

La parte mayor del alfabeto hace la voz q^e debe tener el C^o
para q^e puedan salir bien la voces y tocar con armonia. Es una
regla q^e se debe observar para q^e las cuerdas y la guitarra se
quien toda su esencia de voz.

Sexa 83

Oración 1^a

Considera alma perdida
q^e en aqueste paso fuerte
dieron sentencia de muerte
al Redentor de la vida.

2^a

Advierte lo q^e le cuestas
inorato a tu Criador
pues por te tu Redentor
cargó con la Cruz acuestas.

3^a

El q^e a los cielos cayó
y a la tierra le dió el ser,
por tu amor q^e quiso caer
al tercer paso q^e dió.

4^a

Considera cual sería
en tan pequeño amor
la pena del salvador
y el martirio de María.

Perdió la ira el compas
cuando dispuso reuera
q^e algo menos padeciera
por q^e padeciera mas.



El q^e luz al mundo dió
con un semblante sereno
por estar de sanos llenos
en un lienzo se imprimió.

Tus culpas fueron la causa
y el peso q^e le rindió
si 2^a vez cayó
en tu llanto no hayas para

Viacrucis.

8^a

Si a lloran Cristo te enseña
y no aprendes la lección,
o no tienes corazón,
o serás de bronce o de pena.

9^a

Considera quan tirano
serás con Jesús rendido
si en tres veces q^e ha caído
no le das una la mano.

10.

¡La misma honestedad
los verdugos demudaron
y las llagas renovaron
por inhumana crueldad!

En medio de dos ladrones
en la Cruz le enarbolaron
y el cuerpo descoyuntaron
al clavarle los rayones.

12.

Aquí murió el Redentor
Jesús; como puede ser
que tanto amor lleve a ver,
y q^e viva el pecador!

13.

Los clavos, ¡que compasión!
y espigas q^e le quitaron
segunda vez tras pasaron
de María el corazón.

Llegó al lugar la luz;
entra cristiano y sin tarar
en el sepulcro repara
los misterios de la Cruz.

Tu buena o tu mal estrella
pende al ma de una elección
o muerte, o resurrección.
Esta elige, y teme aquella.

ESCUELA
de
GUITARRA
por
D. AGUADO.

Segunda Edición, corregida y aumentada.

Propiedad del Autor.

Precio



PARIS

Gonzalez

En Madrid en la Guitarreria de ~~Sanchez~~ Calle Angostas de Majaderitos.

Imprimé par Mameau Rue St Honoré N° 146.

De

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

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

II

ro de lecciones que conducen por grados al aficionado desde los primeros elementos hasta lo mas difícil que se conoce en el dia. Siendo la guitarra instrumento esencialmente armónico, era necesario dar una idea de los acordes, y esta doctrina ocupa también 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.

PARTE PRIMERA.

TEÓRICO-PRÁCTICA.

SECCION PRIMERA. DE LA GUITARRA Y DE SU MANEJO EN GENERAL	Página.
Capítulo I. Denominacion de algunas partes de la guitarra.	2
Capítulo II. Vibracion de las cuerdas, colocacion de la guitarra, posicion de los brazos, y uso de las manos y dedos.	5
SECCION SEGUNDA. APLICACION DE LOS ELEMENTOS DE MÚSICA Á LA GUITARRA	
Capítulo I. De los sonidos.	8
Artículo I. Diferencias de los sonidos en general.	8
II. Escalas.	8
III. Signos y demas medios para representar los sonidos. . .	11
IV. Grados é intervalos.	15
V. Voces accidentales y sus signos.	15
VI. Círculo de los tonos.	17
VII. Uso particular del sostenido, bemol y becuadro.	19
VIII. Modos.	20
IX. Escala de la estension de voces de la guitarra.	25
X. Melodia, Armonía.	24
Capítulo II. Del tiempo considerado en sí mismo.	25
Capítulo III. Del tiempo considerado juntamente con los sonidos, y de los signos relativos á esto mismo.	27
Capítulo IV. Signos de espresion y de adorno.	31
Capítulo V. De otros signos relativos á la escritura.	32
SECCION TERCERA. CONDICIONES QUE SE REQUIEREN EN LA GUITARRA, EN EL TOCADOR, Y EN EL LUGAR EN DONDE SE TOCA.	
Capítulo I. Circunstancias que se requieren en la guitarra.	55
Capítulo II. Condiciones relativas al tocador.	57
Capítulo III. De las condiciones propias del lugar en que se toca.	59

PARTE SEGUNDA.

III

PRÁCTICA.

SECCION PRIMERA. LECCIONES ELEMENTALES.

Capítulo I.	Lecciones á una voz ó parte sin pasar del 4 ^o traste.	40
Capítulo II.	Lecciones á dos, tres y cuatro partes sin pasar del 4 ^o traste, excepto en la prima.	46
Artículo I.	Acordes simultáneos.	46
II.	Acordes en arpegio.	48
III.	Acordes en canturia.	55
IV.	Acordes sucesivos.	61
V.	De la ceja.	61
Capítulo III.	Lecciones á dos y mas partes pasando del 4 ^o traste en todas las cuerdas.	65
	Ligado.	72
	Apoyatura.	77
	Mordente.	79
	Trino.	79
Capítulo IV.	Calderon cantante.	80
Adornos.	Sonidos apagados.	81
	Sonidos producidos por la mano izquierda sola.	81
	Tambora.	81
	Imitaciones.	81
	Armónicos.	83
Capítulo V.	Modos peculiares de ejecucion.	86
Capítulo VI.	Ejercicios para agilitar ambas manos.	86

SECCION SEGUNDA. ESPLICACION DE LOS ACORDES.

Capítulo I.	Intervalos y sus trastrueques.	93
Capítulo II.	Del acorde perfecto y de su localidad en la guitarra.	94
Artículo I.	Del acorde perfecto y sus trastrueques.	94
II.	Posiciones en cada tono.	95
Capítulo III.	Acordes disonantes y su localidad.	98
Artículo I.	Esplicacion de la disonancia.	98
II.	Acorde de sétima.	98
III.	Acorde de sétima de dominante.	99
IV.	Armonias fundamentales de un tono.	101
V.	Acorde de sétima diminuta.	102
VI.	Acorde de sesta aumentada.	104
Capítulo IV.	Cadencias.	105

IV	Capítulo V. Ejecucion de las escalas con arreglo á las posiciones.	107
	Artículo I. Escalas modo mayor.	107
	II. Escalas modo menor.	110
	Capítulo VI. Acordes sucesivos.	111
SECCION TERCERA.	ESTUDIOS.	112
SECCION CUARTA.	DE LA ESPRESION.	156
APÉNDICE. REGLAS PARA MODULAR EN LA GUITARRA		
	Formacion de los acordes.	158
	Sucesion de los acordes.	158
	Intervalos prohibidos.	140
	Regla de la octáva.	141
	Modulacion.	143
	Suspensiones de la armonia.	150
	Anticipaciones de la armonia.	151
	Alteracion de los acordes.	151
	Bajo pedal.	152
	Réplicas, imitaciones etc.	152
	Conclusion. Acompañamientos, preludios.	153
	Tabla de los elementos de la armonia.	154

Como la enseñanza metódica de la guitarra es todavía una cosa nueva, la experiencia decidirá si he acertado ó no en el orden 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 tem-
plar la guitarra.



Dessiné par Bréguet.



Parte Primera

TEÓRICO PRÁCTICA

1.º La guitarra es capaz de dar una serie de sonidos músicos de suficiente duracion, y de mayor ó menor intension ó fuerza. Vamos à 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.

CAPITULO 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 posición 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 izquierda*), 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 *punte* 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 cóncavas 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 muescas 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*, denominandose primero el inmediato á la cejuela, segundo el que sigue, y asi 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, *sobrepuento*.

9. Desde el puente á las clavijas, apoyando en las muescas 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. Aqui 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, entonces la *guitarra* está *doble*.

CAPITULO 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 el dedo sobre la cuerda de manera que esta quede apoyada sobre una de las divisiones de los trastes, que se llama *cuerda pisada*, entonces 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 esencialisimas, 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 debe 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 ambas 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 experiencia me ha presentado como muy ventajosa la colocacion que representa la figura 2.^a de la lámina 1.^a, cuyos puntos menores son los siguientes.

17. *Colocacion de la guitarra.* Sentado el tocador en una silla de asiento algo ancho, dejará su lado derecho un espacio suficiente para apoyar sobre él (*) la curvatura mayor del aro izquierdo de la guitarra (2.5), 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 quede bastante asegurado con poca ó ninguna necesidad del auxilio de la mano izquierda, la cual ha de quedar libre para correr sin embarazo por el mástil (2.6). 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 expedito de la mano izquierda, y alguna incomodidad para el brazo del mismo lado. Los que hayan oido á D.ⁿ Fernando Sor se acordarán de que solia generalmente apoyar la parte cóncava E. F. de la guitarra (lámina 1.^a) sobre el suelo izquierdo, y sobre el derecho el punto H, union de los aros. No obstante el respeto, que tengo

(*) 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 apoyándole sobre una caja construida á proposito, en cuya cara superior hubiese una pieza á que pudiera adaptarse parte de la curvatura mayor del aro izquierdo.

todo lo que dimana de sugeto tan extraordinario, diré que me parece mas ventajoso el modo que indico, pues bastando el peso del brazo para sugetar el instrumento, los dedos emplean toda su fuerza muscular en la ejecución, y puedo asegurar que cuantos han adoptado mis ideas en esta parte han logrado buenos resultados. 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 colocación de la guitarra, tambien es necesario que se habitúe cuanto antes á atinar las cuerdas sin mirarlas.

— 18. *Brazo derecho y su mano.* Este brazo ha de mantener firme la guitarra, pero sin oprimir la demasiado, y sujetandola 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 posición, 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 posición 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 apenas 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 dictamen 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 posición indicada para la mano (§. 18), tendiendo el dedo que las hiera cuanto sea compatible con la fuerza que se ha de emplear, no agarrandolas, sino haciendo que se deslice la cuerda por el interior de la 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 prescinden de las ventajas que acabo de indicar, en este caso

los dedos deberán herir la cuerda según he manifestado en la condicion 2.^a del § 21, y solo con la porción de yema precisamente necesaria, con tal que el sonido que resulte no sea debil.

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 debil, 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 limites 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 explica.

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 officios de ambas 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 officio.

25. Determinada ya la posicion de la guitarra (§. 17), se fijará con fuerza la articulacion de las últimas falanges del dedo pulgar sobre la linea 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 facilmente con su dedo chico á pisar todos los bordones cuando pueda ofrecerse; lo que no se conseguiría 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, poniendose 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 estuviese, haría mala figura, y su posicion viciosa impediría 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 ambas 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 acción entre ambas 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, ambas cosas en los casos correspondientes.

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 pulsación, 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 engorgerse, especialmente el pequeño, y que los que pisan no impidan la vibración 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 ambas 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 abstracción, 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 facil reu-

nirlos 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 si solamente hacer una aplicación 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 etc, 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 sección 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.

CAPITULO 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 distinción 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 (2.^a), 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 etc 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 antes, 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, etc, y agudo con relacion al sonido de la cuerda en 4.^o, 3.^o, etc .

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. Todas estos sonidos y otros muchos que por un método semejante pudieramos figurarnos en dife-

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 séptima y la octava.

60. La misma escala puede dividirse en dos mitades perfectamente iguales llamados *tetracordos*, palabra griega que significa *cuatro cuerdas*. Esta división 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 división, hemos quitado el tono que había 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 atención en 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 orden que se expresa 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 oído todos estos ocho sonidos, é imprimiendo en su memoria la canturía que forman tanto al bajar como al subir.

Quinta. Después 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, según se ha dicho en el §. 60, y por consiguiente parándose en el Fa, y ejecutando luego la segunda mitad.

(+) Podrá tocarse esta escala con los dedos índice ó medio de la mano derecha.

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 revés, 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, resultaría 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 antes 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, etc.

66. En consecuencia la escala asi 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, etc.

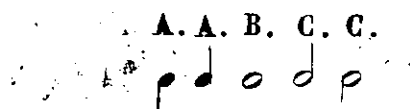
67. De esta suerte despues de una escala se puede repetir otra sucesivamente mas aguda, y luego otra y otra hasta donde lo permita el instrumento. La guitarra de diez y siete trastes y de seis órdenes no admite mas que tres escalas diatónicas y media, ó cuarenta y dos semitonos como se verá mas adelante.

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; AA son dos notas de puntos negro con cola; B es un punto blanco sin cola; y CC son dos con ella.

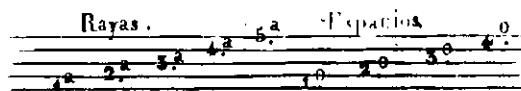


70. La figura diferente de cada nota tiene un objeto especial que no nos pertenece estudiar ahora: de todas sus partes la única que debemos considerar aquí es el punto, sea negro ó blanco, por

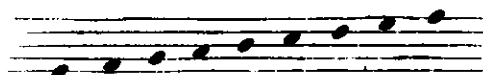
cuanto es el signo representativo del sonido, y así me valdré de los puntos aislados.

71. Dije en el §. 45, 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.

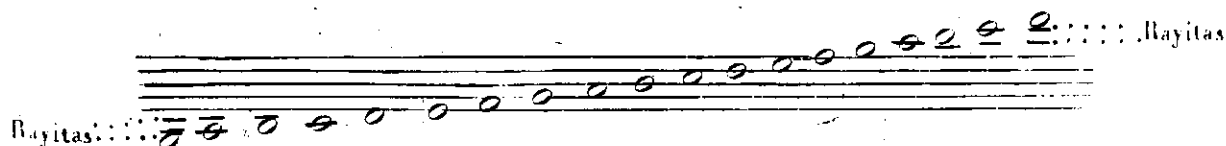
72. Para denotar la diferencia de unos grados á otros, los músicos se valen de la *pauta* ó *pentagrama* que consta de cinco rayas y cuatro espacios.



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 posicion de los puntos se podrá formar una serie de grados.

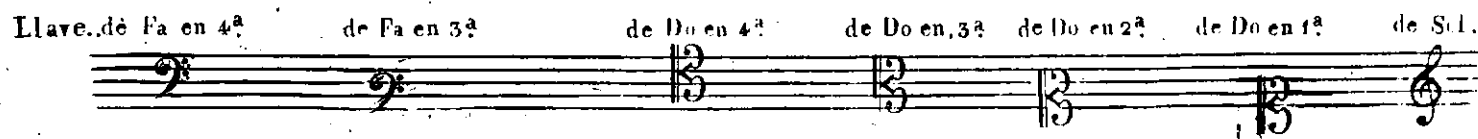


74. Con estas cinco rayas y cuatro espacios no es posible figurar mas de nueve grados, lo que sería insuficiente para espresar las voces de la escala tendida del §. 66. Mas esto se consigue añadiendo por encima y por debajo de la pauta unas líneas de corta estension, paralelas á ella, que se llaman *rayitas*,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



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.

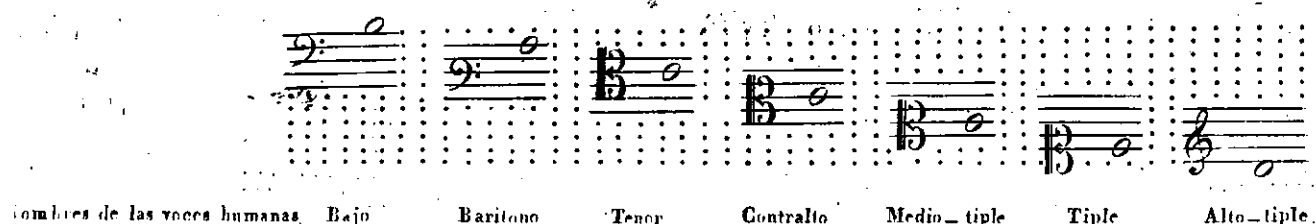
75. Pero cuál de estos puntos es el signo representativo de Do? Esto no se puede determinar sin otro nuevo signo que se llama *clave* ó *llave*, porque todo punto en el pentagrama puede representar á cada una de las siete voces de la escala diatónica segun sea distinta la llave y por lo mismo hay siete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



76. Lo primero que se debe mirar en un escrito de Música es la llave, que por lo mismo se escribe antes 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, etc, 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, etc, y así sucesivamente.

78. En la figura que sigue 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 anterior, 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 cuales 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 siguiente.



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

(*) 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.

CAPITULO 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.

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.

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

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 gastaren una *semibreve* el espacio de tiempo que se gastaría en ejecutar 2 *minimas*, ó 4 *seminimas*, ó 8 *corcheas*, ó 16 *semicorchas*, ó 32 *fusas*, ó 64 *semifusas*.

183. En las divisiones y subdivisiones de las notas puestas en la fig^a anterior, 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 seminima*.

184. Pero si á la derecha de la misma nota se añade un puntillo, (figura siguiente pauta 2^a), entonces su valor se aumenta una mitad, y con ello tenemos el *elemento del tiempo ternario*.

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

