

# CAPÍTULO II.

## EJERCICIOS PARA LA MANO IZQUIERDA.

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

### EJERCICIO 1º

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

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

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

Orden de las notas en la escala.....

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

Secc. 1ª      Secc. 2ª      Secc. 3ª

Esta escala bajando.

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

Secc. 5ª      Secc. 2ª      Secc. 1ª

La misma escrita una 8ª baja.

Secc. 1ª      Secc. 2ª      Secc. 3ª

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

La misma escrita una 8ª baja.

Secc. 5ª      Secc. 2ª      Secc. 1ª

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

### EJERCICIO 2º

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

Subiendo.

Nº 1.

Secc. 1.      Secc. 2.      Secc. 3.

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

Subiendo.

Nº 2.

Secc. 1.      Secc. 2.      Secc. 3.

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

Bajando.

Secc. 3.      Secc. 2.      Secc. 1.

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

Bajando.

Secc. 3.      Secc. 2.      Secc. 1.

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

### EJERCICIO 3º

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

**Subiendo.**

**Bajando.**

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

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

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

### EJEMPLO.

*Escalas en una cuerda.*

**Nº 1.**

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

**Nº 2.**

id .....

**Nº 3.**

id .....

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

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

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

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

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

### EJEMPLO.

*Escala* ..... de ..... *Do*.

En dos cuerdas. En tres cuerdas.

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

*Escala* ..... de ..... *Sol*.

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

### EJERCICIO 4.<sup>o</sup>

*Escala de dos octavas, ejecutada en las seis cuerdas.*

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

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

Notas de la escala... 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 9<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup>

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

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

**EJERCICIO 5.º**

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

Nº 1º

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

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

**EJEMPLO**

Nº 2º

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

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

**EJEMPLO.**

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

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

Nº 5º

Dedo... 2 1 2 1

Nº 4º

Dedo... 2 1 2 1

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

## EJERCICIO 6º

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

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

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

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

Notas de la escala..... 1ª 2ª 3ª 4ª 5ª 6ª 7ª 8ª 9ª 10ª 11ª 12ª 1ª 2ª 3ª 4ª 5ª 6ª 7ª 8ª 9ª 10ª 11ª 12ª

Dedo..... 1 3 3 2 8ª Alta ..... 0 3 3 3 3 4 2 4 2 4 2 5 2 4 2 4 2 5 2 4 2 4 2 5 2 4 2

Otro dedeo..... 2 4 2 4 5 5 2 4 2 4 2 4 2 3 2 4 2 4 2 5 2 4 2 4 2 4 2 5 2 4 2

## EJERCICIO 7º

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

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

### EJERCICIO 8º

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

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

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

### EJERCICIO 9º

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

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

Otro ..... 2 ..... 4 ..... 4 ..... 3 ..... 4 ..... 4 ..... 4 ..... 2 ..... 4 .....      4 ..... 5 ..... 4 ..... 4 ..... 4 ..... 3 ..... 4 ..... 4 .....

### EJERCICIO 10º

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

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

Otro ..... 2 ..... 4 ..... 4 ..... 3 ..... 4 ..... 4 ..... 4 ..... 3 ..... 4 .....      4 .. 2. .. 5 ..... 4 ..... 4 ..... 4 ..... 5 ..... 4 ..... 4 .....

### EJERCICIO 11º

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

Dedo ..... 1 ..... 1 ..... 1 ..... 1 ..... 1 ..... 1 ..... 1 ..... 1 ..... 1 .....      1 ..... 1 ..... 1 ..... 1 ..... 1 ..... 1 ..... 1 ..... 1 .....

Otro ..... 2 ..... 2 ..... 1 ..... 2 ..... 2 ..... 2 ..... 2 ..... 2 ..... 2 .....      2 ..... 2 ..... 2 ..... 2 ..... 2 ..... 2 ..... 2 ..... 2 ..... 1 .....

### EJERCICIO 12º

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

**Nº 1º** **Nº 2º** **Nº 3º**

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

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

### EJERCICIO 13º

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

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

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

### EJERCICIO 14º

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

**Nº 1º** **Nº 2º**

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

### EJERCICIO 15º

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

### EJERCICIO 16º

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

..... 1..... 1..... 1..... 1..... 1..... 1..... 1..... 1.....      1..... 1..... 1..... 1..... 1..... 1..... 1.....  
 ..... 2..... 2..... 2..... 2..... 2..... 2..... 2..... 2.....      2..... 2..... 2..... 2..... 2..... 2..... 2.....

### EJERCICIO 17º

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

### EJERCICIO 18º

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

### EJERCICIO 19º

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

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

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

### EJERCICIO 20º

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

### EJERCICIO 21º

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



**EJERCICIO 22º**

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



**EJERCICIO 23º**

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



**EJERCICIO 24º**

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



**EJERCICIO 25º**



**EJERCICIO 26º**

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



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

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

**EJERCICIO 27º**

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



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

### EJERCICIO 28º

245. Se ejecutarán *despacio* y con *igualdad* las tres notas de cada ligado del N.º 1. En el N.º 2. se ejecutan los mismos grupos con *velocidad*, porque son notitas, y se procurará que caigan los dedos en su debido lugar. El dedo 1º que pisa la 1ª nota del tresillo en el N.º 5. no se ha de mover mientras se ejecutan las otras dos notas de cada grupo.

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

Notas de la escala... 1ª 2ª 3ª 4ª

N.º 1º N.º 2º N.º 3º

### EJERCICIO 29º

246. Se estudiará este ejercicio con el dedeo de la 1ª numeración, y después con el de la 2ª. En este caso se observará, que cuando los dedos 1º y 5º hacen el 2º ligado, resulta un desliz que produce un efecto diferente de cuando se ejecuta con la 1ª numeración.

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

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

1ª numeración..... 1 0 0 5 3 1 1 4 4 1 4 1 4 2 4 2 4 1 4 2 4 1 4 2 4 4 2 2 4 2 4 2 4 4

2ª numeración..... 1 0 0 3 3 1 1 3 3 1 1 2 2 1 1 3 3 1 1 5 3 1 1 5 5 1 1 2 2 1 1 3 1 5 1 1 2 2 1 1 5 3 1 1 2

### EJERCICIO 30º

247. Mientras se ejecuta el ligado subiendo con el dedo 5º se mantendrán los demás separados unos de otros.

1 5 1 5 1 5 3 3 4 2 4 1 3 1 5 1 5 2 1 3 3 1

### EJERCICIO 31º

248. Se mantendrán constantemente abiertos los dedos de la izquierda. En el N.º 2º el dedo 1º se desliza para ligar la 3ª nota.

N.º 1º N.º 2º

1 1 4 2 2 4 2 1 2 4 2 1 2 4 1 4 2 1 4 2 1 1 2 1 1

**EJERCICIO 32º**

249. En el N.º 1º se acentuará (§ 225) la 1ª y 4ª notas de cada grupo: en el N.º 2º solamente la 4ª y en el N.º 3º la 5ª *deslizando* con fuerza el dedo 1º que hace las dos notas del 2º ligado

N.º 1º N.º 2º N.º 3º

151 4 24 124 545 154 242 1242 151 4 1 2 11 5 11 2 114

**EJERCICIO 33º**

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

1 14 2 24 5 54 24 24 2 24 2 24 54 54

**EJERCICIO 34º**

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

1421 151 143 115 142 11 14

**EJERCICIO 35º**

*En la prima.*

4 5 5 1 2 1 4 2 2 1 5 1 4 2 2 1 5 1 4 5 5 1 2 1 4 2 2 1 5 1

**EJERCICIO 36º**

*En la prima.*

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 2 4 5 1 4 5 1 2

**EJERCICIO 37º**

*En la prima.*

4 1 4 4 4 4 4 4 4 4 4 5 1 2 4 2 5 6 1 2

**EJERCICIO 38º**

252. En este ejercicio los ligados bajando se ejecutan de un modo diferente que hasta aquí. El dedo 1º principia el ligado A. y le concluye el dedo 5º. Al retirarse el dedo 1º se desliza por la cuerda hasta el momento de colocarse el dedo 5º. De la misma manera se ejecutan los ligados B., C., D., I., O.

Nº 1º Nº 2º

4 45 51 15 51 15 51 12 5 1 12 12 12 2 1 1 2 1 2 3 2 1 2 1 2

A B C D I O

**EJERCICIO 39º**

En el Nº 1º se colocan á un tiempo los tres dedos: se pulsa la 1ª nota, y se ligan todas las demás con prontitud, pero con igualdad, para que se oigan bien las dos primeras. En el Nº 2º no se pulsa mas que la 1ª nota. Estos grupos se pueden representar con notitas (letras A. B.)

Nº 1º Nº 2º

1 3 2 4 3 2 5 4 2 5 4 2

A B

**EJERCICIO 40º**

*Ejercicios en dos Cuerdas.*

1 2 1 1 5 1 1 4 5 1 4 2 1

**EJERCICIO 41º**

2 2 1 2 5 5 4 2 3 2

**EJERCICIO 42º**

255. Se pondrá especial cuidado en el orden de los dedos. Se cargará el acento en la 1ª nota de cada grupo: al repetir el ejercicio, se cargará en la 5ª.

2 2 4 2 2 4 2 5 1 4 2 5 1 4 2 1

**EJERCICIO 43º**

2 1 1 5 4 2 4 2 1 1 2 1 1 2 4 2 1 1 2 1 1 4 2 2 1 1 2 4 2 1 1 2 1 1 4 2 2 1

### EJERCICIO 44º

*Ejercicios Cromáticos.*

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

### EJERCICIO 45º

### EJERCICIO 46º

### EJERCICIO 47º

### EJERCICIO 48º

*Ejercicios de Terceras.*

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

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

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

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

**EJERCICIO 49º**

257. Las 5<sup>as</sup> mayores y menores no se ligan bien si no se pisan con unos mismos dedos.



**EJERCICIO 50º**

258. Escala en 5<sup>as</sup> ejecutadas en las cuerdas *tercera* y *segunda* con un dedeo propio para poderlas ligar (Nº 1º) El Nº 2º es semejante al ejercicio 49.



**EJERCICIO 51º**

259. Se pulsa la primera 5ª de cada ligado. También se puede continuar este ejemplo *Bajando*, pero con el cuidado de hacer la 1ª figura de cada grupo con las notas propias de la escala, como se ha hecho *subiendo*. Todas las 5<sup>as</sup> de cada grupo son mayores ó menores en este ejercicio y en el 52, 53 y 54.



**EJERCICIO 52º**

260 Para que salgan bien los ligados bajando de este ejercicio se han de arrastrar los dos dedos hacia la cejuela con igual fuerza, y con un movimiento paralelo al plano de las cuerdas, meneando solamente la mano, no el brazo. Se ha de pisar muy cerca de la division anterior la primera 5ª de las dos ligadas, con el fin de que resulte el sonido claro, y sus vibraciones sirvan para hacer sonar la otra 5ª.



**EJERCICIO 53º**

261. Cada grupo es un ligado de tres 5<sup>as</sup> mayores ó menores á un semitono de distancia una de otra. Se cuidará de que ambos dedos corran las mismas distancias, y que se coloquen bien, esto es, cerca de la division anterior. No se moverá el brazo: la mano apoyará su movimiento en la muñeca.



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

Terceras      may:    men:    men:    may:    may:    men:    men:    may:    may:    men:    men:    may:    may:    men:    men:    may:

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

### EJERCICIO 54º

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

Terceras      ma: me:    ma: me:    me:    ma: me:    ma:    me:    me:    ma:    me:    me:    ma:    ma:    me:    me:    ma:

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

### EJERCICIO 55º

Reunion de los ejercicios 52, y 55.

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

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

### EJERCICIO 56º

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

### EJERCICIO 57º

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

Grupo..... 1º      gr: 2º      3º      4º      5º

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

## EJERCICIO 58º

Reunión de los ejercicios 49, 52 y 57.

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

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

## EJERCICIO 59º

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

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

## EJERCICIO 60º

264. Sobre cada nota de la escala se hace una 5ª con un tresillo ligado: despues se baja esta 5ª un semitono, y en seguida se sube este mismo semitono. Al ejecutar la 5ª sobre la 2ª nota (comp: 2.) se pondra especial cuidado en los dedos con que se hace ella y la que sigue. Igual observación se hara al ejecutar las 5ªs sobre la 3ª 6ª y 7ª nota de la escala.

Comp: 1º I 4 I 4 I 2 2º I 4 I 2 I 4 I 2 I 4 I 2 I 4 I 2 I 4 I 4 I 4 I 4 I 4 I 4 I 4 I 4 I 4 I 4 I 4

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



## EJERCICIO 61º

*Ejercicios de Terceras en todas las cuerdas.*

*Se pulsarán unas veces con los dedos **p**ulgar é **i**ndice, y otras con el **i**ndice y **m**edio.*

**Sol**  
modo  
mayor.

**Do**  
modo  
mayor.

## EJERCICIO 62º

**La**  
mayor.

**Re**  
mayor.

## EJERCICIO 63º

**Fa**  
mayor.

**Si**  
mayor.

## EJERCICIO 64º

**Sol**  
modo  
menor.

**Do**  
modo  
menor.

## EJERCICIO 65º

Las 5<sup>as</sup> ligadas se ejecutan en unas mismas cuerdas.

**Re**  
mayor.

## EJERCICIOS en SEXTAS

265. Si colocamos en su 8ª baja la nota mas alta del intervalo de 5ª de la escala del ejercicio 48 y dejamos la otra quieta, resulta otra escala en intervalos de sextas, propia del mismo tono. En este caso la nota de la 1ª escala sobre que se funda la 6ª es la mas *alta*, así como en las 5<sup>as</sup> es la mas *baja*. Este cambio se llama *inversión* del primer intervalo (seccion 5ª § 512). Si la 3ª es mayor, la 6ª que proviene de la inversion, es menor; si la 5ª es menor, la 6ª de la inversion es mayor, de donde resulta que los intervalos de la escala en sextas son inversion de los intervalos de la escala en terceras.

**EJEMPLO.**

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

Notas de la escala:

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

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

EJEMPLO 1º

*Sextas en las cuerdas tercera y prima.*

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

Notas de la escala..... 1<sup>a</sup>..... 2<sup>a</sup>..... 3<sup>a</sup>..... 4<sup>a</sup>..... 5<sup>a</sup>..... 6<sup>a</sup>..... 7<sup>a</sup>..... 8<sup>a</sup>..... 7<sup>a</sup>..... 6<sup>a</sup>



EJEMPLO 2º

*Sextas en las cuerdas cuarta y segunda.*



EJERCICIO 67º

*Sextas en las cuerdas quinta y tercera.*

Notas de la escala..... 1..... 2..... 3..... 4..... 5..... 6..... 5..... 4..... 3..... 2..... 1

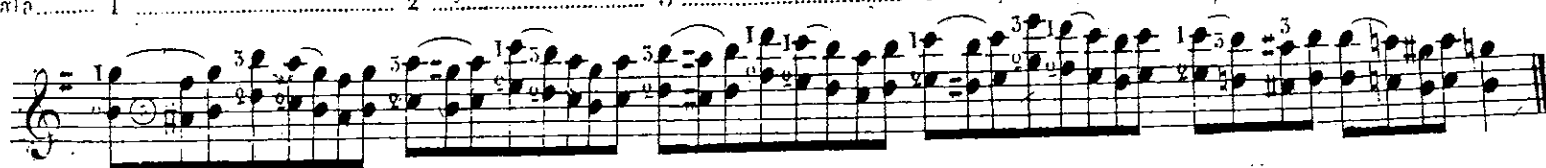


Especie de 6<sup>a</sup>..... Men. May. Ma. Me. Me. Ma. Me. Me. Ma. Mn. Me.

Del mismo modo que se ve en el ejercicio 67º se ejecutan las 6<sup>as</sup> en las cuerdas *sesta* y *cuarta*.

EJERCICIO 68º

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



Con el mismo dedeo que en el ejercicio 68º se ejecutan las 6<sup>as</sup> en las cuerdas *cuarta* y *sesta*.

## EJERCICIO 69°

*Sextas en las cuerdas quinta y tercera.*

Notas de la escala 1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> ..... 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> ..... 5<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> ..... 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> ..... 4<sup>a</sup> ..... 3<sup>a</sup> ..... 3<sup>a</sup> ..... 2<sup>a</sup> ..... 1

En las cuerdas *Cuarto* y *Sexta* se ejecutan estos intervallos con el mismo dedo que en la *Quinta* y *Tercera* del ejercicio 69°

## EJERCICIO 70°

*Ejercicios en Octavas.*

267. Al ejecutar las octavas, el dedo índice *pisa* la nota grave del intervalo (N.ºs 1 y 4.), ó la nota aguda (N.ºs 2 y 5).

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

## EJERCICIO 71°

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

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

**EJERCICIO 72º**

269. Este ejercicio es sumamente importante.

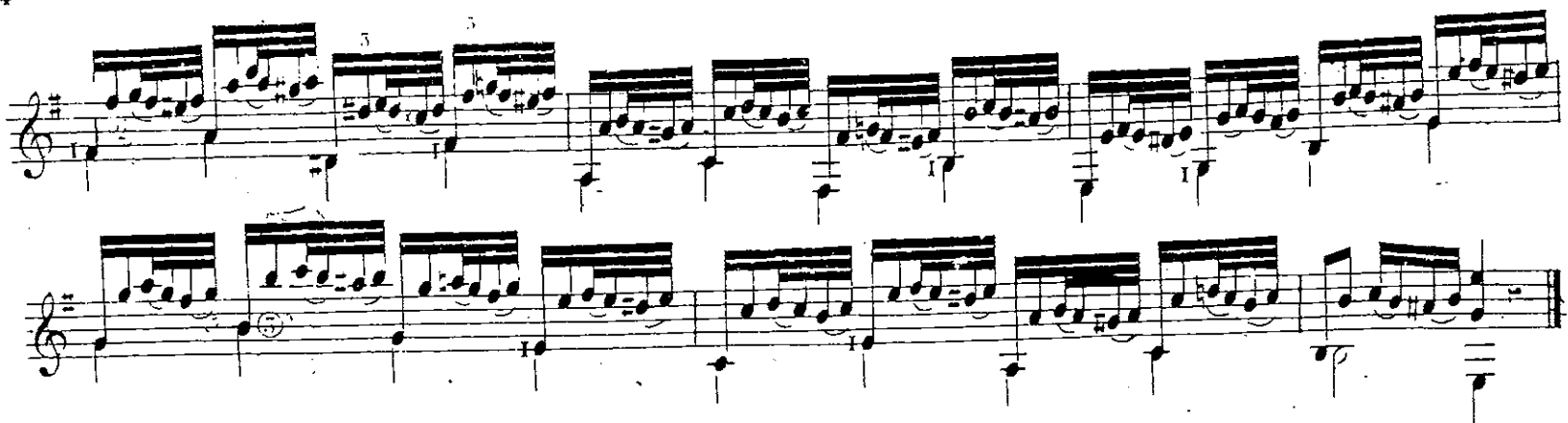
El dedo 4º que *pisa* la nota aguda de las 8<sup>as</sup> se movera con mucha prontitud, mientras que el 1º que *pisa* la nota grave permanece quieto. Todas las notas agudas de las 8<sup>as</sup> se *pulsan* con el índice, el cual lo hará con fuerza sin que se mueva la mano, y el pulgar *pulsará* con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

**EJERCICIO 73º**

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

**EJERCICIO 74º**

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



### EJERCICIOS en DÉCIMAS.

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

Especie de decima.....	may.	men.	me.	ma.	me.	me.	ma.	me.	me.	ma.	me.	ma.	me.	ma.
------------------------	------	------	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----

Notas de la escala.....	1. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup>	3. <sup>a</sup>	4. <sup>a</sup>	5. <sup>a</sup>	6. <sup>a</sup>	7. <sup>a</sup>	8. <sup>a</sup>	7. <sup>a</sup>	6. <sup>a</sup>	5. <sup>a</sup>	4. <sup>a</sup>	3. <sup>a</sup>	2. <sup>a</sup>	1. <sup>a</sup>
-------------------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------

### EJERCICIO 75.º

275. Se colocarán á un tiempo los dedos que forman la 10.<sup>a</sup>



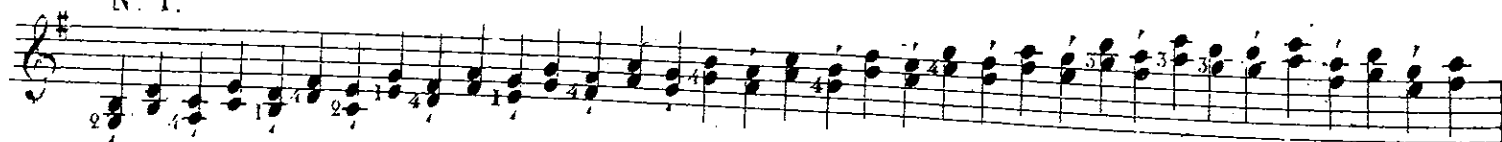
### EJERCICIOS QUE SE DEBEN PRACTICAR TODOS LOS DIAS.

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

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

### EJERCICIO 76.º

N.<sup>o</sup> 1.<sup>o</sup>



N.<sup>o</sup> 2.<sup>o</sup>

N.<sup>o</sup> 3.<sup>o</sup>



## EJERCICIO 77º

Nº 1º

Nº 2º      Nº 3º

## EJERCICIO 78º

Nº 1º

Nº 2º      Nº 5º

## EJERCICIO 79º

*Ejercicios en los trastes que se hallan fuera del mango.*

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

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

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

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

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

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

Nº 1.

Nº 2.



### EJERCICIO 80º

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

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



### EJERCICIO 81º

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

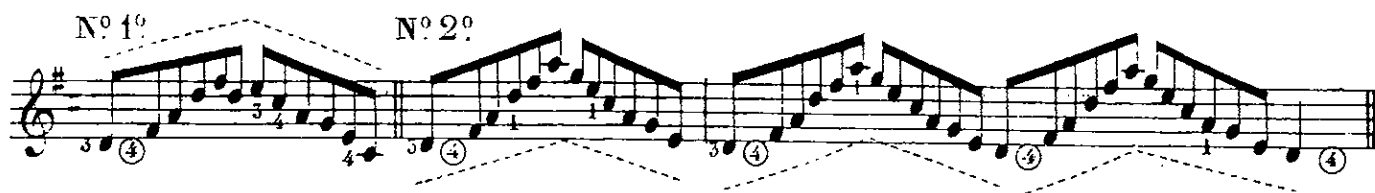


### EJERCICIO 82º

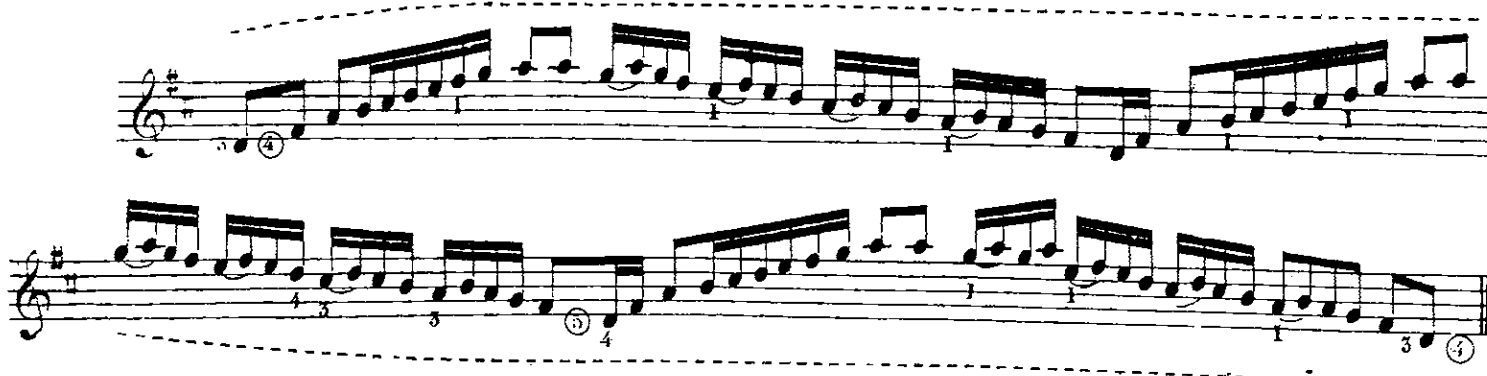
Obsérvese exactamente la indicacion del ejercicio 80



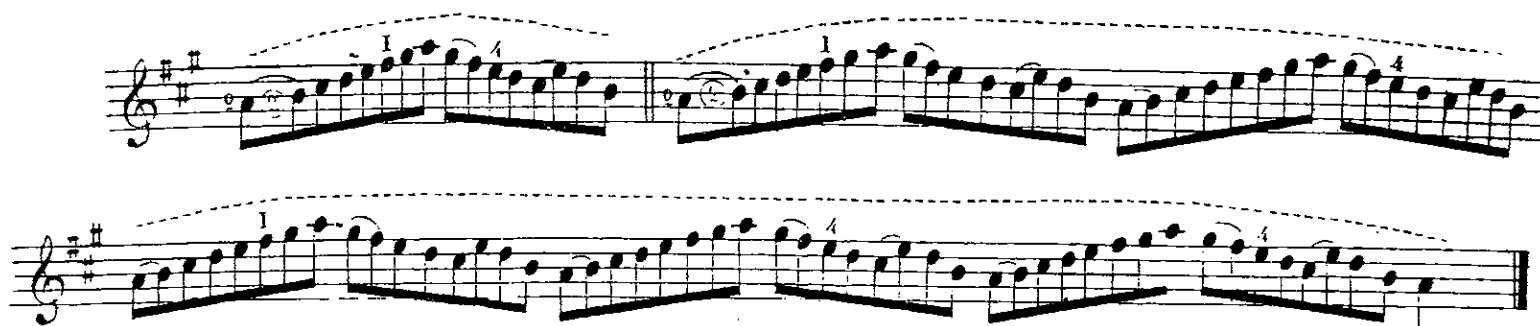
### EJERCICIO 83º



### EJERCICIO 84º



## EJERCICIO 85º



## EJERCICIO 86º



## EJERCICIO 87º

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

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

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

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





## EJERCICIO 88º

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

EJEMPLO.

## EJERCICIO 89º

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

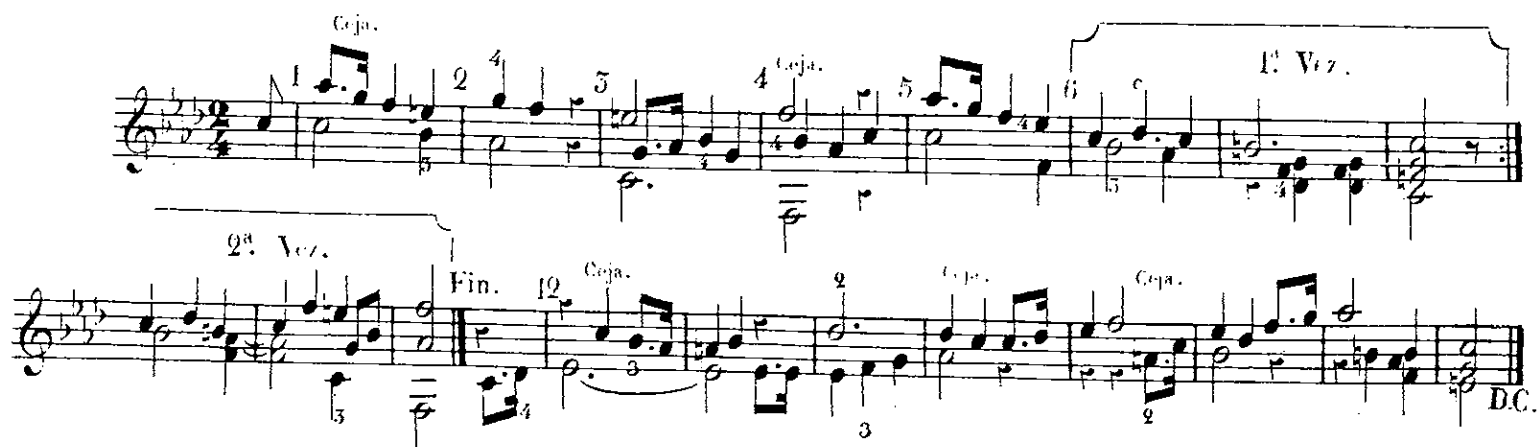
Adagio.



### EJERCICIO 90<sup>o</sup>

*Práctica de la ceja.*

279. La ceja se emplea cuando hay que pisar dos ó mas cuerdas en un mismo traste. Si estas cuerdas han de sonar á un tiempo formando un acorde *simultáneo*, necesario es poner la ceja; pero algunas veces se pone à prevención, como sucede en el período siguiente.



### PRELUDIOS.

*Ó indicaciones del tono en que se va á tocar una pieza.*

280. En estos preludios no hay rigorismo en el compas. El valor que tienen las notas solo sirve para dar idea de la mayor ó menor velocidad respectiva con que se han de ejecutar. Los puntillos de aumento que hay despues de algunas notas, indican que la nota que los antecede ha de durar por el valor de las notas que ellos cojen, y que están encima ó debajo de ellos. El discípulo aprenderá aquellos que están al alcance de las facultades de sus dedos.

281. Los números que tienen esta señal  $\oplus$  se pueden apropiiar con el mismo dedeo á otro tono, cuya tónica esté en la misma cuerda uno ó dos tonos mas alta ó mas baja. Los guarismos que denotan el dedeo de la izquierda, se entenderán al tenor de la advertencia hecha en el § 222.

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



3<sup>o</sup>

5<sup>o</sup>

7<sup>o</sup>

8<sup>o</sup>

El mismo N<sup>o</sup> 9. trasladado al tono de *La*.

9<sup>o</sup>

10<sup>o</sup>

11<sup>o</sup>

12<sup>o</sup>

13<sup>o</sup>

15<sup>o</sup>

16<sup>o</sup>

17<sup>o</sup>

*morendo.*

*alta.*

18<sup>o</sup>

19<sup>o</sup>

20

21<sup>o</sup>

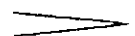
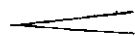
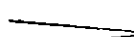

22<sup>o</sup>

# SECCION TERCERA.

## ESTUDIOS.

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

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

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

*Para dos dedos.*

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

**ESTUDIO I**

*Para tres dedos.*

En la lección 50 se dijo la significacion del signo  $\wedge$  colocado sobre algunas notas, que es, la de apagar el sonido colocando inmediatamente sobre la cuerda el mismo dedo de la derecha que la ha pulsado.

EST. 2º.

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

EST. 3º.

Allº  $\text{♩}$  66.

Cia.

Se ejecutará de la misma manera que el tercero en cuanto á la derecha.

EST. 4º.

Allegretto,  $\text{♩}$  66.

En la cuerda 5ª y 4ª

En la 4ª y 3ª

En la 5ª y 4ª

### ESTUDIOS EN ARPEGGIO.

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

*Para tres dedos.*

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

$\text{♩} = 66.$

*Allegretto.*

EST. 5º

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

Andante.

EST. 6<sup>o</sup>

The musical score consists of ten staves of music, each containing a series of rhythmic patterns. The notation includes various fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and dynamic markings (p, f). The tempo is marked 'Andante'. The key signature has one sharp (F#). The exercise is titled 'EST. 6o'. The word 'Caja.' is written above several staves, indicating a specific technique. The patterns are complex, involving multiple notes per beat and specific fingerings for each note.



## PARA CUATRO DEDOS.

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

Se sostendrán por todo su valor las notas del bajo.

Allegro.

EST. 7.º

El pulgar no pulsa mas que las notas que tienen la colita hácia abajo.

Allegro.

EST. 8.º

Three staves of musical notation, likely for a string quartet. The first staff is in G major, the second in D major, and the third in A major. Each staff contains a melodic line with various rhythmic patterns and articulations.

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

EST. 90

Andante  $\text{♩} = 80$

Ceja

Four staves of musical notation, likely for a string quartet. The music is in G major and 3/4 time. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The word "Ceja" is written above the first staff. The notation includes various articulations and slurs.

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

Allegretto  $\text{♩} = 66$ .

EST. 10<sup>o</sup>

Ténganse presentes las advertencias hechas hasta aquí.

Andante.

Dispositivo

EST. 11<sup>o</sup>

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

EST. 12. Allegro.  $\text{♩} = 104$ . a a a a

mezzo forte.

mezzo forte.

mezzo forte.

f

p

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

Allegro  $\text{♩} = 104$ .

EST. 15<sup>o</sup>

Ceja.

f

p

f

p

f

mezzo forte.

Este estudio exige los mismos cuidados que el anterior.

EST. 14. *Allégo.*  $\text{♩} = 104$ .

*Ceja.* *fin*

*Ceja.*

*D.C.*

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

EST. 15. *Andante maestoso.*

*Ceja.*

*D.C.*

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

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

Andante. ♩ 69

EST. 16º

EJEMPLO.

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

All.<sup>o</sup> vivo.

EST. 17.<sup>o</sup>

*a media voz.*

*a media voz.*

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

All. gretto  $\text{♩} = 66$ .

EST. 18.<sup>o</sup>

en la 5.<sup>ª</sup> y 2.<sup>ª</sup> en la 4.<sup>ª</sup> y 3.<sup>ª</sup>



en la 4ª y 2ª

*media voz*

*f*

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

Cantabile.

EST. 19º

*p.*

*mf*

*Menor.*

*f*

*pp*

*p.*

*media voz.*

En los compases 25 y 27 se hara ceja para ejecutar la última nota del bajo sin mover la mano.

EST. 20: All<sup>o</sup> = 65

The musical score for EST. 20 consists of eight staves of guitar notation. It begins with a tempo marking of 'All<sup>o</sup> = 65' and a first finger position 'I'. The first staff includes a forte dynamic 'f' and a circled '6'. The second staff has a circled '12'. The third staff has a circled '4' and another 'I'. The fourth staff has a circled '3', a circled '9', and a circled '6'. The fifth staff has a circled '3', a circled '3', and a circled '27'. The sixth staff has a circled '4', a circled '4', a circled '4', and a circled '3'. The seventh staff has a circled '3'. The eighth staff has dynamic markings 'f p', 'f p', 'p', 'f p', 'f p', and 'p'. The piece concludes with a circled '5'.

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

EST. 21: All<sup>o</sup> comodo. = 63

The musical score for EST. 21 consists of one staff of guitar notation. It begins with a tempo marking of 'All<sup>o</sup> comodo. = 63'. The piece starts with a circled '2' and a forte dynamic 'f'. It includes a circled '4' and a circled '4'. The score ends with a circled '2', a circled '3', and a circled '4'.

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

All.<sup>o</sup> ♩ = 72.

EST. 22<sup>o</sup>

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

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

EST. 25º

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

Adagio ♩ = 50.

EST. 24º

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

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

All. vivo.

EST. 25

El pulgar solo pulsa el pasaje de los compases 1, 3, 5, y 7, que se hace en los bordones. Para ejecutar con claridad los compases 25 y 29, se ha de sacar bastante la muñeca, y se apretará la punta del dedo pulgar de la izquierda contra la raíz del mango de tal manera, que esté sirviendo constantemente de apoyo a la fuerza que los dedos emplean en pisar.

Allégo  $\text{♩} = 66$   
Compas 4º

EST. 26

This musical score consists of ten systems of staves. The first system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The third system has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The fourth system has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The fifth system has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The sixth system has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The seventh system has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The eighth system has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The ninth system has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The tenth system has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The score includes various dynamic markings such as *f*, *p*, *ff*, *cres.*, and *dolce.*. It also features fingering numbers (1-5), slurs, and other musical notations. The page number 109 is located in the top right corner.

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

EST. 27. All.<sup>o</sup> brillante.  $\text{♩} = 66.$

*f p f p f p*

*ff*

*f p*

*a media voz.*

*f*

*a media voz*

This page of musical notation is for guitar and consists of eight staves. The music is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes a variety of techniques and dynamics:

- Staff 1:** Features a melodic line with triplets and slurs, and a bass line with chords. A circled '3' indicates a triplet.
- Staff 2:** Continues the melodic and harmonic development with slurs and fingerings.
- Staff 3:** Shows a melodic line with slurs and fingerings, and a bass line with chords. A circled '2' is present.
- Staff 4:** Includes a trill (tr.) in the melodic line and chords in the bass line. The dynamic marking *Dulce.* is used.
- Staff 5:** Features a melodic line with slurs and fingerings, and a bass line with chords. The dynamic marking *f* is used.
- Staff 6:** Shows a melodic line with slurs and fingerings, and a bass line with chords. The dynamic marking *p* is used.
- Staff 7:** Includes a melodic line with slurs and fingerings, and a bass line with chords. The dynamic marking *ff* is used.
- Staff 8:** Features a melodic line with slurs and fingerings, and a bass line with chords. The dynamic marking *Dulce.* is used.



## SECCION CUARTA.

### DE LA EXPRESION.

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

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

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

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

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

*Larghetto*, menos lento que el Largo.

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

*Andante*, es movimiento de un paso moderado.

*Andantino*, modificacion del Andante.

*Allegro*, es movimiento de un paso algo vivo.

*Allegretto*, modificacion del Allegro.

*Presto*, es un movimiento de paso acelerado.

*Prestissimo*, es el mas vivo de todos.

### CONSIDERACIONES GENERALES ACERCA DEL MODO DE DAR SENTIDO A LA MÚSICA.

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

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

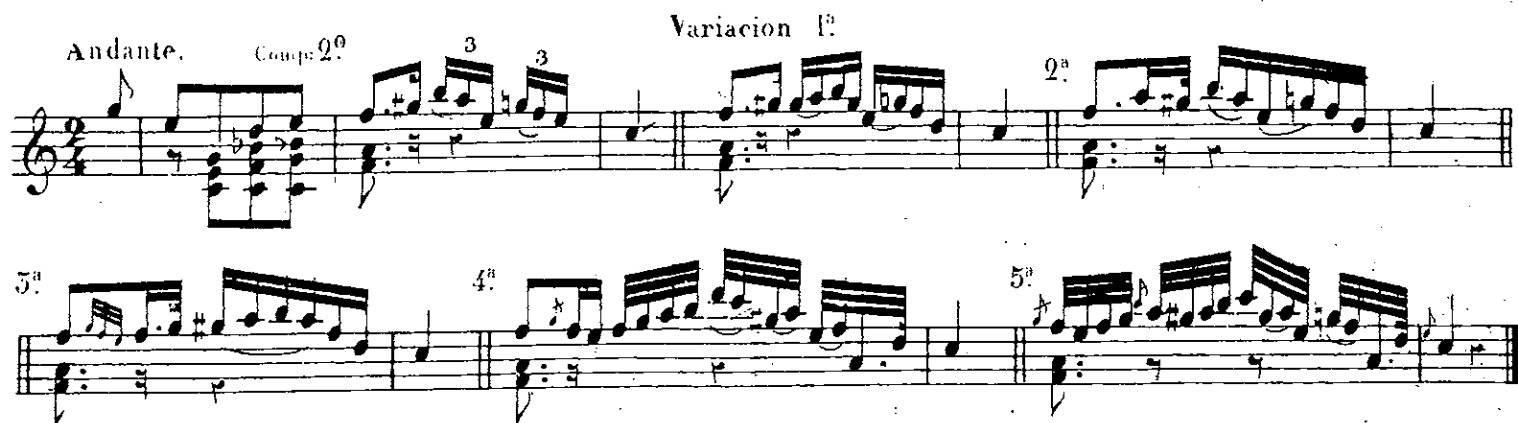
<i>Nombres italianos.</i>	<i>Abreviaturas.</i>	<i>Significación castellana.</i>
Piano	<i>p</i>	suave. ó quedo.
Pianissimo	<i>pp</i>	muy suave.
Forte	<i>f</i>	fuerte.
Fortissimo	<i>ff</i> o <i>f<sup>mo</sup></i>	muy fuerte.
Mezzo forte	mez <i>f</i>	con fuerza moderada.
Dolce	dol	con dulzura.
Crescendo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

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

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

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

EJEMPLO.



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

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

# SECCION QUINTA.

## IDEAS SOBRE EL CONOCIMIENTO DEL DIAPASON DE LA GUITARRA.

### CAPITULO I.

#### INTERVALOS Y SUS INVERSIONES O TRASTRUEQUEZ.

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

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

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

#### EJEMPLO 1.<sup>o</sup>

INTERVALOS SIMPLES.

INTERVALOS COMPUESTOS.

301. *Tonos y Semitonos que contienen los intervalos de la escala.*

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

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

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

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

303. Trasmutando una de las voces de un intervalo á su 8.<sup>a</sup> alta ó baja, y permaneciendo quieta la otra, se forma un nuevo intervalo, llamado *inversion* ó *trastrueque*, y es el complemento de lo que le faltaba al primero para llegar á la 8.<sup>a</sup>: en efecte el complemento de DO, SI, por ejemplo, es *Si Do*.

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

1.<sup>a</sup> El trastrueque de la  $\left. \begin{array}{l} \text{SEGUNDA produce la - SÉPTIMA} \\ \text{TERCERA - - - la - SEXTA} \\ \text{CUARTA - - - la - QUINTA} \end{array} \right\}$  y recíprocamente.

2.<sup>a</sup> El trastrueque de un intervalo  $\left\{ \begin{array}{l} \text{MAYOR produce otro - MENOR} \\ \text{AUMENTADO - otro - DIMINUTO} \end{array} \right\}$  y recíprocamente.

EJEMPLO 2.<sup>o</sup>

La SEGUNDA produce por inversion la SÉPTIMA.

menor. mayor. aumentada.  
mayor. menor. diminuta.

La TERCERA produce por inversion la SEXTA.

diminuta. menor. mayor.  
aumentada. mayor. menor.

La CUARTA produce por inversion la QUINTA.

diminuta. menor. mayor.  
aumentada. mayor. menor.

305. Los intervalos *compuestos* siguen la misma ley que sus respectivos *simples* v. g. DO, MI, intervalo *compuesto*, es una 10.<sup>a</sup> mayor, como es mayor DO, MI, 3.<sup>a</sup> mayor, su respectivo intervalo *simple*.

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

CONSONANTES.

- 3.<sup>a</sup> menor y su inversion      6.<sup>a</sup> mayor.
- 3.<sup>a</sup> mayor - - - - - 6.<sup>a</sup> menor.
- 4.<sup>a</sup> menor - - - - - 5.<sup>a</sup> mayor.
- 5.<sup>a</sup> mayor - - - - - 4.<sup>a</sup> menor.
- 6.<sup>a</sup> menor - - - - - 3.<sup>a</sup> mayor.
- 6.<sup>a</sup> mayor - - - - - 3.<sup>a</sup> menor.
- Octava

DISONANTES.

- 2.<sup>a</sup> menor y su inversion      7.<sup>a</sup> mayor.
- 2.<sup>a</sup> mayor - - - - - 7.<sup>a</sup> menor.
- 4.<sup>a</sup> mayor - - - - - 5.<sup>a</sup> menor.
- 5.<sup>a</sup> menor - - - - - 4.<sup>a</sup> mayor.
- 7.<sup>a</sup> menor - - - - - 2.<sup>a</sup> mayor.
- 7.<sup>a</sup> mayor - - - - - 2.<sup>a</sup> menor.
- y todos los aumentados y diminutos.

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

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

EJEMPLO 3º

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

509. La ejecución de estos intervallos se aplica á las demas cuerdas con la excepcion que se expuso en la leccion 41 respecto de las cuerdas *tercera* y *segunda*. Se han de conservar en la memoria estas resoluciones, para cuando se trate de los acordes disonantes en el capítulo 3º

CAPÍTULO II.

DEL ACORDE PERFECTO Y SUS DIVERSAS LOCALIDADES EN LA GUITARRA.

ARTÍCULO I.

Acorde perfecto y sus trasteques.

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

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

512. Se puede invertir el orden que tienen estas tres notas del acorde perfecto, y con ellas mismas formar otros dos acordes con distintos intervallos. Trastrocando el DO á su 8ª alta (ejº 4º Nº 2), resulta un acorde de 5ª y 6ª, ambas *mayores* ó *menores*. Mudando el MI á la 8ª alta (Nº 3), resulta otro acorde de 4ª y 6ª, ésta *mayor* ó *menor*. De estos tres acordes, el del númº 1 se llama *directo*, y los otros dos *inversiones* ó *trasteques*: todos son consonantes, porque constan de intervallos consonantes. Si al acorde perfecto *directo* se añade la 8ª de la tónica, entonces el acorde es completo (Nº 4)

EJEMPLO 4.

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

## ARTÍCULO II.

### Posiciones de cada tono.

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

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

### EJEMPLO 5.

#### Posiciones completas.

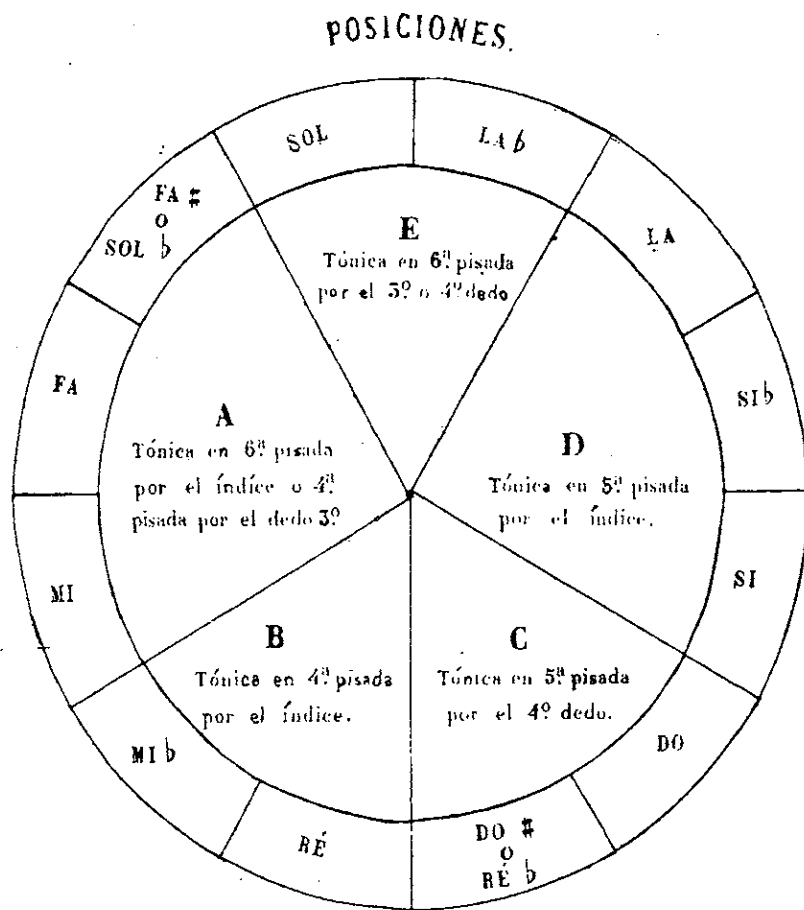
515. Las posiciones con ceja del ejemplo anterior modo mayor y menor son distintas de las otras tres: sin embargo en todas ellas el acorde es perfecto completo, solo se diferencian en que las cuerdas, que en las posiciones 1.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup> suenan al aire, en las otras están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

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

### EJEMPLO 6.

#### Posiciones medias.

317 Llamo. A, á la posición *completa* tónica en 4.<sup>a</sup>; B, á la posición *media* tónica en 4.<sup>a</sup>; C, á la posición *completa* tónica en 5.<sup>a</sup>; D, á la posición *media* tónica en 5.<sup>a</sup>; E, á la posición *completa* tónica en 6.<sup>a</sup> En el círculo siguiente se vé el orden con que se suceden las cinco posiciones en cada tono, buscándolas de izquierda á derecha por sus respectivas letras en orden alfabético. La 1.<sup>a</sup> posición de un tono es el sitio en que se puede formar el acorde perfecto de su tónica mas cerca de la cejuela. Esta 1.<sup>a</sup> posición puede ser completa ó media. En el tono de *fa*, por ejemplo, su 1.<sup>a</sup> posición es A, porque se forma el acorde perfecto *completo* de esta tónica en los tres primeros trastes: su 2.<sup>a</sup> posición es B, su 3.<sup>a</sup> es C, etc. (véase el círculo). La 1.<sup>a</sup> posición de *mi b* es B, que es *media*: siguen despues C, D, E, A: esta última se forma en los trastes 13. 12 y 11.



**ARTICULO III.**

*Diferentes maneras de practicar el acorde perfecto en la guitarra.*

318. El acorde perfecto mayor y menor se ejecuta en la guitarra en tres cuerdas consecutivas sean las que quiera (ej.<sup>o</sup> 7). Los mas usuales son los de los números 3 y 4.

**EJEMPLO 7.**

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

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

EJEMPLO 8.

320. También se pueden ejecutar estos acordes, espaciando mas sus notas (ej<sup>o</sup> 9).

EJEMPLO 9.

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

321. Los acordes espaciados del ejemplo 9 pueden constar de 4 notas, anadiéndoles la 8<sup>a</sup> de alguna de las tres de que constan (ej<sup>o</sup> 10).

EJEMPLO 10.

Conviene conocer bien estas diferentes localidades del acorde perfecto, porque en él resuelven por último los acordes disonantes. (Capítulo 3<sup>o</sup>).

Para asegurarse en la práctica del acorde perfecto, se pueden estudiar ahora los problemas del artículo 11. capítulo 3<sup>o</sup>



# CAPITULO III.

## MANERA DE FORMAR EN LA GUITARRA LOS ACORDES DISONANTES MAS USUALES

522. Los acordes son *consonantes* ó *disonantes*. No hay mas acorde consonante que el *perfecto mayor y menor* (§ 511): todos los demás que se usan en la música son *disonantes*.

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

### ARTÍCULO I.

#### Acorde de 7<sup>a</sup> de dominante.

524. Este es un acorde perfecto mayor que se forma sobre la dominante (§ 298) de un tono, al cual

se agrega la 7<sup>a</sup> menor de la dominante v. g. 

Ejemplo 11. 7<sup>a</sup> menor. 7<sup>a</sup> menor.

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

525. Las notas del acorde *directo* de dominante tienen tres inversiones (ej<sup>o</sup> 12).

#### EJEMPLO 12.

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

directo. 1<sup>a</sup> inv. 2<sup>a</sup> inv. 3<sup>a</sup> inv.

Pauta 1<sup>a</sup> 

3<sup>a</sup> may. 5<sup>a</sup> y 7<sup>a</sup> menor. 5<sup>a</sup> men. 5<sup>a</sup> men. 6<sup>a</sup> men. 3<sup>a</sup> men. 4<sup>a</sup> men. 6<sup>a</sup> may. 2<sup>a</sup> may. 4<sup>a</sup> may. 6<sup>a</sup> may.

En la guitarra es muy difícil ejecutar estos cuatro acordes segun se ven escritos en la pauta 1<sup>a</sup>; pero se forman cómodamente con el dedeo que se ve en la pauta 2<sup>a</sup> La misma 3<sup>a</sup> inv. version una 8<sup>a</sup> baja.

directo. resol. may. men. 1<sup>a</sup> inv. resol. may. men. 2<sup>a</sup> inv. resol. may. men. 3<sup>a</sup> inv. resol. may. men. resol. may. men.

a 

Pauta 2<sup>a</sup>

#### EJEMPLO 15.

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

directo. 1<sup>a</sup> inv. 2<sup>a</sup> inv. 3<sup>a</sup> inv.

Pauta 1<sup>a</sup> 

5<sup>a</sup> may. 5<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> men. 3<sup>a</sup> men. 5<sup>a</sup> men. 6<sup>a</sup> men. 3<sup>a</sup> men. 4<sup>a</sup> men. 6<sup>a</sup> may. 2<sup>a</sup> may. 4<sup>a</sup> may. 6<sup>a</sup> may.

Ejecucion de ellos en la guitarra. La misma 3<sup>a</sup> inv. una 8<sup>a</sup> baja.

directo. resol. may. men. 1<sup>a</sup> inv. resol. may. men. 2<sup>a</sup> inv. resol. may. men. 3<sup>a</sup> inv. resol. may. men. resol. may. men.

e 

Pauta 2<sup>a</sup>

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

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

527. En los ejemplos siguientes las letras a, b, c etc. puestas cerca de un acorde, hacen referencia á los acordes de los ejemplos 12 y 15 que tienen las mismas letras. Los guarismos 1. 2. 3. etc. se refieren á sus semejantes puestos debajo de los acordes en los ejemplos 8º 9º y 10º

### EJEMPLO 14.

ac. dir. de do-  
minante de .....D0

1ª inv. de do-  
minante de .....LA

2ª inv. de do-  
minante de .....FA

3ª inv. de  
domin. de .....BF

resol.  
may. men.

resol.  
may. men.

resol.  
may. men.

resol.  
may. men.

a b c d

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

EJEMPLO 15.

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

329. Además de la resolución que hace el acorde de dominante en el de su tónica (ej: 12 y 13) que es la natural, hace otras varias resoluciones. Vamos á exponer aqui algunas. Al ejecutarlas, se ha de poner la atención en el lugar que ocupa la dominante en cada acorde, á fin de hacer que suba el tono ó semitono que debe para ser tónica ó 5ª arreglando las demas notas de manera que formen el acorde perfecto directo ó inverso al tenor de los ejemplos 8 y 9.

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

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

EJEMPLO 16.

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

EJEMPLO 17.

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

EJEMPLO 18.

333 Resolución subiendo la dominante un semitono á 3ª de tónica menor.

EJEMPLO 19.

**EJEMPLO 20.**

ac. de dom. dir.

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

**EJEMPLO 21.**

ac. de dom. dir.

*Acorde de subdominante.*

336. El acorde de subdominante es un acorde perfecto, que se forma sobre la subdominante (§

298) de un tono, agregándole en lo agudo un intervalo de 2ª. Hace su resolución en

la 2ª *inversión* del acorde de su tónica (ejº 22 nº 1) ó en el ac *directo*, de la dominante de su tónica (nº 2.)

**EJEMPLO 22.**

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

Nº 1.      Nº 2.


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

**EJEMPLO 23.**

ac. directo de subdom.      el mismo con doble alteracion. res.      1ª inv. de subdom. id con do- ble alter<sup>on</sup> res.      2ª inv. de subdom. id con do- ble alter<sup>on</sup> res.      3ª inv. de subdom. id con do- ble alter<sup>on</sup> res.

*Acorde de sexta aumentada.*

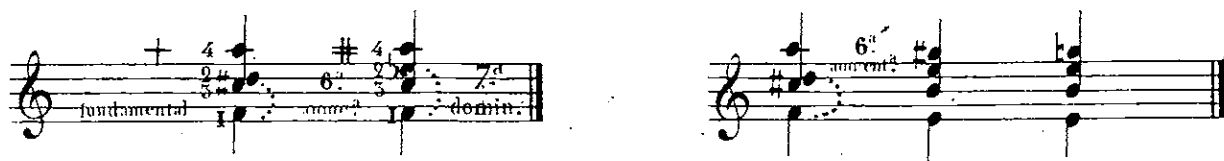
338. Este es un acorde perfecto mayor, al cual se agrega la 6ª aumentada de la nota fundamen-

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

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

**EJEMPLO 24.**

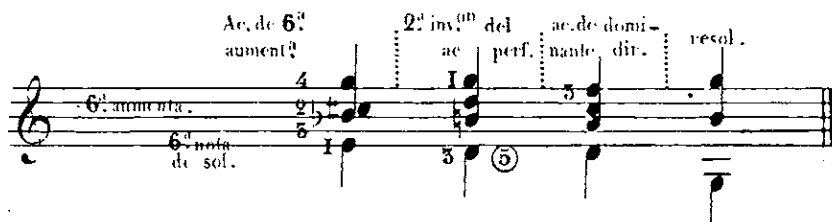
dédo del ac. de	dédo del ac. de	Ac. de 6ª	Resolución.	
6ª aumentada.	7ª de domin. dir.	aumentada.	Mayor	Menor



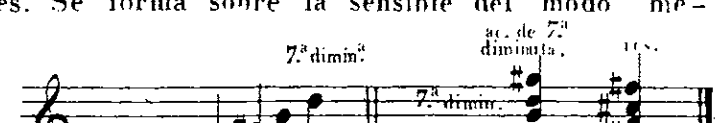
339. Repárese, que aun cuando el dedeo del ac. de 6ª aumentada (ej<sup>o</sup> 24 señal + ) es el mismo que el de 7ª de domin. (ej<sup>o</sup> id señal # ) el modo de estar escritos estos dos acordes es diferente. En la guitarra á cada traste corresponde un solo sonido, que puede estar escrito con #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

340. Tambien se coloca este acorde sobre la 6ª nota de una escala, y entonces resuelve en la 2ª inversion del acorde perfecto mayor, subiendo la 6ª aumentada un semitono á ser 3ª: en este caso, el dedeo del acorde es semejante al de 7ª diminuta ( § 341.)

**EJEMPLO 25.**



*Acorde de 7ª diminuta.*

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

Tiene 3 inversiones como el ac. de 7ª de domin., las cuales se ejecutan del modo que se vé en el ej<sup>o</sup> 26 n<sup>o</sup> 1.

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

**EJEMPLO 26.**

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

**EJEMPLO 27.**

Obsérvese: 1º el ac. de 7ª diminuta *directo* y *sus inversiones* del eje 26 N.º 1. se ejecutan en la guitarra con un mismo orden de dedos: 2º en las 4 resoluciones de este ac. del eje 27, el orden de dedos es el mismo que en la resolución de las tres inversiones de este ac. del eje 26.

*Acorde de 9ª*

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

**EJEMPLO 28.**

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

**EJEMPLO 29.**

ac. perf. directo. *may. men.* *1ª inv. del ac. perf.* *may. men.* *2ª inv. del ac. perf.* *may. men.* ac. de subd.<sup>1ª</sup> *dir. res.* ac. de 6.<sup>a</sup> *aumentada. res.* ac. de dom.<sup>1ª</sup> *directo. res.*

*1ª inv. de dom.<sup>1ª</sup>* *res.* ac. de 7.<sup>a</sup> *dimin. dir.* ac. de subd.<sup>1ª</sup> con *doble alteracion.*

Los mismos acordes del ej<sup>o</sup> anterior ejecutados con la nota grave en la cuerda quinta.

**EJEMPLO 30.**

ac. perf. directo. *may. men.* *1ª inv. del ac. perf.* *may. men.* *2ª inv. del ac. perf.* *may. men.* ac. de subd.<sup>1ª</sup> *directo. res.* ac. de 6.<sup>a</sup> *aum.<sup>a</sup> res.*

ac. de dom.<sup>1ª</sup> *directo. res.* *1ª inv. de domin. res.* ac. de 7.<sup>a</sup> *dimin. directo. res.* ac. de subd.<sup>1ª</sup> con *doble alteracion. res.*

**ARTÍCULO II.**

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

**PROBLEMA 1º.**

346. Pisar la cuerda *tercera* en un traste, y  $\frac{1}{2}$  la nota que resulte, darle sucesivamente los tres caracteres de tónica, 3<sup>a</sup> y 5<sup>a</sup> del acorde perfecto mayor y menor, formando en seguida el acorde correspondiente en tres cuerdas consecutivas, las dos mas agudas que la primera.

**EJEMPLO 31.**

*sib may. sib men. solb may. solb men. mi♭ may. mi♭ men.*

347. Dar estos mismos caracteres á una nota hecha en la cuerda *cuarta* por una operacion análoga á la del problema 1º. El discípulo se hará cargo del lugar que ocupa cada nota en el acorde. La nota dada se distinguirá por ser blanca.

EJEMPLO.

*En tres cuerdas consecutivas.*

Directo. I<sup>o</sup> invers. 2<sup>o</sup> invers. directo. I<sup>o</sup> invers. 2<sup>o</sup> invers.

fa may. fa men. re<sup>b</sup> may. re men. si<sup>b</sup> may. si<sup>b</sup> men. do may. id menor. la men. fa<sup>b</sup> may. fa may. fa men.

Los mismos acordes espacian'o las tres notas de cada uno.

PROBLEMA 3<sup>o</sup>

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

EJEMPLO.

*En tres cuerdas consecutivas*

I<sup>o</sup> invers. 2<sup>o</sup> invers. Directo.

la men. la may. fa may. fa men. re<sup>b</sup> may. re men.

Espaciando las tres notas.

PROBLEMA 4<sup>o</sup>

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

EJEMPLO.

Acorde perf. directo. 1<sup>a</sup> inversion.

2<sup>a</sup> inversion.

la menor. la mayor. do mayor. do # menor.

la menor. la mayor.