

# Revista Musical N° 36 de Venezuela

Samuel Claro-Valdés. *Musicología y sus términos correlativos*

Alejandro Bruzual. *Agustín Barrios Mangoré en Venezuela*

Felipe Barnola. *Diferenciación estilística entre algunos compositores americanos de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX*

Fidel Rodríguez. *Apuntes sobre la zarzuela en Caracas: 1864-1871*

Numa Tortolero. *Nacimientos y Jerusalenes: aproximación a lo cómico en la cultura popular venezolana*

Amilcar Rivas. *Mérida y la música: siglo XIX*

Ana V. Casanova. *María, Cecilia y Amalia: Análisis dramaturgico musical de tres zarzuelas cubanas*

José Peñín. *El Himno Nacional Gloria al Bravo Pueblo y otros de Hispanoamérica*

Katrin Lengwinat. *Lo que vale es el sonido. Reflexiones sobre cambios en la construcción del arpa central*

FUNDACIÓN VICENTE EMILIO SOJO  
CONAC  
Caracas-Venezuela

# REVISTA MUSICAL DE VENEZUELA

## ESPECIALIZADA EN LA INVESTIGACIÓN Y ESTUDIOS MUSICALES

FUNDACIÓN VICENTE EMILIO SOJO, CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA, CONAC

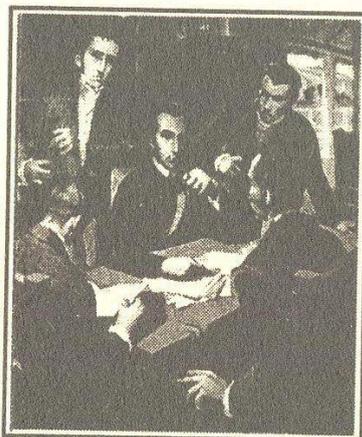
---

Año XVIII

Caracas, Venezuela, enero - abril, 1998.

Nº 36

---



El Padre Sojo y la escuela de Chacao, óleo de Armando Barrios.

### CONSEJO DE REDACCIÓN

#### DIRECTOR

José Peñín

#### MIEMBROS

Juan Francisco Sans

Fidel Rodríguez

Miguel Astor

Humberto Sagredo

Alejandro Bruzual

Felipe Sangiorgi

© FUNDACIÓN VICENTE EMILIO SOJO, 1998.

**COMPOSICIÓN DE TEXTOS**

Vicente E. Guevara T.  
Gustavo A. Colmenares P.

**DISEÑO**

Vicente E. Guevara T.  
Gustavo A. Colmenares P.

**TRADUCCIÓN**

Alfredo Marcano

Depósito legal: P.P.80-0068

Fundación Vicente Emilio Sojo  
Dirección: Avenida Santiago de Chile N° 17. Los Caobos, Caracas.  
Apartado Postal 70537. Caracas 1071 Venezuela  
E-Mail: funves@reacciun.ve  
Teléfonos: Central (58-2) 793 57 17 - 793 49 48 - 793 67 04  
Fax (58-2) 793 56 06

La Fundación Vicente Emilio Sojo no se hace solidaria con las opiniones emitidas en los artículos y reseñas, que son de la absoluta responsabilidad de sus autores.

## FUNDACIÓN VICENTE EMILIO SOJO

**CONSEJO DIRECTIVO**

**PRESIDENTE**

Juan Francisco Sans

**MIEMBROS PRINCIPALES**

Jose Vicente Torres  
José Peñín  
Felipe Sangiorgi  
Miguel Astor

**MIEMBROS SUPLENTE**

Carmen Moleiro  
Fidel Luis Rodriguez  
Numa Tortolero  
Juan de Dios López

**GERENTES**

Gustavo A. Colmenares P.  
Vicente E. Guevara T.

**SECRETARIA EJECUTIVA**

Margarita Martínez Benedicto

**ADMINISTRACIÓN**

Gloria Rodríguez de Velázquez  
Belkis Campero  
Ygsora Rausseo

DOCUMENTOS

Caballero de \*\*\*. *Nuevo Método de Guitarra o Lira* ..... 199

EVENTOS

317

## DOCUMENTOS

### NOTAS INTRODUCTORIAS

El *Nuevo Método de Guitarra o Lira...*, se encuentra en la División de Libros Antiguos y Raros de la Biblioteca Nacional de Venezuela, en San Francisco, bajo la cota N° 787.6107/E 37. Allí llegó gracias a la noble donación que hizo el insigne maestro venezolano, Alirio Díaz, el 5 de abril de 1982. La dedicatoria que puso el maestro en la primera página del libro, dice así:

Para la meritísima Biblioteca Nacional de Venezuela, depositaria de nuestra cultura.

Con el cariño y amor que siempre me ha inspirado ofrezco esta bella obra sobre la guitarra de nuestro siglo XIX.

Firma

*Caracas, 5 de abril de 1982.*

A las manos de Alirio Díaz llegó -según entrevista que le hicieramos el domingo

<sup>1</sup> El presente es un extracto del artículo homónimo publicado en el *Anuario de Estudios Bolivarianos*, del Instituto de Investigaciones Históricas de la USB. Caracas, Año III -número 3- 1994.

9 de agosto de 1992, al finalizar el primer concierto del Festival Internacional «500 años de guitarra no bastan»- cuando su propio tutor, el maestro Raúl Borges, se lo prestó (1). Cómo llegó este ejemplar a manos del maestro Raúl Borges es algo que no pudimos determinar. Raúl Borges, por su parte y según nos contó Alirio Díaz, tuvo un almacén de música, lo que pudo haberle facilitado la adquisición del mencionado ejemplar.

El Método de Guitarra o Lira es un ejemplar monográfico, con las siguientes dimensiones: 20,2 cm. de ancho x 29,8 cm. de largo. El número de páginas que tiene, si nos atenemos a su propia numeración, es de ciento diez (110); sin embargo, hay otras páginas que no están numeradas. En cuanto a la impresión, ha de decirse que es bastante clara y legible y aún de buena apariencia (2). El estado de conservación es bueno.

En las dos primeras páginas del libro (anterior a la hoja de presentación y sin numeración) se encuentra una representación y descripción del tipo de guitarra

que, presumimos, usaba el autor. De este gráfico se puede inferir que dicha guitarra es una especie de instrumento transicional entre las guitarras fabricadas en España en los siglos XVIII y XIX; sus características concretas son: seis cuerdas simples (como la guitarra del siglo XIX), pero sin diapasón de resalte ni cejuela en el puente (como la guitarra del siglo XVIII). Tal vez se trate de una guitarra italiana o francesa de la época (3). Asimismo esta guitarra (como casi todas las guitarras de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX) posee sólo diez y siete trastes, en vez de diez y nueve como la moderna. Finalmente, vale la pena destacar dentro de las muchas cosas que se describen en este gráfico y que se corroboran en otras partes del libro, el cambio de nombre de la tapa armónica por el de diapasón. Es posible que ello ocurra porque éste (el diapasón) se halla a la misma altura de la tapa.

En lo que se refiere a la hoja de presentación, hay ciertamente varias cosas que comentar. Lo primero que llama la atención es ese título algo paradójico para nuestra costumbre (Nuevo Método de Guitarra o Lira...); nos referimos al hecho de que se utilice el término lira como sinónimo de guitarra. Ello se debe a que en Francia y en algunos otros países con influencia francesa (Venezuela por ejemplo), se utilizó este término para referirse a la guitarra. Un claro ejemplo de ello son los métodos de los hermanos Meissonnier, cuyo título - muy similares al nuestro- dicen: *Nouvelle Methode ou Leçons elemeintaires pour Lire ou*

*Guitarre, dedieés à ses élèves*, el de Antonio; y *Methodé pour Guitarre ou Lyre*, el de José (4). Por otra parte ha de recordarse también, que en la Europa del primer Romanticismo existió una lira con mástil que fue llamado Lyre-guitarre, lo que prueba que ambos nombres e instrumentos estaban muy emparentados.

A este título de *NUEVO METODO DE GUITARRA O LIRA...* le sigue otro subtítulo o explicación que dice así: ... *EN QUE SE HALLAN COMPENDIDOS/ PRIMERO: LOS PRINCIPIOS FUNDAMENTALES DE LA MUSICA Y.../ SEGUNDO: LA TEORICOPRACTICA DE LA GUITARRA EN TODA LA ESTENSION DE ESTE INSTRUMENTO.../ TERCERO: UNA COLECCION DE CANCIONES DEL MEJOR GUSTO*. Este extenso título nos hace evocar aquél otro contemporáneo del guitarrista y compositor Luis Legnani, cuyo nombre es: *METODO PER IMPARARE A CONOSCERE LA MUSICA E SOUNARE LA GUITARRA, COMPOSTO COLLA MASSIMA SEMPLECITA E CHIAREZZA DE...*(5).

El momento es a su vez oportuno para referir aquí algo que forma parte de la construcción y organización de este método y que de hecho lo relaciona más aún con los que contemporáneamente se estaban publicando en Europa por los maestros de la época. Nos referimos al hecho de que estas obras pedagógicas solían tener siempre una parte preliminar que introducía al discípulo en los rudimentos de la lectura musical (teoría y solfeo); eso lo podemos ver, no sólo en el mencionado método de Legnani,

sino también en el de Carcassi, el de Castellacci, el de Carulli, etc. Todas estas cosas nos dejan saber muy bien la sólida formación e información que tenía el autor de nuestra obra con respecto a lo que pasaba en el mundo de la guitarra.

Hacia la parte inferior de la mencionada hoja de presentación, se encuentra otro de los enigmas de esta obra: aquel que tiene que ver con el autor. Este método es anónimo, escondiéndose su autor detrás del seudónimo de EL CABALLERO DE \*\*\*. No sabemos qué razones pudo tener este «caballero» para esconder su nombre, pero estimamos posible que haya sido por cuestiones de tipo político: en una sociedad recién salida de las pasiones de una guerra, en cuyo seno se pelearon por ideales contrarios (realistas o republicanos) los hijos de una misma patria, no es raro que se escondieran los nombres; sobre todo, si estos pudieron estar comprometidos con algunos de los sectores en conflicto. En todo caso, hay suficientes razones para pensar que se trataba de un hombre Europeo o profundo conocedor de la realidad musical (guitarrística) del viejo continente, cercano a la figura de Tomás Antero, reconocido músico y obviamente guitarrista.

Inmediatamente debajo del mencionado seudónimo hay un dibujo de una lira de siete cuerdas que despide destellos de luz (6). Debajo de ésta, a su vez, está el precio del libro (5 pesos) y más abajo aún, la ciudad (Caracas) y la Casa impresora (Tomás Antero), que al parecer, era la única que poseía tipos musicales

en la época. En ninguna parte de esta hoja, ni en otras del libro, aparece la fecha de impresión (cosa rara, pues, sí aparece ésta en los libros de Meserón); sin embargo, todos los que han revisado el libro coinciden en que fue publicado en la cuarta década del siglo pasado. En todo caso, Tomás Antero (su impresor) murió en 1852, razón que hace pensar que su publicación fue anterior a esta fecha. Por otra parte, y como lo veremos más adelante, hay razones de suficiente peso en la sociedad venezolana de la época, que justifican iniciativas como las de publicar este método.

Para finalizar con esta sección del libro debemos hacer referencia a una cuestión que se hace evidente en esta hoja de presentación, así como en el resto de la obra. Nos referimos a la ortografía adoptada por el autor. Desde el principio de este método se encuentran expresiones tales como: «jeneral», «estensión», «escojido», etc. En un principio pensé que se trataba de las tendencias ortográficas que se intentaron por estos años; sin embargo, haciendo una revisión más detallada e interna del libro, pude percibir que, en otras circunstancias tipográficas, el autor restituía la ortografía original. Todo esto y algunas otras cosas me han instado para que proponga aquí dos posibles hipótesis: Primera: el impresor carecía de algunas letras en algunos tamaños tipográficos; Segundo: el autor no tenía un criterio ortográfico fijo, sobre todo en la que se refiere al uso de estas consonantes (G, J, S, X). Esto, que pudiera dejar mucho

que decir del autor de la obra, es algo común, por lo menos en algunos de los libros de la época (7).

Como ya se ha dicho, era costumbre en la época preceder estos libros con una sección relativa a los rudimentos de la escritura y lectura musical; éste, como buen método de la época, hace lo propio. No vamos realizar, como es lógico, una descripción de cada uno de los detalles de este capítulo; pues, sería mejor copiarlo textualmente aquí y esa, obviamente, no es la idea. Sin embargo, hay en esta parte algunas cuestiones de interés sobre la que debemos llamar la atención: en primer lugar utiliza un lenguaje exageradamente poético que utiliza el autor para referirse a ciertos conceptos, lo cual creemos involucra aún más esta obra dentro del contexto histórico al que venimos haciendo referencia. Veamos un par de ejemplos: «Música es la ciencia que trata de la composición de aquellos sonidos agradables que hieren nuestro oído, y penetran nuestra alma». El otro dice así: «Melodía ... es la dulzura de los sonidos hechos más sensibles por su suavidad...»

El siguiente asunto a ser referido viene a reforzar aún más la influencia francesa que desde líneas anteriores le hemos atribuida a esta obra. Nos estamos refiriendo al «exclusivo» uso que hace el autor de la obra de la sílaba «UT» para referirse a la nota «Do», tal y como lo hacían los franceses (8). En realidad esta denominación fue bastante común en Venezuela por esta época; pero lo que

llama la atención -repetimos- es la «exclusividad» con que se usa, cuando ya Juan Meserón en 1824 utilizaba esta sílaba sólo para referirse a las claves y a las tonalidades. También lo utiliza José María Osorio en *Elementos del canto llano y figurado* (1844).

Otro asunto es que el capítulo titulado «Principios fundamentales de la música» es una reproducción exacta al publicado por el mismo Tomás Antero en *Método o estudio completo de solfeo para enseñar el canto según el gusto moderno*.

En cuanto a las figuras musicales, el autor del método utiliza la vieja denominación de semibreve (por redonda), mínima (por blanca), semimínima (por negra), etc. En este sentido ha de advertirse que estas denominaciones se utilizaron en Venezuela, por lo menos, hasta después de 1920, pues, en esta fecha se publica la sexta edición de los «Rudimentos de la Música» de J. M. Suárez, la cual conserva aún los mencionados usos.

La segunda parte del libro está referida a la práctica guitarrística propiamente dicha. Ciertamente hay aquí varias cosas que es importante señalar. La primera, siguiendo el orden propuesto por el autor de la obra, tiene que ver con la técnica o el *modo de tener y tocar la guitarra*: este autor, contrario a la que hoy es costumbre, recomienda reposar la guitarra sobre el muslo de la pierna derecha en vez de la izquierda. Esta diferenciación de criterios, sin embargo, parece ser común en la historia de la

ejecución del instrumento, pues, tanto hoy como ayer, se ha revisado este asunto constantemente sin que por ello termine de ser incómodo; no en vano un maestro de la época -Dionisio Aguado- creó lo que él llamó la «máquina de Aguado» que no era otra cosa que un atril para posar el instrumento. Asimismo, hay retratos de Sor apoyando la guitarra sobre el muslo derecho, tal y como lo propone nuestro autor. Otra de las cuestiones técnicas a que queremos referirnos, es la que se refiere a la posición de la mano derecha y de sus respectivos dedos. Como bien saben los guitarristas, en la ejecución de la guitarra académica no se usa el dedo meñique de la mano derecha y se deja éste totalmente libre para que pueda tener mayor movilidad la mano. El autor de esta obra, sin embargo, recomienda apoyar el dedo meñique sobre la tapa (llamada por él diapasón) para dar a los dedos de esta mano *más asiento*. Esto, no obstante, parece obedecer a razones puramente didácticas, pues en líneas posteriores dice: «también se podrá dejar de tener puesto el dedo chiquito en el diapasón así que el discípulo esté más diestro y no falte las cuerdas».

Asimismo, queremos llamar la atención aquí, sobre el tipo de digitación de la mano derecha que utiliza este autor. En efecto, muy contrario a lo acostumbrado (digitar los dedos según la primera letra de cada dedo), el autor propone señalar la digitación de la mano derecha con puntitos: un punto (.) para el pulgar; dos puntos (..) para el índice;

tres (...) para el medio y cuatro (...) para el anular. Por otra parte llama la atención algo que parece haber sido muy común en la época, pero que desgraciadamente hoy se ha perdido. Nos referimos al estudio de toda la extensión sonora del instrumento a través del uso sectorizado de las posiciones (1ra. posición, 2da. 3ra. etc.), lo cual, obviamente, facilita la lectura de la música para el instrumento. Una propuesta similar hace Mateo Carcassi en su *Método Completo para Guitarra* (Op. 59).

Otra de las cuestiones de notable valor pedagógico que se presentan en esta obra, así como en el método de Carcassi, además de los estudios de las escalas y de los arpeggios (muy similares en ambos libros) son los estudios y registros de las tonalidades más usadas en el instrumento. En ello destaca el uso de lo que ellos llaman «preludios» que no es más que un registro de los acordes fundamentales de la tonalidad a estudiar, para que el alumno se familiarice con ellos. Posterior a cada estudio o registro de la tonalidad, los autores (Carcassi y el nuestro) presentan una serie de lecciones y pequeñas obras entre las que destacan valeses, contradanzas y temas con variaciones (esto último sólo en el método venezolano).

Aunque en ningún momento hemos pensado que este libro sea una copia de los otros métodos que se publicaron en la época, el lector ya habrá podido darse cuenta de la gran relación que tiene este método con el otro que veni-

mos citando: el de Carcassi. Ya se ha mencionado cuan común es la forma como ambos autores operan en el estudio de la afinación, las posiciones, las tonalidades, las escalas, los acordes, los arpeggios, etc. Veamos ahora como expresan un mismo concepto, lo cual nos hace pensar, incluso, que nuestro autor pudo haber consultado a Carcassi. Léanse los párrafos que a continuación se exponen:

Caracassi: La guitarra puede tocarse en todos los tonos, pero tiene, como todos los instrumentos, sus tonos favoritos. Los que mejor vienen son: Do mayor, Sol Mayor, Re mayor y menor. La mayor y menor, Mi mayor y menor y Fa mayor. Los otros son difíciles, porque necesitan un empleo demasiado frecuente de la ceja: así pues, no he anotado, en la primera parte de esta obra, sino las Escalas, Tonalidades, Ejercicios y estudios progresivos, en los tonos más usados. (9)

El Caballero de \*\*\*: Se puede tocar la guitarra en todos los tonos; pero como cada instrumento tiene sus tonos favoritos se observa que los que convienen mejor á este son los de UT MAYOR, RE Mayor y Menor, MI MAYOR Y MENOR, FA MAYOR, SOL MAYOR Y LA MAYOR Y MENOR. Los demás son difíciles y poco usados, porque sus efectos no son tan hermosos; pues en virtud de estas razones, será en los tonos aquí referidos que formaré las escalas y ejercicios que se habrán de tocar, acompañándolos todos con piezas escogidas (sic), ...

En cuanto a la calidad de las obras expuestas en el método, debemos decir que es obvio que se tratan de composiciones muy sencillas, hechas fundamentalmente con un fin pedagógico y para principiantes. Su textura es fundamen-

talmente monódica acompañada; es decir: melodías acompañadas con acordes en bloque, quebrados o arpegiados. Estas armonías o acordes son, por lo general, muy elementales; pero conservan siempre el respeto por las reglas de la armonía clásica (resolución de las disonancias por grado conjunto, inhibición intencional de los paralelismos, etc.). En cuanto a su a su plan de construcción, las pequeñas obras expuestas en el método están representadas, en buena parte, por vales y contradanzas en forma ternaria y, a veces, en forma binaria. Hay también temas con variaciones y algunas otras piezas como un valse ruso, un rondó, una escocesa, una marcha y otras lecciones escritas en movimiento andante y allegretto (también éstas en forma binaria y ternaria). En su conjunto, se trata de danzas populares que era costumbre cultivar tanto en la Europa como en la América de fines del siglo XVIII y principios del XIX, escritas ahora para guitarra sola. En lo que se refiere al vals mencionado aquí, Ramón y Rivera afirma (10):

Están allí presentes no sólo los gérmenes iniciales de un vals que después se agrandaría a varias partes de 8 ó 16 compases, sino los de la contradanza criolla, pequeña de estructura y sin el cambio rítmico que tomará en la segunda parte, sólo a fines del siglo XIX. Entre esos gérmenes iniciales del vals, cabe precisar el bajo sobre la tercera corchea del compás, elemento rítmico que vendrá a constituir luego uno de los caracteres no sólo de nuestro vals sino también del joropo.

Igual opinión le merecen al citado folklorista, las contradanzas y canciones que también aparecen en el método.

En cuanto al origen de estas obras, no se debe pensar que sean creaciones del autor del método, pues, como él mismo nos dice, son «ejemplos escogidos (sic) entre los mejores autores para facilitar los procesos de los discípulos». Sin embargo, es muy posible que muchas de ellas hayan sido adaptadas al instrumento por él.

En un sentido general creemos, que el valor de la obra es fundamentalmente pedagógico: hay en ella un estudio sectorizado de las tonalidades, de las dificultades técnicas y/o posibilidades expresivas del instrumento, sucedidas todas con un número sustancial de obras en las cuales se ponen en práctica lo aprendido. Así se realiza, por ejemplo, el estudio de las notas picadas y ligadas; el estudio del trino, de los armónicos, etc. Como guitarrista y pedagogo, pienso que hay muchas cosas aquí que deberían adoptarse en la enseñanza moderna del instrumento.

Esta tercera parte no está debidamente presentada como las anteriores, parece más bien que se tratara de una continuación de la segunda; sin embargo, hay que reconocer que su contenido se acerca más al objetivo musical propiamente dicho. Se trata, como bien lo dice el autor del libro, de una «colección de canciones y dúos del mejor gusto»; es decir, de un repertorio más estilizado, para que las interprete el discípulo una vez haya adquirido las destrezas que se enumeran en la secciones anteriores. Entre las canciones se encuentra una sacada de la ópera *El Barbero de Sevilla* y otras cua-

tro, cuya procedencia no se especifica. La última es una *Bolera* para ser cantada a dos voces y, por supuesto, con acompañamiento guitarrístico; las dos primeras llevan por nombre, *la Declaración* y *El Enagenamiento* (sic). Todas están acompañadas con acordes arpegiados y en bloque, utilizando las tonalidades de Do y Sol mayor. De estas canciones (a las que llama canción-aria) dice Ramón y Rivera (11):

Puede observarse ... el acompañamiento arpegiado característico de tantas otras de la ópera, y ... giros melismáticos y retardos que caracterizan también el estilo del aria operática y sus imitaciones. Estos elementos se conservan por muchos años, desde mediados del siglo pasado hasta bien entrado el actual; junto con ellos, la estructura ayuda a la caracterización de este tipo de canciones, porque es generalmente en su estructura una canción de uno o dos temas, a veces con repeticiones.

En cuanto a los dúos con variaciones para guitarra, cabe decir que son tres, en las tonalidades de La, Re y Sol mayor, respectivamente. La simplicidad y sencillez persiste aún aquí, pero ello no merma en la belleza de ninguno de los dúos. En general, se pudiera decir que estas obras (dúos y canciones) tienen un notable valor para la necesaria formación que debe adquirir todo músico en la interpretación de música de cámara, siendo muy posible que su selección haya sido juzgada con este mismo criterio.

El libro termina, después de estos dúos, con un nuevo sello o dibujo y la expresión latina «Finis».

## CITAS Y NOTAS DEL ARTICULO

- (1) Con sonrojo en la cara y con cierta inseguridad, el Maestro Alirio Díaz nos confesó -no sin antes pedirnos guardáramos el secreto- que luego que su maestro le prestara el libro, él no quiso devolvérselo. Raúl Borges (quien sabe por qué extraña razón) tampoco se lo pidió. Nosotros, no obstante lo dicho y después de mucho pensarlo, hemos «querido» faltar a esta promesa, pues, creemos que lejos de haber incurrido en un error, nuestro insigne hombre fue guiado por la «divina» mano de quien sabe valorar la historia y la cultura universal, cuyo único dueño es la humanidad entera. Prueba clara de ello es que sin el menor de los egoísmos, y «con el cariño que siempre le ha inspirado», el Maestro supo donar esta «bella obra a la meritísima Biblioteca Nacional de Venezuela, depositaria de nuestra cultura» para que cualquier interesado pudiera consultarla. Pedimos, pues, disculpas al Maestro y esperamos que comprenda que esta «falta» ha sido guiada de quien admira, no sólo al guitarrista, sino también al hombre de bien, queriendo con esto, hacerle un justo reconocimiento.
- (2) La copia que está en mi poder está reducida a un 50%, aproximadamente y, sin embargo, es bastante legible.
- (3) Aunque en ninguna parte del libro se asegura que el autor utiliza una guitarra francesa o italiana, la evidente influencia francesa que se puede apreciar en este método nos hacen pensar lo propio. La presente cita tomada de la página 22 del libro, acrecienta más esta posibilidad: «por lo general las guitarras, principalmente las francesas e italianas, están compuestas por seis cuerdas...»
- (4) Cuando mandé a microfilmear el ejemplar del método que se encuentra en nuestra Biblioteca Nacional, encontré que una francesa, para mi desconocida, estaba también interesada en una copia del ejemplar venezolano. Tal vez ella piense, y con razón, que el método caraqueño puede ser el de alguno de los hermanos, Meissonnier, o que por lo menos tenga algo que ver con ellos. En este sentido debe saberse que uno de estos métodos está, efectivamente, perdido.
- (5) PRAT, Domingo. Op. Cit. pág 177.
- (6) Estos dibujos o sellos (con diferentes motivos) parece que eran muy comunes en la bibliografía de la época, pues, también están presentes en la segunda edición del libro de Meserón y en la sexta del de J. M. Suárez.
- (7) Un claro ejemplo de ello es posible encontrarlo en el libro de música de Juan Meserón, cuya impresión es de la misma casa y más o menos de la misma época.
- (8) «UT» es la tónica de la escala diatónica, de acuerdo con el sistema de sílabas creado por Guido d'Arezzo: en el siglo XVII los italianos sustituyeron esta sílaba por «DO», que era más fácil de pronunciar; los franceses, sin embargo, siguieron utilizando la sílaba original. Tomado de Percy A. Scholes *Diccionario Oxford de la Música*.
- (9) CARCASSI, Mateo. *Método completo para guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana, p. 19.
- (10) RAMÓN Y RIVERA, Luis Felipe. *La Música Popular de Venezuela*. Caracas: Ernesto Armitano Editor, 1976, p. 14.
- (11) Op. Cit. pp. 121-125.
- (12) CALZAVARA, Alberto *Estudio Preliminar sobre el libro Explicación y Conocimiento de los Principios Generales de la Música de Juan Meserón*. Caracas: Editado por Solistas de Venezuela, 1984.
- (13) Las Noticias sobre esta Sociedad Filarmónica<sup>1</sup> las obtuvo José Antonio Calcaño a través de una hoja publicitaria que imprimió Tomás Antero, quien además era miembro de la sociedad. Ello nos revela cuan comprometido estaba este impresor con el movimiento musical de la época. Mayor información al respecto se puede hallar en *La Ciudad y su Música*, p. 235 y siguientes.
- (14) Por esta razón es más factible que la publicación de nuestro método sea anterior a 1847.

Hugo Quintana

Nota: La presente edición reduce los márgenes de la obra original al tamaño de la *Revista Musical de Venezuela* a través de un minucioso trabajo de escaneo, reconstrucción y limpieza realizado por Gustavo Colmenares.

Agradecemos a Sael Ibañez, Director del servicio de libros raros y manuscritos, a Mercedes López, Jefe de la división de libros raros y a Griselda Briceño y Orlando Soto, por la ayuda prestada para la reproducción de este documento.

Para la eminentísima Biblioteca Nacional de  
Venezuela, depositaria de nuestra cultura.

Con el cariño que siempre me ha  
inspirado ofrezco esta bella obra sobre la  
guitarra de nuestro siglo XIX



Caracas, 5 de abril de 1982.

CADA PAUTA  
representa una de las cuerdas de la Guitarra.

ESCALA CROMÁTICA S. ARR. CADA CUERDA.

CADA PAUTA  
representa una de las cuerdas de la Guitarra.

1. Cuerda.  
2. Cuerda.  
3. Cuerda.  
4. Cuerda.  
5. Cuerda.  
6. Cuerda.

A. Diapasón.  
B. Trastes.  
C. Tercera.  
D. Faltón.  
E. Tercera y séptima.  
F. Trastes.  
G. Mástil o brazo.

H. Clavijero.  
I. Clavijero.  
J. Clavijero.  
K. Clavijero.  
L. Clavijero.  
M. Clavijero.  
N. Clavijero.

# NUEVO METODO

DE

## GUITARRA O LIRA,

### EN QUE SE HALLAN COMPRENDIDOS,

PRIMERO:

LOS PRINCIPIOS FUNDAMENTALES DE LA MUSICA  
Y EL MODO DE ADQUIRIR LOS MAS PERFECTOS CONOCIMIENTOS  
DE ESTA CIENCIA A LA MAYOR BREVEDAD.

SEGUNDO:

LA TEORICAPRACTICA DE LA GUITARRA  
EN TODA LA ESTENSION DE ESTE INSTRUMENTO,  
APLICADA A EJEMPLOS ESCOJIDOS ENTRE LOS MEJORES AUTORES  
PARA FACILITAR LOS PROGRESOS DE LOS DISCIPULOS.

TERCERO:

UNA COLECCION DE CANCIONES Y DUOS DEL MEJOR GUSTO.

—•••••—  
POR EL CABALLERO DE \*\*\*



Precio 5 pesos.

CARACAS.

IMPRESO POR TOMAS ANTERO.



diatónicamente, es decir: una en la línea y otra en el espacio; lo que se llama: POR GRADOS CONJUNTOS.

ENSAYOS CON LAS CLAVES DE SOL Y FA.

CLAVE DE SOL Cuéntese subiendo. *sol la si ut re mi fa sol*

CLAVE DE FA Cuéntese subiendo. *fa sol la si ut re mi fa*

Cuéntese bajando. *fa mi re ut si la sol fa*

Cuéntese bajando. *mi re ut si la sol fa*

ARTICULO CUARTO.

DE LAS FIGURAS Y VALOR DE LAS NOTAS.

Hay siete figuras diferentes de notas, que son de siete valores diferentes. Se entiende por valor de una nota, la duracion que ha de tener el sonido que produce, y esta duracion, está determinada con la figura de la nota misma.

EJEMPLO.

1 Semibreve	1 Pausa
2 Minimas	2 Pausas
4 Semas	4 Pausas
8 Corchetas	8 Pausas
16 Semicor.	16 Pausas
32 Pausas	32 Pausas
64 Semif.	64 Pausas

FIGURAS Y VALOR DE LOS SILENCIOS.

Cada una de estas siete figuras diferentes de notas, tiene un signo que indica un silencio, correspondiente á su mismo valor.

EJEMPLO.

Pausa de un compas. Media Pausa. Aspiracion. Otra. Otra. Otra.

Mismo valor de la Semibreve. Mismo valor de la Mínima. Mismo valor de la Semínima. Mismo valor de la Corcheta. Mismo valor de la Semicorchea. Mismo valor de la Pausa. Mismo valor de la Semitua.

NOTA.—La Pausa de un compas, sirve para el compas de á 4 tiempos, como para el de á 3 ó de á 2; y la Media Pausa tambien, á pesar que su valor sea de dos tiempos, no vale sino la mitad de un compas cualquiera que sea.

FIGURAS PARA INDICAR LAS PAUSAS O SILENCIOS DE MUCHOS COMPASES.

Pausa de 2 compases. Pausa de 3 compases. Pausa de 4 compases. Pausa de 15 compases.

ARTICULO QUINTO.

DEL PUNTILLO.

Se hace uso del Puntillo, despues de cualquiera nota, para aumentarla con la mitad de su valor natural, y cuando se encuentran dos Puntillos, el segundo, dá á la nota la mitad solamente del valor que ya ha recibido del primero, es decir, que cuando una nota va inmediatamente seguida con dos Puntillos, tiene entonces, las tres cuartas partes mas del valor que tenia antes.

Colocados los Puntillos, inmediatamente despues de cualquiera aspiracion, producen el mismo efecto que con las notas; esto es: que aumentan tambien la aspiracion despues de la cual se encuentran, con la mitad, cuando hay uno solo, ó con las tres cuartas partes de su valor natural si son dos.

EJEMPLOS.

Una Semibreve con puntillo.	Una Mínima con puntillo.	Una Semínima con puntillo.	Una Corcheta con puntillo.	Una Semicorchea con puntillo.	Una Pausa con puntillo.
Vale 3 Minimas por su valor natural y 1 mas por el puntillo.	Vale 3 Semínimas por su valor natural y 1 mas por el puntillo.	Vale 3 Corchetas por su valor natural y 1 mas por el puntillo.	Vale 3 Semicorcheas por su valor natural y 1 mas por el puntillo.	Vale 3 Pausas por su valor natural y 1 mas por el puntillo.	Vale 3 Semifusas por su valor natural y 1 mas por el puntillo.
Aspiraciones con puntillo.		Notas con dos puntillos.		Aspiraciones con dos puntillos.	
Una aspiracion de Semínima con puntillo.	Una Aspiracion de Corcheta con un puntillo.	Una Mínima con dos puntillos.	Una Semínima con dos puntillos.	Aspiracion de Semínima con dos puntillos.	Aspiracion de Corcheta con dos puntillos.
Vale otra aspiracion de Corcheta mas por el puntillo.	Vale otra Aspiracion de Semicorchea mas por el puntillo.	Vale una Semínima mas por el 1 puntillo y 1 Corcheta mas por el 2.	Vale una Corcheta mas por el primer puntillo y una Corcheta mas por el segundo.	Vale 1 aspiracion de Corcheta por el primer puntillo, y dos semicorcheas por el segundo.	Vale 1 aspiracion de Semicorchea por el 1 puntillo y 1 de Pausa por el segundo.

ARTICULO SESTO.

DE LOS COMPASES.

Todas las piezas de música, están partidas en pequeñas porciones, de igual duracion en la ejecucion, á fin de arreglar su movimiento, y servir de guia para andar á par con los que se toca: son estas pequeñas porciones, que se llaman COMPASES; cada compas está separado con una rayuela vertical llamada DIVISION.

EJEMPLO.

Division. Division. Division.

Para facilitar la precision de los compases, se dividen aun en tiempos, y en partes de tiempo; son estos tiempos que se marcan con un movimiento de la mano ó del pié, lo que se llama: *llevar el compás*.

Hay tres COMPASES principales en la música, á saber: el Compas de a CUATRO TIEMPOS el de á Tres TIEMPOS y el de á Dos. De estos tres Compases se forman otros tres, que se llaman Compases compuestos, ó derivados, y se llevan del mismo modo que los tres primeros.

El compas de á cuatro tiempos se llama: COMPASILLO, y se marca con una C, su compuesto ó derivado se llama DOCE POR OCHO y se marca así  $\frac{3}{2}$ ; véanse los Ejemplos primeros. El compas de á tres tiempos recibe su nombre de los números con que se indica y se marca con un 3 ó  $\frac{3}{4}$ , y su derivado  $\frac{3}{8}$ ; véanse los ejemplos segundo y tercero. Y el compas de á dos tiempos, se marca con una 2, atravesada ó con un 2 ó  $\frac{2}{4}$  y su derivado con  $\frac{1}{2}$ . Véanse los ejemplos tercero, cuarto, quinto y sexto.

**ADVERTENCIA.** El Compas que se marca con una 2 atravesada, se llama COMPAS MAYOR, porque se lleva á dos tiempos graves es decir: *mas despacio* que los otros, y que tambien suele llevarse á cuatro tiempos.

Ejemplo 1. <sup>o</sup>  Compasillo.	Ejemplo 2. <sup>o</sup>  Compas de á 3 tiempos.	Ejemplo 3. <sup>o</sup>  Compas de á 3 tiempos.
Ejemplo 4. <sup>o</sup>  Compas mayor.	Ejemplo 5. <sup>o</sup>  Compas de á 2 tiempos.	Ejemplo 6. <sup>o</sup>  Compas de á 2 tiempos.

COMPASES COMPUESTOS O DERIVADOS.

Ejemplo 1. <sup>o</sup>  Derivado del compas de á 4 tiempos.	Ejemplo 2. <sup>o</sup>  Derivado del compas de á 3 tiempos.	Ejemplo 3. <sup>o</sup>  Derivado del compas de á 2 tiempos.
--	--	--

EJEMPLOS

PARA CONOCER DE QUE MODO SE HAN DE LLEVAR LOS DIFERENTES COMPASES SEGUN ESTAN MARCADOS.

Compas de 4 tiempos, dicho compas se marca con una C se lleva así.	
Compas de 3 tiempos marcado con una 3 ó $\frac{3}{4}$ se lleva así.	
Compas de 3 tiempos marcado con un 3 ó $\frac{3}{8}$ atravesada se lleva así.	
Compas de 2 por 6, marcado con un 2 ó $\frac{2}{4}$ atravesada se lleva como el de á 4 tiempos.	
Compas de 6 por 8, marcado con $\frac{3}{2}$ se lleva como el de á 3 tiempos.	
Compas de 6 por 8, marcado con $\frac{3}{4}$ se lleva como el de á 2 tiempos.	

**NOTA.** Cuando se encuentra un grupo de tres notas, llevando el número 3 encima dichas tres notas, no tienen sino el valor de dos de su misma clase; y cuando el grupo está formado con seis notas, llevando el número 6, no tienen sino el valor de cuatro lo que se llama *Tresillo* y *Seisillo*.

EJEMPLO.

Tresillo.  Mismo valor.	Seisillo.  Mismo valor.
-------------------------------	-------------------------------

ARTICULO SEPTIMO.

DE LOS SIGNOS DE ALTERACION LLAMADOS: SOSTENIDO, BEMOL Y BECUADRO

Estos tres signos, SOSTENIDO: (#), BEMOL: (b), y BECUADRO: (bb), se llaman signos de alteracion, porque hacen salir de su tono natural las notas delante de las cuales se encuentran puestos, del modo que sigue: el SOSTENIDO, hace subir la nota delante de la cual se encuentra, un SEMITONO el BEMOL, por lo contrario, la baja un SEMITONO, y el oficio del BECUADRO, es volver á su tono natural, la nota que ha sido subida ó bajada por el SOSTENIDO ó BEMOL.

EJEMPLO.

SI Natural.	SI Subido un semitono,	SI Vuolto natural.	MI Natural.	MI Subido un semitono,	MI Vuolto natural.
Lo mismo que ut natural.			Lo mismo que fa natural.		
UT Natural.	UT Subido un semitono,	UT Vuolto natural.	FA Natural.	FA Subido un semitono,	FA Vuolto natural.
Lo mismo que si natural.			Lo mismo que mi natural.		

**ADVERTENCIA.** El Sostenido y Bemol así empleados, se llaman ACCIDENTALES, es decir: que no proceden sino con las notas del compas solamente, en donde se encuentran.

A mas de esto, los Sostenidos y Bemoles tienen otro empleo y este es, que se ponen en el principio de las piezas de Música, inmediatamente despues de la Clave para indicar el Tono en que se halla cada pieza, y en este caso, todas las notas de una pieza, que llevan el mismo nombre que la línea ó espacio, en que se encuentran puestos los Sostenidos ó Bemoles, reciben las alteraciones que comunican estos signos, lo mismo que si cada una de ellas tuviese delante de sí, el signo que se encuentra puesto en la Clave. Lo mismo sucede con los Becuadros; pero solo cuando se ponen en la Clave, para hacer variar el Tono del modo mayor al modo menor, ó de éste á aquel, porque si es en el curso de la pieza que se encuentra un Becuadro, entonces no produce efecto sino con la nota delante de la cual está colocado, ó con las del mismo nombre, que se encuentran en el mismo compas que él, así como ya se ha observado para los Sostenidos y Bemoles empleados ACCIDENTALMENTE.

EJEMPLOS.

EJEMPLO PARA PASAR DEL MAYOR AL MENOR.

EJEMPLO PARA PASAR DEL MENOR AL MAYOR.

Por lo regular, cuando se hace uso de los Sostenidos y Bemoles, para indicar el Tono de una pieza de música, se emplean hasta el número de siete de cada uno; y el orden que se observa para colocarlos es este: los Sostenidos se colocan por quinta subiendo la escala diatónicamente, y observando poner el primero en la quinta línea llamada FA. Y los Bemoles por cuarta, observando tambien poner el primero en la tercera línea llamada SI.

**ADVERTENCIA.** Se entiende por QUINTA, el espacio que existe entre cinco notas: como de fa á ut, y por CUARTA, el de cuatro notas: como de si á mi.

EJEMPLO.

Hay tambien el doble Sostenido ( $\sharp\sharp$ ;  $\natural\sharp$ ); y el doble Bemol ( $\flat\flat$ ) que sirven para subir ó bajar las notas un tono entero, pero no se ponen sino delante de aquellas, que ya estan alteradas por un Sostenido ó Bemol, y aun esto no sucede, sino en varios casos reservados.

NOMBRE DE LAS DISTANCIAS QUE LAS NOTAS OBSERVAN EN SU ORDEN NATURAL.

Las distancias que existen entre las notas, siguiendo el orden natural de su escala primitiva, se denominan por: UNISONO, lo que se entiende de dos notas perteneciendo al mismo grado; SEGUNDA, es decir el intervalo como de Ut á Re; TERCERA, el de Ut á Mi; CUARTA el de Ut á Fa; QUINTA, el de Ut á Sol; SESTA, el de Ut á La; SEPTIMA, el de Ut á Si; y OCTAVA que es la correspondencia de dos notas, colocadas á ocho grados de distancia una de otra.

EJEMPLO.

ARTICULO OCTAVO.

DEL TONO Y MODO.

La palabra TONO, tiene varias acepciones, se entiende por TONO esa distancia que existe entre las notas, como de UT á RE hay un TONO; significa, tambien, el grado de elevacion ó minoracion en el cual se fija el acorde de los instrumentos, y se toma en fin por la nota principal llamada TÓNICA, en la cual una pieza de música está establecida. Todas las notas pueden ser TÓNICAS, es decir la nota que dé el TONO á la pieza, porque es del nombre de cada una de ellas, que los TONOS reciben el suyo.

Cada TONO tiene un acorde perfecto que sirve para facilitar la entonacion de una pieza de música y este acorde se compone siempre de la TÓNICA, TERCERA, QUINTA y OCTAVA, que forman la basa y constitucion de toda la música.

El MODO, es el carácter del TONO, hay dos especies de MODO, á saber: MODO MAYOR y MODO MENOR. Se distinguen los Modos por su TERCERA; el MAYOR, es aquel cuya TERCERA es mayor, es decir: que de la nota TÓNICA á su TERCERA, se encuentran dos tonos llenos, y el MENOR, aquel cuya TERCERA es menor, esto es: que de la nota TÓNICA, á su TERCERA, no se encuentra mas que un TONO y un Semitono.

EJEMPLO.

**NOTA:** se considera, en la música, por modelo de los TONOS MAYORES, el de UT natural, y de los menores, el de LA, porque los dos se representan sin Sostenidos ni Bemoles en la Clave.

**DE LOS TONOS Y SUS RELATIVOS.**

El Tono de una pieza de música, se indica por el número de los Sostenidos ó Bemoles que se ponen en la Clave, á escepcion del de Ut mayor y La menor, que por ser Tonos naturales no se les pone en la Clave, ni Sostenidos ni Bemoles.

Cada TONO MAYOR, tiene su relativo en menor, y se entiende por TONO RELATIVO, el que, aunque diferente, tiene en la Clave, la misma cantidad de Sostenidos ó Bemoles que el otro. Los ejemplos siguientes los harán conocer.

**EJEMPLOS CON SOSTENIDOS.**

UT. Modo mayor.	SOL. Modo mayor.	RE. Modo mayor.	LA. Modo mayor.	MI. Modo mayor.	SI. Modo mayor.	FA #. Modo mayor.	UT #. Modo mayor.
LA Modo menor, relativo de UT mayor.	MI Modo menor, relativo de SOL mayor.	SI Modo menor, relativo de RE mayor.	FA # Modo menor, relativo de LA mayor.	UT # Modo menor, relativo de MI mayor.	SOL # Modo menor, relativo de SI mayor.	RE # Modo menor, relativo de FA # mayor.	LA # Modo menor, relativo de UT # mayor.

**EJEMPLOS CON BEMOLES.**

FA. Modo mayor.	SI b. Modo mayor.	MI b. Modo mayor.	LA b. Modo mayor.	RE b. Modo mayor.	SOL b. Modo mayor.	UT b. Modo mayor.
RE. Modo menor, relativo de FA mayor.	SOL. Modo menor, relativo de SI b mayor.	UT. Modo menor, relativo de MI b mayor.	FA. Modo menor, relativo de LA b mayor.	SI b. Modo menor, relativo de RE b mayor.	MI b. Modo menor, relativo de SOL b mayor.	LA b. Modo menor, relativo de UT b mayor.

**NOTA:** Los dos últimos Tonos de estos ejemplos, así con Sostenidos, como con Bemoles, son raras veces usados.

**REGLA.** Para conocer facilmente en que Tono está una pieza de música, sin necesidad de retener de memoria el nombre de cada uno de ellos, y el modo con que estan indicados, se debe atender á la regla siguiente:

Cuando no haya en la Clave ni Sostenidos ni Bemoles la pieza estará en **UT MAYOR** ó **LA MENOR**, así que haya Sostenidos en la clave, entonces su Tono mayor será, siempre, el de la nota mas arriba del último Sostenido puesto, y su Tono menor, el de la nota mas abajo del mismo último Sostenido, cualquiera que sea el número de ellos que se le encuentre puesto.

Si son Bemoles que se hallen en la Clave, se contarán cinco, notas mas arriba del último Bemol, y la tercera será la nota del TONO MAYOR, ó tres notas solamente siempre del último Bemol, y la tercera será la nota del TONO RELATIVO MENOR, cualquiera que sea tambien el número de los Bemoles que la Clave tenga.

En fin, para saber positivamente si una pieza ha de estar en el TONO MAYOR, ó en el RELATIVO menor indicados en la Clave, por los Sostenidos ó Bemoles, será menester ver en los primeros compases, si la QUINTA del TONO MAYOR que indiquen dichos Sostenidos ó Bemoles, está alterada, si lo está, el Tono de la pieza será el del relativo menor, y si no lo está, el Tono será entonces el mismo del modo mayor ya hallado.

**ADVERTENCIA.** Se observa, para facilitar á conocer dicha Quinta del Tono mayor que es menester buscar, á fin de saber si una pieza está en el Tono relativo menor, que siempre es la que precede inmediatamente la Tónica del menor; la que se llama **NOTA SENSIBLE**.

Se puede conocer, tambien el Tono de una pieza de música, por la última nota con la cual acaba, pues suele ser la Tónica, o sea nota principal del Tono; pero este modo ofrece mil dificultades, porque las segundas voces y bajas, muy raras veces concluyen con la nota Tónica, siendo las mas veces, segun el capricho del autor, por la Tercera ó Quinta, y aun las primeras voces concluyen á veces por la Tónica, la Tercera y la Quinta á un mismo tiempo; mientras arreglándose á los Sostenidos ó Bemoles de la Clave, segun el orden aquí indicado, es un modo infalible para nunca errarse.

**CUADRO DE LOS TONOS MAYORES**

**HECHOS MENORES CON LA ALTERACION DE LA QUINTA.**

**MODELO DE LOS TONOS MAYORES Y MENORES.**

UT	LA
Tónica mayor.	Tónica menor.

SIGNOS de alteracion.					SIGNOS de alteracion.
(#)	TONICA mayor.	NOTA SENSIBLE alterada.	TONICA menor.	(#)	TONICA mayor.
(#)	TONICA mayor.	NOTA SENSIBLE alterada.	TONICA menor.	(#)	TONICA mayor.
(#)	TONICA mayor.	NOTA SENSIBLE alterada.	TONICA menor.	(#)	TONICA mayor.
(#)	TONICA mayor.	NOTA SENSIBLE alterada.	TONICA menor.	(#)	TONICA mayor.
(#)	TONICA mayor.	NOTA SENSIBLE alterada.	TONICA menor.	(#)	TONICA mayor.
(#)	TONICA mayor.	NOTA SENSIBLE alterada.	TONICA menor.	(#)	TONICA mayor.
(#)	TONICA mayor.	NOTA SENSIBLE alterada.	TONICA menor.	(#)	TONICA mayor.
(#)	TONICA mayor.	NOTA SENSIBLE alterada.	TONICA menor.	(#)	TONICA mayor.
(#)	TONICA mayor.	NOTA SENSIBLE alterada.	TONICA menor.	(#)	TONICA mayor.

**ADVERTENCIA:** Es menester reparar que en todos los Tonos mayores con Sostenidos, el Sostenido accidental con que se altera la quinta, para hacerlos menores, no puede emplearse sino cuando hay hasta cuatro Sostenidos solamente en la Clave; porque desde que hay cinco, es menester ocurrir al doble Sostenido, para poder alterar dicha quinta, que ya se halla con Sostenido en la Clave. En los Tonos mayores con Bemoles, no hay mas que dos Tonos, cuya nota sensible pueda ser alterada con Sostenido accidental, para hacerlos menores; porque desde que hay tres Bemoles en la Clave, es menester valerse de un Becuadro, para subir la quinta, que ya está bemolada en la Clave.

ARTICULO NONO.

REGLA PARA SABER DE QUE MODO SE PUEDE CONVERTIR UN TONO MENOR EN MAYOR, O UN MAYOR EN MENOR.

Ya hemos visto, en el artículo precedente, que para que un tono indicado con los mismos signos en la Clave, no fuese el MAYOR sino su RELATIVO MENOR, era preciso que la QUINTA del TONO MAYOR, que es siempre la que precede la TÓNICA del RELATIVO MENOR, como siendo su nota sensible, fuese alterada por un Sostenido, doble Sostenido ó Becuadro; pero ahora, para saber de que modo se puede convertir un Tono menor en el mayor del mismo nombre, ó el mayor en el menor que no sea su relativo, sino otro tono menor, denominado como el mayor, es preciso atender á la regla siguiente:

Cuando no hay ni Sostenidos ni Bemoles en la Clave, ya se sabe que el tono ha de ser ó el de UT mayor, ó LA menor, siendo este, el relativo del otro; pues para convertir LA menor en LA mayor, será menester añadir tres Sostenidos en la Clave, y el tono se habrá cambiado efectivamente en el de LA mayor. Por consiguiente, siempre que se quiera hacer mayor un tono menor, con Sostenidos, se añadirán tres Sostenidos á los que estén ya en la Clave, y el tono menor se hallará mayor, por la misma razón, si al contrario, se quiere poner menor un tono mayor con Sostenidos, no hay mas que suprimir tres Sostenidos de la Clave, y el tono será menor. ¡Pero, cómo suprimir tres Sostenidos de la Clave para hacer menores los tonos de RE y SOL mayores cuando el primero, no tiene mas que dos Sostenidos, y el segundo uno solo? En este caso, se debe suprimir en el tono de RE, los dos Sostenidos de la Clave, y sustituir á éstos un Bemol; y en el tono de SOL, quitar el Sostenido que se encuentra en la Clave, y poner en su lugar dos Bemoles.

Ejemplos.

Conversion del Mayor en Menor.

Para mudar un TONO MAYOR en MENOR, ó un MENOR en MAYOR, con Bemoles en la Clave, es preciso proceder del mismo modo que cuando los TONOS están indicados con Sostenidos, es decir: que es menester añadir, siempre, tres Bemoles, mas en la Clave, para hacer menor un TONO MAYOR, ó suprimirlos, cuando, á la contra, se quiere hacer mayor un TONO MENOR. Y en los TONOS de SOL MENOR, y RE MENOR, que están indicados, el primero, con dos Bemoles, y el segundo con uno solo, para hacerlos mayores, se le suprimirá, al primero, los dos Bemoles, y se sustituirá en su lugar un Sostenido, y al segundo, se le quitará también el Bemol, y se le suplirá dos Sostenidos, del mismo modo que ya se ha practicado con los tonos de RE y SOL mayores.

EJEMPLOS.

### Conversion del Menor en Mayor.

**NOTA:** Obsérvese que los Tonos de SOL, RE, y LA menores indicados con 5, 6 y 7 Sostenidos en la Clave, no se hacen mayores añadiéndoles tres sostenidos, como á los demas, sino por lo contrario, quitándoles cuatro de los que tienen; y que igualmente en los de RE, SOL y UT mayores, con 5, 6 y 7 Bemoles en la Clave se suprimen tambien cuatro de ellos para hacerles menores, en vez de añadirles tres, por la sola razon que el número de los Sostenidos ó Bemoles, empleados en la Clave, no puede pasar mas allá de siete.

### Ejemplos.

CONVERSION DE LOS TRES TONOS MENORES CON SOSTENIDOS, EN MAYORES.

CONVERSION DE LOS TRES TONOS MAYORES CON BEMOLES EN MENORES.

### De las escalas.

Lo que se llama Escala, es una serie de sonidos, que proceden por TONOS y SEMITONOS, así subiendo como bajando. Hay dos suertes de Escalas, á saber: la ESCALA MAYOR, y la ESCALA MENOR, á causa de los dos Modos que existen en la Música. La Escala Diatónica, se forma con añadir á la sucesion de las siete notas: UT, RE, MI, FA, SOL, LA, SI, la repetición de la primera nota UT, la que entonces viene á ser llamada OCTAVA, ó PRIMER GRADO tambien, de la segunda octava. Cada intervalo que separa estas ocho notas, se llama TONO ó SEMITONO. Cada TONO, sea mayor ó menor, tiene su Escala Diatónica, cuya nota del primer grado es siempre la Tónica, así es que en el Tono de Ut, la nota Tónica ó del Primer grado, es UT, en el de RE, es RE, de MI es MI, &c. Todas las Escalas, así mayores, como menores,

siempre se componen de cinco Tonos y dos Semitonos. La Escala de UT natural, sirve de modelo para todas las Escalas mayores, y la de LA menor para todas las Escalas menores.

### EJEMPLOS.

ESCALA MAYOR DE UT NATURAL SUBIENDO Y BAJANDO.

**NOTA:** En las Escalas mayores, los SEMITONOS se encuentran de la 3.<sup>a</sup> á la 4.<sup>a</sup> nota y de la 7.<sup>a</sup> á la 8.<sup>a</sup> Bajando, siguen el orden inverso.

ESCALA MENOR DE LA SUBIENDO Y BAJANDO.

**NOTA:** En las Escalas menores, los SEMITONOS se encuentran de la 2.<sup>a</sup> á la 3.<sup>a</sup> nota, y de la 7.<sup>a</sup> á la 8.<sup>a</sup>, la 6.<sup>a</sup> se altera para facilitar la entonacion; pero bajando, se suprime la alteracion de las 7.<sup>a</sup> y 6.<sup>a</sup> notas.

**NOTA:** El mismo orden se observa en todas las demas Escalas, y subsiste como en estas dos, que las sirven de Modelo.

### ARTICULO DECIMO Y ULTIMO.

DE LAS ABREVIATURAS Y DE OTROS VARIOS SIGNOS USADOS PARA EL ADORNO DE LA MUSICA.

Abreviar, es la manera de representar muchas notas, con una sola, ó con un solo signo.

### EJEMPLO.

Las abreviaturas son las notas de abajo que producen el mismo efecto que las de arriba.

DE LAS NOTAS LIGADAS SINCOPADAS Y PICADAS.

Las notas ligadas y sincopadas, se marcan con un signo encorvado, de este modo que une varias notas. Las notas ligadas, se ejecutan en el canto, con un solo soplo, en el Violin con un solo golpe de arco, y en la Guitarra tocando la cuerda con la mano derecha, y poniendo los dedos de la mano izquierda necesarios, ó quitándolos, durante la vibración que resulte del golpe que la cuerda haya recibido. Cuando la nota ligada no se encuentra en la misma cuerda, se toca la nota que está en la cuerda que precede, y con solo apoyar el dedo en la que sigue, resulta el efecto de la ligazón. Las Sincopas, son dos notas que se unen, aunque se encuentren una en la parte débil de un tiempo, y otra en la parte fuerte, es decir: una afuera, y otra adentro del compas. Y en fin las notas picadas, se marcan con unos puntos ó pequeñas rayitas que se las ponen encima, y se ejecutan, tocándolas todas, con golpes sucesivos, á modo de martillamiento.

Ejemplos.

LIGADAS.

Tóquese el MI y póngase el dedo en FA. Lo mismo. Tóquese el LA y póngase el dedo en SI y UT. Lo mismo. Tóquese el primer dedo para dejar oír el segundo. Tóquese el MI y el SI y póngase el dedo en RE y LA. Tóquese el SOL y retirese el dedo. Lo mismo al FA y haciendo RE UT.

SINCOPADAS.

PICADAS.

Del Trino ó Cadencia.

El TRINO ó CADENCIA, se hace por medio de dos notas que se hacen oír sucesivamente; el Gorgéo ó Golpeo de esas dos notas, toma por lo regular, su apoyo, en la penúltima nota de una frase musical.

Hay dos especies de Cadencias, la CADENCIA LLENA que consiste en no empezar el Trinado sino después de haber cargado sobre la nota superior y la CADENCIA PARTIDA en que se hace el Trinado sin ninguna preparación.

EJEMPLO.

Cadencia preparada. Efecto. Id. con su terminación. Efecto. Id. sin preparación. Efecto. Id. Efecto.

DE LAS APOYATURAS.

Las APOYATURAS, son unas notas de gusto, que se añaden á la ejecución, para variar un canto, ó adornar pasajes demasiado simples. Se distinguen de las notas principales, en que son muy pequeñas, se pueden emplear solas ó por grupo, pero no tienen valor ninguno en el compas, pues siempre lo confunden con el de la nota á la cual están unidas. Las Apoyaturas no pertenecen á la armonía sino solo á la melodía, y sofeando no se nombran, basta solo hacerlas sentir nombrando la nota á la cual están unidas, y de la cual toman su valor.

EJEMPLO.

Este grupo se abrevia así.

DE LAS REPETICIONES.

Las REPETICIONES se indican con dos rayuclas verticales, que atraviesan la Pauta, y mas gruesas por lo regular que las divisiones de los compases, sirven para dividir las partes de una pieza música, y para hacer repetir las que se quieren, y para esto, se hace uso de dos punticos, que quieren decir de repetir la parte que está del lado en donde se encuentran.

EJEMPLO.

REPITE. No REPITE. REPITE. REPITE.

DE LOS SIGNOS DE VOLVER.

Hay dos signos de volver, uno que corresponde siempre á otro que se hace igual á él, y puede colocarse en cualquier parte que sea de una pieza de música, y otro, llamado: DA-CAPÓ que también se abrevia así: D. C. el cual siempre indica de volver á empezar la pieza desde el principio, para venir á pararse donde se encuentra FINAL.

EJEMPLO.

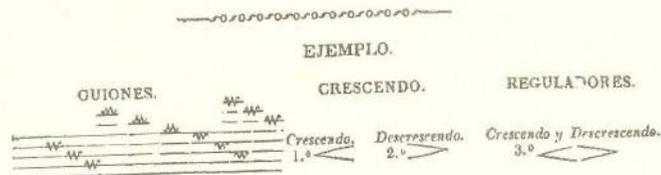
Final. D. C. Da-Capo, ó D. C.

EL CALDERON.

El CALDERON, es un punto abrazado por un medio círculo, que se pone indiferentemente encima de las notas como de las pausas, para indicar un reposo que se hace mas ó menos largo, y durante el cual, el canto ó parte del recitado, si hay una, tiene algunas veces tiempo de hacer varios pasajes de su gusto. En otros casos, el Calderon indica un reposo general.

EJEMPLO.

Hay otros signos en la música, que son: el **GUIÓN**, que se pone al fin de la pauta, cuando el compás entero no ha cabido, para indicar cual es la primera nota de la pauta siguiente perteneciente al mismo compás; y tres suertes de reguladores llamados en Italiano: **CRESCENDO** y **DESCRESCENDO**, los cuales indican por su forma, de aumentar ó disminuir el sonido de voz ó del instrumento.



El primero de estos **REGULADORES**, quiere decir de comenzar pasito y acabar fuerte, el segundo, á la contra, de comenzar fuerte y acabar pasito, y el tercero de comenzar pasito hacer fuerte, y volver acabando pasito.

### ESPLICACION

#### DE LOS TERMINOS ITALIANOS USADOS EN LA MUSICA.

Términos Italianos.	Significaciones.	Términos Italianos.	Significaciones.
P. ó <i>Piano</i> .	Pasito.	<i>Cantabile</i> .	Cantable, movimiento fácil y un poco lento.
PP. ó <i>Pianissimo</i> .	Muy pasito.	<i>Maeztoso</i> .	Majestuosamente.
F. ó <i>Forte</i> .	Fuerte.	<i>Allegro</i> .	Alegre, ligero.
FF. ó <i>Fortissimo</i> .	Muy fuerte ó fuertísimo.	<i>Allegretto</i> .	Menos ligero que <i>allegro</i> .
<i>Largo</i> .	Despacio, lento.	<i>Vivace</i> .	Vivo, con viveza.
<i>Larghetto</i> .	Menos lento, ó despacio.	<i>Presto</i> .	Pronto, ligero.
<i>Adagio</i> .	Lento, con dulzura.	<i>Prestissimo</i> .	Muy pronto, ó muy ligero.
<i>Affettuoso</i> .	Afectuosamente.	<i>Mezzo forte</i> .	Medio fuerte.
<i>Amoroso</i> .	Dulce.	<i>A mezzo voce</i> .	A media vez.
<i>Dolce</i> .	Ni muy despacio ni ligero, con gracia.	<i>Cantare ó tocar á media</i>	Cantar ó tocar á media
<i>Andante</i> .	Menos despacio que andante.	<i>luffar el sonido de repente, algunas veces</i>	luffar el sonido de repente, algunas veces
<i>Andantino</i> .	Modetadamente.	<i>se marca así rinf.</i>	se marca así rinf.
<i>Moderato</i> .	Gracioso.	<i>Sostenuto</i> .	Sostener el sonido.
<i>Grazioso</i> .		<i>Dejar murir el sonido poco á poco.</i>	Dejar murir el sonido poco á poco.
		<i>Solo</i> .	Solo, parte que se canta ó toca solo.



# TEORICA PRACTICA

DE LA

## GUITARRA O LIRA.

### MODO DE TENER Y TOCAR LA GUITARRA.

El modo adoptado de tener la Guitarra para tocarla con gracia y comodidad, es, ponerla transversalmente sobre el muslo derecho el cual se ha de levantar un poco mas que el izquierdo; dejar apoyar la caja del instrumento contra el cuerpo, y hacer que el mango ó brazo quede un poco elevado.

Tambien se suele tenerla entre las dos piernas, descansándola sobre la izquierda, con el brazo mas arriba; pero este modo ofreciendo algunas dificultades en varias ejecuciones, por esto es que, aunque muy bonito el otro se halla preferido.

Con la mano izquierda se coge el brazo de la Guitarra por detras de manera que el pulgar quede oculto y que los otros cuatro dedos se presenten, formando el Semicirculo, prontos á ponerse sobre las cuerdas en los lugares en que las notas los llamen.

Sin embargo el pulgar no tiene propiamente lugar fijo, pues ha de aparecer algunas veces á fuera y otras ocultarse enteramente, segun las diferentes posiciones que se vean obligados á tomar los demas dedos.

Se observará, al poner los dedos sobre las cuerdas, de hacerles formar bien el arco, á fin que pisándolas, solo sea con la yema como si fuesen martillos, y no impidan la vibracion de las demas cuerdas que no deban tocar.

El antebrazo derecho debe apoyarse sobre la estremidad del cuerpo de la guitarra, de manera que la consolide con el cuerpo de la persona; sin necesidad alguna de la mano izquierda, la que ha de obrar libremente en toda la estension del brazo del instrumento.

Se pone la mano derecha entre el Puenteillo y la Roseta, haciendo apoyar livianamente el dedo pequeño sobre el diapason, para dar mas asiento á los demas que han de tañer las cuerdas, y se acomodan á estos, cada uno del modo que sigue á saber: el pulgar sirve para tocar los tres entorchados; el indice, la que sigue; el del medio, la que viene despues y el anular, la prima. Esa regla puede considerarse como fija para todos los arpeggios en que se hayan de emplear los cuatro dedos; pero no en los demas casos, pues el pulgar suele tocar entonces los tres entorchados y tambien la que sigue, reservando las otras dos para el indice y el del medio. Sucede tambien algunas veces en ciertos arpeggios que uno está obligado á tocar dos de los entorchados con el indice y el dedo del medio, así como sucede que el pulgar llega á tocar hasta la que viene inmediatamente despues de la prima; pero las notas que se hallan en este último caso están indicadas, por lo regular, con una doble cola. Tambien se podrá dejar de tener puesto el dedo chiquito en el diapason así que el discípulo esté mas diestro y no falte las cuerdas.

Cuando se tocan las cuerdas, se ha de tener el pulgar de la mano derecha mas á fuera que los demas dedos; la mano reelevada con los dedos en forma de arco, y no levantar las cuerdas porque recaerian en el diapason con sonidos apagados, sino hacerlas vibrar melodiosamente con golpes que las toquen oblicuamente.

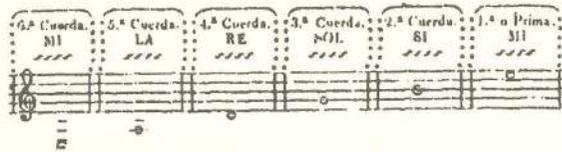
En fin para hacer mas dulce el Sonido de la Guitarra, ó imitar la harpa francesa, es menester tocar mas arriba casi en medio de la Roseta lo que empleado con gusto, en los pasajes que exigen mas expresion, produce un efecto muy agradable.

DE LAS CUERDAS.

Por lo regular las guitarras, principalmente las Francesas ó Italianas, están compuestas de seis cuerdas, cuya primera ó Prima se llama MI, la segunda SI, la tercera SOL, la cuarta RE, la quinta LA, y la sexta MI.

El uso ha consagrado este modo de indicar el orden de las cuerdas de la Guitarra; pero para conformarse al orden general de la Música, cuyos sonidos graves son los primeros, la escala de la Guitarra se empieza por la cuerda sexta.

Ejemplo.



MODO DE TEMPLAR LA GUITARRA.

El modo de templar la guitarra se usa como sigue á saber: por unísono, (1) por octavas, ó con las cuerdas libres.

Si es por unísono, se pone primeramente acorde la quinta cuerda llamada LA, con un diapasón: instrumento de acero cuya vibración dá el tono de LA, ó con el LA que tiene ya el instrumento con el cual se va á tocar, ó si se toca solo y que no se tenga diapasón, se empieza á poner siempre el LA, en el grado de elevación ó minoración que uno guste; despues con el tercer dedo se pisa la sexta cuerda MI en el quinto traste la que ha de dar el mismo sonido de LA que tiene la otra, puesque la distancia de un traste á otro siendo del valor de un semitono, dicho traste corresponde perfectamente á la nota LA; se pasa este mismo dedo al quinto traste de la cuerda LA, que dá la nota RE, para acordar el RE con ella; se pone en el mismo traste de la cuerda RE para que dé la nota SOL, y acordar el SOL con ella, despues se pone el segundo dedo en el cuarto traste de la cuerda SOL para que dé la nota SI, y acordar el SI y en fin se vuelve á poner el tercer dedo en el quinto traste de la cuerda SI para que dé la nota MI, y acordar la prima.

Si es por Octavas ó con cuerdas libres, solo el oído puede guiar á uno para conocer con exactitud el punto fijo del acorde, especialmente con cuerdas libres, cuyo método no se empleará sino cuando el discípulo esté muy acostumbrado al sonido natural de cada cuerda en particular; pero el acorde por octavas no ofreciendo tanta dificultad, será bueno ejercitar temprano al principiante á que verifique en las octavas de la primera posición el acorde que haya tocado por unísono, empezando á poner el segundo dedo en el segundo traste de la cuerda SOL para que dé la nota LA, y probarla con la cuerda LA, poniendo éste mismo dedo en el segundo traste de dicha cuerda LA para que dé la nota SI, y probar la cuerda SI con ella, poniendo el primer dedo en el primer traste de ésta y el tercero en el tercer traste de la cuerda LA, para que den las dos notas SI á fin de seguir la escala diatónica; poner despues el tercer dedo en el tercer traste de la cuerda SI para que dé la nota RE, y probar el RE con ella, y en fin, poniendo el segundo dedo en el segundo traste de dicha cuerda RE se dá el MI y se prueba la prima y la sexta, las cuales se pueden tambien hacer sonar juntas para asegurarse mejor si el acorde de las octavas MI queda muy perfecto.

(1) Se debe saber ya lo que se entiende por unísono, es decir dos sonidos iguales entre ellos, sacados de dos cuerpos sonoros diferentes y que no dejan oír sino un solo y mismo sonido.

Dichos acordes por octavas pueden repetirse en otras varias posiciones, lo que el discípulo estará al cabo de conocer con el tiempo sin mas esplicaciones.

DE LAS POSICIONES.

Se entiende por posición, el lugar que debe ocupar la mano izquierda en la extensión del brazo de la guitarra. Se cuentan doce posiciones, y es el primer dedo que las determina; pues se dice que es la primera posición, cuando el primer dedo se pone en el primer traste y los demas van ocupando los trastes que les corresponden; la segunda, cuando dicho primer dedo viene á ocupar el segundo traste y hace bajar proporcionalmente los otros dedos; y así consecutivamente, hasta al duodécimo traste el que se halla á donde empieza el cuerpo de la guitarra. (vease la lámina.) Los demas trastes que van de este lugar hasta el principio de la roseta los que por lo regular son en número de 5, se llaman ADICIONALES y no están contados.

DE LAS ESCALAS.

Ya hemos dicho que para conformarse al orden general de la música cuyos sonidos graves son los primeros, se empezaba la escala de la guitarra por la cuerda sexta; pues ahora añadiré que si se quiere adquirir mas facilidad en el hábito de pisar las cuerdas, se ha de observar desde el principio, tocando las escalas, que si es subiendo, de poner los dedos sucesivamente los unos despues de otro, conforme al orden que se habia seguido al ponerlos; pero precipitando un poco el movimiento del que deje la cuerda para cambiar de nota.

En el caso que se hará de una cuerda á otra, será menester tener cuidado de quitar los dedos con ligereza, á fin de no tropezar con la vibración de la cuerda que se tenia; lo mismo se observará tocando las escalas bajando, esto es que se quitarán los dedos sucesivamente uno despues de otro, conforme al orden que se habia seguido al ponerlos; pero precipitando un poco el movimiento del que deje la cuerda para cambiar de nota.

En todos los casos que juzguemos ser necesario, harémos uso de unos números para indicar los dedos de la mano izquierda que se hayan de emplear, designando las cuerdas libres con un (0); el primer dedo con (1); el segundo con (2); el tercero con (3); y el dedo chiquito con (4). Los trastes en que deban colocarse en las primeras posiciones, se sabrán con mucha facilidad, despues de haber tomado un conocimiento exacto del brazo de la guitarra, segun está descrito en la lámina. Las posiciones que podrian ofrecer alguna dificultad serán indicadas por su propio nombre.

Algunas veces el pulgar de la mano izquierda sirve tambien para pisar las cuerdas pero solo con la sexta, y siempre se halla indicado con la voz PULGAR. Nunca se emplea en las Escalas. Tambien serian indicados los dedos de la mano derecha que han de tocar las cuerdas, á saber: el pulgar con ('); el indice (..); el del medio (...) y el anular (...); estos punticos se hallarán debajo de las notas, acordándose que los números indican los dedos de la mano izquierda.

Primera escala.



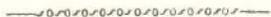
NOTA. Dicha Escala se debe tocar subiendo y bajando, hasta que uno esté bien diestro en ella, y bastante familiarizado con las notas, para pasar á los ejercicios que siguen.

# EJERCICIOS

PARA APRENDER A TOCAR TODAS LAS NOTAS NATURALES  
EN LA PRIMERA POSICION.



Se deben repetir estos ejercicios, hasta haber adquirido en los dedos, un movimiento fácil, sólido y arreglado al compas, que encomiendo llevar con el pie, de aquí mismo en adelante, como una cosa indispensable.



Ejercicio primero.

Ejercicio segundo.

Ejercicio tercero.

Ejercicio cuarto.

Ejercicio quinto.

26  
**Escala Cromatica.**

**ESTENSION DE LA GUITARRA EN LA PRIMERA POSICION**  
CON SOSTENIDOS Y BEMOLES.

6. Cuerda. 5. Cuerda. 4. Cuerda. 3. Cuerda. 2. Cuerda. 1. o Prima.

Con Sostenidos.

Con Bemoles.

**De los Arpejos.**

Lo que se llama **Arpejo**, es un ejercicio de los dedos de la mano derecha, que consiste en golpear las cuerdas de la guitarra, las unas despues de otras, con mas ó menos velocidad, segun el valor de las notas.

Para ejecutar bien los Arpejos, es menester que los dedos de la mano derecha, hieran las cuerdas con mucha viveza y con golpes sucesivos, imitando el redoble de una caja.

Como estos ejercicios son los mas propios para hacer adquirir á los dedos, la fuerza y agilidad tan esenciales al manejo de la guitarra, será menester repetirlos á menudo.

**ARPEJIOS CON TRES NOTAS.**

**CON CUATRO NOTAS.**

27

**CON SEIS NOTAS.**

**CON OCHO NOTAS.**

28

**De Los Acordes.**

Se entiende por **Acorde**, una reunion de varios sonidos que se hacen oír simultáneamente. En la música de guitarra, los acordes se emplean con gran ventaja por el efecto agradable que producen, y pueden ejecutarse en toda la extension del brazo del instrumento; pero es menester advertir que los acordes no se deben tocar con el pulgar solo, haciendolo resbalar sobre todas las cuerdas, ni apagar prontamente con la mano su vibracion, como algunas personas lo acostumbran contra el buen gusto por que el efecto que resulta de este modo de tocarlos es sin gracia y muy seco. Lo mas bonito de los acordes siendo aquella dulce harmonia que se saca por la combinacion de los sonidos que los componen, es indispensable dejar vibrar las cuerdas, sin empacho alguno, durante toda la duracion del valor de sus notas, si se quiere obtener el efecto que se espera de ellos, y por esto, llevar la mayor atencion en tocar las cuerdas a un mismo tiempo y con fuerza igual de manera que ninguno de los sonidos sobrepuje á otro. Si el acorde se compone de tres notas solamente se deben emplear tres dedos en tocarlo á saber; el pulgar, el índice y el del medio. Si está compuesto de cuatro notas, se hace uso de los cuatro dedos es decir: el pulgar, el índice, el del medio y el anular; pero si está compuesto de cinco notas, el pulgar ha de tocar dos de los entorchados y si se compone de seis notas, el pulgar tocará los tres entorchados resbalando con mucha destreza sobre ellos, y los otros tres dedos tocarán las otras tres cuerdas, procurando que sea con la mayor unidad posible.

29

**Ejemplos.**

Con 3 Notas.      Con 4 Notas.      Con 5 Notas.      Con 6 Notas.

**DE LOS ACORDES EN ARPEJIOS.**

Tambien suelen tocarse los acordes en modo de arpejios, es decir: haciendo oír las notas todas separadamente, en lugar de tocarlas á la vez; y estos, se indican siempre con este signo. } }

EJEMPLO.

Acorde en Arpejo.    Efecto.    Otro.    Efecto.    Otro.    Efecto.    Otro.    Efecto.

**DE LAS NOTAS BARREADAS.**

Las notas barreadas son las que encontrandose en un mismo traste, se pisan varias á la vez con el primer dedo de la mano izquierda, algunas veces suelen encontrarse, solo en dos ó tres cuerdas; pero otras veces, es menester abrasar todas las seis cuerdas con el dicho primer dedo. Observase que por lo regular no se barrea sino con este mismo primer dedo.

Ejemplo.

**ESCALAS, EJERCICIOS Y PIEZAS PROGRESIVAS  
EN LOS TONOS MAS USADOS.**

Se puede tocar la guitarra en todos los tonos; pero como cada instrumento tiene sus tonos favoritos se observa que los que convienen mejor á este son los de **UT MAYOR, RE MAYOR Y MENOR, MI MAYOR Y MENOR, FA MAYOR, SOL MAYOR, Y LA MAYOR Y MENOR.** Los demas son difíciles y pocos usados, por que sus efectos no son tan hermosos; pues en virtud de estas razones, será en los tonos aquí referidos que formaré las escalas y ejercicios que se habrán de tocar, acompañandolos todos con piezas escogidas, para que dividiendo al discípulo de un modo agradable, le haga adquirir la práctica que se requiere para tocar bien y con gusto.

**NOTA:** Vuelvo á recordar que los números indican solamente los dedos de la mano izquierda; y que todas las notas que tengan doble cola, habrán de tocarse con el pulgar de la mano derecha.

ESCALA EN EL TONO DE UT MAYOR

EJERCICIO EN DICHA ESCALA.

**ADVERTENCIA.** En los **PRELUDIOS** es muy esencial que el discípulo se aplique á conservar la posición en que se encuentran los dedos de la mano izquierda, mientras las notas que siguen no le obliguen á quitarla; por este medio tendrá mas facilidad para tocar las notas que se ofrescan varias veces en un mismo arpejio, y además esta atención tambien es necesaria para conservar la duración del sonido, y hacer por lo consiguiente mas hermoso el efecto de la ejecución.

Se tendrá cuidado de pisar las notas bajas las primeras, cada vez que la mano izquierda forme un nuevo acorde, á fin de dar á los demas dedos el tiempo de colocarse

**Preludio.**

**NOTA** Todos los **PRELUDIOS** de este Método pueden estudiarse de dos modos diferentes, á saber: por **Acordes** y por **arpejios**.

**Variaciones.**

5. VARIACION

6. VARIACION

7. VARIACION

*Pulgar*

[32]

*Pulgar*

ANDANTE

VARIACION

FALSE

Fin

D. C.

9

[33]

*PALBRE*

ESCALA EN EL TONO DE SOL MAYOR

EJERCICIO EN DICHA ESCALA

Preludio.

*ANDANTE*

*FIN.*

*D. C.*

*VALSE*

*CONTRA DANZA*

*FIN*

*D. C.*

*VALSE*

Musical score for page 86, featuring a waltz piece with multiple staves of music. The score includes dynamic markings such as *f*, *p*, and *sf*, and includes the instruction *CONTRA DANZA*, *FIN*, and *D. C.*

*ANDANTE*

Musical score for page 37, featuring an andante piece with multiple staves of music. The score includes dynamic markings such as *f*, *p*, and *sf*.

ESCALA EN EL TONO DE RE MAYOR.

*NOTA:* En la Escala siguiente es menester que el primer dedo de la mano izquierda tome la segunda posición, es decir: que se ponga en el segundo traste para alcanzar el FA.

*Segunda posición.*

Musical score for the second position scale exercise, showing a scale in G major with fingerings indicated below the notes.

EJERCICIO EN DICHA ESCALA.

Musical score for the exercise in the second position scale, featuring multiple staves of music.

**Preludio.**

**ADVERTENCIA:** Cuando se presentan dos notas correspondientes a una misma cuerda para ser tocadas juntas, se debe poner primero el dedo para tocar la mas alta en la cuerda indicada, y la otra se toca en la cuerda que sigue.

**EJEMPLOS.**

SOL y MI presentándose para ser tocadas a la vez y correspondiendo las dos a la prima. Se debe poner el dedo en la cuerda MI para tocar SOL, que es la nota mas alta, y tocar el MI en la cuerda SI con el tercer dedo en el quinto traste.

SI y RE presentándose a la vez, como estas dos notas corresponden a la cuerda SI, póngase primero el dedo en dicha cuerda SI, para tocar RE que es la nota mas alta; y toquese el SI en la cuerda SOL con el tercer dedo en el cuarto traste.

*Segunda posición.*

**ALEGRETO**

CONTRADANZA

Musical notation for the first Contradanza piece, consisting of five staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piece includes a 'Fin.' marking and a 'D. C.' (Da Capo) instruction.

CONTRADANZA

Musical notation for the second Contradanza piece, consisting of five staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piece includes a 'Fin.' marking and a 'D. C.' (Da Capo) instruction.

WALZER

Musical notation for the Walzer piece, consisting of one staff of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

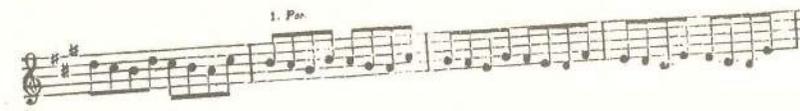
Musical notation for the first piece on page 41, consisting of six staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piece includes a 'Fin.' marking and a 'D. C.' (Da Capo) instruction.

ESCALA EN EL TONO DE LA' MAYOR

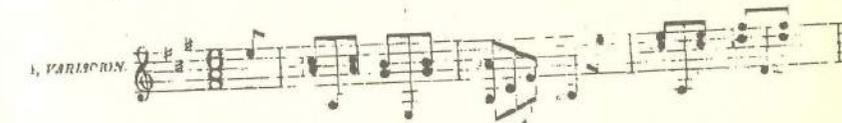
2.ª Pos. 1.ª Pos.

Musical notation for the scale exercise in the key of A major, showing two positions (1.ª Pos. and 2.ª Pos.) on a single staff in treble clef.

EJERCICIO EN DICHA ESCALA.



Preudio.



2. VARIACION

3. VARIACION

48

*FALSA*

*D. C.*

*VALSE RUSO*

47

ESCALA EN EL TONO DE MI MAYOR.

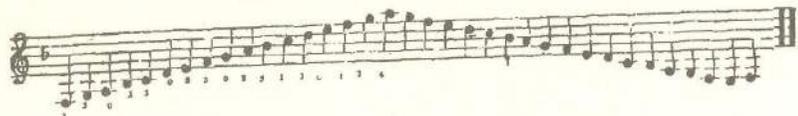
EJERCICIO EN DICHA ESCALA.

**Preludio.**

Musical score for page 50, featuring guitar and lute parts. The score includes several systems of music with various tempo markings: *ALECBETO* and *VALSE*. The notation includes treble clefs, key signatures of one sharp (F#), and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a double bar line.

Musical score for page 51, featuring guitar and lute parts. The score includes several systems of music with tempo markings *RONDO* and *Fin.*, and performance instructions *D. C.* and *3°*. The notation includes treble clefs, key signatures of one sharp (F#), and various rhythmic values. The piece concludes with a double bar line.

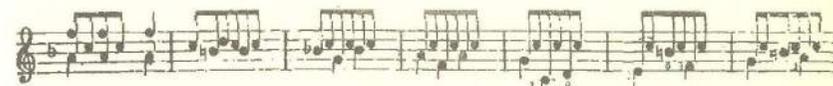
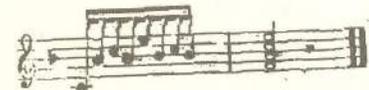
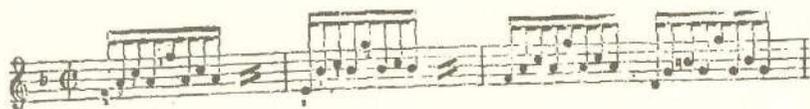
ESCALA EN EL TONO DE FA MAYOR.



EGERCICIO EN DICHA ESCALA.



Preludio.



54

ANDANTINO

D. C.

D. C.

55

CONTRADANZA.

P

f

Fin.

mf

D. C. hasta el fin.

### Tonos Armores.

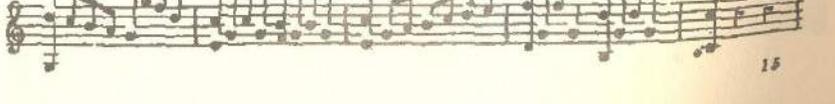
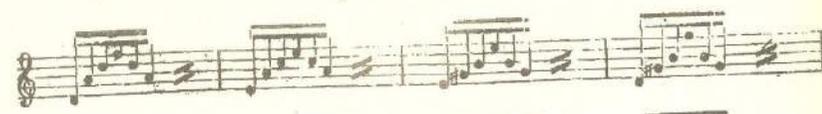
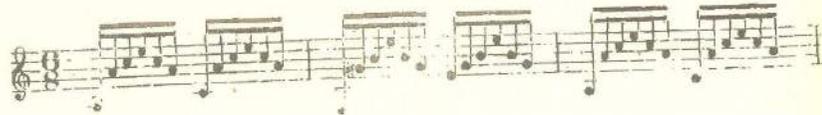
ESCALA EN EL TONO DE LA MENOR.



EXERCICIO EN DICHA ESCALA.



### Precludio.



**ALLEGRO**

**BUCONELA**

**ANDANTINO**

**p**

**mf**

**Pulgar**

ESCALA EN EL TONO DE MI MENOR.



EGERCICIO EN DICHA ESCALA.



Preludio.



ESCALA EN EL TONO DE RE MENOR.



EGERCICIO EN DICHA ESCALA.



Preludio.



62

VALSE

Fin.

63

TEMA MUSICAL

ANDANTE

1.ª VARIACION

2.ª VARIACION LENTO

Pulgar

3.<sup>a</sup> VARIACION

4.<sup>a</sup> VARIACION

## De las Notas Picadas.

En la música de Guitarra se encuentran varios pasajes, cuyas notas han de ser picadas (a pesar de que el autor no las señale, pues por lo regular no se emplean signos, para con este instrumento, que los indique, así pertenece al discípulo saberlos distinguir, avisándole sin embargo para su mayor inteligencia, que siempre que se encuentren unas mismas notas repetidas, ó tres ó cuatro notas en una misma cuerda, éstas generalmente han de ser picadas, y aun más siendo semicorcheas: así mismo tocado con otros instrumentos duos, ó tríos los pasajes Forz, han de ser picados, pues se oirían muy poco las notas, si fuesen ligadas.

Para lograr tocar con facilidad y presteza las notas picadas en un movimiento vivo y acelerado, es menester hacer uso de dos dedos de la mano derecha, á saber: el índice y el del medio, haciéndoles herir alternativamente con golpes sucesivos la misma cuerda, y en fin todas las notas que hayan de ser picadas, sin quedarse sorprendido si algunas veces después de haber tocado la segunda cuerda con el del medio, el índice haya de tocar la prima, ó en cualquiera otro caso semejante que se presente en sentido inverso al orden natural, lo que será causado por el orden de la sucesión alternativa de estos dos dedos que no debe interrumpirse.

Las notas picadas que se ejecutan de este modo no se usan sino con la 1.<sup>a</sup> 2.<sup>a</sup> 3.<sup>a</sup> cuerda, porque en las otras tres el pulgar basta, estando el reservado solo para las notas de las partes que acompañan y nó de las que cantan.

NOTA. Se vuelve á repetir que el pulgar estará señalado con (.) el índice con (..) el del medio (...) y el anular con (....).

BIERCIO

66

ALEGRETO

Pulgar

Pulgar

Detailed description: This page contains ten staves of musical notation for guitar. The tempo is marked 'ALEGRETO'. The music consists of rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. Two specific fingerings are indicated with the word 'Pulgar' (thumb) above the notes on the third and fifth staves.

67

ALEGRO

Pulgar

Detailed description: This page contains ten staves of musical notation for guitar. The tempo is marked 'ALEGRO'. The music features more complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, with many slurs and accents. A fingering 'Pulgar' is indicated on the seventh staff. The notation includes various articulation marks and dynamic indications.

*CLAVICORDOS*

### De las notas ligadas.

Ya hemos dicho en la primera parte ó Elementos fundamentales de la Música, que las **Notas ligadas** se indican con este signo  nos queda ahora que enseñar de que modo se han de tocar las varias notas que este signo abraza, y presentar ejemplos de todos los casos y maneras en que puedan hallarse ligadas.

Las **Notas ligadas** son producidas en la Guitarra, por la compresion de los dedos sobre la cuerda tocada en el tiempo de su vibracion, y se emplean con frecuencia para suavisar ciertos pasages y hacerlos mas agradables.

Cuando las **Notas ligadas** se encuentran subiendo la escala, se ejecutan tocando una cuerda y pisándola inmediatamente despues con uno, ó cuantos dedos de la mano izquierda sean menester para hacer oír las notas que estén ligadas; teniendo el cuidado al poner los dedos, que sea para que suenen mas claro, con golpes fuertes como los de un martillo, á fin que produzcan las notas aun sin que la cuerda vibre.

### Ejemplos.

Con dos notas.

Tóquese el MI y píase el FA. Lo mismo con las demas.

Con tres notas.

Tóquese el MI y píase FA y SOL. Lo mismo con las demas.

Con cuatro notas.

Tóquese el MI y píase FA, FA# y SOL. Lo mismo con las demas.

Cuando las Notas ligadas se encuentran bajando, se pueden tocar de tres maneras diferentes.  
 1.º Si se hallan en una misma cuerda dos Notas ligadas, la segunda ha de estar pisada ya al tocar la primera, y es retirando con fuerza el dedo que pisaba esta primera, que la segunda se deja oír.

**Ejemplo.**



Tóquese SOL y retirese el dedo para dejar oír FA. Lo mismo con las demás.

2.º Si la segunda nota se halla en una cuerda libre, basta retirar, siempre con fuerza el dedo que tenía la primera, para dejarla oír.

**Ejemplo.**



Tóquese SOL y retirese el dedo para dejar oír MI. Lo mismo con las demás.

La tercera manera de tocar las Notas ligadas bajando, es la que algunos llaman impropriadamente ECO, (1) y que oye el sonido oído en una cuerda, con el de la cuerda siguiente. Para ejecutar estas ligadas, se toca por primera nota una cuerda libre, y se pisa con fuerza la segunda en la cuerda, que sigue sin tocarla con la mano derecha: pues ha de obtenerse solo por la compresión de la cuerda con el dedo de la mano izquierda.

**Ejemplo.**



Tóquese el MI y píese RE, sin tocar la cuerda con el dedo de la mano derecha. Lo mismo con las demás.

**Ligadas con Tres notas bajando,**



Tóquese SOL y hágase FA y el primer MI sin tocar más cuerdas hasta el otro MI. Lo mismo con las demás.

(1) Pasa el ECO propiamente dicho, es la repetición del sonido que tiene con algún cuerpo, el que se deja distintamente oír por la repercusión del aire.

**LIGADAS CON CUATRO NOTAS.**



Tóquese SOL y hágase FA MI y el primer RE sin tocar más la cuerda hasta el otro RE. Lo mismo con las demás.

También sucede que las notas dobles son ligadas; pero por lo regular no es sino de dos en dos, y se ejecutan de la manera ya indicada para las simples.

**EJEMPLO.**



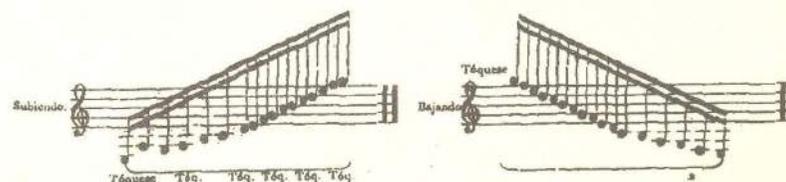
Cuando las dos segundas notas ligadas se han de tocar en las dos mismas cuerdas que las notas primeras, entónces es preciso hacer correr los dedos que las pisan, sobre las dos mismas cuerdas sin levantarlos, así subiendo como bajando.

**EJEMPLO.**



Se pueden ligar todas las notas de las Escalas diatónicas, hasta dos octavas y mas del modo que sigue á saber: si es subiendo, no se deben tocar sino las que se encuentran en las cuerdas libres, y esto, con el pulgar solamente haciéndolo resbalar á su tiempo de una cuerda á otra, pues todas las demás se ligan; y si es bajando, basta tocar la primera nota, por que las demás se hacen oír por la compresión de las cuerdas con los dedos de la mano izquierda, del modo que lo hemos indicado en la tercera manera de tocar las notas ligadas bajando.

**EJEMPLO.**



En fin sucede algunas veces, subiéndola escala, que una nota de la sexta cuerda ha de ser ligada con la de la quinta cuerda libre, y de esta con la de la cuarta; entonces para que resulte el mismo efecto de las demas ligadas, es menester hacer resbalar el pulgar de una cuerda á otra sin relevarlo, y de este modo se imitan efectivamente las ligadas.

EJEMPLO.

Resbale el pulgar. Lo mismo. Lo mismo. Lo mismo. Lo mismo.

PIEZAS PARA EJERCITARSE CON LAS NOTAS LIGADAS.

De las Apoyaturas.

Ya hemos dicho, tratando de los principios fundamentales de la música, que las Apoyaturas son unas notas de gusto, que se añaden, en la ejecución para variar un canto, ó adornar pasajes demasiados sencillos.

Estas pequeñas notas no tienen valor ninguno en el compás, pues siempre lo toman de él, ó lo confunden con el de la nota á la cual están unidas. Su ejecución, en la Guitarra es en jeneral la misma que la de las ligadas, y cuando se encuentran delante de una nota doble se tocan con la de más abajo.

74

EJEMPLOS.

ALLEGRO

ANDANTINO Pulgar

Fin.

75

D. G.

De las notas corridas.

Las notas corridas se ejecutan con la mano izquierda, que corre la estension del brazo de la guitarra, haciendo resbalar un dedo á lo largo de la cuerda, hasta el lugar indicado para hacer oír la nota que se exige.

Cuando las notas corridas están precedidas de una apoyatura, es menester hacer sonar todos los intervalos; es decir: todas las notas que se encuentran antes de llegar á la señalada, lo que se obtiene, solo con pisar la cuerda con el dedo de la mano izquierda mientras vá bajando; pero cuando se cambia de posición, las notas corridas se deben tocar sin hacer oír otros sonidos sino el de la nota indicada.

Ejemplos.

ALLEGRO

2. Pulgar 1. Pulgar

76

*ALEGRÍA*

**Del Trino o Cadencia.**

El Trino o Cadencia es una nota de adorno que se ejecuta con los dedos de la mano izquierda. Consiste en un golpeo alternativo de la nota sobre la cual está puesto con otra nota de un tono ó semitono mas arriba, la que es menester tocar primero y unirla con la nota del Trino á modo de ligada. Este golpeo debe ser prolongado durante todo el valor de la nota en que esté colocado el Trino, el que se señala como ya hemos dicho con *tr.* ó *l.m.*

Es muy esencial estudiarlo con todos los dedos de la mano izquierda para adquirir la destreza que se requiere en él.

1.º Cuando el Trino se encuentra en una semibreve se puede tocar de tres modos diferentes á saber: Tocando una sola vez con el dedo de la mano derecha la nota del trino y ligándola con la que sigue cuantas veces se necesita para llenar el tiempo de su valor.

2.º Tocando la nota del trino cada vez que se liga con las demas arriba.

Y 3.º Pisando las dos notas en dos cuerdas diferentes con la mano izquierda, y tocándolas á modo de arpeggios ligeros con el pulgar y el indice de la mano derecha.

**Observacion.**

Ya tambien se ha dicho, hablando de las posiciones, que el primer dedo era el que determinaba la posicion; sin embargo es menester observar, que en la melodia sucede, algunas veces, que una nota obliga al primero y cuarto dedo, á bajar ó subir en un traste que sale de la posicion en que uno está, siu que por esto, la posicion esté cambiada; porque inmediatamente despues de haber ejecutado esa nota, se vuelve á tomar la misma posicion en que uno estaba antes, y que por una sola nota, la posicion no puede considerarse cambiada.

Vamos á demostrarlo de un modo mas sensible: supongamos la segunda posicion, en que el primer dedo ha de estar en el segundo traste; pero si se encuentra MI # éste hallándose en el primer traste de la prima, entónccs el primer dedo pasa á él, y vuelve á su posicion primitiva, inmediatamente despues de haber pisado dicha nota. Lo mismo sucede con el cuarto dedo, si está obligado de pisar la nota SI, corre dos trastes mas abajo, y vuelve inmediatamente á ocupar su traste en que estaba antes.

**Ejemplo.**

**ESCALAS Y EJERCICIOS**

EN LAS VARIAS POSICIONES

DE LOS TONOS MAS USADOS.

**ESCALA EN LA SEGUNDA POSICION.**

*NOTA.* El primer dedo se pone en el segundo traste, el segundo en el tercero, el tercero en el cuarto y el cuarto en el quinto; las notas teniendo un 0 se hacen con cuerda libre.

**EJERCICIO**

**MARCHA**

Fin.

ESCALA EN LA CUARTA POSICION.

NOTA: El primer dedo en el cuarto traste, el segundo en el tercero, el tercero en el sexto y el cuarto en el séptimo.

6. Cuerda 5. Cuerda 4. Cuerda 3. Cuerda 2. Cuerda 1. 6. Prima

**EJERCICIO**

**VALSE**

Fin.

Pulgar. Pulgar. Pulgar. D. G.

ESCALA EN LA QUINTA POSICION.

El primer dedo se pone en el quinto traste, el segundo en el sexto, el tercero en el séptimo y el cuarto en el octavo.

6. Cuerda 5. Cuerda 4. Cuerda 3. Cuerda 2. Cuerda 1. 6. Prima

**EJERCICIO**

ESCALA EN LA SEPTIMA POSICION.

El primer dedo se pone en el séptimo traste, el segundo en el octavo, el tercero en el noveno y el cuarto en el décimo.

6. Cuerda. 5. Cuerda. 4. Cuerda. 3. Cuerda. 2. Cuerda. 1.ª Prima.

ESCALA EN LA NONA POSICION.

El primer dedo se pone en el nono traste, el segundo en el décimo, el tercero en el undécimo y el cuarto en el duodécimo.

6. Cuerda. 5. Cuerda. 4. Cuerda. 3. Cuerda. 1.ª Prima.

**EJERCICIO**

**ALEGRETU**

### De las Notas dobles.

Se hacen en la Guitarra una porcion de pasages con Notas dobles; pero por lo regular solo es por Terceras, Sextas, Octavas y Décimas.

Para poder ejecutar bien esos pasages, es menester que á lo menos uno de los dos dedos de la mano izquierda, cuando se menester bajar ó subir, corra con delicadeza encima de la cuerda en que está, sin dejarla, á fin que la mano tenga mas asiento y pueda uno acertar con mas facilidad la posiclon y notas que se requieren: de otro modo su ejecucion se hace muy difícil y las notas casi siempre inciertas.

Me he propuesto componer una escala en todos los tonos favoritos de la guitarra para cada una de estas cuatro maneras de tocar las notas dobles, á fin de procurar al discipulo un mas perfecto conocimiento del brazo de este instrumento. Estas escalas serán tambien seguidas de unos ejercicios que acabarán de familiarizarle con dichos pasages, los que se encuentran con bastante frecuencia en casi todas las piezas de guitarra.

### ESCALAS POR TERCERAS

#### TONO DE UT MAYOR.

#### OTRO MODO DE TOCARLA.

#### TONO DE LA MENOR.

#### TONO DE SOL MAYOR.

TONO DE MI MENOR.



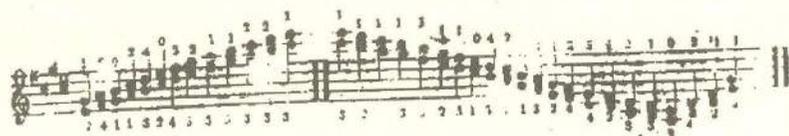
TONO DE RE MAYOR.



TONO DE LA MAYOR.



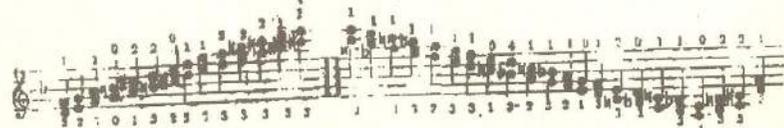
TONO DE MI MAYOR.



TONO DE FA MAYOR.



TONO DE RE MENOR.



ESCALAS POR SESTAS.

TONO DE UT MAYOR.



OTRO MODO DE TOCARLA.



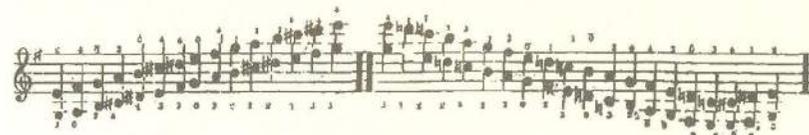
TONO DE LA MENOR.



TONO DE SOL MAYOR.



TONO DE MI MENOR.



TONO DE RE MAYOR.



86

TONO DE LA MAYOR.

TONO DE MI MAYOR.

TONO DE FA MAYOR.

TONO DE RE MENOR.

ESCALAS POR OCTAVAS.

TONO DE UT MAYOR.

OTRO MODO DE TOCARLA.

87

TONO DE LA MENOR.

TONO DE SOL MAYOR.

TONO DE MI MENOR.

TONO DE RE MAYOR.

TONO DE LA MAYOR.

TONO DE MI MAYOR.

TONO DE FA MAYOR.

TONO DE RE MENOR.

ESCALA POR DECIMAS.

TONO DE UT MAYOR.

TONO DE LA MENOR.

TONO DE SOL MAYOR.

TONO DE MI MENOR.

TONO DE RE MAYOR.

TONO DE LA MAYOR.

TONO DE MI MAYOR.

TONO DE FA MAYOR.

TONO DE RE MENOR.

### De los sonidos harmónicos.

Se sacan de la Guitarra unos sonidos que se llaman harmónicos, à causa de su vibración metálica y de la suavidad y semejanza que tienen con los de la flauta; pero dichos sonidos no se pueden obtener en todas las posiciones de la guitarra, ni tampoco hacer servir todas las notas para producirlos, pues aun entre los que por lo regular se sacan algunos, resultan sordos y apagados. Así es que, aunque se ejecuten en el 3.º 4.º 5.º 7.º y 12.º traste, no hay mas que los del 5.º 7.º y 12.º que son bien claros y sonoros.

Para lograr bien los sonidos harmónicos es menester servirse de uno de los dedos de la mano izquierda que se pone transversalmente sobre la cuerda, por encima de un traste mismo y no entre dos de ellos como se acostumbra con las demás notas, observando que sea con mucha ligereza que la toque, sin pisarla contra el brazo de la guitarra; con la mano derecha se toca con fuerza esa cuerda cerca del puente, y se quita con presteza el dedo de la mano izquierda à fin que la cuerda dé su vibración harmónica.

NOTA: En el cuadro siguiente se ha representado la nota propia que se mece con sonido harmónico; pero como la música escrita según este principio sería muy difícil para leerla, se escribirá conforme al uso adoptado, y se tendrá presente, que el verdadero sonido harmónico será una octava mas arriba que el indicado con la nota.

Por lo regular en todas las piezas en que se encuentren algunos sonidos harmónicos que ejecutar, el traste y la cuerda siempre están indicados.

	3. Traste.	4. Traste.	5. Traste.	7. Traste.	12. Traste.
Prima.	MI Generador Har.	SOL	MI	SI	MI
2.ª Cuerda.	FA	RE	SI	FA	SI
3.ª Cuerda.	RE	SI	SOL	RE	NOI
4.ª Cuerda.	LA	FA	RE	LA	RE
5.ª Cuerda.	MI	UT	LA	MI	LA
6.ª Cuerda.	MI	SOL	MI	SI	MI
	En este traste el sonido harmónico da la 17 del sonido principal	En este traste da la doble octava.	En este da la 12.	En este da la octava.	En este da el trisónido.

Coentis, 5.  
**VALSE.**  
 Trastes.

**ANDANTE**  
 Harm. 5.ª Cuerda.  
 3. Traste.

**VARIACION.**  
 Har.

**La declaracion.**

Dul-ce po-see  
so-ra del co-ra-zon mi-o á quien nun-ca  
fi-o qui tier-na pa-sion Las an-cias que mi  
fri-o ai-len-cio de-bo-ra a-ye pi-se  
so-ra de mi co-ra-zon a-ye po-ye  
so-ra de mi co-ra-zon.

**SEGUNDA COPLA.**  
Hay á declararte  
Mí penas me arrojé,  
Presco tu esajo,  
Mas vao acé.  
(Que irás á vengarte)  
Y el misero labio  
Que te hizo el agravio  
Ya frío estará.

**TERCERA COPLA.**  
Muriendo, en mis ojos  
De lágrimas llenos,  
Los tuyos secos  
Vertí la ocasion.  
Durante, muriendo  
Que el alma te robé,  
Cruel pasaron  
De mi corazón.

**El Enagenamiento.**

ANDANTINO.

Tu bien a-do  
ra-do e-reo mi con-rue-lo pue-de ti a-par-  
ta-do no go-za na go-za so-re-go cuando tu me  
can-tas en-can-ta-do que-do mi di-cha es  
tan-ta que ha-blar-te que ha-blar-te na pue-do

**SEGUNDA COPLA.**

Si no llega á verte  
Mi ansioso deseo,  
Mi pecho no siente  
Gusto, ni consuelo.  
Pero si tu vista,  
Llega á verme, quedo  
Tan fuera de mí,  
Que hablarte no puedo.

**TERCERA COPLA.**

En tu bello rostro,  
Juzgo ver el cielo,  
Y logro al mirarlo,  
Mi dicha y consuelo.  
Al ver tus dos ojos,  
Aborjo me quedo,  
Y tan desahogado,  
Que hablarte no puedo.

### Cancion.

pas de mis pla... ces pre... su... ro... an cor... ri... a y  
 tran... qui... lo vi... a sin se... ber que e... ra a... mor.  
 Mas hoy de vi! que al ver... te per... di mi dul... ce cel... ma y  
 so... to sien... te el al... ma... do... lo... ro... so ar... dor.

#### SEGUNDA COPLA.

Tu imagen bionegre,  
 Dulce el sueño me ofrezco,  
 Y mi tormento crece  
 Al verme despertar.  
 Mas la suerte, que feroz  
 Se empeña en maltratarme,  
 Ni que quiere consolarme  
 Dejándome soñar.

#### TERCERA COPLA.

Si acaso algún suspiro  
 A tu pecho llegare,  
 Y al corazón se entrare.  
 Trátalo sin rigor.  
 Mira que solo aspiro  
 A que por mí te digas,  
 Las penas y fatigas  
 Que paso por tu amor.

### Cancion

#### DE LA OPERA: EL BARBERO DE SEVILLA.

Largo.

Si mi nombre tanto os in-te... re... an ya mi tu bla sen-cillo lo es  
 pre... sa yo soy Lin... do-ro que fi... ra os a... do-ro que mi espo-sa os llamo que constan... te os  
 ROSINA  
 a... mo que constan... te os a... ma. De vos sien-pre lo espe-ro ba a... si mas mi  
 pe... cho sus... pi... ra por tí mas mi pe... cho sus... pi... ra por  
 LINDORO  
 Si... que si... que que me pla... ce a... si.  
 Si... que si... que que me pla... ce a... si.

El amante y sencillo Lindoro,  
 No os podéis dar, mi bien, un síncero,  
 Rico no soy;  
 Mas mi pecho es fey.  
 Si, si una alma amante,  
 Que es fiel y constante.  
 ROSINA. De vos siempre, etc. etc.

### Boleras a Duo.

1. Voc.  
2. Voc.  
Guitarra

Mis des-cui-da-dos o-jos vie-ron tu ca-ra vic-ron tu ca-

ra vic-ron tu ca-ra que cu-ro los es-  
ra vic-ron tu ca-ra

tu-vo es-ta es-lu-mi-ra-da es tu mi-  
que ca-ro les es-tu-vo es-ta es-ta mi-ra-da

ra-da D. C.  
es-ta mi-ra-da

SEGUNDA COPIA.  
Pues dijo el alma:  
Que cara tan bonito;  
Pero que cara.

### TRES DUOS CON VARIACIONES

POR DOS GUITARRAS.

DUO PRIMERO.

LARGHETTO.

GUITARRA primera  
GUITARRA segunda

1.<sup>a</sup>  
2.<sup>a</sup>

1.<sup>a</sup>  
2.<sup>a</sup>

PRIMERA VARIACION

GUITARRA primera  
GUITARRA segunda

1.<sup>a</sup>  
2.<sup>a</sup>

1.ª

2.ª

SEGUNDA VARIACION.

GUITARRA primera.

mf.

GUITARRA segunda.

mf.

1.ª

2.ª

1.ª

2.ª

1.ª

2.ª

TERCERA VARIACION.

GUITARRA primera.

f.

GUITARRA segunda.

1.ª

2.ª

1.ª

2.ª

1.ª

2.ª

CUARTA VARIACION.

GUITARRA primera.

f.

GUITARRA segunda.

1.ª

2.ª

1.ª

2.ª

sfz.

sfz.

VARIACION QUINTA.

*Más ligero*

GUITARRA primera.

*Más ligero*

GUITARRA segunda.

1.<sup>a</sup>

2.<sup>a</sup>

1.<sup>a</sup>

2.<sup>a</sup>

1.<sup>a</sup>

2.<sup>a</sup>

1.<sup>a</sup>

2.<sup>a</sup>

1.<sup>a</sup>

2.<sup>a</sup>

*f.*

*f.*

*p.*

*cres.*

*f.*

*f.*

1.<sup>a</sup>

2.<sup>a</sup>

1.<sup>a</sup>

2.<sup>a</sup>

**Duo Segundo.**

*MARZOSO.*

GUITARRA primera.

GUITARRA segunda.

*mf.*

1.<sup>a</sup>

2.<sup>a</sup>

1.<sup>a</sup>

2.<sup>a</sup>

PRIMERA VARIACION.

GUITARRA primera *mf.*

GUITARRA segunda *mf.*

1.<sup>a</sup>

2.<sup>a</sup>

1.<sup>a</sup>

2.<sup>a</sup>

1.<sup>a</sup>

2.<sup>a</sup>

SEGUNDA VARIACION.

GUITARRA primera *f.*

GUITARRA segunda *f.*

1.<sup>a</sup>

2.<sup>a</sup>

1.<sup>a</sup>

2.<sup>a</sup>

TERCERA VARIACION.

GUITARRA primera *mf.*

GUITARRA segunda *mf.*

1.<sup>a</sup>

2.<sup>a</sup>

1.<sup>a</sup>

2.<sup>a</sup>

CUARTA VARIACION.

GUITARRA primera *f.*

GUITARRA segunda *f.*

QUINTA VARIACION.

104

### Duo Cerrero.

**Allegro.**

#### PRIMERA VARIACION.

107

#### SEGUNDA VARIACION.

#### TERCERA VARIACION.

CUARTA VARIACION.

QUINTA VARIACION.

1.<sup>a</sup>  
2.<sup>a</sup>

ff.

W

W

This system contains the first two staves of music. The first staff is marked with a first ending bracket (1.<sup>a</sup>) and the second with a second ending bracket (2.<sup>a</sup>). The first staff begins with a dynamic marking of *ff.* (fortissimo). Both staves conclude with a repeat sign and a fermata.

1.<sup>a</sup>  
2.<sup>a</sup>

W

W

This system contains the next two staves of music, continuing the first and second endings. Both staves conclude with a repeat sign and a fermata.

1.<sup>a</sup>  
2.<sup>a</sup>

This system contains the third and fourth staves of music. The first staff concludes with a repeat sign and a fermata.

1.  
2.

This system contains the final two staves of music. Both staves conclude with a repeat sign and a fermata.

