



OR
ANTONIO CANO

Propiedad.

El Método completo 80 rs.

2ª EDICION.

Depositado.

El Tratado de Armonia 40 rs.

MADRID.

ANTONIO ROMERO: EDITOR.

MEDALLA DE PLATA EN LA ESPOSICION UNIVERSAL, DE PARIS DE 1887.
Gran almacén de música y Fábrica de instrumentos, calle de Preciados nº1.

Antonio Romero

MÉTODO COMPLETO DE GUITARRA

por

D. ANTONIO CANO.



La Guitarra, mal comprendida de algunos y mirada con indiferencia de otros por ser el instrumento popular de nuestra nacion; merece ser oida y estudiada detenidamente para juzgar de sus efectos y dificultades. Cuantos hayan oido este instrumento en manos amaestradas, no pueden dudar de los recursos que encierra para producir mucho efecto especialmente en un local apropiado donde pueda ser apreciada la delicadeza de su melodía y la variedad de los sonidos simpáticos que produce. Hasta ahora, no han faltado aficionados justos apreciadores de sus bellezas, y creo que estos irán en aumento convenciéndose que la guitarra no es tan difícil como generalmente se dice; consistiendo todo en la buena direccion que en un principio tenga el aficionado, y el metodo que se emplee en su enseñanza. Es cierto que son muchos los aficionados á la guitarra y muy pocos los que la tocan bien; y también lo es que son pocos los que la estudian por principios y bajo una buena direccion, por cuya razon es muy corto el numero de los buenos Guitarristas.

Persuadido de esto, y visto que la mayor parte de los aficionados quieren principiar desde luego tocando cositas agradables sin meterse en el estudio arido de las escalas, conocimiento de los tonos, y dificultades de arpeggios, me he propuesto dar este metodo desnudo de teorías en el cual despues de la escala principio con quince lecciones, que son otras tantas piececitas, que agradándose el principiante le dispongan á entrar en los primeros ejercicios. Estos son doce especiales de la mano derecha, siendo mi principal objeto vencer en ellos las dificultades de dicha mano, procurando que cada uno sea de distinto arpeggio. Despues siguen otros doce dirigidos á educar la mano izquierda en los diferentes ligados, apoyaturas, arrastres, y otras dificultades peculiares á esta mano; y por ultimo doce estudios donde se hallán comprendidas ambas dificultades, para desarrollar digamoslo así una ejecucion igual, y estudiar con aprovechamiento las obras mas difíciles, concluyendo con un brebe tratado de armonía aplicada á la guitarra, cosa indispensable para todo el que desee conocer á fondo este instrumento, modular por principios, y analizar las obras mas complicadas. Tal es el plan de mi obra, la que dedico á mi hijo Federico en prueba de cariño y del aprecio que tengo al mas poetico de los instrumentos.

ADVERTENCIA. Los numeros 1, 2, 3 y 4, indican los dedos de la mano izquierda; y los metidos dentro de un circulo, en la cuerda que se ha de buscar la nota inmediata. Las letras p. i. m. a., los dedos pulgar, indice, medio, anular de la mano derecha; esta debe estar sin apoyarse en la tapa de la Guitarra cerca de la tarraja y sin mover mas que los dedos. Los dedos de la izquierda deben estar sobre las cuerdas un poco arqueados, y el pulgar debe quedar en la mitad del mango sin verse, siguiendo el movimiento de los otros. El brazo izquierdo debe estar sin elevar de manera que el codo este próximo al cuerpo. La postura de la Guitarra es una de las primeras dificultades que encuentra el principiante la cual esta evitada con el uso de la tripode que manteniendo fijo el instrumento lo pone á disposicion del Guitarrista, siendo mas ágil y elegante la posicion, especialmente en la señoras. Yo hago uso de ella y encuentro mayor facilidad en la ejecución por lo cual la aconsejo.

Madrid. D. Antonio Romero: editor.

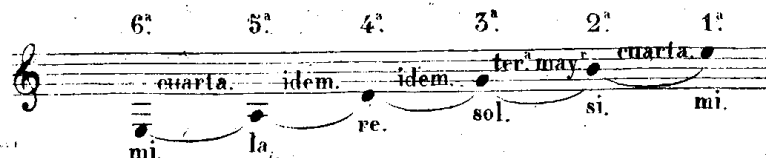
A. R. 847.

Fábrica de instrumentos Preciados 1.

Antonio Cano

La Guitarra que generalmente se usa tiene seis cuerdas tres de tripa y tres bordones que por su orden se nombran 1.^a 2.^a 3.^a 4.^a 5.^a y 6.^a su afinación es en cuartas excepto la 3.^a y 2.^a que forman el intervalo de tercera mayor.

EJEMPLO.



Cuerdas.	6ª	5ª	4ª	3ª	2ª	1ª
Trastes.	0 1 3	0 2 3	0 2 3	0 2	0 1 3	0 1 3 5 7 8 10 12 13 15 17

Escala natural.

Nombre de las notas. mi fa sol la si do re mi fa sol la si do re mi fa sol la.

Regrares. Graves. Agudos. Sobre agudos.

Diagrama que representa el diapason de una guitarra de seis ordenes, con la escala cromatica de las seis cuerdas hasta el doce trastes.

A. R. 847.

El objeto de esta leccion es que el discipulo distinga la localidad de las notas graves y agudas.

LECCION 1.^a

Tengase presente que la nota sol del 3.^o compás se ha de hacer en la cuerda 4.^a como lo indica el número dentro del círculo.

LECCION 2.^a

Las notas colocadas una sobre otra se han de pulsar á un tiempo, y las que llevan el ravito hacia abajo, con el pulgar, teniendo cuidado de no levantar el dedo de la izquierda en los bajos hasta darles el valor que tienen.

LECCION 3.^a

LECCION 4.^a

A. R. 847.



(1) El lig. to — se hace pulsando la primera nota y dejando caer el dedo de la izquierda a la nota inmediata con alguna fuerza, si hay tres o más notas ligadas, se ejecutan por el mismo orden, no pulsando mas que la primera, el segundo se hace pulsando la primera nota, y el tercero el dedo de la izquierda, que la pisa un poco arrastrado, para que se oiga bien teniendo cuidado de mantenerla en la inmediata.

A. R. 847.

La apoyatura, es una nota de adorno que no tiene valor, y se ejecuta ligando desde ella a la nota inmediata, ya sea superior, ó ya inferior.

LECCION. 7.

El arrastre — es un ligado que se hace deslizando un dedo de la izquierda sobre una cuerda; de una a otra nota, ó desde una apoyatura a la nota inmediata, ya sea hacia el puente ó hacia la cejuela, bien ejecutado produce mucho efecto.

LECCION. 8. Vals.

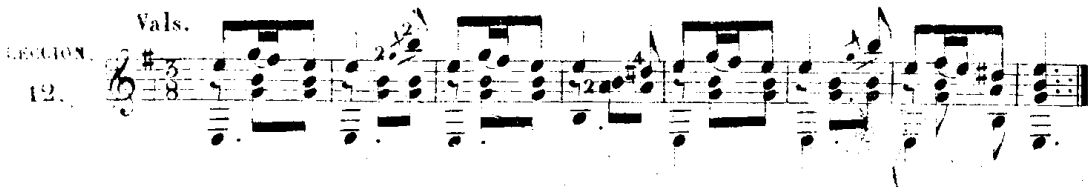
LECCION. 9. Vals.

A. R. 847.

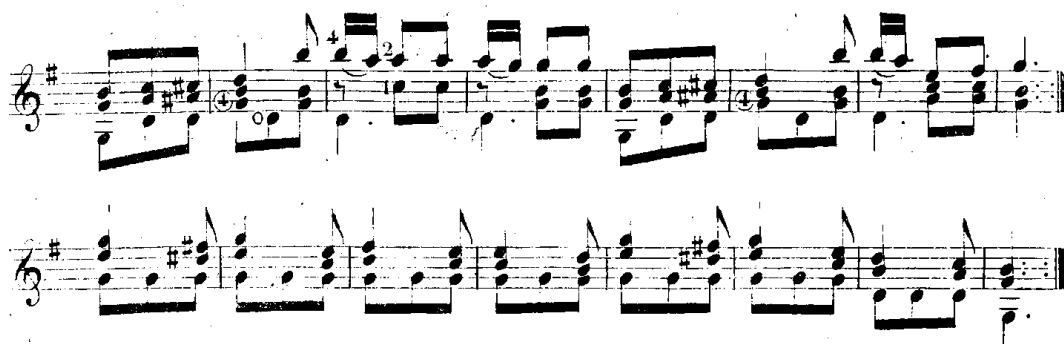
Banero



En esta leccion se ha de pulsar el bajo con el dedo pulgar, y las dos notas corcheas *si* y *sol* que siguen, con el pulgar y el indice, ó igualmente en los demas compases.



A. R. 847.



Esta lección se ha de ejecutar como la anterior, procurando pulsar con mas fuerza las notas agudas que las graves.

LECCION. 15. Vals

El dedo pulgar pulsara toda la parte del bajo.

LECCION.
14.

Three staves of music in G major (one sharp) and 6/8 time. The first staff contains measures 1-4, the second staff measures 5-8, and the third staff measures 9-12. The music features a steady bass line with chords and moving upper voices.

Tiempo de Marcha.
LECCION.
15.

Five staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time, marked 'Tiempo de Marcha'. The first staff contains measures 1-8, the second staff measures 9-16, the third staff measures 17-24, and the fourth and fifth staves contain measures 25-32. The music is a march with a strong bass line and includes first and second endings marked '1.' and '2.'.

A. R. 847.



Escribo á continuacion los doce tonos mayores y sus relativos, con los arpeggios en que estan basados por su orden los ejercicios de la mano derecha, para que ala vez que el discipulo conozca los tonos, pueda ejercitarse en los arpeggios y servirle estos, no solo para tener mas facilidad en la ejecucion de dichos ejercicios; si no tambien como de otros tantos preludios para indicar el tono en que hade tocar: no obstante, puede principiar con los ejercicios sin que preceda á ellos el estudio anterior, por ser mas arido y entretenido.

TONOS MAYORES Y SUS RELATIVOS.

ARPEGGIO 1°.

DO MAYOR.

RE RELATIVO.

LA MENOR.

SOL MAYOR.

ARPEGGIO 2°.

MI MENOR.

A. R. 847.

Benigno

RE MAYOR. ARPEGGIO 3.^o

SI MENOR.

LA MAYOR. ARPEGGIO 4.^o

FA# MENOR.

MI MAYOR. ARPEGGIO 5.^o

DO# MENOR.

SI MAYOR. ARPEGGIO 6.^o

SOL# MENOR.

A. R. 847.

FA# MAYOR. ARPEGGIO 7.^o
(1) C. 2.^o

RE# MENOR.
C. 4.

FA MAYOR. ARPEGGIO 8.^o

RE MENOR.
C. 5.

SOL MAYOR. ARPEGGIO 9.^o

SOL MENOR.

MIB MAYOR. ARPEGGIO 10.^o
C. 3.

DO MENOR.
C. 3.

(1) La C. quiere decir *cejuela*, que es el dedo índice de la mano izquierda tendido sobre el traste que indica el número inmediato.

A. R. 847.

ARPEGGIO 11.

LA $\flat$ MAYOR.

FA $\flat$ MENOR.

RE $\flat$ MAYOR.

ARPEGGIO 12.

SI $\flat$ MENOR.

DOCE EJERCICIOS PARA LA MANO DERECHA.

En la buena ejecución de la mano derecha, consiste la calidad del sonido, y la brillantez con que en la actualidad se ejecuta en la guitarra; así como la mayor parte de los efectos particulares que con ella se producen; por lo mismo el principiante debe poner mucho cuidado en el modo de pulsar las cuerdas, para que el tono que saque de ellas sea robusto y claro.

EJERCICIO.

Nº 1.

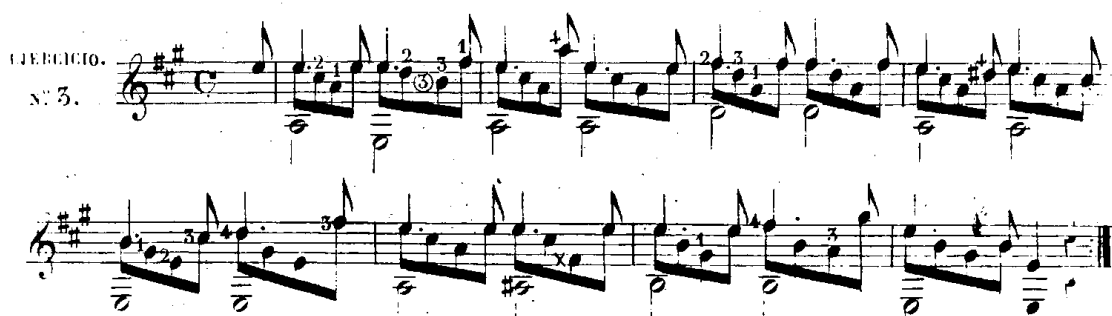
A. R. 847.



Todas las notas del bajo de este ejercicio se han de pulsar con el dedo pulgar; y las demás con el índice, medio, y anular, por su orden.



Todas las notas de este ejercicio que llevan el ravito hacia arriba, se han de pulsar con el dedo anular; y las demás con el medio, y el índice, por su orden; y el pulgar pulsará las del bajo. Procúrese dar un poco mas fuerza al dedo anular, para que se perciba bien el canto.



A. R. 847.

Remedio



En este ejercicio se ha de observar con el dedo anular el mismo orden que en el anterior, empleando el índice y medio en las demás notas, y el pulgar para el bajo.

INDEX.

44.



• 1860-1870.

43.



A. R. 847.

FIN.

1 2

3

D.C. al fin.

This musical score consists of five staves. The first four staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fifth staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The piece concludes with a double bar line and the word 'FIN.' above it. There are first and second endings marked with '1' and '2' above the notes. A '3' is written above a note in the fourth staff. The instruction 'D.C. al fin.' appears at the end of the fifth staff.

EFJERCICIO.

Nº 6.

6

C. 4.

1

10

This musical score is for 'EFJERCICIO. Nº 6.' and consists of four staves in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The piece ends with a double bar line. There are first and second endings marked with '6' and 'C. 4.' above the notes. A '1' is written above a note in the fourth staff, and a '10' is written below a note in the fourth staff.

A. R. 847.



El dedo anular pulsará todo el canto de este ejercicio, procurando que se oiga con claridad.

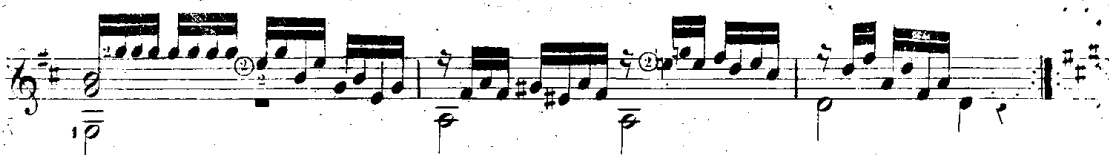
EFECICIO,
N. 7.

A. R. 847.



Las notas repetidas en un mismo grado se han de pulsar con los dedos índice y anular.

EJERCICIO.
N.º 8.



A. R. 847.

Adorno

EJERCICIO.

N.º 9.

Musical score for Exercise No. 9, featuring eight staves of music. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 3/4. The music is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. Dynamic markings include *f* (forte), *p* (piano), *cres.* (crescendo), and *0.5.* (half note). The score concludes with a double bar line.

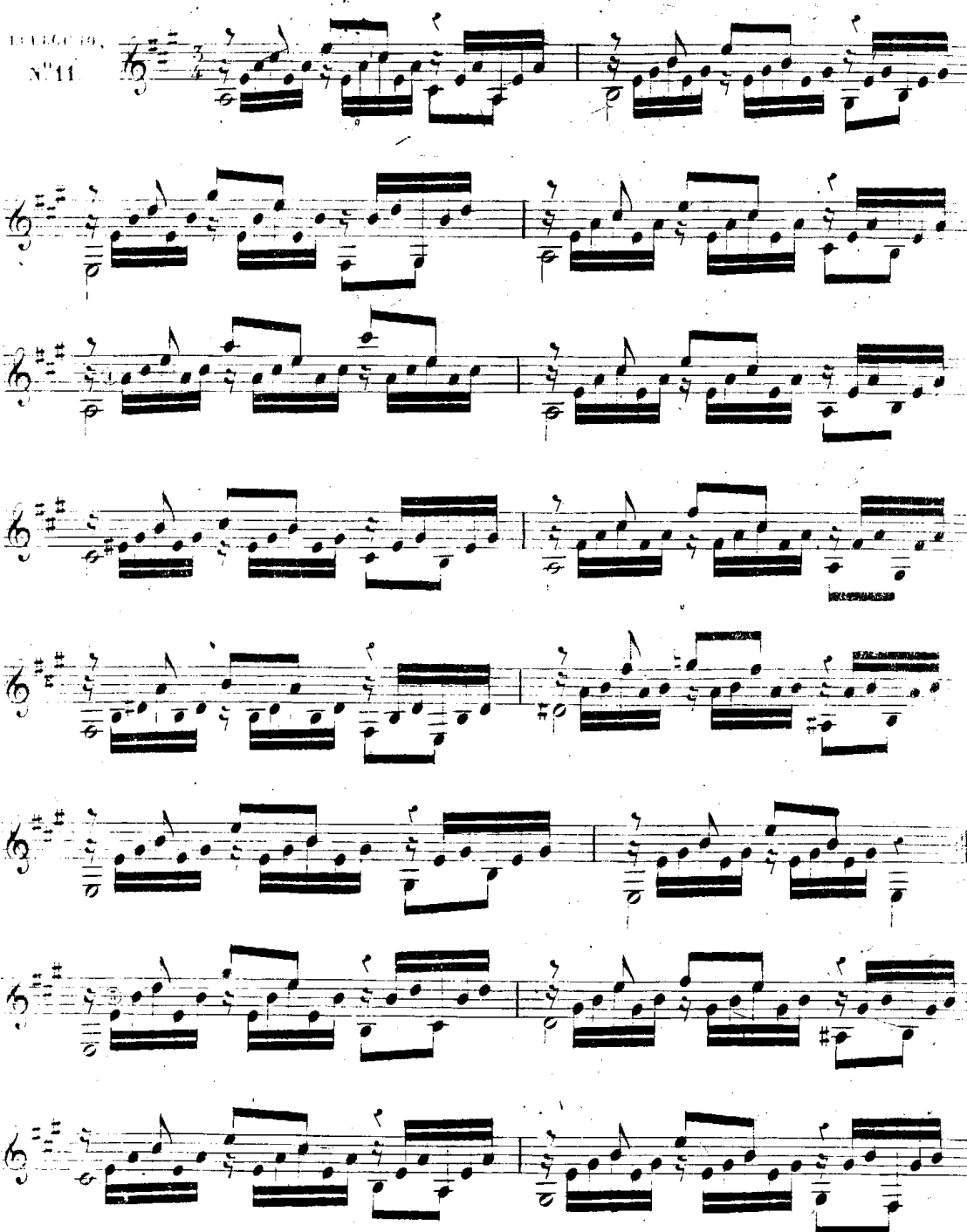
A. R. 847.

19

A. R. 847.

En este ejercicio se ha de marcar muy bien la parte aguda y el bajo.

EXERCICIO
Nº 11



A. R. 847.



A. R. 847.

Ramón



El ejercicio 3º comprende los ligados de los dos anteriores, y se hace lo que se ha dicho de ellos.



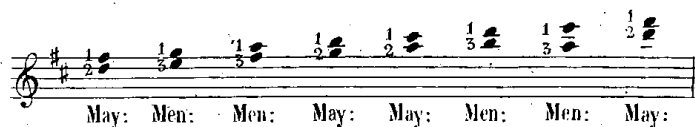
El mismo pasaje se puede ejecutar ligando las cuatro notas, es decir, no pulsando mas que la primera.



El ejercicio 4º es en 3ª, y el orden que estas guardan en una escala es: una mayor, dos menores, dos mayores, dos menores y una mayor: y se ejecutan con el mismo dedeo en la mano izquierda, entre la Prima y 2ª 3ª y 4ª 4ª y 5ª 5ª y 6ª

Las 3ªs mayores pueden hacerse con los dedos indice y medio de la mano izquierda, y las menores con el indice y anular.

Escala en 3ªs



Entre la 2ª y 3ª cuerda, varia el orden de dedos, y se hacen las 3ªs mayores con los dedos indice y medio; y las menores con el medio y anular.



En la mano derecha se emplea el dedo pulgar y el indice para pulsar las 3ªs en los bordones, pero en las demas cuerdas se emplea comunmente el indice y medio.

Algunos periodos de musica, especialmente en los cantables; se pueden pulsar las 3ªs con un solo dedo, el indice, o medio, resvalando con prontitud de una a otra cuerda, para que los sonidos se oigan simultaneamente. De este modo de pulsar las 3ªs es de lo que el Sr. Huertas saca buen partido.

El siguiente ejemplo, es una escala en 3ªs con un grupo de dos notas que regularmente se escribe de este modo.



A. R. 847.

De la inversion de las 5^{as} resultan las 6^{as} y como las distancias mayores invertidas, producen las distancias menores, de aqui resulta que una 5^a mayor invertida produce una 6^a menor. Su ejecucion en la Guitarra es entre dos cuerdas alternas, esto es, dejando una intermedia entre la Prima y 3^a y la 2^a y 4^a pueden emplearse los dedos indice y medio de la mano izquierda en las 6^{as} menores, y el anular y meñique en las mayores, y entre la 3^a y 5^a y la 5^a y 6^a el indice y anular en las menores, y el indice y medio en las mayores.

Ejemplo.

Con el mismo orden de dedos se ejecutan en todos los tonos, principiando desde cualquier tónica

En la Leccion 7^a se habló de la apoyatura como nota de adorno, mas cuando estas notas son dobles producen otro efecto, y se llaman, mordente, y se escriben de dos maneras

Ejemplo.

Es preciso hacer con mucha velocidad estas notas, para que el efecto sea como notas de adorno, pues de otro modo el resultado sería como un tresillo, tambien los hay de cuatro notas y se escriben del siguiente modo.

Ejemplo.

Tambien en estos se ligan las cuatro notas con velocidad.

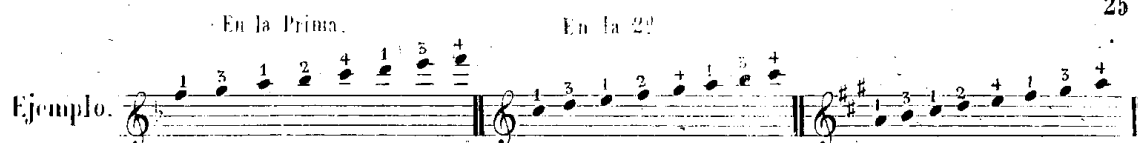
El Trino es un ligado de dos notas hechas con la presteza posible, y se ejecuta pulsando una sola vez la nota trina-da, y ligando la superior inmediata repetidas veces: tambien se pueden trinar dos notas á la vez.

Ejemplo

El Ejercicio 8^o es de escalas, y estas se pueden ejecutar en todos los tonos con el mismo dedeo; Principiaremos a ejecutar la escala de FA mayor sobre la Prima y se verá que lo mismo se hace en la 2^a 3^a 4^a & 5^a, resultando en distintos tonos segun la Tónica (1) que se elija.

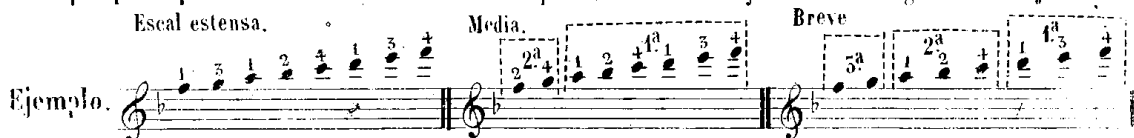
(1) Por Tónica se entiende la primera nota de la Escala.

A. R. 847.



La misma escala se puede ejecutar en dos cuerdas 2ª y Prima 5ª y 4ª y 6ª y 5ª sin variar el dedeo más que en las dos primeras notas, resultando también diversos tonos según el traste donde se principie: en la 3ª y 2ª resulta el mismo orden que en solo una cuerda. También se hacen las mismas escalas tomando tres cuerdas como la 5ª 2ª y Prima, en estas tres, el dedeo es igual al que resulta en una cuerda, entre la 4ª 5ª y 2ª 5ª 4ª y 6ª y 6ª y 4ª se hacen las escalas del mismo modo pisando la primera nota con el dedo medio. A estos tres modos de ejecutar una misma escala, ha llamado el Sr. Aguado, estensa, media y breve, según se haga en una cuerda, en dos, o en tres.

Siempre que se pueda deve hacerse la escala breve por evitar los saltos y ofrecer mas seguridad en su ejecución.



En el tono menor, las escalas guardan otro orden de dedos, y por lo tanto es preciso estudiarlas por separado.

Pondremos el ejemplo siguiente en FA menor, para que se vea que lo mismo se hacen en los demás, por que lo dicho para la escala del tono mayor es aplicable al menor, con la diferencia que resulta en el dedeo.



En la mano derecha, es necesario poner mucha atención; yo prefiero los dedos índice y anular para ejecutar las escalas, alternando y principiando siempre con el índice, ya sean notas de un mismo valor, ó ya teniendo mas la primera. Para acostumbrarse en un principio a esto, es conveniente repetir una nota muchas veces, principiando despacio, y aumentando la velocidad poco a poco. El uso de las uñas contribuye muy eficazmente, para hacer las escalas con mayor brillantez y velocidad; pues pulsada la cuerda con un cuerpo solido, resvala con mas prontitud y el sonido es mas claro. No sentaré por principio que deva tocarse con uñas, pero como hasta ahora no he oido á ningún Guitarrista, que sin ellas saque esa variedad de sonidos y brillantez en las ejecuciones rapidas, que puede sacarse empleando las con buen metodo, prefiero usarlas.

A lo dicho en la lección 9. de los arrastres, devo añadir, que se hacen también en dos y tres cuerdas, y que para una

A. R. 847.

Antonio Romero

por seguridad, deve fijarse la vista hacia el traste donde han de parar los dedos.

Uno de los buenos efectos en la Guitarra, es el hacer algunos periodos de musica sobre una cuerda, haciendo variar las notas de mas valor, a lo que se da el nombre de tremulo, y se hace moviendo a uno y otro lado el dedo de la mano izquierda que pisa la cuerda despues de pulsada, é interesando en este movimiento la mano y antebrazo. Las cuerdas 2ª y 4ª son en las que produce mas efecto; y el dedo medio de la mano izquierda es el mas apropiado para su ejecucion, por tener mas fuerza que los otros. El tremulo se puede ejecutar en dos y tres cuerdas a la vez.

Las octavas se ejecutan en la Guitarra de dos modos; el uno, dejando dos cuerdas en buco, es decir, entre la Prima y la 4ª la 2ª y 5ª y la 3ª y 6ª en este modo de hacerlas, el dedo indice, pisa la nota aguda. El otro, es dejando una cuerda intermedia, esto es, entre la Prima y 3ª la 2ª y 4ª la 3ª y 5ª y la 4ª y 6ª y en este otro modo, el dedo indice pisa la nota grave: de estas dos maneras se ejecutan todas las octavas, prefiriendo una u otra segun la velocidad del pasage que se ejecuta, para mayor facilidad.

Dejando dos cuerdas intermedias.

Dejando una cuerda intermedia.

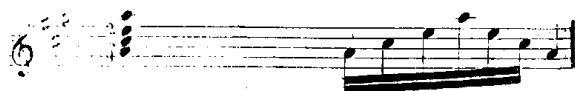
Ejemplo.



Por ultimo, la lectura de los acordes(1) en la Guitarra, ofrece mas dificultad que en otros instrumentos de armonia, por tener que hacer muchas veces las notas en la cuerda inmediata a la que pertenecen, y a esto se le da el nombre de equivalentes o quisonos, deviendo leerse al revés de como se escriben; esto es, principiando por la nota mas aguda, se busca la inmediata que sigue y así sucesivamente hasta la mas grave. Supongamos el acorde de LA, DO#, MI, LA, se principia en la Prima LA, luego se busca en la 2ª el MI que correspondia a la Prima. despues se hace el DO en la 3ª y por ultimo se hace el LA en la 4ª. De este modo se facilita la lectura de los acordes, y mas si se reflexiona en los intervalos de 3ª y 6ª de que se componen casi todos.

arpeggio.

Ejemplo.



(1) El acorde y sus inversiones, se explican en la parte correspondiente de la armonia.

DOCE EJERCICIOS PARA LA MANO IZQUIERDA.

La mano izquierda, requiere tambien un estudio particular, no solo para adquirir en ella la ejecucion necesaria, sino tambien la seguridad y firmeza tan recomendable en este instrumento, y de la que puede sacarse un gran partido. Las notas ligadas, los arrastres, apoyaturas, el tremulo y otros adornos; cuando se ejecutan con delicadeza y oportunidad, producen esos efectos de sentimiento y expresion que tanto interesan y que hacen distinguir a la Guitarra de otros instrumentos, prestandose al genio artistico de un modo admirable por la variedad de sonidos que presenta su armonia, y la esquisita delicadeza de su melodia.

Las dos notas corcheas que siguen a la primera del bajo en los compases 3. 6. 9. 12. se han de pulsar con el dedo pulgar y el indice.

Ejercicio 1º

The exercise consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The music is written in a key with one sharp (F#). It features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several slurs and accents throughout the piece. The second staff continues the melody, and the third staff introduces a new melodic line. The fourth staff shows a change in the bass line, and the fifth staff features a more complex rhythmic pattern. The sixth staff concludes the exercise with a final cadence. The notation includes various guitar-specific symbols, such as natural harmonics and fingerings.

A. R. 847.

Ejercicio 2º



Procurese que se oigan bien claras las notas ligadas de este Ejercicio.

Andantino.

Ejercicio 3º



A. R. 847.

Ejercicio 4º



Ejercicio 5º



A. R. 847.

Alonso



A. R. 847.

The musical score consists of ten staves of music, all in G major (one sharp) and 3/4 time. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are also rests, accidentals (sharps and naturals), and dynamic markings like *p* (piano). The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. The label 'Ejercicio 89' is written at the beginning of the final staff.

Ejercicio 89

A. R. 847.

The image displays a musical score for a piece identified as A. R. 847. The score is written on seven staves, all using a treble clef. The notation includes various musical elements such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. The first six staves contain a continuous melodic line with frequent sixteenth-note passages. The seventh staff is marked 'Andante.' and features a slower tempo with a more spacious melodic line, including a '2' marking above a note. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score concludes with a double bar line at the end of the seventh staff.

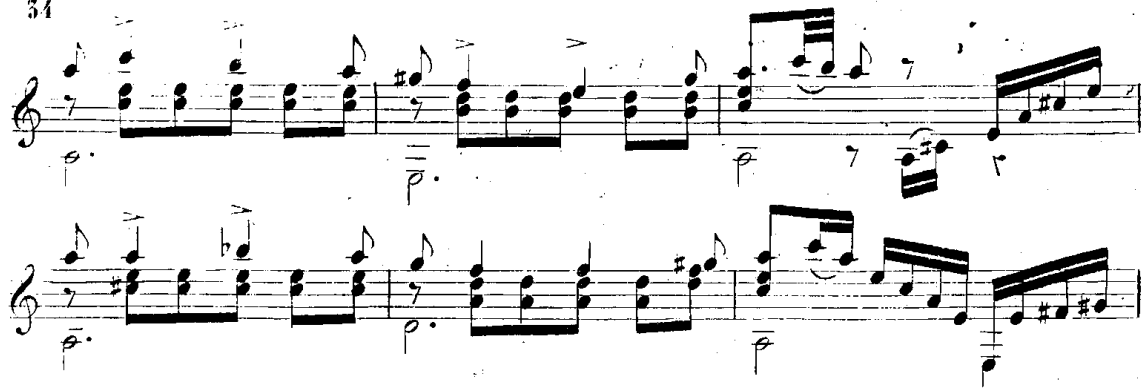
A. R. 847.

c.s.

Andantino.

Ejercicio 10º

A. R. 847.



Tiempo de Marcha.



35

C. 4.

C. 6.

C. 4.

C. 6.

A. R. 847.

Andante

Ejercicio 420

c. 6.

c. 8.

DE LOS ARMONICOS Y OTROS EFECTOS.

Uno de los efectos que mas embellecen la Guitarra son los armonicos⁽¹⁾ conocidos vulgarmente con el nombre de flautados. Estos sonidos se producen de dos modos: el uno que es el que mas comunmente se usa, se hace colocando un dedo de la mano izquierda sobre la cuerda encima de la division del traste, de modo que toque a esta ligeramente pulsandola despues y retirando inmediatamente el dedo de la izquierda para que la cuerda suene armonicamente. En las divisiones 5, 7, y 12 es donde se forman con mas claridad.

En la tabla siguiente se hallan los armonicos que producen las seis cuerdas hechos de este modo.

The image displays six musical staves, each representing a guitar string (6th to 1st). Above each staff is a diagram showing the placement of the left index finger on the string at a specific fret, with the label 'En la' followed by the fret number. Below each staff is a list of fret numbers: 12, 7, 5, 4, 9, 5. The staves are arranged in two rows of three.

En la 6ª	En la 5ª	En la 4ª
12 7 5 4 9 5	12 7 5 4 9 5	12 7 5 4 9 5
En la 3ª	En la 2ª	En la 1ª
12 7 5 4 9 5	12 7 5 4 9 5	12 7 5 4 9 5

Algunos de los armonicos de los trastes 4º y 3º se ejecutan colocando el dedo de la izquierda sobre el traste y no en las divisiones. El otro modo de producir los armonicos se hace aplicando la yema del dedo indice de la mano derecha sobre el punto que se ha de hacer dicho armonico, pulsando la cuerda con el pulgar de la misma mano, procurando que entre este y el indice quede la mayor distancia posible. En las cuerdas al aire basta la mano derecha sola para hacerlos, pero pisadas estas, es preciso la mano izquierda, y además colocar el indice de la derecha en la mitad de la longitud de donde está pisada la cuerda. La prima como las demás tiene su armonico en la division 12, en la cual se aplica la yema del dedo indice de la mano derecha, y con el

(1) Estos sonidos resultan una octava alta de como se escriben

Remer

pulgar de la misma se pulsa, y da su armónico como ya se ha dicho. Ahora bien; pisando dicha cuerda en el 1.^o traste, se aplicará el índice de la derecha en la 13 división, para que suene armónicamente el FA, y a cada traste que adelantén los dedos de la mano izquierda, lo adelantará igualmente el índice de la derecha con lo cual se puede hacer la escala cromática, y lo mismo en las demás cuerdas.



Este ingenioso medio de hacer los armónicos, es inventado por el Sr. Fossa, y del cual he oído sacar un gran partido á D. Vicente Ayala, guitarrista á penas conocido de algunos círculos de Madrid, y cuyo talento improvisador y excelente manera de tocar, no podran olvidar cuantos tuvieron el placer de oírle. Lastima es que faltó de proteccion desapareciese de nuestro pais ignorandose hasta haora cual aya sido su paradero.

Otro de los buenos efectos de la guitarra, es dejar en los acordes algunas cuerdas al aire, aunque para esto sea preciso escribir alguna de sus notas una octava baja, y hacer la resolucion de ellas cambiada; a lo cual se ha dado el nombre de, Campanelas.



De la imitacion de algunos Instrumentos, no creo necesario decir nada en razon a que dependiendo esto del dominio que cada uno tenga en la guitarra, y aun mas bien, del talento de imitacion que en mas ó menos grados esté dotado el guitarrista, me parece inútil cuanto se escriba sobre esto; concretandome solo á decir, que los sonidos apa-

recen de distintos matices, segun en el parage donde es pulsada la cuerda por la mano derecha; pues desde la division del doce trastes hasta el puente se observan estos de distinta calidad, siendo mas claros y menos gratos conforme se aproxima la mano al puente; y si á esto se agrega, la fuerza con que gradualmente sean pulsadas las cuerdas en estos diversos parages segun los efectos que se quieran producir, tendremos esa variedad en los sonidos que forman la imitacion de otros instrumentos. Ademas, la guitarra no deve imitarse sino asi misma, por tener sobrados recursos, y por que no es lo bueno de los otros lo que suele imitarse en ella. En cuanto a la manera de pulsar las cuerdas para sacar de ellas el sonido robusto y de buena calidad, creo que la practica ayudada del buen metodo facilitan la ejecucion, y dan la fuerza necesaria en cada dedo para emplearla artisticamente, segun el sentido y gusto del guitarrista; sin cuyo requisito nada se consigue.

Los que haciendo alarde del mucho tono que sacan a la guitarra, y confiados en la dureza de sus uñas emplean la fuerza muscular arrancandole (por decirlo asi) violentamente los sonidos; la han comprendido mal: pues en esto imitan a los que pulsan las cuerdas con un pedazo de hasta (1) maltratando el instrumento, y lo que es aun peor, los oidos de cuantos tienen la desgracia de escucharles.

Semejante modo de tocar, contribuye bastante al descrédito de un instrumento que necesita mas alago que fuerza. La guitarra no puede competir por la abundancia de sus voces con los demas instrumentos, y es escusado precisarla a que de lo que no tiene; pero en cambio puede competir y aun aventajar tal vez a los demas, en su expresion melodica, en su dulzura simpatica, y en sus sonidos magicos que producen un efecto inesplicable; por fin, es preciso comprenderla como el interprete de los sentimientos del corazon.

DOCE ESTUDIOS PARA AMBAS MANOS.



(1) Tocadores de pua.

This image shows a page of musical notation for the operetta 'The Merry Widow' by Franz Lehár. The page contains ten staves of music, featuring a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, and a bass line with chords and occasional single notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings like 'p' (piano). The music is written in a style typical of early 20th-century operetta scores.

A. R. 847.

Estudio 2º

Allegro. (M.M. = 104.)

41

Estudio 3º

Andante. (M.M. = 62)

A. R. 847.

Ramón



Allegro. M.M. = 408

Estudio 40.



A. R. 847.



Allegro (M.M. 108.)

Estudio 5º



A. R. 847.

Allegro brillante. (M.M. = 146)

Estudio 6º

A. R. 847.

Andante M.M. 62

Estudio 79

6/8

A. R. 847.

42 *tr*

2^a

Piu mosso

ritar

cres *cresc*

do

A. R. 847.

Moderato. M.M. = 80.

Estudio 89.

A. R. 847.

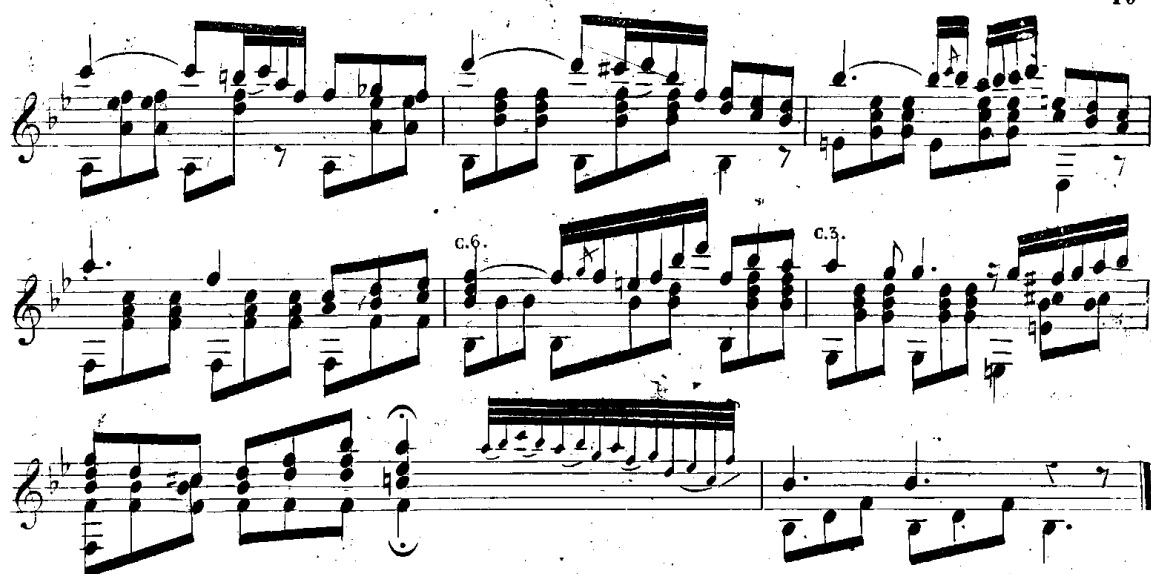
First system of musical notation for guitar, measures 1-10. The key signature is two sharps (F# and C#). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Some measures have an 'x' over a note, indicating a natural or specific fingering. Measure numbers C.1 through C.8 are written above the staff.

Adagio. M. M. = 46

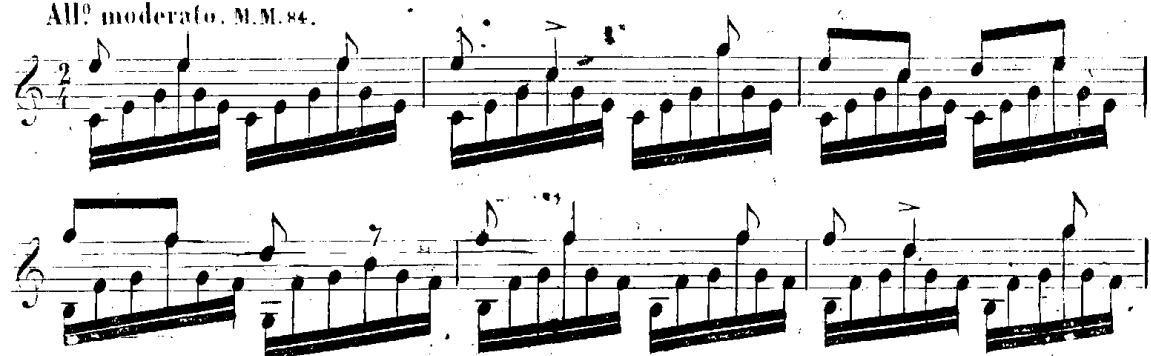
Estudio, 9^o

Second system of musical notation for guitar, measures 11-20. The key signature changes to one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Measure numbers 9 and 8 are written above the staff.

A. R. 847.



Allº moderato. M.M. 84.



A. R. 847.

Ramón

A musical score for a piece identified as A.R. 847. The score consists of eight staves, each containing a single melodic line. The notation is written in a style typical of early 20th-century manuscript notation, featuring a treble clef on each staff and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by a continuous, flowing melody with many eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The first seven staves show a steady progression of the melody, with some rests and occasional accidentals. The eighth staff concludes the piece with a final cadence, marked by the word "ritard." (ritardando) above the notes. The overall texture is that of a single melodic line, possibly for a violin or flute.

A. R. 847.

A musical score consisting of six staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a continuous melodic line across the staves, featuring eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. A 'C. 5.' marking appears above the second staff. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth staff.

Moderato. M.M. = 88

Estudio 119

A musical score for two staves. The first staff has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 12/8. The music is written in a continuous melodic line across the staves, featuring eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line at the end of the second staff.

A. B. 847.

This musical score, identified as A. R. 847, consists of eight staves of music. The key signature is one sharp (F#), indicating G major or D minor. The time signature is 3/4. The notation includes a variety of rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and dynamic markings like 'p.' (piano). The first staff features a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The subsequent staves show a more rhythmic texture with frequent chords and shorter note values. The final two staves continue the melodic and harmonic development, ending with a final cadence.

A. R. 847.

A musical score for guitar, consisting of eight staves. The first two staves feature a complex, fast-paced melody with many sixteenth and thirty-second notes, and frequent use of natural harmonics (indicated by 'n' and 'h' markings). The remaining six staves show a more rhythmic accompaniment, primarily using eighth and sixteenth notes, with some chords and rests. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 7/8.

A. R. 847.

Samson

54

TEMA. And^{no}
Estudio 12º

A. R. 847.

VAR. 1ª



Presto. 3

VAR. 2ª



A. R. 847.



Andante.

VAR. 3^a

dol

har.

12

7 #

D.C. al Tema.

A. R. 847. Fin de la 1^a Parte.



INDICE.

57

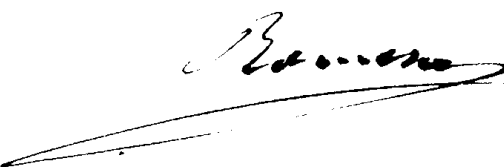
PRIMERA PARTE.

	Pág.		Pág.
Escala natural	1	Nociones preliminares para los ejercicios de	
Idem cromática de las seis cuerdas	1	la mano izquierda	22
Quince lecciones progresivas	2	Doce ejercicios para la mano izquierda	27
Tonos mayores y sus relativos	9	Armónicos y otros efectos	37
Doce ejercicios para la mano derecha	12	Doce estudios para ambas manos	39

SEGUNDA PARTE.

Sonidos	1	De la setima de 4ª especie	24
Intervalos	1	Acorde disminuido con setima menor y sus in-	
Tabla de los intervalos y sus inversiones	3	versiones	24
Modo llamados generalmente tonos	4	Acorde de 6ª aumentada	26
De los géneros	4	Acordes alterados	26
Movimientos	5	Cadencias	28
Marcha de las consonancias	5	Trasformacion de los acordes	28
Quintas y octavas	6	Resolucion por escepcion de los acordes de 7ª	29
Tiempos fuertes y débiles del compas	6	Ejemplos de los acordes de setima de 2ª especie	
Conocimiento de los intervalos en la guitarra	7	resuelta por escepcion	33
Acordes en general	11	Ejemplos de la setima de 3ª especie resuelta	
Inversion de los acordes	15	por escepcion	34
Armonizacion	15	Idem de setima de 4ª especie	35
Conocimiento del acorde perfecto y sus inversiones		Resoluciones por escepcion y trasformaciones e-	
en la guitarra	14	armónicas del acorde de 7ª disminuida	36
Conocimiento del acorde de setima y sus inver-		Notas accidentales	37
siones	15	Retardos	38
Resolucion de la setima de la dominante	16	Pedales	39
Práctica en la guitarra de las tres inversiones		Modulacion para pasar de DO mayor a todos	
y su resolucion natural	16	los tonos mayores y menores	40
Del acorde de setima de 2ª y 3ª especie	18	Escala diatónica armonizada	41
Ejemplos de la preparacion de la setima y sus in-		Escala cromática armonizada	42
versiones	19	Circulo armonico	42
Práctica en la guitarra de estos acordes	20		

A. R. 847.



TRATADO DE HARMONIA

CON APLICACION A LA GUITARRA.

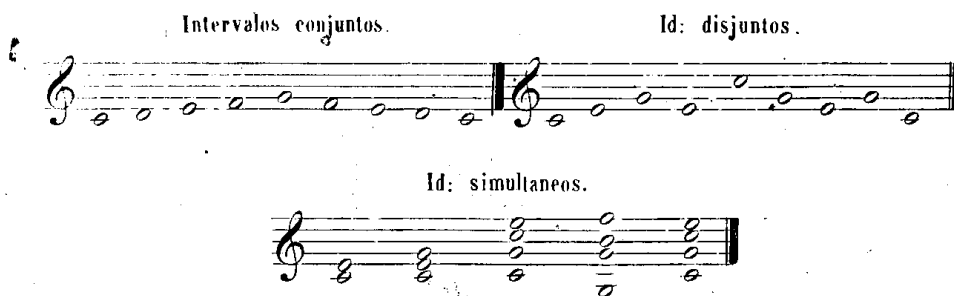
SONIDO

Se llama sonido, la sensacion causada en el oido a consecuencia de las vibraciones que produce un cuerpo sonoro cuando es herido por otro.

INTERVALOS.

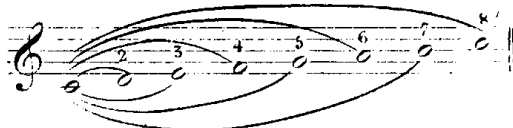
El intervalo, es la distancia que separa una nota de otra, el intervalo que va a otro inmediato se llama conjunto; pero si sube o baja mas de un tono se llama disjunto; cuando se hacen dos o mas sonidos a un tiempo se llaman simultaneos.

EJEMPLO.



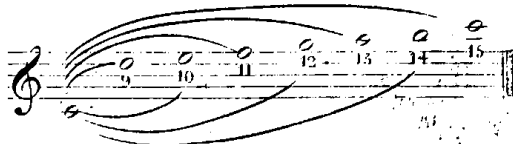
EJEMPLO.

(1) La escala forma los intervalos de 2.^a 3.^a 4.^a 5.^a 6.^a 7.^a y 8.^a.



EJEMPLO

Si se doblan los intervalos se cambian la 2.^a en 3.^a la 3.^a en 4.^a & que son la repetición de la primera a la 8.^a alta.



A. R. 848.

(2) Además de los nombres dados a los sonidos de la escala 1.^a 2.^a 3.^a 4.^a 5.^a 6.^a 7.^a y 8.^a se les dan otros: tónica, supertónica, medianta, subdominante, dominante, superdominante, séptima, superseptima los cuales son aplicados.

Ant. R. 848

Aunque las distancias están a veces dos o tres octavas mas altas que el bajo sobre el cual se miden, se denominan por las mas proximas como 2.^a 3.^a 4.^a & para mas sencillez, siendo lo mas comun el llegar hasta la 9.^a y la 10.^a

En invirtiendo los intervalos, esto es, trasportando el grave al agudo, el unisono formará la octava, la segunda será septima, la tercera sesta, la cuarta quinta, la quinta cuarta, la sexta tercera, la septima segunda, y la octava el unisono.

EJEMPLO.



Los intervalos se dividen en mayores, menores, aumentados, disminuidos, y justos los cuales se conocen por los tonos y semitonos que tienen entre si las dos notas extremas.

Tambien se representan las distancias por numeros, indicando una segunda por un 2, una tercera por un tres & pero como el numero solo no manifiesta su naturaleza, se le pone a su derecha una señal que la manifieste, la cual será el angulo pequeño > para indicar las distancias mayores: el mismo al revés < para las menores: una linea diagonal atravesando el numero para las disminuidos, una + a la derecha para las aumentadas, y para las justas el numero solo. Ejemplo. tercera mayor, 3 > tercera menor, 3 < tercera disminuida 3- tercera aumentada, 3+ quinta justa 5.

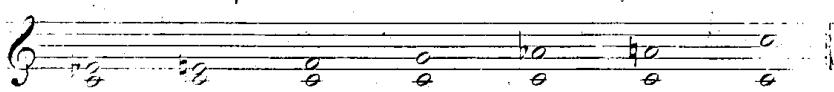
Los intervalos se dividen en consonantes y disonantes los consonantes son: la tercera mayor y menor, la cuarta, la quinta, la sexta mayor y menor, y la octava; todos los demas son disonantes las consonancias se dividen en perfectas, é imperfectas las consonancias perfectas son: la cuarta justa, la quinta y la octava.

las imperfectas son: la tercera y la sexta por que pueden ser mayores y menores, sin dejar de ser consonantes. la cuarta aun que considerada como consonante es mas debil su efecto relativamente con el bajo; pero entre las voces intermedias tiene un uso mas lato, y su efecto es mas agradable.

Los intervalos mayores invertidos se convierten en menores, los menores en mayores, los aumentados en disminuidos, y los disminuidos en aumentados.

Intervalos consonantes.

3.^a menor. 3.^a mayor. 4.^a justa. 6.^a justa. 6.^a menor. 6.^a mayor 8.^a



Id: disonantes

2.^a 7.^a

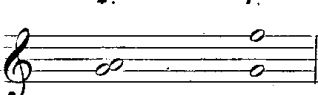
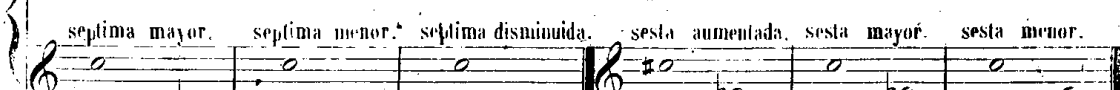
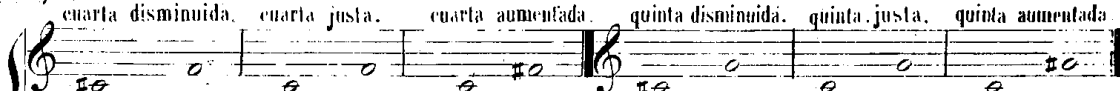
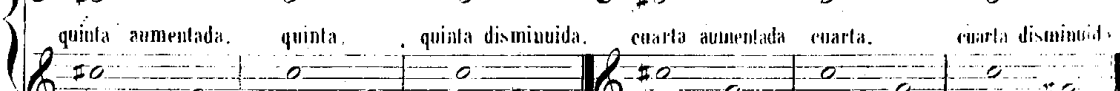


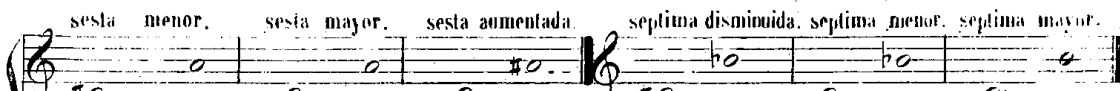
TABLA DE LOS INTERVALOS Y SUS INVERSIONES.

inv

inv




inv

A. R. 848.

MODOS LLAMADOS GENERALMENTE TONOS.

La música contiene dos escalas primitivas que son el modelo de todas las demás. La una corresponde al modo mayor, cuya tónica es DO, y la otra al modo menor cuya tónica es LA, y se llaman relativas una de otra.

La tercera y sexta de la escala son las que le dan el carácter de mayor o menor. No debe confundirse el **MODO**, el **TONO**, y **ESCALA**; por que son diferentes cosas. La Escala representa los siete sonidos naturales, el Modo se refiere á su tercera y sexta dando el carácter de mayor ó menor, y el Tono se refiere a su tónica, pero se dice **tono mayor**, DO menor & por ser mas sencillo.

ESCALA MAYOR.

ESCALA MENOR.



DE LOS GENEROS.

Los generos son tres; el **DIAFONICO** que se forma con las notas de la escala natural.

El **CRONATICO**, alterando una nota con sostenido ó bemol, cuya alteracion forma el **semitono cromatico**, diferenciandose del **semitono diafonico**, por estar formado este, entre dos notas distintas, subiendo ó bajando de una a otra un **semitono**, y el **ENARMONICO**, que se verifica siempre que dos notas distante un **tono** se reunen en un mismo grado, alterando la inferior con sostenido, y la superior con bemol, como DO $\sharp$ y RE $\flat$, o al contrario; y tambien alterando una nota con **doble sostenido**, ó **doble bemol**.

EJEMPLO.

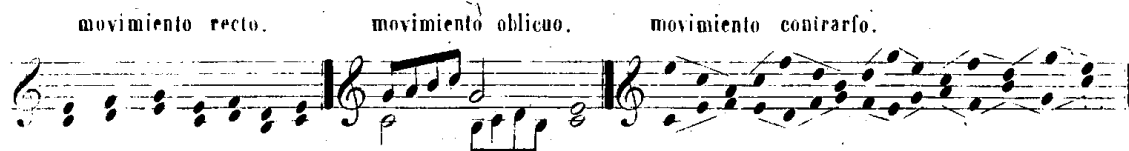


A. R. 848.

MOVIMIENTOS.

Ay tres movimientos que son, el recto, el oblicuo, y el contrario. El primero se efectúa cuando dos voces marchan juntas de grado o de salto. El segundo, cuando una voz está quieta y la otra baja o sube y el tercero, cuando una voz sube y otra baja.

EJEMPLO.



MARCHA DE LAS CONSONANCIAS.

La quinta y la octava llamadas consonancias perfectas pueden usarse por el movimiento oblicuo y el contrario.

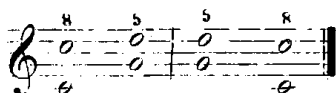
EJEMPLO.



También puede pasarse á dos voces sin que lo repugne el oído de una Consonancia perfecta, a otra perfecta por movimiento recto, siempre que la voz superior suba ó baje un grado, como se demuestra en los siguientes ejemplos.

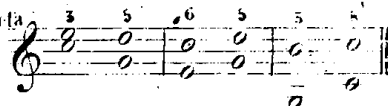
EJEMPLO 1º

De la Perfecta
a la Perfecta.



EJEMPLO 2º

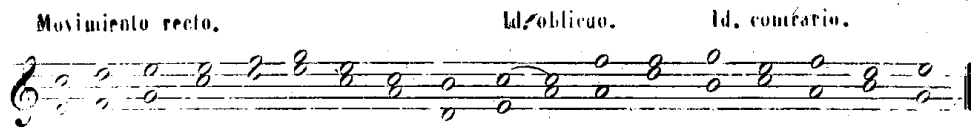
De la Imperfecta
a la Perfecta.



Una sucesión de consonancias imperfectas se puede usar por los tres movimientos y siempre con buen resultado.

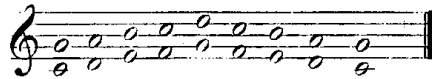
A. R. 848.

Edmundo

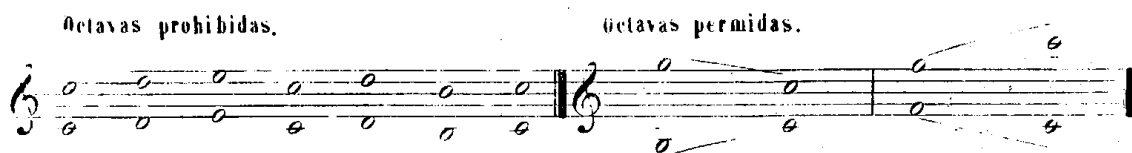
EJEMPLO.**QUINTAS Y OCTAVAS.**

Una sucesion de dos o mas quintas justas, y octavas, entre dos partes iguales que suban o bajen, estan reprobadas, por que se oponen a la variedad de la armonia

Quintas reprobadas.



A más de dos voces el uso de dos quintas sucesivas no se pueden reprobvar absolutamente por que no destruyen el buen efecto de la armonia. La prohibicion de dos ó mas octavas sucesivas en rigor de armonia entre dos partes ó voces no es por que se ofenda el oido aun que se haga una larga sucesion; sine por que su efecto es mas pobre que el de la quinta, y destruye la variedad de la armonia. Dos octavas por movimiento contrario de 4.^a ó 5.^a son permitidas especialmente en final de periodo.

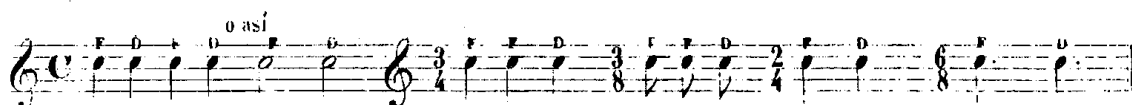
EJEMPLO.**TIEMPOS FUERTES Y DEBILES DEL COMPAS.**

La duracion de los sonidos la fija el compás, y este se divide en partes iguales, y estas en fuertes y debiles. Estas divisiones son necesarias para saber donde se han de hacer las resoluciones y uso de las disonancias, y la acentuacion de los síl-

A. R. 848.

labas en la musica vocal. En los compases de cuatro tiempos, y en los de dos; son fuertes las partes impares, y debiles las pares aun que en los de cuatro tiempos se pueden considerar fuertes el primero y el segundo para el uso y resolucion de las disonancias, y el tercero y cuarto debiles. En los compases de tres tiempos la primera es fuerte, y la segunda fuerte ó debil, pero la tercera se considera siempre debil.

EJEMPLO.

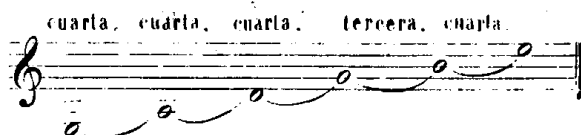


CONOCIMIENTO DE LOS INTERVALOS EN LA GUITARRA

Es muy necesario conocer bien los intervalos en la Guitarra para la formacion de los
acordes, y para leer con mas facilidad la musica escrita para este instrumento.

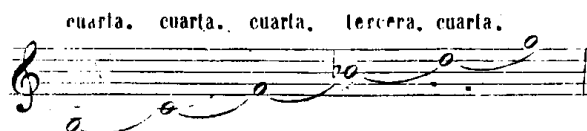
Principiaremos manifestando los intervalos formados por las cuerdas al aire en su afinacion natural, que es por cuartas justas; excepto la tercera con la segunda que forman un intervalo de tercera mayor.

EJEMPLO.



Iguales intervalos se forman en cualquier punto del diapason pisando las cuerdas en un mismo traste, resultando las mismas distancias trasportadas.

EJEMPLO.



A. R. 848.

Subiendo por semitonos la nota mas baja, (esto es pisando la cuerda a que corresponde dicha nota un traste adelante) y dejando inmóvil la inmediata, las distancias se disminuyen, y los intervalos que hirán resultando serán de tercera mayor, de tercera menor, de segunda mayor, de segunda menor y por fin el unísono. Este resultado lo darán dos cuerdas inmediatas en cualquier punto del diapason, excepto la tercera con la segunda, que por formar en su afinacion el intervalo de tercera mayor, darán por este orden los intervalos de tercera menor, de segunda mayor, de segunda menor, y el unísono, como se manifiesta con los siguientes

EJEMPLOS.

3ª mayor. Idem. Idem. 3ª menor. 3ª mayor. 3ª menor. Idem. Idem. 2ª mayor. 3ª mayor.

1º traste. 2º traste.

2ª may. Idem. Idem. 2ª men. 2ª may. 2ª men. Idem. Idem. unísono. 2ª men. unísono.

3º traste. 4º traste. 5º traste.

Si entre dos cuerdas inmediatas se deja inmóvil la mas baja, y se sube por semitonos la inmediata (que es al revés de los ejemplos anteriores) los intervalos se hirán aumentando, y serán de cuarta aumentada, de quinta, de sexta menor, de sexta mayor, que es lo mas que puede hacerse comodamente. Entre la tercera y la segunda resultarán por este orden los intervalos de cuarta, cuarta aumentada, quinta y sexta menor.

EJEMPLOS.

4ª aum. 5ª 6ª men. 6ª may. 4ª aum. 5ª 6ª men. 6ª may.

Cuerdas 6ª y 5ª 5ª y 4ª

4ª aum. 5ª 6ª men. 6ª may. 4ª 4ª aum. 5ª 6ª men.

Cuerdas 4ª y 3ª 5ª y 2ª

4ª aum. 5ª 6ª men. 6ª may.

Cuerdas 2ª y prima.

Entre dos cuerdas alternas, es decir, entre la 6ª y 4ª, y la 5ª y 3ª los intervalos que resultan son de septima menor; y entre la 4ª y la 2ª, y la 3ª y prima, de sexta mayor, resultando iguales intervalos en cualquier traste que sean pisadas igualmente dichas cuerdas.

EJEMPLO.

7ª men. idem. 6ª may. idem.

Cuerdas. 6ª y 4ª 5ª y 3ª 4ª y 2ª 5ª y prima

Dejando quieta la nota mas alta, y subiendo por semitonos la mas baja se disminuyen los intervalos y resultan de sexta mayor, sexta menor, y quinta; entre las cuerdas 6ª y 4ª y 5ª y 3ª; y de sexta menor, quinta, y quinta disminuida, entre las cuerdas cuarta y segunda y tercera y prima. Siguen los ejemplos.

A. R. 848.

EJEMPLO.

6ª may. 6ª men. 5ª 5ª dism. 6ª may. 6ª men. 5ª 5ª dism.

Cuerdas 6ª y 4ª 5ª y 3ª

6ª men. 5ª 5ª dism. 6ª men. 5ª 5ª dism.

Cuerdas 6ª y 2ª 5ª y prima.

Entre las mismas cuerdas dejando inmóvil la mas baja, y subiendo por semitonos la otra, se aumenta la distancia y los intervalos que resultan son: de septima mayor, de octava, de novena menor, y de novena mayor; y entre la cuarta y segunda, y la tercera y prima serán: de septima menor, septima mayor, y de octava.

EJEMPLO.

7ª may. Octava. 9ª men. 9ª may. 7ª may. Octava. 9ª men. 9ª may.

Cuerdas 6ª y 4ª 5ª y 3ª

7ª men. 7ª may. Octava. 7ª men. 7ª may. Octava.

Cuerdas 4ª y 2ª 5ª y prima.

Entre dos cuerdas intermedias, siempre resultan intervalos de novena y decima por lo mismo, el formado entre el sexto y cuarto, es una decima menor, entre el quinto y la segunda de novena, y lo mismo entre el cuarto y la prima; disminuyendose la distancia de estos si se sube cromáticamente la nota mas baja, y aumentandose dejando quieta ésta y subiendo la mas alta, como queda demostrado en los ejemplos anteriores y por los siguientes.

A. R. 848.

EJEMPLOS.

10ª men. 9ª may. 9ª men. Octava. 9ª may. 9ª men. Octava.

Cuerdas 6ª y 5ª 5ª y 2ª

9ª may. 9ª men. Octava. 9ª may. 10ª 10ª may. 9ª may. 10ª 10ª may.

Cuerdas 4ª y prima. 5ª y 2ª 4ª y prima.

El sexto con la segunda forma el intervalo de duodecima, y lo mismo el quinto con la prima, aunque para mayor facilidad en la armonía se denominan por los intervalos mas cortos, pues lo mas comun es llegar hasta la decima como ya se ha dicho.

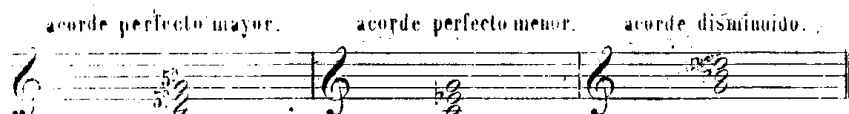
Creo suficientemente explicados los intervalos, y me he detenido algo en esta parte persuadido de que bien aprendidos, no solo se leerá con mas facilidad la musica, sino que formado un acorde en cualquier tono, se sabrá los intervalos que lo componen, si es de tercera y quinta, ó de cuarta y sexta & &.

ACORDES EN GENERAL.

Se llama acorde, la reunion simultanea de varios sonidos. Se forman colocandolas notas una sobre otras en progresion de una, dos, tres ó cuatro terceras. El primer sonido sobre el que cargan los demás se llama *bajo fundamental*, y para que el acorde sea completo es necesario que tenga al menos tres sonidos, y no pase de cinco.

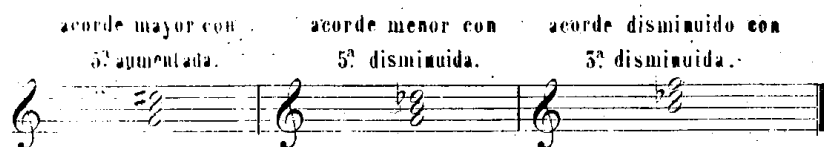
Los acordes se dividen en consonantes y disonantes. El acorde de tres sonidos forma sobre el primero una 3ª y una 5ª si la 3ª es mayor y la 5ª justa se llama *acorde perfecto mayor*. si la 3ª es menor y la 5ª justa, *acorde perfecto menor* pues la 3ª es la que clasifica su naturaleza, y si la 3ª es menor y la 5ª disminuida, *acorde disminuido* clasificado por su 5ª.

EJEMPLOS.



Si se sube o baja cromáticamente alguna de las notas de un acorde, se llamará *alterado*, cuya alteración se hace generalmente en el acorde mayor y en el disminuido. Si en el acorde mayor se hace la 5ª aumentada, se dirá, *acorde mayor con 5ª aumentada* y si se hace la 5ª disminuida *acorde mayor con 5ª disminuida* y si se hace la 3ª disminuida y la 5ª, acorde disminuido con 5ª disminuida.

EJEMPLOS.



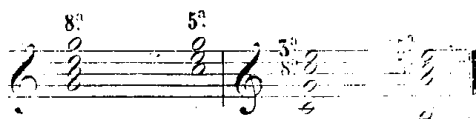
También se transforman los acordes unos en otros, sin cambiar sus notas de nombre haciendo los de mayores, menores, menores o disminuidos y viceversa.

EJEMPLOS.



Si uno o dos sonidos de un acorde forma parte del siguiente, se da el nombre de *trasmutación* de sonidos, y también el de *sonidos de enlace* o de *relación*.

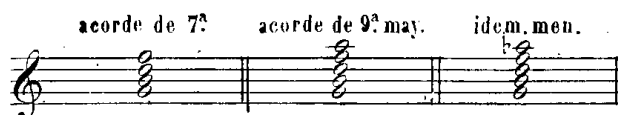
EJEMPLO.



la 8ª de sol se ha la 8ª y 5ª de do se ha.
transformado en 5ª de do. transformado en 5ª y 5ª de la.

Se llama acorde de 7.^a el formado de cuatro sonidos en progresion de tres terceras, las cuales forman sobre el fundamental una 3.^a, una 5.^a y una 7.^a, y si a este acorde se le agrega otra tercera sobre la 7.^a resultará el acorde de cinco sonidos llamado de novena mayor ó menor, segun la naturaleza de estas.

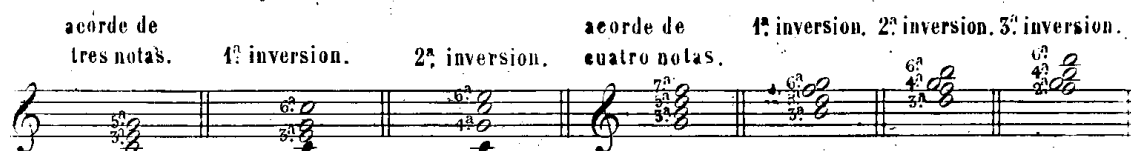
EJEMPLO.



INVERSION DE LOS ACORDES.

Se le da el nombre de inversion, al cambio que se hace en un acorde trasladando al bajo la 3.^a, 5.^a y 7.^a que corresponden a las voces. En el acorde de tres sonidos no hay mas que dos inversiones; en la primera ocupa el bajo (1) la 3.^a del fundamental, y cargando sobre esta la 5.^a y la 8.^a forman un acorde de 5.^a y 6.^a y en la segunda inversion ocupa el bajo la 5.^a y colocando sobre ella la 8.^a y la 3.^a resulta un acorde de 4.^a y 6.^a. En el acorde de cuatro sonidos hay tres inversiones, en la primera ocupa el bajo melódico la 3.^a del acorde, y puestas sobre ella la 5.^a, la 5.^a y la 8.^a del fundamental, resulta un acorde de 3.^a, 5.^a y 6.^a. En la segunda inversion ocupa el bajo la 5.^a, y puestas sobre ella la 7.^a, 8.^a y 3.^a forman un acorde de 3.^a, 4.^a y 6.^a. En la tercera inversion ocupa el bajo la 7.^a, y cargando sobre ella la 8.^a, 3.^a, 5.^a se compone un acorde de 2.^a, 4.^a y 6.^a.

EJEMPLO.



ARMONIZACION.

Por ARMONIZACION se entiende, la reunion de acordes con que se acompaña un canto, sea en el bajo ó en cualquier otra voz.

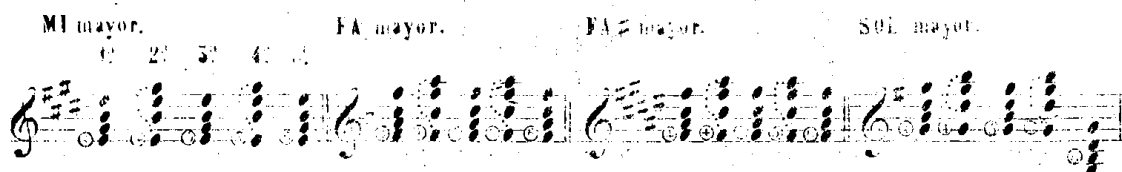
(1) El bajo en las inversiones, es el sonido que corresponde a una melodía por lo cual se le da el nombre de Bajo melódico, distinguiendolo así del bajo fundamental, que es el primer sonido del acorde.

Benito

CONOCIMIENTO DEL ACORDE PERFECTO Y SUS INVERSIONES EN LA GUITARRA.

Este acorde se compone de 3ª y 5ª y para usarlo a cuatro voces hay que doblar el bajo á su 8ª, resultando un acorde de 3ª, 5ª y 8ª el cual se encuentra en la Guitarra en cinco parages diferentes del diapason; escrito bajo la misma forma en tres de ellos, y en los dos restantes invirtiendo la 5ª del acorde a su 8ª. El orden de los dedos en cada posicion es distinto, y hay que hacer la nota fundamental del acorde en la cuarta cuerda en dos posiciones, y en otras dos con la quinta cuerda, y en la ultima con la sexta. Obsérvese, que una vez aprendidas las posiciones de este acorde en un tono, se ejecutarán con las mismas posturas en todos, sin mas que variar de tonica, y lo mismo en las inversiones, excepto en los casos en que el dedo índice no tiene necesidad de formar la ceja por hallarse formada por la ceja de la Guitarra, como se demuestra por los siguientes

EJEMPLOS.



Por el mismo orden que se ha hecho este acorde en MI, FA mayor, FA# y SOL, se puede continuar en SOL#, LA, & & sin mas que variar de tonica como ya se ha dicho.

La primera y segunda inversion de este acorde, se encuentran en la Guitarra en tres puntos diferentes, una sobre la cuarta cuerda, otra sobre la quinta y otra sobre la sexta, ejecutandose igualmente en todos los tonos como se ha dicho del acorde fundamental.

EJEMPLO.



A. R. 848.

En los tonos menores varía algo el orden de los dedos por tener que hacer la tercera del acorde, menor que es la que clasifica su naturaleza.

CONOCIMIENTO DEL ACORDE DE 7ª Y SUS INVERSIONES.

Este acorde se compone de 3ª, 5ª y 7ª y para ejecutarle con facilidad en la Guitarra es necesario escribirlo trasladando la 5ª del acorde á su 8ª y lo mismo en las inversiones⁽¹⁾, pues escrito como naturalmente se presenta seria muy difícil su ejecución.

Se encuentra en tres puntos distintos segun se tome la nota fundamental, en la cuarta cuerda, en la quinta ó en la sexta; resultando tambien iguales posturas en todos los tonos é igualmente en sus inversiones.

Suprimiendo la quinta y doblando la octava se encuentra además en otros dos parages, uno con el fundamental en la cuarta cuerda, y otro en la quinta.

EJEMPLO.



Las tres inversiones de este acorde se encuentran si se toma la cuarta cuerda por fundamental, la quinta o la sexta, siendo diferente posturage en cada una de ellas como se ve en el ejemplo siguiente.

EJEMPLO.



Dos observaciones hay que hacer en los acordes de cuatro sonidos la una es, que teniendo que trasladar la 5ª á su 8ª tanto en el acorde fundamental como en sus

(1) En la 3ª inversion, la nota que se cambia á la 8ª es la 2ª. A. R. 848.

inversiones, se invierte el orden de las distancias convirtiéndose las terceras en decimas, y las segundas en novenas, resultando un acorde de 5ª 7ª y 10ª, su primera inversion, acorde de 5ª 6ª y 10ª su segunda inversion acorde de 4ª 6ª y 10ª y su tercera inversion acorde de 4ª 6ª y 9ª por cuya causa son mas gratos estos acordes en la Guitarra. La otra es, que estos acordes y sus inversiones se encuentran en tres partes distintas del diapason, segun la cuerda que se elija por fundamental como ya se ha dicho.

RESOLUCION DE LA 7ª DE LA DOMINANTE.

En todas las especies de 7ª tanto el fundamental como esta, tienen una marcha determinada donde deven hacer su resolucion natural; esta, deve ser, que el fundamental ha de subir una 5ª ó bajar una 4ª al fundamental del acorde siguiente, y la 7ª deve bajar un grado á la 5ª de este fundamental. Los acordes de 7ª pueden ser completos é incompletos, por que se puede suprimir la 5ª y en su lugar poner la 8ª.

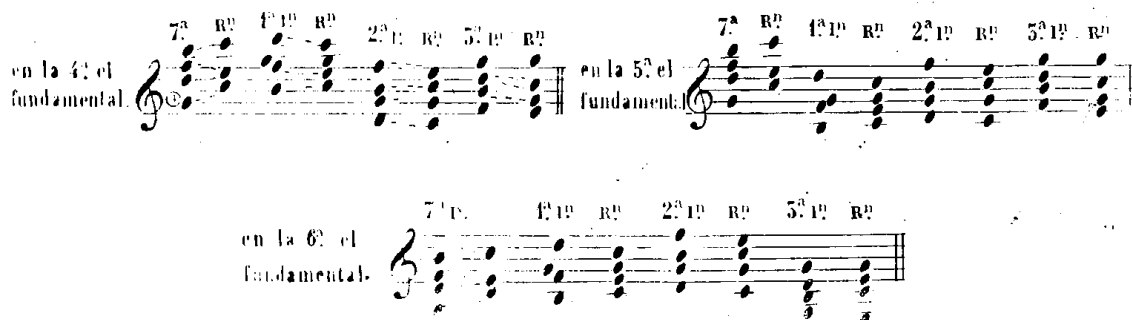
EJEMPLO.

7ª dominante resolucion, o así resolucion, 1ª inversª resolucion, 2ª inversª resolucion, 3ª inversª resolucion.



PRÁCTICA EN LA GUITARRA DE LAS TRES INVERSIONES Y

SU RESOLUCION NATURAL.

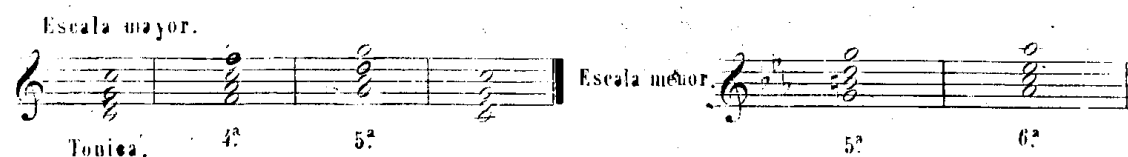


A. R. 848.

Los acordes principales son los que se forman sobre la tónica 4.^a y la 5.^a pues son los que dividen las frases y los periodos, marcan el modo y determinan los reposos.

El acorde mayor se usa sobre la tónica 4.^a y 5.^a de la escala mayor, y sobre la 3.^a y 6.^a de la escala menor.

EJEMPLOS.



El acorde menor se usa sobre la 2.^a 6.^a y 3.^a de la escala mayor y sobre la tónica y 4.^a de la escala menor.

El acorde disminuido se usa sobre la 7.^a de las dos escalas y sobre la 2.^a de la escala menor.

EJEMPLOS.



DEL ACORDE DE 7.^a SOBRE LA 2.^a DE LA ESCALA MAYOR,

LLAMADO TAMBIEN DE SEGUNDA ESPECIE.

Este acorde se compone de 5.^a < 5.^a y 7.^a < su primera inversion de 5.^a > 5.^a y 6.^a > su segunda de 5.^a < 4.^a y 6.^a < y su tercera de 2.^a > 4.^a y 6.^a > Dicho acorde se usa sobre la 2.^a de la escala mayor y hace su resolución natural en el acorde perfecto de la dominante. Tambien se indica con el nombre de *Supertónica*, su prime-

A. R. 848.

Buenos Aires

la inversion subdominante, su 2ª superdominante, y su 3ª superseptima, son necesarios para usarlo, tres acordes, que son el de la *preparacion*, *percusion*, y *resolucion*. Esta circunstancia es general para el uso de las disonancias aun que algunas están exentas de preparacion, pero no de resolucion. La preparacion consiste en estar comprendida en un acorde, la nota que ha de ser disonante en el siguiente. La percusion, que es el tiempo fuerte en que deve estar la disonante, y la resolucion, que es quando la disonante baja un grado á una consonante, en el tiempo debil.

La 7ª puede prepararse en la tónica, en la 6ª y en la 4ª y sus inversiones. La segunda inversion deve prepararse en la 6ª. Todo lo dicho a cerca de este acorde, es aplicable al acorde disminuido con 7ª menor, el cual constituye la 7ª llamada de tercer especie; escepto que esta, puede usarse muchas veces sin preparacion.

RESOLUCION DE LA 7ª DE SEGUNDA Y TERCERA ESPECIE

Y SUS INVERSIONES.

Escala mayor.

7ª 2ª especie. R^o 7ª 1ª.



Escala menor.

7ª 3ª especie.



A. R. 848.

EJEMPLOS DE LA PREPARACION DE LA 7ª

Y DE SUS INVERSIONES, EN LOS ACORDES

DE LA TÓNICA 6ª Y 4ª FUNDAMENTALES Y SUS INVERSIONES.

En la 8ª de la Tónica.

Preparacion. Percusion. Resolucion. P. P. R. P.

P. R. P. P. R.

En la 5ª de la 6ª

Preparacion. Percusion. Resolucion. P. P. R.

P. P. R. P. P. R.

En la 5ª de la 4ª

Preparacion. Percusion. Resolucion. P. P. R.

P. P. R. P. P. R.

PREPARACION DEL BAJO EN LA 2ª INVERSION.

A. R. 848.

También resuelven por excepción con frecuencia del modo siguiente.



PRÁCTICA EN LA GUITARRA DE ESTOS ACORDES.

Todo cuanto se ha dicho con respecto a la práctica en la Guitarra del acorde de 7ª sobre la dominante, es aplicable igualmente a los de 7ª sobre la 2ª ó sean de segunda ó tercera especie que acabamos de manifestar; pues como acordes de cuatro sonidos, se escriben del modo que se ha dicho, y se encuentran en los mismos parages del diapason, como también sus inversiones, como lo demuestran los siguientes

EJEMPLOS.

En la 4ª cuerda.

7ª R^0 1ª Inv. R^1 2ª Inv. R^2 3ª Inv. R^3

superónica. subdominante. superdominante. superseptima.

En la 5ª cuerda.

1ª Inv. R^0 2ª Inv. R^1 3ª Inv. R^2

En la 6ª cuerda.

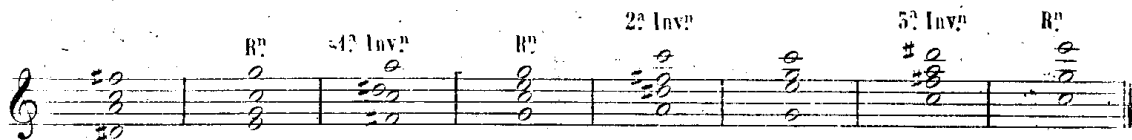
1ª Inv. R^0 2ª Inv. R^1 3ª Inv. R^2

La 7ª de segunda especie tiene la propiedad de poder alterarse dos de sus notas, la 2ª y la 4ª y en este caso se forma un acorde disminuido de 7ª menor llamado de 7ª disminuida cuyo dedeo es igual al de esta, resolviendo por excepción en la 5ª del acorde de la tónica de M^l Sol. b⁹ y su primera y segunda inversión en el

A. R. 848.

acorde de 4ª y 6ª SOL, DO, MI, y la tercera inversion en la misma tónica.

EJEMPLO.



Este acorde es muy usado con las dos alteraciones por ser muy elegante su resolución y puede ejecutarse en los mismos puntos que el anterior y aunque el dedeo es igual al de la 7ª disminuida, no pierde por eso el carácter de *supertónica*, *sub-dominante*, *superdominante*, y *superseptima*, con dos alteraciones ascendentes. La primera inversion FA#, LA, DO, RE# es la mas usada.

EJEMPLO

de la resolución de las *supertónica* y sus inversiones con dos alteraciones ascendentes y de los acordes que pueden antecederles.



DEL ACORDE MAYOR CON 7ª MAYOR, LLAMADO 7ª DE CUARTA ESPECIE.

Acorde fundamental, 3> 5, 7>, 4ª inversion 3> 5, 6.< 2ª inversion 3> 4, 6> 3ª inversion 2< 4, 6.< Dicho acorde se usa jeneralmente sobre la 6ª de la escala menor, y resuelve en el acorde disminuido de la 2ª de la misma escala (con 7ª o sin ella) teniendo que enlazar se con la dominante de escala para ir á la tónica, por lo cual son necesarios cinco acordes para usarle que son: el de la *preparacion*, el de la *percusion*, el de la *resolucion*, el de la *dominante* y el de la *tónica*.

- A. R. 848.

Benigno

La 7ª mayor puede prepararse en la 5ª de la escala menor y en sus inversiones, y en la 5ª de la escala mayor relativa y sus inversiones.

EJEMPLO

de la 7ª mayor y sus inversiones, su preparacion y resolucion.

7ª mayor. 4ª Invª 2ª Invª 5ª Invª P. A. F. Rª A. F. Rª P. 1ª Invª

Rª P. 2ª Invª P. 3ª Invª

5ª

Tambien se puede preparar y resolver del modo siguiente.

A. R. 848.

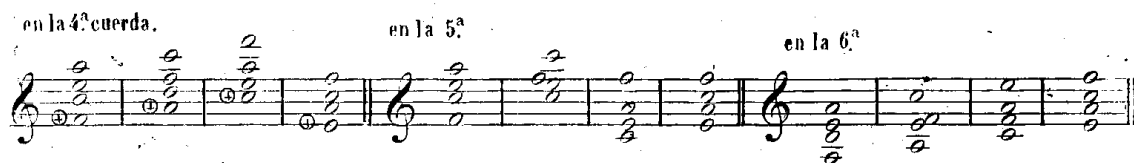
Se puede hacer una sucesio de acordes de 7ª con las notas naturales de la escala, marchando el bajo por movimientos de 5ª bajando, y 4ª subiendo, deviendo terminar por un acorde de 7ª sobre la dominante en la escala donde se principió, ó en su relativa menor, ó en su 5ª alta.

EJEMPLO.



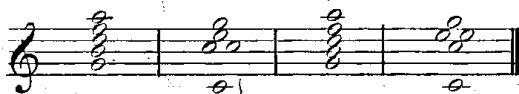
Las mismas reglas que se han establecido en los acordes de cuatro sonidos para su practica en la Guitarra, deven observarse en el acorde mayor con 7ª mayor, ó sea de quarta especie, y sus inversiones, como se ve por el siguiente,

EJEMPLO.



Ya hemos dicho que con la adiccion de una tercera sobre el acorde de 7ª dominante resultava el acorde de cinco sonidos llamado de novena, el cual puede usarse sin preparacion, haciendo su resolucion natural en el acorde de la tónica de su respectiva escala, bajando un grado a la quinta de la tónica.

EJEMPLO.



Este acorde tiene tres inversiones como el de 7ª pues la 9ª no se traslada al bajo y tanto en el acorde fundamental como en las inversiones, deve presentarse en distancia de 9ª del fundamental y de 7ª de su 3ª.

En la Guitarra no puede ejecutarse este acorde a cinco voces, y hay que suprimir

la 5ª del fundamental.

EJEMPLO.

La 9ª puede estar en las partes intermedias.



Si al acorde de 9ª mayor ó menor se le suprime el fundamental, quedando la 7ª haciendo de bajo, se forma un acorde disminuido con 7ª menor en el uno, y con 7ª disminuida en el otro los cuales pueden usarse sin preparacion.

ACORDE DISMINUIDO CON 7ª MENOR SUS INVERSIONES Y RESOLUCION.



La practica de estos acordes y sus inversiones en la Guitarra es conforme á lo ya explicado en los acordes de cuatro notas, sin mas que el diferente dedeo que resulta.

A. R. 848.

En la tabla siguiente se encuentran reunidos todos los acordes que se pueden formar sobre cada nota de la Escala.

ESCALA MAYOR **ESCALA MENOR.**

Mayor fundamental. Menor 1ª Inversion. Mayor 2ª Idem. Menor con 7ª 3ª Idem. Menor fundamental. Mayor 1ª Inversion. Menor 2ª Idem. Disminuido con 7ª 5ª Idem.

Sobre la tónica

Tónica. Tónica.

Menor Acorde dismº Menor Dismº con 7ª Idem con 7ª Idem con 7ª Mayor Idem con 7ª Disminuido
fundamental. Escala menor con 7ª Escala menor 1ª Inversion. 1ª Inversion. 2ª Idem. 2ª Idem. 1ª Idem.

Sobre la 2ª

ESCALA MENOR.

Menor fundamental. Mayor 2ª Inversion. Menor 2ª Inversion. Menor 1ª Inversion. Mayor 2ª Inversion.

Sobre la 3ª

Mediante. 3ª simple. Mediante.

Mayor Menor Menor Disminuido Menor Disminuido Idem con 7ª Idem con 7ª 3ª
fundamental. Idem. 1ª Inversion. 1ª Idem. 1ª Idem. 2ª Idem. 2ª Idem. 2ª Idem. 2ª Idem. Idem.

Sobre la 4ª

Subdominante.

Mayor Mayor con 7ª Menor Mayor Menor
fundamental. 1ª Inversion. 2ª Idem.

Sobre la 5ª

Menor.

Menor Mayor Mayor Menor Menor Dismº Menor Dismº Idem con 7ª Idem con 7ª
1ª Invº 2ª Inversion. 2ª Idem. 2ª Idem. con 7ª 3ª Inverº 3ª Idem.

Sobre la 6ª

Escala menor. Escala menor. Mayor. Menor.

Mayor Mayor con 7ª Disminuido con 7ª Menor
1ª Inversion. 1ª Idem. 2ª Inversion.

Sobre la 7ª

A. R. 848.

Encom

ACORDE DE 6.^a AUMENTADA.

Este se compone de 5.^a > 5.^a y 6.^a se usa generalmente sobre la 6.^a de la escala mayor alterandola bajandola y sobre la 6.^a de la escala menor, y deve resolver en la dominante simple ó en el acorde de 4.^a y 6.^a de su respectiva escala, deviendo bajar el fundamental un semitono para ir á dichos acordes, sean mayores ó menores.

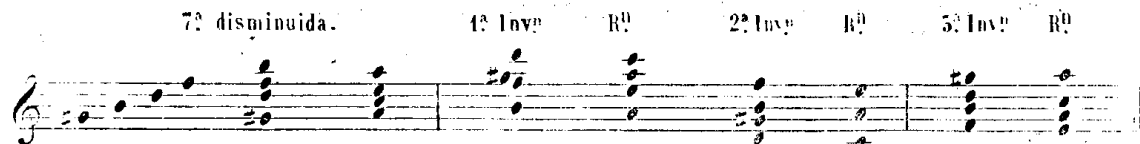
El dedeo que resulta es igual al de la 7.^a dominante, pero el modo de escribirlo es diferente.

EJEMPLO.

ACORDE DE 7.^a DISMINUIDA.

El acorde de 7.^a disminuida se compone de tres terceras menores, se forma sobre la sensible del modo menor, y resuelve naturalmente en la tónica menor de su escala respectiva.

EJEMPLO.



ACORDES ALTERADOS.

Los acordes se alteran para hacer mas suave el transito de uno á otro, haciendo presentir antes de tiempo la nota inmediata á la que deve subir la alteracion ascendente, y la descende á la que deve bajar.

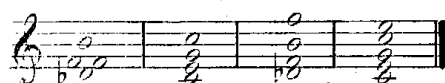
En el acorde mayor de tónica puede hacerse la quinta aumentada despues de la justa, y puede marchar á la cuarta fundamental, ó al acorde de cuarta y sexta DO. FA. LA. tambien puede irse á la sexta fundamental mayor ó menor y á su primera inversion.

EJEMPLOS.



En el acorde disminuido, SI, RE, FA, cuando va á la tónica puede hacerse disminui-
da la 5ª menor SI, RE, FA, no pudiendo usarse mas que la 1ª inversion sobre la 2ª RE, FA,
SI, doblando su 5ª cuya inversion produce un acorde de 3ª y 6ª x que resuelve en
la tónica.

EJEMPLO.



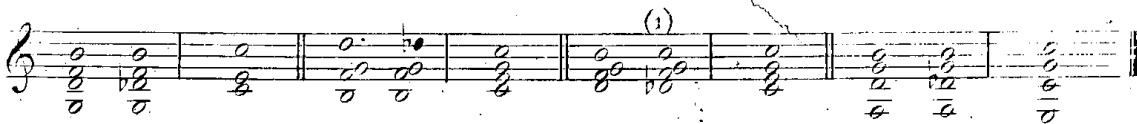
En el acorde de 7ª dominante se puede hacer la 5ª aumentada SOL, SI, RE♯, FA,
pero es necesario poner dicha 5ª sobre la 7ª para evitar la 5ª disminuida.

EJEMPLO.



El mismo acorde puede hacerse con la 5ª disminuida SOL, SI, RE♭, FA, pero debe po-
nerse la 5ª sobre la 5ª disminuida para evitar la tercera disminuida.

EJEMPLO.



(2) Son análogas o semejante toda escala que tiene un sostenido ó un bemol mas ó menos, lo mismo siendo natural que con aci-
dentes relativos las que se escriben con el mismo número de estos; y desemejantes las que tienen dos ó mas de la escala es-
legida.

CADENCIAS.

Se llama **CADENCIA perfecta**, cuando marcha el bajo desde la dominante á la tónica, en final de período, pero si en vez de ir á la tónica va á otro acorde que tenga algun sonido de enlace con el de la dominante, se llama **CADENCIA INTERUMPIDA**; si desde la dominante se vá á la tercera en vez de ir á la tónica se llama **CADENCIA EVITADA**, y si desde la dominante se vá á la sexta fundamental se llama **CADENCIA ROTA** y si desde la sexta á la dominante **ROTA A LA INVERSA**.

EJEMPLO.

cadencia perfecta, idem, evitada, idem, rota, a la inversa, Perfecta, Rota.

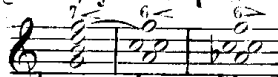
TRASFORMACION DE LOS ACORDES.

Los acordes se transforman para hacer mas variada la armonia y para modular proporcionandose sonidos de relación que conduzcan la armonia á la dominante de la escala que se quiera establecer, para lo cual es necesario alterar algunos sonidos de la escala tomándolos de otras, análogas y aun desemejantes (2)

Por la demostracion que á continuacion se pone, puede notarse la variedad que se puede dar á la armonía sin destruir la escala principal, la cual seria imposible darle, sino se alterasen las notas de la escala.

(1) A este noude se le da el nombre de $u^3 \times 10^{-4}$ x. **A. R. 848.**

Ya hemos dicho que cuando la 7ª de primera especie SOL, SI, RE, FA, resuelva bajando un grado en la 3ª de la tónica se llama *resolucion natural*, pero si la 7ª resuelve bajando un grado, se llamará *resolucion regular*, por que bajando cumple con una parte de la ley: dicha resolucion es suceptible de mucha variedad, por que puede resolver en la 3ª de una dominante, de un acorde de 7ª disminuida, de una supertónica de la escala menor, en la 5ª de otros acordes, en la 7ª de acorde disminuido, y en la 8ª inverso el acorde, como se manifiesta en los ejemplos. Si resuelve sin moverse pasando de 7ª á 6ª siendo inverso el acorde de la resolucion, se llamará *resolucion irregular* por que el fundamental sube un grado, y la 7ª pasa de disonante á consonante, sin moverse, trasformandose en 6ª.



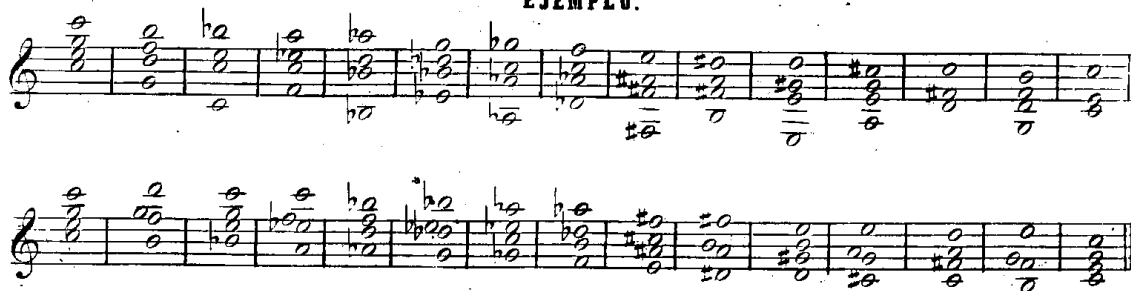
Tambien se llama *resolucion irregular* cuando resuelve subiendo cromaticamente, y *resolucion cambiada*, cuando el bajo ú otra voz, va á la nota donde devia hir la de la resolucion.

EJEMPLO.



Sucediendo á la dominante SOL, SI, RE, FA, otra dominante una 5ª baja DO, MI, SOL, SI, puede hacerse una larga serie de cadencias interrumpidas marchando el fundamental per movimiento de 5ª bajando y 4ª subiendo, y pueden usarse las tres inversiones. En esta sucesion resultará una escala cromática descendente en una melodía y en la primera inversion en el bajo. Los acordes pueden ser completos e incompletos, y en sus inversiones se puede cambiar la resolucion.

EJEMPLO.



A. R. 848

El acorde SOL, SI, RE, FA, y sus inversiones puede pasar a otro igual una 3.^a menor baja MI, SOL $\sharp$, SI, RE, y puede trasformarse en 7.^a disminuida y en 7.^a de escala, y trasformarse esta en 2.^a de escala mayor y menor, como SOL $\sharp$, SI, RE, MI $\sharp$, y SOL $\sharp$, SI, DO $\sharp$, MI, y se usan las tres inversiones.

EJEMPLO.

1.^a Inv. 2.^a Inv.

5.^a Inv. Dominante. 7.^a dism. 7.^a 2.^a men. 2.^a may.

La dominante SOL, SI, RE, FA, puede pasar a un acorde de 7.^a disminuida una 5.^a baja y esta se puede trasformar en 7.^a También se puede trasformar la dominante en 4.^a de escala menor y luego de escala, y el acorde de 7.^a disminuida DO $\sharp$, MI, SOL, SI, puede considerarse como supertónica con dos alteraciones ascendentes, y su 1.^a y 2.^a inversión, como subdominante y superdominante, resolviendo en el acorde de 4.^a y 6.^a

EJEMPLO.

Domin. 7.^a 7.^a Domin. 4.^a 4.^a Domin. Super.

1.^a Inv. 5.^a Inv. 2.^a Inv.

También puede sucederle a la dominante, una supertónica una 5.^a baja, como DO $\sharp$, MI, SOL, SI, y marchar al acorde de 4.^a y 6.^a y luego a la dominante.

EJEMPLO.

A. R. 848.

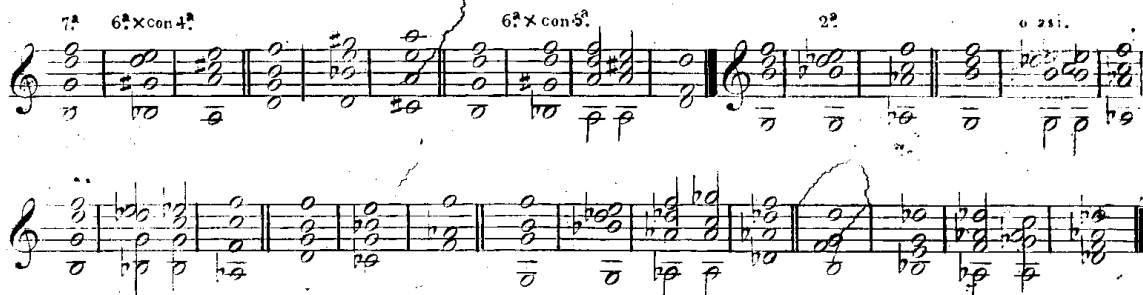
También puede transformarse la dominante, en superdominante de la escala menor.

EJEMPLO.



Bajando un semitono cromático la 7.^a de escala y haciendolo bajo de 6.^a x con 4.^a x resuelve en la dominante simple y tiene una inversion; pero si se pone la 6.^a x con 5.^a puede resolver en el acorde de 4.^a y 6.^a sin inversion. También la dominante SOL se puede transformar en 2.^a de escala menor, SOL, SI^b, RE^b, MI, y esta considerarse subdominante con dos alteraciones ascendentes.

EJEMPLO.



El acorde SOL, SI, RE, FA, puede ser transformado en subdominante de la escala menor; y esta en 4.^a de escala menor, ó de escala. Dicha dominante puede transformarse en 7.^a de escala como SOL, SI^b, RE^b, MI^b, y pueden usarse las tres inversiones, e igualmente puede transformarse en 7.^a de escala mayor después en menor; y por ultimo en 7.^a de escala, y la 7.^a de escala mayor puede considerarse subdominante alterada y resolver en el acorde de 4.^a y 6.^a para marchar á la dominante, y de esta á la tónica de la nueva escala.

EJEMPLOS.



A. R. 848.

La dominante SOL, SI, RE, FA, puede trasformarse en 3.^a de un acorde mayor, como SOL, SI $\flat$, MI $\flat$, y puede bajar un semitono cromático a ser 3.^a menor de otro fundamental como SOL $\flat$, SI $\flat$, MI $\flat$, igualmente puede bajar un semitono diatónico á la subdominante alterada FA $\sharp$, LA, DO, MI, ó MI $\flat$.

EJEMPLOS.

Subiendo un tono el fundamental de la dominante SOL, SI, RE, FA, pasa á ser 3.^a de un acorde mayor como LA, DO, FA, y si la escala es menor sube un semitono diatónico y puede usarse la 1.^a y 2.^a inversion igualmente puede subir un tono dicho fundamental, y hacerse 2.^a de escala como LA, DO, RE, FA, y esta, dominante de escala. También puede resolver subiendo un tono y hacerse 4.^a de escala.

EJEMPLOS.

Subiendo un semitono cromático el fundamental SOL, SI, RE, FA, puede trasformarse en 2.^a de escala, como SOL $\sharp$, SI, DO $\sharp$, MI $\sharp$, y subiendolo un semitono diatónico, se trasforma en 4.^a como LA $\sharp$, SI, RE, FA, y también puede pasar á la subdominante, como LA $\flat$, DO, RE, FA, y trasformarse esta en 4.^a de escala y pueden usarse las tres inversiones.

EJEMPLOS.

El fundamental SOL, SI, RE, FA, puede subir un semitono diatónico LA $\flat$, y hacer esta nota bajo de 6 a x con 4 a ó con 5 a LA $\flat$, DO, RE, FA $\sharp$, ó LA $\flat$, DO, MI $\flat$, FA $\sharp$ y desde cualquiera de estos acordes marchar á la dominante con 7 a También puede resolver el acorde de la dominante, como si fuera de 6 a x con 5 a por que la 7 a FA, es igual enarmónicamente á la 6 a x MI $\sharp$.

EJEMPLOS.

EJEMPLOS DE LA 7 a DE 2 a ESPECIE RESUELTA POR ESCEPCION.

A. R. 848.

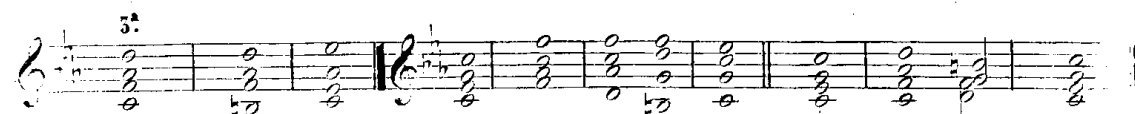
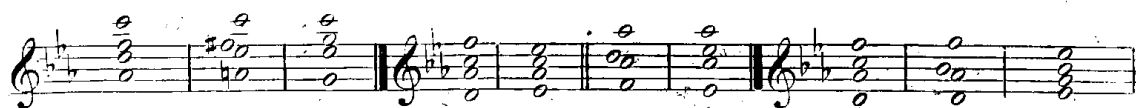
34

3.^o 4.^o 1.^a Inv: 2.^a Inv: 3.^a Inv:

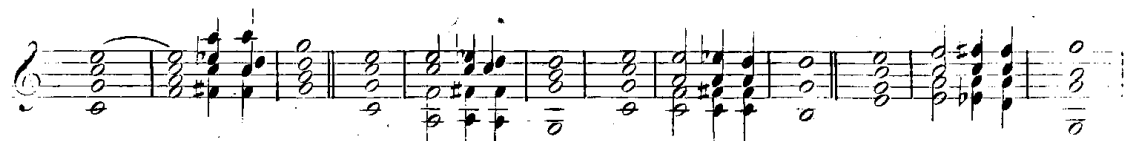
transformacion.

EJEMPLOS DE LA 7.^a DE 3.^a ESPECIE RESUELTA POR ESCEPCION.

A. R. 848.



EJEMPLOS DE LA 7ª DE 4ª ESPECIE RESUELTA POR ESCEPCION.



A. R. 848.

RESOLUCIONES POR ESCEPCION Y TRASFORMACIONES ENARMÓNICAS

DEL ACORDE DE 7ª DISMINUIDA.

Las resoluciones y trasformaciones de este acorde son infinitas, pues por medio del enarmónico (1) pueden trasformarse sus notas en fundamentales y en inversiones de otros acordes, y el fundamental en inversiones. En los ejemplos siguientes se trasforman todas las notas del acorde en fundamentales, y luego en 7ª de escala.

El enarmónico mental se indica con la E. y la M. y el real con la E. y la R.

EJEMPLOS.

Bajando un semitono una de las notas que componen el acorde de 7ª disminuida, resultará un acorde de 7ª dominante si la nota que desciende está en el bajo, y una inversión de este, si se halla en las voces, como se ve en los siguientes

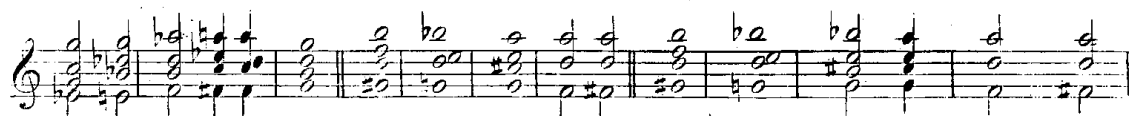
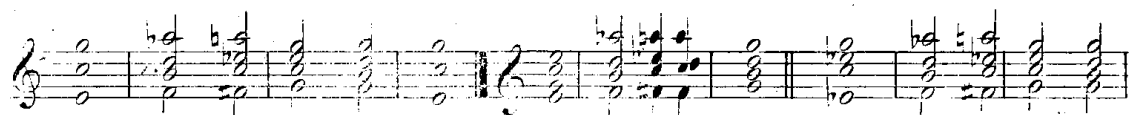
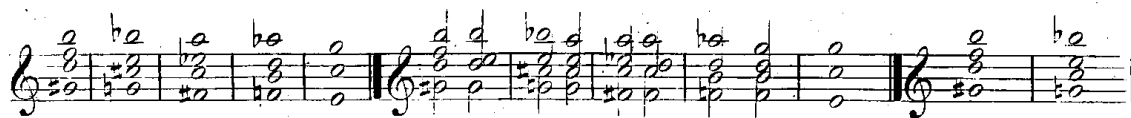
EJEMPLOS.

Por la demostración siguiente se ve el acorde de 7ª disminuida resuelto como 7ª de escala, como subdominante alterada, y como supertónica con dos alteraciones ascendentes, que son las notas donde se usa:

EJEMPLOS.

(1) El enarmónico puede ser REAL y MENTAL: el 1º es haciendo las trasformaciones enarmónicas en las notas que presentan los acordes bajo una forma conocida que determine su resolución natural y el 2º es cuando sin transformar las notas se suponen transformadas.

Siguen los Ejemplos de las resoluciones por escepcion de la 7.^a disminuida.



D.

NOTAS ACCIDENTALES.

Se llaman notas reales, las que forman parte en los acordes; y accidentales las que son estrañas á ellos, y estas se dividen en notas de paso, notas de adorno, y apoyaturas. Las notas de paso se usan entre dos notas reales distintas de un acorde ó de dos cuyos fundamentales son diversos; y deven cantar de grado subiendo ó bajando diatónica ó cromáticamente.

EJEMPLO.



(1) La P. indica las notas de paso, lo + las de adorno, y la A., las apoyaturas. A. R. 848.

Manero

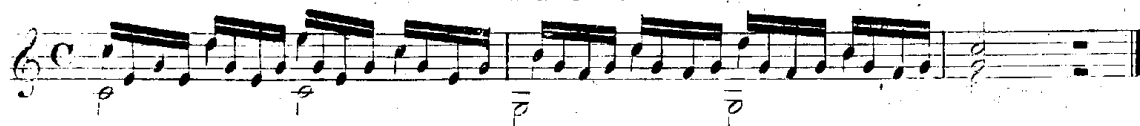
La nota de adorno se halla entre dos notas reales en un mismo grado, la cual subiendo ó bajando una 2ª vuelve á la nota real, como D0, RE, D0, ó D0, SI, D0. Se puede hacer doble, triple, y cuádruple.

EJEMPLO.

La apoyatura de 1ª clase, es una nota accidental que está una 2ª superior ó inferior de la nota real, á la que deve subir ó bajar aunque tambien puede irse de salto desde la apoyatura á la nota real. Las de 2ª clase son unas notas accidentales que se tocan despues de las notas reales, subiendo ó bajando un grado de estas á aquellas.

EJEMPLOS.

Cuando las notas tanto reales como accidentales se tocan unas despues de otras en los acordes, se le da el nombre de arpeggios, lo cual es muy frecuente en la Guitarra, siendo este instrumento el que parece reclamar para sí con preferencia á todos los demás, este género. Cuando se tocan así las notas, pueden hacerse entre la parte cantante y la que haga el arpeggio, 5ªs y 8ªs sucesivas y toda clase de intervalos, siempre que tocados los acordes sin arpeggio esté correcta la armonía.

EJEMPLO.**RETARDOS.**

Se llama retardo cuando se detiene la marcha de las notas reales que deven bajar un grado á la 3ª ó á la 8ª del acorde siguiente. El retardo debe bajar un grado

A. R. 848.

á la nota que se retarda para resolver en ella, y deve prepararse en el tiempo fuerte ó debil, hacer la percusion en el fuerte, y la resolucion en el debil. Puede retardar se la 3.^a por la 4.^a ó la 8.^a por la 9.^a en cuyo caso será el retardo simple, y si se retardan las dos á la vez será doble, y tienen dos inversiones.

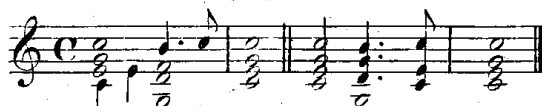
EJEMPLO.



ANTICIPACIONES.

Asi como las notas que detienen la marcha de las notas reales se llaman retardos, por lo mismo se llaman anticipaciones, las que tocan antes de tiempo una nota real del acorde siguiente.

EJEMPLO.



Es indispensable tener conocimiento de las notas accidentales para saber analizar las obras, donde tanto uso se hace de ellas en la melodía.

PEDALES.

Se llama pedal, á la nota tenida ó repetida en un mismo grado y en una de las voces, mientras las otras van haciendo diversos acordes. Los pedales se dividen en tres; grave, medio, y agudo, el primero que corresponde al bajo es el que ofrece mas variedad y tiene mas uso. se hacen sobre la tónica, y sobre la dominante siendo esta la mas susceptible de admitir variedad en la modulacion.

EJEMPLO.

En la tónica.

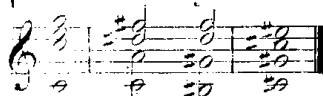


En la dominante.

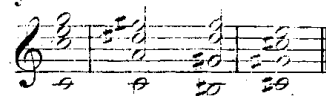


MODULACION.

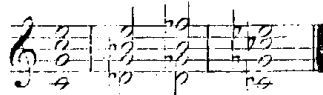
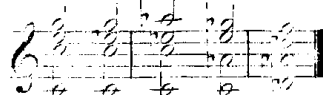
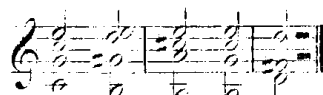
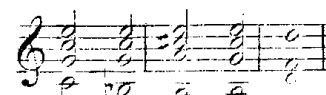
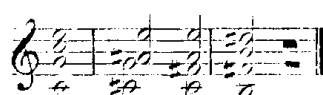
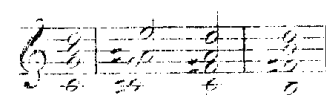
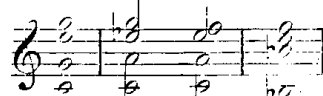
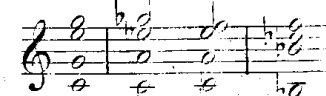
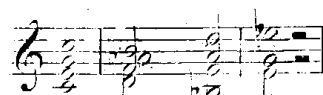
para pasar de D0 mayor a todos los tonos Mayores y Menores.

De D0 mayor á
D0 2 mayor.

enarmónico.

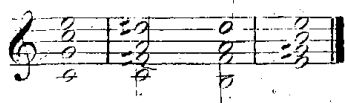
De D0 mayor á
D0 2 menor.

enarmónico.

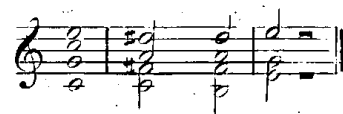
De D0 mayor á
D0 3 mayor.De D0 mayor á
D0 3 menor.De D0 mayor á
RE 2 mayor.De D0 mayor á
RE 2 menor.De D0 mayor á
F# 2 mayor.De D0 mayor á
RE menor.De D0 mayor á
SI 2 mayor.De D0 mayor á
SI menor.De D0 mayor á
SI 3 mayor.De D0 mayor á
SI 3 menor.De D0 mayor á
MI 2 mayor.De D0 mayor á
MI 2 menor.

A. R. 848.

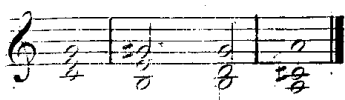
De D0 mayor á
MI mayor.



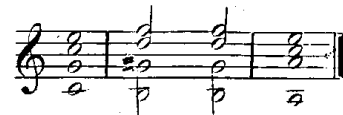
De D0 mayor á
MI menor.



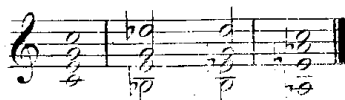
De D0 mayor á
LA mayor.



De D0 mayor á
LA menor.



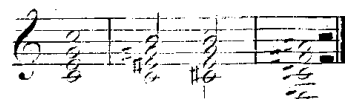
De D0 mayor á
LA $\flat$ mayor.



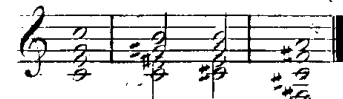
De D0 mayor á
LA $\flat$ menor.



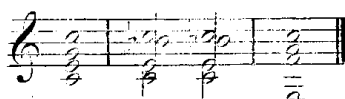
De D0 mayor á
FA $\sharp$ mayor.



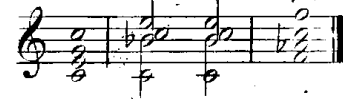
De D0 mayor á
FA $\sharp$ menor.



De D0 mayor á
FA mayor.



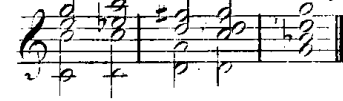
De D0 mayor á
FA menor.



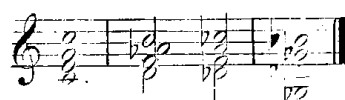
De D0 mayor á
SOL mayor.



De D0 mayor á
SOL menor.



De D0 mayor á
SOL $\flat$ mayor.

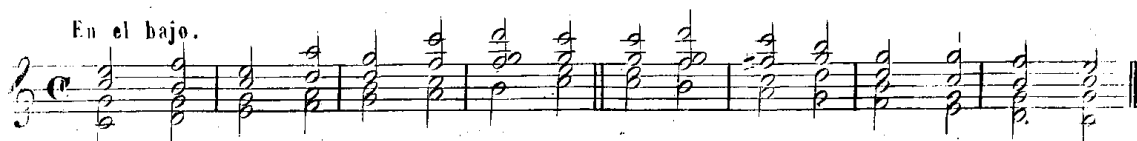


De D0 mayor á
SOL $\flat$ menor.

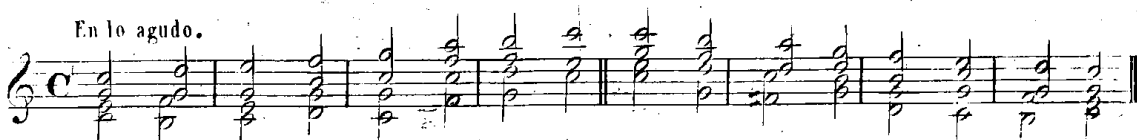


ESCALA DIATONICA ARMONIZADA.

En el bajo.

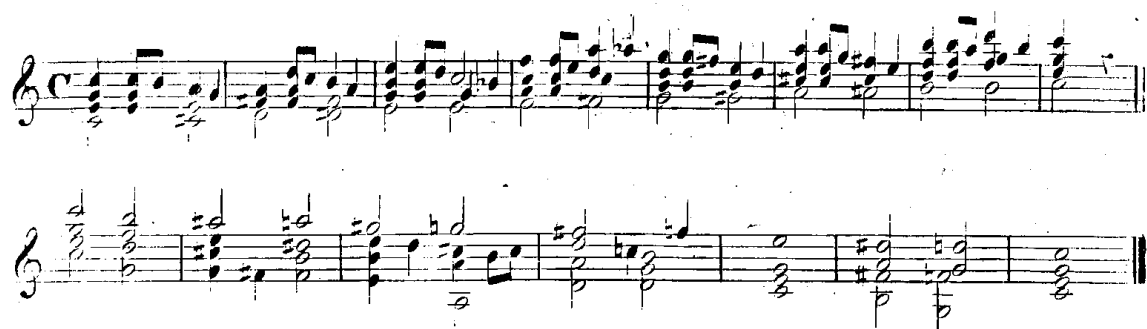


En lo agudo.



A. R. 848.

ESCALA CROMÁTICA ARMONIZADA.



CÍRCULO ARMÓNICO

recorriendo los doce tonos mayores y los doce menores.



Penetrado el Guitarrista de todo lo expuesto en este tratado, sabrá modular por principios y no por rutina como generalmente se hace, y podrá analizar las obras escritas para la Guitarra y armonizar en debida forma las que escriba, pues sin tener la presuncion de que este Método sea una obra perfecta, creo sin embargo, haber llenado un vacío que podrá contribuir á que la Guitarra ocupe el lugar que le corresponde en el Mundo-filarmonico; y por fin si merece la aprovacion de los amantes de nuestro poético instrumento, habrá quedado satisfecho su autor

Antonio Cano.

A. R. 848.

classical-guitar-sheet-music.com

9,000 free sheet music and 1,200 tablatures for classical guitar in PDF by Jean-François Delcamp.
Total number: 26,074 pages.

9,000 Sheet Music

Beginner 1 - 72 Very Easy Pieces To Start 68 pages
Beginner 2 - 70 Easy Pieces To Start 92 pages
Beginner 3 - 96 Easy Pieces To Start 114 pages
Beginner 4 - 81 Easy Pieces To Start 140 pages
Intermediate 5 - 85 Pieces 172 pages
Intermediate 6 - 73 Pieces 160 pages
Intermediate 7 - 78 Pieces 180 pages
Intermediate 8 - 60 Pieces 202 pages
Advanced 9 - 42 Pieces 158 pages
Advanced 10 - 22 Pieces 134 pages
Advanced 11 - 25 Pieces 158 pages
Advanced 12 - 30 Pieces 186 pages

Renaissance music for classical guitar 140 pages
Luys Milán - Arrangements for guitar 40 pages
Luys de Narváez - Arrangements for guitar 14 pages
Alonso Mudarra - Complete Guitar Works 28 pages
Guillaume Morlaye - Complete Guitar Works 244 pages
Adrian Le Roy - Guitar Works 68 pages
John Dowland - Arrangements for guitar 18 pages

Baroque music for classical guitar 260 pages
Gaspar Sanz - Guitar Works 118 pages
Johann Pachelbel - Arrangement for guitar 3 pages
Jan Antonín Losy - Guitar Works 118 pages
Robert de Visée - Guitar Works 164 pages
François Campion - Guitar Works 7 pages
François Couperin - Arrangement for guitar 10 pages
Jean-Philippe Rameau - Arrangements for guitar 12 pages
Domenico Scarlatti - Arrangements for guitar 56 pages
Johann Sebastian Bach - Arrangements 404 pages
Georg Friedrich Haendel - Arrangements 21 pages
Silvius Leopold Weiss - Arrangements 535 pages

Classical masterpieces for classical guitar 146 pages
Ferdinando Carulli - Guitar Works 1,290 pages
Wenzeslaus Matiegka - Guitar Works 190 pages
François de Fossa - Guitar Works 120 pages
Joseph Küffner - Guitar Works 772 pages
Fernando Sor - Complete Guitar Works 1,209 pages
Mauro Giuliani - Complete Guitar Works 1,628 pages
Anton Diabelli - Guitar Works 356 pages
Niccolò Paganini - Guitar Works 138 pages
Dionisio Aguado - Guitar Works 510 pages
Luigi Rinaldo Legnani - Guitar Works 370 pages
Matteo Carcassi - Complete Guitar Works 888 pages
Johann Kaspar Mertz - Guitar Works 918 pages
Napoléon Coste - Complete Guitar Works 482 pages
Giulio Regondi - Guitar Works 50 pages

19th & 20th century composers 611 pages
Julián Arcas Complete Guitar Works 202 pages
José Ferrer y Esteve - Guitar Works 260 pages
Severino Garcia Fortea - Guitar Works 43 pages

Francisco Tárrega - Complete Guitar Works 242 pages
Antonio Jiménez Manjón - Guitar Works 164 pages
Isaac Albéniz - Arrangements for guitar 162 pages
Albert John Weidt - Complete Guitar Works 88 pages
Enrique Granados - Arrangements for guitar 110 pages
Ernest Shand - Guitar Works 158 pages
Manuel de Falla - Arrangements for guitar 14 pages
Daniel Fortea - Guitar Works 45 pages
Joaquin Turina - Complete Guitar Works 80 pages
Miguel Llobet Solés - Complete Guitar Works 202 pages
Julio S. Sagreras - Complete Guitar Works 860 pages
João Pernambuco - Guitar Works 14 pages
Agustín Barrios Mangoré - Guitar Works 62 pages

Spanish guitar 90 pages
Nico Rojas Guitar Works 42 pages
Baden Powell Guitar Works 865 pages
Eliseo Fresquet-Serret Guitar works 128 pages
Elisabeth Calvet Guitar Works 92 pages
Jean-François Delcamp Guitar Works 380 pages
Women composers 353 pages
Duets trios quartets for classical guitars 1,012 pages

1,200 Tablatures

Beginner Level Book 1 - Tablatures 100 pages
Beginner Level Book 2 - Tablatures 50 pages

Gaspar Sanz - Tablatures 48 pages
Johann Pachelbel - Tablature 3 pages
Johann Sebastian Bach - Tablatures 110 pages
Silvius Leopold Weiss - Tablature 7 pages
Spanish Romance - Tablature 2 pages
Fernando Sor 20 Studies - Tablatures 62 pages
Matteo Carcassi 25 Studies - Tablatures 54 pages
Niccolò Paganini - Tablatures 20 pages
Isaac Albéniz - Tablatures 8 pages
Francisco Tárrega - Tablatures 28 pages
Agustín Barrios Mangoré - Tablatures 12 pages
Baden Powell de Aquino - Tablatures 865 pages
Jean-François Delcamp - Tablatures 86 pages
Alonso Mudarra - Tablatures 12 pages
Melchioro de Barberis - Tablatures 6 pages
Adrian le Roy - Tablatures 169 pages
Grégoire Brayssing - Tablatures 56 pages
Guillaume Morlaye - Tablatures 240 pages
Miguel de Fuenllana - Tablatures 8 pages
Angelo Michele Bartolotti - Tablatures 192 pages
Carlo Calvi - Tablatures 40 pages
Robert de Visée - Tablatures 539 pages
Jan Antonín Losy - Tablatures 114 pages
Corbetta Francesco - Tablatures 112 pages
Ludovico Roncalli - Tablatures 62 pages
Francisco Guerau - Tablatures 70 pages
Gaspar Sanz - Tablatures 44 pages
François Campion - Tablatures 120 pages
François Le Cocq - Tablatures 145 pages
Santiago de Murcia - Tablatures 228 pages