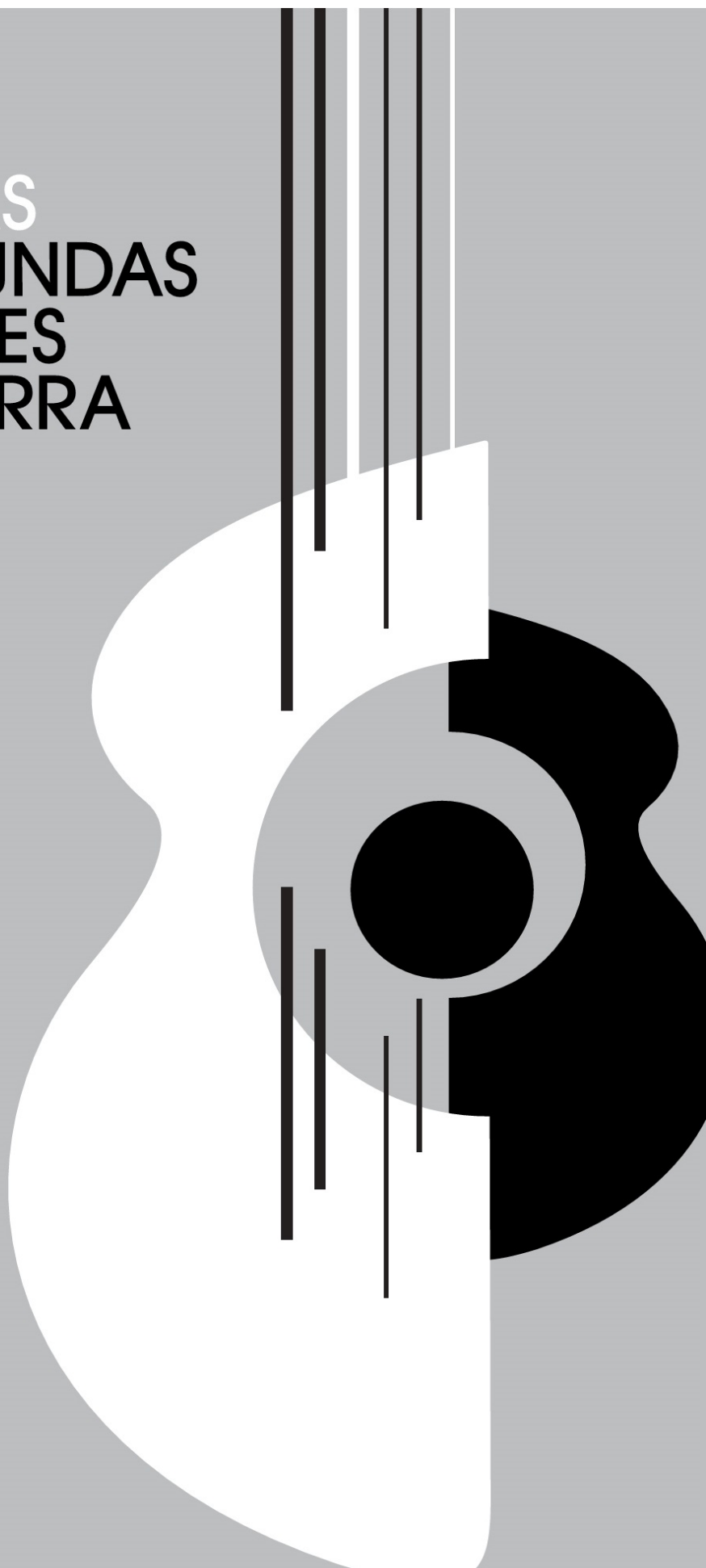


**JULIO S.  
SAGRERAS  
LAS SEGUNDAS  
LECCIONES  
DE GUITARRA**



Esta edición de las obras de Sagreras es el resultado del esfuerzo conjunto de un grupo. Este grupo, reunido por Jean- François Delcamp ha sido coordinado por Bernhard Heimann y Juan Bautista Gimeno. La música ha sido copiada por Juan Bautista Gimeno, Ricardo Carvalho, David, Dirk Schmücker, Artem Vovk, Greg Rehe, Bernhard Heimann, Elías López Cruz, Jean- François Delcamp y HugoHJ. Los textos han sido recopilados y traducidos por Bernhard Heimann, Denis Paradis, Paola Longo y Geoff Barker. La portada ha sido diseñada por John Washington. La revisión, edición y corrección iniciales han sido llevadas a cabo por Bernhard Heimann, Denis Paradis, Jean-François Delcamp et Elías López Cruz. Querido lector, por favor haznos saber de cualquier error que puedas encontrar en esta edición. Los errores deben ser reportados en este tópico : <http://www.classicalguitardelcamp.com/viewtopic.php?f=97&t=76007>. Antes de denunciar un error, rogamos se repasen los ya denunciados para evitar duplicidades.

This edition of the works of Sagreras is the result of a team effort. The team assembled by Jean-François Delcamp was coordinated by Bernhard Heimann and Juan Bautista Gimeno. The music was copied by Juan Bautista Gimeno, Ricardo Carvalho, David, Dirk Schmücker, Artem Vovk, Greg Rehe, Bernhard Heimann, Elías López Cruz, Jean-François Delcamp and HugoHJ. The texts were acquired and translated by Bernhard Heimann, Denis Paradis, Paola Longo and Geoff Barker. The cover design is by John Washington. Initial proofreading and corrections were carried out by Bernhard Heimann, Denis Paradis, Jean-François Delcamp et Elías López Cruz.. Dear reader, please let us know of any mistakes you find in this edition. Errors should be reported in this topic: <http://www.classicalguitardelcamp.com/viewtopic.php?f=97&t=76007>. Please see the reports already there for guidance before drawing up your own report.

Cette édition des oeuvres de Sagreras est le fruit d'un travail d'équipe. L'équipe réunie par Jean-François Delcamp a été coordonnée par Bernhard Heimann et Juan Bautista Gimeno. La musique a été copiée par Juan Bautista Gimeno, Ricardo Carvalho, David, Dirk Schmücker, Artem Vovk, Greg Rehe, Bernhard Heimann, Elías López Cruz, Jean-François Delcamp et HugoHJ. Les textes ont été saisis et traduits par Bernhard Heimann, Denis Paradis, Paola Longo et Geoff Barker. Le graphisme de la couverture est dû à John Washington. Les premières relectures et corrections ont été faites par Bernhard Heimann, Denis Paradis, Jean-François Delcamp et Elías López Cruz. Cher lecteur, merci de nous rapporter les fautes que vous constaterez dans cette édition. Indiquez-nous l'erreur dans ce fil de discussion : <http://www.classicalguitardelcamp.com/viewtopic.php?f=97&t=76007>. Inspirez-vous des rapports déjà faits par les autres avant de rédiger votre rapport.

Questa edizione delle opere di Sagreras è il risultato dello sforzo di una squadra di lavoro. La squadra assemblata da Jean-François Delcamp è stata coordinata da Bernhard Heimann e Juan Bautista Gimeno. La musica è stata copiata da Juan Bautista Gimeno, Ricardo Carvalho, David, Dirk Schmücker, Artem Vovk, Greg Rehe, Bernhard Heimann, Elías López Cruz, Jean-François Delcamp e HugoHJ. I testi sono stati acquisiti e tradotti da Bernhard Heimann, Denis Paradis, Paola Longo e Geoff Barker. La grafica della copertina si deve a John Washington. Bozze iniziali e correzioni sono state effettuate da Bernhard Heimann, Denis Paradis, Jean-François Delcamp et Elías López Cruz. Cari lettori, fateci sapere di eventuali errori che troverete in questa edizione. Gli errori dovrebbero essere riportati a questo link: <http://www.classicalguitardelcamp.com/viewtopic.php?f=97&t=76007>. Si prega, prima di redigere le proprie osservazioni di verificare le eventuali osservazioni fatte presenti da altri utenti.

06/04/2024

# PROLOGO

Como fruto de la experiencia de mi larga carrera profesional, (tengo cuarenta y un años de maestro) doy hoy a la publicidad "Las Segundas Lecciones" a la que seguirán inmediatamente "Las Terceras Lecciones" "Las Cuartas Lecciones" y "Las Quintas Lecciones" ya también concluidas y "Las Sextas Lecciones" en preparación.

Creo con ello hacer obra buena, porque facilito la misión de los maestros y me consideraré muy satisfecho si estos nuevos métodos llegan a tener el éxito de "Las Primeras Lecciones".

Es indudable que la guitarra ha adelantado enormemente tanto en su ejecución como en el número de sus adeptos, de treinta años a esta parte.

Yo mismo he tenido que evolucionar respecto a la escuela, lo que hice a raíz de venir por primera vez a este país el insigne Miguel Llobet, hace unos veintitrés años.

En algunas ocasiones vuelve mi imaginación hacia los recuerdos del pasado guitarrístico y recuerdo con cariña mis alumnos de hace treinta o treinta y cinco años, entre ellos muchos profesionales y algunos de mucho valía, debiendo citar en primer término a Antonio Sinópoli, Carlos Pellerano, Rodolfo Amadeo Videla, Victoria Testuri y varios más, de los cuales el primero, es hoy día un profesional de mucha fama y bien merecida.

Pero no obstante el adelanto que se ha operado en la guitarra, los métodos de enseñanza en general no están hoy día de acuerdo, pues aunque existen grandes obras, como Coste, Sor, Aguado y otros, ninguna de ellas está hecha para que el alumno pueda seguir estudiando en forma progresiva y además, existen en esos métodos y en otros muchos, estudios con modalidades muy anticuadas con respecto a la moderna escuela de Tárrega, de manera, que aun en el caso de compilarlos en orden de dificultad, no llenarían su finalidad, sin ser previamente modernizados.

Ya, en el pasado, hablamos algo al respecto con mi distinguido colega D. Domingo Prat, para hacer en conjunto un trabajo en ese sentido, pero las ocupaciones de ambos impidió que siguieran adelante los proyectos tendientes a ese fin.

Como se podrá apreciar en la simple lectura de "Las Segundas Lecciones", todos sus estudios estan digitados con una minuciosidad tal vez exagerada, pero de acuerdo con el refrán de que, "lo que abunda no daña", creo que no se mirará mal esa exageración, máxime, cuando ello economizará palabras al maestro, pues el alumno tendrá mayor facilidad en la lectura de los estudios.

He tratado también de hacer agradable el aprendizaje para los alumnos, haciendo los estudios divertidos en lo posible y de carácter completamente variado, lo que ayudará mucho para que los alumnos tomen más interés en el estudio, y además, para que aprendan a tratar los temas musicales más diversos.

En fin, se me perdonará mi poca modestia, pero creo que la publicación de mis nuevos métodos ayudará a la mayor difusión del estudio de la guitarra y lo facilitará.

Buenos Aires, Marzo de 1935.

JULIO S. SAGRERAS

# PROLOGUE

Today I publish as one of the fruits of the experience of my long career (I have been teaching for 41 years now) my “Second Lessons”, to be closely followed by “Third Lessons”, “Fourth Lessons” and “Fifth Lessons”, which are already completed, and “Sixth Lessons” which is in preparation.

I believe I have performed a useful service with this book, as it will make the teacher’s task easier and I will consider myself well satisfied if these new methods arouse as much excitement as “First Lessons”.

Without doubt the guitar has made great progress both in terms of technique and in the number of its adepts in the last 30 years.

I myself have had to evolve in my approach to learning, which I did as a result of the first visit to this country of the celebrated Miguel Llobet twenty three years ago.

Sometimes my thoughts turn to reminiscences of guitarists of the past, and in remembering with fondness my pupils of the last thirty or thirty five years, many of whom are professionals today and some of great merit, I must mention in particular Antonio Sinopoli, Carlos Pellerano, Rodolfo Amadeo Videla, Victoria Testuri and several others, of which the first is today a professional of great and well-deserved fame.

But despite the progress which has taken place in the guitar, teaching methods today have not generally kept up, since although there are great works such as those of Coste, Sor, Aguado and others, none of them is designed so that students can pursue their studies in a progressive manner, and also these methods and many others contain studies that are very outdated in the light of the modern Tárrega school, to the extent that even compiling them in order of difficulty is not enough without modernising them first.

In the past I and my distinguished colleague, Mr. Domingo Prat, have talked about carrying out such a task together, but the demands of our two professions have prevented us from taking the necessary projects any further.

As can be seen just by looking at “Second Lessons”, all the studies are annotated with perhaps an exaggerated thoroughness, but, in accordance with the saying that “there’s no harm in having too much”, I do not think that this exaggeration is inappropriate, especially when it will reduce the amount of explanation needed from the teacher, since the student will find the studies easier to read.

I have also tried to make the learning process pleasant for students, by providing studies which are as enjoyable as possible and completely varied in character, which will help greatly in making students more interested in studying, as well as teaching them to handle more diverse styles.

In short, forgive my lack of modesty, but I think that the publication of my new methods will help to encourage a wider study of the guitar and make it easier.

Buenos Aires, March 1935.

JULIO S. SAGRERAS

# PROLOGUE

Je publie aujourd'hui, fruit de l'expérience de ma longue carrière (cela fait 41 ans que j'enseigne), "Les Deuxièmes leçons " qui sera immédiatement suivi par "Les Troisièmes Leçons". "Les Quatrièmes leçons" et "Les Cinquièmes leçons" sont également complétés et "Les Sixièmes leçons " est en préparation.

Je crois avoir fait un bon travail avec ce livre, car il facilitera la tâche des enseignants et je me considérerai très satisfait si ces nouvelles méthodes soulevaient autant d'excitation que «Premières leçons."

Il est indubitable que la guitare a fait de grands progrès tant au niveau de la technique qu'au niveau du nombre de ses adeptes depuis trente ans.

J'ai moi-même dû évoluer en regard de l'apprentissage, ce que que je fis en raison de la première venue dans ce pays du célèbre Miguel Llobet, il y a vingt-trois ans.

Parfois, mes pensées vagabondent en souvenir des guitaristes du passé et en me remémorant avec tendresse de mes élèves depuis trente ou trente-cinq ans, plusieurs d'entre eux aujourd'hui professionnels et de grande valeur, je nommerai principalement Antonio Sinopoli, Carlos Pellerano, Rodolfo Amadeo Videla, Victoria Testuri et plusieurs autres, la bonne réputation du premier cité est amplement méritée.

Malgré les progrès qui ont eu lieu à la guitare, les méthodes pédagogiques ne sont généralement pas à niveau aujourd'hui parce que bien qu'il existe de grandes oeuvres, comme Coste, Sor, Aguado et d'autres, aucune d'entre elles n'est conçue pour que les étudiants puissent poursuivre leurs études d'une manière progressive et également, dans ces oeuvres et dans beaucoup d'autres méthodes, elles sont très dépassées en considération de l'école moderne Tárrega, de sorte que même en les compilant par ordre de difficulté, cela ne conviendrait pas, il faudrait auparavant les moderniser.

Avec mon distingué collègue, M. Domingo Prat, nous avons tenté de travailler ensemble à cette fin. Mais nos deux professions nous ont empêchés de continuer à avancer ce projet par manque de temps.

Comme on peut le voir en lisant «Les Deuxièmes leçons ", toutes les études sont annotées avec une rigueur peut-être exagérée, mais selon l'adage selon lequel «Abondance de biens ne nuit pas ", je ne pense pas que l'exagération soit malvenue, surtout quand cela fera économiser des explications à l'enseignant, puisque l'étudiant aura une plus grande facilité de lecture des études.

J'ai également essayé de rendre l'apprentissage agréable pour les étudiants, en réalisant des études aussi divertissantes que possible et de caractère complètement variés, ce qui aidera beaucoup en intéressant davantage les étudiants à l'étude, ainsi qu'en leur apprenant à traiter des styles plus diversifiés.

Quoi qu'il en soit, pardonnez mon manque de modestie, mais je pense que la publication de mes nouvelles méthodes rendra l'étude de la guitare plus populaire et plus facile.

Buenos Aires, Mars 1935.

JULIO S. SAGRERAS

# PROLOGO

Come frutto dell' esperienza della mia lunga carriera professionale (sono maestro da 41 anni), pubblico oggi «Le seconde lezioni di chitarra », alle quali seguiranno immediatamente «Le terze lezioni », «Le quarte lezioni », «Le quinte lezioni» già finite, e «Le seste lezioni» in preparazione.

Credo con ciò di fare una buona cosa, perché facilito la missione dei maestri, e mi considererò molto soddisfatto se questi nuovi metodi arriveranno ad ottenere il successo delle «Prime lezioni».

È indubbio che la chitarra, da trent'anni a questa parte, ha avanzato enormemente, sia nella sua esecuzione che nel numero dei suoi seguaci. Io stesso ho dovuto aggiornarmi, e lo feci quando venne per la prima volta in questo paese l'insigne Miguel Llobet, circa 23 anni fa.

Qualche volta la mia mente ritorna ai ricordi del passato chitarristico, e ripenso con affetto ai miei allievi di 30 o 35 anni fa, alcuni di essi professionisti di molto valore; a questo proposito devo citare in primo luogo Antonio Sinopoli, Carlos Pellerano, Rodolfo Amadeo Videla, Victoria Testuri e altri ancora, il primo dei quali è oggi un professionista di molta e meritata fama.

Ma nonostante il crescente successo della chitarra, i metodi di insegnamento in genere non si sono adeguati, poiché, sebbene esistano grandi opere, come Coste, Sor, Aguado e altri, nessuna di esse è fatta in modo che l'allievo possa studiare in forma progressiva, e inoltre esistono in questi metodi, e in molti altri, studi di forma antiquata rispetto alla moderna scuola di Tarrega, che, anche se fossero messi in ordine di difficoltà, non adempirebbero alla loro finalità se non venissero previamente modernizzati.

Già tempo addietro parlai a questo riguardo col mio distinto collega Domingo Prat, per svolgere insieme un lavoro in tal senso, ma le occupazioni di entrambi impedirono che questo progetto si compisse.

Come si potrà vedere da una semplice lettura delle «Seconde lezioni », tutti gli studi sono ditiaggiati con una minuziosità talvolta esagerata, ma, ricordando il proverbio «meglio abbondare che scarseggiare », credo che non si criticherà questa esagerazione, soprattutto quando risparmierà parole al maestro, dato che l'allievo leggerà gli studi molto più facilmente.

Ho cercato anche di rendere gradevole lo studio agli allievi, rendendo gli esercizi più divertenti possibile e di carattere estremamente vario, cosa che aumenterà l'interesse degli alunni nello studio, mentre apprenderanno a trattare i più diversi temi musicali.

Infine, mi si perdoni la mia scarsa modestia, credo che la pubblicazione dei miei nuovi metodi contribuirà a una maggior diffusione dello studio della chitarra, e lo faciliterà.

Buenos Aires, Marzo del 1935

JULIO S. SAGRERAS

# Julio Salvador SAGRERAS (1879-1942)

## LAS SEGUNDAS LECCIONES DE GUITARRA

Los arrastres que están marcados en este estudio, son para hacer efectivo el correr de los dedos de la mano izquierda sobre las cuerdas y no para que suenen en su recorrido; son más bien, para que el alumno se acostumbre a esa modalidad, que es muy conveniente.

Dicha costumbre trae como resultado, que los movimientos de la mano izquierda sean más suaves y regulares, pues obliga a la mano a marchar en forma paralela al diapasón; además debe recordarse esta cuestión de lógica: si el dedo se levanta, para volver a pisar la cuerda en otro sitio, hay que acertar dos cosas: sitio y cuerda, y si en cambio, se corre, hay que acertar una sola: el sitio. Hay aun otra razón: para las obras de carácter melódico y suave, resultan más suaves y ligadas sus frases.

The slide indications in this study are there as a guide to the moving of the fingers of the left hand up or down the strings, and do not mean that they should produce any sound during the move; they serve to familiarise the student with this very useful technique.

This will result in smoother and more even movements of the left hand, as it causes the hand to move parallel to the neck of the guitar; also it must be remembered from a logical point of view that if the finger is lifted in order to move to and press on a different position on the string, you are having to concentrate on two things: the position and the string, whereas if you slide with the finger, you need only concern yourself with one thing: the position. There is another reason too: for pieces of a gentle, melodic character, it will make the phrases sound smoother and more legato.

Les traits entre les notes dans cette étude, sont là pour améliorer le mouvement des doigts de la main gauche sur les cordes qui doivent y glisser mais sans les faire sonner; Ils servent à habituer les élèves à cette technique très pratique.

Cela résultera en des mouvements de la main gauche plus doux et réguliers, qui nécessiteront que la main se déplace parallèlement au manche; de plus il faut se rappeler d'un point de vue logique: si le doigt se soulève pour aller se poser à nouveau ailleurs sur la corde, vous devez vous concentrer sur deux choses: l'endroit et la corde, en revanche si vous glissez le doigt, vous ne devez vous préoccuper que d'une chose : l'endroit. Il y a encore une autre raison: pour les oeuvres plus mélodiques et douces, les liés (legato) de vos phrases seront plus doux.

I portamenti che sono segnati in questo studio, sono indicati per rendere effettivo lo scorrere delle dita della mano sinistra sulle corde, e non per produrre suono al loro scorrimento; sono per abituare l'allievo a movimenti più corretti della mano.

I movimenti della mano sinistra saranno così più regolari, perché la mano è obbligata a muoversi parallelamente al manico: inoltre bisogna ricordare questa questione di logica: se il dito si alza, per tornare a premere la corda in un altro posto, bisogna preoccuparsi di due cose: il posto e la corda; se invece il dito scorre, ci si preoccupa solo del posto. C'è un'altra ragione: per le opere di carattere melodico e dolce, le frasi risultano più legate e soavi.

### Air de Barcarolle

*Mélancolique*

En este estudio de octavas, puede emplearse también únicamente el pulgar y el índice de la mano derecha, pero es más conveniente la digitación indicada.

In this octave study, you could just use the thumb and the index finger of the right hand, but it is preferable to use the finger indicated.

Dans cette étude d'octaves, vous pouvez n'employer que le pouce et l'index de la main droite, mais il est préférable d'utiliser le doigté indiqué.

In questo studio di ottave si può anche adoperare il pollice e l'indice della mano destra, ma meglio attenersi alla diteggiatura segnata.

Téngase presente en este estudio, hacer bien efectivas las acentuaciones marcadas y tener cuidado de hacer resaltar el canto, que es todas aquellas notas que tienen plica hacia arriba y en cambio, debe restarse fuerza al acompañamiento que no lleva nota de canto, como por ejemplo el do-mi último tiempo del cuarto compás los dos golpes do-mi del octavo compás, etc.

Make sure in this study that you fully observe the accents indicated and take care to bring out the melody, namely all the notes with an accent over them, and conversely use more restraint when playing the accompaniment which does not contain the notes of the melody, for example the last C-E chord of the fourth bar, the two C-E chords in the eighth bar, etc.

Prenez note dans cette étude, de bien marquer les accents et faites attention de bien mettre en évidence la mélodie, soit toutes les notes avec un accent au-dessus et en revanche, veuillez à restreindre la force de l'accompagnement qui ne contient pas de notes de la mélodie, comme par exemple le dernier accord do-mi de la quatrième mesure, les deux accords de do-mi à la huitième mesure, etc.

Si tenga presente in questo studio di rendere bene effettive le accentazioni segnate, e di fare risaltare bene il canto, formato da tutte le note che hanno il gambo verso l'alto, mentre si deve dare meno forza all'accompagnamento. che non ha note del canto, come per esempio il DO-MI, ultimo accordo della quarta misura, i due accordi DO-MI dell'ottava misura, ecc.

**Tiempo de Zamba**

Este estudio de terceras es únicamente para pulgar e índice de la mano derecha y debe oírse algo más fuerte la nota pulsada por el dedo pulgar.

This study in thirds is for the thumb and index finger of the right hand only, and the notes played by the thumb should sound slightly louder.

Dans cette étude en tierces, réservée au pouce et à l'index de la main droite, les notes jouées par le pouce doivent sonner un peu plus fort que les autres.

Questo studio di terze è solo per pollice e indice della mano destra, e si deve sentire un po' più forte la nota suonata dal dito pollice.

En este estudio, el bajo (que hace el canto) debe sobresalir netamente, a cuyo efecto no solamente se le debe dar mas fuerza sino que también debe restarse fuerza al acompañamiento.

In this study, the bass notes (which carry the melody) should be brought out clearly, and to achieve this not only should they be played more strongly, but also the accompaniment should be played with more restraint.

Dans cette étude, les basses (qui tiennent la mélodie) doivent ressortir clairement, à cet effet non seulement devraient-elles être jouées plus fort, mais de même la force de l'accompagnement devrait être restreinte.

In questo studio il basso (che fa il canto) deve risaltare nettamente, per ottenere ciò non solo gli si deve dare più forza, ma anche bisogna dare meno forza all'accompagnamento.

The musical score is written for guitar in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six systems of music. The first system starts at measure 5. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The bass line is marked with 'p' (piano) and 'm' (mezzo-forte) dynamics. The melody is marked with 'a' (accent) and 'i' (accento) dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piece is divided into measures, with measure numbers 3, 6, 9, 12, and 15 indicated at the start of their respective systems. The final system ends with a double bar line and a fermata.

Hay que hacer destacar el canto en forma neta, no solamente dando mayor fuerza al canto cuyas notas van acentuadas con el signo ^, sino restándole fuerza a todas las demás notas.

En el compás No. 1 de la segunda parte, se presenta un caso de lo que en guitarra se llama "campanella", que resulta del hecho de que una cuerda inferior, produzca un sonido más agudo que la superior, mientras ésta produce el sonido al aire.

The melody should be brought out very clearly, not only by playing those notes indicated with the sign ^ more strongly, but also by playing all the other notes with more restraint. In the first bar of the second part, there is an example of what in guitar playing is called "campanella", which results from the fact that a lower string is producing a higher sound than that of the upper string played open.

Il faut mettre en évidence la mélodie très nettement, non seulement en donnant plus de force aux notes marquées du signe ^, mais aussi en restreignant celle des autres notes. Dans la première mesure de la deuxième partie, se présente le cas de ce qu'on appelle en guitare une "Campanella" (clochette) qui résulte du fait qu'une corde inférieure produit un son plus haut que celui de la corde supérieure jouée à vide.

Far risaltare il canto in forma netta, non solo dando più forza al canto, le cui note sono accentate col segno ^, ma anche dando meno forza a tutte le altre note. Nella prima misura della seconda parte si presenta quello che nella chitarra si chiama «campanella», che si produce quando una corda inferiore produce un suono più acuto di quella superiore, mentre questa produce il suono a vuoto.

**Andantino**

En este estudio, hay que tratar de hacer destacar netamente las notas acentuadas que son las que llevan el signo ^ sobre de las notas; para que el efecto resalte mejor, es conveniente restarle algo de fuerza a las demás notas que no están acentuadas. Deben acentuarse pronunciadamente las notas que llevan el signo ^.

In this study, we need to try to bring out clearly the accented notes, which are those with the sign ^ over them, and in order to make this more effective we should use less force for the other notes which are not accented. The notes with the sign ^ over them must be strongly accented.

Dans cette étude, nous devons essayer de faire ressortir clairement les notes accentuées qui sont munies du signe ^ au-dessus et pour un meilleur effet, il faut soustraire un peu de force aux autres notes qui ne sont pas accentuées. Il faut fortement accentuer les notes portant le signe ^.

In questo studio bisogna distaccare nettamente le note accentate, che portano il segno ^ sopra o sotto; affinché l'effetto risulti migliore, bisogna dare meno forza alle altre note che non sono accentate. Si devono accentare in modo particolare le note che portano il segno ^.

### Larghetto

3 *i a m i a m i i a m i a m i i a m i a m i i a m i a m i*

5 *i a m i a m i i a m i a m i i a m i a m i i a m i a m i*

7 *i a m i a m i i a m i a m i i a m i a m i*

9 *i a m i a m i i a m i a m i i a m i a m i i a m i a m i*

11 *i a m i a m i i a m i a m i i a m i a m i i a m i a m i*

13 *i a m i a m i i a m i a m i i a m i a m i i a m i a m i*

15 *i a m i a m i i a m i a m i i a m i a m i*

El maestro debe ya desde este estudio melódico, que es muy fácil, empezar a iniciar al alumno en la interpretación delicada de la melodía.

En la segunda parte tendrá que tener también cuidado el maestro en la explicación que deberá dar al alumno, respecto de la síncopa que se inicia en el tercer compás de la segunda parte, y también en recordarle, o mejor dicho, hacerle ver que en esta parte, con excepción del final, el canto lo hace el bajo y por lo tanto debe darse más fuerza a éste, restándole a las notas altas que es el acompañamiento.

Una de las preocupaciones del alumno, es hallar en la guitarra la ubicación de las notas que se deben tocar fuera de su sitio natural; sin embargo nada es más fácil. Téngase en cuenta esto: de la 1ª a la 2ª cuerda hay la diferencia de cinco semitonos o divisiones; de la 2ª a la 3ª cuerda, cuatro semitonos o divisiones y cinco divisiones o semitonos entre todas las demás.

Ahora bien, para hallar la ubicación de una nota que debe ser tocada fuera de su sitio natural, si es de la prima a la segunda, se suman cinco, sobre la cantidad de divisiones o semitonos que tiene la nota de la prima y la suma de ambas divisiones o semitonos dará la ubicación de la nota en la segunda.

Ejemplo práctico: el la de la 1ª cuerda esta en el "quinto" traste; pues bien: cinco y cinco, diez, quiere decir que esa nota se encuentra en el décimo traste de la segunda cuerda. Ahora cuando se quiere buscar la ubicación de una nota de la segunda, en la tercera cuerda, se hace la misma operación, pero en lugar de agregarle cinco, se le agrega nada más que cuatro, porque esa es la diferencia de divisiones o semitonos, entre esas cuerdas como antes se ha dicho.

Como lógica consecuencia, cuando una nota de la prima quiere buscarse en la tercera, al número de divisiones de la nota de la prima, se le agrega nueve, que es la suma de divisiones o semitonos de la prima a la segunda y de la segunda a la tercera. En cambio, cuando una nota de la tercera quiere buscarse en la quinta se le agregan diez, porque es la suma de las divisiones o semitonos que existen entre estas dos cuerdas. Para facilitar aun más esta busca, téngase presente, que en la octava alta de las notas al aire, o sea cuando termina el mástil de la guitarra uniéndose a los aros, la división es la número doce, de manera que si yo por ejemplo quiero buscar el fa# de la prima, segundo traste, en la tercera, sumo dos más nueve, once voy directamente a la octava alta de la 3ª al aire y retrocedo una división, o sea traste No. 11.

Starting from this melodic study, which is very easy, the teacher should begin to initiate the student into the delicate interpretation of the melody. In the second section the teacher should take care to explain to the student the syncopation which starts in the third bar of that section, and also to remind him, or rather point out to him, that in this section, with the exception of the ending, the melody is in the bass notes which must thus be played more strongly, while using more restraint for the treble notes which form the accompaniment.

One of the things that preoccupy the student is finding the location of notes on the guitar which are to be played somewhere other than in their normal position, but in fact nothing is easier. Note the following: from the 1st to the 2nd string there is a difference of five semitones or five frets, from the 2nd to the 3rd string, four semitones or frets, and five frets or semitones between all the others.

Now, to find the location of a note which is to be played outside its normal position, if it is from the first string to the second, add five to the number of the fret where the note would be played on the first string, and the sum of both sets of frets or semitones gives the location of the note on the second string.

As a practical example: the A on the 1st string is on the 5th fret; so, five and five make ten, which means that this note is found on the tenth fret of the second string. Now when the location of a note on the second string must be found on the third string, the same procedure is used, but instead of adding five, only four is added, because this is the difference in frets or semitones between these two strings, as I said earlier.

As a logical consequence, when a note on the first string needs to be found on the third string, nine is added to the number of frets on the first string, this being the sum of the difference in frets or semitones between the first and second strings and the second and third strings. On the other hand, when a note on the third string needs to be found on the fifth string, ten is added, as this is the sum of the frets or semitones between those two strings.

To make it even easier, keep in mind that the octaves of the notes on the open strings are located where the neck of the guitar joins the body at the twelfth fret, so that if, for example, you want to find the F# of the first string, second fret, on the third string, you add two plus nine, making eleven, go directly to the octave of the open 3rd string and then back one fret, namely to fret 11.

L'enseignant doit pour cette étude mélodique, qui est très facile, commencer à initier les étudiants à l'interprétation délicate de la mélodie.

Dans la deuxième partie l'enseignant devra faire attention d'expliquer à l'étudiant la syncope qui commence à la troisième mesure de la deuxième partie, ainsi qu'à lui rappeler, ou plutôt lui signaler que dans cette partie, à l'exception de la finale, la mélodie est jouée par les notes basses qui devraient donc être jouées plus fortement, les notes hautes d'accompagnement jouées elles avec plus de retenue.

L'une des préoccupations de l'étudiant, sera de trouver l'emplacement des notes de guitare qui seront jouées en dehors de leur position naturelle, mais rien n'est plus facile. Remarquez ceci: Entre la 1ère et la 2ème corde il y a cinq demi-tons de différence ou cinq cases, de la 2ème à la 3ème corde, quatre cases ou demi-tons et cinq demi-tons pour toutes les autres cordes.

Maintenant, pour trouver l'emplacement d'une note à jouer en dehors de sa position naturelle, de la première à la seconde corde, ajoutez cinq cases (ou quatre si c'est entre la 2ème et la 3ème), à partir de la position où se joue la note sur la corde inférieure on ajoute le nombre de demi-tons sur la corde supérieure pour trouver l'emplacement de la note sur celle-ci.

Voici un exemple pratique : le « LA » sur la 1ère corde se joue à la "cinquième" case: cinq et cinq font dix, cela signifie que la note se retrouve à la dixième frette de la deuxième corde. Maintenant, quand vous voulez localiser une note entre la deuxième et la troisième corde, c'est la même opération, mais au lieu d'ajouter cinq, il suffit d'ajouter quatre, parce que c'est la différence de cases ou de demi-tons entre ces cordes comme expliqué auparavant.

Comme suite logique, quand on veut repérer une note entre la première et la troisième corde, il faut ajouter neuf, soit la somme des demi-tons de la première à la seconde ainsi que de la seconde à la troisième corde. En revanche, si c'est de la troisième à la cinquième il faut additionner dix, parce que c'est la somme des demi-tons entre ces deux cordes.

Pour faciliter davantage votre recherche, gardez à l'esprit que l'octave d'une note à vide se trouve à la liaison entre le manche et le corps de la guitare à la douzième frette, de sorte que par exemple si on veut trouver le FA # de la première corde deuxième case sur la troisième, deux plus neuf égale onze: allez directement l'octave de la corde supérieure et soustrayez une case : Frette 11.

Il maestro deve già cominciare da questo studio melodico, che è molto facile, a insegnare all'allievo l'interpretazione delicata della melodia.

Nella seconda parte il maestro dovrà dare una spiegazione all'allievo riguardo alla sincope, che comincia nella terza misura, e anche ricordargli, o meglio fargli vedere che in questa parte, eccetto il finale, il canto lo fa il basso e per ciò bisogna dargli più forza, togliendone alle note alte che formano l'accompagnamento.

Una delle preoccupazioni dell'allievo è di trovare sulla chitarra l'ubicazione delle note che si devono suonare fuori dal loro luogo naturale. Ma non c'è niente di più facile. Si ricordi questo: dalla prima alla seconda corda c'è la differenza di cinque semitoni o tasti; dalla seconda alla terza corda, quattro semitoni o tasti; cinque semitoni o tasti tra tutte le altre.

Ora, per trovare l'ubicazione di una nota che deve essere suonata fuori dal suo luogo naturale, se è dalla prima alla seconda, si aggiunge cinque alla quantità di semi toni che ha la nota della prima corda, e la somma di entrambi i semitoni darà l'ubicazione della nota della seconda corda. Esempio pratico: il LA della prima corda è nel quinto tasto; allora:  $5+5=10$ ; ciò vuol dire che quella nota si trova nel decimo tasto della seconda corda. Quando si vuole trovare l'ubicazione di una nota della seconda, nella terza corda, si fa la stessa operazione, ma, invece di aggiungere cinque, le si aggiunge solo quattro, perché questa è la differenza di semitoni fra le due corde, come ho detto prima.

Come conseguenza logica, quando si vuole prendere una nota della prima nella terza, al numero di semi toni della nota della prima corda, si aggiunge nove, che è la somma dei semitoni dalla prima alla seconda e dalla seconda alla terza. Invece, quando si vuole trovare una nota della terza nella quinta, le si aggiunge dieci, perché, è la somma dei semi toni che esistono fra queste due corde. Per facilitare ancora di più questo passaggio, si tenga presente che nell'ottava alta delle note libere, ossia quando termina il manico della chitarra il semi tono è il numero dodici, così che, se io per esempio voglio trovare il FA# della prima, secondo tasto, nella terza, sommo  $2 + 9 = 11$ ; vado direttamente all'ottava alta della terza libera e retrocedo un semitono, ossia al tasto n. 11.

Andante Tranquilo

Allegretto cómodo

5

9

♩II-----♩VII-----

13

♩VII-----

10

Tiempo de Barcarola

♩V-----

5

♩IV-----♩II-----

9

♩I-----♩II-----

13

♩I-----♩II-----

Hay que poner atención en las notas acentuadas y en el empleo exacto de los dedos de la mano derecha que están marcados.

Attention must be paid to the accented notes and the exact observance of the righthand fingerings indicated.

Nous devons prêter attention aux notes accentuées et utiliser exactement les doigtés de la main droite.

Bisogna fare attenzione alle note accentate e all'uso esatto delle dita della mano destra che sono segnate.

**Tiempo de Vals**

The musical score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of five systems of music, each with a line of guitar tablature below the staff. The lyrics 'a m i p i m' are written above the notes in several places. The score includes various musical notations such as accents (^), slurs, and dynamic markings (m, a). The tablature uses numbers 1-4 to indicate fingerings. There are also some circled numbers in the tablature. The piece is marked with a 'C' and 'V' symbol, indicating a common time signature change or a specific tempo marking. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Este estudio, es una especie de canción-barcarola de carácter suave y delicado y de acuerdo con ello deberá tratarlo el alumno. En el primer compás, el golpe la-do# deberá ser tocado un poco más fuerte para que el sonido perdure bien hasta el golpe siguiente que es el mi de la sexta al aire, el que deberá ser pulsado muy suave para que no moleste la continuación del sonido del golpe anterior y lo mismo se hará en los casos similares. En el quinto y sexto compás, debe hacerse oír claramente el doble canto.

This study is a sort of barcarole of a gentle, delicate character, and thus should be treated as such by the student. In the first bar, the A-C chord should be played a little more strongly so that it will continue to sound until the following note, namely the E on the open sixth string, which should be played very gently so as not to cover up the sound of the preceding chord, and the same should be done in similar cases. In the fifth and sixth bars, the double melody should be clearly heard.

Cette étude est une sorte de chanson-barcarole douce et délicate de nature et, par conséquence, l'élève doit la traiter comme telle. Dans la première mesure, l'accord LA-DO # doit être joué un peu plus fort afin que le son dure jusqu'à la note suivante le MI joué à vide, qui doit être joué très doucement pour ne pas couvrir le son de l'accord précédent, on fera la même chose pour les cas similaires. Dans la cinquième et sixième mesure, le double chant doit être clairement entendu.

Questo studio è una specie di canzone barcarola di carattere dolce e delicato, e l'allievo dovrà suonarlo conformandosi a questo stile. Nella prima misura l'accordo LA-DO# dovrà essere suonato un po' più forte affinché il suono continui bene fino all'accordo seguente, che è il MI della sesta libera, il quale dovrà essere suonato molto dolcemente per non molestare la continuazione del suono dell'accordo precedente; lo stesso si farà per tutti i casi simili. Nella quinta e sesta misura si deve far sentire chiaramente il doppio canto.

CIV-

**Andante** *con suavidad*

12

5

9

13

CII

*ritard.*

*a tempo*

CIV

CII

*dim.*

CIX

*con fuoco*

*p*

### Tiempo lento de Mazurka

13 8

6 8

12 8

17 8

22 8

27 8

En la ejecución de los ligados descendentes, el dedo que debe aplicar mayor fuerza, no es el dedo que hace el ligado, sino el dedo que queda apretando la nota inferior y que tiene que resistir firmemente para que no se mueva la cuerda al tirar hacia afuera el dedo de la nota inicial para producir el ligado. En general, existe la tendencia de hacer lo contrario en todos los alumnos, cuando empiezan a hacer ligados. El maestro deberá prevenir esto al alumno.

In executing the descending ligados, the finger that should be pressing harder is not the one which is playing the ligado, but the one that is fretting the lower note and holding the string firmly to stop it moving when the other finger pulls off the first note to produce the ligado. In general, there is a tendency amongst all students to do the opposite when they first start to play descending ligados. The teacher should warn the student against that.

Dans l'exécution des coulés descendants, le doigt qui exerce le plus de force n'est pas celui qui produit le son, mais celui qui tient fermement la corde pour qu'elle ne bouge pas lorsque l'autre doigt se retire de la corde pour produire le son. En général, la tendance est de faire le contraire chez les élèves lorsqu'ils commencent à faire des coulés descendants. L'enseignant devra prévenir l'étudiant de cela.

Nell'esecuzione dei legati discendenti, il dito che deve fare maggior forza non è quello che fa il legato, ma il dito che produce la nota inferiore, e che deve resistere fermamente, in modo che non si muova la corda nel tirare all'infuori il dito della nota iniziale per produrre il legato. In generale c'è la tendenza, in tutti gli allievi, a fare il contrario, quando cominciano a fare legati. Il maestro dovrà mettere in guardia l'allievo contro questo difetto. Ben accentata la prima nota del legato.

The musical score consists of three staves of music. The first staff begins at measure 14 and contains three measures of descending ligados, each marked with a circled 'X' (C<sup>X</sup>) and an accent (^) over the first note. The second staff begins at measure 6 and contains six measures, with various markings including circled 'V' (C<sup>V</sup>), circled 'I' (C<sup>I</sup>), circled 'II' (C<sup>II</sup>), and circled 'III' (C<sup>III</sup>). The third staff begins at measure 12 and contains five measures, with markings including circled 'I' (C<sup>I</sup>) and circled 'X' (C<sup>X</sup>). The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). Fingerings (1, 2, 3, 4) and accents (a) are clearly indicated throughout the score.

Este estudio es también de carácter melódico y deberá tocarse lento, de acuerdo al "Adagio" marcado en su comienzo. La segunda parte especialmente deberá ser ejecutada bien y delicadamente cantada, haciendo efectivos los arrastres que existen.

This study is also melodic in character and should be played slowly, as indicated by the "Adagio" at the beginning. The second section especially should be played in a very delicate, singing manner, with careful execution of the indicated slides.

Cette étude est aussi à caractère mélodique et doit être jouée lentement, comme l'indique « l'Adagio » au début. La deuxième partie devrait être bien délicatement chantée, en exécutant bien les glissés indiqués.

Anche questo studio è di carattere melodico e si deve suonare lentamente, in accordo con l'«Adagio» indicato all'inizio. Specialmente la seconda parte dovrà essere eseguita bene, e cantata delicatamente, eseguendo i portamenti esistenti.

**Adagio**

15 **C V** **C III** **C I** **C VII**

9 **C V** **C III** **C I** **C V** *tranquilo*

18 *perdendosi poco a poco* **C V**

**Andante cantabile**

16 **C II** **C II** **C IV** **C VII** *cresc.*

7 **C VII** *con expresión*

13 **C VII** *dim.*

19 *con fuoco* *tranquilo* *rall.* **C VII**

Hay que poner mucha atención en hacer resaltar las notas acentuadas y en el empleo exacto de los dedos de la mano derecha marcados.

Attention must be paid to bringing out the accented notes and to the exact observance of the right-hand fingerings indicated.

Nous devons prendre grand soin de mettre les notes accentuées en évidence et d'utiliser les doigts de la main droite exactement comme indiqué.

Bisogna fare molta attenzione a far risaltare le note accentate ed a usare esattamente le dita della mano destra indicate.

### Tiempo de Vals lento

17

5

10

15

20

CII

25

29

18

*Andante*  
*con expresión*

5

10

15

20

# Tiempo de marcha

19

8 *con brio*

First system of musical notation, measures 1-3. Includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music features eighth notes and quarter notes with various articulations like accents (^) and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamic markings include *m* (mezzo-forte) and *a* (accent). A double bar line with a repeat sign is at the end of measure 3.

4

Second system of musical notation, measures 4-6. Includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music continues with eighth notes and quarter notes. Dynamic markings include *m* and *a*. Fingerings are indicated by numbers 1-4. A double bar line with a repeat sign is at the end of measure 6.

7

Third system of musical notation, measures 7-9. Includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music continues with eighth notes and quarter notes. Dynamic markings include *m* and *a*. Fingerings are indicated by numbers 1-4. A double bar line with a repeat sign is at the end of measure 9.

10

Fourth system of musical notation, measures 10-12. Includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music continues with eighth notes and quarter notes. Dynamic markings include *m* and *a*. Fingerings are indicated by numbers 1-4. A double bar line with a repeat sign is at the end of measure 12.

13

Fifth system of musical notation, measures 13-15. Includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music continues with eighth notes and quarter notes. Dynamic markings include *m* and *a*. Fingerings are indicated by numbers 1-4. A double bar line with a repeat sign is at the end of measure 15.

16

Sixth system of musical notation, measures 16-19. Includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music continues with eighth notes and quarter notes. Dynamic markings include *m*, *a*, and *p* (piano). The word *Fine* is written below the staff in measure 17. A double bar line with a repeat sign is at the end of measure 19.

20

Seventh system of musical notation, measures 20-22. Includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music continues with eighth notes and quarter notes. Dynamic markings include *m* and *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-4. A double bar line with a repeat sign is at the end of measure 22.



Andante

CIV

20

8

3

8

CVII

CIX

CVII

6

8

CIV

CVII

9

8

12

8

CIX

15

8

CV

18

8





En este estudio existen dos clases de arrastres, los que nacen de los mordentes y los que nacen de notas ordinarias; en el primer caso, o sea el de los mordentes el arrastre es rápido y la nota a la cual va, no se pulsa con la mano derecha, sino que ya se da por hecha, como por ejemplo, el primer compás de este estudio en el que, al pulsar el do mordente y deslizar rápidamente el dedo segundo hasta el "mi" de la segunda cuerda, ésta segunda nota ya se considera ejecutada. En el segundo caso o sea el arrastre entre notas ordinarias, como en el segundo compás, que es un arrastre de doble nota, desde "mi" de la segunda y "do#" de la tercera hasta el "re" de la segunda y "si" de la tercera, estas dos últimas notas son pulsadas por la mano derecha. En general debe observarse esta regla: cuando el arrastre por su naturaleza es rápido, no se pulsa la nota a la cual va, en cambio, cuando el arrastre es despacio y cuando la nota a la cual va el arrastre está acompañada de otra u otras notas, la nota a la cual va el arrastre debe ser pulsada por la mano derecha. Debo hacer una salvedad de orden musical, al citar la palabra mordente. Según la Teoría musical de Danhauser (la más respetable a mi modo de ver), las pequeñas notitas de este estudio deben denominarse "apoyatura breve"; pues el mordente según la teoría nombrada, es la doble nota, pero como generalmente se denomina, mordente y mordente doble, al de una y al de dos notas respectivamente, yo he empleado esa denominación.

In this study we find two types of slide, those arising from mordents and those arising from normal notes. In the first case, that of the mordents, the slide is rapid and the note on which it finishes is not played with the right hand but is taken as already played, as for example in the first bar of this study, in which when playing the C of the mordent and sliding the second finger rapidly to the E of the second string, this second note is considered already played. In the second case of the slide between normal notes, as in the second bar, which is a slide on two notes from E on the second string and C# on the third to the D on the second string and the B on the third, these two final notes are played with the right hand. In general this rule should be observed: when the slide is of a rapid nature, the note on which it finishes will not be played, whereas when the slide is slow and when the note on which the slide finishes is accompanied by one or more others, they will be played with the right hand. I must give a musicological caveat on the subject of the word "mordent". According to Danhauser's Theory of Music (the most respectable in my view) the grace notes in this study should be called "short appoggiaturas", since the mordent according to this theory is the double note, but as they are commonly called mordent and double mordent, for one or two notes respectively, I have used this term.

Dans cette étude, on trouve deux types de glissés, ceux qui proviennent des mordants et ceux qui proviennent de notes ordinaires, dans le premier cas, à savoir celui des mordants, le glissé est rapide et la note à laquelle il se rend n'est pas jouée avec la main droite, la première mesure de cette étude vous donne un exemple de cela, en jouant le « DO » du mordant avec le majeur et en se déplaçant rapidement jusqu'au « MI » sur la deuxième corde, ce dernier est considéré comme joué. Dans le second cas ou pour les glissés entre notes ordinaires, comme dans la deuxième mesure, un glissé sur deux notes, entre le «MI» de la seconde corde et le «DO #» de la troisième jusqu'au «RE» de la deuxième au «SI» de la troisième, les deux dernières notes sont jouées par la main droite. En général cette règle doit être observée: Quand le glissé est de nature rapide, la note sur laquelle il aboutira ne sera pas jouée, en revanche, quand le glissé est lent et lorsque la note que vous faites glisser est accompagnée d'autres notes elles seront jouées de la main droite. Je dois faire une mise en garde d'ordre musical, au sujet du mot « mordant ». Selon la théorie musicale Danhauser (la plus respectable à mon avis), les petites notes de cette étude devraient être appelés "appoggiature brève", parce que le mordant selon la théorie, est la double note, mais comme il est généralement appelé, mordant ou mordant double, soit à une ou deux notes respectivement, j'ai utilisé ce terme.

In questo studio esistono due tipologie di portamento, quelli che nascono dai mordenti e quelli che nascono da note ordinarie; nel primo caso, ossia quello dei mordenti, il portamento è rapido e la nota verso cui va non si suona con la mano destra, ma il suono già si verifica di fatto. Come, per esempio, la prima misura di questo studio, in cui, suonando il DO mordente, e facendo scivolare il secondo dito fino al MI della seconda corda rapidamente, questa seconda nota si considera già eseguita. Nel secondo caso, ossia il portamento fra note ordinarie, come nella seconda misura, che è un portamento di note doppie, dal MI della seconda e DO# della terza fino al RE della seconda e al SI della terza, queste due ultime note sono suonate dalla mano destra. In generale bisogna osservare questa regola: quando il portamento è rapido per sua natura, non si preme la nota alla quale esso va, invece, quando il portamento è lento e quando la nota alla quale va il portamento è accompagnata da una o da più note, la nota alla quale va il portamento deve essere suonata dalla mano destra. Devo fare una riserva di ordine musicale, al citare la parola «mordente». Secondo la Teoria musicale di Danhauser (la più rispettabile a mio modo di vedere), le notine di questo studio si devono chiamare «appoggiatura breve»; infatti il mordente, secondo la teoria suddetta, è la doppia nota, ma poiché di solito si chiama mordente o mordente doppio, quello di una o di due note rispettivamente, io ho usato questa denominazione.

En los primeros cuatro compases de este estudio, los acordes deben ser pulsados bien juntos, es decir, no deben arpegiarse y después de ser pulsados, no deben moverse los dedos de la mano izquierda, ni asentar los de la derecha sobre las cuerdas para que la duración de sus notas se haga efectiva en todo su valor. En los cuatro compases siguientes, desde el 5º hasta el 8º ambos inclusivos, debe tenerse cuidado de aplicar mayor fuerza en las notas acentuadas y restarle fuerza a las que no lo son. Lo antedicho debe aplicarse a todo el resto del estudio. Esta paginita es de un carácter melódico y tranquilo y con giros musicales de carácter netamente criollo argentino.

In the first four bars of this study, the chords should be played cleanly, that is to say without arpeggiation, and afterwards the fingers of the left hand should not be moved and those of the right hand should not touch the strings again until the notes have lasted for their full duration. In the following four bars, from the 5th to the 8th inclusive, be sure to play the accented notes with more force and use less force for the others.

The above should be applied to the whole of the rest of the study. This page is of a melodic and calm nature with musical elements of a distinctly Creole Argentinian character.

Dans les quatre premières mesures de cette étude, les accords doivent être bien joués ensemble, c'est à dire qu'ils ne devraient pas être arpégés et une fois joués, les doigts de la main gauche ne devraient pas se déplacer, les doigts de la main droite ne devraient pas se poser sur les cordes pour que les notes durent leur pleine valeur. Dans les quatre mesures suivantes, de la 5e à la 8e inclusivement, veillez à appliquer plus de force sur les notes accentuées et en soustraire à celles qui ne sont pas. Ce qui précède doit être appliqué au reste de l'étude.

Cette page est d'un caractère mélodique et calme avec un côté musical distinctement créole argentin.

Nelle prime quattro misure di questo studio gli accordi devono essere suonati bene interi, cioè, non si devono arpeggiare, e dopo che sono eseguiti, le dita della mano sinistra non si devono muovere, e quelle della mano destra non si devono appoggiare sopra le corde, affinché la durata delle note sia effettiva in tutto il suo valore. Nelle quattro misure seguenti, dalla quinta all'ottava incluse, si deve dare maggior forza alle note accentate e darne meno a quelle non accentate. Ciò che è stato detto sopra si deve applicare a tutto il resto dello studio. Questa paginetta ha un carattere melodico e tranquillo, e con carattere musicale nettamente «criollo» argentino.

Largo

23

5

8

CVII-----

11

CII-----

CII-----

ar12-----

ar7-----

perdendosi -----

14

ar12

ar12

ar12

Tempo de vals lento

24

CII-----

7

CII-----

Debe observarse en este ejercicio la regularidad más absoluta del movimiento en el arpeggio. En los casos que se presentan al principio, o sea cuando el arpeggio va desde la prima hacia las cuerdas inferiores, la regularidad es más fácil de observar, aunque el arpeggio es más difícil, pero cuando el arpeggio va desde la tercera hacia la prima como en el quinto compás y siguientes, la regularidad del arpeggio es más difícil porque como el movimiento de la mano derecha es más fácil, hay tendencia a apurarlo y por lo tanto, a romper la igualdad que debe existir entre ambos movimientos.

In this exercise absolute regularity of movement should be observed in the arpeggios. In the cases occurring at the beginning, that is to say when the arpeggio goes from the first string towards the lower strings, regularity is easier to observe, though the arpeggio is more difficult, but when the arpeggio goes from the third to the first string, as in the fifth and subsequent bars, regularity is more difficult to maintain because the movement of the right hand is easier, and there will be a tendency to rush, and thus to break the evenness that should exist between the two movements.

Dans cet exercice la régularité absolue du mouvement en arpège devrait être observée. Dans les cas qui sont présentés au début, c'est à dire lorsque l'arpège va de la première corde vers les cordes graves, la régularité est plus facile à observer, mais l'arpège est plus difficile, par contre quand l'arpège va de la troisième à la première corde comme à la cinquième mesure et dans les suivantes, la régularité de l'arpège est plus difficile à tenir parce que le mouvement de la main droite est plus facile, il y aura une tendance à précipiter le geste et donc à rompre l'égalité qui doit exister entre les deux mouvements. hay tendencia a apurarlo y por lo tanto, a romper la igualdad que debe existir entre ambos movimientos.

Bisogna osservare in questo esercizio la assoluta regolarità del movimento dell'arpeggio. Nei casi che si presentano all'inizio, ovvero quando l'arpeggio va dalla prima verso le corde inferiori, la regolarità è più facile da osservare, benché l'arpeggio sia più difficile, ma quando l'arpeggio va dalla terza corda verso la prima, come nella quinta misura e seguenti, la regolarità dell'arpeggio è più difficile, perché, siccome il movimento della mano destra è più facile, si ha la tendenza ad affrettarlo e, quindi, a rompere l'uguaglianza che deve esistere fra

25 *a m i a m i a m i a m i a m i a m i a m i a m i*

5 *i m a i m a i m a i m a i m a i m a i m a i m a*

9 *a m i a m i a m i a m i a m i a m i a m i a m i*

13 *i m a i m a i m a i m a i m a i m a i m a i m a*

17 *a m i a m i i m a i m a a m i a m i i m a i m a*

21 *a m i a m i i m a i m a a m i a m i i m a i m a*

25 *a m i a m i i m a i m a a m i a m i i m a i m a*

Este estudio podrá hacerlo ejecutar el maestro tocando él, conjuntamente con el alumno, el estudio No 35. pues aunque ambos parecen independientes, están hechos para ser tocados a dúo y a su debido tiempo, el maestro ejecutará este estudio y el alumno el número 26 para empezar así a practicar obras de conjunto y como este estudio es de un carácter más bien largo y lento, esta práctica resultará más fácil.

This study can be played with the teacher playing along with the student, the teacher playing study No.35, since, although both studies appear independent, they are made to be played as a duet. In due course, the teacher will play that study and the student No.26 to start practising ensemble playing and, since this study is quite slow, it will make this practising easier.

Cette étude peut être jouée en même temps par le professeur et l'élève, l'étude n ° 35 étant jouée par le maître car, bien que toutes deux semblent indépendantes, elles sont faites pour être jouées en duo. L'élève en jouant l'étude n ° 26 commencera à pratiquer le jeu d'ensemble et comme cette étude est un peu lente, cela rendra l'exercice plus facile.

Questo studio potrà essere suonato dall'allievo accompagnato dal maestro che suonerà contemporaneamente lo studio 35. Anche se entrambi gli studi sembrano indipendenti, sono fatti anche per essere suonati in duo; a tempo debito, il maestro eseguirà questo studio e l'allievo il numero 35, per cominciare così a suonare brani insieme, e, siccome questo studio ha un carattere molto più lento, questa pratica risulterà più facile.

Este estudio puede ser ejecutado a dos guitarras, tocando el maestro el estudio No 56 de "Las Terceras Lecciones" para hacer práctica de conjunto. El movimiento, como está indicado es el de vals lento.

This study can be played as a duet, with the teacher playing study No.56 from "Third Lessons" to practise ensemble playing. The tempo, as indicated, is that of a slow waltz.

Cette étude peut être exécutée à deux guitares, le professeur jouant l'étude n ° 56 des « Troisièmes Leçons » pour pratiquer le jeu d'ensemble. Le mouvement, comme indiqué est une valse lente.

Questo studio può essere eseguito con due chitarre, suonando il maestro lo studio n. 56 delle "Terze Lezioni" per impratichirsi a suonare brani insieme. Il movimento, come è indicato, è quello del valzer lento.

**Tempo di Valse lento**

Córranse los dedos cuando se encuentren arrastres.

Slide with the fingers where indicated.

Glisser les doigts lorsque les indications sont rencontrées.

Far scorrere le dita quando si incontrano i portamenti.

**Allegretto cómodo**

♩ VII

Acentúense bien las notas del canto y córranse los dedos cuando haya arrastres.

Accentuate the melody notes well and slide with the fingers where indicated.

Accentuez bien la mélodie et glissez les doigts lorsque les indications sont rencontrées.

Accentare bene le note del canto e far scorrere le dita quando si incontrano i portamenti.

The musical score is for a piece in 4/4 time, marked **Adagio**. It features a melodic line in the treble clef and a bass line. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into measures 29 through 16. Key performance instructions include *dolce*, *rit.*, *a tempo*, *cresc.*, and *dim. e rit.*. Fingering is indicated by numbers 1-4 in circles. Accents (^) are placed over notes. Slurs and phrasing slurs are used to indicate melodic lines. Chord diagrams (CIV, CVI, CV, CV-1, CIII) are shown above the staff. The piece concludes with a *p* (piano) dynamic marking.

Este estudio es muy buen ejercicio para los dedos de la mano derecha.

This study is a very good exercise for the fingers of the right hand.

Cette étude est très bon exercice pour les doigts de la main droite.

Questo studio è un ottimo esercizio per le dita della mano destra.

### Andantino grazioso

Como ya lo indiqué en el estudio No 22, en los arrastres de estos mordentes simples (o apoyaturas breves como las denomina la Teoría de Danhauser) la nota a la cual va el arrastre, no debe pulsarse con la mano derecha y por lo tanto el mordente es pulsado conjuntamente con el bajo que acompaña aquella. En los casos de los mordentes ligados de los compases números 5, 6, 13, 14, 17, 18 y 21, debe prepararse la posición de la mano izquierda previamente en cada caso, pues de esta manera su ejecución será más perfecta.

As I indicated in study No.22, in the case of slides involving simple mordents (or "short appoggiaturas" according to Danhauser), the notes on which they finish are not played with the right hand, so the mordent is played at the same time as the bass note which accompanies it. For those mordents played with ligados in bars 5, 6, 13, 14, 17, 18 and 21, the position of the left hand should be prepared beforehand in each case, since this will allow them to be executed more perfectly.

Comme je l'ai indiqué à la leçon n° 22, pour les mordants qui proviennent de notes ordinaires (ou "appoggiature brève" selon Danhauser), les notes auxquelles ils se rendent ne sont pas jouées avec la main droite, donc le mordant et la note basse qui l'accompagne sont joués en même temps. Pour les mordants coulés des mesures 5, 6, 13, 14, 17, 18 et 21, on doit auparavant préparer la position de la main gauche, dans chaque cas, car de cette manière l'exécution sera plus parfaite.

Come ho già indicato nello studio n. 22, nei portamenti di questi mordenti semplici (o appoggiature brevi come li chiama la Teoria di Danhauser), la nota a cui va il portamento non si deve suonare con la mano destra, e il mordente è suonato insieme al basso che accompagna quella nota. Nei casi dei mordenti legati delle battute numero 5, 6, 13, 14, 17, 18 e 21, in ciascun caso bisogna preparare prima la posizione della mano sinistra, così l'esecuzione risulterà perfetta.

The image displays six systems of musical notation for guitar, each corresponding to a specific lesson number (31, 5, 9, 13, 17, 21). Each system is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes chords, mordents, and fingerings. System 31 shows a sequence of chords with mordents. System 5 includes a C IV barre and a C II barre. System 9 includes a C II barre. System 13 includes a C II barre. System 17 includes a C IV barre and a C II barre. System 21 includes a C II barre. The score is divided into six systems, each with a measure number (31, 5, 9, 13, 17, 21) and a guitar icon. The notation includes chords, mordents, and fingerings.

25

29

**Andantino**

32

5

9

13

En este estudio, como ya lo indiqué en la parte pertinente del estudio No 31. los mordentes o apoyaturas breves ligados, deben ser ejecutados teniendo previamente preparadas las posiciones de la mano izquierda y los mordentes deben ser pulsados simultáneamente con los bajos de las notas principales siguientes.

In this study, as I indicated in the relevant part of study No.31, the mordents or short appoggiaturas played with ligados should be executed by preparing the position of the left hand in advance and should be played at the same time as the bass notes.

Dans cette étude, comme je l'ai indiqué dans la partie pertinente de l'étude n° 31, les mordants ou appoggiatures brèves, doivent être exécutés en préparant au préalable la position de la main gauche et être joués en même temps que les notes basses.

In questo studio, come ho già detto nella parte pertinente dello studio n. 31, i mordenti o appoggiature brevi devono essere eseguiti anticipando la preparazione delle posizioni della mano sinistra, e i mordenti devono essere suonati insieme con i bassi delle note principali seguenti.

### Andante cantabile

Debe observarse en este estudio, de una manera estricta, la digitación de la mano derecha marcada y la acentuación de las notas marcadas con el signo ^ . Debe tenerse también cuidado de restarle fuerza a todos aquellos golpes de acompañamiento que no lleven notas de canto, para que en esa forma, el canto pueda destacarse mejor.

Strict attention should be paid in this study to the indicated right-hand fingerings and the accentuation of the notes marked with the sign ^ . Care should also be taken to restrain the amount of force used for the notes of the accompaniment which are not part of the melody, so that in this way the melody can stand out more clearly.

Vous devriez observer dans cette étude, d'une manière stricte, le doigté de la main droite indiqué et l'accentuation des notes marquées avec ^ . Des précautions doivent également être prises pour restreindre la force à donner aux notes d'accompagnement qui ne tiennent pas la mélodie, de manière à mieux la faire ressortir.

In questo studio bisogna osservare con precisione la diteggiatura della mano destra indicata, e l'accentazione delle note segnate col segno ^ . Bisogna anche diminuire la forza in tutti gli accordi di accompagnamento che non contengono note del canto, così che il canto risalti maggiormente.

## Tiempo de vals

The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It consists of six systems of music, each starting with a measure number (34, 6, 12, 17, 22, 27) and an 8-measure rest. The score includes various chords and fingerings, with some measures marked with 'p' (piano) and 'a' (accents). The chords are labeled with Roman numerals: C<sup>IV</sup>, C<sup>VII</sup>, C<sup>II</sup>, C<sup>IX</sup>, and C<sup>0</sup>. Fingerings are indicated by numbers 1-4 in circles, and accents are shown as small triangles above notes. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

Como esta indicado en el estudio No 26 este estudio puede ser tocado en conjunto con el citado, formando un dúo que no deja de ser agradable, pudiendo el maestro invertir el orden en su ejecución a voluntad, es decir, tocando indistintamente uno ú otro con su alumno, para asi practicar obra de conjunto.

As indicated in study No.26, this study can be played along with that one, forming a duet which never ceases to be enjoyable. The teacher can swap them around as he wishes, playing one or the other with his student, in order to practise ensemble playing.

Comme indiqué pour l'étude 26, cette étude peut être jouée de concert avec celle citée, formant un duo qui ne cesse jamais d'être agréable, l'enseignant peut inverser l'ordre d'exécution à volonté, jouant l'une ou l'autre avec son élève, pour ainsi pratiquer le travail d'ensemble.

Come indicato in precedenza, questo esercizio può essere suonato insieme allo studio n. 26, formando un duo molto gradevole; il maestro può invertire l'ordine dell'esecuzione a suo piacere, suonando indistintamente uno o l'altro col suo allievo.

### Andante

Recomiendo mucho en este estudio el preparar cada posición antes de atacar el ligado. El mordente o apoyatura breve debe ser atacado con vigor aunque sin violencia y los otros dos golpes de acompañamiento de cada compás deben ser tocados muy piano para que se destaque netamente el canto.

I strongly recommend in this study that each position should be prepared before executing the ligado. The mordent or short appoggiatura should be played strongly but without excessive force and the other two chords of the accompaniment in each bar should be played very softly so that the melody stands out clearly.

Je recommande fortement pour cette étude de préparer chaque position avant d'attaquer les coulés. Le mordant ou appoggiature brève doit être attaqué avec vigueur mais sans force excessive et les deux accords d'accompagnent dans chaque mesure doivent être joués très doucement pour que la mélodie se détache nettement.

Raccomando molto in questo studio di preparare ogni posizione prima di cominciare il legato. Il mordente o appoggiatura breve deve essere iniziato con vigore, ma senza violenza, e le altre due note d'accompagnamento di ogni misura devono essere suonate molto piano, per distaccare nettamente il canto.

**Tempo di Valse lento**

1  
1

En este estudio de mordente llamado vulgarmente mordente doble, debe pulsarse conjuntamente la primer nota del mordente y el bajo que acompaña la nota principal, la que resulta ya hecha por la mano izquierda al batir el ligado. Debe también observarse, como ya lo tengo dicho, el correr los dedos de la mano izquierda sin levantarlos de las cuerdas, en todos los casos que están señalados los arrastres.

In this study on the mordents commonly known as double mordents, the first note of the mordent should be played simultaneously with the bass note accompanying the main note, after which it only remains for the left hand to produce the ligado. Care should also be taken, as I said earlier, not to lift the fingers of the left hand from the strings when moving them, in all those cases indicated by slide markings.

Dans cette étude de mordant communément appelés mordant doubles, il faut jouer simultanément la première note du mordant et la note basse accompagnant la note principale, avec pour résultat en ce qui a trait à la main gauche la production de la note coulée. Il convient également d'observer, comme je l'ai déjà dit, le déplacement des doigts de la main gauche qui ne se lèvent pas des cordes, à tous les endroits indiqués par des traits. .

In questo studio di mordente, chiamato vulgarmente mordente doppio, bisogna suonare insieme la prima nota del mordente e il basso che accompagna la nota principale, quella che risulta già eseguita dalla mano sinistra. In tutti i casi di portamento segnati, si deve anche ricordare di far scorrere le dita della mano sinistra senza alzarle dalle corde.

**Andantino**



Téngase cuidado de las notas acentuadas y de correr los dedos en los arrastres.

Pay attention to the accented notes and slide the fingers where indicated.

Portez attention aux notes accentuées et faites glisser vos doigts aux endroits indiqués.

Fare attenzione alle note accentate e a far scorrere le dita nei portamenti.

### Tiempo de Zamba

En este estudio se presenta un efecto que en guitarra se le designa con el nombre de "campanella" el que resulta al pulsar los "si" y "si b" de la cuarta cuerda con el "sol" de la tercera en el primer compás: el "la" de la cuarta junto con el "sol" de la tercera y el "la" de la segunda junto con el mi de la prima y el "sol" de la tercera en el segundo compás, y el "la" de la cuarta junto con el "sol" de la tercera y el "la" de la quinta en el cuarto compás, de lo que se puede deducir fácilmente que la "campanella" es un efecto que se produce al pulsar ya sea conjunta o separadamente, una nota más alta en una cuerda inferior y en otra cuerda superior, una o varias notas al aire, de lo que se ha hablado ya en el estudio No 6 de "Las Segundas Lecciones". Debe observarse estrictamente la digitación de la mano derecha marcada en los casos de "campanella" antedichos especialmente en el primer compás en el que los "si" y "si b" de la cuarta son pulsados con el dedo pulgar de la mano derecha.

In this study we meet an effect known in guitar music as “campanella” which results from playing the B and Bb on the fourth string with the G on the third string in the first bar; the A on the fourth string together with the G on the third and the A on the second string together with the E on the first and the G on the third in the second bar; and the A on the fourth string together with the G on the third and the A on the fifth in the fourth bar. You can easily deduce from this that “campanella” is an effect which is produced by playing, either together or separately, one higher note on a lower string and, on another, higher string, one or more open notes, as already mentioned in study No.6 of “Second Lessons”.

The right-hand fingerings should be strictly observed in the abovementioned cases of “campanella”, in particular in the first bar when the B and Bb on the fourth string are played with the thumb of the right-hand.

Dans cette étude on rencontre un effet que l'on désigne en guitare du nom de "Campanella" (clochette) qui consiste à jouer le "SI" et le "Sib" de la quatrième corde avec le «SOL» de la troisième corde dans la première mesure ; le "LA" de la quatrième corde avec le "SOL" de la troisième et le "LA" de la seconde avec le "MI" de la première ainsi que le "SOL" de la troisième à la deuxième mesure; le "LA" de la quatrième corde avec le "SOL" de la troisième ainsi que le "LA" de la cinquième dans la quatrième mesure. Vous pouvez facilement déduire que la "campanella" est un effet qui se produit lorsque vous jouez conjointement ou séparément, une note plus haute sur une corde inférieure et sur une autre corde une ou plusieurs notes à vide, ce qui a déjà été dit pour l'étude n° 6 de "Les Deuxièmes leçons ". Les doigtés de la main droite doivent être strictement respectés pour les cas de "campanella" comme indiqué ci-dessus en particulier dans la première mesure lorsque le "SI" et le "Sib" de la quatrième corde sont joués avec le pouce de la main droite.

In questo studio si presenta un effetto che in chitarra si chiama « campanella », che risulta suonando i SI e Sib della quarta corda con il SOL della terza nella prima battuta; il LA della quarta corda con il SOL della terza e il LA della seconda corda con il MI della prima e il SOL della terza corda nella seconda misura; e il LA della quarta corda con il SOL della terza e il LA della quinta corda nella quarta misura; si può facilmente dedurre che la «campanella» è un effetto che si produce suonando, insieme o separatamente, una nota più alta in una corda inferiore, e in un'altra corda superiore, una o più note libere, come avevo già indicato nello studio n. 6 delle «Seconde lezioni». Bisogna osservare con attenzione la diteggiatura della mano destra segnata nei casi di «campanella» suddetti, specialmente nella prima misura, in cui i SI e Sib della quarta corda sono suonati col dito pollice della mano destra.

**Allegretto Tranquilo**

Se presenta en este estudio el efecto de "campanella" no en forma simultanea como en el estudio anterior sino sucesiva, al ejecutar en el compás No 22 el tresillo formado por el "fa" de la quinta, el "sol" de la tercera y el "fa" de la segunda, seguido inmediatamente del "mi" de la prima al aire del compás siguiente y en el compás No 30 al ejecutar el tresillo formado por el "sol" de la cuarta, el "do" de la tercera y el "fa" de la segunda seguido inmediatamente del "mi" de la prima al aire del siguiente compás.

In this study we see the "campanella" effect not in the simultaneous form seen in the previous study, but in successive notes, when playing the triplet in bar 22 formed by the F on the fifth string, the G on the third and the F on the second, immediately followed by the E on the open first string in the next bar, and then in bar 30 when playing the triplet formed by the G on the fourth string, the C on the third, and the F on the second, immediately followed by the E played on the open first string in the next bar.

On rencontre dans cette étude, l'effet de "campanella", pas de la forme simultanée comme dans l'étude précédente, mais de notes successives, à la mesure n° 22 en jouant le triolet formé par le "FA" de la cinquième, le "SOL" de la troisième et le "FA" de la seconde, immédiatement suivi par le "MI" joué sur une corde à vide à la mesure suivante et à la mesure n° 30 en jouant le triolet formé par le "SOL" de la quatrième, le "DO" de la troisième et le "FA" de la deuxième, suivi immédiatement par le "MI" joué sur une corde à vide à la mesure suivante.

In questo studio si presenta l'effetto di « campanella », non in forma simultanea come nello studio precedente, ma in forma successiva, eseguendo nella misura n. 22 la terzina formata dal FA della quinta corda, dal SOL della terza corda e il FA della seconda corda, seguita immediatamente dal MI della prima corda libera della battuta seguente, e nella misura n. 30, eseguendo la terzina formata dal SOL della quarta, dal DO della terza e dal FA della seconda corda, seguita immediatamente dal MI della prima corda libera della misura seguente.

### Tiempo de marcha

En este estudio de tercetas con ligados debe observarse más que en ningún otro el correr los dedos de la mano izquierda cuando no sea necesario absolutamente el levantarlos. A ese efecto me he tomado el trabajo minucioso de marcar con arrastres todos esos casos y creo innecesario el argumentar mas sobre la ventaja que significa para el ejecutante el observar esa regla, pero se puede decir hablando en criollo, que con esa forma de ejecutar "se lleva la media arroba"\*

\*(Comentario del editor: "te llevas la mitad del premio").

In this study in thirds with ligados, more than in any other, you should observe the sliding of the fingers of the left hand when it is not absolutely necessary to lift them from the strings. To this end, I have made painstaking efforts to indicate all such cases with slide markings, and I do not think it is necessary to argue any further the benefit which it brings to the player to follow these rules, but you could say that with this technique "Well begun is half done." \*

\*(Editor's note: freely translated from the Creole saying "Se lleva la media arroba")

Dans cette étude en tierces avec des notes coulées vous devez observer encore plus que dans toute autre leçon les indications de la main gauche lorsqu'il n'est pas nécessaire de soulever les doigts. À cette fin, je me suis efforcé d'indiquer avec minutie tous ces cas avec des traits, et je crois inutile d'insister plus sur les avantages que cela apporte à l'artiste de respecter ces indications, mais un dicton pourrait s'appliquer à cette technique, "Qui bien commence est à moitié de son oeuvre. " \*

\*(Note de l'éditeur, librement interprété du créole "Se lleva la media arroba")

In questo studio di terze con legati bisogna osservare, più che in ogni altro, lo scorrere delle dita della mano sinistra, quando non sia assolutamente necessario alzarle. Per questo ho segnato minuziosamente con portamenti tutti questi casi, e non credo sia necessario insistere oltre sul vantaggio che l'esecutore trae dall'osservare questa regola.

En este estudio de sextas y terceras, hago la misma recomendación que en el anterior respecto a correr los dedos de la mano izquierda.

In this study in sixths and thirds I make the same recommendations concerning the left-hand fingers as in the previous lesson.

Dans cette étude de sixtes et de tierces, je ferai les mêmes recommandations concernant les glissés des doigts de la main gauche qu'à la précédente leçon.

In questo studio di terze e seste, faccio la stessa raccomandazione fatta per lo studio precedente, a proposito dello scorrere delle dita della mano sinistra.

Este estudio, como se nota enseguida, es de un corte de danza oriental, muy fácil y que posiblemente será entretenido para el alumno. En él se presentan los armónicos octavados en los bajos desde el compás No 24 hasta el No 32 y en los ocho compases finales. Aunque creo innecesario explicar su ejecución, pues esta es la misión del maestro, ello no obstante la voy a poner a continuación.

Para ejecutar los armónicos octavados en los bajos, se pone superficialmente la yema del dedo pulgar de la mano derecha algo de costado sobre la cuerda y número de traste marcado, de manera que la parte carnosa del dedo aplicada cubra un milímetro anterior y otro posterior del número de dicho traste, hecho esto, se pulsa con vigor pero sin violencia con el dedo índice de la mano derecha e inmediatamente se saca el dedo pulgar para que pueda seguir sonando el armónico, debiendo tener presente que en las notas que no son al aire, después de hecho lo que antecede, no se debe mover el dedo de la mano Izquierda que preparó la nota, pues si no se observa esto, se mata el sonido.

This study, as indicated at the beginning, is in the style of an oriental dance, very easy, and perhaps entertaining for the student. In it we find octave harmonics on the bass notes from bar 24 to bar 32 and in the last eight bars. Although I think it is unnecessary to explain how they are produced, since this is the task of the teacher, nevertheless I'll describe it below. To play octave harmonics on the bass notes the tip of the right-hand thumb is placed on the string very lightly, and slightly on its side, above the fret indicated, so that the fleshy part of the thumb covers about a millimetre on each side of the fret. Once that is done, the right-hand index finger plucks the string strongly but without excessive force, and the thumb is lifted immediately so that the harmonic can sound. You should bear in mind in the case of those notes that are not played on an open string, that after having carried out the preceding steps you should not move the left-hand finger which is holding the note, otherwise the sound will be cut off.

Cette étude, comme indiqué entre parenthèses est une danse arabe, très facile et qui sera peut-être divertissante pour l'étudiant. Il s'y présente des harmoniques à l'octave sur les basses de la mesure n° 24 à n° 32 et au cours des huit dernières mesures. Bien que je pense inutile d'expliquer comment on les exécute, puisque telle est la tâche de l'enseignant, néanmoins je l'indiquerai ci-dessous. Pour exécuter les harmoniques à l'octave sur les basses, il suffit de placer le bout du pouce de la main droite un peu de côté sur la corde, sans appuyer, vis-à-vis de la frette indiquée, de sorte que la partie charnue du doigt couvre environ un millimètre de chaque côté de la frette. Une fois cela fait, l'index de la main droite pince la corde avec vigueur mais sans violence tout en retirant immédiatement le pouce afin que l'harmonique puisse résonner, vous devez être conscient que pour les notes ne sont pas jouées à vide après avoir fait ce qui précède, vous ne devez pas déplacer le doigt de la main gauche qui tient la note, parce que si ce n'est pas observé, le son s'éteindra.

Questo studio ha un tempo di danza orientale, molto facile che possibilmente sarà divertente per lo studente. In esso si presentano i suoni armonici ottavati nei bassi, dalla misura n. 24 fino alla 32 e nelle otto misure finali. Anche se non credo necessario spiegarne l'esecuzione, dal momento che questa è la missione del maestro, la spiego ugualmente. Per eseguire i suoni armonici ottavati nei bassi, si pone superficialmente la punta del dito pollice della mano destra un po' di lato sopra la corda dove si trova la sbarretta divisoria, in modo che la parte carnosa del dito occupi un millimetro prima e uno dopo la sbarretta; fatto questo, si preme con vigore ma senza violenza con il dito indice della mano destra, e immediatamente si toglie il dito pollice, perché l'armonico continui a vibrare, dovendo tener presente che nelle note che non sono libere, dopo aver fatto ciò che ho spiegato, non si deve muovere il dito della mano sinistra che ha preparato la nota, perché, se non si fa così, il suono si spegne.

### Allegretto (Tiempo de danza arabe)

⑥ = RE/D





Free sheet music and Tab for classical guitar in PDF by Jean-François Delcamp. Total number: 30,100 pages.

## 24,469 PAGES OF SHEET MUSIC

Classical guitar sheet music for Early Beginner, grade 1, 72 pieces 68 pages  
Classical guitar sheet music for Beginner, grade 2, 70 pieces 92 pages  
Classical guitar sheet music for Advanced Beginner, grade 3, 96 pieces 114 pages  
Classical guitar sheet music for Late Beginner, grade 4, 81 pieces 140 pages  
Classical guitar sheet music for Early Intermediate, grade 5, 85 pieces 172 pages  
Classical guitar sheet music for Intermediate, grade 6, 73 pieces 160 pages  
Classical guitar sheet music for Intermediate, grade 7, 78 pieces 180 pages  
Classical guitar sheet music for Late Intermediate, grade 8, 60 pieces 202 pages  
Classical guitar sheet music for Advanced, grade 9, 42 pieces 158 pages  
Classical guitar sheet music for Advanced, grade 10, 22 pieces 134 pages  
Classical guitar sheet music for Expert, grade 11, 25 pieces 158 pages  
Classical guitar sheet music for Expert, grade 12, 30 pieces 186 pages

Classical guitar methods 3425 pages

Renaissance music for classical guitar 202 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 21 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 Lute Suites and Arrangements for guitar 404 pages  
Georg Friedrich Haendel Arrangements for guitar 21 pages  
Silvius Leopold Weiss Arrangements for guitar 535 pages

Classical masterpieces for classical guitar 146 pages  
Ferdinando Carulli Guitar Works 2117 pages  
Wenzeslaus Matiegka Guitar Works 194 pages  
François de Fossa Guitar Works 120 pages  
Joseph Küffner Guitar Works 774 pages  
Fernando Sor Complete Guitar Works 1260 pages  
Mauro Giuliani Complete Guitar Works 1739 pages  
Anton Diabelli Guitar Works 358 pages  
Niccolò Paganini Guitar Works 138 pages  
Dionisio Aguado Guitar Works 512 pages  
Luigi Rinaldo Legnani Guitar Works 408 pages  
Matteo Carcassi Complete Guitar Works 776 pages  
Johann Kaspar Mertz Guitar Works 967 pages  
Napoléon Coste Complete Guitar Works 447 pages  
Giulio Regondi Guitar Works 50 pages

19th & 20th century composers 619 pages  
Julián Arcas Guitar Works 202 pages  
José Ferrer y Esteve Guitar Works 169 pages  
Severino Garcia Fortea Guitar Works 43 pages  
Francisco Tárrega Complete Guitar Works 242 pages  
Antonio Jiménez Manjón Complete Guitar Works 164 pages  
Isaac Albéniz Arrangements for guitar 173 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  
Joaquín Turina Complete Guitar Works 80 pages  
Miguel Llobet Solés Complete Guitar Works 202 pages  
Julio S. Sagreras Guitar Works 860 pages  
João Pernambuco Guitar Works 20 pages  
Agustín Barrios Mangoré Guitar Works 62 pages  
Spanish guitar 457 pages  
South American guitar 190 pages  
Atahualpa Yupanqui 143 pages  
Repertoire of Andrés Segovia 24 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  
PDF of women composers of guitar music 353 pages

Christmas Carols for Classical Guitar 12 pages

Duets, trios, quartets for classical guitars 1012 pages

## 5,631 PAGES OF TABLATURE

Tablatures for Classical guitar, by Delcamp 1710 pages  
Tablatures for Renaissance guitar 515 pages  
Tablatures for Vihuela 1710 pages  
Tablatures for Baroque guitar 1696 pages