

EMILIO PUJOL
ESCUELA RAZONADA
DE LA
GITARRA

LIBRO IV



RICORDI

EMILIO PUJOL

ESCUELA RAZONADA
DE LA
GITARRA libro cuarto

Basada en los principios
de la
técnica de
TARREGA

Edición bilingüe
Castellano, Francés.

Prólogo de
MANUEL DE FALLA



RICORDI AMERICANA
SOCIEDAD ANONIMA EDITORIAL Y COMERCIAL
buenos aires

A la memoria de

FRANCISCO TARREGA

fénix espiritual de la guitarra

Homenaje de gratitud y admiración

A Emilio Pujol.

Amigo muy querido:

Bien quisiera ser un Llobet o un Segovia para poder hablar dignamente de su Método de Guitarra, correspondiendo así a la tan afectuosa bondad con que usted me honra al pedirme para él unas palabras de introducción. Pero ¿qué podría yo añadir a las brillantes enseñanzas prácticas y teóricas que todos le debemos? Si algo puedo decir es solamente para rendir homenaje a ese instrumento que en las estancias resonantes del Hogar hispánico ha ocupado siempre un lugar de predilección, y cuya historia va muchas veces ceñida, tanto a la nuestra como a la misma historia de la música general europea.

Instrumento admirable, tan sobrio como rico, que áspera o dulcemente se adueña del espíritu, y en el que andando el tiempo se concentran los valores esenciales de nobles instrumentos caducados cuya herencia recoge sin pérdida de su propio carácter, de aquel que debe al pueblo por su origen.

¿Y cómo no afirmar que, entre los instrumentos de cuerdas con mástil, es la guitarra el más completo y rico por sus posibilidades harmónico-polyfónicas? Pero si todo esto no fuese ya bastante para destacar su significación, la historia de la música nos demuestra su influencia magnífica, como transmisora de esencias sonoras hispánicas, sobre un gran sector del arte musical europeo. ¡Con qué emoción descubrimos su claro reflejo en Domenico Scarlatti, en Glinka y en los suyos, en Debussy y Ravel!... Y mirando luego a nuestra propia música, que, secularmente, tanto debe a su influencia, nos bastaría citar, como ejemplo reciente, esa espléndida "Iberia" que Isaac Albéniz nos legó.

Pero volvamos a la obra con que usted nos regala. Desde los lejanos tiempos de Aguado, carecíamos de un Método completo que nos transmitiera los progresos técnicos iniciados por Tarrega. Usted, con el suyo, logra excelentemente esta finalidad, a la que une su magnífica aportación personal, beneficiando así, no sólo al ejecutante, sino también al compositor de aguda sensibilidad, que hallará en su Método motivos que la exalten al descubrir nuevas posibilidades instrumentales.

Por todo ello reciba, con mi efusiva felicitación, un abrazo de su fiel amigo que le admira y quiere,

Manuel de Falla

Granada. Diciembre de 1933

A Emilio Pujol.

Mon très cher ami:

Je voudrais bien être un Llobet ou un Segovia pour pouvoir parler dignement de votre méthode de guitare, répondant tant soit peu à l'aimable bonté dont vous m'honorez en me demandant pour elle quelques mots d'introduction. Mais que pourrais-je ajouter aux brillants enseignements pratiques et théoriques dont nous tous lui sommes redevables? Je ne puis dire rien d'autre que de rendre hommage à cet instrument qui a toujours eu sa place d'élection dans l'ambiance sonore du foyer hispanique, et dont l'histoire est souvent liée à la notre et à celle de la musique générale européenne.

Instrument admirable, aussi sobre que riche, qui avec rudesse ou avec douceur sait subjuguier l'esprit, et dans lequel, le temps aidant, sont venus se concentrer, comme un riche héritage, toutes les valeurs essentielles des nobles instruments de jadis sans nuire en rien au propre caractère dû, de par son origine, au peuple même.

Et comment ne pouvoir affirmer que parmi les instruments à corde avec manche, la guitare est le plus complet et riche d'après ses possibilités harmoniques et polyphoniques?

Et si cela ne suffisait pas pour mettre en relief sa signification, l'histoire de la musique vient nous démontrer l'influence magnifique de cet instrument semeur de sonores essences hispaniques sur un grand secteur de l'art musical européen. C'est avec émotion que nous voyons son clair reflet se révéler en Domenico Scarlatti, en Glinka et les siens, en Debussy et Ravel. Et jetant un regard sur notre propre musique qui au cours des siècles a tant dû à son influence, qu'il nous suffisse de rappeler, exemple récent, cette superbe "Iberia" qui nous legua Isaac Albéniz.

Mais retournons à l'oeuvre dont vous nous comblez. Depuis les temps reculés de Aguado il nous manquait une méthode complète capable de nous transmettre les progrès techniques initiés par Tarrega. Vous arrivez excellemment au but avec la votre enrichie de votre magnifique apport personnel, favorisant ainsi non seulement l'exécutant mais aussi le compositeur dont la sensibilité profonde aura des motifs qui l'exaltent en y découvrant des nouvelles possibilités instrumentales.

En vous félicitant avec effusion, agréez à cette occasion, l'étreinte d'un ami fidèle qui vous aime bien et vous admire.

PREFACIO

Sale a luz este cuarto y penúltimo libro de la "Escuela Razonada" con largo retraso. Concebí la obra en cinco libros, el año 1923. Propúseme condensar en ella, el resumen de lo mejor que aprendí de mis maestros, de eminentes artistas y de públicos exigentes, al que puedo añadir hoy, la experiencia de muchos cursos dados en España, Francia, Italia, Inglaterra y Portugal, así como la de mis trabajos de Musicología realizados y en preparación.

El primer libro, editado en 1934 contiene una exposición teórica, base fundamental de toda práctica correctamente encauzada, y otra general de las propiedades orgánicas del instrumento susceptibles de orientar al músico que desconociéndolas, sintiera su atracción.

El libro segundo, publicado en 1940, inicia el estudio práctico y progresivo de las dificultades técnicas con el doble propósito de ser útil al principiante, como a todo aquel que por haberse formado sin normas bien fundadas, tuviera defectos que corregir.

El tercer libro, editado en 1954 ofrece sobre el mismo trazado didáctico, material de trabajo de más amplio desarrollo para lograr con práctica asidua, consciente y ordenada, el dominio de obras cuya interpretación requiera ya, un grado elevado de ejecución, musicalidad y buen sentido estético.

El cuarto libro, expositivo y dinámico a la vez, es ante todo, un libro de trabajo. Ampliando el contenido esencial de los tres anteriores, aporta nuevos ejemplos y ejercicios complementarios, en su mayor parte inéditos, que, abreviados en fórmulas mnemónicas de fácil retención transponibles a diferentes cuerdas, ámbitos y tonos, pueden contribuir del modo más eficaz a la desenvoltura y sincronización de los dedos con la mente; base ineludible para todo aquel que se proponga alcanzar el completo dominio de la técnica instrumental. Estos se completan con una serie de Estudios y Variaciones de finalidad didáctica sobre un tema de Aguado, que como grano que se hizo espiga, resumen las principales fases de la técnica desde el arpeggio fácil con tres dedos, hasta el temu jugado.

PREFACE

Ce quatrième et avant-dernier livre de la "Escuela Razonada" voit le jour avec un long retard. J'ai conçu l'oeuvre, en cinq volumes en 1923. Je me suis proposé d'y condenser, tout ce que mes maîtres, des artistes éminents et des publics exigeants, m'ont appris de mieux; aujourd'hui j'y peux ajouter, l'expérience de bien des cours faits en Espagne, en France, en Italie, en Angleterre et au Portugal, ainsi que celle de mes travaux de Musicologie réalisés ou en préparation.

Le premier livre, imprimé en 1934, contient un exposé théorique, base fondamentale de toute pratique bien conduite, et une autre générale sur les propriétés organiques de l'instrument, susceptibles d'orienter le musicien qui, même sans les connaître, en sentirait l'attrait.

Le deuxième livre, publié en 1940, commence l'étude pratique et progressive des difficultés techniques dans le double but d'être utile aussi bien au débutant qu'à celui qui, s'étant formé sans normes bien fondées, aurait des défauts à corriger.

Le troisième livre, imprimé en 1954, offre, dans la même voie didactique, un matériel de travail beaucoup plus développé pour obtenir, par la pratique assidue, consciente et ordonnée, la maîtrise des oeuvres dont l'interprétation exige déjà, une connaissance poussée de l'exécution, et un sens esthétique et musical assez large.

Le quatrième livre, énonciatif et dynamique à la fois, est avant tout, une oeuvre de travail. En élargissant le contenu essentiel des trois volumes antérieurs, il apporte de nouveaux exemples et des exercices complémentaires, dont la plupart inédits et qui, étant condensés dans des formules mnémiques faciles à retenir et transposables à des cordes, des étendues et des tons différents, peuvent contribuer de la façon la plus efficace à l'assouplissement des doigts et à la synchronisation de ceux-ci avec le cerveau; ces exercices constituent une base indispensable pour celui qui se propose d'atteindre une maîtrise complète de la technique instrumentale. Ils sont complétés par une série d'Etudes et de Variations à intention didactique, sur un thème d'Aguado, qui résument les princi-

Otros Estudios y obras escogidas de eminentes autores antiguos y modernos van señalados y recomendados al pie de cada lección.

Reservo para el quinto libro, el resumen de mis experiencias sobre Interpretación, Transcripción, Composición, Pedagogía, Estética y Ética de la Guitarra en su marcha evolutiva, para que el guitarrista actual pueda encontrar de un modo empírico si es necesario, las causas y razones en que se apoya el ejercicio de su arte.

Pienso reunir después para un "Tratado breve de vihuela" cuanto he logrado conocer y debo transmitir a los estudiosos, con relación a este instrumento.

Gracias a la Editorial Ricordi Americana, generosa siempre en amparar y difundir todo esfuerzo en pro de la guitarra y de la música en general, veo acogido una vez más mi grano de arena para esa guitarra noble y sin epítetos que a través de todas las veleidades temporales sigue dignamente su glorioso camino en pos del verdadero Arte.

EMILIO PUJOL

paux aspects de la technique, de l'arpège facile à trois doigts au thème fugué. D'autres Etudes et des oeuvres choisies d'éminents auteurs anciens et modernes sont indiquées et recommandées à la fin de chaque leçon.

Je réserve pour le cinquième livre, le résumé de mes expériences sur l'Interprétation, la Transcription, la Composition, la Pédagogie, l'Esthétique et l'Éthique de la guitare pendant toute son évolution, pour que le guitariste actuel puisse trouver, même d'une façon empirique s'il le faut, les causes et les raisons sur lesquelles s'appuie l'exercice de son art.

Je pense réunir après, pour un "Tratado breve de Vihuela" tout ce que j'ai pu connaître de cet instrument et que je dois transmettre aux étudiants.

C'est grâce à la "Maison d'Édition Ricordi Americana", toujours prête à accueillir et à repandre tout effort en faveur de la guitare et de la Musique en général, que je vois accueilli, une fois de plus, ma petite contribution pour cette guitare noble qui suit, malgré toutes les velléités temporelles, son glorieux chemin vers l'Art véritable.

EMILIO PUJOL

INDICACIONES GENERALES

<i>Abreviaturas</i>	
Arm. 80	Armónico octavado
Asc.	Ascendente
B.	Barre
C.	Ceja
Cap.	Capítulo
Cds.	Cuerdas
Comp.	Compases
Cplos.	Cuádruplos
Cs.	Compás
Desc.	Descendente
Fis.	Diseño
Dx.	Duplo
Ej.	Ejercicio
Ejem.	Ejemplo
F.m. (f.m.)	Fórmula mnemónica
Fms. mns.	Fórmulas mnemónicas
Fol.	Folio
Glos.	Glissando
Int.	Intervalo
Letras p a m i	Pulgar, anular, medio e índice de la mano derecha
Lib.	Libro
M.	Mayor
m.	Menor
m. d.	Mano derecha
m. iz.	Mano izquierda
Nota romboide	Armónico
Números 1, 2, 3, 4	Índice, medio, anular y meñique de la mano izquierda
Pág. (pgs.)	Página (s)
§	Párrafo
□	Percusión
Pizz.	Pizzicato
Qdple.	Quádruplo
Qrple.	Quintuplo
Rasg.	Rasgueado
Sexto.	Séxtuplo
Tamb.	Tambora
Tr.	Trino
Transc.	Transcripción
Tplo.	Tripló
Var.	Variación
*	Vibrato

INDICATIONS GÉNÉRALES

<i>Abreviations</i>	
Asc.	Ascendant
B.	Barre
Cds.	Cordes
Chap.	Chapitre
Desc.	Descendant
Des.	Dessin
Dx.	Duplex
Exem.	Exemple
Ex.	Exercice
F.m. (f.m.)	Formule mnémétique
Fms. mns.	Formules mnémétiques
Fol.	Folio
Harmon. 8	Harmonique à l'octave
Inte.	Intervalle
Letres p a m i	Le pouce, l'annulaire, le majeur et l'index de la main droite
M.	Majeure
m.	Mineur
Mes.	Mesure
M. s.	Mesures
M. d.	Main droite
M. g.	Main gauche
Losange	Harmonique
Nombres 1, 2, 3, 4	L'index, le majeur, l'annulaire et l'auriculaire de la main gauche
§	Paragraphe
□	Percussion
Pizz.	Pizzicato
Qdple.	Quadruple
Qrple.	Quintuple
Rasg.	Rasgueado
Sipic.	Sextuple
Tamb.	Tambora
Tr.	Trille
Transc.	Transcription
Tple.	Triple
Var.	Variation
*	Vibrato

FORMULAS MNEMONICAS

Encima de los números indicamos con numeración romana el duplo, triplo, cuádruplo, quintuplo o séxtuplo al cual pertenecen: p. e.: Cplo I. es el que abarca los cuatro primeros trastes del diapasón; Cplo. VI, el que partiendo del sexto traste alcanza hasta el traste nueve inclusive. Los quintuplos y séxtuplos como es sabido abarcan cinco y seis trastes respectivamente (Véase Libro primero, pág. 49).

Un punto a la derecha de un número cualquiera significa que el dedo representado debe ocupar el traste siguiente o semitono superior. p. e.:

- 1 el dedo 1, en traste II
- 2 el dedo 2, en traste III
- 3 el dedo 3, en traste IV (alteración en más)
- 4 el dedo 4, en traste V

El mismo punto a la izquierda de cualquier número, significa, el sentido opuesto. p. e.:

- 2 el dedo 2, en traste I
- 3 el dedo 3, en traste II (alterac. en menos)
- 4 el dedo 4, en traste III

Dos puntos a la derecha o a la izquierda significan igualmente el desplazamiento del dedo, dos trastes en vez de uno.

Téngase en cuenta que en las indicaciones de duplos, triplos, cuádruplos, quintuplos y séxtuplos, la numeración romana señala siempre el primer traste de los mismos; y en consecuencia, la disposición en que deben quedar automáticamente los dedos.

FORMULES MNEMONIQUES

Au-dessus des numéros nous indiquons avec un chiffre romain le duplex, le triple, le quadruple, le quintuple ou le sextuple auquel ils appartiennent: p. ex. Le Qdple. I est celui qui embrasse les quatre premières cases de la plaque de touches; le Quple. VI est celui qui part de la sixième touche et arrive jusqu'à la neuvième incluse. Comme on le sait, les quintuples et les sextuples embrassent cinq et six touches respectivement (voir Livre I, page 49).

Un point à droite de n'importe quel numéro indique que le doigt représenté doit occuper la touche suivante ou le demi-ton supérieur p. ex.:

- 1 le doigt 1, sur la touche II
- 2 le doigt 2, sur la touche III
- 3 le doigt 3, sur la touche IV (altération ascendante)
- 4 le doigt 4, sur la touche V

Le même point à gauche d'un numéro indique exactement le contraire. p. ex.:

- 2 le doigt 2, sur la touche I
- 3 le doigt 3, sur la touche II (altération descendante)
- 4 le doigt 4, sur la touche III

Deux points à droite ou à gauche indiquent aussi le déplacement du doigt, mais de deux touches au lieu d'une.

Il faut se rappeler que dans les indications de duplex, des triples, des quadruples, des quintuples et des sextuples, le chiffre romain indique toujours leur première touche; et par conséquent, la position que doivent prendre automatiquement les doigts.

QUINTO CURSO
Teórico - Práctico
VIRTUOSIDAD

LECCION 117

DINAMISMO Y SINCRONIZACIÓN

363. — Los movimientos de los dedos ofrecen una resistencia que depende de las facultades naturales de cada individuo.

La rapidez o lentitud en la ejecución musical son reflejo de nuestro temperamento y dinamismo mental; pero como la seguridad, fuerza, independencia y tacto expresivo son susceptibles de desarrollo mediante la práctica asidua de ejercicios concebidos para este fin, el instrumentista debe cuidar estos valores para transmitirlos con sus dedos a las cuerdas, con la misma naturalidad que la palabra acude a los labios por el simple designio del pensamiento y la voluntad.

Los ejercicios siguientes, basados en la observación directa de la ejecución, resumen lo esencial de cada procedimiento técnico. Acostumbrados los dedos a realizar en síntesis cuantas combinaciones sean posibles, estarán dispuestos a vencer fácilmente cualquier dificultad.

364. — Iniciación a la velocidad.
Ejercicio para la mano derecha.

Ej. } 246
Ex. }

M. (♩ = 40)

p m a m a m m a m a m

Practíquese en cada cuerda al aire con pulsación apoyada desde la tarraja al puente, evitando toda rigidez en la mano y cualquier estridencia en el sonido.

Aplicúese igualmente este mismo ejercicio a una nota cualquiera del diapason.

CINQUÈME COURS
Theorico - Pratique
VIRTUOSITÉ

LEÇON 117

DYNAMISME ET SYNCHRONISATION

363. — Les mouvements des doigts offrent une résistance qui dépend des facultés naturelles de chaque individu.

La vitesse ou la lenteur dans l'exécution musicale sont le réflexe de notre tempérament et de notre dynamisme mental; mais la sûreté, la force, l'indépendance et le toucher expressif étant susceptibles de développement par la pratique assidue d'exercices conçus dans ce but, l'instrumentiste doit soigner ces qualités pour les transmettre aux cordes, au moyen de ses doigts, avec le même naturel des mots qui accourent aux lèvres par le simple dessein de la pensée et de la volonté.

Les exercices suivants, basés sur l'observation directe de l'exécution, résument l'essentiel de chaque procédé technique. Une fois les doigts habitués à réaliser en synthèse toutes les combinaisons possibles, ils seront prêts à vaincre aisément n'importe quelle difficulté.

364. — Initiation à la vitesse.
Exercice pour la main droite.

A pratiquer sur chaque corde à vide avec attaque en butant depuis la rosace jusqu'au chevalet, en évitant toute rigidité de la main et toute stridence des sons.

Appliquer aussi le même exercice pour la m. d. à une note quelconque de la plaque de touches.

365. — Sincronización de ambas manos.

365. — Synchronisation des deux mains.

Ej. 247
Ex. 247

(2ª Cuerda) - - -
(2nda. Corde) - - -

A practicar como el anterior, transportado a diferentes cuerdas.

En lo sucesivo, nos serviremos de fórmulas mnemónicas para abreviar la repetición o transporte de todo ejercicio equivalente, ya sea por cambio de notas, de cuerdas o de trastes.

366. — Las líneas horizontales representan, como en la tablatura antigua, las cuerdas del instrumento. Los números que las cruzan, señalan el dedo que ha de pisar la cuerda, a la vez que el traste del cuádruplo al que corresponden. Así, p. e., la fórmula del ejercicio 247: 0-1-0-1 es (si, do, si, do), del mismo modo que 0-2-0-2 en la cuarta cuerda, será (re, mi, re, mi). (Ver Advertencias).

Practíquense aplicadas a los valores del ejercicio 247, las fórmulas siguientes:

A pratiquer comme le précédent, transposé sur des cordes différentes. Dorénavant, nous nous servirons de formules mnémoniques pour abréger la répétition ou la transposition de tout exercice équivalent soit par changement de notes, de cordes ou de touches.

366. — Les lignes horizontales représentent, comme dans le tablature ancienne, les cordes de l'instrument. Les numéros qui les traversent indiquent le doigt qui doit presser la corde, ainsi que la touche du quadruple auquel ils correspondent. Ainsi, p. ex., la formule de l'exercice 247: 0-1-0-1 est (si, do, si, do) de la même manière que 0-2-0-2 sur la quatrième corde, sera (ré, mi, ré, mi). (Voir avertissements).

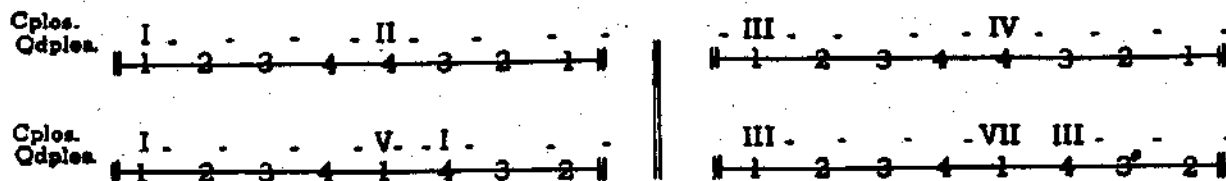
Travailler les formules suivantes, appliquées aux valeurs de l'exercice 247:

Ej. 248
Ex. 248

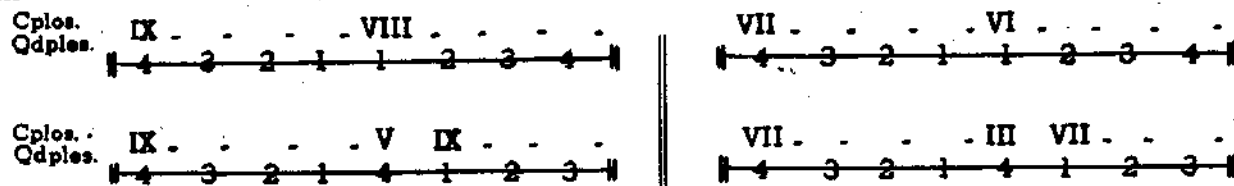
a) 0-1-0-1-0-1 b) 0-2-0-2-0-2 c) 0-3-0-3-0-3 d) 0-4-0-4-0-4
e) 1-2-1-2-1-2 f) 1-3-1-3-1-3 g) 1-4-1-4-1-4 h) 2-3-2-3-2-3
i) 2-4-2-4-2-4 j) 3-4-3-4-3-4

Ej. } 251
Ex. }

F.m.

Ej. } 252
Ex. }

F.m.



Practicar ambos ejercicios en cuádruplos sucesivos.

Mismo desarrollo que el ejercicio 107 (Lib. III, pág. 30) con velocidad progresiva. (Ver Advertencias).

Travailler les deux exercices dans des quadru-
ples successifs. Le même développement que pour
l'exercice 107 (Livre III, pag. 30), avec vitesse pro-
gressive. (Voir Avertissements).

LECCION 120

AGILIDAD DE LOS DEDOS EN DIRECCIÓN VERTICAL
SOBRE UNA MISMA CUERDA

369. — Los ejercicios de esta lección tienen por
objeto favorecer la independencia de los dedos y
fomentar la agilidad mental en la ejecución de
notas consecutivas.

LEÇON 120

AGILITÉ DES DOIGTS EN SENS VERTICAL SUR
UNE MÊME CORDE

369. — Les exercices de cette leçon ont pour but
de favoriser l'indépendance des doigts et de stimu-
ler l'agilité mentale dans l'exécution de notes con-
sécutives.

Es conveniente variar la fórmula mnemónica para evitar que la insistencia en una misma, degenera en rutina mental.

Cualquiera de las fórmulas siguientes contiene en sí la misma utilidad.

Empezarlas lentamente y acelerar después el movimiento, levantando apenas los dedos de las cuerdas.

Il convient de varier la formule mnémorique pour éviter que l'insistance sur une même formule, dégénère en routine mentale.

Toutes les formules suivantes contiennent en elles-mêmes, la même utilité.

Il faut les commencer lentement et accélérer le mouvement après, en levant à peine les doigts des cordes.

Ej. 253
Ex.

Dis. asc.
Des. asc.

Cptos. I. - - - II. - - - III. etc.

(3^a Cuerda)
(3^{ème} Corde)

Dis. desc.
Des. desc.

Cptos. IX - - - VIII - - - VII

(3^a Cuerda)
(3^{ème} Corde)

Fórmulas complementarias aplicables a cada cuerda.

Dis. asc.
Des. asc.

a) C — 1 — 4 — 3 — 4 — 2 — 4 — 3 — 4 :||

b) C — 1 — 4 — 2 — 1 — 3 — 4 — 1 — 3 :||

c) C — 1 — 3 — 4 — 2 — 1 — 4 — 3 — 2 :||

d) C — 1 — 3 — 2 — 4 — 3 — 1 — 3 — 4 :||

e) C — 1 — 2 — 4 — 3 — 2 — 3 — 1 — 4 :||

f) C — 2 — 1 — 3 — 2 — 4 — 3 — 2 — 3 :||

g) C — 2 — 1 — 2 — 3 — 4 — 2 — 1 — 4 :||

h) C — 2 — 3 — 4 — 1 — 2 — 3 — 1 — 4 :||

i) C — 3 — 4 — 2 — 1 — 3 — 2 — 4 — 3 :||

j) C — 3 — 1 — 4 — 1 — 3 — 4 — 2 — 1 :||

k) C — 3 — 2 — 4 — 1 — 2 — 1 — 3 — 4 :||

l) C — 3 — 2 — 4 — 3 — 2 — 3 — 1 — 2 :||

m) C — 3 — 4 — 1 — 2 — 3 — 4 — 3 — 1 :||

Formules complémentaires applicables à chaque corde.

Dis. desc.
Des. desc.

C — 4 — 1 — 2 — 1 — 3 — 4 — 2 — 1 :||

C — 4 — 1 — 3 — 4 — 2 — 1 — 3 — 2 :||

C — 4 — 2 — 1 — 3 — 4 — 1 — 2 — 3 :||

C — 4 — 2 — 3 — 1 — 2 — 4 — 3 — 1 :||

C — 4 — 3 — 1 — 2 — 3 — 2 — 4 — 1 :||

C — 3 — 4 — 2 — 3 — 1 — 2 — 3 — 2 :||

C — 3 — 4 — 3 — 2 — 1 — 3 — 4 — 1 :||

C — 3 — 2 — 1 — 4 — 3 — 2 — 4 — 1 :||

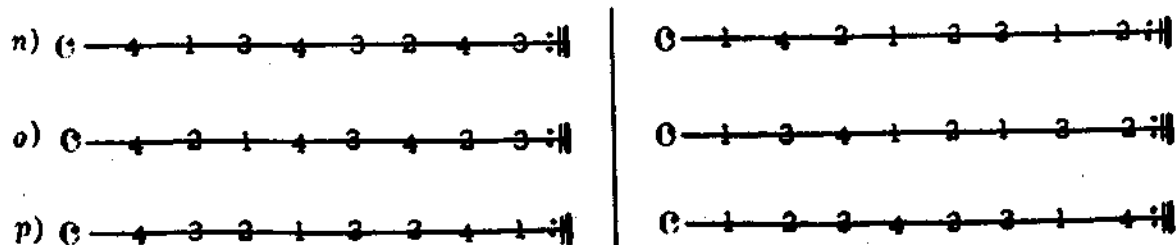
C — 3 — 1 — 3 — 4 — 2 — 3 — 1 — 2 :||

C — 2 — 4 — 1 — 4 — 2 — 1 — 3 — 4 :||

C — 2 — 3 — 1 — 4 — 3 — 4 — 2 — 1 :||

C — 2 — 3 — 1 — 2 — 3 — 2 — 4 — 3 :||

C — 2 — 1 — 4 — 3 — 2 — 3 — 4 — 1 :||



Repetir cada fórmula avanzando sucesivamente hasta el cuádruplo IXº, y retroceder igualmente hasta la nota inicial.

370. — Aplíquense a estas fórmulas los ritmos siguientes:

Répéter chaque formule en avançant successivement jusqu'au IXe. quadruple, et revenir également jusqu'à la note de départ.

370. — Appliquer à ces formules les rythmes suivants:



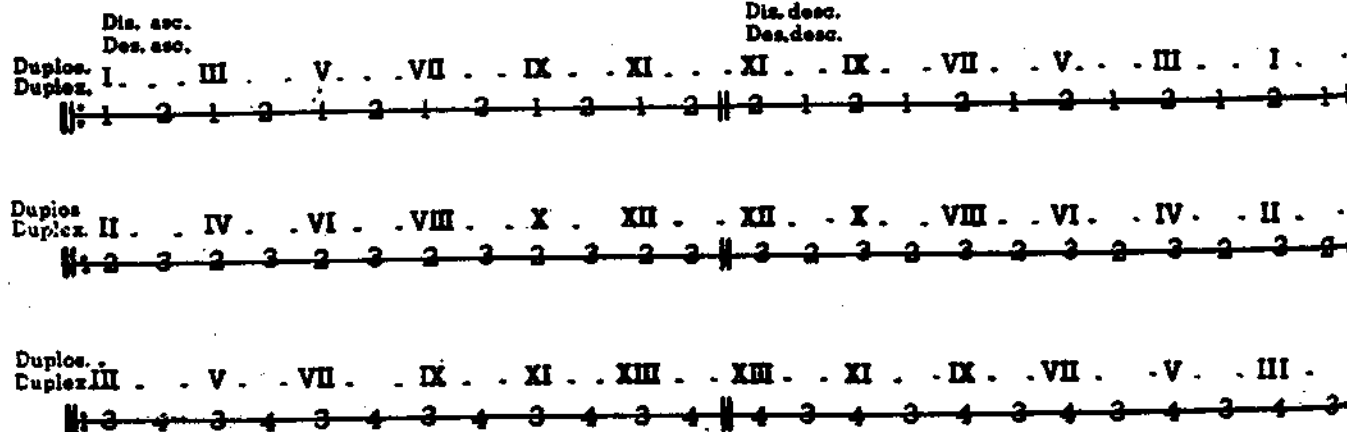
LECCION 121

MOVILIDAD DE LA MANO IZQUIERDA

371. — *Cruce de dedos sobre una misma cuerda*
Complemento de los ejercicios 108 al 111 (Lib. III, pgs. 33-34).



Fórmula para cada cuerda:



LEÇON 121

MOBILITÉ DE LA MAIN GAUCHE

371. — *Croisement des doigts sur une même corde.*
Complément des exercices 108 au 111 (Livre I pages 33-34).

Dis. asc.
Des. asc.

Dis. desc.
Des. desc.

Ej. 256
Ex.

(4ª Cuerda)
(4ème. Corde)

Fórmula equivalente para las otras cuerdas:

Formule équivalente pour les autres cordes:

Dis. asc.
Des. asc.

Dis. desc.
Des. desc.

Tplos. I. . . . IV. . . . VII. . . . X X VII. . . . IV. . . . I. . . .

Tplos. II V. . . . VIII. . . . XI. . . . XI. . . . VIII. . . . V II. . . .

Dis. asc.
Des. asc.

Dis. desc.
Des. desc.

Ej. 257
Ex.

Fórmula equivalente para cada cuerda en el ámbito de un quintuplo:

Formule équivalente pour chaque corde dans l'étendue d'un quintuple:

Dis. asc.
Des. asc.

Dis. desc.
Des. desc.

Cplos. VII. . . . XI - VII. . . .

Qdps. VIII. . . . IV - VIII. . . .

Escala cromática de una octava ascendente y descendente en cada cuerda:

Gamme chromatique d'une octave ascendante et descendante sur chaque corde:

Ej. 258
Ex.

Fórmula equivalente para cada cuerda:

Formule équivalente pour chaque corde:

Cplos. I. . . . V. . . . IX V I. . . .

Qdps. 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1

LECCION 122

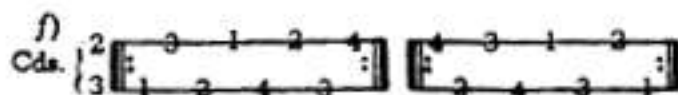
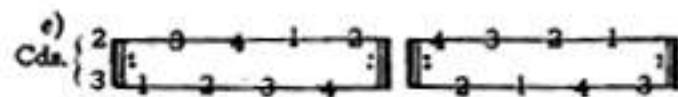
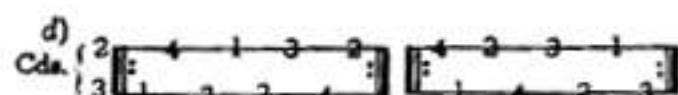
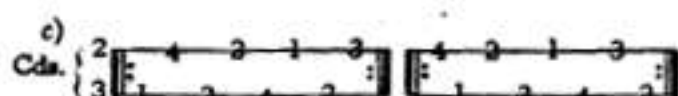
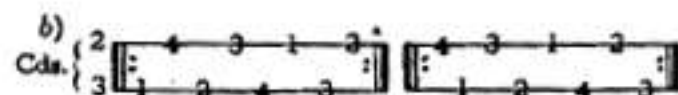
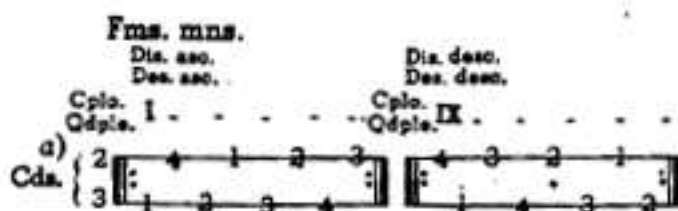
PROGRESIONES CROMÁTICAS SOBRE DOS
CUERDAS INMEDIATAS

372. — Paso ascendente y descendente de una cuerda a otra.



Guardar el valor de cada nota.

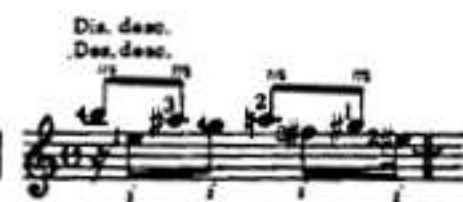
Tomando las líneas por cuerdas (superior e inferior) y los números por trastes y dedos, ejecutar las fórmulas siguientes en cuádruplos consecutivos.



LEÇON 122

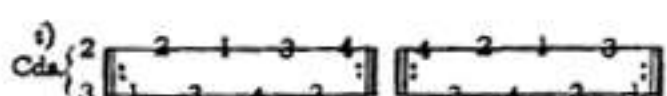
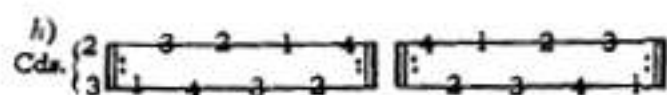
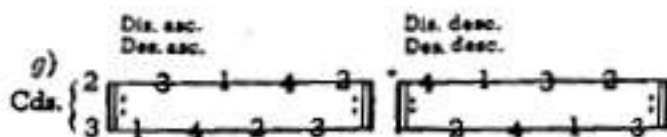
PROGRESSIONS CHROMATIQUES SUR DEUX
CORDES VOISINES

372. — Passage ascendant et descendant d'une corde à l'autre.



Conserver la valeur de chaque note.

En prenant les lignes pour des cordes (supérieure et inférieure) et les nombres pour des touches et des doigts, exécuter les formules suivantes p quadruples consécutifs.



Dis. asc.
Des. asc.

c)

Cda. 2 3 4

Dis. desc.
Des. desc.

d)

Ej. 262
Ex.

Dis. asc.
Des. asc.

a)

Cda. 1 2 3 4

Dis. desc.
Des. desc.

b)

Dis. asc.
Des. asc.

c)

Cda. 1 2 3 4

Dis. desc.
Des. desc.

d)

Ej. 263
Ex.

Dis. asc.
Des. asc.

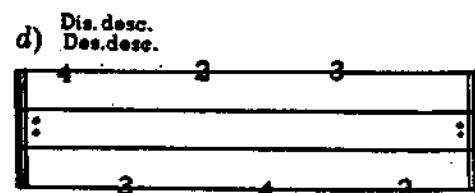
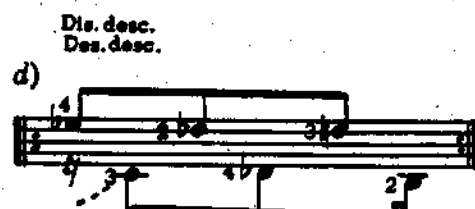
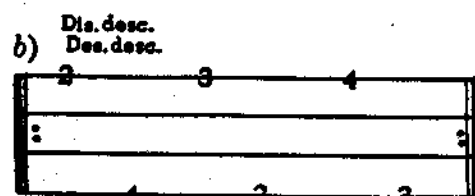
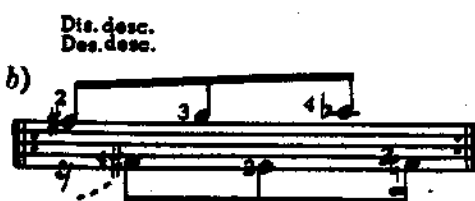
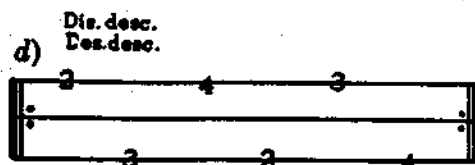
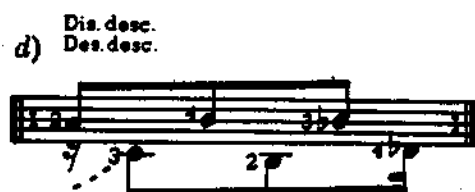
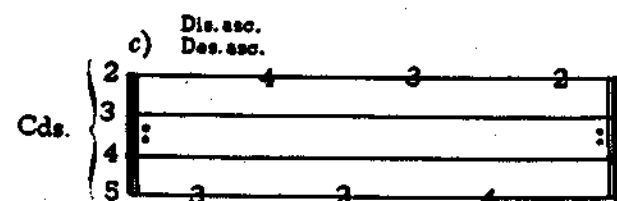
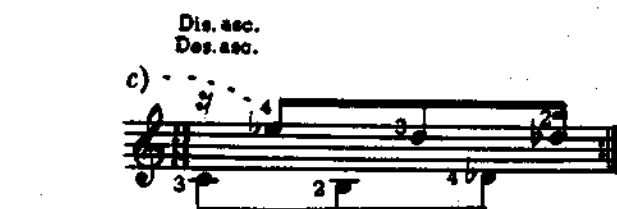
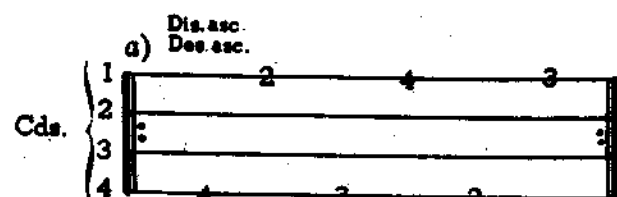
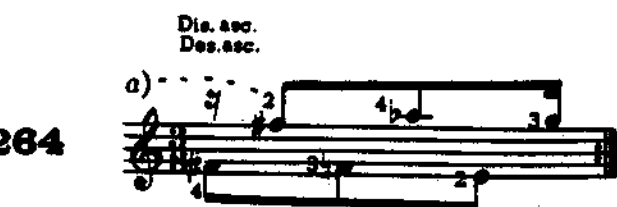
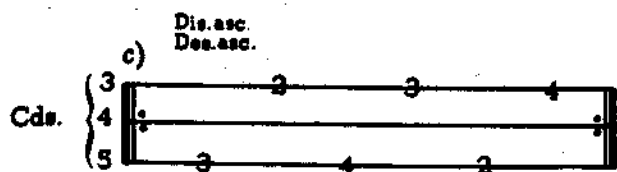
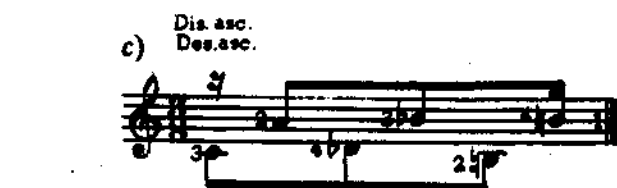
a)

Cda. 1 2 3

Dis. desc.
Des. desc.

b)

Ej. } 264
Ex. }



Estudio complementario: LXIX "El Arroyuelo".

Etude complémentaire: LXIX. "El Arroyuelo".

LECCION 124

ESCALAS PREPARATORIAS

374. — Escalas de tónica a dominante en todos los tonos, sobre dos cuerdas afinadas por cuartas.
Para independencia de los dedos y agilidad mental.

LEÇON 124

GAMMES PRÉPARATOIRES

374. — Gammes de la tonique à la dominante dans tous les tons, sur deux cordes accordées par quarts.

Pour l'indépendance des doigts et l'agilité mentale.

En tono mayor, por cuádruplos.

En majeur, par quadruples.

Ej. Ex. 265

a) Diseños ascendentes
Desmises ascendante

Cuerdas (4)
Cuerdas (5)

b) Diseños descendentes
Desmises descendante

Cuerdas (4)
Cuerdas (5)

Fórmulas mnemónicas
Formules mnémoniques

c) asc.

d) desc.

e) asc.

f) desc.

g) asc.

h) desc.

i) asc.

j) desc.

Acelerar el movimiento en cada fórmula a medida que se vayan dominando.
A mesure que l'on maîtrisera chaque formule on en accélérera le mouvement

LECCION 125

PRÁCTICA COMPLEMENTARIA

375. — Escalas de igual extensión en cuerdas afinadas por intervalo de tercera mayor.

Mayores

Ej. } 267
Ex. }

Dis. asc.
Des. asc.

Cuerdas (3)

Dis. desc.
Des. desc.

En majeur

375. — Gammes ayant la même étendue sur 4 cordes accordées par tierce majeure.

a) Dis. asc.
Des. asc.

b) Dis. desc.
Des. desc.

c) Dis. asc.
Des. asc.

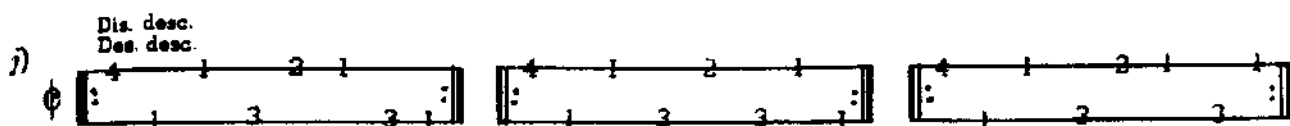
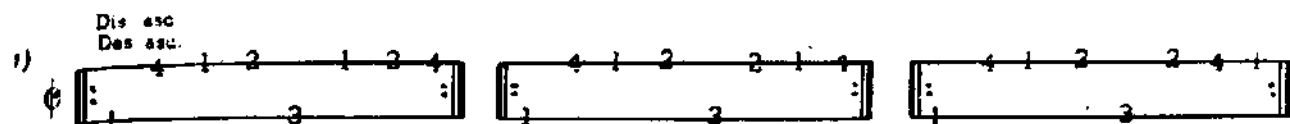
d) Dis. desc.
Des. desc.

e) Dis. asc.
Des. asc.

f) Dis. desc.
Des. desc.

g) Dis. asc.
Des. asc.

h) Dis. desc.
Des. desc.



Practiquense como los anteriores.
À travailler comme les exercices antérieurs.

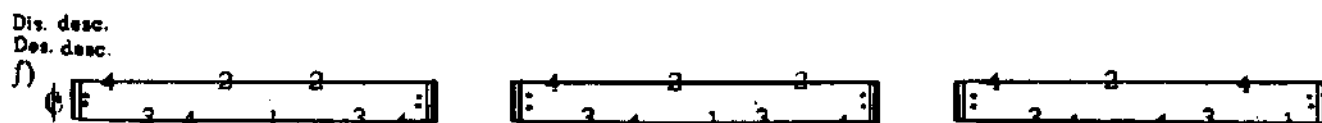
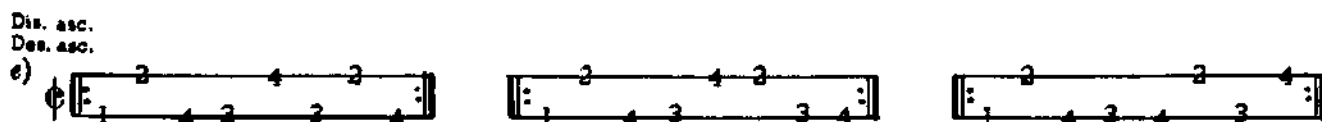
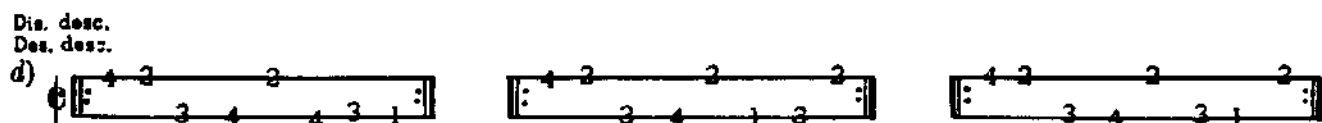
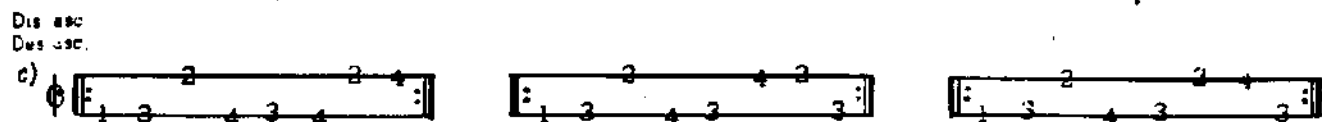
Menores

En mineur

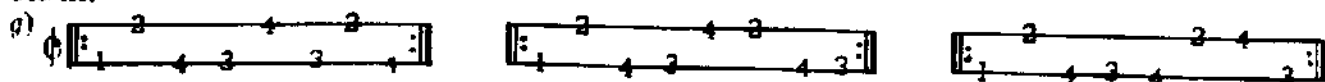


Fórmulas complementarias

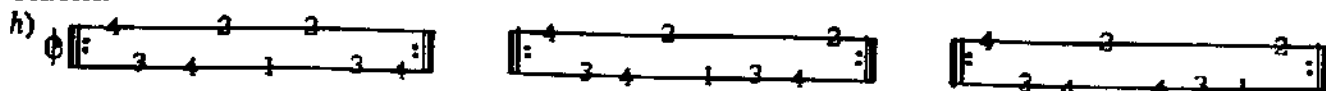
Formules complémentaires



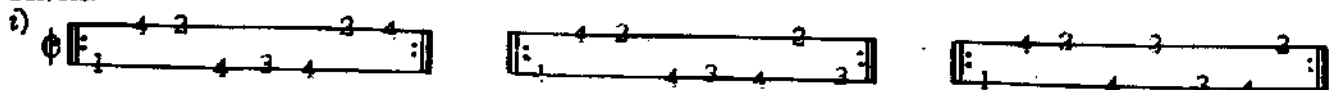
Dis. asc.
Des. asc.



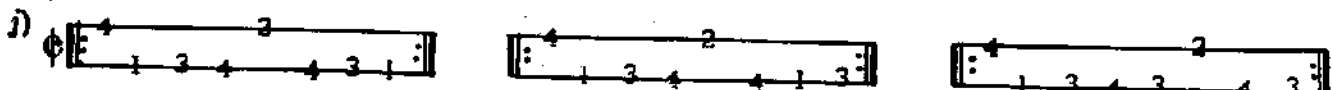
Dis. desc.
Des. desc.



Dis. asc.
Des. asc.



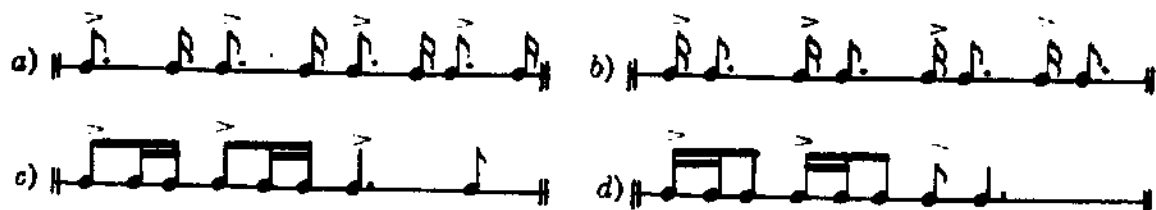
Dis. desc.
Des. desc.



376. — Aplíquense a ritmos variados y acelerando el movimiento.

376. — Les appliquer à des rythmes variés en accélérant le mouvement.

Ej. } 269
Ex. }



Cuidese en cada fórmula el acento rítmico tal como está indicado.

Dans chaque formule veiller à l'accent rythmique d'après les indications.

LECCION 126

LEÇON 126

EJERCICIOS COMPLEMENTARIOS DE INDEPENDENCIA Y FLEXIBILIDAD

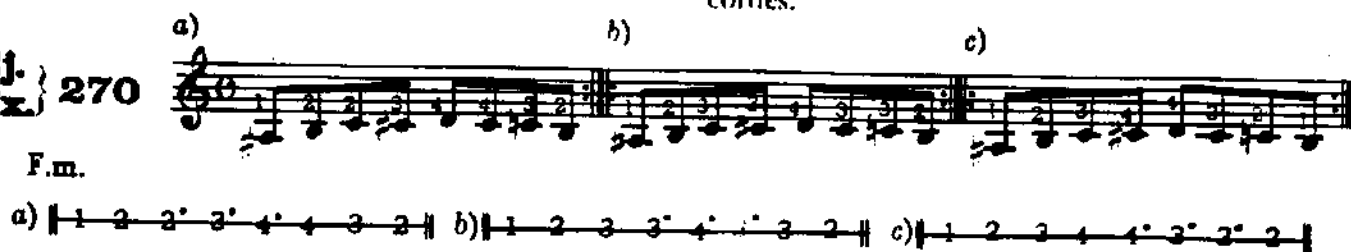
EXERCICES COMPLÉMENTAIRES D'INDÉPENDANCE ET DE SOUPLESSE

377. — Diseños cromáticos para separar los dedos 1-2, 2-3 y 3-4 en sentido paralelo a las cuerdas.

377. — Dessins chromatiques pour écarter les doigts 1-2, 2-3 et 3-4 dans le sens parallèle aux cordes.

Ej. } 270
Ex. }

F.m.



Practíquense despacio en cada cuerda hasta el quíntuplo IX.

A travailler lentement sur chaque corde jusqu'au IXe. quintuple.

378. — Abriendo a la vez la distancia en sentido perpendicular a las cuerdas.

378. — En augmentant dans le sens perpendiculaire aux cordes.

Ej. 271 Ex. a) b) c)

F.m. a) b) c)

d) e)

d) e)

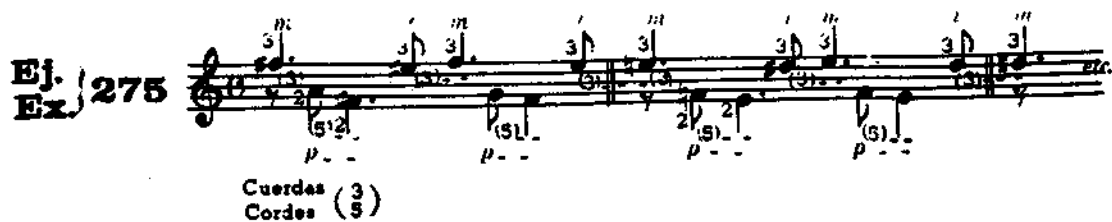
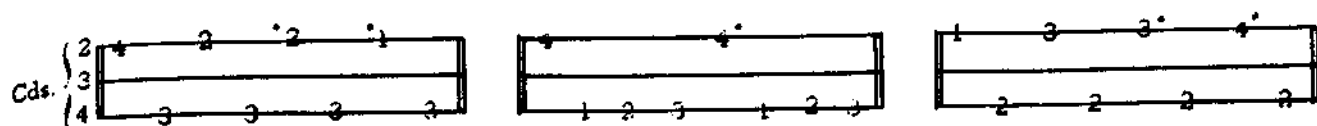
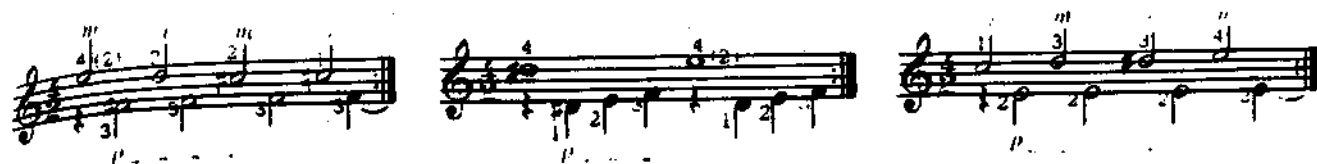
Sosténgase fijo el dedo 1
Conservez fixe le 1^{er} doigt.

Practíquense lentamente con las tres digitaciones a), b), c) iniciales.

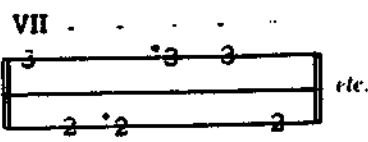
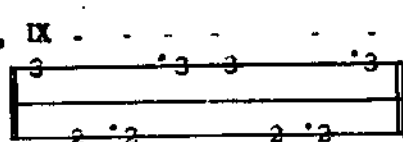
A travailler lentement avec les trois doigtés a), b), c) initiaux.

Ej. 272 Ex. a) b) c)

F.m. a) b) c)

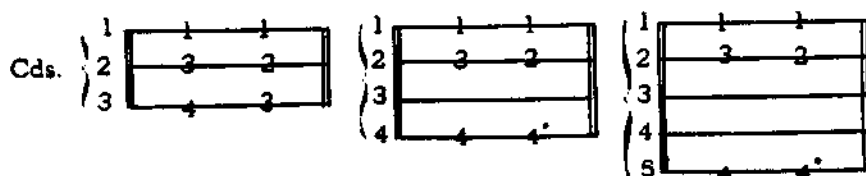


F.m.

Cplo.
Qdple

381. — Misma práctica en notas simultáneas.

381. — La même pratique avec notes simultanées.



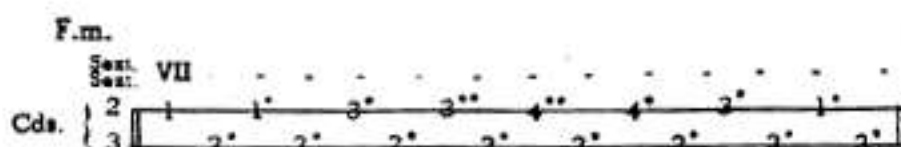
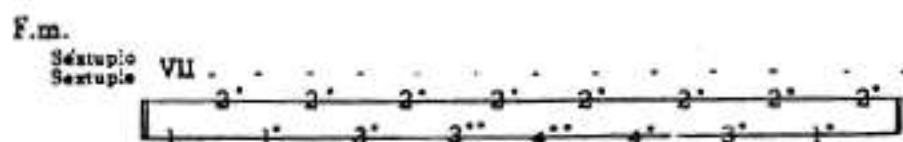
382. — Ejercicios con dedo testigo*, sobre dos cuerdas inmediatas en el ámbito de un sextuplo.

382. — Exercices avec doigt témoin*, sur deux cordes voisines dans l'étendue d'un sextuple.



* Fijo en una cuerda y traste determinados.

* Fixe sur une corde et sur une touche déterminées.



La utilidad de estos ejercicios resultará al practicarlos lentamente.

L'utilité de ces exercices consiste à les pratiquer lentement.

LECCION 127

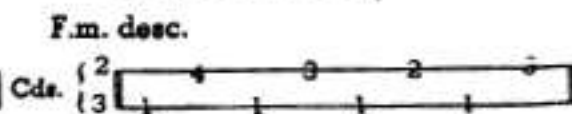
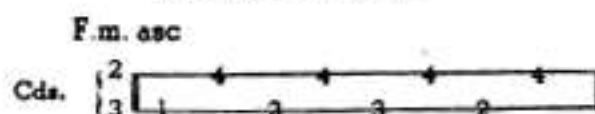
DESARROLLO DE LA MISMA PRÁCTICA

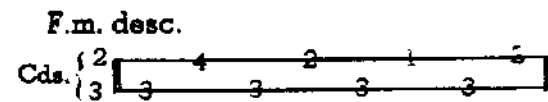
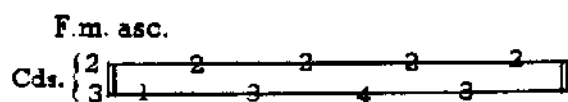
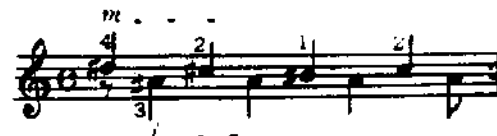
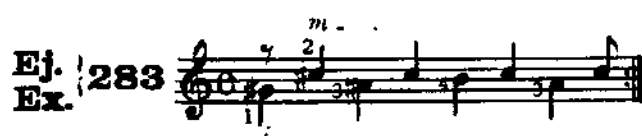
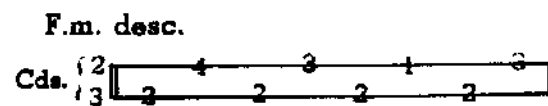
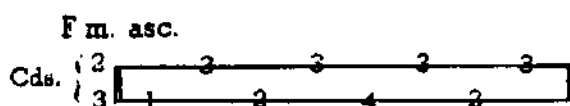
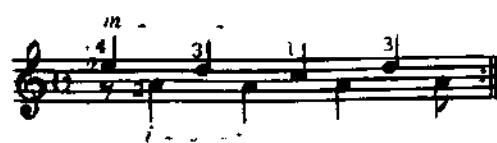
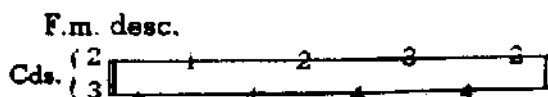
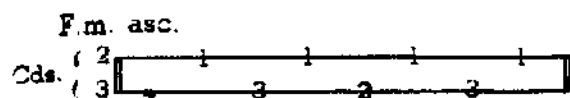
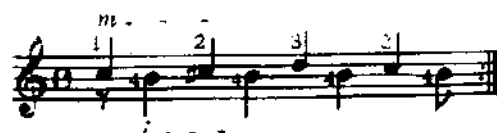
383. — En dos cuerdas con dedo testigo.

LEÇON 127

DÉVELOPPEMENT DE LA MÊME PRATIQUE

383. — Sur deux cordes avec doigt témoin.





Practíquense lentamente hasta el cuádruplo IX.
descendiendo luego, hasta el I.

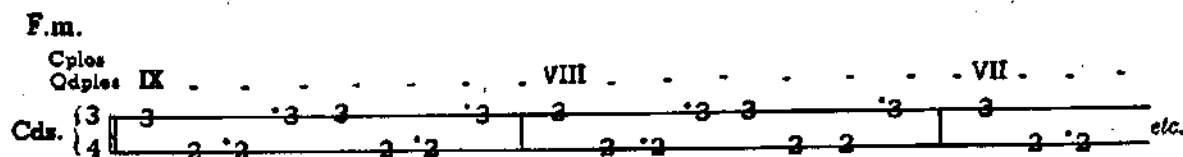
A travailler lentement jusqu'au IXe. quadruple.
en descendant après jusqu'au I^{er}.

384. — Para abrir los dedos 2-3 en cuerdas in-
mediatas.

384. — Pour écarter les doigts 2-3 sur des cordes
voisines.



(3ª y 4ª cuerdas)
(3ème et 4ème cordes)



Ej. Ex. 285

Descendiendo por grados cromáticos.

En descendant par degrés chromatiques.

F.m.
Ople. VIII
Ople. 2
Cds. 1 3

Ej. Ex. 286

Dis. desc.
Des. desc.

F.m. asc.
Ople. VIII
Ople. 2
Cds. 1 3

F.m. desc.
Ople. VIII
Ople. 2
Cds. 1 3

F.m. asc.
Ople. VIII
Ople. 2
Cds. 1 3

F.m. desc.
Ople. VIII
Ople. 2
Cds. 1 3

385. — Mismas fórmulas dejando una cuerda intermedia.

385. — Les mêmes formules en laissant de intermédiaire.

Ej. Ex. 287

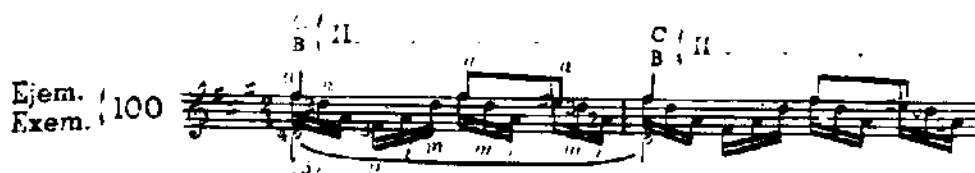
Dis. desc.
Des. desc.

F.m. asc.
Ople. VIII
Ople. 2
Cds. 1 4

F.m. desc.
Ople. VIII
Ople. 2
Cds. 1 4

F.m. asc.
Ople. VIII
Ople. 2
Cds. 1 4

F.m. desc.
Ople. VIII
Ople. 2
Cds. 1 4



Pasaje del Estudio de Alard-Tárrega. (Dedo 4 sosteniendo el re de la quinta cuerda durante los 8 compases).

Passage de l'Etude d'Alard-Tarrega. (Le 4ème. doigt soutenant le ré de la cinquième corde pendant les deux mesures).

Ejercicio para separación de los dedos 3 y 4.

Exercice pour l'écartement du 3ème. et du 4ème. doigts.



LECCION 128

GALAS MAYORES, MENORES Y CROMÁTICAS PARA LA INDEPENDENCIA Y AGILIDAD DE LOS DEDOS

86. — Van ordenadas en tres grupos:
En sentido paralelo a los trastes (horizontal).

LEÇON 128

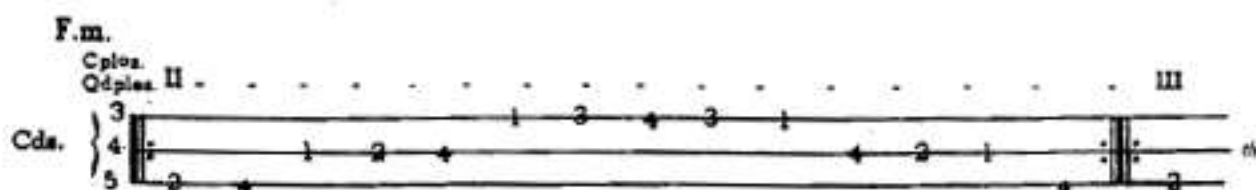
GAMMES MAJEURES, MINEURES, ET CHROMATIQUES POUR L'INDÉPENDANCE ET L'AGILITÉ DES DOIGTS

386. — Elles sont classées en trois groupes:
a) Dans le sens parallèle aux touches (horizontal).

- b) En sentido paralelo a las cuerdas (vertical).
c) En ambos sentidos combinados (oblicuo o mixto).

387. — Escalas diatónicas de una octava mayores y menores en todos los tonos.

Grupo a) Escala en tono mayor, en el ámbito de un cuádruplo, sobre tres cuerdas inmediatas afinadas por cuartas.



Ejercitarla progresivamente hasta el cuádruplo IX y retroceder al cuádruplo de origen. Acelerar progresivamente el movimiento.

Practicar la misma fórmula sobre las cuerdas 4ª, 5ª y 6ª.

Igualmente doblando y triplicando cada nota sin cambiar la digitación de m. d. (i-m) o (m-a).

388. — En quintuplos sobre las cuerdas cuarta, tercera y segunda.

- b) Dans le sens parallèle aux cordes (vertical)
c) Dans les deux sens combinés (oblique mixte).

387. — Gammes diatoniques d'une octave, majeures et mineures, dans tous les tons.

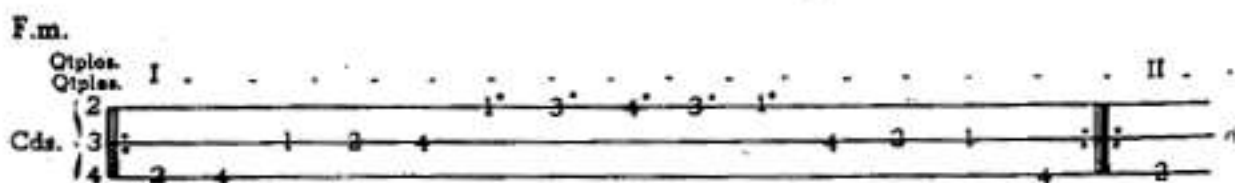
Groupe a) Gamme majeure, dans l'étendue quadruple, sur trois cordes voisines accordées quarts.

La travailler progressivement jusqu'au IX^e quadruple et revenir au quadruple de départ.

Accélérer progressivement le mouvement. Vailler la même formule sur la 4^{ème}, la 5^{ème} la 6^{ème} cordes.

Et en répétant aussi deux et trois fois chaque note sans changer le doigté de la m. d. (i-m) (m-a).

388. — En quintuples sur la quatrième, la troisième et la deuxième cordes.



389. — En quintuplos sobre las cuerdas tercera, segunda y prima.

389. — En quintuples sur la première, la deuxième et la troisième cordes.



F.m.
Cplos. II - - - - - III
Otplos. 1 2 3 4 3 2 1
Cds. 2 1 2 4 4 3 1 3 etc.

390. — Menor sobre las cuerdas afinadas por cuartas.

390. — En mineur sur les cordes accordées par quarts.

Ej. } 292
Ex. } (5) (4) (3) (5) etc.

F.m.
Cplos. III - - - - - IV
Otplos. 3 2 3 1 4 3 1
Cds. 4 1 3 4 4 3 1 4 etc.

391. — En las cuerdas cuarta, tercera y segunda.

391. — Sur la quatrième, la troisième et la deuxième cordes.

Ej. } 293
Ex. } (4) (3) (2) (3) (4) etc.

F.m.
Cplos. II - - - - - III
Otplos. 2 1 3 4 2 4 3 1
Cds. 3 1 3 4 4 3 1 4 etc.

392. — En las cuerdas tercera, segunda y prima.

392. — Sur la troisième, la deuxième et la première cordes.

Ej. } 294
Ex. } (3) (2) (2) (3) etc.

F.m.
Cplos. II - - - - - III
Otplos. 1 2 4 1 4 3 1
Cds. 2 2 4 4 4 3 1 4 etc.

Practiquense con velocidades gradualmente progresivas.

Les travailler en augmentant progressivement la vitesse.

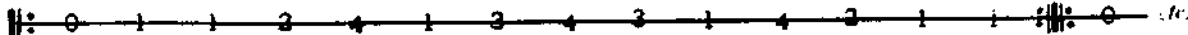
LECCION 129

ESCALAS DEL GRUPO b)

393. — De tono mayor en una sola cuerda con tónica al aire.

Ej. Ex. 295 

F.m.

Cptos. II . IV . IX . IV . II .
Odples 

394. — De tono mayor con tónica sobre el diapasón.

Ej. Ex. 296 

F.m.

Cptos. I . V . VIII . V . I . II .
Odples 

395. — De tono menor con tónica en cuerda al aire.

Ej. Ex. 297 

F.m.

Cptos. II . VII . IX . VII . II .
Odples 

396. — De tono menor con tónica sobre el diapasón.

Ej. Ex. 298 

393. — En majeur sur une seule corde avec la tonique sur une corde à vide.

394. — En majeur avec la tonique sur la plaque de touches.

395. — En mineur avec la tonique sur une corde à vide.

396. — En mineur avec la tonique sur la plaque de touches.

F.m.
Cplos.
Q.1.°es.

I VI X VI III II .

||: 1 3 4 1 3 1 3 4 4 2 1 4 2 1 :||

Acelerar el movimiento a medida que se vayan dominando.

Accélérer le mouvement à mesure qu'on les domine.

LECCION 130

ESCALAS DEL GRUPO c)

397. — Escalas sobre dos cuerdas inmediatas.
En tono mayor sobre cuerdas afinadas por cuartas.

Ej. Ex. 299

(4) (5)

F.m.
Cptos.
Qdps. II VII II III
Cds. 4 1 2 4 1 3 4 3 1 4 2 1 4 3
5 2 4 4 3

Igualmente en las cuerdas (1ª) (2ª) y (5ª)
(2ª) (4ª) (6ª)

Pareillement sur les (1^{ère}.) (2^{ème}.) et (5^{ème}.)
(2^{ème}.) (4^{ème}.) (6^{ème}.)
cordes.

398. — En tono menor.

398. — En mineur:

Ej.
Ex. 300

1 3 4 5

F.m.

Cplos. III - V . . . VII . . . V . . . III . . . IV

Qdpos.

Cds { 4 | 1 1 3 4 4 2 1 |

5 | 1 1 2 4 . . . 3 1 |

También en las cuerdas (1ª) (3ª) (5ª)
(2ª) (4ª) y (6ª)

Aussi sur les (1ère.) (3ème.) et (5ème.)
(2ème.) (4ème.) (6ème.)

cordes.

399. — En tono mayor sobre cuerdas afinadas por tercera mayor.

399. — En majeur sur des cordes accordées par tierce majeure.

Ej. **Ex.** **301**

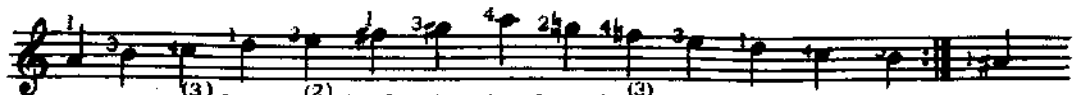
etc.

F.m.
Cplos.
Qdple. II . . . VII . . . II . . . III . . .

Cds. $\left\{ \begin{array}{l} 2 \\ 3 \end{array} \right.$ 1 2 4 1 3 4 3 1 4 2 1 3 etc.

400. — En tono menor.

400. — En mineur.

Ej. 302  etc.

Ex. 302

F.m.
Cplos.
Qdple. II . . . III . . . VII . . . III . . . III . . .

Cds. $\left\{ \begin{array}{l} 2 \\ 3 \end{array} \right.$ 1 3 4 1 3 4 2 4 3 1 4 3 etc.

LECCION 131

LEÇON 131

ESCALAS DE MAYOR EXTENSIÓN

GAMMES D'UNE PLUS GRANDE ÉTENDUE

401. — Escala de dos octavas en *mi* mayor y en el primer cuádruplo.401. — Gamme de deux octaves en *mi* majeur et dans le premier quadruple.

Ej. 303 

Ex. 303

402. — Escala de dos octavas en *mi* menor y en el primer cuádruplo.402. — Gamme de deux octaves en *mi* mineur et dans le premier quadruple.

Ej. 304 

Ex. 304

403. — Escala de dos octavas en tono mayor con tónica en traste transponible a cada cuádruplo.

403. — Gamme de deux octaves en majeur avec la tonique sur une touche transposable à chaque quadruple.

Cplo.
Qdple. II

Ej. 305 

Ex. 305

404. — Escala de dos octavas en tono menor con tónica en traste transponible a cada quintuplo.

Qtrplo. III

Ej. 306
Ex.



404. — Gamme de deux octaves en mineur avec la tonique sur une touche transposable à chaque quintuple.

405. — Escala de tres octavas en tono mayor con tónica en 6ª cuerda al aire.

405. — Gamme de trois octaves en majeur avec la tonique sur la 6ème. corde à vide.

Ej. 307
Ex.



406. — Escala de tres octavas en tono menor con tónica en 6ª al aire.

406. — Gamme de trois octaves en mineur avec la tonique sur la 6ème. corde à vide.

Ej. 308
Ex.



407. — Escalas de tres octavas en tono mayor con tónica en traste.

407. — Gammes de trois octaves en majeur avec la tonique sur une touche.

Ej. 309
Ex.



408. — Escalas de tres octavas en tono menor con tónica en traste.

408. — Gammes de trois octaves en mineur avec la tonique sur une touche.

Ej. 310
Ex.



Esta escala, así como las anteriores de tres octavas, pueden ser digitadas correctamente de varias maneras. (Ver la lección 164).

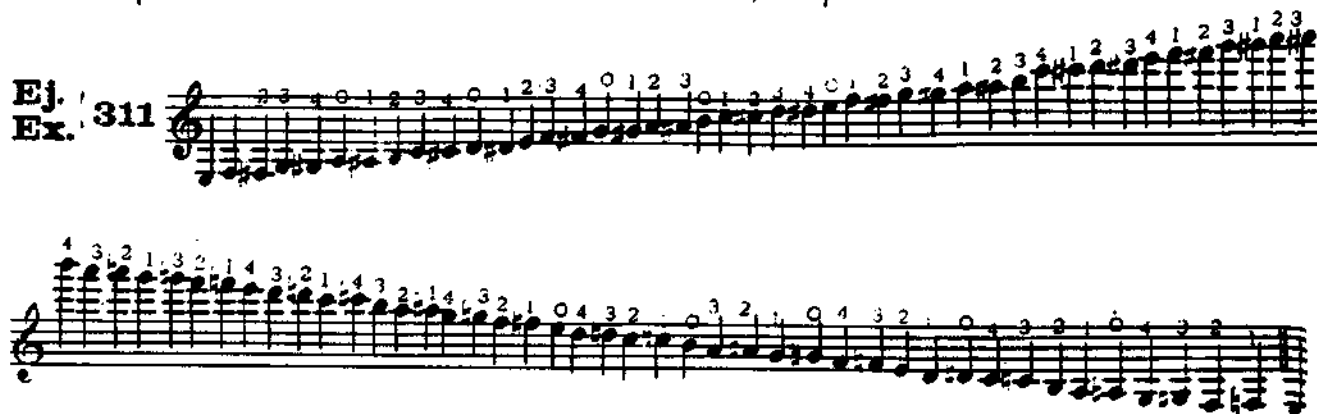
Las que tienen su tónica en el diapason parten

Cette gamme, ainsi que les précédentes de trois octaves, peuvent être correctement doigtées de différentes façons (Voir la leçon 164). Celles qui ont leur tonique sur la plaque de touches partent

de un traste y pueden ser traspuestas con igual digitación a todos los tonos intermedios entre *fa* y *si natural*.

409. — Escalas cromáticas abarcando el ámbito máximo del diapason.

a) Simple.



b) Doble.



d'une touche et peuvent être transposées avec même doigté à tous les tons compris entre *fa* et *si naturel*.

409. — Gammes chromatiques embrassant l'étendue maximum de la plaque de touches.

a) Simple

b) Double

c) Triple.

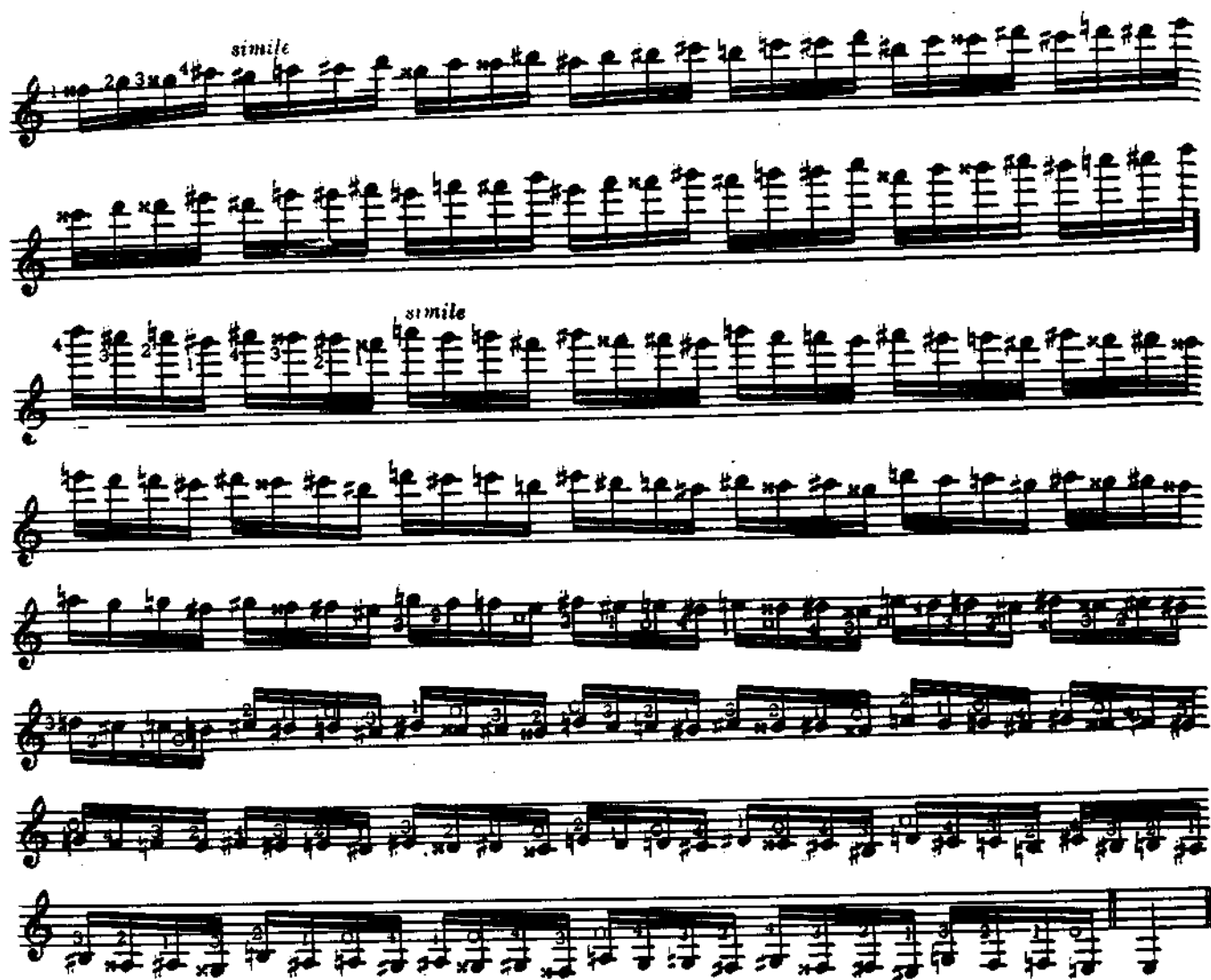
c) Triple

Ej.
Ex. 313

d) Quadruple

d) Quadruple

Ej.
Ex. 314



Estudios complementarios:

E. Pujol. Estudio XL, cromático en Re (grado superior). Edit. Boileau.

E. Pujol. Estudio en La mayor nº 2 (Edit. Max Eschig. Paris).

Etudes complémentaires:

E. Pujol. Etude XL, chromatique en Ré (niveau supérieur). Edit. Boileau.

E. Pujol. Etude en La majeur Nº 2 (Edit. Max Eschig. Paris).

LECCION 132

SINCRONIZACIÓN DE NOTAS SIMULTÁNEAS SOBRE
DOS CUERDAS

410. — Índice y medio alternando con medio y anular en cuerdas inmediatas.

LEÇON 132

SYNCHRONISATION DES NOTES SIMULTANÉES
SUR DEUX CORDES

410. — L'index et le majeur alternant avec le majeur et l'annulaire sur des cordes voisines.

M. (♩ = 40)

Ej. 315
Ex.

Cuidar siempre la estabilidad de la mano.

Veiller toujours à la stabilité de la main.

411. — Fórmulas susceptibles de ser sometidas a los mismos valores y movimiento.

411. — Formules susceptibles d'être soumises aux mêmes valeurs et au même mouvement.

Ej. 316
Ex.

F.m.

Cds.

g) m a h)

g) h) i) j) k) l)

Cds.

412. — Escala cromática con terceras superpuestas. Avanzar de dos en dos cuádruplos hasta el IXº y retroceder en la misma forma.

412. — Gammes chromatiques avec tierces superposées. Avancer par paires de quadruples jusqu'au IXe. et redescendre de la même façon.

Ej. 317
Ex.

F.m.
Cplex. 1 . . . III . . . V . . . VII . . . IX . . . VII . . . V . . . III . . . I
Cds { 2 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4 2 4 1 4 1 4 1 4
3 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

413. — Cromática en la voz superior con movimiento contrario de los dedos.

413. — Gamme chromatique à la voix supérieure avec mouvement contraire des doigts.

Ej. Ex. 318

Dis asc.
Des asc.
Dis desc.
Des desc.

The exercise consists of two staves of music. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. Both are in 2/4 time. The first staff contains an ascending scale from C4 to G4, marked 'Dis asc.', and a descending scale from G4 to C4, marked 'Des asc.'. The second staff contains an ascending scale from C3 to G3, marked 'Dis desc.', and a descending scale from G3 to C3, marked 'Des desc.'. The notes are beamed in groups of four, and the exercise is numbered 318.

[illegible]

41 f. — Cromática en la voz inferior:

414. – Gamme chromatique à la voix inférieure

Dis asc
Des asc
Dis desc
Des desc.

Ej.
Ex. 319

[illegible]

415.—Otra escala cromática en la voz superior con distinta digitación.

415. — Une autre gamme chromatique à la voix supérieure avec un doigté différent.

Ej. 320

Dis asc
Des asc
m m

Dis desc.
Des. desc.

The musical score for Exercise 320 is written on a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The piece is divided into two measures by a double bar line. The first measure contains a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings indicated by numbers 1-5. The second measure continues the melodic line with similar rhythmic values and fingerings. Above the staff, there are two sets of instructions: 'Dis asc' and 'Des asc' with a 'm' below, and 'Dis desc.' and 'Des. desc.' with a 'm' below. These likely refer to diatonic and chromatic scales or exercises.

F.m.		Dis asc		Des desc
Cpos.		Des asc		
Odples	I . . III . . V . . VII . . IX . .			IX . . VII . . V . . III . . I . .
Cds.	1	1 2 1 2 1 2 1 2		2 1 2 1 2 1 2 1
	2	2 1 2 1 2 1 2 1		1 2 1 2 1 2 1 2

416. — Cromática en la voz inferior con digitación invertida.

416. — Gammes chromatique à la voix intérieure avec le doigté inversé.

Dis asc
 Des. asc
 Dis desc
 Des. desc

Ej. 321
 Ex.

F.m.	Die asc	Die desc
	Des asc	Des desc
Cplos	I . . . III . . . V . . . VII . . IX . .	IX . . VII . . V . . III . . I . .
Odplas	1 . . . 2 1 2 1 2 1 2 1	1 2 1 2 1 2 1 2 1 2
Cds.	1 2 3 4 3 4 3 4 3 4	4 3 4 3 4 3 4 3 4 3

417. — Mecanismos útiles en el mismo procedimiento.

417. — Mécanismes utiles dans le même procédé.

Ex. 322

F.m. Cpto. Qdpto. 1
a) 1 2 1 4 3 3
Cda. 1 3 2 3 1 4

Cpto. Qdpto. 1
b) 1 2 3 3
2 3 1 4

Qpto. IX Qpto. 2 2 2 2
c) 3 3 2 3

Qpto. II Qpto. 2 2 2 2
d) 3 3 3 3

**418. — Otros ejercicios de independencia con de-
fijo.**

418. — D'autres exercices d'indépendance avec un doigt témoin.

Ej. Ex. 323

F.m.

Cplo. 1 - - - - -
Qdpl. 1 - - - - -

a) Cds

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

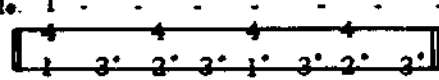
Cplo.
Qdpl. 1 - - - - -

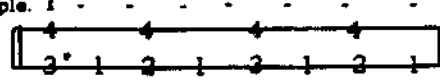
b)

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

c) 

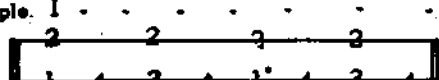
d) 

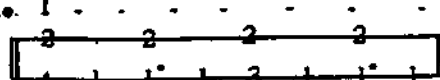
Cplo. Qdple. I - - - - -
c) 

Cplo. Qdple. I - - - - -
d) 

e) 

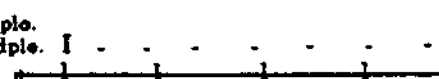
f) 

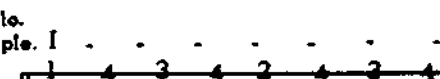
Cplo. Qdple. I - - - - -
e) 

Cplo. Qdple. I - - - - -
f) 

g) 

h) 

Cplo. Qdple. I - - - - -
g) 

Cplo. Qdple. I - - - - -
h) 

419. — Progresiones por duplex.

419. — Progresions par duplex.

Ej. 324 

Ex. 

Cds. 

a) 

b) 

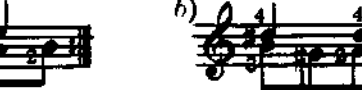
c) 

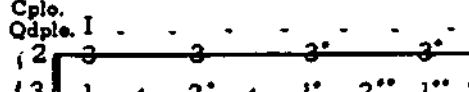
d) 

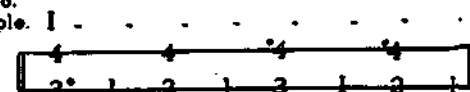
e) 

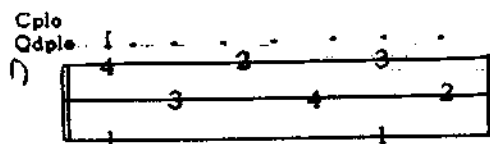
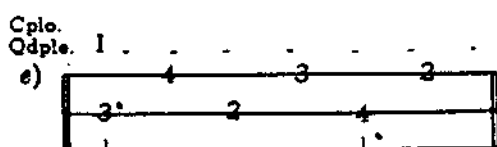
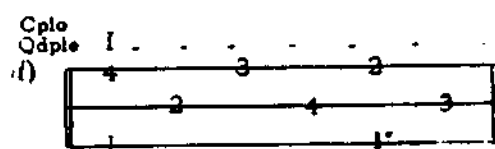
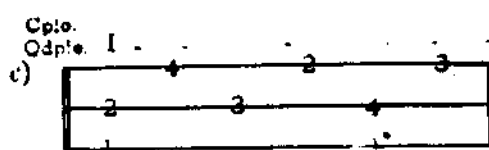
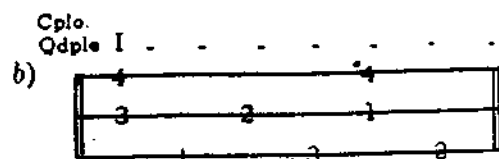
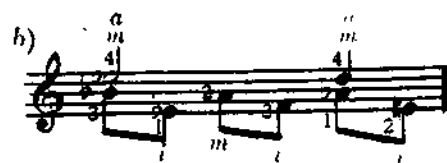
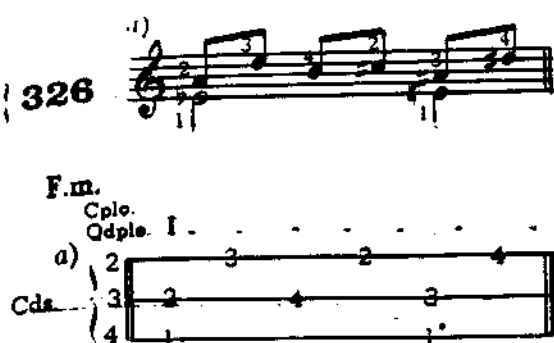
f) 

Ej. 325 

Ex. 

F.m. Cplo. Qdple. I - - - - -
a) 

b) 

Ej. 326
Ex.

Son ascendentes las fórmulas a. c. e. y descendentes las b. d. f.

Les formules a. c. e. sont ascendantes; et les b. d. f. descendantes.

LECCION 133

LEÇON 133

EJERCICIOS COMPLEMENTARIOS DEL DEDO PULGAR

EXERCICES COMPLÉMENTAIRES POUR LE POUCE

420. — Entre las distintas maneras de pulsar que incumben al pulgar, la normal es la que hiere la cuerda articulando la última falange en impulso hacia abajo, hacia fuera, y hacia el índice de la propia mano. Así puede dar varias notas seguidas en una misma cuerda, en cuerdas inmediatas, o distantes.

420. — Parmi les différentes manières de pincer propres au pouce, la normale est celle qui met en vibration la corde en articulant la dernière phalange, avec une impulsion vers le bas, vers l'extérieur, et vers l'index de la main elle-même.

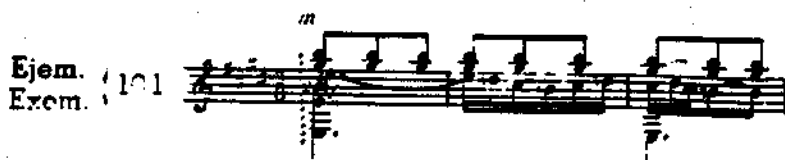
Ainsi il peut jouer plusieurs notes de suite sur une même corde, sur des cordes voisines ou éloignées.

Otra manera es atacando la cuerda sin doblar la última falange y apoyando la pulsación en la cuerda superior inmediata.

Une autre manière consiste à attaquer la corde, sans plier la dernière phalange et en appuyant le pincé sur la corde supérieure immédiate.

También puede ser arpegiando las notas en continuidad ascendente (de los bordones a la prima) deslizando el dedo sobre las cuerdas por un solo impulso, acentuando la nota que la expresión exige.

On peut pincer aussi en arpégeant les notes sans solution de continuité ascendante (des bourdons à la chanterelle) en glissant le doigt sur les cordes par une seule impulsion, en accentuant la note exigée par l'expression.



Arpegiar el primer acorde destacando el *mi* de la tercera cuerda con el dedo pulgar.

Arpeger le premier accord en détachant le *mi* de la troisième corde avec le pouce.

Este dedo actúa aún de otras maneras para la acentuación de acordes en dos, tres y más cuerdas simultáneas, así como para el *pizzicato*, *acordes golpeados*, *tambora*, *rasgueado* y *percusiones especiales*, de todo lo cual trataremos oportunamente.

Ce doigt agit encore d'autres façons pour accentuer des accords sur deux, trois et plusieurs cordes simultanées, ainsi que pour le *pizzicato*, des *accords martelés*, *tambora*, *rasgueado* et des *percussions spéciales*, dont nous parlerons en temps voulu.

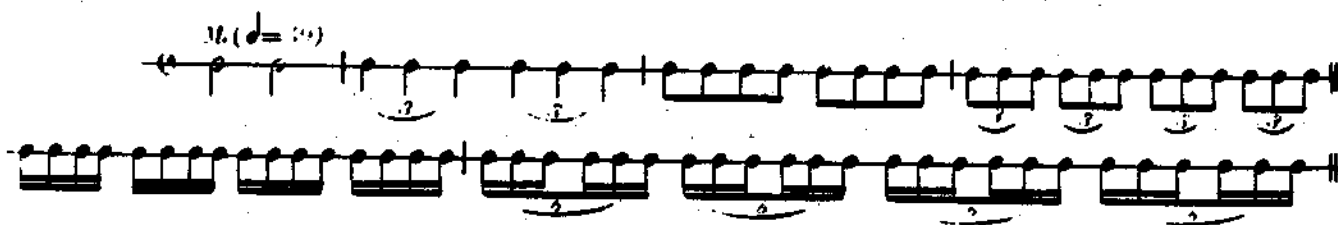
421. — Para su agilidad, fuerza y precisión.

421. — Pour son agilité, sa force et sa précision.



Aplicar a cada nota de este diseño —cuerdas al aire— la progresiva aceleración siguiente:

Appliquer à chaque note de ce dessin —cordes à vide— l'accélération progressive suivante:

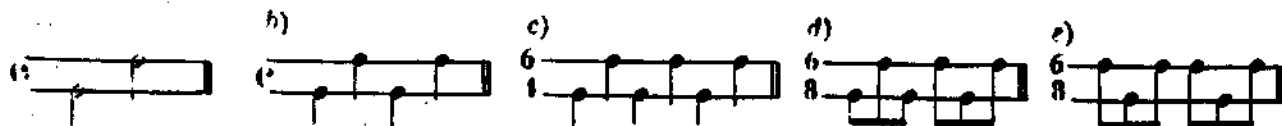


Empezar despacio articulando la última falange y atenuar su flexión a medida que van acelerándose las notas. Evitar toda contracción del brazo o de la mano.

Commencer lentement en articulant la dernière phalange et en atténuer la flexion à mesure qu'on accélérera les notes. Eviter toute contraction du bras ou de la main.

422. — Aplíquense a dos cuerdas inmediatas, las cinco fórmulas siguientes:

422. — Appliquer à deux cordes voisines, les cinq formules suivantes:



423. — Escalas hasta la quinta del tono en cada quintuplo, pulsadas con el dedo pulgar solamente.

423. — Gammas jusqu'à la quinte du ton dans chaque quintuple, exécutées seulement avec le pouce.



(Guárdese el valor de cada nota.)
(Conservez la valeur de chaque note.)

425. — El dedo pulgar puede pulsar varias notas a la vez. Cuando son en dos cuerdas inmediatas (p. e., sexta y quinta), al atacar la primera, da también la segunda por el mismo impulso, deteniéndose en la cuerda siguiente.

Quando se trata de un acorde de tres notas sobre cuerdas consecutivas, se procede igualmente apoyando el dedo en la cuerda superior inmediata. Se indican en la escritura precedidos de un claudator ([] en esta forma:

425. — Le pouce peut pincer plusieurs notes à la fois. Quand elles se trouvent sur deux cordes voisines (par ex., sixième et cinquième), quand il attaque la première, il pince aussi la deuxième par la même impulsion, et s'arrête sur la corde suivante.

Quand il s'agit d'un accord de trois notes sur des cordes voisines ou procède pareillement en appuyant le doigt sur la corde supérieure immédiate. Pour la graphie, on l'indique du signe ([] précédant les notes:

Ejem. } 102
Exem. }

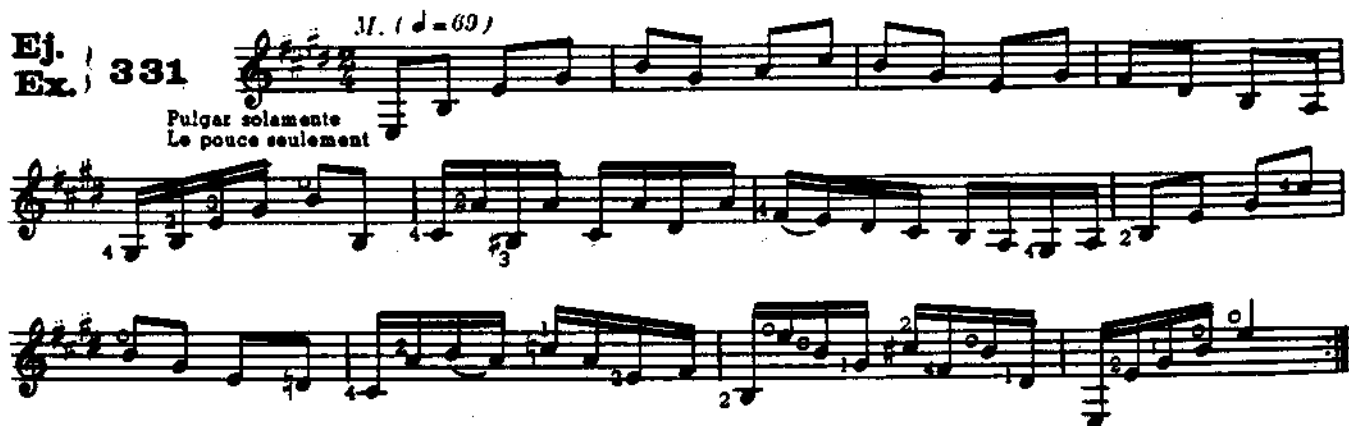


426. — Práctica de pasajes arpegiados y por salto de cuerda.

Ejercicio-Estudio.

426. — Pratique de passages arpégés et par saut de corde.

Exercice-Etude.



427. — Práctica del glissado en notas sucesivas.

Ejercicio-Estudio.

427. — Pratique du glissé en notes successives.

Exercice-Etude.



128. — Passages d'agilité pour le pouce.

Falseta (Variation) par *Alegrias* (folklore andalou).

BA 12838



LECCION 134

TERCERAS

429. — Escalas mayores en terceras paralelas a las cuerdas.

Como es sabido, las escalas de un tono cualquiera contienen en el ámbito de una octava, tres terceras mayores y cuatro menores.

Son *mayores* las que se forman sobre la tónica, dominante y subdominante.

Son *menores* las que se forman sobre el segundo, tercero, sexto y séptimo grados.

Fórmula mnemónica para retener la sucesión diatónica de las terceras:

Grados	1	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8°
Degrés								
Intervalos		1/2	1	1	1	1/2	1	1
Intervalles								
Cda.	1	mi	fa	sol	la	si	do	re
	2	do	re	mi	fa	sol	la	si
Intervalos		1	1	1/2	1	1	1	1/2
Intervalles								
	M.	m.	m.	M.	M.	m.	m.	M.

430. — Al ser realizadas en la guitarra, difieren de digitación según las cuerdas en que deben producirse.

Una *tercera mayor*, ocupando dos cuerdas inmediatas de las que están afinadas por intervalo de cuarta, se forma sobre dos trastes contiguos digitándose generalmente: (1), (2) ó (3/4) (Ver cuadro de intervalos del Libro Primero, pág. 60 y Ej. 50, pág. 53).

Una *tercera menor* sobre las mismas cuerdas se formará siempre sobre dos trastes separados por uno intermedio que se digitará: (1/3), (2/4) y raramente (1/2) ó (1/4). (Ver Lib. Prim., pág. 60, y Ej. 49, pág. 53).

LEÇON 131

TIERCES

429. — Gammes majeures en tierces parallèles aux cordes.

Comme on le sait, les gammes de n'importe quel ton contiennent dans l'étendue d'une octave, trois tierces majeures et quatre mineures. Celles qui forment sur la tonique, la dominante et la subdominante sont *majeures*.

Celles qui se forment sur le deuxième, le troisième, le sixième et le septième degrés sont *mineures*.

Formule mnémétique pour retenir la succession diatonique des tierces:

430. — Quand on les joue sur la guitare, le doigté varie selon les cordes sur lesquelles on le produit.

Une *terce majeure*, occupant deux cordes voisines accordées par quarte, se forme sur deux touches contiguës, avec, généralement, le doigté suivant: (1) (2), ou (3/4) (Voir le tableau des intervalles du premier livre, page 60 et Ex. 50, page 53).

Une *terce mineure* sur les mêmes cordes se forme toujours sur deux touches séparées par un autre intermédiaire, avec le doigté suivant: (1/3) (2/4) et rarement (1/2) ou (1/4) (Voir le premier livre).

Una *tercera mayor* cualquiera sobre las cuerdas afinadas por intervalo de *tercera mayor*, se produce lógicamente en un mismo traste y se pueden digitar indistintamente con los dedos (2), (3), (4) ó con (1) (ceja), según sea conveniente. (Ver Lib. Prim., pág. 60 y Ej. 67, pág. 57).

Una *tercera menor* sobre las mismas cuerdas, se produce siempre en dos trastes inmediatos como las terceras mayores de las cuerdas afinadas en intervalo de cuarta. Su digitación pues, será $(\frac{1}{2}) \cdot (\frac{2}{3})$ ó $(\frac{2}{4})$ según convenga. (Ver Lib. Prim., pág. 60 y Ej. 68, pág. 57).

Quando los intervalos de tercera mayor o menor se hallan en notas consecutivas, pueden regir las mismas digitaciones siempre que sean dadas en dos cuerdas distintas. Si se producen sobre una misma cuerda, el ámbito de cinco trastes para las mayores de cuatro para las menores, puede dar lugar a distintas digitaciones según el caso lo requiera.

431. — Ejercicios preparatorios en las cuerdas segunda y tercera. Diseños fragmentarios de escala diatónica para adiestrar los dedos y la mano en el paso rápido de una tercera a otra.

page 60 et l'ex. 49 de la page 53). Une tierce majeure quelconque sur les cordes accordées par tierce majeure, se produit évidemment sur une même touche et on peut les doigter indistinctement, d'après les besoins, avec les doigts (2) . (3) . (4) ou avec (1) (barré). (Voir livre premier, page 60, et page 57, ex. 67).

Une tierce mineure sur les mêmes cordes se produit toujours sur deux touches immédiates comme les tierces majeures des cordes accordées par quarts. Son doigté sera donc $\begin{pmatrix} 1 \\ 2 \end{pmatrix}$, $\begin{pmatrix} 2 \\ 3 \end{pmatrix}$, ou $\begin{pmatrix} 2 \\ 4 \end{pmatrix}$ d'après les besoins. (Voir livre premier, page 60, et page 57, ex. 68).

Quand les intervalles de tierce majeure ou mineure se trouvent sur des notes consécutives on peut appliquer les mêmes doigtés, si toutefois on les joue sur deux cordes différentes. Si elles se produisent sur une même corde, l'étendue de cinq touches pour les majeures et de quatre pour les mineures, peut donner lieu à des doigtés différents, d'après les besoins.

431. — Exercices préparatoires sur la deuxième et la troisième cordes.

Fragments de gamme diatonique pour exercer les doigts et la main au passage rapide d'une tierce à une autre.

[illegible]

Despacio; luego animado; y rápido después.
Escala de una octava en sol mayor.

Lentement: animer ensuite: et vite après.
Gamme d'une octave en sol majeur.

432. — Terceras sucesivas en todos los tonos dentro del mismo ámbito.

132. — Tierces successives dans tous les tons, dans la même étendue.

Ej. Ex. 336 DO  **g)** SOL 

Figure 1 shows the musical notation for the first part of the exercise, consisting of ten staves for different voice parts: SOL, RE, RE, LA, LA, MI, MI, SI, SI, and FA. Each staff contains a melodic line with various intervals and fingerings indicated by numbers 1-4. The notation includes treble clefs, key signatures (one sharp for SOL, RE, LA, MI, SI; one flat for RE, LA, MI, SI, FA), and time signatures (mostly 2/4, with some 3/4).

Descender gradualmente con la misma digitación.

433. — Diseños preparatorios de la misma escala en la región sobreaguda.

Descendre graduellement avec le même doigt

433. — Dessins préparatoires de la même gamme dans la région suraiguë.

[illegible]

434. — Ejercicios de velocidad y sincronización en la misma tonalidad.

434. — Exercices de vitesse et de synchronisation dans la même tonalité.

Ej.
Ex. 338

a)

b)



Acelerar el movimiento a medida que vayan siendo dominados.

Accélérer le mouvement à mesure qu'on les maîtrisera.

435. — Ejercicios preparatorios en cuerdas afinadas por cuartas.

435. — Exercices préparatoires sur des cordes accordées par quarts.



Escala de do mayor en las mismas cuerdas.

Gamme d'ut majeur sur les mêmes cordes.



436. — Terceras sucesivas en todos los tonos dentro del mismo ámbito.

436. — Tierces successives dans tous les tons dans la même étendue.

Ej. 340
Ex.

a) DO

b) SOL

c) RE

d) LA

e) MI

f) SOL $\flat$

g) RE $\flat$

h) LA $\flat$

i) MI $\flat$

j) SI $\flat$

k) SI $\flat$

Descender gradualmente con la misma digitación.

Aconsejamos al estudioso transponer estas escalas con la misma disposición de intervalos y digitación, a las demás cuerdas inmediatas afinadas por cuartas.

437. — Escala de Do mayor en el ámbito máximo de las mismas cuerdas.

1)

FA

Descendre graduellement avec le même doigté.

Nous conseillons à l'étudiant de transposer ces gammes avec la même disposition d'intervalles et le même doigté, sur les autres cordes voisines accordées par quarts.

437. — Gamme de do majeur dans l'étendue maximum des mêmes cordes.

[illegible]

438. — Ejercicios de velocidad y sincronización en la misma tonalidad.

438. — Exercices de vitesse et de synchronisation dans la même tonalité.

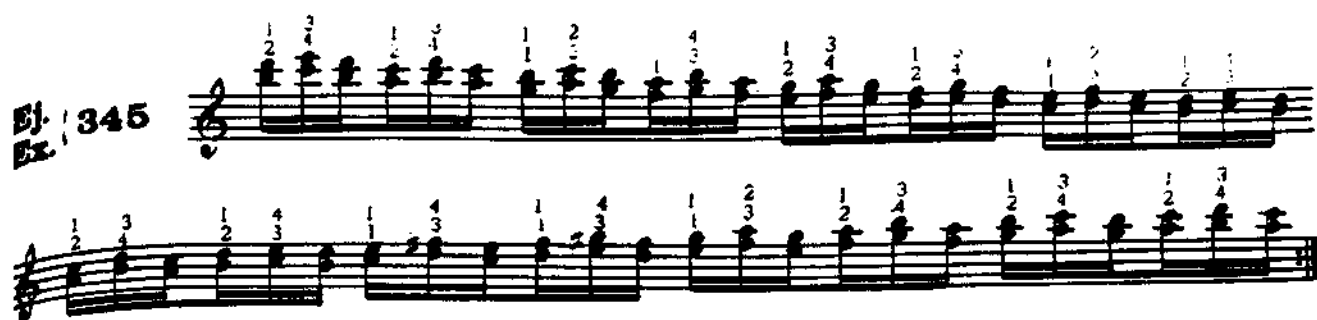
Ej. Ex. 342

Ej.
Ex. 343

The musical score for Exercise 343 is written on two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The music is composed of eighth and sixteenth notes, with various fingering numbers (1, 2, 3) indicated above the notes. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Ej.
Ex. 344

The image shows a musical exercise on two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various fingering numbers written above them. The bottom staff also begins with a treble clef and contains a similar sequence of notes and fingerings. The exercise is labeled 'Ej. Ex. 344' on the left.



LECCION 135

ESCALAS MENORES EN TERCERAS, PARALELAS
A LAS CUERDAS

439. — Diseños preparatorios para la escala de La menor sobre las cuerdas segunda y tercera.



Despacio primeramente; y luego, aprisa.
Escala de una octava en *La menor*.



LEÇON 135

GAMMES MINEURES EN TIERCES PARALLÈLES
AUX CORDES

439. — Dessins préparatoires pour la gamme de *La mineur* sur la deuxième et la troisième cordes.

Lentement d'abord; et après, vite.
Gamme d'une octave en *La mineur*.

440. — Terceras sucesivas en cada tono dentro del mismo ámbito.

440. — Tierces successives dans chaque ton, dans la même étendue.

Ej. Ex. 348 MI

a) *Cuerdas (3)*

b) SI

c) FA #

d) DO #

e) SOL #

f) RE #

g) (LA #) SI

h) FA

i) DO

j) SOL

k) RE

441. — Escala de máxima extensión sobre las mismas cuerdas.

441. — Gamme à étendue maximum sur les mêmes cordes.

Ej. Ex. 349

442. — Ejercicios de seguridad, sincronización y velocidad en el mismo tono.

442. — Exercices de sûreté, de synchronisation et de vitesse dans le même ton.

Ej. Ex. 350

a)

b)

c)

443. — Ejercicios preparatorios en cuerdas afinadas por cuartas.

443. — Exercices préparatoires sur des cordes accordées par quarts.

Ej. Ex. 351

a)

b)

444. — Escala de máxima extensión en el ámbito de las mismas cuerdas.

444. — Gamme à étendue maximum dans l'ambitus des mêmes cordes.

Ej. Ex. 352

445. — Terceras sucesivas en todos los tonos dentro del mismo ámbito.

445. — Tierces successives dans tous les tons dans la même étendue.

Ej. Ex. 353

a)

h) SOL

c) DO

d) FA

e) SI

f) MI
RE 2

g) SOL
LA 2

h) DO 2

i) FA 2

j) SI

k) MI

Guardando el mismo orden de intervalos y de digitación, convendrá practicar estas terceras menores sobre las cuerdas $\left(\frac{3}{4}\right) \cdot \left(\frac{4}{5}\right) \cdot \left(\frac{5}{6}\right)$ del mismo modo como lo aconsejamos para el Ejº. 340. (Vide § 436).

En conservant le même ordre d'intervalles et de doigté, il conviendra de travailler ces tercés mineures sur les cordes $\left(\frac{3}{4}\right) \cdot \left(\frac{4}{5}\right) \cdot \left(\frac{5}{6}\right)$, ainsi que nous l'avons conseillé pour l'ex. 340. (Voir § 436).

446. — Escala de *Re menor*, sobre las cuerdas primera y segunda.

446. — Gamme de *Ré mineur* sur la première et la deuxième cordes.

Ej.
Ex. 354



447. — Escala del mismo tono en todo el ámbito de las mismas cuerdas.

447. — Gamme du même ton dans toute l'étendue des mêmes cordes.

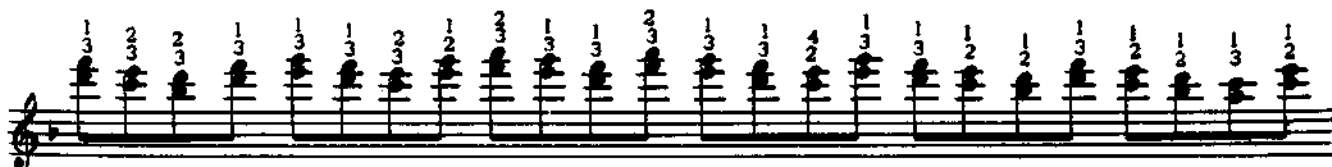
Ej.
Ex. 355



448. — Ejercicios de velocidad y precisión sobre los mismos intervallos.

448. — Exercices de vitesse et de précision sur les mêmes intervalles.

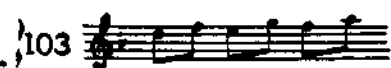
Ej.
Ex. 356



449. — Alternar la práctica de estos ejercicios de terceras simultáneas, con terceras consecutivas.

449. — Alternier le travail de ces exercices de tierces simultanées, avec des tierces consécutives.

Ejem.
Exem.



En marcha ascendente
En marche ascendente



En marcha descendente
En marche descendente

LECCION 136

LEÇON 136

TERCERAS MAYORES Y MENORES PERPENDICULARES
A LAS CUERDASTIERCES MAJEURES ET MINEURES PERPENDICULAIRES
AUX CORDES

450. — Ejercicio preparatorio en tono mayor dentro del ámbito de tres cuerdas afinadas por intervalo de cuarta.

450. — Exercice préparatoire en majeur dans l'étendue de trois cordes accordées par quarts.

Ej. Ex. } 357

F.m.
Cplos.
Odplos. II . . . IV . . II . . . IV . . II . . .

Cds. { 3 1 3 1
4 1 2 2 2 4 2 2 2 1
5 2 4 4 4 4 4 2

451. — Ejercicio preparatorio en tono mayor sobre las cuerdas cuarta, tercera y segunda.

451. — Exercice préparatoire en majeur sur la quatrième, la troisième et la deuxième cordes.

Ej. Ex. } 358

F.m.
Cplos.
Odplos. I . . II . . I . . III . . I . . II . .

Cds. { 2 1 4 4 4 1
3 2 2 2 3 3 2 2 2
4 3 4 4 4 4 4 3

452. — Ejercicio preparatorio sobre las cuerdas tercera, segunda y prima.

452. — Exercice préparatoire sur la troisième, la deuxième et la première cordes.

Ej. Ex. } 359

F.m.
Cplos.
Odplos. II

Cds. { 1 0 1 3 2 0
2 1 2 1 2 4 3 1 2 1
3 1 3 3 3 3 3 3 3 1

453. — Escala de dos octavas en sentido perpendicular a las cuerdas.

453. — Gamme de deux octaves dans le sens perpendiculaire aux cordes.

Ej. 360
Ex.

454. — Misma escala digitada para diferentes tonos mayores.

454. — La même gamme avec un doigté pour de différents tons majeurs.

Ej. 361
Ex.

F.m.
Cplos.
Odps. II . . IV . II . IV . . VI . IV . . III . . V . III . V . VI . V . III . V . III . . IV . . VI . IV . . II . IV . II . .

455. — Ejercicios preparatorios en tono menor sobre las cuerdas quinta, cuarta y tercera.

455. — Exercices préparatoires en mineur sur la cinquième, la quatrième et la troisième cordes.

Ej. 362
Ex.

F.m.
Cplos.
Odps. I . . III . . . I . . III . . I . . III . . I . .

456. — Sobre las cuerdas cuarta, tercera y segunda.

456. — Sur la quatrième, la troisième et la deuxième cordes.

Ej. } 363
Ex. }

457. — Sobre las cuerdas tercera, segunda y prima.

457. — Sur la troisième, la deuxième et la première cordes.

Ej. } 364
Ex. }

458. — Escala de dos octavas en sentido transversal (horizontal).

458. — Gamme de deux octaves dans le sens transversal (horizontal).

Ej. } 365
Ex. }

459. — La misma escala en diferentes ambitos y tonos.

459. — La même gamme dans des étendues et tons différents.

Ej. } 366
Ex. }

F. m.
Cplos.
Oáplos.

I. III . . I. III. IV. II . . I. . . III. I. IV. V. . . II. I. II. I. . . II. . IV

Los ejercicios de esta lección en terceras simultáneas, es conveniente practicarlos igualmente en terceras consecutivas.

Estudios complementarios:

Estudio LXV:

Aguado. Ejercicios 76, 77 y 78 (terceras simultáneas).

Aguado. Estudio 1 (terceras consecutivas).

Sor-Coste. "Méthode pour la guitare". Ejercicios 26, 27 y 28.

Sor. Estudio nº 6 (en La M.) y 21 (en Fa M.).

Giuliani. Übungen für die linke Hand. nº. 1, 5, 13. Gitarre Archiv, nº 30, pgs. 15, 19, 23 y 27.

Les exercices de cette leçon en tierces simultanées, il convient aussi de les travailler en tierces consécutives.

Etudes complémentaires:

Etude LXV.

Aguado. Exercices 76, 77 et 78 (tierces simultanées).

Aguado. Etude 1 (tierces consécutives).

Sor-Coste. "Méthode pour la guitare". Exercices pages 26, 27 et 28.

Sor. Etude Nº 6 (en La M.) et 21 (en Fa M.).

Giuliani. Übungen für die linke Hand. Nº 1, 5, 9, 13. Gitarre Archiv Nº 30, pages 15, 19, 23 et 27.

LECCION 137

ESCALAS MAYORES EN SEXTAS PARALELAS A LAS CUERDAS

460. — Acción simultánea del pulgar con los demás dedos.

Diseños fragmentarios de la escala de sol mayor para ejercitar los dedos y la mano en el paso rápido de una sexta a otra.

Ej. } 367
Ex. }

a)

b)

c)

Lentamente primero, animado luego y rápido después.

Lentement d'abord, animé ensuite et vite après.

461. — Escala de Sol mayor hasta la región sobre-aguda en las mismas cuerdas.

461. — Gamme de sol majeur jusqu'à la région suraiguë sur les mêmes cordes.

Ej. Ex. } 368

462. — Escalas de sextas en todos los tonos mayores sobre las cuerdas tercera y prima.

462. — Gammes en sixtes dans tous les tons majeurs sur la troisième et la première cordes.

Ej. Ex. } 369

a) DO

b) SOL

c) RE

d) LA

e) MI

f) SI

g) SOL

h) RE

i) LA

j) MI

k) SI

l) FA

Ascender y descender con la misma digitación. Practíquense igualmente en notas consecutivas.

Monter et descendre avec le même doigté. A travailler aussi en notes consécutives.

463. — Ejercicio de sextas simultáneas con más movilidad para ambas manos.

463. — Exercice de sixtes simultanées avec plus de mobilité pour les deux mains.

Ej. Ex. } 370

464. — Para mayor agilidad mental y de ambas manos.

464. — Pour une plus grande agilité de l'esprit et des deux mains.

Ej. 371
Ex.

Como los ejercicios anteriores, acelerar el movimiento en las repeticiones.

Comme pour les exercices précédents, accélérer le mouvement aux répétitions.

465. — Escala de sextas sobre cuerdas afinadas en intervalo de séptima: 5ª y 3ª (La-Sol).

465. — Gamme en sixtes sur des cordes accordées par septième: 5ème. et 3ème. (La-Sol).

Ej. 372
Ex.

(Transponible a las cuerdas 6ª y 5ª (Mi-Re) con la misma disposición de intervalos.

(Transposable à la 6ème. et à la 5ème. (Mi-Ré) cordes avec la même disposition d'intervalles.

466. — Escala diatónica en cada tono sobre dos cuerdas afinadas en intervalo de séptima. (La-Sol) o (Mi-Re).

466. — Gamme diatonique dans chaque ton sur deux cordes accordées par septième. (La-Sol) ou (Mi-Ré).

Ej. 373
Ex.



Misma digitación en sentido inverso para descender en cada escala.

Doigté inverse pour descendre dans chaque gamme.

467. — Ejercicios de mayor movilidad sobre las mismas sextas.

467. — Exercices d'une plus grande mobilité sur les mêmes sixtes.

Ej. 374
Ex.

a)

b)

468. — Escala diatónica hasta la región sobre-aguda.

468. — Gamme diatonique jusqu'à la région sur-raiguë.

Ej. 375
Ex.

Practíquense igualmente en notas consecutivas con la misma digitación de m. d.

A travailler aussi en notes consécutives avec le même doigté de la m. d.

469. — Sextas mayores en cuerdas inmediatas.

469. — Sixtes majeures sur des cordes voisines.

Ej. } 376
Ex. }



470. — Ejercicio de sextas con pulgar simultáneo en el primer quintuplo.

470. — Exercice de sixtes avec utilisation simultanée du pouce dans le premier quintuple.



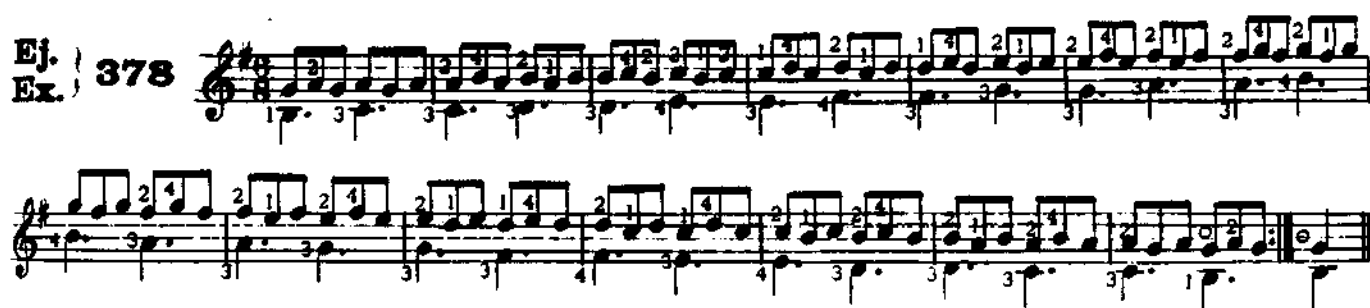
Sostener el valor de las notas del bajo.

Conserver la valeur des notes de la basse.

471. — Misma práctica en las cuerdas tercera y quinta.

471. — La même pratique sur la troisième et sur la cinquième cordes.

Ej. } 378
Ex. }



Sostener el valor de los bajos. Cambiar la posición con flexibilidad.

Conserver la valeur des basses. Changer la position avec souplesse.

472. — Sextas y octavas en movimiento alterno con nota pedal para el pulgar.

472. — Sixtes et octaves en mouvement alterné avec une note pédale pour le pouce.

Ej. } 379
Ex. }



473. — Escala de sextas con ceja.

473. — Gamme en sixtes avec barré.

Ej. } 380
Ex. }

LECCION 138

LEÇON 138

ESCALAS MENORES EN SEXTAS

GAMMES MINEURES EN SIXTES

474. — Sobre las cuerdas prima y tercera.

474. — Sur la première et la troisième corde.

a) En ámbito de octava con nota al aire. (Tono de mi).

a) Dans l'ambitus de l'octave avec note à v. (Tonalité de mi).

Ej. } 381
Ex. }

b) En ámbito de octava sin notas al aire. (Tono de fa).

b) Dans l'ambitus de l'octave sans notes à v. (Tonalité de fa).

475. — En las cuerdas segunda y cuarta.

475. — Sur la deuxième et la quatrième cor.

a) Ambito de octava con nota al aire.

a) Dans l'ambitus de l'octave avec note à v.

Ej. } 382
Ex. }

b) Misma extensión sin nota al aire.

b) La même étendue sans note à vide.

476. — En las cuerdas tercera y quinta.

a) Ambito de octava con nota al aire. (Tono de sol).

Ej. } 383
Ex. }



476. — Sur la troisième et la cinquième cordes.

a) Dans l'ambitus de l'octave avec note à vide. (Tonalité de sol).

b) Mismas cuerdas sin nota al aire.

b) Sur les mêmes cordes sans note à vide.



477. — En las cuerdas cuarta y sexta.

a) Ambito de octava con nota al aire.

Ej. } 384
Ex. }



477. — Sur la quatrième et la sixième cordes.

a) Dans l'ambitus de l'octave avec note à vide.

b) Misma extensión sin nota al aire. (Tono de mi b).

b) La même étendue sans note à vide. Tonalité de mi b).



478. — Escalas en el ámbito máximo del diapasón.

478. — Gammes dans l'étendue maximum de la plaque de touches.

Ej. } 385
Ex. }



479. — Escalas de sextas con ceja.

479. — Gammes en sixtes avec barré.

Ej. } 386
Ex. }

480. — Escala de mi menor en sextas sobre las cuerdas segunda y tercera.

480. — Gamme de mi mineur en sixtes sur la deuxième et la troisième cordes.

Ej. } 387
Ex. }

481. — Sextas y octavas en movimiento alterno.

481. — Sixtes et octaves en mouvement alterné.

Ej. } 388
Ex. }

Estudios complementarios:

Aguado. Ejercicios 67, 68 y 69, pgs. 81, 82.

Giuliani. Übungen für die linke Hand, n.º 2, 6, 10 y 14. Gitarre Archiv, pgs. 16, 20, 24 y 28.

Sor. Estudio, op. 6, n.º 9.

Sor. Fantasía, op. 7, dedicada a Pleyel. Variaciones 1ª y 5ª.

Etudes complémentaires:

Aguado: Exercices 67, 68 et 69, pages 81, 82.

Giuliani: Übungen für die linke Hand. N.º 2, 6, 10 et 14. Gitarre Archiv, pages 16, 20, 24 et 28.

Sor. Etude, op. 6, N.º 9.

Sor. Fantaisie, op. 7, dédiée à Pleyel. 1ère. et 5ème. variations.

LECCION 139

LEÇON 139

OCTAVAS Y DÉCIMAS

OCTAVES ET DIXIÈMES

482. — Escala cromática en las cuerdas prima y cuarta.

482. — Gamme chromatique sur la première et la quatrième cordes.

Ej. } 389
Ex. }

483. — Escala cromática en las cuerdas prima y tercera.

483. — Gamme chromatique sur la première et la troisième cordes.

Ej. } 390
Ex. }

484. — Escala cromática en dos cuerdas afinadas por intervalo de cuarta.

484. — Gamme chromatique sur deux cordes accordées par quart.

Ej. } 391
Ex. }

485. — Escala diatónica sobre las cuerdas prima y cuarta.

485. — Gamme diatonique sur la première et la quatrième cordes.

Ej. } 392
Ex. }

Misma digitación e intervalos para la escala de Si mayor en la 2ª y 5ª cuerdas.

Le même doigté et les mêmes intervalles pour la gamme de Si majeur sur la 2ème. et la 5ème. cordes.

486. — Escala diatónica sobre las cuerdas prima y tercera.

486. — Gamme diatonique sur la première et la troisième cordes.

Ej. } 393
Ex. }

Misma digitación e intervalos para la escala de Mi mayor en la 2ª y 4ª cuerdas.

Le même doigté et les mêmes intervalles pour la gamme de Mi majeur sur la 2ème. et la 4ème. cordes.

487. — Escala diatónica sobre las cuerdas tercera y quinta.

487. — Gamme diatonique sur la troisième et la cinquième cordes.

Ej. } 394
Ex. }

Misma digitación e intervalos para la escala de Fa mayor en la 4ª y 6ª cuerdas.

Le même doigté et les mêmes intervalles pour la gamme de Fa majeur sur la 4ème. et la 6ème. cordes.

488. — Escala cromática de octavas abarcando el primer cuádruplo de las seis cuerdas.

488. — Gamme chromatique en octaves embrassant le premier quadruple des six cordes.

Ej. } 395
Ex. }

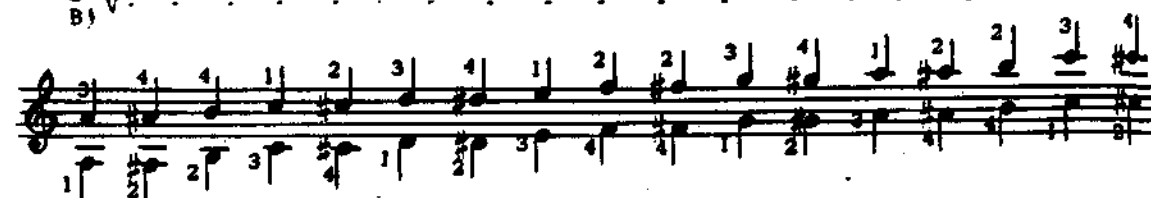


489. — Escala cromática de octavas con ceja transponible a cada quintuplo.

489. — Gamme chromatique en octaves avec barre transposable à chaque quintuple.

Ej. } 396
Ex. }

C
B) V.



490. — Escala diatónica de octavas abarcando el ámbito del diapason.

490. — Gamme diatonique en octaves embrassant l'étendue de la plaque de touches.

Ej. } 397
Ex. }



491. — Escala cromática de octavas de igual extensión.

491. — Gamme chromatique en octaves avec la même étendue.

Ej. } 398
Ex. }



492. — Escala de décimas hasta el cuádruplo IX.

492. — Gamme en dixièmes jusqu'au IXème. quadruple.

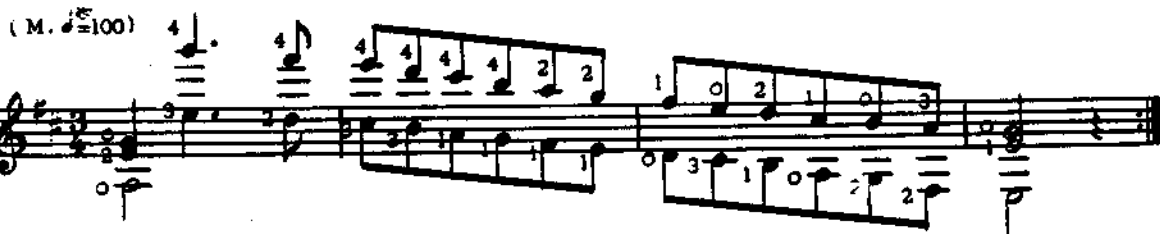
Ej. } 399
Ex. }



493. — Pasaje de décimas descendentes.

493. — Passage en dixièmes descendantes.

Ej. } 400
Ex. }



Estudio complementario LIII.

Sor. Estudio, op. 6, n.º 10 y Fantasia, op. 7, Variación 4ª.

Giuliani. Estudios, op. 1, n.ºs. 3, 4, 7, 8, 11, 12, 15, 16 (Gitarre Archiv, B. Schott's Söhne, Mainz).

Etude complémentaire LIII.

Sor. Etude, op. 6, N.º 10, et Fantaisie, op. 7, 1ème. Variation.

Giuliani. Etudes, op. 1, N.ºs. 3, 4, 7, 8, 11, 12, 15, 16 (Gitarre Archiv, B. Schott's Söhne, Mainz).

LECCION 140

PULSACIÓN TERNARIA

494. — La necesidad de igualar el volumen de las notas obliga a ejercitar cuatro órdenes de pulsación: *simple*, *binaria*, *ternaria* y *cuaternaria*.

La *primera*, atañe únicamente al dedo pulgar.

LEÇON 140

PINCEMENT TERNARE

494. — Le besoin d'égaliser le volume des notes oblige à travailler quatre ordres de pincements: *simple*, *binair*, *ternaire* et *quaternaire*.

Le *premier* ne concerne que le pouce.

La *segunda*, al movimiento alternado de los dedos *i-m, m-a, p-i* o *p-m*.

La *tercera* a los dedos *i-m-a, p-i-m* o *p-m-a* en cualquiera de sus respectivas inversiones.

La *cuarta*, es la que, utilizando los dedos *p-i-m-a* en sus múltiples inversiones, consigue para determinados arpeggios, acordes, y pasajes combinados, más lógica facilidad de ejecución.

A excepción de la primera, las demás pueden ser igualmente aplicadas a períodos de notas simultáneas.

Le *deuxième*, le mouvement alterné des doigts *i-m, m-a, p-i* ou *p-m*.

Le *troisième*, les doigts *i-m-a, p-i-m* ou *p-m-a* dans n'importe quelle inversion.

Le *quatrième* est celui qui obtient pour certains arpegges, accords et passages combinés, une facilité plus logique dans l'exécution, en employant les doigts *p-i-m-a* dans leurs multiples inversions.

Si l'on excepte le premier, les autres peuvent également s'appliquer à des périodes de notes simultanées.

495. — Ejercicio cromático en una misma cuerda.

495. — Exercice chromatique sur une même corde.

Ej. } 401
Ex. }

Dis. asc.
Des. asc.

(3ª Cuerda)
(3ème Corde)

F.m.
Cplos.
Odples. I - - - - - II IX - - - - - VIII

| 1 2 3 4 1 2 3 4 | etc. | 4 3 2 1 4 3 2 1 | etc.

A desarrollar según el ejercicio nº 99 del Libro III, pág. 21 en distintas cuerdas.

A développer d'après l'exercice N° 99 du Troisième Livre, page 21, sur de différentes cordes.

496. — Ejercicio diatónico:

496. — Exercice diatonique:

Ej. } 402
Ex. }

a)

Dis. asc.
Des. asc.

(3ª Cuerda)
(3ème Corde)

F.m.
Cplos.
Odples. II - - - - - II - - - - - IV - - - - -

| 0 1 2 1 0 1 3 0 | 1 2 4 3 1 3 4 1 | 1 2 4 3 1 2 4 1 | etc.

b)

Dis. desc.
Des. desc.

(3ª Cuerda)
(3ème Corde)

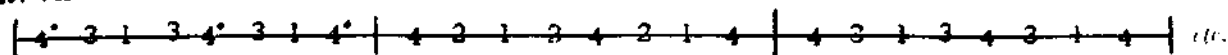
F.m.

Cplos.

Qdps. VIII

VII

V



A desarrollar según el ejercicio nº 114. op. cit.,
pág. 36.

A développer d'après l'exercice N° 114. op. cit.,
page 36.

497. — Con mayor movimiento de mano izquierda
en una misma cuerda.

497. — Avec un plus grand déplacement de la
main gauche sur une même corde.

Ej. 403
Ex.

F.m.



Retroceder con la misma progresión.

Redescendre avec la même progression.

498. — Con más independencia para los dedos de
ambas manos.

498. — Avec plus d'indépendance pour les doigts
des deux mains.

Ej. 404
Ex.

F.m.



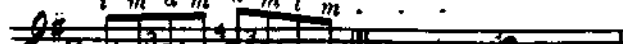
Retroceder como en el ejercicio anterior.

Redescendre comme dans l'exercice précédent.

499. — Variation de la même pratique.

Ej. Ex.) 405
F.m.

a)  b)  c)  d) 

a)  b)  c)  d) 

e)  f)  g)  h) 

e)  f)  g)  h) 

Descendre d'après les formules h, g, f, e, d, c, b, a.

500. — Ordre ternaire de pincement sur plusieurs cordes.

Ej. 406

Dis. asc.
Des. asc.

i m a m i m a m i m a m i m a m

(5) - - (4) (3) (4) (5)

Dis. desc.
Des. desc.

a m i m a m i m

(3) - - (4) (5) - - (4) - - (3) - -

F.m.

Cpls.
Qdpls. II . . . IV . . . II . . .

Cds. $\left\{ \begin{array}{l} 3 \\ 4 \\ 5 \end{array} \right.$

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

Appliquer le même doigté de la main droite aux gammes chromatiques et diatoniques de n'importe quel ton dans l'étendue de la plaque de touches.

501. — Variété de pincement ternaire dans son deuxième ordre.

Ej. } 407 **Ex.** } 

* voir Etudes complémentaires de la page suivante.

502. — Inversión de la misma pulsación.

502. — Inversion du même pincement.

Ej. 408
Ex.

pasaje de la Canzonetta de Mendelssohn (Transcripción Tárrega).

Passage de la Canzonetta de Mendelssohn (Transcr. Tárrega).

Estudios complementarios:

Estudio I.V.

* E. Pujol. Estudio nº 1 en Do menor. Ed. Max Eschig, nº 1201. Paris.

Tárrega. Estudios n.ºs. 13 y 17. de la edición Daniel Fortea.

Tárrega. Estudio en La M nº 58. Edición Ildefonso Alier. Madrid.

* Paganini-Pujol. Capricho XVI. Edición Ricordi Americana. Buenos Aires.

Études complémentaires:

Étude I.V.

E. Pujol. Étude N.º 1 en Do mineur. Ed. Max Eschig N.º 1201. Paris.

Tárrega. Études N.ºs 13 et 17 de l'édition Daniel Fortea.

Tárrega. Étude en La M N.º 58. Edition Ildefonso Alier. Madrid.

Paganini-Pujol. Caprice XVI. Edition Ricordi Americana. Buenos Aires.

LECCION 141

ACORDES

503. — Acorde de tres notas.

Complemento a las lecciones 90-95 del Libro III, el ejercicio siguiente es de aceleración de movimiento en cuerdas al aire.

LEÇON 141

ACCORDS

503. — Accords de trois notes.

L'exercice suivant d'accélération du mouvement sur des cordes à vide, est un complément des leçons 90-95 du Troisième Livre.

Ej. } 409
Ex. }

Procurar que la frecuencia de acordes no deter-
mine saltos de mano ni contracción en el brazo.

Il faut procurer que la fréquence des accords
n'entraîne pas de sauts de la main ni de contrac-
tions du bras.

504. — Con movilidad de mano izquierda en
cuerdas inmediatas.

504. — Avec mobilité de la main gauche sur des
cordes voisines.

Ej. } 410
Ex. }

Repítase con velocidad creciente.

Répéter en augmentant la vitesse

505. — Misma práctica en cuerdas distantes.

505. — La même pratique sur des cordes éloig-
nées.

Ej. } 411
Ex. }

Movimiento inicial (M. ♩ = 104).

Mouvement initial (M. ♩ = 104).

506. — Ejercicios complementarios.

506. — Exercices complémentaires.

Ej. } 412
Ex. }

Allegretto (♩ = 84)

Ej. } 413
Ex. }

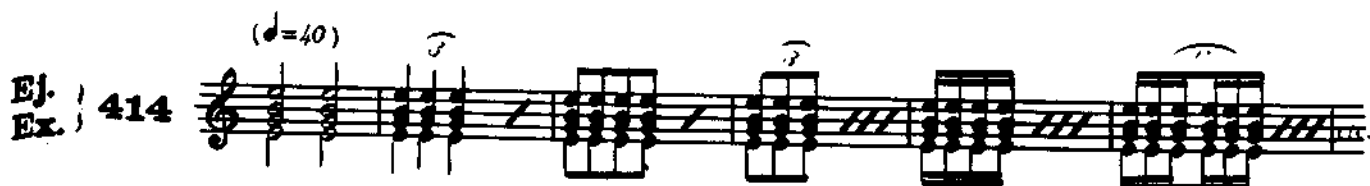


Pasajes de "Villanesca", Danza campesina del au-
tor. Edit. Ricordi Americana.
Estudios complementarios: XLI y LVIII.

Passages de la "Villanesca", Danse paysanne de
l'auteur. Edit. Ricordi Americana.
Etudes complémentaires: XLI et LVIII.

507. — Acordes de cuatro notas en posición
cerrada.

507. — Accords de quatre notes en position
serrée.



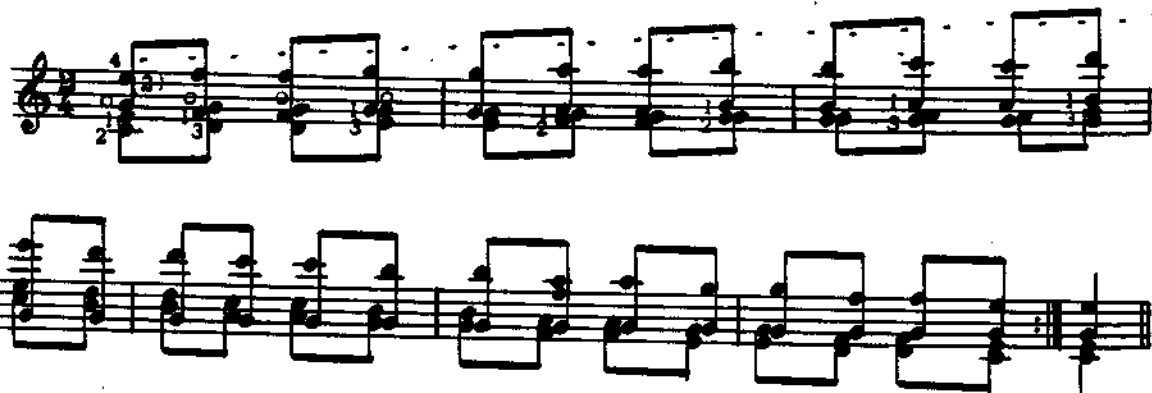
Mismas observaciones que para el ejercicio 409.

Les mêmes remarques que pour l'exercice 409.

508. — Sucesión de acordes en posición cerrada.

508. — Succession d'accords en position serrée.

Ej. } 415
Ex. }



Repítase acelerando el movimiento.

Répéter en accélérant le mouvement.

509. — Acordes de cuatro notas en posición
abierta.

509. — Accords de quatre notes en position es-
parée.

Ej. } 416
Ex. }



Movimiento moderado y claridad en las notas.

Jouer les notes clairement et dans un mouve-
ment modéré.

510. — Acordes de mayor amplitud con dos o más notas pulsadas por el pulgar.

510. — Accords d'une plus grande ampleur avec deux ou plusieurs notes pincées par le pouce.

Ej. } 417
Ex. }

(Las notas que abarca el claudator en los acordes deben ser dadas por un solo impulso con el pulgar).

(Aux accords, les notes comprises dans le signe [doivent être jouées avec une seule impulsion du pouce).

511. — Acordes en posición abierta para elasticidad de la m. iz.

511. — Accords en position espacée pour l'élasticité de la m. g.

Ej. } 418
Ex. }

512. — Los cuatro sol # del primer séxtuplo como prueba de extensión de mano.

512. — Les quatre sol # du premier sextuplet pour contrôler l'extension de la main.

Ejem. } 104
Exem. }

Estudios complementarios: LIV y LX.

Obras afines a la misma técnica:

"Vidala", de Alfonso Broqua (Edit. Max Eschig, nº 1210).

Estudio nº 4 en sol, de Villa-Lobos.

Preludio nº 20, de Chopin (transcr. Tárrega).

Estudio nº 19, de Napoleón Coste.

Preludio nº 4, de Tárrega.

Etudes complémentaires: LIV et LX.

Oeuvres avec une technique semblable.

"Vidala", d'Alfonso Broqui (Edit. Max Eschig, Nº 1210).

Etude Nº 4 en sol, de Villa-Lobos.

Prélude Nº 20, de Chopin (Transc. Tárrega).

Etude Nº 19, de Napoleón Coste.

Prélude Nº 4, de Tárrega.

LECCION 142

ARPEGGIOS

513. — Pulgar y dos dedos sobre una misma cuerda.

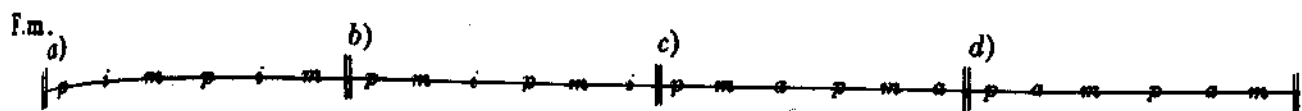
Recuérdese que un dedo nunca deberá apoyar su pulsación en la cuerda inmediata, si con ello se interrumpen las vibraciones de la misma.

LEÇON 142

ARPÈGES

513. — Le pouce et deux doigts sur une même corde.

Il faut rappeler qu'un doigt ne devra jamais appuyer son pincement sur la corde immédiate, avec cela on interrompt les vibrations de celle-ci.

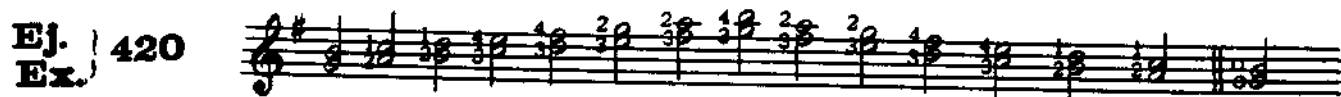


A practicar sobre las cuerdas tercera, cuarta y quinta combinando el acento rítmico sobre las notas 2ª, 5ª y 3ª-6ª de cada fórmula.

A travailler sur la troisième, la quatrième et la cinquième cordes en changeant l'accent rythmique sur les 2ème, 5ème, et 3ème-6ème, notes de chaque formule.

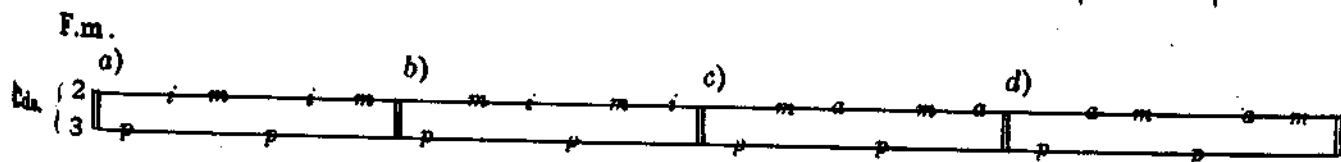
514. — Pulgar y dos dedos sobre cuerdas inmediatas.

514. — Le pouce et deux doigts sur des cordes voisines.



A practicar con los mismos cambios de acentuación que en el ejercicio anterior.

A travailler avec les mêmes changements d'accent que pour l'exercice précédent.

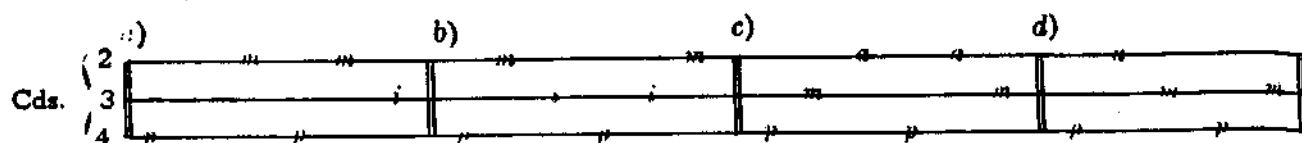


Mismas acentuaciones.

Les mêmes accents.

515. — *Pulgar y dos dedos sobre tres cuerdas consecutivas.*

515. — *Le pouce et deux doigts sur trois cordes voisines.*



Como los precedentes

Comme les précédents

516. — *Más movimiento para la m. iz.*

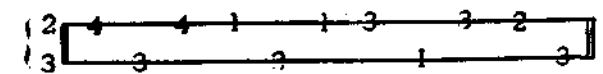
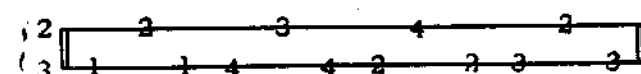
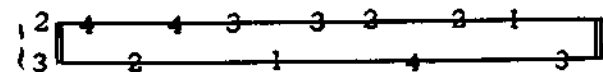
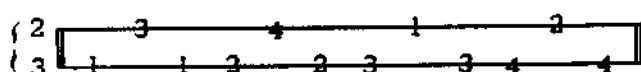
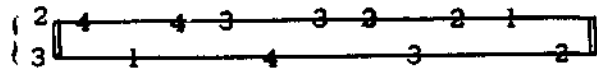
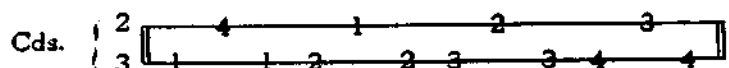
516. — *Plus de mouvement pour la main che.*



F.m.

Dis. asc.
Des. asc.

Dis. desc.
Des. desc.



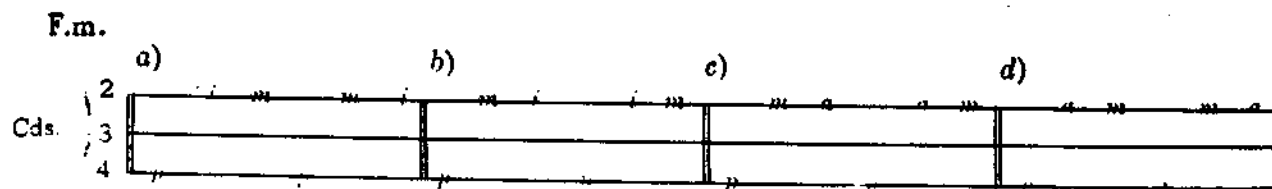
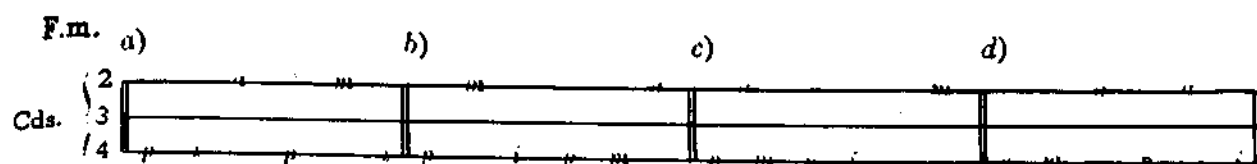
Repetir varias veces acelerando el movimiento.

Répéter plusieurs fois en accélérant le mouvement.

517. — *Tres dedos en cuerdas separadas.*

517. — *Trois doigts sur des cordes séparées.*





Observar siempre rigurosamente el orden de digitación.

Observer toujours rigoureusement l'ordre du doigté.

518. — Misma práctica con mayor separación de cuerdas.

518. — La même pratique avec un plus grand écart entre les cordes.



519. — Tres dedos en arpeggios sucesivos desde la sexta cuerda a la prima y viceversa.

519. — Trois doigts en arpèges successifs de la sixième corde à la chanterelle et vice versa.

Ej. } 427
Ex. }

Práctica del mismo arpeggio en dirección opuesta.

Pratique du même arpège en sens opposé

Ej. } 428
Ex. }

520. — Arpeggio de tres dedos con cruce del pulgar sobre el índice en cuerdas inmediatas.
(Pasaje inicial de "Torre Bermeja", de Albéniz).

520. — Arpège à trois doigts avec croisement du pouce sur l'index sur des cordes voisines.
(Passage initial de "Torre Bermeja" d'Albéniz).

Ej. } 429
Ex. }

Repetición *pp*
Répétition *pp*

Estudios complementarios:

Estudio Nº LXI.

Estudios 5 y 6 de Aguado (Método: sección tercera, pág. 50 y 51). Edit. 1843.

Variaciones 5ª y 6ª, de Miguel Llobet sobre un tema de Sor. Edit. Unión Musical Española.

Etudes complémentaires:

Etude Nº LXI.

Etude 5 et 6 d'Aguado (Méthode: troisième section, pages 50 et 51). Edit. 1843.

5ème. et 6ème. Variations, de Miguel Llobet sur un thème de Sor. Edit. Unión Musical Española.

LECCION 143

ARPEGGIOS DE CUATRO DEDOS

521. — La dificultad básica del arpeggio radica en la máxima abertura o aproximación de los dedos.

Sobre una misma cuerda para igualar la pulsación de los dedos *p. i. m. a.* en diferentes órdenes de la digitación:

Ej. } 430
Ex. }

3ª Cuerda
3ème Corde

Un arpeggio de cuatro semimínimas por cada semibreve.

Un arpège de quatre semi-minimes pour chaque demi-breve.

a) *p i m a* b) *p a m i* c) *p i a m* d) *p m i a* e) *p m a i* f) *p a i m*

a) *p i m a* b) *p a m i* c) *p i a m* d) *p m i a* e) *p m a i* f) *p a i m*

Practíquese igualmente cada fórmula en las cuerdas cuarta y quinta, pulsando sin apoyar y en movimiento creciente.

A travailler également chaque formule sur la quatrième et la cinquième cordes, en pinçant sans appuyer et dans un mouvement croissant.

522. — Arpeggio de cuatro dedos sobre dos cuerdas inmediatas:

522. — Arpège à quatre doigts sur deux cordes voisines.

Ej. } 431
Ex. }

Cuerdas (2)
Cordes (3)

a) p i m a b) p a m i c) p i a m d) p m i a e) p m a i f) p a i m

The image shows a musical score for a vocal part. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a series of six measures, each labeled with a letter from 'a' to 'f'. The lyrics are written below the staff: 'a) p i m a', 'b) p a m i', 'c) p i a m', 'd) p m i a', 'e) p m a i', and 'f) p a i m'. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some rests. The staff is divided into six measures by vertical bar lines.

Cds. 12 3

The image shows a musical score for a basso continuo part. It consists of a single staff with a bass clef. The music is written in a series of six measures, each labeled with a letter from 'a' to 'f'. The lyrics are written below the staff: 'a) p i m a', 'b) p a m i', 'c) p i a m', 'd) p m i a', 'e) p m a i', and 'f) p a i m'. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some rests. The staff is divided into six measures by vertical bar lines. The first measure of each section is marked with a '12' and a '3' in parentheses, indicating a specific rhythmic or melodic pattern.

529. — Otros órdenes de digitación para ambas manos con igual desarrollo.

523. — D'autres ordres de doigte pour les deux mains avec le même développement.

Fj. Ex. 432

The musical score for Example 432 consists of three staves. The top staff is a guitar melody in treble clef, key of D major (two sharps), and 3/4 time. It features a sequence of eighth and sixteenth notes with fingerings indicated by numbers 1-4. The middle staff is a vocal line in treble clef, key of D major, and 3/4 time, with lyrics in Spanish: "a) p i m a b) p i a m c) p m a i d) p m i a e) p a m i f) p a i m". The bottom staff is a string accompaniment in bass clef, key of D major, and 3/4 time, with a 4/4 time signature at the beginning. It includes fingerings for the left hand (1-4) and a 13/4 time signature at the beginning.

Cuerdas (3)
Cordes (4)

a) p i m a b) p i a m c) p m a i d) p m i a e) p a m i f) p a i m

Cds. 13/4 a) b) c) d) e) f)

Mismas observaciones.

Les mêmes remarques.

524. Aspegios de cuatro dedos sobre tres cuer-
das consecutivas.

524. — Arpège, a quatre doigts sur trois cordes voisines.

Ej. Ex. 433

(Cuerdas 2, 3 y 4)
(Cordes 2, 3 et 4)

a) p i m a b) p i a m c) p m a i d) p m i a e) p a m i f) p a i m

F.m. a) b) c) d) e) f)

Cds. 2 3 4

Como los anteriores.

Comme les précédents.

525. — Sobre cuatro cuerdas inmediatas.

525. — Sur quatre cordes voisines.

Ej. Ex. 434

(Cuerdas 2, 3, 4 y 5)
(Corde: 2, 3, 4 et 5)

a) p i m a b) p i a m c) p m a i d) p m i a e) p a m i f) p a i m

Cds.

Mismas observaciones.

Les mêmes remarques.

526. — Aumentando la distancia entre los dedos medio y anular.

526. — En augmentant l'écart entre le majeur et l'annulaire.

Ej. 435
Ex.

(Cuerdas 1, 3, 4 y 5)
(Cordes 1, 3, 4 et 5)

a) p i m a b) p i a m c) p m a i d) p m i a e) p a m i f) p a i m

F.m.

Cds.

527. — Separación entre los dedos índice y medio.

527. — Écart entre l'index et le majeur.

Ej. 436
Ex.

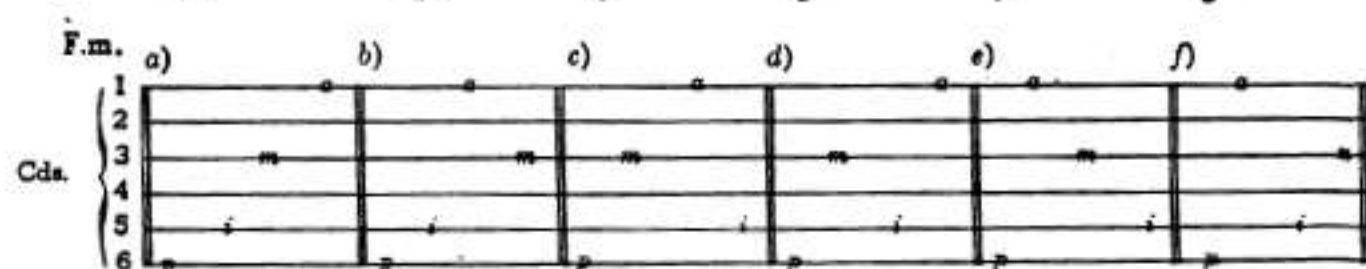
(Cuerdas 1, 2, 4 y 5)
(Cordes 1, 2, 4 et 5)

a) p i m a b) p i a m c) p m a i d) p m i a e) p a m i f) p a i m



528. — Separación de los dedos *i*, *m* y *a* en cuerdas distantes:

528. — Ecart entre les doigts *i*, *m* et *a* sur des cordes éloignées:



529. — Mayor separación entre los dedos de ambas manos:

529. — Un plus grand écart entre les doigts de deux mains:



Mismo ejercicio retrocediendo un séxtuplo cada vez.

Le même exercice en descendant d'un sextupl chaque fois.

530. — Ejercicios para mayores distancias entre los dedos de la mano derecha.

530. — Exercices visant à un plus grand écart entre les doigts de la main droite.

Ej. Ex. 439



Aplicar a los acordes precedentes la siguiente fórmula de arpeggio para abrir la distancia entre los dedos medio y anular de la m. d.

Appliquer aux accords précédents la formule d'arpège suivante pour augmenter l'écart entre le majeur et l'annulaire de la m. d.



y su inversión para la de los dedos índice y medio.

et son inversion pour augmenter l'écart entre l'index et le majeur.



Estudios complementarios: XLII y XLIII.

Aguado. Estudios 15, 16, 18 y 19 (Sección tercera).

Canción Amatoria (Estudio) del autor. (Edit. Julio Korn. Buenos Aires).

Villa-Lobos. Preludio nº 2 en do menor.

Etudes complémentaires: XLII et XLIII.

Aguado. Etudes 15, 16, 18 et 19 (Troisième section).

Canción amatoria. (Etude). de l'auteur. Edit. Julio Korn. Buenos Aires.

Villa-Lobos. Prélude Nº 2 en *Do mineur*.

LECCION 144

ARPEGGIOS DE AGILIDAD

531. — A la digitación cuaternaria de los arpeggios que hemos tratado en la lección anterior suele incluirse para su prolongación, la pulsación binaria de los dedos *i-m*, *m-a* o *p-i*. He aquí varias fórmulas sintéticas de mano derecha aplicadas a una parte del Estudio nº 15 del Método de Aguado.

LEÇON 144

ARPÈGES D'AGILITÉ

531. — Généralement, pour prolonger le doigté quaternaire des arpèges dont nous avons parlé à la leçon précédente, on lui ajoute le pincement binaire des doigts *i-m*, *m-a* ou *p-i*. Voici plusieurs formules synthétiques pour la main droite, appliquées à une partie de l'Étude Nº 15 de la Méthode d'Aguado.

Ej. Ex. 440



Fórmulas de un compás para cada acorde.

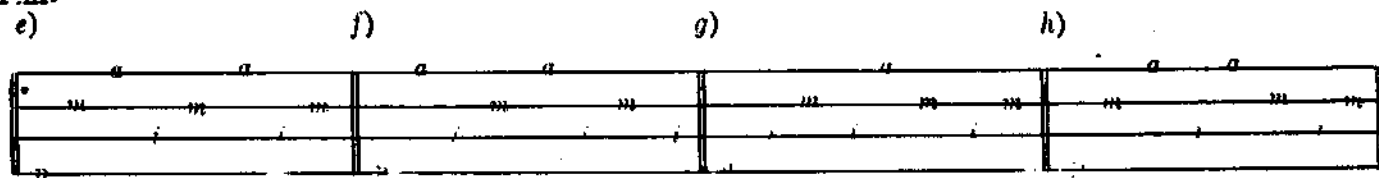
Formules d'une mesure pour chaque accord.



F.m.



F.m.



F.m.

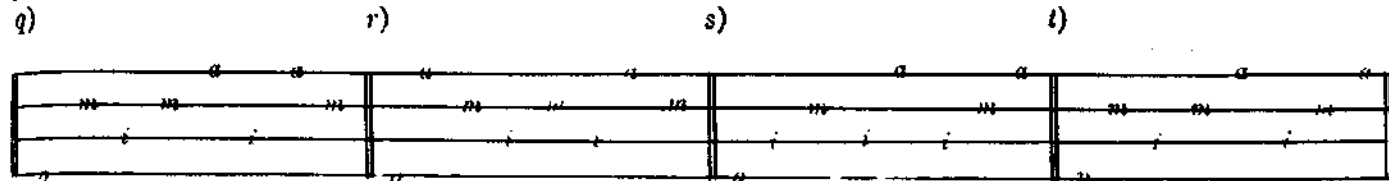




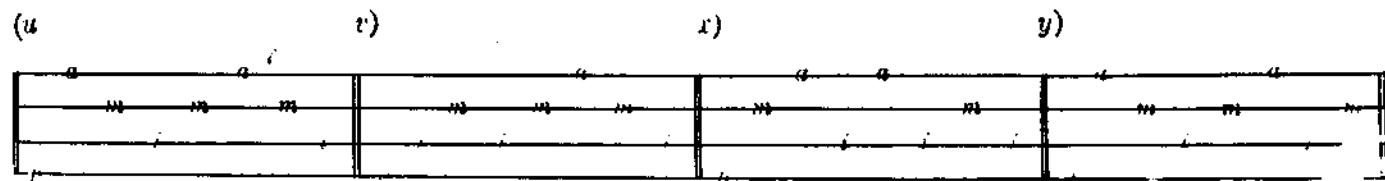
F.m.



F.m.



F.m.



Pulsense sin apoyar los ascendentes, y apoyando los descendentes.

Pincer sans appuyer ceux qui montent, et en appuyant ceux qui descendent.

Estudio complementario LVII.

E. Pujol. Estudio V (Romántico), de grado superior. Edit. Boileau, Barcelona.

Aguado. Estudios n.º 8 y 12. (Método para guitarra. Tercera parte).

Villa-Lobos. Estudio I. Edit. Max Eschig, París.

Chopin. Estudio n.º 1, op. 25. (Adaptación para dos guitarras).

Etude complémentaire LVIII.

E. Pujol. Etude V (Romantique), degré supérieur. Edit. Boileau, Barcelone.

Aguado. Etudes N.º 8 et 12. (Méthode pour guitare. Troisième partie).

Villa-Lobos. Etudes N.º 1. Edit. Max Eschig, Paris.

Chopin. Etude N.º 1, op. 25. (Adaptation pour deux guitares).

LECCION 145

ARPEGIOS CIRCULARES *

532. — Llamados así, a causa de su movimiento ascendente y descendente sin interrupción: fáciles a la rapidez, por natural disposición de los dedos.

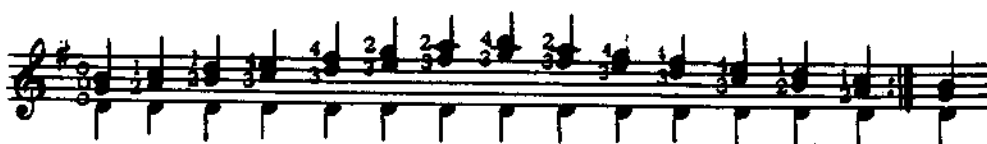
Ejercicio preparatorio.

Ej. } 441
Ex. }



533. — Progresión de acordes.

Ej. } 442
Ex. }



Repetir en cada uno, la fórmula siguiente de m. d. procurando igualdad en las notas.

Répéter pour chacun la formule suivante pour la m. d. en tâchant d'obtenir un jeu égal.



534. — Misma práctica abriendo la distancia, entre m y a.

534. — La même pratique en augmentant l'écart entre m. et a.

Ej. } 443
Ex. }



Fórmula
Formule



* Fórmula de arpeggio, procedente de la técnica del violín.

* Formule d'arpège, procédant de la technique du violon.

535. — Abriendo la distancia entre *i* y *m*.535. — En augmentant l'écart entre *i*. et *m*.

Fórmula
Formule



536. — Abriendo ambas distancias.

536. — En augmentant les deux écarts.



537. — Otras fórmulas de práctica similar.

537. — D'autres formules à travailler pareillement.

Ej. } 4 4 6
Ex. }



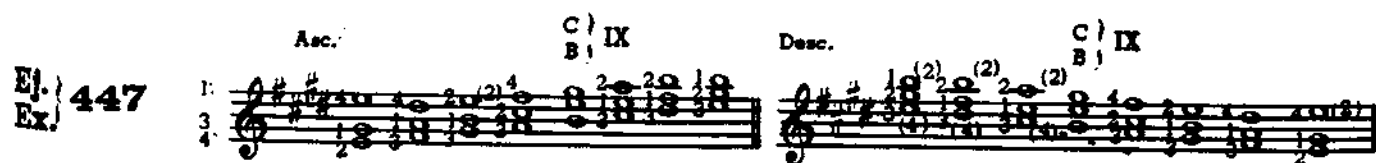
a)

b)



538. — En ámbito más reducido sobre tres cuerdas consecutivas.

538. — Dans une étendue plus réduite, sur trois cordes voisines.

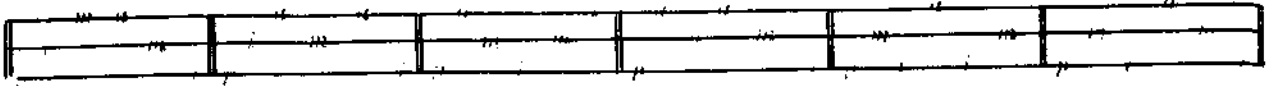


Aplicar las fórmulas siguientes a los acordes precedentes.

Appliquer chaque formule aux accords précédents.



F.m. a) b) c) d) e) f)



539. — Sobre cuatro cuerdas consecutivas.

539. — Sur quatre cordes voisines.

Ej. 448 Ex.



Aplicar las fórmulas siguientes a los acordes precedentes.

Appliquer aux accords précédents les formules suivantes.

a) b) c) d) e) f)



F.m. a) b) c) d) e) f)



y estas otras dobles.

et ces autres formules doubles.

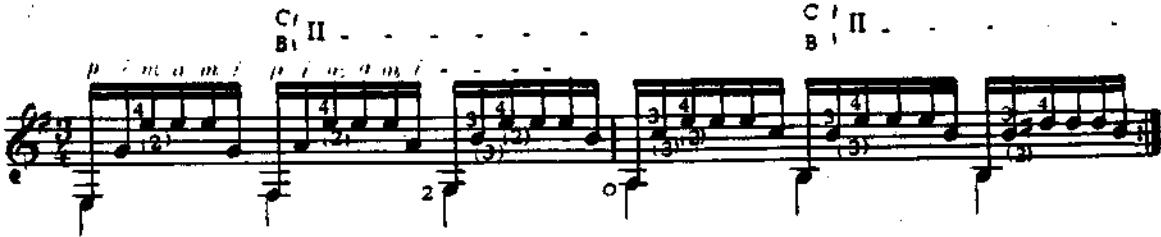
g) h)



540. — Fórmula de digitación mixta derivada del arpeggio circular.

540. — Formule à doigté mixte dérivée de la pège circulaire.

Ej. 449 Ex.



(Pasaje de la sexta variación sobre un tema de Sor. Llobet).
Estudio complementario: XLIV.

(Passage de la sixième variation sur un thème de Sor. Llobet).
Etude complémentaire: XLIV.

LECCION 146

LEÇON 146

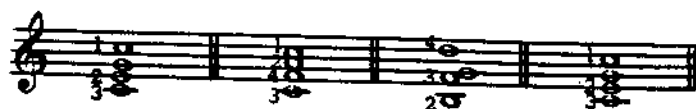
ARPEGGIOS BREVES Y LARGOS, DE AGILIDAD

ARPÈGES D'AGILITÉ, BREFS ET LONGS

541. — *El acorde arpegiado.* Formada la posición de la m. iz. para cada acorde en el diapasón y de la m. d. frente a las cuerdas que intervienen en el acorde, pulsar cada nota consecutivamente con rapidez, apoyando solamente la última nota del arpeggio.

541. — *L'accord arpégé.* Une fois prise la position de la m. g. pour chaque accord sur la plaque de touches et celle de la m. d. face aux cordes qui interviennent dans l'accord, pincer vite chaque note sans interruption, en n'appuyant que la dernière note de l'arpège.

Ej.)
Ex.) 450



Aplicar las seis fórmulas siguientes a los acordes precedentes.

Appliquer les six formules suivantes aux accords précédents.



Acentuar las notas señaladas con el signo >.

Accentuer les notes surmontées du signe >.

542. — Arpeggios extendidos sobre las seis cuerdas.

542. — Arpèges étendus sur les six cordes.

Ej.)
Ex.) 451



Apliquense las fórmulas siguientes de m. d. a los acordes precedentes.

Appliquer les formules suivantes de la m. d. aux accords précédents.



543. — Arpeggio ligado sobre las seis cuerdas.

543. — Arpège coulé sur les six cordes.

Ej.)
Ex.) 452



LECCION 147

TRÉMOLO

346. — El trémolo consiste en la prolongación de una nota melódica mediante la repetición rápida de la misma por los dedos anular, medio e índice, con intervención periódica del pulgar para las notas del bajo de manera que produzca el efecto de una melodía continuada... Siendo en síntesis un arpeggio sobre la misma cuerda, podría ser realizado con igual variedad de fórmulas. Sin embargo, la más corriente y natural es con la digitación *p a m i*.

La dificultad del trémolo consiste, no sólo en lograr igualdad y continuidad en las notas, sino también todos los matices que de piano a fuerte puede exigir una buena interpretación.

El trémolo pulsado con las uñas es de filigrana. Sin ellas, es de suavidad éolica —como el conjunto de arco en sordina— cuyo ámbito de matices admite todas las gradaciones sin riesgo de estridencia.

Para dominar este procedimiento es preciso que la fuerza de los dedos esté concentrada en la última falange; que la mano, sin contracción alguna, esté como colgando de la muñeca; y que los dedos reunidos aunque independientemente entre sí, no causen rigidez o cansancio a la mano ni al brazo.

347. — Del arpeggio al trémolo.

Así como el acorde al abrirse en notas consecutivas se convierte en arpeggio, éste se transforma en trémolo al cerrarse en una sola cuerda.



La desigualdad de los dedos índice, medio y anular aconseja la práctica de ejercicios preparatorios cuya insistencia se alcanza la igualdad de pulsación. No hay que olvidar que la misión del trémolo es de prolongar por repetición, el valor de una nota. Para alcanzarlo correctamente conviene empezar por los mecanismos siguientes exigiéndose un mismo volumen de sonido en cada pulsación.

LEÇON 147

TRÉMOLO

346. — Le trémolo est la prolongation d'une note mélodique au moyen de la répétition rapide de celle-ci par l'annulaire, le majeur et l'index avec l'emploi périodique du pouce pour les notes de la basse de façon à produire l'effet d'une mélodie continue. Bref, le trémolo n'étant qu'un arpeggio sur la même corde, ou pourrait le jouer avec la même variété de formules. Pourtant, la plus courante et naturelle est celle qui a le doigté *p a m i*. La difficulté du trémolo consiste non seulement à obtenir l'égalité et la continuité des notes mais aussi à rendre toutes les nuances que, du piano au forte, peut exiger une bonne interprétation. Le trémolo pincé avec les ongles est une filigrane. Sans elles, il est d'une douceur éolique —comme l'ensemble des cordes en sourdine— et avec une gamme de nuances qui admet toutes les gradations sans risque de stridence.

Pour maîtriser ce procédé, il faut que la force des doigts se concentre sur la dernière phalange; que la main, sans aucune contraction, pende du poignet; et que les doigts rassemblés, bien qu'indépendants entre eux, ne provoquent aucune rigidité ou fatigue à la main ou au bras.

347. — De l'arpège au trémolo.

Ainsi que l'accord, en égrenant ses notes, se transforme en arpeggio, celui-ci devient trémolo en restant sur une seule corde.

Etant donné l'inégalité de l'index, du majeur et de l'annulaire nous conseillons la pratique assidue d'exercices préparatoires pour atteindre à une parfaite égalité de pincement.

Il ne faut pas oublier que le but du trémolo est de prolonger par répétition, la valeur d'une note. Pour y parvenir correctement, il convient de commencer par les mécanismes suivants en s'exigeant la même intensité de son à chaque pincement.

BA 12838

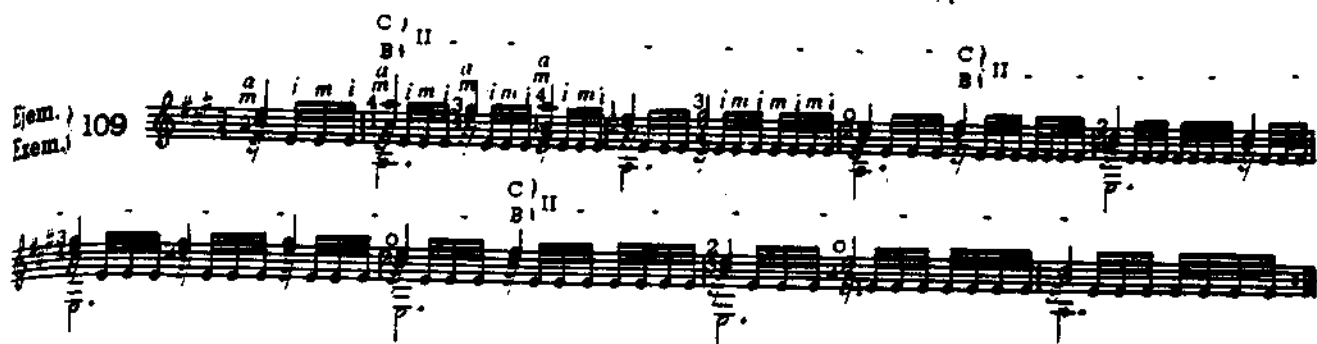
Con nota pedal en el bajo:

Avec une note pédale à la basse.



A la segunda pertenece la siguiente variación de "Jota" de Tárrega.

Cette variation de la "Jota" de Tárrega appartient au deuxième type.



Ejemplo de la tercera digitación son estos primeros compases del Estudio nº 20 de Napoleón Coste.

Ces premières mesures de l'Etude N° 20 de Napoléon Coste constituent un exemple du troisième doigté.



555. — Mecanismos preparatorios para tales casos:

a) Con referencia al Estudio nº 4, op. 29 de Sor.

Ej. } 461
Ex. }

b) Para la variación de Tárrega.

Ej. } 462
Ex. }

c) Para el Estudio nº 10 de Napoleón Coste.

Ej. } 463
Ex. }

Los Estudios citados, serán complemento musical y artístico de la técnica tratada en esta lección.

Les Etudes citées plus-haut constitueront le complément musical et artistique à la technique traitée dans cette leçon.

LECCION 148

LIGADOS

556. — Ascendentes y descendentes en una misma cuerda.

Escala mayor hasta la quinta de cada tono.

Ej. } 464 **Ex. }**

3ª Cuerda
3^{ème} Corde

LEÇON 148

COULÉS

556. — Ascendants et descendants sur une même corde.

Gamme majeure jusqu'à la quinte de chaque ton.

560. — Ejercicio diatónico con distancia entre los dedos 3 y 4.

560. — Exercice diatonique avec écart entre 3ème. et le 4ème. doigt.

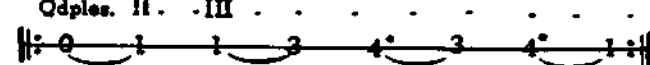
Ej. } 468
Ex. }



(4ª Cuerda)
(4 ème Corde)

F.m.

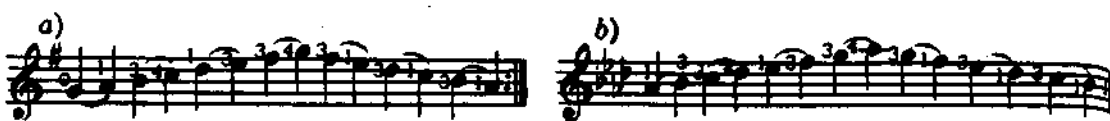
Cplos.
Qdplea. II . . III



561. — Escalas de una octava en tono mayor partiendo de nota en cuerda al aire (a), y de nota en primer traste (b).

561. — Gammes d'une octave en majeur, en partant d'une note sur une corde à vide (a), d'une note sur la première touche (b).

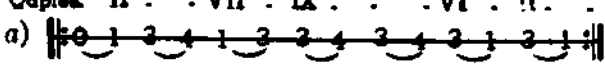
Ej. } 469
Ex. }

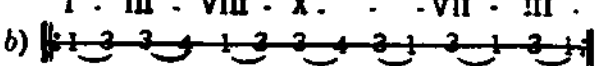


(3ª Cuerda)
(3 ème Corde)

F.m.

Cplos.
Qdplea. II . . VII . IX . . . VI . II . . . I . III . VIII . X . . VII . III .

a) 

b) 

562. — Escala menor hasta la quinta de cada tono.

562. — Gamme mineure jusqu'à la quinte de chaque ton.

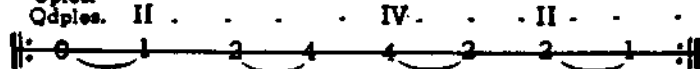
Ej. } 470
Ex. }



(3ª Cuerda)
(3 ème Corde)

F.m.

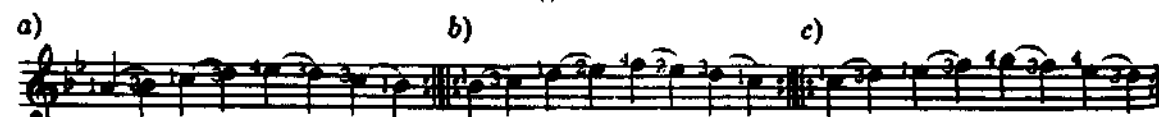
Cplos.
Qdplea. II IV . . . II . . .



563. — Períodos de la misma extensión en diferentes grados.

563. — Périodes de la même étendue sur des degrés différents.

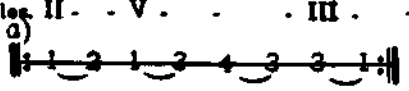
Ej. } 471
Ex. }

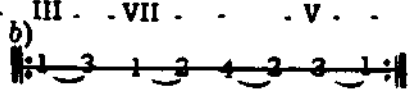


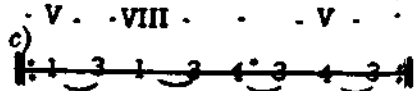
(3ª Cuerda)
(3 ème Corde)

F.m.

Cplos.
Qdplea. II . . V . . . III . . III . VII . . V . . V . VIII . . V . .

a) 

b) 

c) 

564. — Escalas de una octava en tono menor partiendo de nota en cuerda al aire (a) y de nota en primer traste (b).

564. — Gammes d'une octave en mineur en partant d'une note sur une corde à vide (a) et d'une note sur la première touche (b).

Ej. 472
Ex.

a)
(3ª Cuerda, 3ª Córda)

b)

F.m.
Cplos. II . . VII . IX . VII . IV . II .
Qdps. a) 1 2 4 1 3 3 4 4 2 4 2 2 :||| b) I . IV . VIII . X . IX . V . I .
1 3 1 3 1 3 3 4 4 2 4 2 4 3 :|||

Es conveniente practicar todas las fórmulas de esta lección en cada cuerda.

Il convient de travailler toutes les formules de cette leçon sur chaque corde

LECCION 149

LEÇON 149

LIGADOS ASCENDENTES Y DESCENDENTES
EN CUERDAS INMEDIATAS

COULÉS ASCENDANTS ET DESCENDANTS SUR DES
CORDES VOISINES

565. — Ejercicios de escalas diatónicas hasta el quinto grado sobre cuerdas afinadas por intervalo de cuarta, en cuádruplos sucesivos.

565. — Exercices de gammes diatoniques jusqu'au cinquième degré sur des cordes accordées par quarts, en quadruples successifs.

Ej. 473
Ex.

a)
Cuerdas (4)
Cordes (5)

b)
Cuerdas (4)
Cordes (5)

c)
Cuerdas (4)
Cordes (5)

F.m.
Cplos. II II II
Qdps. a) 1 2 4 1 2 1 :||| b) 2 1 4 2 1 :||| c) 1 4 2 1 2 :|||
Cds. (4) 1 2 4 1 2 1 :||| (5) 2 1 4 2 1 :||| (4) 1 4 2 1 2 :|||
(5) 2 4 1 2 1 2 :|||

566. — Cambiando la sucesión de notas.

566. — En changeant la succession des notes.

Ej. 474
Ex.

a)
Cuerdas (4)
Cordes (5)

b)
Cuerdas (4)
Cordes (5)

c)
Cuerdas (4)
Cordes (5)

F.m.
Cplos. II II II
Qdps. a) 1 2 4 1 2 1 :||| b) 2 1 4 2 1 :||| c) 1 4 2 1 2 :|||
Cds. (4) 1 2 4 1 2 1 :||| (5) 2 1 4 2 1 :||| (4) 1 4 2 1 2 :|||
(5) 2 4 1 2 1 2 :|||

567. — Escalas en tono menor hasta el quinto grado.

567. — Gammes en mineur jusqu'au cinquième degré.

Ej. 475
Ex.

F.m.
Cplos. Códps. III. V. . . . III. . . . V. . . . III. . . . I

Cds. { 4 a) b) c) 5

568. — Otras fórmulas en el mismo ámbito.

568. — D'autres formules dans la même étendue.

Ej. 476
Ex.

F.m.
Cplos. Códps. I III. V. . . . III. . . . V. . . .

Cds. { 4 a) b) c) 5

d) e)

F.m.
Cplos. Códps. III . . . VI. . V. . III . . .

Cds. { 4 d) e) 5

569. — Escalas de la misma extensión sobre cuerdas afinadas en intervalo de tercera mayor.

569. — Gammes de la même étendue sur des cordes, accordées par tierce majeure.

Ej. 477
Ex.

(3ª y 2ª Cuerdas)
(3ème et 2ème Cordes)

F.m.
Cplos. Códps. II

Cds. { 2 a) b) c) 3

F.m.

Cplos. II . . . IV . . . II . . . III . V . . VII . V . . III .

Qdps. II . . . IV . . . II . . . III . V . . VII . V . . III .

Cds.

574. — Sobre cuerdas afinadas por intervalos de tercera mayor y de cuarta.

574. — Sur des cordes accordées par tierce majeure et par quarte.

Ej. 482
Ex.

F.m.

Cplos. II . . . IV . . . II . . . II . IV . . . I . II . . .

Qdps. II . . . IV . . . II . . . II . IV . . . I . II . . .

Cds.

575. — Escalas de dos octavas.
En tonos mayores.

575. — Gammes de deux octaves.
En majeur.

Ej. 483
Ex.

F.m.

Cplos. II . . . IV . . . VI . . . V . . . III . II . . .

Qdps. II . . . IV . . . VI . . . V . . . III . II . . .

Cds.

576. — En tonos menores.

576. — En mineur.

Ej. 484
Ex.

F.m.

Cplos. III . . V . . . V . . III . V . . . III .

Qdps. III . . V . . . V . . III . V . . . III .

Cds.

Estudios complementarios LXII (Dupla) y LXIII.
Miguel Llobet. "Variaciones sobre un tema de Sor". Variación 7. Edit. U.M.E. Madrid. Nº 20.379.
Villa-Lobos. Estudio Nº 3. Edit. Max Eschig. Paris.

Etudes complementaires. LXII (Dupla) et LXIII.

Miguel Llobet. "Variations sur un theme de Sor". 7ème. Variation. Edit. U.M.E. Madrid. Nº 20.379.

Villa-Lobos. Etude Nº 3. Edit. Max Eschig. Paris.

LECCION 150

LEÇON 150

LIGADOS SIMPLES EN PROGRESIONES CROMÁTICAS
SOBRE CADA CUERDA

COULÉS SIMPLES EN PROGRESSIONS CHROMATIQUES
SUR CHAQUE CORDE

577. — Ejercicios para la independencia de los dedos, practicables en todas las cuerdas y en diferentes cuádruplos.

577. — Exercices pour l'indépendance des doigts, praticables sur toutes les cordes et dans des quâdruples différents.

Ej. } 485
Ex. }

a) 
Cuerda
Corde (3)

b) 
Cuerda
Corde (3)

c) 
Cuerda
Corde (3)

578. — Con más movimiento.

578. — Avec plus de mouvement.

Ej. Ex. 486

Dis. asc.
Des. asc.

a) **Cuerda (3)**

Dis. desc.
Des. desc.

b) **Cuerda (3)**

c) **Cuerda (3)**

F.m.
Cplos.
Qdps. I . . . II . . . III . . . IX . . . VIII . . . VII . . .

579. — Ejercicio de notas ligadas en un mismo cuádruplo pasando a cuerdas inmediatas: útil para los dedos 3 y 4.

579. — Exercices de notes coulées dans un même quadruple en passant à des cordes voisines: utile au 3ème. et au 4ème. doigts.

Ej. Ex. 487

F.m.
Cplo
Qdple II . . .

Cds.

Repítase en cuádruplos sucesivos.
Répéter dans des quadruples successifs.

Repítase en cuádruplos sucesivos.

Répéter dans des quadruples successifs.

580. — Ligados compuestos en progresión cromática sobre cada cuerda.

580. — Coulés composés en progression chromatique sur chaque corde.

Ej. Ex. 488

Dis. asc.
Des. asc.

a) **Cuerda (3)**

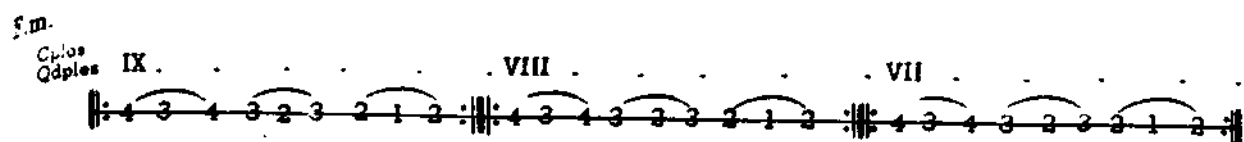
Dis. desc.
Des. desc.

b) **Cuerda (3)**

F.m.
Cplos.
Qdps. I . . . II . . . III . . .

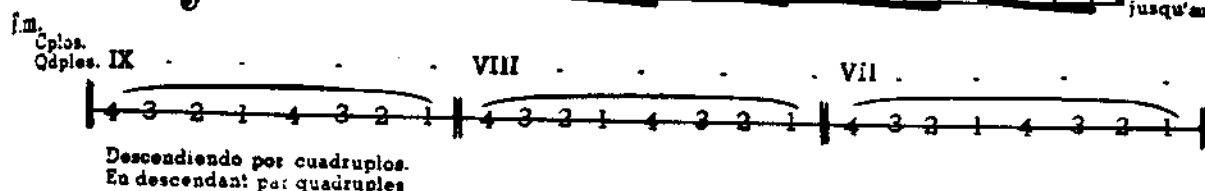
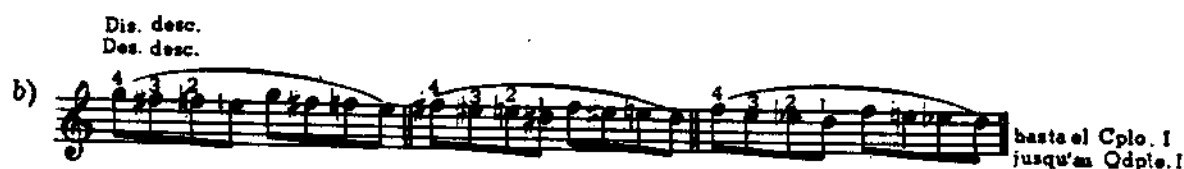
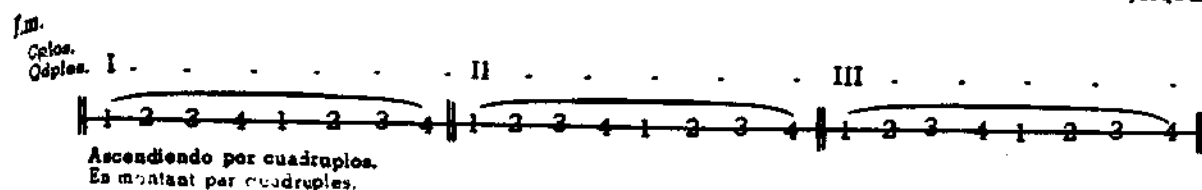
hasta el Cplo. I y descender jusqu'au Qdple. I et desc.

hasta el Cplo. I jusqu'au Qdple. I



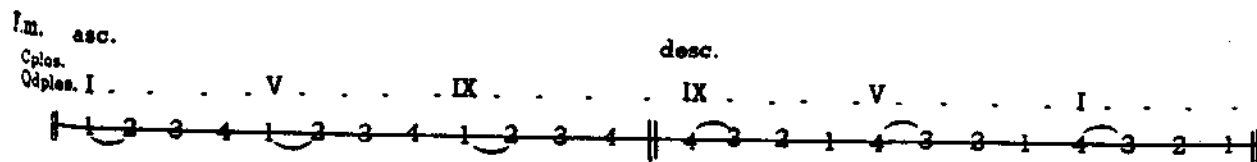
581. — Ligado progresivo de ocho notas.

581. — Coulé progressif de huit notes.



582. — Ligado y punteado en el ámbito de una octava en cada cuerda.

582. — Coulé et punteado dans l'ambitus d'une octave sur chaque corde.



Dis. asc.
Des. asc.

Dis. desc.
Des. desc.

Ej. 491
Ex.

Cuerda (4)
Corde (4)

F.m. asc. desc.

Cplos.
Qdps. I. . . . V. . . . IX IX V I

Dis. asc.
Des. asc.

Dis. desc.
Des. desc.

Ej. 492
Ex.

Cuerda (2)
Corde (2)

F.m. asc. desc.

Cplos.
Qdps. I. . . . V. . . . IX IX V I

Dis. asc.
Des. asc.

Dis. desc.
Des. desc.

Ej. 493
Ex.

Cuerda (3)
Corde (3)

F.m. asc. desc.

Cplos.
Qdps. I. . . . V. . . . IX IX V I

Obras complementarias:

Miguel Llobet. "Variaciones sobre un tema de Sor". (Variación 7ª).

Villa-Lobos. "Étude nº 3". Edit. Max Eschig. Paris.

Oeuvres complémentaires:

Miguel Llobet. "Variations sur un thème de Sor" (7ème. Variation).

H. Villa-Lobos. "Etude Nº 3". Edit. Max Eschig. Paris.

LECCION 151

PRÁCTICA COMPLEMENTARIA

583. — Distancias abiertas para la m. iz.

Ej.
Ex. 494

F.m.



584. — Ligados y arrastres (glissandos) en la misma práctica.

Ej.
Ex. 495

F.m.

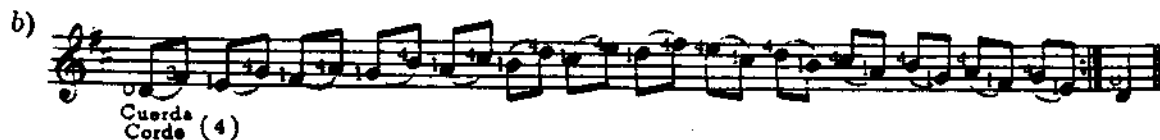
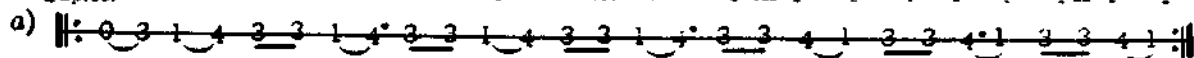


585. — Escala en terceras sueltas sobre cada cuerda en dos maneras.

Ej.
Ex. 496

F.m.

Cplos. Qdps. II . . . V . . . IX . . . XII . . . IX . . . V . . . II . . .



F.m.

Cplos. Qdps. II . . . IV . . . V . . . VII . . . IX . . . XI . . . XII . . . XI . . . IX . . . VII . . . V . . . IV . . . II . . .



586. — Escala de terceras sucesivas en tono menor sobre una misma cuerda.

586. — Gammes en tierces successives, en mineur, sur une même corde.

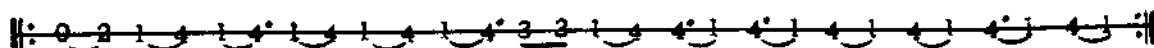
Ej. } 497
Ex. }



F.m.

Cuerda
Corde (5)

Cplos. Qdps. II . . III . V . VII . VIII . X . XII . . IX . VIII . VII . V . . III . II . .



587. — Escala de terceras consecutivas en tono mayor y en una misma cuerda, partiendo del primer cuádruplo.

587. — Gamme en tierces consécutives, en majeur et sur une même corde, en partant du premier quadruple.

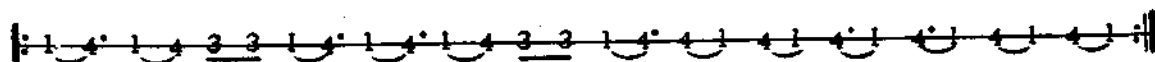
Ej. } 498
Ex. }



Cuerda
Corde (4)

F.m.

Cplos. Qdps. I . . III . V . VI . . VIII . X . . XIII . . XII . X . VIII . VI . . V . III . .



588. — Terceras consecutivas en tono menor partiendo del primer traste.

588. — Tierces consécutives en mineur, en partant de la première touche.

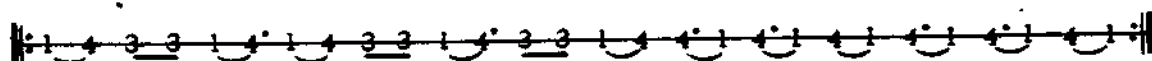
Ej. } 499
Ex. }



Cuerda
Corde (2)

F.m.

Cplos. Qdps. I . . IV . . VI . . IX . . . VIII . . XI . . IX . VIII . VI . IV . III . .



589. — Escala cromática de notas ligadas en el ámbito de tres octavas.

589. — Gamme chromatique de notes rouées dans l'étendue de trois octaves.

Ej. 500

The image shows a musical score for Exercise 500, titled 'Ej. 500'. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a single melodic line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second staff continues the melody, featuring more complex rhythmic patterns and fingerings indicated by numbers 1-4. The third staff concludes the exercise, ending with a double bar line. The notation is clear and legible, typical of a printed music book.

Complementarios:

E. Pujol. Estudio nº XLVI.

E. Pujol: Ondinas (Edit. Ricordi Americana. Buenos Aires).

Vieuxtemps-Fárrega. Estudio en La M.

Villa-Lobos, Estudio nº 10.

Etudes complémentaires:

E. Pujol. Etude N° XLVI.

E. Pujol. Ondines (Edit. Ricordi Americana. Buenos Aires).

Vieuxtemps-Tárrega. Etude en La M.

Villa-Lobos. Etude N° 10.

LECCION 152

LEÇON 152

**LIGADOS PARA DESARROLLAR LA FUERZA.
INDEPENDENCIA Y AGILIDAD DE LA M. IZ.**

COULÉS POUR DÉVELOPPER LA FORCE,
L'INDÉPENDANCE ET L'AGILITÉ DE LA M. G.

590. — Ejercicios para los dedos 2, 3 y 4.

590. — Exercices pour le 2^{ème}, le 3^{ème}, et le 4^{ème}, doigts.

Ej. Ex. 501

Cuerda (3)
Corde (3)

F.m.

ascender por cuádruplos, acelerando.
monter par quadruples en accélérant.

ascender por cuádruplos, acelerando.
monter par quadruples en accélérant.

591. — Misma práctica para los dedos 1, 2, 3 y 4.

591. — La même pratique pour le 1^{er}, le 2^{ème}, le 3^{ème}, et le 4^{ème} doigts.

Ej. } 502
Ex. }

Cuerda (2)
Corde (2)

595. — Melodía de notas ligadas y pulsadas sobre la segunda cuerda, con índice en pedal sobre la primera.

595. — Mélodie de notes coulées et pincées sur la deuxième corde, avec l'index comme pédale sur la troisième.

Ej. 508
Ex.

596. — Ejercicio de Tárrega para ligados con posición fija de otros dedos e intervención del pulgar.

596. — Exercice de Tárrega pour des coulés avec position fixe d'autres doigts et action du pouce.

Ej. 507
Ex.

597. — Escala de sextas con ligados de tres notas a la voz superior.

597. — Gamme en sixtes avec coulés de trois notes à la voix supérieure.

Ej. 508
Ex.

598. — Progresiones de ligados de dos notas por grados diatónicos.

598. — Progresions de coulés de deux notes par degrés diatoniques.

Ej. Ex. } 509

The exercise consists of three staves of music. Each staff contains a series of eighth notes grouped by slurs. Above the slurs are fingering numbers: 1, 3, 4, 1, 1, 3, 4, 1, 1, 2, 4, 1, 1, 3, 4, 1. The notes are slurred in pairs, moving up and then down the scale in a diatonic fashion.

599. — Progresiones de cuatro notas ligadas en cuerdas consecutivas desde la región grave a la sobreaguda.

599. — Progresions de quatre notes coulées sur des cordes voisines, de la région grave à la suraiguë.

Ej. Ex. } 510

The exercise consists of four staves of music. Each staff contains a series of eighth notes grouped by slurs. Above the slurs are fingering numbers: 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4. The notes are slurred in groups of four, moving up and then down the scale across consecutive strings.

600. — Fermata ascendente, de velocidad.

600. — Cadence ascendante, de vitesse.

Ej. Ex. } 511

The exercise consists of a single staff of music. It contains a series of eighth notes grouped by slurs. Above the slurs are fingering numbers: 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4. The notes are slurred in groups of four, moving up the scale.

Estudio complementario LXVI.
Miguel Llobet. Estudio-Capricho en Re Mayor
y Estudio en Mi Mayor (Edit. U. M. Esp.).

Etude complémentaire LXIV.
Miguel Llobet: Estudio Capricho en Ré Majeur
et Estudio en Mi Majeur (Edit. U. M. Esp.).

LECCION 153

LIGADOS DOBLES

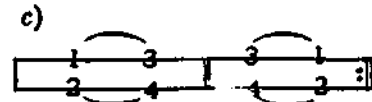
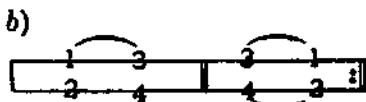
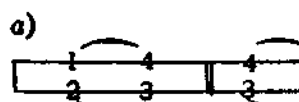
601. — Ascendentes y descendentes paralelos en
cuerdas inmediatas.

Ej.
Ex. } 512

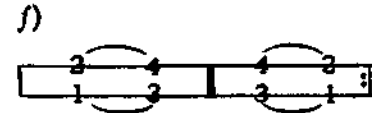
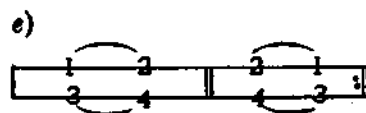
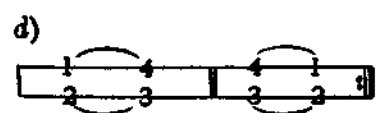


F.m.

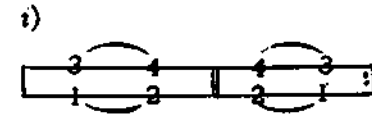
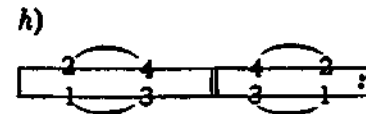
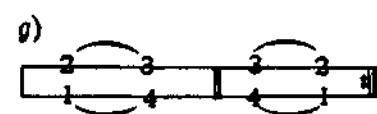
Cds. {



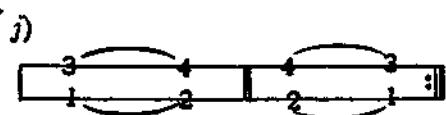
F.m.



F.m.



F.m.



602. — Ligados y arrastres simultáneos en sentido paralelo sobre dos cuerdas inmediatas.

602. — Coulés et glissés simultanés, parallèles sur deux cordes voisines.

Ej. Ex. } 513

F.m. a) b) c)

Cds. (2) 3

603. — Ligados simultáneos, de desigual valor, en cuerdas inmediatas.

603. — Coulés simultanés, à valeur inégale sur des cordes voisines.

Ej. Ex. } 514

Fórmula primera
Première formule

Cuerdas (2)
Cordes (2)

Fórmula segunda
Deuxième formule

Practíquense transportados con la misma digitación e intervalos, a las demás cuerdas inmediatas afinadas por cuartas.

A travailler transposés avec le même doigté et les mêmes intervalles, sur les autres cordes voisines accordées par quarts.

604. — Misma práctica con mayor amplitud del ligado superior.

604. — La même pratique avec une plus grande ampleur du coulè supérieur.

Ej. Ex. } 515

Cuerdas (2)
Cordes (2)



605. — Ejercicio equivalente para práctica del ligado interior.

605. — Exercice équivalent pour la pratique du coulé inférieur.

Ej. 516
Ex. 516

Cuerdas (1)
 Cordes (2)

LECCION 154

LIGADOS DOBLES CRUZADOS
(ASCENDENTES Y DESCENDENTES)

606. — Diversas fórmulas de ejercicios utilísimos para la independencia de los dedos

Ej. Ex. 517

a) b) c) d)

F.m. Cds. 12 13

e) f) g) h)

i) j) k) l)

607. — Ligados dobles en movimiento contrario sobre cuerdas inmediatas hasta la región sobreaguda.

607. — Coulés doubles en mouvement contraire sur des cordes voisines jusqu'à la région suraiguë.

a) En ligados ascendentes y descendentes:
Coulés ascendants et descendants

Ej. Ex. 518

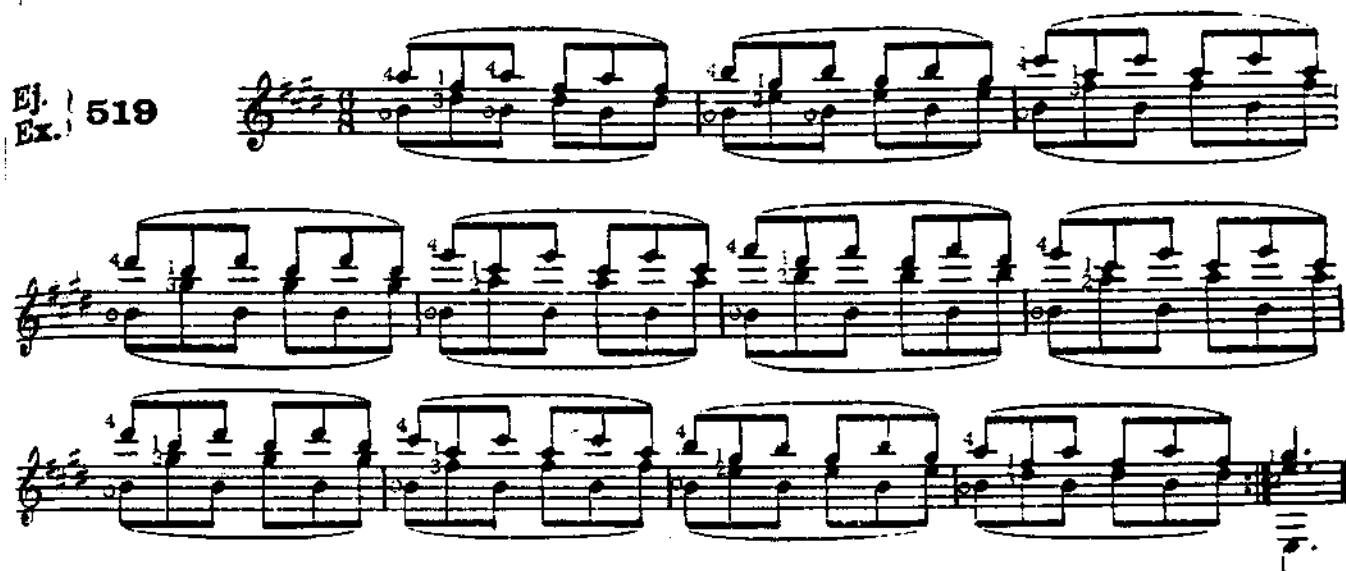
b) Inversión de la misma fórmula:
Inversion de la même formule.



608. — Práctica complementaria de los ejercicios
precedentes.

608. — Pratique complémentaire des exercices
précédents.

Ej. 519
Ex.



609. — Escala de tres octavas en tresillos desde la
región aguda hasta los graves, para la mano izquier-
da sola.

609. — Gamme de trois octaves en triolets, de la
région aigue jusqu'aux graves, pour la main gau-
che seule.

Ej. 520
Ex.



610. — Ejercicio de mano izquierda sola con armónicos simultáneos pulsados con la derecha.

610. — Exercice pour la main gauche seule avec des harmoniques simultanés joués avec la main droite.

Ej. Ex. 521

Estudios complementarios: L y LXVII.

Boloni-Tárrega. Célebre Minuetto. (Vide Pascual Rodi. Método Moderno. Parte IV, pág. 131).

F. Sor. Variaciones sobre un tema de Paisiello (Var. 8).

F. Tárrega. Alborada. (Edit. Ildefonso Alier, nº 5391).

F. Tárrega. Jota (Variación de ligados y armónicos octavados).

M. Llobet. Variaciones sobre un tema de Sor. (Var. 9).

Etudes complémentaires: L et LXVII.

Boloni-Tárrega. Célebre Minuetto. (Vide Pascual Roch. Método Moderno. IV Parte, p. 131).

F. Sor. Variations sur un thème de Paisiello (8ème. Var.).

F. Tárrega. Alborada. (Edit. Ildefonso Alier, Nº 5391).

F. Tárrega. Jota (Variation de coulés et d'harmoniques à l'octave).

M. Llobet. Variations sur un thème de Sor (9ème. Var.).

LECCION 155

TRINOS

611. — El trino consiste en la repetición alternada y rápida de una nota con la inmediata superior o inferior —cromática o diatónica— por medio de un movimiento mixto de ligado ascendente y descendente. El efecto propuesto es que el oído perciba las dos notas con tal continuidad y frecuencia que parezcan dadas casi a un mismo tiempo.

Su duración es igual al valor de la nota principal y es practicable sobre cada cuerda aisladamente o sobre dos cuerdas a la vez.

Se indica con la abreviatura *tr.* o *tr.* encima o debajo de la nota que ha de ser trinada pulsando solamente la primera.

LEÇON 155

TRILLES

611. — Le trille est la répétition alternée et rapide d'une note avec l'immédiate supérieure ou inférieure —chromatique ou diatonique— au moyen d'un mouvement mixte de coulé ascendant et descendant.

On doit veiller à ce que l'oreille perçoive les notes avec une continuité et une fréquence telles qu'elles sembleront jouées presque en même temps.

Sa durée est égale à la valeur de la note principale et on peut le jouer sur chaque corde séparément ou sur deux cordes à la fois. On l'indique avec l'abréviation *tr.* ou *tr.* au-dessus ou au-dessous de la note qui porte l'ornement et qui est la seule à être pincée.

612. — La mejor manera de estudiarlo será la siguiente: 1º Fijar bien el dedo que corresponde a la nota principal, pulsándola al mismo tiempo. 2º Dejar caer seguidamente el dedo en la misma cuerda sobre el traste correspondiente a la segunda nota con la fuerza necesaria para que se oiga con la misma intensidad. 3º Tirar de la cuerda hacia la inmediata superior como en los ligados descendentes cuidando de evitar cualquier roce con esta que pudiera producir sonido extraño. y 4º Repetir estos dos movimientos con la mayor continuidad y rapidez posible, durante el tiempo indicado por la nota principal.

Ninguna preparación para llegar a dominar toda clase de trinos y ligados será más eficaz que la de haber practicado de antemano con la debida insistencia, los ejercicios 187 y siguientes hasta el 237 que figuran en el Libro tercero de esta misma Escuela Razonada, desde la pág. 71 hasta la 89.

Hemos visto ejecutar habilmente algún trino con tres dedos, o sea pisando, la nota principal con el primer dedo y alternando los dedos 2 y 3 para la nota superior.

Aun admitiéndolo como fórmula convencional de dudoso resultado, en el más feliz de los casos tendría siempre en su favor, el apartarse de la corrección natural que una buena ejecución requiere.

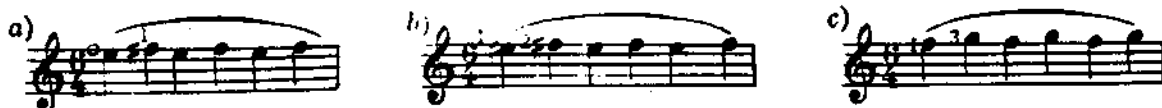
613. — También se usa en determinados casos el trino *pulsado* en dos cuerdas distintas. El resultado es duro. Solamente es admisible y hasta aconsejable, en ejecuciones de conjunto instrumental para alcanzar la debida proporción sonora en su fusión con los demás elementos.

614. — Trinos sueltos con diferentes dedos en cada cuerda.

Ej.
Ex. } 522



Ej.
Ex. } 523



612. — La mejor manera de estudiarlo será la siguiente: 1º Bien fijar el dedo que corresponde a la nota principal, pulsándola al mismo tiempo. 2º Dejar caer seguidamente el dedo en la misma cuerda sobre el traste correspondiente a la segunda nota con la fuerza necesaria para que se oiga con la misma intensidad.

3º Tirar de la cuerda hacia la inmediata superior como en los ligados descendentes cuidando de evitar cualquier roce con esta que pudiera producir sonido extraño. y 4º Repetir estos dos movimientos con la mayor continuidad y rapidez posible, durante el tiempo indicado por la nota principal.

Ninguna preparación para llegar a dominar toda clase de trinos y ligados será más eficaz que la de haber practicado de antemano con la debida insistencia, los ejercicios 187 y siguientes hasta el 237 que figuran en el Libro tercero de esta misma Escuela Razonada, desde la pág. 71 hasta la 89.

Hemos visto ejecutar habilmente algún trino con tres dedos, o sea pisando, la nota principal con el primer dedo y alternando los dedos 2 y 3 para la nota superior.

Aun admitiéndolo como fórmula convencional de dudoso resultado, en el más feliz de los casos tendría siempre en su favor, el apartarse de la corrección natural que una buena ejecución requiere.

613. — También se usa en determinados casos el trino *pulsado* en dos cuerdas distintas. El resultado es duro. Solamente es admisible y hasta aconsejable, en ejecuciones de conjunto instrumental para alcanzar la debida proporción sonora en su fusión con los demás elementos.

614. — On emploie aussi, dans certains cas, le trile *pincé* sur deux cordes différentes.

Le resultat est dur. On peut seulement l'admettre et même le conseiller, dans des exécutions d'ensemble pour obtenir la proportion sonore requise dans sa fusion avec les autres instruments.

614. — Trilles avec des doigts différents sur chaque corde.

F.m.

a) $\overset{\text{Cplo.}}{\text{Qdple.}}$ II b) I c) I

d) e) f) g)

F.m.

d) $\overset{\text{Cplo.}}{\text{Qdple.}}$ I e) I f) I g) II

613. — Trinos sujetos a segundas notas con desplazamientos de la mano.

613. — Trilles joués simultanément avec une autre note et avec déplacements de la main.

Ej. Ex. 524

616. — Trinos correspondientes a diferentes notas de un acorde.

616. — Trilles correspondant à des notes différentes d'un accord.

Ej. Ex. 525

617. — Trinos con arpeggio de armónicos octavados.

617. — Trilles avec arpegge d'harmoniques à l'octave.

Ej. Ex. 526

Trabajos complementarios:

Pastoral de Mozart (Comps. 45-49, 72-76).

F. Tárrega. Fermata del Nocturno nº 2, de Chopin.

M. Llobet. Fermata del mismo Nocturno.

Gaspar Sanz. Folías (Edit. Max Eschig, nº 1006, Paris).

Aguado. Lección 37. Lámina 3ª.

Travaux complémentaires:

Pastorale de Mozart. (Mesures 45-49, 72-76).

F. Tárrega. Cadence du Nocturne Nº 2 de Chopin.

M. Llobet. Cadence du même Nocturne.

Gaspar Sanz. Folías. (Edit. Max Eschig Nº 1006, Paris).

Aguado. Leçon 37. 3ème. gravure.

LECCION 156

EFECTOS DE SONORIDAD ESPECIAL.

ARMÓNICOS, CAMPANELAS, PIZZICATOS.

RASGUEADOS E IMITACIONES

622. — *Armónicos octavados con notas simultáneas.*

En los libros segundo y tercero (lecciones 59 y 114 respectivamente), hemos tratado de los armónicos naturales y octavados.

Otra aplicación de estos útinos es la que lleva consigo otra voz simultánea en cuerda inferior, pulsada con el dedo medio.

Tratándose, en este caso, de notas dobles o de acordes en tres o más cuerdas, el armónico corresponde siempre a la voz superior.

Puesto el índice de la m. d. en contacto apenas con la cuerda sobre la barrita donde se produce el armónico, el dedo anular pulsará la cuerda que le corresponda; y el dedo medio, la cuerda inferior. Si el acorde constara de tres notas, el pulgar tiene a su cargo la nota del bajo; y si consta de más cuerdas consecutivas, las pulsará igualmente, resbalando, el mismo dedo.

LEÇON 156

EFFETS À SONORITÉ SPÉCIALE.

HARMONIQUES, CAMPANELAS, PIZZICATI.

RASGUEADOS ET IMITATIONS

622. — *Harmoniques à l'octave avec des notes simultanées.*

Dans le deuxième et le troisième livres (leçons 59 et 114 respectivement) nous avons traité les harmoniques naturels et à l'octave. On peut aussi trouver ces derniers, accompagnés d'une voix simultanée, jouée sur une corde inférieure, avec le majeur.

S'agissant, dans ce cas, de doubles notes ou d'accords joués sur trois ou plusieurs cordes, l'harmonique correspond toujours à la voix supérieure.

Une fois que l'index de la m. d. aura été en léger contact avec la corde, sur la petite barre où se produit l'harmonique, l'annulaire pincera la corde correspondante; et le majeur, la corde inférieure. Si l'accord a trois notes, le pouce doit jouer la note de la basse; et, s'il est formé sur plusieurs cordes voisines, c'est également le pouce qui devra les pincer, en glissant.

B II

XII . . . XV. XII. XIV. XV. XIV . XII . XIV . XII. XIV . XII. XIV. XII. XVII

Ej. } 531

Ex. }

XVI. XIX . . XII . . XV . XII. XIV. XV. XIV . XII . XII . . .

procúrese dar a las dos notas superiores de cada acorde la intensidad y relieve que, respectivamente les corresponde.

Tâchez de donner aux deux notes supérieures de chaque accord l'intensité et le relief qui leur correspondent respectivement.

Ej. } 532
Ex. }

Danza nº 5 de E. Granados. (Transcr. de M. Llobet). Compases 47 al 55 (Edit. U. M. Esp. Nº 15.611).

Danse Nº 5 de E. Granados. (Transcr. de M. Llobet). Mesures 47-55. (Edit. U. M. Esp. Nº 15.611).

623. — Práctica del armónico octavado en acordes de cuatro, cinco y seis notas.

623. — Pratique de l'harmonique à l'octave dans des accords de quatre, cinq et six notes.

Ej. } 533
Ex. }

Obras complementarias.

Miguel Llobet. "La filla del Marxant". "El Mestre". Edits. Ricordi Americana y Unión Musical Española, nº 20.372.

Tárrega. "Jota" y "Carnaval de Venecia". Edición Fortea y Método de Guitarra de Pascual Roch.

Isaias Savio. "Cajita de Música" (São Paulo, Brazil).

Oeuvres complémentaires:

Miguel Llobet. "La filla del Marxant". "El Mestre". Edit. Ricordi Americana et Unión Musical Española, Nº 20.372.

Tárrega. "Jota" et "Carnaval de Venecia". Edition Fortea et Méthode de Guitare de Pascual Roch.

Isaias Savio. "Cajita de Música" (Sao Paulo, Brazil).

LECCION 157

PIZZICATI

624. — El pizzicato puede ser *apagado, normal, abierto o estridente*.

El primero equivale al efecto de sordina en los demás instrumentos de cuerda. El segundo y tercero corresponden al staccato de los instrumentos de arco; y el estridente, se aplica a ciertos pasajes de música grotesca o de carácter imitativo.

Aunque para todo efecto de pizzicato, la mano derecha debe adoptar una posición distinta a la normal, cambia ligeramente, según el matiz de sonoridad que quiera obtenerse.

625. — Para el *pizzicato apagado*, dando vuelta a la muñeca hacia la derecha, colóquese la mano junto al puente de manera que su borde lateral descansa diagonalmente sobre las seis cuerdas. El dedo meñique, extendido en la misma dirección, deberá apoyarse en la tapa armónica para contrarrestar la presión de la mano sobre las cuerdas. En esta posición, sólo al pulgar le es dado pulsar las cuerdas con la parte lateral de su falangeta, deteniendo su impulsión en la cuerda inmediata.

Ejercicio de pizzicato *apagado* sobre todas las cuerdas.

Ej. 534 Ex.

Evítese toda rigidez en la mano y procúrese obtener en cada nota, el mismo timbre velado y blando que caracteriza el matiz de este pizzicato.

626. — Pizzicato "normal".

Colocada la mano sobre las cuerdas junto al puente con el meñique apoyado en la tapa armó-

LEÇON 157

PIZZICATI

624. — Le pizzicato peut être *étouffé, normal, ouvert ou strident*. Le premier équivaut à l'effet de la sourdine des autres instruments à cordes.

Le deuxième et le troisième correspondent au staccato des instruments à archet; et le strident, s'applique à certains passages de musique grotesque ou à caractère imitatif.

Bien que la main droite doive adopter, pour tout effet de pizzicato, une position différente de la normale, elle change un peu selon la nuance de sonorité que l'on veuille obtenir.

625. — Pour le *pizzicato étouffé*, il faut tourner le poignet vers la droite et mettre la main tout près du chevalet de façon que son bord latéral repose diagonalement sur les six cordes. L'auriculaire, étendu dans le même sens, devra s'appuyer sur la table d'harmonie pour s'opposer à la pression de la main sur les cordes.

Dans cette attitude, il n'est permis qu'au pouce de pincer les cordes avec la partie latérale de sa phalange, en arrêtant son impulsion sur la corde immédiate.

Exercice de pizzicato "*étouffé*" sur toutes les cordes.

Évitez toute raideur de la main et tâchez d'obtenir, à chaque note, la même timbre velouté et mou qui caractérise la nuance de ce pizzicato.

626. — Pizzicato "normal".

Après avoir mis la main sur les cordes, tout près de chevalet, avec l'auriculaire appuyé sur la

nica, ocupense solamente los tres bordones con la parte blanda del carpo dejando libres los demás dedos para pulsar las cuerdas convenientes.

En esta posición deberá acompañar la mano, los movimientos del pulgar sobre las cuerdas, amortiguando los bajos como en sordina y dejar que el índice y medio, pulsen las notas altas en staccato.

Para este efecto pulsará el pulgar, sin apoyar en la cuerda inmediata como en la pulsación normal; solo, o con índice y medio a la vez, o separadamente. Fijo el meñique en la tapa (figs. 1 y 2) dichos dedos pulsarán diagonalmente las cuerdas a la distancia posible del puente (fig. 1), articulando hacia el interior de la mano (fig. 2), como en los acordes, procurando claridad e igualdad en las notas. El anular, solo se usará excepcionalmente para algún acorde de cuatro o más notas.

table d'harmonie, occupez seulement les trois bords avec la partie molle du carpe, en laissant libres les autres doigts pour pincer les cordes convenables. Dans cette position, la main devra accompagner les mouvements du pouce sur les cordes, en amortissant les basses comme en sourdine, et elle devra laisser l'index et le majeur pincer les notes aiguës en staccato.

Pour produire cet effet, le pouce pincera, sans appuyer sur la corde suivante comme dans le pincement normal; seul, ou avec l'index et le majeur à la fois, ou séparément.

L'auriculaire restant fixe sur la table d'harmonie (Fig. 1 et 2), ces doigts pinceront diagonalement les cordes, à la distance possible du chevalet (Fig. 1), en articulant vers l'intérieur de la main (Fig. 2), comme pour les accords et en tâchant d'obtenir de la clarté et de l'égalité dans les notes. On n'emploiera l'annulaire qu'exceptionnellement pour quelque accord de quatre ou plusieurs notes.*



Fig. 1.



Fig. 2.

627. — Pizzicato con los dedos *i* y *m* en dos cuerdas inmediatas a la vez, alternando con el pulgar en otras cuerdas.

627. — Pizzicato avec les doigts *i* et *m* sur deux cordes voisines a la fois, en alternant avec le pouce sur d'autres cordes.



628. — Misma práctica con los dedos *i* y *m* en dos cuerdas separadas.

628. — La même pratique avec les doigts *i* et *m* sur deux cordes éloignées.

Ej. Ex. 536

629. — Pizzicato en acordes de tres notas.

629. — Pizzicato en accords de trois notes.

Ej. Ex. 537

630. — Pizzicato arpegiado.

630. — Pizzicato arpégé.

Ej. Ex. 538

Practíquese igualmente invirtiendo el arpegio.

A travailler également en renversant l'arpège.

631. — Pizzicato "abierto".

Para este efecto de sonoridad, colóquese la mano como para el pizzicato normal, pero *sobre el puente*, sin que la base exterior del carpo establezca contacto con las cuerdas. De esta manera se consigue el picado en las cuerdas pulsadas por los dedos índice y medio sin que la sonoridad de los bajos quede ensombrecida.

Los mismos ejercicios del *pizzicato normal* son útilmente aplicados a esta pulsación.

632. — Pizzicato "estridente".

Usado ocasionalmente en pasajes de carácter grotesco o imitativo. A mediados del siglo pasado, algunos guitarristas lo titulaban "figle"; otros, "fagot"; sin duda por su semejanza con el timbre de estos instrumentos. En los agudos podría recordar la trompeta en sordina.

Se obtiene colocando la mano del mismo modo que para el *pizzicato apagado*, pero entre el puente y la tarraja, sin hacer presión sobre las cuerdas; de manera que las vibraciones de éstas al rozar con el borde de la mano, queden deformadas y produzcan el sonido gangoso o estridente que se desea.

Para este efecto se pulsan las cuerdas principalmente con el pulgar, en la misma forma que para producir el *pizzicato apagado*.

631. — Pizzicato "Ouvert".

Pour produire cet effet de sonorité, placez la main comme pour le pizzicato normal, mais *sur le chevalet*, sans aucun contact de la base extérieure du carpe avec les cordes. De cette façon, on obtient le staccato, sur les cordes pincées par l'index et le majeur, sans que la sonorité des basses reste assombrie.

Les mêmes exercices du pizzicato normal peuvent être utilement appliqués à ce pincement.

632. — Pizzicato "Strident".

Employé parfois dans des passages à caractère grotesque ou imitatif. Vers le milieu du XIXe. Siècle, quelques guitaristes l'appelaient "Ophicléide"; d'autres "basson"; sans doute à cause de sa ressemblance avec le timbre de ces instruments. À l'aigu, il pourrait imiter la trompette en sourdine.

On l'obtient en mettant la main de la même façon que pour le *pizzicato étouffé*, mais entre le chevalet et la rosace, sans faire aucune pression sur les cordes, de façon que les vibrations de celles-ci, au moment de frôler avec le bord de la main, soient déformées et produisent la sonorité nasillarde ou stridente que l'on désire.

Pour produire cet effet, on pince surtout les cordes avec le pouce, comme pour produire le *pizzicato étouffé*.

Ejemplo y práctica de este procedimiento.

Exemple et pratique de ce procédé.

Ej. Ex. 539

The musical score consists of three staves. The first staff is labeled 'Pizz. estrid.' and 'IV'. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various notes, rests, and fingerings, with some notes marked with 'p' for piano. The second staff is labeled 'Pizz. normal' and continues the musical sequence. The third staff is also labeled 'Pizz. normal' and shows further musical notation. The score is a practical example of the 'Pizzicato estridente' technique described in the text.



"Guajira Gitana". E. Pujol. (Edit. Max Eschig. Paris, nº 1204).

En el primer período el *pizzicato estridente* es para sugerir la rasqueta; tosco instrumento a manera de rallador de pan, del cual se valen los nativos cubanos para acentuar con un plectro metálico el ritmo de esta danza. Canción y danza a la vez, que al ser asimilada en España por los cantaores y guitarristas populares, adquirió trazos vigorosos que la diferencian de su natural melancolía. A ello responde el segundo período en *pizzicato abierto*, que es el staccato normal.

"Guajira Gitana", E. Pujol. (Edit. Max Eschig. Paris, Nº 1204).

Dans la première période, on emploie le *pizzicato strident* pour suggérer "la rasqueta" (le racleur), instrument grossier qui ressemble à une râpe à pain et dont se servent les naturels de Cuba pour accentuer, avec un plectre métallique, le rythme de cette danse. Chanson et danse à la fois, qui, au moment d'être assimilée en Espagne par les "cantaores" (chanteurs) et les guitaristes populaires, acquit des traits vigoureux qui l'éloignent de sa naturelle mélancolie. C'est pourquoi on a adopté pour la deuxième période le *pizzicato ouvert* qui est le staccato normal.

633. — Ritmo de Seguidilla.

633. — Rythme de Seguidilla.



De "El chaleco blanco". Chueca-Tárrega. (Ver Pascual Roch. Método moderno para guitarra, p. 127).

De "El chaleco blanco". Chueca-Tárrega. (Voir Pascual Roch. Méthode moderne pour guitare, page 127).

634. — *Pizzicato estridente* de carácter grotesco.

634. — *Pizzicato strident* à caractère grotesque.



Pulgar solamente.
Le pouce seulement.



Fragmento del "Dúo de los paraguas", de Federico Chueca. (Transc. Tárrega. Ver. P. Roch, op. cit., pág. 135).

Fragment du "Duo de los paraguas", de Federico Chueca. (Transc. Tárrega. Voir P. Roch, op. cit., page 135).

Estudios complementarios n.º XLIX y LXVI.
Material auxiliar para la misma práctica:
Alfonso Broqua. Estudio Criollo n.º 7 (Edit. Max Eschig. Paris).
F. Sor. Estudio en re menor, op. 31, n.º 16.
F. Sor. Fantasía dedicada a Pleyel, op. 7. Variación 7.
Tárrega. Preludio n.º 4 y Minuetto.

Etudes complémentaires N.º XLIV et LXVI.
Materiel auxiliaire pour la même pratique.
Alfonso Broqua. Estudio Criollo N.º 7 (Ed. Max Eschig. Paris).
F. Sor. Etude en ré mineur, op. 31, N.º 16.
F. Sor. Fantaisie dédiée à Pleyel, op. 7. 7ème. Variation.
Tárrega. Prélude N.º 4 et Menuet.

LECCION 158

CAMPANELAS

635. — Particularidad armónica de la guitarra, que consiste en pulsar al aire una o dos cuerdas cuyos sonidos forman parte de un acorde.

La condición de poder pulsar notas pisadas y al aire consecutivamente sin detener sus vibraciones, produce a veces insospechadas armonías.

La *campanela* deriva de los instrumentos congéneres antiguos, que montados con cuerdas dobles (órdenes) afinadas al unísono las tres altas y en octavas o quintas los bordones, al pisar éstas en cualquier traste, se producían al mismo tiempo dos notas: la superior perteneciente a la melodía; y la inferior al bajo.

De ahí que pulsando primeramente el *mi* de la prima al aire y luego el *re* de la cuarta (al aire también), quedaban vibrando el *mi* y el *re* en intervalo de segunda y de novena a la vez. Pruebas de ello se encuentran particularmente en la música de Gaspar Sans, Ribayaz, Guerau y Santiago de Murcia.

Ejemplo:



LEÇON 158

CAMPANELAS

635. — C'est une particularité harmonique de la guitare qui consiste à pincer à vide une ou deux cordes dont les sons font partie d'un accord. Cette condition de pouvoir pincer des notes appuyées et à vide consécutivement, sans arrêter leurs vibrations, produit, parfois, des harmonies insoupçonnées.

La *campanela* dérive des anciens instruments du même genre, qui étaient munis de cordes doubles (tangs) accordées à l'unisson les trois aiguës et par octaves ou quintes les bourdons; au moment d'appuyer ces cordes sur n'importe quelle touche, deux notes se produisaient en même temps: la supérieure qui appartenait à la mélodie, et l'inférieure à la basse. Donc, si l'on pinçait d'abord le *mi* de la première corde à vide et après le *ré* de la quatrième (à vide aussi), le *mi* et le *ré* continuaient de vibrer par intervalle de seconde et de neuvième à la fois. On en trouve les preuves surtout dans la musique de Gaspar Sanz, Ribayaz, Guerau et Santiago de Murcia.

Exemple:

Transcripción de la cifra original.
(Ver Gaspar Sanz. "Instrucción de música para guitarra". Hered. de Diego Dormes. Zaragoza. 1674).

Transcription de la tablature originale.
(Voir Gaspar Sanz. "Instrucción de música para guitarra". Hered. de Diego Dormes. Zaragoza. 1674).

Efecto real:

Effet réel:



Tercera Pavana de Gaspar Sanz. (Fragmento).

Troisième Pavane de Gaspar Sanz (Fragment).



Pasaje de "La Libélula" de E. Pujol. (Edit. Max Eschig. Paris).

Debe guardarse la sonoridad como si fuera con pedal abierto en el piano.

Passage de "La Libélula" de E. Pujol. (Edit. Max Eschig. Paris).

On doit conserver la sonorité comme si c'était avec la pédale droite au piano.

Estudio complementario nº LIX.
Aguado. Método. Lección 49.
J. de Fossa. Variación de "Folies d'Espagne".
Isaías Savio. "Murmillos" y "Preludio nº 1".
Diego Gracia y Cía. Buenos Aires.

Etude complémentaire Nº LIX.
Aguado. Méthode. Leçon 49.
J. de Fossa. Variation de "Folies d'Espagne".
Isaías Savio. "Murmillos" et Prélude Nº 1.
Diego Gracia et Cía., Buenos Aires.

LECCION 159

RASQUEADOS

636. — Procedimiento propio del género "flamenco" introducido en composiciones modernas y especialmente en las de carácter español.

El rasgueado exige de los dedos una acción opuesta a la de la pulsación normal o sea que, impulsando las cuerdas con el dorso de los dedos, agita su tensión con el simple movimiento de abrir la mano.

Existen distintas maneras de ejecutarlo. Como es estilo muy variado y personal, daremos aquí solamente las que figuran en algunas composiciones del repertorio actual.

637. — El rasgueado común (o normal), consiste en deslizar los dedos de la m. d. (excepto el pulgar) por su parte externa, sobre las cuerdas. Este movimiento es alternado con otro en sentido contrario.

LEÇON 159

RASQUEADOS

636. — C'est un procédé propre au "flamenco" introduit dans des compositions modernes et surtout dans celles à caractère espagnol.

Le rasgueado exige des doigts une action opposée à celle du pincement normal: c'est-à-dire qu'en impulsant les cordes avec le revers des doigts, il en agite la tension avec le simple mouvement d'ouvrir la main.

On peut le produire de différentes manières. Comme il s'agit d'un style très varié et personnel, nous ne donnerons ici que celles que figurent dans quelques compositions du répertoire actuel.

637. — Pour le rasgueado commun (ou normal) on glisse sur les cordes les doigts de la m. d. (sauf le pouce) par leur partie externe. Ce mouvement est alterné avec un autre en sens contraire, pro-

producido por el pulgar solamente¹. Algunos emplean para este segundo movimiento, los mismos dedos del primero por su parte interna; y otros se valen solamente del índice para los dos movimientos. (Figs. 3 y 4).



Fig. 3

638. — Se llama *rasgueado seco* cuando es producido por un golpe brusco de los dedos sobre las cuerdas.

Se indica generalmente en la música impresa, con una flecha hacia arriba o hacia abajo, delante o encima del acorde: ↑ ↓².

639. — *Graneado* es cuando los mismos dedos se deslizan uno tras otro sobre las cuerdas arpegiando el acorde que en ellas ha formado la mano izquierda.

Se indica como el anterior, pero con flecha serpenteada: ~ ~

640. — El *rasgueado continuo* (o doble) se obtiene levantando la mano derecha a la altura de la sexta cuerda, de manera que el dedo meñique (que indicamos con una *e* — inicial de "externo" — para no confundirlo con el dedo medio) pueda empezar el rasgueo sobre dicha cuerda (fig. 5), y a él sigan los demás hacia la prima (fig. 6). Luego, deslizar el pulgar por su parte externa en sentido contrario, para recomenzar sin discontinuidad los mismos movimientos (fig. 7). Es necesario para enlazar este doble juego, mucha flexibilidad en la muñeca, a la vez que un movimiento circular de la mano como si los dedos rodasen en *trémolo*

dut seulement par le pouce³. Quelques-uns emploient pour ce deuxième mouvement les mêmes doigts que pour le premier, mais par leur partie interne; et d'autres ne se servent que de l'index pour les deux mouvements (Fig. 3 et 4).



Fig. 4

638. — Quand il est produit par un brusque coup des doigts sur les cordes, on l'appelle *rasgueado sec*.

Généralement, on l'indique sur les partitions avec une flèche vers le haut ou vers le bas, avant l'accord ou au-dessus de celui-ci: ↑ ↓².

639. — Quand les doigts glissent sur les cordes, l'un après l'autre, en arpegeant l'accord que la main gauche a formé sur elles, on l'appelle *égrené*.

On l'indique comme le précédent, mais avec la flèche ondulée: ~ ~

640. — On obtient le *rasgueado continu* (ou double) en levant la main droite à hauteur de la sixième corde, de façon que l'annulaire (que nous indiquons avec un *e* — initiale d'externe — pour ne pas le confondre avec l'annulaire) puisse commencer le "rasgueo" sur cette corde (Fig. 5) et que les autres doigts le suivent vers la chanterelle (Fig. 6). Après, glisser le pouce par sa partie externe en sens contraire, pour recommencer sans interruption les mêmes mouvements (Fig. 7). Pour enchaîner ce double jeu, il faut beaucoup de souplesse au poignet, ainsi qu'un mouvement circulaire de la main comme si les doigts roulaient en *trémolo*

¹ Véase Rafael Marín, "Método de Guitarra flamenca por música y cifra", Madrid, pgs. 74-79.

² Emilio Medina, "Método de Guitarra flamenca", Edit. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1958, pgs. 15-17.

³ Llamado antiguamente en Francia "accord rabattu".

¹ Vide Rafael Marín, "Método de Guitarra flamenca por música y cifra", Madrid, pages 74-79.

² Emilio Medina, "Método de guitarra flamenca", Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1958, pages 15-17.

³ Jadis appelé en France "accord rabattu".

*rasgueado sobre el plano de las cuerdas **.



Fig. 5.

641. — El rasgueado con *golpe* (o percusión) consiste en la combinación de un rasgueado breve sobre las cuerdas junto al puente, con el índice, a la vez que la pulsación del pulgar en una cuerda baja y una percusión del dedo medio o anular, en la parte lisa del puente que va pegada a la tapa (figs. 8 y 9).



Fig. 8.

Algunos *tocadores*, por dar la percusión en la tapa, han tenido que adoptar una placa de material plástico o de madera, aplicada a ella, que además de ser contraria a la vibración, es de una estética deplorable. Aunque es efecto exclusivo del estilo andaluz, se usa algunas veces (sin el rasgueo simultáneo del índice) como acentuación rítmica en la música corriente.

Para práctica complementaria de esta materia aconsejamos las obras siguientes:

Joaquín Turina. "Ráfaga".
Joaquín Turina. Sonata. Allegro vivo.
Joaquín Turina. "Sevillana".
F. Moreno Torroba. "Sevillana".
E. Pujol. "Sevilla" (Evocación).

* En nuestras composiciones lo hemos indicado así:



fuera del pentagrama y sobre los acordes.

*rasgueado sur le plan des cordes **.



Fig. 6.

641. — Si l'on combine un rasgueado bref avec l'index sur les cordes tout près du chevalet, avec le pincement simultané du pouce sur une corde grave et une percussion du majeur ou de l'annulaire sur la partie lisse du chevalet, qui va collée à la table d'harmonie, on obtient le rasgueado avec *coup* (o percussion) (Fig. 8 et 9).



Fig. 9.

Quelques *tocadores*, pour rendre la percussion sur la table d'harmonie, y ont appliqué une plaque en bois ou en plastique, qui est non seulement contraire à sa vibration, mais d'un effet esthétique déplorable.

Bien que ce soit un effet exclusif du style andalou, on l'emploie parfois (sans le rasgueo simultané de l'index) comme accentuation rythmique dans la musique courante. Pour la pratique complémentaire de ce sujet nous conseillons les oeuvres suivantes:

Joaquín Turina. "Ráfaga".
Joaquín Turina. Sonata. Allegro vivo.
Joaquín Turina. "Sevilla".
F. Moreno Torroba. "Sevilla".
E. Pujol. "Sevilla" (Evocación).

* Dans nos compositions nous l'avons indiqué ainsi:



hors de la portée et sur les accords.

LECCION 160

TAMBORA

642. — Efecto de percusión que se obtiene sobre varias cuerdas consecutivas, producido por un golpe seco dado por el dedo pulgar extendido perpendicularmente sobre todas o varias cuerdas, junto al puente.

Dando vuelta a la muñeca hacia el interior de la mano d. en sentido contrario del pizzicato, déjese caer el pulgar en toda su longitud y por su borde lateral, sobre las cuerdas que deban vibrar. Un golpe seco con esta parte del dedo y abandono de la mano a su propio peso; el mismo choque con las cuerdas rechaza la mano para poder insistir con la frecuencia necesaria.

Sin esta condición, las vibraciones interrumpidas, apagarían el sonido.

La muñeca, sin contracción, deberá permitir que la mano pueda moverse libremente.

Practíquese el ejercicio siguiente en la forma expuesta, procurando que la extremidad del dedo pulgar coincida con la cuerda que corresponde a la nota más alta de cada acorde.

Ej. } 542
Ex. }

The musical notation for exercise 542 consists of two staves. The first staff is in G major (one sharp) and 2/4 time. It contains a series of chords with fingerings indicated by numbers 1-4. Above the first few chords are the letters 'C' and 'B' with a brace and the Roman numeral 'II'. The second staff continues the sequence of chords with similar fingerings. The exercise is marked with a 'p' (piano) dynamic.

643. — Otro efecto se obtiene con los dedos anular, medio e índice rigidamente extendidos y batiendo en trémolo sobre las cuerdas (alternando rápidamente el golpe), o con los dedos i y m solamente, como redoble de palillos, durante el valor del acorde.

LEÇON 160

TAMBORA

642. — C'est un effet de percussion que l'on obtient sur plusieurs cordes voisines et qui est produit par un coup sec du pouce, étendu perpendiculairement sur toutes ou sur plusieurs cordes, tout près du chevalet.

On tourne le poignet vers l'intérieur de la main d. dans le sens contraire au pizzicato, et l'on laisse tomber le pouce sur toute sa longueur et par son bord latéral sur les cordes qui doivent vibrer. Un coup sec avec cette partie du doigt et l'abandon de la main à son propre poids; le choc lui-même avec les cordes repousse la main pour pouvoir insister avec la fréquence nécessaire. Sans cette condition, les vibrations interrompues, étoufferaient le son.

Le poignet, sans contraction, doit laisser la main en liberté de mouvements.

Travailler l'exercice suivant de la façon expliquée plus haut, en veillant à ce que l'extrémité du pouce coïncide avec la corde qui correspond à la note la plus aiguë de chaque accord.

643. — On obtient un autre effet avec l'annulaire, le majeur et l'index fortement étendus et battant en trémolo sur les cordes (en alternant rapidement le coup) ou seulement avec les doigts i et m, comme roulement de baguettes, pendant toute la valeur de l'accord.

Ej.
Ex. 543

También puede obtenerse con mayor vigor y resonancia en acordes de mayor duración, con la oscilación de la mano, de izquierda a derecha, batiendo sobre las cuerdas con el pulgar y el meñique.

On peut aussi l'obtenir avec une vigueur et une résonance plus grandes dans des accords plus longs, avec l'oscillation de la main, de gauche à droite, en battant sur les cordes avec le pouce et l'auriculaire.

644. — Tambora con dibujo melódico en la parte superior.

644. — Tambora avec dessin mélodique à la partie supérieure.

C / IV . . . V . . . IV .

Ej. Ex. 544

VI . . . C / B, IV . . . i

nat.

(Fragmento de la "Pavana" de Albéniz. Transcr. de Tárrega).

(Fragment de la "Pavana", de Albéniz. (Transcr. de Tárrega).

Estudio complementario LXVIII.

Etude complémentaire LXVIII.

E. Pujol. "Sevilla" (Evocación). Edit. Max Eschig. Paris.

E. Pujol. "Sevilla" (Evocación). Edit. Max Eschig. Paris.

LECCION 161

LEÇON 161

SONORIDADES IMITATIVAS

SONORITÉS IMITATIVES

645. — Chorlitzo.

645. — Chiquenaude.

Entre los efectos peculiares del "flamenco" el llamado "Chorlitzo" consiste en juntar el pulgar y el medio por la parte externa de la última falange, abriéndolos bruscamente dando golpes sobre los bordones contra el diapason.

Parmi les effets propres au "flamenco", celui appelé "chiquenaude" consiste à joindre le pouce et le majeur par la partie externe de la dernière phalange, puis à les ouvrir brusquement en produisant un coup sur les bourdons contre la plaque de touches.

Algunas veces juntanto los tres dedos *a. m. i.* en la misma forma contra el pulgar proceden como en el rasgueado continuo, abriéndose estre-pitosamente uno después de otro sobre las cuerdas continuadamente sobre el diapason, llevando al mismo tiempo la mano derecha en dirección al puente.

646. — Otro efecto de sonoridad imitativa es el del timbre gangoso del óboe o el corno inglés pul-sando la cuerda junto al puente.

Como ejemplo, ver el segundo tiempo (Allegret-to), de la Sonata segunda de Sor.

647. — Rasgueo lejano.

Rozando apenas con la parte interior de los de-dos *a. m. i.* a la vez o simplemente con el índice, tres, cuatro o más cuerdas en acordes y en ritmo de marcha o de jota, evoca suavemente la rondalla lejana.

Quelquefois, les trois doigts *a. m. i.* réunis de la même façon contre le pouce, agissent comme pour le rasgueado continu en se séparant bruyamment l'un après l'autre et sans interruption sur les cordes contre la plaque de touches, et en portant simul-tanément la main droite vers le chevalet.

646. — On obtient un autre effet de sonorité imi-tative, celui du timbre nasillard du hautbois ou du cor anglais, en pinçant la corde tout près du che-valier.

Comme exemple, voir le deuxième mouvement (Allegretto) de la deuxième Sonate de Sor.

647. — Rasgueo lontano.

On évoque suavement la "rondalla" lointaine, en effleurant à peine, trois, quatre o plusieurs cordes en accords et en rythme de marche ou de jota: ce jeu se fera avec la pulpe des doigts *a. m. i.* à la fois, ou tout simplement avec l'index.

Ej. 545

648. — También el *tamboril* puede obtenerse cruzando las cuerdas 5ª y 6ª una encima de otra sobre un traste cualquiera y redoblando con dos dedos un ritmo de marcha o de danza de estilo popular.

648. — On peut aussi obtenir le *tambourin* en croisant la 5ème. et la 6ème. cordes l'une sur l'autre sur n'importe quelle touche et en roulant avec deux doigts un rythme de marche ou de danse populaire.

Ej. 546

viceversa, desde el *mi* sobreagudo de la 2ª, hasta el *do* de la misma cuerda.

et vice versa; du *mi* suraigu de la 2ème., au *do* de la même corde.

Ej. 548
Ex. 548

Será útil practicar estos saltos sustituyendo el dedo 4 de la segunda nota, por el dedo 3; y luego por el 2.

Il sera utile de travailler ces sauts en remplaçant le 4ème. doigt de la deuxième note, par le 3ème. doigt; et après, par le 2ème.

Ej. 549
Ex. 549

Completándolo luego, en sentido inverso, sustituyendo el dedo 1 por el 2 y el 3 sucesivamente.

Le compléter après, inversement, en remplaçant le 1^{er}. doigt par le 2ème. et le 3ème. successivement.

Ej. 550
Ex. 550

650. — Saltos de notas ligadas en sucesión de sextas, sobre las cuerdas cuarta y segunda.

650. — Sauts de notes coulées, en succession de sixtes, sur la quatrième et la deuxième cordes.

Ej. 551
Ex. 551

Cuerdas (4) y (2)
Cordes (4) et (2)

651. — En sucesión de octavas sobre las cuerdas cuarta y prima.

651. — En succession d'octaves sur la quatrième et la première cordes.

Ej. 552
Ex. 552

Cuerdas (4) y (1)
Cordes (4) et (1)

652. — Saltos en sucesión de notas ligadas, sobre la prima.

652. — Sauts dans une succession de notes collées, sur la chanterelle.

Ej. Ex. 553

The exercise consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth notes, many of which are beamed together in groups of four, indicating slurs. Fingerings (1, 2, 3, 4) are indicated above the notes. The second and third staves continue this pattern, with the third staff ending with a double bar line and the Roman numeral VII.

653. — Saltos en cuerdas distantes

653. — Sauts sur des cordes éloignées.

Ej. Ex. 554

The exercise consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth notes, many of which are beamed together in groups of four, indicating slurs. Fingerings (1, 2, 3, 4) are indicated above the notes. The second and third staves continue this pattern, with the third staff ending with a double bar line and the Roman numeral VII.

Complementarios:

Variaciones 5ª y 6ª de Sor sobre un tema de Mozart.

Etudes complémentaires:

5ème. et 6ème. Variations de Sor sur un thème de Mozart.

654. — Saltos de acordes de tres notas.

654. — Sauts d'accords de trois notes.

Ej. Ex. 555

The exercise consists of a single staff of music. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth notes, many of which are beamed together in groups of four, indicating slurs. Fingerings (1, 2, 3, 4) are indicated above the notes. The staff ends with a double bar line.

655. — Saltos ritmados en cuerdas diversas y notas simultáneas.

655. — Sauts rythmés sur des cordes diverses et avec des notes simultanées.

Ej. Ex. 556

656. — Ejercicio de saltos en las seis cuerdas, dentro del ámbito máximo del diapason.

656. — Exercice de sauts sur le six cordes, dans toute l'étendue de la plaque de touches.

Ej. Ex. 557

657. — Salto de fantasía.

657. — Saut de fantaisie.

Ej. Ex. 558

(Pasaje de la zarzuela "La Granvia", de Chueca Llobet).

(Passage de la zarzuela "La Granvia" de Chueca Llobet).

658. — *Mano derecha.*
Saltos a cuerdas distantes.

658. — *Main droite.*
Sauts à des cordes éloignées.

Ej. Ex. 559

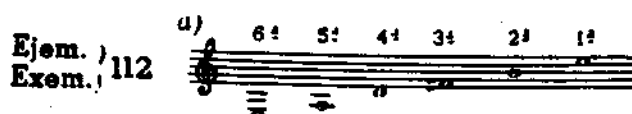
LEÇON 163

SCORDATURA

660. — *Scordatura* es vocablo italiano que significa afinación alterada de las cuerdas. Se ha usado siempre desde la antigüedad en casos normales y excepcionales¹.

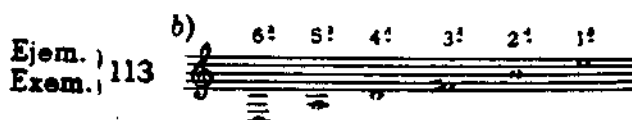
Estas alteraciones están generalmente justificadas, bien sea por la contextura armónica de las composiciones con relación a los trastes y a las cuerdas, o bien por conveniencia de facilidad para los dedos.

661. — Las *scordaturas* practicadas excepcionalmente en la guitarra actual son las siguientes:



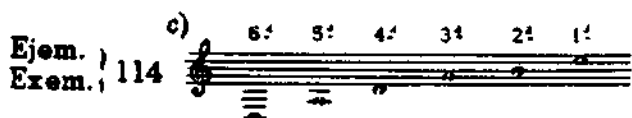
equivalente a la afinación de la vihuela común, a la tercera menor inferior.

qui équivaut à l'accord de la vihuela commune, à la tierce mineure inférieure.



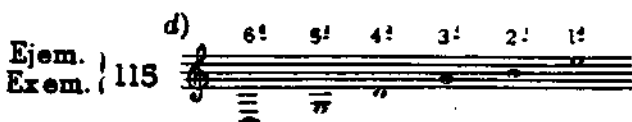
equivalente a la afinación excepcional de la vihuela, con el sexto orden un tono bajo (Ver Fuenllana. "Orphenica Lyra", fol. 106. Lib. IV).

qui équivaut à l'accord exceptionnel de la vihuela, avec le sixième rang un ton au-dessous. (Voir Fuenllana. "Orphenica Lyra", fol. 106, IVe. Livre).



Afinación excepcional con la sexta en *re*, favorable a los tonos de *re* y *sol*. (Ver Tárrega. Preludio I; y Llobet. Danzas VIII y X en *sol*, de Granados).

Accord exceptionnel avec la sixième en *ré*, favorable aux tons de *ré* et *sol*. (Voir Tárrega. Preludio I, et Llobet. Danzas VIII et X en *sol*, de Granados).



favorable al tono de Sol Mayor.

favorable au ton de Sol Majeur.

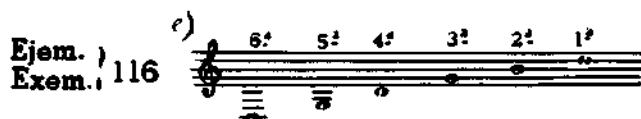
¹ Ver Libro primero, Cap. IV, pgs. 38-44.

¹ Voir Premier Livre, IVe. Chapitre, pages 38-44.



(Del "Homenaje a Tárrega". E. Pujol. Edit. Schott's Söhne).

(De l' "Homenaje a Tárrega". E. Pujol. Edit. Schott's Söhne).



Afinación frecuentemente usada en música popular portuguesa.

Accord fréquemment employé dans la musique populaire portugaise.

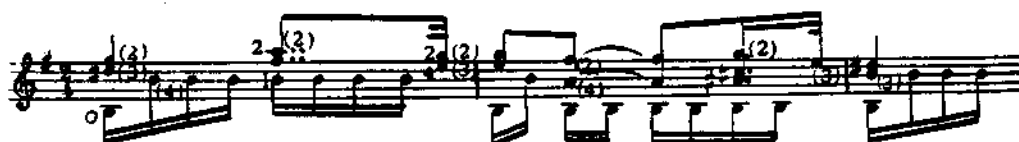
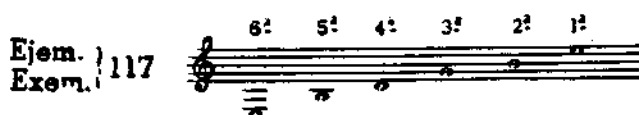
Aire de marcha.

Air de marche.



662. — Afinación excepcional raramente usada.

662. — Accord exceptionnel rarement employé.

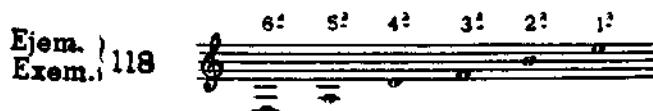


(Del Andante de la Sonata 15 "Pastoral", op. 18 de Beethoven; Transcripción de Tárrega).

(De l'Andante de la Sonata 15 "Pastorale", op. 18 de Beethoven; Transcription de Tárrega).

663. — Con la sexta cuerda en *fa*, conveniente para este tono.

663. — Avec la sixième corde en *fa*, qui convient à ce ton.





(F. Sor. Tercera fantasía, op. 10).

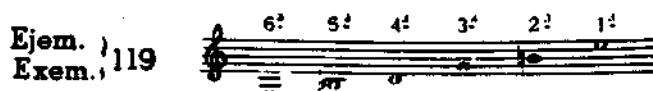
(F. Sor. Troisième fantaisie, op. 10).

Práctica complementaria: Sor. Minués y Estudios.

Pratique complémentaire: Sor. Menuets et Etudes.

664. — Afinación favorable a los tonos de *Fa* y de *Si b* mayor.

664. — Accord favorable aux tons de *Fa* et de *Si b* majeur.



665. — Otras afinaciones pueden ser adoptadas según convenga a la disposición melódica o armónica de cada obra. Por esta razón es aconsejable practicar la *scordatura* recurriendo a las obras citadas en esta lección, como ejercicio de agilidad mental y dominio del diapasón.

En el siglo xvi, el *claro* Guzmán podía tañer en una vihuela desafinada¹ y Fuenllana daba siete notas simultáneas en seis órdenes de cuerdas².

665. — On peut adopter d'autres accords d'après les exigences de la disposition mélodique ou harmonique de chaque oeuvre.

C'est pourquoi nous conseillons de travailler la *scordature*, en s'attaquant à l'étude des oeuvres citées dans cette leçon, comme exercice d'agilité mentale et de maîtrise de la plaque de touches. Au XVI^e siècle, Guzmán "*el claro*" pouvait jouer sur une vihuela mal accordée¹ et Fuenllana rendait sept notes simultanées sur six rangs de cordes².

LECCION 164

NORMAS GENERALES PARA LA DIGITACIÓN

666. — *Mano izquierda.*

La digitación depende del emplazamiento de las notas en el diapasón: de su valor respectivo y del sentido melódico, rítmico o armónico que les corresponde. (Ver Lib. I, cap. X, § 161).

El orden de los dedos aplicado a notas consecutivas o simultáneas, se rige, en principio, por los intervalos de cada voz, de acuerdo con el sentido expresivo de la interpretación.

Las notas que se suceden en semitonos ascendentes sobre una misma cuerda, corresponden a los dedos 1-2, 2-3, 3-4; y las de sentido opuesto, a 2-1, 3-2, 4-3. Excepcionalmente suele usarse un mismo dedo para dos notas consecutivas.

LEÇON 164

RÈGLES GÉNÉRALES POUR LE DOIGTÉ

666. — *Main gauche.*

Le doigté dépend de la place des notes sur la plaque de touches: de leur durée respective et du sens mélodique, rythmique ou harmonique qui leur correspond. (Voir Livre I, Xe. chap., § 161).

L'ordre des doigts appliqué à des notes consécutives ou simultanées, est déterminé, en principe, par les intervalles de chaque voix en accord avec le sens expressif de l'interprétation.

Les notes qui se succèdent par demi tons ascendants sur une même corde, correspondent aux doigts 1-2, 2-3, 3-4; et celles qui vont dans le sens opposé, à 2-1, 3-2, 4-3. Exceptionnellement, on emploie le même doigt pour deux notes consécutives.

¹ Afinación normal alterada.

² Pulsando a la vez las dos cuerdas de un mismo orden: una al aire y otra pisada en traste.

¹ Accord normal altéré.

² En pinçant les deux cordes d'un même rang à la fois: l'une à vide et l'autre en appuyant sur une touche.

El intervalo de tono abarcando un traste más, corresponde a dedos alternos: 1-3 ó 2-4. Por excepción, 1-2, 2-3, 3-4 y 1-4.

Al intervalo de tercera menor (ámbito de cuádruplo), como al de tercera mayor (ámbito de quintuplo), les corresponden los dedos 1-4.

Los intervalos más dilatados deben digitarse con el mismo dedo o con dedo distinto (ver Lib. III, § 328, p. 94), según sea la nota siguiente, o la precedente (ver § 667).

667. — Teoría de las cuartas y terceras.

El intervalo de cuarta (tetracordio), es base constitutiva en la guitarra por razón de su remoto origen. (Ver Juan Bermudo, "Declaración de instrumentos", Lib. IV, Cap. 66) y al mismo tiempo, guía fundamental para ordenar los dedos según sea la afinación de las cuerdas.

La escala mayor o menor de un tono, se compone de dos cuartas consecutivas unidas por un intervalo de segunda mayor. Ej.: *do-fa, sol-do*. Igualmente puede considerarse cada una de ellas compuesta de una tercera mayor, más un semitono (*do-mi + fa*); o bien, de un tono más una tercera menor (*do-re + fa*).

La guitarra, está afinada por cuartas desde la sexta cuerda a la tercera y de la segunda a la prima, con un intervalo de tercera mayor que separa la tercera cuerda, de su inmediata superior.

En resumen, pues, cuerdas, trastes, intervalos y dedos, vinculados entre sí, se corresponden recíprocamente por su natural condición.

668. — Notas consecutivas.

La mejor digitación en sentido paralelo a las cuerdas será siempre la que evite las distancias mayores de un traste entre los dedos y los desplazamientos innecesarios de la mano. Recuérdese que la facilidad y seguridad están en razón directa de los movimientos centripetos de la mano y de ésta con respecto al cuerpo. (Ver Lib. III, § 204).

669. — Digitación de cuartas con notas intermedias y diferentes intervalos, en el primer cuádruplo.

L'intervalle de ton comprenant une touche de plus, il correspond à des doigts alternés: 1-3, ou 2-4. Par exception 1-2, 2-3, 3-4 et 1-4. Les doigts 1-4 correspondent à l'interval de tierce mineure (étendue d'un quadruple) ainsi qu'à celui de tierce majeure (étendue d'un quintuple).

Les intervalles plus grands doivent être doigtés avec le même doigt ou avec un doigt différent (voir Livre III, § 328, page 94), selon qu'il s'agira de la note suivante ou de la précédente. (Voir § 667).

667. — Théorie des quarts et des tierces.

L'interval de quarte (tétracorde), se trouve à la base même de la constitution de la guitare en raison de son origine lointaine. (Voir Juan Bermudo, "Declaración de Instrumento", Livre IV, chap. 66), et, en même temps, c'est un guide fondamental pour ordonner les doigts d'après l'accord de l'instrument.

La gamme majeure ou mineure d'un ton se compose de deux quarts consécutives unies par un interval de seconde majeure. Ex. *ut-fa sol-ut*.

On peut aussi considérer que chacune d'elles est composé d'une tierce majeure plus un demi-ton: (*ut-mi + fa*); ou bien, d'un ton plus une tierce mineure: (*ut-re + fa*).

La guitare est accordée par quarts de la sixième à la troisième cordes et de la deuxième à la chanterelle, avec un interval de tierce majeure qui sépare la troisième corde de celle qui est immédiatement au-dessus.

Bref, donc, les cordes, les touches, les intervalles et les doigts, en étroit rapport entre eux, se correspondent réciproquement par leur condition naturelle.

668. — Notes consécutives.

Le meilleur doigté dans le sens parallèle aux cordes sera toujours celui qui évitera les distances dépassant une touche entre les doigts et les déplacements inutiles de la main.

Rappelez que la facilité et la sûreté se trouvent en raison directe des mouvements centripètes de la main et de celle-ci par rapport au corps. (Voir Livre III, § 204).

669. — Doigté des quarts avec des notes intermédiaires et des intervalles différents, dans le premier quadruple.

Ejem. } 120
Exem. }

a) Semitono
Semi-ton

b) S.

c) S.

F.m.
Cds.

5
6

La digitación depende pues, del emplazamiento del semitono. Ejemplo: De sexta a prima partiendo de cuerda al aire.

Le doigté dépend donc, de la place du demi-ton.
Exemple: De la sixième à la chanterelle en partant
d'une corde à vide.

Ejem. 121

Fundamento de la digitación para notas consecutivas en el primer cuádruplo.
En tono mayor:

Base du doigté pour des notes consécutives dans le premier quadruple.
En majeur.

Exem.) 122

En tono menor:

En mætur.

Exem.) 123

Como puede verse, los intervalos de tono corresponden a dedos alternos y los de semitono, a dedos contiguos.

Comme on peut le constater, les intervalles de ton correspondent à des doigts alternés et ceux de demi-ton à des doigts consécutifs.

Escala de dos octavas en el tono de *Mi Mayor*.

Gamme de deux octaves en *Mi majeur*.

Ejem. } 124
Exem. }

Escala de dos actavas en el tono de *Mi menor*.

Gamme de deux octaves en *Mi mineur*.

Exem. 125

670. — Partiendo de nota en traste, la digitación de cuartas cambia en su orden, p. e.:

La cuarta *fa-si b*, normal en la 6ª cuerda, exige

670. — Si l'on part d'une note jouée sur une touche, le doigté des quartes change son ordre: par exem.

La quarte *fa-si b* normale sur la 6ème. corde.

un desplazamiento de la mano * y puede ser digitada de varias maneras:

exige un déplacement de la main * et peut être doigtée de plusieurs façons:

Ejem.
Exem. } 126



Cples.	I - III - - -	(corriendo el dedo 1)
Qdple.	+ - - - 3 - -	(en desplazando el 1er. doigt)
Cples.	I - - - III - -	(corriendo el dedo 3)
Qdple.	+ - 3 - 3 - -	(en desplazando el 3ème. doigt)
Cples.	I - - - IV - -	(por cruce del dedo 3 por el dedo 2)
Qdple.	+ - 3 - 2 - 3 -	(par croisement du 3ème. doigt sur le 2ème.)
Cples.	I - - - IV - -	(por cruce del dedo 3 por el dedo 1)
Qdple.	+ - 3 - 1 - 2 -	(par croisement du 3ème. doigt sur le 1er.)
Qtples.	I - - - - II -	(corriendo el dedo 4)
Qtples.	+ - 3 - 4 - -	(en desplazando el 4ème. doigt)

Cuando la misma cuarta tiene el semitono en el primer intervalo:

Quand la même quarte a le demi-ton au premier intervalle:

Ejem.
Exem. } 127



Cples.	I - - - III - -	(corriendo el dedo 2)
Qdple.	+ - 2 - 3 - -	(en desplazando el 2ème. doigt)
Cples.	I - II - - - IV -	(corriendo los dedos 1 y 3)
Qdple.	+ - 1 - 3 - 3 -	(en desplazando el 1er. et el 3ème. doigts)
Cples.	I - II - - - -	(abriendo el dedo 4)
Qdple.	+ - 1 - 3 - 4 -	(en écartant le 4ème. doigt)
Cples.	I - - - - III -	(corriendo el dedo 4)
Qdple.	+ - 3 - 4 - 4 -	(en desplazando el 4ème. doigt)

Y cuando el semitono está entre la segunda y tercera notas:

Et quand le demi-ton se trouve entre la deuxième et la troisième note:

Ejem.
Exem. } 128



Cples.	I - III - - -	(corriendo el dedo 1)
Qdple.	+ - - - 3 - -	(en desplazando el 1er. doigt)
Cples.	I - - - III - -	(cruzando los dedos 3 - 2)
Qdple.	+ - 3 - 2 - -	(en croisant les doigts 3-2)
Cples.	I - - - IV - -	(cruzando el dedo 3 con el dedo 1)
Qdple.	+ - 3 - 1 - 3 -	(en croisant le 3ème. doigt avec le 1er.)
Cples.	I - - - - III -	(corriendo el dedo 4)
Qdple.	+ - 3 - 4 - -	(en desplazando el 4ème. doigt)

* Ver Libro III, § 191, pag. 18.

* Voir le Troisième Livre § 191, page 18.

Las escalas diatónicas en el ámbito de las seis cuerdas partiendo de la nota más baja de cualquier quintuplo y tono, serán correctamente digitadas en este orden:

En el tono de *Fa M.*

Ejem.) 129
Exem.)

En el tono de *Fa menor.*

En *Fa mineur.*

Ejem.) 130
Exem.)

El mismo orden de intervallos y dedos dara por quintuplos en gradación cromática, los tonos subsiguientes.

Le même ordre d'intervalles et de doigts donnera, par quintuples en succession chromatique, les tons subséquents.

671. — El intervalo de tercera en notas consecutivas se rige por el mismo orden que el de cuartas: dedos alternos para el tono entero, y dedos contiguos para el semitono.

671. — L'intervalle de tierce en notes consécutives est régi par le même ordre que celui des quarts: des doigts alternés pour le ton entier, et des doigts contigus pour le demi-ton.

Pudiendo ser las terceras mayores o menores, suelen darse los casos siguientes:

Les tierces pouvant être *majeures* ou *mineures*, on peut trouver les cas suivants:

Empezando por nota a aire

En commençant par une note à vide.

Ejem.) 131
Exem.)

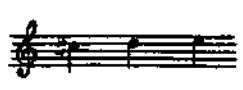
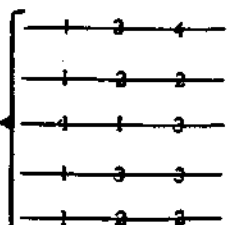
Empezando por nota en traste.

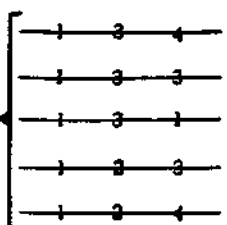
En commençant sur une touche.

Ejem.) 132
Exem.)

DIGITACIONES DOIGTES

+	3	+	(abriendo el dedo 4)
+	2	3	(en écartant le 4ème doigt)
+	3	+	(cortando el dedo 3)
+	3	+	(en déplaçant le 3ème doigt)
+	3	+	(cruzando el 3 con el 1)
+	1	3	(en croisant le 3ème avec le 1er)
+	1	3	(cortando el dedo 1)
+	1	3	(en déplaçant le 1er doigt)
+	2	4	(abriendo el dedo 2)
+	2	4	(en écartant le 2ème doigt)

Ejem. } 133 b)  b)  (normal)
(normal)
(corriendo el dedo 2)
(en desplazando le 2º. dedo)
(corriendo el dedo 1)
(en desplazando le 1º. dedo)
(aproximando el dedo 3 al 1 y corriendolo después)
(en approchant le 3º. doigt du 1º. et en le déplaçant après)
(abriendo el dedo 2 y corriendolo después)
(en écartant le 2º. doigt et en le déplaçant après)

Ejem. } 134 c)  c)  (normal)
(normal)
(corriendo el dedo 3)
(en desplazando le 3º. doigt)
(cruzando el dedo 3 con el 1)
(en croisant le 3º. doigt avec le 1º.)
(abriendo el dedo 2)
(en écartant le 2º. doigt)
(abriendo el mismo dedo)
(en écartant le même doigt)

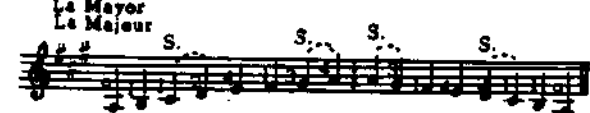
672. — Intervalos cromáticos en una misma cuerda.

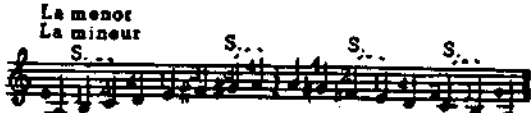
672. — Intervalles chromatiques sur une même corde.

Ejem. } 135 
Exem. } 135
Cuerda (3)
F.m.
Cplos.
Qdps. I - V - IX - V - I -

673. — Escalas diatónicas sobre una misma cuerda empezando en nota al aire.

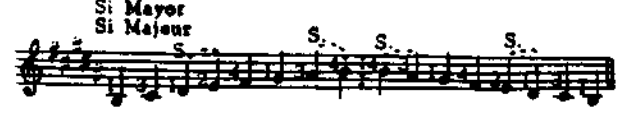
673. — Gammes diatoniques sur une même corde en commençant par une note à vide.

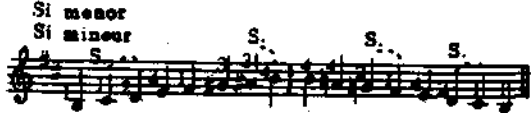
Ejem. } 136 
Exem. } 136
La Mayor
La Majeur
S. S. S. S.
F.m.
Cplos.
Qdps. II - IV - IX - IV - II -

Ejem. } 136 
Exem. } 136
La menor
La mineur
S. S. S. S.
F.m.
Cplos.
Qdps. II - VII - IX - VII - II -

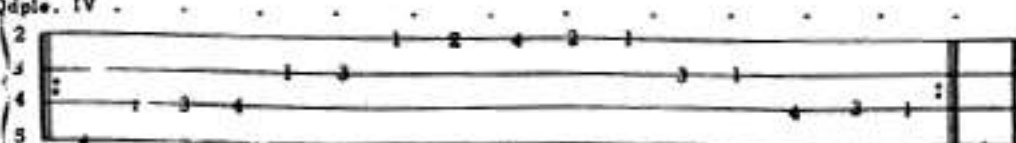
674. — Escalas de una octava sobre la misma cuerda empezando sobre traste.

674. — Gammes d'une octave sur la même corde en commençant sur une touche.

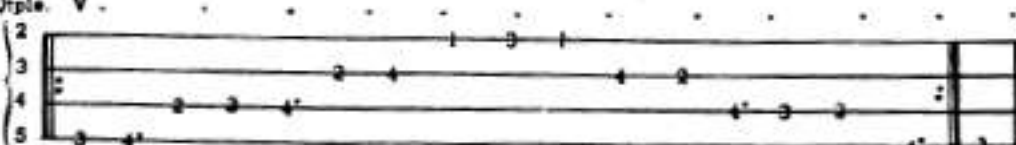
Ejem. } 137 
Exem. } 137
Si Mayor
Si Majeur
S. S. S. S.
F.m.
Cplos.
Qdps. II - VI - XI - VII - II -

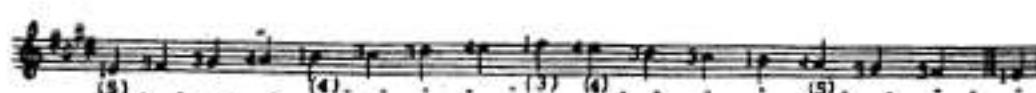
Ejem. } 137 
Exem. } 137
Si menor
Si mineur
S. S. S. S.
F.m.
Cplos.
Qdps. II - IV - IX - XI - IX - IV - II -

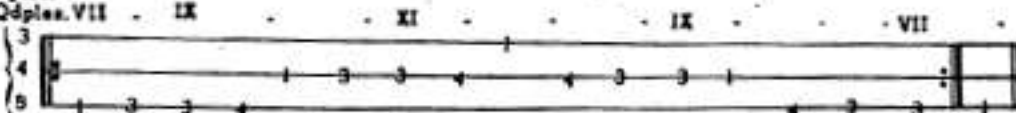
Ejem. } 143  muy buena
Exem. } très bon

F.m.
Cplo.
Qdple. IV
Cds. 

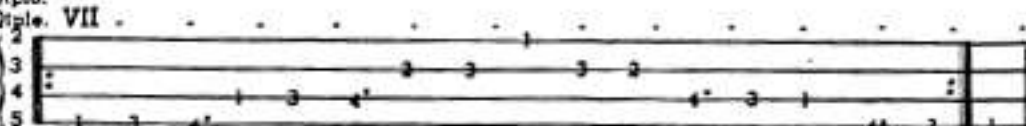
Ejem. } 144  mala
Exem. } mauvais

F.m.
Cplo.
Qdple. V
Cds. 

Ejem. } 145  buena
Exem. } bon

F.m.
Cplos.
Qdplex. VII - IX - XI - IX - VII . . .
Cds. 

Ejem. } 146  regular
Exem. } passable

F.m.
Cplo.
Qdple. VII
Cds. 

676. — La digitación de una nota depende de la precedente y de la subsiguiente. Si el *re* de la segunda cuerda p. e. va precedido de un *do* natural pisado con el dedo 1, ocupará dicho *re*. el dedo 3. Pero, si a este *re* le siguiese el *si b* de la tercera cuerda, podría digitarse de dos maneras:

676. — Le doigté d'une note dépend de celle qui la précède et de celle qui la suit.

Si le *ré* de la deuxième corde, par ex., est précédé d'un *do* naturel pressé par le 1^{er}. doigt, ce *ré* demandera le 3^{ème}. doigt. Mais, si ce *ré* était suivi du *si b* de la troisième corde, on pourrait le doigter de deux façons:

a) usando el dedo 2 para el *si b* o el dedo 3 para el *re*.

a) en employant le 2ème. doigt pour le *si b* ou le 3ème. doigt pour le *re*.

Ejem. 147 

b) ocupando el *re* con el dedo 4 y el *si b* con el 3, más natural para los dedos.

b) en employant le 4ème. doigt pour le *re* et le 3ème. pour le *si b* étant plus naturel aux doigts.

Ejem. 148 

La elección depende de la nota o notas siguientes.

Le choix dépend de la note ou des qui suivent.

Ahora bien; si el *do* inicial fuese sostenido ($\sharp$) y estuviese digitado con el primer dedo, al *re* le correspondería el dedo 3; y al *si bemol*, el dedo 2.

Or, si le *ut* initial était diésé ($\sharp$) et qu'il fût doigté avec le premier doigt, il correspondrait au *re* le 3ème. doigt, et le 2ème. au *si bemol*.

Ejem. 149 

o en su lugar, los dedos 2, 4 y 3.

ou à leur place, les doigts 2, 4 et 3.

Ejem. 150 

677. — La digitación de un pasaje monódico depende de la nota de partida y de la nota terminal. Si queremos digitar el trozo siguiente.

677. — Le doigté d'un passage monodique dépend de la note initiale et de la note finale. Si l'on veut doigter le trait suivant.

Ejem. 151 

partiremos del *do* $\sharp$ en la segunda cuerda (traste II) con el dedo 1; y si conviene terminarlo en el *si* de la prima, la digitación correcta será: 1, 2, 4 (2ª cuerda) y 1, 1, 2, 4 en la prima. Pero, si partiendo del *do* $\sharp$ de la tercera cuerda con el dedo 1 queremos terminar el pasaje con el dedo 4 en el *si* de la segunda cuerda, lo digitaremos en este orden:

on partira du *ut* $\sharp$, sur la deuxième corde (IIe. touche) avec le 1^{er}. doigt; et s'il convient de le finir sur le *si* de la chanterelle, le doigté correct sera: 1, 2, 4 (2ème. corde), et 1, 1, 2, 4, sur la chanterelle. Mais si l'on part du *do* $\sharp$ de la troisième corde avec le 1^{er}. doigt et que l'on veuille finir le passage avec le 4ème. doigt sur le *si* de la 2ème. corde, on va le doigter dans cet ordre:

Ejem. 152 

678. — Igualmente para los pasajes a dos, tres o más voces, el orden de los dedos debe ser conducido por movimientos naturales atendiendo al valor de cada nota, a su significación rítmica, y al movimiento y sentido expresivo que la composición requiere.

678. — Pareillement, pour les passages à deux, trois ou plusieurs voix, l'ordre des doigts doit être conduit par des mouvements naturels, en tenant compte de la valeur de chaque note, de son sens rythmique et du mouvement et du sens expressif exigés par la composition.

679. — *Digitación de terceras consecutivas.*

Las terceras sobre cuerdas afinadas en intervalo de cuarta, conviene digitarlas del modo siguiente:

Cds.	$\left(\begin{smallmatrix} 4^a \\ 5^a \end{smallmatrix} \right)$	$\left\{ \begin{array}{l} 2 - \text{mi} \\ 3 - \text{do} \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} 1 - \text{fa} \\ 3 - \text{re} \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} 1 - \text{sol} \\ 3 - \text{mi} \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} 2 - \text{la} \\ 4 - \text{fa} \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} 2 - \text{si} \\ 3 - \text{sol} \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} 1 - \text{do} \\ 3 - \text{la} \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} 1 - \text{re} \\ 3 - \text{si} \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} 2 - \text{mi} \\ 3 - \text{do} \end{array} \right.$
INTERVALOS		M.	m.	m.	M.	M.	m.	m.	M.
INTERVALLES									

679. — *Doigté des tierces consécutives.*

Il convient de doigter les tierces sur des cordes accordées par quarts, de la façon suivante:

En cuerdas afinadas por intervalo de tercera mayor:

Cds.	$\left(\begin{smallmatrix} 2^a \\ 3^a \end{smallmatrix} \right)$	$\left\{ \begin{array}{l} 1 - \text{do} \\ 2 - \text{la} \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} 1 - \text{re} \\ 2 - \text{si} \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} 4 - \text{mi} \\ 3 - \text{do} \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} 2 - \text{fa} \\ 3 - \text{re} \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} 2 - \text{sol} \\ 3 - \text{mi} \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} 4 - \text{la} \\ 3 - \text{fa} \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} 4 - \text{si} \\ 3 - \text{sol} \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} 2 - \text{do} \\ 3 - \text{la} \end{array} \right.$
INTERVALOS		m.	m.	M.	m.	m.	M.	M.	m.
INTERVALLES									

Sur des cordes accordées par tierce majeure:

En las lecciones 134, 135, 136, encontrará el lector las digitaciones de terceras simultáneas mayores y menores en movimiento ascendente, descendente, paralelo y perpendicular a las cuerdas, susceptibles de ser ordenadas según las preferencias del ejecutante siempre que correctamente respondan a un sentido lógico de facilidad personal o de justificada interpretación.

Aux leçons 134, 135, 136 le lecteur trouvera les doigtés des tierces simultanées majeures et mineures par mouvement ascendant, descendant, parallèle et perpendiculaire aux cordes, susceptibles d'être ordonnées selon les préférences de l'exécutant, si toutefois elles répondent à un sens logique de facilité personnelle ou d'interprétation qui pourrait se justifier.

680. — Para los pasajes de terceras consecutivas paralelas a las cuerdas convendrá observar las siguientes prescripciones:

a) Cuando la primera nota de cada intervalo de tercera es la más baja de las dos, el dedo común * corresponderá a la voz (o cuerda) inferior. Ej^o:

680. — Pour les passages en tierces consécutives parallèles aux cordes il conviendra d'observer les prescriptions suivantes:

a) Quand la première note de chaque intervalle de tierce est la plus grave des deux, le doigt commun * correspondra à la voix (ou corde) inférieure. Ex.:

Ejem. } 153
Exem. }

En tono Mayor
En Majeur

Cuerdas $\left(\frac{1}{2} \right)$
Cordes $\left(\frac{1}{2} \right)$

Ejem. } 154
Exem. }

En tono menor
En mineur

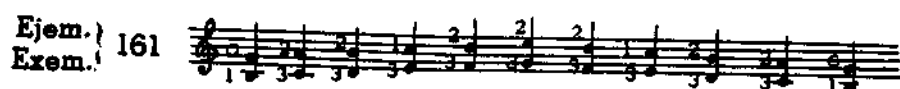
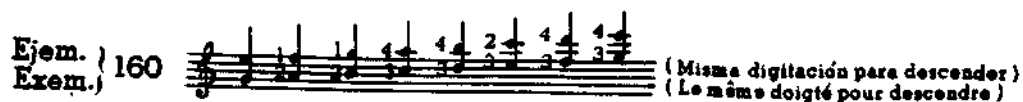
Cuerdas $\left(\frac{2}{3} \right)$
Cordes $\left(\frac{2}{3} \right)$

* El que sin abandonar la cuerda es aplicado a otra u otras posiciones consecutivas. (Ver Libro III. § 328, pág. 94).

* Celui qui sans abandonner la corde est appliqué à une autre ou à d'autres positions consécutives. (Voir Livre III. § 328, page 94).

683. — Las sextas siguen los mismos principios para su digitación que las terceras.

683. — Pour leur doigté, les sixtes suivent les mêmes principes que les tierces.



684. — Para las séptimas conviene ceja o dos dedos distintos, según la afinación de las cuerdas.

Las octavas y demás intervalos van digitados en los ejercicios de la lección 139.

684. — Pour les septièmes il convient d'employer le barré ou deux doigts différents, selon l'accord des cordes.

Les octaves et les autres intervalles ont leur doigté dans les exercices de la leçon 139.

685. — Digitación de acordes.

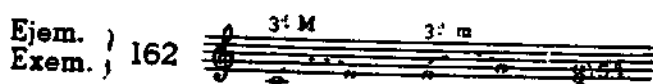
Los acordes, constituidos fundamentalmente por terceras superpuestas siguen, en principio, el mismo orden señalado para estos intervallos. (Ver § XX).

El acorde perfecto de tres notas sobre la tónica de cualquier tono mayor, se compone de una tercera mayor y otra menor que dan como ámbito, una quinta.

685. — Doigté des accords.

Les accords, constitués fondamentalement par des tierces superposées suivent, en principe, le même ordre signalé pour ces intervalles. (Voir § XX).

L'accord parfait de trois notes, sur la tonique de n'importe quel ton majeur, se compose d'une tierce majeure et d'une autre mineure ce qui donne comme étendue une quinte.

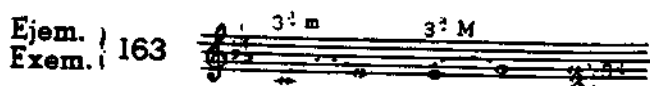


(corresponde al do el dedo 3; al mi el dedo 2 y al sol, la tercera cuerda al aire).

(Le 3ème. doigt correspond au do; le 2ème. doigt au mi et la troisième corde à vide au sol).

El mismo acorde en tono menor, se compone de una tercera menor y otra mayor superpuesta.

Le même accord en mineur, se compose d'une tierce mineure et d'une autre majeure superposée.

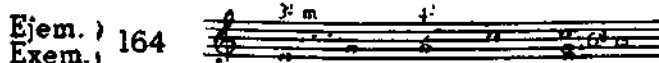


(corresponde el dedo 3 al do; el dedo 1 al mi b; y el sol al aire).

Le 3ème. doigt correspond au do; le 1^{er}. doigt au mi b et le sol à vide).

686. — La primera inversión del acorde mayor (mi, sol, do) compuesta de una tercera menor y una cuarta superpuesta, resulta:

686. — Du premier renversement de l'accord majeur (mi-sol-do), composé d'une tierce mineure et d'une quarte superposée, il résulte:

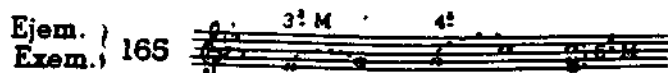


el ámbito extremo es de una sexta.

La misma inversión del acorde menor (*mi b, sol, do*) se compone de una tercera mayor y una cuarta superpuesta.

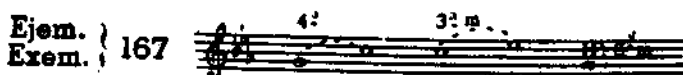
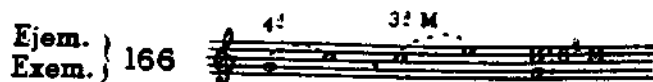
L'ambitus est celui d'une sixte.

Le même renversement de l'accord mineur (*mi b, sol, do*) se compose d'une tierce majeure et d'une quarte superposée.



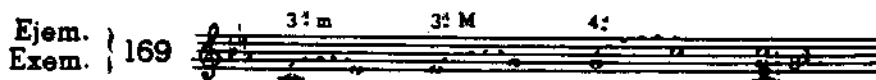
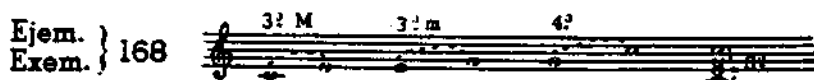
687. — La segunda inversión del acorde se compone de una cuarta y una tercera mayor en el tono mayor, y menor en el menor.

687. — Le deuxième renversement de l'accord se compose d'une quarte et d'une tierce majeure, en majeur, et mineure, en mineur.



688. — Cuando el acorde perfecto es de cuatro notas, una de las tres es doblada al unísono o a la octava y ésta se encuentra a distancia de tercera o de cuarta de la más alta. Ejº.

688. — Quand l'accord parfait a quatre notes, l'une des trois notes est doublée à l'unisson ou à l'octave et celle-ci est séparée de la plus aiguë par une tierce ou par une quarte.



689. — Rigiéndose por los principios expuestos para estos intervalos, la digitación surgirá lógicamente ordenada y correcta para la acción de los dedos: ya sea aplicada a notas simultáneas (acordes) como a notas consecutivas (escalas o arpeggios).

689. — Si l'on suit les principes que l'on a exposés pour ces intervalles, le doigté apparaîtra logiquement ordonné et favorisera l'action des doigts: soit qu'on l'applique à des notes simultanées (accords) ou à des notes consécutives (gammes ou arpèges).

690. — Los equisónos permiten digitar correctamente un mismo pasaje de manera diferente.

La elección deberá aconsejarla el sentido interpretativo que la obra requiere.

A veces conviene aprovechar una nota en cuerda al aire para el enlace en dos posiciones distintas. Estas notas suelen ser favorables en armonías de consonancias o disonancias: pero resultan más expresivas al ser pisadas por los dedos.

690. — Les équisonos permettent de doigter correctement un même passage de plusieurs façons.

Le choix devra être conseillé par le sens interprétatif demandé par l'oeuvre.

Il convient quelquefois de profiter d'une note sur une corde à vide pour relier deux positions différentes. Ces notes sont souvent favorables dans des harmonies consonantes ou dissonantes: mais elles résultent plus expressives quand elles sont jouées par les doigts en appuyant sur les cordes.

691. — Un período cualquiera cuyo ámbito no exceda un quintuplo, ya sea monódico, o a varias voces, si no contiene ninguna nota al aire, podrá ser traspuesto a otro tono con la misma digitación. El orden depende en parte, de que las voces de la composición sean simultáneas o en contrapunto, con valores desiguales.

692. — *Mano derecha.*

Para la digitación de esta mano, Sor, como Aguado y demás maestros coetáneos, procuraban valerse de las posibilidades naturales de sus dedos para ejecutar sin esfuerzo la música que interpretaban. Así pulsaban con el pulgar las notas pertenecientes a las cuerdas sexta, quinta y cuarta y usaban el anular sólo para determinadas notas de alguna melodía o arpeggio en los que tuviesen que intervenir los cuatro dedos. (Ver Sor¹, Aguado² y Coste³).

Tárrega, recurriendo a ejercicios físicos con el fin de desarrollar en cada dedo las máximas posibilidades de fuerza y flexibilidad, se valía del pulgar para todas las cuerdas, y del anular como del índice y medio. Prescribía la repetición de un mismo dedo para dos notas consecutivas y ordenaba la acción alternada de los dedos entre sí.

693. — Partiendo, pues, de esta base, tenemos cuatro órdenes distintos en las digitaciones de esta mano:

- 1º — simple
- 2º — binario
- 3º — ternario
- 4º — cuádruple.

694. — El primero es reservado exclusivamente al pulgar. Sólo a este dedo está permitido pulsar varias notas consecutivas sin alternar con cualquier otro dedo.

695. — Digitación binaria es la que se ejerce a base de dos dedos en acción alternada: *i-m*, *m-a*, *p-i* o *p-a*.

Hemos visto ejecutantes usando igualmente la de *i-a*.

Aunque Tárrega aconsejaba el ejercicio de las fórmulas binarias *i-m* o *m-a* y al contrario *m-i* o *a-m* para acostumbrar los dedos a pasar de una

691. — Une période quelconque, dont l'étendue ne dépasse pas un quintuple, soit monodique, soit à plusieurs voix, si elle n'a aucune note à vide, elle pourra être transposée à une autre tonalité avec le même doigté.

L'ordre dépend, en partie, de ce que les voix de la composition soient simultanées ou en contre-point, à valeurs inégales.

692. — *Main droite.*

Pour le doigté de cette main, Sor, ainsi qu'Aguado et d'autres maîtres contemporains, tâchaient de se servir des possibilités naturelles de leurs doigts pour exécuter sans effort la musique qu'ils interprétaient.

Ainsi, ils pinçaient avec le pouce les notes appartenant à la sixième, à la cinquième ou à la quatrième cordes et n'employaient l'annulaire que pour certaines notes déterminées de quelque mélodie ou arpegge où l'on devrait faire intervenir les quatre doigts. (Voir Sor¹, Aguado², et Coste³).

Tárrega, employant des exercices physiques afin de développer toutes les possibilités de force et de souplesse de chaque doigt, se servait du pouce pour toutes les cordes, et de l'annulaire comme de l'index et du majeur.

Il prescrivait la répétition du même doigt pour deux notes consécutives et conseillait l'action alternée des doigts entre eux.

693. — Si l'on part, donc, de cette base, nous avons quatre ordres différents pour les doigts de cette main:

- 1º. simple
- 2e. binaire
- 3e. ternaire
- 4e. quadruple.

694. — Le premier est exclusivement réservé au pouce. Seulement ce doigt peut pincer plusieurs notes consécutives sans alterner avec un autre doigt.

695. — Le doigté binaire est celui qui se fait à base de deux doigts en action alternée: *i-m*, *m-a*, *p-i* ou *p-a*.

On a vu des exécutants employer aussi celui de *i-a*.

Bien que Tárrega conseillât le travail des formules binaires *i-m* ou *m-a* et au contraire *m-i* ou *a-m* pour habituer les doigts à passer d'une corde

¹ "Méthode pour la guitare", pgs. 23-24, Edit. N. Simrock.

² "Nuevo Método para guitarra", pag. 152, Madrid, 1843.

³ "Méthode complète pour la guitare", par F. Sor, Rédigée et augmentée par N. Coste, pag. 3, Paris.

¹ "Méthode pour la guitare", Pags. 23-24, Edit. N. Simrock.

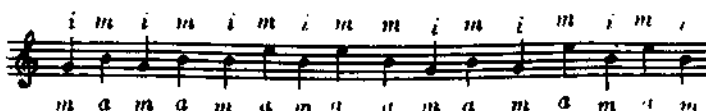
² "Nuevo Método para guitarra", page 152, Madrid, 1843.

³ "Méthode complète pour la guitare", par F. Sor, Rédigée et augmentée par N. Coste, page 3, Paris.

cuerda a otra, cuando se trataba de insistir sobre las mismas cuerdas, la disposición *i-m* o *m-a* era de cuerda inferior a cuerda superior; y la de *m-i* o *a-m*, de superior a inferior.

à une autre, quand il s'agissait d'insister sur les mêmes cordes, la disposition *i-m* ou *m-a* était d'une corde inférieure à une corde supérieure; et celle de *m-i* ou *a-m*, de supérieure à inférieure.

Ejem.) 170
Exem.)



nunca al contrario. Lo mismo ocurría con los dedos *p-i*, *p-m* o *p-a*.

La digitación de notas consecutivas correspondientes a los dedos *p-i* y *p-m*, o *p-a*, es más correcta alternando los dedos en el orden (*p-i*, *p-m* o *m-p*, *i-p*) y (*p-m*, *p-a*, *a-p*, *m-p*).

696. — La digitación ternaria puede ser con los dedos *i-m-a* o viceversa, ya sea sobre tres notas o sobre cuatro usando los mismos dedos *i-m-m-a* o *a-m-i-m*, no solamente sobre una cuerda sino sobre todas las demás consecutivamente. Lo mismo es aplicable a las fórmulas *p-i-m* que *p-m-a*.

mais jamais au contraire. La même chose arrivait avec les doigts *p-i*, *p-m*, ou *p-a*.

Le doigté des notes consécutives correspondant aux doigts *p-i* et *p-m* ou *p-a*, est plus correcte si l'on alterne les doigts dans l'ordre (*p-i*, *p-m* ou *m-p*, *i-p*) et (*p-m*, *p-a*, *a-p*, *m-p*).

696. — Le doigté ternaire peut être fait avec les doigts *i-m-a* ou vice versa, soit sur trois notes soit sur quatre, en employant les mêmes doigts *i-m-m-a* ou *a-m-i-m*.

Non seulement sur une corde mais sur toutes les autres consécutivement. La même chose est applicable aux formules *p-i-m* qu'à *p-m-a*.

697. — La que llamamos cuádrupla se vale de los cuatro dedos en notas simultáneas o sucesivas. Todas las combinaciones de cuatro dedos pueden ser lógicamente aplicadas, a condición que el orden de los dedos desde el pulgar al anular, corresponde al de las cuerdas de graves a agudos, en la ordena antedicha. Sólo cuando se trata de acordes arpeggiados de cinco o seis cuerdas, el pulgar, deslizándose sobre las dos o tres cuerdas graves en sentido ascendente, puede preceder a las que corresponden a los demás dedos. Para descender, es preferible reservar al pulgar la última nota.

697. — Le doigté que nous appelons quadruple se sert des quatre doigts en notes simultanées ou successives. Toutes les combinaisons à quatre doigts peuvent être logiquement appliquées, à condition que l'ordre des doigts, du pouce à l'annulaire, corresponde à celui des cordes, du grave à l'aigu, comme il a été dit précédemment. Seulement, quand il s'agit d'accords ou d'arpèges de cinq ou six cordes, le pouce, glissant sur les deux ou trois cordes graves vers l'aigu, peut précéder celles qui correspondent aux autres doigts. Pour descendre, il est préférable de réserver la dernière note au pouce.

LECCION 165

EXPRESIÓN Y FRASEO

698. — Expresión y técnica son dos elementos distintos íntimamente enlazados en el concepto general del Arte.

La virtuosidad convierte en fácil cualquier passage difícil; sin embargo, de poco servirá al artista el dominio de su instrumento si no logra infundir en sus interpretaciones la vibración de alma que la Música requiere.

El artista innato capta intuitivamente el sentido expresivo de la Música; mas, para llegar a com-

LEÇON 165

EXPRESSION ET PHRASE

698. — L'Expression et la Technique sont deux éléments distincts intimement liés dans le concept général de l'Art. La Virtuosité rend facile n'importe quel passage difficile; néanmoins, la maîtrise de son instrument servira peu à l'artiste s'il n'arrive pas à introduire dans ses interprétations la vibration de l'âme que la Musique exige.

L'artiste-né comprend intuitivement le sens expressif de la Musique mais, pour arriver à comprendre la raison qui le confirme, il devra connai-

prender la razón que lo confirma deberá conocer a fondo los principios físicos y estéticos que regulan la expresión.

Así como el declamado en la Oratoria, el colorido y la línea en la Pintura, el relieve en la Escultura o el ritmo en la Danza, la Música está sujeta a normas generales que siéndoles comunes, constituyen y realzan su belleza.

De ahí, el *fraseo*, que teniendo por base fundamental el análisis de la forma y carácter de la composición, secciona sus partes, períodos o frases, incisos y cadencias dando a cada concepto la intensidad, acento y movimiento que respectivamente les corresponde.

La teoría, que abarca un amplio conocimiento de este sector, siendo materia que incumbe al estudio complementario de la Música, la trataremos aquí brevemente con relación a la guitarra.

Ante todo importa advertir que los factores primordiales para el fraseo, son: el valor de las notas, el movimiento, el acento rítmico, las cadencias y las gradaciones de fuerza y sensibilidad en ambas manos.

699. — Un mismo concepto musical reúne en la guitarra el sentido melódico, rítmico, dinámico y armónico; por lo cual, al determinar la expresión de un período o pasaje, conviene tener en cuenta el género de composición al cual pertenece, según la clasificación y ejemplos siguientes:

- Recitativos o monódicos.
- Melodía acompañada.
- Armonías o acordes sucesivos.
- Contrapunto o trazado polifónico.

700. — Para los *recitativos* es conveniente ejercitarse en la expresión de formas aisladas con diferente acentuación rítmica y flexibilidad declamatoria: p. e.:

tre a fond les principes physiques et esthétiques qui règlent l'expression. Ainsi que la déclamation dans l'Oratoire, la couleur et la ligne dans la Peinture, le relief dans la Sculpture ou le rythme dans la Danse, la Musique est sujette à des normes générales qui, leur étant communes, en constituent et en rehaussent la beauté. D'où le phrasé, qui, ayant pour base fondamentale l'analyse de la forme et du caractère de la composition, en sépare les parties, les périodes ou les phrases, les incises et les cadences en donnant à chaque concept l'intensité, l'accent et le mouvement qui leur correspondent respectivement.

Comme la théorie, qui embrasse une large connaissance de ce secteur, est une matière qui appartient à l'étude complémentaire de la Musique, nous ne la traiterons ici qu brièvement par rapport à la guitare.

Il convient de remarquer, avant tout, que les facteurs essentiels pour le phrasé sont: la valeur des notes, le mouvement, l'accent rythmique, les cadences et les gradations de force et de sensibilité des deux mains.

699. — Le même concept musical réunit sur la guitare le sens mélodique, rythmique, dynamique et harmonique; c'est pourquoi, pour déterminer l'expression d'une période ou d'un passage, il convient de tenir compte du genre de composition auquel ils appartiennent, d'après la classification et les exemples suivants.

- Récitatifs ou monodiques.
- Mélodie accompagnée.
- Harmonies ou accords successifs.
- Contrepoint ou polyphonie.

700. — Pour les *récitatifs* il convient de travailler l'expression de formes isolées avec une accentuation rythmique différente et une grande ductilité dans le discours: par ex.:

Ejem.) 171
Exem.)

a) **Despacio - Lentement**

b) **Tranquilo - Tranquille**

c) **Enérgico - Énergique**

d) **Con diferente expresión rítmica**
Avec une expression rythmique différente

701. — Ductilidad en el fraseo.

- a) Frase expresiva:
a) Phrase expressive

Ejem. } 172
Exem. }

a)

b)

c)

702. — Motivo variado en una misma cuerda:

Ejem. } 173
Exem. }

a)

b)

c)

703. — Repetición de frase en diferente ámbito octava:

Ejem. } 174
Exem. }

a)

704. — Frase lenta a expresión emotiva.

Ejem. } 175
Exem. }

a)

Cuerda (4)

705. — Frase expresiva a dos voces.

Ejem. } 176
Exem. }

a)

Cuerdas (2)

Para correr de lugar la m. d.

701. — Ductilité dans le phrasé.

- b) Con apoyatura, en diferentes digitaciones:
b) Avec appoggiature, et des doigtés différents

a)

b)

c)

702. — Motif varié sur une même corde:

a)

b)

c)

703. — Répétition d'une phrase dans une étendue et une octave différents.

a)

704. — Frase lenta de expresión emotiva:

a)

705. — Frase expresiva a deux voix.

a)

Pour changer de place la m. d.



Empezar pulsando la 1ª nota junto al puente y correr la mano glissando el pulgar hacia los trastes.

Commencer en pinçant la 1ère. note tout près du chevalet et déplacer la main en glissant le pouce vers les touches.



(De la Sonata, de Mauro Giuliani, op. 15).
Correr la m. d. hacia el puente y volver al lugar de origen.

(De la Sonate, de Mauro Giuliani, op. 15).
Déplacer la m. d. vers le chevalet et revenir au point de départ.

706. — La melodía acompañada requiere un sentido expresivo que las demás voces, por dificultades digitales, impiden a veces lograr. Para evitar, en principio, tal inconveniente, será de verdadera utilidad estudiar separadamente la melodía, y, observando el valor de las notas que componen cada frase, su línea ascendente o descendente, su acento rítmico, sus cadencias periódicas y la vibración emotiva que lleva en sí, darle el sentido expresivo que en consecuencia le corresponde. Luego, vencido el obstáculo eventual de los dedos por la insistencia o ejercicios pertinentes, unir las demás partes a la expresión siguiendo los matices de intensidad, acento y movimiento, que la melodía impone.

Valga como ejemplo, el pasaje siguiente del "Capricho Árabe", de Tárrega,

706. — La mélodie accompagnée exige un sens expressif que les autres voix, pas des difficultés du doigté, empêchent quelquefois d'obtenir. Pour éviter, en principe, cet inconvénient il sera très utile d'étudier la mélodie séparément. Et, tout en observant la valeur des notes qui composent chaque phrase, sa ligne ascendante ou descendante, son accent rythmique, ses cadences périodiques et la vibration émotive qu'elle porte en elle-même, lui donner le sens expressif qui par conséquent, lui correspond. Après, une fois que l'obstacle présenté par les doigts aura été vaincu au moyen d'exercices pertinents, il faudra unir les autres parties à l'expression tout en suivant les nuances d'intensité, l'accent et le mouvement que la mélodie impose. Voici comme exemple, le passage suivant du "Capricho Árabe" de Tárrega.



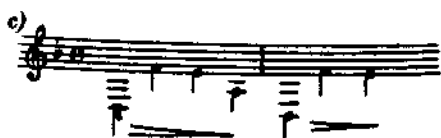
del cual conviene estudiar aparte la expresión de cada período melódico como es éste

dont il convient d'étudier séparément l'expression de chaque période mélodique, telle que celle-ci:



y también la del bajo por ser tema obstinado en el curso de la composición.

et aussi celle de la basse parce qu'elle constitue un thème obstiné au cours de la composition:



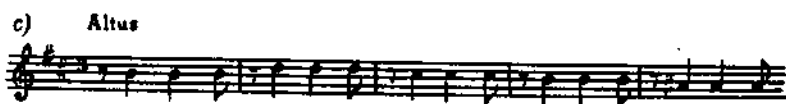
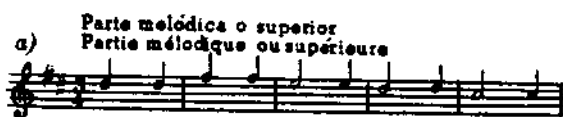
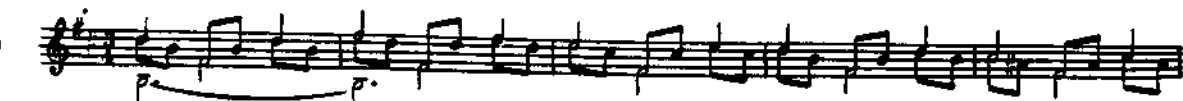
para que al unir las cuatro voces, sobresalga la melodía en primer término: el bajo como sostén rítmico-armónico y en último plano, como fondo, las voces intermedias.

de cette façon, quand on unira les quatre voix, la mélodie occupera le premier plan: la basse sera son support rythmico-harmonique et, au dernier plan, figureront les voix intermédiaires.

707. — El Estudio nº 22, op. 35 en Si menor de Sor consta de tres planos: el primero es la melodía: el segundo, la voz inferior a manera de pedal, y el tercer plano la nota intermedia que en arpeggio une las voces extremas. El si grave de los dos primeros compases, repetido en el 9º y 10º, sólo tiene carácter de afirmación tonal.

707. — L'Etude N° 22, op. 35 en Si mineur de Sor a trois plans: le premier est la mélodie: le deuxième, la voix inférieure à la manière d'une pédale, et le troisième plan la note intermédiaire qui, en arpège, unit les voix extrêmes. Le si grave des deux premières mesures, répété à la 9ème, et à la 10ème, mesures, n'a qu'un caractère d'affirmation tonale.

Ejem.)
Exem.) 180



708. — La expresión en los acordes se determina por el número de voces que contienen: por el valor de sus notas; por la relación de sus armonías con el acorde siguiente y, por el acento rítmico sobre el cual gravitan.

Préludio 5 de Tárrega.

708. — Aux accords, l'expression est déterminée par le nombre des voix qu'ils contiennent: par la valeur de leurs notes: par le rapport de leurs harmonies avec l'accord suivant et, par l'accent rythmique sur lequel ils gravitent.

Prélude 5 de Tárrega.

Ejem.)
Exem.) 181



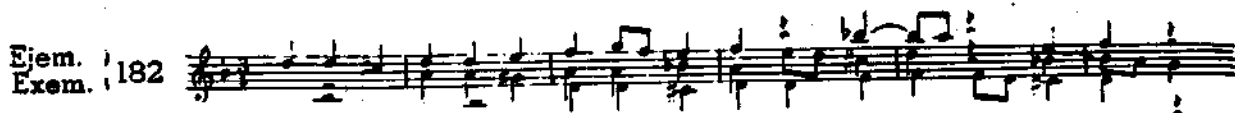
Manténgase el valor de las notas y acentúense los acordes según corresponde al ritmo y a las indicaciones del autor.

Conserver toute la valeur des notes et accentuer les accords comme il convient d'après le rythme et les indications de l'auteur.

709. — La polifonía exige particular cuidado en dar relieve a la voz que por su relación con el motivo inicial pueda tener mayor interés.

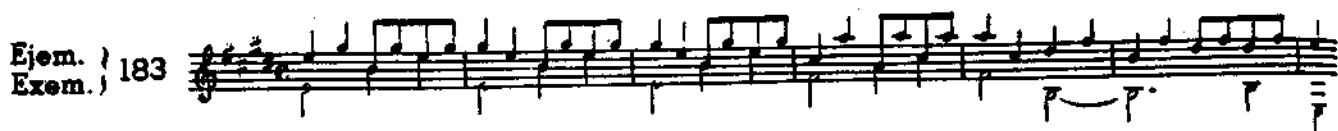
Sirva de ejercicio este pasaje de la Fuga de Ponce, sobre la Folia de España en el que debe darse el mayor relieve posible en cada voz, al tema inicial.

Pasaje de la Fuga en Re menor de M. Ponce.



710. — No cabe mejor estudio que el de las obras escritas para vihuela, a dos, tres, cuatro o más voces paralelas. Son composiciones tratadas con elevado sentido lírico que reflejan un admirable dominio instrumental.

Valga como ejemplo este fragmento del Conde Claros, de Narváez. Diferencia 10.



y este de la Pavana de Valderrábano (1ª Diferencia):

et celui de la Pavane de Valderrábano (1^{ère} Diferencia).



Estudios complementarios: XLVIII. LI. LII. LVI. LX y LXX.

Etudes complémentaires: XLVIII. LI. LII. LVI. LX. LXX.

LECCION 166

GUITARRA CONCERTANTE

711. — Siempre que sea necesario asociar la guitarra a otros instrumentos, convendrá tener en cuenta la diferencia de timbre, volumen del sonido, propiedades características de la masa sonora en relación a las de la guitarra y ajustarse al movimiento y sentido expresivo del conjunto, cuidando el solista la parte encomendada.

LEÇON 166

GUITARE CONCERTANTE

711. — Toutes les fois qu'il faudra associer la guitare à d'autres instruments il conviendra de tenir compte de la différence du timbre, du volume du son des propriétés caractéristiques de la masse sonore en proportion à celles de la guitare et l'on devra se soumettre au mouvement et au sens expressif de l'ensemble, tout en soignant en soliste la partie confiée.

El sonido delicado de la guitarra, en justa proporción con su carácter de cámara o intimista, se aviene mal con la potencia avasalladora de los instrumentos de arco, viento y percusión de la masa orquestal. Los instrumentos que no empañan su sonoridad son, en principio, los de viento —maderas o metal— por ser diferentes en su calidad de timbre.

Las notas que pudiendo ser prolongadas y matizadas por el arco son de timbre afín a las de la guitarra, eclipsan fácilmente las vibraciones decrecientes de las cuerdas pulsadas.

Por esta razón, las páginas más favorables al lucimiento de la Guitarra en composiciones de carácter sinfónico, son aquellas en que las voces simultáneas han sido cuidadosamente equilibradas, dialogadas o entretejidas con timbres opuestos, que, lejos de disminuir la percepción de sus sonidos, les dan, si cabe, mayor relieve.

712. — El solista, pues, debe procurar en primer lugar, unirse al conjunto en lo que respecta al movimiento, acento rítmico, matices y equilibrio sonoro, guardando su libertad de intérprete para los pasajes de solo o predominantes y en las "cadenzas" si se trata de Conciertos.

Téngase en cuenta que el solo hecho de actuar en un espacio de grandes dimensiones como es el que requiere la orquesta, supone otra órbita de mayor amplitud a la que es propia de la guitarra por tanto las sutilezas de ciertos procedimientos técnicos —ligados, trinos, armónicos y pianísimos— deben evitarse.

713. — Todo ello crea un sentido aparte de la técnica primordial, que obliga a resolver cada problema según convenga a la interpretación de la obra, fundiéndose al conjunto y, según sea su proporción, cuidar las grandes líneas o el detalle minucioso, del modo más adecuado que el solista pueda lograr.

Entre las obras para guitarra acompañante o acompañada de otros instrumentos —violín, flauta, piano o guitarra y cuarteto de arco o de orquesta— las de Vivaldi, Haydn, Boccherini, Giuliani, Paganini, Weber, Schubert, Ponce, Rodrigo, Castelnuovo, Wernser, Brandão, Torroba y Villa-Lobos ofrecen al estudioso material complementario de máxima eficacia para adquirir en este aspecto la mejor experiencia.

(Ver Philip J. Bone, "The Guitar and Mando-

La sonorité délicate de la guitare, qui correspond à son caractère d'instrument de chambre ou intimiste, s'accorde mal avec l'énorme puissance des instruments à archet, à vent et de percussion de l'ensemble orchestral

Les instruments qui, en principe, ne ternissent pas sa sonorité, sont les instruments à vent —bois ou cuivres— parce qu'ils ont une qualité de timbre différente. Les notes qui peuvent être prolongées et nuancées par l'archet ont un timbre semblable à celles de la guitare, et éclipsent aisément les vibrations décroissantes des cordes pulsées.

C'est pour cette raison que dans des œuvres symphoniques, les pages les plus favorables au succès de la guitare sont celles où les voix simultanées ont été soigneusement équilibrées, dialoguant ou s'entremêlant avec des timbres opposés, qui, loin de diminuer la perception de ses sons, lui donnent, si possible, un plus grand relief.

712. — Le soliste, donc, doit procurer, d'abord, de s'unir à l'ensemble en ce qui concerne le mouvement, l'accent rythmique, les nuances et l'équilibre sonore tout en conservant sa liberté d'interprète pour les passages "à solo" ou prédominants et aux "cadenzas" s'il s'agit de Concerts.

Il faut tenir compte que le seul fait de jouer dans un très grand espace comme celui qu'exige l'orchestre, suppose un milieu d'une ampleur plus grande, différent de celui qui est propre à la guitare; par conséquent, les subtilités de certains procédés techniques coulés, trilles, harmoniques et pianissimi, seront à éviter.

713. — Tout cela nous conduit à considérer un sens différent de la technique essentielle qui oblige à résoudre chaque problème selon les exigences de l'interprétation de chaque œuvre, ce qui mène le soliste à se fondre à l'ensemble et aussi, selon les proportions, à soigner les grandes lignes ou le petit détail, de la façon la plus adéquate à laquelle il pourra parvenir.

Parmi les œuvres pour guitare accompagnée d'autres instruments —violon, flûte, piano ou bien d'un quatuor à cordes ou d'un orchestre— celles de Vivaldi, Haydn, Boccherini, Giuliani, Paganini, Weber, Schubert, Ponce, Rodrigo, Castelnuovo, Wernser, Brandão, Torroba et Villa-Lobos offrent à l'étudiant un matériel complémentaire de la plus grande efficacité pour acquérir la meilleure expérience à cet égard. (Voir Philip J. Bone, "The

lin", para los antiguos y Catálogos de las ediciones Ricordi, Max Eschig y Schott's Söhne de Mainz para los autores modernos).

ESTUDIOS COMPLEMENTARIOS

INSTRUCCIONES

Valgan las mismas prescripciones expuestas en los §§ 330, 331 y 332 del Libro Tercero.

1. — Estudio XL, cromático

714. — Sucesiones cromáticas paralelas a las cuerdas con acción simultánea del pulgar.

a) Estudiarlo lentamente hasta obtener regularidad en la medida e igualdad de volumen en las notas.

b) Cuidar en los movimientos descendentes, el paso de un cuádruplo a otro inmediato o alejado, en una misma cuerda (comps. 7, 15, 23) o en cuerdas inmediatas (c. 31), difícil de dominar.

c) Obtenida la claridad y homogeneidad en las notas a la velocidad indicada, obsérvense los matices señalados.

d) Puede ejercitarse útilmente sustituyendo los dedos *i-m* por *m-a* con igual movimiento y sentido expresivo.

2. — Estudio XLI, acordes a 3 voces

715. — Reducción a tres voces simultáneas del Preludio nº 19 de Chopin.

Difícil por la sucesión rápida de posiciones distantes en ancho ámbito.

a) Recuérdense las observaciones expuestas en la lección 62, § 182 al 185, Lib. III, pág. 16.

b) Cuidar la claridad de las notas en la región sobreaguda.

c) Exigen especial atención los compases 44-47, 55-57, 63-69.

d) Ajustar la expresión a las indicaciones señaladas.

e) Puede ser igualmente ejecutado en pizzicato normal.

3. — Estudio XLII, arpeggios cortos ascendentes

716. — Arpeggio de 4 notas con canto en el bajo y nota repetida con los dedos *m* y *a*.

Cuidar la regularidad del movimiento, la igualdad entre las notas, y la expresión en el canto del bajo.

guitar and mandolin", pour les anciens et les Catalogues de Ricordi, Max Eschig et Schott's Söhne de Mainz pour les auteurs modernes).

ETUDES COMPLEMENTAIRES

INSTRUCTIONS

Les mêmes prescriptions exposées aux §§ 330, 331 et 332 du Troisième Livre sont valables ici.

1. Étude XL, chromatique

714. — Successions chromatiques parallèles aux cordes avec action simultanée du pouce.

a) La travailler lentement jusqu'à obtenir de la régularité dans la mesure et un volume égal dans les notes.

b) Dans les mouvements descendants veiller au passage, difficile à dominer, d'un quadruple à un autre, voisin ou éloigné, sur une même corde (mesures 7, 15, 23) ou sur des cordes voisines (mesure 31).

c) Dès que l'on aura obtenu la clarté et l'homogénéité des notes à la vitesse indiquée, il faudra observer les nuances signalées.

d) Il peut être utile de la travailler en substituant les doigts *m-a* aux doigts *i-m* avec le même mouvement et le même sens expressif.

2. Étude XLI, accords à trois voix

715. — Réduction à trois voix simultanées du Prélude Nº 19 de Chopin. Difficile à cause de la succession rapide des positions éloignées dans une large étendue.

a) Rappeler les remarques exposées à la leçon 62, §§ 182 au 185, Livre III, page 16.

b) Veiller à la clarté des notes dans la région suraiguë.

c) Les mesures 44-47, 55-57, 63-69, exigent un soin particulier.

d) Soumettre l'expression aux indications signalées.

e) Il peut être aussi joué en pizzicato normal.

3. Étude XLII, arpèges courts ascendants

716. — Arpège de 4 notes avec le chant à la basse et une note répétée avec les doigts *m* et *a*.

Veiller à la régularité du mouvement, à l'égalité entre les notes et à l'expression du chant de la basse.

4. — Estudio XLIII, arpeggios cortos descendentes

717. — Complemento del estudio anterior con canto en el soprano pulsado por el dedo anular.

La melodía es de origen popular y requiere destacarse sobre la nota pedal repetida del bajo y la nota intermedia del arpeggio.

Matizar el canto de acuerdo con el acento rítmico y el movimiento señalado.

5. — Estudio XLIV, arpeggio doble

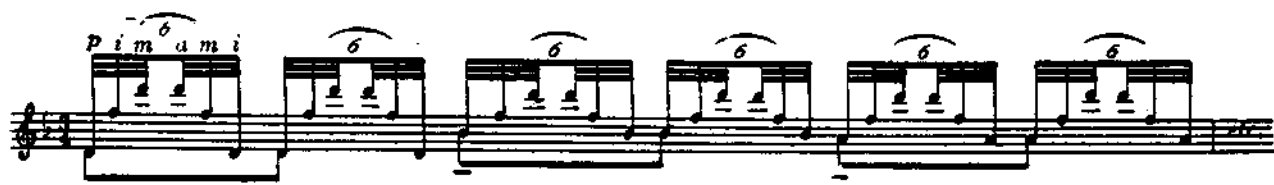
718. — Pasaje de la Chacona de Bach para violín solo.

a) Dar a los 9 primeros compases la majestuosidad que requiere el tema de la Chacona.

b) Cuidar seguidamente el acento rítmico del arpeggio en las 1as. y 4as. notas de cada sensillo, destacando la primera nota de cada dos grupos por ser la que determina el canto.

c) Ligar los cambios de posiciones manteniendo sobre las cuerdas los dedos comunes a los acordes consecutivos.

d) Los valores de este arpeggio al ser ejecutado en la guitarra deberían indicarse del modo siguiente:



pero los dejamos como están figurados para violín por fidelidad a la escritura original.

6. — Estudio XLV, de trémolo

719. — Empieza el trémolo en la anacrusa del compás 3 siguiendo la línea melódica del "Cant dels ocells" (Est. LI).

a) En los compases 5, 11, 12, 14, 15, 20, 21, 22 y 23, deberá destacarse la línea melódica del bajo.

b) Se interrumpe el trémolo en los comps. 17 y 27 para continuar la melodía en la voz inferior.

c) Y en el c. 23 (2º tiempo) procúrese que el trémolo subdividido en seisillos, no altere el movimiento.

d) El trémolo de la última corchea en el c. 7 debe digitarse *p-a-m-a* en vez de *p-a-m-i*, para poder pulsar en el c. 8, el *la* y el *do* al mismo tiempo, con índice y pulgar.

4. Étude XLIII, arpèges courts descendants

717. — Complément de l'étude précédent avec le chant au soprano joué par l'annulaire.

La mélodie est d'origine populaire et doit se détacher sur la pédale de la basse et sur la note intermédiaire de l'arpège.

Nuancer le chant d'après l'accent rythmique et le mouvement indiqué.

5. Étude XLIV, arpège double

718. — Passage de la Chaconne de Bach pour violon seul.

a) Donner aux 9 premières mesures la majesté demandée par le thème de la Chaconne.

b) Veiller ensuite à l'accent rythmique de l'arpège sur la 1ère. et la 4ème. notes de chaque sextolet, en détachant la première note de tous les deux groupes parce qu'elle détermine le chant.

c) Lier les changements de positions en conservant sur les cordes les doigts communs aux accords consécutifs.

d) Les valeurs de cet arpège, puisqu'il doit être joué sur la guitare, devraient être indiquées de la façon suivante:

mais nous les laissons tels quels, pour rester fidèles à l'écriture originale pour violon.

6. Étude XLV, trémolo

719. — Le trémolo commence à l'anacruse de la 3ème. mesure, en suivant la ligne mélodique du "Cant dels ocells" (Étude LI).

a) Aux mesures 5, 11, 12, 14, 15, 20, 21, 22 et 23, on devra détacher la ligne mélodique de la basse.

b) On interrompt le trémolo aux mesures 17 et 27 pour continuer la mélodie à la voix inférieure.

c) Et à la mesure 23 (2ème. temps) procurez que le trémolo, subdivisé en sextolets, n'altère pas le mouvement.

d) Le trémolo de la dernière corchea, à la 7ème. mesure, devra être doigté *p-a-m-a* au lieu de *p-a-m-i*, pour pouvoir pincer, à la 8ème. mes., le *la* et le *do* simultanément, avec l'index et le pouce.

e) Misma advertencia para los comps. 15-16 y 25-26.

f) El signo [precediendo dos notas simultáneas en el bajo, indica que deben ser dadas por un solo impulso del pulgar sin alterar por ello el movimiento del trémolo.

g) Seguir las indicaciones de expresión (nada fáciles de obtener en el trémolo).

7. — Estudio XLVI. de arpegios y ligados

720. — De movimiento vivo y fraseo rítmico bien acentuado.

Las notas ligadas no deben ser más débiles que las pulsadas.

Cuidense los ligados ascendentes de los compases 7, 9 y 15 y los descendentes del 4 y 6.

Seguir las indicaciones de intensidad marcadas por los reguladores.

8. Estudio XLVII. arpeggiado

Del Scherzo de la Sonata op. 2, nº 3.
de Beethoven

721. — Arpeggio de cuatro dedos con notas ligadas.

a) Cuidar la igualdad de volumen en las notas, la regularidad del arpeggio y la continuidad en el movimiento, sin descuidar el acento rítmico.

b) Acentuar la primera nota de cada tresillo en los comps. 7, 11, 12, 15, 16, 27, 28, 31 y 32.

c) Es difícil el paso de los comps. 6-7, 9-10, 11-15, 26-27, 30-31 y 35-36.

d) Ligar bien cada frase siguiendo las indicaciones señaladas de expresión.

Existe una transcripción de Tárrega para dos guitarras de este Scherzo, transportada a la 3ª superior.

9. — Estudio XLVIII. acordes

722. — Acordes consecutivos de dos notas alternando con bajo staccato.

a) Dar a la línea melódica de los acordes, la intensidad expresiva que su sentido lírico requiere, mientras las notas del bajo son cortadas en sus vibraciones después de ser pulsadas por el dedo pulgar.

b) Obsérvense las graduaciones de intensidad señaladas por los reguladores.

c) Cuidense especialmente los ligados y fraseo del penúltimo compás.

e) La même remarque pour les mess. 15-16 et 25-26.

f) Le signe [précédant deux notes simultanées à la basse indique qu'elles doivent être rendues par une seule impulsion du pouce, sans altérer pour autant le mouvement du trémolo.

g) Suivre les indications d'expression (pas du tout faciles à obtenir dans le trémolo).

7. Étude XLVI. arpèges et coulés

720. — Au mouvement vif et au phrasé rythmique bien accentué.

Les notes coulées ne doivent pas être plus faibles que celles que l'on pince.

Soigner les coulés ascendants des mesures 7, 9 et 15 et les coulés descendants des mesures 4 et 6.

Suivre les indications d'intensité marquées par les soufflets.

8. Étude XLVII. arpégé

(Du Scherzo, de la Sonata op. 2, Nº 3.
de Beethoven)

721. — Arpège à quatre doigts avec des notes coulées.

a) Veiller à l'égalité du volume des notes, à la régularité de l'arpège et à la continuité dans le mouvement, sans négliger l'accent rythmique.

b) Accentuer la première note de chaque triolet aux mess. 7, 11, 12, 15, 16, 27, 28, 31 et 32.

c) Il est difficile de passer d'une mesure à l'autre, aux mess. 6-7, 9-10, 11-15, 26-27, 30-31 et 35-36.

d) Bien lier chaque phrase en suivant les indications d'expression signalées.

De ce scherzo, il existe une Transcription de Tárrega pour deux guitares, transposée à la tierce supérieure.

9. Étude XLVIII. accords

722. — Accords consécutifs de deux notes alternant avec la basse staccato.

a) Donner à la ligne mélodique des accords, l'intensité expressive que son sens lyrique demande, tandis qu'on coupe les vibrations des notes de la basse après les avoir pincées avec le pouce.

b) Observer les gradations d'intensité indiquées par les soufflets.

c) Veiller spécialement aux coulés et au phrasé de l'avant-dernière mesure.

d) Señalar con vehemencia el crescendo de los compases 17, 18, 19 y 20.

e) No es estudio de dificultad dinámica sino de intensidad emotiva.

10. — Estudio XLIX, pizzicato

723. — Allegretto scherzando en el que las dos voces superiores en *staccato* deben oírse claramente mientras la línea melódica del bajo, ensombrecida por el contacto de la mano sobre las cuerdas, es pulsada con el pulgar.

a) La m. d. debe seguir los movimientos de este dedo sobre las cuerdas, a fin de amortiguar sus vibraciones.

b) Cuidar la regularidad del movimiento y el acento rítmico de cada frase.

c) Ceñirse a las indicaciones de intensidad señaladas, dando a cada período el sentido animado o alegre que requiere.

11. — Estudio L, mano izquierda sola

724. — Descansar la m. d. sobre el aro superior de la guitarra.

Aunque esté indicado en movimiento vivo, es conveniente trabajarlo lentamente dando a cada nota la mayor intensidad posible.

La dificultad se acentúa al tener que lograr igualdad entre los ligados ascendentes y los descendentes.

Debe cuidarse especialmente el paso de una cuerda a otra, sobre todo cuando es de una cuerda inferior a otra superior.

El acorde del último compás debe darse con un solo impulso del dedo 4, arpegiando rápidamente las tres cuerdas; y el *la* del bajo con el dedo 5.

12. — Estudio LI, expresión

"El cant dels ocells"
(Le chant des oiseaux)

725. — Incluimos esta canción navideña catalana, una de las más bellas que figuran en la lírica universal, para que el ejecutante se ejercite en la expresión.

a) Los tres primeros compases son de introducción para crear el ambiente de apropiada sonoridad a la canción. Debe pulsarse atenuando la intensidad y reteniendo el movimiento hasta el *calderón*.

d) Marquer avec véhémence le crescendo des mesures 17, 18, 19 et 20.

e) Ce n'est pas une étude à difficulté dynamique mais à intensité émotive.

10. Étude XLIX, pizzicato

723. — Allegretto scherzando où les deux voix supérieures, en *staccato*, doivent s'entendre clairement, tandis que la ligne mélodique de la basse, voilée par le contact de la main sur les cordes, est pincée avec le pouce.

a) La m. d. doit suivre les mouvements de ce doigt sur les cordes, afin d'amortir leurs vibrations.

b) Veiller à la régularité du mouvement et à l'accent rythmique de chaque phrase.

c) Se conformer aux indications d'intensité signalées, en donnant à chaque période le sens animé ou joyeux qu'il exige.

11. Étude L, main gauche seule

724. — Reposer la m. d. sur l'éclisse supérieure de la guitare.

Quoiqu'elle soit indiquée en mouvement vit, il convient de la travailler lentement en donnant à chaque note la plus grande intensité possible.

La difficulté augmente quand on doit obtenir de l'égalité entre les coulés ascendants et descendants.

Il faut veiller spécialement au passage d'une corde à une autre, surtout lorsqu'il s'agit d'une corde inférieure à une autre supérieure. L'accord de la dernière mesure doit être rendu avec une seule impulsion du 4^eme doigt, en arpegeant rapidement les trois cordes; et le *la* de la basse avec le 5^eme doigt.

12. Étude LI, expression

"El cant dels ocells"
(Le chant des oiseaux)

725. — Nous avons introduit cette chanson de Noël catalane, l'une des plus belles du chant lyrique universel, pour que l'exécutant s'exerce à l'expression.

a) Les trois premières mesures servent d'introduction pour créer l'ambiance sonore qui convient à la chanson. On devra pincer en atténuant l'intensité et en retenant le mouvement jusqu'au point d'orgue.

b) Las notas del canto y del bajo deben ser pulsadas más fuertes que las de los arabescos intermedios que sugieren gorjeos de pájaros en la enramada.

c) Pulsar siempre *apoyando* las notas sueltas, mientras no se apague por ello la vibración de la cuerda inmediata.

d) Dar a la melodía la intensidad expresiva que requiere y sostener las notas en todo su valor.

e) La belleza de esta canción quedará enturbiada si no se interpreta con sensibilidad emotiva y perfecto dominio de su técnica.

13. — Estudio I.II. de expresión "Copla de Seguidilla"

726. — Canción de estilo popular andaluz. Estudio de expresión y carácter.

a) Ténganse en cuenta los tres planos de la copla: 1º, el canto en la voz superior; 2º, las respuestas o imitaciones en el bajo, y 3º, los pasajes breves de fondo que unen los fragmentos melódicos.

Los dos primeros, deben ser intensamente expresivos y matizados; y el tercero, más suave aunque bien sonoro, como rumor lejano.

b) En detalle conviene atender las observaciones siguientes:

Comps. 1, 2 y 3. Los acordes bien sostenidos.

Cs. 4. Acentuando el primer *sol*.

Cs. 5. Las notas ligadas, ejecutadas con gracia y agilidad.

Cs. 6-7. Acentuar las notas señaladas con el signo >.

Cs. 8 (2º t.). Como rumor lejano.

Comps. 10, 11 y 12. Sostener los acordes.

Cs. 21. Agilidad en el bajo y en la voz superior.

Cs. 22. Misma observación.

Comps. 23 y 24. Con expresión patética.

Cs. 29. El ligado *do-la*, con portamento de *p* a *f*.

Comps. 30-31. Creciendo de intensidad hasta el *sol* sobreagudo.

Comps. 32-33. Rubato con ardor y crescendo hasta el *la* del cs. 34.

Cs. 35. Como los primeros compases de la copla.

Comps. 40, 41, 43, 44. Muy expresivos.

c) Sólo atendiendo estos detalles con calor de alma, podrá darse a esta copla su verdadero espí-

b) Les notes du chant et celles de la basse doivent être pincées plus fort que celles des arabesques intermédiaires qui suggèrent le gazouillement des oiseaux dans la ramée.

c) Pincer toujours *en appuyant* les notes isolées, si toutefois la vibration de la corde immédiate ne s'en éteint pas.

d) Donner à la mélodie l'intensité expressive qu'elle demande et conserver toute la valeur des notes.

e) On troublera la beauté de cette chanson, si on ne l'interprète pas avec sensibilité émotive et une parfaite maîtrise de sa technique.

13. Étude I.II. expression "Copla de Seguidilla"

726. — Chanson de style populaire andalou. Étude de l'expression et du caractère.

a) Ayez présent les trois plans de la copla (couplet): 1º, le chant, à la voix supérieure; 2ème les réponses ou imitations à la basse et 3ème, les passages brefs de fond qui unissent les fragments mélodiques.

Les deux premiers doivent être intensément expressifs et nuancés; et le troisième, plus doux quoique sonore, comme une rumeur lointaine.

b) Il convient de faire attention, à chacune des remarques suivantes:

Mesures 1, 2 et 3. Les accords bien soutenus.

Mes. 4. Accentuer le premier *sol*.

Mes. 5. Jouer les notes coulées avec grace et agilité.

Mes. 6-7. Accentuer les notes marquées du signe >.

Mes. 8 (2ème. t.). Comme une rumeur lointaine.

Mes. 10, 11 et 12. Bien soutenir les accords.

Mes. 21. Agilité à la basse et à la voix supérieure.

Mes. 22. La même remarque.

Mes. 23 et 24. Avec une expression pathétique.

Mes. 29. Le coulé *do-la*, avec port de voix, de *p* à *f*.

Mes. 30-31. En augmentant l'intensité jusqu'au *sol* suraigu.

Mes. 32-33. Rubato avec ardeur, et crescendo jusqu'au *la* de la mes. 34.

Mes. 35. Comme les premières mesures de la copla.

Mes. 40, 41, 43, 44. Très expressives.

c) Seulement en faisant très attention à ces détails, on pourra donner à cette copla son esprit

ritu. Fue concebida inicialmente para ser intercalada entre los compases 62-63 de mi "Seguidilla" (Edición Ricordi Americana).

14. — Estudio LIII, de octavas y décimas.

727. — Difícil no sólo por la sucesión de octavas cromáticas, diatónicas y por saltos y cuádruplos distantes en que se desarrollan, sino por el movimiento y matices que requiere.

a) En los primeros cuatro compases, los dedos deben recorrer el diapasón desde la región sobreaguda al primer cuádruplo por grados cromáticos precisando con claridad y regularidad las notas.

b) Los compases 6, 7, 8 de octavas ascendentes, son igualmente difíciles de dominar.

c) Mayor dificultad en los comps. 11 y 12 por ser añadida una tercera a la nota inferior de cada octava.

d) Cuidar la regularidad de la escala cromática ascendente (comps. 18, 19 y 20).

e) Son muy difíciles de lograr los saltos de mano que exigen los comps. 23 y 24.

f) En los comps. 30, 31 y 32, deben cuidarse los mordentes ligados de la voz inferior en que aparecen; así como los que se producen por arrastre en las dos notas de la octava.

g) En los comps. 37 y 38, sostener los acordes mientras se da el armónico.

h) Dominadas las dificultades, someter la ejecución al movimiento e intensidad indicadas.

Ejercicio nº 19 del Método de AGUADO

Escogí como tema para las presentes Variaciones, el Ejercicio 19 del Método de Aguado, por considerarlo síntesis esquemática de su excelente pedagogía. Fue mi propósito ensamblar la trayectoria histórica de remoto origen, con el nuevo concepto didáctico de nuestros días. Y a la vez, rendir el merecido homenaje de admiración y gratitud al glorioso Maestro, por su fértil y valioso legado, que tan eficazmente ha contribuido al encumbramiento artístico de la guitarra.

15. — Estudio LIV (Variación 1ª)

728. — Acordes largos arpegiados, a manera de portico para el contenido de las demás variaciones.

14. Étude LIII, octaves et dixièmes

727. — Difficile, non seulement par la succession d'octaves chromatiques, diatoniques et par sauts à des quadruples éloignés où elles se développent, mais par le mouvement et les nuances qu'elle demande.

a) Aux quatre premières mesures, les doigts doivent parcourir la plaque de touches de la région suraiguë au premier quadruple par degrés chromatiques en détachant clairement et régulièrement les notes.

b) Les mesures 6, 7, 8 d'octaves ascendentes, sont également difficiles à maîtriser.

c) Difficulté accrue aux mess. 11 et 12 parce qu'on ajoute une tierce à la note inférieure de chaque octave.

d) Veiller à la régularité de la gamme chromatique ascendante (mess. 18, 19 et 20).

e) Les sauts de la main exigés par les mess. 23 et 24 sont très difficiles à réussir.

f) Il faut soigner, aux mesures 30, 31 et 32, les mordants coulés qui apparaissent à la voix inférieure; ainsi que ceux qui se produisent par glissement sur les deux notes de l'octave.

g) Aux mess. 37 et 38 soutenir les accords pendant qu'on rend l'harmonique.

h) Les difficultés maîtrisées, soumettre l'exécution au mouvement et à l'intensité indiqués.

Exercice Nº 19 de la Méthode d'Aguado

J'ai choisi, pour thème de ces variations, l'Exercice 19 de la Méthode d'Aguado, parce que je le considère comme la synthèse schématique de son excellente pédagogie.

Je me suis proposé d'enchaîner la trajectoire historique à origine lointaine, avec le nouveau concept didactique de nos jours.

Et, à la fois, j'ai voulu rendre un hommage mérité, d'admiration et de gratitude, au Maître glorieux, par son don fertile et précieux qui a si efficacement contribué à l'élévation artistique de la guitare.

15. Étude LIV (1ère. variation)

728. — Accords longs arpégés, servant de portico au contenu des autres variations.

Empezar pulsando los acordes con una ligera anticipación del pulgar, para que la nota superior coincida con el tiempo justo del compás.

Las tres notas superiores de cada acorde deben ser pulsadas con los dedos *i*, *i-m*, *a* (de cuerda inferior a superior) ligeramente arpegiadas; y las demás, por el pulgar glissando.

No debe interrumpirse el sonido al pasar de un acorde a otro.

Cuidar la igualdad de volumen y proporción de intensidad, en las notas pulsadas con el pulgar.

Síganse los matices y movimiento señalados, procurando obtener la solemnidad que su concepción requiere.

16. — Estudio I.V (Variación 2ª)

729. — Estudiarlo despacio para tocarlo aprisa.

Cuidese que el movimiento no retarde al cambiar de posición.

La digitación de m. d. exige atención en regular el volumen e intensidad de cada nota. Las que son pulsadas con el pulgar deben serlo glissando este dedo sobre las cuerdas en que esté indicado: comps. 7, 9, 11, 13 y 14.

Las notas ligadas requieren la misma intensidad que las pulsadas.

Seguir los matices indicados evocando la gracia, frescura y vivacidad que tanto subyuga en los clavicinistas del siglo XVIII.

17. — Estudio LVI (Variación 3ª)

730. — Destacar el canto de las voces dentro de los matices indicados.

a) Todos los acordes deben ser pulsados simultáneamente, sin arpeggiar. Los que coinciden en tiempo fuerte o están señalados con *f*, deben ser pulsados con energía.

b) Los comps. 13, 14 y 15, por los tresillos que alteran la regularidad binaria del ritmo precedente, exigen especial cuidado en la acentuación de las notas, según van señaladas con el signo >.

18. — Estudio LVII (Variación 4ª)

731. — Arpeggios largos en sentido transversal a las cuerdas.

a) Cambiar de posición con rapidez sin que se deje de oír la última nota del arpeggio.

Il faut commencer en pinçant les accords avec une petite anticipation du pouce, pour que la note supérieure coïncide avec le temps juste de la mesure. Les trois notes supérieures de chaque accord doivent être pincées légèrement arpégées avec les doigts *i*, *i-m*, *a* (de la corde inférieure à la supérieure); et les autres, par le pouce en glissant.

Il ne faut pas interrompre le son quand on passe d'un accord à un autre.

Veiller à l'égalité du volume et à la proportion de l'intensité, dans les notes pincées avec le pouce.

Suivre les nuances et les mouvements indiquées, en tâchant d'obtenir la solennité que sa conception demande.

16. Étude LV (2ème. variation)

729. — L'étudier lentement pour la jouer vite après. Veiller à ne pas retarder le mouvement quand on change de position.

Le doigté de la m. d. exige de l'attention pour régler le volume et l'intensité de chaque note. Celles qui sont pincées avec le pouce devront être jouées en glissant ce doigt sur les cordes où il est indiqué: mess. 7, 9, 11, 13 et 14.

Les notes coulées demandent la même intensité que celles qui sont pincées.

Suivre les nuances indiquées en évoquant la grâce, la fraîcheur et la vivacité qui nous charment tellement chez les clavicinistes du XVIIIe. siècle.

17. Étude LVI (3ème. variation)

730. — Détacher le chant des voix tout en respectant les nuances indiquées.

a) Tous les accords doivent être pincés simultanément, sans arpéger. Ceux qui coïncident avec une partie forte ou qui sont marqués d'un *f* doivent être pincés avec énergie.

b) Les mess. 13, 14 et 15, par les triolets qui altèrent la régularité binaire du rythme précédent, exigent un soin particulier dans l'accentuation des notes toutes les fois qu'elles sont surmontées du signe >.

18. Étude LVII (4ème. variation)

731. — Arpèges longs dans le sens transversal aux cordes.

a) Changer rapidement de position tout en faisant entendre la dernière note de l'arpège.

b) Cuidar los compases 5 y 6 con pasajes de notas ligadas y distinta digitación, así como los compases 13, 14, 15 y 16, de índole parecida.

Trabájese despacio destacando las notas negras de cada grupo; y, una vez fijado en la memoria y en el movimiento de los dedos de ambas manos, llevarlo al tiempo indicado y a mayor velocidad si es posible, sin desatender las advertencias precedentes.

19. — Estudio LVIII (Variación 5ª)
(Acordes repetidos de tres notas)

732. — La dificultad del presente Estudio es la de repetir dos veces cada acorde en el movimiento señalado evitando toda rigidez en la muñeca y salto en la mano derecha.

Debe cuidarse también al pasar a un acorde distinto, la continuidad de los sonidos.

En los comps. 27 y 28 se interrumpe la repetición de un mismo acorde para dar mayor movimiento a la m. d. sin alterar su ritmo de pulsación.

Algunas de las posiciones abiertas de la m. iz. son difíciles de alcanzar en el movimiento señalado. Conviene insistir en el pasaje para dominarlo.

Trabájese con cuidado y síganse los matices indicados.

20. — Estudio LIX (Variación 6ª)

733. — Para que este Estudio rinda el efecto de sonoridad característica del llamado "Campanellas", es necesario guardar los dedos de cada posición en sus cuerdas y trastes respectivos, conservando los sonidos hasta que otra posición exija lo contrario.

La primera nota de cada seisillo, excepto en los de la segunda parte de los compases 11 y 12, lleva el canto y debe ser pulsada con el pulgar dándole el acento expresivo que la melodía requiere.

Cuidense los pasajes de ligados que contienen los comps. 6, 11, 12 y 15. En este último manténgase el dedo 3 en el si de la tercera cuerda para desplazarlo en portamento al re de la misma cuerda después de haber pulsado el sol # de la prima.

Los seisillos deberán guardar continuidad entre sí. Obsérvense las indicaciones referentes a la interpretación.

b) Soigner les mesures 5 et 6, avec des passages de notes coulées et un doigté différent, ainsi que les mesures 13, 14, 15 et 16, d'un caractère semblable.

Travailler lentement en détachant les noires de chaque groupe; et, une fois fixée dans la mémoire et dans le mouvement des doigts des deux mains, la mener au temps indiqué et même plus vite, si possible, sans négliger pour autant les remarques précédentes.

19. Étude LVIII (5ème. variation)
(Accords répétés de trois notes)

732. — La difficulté de cette Étude est de répéter deux fois chaque accord dans le mouvement indiqué en évitant toute rigidité du poignet et tout saut de la main droite.

On doit aussi veiller à la continuité de sons quand on passe à un accord différent.

Aux mesures 27 et 28 on interrompt la répétition d'un même accord pour donner plus de mouvement à la m. d. sans en altérer le rythme de pincement.

Quelques-unes des positions ouvertes de la m. g. sont difficiles à obtenir dans le mouvement indiqué. Il convient d'insister sur le passage pour le maîtriser.

Travailler avec soin et suivre les nuances indiquées.

20. Étude LIX (6ème. variation)

733. — Pour que cette Étude rende l'effet sonore caractéristique appelé "Campanellas" il faut conserver les doigts de chaque position sur leurs cordes et leurs touches respectives, en conservant les sons jusqu'à ce qu'une autre position exige le contraire.

La première note de chaque sextolet, sauf dans ceux de la deuxième partie des mesures 11 et 12, porte le chant et doit être pincée avec le pouce en lui donnant l'accent expressif que demande la mélodie.

Veiller aux passages de coulées que contiennent les mess. 6, 11, 12 et 15. Dans cette dernière, conservez le 3ème. doigt sur le si de la troisième corde pour le glisser au re de la même corde, après avoir pincé le sol # de la chanterelle.

Il ne doit pas avoir de solution de continuité entre les sextolets. Observer les indications se rapportant à l'interprétation.

21. — Estudio I.X (Variación 7ª)
(De expresión)

734. — Acordes y escalas alternados.

Muy enérgicos los acordes y con ímpetu los pasajes de fusas consecutivas.

Cuidar la regularidad en la medida; el acento rítmico; la claridad en las notas sucesivas de los pasajes rápidos, y la ductilidad en el fraseo.

Son particularmente difíciles los compases 14 y 15.

Conviene preparar este Estudio trabajando separadamente cada pasaje difícil, como ejercicio de mecanismo y sincronización de ambas manos, para poder interpretarlo según indican los signos de expresión.

22. — Estudio I.XI (Variación 8ª)

735. — Arpeggios ascendentes de nueve notas, con tres dedos, en dos y en tres cuerdas consecutivas.

No son fáciles de ejecutar con la seguridad, igualdad y gradación de matices que por su índole requieren.

a) Para la m. iz., cuidar de asegurar en los cambios de posición la nota superior del arpeggio.

b) Para la m. d., la mayor importancia de este Estudio consiste en igualar la pulsación de tres notas consecutivas en dos cuerdas, pulsándolas con los dedos *p, i, m.*

c) Estúdiese despacio, antes de ajustarlo al movimiento y a los matices indicados.

23. — Estudio I.XII (Variación 9ª)
(De expresión en la 6ª cuerda)

736. — Variación doble para la sexta cuerda, pulsada solamente con el dedo pulgar. La primera es estudio de expresión; la segunda, de virtuosidad para la m. iz.

Lo difícil en estas dos variaciones es obtener buena sonoridad en la región sobreaguda; ya sea por deficiencia del instrumento o de la cuerda o por falta de destreza en los dedos sobre esta parte del diapason.

Para dar el *la* ligado (traste XVII) en la variación lenta (comps. 12 y 28) es preciso que el dedo 3 caiga con fuerza contra el diapason. Las notas pisadas de mayor duración deben ser bien

21. Étude I.X (7ème. variation)
(expression)

734. — Accords et gammes alternés.

Les accords doivent être joués très énergiquement et les passages de triples croches consécutives avec impétuosité.

Veiller à la régularité dans la mesure; à l'accent rythmique; à la clarté des notes successives des passages rapides, et à la ductilité du phrasé.

Les mesures 14 et 15 sont particulièrement difficiles.

Il convient de préparer cette Étude en travaillant séparément chaque passage difficile, comme exercice de mécanisme et de synchronisation des deux mains, pour pouvoir l'interpréter d'après les indications des signes d'expression.

22. Étude LXI (8ème. variation)

735. — Arpèges ascendants de neuf notes, à trois doigts sur deux et sur trois cordes voisines.

Il ne sont pas faciles à exécuter avec l'assurance, l'égalité et la gradation de nuances exigées par leur caractère.

a) Pour la m. g. veiller à assurer la note supérieure de l'arpège aux changements de position.

b) Pour la m. d., la plus grande importance de cette Étude, consiste à égaler le pincement de trois notes consécutives sur deux cordes, en les pinçant avec les doigts *p, i, m.*

c) L'étudier lentement, avant de l'ajuster au mouvement et aux nuances indiqués.

23. Étude LXII (9ème. variation)
(expression sur la 6ème. corde)

736. — Variation double pour la sixième corde, pincée seulement avec le pouce. La première est une étude d'expression; la deuxième, de virtuosité pour la m. g.

Ce qui est difficile dans ces deux variations c'est d'obtenir une bonne sonorité dans la région suraiguë, soit par une imperfection de l'instrument ou de la corde, soit par un manque de dextérité des doigts sur cette partie de la plaque de touches.

Pour rendre le *la* coulé (touche XVII) dans la variation lente (mess. 12 et 28) il faut que le 3ème. doigt tombe avec force contre la plaque de touches.

bradas. Pueden también usarse con discreción algunos portamentos (*re-fa* con el dedo 4 y *re-la* con dedo 3) evitando siempre cualquier falso arrastre entre las demás notas.

El duplo de la variación es dinámico y sólo exige cuidado en obtener igualdad, claridad y acento único en las notas pulsadas y ligadas, guiándose para matizarlo, por el sentido expresivo de la variación anterior.

Son difíciles los comps. 12 y 18, pero superables: como en el cs. 31, el *mi* armónico se pisa con dedo 4 y se pulsa con el 1 (4/1) de la misma mano, sin alteración del movimiento.

Si para mayor facilidad o rendimiento se deseara ejecutar esta variación dupla en la cuarta cuerda, estaría ser transportada al tono de sol menor observando la misma digitación. Sin embargo, como objeto principal del estudio consiste en que la *iz.* actúe en ancho ámbito sobre una misma cuerda, hemos escogido la sexta por ser a la vez que más difícil, la más grave y noble del instrumento.

24. — Estudio LXIII (Variación 10ª)

737. — Arpeggios y ligados difíciles de dominar por exigir agilidad y precisión en ambas manos.

a) Cuidese de acentuar ligeramente la nota primera en cada tresillo.

b) El paso del cs. 7 al 8, es un salto de m. *iz.* rápido que debe practicarse con insistencia.

c) En la segunda parte, procúrese precisión e igualdad de volumen en las notas pulsadas con el pulgar y el índice sucesivamente, y en especial, los comps. 3, 4 y 5.

d) Debe ser ejecutado con vivacidad como para imitar el movimiento de un molinillo de papel.

25. — Estudio LXIV (Variación 11ª) (de saltos y mordentes)

738. — Este estudio exige precisión en los saltos, rapidez en los mordentes, y regularidad rítmica en el movimiento.

Los mordentes de los comps. 1, 2, 3, 4 y 5, digi-

On doit faire vibrer les notes appuyées les plus longues.

On peut aussi employer avec discrétion quelques ports de voix (*re-fa* avec la 4ème. doigt et *re-la* avec le 3ème. doigt) en évitant toujours tout faux glissement entre les autres notes.

Le double de la variation est dynamique et il n'exige que le soin d'obtenir de l'égalité, de la clarté et l'accent rythmique dans les notes pincées et coulées: quant aux nuances, il faut se laisser guider par le sens expressif de la variation précédente.

Les mess. 12 et 18 sont difficiles mais surmontables: ainsi que, dans la mes. 31, le *mi* harmonique appuyé avec le 4ème. doigt et pincé avec le 1^{er}. (4/1) de la même main, sans altérer le mouvement.

Si, pour plus de facilité ou de profit, l'on voulait exécuter cette variation double sur la quatrième corde, il suffirait de la transposer à la tonalité de sol mineur en observant le même doigté. Cependant, comme l'objet principal de l'étude consiste à faire travailler la m. g. dans une large étendue sur une même corde, nous avons choisi la sixième parce qu'elle est à la fois la plus difficile et la plus grave et noble de l'instrument.

24. Étude LXIII (10ème. variation)

737. — Arpèges et coulés difficiles à dominer puisqu'ils exigent de l'agilité et de la précision aux deux mains.

a) Veiller à accentuer légèrement la première note de chaque triolet.

b) Le passage de la 7ème. mes. à la 8ème. est un saut rapide de la m. g. que l'on doit travailler assidûment.

c) A la deuxième partie, et surtout aux mess. 3, 4 et 5, tâchez d'obtenir de la précision et de l'égalité de volume dans les notes pincées avec le pouce et l'index successivement.

d) Elle doit être exécutée vivement comme pour suggérer le mouvement d'une petite girouette.

25. Étude LXIV (11ème. variation) (sauts et mordants)

738. — Cette étude exige de la précision dans les sauts, de la vitesse dans les mordants et de la régularité rythmique dans le mouvement.

Les mordants des mess. 1, 2, 3, 4 et 5, doigtés sur

tados en la prima con los dedos 2-3, pueden practicarse también con los dedos 3-4 para adquirir firmeza en estos dedos.

En los mordentes, debe procurarse que las notas a las cuales se aplican, suenen con mayor intensidad que la nota pulsada.

En la segunda parte son difíciles los mordentes de la región sobreaguda (comps. 10, 11, 12), así como las del cs. 15 y final.

26. — Estudio LXI (Variación 12ª)

739. — Terceras descendentes y ascendentes con los dedos $\overset{m}{i}$ e $\overset{i}{p}$.

a) Evitar que al pasar de una tercera a otra ascendente o descendente, se produzcan falsos arrastres (comps. 5, 7, 9, 11, 13 y 15).

b) Cuando las terceras sean pulsadas con los dedos $\overset{i}{p}$ debe procurarse que la nota inferior no sea más fuerte que la superior por la fuerza natural del dedo pulgar.

c) Acentuar la primera, cuarta, séptima y décima notas de cada compás.

d) Cuidar la expresión melódica de la segunda parte, los contrastes del diálogo en el fraseo, y los matices señalados.

27. — Estudio LXVI (Variación 13ª) (en pizzicato)

740. — Estudio de virtuosidad dinámica con acordes apagados y saltos de mano izquierda.

a) Los acordes con el pulgar, tanto en las cuerdas graves como en las superiores, deben ser producidos bruscamente en *pizzicato* apagado.

b) Debe observarse en el ritmo, rigurosa regularidad desde el principio al fin del Estudio.

c) Algunas notas sueltas en armónicos naturales deben ser dadas a tiempo con el pulgar.

En el 2º y 4º tiempo de los compases 11, 12 y 13 se encuentra un *sol* de la 3ª cuerda en traste XII ligado con otro a la octava inferior al aire, que no es difícil de lograr con hábil flexibilidad del dedo I.

Llevarlo rítmicamente al movimiento señalado.

la chanterelle avec les doigts 2-3, peuvent être travaillés aussi avec les doigts 3-4, pour qu'ils acquièrent plus de fermeté.

Aux mordants, il faut procurer que les notes auxquelles on les applique, sonnent avec plus d'intensité que la note pincée.

Dans la deuxième partie, les mordants de la région suraiguë (mess. 10, 11, 12), sont difficiles, ainsi que ceux de la mes. 15 et ceux de la fin.

26. Étude LXI (12ème. variation)

739. — Tierces descendentes et ascendentes avec les doigts $\overset{m}{i}$ et $\overset{i}{p}$.

a) Eviter tout faux glissement quand on passe d'une tierce à une autre, ascendante ou descendante (mess. 5, 7, 9, 11, 13 et 15).

b) Quand les tierces seront pincées avec les doigts $\overset{i}{p}$ on doit éviter que la note inférieure ne

soit plus forte que la supérieure en raison de la force naturelle du pouce.

c) Accentuer la première, la quatrième, la septième et la dixième notes de chaque mesure.

d) Veiller à l'expression mélodique de la deuxième partie, aux contrastes du dialogue dans le phrasé, et aux nuances indiquées.

27. Étude LXVI (13ème. variation) (en pizzicato)

740. — Étude de virtuosité dynamique avec des accords étouffés et des sauts de la main gauche.

a) Les accords joués du pouce, aussi bien sur les cordes graves que sur les supérieures, doivent être rendus brusquement en *pizzicato* étouffé.

b) Veiller à une rigoureuse régularité rythmique, du début à la fin de l'Étude.

c) Quelques notes isolées en harmoniques naturels doivent être rendues à temps avec le pouce.

Au 2ème. et au 4ème. temps des mesures 11, 12 et 13, se trouve un *sol* de la 3ème. corde sur la XIIe. touche lié à un autre à l'octave inférieure à vide, qui n'est pas difficile à obtenir si on le joue du 1er. doigt avec souplesse.

La jouer rythmiquement au mouvement indiqué.

28. — Estudio LXVII (Variación 14ª)

741. — Para la mano izquierda sola.

Como en el estudio L tener la m. d. en reposo sobre el aro de la guitarra.

Estúdiense despacio antes de llevarlo con el movimiento metronómico indicado.

Debe lograrse igualdad en los ligados ascendentes y descendentes.

Principales dificultades:

Cs. 2 el paso del *si* al *mi* y de éste al *si* del compás 3 por ser ambos en diferente cuerda.

Comps. 4-5. Evitar el falso arrastre que puede producirse del *do* al *la* en la 3ª cuerda.

Cs. 5. El pasaje más difícil del estudio es el de las 3 últimas notas *do*, *mi* y *sol* de este compás por la fuerza que exige en los dedos 3 y 1.

Cs. 6. Para dar el *si* al aire después del *la* de la prima, es necesario pulsar la 2ª cuerda con el dedo 1 y continuar ligando las notas siguientes.

Cs. 7. Igual procedimiento para el primer *mi* de este compás.

Cs. 8. Fuerza en el dedo 1 al pulsar el primer *re*.

Cs. 15. El *mi* armónico de la prima debe formarse con el dedo 4 y producirse pulsando la cuerda con el dedo 1 como hemos indicado para el *si* al aire del cs. 6.

El *sol* que sigue al *mi* armónico debe producirlo el dedo 1 como ligado ascendente.

Cs. 16. El acorde en las cuerdas 2ª, 3ª y 1ª con jeja en el traste V, debe pulsarse por un solo impulso, en *glissando* del dedo 3.

Es estudio de virtuosidad.

29. — Estudio LXVIII (Variación 15ª)

742. — Glissar los acordes en dirección de prima al sexto con el dedo índice.

La percusión corresponde al dedo pulgar. Este dedo, extendido en sentido transversal a las cuerdas, pega sobre ellas junto al puente, evitando dar en la madera. Su acción debe ser con toda naturalidad y abandonado a su propio peso contra la resistencia de las cuerdas.

De este modo, cada percusión es a manera de eco, repetición alejada del acorde que la precede.

Ritmado y matizado debidamente puede evocar

28. Étude LXVII (14ème. variation)

741. — Pour la main gauche seule.

Comme pour l'Étude L, il faut reposer la m. d. sur l'éclisse de la guitare.

L'étudier lentement avant de la jouer au mouvement métronomique indiqué.

Il faut obtenir un jeu égal aux coulés ascendants et descendants.

Les principales difficultés sont:

Mes. 2 le passage du *si* au *mi*, et de celui-ci au *si* de la 3ème. mesure, parce que les deux se trouvent sur une corde différente.

Mes. 4-5. Éviter le faux glissement qui peut se produire du *do* au *la* sur la 3ème. corde.

Mes. 5. Le passage le plus difficile de cette étude est celui des 3 dernières notes *do*, *mi* et *sol* de cette mesure, par la force qu'il exige aux doigts 3 et 1.

Mes. 6. Pour rendre le *si* à vide après le *la* de la chanterelle, il faut pincer la 2ème. corde avec le 1^{er}. doigt et continuer de lier les notes suivantes.

Mes. 7. Le même procédé pour le premier *mi* de cette mesure.

Mes. 8. Avec le 1^{er}. doigt, pincer le premier *re* avec force.

Mes. 15. Le *mi* harmonique de la chanterelle doit se former avec le 4ème. doigt et il faut le produire en pinçant la corde avec le 1^{er}. doigt comme nous l'avons indiqué pour le *si* à vide de la 6ème. mes.

Le *sol* qui suit le *mi* harmonique doit être produit par le 1^{er}. doigt comme coulé ascendant.

Mes. 16. L'accord sur la 2ème., la 3ème. et la 1ère. cordes, avec barré sur la Ve. touche, doit être pincé avec une seule impulsion, en *glissant* le 3ème. doigt.

C'est une étude de virtuosité.

29. Étude LXVIII (15ème. variation)

742. — Glisser les accords dans le sens de la chanterelle à la sixième avec l'index.

La percussion correspond au pouce.

Ce doigt, étendu dans le sens transversal aux cordes, les frappe tous près du chevalet, en évitant de le faire sur le bois.

Son action doit être tout à fait naturelle et il doit s'abandonner à son propre poids contre la résistance des cordes.

De cette façon chaque percussion est, comme un écho, une répétition éloignée de l'accord qui la précède.

este Estudio un cortejo atravesando un paisaje brumoso.

30. — Estudio L.XIX (Variación 16ª, derivada)
"El Arroyuelo"

743. — El carácter técnico de este Estudio, con miras a desarrollar la independencia y elasticidad de los dedos, surge de su concepción musical y artística.

a) Condición principalísima es la de sostener cada nota el tiempo que por su valor le corresponde; o sea, que ningún dedo deberá abandonar la cuerda y traste que ocupa, hasta tener que dar la nota que en la misma voz le sigue. Y, como la escritura es a dos voces paralelas independientes entre sí, mientras un dedo queda fijo en una cuerda, otro se mueve deslizándose en la otra. Sirva para demostración gráfica, el ejemplo siguiente del segundo compás:



Siguiendo con flexibilidad de los dedos el trenzado de las voces es como se logra el *legato* de sutiles disonancias pasajeras que dan originalidad y carácter a esta composición.

b) Cuidese igualmente el volumen e intensidad de las voces. Los bajos, apenas acentuados.

c) Evítense cualquier falso arrastre.

d) Una pequeña pausa antes de la primera semicorchea de cada frase, evita la monotonía al ritmo.

e) Empezar piano la progresión ascendente de los compases 13, 14 y 15 y aumentar progresivamente la intensidad y movimiento hasta dar con fuerza el acorde del compás 16.

f) Al contrario, disminuir en la progresión descendente de los compases 32, 33, 34 y 35.

g) Las sucesiones cromáticas de los compases 17 y 36, pulsadas con pesantez.

h) El glissando del compás 19, no muy rápido. El del compás 39 despacio.

i) Este estudio trata de evocar el murmullo de un arroyuelo que se desliza venciendo obstáculos.

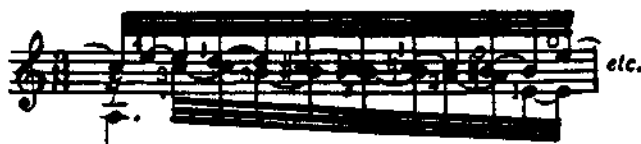
Bien rythmé et nuancé correctement, cette étude peut évoquer un cortège traversant un paysage brumeux.

30. Étude L.XIX (16ème. variation, dérivée)
"El Arroyuelo"

743. — Le caractère technique de cette Étude, visant à l'indépendance et à la souplesse des doigts, découle de sa conception musicale et artistique.

a) La condition principale est de conserver pour chaque note, toute sa valeur; c'est-à-dire qu'aucun doigt ne devra abandonner la corde et la touche qu'il occupe, jusqu'au moment où il devra rendre la note suivante à la même voix. Et, comme il s'agit d'une écriture à deux voix parallèles indépendantes entre elles, pendant qu'un doigt reste fixe sur une corde, le deuxième se déplace en glissant sur l'autre corde.

Voici le même passage (tiré de la 2ème. mesure) écrit d'une autre façon pour montrer graphiquement ce que l'on vient d'expliquer:



Si les doigts suivent avec souplesse la marche des voix, on peut obtenir le *legato* de subtiles dissonances passagères qui constituent l'originalité et le caractère de cette composition.

b) Veiller aussi au volume et à l'intensité des voix. Accentuer à peine les basses.

c) Éviter tout faux glissement.

d) Une petite pause avant la première double-croche de chaque phrase, évite la monotonie du rythme.

e) Commencer piano la progression ascendante des mesures 13, 14 et 15 et augmenter progressivement l'intensité et le mouvement jusqu'à rendre avec force l'accord de la mesure 16.

f) Au contraire, diminuer dans la progression descendante des mesures 32, 33, 34 et 35.

g) Les successions chromatiques des mesures 17 et 36 doivent être pincées énergiquement.

h) Pas très vite le glissé de la mesure 19. Celui de la mesure 39 lent.

i) Le morceau tâche d'évoquer le murmure d'un

bacia donde el declive le conduce; a imagen de la vida, que, resistiendo embates, no se detiene hasta último remanso.

31. — Estudio LXX. Fuga

744. — Variación fugada sobre un tema derivado de la misma lección de Aguado, para orientar al estudioso en la ejecución de voces superpuestas en contrapunto con expresión independiente y a la vez simultánea del conjunto.

Expuesto el tema en los cinco primeros compases, debe dársele relieve siempre que aparezca en el desarrollo de la composición y cuidar el fraseo en sus derivaciones.

Guárdense los valores de las notas sincopadas de comps. 75 al 79 y del 118 al 121.

Son difíciles los pasajes contenidos en los compases 127 al 158 y especialmente del 169 al 175, pero serán fáciles, si se han superado antes los estudios precedentes.

32. — Pastoral de Mozart

745. — Incluimos entre los presentes estudios la adaptación de esta bellísima Pastoral de Mozart, no solamente por el material de técnica avanzada que ofrecen sus *cadenzas* (comps. 46-52 y 74-82) con su variedad de trinos, ligados, mordentes, aritméticos y sus períodos de acordes con canto en el bajo, sino también por la sensibilidad expresiva del fraseo que requiere su sentido musical y artístico.

Una primera adaptación de esta Pastoral, con la segunda *cadenza* solamente, fue realizada y magistralmente interpretada por el glorioso Maestro Tárrega.

Llegada a nuestras manos la versión pianística con dos *cadenzas* y considerándolas de utilidad práctica para el estudio, nos hemos permitido introducir la primera, en la adaptación de Tárrega, ya que el Maestro la omitió por razones que ignoramos.

El carácter bucólico y delicado del tema trenzado con las audacias de virtuosidad que complementan su desarrollo, exigen un avanzado dominio de la técnica instrumental y contribuyen eficazmente al refinamiento del sentido musical expresivo, cumbre de los más nobles afanes que impulsan al verdadero artista.

petit ruisseau qui coule en franchissant des obstacles, vers l'endroit où le conduit la pente: telle la vie, qui, résistant aux assauts, ne s'arrête qu'à la fin de son cours.

31. Étude LXX. Fugue

744. — Variation fuguée sur un thème dérivé de la même leçon d'Aguado, pour introduire l'étudiant au problème de l'exécution des voix superposées en contrepoint: on travaillera l'expression particulière à chaque partie ainsi que celle de l'ensemble.

Le thème étant exposé aux cinq premières mesures, on devra le mettre en valeur toutes les fois qu'il apparaîtra pendant le développement de la composition et l'on devra veiller aussi au phrasé dans ses dérivations.

Conservar toute la valeur des notes syncopées, de la mesure 75 à la 79 et de la 118 à la 121. Les passages compris entre les mesures 127 et 158 et surtout entre 169 et 175 sont difficiles, mais elles deviendront faciles, si l'on aura maîtrisé avant les études précédentes.

32. Pastorale de Mozart

745. — Parmi ces études nous avons introduit cette très belle Pastorale de Mozart, non seulement par la technique avancée qu'offrent ses *cadences* (mss. 46-52 et 74-82), avec leur variété de trilles, de coulés, de mordants, d'harmoniques et leurs périodes d'accords avec le chant à la basse, mais aussi par la sensibilité expressive du phrasé qu'exige son sens musical et artistique.

Une première adaptation de cette Pastorale, avec la deuxième *cadenza* seulement, a été réalisée et magistralement interprétée par le glorieux Maître Tárrega.

La version pianistique avec deux *cadences* étant arrivée à nos mains et considérant ces *cadences* d'utilité pratique pour l'étude, nous nous sommes permis d'introduire dans l'adaptation de Tárrega, celle que le Maître a omise, pour des raisons que nous ignorons.

Le caractère bucolique et délicat du thème mêlé aux audaces de virtuosité qui complètent son développement, exigent une grande maîtrise de la technique instrumentale et contribuent d'une manière efficace au raffinement du sens musical expressif, sommet des plus nobles soucis qui poussent le véritable artiste.

746. — Con el propósito de enlazar dos ejemplos de virtuosidad a un mismo tiempo y el deseo de complacer a mi buen amigo y excelente guitarrista Dr. Lorenzo Castillo, emprendí la adaptación de este famoso y bellissimo estudio de Chopin, para poder evocar su poesía con las cualidades sonoras de la guitarra.

Las armonías que corresponden en el piano a las dos manos, quedan en esta versión para dos guitarras, entrelazadas en un mismo ámbito, sin que la melodía y el espíritu de la obra sufran quebranto.

Estudio de arpeggios ágiles y variados para los dos instrumentos, con una línea melódica esencialmente chopiniana que lleva la parte superior: requiere perfecta fusión en las voces y cuidada interpretación.

Nada orientará mejor a este propósito, que la obra de Alfred Cortot "Chopin. 12 Etudes, op. 25. Edition de travail". (Edit. Maurice Senart. Paris).

34. — Resumen

747. — El contenido de este quinto y sexto curso resume de manera casi exhaustiva los problemas que puede presentar cada aspecto técnico de la guitarra. Aunque por su extensión y densidad parezca abrumador, no es sino el atajo para llegar a la cima.

Los ejercicios expuestos a manera de formulario, por ocuparse esencialmente de la dificultad en sí, abarcan todos los problemas de la técnica y los reducen a su mínima expresión.

Sin embargo, como en todo propósito humano, no basta lo que el saber prevé y dispone. Existe una parte psico-física más o menos infalible según las manos e inteligencia que la administran: mas en definitiva, todo depende de ese pequeño duende que gobierna nuestra sensibilidad, temperamento y sentido natural del Arte y que no depende de Métodos ni Maestros porque es un don de Dios.

Para alcanzar la virtuosidad sobre un instrumento, sólo existen dos caminos: el de vencer con un trabajo insistente las dificultades que van saliendo al paso, o el de evitarlas en síntesis, de antemano.

Al estudioso que haya practicado los libros anteriores de esta misma "Escuela" y que ponga de su parte afán y voluntad en el trabajo, le bastará

746. — Avec l'intention d'enchaîner deux exemples de virtuosité à la fois et le désir de complaire à mon bon ami et excellent guitariste, le Dr. Lorenzo Castillo, j'ai entrepris l'adaptation de cette fameuse et très belle étude de Chopin, pour pouvoir évoquer sa poésie au moyen des qualités sonores de la guitare.

Les harmonies qui, sur le piano, correspondent aux deux mains, restent dans cette version pour deux guitares, entrelacées dans une même étendue, sans que la mélodie et l'esprit de l'oeuvre en souffrent pour autant. C'est une Étude aux arpegges souples et variés pour les deux instruments, avec une ligne mélodique essentiellement chopinienne sur la guitare qui joue la partie supérieure: elle exige une parfaite fusion des voix et une interprétation soignée.

Rien ne saura mieux orienter à se propos, que l'oeuvre d'Alfred Cortot: "Chopin. 12 Études, op. 25. Edition de travail" (Edit. Maurice Senart. Paris).

34. Résumé

747. — Le contenu de ce cinquième et ce sixième cours résume presque entièrement les problèmes que peut présenter chaque aspect technique de la guitare.

Quoiqu'il paraisse ennuyeux par son étendue et sa densité, il n'est que le raccourci qui permet d'arriver au sommet. Les exercices, exposés à manière de formulaire, puisqu'ils s'attaquent essentiellement à la difficulté elle-même, embrassent et réduisent les problèmes de la technique à leur expression la plus simple. Pourtant, comme dans tout dessein humain, il ne suffit pas de ce que le savoir prévoit et dispose. Il existe une partie psycho-physique plus ou moins infallible selon les mains et l'intelligence qui la régissent mais en définitive, tout dépend de ce petit lutin qui gouverne notre sensibilité, notre tempérament et notre sens naturel de l'Art et qui ne dépend pas de Méthodes ni de Maîtres parce que c'est un don de Dieu.

Pour atteindre la virtuosité sur un instrument, il n'existe que deux chemins: celui de vaincre avec un travail acharné les difficultés qui se présentent, ou celui de les éviter au préalable par des synthèses.

L'élève qui aura étudié les livres précédents de

el material contenido en este volumen para sentirse con ánimo de dominar las obras más áridas del repertorio actual.

De acuerdo pues, con nuestra teoría didáctica, recomendamos al que emprenda el estudio de una composición y sienta en cualquier pasaje resistencia a su dominio, que lo trabaje aisladamente como mecanismo o busque en las fórmulas similares de este libro el material para vencerla.

Una vez allanadas las dificultades técnicas, podrá dar a cada obra toda la gama de sutilezas que la guitarra ofrece a la expresión musical y obtener fácilmente una realización intachable como corresponde al verdadero artista.

Hasta aquí hemos expuesto cuantos aspectos de la técnica moderna conocidos o inéditos están a nuestro alcance. Es nuestro propósito tratar en el próximo libro, las materias que complementan la formación musical y artística del guitarrista.

cette "Escuela" et qui travaillera avec acharnement et dévouement, se rendra compte qu'il lui suffira du matériel contenu dans ce volume pour pouvoir aborder avec succès les œuvres les plus difficiles du répertoire actuel.

Donc, quand on commencera à étudier une œuvre et qu'on trouvera un passage difficile à maîtriser, d'après notre théorie didactique, nous conseillons de le travailler isolément en tant que mécanisme ou de chercher dans les formules semblables de ce livre le matériel qui permettra de le vaincre.

Les difficultés techniques étant surmontées, il pourra alors donner à chaque œuvre toutes les nuances que la guitare offre à l'expression et obtenir aisément une réalisation parfaite comme il correspond à l'artiste véritable.

Nous avons exposé jusqu'ici tous les aspects de la technique moderne, connus ou inconnus, qui sont à notre portée.

Nous avons l'intention de traiter dans le livre prochain, les matières qui servent de complément à la formation musicale et artistique du guitariste.

ESTUDIOS COMPLEMENTARIOS

ÉTUDES COMPLÉMENTAIRES

190
ESTUDIOS COMPLEMENTARIOS
ESTUDIO XL

ÉTUDES COMPLEMENTAIRES
ÉTUDE XL

Allegro vivace 116

6ª cuerda en Re

mf
6ème. corde en Re

The musical score consists of six staves of music. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 6/8. The first staff includes a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The music is written in a 6/8 time signature and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is divided into measures by vertical bar lines, and some measures are marked with circled numbers 5 and 10. The overall tempo is marked as Allegro vivace.

Musical score for guitar, featuring nine staves of music. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures (one sharp), time signatures (4/4), and dynamic markings (*f*, *mf*, *p*). Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. Bar lines and repeat signs are used throughout. Measure numbers 15, 20, and 25 are circled. A "VII" marking appears above the staff at measure 15 and again at the end of the piece. The music consists of a continuous melodic line with some harmonic accompaniment in the lower register.

* Con autorización de la Editorial Boileau de Barcelona.

BA12838

ESTUDIO XLI

ÉTUDE XLI

Vivace $M^\circ = 160$

p

C) IV — VII — XII

C) IX — VII

C) IV —

C) II

C) IX — VII

C) VIII — VII — VIII

C) VIII

VII — XII

IX — VII

C) III

C) IX — VIII — IX — VII

C) III

cresc.

(simile)

C) IV — VII — XII

f *p*

C) IX-VII

C) II

(40)

C) IV-VII XII

C) I

C) VI

cresc.

C) IX VII

f

p

(50)

(55)

C) VIII IX VII

(60)

C) IX

p

cresc.

C) IX

(70)

dim.

ff

RA 12838

ESTUDIO XLII

ÉTUDE XLII

Andantino cantabile M (♩ = 76)

*p i m a (simile)...**p espres. e dolce*

Otra digitación para la mano derecha: *a m i p*
 Autre digitation pour la main droite: *a m i p*

BA12638

a 2 n e:

ESTUDIO XLIII

ÉTUDE XLIII

Cantabile M (♩ = 84)

The musical score for Estudio XLIII, Cantabile M (♩ = 84), is presented in a single system with eight staves. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'Cantabile M' with a quarter note equal to 84 beats per minute. The dynamics range from 'mf' (mezzo-forte) to 'f' (forte). The score includes various fingerings, including triplets and sixteenth notes. There are also markings for 'cresc.' (crescendo) and 'rit.' (ritardando). The piece ends with a final measure marked with a double bar line.

Otra digitación para la mano derecha: a m i p
 Autre digitation pour la main droite: a m i p

ESTUDIO XLIV

(Fragmento de la Chacona de J. S. Bach)

ÉTUDE XLIV

(Fragment de la Chaconne de J. S. Bach)

M (J - 58) aprox.

6ª cuerda en Re

6ème. corde en Re

[illegible]

Three staves of musical notation for a tremolo exercise. Each staff features sixteenth-note tremolos on a single pitch, with fingering numbers (1-5) and bowing marks (6) indicated. The staves are labeled C) v, C) VIII, and C) VII from top to bottom.

ESTUDIO XLV

(Tremolo)

M (♩ = 56)

6ª cuerda en Re

6ème. corde en Re

Three staves of musical notation for Estudio XLV. The first staff includes a melodic line with notes "i m i m i m i" and a trill "a". The second and third staves feature tremolo patterns with various fingering numbers and bowing marks. Dynamics include *mf*, *p*, and *espress.*

ÉTUDE XLV

Canto del Basso

10

p

cantando el bajo

C) V
B) V

15

p
mf

cant. el bajo

i a m a p a m i

mf
p

espressa.

20

p

cant. el bajo

espressa.

25

p

Three staves of musical notation for a guitar exercise. The first staff starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a series of eighth-note chords. The second staff includes a circled number 30 and ends with a piano (*p*) dynamic. The third staff concludes with a pianissimo (*pp*) dynamic. Fingering numbers (1-4) and chord symbols (*vii*, *vii*) are present throughout.

ESTUDIO XLVI

ÉTUDE XLVI

Allegro M ($\text{♩} = 58$)

Four staves of musical notation for "ESTUDIO XLVI" and "ÉTUDE XLVI". The tempo is marked "Allegro M" with a quarter note equal to 58 beats per minute. The music consists of eighth-note patterns with various dynamics: piano (*p*), mezzo-forte (*mf*), and piano (*p*). Fingering numbers (1-4) and chord symbols (*C*, *B*) are included. A circled number 10 appears on the fourth staff.

ESTUDIO XLVII

ÉTUDE XLVII

M (♩ = 92)

p *i* *m* *a* *m* *i* *m* *i* *m* *i* *p* *i* (simile)

mf

5

p *i* *a* *m* *i*

cresc. *f* *p*

C) III
B)

p *i* *m* *a* *m* *i* *m* *i* *m* *i* *p* *m* 10 *a* *m* *i*

mf

C) V
B) V

p *p* *i* *m* *a* *m* *i* *m* *i* *m* *i* *p* *m* *a* *m* *i*

(15)

mf

C) V
B) V

p *i* *m* *a* *m* *i* *m* *a* *m* *i* *p* *i* *m* (simile)

(20)

mf *sf* *sf*

C) V
B) V

p *i* *m* *a* *m* *i* *m* *a* *m* *i* *p* *i* *m* (simile)

(25)

mf *sf*

C) III
B) III

p *p* *i* *m* *a* *m* *i* *m* *i* *m* *i* *p* *m* *a* *m* *i* *a* *m* *i* (simile).....

(30)

mf *sf*

C) V
B) V

p *p* *i* *m* *a* *m* *i* *m* *i* *m* *i* *p* *m* *a* *m* *i* (simile).....

(35)

mf *sf*

C) V
B) V

p *i* *m* *a* *m* *i* *m* *i* *m* *i* *p* *i* *m* *p* *i* *m* *a* *m* *i* *m* *i* *p* *i* *m*

(40)

mf *sf* *sf*

C) V
B) V

p *p* *i* *m* *a* *m* *i* *m* *i* *m* *i* *p* *m* *a* *m* *i* *a* *m* *i* (simile).....

(45)

mf *sf*

ESTUDIO XLVIII

ÉTUDE XLVIII

Moderato M (♩ = 90)

p
espressivo il canto

tempo
poco rit.
cresc.
f

cresc.
f

f
cspres.
p

ESTUDIO XLIX

ÉTUDE XLIX

Pizzicato)

Allegretto M(♩ = 104)

C) I C) I C) I C) V C) V
 p
 C) I C) I C) III C) I C) IV
 poco riten.
 C) II C) III
 cresc.
 v C) V C) V
 f dim.
 tempo
 C) I C) I C) I C) V C) V C) I
 rit. p
 C) I C) I C) I C) V C) I C) I
 C) III C) I C) I C) I C) I
 p dim. rilard. p

ESTUDIO L

(Ligados)

Vivace M (♩ = 126)

ÉTUDE L

(Coulés)

Mano izquierda sola
Main gauche seulement

* Acorde arpegiado con el dedo 4

** Nota pulsada con el dedo 3

* Accord arpeggé avec le 4^{ème} doigt** Note frappée avec le 3^{ème} doigt

ESTUDIO LI

El cant dels ocells)

ÉTUDE LI
(Le chant des oiseaux)

Moderato M (♩ = 60)

6ª cuerda en Re
6ªª. corde en Re

mf *dim. e rit.*

espres.

p

p *espres.* *p*

p *rit.* *p*

p *espres.*

p

* Las notas señaladas con el trazo (—) corresponden a la melodía
 * Les notes signées par le trait (—) correspondent à la mélodie

BA12838

ESTUDIO LII

(Copla de Seguidilla)

ÉTUDE LII

(Couple de "Seguidilla")

Lento, con anima

The musical score is written for guitar on a single staff. It consists of 25 measures, with measure numbers 3, 6, 10, 15, 20, and 25 indicated by circled numbers. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4 in circles. The piece is characterized by a mix of melodic and harmonic textures, with some measures featuring a 'cantando' (singing) quality.

mf *cresc.*

f *con pesadumbre* *p lejano*

mf *cantato*

p *pesante* *p lejano*

mf *cantando* *ligero* *con fantasia*

affret. *profundo*

p lejano *mf* *cantando siempre*

con passione

rubato con anima

f lejano

mf

espressivo

p lejano

con pesadumbre

ESTUDIO LIII

ÉTUDE LIII

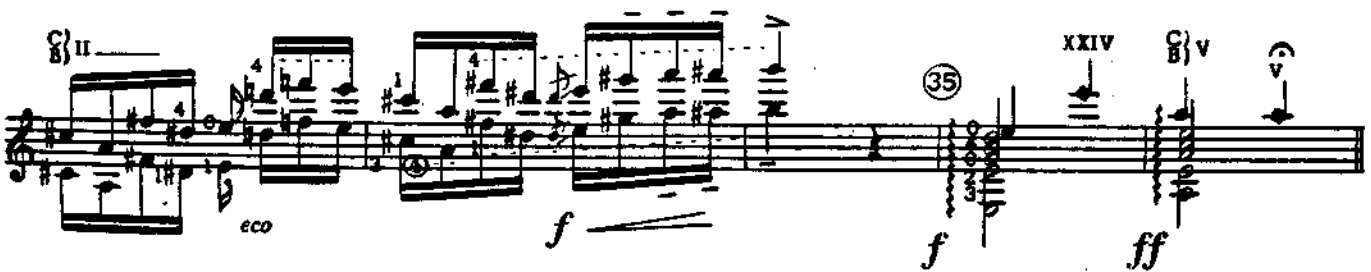
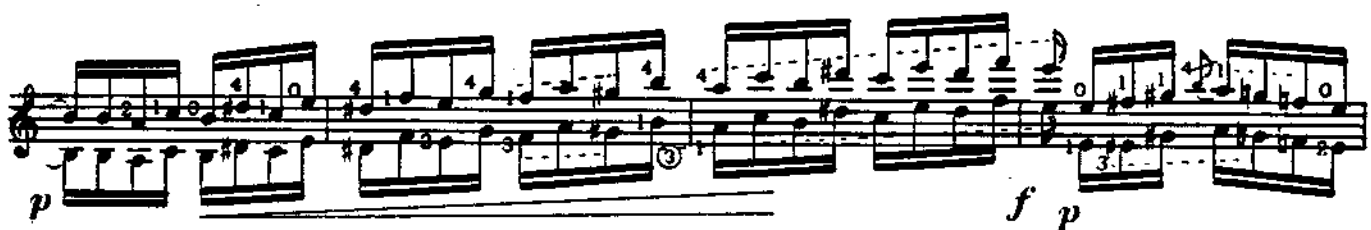
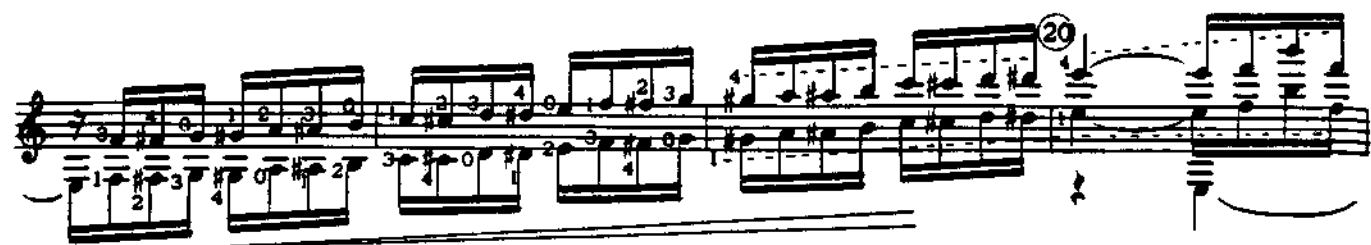
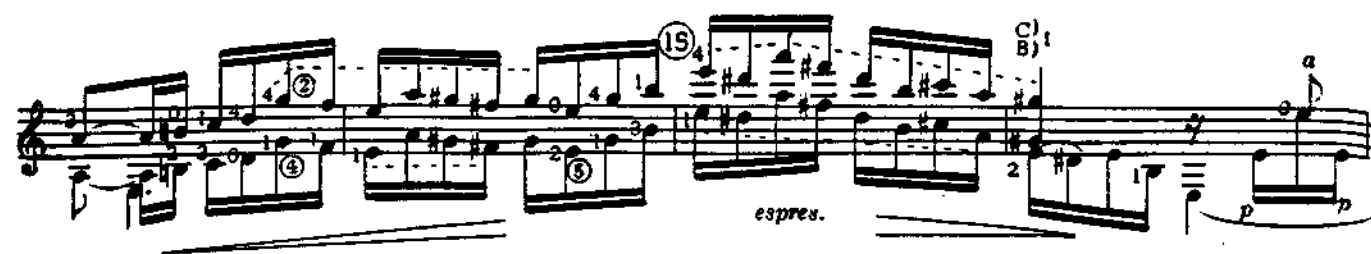
Vivace (♩ = 80)

con brio

sf

f

p



Ejercicio N° 19 del Método de Aguado

Exercice N-19 de la Méthode de Aguado



ESTUDIO LIV

(Variación 1ª)

Lento M (♩ = 84)

ÉTUDE LIV

(1ère: variation)

ESTUDIO LV

(Variación 2ª)

ÉTUDE LV

(2ème. variation)

Vivace M (♩. = 84)

The musical score consists of six staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Vivace M' with a metronome indication of 84 quarter notes per minute. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *p* (piano). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5). The first staff begins with a *mf* dynamic and a 'deciso' (decisive) marking. The second staff features a 'C) v' marking. The third staff includes a 'C) v' marking and a 'B) v' marking. The fourth staff includes a 'C) v' marking and a 'B) v' marking. The fifth staff includes a 'C) v' marking and a 'B) v' marking. The sixth staff includes a 'C) v' marking and a 'B) v' marking. The score concludes with a *mf* dynamic and a 'VII' marking.

mf deciso

C) v

C) v

C) v

C) v

C) v

p dolce

cresc.

C) v

C) v

p VII

mf

ESTUDIO LVI

(Variación 3ª)

Maestoso M (♩ = 112)

Chords: C) v, B) VII, C) VII, C) v, C) v, C) v, C) v, C) v, C) v, C) v, C) v, C) v, C) v, C) v, C) v.

Dynamics: *mf*, *p*, *f*, *mf*, *p*.

Tempo: *Maestoso* M (♩ = 112).

ÉTUDE LVI

(3ème. variation)

ESTUDIO LVII

(Variación 4ª)

Vivace M (♩ = 108)

Chords: C) v, C) v, C) v, C) v, C) v, C) v, C) v, C) v, C) v, C) v, C) v, C) v, C) v, C) v, C) v.

Dynamics: *p*, *mf*, *f*, *p*, *mf*, *f*, *p*, *mf*, *f*, *p*, *mf*, *f*, *p*, *mf*, *f*.

Tempo: *Vivace* M (♩ = 108).

ÉTUDE LVII

(4ème. variation)

ESTUDIO LVIII
(Variación 5ª)
Animado Mov. aprox. M (♩ - 88)

The score consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a series of eighth-note patterns with slurs and fingering numbers (1-4). Above the staff, there are markings for 'C) v' and 'III'. The second staff continues the pattern, with a 'p' (piano) dynamic marking. The third staff includes a 'C) v' marking and a 'VIII' marking. The piece concludes with a 'p' marking.

ESTUDIO LVIII

(Variación 5ª)

Animado Mov. aprox. M (♩ - 88)

ÉTUDE LVIII

(5ème. variation)

ÉTUDE LVIII
(5ème. variation)

The score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a series of eighth-note patterns with slurs and fingering numbers (1-4). Above the staff, there are markings for 'C) v' and 'III'. The second staff continues the pattern, with a 'p' (piano) dynamic marking. The third staff includes a 'C) v' marking and a 'VIII' marking. The fourth staff concludes with a 'p' marking.

The musical score consists of six staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- Staff 1:** Starts with a *p* (piano) dynamic, followed by a *mf* (mezzo-forte) section, and ends with a *p* dynamic. It includes a *C) v* (Cello, Violin) marking and a circled number 15.
- Staff 2:** Starts with a *mf* dynamic, followed by a *mf* section, and ends with a *mf* section. It includes a *C) v* marking and a circled number 15.
- Staff 3:** Starts with a *mf* dynamic, followed by a *mf* section, and ends with a *mf* section. It includes a circled number 20.
- Staff 4:** Starts with a *mf* dynamic, followed by a *mf* section, and ends with a *mf* section. It includes a *C) iii* marking and a circled number 25.
- Staff 5:** Starts with a *mf* dynamic, followed by a *mf* section, and ends with a *mf* section. It includes a *C) v* marking and a circled number 25.
- Staff 6:** Starts with a *p* dynamic, followed by a *p* section, and ends with a *p* dynamic. It includes a *C) viii* marking and a circled number 30.

ESTUDIO LIX

(Variación 6ª)

ÉTUDE LIX

(6ème. variation)

Moderato M (♩. = 96)

p i m a m i (simile) - - - - -

m a i m p i m a m i p i m a i p i m a i m a m 5

p i m a m i p i m a i p m i m a p i m a v 5

p i m a m i p i m a m 10 *p i m a m a m* 7

p a m i m i a m i p i m a m p i m a 7 *mf*

p i m a m i (simile) - - - - - *p i m a m m a i p m* 15 *p*

p *p* *p*

poco cresc

C) v
E) v

C) v
B) v

C) III
B) III

mp

ESTUDIO LX

(Variación 7ª)

ÉTUDE LX

(7ème. variation)

Rítmico y agitado Mov. aprox. M ($\text{♩} = 92$)

f energico *mf* *f* *mf* *deciso* *legg.* *deciso*

ESTUDIO LXI

(Variación 8ª)

Vivo M ($\text{♩} = 120$)**ÉTUDE LXI**

(8ème. variation)

mf *p* *mf* *p* *mp* *cres - - - cen*

do cedendo

mf p mf p mf

cres cen

do mp p

10

15

C)
B) VII

ESTUDIO LXII

(Variación 9ª)

80 notas para mi guitarra de Torres del año 1863,
el día de mi 80º aniversarioLento e cantabile M ($\text{♩} = 84$)**ÉTUDE LXII**

(9ème variation)

80 notes pour ma guitare de Torres de l'année 1863,
le jour de mon 80ème anniversaire

mf p sexta cuerda sola

mf sf mf

mf

COUPLA

Vivo M ($\text{♩} = 76$)

⑤

⑩

⑮

⑳

㉕

③①

m. iz. (m. g.)
XII

ESTUDIO LXIII

(Variación 10ª)

ÉTUDE LXIII

(10ème. variation)

Presto Mov. aprox. M (♩ = 120)

The musical score for Étude LXIII, Variation 10, is presented in a single system. The tempo is marked "Presto" with a movement of approximately 120 beats per minute. The time signature is 3/4. The score is written for a single melodic line on a grand staff. The melody is characterized by rapid sixteenth-note passages and slurs. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (f). The score includes fingerings and articulation marks. The piece concludes with a final flourish.

The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, and 25 indicated. The dynamics are marked as follows: *mf* (measures 1-4, 11-14, 21-24), *p* (measures 5-8, 9-10, 15-18, 25), *f* (measures 19-20, 22-23), and *cresc.* (measure 24). The piece concludes with a final flourish.

mf *p* *crescendo* *poco rit.* *p*

ESTUDIO LXIV

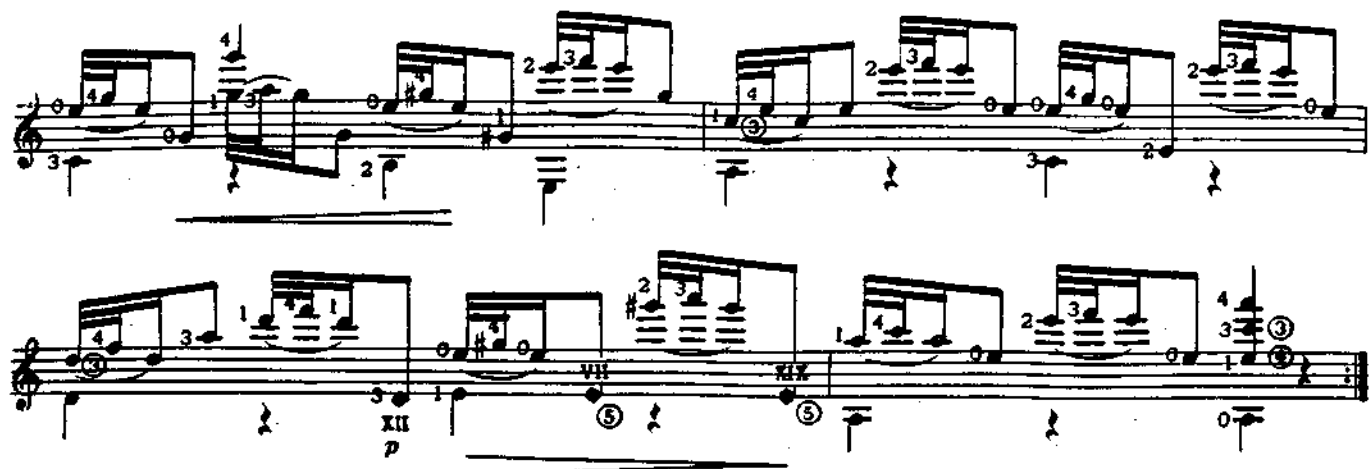
(Variación II^a)

ÉTUDE LXIV

(11ème. variation)

Animato M^{te} 104

mf *f*

**ESTUDIO LXV**

(Variación 12ª)

M (♩ = 56)

ÉTUDE LXV

(12ème. variation)

f *p* *mf* *espress.* *acc. e deciso* *f*

ESTUDIO LXVI

(Variación 13ª)

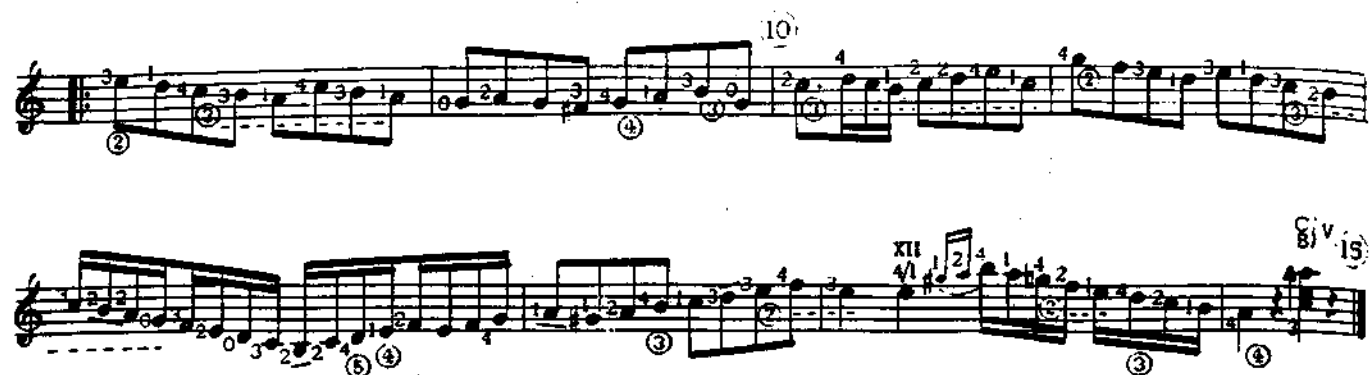
Rítmico y animado M (♩ = 104)

[illegible]

ESTUDIO LXVII

(Variación 14^a)

Animado M ($\text{♩} = 92$) aprox.

**ESTUDIO LXVIII**

(Tambora)

(Variación 15ª)

Lento M (♩) = 88

C) v _____ IV
 B) v _____ II _____
 C) v _____
 B) v _____
 C) v _____ III _____
 B) III
 C) v _____ II _____

ÉTUDE LXVIII

(Tambora)

(15ème. variation)

ESTUDIO LXIX

ÉTUDE LXIX

(El arroyuelo)

(Le petit ruisseau)

Tranquillo e leggero M. $\text{♩} = 144$

The musical score is written for piano (p) and violin (v). The piano part is in the right hand, and the violin part is in the left hand. The score is divided into measures, with measure numbers 1, 10, 20, and 25 indicated. The tempo is marked 'Tranquillo e leggero' with a metronome marking of $\text{♩} = 144$. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (mp, p, mf, f, cresc., accel.). The violin part includes fingerings and bowing indications. The piano part includes fingerings and dynamic markings. The score is divided into sections by measure numbers 1, 10, 20, and 25.

Measure 1: *mp* *p* *legato*

Measure 10: *mf* *p*

Measure 20: *f* *p* *mp* *pesante* *glis.* *Tempo* *acc.*

Measure 25: *f* *p* *mp* *pesante* *glis.* *Tempo* *acc.*

poco a poco rit.

ESTUDIO LXX

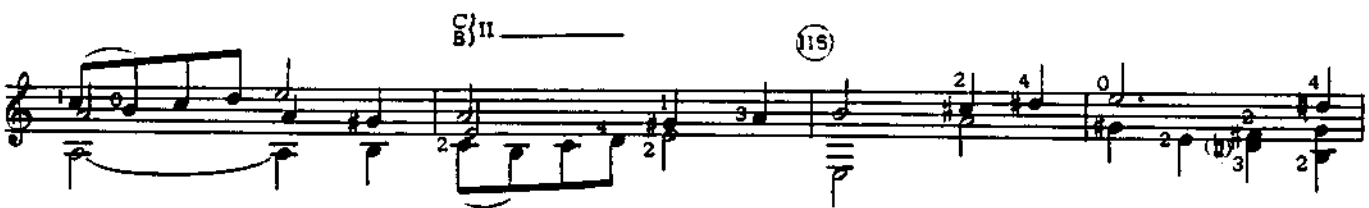
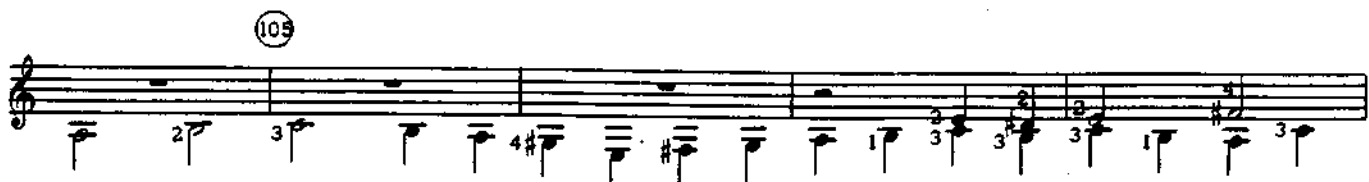
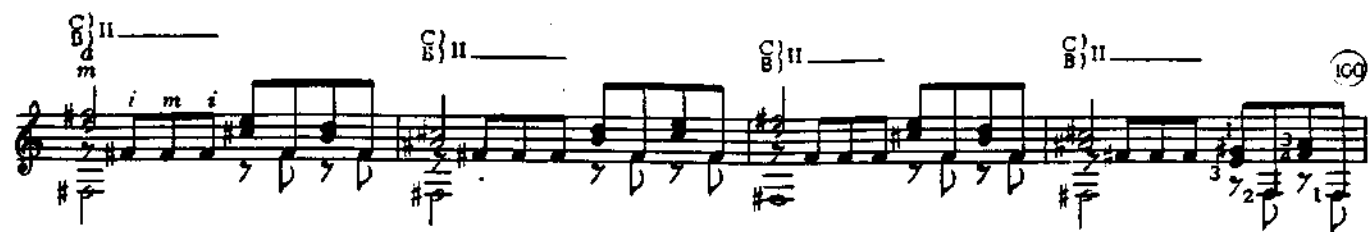
(Fuga)

M $\text{♩} = 108$ **ÉTUDE LXX**

(Fugue)



[illegible]



[illegible]

PASTORAL DE MOZART

PASTORALE DE MOZART

6^a cuerda en Re
6^{ème}. corde en Re

semplice

sf

p

schierzando

rit.

semplice

BA12638

The musical score for 'L'Espresso' by Franz Liszt is presented in ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key performance instructions include 'legg.' (leggiero), 'sempre staccato', and 'legato'. The score is marked with measure numbers 30, 35, and 40. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The piece concludes with a double bar line and the word 'fine'.

8) II

8) IX

8) v

8) II

cadenza

dim. e ritard.

50

55

55

The musical score is written for a piano in G major (one sharp). It consists of seven staves of music. The notation includes various dynamics such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *pp* (pianissimo). There are also articulations like accents and slurs, and fingerings are indicated by numbers 1-5. Above the staves, Roman numerals indicate the chords: C/B VII , C/B II , C/B IX , C/B III , C/B VII , and C/B VI . The piece concludes with measures labeled XV and XIV.

XIX $\overset{C}{B} VII$ XXII 70

$\overset{C}{B} VII$

$\overset{C}{B} VII - v$

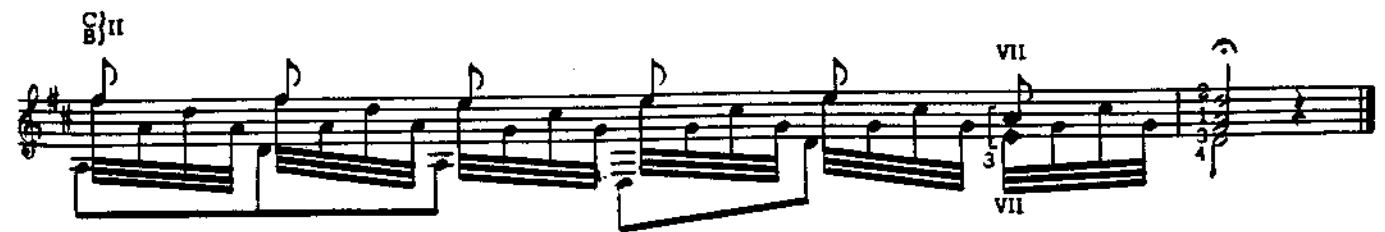
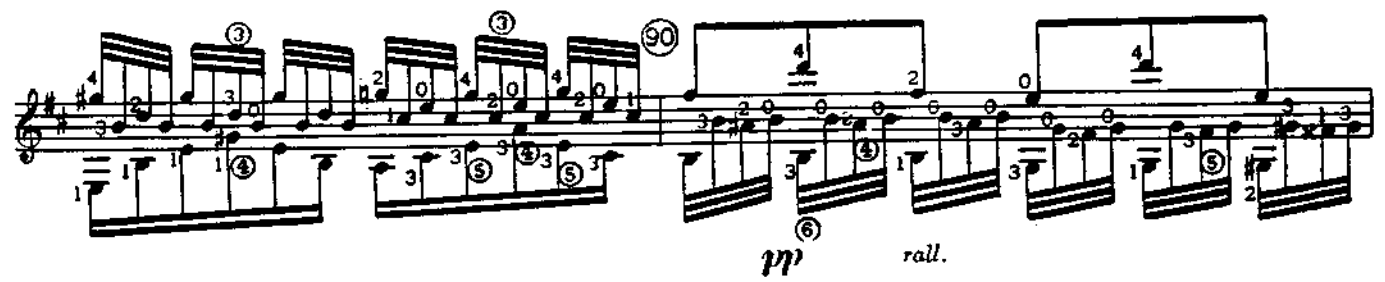
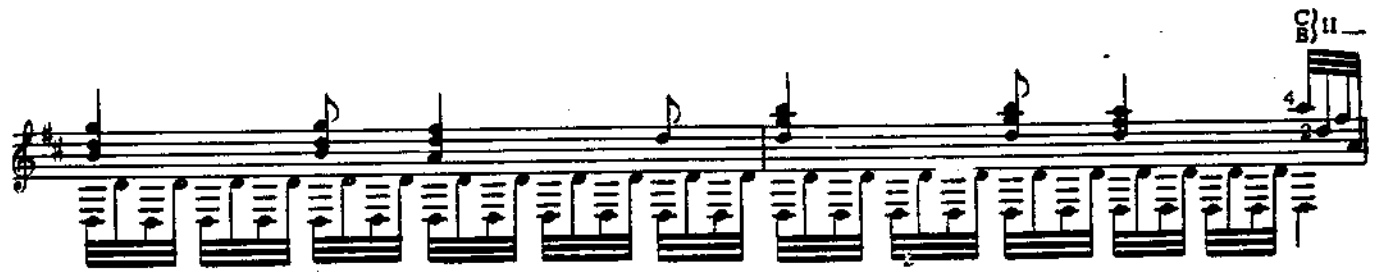
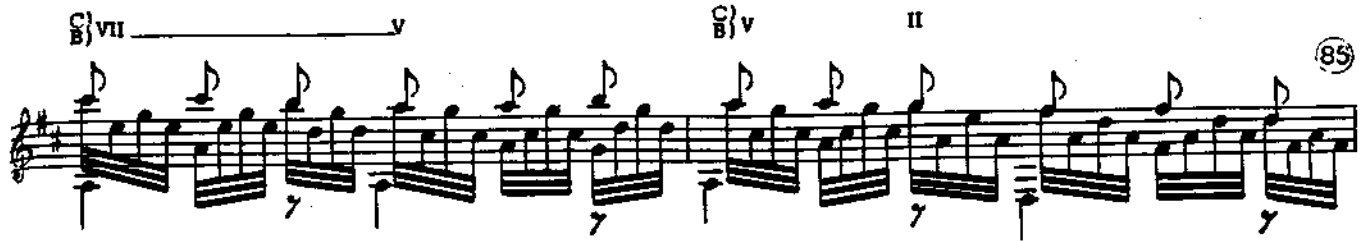
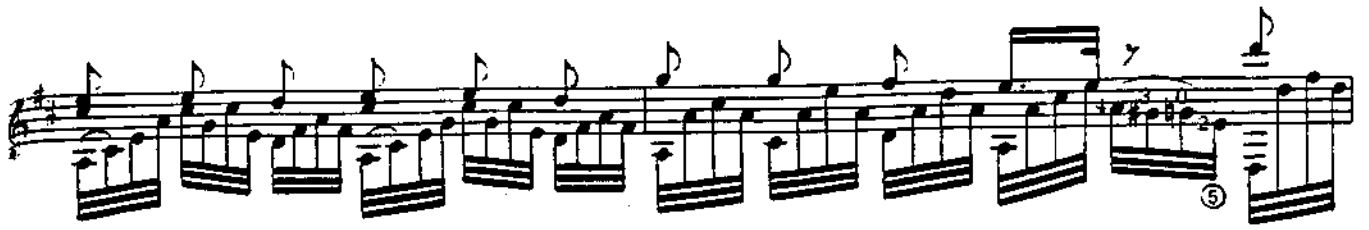
ma. r. sola

am i $\overset{C}{B} VII$ *am i* $\overset{C}{B} VII$ *am i* $\overset{C}{B} VII$ 75

rifard.

tempo $\overset{C}{B} VII$

BVII BV BII 80



ESTUDIO op. 25 N° 1 de Chopin

(Adaptación para dos guitarras)

ÉTUDE op. 25 N° 1 de Chopin

(Adaptation pour deux guitares)

Allegro sostenuto M (♩ = 104)

Guit. 1.ª

p *imp m.*

Guit. 2.ª

p m m.

G} II

G} v

5

C} II
B} II

G} v

G} II

G} IV

II

$\text{C} \left\{ \begin{smallmatrix} \text{C} \\ \text{B} \end{smallmatrix} \right\} \text{II} \text{--- IV ---}$
 $\text{C} \left\{ \begin{smallmatrix} \text{C} \\ \text{B} \end{smallmatrix} \right\} \text{II} \text{---}$

$\text{C} \left\{ \begin{smallmatrix} \text{C} \\ \text{B} \end{smallmatrix} \right\} \text{II}$
 $\text{C} \left\{ \begin{smallmatrix} \text{C} \\ \text{B} \end{smallmatrix} \right\} \text{II}$

f

$\text{C} \left\{ \begin{smallmatrix} \text{C} \\ \text{B} \end{smallmatrix} \right\} \text{II}$

p

$\text{C} \left\{ \begin{smallmatrix} \text{C} \\ \text{B} \end{smallmatrix} \right\} \text{V}$

$\text{C} \left\{ \begin{smallmatrix} \text{C} \\ \text{B} \end{smallmatrix} \right\} \text{II}$

$\text{C}_B^{\flat} \text{VII}$ — IX — IV — (15)

$\text{C}_B^{\flat} \text{II}$ — $\text{C}_B^{\flat} \text{IV}$

$\text{C}_B^{\flat} \text{IV}$ — I —

$\text{C}_B^{\flat} \text{IV}$ *p*

$\text{C}_B^{\flat} \text{IV}$

$\text{C}_B^{\flat} \text{II}$

C/vi ————— VIII ————— C/vii —————

cresc. **f**

C/v —————

C/ii —————

C/ii —————

C/vi —————

C/ii ————— C/ii —————

$\text{C} \begin{smallmatrix} \text{B} \end{smallmatrix} \text{VII}$ ————— $\text{C} \begin{smallmatrix} \text{B} \end{smallmatrix} \text{II}$ —————

p *cresc.* —————

$\text{C} \begin{smallmatrix} \text{B} \end{smallmatrix} \text{II}$ —————

$\text{C} \begin{smallmatrix} \text{B} \end{smallmatrix} \text{IV}$ ————— V —————

f —————

$\text{C} \begin{smallmatrix} \text{B} \end{smallmatrix} \text{II}$ ————— IV —————

$\text{C} \begin{smallmatrix} \text{B} \end{smallmatrix} \text{IV}$ —————

rit. *a tempo* *f: p* —————

Musical score for piano, measures 242-244. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a right-hand melody with various ornaments and a left-hand accompaniment of eighth notes. Measure 242 has a "G) VII" marking. Measure 243 has a "G) II" marking and a "pp" dynamic marking. Measure 244 has a "G) II" marking and a "dim." marking. The word "dim." is written below the staff, followed by a dashed line and the word "smorzando".

leggerissimo

XII XXII XII (45)

pp

G} II

XII XII XXII XII

G} XIV

G} II (50)

ppp

G} II

INDICE DE MATERIAS

PARTE TERCERA TEORICO-PRACTICA

VIRTUOSIDAD

QUINTO CURSO

TABLE DES MATIÈRES

TROISIÈME PARTIE THÉORICO-PRATIQUE

VIRTUOSITÉ

CINQUIÈME COURS

Pág.	PAGE
LECCION 117. — DINAMISMO Y SINCRONIZACIÓN 11	LEÇON 117. — DYNAMISME ET SYNCHRONISATION 11
363. Rapidez o lentitud en la ejecución musical. — 364. Iniciación a la velocidad. Ejercicio 246, para la mano derecha. Instrucciones. — 365. Sincronización de ambas manos. Ejercicio 247. Instrucciones. — 366. Fórmulas mnemónicas. Ejercicio 248. Diseños a), b), c) d), e), f), g), h), i), con sus respectivas fórmulas mnemónicas.	363. Vitesse et lenteur dans l'exécution musicale. — 364. Initiation à la vitesse. Exercice 246, pour la main droite. Instructions. — 365. Synchronisation des deux mains. Exercice 247. Instructions. — 366. Formules mnémoniques. Exercice 248. Dessins a), b), c), d), e), f), g), h), i), avec leurs formules mnémoniques respectives.
LECCION 118. — Ritmo en el movimiento 13	LEÇON 118. — Rythme dans le mouvement 13
367. Diseños rítmicos aplicables a las precedentes fórmulas para la m. iz. Ejercicio 249. Diseños a), b), c), d), e), f), g), h), i). Instrucciones.	367. Dessins rythmiques applicables aux formules précédentes de la m. g. Exercice 249. Dessins a), b), c), d), e), f), g), h), i). Instructions.
LECCION 119. — Sincronización por intervalos cromáticos 13	LEÇON 119. — Synchronisation par intervalles chromatiques 13
368. En el ámbito de cada cuerda. Ejercicios 250, 251 y 252. Diseños a), b), c), ascendentes y descendentes con sus respectivas fórmulas mnemónicas. Instrucciones.	368. Dans l'étendue de chaque corde. Exercices 250, 251 et 252. Dessins a), b), c), ascendants et descendants avec leurs formules mnémoniques respectives. Instructions.
LECCION 120. — Agilidad de los dedos en dirección vertical sobre una misma cuerda 14	LEÇON 120. — Agilité des doigts en sens vertical sur une même corde 14
369. Advertencias previas. Ejercicio 253. Fórmulas complementarias ascendentes y descendentes, a), b), c), d), e), f), g), h), i), j), k), l), m), n), o), p). Instrucciones. — 370. Ritmos diferentes aplicables a las mismas fórmulas. Ejercicio 254.	369. Avertissements préliminaires. Exercice 253. Formules complémentaires ascendantes et descendantes a), b), c), d), e), f), g), h), i), j), k), l), m), n), o), p). Instructions. — 370. Rythmes différents applicables aux mêmes formules. Exercice 254.
LECCION 121. — Movilidad de la mano izquierda 16	LEÇON 121. — Mobilité de la main gauche 16
371. Cruce de dedos sobre una misma cuerda. Ejercicios 255, 256, 257 y 258. Fórmulas mnemónicas para cada cuerda.	371. Croisement des doigts sur une même corde. Exercices 255, 256, 257 et 258. Formules mnémoniques pour chaque corde.
LECCION 122. — Progresiones cromáticas sobre dos cuerdas inmediatas 18	LEÇON 122. — Progressions chromatiques sur deux cordes voisines 18
372. Paso ascendente y descendente de una cuerda a otra. Ejercicio 259, por cuádruplos. Diseños ascendentes y descendentes. Fórmulas mnemónicas. Ejercicio 260, por tripos. Diseños ascendentes y descendentes. Fórmulas mnemónicas. Instrucciones.	372. Passage ascendant et descendant d'une corde à l'autre. Exercice 259, par quadruples. Dessins ascendants et descendants. Formules mnémoniques. Exercice 260, par triples. Dessins ascendants et descendants. Formules mnémoniques. Instructions.
LECCION 123. — Misma práctica en cuerdas distantes .. 19	LEÇON 123. — La même pratique sur des cordes éloignées 19
373. Ejercicios 261, 262, 263, 264 ascendentes y descendentes y fórmulas mnemónicas respectivas.	373. Exercices 261, 262, 263, 264, ascendants et descendants et leurs formules mnémoniques respectives.
LECCION 124. — ESCALAS PREPARATORIAS 21	LEÇON 124. — GAMMES PRÉPARATOIRES 21
374. Escalas de tónica a dominante en todos los tonos sobre dos cuerdas afinadas por cuartas. En tono mayor por cuádruplos. Ejercicio 265. Diseños ascendentes a), c), e), g), i), y descendentes b), d), f), h), j). Fórmulas mnemónicas correspondientes. Instrucciones. En tono menor, por cuádruplos. Ejercicio 266. Diseños ascendentes a), c), e), g), i) y descendentes b), d), f), h), j). Fórmulas mnemónicas correspondientes. Instrucciones.	374. Gammes de la tonique à la dominante dans tous les tons sur deux cordes accordées par quarts. En majeur par quadruples. Exercice 265. Dessins ascendants a), c), e), g), i), et descendants b), d), f), h), j). Formules mnémoniques correspondantes. Instructions. En mineur par quadruples. Exercice 266. Dessins ascendants a), c), e), g), i), et descendants b), d), f), h), j). Formules mnémoniques correspondantes. Instructions.
LECCION 125. — Práctica complementaria 24	LEÇON 125. — Pratique complémentaire 24
375. Escalas de la misma extensión en cuerdas afinadas por tercera mayor. En tono mayor. Ejercicio 267. Diseños ascendentes a), c), e), g), i), y descendentes b), d), f), h), j). Fórmulas mnemónicas. Instrucciones. En tono menor. Ejercicio 268. Diseños ascendentes a), c), e), g), i) y descendentes b), d), f), h), j). Fórmulas complementarias correspondientes. — 376. Diseños rítmicos aplicables a las mismas fórmulas. Ejercicio 269. Instrucciones.	375. Gammes de la même étendue sur des cordes accordées par tierce majeure. En majeur. Exercice 267. Dessins ascendants a), c), e), g), i), et descendants b), d), f), h), j). Formules mnémoniques. Instructions. En mineur. Exercice 268. Dessins ascendants a), c), e), g), i), et descendants b), d), f), h), j). Formules complémentaires correspondantes. — 376. Dessins rythmiques applicables aux mêmes formules. Exercice 269. Instructions.
LECCION 126. — Ejercicios complementarios de independencia y flexibilidad 26	LEÇON 126. — Exercices complémentaires d'indépendance et de souplesse 26
377. Diseños cromáticos para separar los dedos 1-2, 2-3 y 3-4 en sentido paralelo a las cuerdas. Ejercicio 270. Instrucciones.	377. Dessins chromatiques pour écarter les doigts 1-2, 2-3 et 3-4 dans le sens parallèle aux cordes. Exercice 270. Instructions.

cio 270 a), b), c). Fórmulas mnemónicas correspondientes. Instrucciones. — 378. Abriendo la distancia en sentido perpendicular a las cuerdas. Ejercicio 271. Diseños ascendentes a), b), c), d), e). Fórmulas mnemónicas correspondientes. Instrucciones. Ejercicio 272. Diseños descendentes a), b), c), d), e). Fórmulas mnemónicas correspondientes. Instrucciones. — 379. Flexibilidad e independencia de los dedos. Ejercicio 273. Diseños variados. Fórmulas mnemónicas. — 380. Flexibilidad de los dedos en diferentes distancias. Ejercicios 274 y 275. Diseños variados. Fórmulas mnemónicas. — 381. Misma práctica en notas simultáneas. Ejercicio 276. Fórmulas mnemónicas. Instrucciones. — 382. Ejercicios con dedo testigo sobre dos cuerdas inmediatas en el ámbito de un séxtuplo. Ejercicios 277, 278 y 279. Fórmulas mnemónicas.

LECCION 127. — Desarrollo de la misma práctica 30
383. En dos cuerdas con dedo testigo. Ejercicios 280, 281, 282 y 283. Fórmulas mnemónicas respectivas. — 384. Para abrir los dedos 2-3 en cuerdas inmediatas. Ejercicios 284, 285 y 286. Fórmulas mnemónicas. — 385. Mismas fórmulas dejando una cuerda intermedia. Ejercicio 287. Ejemplo 100. Ejercicio 288 para abrir la distancia entre los dedos 3-4.

LECCION 128. — ESCALAS MAYORES, MENORES Y CROMÁTICAS PARA LA INDEPENDENCIA Y AGILIDAD DE LOS DEDOS 33
386. Van ordenadas en tres grupos: a), b) y c). — 387. Escalas diatónicas de una octava mayores y menores en todos los tonos. Grupo a). Ejercicio 289. Fórmula mnemónica. Instrucciones. — 388. En quintuplos sobre las cuerdas segunda, tercera y cuarta. Ejercicio 290. Fórmula mnemónica. — 389. En quintuplos sobre las cuerdas tercera, segunda y prima. Ejercicio 291. Fórmula mnemónica. — 390. Menor sobre las cuerdas afinadas por cuartas. Ejercicio 292. Fórmula mnemónica. — 391. En las cuerdas cuarta, tercera y segunda. Ejercicio 293. Fórmula mnemónica. — 392. En las cuerdas tercera, segunda y prima. Ejercicio 294. Fórmula mnemónica. Instrucciones.

LECCION 129. — Escalas del grupo b) 36
393. De tono mayor en una sola cuerda con tónica al aire. Ejercicio 295. Fórmula mnemónica. — 394. De tono menor con tónica sobre el diapasón. Ejercicio 296. Fórmula mnemónica. — 395. De tono menor con tónica en cuerda al aire. Ejercicio 297. Fórmula mnemónica. — 396. De tono menor con tónica en el diapasón. Ejercicio 298. Fórmula mnemónica. Advertencia.

LECCION 130. — Escalas del grupo c) 37
397. Escalas en tono mayor sobre dos cuerdas inmediatas, afinadas por cuartas. Ejercicio 299. Fórmula mnemónica. — 398. En tono menor. Ejercicio 300. Fórmula mnemónica. — 399. En tono mayor sobre cuerdas afinadas por tercera mayor. Ejercicio 301. Fórmula mnemónica. — 400. En tono menor. Ejercicio 302. Fórmula mnemónica.

LECCION 131. — Escalas de mayor extensión 38
401. Escala de dos octavas en Mi mayor y en el primer cuádruplo. Ejercicio 303 con i-m y m-a. — 402. Escala de dos octavas en Mi menor y en el primer cuádruplo. Ejercicio 304 con i-m y m-a. — 403. Escala de dos octavas en tono mayor con tónica en traste, transponible a cada cuádruplo. Ejercicio 305 con i-m y m-a. — 404. Escala de dos octavas en tono menor con tónica en traste, transponible a cada quintuplo. Ejercicio 306 con i-m y m-a. — 405. Escala de tres octavas en tono mayor con tónica en 6ª cuerda al aire. Ejercicio 307, con i-m y m-a. — 406. Escala de tres octavas en tono menor con tónica en 6ª cuerda al aire. Ejercicio 308, con i-m y m-a. — 407. Escalas Ejercicio 309 con i-m y m-a. — 408. Escalas de tres octavas en tono menor con tónica en traste. Ejercicio 310 con i-m y m-a. Advertencias. — 409. Escalas cromáticas, abarcando el ámbito máximo del diapasón. Ejercicio 311 a). Simple. Ejercicio 312 b). Doble.

Ejercicio 270 a), b), c). Fórmulas mnemónicas correspondientes. Instrucciones. — 378. En aumentando la distancia en el sentido perpendicular a las cuerdas. Ejercicio 271. Diseños ascendentes a), b), c), d), e). Fórmulas mnemónicas correspondientes. Instrucciones. Ejercicio 272. Diseños descendentes a), b), c), d), e). Fórmulas mnemónicas correspondientes. Instrucciones. — 379. Souplesse et indépendance des doigts. Exercice 273. Dessins variés. Formules mnémoniques. — 380. Souplesse des doigts à des distances différentes. Exercices 274 et 275. Dessins variés. Formules mnémoniques. — 381. La même pratique avec notes simultanées. Exercice 276. Formules mnémoniques. Instrucciones. — 382. Exercices avec doigt témoin sur deux cordes voisines dans l'étendue d'un sextuple. Exercices 277, 278 et 279. Formules mnémoniques.

LEÇON 127. — Développement de la même pratique 30
383. Sur deux cordes avec doigt témoin. Exercices 280, 281, 282, 283. Formules mnémoniques respectives. — 384. Pour écarter les doigts 2-3 sur des cordes voisines. Exercices 284, 285, 286. Formules mnémoniques. — 385. Les mêmes formules en laissant une corde intermédiaire. Exercice 287. Exemple 100. Exercice 288 pour augmenter la distance entre les doigts 3-4.

LEÇON 128. — GAMMES MAJEURES, MINEURES ET CHROMATIQUES POUR L'INDEPENDANCE ET L'AGILITÉ DES DOIGTS 33
386. Elles sont classées en trois groupes: a), b) et c). — 387. Gammes diatoniques d'une octave, majeures et mineures, dans tous les tons. Groupe a). Exercice 289. Formule mnémonique. Instrucciones. — 388. En quintuples sur la deuxième, la troisième et la quatrième cordes. Exercice 290. Formule mnémonique. — 389. En quintuples sur la troisième, la deuxième et la première cordes. Exercice 291. Formule mnémonique. — 390. En mineur sur les cordes accordées par quarts. Exercice 292. Formule mnémonique. — 391. Sur la quatrième, la troisième et la deuxième cordes. Exercice 293. Formule mnémonique. — 392. Sur la troisième, la deuxième et la première cordes. Exercice 294. Formule mnémonique. Instrucciones.

LEÇON 129. — Gammes du groupe b) 36
393. En majeur sur une seule corde avec la tonique sur une corde à vide. Exercice 295. Formule mnémonique. — 394. En mineur avec la tonique sur la plaque de touches. Exercice 296. Formule mnémonique. — 395. En mineur avec la tonique sur une corde à vide. Exercice 297. Formule mnémonique. — 396. En mineur avec la tonique sur la plaque de touches. Exercice 298. Formule mnémonique. Avertissement.

LEÇON 130. — Gammes du groupe c) 37
397. Gammes en majeur sur deux cordes voisines accordées par quarts. Exercice 299. Formule mnémonique. — 398. En mineur. Exercice 300. Formule mnémonique. — 399. En majeur sur des cordes accordées par tierce majeure. Exercice 301. Formule mnémonique. — 400. En mineur. Exercice 302. Formule mnémonique.

LEÇON 131. — Gammes d'une plus grande étendue 38
401. Gammes de deux octaves en Mi majeur et dans le premier cuádruplo. Exercice 303 avec i-m et m-a. — 402. Gammes de deux octaves en Mi mineur et dans le premier cuádruplo. Exercice 304, avec i-m et m-a. — 403. Gammes de deux octaves en majeur avec la tonique sur une touche, transposable à chaque cuádruplo. Exercice 305 avec i-m et m-a. — 404. Gamme de deux octaves en mineur avec la tonique sur une touche transposable à chaque quintuplo. Exercice 306 avec i-m et m-a. — 405. Gamme de trois octaves en majeur avec la tonique sur la 6ème, corde à vide. Exercice 307, avec i-m et m-a. — 406. Gamme de trois octaves en mineur avec la tonique sur la 6ème, corde à vide. Exercice 308 avec i-m et m-a. — 407. Gammes de trois octaves en majeur avec la tonique sur une touche. Exercice 309 avec i-m et m-a. — 408. Gammes de trois octaves en mineur avec la tonique sur une touche. Exercice 310 avec i-m et m-a. Avertissements. — 409. Gammes chromatiques embrassant l'étendue maximum de la plaque de touches. Exercice 311 a) Simple. Exercice 312 b) Dou-

Ejercicio 313 c). Triple. Ejercicio 314 d). Cuádruple.

ble. Exercice 313 c) Triple. Exercice 314 d) Quadruple.

LECCION 132. — SINCRONIZACIÓN DE NOTAS SIMULTÁNEAS SOBRE DOS CUERDAS

410. Índice y medio y anular en cuerdas inmediatas. Ejercicio 315. Advertencia. — 411. Fórmulas susceptibles de ser sometidas a los mismos valores. Ejercicio 316. Fórmulas a), b), c), d), e), f), g), h), i), j), k), l). — 412. Escala cromática con terceras superpuestas. Ejercicio 317. Instrucciones. — 413. Cromática en la voz superior con movimiento contrario de los dedos. Ejercicio 318. Fórmulas ascendente y descendente. — 414. Cromática en la voz inferior. Ejercicio 319. Fórmulas ascendente y descendente. — 415. Otra escala cromática en la voz superior con distinta digitación. Ejercicio 320. Fórmulas ascendente y descendente. — 416. Cromática en la voz inferior con digitación invertida. Ejercicio 321. Fórmulas ascendente y descendente. — 417. Mecanismos útiles en el mismo procedimiento. Ejercicio 322. Fórmulas a), b), c), d). — 418. Otros ejercicios de independencia con dedo fijo. Ejercicio 323. Fórmulas a), b), c), d), e), f), g), h). — 419. Progresiones por duplos. Ejercicio 324. Fórmulas a), b), c), d), e), f). — Ejercicio 325. En las cuerdas segunda y tercera. Fórmulas a) y b). Ejercicio 326. En las cuerdas segunda, tercera y cuarta. Fórmulas a), b), c), d), e), f). Instrucciones.

LECCION 133. — EJERCICIOS COMPLEMENTARIOS DEL DEDO PULGAR

420. Diferentes maneras de pulsar que incumben a este dedo. Ejemplo 101. Advertencias. — 421. Para su agilidad, fuerza y precisión. Ejercicio 327. Instrucciones. — 422. Cinco fórmulas distintas para dos cuerdas inmediatas. Ejercicio 328. Fórmulas mnemónicas a), b), c), d), e). — 423. Escalas hasta la quinta del tono en cada quintuplo pulsadas con el dedo pulgar solamente. Ejercicio 329. Fórmulas en tono mayor y menor ascendentes y descendentes. Instrucciones. — 424. Pulgar solamente alternando en cuerdas inmediatas y distantes. Ejercicio 330 en forma de Estudio. — 425. Acordes de dos y tres notas dadas con el pulgar. Ejemplo 102. — 426. Práctica de pasajes arpegiados y por salto de cuerda. Ejercicio 331. — 427. Práctica del *glissado*, en notas sucesivas. Ejercicio 332 en forma de Estudio. — 428. Pasajes de agilidad para el pulgar. Ejercicios 333 y 334 (Falseta de Alegrías).

LECCION 134. — TERCERAS

429. Escalas mayores en terceras paralelas a las cuerdas. — 430. Su digitación. — 431. Ejercicios preparatorios en las cuerdas segunda y tercera. Ejercicio 335. Mecanismos a), b) y c). Instrucciones. — 432. Terceras sucesivas en todos los tonos dentro del mismo ámbito y en las mismas cuerdas. Ejercicio 336. Diseños a), b), c), d), e), f), g), h), i), j), k), l). Advertencia. — 433. Diseños preparatorios de la misma escala en la región sobreaguda. Ejercicio 337. Diseños a), b) y c). — 434. Ejercicios de velocidad y sincronización en la misma tonalidad. Ejercicio 338 a) progresiones en terceras y b) progresiones en cuartas. Aviso. — 435. Ejercicios preparatorios en cuerdas afinadas por cuartas. Ejercicio 339. Diseños a), b) y c). — 436. Terceras sucesivas en todos los tonos dentro del mismo ámbito. Ejercicio 340. Diseños a), b), c), d), e), f), g), h), i), j), k), l). Instrucciones. — 437. Escala de *do* mayor en el ámbito máximo de las mismas cuerdas. Ejercicio 341. — 438. Ejercicios de velocidad y sincronización en la misma tonalidad. Ejercicios 342, 343, 344, 345 y 346.

LECCION 135. — Escalas menores en terceras paralelas a las cuerdas

439. Diseños preparatorios para la escala de La menor sobre las cuerdas segunda y tercera. Ejercicio 347. Diseños a), b), c) y d). — 440. Terceras sucesivas en cada tono dentro del mismo ámbito. Ejercicio 348. Fórmulas a), b), c), d), e), f), g), h), i), j), k). — 441. Escala de máxima extensión sobre las mismas cuerdas. Ejercicio 349. — 442. Ejercicios de seguridad, sincronización y velocidad en el mismo tono. Ejercicios 350 a) y b) sobre las

LEÇON 132. — SYNCHRONIZATION DES NOTES SIMULTANÉES SUR DEUX CORDES

410. L'index, le majeur et l'annulaire sur des cordes voisines. Exercice 315. Avertissement. — 411. Formules susceptibles d'être soumises aux mêmes valeurs. Exercice 316. Formules a), b), c), d), e), f), g), h), i), j), k), l). — 412. Gamme chromatique avec tierces superposées. Exercice 317. Instructions. — 413. Gamme chromatique à la voix supérieure avec mouvement contraire des doigts. Exercice 318. Formules ascendantes et descendantes. — 414. Gamme chromatique à la voix inférieure. Exercice 319. Formule ascendante et descendante. — 415. Une autre gamme chromatique à la voix supérieure avec un doigté différent. Exercice 320. Formules ascendantes et descendantes. — 416. Gamme chromatique à la voix inférieure avec le doigté inversé. Exercice 321. Formules ascendantes et descendantes. — 417. Mécanismes utiles dans le même procédé. Exercice 322. Formules a), b), c), d). — 418. D'autres exercices d'indépendance avec un doigt témoin. Exercice 323. Formules a), b), c), d), e), f), g), h). — 419. Progresions par duplex. Exercice 324. Formules a), b), c), d), e), f). Exercice 325. Sur la deuxième et la troisième cordes. Formules a) et b). Exercice 326. Sur la deuxième, la troisième et la quatrième cordes. Formules a), b), c), d), e), f). Instructions.

LEÇON 133. — EXERCICES COMPLÉMENTAIRES POUR LE POUCE

420. Différentes manières de pincer propres à ce doigt. Exemple 101. Avertissements. — 421. Pour son agilité, sa force et sa précision. Exercice 327. Instructions. — 422. Cinq formules différentes pour deux cordes voisines. Exercice 328. Formules mnémologiques a), b), c), d), e). — 423. Gammes jusqu'à la quinte du ton dans chaque quintuple, exécutées seulement avec le pouce. Exercice 329. Formules ascendantes et descendantes en majeur et en mineur. — Instructions. — 424. Le pouce seulement, alternant sur des cordes voisines et éloignées. Exercice 330 en forme d'Etude. — 425. Accords de deux et trois notes jouées avec le pouce. Exemple 102. — 426. Pratique de passages arpegiés et par saut de corde. Exercice 331. — 427. Pratique du *glissé* en notes successives. Exercice 332 en forme d'Etude. — 428. Passages d'agilité pour le pouce. Exercices 333 et 334. (Falseta de Alegrías).

LEÇON 134. — TIERCES

429. Gammes majeures en tierces parallèles aux cordes. — 430. Leur doigté. — 431. Exercices préparatoires sur la deuxième et la troisième cordes. Exercice 335. Mécanismes a), b), c). Instructions. — 432. Tierces successives dans tous les tons, dans la même étendue et sur les mêmes cordes. Exercice 336. Dessins a), b), c), d), e), f), g), h), i), j), k), l). Avertissement. — 433. Dessins préparatoires de la même gamme dans la région suraiguë. Exercice 337. Dessins a), b) et c). — 434. Exercices de vitesse et de synchronisation dans la même tonalité. Exercice 338 a) Progression par tierces et b) Progressions par quarts. Avertissement. — 435. Exercices préparatoires sur des cordes accordées par quarts. Exercice 339. Dessins a), b) et c). — 436. Tierces successives dans tous les tons, dans la même étendue. Exercice 340. Dessins a), b), c), d), e), f), g), h), i), j), k), l). Instructions. — 437. Gamme d'ut majeur dans l'étendue maximum des mêmes cordes. Exercice 341. — 438. Exercices de vitesse et de synchronisation dans la même tonalité. Exercices 342, 343, 344, 345 et 346.

LEÇON 135. — Gammes mineures en tierces parallèles aux cordes

439. Dessins préparatoires pour la gamme de La mineur sur la deuxième et la troisième cordes. Exercice 347. Dessins a), b), c) et d). — 440. Tierces successives dans chaque ton, dans la même étendue. Exercice 348. Formules a), b), c), d), e), f), g), h), i), j), k). — 441. Gamme à étendue maximum sur les mêmes cordes. Exercice 349. — 442. Exercices de sûreté, de synchronisation et de vitesse dans le même ton. Exercice 350 a) et b) sur les mêmes cor-

mismas cuerdas. — 443. Ejercicios preparatorios en cuerdas afinadas por cuartas. Ejercicio 351 a) y b). — 444. Escala de máxima extensión en el ámbito de las mismas cuerdas. Ejercicio 352. — 445. Terceras sucesivas en todos los tonos dentro del mismo ámbito. Ejercicio 353. Fórmulas a), b), c), d), e), f), g), h), i), j), k). — 446. Escala de re menor sobre las cuerdas prima y segunda. Ejercicio 354. — 447. Escala del mismo tono en todo el ámbito de las mismas cuerdas. Ejercicio 355. — 448. Ejercicios de velocidad y precisión sobre los mismos intervalos. Ejercicio 356. — 449. Alternar la práctica de estos ejercicios de terceras simultáneas con terceras de notas consecutivas. Ejemplo 103 a) y b).

LECCION 136. — Terceras mayores y menores perpendiculares a las cuerdas

62

450. Ejercicio preparatorio en tono mayor dentro del ámbito de tres cuerdas afinadas por intervalo de cuarta. Ejercicio 357. Fórmula mnemónica. — 451. Ejercicio preparatorio en tono mayor sobre las cuerdas cuarta, tercera y segunda. Ejercicio 358. — 452. Ejercicio preparatorio sobre las cuerdas tercera, segunda y prima. Ejercicio 359. Fórmula mnemónica. — 453. Escala de dos octavas en sentido perpendicular a las cuerdas. Ejercicio 360. — 454. Mínima escala digitada para diferentes tonos mayores. Ejercicio 361. Fórmula mnemónica. — 455. Ejercicios preparatorios en tono menor sobre las cuerdas quinta, cuarta y tercera. Ejercicio 362. Fórmula mnemónica. — 456. Sobre las cuerdas cuarta, tercera y segunda. Ejercicio 363. Fórmula mnemónica. — 457. Sobre las cuerdas tercera, segunda y prima. Ejercicio 364. Fórmula mnemónica. — 458. Escala de dos octavas en sentido transversal a las cuerdas. Ejercicio 365. — 459. Misma escala en diferentes ámbitos y tonos. Ejercicio 366. Fórmula mnemónica. Instrucciones.

LECCION 137. — SEXTAS

63

460. Escalas mayores en sextas paralelas a las cuerdas. Acción simultánea del pulgar con los demás dedos. Diseños fragmentarios de la escala de sol mayor para ejercitar los dedos y las manos al paso rápido de una sexta a otra. Ejercicio 367. Diseños a), b) y c). Instrucciones. — 461. Escala de sol mayor hasta la región sobreaguda en las mismas cuerdas. Ejercicio 368. — 462. Escala de sextas en todos los tonos mayores sobre las cuerdas tercera y prima. Ejercicio 369. Diseños a), b), c), d), e), f), g), h), i), j), k), l), ascendentes y descendentes en las mismas cuerdas. Instrucciones. — 463. Ejercicio de sextas simultáneas con más movilidad para ambas manos. Ejercicio 370. — 464. Para mayor agilidad mental y de ambas manos. Ejercicio 371. Instrucciones. — 465. Escala de sextas sobre cuerdas afinadas en intervalo de séptima. Ejercicio 372. Instrucciones. — 466. Escala diatónica en cada tono sobre dos cuerdas afinadas en intervalo de séptima. Ejercicio 373. Diseños a), b), c), d), e), f), g), h), i), j), k), l). Instrucciones. — 467. Ejercicios de mayor movilidad sobre las mismas sextas. Ejercicio 374 a) y b). — 468. Escala diatónica hasta la región sobreaguda. Ejercicio 375. Instrucción. — 469. Sextas mayores en cuerdas inmediatas. Ejercicio 376. — 470. Ejercicio de sextas con pulgar simultáneo en el primer quintuplo. Ejercicio 377. Advertencia. — 471. Misma práctica en las cuerdas tercera y quinta. Ejercicio 378. Advertencias. — 472. Sextas y octavas en movimiento alterno con nota pedal para el pulgar. Ejercicio 379. — 473. Escala de sextas con ceja. Ejercicio 380.

LECCION 138. — Escalas menores en sextas

70

474. Sobre las cuerdas prima y tercera. Ejercicio 381. Diseño a). En ámbito de octava con nota al aire. Diseño b). En ámbito de octava sin notas al aire. — 475. En las cuerdas segunda y cuarta. Ejercicio 382. Diseño a). Ámbito de octavas con nota al aire. Diseño b) misma extensión sin nota al aire. — 476. En las cuerdas tercera y quinta. Ejercicio 383. Diseño a) ámbito de octava con nota al aire. Diseño b), mismas cuerdas sin nota al aire. — 477. En las cuerdas cuarta y sexta. Ejercicio 384. Diseño a). Ámbito de octava con nota al aire. Diseño b), misma

des. — 443. Exercices préparatoires sur des cordes accordées par quarts. Exercice 351 a) et b). — 444. Gamme à étendue maximum dans l'ambitus des mêmes cordes. Exercice 352. — 445. Tierces successives dans tous les tons dans la même étendue. Exercice 353. Formules a), b), c), d), e), f), g), h), i), j), k). — 446. Gamme de Ré mineur sur la première et la deuxième cordes. Exercice 354. — 447. Gamme du même ton dans toute l'étendue des mêmes cordes. Exercice 355. — 448. Exercices de vitesse et de précision sur les mêmes intervalles. Exercice 356. — 449. Alternar le travail de ces exercices de tierces simultanées avec des tierces jouées successivement. Exemple 103 a) et b).

LEÇON 136. — Tierces majeures et mineures perpendiculaires aux cordes

62

450. Exercice préparatoire en majeur dans l'étendue de trois cordes accordées par quarts. Exercice 357. Formule mnémonique. — 451. Exercice préparatoire en majeur sur la quatrième, la troisième et la deuxième cordes. Exercice 358. — 452. Exercice préparatoire sur la troisième, la deuxième et la première cordes. Exercice 359. Formule mnémonique. — 453. Gamme de deux octaves dans le sens perpendiculaire aux cordes. Exercice 360. — 454. La plus petite gamme avec doigté pour de différents tons majeurs. Exercice 361. Formule mnémonique. — 455. Exercices préparatoires en mineur sur la cinquième, la quatrième et la troisième cordes. Exercice 362. Formule mnémonique. — 456. Sur la quatrième, la troisième et la deuxième cordes. Exercice 363. Formule mnémonique. — 457. Sur la troisième, la deuxième et la première cordes. Exercice 364. Formule mnémonique. — 458. Gamme de deux octaves dans le sens transversal aux cordes. Exercice 365. — 459. La même gamme dans des étendues et des tons différents. Exercice 366. Formule mnémonique. Instructions.

LEÇON 137. — SIXTES

66

460. Gammes majeures en sixtes parallèles aux cordes. Action simultanée du pouce avec les autres doigts. Dessins fragmentaires de la gamme de sol majeur pour exercer les doigts et les mains au passage rapide d'une sixte à une autre. Exercice 367. Dessins a), b) et c). Instructions. — 461. Gamme de sol majeur jusqu'à la région suraiguë sur les mêmes cordes. Exercice 368. — 462. Gammes en sixtes dans tous les tons majeurs sur la troisième et la première cordes. Exercice 369. Dessins a), b), c), d), e), f), g), h), i), j), k), l), ascendants et descendants sur les mêmes cordes. Instructions. — 463. Exercices de sixtes simultanées avec plus de mobilité pour les deux mains. Exercice 370. — 464. Pour une plus grande agilité de l'esprit et des deux mains. Exercice 371. Instructions. — 465. Gamme en sixtes sur des cordes accordées par septième. Exercice 372. Instructions. — 466. Gamme diatonique dans chaque ton sur deux cordes accordées par septième. Exercice 373. Dessins a), b), c), d), e), f), g), h), i), j), k), l). Instructions. — 467. Exercices en vue d'une plus grande mobilité sur les mêmes sixtes. Exercice 374 a) et b). — 468. Gamme diatonique jusqu'à la région suraiguë. Exercice 375. Instruction. — 469. Sixtes majeures sur des cordes voisines. Exercice 376. — 470. Exercice de sixtes avec utilisation simultanée du pouce dans le premier quintuplo. Exercice 377. Avertissement. — 471. La même pratique sur la troisième et sur la cinquième cordes. Exercice 378. Avertissements. — 472. Sixtes et octaves en mouvement alterné avec une note pédale pour le pouce. Exercice 379. — 473. Gamme en sixtes avec barré. Exercice 380.

LEÇON 138. — Gammes mineures en sixtes

70

474. Sur la première et la troisième cordes. Exercice 381. Dessin a). Dans l'ambitus de l'octave avec note à vide. Dessin b). Dans l'ambitus de l'octave sans notes à vide. — 475. Sur la deuxième et la quatrième cordes. Exercice 382. Dessin a), dans l'ambitus de l'octave avec note à vide. Dessin b), la même étendue sans note à vide. — 476. Sur la troisième et la cinquième cordes. Exercice 383. Dessin a), dans l'ambitus de l'octave avec note à vide. Dessin b), sur les mêmes cordes sans note à vide. — 477. Sur la quatrième et la sixième cordes. Exercice 384. Dessin a), dans l'ambitus de l'octave avec note à vide. Des-

extensión sin nota al aire. — 478. Escalas en el ámbito máximo del diapasón. Ejercicio 385. — 479. Escala de sextas con ceja. Ejercicio 386. — 480. Escala de Mi menor en sextas sobre las cuerdas segunda y tercera. Ejercicio 387. — 481. Sextas y octavas en movimiento alterno. Ejercicio 388.

sin b), la même étendue sans note a vide. — 478. Gammes dans l'étendue maximum de la plaque de touches. Exercice 385. — 479. Gamme en sixtes avec barré. Exercice 386. — 480. Gamme de Mi mineur en sixtes sur la deuxième et la troisième cordes. Exercice 387. — 481. Sixtes et octaves en mouvement alterné. Exercice 388.

LECCION 139. — OCTAVAS Y DÉCIMAS 72

482. Escala cromática en las cuerdas prima y cuarta. Ejercicio 389. — 483. Escala cromática en las cuerdas prima y tercera. Ejercicio 390. — 484. Escala cromática en dos cuerdas afinadas por intervalo de cuarta. Ejercicio 391. — 485. Escala diatónica sobre las cuerdas prima y cuarta. Ejercicio 392. Complemento. — 486. Escala diatónica sobre las cuerdas prima y tercera. Ejercicio 393. Complemento. — 487. Escala diatónica sobre las cuerdas tercera y quinta. Ejercicio 394. Complemento. — 488. Escala cromática de octavas abarcando el primer cuádruplo de las seis cuerdas. Ejercicio 395. — 489. Escala cromática de octavas con ceja transponible a cada quintuplo. Ejercicio 396. — 490. Escala diatónica de octavas abarcando el ámbito del diapasón. Ejercicio 397. — 491. Escala cromática de octavas de igual extensión. Ejercicio 398. — 492. Escala de décimas hasta el cuádruplo IX. Ejercicio 399. — 493. Pasaje de décimas descendentes. Ejercicio 400.

LEÇON 139. — OCTAVES ET DIXIÈMES 72

482. Gamme chromatique sur la première et la quatrième cordes. Exercice 389. — 483. Gamme chromatique sur la première et la troisième cordes. Exercice 390. — 484. Gamme chromatique sur deux cordes accordées par quart. Exercice 391. — 485. Gamme diatonique sur la première et la quatrième cordes. Exercice 392. Complément. — 486. Gamme diatonique sur la première et la troisième cordes. Exercice 393. Complément. — 487. Gamme diatonique sur la troisième et la cinquième cordes. Exercice 394. Complément. — 488. Gamme chromatique en octaves embrassant le premier quadruple des six cordes. Exercice 395. — 489. Gamme chromatique en octaves avec barré transposable à chaque quintuple. Exercice 396. — 490. Gamme diatonique en octaves embrassant l'étendue de la plaque de touches. Exercice 397. — 491. Gamme chromatique en octaves de la même étendue. Exercice 398. — 492. Gamme en dixièmes jusqu'au quadruple IX. Exercice 399. — 493. Passage en dixièmes descendantes. Exercice 400.

LECCION 140. — PULSACIÓN TERNARIA 75

494. Ordenes de pulsación. — 495. Ejercicio cromático en una misma cuerda. Ejercicio 401. — 496. Ejercicio diatónico ascendente y descendente. Ejercicio 402. Fórmulas mnemónicas. — 497. Con mayor movimiento de mano izquierda en una misma cuerda. Ejercicio 403. Progresiones a), b), c), d), e), f), g), h), con sus fórmulas mnemónicas respectivas. Instrucciones. — 498. Con más independencia para los dedos de ambas manos. Ejercicio 404. Progresiones a), b), c), d), e), f), g), h), con sus correspondientes fórmulas mnemónicas. Advertencia. — 499. Variación de la misma práctica. Ejercicio 405. Progresiones a), b), c), d), e), f), g), h). Instrucciones. — 500. Orden ternario de pulsación en varias cuerdas. Ejercicio 406, ascendente y descendente con sus respectivas fórmulas mnemónicas. — 501. Variedad de pulsación ternaria en su segundo orden. Ejercicio 407. — 502. Inversión de la misma pulsación. Ejercicio 408. Pasaje de la Canzonetta de Mendelssohn. (transc. Tárrega).

LEÇON 140. — PINCEMENT TERNAIRE 75

494. Ordres de pincement. — 495. Exercice chromatique sur une même corde. Exercice 401. — 496. Exercice diatonique ascendant et descendant. Exercice 402. Formules mnémoniques. — 497. Avec un plus grand déplacement de la main gauche sur une même corde. Exercice 403. Progressions a), b), c), d), e), f), g), h), avec leurs formules mnémoniques respectives. Instructions. — 498. Avec plus d'indépendance pour les doigts des deux mains. Exercice 404. Progressions a), b), c), d), e), f), g), h), avec leurs formules mnémoniques correspondantes. Avertissement. — 499. Variation de la même pratique. Exercice 405. Progressions a), b), c), d), e), f), g), h). Instructions. — 500. Ordre ternaire de pincement sur plusieurs cordes. Exercice 406, ascendant et descendant avec leur formules mnémoniques respectives. — 501. Variété de pincement ternaire dans son deuxième ordre. Exercice 407. — 502. Inversion du même pincement. Exercice 408. Passage de la Canzonetta de Mendelssohn (Transc. Tárrega).

LECCION 141. — ACORDES 79

503. Acordes de tres notas. Ejercicio 409. Instrucción. — 504. Con movilidad de mano izquierda en cuerdas inmediatas. Ejercicio 410. Instrucción. — 505. Misma práctica en cuerdas distantes. Ejercicio 411. Instrucción. — 506. Ejercicios complementarios. Ejercicios 412 y 413. — 507. Acordes de cuatro notas en posición cerrada. Ejercicio 414. Instrucciones. — 508. Sucesión de acordes en posición cerrada. Ejercicio 415. Instrucción. — 509. Acordes de cuatro notas en posición abierta. Ejercicio 416. Instrucción. — 510. Acordes de mayor amplitud con dos o más notas pulsadas por el pulgar. Ejercicio 417. Instrucción. — 511. Acordes en posición abierta para elasticidad de la m. iz. Ejercicio 418. — 512. Los cuatro sol # del primer séxtuplo como prueba de extensión de mano. Ejemplo 104.

LEÇON 141. — ACCORDS 79

503. Accords de trois notes. Exercice 409. Instruction. — 504. Avec mobilité de la main gauche sur des cordes voisines. Exercice 410. Instruction. — 505. La même pratique sur des cordes éloignées. Exercice 411. Instruction. — 506. Exercices complémentaires. Exercices 412 et 413. — 507. Accords de quatre notes en position serrée. Exercice 414. Instructions. — 508. Succession d'accords en position serrée. Exercice 415. Instruction. — 509. Accords de quatre notes en position espacée. Exercice 416. Instruction. — 510. Accords d'une plus grande ampleur avec deux ou plusieurs notes pincées par le pouce. Exercice 417. Instruction. — 511. Accords en position espacée pour l'élasticité de la m. g. Exercice 418. — 512. Les quatre sol # du premier sextuple pour contrôler l'extension de la main.

LECCION 142. — ARPEGGIOS 82

513. Pulgar y dos dedos sobre una misma cuerda. Ejercicio 419. — Diseños a), b), c), d). Fórmulas mnemónicas. Instrucciones. — 514. Pulgar y dos dedos sobre cuerdas inmediatas. Ejercicio 420. Diseños a), b), c), d). Fórmulas mnemónicas. Instrucciones. Ejercicio 421. Diseños a), b), c), d). Fórmulas mnemónicas. Instrucciones. — 515. Pulgar y dos dedos sobre tres cuerdas consecutivas. Ejercicio 422. Diseños a), b), c), d). Instrucciones. — 516. Más movilidad para la mano izquierda. Ejercicio 423. Diseños a) y b), ascendentes y descendentes. Fórmulas mnemónicas variadas. Instrucciones. — 517. Tres dedos en cuerdas separadas. Ejercicio 424. Diseños a), b), c), d). Fórmulas mnemónicas. Ejercicio 425.

LEÇON 142. — ARPÈGES 82

513. Le pouce et deux doigts sur une même corde. Exercice 419. Dessins a), b), c), d). Formules mnémoniques. Instructions. — 514. Le pouce et deux doigts sur des cordes voisines. Exercice 420. Dessins a), b), c), d). Formules mnémoniques. Instructions. Exercice 421. Dessins a), b), c), d). Formules mnémoniques. Instructions. — 515. Le pouce et deux doigts sur trois cordes voisines. Exercice 422. Dessins a), b), c), d). Instructions. — 516. Mobilité accrue pour la main gauche. Exercice 423. Dessins a) et b), ascendants et descendants. Formules mnémoniques variées. Instructions. — 517. Trois doigts sur des cordes séparées. Exercice 424. Dessins a), b), c), d). Formules mnémoniques. Exercice 425. Dessins a),

Diseños a), b), c), d). Fórmulas mnemónicas. Instrucciones. — 518. Misma práctica con mayor separación de cuerdas. Ejercicio 426. Diseños a), b), c), d). Fórmulas mnemónicas. — 519. Tres dedos en arpeggios sucesivos desde la sexta cuerda a la prima y viceversa. Ejercicios 427 y 428. — 520. Arpeggio de tres dedos con cruce del pulgar sobre el índice en cuerdas inmediatas. Ejercicio 429.

LECCION 143. — Arpeggios de cuatro dedos 87

521. Dificultad básica del arpeggio. Ejercicio 430. Diseños a), b), c), d), e), f). Fórmulas mnemónicas. Instrucciones. — 522. Arpeggio de cuatro dedos sobre dos cuerdas inmediatas. Ejercicio 431. Diseños a), b), c), d), e), f). Fórmulas mnemónicas. — 523. Otros órdenes de digitación para ambas manos con igual desarrollo. Ejercicio 432. Diseños a), b), c), d), e), f). Fórmulas mnemónicas. — 524. Arpeggio de cuatro dedos sobre tres cuerdas consecutivas. Ejercicio 433. Diseños a), b), c), d), e), f). Fórmulas mnemónicas. Instrucciones. — 525. Sobre cuatro cuerdas inmediatas. Ejercicio 434. Diseños a), b), c), d), e), f). Fórmulas mnemónicas. Instrucciones. — 526. Aumentando la distancia entre medio y anular. Ejercicio 435. Diseños a), b), c), d), e), f). Fórmulas mnemónicas. — 527. Separación entre los dedos índice y medio. Ejercicio 436. Diseños a), b), c), d), e), f). Fórmulas mnemónicas. — 528. Separación de los dedos *i-m* y *m-a*, en cuerdas distantes. Ejercicio 437. Diseños a), b), c), d), e), f). Fórmulas mnemónicas. — 529. Mayor separación entre los dedos de ambas manos. Ejercicio 438. Instrucciones. — 530. Ejercicios para mayores distancias entre los dedos de la mano derecha. Ejercicio 439. En dos desarrollos diferentes: a) y b). Instrucciones.

LECCION 144. — Arpeggios de agilidad 91

531. Digitación mixta en arpeggios de cuatro dedos. Diseños variados aplicados al Estudio nº 15 del Método de Aguado. Ejercicio 440. Fórmulas a), b), c), d), e), f), g), h), i), j), k), l), m), n), o), p), q), r), s), t), u), v), x), y). Instrucciones.

LECCION 145. — Arpeggios circulares 94

532. Definición del arpeggio circular. Ejercicio 441, preparatorio. — 533. Progresión de acordes. Ejercicio 442. Diseño de arpeggio circular aplicable a los acordes precedentes. — 534. Misma práctica abriendo la distancia entre *m* y *a*. Ejercicio 443. Progresión de acordes con su correspondiente diseño de arpeggio circular. — 535. Abriendo la distancia entre *i-m*. Ejercicio 444. Progresión de acordes con su correspondiente diseño de arpeggio circular. — 536. Abriendo ambas distancias. Ejercicio 445. Progresión de acordes con su correspondiente diseño de arpeggio circular. — 537. Otras fórmulas de práctica similar. Ejercicio 446. Serie de acordes o arpeggios según los diseños a) y b), de la m. d. — 538. En ámbito más reducido, sobre tres cuerdas consecutivas. Ejercicio 447. Diseños a), b), c), d), e), f), de arpeggios de digitación mixta aplicables a series de acordes ascendentes y descendentes. — 539. Sobre cuatro cuerdas consecutivas. Ejercicio 448. Acordes y diseños a), b), c), d), e), f), g), h). — 540. Fórmula de digitación mixta derivada del arpeggio circular. Ejercicio 449.

LECCION 146. — Arpeggios breves y largos de agilidad 97

541. El acorde arpegiado. Ejercicio 450. Diseños a), b), c), d), e), f), aplicables a los acordes que los preceden. Instrucción. — 542. Arpeggios extendidos sobre las seis cuerdas. Ejercicio 451. Fórmulas a), b), c), d), aplicables a los siete acordes que las preceden. — 543. Arpeggio ligado sobre las seis cuerdas. Ejercicio 452. Fórmulas a) y b). — 544. Arpeggio largo en tono mayor. Ejercicio 453. — 545. Arpeggio largo en tono menor. Ejercicio 454.

LECCION 147. — TRÉMULO 99

546. Definición del trémulo. — 547. Del arpeggio al trémulo. Ejemplo 106. Ejercicio 455. Fórmulas I, II, III, IV, V, VI. Instrucciones. — 548. El trémulo cerrado. Ejercicio 456. Diseño sobre una misma cuerda. Fórmulas a), b), c), d), e), f), de la m. d. — 549. Trémulo en cuerdas inmediatas guardando la sonoridad del bajo. Ejercicio 457. Instrucciones. — 550. En cuerdas separadas. Ejercicio 458. Instrucciones. Ejemplo 106. Pasaje de un Estudio sobre un tema de Tárrega. — 551. Ejercicio de trémulo abier-

h), c), d). Fórmulas mnemónicas. Instrucciones. — 518. La même pratique avec un plus grand écart entre les cordes. Exercice 426. Dessins a), b), c), d). Formules mnémoniques. — 519. Trois doigts en arpegges successifs de la sixième corde à la chantrelle et vice versa. Exercices 427 et 428. — 520. Arpegge à trois doigts avec croisement du pouce sur l'index sur des cordes voisines. Exercice 429.

LEÇON 143. — Arpegges à quatre doigts 87

521. Difficulté de base de l'arpegge. Exercice 430. Dessins a), b), c), d), e), f). Formules mnémoniques. Instructions. — 522. Arpegge à quatre doigts sur deux cordes voisines. Exercice 431. Dessins a), b), c), d), e), f). Formules mnémoniques. — 523. D'autres ordres de doigté pour les deux mains avec le même développement. Exercice 432. Dessins a), b), c), d), e), f). Formules mnémoniques. — 524. Arpegge à quatre doigts sur trois cordes voisines. Exercice 433. Dessins a), b), c), d), e), f). Formules mnémoniques. Instructions. — 525. Sur quatre cordes voisines. Exercice 434. Dessins a), b), c), d), e), f). Formules mnémoniques. Instructions. — 526. En augmentant l'écart entre le majeur et l'annulaire. Exercice 435. Dessins a), b), c), d), e), f). Formules mnémoniques. — 527. Écart entre l'index et le majeur. Exercice 436. Dessins a), b), c), d), e), f). Formules mnémoniques. — 528. Écart entre les doigts *i-m* et *m-a* sur des cordes éloignées. Exercice 437. Dessins a), b), c), d), e), f). Formules mnémoniques. — 529. Un plus grand écart entre les doigts des deux mains. Exercice 438. Instructions. — 530. Exercices visant à un plus grand écart entre les doigts de la main droite. Exercice 439. Avec deux développements différents: a) et b). Instructions.

LEÇON 144. — Arpegges d'agilité 91

531. Doigté mixte en arpegges à quatre doigts. Dessins variés appliqués à l'Étude Nº 15 de la Méthode d'Aguado. Exercice 440. Formules a), b), c), d), e), f), g), h), i), j), k), l), m), n), o), p), q), r), s), t), u), v), x), y). Instructions.

LEÇON 145. — Arpegges circulaires 94

532. Définition de l'arpegge circulaire. Exercice 441, préparatoire. — 533. Progresion d'accords. Exercice 442. Dessin d'arpegge circulaire applicable aux accords précédents. — 534. La même pratique en augmentant l'écart entre *m* et *a*. Exercice 443. Progresion d'accords avec leur dessin d'arpegge circulaire correspondant. — 535. En augmentant l'écart entre *i-m*. Exercice 444. Progresion d'accords avec leur dessin d'arpegge circulaire correspondant. — 536. En augmentant les deux écarts. Exercice 445. Progresion d'accords avec leur dessin d'arpegge circulaire correspondant. — 537. D'autres formules à travailler pareillement. Exercice 446. Serie d'accords ou d'arpegges d'après les dessins a) et b), de la m. d. — 538. Dans une étendue plus réduite, sur trois cordes voisines. Exercice 447. Dessins a), b), c), d), e), f), d'arpegges à doigté mixte applicables à des séries d'accords ascendantes et descendantes. — 539. Sur quatre cordes voisines. Exercice 448. Accords et dessins a), b), c), d), e), f), g), h). — 540. Formule à doigté mixte dérivée de l'arpegge circulaire. Exercice 449.

LEÇON 146. — Arpegges d'agilité brefs et longs 97

541. L'accord arpeggé. Exercice 450. Dessins a), b), c), d), e), f), applicables aux accords qui les précèdent. Instruction. — 542. Arpegges étendus sur les six cordes. Exercice 451. Formules a), b), c), d), applicables aux sept accords qui les précèdent. — 543. Arpegge coulé sur les six cordes. Exercice 452. Formules a) et b). — 544. Arpegge long en majeur. Exercice 453. — 545. Arpegge long en mineur. Exercice 454.

LEÇON 147. — TRÉMULO 99

546. Définition du trémolo. — 547. De l'arpegge au trémolo. Exemple 106. Exercice 455. Formules I-II-III-IV-V-VI. Instructions. — 548. Le trémolo serré. Exercice 456. Dessin sur une même corde. Formules a), b), c), d), e), f), de la m. d. — 549. Trémolo sur des cordes voisines en conservant la sonorité de la basse. Exercice 457. Instructions. — 550. Sur des cordes éloignées. Exercice 458. Instructions. Exemple 106. Passage d'une Étude sur un thème de Tárrega. — 551. Exercice de trémolo ouvert. Exercice

to. Ejercicio 459. Fórmulas a), b), c), d), e), f). — 552. Trémolo en terceras. Ejercicio 460. Material complementario. — 553. Trémolo con digitación binaria. — 554. Ejemplos 107, 108, 109, 110. — 555. Mecanismos preparatorios. Ejercicios 461, 462 y 463.

459. Formules a), b), c), d), e), f). — 552. Trémolo en tierces. Exercice 460. Matériel complémentaire. — 553. Trémolo avec doigté binaire. — 554. Exemples 107, 108, 109, 110. — 555. Mécanismes préparatoires. Exercices 461, 462 et 463.

LECCION 148. — LIGADOS 104

556. Ligados preparatorios ascendentes y descendentes en una misma cuerda. Ejercicio 464. Fórmulas mnemónicas a), b), c), con diferentes digitaciones. — 557. Períodos de quintas en diferentes ámbitos. Ejercicio 465. Fórmulas mnemónicas a), b), c). — 558. Para la fuerza e independencia de los dedos 3 y 4. Ejercicio 466. Fórmula mnemónica. Instrucción. — 559. Pasaje cromático ascendiendo por cuádruplos y acelerando. Ejercicio 467. Fórmulas mnemónicas ascendentes y descendentes. — 560. Pasaje diatónico con distancia entre los dedos 3 y 4. Ejercicio 468. Fórmula mnemónica. — 561. Escalas de una octava en tono mayor partiendo de nota en cuerda al aire y de nota en primer traste. Ejercicio 469. a) y b), con fórmula mnemónica. — 562. Escala menor hasta la quinta de cada tono. Ejercicio 470. Fórmula mnemónica. — 563. Períodos de la misma extensión en diferentes grados. Ejercicio 471. con fórmulas mnemónicas a), b), c). — 564. Escalas de una octava en tono menor partiendo de nota en cuerda al aire y de nota en primer traste. Ejercicio 472. con fórmulas mnemónicas a) y b).

LECCION 149. — Ligados ascendentes y descendentes en cuerdas inmediatas 107

565. Escalas diatónicas hasta el quinto grado sobre cuerdas afinadas por cuartas. Ejercicio 473. diseños a), b), c) y sus fórmulas mnemónicas. — 566. Cambiando la sucesión de notas. Ejercicio 474. Diseños a), b), c), con sus fórmulas mnemónicas. — 567. Escalas en tono menor hasta el quinto grado. Ejercicio 475. Diseños a), b), c) con fórmulas mnemónicas. — 568. Otras fórmulas en el mismo ámbito. Ejercicio 476. Diseños a), b), c), d), e), con sus respectivas fórmulas mnemónicas. — 569. Escalas de la misma extensión sobre cuerdas afinadas en intervalo de tercera mayor. Ejercicio 477. Diseños a), b), c), con fórmulas mnemónicas. — 570. Distintas secuencias en el mismo ámbito. Ejercicio 478. Diseños a), b), c) y fórmulas mnemónicas. — 571. En tono menor sobre las mismas cuerdas. Ejercicio 479. Diseños a), b), c), con fórmulas mnemónicas. — 572. Otros órdenes en la sucesión de notas. Ejercicio 480. Diseños a), b), c) y fórmulas mnemónicas. — 573. Escalas de una octava sobre cuerdas afinadas por intervalo de cuarta. Ejercicio 481. Mayor y menor con su respectiva fórmula mnemónica. — 574. Sobre cuerdas afinadas por intervalo de tercera mayor y de cuarta. Ejercicio 482. Escala en tono mayor y en tono menor. Fórmulas mnemónicas respectivas. — 575. Escala de dos octavas. Ejercicio 483. En tonos mayores. Fórmula mnemónica. — 576. En tonos menores. Ejercicio 484. Fórmula mnemónica.

LECCION 150. — Ligados simples en progresiones cromáticas sobre cada cuerda 111

577. Ejercicios para la independencia de los dedos practicables en todas las cuerdas. Ejercicio 485. Diseños a), b), c), ascendentes y descendentes con sus respectivas fórmulas mnemónicas. — 578. Con más movimiento. Ejercicio 486. Diseños a), b), c), ascendentes y descendentes con sus fórmulas mnemónicas. — 579. Notas ligadas en un mismo cuádruplo pasando a cuerdas inmediatas. Ejercicio 487. Fórmula mnemónica. Instrucción. — 580. Ligados compuestos en progresión cromática. Ascendente y descendente. Ejercicio 488. Fórmula mnemónica. — 581. Ligados progresivos de ocho notas. Ejercicio 489. Diseños a) y b). Fórmulas mnemónicas. — 582. Ligado y punteado en el ámbito de una octava en cada cuerda. Ejercicios 490, 491, 492 y 493 con sus respectivas fórmulas mnemónicas.

LECCION 151. — Práctica complementaria 115

583. Distancias abiertas para la mano izquierda. Ejercicio 494. Diseños a) y b): fórmulas mnemónicas. — 584. Ligados y arrastres (*glissandos*) en la misma práctica. Ejercicio 495. Digitación a) y b).

LEÇON 148. — COULÉS 104

556. Coulés preparatorios ascendentes y descendentes sur une même corde. Exercice 464. Formules mnémoniques a), b), c), avec des doigtés différents. — 557. Périodes de quintes dans des étendues différentes. Exercice 465. Formules mnémoniques a), b), c). — 558. Pour la force et l'indépendance du 3ème. et du 4ème. doigts. Exercice 466. Formule mnémonique. Instruction. — 559. Passage chromatique montant par quadruples et en accélérant. Exercice 467. Formules mnémoniques ascendentes et descendentes. — 560. Passage diatonique avec écart entre le 3ème. et le 4ème. doigts. Exercice 468. Formule mnémonique. — 561. Gammes d'une octave en majeur partant d'une note sur corde à vide et d'une note sur la première touche. Exercice 469. a) et b), avec formule mnémonique. — 562. Gamme mineure jusqu'à la quinte de chaque ton. Exercices 470. Formule mnémonique. — 563. Périodes de la même étendue sur des degrés différents. Exercice 471 avec des formules mnémoniques a), b), c). — 564. Gammes d'une octave en mineur en partant d'une note sur une corde à vide et d'une note sur la première touche. Exercice 472, avec des formules mnémoniques a) et b).

LEÇON 149. — Coulés ascendants et descendants sur des cordes voisines 107

565. Gammes diatoniques jusqu'au cinquième degré sur des cordes accordées par quarts. Exercice 473. Dessins a), b), c) et leurs formules mnémoniques. — 566. En changeant la succession des notes. Exercice 474. Dessins a), b), c), avec leurs formules mnémoniques. — 567. Gammes en mineur jusqu'au cinquième degré. Exercice 475. Dessins a), b), c), avec des formules mnémoniques. — 568. D'autres formules dans la même étendue. Exercice 476. Dessins a), b), c), d), e), avec leurs formules mnémoniques respectives. — 569. Gammes de la même étendue sur des cordes accordées par tierce majeure. Exercice 477. Dessins a), b), c), accompagnés de formules mnémoniques. — 570. Séquences différentes dans la même étendue. Exercice 478. Dessins a), b), c), et formules mnémoniques. — 571. En mineur sur les mêmes cordes. Exercice 479. Dessins a), b), c), avec formules mnémoniques. — 572. D'autres ordres dans la succession des notes. Exercice 480. Dessins a), b), c) et formules mnémoniques. — 573. Gammes d'une octave sur des cordes accordées par quarts. Exercice 481. Modes majeur et mineur avec leur formule mnémonique respective. — 574. Sur des cordes accordées par tierce majeure et par quarts. Exercice 482. Gamme en majeur et en mineur. Formules mnémoniques respectives. — 575. Gammes de deux octaves. Exercice 483. En majeur. Formule mnémonique. — 576. En mineur. Exercice 484. Formule mnémonique.

LEÇON 150. — Coulés simples en progressions chromatiques sur chaque corde 111

577. Exercices pour l'indépendance des doigts, praticables sur toutes les cordes. Exercice 485. Dessins a), b), c), ascendants et descendants avec leurs formules mnémoniques respectives. — 578. Avec plus de mouvement. Exercice 486. Dessins a), b), c), ascendants et descendants avec leurs formules mnémoniques. — 579. Notes coulées dans un même quadruple en passant à des cordes voisines. Exercice 487. Formule mnémonique. Instruction. — 580. Coulés composés en progression chromatique. Ascendante et descendante. Exercice 488. Formule mnémonique. — 581. Coulés progressifs de huit notes. Exercice 489. Dessins a) et b). Formules mnémoniques. — 582. Coulé et punteado dans l'ambitus d'une octave sur chaque corde. Exercices 490, 491, 492 et 493, avec leurs formules mnémoniques respectives.

LEÇON 151. — Pratique complémentaire 115

583. Grands écarts pour la main gauche. Exercice 494. Dessins a) et b): formules mnémoniques. — 584. Coulés et arrastres (*glissandos*) dans la même pratique. Exercice 495. Doigté a) et b). Formules

Fórmulas mnemónicas correspondientes. — 585. Escala en terceras sueltas sobre cada cuerda en dos maneras. Ejercicio 496. Diseños a) y b). Fórmulas mnemónicas respectivas. — 586. Escala de terceras sucesivas en tono menor sobre una misma cuerda. Ejercicio 497. Fórmula mnemónica. — 587. Escala de terceras consecutivas en tono mayor y en una misma cuerda partiendo del primer cuádruplo. Ejercicio 498. Fórmula mnemónica. — 588. Terceras consecutivas en tono menor, partiendo del primer traste. Ejercicio 499. Fórmula mnemónica. — 589. Escala cromática de notas ligadas en el ámbito de tres octavas. Ejercicio 500.

LECCION 152. — Ligados para desarrollar la fuerza, independencia y agilidad de la mano izquierda. 117
 590. Ejercicios para los dedos 2, 3 y 4. Ejercicio 501. Diseño y fórmula mnemónica. — 591. Misma práctica para los dedos 1, 2, 3 y 4. Ejercicio 502. Diseño y fórmula mnemónica. — 592. Ligados para dar fuerza al dedo 4 con acción simultánea del pulgar. Ejercicio 503. Diseños ascendente y descendente con sus respectivas fórmulas mnemónicas. Instrucciones. — 593. Ligados de utilidad para los dedos 2 y 3. Ejercicio 504. — 594. Mecanismo útil para la flexibilidad del dedo 3 y fuerza del dedo 4. Ejercicio 505. Diseños ascendente y descendente. Fórmulas mnemónicas. — 595. Melodía de notas ligadas y pulsadas. Ejercicio 506. — 596. Ligados con posición fija de otros dedos. Ejercicio 507 original de Tárrega. — 597. Escalas de sextas con ligados de tres notas en la voz superior. Ejercicio 508. — 598. Progresiones de ligados de dos notas por grados diatónicos. Ejercicio 509. — 599. Progresiones de cuatro notas ligadas en cuerdas consecutivas. Ejercicio 510. — 600. Fermata ascendente de velocidad. Ejercicio 511.

LECCION 153. — Ligados dobles. 121
 601. Ascendentes y descendentes paralelos en cuerdas inmediatas. Ejercicio 512. Diseños a), b), c), d), e), f), g), h), i), j), k). Fórmulas mnemónicas. — 602. Ligados y arrastres simultáneos en sentido paralelo sobre las cuerdas inmediatas. Ejercicio 513. Diseños a), b), c), con sus fórmulas mnemónicas. — 603. Ligados simultáneos de valor desigual en cuerdas inmediatas. Ejercicio 514. Fórmulas 1ª y 2ª. Instrucciones. — 604. Misma práctica con mayor amplitud del ligado superior. Ejercicio 515. — 605. Práctica equivalente del ligado inferior. Ejercicio 516.

LECCION 154. — Ligados dobles cruzados, ascendentes y descendentes. 124
 606. Diversas fórmulas de ejercicios útiles para la independencia de los dedos. Ejercicio 517. Diseños a), b), c), d), e), f), g), h), i), j), k), l), con sus respectivas fórmulas mnemónicas. — 607. Ligados dobles en movimiento contrario sobre cuerdas inmediatas hasta la región sobregada. Ejercicio 518. Fórmulas a) y b). — 608. Práctica complementaria de los ejercicios precedentes. Ejercicio 519. — 609. Escala de tres octavas en tresillos para la mano izquierda sola. Ejercicio 520. — 610. Ejercicio de m. iz. sola con armónicos simultáneos pulsados con la derecha. Ejercicio 521.

LECCION 155. — TRINOS. 126
 611. El trino derivado del ligado ascendente y descendente. — 612. Modo de ejecutarlo y dominarlo. — 613. Trino pulsado. — 614. Trinos sueltos con diferentes dedos en cada cuerda. Ejercicio 522. Fórmula mnemónica. Ejercicio 523. Diseños a), b), c), d), e), f), g) y fórmulas mnemónicas correspondientes. — 615. Trinos sujetos a segundas notas con desplazamiento de la mano. Ejercicio 524. — 616. Trinos correspondientes a diferentes notas de un acorde. Ejercicio 525. — 617. Trinos con arpeggio de armónicos octavados. Ejercicio 526. — 618. Trino en la nota inferior. Ejercicio 527. — 619. Trino largo con ceja. Ejercicio 528. — 620. Trinos dobles. Ejercicio 529. Fórmula mnemónica. — 621. Pasaje de trinos dobles y simples con armónicos simultáneos. Ejercicio 530.

LECCION 156. — EFECTOS DE SONORIDAD ESPECIAL (armónicos, campanellas, pizzicato, rasgueado e imitaciones diversas). 130
 622. Armónicos octavados con notas simultáneas.

mnemónicas correspondientes. — 585. Gamme en tierces brisées sur chaque corde de deux façons différentes. Exercice 496. Dessins a) et b). Formules mnémoniques respectives. — 586. Gamme en tierces successives en mineur sur une même corde. Exercice 497. Formule mnémonique. — 587. Gammes en tierces consecutives en majeur et sur une même corde en partant du premier quadruple. Exercice 498. Formule mnémonique. — 588. Tierces consecutives en mineur en partant de la première touche. Exercice 499. — 589. Gamme chromatique de notes coulées dans l'étendue de trois octaves. Exercice 500.

LEÇON 152. — Coulés pour développer la force, l'indépendance, et l'agilité de la main gauche. 117
 590. Exercices pour le 2ème, le 3e, et le 4e. doigts. Exercices 501. Dessin et formule mnémonique. — 591. La même pratique pour les doigts 1, 2, 3 et 4. Exercice 502. Dessin et formule mnémonique. — 592. Coulés pour donner de la force au 4e. doigt avec action simultanée du pouce. Exercice 503. Dessin ascendant et dessin descendant avec leurs formules mnémoniques respectives. Instructions. — 593. Coulés utiles au 2e. et au 3e. doigts. Exercices 504. — 594. Mécanisme utile à la souplesse de 3ème. doigt et à la force du 4ème. doigt. Exercice 505. Dessin ascendant et dessin descendant. Formules mnémoniques. — 595. Mélodie de notes coulées et pincées. Exercice 506. — 596. Coulés avec position fixe d'autres doigts. Exercice 507 dû à Tárrega. — 597. Gamme en sixtes avec coulés de trois notes à la voix supérieure. Exercice 508. — 598. Progresions de coulés de deux notes par degrés diatoniques. Exercice 509. — 599. Progresions de quatre notes coulées sur des cordes voisines. Exercice 510. — 600. Cadence ascendante, de vitesse. Exercice 511.

LEÇON 153. — Coulés doubles. 121
 601. Ascendants et descendants, parallèles sur des cordes voisines. Exercice 512. Dessins a), b), c), d), e), f), g), h), i), j), k). Formules mnémoniques. — 602. Coulés et glissés simultanés en sens parallèle sur deux cordes voisines. Exercice 513. Dessins a), b), c) avec leurs formules mnémoniques. — 603. Coulés simultanés à valeur inégale sur des cordes voisines. Exercice 514. 1ère. et 2ème. formules. Instructions. — 604. La même pratique avec une plus grande ampleur du coulé supérieur. Exercice 515. — 605. Pratique équivalente du coulé inférieur. Exercice 516.

LEÇON 154. — Coulés doubles croisés, ascendants et descendants. 124
 606. Plusieurs formules d'exercices utiles à l'indépendance des doigts. Exercice 517. Dessins a), b), c), d), e), f), g), h), i), j), k), l), avec leurs formules mnémoniques respectives. — 607. Coulés doubles en mouvement contraire sur des cordes voisines jusqu'à la région suraiguë. Exercice 518. Formules a) et b). — 608. Pratique complémentaire des exercices précédents. Exercice 519. — 609. Gamme de trois octaves en triolos pour la main gauche seule. Exercice 520. — 610. Exercice pour la m. g. seule avec des harmoniques simultanés joués avec la main droite. Exercice 521.

LEÇON 155. — TRILLES. 126
 611. Le trille dérivé du coulé ascendant et descendant. — 612. Manières de le jouer et de le dominer. — 613. Trille pincé. — 614. Trilles avec des doigts différents sur chaque corde. Exercice 522. Formule mnémonique. Exercice 523. Dessins a), b), c), d), e), f), g), et leurs formules mnémoniques correspondantes. — 615. Trilles joués simultanément avec une autre note et avec déplacements de la main. Exercice 524. — 616. Trilles correspondant à des notes différentes d'un accord. Exercice 525. — 617. Trilles avec arpeggio d'harmoniques à l'octave. Exercice 526. — 618. Trille sur la note inférieure. Exercice 527. — 619. Trille long avec barré. Exercice 528. — 620. Trilles doubles. Exercice 529. Formule mnémonique. — 621. Passage de trilles (double et simple) avec harmoniques simultanés. Exercice 530.

LEÇON 156. — EFFETS À SONORITÉ SPÉCIALE (harmoniques, campanellas, pizzicato, rasgueado et d'autres imitations). 130
 622. Harmoniques à l'octave avec des notes simulta-

Ejercicios 531 y 532. — 623. Práctica del armónico octavado en acordes de cuatro, cinco y seis notas. Ejercicio 533. Obras complementarias.

nées. Exercices 531 et 532. — 623. Pratique de l'harmonique à l'octave dans des accords de quatre, cinq et six notes. Exercice 533. Oeuvres complémentaires.

LECCION 157. — Pizzicato 132

624. Diferentes modalidades del pizzicato. — 625. Pizzicato apagado. Ejercicio 534. — 626. Pizzicato normal. — 627. Pizzicato con los dedos i-m en dos cuerdas inmediatas a la vez, alternando con el pulgar en otras cuerdas. Ejercicio 535. — 628. Misma práctica con los dedos i-m en dos cuerdas separadas. Ejercicio 536. — 629. Pizzicato en acordes de tres notas. Ejercicio 537. Diseños a), b), c), d), e), f), g), h). — 630. Pizzicato arpegiado. Ejercicio 538. — 631. Pizzicato abierto. — 632. Pizzicato estridente. Ejercicio 539. Instrucciones. — 633. Fragmento de Seguidilla. Ejercicio 540. — 634. Pizzicato estridente de carácter grotesco. Ejercicio 541.

LECCION 158. — Campanelas 137

635. Orígenes y efectos. Ejemplo 111 a), b), c).

LECCION 159. — Rasgueados 138

636. Distintas maneras de ejecutar el rasgueado. — 637. Rasgueado normal. — 638. Rasgueado seco. — 639. Rasgueo granado. — 640. Rasgueado doble o continuo. — 641. Rasgueado con percusión. Material complementario de información y enseñanza.

LECCION 160. — Tambora 141

642. Efecto de percusión y manera de producirlo. Ejercicio 542. — 643. Otra manera de producirlo. Ejercicio 543. — 644. Con dibujo melódico en la voz superior. Ejercicio 544.

LECCION 161. — Sonoridades imitativas 142

645. Chorlitzo. — 646. Imitación del corno y del clavecín. — 647. Rasgueo lejano. Ejercicio 545. — 648. Imitación del tamboril. Ejercicio 546.

LECCION 162. — Saltos 144

649. Mano izquierda. Ejercicios 547, 548, 549 y 550. — 650. Saltos de notas ligadas en sucesión de sextas sobre las cuerdas cuarta y segunda. Ejercicio 551. — 651. En sucesión de octavas sobre las cuerdas cuarta y prima. Ejercicio 552. — 652. Saltos en sucesión de notas ligadas sobre la prima. Ejercicio 553. — 653. Saltos en cuerdas distantes. Ejercicio 554. — 654. Saltos de acordes de tres notas. Ejercicio 555. — 655. Saltos ritmados en cuerdas diversas y notas simultáneas. Ejercicio 556. — 656. Ejercicios de saltos en las seis cuerdas dentro del ámbito máximo del diapason. Ejercicio 557. — 657. Salto de fantasía. Ejercicio 558. — 658. Mano derecha. Saltos a cuerdas distantes. Ejercicio 559. — 659. Ejercicio de saltos para el pulgar. Ejercicio 560.

LECCION 163. — "SCORDATURA" 149

660. Su significación y antigüedad. — 661. Scordaturas practicadas con frecuencia en la guitarra actual. Ejemplos 112, 113, 114, 115, 116. — 662. Afinación excepcional usada por Tarrega. Ejemplo 117. — 663. Afinación usada por Sor favorable al tono de fa natural. Ejemplo 118. — 664. Afinación favorable de fa y de si bemol. Ejemplo 119. — 665. Utilidad de la scordatura.

LECCION 164. — NORMAS GENERALES PARA LA DIGITACIÓN 151

666. Mano izquierda. — 667. Teoría de las cuartas y terceras. — 668. Notas consecutivas. — 669. Digitación de cuartas con notas intermedias y diferentes intervalos, en el primer cuádruplo. Ejemplos 120, 121, 122, 123, 124, 125. — 670. Cambio de digitación según la nota de partida. Ejemplos 126, 127, 128, 129, 130. — 671. La digitación por intervalos de terceras mayores o menores. Ejemplos 131, 132, 133, 134. — 672. Intervalos cromáticos en una misma cuerda. Ejemplo 135. — 673. Escalas diatónicas sobre una misma cuerda empezando en nota al aire. Ejemplo 136. — 674. Escalas de una octava sobre la misma cuerda empezando sobre traste. Ejemplos 137, 138. — 675. Digitación de escalas en sentido mixto. Ejemplos 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, con sus respectivas fórmulas mnemónicas. —

LEÇON 157. — Pizzicato 132

624. Différentes formes du pizzicato. — 625. Pizzicato étouffé. Exercice 534. — 626. Pizzicato normal. — 627. Pizzicato avec les doigts i-m sur deux cordes voisines à la fois, en alternant avec le pouce sur d'autres cordes. Exercice 535. — 628. La même pratique avec les doigts i-m sur deux cordes éloignées. Exercice 536. — 629. Pizzicato en accords de trois notes. Exercice 537. Dessins a), b), c), d), e), f), g), h). — 630. Pizzicato arpeggié. Exercice 538. — 631. Pizzicato ouvert. — 632. Pizzicato strident. Exercice 539. Instructions. — 633. Fragment de Seguidilla. Exercice 540. — 634. Pizzicato strident à caractère grotesque. Exercice 541.

LEÇON 158. — Campanelas 137

635. Origines et effets. Exemple 111 a), b), c).

LEÇON 159. — Rasgueados 138

636. Différentes manières de jouer le : *sgueado*. — 637. *Rasgueado normal*. — 638. *Rasgueado sec*. — 639. *Rasgueo égrené*. — 640. *Rasgueado double ou continu*. — 641. *Rasgueado avec percussion*. Matériel complémentaire d'information et d'enseignement.

LEÇON 160. — Tambora 141

642. L'effet de percussion et la façon de la produire. Exercice 542. — 643. Une autre manière de la produire. Exercice 543. — 644. Avec un dessin mélodique à la voix supérieure. Exercice 544.

LEÇON 161. — Sonorités imitatives 142

645. Chiquenaude. — 646. Imitation du cor et du clavecín. — 647. *Rasgueo lointain*. Exercice 545. — 648. Imitation du tambourin. Exercice 546.

LEÇON 162. — SAUTS 144

649. Main gauche. Exercices 547, 548, 549 et 550. — 650. Sauts de notes coulées en succession de sixtes sur la quatrième et la deuxième cordes. Exercice 551. — 651. En succession d'octaves sur la quatrième et la première cordes. Exercice 552. — 652. Sauts dans une succession de notes coulées sur la chanterelle. Exercice 553. — 653. Sauts sur des cordes éloignées. Exercice 554. — 654. Sauts d'accords de trois notes. Exercice 555. — 655. Sauts rythmés sur des cordes diverses et des notes simultanées. Exercice 556. — 656. Exercices de sauts sur les six cordes dans toute l'étendue de la plaque de touches. Exercice 557. — 657. Saut de fantaisie. Exercice 558. — 658. Main droite. Sauts à des cordes éloignées. Exercice 559. — 659. Exercice de sauts pour le pouce. Exercice 560.

LEÇON 163. — SCORDATURA 149

660. Son sens et son ancienneté. — 661. *Scordatures* fréquemment pratiquées sur la guitare actuelle. Exemples 112, 113, 114, 115, 116. — 662. Accord exceptionnel employé par Tarrega. Exemple 117. — 663. Accord employé par Sor favorable au ton de fa (naturel). Exemple 118. — 664. Accord favorable aux tons de fa et de si bemol. Exemple 119. — 665. Utilité de la scordatura.

LEÇON 164. — RÈGLES GÉNÉRALES POUR LE DOIGTÉ 151

666. Main gauche. — 667. Théorie des quarts et des tierces. — 668. Notes consécutives. — 669. Doigté des quarts avec des notes intermédiaires et de différents intervalles, dans le premier quadruple. Exemples 120, 121, 122, 123, 124, 125. — 670. Changement du doigté selon la note de départ. Exemples 126, 127, 128, 129, 130. — 671. Le doigté par intervalles de tierces majeures ou mineures. Exemples 131, 132, 133, 134. — 672. Intervalles chromatiques sur une même corde. Exemple 135. — 673. Gammes diatoniques sur une même corde en commençant par une note à vide. Exemple 136. — 674. Gammes d'une octave sur la même corde en commençant sur une touche. Exemples 137, 138. — 675. Doigté des gammes à sens mixte. Exemple 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, avec leurs formules mné-

676. Causas que determinan la elección de un dedo para determinadas notas. Ejemplos 147, 148, 149, 150. — 677. Notas que determinan la digitación de un pasaje monódico. Ejemplos 151, 152. — 678. Preceptos que rigen la digitación de pasajes a dos, tres y más voces. — 679. Digitación de terceras consecutivas. — 680. Preceptos aconsejables para la correcta digitación de pasajes en terceras consecutivas. Ejemplos: 153, en tono mayor; ejemplo 154, en tono menor; ejemplo 155, en tono menor; ejemplo 156, en tono mayor. — 681. Digitación de cuartas. Ejemplo 157. Instrucciones. — 682. Digitación de quintas. Ejemplo 158. Instrucciones. — 683. Digitación de sextas. Ejemplos 159, 160, 161. — 684. Digitación de séptimas y octavas. — 685. Digitación de acordes. En su posición fundamental. Ejemplos 162, 163. — 686. Primera inversión del acorde mayor. Ejemplo 164. Misma inversión del acorde menor. Ejemplo 165. — 687. Segunda inversión del acorde en tono mayor. Ejemplo 166. Misma inversión del acorde menor. Ejemplo 167. — 688. Digitación del acorde de cuatro notas en tono mayor. Ejemplo 168. En tono menor. Ejemplo 169. — 689. Orden correcto en la digitación. — 690. Digitación preferible en un mismo pasaje. — 691. Transposición de un período a una o más voces. — 692. Digitación de mano derecha. — 693. Los cuatro órdenes básicos. — 694. Digitación simple reservada al pulgar. — 695. Digitación binaria. Ejemplo 169. — 696. Digitación ternaria. — 697. Digitación cuádruple.

LECCION 165. — EXPRESIÓN Y FRASEO 165

698. Base fundamental de la expresión. — 699. Clasificación preventiva. — 700. Tiempo, ritmo y acento en las frases o períodos monódicos. Ejemplo 170, a), b), c), d). — 701. Ductilidad expresiva en una misma frase. Ejemplo 171, a), b), c), d), e), f). — 702. Motivo variado sobre una misma cuerda. Ejemplo 172 a), b), c), d), e), f). — 703. Repetición de frase en diferente ámbito y octava. Ejemplo 173 a), b). — 704. Frase lenta de expresión emotiva. Ejemplo 174. — 705. Frase expresiva a dos voces. Ejemplo 175. Para correr de lugar la m. d. Ejemplos 176, 177. — 706. La melodía acompañada. Ejemplo 178 a), b), c). — 707. Diferentes planos de intensidad en composiciones de carácter polifónico. Ejemplo 179 a), b), c). — 708. Expresión en frases constituidas a base de acordes. Ejemplo 180. — 709. El sentido expresivo en la música contrapuntística. Ejemplo 181. — 710. El fraseo en la música polifónica instrumental. Ejemplos 182, 183.

LECCION 166. — GUITARRA CONCERTANTE 170

711. La guitarra en el conjunto orquestal. — 712. Precauciones que incumben al solista. — 713. Identificación con el conjunto instrumental cuidando la parte interpretativa de la obra.

ESTUDIOS COMPLEMENTARIOS. Instrucciones 172

1. Estudio XL. — 714. De sincronización y agilidad para ambas manos. Progresiones cromáticas en sentido paralelo a las cuerdas.
2. Estudio XLI. — 715. De movilidad para la mano izquierda. Acordes de tres notas resumiendo el contenido armónico-melódico del Preludio N° 19 de Chopin.
3. Estudio XLII. — 716. De arpeggios ascendentes de cuatro dedos en cuerdas inmediatas con canto en el bajo.
4. Estudio XLIII. — 717. De arpeggios descendentes de tres dedos para cuatro notas en cuerdas distantes.
5. Estudio XLIV. — 718. De arpeggios circulares sobre un pasaje de la Chacona de Bach.
6. Estudio XLV. — 719. De trémolo sobre la canción navideña "El cant dels ocells".
7. Estudio XLVI. — 720. De arpeggios largos con variadas digitaciones de mano derecha.
8. Estudio XLVII. en sol menor. — 721. De arpeggios y ligados con diferentes digitaciones para ambas manos.
9. Estudio XLVIII. — 722. De acordes de dos notas cantables y paralelas alternando con bajo staccato.
10. Estudio XLIX. — 723. De pizzicato normal, scherzando.
11. Estudio L. — 724. De ligados en todas las cuerdas para la mano izquierda sola.

moniques respectives. — 676. Causes qui déterminent le choix d'un doigt pour certaines notes déterminées. Exemples 147, 148, 149, 150. — 677. Notes qui déterminent le doigté d'un passage monodique. Exemples 151, 152. — 678. Règles qui guident le doigté des passages à deux, à trois et à plusieurs voix. — 679. Doigté des tierces consécutives. — 680. Règles conseillées pour doigter correctement des passages en tierces consécutives. Exemples 153, en majeur; 154, en mineur; 155, en mineur; 156, en majeur. — 681. Doigté des quarts. Exemple 157. Instructions. — 682. Doigté des quintes. Exemple 158. Instructions. — 683. Doigté des sixtes. Exemples 159, 160, 161. — 684. Doigté des septièmes et des octaves. — 685. Doigté des accords. En position fondamentale. Exemples 162, 163. — 686. Premier renversement de l'accord majeur. Exemple 164. Le même renversement de l'accord mineur. Exemple 165. — 687. Deuxième renversement de l'accord majeur. Exemple 166. Le même renversement de l'accord mineur. Exemple 167. — 688. Doigté de l'accord de quatre notes en majeur. Exemple 168. En mineur. Exemple 169. — 689. L'ordre correct du doigté. — 690. Doigté préférable pour un même passage. — 691. Transposition d'une période à une ou à plusieurs voix. — 692. Doigté pour la main droite. — 693. Les quatre ordres de base. — 694. Doigté simple réservé au pouce. — 695. Doigté binaire. Exemple 169. — 696. Doigté ternaire. — 697. Doigté quádruple.

LEÇON 165. — EXPRESSION ET PHRASE 165

698. Base fondamentale de l'expression. — 699. Classement préalable. — 700. Temps, rythme et accent dans les phrases ou les périodes monodiques. Exemple 170 a), b), c), d). — 701. Ductilité expressive dans une même phrase. Exemple 171 a), b), c), d), e), f). — 702. Motif varié sur une même corde. Exemple 172 a), b), c), d), e), f). — 703. Répétition d'une phrase sur une étendue et sur une octave différentes. Exemple 173 a), b). — 704. Phrase lente à expression émotive. Exemple 174. — 705. Phrase expressive à deux voix. Exemple 175. Pour changer de place la m. d. Exemples 176, 177. — 706. La mélodie accompagnée. Exemple 178 a), b), c). — 707. Plans différents d'intensité dans des œuvres à caractère polyphonique. Exemple 179 a), b), c). — 708. L'expression dans des phrases constituées à base d'accords. Exemple 180. — 709. Le sens expressif dans la musique contrapuntique. Exemple 181. — 710. Le phrase dans la musique polyphonique instrumentale. Exemples 182, 183.

LEÇON 166. — GUITARE CONCERTANTE 170

711. La guitare dans l'ensemble orchestral. — 712. Précautions qui concernent le soliste. — 713. Identification avec l'ensemble instrumental tout en veillant à la partie interprétative de l'oeuvre.

ETUDES COMPLÉMENTAIRES. Instructions 172

1. Etude XL. — 714. Synchronisation et agilité pour les deux mains. Progressions chromatiques dans le sens parallèle aux cordes.
2. Etude XLI. — 715. Mobilité de la main gauche. Accords de trois notes résumant le contenu harmonico-melodique du Prelude 19 de Chopin.
3. Etude XLII. — 716. Arpegges ascendants à quatre doigts sur des cordes voisines avec un chant à la basse.
4. Etude XLIII. — 717. Arpegges descendants à trois doigts pour quatre notes sur des cordes éloignées.
5. Etude XLIV. — 718. Arpegges circulaires sur un passage de la Chaconne de Bach.
6. Etude XLV. — 719. Trémolo sur le Noël: "El cant dels ocells".
7. Etude XLVI. — 720. Arpegges longs avec doigtés variés de la main droite.
8. Etude XLVII en sol mineur. — 721. Arpegges et coulés avec doigtés différents pour les deux mains.
9. Etude XLVIII. — 722. Accords de deux notes cantabile et parallèles alternant avec une basse staccato.
10. Etude XLIX. — 723. Pizzicato normal, scherzando.
11. Etude L. — 724. Coulés sur toutes les cordes pour la main gauche seule.

12. Estudio I.I. — 725. De expresión, sobre la melodía popular catalana "El cant dels ocells".
 13. Estudio I.II. — 726. De expresión folklórica sobre una copla andaluza de Seguidilla.
 14. Estudio I.III. — 727. De octavas y décimas difíciles por su frecuencia, saltos, mordentes y vivacidad de movimiento.

VARIACIONES EN FORMA DE ESTUDIOS, sobre el Ejercicio nº 13 del Método de Aguado.

15. Estudio I.IV. (Variación 1ª). — 728. De acordes largos arpegiados a manera de preludio.
 16. Estudio I.V. (Variación 2ª). — 729. De arpegios, mordentes y ligados en movimiento vivo.
 17. Estudio I.VI. (Variación 3ª). — 730. De expresión, a manera de himno.
 18. Estudio I.VII. (Variación 4ª). — 731. De arpegios largos descendentes y ascendentes, alternando con ligados y arrastres en variadas digitaciones.
 19. Estudio I.VIII. (Variación 5ª). — 732. De acordes de tres notas repetidas en ancho ámbito y movimiento vivo.
 20. Estudio I.IX. (Variación 6ª). — 733. De campanelas. Arpegios de cuatro dedos sobre cuatro cuerdas alternando con notas ligadas en digitaciones diversas.
 21. Estudio I.X. (Variación 7ª). — 734. De expresión, con acordes y pasajes difíciles de agilidad y precisión.
 22. Estudio I.XI. (Variación 8ª). — 735. De arpegios ascendentes de tres dedos en dos y tres cuerdas consecutivas.
 23. Estudio I.XII. (Variación 9ª). — 736. Para la sexta cuerda en dos diferencias: de expresión la primera y de virtuosidad la segunda.
 24. Estudio I.XIII. (Variación 10ª). — 737. De arpegios y ligados en movimiento rápido difíciles de dominar.
 25. Estudio I.XIV. (Variación 11ª). — 738. De saltos y mordentes rítmicos para seguridad y precisión de la m. iz.
 26. Estudio I.XV. (Variación 12ª). — 739. De terceras ascendentes y descendentes en movimiento vivo.
 27. Estudio I.XVI. (Variación 13ª). — 740. De pizzicato con acordes apagados y saltos de mano izquierda.
 28. Estudio I.XVII. (Variación 14ª). — 741. De notas ligadas para la mano izquierda sola.
 29. Estudio I.XVIII. (Variación 15ª). — 742. De acordes glissandos y percusión (Tambora).
 30. Estudio I.XIX. (Variación 16ª). — 743. De agilidad mental y digital evocando el murmullo de un pequeño arroyo.
 31. Estudio LXX. — 744. Fuga con tema derivado del mismo Ejercicio de Aguado.

32. 745. Pastoral variada, de Mozart.
 33. 746. Estudio op. 25 nº 1, de Chopin, adaptado para dos guitarras.
 34. 747. Resumen.

Estudios complementarios, desde el XI hasta el LXX.	190
Pastoral de Mozart.	230
Estudio op. 25 nº 1 de Chopin.	236

12. Etude I.I. — 725. Etude de l'expression, sur la mélodie populaire catalane "El cant dels ocells".
 13. Etude I.II. — 726. Etude de l'expression folklorique sur une "copla andaluza de Seguidilla".
 14. Etude I.III. — 727. Octaves et dixièmes difficiles à cause de leur fréquence, des sauts, des mordants et de la vivacité du mouvement.

VARIATIONS EN FORME D'ETUDES, sur l'exercice Nº 13 de la Méthode Aguado.

15. Etude I.IV (1ère variation). — 728. Accords longs arpegiés à la manière d'un prélude.
 16. Etude I.V (2ème variation). — 729. Arpegges, mordants et coulés en mouvement vif.
 17. Etude I.VI (3ème variation). — 730. Etude d'expression, à la manière d'un hymne.
 18. Etude I.VII (4ème variation). — 731. Arpegges longs descendants et ascendants, alternant avec des coulés et des glissés aux doigts divers.
 19. Etude I.VIII (5ème variation). — 732. Accords de trois notes répétées dans un ambitus étendu et dans un mouvement vif.
 20. Etude I.IX (6ème variation). — 733. Campanellas. Arpegges à quatre doigts sur quatre cordes, alternant avec des notes coulées et aux doigts divers.
 21. Etude I.X (7ème variation). — 734. Etude d'expression, avec des accords et des passages difficiles d'agilité et de précision.
 22. Etude I.XI (8ème variation). — 735. Arpegges ascendants à trois doigts sur deux et sur trois cordes voisines.
 23. Etude I.XII (9ème variation). — 736. Pour la sixième corde avec deux différences: d'expression la première et de virtuosité la deuxième.
 24. Etude I.XIII (10ème variation). — 737. Arpegges et coulés en mouvement rapide difficiles à maîtriser.
 25. Etude I.XIV (11ème variation). — 738. Sauts et mordants rythmiques pour la sûreté et la précision de la m. g.
 26. Etude I.XV (12ème variation). — 739. Tierces ascendantes et descendantes en mouvement vif.
 27. Etude I.XVI (13ème variation). — 740. Pizzicato avec accords étouffés et sauts de la main gauche.
 28. Etude I.XVII (14ème variation). — 741. Notes coulées pour la main gauche seule.
 29. Etude I.XVIII (15ème variation). — 742. Accords glissés et percussion (Tambora).
 30. Etude I.XIX (16ème variation). — 743. Agilité mentale et digitale évoquant le murmure d'un petit ruisseau.
 31. Etude LXX. — 744. Fugue dont le thème dérive du même Exercice d'Aguado.

745. Pastorale variée, de Mozart.	190
746. Etude op. 25 Nº 1 de Chopin adaptée pour deux guitares.	230
747. Résumé.	236
Etudes complémentaires sur XI à LXX.	190
Pastorale de Mozart.	230
Etude op. 25 Nº 1 de Chopin.	236

OBRAS DE EMILIO PUJOL

OBRAS ORIGINALES:

- BA 11109 EL ABEJORRO. Estudio.
 BA 11006 BAGATELLA.
 BA 11110 FANTASIA BREVE.
 BA 12046 FESTIVOLA. Danza catalana.
 BA 11448 MANOLA DEL AVAPIES. Tonadilla.
 BA 9584 ONDINAS. Estudio Nº 7.
 BA 9585 PAISAJE. Estudio de tótemo sobre un motivo inédito de Tárrega.
 BA 11007 PRELUDIO ROMANTICO.
 BA 11112 SALVE.
 BA 11113 SEGUIDILLA.
 BA 11111 LOS TRES TAMBORES. Glosa de la canción popular catalana.
 BA 12352 VILLANESCA. Danza campesina.

OBRAS TEORICAS:

- BA 9587 LA ESCUELA RAZONADA DE LA GUITARRA.
 Tomo 1º (español y francés).
 BA 9583 Tomo 2º (esp., fr.).
 BA 10945 Tomo 3º (esp., fr.).
 BA 12838 Tomo 4º (esp., fr.).
 BA 11836 EL DILEMA DEL SONIDO EN LA GUITARRA (esp., fr. e inglés).

TRANSCRIPCIONES:

- BA 11665 DE ANTEQUERA SALE EL MORO. (Romance viejo), de Morales-Fuencilla. Transcripción de la cifra para guitarra o vihuela y canto.
 RF 7695 AL ATARDECER EN LOS JARDINES DE ARLAJA, de C. Pedrell.
 RF 7698 ¡AY, MI VIDA! Estudio, de A. Broqua.
 BA 10831 LA CAMPANA DE LA TARDE. Boceto, de E. Granados.
 BA 11114 CAPRICHIO XVI, de N. Paganini.
 BA 9582 CORDOBA, de I. Albéniz. Para 2 guitarras.
 RF 7693 DONA MENCIA. De "Danzas de las tres princesas cautivas", de C. Pedrell.
 RF 7697 IMPROMPTU, de C. Pedrell.
 BA 9583 INTERMEDIO. De "Goyescas" de E. Granados. Para 2 guitarras.
 BA 10830 SONATA, de M. Albéniz.
 BA 11779 SONATA Nº 104, de D. Scarlatti. Para 2 guitarras.
 RF 7690 SOUS LE PALMIER. Danza cubana, de G. Villate.
 BA 11507 TANGO, de I. Albéniz. Para 2 guitarras.
 BA 12045 ZORAIDA. De "Danzas de las tres princesas cautivas", de C. Pedrell.
 BA 11757 TODA MI VIDA OS AME. Villancico, de L. Milán. Transcripción de la cifra original para guitarra o vihuela y canto.

5140

BA 12838

Industria Argentina
 Editada en Argentina

Este libro se terminó de imprimir en
 Grafica Birmingham Calle Guido Spada
 5794 San Martín - Buenos Aires el
 12 - 12 - 75

EMAZER