

Juan Antonio de Vargas y Guzmán

## EXPLICACION DE LA GUITARRA

(Cádiz, 1773)

Edición de Angel Medina Alvarez

CENTRO DE DOCUMENTACION MUSICAL DE ANDALUCIA

Notese que las Cinco Rayas que com-  
prehen de el Papel von Figuras y representa-  
cion de las Cinco Ordenes Primexas, que tiene  
el Instrumento, supliendo con una Rayita  
la que falta para la Sexta, con concepto a otras  
mas que devia contener la Pauta para este  
efecto: Veanse demostrado lo dicho en la Gui-  
tarea que se estampa para mayor claridad.



EXPLICACIÓN  
DE LA  
GUITARRA

(CÁDIZ, 1773)

EXPLICACIÓN  
DE LA  
GUITARRA

---

(CÁDIZ, 1773)

EDICIÓN Y ESTUDIO INTRODUCTORIO  
ÁNGEL MEDINA ÁLVAREZ

GRANADA, 1994

© ANGEL MEDINA ALVAREZ  
Serie Estudios e Investigaciones

Centro de Documentación Musical de Andalucía  
Imprime: Gráficas Baraza, S.L. Avda. Pumarín, 10. Oviedo  
I.S.B.N.: 84-87769-16-0  
Depósito Legal: AS-3.715-94



## PRÓLOGO

He de confesar la gozosa satisfacción que me produce prologar este libro. En primer lugar por poder celebrar la continuidad, e incluso, el *amejoramiento* de la semilla que uno, no sé si con inteligencia, pero sí con dedicación sembró en el pionero Departamento de Musicología de la Universidad de Oviedo, ahora dirigido magistralmente por el Dr. Medina, y, en segundo, la circunstancia para mí siempre feliz, de ver salir desde esa universidad un nuevo libro, el *Tratado de guitarra* de Juan Antonio Vargas y Guzmán, que demuestra, una vez más, la interrelación entre España e Hispanoamérica, asunto al que he dedicado los cinco últimos años de mi vida profesional.

Me voy a limitar a hacer un mero “floreo”, ni siquiera un “tiento”, con el fin de animar al lector a adentrarse en las páginas, doctas y meditadas, con las que el profesor Medina nos hace caminar a través de la obra de Vargas y Guzmán, primer tratado de guitarra aparecido en Hispanoamérica, y por ello piedra miliar en la evolución de este instrumento en los países hispanos.

He seguido la historia del manuscrito de Oviedo que da origen a este libro, desde su casual encuentro por el citado profesor en una librería de viejo de la vieja Vetusta. Es cierto que sólo los sabios, los bibliófilos de la mejor cepa en la línea del admirado Barbieri —y permítaseme su recuerdo en el último día del año Barbieri—, encuentran tales tesoros. Después he conocido personalmente a los otros especialistas hispanos y norteamericanos, los profesores Stevenson, Juan José Escorza y Robles Cahero, que se ocuparon de los otros manuscritos aparecidos en América, menos completos que el que hoy se presenta.

Desde octubre de 1988 casi un millar de musicólogos españoles e hispanoamericanos están escribiendo o mejor reescribiendo nuestra historia musical, tan desconocida aún, a través del *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*. Ello ha

supuesto un revulsivo para nuestra música y también un encuentro entre nuestros dos distantes mundos, pero sobre todo un reencuentro que se ha convertido para muchos en el sustento de una buena parte de su acción musicológica en estos momentos. Quizás la mayor aportación de este *Diccionario* será la demostración de que más allá de la distancia hay una comunidad cultural incuestionable e insustituible, una comunidad que hace que el *Tratado de guitarra* de Vargas y Guzmán, salido de Cádiz, tenga dos vidas iguales y paralelas que se inician en la ciudad andaluza y en Veracruz.

Durante siglos la música de Hispanoamérica fue nuestra música, y lo sigue siendo. Más allá de los términos nacionales, de las líneas físicas, que separan a Perú de Chile, o, a Argentina de Paraguay, y a todos ellos de España, existe una comunidad espiritual y cultural que lo une, lo penetra y lo relaciona todo, una comunidad que es innegable, y que va necesariamente más allá de cualquier prevención, de cualquier visión mezquina o partidista. Zoila Gómez tiene razón cuando señala: “Nuestra música obedece a simbiosis debidas a su diversidad étnica, autóctona, a los también diversos contingentes migratorios y a las penalidades económicas y sociales de una colonización de cuatro siglos”; en esta simbiosis España tiene un peso sustancial.

El Dr. Medina nos muestra con la edición de este tratado, una vez más la verdad de esta realidad cultural y lo hace con el análisis documentado, minucioso y riguroso, con que estudia un tratado, que, como todos los tratados, tiene ese aspecto encasillado, normativista, y, por ello, menos grato, pero que él sabe hacer entretenido, conduciéndonos a través de ese viaje pleno de vida que nuestras músicas y músicos emprendieron, desde Castilla, Extremadura, Cataluña, o en este caso Cádiz, a lo que era simplemente la otra España lejana, es decir, la misma cultura.

**Emilio Casares Rodicio**

Catedrático de Historia de la Música  
Universidad Complutense de Madrid.  
31 de diciembre de 1994. Año Barbieri.

# **ESTUDIO INTRODUCTORIO**





---

## I

---

### Estado de la cuestión

En una reunión de la American Musicological Society (exactamente el 2 de noviembre de 1974, según nos recuerdan J. J. Escorza y J. A. Robles-Cahero) la investigadora Isabel Pope presentaba un trabajo sobre ciertos fondos mexicanos conservados en la Newberry Library de Chicago. Entre dichos materiales figuraba un tratado de guitarra, escrito por Juan Antonio Vargas y Guzmán y fechado en Veracruz en 1776 [Escorza/Robles-Cahero, 1986]. Muy pronto el eminente hispanista Dr. Stevenson abordó el estudio de este manuscrito y publicó un artículo sobre el mismo, primero en castellano en la revista *Heterofonía*, en dos entregas, y más tarde en inglés, en *Inter-American Music Review* [Stevenson, 1975 y 1979].

En 1981, a través de la historiadora María Fernanda García de los Arcos, vino en conocimiento de Juan José Escorza y Juan Antonio Robles-Cahero la existencia de un nuevo manuscrito del tratado de guitarra de Vargas y Guzmán, depositado en el Archivo General de la Nación (México), fechado igualmente en Veracruz, en el mismo año de 1776. Su estudio comienza de inmediato y en 1984 se ofrecen los primeros frutos de su trabajo en la ya mencionada revista *Heterofonía* [Escorza/Robles-Cahero, 1984 A]. Una traducción de este trabajo, con la reproducción facsímil de las trece sonatas del manuscrito del Archivo General de la Nación, aparecerá en el otoño de ese mismo año en la revista *Inter-American Music Review* [Escorza/Robles-Cahero, 1984 B].

Por entonces, Vargas y Guzmán empezaba a ser un autor significativo para la historia de la música en el México virreinal y su tratado comenzó a ser citado en obras de carácter general, con una valoración extremadamente positiva. Como veremos, se suponía que era el primer

tratadista de guitarra novohispano, además de destacarse los méritos de un tratado que refleja la llegada de una nueva época para este instrumento. Un ejemplo de esto lo tenemos en el volumen de *La Música en México* correspondiente a la época virreinal [Stevenson/Guzmán Bravo, 1986].

Será en 1986 cuando la comunidad científica internacional pueda hacerse una idea más completa del tratado de Vargas y Guzmán, ya que los investigadores antes citados, Escorza y Robles-Cahero, se ocuparon de la edición facsímil de la copia del Archivo General de la Nación, con un amplio estudio y la transcripción de las trece sonatas que figuran al final de esta fuente del tratado, todo ello distribuido en tres volúmenes [Escorza/Robles-Cahero, 1986].

Por esos años, e incluso algo antes, algunos investigadores e intérpretes comenzaron a profundizar en determinados aspectos del tratado. Las dos copias manuscritas conocidas por entonces no presentaban demasiadas diferencias, salvo la muy fundamental de que la copia conservada en México contiene trece sonatas para guitarra y bajo continuo, mientras que la copia custodiada en Chicago carece de este complemento.

Entre quienes se han interesado por el tratado de Vargas y Guzmán hemos de destacar al intérprete y musicólogo Gerardo Arriaga. El mencionado investigador mexicano, afincado en España, se ha referido varias veces a este tratado. En un artículo publicado en la revista de la Sociedad Española de Musicología ponía de relieve el interés de estas fuentes coloniales para la cabal comprensión de la evolución de la guitarra en su paso desde la tradición barroca hacia otras perspectivas estéticas [Arriaga, 1985].

Nuestra noticia de una nueva copia del texto cambia sustancialmente la “cuestión Vargas y Guzmán”, pues informábamos sobre una copia *más antigua y completa que las anteriores*, que también *incluía música* y que, por otro lado, *procedía de la metrópoli* y ya no aparecía fechada en Veracruz, sino en Cádiz, de cuya ciudad Vargas y Guzmán se proclama vecino en la fecha de 1773 [Medina, 1989].

En un trabajo posterior, G. Arriaga valoraba el tratado de Vargas y Guzmán como un hito que, más que cerrar la etapa histórica abordada en su estudio, abría un nuevo período en la historia de este instrumento y su teorización [Arriaga, 1992, 60-61]. Insistiendo en estas ideas, aún hemos de citar otro trabajo, igualmente de fechas recientes

[Arriaga/Bordas, 1991-92]. En estas publicaciones (y en algunos textos menores, notas al programa, etc.) ya se cita la nueva fecha de 1773 y las circunstancias que hemos resumido en el párrafo anterior.

La presente edición, por tanto, supone un nuevo paso en la recuperación de este autor. La existencia de una parte más —el tratado de guitarra de rasgueado— sobre las dos de que constan los manuscritos americanos, entre otros detalles, otorga al manuscrito metropolitano calidad de fuente príncipe y, en todo caso, de fuente plenamente completa, a juzgar por los contenidos habituales en la tratadística de este instrumento.

## II

### Los manuscritos del tratado de guitarra de Vargas y Guzmán

**O** :El manuscrito más antiguo, base de esta edición, es el fechado en Cádiz en 1773 y conservado en Oviedo. Su título:

EXPLICACION / De la Guitarra de Rasgueado, / Punteado, y haciendo la Parte de / el Baxo repartida en tres Tra-/ tados por su orden / DISPUESTA / Por Don Juan de Vargas, y Guzman vecino de esta Ciudad / de Cadiz./ Año de 1773.

Se trata de un manuscrito en papel, de 205 x 150 mm. de tamaño, encuadernado en pasta, con nervios y dorados en el lomo. 1 f. s/p (título) + 288 pp. + 8 ff.(índices) + 8 ff. (música). Biblioteca Medina (Oviedo -España-).

**M** : El segundo manuscrito es uno de los dos fechados en Veracruz en 1776, el conservado en México. Su título:

EXPLICACION / Para tocar la Guitarra de Punteado / por Mussica o Cifra, y Reglas utiles / para Acompañar con ella la Parte / de el Baxo / DIVIDIDA EN DOS TRATADOS / SU AUTOR / Don Juan Antonio de Vargas y / Guzman, Professor de este Instru-/ mento en la Ciudad de la Vera-Cruz./ Año de 1776.

Es un manuscrito en papel, “de forma francesa” [Escorza/Robles-Cahero, 1986, I, 9], de 287 (o 290, según los diversos autores) x 250 mm., encuadernado en piel, con 10 ff. s/p + 204 pp. + 19 ff. s/p, estos últimos para índices y música. Archivo General de la Nación (México), Galería 4, Virreinato, Secretaría de Cámara, caja 349.

C: El tercer manuscrito, fechado en Veracruz igualmente, es el conservado en Chicago. Su título:

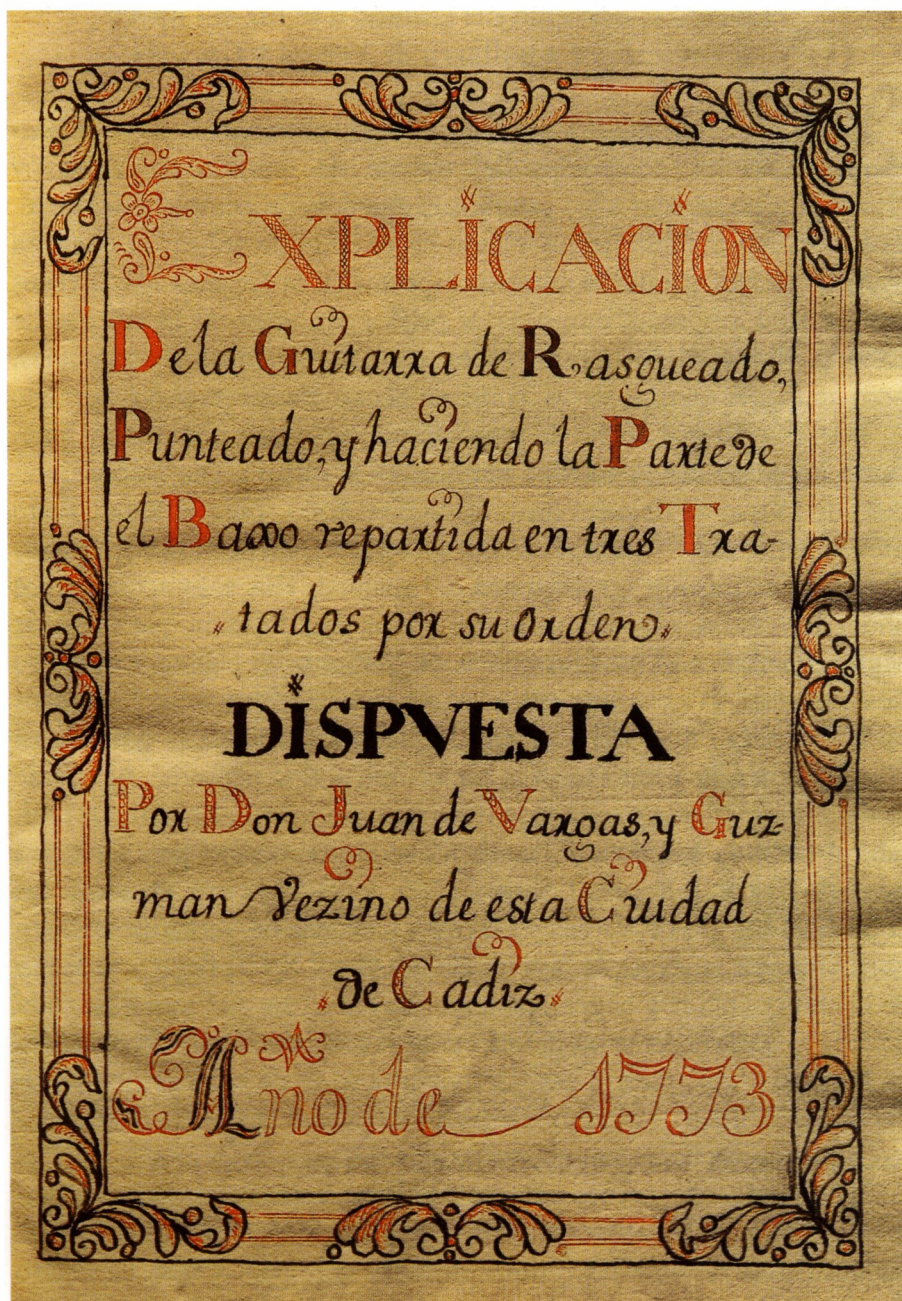
EXPLICACION / PARA TOCAR LA GUITARRA DE PUNTEADO POR / MUSICA O SIFRA, Y REGLAS UTILES PARA / ACOMPAÑAR LA PARTE / DEL BAJO / DIVIDIDA EN DOS TRATADOS POR / D<sup>ra</sup> JUAN ANTONIO VARGAS Y / GUZMAN, PROFESOR DE ESTE YNSTRUMENTO / EN LA CIUDAD DE VERACRUZ / AÑO DE 1776.

A diferencia de los dos anteriores, presenta un formado en papel apaisado, de 280 x 185 mm. Encuadernación con motivos decorativos en lomo y fileteado de tapas. 1 f.+ 303 pp. + 1 f. No lleva música. Newberry Library de Chicago (Estados Unidos). (Sign. Case MS VMT 582 V29e)

Los tres manuscritos conocidos hasta el presente de la *Explicación de la guitarra...* de Vargas y Guzmán están relacionados entre sí de la siguiente manera: Considerando *O.* como manuscrito príncipe, podemos deducir que *M.* procede de *O.*, pero modificado con variantes sustanciales, añadidos y supresiones. El análisis caligráfico indica una misma mano para *O.* y *M.* De forma que presumiblemente el propio Vargas y Guzmán es el copista del tratado de Cádiz y de uno de los de Veracruz, el conservado en México.

El tercer tratado —el conservado en Chicago— lleva la misma fecha y lugar que el segundo (Veracruz, 1776) pero es copia de *M.* Además, es obra de otra mano y muestra, dentro de la inestabilidad ortográfica del XVIII, en mayor medida que los otros dos textos, una tendencia a escribir siguiendo determinadas modalidades de pronunciación, como el seseo o el ceceo. Así, encontramos “sifra” en lugar de “cifra”, “división” en lugar de “división”, entre otros detalles. Aunque la escritura es clara y cuidada, se han deslizado errores en la copia, que el copista corrige acto seguido, con la expresión “digo”, por ejemplo en el capítulo 11 del Tratado Primero de esta copia: “el primero aumenta mucho, digo medio”, “y destruyendo el signo, digo el segundo”.

A diferencia de lo que ocurre entre *O.* y *M.*, la dependencia de *C.* respecto a *M.* es palmaria, lo que podría generar algunas dudas en una primera aproximación. Sin embargo, determinadas omisiones de *C.*, que están en *M.* y, naturalmente, también en *O.*, establecen, sin ningún género de dudas, la filiación *O.* → *M.* → *C.*, precisamente a la inversa de como habían ido siendo conocidos y estudiados.



TITULO DE LA EXPLICACION EN EL MANUSCRITO DE 1773

### III

#### **La reconsideración del tratado a la luz del nuevo manuscrito. La guitarra de Vargas y Guzmán**

No es intención nuestra realizar un detallado análisis de *absolutamente todos* los contenidos del tratado de guitarra de Vargas y Guzmán, sino ofrecer a los estudiosos una edición completa del texto. Los especialistas que hemos citado en el epígrafe sobre “la cuestión Vargas” ya han estudiado diversos aspectos de la *Explicación*, a veces con notable amplitud, como en el primer volumen de la edición de Escorza-Robles Cahero; otras veces, con aportaciones más puntuales, pero no menos significativas, como en el caso de Stevenson o Arriaga.

Pero este simple hecho de presentar un texto más completo y anterior a los otros dos conocidos implica, en sí mismo, una reconsideración de lo que se opinaba hasta hace bien poco sobre el tema. Tanto Stevenson, como Arriaga, Escorza y Robles Cahero destacan decididamente la filiación novohispana del manual. Esa valoración carece ahora de sentido, pero no ocurre así con la significación que se puede seguir manteniendo para las copias de Veracruz en cuanto a otro tipo de cuestiones. Por ejemplo, estos manuscritos certifican que “al menos en la segunda mitad del siglo XVIII, la enseñanza de la guitarra en Nueva España no estaba tan a la zaga como podría pensarse. Al mismo tiempo nos recuerda que la vida de la guitarra novohispana no se limitaba al ámbito de lo popular, como algunos etnomusicólogos tienden a pensar” [Escorza-Robles Cahero, 1986, I, 2]. En otras palabras, las copias del tratado de Vargas y Guzmán fechadas en Veracruz sugieren que la música virreinal de la segunda mitad del XVIII tiene —además de la más conocida y hegemónica música religiosa, en torno a las catedrales— una vertiente civil, una cierta vivencia de la propia enseñanza musical y que, para el caso de la guitarra, se da una práctica musical culta, en línea de clara modernidad en cuanto al tipo de instrumento empleado, es decir, la guitarra de seis órdenes.

Y con todo, casi no nos extraña que la metropolitana Cádiz suplantase a la colonial Veracruz en esta primacía guitarrística. Esta ciudad andaluza fue, durante las últimas décadas del siglo XVIII, un centro comercial de primera magnitud mundial. Son muy numerosos los trabajos sobre el comercio atlántico de Cádiz, con ruta directa a Veracruz



incluso. Ello determina una vida urbana dinámica, con presencia de viajeros y comerciantes de diversas naciones y con el subsiguiente intercambio cultural. Las respuestas al catastro de Ensenada, a mediados del siglo, por ejemplo, nos hablan de la actividad en Cádiz de seis guitarreros —cuatro maestros y dos oficiales— de un par de maestros de danza, de casi medio centenar de músicos, en fin, de numerosos profesionales que encuentran su lugar y su modo de vida en una ciudad con estructura comercial y burguesa como no se encuentra ninguna otra por entonces en España.

En otro orden de cosas, la existencia de este tratado ayuda a precisar más el papel de España en la aparición y desarrollo de la guitarra de seis órdenes. El análisis de datos diversos sobre guitarras de seis órdenes (o adición de un orden a guitarras de cinco) en países como Alemania, Inglaterra, Francia e Italia, datos casi todos de las dos últimas décadas del siglo XVIII, había hecho pensar a algunos autores que se trataba de un fenómeno general e impreciso y que los testimonios referentes a España no permitían establecer el solar donde había tenido su nacimiento la nueva guitarra de seis órdenes o, al menos, donde había visto su consolidación más temprana. Una aportación como la de Vargas y Guzmán ha de unirse a los testimonios anteriores, coetáneos e inmediatamente posteriores sobre la existencia y el repertorio de estos instrumentos. En efecto, nuestro autor se refiere, en el primer capítulo del primer tratado, a la guitarra de “seis órdenes de cuerdas duplicadas respectivamente”. Y añade: “digo seis porque son las más comunes en el día e introducidas” [Trat. I, cap. I, 1].

Esta dedicación de un amplio tratado a la guitarra de seis órdenes en la temprana fecha de 1773 constituye un hecho extremadamente significativo en el discurrir de la tratadística sobre la guitarra española. El bloque de teorización anterior a Vargas y Guzmán se limita a la guitarra de cinco órdenes. En cuanto a las obras publicadas, el arco se extiende desde, probablemente, finales del XVI, hasta mediados del XVIII [Amat, 1596/1626; Briceño, 1626; Daoizi de Velasco, 1640; Sanz, 1674; Ruiz de Ribayaz, 1677; Guerau, 1694; Murcia, 1714; Minguet e Yrol, 1752; Sotos, 1764]. Nótese que nos limitamos a tratadistas españoles o, como en el caso del portugués Daoizi de Velasco, vinculados al mundo hispánico. A las referencias que acabamos de mencionar pueden añadirse manuscritos diversos y algunas otras obras no estrictamente teóricas o que no van más allá del simple resumen de



tratados anteriores [Murcia, 1732; Trapero, 1763; Santa Cruz; Anónimos; Guerrero; Valero].

Era preciso remitirse a 1799 para encontrar tratados para la guitarra de seis órdenes, fecha pródiga ésta, por lo demás, con tres aportaciones publicadas [Abreu, Ferandiere, Moretti, 1799], y una manuscrita [García Rubio, 1799]. Pero ello no modificaría la estructura presentada, *organizada en dos bloques de obras* (algunas de ellas varias veces reeditadas hasta el siglo XIX) entre los que se inserta la de Vargas y Guzmán, abriendo el camino en la teorización sobre la guitarra de seis órdenes. La aportación de Vargas y Guzmán, pues, viene a llenar el hueco que separa las últimas teorizaciones de interés sobre la guitarra de cinco órdenes y las demasiado distanciadas publicaciones sobre la de seis.

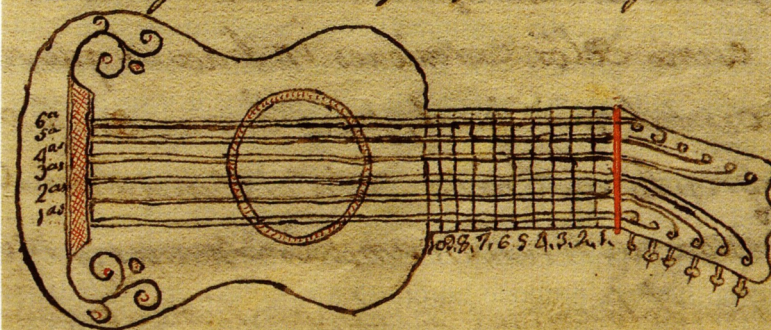
Como nuestro autor afirma, la guitarra de seis órdenes sería común en el último tercio del siglo XVIII. Podemos hablar de una paulatina introducción de este instrumento ya desde mediados del siglo XVIII, según deducimos de los anuncios de venta de instrumentos y en otras fuentes secundarias. Como testimonio aún más temprano y curioso está la posible construcción de una guitarra de seis órdenes para el Padre Feijoo, según se desprende de un texto de Francisco de Corominas, citado por Martín Moreno, en el que defiende el violín contra la opinión del polígrafo benedictino, aludiendo a la superioridad de este instrumento también sobre la guitarra: “aunque sea la que V.R. hizo fabricar con sexta orden” [Martín Moreno, 1976, 62; 1985, 221].

Independientemente de esta noticia singular y temprana, lo cierto es que se encuentran datos suficientes, por ejemplo en los anuncios de *La Gaceta de Madrid*, anteriores a 1799, o en el *Diccionario de efemérides* de Saldoni, que atestiguan la relativa normalidad de la guitarra de seis órdenes. Autores como Lorenzo Molina, José de los Ríos, Félix Máximo López, Isidro Laporta, José Avellana, Juan García, o el muy citado Antonio Ballesteros, tienen que ver con el desarrollo de la guitarra de seis órdenes en las últimas tres décadas del siglo XVIII. Así, según Saldoni, el mencionado José de los Ríos publica en Madrid, a 4 de febrero de 1780, “seis minuets para guitarra de seis órdenes punteada”; por su parte, Juan García habría publicado el 1 de septiembre de 1780 “una sonata y el Fandango para la guitarra de seis órdenes”, mientras que cita la fecha del 3 de noviembre de ese mismo año para la publicación de la *Obra para guitarra de sexto orden*, “que consta de

# Guitarra de Rargueado

313  
aquel hueco que hay desde la Cesa á la inme-  
diata Ligadura, y así las demas De lo que cla-  
ramente se infiere que en diciendo la Pauta  
1. en la Sexta, 2. en la Quinta 3. en la Cuarta  
4. en la Tercera, 5. en la Segunda 6. en las Pri-  
mas 6.<sup>a</sup> se ha de contar por el principio de  
el Mastil.

Notese que las Cinco Rayas que com-  
prehen de el Papel son Figuras y representa-  
cion de las Cinco Ordenes Primexas, que tiene  
el Instrumento, supliendo con una Rayita  
la que falta para la Sexta, con concepto a otra  
mas que devia contener la Pauta para este  
efecto: Vea se demostrado lo dicho en la Gui-  
tarra que se estampa para mayor claridad.



MANUSCRITO DE 1773.

PAGINA DE LA EXPLICACION — REESCRITA POSTERIORMENTE — CON UN DIBUJO DEL INSTRUMENTO  
QUE SOLO FIGURA EN ESTA FUENTE DEL TRATADO

tres piezas y cuatro minués”, de Antonio Ballesteros, sumamente citada como primicia sobre esta cuestión [Saldoni, IV, 379, 444, 25].

Mas si los datos sobre la guitarra de seis órdenes (tanto sobre su construcción, venta, obras específicas para ella, etc.) jalonan la segunda mitad del siglo XVIII y se hacen más numerosos desde 1780 aproximadamente, la teorización sobre la misma arranca universalmente, mientras no surjan nuevos hallazgos, con el tratado de Vargas y Guzmán de 1773. En Francia se cita una canción anónima de 1785, acompañada con una guitarra “portant une corde de plus” [Tyler, 1980, 57], o sea, una guitarra presumiblemente de cinco órdenes convenientemente modificada o una guitarra de seis órdenes que tendría un carácter excepcional en su momento, a juzgar por la expresión mencionada.

Paralelamente, constructores como los Pagés, de Cádiz, activos desde fines del XVIII, o Francisco Sanguino, que firma una guitarra de siete órdenes en Sevilla y hacia 1759, por sólo citar un par de nombres significativos, también están implicados en este proceso de transformación del instrumento. El discurrir de esta evolución organológica y estética no fue, ni mucho menos, lineal, sino altamente complejo. Como han señalado diversos autores, las búsquedas se orientaron en varias direcciones: aumento de órdenes, aumento o disminución de cuerdas en los órdenes, con órdenes simples, dobles y triples, reformas organológicas de gran trascendencia, crecimiento del número de trastes, diverso número de bordones, entre otros detalles que reflejan el carácter transitorio de los años finales del siglo XVIII en este terreno.

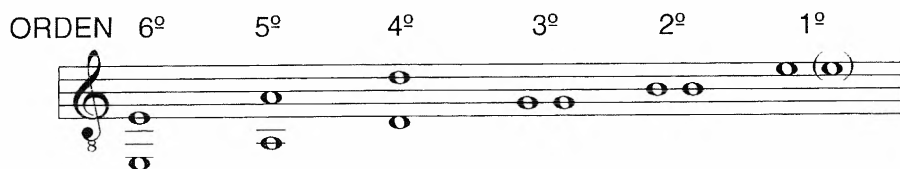
La guitarra de Vargas y Guzmán, por tanto, representa una fase consolidada del uso de seis órdenes con dos cuerdas en cada uno de ellos. Del mismo modo, cabe consignar entre los méritos de este tratado la presencia, por primera vez, de música creada específicamente para este tipo de guitarras y la referencia a la guitarra de siete órdenes.

El sistema de dobles cuerdas va a gozar de una amplia resonancia en la tradición guitarrística española, siendo relativamente frecuente todavía en el primer tercio del siglo XIX. Vargas y Guzmán *permite* una sola cuerda en el primer orden, aunque habitualmente teoriza sobre dos. Al mismo tiempo, propone bordones a la octava en los órdenes cuarto, quinto, sexto y, en su caso, séptimo. Ferandiere —que afina los órdenes cuarto y quinto al unísono, mientras que en el sexto orden admite bordón y sextillo, éste a la octava superior— apunta que “las

primas también deberían ser dos, pero la experiencia ha enseñado que es mejor una sola”. [Ferandiere, 1799, 2].

La evolución en el paso de las cuerdas dobles a las cuerdas sencillas es otra de las líneas de transformación de la guitarra española. Datos diversos apuntan a que, en esta cuestión de las cuerdas simples, la novedad habría de venir de fuera de España, principalmente de Francia e Italia, como Federico Moretti advertiría en su tratado [Turnbull, 1974-1991, 64].

La afinación se organiza con las dos cuerdas al unísono en los primeros tres órdenes y con pares de cuerdas a la octava en los tres siguientes. De esta manera:



En la guitarra para el bajo se admite una segunda afinación. Y en cuanto a la guitarra de siete órdenes sigue el mismo esquema de dobles cuerdas octavadas, en Si.

Realmente estamos ante una sonoridad sumamente diversa a la que nos ofrece la guitarra clásico-romántica. La interpretación “histórica” de la música tardo-barroca para guitarra es, cada vez más, una exigencia que han de asumir los intérpretes de este instrumento.

La copia más antigua de la *Explicación* divide el diapason de la guitarra en diez trastes, número que refleja el peso de la más rancia tradición, pues ya lo da Fray Juan Bermudo en su *Declaración de instrumentos*. Y aunque el dibujo que figura en *O* mantiene esta división, lo cierto es que en este mismo manuscrito se trabaja de hecho con la división en doce trastes, seguida igualmente en los manuscritos americanos. Incluso la referencia a las escalas adecuadas para la escritura de la guitarra, en el capítulo IV del segundo tratado, menciona un decimotercer traste, para el Fa sobreagudo en las primas. Ferandiere, un cuarto de siglo después, exigirá diecisiete trastes, “si ha de llegar hasta Alamirre agudísimo” [Ferandiere, 1799, 1].

Otra herencia del pasado se halla en el capítulo tercero del primer tratado, donde se explica la manera de colocar los trastes en su lugar. Este capítulo no aparece en las fuentes fechadas en Veracruz, sin duda

como reflejo de que aquella práctica de utilizar trastes móviles, propia de la tradición vihuelística y de la guitarra barroca, estaba desapareciendo. El propio Vargas comienza el citado capítulo reconociendo que acaso “parezca de más” tal explicación cuando las guitarras del momento “regularmente están entrastadas con ligaduras de alambre”, aunque “puedan hallarse algunas que las tengan de cuerda”.

Vargas es minucioso igualmente en lo que concierne a la nomenclatura de las diversas cuerdas que componen los órdenes, lo mismo que sobre la elección, calibre y conservación de las cuerdas (siguiendo muy de cerca a Sanz en esta última cuestión) todo ello entreverado con algunos consejos prácticos que muestran al profesor experimentado que tuvo que haber sido.

## IV

---

### El tratado de rasgueado

Una de las principales variantes de contenido entre los tres manuscritos se refiere a la presencia en el más antiguo de un tratado específico sobre guitarra *de rasgueado*. Esta modalidad de rasgueado es acaso la más tradicional y característica de la guitarra española. Refiriéndose a los tratados que se dedican a la guitarra de rasgueado, Arriaga señala: “por fuerza, con el paso del tiempo, éstos se van haciendo menos interesantes y se van llenando de plagios, lugares comunes y anacronismos” [Arriaga/Bordas, 1991-92, 72]. Sin embargo, algunos detalles del tratado de rasgueado incluido en la *Explicación* requieren comentario.

En el quinto capítulo de este primer tratado —tras los capítulos de generalidades sobre la guitarra— se definen los puntos y su número en los estilos castellano, italiano y catalán. Vargas y Guzmán explica el toque de rasgueado de acuerdo con los estilos aludidos “que son los que en el día se enseñan”, si bien advertimos que se valoran, en cierto modo, como una modalidad menor, útil y provechosa no obstante para el que comienza en esta disciplina. Señala las limitaciones del estilo castellano, la supremacía del catalán, con sus veinticuatro puntos a base de guarismos y letras, y la valía igualmente del italiano, con su sistema alfabético. Vargas sostiene la misma opinión que Minguet a



la hora de colocar el estilo catalán por encima de los otros dos, por más que buena parte de la tratadística otorgue este privilegio al sistema italiano.

Pese a la hegemonía del “alfabeto” italiano y al empleo abundante de los estilos “castellano” y “catalán”, hubo algunos otros intentos de notación para las posturas de la guitarra, mediante pequeñas modificaciones principalmente aplicadas al alfabeto italiano, a fin de introducir variantes, ciertas disonancias, como ocurre en Calvi o Foscarini, pero no constituyen propiamente métodos alternativos [Tyler, 1980, 67]. El caso de Daoizi de Velasco, por el contrario, es sumamente interesante y, desde luego, implica una concepción global y muy matizada sobre los acordes de la guitarra. Como se sabe, su método usa las letras “a, b, c, d, e, f, g, h, i, l, m, n”, que aluden a los doce puntos de la escala (Sol, La bemol, La, etc.) sobre los que se construyen los diversos acordes, numerados del 1 al 18 (menos el primero, que sólo lleva la letra) junto a la correspondiente letra. Ello supone 19 acordes por grado. Daoizi era consciente de estar proponiendo “una nueva cifra (...) para que con ella se pueda ejecutar la mucha variedad, y propias consonancias, que se hallan en la música” [Daoizi de Velasco, 1640]. Ciertamente, es un sistema perfectamente diferenciado de los clásicos, que sigue manteniendo el carácter simbólico de los citados, aunque implica una expansión del “vocabulario de las sonoridades verticales” [Esses, 1992, 159].

Vargas y Guzmán también propone un sistema propio, que considera mejor, por cuanto está basado en el nombre de las siete notas (lo que es más cómodo para la memoria “que no doce números, veinte letras o veinticuatro puntos que contienen los estilos castellano, italiano y catalán”, [Trat. I, cap. VI, 1] y que mediante el añadido de “s” o “b”, expresa los signos sostenidos o con bemol, y mediante un “3” la presencia de la tercera menor o “bemolada”. En otras palabras, está dando a las posturas de la mano izquierda un nombre que alude al acorde, lo que resulta útil en todos los aspectos del estudio de la música, frente a la asignación de una serie de números o letras, que constituyen una convención específica del instrumento. Sistema que, como se ve, no está nada lejano de los habituales en ciertas enseñanzas divulgativas del instrumento, ni de la praxis de numerosas variedades de música hasta el día de hoy.

Enlaza lo anterior con otras vertientes de la teoría musical. El estu-

dio de la música mediante el sistema de solmización gozó de una extraordinaria vitalidad en España. Ello fue así pese a que alguno de nuestros teóricos —singularmente Ramos de Pareja— ya había diseccionado los inconvenientes de este procedimiento casi trescientos años atrás, por no citar a Juan Caramuel, ya en el siglo XVII.

Pero lo cierto es que analizando la tratadística española de las últimas décadas del siglo XVIII y comienzos del XIX encontramos testimonios sobrados del uso de la solmización, aunque no falten autores que se muestran partidarios de la simplificación y ventajas del llamado “solfeo francés”. Como certificaba Ferandiere en su tratado de guitarra, cuando estaba a punto de concluir el siglo XVIII: “Para más facilidad de aprender a tocar este instrumento, se deberá aprender por el solfeo Francés, pues de este modo tendrán todas las cuerdas su nombre fijo”[Ferandiere, 1799, 3-4].

Las terceras cuerdas, por ejemplo, son Gsolreut, en el sistema tradicional y, en dicho solfeo francés, serían simplemente Sol. Del mismo modo, la simplificación puede venir abstrayendo del largo nombre del solfeo hexacordal no la sílaba guidoniana (Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La) sino la letra (G, A, etc.). Esto es lo que hace Vargas y Guzmán para las posturas de rasgueado. Volvamos a Ferandiere. El cuadro nº 2 de su *Arte de tocar la guitarra española por música*, “Posturas de los siete signos de la música”, representa conceptualmente una clarificación en cuanto a la representación de un acorde [Ferandiere, 1799]. Claridad que, como en el caso de nuestro autor, se obtiene simplemente por la asignación de una nomenclatura con contenido musical de valor general, frente a la hipertrofia simbólica de los sistemas habituales en la guitarra de rasgueado. La postura de Sol (que incluye las notas Sol, Si, Re, Sol, Re, Sol, leídas del grave al agudo en la guitarra) es denominada simplemente G por Ferandiere, y figura dentro de los tonos mayores. Lo mismo ocurre en Vargas y Guzmán.

La simplicidad de Ferandiere, distinguiendo catorce posturas, siete de tonos mayores y otras siete de tonos menores, (“suponiendo que no hay más tonos en la música que dos, mayor y menor”, afirma [Ferandiere, 1799, 7]) no se da en la *Explicación* de Vargas y Guzmán. De ahí, la necesidad en este autor de añadir una “s” o una “b” o un “3” para organizar un pensamiento de fuerte vinculación todavía al universo modal. Para Ferandiere, por ejemplo, G representa un tono mayor, de acuerdo con la tríada Sol-Si-Re; y A, un tono menor, según la tríada



da La-Do-Mi; Para Vargas, G y A, con esas mismas tríadas, son tonos “naturales”. La postura derivada de una tríada La-Do sostenido-Mi, para Ferandiere es A mayor; para Vargas, es As, o sea, sostenida; en fin, una tríada de Do menor, por ejemplo, aparece simplemente como C, dentro de los tonos menores, en el cuadro de Ferandiere, mientras que Vargas ha de entenderla como “bemolada”, escribiéndola como C<sup>3</sup>.

En síntesis, el concepto de “natural” depende, en Vargas y Guzmán, de la tradición modal, y más en concreto de la organización de los “tonos” en la tradición polifónica e instrumental española, de ahí su peculiar agrupación de las distintas posturas. En un cierto sentido, Vargas y Guzmán asume determinados aspectos de la guitarra de acompañamiento empleada en el continuo y los traslada a la guitarra de rasgueado. Las funciones son distintas en ambas teorizaciones, pero de hecho el rasgueado será un procedimiento idiomático que habría de mantenerse (precisamente con un sentido de acompañamiento en general —pero no de bajo continuo) hasta el presente, a través del flamenco y de otras músicas populares. Y cuando, por ejemplo, se abre una partitura de las habituales en algunas editoriales del mundo *pop* anglosajón, con su correspondiente “*tablature explanation*” al comienzo, incorporando numerosos elementos iconográficos que se suman a la cifra y a la notación alfabética y simplificada de acordes, hemos de reconocer que no resultan, en su intencionalidad, demasiado distintas a la propuesta de Vargas. Los cuadros de posturas actualmente en uso para la enseñanza rudimentaria de este instrumento, simplificando las posturas con expresiones del tipo LaM, Lam, La7, no están tampoco alejados conceptualmente de la vía elegida por Vargas y Guzmán para justificar en su obra la explicación de un estilo anticuado por más de un concepto.

Efectivamente, el método de Vargas simplifica las cosas respecto al pasado, pero su intuición para los nuevos derroteros de la teoría musical se queda aquí a medio camino, empleando esta expresión casi *geográficamente*, sin connotación negativa alguna. Su caracterización como autor *fronterizo* entre dos épocas encuentra un nuevo argumento en el análisis de su propuesta para la notación de las posturas de la guitarra de rasgueado.

Líneas atrás señalábamos que la nomenclatura de Vargas alude al acorde. Pero ello no se verifica con un criterio homogéneo en todos los

casos. Por ejemplo, la primera postura de su sistema es G, equivalente a la A del estilo italiano, al 4n del estilo catalán y al 1 del estilo castellano. La tríada resultante es Sol-Si-Re. Luego, la expresión G, en el sistema de Vargas y Guzmán y las correspondientes en los tradicionales, define un acorde de quinta de Sol mayor. Veamos otro caso: la postura Fs, en nuestro autor, representa un acorde de sexta: Fa sostenido-La-Re. Los símbolos correspondientes en los sistemas italiano, catalán y castellano son: +, C, 3n. Pero en éstos se deduce una tríada Re-Fa sostenido-La. Evidentemente, estamos ante la misma postura, aquí como acorde de quinta y en Vargas como primera inversión del mismo, por decirlo en términos actuales de armonía. Pero el autor de la *Explicación* atribuye el papel del bajo al Fa sostenido, mientras que la tratadística anterior asignaba esta función al Re: el “bajete”, como dice Amat (y sigue Andrés de Sotos, o Pablo Minguet) está en las cuartas al aire, en el Re.

La ausencia en Vargas y Guzmán de un pensamiento tonal bien perfilado explica esta peculiar organización de las posiciones de la mano izquierda en la guitarra. En otros términos, el tratadista gaditano construye sus posturas indistintamente —y así lo reconoce— sobre acordes de quinta o de sexta, fijando el nombre de la postura de acuerdo con la nota del bajo en cada caso. Lo mismo ocurre en otras ocasiones. Como se ve, aun dentro de las limitaciones derivadas de teorizar sobre el estilo más tradicional de la guitarra española, Vargas y Guzmán oferta un sistema personal, que presenta al lado de los otros y en que cree firmemente, como lo demuestra el hecho de que sus ejemplificaciones y el discurso general del tratado, siguen la organización previamente expuesta. Anotemos de pasada que la existencia del sexto orden le obliga, algunas veces, a proponer posturas que implican (o, más bien, sugieren) la intervención del dedo pulgar de la mano izquierda sobre el sexto orden, por la parte de atrás, para evitar disonancias y no tener que renunciar sistemáticamente al uso de dicho sexto orden en determinadas posturas.

En síntesis, Vargas y Guzmán toca un estilo tradicional de la guitarra, el de rasgueado, que había dejado de aportar novedades desde hacía más de una centuria, pero que estaría vigente en ámbitos populares. Imperceptiblemente, la técnica de rasgueado se contagia del concepto de guitarra de acompañamiento, pero no a la manera de un continuo, sino con las características aún vigentes en numerosas muestras

de la música popular, como ya se dijo. Vargas alude al acompañamiento de instrumentos con la guitarra en los últimos capítulos del tratado primero. Este acompañamiento se hace mediante rasgueo —y así explica los golpes que se han de dar en el minué, por ejemplo— e insiste en que el solista sólo necesita aludir al tono y ya no al “punto” correspondiente de los sistemas clásicos. Es decir, permite un lenguaje estrictamente musical y no precisa de los mecanismos convencionales y simbólicos de los estilos de rasgueado tradicionales. Es un sistema esquemático, que atiende a las sonoridades plenas de cada postura, pero que no es sutil en cuanto al encadenamiento de los acordes o, más exactamente, de las voces que lo integran. Por eso, es un procedimiento perfectamente diferenciado de la guitarra “haciendo la parte del bajo”, que estructura el acompañamiento siguiendo la tradición del continuo y, en consecuencia, con un sentido de la textura más cuidadoso en el plano de los enlaces armónicos. Parece como si Vargas y Guzmán, al diseñar su sistema, reconociese la obsolescencia del rasgueado entendido como una sucesión prefijada de esquemas rítmico-armónicos, atacados con una técnica propia, pero advirtiendo la popularidad de esa misma técnica y la necesidad de encauzarla en el marco de una teorización lógica, musical, útil como iniciación y rentable para determinadas prácticas musicales.

Otro apartado que había sido relativamente conflictivo en la tradición de la guitarra de rasgueado tiene que ver con los recursos notacionales para la expresión de los aspectos rítmicos. Como se sabe, algunos tratadistas no explican estas cuestiones y otros lo hacen escuetamente. Una línea de referencia, en la que se aplican una serie de pequeños trazos ascendentes o descendentes, va a acabar siendo el modelo habitual. Los compases se simplifican, normalmente reduciéndolos al de compasillo y al de proporción menor. De entre los autores clásicos, Sanz es de los más precisos.

Vargas y Guzmán está en la línea de los autores cuidadosos en este aspecto. Señala la dirección de la mano en los acordes de rasgueado, según la seguida por los pequeños trazos antes citados, y especifica las agrupaciones de los toques de rasgueado, según valores largos o breves. Nos interesa destacar el uso de un semicírculo que agrupa, por debajo, a varios trazos del rasgueo, pues son precisamente los toques breves, exactamente la mitad más breves “que los que están señalados con la letra L”, otro de los signos con función métrica utilizado [Trat.

I. cap. XIV, 1]. Acto seguido alude a los “golpes floreados”, que se expresan “con otra rayita encima con puntitos”, que no aparece en la correspondiente figura [Trat. I. cap. XIV, 2]. El *Anónimo* de 1705 de la Biblioteca Nacional de Madrid tiene un signo similar, de significado no precisado en la propia fuente que también ha sido visto con una intencionalidad similar de subdividir o como cierto tipo de trino en las fuentes italianas de rasgueado [Esses, 1992, 169]. Aunque no utiliza señal alguna para los compases, las barras divisorias en la línea de la escritura rítmica y la citada agrupación de los toques definen la base rítmica de las distintas piezas anotadas.

En otro orden de cosas, también resulta meridianamente claro el uso de la mano derecha, con los cuatro dedos a la vez en los golpes largos y con el índice o el pulgar para los golpes breves, según vayan respectivamente hacia arriba o hacia abajo. A esto se añade la precisión para el toque floreado y el empleo del “llano de las uñas” [Trat. I. cap. XIV, 2].

Por fin, dentro de este primer tratado de rasgueado, sólo existente en la fuente más antigua, se dedican capítulos particulares (el XVI y el XVII) a la manera de templar la guitarra con el tiple y con el violín, algo que sólo en modo sintético encontramos en las otras dos fuentes de la obra, exactamente en el capítulo tercero del primer tratado.

Este *Tratado primero de la guitarra de rasgueado* se completa con una serie de cuadros para la interpretación en este estilo de pasacalles y otras danzas, habituales en la tratadística anterior. Más allá de la imposible originalidad que un tratado de rasgueado podía tener bien avanzado el siglo XVIII, Vargas prueba aquí lo que ya se había dicho cuando sólo se conocían las copias de Veracruz, a saber, su capacidad para integrar toda una serie de materiales tradicionales en un discurso global y, en cierto sentido, propedéutico. Fiel a sus principios, concluye aproximadamente como había empezado y vuelve a insistir al final del tratado de rasgueado en la facilidad de su método y en lo adecuado que resulta para acoplarse a otros instrumentos, mediante la simple alusión al tono y no por el procedimiento de trasladar el tono o signo musical a las nomenclaturas tradicionales del rasgueado.

---

V

---

**Otros contenidos de la obra**

Una vez presentadas las novedades del tratado, su lugar en la tradición teórica sobre este instrumento, el tipo de guitarra que constituye el objeto de la obra y algunos otros aspectos, mencionaremos escuetamente los restantes contenidos de la *Explicación de la guitarra*. Ya hemos señalado que no podemos entrar en el estudio de los numerosos aspectos valiosos de la obra. Creemos que aún pueden añadirse detalles de interés a lo señalado en este terreno (y probablemente lo hagamos en un trabajo específico) pero entonces habría una descompensación con otros apartados basilares del tratado —que han sido estudiados por los autores que hemos venido citando— y que no procede reiterar en estas páginas. De ahí el sentido puramente enumerativo de las siguientes líneas.

*V.1. El compromiso entre la escritura musical y el sistema de cifra*

Suele citarse a Santiago de Murcia como el último gran autor aún dependiente de la escritura mediante el sistema de cifra. Esta “verdad a medias” [Russell, 30] ha de ser matizada. En el período histórico que nos ocupa, a fines del siglo XVIII, “publicar” no es sinónimo de editar en imprenta. Sabemos que, de acuerdo con la demanda, las obras para instrumentos se publicaban en copias manuscritas o se llevaban a las planchas de la imprenta. Analizando los anuncios de las publicaciones periódicas encontramos una consistente presencia de los sistemas de escritura por cifra hasta las postrimerías de la centuria. Los aficionados seguían siendo usuarios de un sistema que había quedado obsoleto en los niveles profesionales o un poco más exigentes de la práctica guitarrística.

Nuestro autor se sitúa en un punto equilibrado, de transición podríamos decir, en su posición sobre el empleo de la cifra. Vargas y Guzmán la explica, pero hace ver sus limitaciones y recomienda la notación musical ordinaria. Dentro de su espíritu didáctico y acaso consciente de la amplia difusión del sistema de cifra, dedica los capítulos XXII al XXIV del primer tratado a las relaciones entre los sistemas de música y cifra, lo que ha sido muy positivamente valorado por algunos especialistas, en la medida en que suministra abundantes

muestras de lo que sería realmente una transcripción de un sistema a otro en la concepción de la época [Escorza/Robles-Cahero, 1986].

## V.2. *Los viejos temas de la teoría musical*

En cuanto al lado más especulativo de la teoría musical, por ejemplo, Vargas y Guzmán alude —en el tratado segundo, capítulo segundo— a la conocida división boeciana de la música, como en un eco sorprendentemente tardío de este tipo de ideas, verdaderas constantes en la tratadística musical durante siglos. Allí se cita a Boecio, se recoge un pensamiento de Cicerón y en lo referente a la música instrumental encontramos una velada referencia a las divisiones isidorianas de la música. La antigua división entre música activa e inspectiva (que venía formulándose con claridad desde Quintiliano) también se integra en este apartado. Probablemente todo ello provenga de algún texto teórico de tipo enciclopédico —de los que no faltaron en España— donde suelen aparecer todas estas constantes y recurrencias de la tratadística musical. Vargas y Guzmán salpica su resumen, especialmente al referirse a la música “mundana”, con apuntes y símiles de tono poético barroquizante, mediante imágenes que encontramos desde el siglo XVI, pero más asiduamente en las dos centurias siguientes y literalmente en la aprobación de Juan Díaz a las *Reglas de acompañar*, de José de Torres.

Respecto a los fundamentos generales de la música mensural, cabe decir otro tanto, pues sus definiciones (en el primer capítulo del tratado segundo) contienen términos que encontramos en las aportaciones de los teóricos de los siglos anteriores. Cita expresamente a Toscanel y a Andreas Ornithoparcus y, ciertamente, su definición de música mensural se queda en unos términos propios del siglo XVI —y aun antes— a base de la distinción entre figuras cantables e incantables, citando los conceptos de modo, tiempo y prolación, entre otros detalles que sugieren la presencia de estas consideraciones, aparentemente más prácticas que las del capítulo siguiente, pero igualmente obsoletas e innecesarias para sus verdaderos intereses. Salvo que, naturalmente, entendamos estos capítulos como una muestra de academicismo y como una demostración de que al autor no le resulta ajena la importantísima tradición especulativa de la música, concebida como un arte liberal. De hecho, más adelante —en el quinto capítulo del segundo



tratado— alude a las figuras según el estadio de las mismas en su época, y a los silencios, claves, entre otros rudimentos de la teorización sobre cuestiones de interés para el músico práctico. Tras la serie de consejos para el ejecutante del capítulo tercero de este mismo tratado segundo (seis “advertencias” en *O.*, frente a las cuatro de *M.* y *C.*) los capítulos IV al XII constituyen un manual sobre los rudimentos de la música: figuras, silencios, compases, claves, tipos de puntillos, etc.

En los capítulos XIII al XVII se alude a toda una serie de cuestiones referidas a la ornamentación. Aunque faltan determinados adornos—quizá no tan habituales entonces como en el siglo XVII— las explicaciones de Vargas sobre el trino, los ornamentos de las cadencias o calderones, los pasos, las apoyaturas y ligaduras interesan hoy al intérprete como muestra de un estadio igualmente de transición en este tipo de temas.

Respecto al trino, cabe destacar su abreviatura “con las dos primeras letras de su denominación” (tr) frente a las formas habituales T, t, ♯, de la tratadística anterior [Trat. II, cap. XIV, 1]. En el contenido sigue a Sanz de forma directa. Sin embargo, ¿se hace el trino comenzando por la nota principal o por la de floreo? Tampoco Vargas nos lo aclara. La expresión “teniendo el dedo índice firme” [Trat. II, cap. XIV, 2] no sugiere que la acción musical comience con el sonido correspondiente a ese dedo —nota principal— sino más bien con la nota de floreo, que ha de batirse en la misma cuerda de acuerdo con el valor de la figura. Así interpreta G. Arriaga el comienzo del trino en Sanz e incluso en Guerau: detalle este último con el que no se muestra de acuerdo T. Schmitt, prolongando hasta fechas recientes el debate sobre un tema, el de la ornamentación, que tiene una referencia clásica en los trabajos de R. Strizich [Arriaga, 1992; Schmitt, 1992; Strizich, 1972]. Las apoyaturas, por su parte, están perfectamente reguladas. Se trata de apoyaturas largas, que extraen su duración real de la nota en la que actúan.

### V. 3. *Otros temas*

El tratado segundo tiene capítulos específicos sobre el uso de ambas manos y sobre la interpretación de arpeggios y acordes, además de los citados anteriormente respecto a la conversión de música en cifra y viceversa. Un capítulo sobre el “tiple de punteado”, que sólo consta en

la versión que ahora presentamos, enriquece la aportación de Vargas y Guzmán, siempre dentro de ese espíritu globalizador que, ya advertido en lo que se sabía de su obra hasta el presente, queda reforzado con el texto más completo que ahora ofrecemos.

Con notable dependencia de José de Torres, pero con aprovechamiento de otros varios tratadistas [Escorza/Robles-Cahero, 1986] el tercer tratado de la obra versa sobre la guitarra haciendo la parte de bajo, es decir, como instrumento para la realización del acompañamiento. De nuevo comienza el autor con una serie de capítulos de carácter teórico, sobre la clave propia para esta guitarra, los géneros (del I al III) y sobre los ocho tonos (capítulos IV al VI, más los dos siguientes sobre especies y sus accidentes, es decir, sobre los intervalos). El capítulo IX recoge una serie de advertencias para los “nuevos acompañantes”, en la línea habitual de Vargas y según ya había hecho en otras partes de la obra y, en fin, desde el capítulo X procede a explicar la construcción de los acordes sobre las notas.

A partir de aquí, hasta el capítulo XVII, que es un resumen, estudia los movimientos del bajo y la manera de acompañar en cada uno de los distintos movimientos, tanto ascendente como descendentemente. El capítulo XVIII inaugura una sección sobre la disonancia (“mala por buena”, o nota de paso; “mala por glosa”, o apoyatura en el bajo; distintas posibilidades de “ligadura”, es decir, de retardos) que se extiende hasta el capítulo XXVIII. El siguiente los números del cifrado del bajo y, en fin, el capítulo XXX se refiere al bajo con valores breves, mientras que los cuatro últimos, hasta el XXXIV, estudian las distintas posibilidades de las cadencias en el marco del círculo de quintas [Escorza/Robles-Cahero, 1986].

Visto lo anterior, no resulta difícil determinar los capítulos más novedosos del tratado ni la manera en que depende de la tradición el conjunto del texto. Los Sres. Escorza y Robles-Cahero han establecido unos cuadros de correspondencias entre las versiones de Vargas por ellos conocidas y la tradición. No hay mucho que añadir a ello. El capítulo sobre la manera de poner los trastes es casi una reliquia del pasado. El párrafo sobre la conservación de las cuerdas viene de Sanz. Los prólogos están en deuda con José de Torres, además de lo que depende de este autor en cuanto al tratado de guitarra haciendo la parte del bajo. Los capítulos sobre las posturas de la guitarra en el primer tratado constituyen una novedad y un sistema propio, ya analizado. El valor

no está, empero, en la cantidad de novedades, ni en la significación histórica de las piezas recogidas para guitarra de seis órdenes, sino en la síntesis realizada, en el estadio de la guitarra que representa este tratado y en la claridad, prolijidad y didactismo con que Vargas explica cada uno de los capítulos de su más que notable obra.

## VI

### La música

El manuscrito principal y uno de los fechados en Veracruz (*M.*) incluyen una serie de piezas al final de la obra. Se trata de un conjunto de pequeñas composiciones para guitarra y continuo, o bien para dos guitarras, haciendo una de ellas la parte de bajo. Lo primero que ha de ser destacado es que se trata de colecciones diferentes, de forma que por este lado encontramos una nueva aportación del tratado.

La música de *M.* consiste en un grupo de trece sonatas, reproducidas en facsímil y transcritas por los señores Escorza y Robles-Cahero, quienes han destacado el interés de las mismas y sus “valores históricos y musicales intrínsecos”, así como su “intención pedagógica” [Escorza/Robles-Cahero, 1986, I, 61]. De acuerdo con el análisis de los autores citados, las trece sonatas podrían agruparse en grupos de tres, por razones de tonalidad y alternancia en el carácter de sus aires, excepto la n° 13, que sería independiente. En el tercer volumen de su edición nos ofrecen una transcripción netamente interpretativa, por cuanto en el volumen segundo figura, como hemos señalado, la reproducción facsímil de las citadas sonatas.

La música del manuscrito de 1773 presenta una colección diversa, aunque igualmente para guitarra y bajo continuo o segunda guitarra. Son catorce composiciones independientes, distribuidas de la siguiente manera: nueve minués, un paspié, un minué, el Amable, la Marcha de Nápoles y un Allegro.

Esta parte de música en *O.* no lleva referencia alguna a su autor, lo mismo que ocurre con las sonatas de *M.* Sin embargo, al final del tratado Vargas y Guzmán garantiza al lector la capacidad de tocar el instrumento con la “verdadera comprensión de esta pequeña obra (que termino con variedad de sonos, para su mejor instrucción y manejo)”

[Trat. III. cap. XXXIV, 3]. Tal “variedad de sonos” ha de ser la que estamos describiendo y, ciertamente, fue copiada por la misma mano que el resto del texto. Al margen de su autoría, como veremos más adelante, resulta innegable que estas obras forman parte orgánica del tratado y reflejan una vez más las preocupaciones didácticas de Vargas y Guzmán.

No perdamos de vista que estamos refiriéndonos a la guitarra de seis órdenes. Estas piezas serían las primeras conocidas escritas expresamente para este instrumento. En ningún momento la música descende por debajo del Mi de la sexta cuerda al aire, lo que nos reafirma en la intención de Vargas (que cita también la guitarra de siete órdenes) de escribir para la de seis. Algunas de las piezas también figuran en sistema de cifra, procedimiento en el que se visualiza de forma inmediata esta cuestión. Dos de las composiciones —el minué segundo y el paspié— podrían incluso ser interpretadas con la guitarra de cinco órdenes. Pero, en efecto, la guitarra de seis órdenes es la auténtica dedicatoria de estas piececillas, en las que se denota un perfecto conocimiento del instrumento, del valor sonoro y de relleno de las cuerdas al aire y de las posiciones más idiomáticas.

Respecto al bajo continuo, no precisamos añadir nada a lo ya señalado por los editores de la música correspondiente a *M.*, a saber: que una segunda guitarra, “haciendo la parte del bajo” encajaría casi siempre con el espíritu del tratado, sin que ello descarte otras posibilidades de realización del continuo [Escorza/Robles-Cahero, 1986, III, ix].

Estas pequeñas obras tienen un claro valor didáctico. Son piezas sencillas, sin pretensiones de otro tipo. Resultan idiomáticas, como ya hemos destacado, pero “ocasionalmente, su música se torna clavecinística y, casi siempre, se organiza en frases breves, divididas con simetría en pequeñas semifrases” [Medina, 1989]. Un gusto preclásico, deducible de la simplicidad de determinados diseños, así como una marcada sensibilidad, servida por el tono menor, entre otros detalles, otorgan un razonable valor musical a las composiciones recogidas en la *Explicación*.

Por lo demás, el gusto francés parece prevalecer. Los minués son el prototipo de danza francesa que aparece por centenares en las fuentes españolas de música instrumental durante todo el siglo XVIII. Cualquier cuaderno para salterio, el mismo *Resumen* de Santiago de Murcia y otras muchas colecciones impresas o manuscritas incluyen

este tipo de piezas. Normalmente son composiciones de estructura binaria, con dos secciones de ocho o diez compases cada una, bien perfiladas en sus semifrases, con sencillas progresiones armónicas, diseños escalísticos adaptados al idioma de la guitarra y que, en la segunda parte, suelen presentar dos o tres compases que enlazan literalmente con el material sonoro de la primera parte. De este modo, la estructura binaria general no oculta una simetría del tipo ABA'. Por ejemplo, los compases 13 y 14 del primer minué, siguen el esquema de los compases 5 y 6. En el segundo minué los compases 5-8 se retoman en la segunda parte, antes de la conclusión, y así en otros casos.

Creemos que es en estos minués donde Vargas y Guzmán presenta una mayor estrategia didáctica. Una cierta planificación de las tonalidades parece ir orientada precisamente en ese derrotero. Los primeros ocho minués tiene una simetría por parejas, a base de tonos homónimos, mayor y menor respectivamente. El primero está en Re M., mientras que el segundo concluye en Re m.; el tercero está en La M., y el cuarto en La m.; el quinto se acoge principalmente a la tonalidad de Do M., en tanto que el sexto recurre al Do m.; el séptimo está en Sol M. y el octavo en Sol m. Es decir tonalidades variadas, que obligan a diversas configuraciones de la mano izquierda, siempre dentro de unas exigencias técnicas muy elementales, propias para el aprendizaje. Desde el noveno minué se introducen otras preocupaciones. El bajo de esta pieza tiene una sección floreada. Luego figuran composiciones de otro tipo, un poco más enjundiosas para la mano derecha, siempre sin virtuosismo, y que, en algunos casos, poseen una cierta significación estética en el juego de las influencias foráneas y de la permanencia de las mismas en la música española. Nos referimos a dos obras, el *Paspied* y el *Amable*, ambas de respetable tradición en las fuentes españolas desde principios del XVIII.

Como se sabe, el *Aymable vainqueur* es un tema de André Campra, utilizado en la tragedia *Hésione*, estrenada en París en 1700. Esta pieza tuvo una gran difusión en la Península, sin duda inicialmente a partir de las colecciones de danzas de Feuillet y Pécour: la encontramos primero en Santiago de Murcia —1714— así como cuatro veces más en tres manuscritos de Madrid y Barcelona de hacia 1730 [Esses, 1992, 340; Rusell, 1987] y otras tres veces en Minguet e Yrol, a mediados de la centuria [Murcia, 1714; Minguet e Yrol, 1752]. También aparece en tratados de danza y, puesto que nos referíamos a la Península, recorde-

mos también la curiosísima versión con el texto “Mariguas meu bem”, que aparece en *O livro do Conde de Redondo*, tablatura manuscrita portuguesa de mediados de siglo.

El tema era recreado, casi siempre en la tonalidad originaria de Fa mayor, y adaptado a diversos instrumentos. Las fuentes mencionadas contienen la pieza en versión para teclado, para guitarra de punteado, para salterio, con variantes de detalle y con variaciones propiamente musicales, como es el caso de una de las versiones de Minguet e Yrol, titulada *Amable variado*. Dejando a un lado los manuscritos, las fuentes de Vargas y Guzmán para esta pieza se encontrarían probablemente en las obras de los dos tratadistas a los que cita expresamente al comienzo de la *Explicación*, Murcia y Minguet e Yrol. Como señala Russel, el *Amable* fue “una melodía favorita elegida como base para las improvisaciones” [Russell, 1987, 395], de ahí la variedad de lecturas de la misma que encontramos, a base de floreos en la estructura central de la pieza, tratamiento virtuosístico de raíz italiana, ritmos con puntillo, etc., como también es el caso en la versión de Vargas y Guzmán, en la mejor línea de la “recomposición” guitarrística [Russell/Topp, 1982].

Todavía hemos de aportar un dato más en esta misma línea. Una pieza de amplia resonancia en las fuentes instrumentales españolas del siglo XVIII es un *Paspied* de Louis Pécour, cuya autoría, además, aparece a veces expresamente citada —por excepción— en las fuentes españolas [Russell, 1987, 396]. Hemos identificado este *Paspied* de Pécour, llamado por Murcia *Paspied viejo*, en el *Paspied* (a secas, sin atribución) que nos ofrece Vargas para guitarra y bajo continuo, con diversas variantes. El empuje del gusto francés, característico de la primera mitad de la centuria, parece pues prolongarse en las décadas finales del siglo, sin perjuicio del desarrollo de otras manifestaciones nacionales o de la recepción de distintas influencias europeas.

## VII

### Nuestra edición

En la ya citada noticia que publicamos en su día, a modo de breve artículo para *Inter-American Music Review*, precisamente en un número que sirvió de homenaje al profesor Stevenson, se anunciaba nuestra

intención de editar el tratado, en el convencimiento de que estábamos ante su versión originaria [Medina, 1989]. En nuestro caso resultaba imposible proceder a una nueva edición facsimilar, ya que la tinta está muy debilitada en prácticamente todo el texto. De hecho, una mano posterior fue reescribiendo los primeros capítulos con nueva tinta sobre el mismo curso de la escritura original. Pero, por otra parte, parecía oportuno ofrecer un instrumento de trabajo más completo a especialistas, intérpretes e interesados en el mundo de la guitarra hispánica.

Para ello, consideramos necesario proceder a la edición crítica del tratado, utilizando como referencia el manuscrito de Oviedo —en un porcentaje respetable fuente única— y aludiendo en el aparato crítico a las variantes de las otras dos copias más tardías.

### *VII.1. El tratado*

Las opciones que se presentan a cualquier investigador ante un trabajo de este tipo, referido a un texto escrito en el último tercio del siglo XVIII, pueden resumirse en la disyuntiva siguiente: o el editor se inclina por una transcripción diplomática o cuasidiplomática, o bien opta por una actualización de la escritura en cuanto a puntuación, acentuación, regularización ortográfica, entre otros detalles. Las opiniones a favor de una tendencia o de su contraria son numerosas y están basadas en sólidas argumentaciones por ambas partes. Nos hemos inclinado por una transcripción actualizada, siguiendo los pasos de algunos ilustres especialistas en los estudios sobre el siglo XVIII, preferentemente en el campo de la literatura y el pensamiento filosófico o político, que ofrecen al lector unas ediciones perfectamente rigurosas en el plano científico e infinitamente más manejables en cuanto a su lectura, por la utilización del criterio señalado.

Por todo ello, sólo hemos de advertir que la acentuación se ha normalizado en todos los casos y que, del mismo modo, se han suprimido casi todas las mayúsculas, muy abundantes en cualquier sección del tratado. En cuanto a la puntuación se ha respetado siempre el punto y aparte. También, salvo en algún caso, el punto y coma y el punto y seguido. No hemos procedido así en cuanto al uso de la coma, al vernos precisados a suprimir algunas y añadir otras, siempre en función de la claridad expositiva.



Respecto a las variantes hemos sido muy minuciosos. Para que esta edición sea, como deseamos, un instrumento útil para el trabajo de los especialistas en la guitarra española, era fundamental no limitarse a transcribir correctamente una fuente, aunque ésta fuese la más completa y antigua. Hacía falta ofrecer al lector una información lo más completa posible de los manuscritos de Chicago y México, de los que sólo el segundo ha obtenido una cierta difusión en edición facsímil. Por ello, las variantes anotadas en el aparato crítico descienden hasta los pequeños detalles, hecha la salvedad de la ortografía y puntuación ya comentadas. El investigador puede hacerse una idea cabal de las tres fuentes del tratado, distinguiendo siempre con toda claridad, en cada párrafo o capítulo, lo que es común a los tres manuscritos y lo que sólo está en alguno —o algunos— de ellos.

Como ya ha sido señalado, seguimos siempre el manuscrito de 1773. Solucionamos alguna pequeña falta de concordancia mediante el añadido, entre corchetes, de aquella palabra, letra o letras que clarifican la comprensión del texto. Se da el caso de que la lección de los dos manuscritos de 1776 puede ser ocasionalmente más adecuada en este sentido, tal como puede observarse en el aparato crítico, pero no por ello introducimos dicha lección en el texto principal. Así, en todo momento se puede saber lo que figura en cada uno de los manuscritos y, en su caso, las acotaciones insignificantes del editor dentro del texto principal.

La tabla comparativa (TC), que insertamos al final de esta *Introducción*, permite confrontar los contenidos generales de cada versión manuscrita del tratado.

Numeramos los párrafos correlativamente en cada capítulo.

Damos el cambio de página del manuscrito base de esta edición entre corchetes, exactamente allí donde se produce.

Numeramos los ejemplos en el mismo tipo del texto, entre corchetes.

Las notas son exclusivamente las del autor del tratado: alfabéticas, según ocurre contadas veces en el original.

El aparato crítico figura al final del libro, puesto que se refiere a variantes entre los tres manuscritos. La edición, con sus párrafos numerados por capítulo y, a su vez, la numeración de las líneas por párrafo allí donde éste abarca más de cinco líneas, permite disponer dicho aparato crítico de manera clara, sin sobrecargar la parte de edi-

ción del texto. En casos muy contados, por la importancia objetiva de las variantes consignadas, colocamos un asterisco\* en el lugar correspondiente del texto principal, para que el lector no deje de hacer la consulta sugerida en la creencia de que se trate de una más de las pequeñas variantes anotadas, de interés mucho más limitado.

### *VII.2. La edición de la “variedad de sones”*

Capítulo especial merece esta parte de la publicación. Debido al desvaimiento de la tinta (bien que no tan grave como en el conjunto del texto) resulta inútil reproducir la música en edición facsímil. En la edición del manuscrito conservado en México la edición facsímil ha permitido a los transcripores algunas licencias perfectamente explicadas en el lugar correspondiente. Aquí, por el contrario, realizamos una simple traslación de la música copiada en el manuscrito mediante sistemas informáticos de edición musical.

El primer minué escribe el bajo de forma autónoma en la parte central del folio, tras la escritura completa de la parte para la guitarra. El resto de las piezas lleva la parte del bajo formando sistemas con la correspondiente de la guitarra. Nuestra edición sigue este sistema, también para el primer minué —una vez señalada la excepción— y añadimos un pentagrama en blanco, para la realización del bajo continuo.

Cinco minués —los cuatro primeros y el octavo— también están copiados en cifra en la parte inferior de la página. La versión cifrada se refiere exclusivamente a la guitarra principal. En nuestra edición incluimos esta parte cifrada en bloque aparte. Entendemos que esta escritura digráfica resulta muy adecuada para la mejor comprensión de las interrelaciones entre los sistemas de escritura por música o por cifra, a lo que el autor dedica capítulos específicos.

Este hecho también nos plantea una segunda cuestión. Cuando se transcribe una tablatura es habitual recomponer la construcción armónica de la composición, diferenciar las voces que la constituyen. La prolongación del sonido de cada pulsación establece de hecho una estructura polifónica, que puede quedar reflejada en la transcripción. En otras palabras, si sólo dispusiésemos de la cifra, nuestra transcripción a música resultaría bastante diferente de la que nos propone Vargas y Guzmán. Pero como todas las piezas están escritas en notación musical ordinaria y en un lenguaje métrico plenamente moderno,

no consideramos oportuno ofrecer una nueva versión de las mismas en esta publicación. El espíritu con que Vargas escribe para la guitarra presupone la prolongación de las sonoridades, pero no la escritura medida y armónica de las mismas, salvo excepciones.

Es extremadamente importante que se tengan en cuenta los siguientes detalles:

1. Hay algunas faltas de concordancia entre la copia cifrada y la copia por música de las piezas que figuran escritas en ambos sistemas. Nos limitamos simplemente a señalarlas en el aparato crítico. En algún caso, ambas posibilidades son aceptables y se trata, por tanto, de una opción que han de elegir los posibles intérpretes de estas composiciones.

2. Resulta absolutamente fundamental que se comprenda el tipo de guitarra para el que están escritas estas obritas. La guitarra de seis órdenes dobles es un instrumento muy distinto a la guitarra de seis cuerdas que hoy se utiliza habitualmente. Sólo recordar el esquema de su afinación explica algunos aparentes contrasentidos de la escritura musical de Vargas y Guzmán. En efecto, sensibles que no conducen a la tónica inmediata en evidentes procesos cadenciales y algunas otras particularidades se explican sabiendo que las dos cuerdas de los órdenes cuarto, quinto y sexto, respectivamente, están afinadas a la octava, mientras que los pares de cuerdas de los primeros tres órdenes están al unísono. En otras palabras, suena más de lo que está escrito, de forma que, interpretándolo con el instrumento adecuado, se recompondría automáticamente la sonoridad plena, traducándose este hecho en una mayor presencia real de notas (por ejemplo, la tónica) que restablecen el pleno sentido de determinadas texturas armónicas, muy especialmente en las cadencias. Ya hemos señalado anteriormente de qué manera el gusto por la claridad de textura tiene que ver con la temprana difusión de las guitarras de cuerdas simples más allá de nuestras fronteras, en contraste con la pervivencia del modelo organológico teorizado por Vargas y Guzmán.

---

## VIII

---

### Agradecimientos

Al Centro de Documentación Musical de Andalucía, a su personal y, muy particularmente, a su director, D. Reynaldo Fernández Manzano, por la acogida y el continuo estímulo con que fue honrado este proyecto de edición.

A mi mujer, María Jesús Arboleya Castañón, que colaboró en la transcripción del manuscrito ovetense, por su ánimo, su comprensión y, en no menor medida, por su buena vista, probada en la lectura de numerosas páginas del manuscrito principal que el tiempo había vuelto prácticamente ilegibles.

A los responsables de la sección de microfilmación de la Newberry Library de Chicago, por su rapidez en proporcionarnos los materiales que necesitábamos.

Una palabra de gratitud para Susana Villa Hortal, que investiga en la guitarra de cinco órdenes y que nos facilitó la consulta de determinados tratados de guitarra anteriores al de Vargas y Guzmán. También nuestro reconocimiento a Gustavo Moral Alvarez, por su impagable ayuda en el manejo de los programas informáticos de edición musical.

Y gracias, en fin, a Emilio Casares, por el prólogo de esta ocasión y la amistad de siempre.

## IX

## Bibliografía

ABREU, Antonio: *Escuela para tocar con perfección la guitarra*. Salamanca, 1799. Imprenta de la Calle del Prior.

AMAT, Juan Carlos: *Guitarra española*. Lérida, [1596] 1626. Viuda Anglada y Andreu Llorens.

ANONIMO: *Libro de diferentes cifras de guitarra escogidas de los mejores autores año de 1705*. Biblioteca Nacional, Madrid, Ms. 811.

ANONIMO: [s.t.] Biblioteca de Cataluña, Barcelona, Ms. 691/92 (4)

ARRIAGA, Gerardo: "El método de guitarra de Juan Antonio de Vargas y Guzmán", *Revista de Musicología*, VIII, 1, 1985, pp. 97-102.

ARRIAGA, Gerardo: "El acompañamiento en la guitarra barroca, breve reflexión histórica", *Música Antigua*, nº 3, 1986, pp. 3-13.

ARRIAGA, Gerardo/ BORDAS, Cristina: "La Guitarra desde el Barroco hasta ca. 1950-The Guitar from the Baroque period to the to the 1950s", *Catálogo de la Exposición La Guitarra Española- The Spanish Guitar*, The Metropolitan Museum of Art (New York), Museo Municipal (Madrid) 1991-1992.

ARRIAGA, Gerardo: "Técnica de la guitarra barroca". *III Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra*. Edición coordinada por Eusebio Rioja. Córdoba, 1992. Ediciones de La Posada. Colección Bordón.

BRICEÑO, Luis de: *Método muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*. París, 1626. P. Ballard.

DAOZI DE VELASCO, Nicolao: *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra....* Nápoles, 1640. Egidio Longo.

ESCORZA, Juan José/ROBLES-CAHERO, José Antonio: "Dos tratados de música instrumental del siglo XVIII", *Heterofonía*, XVII,1,84, enero-marzo de 1984.

ESCORZA, Juan José/ROBLES-CAHERO, José Antonio: "Two Eigtheenth-Century Treatises (at México City) On Instrumental Music", *Inter-American Music Review*, IV,1, 1984, pp. 1-28.

ESCORZA, Juan José/ROBLES-CAHERO, José Antonio [ed.]: *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo*, Veracruz, 1976, Juan Antonio de Vargas y Guzmán. (3 vol. I: Estudio; II: Edición facsímil; III: Trece sonatas para guitarra y bajo continuo). México, 1986. Ed. Archivo general de la Nación.

ESSES, Maurice: *Dance and instrumental Diferencias in Spain during the 17th. and early 18 th. Centuries*. Vol. 1. Dance and Music Series, Nº 2. New York, 1992. Pendragon Press.

FERANDIERE, Fernando: *Arte de tocar la guitarra española por música*. Madrid, 1799. Imprenta de Pantaleón Aznar.

GARCIA RUBIO, Juan Manuel: *Arte, reglas y escalas armónicas para aprender a templar y puntear la guitarra española de seis órdenes*. Biblioteca Nacional, Madrid, 1799.

GUERAU, Francisco: *Poema armónico*. Madrid, 1694. A. Ruiz de Murga.

GUERRERO, Joseph: *Arte de la guitarra*. Biblioteca Nacional, Madrid, Ms. 5917.

MARTIN MORENO, Antonio: *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Orense, 1976. Instituto de Estudios Orensanos.

MARTIN MORENO, Antonio: *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*. Madrid, 1985. Alianza Ed. Alianza Música

MEDINA, Angel: "Un nuevo manuscrito del Tratado de Guitarra de Vargas y Guzmán (Cádiz, 1773)", *Inter-American Music Review*, X, nº 2, 1989, pp. 61-66.

MINGUET E IROL, Pablo: *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores, y más usuales*. Madrid, ca. 1752-1754.

MORETTI, Federico: *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes*. Madrid, 1799.

MURCIA, Santiago de: *Resumen de acompañar la parte con la guitarra...*, 1714.

MURCIA, Santiago de: *Pasacalles y obras de guitarra...*1732. Vol. 1: Biblioteca Saldívar, México, ms. 4; Vol. 2: British Museum, Londres, Ms. Add. 31.640.

RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas: *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española, y arpa. tañer y cantar a compás por canto de órgano*. Madrid, 1677. Melchor Alvarez.

RUSSELL, Craig: "Imported Influences in 17th and 18th Century Guitar Music in Spain", *Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente"*, Salamanca, 1985. Vol. I, pp. 385-403, INAEM, Madrid, 1987.

RUSSELL, Craig / TOPP, Astrid: "El arte de recomposición en la música española para la guitarra barroca". *Revista de Musicología*, Vol. 1, 1982, pp 5-23.

SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid, 1868. Imprenta de Antonio Pérez Dubrull.

SANTA CRUZ, Antonio de: *Libro donde se verán pasacalles*. Biblioteca Nacional, Madrid, Ms. 2209.

SANZ, Gaspar: *Instrucción de música sobre la guitarra española*. Zaragoza, 1674. Diego Dormer.

SOTOS, Andrés de: *Arte para aprender...la guitarra de cinco órdenes*. Madrid, 1764.

SCHMITT, Thomas: "Sobre la ornamentación en el repertorio para guitarra barroca en España (1600-1750)" *Revista de Musicología*. Vol. XV, 1992, pp. 107-138.

STEVENSON, Robert: "Un olvidado manual mexicano de guitarra de 1776" [primera parte], *Heterofonía*, VIII,5,44, septiembre-octubre de 1975, pp. 14-16; "Un olvidado manual de guitarra de 1776" [segunda parte], *Heterofonía*, VIII,6,44, noviembre-diciembre de 1975, pp. 5-9.

STEVENSON, Robert: "A neglected Mexican Guitar Manual of 1776", *Inter-American Music Review*, I, 2, 1979, pp. 205-210.

STEVENSON, Robert/GUZMAN BRAVO, Juan Antonio: *La música en México: Período virreinal (1530-1810)*, Vol. II, p. 45 y ss. México, 1986, Universidad Nacional Autónoma de México.

STRIZICH,, Robert: "Ornamentation in Spanish Baroque Music", *Journal of the Lute Society of America*, Vol. V, 1972.

TORRES Y MARTINEZ BRAVO, Josep de: *Reglas generales de acompañar*. Madrid, 1702.

TURNBULL, Harvey: *The Guitar from the Renaissance to the Present Day*, 1974; reimp. 1991. The Bold Strummer, Ltd. Guitar Study Series, 1.

TRAPERO, José (copista): [s.t.] [*Método de guitarra*] 1763. Biblioteca Nacional. Madrid, Ms. 1233.

TYLER, James: *The Early Guitar. A History and Handbook*. London, 1980. Oxford University Press.

VALERO, Manuel: *Esta mal concertada armonía poética y dorados caracteres musicales. Suma primorosa de la guitarra...* Biblioteca General de la Universidad, Granada, Ms. caja B-25.

Tabla Comparativa

| OVIEDO<br>Ms. O.                                                                                                                                                       | MEXICO<br>Ms. M.                                                                                                                                         | CHICAGO<br>Ms C.                                                                                                                                          |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| [Título, s/p.]                                                                                                                                                         | [Título, s/p.]                                                                                                                                           | [Título, s/p.]                                                                                                                                            |
| Motivos de esta obra y prólogo a los aficionados al instrumento de la guitarra, 1.                                                                                     | Declaración de la obra                                                                                                                                   | Declaración de la obra, 1.                                                                                                                                |
| <b>TRATADO PRIMERO</b><br>DE LA GUITARRA DE<br>RASGUEADO, 10.                                                                                                          | <b>TRATADO PRIMERO</b><br>EXPLICACION DE LA<br>GUITARRA DE PUNTEADO                                                                                      |                                                                                                                                                           |
| <i>Introducción al Tratado<br/>Primero de la Guitarra de<br/>rasgueado, 11.</i>                                                                                        | <i>Introducción al Tratado<br/>Primero de la Guitarra<br/>punteada, 1.</i>                                                                               | <i>Introducción al Tratado<br/>Primero de la Guitarra punteada,<br/>17.</i>                                                                               |
| <b>Capítulo 1.</b> De lo que se compone el instrumento de la guitarra, 12                                                                                              | <b>Capítulo 1.</b> De lo que se compone el instrumento de la guitarra, 3.                                                                                | <b>Capítulo 1.</b> De lo que se compone el instrumento de la guitarra, 19.                                                                                |
| <b>Capítulo II</b> Del modo de encordar la guitarra y lo que conduce a este efecto, 14.                                                                                | <b>Capítulo II</b> Del modo de encordar la guitarra y lo que conduce a este efecto, 4.                                                                   | <b>Capítulo II</b> Del modo de encordar la guitarra y lo que conduce a este efecto, 21.                                                                   |
| <b>Capítulo III.</b> Del modo con que se ponen los trastes en su lugar, 17.                                                                                            |                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                           |
| <b>Capítulo IV.</b> De la regla general de templar la guitarra y prueba práctica de estarlo perfectamente, 19.                                                         | <b>Capítulo III.</b> De la regla general de templar la guitarra, modo de ajustarla con otros instrumentos y prueba práctica de estarlo perfectamente, 8. | <b>Capítulo III.</b> De la regla general de templar la guitarra, modo de ajustarla con otros instrumentos y prueba práctica de estarlo perfectamente, 27. |
| <b>Capítulo V.</b> De lo que es punto y su número, según los estilos castellano, italiano y catalán, 22.                                                               |                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                           |
| <b>Capítulo VI.</b> Del número de los signos naturales, sostenidos, bemolados y con tercera menor o bemolada del nuevo método que se establece y su configuración, 24. |                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                           |
| <b>Capítulo VII.</b> Del modo de ejecutar los signos naturales, poniéndose otros equivalentes a continuación para que de unos y otros use el principiante, 29.         |                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                           |
| <b>Capítulo VIII.</b> De los signos que demuestran de sostenido, con sus posturas equivalentes, 37.                                                                    |                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                           |
| <b>Capítulo IX.</b> De los signos que demuestran de bemol y sus posturas equivalentes, 43.                                                                             |                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                           |



|                                                                                                                                               |                                                                                                           |                                                                                                           |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Capítulo X.</b> De los signos naturales con tercera menor, o bemoledos, y sus equivalentes, 49.                                            |                                                                                                           |                                                                                                           |
| <b>Capítulo XI.</b> De los signos sostenidos con la tercera bemolada y sus equivalentes, 53.                                                  |                                                                                                           |                                                                                                           |
| <b>Capítulo XII.</b> De los signos que demuestran de bemol con la tercera menor y sus equivalentes, 54.                                       |                                                                                                           |                                                                                                           |
| <b>Capítulo XIII.</b> Del modo con que con dichos puntos o signos se forma toda especie de sonos, por doce partes distintas, 58.              |                                                                                                           |                                                                                                           |
| <b>Capítulo XIV.</b> Explicación de las señales que se ponen para el rasgueo y su modo de ejecutarlas, 64.                                    |                                                                                                           |                                                                                                           |
| <b>Capítulo XV.</b> Del modo de tocar los pasacalles y folías italianas, 66.                                                                  |                                                                                                           |                                                                                                           |
| <b>Capítulo XVI.</b> Del modo de ajustar el tiple a la guitarra y cómo se toca con ella, 69.                                                  |                                                                                                           |                                                                                                           |
| <b>Capítulo XVII.</b> Del modo de acompañar con la guitarra al violín y otros instrumentos por los signos del rasgueo, 70.                    |                                                                                                           |                                                                                                           |
| <b>Capítulo XVIII.</b> De algunas advertencias sobre los puntos castellanos, italianos y catalanes por si el aficionado quiere seguirlos, 73. |                                                                                                           |                                                                                                           |
| <b>TRATADO II</b><br><b>DE LA GUITARRA DE</b><br><b>PUNTEADO POR MÚSICA Y</b><br><b>CIFRA, 76.</b>                                            |                                                                                                           |                                                                                                           |
| <i>Introducción al Tratado</i><br><i>Segundo de la Guitarra de</i><br><i>Punteado por Música y Cifra,</i><br><i>77.</i>                       |                                                                                                           |                                                                                                           |
| <b>Capítulo I.</b> Que trata de lo que es música métrica o mensural y las definiciones que los autores le dan, 79.                            | <b>Capítulo IV.</b> De lo que es música métrica o mensural y las definiciones que los autores le dan, 11. | <b>Capítulo IV.</b> De lo que es música métrica o mensural y las definiciones que los autores le dan, 32. |
| <b>Capítulo II.</b> De los géneros de música que hay y sus explicaciones para la mayor instrucción del aficionado, 82.                        | <b>Capítulo V.</b> De los géneros de música que hay y sus explicaciones, 14.                              | <b>Capítulo V.</b> De los géneros de música que hay y sus explicaciones, 35.                              |
| <b>Capítulo III.</b> En que se ponen algunas advertencias para antes de la explicación del punteo, 86.                                        | <b>Capítulo VI.</b> En que se ponen algunas advertencias precisas antes de la explicación del punteo, 18. | <b>Capítulo VI.</b> En que se ponen algunas advertencias precisas antes de la explicación del punteo, 41. |

|                                                                                                                                                                                                                                                                        |                                                                                                                                                                                                |                                                                                                                                                                                                |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Capítulo IV.</b> De la escala o clave de Gsolreut, sus accidentes y demás circunstancias de ella, 90.                                                                                                                                                               | <b>Capítulo VII.</b> De la escala o clave de Gsolreut, sus accidentes y demás circunstancias de ella, 21.                                                                                      | <b>Capítulo VII.</b> De la escala o clave de Gsolreut, sus accidentes y demás circunstancias de ella, 45.                                                                                      |
| <b>Capítulo V.</b> De las figuras de la música, su número y las que deben saberse para este instrumento, 96.                                                                                                                                                           | <b>Capítulo VIII.</b> De las figuras de la música, su número y las que deben saberse para este instrumento, 26.                                                                                | <b>Capítulo VIII.</b> De las figuras de la música, su número y las que deben saberse para este instrumento, 51.                                                                                |
| <b>Capítulo VI.</b> De las aspiraciones, su número y reglas para darles su perfecto valor, 98.                                                                                                                                                                         | <b>Capítulo IX.</b> De las aspiraciones o figuras incantables de la música, su número y reglas para darles su perfecto valor, 29.                                                              | <b>Capítulo IX.</b> De las aspiraciones o figuras incantables de la música, su número y reglas para darle su perfecto valor, 55.                                                               |
| <b>Capítulo VII.</b> De los compases callados o de la espera y sus señales, 101.                                                                                                                                                                                       |                                                                                                                                                                                                |                                                                                                                                                                                                |
| <b>Capítulo VIII.</b> De las claves o llaves de la música, sus definiciones y virtudes, 102.                                                                                                                                                                           | <b>Capítulo X.</b> De las claves o llaves de la música, sus definiciones y virtudes, 32.                                                                                                       | <b>Capítulo X.</b> De las claves o llaves de la música, sus definiciones y virtudes, 60.                                                                                                       |
| <b>Capítulo IX.</b> De los accidentes de los signos, cuántos son y su virtud en la música, 105.                                                                                                                                                                        | <b>Capítulo XI.</b> De los accidentes de los signos, cuántos son y su virtud en la música, 34.                                                                                                 | <b>Capítulo XI.</b> De los accidentes de los signos, cuántos son y su virtud en la música, 63.                                                                                                 |
| <b>Capítulo X.</b> De los tiempos o compases y los que más se practican, 108.                                                                                                                                                                                          | <b>Capítulo XII.</b> De los tiempos o compases y los que más se practican, 37.                                                                                                                 | <b>Capítulo XII.</b> De los tiempos o compases, y los que más se practican, 67.                                                                                                                |
| <b>Capítulo XI.</b> Del modo con que se señalan los tiempos, su forma de llevar el compás y valor que en cada uno de ellos tienen las figuras, 110.                                                                                                                    | <b>Capítulo XIII.</b> Del modo con que se señalan los tiempos, forma de llevar el compás y valor que en cada uno de ellos tienen las figuras, 39.                                              | <b>Capítulo XIII.</b> Del modo con que se señalan los tiempos, forma de llevar el compás y valor que en cada uno de ellos tienen las figuras, 70.                                              |
| <b>Capítulo XII.</b> De los puntos de aumentación, perfección, división y alteración, 115.                                                                                                                                                                             | <b>Capítulo XIV.</b> De los puntos de aumentación, perfección, división y alteración, 46.                                                                                                      | <b>Capítulo XIV.</b> De los puntos de aumentación, perfección, división y alteración, 78.                                                                                                      |
| <b>Capítulo XIII.</b> De las apoyaturas, ligaduras o pasos de tres y seis, y su modo de ejecutarlos, 117.                                                                                                                                                              | <b>Capítulo XV.</b> De las apoyaturas, ligaduras, pasos de tres y seis y su modo de ejecutarlos, 48.                                                                                           | <b>Capítulo XV.</b> De las apoyaturas, ligaduras, pasos de tres y seis y su modo, 81.                                                                                                          |
| <b>Capítulo XIV.</b> Del trino, su modo de hacerlo y cuáles figuras lo admiten, 120.                                                                                                                                                                                   | <b>Capítulo XVI.</b> Del trino, su modo de hacerlo y cuáles figuras lo admiten, 50.                                                                                                            | <b>Capítulo XVI.</b> Del trino, su modo de hacerlo y cuáles figuras lo admiten, 84.                                                                                                            |
| <b>Capítulo XV.</b> De la señal que demuestra de repetición y su inteligencia en la nota, 122.<br><b>Capítulo XVI.</b> De las señale de guiones, mediaciones y finales y sus significados, 123.<br><b>Capítulo XVII.</b> De los calderones y su modo de hacerlos, 124. | <b>Capítulo XVII.</b> De los calderones y su modo de ejecutarlos, 52.<br><b>Capítulo XVIII.</b> De las señales de repetición, guiones, mediaciones y finales y su inteligencia en la nota, 54. | <b>Capítulo XVII.</b> De los calderones y su modo de ejecutarlos, 87.<br><b>Capítulo XVIII.</b> De las señales de repetición, guiones, mediaciones y finales y su inteligencia en la nota, 89. |
| <b>Capítulo XVIII.</b> De la explicación del diapasón de la guitarra y lugares de los signos en cada cuerda, 126.                                                                                                                                                      | <b>Capítulo XIX.</b> De la explicación del diapasón de la guitarra y lugares de los signos en cada cuerda, 56.                                                                                 | <b>Capítulo XIX.</b> De la explicación del diapasón de la guitarra, y lugares de los signos en cada cuerda, 92.                                                                                |
| <b>Capítulo XIX.</b> Del modo de usar la mano izquierda, 130.                                                                                                                                                                                                          | <b>Capítulo XX.</b> Del modo de usar la mano izquierda, 59.                                                                                                                                    | <b>Capítulo XX.</b> Del modo de usar la mano izquierda, 97.                                                                                                                                    |

|                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                                                |                                                                                                                                                                                                |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Capítulo XX.</b> Del modo de usar la mano derecha, 132.                                                                          | <b>Capítulo XXI.</b> Del modo de usar la mano derecha, 61.                                                                                                                                     | <b>Capítulo XXI.</b> Del modo de usar la mano derecha, 98.                                                                                                                                     |
| <b>Capítulo XXI.</b> De los arpegios, sus diferencias y modo de ejecutarlas, 135.                                                   | <b>Capítulo XXII.</b> De los arpegios, sus diferencias y modo de ejecutarlas, 64.                                                                                                              | <b>Capítulo XXII.</b> De los arpegios, sus diferencias y modo de ejecutarlas, 103.                                                                                                             |
| <b>Capítulo XXII.</b> Del modo de traducir la cifra en música, 139.                                                                 | <b>Capítulo XXIII.</b> Del modo de traducir la cifra en música, 68.                                                                                                                            | <b>Capítulo XXIII.</b> Del modo de traducir la cifra de música, 108.                                                                                                                           |
| <b>Capítulo XXIII.</b> Del modo de traducir la música en cifra, 143.                                                                | <b>Capítulo XXIV.</b> Del modo de traducir la música en cifra, 71.                                                                                                                             | <b>Capítulo XXIV.</b> Del modo de traducir la música en cifra, 112.                                                                                                                            |
| <b>Capítulo XXIV.</b> Del modo de tocar la guitarra de punteado poniéndose por ejemplo las folías italianas, 146.                   | <b>Capítulo XXV.</b> Del modo de tocar la guitarra de punteado poniéndose por ejemplo las folías italianas, 74.                                                                                | <b>Capítulo XXV.</b> Del modo de tocar la guitarra de punteado poniéndose por ejemplo las folías italianas, 115.                                                                               |
| <b>Capítulo XXV.</b> Del modo de tocar el tiple de punteado y cómo se acompaña con la guitarra, 152.                                |                                                                                                                                                                                                |                                                                                                                                                                                                |
| <i>Conclusión del segundo tratado</i> , 153.                                                                                        |                                                                                                                                                                                                |                                                                                                                                                                                                |
| <b>TRATADO TERCERO</b><br>DE LA GUITARRA PUNTEADA<br>HACIENDO LA PARTE DE<br>BAJO, 156,                                             | <b>TRATADO SEGUNDO</b><br>EXPLICACION DE LA<br>GUITARRA DE BAJO, [80 v]                                                                                                                        |                                                                                                                                                                                                |
| <i>Introducción al Tratado Tercero de la Guitarra punteada haciendo la parte de Bajo</i> , 157.                                     | <i>Introducción al Tratado Segundo de la Guitarra punteada haciendo la parte de Bajo</i> , 81.                                                                                                 | <i>Introducción al Tratado Segundo de la Guitarra punteada haciendo la parte de Bajo</i> , 127.                                                                                                |
| <b>Capítulo I.</b> De la escala o clave de Ffaut, su diversidad de acompañamientos y demás circunstancias de ella, 159.             | <b>Capítulo I.</b> De la escala o clave de Ffaut, su diversidad de acompañamientos y demás circunstancias de ella, 84.                                                                         | <b>Capítulo I.</b> De la escala o clave de Ffaut, su diversidad de acompañamientos y demás circunstancias de ella, 130.                                                                        |
| <b>Capítulo II.</b> De los sostenidos y bemoles que pertenecen a los géneros cromático, enarmónico y su forma de acompañarlos, 164. | <b>Capítulo II.</b> De los sostenidos y bemoles que pertenecen a los géneros cromático y enarmónico y forma de acompañarlos, 89.                                                               | <b>Capítulo II.</b> De los sostenidos y bemoles que pertenecen a los géneros cromático y enarmónico y forma de acompañarlos, 136.                                                              |
| <b>Capítulo III.</b> Del asiento de las claves en la guitarra, cuando toca de bajo, 167.                                            | <b>Capítulo III.</b> Del asiento de las claves en la guitarra cuando toca de bajo, 92.                                                                                                         | <b>Capítulo III.</b> Del asiento de las claves en la guitarra cuando toca de bajo, 140.                                                                                                        |
| <b>Capítulo IV.</b> De los tonos de canto de órgano, 169.                                                                           | <b>Capítulo IV.</b> De los tonos del canto de órgano, 96.                                                                                                                                      | <b>Capítulo IV.</b> De los tonos de canto de órgano, 147.                                                                                                                                      |
| <b>Capítulo V.</b> De la regla general para conocer los tonos, 174.                                                                 | <b>Capítulo V.</b> De la regla general para conocer los tonos, 101.                                                                                                                            | <b>Capítulo V.</b> De la regla general para conocer los tonos, 152.                                                                                                                            |
| <b>Capítulo VI.</b> En que se trata de los ocho tonos en particular con todo lo que a ellos corresponde, 178.                       | <b>Capítulo VI.</b> En que se trata de los ocho tonos naturales en particular, demostración práctica de éstos y los accidentales, con las advertencias que a unos y a otros corresponden, 106. | <b>Capítulo VI.</b> En que se trata de los ocho tonos naturales en particular, demostración práctica de éstos y los accidentales, con las advertencias que a unos y a otros corresponden, 158. |

|                                                                                                                                                                           |                                                                                                                                                                                                                               |                                                                                                                                                                                                                               |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Capítulo VII.</b> De los elementos o especies musicales, su número y definiciones, 183.                                                                                | <b>Capítulo VII.</b> De los elementos o especies musicales, su número y definiciones, 110.                                                                                                                                    | <b>Capítulo VII.</b> De los elementos o especies musicales, su número y definiciones, 166.                                                                                                                                    |
| <b>Capítulo VIII.</b> De la explicación de los tonos y semitonos para inteligencia de los accidentes que padecen las especies, dando noticia de sus nombres propios, 188. | <b>Capítulo VIII.</b> De la explicación de los tonos y semitonos para inteligencia de los accidentes que padecen las especies, dando noticia de los nombres propios. que corresponde a cada intervalo en el contrapunto, 115. | <b>Capítulo VIII.</b> De la explicación de los tonos y semitonos para inteligencia de los accidentes que padecen las especies, dando noticia de los nombres propios. que corresponde a cada intervalo en el contrapunto, 172. |
| <b>Capítulo IX.</b> De algunas advertencias precisas a los nuevos acompañantes, 192.                                                                                      | <b>Capítulo IX.</b> De algunas advertencias precisas a los nuevos acompañantes, 118.                                                                                                                                          | <b>Capítulo IX.</b> De algunas advertencias precisas a los nuevos acompañantes, 177.                                                                                                                                          |
| <b>Capítulo X.</b> Del modo de poner las consonancias llanas sobre cualquier nota, 198.                                                                                   | <b>Capítulo X.</b> Del modo de poner las consonancias llanas sobre cualquiera nota, 124.                                                                                                                                      | <b>Capítulo X.</b> Del modo de poner las consonancias llanas sobre cualesquiera nota, 185.                                                                                                                                    |
| <b>Capítulo XI.</b> Del ascenso y descenso del semitono incantable o menor, 200.                                                                                          | <b>Capítulo XI.</b> Del ascenso y descenso del semitono incantable o menor, 127.                                                                                                                                              | <b>Capítulo XI.</b> Del ascenso y descenso del semitono incantable o menor, 189.                                                                                                                                              |
| <b>Capítulo XII.</b> Del modo de poner las voces sobre el movimiento de segunda mayor y menor así subiendo como bajando, 203.                                             | <b>Capítulo XII.</b> Del modo de poner las voces sobre el movimiento de segunda mayor y menor así subiendo como bajando, 129.                                                                                                 | <b>Capítulo XII.</b> Del modo de poner las voces sobre el movimiento de segunda mayor y menor así subiendo como bajando, 192.                                                                                                 |
| <b>Capítulo XIII.</b> Del modo de acompañar el salto de tercera mayor y menor, así subiendo como bajando, 210.                                                            | <b>Capítulo XIII.</b> Del modo de acompañar el salto de tercera mayor y menor así subiendo como bajando, 135.                                                                                                                 | <b>Capítulo XIII.</b> Del modo de acompañar el salto de tercera mayor y menor así subiendo como bajando, 201.                                                                                                                 |
| <b>Capítulo XIV.</b> Del salto de cuarta hacia abajo, o quinta hacia arriba, así mayores como menores, 215.                                                               | <b>Capítulo XIV.</b> Del salto de cuarta hacia abajo, o quinta hacia arriba, así mayores como menores, 139.                                                                                                                   | <b>Capítulo XIV.</b> Del salto de cuarta así a abajo, o quinta así a arriba, así mayores como menores, 206.                                                                                                                   |
| <b>Capítulo XV.</b> Del salto de quinta hacia abajo, o cuarta hacia arriba, así mayores como menores, 218.                                                                | <b>Capítulo XV.</b> Del salto de quinta hacia abajo, o cuarta hacia arriba, así mayores como menores, 142.                                                                                                                    | <b>Capítulo XV.</b> Del salto de quinta así a abajo, o cuarta así a arriba, así mayores como menores, 210.                                                                                                                    |
| <b>Capítulo XVI.</b> Del salto de sexta, séptima y octava ascendentes y descendentes, 221.                                                                                | <b>Capítulo XVI.</b> Del salto de sexta, séptima y octava ascendentes y descendentes, 144.                                                                                                                                    | <b>Capítulo XVI.</b> Del salto de sexta, séptima y octava ascendentes y descendentes, 213.                                                                                                                                    |
| <b>Capítulo XVII.</b> Resumen teórico y práctico de todos los movimientos que quedan explicados, 223.                                                                     | <b>Capítulo XVII.</b> Resumen teórico y práctico de todos los movimientos que quedan explicados, 146.                                                                                                                         | <b>Capítulo XVII.</b> Resumen teórico y práctico de todos los movimientos que quedan explicados, 215.                                                                                                                         |
| <b>Capítulo XVIII.</b> De las especies falsas que se ha de tratar, su número y circunstancias, 226.                                                                       | <b>Capítulo XVIII.</b> De las especies falsas que se ha de tratar, su número y circunstancias, 149.                                                                                                                           | <b>Capítulo XVIII.</b> De las especies falsas que se ha de tratar, su número y circunstancias, 219.                                                                                                                           |
| <b>Capítulo XIX.</b> Del modo de usar la mala por buena, 228.                                                                                                             | <b>Capítulo XIX.</b> Del modo de usar la mala por buena, 151.                                                                                                                                                                 | <b>Capítulo XIX.</b> Del modo de usar la mala por buena, 222.                                                                                                                                                                 |
| <b>Capítulo XX.</b> Del modo de practicar la mala por glosa, 233.                                                                                                         | <b>Capítulo XX.</b> Del modo de practicar la mala por glosa, 155.                                                                                                                                                             | <b>Capítulo XX.</b> Del modo de practicar la mala por glosa, 228.                                                                                                                                                             |
| <b>Capítulo XXI.</b> De la explicación de la ligadura en común, 236.                                                                                                      | <b>Capítulo XXI.</b> De la explicación de la ligadura en común, 158.                                                                                                                                                          | <b>Capítulo XXI.</b> De la explicación de la ligadura en común, 231.                                                                                                                                                          |

|                                                                                                                           |                                                                                                                            |                                                                                                                            |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Capítulo XXII.</b> Del uso de la ligadura de cuarta y de la variedad de canturías sobre que se puede ejecutar, 238.    | <b>Capítulo XXII.</b> Del uso de la ligadura de cuarta y de la variedad de canturías sobre que se puede ejecutar, 161.     | <b>Capítulo XXII.</b> Del uso de la ligadura de cuarta y de la variedad de canturías sobre que se puede ejecutar, 235.     |
| <b>Capítulo XXIII.</b> Del uso de la ligadura de séptima y los diferentes bajos sobre que se puede ejecutar, 243.         | <b>Capítulo XXIII.</b> Del uso de la ligadura de séptima, y de los diferentes bajos sobre que se puede ejecutar, 165.      | <b>Capítulo XXIII.</b> Del uso de la ligadura de séptima, y de los diferentes bajos sobre que se puede ejecutar, 241.      |
| <b>Capítulo XXIV.</b> Del uso de la ligadura de quinta menor o falsa y de la variedad de acompañamientos que admite, 246. | <b>Capítulo XXIV.</b> Del uso de la ligadura de quinta menor o falsa, y de la variedad de acompañamientos que admite, 169. | <b>Capítulo XXIV.</b> Del uso de la ligadura de quinta menor o falsa, y de la variedad de acompañamientos que admite, 245. |
| <b>Capítulo XXV.</b> Del uso de la ligadura de segunda o novena y de los acompañamientos que puede tener, 251.            | <b>Capítulo XXV.</b> Del uso de la ligadura de segunda o novena, y de los acompañamientos que puede tener, 173.            | <b>Capítulo XXV.</b> Del uso de la ligadura de segunda o novena, y de los acompañamientos que puede tener, 250.            |
| <b>Capítulo XXVI.</b> De la ligadura de cuarta mayor o del bajo, 254.                                                     | <b>Capítulo XXVI.</b> De la ligadura de cuarta mayor o del bajo, 175.                                                      | <b>Capítulo XXVI.</b> De la ligadura de cuarta mayor o del bajo, 253.                                                      |
| <b>Capítulo XXVII.</b> Del uso de las ligaduras, desligando en especies perfectas y de sus acompañamientos, 259.          | <b>Capítulo XXVII.</b> Del uso de las ligaduras, desligando en especies perfectas y de sus acompañamientos, 180.           | <b>Capítulo XXVII.</b> Del uso de las ligaduras, desligando en especies perfectas y de sus acompañamientos, 259.           |
| <b>Capítulo XXVIII.</b> Resumen de todas las ligaduras que quedan explicadas y demostradas, 263.                          | <b>Capítulo XXVIII.</b> Resumen de todas las ligaduras que quedan explicadas y demostradas, 183.                           | <b>Capítulo XXVIII.</b> Resumen de todas las ligaduras que quedan explicadas y demostradas, 264.                           |
| <b>Capítulo XXIX.</b> Explicación de los números y señales que se hallan en los acompañamientos sobre las notas, 265.     | <b>Capítulo XXIX.</b> Explicación de los números y señales que se hallan en los acompañamientos sobre las notas, 185.      | <b>Capítulo XXIX.</b> Explicación de los números y señales que se hallan en los acompañamientos sobre las notas, 266.      |
| <b>Capítulo XXX.</b> Del modo de acompañar las figuras disminuidas o glosas y de su inteligencia, 270.                    | <b>Capítulo XXX.</b> Del modo de acompañar las figuras disminuidas o glosas y de su inteligencia, 189.                     | <b>Capítulo XXX.</b> Del modo de acompañar las figuras disminuidas o glosas y de su inteligencia, 277.                     |
| <b>Capítulo XXXI.</b> De las cláusulas en el bajo, su número y definición, 273.                                           | <b>Capítulo XXXI.</b> De las cláusulas en el bajo, su número y definiciones, 193.                                          | <b>Capítulo XXXI.</b> De las cláusulas en el bajo, su número y definiciones, 276.                                          |
| <b>Capítulo XXXII.</b> Del círculo o rueda formada con la cláusula del bajo, 276.                                         | <b>Capítulo XXXII.</b> Del círculo o rueda formada con la cláusula del bajo, 195.                                          | <b>Capítulo XXXII.</b> Del círculo o rueda formada con la cláusula del bajo, 278.                                          |
| <b>Capítulo XXXIII.</b> Del círculo o rueda con cláusula de tenor en el bajo, 281.                                        | <b>Capítulo XXXIII.</b> Del círculo, o rueda con cláusula del tenor en el bajo, 199.                                       | <b>Capítulo XXXIII.</b> Del círculo, o rueda con cláusula del tenor en el bajo, 284.                                       |
| <b>Capítulo XXXIV.</b> Del círculo o rueda con cláusula del tiple en el bajo, 285.                                        | <b>Capítulo XXXIV.</b> Del círculo o rueda con cláusula de tiple en el bajo, 201.                                          | <b>Capítulo XXXIV.</b> Del círculo o rueda con cláusula de tiple en el bajo, 288.                                          |
| <b>Tabla de los capítulos que se contienen en este libro [s/p]</b><br><br>[Música] [s/p]                                  | <b>Tabla de los capítulos que se contienen en este libro [s/p]</b><br><br>[Música]                                         | <b>Tabla de los capítulos que se contienen en este libro, 293</b>                                                          |

## ABREVIATURAS Y PRINCIPALES TERMINOS DEL APARATO CRITICO

|                 |                          |
|-----------------|--------------------------|
| <i>add.</i>     | añade, añaden            |
| <i>in marg.</i> | en el margen             |
| <i>om.</i>      | omite, omiten            |
| <i>pro</i>      | por                      |
| <i>T.C.</i>     | Tabla Comparativa        |
| *               | Véase el aparato crítico |

### *Siglas*

#### *de los manuscritos*

(*Vide* Estudio introductorio, epígrafe II)

|           |         |
|-----------|---------|
| <i>O:</i> | Oviedo  |
| <i>M:</i> | México  |
| <i>C:</i> | Chicago |



EXPLICACIÓN  
DE LA  
GUITARRA DE RASGUEADO,  
PUNTEADO Y  
HACIENDO LA PARTE DEL BAJO  
REPARTIDA EN TRES TRATADOS  
POR SU ORDEN DISPUESTA POR  
*DON JUAN DE VARGAS Y GUZMÁN*  
VECINO DE ESTA CIUDAD DE CÁDIZ.  
AÑO DE 1773\*





[p.1] MOTIVOS DE ESTA OBRA Y PRÓLOGO  
A LOS AFICIONADOS AL INSTRUMENTO DE LA GUITARRA

1. Celebramos justamente ver el arte músico y las partes construidas para su mejor adorno, cumplida y acorde melodía, cual es la que se integra de voces e instrumentos cónsonos y unísonos, en su más elevada perfección. Aplaudimos las selectas y delicadas composiciones que reiteradamente  
5 deleitan nuestros oídos, siendo objeto de la admiración más escrupulosa. Y engrandecemos a los sabios eruditos autores, que lo han enriquecido y adornado con sus difusos particulares escritos, instrucciones y reglas, dándoles por este motivo toda nuestra atención, pues, extendiéndose sus anhelos a la explicación más pura de la música, nos franquean preceptos conducentes  
10 para tocar los instrumentos con que se forman [p.2] las sonoridades de su cumplido ornamento.

2\*. Pero no se puede sin mucha desazón y sentimiento reparar el desvío y escasez con que han tratado a algunos, tan perfectos, útiles y brillantes como los otros de que hablan tan extensamente los autores en sus obras. Y siendo entre ellos el de la guitarra uno (aunque se observa en  
5 igual aprecio y ejercicio) de los que experimentan esta omisión y abandono, nace de ésta, sin duda, el que los aficionados, y aun maestros, lo ejerciten sin los precisos fundamentos a que está afecta toda clase de armonías: ya porque unos aprenden por sola afición, sin atarearse al estudio, calificando por reglas sus gustos y sonidos, ya porque los que debían saber-  
10 las con solidez se dejan, por falta de aplicación, en un ocio reprehensible, y ya porque no tienen libros que enseñen con brevedad y claridad la materia, para referirse y fundarse en sus opiniones; de lo cual se originan muchos errores [p.3] que, por la variedad de individuos, se dilatan y experimentan en el modo de aprenderlo y ejecutarlo. Y sin embargo de haber  
15 algunos tratados de él como es el de Pablo Minguet, don Santiago de Murcia, y otros, venerando sus escritos y hablando con la debida modestia, no los considero de mayor utilidad, ni suficientes a que por ellos solos se haga el principiante inteligente, diestro ni capaz de usarlo con las cir-

20 cunstancias que se requieren, ni hallarse instruido en la teórica y práctica que es indispensable sepa si ha de gloriarse de buen tocador.

3. Con estas reflexiones me arresté a más de lo que de mi corta inteligencia y natural timidez podía prometerse, porque, repasando los autores más modernos y conducentes al intento para asegurar mis propuestas y adquirir conocimiento de sus más especiales reglas, he dispuesto (aunque  
5 con inmenso trabajo) esta obra, que pongo a la censura pública, sujetándolo en todo al dictamen del estudioso [p.4] y sabio, distribuyéndola en tres partes o tratados que, por el orden de sus contenidos, titulo de este modo:

#### TRATADO PRIMERO

##### *De la guitarra de rasgueado*

10 TRATADO SEGUNDO

##### *De la guitarra punteada por música y cifra*

#### TRATADO TERCERO

##### *De la guitarra punteada haciendo la parte de bajo*

4. En el expresado tratado primero se encontrará demostrado el modo con que se debe practicar esta especie de toque explicando al mismo tiempo los estilos castellano, italiano y catalán, que son los que en el día se enseñan, y los admitidos con más aceptación; a dichos puntos les pongo los signos que les corresponden, estableciendo el que por ellos se hayan de denominar, y [p.5] no por números o letras, pareciéndome más fácil y útil este modo para el aprovechamiento de un principiante, porque desde luego empieza a trabajar con los signos, adquiriendo noticia de los que son naturales, sostenidos, y bemolados, etc., aunque por si no le agrada, o no tiene  
5 por conveniente consumarse en su manejo, contentándose con saber algunos sonos para su entretenimiento y diversión, se explican los citados estilos, para que de ellos elija el que más fuere de su aprecio.

5. En el segundo tratado se hallará expresado todo lo que conduce a la verdadera y segura inteligencia del estudioso teórico y a las firmas eficaces reglas del aficionado práctico, adornándolo de todo lo que pertenece a uno y otro para que adquiriendo un perfecto conocimiento y  
5 manejo del instrumento, lo ejercite con las formalidades y fundamentos que requiere, con cuyas circunstancias bien comprendidas y [p.6] ejecutadas podrá sin recelo cualquiera que en tal grado esté hacer alar-

de de inteligente y lisonja de los papeles de música de más dificultad y trabajo que se le puedan presentar.

6. Igualmente lo explica por cifra conociendo haber muchos afectos a este modo de aprender conceptuándolo por más fácil y perceptible. En esto padecen gran engaño, según mi dictamen y, aun cuando no lo hubieran, nadie podría negar la distancia y exceso de superioridad que a pocas pruebas se alcanza de un modo a otro, pues observamos y por experiencia tenemos que ningún cifrista adelanta más de lo que le enseñan e introdujo en la memoria, de donde distraído una vez necesita nuevo estudio, o cansar al maestro para volverlo a ella, lo cual no se verifica en la nota que, aunque se le olvide todo lo que supo, a primera vista lo tocará con la misma [p.7] agilidad y aptitud que antes lo hacía por cifra y otras causas. Soy del parecer que si el aficionado quiere aprender con primor y propiedad la guitarra debe extrañarse que lo enseñen por aquel método, aunque se le impresione o figure ser el de la música más dificultoso, que la experiencia lo desengañará.

7. En el tercer tratado, que habla de hacer con la guitarra la parte del bajo, se encontrarán repetidas y particulares reglas para el modo más ordinario y común que hay de poner las voces sobre todos los movimientos que pueden ocurrir en él, continuándolas hasta llegar al método más clásico, científico y primoroso del acompañamiento, poniendo preceptos generales para usar de todas las especies falsas, así dentro de las ligaduras como fuera de ellas, para que con inteligencia y práctica de las posturas llaves ejecute en armonioso compuesto de varias consonancias,[p.8] carácter y blasón propio de la música que en acordes armonías se valga ya de consonantes especies ya de disonantes, de cuya oposición sonora resulte un primoroso agregado de dulcísimas melodías. En todos he procurado la mayor claridad para que el estudioso no fatigue su entendimiento, pues muchas veces acontece tener que adivinar lo que algunos autores escriben por la confusión de esa narrativa.

8. Esta es la descripción de la obra que te presento (prudente lector) esperando manifiestes serlo en disimular los continuados defectos que por todo su discurso encontrarás, conociendo son hijos de un ansioso deseo de la instrucción de los que ejercitan este instrumento y de la lástima que me causa ver tantos buenos excelentes aficionados careciendo de las reglas que debían preceder para su entero conocimiento y manejo. Admítela [p.9] gustoso pues no apezecco más premio que el que sea de tu agrado, utilidad y aprobación, en cuya confianza empiezo a cumplir lo que tengo ofrecido en la forma que sigue.







---

**Al tratado primero de la guitarra de rasgueado**

1. Para dar a conocer el sabio Salomón la dificultad que contiene el conseguir las Ciencias, puso en las seis gradas por donde subía a su trono doce leones, mostrando que el gozo y quietud del ánimo no lo alcanzan los estudiosos sino después de vencer leones de dificultades.
- 5 Para relevar al aficionado de tan inmenso trabajo le ofrece en esta obra no leones que le asusten, sí gradas que le faciliten la subida al rico trono de la sabiduría, empezando por lo más fácil del instrumento, hasta llegar a lo más dificultoso de él, con cuyo regular ascenso puedo confiar el logro de mi trabajo y el aprovechamiento del principiante.

---

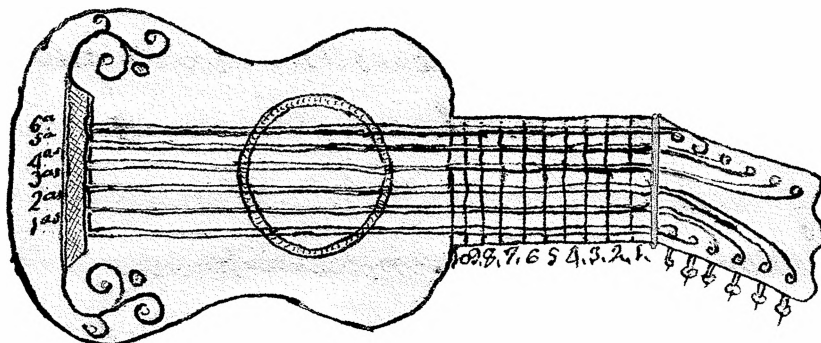
[p.12] **CAPÍTULO I**

**De lo que se compone el instrumento de la guitarra**

1. El instrumento de la guitarra se compone y consta de seis órdenes de cuerdas duplicadas respectivamente. Digo seis porque son las más comunes en el día e introducidas, y aun las más perfectas, por cuanto contienen los veintiún signos. Las primeras órdenes se llaman primas;
- 5 las que le siguen, segundas; las otras, terceras; las otras, cuartas; las otras, quintas; y las últimas, sextas.
2. También tiene regularmente diez\* divisiones o trastes, y para la inteligencia de la cifra ha de advertirse que se empiezan a contar desde la cejuela para la boca, de suerte que la primera es [p.13] aquel hueco que hay desde la ceja a la inmediata ligadura, y así las demás. De lo que
- 5 claramente se infiere que en diciendo la pauta 1 en la sexta, 2 en la quinta, 3 en la cuarta, 4 en la tercera, 5 en la segunda, 6 en las primas, etc., se ha de contar por el principio del mástil.
3. Nótese que las cinco rayas que comprende el papel son figura y representación de las cinco órdenes primeras que tiene el instrumento, supliendo con una rayita la que falta para la sexta, con concepto a otra



más que debía contener la pauta para este efecto. Véase demostrado lo  
 5 dicho en la guitarra que se estampa para mayor claridad. [FIG.1]



## [p.14] CAPÍTULO II

### Del modo de encordar la guitarra y lo que conduce a este efecto

1. Es una de las circunstancias precisas para que el tocador taña a gusto y lo dé a quien lo oye, el que el instrumento esté bien encordado, pues de ello resulta el que las voces salgan perfectas; y para instruir al principiante cómo se ha de practicar este asunto para la guitarra, es preciso advertirle lo siguiente.

2. Para conocer qué cuerdas son al propósito, antes de ponerlas en el instrumento, es uno de los exteriores indicios el que [la cuerda] sea cristalina e igual, pero a más de esto, cogiendo un trecho de la distancia de la cuerda, se tira con ambas manos, y rebatiéndola con un dedo, se atiende a que, si [p.15] muestra dos distintamente hasta que se quiete, es buena a satisfacción; mas si se viere confusión de muchas que se revuelven como ondas, no sirve el tercio o trecho en que se ha hecho la prueba.

3. Las terceras de la guitarra deben ser del grueso de las segundas del violín; las segundas, como las primas de éste; la cuarta, o requinta, como muchos nombran, dos tercias partes de dichas segundas; la quinta, entre el grueso de las terceras y segundas; y las primas poco más delgadas que las cuartas; de los bordones, o entorchados, el de la cuarta le corresponde ser del grueso de las terceras, o un poco más; el de la quinta, como la cuarta del violín; de la sexta orden, el sextillo más delgado que el cuarto, y el sexto más grueso la mitad que el quinto.

4. Esta regla es general para tocar la guitarra de rasgueado y punteado, pero haciendo con ella la parte del bajo [p.16] es mejor estén los bordones duplicados, como algunos usan, advirtiéndole que la cuerda se ha de ver con prolijidad su grueso, para aplicarla a la orden que le  
5 corresponde.

5. Para conocer si la consonancia de tono de la cuerda es buena, se pondrá en la guitarra y, tirándola lo que se quisiere, se buscará el doceno traste (que es justamente la mitad del instrumento o distancia de la cejuela al puente) haciendo la prueba de este modo:  
5 tocada la cuerda en vacío, si hace octava pisada en dicho traste, es buena.

6. Sucede muchas veces que en el doceno no consona, pero, para que pueda servir, se cambiará la cuerda, lo de arriba abajo, haciendo esta segunda prueba: suponiendo bien templada la guitarra, las primas en el décimo traste pisadas son octava de las cuartas en vacío; las  
5 segundas en [p.17] el octavo la es de las terceras; éstas, pisadas en el séptimo, son iguales con las cuartas; éstas, en el mismo séptimo, son octavas de las quintas; éstas, sujetas en el propio traste, son iguales con las sextas; y éstas, pisadas en el [quinto traste], lo son con las quintas. Si se quiere, todas se pueden experimentar en la séptima división,  
10 pisándolas en ella, pero no es segura esta regla.

7. Para que se conserven las cuerdas frescas se han de guardar o en un cañón de hoja de lata, o en una badanilla con aceite de almendras dulces, o con infundia de gallina, o en una vejiga de vaca, pues en cualquiera de estas cosas se mantendrán jugosas.

### CAPÍTULO III

#### Del modo con que se ponen los trastes en su lugar

1. Aunque la regla que se da en este capítulo [p.18] parezca de más, porque regularmente están entrastadas con ligaduras de alambre, que son finas, no obsta para entenderla, por hallarse algunas que las tienen de cuerdas que, por su movilidad, necesitan de que el aficionado sepa  
5 darles su lugar, por si alteran el que deben tener, en cuyo caso se ajustan con las primas, de esta suerte: pisándolas en el primer traste hacen octava de la cuarta sujeta en el tercero; en el segundo, lo es de la misma

cuarta en la cuarta ligadura; en la tercera división, pisadas las dichas primas lo es de la tercera en vacío; en el cuarto traste, de la tercera pisada en el primero, o de la cuarta en el sexto; en el quinto, de la quinta en vacío; en el sexto, de la tercera en el tercero; en el séptimo, de las segundas en vacío; en el octavo de la segunda pisada en el primero; en el noveno, de la misma [p.19] en el segundo; y en el décimo, de las cuartas en vacío, teniendo cuidado de ponerlos derechos para que en las demás cuerdas hagan las voces que les corresponden, como igualmente de escoger para este efecto una prima de buen tono, para que salga perfectamente entrastada y arreglada.

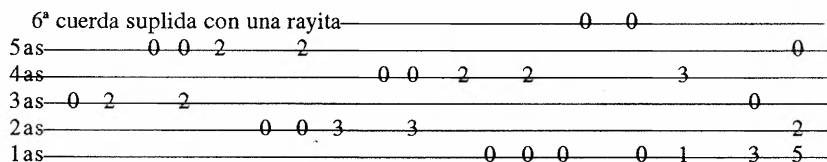
## CAPÍTULO IV

### **De la regla general de templar la guitarra y prueba práctica de estarlo perfectamente**

1. En el modo de templar este instrumento usan los músicos de variedad, pero la regla general que se va a dar es la más firme, fácil y de la que ellos se valen para probar el método que siguen, bastando el que el aficionado la sepa, respecto a que de las demás, con el tiempo y ejercicio, adquirirá su intelecto.

2. [p. 20] Lo primero y principal que se requiere para templar perfectamente este instrumento es el oído, porque de él depende el poder ajustar e igualar las cuerdas. Suponiéndolo bueno, se empezará a ejecutar por las terceras, sin subirlas mucho, para que las demás puedan llegar a tono, igualándolas de modo que formen una propia voz. Estas, pisadas en el segundo traste, la han de hacer con la quinta en vacío, y el bordón una octava más baja de ella; después, con la otra quinta sujeta en la segunda división, se ajustan las segundas en vacío; pisadas éstas en la tercera ha de ser igual con la cuarta en vacío, templando el entorchado o bordón otra más baja; con las cuartas, heridas en el segundo traste, se ajustan las primas en vacío; el entorchado, o cuerda de la sexta orden, se iguala con las primas en blan-[p.21]-co, formando una octava más baja de ellas; y el bordón, otra también más baja del dicho sextillo.

3. Nótese, para mayor claridad, la demostración práctica que sigue, para más instrucción de lo explicado.[FIG. 2]



EJEMPLO PRÁCTICO  
OCTAVAS Y PRUEBA DEL TEMPLAR

4. De modo que observando con puntualidad la regla dada arriba y siendo las cuerdas de buena calidad, saldrá sin duda bien ajustada y arreglada la guitarra, previniendo que si alguna por falsa ascendiere o descendiere del preciso tono y voz que debe tener, se procurará compartir la diferencia, de forma que no se perciba mucho la disonancia, concordándola al oído lo más que sea posible.

## [p.22] CAPÍTULO V

### De lo que es punto y su número según los estilos castellano, italiano y catalán

1. Explicado ya el modo de templar la guitarra, sigue ahora el demostrar qué cosa es punto, cuántos, de lo que constan y cómo se llaman conforme los estilos castellano, italiano y catalán. Y así digo que el punto es una disposición hecha con los dedos apretados encima de los trastes o mástil del instrumento.
2. Así mismo, el punto se compone de signo, disposición, figura y consonancia. El signo es la primitiva y principal voz sobre que se forman las demás por su orden; la disposición es la comodidad que se busca en los dedos para la formación [p.23] o construcción del punto; la figura es la que hace la mano en cada uno; y la consonancia, porque su composición guarda la regla general de acompañarse: los signos naturales con tercera, quinta y octava; los sostenidos, de tercera y sexta; y los bemolados, de tercera y quinta, o sexta, para cuya inteligencia se hallará la instrucción en el tratado tercero. Previniendo que, aunque se dice hallarse en cada postura tres voces distintas, no por eso dejan de poderse juntar otras en la misma posición.
3. El estilo castellano señala doce puntos nombrándolos cruzado +, patilla P, 1, 2, hasta diez, con los cuales no se puede tocar un tañido por

doce partes distintas. El italiano pone veinte y los llama por el abecedario, en esta forma: +, A, B, C, etc. El catalán figura veinticuatro, dividiéndolos en la mitad naturales y la otra mitad bemolados, [p.24] los que señalan por guarismo, así: 1n, 2n, 3n, 4n, etc., 1b, 2b, 3b, 4b, etc., refiriéndose los naturales a los primeros de la *n* y los números con *b* a los bemolados. Este es el mejor de los tres, pudiéndose con él y el antecedente tocar por doce tonos diversos.

## CAPÍTULO VI

### **Del número de los signos naturales, sostenidos, bemolados y con tercera menor o bemolada del nuevo método que se establece y su configuración**

1. No solamente me parece más útil y provechoso para el principiante el nuevo modo que propongo y explico, por las razones que apunté en mi prólogo, sino también por la de que distintamente podrá conservar en la memoria los siete [p.25] nombres de los signos (que aunque sean de cualquiera clase no varían) que no doce números, veinte letras o veinticuatro puntos que contienen los estilos castellano, italiano y catalán, adquiriendo al propio tiempo conocimiento de sus consonancias llanas, de los que sin duda le resultará más aptitud y agilidad para el punteo y acompañamiento; y respecto a que mi intento no se dirige a que aprendan por cifra (aunque la enseñe) desde luego empiezo a dar la explicación por los signos, señalando los naturales, con sus letras indiciales, a saber G, A, B, C, D, E y F. Los sostenidos con ellas y una *s* pequeña, así Gs, As, etc. Los bemolados con la letra y *b*: Gb, Ab, Bb, etc. Y los que admiten tercera menor, o bemolada, con un tres encima de sus prevenciones, v.g.: G<sup>3</sup>, As<sup>3</sup>, Bb<sup>3</sup>, que se leerán Gsolreut natural con la tercera menor, Alamire sostenido con la tercera idem, [p.26] Bfabmi bemol con su tercera también bemolada, etc.

2. Y para mayor claridad váyanse observando con atención los capítulos VII hasta el XII inclusivos, donde se verán demostrados por las clases que les corresponden. Los nombres de los signos que pertenecen a las siete letras anteriormente dichas, son los siguientes:

5

---

NOMBRES DE LOS SIGNOS

---

10

Gsolreut  
 Alamire  
 Bfabmi  
 Csolfaut  
 Dlasolre  
 Elami  
 Ffaut.

3. De estos siete signos naturales, cinco tienen sostenido y cinco bemol como abajo se expresa, no poniendo más números [p.27] de cada clase porque el Bfabmi y Elami no admiten para el rasgueo el primer accidente, así como el Ffaut y Csolfaut no reciben el segundo.

5

---

SIGNOS ACCIDENTALES

---

10

| <i>Sostenidos</i> | <i>Bemolados</i> |
|-------------------|------------------|
| Gsolreut          | Gsolreut         |
| Alamire           | Alamire          |
| Csolfaut          | Bfabmi           |
| Dlasolre          | Dlasolre         |
| Ffaut             | Elami            |

4. Igualmente, de los mismos signos naturales, los cuatro (que son Gsolreut, Bfabmi, Csolfaut y Ffaut) tienen tercera menor; de los sostenidos, el Ffaut (aunque no con mucha propiedad) y de los bemolados, el Alamire, Bfabmi, Dlasolre y Elami, como se patentiza en la demostración de la vuelta.

5

---

SIGNOS NATURALES, SOSTENIDOS Y BEMOLADOS  
QUE ADMITEN LA TERCERA MENOR.

---

10

Gsolreut natural  
 Bfabmi, idem  
 Csolfaut, idem  
 Ffaut, idem  
 Ffaut sostenido  
 Alamire bemolado

15

Bfabmi, idem  
 Dlasolre, idem  
 Elami, idem

5. Se hace preciso, para evitar confusión al principiante, ir declarando separadamente el modo de formar las posturas que a cada signo pertenece según su clase, concluyendo con estas dos advertencias: la una, que el dedo que está inmediato al grueso se llama índice; el que le sigue, largo; el [p.29] otro, anular; y el otro, pequeño; y la otra, que los puntitos que se estampan a la parte posterior de los números en la demostración que de los signos se hace, corresponden: el uno, al dedo índice; los dos, al largo; los tres, al anular; los cuatro, al pequeño; y los cinco, al pulgar o grueso, lo que se pone para mayor claridad e inteligencia.

## CAPÍTULO VII

**Del modo de ejecutar los signos naturales, poniéndose otros equivalentes a continuación para que de unos u otros use el principiante**

1. Aunque en esta explicación se trata directamente de los signos, adviértase que las señales que se ponen al fin del primer párrafo de cada signo, se refieren: el primer número, al estilo castellano; la [p.30] letra, al italiano; y el número con *n* o *b* al catalán, lo que ejecuta por si el aficionado quiere usar de alguno de ellos, no tenga que hacer más que mudar el nombre del signo en guarismo o letras.

### SIGNOS NATURALES

2. **Gsolreut.** El Gsolreut natural se hace poniendo el dedo pequeño a las primas y el anular a las segundas, ambos en el tercer traste; el índice, a las quintas en el segundo; y el largo, a las sextas en el tercero, quedando en vacío las terceras y cuartas. El bajo está en las sextas; el alto, en las quintas; y el tiple, en las cuartas. Las primas y sextas son iguales con las terceras; y las segundas, con las cuartas. 1 A 4n.
3. [p.31] *Su diferencia.* El punto equivalente al Gsolreut natural se ejecuta poniendo el dedo índice tendido en el tercer traste, pisando las primas, segundas y sextas; el largo, a las terceras en el cuarto; el peque-

ño, a las cuartas y el anular a las quintas, ambos en la quinta división; es la  
5 postura mejor, aunque la anterior es buena y la más común.

4. **Alamire.** Este signo se ejecuta poniendo el dedo índice a las segundas en el primer traste; el anular, a las terceras, y el largo a las cuartas, ambos en la segunda ligadura, quedando en vacío las primas, quintas y sextas. El bajo se halla en las quintas; el alto, en las segundas; y el tiple, en las primas.  
5 Estas, las cuartas y sextas hacen una voz y las terceras con las quintas son iguales. 6 D 2b.

5. [p.32] *Su diferencia.* Se pone el índice tendido en el quinto traste, sujetando las primas, segundas, terceras y sextas; el pequeño, a las cuartas; y el anular, a las quintas, ambos en la séptima ligadura. Todas las cuerdas están pisadas.

6. **Bfabmi.** El Bfabmi natural se practica poniendo el índice tendido en el segundo traste, pisando las primas, quintas y sextas; el pequeño, en las segundas; el anular, a las terceras; y el largo, a las cuartas, todos tres en la cuarta división. Las cuerdas están todas sujetas. El bajo está en las quintas;  
5 el alto, en las segundas; y el tiple, en las primas; éstas, las cuartas y sextas son iguales y las terceras con las quintas. 8 H2 12n.

7. *Su diferencia.* Se pone el dedo índice tendido en el [p.33] séptimo traste, sujetando en él las primas, segundas y sextas; el largo, a las terceras, en el octavo; el pequeño, a las cuartas; y el anular, a las quintas, ambos en la novena ligadura.

8. **Csolfaut.** El Csolfaut natural se hace poniendo el dedo índice en las segundas, en el primer traste; el largo, a las cuartas, en el segundo; y el anular, a las quintas en el tercero, quedando sin pisar las primas, terceras y sextas. El bajo está en las quintas; el alto, en las cuartas o primas; y el tiple; en  
5 las terceras. Las primas y sextas son iguales con las cuartas; y las segundas, con las quintas. 2 B 5n.

9. *Su diferencia.* Se pone el dedo índice tendido en el tercer traste pisando las primas, quintas y sextas; el pequeño a las segundas; el [p.34] anular a las terceras y el largo a las cuartas, todos tres en el quinto traste.

10. **Dlasolre.** El Dlasolre natural se practica poniendo el dedo índice a las primas en el primer traste; el anular a las segundas en el tercero, el largo a las terceras en el segundo y el pulgar (si se puede y, si no, no se tocará) por la espalda del mástil pisa las sextas en la primera ligadura; en este punto  
5 quedan en vacío las cuartas y quintas. El bajo está en las cuartas; el alto, en las primas; y el tiple, en las terceras. Las primas son iguales con las sextas, las segundas con las cuartas y las terceras con las quintas. 5 E 3b.



11. *Su diferencia.* Se ejecuta poniendo el índice tendido en el quinto traste, pisando las primas, quintas y sextas; el largo a las segundas en [p.35] el sexto; el pequeño a las terceras y el anular a las cuartas, ambos en el séptimo.

12. **Elami.** El Elami natural se practica poniendo el dedo anular a las cuartas y el largo a las quintas, ambos en el segundo traste, y quedan en vacío las primas, segundas, terceras y sextas. El bajo está en las cuartas, el alto en las terceras y el tiple en las segundas; las primas y sextas son  
5 iguales con las cuartas; y las segundas, con las quintas. + 1b.

13. *Su diferencia..* Se pone el índice en el segundo traste pisando las cuartas y quintas, el anular a las terceras en el cuarto, el pequeño a las segundas en el quinto y el largo a las primas en el tercero.

14. **Ffaut.** El Ffaut natural se hace poniendo el [p.36] dedo índice tendido en el primer traste, pisando las primas, segundas y sextas; el largo a las terceras en el segundo; el pequeño a las cuartas y el anular a las quintas, ambos en el tercer traste; todas las cuerdas están sujetas.  
5 El bajo se halla en las cuartas o sextas; el alto en las terceras y el tiple en las segundas; las primas, cuartas y sextas forman una propia voz; y las segundas, con las quintas. 3 G 6n.

15. *Su diferencia.* Se pone el índice en el tercer traste, sujetando las cuartas y quintas; el largo a las terceras, en el quinto; el pequeño, a las segundas en el sexto; y el anular, a las primas en el quinto. La sexta no se ha de tocar en este punto. [FIG.3]

|    |    |     |    |    |    |    |
|----|----|-----|----|----|----|----|
| 1  | 6  | 8   | 2  | 5  |    | 3  |
| A  | D  | H2  | B  | E  | +  | G  |
| 4n | 2b | 12n | 5n | 3b | 1b | 6n |

|       |      |       |       |      |      |      |
|-------|------|-------|-------|------|------|------|
| 3...  | 2.   |       | 1.... |      |      | 1.   |
| 2.    | 2.   | 3...  |       |      | 2.   | 3... |
|       | 2... | 4...  | 2.    |      | 2... | 3... |
|       | 2... | 4...  |       | 2.   |      | 2.   |
| 3...  | 1.   | 4.... | 1.    | 3... |      | 1.   |
| 3.... | 2.   |       | 1.    |      |      | 1.   |

|       |       |       |       |       |       |      |
|-------|-------|-------|-------|-------|-------|------|
| G     | A     | B     | C     | D     | E     | F    |
| 3.    | 5.    | 7.    | 3.    | 5.    |       |      |
| 5...  | 7...  | 9...  | 3.    | 5.    | 2.    | 3.   |
| 5.... | 7.... | 9.... | 5...  | 7...  | 2.    | 3.   |
| 4...  | 5.    | 8.    | 5...  | 7.... | 4...  | 5... |
| 3.    | 5.    | 7.    | 5.... | 6...  | 5.... | 6... |
| 3.    | 5.    | 7.    | 3.    | 5.    | 3.    | 5... |

|   |   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|---|
| G | A | B | C | D | E | F |
|---|---|---|---|---|---|---|

[p.37] EJEMPLO PRÁCTICO

DE LA DISPOSICIÓN DE LOS SIGNOS NATURALES Y SUS EQUIVALENTES.

## CAPÍTULO VIII

De los signos que demuestran de sostenido,  
con sus posturas equivalentes

1. Queda ya prevenido que de los siete signos naturales, los cinco admiten o demuestran de sostenido, y éstos son el Gsolreut, Alamire, Csolfaut, Dlasolre y Ffaut, cuyos puntos se forman y disponen de la suerte que sigue.

2. **Gsolreut sostenido.** El punto que corresponde al Gsolreut sostenido [p.38] se hace poniendo el dedo índice a las terceras en el primer traste, el anular a las cuartas y el largo a las quintas, ambos en la segunda división y quedan en vacío las primas, segundas y sextas. El bajo está en las terceras; el alto, en las segundas; y el tiple, en las primas; éstas, cuartas y sextas son iguales; y las quintas, con las segundas. 7 F 1n.

3. *Su diferencia.* Se pone el dedo índice tendido en el segundo traste pisan-do las cuartas y quintas; el largo, a las terceras en el cuarto; el pequeño, a las segundas en el quinto; y el anular, a las primas en la cuarta ligadura.

4. **Alamire sostenido.** El Alamire sostenido se ejecuta poniendo el índice tendido en el segundo traste, sujetando las primas, segundas y sextas; el largo, a las terceras en el tercero; el [p.39] pequeño, a las cuartas; y el anular, a las quintas, ambos en la cuarta división. Todas las cuerdas están pisadas. El bajo se halla en las terceras; el alto, en las segundas; y el tiple, en las primas; éstas, las cuartas y sextas son iguales, y las segundas y quintas. 9 G2 11n.

5. *Su diferencia.* Se pone el dedo índice en el cuarto traste, sujetando las cuartas, quintas y sextas; el anular, a las primas en el sexto; el pequeño, a las segundas en el séptimo; y el largo, a las terceras en el sexto. Todas las cuerdas están pisadas.

6. **Csolfaut sostenido.** El Csolfaut sostenido se ejecuta poniendo el dedo anular a las segundas, el largo a las terceras y el índice a las cuartas, todos tres en la segunda ligadura, quedando en vacío las primas, quintas y sextas. El bajo está en las segundas, el alto en las primas y el tiple [p.40] en las terceras. Las primas, cuartas y sextas son iguales; y las terceras, con las quintas. Ordinariamente ponen los dedos para este punto de otra forma: el largo a las segundas en el dicho segundo traste y el índice a las terceras y cuartas pisán-dolas en el mismo. De cualquiera suerte está bien hecho. P I 2n.

7. *Su diferencia.* Se pone el dedo índice en el quinto traste sujetan-do las primas, segundas y sextas; el largo en las terceras en el sexto; el pequeño en las cuartas y el anular en las quintas, ambos en la [séptima] división.

8. **Dlasolre sostenido.** Para ejecutar el punto que corresponde al Dlasolre sostenido se pone el dedo pequeño a las primas en el segundo traste; el anular, a las terceras en el mismo; el [p.41] índice, a las cuartas en el primero; y el largo, a las quintas en el referido segundo traste, pisando también las sextas, si se puede, para que salga más perfecto. Quedan en vacío las segundas.  
 5 El bajo está en las cuartas, el alto en las primas y el tiple en las segundas; éstas son iguales con las quintas; y las primas, con las sextas.

9. **Advertencia:** Que aunque este punto no lo traten los estilos castellano, italiano y catalán, es preciso para el que se trata, por cuanto todos los signos que admiten sostenido tienen su disposición como será demostrado, y así este tratado contiene veinticinco, sin las diferencias que añado más fáciles, según se puede reconocer, habiendo ellos suplido esta postura con la consonancia del Bfabmi natural, que queda explicado, contra las reglas establecidas de tercera y sexta [p.42] en las de esta clase.

10. **Ffaut sostenido.** El punto que corresponde al Ffaut sostenido se ejecuta poniendo el dedo largo a las primas en el segundo traste; el anular, a las segundas en el tercero; el índice, a las terceras en el segundo; y el pulgar, en las sextas en el propio segundo (si no se puede no se tocará esta cuerda) quedando en blanco las cuartas y quintas. El bajo pertenece a las sextas; el alto, a las terceras; y el tiple, a las segundas. Las primas y sextas han de ser iguales; las segundas, con las cuartas; y las terceras, con las quintas. + C 3n.

11. *Su diferencia.* Se pondrá el dedo índice en el quinto traste, sujetando las primas, quintas y sextas; el pequeño, a las segundas; el anular, a las terceras; y el largo, a las quintas, [p.43] todos tres en la séptima ligadura. [FIG. 4]

|       |     |        |     |     |
|-------|-----|--------|-----|-----|
| 7     | 9   | P      |     | +   |
| F     | G2  | I      |     | C   |
| 1n    | 11n | 2n     |     | 3n  |
| <hr/> |     |        |     |     |
|       | 2.  |        | 2.  | 2.  |
| 2.    | 4.  |        | 2.  |     |
| 2.    | 4.  | 2.     | 1.  |     |
| 1.    | 3.  | 2.     | 2.  | 2.  |
|       | 2.  | 2.     |     | 3.  |
|       | 2.  |        | 2.  | 2.  |
| <hr/> |     |        |     |     |
| G s   | A s | C s    | D s | F s |
| <hr/> |     |        |     |     |
|       | 4.  | 5.     |     | 5.  |
| 2.    | 4.  | [7]... |     | 5.  |
| 2.    | 4.  | [7]... |     | 7.  |
| 4.    | 6.  | 6.     |     | 7.  |
| 5.    | 7.  | 5.     |     | 7.  |
| 4.    | 6.  | 5.     |     | 5.  |
| <hr/> |     |        |     |     |
| G s   | A s | C s    | D s | F s |

EJEMPLO PRÁCTICO  
DE LOS SIGNOS SOSTENIDOS Y SUS EQUIVALENTES.

## CAPÍTULO IX

## De los signos que demuestran de bemol y sus posturas equivalentes

1. Igualmente, de los expresados signos admiten el bemol el Gsolreut, Alamire, Bfabmi, Dlasolre y Elami, cuya construcción de posturas es en la forma que continúa.

2. **Gsolreut bemolado.** El Gsolreut bemolado se ejecuta poniendo el índice tendido en el segundo traste [p.44] pisando las primas, quintas y sextas; el largo, a las segundas en el tercero; el pequeño, a las terceras; y el anular, en las cuartas, ambos en el cuarto traste. El bajo está en las cuartas; el alto, en las terceras; y el tiple, en las segundas. Las primas, cuartas y sextas son iguales; y las segundas, con las quintas. 10 K2 12b.

3. *Su diferencia.* Se pone el dedo índice tendido en el séptimo traste, pisando las primas, segundas, terceras y sextas; el pequeño, a las cuartas; y el anular, a las quintas, ambos en la novena ligadura.

4. **Alamire bemolado.** El Alamire bemolado se hace poniendo el dedo índice tendido en el cuarto traste, pisando en él las primas, segundas y sextas; el largo, a las terceras en el quinto; el pequeño, en las cuartas; y el [p.45] anular, en las quintas, ambos en la sexta división. El bajo está en las cuartas; el alto, en las terceras; y el tiple, en las segundas. Las primas, cuartas y sextas son iguales ;y las segundas, con las quintas N 9n.

5. *Su diferencia.* Se pone el índice en el sexto traste, pisando las cuartas y quintas; el largo, a las terceras en el octavo; el pequeño, a las segundas en el noveno; y el anular, a las primas en el octavo; téngase cuidado de no tocar la sexta orden, porque disuena.

6. **Bfabmi bemolado.** El Bfabmi bemolado tiene su disposición poniendo el dedo índice tendido en el primer traste, pisando las primas, quintas y sextas; el pequeño, a las segundas; el anular, a las terceras; y el largo, a las cuartas, todos tres en la tercera ligadura. El bajo está en las quintas; el alto, en las segundas; y el [p.46] tiple, en las primas; éstas, las cuartas y sextas son iguales; y las terceras, con las quintas. 4 H 7n.

7. *Su diferencia.* Se pone el índice pisando las primas, segundas y sextas en el sexto traste; el largo, a las terceras en el séptimo; el pequeño, a las cuartas; y el anular, a las quintas, ambos en la octava ligadura.

8. **Dlasolre bemolado.** El Dlasolre bemolado se ejecuta poniendo el dedo índice en el cuarto traste, pisando las primas, quintas y sextas; el

pequeño a las segundas, el anular a las terceras y el largo a las cuartas, todas tres en la sexta ligadura. El bajo está en las quintas, el alto en las segundas y el tiple en las primas; éstas, las cuartas y sextas son iguales y las terceras con las quintas. &<sup>a</sup> 10n.

9. [p. 47] *Su diferencia.* Se pone el índice en el primer traste pisando las primas, terceras y sextas; el largo a las segundas en el segundo; el anular a las cuartas en el tercero y el pequeño a las quintas en el cuarto; éste es el punto que señalan los estilos italiano y catalán con los de arriba y corresponde su consonancia a este signo, pero por ser el anterior más fácil y de la misma perfección se puso primeramente para que se use de él.

10. **Elami bemolado.** El Elami bemolado se hace poniendo el dedo índice tendido en el primer traste pisando las cuartas, quintas y sextas; el anular, a las primas en el tercero; el pequeño, a las segundas en el cuarto; y el largo, a las terceras en el tercero. El bajo se halla en las cuartas; el alto, en las primas; y el tiple, en las terceras. Las segundas son iguales [p.48] con las cuartas; y las terceras, con las quintas. M 8n.

11. *Su diferencia.* Se ejecuta poniendo el dedo índice tendido en el sexto traste, pisando las primas, quintas y sextas; el pequeño, a las segundas; el anular, a las terceras; y el largo, a las cuartas, todas tres en la octava ligadura. [Fig. 5]

| 10        | 4         |           |                |           |
|-----------|-----------|-----------|----------------|-----------|
| K[2]      | N         | H         | & <sup>a</sup> | M         |
| 12b       | 9n        | 7n        | 10n            | 8n        |
| 2.        | 4.        | 1.        | 4.             | 1.        |
| 2.        | 6...      | 1.        | 4.             | 1.        |
| 4...      | 6...      | 3...      | 6...           | 1.        |
| 4...      | 5...      | 3...      | 6...           | 3...      |
| 3.        | 4.        | 3...      | 6...           | 4...      |
| 2.        | 4.        | 1.        | 4.             | 3...      |
| <b>Gb</b> | <b>Ab</b> | <b>Bb</b> | <b>Db</b>      | <b>Eb</b> |
| 7.        | 6.        | 1.        | 6.             |           |
| 9...      | 6.        | 8...      | 4...           | 6.        |
| 9...      | 6.        | 8...      | 3...           | 8...      |
| 7.        | 8.        | 7.        | 1.             | 8...      |
| 7.        | 9...      | 6.        | 2.             | 8...      |
| 7.        | 8...      | 6.        | 1.             | 6.        |
| <b>Gb</b> | <b>Ab</b> | <b>Bb</b> | <b>Db</b>      | <b>Eb</b> |

#### EJEMPLO PRÁCTICO

DE LOS SIGNOS BEMOLADOS Y SUS EQUIVALENTES.

## [p.49] CAPÍTULO X

De los signos naturales con tercera menor, o bemolados,  
y sus equivalentes

1. Igualmente de los siete signos naturales, los cuatro que son Gsolreut, Bfabmi, Csolfaut y Ffaut, tienen tercera bemolada o menor, los cuales se disponen de la forma que sigue.

2. **Gsolreut natural con tercera bemolada.** El punto que corresponde al Gsolreut natural con la tercera bemolada se hace poniendo el dedo índice tendido en el tercer traste, pisando las primas, segundas, terceras y sextas; el pequeño a las cuartas y el anular a las quintas, ambas en la quinta ligadura; el bemolado está en las terceras. Este punto lo traen los [p.50] estilos italiano y catalán de este modo: poniendo el pequeño a las primas y el anular a las segundas en el tercer traste, el índice a las quintas en el primero y el largo a las sextas en el tercero. De una forma u otra se puede practicar por componerse ambos de unas propias consonancias. O 4b.

3. *Su diferencia.* Se pone el índice en el quinto traste, pisando las cuartas y quintas; el anular, a las terceras en el séptimo; el pequeño, a las segundas en el octavo; y el largo, a las primas en el sexto.

4. **Bfabmi natural con tercera menor.** Las posturas principal y equivalente que quedan explicadas para el Gsolreut bemol son las mismas que corresponden a este signo de Bfabmi natural [p.51] con la tercera menor, aunque son más propias de éste, pero de todas suertes que se nombren sirven generalmente a ambos.

5. **Csolfaut natural con tercera menor.** El Csolfaut natural con tercera bemolada se ejecuta poniendo el dedo índice tendido en el tercer traste, pisando las primas, quintas y sextas; el largo, a las segundas en el cuarto; el pequeño, a las terceras y el anular a las cuartas, ambos en la quinta ligadura; el bemolado se halla en las segundas. L 5b.

6. *Su diferencia.* Se pone el dedo pequeño en las segundas en el cuarto traste; el anular, a las primas en el tercero; el índice, a las cuartas en el primero; y el largo, a las quintas en la tercera ligadura. Así traen este punto los modos italiano y catalán.

7. [p.52] **Ffaut natural con tercera menor.** El Ffaut natural con la tercera menor se ejecuta poniendo el dedo índice tendido en el primer traste, pisan-

do las primas, segundas, terceras y sextas; el pequeño a las cuartas y el anular a las quintas, ambos en el tercero; el bemolado está en las terceras. P 6b.

8. *Su diferencia.* Se pone el índice tendido en el tercer traste sujetando las cuartas y quintas; el anular, a las terceras en el quinto; el pequeño, a las segundas en el sexto; y el largo, a las primas en el cuarto.[FIG. 6]

| O                    | L                    | P                    |                      |
|----------------------|----------------------|----------------------|----------------------|
| 4b                   | 5b                   | 6b                   |                      |
| 3.                   | [2.]                 | 3.                   | 1.                   |
| 5...                 | [2.]                 | 3.                   | 3...                 |
| 5....                | [4...]               | 5....                | 3....                |
| 3.                   | [4...]               | 5....                | 1.                   |
| 3.                   | [3..]                | 4.                   | 1.                   |
| 3.                   | [2.]                 | 3.                   | 1.                   |
| <b>G<sup>3</sup></b> | <b>B<sup>3</sup></b> | <b>C<sup>3</sup></b> | <b>F<sup>3</sup></b> |

|                      |                      |                      |                      |
|----------------------|----------------------|----------------------|----------------------|
| 7.                   |                      |                      |                      |
| 5.                   | 9...                 | 3.                   | 3.                   |
| 5.                   | 9....                | 1.                   | 3.                   |
| 7...                 | 7.                   | 5....                |                      |
| 8....                | 7.                   | 4....                | 6....                |
| 6...                 | 7.                   | 3...                 | 4...                 |
| <b>G<sup>3</sup></b> | <b>B<sup>3</sup></b> | <b>C<sup>3</sup></b> | <b>F<sup>3</sup></b> |

EJEMPLO PRÁCTICO DE LOS SIGNOS NATURALES CON LA TERCERA BEMOLADA Y SUS EQUIVALENTES

## [p.53] CAPÍTULO XI

### De los signos sostenidos con la tercera bemolada y sus equivalentes

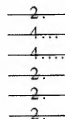
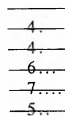
1. De los signos sostenidos solamente el Ffaut es el que admite la tercera menor o bemolada, siendo el modo de practicar su postura como sigue.

2. **Ffaut sostenido con tercera menor.** Se ejecuta poniendo el dedo índice tendido en el segundo traste sujetando las primas, segundas, terceras y sextas; el pequeño, a las cuartas, y el anular a las quintas, ambos en la cuarta ligadura; el bemol se supone en las terceras. P2 11b.

3. *Su diferencia.* Se pone el índice en el cuarto traste pisando [p.54] las cuartas y quintas, el anular a las terceras en el sexto, el pequeño a las segundas en el séptimo y el largo a las primas en el quinto. [FIG.7]

P2

11b

Fs<sup>3</sup>Fs<sup>3</sup>

## EJEMPLO PRÁCTICO

DEL SIGNO SOSTENIDO QUE ADMITE LA TERCERA MENOR Y SU POSTURA EQUIVALENTE

## CAPÍTULO XII

## De los signos que demuestran de bemol con la tercera menor y sus equivalentes

1. De los signos bemolados que ya quedan explicados admiten la tercera menor el Alamire, Bfabmi, Dlasolre y Elami, cuyas disposiciones se forman [p.55] del siguiente modo:

2. **Alamire bemolado con tercera menor.** El Alamire bemolado con tercera menor se hace poniendo el dedo índice tendido en el cuarto traste, pisando las primas, segundas, terceras y sextas; el pequeño a las cuartas y el anular a las quintas, ambos en la sexta ligadura; el bemolado se halla en las terceras. N+ 9b.

3. *Su diferencia.* Se pone el índice en el sexto traste pisando las cuartas y quintas; el anular, a las terceras en el octavo; el pequeño, a las segundas en el noveno; y el largo, a las primas en el séptimo.

4. **Bfabmi bemolado con la tercera menor.** Para hacer el Bfabmi bemolado con la tercera menor se pone el dedo índice [p.56] tendido en el primer traste, pisando las primas, quintas y sextas; el largo, a las segundas en el segundo; el pequeño, a las terceras; y el anular, a las cuartas, ambos en la tercera ligadura; el bemol está en las segundas. K 7b.



5. *Su diferencia.* Se pone el índice tendido en el sexto traste pisando las primas, segundas, terceras y sextas; el pequeño a las cuartas y el anular a las quintas, ambos en la novena división.

6. **Dlasolre bemolado con tercera menor.** El Dlasolre bemolado con su tercera menor se ejecuta poniendo el dedo índice tendido en el cuarto traste, pisando las primas, quintas y sextas; el largo, a las segundas en el quinto; el pequeño, a las terceras; y el anular, a las [p.57] cuartas, ambos en la sexta ligadura; el bemolado se halla en la segunda. &+ 10b.

7. **Elami bemolado con tercera menor.** El Elami bemolado con su tercera menor se ejecuta poniendo el dedo índice tendido en el primer traste, pisando las cuartas, quintas y sextas; el largo, a las primas en el segundo; el pequeño, a las segundas en el cuarto; y el anular, a las terceras en el tercero; el bemolado está en las primas M+ 8b. [FIG.8]

| N+                                                              | K    | &°+  | M+   |
|-----------------------------------------------------------------|------|------|------|
| 9b                                                              | 7b   | 10b  | 8b   |
| 4.                                                              | 1.   | 4.   | 1.   |
| 6...                                                            | 1.   | 4.   | 1.   |
| 6...                                                            | 3... | 6... | 1.   |
| 4.                                                              | 3... | 6... | 3... |
| 4.                                                              | 2... | 5... | 4... |
| 4.                                                              | 1.   | 4.   | 2... |
| Ab <sup>3</sup> Bb <sup>3</sup> Db <sup>3</sup> Eb <sup>3</sup> |      |      |      |
| 6.                                                              |      |      |      |
| 6. 9...                                                         |      |      |      |
| 6. 9...                                                         |      |      |      |
| 8...                                                            |      |      |      |
| 9.... 6.                                                        |      |      |      |
| 7... 6.                                                         |      |      |      |
| Ab <sup>3</sup> Bb <sup>3</sup> Db <sup>3</sup> Eb <sup>3</sup> |      |      |      |

EJEMPLO PRÁCTICO DE LOS SIGNOS BEMOLADOS CON TERCERA MENOR Y SUS EQUIVALENTES

8. Según queda demostrado, los siete signos, [p.58] sus sostenidos, bemoles y con tercera menor, ascienden a veinticinco puntos, de los que se le han puesto [diferencia] a los veintidós dichos semejantes en la consonancia, para que el aficionado se valga de ellos siempre que quiera, y a los tres signos que faltan no les ha señalado diferencia por ser su cejuela muy baja, bastando para curiosidad y primor los relacionados.

## CAPÍTULO XIII

**Del modo con que con dichos puntos o signos se forma  
toda especie de sones, por doce partes distintas**

1. Con los explicados veinticinco puntos sobre los siete signos se pueden tocar toda clase de sones por doce partes diversas. Trataré aquí cómo se forman unos [p.59] pasacalles y folías italianas por los dichos doce modos, los cuales servirán de extracto o regla para los demás, 5 pues de la propia suerte se pueden sacar villanos, canarios, gaitas, fandangos, seguidillas, marchas, etc. entendidos aquellos tañidos.
2. Los pasacalles están compuestos de tres puntos que son v.g. Gsolreut sostenido, Csolfaut sostenido y Bfabmi natural. El primer signo se toca dos veces y los demás una. El modo de tañerlos por doce partes es el siguiente.
3. *Primera diferencia.* La primera diferencia se hace de Gsolreut sostenido al Csolfaut sostenido, de éste al Bfabmi natural y después al Gsolreut dicho, donde concluye.
4. *Segunda.* Cuando se toca el Csolfaut y de éste se va al Ffaut, después al Gsolreut y se vuelve al [p.60] expresado Csolfaut, todos tres signos sostenidos.
5. *Tercera.* Cuando se toca por el Ffaut sostenido, se va al Gsolreut natural y de éste al Csolfaut sostenido y se vuelve al mismo Ffaut.
6. *Cuarta.* Cuando es por Gsolreut, se va al Csolfaut, naturales; de éste al Ffaut sostenido y luego al Gsolreut.
7. *Quinta.* Cuando es por Csolfaut se va al Ffaut; de éste al Gsolreut y concluye en dicho Csolfaut, todos naturales.
8. *Sexta.* Cuando es por Ffaut natural se pasa de éste al Bfabmi bemolado, sigue el Csolfaut natural y finaliza en el dicho Ffaut.
9. [p.61] *Séptima.* Cuando es por Bfabmi bemol se va al Elami también bemolado, de éste al Ffaut natural y acaba en el mismo Bfabmi.
10. *Octava.* Cuando es por Elami se va al Alamire, de éste al Bfabmi y vuelve al propio Elami, todos bemolados.
11. *Novena.* Cuando se toca por Alamire se va al Dlasolre, de éste al Elami y concluye en Alamire, todos bemolados.
12. *Décima.* Cuando es por Dlasolre bemol se va al Alamire sostenido, de éste al Alamire bemolado y concluye en el dicho Dlasolre.
13. *Undécima.* Cuando se va del Alamire sostenido al Bfabmi natural, de éste al Dlasolre bemol y finaliza en el propio Alamire.

14. [p.62] *Duodécima*. Cuando es por Bfabmi natural se va al Gsolreut sostenido; de éste al Alamire también sostenido y acaba en dicho Bfabmi.

15. Para que el aficionado adquiera conocimiento del modo con que se escriben estas diferencias por los expresados doce tonos o partes, se ponen extractados estos mismos pasacalles.[Fig. 9]

|     |                        |    |    |    |    |
|-----|------------------------|----|----|----|----|
| 1ª  | Por Gsolreut sostenido | Gs | Cs | B  | Gs |
| 2ª  | Por Csolfaut idem      | Cs | Fs | Gs | Cs |
| 3ª  | Por Ffaut idem         | Fs | G  | Cs | Fs |
| 4ª  | Por Gsolreut natural   | G  | C  | Fs | G  |
| 5ª  | Por Csolfaut idem      | C  | F  | G  | C  |
| 6ª  | Por Ffaut idem         | F  | Bb | C  | F  |
| 7ª  | Por Bfabmi bemolado    | Bb | Eb | F  | Bb |
| 8ª  | Por Elami idem         | Eb | Ab | Bb | Eb |
| 9ª  | Por Alamire idem       | Ab | Db | Eb | Ab |
| 10ª | Por Dlasolre idem      | Db | As | Ab | Db |
| 11ª | Por Alamire sostenido  | As | B  | Db | As |
| 12ª | Por Bfabmi natural     | B  | Gs | As | B  |

EJEMPLO PRÁCTICO  
DE LAS DIFERENCIAS DE LOS PASACALLES.

16. [p.63] Las folías italianas se sacan de la propia similitud de los pasacalles, como se advierte en la demostración que sigue, previniendo que siempre que lo que se haya de tocar empiece por alguno de los puntos que están figurados en los pasacalles, se ha guardar la orden que tienen para la transportación, y si por los que se señalan las folías, por el que éstos guardan.[Fig. 10]

|     |     |    |     |    |    |    |     |    |     |    |     |    |    |    |     |     |     |
|-----|-----|----|-----|----|----|----|-----|----|-----|----|-----|----|----|----|-----|-----|-----|
| 1ª  | E   | B  | E   | Fs | G  | Fs | E   | B  | E   | B  | E   | Fs | G  | Fs | E   | B   | E   |
| 2ª  | A   | Gs | A   | G  | C  | G  | A   | Gs | A   | Gs | A   | G  | C  | G  | A   | Gs  | A   |
| 3ª  | D   | Cs | D   | C  | F  | C  | D   | Cs | D   | Cs | D   | C  | F  | C  | D   | Cs  | D   |
| 4ª  | G3  | Fs | G3  | F  | Bb | F  | G3  | Fs | G3  | Fs | G3  | F  | Bb | F  | G3  | Fs  | G3  |
| 5ª  | C3  | G  | C3  | Bb | Eb | Bb | C3  | G  | C3  | G  | C3  | Bb | Eb | Bb | C3  | G   | C3  |
| 6ª  | F3  | C  | F3  | Eb | Ab | Eb | F3  | C  | F3  | C  | F3  | Eb | Ab | Eb | F3  | C   | F3  |
| 7ª  | Bb3 | F  | Bb3 | Ab | Db | Ab | Bb3 | F  | Bb3 | F  | Bb3 | Ab | Db | Ab | Bb3 | F   | Bb3 |
| 8ª  | Eb3 | Bb | Eb3 | Db | As | Db | Eb3 | Bb | Eb3 | Bb | Eb3 | Db | As | Db | Eb3 | Bb  | Eb3 |
| 9ª  | Ab3 | Eb | Ab3 | As | B  | As | Ab3 | Eb | Ab3 | Eb | Ab3 | As | B  | As | Ab3 | Eb3 | Ab3 |
| 10ª | Db3 | Ab | Db3 | B  | Gs | B  | Db3 | Ab | Db3 | Ab | Db3 | B  | Gs | B  | Db3 | Ab  | Db3 |
| 11ª | Fs3 | Db | Fs3 | Gs | Cs | Gs | Fs3 | Db | Fs3 | Db | Fs3 | Gs | Cs | Gs | Fs3 | Db  | Fs3 |
| 12ª | Gb3 | As | Gb3 | Cs | Fs | Cs | Gb3 | As | Gb3 | As | Gb3 | Cs | Fs | Cs | Gb3 | As  | Gb3 |

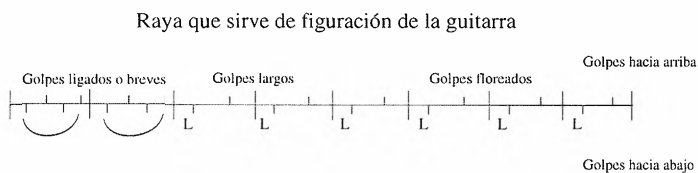
EJEMPLO PRÁCTICO  
DE LAS DIFERENCIAS DE LAS FOLÍAS ITALIANAS.

17. [p.64] Ya queda extractado cómo se sacan los pasacalles y folías italianas por las doce partes, y aunque teniendo en la memoria una diferencia sola puede bastar, es conducente saberlas de todas suertes, así para adiestrarse en los puntos, como por si la voz de quien se acompaña subiere o bajare de tono; y además de esto si dos guitarras se quieren tocar juntas estando templadas distintamente, se pueden igualar variando los signos según la distancia que en ellas haya.

## CAPÍTULO XIV

### Explicación de las señales que se ponen para el rasgueo y su modo de ejecutarlas

1. Se ha de saber que la raya larga que abajo se pone entre las chicas es figura de toda la guitarra; y las pequeñas, de [p.65] los golpes que se han de dar unos hacia arriba y otros hacia abajo, conforme pintan; de éstos, los que están ligados con un medio círculo se han de ejecutar la mitad más breves que los que están señalados con la letra L, que quiere decir larga, y los que están con otra rayita encima con puntitos son golpes floreados.[FIG. 11]



EJEMPLO PRÁCTICO  
DE LAS SEÑALES DEL RASGUEADO

2. Los golpes largos se ejecutan con los cuatro dedos de la mano derecha: índice, largo, anular y pequeño. Los breves que son hacia abajo, con el dedo índice; y los que son hacia arriba, con el pulgar o grueso de la propia mano. El floreado se hace redoblando el golpe con los otros cuatro dedos sin correr la mano [p.66] y por su orden, guardando la duración que señale, advirtiéndole que cuando se dan los golpes se han de encoger los dedos un poco para herir las cuerdas con el llano de las uñas.

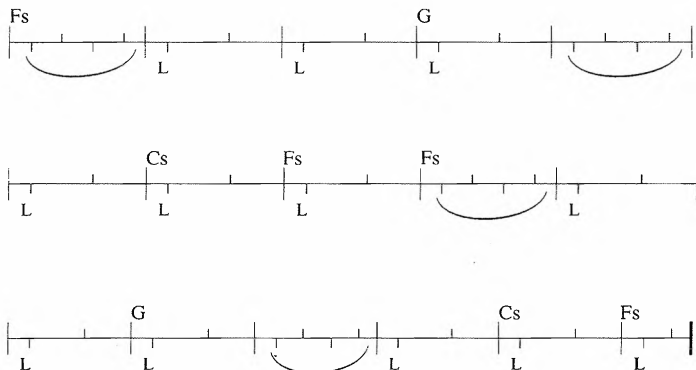
## CAPÍTULO XV

### Del modo de tocar los pasacalles y folías italianas

1. Para tocar los pasacalles siendo por Ffaut sostenido como abajo se estampa, se empiezan por él, dando cuatro golpes ligados, que como queda prevenido son breves, y luego cuatro largos; después se va al Gsolreut natural y se dan dos golpes largos, cuatro breves y otros dos

- 5 largos; sigue el Csolfaut sostenido y en él se dan dos golpes despacio, y se concluye en el Ffaut dicho, tocando en él [p.67] dos golpes largos, guardándose la propia orden para volverlos a empezar en tanto que se necesite repetirlos, teniendo particular cuidado en dar los golpes con igualdad, según lo descrito prevenga.[FIG. 12]

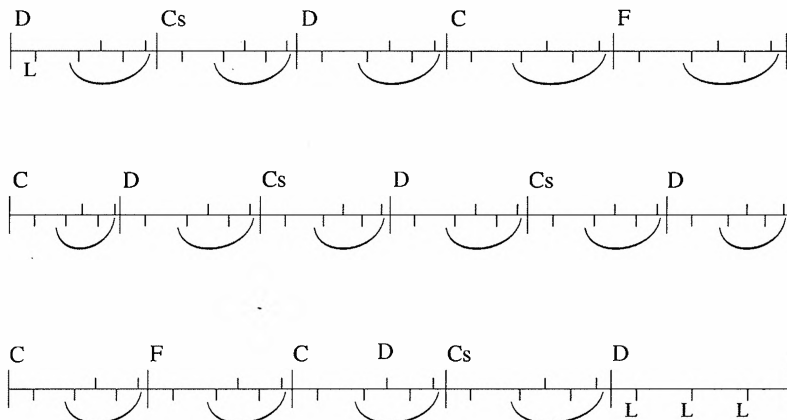
### Toque Pasacalles



EJEMPLO PRÁCTICO  
DEL MODO DE TOCAR LOS PASACALLES

2. En las folías italianas siendo por Dlasolre natural como las que se figuran, se dan en él un golpe largo y cuatro ligados; después sigue el Csolfaut sostenido, luego el dicho Dlasolre; de éste al Csolfaut natural, de éste al Ffaut también natural, vuélvese al Csolfaut anterior; de éste sigue el Dlasolre; de éste el Csolfaut sostenido; repiten el Dlasolre y el dicho Csolfaut y después va otra vez el Dlasolre, luego al Csolfaut natural después al Ffaut igualmente natural; en todos estos signos por la [p.68] orden explicada, son los golpes de cada compás los mismos que en el primero; esto es, un golpe largo y cuatro breves; sigue luego el Csolfaut natural en él se dan un golpe largo y uno de los cuatro breves, y los tres que restan al compás en el Dlasolre natural; vuélvese al Csolfaut sostenido, dando un golpe largo y cuatro breves; rematándose las folías con tres golpes largos hacia abajo en el expresado Dlasolre natural.[FIG. 13]

## Folías italianas



EJEMPLO PRÁCTICO DEL MODO DE TOCAR LAS FOLÍAS ITALIANAS

3. [p.69] Los demás sones guardan las mismas reglas en la figuración de sus golpes y modo de darlos como igualmente en la de sacar las diferencias por los doce términos.

## CAPÍTULO XVI

### Del modo de ajustar el tiple a la guitarra y cómo se toca con ella.

1. Este instrumentillo se ajusta con la guitarra igualando las terceras de él con las cuartas de ésta y siguen las demás cuerdas del tiple la orden dada del templar.

2. Los puntos del tiple son los mismos que los de la guitarra y para acompañarla ha de tañerse por cuatro puntos más alto, v.g.: los pasacalles o las folías que ya han servido de parificación se tañen en la guitarra por Csolfaut sostenido los primeros y por Alamire natural las segundas; [p.70] en el tiple se han de acompañar por el Ffaut sostenido aquéllos y por el Dlasolre natural éstas.

3. Asimismo los golpes de este instrumento son floreos y redobles para que haciendo ruido sobresalga, procurando no salir en el compás por tocar aprisa, porque con este defecto no puede hacer buena consonancia ni ser bien manejado.

## CAPÍTULO XVII

### Del modo de acompañar con la guitarra al violín y otros instrumentos por los signos del rasgueo

1. Para que estén acordes estos dos instrumentos es regla general ajustar las terceras de la guitarra pisadas en el [p.71] segundo traste (puedense igualar con las quintas en vacío) con la segunda del violín, de suerte que formen una misma voz y arregladas que estén las primas,  
 5 terceras, cuartas y quintas de la guitarra son iguales con las primas, cuartas, terceras y segundas del violín. Después se pone la postura del Csolfaut sostenido y tocando un poco se observará si hace buena unidad; y no formándola, puede el del violín igualar su segunda con las quintas, por ser más fácil de templar.

2. Si se quieren tañer algunos minuets, marchas, danzas, canarios, etc. se preguntará al del violín (si el de la guitarra no lo conoce) por qué signo lo hace, advirtiéndole que para esto es necesario el oído y mucho cuidado en dar el aire que corresponde a los golpes, pues no teniéndolo  
 5 lo no se tocará con gusto. En los [p.72] minuets se lleva la mano con igualdad dando tres golpes en cada compás y variando los puntos conforme llame el instrumento a que se acompaña y en los demás se procurará seguir el compás que lleven los sones, con advertencia que si son tonos de bemoles, en la guitarra también se han de hacer los puntos  
 10 bemolados o con sus terceras menores, si les corresponden.

3. Para igualar la guitarra con cualquier instrumento que sea se ha de pedir la voz del Gsolreut agudo de él y templarlo a una voz con las terceras en vacío de ella siguiendo la regla del templar, que estando bien conformes y acordes dichas dos voces harán buena sonoridad.

## [p.73] CAPÍTULO XVIII

### De algunas advertencias sobre los puntos castellanos, italianos y catalanes por si el aficionado quiere seguirlos

1. Queda ya dicho que con los números castellanos no se puede tocar un tañido por doce tonos o partes; pero, no obstante, si el aficionado quiere aprender por ellos vea en la lámina que se pone los números que están encima de las letras como son 1,6,8,etc. y después guar-

5 de las reglas dadas, pues mudando el Gsolreut natural en uno, el Ffaut sostenido en cruzado y así los demás, sirve generalmente lo explicado.

2. El estilo italiano trae las veinte letras que igualmente quedan dichas [p.74] y se pueden hacer los sonos por todos tonos, las cuales están figuradas en la citada lámina y son A.D.H.&. y si se quiere seguir este método se practicará igual diligencia a la de arriba.

3. El catalán señala veinticuatro puntos y también (como está prevenido) se puede tocar todas suertes con ellos, teniéndolos repartidos en doce naturales y doce bemolados y es el mejor de los tres por lo que, si pareciere seguirlo, sirve todo lo antedicho; estando en la segura satisfacción de que es más fácil y útil el estilo que propongo pues, además  
5 de las razones que tengo dadas, cuando se le ofrezca acompañar algún instrumento, no le han de decir el punto que le corresponde a la guitarra, sino el tono o signo; y, por último, si no se siguiere enteramente, [p.75] dejo al aficionado impuesto en ellos (que no es lo menos difícil  
10 y esencial) y declarados los estilos que son más comunes y que corren con general uso y aceptación.

4. Finalizo este primer tratado con la lámina que a la vuelta se hallará: demostración de los puntos o signos naturales, sus sostenidos, bemolados, con terceras menores y diferencias de ellos, en la que están puestos variedad de sonos, tanto para más claridad, inteligencia y  
5 manejo del aficionado como para ejemplar en un sitio de todo lo explicado.[FIG. 14]



DEMOSTRACIÓN DE LOS PUNTOS O SIGNOS NATURALES, SUS SOSTENIDOS, BEMOLADOS, CON TERCERAS MENORES Y DIFERENCIAS DE ELLOS PARA  
RASGUEAR CON PERFECCIÓN EL INSTRUMENTO DE LA GUITARRA. LOS NÚMEROS SOLOS SON AL ESTILO CASTELLANO; LAS LETRAS, AL ITALIANO; Y  
LOS NÚMEROS CON *N* O *B* AL CATALÁN.

**POSTURAS PRINCIPALES:**

|      |      |      |      |       |      |      |    |         |      |      |       |      |      |       |                |       |               |             |      |      |       |       |      |                  |    |
|------|------|------|------|-------|------|------|----|---------|------|------|-------|------|------|-------|----------------|-------|---------------|-------------|------|------|-------|-------|------|------------------|----|
| 1    | 6    | 8    | 2    | 5     |      | 3    | 7  | 9       | P    |      | +     | 10   |      | 4     |                |       |               |             |      |      |       |       |      |                  |    |
| A    | D    | H2   | B    | E     | +    | G    | F  | G2      | I    |      | C     | K[2] | N    | H     | & <sup>a</sup> | M     | O             |             | L    | P    | P2    | N+    | K    | & <sup>o</sup> + | M+ |
| 4n   | 2b   | 12n  | 5n   | 3b    | 1b   | 6n   | 1n | 11n     | 2n   |      | 3n    | 12b  | 9n   | 7n    | 10n            | 8n    | 4b            |             | 5b   | 6b   | 11b   | 9b    | 7b   | 10b              | 8b |
| 3..  |      | 2.   |      | 1.... |      | 1.   |    | 2.      |      | 2..  | 2.... | 2.   | 4.   | 1.    | 4.             | 1.    | 3.            | [2.]        | 3.   | 1.   | 2.    | 4.    | 1.   | 4.               | 1. |
| 2.   |      | 2.   | 3... |       | 2..  | 3... | 2. | 4...    |      | 2.   |       | 2.   | 6... | 1.    | 4.             | 1.    | 5...          | [2.]        | 3.   | 3... | 4...  | 6...  | 1.   | 4.               | 1. |
|      | 2.   | 4.   | 2..  |       | 2... | 3... | 2. | 4... 2. | 1.   |      |       | 4... | 6... | 3.    | 6...           | 1.    | 5...          | [4...] 5... | 3... | 4... | 6...  | 3...  | 6... | 1.               |    |
|      | 2... | 4... |      | 2..   |      | 2... | 1. | 3.. 2.. | 2... | 2.   | 4.... | 5..  | 3... | 6...  | 3.             | 3.    | [4....] 5.... | 1.          | 2.   | 4.   | 3.... | 6.... | 3... |                  |    |
| 3... | 1.   | 4... | 1.   | 3...  |      | 1.   |    | 2.      | 2... |      | 3...  | 3.   | 4.   | 3.... | 6...           | 4.... | 3.            | [3...] 4..  | 1.   | 2.   | 4.    | 2.    | 5.   | 4....            |    |
| 3... |      | 2.   |      |       |      | 1.   |    | 2.      |      | 2... | 2.    | 4.   | 1.   | 4.    | 3...           | 3.    | [2.] 3.       | 1.          | 2.   | 4.   | 1.    | 4.    | 2.   |                  |    |

|   |   |   |   |   |   |   |                |                |                |                |                |                |                |                |                |                |                |                |                |                |                             |                             |                             |                             |                             |
|---|---|---|---|---|---|---|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|-----------------------------|-----------------------------|-----------------------------|-----------------------------|-----------------------------|
| G | A | B | C | D | E | F | G <sub>s</sub> | A <sub>s</sub> | C <sub>s</sub> | D <sub>s</sub> | F <sub>s</sub> | G <sub>b</sub> | A <sub>b</sub> | B <sub>b</sub> | D <sub>b</sub> | E <sub>b</sub> | G <sup>3</sup> | B <sup>3</sup> | C <sup>3</sup> | F <sup>3</sup> | F <sub>s</sub> <sup>3</sup> | A <sub>b</sub> <sup>3</sup> | B <sub>b</sub> <sup>3</sup> | D <sub>b</sub> <sup>3</sup> | E <sub>b</sub> <sup>3</sup> |
|---|---|---|---|---|---|---|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|-----------------------------|-----------------------------|-----------------------------|-----------------------------|-----------------------------|

**POSTURAS AÑADIDAS:**

|      |      |      |      |      |      |      |      |      |        |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |      |
|------|------|------|------|------|------|------|------|------|--------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|
| 3... | 5... | 7... | 3... | 5... | 4... | 5... | 5... | 7... | 6...   | 1... | 6... | 7... | 6... |      |      |      |      |      |      |      |      |      |
| 5... | 7... | 9... | 3... | 5... | 2... | 3... | 2... | 4... | [7]... | 5... | 9... | 6... | 8... | 4... | 6... | 5... | 9... | 3... | 3... | 4... | 6... | 9... |
| 5... | 7... | 9... | 5... | 7... | 2... | 3... | 2... | 4... | [7]... | 7... | 9... | 6... | 8... | 3... | 8... | 5... | 9... | 1... | 3... | 4... | 6... | 9... |
| 4... | 5... | 8... | 5... | 7... | 4... | 5... | 4... | 6... | 6...   | 7... | 7... | 8... | 7... | 1... | 8... | 7... | 7... | 5... | 6... | 8... | 6... |      |
| 3... | 5... | 7... | 5... | 6... | 5... | 6... | 5... | 7... | 5...   | 7... | 7... | 9... | 6... | 2... | 8... | 8... | 7... | 4... | 6... | 7... | 9... | 6... |
| 3... | 5... | 7... | 3... | 5... | 3... | 5... | 4... | 6... | 5...   | 5... | 7... | 8... | 6... | 1... | 6... | 6... | 7... | 3... | 4... | 5... | 7... | 6... |

|   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |                |                |                |                |                 |                 |                 |                 |                 |
|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----------------|----------------|----------------|----------------|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|
| G | A | B | C | D | E | F | Gs | As | Cs | Ds | Fs | Gb | Ab | Bb | Db | Eb | G <sup>3</sup> | B <sup>3</sup> | C <sup>3</sup> | F <sup>3</sup> | Fs <sup>3</sup> | Ab <sup>3</sup> | Bb <sup>3</sup> | Db <sup>3</sup> | Eb <sup>3</sup> |
|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----------------|----------------|----------------|----------------|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|

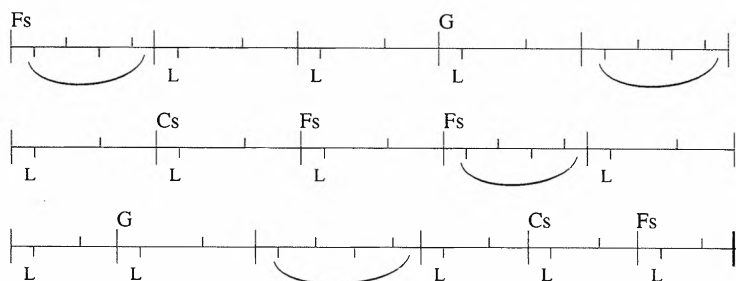
## NATURALES

## SOSTENIDOS

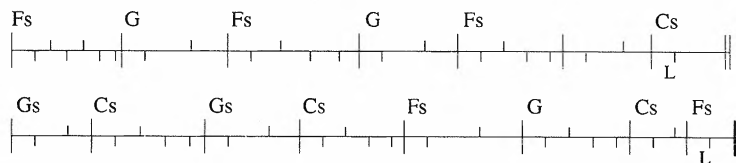
## BEMOLADOS

CON TERCERA MENOR

## Pasacalles



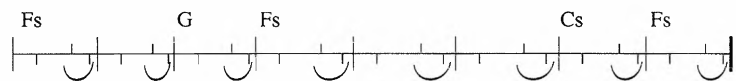
## Bizarro



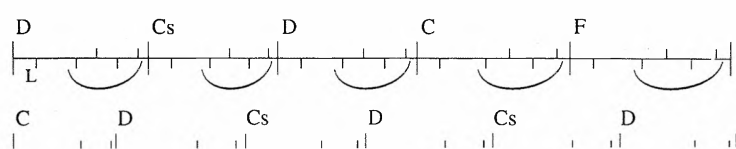
## Villano



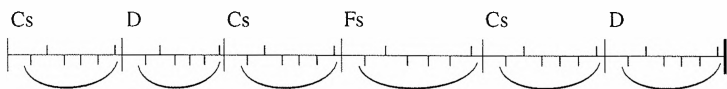
## Gaita



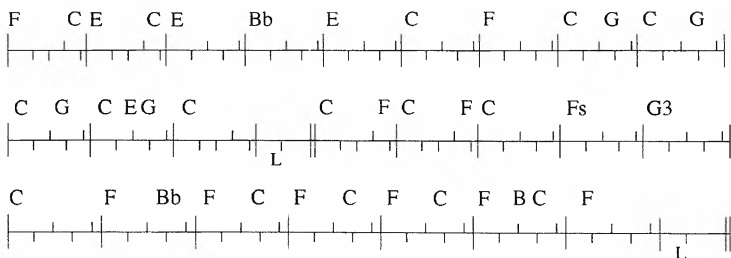
## Folías italianas



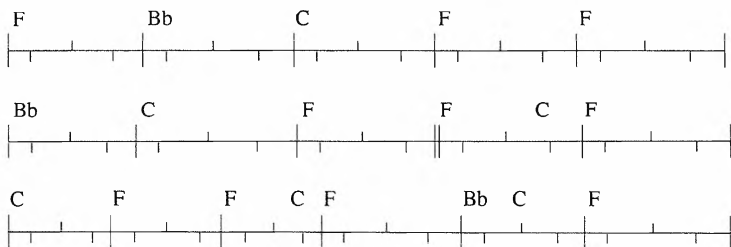
## Fandango



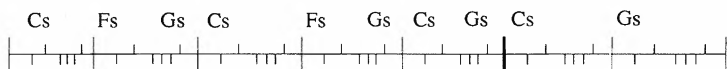
## Marcha de Napoles



## Minuete de la Habana



## Seguidillas del gorjeo







3. Es una cantidad de voces por instrumentos naturales o artificiales armónicamente recogidos; dicese una *cantidad de voces* porque se advierta que una sola no hace armonía, sino que es parte de ella.

4. Previénese por *instrumentos naturales o artificiales* para que se conozca que los primeros son aquéllos por donde naturalmente sale la voz que producen las partes de la armonía; y los segundos, los que por arte o instrumentos a este efecto contruidos, forman el son semejante al de las voces.

5. Y se expresa que *armónicamente recogidos* para que se entienda que las voces unidas en disonancia [p. 81] no hacen música. Es arte cuya armonía es perfeccionada con variedad de puntos, de señales y de voces<sup>A</sup>.

6. Y por último diré con los modernos que la música métrica o mensural es diversa cantidad de figuras, las cuales se aumentan o disminuyen según el modo, el tiempo y la prolación demuestra, porque todas las composiciones están tejidas de figuras cantables e incantables de máxima, longo, breve y semibreve, que son las principales, correspondiendo a las dos primeras el modo, dándoles su valor; a la tercera, el tiempo; y a la última, la prolación.

## [p. 82] CAPÍTULO II

### De los géneros de música que hay y sus explicaciones para la mayor instrucción del aficionado

1. Según los antiguos hay tres especies de música, a saber, *mundana, humana e instrumental*.

2. La primera dijeron ser aquélla que con un maravilloso contento de todos los movimientos celestes, con la uniforme variedad de los tiempos y conveniente mezcla de los elementos, consiste en la hermosa fábrica de este visible mundo y aire, a la que Cicerón da la definición<sup>B</sup>: *es una armonía causada con el movimiento de las estrellas* [p. 83] *y con el ímpetu de las esferas*, porque, si bien se advierte, el tiempo que se mide por el curso de los planetas es hijo de una celeste

<sup>A</sup> Andrés Ornitoparco. Lib. 2, cap. 1.

<sup>B</sup> Cic. Lib. 5, cap. 5 De Prin. Mus.

armonía. Los astros y los planetas son los músicos del cielo que con alternadas revoluciones forman un suavísimo concierto, variando la voz según la diversidad de los aspectos, levantando el tono en la elevación del polo y abatiéndole cuando desciende al perigeo de su esfera. En los equinoccios y solsticios se significan las pausas; en el movimiento de raptó, las fugas; en la retrogradación, las repeticiones; y en el movimiento de trepidación, los quiebros. Así se forma el tiempo con la imperceptible consonancia de estos celestes orfeos, a quienes sus propios orbes sirven de cítaras e instrumentos, siendo los rayos de su luz de hilo de oro; los días, notas [p. 84] blancas; las noches, negras; y las inteligencias que los mueven llevan el compás, midiendo las distancias y regulando los movimientos con tan grande proporción y uniformidad que cada instante es una composición de inexplícables armonías.

3. *Música humana* dijeron ser aquélla que se forma por la concordancia de diversos elementos en un compuesto, por la cual la naturaleza de los espíritus se junta con el cuerpo<sup>A</sup>, por lo que claramente vemos ser el alma y el cuerpo compuestos con admirables proporciones, las cuales hacen distintas consonancias.

4. *Música instrumental* es una armonía causada con ayuda de instrumentos [p. 85] que, como se dijo en el capítulo anterior, son de dos modos: artificiales y naturales, y resultando de ellos dos diversas sonoridades, a la que forman los primeros llaman música orgánica; y a la de los segundos, música armónica. La orgánica se hace con instrumentos de boca, como las flautas, oboes, trompas, órganos, etc.; y la armónica, con los de arco y cuerda, como cítaras, violas, violines, salterios, guitarras, etc., que se llama propiamente música instrumental rítmica.

5. Esta música es de dos maneras: inspectiva y activa; o, de otra forma, teórica y práctica. Aquélla consiste en conocer, mirar y averiguar las circunstancias del arte contentándose con saberlas sin oírlas; y ésta, la que canta o toca según sus [p. 86] preceptos artificiosamente y con gusto oyéndolas sin conocerlas, de cuyas dos partes tiene el primer lugar la teórica, porque vale más la ciencia que el uso de ella.

6. Téngase presente que aunque los autores nombran de varios modos a la música instrumental, como es decir música instrumental, orgánica, rítmica, armónica, métrica, etc., toda es una.

---

<sup>A</sup> Boecio, Lib. 1, cap. 5.

### CAPÍTULO III

#### En que se ponen algunas advertencias para antes de la explicación del punteo

1. Antes de proceder a explicar la práctica del instrumento de la [p. 87] guitarra de punteo es preciso hacer al aficionado principiante las advertencias siguientes:
2. *Primera.* Que este instrumento no se debe tocar con mayor fuerza, porque antes hará mejor melodía cuanto más sin violencia se taña, pues siendo la guitarra buena, no necesita el lastimarle las cuerdas para que salga la voz.
3. *Segunda.* Que los nombres de los signos son los mismos para el punteo que los que están referidos en el tratado del rasgueo, diferenciándose en que todos admiten sostenidos y bemoles.
4. *Tercera.* Que el que desee aprender la guitarra [p. 88] con perfección debe huir de que lo enseñen por el modo que llaman cifra, porque no es el más primoroso ni seguro, como se dijo en el prólogo, aunque, por si quiere seguirlo, se explica con claridad.
5. *Cuarta.* Que en tanto que el aficionado no sepa perfectamente una lección, no pase a estudiar otra, porque en este caso sólo será confundirse, sin conseguir más que lastimarse la cabeza y quedar en su ignorancia, por lo que si no pudiere con prontitud comprenderla y ejecutarla, no se ha de fatigar, sino antes reflexionará cada una de las circunstancias que contenga y, bien entendidas, procederá a ponerlas en la memoria y ejercicio, debiendo con -[p. 89] siderar que éste es asunto que sólo puede vencer su dificultad la paciencia, la atención y el tiempo, junto con la aptitud del individuo.
6. *Quinta.* Que para que el principiante consiga con facilidad y ligereza saber el asiento fijo de cada uno de los dichos signos y sus accidentes, lo cual no es lo menos arduo y preciso, tomará un papel rayado como se requiere y trasladándolos a cada nota que copie irá nombrándolo, la figura y el sitio que le corresponde en el instrumento, con cuya diligencia en poco tiempo se hallará capaz de todo el conocimiento que le pertenece, y, procurando se le quede impresionado, podrá practicarlo sin necesitar valerse de mirar la cifra.
7. [p. 90] *Sexta.* Que en algunas partes de éste y los demás tratados se hallarán nombres diferentes, como son: signos o notas, puntos o números, disposición o postura, bemoles o bemolados, terceras bemo-



- 5 ladas o menores, tañer o tocar; en vacío, sin pisar, en blanco o vacantes, claves o llaves y otros a este modo y que vienen a significar una propia cosa, los que se ponen con esta diversidad para que se sepan todos y se comprendan mejor las explicaciones de las reglas.

## CAPÍTULO IV

### De la escala o clave de Gsolreut, sus accidentes y demás circunstancias de ella

- 1\*. La escala o clave de Gsolreut, que [p. 91] sirve para la guitarra de punteado, se compone o consta de veintitrés signos naturales que para distinguirse unos de otros se dividen en dos regrades o sograves (háblase sobre guitarra de seis órdenes; si es de cinco tiene veinte y si 5 de siete veintiséis, porque la séptima cuerda baja hasta el Bfabmi regrave) siete graves, siete agudos y siete sobreagudos, pues aunque la escala no da principio hasta el Gsolreut grave, se le aumentan dos signos más que contiene la sexta orden.

2. Las letras son siete, a saber: G.A.B.C.D.E.F., correspondiendo estas iniciales a los nombres de los siete signos ya expresados de Gsolreut, Alamire, Bfabmi, Csolfaut, Dlasolre, Elami y Ffaut. Estas 5 letras fueron inventadas por el Papa Gregorio I sobre las disposiciones griegas, como se usan en la mano musical.

3. [p. 92] Debajo de la propia escala están puestos por números los sitios, voces y cuerda que corresponde a cada signo y clase. El cero significa que la cuerda se ha de tocar en vacío; los números, los trastes o ligaduras de la guitarra en que se deben poner los dedos; y las 5 cinco rayas del papel, las cuerdas con quienes tiene su relación y referencia la cifra, de todo lo que se inferirá que el Elami y Ffaut regrades son el vacío y uno en las sextas. Empieza la dicha clave desde el tres en las mismas, siguiendo los graves hasta el tres en las cuartas; los agudos, desde el vacío en las terceras hasta el uno en las 10 primas; y los sobreagudos, desde el tres en las [primas] hasta el decimotercer [p. 93] traste, donde finalizan los signos con el último Ffaut.[Fig. 15]

Regraves                      Graves

Agudos

Sobreagudos

EJEMPLO PRÁCTICO  
DE LA ESCALA O CLAVE DE GSOLREUT EN EL INSTRUMENTO DE LA GUITARRA

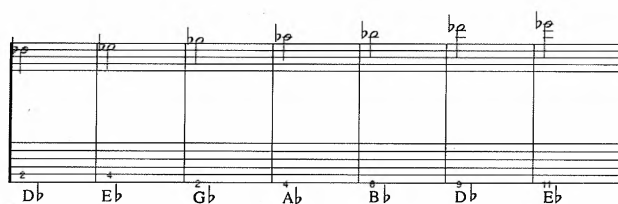
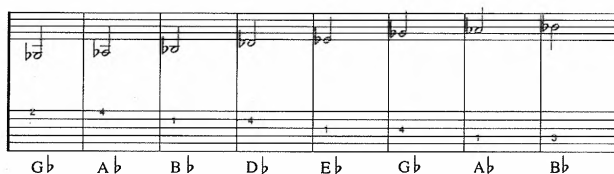
4. A estos veintitrés signos ocurren treinta y un accidentales: los dieciséis de sostenidos y los quince de bemoles. Y aunque -como se dijo en la advertencia segunda, capítulo anterior- a todos se les ponen ambas clases, se ha de notar que hay algunos en quienes son superfluos por lo correspondiente a [p. 94] su voz y paraje que ocupan en el instrumento, como es, v.g., el Elami, en el cual antepuesto el sostenido sigue o pasa a ejecutarse en el sitio del Ffaut natural; y en éste, antecediéndole el bemol, queda o baja al que ocupa el Elami sin accidente.

5. No obstante esto, usan los compositores de este método por arreglarse a los tonos sobre que escriben, y para mayor inteligencia del estudioso principiante mírese con cuidado y atención el capítulo XVIII de este tratado, donde se demuestra con claridad todo lo conducente a que en unos mismos lugares de la guitarra conozca cómo debe llamarse cada signo según la prevención tenga en el papel. [Fig. 16]

## ACCIDENTES POR SOSTENIDOS



## ACCIDENTES POR BEMOLES



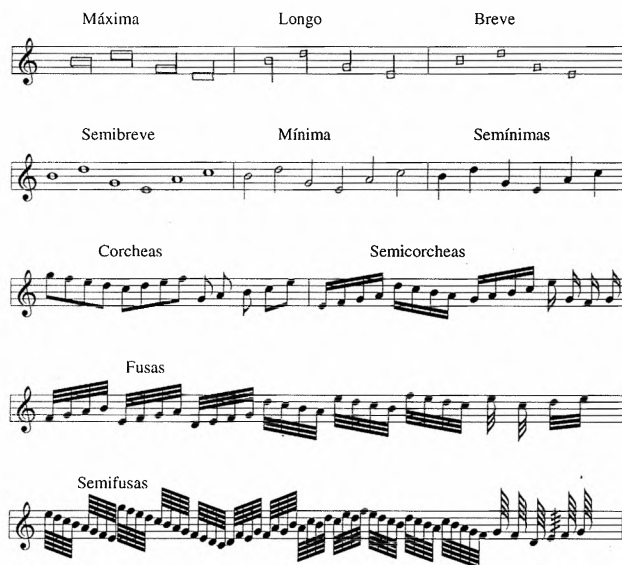
[p. 95] EJEMPLO PRÁCTICO  
DE LOS ACCIDENTES QUE PADECEN LOS SIGNOS

## [p. 96] CAPÍTULO V

### De las figuras de la música, su número y las que deben saberse para este instrumento

1. La figura en la música es cierta señal que representa voz y silencio, por cuanto todas las composiciones están tejidas con cantables e incantables. Las cantables, o figuras de canto de órgano, son ocho, y se nombran: máxima, longo, breve, semibreve, mínima, semínima, corchea y semicorchea. Las cuatro primeras son mayores y las cuatro últimas menores, en cuyas clases se dividen.

2. Las tres figuras de máxima, longo y [p. 97] breve no están ya en práctica para los instrumentos y, en su lugar, han aumentado los modernos la fusa y semifusa, quedando por esta razón las usuales y corrientes en siete, a saber: semibreve, mínima, semimínima, corchea, semicorchea, fusa y semifusa. Estámpanse también las dichas tres figuras para noticia del aficionado.[Fig. 17]



#### DEMOSTRACIÓN

DE LAS FIGURAS CANTABLES DE LA MÚSICA: MÁXIMA, LONGO, BREVE, SEMIBREVE, MÍNIMA, SEMIMÍNIMA, CORCHEA, SEMICORCHEA, FUSA Y SEMIFUSA.

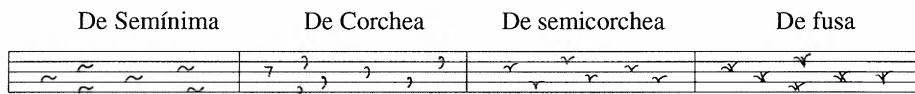
3. [p. 98] El semibreve se ejecuta despacio; la mínima, la mitad más ligera; la semimínima, más aprisa; la corchea, más veloz; y así las demás figuras por su orden tienen la mitad de la duración de su antecedente, haciéndose sucesivamente con más prontitud.

## CAPÍTULO VI

### De las aspiraciones, su número y reglas para darles su perfecto valor

1. Las figuras incantables o mudas son las que regularmente se llaman aspiraciones o espiraciones. Estas son cuatro, a saber: aspiración

- de semínima, de corchea, de semicorchea y de fusa (suele hallarse también de semifusa), o de otro modo, aspiración, semiaspiración, resemiaspiración y aspiracioncilla. Cada [p. 99] una tiene el valor de su denominación. Su figuración y modo de escribirlas es el siguiente. [Fig. 18]



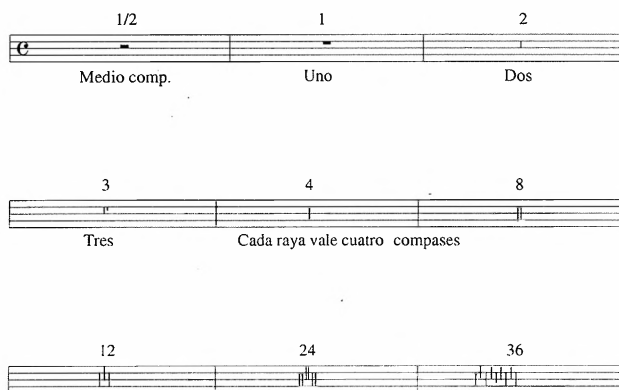
DEMOSTRACIÓN  
DE LAS FIGURAS INCANTABLES O ASPIRACIONES EN LA MÚSICA

2. *Regla primera. Del modo de ejecutar estas figuras.* Estas figuras calladas o aspiraciones se ejecutan esperando su valor sin tocarlo por ser ésta la virtud de esta pausa, aunque se cuentan en el del compás. De modo que tres semínimas y una incantable de ella hacen uno cumplido en el tiempo de compasillo.
3. La práctica se hace tocando los signos que antecedan [p. 100] y a la muda se le da la duración que le pertenece, como si efectivamente se tañera u oyera su sonido, y a esta similitud las demás, de corchea, semicorchea, etc. suponiéndolas por lo que son.
4. Esta es una de las principales causas por las que el músico instrumentista debe llevar el compás hasta que la propia continuación y destreza lo releve de este cuidado.
5. *Regla segunda.* Otra regla se puede dar para la ejecución de estas figuras en la guitarra, v.g. las tres semínimas y una aspiración de ella que hacen un compás, *in mente* se reputan por dos semínimas y una mínima que igualmente componen otro.
6. En las aspiraciones de corcheas, suponiendo la anterior semínima, esto se puede practicar [p. 101] en este instrumento por cuanto el valor de la nota no lo da el tañido, sino la espera en ellas del tiempo de su señal, y no en otros, porque dan a cada una la duración que le corresponde sin cesar la voz. Tiene la excepción esta regla cuando están estas figuras en el principio del compás y, en este caso, sirve la anteriormente dada.

## CAPÍTULO VII

### De los compases callados o de la espera y sus señales

1. Hay otras figuras mudas que se llaman compases callados, o de espera, y en éstas se debe aguardar su duración, contándolos como si se tocaran, para entrar al preciso tiempo que se prevenga, pues de lo contrario no saldrá bien la composición, con la advertencia [p. 102] de que las señales que de ellas se ponen tienen un propio valor en todos tiempos, aunque aquí sólo se escriben sobre el de compasillo. Véanse estampadas con la expresión de sus tardanzas.[Fig. 19]



EJEMPLO PRÁCTICO.

DE LOS COMPASES CALLADOS O DE ESPERA

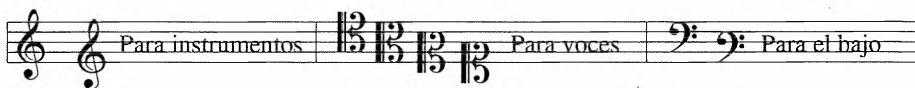
## CAPÍTULO VIII

### De las claves o llaves de la música, sus definiciones y virtudes

1. Las claves fueron así nombradas a imitación del vocablo latino *clavis*, que significa “la llave”. Clave en la música es un abrimiento del canto que trae a conocimiento [p. 103] los lugares de los signos y de cada punto en cual está puesto. Es la que demuestra en qué sitio están las voces, fuera de la mano, siendo de advertir que aunque se pongan las dichas claves más altas o más bajas, siempre en la raya que se estampan se halla su correspondiente signo, ascendiendo o descendiendo los demás respectivamente

2. Las claves o llaves son tres: de Gsolreut, de Csolfaut y de Ffaut. La primera se sienta en Gsolreut sobre agudo, porque así canta. La segunda en Csolfaut agudo porque canta agudo. Y la tercera en Ffaut grave, porque canta grave.

3. Estas claves tienen diferentes aplicaciones, porque la de Gsolreut sirve para instrumentos; la de Csolfaut, para voces; y la de Ffaut, para el bajo, de cuya llave debe usar la guitarra si [p. 104] hace la parte de él tocando por acompañamiento.[Fig. 20]



EJEMPLO PRÁCTICO.  
DEL MODO DE SEÑALAR LAS TRES CLAVES O LLAVES

4. En estos sitios son en los que se encuentran figuradas estas claves para diferentes usos de ellas. Y así, la G griega y dos puntillos (♩) con que se señala la de Gsolreut advierte que desde la segunda raya (si se halla en ella, y, siendo en otra, desde donde sea) se deben contar los signos, porque allí está el principal u originario de ellos, y a esta similitud las demás llaves, según quedan estampadas en el ejemplo de arriba.

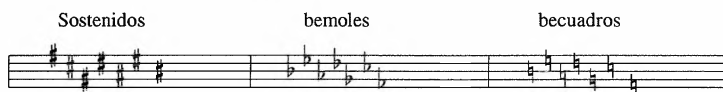
## [p. 105] CAPÍTULO IX

### De los accidentes de los signos, cuántos son y su virtud en la música

1. Los accidentes que ocurren a las figuras son tres: sostenidos, bemoles y becuadros, como concernientes a las tres clases con que los signos pueden ejecutarse. El primero aumenta medio punto al natural; y el segundo, lo disminuye. El becuadro tiene dos virtudes opuestas, porque unas veces sirve para crecer y otras para quitar las voces, v.g.: habiendo en la clave sostenido en Ffaut, y por razón de él es Mi, si a otro su semejante se le pone el becuadro, lo hace Fa, quitándole medio punto. Estando el bemol en Bfabmi, que por este motivo ha de cantar Fa, con el becuadro [p. 106] adelanta medio punto, haciéndolo Mi.

2. De todo lo cual se inferirá con evidencia que para hacer en este instrumento el sostenido se ha de buscar el traste siguiente del signo natural, bajando la mano hacia el puente; para el bemol, la ligadura que

- le antecede, subiendo hacia las clavijas. Y que el becuadro, deshaciendo el primer accidente es blando y, destruyendo el segundo, es fuerte, sin embargo de que haga la voz natural.[Fig. 21]



EJEMPLO PRÁCTICO.  
DE LOS ACCIDENTES QUE OCURREN A LOS SIGNOS

3. [p. 107] Estos accidentes sirven en la clave para hacer los signos donde se pongan según su virtud durante la composición, en tanto que no llega otro a hacerlos de diferente especie. Supongamos se advierten sostenidos en Gsolreut, Csolfaut y Ffaut: se ha de comprender que todos los Gsolreutes, Csolfautes y Ffautes se han de tocar fuertes, esto es sostenidos. Cuando señala bemoles se ha de observar lo mismo, y si no tiene prevención alguna, todos los signos se han de ejecutar naturales, según están puestos en la primera escala.

4. Cuando la clave no tiene accidente alguno y el signo varía de su tono se ha de atender a cuál es el que previene, para ejecutarlo con arreglo a la prevención que cite, teniendo presente que el que fuere no sigue teniendo dominio en aquella voz, más que [p. 108] hasta que termine el compás, pues, finalizado, vuelve a gobernar el de la llave.

## CAPÍTULO X

### De los tiempos o compases y los que más se practican

1. La palabra tiempo, en la música, es el compás con que se mide el canto y la señal inicial que se pone al principio de la composición para dar a entender el valor de las figuras. El compás es la tardanza de tiempo que hay del golpe que hiere en bajo a otro siguiente que hiere en bajo, y es una medida con que se arregla toda especie de voces e instrumentos, tomada a fin de que las partes concurren en consonancia a un tiempo mismo, por cuya [p. 109] razón se dice al canto de órgano, mensurable, que quiere decir canto que se mide, consistiendo en el compás todo el arte práctico, porque detiene para no cantar ni tañer fuera de reglas, si no es conforme a ellas, de donde se sigue que todo género de melodías están sujetas al compás, y no éste a aquél, por razón de ser gobernado de él.



2. Los compases, o tiempos principales, son cuatro, a saber: compasillo, compás mayor, proporcioncilla y proporción mayor.

3. El compasillo se compone de dos o cuatro movimientos iguales. El compás mayor, de dos, dándose uno al dar, y otro al alzar. La proporcioncilla, de tres partes, una al dar, y dos al alzar. La proporción mayor sigue en el compás el mismo método, debiendo darse dos partes al dar y una [p.110] al alzar\*. Los compases se cuentan de raya a raya de las que cruzan la pauta, las que se ponen para separar unos de otros.

## CAPÍTULO XI

### **Del modo con que se señalan los tiempos, su forma de llevar el compás y valor que en cada uno de ellos tienen las figuras**

1. Para llevar perfectamente el compás se necesitan cuatro circunstancias. La primera, herir con la mano (cuando se toca se echa con el pie) los golpes con igualdad; la segunda, que cuando la mano se halla en bajo esté queda todo el tiempo que debe permanecer, ya de [p. 111] medio compás, un tercio, etc.; la tercera, que el golpe bajo o alto y el punto que con él cayere hieran a un propio tiempo; y la cuarta, que todos los compases vayan medidos y nivelados por la duración del primero.

2. De los cuatro tiempos principales que quedan señalados, sólo es necesario explicar los dos primeros y sus derivados. Y para que [sic] mejor instrucción del principiante, se tratará en particular de cada uno en la forma que sigue.

3. *Tiempo de compasillo*. Este tiempo se señala con una C después de la clave y consta de cuatro movimientos, dándose dos al dar, y dos al alzar. Aquí vale la máxima ocho compases; el longo, cuatro; el breve, dos; el semibreve, uno; dos mínimas, otro; cuatro semínimas, otro; [p. 112] ocho corcheas, otro; dieciséis semicorcheas, otro; treinta y dos fusas, otro; y sesenta y cuatro semifusas, otro.

4. *Dos por cuatro*. Este tiempo tiene dos movimientos, uno al dar y otro al alzar. El semibreve vale dos compases; la mínima, uno; dos semínimas, otro; cuatro corcheas, otro, etc. Llámase dos por cuatro porque en lugar de cuatro semínimas, que hacen uno en el tiempo de compasillo, aquí entran dos. Su figuración es después de la clave un dos y debajo un cuatro.

5. *Tres por cuatro*. Este tiempo tiene tres movimientos repartidos en uno al dar y dos al alzar. Tres semínimas hacen un compás; seis corcheas, otro, etc. Su señal es un tres [p. 113] y debajo un cuatro.

6. *Tres por ocho*. Se compone de tres movimientos, dándose dos en bajo y uno en alto. Entran en un compás tres corcheas; seis semicorcheas, otro, etc. Se figura con un tres y debajo un ocho.

7. *Seis por ocho*. Tiene dos movimientos, repartidos en uno al dar, y otro al alzar. Seis corcheas hacen un compás; doce semínimas, otro, etc. Se escribe con un seis y debajo un ocho.

8. *Compás mayor*. Este tiempo se señala con una C y una raya atravesada (♯). Aquí entran las figuras duplicadas del de compasillo. Dos semibreves hacen un compás; cuatro mínimas, otro; ocho semínimas, otro, etc. La división de los movimientos son semejantes [sic] por constar [p. 114] de dos.

9. Nótese que si se viere señalado algún tiempo con la demostración del anterior, comprendiendo las mismas figuras que el de compasillo, no se llamará compás mayor, sino tiempo de gavota, que es como propiamente debe nombrarse.

10\*. Los demás tiempos, de proporción menor y mayor, de sesquidocena, o doce por ocho, de sesquialtera o seis por cuatro; de sesquisona o nueve por seis, no se explican porque no son de este intento ni tratado, bastando para noticia el estamparlos, pues de la propia forma se sacan que los antedichos y rara vez se encuentran en las composiciones. [Fig. 22]

The figure displays nine musical staves, each illustrating a different time signature or rhythmic pattern. The staves are labeled as follows:

- Compasillo**: A single measure with a whole note (semibreve).
- Dos por cuatro**: A measure with a half note (minima) and a quarter note (croma).
- Tres por cuatro**: A measure with a quarter note (croma) and an eighth note (quarta).
- Tres por ocho**: A measure with a quarter note (croma) and a sixteenth note (semiquarta).
- Seis por ocho**: A measure with a quarter note (croma) and a thirty-second note (sesquiquarta).
- Compás mayor**: A measure with a half note (minima) and a quarter note (croma).
- Tiempo de gavota**: A measure with a half note (minima) and a quarter note (croma).
- Doce por ocho**: A measure with a quarter note (croma) and a sixteenth note (semiquarta).
- Nueve por [ocho]**: A measure with a quarter note (croma) and a thirty-second note (sesquiquarta).

[p. 115] EJEMPLO PRÁCTICO |

DE LA FORMA CON QUE SE ESCRIBEN LOS TIEMPOS, Y EL VALOR DE LAS FIGURAS EN ELLOS.

## CAPÍTULO XII

De los puntos de aumentación, perfección,  
división y alteración

1. El punto es la más pequeña señal que acaece a las figuras, puesto después, antes, en medio, encima o debajo de ellas. Es una figura [p. 116] mínima en cantidad, pero máxima en poderío, siendo considerado de cuatro modos distintos: en que hace perfecto, en que divide, en que altera y en que aumenta. Y por este respecto hay en la música cuatro géneros de puntillos, a saber: de perfección, de división, de alteración y de aumentación. Estos son los más comunes y principales, por cuanto el de transportación, o translación, y el de imperfección se comprenden debajo del de división.

2. El punto de aumentación es general a todos los tiempos y los demás solamente a los ternarios, no necesitándose porque las figuras no crecen ni menguan en ellos. Este punto aumenta la mitad del valor a la nota que está antepuesta; y así, una mínima [p. 117] con puntillo, vale tres semínimas; una de éstas, tres corcheas; una corchea, tres semicorcheas; y las demás, a este modo. Este es el punto que se usa en este instrumento y el que ha correspondido explicar. [Fig. 23]

|                     |               |                |
|---------------------|---------------|----------------|
| Vale tres semínimas | Tres corcheas | 3 semicorcheas |
|---------------------|---------------|----------------|

|                          |                     |
|--------------------------|---------------------|
| Vale cada una tres fusas | Vale tres semifusas |
|--------------------------|---------------------|



EJEMPLO PRÁCTICO  
DEL PUNTO DE AUMENTACIÓN

## CAPÍTULO XIII

De las apoyaturas, ligaduras o pasos de tres y seis,  
y su modo de ejecutarlos

1. La apoyatura es una figura que, aunque se le debe dar su valor, no se cuenta para el [p. 118] compás, por razón de que lo incluye en el de la nota donde se ha de ejecutar\*. La práctica de esta ligadura es tocarla en el signo que señala y a la mitad de la duración que debe tener la nota donde va a caer, se cumple con ésta el resto de su todo sin dar nuevo tañido, v.g.: a una semínima se le puso antes apoyatura; a ésta se le da el valor de una corchea y a aquélla el de otra, uniendo sus voces con los que se cumple el total que debe contener, con prevención de que ambos sonidos se han de hacer en una propia cuerda, de modo que cada uno se perciba con claridad y distintamente, pues, de lo contrario, es no darle el espíritu que requiere la prevención y significación de esta figura.

2. [p. 119] Las ligaduras o pasos de tres y seis se pueden hallar en todos géneros de compases. Ligar es unir una voz con otra, dándoles a ambas el valor que requieran. Si el tresillo es de corcheas tienen las tres el valor de dos; si de semicorcheas, el de dos; si de fusas, el de dos, y así las demás figuras. El seisillo viene a ser dos tresillos juntos, los cuales no se dividen, sino seguidamente se les da a las seis notas la duración que les pertenece, según la clase de ellas y aire de los tresillos.[Fig. 24]



EJEMPLO PRÁCTICO  
DE LAS APOYATURAS, LIGADURAS O PASOS DE TRES Y SEIS

## [p. 120] CAPÍTULO XIV

**Del trino, su modo de hacerlo y cuáles figuras lo admiten**

1. Esta señal se ejecuta teniendo el dedo índice firme en el sitio del signo que se ha de trinar, y con el largo se bate la misma cuerda, un punto más alto, guardando el tiempo o duración de la nota. En las figuras mayores, como son semibreves, mínimas y semínimas, aunque el papel no lo advierta, es de mucho primor el practicarlos, por ser figuras que necesitan del trino para su perfecto valor.

2. También se puede ejecutar (aunque no se prevenga) en las primas y [p. 121] segundas vacantes, si se tiene dedo desocupado; en las cuartas y quintas en el segundo traste, y en todas las cuartas divisiones de las cuerdas, que en esto sitios salen y vienen bien los trinos, y es la razón porque son mjes o sostenidos, y en la música corresponde este nombre a los trinos. Señálanse con las dos primeras letras de su denominación, encima de la nota en que se ha de practicar.[Fig. 25]





instrumento obligado (que es a quien corresponde) el calderón, la  
 5 demás partes cantantes esperan a que acabe de ejecutarlo y, así, cuando la guitarra acompaña sobre la del bajo, debe aguardar al instrumento que lo está cumpliendo, hasta que concluya.

2. Del modo que se hace, o los pasos que le pertenecen, no se puede dar más regla que es el cuidado que se debe tener con el tono y tiempo sobre que se va tocando, para, según uno y otro, darle la ligazón a capricho. Pero lo más fácil para cumplir con el calderón es dar un arpeado, lo más duplicado que se pueda, sobre aquella propia cláusula  
 5 postura, o un seisillo que ligue con ella, [p. 126] a la similitud de los d'abaja, que con cualquiera de estos pasajes se habrá satisfecho su significación.[Fig. 28]



EJEMPLO PRÁCTICO  
 DEL USO DE LOS CALDERONES

## CAPÍTULO XVIII

### De la explicación del diapasón de la guitarra y lugares de los signos en cada cuerda

1. Queda ya demostrado en el capítulo IV los lugares de los signos arreglados a la escala natural de Gsolreut. Pero como este instrumento requiere, para su [p. 127] perfecto y acomodado manejo, variar los sitios que allí se señalaron, tanto para la mejor disposición de la mano  
 5 como para la perfección de las posturas, es preciso instruir al princi

piante de los signos y voces que pertenecen a cada cuerda y traste de la guitarra, o, de otro modo, el diapasón de ella, para que impuesto en esta precisa circunstancia pueda acomodar y disponer los dedos, de suerte que no estén violentos o sin alcanzar a la ligadura que deben, sino que, según el paso, los aplique de forma que salga clara y perceptible la consonancia, sin que la mano padezca quebranto.

2. Todo lo que con claridad y distinción manifiesta el ejemplo de abajo, en el cual inteligenciado, con facilidad se hará capaz de ejecutarlos con propiedad y sin mayor trabajo, debiendo [p. 128] en esta materia poner todo esmero, pues de ella resulta no menos que tocar con ligereza, aptitud y primor este instrumento.[Fig. 29]

| Las cuerdas<br>en vacío pisando | 1° traste | Segundo | Tercero  |
|---------------------------------|-----------|---------|----------|
| E                               | F         | GbF#    | G        |
| A                               | BbA#      | B       | C        |
| D                               | EbD#      | E       | F        |
| G                               | AbG#      | A       | BbA#     |
| B                               | C         | DbC#    | D        |
| E                               | F         | GbF#    | G        |
| Cuarto                          | Quinto    | Sexto   | Séptimo  |
| AbG#                            | A         | BbA#    | B        |
| DbC#                            | D         | EbD#    | E        |
| GbF#                            | G         | AbG#    | A        |
| B                               | C         | DbC#    | D        |
| EbD#                            | E         | F       | GbF#     |
| AbG#                            | A         | BbA#    | B        |
| Octavo                          | Noveno    | Décimo  | Undécimo |
| C                               | DbC#      | D       | EbD#     |
| F                               | GbF#      | G       | AbG#     |
| BbA#                            | B         | C       | DbC#     |
| EbD#                            | E         | F       | GbF#     |
| G                               | AbG#      | A       | BbA#     |
| C                               | DbC#      | D       | EbD#     |

#### EJEMPLO PRÁCTICO

DIAPASÓN QUE DEMUESTRA LOS SIGNOS Y VOCES QUE CORRESPONDEN A  
CADA CUERDA Y TRASTES DE LA GUITARRA

3. [p. 129] El duodécimo traste tiene los propios signos y voces que las cuerdas en vacío, por ser justamente la mitad del instrumento, por lo cual se ha omitido estamparlo.

4. Estas son las más precisas y principales partes que deben anteceder y saber el principiante con propiedad [para tocar] por música el instrumento de la guitarra de punteado, pues aunque hay otras muchas circunstancias, se han omitido por no corresponder ni tocar a este tratado.



5. Y suponiendo impuesto al estudioso aficionado de todas sus particularidades, sigue la explicación conducente para la práctica de lo expresado y manejo de las manos.

## [p.130] CAPÍTULO XIX

### **Del modo de usar la mano izquierda**

1. Esta mano debe aplicarse con garbo y bizarría al mástil de la guitarra, sin afianzarlo con el pulgar, haciendo fuerza en medio de la espalda del mástil, inclinando la muñeca hacia las clavijas para que vaya derecha y se arqueen y extiendan mejor los dedos.

2. Todos los primeros trastes, de cualquiera orden o línea que sean, se han de pisar con el dedo índice; los segundos, con el largo; los terceros y cuartos, con el anular; y los quintos y los demás, con el pequeño.

3. Cuando se tocan 3 y 2, 2 y 4, o 5 y 3, etc. [p. 131] juntos, siempre el número de encima se ha de pisar con el dedo anular, y el de abajo con el índice, ya esté en las primas o en otra cualquiera orden.

4. Algunas veces sucede ser necesario invertir esta regla y, en este caso, se ha de procurar acomodar y disponer los dedos de modo que no estén violentos, valiéndose para esto de tomar las voces en otras cuerdas, en los sitios que las den, arreglándose al diapason anteriormente  
5 puesto, como v.g. se han de tocar el Elami y Gsolreut, agudo aquél y éste sobreagudo, a un tiempo mismo; y por razón de concurrir estos signos en una propia cuerda, no se puede cumplir con ellos, se tomará el Elami en las segundas en la quinta ligadura y el Gsolreut en las primas en la tercera, y así a este modo [p. 132] y similitud, las demás dificultades  
10 que se ofrezcan.

## CAPÍTULO XX

### **Del modo de usar la mano derecha**

1. De esta mano sólo sirven para tocar de punteado los tres dedos de ella: pulgar, índice y largo. Al pulgar le corresponde explicar la voz del bajo, esto es, los signos regrades y graves, y a los demás las del alto y tiple, que se comprenden en los agudos y sobreagudos.

2. En los signos o puntos sueltos que se siguen unos a otros se toca con los dedos índice y largo sucesivamente, aunque estén en una propia cuerda, [p. 133] o en diversas, procurando el que se repartan bien por ellas, alternando los movimientos de forma que un dedo no toque dos golpes continuados, si no es el índice uno y el largo otro.

3. En las posturas de tres voces se debe tener gran cuidado con el dedo pulgar porque, como siempre toca la voz baja, cuando se hallaren dos voces (aunque sean altas) se procurará que el dicho dedo explique la del bajo, por cuanto a él le pertenece declararla, para que tenga más cuerpo, pues no suena tan fuerte la tercera o segunda herida hacia arriba con el índice o largo como con el pulgar hacia abajo, que es con quien tiene este dedo su uso. Los dedos índice y largo, cada uno en su respectiva voz, se han de tocar juntos con el pulgar en [p. 134] esta clase de posturas, sin arañar las cuerdas, sino que a un tiempo hieran al modo que distintamente se perciban cada una de sus voces.

4. Las posturas de cuatro voces se ejecutan a la similitud de las de tres voces, pero con la diferencia que el dedo pulgar se ha de correr de modo que, sin faltar al valor de la nota, toque la voz que queda. También pueden hacer estas figuras de otra suerte; las tres primeras con un arpeggio veloz de tres movimientos, concluyendo el valor del punto con el dicho pulgar en la voz que resta, que es lo más sonoro y primoroso.

5. Los dedos anular y pequeño de esta mano no se deben afianzar poner en parte alguna del instrumento, como [p. 135] a muchos sucede, que el último en particular lo sujetan encima del puente de la guitarra, sino que estén libres sin estorbar a los otros para que tengan su uso libremente y sin el menor embarazo.[Fig. 30]



EJEMPLO PRÁCTICO  
DE LAS POSTURAS DE TRES VOCES Y CUATRO.

## CAPÍTULO XXI

### De los arpeggios, sus diferencias y modo de ejecutarlas

1. Los géneros de arpeggios más comunes y generales son cinco, saber: de dos movimientos, de tres, de cuatro, de ocho y de campana, que consta de los mismos.

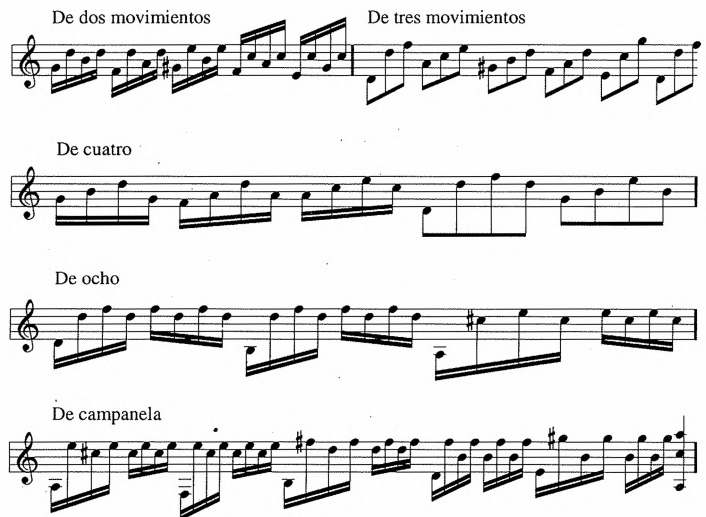
2. [p. 136] El de dos movimientos se hace con los dos dedos de la mano derecha, pulgar e índice, empezando con el primero. Esta especie de arpeado es la más fácil y requiere postura proporcionada de tres voces para que sea más sonoro, como igualmente que los golpes se den  
5 con igualdad.

3. El de tres se ejecuta con los tres dedos de la misma mano en esta forma: se van a arpear v.g. Dlasolre grave, Dlasolre y Ffaut agudos; antes se ponen los dedos que corresponden en la mano izquierda y después el pulgar de la derecha toca el signo grave; el largo, el Dlasolre  
5 agudo; y el índice, el Ffaut dicho, dándole a los tres signos con separación el aire que les corresponda, guardando el orden siguiente: primero se toca con el [p. 137] pulgar, luego le sigue el largo, y después el índice, cada uno en su respectiva cuerda, volviéndose a empezar de la propia suerte cuantas veces se prevenga, advirtiéndose que esta orden se  
10 puede invertir, porque tal vez prevendrá la nota se haya de empezar por otros signos.

4. El de cuatro se hace con los mismos dedos pulgar, largo e índice, en esta forma: supuesta la antedicha posición, el pulgar toca la cuarta cuerda; el largo, la segunda; el índice, las primas, y el largo vuelve a herir la segunda, dando los golpes con igualdad, si así lo requiere la voz  
5 o el arpegio.

5. El de ocho se ejecuta con los propios dedos de este modo: el pulgar toca la cuarta y el largo y el índice van alternando por su orden tocando cada uno su voz, hasta concluir los ocho tañidos que se previenen. Este arpe-[p. 138] ado se hace también de seis movimientos por  
5 la misma regla.

6. El que llaman de campanela tiene igual número de movimientos y se diferencia del antecedente en que, después de tocar el pulgar su voz, sigue el índice, luego el largo, acabando de este modo las ocho figuras.[Fig. 31]



EJEMPLO PRÁCTICO  
DE LOS ARPEGIOS Y SUS DIFERENCIAS

7. Prevengo que aunque se encuentren otras diferencias de arpeggios, sirve generalmente [p. 139] lo explicado, pues aunque empiecen por las voces de tiple o alto, se han de tocar con los dedos a quienes corresponde declarar la clase de sus signos.

## CAPÍTULO XXII

### Del modo de traducir la cifra en música

1. Para traducir la cifra en música es menester que aquélla esté bien arreglada y con el valor puesto de sus números, pues de lo contrario no se podrá hacer con perfección. Pero suponiéndola estar bien escrita el modo de transportarla es el siguiente.

2. Prepárase el papel rayado y primero se le pone la clave de Gsolreut que, como ya se ha dicho, es la que sirve para este instrumento [p. 140] de punteado. Después se le deben estampar los accidentes, ya sean sostenidos o ya bemoles, y para que el principiante sepa los que les corresponden según los términos ha de observar por regla general lo siguiente: si la composición que se va a transportar finalizare en la postura del Gsolreut o Elami naturales, se pone junto a la clave un sos-

tenido en Ffaut; si en la de Ffaut sostenido o Bfabmi natural con la tercera menor, se le han de señalar en Ffaut y Csolfaut; si en la de Csolfaut sostenido, en Ffaut, Csolfaut y Gsolreut; si en Gsolreut sostenido, en Ffaut, Csolfaut, Gsolreut y Dlasolre; cuando terminare en Dlasolre o Ffaut naturales se le estampará un bemol en Bfabmi, pues, aunque de su naturaleza no lo tienen, [p. 141] el uso hace ley; si en Gsolreut tercera menor o Bfabmi bemolado, en Bfabmi y Elami; si en Elami bemolado o Csolfaut natural con tercera menor, en Bfabmi, Elami y Alamire; si en Alamire o Dlasolre bemolados, en Bfabmi, Elami, Alamire y Dlasolre, que son los tonos que tienen estos accidentes al principio, no señalando más de cada clase porque nunca es bueno pasar de cuatro bemoles o sostenidos. Si concluyere en alguno de los puntos de Alamire y Csolfaut naturales no se pone prevención alguna, porque todos los signos son naturales en estos tonos, *interim* no llega otro accidente a variar sus voces.

3. Luego se le agrega el tiempo para saber darle el aire y valor a las figuras, conforme requiera la obra, arreglándose a la demostración que de ellos se hizo en el capítulo XI y concluidas [p. 142] estas diligencias de prevención se empieza a transportar o traducir de este modo.

4. Pondré por ejemplo las folías italianas que al capítulo XXIV siguiente se hallarán figuradas. Dice el primer golpe de tres voces o números, vacío en la cuarta, tres en la segunda y uno en las primas. Mírase en la escala qué signos les pertenecen en la música y se ve que el vacío en las cuartas es el Dlasolre grave; pónese en su lugar. Después se sigue el tres en las segundas y se halla ser el Dlasolre agudo; estámpase encima del grave. Luego se va al uno en las primas y se encuentra en dicha escala ser el Ffaut, también agudo, figurándolo en la parte superior de los signos antecedentes. Continúa la [p. 143] cifra señalando otra vez el vacío en las cuartas; pónese a espacio corto separadamente el Dlasolre grave. Prosigue el uno de primas, vacío en ellas y tres en las segundas; vese qué signos les corresponden a cada uno y se halla que son el Ffaut, Elami y Dlasolre agudos. Pónense en sus sitios con la misma diferencia, tírase una raya que es la que divide el compás por estar ya éste completo; y a esta similitud los demás de cualquier especie o calidad que sean.

## CAPÍTULO XXIII

### Del modo de traducir la música en cifra

1. Para transportar o traducir la música en cifra es necesario que el que lo haya de [p. 144] hacer sea inteligente en ella, para saber qué números les corresponden a los accidentes que ocurren en los signos, a más de ver con cuidado los de la clave para, según ellos, darles el lugar que les pertenecen a las voces, y, al mismo tiempo, que esté instruido en el diapasón y manejo de este instrumento para coordinarlas según reglas de él, pero suponiéndolo con todas estas circunstancias y calidades observará lo siguiente.

2. Prevenido de todo lo necesario para el fin, se debe poner la clave y el tiempo y luego se procede a la transportación; siguiendo por ejemplar las expresadas folías italianas, se ve en ellas que la primera cláusula o postura [p. 145] se compone de Ffaut, Dlasolre agudos y Dlasolre grave; vese en la escala qué números les corresponden y se encuentra ser el uno en las primas, tres en las segundas y vacío en las cuartas; pónense seguidamente. Luego la música señala el Dlasolre grave; pónese a espacio corto el vacío en la cuarta; prosiguen el Ffaut, Elami y Dlasolre agudos; mírase qué trastes les pertenecen y se halla son el primero y vacío de primas los dos signos primeros; y el tercero en las segundas, el último.

3. Estámpase en su cuerda o raya con la propia separación, tirando una que atraviese las cinco de la pauta porque ya está completo el compás para cuyo efecto sirven, y antes de empezar otro se le pone encima a cada número la figura según el valor [p. 146] que en la música tienen, y las que corresponden a éste de que se ha tratado son: al golpe de tres voces, una semínima, y a los demás una corchea, bastando con que se le ponga al primer número, teniendo los que le siguen en aquel compás el mismo valor. Los demás se traducen lo propio que el relacionado, advirtiéndole que es necesario tener mucho cuidado con los signos sostenidos y bemolados para ponerles el número según su especie.

## CAPÍTULO XXIV

### Del modo de tocar la guitarra de punteado poniéndose por ejemplo las folías italianas

1. Quedando ya explicado el modo de [p. 147] traducir la música en cifra y ésta en aquélla, es menester demostrar de la suerte que se tocan

las mismas folías italianas, para saber si están bien escritas, y para dirección o guía de los demás géneros de sonos que para el ejercicio del aficionado se pondrán en adelante, teniendo presente la regla dada en el capítulo XX, párrafo tercero, sobre las posturas de tres voces, y la apuntada en las de cuatro con las demás, en razón del orden de los dedos de ambas manos.

2. Para tocar el primer compás de las prenotadas folías italianas, se ponen los dedos índice y anular de la mano izquierda a un tiempo, pisando el Ffaut y Dlasolre agudos, tocándose juntos con el Dlasolre grave con los tres dedos de la derecha. Luego el Dlasolre grave se vuelve a tocar con [p. 148] el pulgar de dicha mano; después el Ffaut, Elami y Dlasolre agudos con sus respectivos dedos, tañendo estos cuatro signos la mitad más breve que el golpe de las tres voces, porque su valor es de semínima y el de éstos de corcheas, concluyéndose el primer compás. Vase al segundo, que se compone su figura de Alamire grave, Csolfaut sostenido y Elami agudos; hácese, y luego la misma postura vuelve a repetirse y se siguen a punto suelto el Bfabmi, Csolfaut sostenido y Alamire agudos; se ejecutan con los dedos que le pertenecen en una y otra mano y se finaliza este compás. El tercero es de la propia suerte que el primero. El cuarto se pone el dedo índice en el Csolfaut agudo [p. 149] y el anular en el grave, ambos de la mano izquierda, componiéndose la postura de éstos y el Elami agudo; tócase dos veces, la primera despacio como que es semínima; síguense el Dlasolre, Elami y Csolfaut agudos breves y se concluye este compás. El quinto se compone del Ffaut grave, Alamire y Csolfaut agudos; se pone en el primer signo el dedo anular, en el segundo el largo, y en el tercero el índice, todos de la mano izquierda, y repetidos en la forma que el antecedente compás, se va al Alamire, Gsolreut sobreagudos, y Ffaut agudo, los cuales se hacen con los dedos de dicha mano: pequeño, anular e índice, y está concluido el compás. El sexto es lo mismo que el cuarto; el séptimo, como el primero; el octavo, como el segundo; el noveno y décimo, como el [p. 150] séptimo y octavo; el undécimo, como el primero; el duodécimo, como el cuarto; el decimotercio, como el quinto; [en] el decimocuarto se trina con el dedo largo la semínima con puntillo de Gsolreut agudo, dándole su valor; después el Alamire y Bfabmi bemolado se hacen con el largo y anular, tocándose con el pulgar de la mano derecha, y se sigue para concluir el compás el Alamire que se ejecuta como su anterior. El decimoquinto se empieza con dos corcheas en

- 35 Bfabmi bemolado y Gsolreut agudos; hácense, y después se tocan las dos semínimas de Alamire agudo y grave con el propio pulgar de la mano derecha, porque son voces de bajo estando cabal este compás, y se [p. 151] concluyen las folías dando tres golpes iguales de semínima en Dlasolre grave, Dlasolre y Ffaut agudos según queda declarado en el primer compás.[Fig. 32]

EJEMPLO PRÁCTICO  
DE TODO LO EXPLICADO EN LAS FOLÍAS ITALIANAS

3. [p. 152] Adviértase que la mínima con puntillo con que finalizan estas folías, que vale tres semínimas, significa que se han de dar tres golpes para volverlas a empezar según se señalan en la cifra (puedese dar uno solo aguardando la duración que tienen) y si se quiere se dará un golpe de rasgueado hacia abajo en todas las posturas o figuras de
- 5



tres voces poniéndole el correspondiente punto natural, sostenido, bemolado o con tercera menor.

## **CAPÍTULO XXV**

### **Del modo de tocar el tiple de punteado y cómo se acompaña con la guitarra**

1. Para tocar el tiple de punteado se [p. 153] hacen los mismos puntos que en la guitarra pero se advierte que los golpes llenos, o posturas de tres voces, se han de arpear para que formen música ruidosa y redoblada, y para abrigarlo la guitarra ha de tocarse rasgueado o por acompañamiento cuatro puntos más bajo.

2. Supongamos se van a tañer las expresadas folías italianas; el del tiple lo ha de hacer por el término que están escritas y el de la guitarra por Alamire natural, y si el del primero sabe añadirles algunas diferencias o pasajes distintos parecerá que se tocan bandola y guitarra

### **Conclusión del segundo tratado**

1. A la propia similitud que se sacan y quedan explicadas las folías italianas, se ejecutan y comprenden los demás géneros de sonos, [p. 154] como son minuets, danzas, contradanzas, amable, paspié, marchas, sonatas, etc. y no tengo duda en que lo demostrado, las reglas dadas sobre ello y ejemplos puestos a continuación, lo entenderá y practicará el aficionado con facilidad como no quiera ejercitarlo todo de una vez, sino que con reflexión observe sus circunstancias y tenga aptitud para aplicar a la especie de toque que va a aprender las que le pertenezcan, pues por este medio conseguirá verse a poco trabajo instruido, sin podersele ofrecer dificultad alguna que, si atento lo mira, no se halle disuelta y aclarada en este segundo tratado al que añadido variedad de piezas de todas clases, tanto para que con ellas solas tenga lo suficiente al perfecto [p. 155] manejo de este instrumento, como para que ellas mismas le sirvan de fijo norte y seguro extracto de las demás que quiera saber y se le presenten.

2. Las demás particularidades que aquí se han omitido por no ser propias de la materia de este segundo tratado, se hallarán demostradas

- en el tercero que sigue. Y cuando con cierta y radical inteligencia llegue el aficionado a saber todo lo que se incluye en éste, se encontrará
- <sup>5</sup> hábil para tocar y sacar las más dificultosas y delicadas piezas que se le presenten, y yo la satisfacción de haberlo instruido en la teórica y práctica de que necesita ser dueño para poder blasonar de inteligente en el manejo por música y cifra de este instrumento de punteado.

[p. 156] TRATADO TERCERO  

---

DE LA GUITARRA PUNTEADA HACIENDO  
LA PARTE DE BAJO



---

[p. 157] **INTRODUCCIÓN**

---

**Al tratado tercero de la guitarra punteada  
haciendo la parte de bajo**

1. Poderosa eficacia y correspondencia tiene en el corazón la consonancia de voces e instrumentos acomodándose al genio y moviéndole con su oculta simpatía a los afectos predominantes. Por eso los gentiles fingieron que Orfeo con sus canciones y Anfión con las cuerdas de su instrumento y sonora voz atraían, aquél, las fieras y selvas, y éste, los peñascos para fábrica de la célebre ciudad de Tebas.

2. Dije de voz e instrumentos porque aunque la primera sea suave, sonora y dulce, faltándole los segundos está sin adorno [p. 158] armonioso o sin alma que la vivifique acorde, resultando de su unión (sin duda) la más segura, perfecta y suma melodía cual es la que se forma de ambos.

3. Ya con fija inteligencia y comprensión del antecedente tratado supongo al aficionado hábil y apto para proceder al estudio de este último capitel o conclusión de la fábrica y obra que ofrecí, pues en él se descubre el modo de practicar el acompañamiento desde las posturas más ordinarias y fáciles hasta las más excelentes, arduas y primorosas.

4. Y consistiendo todo el artificio músico en la variedad de sonos, especies cónsonas, dísonas y falsas, para que el principiante pueda con brevedad instruirse en la grande facultad de acompañar sin el penoso estudio de muchos años de ejercicio [p. 159] en la composición, le haré presentes todos los movimientos que en el bajo se pueden ofrecer, poniéndolos demostrados con separación, sin progresiones de ellos, pues, explicado y entendido uno, se comprenderán los demás, tanto por haberse de usar sobre cada uno las mismas especies como porque, conocida la naturaleza y condición de un movimiento, resonará el conocimiento de otro cualquiera por la trabazón y correspondencia que tienen entre sí.

## CAPÍTULO I

## De la escala o clave de Ffaut, su diversidad de acompañamientos y demás circunstancias de ella

1. La escala de Ffaut, o llave de bajo, que es de la que usa la guitarra para [p. 160] hacer la parte de él, se compone de dieciséis signos empezando desde el primer Elami hasta el último Ffaut. Divídense en dos regrades, siete graves y siete agudos, señalándose en el ejemplar con la letra inicial del nombre que le corresponde, v.g. en Elami, una E; en Ffaut, una F; en Gsolreut, una G; en Alamire, una A; en Bfabmi, una B; en Csolfaut, una C, etc., según se debe en él reparar.

2\* La regla general de acompañar las voces solas de esta escala es con tercera y quinta, exceptuando a Bfabmi que se le da la sexta en lugar de la quinta. Algunos dan igual consonancia al Elami, pero no debe tenerla. [Fig. 33]

Regraves                      Graves

5                      6                      5  
3                      3                      3

Voces solas de los signos naturales

Voces acompañadas de los signos naturales

E    F    G    A    B    C    D    E

Agudos

6  
3

F    G    A    B    C    D    E    F

[p. 161] EJEMPLO PRÁCTICO  
DE LA ESCALA DE FFAUT DIATÓNICA O NATURAL Y SU ACOMPAÑAMIENTO.  
SIGNOS NATURALES

3. A esta escala se dice diatónica y natural porque sube el bajo de tono en tono con naturaleza y sin accidente de sostenido o bemol, acompañándose conforme las consonancias que en la propia escala se [p. 162] corresponden de unos signos en otros, v.g. el Gsolreut se  
 5 acompaña por la regla dada con tercera mayor y quinta porque le pertenece el Bfabmi por tercera y el Dlasolre por quinta; al Alamire se da tercera menor porque le pertenece Csolfaut por tercera y Elami por quinta, y a este modo los demás signos. Este género es el más antiguo y fue nombrado diatónico porque procedía por dos [sic] tonos.

4. También se acompaña esta escala con terceras mayores y menores, como se pondrán abajo; advirtiéndole que así en éstas como en aquéllas el dedo pulgar de la mano derecha ha de tocar la voz del bajo y los otros dedos las voces que vienen más al propósito [p. 163] a la misma  
 5 mano.[Fig. 34]

Signos Naturales

Acompañamiento con Tercera Mayor

Acompañamiento con Tercera Menor

EJEMPLO PRÁCTICO DE LOS SIGNOS NATURALES ACOMPAÑADOS  
 CON TERCERAS MAYORES Y MENORES

5. Lo mismo que se explica de los siete signos graves se ha de entender de los agudos, pues no obstante que las posturas bajan hasta el décimo traste, puede el acompañante repetir lo propio desde el segundo Gsolreut. Pero [p. 164] lo más primoroso será darle a cada signo la voz que le pertenece según su clase, para cuyo efecto se señalan las de cada uno.

## CAPÍTULO II

### De los sostenidos y bemoles que pertenecen a los géneros cromático, enarmónico y su forma de acompañarlos

1. En los dieciséis signos que se han supuesto contener la guitarra se incluyen los accidentes que corresponden a los géneros cromático y enarmónico en esta forma: al cromático pertenecen propiamente los sostenidos de Ffaut y Csolfaut y los bemoles de Bfabmi y Elami, por ser su virtud u oficio sacar de faes naturales [p. 165] mías fuertes y, al contrario, de mías naturales faes bemoles. Al enarmónico tocan los sostenidos de Gsolreut y Dlasolre y los bemoles de Alamire y Dlasolre, por ser su comisión hacer de soles naturales mías sostenidos, y de los rees naturales faes bemoles, como enseña el maestro Correa en su libro intitulado *Facultad Orgánica*, Cap. 3. Al primer género se dice cromático porque hermosea y adorna la música con la blandura de los semitonos; al segundo llaman enarmónico porque contiene en sí el conocimiento y templanza de las voces. [Fig. 35]



EJEMPLO PRÁCTICO

DE LOS SOSTENIDOS Y BEMOLES QUE PERTENECEN A LOS GÉNEROS CROMÁTICO Y ENARMÓNICO



2. [p. 166] Así mismo en los expresados dieciséis signos ocurren veintiún accidentales, los once sostenidos y los diez bemoles, no obstante que se ponen a todos de unas y otras calidades. La regla general de acompañarlos es: los sostenidos, de tercera y sexta; y los bemoles, de tercera mayor y quinta o sexta, si la pinta, como se estampa para mayor claridad e inteligencia del principiante. [Fig. 36]

## Sostenidos

Estos con Tercera y Sexta

|   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|
| 2 | 4 | 1 | 4 | 1 | 4 | 1 | 3 | 6 | 8 | 9  |
| 5 | 0 | 2 | 5 | 0 | 3 | 5 | 0 | 2 | 5 | 7  |
|   |   |   |   |   |   |   |   |   |   | 10 |

## Bemoles

Estos con Tercera y Quinta o Sexta

|   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 2 | 4 | 1 | 4 | 1 | 4 | 6 | 3 | 6 | 8 | 8 |
| 4 | 5 | 3 | 6 | 3 | 4 | 5 | 3 | 6 | 8 | 8 |
|   |   | 1 | 4 | 3 | 5 | 4 | 1 | 4 | 6 | 6 |

EJEMPLO PRÁCTICO  
DEL MODO DE ACOMPAÑAR LOS ACCIDENTES

## [p. 167] CAPÍTULO III

### Del asiento de las claves en la guitarra, cuando toca de bajo

1. En el capítulo VIII del segundo tratado dejo dicho que las tres claves que se usan en la música tienen sus asientos en los mismos signos que en la mano, porque la de Ffaut se sienta en Ffaut grave; la de Csolfaut, en Csolfaut agudo; y la de Gsolreut, en Gsolreut sobreagudo.
2. Las dos primeras son las que comúnmente hacen a este propósito por ser llaves bajas y con las que se escriben los acompañamientos. Estas siempre se sitúan en la cuarta raya, como se ve, excepto la de

- Ffaut que en algunas obras latinas se halla en tercera línea. [p. 168]
- 5 La de Csolfaut también se pone en primera, segunda y tercera pero no cuando ha de servir de bajo, porque, puesta en la primera, sirve al tiple; en la segunda, al contralto; y en tercera, al tenor o contralto, como se ve en las composiciones modernas donde usan de esta clave los autores de ellas para el bajo, por razón de subir mucho la voz.
- 10 [Fig. 37]



3\*. Advirtiéndolo que siempre que en obras españolas se hallan los acompañamientos con esta clave se han de tocar transportados cuarta abajo, a distinción de las de Italia, que siempre se tañen naturalmente conforme pinta.

[p. 169] **CAPÍTULO IV**  
**De los tonos de canto de órgano**

1. Es necesario que el músico o aficionado se inteligencie bien en esta materia para saber guardar uno de los mayores y más precisos requisitos que hay en la música, porque es indispensable el darle a cada tono o modo su propiedad, término y naturaleza.
- 2\*. Tono es calidad de armonía que se halla en una de las siete especies de la diapasón modulada por aquélla de diapente y diatesaron que a su forma es conveniente o de otro modo más claro: es la distancia que hay de Mi a Fa, como del Ut al Re, del Re al Mi, del Mi al Fa, del Fa al Sol y del Sol al La. Nacen los tonos de la [p. 170] unión o composición del diapente con el diatesaron que llaman regulares. Estas palabras, diatesaron, diapente y diapasón, significan: la primera, consonancia de cuatro voces; la segunda, consonancia de cinco; y la tercera, cuerpo lleno de melodía, suavidad y perfección.
3. Los tonos en canto de órgano, según la opinión de los teóricos, son doce porque a cada signo (exceptuando a Bfabmi) le dan dos tonos fene-  
 ciendo. Estos son a saber: primero y segundo en Dlasolre; tercero y cuarto en Elami; quinto y sexto en Ffaut; séptimo y octavo en Gsolreut;  
 5 noveno y décimo en Alamire; undécimo y duodécimo en Csolfaut.

4. [p. 171] De estos doce, los ocho que se señalarán por ser más practicados son más conocidos, y porque transportados pueden suplir a los cuatro que restan, bastando para la ejecución el entenderlos. Dichos ocho tonos son los siguientes:

- 5        Primero. Por Dlasolre, tercera menor.
- Segundo. Por Gsolreut, tercera menor.
- Tercero. Por Elami, tercera menor.
- Cuarto. Por Elami, tercera mayor.
- Quinto. Por Csolfaut, tercera mayor.
- 10       Sexto. Por Ffaut, tercera mayor.
- Séptimo. Por Alamire, tercera menor.
- Octavo. Por Gsolreut, tercera mayor.

5. Estos ocho tonos suelen variar las terceras según los accidentes de la clave, nombrándose por esta causa de distinta [p. 172] forma, porque unas veces pasan a ser de punto bajo, otras de alto y otras de medio punto, como se demuestra.

- 5        Primer tono punto bajo por Csolfaut, tercera menor.
- Segundo punto bajo por Ffaut, tercera menor.
- Tercero punto alto por Bfabmi, tercera mayor.
- Cuarto punto bajo por Dlasolre, tercera menor.
- Quinto punto bajo, o segundillo, por Bfabmi, tercera mayor.
- 10       Quinto punto alto por Dlasolre, tercera mayor.
- Sexto punto bajo por Elami, tercera menor.
- [p. 173] Sexto medio punto bajo por Elami, tercera mayor.
- Séptimo punto alto por Bfabmi, tercera menor.
- Octavo punto alto por Alamire, tercera mayor.

- 6. Hay otros tonos, pero son accidentales y se forman atendiendo siempre al diapasón del natural; y así, se le ponen los sostenidos o bemoles que le convienen, aunque nunca es bueno pasar de cuatro sostenidos o cuatro bemoles, como ya se ha prevenido en el capítulo XXII
- 5       del segundo tratado. También se hallan otros tonos que llaman quiméricos y se hacen a fuerza de accidentales.

## [p. 174] CAPÍTULO V

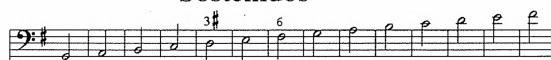
**De la regla general para conocer los tonos**

1. Para conocer el tono que corresponde a la composición que se va a acompañar se han de observar claves y finales, porque muchas veces sucede que empiezan las demás partes cantando y aguarda el bajo para entrar imitando con el diapente o quinta del tono; y así, para no incurrir en yerro se ha de mirar el punto o signo en que concluye aquel papel de música, de cuya inteligencia le resultará al acompañante poder darles a las notas las terceras mayores o menores que [p. 175] le pertenezcan según los accidentes de la clave.

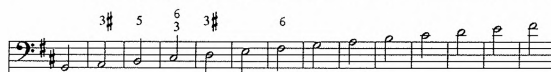
2. Si la dicha clave tiene un sostenido se hallará en Ffaut; si dos, en este signo y en Csolfaut; si tres, en Ffaut, Csolfaut y Gsolreut; y si cuatro, en Ffaut, Csolfaut, Gsolreut y Dlasolre. Encontrándose un bemol, estará en Bfabmi; si dos, en Bfabmi y Elami; si tres, en Bfabmi, Elami y Alamire; y si cuatro, en Bfabmi, Elami, Alamire y Dlasolre. En este caso de tener accidentes la clave de bemoles o sostenidos se debe tener gran desvelo para darle a cada signo los acompañamientos con concepto a lo prevenido por ellos; v.g.: se señalan dos sostenidos, uno en Ffaut y otro en Csolfaut; después de hacer todos estos signos fuertes, con sus terceras y sextas, al Alamire y [p. 176] Dlasolre se le han de dar terceras mayores en toda aquella sonata o concierto, *interim* no se prevenga por algún becuadro hacerlas naturales, lo que motiva ser los dichos primeros signos terceras de los segundos.

3. Habiendo en ella dos bemoles, que se hallarán en Bfabmi y Elami, sucede lo mismo que en los sostenidos, porque después de ejecutar todos los Bfabmies y Elamies blandos, dándoles su tercera y quinta o sexta si la pinta, a los signos de Gsolreut y Csolfaut se le han de poner sus terceras menores. A este modo se comprenden los demás accidentes que pueden ocurrir a las claves, y para mayor claridad e instrucción del aficionado pongo sus [p. 177] diapasones demostrados con las posturas que con arreglo a ellos pertenecen en la guitarra. [Fig. 38]

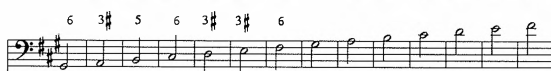
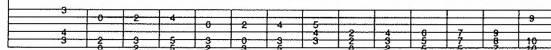
## Sostenidos



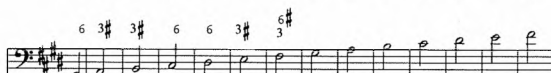
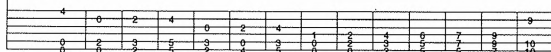
Con un sostenido



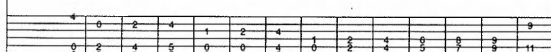
Con dos



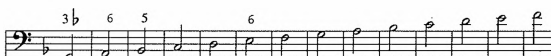
Con tres



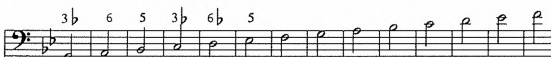
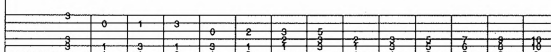
Con cuatro



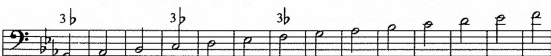
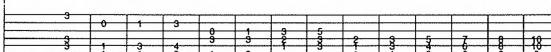
## Bemoles



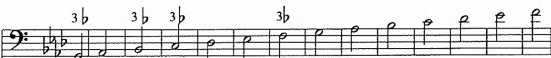
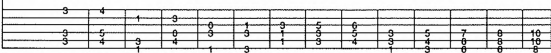
Con un bemol



Con dos



Con tres



Con cuatro



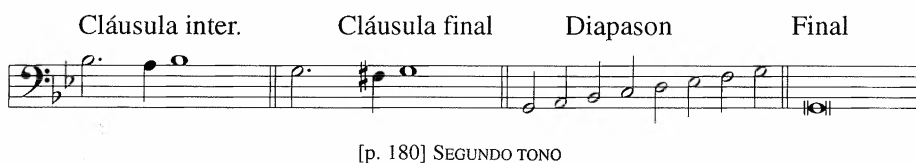
[P. 178] EJEMPLO PRÁCTICO

DE LAS ESCALAS O DIAPASONES CUANDO HAY ACCIDENTES  
EN LA CLAVE

## CAPÍTULO VI

**En que se trata de los ocho tonos en particular con todo lo que a ellos corresponde**

1. Para mayor claridad e instrucción del [p. 179] aficionado pondré en los ocho ejemplos siguientes la demostración de los tonos, los accidentes con que se figuran, sus cláusulas principales (intermedia y final) el diapason de cada una de ellos (que es la distancia que hay de un signo grave a otro su semejante agudo, que es de ocho puntos) y la terminación de cada uno, con las advertencias más conducentes a facilitar al principiante la inteligencia en este importantísimo asunto, todo lo cual es en la forma que sigue. [Fig. 39]



2. Cuando la composición acabare en Bfabmi se llamará segundo por la mediación, o segundillo, como vulgarmente se nombra; y si empieza y acaba en Gsolreut, segundo tono.[Fig. 40]



3. [p. 181] Si la composición terminare en Alamire se llamará cuarto tono por la mediación; y si en Elami, cuarto.[Fig. 41]



4. Este es el quinto tono más conocido, como la experiencia lo enseña en todas las composiciones de canto de órgano.[Fig. 42]



5. Nótese que en papeles sueltos el que comúnmente se llama séptimo tono es el que fenece en Diasolre, pero en Alamire es el verdadero, como a la vuelta se demuestra.[Fig. 43]



6\*. Con la teórica y práctica dada sobre los ocho tonos creo ser lo suficiente para la verdadera y radical inteligencia de ellos. Lo primero porque éstos son los que más debe tener *impromptu* el acompañante; y lo segundo porque transportados éstos uno, dos o tres puntos más altos o más bajos se pueden suplir los demás y así no hay sino cotejar cláusulas y finales [p. 183] porque el tono es uno mismo, aunque se trans-

porte como enseña Don Juan del Vado, organista que fue de la Real Capilla, en un cuaderno manuscrito de reglas de acompañar.

CAPÍTULO VII

De los elementos o especies musicales,  
su número y definiciones

1. Los elementos o especies de la música es la distancia que hay de un signo grave a otro más o menos agudo, como del uno al dos, del uno al tres, del uno al cuatro, etc. El número de estas especies es siete, a saber: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. Nómbranse: unísono, segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta y séptima. El unísono son dos voces que cantan en un mismo signo; la segunda, dos voces que se hallan en dos signos [p. 184] contiguos por grado; la tercera, dos voces que distan una de otra tres, y así las demás, por su orden. [Fig. 44]

Unísono Segunda Tercera Cuarta Quinta Sexta Séptima

EJEMPLO PRÁCTICO  
DE LOS ELEMENTOS O ESPECIES

2. Estas son las siete especies principales, o simples, y de ellas se derivan las compuestas, decompuestas y tricompuestas; éstas se forman añadiendo el número siete al simple; v.g. al unísono, agregándole un siete, hace una octava; para sacar otro compuesto, volviéndolo a añadir compone una quincena, y así se van sacando hasta donde alcanzaren las voces [p. 185] o los instrumentos. De los demás números o especies simples se entiende lo mismo. [Fig. 45]

|               |    |    |    |    |    |    |    |
|---------------|----|----|----|----|----|----|----|
| Simples       | 1  | 2  | 3  | 4  | 5  | 6  | 7  |
| Compuestas    | 8  | 9  | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 |
| Decompuestas  | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 |
| Tricompuestas | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 |

EJEMPLO PRÁCTICO  
DE LA COMPOSICION DE LOS ELEMENTOS O ESPECIES



3. Estas especies o elementos musicales, se dividen en consonantes y disonantes. Las consonantes son unísono, terceras, quintas y sextas, con todas las compuestas, decompuestas y tricompuestas, por ser de la propia naturaleza y condición de sus simples. Las disonantes son segundas, cuartas y séptimas. Divídense [p. 186] las consonantes en perfectas e imperfectas. Las perfectas son unísonas y quintas; y las imperfectas, terceras y sextas. Llámense éstas así porque sus voces se pueden aumentar o disminuir por medio del sostenido o bemol, quedando siempre en especies consonantes, a distinción de las perfectas que, en alterándolas con cualquier accidente de éstos, pasan a ser disonantes, todo lo que con claridad y expresión se demuestra. [Fig. 46]

| P  | I  | P  | I  |
|----|----|----|----|
| 1  | 3  | 5  | 6  |
| 8  | 10 | 12 | 13 |
| 15 | 17 | 19 | 20 |
| 22 | 24 | 26 | 27 |

EJEMPLO PRÁCTICO  
DE LAS ESPECIES CONSONANTES

| F  | F  | F  |
|----|----|----|
| 2  | 4  | 7  |
| 9  | 11 | 14 |
| 16 | 18 | 21 |
| 23 | 25 | 28 |

[p. 187] EJEMPLO PRÁCTICO  
DE LAS ESPECIES DISONANTES O FALSAS

4. De todo lo demostrado se sacará por consecuencia clara que en toda la música práctica se hallan siete especies con sus compuestas etc., que tienen las mismas calidades y efectos, consistiendo el diferenciarse en estar más o menos distantes del bajo; que de ellas las cuatro son consonantes y las tres disonantes; que de las cuatro consonantes dos son perfectas y dos imperfectas, que es lo que se ha expresado en este capítulo, advirtiendo que el unísono no [p. 188] es consonancia ni disonancia, sino un principio de donde nacen o proceden todas las especies, siendo sólo voz privativa y poco usada porque carece de armonía.

## CAPÍTULO VIII

### De la explicación de los tonos y semitonos para inteligencia de los accidentes que padecen las especies, dando noticia de sus nombres propios

1. Queda ya dada la definición de lo que significa el tono en el capítulo IV, por lo que ahora se sigue demostrar qué cosa sea semitono, para que comprendidos éstos se sepa con solidez y fundamento en lo que consiste el que [p. 189] las especies se llamen unas veces mayores y  
5 otras menores.

2. Y así digo que semitono o tono imperfecto o medio tono o semitono cantable es la distancia que hay de Mi a Fa; y el semitono incantable es la que se encuentra del Bfa al Bmi y por esta razón la tercera mayor se distingue de la menor en que no entra el Mi Fa  
5 como en la menor; la quinta perfecta de la quinta falsa o menor en que en aquélla entra el Mi Fa una vez y en ésta dos; la sexta mayor de la menor porque en la mayor entra el Mi Fa una vez sola y en la menor dos veces, teniendo presente que aunque la quinta menor es especie falsa y se nomina con el nombre de perfecta, no por esto se  
10 han de guardar su perfección las demás que lo son, porque [p. 190] esto lo motiva el estar más cerca de estas especies que de otras. Y así, para la más breve inteligencia los prácticos llaman a la quinta, cuando es falsa, quinta menor, por estar más inmediata a esta especie que a otra.

3. De todo lo dicho se infiere que las especies se pueden usar en los acompañamientos de dos modos (excepto la octava que es de uno) que son: segunda mayor y segunda menor, tercera mayor y tercera menor, cuarta mayor y cuarta menor, quinta mayor y quinta  
5 menor, sexta mayor y sexta menor, séptima mayor y séptima menor. Y aunque se llaman con variedad, el nombre propio que corresponde a cada [p. 191] intervalo se demuestra como continúa.  
[Fig. 47]

Tono      Semitono      Ditono      Semiditono      Tritono      Diatesaron      Diapente

Segunda mayor   Segunda menor   Tercera mayor   Tercera menor   Cuarta mayor   Cuarta menor   Quinta mayor

Semi-diapente   Hexacordo mayor   Hexacordo menor   Heptacordo mayor   Heptacordo menor   Diapason

Quinta menor   Sexta mayor   Sexta menor   Séptima mayor   Séptima menor   Octava

## EJEMPLO PRÁCTICO

## [p. 192] CAPÍTULO IX

**De algunas advertencias precisas a los nuevos acompañantes**

1. Antes de entrar en la explicación del modo de poner las voces se hace urgente exponer algunas advertencias muy necesarias para que el estudioso vaya prevenido desde su principio en lo que debe observar para lograr la perfección en la primorosísima facultad de acompañar.

2. *Advertencia primera.* Que el instrumento de la guitarra debe tocarse en esta clase de música con una regular fuerza y más cuando se prevenga, como por el contrario, si avisa [p. 193] la nota se haya de tañer piano, se ejecutará así.

3. *Segunda.* Que aunque tocando de repente no se observen todas las reglas que adelante se apuntarán, se debe dar siempre la voz del bajo, aunque sea sencilla; y en los movimientos del compás, llena, esto es, con tres voces o al menos dos.

4. *Tercera.* Que los nombres de los signos no varían y admiten todos sostenidos y bemoles aunque no son del diapason.

5. *Cuarta.* Que toda la explicación dada por la clave de Gsolreut sirve generalmente para ésta\* por lo respectivo a la música y su inteligencia.

6. [p. 194] *Quinta*. Que antes de empezar a acompañar lo primero que se ha de reparar es en la clave, para discenir si es transportada o no, y si tiene accidentes, cuáles y en qué signos, porque en el conocimiento de estas dos cosas consiste el no errar el término ni el diapasón propio de cualquier obra.

7. *Sexta*. Que procure desde el principio hacerse a tocar a compás, porque sin esta parte no hay acompañante bueno.

8. *Séptima*. Todas las consonancias y disonancias de que se ha de tratar como segunda, tercera, cuarta, etc. se regulan con el bajo, por ser fundamento y basa con [p. 195] quien se deben medir todas las voces; y así, cuando se nombrare cualquiera especie es respecto del bajo.

9. *Octava*. Que sobre todas las notas o puntos es de obligación poner tres voces o, al menos, dos, incluyendo en ellas el bajo. Estas han de ser terceras y quintas, atendiendo bien al diapasón, y en los que no tienen por él quinta se pondrá en su lugar sexta.

10. *Novena*. Que mire el primer y segundo compás que echa el maestro, o el que gobierna la obra, para dar el aire, bastando después con atender a las voces para acompañar con más seguridad que mirando el compás, por ser fácil y muy casual que éste vaya atravesado y ser menos reparable [p. 196] el no seguirle, que el faltar al aire que llevan las voces (que muchas veces sucede adelantarse o atrasarse) es yerro que lo conocen todos y lo contrario pocos.

11. *Décima*. Que se ha de hacer cargo de las partes cantantes que acompaña, para cuidar: si se adelantan, adelantarse, o, al contrario, atrasarse, por ser ésta su precisa obligación.

12. *Undécima*. Que al finalizar ha de esperar a que el cantor caiga a la cláusula para que no fenezca el instrumento antes que la voz, que es lo que los perfectos acompañantes practican.

13. *Duodécima*. Que se ha de dar a las notas su valor [p. 197] propio, guardando los puntillos y pausas que se hallaren, por ser obligación ejecutar lo que está en el papel sin añadir ni quitar, para que con eso no se falte al aire que tiene la obra y se cumpla con la mente del compositor.

14. *Decimotercera*. Que esté atento y vigilante a los movimientos y números que se expresaren para darles sus consonancias propias, y así no disonarán voces y acompañamiento.

15. *Decimocuarta*. Y por última advertencia diré que el acompañar pende de grande ejercicio e inteligencia; lo uno por haberse de tocar al

compás que le echaren y lo otro por ser precisa mucha prontitud; todo lo cual no se puede conseguir sin gran [p. 198] continuación y práctica.

## CAPÍTULO X

### Del modo de poner las consonancias llanas sobre cualquier nota

1. Es regla general que sobre el punto considerado por sí solo se han de poner tercera y quinta, como ya se ha dicho, que es la consonancia que nombraré llana, exceptuando a Bfabmi y las que tuvieren sostenidos, por ser común a todas. Esta consonancia llana se puede hacer de varias maneras, sin embargo de ser una misma en la sustancia, porque es dable ejecutarla en diferentes trastes o lugares de la guitarra. Y para que con más [p. 199] facilidad las comprenda el principiante, se demuestran en el ejemplo que sigue con posturas y notas sobre la que está en Csolfaut.[Fig. 48]

|   |   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 5 | 5 | 5 | 8 | 5 | 5 | 5 |
| 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 |

Sus posturas en la guitarra

EJEMPLO PRÁCTICO  
DE LAS CONSONANCIAS LLANAS

2. Toda esta variedad de consonancias sólo consiste en estar formadas en distintos parajes, pues bien se conoce que no constan más que de tercera y quinta, pudiendo ejecutarlas el principiante por distintos términos o signos naturales, dándoles a cada uno las propias voces con la variedad que se ha visto. Y también hará el mismo ejercicio mudando [p. 200] los lugares a las posturas que en adelante se irán demostrando, para hacerse dueño de todo el diapasón de la guitarra y pueda darle a cada nota la consonancia que le pertenece por cualquier sitio que la necesitare.

3. Entendido ya el modo de poner las voces sobre cada nota consi-

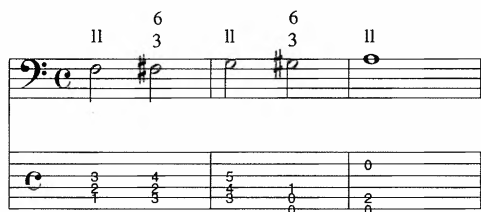
derada por sí sola, iré a dar las reglas generales para formarlas sobre dos que se mueven, consideradas la primera por la segunda.

## CAPÍTULO XI

### Del ascenso y descenso del semitono incantable o menor

1. Explicado ya cómo se ponen las voces sobre una figura o dos en un propio [p. 201] signo (que es lo mismo) el primer intervalo que ocurre, para irlos declarando por su orden, es de semitono incantable o menor, el que para acompañarle, así ascendente como descendente, se han de observar las reglas siguientes.

2. *Regla primera. Del ascenso de semitono menor o incantable.* Cuando es ascendente el semitono incantable o menor se acompaña dando a la primera figura consonancia llana; y a la segunda, que es sostenida, tercera y sexta, que es lo que manda la nota que se hallará a lo último de la segunda regla del capítulo siguiente. [Fig. 49]



[p. 202] EJEMPLO PRÁCTICO  
DEL ASCENSO DE SEMITONO MENOR

3. *Regla segunda. Del descenso del semitono incantable.* Cuando es descendente el semitono incantable, a la primera figura se le da tercera y sexta, por ser comúnmente nota fuerte o sostenida o que carece de quinta, y a la segunda se quedan las voces en las mismas especies, porque con la primera figura son menores; y con la segunda, mayores. [Fig. 50]

6 6 5 6 6 5  
3 3 3# 3 3 3#

Práctica

[p. 203] EJEMPLO PRÁCTICO  
DEL DESCENSO DE SEMITONO MENOR

## CAPÍTULO XII

### Del modo de poner las voces sobre el movimiento de segunda mayor y menor así subiendo como bajando

1. Toda la diversidad de voces de que se ha de tratar no consiste en otra cosa que en la variedad de movimientos que usa el bajo, por ser éste el fundamento con quien deben las voces regular sus consonancias. Y así, es preciso atender al que ejecuta, el cual no consta más que de dos notas, para no errar la postura que le toca.

2. [p. 204] *Regla primera. Del ascenso de tono.* El modo de poner las voces cuando se mueve el bajo *gradatim* hacia arriba, diciendo Ut, Re o Re, Mi, etc. no siendo ninguna sostenida de las figuras, es acompañando a cada una con su consonancia llana, como se ve en el ejemplo siguiente, previniendo que esta regla no se extiende más que a la subida de tono, pues siendo de semitono tiene la diferencia que se verá en la segunda de este capítulo. [Fig. 51]

11 11 11 11 11 11 11 11

Práctica

EJEMPLO PRÁCTICO  
DEL ASCENSO DE TONO

3. [p. 205] *Regla segunda. Del ascenso de semitono.* Cuando se encontrare en el bajo ascenso de nota dura a blanda *gradatim*, o de otro cualquiera sostenido al punto que se le sigue ascendente, se ha de acompañar dando a la primera figura tercera y sexta; y a la segunda, su consonancia llana. [Fig. 52]

EJEMPLO PRÁCTICO  
DEL ASCENSO DE SEMITONOS

4. *Regla tercera. Del descenso de tono y semitono.* Haciendo el bajo descenso de tono o semitono natural que no sea a nota [p. 206] accidental por sostenido, se ha de acompañar la primera figura con tercera y sexta, haciéndola mayor si de su naturaleza no lo fuere; y en la que le sigue, su consonancia llana. [Fig. 53]

EJEMPLO PRÁCTICO  
DEL DESCENSO DE TONO Y SEMITONO

5. *Regla cuarta. Del descenso y ascenso de tono.* Cuando el bajo hiciere descenso de tono diciendo Sol Fa se ha de acompañar la primera figura con tercera [p. 207] menor y su sexta, aunque le correspondan mayores, como se ve en el ejemplo primero. Si asciende, se acompaña también con tercera menor, pero requiere que sean tonos



que tengan la tercera de esta calidad como primero, segundo, tercero y séptimo, como en el ejemplo segundo. Una excepción padecen estas reglas y es que todas las veces que se hallare en los acompañamientos la canturía del ejemplo tercero se le ha de dar a la primera nota tercera mayor o sexta, como en el ejemplo cuarto, aunque el bajo haga estos pasajes al contrario, como se puede reparar en el ejemplo quinto. [Fig. 54]

Ejemplo primero    Ejemplo segundo

Práctica    Primer tono    Segundo    Tercero

Ejemplo tercero

Séptimo

Ejemplo cuarto    Ejemplo

quinto

[p. 208] EJEMPLO PRÁCTICO  
DE LAS REGLAS DADAS SOBRE EL ASCENSO  
Y DESCENSO DE TONOS

6. [p. 209] *Regla quinta. Para cuando el bajo continúa en descender gradatim.* Cuando el bajo desciende de grado en grado se acompaña dando a la primera nota consonancia llana (variando la tercera, si es menor, según la figura que le sigue) y a cada descenso tercera y sexta, bien entendido que todas las sextas que mediaren han de ser naturales y sólo la última se ha de ejecutar sostenida, aunque no lo sea, para que de esta forma cierre cláusula, como se demuestra en el ejemplo primero. Y aunque el bajo clausulee, como se ve en el segundo, se ha de dar a la primera nota su consonancia llana con arreglo al tono. [Fig. 55]

| Ejemplo primero                                                                                                                                                                                                                                                                                                     | Ejemplo segundo                                                                                                                                                              |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| $\text{II} \begin{smallmatrix} 6 \\ 3 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 6 \\ 3 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 6 \\ 3 \end{smallmatrix} \text{II} \quad \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 6 \\ 3 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 6 \\ 3 \end{smallmatrix} \text{II}$ | $\begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 6 \\ 3 \end{smallmatrix} \text{II} \quad \text{II} \begin{smallmatrix} 6 \\ 3 \end{smallmatrix} \text{II}$ |
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                              |
| Quando baja gradatim                                                                                                                                                                                                                                                                                                | Quando clausulea                                                                                                                                                             |
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                              |
| Bueno                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | Mejor                                                                                                                                                                        |

[p. 210] PRÁCTICA  
EJEMPLO PRIMERO Y SEGUNDO

7. Otros movimientos hay, como son: subiendo el bajo prevenir en sexta; o bajando, ligar de séptima. Pero no trato aquí más que de explicar las consonancias llanas anexas a los movimientos cuando carecen de circunstancia.

### CAPÍTULO XIII

#### Del modo de acompañar el salto de tercera mayor y menor, así subiendo como bajando

1. El modo más fácil con que se puede [p. 211] acompañar el movimiento de tercera es dando consonancia llana a cada una de las notas cuando no carecen de quinta, pero, por ser poco primoroso, pasaré a dar las reglas conducentes, dejando ésta por noticia, para que el principiante sepa qué se puede dar sobre cualquiera de estos movimientos, según la ocasión y calidad de las figuras.
2. *Regla primera. Del salto de tercera menor arriba y abajo.* El movimiento de tercera menor, siendo hacia arriba, se acompaña

- comúnmente dando a la primera nota sexta y a la segunda consonancia llana: ejemplo primero. Y siendo hacia abajo, se ponen las voces al
- 5 contrario, pero ha de ser descendiendo las terceras de grado en grado, [p. 212] como se ve en el ejemplo segundo, porque no siendo así se ha de regular la última nota según la que se siguiere: ejemplo tercero. Este modo de poner las voces regularmente se practica sobre mínimas en compás ligero; y sobre semínimas, en compás largo, porque siendo
- 10 figuras de más valor se acompañan con posturas más primorosas, como se verá en adelante. [Fig. 56]

**Primero                      Segundo                      Tercero**

**Práctica**

EJEMPLOS PRÁCTICOS  
DEL SALTO DE TERCERA MENOR ARRIBA Y ABAJO

3. [p. 213] *Regla segunda. Del movimiento de tercera mayor a uno y otro lado.* En este movimiento de tercera mayor poco hay que decir porque siendo de figuras naturales se ponen las voces como en la regla anterior; pero si alguna figura es accidental, o sostenida, o que carece
- 5 de quinta, se acompaña con tercera y sexta, con concepto a la general de que así se practican los signos de esta clase; y la otra que no tiene dicho accidente, con su consonancia llana, observando que su tercera ha de ser mayor, ya descienda o ascienda este movimiento.[Fig. 57]

**Bajando                      Subiendo**

**Práctica**

Tercera mayor natural    Tercera accidental    Tercera idem    Tercera idem

[p. 214] EJEMPLO PRÁCTICO  
DEL SALTO DE TERCERA MAYOR

4. *Regla tercera.* De otra suerte se practica esta tercera mayor cuando es hacia abajo y luego salta cuatro puntos hacia arriba, porque las más veces se acompaña la primera figura con tercera y sexta, aunque tenga quinta; y aunque carezca de ella o sea nota sostenida se ha de acompañar del mismo modo. [Fig. 58]



[p. 215] EJEMPLO PRÁCTICO  
DEL MOVIMIENTO DE TERCERA MAYOR HACIA ABAJO, SALTANDO  
CUATRO PUNTOS HACIA ARRIBA

## CAPÍTULO XIV

### Del salto de cuarta hacia abajo o quinta hacia arriba así mayores como menores

1. Siempre que en el bajo se hallare movimiento de cuarta descendente o quinta ascendente, que todo es uno, se han de tener presentes las reglas siguientes.
2. [p. 216] *Regla primera. Del salto de cuarta descendente o quinta ascendente.* Es regla general que cuando el bajo hiciere estos movimientos se ha de acompañar la primera figura con consonancia llana, siendo su tercera la que naturalmente le corresponde, ya sea menor como en el ejemplo primero, ya sea mayor como en el segundo. Tiene una limitación esta regla y es que la tercera que debe ser muchas veces mayor, en los tonos que fenecen en Re, se hacen menores, cuando dice el bajo Sol, Re, La, empezando cuatro puntos más alto de la cuerda del final, como se ve en los ejemplos tercero, cuarto y [p. 217] quinto.

**Primero Segundo Tercero Cuarto Quinto**  
 II II II II II II II II 3 $\flat$  II 3 $\sharp$  3 $\flat$  II 3 $\sharp$  3 $\flat$  II 3 $\flat$

Práctica

EJEMPLO PRÁCTICO  
DEL SALTO DE CUARTA ABAJO O QUINTA ARRIBA

3. *Regla segunda. Del salto de cuarta menor descendente o quinta más que mayor ascendente.* También se practica este movimiento en el bajo, unas veces haciendo la cuarta menor y otras la quinta más que mayor [p. 218] que es uno propio, al cual se acompaña regularmente dándole a la primera figura tercera mayor y a la segunda consonancia llana, conforme prevenga la nota. [Fig. 60]

Práctica

Salto de cuarta menor    De quinta más que mayor    Lo mismo    También

EJEMPLO PRÁCTICO  
DEL MOVIMIENTO DE CUARTA MENOR DESCENDENTE  
O QUINTA MÁS QUE MAYOR ASCENDENTE

## CAPÍTULO XV

### Del salto de quinta hacia abajo o cuarta hacia arriba, así mayores como menores

1. Cuando el bajo hiciere descenso de [p. 219] quinta, o ascenso de cuarta (que todo es uno) se ha de acompañar generalmente la primera nota con tercera mayor, y las demás voces donde les corresponde llanamente que es la quinta, y así cuando se hallare sobre las notas del acompañamiento señalado algún número con sostenidos, v.g. 3 $\sharp$  o así solo  $\sharp$  se entiende que la tercera se ha de hacer mayor: ejemplo prime-



## CAPÍTULO XVI

### Del salto de sexta, séptima y octava ascendentes y descendentes

1. Estos saltos se comprenden en los que dejo ya explicados, porque el movimiento de [p. 222] sexta es lo mismo que el de tercera, pues aunque es menor el de ésta, viene a concurrir en los propios signos que el de sexta, ejemplo primero. El de séptima se debe regular como el de  
5 segunda descendente, ejemplo segundo. Y el de octava, como dos figuras en un propio signo, ejemplo tercero. [Fig. 63]

| Primero               | Segundo         | Tercero         |
|-----------------------|-----------------|-----------------|
| II II 3# 6            | 6# II II II     |                 |
|                       |                 |                 |
| Movimiento de tercera | Idem de segunda | Una nota        |
|                       |                 |                 |
| Mov. de sexta bueno   | De séptima malo | De octava bueno |
|                       |                 |                 |

EJEMPLOS PRÁCTICOS

DEL MOVIMIENTO DE SEXTA, SÉPTIMA Y OCTAVA SUBIENDO Y BAJANDO

## [p. 223] CAPÍTULO XVII

### Resumen teórico y práctico de todos los movimientos que quedan explicados

1. Todos los movimientos de que se ha tratado en los siete capítulos que anteceden son en número de veinticuatro, a saber: de semitono incantable o menor, de tono, de semitono, de tercera mayor y menor, de cuarta mayor y menor, de quinta mayor y menor, de sexta mayor y  
5 menor, de séptima mayor y menor (que es salto rara vez usado) y de octava, todos ascendentes y descendentes.

2. Y habiendo dejado dicho los modos más fáciles y ordinarios que hay de poner las voces sobre todos los movimientos cantables en que se puede dividir el diapasón [p. 224] y que comúnmente se hallarán en toda especie de acompañamientos, pasaré a demostrar los ejemplos prácticos que para la mayor claridad de las reglas generales y particulares, notas y advertencias respectivamente dadas, se han puesto a continuación de cada una de ellas, con el loable objeto de que el estudioso en esta facultad con el ejercicio de ellos, u otros sus semejantes, consiga la prontitud necesaria e inteligencia precisa en estas consonancias fáciles y llanas, para proceder al uso de las que son más primorosas y difíciles y que en adelante se demostrarán para complemento total de su instrucción y cabal satisfacción mía. [Fig. 64]

II                      6                      6    6    6                      6    6    II                      6    6<sup>#</sup>

Prácticas en la guitarra

6                      6                      6                      3<sup>#</sup>

6                      6                      6                      6    3<sup>b</sup>                      6                      6    3<sup>b</sup>

6                      6                      3                      6                      #                      3<sup>#</sup>

[p. 225] EJEMPLO PRÁCTICO  
DE TODO LO EXPLICADO Y DEMOSTRADO SOBRE  
LAS CONSONANCIAS LLANAS Y MOVIMIENTOS DEL BAJO



## [p. 226] CAPÍTULO XVIII

De las especies falsas que se han de tratar,  
su número y circunstancias

1. Las especies falsas son cinco, a saber: segunda, cuarta, séptima, cuarta mayor y quinta menor, las cuales aunque el mayor número de ellas quedan declaradas las demuestro aquí. [Fig. 65]



EJEMPLO PRÁCTICO  
DE LAS ESPECIES FALSAS

2. Estas especies se usan en los acompañamientos de dos maneras: pasando mala por [p. 227] buena y ligando. Pero por cuanto la mala por buena se puede usar de distintos modos, por suponer unas veces la segunda nota del dar o alzar del compás por la primera, y otras la primera por la segunda (precisamente) del alzar, se dividirá en mala por buena y mala por glosa, para que el principiante con más claridad comprenda su ejecución y sepa discernir cuándo supone la primera nota por la segunda o la segunda por la primera.

3. Y así se dirá que las especies falsas se practican en la música de tres modos. El primero, pasando mala por buena; el segundo, pasando mala por glosa; y el tercero, ligando, como enseña don Joseph de Torres, organista principal que fue de la Real Capilla, en su libro de [p. 228] *Reglas generales de acompañar* en el capítulo primero del tratado segundo, folio 69, y se verá en los capítulos siguientes.

## CAPÍTULO XIX

### Del modo de usar la mala por buena

1. Mala por buena se llama a la segunda nota que supone por la primera, o a la segunda nota que se hace mala por suponer por la primera que es buena. Para que éstas se puedan practicar en los acompañamientos se han de observar tres cosas: la primera, canturía de tres
- 5 notas que asciendan o desciendan *gradatim*; la segunda, que las dos primeras figuras sean de igual [p. 229] valor; y la tercera, que dé o alce el compás en la primera, según se ve en la demostración, en donde se hallan estas tres circunstancias que deben precisamente concurrir. [Fig. 66]



2. *Regla primera. Del modo de usar la mala por buena.* Encontrada esta canturía, la primera y última nota son las que se acompañan dejando la intermedia o la que se halla en la última parte del dar o del alzar con la consonancia de la antecedente, tolerando la falsa que da con
- 5 dicha consonancia por las consonantes que le preceden, o por suponer esta segunda nota por la primera que es la que se llama mala por buena. [Fig. 67]

6♭      6      3♯

3      3      3      6      3      3

Al Derecho      O al Revés

[p. 230] EJEMPLO PRÁCTICO  
DEL MODO DE USAR LA MALA POR BUENA

3. *Regla segunda.* Estas falsas se pueden ejecutar con todo género de notas como no excedan del valor de medio compás las dos primeras, las cuales se acompañan en la misma forma que se ha dicho en la regla anterior, como se puede observar en la demostración siguiente donde se
- 5 halla toda la variedad de figuras con que se puede practicar dicha falsa,

entendiéndose lo propio cuando el bajo [p. 231] formare los movimientos al contrario. [Fig. 68]

|         |    |           |    |
|---------|----|-----------|----|
| Primero |    | Segundo   |    |
| 6       | II | 6         | II |
| 6       | II | 6 $\flat$ | II |
| 6       | II | 6         | II |

En compasillo
En compás mayor

EJEMPLOS PRÁCTICOS

4. Nótese: que constando este movimiento de figuras de medio compás o de semínimas en compás largo, se puede acompañar con indiferencia como queda explicado en el ejemplo segundo, o haciendo que suponga por sí cada una de las notas, esto es, dándole a cada una la consonancia que le corresponde; y si no hay encima número que la advierta, es necesario atender a las demás voces para conocer cuál de estos dos modos es el más propio [p. 232] con el fin de que no disuene el acompañamiento con las demás partes.

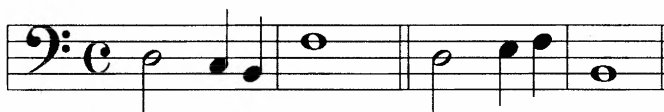
5. *Regla tercera.* Para evitar confusiones al principiante sólo resta que [sic] prevenir que los ascensos y descensos que quedan demostrados y que constan de tres notas pueden ser de muchas más. Y así cuando se hallare alguna subida o bajada como las que se ven en el ejemplo siguiente, o más dilatadas, se ha de observar el dar y el alzar del compás para acompañarlo, y de este modo pasará mala por buena, como se dijo en la primera regla de este capítulo. [Fig. 69]

[p. 233] EJEMPLO PRÁCTICO

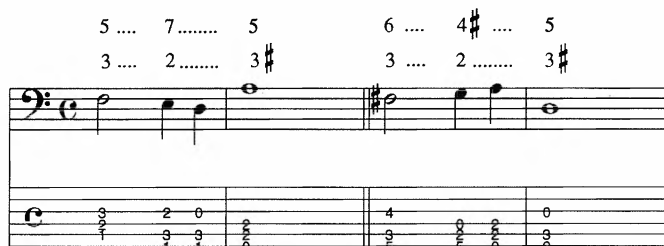
## CAPÍTULO XX

## Del modo de practicar la mala por glosa

1. Para que pueda pasar mala por glosa, suponiendo la primera nota por la segunda, o haciendo mala a la primera por suponer por la segunda que es buena, se requieren dos cosas: la una, canturía de tres voces que asciendan o desciendan de grado en grado; y la otra, que las dos  
5 últimas sean de un propio valor comprendiendo ambas todo el movimiento (precisamente) [p. 234] del alzar del compás, según se ve, pues, si cayeran al dar, no se pudiera ejecutar dicha falsa, por ser precepto general en la música que toda figura en que da el compás ha de suponer por sí respecto a caer en la parte más principal de los movimientos.  
10 [Fig. 70]



2. El modo de practicar esta falsa sobre dicha canturía es acompañando a la primera y segunda figura, pero con la distinción de que a la primera se le ha de dar la consonancia que corresponde a la que le sigue, por no suponer por sí, sino por la inmediata. Y así, se dice que  
5 la nota en que alza (que es la que se hace falsa) pasa por glosa por entenderse en dicha bajada o subida para acompañarla lo mismo que si dijera Fa, Re, La o Fa, La, Re. [Fig. 71]



[p. 235] EJEMPLO PRÁCTICO  
DEL MODO DE PASAR LA MALA POR GLOSA

3. Nótese: que aunque así éste como los demás ejemplos no se demuestran más que por un término, se entiende que se pueden ejecutar por otro cualquiera, constando de los mismos intervalos o figuras, pudiéndose practicar sobre corcheas y semicorcheas, siendo en compás  
5 sillo; y sobre mínimas o semínimas, en compás mayor, con lo cual con-

cluye la explicación de la mala fuera de la ligadura, pareciéndome suficiente lo dicho para [p. 236] su verdadera inteligencia y uso de ella.

## CAPÍTULO XXI

### De la explicación de la ligadura en común

1. Lo que se llama ligadura en la música es usar de la especie disonante en puesto principal del compás, habiendo antes prevenido y teniendo después su salida a especie imperfecta. Esto se ejecutará cuando se halle en compasillo algún semibreve al alzar o  
 5 mínima sincopada (como se ve aquél en el ejemplo primero; y ésta, en el segundo) a la que se le siga nota en el signo contiguo descendente según la demostración de enfrente, advirtiendo que la figura sincopada es la que divide [p. 237] su valor con las partes del compás. [Fig. 72]

|                            |                            |
|----------------------------|----------------------------|
| <b>Primero</b>             | <b>Segundo</b>             |
| 3 2                      6 | 3 2                      6 |

EJEMPLOS PRÁCTICOS

2. Estas voces ligadas en la forma que se ve no sólo se hallan en los acompañamientos, sino que también se practican en las voces de en medio, lo cual se hace dándole a la cuerda en donde se quiere ejecutar la ligadura el valor de dichas notas. Y así, siempre que se haya de ejecutar con cualquiera de las partes ha de ser precisamente en figura sincopada, de la manera que queda demostrado, como se puede reparar en cualquiera de los dos ejemplos de arriba donde concurren las tres partes de que ha de constar la [p. 238] ligadura, que son: prevención (que es la parte en que alza la primera figura); ligadura (que es en la que da),  
 5

- <sup>10</sup> y abono (que es la que se la sigue) advirtiéndole que la prevención puede ser en cualquier especie, que la parte que se llama ligadura es la que se ha de hacer disonante y que el abono ha de ser en especie imperfecta con tercera o sexta, mayores o menores.

## CAPÍTULO XXII

### Del uso de la ligadura de cuarta y de la variedad de canturías sobre que se puede ejecutar

1. Esta ligadura se usa sobre diferentes bajos, porque puede tener su prevención en cualquiera de las especies así [p. 239] consonantes como disonantes, consistiendo en esta dicha diversidad, aunque la ligadura siempre es una.
2. *Regla única de la ligadura de cuarta.* Siempre que el bajo saltare cinco puntos hacia arriba o cuatro hacia abajo, que es lo mismo, siendo la última nota de uno o medio compás, en tiempo de compás largo, ejemplo primero, o desde ésta saltando cuatro hacia abajo, ejemplo segundo, se ejecuta la ligadura de cuarta previniendo en octava. Saltando cuatro puntos hacia arriba, valiendo cada una un compás, prevendrá en séptima, ejemplo tercero. Saltando tres, valiendo un compás la última, tendrá su prevención [p. 240] en sexta, ejemplo cuarto. Ascendiendo un tono, en quinta, ejemplo quinto. Ascendiendo un semitono, en quinta menor, ejemplo sexto. Estando dos notas en un signo o que se comprendan en una, prevendrá en cuarta, ejemplo séptimo. Descendiendo un tono, en tercera, ejemplo octavo. Haciendo salto de tercera descendente, valiendo cada una un compás, en segunda o novena, ejemplo noveno.
3. Advirtiéndole que todos estos movimientos que hace el bajo para la ejecución de dicha ligadura han de constar de figuras iguales y no sincopadas, como se verá en la demostración que enfrente se pone. [Fig. 73]

**Primero                      Segundo                      Tercero**

5    5                      11   4 3                      11   4 3 6   11                      5 6 7                      5

3    4 3                                                                3 #                      4 3

Ligadura de cuarta    previniendo en octava                      Previniendo en séptima

**Cuarto                      Quinto                      Sexto                      Séptimo**

6    6 5                      5                      6                      5                      5 6 b                      5

3    4 3                      3 b   4 3 #                      3 4 5                      4 3                      3 #   4                      4 3 #

Previniendo en sexta    En quinta                      En quinta menor                      Previniendo en

**Octavo                      Noveno**

6 #                      5                      5                      5

3                      4 3 #                      3 2                      4 3 #

cuarta                      En tercera                      En novena, poco usado

[p. 241] EJEMPLOS PRÁCTICOS  
DEL USO DE LA LIGADURA DE CUARTA

4. La regla anterior admite una distinción y es que dicha ligadura se puede también acompañar en lugar de la quinta [p. 242] con la sexta, en la forma que se puede ver en el ejemplo cuarto de la demostración de arriba.

5. Téngase por regla general que habiendo de ligar dicha cuarta, previniendo en especie falsa, se ha de cuidar que dicha prevención no se dé de golpe o por movimiento de ambas voces, sino estándose la voz con que se ha de ejecutar antecedentemente quieta, como se puede ver y observar en los ejemplos tercero, sexto, séptimo y noveno anteriormente puestos, en donde la falsa que sirve de prevención se da están-

dose quieto el bajo al tiempo de ejecutarse, que es el modo que se debe guardar para su uso, por ser axioma universal en la música no poderse dar ninguna falsa [p. 243] de golpe, sino con las circunstancias insinuadas en este capítulo y regla.

### CAPÍTULO XXIII

#### Del uso de la ligadura de séptima y los diferentes bajos sobre que se puede ejecutar

1. Es regla general, que todas las ligaduras admiten la misma variedad de especies en sus prevenciones que la antecedente, observando la dada en el capítulo pasado acerca de las prevenciones en especies falsas, con lo cual digo que la ligadura de séptima se puede ejecutar sobre distintos acompañamientos o bajos, los cuales se hallarán explicados en la regla siguiente.

2. [p. 244] *Regla única.* Ejecutando el bajo la canturía de Sol, La, Re o Fa, Sol, Ut, cayendo la primera nota al alzar o a la segunda parte del dar o alzar en compás largo, se liga la séptima, previniendo con la primera figura en octava, ejemplo primero. Cantando el bajo Sol, Sol, Ut o sus semejantes y constando el primer Sol de dos partes de compás, se usa dicha ligadura, previniendo en séptima, ejemplo segundo. Diciendo La, Sol, Ut, previniendo en sexta, ejemplo tercero. Cantando Fa, Re, Sol, previene en quinta, ejemplo cuarto. Diciendo Mi, Ut, Fa, valiendo el Mi dos partes de compás, previene en quinta menor, ejemplo quinto.

[p. 245] Hallándose la canturía de Fa, Ut, Fa, valiendo el primer Fa dos partes del compás, previene en cuarta, ejemplo sexto. Cantando Sol, Ut, Fa, previene en tercera menor, ejemplo séptimo. Ejecutando Fa, La, Sol, o sus semejantes, valiendo la primera y segunda nota dos partes de compás, previene en novena, ejemplo octavo, aunque ésta es de pocos usada. [Fig. 74]



| Primero |  |  | Segundo |  | Tercero |
|---------|--|--|---------|--|---------|
|---------|--|--|---------|--|---------|

Ligadura de séptima previniendo en octava      En séptima      En sexta

| Cuarto | Quinto | Sexto | Séptimo | Octavo |
|--------|--------|-------|---------|--------|
|--------|--------|-------|---------|--------|

En quinta      En quinta menor      En cuarta      En tercera      En novena

EJEMPLOS PRÁCTICOS  
DE LA LIGADURA DE SÉPTIMA

3. [p. 246] Repárese que cuando se ejecuta dicha ligadura, la otra voz se pone en tercera, advirtiéndose que dándose después de dicha falsa sexta mayor y luego octava en la forma que se ve en el último ejemplo, se llama entonces cláusula de séptima por contener en sí las cuatro partes de que debe constar, que son prevención, ligadura, abono y cerrar la cláusula, a la cual pueden acompañar las demás voces poniéndolas en la tercera, como se ve en el penúltimo compás de dicho ejemplo.

## CAPÍTULO XXIV

### Del uso de la ligadura de quinta menor o falsa y de la variedad de acompañamientos que admite

1. La ligadura de quinta menor o falsa [p. 247] admite las mismas variedades que las antecedentes, porque puede prevenir en cualquiera de las especies. El modo de poner las voces cuando se ejecuta dicha

ligadura es poniendo la que cubre la falsa en la sexta; y la otra, en la decena o tercera, que son las más inmediatas, pues aunque tiene la octava más próxima, no se puede dar, por estar el bajo en nota sostenida, a la cual nunca se acompaña con octava. Esto se comprenderá atendiendo a la demostración que se verá en la regla siguiente.

2. *Regla primera. De la ligadura de quinta menor.* Ejecutando el bajo descenso de quinta menor y luego subiendo un semitono, o cantando Sol, Ut#, Re, se practica la [p. 248] ligadura de quinta falsa, previniendo con la primera nota en octava, ejemplo primero. Diciendo el acompañamiento Re, Fa sostenido, Sol, o sus semejantes, previniendo en séptima, ejemplo segundo. Ejecutando Re, Mi, Fa, previene en sexta menor, ejemplo tercero. Cantando Fa, Fa sostenido, Sol, o sus equivalentes, previene en quinta, ejemplo cuarto. Diciendo Fa, Mi, Fa, valiéndolo el primero dos partes de compás, previene en cuarta, ejemplo quinto. Ejecutando La, Fa#, Sol, previene en tercera, ejemplo sexto. Cantando Fa, Ut sostenido, Re, valiéndolo el Fa dos partes de compás, previene en novena, la cual es rara vez usada, ejemplo séptimo. [Fig. 75]

| Primero                  |        |           | Segundo Tercero       |            |           |
|--------------------------|--------|-----------|-----------------------|------------|-----------|
| 5 6 5                    | 5 6 3# | 3b 8 6 3# | 3# 6 3                | 6b 6 3     |           |
| 3b 8 3                   | 3#     | 3#        | 5 6 7                 | 3 3 5b 3   |           |
|                          |        |           |                       |            |           |
| Ligadura de quinta menor |        |           | previniendo en Octava |            |           |
| En séptima En sexta      |        |           |                       |            |           |
|                          |        |           |                       |            |           |
| Cuarto                   |        | Quinto    |                       | Sexto      | Séptimo   |
| 5 6                      | 5 6    | 8 6       | 8 9                   | 3 7 6      | 6 5       |
| 3 5                      | 3 4    | 5 3       | 5 3                   | 6          | 3         |
| 6                        | 6      | 6         | 6                     | 6          | 6         |
| 11                       | 11     | 11        | 11                    | 11         | 11        |
|                          |        |           |                       |            |           |
| En quinta                |        | En cuarta |                       | En tercera | En novena |
|                          |        |           |                       |            |           |

[p. 249] EJEMPLO PRÁCTICO  
DE LA LIGADURA DE QUINTA FALSA

3. *Regla segunda. De la ligadura de quinta.* No solamente se ejecuta la ligadura en quinta menor o falsa, sino también se practica con la quinta perfecta, poniendo las demás voces como si se ligara con la [p. 250] falsa, diferenciándose sólo en no ser la nota sobre que se ejecuta sostenida, porque los movimientos pueden ser los mismos. Esta ligadura que ejecutan entre sí las voces de en medio, o ligadura de quinta (que es como ordinariamente se nombra) regularmente se practica sobre notas que les corresponden terceras menores, las cuales se verán en la demostración siguiente. [Fig. 76]

$\begin{smallmatrix} 5 & 5 & 6 \\ 3 & 3 & 3 \end{smallmatrix} \#$      $\begin{smallmatrix} 6 & 3 & 5 \\ 3 & 3 & 3 \end{smallmatrix} \#$      $\begin{smallmatrix} 5 & 6 & 4 \\ 3 \# & 4 & 3 \end{smallmatrix} \#$      $\parallel$      $\begin{smallmatrix} 5 & 6 \\ 3 & 3 \end{smallmatrix} \#$      $\parallel$      $\begin{smallmatrix} 5 & 6 & 4 \\ 3 \# & 3 & 3 \end{smallmatrix} \#$      $\begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$

Tercera menor    Idem    Idem    Idem    Idem    Idem

### EJEMPLO PRÁCTICO DE LA LIGADURA DE QUINTA

[p. 251] **CAPÍTULO XXV**

## Del uso de la ligadura de segunda o novena y de los acompañamientos que puede tener

1. La ligadura de segunda o novena es ligadura que ejecuta una de las voces de en medio, la cual rara vez se practica sola porque lo más ordinario y común es seguírsele otra ligadura de las que quedan explicadas. Esta no previene más que en dos especies, que son tercera y 5 quinta, la cual admite tener su abono en cualquiera de las especies consonantes por servir dicho abono de prevención para otra ligadura, como se puede ver en la regla siguiente.

2. [p. 252] *Regla primera. De la ligadura de segunda o novena.* Hallándose la canturía de Mi, Fa, Sol, Ut u otra semejante, valiendo el Fa un compás, se liga de novena, previniendo en tercera y desligando en octava, la cual servirá de prevención para otra cualquiera ligadura, ejemplo primero. Ejecutando el bajo Mi, Fa, Fa, Sol, previene en tercera y desliga en quinta, sirviendo ésta de prevención para otra ligadura, ejemplo segundo. Diciendo Ut, Fa, Re, Fa, previene en quinta y desliga en sexta, siendo esta prevención para otra cualquiera ligadura,

ejemplo tercero. Cantando Mi, Fa, Re, Ut, previene en [p. 253] tercera y desliga en la misma especie, sirviendo ésta de prevención para otra ligadura, ejemplo cuarto. [Fig. 77]

| Primero                  | Segundo                | Tercero                | Cuarto               |
|--------------------------|------------------------|------------------------|----------------------|
| 6 9 7<br>3 5 8 3         | 6 9 8 6 5 3<br>3 5 5 3 | 6 5 5 5<br>3 3 9 3 4 3 | 5 6 5<br>3 3 9 3 4 3 |
| 6 5 9 6 5<br>3 3 4 3 4 3 |                        |                        |                      |

EJEMPLO PRÁCTICO  
DE LA LIGADURA DE SEGUNDA O NOVENA

3. Repárese que cuando la una voz ejecuta la citada ligadura, las otras dos se ponen en tercera y quinta, que es donde deben estar cuando la una se halla en dicha falsa.

### [P. 254] CAPÍTULO XXVI De la ligadura de cuarta mayor o del bajo

1. La ligadura de cuarta mayor es ligadura que ejecuta el bajo, la cual se practica cuando en él se halla nota ligada en la forma que se demostró en el capítulo XXI de la explicación de la ligadura en común; llámase ligadura de cuarta mayor porque regularmente se acompaña con dicha especie, como se dirá en la regla siguiente.

2. *Regla primera. De la ligadura de cuarta mayor o del bajo.* [p. 255] Siempre que se hallare en los acompañamientos notas de ligadura, a la primera parte se acompaña con consonancia llana, y a la segunda (que es la que ha de ligar) con segunda, cuarta y sexta, observando que la cuarta sea mayor, correspondiendo, precisamente a la nota siguiente sexta, en la forma que se ve en el ejemplar primero. Esta regla que se debe tener por general, admite una excepción, y es que si el bajo, después de dicha canturía cierra cláusula, o diciéndolo con su voz propia, ejecuta cláusula de tiple, le corresponde diferente postura, porque a la parte que ha de ligar le pertenece segunda y quinta por lo general, como se advertirá en el ejemplo segundo. [Fig. 78]

|         |   |         |       |
|---------|---|---------|-------|
| Primero |   | Segundo |       |
| 5 2     | 6 | 5 5     | 6 5 8 |
| 3 4 6   | 3 | 3 2     | 3 3   |

The image shows two musical staves. The top staff is a single bass line with a treble clef. The bottom staff is a double bass line with a treble clef. The top staff is labeled 'Notas de Ligadura' and the bottom staff is labeled 'Notas de Cláusula'. The notation includes various notes, rests, and ligatures, with some notes having accidentals (sharps and flats).

[p. 256] EJEMPLOS PRÁCTICOS  
DE LA LIGADURA DE CUARTA MAYOR O DEL BAJO

3. Nótese que dicha cláusula también se puede acompañar ejecutando sobre ella ligadura de cuarta mayor, pero para esto es necesario esté advertido\*.

4. *Regla segunda. De la ligadura de cuarta mayor.* También es de advertir, por regla general, que de las tres especies que [p. 257] concurren para ejecutar dicha ligadura que son segunda, cuarta y sexta, como queda dicho, sólo la cuarta admite accidente de sostenido, porque habiéndolo de tener algunas de las otras especies, por razón de ser la cuarta accidental, no se puede usar la citada ligadura, si no es que sea saliéndose de tono, lo cual es reprobado. Pero para obviar este inconveniente, tiene el arte unas ligaduras que llaman los teóricos cláusulas remisas, las que se componen de las mismas especies falsas, mas con la distinción que sólo la segunda admite accidente y ese ha de ser de bemol, si no lo fuere de su naturaleza, por pedirlo así la cláusula remisa el que dicha especie sea menor o de semitono cantable, quedando las otras dos voces en las que naturalmente corresponden a la [p. 258] nota sobre que se ejecuta, como se demuestra. [Fig. 79]

|                 |             |          |                      |
|-----------------|-------------|----------|----------------------|
| Primero         | Segundo     | Tercero  | Cuarto               |
| 5 2b 6 7 5      | 5 4 6 5     | 5 6 5 3# | 5 4 6 6 4# 6 4 3# 11 |
| 3 4 6 3b 5 4 3# | 3# 2 6 3 3# | 3# 3 4   | 3 2b 3b 2 6 3        |

The image shows two musical staves. The top staff is a single bass line with a treble clef. The bottom staff is a double bass line with a treble clef. The top staff is labeled 'Cláusula remisa' and the bottom staff is labeled 'Ligadura remisa'. The notation includes various notes, rests, and ligatures, with some notes having accidentals (sharps and flats).

EJEMPLOS PRÁCTICOS





- 5 advertidas con números encima de las notas para mejor inteligencia. [Fig. 82]

The musical score for Fig. 82 consists of four systems, each with a single melodic line in bass clef and a multi-measure rest line below it. The notes and their corresponding numbers above them are as follows:

- System 1:** Notes are G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F360, G360, A360, B360, C361, D361, E361, F361, G361, A361, B361, C362, D362, E362, F362, G362, A362, B362, C363, D363, E363, F363, G363, A363, B363, C364, D364, E364, F364, G364, A364, B364, C365, D365, E365, F365, G365, A365, B365, C366, D366, E366, F366, G366, A366, B366, C367, D367, E367, F367, G367, A367, B367, C368, D368, E368, F368, G368, A368, B368, C369, D369, E369, F369, G369, A369, B369, C370, D370,



ambiguos, sepa el acompañante la consonancia más propia que debe ejecutar con arreglo a las demás partes, para que con esta prevención no disuene el instrumento con las [p. 266] voces, porque si cuando las demás partes están ejecutando ligadura de cuarta, el acompañante hace sobre la misma nota consonancia llana; o cuando las voces dan tercera menor, la diera mayor, causaría desagradable efecto, por lo cual es necesario atender a los números y advertencias para no errar la legítima consonancia que corresponde, y también para apropiarse la postura más conveniente para que no disuene voces y acompañamientos.

2. Se ha de observar que teniendo alguna nota encima un tres con un sostenido o un sostenido solo, que todo es uno, se da consonancia llana, haciendo su tercera mayor, ejemplo primero. Hallándose un tres con un [p. 267] bemol o una  $\flat$  sola, que es lo mismo, se acompaña con tercera menor, ejemplo segundo. Viendo un cuatro y después un tres, se acompaña ligando de cuarta en la primera parte del compás y desligando en la segunda con tercera, para cuyo fin se ponen los números unos después de otros, ejemplo tercero. Teniendo un cinco significa se dé quinta, ejemplo cuarto. [Fig. 83]

| Ejemplo primero | Segundo  | Tercero   | Cuarto |
|-----------------|----------|-----------|--------|
| 3 $\sharp$      | $\sharp$ | 3 $\flat$ |        |
|                 |          | 4 3       | 5      |
|                 |          |           |        |
| 2               | 2        | 5         | 5      |
| 0               | 0        | 3         | 4      |
|                 |          |           | 3      |
|                 |          |           | 0      |
|                 |          |           | 1      |
|                 |          |           | 0      |

DEMOSTRACIÓN PRÁCTICA

3. A esta similitud se han de entender los demás números dando las especies que nombrare, observando que si advierte especie [p. 268] falsa, como segunda, novena, cuarta y séptima, no se ha de dar de golpe, esto es, moviéndose la voz que ha de ligar para buscar dicha falsa, sino estándose quieta al tiempo de ejecutarla, para que así tenga la prevención en la propia cuerda o signo que ha de ligar, con lo cual no se dará de golpe que es lo que manda el precepto, según dejo dicho en el capítulo XXII.

4. Si se hallaren dos números uno sobre otro en esta forma  $\frac{6}{4}$  o  $\frac{4}{6}$  etc. se han de tocar a un mismo tiempo. Si estuviere una quinta con sostenido es quinta forzada y no mayor porque no puede haberla y si tuviere bemol es falsa. Igualmente sobre cualquier punto en que hubiere  
 5 puesto sexta se ha de [p. 269] dar tercera, las cuales voces se pueden dar subiendo y bajando, como se quisiere, en tanto que no haga mala canturía, la cual es subir una segunda mayor (que llaman tritono), quinta menor, saltar una sexta mayor, una séptima u otros saltos y movimientos desproporcionados e incantables.

5. Advirtiéndose que si cualquiera de los dichos modos de puntuar los números se hallare a la parte inferior de la figura, equivalen como si estuvieran situados en la superior, lo cual se ve rara vez y eso en algunas obras extranjeras, en particular las impresas, que por no tener  
 5 lugar encima las señalan en la parte de abajo. Con lo explicado y lo prevenido en el capítulo XV anterior, considero impuesto al aficionado de la forma que se comprenden y ejecutan los números [p. 270] que se agregan a las notas.

### CAPÍTULO XXX

#### **Del modo de acompañar las figuras disminuidas o glosas y de su inteligencia**

1. Muchas y repetidas veces se hallan en los acompañamientos canturías de notas ligeras, y no pudiéndose atender a cada una por lo veloz de sus movimientos, he juzgado por oportuno imponer al estudioso para que sepa la inteligencia que debe darles y comprenda el modo de  
 5 acompañarlos.

2. Siempre que se hallen corcheas o semicorcheas, etc., en los acompañamientos, regularmente se acompaña [p. 271] dando consonancia llana a la figura en que da y alza el compás, dejando las demás sin postura por pasar por glosa y por considerarse en dichos movimientos rápidos,  
 5 dos, notas de más valor que las abrazan y comprenden, para lo cual pondré unos ejemplos prácticos en donde se vean algunas glosas y la inteligencia o construcción que se les debe dar para acompañarlas, las cuales servirán de extracto para todas las que se hallaren.[Fig. 84]

## De corcheas

Glosa

Construcción

Acompañamiento

## Glosa de semicorcheas

EJEMPLOS PRÁCTICOS  
DE LAS FIGURAS DISMINUIDAS Y SU INTELIGENCIA  
[p. 272]

3. Si el salto que ejecutaren dichas notas excediere de tercera, siendo de cuarta o de quinta, se ha de acompañar con distinta consonancia por excusar las falsas que resultarían de lo contrario y acompañar con [p. 273] más perfección, no obstante es tolerable se toquen como arriba siendo los movimientos rápidos.
- 5
4. Con esto quedan concluidas todas las posturas, reglas y preceptos así particulares como generales, las que creo sean suficientes para la inteligencia del estudioso aficionado, restándome ahora demostrarle algunas cosas de que debe estar advertido para perfeccionarse en todo
- 5
- género de acompañamientos, respecto a que procuro no ignore nada de las que debe estar noticioso.

## CAPÍTULO XXXI

### De las cláusulas en el bajo, su número y definición

1. Las cláusulas en los acompañamientos son muy usadas y practicadas, pues [p. 274] no se hallará ninguno que carezca de ellas, porque a lo menos los finales siempre los ejecutan formando alguna. Y en atención a ser tan común es preciso darlas a conocer brevemente para que  
5 el acompañante sepa lo que ejecuta y no carezca de esta noticia tan importante.

2. Cláusula o cadencia es un descanso general o una terminación de las partes de la composición, con la cual se concluye, juntamente con la letra, el periodo de la invención musical. Hay tres géneros de cláusulas. La principal y propia del bajo es la que llaman cláusula cerrada,  
5 y es cuando salta cuarta arriba o quinta abajo, cantando Re, Sol; La, Re, o Sol, Ut.[p. 275] La segunda se llama de segunda o tenor y es cuando baja de grado diciendo Fa, Mi, Re. La tercera se nombra de tiple que es cuando el bajo canta Fa, Mi, Fa, robándole al tiple este motivo.

3. El bajo tiene algunos pasos en que no hace cadencia, aunque lo parece. Y esto sucede cuando proviene de la cuerda o signo que forma tercera menor caminando de aquí a la penúltima nota, porque es mala música salir del Ffaut sin accidente e ir al Dlasolre dándole a éste ter-  
5 cera mayor de golpe aunque haga salto de cláusula. El mismo oído lo pide así, pero esto se entiende no siendo final y la nota sea mayor, pues entonces, al dar el compás, se acompañará con la tercera menor, y al levantar se [p. 276] liga la cuarta, resolviéndola o desligando en tercera mayor.

4. Cada una de las prevenidas tres cláusulas de bajo, tenor y tiple se demostrarán en los capítulos siguientes formando con ellas el círculo o rueda, para que a un mismo tiempo consiga el principiante su verdadero conocimiento y manejo, haciéndose dueño de todas las puntuacio-  
5 nes, números y posturas así naturales como accidentales.

## CAPÍTULO XXXII

### Del círculo o rueda formada con la cláusula del bajo

1. Cláusula del bajo, como he dicho, es [p. 277] cuando el acompañamiento ejecuta salto de quinta descendente o de cuarta ascendente, la cual se acompaña siendo con figuras menores que no admiten ligadura, según se previno en el capítulo XIV, regla primera; y si es con notas  
5 mayores, ejecutando cláusula de cuarta.

2. *Regla primera.* Haciendo dicha cláusula con mínimas en compás largo o semibreves en compás ligero, se ejecuta sobre ella cláusula de cuarta en la forma que se dijo en el capítulo XXII y ahora se demuestra con números en los ejemplos siguientes, de los cuales uno será con  
5 sexta mayor y el otro con sexta menor. [Fig. 85]

5 6 5      5      5 6 5  
3# 4 4 3#      3      3# 4 4 3#    II

Clausula del bajo

Con sexta mayor

Acompañamiento

[p. 278] EJEMPLOS PRÁCTICOS

3. Ahora se demostrará con dicho movimiento el círculo o rueda de esta cláusula cerrada o del bajo, el cual va por todos los términos en que debe estar diestro e inteligenciado el práctico acompañante, que son: natural y accidental, por bemoles y sostenidos, hasta volver al mismo  
5 signo o cuerda en que tuvo principio, pues por este motivo se llama círculo o rueda. [Fig. 86]

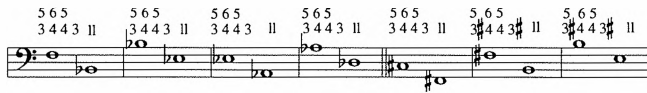
### Cláusulas naturales

3      3      3      3  
5 ..... 7 6    II    II    7 6#    II    II    7 6#    II    II    7 6#    II

## Cláusulas accidentales

Por bemoles

Por sostenidos

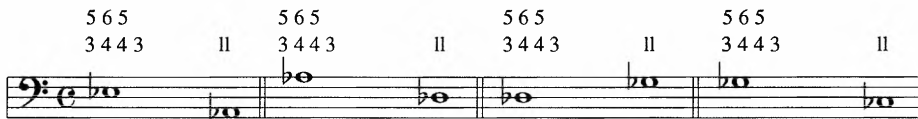


[p. 279] DEMOSTRACIÓN

### DEL CÍRCULO O RUEDA CON CLÁUSULA DEL BAJO

- 5

# A los bemoles



## A los sostenidos



[p. 281] CUATRO CLÁUSULAS O MOVIMIENTOS COMUNES

A LOS SOSTENIDOS Y BEMOLES

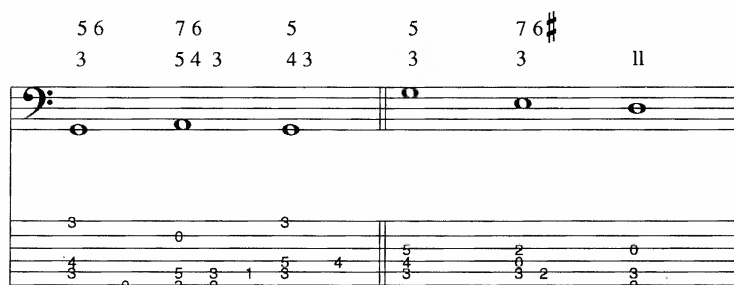
6. También puede el principiante ejercitar dicho círculo inventando diferentes solfas, siendo los movimientos del bajo los mismos, lo cual se hará feneciendo en las propias cláusulas como La, Fa, Sol, La, Re o La, Fa, Mi, La, Re u otras semejantes.

## CAPÍTULO XXXIII

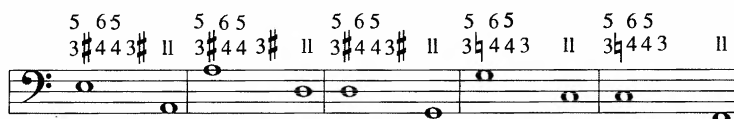
### Del círculo o rueda con cláusula del tenor en el bajo

1. Cuando el bajo ejecuta cláusula del [p. 282] tenor es hallándose dos notas que descienden *gradatim* constando su descenso de un tono.

2. *Regla primera.* El modo de acompañar dicha cláusula es ejecutando sobre ella cadencia de séptima, en la forma que queda manifestado en el ejemplo octavo del capítulo XXIII, y ahora se demuestra en el siguiente [Fig. 88]



### Cláusulas naturales

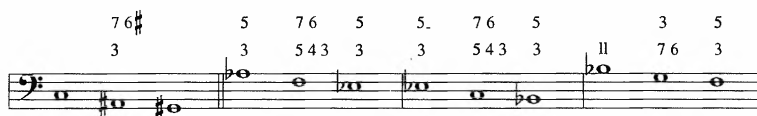


### Cláusulas accidentales

#### Por sostenidos



#### Por bemoles



#### EJEMPLO PRÁCTICO

[p. 283] DEMOSTRACIÓN DEL CÍRCULO O RUEDA CON CLÁUSULA DEL TENOR EN EL BAJO  
CLÁUSULAS NATURALES. ACCIDENTALES POR LOS SOSTENIDOS. ACCIDENTALES POR BEMOLES

3. Repárese que procediendo con esta [p. 284] canturía o movimientos de las doce veces que comprende dicho círculo, al término natural corresponden cuatro; al accidental por sostenidos, cinco; y al accidental por los bemoles, tres; y a cada término se da distinto acompañamiento a la voz que padece, para que el principiante esté advertido y sepa que puede usar cualquiera de ellos cuando haya de ejecutar la citada cláusula. [Fig. 89]

A los bemoles

II 7 6 II II 7 6 II II 7 6 II 7 6  
3 3 3 3 3 3 3 3

A los sostenidos

7 6# II 7 6# 7 6# II 7 6#  
3 3 3 3 3 3 3 3

CUATRO CLÁUSULAS O MOVIMIENTOS COMUNES  
A LOS SOSTENIDOS Y BEMOLES

[p. 285] **CAPÍTULO XXXIV**  
**Del círculo o rueda con cláusula**  
**de tiple en el bajo**

1. Cláusula del tiple es en la forma que se manifestó en el capítulo XXVI, regla primera, ejemplo segundo, la cual se acompaña por lo general con segunda y quinta, como se dijo en el citado capítulo y aquí se demuestra. [Fig. 90]

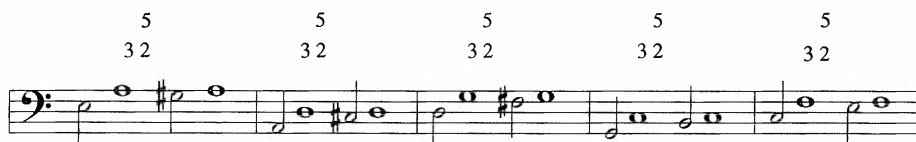
5 5  
3# 2

6 5  
3 3#

EJEMPLO PRÁCTICO

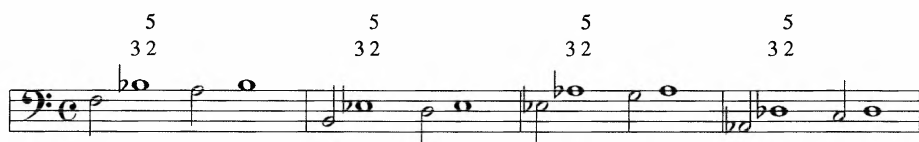


## Cláusulas naturales

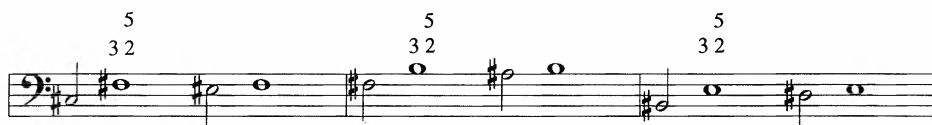


## Cláusulas accidentales

### Por bemoles



### Por sostenidos



DE LAS CLÁUSULAS DEL TIPLE

[p. 286] DEMOSTRACIÓN

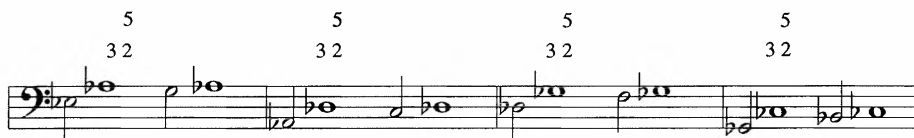
DEL CÍRCULO O RUEDA CON CLÁUSULA DEL TIPLE EN EL BAJO

ACCIDENTALES POR LOS BEMOLES

ACCIDENTALES POR LOS SOSTENIDOS

2. Con este movimiento las cláusulas naturales son cinco; las accidentales [p. 287] por bemoles, cuatro; y las accidentales por sostenidos, tres, que son las que se comprenden en dicho círculo. [Fig. 91]

## A los bemoles



## A los sostenidos



CUATRO CLÁUSULAS O MOVIMIENTOS  
COMUNES A LOS ACCIDENTALES  
A LOS BEMOLES  
A LOS SOSTENIDOS

3. Con esto he concluido todas las demostraciones que me han parecido precisas para que el deseoso, sin el penoso estudio y ejercicio en la composición, consiga, con sola la [p. 288] verdadera comprensión de esta pequeña obra (que termino con variedad de sonos, para su mejor instrucción y manejo) la primorosa facultad de tocar por música y cifra el instrumento de la guitarra de rasgueado\*, punteado y acompañamiento, a cuyo fin se ha dirigido mi desvelo, remitiendo todo su contenido para su corrección a la censura y enmienda de más bien cortada e inteligente pluma, contentándome sólo con la gloria de haber manifestado mi buen deseo en franquearles a los aficionados de él su nobilísima ciencia para que aprovechen la ociosidad en el honesto ejercicio de su manejo, confesando los yerros que repetidamente se hallarán más por hijos de la ignorancia que de la voluntad.

[MÚSICA]

---

[VARIEDAD DE SONES]

## Minuete I

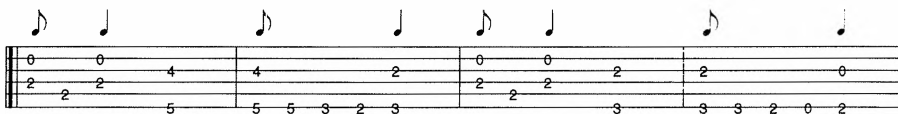
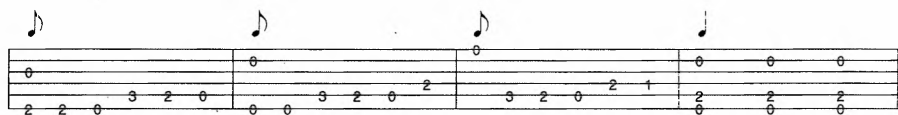
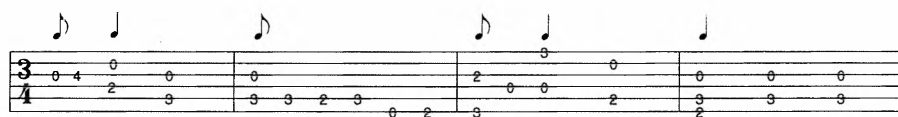
The musical score for "Minuete I" is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4.

**System 1 (Measures 1-5):** The melody in the treble clef begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, and a quarter note C5. The bass clef provides a simple accompaniment of quarter notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4. Measure 5 contains a box with the number "5" above the treble staff and below the bass staff.

**System 2 (Measures 6-10):** The melody continues with eighth notes D4-C4, B3-A3, and a quarter note G3. The bass clef continues with quarter notes: F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2. Measure 10 contains a box with the number "10" above the treble staff and below the bass staff.

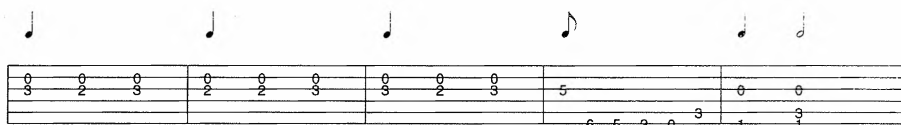
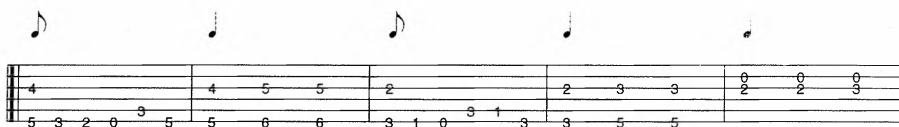
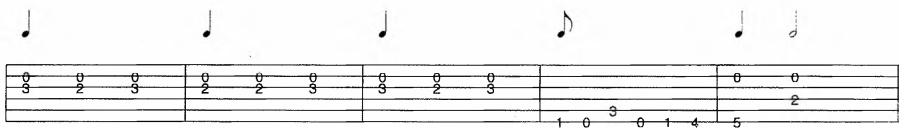
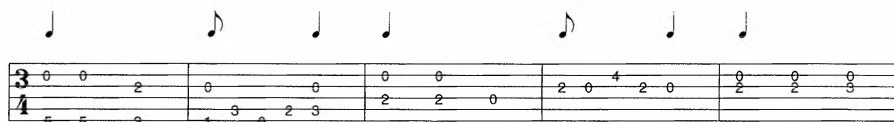
**System 3 (Measures 11-15):** The melody continues with eighth notes E3-D3, C3-B2, and a quarter note A2. The bass clef continues with quarter notes: G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Measure 15 contains a box with the number "15" above the treble staff and below the bass staff.

## [Minuete I]





## [Minuete II]



## Minuete III

Minuete III

5

5

10

10

3

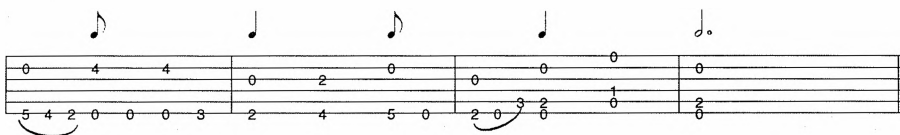
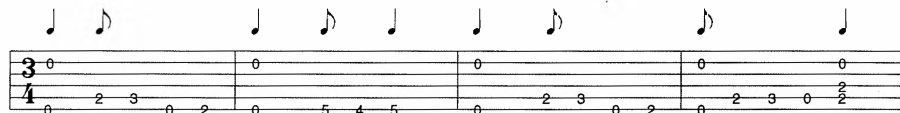
15

3

15



## [Minuete III]



## Minuete IV

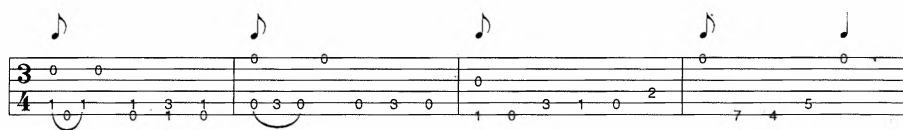
The musical score for "Minuete IV" is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and repeat signs.

**System 1 (Measures 1-5):** The first system contains measures 1 through 5. It features a treble staff with triplets of eighth notes and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure numbers 5, 5, and 5 are indicated in boxes above the treble staff, and measure number 5 is indicated in a box above the bass staff.

**System 2 (Measures 6-10):** The second system contains measures 6 through 10. It includes a repeat sign in measure 6. Measure numbers 10, 10, and 10 are indicated in boxes above the treble staff, and measure number 10 is indicated in a box above the bass staff.

**System 3 (Measures 11-15):** The third system contains measures 11 through 15. It concludes with a double bar line. Measure numbers 15, 15, and 15 are indicated in boxes above the treble staff, and measure number 15 is indicated in a box above the bass staff.

## [Minuete IV]



## Minuete V

Minuete V

Measures 1-20 of the musical score for Minuete V, written in 3/4 time. The score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).

**System 1 (Measures 1-5):**

- Measure 1: Treble clef has a half note chord (F4, C5); Bass clef has a half note (F3).
- Measure 2: Treble clef has a quarter note (G4) and an eighth note triplet (A4, B4, C5); Bass clef has a half note (F3).
- Measure 3: Treble clef has a quarter note (A4) and an eighth note triplet (B4, C5, D5); Bass clef has a half note (F3).
- Measure 4: Treble clef has a quarter note (B4) and an eighth note triplet (C5, D5, E5); Bass clef has a half note (F3).
- Measure 5: Treble clef has a quarter note (C5) and an eighth note triplet (D5, E5, F5) with a trill (tr) over the eighth notes; Bass clef has a half note (F3).

**System 2 (Measures 6-10):**

- Measure 6: Treble clef has a quarter note (D5) and an eighth note triplet (E5, F5, G5); Bass clef has a half note (F3).
- Measure 7: Treble clef has a quarter note (E5) and an eighth note triplet (F5, G5, A5); Bass clef has a half note (F3).
- Measure 8: Treble clef has a quarter note (F5) and an eighth note triplet (G5, A5, B5); Bass clef has a half note (F3).
- Measure 9: Treble clef has a quarter note (G5) and an eighth note triplet (A5, B5, C6); Bass clef has a half note (F3).
- Measure 10: Treble clef has a quarter note (A5) and an eighth note triplet (B5, C6, D6); Bass clef has a half note (F3).

**System 3 (Measures 11-20):**

- Measure 11: Treble clef has a quarter note (B5) and an eighth note triplet (C6, D6, E6); Bass clef has a half note (F3).
- Measure 12: Treble clef has a quarter note (C6) and an eighth note triplet (D6, E6, F6); Bass clef has a half note (F3).
- Measure 13: Treble clef has a quarter note (D6) and an eighth note triplet (E6, F6, G6); Bass clef has a half note (F3).
- Measure 14: Treble clef has a quarter note (E6) and an eighth note triplet (F6, G6, A6); Bass clef has a half note (F3).
- Measure 15: Treble clef has a quarter note (F6) and an eighth note triplet (G6, A6, B6); Bass clef has a half note (F3).
- Measure 16: Treble clef has a quarter note (G6) and an eighth note triplet (A6, B6, C7); Bass clef has a half note (F3).
- Measure 17: Treble clef has a quarter note (A6) and an eighth note triplet (B6, C7, D7); Bass clef has a half note (F3).
- Measure 18: Treble clef has a quarter note (B6) and an eighth note triplet (C7, D7, E7); Bass clef has a half note (F3).
- Measure 19: Treble clef has a quarter note (C7) and an eighth note triplet (D7, E7, F7); Bass clef has a half note (F3).
- Measure 20: Treble clef has a quarter note (D7) and an eighth note triplet (E7, F7, G7); Bass clef has a half note (F3).

## Minuete VI

The musical score for Minuete VI is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4.

**System 1 (Measures 1-5):**

- Measure 1: Treble clef has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass clef has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3.
- Measure 2: Treble clef has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass clef has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3.
- Measure 3: Treble clef has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass clef has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3.
- Measure 4: Treble clef has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass clef has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3.
- Measure 5: Treble clef has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass clef has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3.

**System 2 (Measures 6-10):**

- Measure 6: Treble clef has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass clef has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3.
- Measure 7: Treble clef has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass clef has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3.
- Measure 8: Treble clef has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass clef has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3.
- Measure 9: Treble clef has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass clef has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3.
- Measure 10: Treble clef has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass clef has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3.

**System 3 (Measures 11-15):**

- Measure 11: Treble clef has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass clef has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3.
- Measure 12: Treble clef has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass clef has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3.
- Measure 13: Treble clef has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass clef has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3.
- Measure 14: Treble clef has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass clef has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3.
- Measure 15: Treble clef has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass clef has a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3.



## Minuete VIII

Minuete VIII, measures 1-15. The score is written for piano in 3/4 time, key of B-flat major. The first system (measures 1-5) features a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a simple accompaniment. The second system (measures 6-10) includes a repeat sign and a trill in the treble staff. The third system (measures 11-15) continues the eighth-note patterns in the treble staff and includes triplets in both staves. Measure numbers 5, 10, and 15 are indicated in boxes above the treble staff. Fingerings 6, 7, and 3 are indicated above notes in the bass staff.





## Minuete IX

The musical score for Minuete IX is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/4.

**System 1:** The first system contains measures 1 through 5. The right hand features a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment. Measure 5 includes a fingering box with the number 5.

**System 2:** The second system contains measures 6 through 13. It includes a repeat sign after measure 7. Measures 10 and 11 contain fingering boxes with the number 10. The right hand continues with melodic lines, and the left hand has a more active bass line with triplets and sixteenth notes.

**System 3:** The third system contains measures 14 through 18. Measures 15 and 16 include fingering boxes with the number 15. The piece concludes with a final cadence in measure 18.

## Paspié

The musical score for "Paspié" is written in 3/4 time and consists of three systems of piano accompaniment. Each system includes a treble and bass staff joined by a brace. The key signature has one flat (B-flat).

**System 1:** The treble staff begins with a whole note chord (F4, Bb4) and then features a continuous eighth-note melody. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes. A measure rest of 5 measures is indicated in both staves.

**System 2:** The treble staff continues the eighth-note melody, which concludes with a trill (tr) on the final note. The bass staff continues its accompaniment. A measure rest of 10 measures is indicated in both staves.

**System 3:** The treble staff continues the eighth-note melody, also concluding with a trill (tr). The bass staff continues its accompaniment. A measure rest of 15 measures is indicated in both staves. The final measure of the bass staff includes a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) marked with a 3#.

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano and voice, featuring a treble and bass staff for the piano and a single staff for the voice. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems, each with a measure number in a box (20, 25, 30, 35). The first system shows the piano accompaniment and the voice entry. The second system continues the piano accompaniment and the voice melody. The third system shows the piano accompaniment and the voice melody, including a trill (tr) in the voice part. The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and bar lines clearly visible.

## Minuete

Minuete

8

5

6

5

10

10

15

15

The image displays a musical score for a piece titled "Minuete". The score is written for piano and consists of three systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The first system contains measures 1 through 6. The second system contains measures 7 through 10, with a repeat sign at the beginning of measure 7. The third system contains measures 11 through 15, with a repeat sign at the beginning of measure 11. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, as well as fingerings (e.g., 5, 6, 10, 15) and a final double bar line.

## Amable

Musical score for "Amable" in 3/4 time, featuring piano accompaniment. The score is divided into three systems, each with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature has one flat (B-flat).

**System 1:**

- Measures 1-5: Treble staff has a series of eighth-note chords and a triplet of eighth notes in measure 5. Bass staff has a simple eighth-note accompaniment.
- Fingerings: Boxed "5" above measure 5 in both staves.

**System 2:**

- Measures 6-10: Treble staff continues with eighth-note chords and a triplet in measure 8. Bass staff continues with eighth notes.
- Fingerings: Boxed "10" above measure 10 in the treble staff and below measure 10 in the bass staff.

**System 3:**

- Measures 11-20: Treble staff features more complex eighth-note patterns and a trill (tr) in measure 20. Bass staff continues with eighth notes, including a sixteenth-note pair in measure 19.
- Fingerings: Boxed "15" above measure 15 in the treble staff and below measure 15 in the bass staff. Boxed "20" above measure 20 in the treble staff and below measure 20 in the bass staff.

System 1 of a musical score. The top staff is a single melodic line in 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff is a piano accompaniment in 4/4 time, featuring a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Both staves are marked with a box containing the number '09'.

System 2 of a musical score. The top staff continues the melodic line, marked with a box containing the number '35'. The bottom staff continues the piano accompaniment, marked with a box containing the number '30'. The system concludes with a double bar line.

System 3 of a musical score. The top staff continues the melodic line, marked with a box containing the number '25'. The bottom staff continues the piano accompaniment, marked with a box containing the number '25'. The system concludes with a double bar line.

## Marcha de Nápoles

The musical score for "Marcha de Nápoles" is written in 2/4 time and consists of three systems of piano and guitar staves. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is characterized by frequent triplets in the piano part and a steady eighth-note accompaniment in the guitar part. Measure numbers 5, 10, and 15 are indicated in boxes at the end of each system. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at measure 15.

System 1 (Measures 1-5): The piano part features a series of triplets in the right hand, while the guitar part plays a steady eighth-note pattern. Measure 5 is marked with a box containing the number 5.

System 2 (Measures 6-10): The piano part continues with triplets, and the guitar part maintains the eighth-note accompaniment. Measure 10 is marked with a box containing the number 10.

System 3 (Measures 11-15): The piano part features more triplets, and the guitar part continues the eighth-note pattern. Measure 15 is marked with a box containing the number 15, and the piece concludes with a double bar line and repeat dots.

The image displays three systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef, both in the key of D major (two sharps).

**System 1:** The treble staff begins with a measure number '8' and contains several measures of music featuring triplets of eighth notes and sixteenth notes, indicated by the number '3' above the notes. The bass staff contains a few measures of music, including a triplet of eighth notes marked with a '3' and a sharp sign. Measure numbers '20' are present in both staves.

**System 2:** The treble staff continues with more complex triplet patterns, marked with '3' and '25'. The bass staff has a measure number '7' and continues with a steady eighth-note accompaniment. Measure numbers '25' are present in both staves.

**System 3:** The treble staff shows a continuation of the melodic lines with triplets and slurs. The bass staff provides a supporting accompaniment. The system concludes with a double bar line.



## Allegro

5

5

10

10

6 6 7  
4 4 5

15

15







## APARATO CRÍTICO

[Los números en negrita aluden a los párrafos de cada capítulo. Después figuran los números correspondientes a las líneas del párrafo, luego la acotación crítica y, finalmente, las siglas de los manuscritos, normalmente sólo los americanos. Entre corchetes otras especificaciones. Lo que sigue no sustituye el análisis de las fuentes fechadas en Veracruz, sino que proporciona información sobre ellas de forma condensada. Adviértase el mayor nivel de interés que tienen las variantes de *M. sobre O.*, propias de una mano responsable en la propia materia que se está transcribiendo (la del autor) frente a la dependencia palmaria de *C. sobre M.*, jalonada de constantes pequeños errores, que presumimos debidos a un copiante profesional, como se señaló en el Estudio introductorio].

### Título

[Vide Estudio Introductorio II]

### Motivos de esta obra y prólogo a los aficionados al instrumento de la guitarra

Declaración de la Obra *M. C.* [Vide *T.C.*]

1 4 selectas y *om. M. C.* 5 siendo digno objeto *M. C.* 11 perfecto *pro* cumplido *M. C.*

2 1 Al mismo tiempo que así lo confesamos, *pro* Pero *M. C.* 3 tan extensamente hablan *pro* hablan tan extensamente *M. C.* 4-5 Es el instrumento de la guitarra uno de los que (observándose en igual aprecio y ejercicio) *pro* Y siendo entre ellos el de la guitarra uno (aunque se observa en igual aprecio y ejercicio) de los *M. C.* 6 y se deriva de esto *pro* nace de ésta *M. C.* 7 sus *pro* los *M. C.* 11-12 todos carecen de libros que instruyan radicalmente la materia *pro* no tienen libros que enseñen con brevedad y claridad la materia *M. C.* 12 para referirse y fundarse en sus opiniones *om. M. C.* 12 se originan y deducen los *M. C.*

2-8 [1] 13-14 [claramente se pulsan en el modo de ejercitarlo.

[2] No ignoro que en el año pasado de 1714 dio a luz Dn. Santiago de Murcia, Maestro de Guitarra de la Reina Nuestra Señora Doña María Luisa Gabriela de Saboya (que Dios haya) un *Resumen de acompañar la parte del bajo* con dicho instrumento y que por el de 1752 salió otro compuesto por Pablo Minguet e Irol, con la inscripción de *Reglas Generales para tañer la guitarra con mucha facilidad y sin maestro*.

[3] Así los intitularon sin temor de que algún día los desmintiesen, y, como primeros de su clase, lleváronse las primicias del gusto y común aplauso. Estos leí yo, acabado mi Estudio de Música y no muy a los principios del uso de este instrumento; pero a pesar de sus rumbosos nombres, no los juzgué, ni califico por suficientes para que se haga el principiante capaz de manejarlo con las formalidades y circunstancias que se requieren ni instruirse de la Teórica que es indispensable preceña, si ha de gloriarse de buen tocador.

[4] Viendo que a los citados Murcia y Minguet les sobró en sus escritos de activo poco menos de lo que omitieron por lo inspectivo, y considerándolos al propio tiempo formados cuando aún este instrumento se hallaba desterrado de la memoria de los hombres y a los primeros albores de su descubrimiento, razón sin duda para que sólo trataran de la guitarra de cinco órdenes, me determiné a más de lo que de mi corta inteligencia debía prometerme, y así empecé a repasar algunos autores antiguos y modernos, según los conceptué oportunos para coordinar esta obra, con cuyas guías di principio a hacer algunos borrones, con aquel descuido de quien trabajaba no tanto para trabajar cuanto para divertirse, y con aquella libertad de quien lo hacía meramente para contentarse así y no para exponerse a la común censura.

[5] Protesto haber aspirado a tan difícil empresa, como también de que dudo haberla conseguido, pero lo que me atrevo a asegurar es que, casi sin pensar ni fatiga alguna, se hallará el aficionado instruido en los puntos más esenciales de esta materia, especialmente en la del acompañamiento. Para evitar confusiones y dejar más corriente la lectura, divido esta obra en dos partes o tratados, con aquella economía y serie artificiosa que se puede notar entre las citas de uno a otro, y sobre cuya recíproca armonía, al paso que no parece buscada con cuidado, espero hagan la justicia de reconocer algún atento trabajo.

[6] En el *Tratado primero* se hallará expresado lo que conduce a la verdadera inteligencia del estudio teórico y a las firmes y eficaces reglas del aficionado práctico, adornándolo de todo lo que corresponde a uno y a otro, para que adquiriendo un perfecto conocimiento y manejo del instrumento, lo ejercite con las formalidades que requiere, con cuyas circunstancias bien comprendidas y ejecutadas, podrá sin recelo, cualquiera que en tal grado esté, hacer alarde de inteligente y lisonja de los papeles o composiciones de música de más dificultad y trabajo que se le puedan presentar.

[7] Igualmente lo explico por cifra, conociendo haber muchos afectos a este modo de instrucción, porque erradamente lo conceptúan más fácil y perceptible; los de este dictamen padecen gran equivocación, según el mío, y aún cuando así no fuera, es bien visible la superioridad que se alcanza a cortas pruebas de la música a los números, pues observamos que ningún cifrista adelanta más de lo que le enseñaron e introdujo en la memoria, de donde, distraído de una vez, necesita nuevo estudio o maestro para volverlo a ella, lo cual no se verifica en la nota por carecer de estos accidentes.

[8] En el *Tratado segundo*, que habla de hacer con la guitarra la parte del bajo, se encontrarán repetidas y particulares reglas para el modo más ordinario y común que hay de poner las voces sobre todos los movimientos que pueden ocurrir en él, continuándolas con ejemplos y demostraciones prácticas hasta llegar al método más clásico y primoroso del acompañamiento, poniendo preceptos generales para usar de todas las especies falsas, así dentro de las ligaduras como fuera de ellas, para que con inteligencia y ejercicio de las posturas llanas, ejecute un armonioso compuesto de varias consonancias, carácter y blasón propio de la música que en acordes armonías se valga de cononantes o disonantes especies, de cuya oposición resulte un primoroso agregado de dulcísimas melodías.

[9] No disminuye el mérito de mi tarea haber cogido el rocío de las rosas de diversos autores, pues aunque me sirven sus cadencias de materia, sólo tengo de propio empleo los puntos que la enlazan; tampoco vivo satisfecho de este artificio de mis ideas, ni presumo que en todo ni a todos haya de parecer bien, pero me consuela que, así como para advertir faltas el más necio suele ser docto, no sé quién hasta ahora haya sido tan bastantemente sabio para escribir sin ellas.

[10] Bien conozco que siendo tan vario y curioso el entretejido con que he de ilustrar la presente obra, se habrá visto mucha parte de esta producción en otras, pero lejos de atajarme este reparo, no he querido omitir las citas, pues si semejante temor, preocupando los ánimos, cortase el vuelo a las plumas, ha muchos años que se escribiera poquísimo; además de que sólo tendrá digno de aprecio lo copiado de otros, o el común proloquio de que algo ha de acertar aquel que mucho habla.

[11] Esta es la demostración del libro que presento, en el que he procurado la claridad de la exposición, huyendo de toda superfluidad. Con toda sumisión lo sujeto al parecer y corrección del estudioso y sabio, cuyo dictamen prefiero, aunque ahora el mío vale.] *M. C. pro* §§ 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 *O.*

#### **Variantes de C. sobre M. en esta parte**

[2] mil setecientos y catorce *pro* 1714 *C.* el año pasado, 1714 *in marg.* *C.* mil setecientos cincuenta y dos *C. 1752 in marg. C.*

[4] traten sólo *pro* sólo tratan *C.* que mi corta inteligencia *C.* el descuido de quien trabaja no tanto para trabajar cuanto para divertirse y con aquella libertad de quien lo hacía meramente para divertirse así y no para exponerse a la común censura, *pro* aquel descuido de quien trabajaba no tanto para trabajar cuanto para divertirse, y con aquella libertad de quien lo hacía meramente para contentarse así y no para exponerse a la común censura. *C.*

[7] lo conocerán digo *C.* distraído de una vez *C.*

[8] compuesto de todas las consonancias *C.* tan bastantemente docto *C.*

[10] de esta producción en otra *C.*

#### **TRATADO I**

[Concordancias generales, títulos de los tratados y de los capítulos, vide *T.C.*]

**Encabezamiento** EXPLICACION DE LA / GUITARRA DE RASGUEADO *om. M. C.*

**Introducción** *om. M. C.*

##### **Capítulo I**

1 1 y consta *om. C.* 2 que, *pro* Digo seis porque *M. C.* 3 en el día *om. M. C.* 4 signos de que consta toda canturía. *M. C.* 6 otras *pro* últimas *C.*

2 1 doce *pro* diez *M. C.* 3 el primero [traste] *pro* la primera [división] *M. C.* 4 hay de *pro* hay desde *C.* 4 los demás *pro* las demás *M. C.* 5 la pauta (v.g.) *M. C.*

3 1 Nótese que *om. M. C.* 4-5 Véase ... claridad. *om. M. C.*

##### **Capítulo II**

1 3 salir las voces *pro* el que las voces salgan *M. C.* 4 aficionado *pro* principiante *M. C.*

2 2-3 el que sean cristalinas e iguales, *M. C.* 3 éste *pro* esto *M. C.* 4 se tira de ella con *M. C.*

3 2 la prima *pro* las primas *M. C.* 2 con la prima *pro* como las primas *M. C.* 3 algunos *pro* muchos *M. C.* 5-6 el que corresponde a la cuarta *pro* el de la cuarta le corresponde ser *M. C.* 6 doble *pro* grueso *M. C.*

4 2 (especialmente si acompaña a muchos instrumentos) *M. C.* 3 como algunos usan *om. M. C.* 3-5 se ha de observar con atención y prolijidad el grueso de la cuerda, para aplicarla con propiedad a la orden que le corresponda, *pro* la cuerda se ha de ver con prolijidad su grueso, para aplicarla a la orden que le corresponde. *M. C.*

5 2 en el instrumento *pro* en la guitarra *M. C.* 3 de la guitarra *pro* del instrumento *M. C.* 5 en la citada ligadura *pro* en dicho traste *M. C.*

6 1 duodécimo *pro* doceno *M. C.* 2 por el otro extremo *pro* lo de arriba abajo *M. C.* lo de arriba abajo *om. C.* lo de arriba abajo *C.* 4 pisadas en el décimo traste han de formar octava *pro* en el décimo traste pisadas son octava *M. C.* 5 en octavo *M. C.* 5 han de hacer con *pro* es de *M. C.* 6 dicho *pro* mismo *M. C.* 6-7 hacen

octava *pro* son octavas *M. C.* 7 heridas en el mismo *pro* sujetas en el propio propio traste *M. C.* 8 pisadas en el quinto [segundo *O.*] traste, lo son con las quintas en vacío *M. C.* 10 sujetándolas en él *pro* pisándolas en ella. *M. C.*

7 *om. M. C.*

### Capítulo III

Cap. III fuente única *O.*

### Capítulo IV [Vide T.C.]

1 2-3 voy a dar es la más fácil y firme *pro* se va a dar es la más firme, fácil *M. C.* 3-4 bastando que el aficionado *M. C.* 5 inteligencia *pro* intelecto *M. C.*

2 1 primero y *om. M. C.* 2 tanto éste como cualquiera instrumento *pro* este *M.* éste como cualquiera instrumento *pro* este *C.* 2-3 porque en él consiste poder ajustar e igualar las cuerdas a una voz *pro* porque de él depende el poder ajustar e igualar las cuerdas *M. C.* 6 un propio sonido *pro* una propia voz *M. C.* 6 lo *pro* la *M. C.* 9 tercera ligadura *M. C.* 9-10 hacer una misma voz *pro* ser igual *M. C.* 10 al aire *pro* en vacío *M. C.* 11 baja octava *M. C.* 14 bordón grueso otra más *M. C.*

3 1-2 Repárese atentamente la demostración práctica que sigue, para más claridad y expresión de lo explicado. *M. C.*

4 1 De modo que, *om. M. C.* 2-3 arreglada y templada *pro* ajustada y arreglada *M. C.* 3 por falsa *om. M. C.* 4 y voz *om. M. C.* 4 tener *om. M. C.* 6 mejor *pro* más *M. C.*

Para igualar la guitarra con el violín, u otro cualquiera instrumento, se ha de pedir la voz del Gsolreut agudo del que fuere y templar a una voz con las terceras de ella en vacío, siguiendo en las demás cuerdas la regla dada arriba, que estando bien conforme harán buena sonoridad y unión. § *add. M. C.* [Tratado I, cap. III]

### Capítulos V- XVI

[Vide T.C. Capítulos V -XVI fuente única *O.*]

### Capítulo XVII

[Vide T.C. Cap. XVII fuente principal *O.* Fuentes parciales Tratado I, cap. III, *M. C.*]

### Capítulo XVIII

[Vide T.C. Cap. XVIII fuente única *O.*]

## TRATADO II

[Concordancias, títulos de los tratados y de los capítulos, vide T.C.]

### Encabezamiento

EXPLICACION DE LA / GUITARRA DE PUNTEADO *om. C.*

### Introducción

1 4 presente obra *M. C.* 4-5 que a la común utilidad sacrificio *om. M. C.* 5 primer *pro* segundo *M. C.* 8 sonar el instrumento *pro* sonarlo *M. C.* 9 toda *om. M. C.*

2 1 para su instrucción *om. M. C.* 2 ni lucimiento *om. M. C.* 5 Opere praestabo *om. M. C.*

### Capítulo I

1 4 antiguos autores *pro* autores antiguos *M. C.*

2 2 y cantidades (Toscanel, cap. 1 y 3) *M.* (Toscanel, en el cap. 1 y 3) *C. pro nota B O.*

5 4 voces y señales (Andreas Ornitoparco, Lib. 2. cap. 1) *pro* de señales y de voces *M.* de voces y señales (Andreas Ornitoparco, Lib. cap. 1) *pro* de señales y de voces *C. pro nota A O.*

6 5-6 (que son las principales) y dándoles su valor corresponden *pro* que son las principales, correspondiendo a las dos primeras el modo, dándoles su valor *M. C.*

### Capítulo II

2 3-4 fábrica hermosa *pro* hermosa fábrica *M. C.* 5 definición (Cic. Lib. 5, cap. 5, de Prin. Mus) *M. C. pro nota B O.*

3 3 cuerpo (Boecio, Lib. 1, cap. 5) *M. C. pro nota A O.* 3 y así *pro* por lo que *M. C.*

4 4 llamaron *pro* llaman *M. C.* 5 forma *pro* hace *M.* se compone o se forma *pro* hace *C.* 6 obueses *O. M.* oboes *C.*

6 1 Notése *pro* Téngase presente *M. C.*

### Capítulo III

1 2 de punteado y principales rudimentos que a ella pertenecen, *M. C.* 2 al aficionado principiante *om. M. C.* 3 que siguen *pro* siguientes *M. C.*

2 1 Advertencia primera *M. C.* 2 haga *pro* taña *M. C.* 3 él bueno *pro* la guitarra buena *M. C.*

3 *om. M. C.*

4 1 Segunda *M.* 1 Segunda advertencia *C.* = Tercera *O.* 1-4 Que el que desee aprender la guitarra con perfección debe huir lo enseñen por el modo que llaman cifra (no obstante que sirve su inteligencia para más expresión de la nota) porque no es el más primoroso ni seguro, aunque por sí se quiere seguir lo explíco con claridad. *M. C.*

5 1 Tercera *M.* 1 Advertencia tercera *C.* 4 porque *pro* por lo que *C.* 6 comprendidas *pro* entendidas *M. C.* 6-7 fijarlas en la memoria y práctica *pro* ponerlas en la memoria y ejercicio *M. C.* 8-9 donde sólo puede vencer su dificultad la paciencia, la atención y el tiempo, contribuyendo a ello la aptitud del individuo *pro* que sólo puede vencer ... individuo *M. C.*

6 *om. M. C.*

7 1 Cuarta. *M.* 1 Cuarta advertencia *C.* = Sexta *O.* 1 el siguiente tratado *pro* los demás tratados *M. C.* 5 claves o llaves, cláusulas o cadencias, modos o tonos *M. C.* 5 otras *pro* otros *C.* 7 entiendan *pro* sepan *M. C.* 7 la explicación *pro* las explicaciones *M. C.*

#### Capítulo IV

1 1 que es la que sirve *pro* que sirve *M. C.* 2 o consta *om. C.* 3 en dos *om. C.* 4-6 (háblase ... Bfabmi regreve) *om. M. C.* 7-8 añaden dos signos más que aumenta la sexta orden *pro* aumentan dos signos más que contiene la sexta orden *M. C.*

Previénese que aquí se trata sobre guitarra de seis órdenes; si es de cinco tiene veinte signos; y si de siete, veintiséis, porque la séptima cuerda baja hasta el Bfabmi regreve. *add. M. C.*

2 2 Nombres de los signos *pro* estas iniciales a los nombres de los siete signos ya expresados de *M. C.* 3-5 Estas letras ... mano musical *om. M. C.*

3 1-2 los sitios y voces que corresponden a cada signo según su respectiva llave *pro* los sitios, voces y cuerdas que corresponden a cada signo y clase *M. C.* 5-6 y referencia *om. M. C.* 6 se infiere *pro* se inferirá *M. C.* 11-12 con el último Ffaut *om. M. C.*

4 1-2 los dieciséis sostenidos y los quince bemoles *M. C.* 2-3 -como se dijo en la advertencia segunda, capítulo anterior- *om. M. C.* 5 tono *pro* voz *M. C.* 5-6 la guitarra *pro* el instrumento *M. C.* 6 (v. g.) *C.* 6-7 en que antepuesto el accidente de sostenido *pro* en el cual antepuesto el sostenido sigue o *M. C.* 8-9 de bemol queda en el *pro* bemol queda o baja al *M. C.*

5 1 semejante *pro* de este *M. C.* 3 aficionado *pro* estudioso principiante *M. C.* 3 y atención *om. M. C.* 4 demuestro *pro* se demuestra con claridad todo *M. C.*

Práctica enfrente *add. M.* Práctica a la vuelta que manifiesta la escala natural de Gsolreut *C.*

#### Capítulo V

1 6 en que se dividen *pro* en cuyas clases se dividen *M. C.*

2 1 dos figuras de máxima y longo *pro* tres figuras de máxima, longo y breve *M. C.* 4 el mismo número. *pro* en siete, a saber: *M. C.*

En el tiempo de compasillo el breve vale dos compases, el semibreve uno, dos mínimas otro, cuatro semínimas otro, ocho corcheas otro, [y *C.*] dieciséis semicorcheas otro, treinta y dos fusas otro, y sesenta y cuatro semifusas otro. *add. M. C.*

3 El breve se ejecuta despacio, el semibreve la mitad más ligero, la mínima la mitad más súbita, la semínima otra mitad más aprisa, la corchea otra mitad más veloz, y así las demás figuras por su orden tienen respectivamente la mitad del valor de duración de su antecedente, haciéndose con más ligereza. *pro* 3 *M. C.*

Estámpanse las referidas dos figuras de máxima y longo (que vale la primera ocho compases en dicho tiempo, y la segunda cuatro) para noticia y conocimiento del curioso aficionado.

Nótese que cuando se encuentren figurados aquellos puntos sueltos que suceden a las figuras músicas o notas rayadas como en el final de las semifusas se han de hacer como las que anteceden [antecedentes (digo como las que anteceden) *C.*] por tener el mismo valor, lo cual suelen escribir así por no cansarse el compositor o copiante que traslada, y es regla general que se debe observar. *add. M. C.*

#### Capítulo VI

1 1-2 llaman *pro* se llaman *M. C.* 2-6 seis, a saber: de mínima, de semínima, de corchea, de semicorchea, de fusa y de semifusa; cada una tiene el valor de su denominación, cuyo modo de escribirse es de la suerte que sigue. *pro* cuatro ... siguiente *M.* de fusa, de semifusa *C.*

2 2 calladas o aspiraciones *om. M. C.* 3-4 de modo que (v.g.) tres semínimas y una aspiración *pro* De modo que tres semínimas y una incantable *M. C.*

3 2 a la figura muda darle *pro* a la muda se le da *M. C.* 2-3 darle la duración que le pertenezca como si efectivamente se tañera y si, al contrario, entrare el compás con espiración, se dará a ésta su valor, explicando después las notas que sigan; así las demás *pro* se le da ... las demás *M. C.*



4 1-2 el músico o instrumentista debe señalar y llevar *M.* .porque el músico instrumentista debe señalar y llevar *C.* 2-3 destreza y ejercicio *pro* continuación y destreza *M.* *C.*

5 2 guitarra (v. g.) *C.* 3-4 y una mínima, y así las demás, siendo notas que lo permitan. *M.* *C.* 4 que igualmente componen otro *om.* *M.* *C.*

6 3 figura *pro* nota *M.* *C.* 5-7 empieza el compás con aspiración, pero en tal caso sirve la de enfrente. *pro* están estas figuras en el principio del compás, y en este caso sirve la anteriormente dada. *M.* *C.*

### Capítulo VII

[*Cont. cap. 9 M. C.*]

1 2 valor *pro* duración *M.* *C.* 3-4 pues ... composición, *om.* *M.* *C.* 6 se estampan solamente *pro* sólo se escriben *M.* *C.* 6-7 Véanse ... tardanzas *om.* *M.*

### Capítulo VIII

2 1 llaves de la música *M.* *C.* 1 Csolfaut también agudo *M.* *C.*

3 3-4 usa la guitarra cuando toca de acompañamiento, la cual se explicará con claridad en el Capítulo 3 del siguiente tratado y puede verse para mayor expresión de éste *pro* debe usar ... acompañamiento *M.* *C.*

4 1-2 Estas claves señalan sus respectivos signos *pro* En estos sitios ... y así *M.* *C.* 3 figura *pro* señala *M.* *C.* 4 situándose *pro* siendo *M.* *C.* entendiéndose lo mismo de las demás llaves *pro* porque ... arriba. *M.* *C.*

### Capítulo IX

1 3 aumenta mucho digo medio *C.* 5 (v. g.) *C.* 9 con el becuadro le adelanta *M.* *C.*

2 4 subiéndola *pro* subiendo *M.* *C.* 5 destruyendo el signo digo el segundo *C.*

3 3 Supongo *pro* Supongamos *M.* *C.* 6 lo mismo respectivamente *M.* *C.* 8 según quedan puestos en la primera escala del Capítulo 7 anterior. *pro* según ... escala. *M.* *C.*

4 2 al que es el que se *pro* a cuál es el que *M.* *C.* 3 especie *pro* prevención *M.* *C.* 5 vuelve a gobernar el primero de la llave *M.* vuelve a gobernar el primero de la llave (como se ve a la vuelta) *C.*

### Capítulo X

1 3 valor y aire *M.* *C.* 6-7 una ocasión misma *pro* un tiempo mismo *M.* *C.* 8 significa *pro* quiere decir *M.* *C.* 11 aquellas, por causa de ser gobernadas precisamente de él *pro* aquél ... él. *M.* *C.*

2 2 proporcioncilla y proporción mayor. Estos dos últimos se practican en los instrumentos muy poco, o nada. *M.* *C.*

3 2-3 La proporcioncilla ... alzar. *om.* *C.* 5 alzar. Los aires que comunmente se hallan en las composiciones son: allegro, allegretto, fuga, andante, adagio, grave, largo, spiritoso, giga, pastorela y andantino. *M.* *C.* 5-6 Los compases se cuentan ... otros. *om.* *M.* *C.*

### Capítulo XI

1 1-2 cuatro indispensables circunstancias *M.* *C.* 2 se tocare con el pie *pro* se toca se echa con el pie *M.* *C.* 2 2-4 y tratar de los dos primeros, compasillo y compás mayor, con sus derivados, y para que el curioso aficionado quede impuesto en esta importantísima circunstancia (pues, sin saber el compás, no puede haber tocador bueno) hablaré en particular de cada uno de ellos en la forma siguiente. *pro* los dos primeros ... sigue. *M.* *C.*

4 1 Tiempo de dos por cuatro *M.* *C.* 3 cuatro corcheas otro, dieciséis fusas, otro; ocho semicorcheas, otro; y treinta y dos semifusas, otro. *M.* *C.* 3 etc. *om.* *M.* *C.*

5 1 Tiempo de tres por cuatro *M.* *C.* 2-3 Una mínima con puntillo de aumentación hace un compás; tres semínimas, otro; seis corcheas, otro, doce semicorcheas, otro, etc. *pro* tres semínimas ... etc. *M.* *C.*

6 1 Tiempo de tres por ocho *M.* *C.* 2-3 Una semínima con puntillo vale compás; tres corcheas hacen otro; seis semicorcheas, otro, etc. *pro* Entran ... etc. *M.* *C.* 3 y debajo un ocho, y su aire es como el de los tresillos, aunque muchas veces se lleva como el tres por cuatro. *add.* *M.* *C.*

7 1 Tiempo de seis por ocho *M.* *C.* Una mínima con puntillo vale un compás; dos semínimas, con el dicho puntillo, hacen otro; seis corcheas, otro; doce semicorcheas, otro, etc. A este tiempo llaman, en el contrapunto, de sesquiáltera, y se suele hallar figurado con un seis y un cuatro; pero lo más común es con un seis y un ocho. *M.* *C.* 2-3 Tiempo de doce por ocho. Este tiempo sirve comunmente para pastorelas, y consta de cuatro movimientos. Entran en un compás cuatro semínimas con puntillo, doce corcheas, veinticuatro semicorcheas, etc. Su figuración es un doce y debajo un ocho. *pro* Seis corcheas ... debajo un ocho. *M.* *C.*

8 1 Tiempo de compás mayor *M.* *C.* 2 y en él entran las figuras duplicadas del compasillo *pro* Aquí ... del de compasillo *M.* *C.* 4 etc., aunque para la ejecución pierden la mitad de su valor, reputándose el semibreve como mínima, ésta como semínima, ésta como corchea, y así las demás. *M.* *C.* 4 Su división *pro* La división *C.*

9 1 Nota *pro* Nótese *M.* 2 de éste *pro* del anterior *M.* *C.* 2-3 que el compasillo, no se llamará compás mayor en este caso *M.* *C.*

**10** 1-2 de sesquidocena, o doce por ocho, de sesquiáltera o seis por cuatro *om. M. C.* 3 o nueve por seis (poco usado) no se explican por ser lo mismo que el compasillo, y tres por cuatro, de donde nacen, pues no hay más de dos tiempos, perfecto e imperfecto. El perfecto es el compasillo con sus derivados, y que consten de dos o cuatro movimientos. Y el imperfecto, el de tres por cuatro, con los suyos, que tengan tres alternaciones. *M. C.*

Los compases se cuentan de raya a raya, de las que cruzan la pauta, las cuales sirven para dividir unos de otros. *add. M. C.*

[*Vide aparato crítico Fig. 22*]

### Capítulo XII

**1** 3 muy grande en potencia *pro* máxima en poderío *M. C.* 5-6 cuatro especies o géneros de puntos en la música, *pro* en la música cuatro géneros de puntillos, *M. C.*

**2** 2 no necesitándose en éstos *M. C.* 4-7 la mitad de su valor a la nota que está antepuesta, y así una mínima que tenga puntillo de aumentación vale tres semínimas; una de éstas, con igual circunstancia, tres corcheas; una semicorchea, tres fusas; y una fusa, tres semifusas, a cuyo respecto se les debe dar la duración cuando se hallan de ejecutar.

Esta regla es general en todos tiempos y aires, y el punto que corresponde haber explicado, por ser el que comúnmente se usa en los instrumentos *M. C.*

### Capítulo XIII

**1** 1 figura pequeña *M. C.* 3 ejecutar, para dar más expresión y adorno a lo que se toca o canta y recargar el punto donde se fijan. *M. C.* 5 se cumple en ésta *pro* se cumple con ésta *M. C.* 6 (v. g.) *C.* 7-8 a ésta le ha de dar el valor de una corchea y a aquélla el de otra (uniendo las dos voces) con que *M. C.* 9 signos *pro* sonidos *M. C.* 10 su tono clara *pro* con claridad *M. C.*

**2** 1 Las ligaduras o *om. M. C.* 2 Ligar es unir una voz con [y *C.*] otra al modo y con las circunstancias de la ejecución de la apoyatura. *M. C.* 2-3 Ligar ... requieran *om. M. C.* [*Vide supra*] 4-5 si de fusas, el de dos, y así las demás figuras *pro* y así los demás *M. C.* 5 son *pro* viene a ser *M. C.* 5-6 que *pro* los cuales *M. C.* 7 pertenezca *pro* pertenece *M. C.*

### Capítulo XIV

**1** 3 el tiempo y la duración de la nota, teniendo presente los accidentes de la clave. *M. C.* 4-5 semínimas en compás ligero, y con semínimas, corcheas, en largo, *M. C.* 6 de trino o arpegio para darles *pro* del trino para *M. C.*

**2** 6 a los trinos, los cuales se señalan en la parte superior de la nota donde se ha de ejecutar, previniendo ha de de hacerse el batir en la misma cuerda donde se halla el signo de la figura que pide esta circunstancia. *M. C.*

### Capítulo XV

**1** 1 llaman párrafos *pro* se llama de repetición *M. C.* 2-3 de intento *om. C.* 3 pusieron *pro* escribieron *M. C.* 4-5 notas o compases que abrace se han de volver a tocar cuantas veces se prevenga. *M. C.*

**2** 1 Hay otra señal que *pro* La otra señal que se estampa *M. C.* 1 y se *pro* la cual *M. C.* 3 en la inteligencia *M. C.* 3 de que tantas duplicaciones *M. C.* 4 tañer *pro* tocar *M. C.*

### Capítulo XVI

**1** 2 todo *om. M. C.* 2-3 el guión *pro* esta señal *M. C.* 4 que señala, que es donde debe estamparse *pro* donde está figurado. *M. C.*

**2** 1-2 composición que tiene *pro* composiciones que tienen *M. C.* 3 dividir las y *om. M. C.* 4 advirtiendo que, por defecto del copiante, se suelen unas y otras *M. C.* 4 advirtiendo que por defecto del compás digo copiante, se suelen unas y otras *M. C.* 5 en ambas clases *om. M. C.* 5-6 es la que divide o significa la conclusión de la primera parte, y la última de la segunda. *pro* advierte ... segunda. *M. C.*

### Capítulo XVII

[*Vide T.C.*].

**1** 1 calderón en la música *M. C.* 3 cadencia *pro* paso *M. C.* 3 o finales *om. M. C.* 7 finalice *pro* concluya *M. C.*

**2** 4-5 arpegio *pro* arpeado *M. C.* 5 la *pro* aquella *M. C.* 6-7 a la similitud de los de abajo, *om. M. C.*

### Capítulo XVIII

**1** 1 8 *pro* IV *M. C.* octavo *pro* IV *C.* 2 Gsolreut natural *pro* natural de Gsolreut. *M. C.* 3 perfección *pro* perfecto *C.* 5-6 aficionado *pro* principiante *M. C.* 6 trastes *pro* traste *M. C.* 9 forma *pro* suerte *M. C.* 10 suerte *pro* forma *M. C.*

**2** 1 y distinción *om. M. C.* 1-2 de la vuelta *pro* de abajo *M. C.* 2 impuesto, *pro* inteligenciado, *M. C.* 4 esmero y atención *M. C.*

3 1-3 contiene los mismos signos que las cuerdas en vacío, por ser la mitad del instrumento. *pro* tiene ... estamparlo. *M. C.*

4 1-2 partes o rudimentos de música que deben anteceder y tener *impromptu* [en pronto *C.*] el aficionado para tocar por ella *M. C.* 4 se han omitido aquí *M. C.*

5 1 aficionado *om. M. C.*

### Capítulo XIX

1 3 de él, *pro* del mástil *M. C.*

2 3-4 los quintos y demás con el pequeño *M.* y con el pequeño los quintos y demás *C.*

4 1 acontece *pro* sucede *M. C.* 2 y disponer *om. M. C.* 3 ello *pro* esto *M. C.* 4 y sitios *pro* en los sitios *M. C.* 5 (v.g.) *pro* como v.g. *M. verbi gratia pro* como v.g. *C.* 5-6 tomar a un tiempo el Elami agudo y Gsolreut sobreagudo el *pro* tocar ... mismo *M. C.* 6-7 estos dos signos (según la escala) en *M. C.* 8 pisándolas con el dedo anular en el quinto traste *pro* en la quinta ligadura. *M. C.* 8-9 en las primeras, en el tercero con el índice *pro* en las primas *M. C.* 9 a esta *pro* así de este modo y *M. C.* 10 presenten *pro* ofrezcan *M. C.*

### Capítulo XX

1 1 el *pro* tocar de *M. C.* 4 sobreagudos que quedan señalados en la escala natural, guardando la misma orden en los signos sostenidos y bemolados. *M. C.*

2 1 las notas *pro* los signos *M. C.* 4 un dedo de los dichos no toque *M. C.* 5 sino el uno el índice y el largo el otro; pero no sucede esto en los signos re Graves y graves, pues todos debe explicarlos el dedo pulgar, como ya se dijo. *pro* si ... otro. *M. C.*

3 2 referido *pro* dedo *M. C.* 4 por cuanto a él le pertenece declararla *om. M. C.*

4 1 Algunas ocasiones se suelen encontrar golpes de cuatro voces y *pro* Las posturas a cuatro voces *M. C.*

4 posturas *pro* figuras *M. C.* 4-5 arpegio *pro* arpeado *M. C.*

5 1 han de *pro* deben *M. C.* 3 particularmente *pro* en particular *M. C.* 3-4 de la guitarra *om. M. C.* 4 sueltos sin sujetar *pro* libres sin estorbar *M. C.*

### Capítulo XXI

1 3 las mismas alternaciones *pro* los mismos *M. C.*

2 3 arpegio es el *pro* arpeado es la *M. C.* 3 es el más fácil y se requiere *C.* 4-5 el que las figuras sean de un mismo valor. *pro* que los golpes se den con igualdad. *M. C.*

3 2-3 Dlasolre agudo y Ffaut igualmente agudo; antes se pondrán *pro* Dlasolre ... ponen *M. C.* 5 dicho *om. M. C.* 5-6 con separación a los tres signos *pro* a los tres signos con separación *M. C.* 6-11 advirtiendo que esta regla se puede invertir, porque puede prevenir la nota se haya de empezar por otros signos. *pro* guardando ... signos. *M. C.*

4 2 postura *pro* posición *M. C.* 4-5 si así lo requiere la voz o el arpegio *om. M. C.*

5 2-3 orden los movimientos tocando *M. C.* 3 su respectiva voz *M. C.* 4 arpegio *pro* arpeado *M. C.* 4 notas *pro* movimientos *M. C.*

6 1 El que comúnmente llaman *M. C.* 4 figuras que contiene *M. C.*

7 1 Nótese *pro* Prevengo *M. C.*

### Capítulo XXII

1 1-2 bien escrita y arreglada teniendo el valor puesto encima de *M. C.* 3 puede *pro* podrá *M. C.* 3 con estas precisas circunstancias *pro* bien escrita *M. C.*

2 3 han de mirar los accidentes que se deben estampar *pro* le deben estampar los accidentes *M. C.* 4 traductor o aficionado *pro* principiante *M. C.* 2 3 3 5 vea con atención los capítulos 5º y 6º [quinto y sexto *C.*] del siguiente tratado, en los cuales se trata extensamente de los tonos y su modo de figurarlos. Luego, se le agrega el tiempo para dar a conocer el valor de las notas, y aire de ellas, como requiere la obra, con arreglo a la demostración que de ellos se hizo en el capítulo 13 [trece *C.*] de éste, y concluidas estas diligencias de prevención se empieza a transportar o traducir de este modo. *pro* observa ... modo. *M. C.*

4 1 25 *pro* XXIV *M.* veinticinco *C.* 2-3 voces o *om. M. C.* 3 las cuartas *pro* la cuarta *M. C.* 4 las segundas *pro* la segunda *M. C.* 4 (Mírase en la escala [( *C.*] si aún no hay inteligencia) qué signos le *pro* Mírase ... les *M. C.* 6 en dicha escala ser el *pro* ser *C.* 9 figúrase en la parte superior de dichos signos *pro* figurándolo ... antecedentes *M. C.* 11 separadamente *om. M. C.* 12 número *pro* uno *M. C.* 14-15 escríbense en su sitio con la misma separación, tirando *pro* Pónense ... tírase *M. C.* 16-17 completo, respecto a tener el tiempo de tres por cuatro y valer el golpe de tres notas de una semínima, y los puntos sueltos, el de otras dos, por ser corcheas, cuyo número debe contener cada compás, y a esta similitud se sacan y comprenden los demás *M. C.*

### Capítulo XXIII

1 3 mirar *pro* ver *M. C.* 4 que contenga *pro* de *M.* que tenga *C.*

2 2 y luego se puede digo se procede C.3 italianas y primer compás de ellas, se que *M. C.* 10 y el tres res [sic] en las segundas *C.*

3 1 su respectiva cuerda *M. C.* 2-3 para cuyo efecto sirven *om. M. C.* 7 guarismo para conocer que todos los que le siguen (si así es) *pro* número teniendo los que le siguen en aquél compás *M. C.* 8-9 menester *pro* necesario tener *M. C.*

#### Capítulo XXIV

1 3-4 escritas y dirección *M. C.* 4-8 sones que para la práctica se pondrán en adelante, teniendo presente la regla dada a los capítulos 20 y 21 [veinte y veintiuno *C.*] sobre las posturas de tres voces, y lo prevenido en las de cuatro con las demás en razón al orden de los dedos y manejo de ambas manos. *pro* géneros ... manos. *M. C.*

2 6 los *pro* estos *M. C.* 7-8 aquél es de semínima su valor y *pro* su valor es de semínima y el de *M. C.* 9 primera postura *pro* figura *M. C.* 14 índice para *pro* dedo índice en *M. C.* 15 ambos dedos de *M. C.* 16 estos signos y *M. C.* 18 tocando los cuatro tañidos breves *pro* breve *M. C.* 18 el *pro* este *M. C.* 28 dedo largo de la mano izquierda la *M. C.* 28-29 con puntillo de aumentación de *M. C.* 29 su correspondiente valor tocándolas con el pulgar de la *pro* tocándose con el pulgar de la mano *M. C.* 31 mano *om. M. C.* 35 con que está *pro* estando *M. C.* 37-38 agudo y grave y Faut agudo, según y como queda declarado en el primer compás. *pro* grave ... compás. *M. C.*

3 Y si se quiere se puede dar uno solo, aguardando la duración de mínima con puntillo de aumentación, para volverlas a empezar, como todo se manifiesta en la demostración de enfrente para mayor claridad e instrucción de todo lo explicado en las referidas folías italianas. *M. C.*

A la propia similitud que se sacan y quedan explicadas las folías italianas, se ejecutan y comprenden los demás generos de sones, como son: minuets, marchas, danzas, contradanzas, sonatas, etc. Y no tengo duda en que lo demostrado, las reglas dadas sobre ello, demostraciones y ejemplos puestos a su continuación lo entenderá y practicará el aficionado con facilidad, como no quiera ejercitarlo todo de una vez, sino que con reflexión observe sus circunstancias y tenga aptitud para aplicar a la especie de toque que va a aprender las que le pertenezcan, pues por este medio conseguirá verse instruido en él, sin podersele ofrecer dificultad alguna que no se halle disuelta y aclarada en este tratado, omitiendo en él algunas particularidades por no ser propias de la materia, las cuales se encontrarán demostradas en el segundo que sigue. Y cuando con cierta y radical inteligencia llegue el aficionado a saber todo lo que se incluye en éste, se encontrará hábil para tocar y sacar las más delicadas y trabajosas piezas que se le presenten, y yo la satisfacción de haberlo instruido en la Teórica y Práctica, de que necesita indispensablemente ser dueño, para poder blasonar de inteligente en el manejo por música y cifra de este instrumento. [*pro Conclusión*]

#### Capítulo XXV

Cap. *om. M. C.*

#### Conclusión del segundo tratado

[*Vide supra*, II, cap. XXIII, 3.]

#### TRATADO III

[*Concordancias, títulos de los tratados y de los capítulos, vide T.C.*]

#### Encabezamiento

EXPLICACION DE LA / GUITARRA DE BAJO *om. C.*

#### Introducción

1 3 su *om. M. C.* 6 para la fábrica *M. C.*

2 3-4 sin duda *pro* (sin duda) *M. C.* 4-5 forma de la ligazón de ambos. *M. C.*

3 1 anterior *pro* antecedente *M. C.* 5 arduas *om. M. C.*

4 7 las demás fácilmente, tanto *M. C.* 8 especies (diferenciándose sólo en los lugares y signos que los ejecuta) como *M. C.* 9 resonará precisamente el *M. C.*

#### Capítulo I

1 1 que es la que usa *M. C.* 6-7 en Alamire, una A; en Bfabmi, una B; en Csolfaut, una C, etc. *om. M. C.*  
2 2-4 los Mies, que se les da la sexta, como previene Don Santiago de Murcia en su libro de acompañar, fol. 28, y Minguet en el suyo, Regla Primera, quienes le dan al Elami también la sexta, no obstante que Dn. Joseph de Torres en su obra *Reglas generales de acompañar*, Trat. Segundo, fol. 36, se la da solamente al Bfabmi y los signos que demostraren de sostenido, y a cuyo dictamen asiento, pero por seguir la común práctica le doy a ambos signos el acompañamiento con dicha sexta en todas las escalas que se pondrán, omitiéndola en los demás ejemplares en donde se verá estampado el Elami con su tercera y quinta según corresponde *pro* a ... tenerla. *M.*

3 1 diatónica o natural porque *M. C.* 5 la regla general dada *M. C.*

4 2 estampan a la vuelta *pro* pondrán abajo *M. C.* 2-3 aquella anterior *pro* aquéllas *M. C.* 3 la voz que es propia del *M. C.* 4 demás *pro* otros *M. C.* 4 vengan *pro* vienen *M. C.*

5 2 sin embargo *pro* no obstante *M. C.* 6 las de cada uno. *om. M. C.*

### Capítulo II

1 1 ha *pro* han *M. C.* 9-10 el Maestro Correa, Lib. *pro* el maestro Correa en su libro intitulado *M. C.*

2 3 se *om. M. C.* 5-6 todo se manifiesta *pro* se estampa ... principiante. *M. C.*

### Capítulo III

1 1 10 del anterior *pro* VIII del segundo *M. C.* 2 claves principales *M. C.* 3 porque *om. M. C.*

1-2 y de Csolfaut son las que hacen a este propósito, por ser llaves bajas y con las que comúnmente se escriben los acompañamientos. Estas se sitúan siempre *pro* se sienta ... sitúan. *M. C.*

2 6-7 primera se aplica al tiple, en *pro* primera, sirve al tiple, en la *M. C.* 9 para el acompañamiento *pro* de ellas para el bajo *M. C.*

3 Para que no se dude a qué sitios corresponden los puntos naturales que se hallaren escritos en las tres claves de Ffaut, Csolfaut natural y Csolfaut accidental, pongo la demostración de la vuelta, en donde no escribo más que los signos que corresponden a cada uno, empezando desde el Gsolreut grave hasta el Ffaut agudo, advirtiendo que siempre que en obras españolas se hallan los acompañamientos con clave de Csolfaut, conforme escribo en la segunda escala de la vuelta se han de tocar sus signos transportados cuarta abajo, a distinción de la tercera al estilo de Italia que siempre se tañen naturales [tañe natural *C.*] y como pintan.

Se considerará [considera *C.*] en todas las escalas de esta clave de Csolfaut natural, al estilo de Italia, que de las dos carreras de signos que lleva en el ejemplo la de la parte de abajo es la que viene natural con las otras dos elegidas, pues para cuando sube se hace la demostración de la pauta última; previniendo que siempre que fuere dicha clave para imitación de tiple, o que hace pausa, se tocará a cuerda sola mayormente si son figuras menores, pero siendo mayores y la voz cantare se tocará dando golpes llenos, como ya se manifestó en el Capítulo Iº [primero *C.*] y para cuando fuere a cuerda sencilla sirve el ejemplo puesto en el mismo de las voces solas de los signos, en lo cual es necesario gran cuidado para acompañar con toda perfección.

En el ya citado capítulo 10 del anterior tratado dejé añadida en su respectivo lugar, la demostración de la clave de Gsolreut en primera raya que es como la usan en Francia solamente, la que equivale lo mismo que la de Ffaut en la cuarta línea, tanto por lo natural, como por lo cromático y enarmónico, lo cual prevengo al aficionado para su noticia, siendo de dictamen que para adelantarse éste en el importante conocimiento y manejo de estas claves, se ejercite en tocar algunos bajos escritos por cualquiera de ellas, pues con esta diligencia tendrá menos que vencer cuando se le presenten sobre las expresadas claves, los acompañamientos, y a poco trabajo se instruirá en todo lo que debe saber. *pro 3 M. C.*

### Capítulo IV

1 3 nota *pro* música *M. C.* 4 modo (que es lo mismo) su *M. C.*

2 3 otra suerte más clara *pro* otro modo más claro *M. C.* 3 de un punto a otro inmediato *pro* que hay de Mi a Fa *M. C.* 4 del Mi al Fa *om. M. C.* 6 y *pro* con el *M. C.* 6-9 que llaman regulares ... perfección *om. M. C.*

3 3 los cuales *pro* Estos *M. C.*

4 3-4 cuyos ocho tonos naturales *pro* dichos ocho tonos *M. C.* 5 Tonos naturales /Primero *M. C.*

5 1 ocho *om. M. C.* 1 las terceras *om. M. C.* 2-3 manera, porque unas veces son tonos *pro* forma, porque unas veces pasan a ser *M. C.* 5 Tonos accidentales. Primero *add. M. C.* 6 tono *om. M. C.* 7 Ffaut *pro* Bfabmi *M. C.* 10 tercera mayor Segundillo con [por *C.*] tercera menor. Segundillo punto bajo por Alamire tercera menor. *M. C.*

6 1 también *pro* pero son *M. C.* 2-6 accidentes. También hay otros tonos que llaman quiméricos y se forman a fuerza de ellos, pero son muy poco usados *pro* sostenidos ... accidentales *M. C.*

### Capítulo V

1 7 las dichas notas *M. C.* 7 les *pro* le *M. C.*

2 1 ésta *pro* la dicha clave *M. C.* 5 este *om. M. C.* 6 de bemoles o sostenidos *om. M. C.* se debe *om. C.* 7 cuidado *pro* desvelo *M. C.* 11 dar sus terceras *M. C.* 12 cual motiva el ser *pro* que motiva ser los *M. C.*

3 1-2 que se hallarán en Bfabmi y Elami *om. M. C.* 2-3 respectivamente, pues habiendo dos (que se hallarán en Bfabmi y Elami) después de ejecutar todos los Bfabmies blandos *pro* porque ... Elamies *M. C.* 5 y a este modo *M. C.* 6 ocurrir en las claves *M. C.* 7 pondré en la demostración que sigue *pro* pongo *M. C.* 9 guitarra. Nótese que tanto en los diapasones de los sostenidos o de los bemoles no se le pone señal o números en los signos agudos, para que se sepa se han de acompañar éstos en los mismos términos, aunque con voces más altas. *add. M. C.*

**Capítulo VI**

1 2-3 tonos naturales, su modo de figurarlos, los accidentes *M. C.* 4 el diapasón de cada uno de ellos, que *M. C.* ( ) *om. M. C.* 7 principiante *om. M. C.* 7 asunto. Y a su continuación en iguales circunstancias la de los tonos accidentales que ya se manifestaron, siendo todo en la forma que sigue. *M. C.*

5 1 Nótese que *om. M. C.* [nota D] 3 como a la vuelta se demuestra *om. M. C.* [nota D]

6 1 Con la teórica dada y práctica puesta tanto en los tonos naturales como en los accidentales *pro* Con la teórica y práctica dada sobre los ocho tonos *M. C.* 3 más *om. M. C.* 3 los que debe en el pronto *C.* 4 porque (como se puede observar) transportados aquéllos *M. C.*

**Capítulo VII**

1 3 especies son a saber: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, nómbranse *M. C.* 8 como se demuestran *pro* por su orden *M. C.*

2 3-4 aumentándole el número siete *pro* agregándole un siete *M. C.* 4 agregar *pro* añadir *M. C.*

3 10 de estos accidentes *pro* accidente de estos *M. C.* 11 todo lo que con claridad y expresión se demuestra *om. M. C.*

4 2-3 compuestas, decompuestas, etc. *M. C.* 5 y que de las consonantes *pro* que de las cuatro *M. C.* 9 sólo *om. M. C.*

**Capítulo VIII**

1 1-2 Queda dada en el Capítulo 4º [cuarto *C.*] la definición de lo que significa el tono, donde se dijo ser la distancia que hay de un punto a otro, como del Ut al Re, del Re al Mi, etc., la cual se llama intervalo armónico (el que se entiende por la diferencia que tienen entre sí los sonidos y *pro* Queda ... por lo que *M. C.* 3 solidez y *om. M. C.*

2 2 cantable (todo es uno mismo) es *M. C.* 3 es *om. M. C.* 7 sola *om. M. C.* 8 veces *om. M. C.* 8-14 teniendo presente ... otra. *om. M. C.*

3 1 De lo dicho *M. C.* 3-7 tercera mayor [y *C.* ] cuarta mayor y menor, quinta mayor y menor, sexta mayor y menor, y séptima mayor y menor, y aunque se nombran con variedad el nombre propio que corresponde a cada intervalo se demuestra como sigue. *pro* tercera mayor y tercera menor ... como continúa. *M. C.*

**Capítulo IX**

1 2 precisas *pro* necesarias *M. C.* 4 primorosa *pro* primorosísima *M. C.*

2 1 Primera advertencia *pro* Advertencia primera *M. C.* 3 prevenga fuerte (f) *M. C.* 4 piano (p) *M. C.*

4 1 Tercera advertencia. *C.*

5 1 Cuarta advertencia *M.* 2 para estas de Ffaut y Csolfaut natural y transportada por lo respectivo *M. C.*

6 1-2 primero en que se *M. C.*

7 1 Séptima advertencia. Que todas *M.* Séptima. Que todas *C.*

9 2 en ellas la del bajo *M. C.* 4 la sexta *M. C.*

10 1 Novena advertencia *M. C.* 7 las voces, porque siguiendo el compás y no las voces (que *M. C.*

12 1 Undécima advertencia *M.*

14 2 se *om. M. C.*

15 3 prontitud para la ejecución de las posturas; todo *M. C.*

**Capítulo X**

1 2 (como ya se ha dicho) *M. C.* 3-4 llana, por ser común a todas las notas, exceptuando las que carecen de quinta, como son las que se hallaren en Bfabmi de cualquiera de las claves y las que tuvieren sostenido. *pro* llana ... todas *M. C.* 6 trastes y lugares *M. C.* 8-9 se demuestra en el ejemplo que sigue, sobre el signo que está en Csolfaut, a cuya similitud se entienden las demás. *pro* demuestran ... Csolfaut *M. C.*

2 1 diversidad *pro* variedad *M. C.* 1-2 formadas sus posturas en *M. C.* 2 reconoce *pro* conoce *M. C.* 9 necesita *pro* necesitare *M. C.*

**Capítulo XI**

2 1 Del ascenso de semitono menor o incantable. *om. M. C.*

3 1 Del descenso del semitono incantable. *om. M. C.* 4 de quinta, como se ve, y *M. C.*

**Capítulo XII**

1 3 deben *om. C.* 5 que propiamente le corresponde. *pro* que le toca. *M. C.*

2 3-4 ningún signo sostenido, es acompañando a cada uno *pro* ninguna sostenida de las figuras, es acompañando a cada una *M. C.*

3 4 dando a *om. M. C.*

4 1 Del descenso de tono y semitono *om. M. C.* 4 haciendo ésta *pro* haciéndola *M. C.*

5 1 Del descenso y ascenso de tono *om. M. C.* 5 que *om. M. C.* 7 según se manifiesta *pro* como *M. C.* 10 ejemplo *om. M. C.* 11-12 como en el quinto se puede reparar *pro* como se puede reparar en el ejemplo quinto. *M. C.*

6 1-2 Para cuando el bajo continúa en descender gradatim. *om. M. C.* 8-9 como en el segundo se ve se ha de dar a la primera nota dicha *pro* como ... su *M. C.*

7 1-4 Otros movimientos y modos podía poner de voces sobre ellos, como son, subiendo el bajo prevenir en sexta, o bajando, ligar de séptima, etc., pero no trato aquí más que de explicar las consonancias ordinarias que corresponden a los movimientos cuando carecen de circunstancia *pro* 7 *M. C.*

### Capítulo XIII

1 4-5 para que se sepa *pro* para que el principiante sepa *M. C.*

2 1 Este *pro* El *M. C.* 8 ordinariamente *pro* regularmente *M. C.* 9 en compás largo, digo ligero *C.* 9 pues *pro* porque *M. C.*

3 5-6 (con concepto a la general de que así se practican los signos sostenidos) *pro* con concepto ... clase; *M. C.*

### Capítulo XIV

1 1-3 Siempre que en el bajo se hallare movimiento de cuarta hacia abajo [así a abajo *C.*] o quinta arriba (que todo es uno) se han de tener presentes los preceptos siguientes. *pro* 1 *M. C.*

2 1-2 Del salto ... ascendente. *om. M. C.* 4 corresponda *pro* corresponde *M. C.* 5 o ya *pro* ya sea *M. C.* 7 se hacen menores cuando dice el bajo *om. C.* 8 altos *pro* alto *M. C.*

3 3 haciendo a la cuarta *M. C.* 4 (que es uno propio) *M. C.* 5 dando *pro* dándole *M. C.* 5-6 con la consonancia llana que pertenece a las notas sostenidas, como ya se dijo en el Capítulo 2º [segundo *C.*] de este Tratado, donde puede verse. *pro* consonancia ... nota. *M. C.*

### Capítulo XV

1 3 corresponda *pro* corresponde *M. C.* 5 sostenido *pro* sostenidos *M. C.* 7 con b que se *M. C.* 7 ejecutar mejor digo menor *C.* 11 porque *pro* pues *M. C.* 14-15 se apuntarán en el Capítulo 29 *pro* se hallarán en el capítulo XXIX *M. C.*

2 1 o *pro* y *M. C.* 5 y *pro* como *M. C.*

### Capítulo XVI

### Capítulo XVII

1 2 en número *om. M. C.*

2 5 la *om. M. C.* 9-12 precisa de estas consonancias fáciles y llanas para proceder al uso de las que son más difíciles y primorosas que en adelante se verán demostradas, tanto para cumplimiento total de su instrucción como para ornamento cabal de la materia de esta obra y mayor satisfacción de su autor *pro* precisa ... mía. *M. C.*

### Capítulo XVIII

1 1 falsas que quedan que explicar son *M. C.*

2 1 especies pasan o se usan *M. C.* 3 practicar *pro* usar *M. C.* 5 dividirán *pro* dividirá *M. C.* 6-7 para que con más claridad se comprenda *pro* para que ... comprenda *M. C.*

3 2 modos distintos *M. C.* 4 que fue *om. M. C.* 4-5 libro Reglas *M. C.* 5-6 trat. 2º cap. 1º, fol. 68 y 69 *pro* en el capítulo ... folio 69 *M. C.*

### Capítulo XIX

1 6 figuras *om. M. C.* 7-8 precisamente *pro* en la demostración ... concurrir. *M. C.*

2 1 Del modo de usar la mala por buena *om. M. C.* 6 lo que se llama *pro* la que se llama *M. C.*

3 6 advirtiendo que se ha de entender *pro* entendiéndose *M. C.*

4 1 Nota *pro* Nótese *M. C.* 5 corresponda *pro* corresponde *M. C.*

5 1-2 resta por último que prevenir *M. C.* 2-3 señalados *pro* demostrados *M. C.* 4-5 en la demostración siguiente o bien sean *pro* en el ejemplo ... sean *M. C.* 6 acompañarlo solamente y *M. C.* 7 del presente *pro* de este *M. C.*

### Capítulo XX

1 3 consonancia *pro* canturía *M. C.* 6 precisamente *M. C.*

2 2-4 y segundas figuras, que son negras o semínimas, pero con la distinción que acompañada la mínima se le ha de dar a la primera figura negra la consonancia que le corresponde a su siguiente de la propia clase, por no suponer por sí *pro* y segunda figura ... suponer por sí, *M. C.*

3 1 Nótese que *om. M. C.* 4 pudiéndose este mismo acompañamiento practicar *M. C.* 5 compás mayor, previniendo que la cuarta nota no añade ni quita circunstancia para la ejecución de dicha falsa, porque aunque salte a otro cualquier signo se ha de usar en la forma que queda demostrado, con lo cual *M. C.*

### Capítulo XXI

1 4-7 se hallare en compasillo algún semibreve al alzar, como en el ejemplo primero, o mínima sincopada, como en el ejemplo segundo que se le siga nota en el signo contiguo descendente como se ve en la demostración de abajo [de la vuelta, digo enfrente *C.*] *pro* se halle ... demostración de enfrente *M. C.*

2 1 ven *pro* ve *M. C.* 3 practicar *pro* ejecutar *M. C.* 7 la vuelta *pro* arriba *M. C.* 8-10 ( ) *om. M. C.* 10 se sigue *M. C.* 13 menores, como dice el ya citado D. Joseph de Torres en el tratado tercero de su libro *Reglas generales de acompañar*, cap. 4º. [capítulo cuarto *C.* ] *M. C.*

#### Capítulo XXII

1 1 se puede usar *pro* se usa *M. C.* 4 una misma. *M. C.*

2 1 de la ligadura de cuarta *om. M. C.* 2 (que es lo mismo) *M.* (que es lo mismo *C.* 8 última figura *M. C.* 11 figuras *pro* notas *M. C.*

3 3 siguiente *pro* que enfrente se pone. *M.* 3 siguiente, cuya claridad manifiesta por menor el desempeño de lo que ya llevo explicado. *pro* que enfrente se pone. *C.*

4 Adviértase que el modo que hay de poner la otra voz que acompaña, así a esta ligadura como a las demás, es en la especie consonante que tiene más inmediata en sus compuestas, como se puede observar en las demostraciones anteriores en donde se ve que cuando la voz se halla en la cuarta, o ligando, la otra se pone en la quinta, que es la que cubre dicha ligadura por ser la especie que tiene más próxima a la parte superior, aunque esta regla admite una distinción y es que la referida ligadura se puede también acompañar en lugar de la quinta con la sexta, en la forma que se puede ver en el ejemplo cuarto de la enunciada demostración. *pro* 4 *M. C.*

5 2 la *pro* dicha *M. C.* 5-6 que quedan *pro* anteriormente *M. C.* 7 hacerse *pro* ejecutarse *M. C.* 10 en este capítulo y regla. *om. M. C.*

#### Capítulo XXIII

1 2-4 y por esta razón *pro* observando ... digo que *M. C.* 5 acompañamientos o *om. M. C.*

2 5 equivalentes *pro* semejantes *M. C.* 7 previniendo en quinta, digo en sexta *M.* 13 primera y segunda nota (cada una) dos *M. C.* ( ) *om. C.* 14-15 aunque ésta es de pocos usada, ejemplo octavo. *pro* ejemplo octavo, aunque ésta es de pocos usada. *M. C.*

Téngase presente la última regla dada en el capítulo anterior en orden a las prevenciones en especies falsas, pues como allí se dijo, comprende a todas las ligaduras su precepto. *add. M. C.*

#### Capítulo XXIV

1 2 variedades en sus acompañamientos que *M. C.* 8 de *pro* que se verá en *M. C.*

2 9 primer Fa *pro* primero *M. C.*

3 1 De la ligadura de quinta. *om. M. C.* 2 en la quinta menor o falsa, sino también se práctica en la *M. C.*

4 hace *pro* ejecuta *M. C.* 7 la nombran *pro* ordinariamente se nombra *M. C.*

#### Capítulo XXV

1 7 siguiente y sus ejemplos prácticos. *M. C.*

2 1 única *pro* primera. *M. C.* 9 Cantando el bajo Mi *M. C.*

3 1-2 la dicha ligadura, las otras dos se ponen en la tercera *M. C.*

#### Capítulo XXVI

1 3-4 capítulo 21. Llámase *M. C.*

2 1 De la ligadura de cuarta mayor o del bajo. *om. M. C.* 4-6 con segunda y cuarta, observando que ésta sea mayor, correspondiendo (precisamente) a la nota que sigue sexta en la forma que se ve en el ejemplo primero. *pro* con segunda ... ejemplar primero. *M. C.* ( ) *om. C.* 11 debe reparar *pro* advertirá *M. C.*

3 3 advertido encima con números. *M. C.*

4 4 ya se insinuó *pro* queda dicho *M. C.* 6 dicha *pro* citada *M. C.* 9 propias *pro* mismas *M. C.* 9 pero *pro* mas *M. C.* 11 aunque no lo sea *pro* si no lo fuere *M. C.* 14 manifiesta. *pro* demuestra. *M. C.*

6 1 dichos *pro* citados *M. C.* 4-6 el ya citado D. Juan del Vado en el capítulo 11, [once *C.* ] quedando con esto explicado el modo de usar de las *M. C.*

#### Capítulo XXVII

1 3-4 puede tener salida en cualquiera de las especies perfectas *pro* se pueden ... perfectas *M. C.* 10 Este *pro* el cual *M. C.*

2 2 o bajos *om. M. C.* 3 especies *om. M. C.* 5 ejemplo *om. M. C.* 7 reparar en ellos. *pro* reparar en la demostración siguiente. *M. C.*

3 2 que es especie perfecta *om. M. C.*

4 1 tercer ejemplo *pro* ejemplo tercero *M. C.* 3 25 *pro* XXV *M. C.*

#### Capítulo XXVIII

2 3 es sólo *pro* sólo es *M. C.*

#### Capítulo XXIX

1 4 con cuya prevención no disonará *pro* para que con esta prevención no disuene *M. C.* 7 hiciera *pro* hace *M. C.* 10-11 corresponda *pro* corresponde *M. C.* 12 acompañamiento *pro* acompañamientos *M. C.*



2 2 sostenido (3#) o *M. C.*

3 1 la misma *pro* esta *M. C.* 6-7 ligar, que es lo que manda el precepto puesto en el capítulo 22 de este tratado. *pro* ligar ... XXII. *M. C.*

4 2-3 con un sostenido *M. C.* 7 como *pro* la cual *M. C.*

5 3 situados *om. M. C.* 4 extranjeras y en particular *M. C.* 5 debajo *pro* en la parte de abajo *M. C.* 5-8 Con ... notas. *om. M. C.*

#### **Capítulo XXX**

1 3 por *om. M. C.*

2 1-2 el bajo *pro* los acompañamientos *M. C.* 8 que *pro* cuales *M. C.*

3 1 Prevengo que si *M. C.*

4 2-6 suficientes para la clara y sucinta inteligencia del acompañar perfectamente, restándome ahora demostrar al estudioso aficionado algunas cosas de que debe estar advertido para consumarse en todo género de acompañamientos, respecto a que mi intento se dirige a que no ignore cosa alguna en esta materia, sino enterarlo de todas las circunstancias que son propiamente de ella. *pro* suficientes ... noticioso. *M. C.*

#### **Capítulo XXXI**

1 4 comunes *pro* común *M. C.* 4 conocer (aunque sea brevemente) para *M. C.*

2 1 cadencia (que es lo mismo) es *M. C.* 6 nombra *pro* llama *M. C.* 6 y es *om. M. C.* 7 dice *pro* nombra *M. C.* 3 *om. M.*

4 5 accidentales que se pueden ofrecer y hallar en todo género de acompañamientos y bajos. *M. C.*

#### **Capítulo XXXII**

1 1 como ya he dicho *M. C.* 3 cuando es *pro* siendo *M. C.* 4 14 *pro* XIV *M. C.* 4 figuras *pro* notas *M. C.*

2 3-4 capítulo 22 y ahora se demuestra aquí con *M. C.*

3 1-2 de esta cláusula cerrada o del bajo *om. M. C.* 3 e inteligenciado *om. M. C.* 5-6 cuerda en que dio principio, por cuya razón se llama círculo o rueda, todo lo que manifiestan los ejemplares de enfrente. [de abajo *C.] M. C.*

4 4-5 en el círculo *om. M. C.* 5 o menor *om. M. C.* 8-9 que se demostró en la primera regla de este capítulo. *pro* que se demuestra ... práctico. *M. C.*

5 1 doce *om. M. C.* 4 o sitios *om. M. C.*

6 1 ejercitar el principiante *pro* el principiante ejercitar *M. C.* 4 u otros semejantes que empiecen y fenezcan donde éstas. *M. C.*

#### **Capítulo XXXIII**

#### **Capítulo XXXIV**

1 1-3 en la primera regla, ejemplo segundo del capítulo 26, la cual se acompaña por lo general con segunda y quinta, como se dijo en el dicho capítulo y aquí ahora se demuestra. *pro* en el capítulo ... demuestra. *M. C.*

3 1-13 Con esto he concluido todas las demostraciones que me han parecido precisas para que el deseoso, sin el penoso estudio y ejercicio en la composición, consiga, con sola la comprensión de esta pequeña obra, la primorosísima facultad de tocar por música y cifra el instrumento de la guitarra de punteado y acompañamiento, a cuyo fin se ha dirigido mi desvelo, la cual termino con variedad de sonos para su mejor instrucción y manejo, remitiendo todo su contenido a la censura y enmienda de más bien cortada e inteligente pluma para su corrección, contentándome sólo con la gloria de haber manifestado mi buen deseo en franquearle a los aficionados de él su noble arte, para que aprovechen la ociosidad en el honesto ejercicio de su práctica, confesando los yerros que repetidamente se hallarán, más por hijos de la ignorancia que de la voluntad. *M. C.*

#### **Índices**

[*Vide T.C.*]

#### **FIGURAS**

#### **[Generalidades]**

Hay pocos cambios verdaderamente sustanciales para un número tan elevado de ejemplos musicales. En nuestra edición suprimimos sistemáticamente las claves que aparecen en las líneas para la cifra, sobre todo en el tratado tercero. Las líneas de la cifra son seis, pero la que corresponde a las sextas cuerdas aparece a modo de línea adicional de un pentagrama, cuando se necesita. El autor parece depender del concepto de pentagrama en éste y en el anterior detalle de la clave. También suprimimos el signo del compás cuando el ejemplo no se ciñe al compás señalado. Ello no altera el sentido de la ejemplificación. Los ejemplos musicales tienen algunas diferencias en cuanto a su título, por ejemplo Demostración *pro* Ejemplo práctico, que no señalamos. Si ya no resulta fácil describir con palabras los cambios de mayor

*relieve, lo cierto es que anotar las pequeñas variantes gráficas y todo un sinfín de detalles que diferencian entre sí a los tres manuscritos no resultaría viable, salvo con una edición de todos los ejemplos de las tres fuentes de la obra, lo que engrosaría nuestra edición sustancialmente sin ventajas evidentes. Las figuras del Tratado tercero se sitúan en los mismos capítulos en las tres fuentes]*

### **Figuras del tratado I**

Fig. 1. *Om. M. C.*

Fig. 2. Mi del 4º orden que acompaña a los Mi del primero y sexto orden *om. M. C.*

Fig. 3-14. *Om. M. C.*

Fig. 14. El original es un primoroso cuadro, copiado en un folio desplegable, que trasladamos aquí en dos secciones bien definidas: los signos del rasgueo en los cuatro sistemas explicados, con sus posturas principales y adicionales, y unos ejemplos de toque de rasgueado. El original tiene algunas incongruencias en el alfabeto italiano. Aparecen los signos K y K+, que sustituimos por K2 y K, respectivamente -en concordancia con el texto- y que equivalen a tríadas sobre Si y Si bemol en los sistemas tradicionales y sobre Sol bemol y Si bemol en el sistema de Vargas, por lo ya explicado en el *Estudio introductorio* sobre la posición de los acordes. Por otra parte, el 10 del estilo castellano lo escribe como X. Algunas de las danzas anotadas están borrosas, destacadamente el Bizarro y el Villano, entre otras.

### **Figuras del tratado II**

Fig. 15-16. En una sola figura del capítulo 7 del Tratado primero en *M. C.* Claves de sol en pautas de música y cifra. Nombres completos de las notas en el sistema hexacordal en la escala natural. Sin nombres ni letras en las escalas con sostenidos y bemoles. *M. C.*

Fig. 17. Variantes poco significativas en Cap. 8 *M. C.* Signos de abreviatura para notas al unísono desde las corcheas en *M.* y desde semicorcheas en *C.* Especificación de los compases que valen las figuras mayores y de las figuras menores que caben en el compás de compasillo. Diseño melódico de los ejemplos distinto.

Fig. 18. Añaden el silencio de mínima, como el moderno de blanca. Y el de semifusa, con varias grafías, una como la actual. Cap. 9 *M. C.*

Fig. 19 Partiendo del ejemplo de “medio compás”, ejemplifican únicamente con 1, 2, 3, 4, 5 y 6 compases de silencio. Cap. 9 *M. C.*

Fig. 20. Sin cambios. Cap. 10 *M. C.*

Fig. 21. Sin cambios sustanciales. Unificamos la relación de las alteraciones con el orden habitual, que sólo respeta *C.* Cap. 11 *M. C.*

Fig. 22. Los ejemplos no llevan figuras salvo en el compás mayor y el tiempo de gavota. Los ejemplos aparecen en las claves de Sol y Fa. Se omite el ejemplo sobre el compás de nueve por seis, que señalamos entre corchetes como de nueve por ocho. *M. C.* No es una proporción sesquinona como se cita en el Trat. II, XI, 10, de nuestra edición. También hay confusión con la proporción del compás de doce por ocho. En suma, el infrecuente compás de nueve por seis equivale a nuestro nueve por ocho.

Fig. 23. Sin cambios, salvo en las notas utilizadas, lo que no afecta al ejemplo. Cap. 14 *M. C.*

Fig. 24. Sin cambios salvo en las notas utilizadas. Abreviaturas de notas al unísono haciendo seisillos. No afecta al ejemplo. Cap. 15 *M. C.*

Fig. 25. Cambios en las notas donde se ha de realizar el trino. Desde el Sol del primer orden (tercer traste) hacia el grave, *M. C.* lo sitúan en: Sol, Mi, Re sostenido, Si, Fa, Re, Do, Sol. En la primera parte del ejemplo, también en Do y Re del segundo orden, trastes 1 y 3. Cap. 16 *M. C.*

Fig. 26, 27 y 28 de los capítulos XV, XVI y XVII en *O.* equivalen a los ejemplos de los capítulos 17 y 18. de *M. C.* Variantes de notas y las debidas a la estructuración diversa de esta parte en las distintas fuentes

Fig. 29. Sin cambios, salvo en la disposición formal. Cap. 19 *M. C.*

Fig. 30. *Om. M. C.*

Fig. 31. Variantes en las notas que no alteran el sentido del ejemplo. Cap. 22 *M. C.*

Fig. 32. Sin cambios. Nótese el distinto final de la versión en cifra de estas folias, a base de tres acordes, frente a un solo acorde de compás completo en la versión por música. Advuértase el uso de un doble signo de trino, uno de los tradicionales en la cifra [*om. C.*] las dos primeras letras (tr) en la parte con notación ordinaria. Cap. 25 *M. C.*

### **Figuras del Tratado III**

Fig. 33, 34. Los manuscritos americanos colocan tercera y sexta sistemáticamente sobre la nota Mi, mientras que la fuente más antigua mantiene la quinta.

Fig. 35, 36, 37. Sin cambios.

Capítulo III, 3\*. *Add. Fig.* con una escala de Ffaut, que parte del Sol del sexto orden, tercer traste, hasta el Fa sobreagudo. Debajo una “Escala en la clave de Csolfaut transportada, como se acompaña en las tona-

das de España al estilo antiguo". Clave de Do en cuarta línea, bemol en armadura de clave. Comienzo en el Do inmediatamente debajo de la primera línea del pentagrama. Concluye en el Si del segundo espacio adicional superior. Debajo: "Escala en la clave de Csolfa, como se acompaña natural o al estilo de Italia. Do en cuarta, sin alteraciones. Del Sol de la segunda línea adicional inferior al Fa del primer adicional superior. Las diez primeras notas escritas también a la octava superior. *M. C.*

Fig. 39. Cambios mínimos en cuanto al establecimiento de algunas posturas, especialmente en casos como el señalado en los ejemplos 33 y 34.

Fig. 40-43. Sin cambios significativos. Cláusula final cuarto tono a la octava grave. Fig. "Demostración de los tonos accidentales" *add. M. C.* Ejemplifica los tonos: 1º punto bajo, 2º punto bajo, 3º punto alto, 4º punto bajo, segundillo, el mismo con tercera menor, el mismo punto bajo, 5º punto alto, 6º punto bajo, 6º medio punto bajo, 7º punto alto, 8º punto alto.

Fig. 44-48. Sin cambios significativos.

Fig. 49. Ejemplo ampliado según modelo a La, La sostenido, Si. *M. C.*

Fig. 50. Ejemplificación en clave de Do en cuarta *om. M. C.*

Fig. 51-51. Sin cambios significativos.

Fig. 53. Último compás *om. M. C.*

Fig. 54-91. Cambios que no alteran el sentido de los ejemplos.

## MUSICA

[*Vide Estudio introductorio VI y VII.2 Fuente única O. Música distinta M. Música om. C. Encabezamiento (Música) y título de esta sección (Música. Variedad de sonos) del editor.*]

**Variantes Minuetes 1, 2, 3, 4 y 8: doble escritura música y cifra en guitarra principal:**

### Minuete I.

Compás 3 difiere música y cifra. Sol de la parte central del compás (cifra) *pro* Si (música).

Compás 8 cifra *om.* segundo y tercer La del tercer orden. Cifra *add.* Mi de las primas en la segunda y tercera parte del compás.

Compás 13 segunda corchea La cifra, Si música.

Compás 14 corcheas iniciales La Si cifra, Si música.

Compás 15 segunda corchea cifra Fa sostenido, música Sol.

Compás 16 cifra tres golpes de negra (el primero con Do sostenido en lugar del Re) y música acorde de blancas con puntillo. Probablemente aluda a la doble posibilidad de ejecutar los finales, con tres acordes de valores de parte de compás o con uno sólo que valga el compás entero, como se indica respecto a las folias en el Tratado II, cap. XXIV, 3.

### Minuete II

Compás 4 primera corchea cifra Mi, música Fa.

Compases 5, 6 y 7 variantes entre las escrituras de música y cifra. Nótese la presencia de valores largos en la nota grave de la versión musical y la escritura de cifra con ataque en cada una de las partes del compás.

Compases 15, 16 y 17 *idem.*

Compás 9 cifra *om.* Re grave.

Compases 10, 20: apoyaturas *om.* cifra.

Compás 19 dos últimas corcheas Fa, Mi, música; Mi, Re, cifra.

### Minuete III

Compás 7 Do natural del quinto orden cifra, La grave música.

Compás 8 La central *om.* cifra.

Compás 9 tercera parte del compás Do sostenido Si cifra.

### Minuete IV

Compás 9 última corchea Sol cifra, Fa música.

Compás 14 Do sostenido penúltima corchea cifra.

Compás 15 Do natural en música, sostenido en cifra.

### Minuete VIII

Compás 1 La, cifra, *pro* primer Si bemol, música.

Compás 8 Fa natural blanca, música; sostenido, cifra.

Compás 16 tres acordes de negras, cifra; un acorde de blanca con puntillo, música. [*Vide supra*, Min. I].

**Resto:** (sic).



|         |     |
|---------|-----|
| Prólogo | VII |
|---------|-----|

|                                                                                                     |        |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|
| Estudio Introductorio                                                                               | IX     |
| I. Estado de la cuestión                                                                            | XI     |
| II. Los manuscritos del tratado de guitarra de Vargas y Guzmán                                      | XIII   |
| III. La reconsideración del tratado a la luz del nuevo manuscrito<br>La guitarra de Vargas y Guzmán | XVI    |
| IV. El tratado de rasgueado                                                                         | XXII   |
| V. Otros contenidos de la obra                                                                      | XXIX   |
| V.1. El compromiso entre la escritura musical y el sistema de cifra                                 | XXIX   |
| V.2. Los viejos temas de la teoría musical                                                          | XXX    |
| V.3. Otros temas                                                                                    | XXXI   |
| VI. La música                                                                                       | XXXIII |
| VII. Nuestra edición                                                                                | XXXVI  |
| VII.1. El tratado                                                                                   | XXXVII |
| VII.2. La edición de la “variedad de sones”                                                         | XXXIX  |
| VIII. Agradecimientos                                                                               | XLI    |
| IX. Bibliografía                                                                                    | XLII   |
| Tabla Comparativa                                                                                   | XLV    |
| <i>Abreviaturas y especificaciones críticas</i>                                                     | LI     |

|                            |   |
|----------------------------|---|
| Explicación de la Guitarra | 1 |
|----------------------------|---|

|                                                                                |   |
|--------------------------------------------------------------------------------|---|
| Motivos de esta obra y prólogo a los aficionados al instrumento de la guitarra | 3 |
|--------------------------------------------------------------------------------|---|

|                                                |   |
|------------------------------------------------|---|
| TRATADO PRIMERO<br>De la guitarra de rasgueado | 7 |
|------------------------------------------------|---|

|                                                                                                     |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Introducción al Tratado Primero de la Guitarra de Rasgueado                                         | 9  |
| Capítulo I. De lo que se compone el instrumento de la guitarra.                                     | 9  |
| Capítulo II. Del modo de encordar la guitarra y lo que conduce a este efecto.                       | 10 |
| Capítulo III. Del modo con que se ponen los trastes en su lugar.                                    | 11 |
| Capítulo IV. De la regla general de templar la guitarra y prueba práctica de estarlo perfectamente. | 12 |

|                                                                                                                                                             |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Capítulo V. De lo que es punto y su número según los estilos castellano, italiano y catalán.                                                                | 13 |
| Capítulo VI. Del número de los signos naturales, sostenidos, bemolados y con tercera menor o bemolada del nuevo método que se establece y su configuración. | 14 |
| Capítulo VII. Del modo de ejecutar los signos naturales, poniéndose otros equivalentes a continuación para que de unos u otros use el principiante.         | 16 |
| Capítulo VIII. De los signos que demuestran de sostenido, con sus posturas equivalentes.                                                                    | 19 |
| Capítulo IX. De los signos que demuestran de bemol y sus posturas equivalentes.                                                                             | 21 |
| Capítulo X. De los signos naturales con tercera menor, o bemolados, y sus equivalentes.                                                                     | 23 |
| Capítulo XI. De los signos sostenidos con la tercera bemolada y sus equivalentes.                                                                           | 24 |
| Capítulo XII. De los signos que demuestran de bemol con la tercera menor y sus equivalentes.                                                                | 25 |
| Capítulo XIII. Del modo con que con dichos puntos o signos se forma toda especie de sonos, por doce partes distintas.                                       | 27 |
| Capítulo XIV. Explicación de las señales que se ponen para el rasgueo y su modo de ejecutarlas.                                                             | 29 |
| Capítulo XV. Del modo de tocar los pasacalles y folías italianas.                                                                                           | 29 |
| Capítulo XVI. Del modo de ajustar el tiple a la guitarra y cómo se toca con ella.                                                                           | 31 |
| Capítulo XVII. Del modo de acompañar con la guitarra al violín y otros instrumentos por los signos del rasgueo.                                             | 32 |
| Capítulo XVIII. De algunas advertencias sobre los puntos castellanos, italianos y catalanes por si el aficionado quiere seguirlos.                          | 32 |

## TRATADO SEGUNDO

De la guitarra de punteado por música y cifra

37

|                                                                                                         |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Introducción                                                                                            | 39 |
| Capítulo I. Que trata de lo que es música métrica o mensural y las definiciones que los autores le dan. | 39 |

---

|                                                                                                                                         |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Capítulo II. De los géneros de música que hay y sus explicaciones para la mayor instrucción del aficionado.                             | 40 |
| Capítulo III. En que se ponen algunas advertencias para antes de la explicación del punteo.                                             | 42 |
| Capítulo IV. De la escala o clave de Gsolreut, sus accidentes y demás circunstancias de ella.                                           | 43 |
| Capítulo V. De las figuras de la música, su número y las que deben saberse para este instrumento.                                       | 45 |
| Capítulo VI. De las aspiraciones, su número y reglas para darles su perfecto valor.                                                     | 46 |
| Capítulo VII. De los compases callados o de la espera y sus señales.                                                                    | 48 |
| Capítulo VIII. De las claves o llaves de la música, sus definiciones y virtudes.                                                        | 48 |
| Capítulo IX. De los accidentes de los signos, cuántos son y su virtud en la música.                                                     | 49 |
| Capítulo X. De los tiempos o compases y los que más se practican.                                                                       | 50 |
| Capítulo XI. Del modo con que se señalan los tiempos, su forma de llevar el compás y valor que en cada uno de ellos tienen las figuras. | 51 |
| Capítulo XII. De los puntos de aumentación, perfección, división y alteración.                                                          | 53 |
| Capítulo XIII. De las apoyaturas, ligaduras o pasos de tres y seis, y su modo de ejecutarlos.                                           | 54 |
| Capítulo XIV. Del trino, su modo de hacerlo y cuáles figuras lo admiten.                                                                | 55 |
| Capítulo XV. De la señal que demuestra de repetición y su inteligencia en la nota.                                                      | 55 |
| Capítulo XVI. De las señales de guiones, mediaciones y finales y sus significados.                                                      | 56 |
| Capítulo XVII. De los calderones y su modo de hacerlos.                                                                                 | 56 |
| Capítulo XVIII. De la explicación del diapasón de la guitarra y lugares de los signos en cada cuerda.                                   | 57 |
| Capítulo XIX. Del modo de usar la mano izquierda.                                                                                       | 59 |
| Capítulo XX. Del modo de usar la mano derecha.                                                                                          | 59 |
| Capítulo XXI. De los arpeggios, sus diferencias y modo de ejecutarlas.                                                                  | 60 |
| Capítulo XXII. Del modo de traducir la cifra en música.                                                                                 | 62 |

---

|                                                                                                       |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Capítulo XXIII. Del modo de traducir la música en cifra.                                              | 64 |
| Capítulo XXIV. Del modo de tocar la guitarra de punteado poniéndose por ejemplo las folías italianas. | 64 |
| Capítulo XXV. Del modo de tocar el tiple de punteado y cómo se acompaña con la guitarra.              | 67 |
| Conclusión del segundo tratado.                                                                       | 67 |

### TRATADO TERCERO

#### De la guitarra punteada haciendo la parte de bajo

69

|                                                                                                                                                               |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Introducción                                                                                                                                                  | 71 |
| Capítulo I. De la escala o clave de Ffaut, su diversidad de acompañamientos y demás circunstancias de ella.                                                   | 72 |
| Capítulo II. De los sostenidos y bemoles que pertenecen a los géneros cromático, enarmónico y su forma de acompañarlos.                                       | 74 |
| Capítulo III. Del asiento de las claves en la guitarra, cuando toca de bajo.                                                                                  | 75 |
| Capítulo IV. De los tonos de canto de órgano.                                                                                                                 | 76 |
| Capítulo V. De la regla general para conocer los tonos.                                                                                                       | 78 |
| Capítulo VI. En que se trata de los ocho tonos en particular con todo lo que a ellos corresponde.                                                             | 80 |
| Capítulo VII. De los elementos o especies musicales, su número y definiciones.                                                                                | 82 |
| Capítulo VIII. De la explicación de los tonos y semitonos para inteligencia de los accidentes que padecen las especies, dando noticia de sus nombres propios. | 84 |
| Capítulo IX. De algunas advertencias precisas a los nuevos acompañantes.                                                                                      | 85 |
| Capítulo X. Del modo de poner las consonancias llanas sobre cualquier nota.                                                                                   | 87 |
| Capítulo XI. Del ascenso y descenso del semitono incantable o menor.                                                                                          | 88 |
| Capítulo XII. Del modo de poner las voces sobre el movimiento de segunda mayor y menor así subiendo como bajando.                                             | 89 |
| Capítulo XIII. Del modo de acompañar el salto de tercera mayor y menor, así subiendo como bajando.                                                            | 92 |
| Capítulo XIV. Del salto de cuarta hacia abajo o quinta hacia arriba así mayores como menores.                                                                 | 94 |
| Capítulo XV. Del salto de quinta hacia abajo o cuarta hacia arriba, así mayores como menores.                                                                 | 95 |



|                                                                                                               |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Capítulo XVI. Del salto de sexta, séptima y octava ascendentes y descendentes.                                | 97  |
| Capítulo XVII. Resumen teórico y práctico de todos los movimientos que quedan explicados.                     | 97  |
| Capítulo XVIII. De las especies falsas que se han de tratar, su número y circunstancias.                      | 99  |
| Capítulo XIX. Del modo de usar la mala por buena.                                                             | 100 |
| Capítulo XX. Del modo de practicar la mala por glosa.                                                         | 102 |
| Capítulo XXI. De la explicación de la ligadura en común.                                                      | 103 |
| Capítulo XXII. Del uso de la ligadura de cuarta y de la variedad de canturías sobre que se puede ejecutar.    | 104 |
| Capítulo XXIII. Del uso de la ligadura de séptima y los diferentes bajos sobre que se puede ejecutar.         | 106 |
| Capítulo XXIV. Del uso de la ligadura de quinta menor o falsa y de la variedad de acompañamientos que admite. | 107 |
| Capítulo XXV. Del uso de la ligadura de segunda o novena y de los acompañamientos que pueden tener.           | 109 |
| Capítulo XXVI. De la ligadura de cuarta mayor o del bajo.                                                     | 110 |
| Capítulo XXVII. Del uso de las ligaduras, desligando en especies perfectas y de sus acompañamientos.          | 112 |
| Capítulo XXVIII. Resumen de todas las ligaduras que quedan explicadas y demostradas.                          | 113 |
| Capítulo XXIX. Explicación de los números y señales que se hallan en los acompañamientos sobre las notas.     | 114 |
| Capítulo XXX. Del modo de acompañar las figuras disminuidas o glosas y de su inteligencia.                    | 116 |
| Capítulo XXXI. De las cláusulas en el bajo, su número y definición.                                           | 118 |
| Capítulo XXXII. Del círculo o rueda formada con la cláusula del bajo.                                         | 119 |
| Capítulo XXXIII. Del círculo o rueda con cláusula del tenor en el bajo.                                       | 121 |
| Capítulo XXXIV. Del círculo o rueda con cláusula de tiple en el bajo.                                         | 122 |