

15149 7 25477



# MÉTODO

DE

# Guitarra

(FLAMENCO)

POR MÚSICA Y CIFRA

# RAFAEL MARIN

ÚNICO PUBLICADO DE AIRES ANDALUCES

PRECIO 25 PTAS

SOC. ROYAL DE AUTORES ESPAÑOLES  
Calle de Alcalá, 74 - HOTEL  
SECCION DE MUSICA  
Preciosos 24 Madrid

ADMINISTRACION  
MORATIN Y S. MADRID

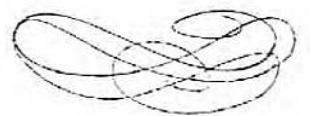


*Al Señor*

*Don Marcelino García*

*dedica esta obra, en prueba de amistad y cariño,*

*Rafael Marín*





# METODO PARA GUITARRA

## AIRES ANDALUCES (Flamenco)

*ÚNICO EN SU GÉNERO*

POR

Rafael Marín

~~~~~  
PRIMERA EDICIÓN  
~~~~~

1902

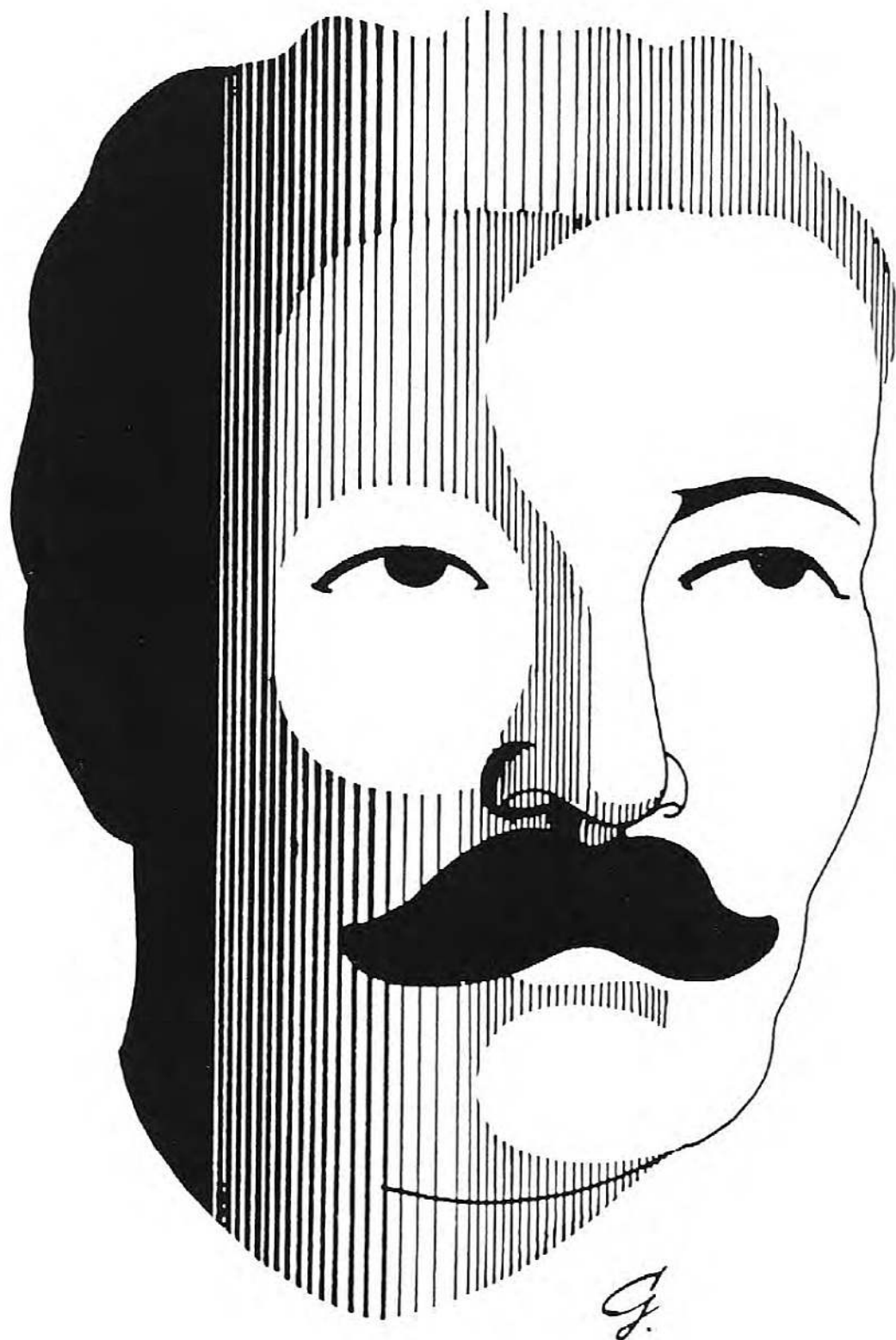
Administración:  
DON DIONISIO ALVAREZ

Moratin, 7 y D.

MADRID



RAFAEL MARIN.— Born en el Pedroso de la Sierra (Sevilla), 7th July, 1862. His teachers were Pepe Robles and Paco de Lucena. He himself became a teacher at the «Sociedad Cultural Guitarrística», in Madrid, and published his Flamenco Guitar Method in 1902.



*Rafael Marín c. 1902 (1862-2)*

# Método de Guitarra

## FLAMENCO

### POR MÚSICA Y GIFRA

INDICE

1. Prólogo
2. Explicaciones de la guitarra
3. Desde que es música hasta descubrir este método
4. Lecciones fáciles de música práctica
5. Ejercicios varios
6. Flamenco muy sencillo.
7. Flamenco mas difícil.
8. Historieta sobre el flamenco
9. Acompañamientos de todos los cantes flamencos
10. Acompañamientos de varios bailes de palillos.

*Explications en Français.*



DEPOSITADO

COMPUESTO

por

# Rafael Marín

Único publicado  
de aires andaluces

*Editor de esta obra, D. DIONISIO ÁLVAREZ  
Morenín, 7. Madrid.*

PRECIO 25 Ptas.

*Es propiedad*

SOCIEDAD DE AUTORES ESPAÑOLES  
Salon del Prado, 14. Hotel  
SECCIÓN DE MÚSICA  
Preciados, 24. MADRID.

*Heliodoro*



# INDICE

	Páginas.
Portada.....	1
Retrato figura primera.....	1
Cuadro posiciones de mano.....	1
Diapasón y Equisones.....	1
Tabla de ejemplos: número 45 á 77.....	1
Prólogo.....	1
Introducción.....	1

Principio  
de la obra.

## PRIMERA PARTE TEORICA

### Sección primera.

#### CAPITULO PRIMERO

Varios asuntos.....	7
---------------------	---

#### CAPITULO II

De la guitarra en general.....	8
--------------------------------	---

#### CAPITULO III

Colocación de la guitarra.....	9
De la mano izquierda.....	9
De la mano derecha.....	10

#### CAPITULO IV

De la ejecución.....	10
----------------------	----

### Sección segunda.

#### CAPITULO PRIMERO

De la música.....	11
-------------------	----

#### CAPITULO II

Del solfeo.....	11
-----------------	----

#### CAPITULO III

De las figuras.....	12
De los compases.....	13

#### CAPITULO IV

De los valores irregulares.....	15
---------------------------------	----

#### CAPITULO V

De los signos de alteración.....	15
----------------------------------	----

#### CAPITULO VI

De las escalas.....	17
---------------------	----

#### CAPITULO VII

Del tono y la tónica.....	18
---------------------------	----

#### CAPITULO VIII

Del transporte y de los intervalos.....	19
---	----

#### CAPITULO IX

De los aires.....	20
-------------------	----

#### CAPITULO X

De los signos de expresión.....	20
---------------------------------	----

## CAPITULO XI

Del ligado y notas de adorno.....	21
-----------------------------------	----

## CAPITULO XII

De varios particulares (44 fotograbados de ejemplos).....	22
---	----

## PRIMERA PARTE PRACTICA

### Sección primera.

#### CAPITULO PRIMERO

Lecciones elementales.....	24
Modo de estudiar.....	24
Advertencias.....	25

### Música y cifra.

Escala Cromática.....	27
Lecciones, en número de 25 (14 páginas).....	27 á 40
Ejercicios, en número de 14 (25 páginas).....	10 á 65

## SEGUNDA PARTE

### Sección primera.

#### CAPITULO PRIMERO

Explicación de la cifra.....	67 á 69
------------------------------	---------

#### CAPITULO II

Historieta del flamenco.....	69 á 70
------------------------------	---------

#### CAPITULO III

De los cantos flamencos.....	70 á 72
------------------------------	---------

#### CAPITULO IV

De los cantares.....	72 á 73
----------------------	---------

### Sección segunda.

#### CAPITULO PRIMERO

### (Español y francés.)

Signos para el rasgueado.....	74 á 75
Rasgueado seco.....	75 á 76
Chorlitzazo.....	76
Rasgueado doble.....	76
Golpe.....	77
Chorlitzazo doble.....	77 á 78

#### CAPITULO II

Combinación de los rasgueados (12 fotograbados de ejemplos).....	78 á 79
--	---------

### Sección tercera.

#### CAPITULO PRIMERO

De varios particulares.....	80 á 81
-----------------------------	---------



<i>SEGUNDA PARTE.</i>	<i>Música y letra.—Flamenco púeil.</i>	
<i>SEGUNDA PARTE</i>		
Granadinas (4 páginas).....	83 á 86	
Tango (1 id.).....	87 á 90	
Guajiras (3 id.).....	91 á 93	
Soleares (1 id.).....	94 á 97	
Alegrías (6 id.).....	97 á 103	
Siguirillas pequeñas (2 id.).....	103 á 105	
<i>Flamenco más difícil.—Piezas de concierto.</i>		
Malagueñas (5 páginas).....	106 á 111	
Granadinas (10 id.).....	112 á 121	
Tangos (10 id.).....	122 á 131	
4d. tientos (1 id.).....	132 á 135	
Guajiras (8 id.).....	136 á 143	
Soleares (12 id.).....	144 á 155	
Alegrías (10 id.).....	156 á 165	
Siguirillas gitanas (8 id.).....	166 á 173	

### TERCERA PARTE

#### Sección única.

#### CAPITULO PRIMERO

De los términos flamencos.....	175 á 176
--------------------------------	-----------

#### CAPITULO II

Acompañamiento de cantos y bailes.....	176 á 178
--	-----------

### CAPITULO III

De varios particulares.....	179 á 180
-----------------------------	-----------

#### *Música y letra.—Acompañamiento de algunos cantos.*

Granadina.....	181
Malagueña.....	182
Fandango.....	182
Tango (Tientos.).....	183
Soleares.....	184
Petenera.....	185
Sevillanas.....	186
Serranas.....	187
Caña del Fillo.....	188 á 190
Polo del Fillo.....	191 á 191
Polo Tobalo.....	194 y 195
Caña del Curro Paula.....	196 á 198

#### *Acompañamiento de algunos bailes.*

Sevillanas.....	199
Bailate inglés.....	200
Manchegas.....	201
Vito.....	202
Petenera.....	203 á 204
Solea de Arcas.....	205 á 207
Bolero Bolado y Seco.....	208 á 210
Panaderos.....	211 á 211

## ERRATAS ADVERTIDAS

DEBE	DEBE DECIR	Párrafo.	Página.
Dos por por cuatro	Dos por cuatro	47	14
De combinación triple	De combinación triple	60	15
De combinación doble	De combinación doble ( $\frac{2}{2}$ y $\frac{2}{2}$ )	60	15
Ejemplo 76 ligado	El <i>66</i> considérese fuera de paréntesis.	70	16
Dedo	Ejemplo 77 bisligado	116	23
	dedo	118	23

# ERRATAS ADVERTIDAS EN MÚSICA

Página.	Lección.	Ejercicio.	Compás.	ERROR
30	"	"	"	Lo que dice el párrafo 133 se refiere á la lección 9 en vez de la 8.
32	12	"	5	Los dos 2 son 4.
38	21	"	4	El tercer Ré es un Dó.
"	22	"	4	Falta un silencio de negra.
39	24	"	3	Id. id. id.
"	"	"	3	Sobran los puntillos.
40	25	"	10	Falta un puntillo.
"	"	1.º	3	El 3 de la sexta es un 4.
41	"	2.º	2	El primer 1 de la primera cuerda es un 3.
"	"	"	"	El tercer Sol es sostenido.
"	"	"	5	El segundo Fá sobreagudo es sostenido y el Dó agudo es un Ré becuadro.
"	"	"	6	El segundo Fá sobreagudo es sostenido.
"	"	"	6	El segundo Sol agudo es becuadro y el tercero sostenido.
"	"	"	7	El primer Lá sobreagudo es sostenido.
"	"	"	"	El tercer Ré sobreagudo es sostenido.
"	"	"	9	El segundo 2 de la segunda cuerda es 3.
"	"	"	7	El primer 4 es 5.
42	"	"	13	Donde dice C.2 es MC-2.
43	"	3	14	Los segundos Rés agudo y sobreagudo son becuadros.
"	"	"	16	El primer 4 del 5.º es 5.
45	"	5	9	El 5 de la tercera es 2.
47	"	8	3	Falta un 4 en la primera cuerda.
48	"	"	5	El 0 del sexto es un 2.
"	"	"	11	Todos los Dos son becuadros.
"	"	"	12	Id. id. id.
49	"	9	6	El 2 de la segunda es 3.
51	"	10	27	El 3 del 5.º es 7.
52	"	"	32	Los Dos son becuadros.
"	"	"	28	El 3 del 5.º es 7.
"	"	"	32	El Mi agudo es Ré.
"	"	"	37	Los 3 del 5.º son 7.
"	"	"	38	Id. id. id.
"	"	"	"	El 0 del 4.º es 2.
54	"	11	28	Los dos 3 del 5.º son 7.
56	"	12	18	El 2 de la segunda es 3.
57	"	"	46	Todos los 3 de la primera son 0.
"	"	"	47	Id. id. id. id.
"	"	"	55	El Fá sobreagudo es sostenido.
58	"	13	7	Falta un silencio de negra y un puntillo.
62	"	14	"	Sigue la ceja hasta lo último y el 2 de la tercera es 0.
65	"	"	Último	La última nota es un Ré grave.







*Figura 1.ª*

Fig. 3<sup>a</sup>



Fig. 4<sup>a</sup>



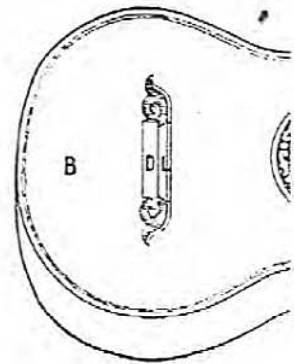
Fig. 5<sup>a</sup>



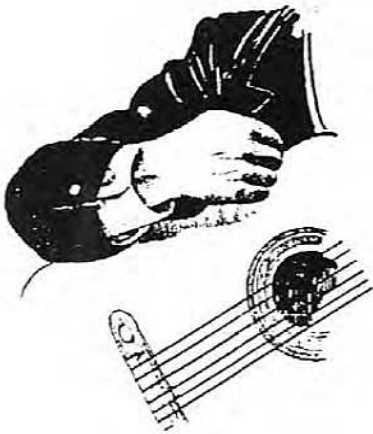
Fig. 9<sup>a</sup>



Fig. 10<sup>a</sup>



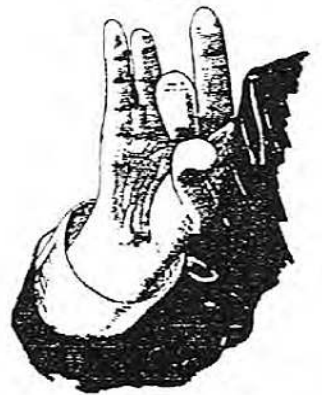
Fig<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>



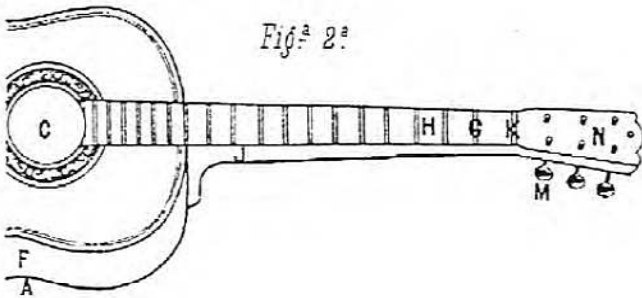
Fig<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>



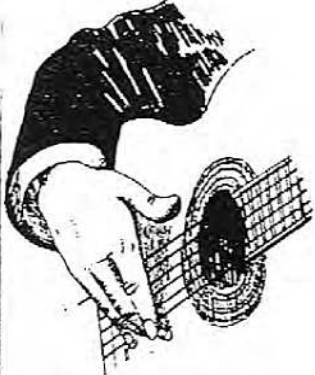
Fig<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>



Fig<sup>a</sup> 2<sup>a</sup>



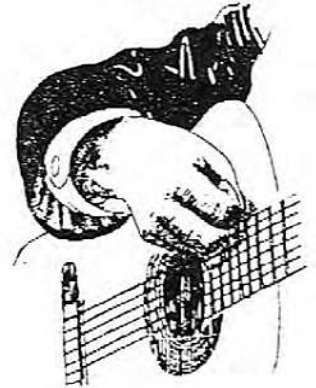
Fig<sup>a</sup> 11<sup>a</sup>



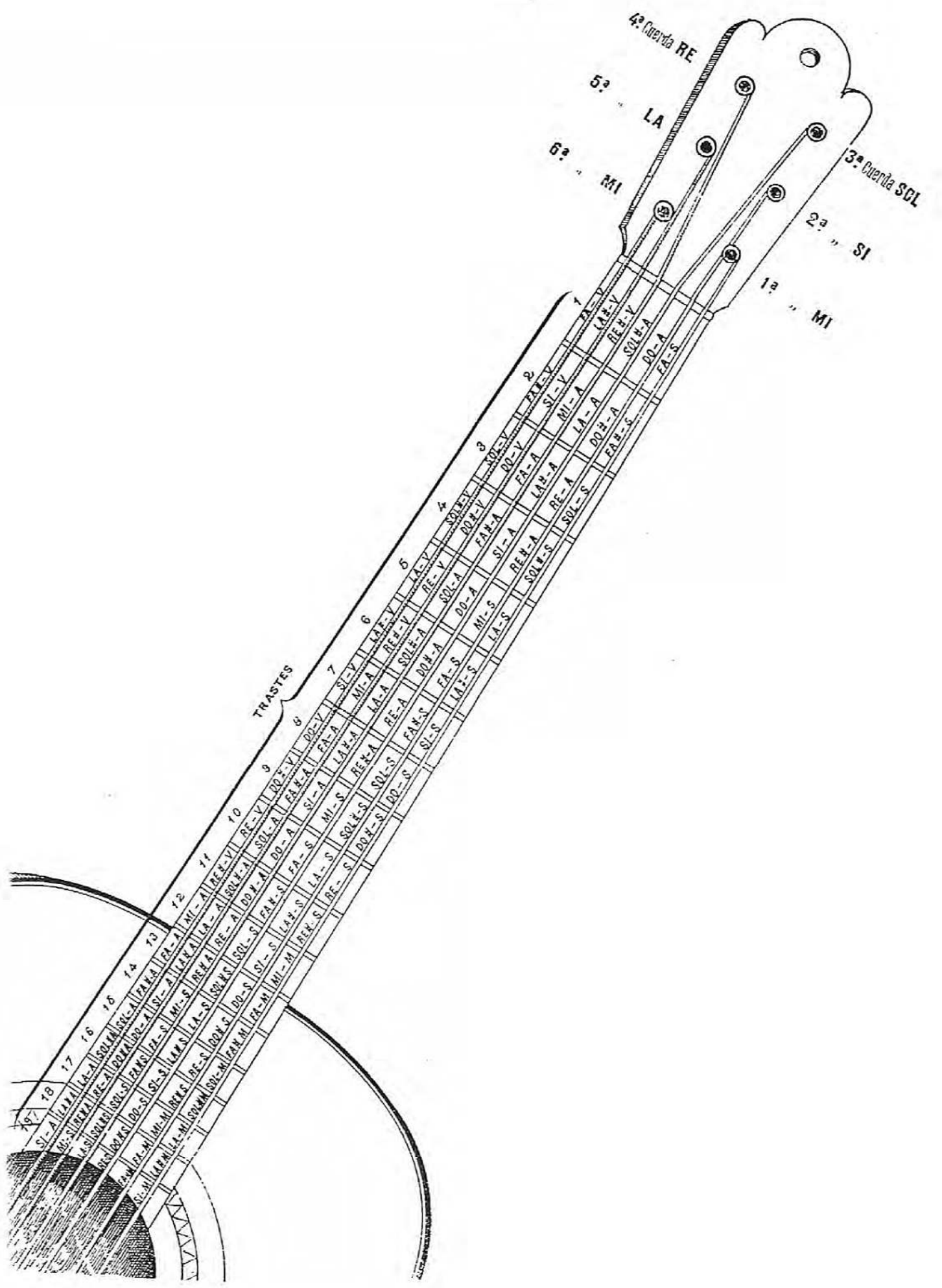
Fig<sup>a</sup> 12<sup>a</sup>



Fig<sup>a</sup> 13.







## EQUISONOS

---

Se formado un diapasón con todos los equisonos, por creer que será más comprensible para el principiante *ver y leer* al mismo tiempo donde tiene que ejecutar.

*Equisono:* Se da este nombre á dos sonidos iguales producidos en diferentes cuerdas.

Ejemplo: Si deseamos encontrar el equisono de la *primera* cuerda al aire, pisaremos la *segunda* en el 5.<sup>o</sup> traste y nos dará el mismo sonido; mas si lo queremos en la *tercera* cuerda, se pisará ésta en el 9.<sup>o</sup> traste; si lo queremos en la *cuarta* cuerda, pisaremos ésta en el 14.<sup>o</sup> traste, etc., etc.

Esto quiere decir que todo sonido tiene su equisono en la cuerda más inmediata cinco trastes más hacia la *boca* de la guitarra, excepto en la *segunda* cuerda, que tiene su equisono al pasar á la tercera en el 4.<sup>o</sup> traste.

La ventaja del equisono es muy grande, y sobre todo en la guitarra, pues un mismo sonido, producido en diferente cuerda, puede ser más dulce y armonioso, y además, que estando ejecutando en octavas altas, nuestra mano no alcanzaría á pisar en los primeros trastes.

Ejemplo: Supongamos que estamos ejecutando en el 9.<sup>o</sup> traste y tenemos que pulsar el *Lá* agudo, ó sea *tercera* en el 2.<sup>o</sup> traste, esto sería imposible; pues para poder dar este mismo sonido, nos valdremos de la *cuarta* cuerda pulsada en el 7.<sup>o</sup> traste, ó de la *quinta* en el 12.<sup>o</sup> traste, equisonos ambos del *Lá* antes dicho, los cuales están al alcance de los dedos sin necesidad de *violentar la mano*.

Como los sonidos los he dividido en *graves*, *agudos*, *sobre agudos* y *agudísimos*, y siendo escaso el espacio para todas sus letras, por eso me valgo de las abreviaturas **V. A. S. M.**



# Tabla Consultiva de ejemplos

Ejercicio 45.



Ej. 46.



Ej. 47.



Ej. 48.



Ej. 49.



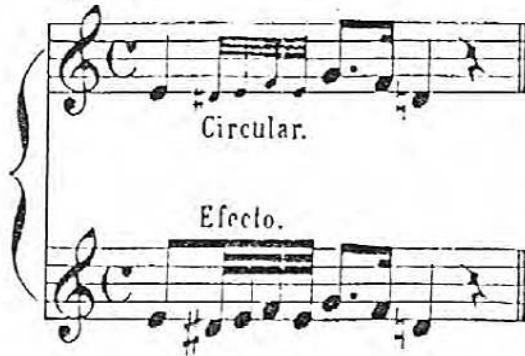
Ej. 50.



Ej. 51.



Ej. 52.



Ej. 53.



Ej. 54.



Ej. 55.



Ej. 56.

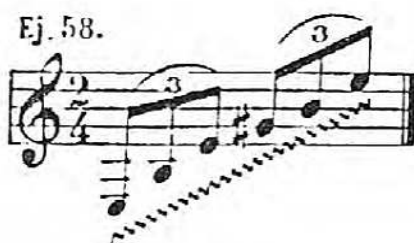




Ej. 57.



Ej. 58.



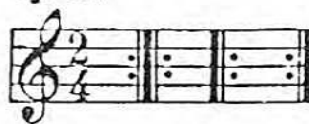
Ej. 59.



Ej. 60.



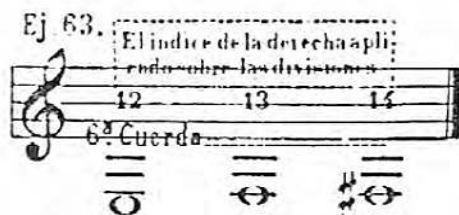
Ej. 61.



Ej. 62.



Ej. 63.



Tambora.

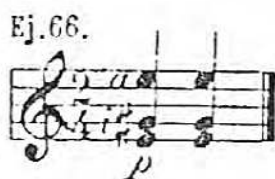
Ej. 64.



Ej. 65. C-5...



Ej. 66.



Ej. 67.



Ej. 68.



Ej. 69.



Ej. 70.



Ej. 71.



Ej. 72.



Ej. 73.



Ej. 74.



Ej. 75.



Ej. 76.



Ej. 77.



Ej. 77 bis.



## PROLOGO

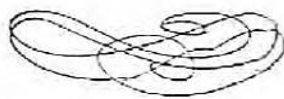
**B**IEN podría valerme, al confeccionar este prólogo, de personas versadas en nuestra lengua é ilustradas en el difícil arte de la música; ¡pero de qué serviría fuese éste bueno si el método no reunía los efectos deseados! Sería cual brillante montado en hojalata. Así, pues, dejando á la benevolencia del público el uno y el otro, empiezo por hacerlo yo mismo.

Hará cerca de un año que, hablando con mi querido amigo D. Marcelino García, suscitóse la discusión acerca de la guitarra y sus dificultades, interrogándome este señor (que es amantísimo de la misma en todos sus géneros): —¿Por qué no hace usted y publica un método para enseñar á tocar la guitarra por flamenco, supuesto que reúne condiciones para ello?— Al principio la idea me pareció magnífica; pero una vez que reflexioné, comprendí que era superior á mis facultades; más, ¿qué hacer? Inconscientemente dije á mi amigo: —Si vuelvo de mi excursión á París, le prometo que lo haré—; ¡había empeñado mi palabra y tenía que cumplirla! ¡Cuántas veces me arrepentía de haber hecho semejante oferta! Pues cuanto más lo pensaba, más difícil me parecía. Así, cual criminal que se esconde para cometer sus fechorías y procura que nadie se entere, así, á mi regreso de la capital de Francia, emprendí la obra presente, dejándola terminada en borrador á los treinta y dos días de su comienzo; de suerte que, mala ó buena, la afición se la deberá á mi citado amigo Sr. García.

No escribiré historia referente á la música y guitarra: primero, porque de ambas cosas se ha dicho mucho y bueno; y segundo, porque la índole de este método no lo permite.

Sólo diré, á mi leal entender, que la guitarra es genuinamente española, y que si bien en ella se pueden ejecutar preciosidades en el género serio, no para eso se hizo, no; la guitarra se hizo para los aires regionales españoles, y, sobre todo, para los aires andaluces; pues ¿qué instrumento del mundo imita el rasgueo en las Soleares, Malagueñas y aun en la misma Jota aragonesa? Ninguno. Y ¿el verdadero aire de todos los cantos y bailes andaluces? Tampoco. Lo contrario de la guitarra tocada por lo serio, que hay infinidad de instrumentos en los que se puede hacer aquello mismo, no solamente igual, sino con ventajas, pues en la guitarra se tropieza con una porción de dificultades en la menor cosa que se ejecuta, mientras que en otros instrumentos se hace con mayor facilidad.

No quiero llevar mis pretensiones á mucho; pero advierto á mis lectores que esta obra, desde el principio al fin, es original, y que nada hay escrito del particular hasta la presente, teniendo la completa



evidencia que muchos Señores Profesores acogerán con benevolencia la aparición de este método. Sé que para el músico pecará de poca relación en las explicaciones y también del mucho recalcar en ciertos casos; pero hay que tener presente que para los principiantes las repeticiones no están de más, y cuantos más ejemplos se pongan, mayor forma de comprensión para los mismos.

Desde que conozco regularmente el toque de guitarra aplicado á los aires andaluces, siempre tuve una ligera idea de escribir algo referente á los mismos; pero esa idea fué más arriesgada todavía, habiendo sido herido mi amor propio con la pregunta de mi amigo Sr. García. Conseguido mi objeto, serán dos grandes recompensas las que obtenga: no solamente haber cumplido mi palabra, sino haber formado una base para lo futuro con que engrandecer aquellos aires, en vez de que venga su decadencia y desuso, bien por negligencia, rutina ó ignorancia de los pocos individuos que conocen el flamenco en toda su extensión.

El Autor.

# INTRODUCCION

Aunque mi idea al hacer este método no es otra que ceñirme estrictamente al género andaluz (llamado vulgarmente flamenco), comprendo también que el comprador de una obra de esta naturaleza la quiere lo más exacta posible para que su dinero sea bien empleado. El hacer un método para aprender á tocar la guitarra con verdadera maestría, si no imposible, por lo menos es muy difícil, y mucho más después de haber publicado los suyos los mejores guitarristas, como D. Fernando Sors, D. Dionisio Aguado, etc., etc.

Por lo tanto, en el presente, para que el gasto sea bien aprovechado, me veo precisado, si no material, moralmente á escribir en él lo que estaba muy lejos de mi ánimo, y es: lo más preciso en música para que la persona que le adquiriera y no sepa aquella pueda con unas pequeñas nociones, no interpretar una obra de gran complicación musical, pero sí lo que voy á tratar aquí.

## PRIMERA PARTE TEORICA

### SECCIÓN PRIMERA

### CAPÍTULO PRIMERO

1. Antes de empezar quiero hacer unas advertencias sobre las cuales llamo la atención del principiante.
2. Como en el género andaluz no hay ni hubo jamás escuela de manos, sino que cada uno las ha colocado como ha podido ó sabido, he de prevenir que, para el buen resultado de algunas cosas escritas en el presente, es preciso, no sólo tener buena escuela de manos, sino conocer bastante bien el mecanismo de la guitarra.
3. Yo dividiría en cuatro las partes más esenciales para tocar á la perfección la guitarra, y son: dominar bien las escalas, trémolos, arpegios y acordes; lo demás ello viene de por sí.



4. Las escalas en este género se suelen usar bastante, pero muy diferente á como las usa el que sólo se ha dedicado al género serio; éste las haría con sus dedos correspondientes (índice y medio), y el flamenco las hace con el pulgar; ahora bien: en esto tengo que advertir que los efectos que se le sacan á este dedo una vez bien amestrado son incomprensibles. El que haya conocido y oído tocar, como yo, al mejor que hemos tenido en este género, al incomparable Francisco Díaz, más conocido por el «Niño de Lucena», observaría que sus mayores efectos los hacía con el pulgar, efectos que el mejor guitarrista de serio le sería imposible hacer; por lo tanto, en los ejercicios que pongo en la primera parte práctica de este método trataré lo suficiente de ese dedo, con el fin de que los que no hayan tocado el género andaluz, puedan amestrarlo lo bastante.

5. El trémolo no es muy usado, y, por lo tanto, tremolar bien es muy difícil encontrar quien lo haga (siempre me referiré á los del género andaluz.)

Hay quien dice que el trémolo es mejor hacerlo con los dedos índice y medio, más yo aconsejaría que fuese con los dedos anular, medio é índice, y, sobre todo, cuando el trémolo es muy continuado y de muchas notas; ahora, siendo corto y de pocas notas, es bueno emplear los dos dedos solamente.

6. El arpeggio es muy poco usado también. El que sabe más de uno es una excepción; esto no quiere decir que con poco hay bastante; todo lo contrario, el guitarrista debe saber todo esto y mucho más.

7. Los acordes se usan regular; más yo digo que hay que saber de todo; cuanto en mis lecciones de flamenco, me he de salir muchas veces de los moldes de donde siempre quieren dejarlo los que por rutina ó poco amor á la guitarra lo dejarían; es decir, que ciertas cosas serán tan complicadas, que no las hará el que no dominara bien lo que llevo dicho hasta aquí.

## CAPÍTULO II

### *De la guitarra en general.*

No cabe duda que las guitarras que hoy se construyen para el género que aquí trato, han llegado á tal grado de perfección, después de laboriosos tanteos y modificaciones, que considero muy difícil, si no imposible, superar.

En Madrid hay algunos guitarreros que construyen excelentes instrumentos; pero sobresale entre ellos el más joven de todos —Manuel Ramírez— por su elegancia en la construcción y brillantez en los sonidos; las guitarras de éste pueden considerarse perfectas, y como artista entusiasta de su arte y muy estudioso, es seguro llegará á ocupar uno de los primeros puestos, ó el primero, entre los constructores de guitarras de gran concierto; además, es digno de citarse por ser hoy en España el único constructor de violines.

8. Diré algo sobre la guitarra, no como mueble, pues individuos más autorizados que yo han dicho mucho y bueno de ella, sino como instrumento, y es (aunque parezca exajerado) que todos los demás instrumentos del mundo reunidos y tocados uno por uno en una habitación de buenas condiciones, y escuchados con religioso silencio, no me harían sentir ni gozar lo que la guitarra; ¡qué hermosa es, y cuántas veces sus voccecitas de niña mimada me han hecho llorar! ¡Son tan dulces sus sonidos! Y si el que la toca, además del dominio de élla, le ha dotado Dios de corazón bastante para expresar lo que esté



ejecutando, entonces se crece, sí, se agiganta; en una palabra: no hay instrumento con quien mejor se pueda identificar el alma del verdadero artista; y sí, como dicen, los ojos son el espejo del alma, yo digo que la guitarra es el aparató por el cual el alma del ejecutante se comunica con los mortales.

9. ¿Para qué decir de la guitarra ni cómo se construye, ni de qué madera, ni otra infinidad de nimiedades, que de puro sabidas cansarian? Por lo tanto, sólo diré lo más esencial, á fin de que el principiante conozca lo mejor posible los nombres dados á las partes de que se compone.

10. Compónese la guitarra (*fig. 2*) de una caja armónica. En dicha caja, la parte de detrás se llama *fondo* (A) y la de delante *tapa* (B). Esta tapa tiene un agujero (C), al que se llama *boca*; además tiene lo que se titula *punte* (D), que es donde se sujetan las cuerdas.

11. La distancia que media desde el *fondo* á la *tapa*, tiene el nombre de *aros* (F); el de *trastes* (G), las barritas de metal, y donde están incrustadas éstas, *diapasón* (H). Éste va pegado al *mango* (J), llamándose *ceja* (K) al pedacito de hueso con ranuras por donde pasan las cuerdas, lo mismo que á otra parte igual que hay en el *punte* (L).

Llámanse *clavija* (M) á los pedazos de madera con agujeros donde se mete la otra extremidad de la cuerda, y dando vuelta á aquélla se consigue poner las cuerdas en la tensión que uno desee. La parte en que se encuentran los *agujeros* (N) para entrar las clavijas, se llama *cabeza*.

Los trastes empiezan á contarse por la cabeza, y las cuerdas por la parte inferior, suponiendo la guitarra colocada en la posición de la figura 1.ª.

12. En lo que se refiere á la calidad de la guitarra, aconsejo que el principiante que necesite adquirir una, debe conducirse por la elección de un Profesor, y aunque por esto le resulte algo más cara, en la bondad del instrumento llevará ganado más de lo que él se crea.

## CAPÍTULO III

### *Colocación de la guitarra.*

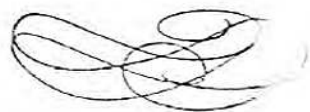
13. Debe colocarse sobre la pierna izquierda de modo que la mortaja del aro resulte encima del muslo y sobre éste caerá lo más verticalmente posible (*fig. 1*).

### *De la mano izquierda.*

14. La mano izquierda, aunque parezca algo violento, precisa desde un principio no dejarla tomar vicios; una vez aprendida su posición, no abandonarla por nada.

15. El dedo pulgar no debe abarcar el mango á lo sumo más de unos dos dedos, y dicho dedo dejarlo que se coloque con la configuración que tenga (*fig. 3*) y que vaya lo suficientemente flojo para que no impida á la mano moverse con soltura.

16. La muñeca debe formar un poco de arco hacia afuera (*fig. 1*), de modo que la mano quede siempre separada del mango y por igual.



17. Los dedos, en general, se debe procurar que al pisar lo hagan sólo con la fuerza necesaria para que los sonidos sean limpios, y nunca apretar mucho, pues esto dificultaría la ejecución.

18. Debe pisarse con las yemas de los dedos (*fig. 1*) lo más en medio posible, y de esta forma quedarán los dedos en la posición que han de tener; lo contrario que pasaría si al pisar no se hiciese como digo.

### *De la mano derecha.*

19. Colóquese el brazo derecho encima de la guitarra, entre la comba que forma el aro y la parte de detrás de modo que no salga de dicho aro á lo sumo unos ocho dedos; esto es, contando desde el pulpejo (*fig. 1*).

20. La mano, al pulsar las cuerdas, se debe procurar no violentarla, sino dejarla en un término medio, que no esté muy contraída, pero tampoco esté floja (*fig. 1*).

21. Los dedos deben ir siempre lo más juntos posible, por muy difícil que sea lo que se esté ejecutando, pues de lo contrario llegarían á viciarse y habría que estar á cada momento corrigiéndolos (*fig. 1*).

## CAPITULO IV

### *De la ejecución.*

22. La mano izquierda, al caer sobre el diapasón, se debe procurar que lleve hecha la postura, esto es, que caigan todos los dedos que han de pisar al mismo tiempo, y así no pasará lo que á muchos, que, aun ejecutando asombrosamente, los sonidos no son limpios ni precisos á causa de que la mano derecha está dando notas que la izquierda no tuvo tiempo de pisar.

23. Mientras lo que se está ejecutando no salga de los cuatro primeros trastes, se debe procurar emplear el dedo índice para el primero, el medio para el segundo, el anular para el tercero y el meñique para el cuarto; esto, siempre que se pueda, pues dentro de este mismo espacio hay posiciones que requieren el cambio de dedos.

24. La derecha, cuando está ejecutando, se debe procurar que no haga movimientos (esto no se refiere al rasgueado) y menos en forma de saltitos: sólo los dedos deben moverse.

25. Se debe procurar herir la cuerda con la yema del dedo, y ella, sólo al resbalar, pasará por la uña haciéndole producir el sonido fuerte y limpio, lo que no sucedería si se hiciese con la uña sola:

26. Aconsejo tocar con las uñas cortadas al nivel de las yemas y en forma cuadrada (*fig. 4*), con los centros matados; así no hay miedo que al dar acordes fuertes suenen mal ó se rompan, y al mismo tiempo facilita la ejecución.

Las uñas largas la entorpecen mucho, supuesto que es mayor el recorrido de la cuerda hasta producir el sonido.

27. Desde un principio los dedos se deben acostumbrar á pulsar fuerte, tanto como requiera, para que los sonidos sean intensos, pero que no por mucho apretar, sean estos sonidos oscuros.

28. El pulgar de la mano derecha no debe esconderse detrás de ésta (*fig. 1*), excepción de cuando se hacen escalas, pues entonces es muy conveniente, vaya unido al índice, al que dará fuerza y seguridad. La forma de herir la cuerda, tanto de este dedo como de los demás, será apoyando fuerte sobre ella y hacia la tapa de la guitarra, pero de ninguna manera hacia afuera con el pulgar y hacia arriba con los otros.

## SECCIÓN SEGUNDA

### CAPÍTULO PRIMERO

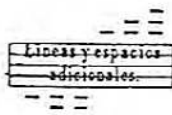
#### *De la música.*

29. Música es el arte de bien combinar los sonidos y el tiempo.

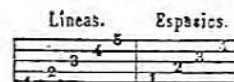
30. Los caracteres que pertenecen al sonido, son: las claves, signos, bemoles, sostenidos, becuadros y todo lo que afecte á su intensidad.

31. Los que pertenecen al tiempo, son: los aires, compases, puntillos, punto de reposo y todo lo que acelere ó retarde su movimiento.

32. Los caracteres que se emplean en la música se ponen sobre el pentagrama (llamado pauta), y éste se compone de cinco líneas y cuatro espacios (*ejemplo núm. 1*).



Ejemplo núm. 1



Ejemplo núm. 1.

33. Para dar la suficiente extensión á los sonidos, no hay bastante con el pentagrama, como le hemos dado á conocer, y para ello se amplía con líneas y espacios adicionales (*ejemplo núm. 2*).

### CAPÍTULO II

#### *Del solfeo.*

34. Por solfeo se entiende el medir y entonar los *signos*, dando á cada uno su propio nombre.

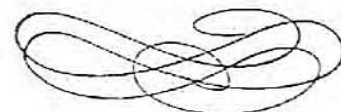
35. Llámase *signo* á los caracteres que denotan lo grave ó lo agudo de los sonidos, según su colocación en el pentagrama.

36. Los signos son siete y se denominan: *Do, Re, Mi, Fa, Sol, Lá, Si* (*ejemplo núm. 3*).

37. Cuando estos signos se salen de los límites del pentagrama, se colocan en las líneas y espacios adicionales (*ejemplo núm. 2*).



Ejemplo núm. 3.



38. La colocación de los signos en el pentágrama se determina por medio de las *claves*; éstas son siete, llamadas: una, clave de *sol* en segunda línea; dos, clave de *fa* en tercera y cuarta, y cuatro, clave de *do* en primera; segunda, tercera y cuarta línea (ejemplo núm. 4).

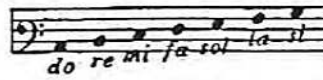


Ejemplo núm. 4.

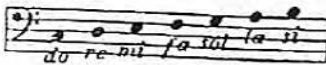
39. La colocación de los siete signos en las diferentes claves, es como sigue: el signo *do* en la clave de *sol*, en segunda línea, se coloca en la primera línea adicional inferior; en la clave de *fa* en tercera, en el primer espacio, y en la de cuarta en el segundo; en la clave de *do* en primera, en primera línea; la de *do* en segunda, en segunda; la de *do* en tercera, en tercera, y la de *do* en cuarta, en cuarta (ejemplos números 5, 6, 7, 8, 9, 10 y 11).



Ejemplo núm. 5.



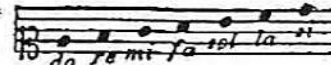
Ejemplo núm. 6.



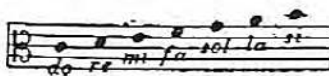
Ejemplo núm. 7.



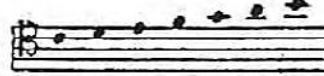
Ejemplo núm. 8.



Ejemplo núm. 9.



Ejemplo núm. 10.



Ejemplo núm. 11.

## CAPÍTULO III

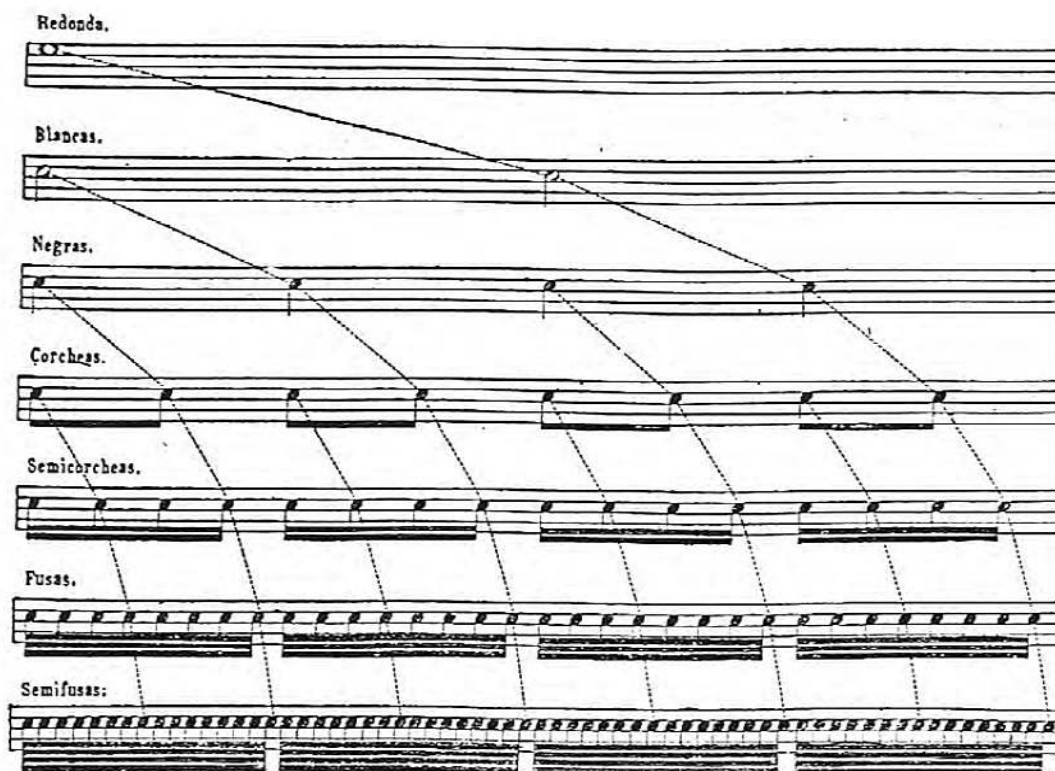
### *De las figuras.*

40. Llámase figura á la diferente forma que se les da á los signos para medir su duración; estas figuras son siete y se denominan: *redonda*, *blanca*, *negra*, *corchea*, *semicorchea*, *fusa* y *semifusa* (ejemplo núm. 12).



Ejemplo núm. 12.

41. El valor de estas figuras entre sí, es: la *redonda* vale dos *blancas*, cuatro *negras*, ocho *corcheas*, diez y seis *semicorcheas*, treinta y dos *fusas* y sesenta y cuatro *semifusas* (ejemplo núm. 13).



Ejemplo núm. 13.



Ejemplo núm. 11.

42. Hay otras clases de figuras, pero tan poco en uso, que no son de este lugar.

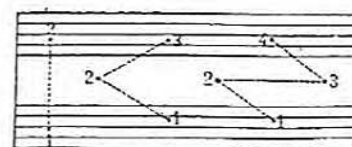
43. Llámase nota a la reunión de *signo* y *figura*, la cual expresa el sonido y su valor.

44. Silencio es una figura inculcable, igual en número y valor a los cantables (ejemplo núm. 14).

### De los compases.

45. Compás es una porción de tiempo que se divide en dos, en tres ó cuatro partes, etc., etc.; la forma de la medida es como sigue (ejemplo núm. 15):

Como se ve, la medida se determina dando y alzando, para el de dos tiempos; dando y alzando dos veces, para el de tres, y dando y alzando tres veces, para el de cuatro.



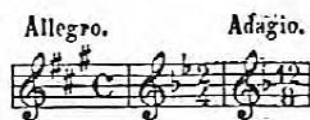
Ejemplo núm. 15.





46. Al principio de cada obra musical siempre se coloca en el pentágrama primero la clave, luego los signos de alteración (ya trataremos de ellos) y por último el compás y el aire (*ejemplo núm. 16*).

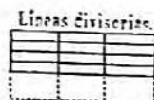
47. Los compases más en uso, son: los de *compasillo*, *binario*, *dos por cuatro*, *tres por cuatro*, *tres por ocho*, *seis por ocho*, *nueve por ocho*, y *doce por ocho*.



Ejemplo núm. 16.

48. Hay otras clases de compases, de los que se han hecho más ó menos uso: entre ellos se cuenta el compás llamado de *analgama* y el de *zortzico*. El compás regulador, del cual se derivan los demás, es el *compasillo*.

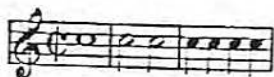
49. La relación de las figuras con el compasillo, es como sigue: una *redonda* vale un compás; una *blanca*, medio; una *negra*, un cuarto; una *corchea*, un octavo; una *semicorchea*, un diez y seisavo; una *fusa*, un treinta y dosavo, y una *semifusa*, un sesenta y cuatroavo.



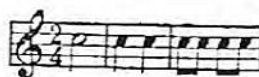
Ejemplo núm. 17.

50. Los compases en la música escrita se separan por medio de líneas verticales que atraviesan el pentágrama (*ejemplo núm. 17*).

51. Los compases se dividen: el binario y todos aquellos en que su número superior sea dos ó seis.



Ejemplo núm. 19.

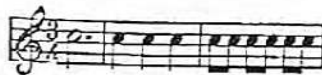


Ejemplo núm. 20.



Ejemplo núm. 22.

en dos partes (*ejemplos números 19, 20 y 22*); si es tres ó nueve,

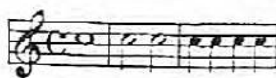


Ejemplo núm. 21.

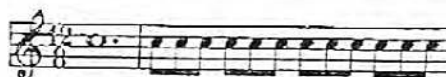


Ejemplo núm. 23.

en tres partes (*ejemplos números 21 y 23*), y el compasillo y los que su número superior sea cuatro ó doce,



Ejemplo núm. 18.



Ejemplo núm. 24.

en cuatro partes (*ejemplos números 18 y 24*).

52. Llámase *puntillo* á un pequeño punto que, colocado á la derecha de una figura, aumenta á ésta en la mitad de su valor (*ejemplos números 21, 22, 23 y 24*).

53. Hay también el *doble puntillo*, el cual aumenta á la figura la mitad que el primero: así, una *redonda* con su *puntillo*, en el compás de *compasillo*, vale seis partes, y si le agregamos un *segundo*, valdrá siete partes.

54. Se pueden colocar *puntillos* y *dobles puntillos* á todas las figuras, excepto á las *semifusas*.

55. También se pueden colocar *puntillos*, tanto *doble* como *sencillo*, á todos los *silencios*; pero en los que más se practican son en las *corcheas*, *fusas* y *semifusas*.

56. Se llaman *sonidos sincopados* á los que se dan á *contratiempo* y su resultado no es otro que *acentuar* más la parte débil del compás que la fuerte.

57. La primera parte es fuerte en todos los compases; en los de cuatro tiempos, lo es también la tercera; en los de tres tiempos, lo es alguna vez la segunda; las demás, son débiles.



## CAPÍTULO IV

### *De los valores irregulares.*

58. Hay un grupo de tres figuras al cual se llama *tresillo*, y para distinguirlo se le pone un tres encima; mas cuando son muchos seguidos, no se les pone más que á los primeros (*ejemplo núm. 25*).

59. Por lo que vemos en el ejemplo 25, un tresillo de corcheas en compás de  $\frac{3}{4}$ , no vale más que una parte, ó lo que es lo mismo, dos corcheas.



Ejemplo núm. 25

60. Hay otro grupo de figuras que se le da el nombre de *seisillo* y se le distingue de los demás porque se le pone un seis encima; esto es, si proviene de combinación triple; mas si no, se divide en dos grupos de á tres figuras cada uno (*ejemplo núm. 26*).



Ejemplo núm. 26.

61. Como se podrá observar por el ejemplo 26, un seisillo de semicorcheas en el compás de  $\frac{3}{4}$  no vale más que una parte de compás; esto es, lo mismo que cuatro semicorcheas.

62. Hay dos clases de valores irregulares, uno por aumento y otro por disminución, y se conocen colocando encima una cifra que representa el número de notas de que consta, ejecutándose con más ó menos rapidez, según el número de notas que contienen (*ejemplo núm. 27*).



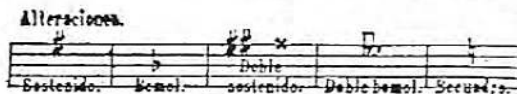
Ejemplo núm. 27.

## CAPÍTULO V

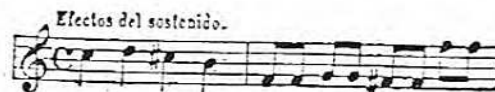
### *De los signos de alteración.*

63. Llámense las alteraciones de los signos *sostenido*, *doble sostenido*, *bemol*, *doble bemol* y *becuadro* (*ejemplo núm. 28*).

64. El efecto del *sostenido* es aumentar medio tono á la nota que acompaña (*ejemplo núm. 29*).

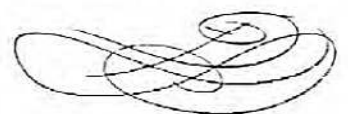


Ejemplo núm. 28.



Ejemplo núm. 29.

Efectivamente, vemos que el segundo *do* del primer compás, en vez de darlo en la segunda en el primer traste, hay que darlo en el segundo, y el tercer *fa* del segundo compás, lo mismo que el cuarto;



quinto y sexto deben darse medio tono más alto á como se darían el primero y el segundo; luego esto quiere decir que no sólo altera á la nota que va afectada del sostenido, sino que también á todas las de su mismo nombre que se encuentren dentro del mismo compás.



Ejemplo núm. 30.

65. El efecto del *bemol* es bajar la nota medio tono (ejemplo número 30).

En este ejemplo vemos todo lo contrario que en el número 29, y es que la segunda nota *do* del primer compás, en vez de darla en el primer traste, si estuviese natural, hay que darla *segunda* al aire, y el tercero y cuarto *fa* del segundo compás, medio tono más bajo á como se darían el primero y el segundo.

El *bemol*, al igual del sostenido, afecta á todas las de su mismo nombre que le sigan dentro del mismo compás.

66. El efecto del *becuadro* es destruir sostenidos y bemoles (ejemplo núm. 31).

Observemos que el segundo *do* del primer compás hay que darlo en la segunda cuerda en segundo traste; pero el tercero, que va afectado del becuadro, hay que darlo en el primer traste, puesto que este último lo ha dejado en su tono natural; lo mismo pasa con los *fa bemoles* y *sostenidos* del segundo compás.



Ejemplo núm. 31.

67. El efecto del *doble sostenido* es subir un tono á la nota que acompañe, y el *doble bemol* bajarla un tono.



Ejemplo núm. 32.

68. Si una nota cualquiera fuese afectada de un *doble sostenido* ó de un *doble bemol* y quisiéramos dejarla con sólo uno, tendríamos que colocar un *becuadro* y un *sostenido* ó un *becuadro* y un *bemol* (ejemplo núm. 33).

Fijese bien el principiante. El primer *do* del primer compás se da en la *segunda* cuerda en el primer traste; el segundo *do*, puesto que va afectado de un *doble sostenido*, se dará en el tercer traste; el tercer *do*, al cual le hemos quitado un sostenido, se dará en la *segunda* en el segundo traste.

Los dos primeros *fas* se pulsarán en la *cuarta* cuerda en el tercer traste; mas el tercero, que va afectado del *doble bemol*, se da en el primer traste; el cuarto *fa*, á quien se ha quitado un *bemol*, se da en el segundo traste, y el quinto y sexto *fa*, á quienes con el otro *becuadro* los hemos dejado naturales, se darán donde los dos primeros.

69. Las alteraciones tienen los nombres de propias y accidentales. Son propias las que se colocan al lado de la clave, al principio de la obra, por ser naturales del tono. En-

tiéndese por accidentales las que en el transcurso de una obra ó lección se encuentran al lado izquierdo de cualquier nota musical (ejemplo núm. 33).



Ejemplo núm. 33.

70. La colocación que guardan los *sostenidos* llamados propios del tono, es por cuartas bajando, ó por quintas subiendo, empezando en el signo (*fa* ejemplo núm. 34).

71. Como se ve en el ejemplo 34, la colocación de los bemoles llamados propios del tono, es por quintas bajando ó por cuartas subien-



Ejemplo núm. 34.

do, empezando en el signo *si*.

72. La colocación de los dobles sostenidos y de los dobles bemoles es la misma de los sencillos.

## CAPÍTULO VI

### De las escalas.

73. Se entiende por escala musical á la sucesión de sonidos dispuestos en distancias ó grados llamados tonos y semitonos; hay tres clases: las dos *diatónicas* del modo mayor y menor, y la *cromática*.

74. Las diatónicas están formadas por distancias de tonos y semitonos y la cromática por distancia de semitonos.

75. La palabra *modo* mayor y menor, expresa la colocación de los semitonos en la escala (véase el ejemplo núm. 35).



Ejemplo núm. 35.

76. La escala del modo mayor está formada con los siete signos musicales y la repetición del primero (ejemplo núm. 35).

Esta escala consta de cinco tonos y dos semitonos, y estos dos se hallan del *mi* al *fa* y del *si* al *do*; esto es, del tercero al cuarto lugar y del séptimo al octavo.

77. La escala del *modo* menor se forma con los mismos tonos y semitonos de la del *modo* mayor (ejemplo núm. 36).

Los semitonos de la escala *modo* menor, como se ve, se hallan del segundo al tercer grado y del quinto al sexto.



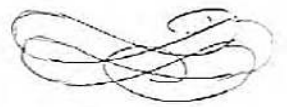
Ejemplo núm. 36.

78. Los signos de la escala del *modo* menor sufren las alteraciones siguientes: al ascender la escala, se sube accidentalmente el séptimo grado para que la distancia de éste al octavo sea de medio tono. También suele subirse el sexto grado, para que su distancia del séptimo no sea mayor de un tono; pero al bajar se quitan ambas alteraciones, puesto que el séptimo grado pierde el carácter de nota *sensible*, por cuya razón no hay inconveniente en que se encuentre á un tono de distancia del octavo.



Ejemplo núm. 37.

En los aires ligeros, es conveniente no subir más que el séptimo grado; mas, en los lentos, conviene subir los dos, sexto y séptimo.



## CAPÍTULO VII

### *Del tono y la tónica.*

79. Se conoce con el nombre de nota *sensible* á la séptima de una escala por su tendencia á subir á la octava, de la que no dista nada más que un semitono.

80. Se repite en la escala el primer signo para que sirva de complemento á esta, pues de lo contrario el sentimiento musical no quedaría satisfecho, como queda al oír el octavo, por la gran analogía que tiene con el primero.

81. Semitonos y medios tonos, es lo mismo.

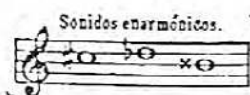
82. La palabra *tono* tiene varias acepciones: la más adecuada es la que se refiere á la medida del gra-



Ejemplo núm. 35.

do diatónico, ó sea la distancia que separa al *do* del *re*, al *sol* del *la*, etc., etc. Otras veces sustituye á la palabra *escala*; así, se dice que tal composición está en tono de *mi* para expresar que dicho signo ha servido de *tónica* para la constitución de la escala, etc., etc.

83. Llámase *tónica* al signo en que empieza una escala (véase el ejemplo 37). En este ejemplo vemos que para formar la escala se empezará por el signo *la*; luego este es la *tónica* de esta escala, la que toma el nombre del signo.



Ejemplo núm. 34.

84. Para formar una escala, cualquiera de los siete signos son buenos, lo mismo naturales que alterados; pero teniendo en cuenta que á su formación, los tonos y semitonos tienen que guardar la misma



Ejemplo núm. 40.

colocación que tienen en las escalas del *modo* mayor y del *modo* menor (ejemplos núms. 35 y 36) —según sea mayor ó menor la escala que se desea formar valiéndose para esto de las alteraciones.

85. Son naturales las escalas de *do* mayor y *la* menor porque se forman con los siete signos de la escala, sin alteración propia en ninguno de ellos (ejemplos números 35 y 36.)

Las escalas toman el nombre de *modo* mayor y menor de sus terceras y sextas mayores ó menores (ejemplo núm. 38).



Ejemplo núm. 41.

las escalas que tengan más de seis alteraciones propias, pues se encuentran otras cuyos sonidos son *enarmónicamente* iguales y tienen menos alteraciones en la clave.

86. No se hace uso generalmente de

87. Se denominan sonidos enarmónicos á los que cambian de nombre sin variar de sonido (ejemplo número 39).

88. La tónica del *modo* mayor, cuando la clave se halla armada de sostenidos, se encuentra medio tono más alto del último sostenido (*ejemplos números 40 y 41*).

Así la que está armada con tres sostenidos, que el último es *sol*, la tónica es *la*; la armada con cinco sostenidos, puesto que el último es *la*, la tónica será *si*.

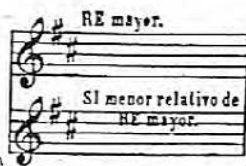
89. Cuando la clave se halla armada de uno ó más bemoles, la tónica del modo mayor se encuentra una cuarta más abajo del último. En el ejemplo núm. 41 vemos la primera armada con dos bemoles y el último es *mi*, luego la tónica del *modo* mayor será *si*; en la segunda está armada de cuatro bemoles y el último es *si*, luego la tónica del *modo* mayor será *la*. Para mayor sencillez, siempre que la clave se en-

cuentre armada de más de un bemol, el penúltimo tendrá el nombre de la tónica.

90. La tónica del modo menor se encuentra una tercera menor más baja que la del modo mayor (*ejemplos números 12 y 13*).

Así, como vemos en el ejemplo núm. 12, la tónica del modo mayor (véase el *ejemplo núm. 40*), será *re*;

luego la tónica del modo menor, que se encuentra una tercera menor más baja, será *si* menor. En el ejemplo 13 la tónica del modo mayor, según el ejemplo 41, será *mi* bemol mayor y su relativo menor será *do* menor.



Ejemplo núm. 12.



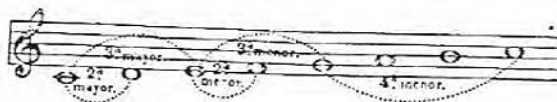
Ejemplo núm. 13.

## CAPÍTULO VIII

### *Del transporte y de los intervalos.*

91. La palabra *transporte* expresa el cantar ó tocar una obra en otro tono más ó menos alto del primitivo, y para ello se requiere conservar las distancias que haya de nota á nota al cambio de tonalidad

92. Llámase *intervalo* á la distancia que existe de un sonido á otro de la escala, y los nombres que toman son de 2.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup>



Ejemplo núm. 14.

ó 5.<sup>a</sup>, etc., etc., según sea el número de notas que hay en ellos, siguiendo el orden de las escalas diatónicas (*ejemplo núm. 11*).

Así, para mayor claridad, son 2.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup> y 4.<sup>a</sup> mayores las que no tienen ningún semitono de la escala, y menores las que tienen uno; son mayores la 5.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup>, que no tienen más que un semitono de la escala, y menores las que tienen dos. Así, la distancia de que consta el intervalo de una *segunda* menor es de medio tono (véase el *ejemplo núm. 41* del *mi* al *fa*); el de una *segunda* mayor es de un tono (el mismo ejemplo del *do* al *re*); el de una *tercera* menor de un tono y un semitono (ídem del *mi* al *sol*), y así sucesivamente.





## CAPÍTULO IX

### *De los aires.*

93. El aire musical es lo que denota el grado de presteza ó lentitud que debe llevar el compás y que se indica con palabras italianas que se colocan al principio de la obra ó en el transecurso de ella (véase el ejemplo núm. 16).

94. Los aires más principales son cuatro *Largo*, *Adagio*, *Andante* y *Allegro*, y tienen varias modificaciones, entre ellas las de *Larghetto*, *Andantino*, *Allegretto*, *Allegro assai*, *Presto*, *Vivace*, etc.

95. El denominado *Largo* quiere decir muy despacio; el *Larghetto*, un poco más vivo; el *Adagio*, casi como el *Larghetto*; el *Andante*, sin demasiada viveza; el *Andantino*, entre el *Adagio* y el *Andante*; el *Allegro*, algo vivo; *Allegretto*, entre *Andante* y *Allegro*; *Presto*, más vivo que *Allegro*; *Vivace*, más ligero que *Presto*; *Vivacísimo* y *Prestísimo*, lo más ligero posible.

## CAPÍTULO X

### *De los signos de expresión.*

96. Los signos de expresión en la música son varios: uno de ellos el regulador (*Tabla de signos, ejemplo núm. 59*) existiendo las abreviaturas siguientes, que, como el regulador, sirven para modificar las fuerzas. Estas son: *PP.* (pianísimo), *P.* (piano), *f.* (fuertísimo), *f.* (fuerte), *cres.* (aumentando paulatinamente) y *dim.* (disminuyendo poco á poco) etc., etc.

97. La palabra *primera vez* y *segunda vez* que se suelen encontrar entre los signos de repetición, quiere decir que una vez terminado el trozo musical, al repetir se suprime donde dice *primera vez*, saltando donde dice *segunda vez*.

98. La palabra *da capo*, ó su abreviatura *DC.*, expresa que debe volverse al principio y terminar donde diga *fin*.

99. La frase *al segno*, seguida de cierta señal (*Tabla de signos, ejemplo núm. 76*), indica la repetición desde la señal hasta donde diga *fin*.

100. Con ciertos signos propios de la guitarra y otras señales, construiré una especie de *tabla*, á la que el principiante podrá consultar cuando lo necesite con mayor brevedad que encontrándose diseminados por el método estos ejemplos.



## CAPÍTULO XI

### *Del ligado y notas de adorno.*

101. Hay tres clases de ligados: el que liga notas de un mismo nombre, aunque tengan diferente valor el que liga notas de diferente nombre, llamándose á estos dos ligados *propios*. La otra clase de ligados, á la que dan algunos el nombre de impropios, porque su efecto es pulsar una cuerda y ligar en otra. El primero de los ligados se ejecuta dando la primera nota y en ella se reconcentra el valor de las demás (*Tabla de signos, ejemplo núm. 45*). El segundo y tercero se refieren á la manera de ejecutarlo (*Tabla de signos, ejemplos números 46 y 47*).

102. *Apoyatura* es una nota de adorno que toma su valor de la nota que le sigue y aquél suele ser la mitad de ésta, (*Tabla de signos, ejemplo núm. 48*).

103. Hay mordentes de una, dos, tres y cuatro notas, tomando éstos su escaso valor de la nota ó silencio que los antecede, y si éstos no tuvieran suficiente valor, entonces lo toman, como la apoyatura, de la nota que sigue (*Tabla de signos, ejemplo núm. 49*). Los de tres ó cuatro notas se ejecutan con la mayor rapidéz posible si son rectos, y si fuere en circulares deben cesar al aire en que esté la música (*Tabla de signos, ejemplos números 50, 51 y 52*).

104. *Calderón* es un semicírculo con un punto en medio, que se coloca encima de una nota ó silencio y sirve para interrumpir el discurso musical (*Tabla de signos, ejemplo núm. 53*).

105. Durante la interrupción del *calderón* suelen hacer las partes que llevan el canto ó melodía pasajes de azilidad, compuestos de un número indeterminado de notas, dando á esto el nombre de *Fermata* (*Tabla de signos, ejemplo núm. 54*).

Detajo de las *fermatas* suelen ponerse las palabras *ad libitum* ó *apiacer*, que quieren decir á voluntad del que ejecuta.

106. *Trino* es la repetición de la nota ordinaria con otra auxiliar, que debe ser su superior, pudiendo ser el intervalo entre dichas notas de un semitono ó un tono, (*Tabla de signos, ejemplo núm. 55*). Su ejecución es pulsando una sola vez la nota ordinaria.

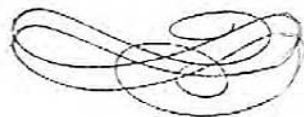
107. *Arrastres*, en la guitarra, pueden darse con varias cuerdas aún tiempo (*Tabla de signos, ejemplos números 56 y 57*); pero los más usuales son de una ó dos. La forma de ejecutarlo es como indica la línea recta que se tira de una nota ó notas á otra, requiriendo mucha seguridad y mucha limpieza para no amortiguar los sonidos antes de haber llegado los dedos á su sitio.

Los arrastres pueden ser lo mismo de un traste al otro inmediato, que al más distante.

108. Hay una señal (*Tabla de signos, ejemplo núm. 58*), la cual indica que se debe pasar el dedo pulgar por encima de las cuerdas que abarque.

109. El signo llamado *regulador* (*Tabla de signos, ejemplo núm. 59*) es muy usado por el número de notas que puede abarcar, formándose con dos líneas, las cuales, según estén más ó menos separadas, denotan la mayor ó menor fuerza que es preciso aplicar.

110. Hay varios signos de repetición además de los antes dichos (*Tabla de signos, ejemplos núme-*



ros 60 y 61.) Desde la repetición de una ó más notas hasta la repetición de un trozo de música, los puntitos que se encuentran al lado de las barras que atraviesan el pentágrama, si están á la izquierda, denotan que se repite el trozo precedente; á la derecha, el siguiente, y á los dos lados, el anterior y posterior.

Hay notas de escaso valor dentro de un compás y para evitar su repetición, á una nota de gran valor, se le pone el signo, que consiste en unas pequeñas líneas que indican el número de repeticiones, según la afecte á la nota *corchea* ó *semicorchea*, etc.

111. *Armónico* es uno de los efectos más bonitos que se sacan á la guitarra, y aunque se ejecutan de tres formas, dos son las más usuales (*Tabla de signos, ejemplo núm. 62*). Consiste una de ellas en apoyar ligeramente un dedo de la mano izquierda encima de la cuerda que sea y del traste en que corresponda, se pulsa con la derecha dicha cuerda y en el acto de sonar se retira el dedo de la mano izquierda á fin de que no impida las vibraciones.

El otro es (*Tabla de signos, ejemplo núm. 63*) que así como las cuerdas pisadas hacen la escala cromática, pisada y pulsada como sigue la harán también en *armónicos*: mientras la izquierda pisa donde la corresponda, la derecha, puesto el índice sobre la cuerda donde haya de ser el *armónico*, apoyado muy ligeramente y el pulgar pulsando dicha cuerda, moviendo sólo su primera falange, producirán el otro modo de hacer el armónico. Para mejor comprensión diré, que teniendo la sexta cuerda al aire su *armónico* será en el doce traste, si esta cuerda se pisa en el primer traste, su armónico estará en el traste *trece* y si el en segundo, entonces será en el *catorce*, etc., etc.

112. *Tatubora* consiste en herir las cuerdas de un acorde cerca del puente con el dedo pulgar, dando un movimiento de media vuelta á la mano para que caiga de plano sobre las cuerdas; se pone una señal y el nombre y esto indicará el número de veces que se ha de hacer (*Tabla de signos, ejemplo núm. 64*).

## CAPÍTULO XII

### *De varios particulares.*

113. Cuando haya que poner *ceja* (*Tabla de signos, ejemplo núm. 65*) se indicará su abreviatura (C) y el número del traste donde se ha de poner; los puntitos que siguen á la abreviatura indican donde termina la ceja.

114. Aunque la *horquilla* (*Tabla de signos, números 66, 67 y 68*) no es de los que debieran ocupar lugar en esta Tabla, yo así lo hago por creerlo de mayor brevedad en caso de consulta.

Hay tres formas de ejecutarlas, que son las más usuales. La primera, con el índice y anular de la mano derecha, mientras el pulgar da su nota correspondiente.

La segunda, con los dedos *medio* y *anular* juntos y el índice separado pulsando otra cuerda, lo mismo que el pulgar.

La tercera es *índice* y *medio* juntos y *anular* separado, haciendo la advertencia que se llama *horquilla* por la forma que ponen los dedos al pulsar cuerdas que están separadas unas de otras; es decir, que siempre ha de existir intermedio de una á dos cuerdas que no se pulsan.

115. *Trémolo* aunque le pasa como á la *horquilla*, que no es de este lugar, yo que quiero especificarlo bien, es la razón por lo que se coloca aquí (*Tabla de signos, ejemplos números 69, 70, 71 y 72*). Ya he

dicho que cuando es de pocas notas y pocos compases soy partidario del *índice* y *medio*; mas tratándose de muchas notas y compases prefiero los tres *índice*, *medio* y *anular*, primero por su mayor seguridad y segundo por su poco cansancio para el ejecutante.

Estos los dividiré de cuatro modos para su ejecución: el primero, de dos notas, por el dedo *medio* ó *índice*; segundo, de tres, por *anular*, *medio* ó *índice*; tercero, de cuatro, por *índice*, *anular*, *medio* y otra vez el *índice*, y el cuarto, por *medio*, *índice*, *anular*, *medio* ó *índice*.

El principiante debe ejecutarlo en la forma que explico, pues la experiencia me ha demostrado ser la mejor forma para llegar á su perfección.

Ahora diré que *trémolo* es la repetición de un mismo sonido dos, tres, cuatro veces, etc.

116. Se llaman articulaciones á la forma de emitir ó tocar los sonidos, siendo éstas cuatro.

Primera (*Tabla de signos, ejemplo núm. 73*). llamada *Picado*; segunda (*ídem 76*). *Ligado*; tercera (*ídem 74*). *Ligado-Picado*, y la cuarta (*ídem 75*). *Staccato*; consistiendo su ejecución en dar á la figura la mitad del valor que representa, dejando la otra mitad en silencio.

117. Pondré la señal que sigue á la palabra *al segno* (véase párrafo 99) en la Tabla de signos, ejemplo número 76.

118. Pondré al principiante tres abreviaturas (*Tabla de signos, ejemplo núm. 77*): las del dedo con la derecha, la de la cuerda que hay que pulsar y con el dedo que hay que pisar.

Advierto que en la guitarra no hay en la mano izquierda más que cuatro dedos que se puedan usar por estar el pulgar inutilizado, así es que no lleva la misma contabilidad que en el piano, donde se hace uso de los cinco; estos cuatro dedos son: primero, *índice*; segundo, *medio*; tercero, *anular*, y cuarto, *meñique*.

119. Doy aquí fin á lo que muy bien se puede llamar parte teórica de este método, no porque crea haber dicho cuanto sea necesario á un principiante para su verdadero conocimiento en la música, no, sino porque, como he dicho en un principio, mi objeto no es otro que dar las más sucintas explicaciones para que el principiante pueda guiarse por ellas y sacar de este método el mejor partido posible. Muy bien hubiera podido extenderme cuanto hubiera querido, pues no hay cosa más fácil; se ha escrito tanto sobre la música! Pero no quiero que nunca se pueda creer en mis pretensiones que están muy lejos de mi ánimo.



# PRIMERA PARTE

## PRACTICA

### SECCIÓN PRIMERA

## CAPITULO PRIMERO

### *Lecciones elementales.*

120. Al profesor, avezado ya á lo que es la guitarra y la música, le extrañará mucho la serie de lecciones y los pocos ejercicios que pongo en este método, tanto por su forma como por su ritmo; pero no le debe extrañar si tiene en cuenta la índole de esta obra, que difiere mucho de las hechas hasta el día y que mi objeto no es otro que el que se extienda la afición tanto á un género como al otro; ahora bien: hecha esta salvedad, quedo tranquilo respecto á la crítica que puedan hacer de ellos, y créame los profesores que siempre que alguien quiera aprender á tocar bien la guitarra, yo seré el primero en aconsejarle otro método y no el mío, pues éste, fuera del fin que lleva, vale bien poco.

Las lecciones y ejercicios que pienso poner en esta parte serán, más que para recreo del principiante, para la preparación de las manos.

### *Modo de estudiar.*

121. Tener método para todo es el primer factor para conseguir lo que se desea. Así, para estudiar con provecho, es necesario mucha constancia y no exasperar, pues con paciencia se consigue todo lo que al pronto parece imposible.

Conviene estudiar por lo menos dos horas diarias, pues más valen estas dos horas que diez un día y otro nada.

Precisa hacer muchas escalas de una, de tres y de cinco notas en cada cuerda, procurando no dar dos notas seguidas con un mismo dedo; hacer las escalas *cromática* y *diatónica*, muchos trinos y ligados con la mano izquierda; hacer muchas escalas con el pulgar, pues este dedo es muy útil en el flamenco. Efectuado todo lo precedente, los dedos se encontrarán ágiles para estudiar con provecho.

## Advertencias.

- I. Mucho cuidado en no apoyar algún dedo en la tapa cuando se esté ejecutando.
- II. Al templar y apretar las clavijas subir la mano derecha á la cabeza de la guitarra, con el fin de que el diapason no tome vicio.
- III. No se debe usar la *ceja artificial* tratándose de estudios y sí solo para acompañar cantes.
- IV. Tener la guitarra siempre templada al mismo tono es muy conveniente y para ello debe de usarse el afinador.

V. Al encordar una guitarra de nuevo se hará quitando una cuerda de las viejas y poniendo una de las nuevas: una vez puesta ésta se pondrá al tono que estaba la anterior y así sucesivamente hasta su terminación. La razón de lo expuesto es porque las cuerdas templadas hacen un tiro de mucha potencia en la tapa armónica y, por lo tanto, al quitar esta presión de una vez, dicha tapa no creo gane gran cosa en ello.

VI. Del grueso de las cuerdas con que esté encordada una guitarra depende muchas veces la limpieza de sus sonidos, y en el que ejecuta no tropezar con los inconvenientes que tropezaría si estos gruesos no guardaran relación. Daré una idea lo más aproximada posible. Elijase la primera cuerda en un término medio (ni gruesa ni delgada) y démosle el valor de *cuatro* puntos. Elijamos la tercera y á ésta démosle el valor de *ocho* puntos, doble de la primera. Ya tenemos dos cuerdas. Busquemos la segunda cuerda en el intermedio de estas dos, y por lo tanto le corresponderá un valor de *seis* puntos. La cuarta cuerda será un pelo más gruesa que la primera, la quinta un poquito más que la segunda y la sexta más que la tercera.

VII. El discípulo debe tener dos guitarras: una bastante dura de ambas manos y otra en buena pulsación. La primera para el estudio y la segunda para cuando tenga que ejecutar.

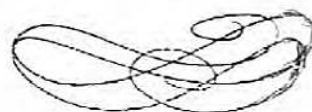
122. Templar bien una guitarra es bastante difícil aunque se tenga muy buen oído: por lo tanto, trataremos de ello á fin de afeccionar lo más posible.

123. Siendo de la misma opinión que D. Dionisio Aguado en el procedimiento de templar la guitarra, á continuación copio lo que dice dicho señor en su Método para Guitarra:

«Desde luego es necesario tomar una cuerda que sirva de punto de comparación para templar las demás. Sea la sexta, la cual, atada á la clavija, se aflojará de manera que no dé sonido: luego se irá subiéndola de manera que dé un sonido bastante claro, pero que la clavija no haya dado al apretar la cuerda, más de un cuarto de vuelta. En tal disposición, pisada la sexta cuerda en el quinto traste, dará el sonido que corresponde á la quinta al aire, la que se ha de poner al unísono con ella: desde la quinta, una vez templada, se pasará á las demás con arreglo á la tabla siguiente:

La cuerda 6. <sup>a</sup> pisada en el 5. <sup>o</sup> traste, da el sonido que corresponde á la 5. <sup>a</sup>							} Aire.
—	5. <sup>a</sup>	—	5. <sup>o</sup>	—	—	—	
—	4. <sup>a</sup>	—	5. <sup>o</sup>	—	—	—	
—	3. <sup>a</sup>	—	4. <sup>o</sup>	—	—	—	
—	2. <sup>a</sup>	—	5. <sup>o</sup>	—	—	—	1. <sup>a</sup>

124. «Una vez hecho todo esto conviene hacer otra operación para saber si está ó no *afinada*. En este caso se procederá por octavas del modo siguiente: primero se pisará la tercera en el segundo traste y



«por este sonido se afinará la quinta al aire (que es su octava baja); luego se pisará la quinta en el segundo traste, y con este sonido se afinará la segunda al aire (octava alta); luego la segunda en tercer traste con el cuarto al aire; posteriormente la sexta al aire con la cuarta en el segundo traste, y por último la primera al aire con la cuarta en el segundo traste.»

125. El objeto principal de este capítulo es el de ir conociendo el valor de las notas en los diferentes compases y tiempos.

126. Siempre que se pueda, el pulgar pulsará la cuarta, quinta y sexta (*bordones*); el índice, la tercera, el medio la segunda y el anular la primera; este orden donde más se guarda es en los arpeggios.

127. Creo muy conveniente que el principiante estudie cada compás por separado, y una vez bien sabido el uno pasar al otro.

128. He querido dejar para este lugar la escala cromática, pues aquí es donde verdaderamente empieza la parte práctica del presente método.





Escala Cromática.

Cuerdas.....  
Trastes.....

6.<sup>a</sup>  
5.<sup>a</sup>  
4.<sup>a</sup>  
3.<sup>a</sup>  
2.<sup>a</sup>  
1.<sup>a</sup>

Nombres..... Mi Fa Sol La Si Do Re Mi Fa Sol La Si Do Re Mi Fa Sol La Si Do Re Mi Fa Sol La Si Do  
Sonidos..... Graves..... Agudos..... Sobrecargados..... Agudísimos.....

131. Como se ve, la Escala Gramática está formada de semitonos; ésta y la diatónica debe llegarse á ejecutar lo más ligero posible.

Lecture 13

Lecção 2ª

The musical score is written on a single staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody is composed of quarter notes and half notes, with rests indicated by horizontal bars. Below the staff, there are two rows of guitar fretboard diagrams. Each diagram shows a six-string guitar neck with fingerings indicated by numbers 0-4 and dots representing fretted positions.





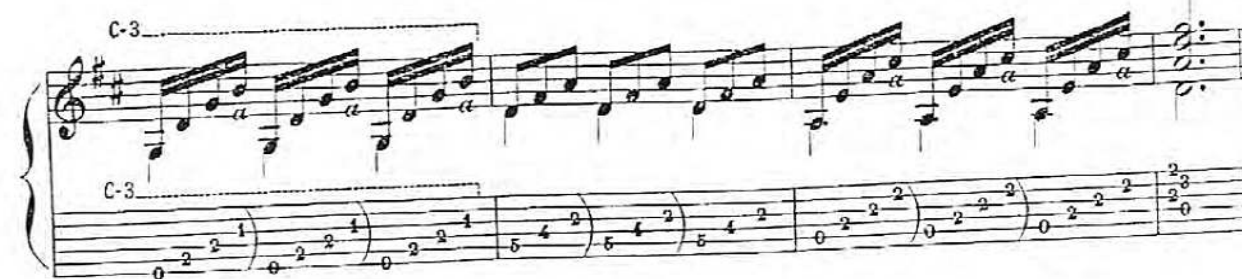
## Lección 5ª

Lección 5ª

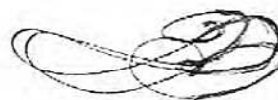
Lección 6ª



## Lección 9ª



## Lección 10.





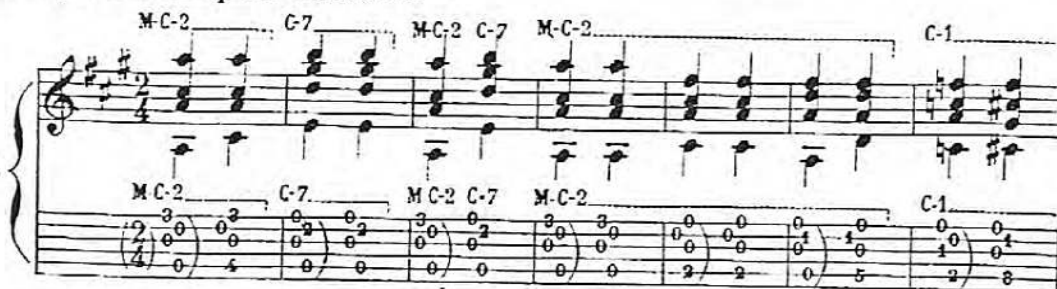


## Lección 11.



134. Como habrá observado el principiante las lecciones 8, 9, 10, y 11., son basadas en la lección 7ª, esto lo he hecho para mas facilidad en los arpeggios y al mismo tiempo para que se vea de cuantas maneras se puede descomponer un acorde.

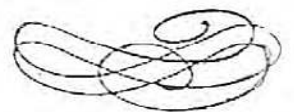
## Lección 12.





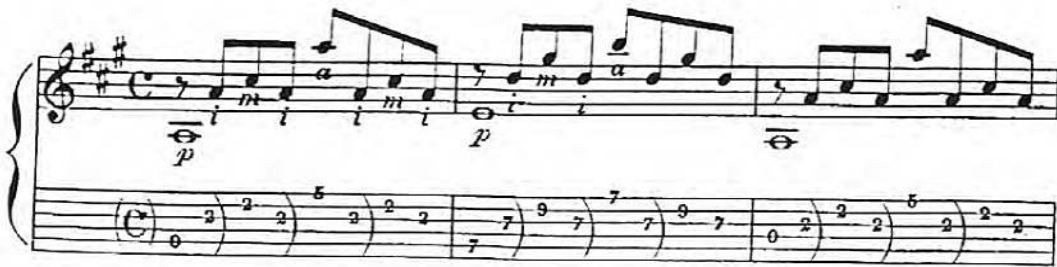


135. Hay que procurar que los puntillos tanto de la lección siguiente como de las venideras se marquen bien.





## Lección 15.



Lección 16.

35

35

*p*

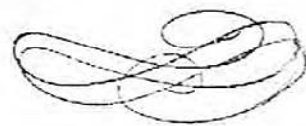
C-7

C-2

C-1

Lección 17.

C-7





136. La lección siguiente debe estudiarla bien el principiante, hasta dar el valor justo á los dobles puntillos.

Lección 13.



Lección 19.

Lección 19. Musical notation for piano exercises, featuring two systems of treble and bass staves. The first system shows a sequence of chords and single notes in the right hand, with corresponding fingerings (0, 2, 3, 4) in the left hand. The second system includes dynamic markings 'C-2' and 'C-4' above the right hand, and 'C-2' and 'C-4' below the left hand, indicating specific fingerings or techniques.

Lección 20.

Lección 20. Musical notation for piano exercises, featuring a single system of treble and bass staves. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a sequence of notes with fingerings (0, 2, 3, 4). The notation includes various accidentals and dynamic markings.

Lección 21.

Lección 21. Musical notation for piano exercises, featuring a single system of treble and bass staves. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a sequence of notes with fingerings (0, 2, 3, 4). The notation includes various accidentals and dynamic markings.





[illegible]

Lección 22.

3/4

C-1

0 2 1 2 0 2 2 2 1 2 0 2 0 2 3 2 3 2 1 2 0

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The top staff uses a treble clef and contains a melody with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bottom staff uses a bass clef and contains a bass line with similar note values and rests. The music is written in a simple, handwritten style with some corrections and annotations. The title "The Rose Tree" is written in a decorative, cursive font at the top of the page.



## Lección 23.

Lección 23. Musical score for a piece in 3/4 time, key of F# (one sharp). The score includes a treble staff and a bass staff. The piece features a repeat sign and a fermata. The bass staff contains numerous fingering numbers (0-5) and slurs.

## Lección 24.

Lección 24. Musical score for a piece in 3/4 time, key of F# (one sharp). The score includes a treble staff and a bass staff. The piece features a repeat sign and a fermata. The bass staff contains numerous fingering numbers (0-5) and slurs. The score is marked with "C-5" and "M-C-2".



139. Este ejercicio 2º se debe procurar hacerlo muy ligero con el fin de que la mano izquierda adquiera ejecución; pues para ella está hecho.

Ejercicio 2º

The musical score for Exercise 2 consists of two systems. The first system includes a piano part (bottom staff) and a violin part (top staff). The piano part is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The violin part is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The second system also includes a piano part (bottom staff) and a violin part (top staff). The piano part is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The violin part is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written in a simple, folk-like style with eighth and quarter notes. Above the staff, the notes are labeled with their corresponding scale degrees: G-6, G-5, G-4, G-2, C-2, G-7, G-5, G-2. The second system is a bass clef staff, also in one sharp and common time. It features a more complex rhythmic pattern with many beamed eighth and sixteenth notes. Above this staff, the notes are labeled with their corresponding scale degrees: G-6, G-5, G-4, C-2, C-2, G-7, G-5, G-2. The score is a single-page layout with a decorative border at the top.

140. Los dedos de la mano izquierda al hacer los ligados del ejercicio siguiente, deben procurar al tirar y al caer lo hagan con igualdad de fuerza.

Ejercicio 3º





[illegible]

Ejercicio 5º



The musical score for 'The Bird Song' is presented on two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a melody with eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by circled numbers 1 through 5. The lower staff is a bass clef, likely for a piano accompaniment, showing a sequence of numbers (0, 2, 4, 2, 7, 5, 5, 12, 12, 10, 12, 10, 8, 10, 9, 8, 7, 8, 7, 6, 5, 6, 5, 2, 5, 4, 3, 1, 2, 2, 1, 0, 1) that correspond to the notes of the melody, possibly representing a simplified harmonic or a specific playing technique like fingerings for a stringed instrument.

The musical score for 'The Bird Song' is presented on two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody of eighth notes, with two measures circled and numbered '2' and '3'. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with various fingerings indicated by numbers 1 through 5. The piece is in 2/4 time and consists of 12 measures.

141. Al hacer el ejercicio 6º se debe procurar que los dedos de la mano izquierda, vayan cayendo en los trastes, uno por uno y nunca dos á la vez y con igualdad.

Ejercicio 6º

The first system of the musical score for 'The Merry-Go-Round' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody with eighth and sixteenth notes, including accidentals (sharps and naturals). The lower staff is in bass clef and contains a bass line with quarter and eighth notes, also including accidentals. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

[illegible]

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody with various notes, including eighth and sixteenth notes, and rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests. The music is in 2/4 time, as indicated by the time signature. The key signature has one sharp (F#), indicating the key of D major or F# minor. The score is divided into measures by vertical bar lines. The melody in the upper staff is accompanied by the bass line in the lower staff. The overall style is that of a traditional folk song.

142. El ejercicio siguiente debe de hacerse con el dedo pulgar, con el objeto de que este dedo, que en lo flamenco es muy útil, tome fuerza, seguridad y ejecución.

Ejercicio 7º

[illegible]

Ejercicio 89

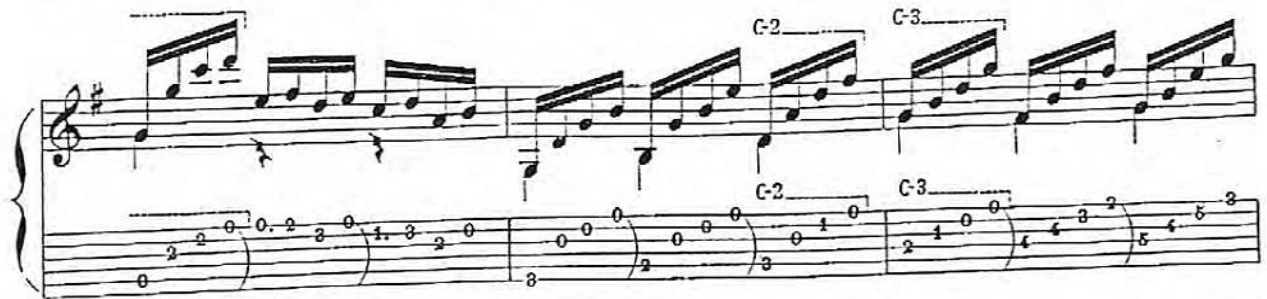
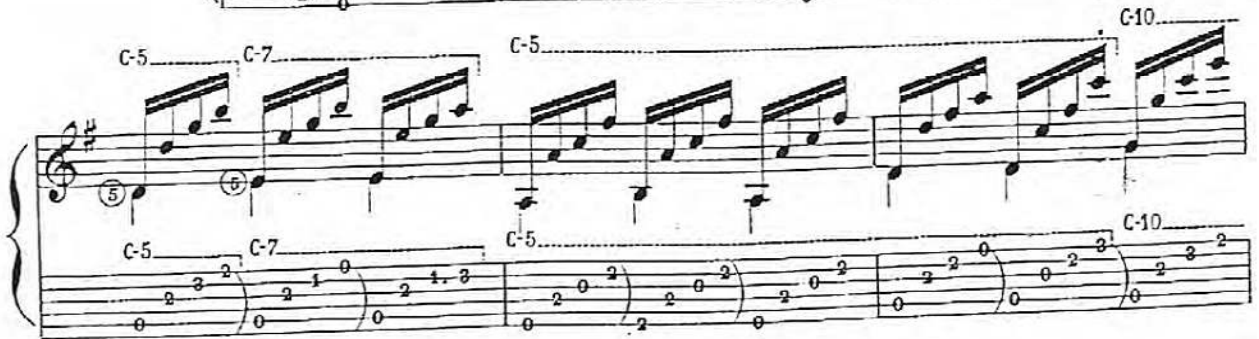
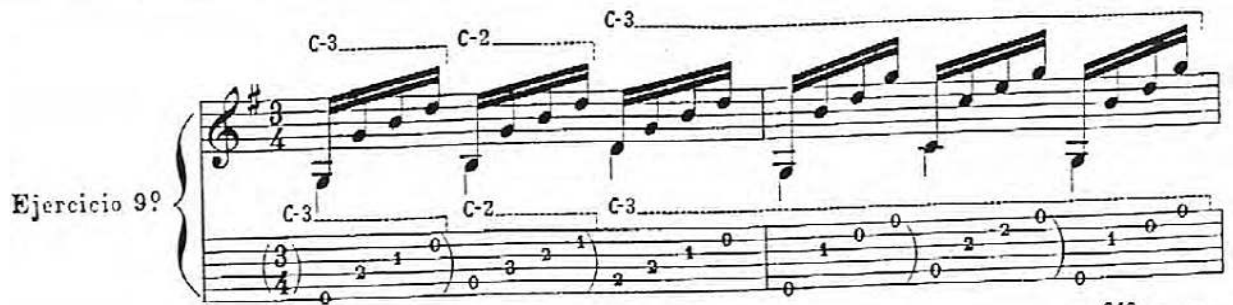
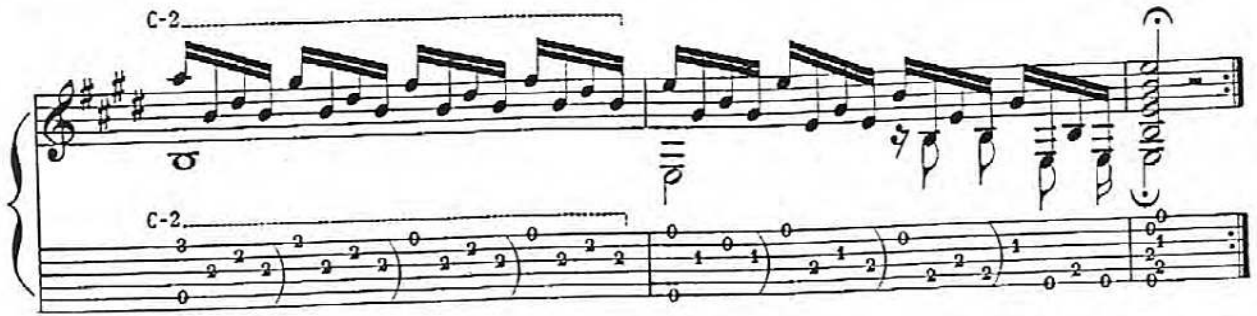
Handwritten musical score for piano accompaniment, consisting of five systems. Each system includes a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and fingerings (1-4). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The exercise is labeled "Ejercicio 89" on the left.



The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece, with the treble clef staff containing a melody in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, C5-B4, A4-G4, and a quarter note F#4. The bass clef staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes G2, B1, D2, and E2. The second system continues the melody, which includes a triplet of eighth notes (G4-A4-B4) and a quarter note C5. The bass clef staff continues with quarter notes G2, B1, D2, and E2, followed by a half note G2. The score is written on a single page with a decorative border.

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C). The melody in the top staff consists of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The bass staff contains a simple accompaniment of eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system shows the vocal melody in a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The melody consists of a series of eighth notes, mostly beamed in pairs, with a final quarter note. The second system shows the piano accompaniment in a bass clef. It features a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and triplets. The chords are marked with 'C-9' and the triplets are marked with '3'. The piano part includes a double bar line and a repeat sign.





50

Exercise 9, measures 1-4. Treble staff: C-2, C-7, C-6, C-7, C-5, C-7, C-4, C-3, C-5. Bass staff: C-2, C-7, C-6, C-7, C-5, C-7, C-4, C-3, C-5.

Exercise 9, measures 5-8. Treble staff: C-7, C-10, C-7, C-9, C-7, C-4, C-5, C-7. Bass staff: C-7, C-10, C-7, C-9, C-7, C-4, C-5, C-7.

Exercise 9, measures 9-12. Treble staff: C-5, C-7, C-3, C-5, C-5, C-3. Bass staff: C-5, C-7, C-3, C-5, C-5, C-3.

Ejercicio 10.

Exercise 10, measures 1-4. Treble staff: i, m, a, i, m, i, a, m, i, a, m, i. Bass staff: (9), (8), 0, 2, 2, 0, 2, 2, 0, 2, 2, 0, 2, 2.

Exercise 10, measures 5-8. Treble staff: C-2. Bass staff: C-2.





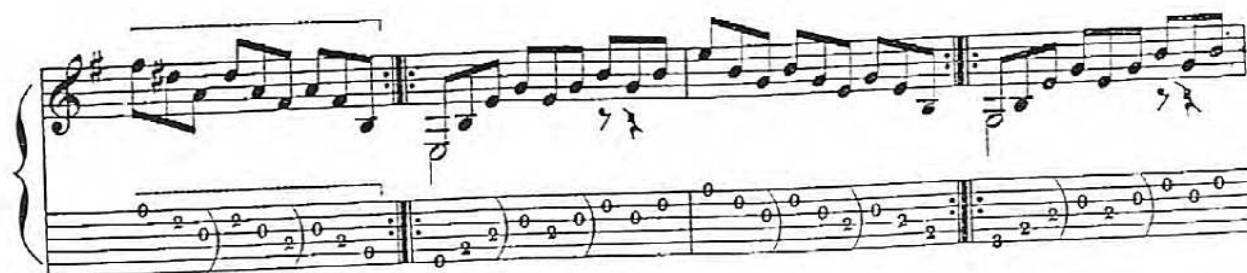
First system of musical notation. The treble staff features a melodic line with a bracket labeled C-3 above it. The bass staff features a bass line with a bracket labeled C-3 below it. Both staves have a repeat sign. The system concludes with a bracket labeled C-8 above the treble staff and C-8 below the bass staff.



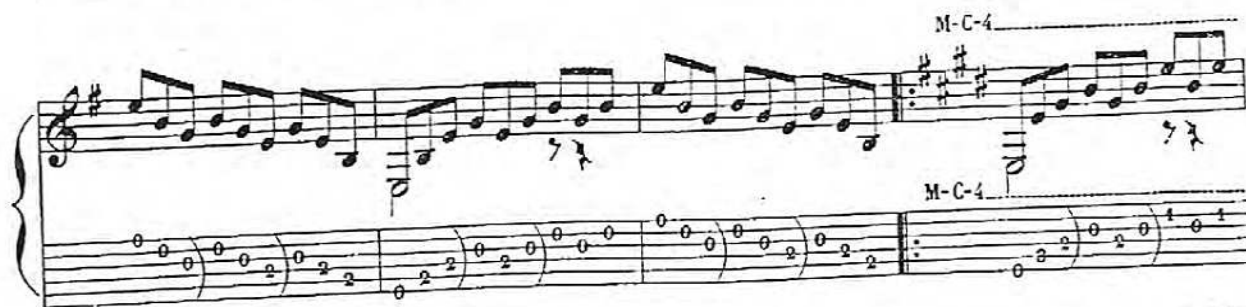
Second system of musical notation. The treble staff features a melodic line with a bracket labeled C-7 above it. The bass staff features a bass line with a bracket labeled C-7 below it. Both staves have a repeat sign. The system concludes with a bracket labeled C-5 above the treble staff and C-5 below the bass staff.



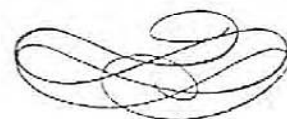
Third system of musical notation. The treble staff features a melodic line with a bracket labeled C-3 above it. The bass staff features a bass line with a bracket labeled C-3 below it. Both staves have a repeat sign. The system concludes with a bracket labeled C-2 above the treble staff and C-2 below the bass staff.



Fourth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with a bracket above it. The bass staff features a bass line with a bracket above it. Both staves have a repeat sign.



Fifth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with a bracket labeled M-C-4 above it. The bass staff features a bass line with a bracket labeled M-C-4 below it. Both staves have a repeat sign.



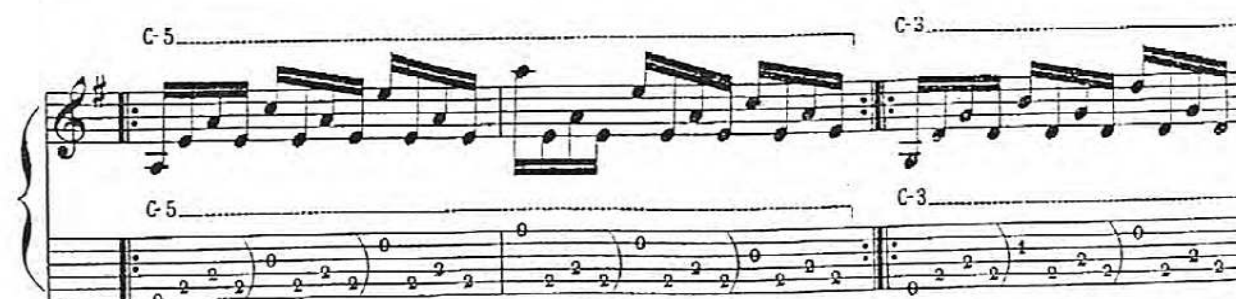
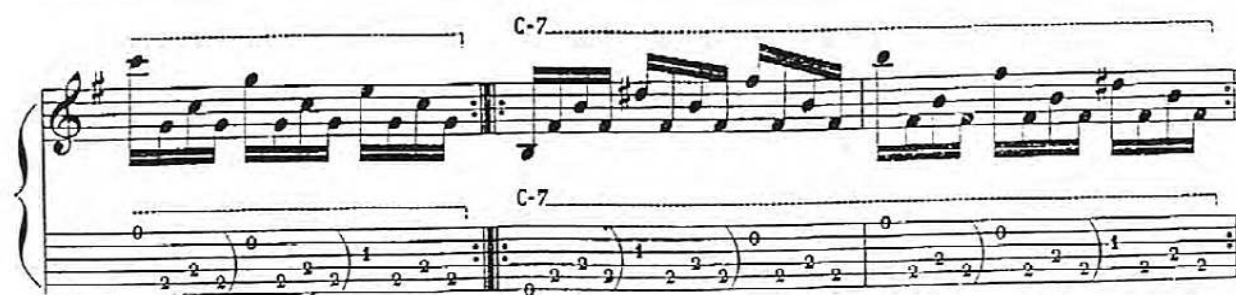
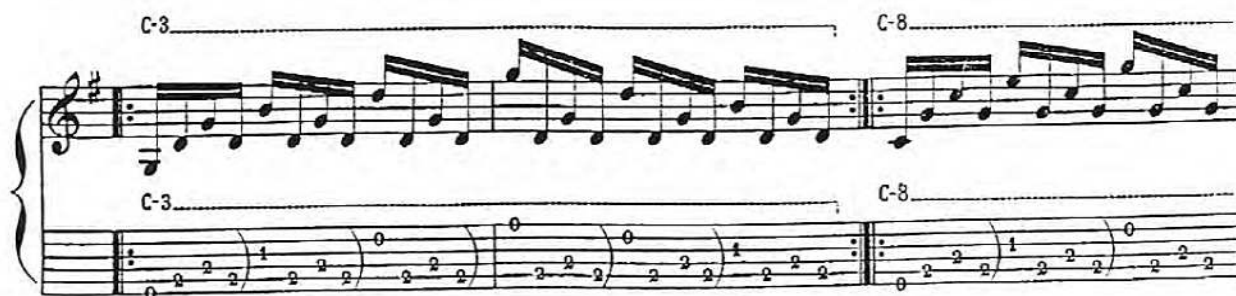
Three systems of musical notation for piano exercises. Each system consists of a treble and bass staff. The first system is labeled C-5 and C-4. The second system is labeled C-2 and C-7. The third system is labeled M-C-4. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamic markings include accents and 'p'.

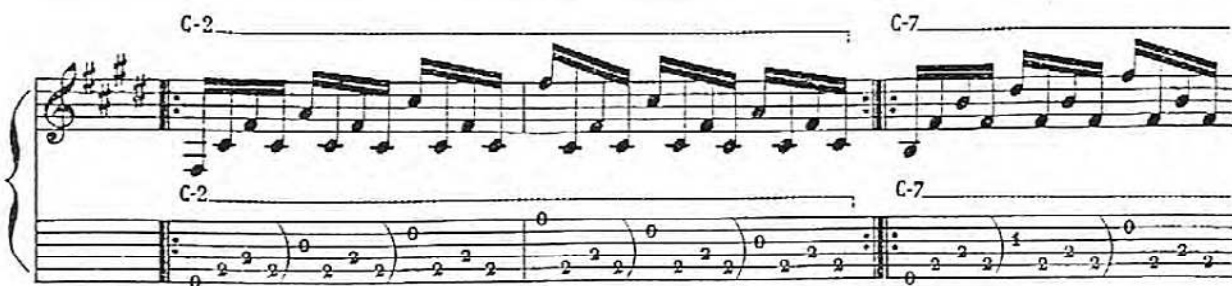
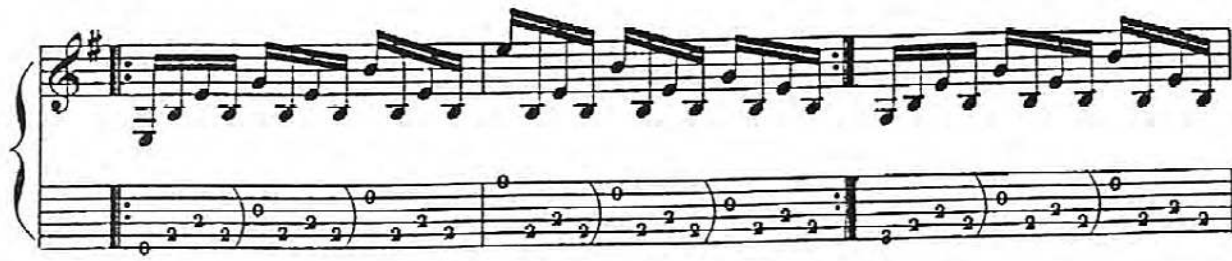
143 El ejercicio siguiente conviene llegarlo á dominar bien, pues es muy útil para la mano derecha.

Ejercicio 11.

Musical notation for Ejercicio 11. It consists of a treble and bass staff. The treble staff has a 3/4 time signature and contains a sequence of notes with slurs and accents. The bass staff contains a sequence of notes with slurs and accents. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamic markings include 'p' and 'f'.

Musical notation for a piano exercise. It consists of a treble and bass staff. The treble staff contains a sequence of notes with slurs and accents. The bass staff contains a sequence of notes with slurs and accents. Fingerings are indicated by numbers 1-5.





M-C-4

144. No he querido poner mas ejercicios de trémolos que los tres siguientes, primero por no hacer esta obra demasiado larga y segundo porque estos mismos ejercicios pueden servir al principiante para ensayar el de 5 notas.

Ejercicio 12.

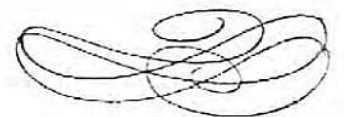
6ª en Re.

6ª en Re. I

C-10

C-10

C-10





56

[illegible]

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a single staff, with a piano accompaniment indicated by a brace on the left. The melody consists of a series of eighth notes, with some measures containing beamed eighth notes. The piano accompaniment is written on a single staff, with a bass clef and a key signature of one sharp. It features a series of chords, with some measures containing beamed eighth notes. The score is divided into three measures by double bar lines.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The top system features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in eighth notes, with a C-3 chord indicated above the first measure and a C-1 chord above the last measure. The bottom system features a bass clef and a key signature of one flat. The bass line is written in eighth notes, with a C-3 chord indicated above the first measure and a C-1 chord above the last measure. The score is divided into four measures by bar lines, with repeat signs at the end of the first and third measures.

[illegible]

M-C-2

M-C-2



A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melody of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with many rests, indicated by numbers like '1. 1', '2', and '0'. The music is divided into sections by repeat signs and a double bar line.

[illegible]

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece, with the treble staff starting on a G4 and the bass staff on a C3. The melody is a simple, ascending line of eighth notes. The bass line consists of a single note, C3, held for the duration of the melody. The second system shows the continuation of the melody, which now includes a descending line of eighth notes. The bass line remains a single note, C3, held for the duration of the melody. The score is written in a simple, clear style, suitable for a children's songbook.

The image shows a musical score for a piece titled "The Girl on the Train". The score is written for piano and features two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two main sections by a double bar line. The first section is labeled "M-C-7" and the second section is labeled "M-C-3". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is presented in a clear, legible format with a white background and black ink.



M.C-2

C-1

## Ejercicio 13.

C-8 C-10 C-7 C-5 C-7 C-3 C-5

*a.m.t.* *p* *p* *p* *p*



The musical score is organized into five systems, each with a treble staff and a bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The key signature is one sharp (F#).

**System 1:** Treble staff has eighth-note patterns. Bass staff has fingerings: 0-0-0, 0-0-0, 0-0-0, 5-5-5, 5-5-5, 5-5-5, 0-2-2, 0-2-2, 0-2-2.

**System 2:** Treble staff has eighth-note patterns. Bass staff has fingerings: 2-2-2, 2-2-2, 2-2-2, 0-2-2, 2-2-2, 2-2-2, 8-8-8, 8-0-8, 8-8-8.

**System 3:** Treble staff has eighth-note patterns. Bass staff has fingerings: 14-14-14, 14-14-14, 14-14-14, 7-7-7, 7-7-7, 7-7-7, 10-10-10, 10-10-10, 10-10-10.

**System 4:** Treble staff has eighth-note patterns. Bass staff has fingerings: 5-5-5, 5-5-5, 5-5-5, 8-8-8, 8-8-8, 8-8-8, 2-2-2, 2-2-2, 2-2-2.

**System 5:** Treble staff has eighth-note patterns. Bass staff has fingerings: 7-7-7, 7-7-7, 7-7-7, 2-2-2, 2-2-2, 2-2-2, 5-5-5, 5-5-5, 5-5-5.

[illegible]

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is on the left, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The vocal line is on the right, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano part consists of a series of chords and single notes, while the vocal line consists of a series of notes and rests. The score is divided into two systems, with the first system containing measures 1 through 6 and the second system containing measures 7 through 12. The piano part is written in a style that suggests a simple, folk-like accompaniment, while the vocal line is written in a style that suggests a simple, folk-like melody.



The musical score for "The Rose Tree" consists of two systems. The first system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melody in the upper voice and a bass line in the lower voice. The second system continues the melody and includes a guitar accompaniment part indicated by a bracketed staff with numbers. The guitar part uses a C-4 tuning.

Musical score for "The Merry Widow" (No. 1). The score is written for voice and piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked "Moderato". The score consists of two systems. The first system shows the vocal melody and piano accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment, with the piano part featuring a complex rhythmic pattern in the right hand.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melody of eighth notes, with a 'C-5' label above the first measure. The bottom staff is in bass clef, also with a key signature of one sharp. It contains a bass line with numbers (0, 2, 9, 0) and a 'C-5' label above the first measure. The piece concludes with a double bar line.

M.C. 5

7 M.C. 5

The musical score for 'The Rose Tree' is presented on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melody of eighth notes, with a 'M.C-4' marking above the first measure. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with eighth notes, also marked with 'M.C-4'. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

[illegible]

First system, measures 1-3. Treble clef, key of D major. The right hand plays eighth-note patterns. The left hand plays chords. Measure numbers 9, 10, 12 are indicated below the staff.

Second system, measures 4-6. Treble clef, key of D major. The right hand plays eighth-note patterns. The left hand plays chords. Measure numbers 10, 10, 10, 10, 10, 10 are indicated below the staff. Trills (tr) are marked above measures 5 and 6.

Third system, measures 7-9. Treble clef, key of D major. The right hand plays eighth-note patterns. The left hand plays chords. Measure numbers 6, 6, 6, 6, 5, 5, 5, 5, 8, 8, 8, 8 are indicated below the staff.

Fourth system, measures 10-12. Treble clef, key of D major. The right hand plays eighth-note patterns. The left hand plays chords. Measure numbers 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 1, 1, 1, 1, 3, 3, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0 are indicated below the staff. The marking "M-C-2" appears above the staff.

Fifth system, measures 13-15. Treble clef, key of D major. The right hand plays eighth-note patterns. The left hand plays chords. Measure numbers 0, 0, 0, 0, 1, 1, 1, 1, 2, 2, 2, 2, 0, 0, 0, 0, 1, 1, 1, 1, 2, 2, 2, 2, 1, 1, 1, 1, 2, 2, 2, 2 are indicated below the staff.



## SEGUNDA PARTE

### SECCION PRIMERA

### CAPITULO PRIMERO

#### *Explicación de la cifra.*

145. Después de hecho este Método en borrador, pensé, y no faltó además alguien que me dijo, que la mayoría de los que tocan la guitarra por lo flamenco no conocen la música, y, por tanto, aunque éstos quieran comprarlo ¿para qué les serviría? Entonces fué cuando me decidí á ponerlo en la forma que va; esto es, un pentágrama de música y otro debajo por cifra diciendo lo que el anterior. Esto facilitará mucho, pues el que sepa poca música ó ignore donde dar una nota ó un acorde, no tiene más que mirar debajo, y las cifras le dirán traste y cuerda donde ha de ejecutarlo.

146. Las explicaciones de colocación de la guitarra, posturas de las manos, modo de herir la cuerda, etc., es aplicable tanto para el que lo haya de tocar por música, como para el que lo toque por cifra; por tanto, no me resta más que dar algunos detalles y poner algunos ejemplos para quien quiera tocarlo por cifra.

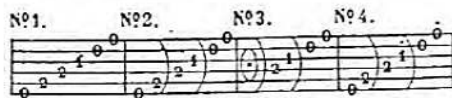
#### *Explicaciones.*

147. El pentágrama para las cifras necesita tener tantas líneas como cuerdas tiene la guitarra, esto es: cada línea es una cuerda (*ejemplo núm. 78*). Así, cuando el principiante vea un número en una línea, quiere decir que sonará la cuerda á que pertenece la línea y será pisada dicha cuerda en el traste donde marque el número (*ejemplo núm. 79*).



Ejemplo núm. 78.

148. Antes de pasar á explicar este segundo ejemplo, tengo que advertir que el principiante debe aprender muy bien á medir los compases de dos, tres y de cuatro tiempos (*véase el párrafo 15*): una vez bien aprendido y que los tiempos sean iguales, llevará mucho adelantado para poder medir, si no con exactitud, porque es imposible por cifra, por lo menos muy aproximado.



Ejemplo núm. 79.

149. Las cifras encerradas entre barra transversal y barra, esas componen un compás; mas si yo lo dejara como hasta hoy se hizo, en esa forma ¿cómo era posible medir ni una sola nota? (*Ejemplo núm. 79*). Así es que, para aproximarme lo más posible á la medida, lo pongo como está en el número 2.º; el que hiciera el núm. 1.º sonaría sexta cuerda al aire; quinta y cuarta en el segundo traste; tercera en el primero y segunda y primera al aire, las sonaría todas seguidas ó á su ca-





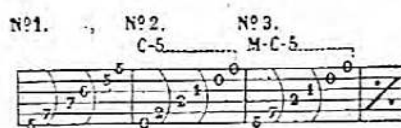
pricho; luego esto no lleva compás determinado; para que medio lo lleve, fíjese bien el principiante en el núm. 2. Este está dividido en tres tiempos ó partes, ó sea en un compás que hay que medirlo en tres tiempos. El primer tiempo está encerrado por medio de una rayita curva, y quiere decir que esas dos notas allí encerradas se dan con igualdad en el primer tiempo del compás (lo mismo se haría si tuviese tres, cuatro ó cinco notas, etc.); las otras dos que le siguen, lo mismo, é igualmente las otras. Pero á lo mejor sucede que un tiempo cualquiera de un compás no tiene nota alguna, esto es, que pasa en silencio; para ello nos valdremos del paréntesis con el puntito en medio (*Véase el núm. 3*); en este vemos que la primera parte del compás no tiene nota y si las otras dos.

150. También sucede que á lo mejor hay que pasar de nota á nota rápidamente, ésas las señalaremos con un puntito puesto encima y se debe procurar que el paso de una á la otra sea lo más rápido posible (*ejemplo núm. 79, núm. 4*), esto es: en el número 4, si no tuviese el punto, su pase á la otra nota sería natural; demostremosle con letras: llámese la primera nota afectada del punto *mi* y la que le sigue *si*, si no tuviese punto leeríamos *mi. si.* pero como lo tiene leeremos *mi si*, etc., etc.

151. En el ejemplo primero vemos una C, seguida de un 4 y de una serie de puntitos, esto quiere decir que se hará *ceja* en el cuarto traste y no se levantará hasta terminados los puntitos; también hay en el mismo ejemplo una *m* minúscula antes de la C y el núm. 5, esto quiere decir que en vez de hacer la *ceja* por ent ro, no se pisará más que hasta la cuarta cuerda, quedando la sexta y quinta al aire. Con esto, hay que poner mucho cuidado, pues es muy fácil la equivocación: fíjese bien, supongamos que queremos sonar la cuarta cuerda en el traste siete; pero marcamos *ceja* en el quinto traste, ¿dónde se da entonces? Pues en el segundo traste, puesto que todos los trastes más arriba de la *ceja* es como si no existieran; es decir, que el diapason de la guitarra empieza en el traste donde se hace *ceja*.

152. Ahora veamos la media *ceja* en el cinco, queda, como hemos dicho, la sexta y la quinta al aire, luego para estas dos cuerdas el diapason de la guitarra empieza cinco trastes más arriba que para las otras cuatro; así diremos, cuarta cuerda en el segundo traste y sexta en el octavo, este octavo no hay que contar desde donde esté la *ceja*, no: éste se cuenta desde donde empiezan los trastes en su *ceja* natural, y la cuarta cuerda en el segundo traste, puesto que está dentro de la *ceja* artificial, éste se cuenta desde dicha *ceja*; esto es, que una vez pisada esta cuerda en el segundo traste, se levante la *ceja*, y el dedo que pisa la cuerda, no: entonces veríamos que está pisando en el séptimo traste (*ejemplo núm. 80*).

153. Si tuviésemos que dar las notas (*ejemplo 80, núm. 1*) en acorde, sería imposible, pues nos harían falta dos dedos más en la mano izquierda, por este motivo empleamos la *ceja*, y así con un solo dedo pisamos, si es posible, las seis cuerdas aun tiempo (núm. 2). En el núm. 3, si en vez de sexta en el quinto traste pusiera un cero (cero significa que aquella cuerda se suena al aire) y con la quinta cuerda se hiciere lo mismo, resultaría la verdadera media *ceja* sin molestia alguna.



Ejemplo núm. 80.

Practique el principiante todas estas cosas hasta hacerse cargo de ellas y no pase adelante, con el fin de que no tenga confusión alguna: modo de aprenderlo bien. Procure pisar á un tiempo todas las notas del núm. 1, como verá que le es imposible ponga la *ceja* en el quinto traste y al mismo tiempo repare que lo que antes era sexta cuerda en el quinto ahora resulta al aire, y lo que era quinta cuerda en el séptimo ahora resulta en el segundo, etc. Esto es: que se cuentan los trastes desde donde está el dedo formando *ceja*.

154. Si en un compás, en vez de una sola raya curva que divida una parte de compás se encuentran dos rayas seguidas, quiere decir que la nota ó notas que separan vale dos partes del compás.

En el núm. 1 vemos lo que acabamos de decir, mas si no hubiese ninguna raya, es que vale el compás entero número 2. Se observará que las dos notas primeras del número 1 valen dos tiempos de los tres que vale el compás y las tres del número 2 valen el compás entero (*ejemplo núm. 81*).

155. Aconsejo al que haya de tocar por este Método por cifra que lea todo lo que en él va puesto referente á los armónicos, arrastres, ligados, etc., etc., y todo aquello que crea puede serle útil, pues de lo contrario muchas cosas no las comprenderá bien, y si no las pongo en este lugar es por no repetir lo mismo que llevo dicho en la primera parte.



Ejemplo núm. 81.

## CAPITULO II

### *Historieta del flamenco.*

156. Para que todo lo concerniente á lo flamenco pueda leerse de una vez, procuraré ponerlo todo seguido. También haré una relación, lo más sucinta posible, con el objeto de no distraer la atención del lector en asuntos que no conducirían á un fin práctico.

157. En la tercera parte de este Método van los acompañamientos de los cantos y algunos de los bailes de palillos, limitándome, en esta segunda parte, á poner algunos cantares y hacer un poco de historieta del flamenco.

158. ¿De dónde proviene el flamenco? Algo difícil es contestar á este particular; sin embargo, emito mi opinión en la precedente pregunta. Flamenco, según el diccionario de la lengua castellana, es la persona que proviene de Flandes, y ese nombre se han aplicado los gitanos, porque entre ellos es de muy mal efecto llamarse de la forma anterior, denominándose con los de Flamenco ó Serrano. También esa palabra es apropiada para aquellos individuos chulescos ó mujeres de buena presencia; y aunque se deriva de Andalucía, hoy casi se emplea en toda España, y sobre todo en la capital. La mayoría de los cantes andaluces eran de los gitanos y poco de los payos (como ellos llaman al que no lo es), prevaleciendo entre ellos exclusivamente esos aires desde muy antiguo, y hoy en día los adoptan los payos, habiéndoseles olvidado por completo á los gitanos.

Por las razones expuestas, creo que el *Flamenco* debe provenir de los dichos gitanos, siendo de difícil contestación la pregunta siguiente: ¿Quién legó esos cantes á los gitanos? Y aquí la dificultad; pero yo tengo algo que contar y es muy fácil que dé alguna luz sobre el asunto.

159. Si no recuerdo mal, por los años 1881 á 1882 tocaba un servidor la guitarra en un café muy pequeño que había en la plaza de la Cebada (llamábase café de Naranjeros), y por esa época vino á Madrid una embajada mora, y alguno de los sujetos que la formaban se personaron una noche en dicho café, donde cantaba también y á la perfección, sobre todo las siguirillas y martinetes, un muchacho de Jerez. Uno de los individuos moros, que hablaba bien el español, en uno de los entre actos llamóme, y después de hablar de varias cosas, me dijo: ¿Cómo se llama lo que acaba de cantar ese joven? Contestéle que siguirillas gitanas, y él entonces me dijo que en su país se cantaba lo mismo, ó sea la música (porque la letra, como se comprenderá, sería en su idioma); y, en efecto, en su lenguaje se puso á cantar, y quitada la letra, la música era igual. ¿Es que durante su estancia en España dejaron esos aires ó se los



llevaron? Creo lo primero, pues no solamente se reduce á las siguirillas, sino á otros cantes los que son suyos, como ya tendremos ocasión de ver.

160. Ahora en la Exposición de París de 1900 he tenido ocasión de ver infinidad de moros y moras cantando y bailando. Sus canciones, ó sea la música, sino igual, tenía un ritmo muy parecido al flamenco y sus bailes lo mismo; ahora que en esto no hay la esbeltez ni la gracia española.

## CAPÍTULO III

### *De los cantes flamencos.*

161. Hablemos algo de los cantes que están clasificados como flamenco y de su ejecución, aunque algunos, tomados ó conocidos como tales, se despegan de él.

162. MALAGUEÑAS.—El principiante, al ejecutar la malagueña, debe procurar de no marcar ese ritmo que estamos acostumbrados á oír en las orquestas y bandas militares, las que acentúan demasiado la primera parte de cada compás, pues esto da un carácter especial á la malagueña, el cual difiere bastante á como se toca en la guitarra. La malagueña, aunque se canta en toda España (y en particular en la región andaluza), es exclusivamente de Málaga, pues el ritmo y la cadencia sin afectación que allí le dan no se oye en ninguna otra parte.

163. FANDANGO.—Con éste pasa lo mismo que con la malagueña; pero la parte donde mejor se canta es por la provincia de Córdoba, teniendo fama el *fundanguillo de Lucena*, pueblo de esta provincia.

164. LAS BANDOLAS.—Muy parecido al *fundango*.

165. LA GRANADINA.—Donde mejor se canta es en Granada, aunque hoy los cantadores que se dedican á estos cantes la han adornado tanto, que resultan preciosas, y sobre todo, cantadas por el sin rival don Antonio Chacón.

166. SEVILLANAS.—Como las anteriores, exclusivas de su provincia (Sevilla); de aquí nacen todas las que se cantan y bailan.

167. JABERAS.—Es una especie de granadina, sólo que es mucho más cadenciosa. Se canta muy despacio y tiene el mismo acompañamiento que la malagueña. Cuentan que la autora de este cante fué una mujer que vendía habas (jabas), de donde proviene su nombre.

La *jabera* tiene su *mucho*, ó sea su complemento, al que los inteligentes dan el nombre de *Rondeñas del Negro*.

168. GUAJIRAS.—Este cante no debía estar clasificado como flamenco, pues su ritmo difiere bastante de él. Este cante es cubano, sólo que aquí se le adorna en otra forma, pero á veces con tal mal gusto, que á los hijos de aquel país les costaría mucho trabajo reconocerlo. Su *aire* en Cuba es mucho más vivo á como lo ejecutamos en España.

169. ALEGRÍA.—Es cante y baile que se le conoce con varios nombres. Unos llaman *Juguettillo*, otros *La Rosa* y otros *El Agua*. Donde más se canta y baila es en las provincias de Sevilla y Cádiz.

Hace algunos años las *Alegrías*, cuando se tocaban y bailaban, llevaban un *aire* muy diferente al de hoy. Antes era casi un *andante* y hoy es *prestisimo*, si se puede. Antiguamente la bailadora ó bailador no hacía variación (falseta), y hoy sí la hace.

170. PETENERA.—Este cante también proviene de una mujer, según dicen, á la que apellidaban así; pero no cabe duda que su origen es el *patio moruno*, cante y toque antiquísimo, como lo es también el *Punto de la Habana*. Se ha cantado también una petenera llamada *Bola del Fillo*.

171. LA GELIANA.—Cante por *alegría* muy bonito, el que no cabe duda es moro. Este cuentan que lo trajo á España un evadido de Ceuta y renegado por último, y al volver á España encontró á su mujer casada con otro, y en una fiesta cantó cantares á los cuales pusieron este nombre.

172. EL SOLDADITO Y EL MURABÁ.—Lo mismo que el anterior, tienen su origen moro.

173. CARACOLAS.—Otro cante por *alegría*, mas su corte difiere mucho del de los anteriores. Este seguramente no es moro. Y, por último, hay *La Romera*, *Cante de Blas Barea* é infinidad de ellos difícil de enumerar.

174. TANGO.—Como la *guajira*, es seguramente cubano, sólo que en Cádiz siempre han tenido mucha gracia para el arreglo, y en ello casi siempre ha ido ganando, menos ahora que lo que se canta de todo tiene menos de tango.

175. ZAPATEADO.—Este es un baile que no tiene cante cuando se ejecuta, aunque muy bien se podía cantar, pues existen canciones que se adaptan bien á él.

176. POLO DEL FILLO.—Este cante es bastante difícil de cantar y tocar, pues requiere en él que acompañe mucha práctica para dar los cambios á tiempo. Es fijo y tiene sus tiempos marcados. Después de terminado el *Polo* se canta una *Soleá*. Tiene *introducción* y *mucho*.

177. CAÑA DEL FILLO.—También es fija en sus tiempos y difícil de cantar y tocar.

178. POLO DE CRISTÓBAL TOBALO.—Como los anteriores, fijo. Tiene la misma introducción que el *Polo del Fillo*.

179. CAÑA DE CURRO PAULA.—A ésta todo el mundo ha dado en llamarla *Caña del Granadino*, mas no es así, su autor es *Curro*. Es libre al cantar, de modo que, según las facultades del cantador, así pueden durar los tiempos. Por lo tanto, el oficio del que acompaña no es otro que tener el oído muy atento á los cambios de tono, y por aquello de ser libre es mucho más difícil que los cantes anteriores.

180. MARTINETES.—Los cantan sin acompañamiento de guitarra, y es uso que los que los cantan siempre piden mucho silencio. Es factible de acompañamiento, pues tiene música y compás determinados. Hay también *Las Carceleras*, cante de funciones de bandidos y de presos.

181. TOXÁS Y LIVIANAS.—Cante exclusivo de los gitanos. No se acompaña con ningún instrumento.

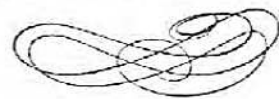
Según tradición entre ellos, las treinta y tres coplas de que se componen quiere decir los años que tenía *Jesús* á la hora de su muerte.

Este cante es muy poco conocido y pocos los que lo cantan, y menos quien conozca todas las treinta y tres coplas, pues el que más alcanzará será á una docena.

182. SERRANAS.—Cante que se acompaña igual que las *siguirillos*, mas es cante que no tiene el corte tan flamenco como éstas.

183. SOLEARES.—Este cante y toque es muy bonito y estoy casi persuadido que es la matriz de infinidad de cantes flamencos, pues sus cantares se adaptan á casi todos ellos. Hay mucha variación tanto en la música como en los cantares, y es cante de casi toda Andalucía, mientras hay otros que están encerrados en más limitado círculo. El principiante debe procurar que la tercera parte de un compás sí y otro no darle acento bastante, pues esto da carácter al ritmo.

184. SIGUIRILLAS GITANAS.—He dejado este cante para lo último como más difícil por su medida. Es un compás tan extraño para el que no esté acostumbrado á oírlo mucho, que seguramente le costaría gran trabajo medirlo bien al que por primera vez lo intente. Procure el principiante á la primera nota de cada compás de compasillo darle bastante valor y acentuarla bien, pues de esto depende su buen ritmo.





Hasta hoy el compás de éstas creo que estaba por determinar, y confieso ingenuamente que para hacerlo como lo hago me ha costado bastante trabajo; mas todo lo doy por bien empleado si he conseguido lo que deseaba. Es difícil de cantarlas bien. Por las provincias de Cádiz y Sevilla es donde mejor se cantan. Hay *siguiriillas naturales*, de *cambio* y las de *Lizaro Quintana*, y además hay infinidad de clases, porque los autores han sido muchos, como las del *Fillo*, del *Nitri*, del *gran Silerio*, etc., etc.

## CAPÍTULO IV

### *De los cantares.*

185. Pondré algunos cantares para que el principiante pueda con ellos irse ensayando en los acompañamientos; donde vea esta señal  $\hat{\sim}$  es que varía la posición.

186. Los cantares los pondré tal como los pronuncian los verdaderos flamencos.

#### SOLEÁ

No le pegue usté a mi pare,  
no le pegue usté a mi pare,  
que jun probésito biejo  
que ne se mete con naiden,  
que jun probésito biejo  
que ne se mete con naiden.

#### MALAGUEÑA

Soy malagueño natibo,  
soy malagueño natibo  
der barrio la Triniá,  
etoy queriendo una nina,  
José (1), ma bale cayá,  
soy malagueño natibo.

#### GRANADINA

En la torre é la belá,  
en la torre é la belá  
hay una campana é pláta,  
cuando suenan su metale  
isen que biba Granada  
con toito su jarrabale.

#### FANDANGO

Yo me metí en una güerta,  
yo me metí en una güerta  
á comerme una mansana,  
y me cojio el ortelano  
comiendome ala ortelana,  
yo me metí en una güerta.

#### JABERA

Yo no sé que la daito,  
yo no sé que la daito  
esta serrana á mi cuerpo,  
que jago por orbiarla  
y ma presente la tengo,  
yo no sé que la daito.

#### PETENERA

Si Dios me diera á mi er mandó,  
si Dios me diera á mi er mando  
como se lo dió á la muerte,  
quitara yo deste mundo,  
nina é mi corasón,  
quitara yo deste mundo  
á quien me quita er quererte,  
si Dios me diera á mi er mando  
como se lo dió á la muerte.

(1) Jesús.



## SEVILLANA

La macarena, morena,  
 la macarena,  
 la macarena  
 toitos disen que muera, niña,  
 la macarena;  
 toitos disen que muera, morena,  
 la macarena,  
 la macarena,  
 y yo solito igo, niña,  
 biba y no muera,  
 y yo solito igo, morena,  
 biba y no muera.  
 A les tribiyo,  
 una purga sartando niña  
 rompió un lebríyo,  
 la tinaja de la güa morena  
 y er cantariyo.

## TANGO

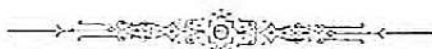
Para dominá un queré,  
 para dominá un queré  
 yo é mandaito asé un freno,  
 yo é mandaito asé un freno: *(se repite)*  
 para dominá un queré,  
 para dominá un queré,  
 para dominá un queré,  
 y no en contraíto un maestro  
 que me lo sepa jase.

Sentraña mía  
 que bien te quiero,  
 que por tu causa me yeban  
 á peleá con los negro,  
 que por tu causa me yeban  
 á peleá con los negro.

## SERRANA

Muere de selo,  
 muere de selo,  
 muere de selo  
 er leon en su cueba,  
 er leon en su cueba  
 muere de selo;  
 muere de selo;  
 muere de selo,  
 en ber á su leona,  
 en ber á su leona  
 en braso ajeno,  
 á..... á..... á..... ¡ay!  
 en braso ajeno,  
 ¡Ay! probesito,  
 ¡ay! probesito,  
 tambien de selo mueren,  
 tambien de selo mueren  
 la nimalito,  
 á..... á..... á..... ¡ay!  
 la nimalito.

No pongo coplas modernas por resultar más adecuadas á los cantares las antiguas, y el no poner nada de *siguirillas*, *polos* y *cañas*, es porque serían interminables á causa de sus innumerables ¡ay!



## 2.<sup>EME</sup> SECTION

Signes pour le "rasgueado."

### CHAPÎTRE I

187. Pour mieux faire comprendre une infinité de noms inconnus de beaucoup de monde, j'emploierai des abréviations qui viendront aider les noms des *rasgueados*.

188. Il y a un *rasgueado* que nous appellerons *graneado*, qui s'exécute comme suit: la main droite un peu courbée en dedans (fig. 5), les doigts unis et presque droits, on commence à passer sur les cordes tous les doigts, l'un après l'autre, d'abord le petit doigt, puis ensuite les autres jusqu'à l'index. On commencera par la sixième corde pour terminer à la première: faisant en sorte que les sons soient clairement entendus dans ce parcours: c'est-à-dire, que les doigts devront aller suffisamment séparés afin que l'on entende distinctement ce que produira chacun d'eux.

L'abréviation de ce *rasgueado* est *Gr* mis au dessus des notes (exemple 82).

189. Ainsi donc, le *rasgueado graneado* à la mesure de  $\frac{3}{4}$  s'exécute par trois mouvements de la main et chaque *rasgueado* complet est l'équivalent d'une mesure; s'il était en  $\frac{2}{4}$  ils'exécuterait par deux mouvements.

Par conséquent, pour écrire le *rasgueado* avec une véritable précision, il faudrait une portée entière pour chaque mesure. Prenons, par exemple, le même que nous avons fait: comme chaque doigt, en faisant le parcours, le fait en donnant six notes, multipliant celles-ci par quatre, qui

## SEGUNDA SECCIÓN

Signos para el rasgueado.

### CAPÍTULO PRIMERO

187. Para mejor entender una infinidad de nombres desconocidos para muchos, me valdré de abreviaturas que facilitarán los nombres de los *rasgueados*.

188. Hay *rasgueado* que llamaremos *graneado*, el cual se ejecuta como sigue: la mano derecha un poco encorvada hacia dentro (fig. 5.<sup>a</sup>), los dedos juntos y casi rectos, y empezando con el dedo meñique, siguiéndole el anular, medio é índice, se pasarán uno tras otro por las cuerdas, empezando por la sexta y concluyendo por la primera, haciendo de manera que en ese recorrido se oigan los sonidos claros: esto es, que los dedos vayan lo suficientemente separados para que se oigan con claridad los sonidos producidos por cada uno de ellos.

La abreviatura de este *rasgueado* será *Gr* puesto encima de las notas que corresponda (ejemplo 82).

189. Como se ve, el *rasgueado graneado* en compás de  $\frac{3}{4}$  se ejecuta con tres movimientos de la mano, y cada *rasgueado* completo vale un compás, y si fuesen en  $\frac{2}{4}$  serían dos movimientos, etc., etc.

Ahora bien; para escribir el *rasgueado* con verdadera precisión, sería necesario un pentágrama entero para cada compás. Pongamos por ejemplo este mismo que hemos hecho: como cada dedo al hacer el recorrido lo hace dando seis notas, multiplicándolas por cuatro, que son los dedos, resultarían que á cada

Exemple n.º 82.

Ejemplo núm. 82.



sont les doigts, il résulterait vingt-quatre notes pour chaque mesure. Mais, ayant dit dans la première partie de cette Méthode que la plus grande quantité de notes qui entrent dans une partie de la mesure sont seize, il faudrait le classer comme valeurs irrégulières. Avec ce qui est dit et afin d'abrégier, j'écrirai le plus simplement possible; me servant de quelques légères explications et d'exemples pour me faire mieux comprendre.

190. Ordinairement, pour jouer un morceau du genre andalou, on commence presque toujours *rasgueando*; je me servirai donc du mot abrégé *RAS*, qui signifie *rasgueando* et du mot *FIN* à la fin du *rasgueado*.

#### "Rasgueado.. sec.

191. Il est ainsi appelé parce qu'il produit en l'exécutant, un effet différent au *graneado*; car, dans celui-ci toutes les cordes produisent des vibrations en même temps. Dans l'autre non. Son exécution est comme suit: La main droite à la hauteur du cerceau de la guitare; les doigts unis et légèrement (fig. 6) courbés, et dans cette position, laisser tomber la main sur les cordes (comme si la main était endormie) sans la contenir jusqu'à tant qu'elle ait passé sur toutes les cordes (fig. 7) afin que les vibrations ne soient pas étouffées. Son abréviation est *S-b* (exemple 82).

192. La série de points qui suivent après l'abréviation signifient qu'on répète la même chose jusqu'à leur terminaison.

193. Il y a une manière de passer l'index sur les cordes, qui consiste à passer ce doigt sur celles-ci, le plus légèrement possible, en commençant par la première jusqu'à la quatrième, afin que son effet soit pareil à un *rasgueado* sec; mais, au lieu de le faire avec toute la main en descendant on le fait avec l'index seulement et en montant.

Ainsi qu'on le verra, on s'en sert beaucoup dans le *flamenco*; car, en plus de l'employer dans

tiempo del compás le pertenecerían veinticuatro notas, y como he dicho en la primera parte de este Método que la mayor cantidad de notas que entran en una parte de compás son diez y seis, había que clasificarlo como valores irregulares. Con lo anteriormente dicho y con objeto de abreviar, escribiré lo más sencillo posible, valiéndome de ligeras explicaciones y ejemplos para su mejor comprensión.

190. Como al tocar algo del género andaluz, es muy extraño no empezar *rasgueando*, para mayor brevedad, siempre pondré *RAS* en esta forma, que quiere decir *rasgueando* y *FIN* al terminar el *rasgueo*.

#### Rasgueado seco.

191. Llámase así porque, al hacerlo, produce un efecto diferente al *graneado*, pues en éste vibran todas las cuerdas al mismo tiempo, mientras que en el otro no. La forma de ejecutarlo es como sigue: se pone la mano derecha á la altura del aro (fig. 6.<sup>a</sup>) de la guitarra, los dedos juntos y ligeramente encorvados, y en esta posición se deja caer la mano encima de las cuerdas (como si dijéramos á mano muerta) y procurando no sujetarla por lo menos hasta haber pasado por encima de todas (fig. 7.<sup>a</sup>) y no antes, con el fin de no ahogar las vibraciones. Su abreviatura *S-b* (ejemplo 82).

192. La serie de puntitos que siguen á la abreviatura quiere decir que se hace igual hasta donde terminan.

193. Hay una forma de dar con el índice á las cuerdas, que consiste en pasar aquél por éstas, empezando por la primera hasta la cuarta, y al pasarlo procurar que sea todo lo más ligero posible, con el fin de que su efecto sea igual á un *rasgueado* seco, sólo que en vez de hacerlo con toda la mano y bajando, se hace con este dedo solo y subiendo. Esto es muy usado en el *flamenco*, como ya se verá, porque además de servir en el *rasgueado*, sirve también

Ejemplo n.º 82.



Ejemplo num. 83.



le *rasgueado*, on s'en sert aussi dans les variations. Son abréviation est (exemple 84).

cuando se están haciendo variaciones. Su abreviatura es (ejemplo 84).

### Pichenette.

191. C'est une espèce de coup donné avec le doigt du milieu. On prend ce doigt avec le pouce, (fig. 8) et on le lance avec la force que l'on croira nécessaire, faisant en sorte de frapper au milieu des cordes afin de faire sonner la cinquième, la quatrième et la troisième. La main se place à une certaine distance de la couverture de la guitare pour ne pas amortir les sons. La place la plus indiquée pour donner la pichenette est trois centimètres en dessous de la bouche de la guitare. Son abréviation est *Chor* (exemple 85).

Exemple n.º 84



Ejemplo núm. 84.

### Chorlitzo.

194. Es una especie de golpe dado con el dedo medio. Se coge este dedo con el pulgar (fig. 8.ª) y se des-  
pide con la fuerza que uno crea conveniente, procu-

rando dar en medio de las cuerdas á fin de que suenen la quinta, cuarta y tercera; la mano se coloca despegada de la tapa con objeto de que no se amortigüen los sonidos y el sitio más adecuado para darlo es unos tres centímetros por debajo de la boca de la guitarra. Su abreviatura será *Chor* (ejemplo 85).

### «Rasgueado» double.

195. On appelle ainsi un *rasgueado* qui, tant qu'il dure, fait entendre continuellement des sons. La main se place de la même manière que pour le *grancado* et une fois que les quatre doigts ont parcouru les six cordes, aussitôt après la sortie de l'index, lorsque le pouce (fig. 9) entre à son tour sur les cordes, en commençant par la première jusqu'à la sixième, et celle-ci touchée, on fait un autre mouvement en descendant. Ces trois mouvements ont la durée d'une mesure de  $\frac{3}{4}$ . On comprendra que la manière de donner le coup avec le pouce en commençant par la première corde, ne peut se faire qu'avec l'ongle: c'est-à-dire, de même que fait un pianiste avec le pouce pour exécuter rapidement une chromatique. Son abréviation est *Gr.-d* (exemple 86).

Exemple n.º 85.



Ejemplo núm. 85.

### Rasgueado doble.

195. Se llama así á un *rasgueado* en el cual, mientras dura, no para de oírse sonidos; se coloca la mano lo mismo que para el *grancado*, y una vez

que han recorrido los cuatro dedos las seis cuerdas, no bien acaba de salir el dedo índice, cuando el pulgar (fig. 9.ª) entra dando á las cuerdas, empezando por la primera hasta llegar á la sexta, y no bien termina de dar á ésta cuando se hace otro movimiento bajando. Estos tres movimientos tienen la duración de un compás de  $\frac{3}{4}$ , y, como se comprenderá, la forma de dar con el pulgar empezando por la primera, no puede ser otra que

por la parte de la uña, esto es, como haría un aprendiz á pianista para hacer una escala rápida que se vale del pulgar. Su abreviatura es *Gr.-d* (ejemplo 86).

Exemple n.º 86.



Ejemplo núm. 86.

### Coup.

195. Le coup fait aussi partie du *rasgueado* et son exécution paraît très-simple; mais dans la pratique il est un peu difficile.

Pour l'exécuter, on tiendra la main droite (figure 10) en l'air à une distance de trois à quatre centimètres au dessus des cordes, l'index plié par sa seconde phalange et de cette façon, laisser tomber la main vers la couverture de la guitare, faisant en sorte que le doigt du milieu et l'annulaire, en frappant sur la couverture, le fasse avec les bouts des doigts; et au même moment que les autres produisent le coup, ou pour mieux dire en même temps, l'index perd la position qu'il a, car il reste droit (fig.<sup>e</sup> 11) en passant par dessus la quatrième, la troisième, la seconde et la première cordes. C'est-à-dire, qu'il doit produire un son pareil à celui que fait un *rasgueado* sec, mais avec moins de force. L'effet que produit le coup quand il est bien fait, est assez agréable. De plus, il ne va presque jamais seul; il va toujours combiné avec un autre ou avec plusieurs. Son abréviation est *Gol* (exemple 87).

Ejemplo n.º 87.



Ejemplo n.º 87.



### Pichenette double.

197. Son exécution est aussi un peu difficile, et on doit l'exécuter comme suit: la main droite fermée, mettant le pouce de façon à assujettir les autres doigts, comme si on avait quelque chose dans la main (fig.<sup>e</sup> 12). Une fois la main dans cette position, on la porte vers la douzième touche et là, à une hauteur de deux ou trois centimètres (figure 13) on commence, par laisser échapper les doigts, un par un, le plus rapidement possible, en commençant par le petit doigt et faisant en sorte que la main descende en même temps vers le pont de la guitare. Ce *rasgueado* complet se compose de trois fois la même opération et il porte, en lui-même, une mesure de  $\frac{3}{4}$ . — On les fait aussi très-doubles et alors les mesures peuvent

### Golpe.

196. Este entra también en la clasificación de *rasgueado*, y cuando se ejecuta parece muy sencillo, mas en la práctica es algo dificultoso.

Para ejecutarlo, se pondrá la mano derecha (figura 10.<sup>a</sup>) elevada de las cuerdas como unos tres ó cuatro centímetros, dóblese el índice por su segunda falange, y en esta forma se dejará caer la mano hacia la tapa, procurando que el dedo medio y el anular, al dar en dicha tapa, lo efectúen con las yemas de los dedos, y el índice en el momento que los otros producen el golpe, más bien dicho al mismo tiempo, pierde la posición que lleva, pues pasando por encima de la cuarta, tercera, segunda y primera, queda recto (figura 11.<sup>a</sup>), esto es, que ha de producir un sonido igual al que produce un *rasgueado* seco, sólo que con menos potencia. El efecto que produce el golpe, una vez bien hecho, es bastante agradable; además, casi nunca va solo, siempre va combinado con otro ó otros. Su abreviatura será *Gol* (ejemplo 87).

### Chorlitzo doble.

197. Es también algo difícil de ejecutar; la forma es como sigue: se cierra la mano derecha y el pulgar se pone de modo que sujete á los demás dedos, lo mismo que si tuviera uno algo metido en la mano y aprieta para que no se lo arrebatien (figura 12.<sup>a</sup>). Una vez puesta la mano en esta posición se lleva hacia el traste doce, y allí, con la mano elevada unos dos ó tres centímetros (figura 13.<sup>a</sup>), se empieza por ir soltando dedo por dedo, lo más rápidamente posible, comenzando por el meñique, y procurando que la mano al mismo tiempo vaya bajando hacia el puente, advirtiéndose que este *rasgueado* completo se compone de tres veces la misma operación y él de por sí llena un compás de  $\frac{3}{4}$ .





durer tout le temps que l'on veut; ajoutant, qu'aussitôt que le petit doigt, c'est-à-dire l'index, est sorti, il faut fermer immédiatement la main pour continuer les mouvements successifs.—Pour obtenir le meilleur effet, on doit faire sonner les sixième, cinquième et quatrième cordes. Son abréviation est *Chor-d* (ejemplo 88).

Ainsi qu'on le voit, le dernier accord est d'une plus grande durée que les autres; ce qui donne lieu à ce que la main remonte à sa place.

198. Il n'y a pas d'autres *rasgueados* connus. Il faut avoir grand soin de les combiner entre eux. On les entend bien des fois et ils résultent d'une autre classe. Ce n'est pas ainsi. C'est que quand la main droite a obtenu une grande exécution, on arrive à faire des *rasgueados* doubles ou triples. Il convient de commencer par le plus simple, c'est-à-dire le *seco*, en montant et en descendant; et ne passer outre tant qu'il ne soit pas bien dominé. Ensuite, on passe à la pichenette simple, *grancado*, *rasgueado* double, et pichenette double; puis en dernier lieu au coup.

Ejemplo n.º 88.



Ejemplo n.º 88.

Se hacen también muy dobles y entonces pueden durar los compases que uno desee, observando que una vez salido el último dedo, ó sea el índice, es preciso cerrar inmediatamente la mano para continuar los movimientos sucesivos. Las cuerdas que se suelen sonar, y es donde resulta de mejor efecto, son la sexta, quinta y cuarta. Su abreviatura es *Chor-d* (ejemplo 88).

Como se ve, el último acorde es de mucha más duración que los demás; esto da lugar á que la mano vuelva á subir á su sitio.

198. Todos estos son los *rasgueados* conocidos. De la buena combinación entre

ellos hay que tener mucho cuidado; estos mismos se oyen muchas veces y parecen de otra clase, mas no es así, motivado á que una vez la mano derecha adquiriera mucha ejecución, llegan á hacerse los *rasgueados* dobles ó triples. Conviene empezar por el más sencillo, ó sea el *seco*, subiendo y bajando y no pasar á otro mientras no esté bien dominado. Luego al *chorlo sencillo*, *grancado*, *rasgueado* doble, *chorlo* doble y, por último, al *golpe*.

## CHAPITRE II

### Combinaison des *rasgueados*.

199. Je dirai quelque chose au sujet de la combinaison des *rasgueados*, après qu'ils soient bien appris, un par un, comme il a été dit précédemment.

Supposons toujours une mesure de  $\frac{3}{4}$  qui est la plus en usage dans le flamenco. Dans cette mesure, on peut faire tous les *rasgueados* simples, doubles ou bien combinés avec d'autres. En premier lieu, deux *rasgueados secs* en descendant et un *chorlo* simple font une mesure; en la répétant plusieurs fois de suite, les unes dans la position de mi majeur et les autres en la mineur il résulte le *rasgueado* simple des *Soleares*. Pour le faire

## CAPÍTULO II

### Combinación de los *rasgueados*.

199. Voy á decir algo sobre la forma de combinar los *rasgueados*, una vez bien aprendidos, uno por uno, en la forma expuesta anteriormente.

Supongamos siempre un compás de  $\frac{3}{4}$ , que es el más usado en el flamenco; dentro de este compás se pueden hacer todos los *rasgueados* sencillos, dobles ó bien combinados con otros. Primero dos *rasgueados secs* bajando y un *chorlo sencillo* componen un compás, y repitiendo éste varias veces seguidas, unas en la posición de *Mi* mayor y otras en *La* menor, resultará el *rasgueado* sencillo de las *soleares*; mas queremos hacerlo algo

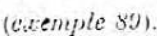
plus double, on fait alors une mesure et la suivante.

Dans la première partie de la mesure, on introduit un *rasgado* sec en descendant et un autre en montant. Dans la seconde partie, on fait la même chose; dans la troisième, un seul en descendant; ayant ainsi trois combinaisons.

Voici un autre: une mesure avec deux *rasgueados* secs et un *chorlo*, et l'autre plein avec un *rasgueado* double et continuer ainsi plusieurs fois. Encore un autre: une mesure avec trois secs, celle qui suit avec *chorlos* doubles et la troisième et quatrième suivies avec *chorlos* doubles. Cet air a beaucoup de mouvement et de bon effet. Les entrées pour les *rasgueados* se font toujours avec le *graneado*.

Le coup se combine aussi avec d'autres coups de la manière suivante: coup sec en montant et coup sec en descendant, et s'il s'agit de la mesure de  $\frac{3}{4}$  deux coups d'abord et un sec après en montant et un autre en descendant.

200. Avec ces légères explications, l'élève peut faire des combinaisons avec les *rasgueados*. Pour que la terminaison du *rasgueado* soit plus énergique, on la fait ordinairement avec l'ongle du pouce, qui parcourt depuis la première corde jusqu'à la sixième. On se sert aussi d'un *graneado* ou d'un coup sec en descendant et d'un autre en montant: les deux très-rapides.

Nous mettrons un exemple du pouce, qui est celui dont on se sert le plus. Son abréviation est  (exemple 89).

más doble, pues entonces se hace un compás como llevo dicho y el siguiente. Dentro de la primera parte del compás se pone un *rasgueado seco* bajando y otro subiendo, en la segunda parte lo mismo, mas en la tercera se hará uno solo bajando, teniendo así tres combinaciones. Otro: un compás con dos *secos* y un *chorlo* y el otro lleno con un *rasgueado doble* y seguir así varias veces. Tercero: un compás con tres *secos*, el siguiente con *chorlos dobles* y el tercero y cuarto seguidos con *chorlos dobles*: este aire es muy movido y de buen efecto. Las entradas para los *rasgueados* siempre suelen hacerse con el *graneado*.

El *golpe* se combina también con otros y en la forma siguiente:


Golpe seco subiendo y seco bajando, y si es en el compás de  $\frac{2}{4}$ , dos golpes primero, luego uno seco subiendo y otro bajando.

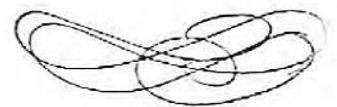
Con estas pequeñas explicaciones ya puede el principiante hacer combinaciones con los *rasgueados*.

Ejemplo n.º 89.



Ejemplo n.º 89.

200. La terminación del *rasgueado*, para que sea más enérgica, suele hacerse con la uña del pulgar, corriéndola desde la primera a la sexta, y también con un *graneado* ó con un *seco* bajando y otro subiendo, los dos muy rápidos. Pondremos un ejemplo del pulgar por ser el más usado. Su abreviatura será  (ejemplo 89).



## SECCION TERCERA

### CAPITULO PRIMERO

#### *De varios particulares.*

201. La clasificación de los *Aires andaluces* he creído conveniente ponerlos por orden, no de ejecución, sino de medida, ó sea lo que más cuesta darle compás y aire, esto es: primero *Malagueñas*, segundo *Granadinas*, tercero *Tangos*, cuarto *Guajiras*, quinto *Soleares*, sexto *Alegrías* y séptimo *Siguirillas*. Esto lo hago del mismo modo en el flamenco fácil como en el más difícil.

202. Mi idea al dividir en dos partes, una sencilla y otra más difícil lo concerniente al flamenco ha sido con objeto de que el principiante vaya poco á poco dominando y cogiendo el compás y aire de lo más sencillo, y así, al llegar á lo más difícil, ya no es cuestión nada más que de tener ejecución, pues lo principal se ha podido zanjar.

203. Todas las observaciones hechas para el flamenco fácil encajan bien para el más difícil. Hagamos una pregunta: ¿Es verdad ó no que el flamenco cuanto más se armonice pierde más su caracter? En esto hay algo de razón para los que tal dicen, pero si el que lo toca posee una brillante ejecución y lo domina, no solo no le quita caracter sino que le engrandece.

204. Una vez dicho todo lo anterior, solo me resta indicar algunas particularidades de estos aires. Siempre han creído que el flamenco no está sujeto á regla fija, que se toca á capricho, más desde el momento que demuestro que entra en música y tiene compás exacto, lo creo sujeto á todas las reglas de la misma, igual que cualquier otra obra, sea de la índole que quiera. Verdad es que debido á su ritmo extraño y libertad en la formación de sus acordes, se presta mucho á la fantasía del que ejecuta, más esto quiere decir que en este género se permiten y hasta *dicen* ó suenan bien ciertas libertades en la combinación de acordes que en obras de otra naturaleza estarían muy mal vistas.

205. Con lo dicho en el párrafo anterior y con que el que haya de interpretar este Método procure medir lo mejor posible lo que hay escrito sobre ello, es lo suficiente para aproximarse á su verdadero ritmo.

206. Sucede con el flamenco lo mismo que con los concertistas y directores de orquesta. Se oye interpretar á diez de los primeros una misma obra y cada uno da el colorido que cree conveniente según sus facultades materiales y morales, y de los Directores no digo nada, cansados estamos de oír decir: Fulano, qué grán Director es, qué colorido, qué matices hace dar á tal ó cual parte de una obra, etc.

Esto quiere decir que las mismas variaciones de flamenco, hechas por diferentes ejecutantes, cada una lleva el sello que las imprime el que las está ejecutando.

207. Muchas veces en mi vida he sido preguntado por los aficionados en qué consistía la formación de una variación para que no sobre ni falte. Nunca mejor ocasión que esta para explicarlo. Procedamos por orden.

La *Malagueña* y la *Granadina*, una expresión (expresión en música son ocho compases) ó sea una

pequeña variación puede ser de tres compases, más si queremos alargar esta misma variación hay que agregar cuatro compases más, y así sucesivamente de cuatro en cuatro.

Explicaré el por qué del aumento de cuatro en cuatro. En la *Granadina*, para llevar bien el compás, es preciso dar dos de ellos seguidos en *si* y otros dos en *do*, volviendo otra vez á *si*, etc., etc. Si empezáramos la variación, al mismo tiempo que el primer compás que se da en *si*, entónces la primera expresión en vez de tres compases tendría cuatro, que sumados con los otros cuatro de la segunda expresión serían ocho compases, más como la variación no empieza en ese primer compás si no en el segundo, de ahí resulta que la primera expresión no tiene más que tres compases, que sumados con los cuatro de la segunda hacen siete.

De modo que una variación de *Malagueña* ó *Granadina* puede tener tres, siete, once ó quince compases, pero nunca cuatro, ocho, doce, dieciseis, etc.

208. De *Tangos*, *Guajiras*, *Soleares*, *Alegrías* y *Sigurillas* la variación menor no puede tener menos de tres compases y para ir agrandándola es preciso aumentarla de dos en dos, ó sea: tres, cinco, siete, nueve, etc., etc.

209. Sexta en *Re* quiere decir que para templar esa cuerda en este tono se pondrá al unísono con la cuarta cuerda al aire y lo mismo sucede cuando se dice quinta en *sol*, etc., etc.

210. El principiante debe aprender bien todos los paseos y rasgueados de todas las piezas, hasta saberlos bien de memoria; así, cuando en el transcurso de una pieza encuentre que diga *Paseo* ó *Pase*, no tiene necesidad de volver hojas y de mirar como se hace el rasqueo ó el paseo de aquella pieza, pues estas abreviaturas quieren decir que se hagan el paseo ó el rasqueo que marca el principio de cada pieza.

211. El codo del brazo izquierdo es muy conveniente que vaya siempre lo más unido posible al cuerpo, pues de esta manera se colocará la mano en su debida forma y es casi imposible adquirir vicio alguno y las posiciones que al principio parecieran dificultosas de hacer, se efectuarán con relativa suavidad teniendo la constancia desde un principio de poner el codo como digo (*figura núm. 1*).

212. Sucede al principiante, cuando empieza á templar la guitarra, que no sabe si tiene que subir ó bajar la cuerda que está templando, puesto que su oído no tiene la suficiente practica para saber si está alta ó baja, por cuyo motivo hago la presente aclaración.

Queremos templar la quinta cuerda y para ello es necesario, como ya llevo dicho en los párrafos 123 y 124, pisar la sexta cuerda en el quinto traste ó ir subiendo ó bajando la quinta cuerda hasta parecerla al unísono con la sexta; pero á lo mejor, creído el principiante de que aun sigue baja la quinta, la sigue subiendo hasta que por último esta se rompe. Para saber si está alta no hay más que pisar la sexta cuerda en el sexto traste y si el sonido que produce esta está más al unísono con la quinta que pisada en el quinto traste no cabe duda que está alta y hay que bajarla, más si el sonido es menos unísono hay que subirla.

Para saber si está baja hay que hacer la misma operación, solo que en vez de pisar la sexta cuerda en el quinto ó sexto traste hay que pisar en el cuarto.



# Segunda Parte.

GRANADINAS.

R. MARIN.

Andantino. (♩ = 138.)

**GUIARRA.**

RAS. S-B. Gr.

The first system of guitar notation for 'Granadinas' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and some chords. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with mostly eighth notes and some chords. Above the upper staff, there are markings 'RAS.' and 'S-B. Gr.' with a bracket. Above the lower staff, there are markings 'RAS.' and 'S-B. Gr.' with a bracket. The system ends with a double bar line.

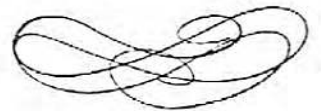
S-B. Gr. S-B. Gr. S-B. Gr. Fin.

The second system of guitar notation continues the piece. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes, and some chords. The lower staff has a bass line with mostly eighth notes and some chords. Above the upper staff, there are markings 'S-B. Gr.' with a bracket. Above the lower staff, there are markings 'S-B. Gr.' with a bracket. The system ends with a double bar line and the word 'Fin.'.

PASEO.

The first system of guitar notation for 'Paseo' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and some chords. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with mostly eighth notes and some chords. Above the upper staff, there is a marking 'PASEO.' with a bracket. Above the lower staff, there is a marking 'PASEO.' with a bracket. The system ends with a double bar line.

The second system of guitar notation for 'Paseo' consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes, and some chords. The lower staff has a bass line with mostly eighth notes and some chords. The system ends with a double bar line.







A musical score for a piece titled "Paseo". The score is written on two staves. The top staff uses a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff uses a bass clef. The music is in 2/4 time. The piece consists of a single melodic line on the top staff and a single bass line on the bottom staff. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests. The bass line consists of a series of chords, mostly dyads, with some triplets. The piece ends with a double bar line and the word "PASEO." written in a box.

*Vivo*

The musical score is written for a piano. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef. The tempo is marked 'Vivo'. The music features a lively melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The left hand uses a pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The right hand features a series of eighth and sixteenth notes, with some triplets and a fermata. The score is divided into measures by bar lines. The first measure of the right hand starts with a piano (p) dynamic. The left hand starts with a bass line of eighth notes. The score ends with a double bar line and repeat dots.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is on the left, featuring a treble and bass staff with a grand staff bracket. The vocal part is on the right, written on a single staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piano accompaniment includes a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line is a single melody. The score is divided into two systems. The first system contains the first two staves of the piano accompaniment and the first staff of the vocal line. The second system contains the next two staves of the piano accompaniment and the second staff of the vocal line. The piano accompaniment includes a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line is a single melody. The score is divided into two systems. The first system contains the first two staves of the piano accompaniment and the first staff of the vocal line. The second system contains the next two staves of the piano accompaniment and the second staff of the vocal line.

[illegible]

# Tango

R. Marin

**GUITARRA.** **Allegro.**

RAS. Gol. S-B. Gol. Gol. S-B. Gol. Gol. S-B. Gol. Gol. S-B. Gol.

Gol. S-B. Gol. Gol. *Fin.* PASEO

Gol. S-B. Gol. Gol. *Fin.* PASEO



A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody is written in eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The accompaniment is written in eighth and sixteenth notes, with some chords indicated by numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. The score is written in ink on a piece of paper with a vertical crease down the middle.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody is written in eighth and sixteenth notes, with some triplets indicated by a '3' over a bracket. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bass line is written in numbers (1-5) and includes some triplets. The music is enclosed in a large bracket on the left side.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a single staff, starting with a triplet of eighth notes. The accompaniment is on a grand staff (treble and bass clefs), with the bass line featuring a triplet of eighth notes. The second system continues the melody and accompaniment, with the melody staff showing a triplet of eighth notes and the bass line showing a triplet of eighth notes. The score concludes with a double bar line and the word 'R.A.S.' written below the staff.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The lower staff is a bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The accompaniment is written in a simplified, rhythmic notation using numbers (0, 1, 2, 3) and dots, indicating fingerings or specific notes. The music is divided into measures by vertical bar lines. The overall style is that of a traditional folk song transcription.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano and voice. The piano part is on the left, featuring a treble and bass clef. The voice part is on the right, featuring a single treble clef. The music is in 2/4 time and G major. The piano part includes a melody with eighth and sixteenth notes, and a bass line with eighth notes. The voice part includes a melody with eighth and sixteenth notes, and a bass line with eighth notes. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The title "The Rose Tree" is written at the top. The lyrics "The Rose Tree" are written below the voice part. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The piano part includes a melody with eighth and sixteenth notes, and a bass line with eighth notes. The voice part includes a melody with eighth and sixteenth notes, and a bass line with eighth notes. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4.



Handwritten musical score for the first system. The treble clef staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes marked "C-5" and a measure with the text "RAS-PAS.". The bass clef staff contains a bass line with a triplet of eighth notes marked "C-5" and a measure with the text "RAS-PAS.". The notation includes various accidentals and fingerings.

Handwritten musical score for the second system. The treble clef staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes marked "C-10" and a measure with the text "RAS-PAS.". The bass clef staff contains a bass line with a triplet of eighth notes marked "C-10" and a measure with the text "RAS-PAS.". The notation includes various accidentals and fingerings.

Handwritten musical score for the third system. The treble clef staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes marked "C-5" and a measure with the text "RAS-PAS.". The bass clef staff contains a bass line with a triplet of eighth notes marked "C-5" and a measure with the text "RAS-PAS.". The notation includes various accidentals and fingerings.

Handwritten musical score for the fourth system. The treble clef staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes marked "C-5" and a measure with the text "RAS-PAS.". The bass clef staff contains a bass line with a triplet of eighth notes marked "C-5" and a measure with the text "RAS-PAS.". The notation includes various accidentals and fingerings.



First system, measures 1-4. Treble clef staff: C-6, C-8, C-3, C-2. Bass clef staff: 0, 2, 1, 0, 0, 4, 0, 2, 0, 0, 0, 2, 3, 2, 0, 0, 0, 2.

Second system, measures 5-8. Treble clef staff: C-1, C-1. Bass clef staff: 0, 2, 1, 0, 0, 4, 3, 2, 0, 1, 0, 3, 1, 1, 0, 0, 2, 2, 2, 2, 2, 2. System ends with "RAS-FAS." in both staves.

Third system, measures 9-12. Treble clef staff: triplets and slurs. Bass clef staff: 0, 0, 3, 2, 0, 2, 5, 0, 2, 0, 2, 4, 5, 2, 4, 0, 1, 3, 0, 3, 1, 0, 1, 3, 0.

Fourth system, measures 13-16. Treble clef staff: notes with slurs and fingerings. Bass clef staff: 2, 3, 2, 3, 2, 0, 2, 0, 2, 0, 2, 0, 3, 2, 0, 1, 0, 0, 1, 3, 0, 3, 1, 0, 2, 2, 2, 2, 2, 2. System ends with "RAS-FIN." in both staves.

# Güajiras.

R. Marin.

**Allegro.**

**6ª en Re.**

**GUIARRA.**

**6ª en Re.**

RAS. S-B Gr. S-B S-B S-B

S-B Gr. S-B S-B S-B S-B Gr.

S-B S-B S-B S-B Gr. **Fin.** **PASEO.**

S-B S-B S-B Gr. **Fin.** **PASEO.**

**PASEO.**



The musical score is written for guitar and consists of five systems. Each system has a treble staff and a bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The first system shows a sequence of chords and melodic lines. The second system includes a section labeled "PASO." in the treble staff. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system includes a section labeled "C-2" in the treble staff. The fifth system includes a section labeled "RAS-PAS" in the treble staff. The notation is complex, with many accidentals and fingerings indicated.

COPLA.

PASEO.

COPLA.

PASEO.

RAS-PAS.

RAS-PAS.

Vivo.

RAS.

RAS.



# Soleares.

R. Marin.

Allegro.

GUITARRA.

RAS. S-B S-B S-B S-B S-B S-B S-B

RAS. S-B S-B S-B S-B S-B S-B S-B

S-B Chor. S-B S-B S-B S-B Chor. S-B S-B S-B Fin.

S-B Chor. S-B S-B S-B S-B Chor. S-B S-B S-B Fin.

PASEO

PASEO

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The top staff is in treble clef and contains a melody of eighth and sixteenth notes, with a final measure featuring a double bar line and a repeat sign. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with numbers (0, 2, 3, 0, 2, 0, 3, 2, 0, 3, 1, 3, 0, 1, 0) written below the notes, indicating fingerings or a specific style of accompaniment. The music is written in ink on aged paper.

The musical score for 'The Bird Song' consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a melody with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The lower staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a bass line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

[illegible]

The musical score is organized into five systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and fingerings. Specific markings include 'C-3', 'C-1', 'RAS-PAS.', and 'PASO.'.

**System 1:** Treble staff has a 'C-3' marking above the first measure and a 'C-1' marking above the fifth measure. The bass staff has corresponding 'C-3' and 'C-1' markings.

**System 2:** Treble staff has a 'RAS-PAS.' marking in the second measure. The bass staff has a 'RAS-PAS.' marking in the second measure.

**System 3:** Treble staff has a 'PASO.' marking in the second measure. The bass staff has a 'PASO.' marking in the second measure.

**System 4:** Treble staff has a 'PASO.' marking in the second measure. The bass staff has a 'PASO.' marking in the second measure.

**System 5:** Treble staff has a 'PASO.' marking in the second measure. The bass staff has a 'PASO.' marking in the second measure.

# Alegria.

R. Marin.

Presto.

**GUIARRA.**



Fin. Chor.

S-B S-B S-B

*p*

S-B Chor. Fin.

PASEO

PASEO



The musical score is written for guitar, featuring five systems of music. Each system consists of a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a bass clef staff with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The first system includes a "RAS." marking and a triplet. The second system includes a "RAS." marking and a triplet. The third system includes a "RAS." marking and a triplet. The fourth system includes a "RAS." marking and a triplet. The fifth system includes a "RAS." marking and a triplet. The notation is complex, with many notes and rests, and includes a "C-5" marking in the fifth system.

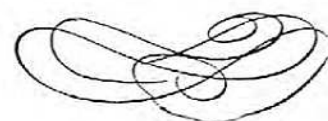


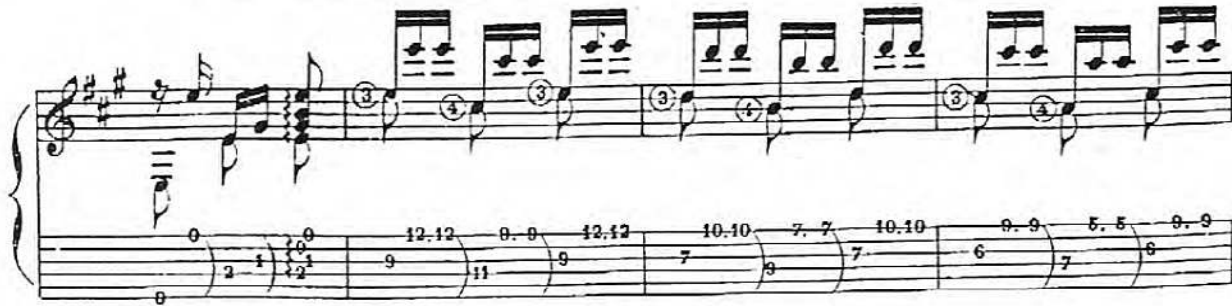
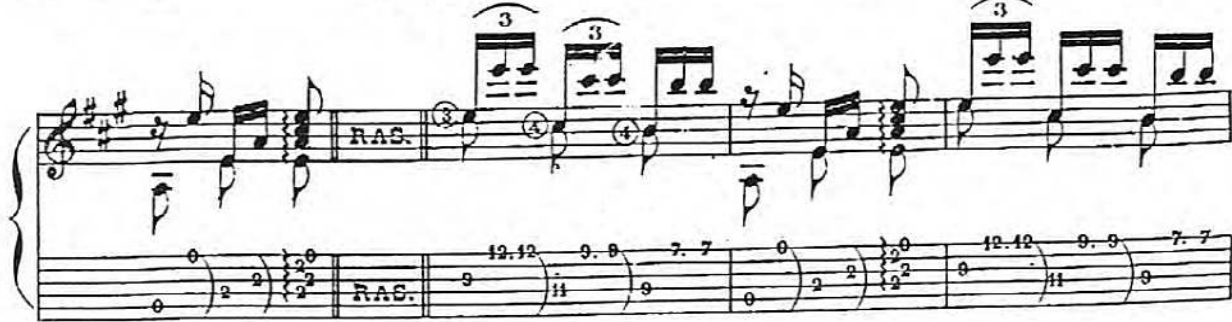
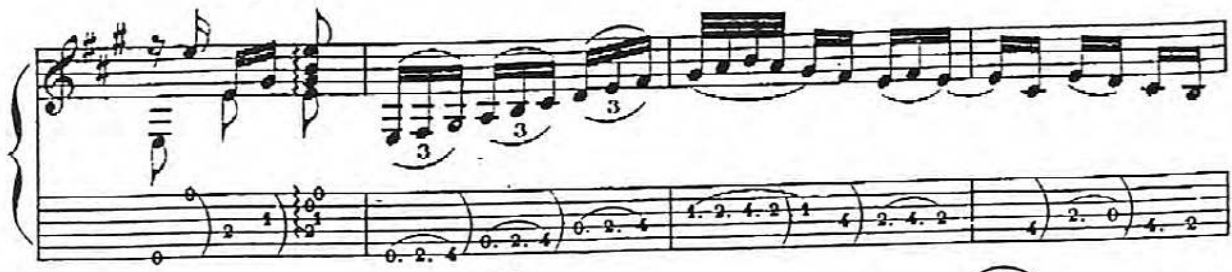
The musical score for "The Rose Tree" is presented in two systems. The first system consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff features a melody with eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The second system continues the melody and accompaniment, ending with a double bar line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 7/8 time signature. The melody is written in eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. The bass staff is a grand staff with a bass clef, featuring a simple accompaniment of eighth and sixteenth notes. The second system continues the melody and accompaniment, with the bass staff showing more complex rhythmic patterns and some measures containing multiple notes beamed together. The score is labeled 'C-2' at the beginning of each system.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written in eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed eighth notes. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The accompaniment is written in eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed eighth notes. The score is written in a simple, handwritten style.

The musical score for 'The Bird Song' is presented in two systems. The first system consists of a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The melody is written in a single line, featuring several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and a 'RAS.' marking. The second system is a bass clef staff, also in common time, which provides a harmonic accompaniment using a simplified notation system of numbers (e.g., 4, 2, 1, 4, 2, 4, 2, 4, 2, 0, 4, 2, 0, 2, 2, 0, 2, 2, 0, 2, 2) and a 'RAS.' marking. The score is enclosed in a decorative border.





Three systems of musical notation for guitar, each consisting of a treble and bass staff. The first system features a triplet in the treble staff. The second system continues the melody. The third system concludes with 'RAS.' in both staves.

# Seguirillas pequeñas.

R. Marin.

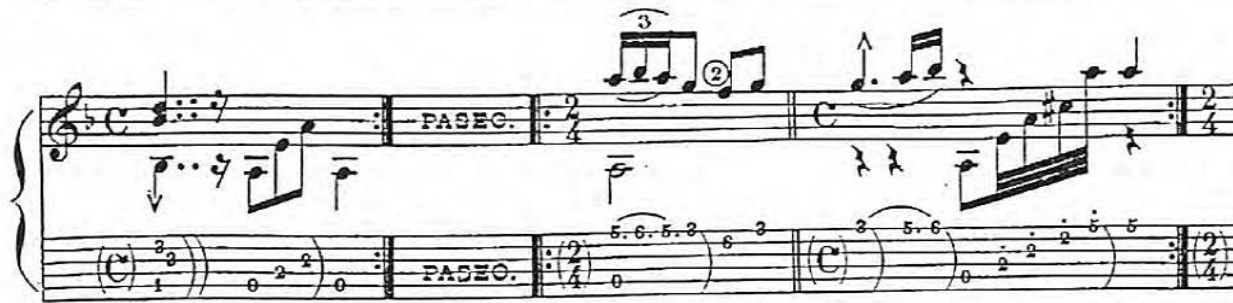
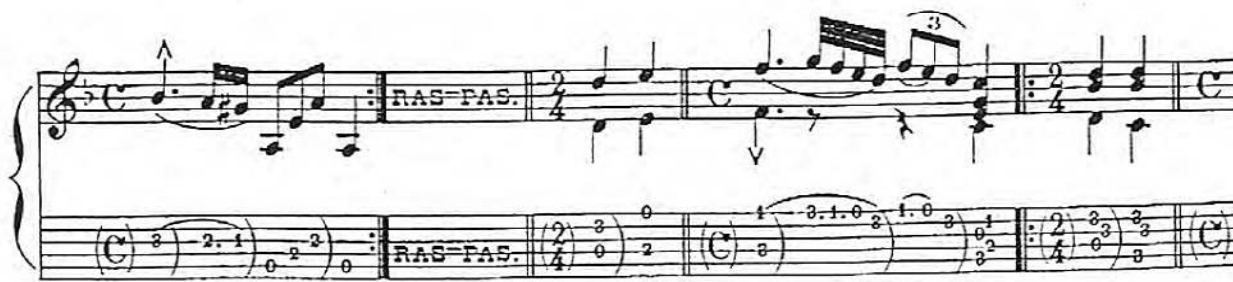
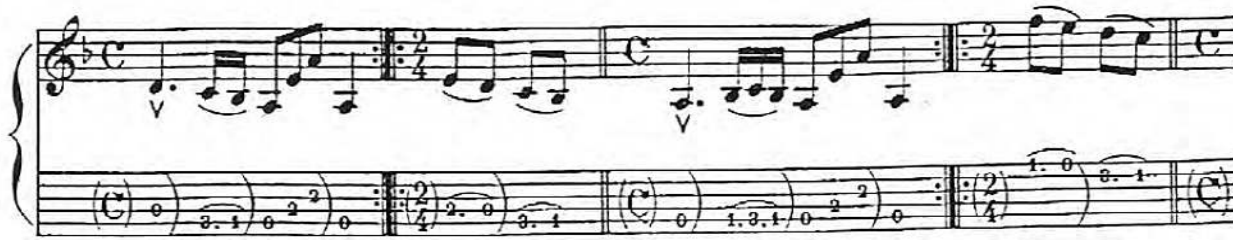
Larghetto.

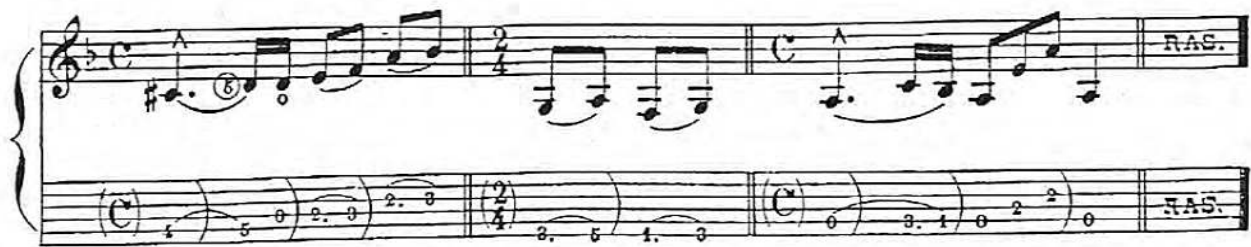
GUITARRA.

Two systems of musical notation for guitar, labeled 'GUITARRA.'. The first system includes markings for 'RAS.', 'S-B.', 'Gr.', 'S-B.', and 'PASEO.'. The second system includes markings for 'RAS.', 'S-B.', 'Gr.', 'S-B.', and 'PASEO.'.









# Malagueñas

RAFAEL MARIN.

Pr: 2 Ptas.

Propiedad.

Andantino.

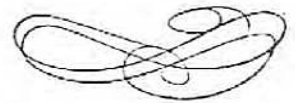
RAS.

GUITARRA.

The musical score for 'Malagueñas' is written for guitar. It begins with a treble staff and a bass staff. The treble staff contains melodic lines with various ornaments and grace notes. The bass staff provides a harmonic foundation with chords and figured bass. The score is divided into four systems, each containing two staves. The notation includes various guitar-specific symbols: 'Gol.' for Golpe (percussion), 'Gr' for Gracia (grace notes), and 'S-B' for Sordina (mute). The bass staff often contains figured bass notation. The score is divided into measures by bar lines, with some measures containing repeat signs.

Gol. S-B Gol. S-B Gol. S-B Gol. S-B Gol. Gr. *Fin.*

PASEO



The musical score is organized into five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'f' (forte). Fingerings are indicated by numbers 1-5 in circles. Some systems include triplets and slurs. The piece concludes with a double bar line and the text 'RAS=FAS.'



COPLA de mano izquierda sola.

FASEO.

COPLA de mano izquierda sola.

FASEO.



[illegible]

Musical score for "The Rose Tree" in G major, 2/4 time. The score is written for a piano and voice. The piano part consists of two staves. The right hand plays a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a bass line with eighth notes and rests. The voice part is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are "The Rose Tree" and "The Rose Tree". The score includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The piece is marked with a forte (f) dynamic. The score is divided into two systems. The first system contains the first two staves of the piano and the first staff of the voice. The second system contains the second staff of the piano and the second staff of the voice. The piano part ends with a double bar line and a repeat sign. The voice part ends with a double bar line and a repeat sign.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a bass line. The melody begins with a series of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes, and then a quarter note. The bass line starts with a half note, followed by a half note, and then a half note. The second system continues the melody and bass line. The melody features a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a half note. The bass line continues with a half note, followed by a half note, and then a half note. The score is written in a style typical of early 20th-century sheet music, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Handwritten musical score for guitar, featuring a treble clef staff with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The melody is written in a single system with a repeat sign. Below the staff is a guitar fretboard diagram showing fingerings for the notes.

M-C-5

FASEO.

*ff*

M-C-5

FASEO.

C-3

C-1

C-3

C-1

M-C-5

C-5

M-C-5

C-5

R.A.S.

R.A.S.



# Granadinas

RAFAEL MARÍN.

Pr: 3 Ptas.

Propiedad.

*Larghetto.*

Introducción.

*Vivo.*

Handwritten musical score for piano, page 113. The score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The music is in G major (one sharp) and 2/4 time. The first system features a melody in the treble and a bass line with fingerings. The second system has a more complex bass line with triplets and fingerings. The third system continues the melody and bass line. The fourth system includes a "C-2" marking above the treble staff. The fifth system also includes a "C-2" marking. The score ends with a decorative flourish.



dim:

This system contains two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a series of eighth-note chords, with a bracket spanning the first four measures. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes, many of which are beamed together in groups of four. The dynamic marking 'dim:' is placed between the staves.

Allegro.  
PASEO

Fin.

Fin. PASEO

This system contains two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a series of eighth-note chords, with a bracket spanning the first four measures. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes, many of which are beamed together in groups of four. The dynamic marking 'dim:' is placed between the staves.

This system contains two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a series of eighth-note chords, with a bracket spanning the first four measures. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes, many of which are beamed together in groups of four. The dynamic marking 'dim:' is placed between the staves.

This system contains two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a series of eighth-note chords, with a bracket spanning the first four measures. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes, many of which are beamed together in groups of four. The dynamic marking 'dim:' is placed between the staves.



First system of musical notation. The treble clef staff features a melody with eighth and sixteenth notes, including triplets and a fermata. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melody with triplets and rests. The bass clef staff features a more active accompaniment with sixteenth-note patterns. A dynamic marking of *f* is present.

Third system of musical notation. The treble clef staff shows a series of triplet eighth notes. The bass clef staff continues with a steady accompaniment of eighth notes.

*Vivo* -

Fourth system of musical notation, marked *Vivo*. The treble clef staff features a rapid, continuous sixteenth-note melody. The bass clef staff provides a simple accompaniment of eighth notes.

*dolce*

2. 2. 2 2. 2. 2 2. 2. 2 2. 2. 2 2. 2. 2 2. 2. 2 3. 2. 2 2. 2. 2

2. 2. 2 2. 2. 2 2. 2. 2 2. 2. 2 2. 2. 2 2. 2. 2 2. 2. 2

C-5

C-5

RAS-FAS.

RAS-FAS.

C-2

C-5

C-7

C-2

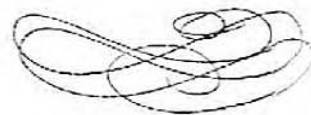
C-5

C-7

C-2

C-5

C-7



First system of musical notation for "PASEO." The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains several triplet markings (3) and a C-5 chord marking. The lower staff is in bass clef and contains numerical figures (0.1.0, 2.1, 0.1.0, 1.2.1.0, 2, 0, 0, 2, 5.2.2, 2.2.2, 5.2, 5.2, 5) and a C-5 chord marking. The word "PASEO." is written at the end of both staves.

Second system of musical notation for "PASEO." The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a 5-measure rest, followed by eighth and sixteenth notes, and a 2-measure rest. The lower staff is in bass clef and contains numerical figures (5.2.2.0, 4, 0, 0, 0.7, 12.10.8, 7, 10, 7, 9.7, 10, 7, 10.8.7, 10, 7.5.7, 5.2.5). The word "PASEO." is written at the end of the lower staff.

Third system of musical notation for "PASEO." The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a "Vivo." marking, followed by eighth and sixteenth notes, and a 3-measure rest. The lower staff is in bass clef and contains numerical figures (7.2.2, 5.2.2, 5, 2.2, 5.2, 5.2.1.0, 1.8.1.0, 2, 0, 0, 2, 0, 2.0, 2.0, 4, 0, 4.2.0, 4). The word "PASEO." is written at the end of the lower staff.

Fourth system of musical notation for "PASEO." The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a 3-measure rest, followed by eighth and sixteenth notes, and a 2-measure rest. The lower staff is in bass clef and contains numerical figures (2.0, 2, 2.0, 2, 4.2.0, 2, 7.7.7.7, 7.5, 2.2, 5.2.2.0, 5.5.5, 5.5.5, 5.5.5, 5). The word "PASEO." is written at the end of the lower staff.

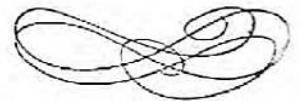


First system of musical notation. The treble staff features a melody with triplets and a *Vivo* marking. The bass staff contains a bass line with a double bar line and a fermata. The key signature is one sharp (F#).

Second system of musical notation. The treble staff continues the melody with triplets and a *RAS-PAS.* marking. The bass staff contains a bass line with a double bar line and a fermata. The key signature is one sharp (F#).

Third system of musical notation. The treble staff features a melody with triplets and a *RAS-PAS.* marking. The bass staff contains a bass line with a double bar line and a fermata. The key signature is one sharp (F#).

Fourth system of musical notation. The treble staff features a melody with triplets and a *RAS-PAS.* marking. The bass staff contains a bass line with a double bar line and a fermata. The key signature is one sharp (F#).



First system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains two measures with triplets of eighth notes, followed by a measure with a triplet of eighth notes and a quarter note, and a final measure with a triplet of eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains two measures with triplets of eighth notes, followed by a measure with a triplet of eighth notes and a quarter note, and a final measure with a triplet of eighth notes. The word "PASSEO." is written above the final measure of both staves.

Second system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains two measures with triplets of eighth notes, followed by a measure with a triplet of eighth notes and a quarter note, and a final measure with a triplet of eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains two measures with triplets of eighth notes, followed by a measure with a triplet of eighth notes and a quarter note, and a final measure with a triplet of eighth notes. The word "PASSEO." is written above the final measure of both staves.

Third system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains two measures with triplets of eighth notes, followed by a measure with a triplet of eighth notes and a quarter note, and a final measure with a triplet of eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains two measures with triplets of eighth notes, followed by a measure with a triplet of eighth notes and a quarter note, and a final measure with a triplet of eighth notes. The word "PASSEO." is written above the final measure of both staves.

Fourth system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains two measures with triplets of eighth notes, followed by a measure with a triplet of eighth notes and a quarter note, and a final measure with a triplet of eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains two measures with triplets of eighth notes, followed by a measure with a triplet of eighth notes and a quarter note, and a final measure with a triplet of eighth notes. The word "PASSEO." is written above the final measure of both staves.

C-7 C-8

*ff*

C-7 C-8

C-7 *Vivo.*

*f*

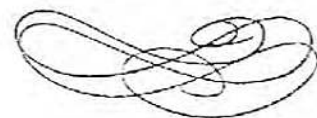
C-7

C-5

C-5

RAS.

RAS.



# Tangos.

Propiedad.

RAFAEL MARIN.

Pr: 3 Ptas.

**Nº 1.**

**Allegro.**

**GUIARRA.**

The first system of music for 'Tangos. Nº 1' is in 2/4 time. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bass staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The music is marked 'Allegro.' and 'GUIARRA.'. The notation includes various guitar-specific markings: 'RAS.' (Rasgueado), 'gol.' (Golpe), 'S-B' (Sordina), and 'gol.' (Golpe). The first system consists of six measures.

The second system of music continues the piece. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bass staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The music is marked 'gol.', 'S-B gol.', 'gol.', 'S-B gol.', 'gol.', and 'Fin. PASEO'. The second system consists of six measures.

The third system of music continues the piece. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bass staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The music is marked 'M-C-2'. The third system consists of six measures.

The fourth system of music continues the piece. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bass staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The music is marked 'C-3'. The fourth system consists of six measures.

M-C-2

*Vivo.*

PASEO.

M-C-2

PASEO.

C-2

M-C-5

RAS-PAS.

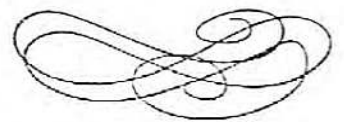
C-2

M-C-5

RAS-PAS.

M-C-6 C-5 C-4 M-C-5 M-C-5

M-C-6 C-5 C-4 M-C-5 M-C-5





First system of musical notation for piano. The right hand features a melody with triplets and slurs. The left hand has a bass line with fingerings 0, 1, 2, 3, 4, 5.

Second system of musical notation for piano. It includes a section labeled "PASEO." with a repeat sign. The right hand has a triplet and a slur. The left hand has fingerings 0, 1, 2, 3, 4, 5.

Third system of musical notation for piano. It includes a section labeled "RAS=PAS." with a repeat sign. The right hand has triplets and slurs. The left hand has fingerings 0, 1, 2, 3, 4, 5.

Fourth system of musical notation for piano. It includes a section labeled "M-C-9" with a repeat sign. The right hand has triplets and slurs. The left hand has fingerings 0, 1, 2, 3, 4, 5.

M-C-2

M-C-2

C-3

C-3

RAS.

RAS.

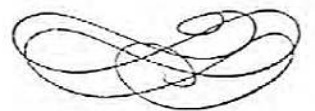
Nº 2.

RAS. gol. S-B gol. gol. S-B gol. gol. S-B gol. gol. S-B gol.

RAS. gol. S-B gol. gol. S-B gol. gol. S-B gol. gol. S-B gol.

G-1 gol. S-B gol. gol. Fin. PASEO

gol. S-B gol. gol. Fin. PASEO

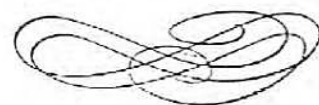
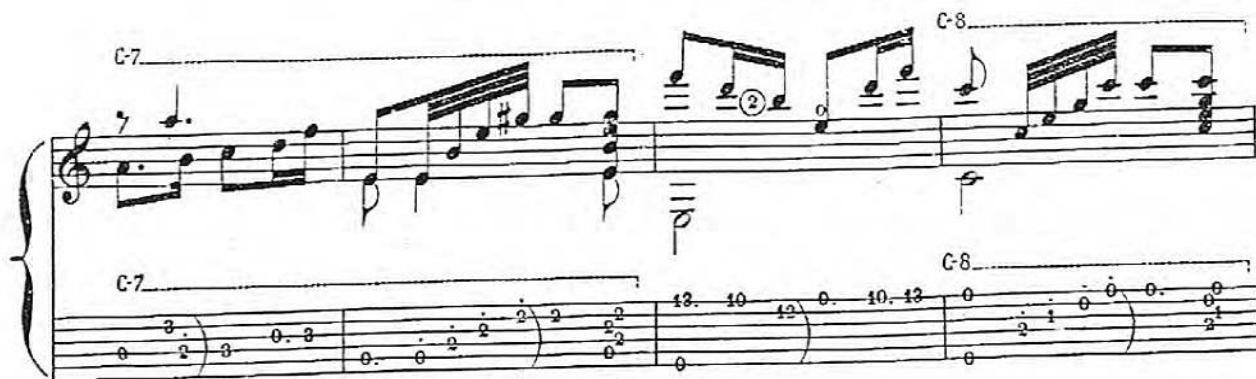
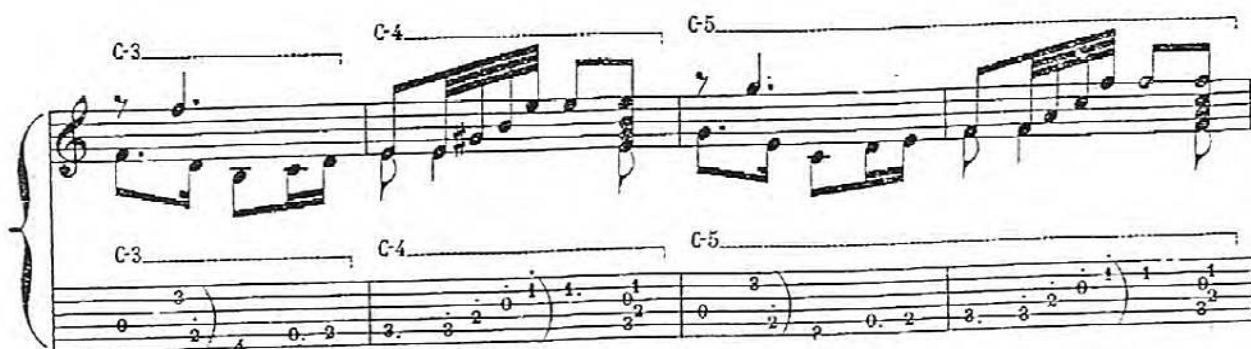
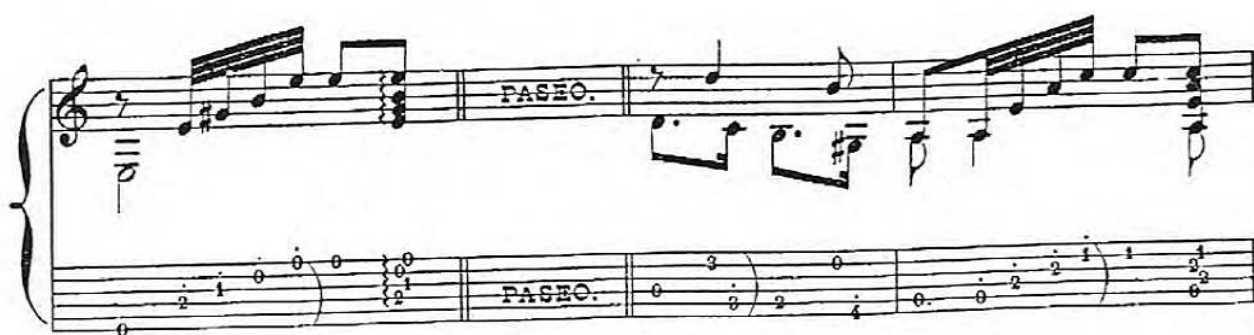


[illegible]

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system contains the first four measures of the piece. The second system contains the next four measures. The music is written for a piano, with a treble and bass staff joined by a brace on the left. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The piece concludes with a final cadence in the fourth measure of the second system.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system features a treble clef and a 7/8 time signature. The melody is written on a single staff, while the accompaniment is on a grand staff (treble and bass clefs). The melody includes a triplet of eighth notes. Chord symbols 'C-7' and 'C-5' are placed above the staff. The second system continues the melody and accompaniment, with further 'C-7' and 'C-5' chord markings. The accompaniment in the second system includes a complex sequence of notes and rests, possibly representing a more detailed harmonic or rhythmic pattern.

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melody with a triplet of eighth notes in the first measure, followed by eighth and sixteenth notes, and a final measure with a quarter note and a half note. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a bass line with eighth and sixteenth notes, and a final measure with a quarter note and a half note. The title "The Rose Tree" is written in a decorative font at the top right.



The musical score for "The Rose Tree" is presented in two systems. The first system contains the first two measures of the melody and the first measure of the bass line. The second system contains the next three measures. The melody is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bass line is written in bass clef. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, as well as fingerings and articulation marks. The piece is in 2/4 time, indicated by the time signature at the beginning of the first system.

Musical score for 'C-1'. The score is written for a grand staff (treble and bass clefs). The treble staff contains a melody with various notes and rests, including a circled '2' indicating a second ending. The bass staff contains a bass line with notes and rests. The piece concludes with a double bar line and the text 'R.A.S.' in both staves.

Nº 3.

RAS. gol. S-B gol. gol. S-B gol. gol. S-B gol. gol. S-B gol.

RAS. gol. S-B gol. gol. S-B gol. gol. S-B gol. gol. S-B gol.

gol. S-B gol. gol. S-B gol. gol. Gr. Fin.

gol. S-B gol. gol. S-B gol. gol. Gr. Fin.



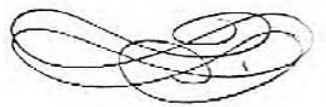
PASEO.

First system of musical notation for 'PASEO.' The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a melody with several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes). The lower staff is in bass clef and contains a bass line with numerical figures (0, 0, 0, 0, 0, 2, 2, 0, 2, 2, 2, 2, 2, 0, 0, 0, 0, 0) written below the notes.

Second system of musical notation for 'PASEO.' The system consists of two staves. The upper staff continues the melody with triplet markings. The lower staff continues the bass line with numerical figures (0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 2, 2, 2, 2, 2, 0, 0, 0, 0, 0).

Third system of musical notation for 'PASEO.' The system consists of two staves. The upper staff continues the melody with triplet markings. The lower staff continues the bass line with numerical figures (0, 0, 0, 0, 0, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 0, 2). A double bar line is present, followed by a section labeled 'M-C-2'.

Fourth system of musical notation for 'PASEO.' The system consists of two staves. The upper staff continues the melody with triplet markings. The lower staff continues the bass line with numerical figures (0, 2, 2, 2, 2, 2, 0, 0, 2, 2, 0, 1, 2, 1, 1, 1, 1, 1, 2, 0, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 3, 0).



First system of musical notation. The treble clef staff contains a melody with a triplet of eighth notes, followed by eighth and sixteenth notes. The bass clef staff contains a bass line with fingerings (2, 2, 2, 2, 2, 2, 3, 0, 2, 2, 0, 1, 2) and first/second endings marked 1<sup>a</sup> and 2<sup>a</sup>.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melody with a triplet. The bass clef staff continues the bass line with fingerings (0, 2, 2, 0, 1, 2, 0, 0, 0, 0, 0, 7, 7, 7, 7, 7, 5, 7, 4, 5, 2, 4, 0, 2).

Third system of musical notation. The treble clef staff includes a measure with the text "RAS-PAS." and a measure marked "C-5". The bass clef staff also includes "RAS-PAS." and "C-5" markings. Fingerings in the bass line include (0, 2, 2, 0, 2, 0, 0, 2, 0, 2, 2, 0, 0, 2, 0, 4, 4, 2, 4, 2, 0, 2).

Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues the melody. The bass clef staff continues the bass line with fingerings (0, 2, 1, 0, 0, 0, 0, 4, 2, 4, 0, 2, 0, 2, 0, 0, 2, 2, 0, 2, 1, 4, 2, 4, 2, 0, 0, 2, 0, 4, 2).

C-2  
*Vivo.*  
PASEO.

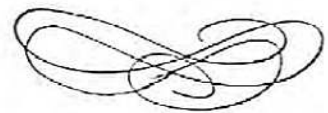
C-2  
*Vivo.*  
PASEO.

C-5 C-7  
C-5 C-7

C-9  
C-9

C-5  
C-5

PASEO.



# "Los Tientos"

TANGO.  
Propiedad.

RAFAEL MARIN.  
Pr:1.50 Ptas.

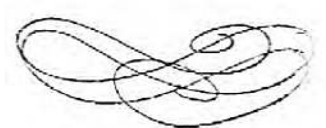
Allegro vivo.  
PASEO

Nº 4.  
GUITARRA.

PASEO

The musical score is written for guitar in 2/4 time, key of D major. It consists of four systems of music. The first system is labeled 'PASEO' and 'Nº 4. GUITARRA.' and features a melody with triplets and a bass line with fingerings. The second system continues the melody and bass line. The third system includes a key change to C major (C-7) and continues the melody and bass line. The fourth system includes a key change to C minor (C-5) and continues the melody and bass line. The score is written for guitar with a treble and bass staff.

C-3 C-5  
 C-3 C-5  
 C-7 C-5  
 C-7 C-5  
 PASEO. (.)  
 M-C-9 M-C-7  
 PASEO. M-C-9 M-C-7  
 PASEO.





M-C-4

M-C-4

C-7

C-7

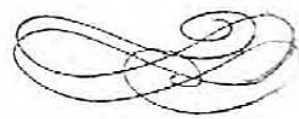
C-5 M-C-2

C-5 M-C-2

FASEO.

FASEO.

The musical score is written for piano and features five systems of music. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The piece is titled "PASO" and is composed by P. CONTRALTA. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The first system ends with a double bar line and the word "PASO." in a box. The second system has a "C-5" marking above the bass staff. The third system has "C-7" and "C-8" markings above the treble staff. The fourth system has "C-5" and "C-3" markings above the treble staff. The fifth system ends with a double bar line and the word "PASO." in a box. The composer's name "P. CONTRALTA." is at the bottom right.



# Güajiras.

Propiedad.

RAFAEL MARIN.  
Pr. 2.50 Ptas.

**Allegro.**

6ª en Re.

**GUIARRA.**

RAS. gol. S-B 5 gol. S-B gol. S-B

gol. Gr. Fin. PASEO

gol. Gr. Fin. PASEO

M-C-2

M-C-2

M-C-2 M-C-5 M-C-7

M-C-2 M-C-5 M-C-7

M-C-2 M-C-5 M-C-7

M-C-2 M-C-5 M-C-7

C-2

C-2



First system of musical notation for piano. The right hand (treble clef) contains a series of eighth-note triplets in measures 1 and 3, and a half note in measure 2. The left hand (bass clef) contains a half note in measure 1, a half note in measure 2, and a half note in measure 3. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The word "RAS-PAS." is written above the right hand in measure 3.

Second system of musical notation for piano. The right hand (treble clef) contains a series of eighth-note triplets in measures 5 and 7, and a half note in measure 6. The left hand (bass clef) contains a half note in measure 5, a half note in measure 6, and a half note in measure 7. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The word "RAS-PAS." is written above the right hand in measure 6.

Third system of musical notation for piano. The right hand (treble clef) contains a series of eighth-note triplets in measures 9 and 11, and a half note in measure 10. The left hand (bass clef) contains a half note in measure 9, a half note in measure 10, and a half note in measure 11. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The word "M-C-2" is written above the right hand in measure 10.

Fourth system of musical notation for piano. The right hand (treble clef) contains a series of eighth-note triplets in measures 13 and 15, and a half note in measure 14. The left hand (bass clef) contains a half note in measure 13, a half note in measure 14, and a half note in measure 15. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The word "PASEO." is written above the right hand in measure 14.



M-C-2 M-C-7

*f f*

PASSED

C-9

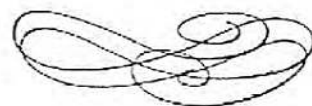
C-9

C-7

PASSED

C-7

PASSED

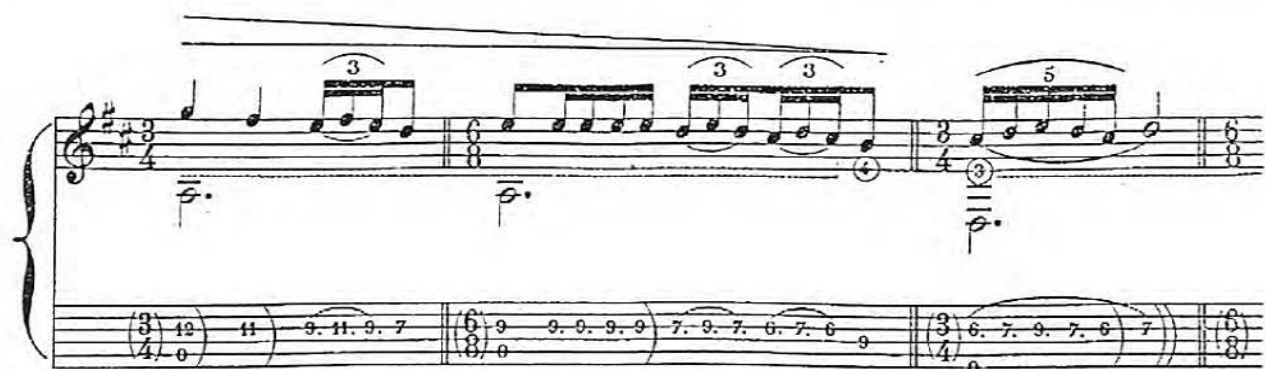
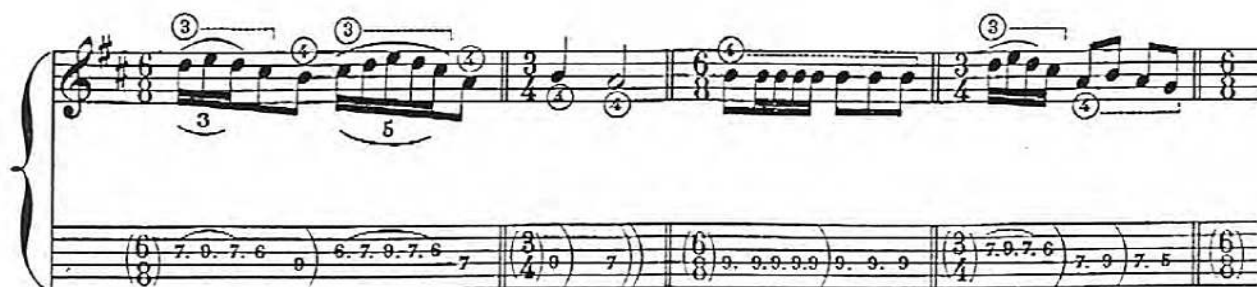


M-C-2 M-C-2 C-2

M-C-2 C-2

ar. RAS-PAS.

COPLA.



First system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It contains a melodic line with triplets and a circled 4. The lower staff is in bass clef with a 6/8 time signature and contains a bass line with a circled 4. Both staves have a common time signature of 6/8.

Second system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It contains a melodic line with triplets and a circled 4. The lower staff is in bass clef with a 6/8 time signature and contains a bass line with a circled 4. Both staves have a common time signature of 6/8. The word "PASO." is written in the upper staff.

Third system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It contains a melodic line with triplets and a circled 4. The lower staff is in bass clef with a 6/8 time signature and contains a bass line with a circled 4. Both staves have a common time signature of 6/8.

Fourth system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It contains a melodic line with triplets and a circled 4. The lower staff is in bass clef with a 6/8 time signature and contains a bass line with a circled 4. Both staves have a common time signature of 6/8. The word "Vivo." is written in the upper staff. The word "RAS-PAS." is written in the upper staff. The word "RAS-PAS." is written in the lower staff. The word "RAS-PAS." is written in the lower staff.

ff

M-C-5

M-C-10

M-C-2

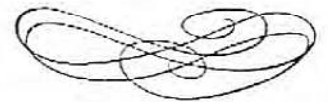
M-C-10

M-C-2

*muy vivo.*

RAS. gol. S-B gol. S-B gol. Gr

RAS. gol. S-B gol. S-B gol. Gr





# Soleares.

Propiedad.

RAFAEL MARÍN.

Pr: 3.50 Ptas.

Allegro.

**GUIARRA.**

The musical score for guitar (GUIARRA) is written in 3/4 time and consists of four systems. The first system is marked 'Allegro.' and includes labels 'RAS.', 'S-B.', 'Chor.', and 'Gr. d.'. The second system includes 'Gr. d.', 'S-B.', and 'Chor.'. The third system includes 'Gol.', 'S-B.', and 'Chor.'. The fourth system includes 'Gol.', 'S-B.', 'Chor.', and 'Fin'. The score features various musical notations including treble and bass staves, notes, rests, and fingerings.

PASEO

The musical score is titled "PASEO" and consists of five systems of piano accompaniment. Each system is written for a grand piano, with a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, as well as triplets. The word "PASEO" is written above the first system and below the first, third, and fifth systems. The bass line includes fingerings (0, 1, 2) and a final sequence of notes (0, 4, 5, 7, 5, 0).





Musical score for guitar, page 147. The score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The first three systems feature a continuous eighth-note melody in the treble and a bass line with various chords and fingerings. The fourth system includes a "Vivo." section with a change in tempo and dynamics, marked with "C-5" and "C-3" above the treble staff and "C-5" and "C-3" above the bass staff. The score ends with a decorative flourish.

C-1

*ritard.*

PASEO.

C-7

C-5

C-3

C-3

RAS-PAS.

C-3



C-8.....

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, marked with a forte *f* dynamic. The bass clef staff contains a bass line with fingerings (0, 2, 4, 2, 0, 2, 0, 4, 0, 2, 0, 5, 2, 0, 4, 2, 0, 2, 1, 4) and is marked with a C-8.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melody. The bass clef staff contains a bass line with fingerings (0, 2, 1, 0, 0, 2, 7, 7, 5, 5, 5, 5, 3, 0, 0, 3, 3).

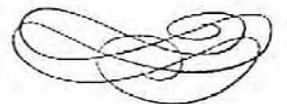
C-2.....

Third system of musical notation. The treble clef staff features triplets and a five-measure rest. The bass clef staff contains a bass line with fingerings (2, 2, 0, 0, 0, 2, 2, 0, 3, 2, 0, 0, 0, 0, 1, 3, 1, 0, 2, 0, 1, 3, 0, 1) and is marked with a C-2.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff includes a section labeled "PASEO." and circled fingerings (2, 4, 5, 3). The bass clef staff contains a bass line with fingerings (0, 2, 1, 0, 2, 1, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 3, 3, 3, 3, 0, 5, 3, 0) and is marked with a C-2.

C-5.....

Fifth system of musical notation. The treble clef staff includes circled fingerings (5, 3, 2, 2, 4, 2, 4). The bass clef staff contains a bass line with fingerings (2, 4, 7, 7, 7, 5, 5, 5, 5, 5, 0, 2, 0, 2, 2, 0, 2, 2, 2, 0, 1, 0, 0) and is marked with a C-5.



Musical notation for guitar, featuring five systems of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The first system has a "C-3" marking above the treble staff. The second system has a "RAS-PAS." marking above the treble staff. The third system has a "C-2" marking above the treble staff. The fourth system has a "Vivo." marking above the treble staff and a "C-5" marking above the bass staff. The fifth system has a "C-2" marking above the treble staff and a "C-5" marking above the bass staff.

C-5.

C-5.

C-4.

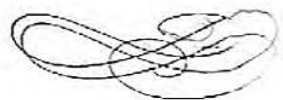
C-4.



The image displays four systems of musical notation, each consisting of a treble staff and a bass staff. The notation is for guitar, featuring various chords, scales, and fingerings.

- System 1:** The treble staff contains a series of eighth-note chords, primarily triads. The bass staff features a sequence of chords, with fingerings indicated by numbers 0, 2, 1, and 0. A bracket labeled "C-5" spans the final two measures of the bass staff.
- System 2:** The treble staff continues the eighth-note chord sequence. The bass staff shows a sequence of chords with fingerings 0, 2, 0, 2, 0, 2, 0, 2, 0, 2, 0, 2. A bracket labeled "C-5" spans the final two measures of the bass staff.
- System 3:** The treble staff continues the eighth-note chord sequence. The bass staff shows a sequence of chords with fingerings 0, 2, 0, 2, 0, 2, 0, 2, 0, 2, 0, 2. A bracket labeled "C-7" spans the final two measures of the bass staff.
- System 4:** The treble staff continues the eighth-note chord sequence. The bass staff shows a sequence of chords with fingerings 0, 2, 0, 2, 0, 2, 0, 2, 0, 2, 0, 2. A bracket labeled "C-8" spans the final two measures of the bass staff.

The musical score consists of four systems, each with a treble and bass staff joined by a brace. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings (circled numbers). Dynamic markings like *p.* (piano) and *ras.* (ritardando) are present. Specific fret numbers (e.g., 10, 12, 13) are indicated above the bass staff in some measures. The first system has a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with fret numbers and fingerings. The second system continues these patterns, with a *C-8* marking above the treble staff. The third system includes a *C-3* marking above the treble staff and a *C-1* marking above the bass staff, with a *p.* marking below the bass staff. The fourth system concludes with a *ras.* marking at the end of the treble staff and a final chord in the bass staff.





C-3  
 p.  
 C-3  
 C-1  
 Vivo.  
 p.  
 C-1  
 Vivo.  
 p.  
 C-5  
 G-4  
 C-5  
 C-7  
 f  
 C-5  
 G-4  
 C-5  
 C-7  
 M-C-9  
 ff  
 M-C-9  
 C-4

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers in circles. The piece includes sections labeled 'PASO.' and 'Vivo.'.  
 System 1: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass staff has a supporting line with octaves and chords. Dynamic marking: p.  
 System 2: Treble and bass staves. Treble staff continues the melodic line. Bass staff has a supporting line. Dynamic marking: p.  
 System 3: Treble and bass staves. Treble staff continues the melodic line. Bass staff has a supporting line. Dynamic marking: p.  
 System 4: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with eighth notes. Bass staff has a supporting line. Dynamic marking: f.  
 System 5: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with eighth notes. Bass staff has a supporting line. Dynamic marking: ff.

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings. The piece is marked with "RAS-PAS." and "PASEO." sections. The final system ends with a double bar line and the word "RAS.".

System 1: Treble staff has a melodic line with a slur over the first four measures. Bass staff has a bass line with a slur over the first four measures. The section is marked "RAS-PAS.".

System 2: Treble staff has a melodic line with a slur over the first four measures. Bass staff has a bass line with a slur over the first four measures. The section is marked "PASEO.".

System 3: Treble staff has a melodic line with a slur over the first four measures. Bass staff has a bass line with a slur over the first four measures. The section is marked "PASEO.".

System 4: Treble staff has a melodic line with a slur over the first four measures. Bass staff has a bass line with a slur over the first four measures. The section is marked "RAS-PAS.".

System 5: Treble staff has a melodic line with a slur over the first four measures. Bass staff has a bass line with a slur over the first four measures. The section is marked "RAS.".

# La Rosa.

Propiedad.

RAFAEL MARIN.

Pr: 3 Ptas.

**Presto.**

**GUIARRA.**

RAS. S-B. Chor. Gr.d. S-B. Chor.

Gr.d. S-B. Chor. Fin.

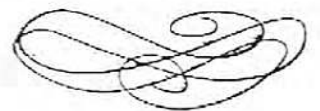
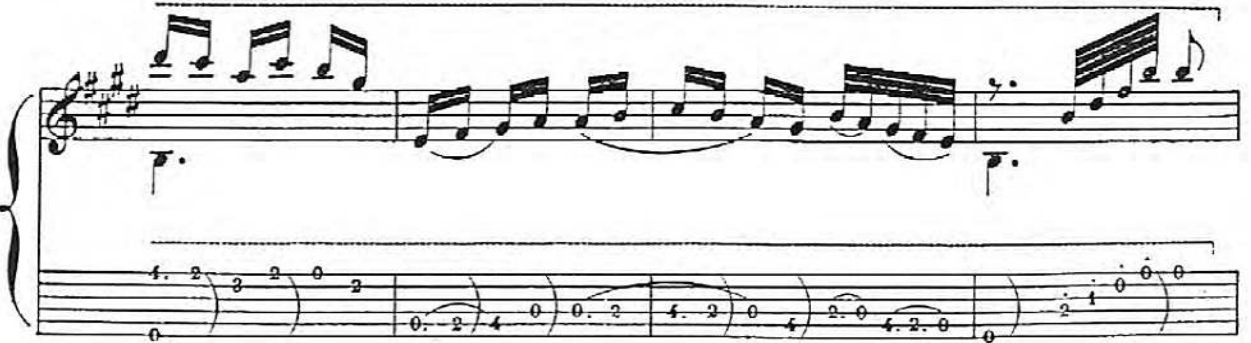
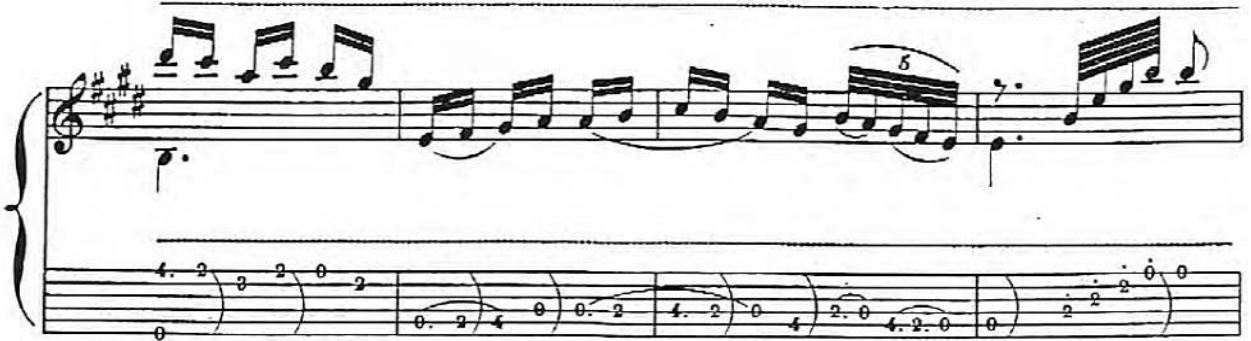
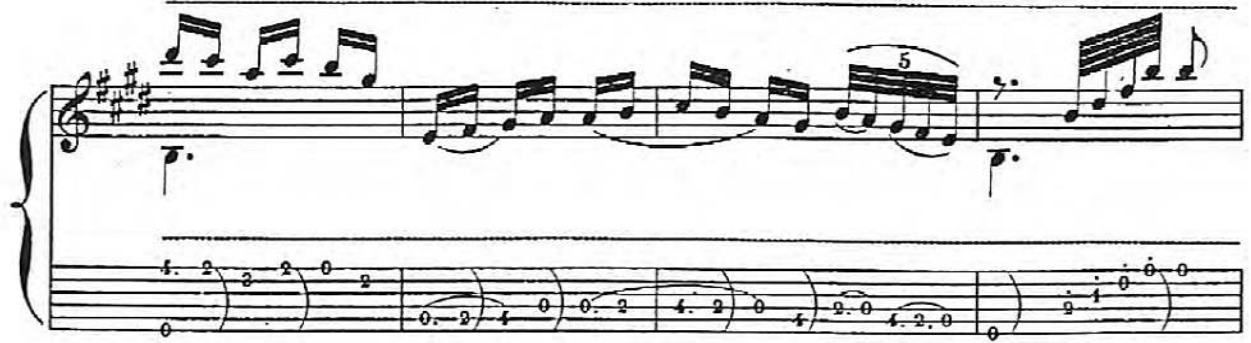
Gr.d. S-B. Chor. Fin.

C-6 C-7

C-6 C-7

C-6 C-7

C-6 C-7



The musical score for 'The Bird Song' is presented on two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melody with eighth and sixteenth notes, including triplets and a double bar line. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of numbers (9, 11, 12, 11, 0, 7, 0, 11, 0, 12, 12, 12, 12, 12, 10, 12, 10, 9, 10, 0, 11, 0, 2, 4, 0, 2, 4) which likely represent fingerings or a specific notation system. The piece is marked 'Moderato' and includes a 'Cresc.' (Crescendo) marking.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system features a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody is written on a single staff, with a C-9 chord indicated above the first measure and a C-7 chord above the last measure. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. The second system features a bass clef and the same key signature. The bass line is written on a single staff, with a C-9 chord indicated above the first measure and a C-7 chord above the last measure. The bass line consists of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. The score is for a single melodic line, likely for a voice or a single instrument.

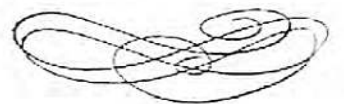


M-C-4 C-2

C-2

M-C-4 C-5

M-C-4



The musical score is written for piano and consists of four systems, each with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

- System 1:** The treble staff begins with a G2 marking above a measure. The bass staff contains a series of fingerings: 0, 2, 0, 2, 0, 0, 0, 2, 4, 0, 2, 4, 5, 4, 2, 0, 4, 2, 0, 2, 4, 2, 1.
- System 2:** The treble staff features a repeat sign (R.A.S.) in the middle. The bass staff also contains a repeat sign (R.A.S.).
- System 3:** The treble staff includes several triplet markings (3) over groups of notes. The bass staff continues with fingerings: 0, 2, 4, 2, 4, 0, 2, 4, 0, 2, 0, 2, 0, 4, 2.
- System 4:** The treble staff has a marking "ar. 12" above a measure. The bass staff has a marking "ar. 12" above a measure. The final measure of the bass staff has fingerings: 0, 7, 5, 4, 7, 5, 4, 5, 0, 0, 0, 7, 9, 7, 5, 7, 0, 2, 4, 0, 0.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano and voice. The piano part is on the left, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The voice part is on the right, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano part consists of a series of chords and single notes, with some notes marked with a "2" indicating a second finger. The voice part consists of a series of notes, with some notes marked with a "2" indicating a second finger. The score is written in a single system, with the piano part on the left and the voice part on the right.

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). Both staves have a "R.A.S." marking. The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is written in the bass staff. The melody includes a repeat sign and a "C-2" marking. The accompaniment includes a repeat sign and a "C-2" marking. The score is for a piano and voice.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano and voice. The piano part is on the left, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some chords. The voice part is on the right, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some chords. The lyrics are written below the voice part.



M-C-4

First system of music, measures 1-4. The treble clef staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, including two triplet markings (3). The bass clef staff contains a bass line with octaves and chords, including a measure with a 2/2 time signature.

M-C-4

Second system of music, measures 5-8. The treble clef staff continues the melody with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff continues the bass line with octaves and chords.

C-4

Third system of music, measures 9-12. The treble clef staff contains a melody with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff contains a bass line with octaves and chords.

C-4

C-2

Fourth system of music, measures 13-16. The treble clef staff contains a melody with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff contains a bass line with octaves and chords.

C-2

A musical score for a piano piece titled "The Rose Tree". The score is written for two staves. The upper staff uses a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It begins with a series of sixteenth-note runs, followed by quarter notes and eighth notes. The lower staff uses a bass clef and contains mostly whole and half notes, some with fingerings indicated by numbers 0 through 7. A large brace on the left side groups both staves together. The title "THE ROSE TREE" is printed at the bottom center of the page.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano and voice. The piano part is on the left, featuring a treble and bass staff with a grand staff bracket. The melody is in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in the fourth measure. The bass line consists of quarter and eighth notes, with a triplet of eighth notes in the fourth measure. The voice part is on the right, with a single staff. The lyrics are written below the staff. The score is for the first system, and the second system is partially visible on the right edge.

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melody with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A large, dark, scribbled-out section of the melody is present. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with note values and rests. Both staves include a double bar line with the word "RAS." written above it, indicating a repeat or a specific section. The handwriting is in ink on aged paper.



First system of musical notation (measures 1-4). The treble clef staff contains eighth and sixteenth notes, with circled fingerings 2, 3, 2, 3. The bass clef staff contains whole notes with fingerings 9, 7, 6, 5. A bracket labeled "C-2" spans measures 3 and 4.

Second system of musical notation (measures 5-8). The treble clef staff contains eighth notes and sixteenth notes, with circled fingerings 1, 1, 1, 1. The bass clef staff contains whole notes with fingerings 9, 9, 9, 7, 7, 7, 5, 5, 5. Brackets labeled "C-2" and "C-4" are present above the treble staff in measures 6 and 7 respectively.

Third system of musical notation (measures 9-12). The treble clef staff contains eighth notes and sixteenth notes. The bass clef staff contains whole notes with fingerings 3, 1, 0, 2, 1, 0, 2, 2, 1, 6, 0, 3, 2, 0, 2, 0, 2, 0, 2, 0. A bracket labeled "C-2" spans measures 10 and 11.

Fourth system of musical notation (measures 13-16). The treble clef staff contains eighth notes and sixteenth notes, with circled fingerings 3, 3, 6, 5, 4, 3, 2, 1. The bass clef staff contains whole notes with fingerings 0, 0, 2, 2, 4, 4, 5, 5, 5, 5, 4, 4, 2, 0, 4, 0, 2, 0, 2, 0. A bracket labeled "C-2" spans measures 14 and 15.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Chords are labeled: C-4, C-9, C-7, C-2. The bass staff contains numerical figures: 1 0. 3 1. 0, 1 0. 2 2. 0, 2 0. 4 2. 0, 2 0. 2 2. 0.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Chords are labeled: C-4, C-2. The bass staff contains numerical figures: 2 0. 4 0, 0 0. 1 0 2, 0 0. 2 0 2, 1 0. 2 0 2.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Chords are labeled: C-2. The bass staff contains numerical figures: 0 2 0 0, 17.17 15.15 14.14, 12.12 11.11 9.9, 7.7 5.5 4.4. There are also circled numbers 3 and 9 in the treble staff.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Chords are labeled: C-2. The bass staff contains numerical figures: 2.2 0.0 4.4 2.2 0.0 2.2 1.1 4.4 0.0 0 2 0 0. The system ends with a double bar line and the text "R.A.S." in both staves.



# Siguirillas Gitanas.

*Propiedad.*

RAFAEL MARIN.

Pr: 2.50 Ptas.

Andante.

GUITARRA.

FIN-RAS.

PASEO

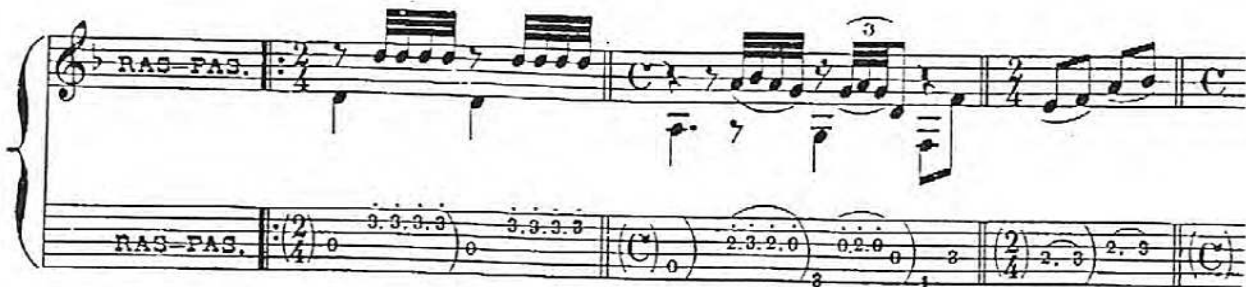
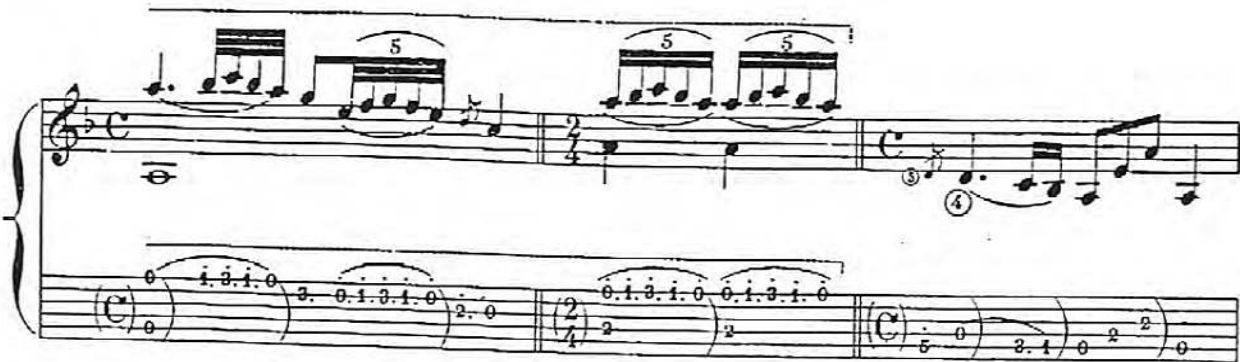




M-C-5



M-C-5



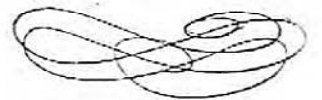


First system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with a 'PASO' section. The bass staff contains a bass line with a 'PASO' section. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings.

Second system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with a 'C-6' section. The bass staff contains a bass line with a 'C-8' section. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings.

Third system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with a 'RAS-PAS' section. The bass staff contains a bass line with a 'RAS-PAS' section. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings.

Fourth system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with a 'C-3' section. The bass staff contains a bass line with a 'C-3' section. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings.



First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a melody with eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The word "PASEO." is written above the right hand staff. Fingering numbers (1-5) are present throughout.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line with slurs and triplets. The left hand has a more active accompaniment with eighth notes and chords. The word "PASEO." appears again above the right hand staff. Fingering numbers are included.

Third system of musical notation. The right hand features a melodic phrase with a triplet. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. The word "PASEO." is not present in this system. Fingering numbers are present.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand accompaniment consists of chords and single notes. The word "PASEO." is not present. Fingering numbers are present.

Gr. gol. PASEO

DE-QUINTANA.  
Adagio.

gol. gol.

FIN. RAS.

DE-QUINTANA.  
Adagio.

gol. gol.

FIN. RAS.



gol. FIN-RAS.

gol. FIN-RAS.

# PARA-SERRANAS.

RAS. S-B. Gr. gol. gol. gol.

RAS. S-B. Gr. gol. gol. gol.

FIN-RAS.  
PASEO

RAS-PAS.

RAS-FIN.





## TERCERA PARTE

### SECCIÓN ÚNICA

#### CAPÍTULO PRIMERO

##### *De los términos flamencos.*

213. Como quiera que en esta tercera parte emplearé muchos términos desconocidos para algunos en los acompañamientos de cantes y bailes, he creído conveniente establecer el presente capítulo, explicando aquéllos y otros varios, propios del flamenco, para que no sean ignorados por mis lectores.

214. *Toblar*: llaman así al escenario, y cuando están fatigados del trabajo suelen emplear el sobrenombre de *patibulo*.

215. *Tocador* es el guitarrista y *toque* la guitarra.

216. *Toque*: en general son las piezas que se ejecutan en el escenario, bien sean soleares, malagueñas, etc., etc.

217. *Temple* á la afinación ó templado de la guitarra, y en el canto cuando el que vaya á cantar empieza á hacer modulaciones hasta encontrar la *canonía* que desea ó que le marque el tono en que está todo lo que vaya á cantar. Estas modulaciones no suelen pasar del tono fundamental y de su dominante.

218. *Paseo*: en la guitarra es el intermedio entre variación y variación, ó entre rasgueo y variación, y todas las piezas tienen el suyo correspondiente. El *paseo* en el baile es una especie de descanso del que baila para prepararse á entrar en alguna pieza difícil y sirve á veces de recurso al bailarín para recordar lo que sigue.

219. *Subir*: llaman así á las salidas de tono que suelen tener los acompañamientos de los cantores. Cuando el guitarrista empieza á preparar la guitarra para acompañar al que canta, siempre pregunta en qué tono va á cantar y éste contesta en el tres ó en el cuatro, etc., según sus facultades. Esto quiere decir que la palabra *tono*, entre ellos, es el traste donde se pone la caja artificial, y una vez colocada ésta en su sitio, sólo tienen dos nombres para diferenciar, y son: *por medio* y *por arriba*; *medio*, es la *mayor* y *por arriba*, la *menor*, ó *mí mayor* ó *menor*.

220. *Trino*: suelen aplicar esta palabra al *trémolo*, llamando á éste *apagao*, y á los *ligados*, *tirao*.

221. *Punteo* á todo lo *arpejado*: así es que para decir «cante usted una copla con la guitarra», dirán: «puntee usted una copla».

222. *Coplas* á los cantes, y *salida* á todo principio de cantar.

223. *Tercio* á la distancia que separa un *cambio de tono* á otro *tono*.



224. *Queo* es una especie de soniquete que suelen dar en los *tercios*.
225. *Jaleo* es lo que pudiéramos llamar alegrar á quien canta, baila ó toca, siempre con frases más ó menos ingeniosas. Se ha llamado, ó todavía se llama, *jaleo* por Andalucía al cante por *soleares*, y aun al baile por *alegría*.
226. *Jipío*; esta palabra casi siempre he visto que la han tomado en otro sentido que el dado en el flamenco. Muchos creen que *jipío* es cuando empieza el que canta á dar el temple y los ¡ay!; pero en términos flamencos por *jipío* se entiende cuando el cantador no toma aliento en toda una copla, y entonces se dice que la ha cantado de un *jipío*, ó de varios si en el transcurso ha tomado aliento varias veces. Como se ve, la diferencia de una acepción á la otra es bastante considerable.
227. *Salida* en el baile es el momento en que el bailaor ó bailaora se levanta del asiento y hace los primeros movimientos.
228. *Explante* á las nuevas figuras que hace quien baile entre la salida y la variación, siendo muy diversos.
229. *Fulseta* en el baile es una serie de movimientos bastante diferente á los *explantes*, pues los movimientos de éstos casi siempre tienen la misma forma de entrada, y además que son figuras muy cortas, mientras que en la *fulseta* son muy variadas las entradas de figura y son bastante largas.
230. *Remate* es la terminación del baile: éstos no son muy variados, pues casi todos terminan dando una ó dos vueltas.
231. *Caída*; consiste en tirarse el bailador al suelo y de costado, siendo *sencilla* cuando lo efectúa de un solo lado, y *doble* cuando lo hace con los dos, siendo bastante difícil, pues hay que levantarse con bastante presteza.
232. *Botijazo*; consiste en hincar alternativamente las rodillas: los hay sencillos y dobles y éstos suelen emplearse mucho en los *explantes* y también en los *remates*.
233. *Escobija sencilla*; es una de las figuras que se hacen en el baile, produciendo con los piés un sonido muy parecido al de una escoba cuando barre (de ahí el nombre); produciendo solamente el sonido con la planta de los piés.
234. *Escobija doble*; es lo mismo que la anterior, pero en su ejecución entran la *punta* y *tacón* de la bota. Los remates suelen hacerlos, cuando es hombre el que baila, con *caídas*, bien dobles ó sencillas.
235. *Cantar gitano*; palabra empleada por los cantadores para expresar la *mejor* interpretación de los cantes cuando éstos se hacen bien y no se emplea *deje* alguno.
236. *Cantar agachonao*; cuando la interpretación de los cantes deja bastante que desear, siendo poco adecuados al asunto y teniendo un *deje* que pudiéramos llamar *casero*.

## CAPÍTULO II

### *Acompañamiento de cantes y bailes.*

237. Mi objeto al poner los acompañamientos de algunos cantes y bailes no es otro que prevalezcan éstos, pues veo con disgusto que de algunos años á esta parte la afición los va perdiendo por completo, motivado á la falta de los buenos artistas que los dominaban por completo.
238. En los acompañamientos de bailes me limito á poner algunos de *palillos* (castañuelas), por ser los similares del flamenco; y al mismo tiempo, por razones que voy á exponer.

En varias ocasiones de mi vida he sido invitado á *juergas*, *reuniones*, *soirée* (como se las quiera llamar), que se han celebrado en casas particulares, y después de haber ejecutado en la guitarra cuanto buenamente he podido ó sabido, y después de los plácemes, que la mayoría de las veces suelen ser hijos de la buena educación más que del entusiasmo, he visto una ó más niñas preparadas con sus *palillos* y puestas en jarras, como diciendo: ¡venga de ahí, maestro! Ver esto y decir entre mí «plancha tenemos», todo fué uno. Efectivamente, me han dicho maestro (dirigiéndoseme la mamá ó papá), si usted fuera tan amable que tocara unos *panaderitos* ó unas *manchegas*, etc., etc.

Hay que ver como decrece el entusiasmo desde el momento que se contesta que no sabe tocar nada de cuanto se le pide. Seguro que pierde uno el cincuenta por ciento á los ojos de aquéllos que creen sólo por el mero hecho de que se sabe manejar algo la guitarra, que se está obligado á saber tocar en un momento determinado hasta el *Himno de Riego*.

Por las razones expuestas, creo no está de más el que yo indique dichos acompañamientos con el objeto de que sean aprendidos por la afición y no se haga mal papel en un acto como el anteriormente dicho.

239. Al hacer los acompañamientos de los bailes de *palillos* no caeré en la tentación de hacerlos en debida regla, esto es, armonizándolos; pues además de hacerse muy difíciles (por el *aire* tan violento que llevan algunos), tienen el inconveniente de que con el repiqueteo de los *palillos*, quedan cubiertos por completo los sonidos de la guitarra, y por lo tanto sería trabajar sin lucimiento. Creo, por lo tanto, emplear el medio más sencillo y que mejor resultado me ha dado siempre: llevar sólo el canto.

240. No pongo acompañamiento de los verdaderos bailes flamencos, porque con limitarse á tocar cuanto llevo hecho de ellos, es lo suficiente.

Así como los bailes de *palillos* tienen sus toques fijos, los bailes flamencos, no siempre se bailan á capricho.

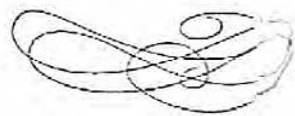
241. Los verdaderos bailes flamencos son muy reducidos; pues si bien han bailado algunos *guajiras*, *soleares* y *siguirillas*, han tenido que abandonarlo poco á poco, puesto que todos ellos se reducían á efectuar las mismas figuras y posiciones que se hacen en las *alegrías*, y como los *aíres* de ellos eran bastante más lentos que el de ésta, de ahí que resultase mucho más monótono y menos airoso que las dichas *alegrías*. Además tenemos el *zapateo* de Cádiz y los *tangos*, que como llevo dicho no los considero dentro de este género, y sin embargo, en unión de las *alegrías*, son los tres que se conceptúan como flamencos. Los demás son similares.

242. Para acompañar el baile de *alegrías* se empieza rasgueando, y después el cantador *sale* con una copla; la bailadora ó bailador hace su *salida* y empieza á bailar. Una vez terminado el canto, la bailadora hace un movimiento con el cuerpo, casi imperceptible, pero lo suficiente para que el que toca comprenda que el que baila quiere entrar en *falseta* (variación), y entonces el que acompaña empieza una variación que ejecuta las veces que quiera, ó bien la enlaza con otra, y así sucesivamente, hasta que el bailador por otro movimiento demuestra que quiere cante, y entonces el que toca hace unos tiempos de rasgueo y seguido lo que llaman el *remate de falseta*.

Una vez terminado éste, vuelven á cantar, y luego se hacen otras variaciones, hasta que el bailador dice, «vámonos», y con unos tiempos de rasgueo termina el baile.

Este baile es el principal de los tres antes dichos; porque el *zapateado*, aunque es muy difícil, sólo lo bailan los hombres, y aunque ha sido bailado por varias mujeres, tuvieron que vestir el traje de hombre.

243. En cuanto al *tango*, hay quien adquiere el nombre de *tanguero*, ó *tanguera*, porque son una especialidad en este baile; pero lo general es bailar las *alegrías*, aunque todos saben bailar más ó menos bien el *tango*.



Los *tangüeros* suelen, por lo general, ser entre los flamencos lo que los *excentricos* en el Circo, los que hacen reír con sus contorsiones y sus cantares más ó menos intencionados, y por cuya razón se les dá un nombre bastante raro, que en la jerga de ellos quiere decir *gracioso, chufón*, y éstos son escasos. Además de los bailes y cantos suelen hacer especie de pantomimas, bastante divertidas, ridiculizando á cantadores, bailadores, toreros, etc.

Con los *tangos* está pasando hoy una cosa muy curiosa: parece que Madrid tiene fiebre de aquéllos, de modo, de día, y á toda hora, no se oye cantar otra cosa, y por lo mismo no pasan veinticuatro horas sin que sufran alguna alteración, y si no imposible seguir tanta variación, el principiante debe aprender los acompañamientos que le pongo, pues sobre éstos están basados los demás.

Para acompañar el baile de *tango*, todo se reduce á efectuar los rasgueos; y cuando quien baile pida *talento*, hacerla. Para acompañar el canto, se hace en la forma que indico.

244. En las *malagueñas, granadinas, fandango y joberas*, el que acompaña debe limitarse á esperar que el cantador varíe de *tercio*, pues como estos cantos no tienen regla fija, puesto que cada uno de los que lo cantan lo adornan según sus facultades, dando á dichos *tercios* la extensión que creen conveniente, de ahí que el oficio del acompañante no es otro que esperar y estar á tiempo para los cambios de posiciones.

245. En las *peteneras*, las entradas de los *tercios* tienen que ser muy á tiempo, tanto en el canto como en el baile. Para bailar la *petenera*, su *aire* es mucho más vivo que para cantar.

246. Las *sevillanas* es el *canto* y lo que más justo que hay, pues siempre sus *tercios* son iguales, aunque la melodía varíe, y tanto es así, que no se la puede quitar ni poner una sola *nota*, lo que daría por resultado un gran desbarajuste, pues los que *cantasen, bailasen ó torasen*, cada uno iría por su lado.

247. Las *soleares* son muy fáciles de acompañar, mas si no se sabe entrar á tiempo en el cambio de *silbo* espisológico, se hacen difíciles, por lo tanto, el principiante debe ensayarlo muy bien con el fin de no equivocarse cuando haya de hacer dicho cambio.

248. Las *seguiriyas* tienen un corte especial como llevo dicho, mas que cante flamenco parece un *canto* portugués; su acompañamiento es, empezar tocando el *paseo* de las *supirillas*, y en cuanto el cantador solicite la *copla*, se hace el acompañamiento que indico.

249. El *Polo del Fillo*, la *Caña de Fillo* y el *Polo de Tobaco*, tienen sus tiempos fijos, y el acompañante sólo *acorta* que hacer lo que se marca en el acompañamiento de cada uno. Su compás es como el de las *soleares*, sólo que su *aire* es más lento, y mientras el que canta se prepara para hacer el *temple* y la *subida*, el que acompaña está tocando *Soleares*.

250. La *Caña del Curro Pablo* la considero, para el que no esté acostumbrado al acompañamiento de estos cantos, más difícil que todo lo demás; pues siendo libre en su formación, el que canta da los *tercios* á su antojo y con la duración que cree conveniente, limitándose el que acompaña á estar muy atento á los cambios.

251. El *Obé* este baile sigue siempre el mismo tema, hasta que la bailadora pide la terminación y entonces no hay más que aligerar el *aire* cuanto se pueda y con esto finaliza. En el *Baileto-Ingles* pasa igual que con el anterior. Con el *Vito*, lo mismo; se repite muchas veces, hasta que la bailadora pida la coda, la que se hará muy rápida.

252. El *Bolero robado* se toca, hasta donde dice *Bolero seco* tantas veces seguidas como figuras quieran hacer los que bailen; y al querer tocar el *Bolero seco*, se tocará primero todo el *Robado*, y luego se sigue sin repetición todo el *Seco*.



## CAPÍTULO III

### *De varios particulares.*

253. He puesto los acompañamientos de cantes muy sencillos, para que el principiante se confunda lo menos posible; y además porque la estructura de estos *cantes* se presta poco á floreos.

254. En los acompañamientos de la *Caña del Fillo*, *Polo de Fillo*, *Polo Tobalo* y *Serranus*, se verán unos números grandes entre los compases, y quiere decir que estos se harán seguidos tantas veces como indique el número.

255. En la *Caña de Curro Paula*, he puesto una cruz en medio de dos compases, y es que estos se han de repetir varias veces, hasta que el cantador varíe de *tercio*.

256. Las *malagueñas*, *jandango* y *tangos* llevan un número al principio de cada compás, y se debe hacer éste tantas veces como marque el número.

He puesto la *granadina* como se canta, y sobre ella puede el principiante tomar la base para el acompañamiento de las *malagueñas*, *jandango* y *jabera*, pues tienen el mismo corte todas.

257. Se habrá observado que los cambios en las posiciones de los *Polos* y *Cañas* vienen á ser iguales; más sin embargo de ello, al hablar con cualquier *flamenco* de estos acompañamientos, lo creen muy difícil, y sería pedirles hacer castillos en el aire.

Los *cantadores* han sido siempre los que han dado la fama á los *tocadores*, pues si aquellos se les ocurre decir que *fulano* toca bien, es lo suficiente con esto para que estos se pongan en alto grado, mas hoy ya no sucede tanto á causa de los pocos que van quedando que canten bien.

Es curioso ver que, al equivocarse el cantador ó bailador, han de volver la cara y mirar al tocador indicando el error que ha padecido, y el público no inteligente en estos espectáculos opina casi del mismo modo que los primeros, siendo así que, si se analiza detenidamente, el tocador es el peor retribuido, peor mirado, etc., etc.; pero que suele ser por lo general la parte más saliente y principal de todo un *tablado*.

259. Creo no estará de más una ligera idea de las cualidades mas importantes que ha de tener la *bailadora* y *bailador*.

260. La mujer para que sea buena bailadora, lo que más la adorna es tener buenos brazos, es decir, mover éstos con mucha soltura y sin que se vea en ellos agarrotamiento de alguna especie; y toda su buena figura consiste que de cintura para arriba sean sus movimientos flexibles y que no haya rigidez en los *explantes* cuando mueva las *caderas*. La buena *bailadora* sólo mueve éstas, mientras las demás partes del cuerpo quedan sin movimiento. Una cara picaresca y un cuerpo bonito y flexible, hacen que con poco trabajo resulte buen efecto.

La *bailadora* que se propase á efectuar con los pies trabajo que más bien es de hombre, lleva mucho perdido, pues al hacer cuenta con aquellos, pierden el cuerpo y los brazos toda su gracia; ese, se *contrae* y los brazos se *cuen* á los esfuerzos hechos con un ejercicio que no es adecuado á su sexo.

261. El baile en el hombre difiere bastante de la anterior, pues el de éste es casi todo con los pies; no





queriendo decir con esto que abandone los brazos, pero que la forma de manejarlos debe ser diferente á la mujer, pues resultaría algo afeminado el mismo braceo.

262. Para terminar, réstame decir á mis lectores, que siendo la índole de esta obra explicar lo más posible todo lo que se refiere al *flamenco*, ha sido la causa de poner en ella muchas curiosidades que al oírse de boca de éstos tal vez no se hubiesen entendido, ó por lo menos la interpretación hubiera sido distinta.

Al mismo tiempo soy el primero en reconocer que muchas explicaciones no guardan la clasificación necesaria en la obra: unas, debido á la precipitación de la tirada, y otras, á que se me han ido ocurriendo después de hechas las páginas consiguientes, máxime que se trata de una publicación completamente nueva en el género flamenco, y no existir textos de consulta.



NOTA. Todos los ejemplares llevarán la firma del autor, sello de la Administración, número de orden y contraseña, sin cuyo requisito se considerarán falsificados: siendo perseguidos los tenedores de los mismos por el autor, ante los tribunales, en virtud de los artículos de la Ley que amparan á este.

**La Administración.**

GRABADOR DE MÚSICA

*Pascual S. González*

*Paseo de San Vicente, 10.*

DIBUJANTE-LITÓGRAFO

*Enrique Nieto.*

*Escalinata, 23.*

IMPRESOR

*Paulino Olmo.*

*Navas de Tolosa, 7.*

# Acomptos. de algunos Cantes.

## GRANADINA.

Andante. En la torre e la bela \_\_\_\_\_ en la torre e

la be . la \_\_\_\_\_ hay una cam - pana e pla -

. ta cuando suenan sus metale e \_\_\_\_\_ isen que vi -

. va Grana . da \_\_\_\_\_ con toito su jarra . ba - le \_\_\_\_\_

RAS.

RAS.

GUITARRA.

PASO.

PASO.



## MALAGUEÑA.

Andante.

GUITARRA.

Allegretto.

## FANDANGO.

**TANGO - TIENTOS.**

Allegro.

**GUITARRA.**

The image displays a musical score for guitar, consisting of four systems of music. Each system is marked with a large brace on the left and the word "GUITARRA." written vertically. The tempo is indicated as "Allegro." at the top left. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is written for a single guitar, with a treble clef and a bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The first system begins with a double bar line and a repeat sign, followed by a key signature change to one sharp. The second system continues the melody and includes a key signature change to one flat. The third system features a key signature change to one sharp and includes a key signature change to one flat. The fourth system concludes with a key signature change to one sharp and a final key signature change to one flat. The score is a single-page extract from a larger work, as indicated by the "RAS." marking at the end of the fourth system.

## SOLEARES.

Allegro.

GUITARRA.

RAS. S-B Chor. Gr-d S-B Chor.

RAS. S-B Chor. Gr-d S-B Chor.

Gr-d C-3 S-B Chor. Gr-d

Gr-d C-3 S-B Chor. Gr-d

C-1 S-B Chor. Gr-d FIN. D. C.

C-1 S-B Chor. Gr-d FIN. D. C.

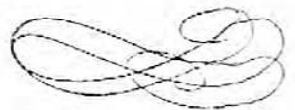


## PETENERA.

Andante.

GUITARRA.

The musical score for guitar, titled "PETENERA.", is written in 3/4 time and marked "Andante." The piece is in B-flat major (one flat). It consists of four systems of two staves each. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and chords. There are several "C-1" markings above the staves, indicating specific techniques or fingerings. The piece concludes with a double bar line and a final chord.



## SEVILLANAS.

Allegro.

**GUITARRA.**

RAS. gol.Gr

RAS. gol.Gr

gol.Gr

gol.Gr

C-2 gol.Gr

gol.Gr

C-3 gol.Gr

gol.Gr

C-5 gol.Gr

gol.Gr

C-3 gol.Gr

gol.Gr

C-5 gol.Gr

gol.Gr

gol.Gr

gol.Gr

Se repite desde la Si hasta la Si dos veces mas.

gol.Gr

gol.Gr

Se repite desde la Si hasta la Si dos veces mas.

## SERRANAS.

Andante.

GUITARRA.

PASEO.

C-3

PASEO.

PASEO.

Se repite desde la  $\sharp$  hasta la  $\sharp$  todo seguido.



## ACOMPAÑAMIENTO DE LA CAÑA DEL FILLO.

Andante.

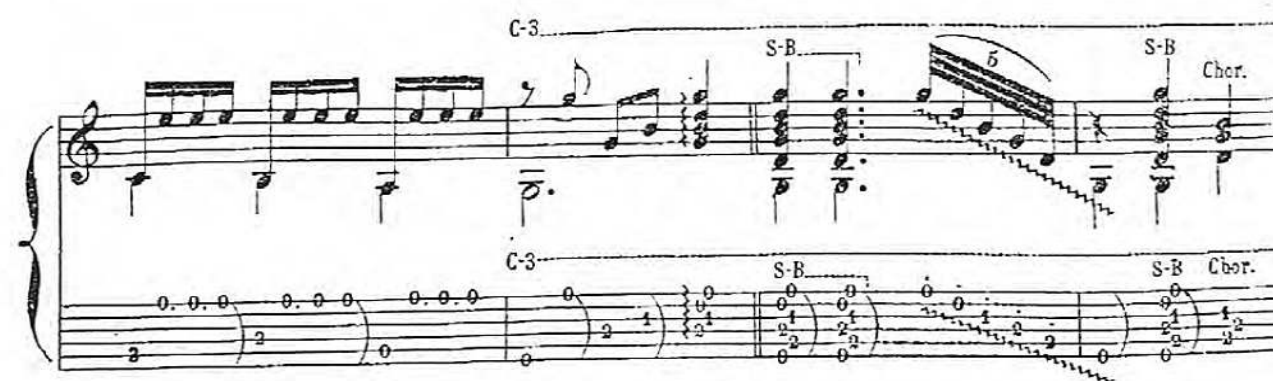
GUITARRA.

The first system of guitar accompaniment consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It begins with a whole rest followed by a series of eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of numbers representing fret positions: (3/4) 0 2 3 0 2 2 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 3. A brace on the left groups the two staves under the label 'GUITARRA.'.

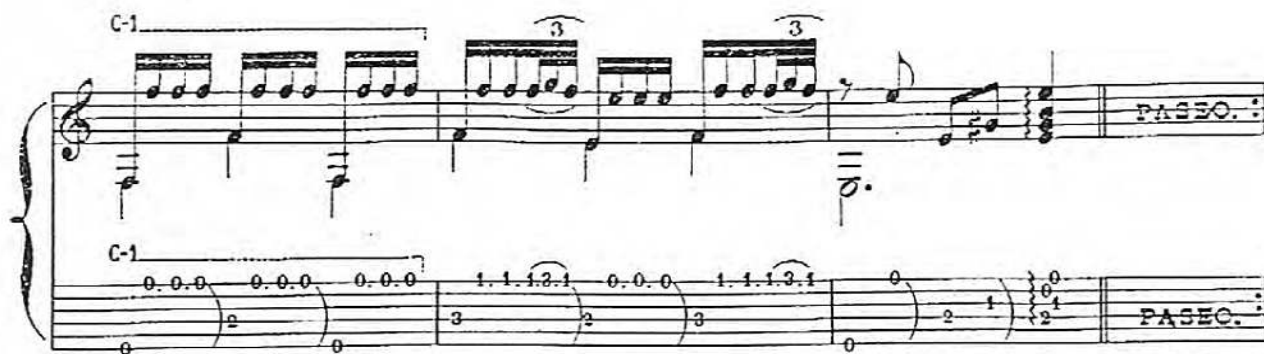
The second system continues the piece. The upper staff features a triplet of eighth notes and a quarter note. The lower staff contains the following fret numbers: 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 2 2 3 2 0 2 2 1 0 0 0 1 3 0 1.

The third system includes fingerings 'C-1' and 'C-3' above the upper staff. The upper staff has a triplet of eighth notes. The lower staff contains the following fret numbers: 0 2 1 0 2 2 3 2 0 3 0 0 0 0 0 0 0 0 0 4 4 4 2 2 2 0 0 0.

The fourth system concludes the piece. The upper staff has fingerings 'C-1' and 'C-3' above it, and ends with a double bar line and the word 'PASEO.' written below. The lower staff contains the following fret numbers: 0 0 0 0 0 0 0 0 1 1 1 2 1 0 0 0 1 1 1 2 1 0 2 1 0 0. It also ends with a double bar line and the word 'PASEO.' written below. The text 'Fin de la salida.' is written above the final double bar line.





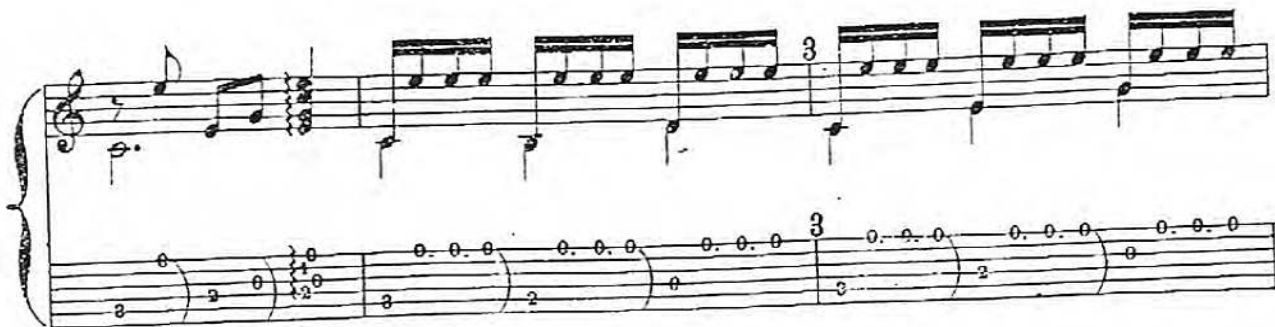
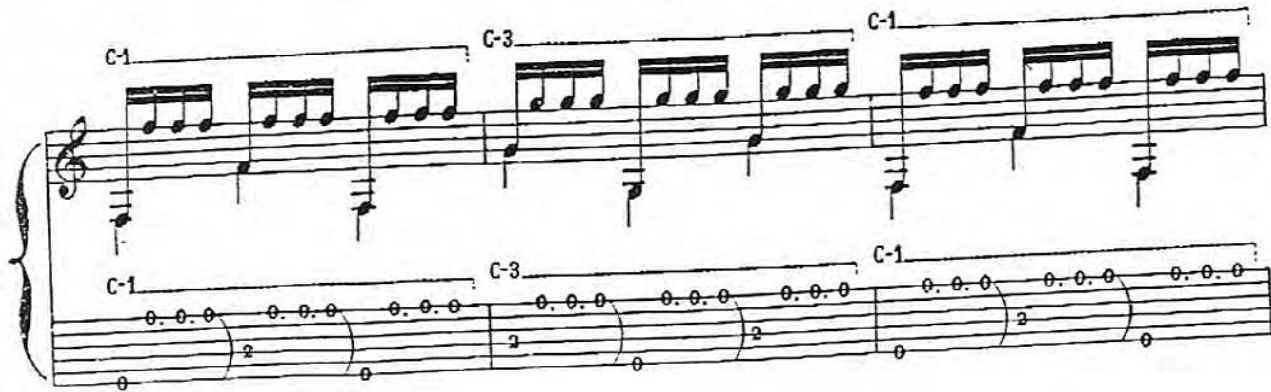


## POLO DEL FILLO.

Andante.

INTRODUCCIÓN.



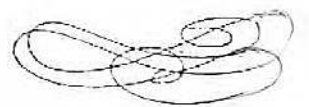


Handwritten musical score for piano. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melody with eighth and sixteenth notes, ending with a repeat sign and a fermata. The left staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes, ending with a repeat sign and a fermata. Above the right staff, the label "C-1" is written. Above the left staff, the label "C-1" is written.

Handwritten musical score for piano. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melody with eighth and sixteenth notes, ending with a repeat sign and a fermata. The left staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes, ending with a repeat sign and a fermata. Above the right staff, the label "PASO" is written. Above the left staff, the label "PASO" is written.

Handwritten musical score for piano. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melody with eighth and sixteenth notes, ending with a repeat sign and a fermata. The left staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes, ending with a repeat sign and a fermata.

Handwritten musical score for piano. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melody with eighth and sixteenth notes, ending with a repeat sign and a fermata. The left staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes, ending with a repeat sign and a fermata. Above the right staff, the label "C-3" is written. Above the left staff, the label "C-3" is written. Above the right staff, the label "S-B" is written. Above the left staff, the label "S-B" is written. Above the right staff, the label "Chor." is written. Above the left staff, the label "Chor." is written.



*POLO-TOBALO.*

*Andante.*

INTRODUCCIÓN.



First system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth-note patterns and triplets, marked with "C-1" and "C-3". The lower staff (bass clef) contains a bass line with eighth-note patterns and triplets, marked with "C-1" and "C-3".

Second system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth-note patterns and triplets, marked with "C-1" and "C-3". The lower staff (bass clef) contains a bass line with eighth-note patterns and triplets, marked with "C-1" and "C-3". The system concludes with a double bar line and the word "FASCO." in a box.

Third system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth-note patterns and triplets, marked with "3 veces." and "3". The lower staff (bass clef) contains a bass line with eighth-note patterns and triplets, marked with "3 veces." and "3".

Fourth system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth-note patterns and triplets, marked with "C-3" and "C-1". The lower staff (bass clef) contains a bass line with eighth-note patterns and triplets, marked with "C-3" and "C-1". The system concludes with a double bar line and the word "FASCO." in a box.



PASEO.

3 veces.

C-3

C-1

C-3

C-1

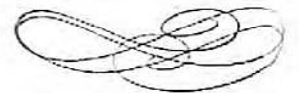
RAS.

## CAÑA DE CURRO PAULA.

Andante.

ENTRADA.

The musical score is written for guitar and consists of four systems. Each system contains a treble staff and a bass staff. The first system includes a 'C-1' marking above the treble staff. The second system includes the text 'Fin de la entrada.' and 'PASEO.' above the treble staff. The third system includes 'X' markings above the treble staff. The fourth system includes 'X' markings above the treble staff. The score features various musical notations including triplets, slurs, and fingerings.



First system of musical notation. The upper staff (treble clef) features a melodic line with eighth-note patterns and a final triplet. The lower staff (bass clef) contains a bass line with eighth-note patterns and a final triplet. Labels 'C-3' are placed above the first and last measures of the upper staff. A label 'S-B' is placed above the final measure of the upper staff.

Second system of musical notation. The upper staff (treble clef) begins with a 'S-B. Chor.' label. It contains a melodic line with eighth-note patterns and a final triplet. The lower staff (bass clef) contains a bass line with eighth-note patterns and a final triplet. Labels 'S-B. Chor.' are placed above the first and last measures of the upper staff. A label 'C-3' is placed above the first measure of the lower staff. A label 'S-B' is placed above the final measure of the upper staff.

Third system of musical notation. The upper staff (treble clef) features a melodic line with eighth-note patterns and a final triplet. The lower staff (bass clef) contains a bass line with eighth-note patterns and a final triplet. Labels 'C-1' are placed above the first and last measures of the upper staff. A label 'C-1' is placed above the first measure of the lower staff.

Fourth system of musical notation. The upper staff (treble clef) features a melodic line with eighth-note patterns and a final triplet. The lower staff (bass clef) contains a bass line with eighth-note patterns and a final triplet. Labels 'C-3' and 'C-1' are placed above the first and last measures of the upper staff. A label 'C-3' is placed above the first measure of the lower staff. A label 'C-1' is placed above the first measure of the lower staff. The system concludes with a double bar line and the word 'PASEO' in a box.

## SEVILLANAS.

CANTES.

**Allegro.**

**GUITARRA.**

RAS. gol. Gr.

gol. Gr. **COPLA.**

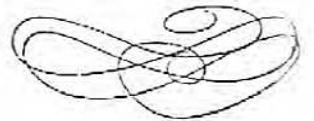
gol. Gr. **COPLA.**

Gr. gol. Gr. gol. Gr.

Gr. gol. Gr. gol. Gr.

C-2 gol. Gr. C-2 gol. Gr.

C-2 gol. Gr. C-3 gol. Gr.





gol. Gr. Desde la % hasta la  
se repite dos veces.

Final. Chor. Desde la % hasta la  
se repite dos veces.

## BAILETE INGLES.

Andantino.

Andantino. Chor. Desde la % hasta la  
se repite dos veces.

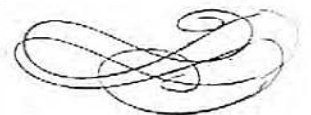
Andantino. Chor. Desde la % hasta la  
se repite dos veces.

Two systems of musical notation. The first system features a treble staff with eighth and sixteenth notes and a bass staff with fingerings (0, 5, 0, 5, 0, 2, 1, 6, 2, 2, 1, 2, 1, 0, 1, 2, 0, 0). The second system features a treble staff with triplets and a bass staff with fingerings (3, 5, 3, 2, 3, 5, 3, 0, 1, 0, 2, 1, 0, 0, 3, 1, 0, 0, 3, 1, 0, 1, 1, 2). Both systems end with "D.C." (Da Capo).

### MANCHEGAS.

*Presto.*

Two systems of musical notation for "MANCHEGAS". The first system is in 3/4 time with a treble staff and a bass staff. It includes markings "RAS." and "Gr." above the treble staff and "RAS." and "Gr." above the bass staff. The second system continues the piece with similar markings and ends with "S-B" (Sotto Basso).



*Fin.*

*Desde la S hasta la*  
*se repite dos veces.*

## VITO.

Allegro.

1. 2.

## MATEN AL TORO.

Musical score for "MATEN AL TORO." The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and chords in the left hand. The melody includes first and second endings. The first ending leads to a double bar line, and the second ending leads to a final cadence. The piano part includes fingerings and a circled 6 in the left hand.

## CODA.

Musical score for the "CODA." section. It continues the piano accompaniment with a melody in the right hand and chords in the left hand. The melody includes a circled 6 in the left hand.

Musical score for the "CODA." section. It continues the piano accompaniment with a melody in the right hand and chords in the left hand. The melody includes a circled 6 in the left hand.

## PETENERA.

Allegro.

Musical score for "PETENERA." The piece is in G major (one sharp) and 6/8 time. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and chords in the left hand. The melody includes first and second endings. The piano part includes fingerings and a circled 6 in the left hand.



First system of musical notation. The treble clef staff contains a series of chords and melodic fragments, with some notes circled and numbered (1, 2, 3, 4). The bass clef staff contains a sequence of numbers: (3/4) 0, 6, 2, 2, 6, 10, 10, 10, 10, 10, 9, 9, 9, 10, 10, 10, 10, 7, (6/8).

Second system of musical notation. The treble clef staff features a triplet of eighth notes and a measure with a sharp sign. Above the staff, "M-C-7" and "C-8" are written. The bass clef staff contains the sequence: 8, 8, 8, 8, 7, 10, 7, 10, 7, (3/4) 2, 2, 2, 2, (6/8) 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 2, 1, 2, (3/4).

Third system of musical notation. The treble clef staff shows a series of chords. Above the staff, "C-7" is written. The bass clef staff contains the sequence: (3/4) 0, 0, 2, 2, (6/8) 0, 4, 4, 4, 5, 0, 2, 0, 0, (3/4) 0, 1, 2, (6/8).

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a series of chords and melodic fragments, with some notes circled and numbered (1, 2, 3, 4). The bass clef staff contains the sequence: (6/8) 5, 10, 10, 10, 10, 10, 9, 9, 9, (3/4) 10, 10, 10, 10, 7, (6/8).



First system of musical notation for guitar, measures 1-4. The treble clef staff contains a melody with a triplet of eighth notes in measure 1 and a half note in measure 2. The bass clef staff contains a bass line with a triplet of eighth notes in measure 1 and a half note in measure 2. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes a '3' over a triplet and 'M-C-7' above the staff.

Second system of musical notation for guitar, measures 5-8. The treble clef staff contains a melody with a triplet of eighth notes in measure 5 and a half note in measure 6. The bass clef staff contains a bass line with a triplet of eighth notes in measure 5 and a half note in measure 6. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes a '3' over a triplet and 'M-C-7' above the staff.

Andantino. SOLEA DE ARCAS.

6ª en Re.

Third system of musical notation for guitar, measures 9-12. The treble clef staff contains a melody with a triplet of eighth notes in measure 9 and a half note in measure 10. The bass clef staff contains a bass line with a triplet of eighth notes in measure 9 and a half note in measure 10. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes a '3' over a triplet and 'M-C-7' above the staff.

Fourth system of musical notation for guitar, measures 13-16. The treble clef staff contains a melody with a triplet of eighth notes in measure 13 and a half note in measure 14. The bass clef staff contains a bass line with a triplet of eighth notes in measure 13 and a half note in measure 14. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes a '3' over a triplet and 'M-C-7' above the staff.





The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece, with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a simple, folk-like style. The second system continues the melody, featuring a 'C-3' marking above the staff, indicating a specific fingering or technique. The score is written on a grand staff with a brace on the left side.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on a single staff, while the accompaniment is on a grand staff (treble and bass clefs). The melody includes a 'C-1' marking above a measure. The second system continues the melody and accompaniment, also featuring a 'C-1' marking. Both systems conclude with first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the staff. The first ending leads back to the beginning of the piece, while the second ending provides a final resolution. The score is written in a clear, legible style with standard musical notation.

*Allegretto.* *IO LÉ!*

3 0 1 2 5 2 5 2 1 2 1 0 1 0 3 1 2 1

## BOLERO-ROBADO.

Allegro.

GUITARRA.

The musical score is written for guitar and voice. It consists of four systems of music. The first system is marked 'Allegro.' and features a guitar part with a treble clef and a bass part with a bass clef. The guitar part includes a 'RAS.' (rasgueado) and a 'gol.' (golpe). The bass part includes a 'Gr.' (gracia). The second system is marked 'Fin.' and features a guitar part with a treble clef and a bass part with a bass clef. The guitar part includes a 'Gr.' (gracia). The third system is marked 'RAS' and 'gol.' and features a guitar part with a treble clef and a bass part with a bass clef. The guitar part includes a 'RAS' and a 'gol.' The bass part includes a 'Gr.' (gracia). The fourth system is marked 'Fin.' and features a guitar part with a treble clef and a bass part with a bass clef. The guitar part includes a 'gol.' (golpe). The bass part includes a 'Gr.' (gracia). The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, as well as lyrics in Spanish.

RAS. Gr. gol. Gr. gol.

Gr. Fin.

Gr. Fin.

RAS Gr. gol. Gr.

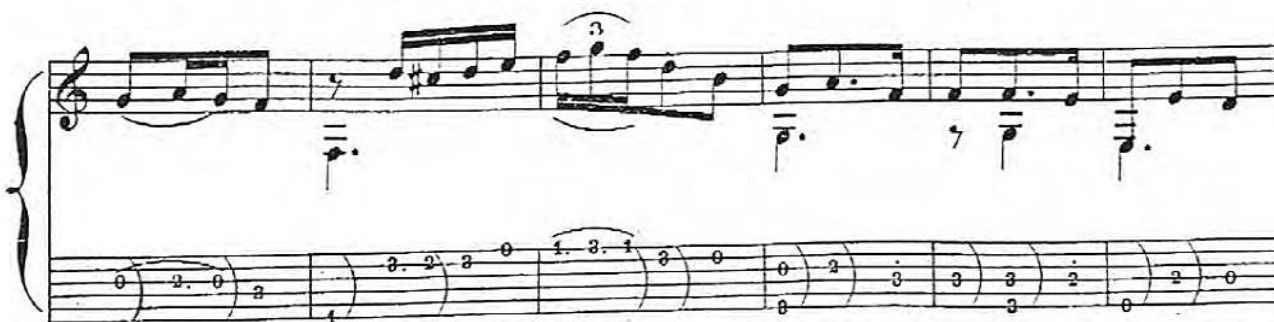
RAS. Gr. gol. Gr.

gol. Gr. Fin.

gol. Gr. Fin.



## BOLERO-SECO.





The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece in 3/4 time, with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in the treble staff, and the bass staff contains a simple accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment. The score is written in a clear, legible style with standard musical notation.

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The melody is written in eighth and sixteenth notes, with some triplets. The lower staff is a bass clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The bass line is written in numbers (0, 2, 1, 2, 0, 2, 0, 2, 0, 2, 1, 0, 1, 0, 2, 1, 2, 0, 1, 0) indicating fingerings or positions. The score includes a double bar line and a repeat sign at the end. The title "The Rose Tree" is written in a decorative font at the top right.

## PANADEROS.

Allegro.

GUITARRA.

The musical score is written for guitar in 3/4 time, marked 'Allegro'. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The first system includes a repeat sign and a key signature change to one sharp (F#). The second system includes first and second endings. The third and fourth systems continue the melodic and harmonic development with various fingerings and techniques indicated by numbers and symbols.



M-C-2

M-C-2

RAS. gol. S-B S-B gol. S-B S-B gol. S-B S-B

RAS. gol. S-B S-B gol. S-B S-B 2 gol. S-B S-B

gol. S-B Fin.

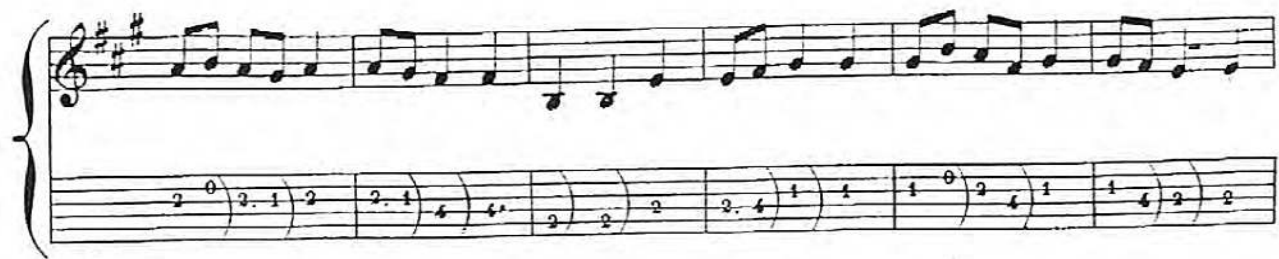
gol. S-B Fin.

gol. S-B

RAS.

gol. S-B

RAS.



A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The melody is written on a single staff with a treble clef. The piano accompaniment is written on a grand staff (treble and bass clefs) with a brace on the left. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The piano accompaniment features a simple harmonic pattern in the right hand and a bass line in the left hand, with some chords and single notes. The score is presented in a clear, handwritten style.



Los pedidos  
AL AUTOR

ó á su Administrador

EJEMPLAR DE LUJO, PTAS. 30.

---

*Exijase al comprar este método un vale  
que dará derecho para cuatro consultas con  
el autor en la admón. Moratin 7. Madrid.*

---

*Esta obra es propiedad de su autor, y nadie, sin su consentimiento, podrá reimprimirla ni traducirla.*

*Queda hecho el depósito que marca la ley.*