1 Colección Trabajos de Investigación

fegip
Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Plectro

INVESTIGADOR
Diego Martín Sánchez

Baldomero Cateura y la Mandolina Española

BIOGRAFÍA, ORGANOLOGÍA, INFLUENCIAS, PROPUESTAS TÉCNICAS DE SU MÉTODO, REPERTORIO, PROYECCIÓN Y ANTOLOGÍA

ANTOLOGÍA

DOCTRINALES

1 Escuela de Mandolina Española

Fuente 1: Biblioteca Digital Hispánica (Biblioteca Nacional de España)

Fuente 2: Archivo del Museo de la Música de Barcelona - Fondos Miguel Llobet

Fecha de publicación: [1898]

Todas las obras de esta Antología han sido sometidas a un proceso de restauración y mejora digital de la imagen a cargo de Luis Carlos Simal Polo, miembro del equipo de trabajo de la FEGIP.

Este material se distribuye bajo licencia Creative Commons 4.0 CC-BY-NC-SA Reconocimiento-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional de Creative Commons.
Las imágenes digitalizadas originales utilizadas para la restauración y elaboración de este material proceden y forman parte de los fondos de la Biblioteca Nacional de España (BNE), obtenidas a través de la Biblioteca Digital Hispánica y del Archivo del Museo de la Música de Barcelona.
Se autoriza el uso público NO COMERCIAL de este material identificando claramente a la BNE y al MUSEO DE BARCELONA como la fuente de las imagenes y a la FEGIP como la editora y restauradora de este material.

B. CAZEURA.

Escuela de Mandolina Española.

Propiedad

Juan Llyné
Editor
Fernando VII. 51. y 53. y Call 22.
BARCELONA.

Precio Fijo
20. pesetas.

ESCUELA

DE

MANDOLINA ESPAÑOLA

A la insigne escritora

Baronesa de Wilson

en prenda de admiracion y agradecimiento

Baldomero Cateura

Cuatro palabras.

Es la Mandolina Española, un instrumento de salón, que por su naturaleza pertenece á la clase de los instrumentos de puntéo tañidos con pléctro, cuyo prototipo el Laud ó Eoud de los Árabes, ocupa señalado lugar en la historia de la música europea desde el siglo XVI hasta mediados del XVIII, época, en que al estallar la revolución instrumental precursora de la orquesta moderna, cayó en desuso con todos sus congéneres.

Sólo los pueblos meridionales de Europa, siguieron cultivando con cierto esmero diversas especies de instrumentos de púa, habiéndose generalizado en España la Bandurria y en Italia el Mandolino Napolitano y la Mandolina Lombarda ó Milanesa, los cuales desempeñan la parte de tiple ó soprano, en las orquestas formadas con otros de su misma familia.

Algunos artistas de mérito (1), han elevado en nuestros dias, los tres instrumentos citados á la categoria de instrumentos de concierto, presentándolos en calidad de solistas artísticamente combinados con el Piano, el Arpa ó la Guitarra. No es entre aquellos la Bandurria, el que ménos condiciones reúne, ni ménos recursos ofrece para llenar el fin artístico indicado; sin embargo, á mi juicio, su doble cuerda constituye una imperfeccion y un inconveniente: deficiencias que desaparecen en la Bandurria á cuerda sencilla (2), que no otra cosa es, aparte lijeras modificaciones en lo accidental de la forma, la elegantísima Mandolina Española; y de ella trato, en esta modesta Obra que someto á la consideracion de los profesores.

---

(1) Muy extenso seria el catálogo de los mandolinistas que sobresalen en Italia y no lo fuera ménos el de los Bandurristas notables que florecen en España, entre los que descuella el famoso concertista D. Cárlos Terraza, quién por su esmerada dicción, su elevado estilo é inimitable ejecución, ha sido premiado con honoríficas condecoraciones españolas y estranjeras.

(2) Para comprender las ventajas que sobre la cuerda doble tiene la sencilla, después de la afinación que ostensiblemente es más perfecta, basta fijarse en la extraordinaria facilidad con que se ejecuta, en la pureza y claridad de los sonidos y ¿porque no decirlo? hasta en el modo correcto de solfear y expresar la música. La voz no pierde, como á primera vista parece, ántes mejora en calidad y matices, circunstancia que según el sentir de hábiles violeros, no obedece sinó á la menor tirantez de las cuerdas, cuya fuerza reducida á la mitad, permite fabricar de un modo especial la tapa harmónica, parte fundamental de la belleza é intensidad de los sonidos.

PARTE PRIMERA.

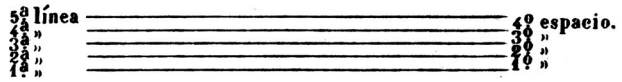
SOLFEO.

Preciso es, antes de estudiar el mecanismo de cualquier instrumento, enterarse bien del solfeo; consideración que nos mueve á introducir en este tratado, bien que suscinta y brevemente expuestas, cuantas nociones de música juzgamos mas esenciales para el estudio de la Mandolina.

Capitulo I.

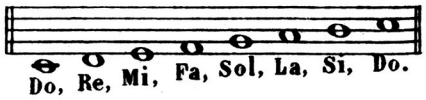
DE LAS NOTAS.

Dáse el nombre de pentágrama ó pauta á las cinco líneas trazadas horizontalmente de que nos servimos para escribir los signos musicales.

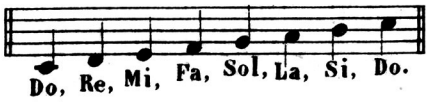


Los signos colocados en las líneas y en los espacios tienen dos formas distintas y se llaman *notas*.

NOTAS BLANCAS.

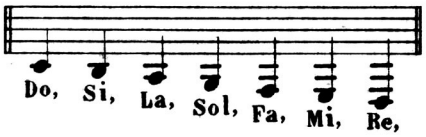


NOTAS NEGRAS.

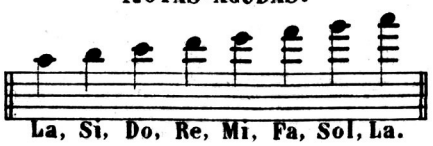


Cuando se han de poner mas notas de las que cogen en el pentágrama, se tiran líneas adicionales encima ó debajo, según sean las notas graves ó agudas, en esta forma

NOTAS GRAVES.



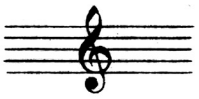
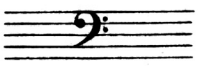
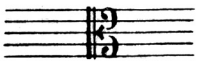
NOTAS AGUDAS.



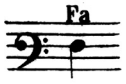
Capitulo II.

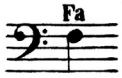
De las llaves.

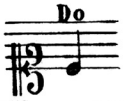
Entiéndese por Llave la primera figura trazada en el Pentágrama. Las llaves son tres, á saber: llave de Sol, llave de Fa y llave de Do. Su forma es esta:

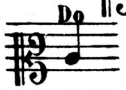
Llave de Sol  Llave de Fa  Llave de Do 

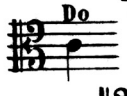
La llave de Sol se escribe unicamente en 2ª línea; la de Fa, en 2ª y 4ª, y la de Do en 1ª 2ª 3ª y 4ª. Se llama Sol á la nota colocada en la misma línea de la llave de Sol

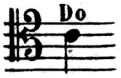
como se llama Fa á la nota colocada en la misma línea de la llave de Fa y como se llama Do á la nota colocada en la misma línea de la llave de Do; de donde se sigue que, si es llave de Fa en 3ª línea 

será Fa lo que seria Si en llave de Sol y si es llave de Fa en 4ª línea 

será Fa lo que seria Re en llave de Sol, de la misma manera que si es llave de Do en 1ª línea 

será Do lo que seria Mi en llave de Sol que si es llave de Do en 2ª línea 

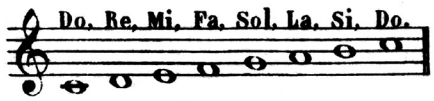
será Do la que seria Sol en dicha llave; que si es llave de Do en 3ª línea 

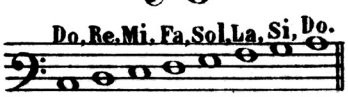
será Do lo que seria Si en llave de Sol, y que por último, si es llave de Do en 4ª línea 

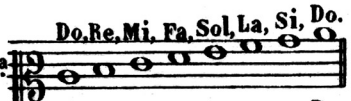
será Do lo que seria Re en llave de Sol.

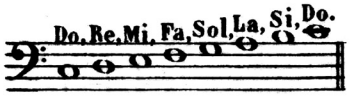
Esto dicho se comprenderá fácilmente, que las notas cambian de nombre, segun se escribe en una ó en otra llave.

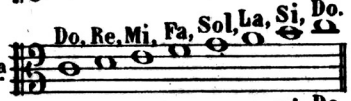
Escalas en todas las llaves

Escala en llave de Sol 

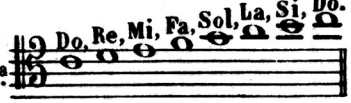
Escala en llave de Fa en 3ª 

Escala en llave de Do en 2ª 

Escala en llave de Fa en 4ª 

Escala en llave de Do en 3ª 

Escala en llave de Do en 1ª

Escala en llave de Do en 4ª 

Capitulo III.

VALOR DE LAS NOTAS Y DE LAS PAUSAS

La duración de cada una de las notas de la escala se gradúa de siete maneras distintas. He aquí su nombre, figura y valor.

SEMIBREVE Ó REDONDA — vale un compás de cuatro partes

MINIMA Ó BLANCA — dos partes

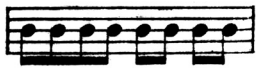
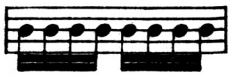
SEMINIMA Ó NEGRA — una parte

CORCHEA — media parte

SEMICORCHEA — una cuarta parte

FUSA — una octava parte y

SEMIFUSA — una dieziseisava parte.

Siempre que haya dos ó más corcheas, se unirán con una línea,  las semicorcheas con dos,  las fusas con tres y las semifusas con cuatro

Los signos para indicar la pausa ó silencio son los siguientes:

PAUSA DE CUATRO PARTES Ó UN COMPÁS —

PAUSA DE DOS PARTES —

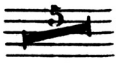
PAUSA DE UNA PARTE —

PAUSA DE MEDIA PARTE —

PAUSA DE CUARTA PARTE —

PAUSA DE OCTAVA PARTE —

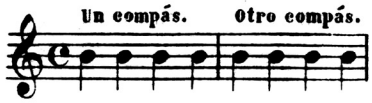
PAUSA DE DIEZISEISAVA PARTE —

Dado que el silencio sea de varios compases, constará en cifra, sobre una línea diagonal que atraviesa la pauta, el número determinado de ellos. Así por ejemplo:  equivale á cinco compases de silencio.

Capitulo IV.

Del compás

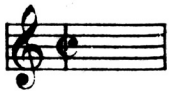
Los compases se señalan por medio de una línea vertical que los divide:

Ejemplo 

&. Tambien se llama compás al signo que se coloca junto á la llave, el cual sirve para medir con exactitud la duración de las notas. Como hay diferentes clases de compases, citaremos solo los que comunmente se usan.

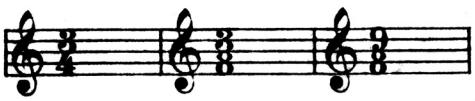
Los llamados pares son:

El compás de CUATRO PARTES, el de DOS POR CUATRO, el de SEIS POR OCHO, el de DOCE POR OCHO y el COMPÁS MAYOR.

Modo de escribirlos: Como se vé, todos se escriben con números escepto el compás mayor que se indica así: 

Los impares son:

El compás de TRES POR CUATRO, el de TRES POR OCHO y el de NUEVE POR OCHO. Védlos.



Para marcar el compás tocando, este se llevará con el pie, haciendo los movimientos abajo espresados.(1)

COMPÁS DE CUATRO PARTES.

Al aire 4
Movimiento del pié á la izquierda 2
3 Movimiento del pié á la derecha
1 Golpe en el suelo

COMPÁS DE TRES PARTES.

Movimiento á la izquierda 3
Golpe en el suelo 1
2 Movimiento á la derecha

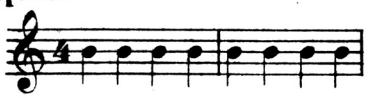
COMPÁS DE DOS PARTES.

2 al aire
1 golpe en el suelo.

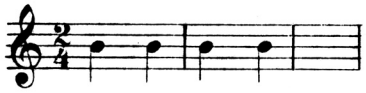
Estos mismos movimientos sirven para los demas compases.

(1) Conviene saber que cuando se tiene cierta práctica y está educado el oido, el compás solo se lleva mentalmente.

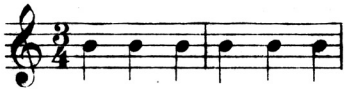
Hay compases simples y compases compuestos. Son simples, aquellos cuya cifra inferior es el cuatro, como el de dos por cuatro, tres por cuatro &. y compuestos, aquellos cuya cifra inferior es el ocho, como el de tres por ocho, seis por ocho, nueve por ocho &. Para mayor claridad pondremos algunos ejemplos.

Compás de cuatro partes.  &.

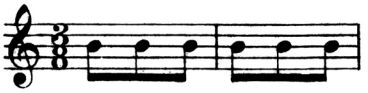
Todos los compases estan basados en este; por eso se señala con una sola cifra. Entra en cada parte una semínima ó su valor equivalente.

Compás de dos por cuatro  &.

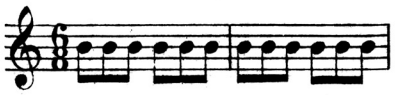
Entran dos semínimas en cada compás ó su valor equivalente.

Compás de tres por cuatro  &.

Entran tres seminimas en cada compás ó su valor equivalente.

Compás de tres por ocho  &.

Entran tres corcheas en cada compás ó su valor equivalente.

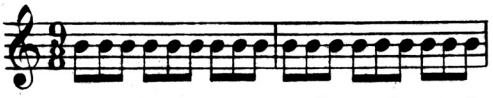
Compás de seis por ocho  &.

Entran seis octavas partes, y no ocho como dice la cifra inferior. Este compás puede marcarsè de tres maneras distintas, á saber.

Cuando el movimiento esté indicado LARGO se marcará dos veces en cada compás el de tres por ocho.

Cuando esté indicado MODERATO se marcará como el de cuatro partes, pero dando la duración del valor de dos corcheas á la primera parte y el de una á la segunda. La tercera parte se hará como la primera y la cuarta como la segunda.

Cuando esté indicado ALLEGRO se marcará una vez en cada compás el de dos por cuatro, dando tres corcheas de duración, en lugar de dos, á cada parte.

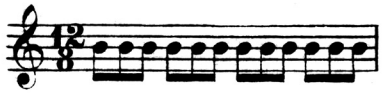
Compás de nueve por ocho 

Entran nueve octavas partes y no ocho como dice la cifra inferior. Se marca de dos maneras, á saber:

Cuando el movimiento esté indicado LARGO se marcará tres veces en cada compás el de tres por ocho, dando el valor de una corchea á cada parte.

Cuando esté indicado MODERATO ó ALLEGRO se marcará una vez en cada compás el de tres por cuatro, dando á cada parte tres corcheas.

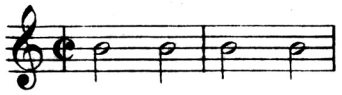
En el ALLEGRO el movimiento será mas vivo que en el MODERATO.

Compás de doce por ocho 

Entran doce octavas partes y no ocho como dice la cifra inferior; se marca de dos maneras, á saber.

Cuando esté indicado LARGO se marcará cuatro veces en cada compás, el de tres por ocho dando el valor de una corchea á cada parte.

Cuando esté indicado MODERATO ó ALLEGRO se marcará una vez en cada compás, el de cuatro partes dando tres corcheas á cada una.

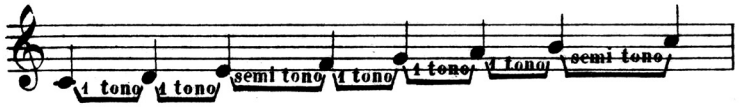
Compás mayor  &.

Se marca como el de dos por cuatro, dando una minima ó su valor equivalente á cada parte.

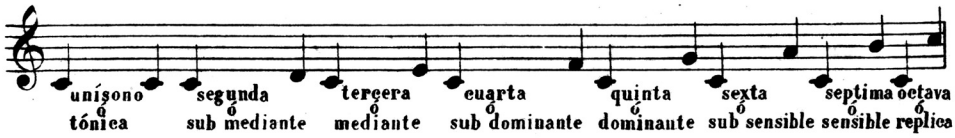
Capitulo V.

ESCALA, INTÉRVALO Y GRADO

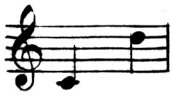
Escala, es UNA sucesión de notas que suben ó bajan por grados conjuntos; INTÉRVALO, es la distancia que média de una nota á otra, colocadas en distintos grados; y GRADO, cada uno de los sitios del pentágrama dónde se puede colocar una nota.

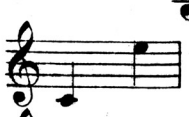
Ejemplo. 

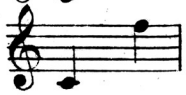
Esta escala llamada DIATÓNICA, es la única cuyos tonos y semitonos son naturales, es decir, sin alteración. En toda la escala, vá un tono de nota á nota, excepto de MI á FA, que vá un semitono y de SI á DO que vá otro. Iguales semitonos encontraremos en todas las escalas de los demás tonos, siempre de la tercera nota á la cuarta y de la séptima á la octava.

Intérvalos simples. 

Intérvalos compuestos; llámanse así los que pasan de octava.

Ejemplo.  Intérvalo de novena, ó sea la 2ª trasladada á una octava alta.

 intérvalo de décima ó sea la 3ª trasladada á una octava alta.

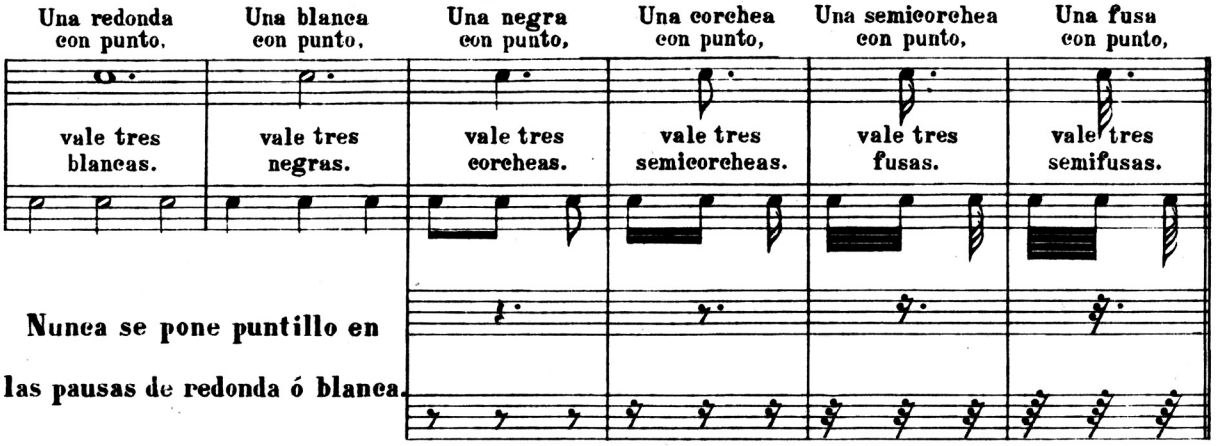
 intérvalo de undécima &. &.

Capitulo VI.

Del puntillo.

Colocado después de una nota ó pausa, aumenta la mitad de su valor.

Ejemplos:



Cuando hay dos puntillos, el segundo vále la mitad del primero, y si hay tres, el tercero la mitad del segundo.

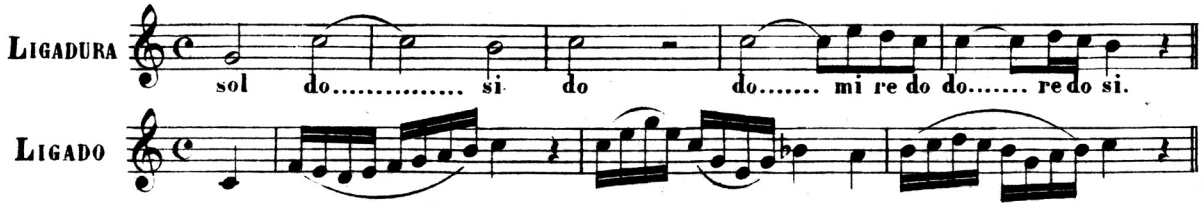
Capitulo VII.

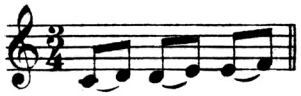
Ligadura y ligado

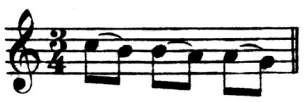
Indícanse con este signo **el cual si abraza notas de un mismo grado, reune sus valores y si de distinto las enlaza cuanto es posible.**

En el primer caso, recibe el nombre de LIGADURA y en el segundo el de LIGADO.

Demostracion.



El ligado subiendo  **se llama ascendente,**

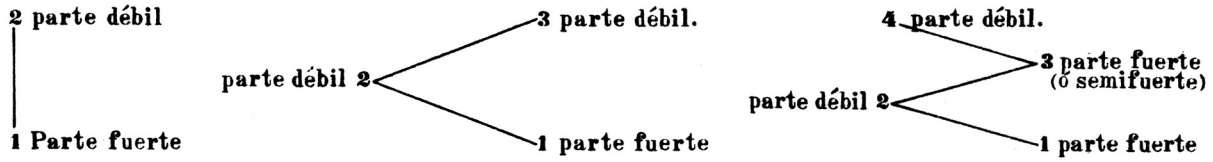
y el ligado bajando  **deseendente.**

Capitulo VIII.

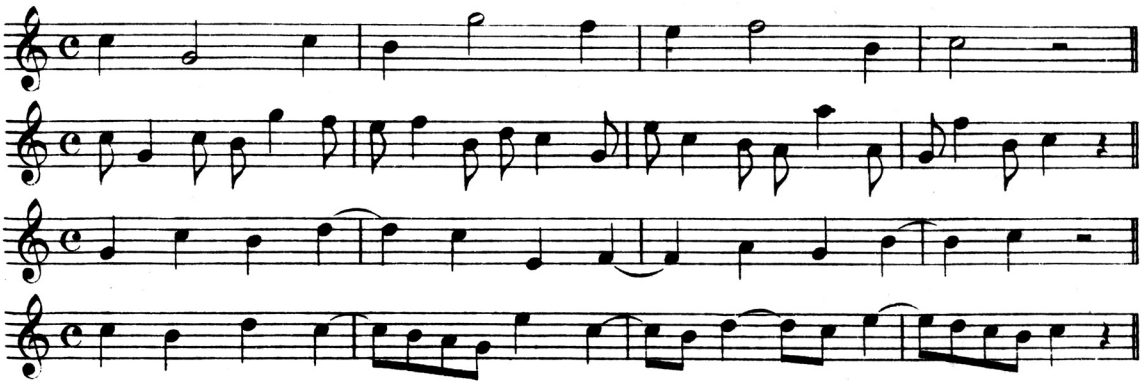
SÍNCOPA.

Llámase NOTA SINCOPADA, la que empezando en PARTE DÉBIL del compás, se prolonga hasta la PARTE FUERTE inmediata.

MODO DE DIVIDIR LOS TIEMPOS DEL COMPÁS.



DIVERSAS CLASES DE SÍNCOPAS.

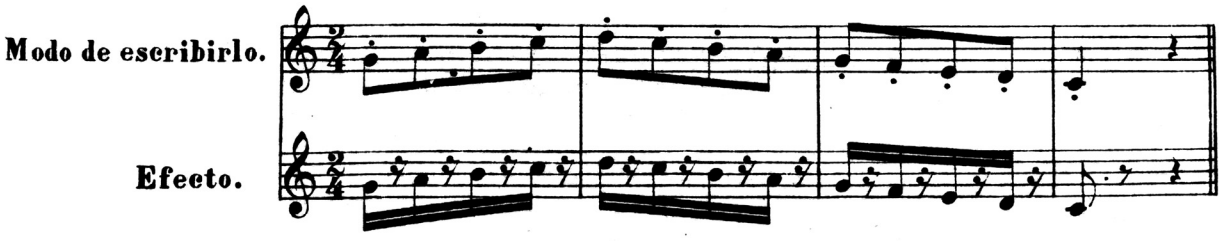


Capitulo IX.

DEL PICADO.

Consiste en cercenar algo de su valor á cada nota, para marcar una ligera separación entre ellas.

EJEMPLOS:

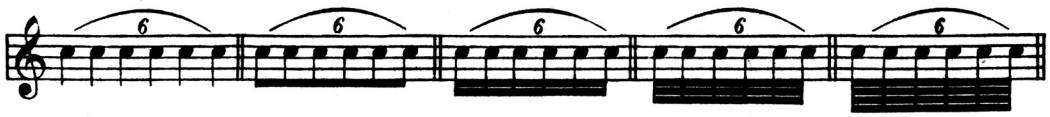


Capítulo X.

Del tresillo.

Tresillo, es la reunión de tres notas que han de ejecutarse en el tiempo correspondiente á dos de valor análogo. Ejemplo:

Hay luego dobles tresillos ó sean seisillos, cuya diferencia consiste en que las notas se dividen de dos en dos, y no de tres en tres como los tresillos, si bien al modo de estos, las seis han de ejecutarse en el tiempo correspondiente á cuatro de igual valor. Ejemplo:

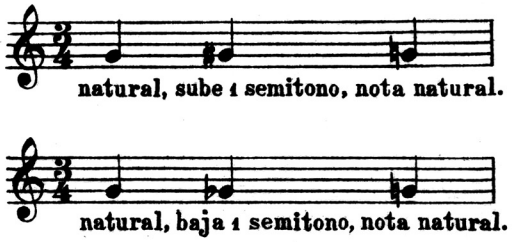


En cuanto á los demás grupos irregulares sobrantes de una, dos ó más notas, dirémos que como los tresillos y seisillos, salen con precisión en virtud de la regla dada para los mismos. Ejemplo:

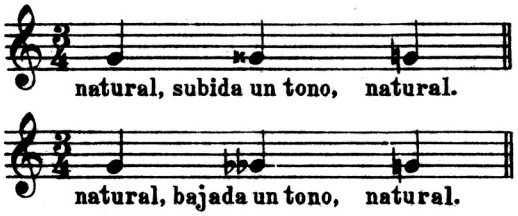
Capitulo XI.

SOSTENIDO ♯ BEMOL ♭ Y BECUADRO ♮.

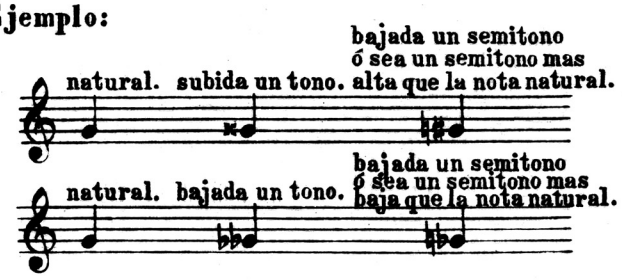
Tales son los signos que modifican accidentalmente las notas, cuya transicion es la de un semitono subiendo ó la de un semitono bajando, segun sea sostenido ó bemol el accidente de que vayan precedidas. La misma alteración sufren cuantas notas iguales haya en todo el compás, á no mediar el becuadro, cuyo oficio es el de restituir la nota á su primitivo estado. Ejemplo:



Cumple saber, que el sostenido lo mismo que el bemol pueden ser dobles, con lo que se significa que la nota ha de subir ó bajar un tono, es decir, un semitono mas de lo que se altera con el sostenido y bemol sencillos. Ejemplo:



Para cambiar un accidente doble en sencillo, se añadirá al becuadro un sostenido ó bemol segun el caso. Ejemplo:



Capitulo XII.

Colocación de los sostenidos y bemoles en la Llave.

A fin de evitar en lo posible la mucha repetición de accidentes, estos se colocan en la Llave para formar el tono.

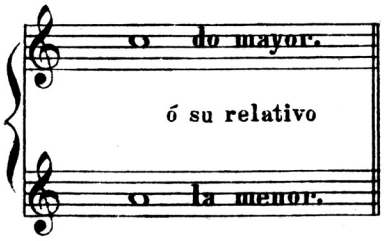
El órden que se sigue para su colocación es el siguiente: Sostenidos (el 1º en fa, el 2º en do, el 3º en sol, el 4º en re, el 5º en la, el 6º en mi y el 7º en si.)

Bemoles (el 1º en si, el 2º en mi, el 3º en la, el 4º en re, el 5º en sol, el 6º en do y el 7º en fa.)

Obsérvese que la colocación de los bemoles es al revés de la de los sostenidos.

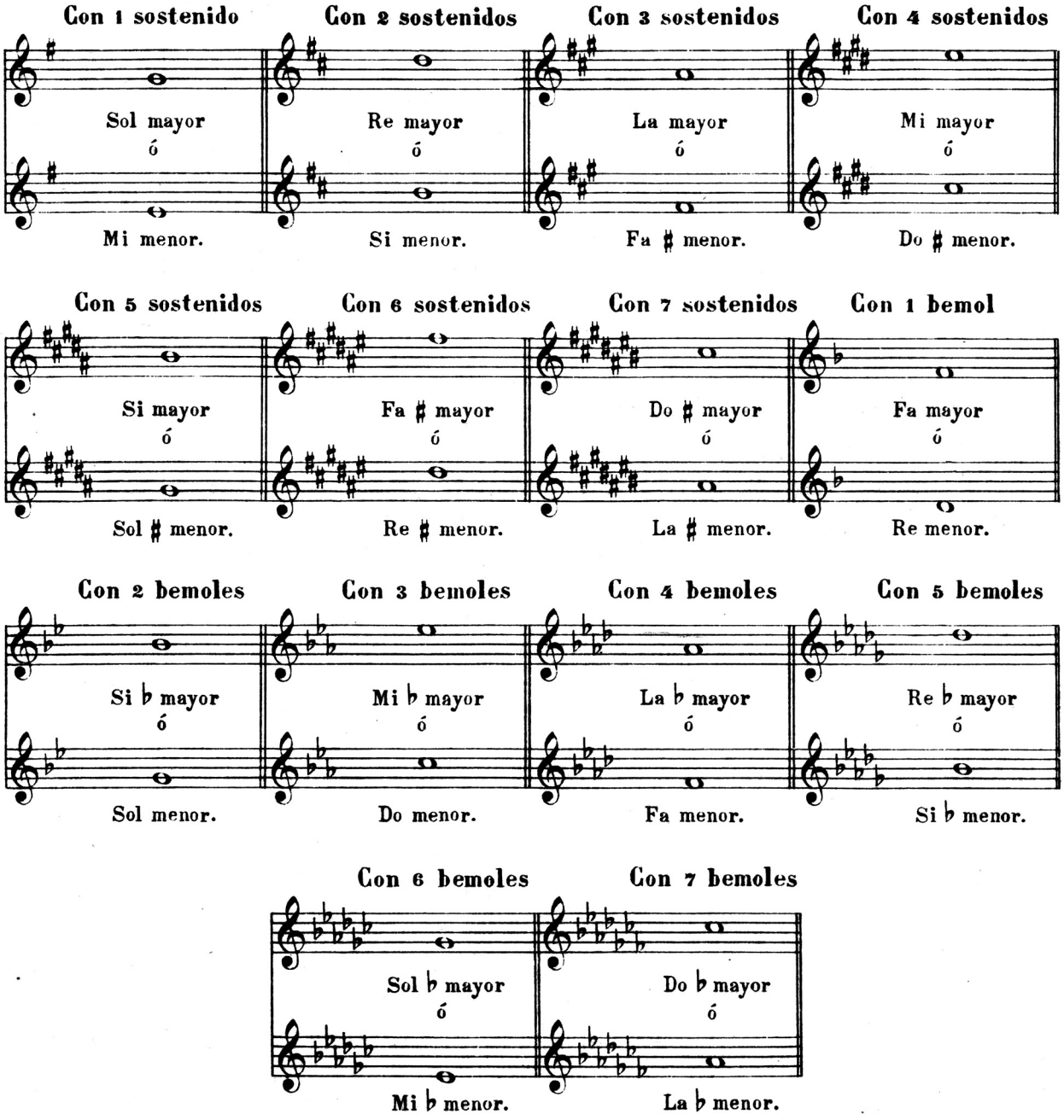
De la aplicacion de los accidentes á la Llave resultan 28 Tonos, que unidos á los 2 Tonos naturales (Do Mayor y La Menor) constituyen los 30 Tonos siguientes (1)

Sin accidente en la llave es



(1) Es de advertir que de los 30 Tonos expresados, 6 son *enarmónicos*, es decir que los sonidos de que se componen sus respectivas escalas, puédense representar de dos modos distintos:

			ENARMÓNICOS
Si	mayor y...	Do ♭	mayor
Fa ♯	».....	»....Sol ♭	»
Do ♯	».....	»....Re ♭	»
Sol ♯	menor y....	La ♭	menor
Re ♯	».....	»....Mi ♭	»
La ♯	».....	»....Si ♭	»

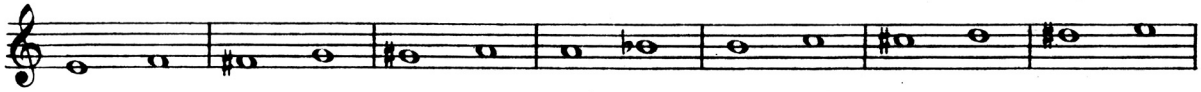


Como se vé, el Tono modo menor, relativo de un Tono modo mayor, se escribe con los mismos accidentes en la Llave, no obstante estar el primero una Tercera menor mas baja: pues bien, para saber en que *Modo* está escrita una composicion cualquiera, no hay más que fijarse en la Quinta ó Dominante del Tono modo mayor, cuya nota si se halla un semi-tono aumentada, se ha convertido en Séptima ó Sensible del Tono modo menor, en el que sin duda alguna estará escrita la composicion.

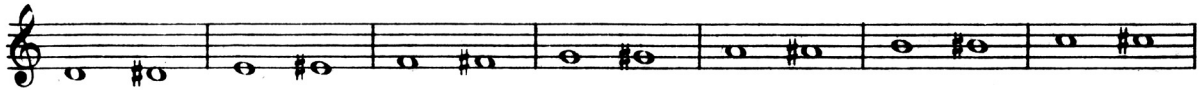
Capítulo XIII.

De los semitonos.

El SEMITONO puede ser diatónico y cromático. Es diatónico cuando la nota cambia de nombre.

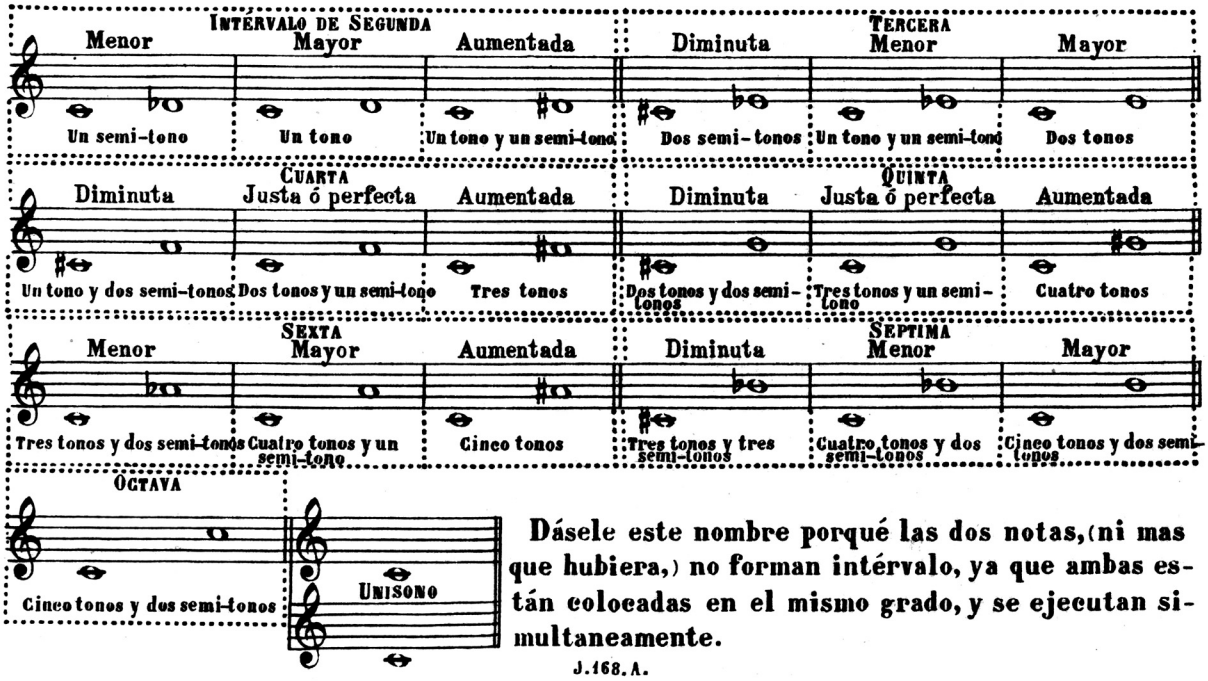


y cromático cuando conserva el mismo.



Capítulo XIV.

Tabla y nombre de los diversos intérvalos que pueden establecerse desde la tónica á la octava de un tono cualquiera.



Dásele este nombre porqué las dos notas, (ni mas que hubiera,) no forman intérvalo, ya que ambas están colocadas en el mismo grado, y se ejecutan simultaneamente.

Capitulo XV.

Modo de indicar el movimiento más ó ménos vivo que ha de llevar el compás.

LARGO.....*largo*

LARGHETTO.....ó.....*largᵗᵒ*

ANDANTE.....ó.....*andᵗᵉ*

ANDANTINO.....ó.....*andⁿᵒ*

MODERATO.....ó.....*modᵗᵒ*

ALLEGRETTO.....ó.....*allegᵗᵒ*

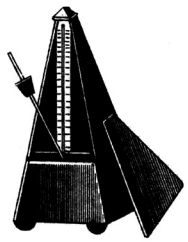
ALLEGRO.....ó.....*allº*

VIVO.....*vivo*

PRESTO.....*presto*

PRESTÍSSIMO.....*prestíssimo*

Las palabras SOSTENUTO, ASSAI, NON TROPPO, ACELLERANDO, RITARDANDO, PIÚ MOSSO, MENO, STRINGENDO etc, etc. sirven para modificar los demás movimientos arriba expresados.



Capitulo XVI.

METRÓNOMO DE MAËLZEL.

Es el tal, un instrumento mecánico, en una de cuyas caras aparece una aguja vaivén, la cual sirve para indicar exactamente la lentitud ó viveza que se ha de imprimir á la música, ateniendose á la nota que seguida de un número se antepone á la Llave, para indicar con la primera el valor de cada oscilación, y con el segundo el punto en que se ha de fijar el contrapeso.

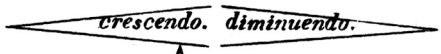
Ejemplo: M.M.(♪=120)

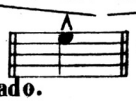
Capitulo XVII.

Signos de expresión.

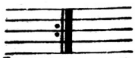
Fortissimo	ó	*ff.*	Decrescendo	ó	*decres.*
Forte	ó	*f.*	Diminuendo	ó	*dim.*
Mezzo forte	ó	*m.f.*	Piano	ó	*p.*
Sforzando	ó	*s.f.z.*	Pianíssimo	ó	*pp.*
Rinforzando	ó	*rinf.*	Smorzando	ó	*smor.*
Mezza voce	ó	*m.v.*	Perdendosi	ó	*perdend.*
Sotto voce	ó	*s.v.*	Forte piano	ó	*f.p.*
Crescendo	ó	*cres.*	Piano forte	ó	*p.f.*

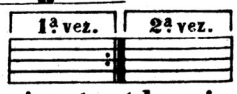
Loco ó Loc. que significa *lugar*, se coloca después de un pasaje de *harmónicos*, *apagados*, ú otro efecto cualquiera, para indicar la terminacion de éste y que la ejecucion ha de verificarse como de ordinario.

Llámase signo regulador, aquél con el cual se indica la progresión del crescendo y diminuendo. 

El sforzato  sirve para demostrar que se acentuará vigorosamente la nota sobre que esté colocado.

La figura de llamada puesta en un sitio cualquiera de un trozo de música, es para significar que al encontrarla segunda véz, vuelva á repetirse desde el parage en que se halló primero.

Por lo que respecta á la terminación de una pieza ó parte principal de ella, nos lo indicarán dos barritas trazadas dentro el pentágrama. Si como acontece van acompañadas de dos puntos en el lado izquierdo  se repetirá lo que antecede, y si los puntos estan en ambos lados lo que antecede y subsigue.

Los compases numerados 

puestos al final de la parte que ha de repetirse, dán á entender que se ejecutará la primera véz el así numerado, y en la repeticion el que dice segunda véz.

Huelga el decir que las iniciales D.C. puestas al final de una pieza, advierten que ésta se ha de volver á ejecutar desde el principio.

Finalizaremos con el calderón cuya propiedad es la de prolongar el compás dándo mas duración á la nota ó pausa sobre que está colocado. Cuando el calderón va seguido de una fermata ó cadenza, (sucesión de notas sin valor determinado) la interpretación se fía al buen gusto del que ejecutare.

Fin del Solfeo.

J.168. A.

PARTE SEGUNDA.

Preliminares.

DESCRIPCIÓN DE LA MANDOLINA ESPAÑOLA.

Una caja de resonancia de proporcionada capacidad, bien sea plana ó convexa por el dorso, constituye el cuerpo de la *Mandolina*.

El sobre se llama *tapa harmónica*, el fondo *suelo* y los lados *aros*. La *puente* pegada á la tapa harmónica sirve para asegurar las cuerdas, y la *boca* ó *tarraja* para emitir la voz.

En el mango tenemos la *pala* ó *cabeza* donde van colocadas las *clavijas*, llamándose *sobrepunto* á la pieza de madera en que está formado el *diapasón*, por medio de doce *trastes* colocados de modo que lo dividen cromáticamente. Dáse por extensión el nombre de *traste* á cada uno de los espacios producto de las divisiones, espacios que por carecer de nombre técnico, hay quien en vez de trastes los llama *localidades*, *casillas*, etc.

Entiéndese por *cejilla* 1.ª y 2.ª cada una de las dos tiras de hueso ó marfil, puestas respectivamente en el *diapasón* y en la *puente*, para servir de apoyo á las cuerdas.

RASGOS GENERALES QUE CARACTERIZAN LA BONDAD DE LA MANDOLINA.

Repútase por buena, la que dotada de voz clara, sonora y melodiosa, reune además las condiciones siguientes: forma graciosa y elegante; justa proporción y correspondencia de voces en todo el *diapasón;* suave de mano izquierda, y que con serlo, no impida exagerar la fuerza cuanto se quiera sin que cerdeen las cuerdas; *tiro* proporcionado para afinar á *tono normal; trastes* colocados con exactitud matemática (1),

(1) Hecha experiencia de la longitud del *tiro* ó lo que es lo mismo, sabida la distancia que va de una *cejilla* á otra, tómese al efecto la 18.ª parte y con solo ésto se sabrá el espacio que ha de ocupar el primer *traste*. Para el segundo otra vez la 18.ª parte desde el primer *traste* á la *cejilla* 2.ª; para el tercero la 18.ª parte desde el segundo, y asi sucesivamente hasta llegar al 12.º, cuya colocación ha de corresponder á la mitad exacta del *tiro*.

Cuando esto hecho, se retire la *cejilla* 2.ª unos dos milímetros para correrla hacia la parte posterior de la puente, entonces y

lo que es de necesidad absoluta para que la afinación sea perfecta; *pala* llamándose atrás; *clavijas* de marfil ó *clavijero* mecánico; *puente* de las que se dividen en dos partes, la *posterior* donde se atan las cuerdas y la *anterior* donde se apoyan; *tapa harmónica*, de pinabete de Hungría, muy tupida de hebra; *suelo* ó *contratapa* de madera dura, tal como chicaranda, palo-santo, palo-rosa, ciprés, nogal, etc.; *sobrepunto* de ébano ó marfil; y por último, la mano de obra, como labor de hábil violero, primorosa y delicadamente ejecutada.

La frescura y brillantez del timbre, la riqueza y calidad de los sonidos, el misterio de sus notas graves, lo aéreo de las agudas, la dulzura de su cuerda media, sus delicados efectos y la refinadísima coquetería de sus acentos y singular manera de producir la música, son otras tantas cualidades de superior belleza, que adquieren mayor realce con la idealidad de la figura y el carácter eminentemente oriental y romántico de la Mandolina Española.

De las cuerdas.

La *Mandolina Española* consta de *seis* cuerdas distintas: tres de tripa, *prima*, *segunda* y *tercera*, y tres de seda y metal, *cuarta*, *quinta* y *sexta*, conocidas también con el nombre de *bordones*.

Difícil por todo extremo es la elección de las cuerdas, ya que después de atinar con el grueso que á cada una corresponda y que mejor cuadre al tono del instrumento, hay que tener en cuenta no sea desafinada ó falsa, condición precisa que no puede estimarse hasta templar la cuerda, herirla al aire y tocarla acto continuo pisada en 12.° traste, donde exactamente afinada, nos ha de dar la misma nota octava alta.

Si así sucediere, la cuerda será en efecto buena; mas si, por el contrario, tocada al aire careciera de buen sonido ó la octava alta resultara desafinada, córrase un tanto la cuerda hacia la puente, truéquense los cabos ó váyase por otra, operaciones que sucesivamente deben practicarse, cada vez que una cuerda resulte falsa ó que, gastada por el uso, pierda la sonoridad.

---

sólo entonces es cuando la afinación estará más aproximada á la exactitud. Esta operación llamada *temperamento*, responde á la necesidad de contrarrestar la tendencia que tienen los sonidos á subirse de tono cuando se *pisa* la cuerda. Otrosí, es cosa averiguada que una pequeñísima porción de la cuerda, la parte más inmediata á la *puente*, no entra en vibración, por donde se ve que si colocada la *cejilla* 2.ª en su lugar respectivo, los sonidos resultan como si estuviera dos milímetros avanzada, fijándola dos milímetros más atrás, fuerza será que los sonidos resulten afinados como es debido.

NOTA.—Después de explicada fielmente la regla de **temperamento** más generalizada, séanos lícito exponer aquí nuestra particular manera de practicarla.

A nuestro juicio el **temperamento** ha de aplicarse de distinto modo y **únicamente** en los **bordones**, para lo cual, la **cejilla 2.ª** tendrá cuatro divisiones; una para las cuerdas **Prima**, **Segunda** y **Tercera**, otra dos milímetros más atrás para la **Cuarta**, otra otros dos milímetros más atrás para la **Quinta** y otra, aún otros dos milímetros más atrás para la **Sexta**.

Los puntos de unión ó de contacto han de estar entre **la Tercera** y la **Cuarta**, entre la **Cuarta** y la **Quinta** y entre la **Quinta** y la **Sexta**.

J. 168. A.

* *Nota de la Restauración:*
Esta nota aquí encuadrada aparece en un rectángulo de papel pegado sobre el ejemplar conservado en los fondos "Miguel Llobet" del archivo del Museo de la Música de Barcelona.

DE LA PÚA. (Plectro.)

Esta puede ser de diferentes materias, aunque está fuera de duda que las que mejor resultado dan son las de concha.

Tómese al efecto un trozo de ella, acérquese al calor del fuego para reblandecerla, y con las tijeras désele esta forma: cuidando que las hebras vayan de arriba abajo, detalle que se apreciará al trasluz.

La púa debe adelgazarse con cierta insistencia hacia la punta, puliéndola y dejándola de modo tal, que sin ser sobrado recia tampoco sea flexible, pues es de saber y debe constar que la flexibilidad ha de partir de la mayor ó menor presión de los dedos que la oprimen, así como de la energía ó suavidad de la muñeca; nunca de la delgadez de la púa.

Nos serviremos de ella tomándola con los dedos pulgar é índice de la mano derecha, dejando sobresalir un tanto la punta, para herir con limpieza las cuerdas.

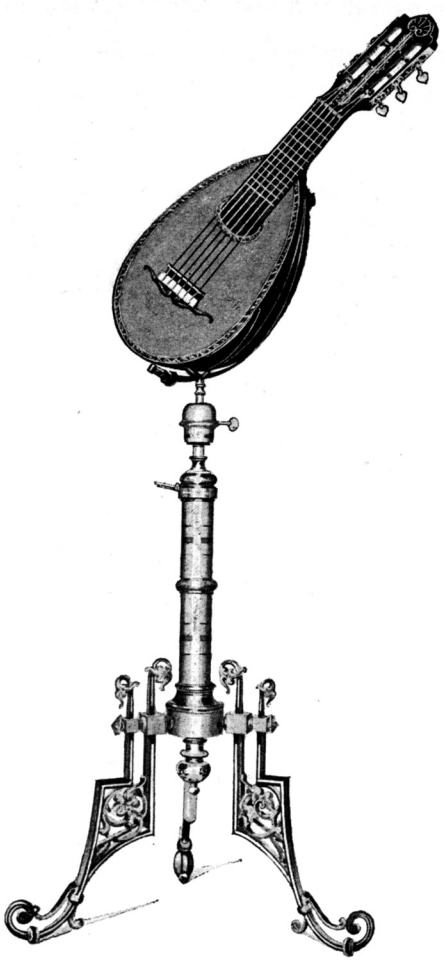
DE LA POSICIÓN.

La más propia y mejor, dada la índole y condición del instrumento, es aquella en que sentado el discípulo, apoye el pié izquierdo en un escabel ó *taburetillo* á propósito.

Asiéntase la Mandolina sobre ambos muslos, sostenida por la mano izquierda, de suerte que, encajado el mango en el espacio interdigital que media del pulgar al índice, quede el primero detrás y el índice, medio, anular y meñique encorvados de punta sobre el diapasón, separados entre sí, paralelos á los trastes, y en disposición de moverlos con entera libertad é independencia.

En cuanto á la colocación de la mano derecha, diremos que el brazo ha de aparecer airoso y separado del tronco, de tal modo que rozando apenas el antebrazo con el aro, venga á parar la mano en el centro mismo de la *boca* ó *tarraja*.

El busto erguido sin afectación, la postura correcta y bien trazada, el cuerpo sin torcerse ni inclinarse á un lado, y los movimientos como de quien ha de mostrarse en público, fáciles, distinguidos y sueltos, cosas son muy de tenerse en cuenta, para no incurrir en amaneramientos, ni tomar actitudes impropias de la seriedad y compostura que por tan alto modo debe hacer gala todo artista.



De la Trípode. (1)

Sonoridad, ejecución, estética... todo mejora notablemente con el uso de este aparato, cuyo fin no es otro que el de sostener y fijar la Mandolina para mayor lucimiento y comodidad del artista.

La *trípode* consta de un pedestal formado por tres piés que sostienen una columna hueca central, dentro la cual va una *espiga* (hueca también), que puede salir más ó menos al exterior para graduar la altura del instrumento. La *espiga* se fija por medio de un tornillo de presión que atraviesa la pared de la columna.

En la parte superior de la espiga va enroscado un *receptáculo* capaz de alojar la pieza esférica con que termina el armazón ó *sostenedor* donde se fija la Mandolina, merced á dos tornillos correspondientes á otras tantas piececitas de metal colocadas en el dorso, una en la raíz del mango y otra en el *aro* donde se halla el *contrafuerte* de la base.

La feliz circunstancia de moverse la Mandolina en todas direcciones, permite al artista colocarla como mejor le plazca, para asegurarla luego con los dos tornillos que al efecto lleva el *receptáculo*.

El aparato entero es de metal (latón dorado al fuego) y se monta y desmonta con suma facilidad, pudiéndose colocar con la Mandolina en un mismo estuche hecho á propósito.

La colocación de la trípode entre ambas rodillas, se variará pasándola al lado derecho cuando se trate del sexo femenino.

Cuando la Mandolina es convexa por el dorso, sólo varía el *sostenedor*, que ha de tener la misma forma del instrumento.

Edad del discípulo.

La más indicada para dedicarse al estudio de la Mandolina es la de los siete á los ocho años, época en que las articulaciones de los dedos y los músculos de los brazos, en virtud de su pasmosa flexibilidad, se amoldan sin esfuerzo alguno á la gimnasia de la ejecución.

(1) El insigne Mtro. D. Dionisio Aguado inventó en 1835 una trípode de guitarra, cuyo mecanismo difiere por completo de la que el autor ha ideado para la Mandolina.

No es fácil predecir el tiempo que puede necesitar un discípulo para trocarse en acabado mandolinista, ya que ello depende de su capacidad intelectual, de su aptitud, de su aplicación, etc., si bien tratándose de un discípulo aprovechado, no será aventurado estimar en unos ocho años la duración de los estudios prácticos.

Como es consiguiente, después de esta época viene otra no menos interesante, en la cual el discípulo sin más ayuda que la de su propia experiencia, perfeccionará el mecanismo, concluyendo por formar un repertorio, apropiado á sus facultades y que antes sobresalga por lo selecto y bien ejecutado, que por lo muy numeroso.

Conservación y aseo del instrumento.

Antes de guardar la Mandolina en su estuche, se frotará el mango, las cuerdas y el exterior de la caja, con un trozo de badana ó gamuza, á fin de quitarle la humedad que pudiera haber tomado de la atmósfera ó del contacto de las manos.

También será bueno limpiar de vez en cuando el interior de la caja con un plumero á propósito, pues el polvillo adaptado á la madera, es contrario á la sonoridad.

Un buen instrumento no debe exponerse al aire libre, contribuyendo no poco á mejorar sus voces, el tenerlo siempre preservado de la humedad, en la inteligencia, que también pudiera serle perjudicial una temperatura excesivamente seca.

Sudor de las manos.

Para salvar este inconveniente, que á un mismo tiempo entorpece la ejecución y ensordece las cuerdas, deberá el discípulo lavarse las manos con agua de almidón, ó humedecerlas con una disolución de bicarbonato de sosa, aunque á nuestro entender, el remedio más eficaz consiste en dedicar muchas horas al estudio, pues siendo el sudor producto de la debilidad de los nervios, dicho se está que nada ha de fortalecerles tanto, como un constante y bien entendido ejercicio.

Modo de estudiar.

Como no es propio aprender sin maestro, recomendamos al discípulo estudie la Mandolina bajo la dirección de un buen profesor, cuyos consejos y observaciones, deberá seguir escrupulosamente.

Durante los primeros meses, hasta conseguir que la posición sea del todo correcta, le servirá de gran

utilidad y provecho una lección diaria, con el objeto de que el menor defecto no escape á la continua vigilancia del profesor, ni tenga tiempo de arraigarse en el discípulo. Más adelante, podrá disminuir por mitad el número de lecciones, duplicando en cambio las horas de estudio, esto es, dos por la mañana y dos por la tarde, y así, hasta venir á parar en dos lecciones semanales, pero dedicando entonces al estudio seis horas diarias, las que repartidas convenientemente, no se alterarán (á ser esto posible) por ningún incidente ni circunstancia alguna.

Es indispensable, que al ejercitarse fuera de la vista del profesor, siga al pié de la letra sus instrucciones, guardando consigo mismo la mayor severidad, especialmente en lo que respecta á la posición y colocación de las manos, por ser ello base principalísima de una buena ejecución.

Estudie despacio; repita cuantas veces ó cuantos días fuere menester un mismo pasaje ó ejercicio, teniendo presente que no debe pasar á la lección siguiente, sin tener dominada la anterior. Cuando se sienta fatigado, suspenda inmediatamente el estudio, pues es preferible descansar un rato, á proseguir estudiando sin la atención y agilidad debidas. La última lección aprendida, le servirá como de repaso al emprender otra nueva, dedicando un día de cada semana al repaso de las de la semana, como al fin de cada mes, dedicará otro día al repaso de las del mes.

La música escrita en el método, es la única que deberá ejecutar, fuera de aquellos juguetes ó piececitas que el profesor juzgara oportuno intercalar para hacer menos árido el estudio, entendiendo bien, que ni aun después de terminados los estudios, se permitirá ejecutar más música que la escrita exprofeso para Mandolina, ó la que compuesta para otro instrumento se haya transcrito para ella, sin apartarse un punto de las reglas dadas en el presente método.

No crea el discípulo que una vez terminadas las lecciones del método, puede abandonar en absoluto los estudios, antes al contrario, sin regatear el tiempo al repertorio, tendrá sus horas fijas para no hacer más que escalas y otros ejercicios, de los que bien puede decirse son para el mandolinista el *pan de cada día*, ya que sin su continua práctica, ni cabe estar en dedos, ni conservar y acrecer una ejecución brillante y primorosa.

Dedeo.

Significase con esta palabra el arte de emplear los dedos de la mano izquierda.

No cabe prever todas las combinaciones de que son susceptibles dichos dedos, desde el momento que la música nos ofrece continuamente pasajes nuevos é imprevistos; mas el que siga con escrupulosidad el

dedeo indicado en los estudios de este tratado, desarrollará por igual la fuerza de cada uno de ellos, adquiriendo á la vez conocimiento profundo de su empleo, suficiente á resolver cuantos problemas se le presenten en lo sucesivo.

La mano izquierda toma diversas posturas ó posiciones, que para el rápido conocimiento del *diapasón* reasumiremos en tres:

La 1.ª posición comprenderá los cuatro primeros trastes, quedando los dedos paralelos á los mismos.

La 2.ª posición comprenderá los siete primeros trastes, colocando la mano de manera que el índice pueda pisar en el primer traste de la sexta, al propio tiempo que el meñique pise en el séptimo traste de la prima, sin esfuerzo ni violencia alguna.

Y la 3.ª posición comprenderá desde el séptimo al duodécimo traste.

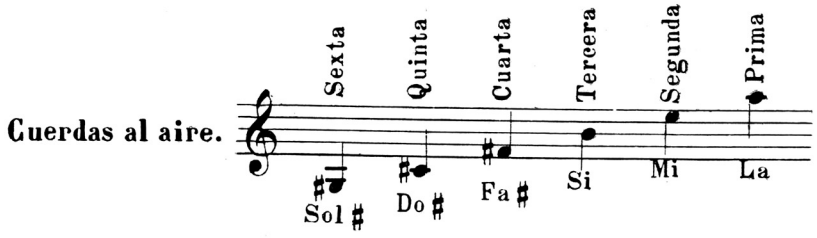
Para esta posición se correrá la mano hasta apoyar el pulgar en la raíz del mango, á fin de dominar fácilmente los cinco trastes correspondientes á la parte de diapasón pegada al cuerpo de la Mandolina.

Los números colocados á la izquierda de las notas sirven para indicar los dedos de la mano izquierda de que hemos de valernos, como sigue:

El número 1 indica el dedo índice.
» 2 » » medio.
» 3 » » anular.
» 4 » » meñique.

AFINACIÓN.

Es por cuartas justas.



Con objeto de tener el instrumento templado á buen tono, nos servimos del *corista normal*. Afinada la prima octava alta del corista, se procederá en las demás cuerdas como sigue:

La 2.ª al aire se afinará octava baja de la 1.ª pisada en 7.º traste.
» 3.ª » » » » 2.ª » 7.º »
» 4.ª » » » » 3.ª » 7.º »
» 5.ª » » » » 4.ª » 7.º »
» 6.ª » » » » 5.ª » 7.º »

Puede comprobarse la afinación de varias maneras, por ejemplo:

Pisando la 6.ª en 5.º traste resultará *unis* á la 5.ª al aire.
» 5.ª » 5.º » » » » 4.ª »
» 4.ª » 5.º » » » » 3.ª »
» 3.ª » 5.º » » » » 2.ª »
» 2.ª » 5.º » » » » 1.ª »

Otro: La 3.ª al aire resultará octava baja de la 1.ª pisada en 2.º traste.
» 4.ª » » » » 2.ª » 2.º »
» 5.ª » » » » 3.ª » 2.º »
» 6.ª » » » » 4.ª » 2.º »

Otro: La 1.ª al aire resultará octava alta de la 4.ª pisada en 3.er traste.
» 2.ª » » » » 5.ª » 3.er »
» 3.ª » » » » 6.ª » 3.er »

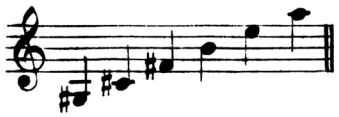
Teniendo en cuenta que las cuerdas al estirarse dan mucho de sí, perdiendo la tonalidad que antes tenían, forzoso será insistir en la afinación hasta asegurarse de su exactitud, por ser base principal del buen gusto y del efecto, y contribuir por tanto al mayor lucimiento del artista.

Es condición precisa que el instrumento esté siempre afinado, incluso cuando se concluya de tocar y se guarde en el estuche.

Parte tercera.

Estudios progresivos y mecanismo esplicado.

Leccion I.



Afinada la Mandolina y colocado el discipulo en actitud de tocar, deje la mano izquierda quieta sin mas objeto que sostener el mango, y ejercite la derecha en herir una por una las seis cuerdas al aire á púa directa, esto es de arriba abajo, hasta que sin tropezar con las cuerdas inmediatas, salgan las notas claras y con igual vigor.

Cuidará asimismo de herir en el centro de la *boca ó tarraja*, á fin de acostumbrar la mano á tocar en el sitio preciso de la cuerda, en que de ordinario debe hacerlo.

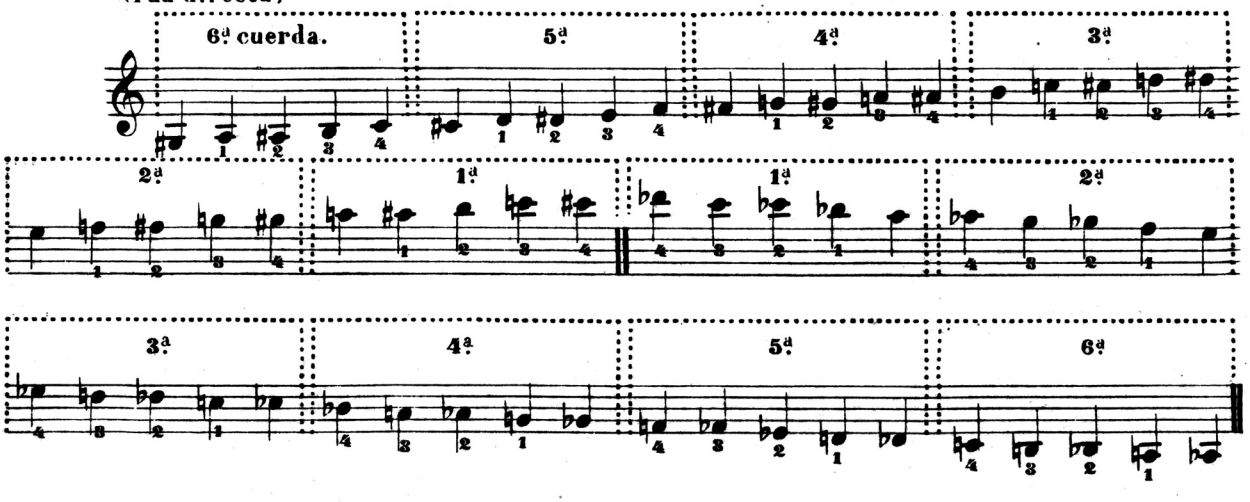
La inclinación ó tendencia de la mano, al herir será siempre hácia la derecha, siendo indispensable mucha flexibilidad en la muñeca, para que sin mover el brazo, obre la mano, con soltura y libertad en los movimientos.

Leccion II.

La escala por medios tonos, ya sea ascendente, ya descendente, se llama escala *cromática*. Suélese escribir con sostenidos al subir y bemoles al bajar.

Escala cromática, hasta el 4º traste de la prima.

(Púa directa)



En la Mandolina, cada traste es un semi-tono, de modo que, pisando la cuerda en dos trastes consecutivos, se forma un semi-tono, lo mismo que tocando una cuerda al aire y pisada luego en primer traste.

Para tocar bien en breve tiempo, no ya esta escala, sino cualquier otro ejercicio, bueno será hacer particular estudio de cada grupo, no pasando al segundo sin haber aprendido el primero, ni al tercero sin haber aprendido el segundo, etc., aumentando gradualmente la velocidad, conforme se dominen las dificultades, hasta alcanzar el movimiento que esté indicado.

En la citada escala, por ejemplo, el mejor procedimiento es fijarse bien en la *sexta*, repitiendo muchas veces las notas correspondientes á dicha cuerda, con lo que se conseguirá que los sonidos salgan claros y redondos y las notas con igual fuerza y valor. Análoga operación se practicará en cada una de las demás cuerdas hasta el Do ♯ del cuarto traste de la *prima* no dando la escala ascendente por sabida hasta que con facilidad, fuerza y limpieza salga sin tropiezo alguno. La escala descendente se estudiará lo mismo, principiando por el Re ♭. del cuarto traste de la *prima*, para terminar en el La ♭. de la *sexta* al aire.

Tocante á la colocación de los dedos en la escala ascendente, puesto el índice en el primer traste, se colocará el del medio en el 2º sin levantar el índice, el anular en el 3º sin levantar los otros dos, y el meñique en el 4º sin levantar ninguno. Para repetir el trozo, ó variar de cuerda, se levantarán todos á un tiempo. Por el contrario, en la escala descendente se colocará el anular al tiempo de levantar el meñique, el del medio al levantar el anular, y el índice al levantar el del medio.

Procúrese que el dedo que se levante, no pierda la actitud anterior, debiendo quedar cercano á la cuerda y frontero al traste que ántes ocupaba.

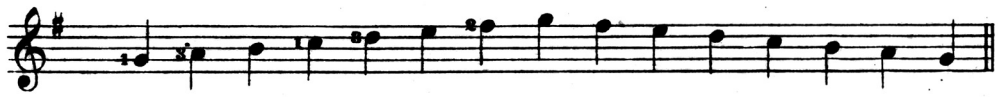
Los dedos al pisar, ejercen cierta presión sobre el diapasón, empujando el mango hácia atrás: pues bien, esa fuerza ha de ser contrarrestada, por otra fuerza igual que partiendo de trás el mango, mantenga la Mandolina en constante equilibrio, sin esfuerzo alguno.

Escalas en todos los tonos en 1ª posicion

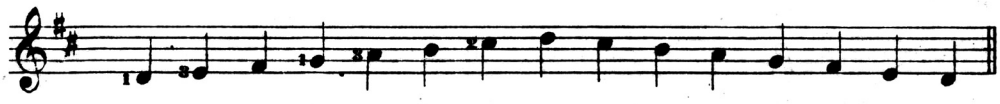
(Púa directa.)

Do mayor

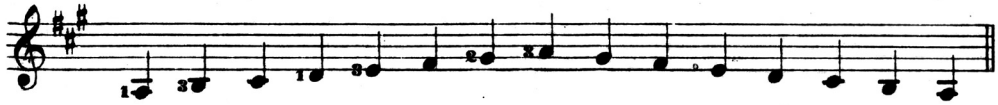
Sol mayor



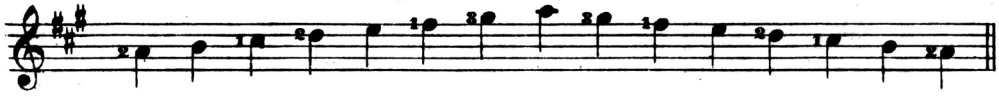
Ré mayor



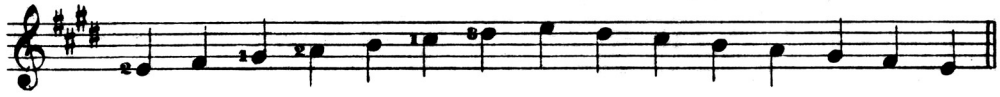
La mayor



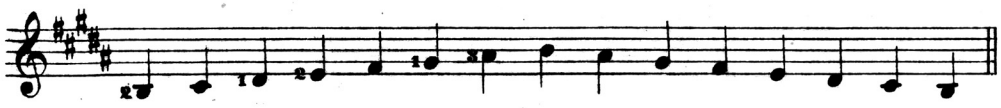
El mismo en otra octava.



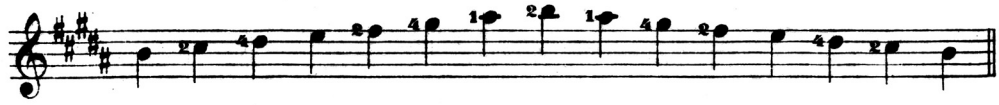
Mi mayor



Si mayor

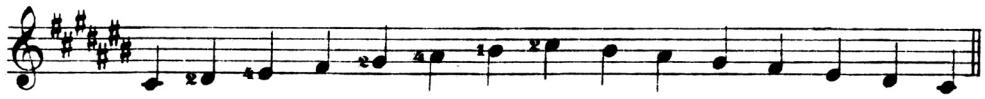


El mismo en otra octava.

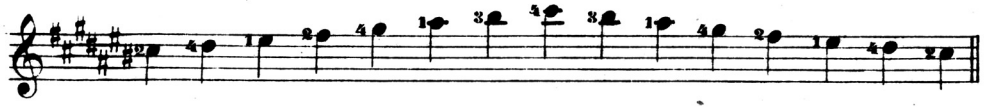


Fa ♯ mayor

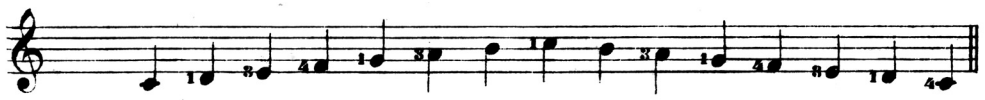
Do ♯ MAYOR



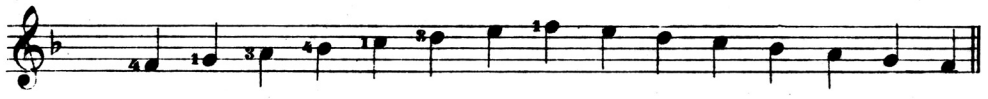
El mismo en otra octava.



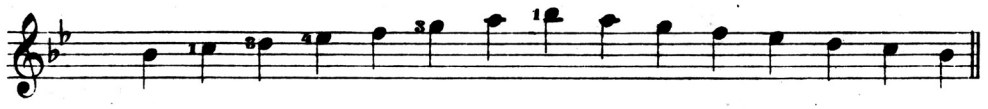
Do MAYOR



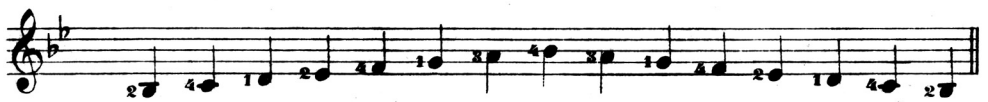
Fa MAYOR



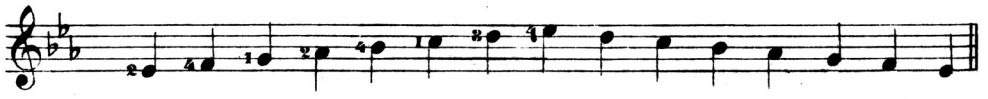
Si ♭ MAYOR



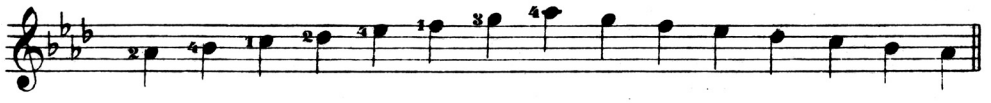
El mismo en otra octava.



Mi ♭ MAYOR

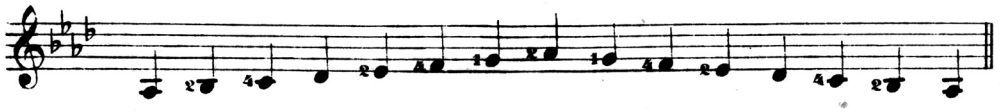


La ♭ MAYOR

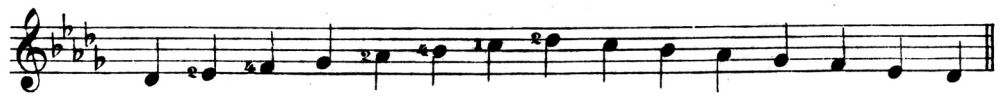


Ré ♭ MAYOR

La ♭ MAYOR
octava grave.



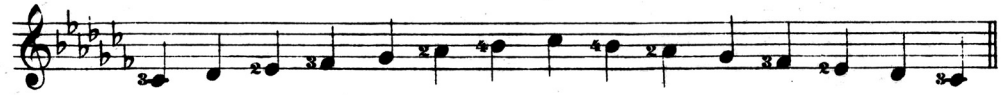
Re ♭ MAYOR
octava grave.



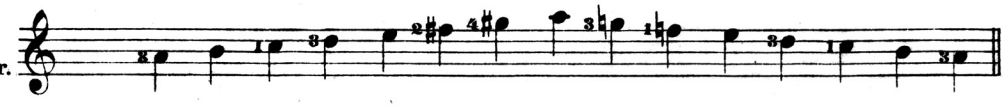
Sol ♭ MAYOR

Do ♭ MAYOR

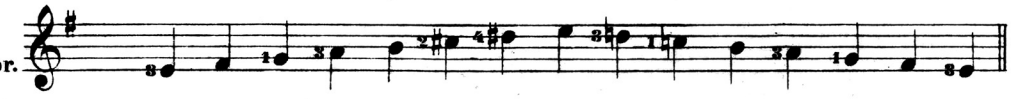
El mismo en otra octava.



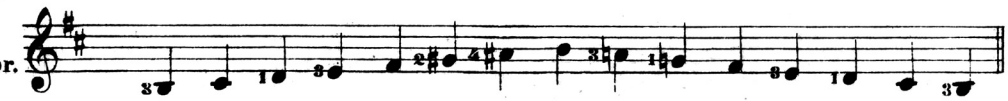
La MENOR
Relativo de Do mayor.



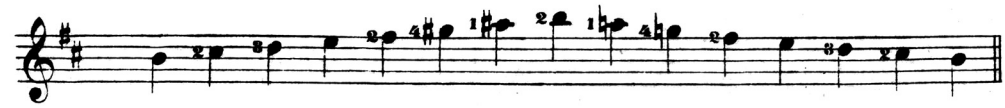
Mi MENOR
Relativo de Sol mayor.



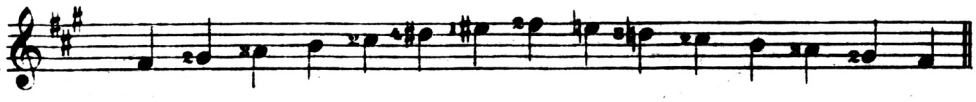
Si MENOR
Relativo de Re mayor.



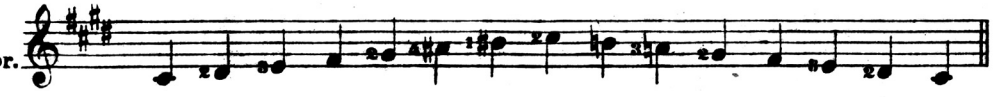
El mismo en otra octava.



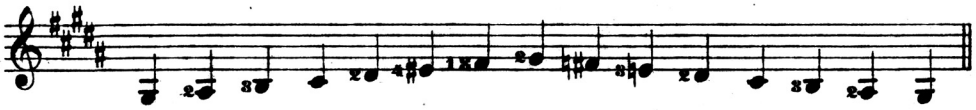
Fa ♯ menor
Relativo de La mayor.



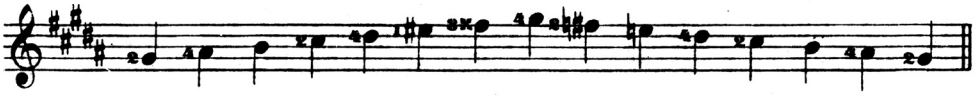
Do ♯ menor
Relativo de Mi mayor.



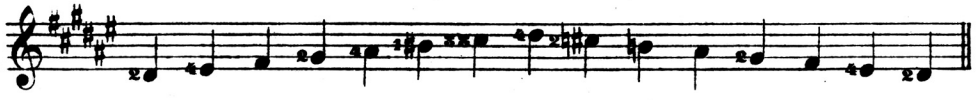
Sol ♯ menor
Relativo de Si mayor.



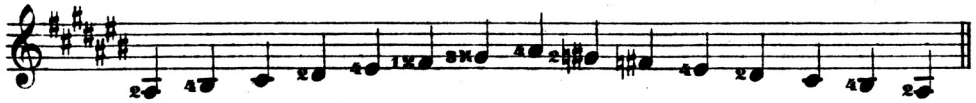
El mismo en
otra octava.



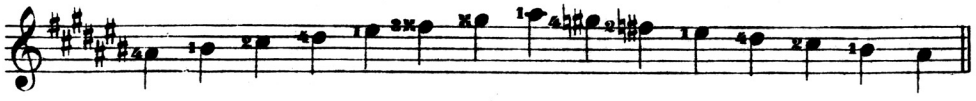
Ré ♯ menor
Relativo de Fa ♯ mayor.



La ♯ menor
Relativo de Do ♯ mayor.



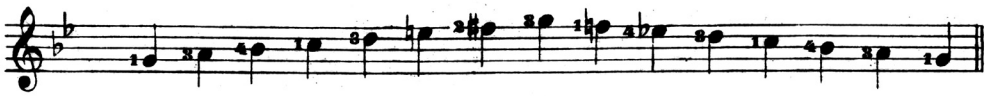
El mismo en
otra octava.



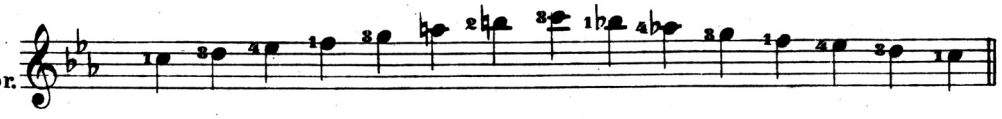
La menor
octava grave.

Ré menor
Relativo de Fa mayor.

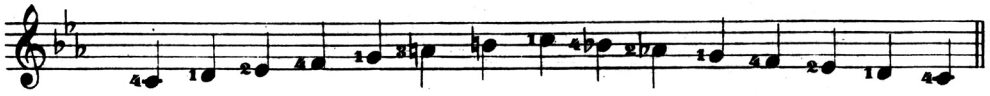
Sol menor
Relativo de Si ♭ mayor.



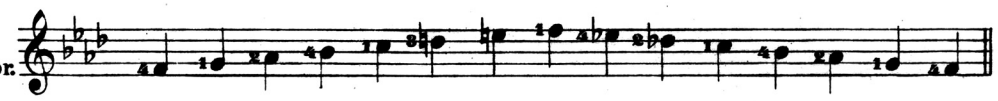
Do menor
Relativo de Mi ♭ mayor.



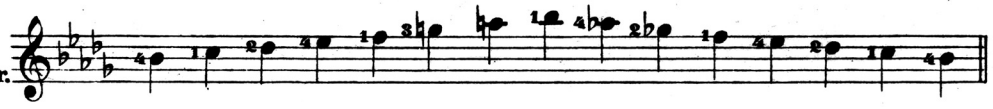
El mismo en otra octava.



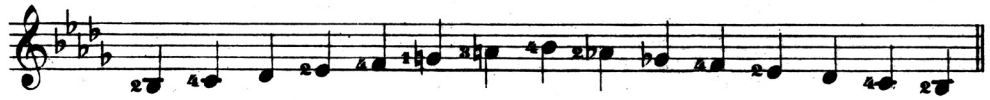
Fa menor
Relativo de La ♭ mayor.



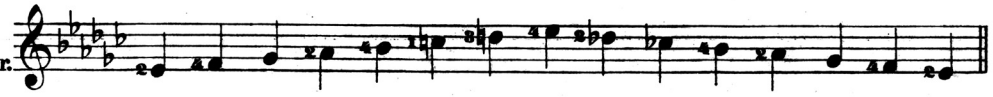
Si ♭ menor
Relativo de Ré ♭ mayor.



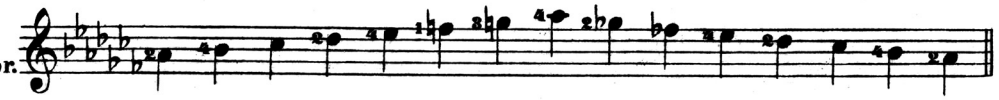
El mismo en otra octava.



Mi ♭ menor
Relativo de Sol ♭ mayor.



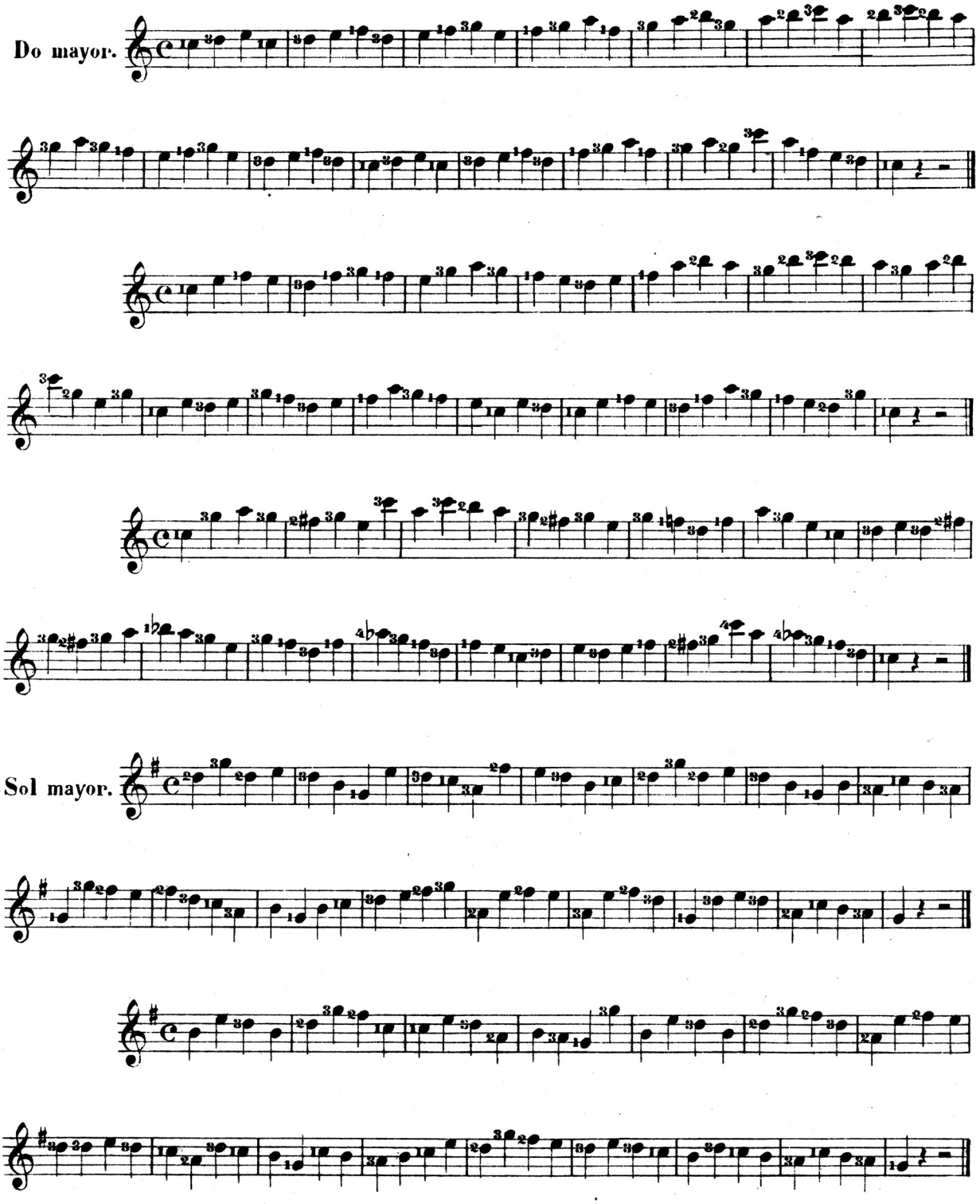
La ♭ menor
Relativo de Do ♭ mayor.



El mismo en otra octava.

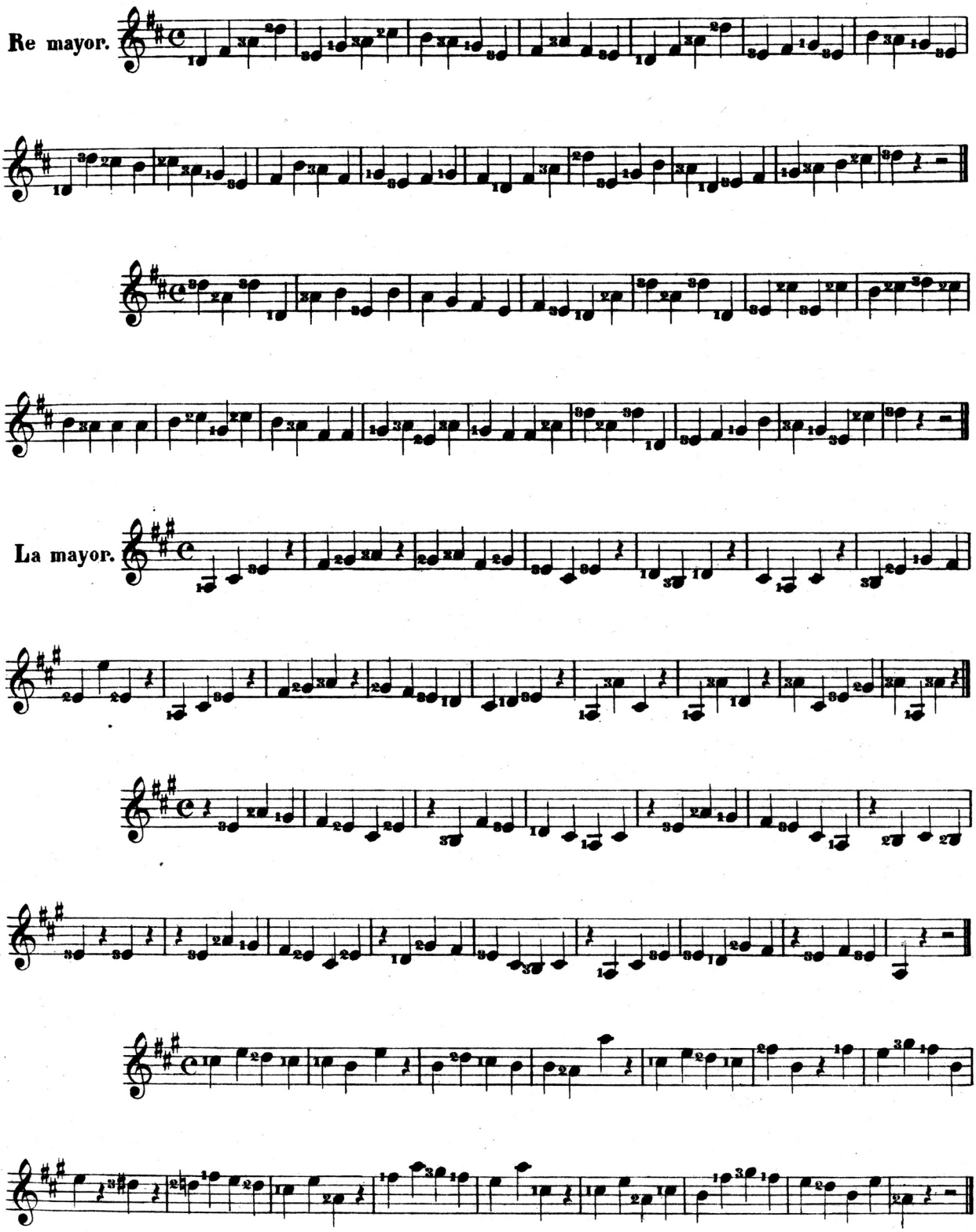
Ejercicios en primera posicion, ó sea para los 4 primeros trastes. (Púa directa.)

Do mayor.

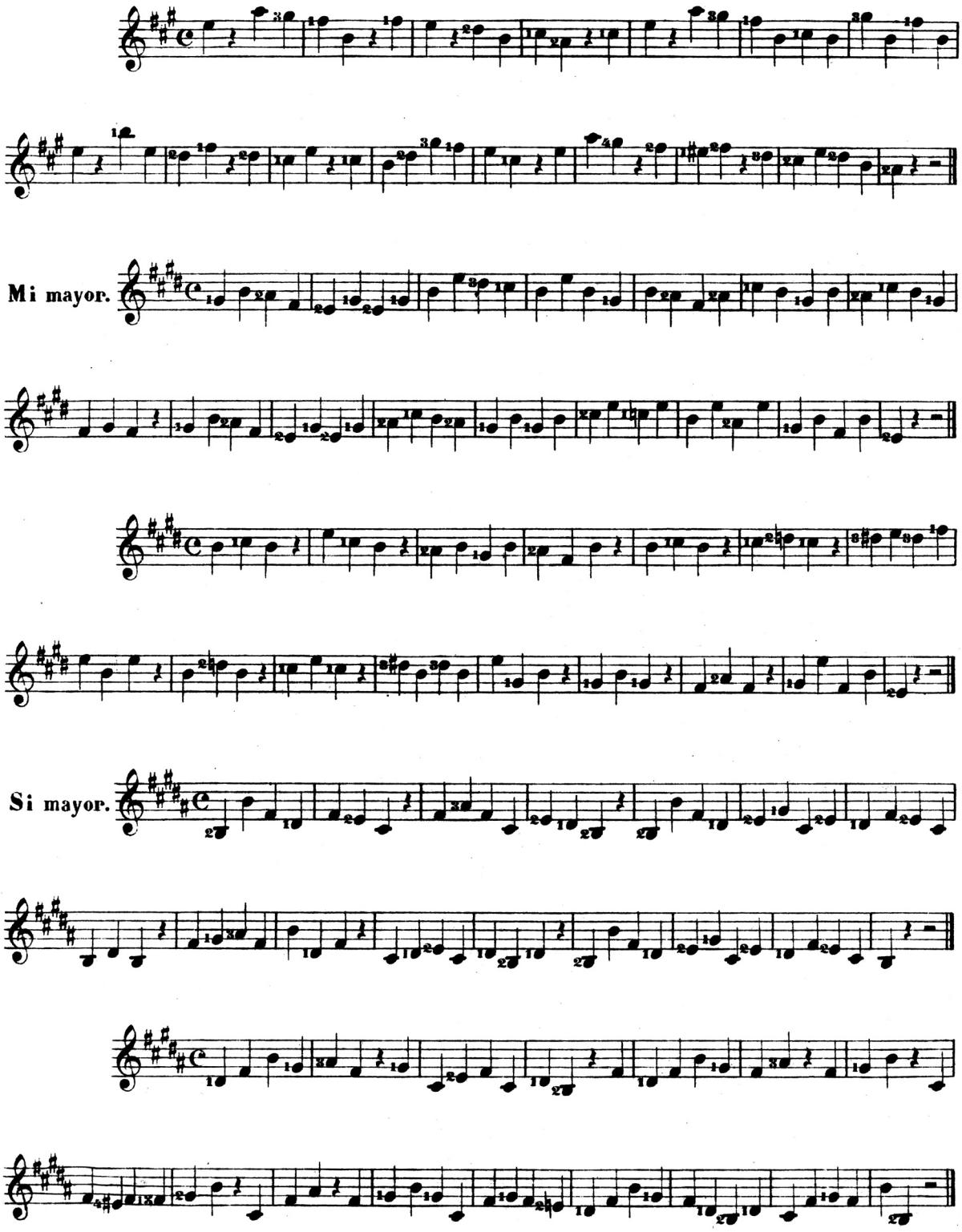


Sol mayor.

Re mayor.



La mayor.


Mi mayor.
Si mayor.

De la cejuela.

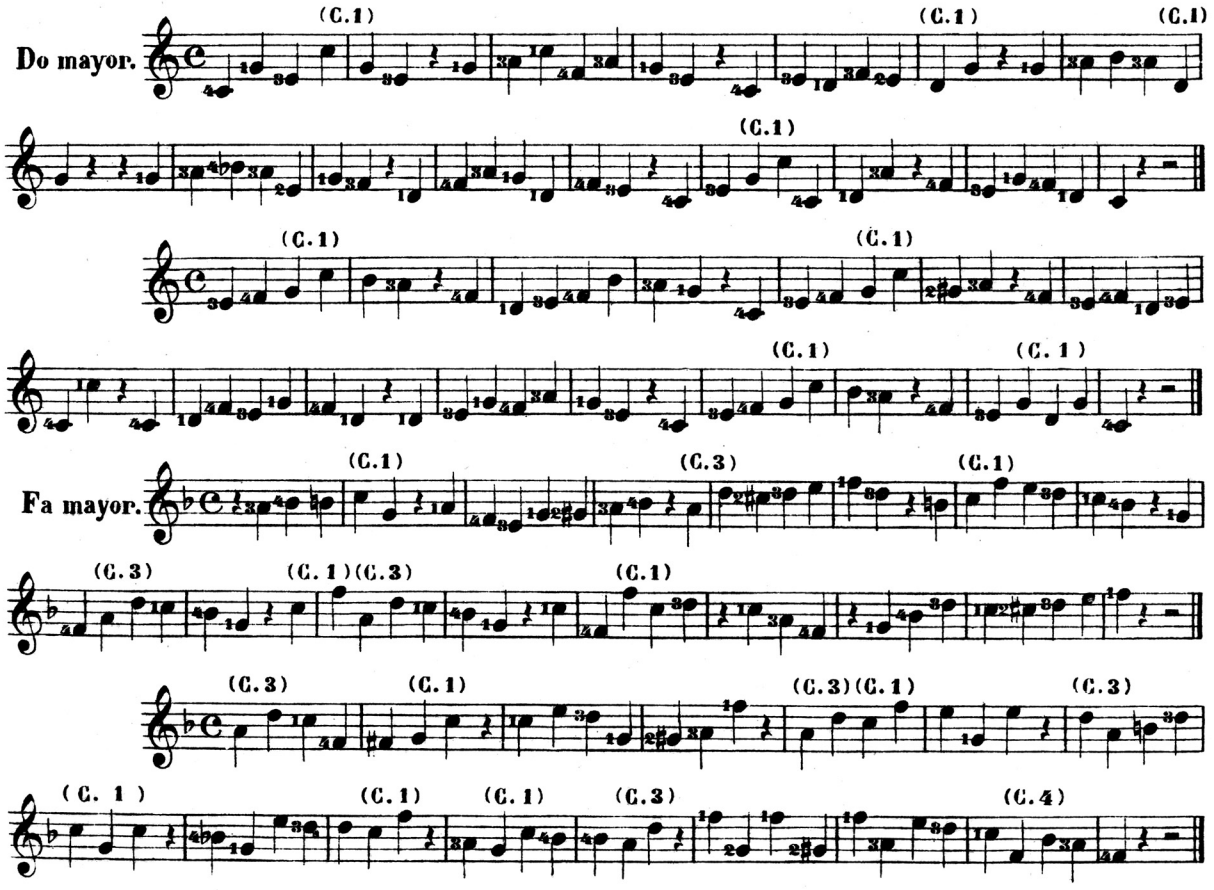
La cejuela consiste en apoyar sobre el *diapasón*, la última falange de cualquiera de los dedos de la mano izquierda, á fin de que pisando dos cuerdas distintas, en el mismo traste, puedan producirse ambas notas simultánea ó separadamente, segun convenga.

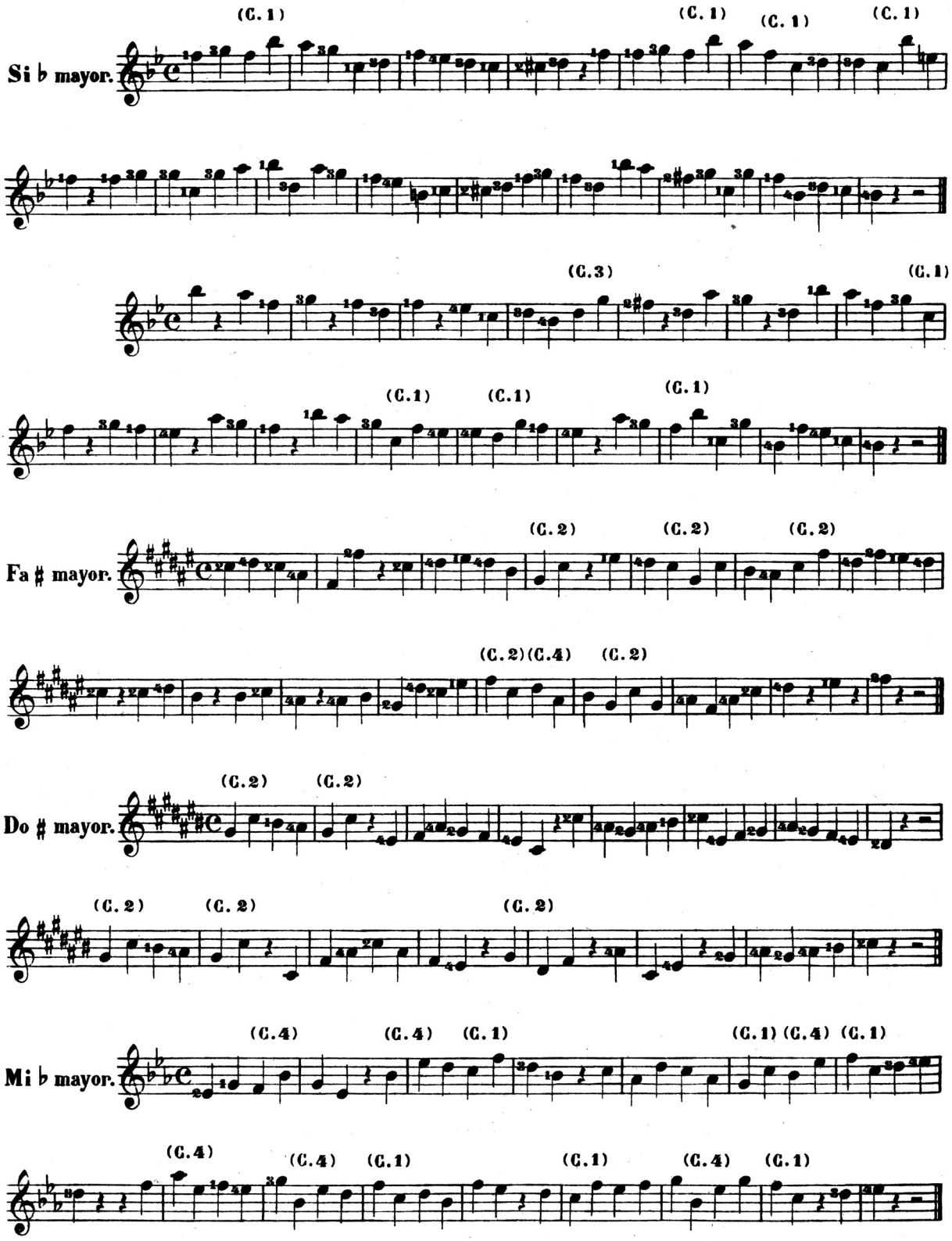
La presión del dedo sobre las cuerdas, ha de ser la precisa para que los sonidos resulten claros.

Aconsejamos que la cejuela no se use mas que en aquellos casos, en que no pueda suplirse ventajosamente por otro medio de ejecución.

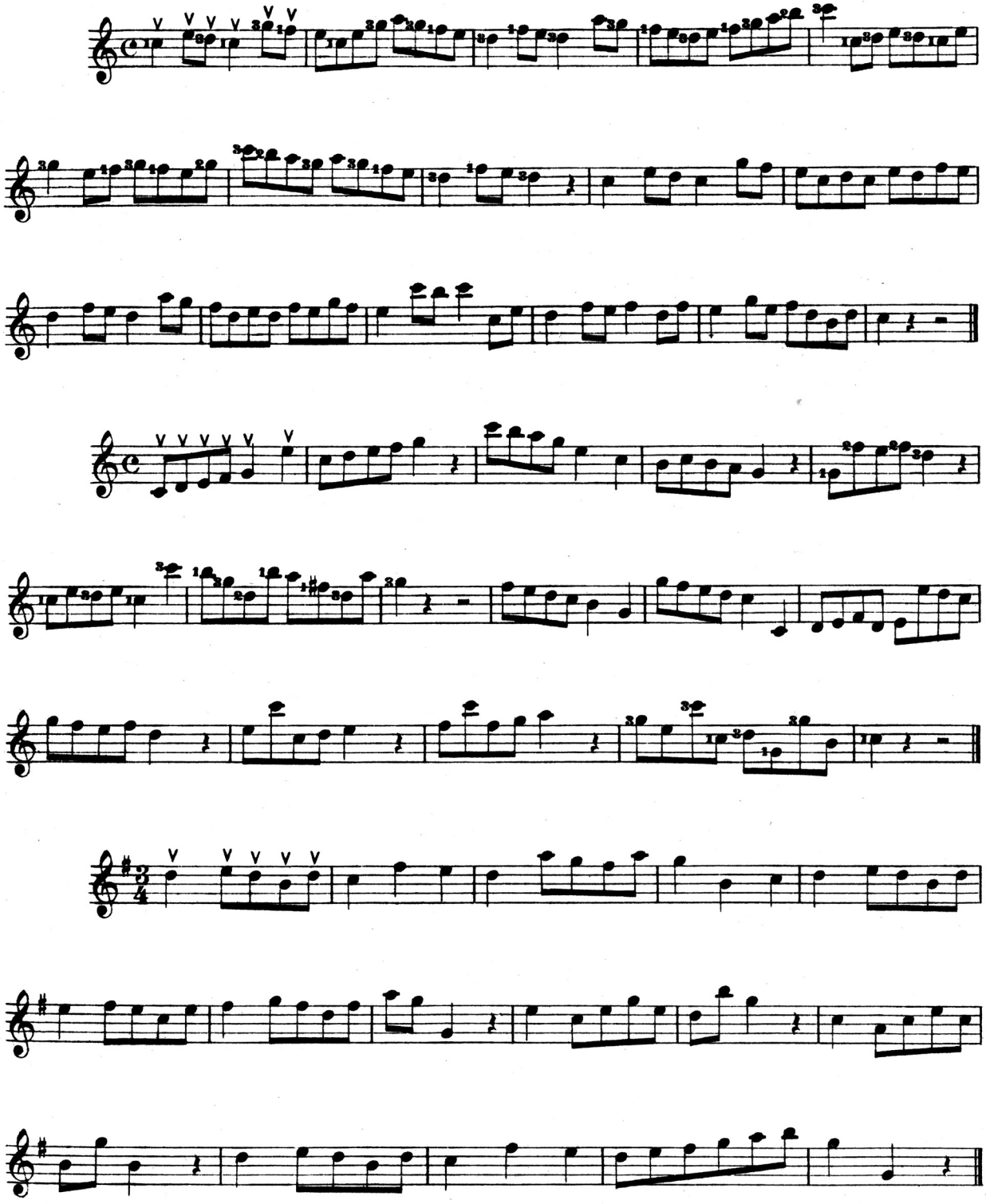
En los siguientes ejercicios, puestos expresamente para practicarla, seguiremos usando para el 1er traste, el índice, para el 2º, el mediano, para el 3º, el anular, y para el 4º, el meñique, lo que no impedirá en lo sucesivo emplear con preferencia el índice sea cual fuere el traste en que estuviere indicada la cejuela. (C.1.) (C.2.) (C.3.), significa, cejuela en 1er traste, en 2º etc.

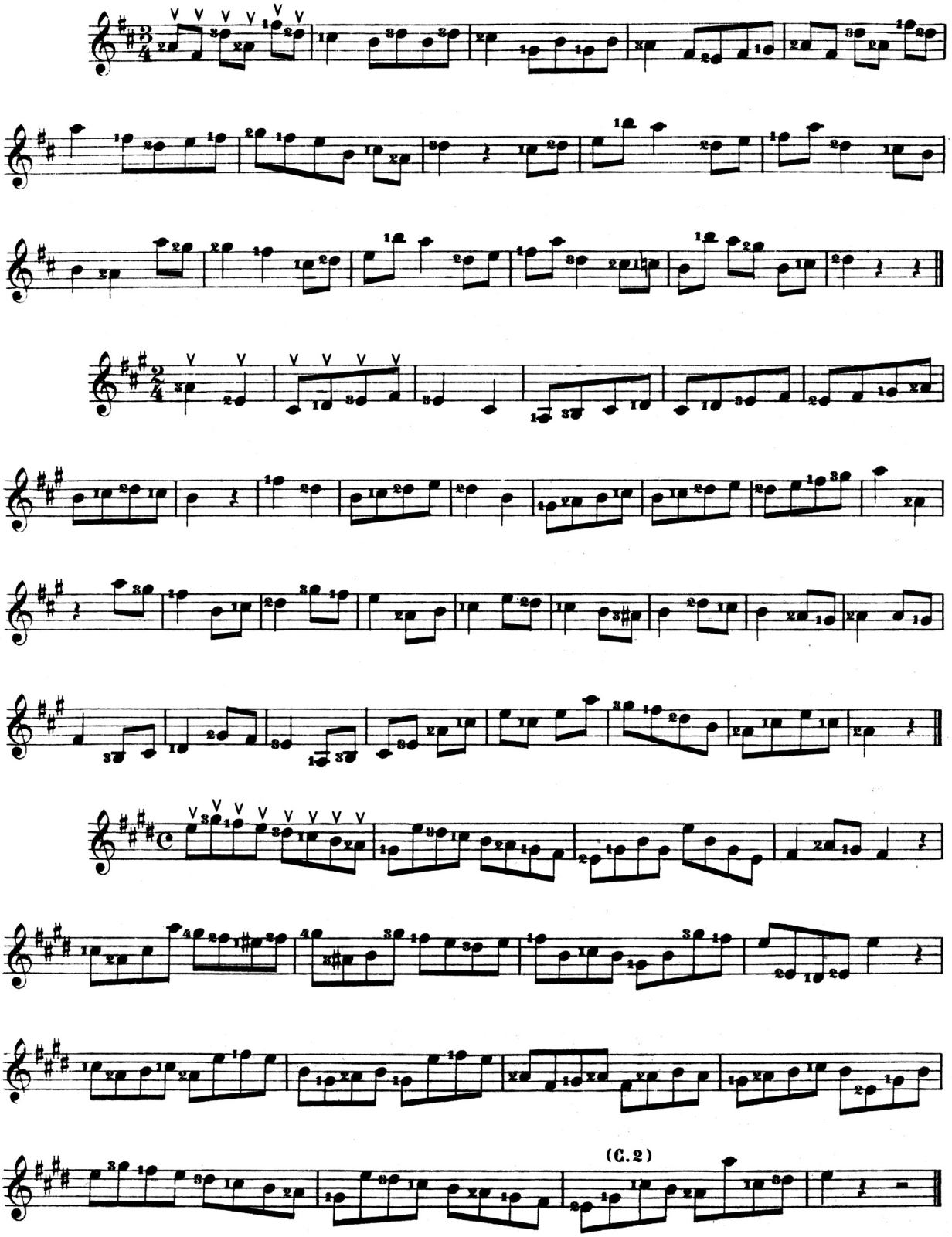
(Púa directa.)

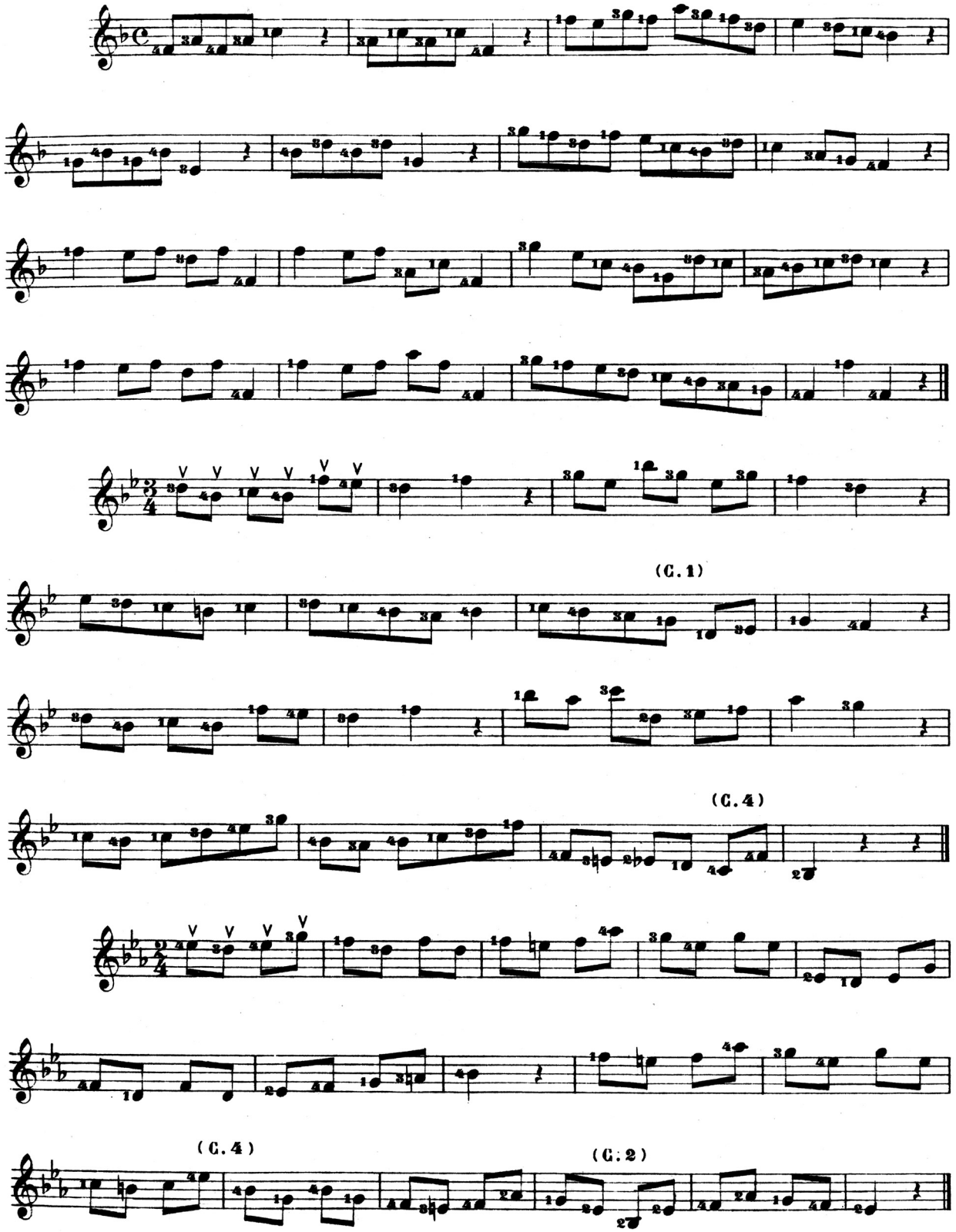



(C. 1)
(C. 1)
(C. 1)
(C. 1)
Si ♭ mayor.
(C. 3)
(C. 1)
(C. 1)
(C. 1)
(C. 1)
(C. 2)
(C. 2)
(C. 2)
Fa ♯ mayor.
(C. 2)(C. 4)
(C. 2)
(C. 2)
(C. 2)
Do ♯ mayor.
(C. 2)
(C. 2)
(C. 2)
(C. 4)
(C. 4)
(C. 1)
(C. 1)(C. 4)
(C. 1)
Mi ♭ mayor.
(C. 4)
(C. 4)
(C. 1)
(C. 1)
(C. 4)
(C. 1)

PRÁCTICA DE CORCHEAS. (Púa directa.)




(C.2)


(C. 1)
(C. 4)
(C. 4)
(C. 2)

EQUÍSONOS.

Una de las excelencias de la Mandolina, consiste en que una misma nota, puede producirse en distintas cuerdas; ventaja que sobre aumentar las diferentes calidades de un mismo sonido, facilita extraordinariamente la ejecución.

El vocablo EQUÍSONO cuya significación quiere ser "sonido equivalente á otro," se aplica en la Mandolina á cada una de las notas que pueden hacerse:

desde el 5º al 12º traste de la 2ª cuerda.
„ „ 5º „ 12º „ „ „ 3ª „
„ „ 5º „ 12º „ „ „ 4ª „
„ „ 5º „ 12º „ „ „ 5ª „
y „ „ 5º „ 12º „ „ „ 6ª „

Dada la localidad de una nota, el EQUÍSONO se hallará en la cuerda inmediata superior(1) cinco trastes mas arriba.

Los EQUÍSONOS se dividen en primeros y segundos.

Son primeros, los que van comprendidos:

desde el 5º al 12º traste de la 2ª cuerda.
„ „ 5º „ 9º „ „ „ 3ª „
„ „ 5º „ 9º „ „ „ 4ª „
„ „ 5º „ 9º „ „ „ 5ª „
y „ „ 5º „ 9º „ „ „ 6ª „

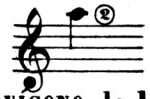
y segundos los que se producen.

desde el 10º al 12º traste de la 3ª cuerda.
„ „ 10º „ 12º „ „ „ 4ª „
„ „ 10º „ 12º „ „ „ 5ª „
y „ „ 10º „ 12º „ „ „ 6ª „

De lo expuesto resulta, que tenemos veintiocho EQUÍSONOS primeros y doce EQUÍSONOS segundos.

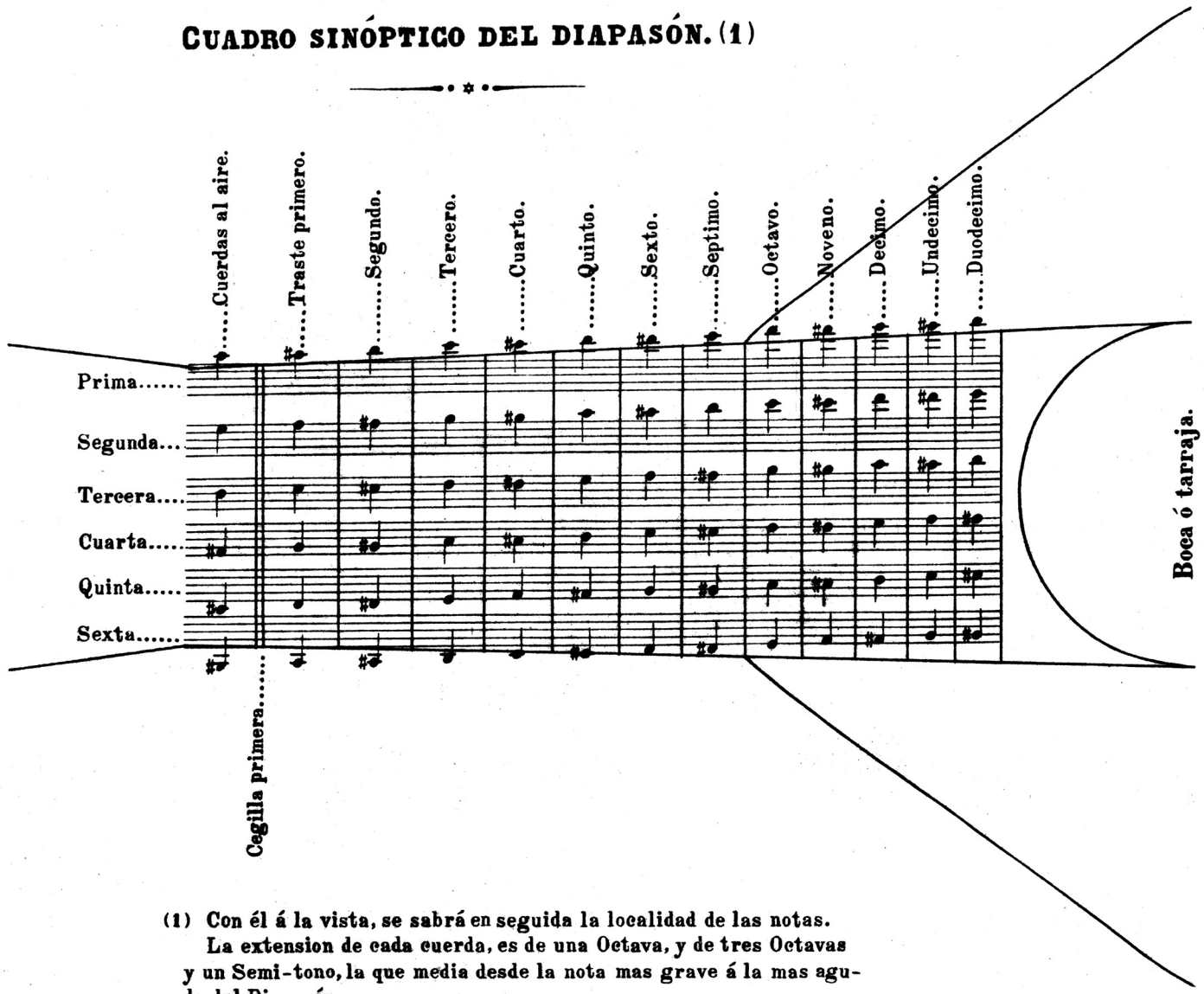
Las cinco primeras notas de la sexta, así como las cinco últimas de la prima, no tienen EQUÍSONOS.

El EQUÍSONO se demuestra por medio de un círculo, dentro del cual vá el número correspondiente al de la cuerda en que debe ejecutarse.

Así por ejemplo:  indica que el LA debe ejecutarse en la segunda cuerda ó sea en su primer EQUÍSONO, de la misma manera que significa que el LA debe ejecutarse en la tercera cuerda ó sea en su segundo EQUÍSONO etc.

(1) Entiéndese por cuerda superior la mas cercana á la sexta y por inferior la mas cercana á la prima.

CUADRO SINÓPTICO DEL DIAPASÓN. (1)



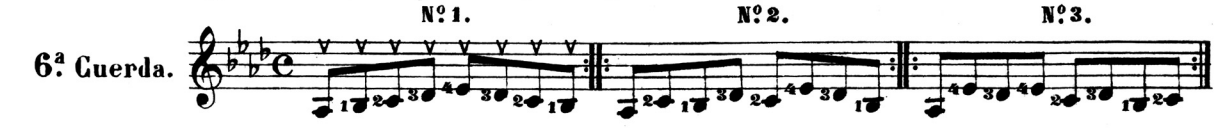
(1) Con él á la vista, se sabrá en seguida la localidad de las notas. La extension de cada cuerda, es de una Octava, y de tres Octavas y un Semi-tono, la que media desde la nota mas grave á la mas aguda del Diapasón.

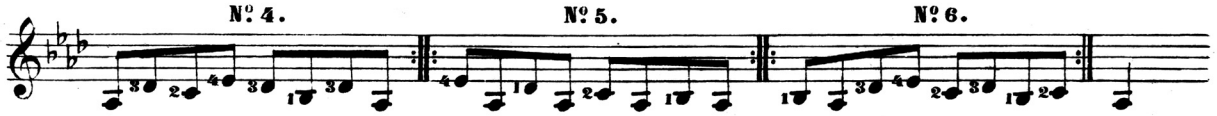
J.168.A.

Práctica de los equísonos.

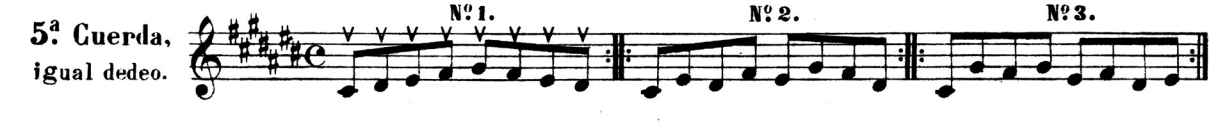
Ejercicios en 2ª posición, ó sea para los 7 primeros trastes. (Púa directa.)

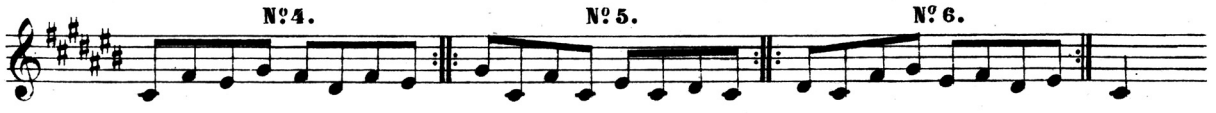
6ª Cuerda.



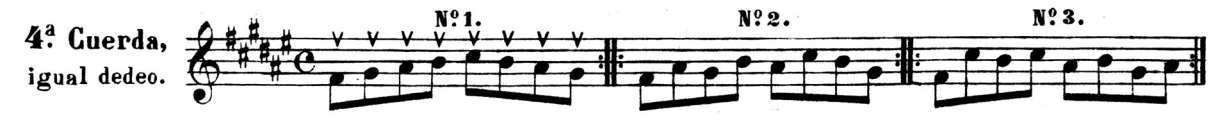


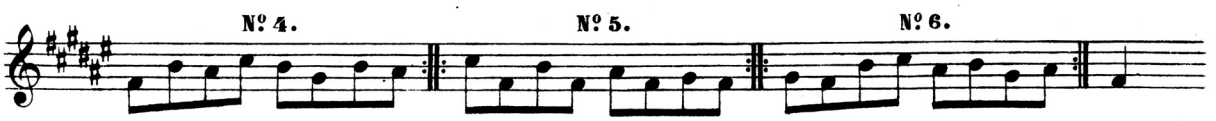
5ª Cuerda, igual dedeo.



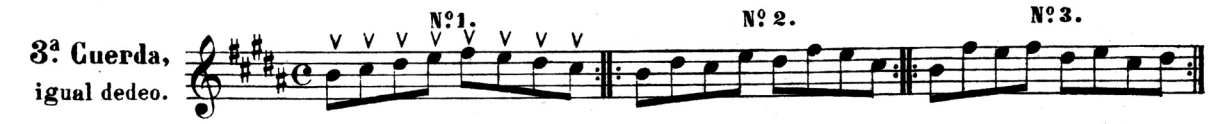


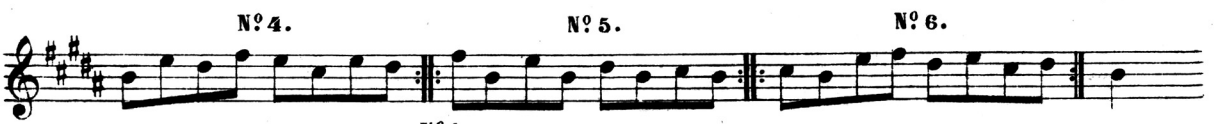
4ª Cuerda, igual dedeo.



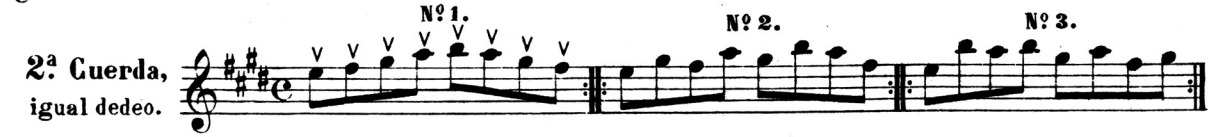


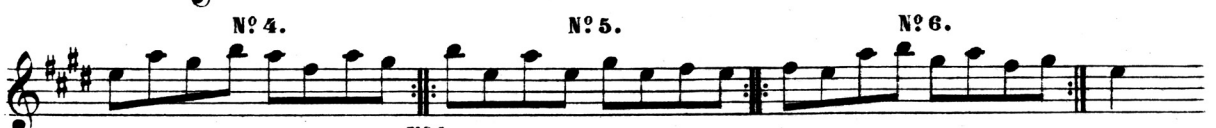
3ª Cuerda, igual dedeo.



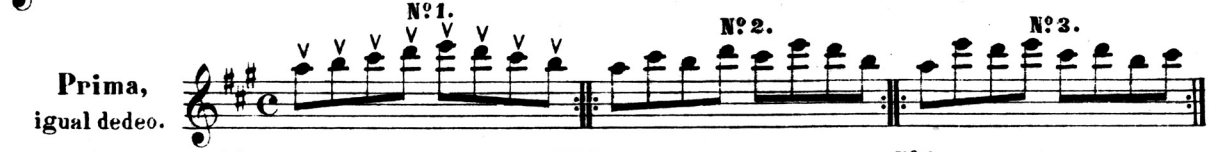


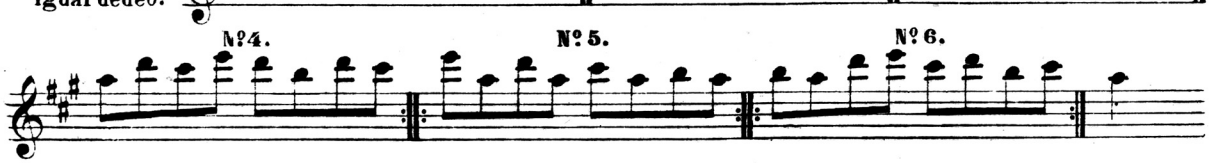
2ª Cuerda, igual dedeo.





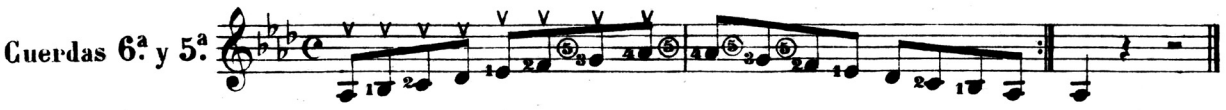
Prima, igual dedeo.



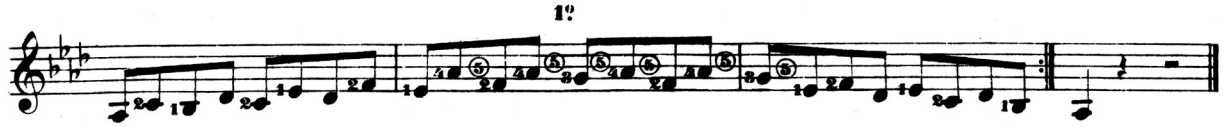


EJERCICIOS PARA DOS CUERDAS. (Púa directa)

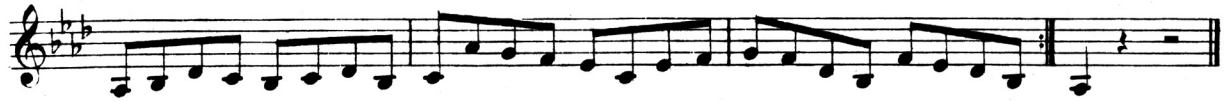
Cuerdas 6ª y 5ª.



1º

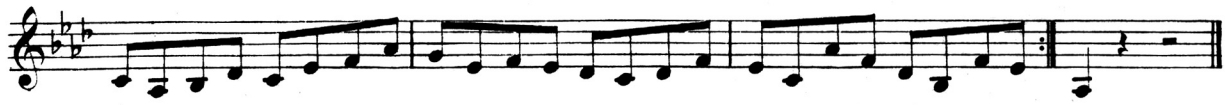


2º

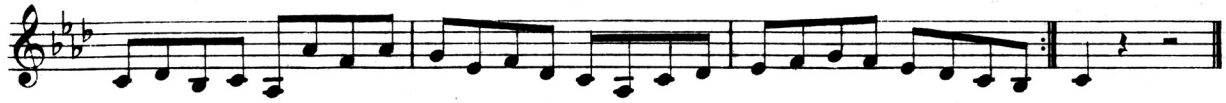


3º

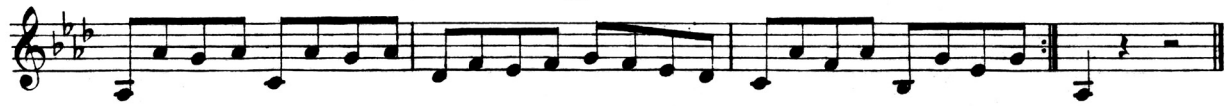
4º



5º

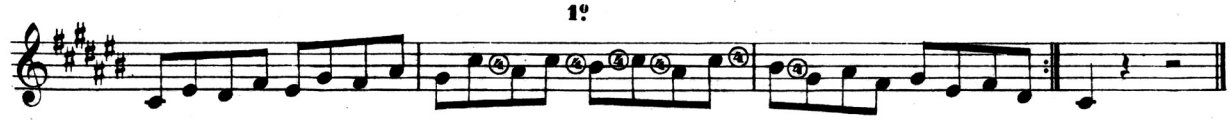


6º

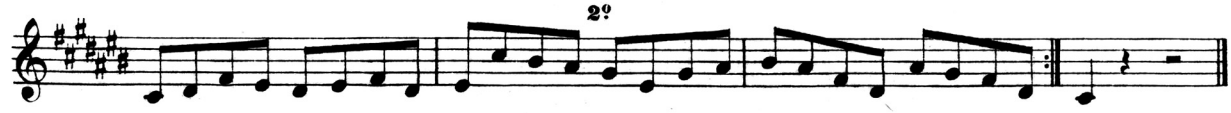


Cuerdas 5ª y 4ª.
igual dedeo.

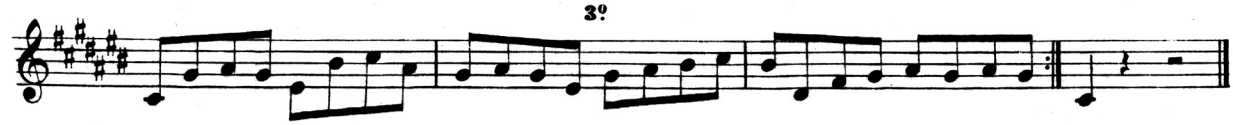
1º



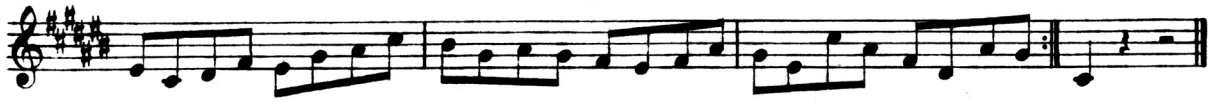
2º



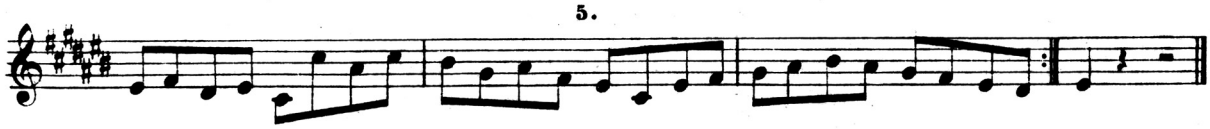
3º



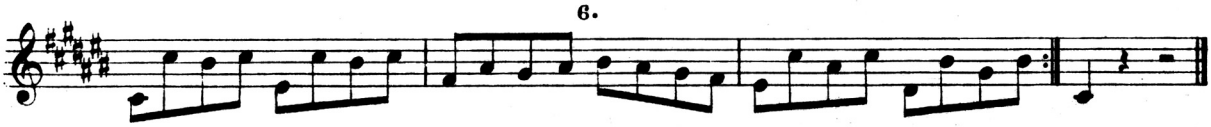
4.



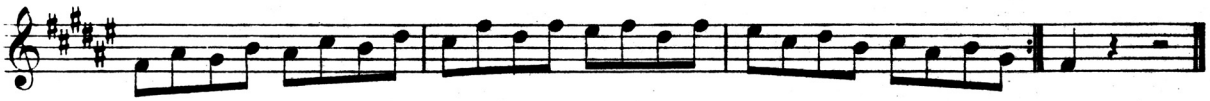
5.

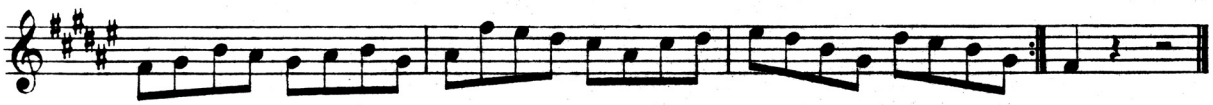


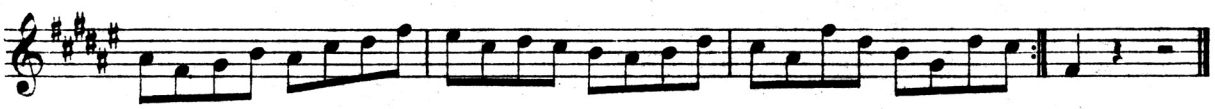
6.

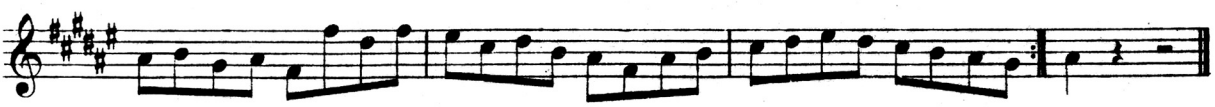


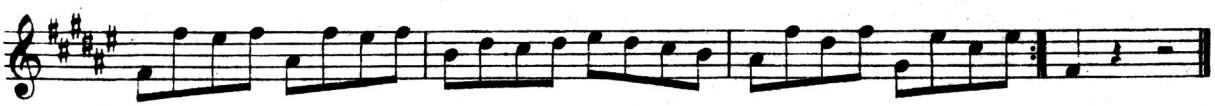
Cuerdas 4ª y 3ª
igual dedeo.

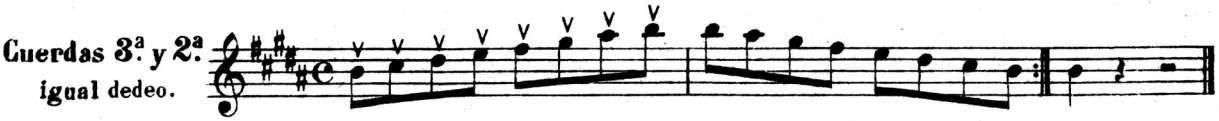




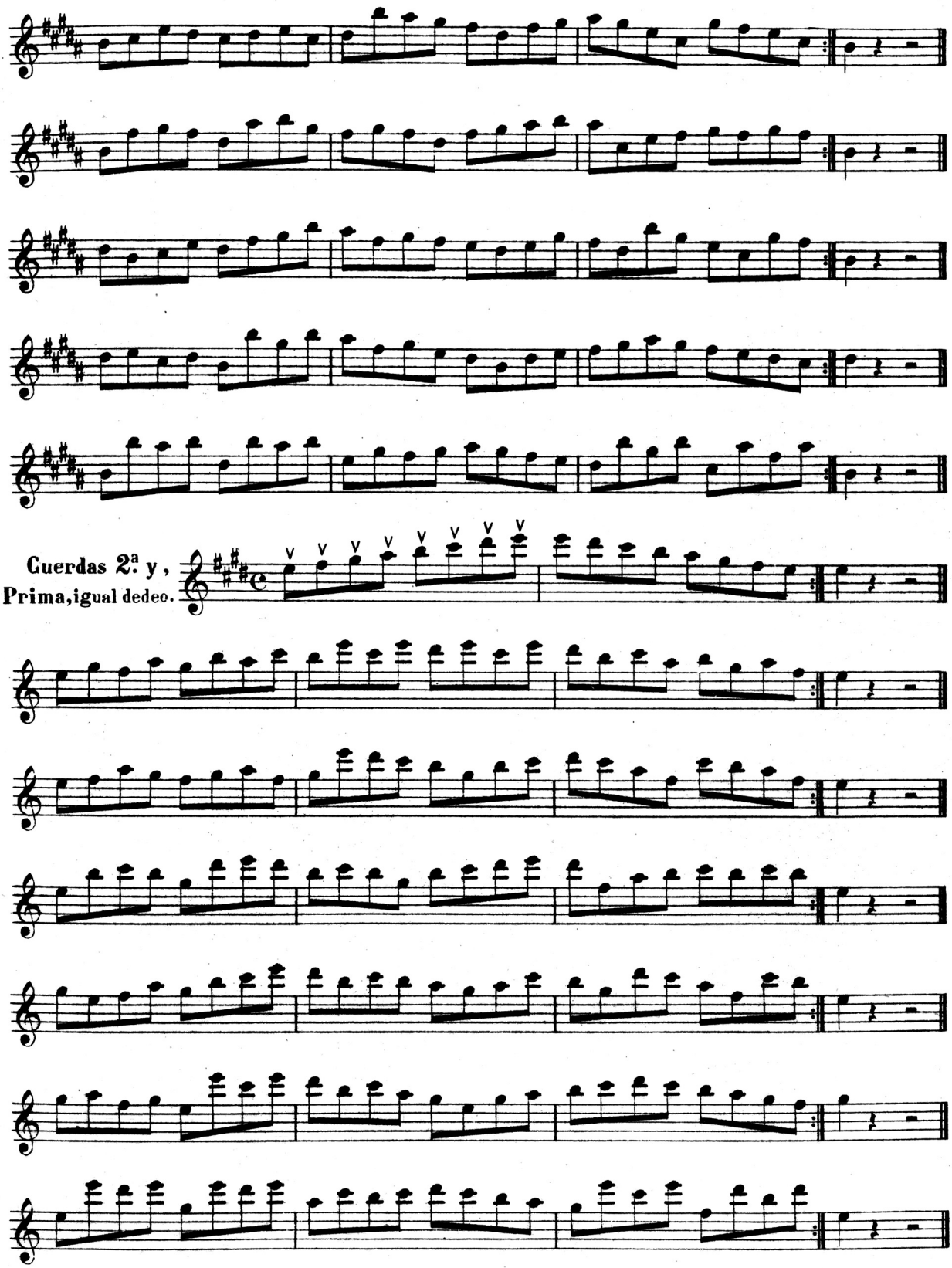




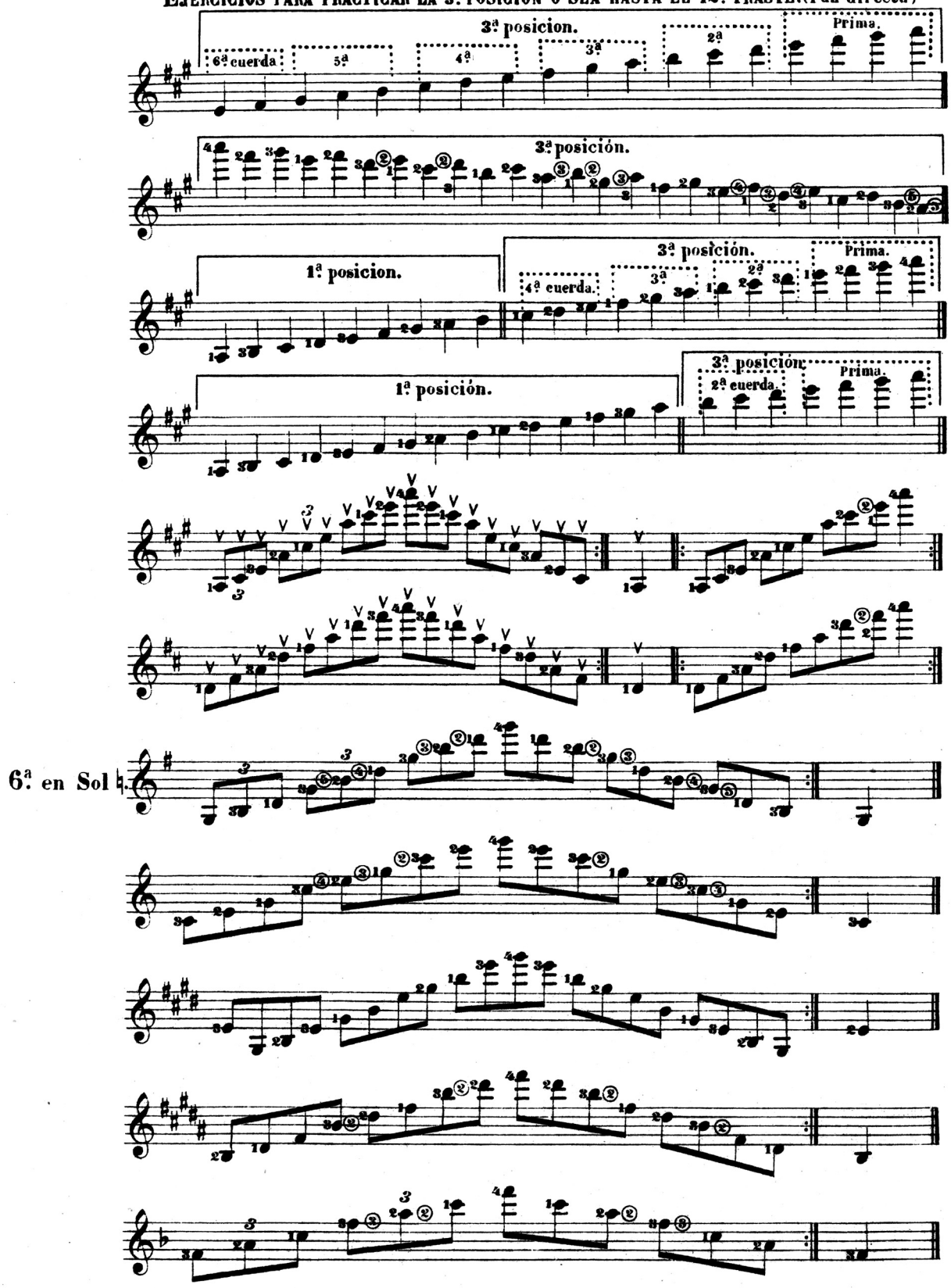




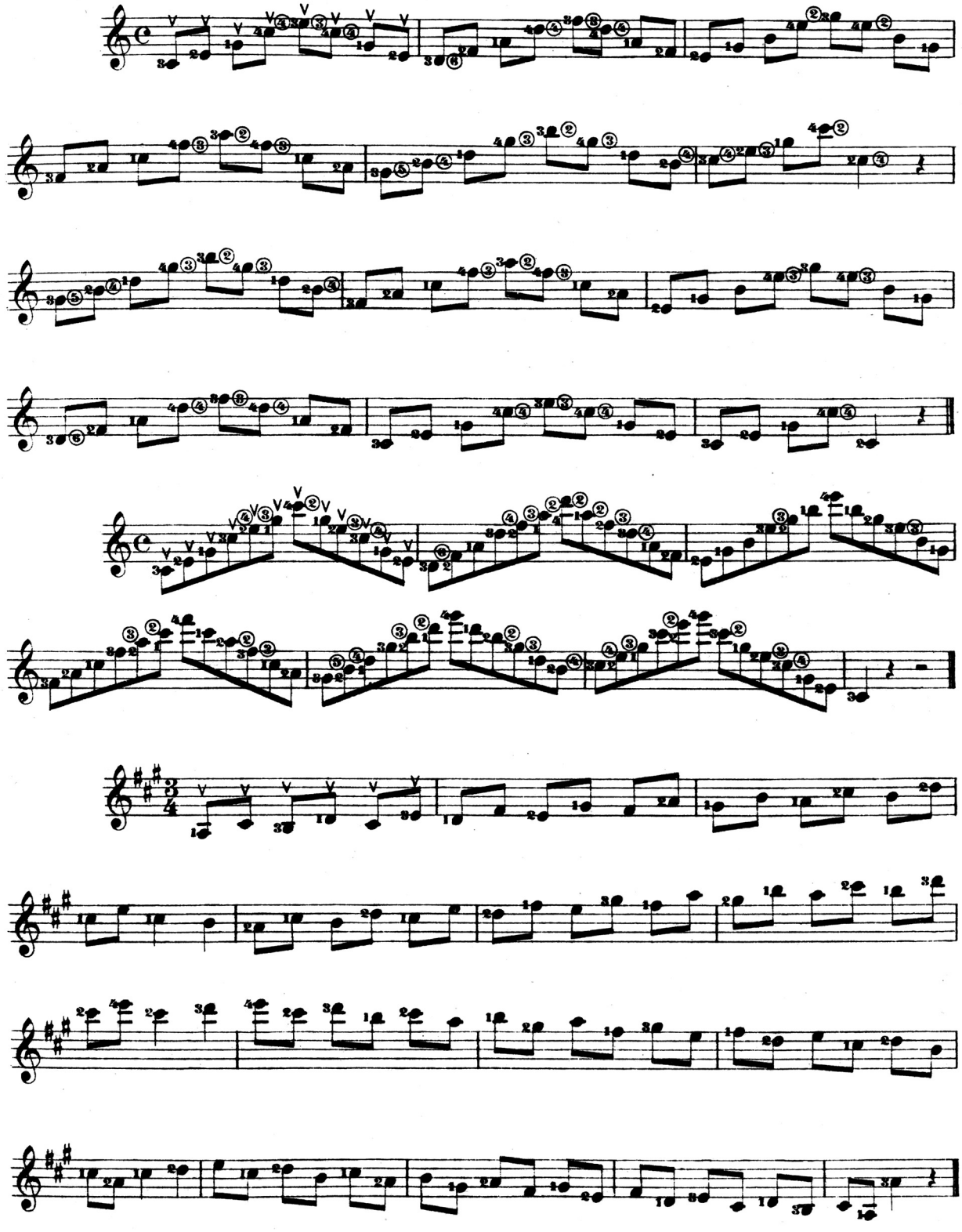
Cuerdas 3ª y 2ª
igual dedeo.

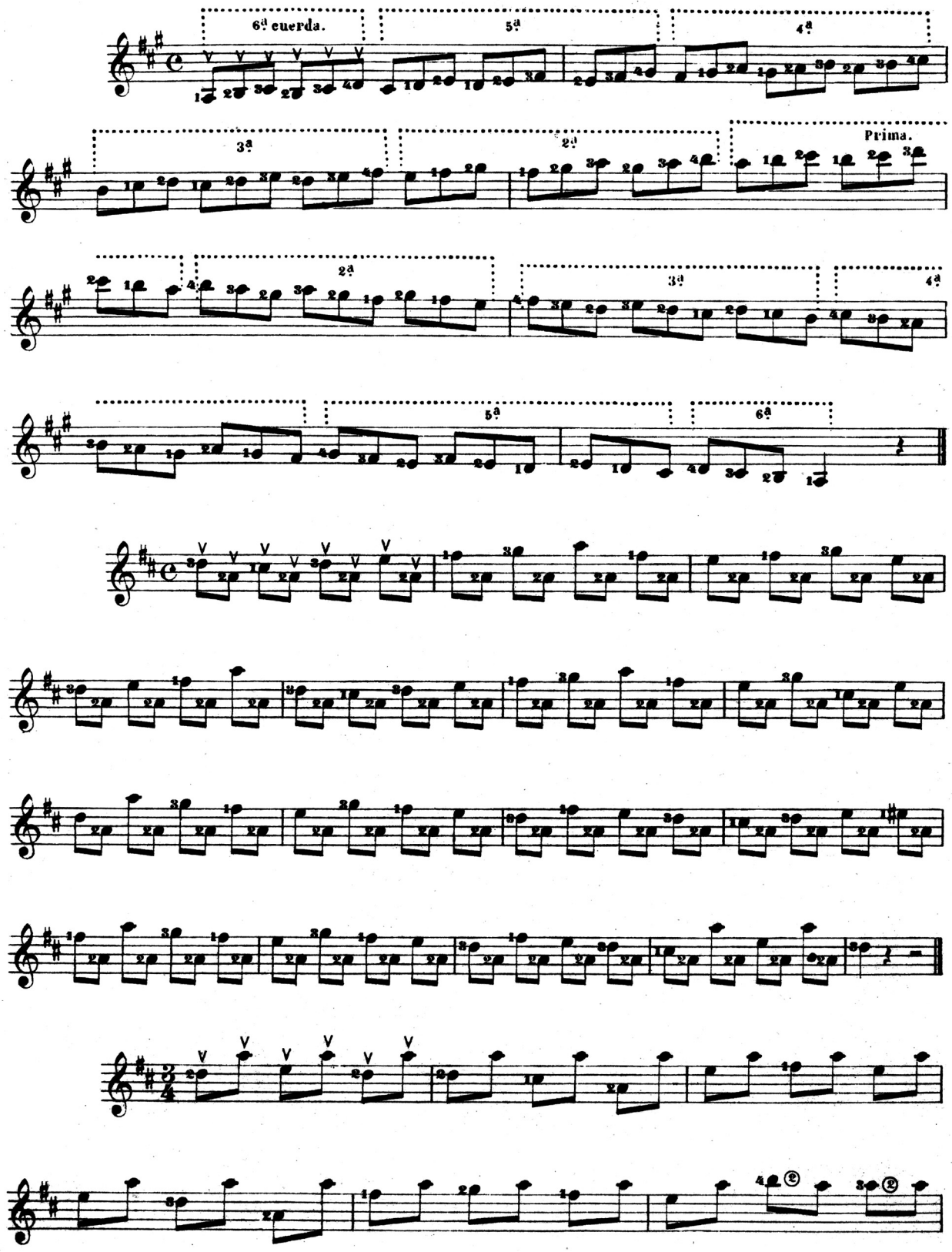

Cuerdas 2ª y ,
Prima, igual dedeo.

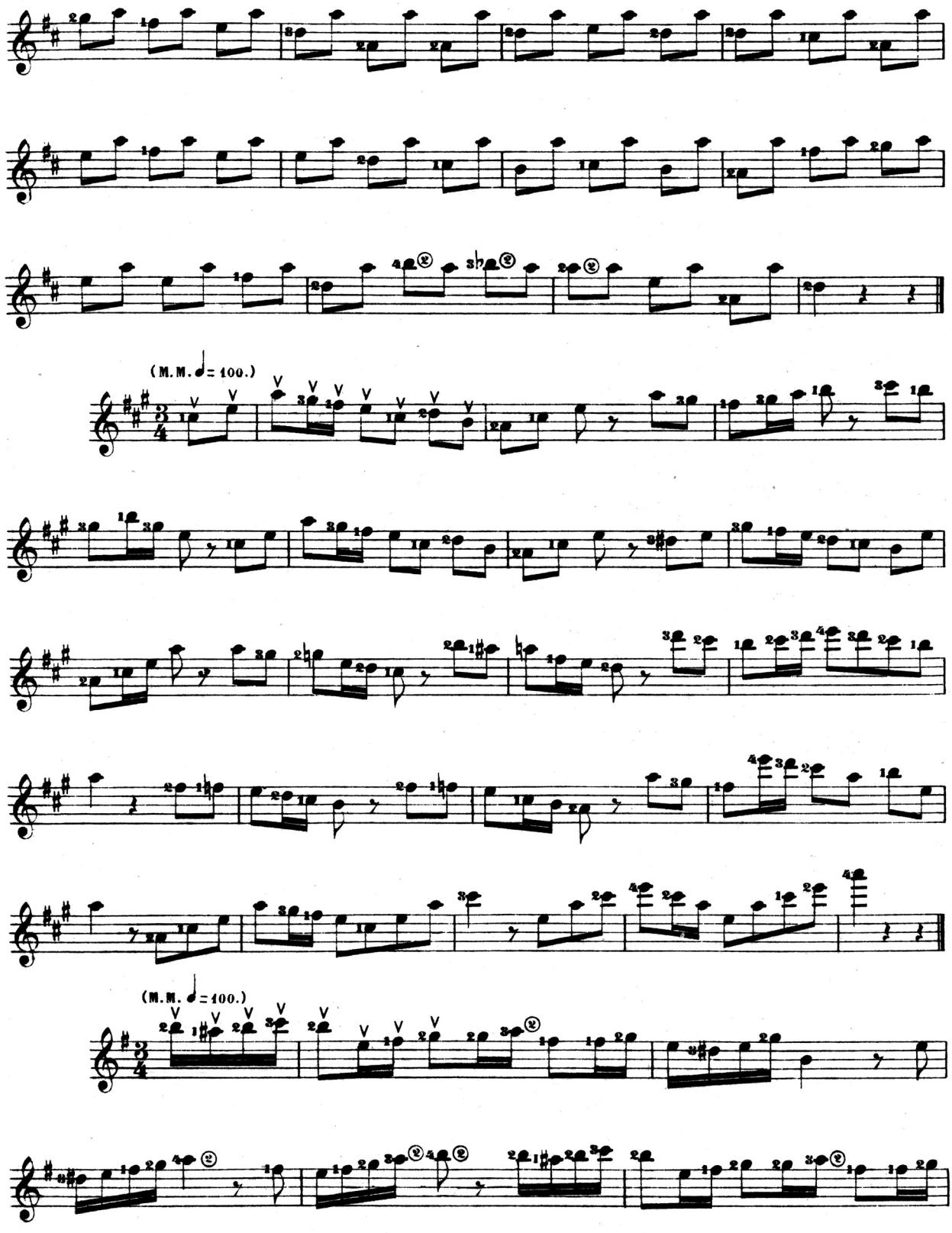
Ejercicios para practicar la 3ª posición ó sea hasta el 12º traste. (Púa directa)

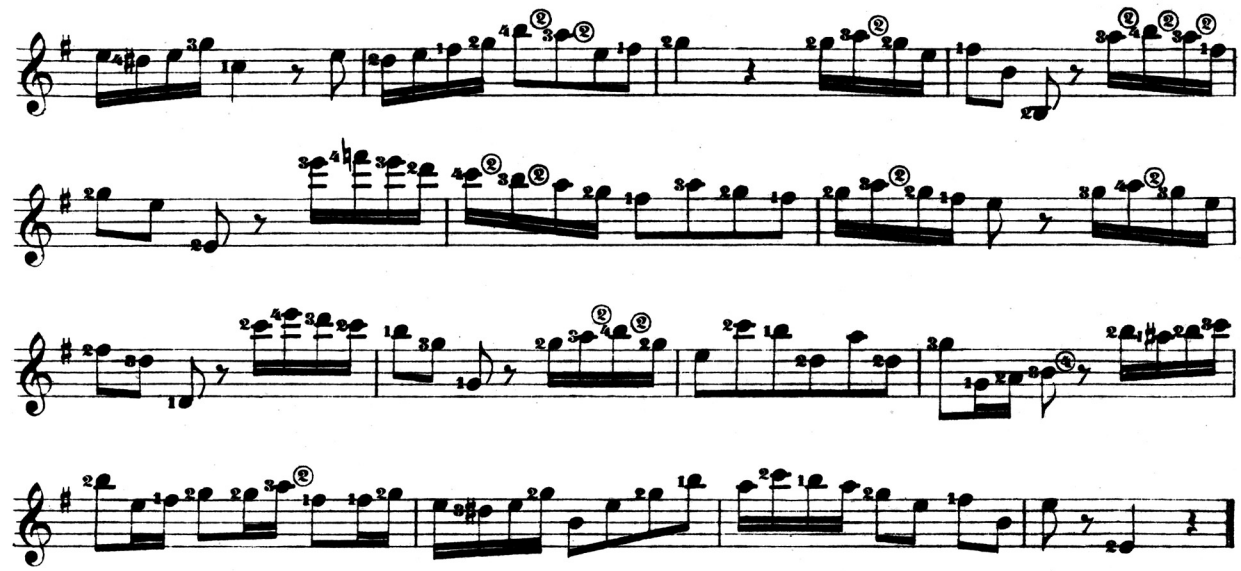


ESTUDIOS Á PÚA DIRECTA PARA CONOCER EL DIAPASÓN Y EJERCITAR ENTRAMBAS MANOS.(Púa directa)

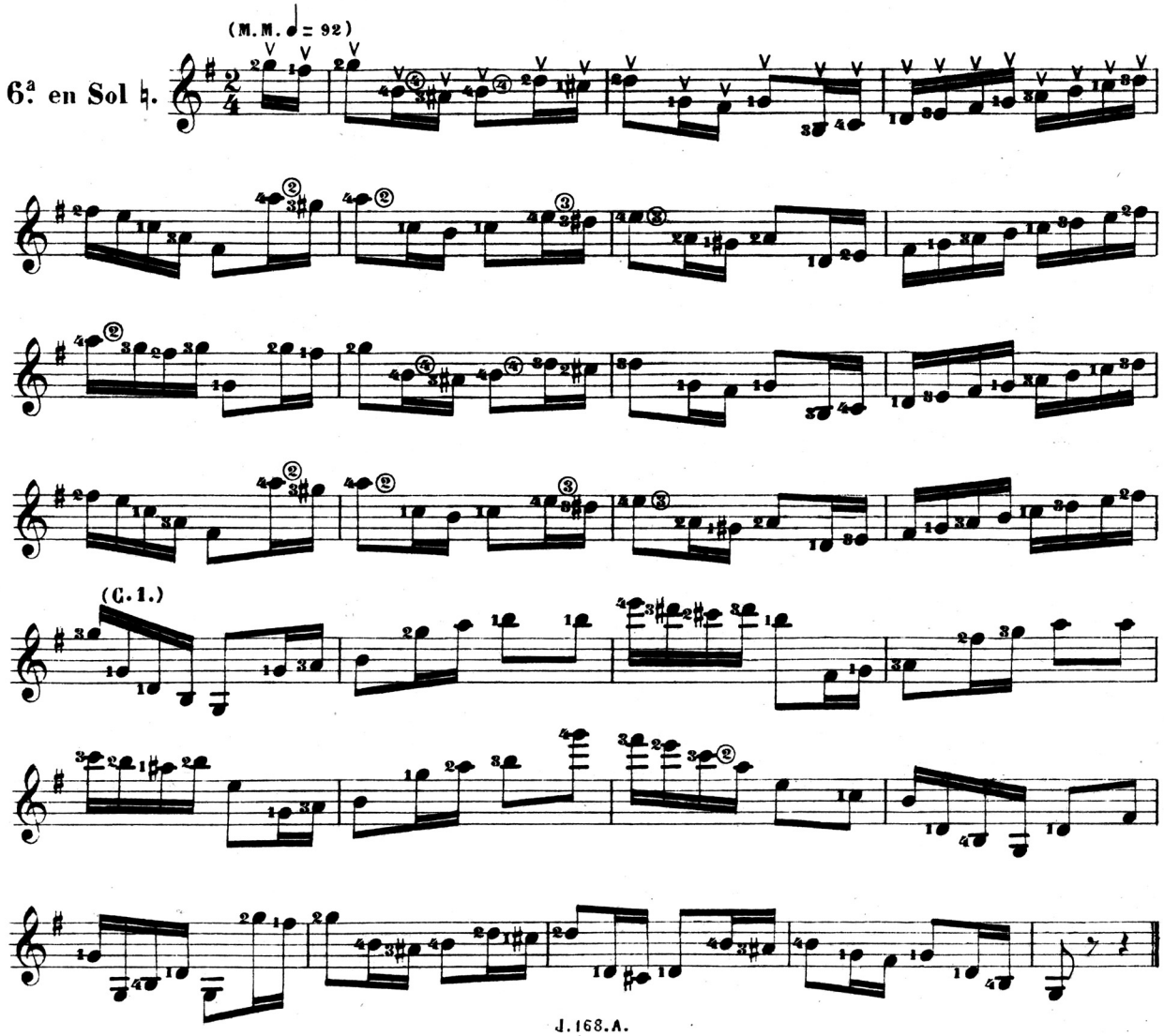


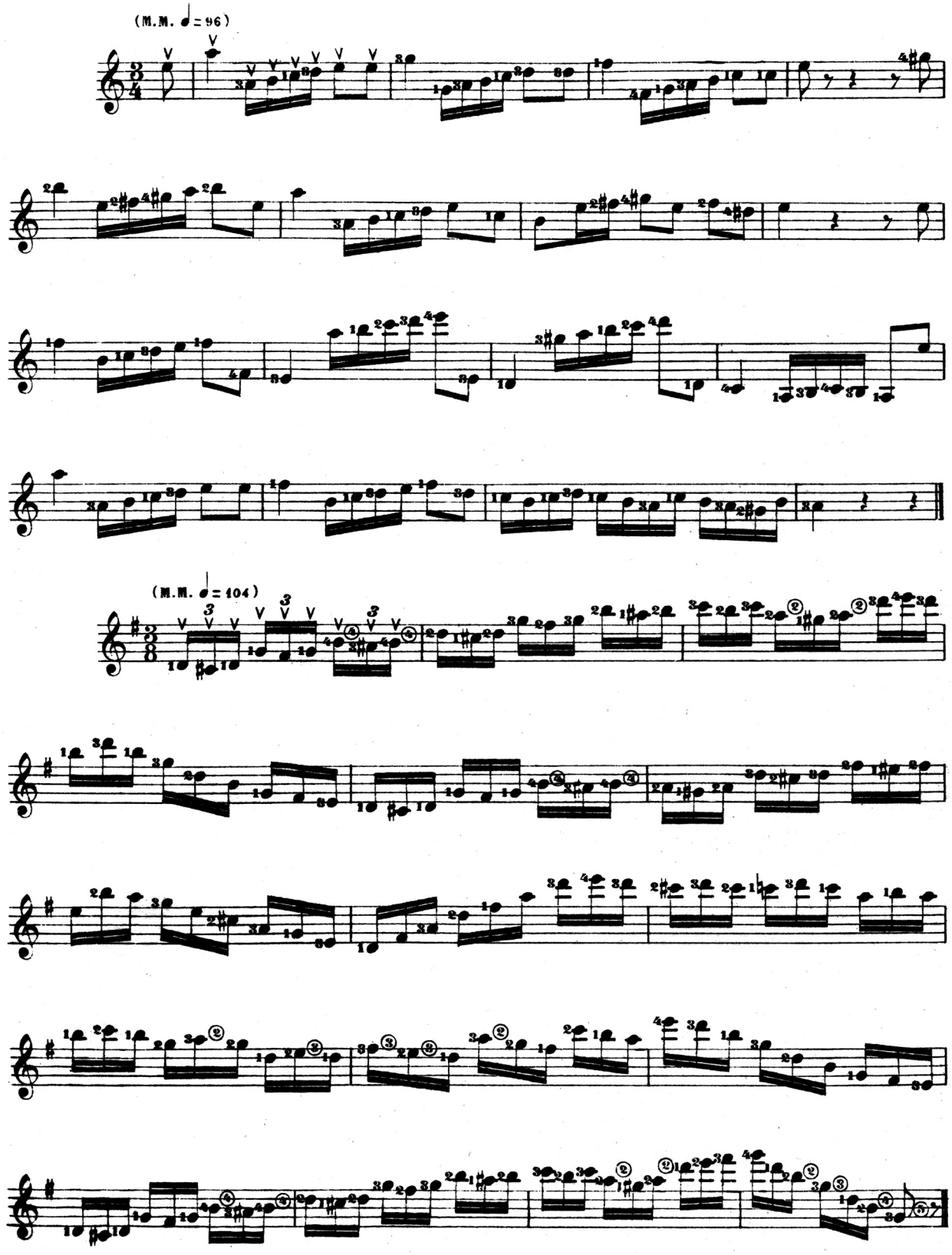

6ª cuerda.
5ª
4ª
3ª
2ª
Prima.
2ª
3ª
4ª
5ª
6ª

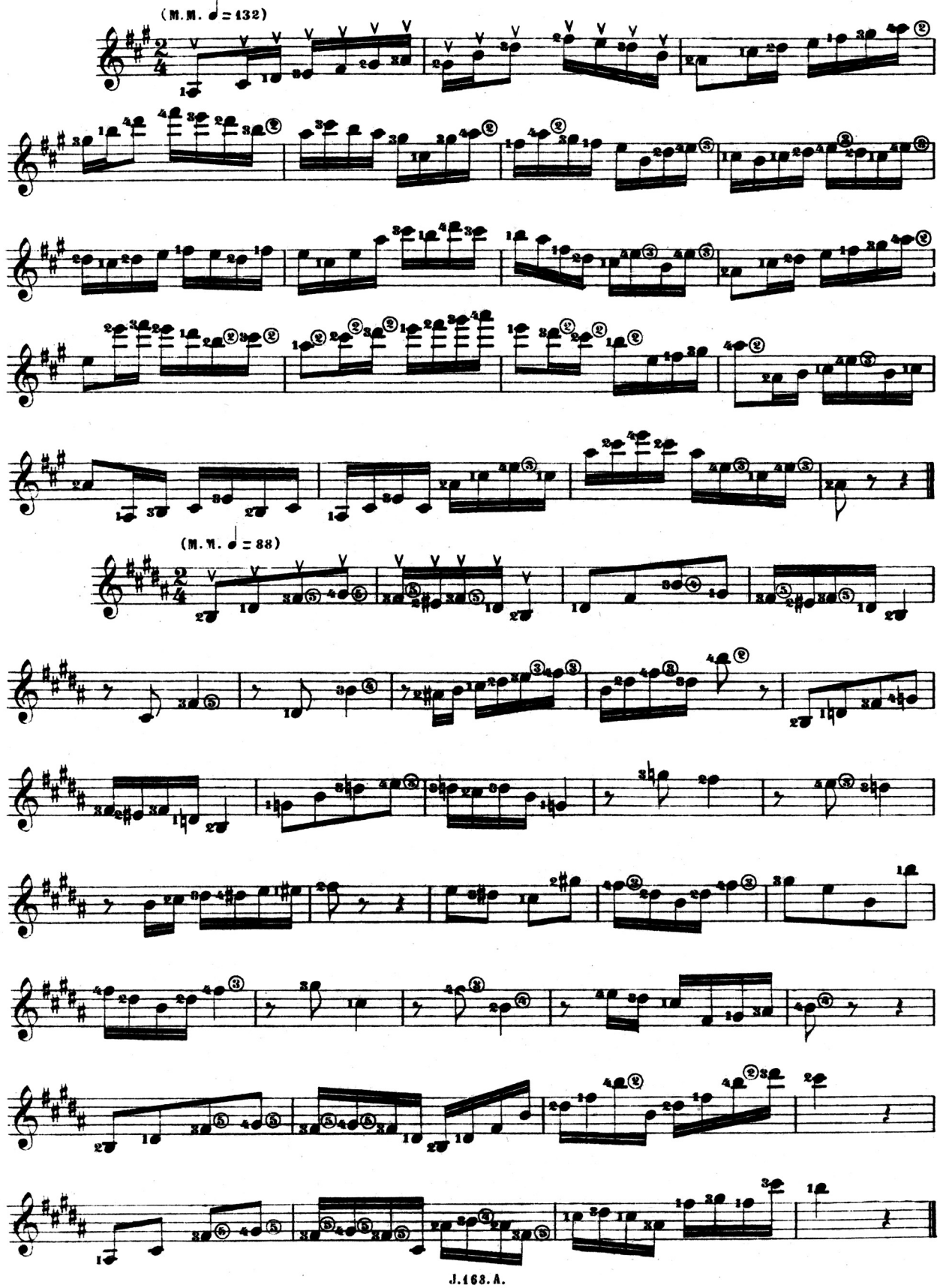

(M.M. ♩= 100.)
(M.M. ♩= 100.)

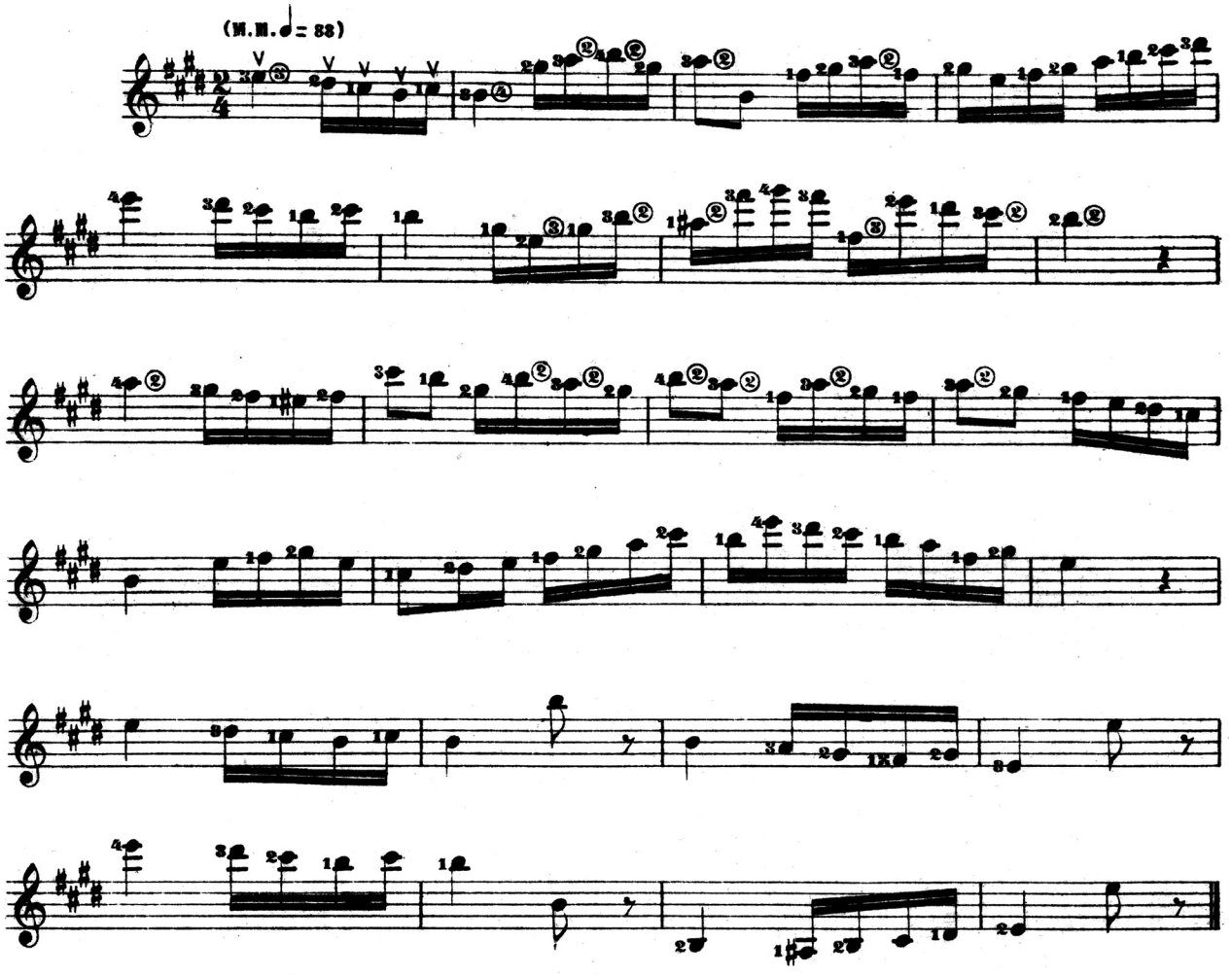


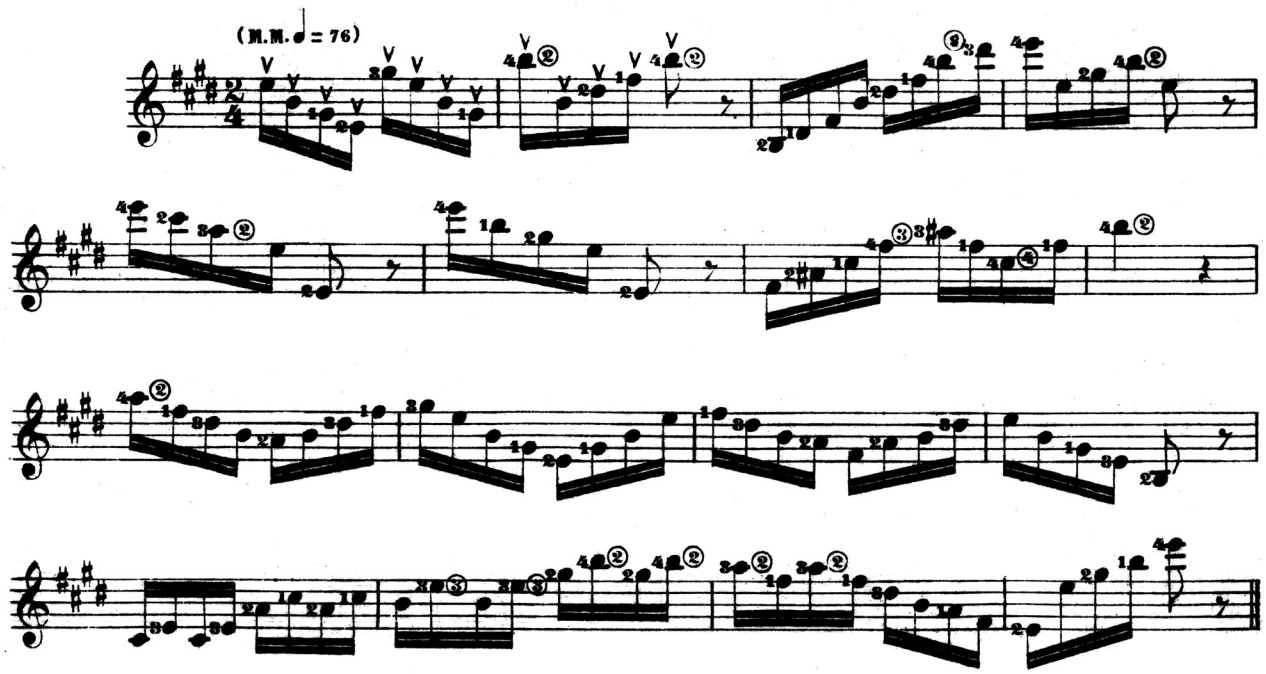
6.ª en Sol ♭.

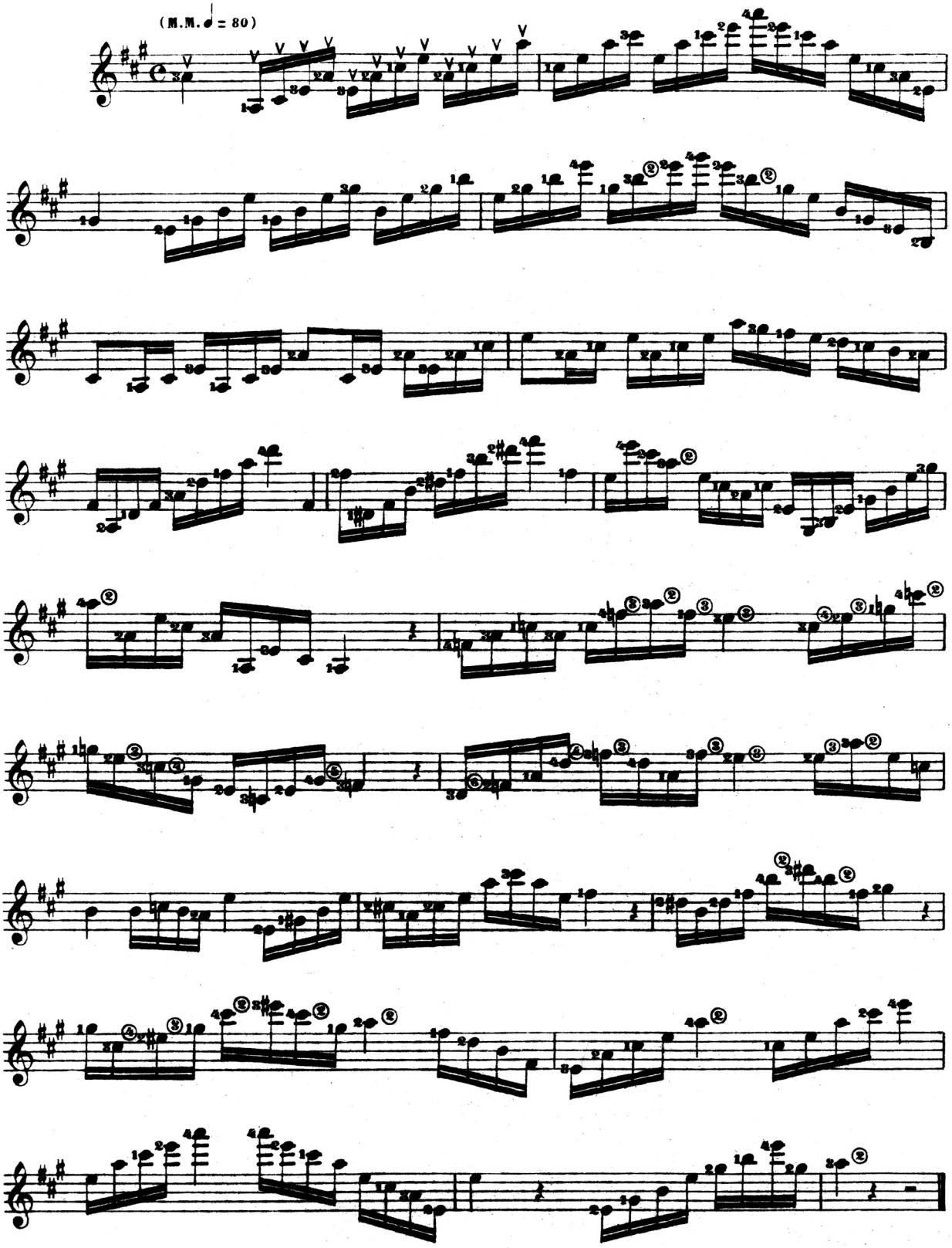


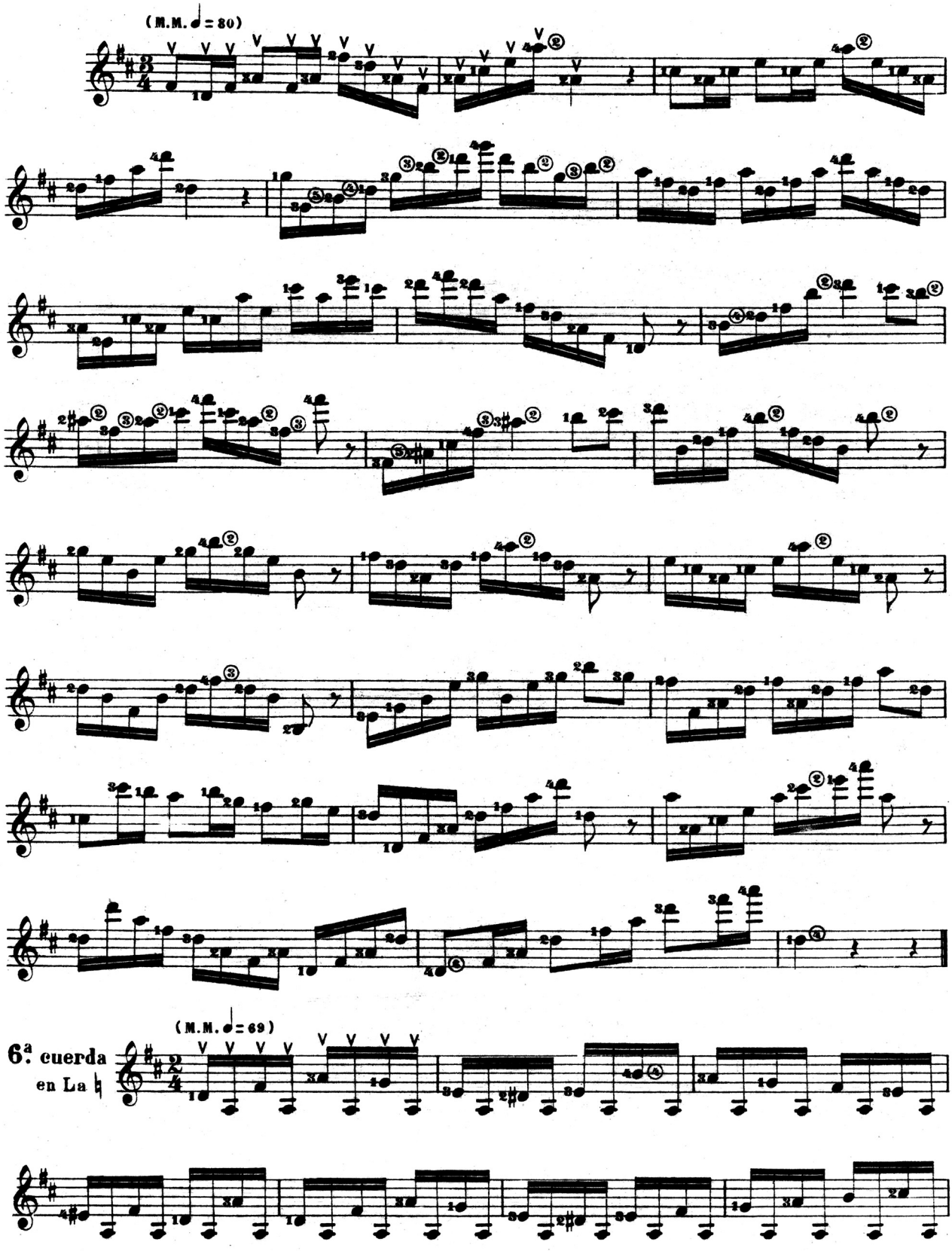

(M.M. ♩= 96)
(M.M. ♩= 104)

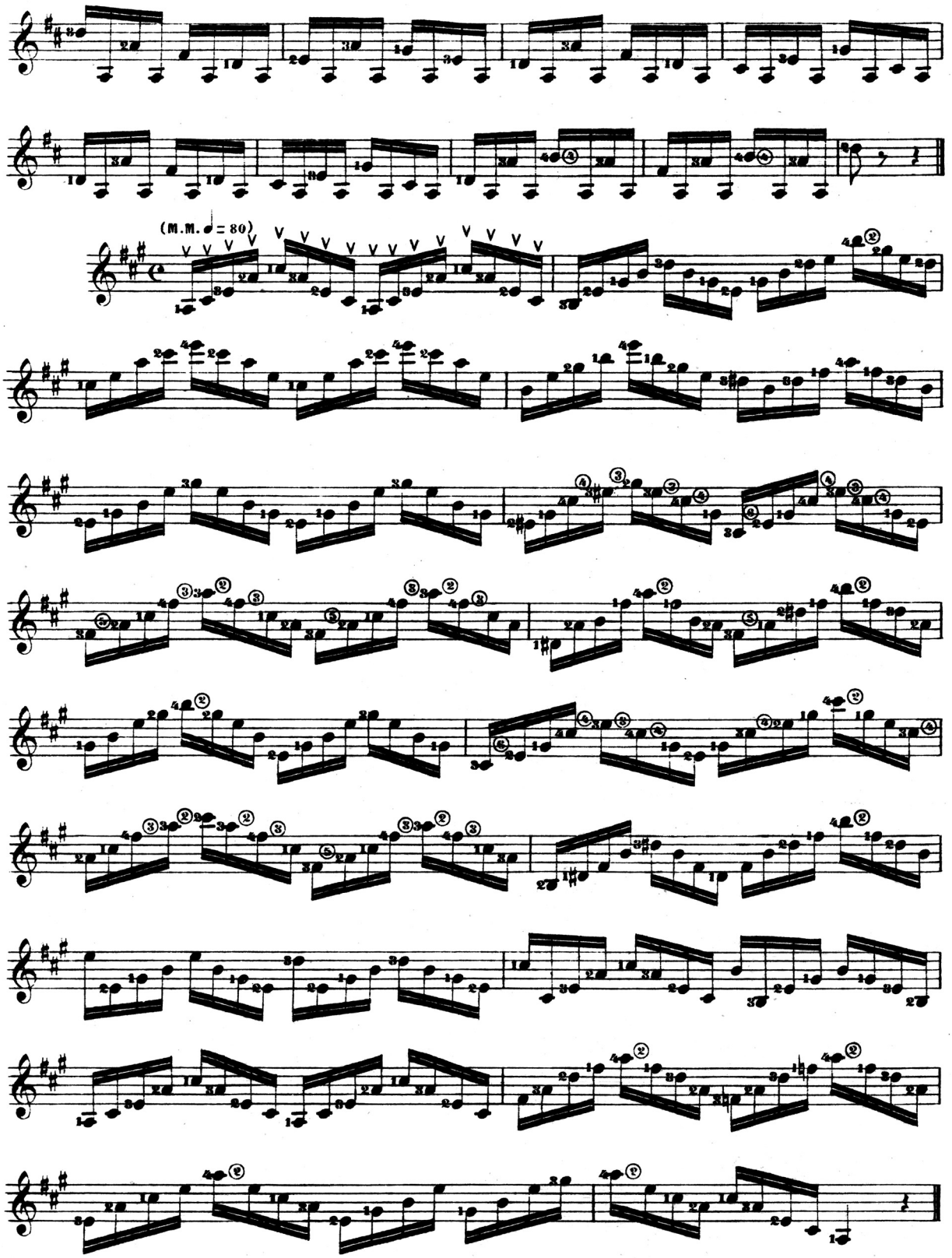

(M.M. ♩ = 132)
(M.M. ♩ = 88)


(M.M. ♩ = 88)

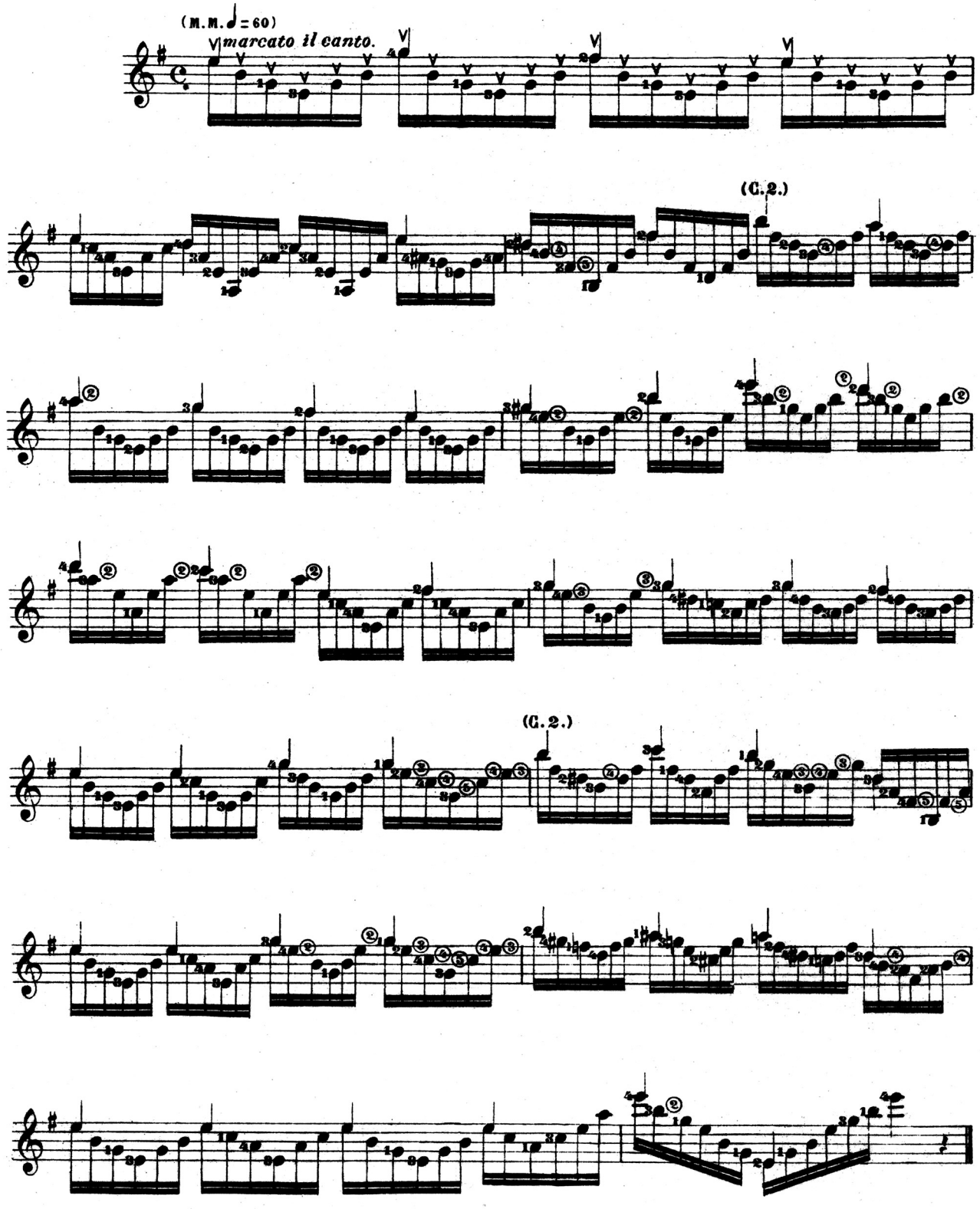

(M.M. ♩ = 76)


(M.M. ♩ = 80)


(M.M. ♩ = 80)
6ª cuerda en La
(M.M. ♩ = 69)


(M.M. ♩ = 80)

Acentúese la nota de cada grupo que está indicada como semínima. (Púa directa)



De los Acordes.(1)

Llámase acorde, á la reunion de dos ó mas notas que se ejecutan juntas, como lo indica su colocación vertical en el pentágrama.

La mayor ó menor afinidad establecida entre los sonidos de un mismo acorde, hace que los intervalos se dividan en *consonantes* y *disonantes*.

Son intérvalos consonantes; la Tercera Mayor y Menor, la Cuarta perfecta, la Quinta perfecta, la Sexta Mayor y Menor, y la Octava perfecta; entendiéndose por consonancias perfectas la Cuarta, Quinta y Octava, y por imperfectas la Tercera y la Sexta. El Unísono á pesar de no ser intérvalo, se toma en la acepcion de consonancia perfecta.

Los intérvalos disonantes son: la Segunda Mayor y Menor y la Séptima Mayor y Menor, á los que hay que agregar todos los intérvalos *diminutos* y *aumentados*.

Ocioso es decir que la Novena se considera como Segunda, la Décima como Tercera, etc.

Son las consonancias unas mas harmoniosas que otras; así por ejemplo, la Cuarta aislada es una consonancia débil, defecto que queda velado cuando está colocada entre las voces intermedias ó superiores de un *acorde;* la Quinta aislada, con ser algo mas harmoniosa, tiene empero, que semejante en esto á las Cuartas, una série de Quintas produce un efecto duro y desagradable: La Sexta natural ó mayor, es en cambio un intérvalo precioso, si bien ninguno hay comparable á la Tercera natural ó mayor, que es sin disputa el mas tierno y harmonioso de los intérvalos. El Unísono y la Octava no pueden calificarse de intérvalos harmoniosos, sin embargo producen escelente efecto, cuando su fin es el de reforzar ó engrandecer la *melodia*.

Todos los intérvalos así consonantes como disonantes pueden ser *invertidos*, trasladando la nota grave á su Octava aguda, ó la nota aguda á su Octava grave, propiedad que permite dar extraordinaria variedad á los *acordes*.

He aquí el resultado de la inversion ó trastrueque de los intérvalos:

El Unísono se convierte en Octava
La Segunda „ „ „ Séptima
„ Tercera „ „ „ Sexta
„ Cuarta „ „ „ Quinta
„ Quinta „ „ „ Cuarta
„ Sexta „ „ „ Tercera
„ Séptima „ „ „ Segunda
„ Octava „ „ „ Unísono

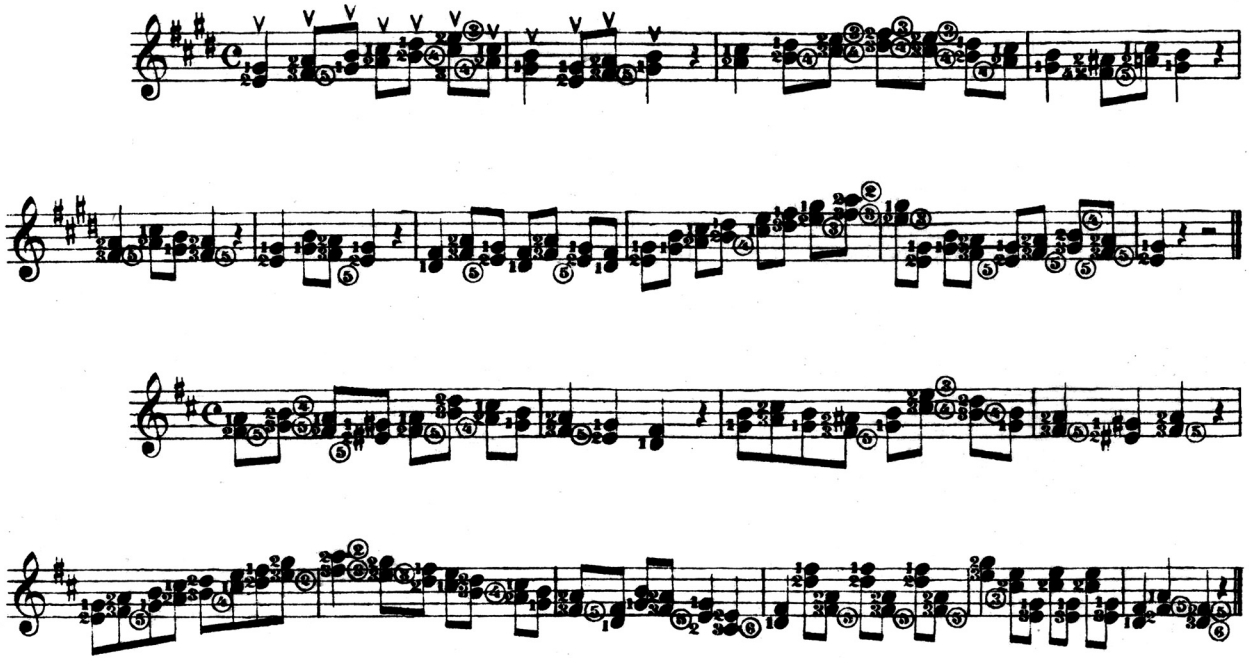
Cumple saber, que el intérvalo *perfecto* resulta tambien *perfecto* al ser invertido, que el intérvalo *mayor* se convierte en *menor*, el *menor* en *mayor*, el *diminuto* en *aumentado*, y el *aumentado* en *diminuto*.

(1) Así como la *melodia* es el resultado de varios intérvalos producidos aislada y sucesivamente en forma de períodos musicales, *la harmonia* (ciencia de los acordes) es el efecto habido por medio de diversos intérvalos, puestos en debida proporcion y ejecutados simultáneamente.

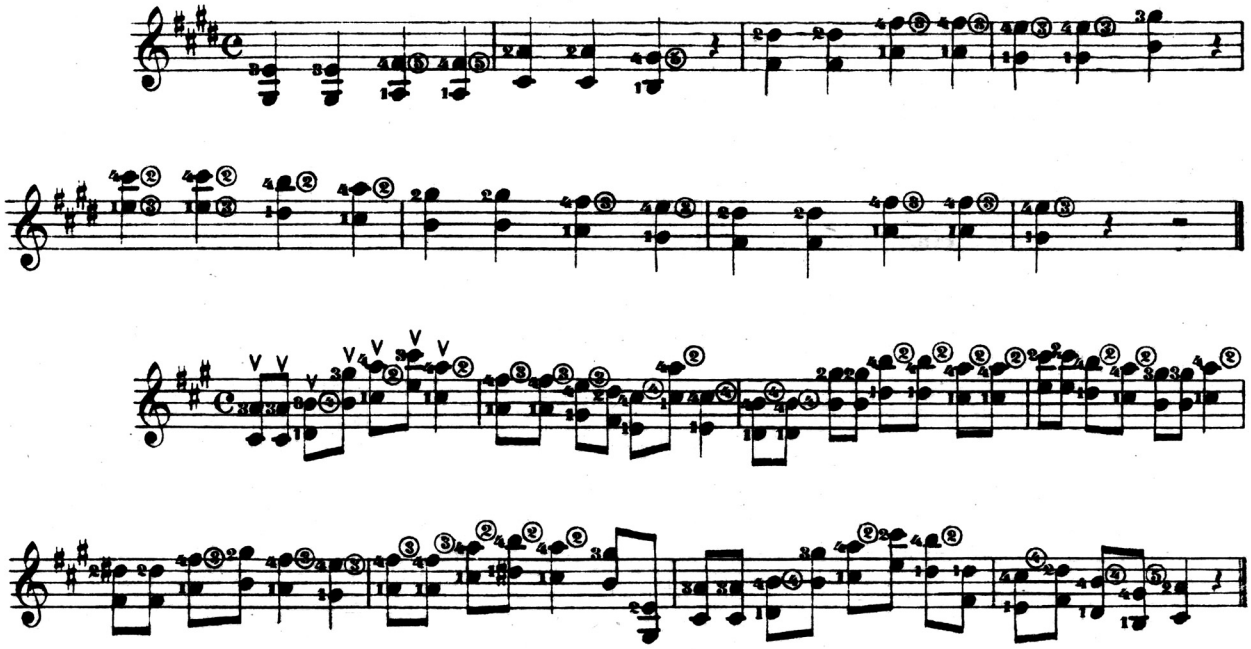
ACORDES DE DOS SONIDOS.

ESTUDIOS EN TERCERAS (Púa directa)

Hiérense las dos notas simultaneamente, de un solo golpe de púa.



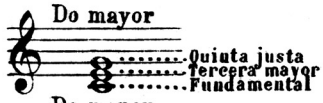
ESTUDIOS EN SEXTAS. (Púa directa)

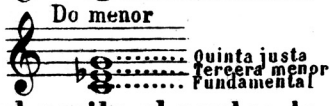


ACORDES DE TRES SONIDOS.

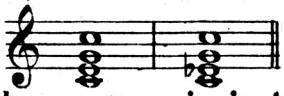
Los acordes de tres sonidos se forman por medio de la superposicion de dos Terceras.

Para obtener el *acorde perfecto* de un Tono mayor ó menor sea cual fuere, basta añadir á la Tónica ó primer nota de la escala, la Tercera mayor ó menor y la Quinta justa. Este acorde se denomina tambien *acorde consonante.*

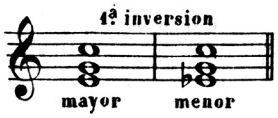
Acorde perfecto mayor 

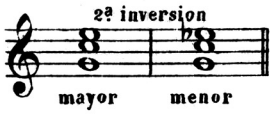
Acorde perfecto menor 

Cuando se añade la Octava de la Fundamental, recibe el nombre de

Acorde completo 

El *acorde perfecto* puede invertirse de las dos maneras siguientes:

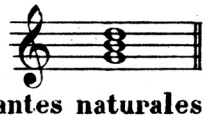


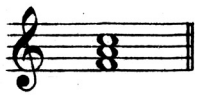


Las inversiones ó trastrueques de un acorde cualquiera, tómanse como variaciones ó modificaciones del mismo acorde, desde el punto de vista que en nada afectan su naturaleza. Suélese echar mano de ellas muy á menudo, si bien obedeciendo siempre á la regla fija, de principiar y terminar toda sucesion de acordes por el *acorde perfecto*, primitivo ó fundamental del Tono.

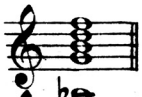
El *acorde perfecto* puede formarse además sobre la Quinta de la escala ó Dominante, y sobre la Cuarta ó Subdominante.

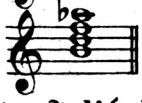
EJEMPLOS

Acorde de Dominante 

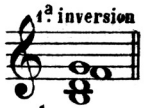
Acorde de Subdominante 

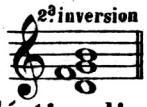
Los acordes disonantes naturales son:

Acorde de Séptima Dominante 

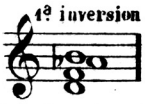
Acorde de Séptima Diminuta 

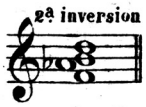
Fórmase el primero sobre la Dominante añadiéndole su Tercera mayor, Quinta justa y Séptima menor. Se invierte de tres maneras á saber:





El segundo que toma su nombre de la Séptima diminuta que contiene, se forma sobre la Séptima ó Sensible añadiéndole su Tercera menor, Quinta diminuta y Séptima diminuta, esto es, superponiendo tres Terceras menores. He aquí sus tres inversiones:

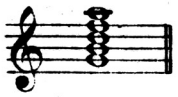
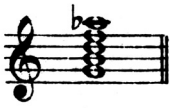


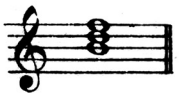


Por lo que mira á estos dos acordes debemos decir, que así como el acorde de Séptima Domi-

nante es aplicable al Modo mayor y menor, el acorde de Séptima Diminuta sólo en el Modo menor tiene lugar y cabida.

Dicho se está que cuando á un acorde de Séptima se agrega una Tercera se convierte en acorde de Novena, mayor ó menor, segun sea mayor ó menor la Tercera que se haya añadido.

Acorde de Novena mayor  Acorde de Novena menor 

El acorde de Quinta Diminuta  se forma sobre la Séptima ó Sensible.

Puesto asi se denomina acorde de *Séptima Sensible.*

Los seis acordes citados titúlanse tambien *acordes sensibles.*

Siempre que para la aplicacion de dichos acordes á la Mandolina, fuere menester suprimir de ellos alguna nota, téngase por sabido que en todos los casos será preferible sacrificar la Quinta del acorde.

Falta decir que así como el *acorde consonante* tiene por sí solo el dón de satisfacer el oido, el *acorde disonante* no puede producir cabal sensacion en el que oyere, si no vá seguido de su correspondiente *acorde consonante.*

En cuanto al enlace ó encadenamiento de los acordes, sólo dirémos, que en toda sucesion de acordes ha de presidir una idéa melódica, por cuyo motivo fuerza será considerar todo acorde, como un conjunto de voces ó partes distintas, cada una de las cuáles ha de seguir una marcha regular y correcta.

Así por ejemplo, en todo acorde de cuatro notas,

debemos ver cuatro voces ó partes distintas, denominadas Bajo, Tenor, Contralto y Soprano á contar desde la nota mas grave á la mas aguda del acorde.

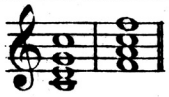
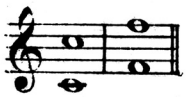
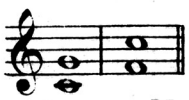
El movimiento de dos voces comparadas entre sí, puede ser de tres modos distintos:

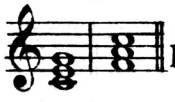
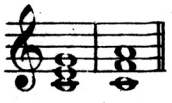
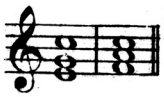
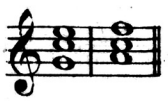
1º por modo directo; cuando las dos suben ó bajan simultaneamente.

2º por modo contrario; cuando una sube y otra baja.

3º por modo oblicuo; cuando una permanece fija miéntras la otra marcha en todos sentidos.

En una sucesion de acordes preséntanse con frecuencia juntos los tres movimientos.

Evítense en cuanto quepa las *Quintas* y *Octavas paralelas*, movimiento defectuoso que atenta á la pureza y correccion de la harmonia. Son dos faltas que casi siempre ván juntas; así por ejemplo en estos dos acordes  hallamos *Octavas paralelas* entre el Bajo y el Soprano  y *Quintas paralelas* entre el Bajo y el Contralto 

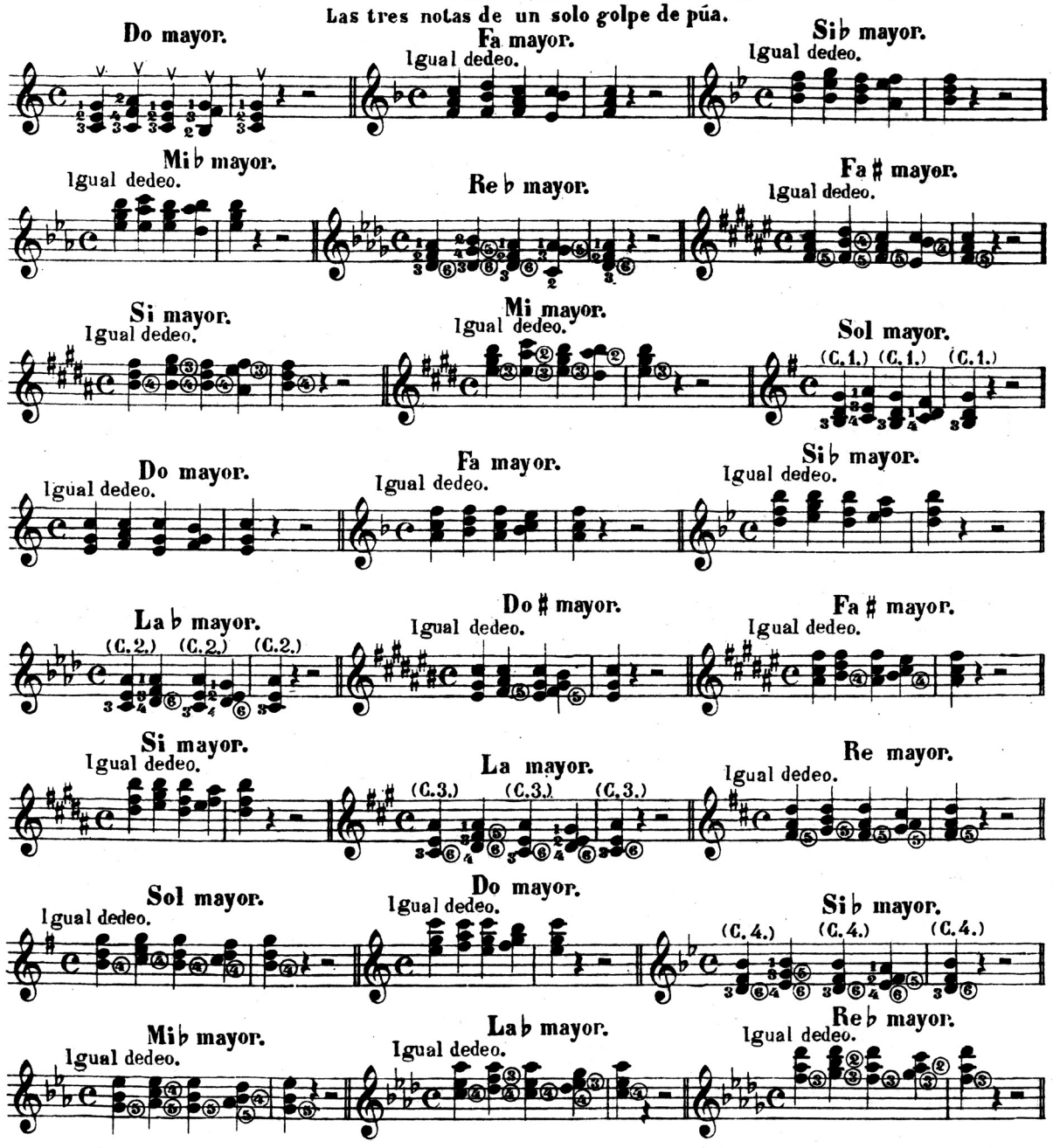
Pues bien; reduciendo la harmonia á tres partes, modo mas propio para Mandolina, de por sí quedan suprimidas las *Octavas paralelas*, como quedarán suprimidas las *Quintas paralelas* con sólo tener en cuenta, que cuando en dos acordes sucesivos aparece una nota comun, debe conservarse en la misma voz, de dónde se sigue que en vez de  pongamos  ó bien  ó bien  como mejor cuadre.

Cuanto hasta aquí hemos dicho refiriéndonos á los Tonos de Do Mayor y Menor debe aplicarse á los demas Tonos mayores y menores.

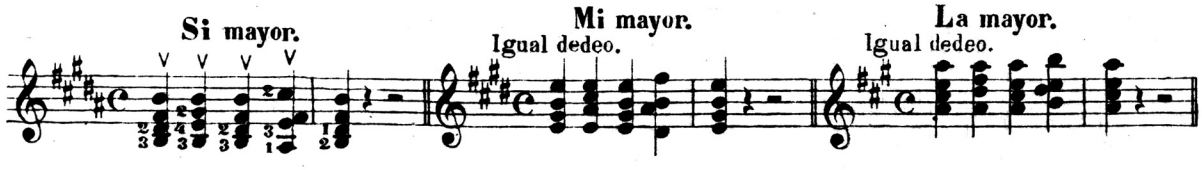
PRÁCTICA DE LOS ACORDES

TONOS MAYORES (Púa directa.)

Las tres notas de un solo golpe de púa.

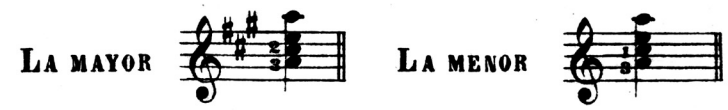


ACORDES COMPLETOS

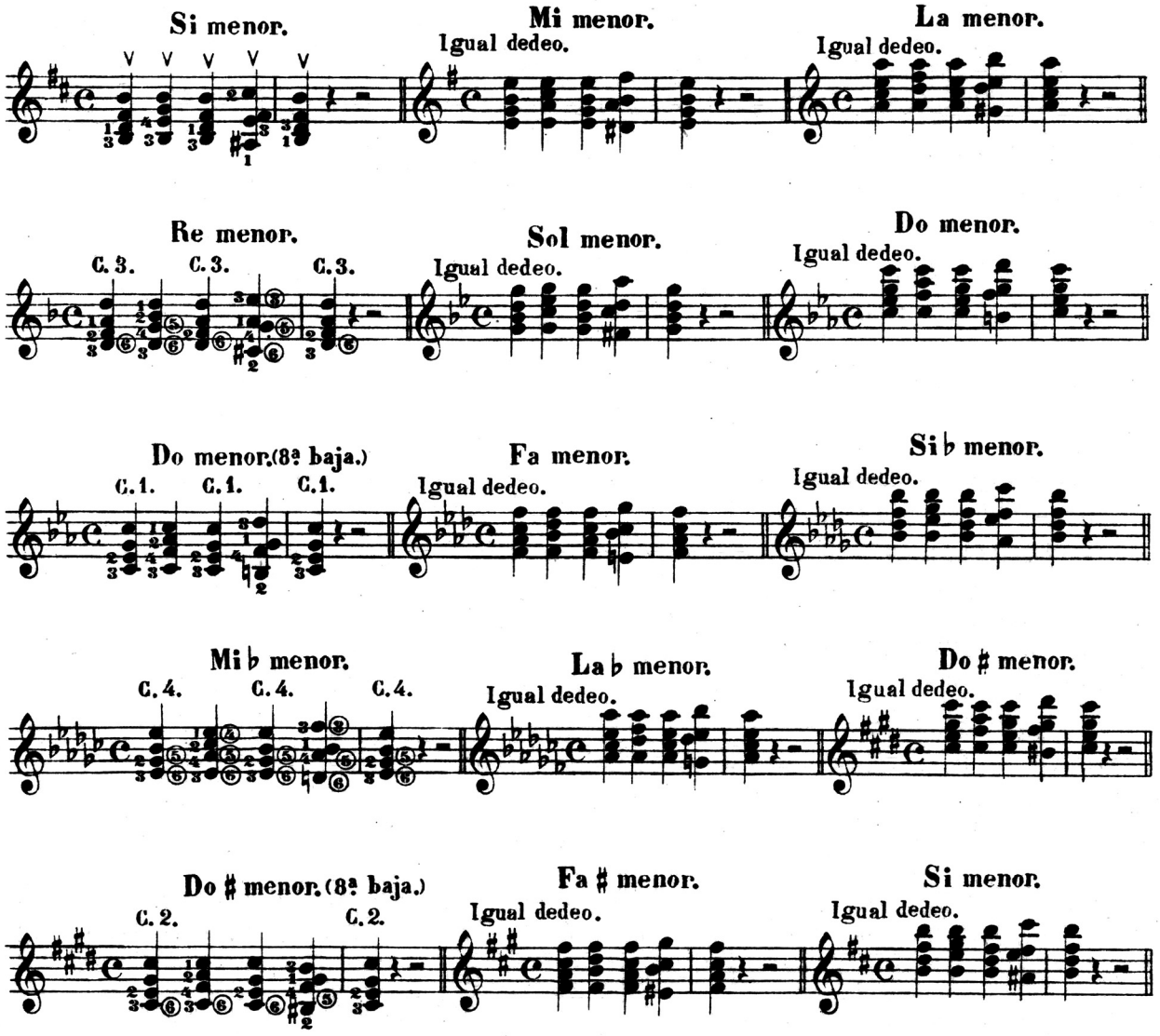


Tonos menores.

Con solo bajar un semitono la tercera de un tono mayor, se obtiene el tono menor, ejemplo:



Los acordes fundamentales de la escala menor colocanse al modo de la escala mayor sobre el 1º 4º y 5º grados con la condición de aumentar un semitono el 7º grado de la escala.



NOTA: Este signo } antepuesto á un acorde es para significar que no se ejecuten compactas las notas que lo componen y si sucesivas arpejiando con lijereza de la mas grave á la aguda, para lo cual en vez de herir con rapidez se desliza suavemente la púa sobre las cuerdas.

Trémolo.

Este es el medio de que nos valemos para la prolongacion del sonido. Consiste, en redoblar una nota tan rápida y aceleradamente, que su duración, antes parezca debida á la sonoridad ó resonancia del instrumento, que al auxilio y mediación de la púa.

De hacer bien el trémolo depende, no solo prolongarlo cuanto prolongarse quiera, sin que la mano experimente la menor fatiga, sino que venga cosa fácil recorrer con la púa toda la extensión de la cuerda; pués siendo verdad, como lo es, que la voz disminuye ó crece, según se corra la púa hácia el diapasón ó vice-versa, dicho se está, que de tal estudio habrá menester la mano, para elegir y gradüar los sonidos, con arreglo á la expresión que la música requiera.

Importa advertir para la mejor ejecución del trémolo, que el brazo esté natural, suelta y flexible la muñeca, y en cuanto al modo de herir la cuerda, con la púa corta y un tanto inclinada hácia la puente.

Los dedos pulgar é índice, no oprimirán la púa, más que lo estrictamente necesario al mayor ó menor grado de fuerza que se quiera imprimir á una nota.

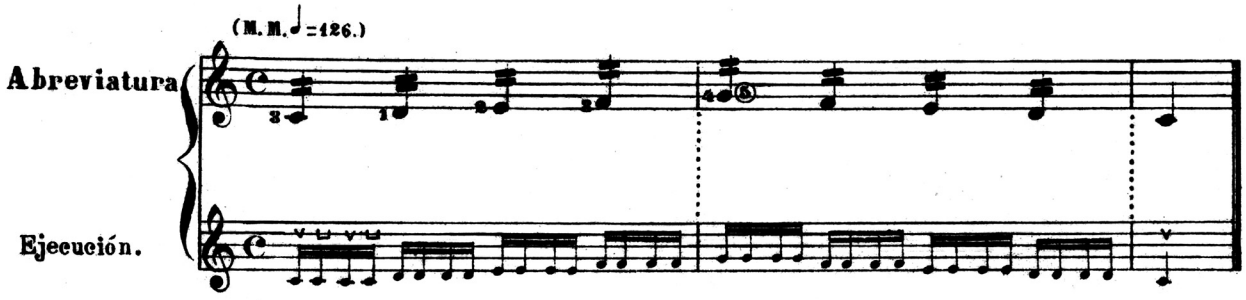
Los tres dedos restantes medio, anular y meñique, adquirirán su posicion propia, con estirarlos y separarlos entre sí, sin violencia alguna; su oficio en el redoble no deja de ser importante, pues sirven de balancín ó contrapeso á la mano, en el movimiento temblo-roso de la misma.

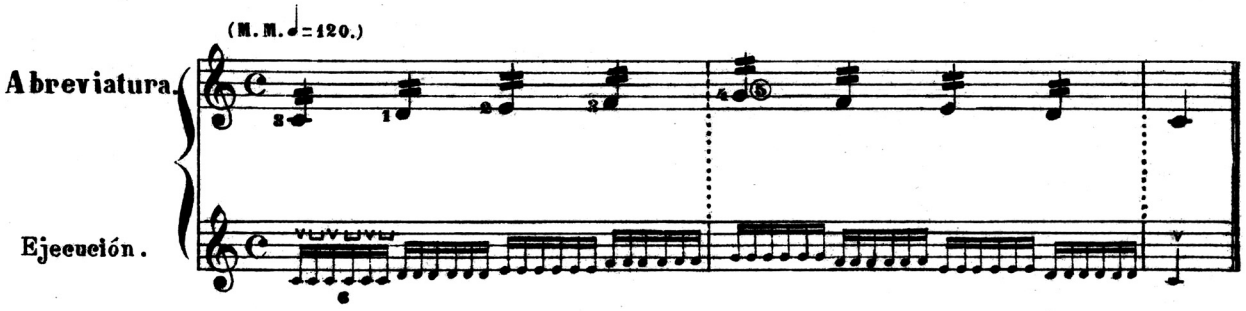
La postura de la mano derecha, nos la indicará el pulgar, cuyo borde externo ha de ir rozando ligeramente las cuerdas anteriores á lá en que se hace el redoble; postura que conservará siempre la mano, incluso al ejecutar el trémolo en la sexta.

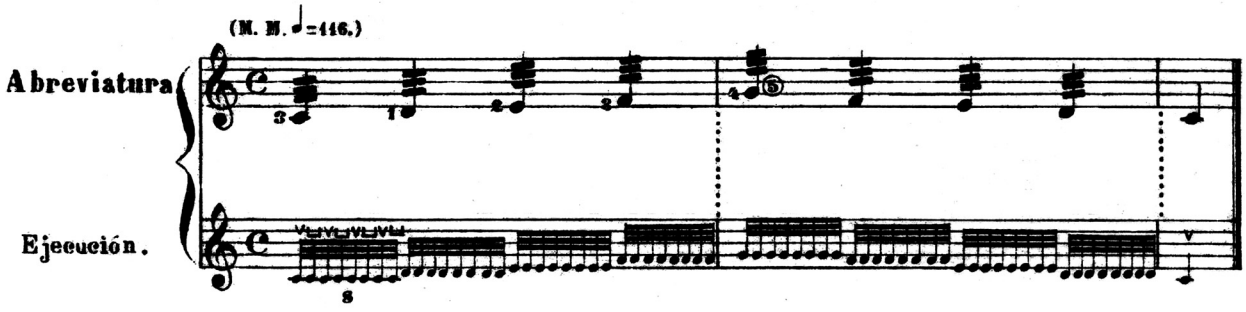
A quién, con lo dicho, parezca difícil la ejecución del trémolo, marque el compás de cuatro partes, y dé, (por ejemplo en la tercera al aire,) cuatro golpes de púa directa en cada parte; trás lo cual, y no sin haberlo practicado ántes, pasará á redoblar la cuerda dando cabida á cuatro golpes mas en cada parte, esto es, respondiendo á cada golpe de púa directa, con otro de púa indirecta sin retardo ni alteración en el compás y obtendrá el redoble perfecto. Igual operación se repetirá en cada una de las demás cuerdas, por ser al propio tiempo, estudio que tiende á educar la mano, en lo de no tropezar la púa con ninguna cuerda inmediata.

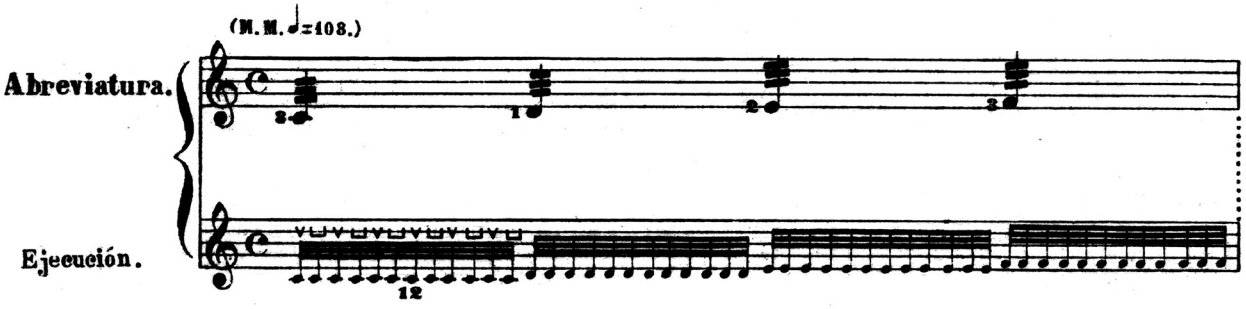
No es fácil precisar con exactitud matemática el número de golpes de púa que pueden entrar en el trémolo, pués es cosa, que sobre influir el gusto del que ejecutare, depende del movimiento más ó ménos vivo del compás.

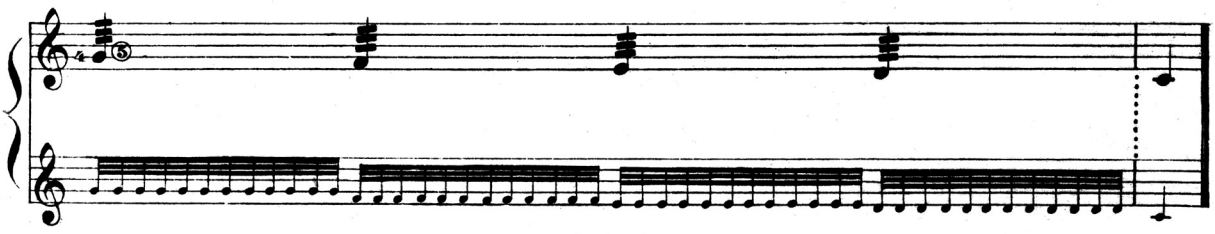
Véanse los seis ejemplos siguientes:


(M. M. ♩=126.)
Abreviatura.
Ejecución.


(M. M. ♩=120.)
Abreviatura.
Ejecución.


(M. M. ♩=116.)
Abreviatura.
Ejecución.

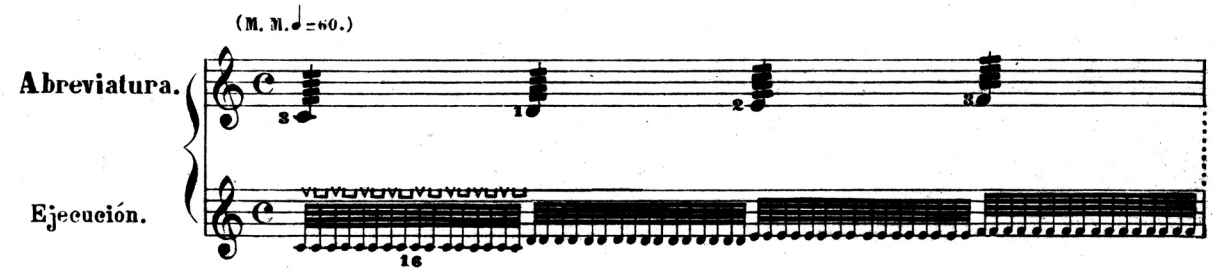

(M. M. ♩=108.)
Abreviatura.
Ejecución.

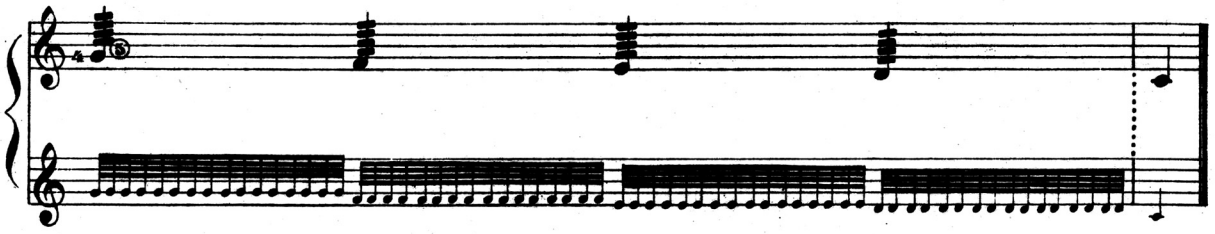


(M. M. ♩=60.)

Abreviatura.

Ejecución.

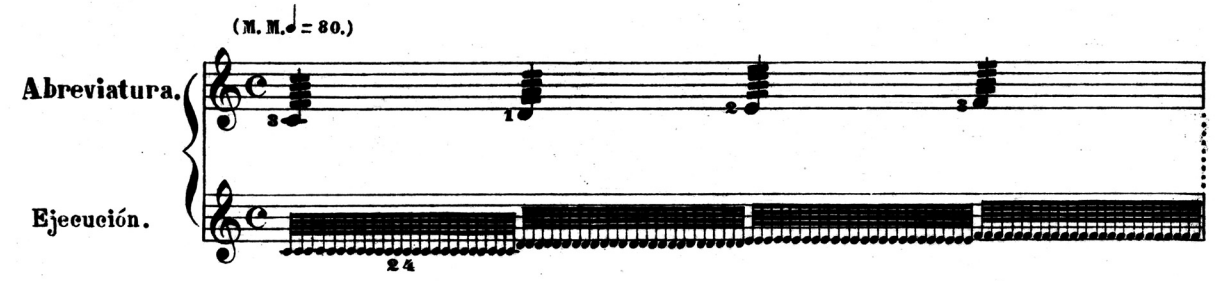


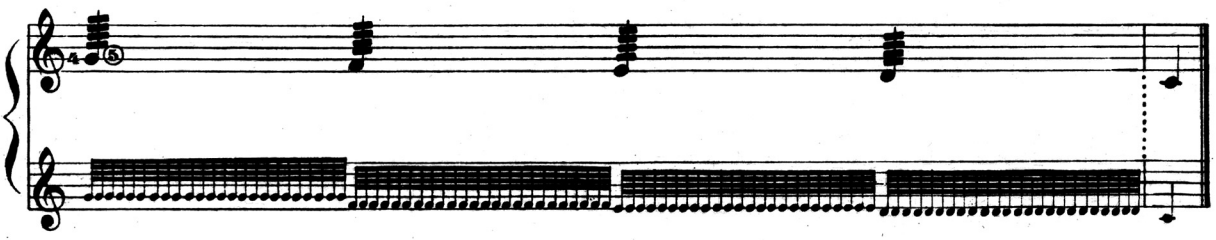


(M. M. ♩= 80.)

Abreviatura.

Ejecución.

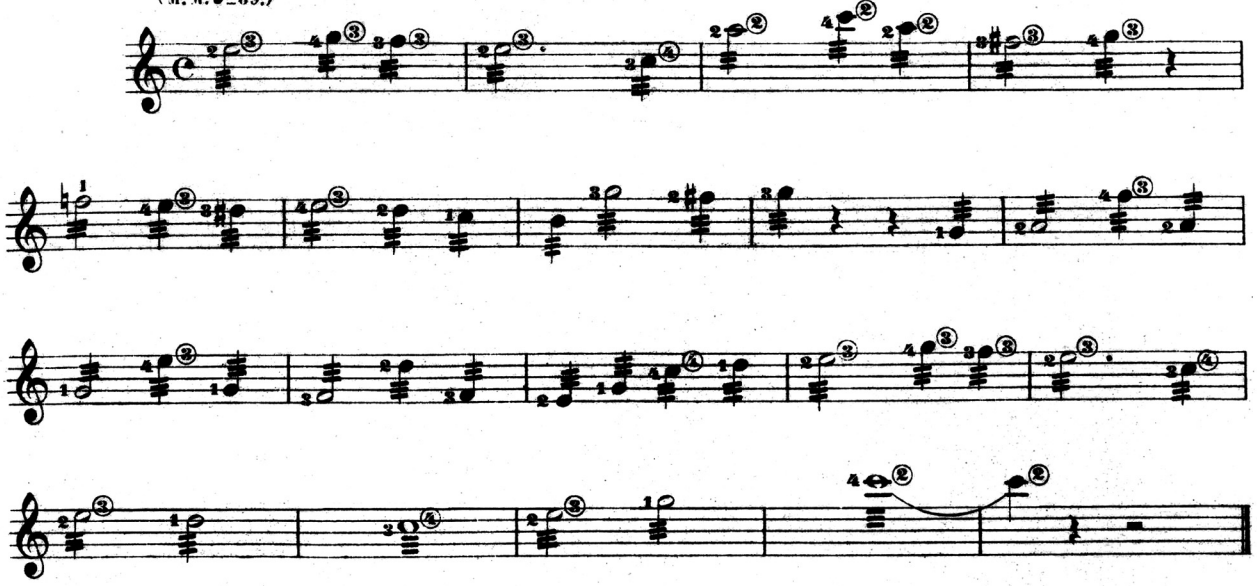




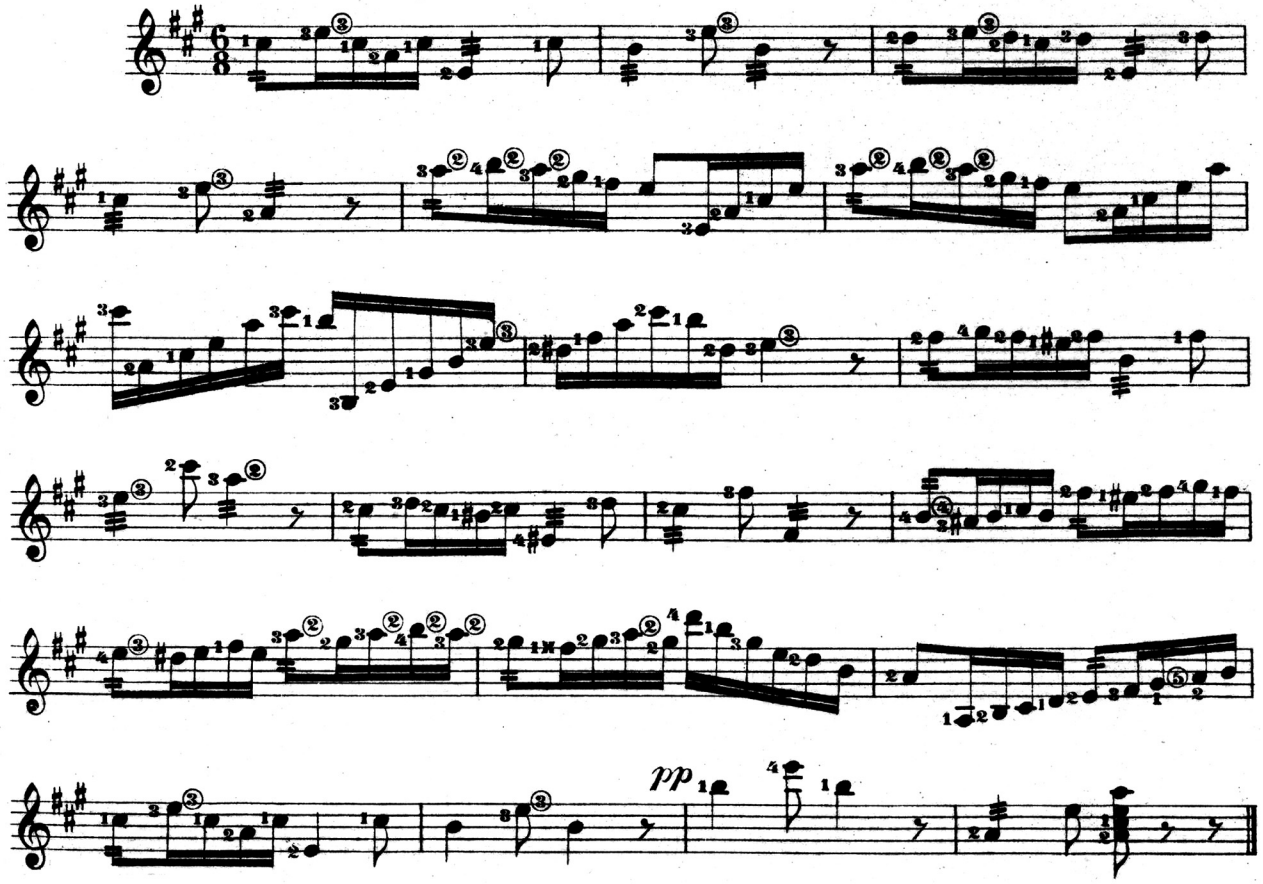
EJERCICIOS DE TRÉMOLO

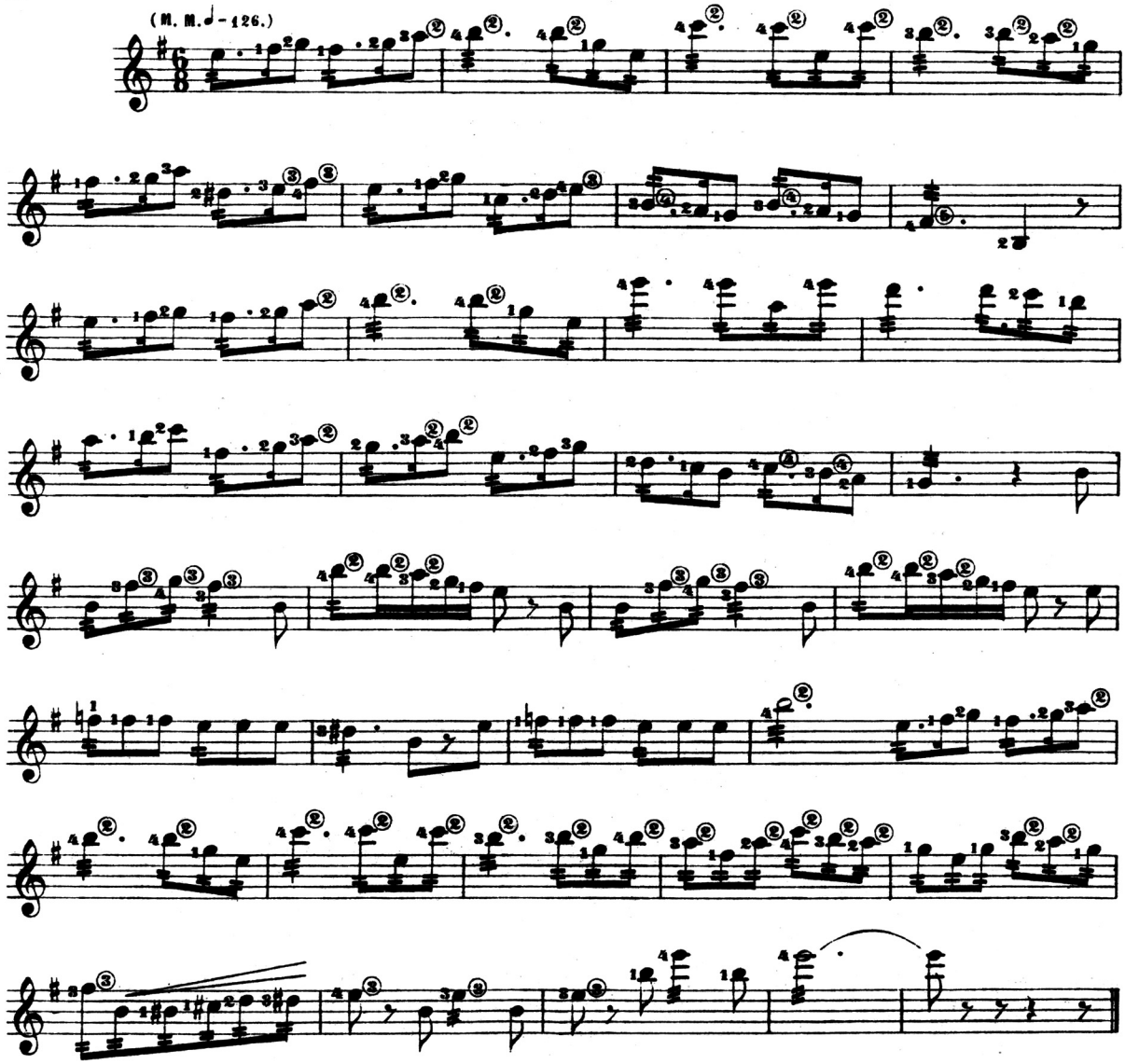
En los siguientes ejercicios se ejecutarán á púa directa las notas no indicadas á trémolo.

(M. M. ♩=69.)

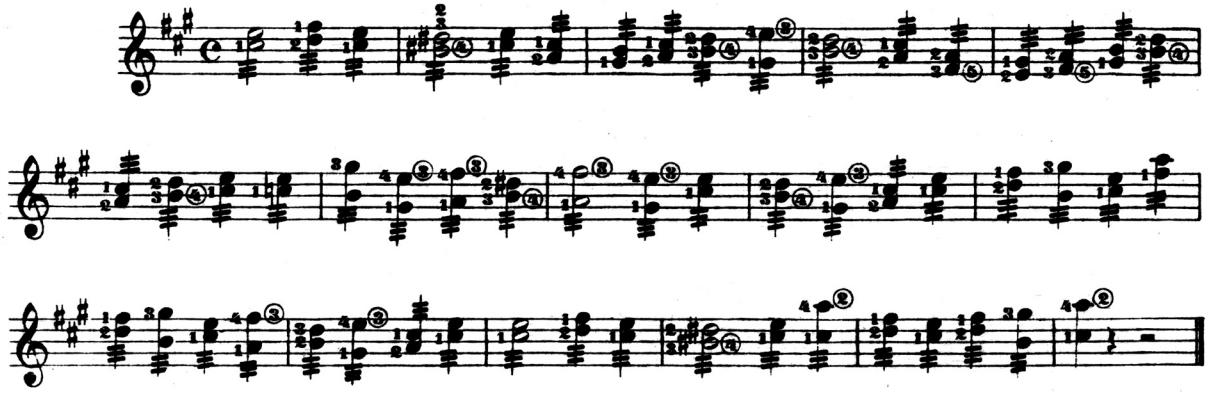


Andante. (M. M. ♩=138.)

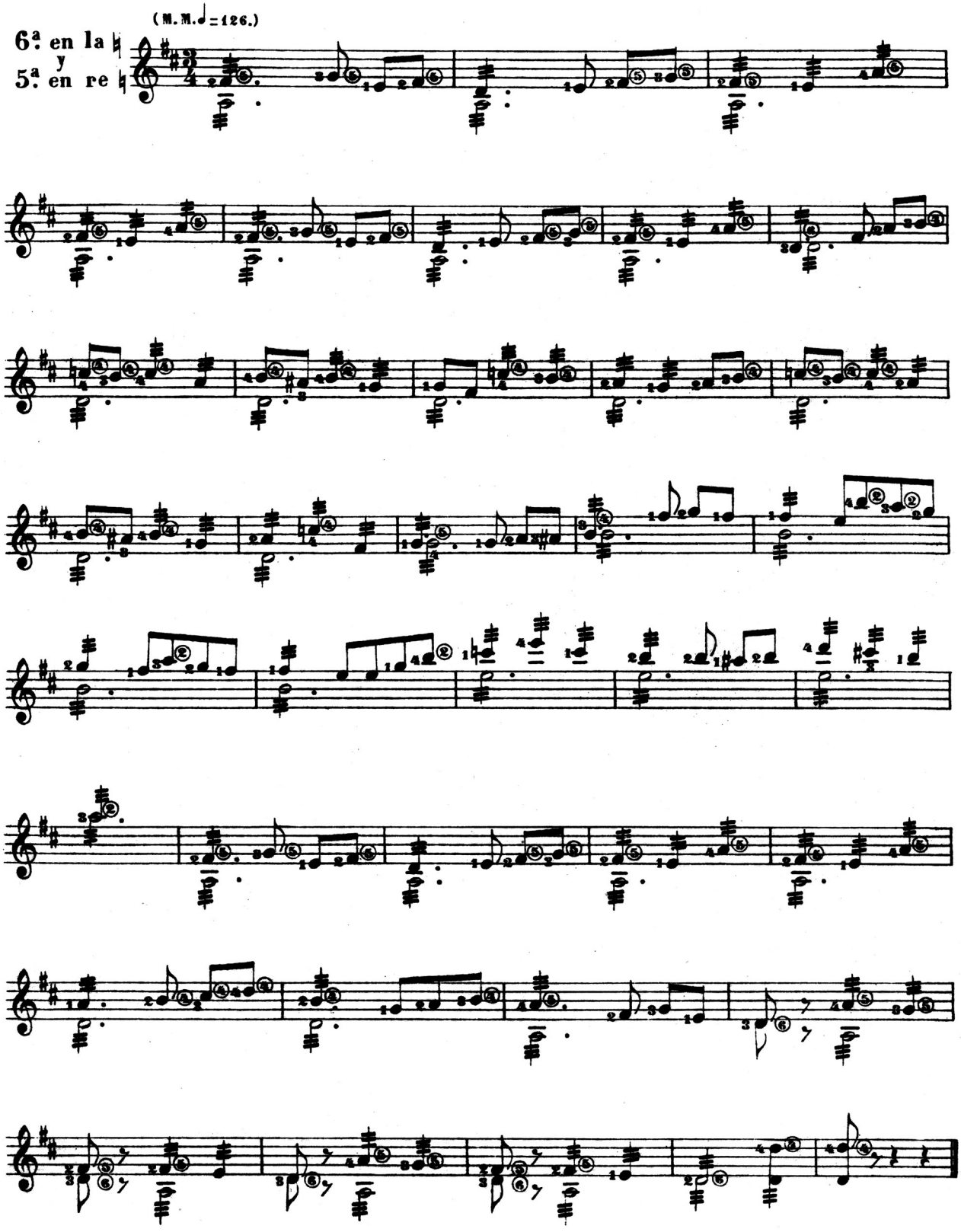




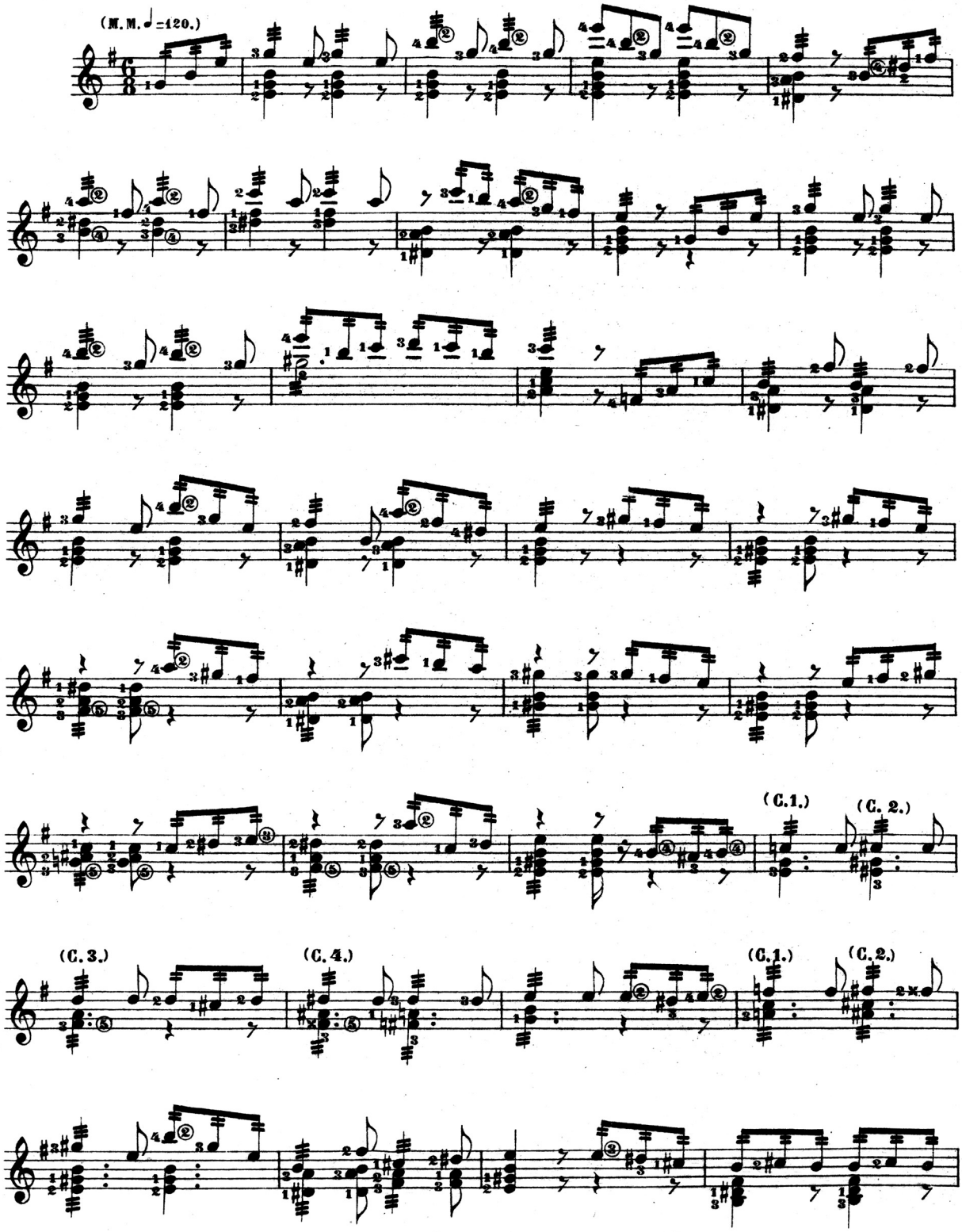
TRÉMOLO Á DUO.

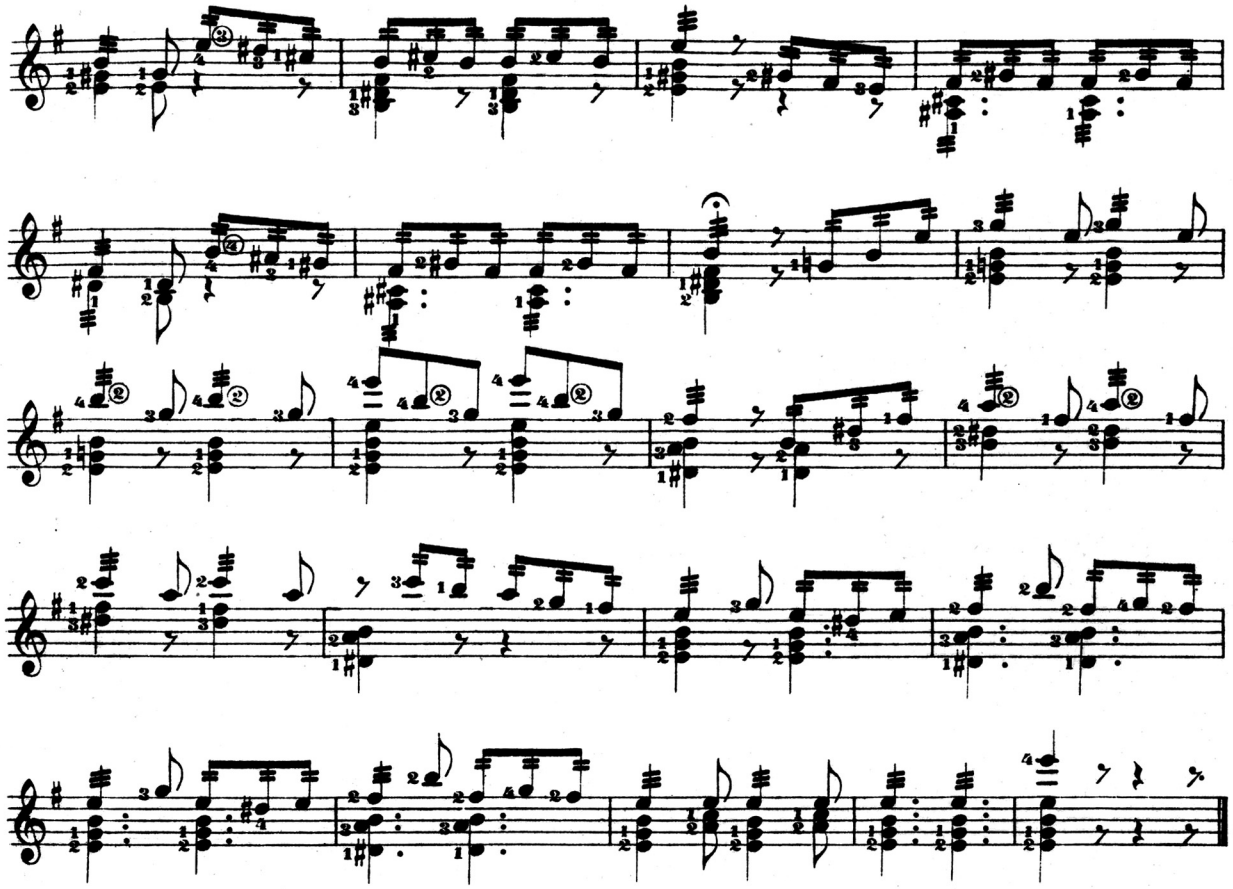


En el siguiente ejercicio se redobla sin interrupcion en una cuerda superior, miéntras se hace el *cantabile* en la inferior más próxima.

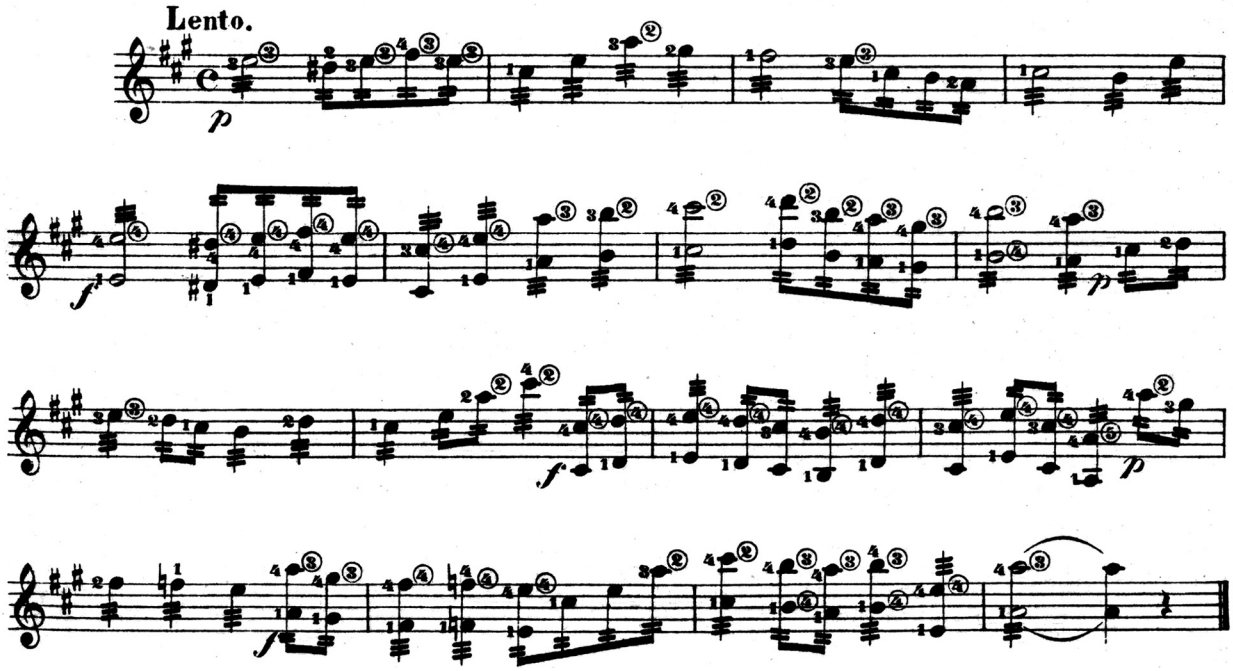


En el siguiente ejercicio, compuesto de un *cantabile* con acompañamiento, apliquese con escrupulosidad el trémolo únicamente donde está indicado.





TRÉMOLO EN OCTAVAS.

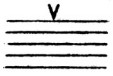


ALZA-PÚA.

Así se denomina el movimiento de la mano derecha, al herir alternativamente y con igual vigor, una nota ó púa directa y otra á púa indirecta.

Se recurrirá unicamente á ella cuando la velocidad de un pasaje no permita la ejecución á púa directa.

La primera nota de cada parte, salvo raras escepciones, debe ejecutarse á púa directa, y si hubiere una ó mas pausas, se ejecutará á púa directa ó indirecta según corresponda para que la primera nota de la parte siguiente resulte á púa directa.

Indícase la púa directa con este signo  y la indirecta con este otro

colocados encima de la nota que ha de sufrir su efecto.

No todo el estudio en el Alza-púa, reside en la mano derecha, pues tambien la izquierda aplicando *equísonos* en tiempo y lugar oportunos facilita extraordinariamente la ejecucion.

La principal dificultad consiste en el cambio de cuerda ó sea en el pase de una cuerda superior á otra inferior y vice-versa.

La regla que debe aplicarse para salvar este inconveniente es como sigue.

Para pasar de una cuerda superior á otra inferior se tomará la primera nota de la inferior á púa indirecta, y para pasar de una inferior á otra superior se tomará la primera nota de la superior á púa directa, lo que se consigue preparando convenientemente los pasages por medio de los equísonos.

Así por ejemplo en esta escala:

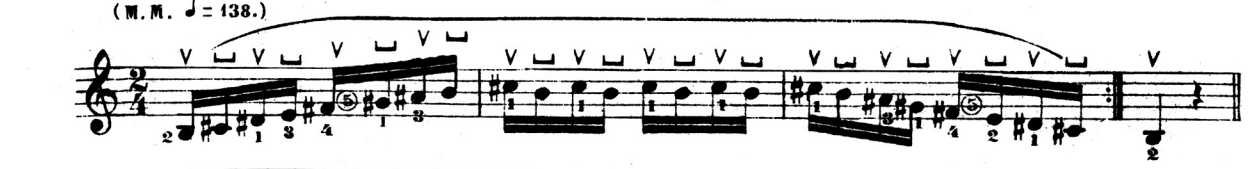
aplicamos tres equísonos; el primero en el Do ♯ que en vez de ejecutarlo en la *quinta* al aire lo hacemos en el 5º traste de la *sexta* para pasar á la *quinta*, tomando el Re á púa indirecta; el segundo en el Si que en vez de ejecutarlo en la *tercera* al aire, lo hacemos en el 5º traste de la *cuarta* para pasar á la *tercera*, tomando el Do ♯ á púa indirecta; y el tercero en el La que en véz de ejecutarlo en la *prima* al aire, lo hacemos en el 5º traste de la *segunda* para pasar á la *prima*, tomando el Si á púa indirecta.

De iguales equísonos nos valdremos, para hacer la escala descendente á fin de que el pase de una cuerda á otra resulte á púa directa.

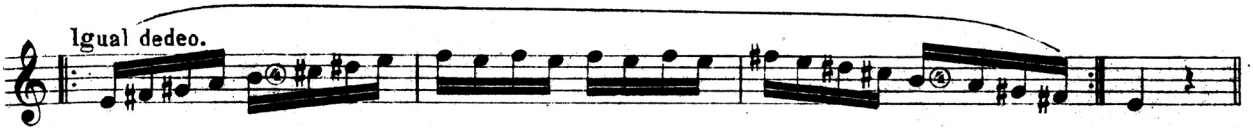
Es de advertir, que cuando coincide el pase de una cuerda superior á otra inferior, con la primera nota de un grupo, se puede atacar la cuerda inferior á púa directa.

A semejanza del trémolo ha de estar suelta y flexible la muñeca y un tanto inclinada la punta de la púa, hácia *la puente*.

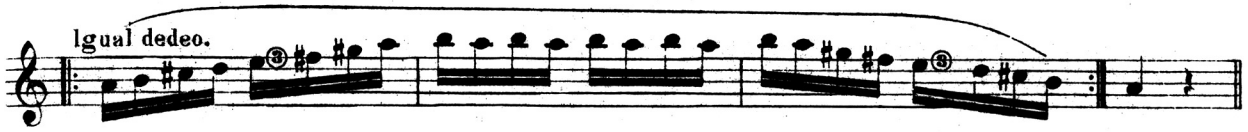
(M. M. ♩ = 138.)

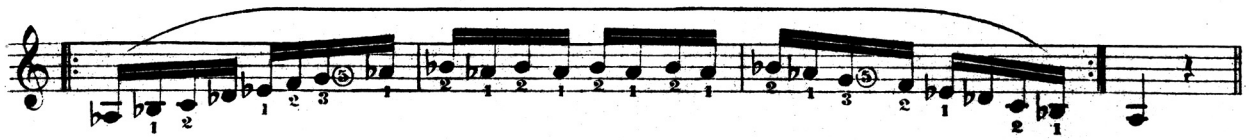


Igual dedeo.

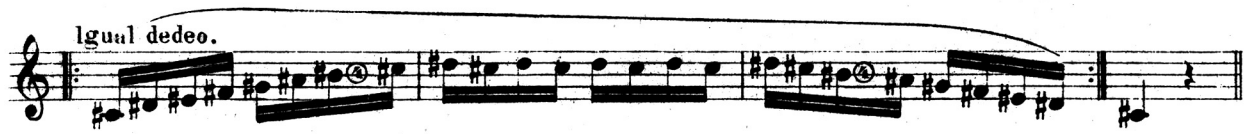


Igual dedeo.

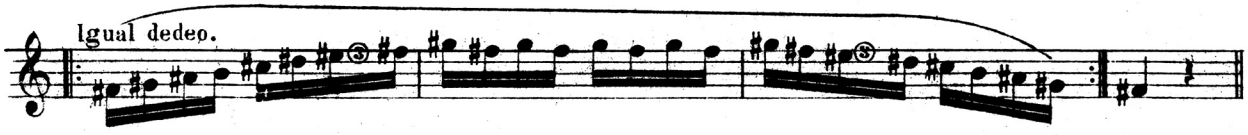




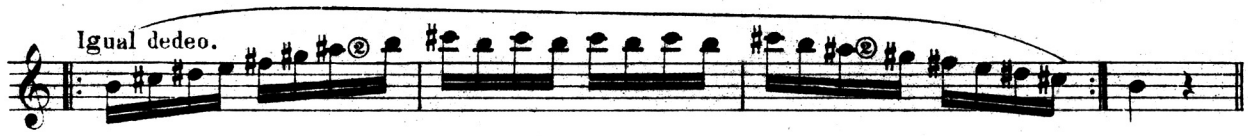
Igual dedeo.



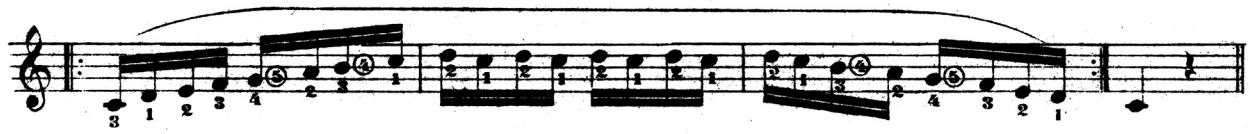
Igual dedeo.



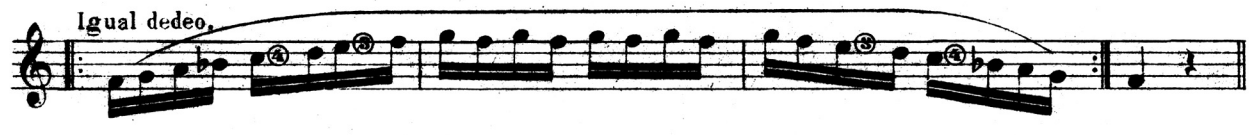
Igual dedeo.



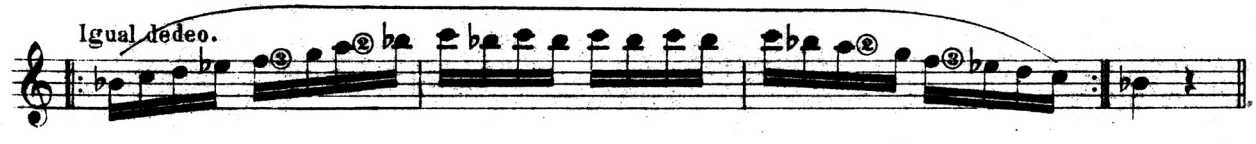
Igual dedeo.

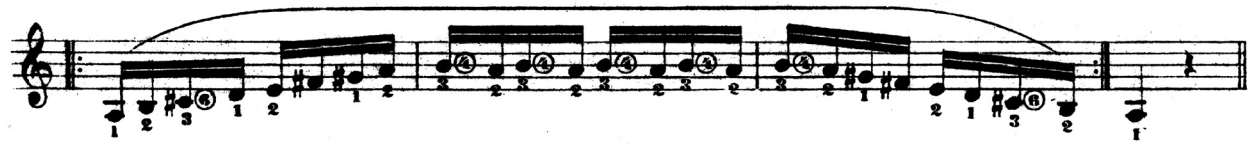


Igual dedeo.



Igual dedeo.





Igual dedeo.

Igual dedeo.

Igual dedeo.

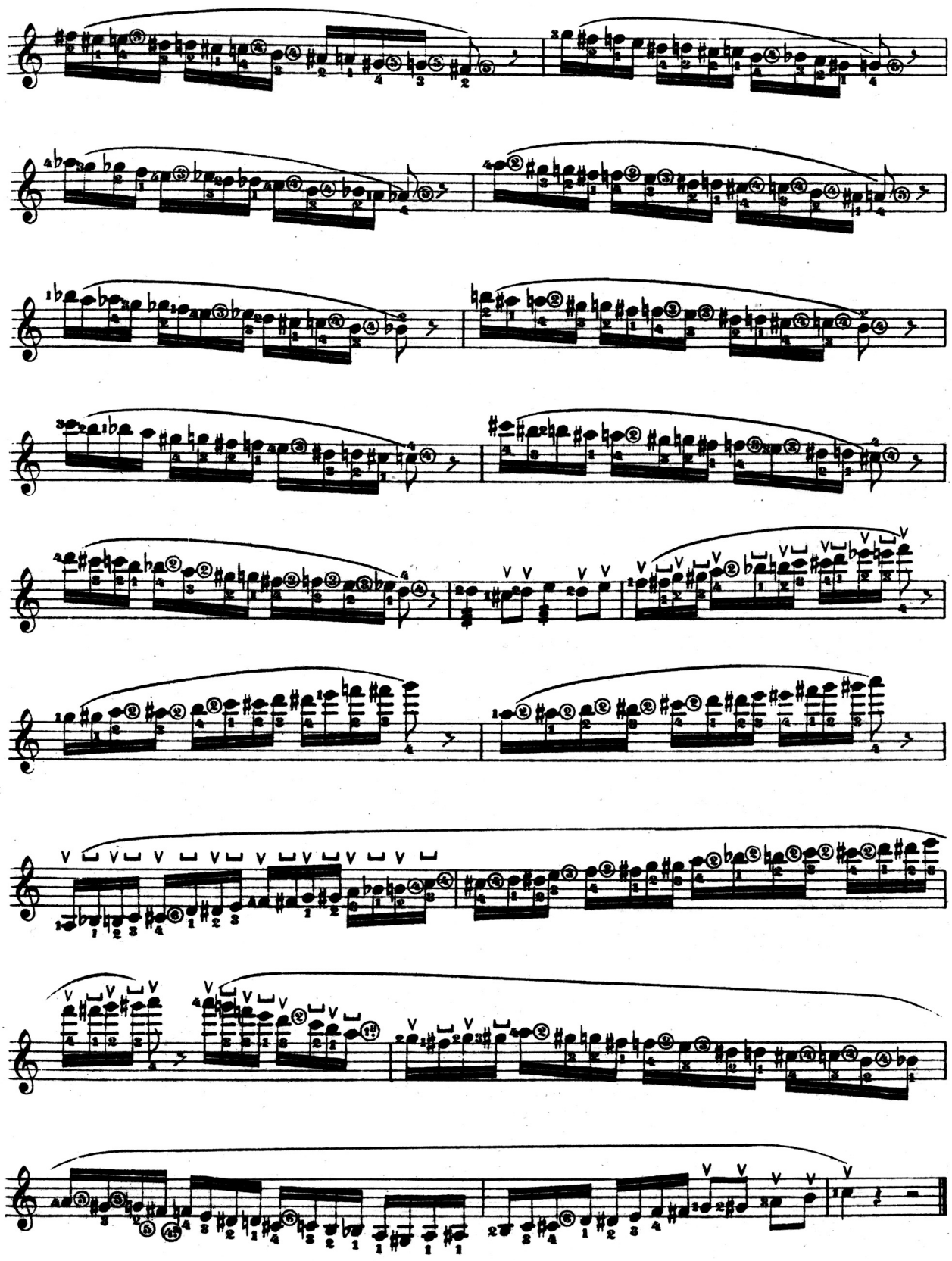
Igual dedeo.

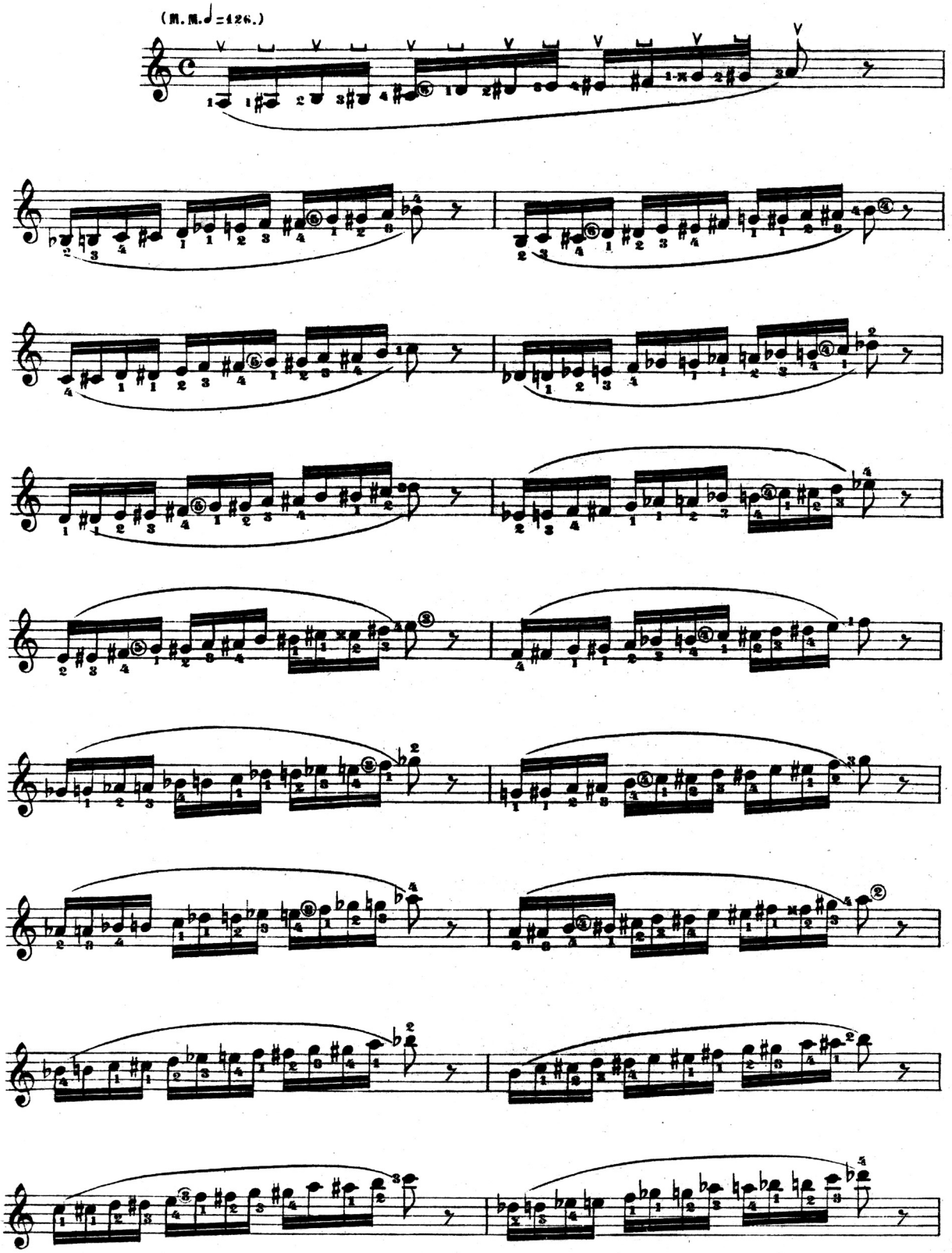
Igual dedeo.

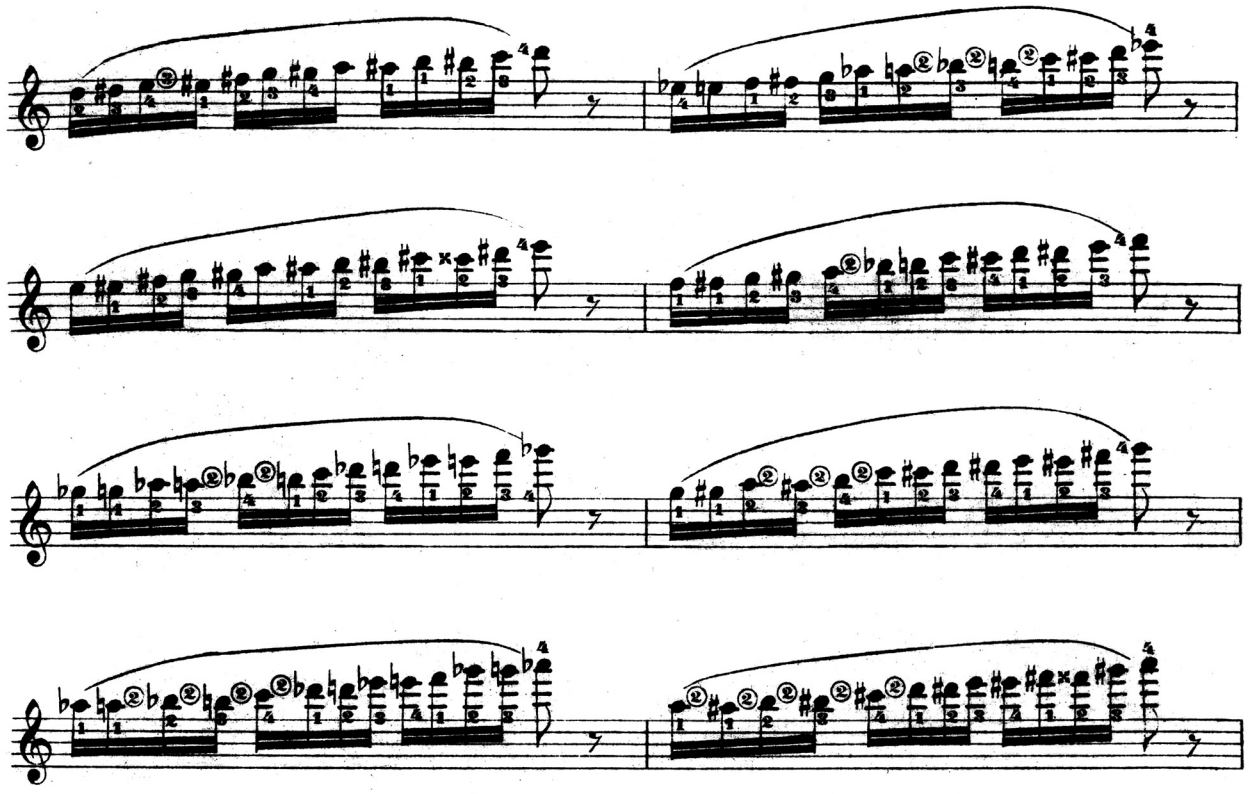
Igual dedeo.

Igual dedeo.

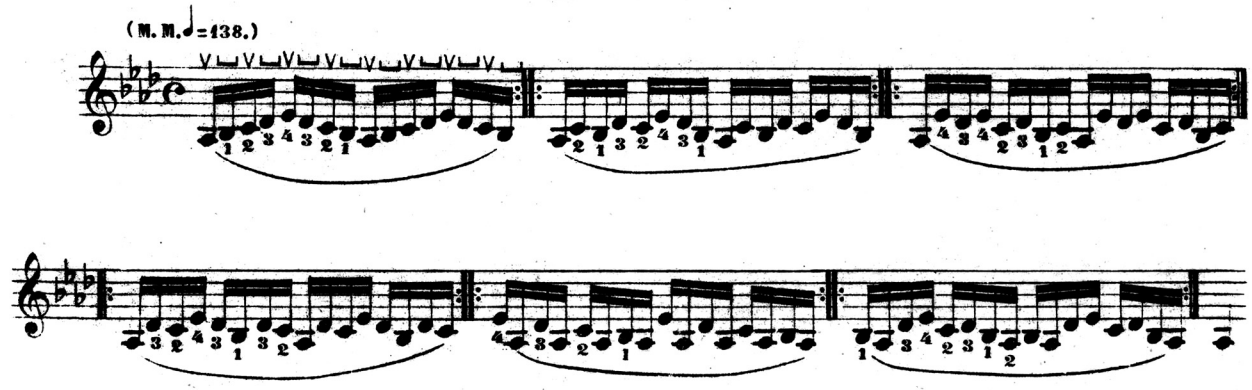
(M. M. ♩ = 126.)



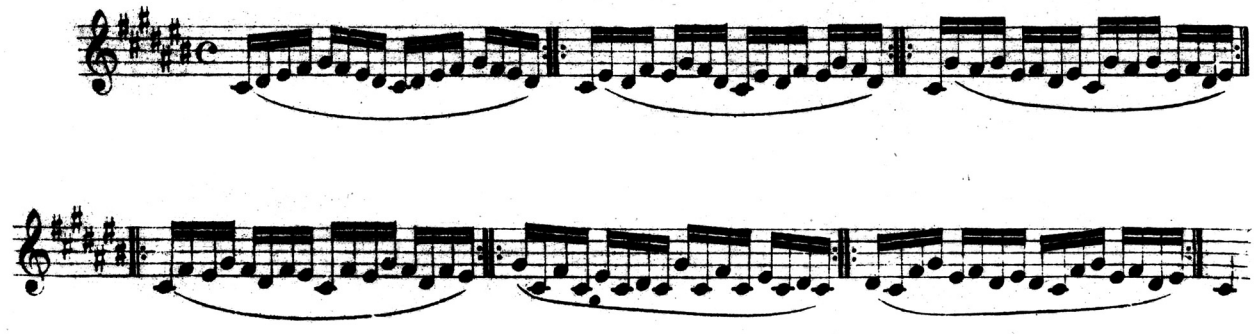

(M. M. ♩=126.)



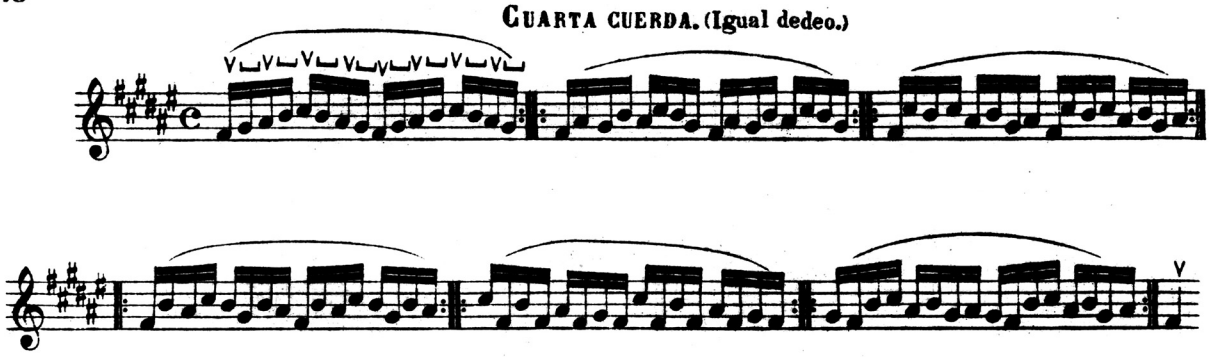
SEXTA CUERDA.



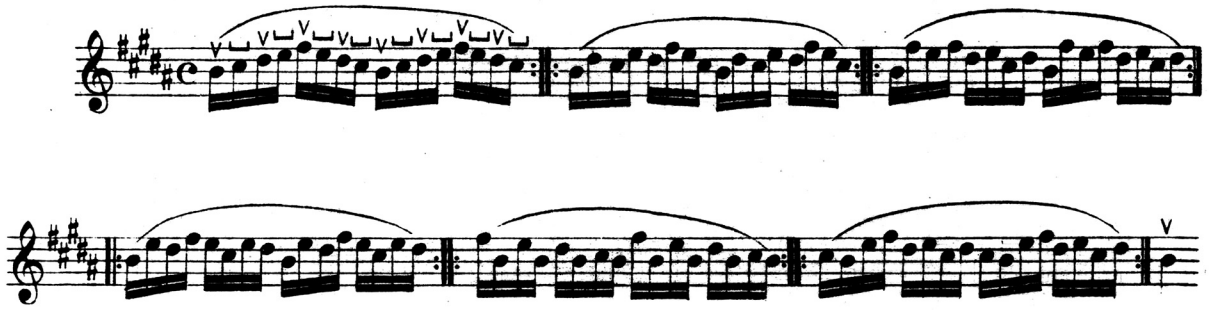
QUINTA CUERDA. (Igual dedeo.)



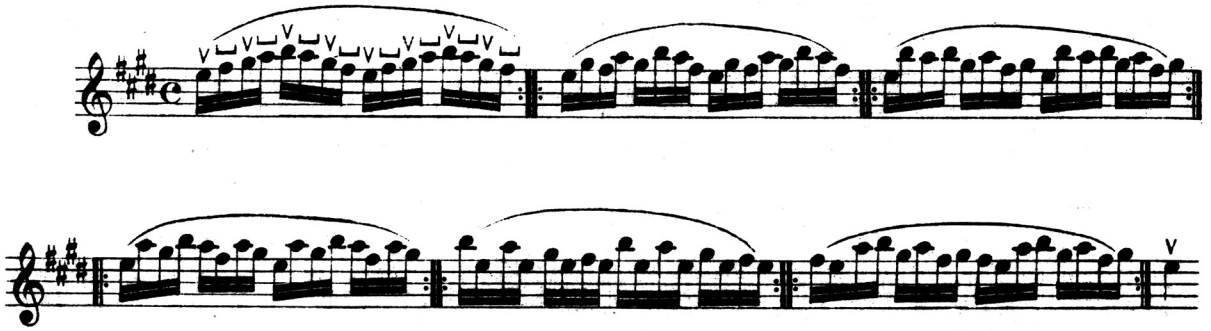
CUARTA CUERDA. (Igual dedeo.)



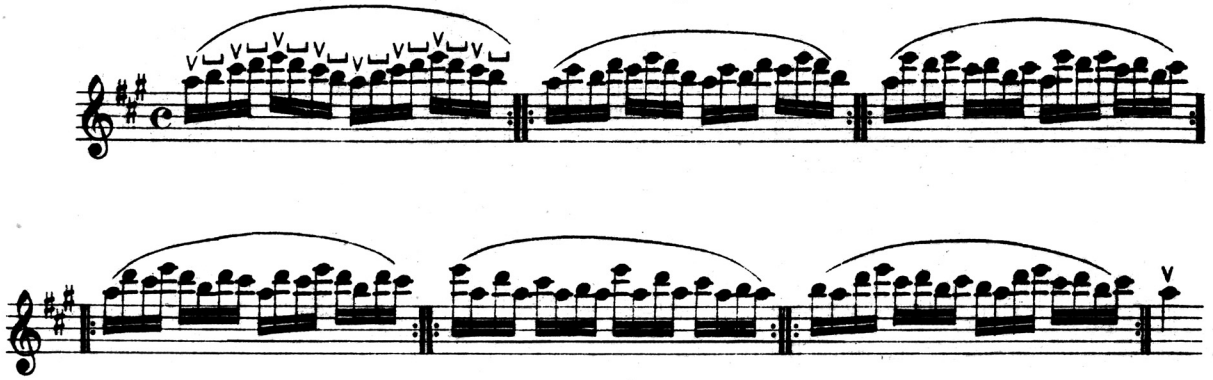
TERCERA. (Igual dedeo.)



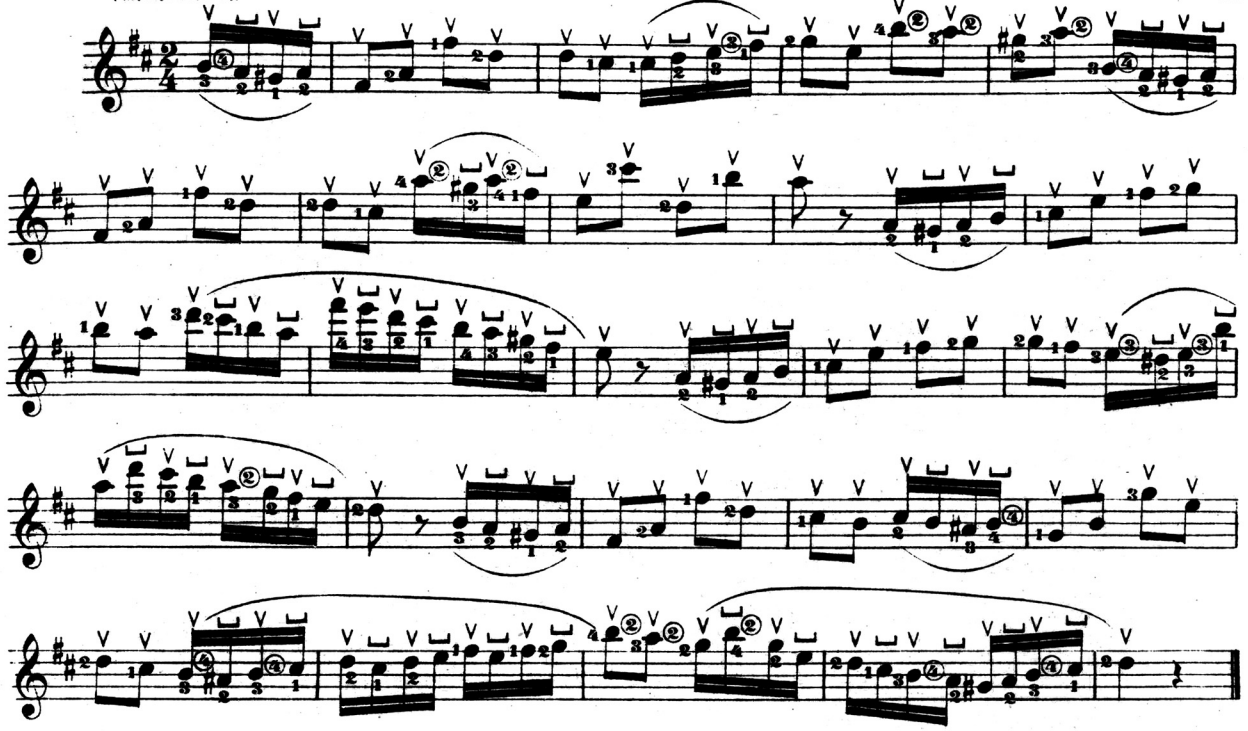
SEGUNDA. (Igual dedeo.)



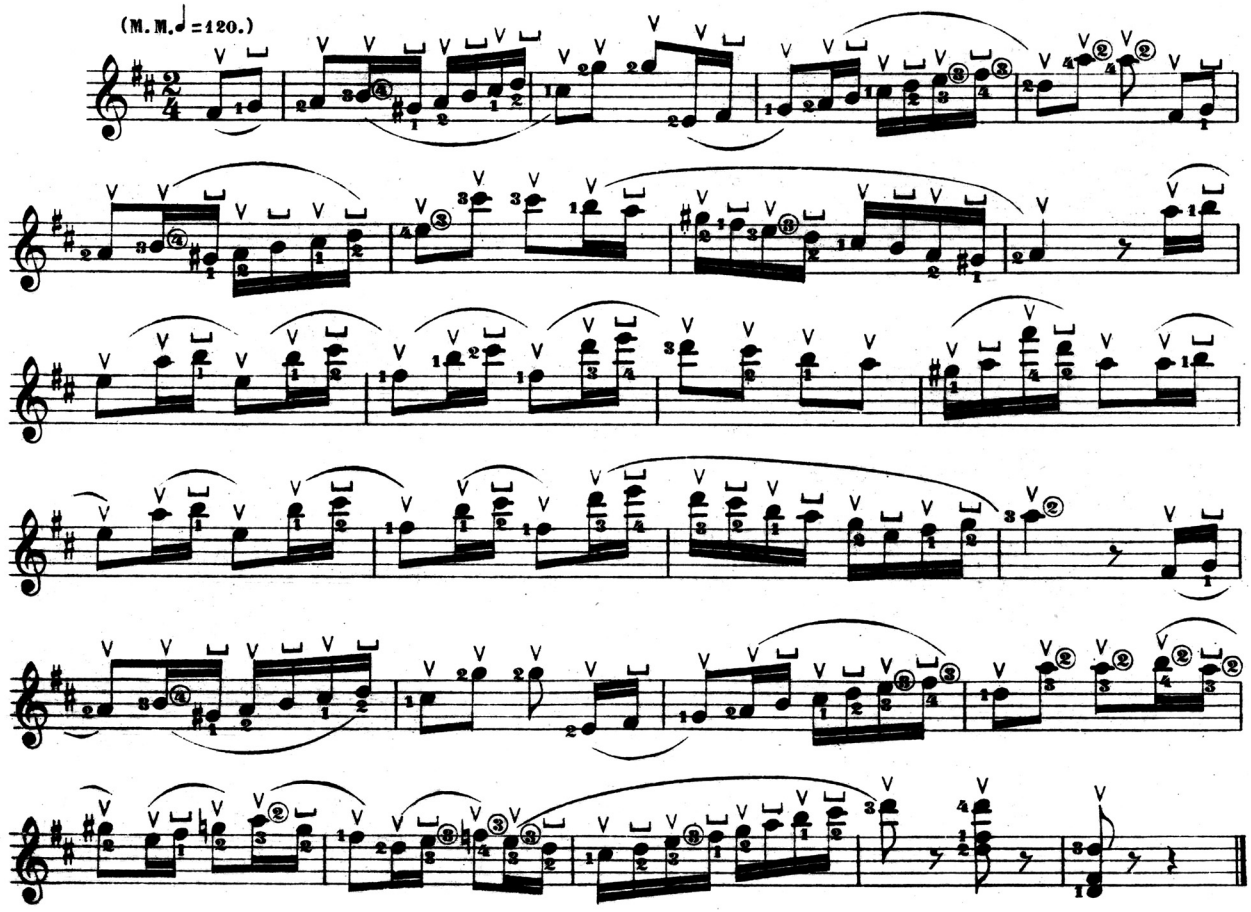
PRIMA. (Igual dedeo.)



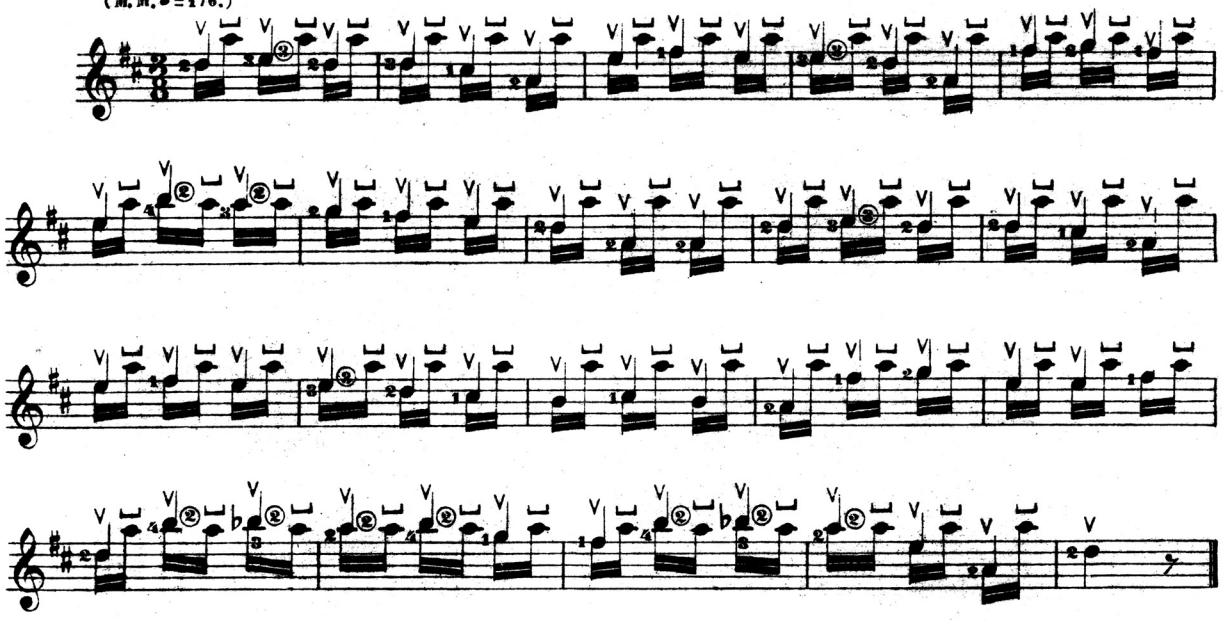
(M. M. ♩ = 120.)



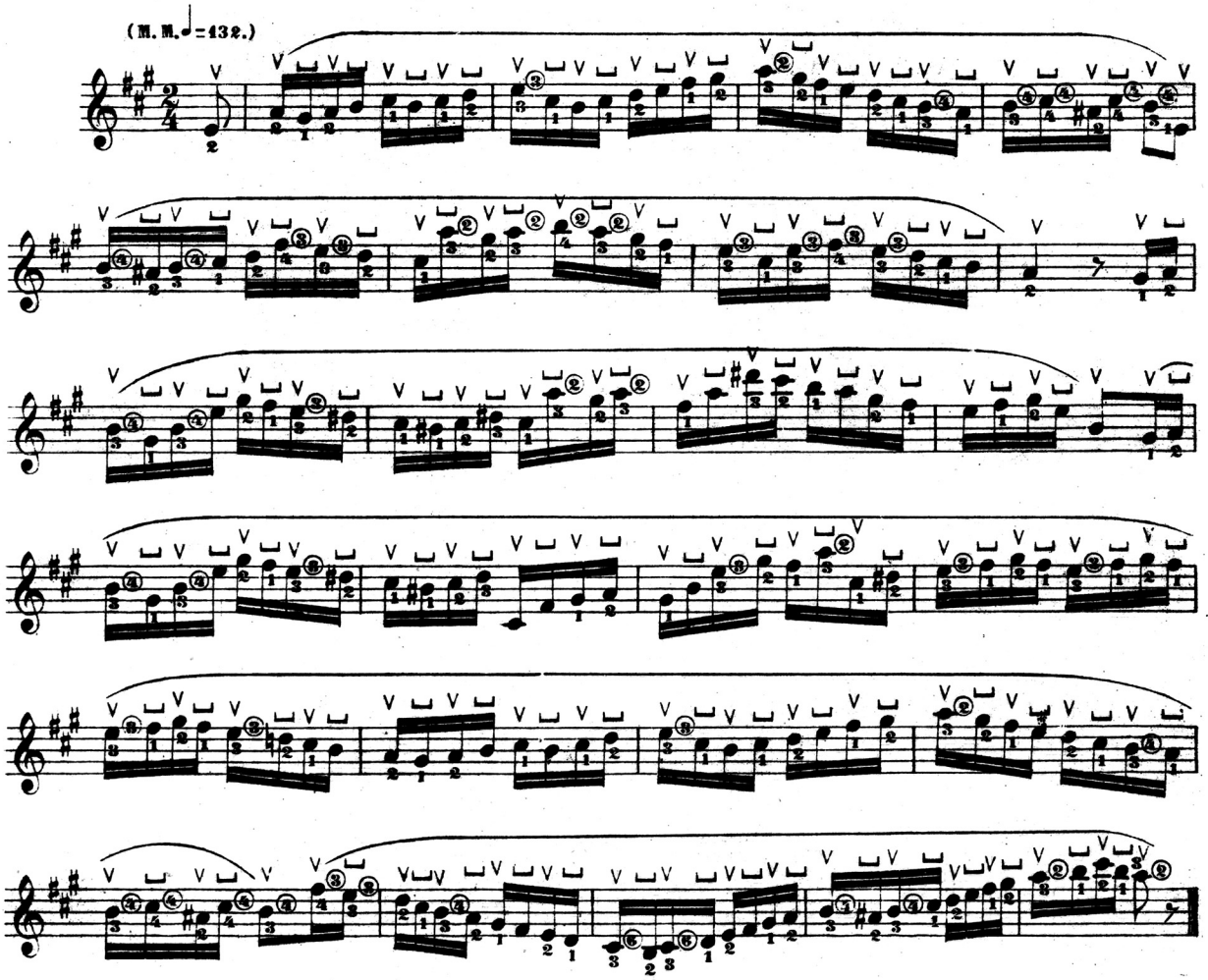
(M. M. ♩ = 120.)

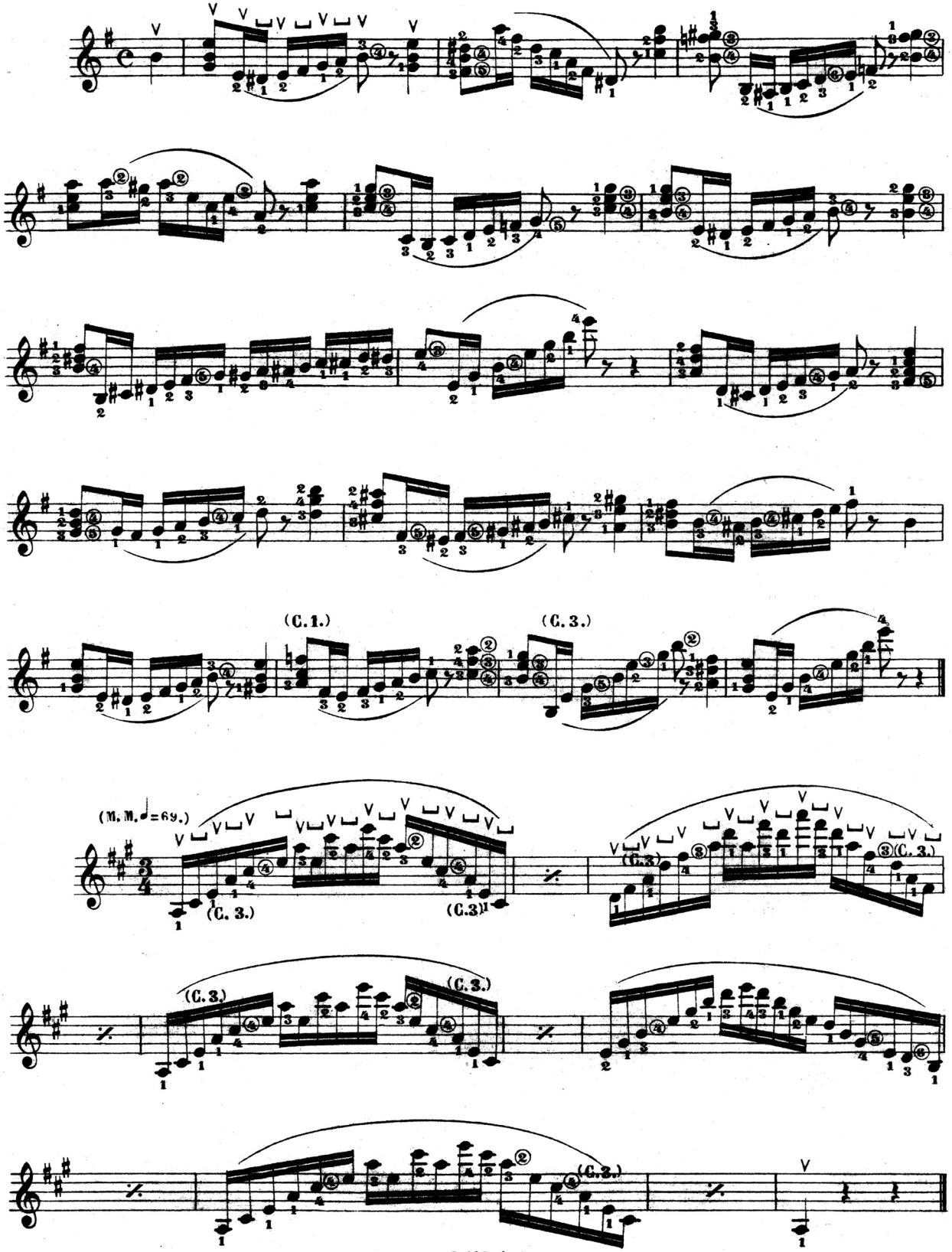


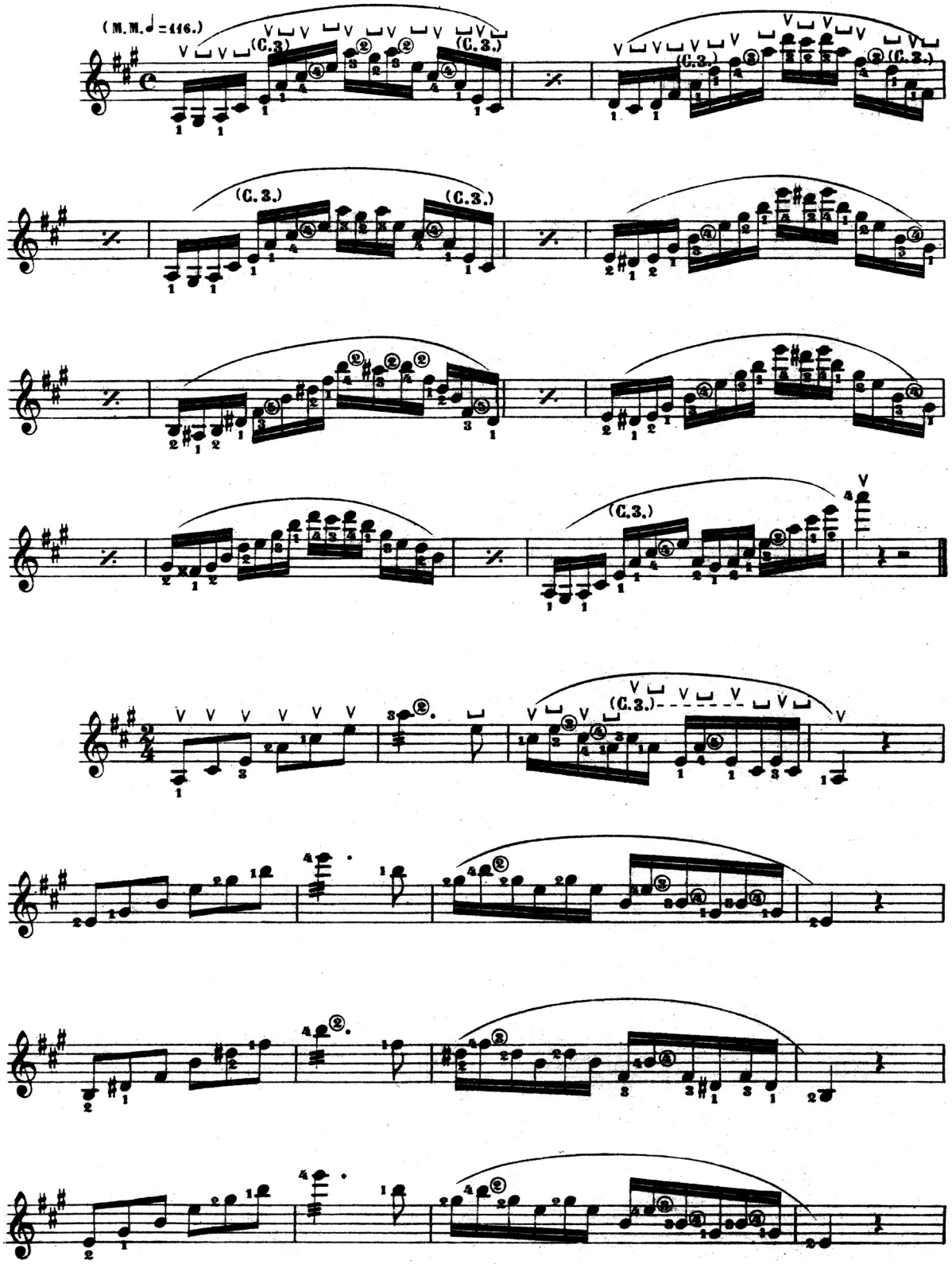
(M. M. ♩= 176.)

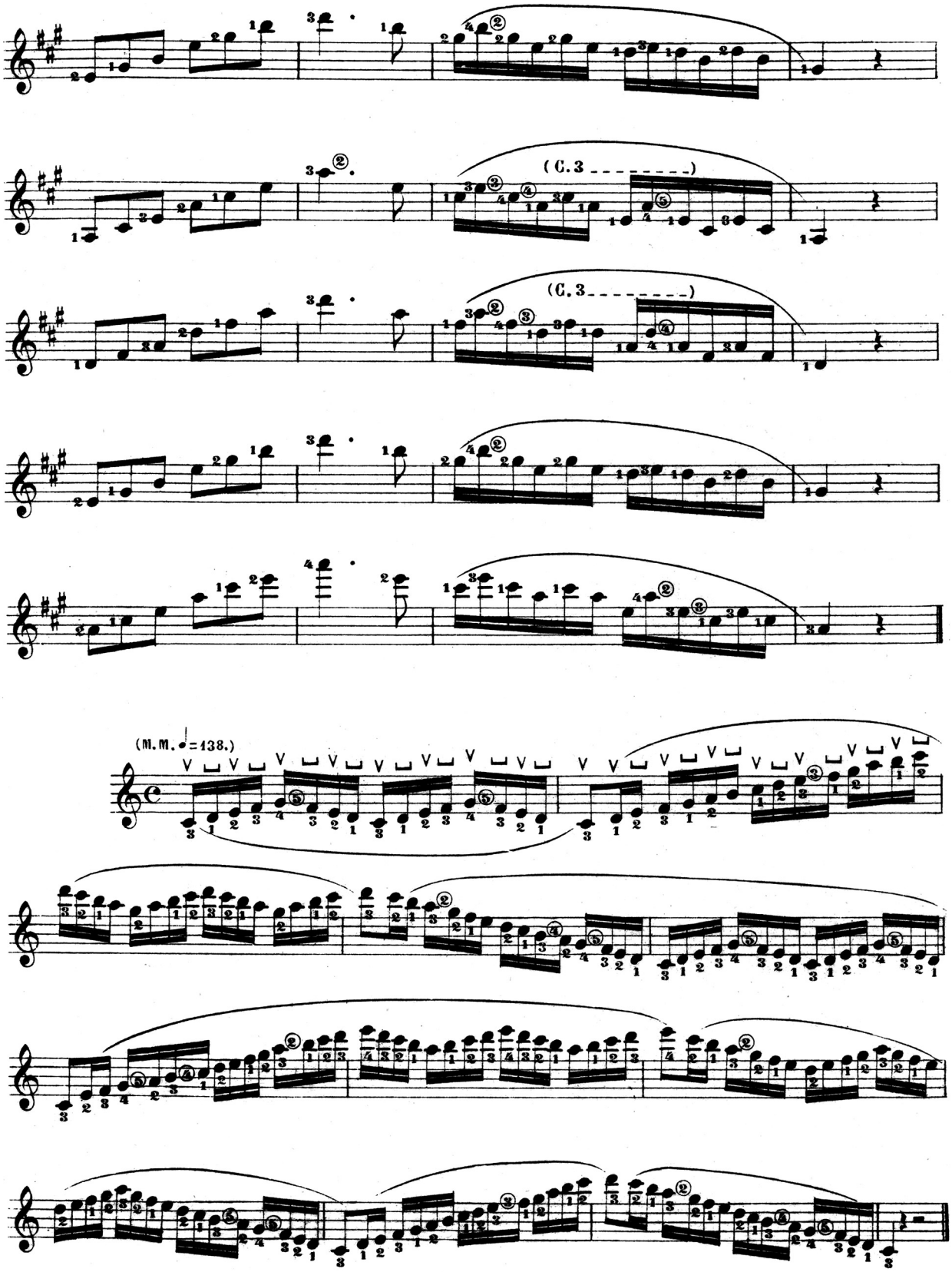


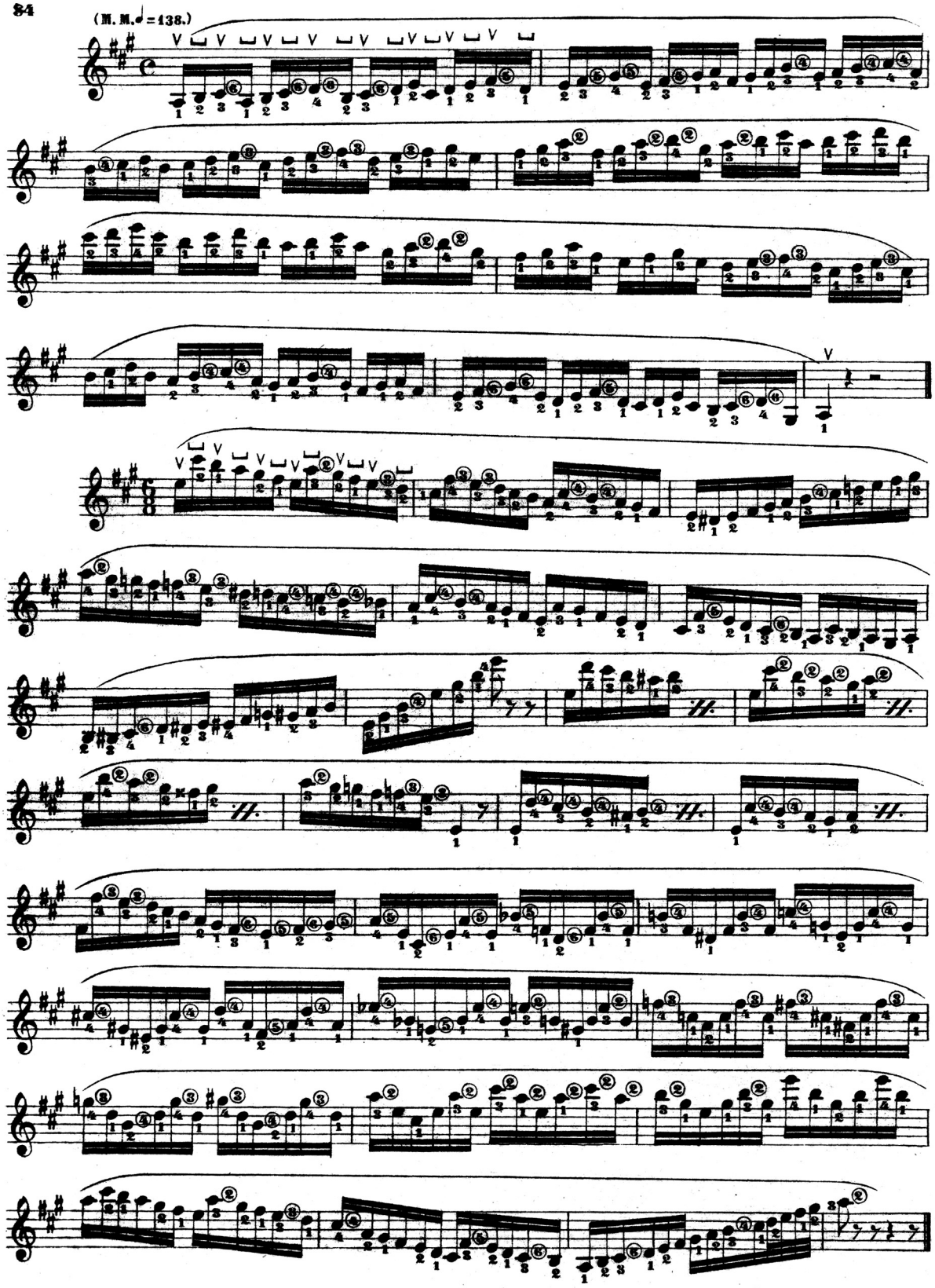
(M. M. ♩= 132.)




(C. 1.)
(C. 3.)
(M. M. ♩= 69.)
(C. 3.)
(C. 3.)
(C. 3.)
(C. 3.)
(C. 3.)
(C. 3.)
(C. 3.)


(M.M. ♩=116.)
(C.3.)
(C.3.)
(C.3.)
(C.3.)
(C.3.)
(C.3.)
(C.3.)
(C.3.)
(C.3.)
(C.3.)


(C. 3 _ _ _ _ _ _ _ _ _)
(C. 3 _ _ _ _ _ _ _ _ _)
(M. M. ♩= 138.)

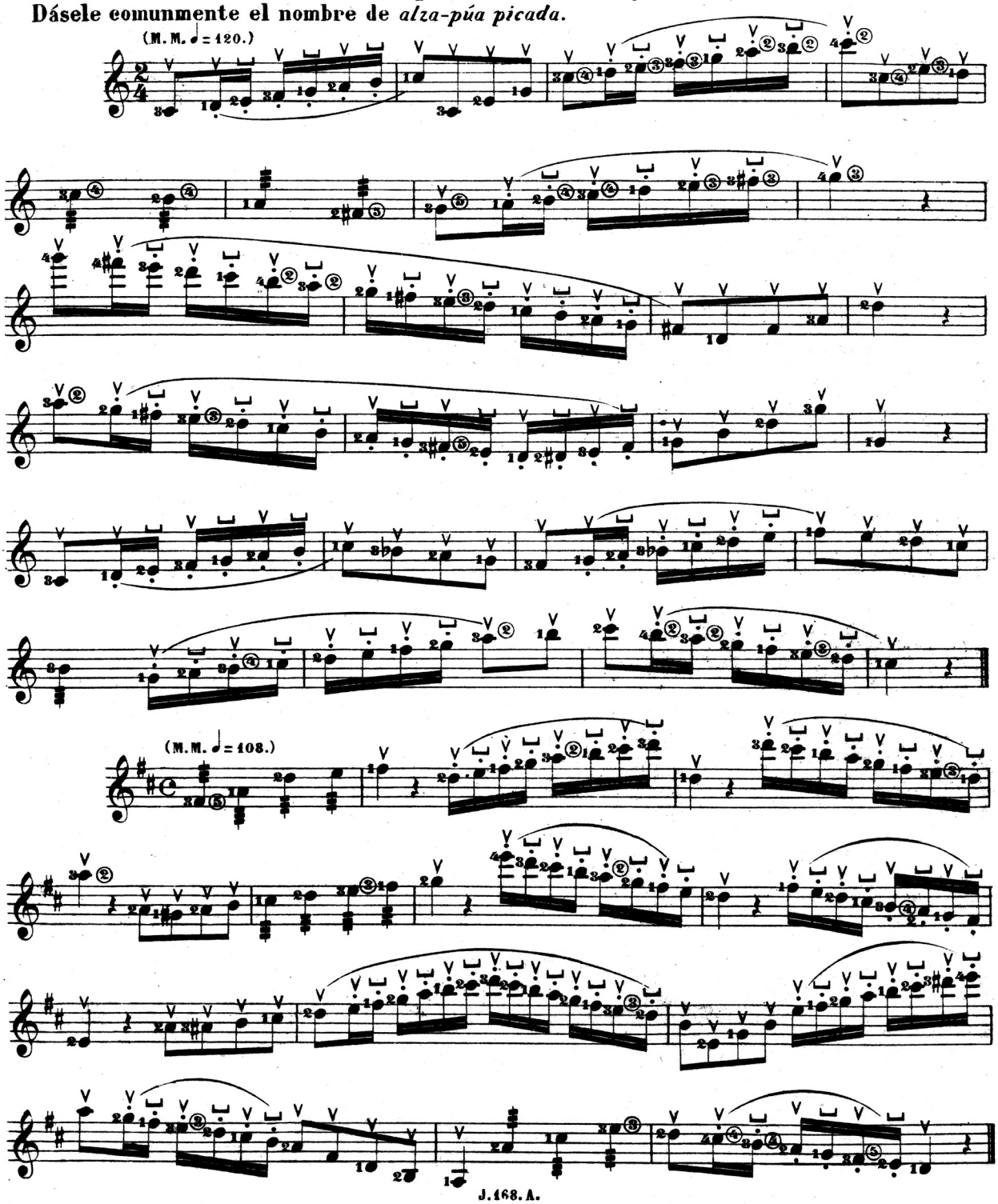

(M. M. ♩ = 138.)

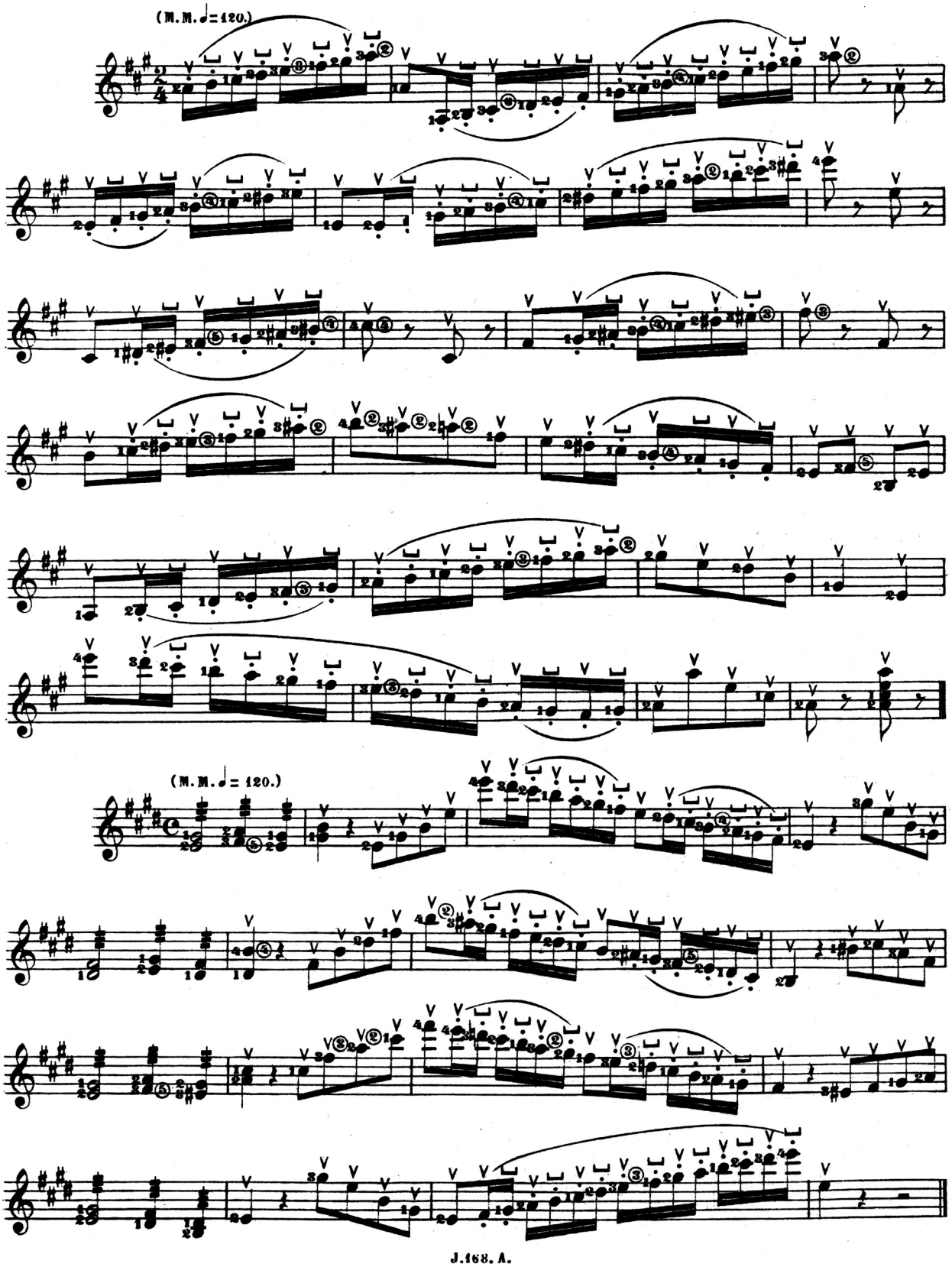
STACCATO.

El *Staccato* consiste en destacar las notas de modo que pierdan la cohesion de enlace, ordinario entre unas y otras. Indícase por medio de puntos encima ó debajo de las notas y una curva que abraza el grupo entero.

Enerjia en la muñeca y la púa (que ha de herir de lleno las cuerdas) fuertemente oprimida, es cuanto ha de tenerse en cuenta para esta clase de ejecucion.

Dásele comunmente el nombre de *alza-púa picada*.




(M. M. ♩= 120.)
(M. M. ♩= 120.)

Regla para escribir pasajes de Alza-púa.

Debemos consignar aquí, aludiendo á los que componen ó transcriben música para Mandolina, pongan especial cuidado en los pasajes regulares de Alza-púa, ciñéndose á la regla siguiente:

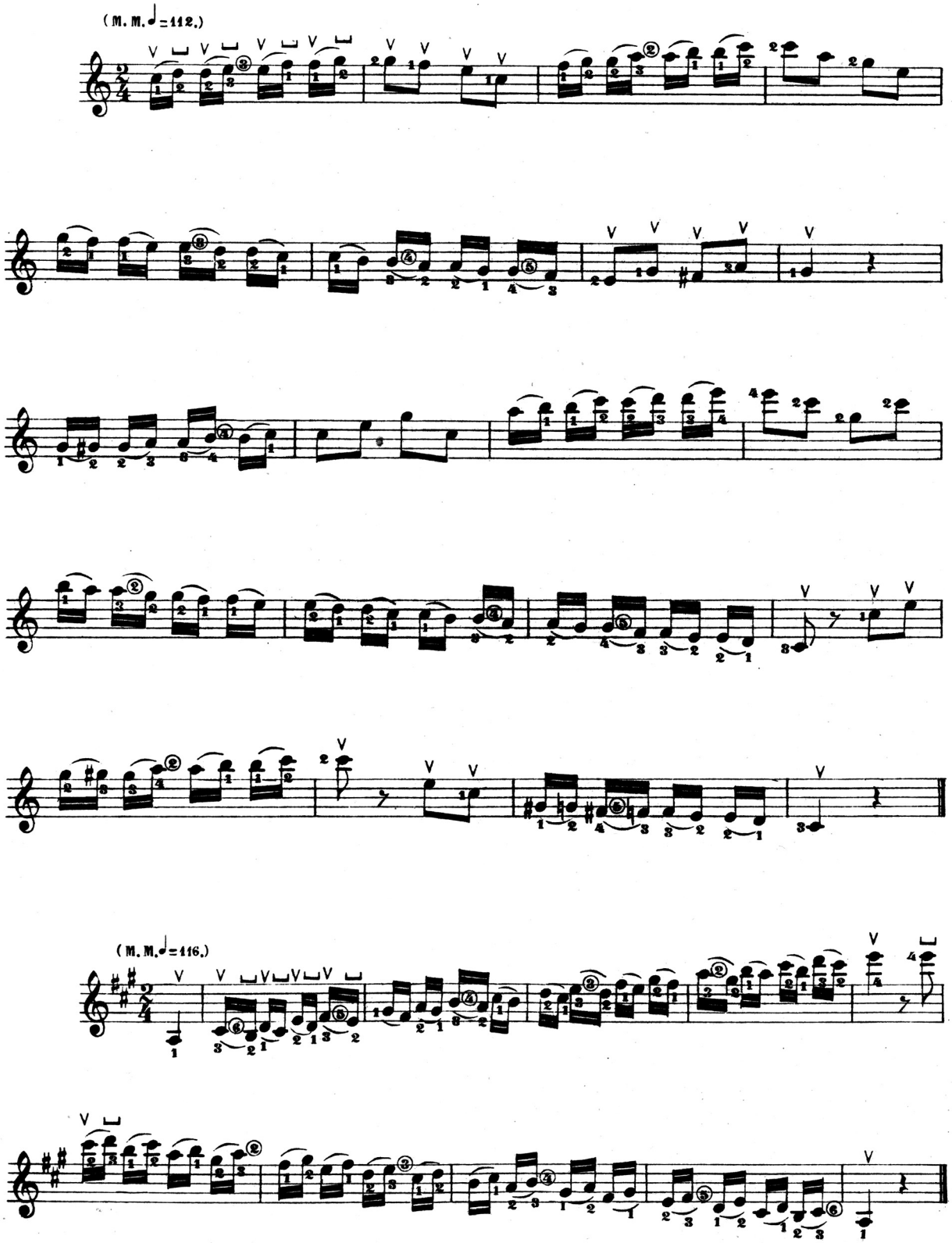
Numérese mentalmente cada grupo de notas de Alza-púa, con el número 1 la primera, con el 2 la segunda, con el 1 la tercera, con el 2 la cuarta y así sucesivamente, á fin de preparar ó combinar las notas de manera que el pase de una cuerda inferior á otra superior corresponda siempre á la nota señalada con el número 1, (Púa directa), y el pase de una cuerda superior á otra inferior corresponda á la señalada con el número 2 (Púa indirecta).

De otro modo: dada una nota cualquiera como 1ª de un grupo de alza-púa, la que le siga ó sea la designada número 2, no hay inconveniente en que sea tan aguda como se quiera; pero si por el contrario debiera ser mas grave, solo podrá serlo hasta donde alcance la misma cuerda.

El perfecto conocimiento de los equísonos, amplía y facilita extraordinariamente dicha regla.

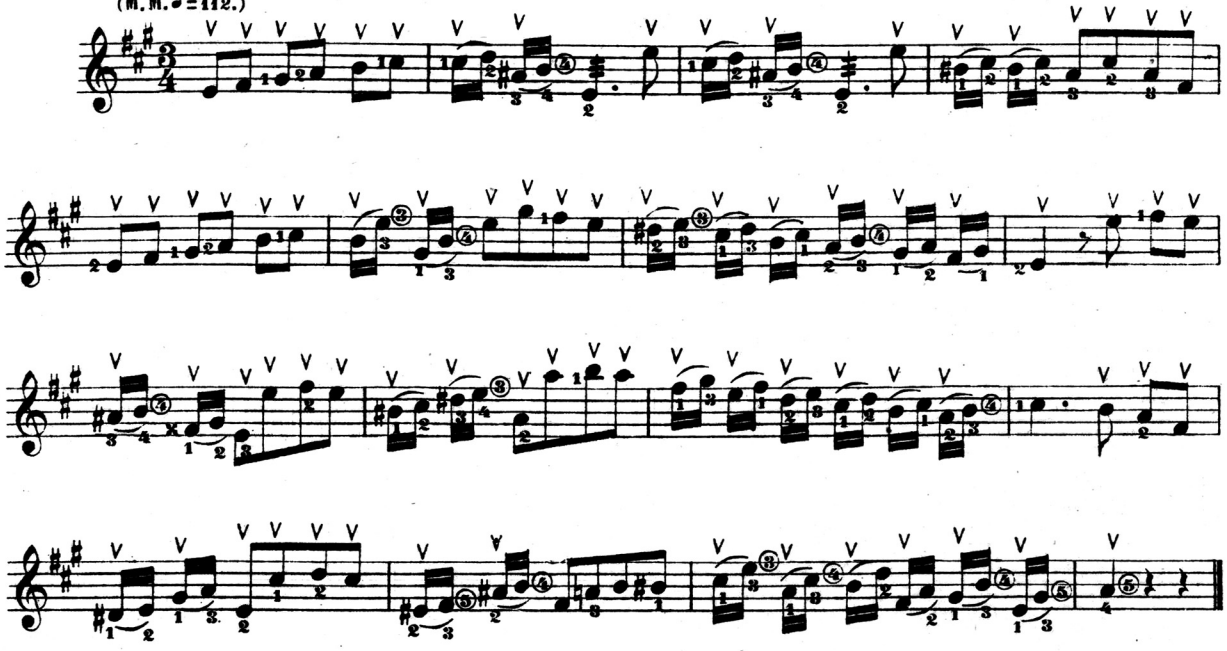
Ligados de dos notas.

El ligado de dos notas, se ejecuta hiriendo con energía la primera á púa directa y contestando la segunda á púa indirecta, mas débil, cual si fuera un eco. Para lograr buen resultado, el dedo meñique de la mano derecha debe apoyarse sobre la tapa.


(M. M. ♩=112.)
(M. M. ♩=116.)

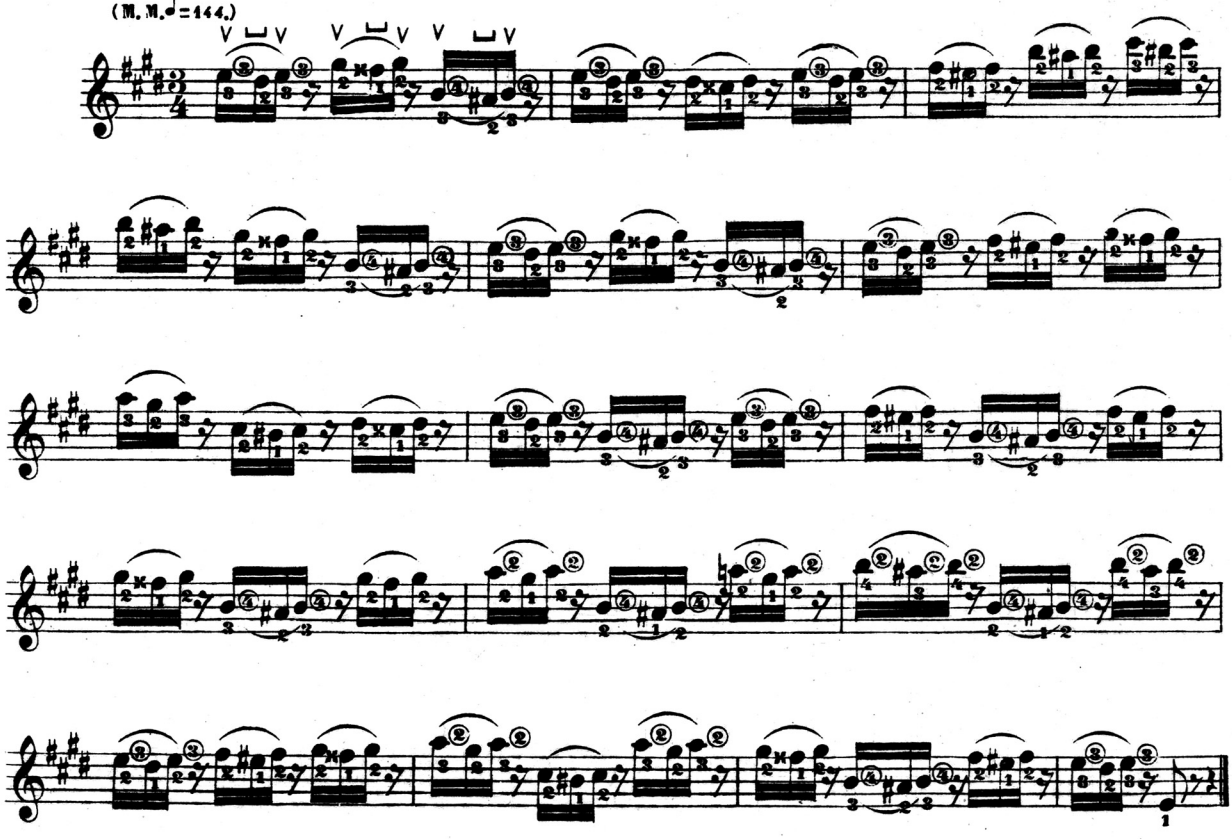
En los pasajes que requieran cierta delicadeza, puédese ejecutar el ligado de dos notas, *hiriendo* la primera á púa directa y produciendo la segunda sólo con la presión del dedo que debe pisarla.

(M. M. ♩ = 112.)

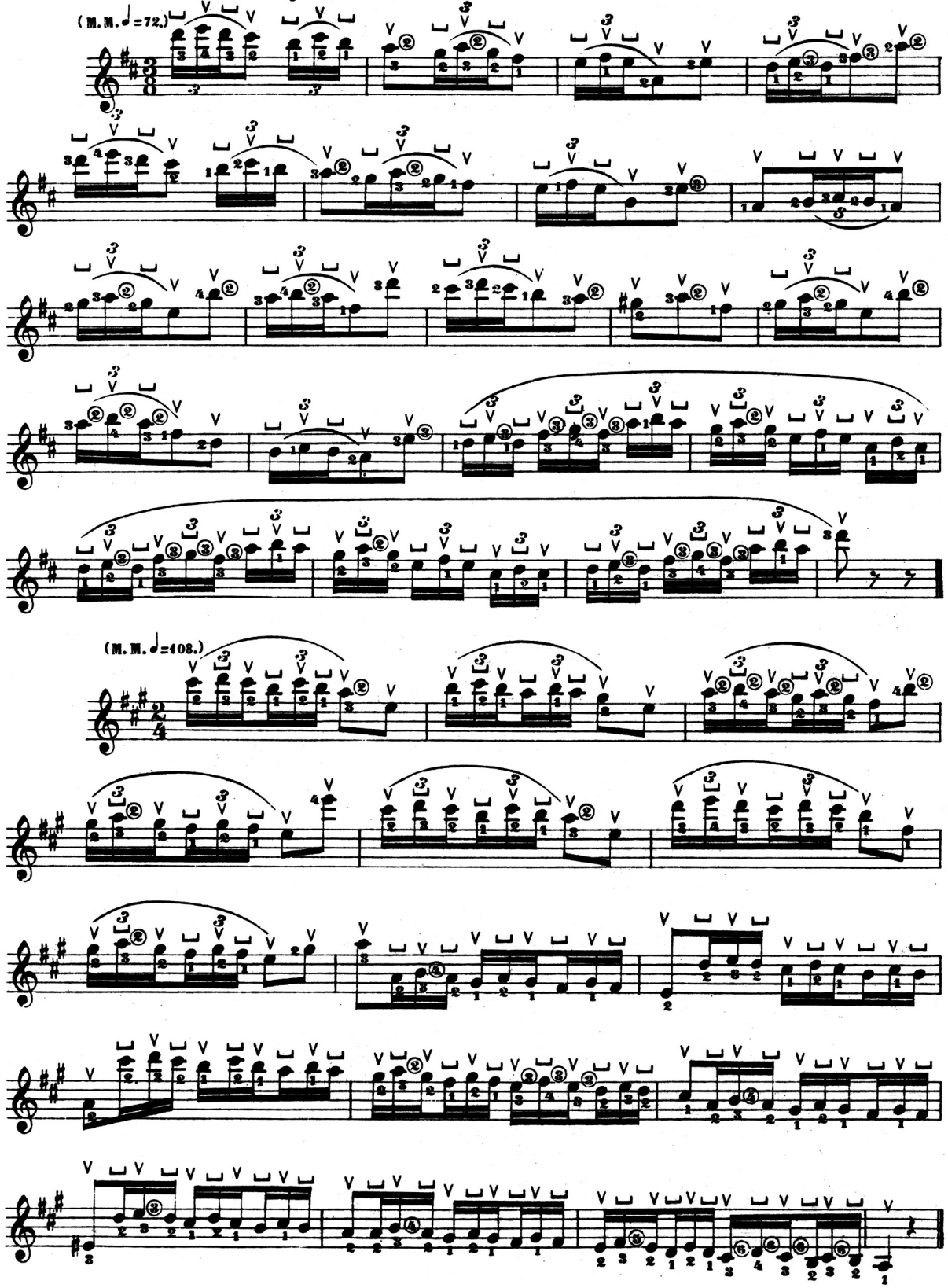


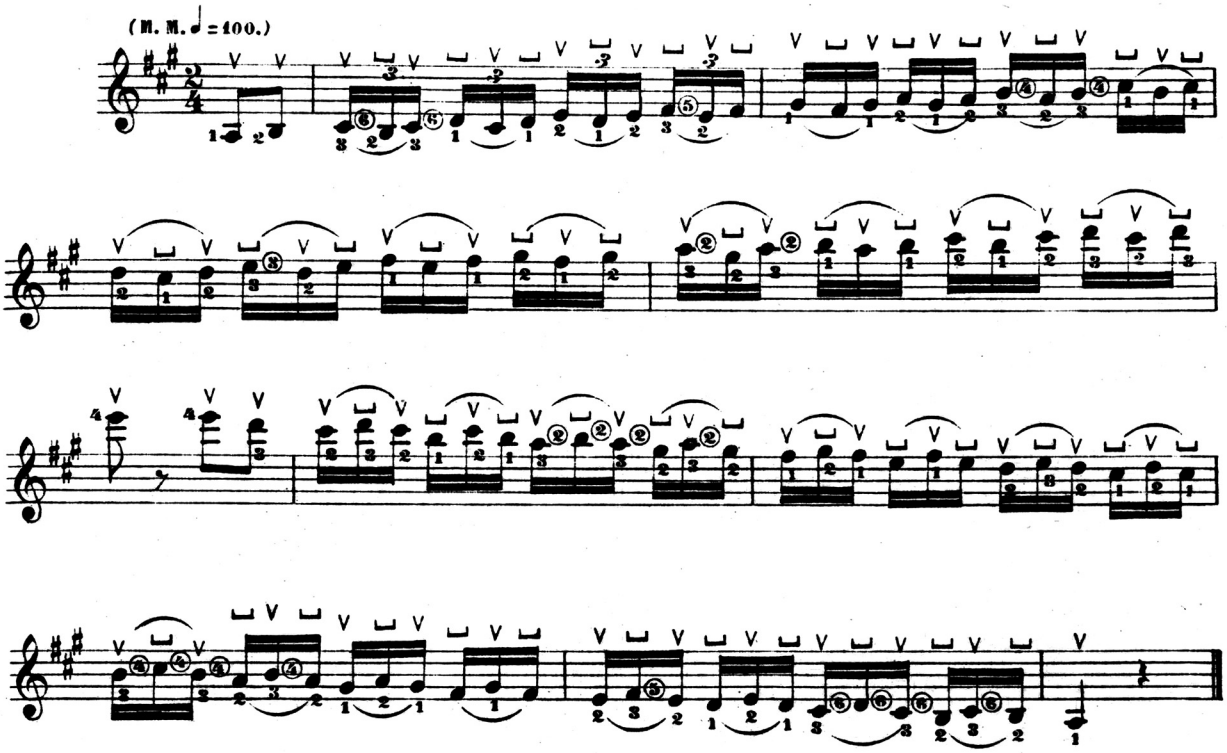
En el ligado de tres notas se acentúa la primera para que las dos restantes resulten débiles.

(M. M. ♩ = 144.)



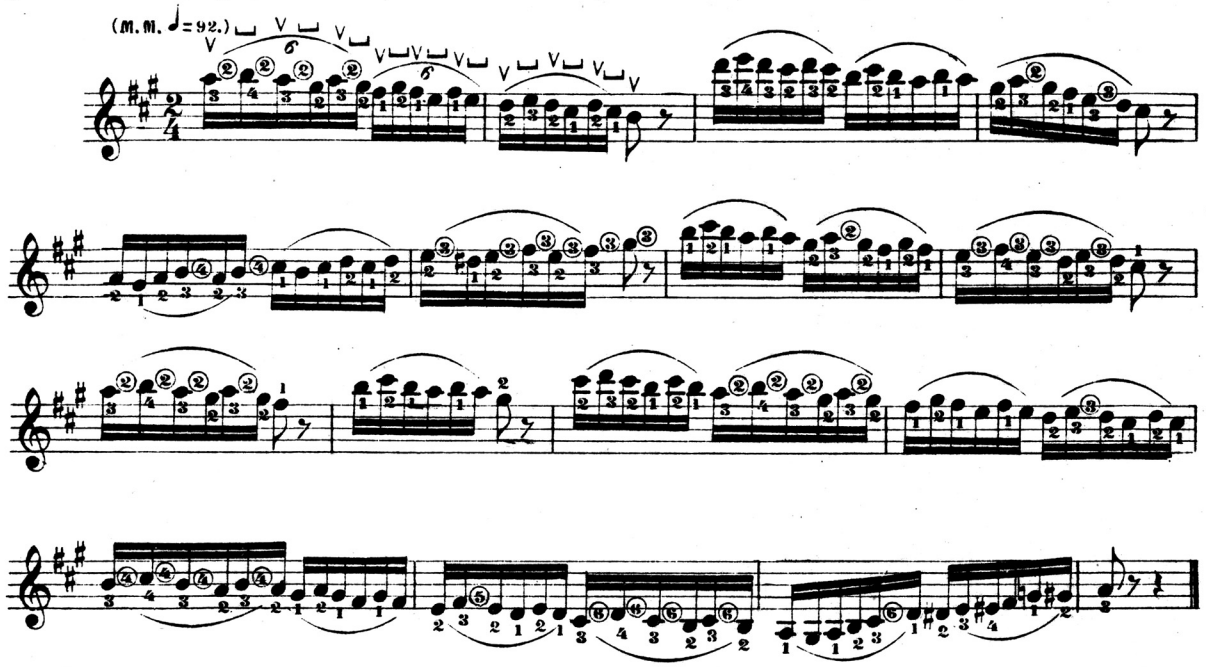
Diversos modos de ejecutar el *tresillo* ligado.



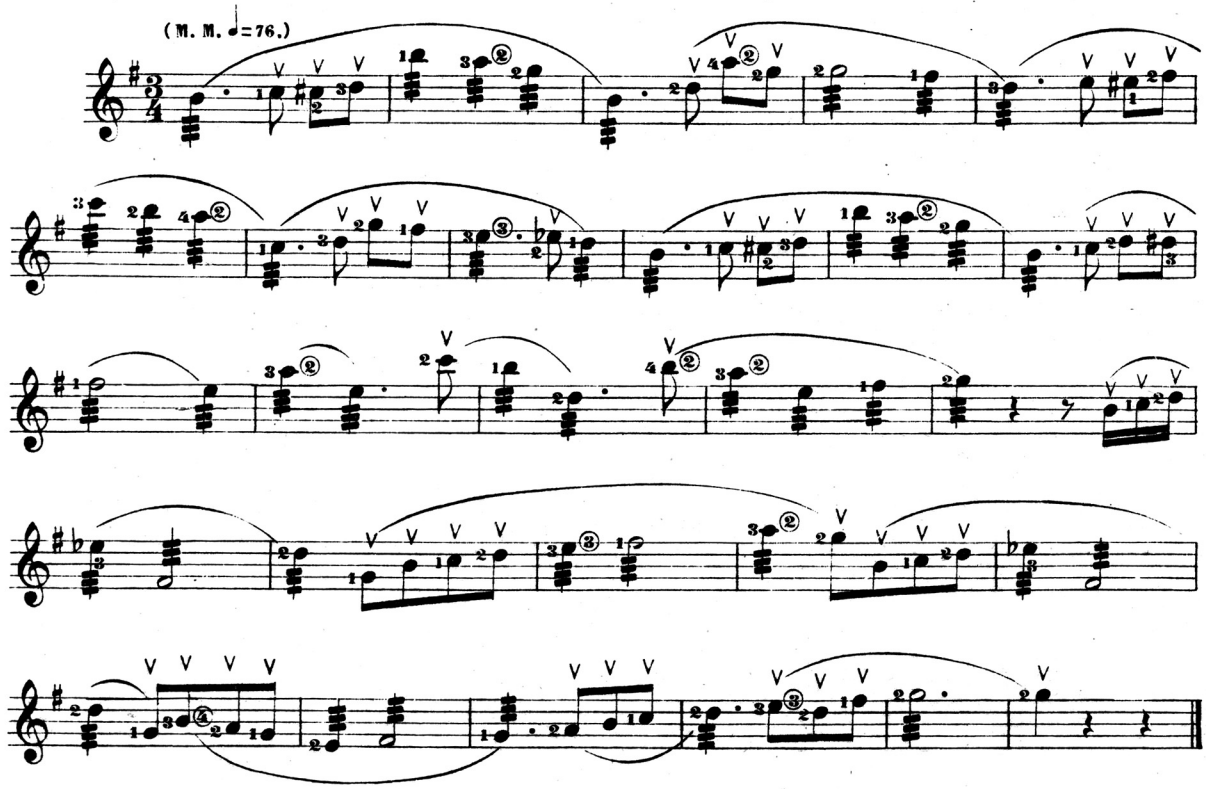


En el ligado de cuatro notas, se acentúa la primera de cada grupo, para que las tres restantes resulten débiles.

Para la ejecución del Seisillo ligado, sin perjuicio de repartir mental y practicamente las seis notas de dos en dos, (en lugar de tres en tres como acontece en el Tresillo) téngase en cuenta que sólo debe acentuarse la primera nota de cada Seisillo.



Cuando el ligado abarca toda una frase se enlazarán las notas entre si cuanto sea posible, marcando únicamente una ligerísima separación al pasar de una frase á la otra.

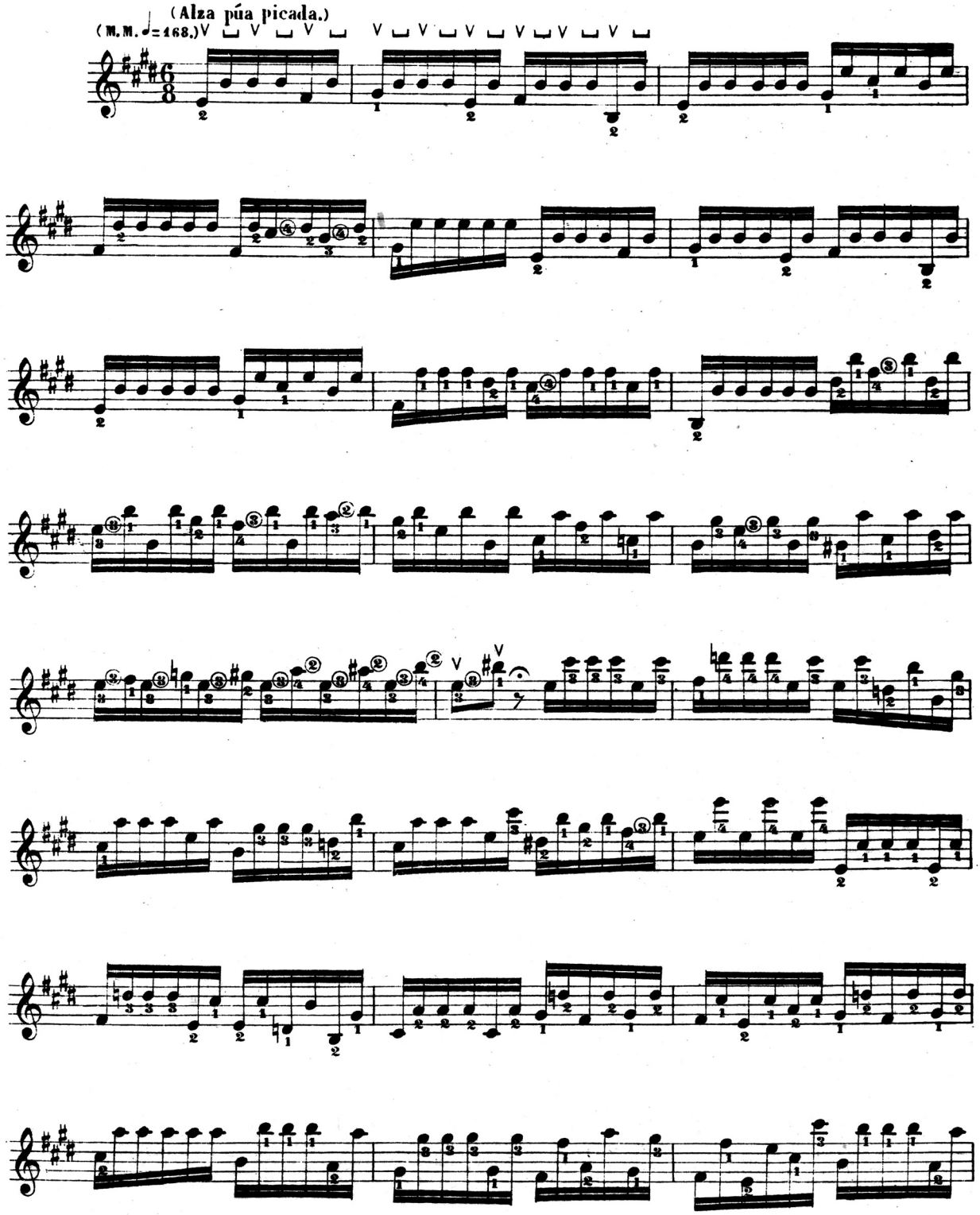


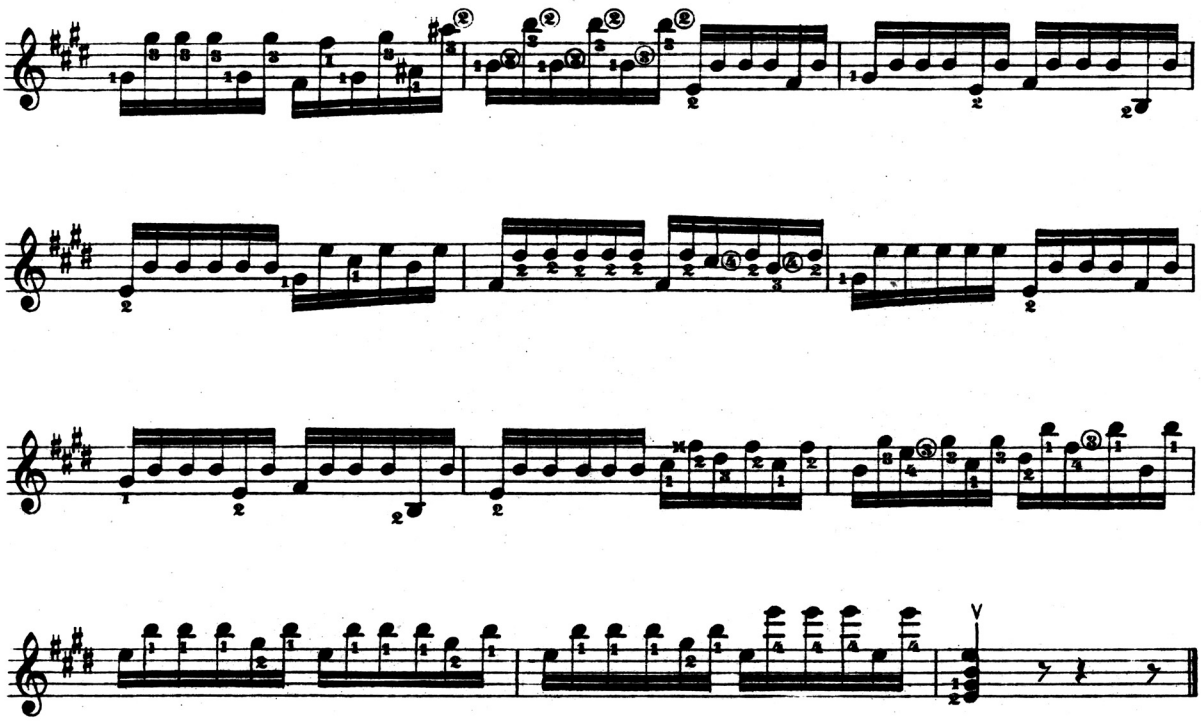
NOTAS REPETIDAS

Destáquense bien todas las notas, para que núnca el efecto de las notas repetidas, pueda confundirse con el trémolo.

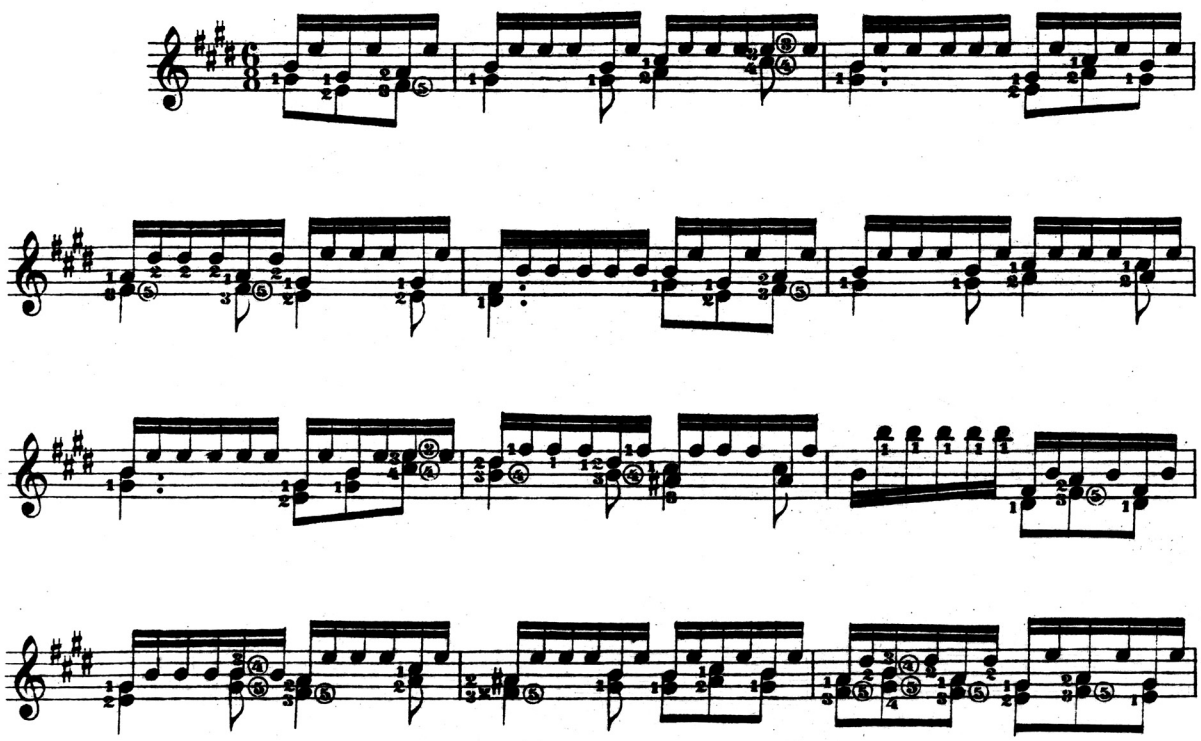
(Alza púa picada.)

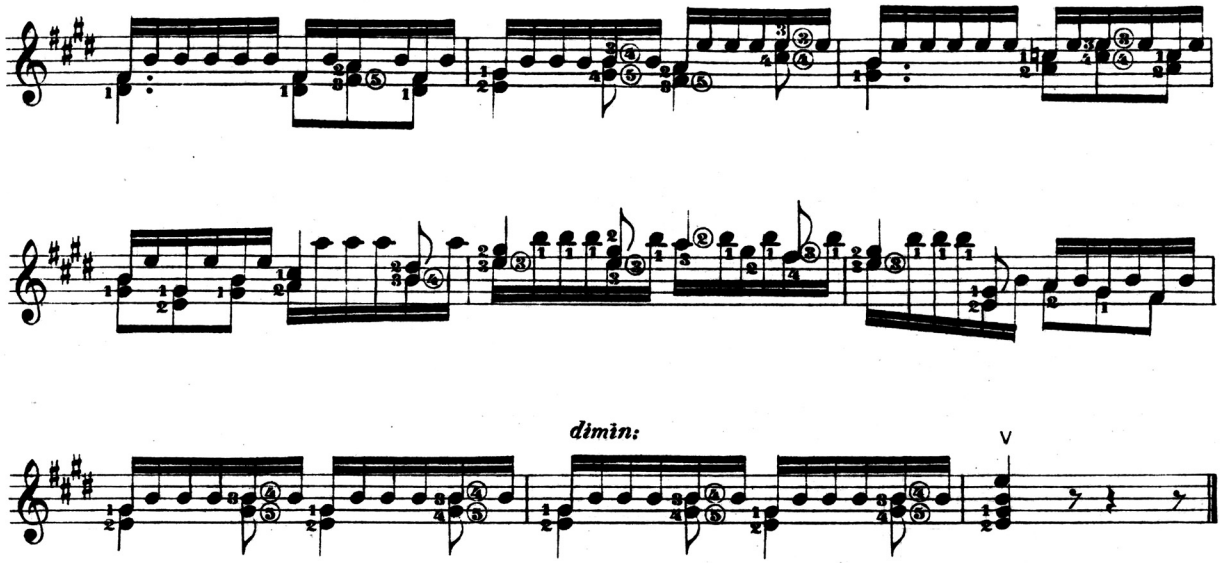
(M.M. ♩=168.)





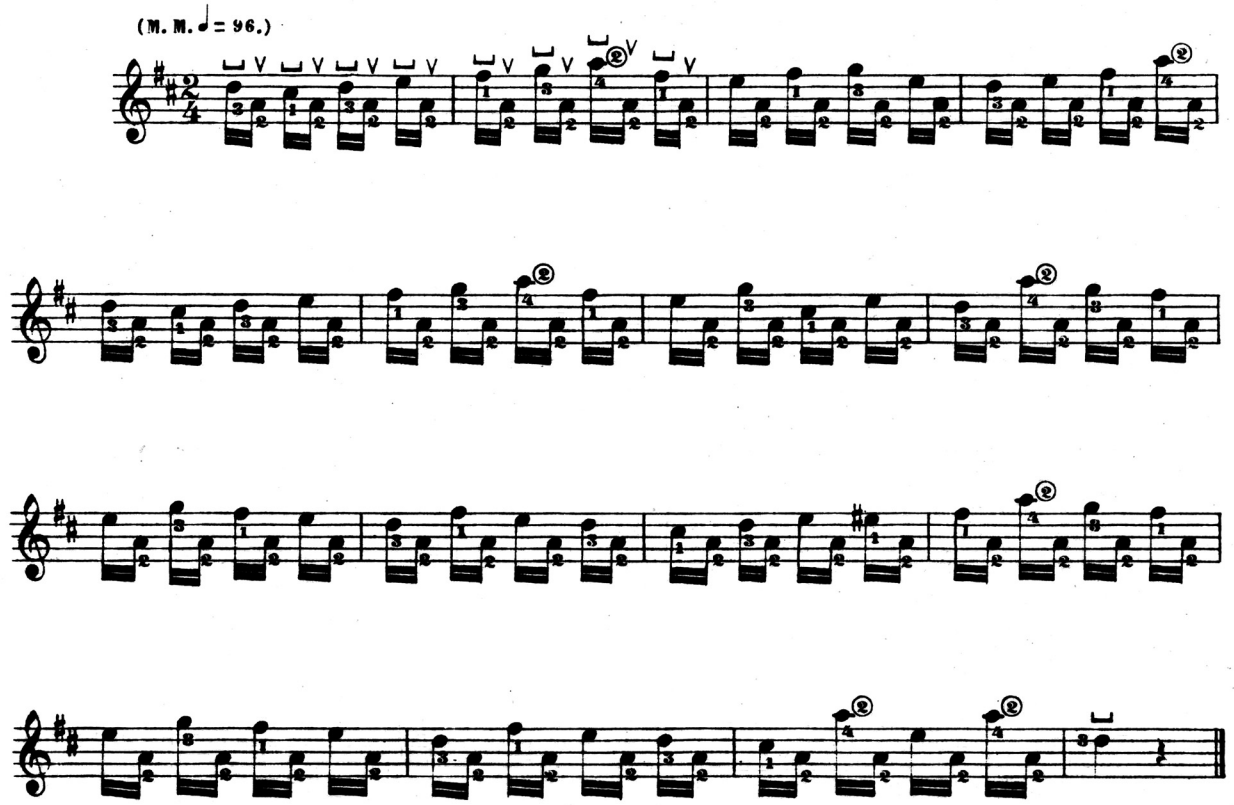
(M. M. ♩ = 168.)





CONTRA-PÚA

Así se denomina el movimiento de la mano derecha cuando al revés del órden establecido para el alza púa, se principia y termina á púa indirecta.



PARTE CUARTA.

Trino y notas de adorno.

TRINO.

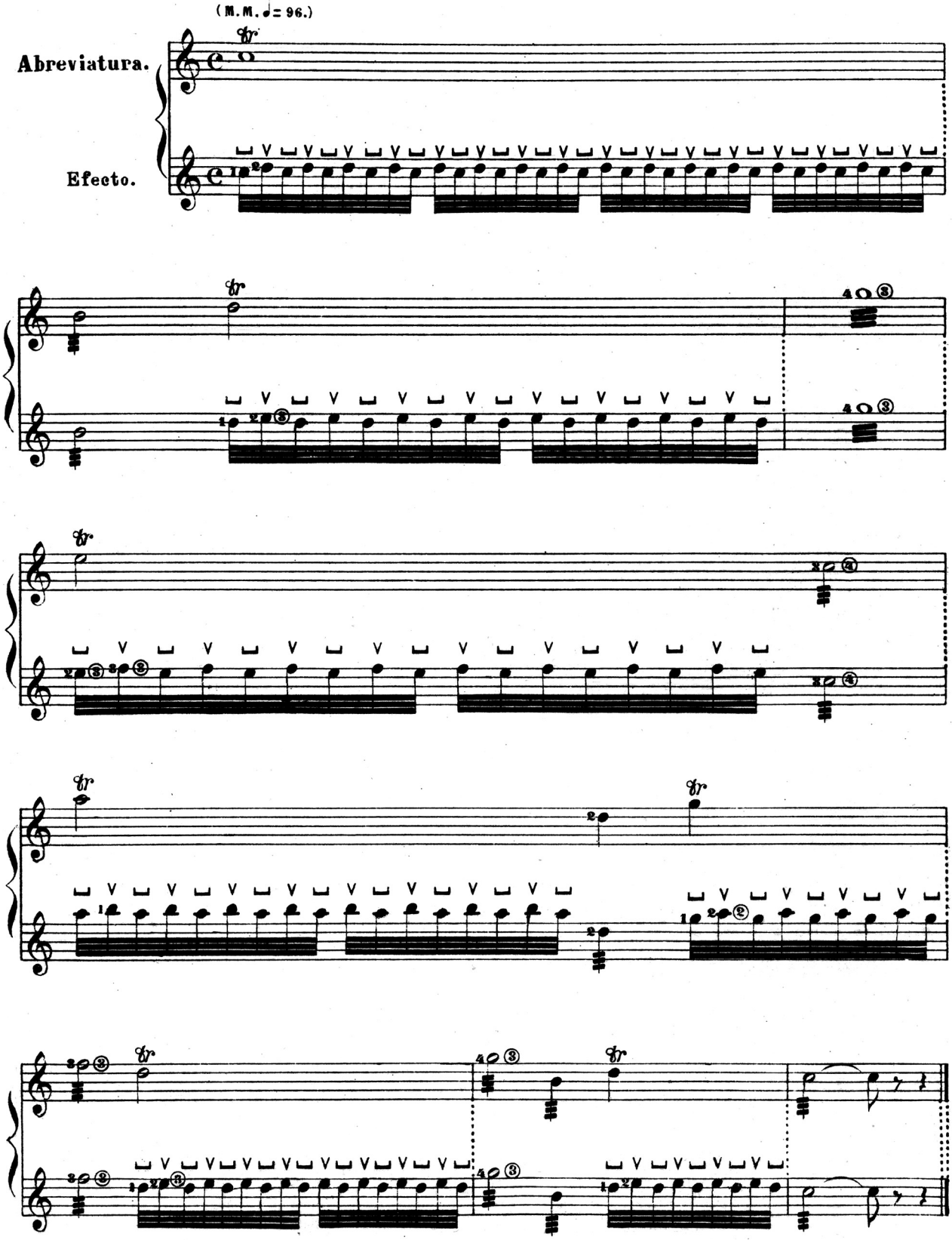
Trino es la sucesión rápida y alternada de dos notas formando intérvalo de *segunda* mayor ó menor, segun el tono que domine en aquel instante.

La primera y última nota que se ha de oir en el trino es la principal.

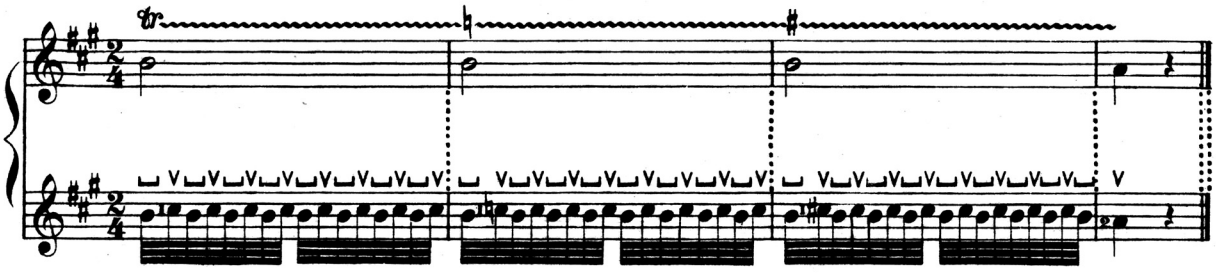
En atención á que es impar el número de notas que entran en el trino, se comenzará este á púa indirecta para que termine bien.

Teniendo en cuenta, que la mano derecha obra en el trino, casi con la misma velocidad que en el trémolo, se ejercitarán los dedos de la izquierda, hasta igualar el movimiento, de modo que la nota auxiliar corresponda, á cada golpe de púa directa.

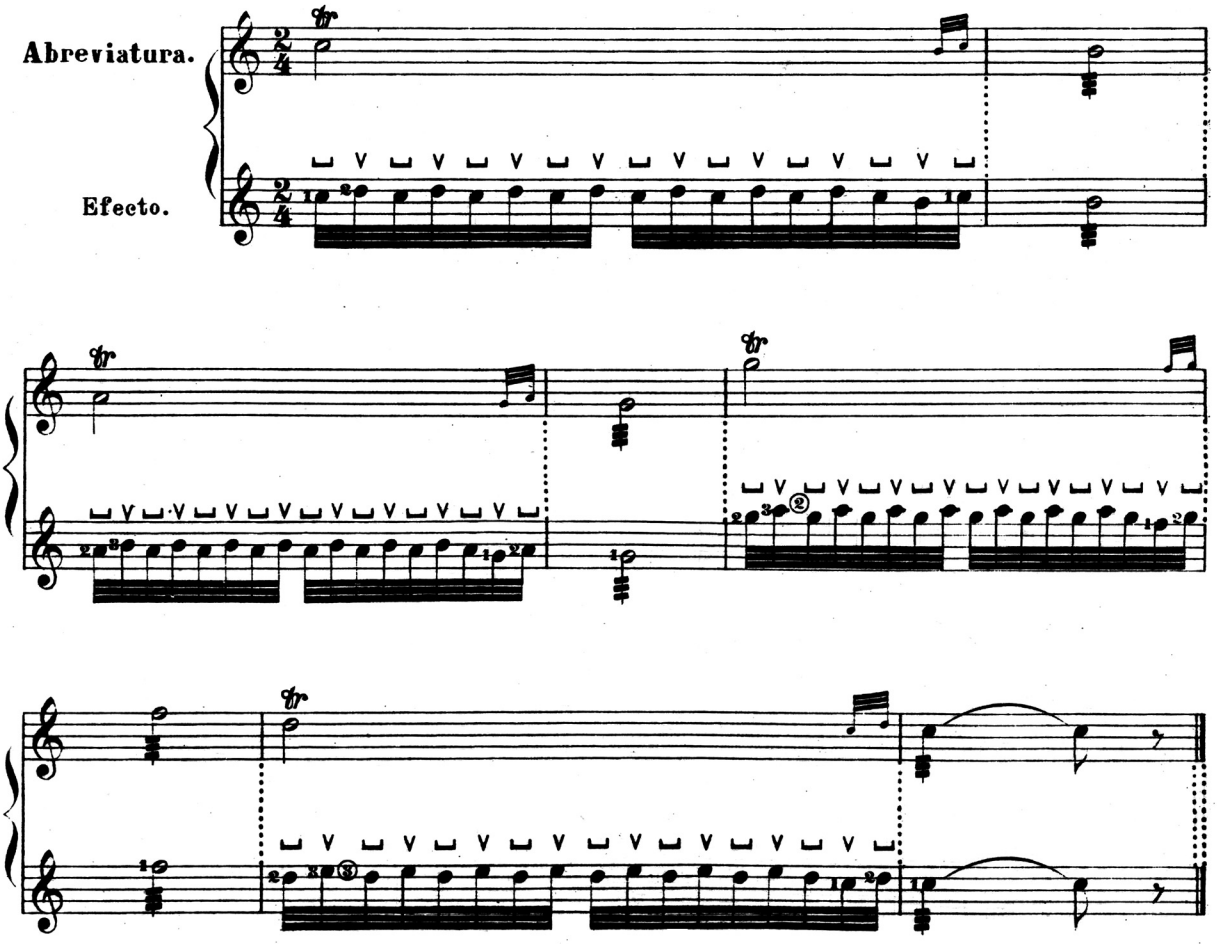
El dedo encargado de la nota principal permanece fijo hasta la terminación del trino, siendo el dedo correspondiente á la nota auxiliar, el que bate la cuerda rapidamente.


(M.M. ♩= 96.)
Abreviatura.
Efecto.

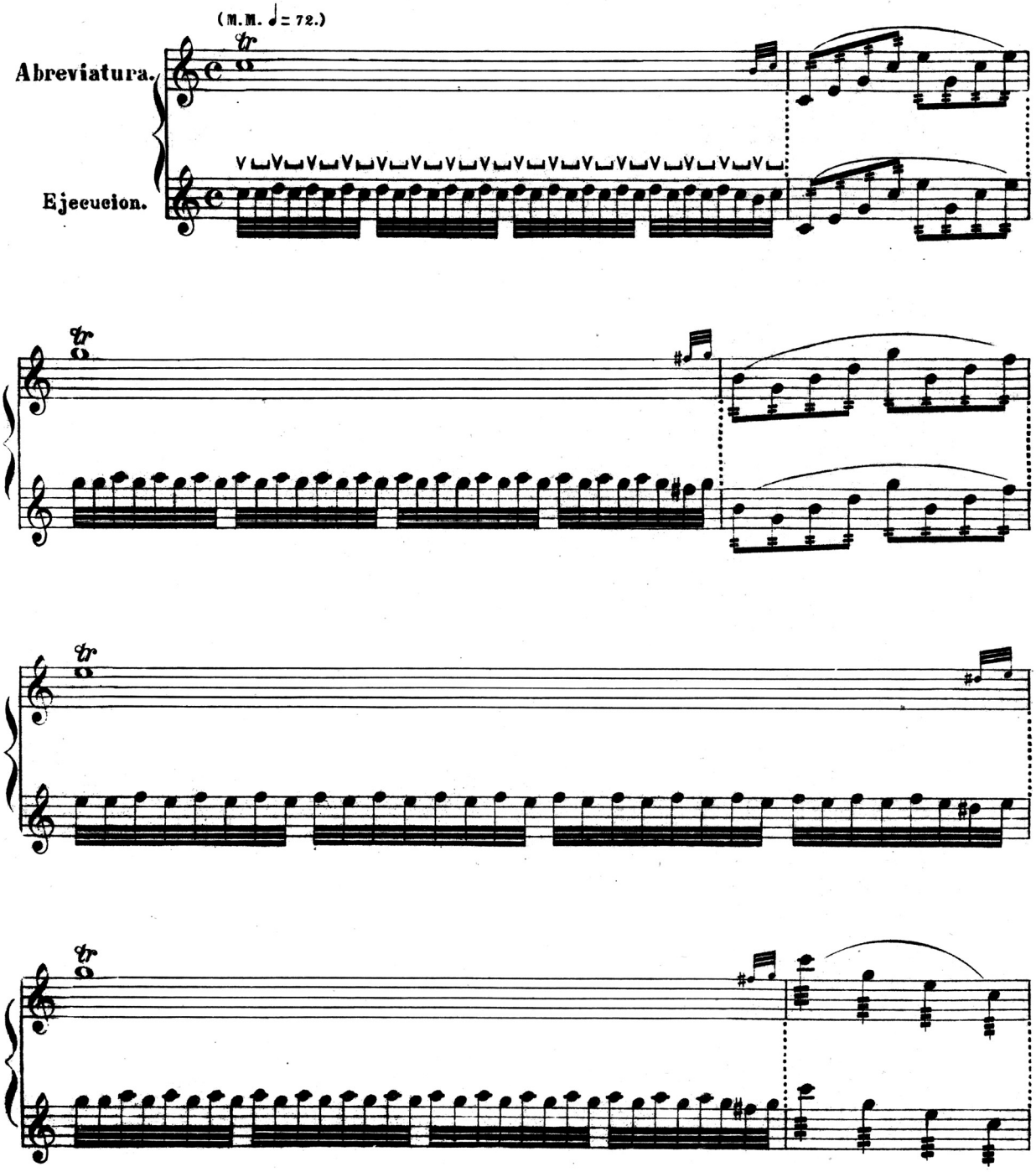
El intérvalo que separa la nota auxiliar de la principal puede variar durante el trino en un semi-tono bien sea subiendo bien sea bajando.

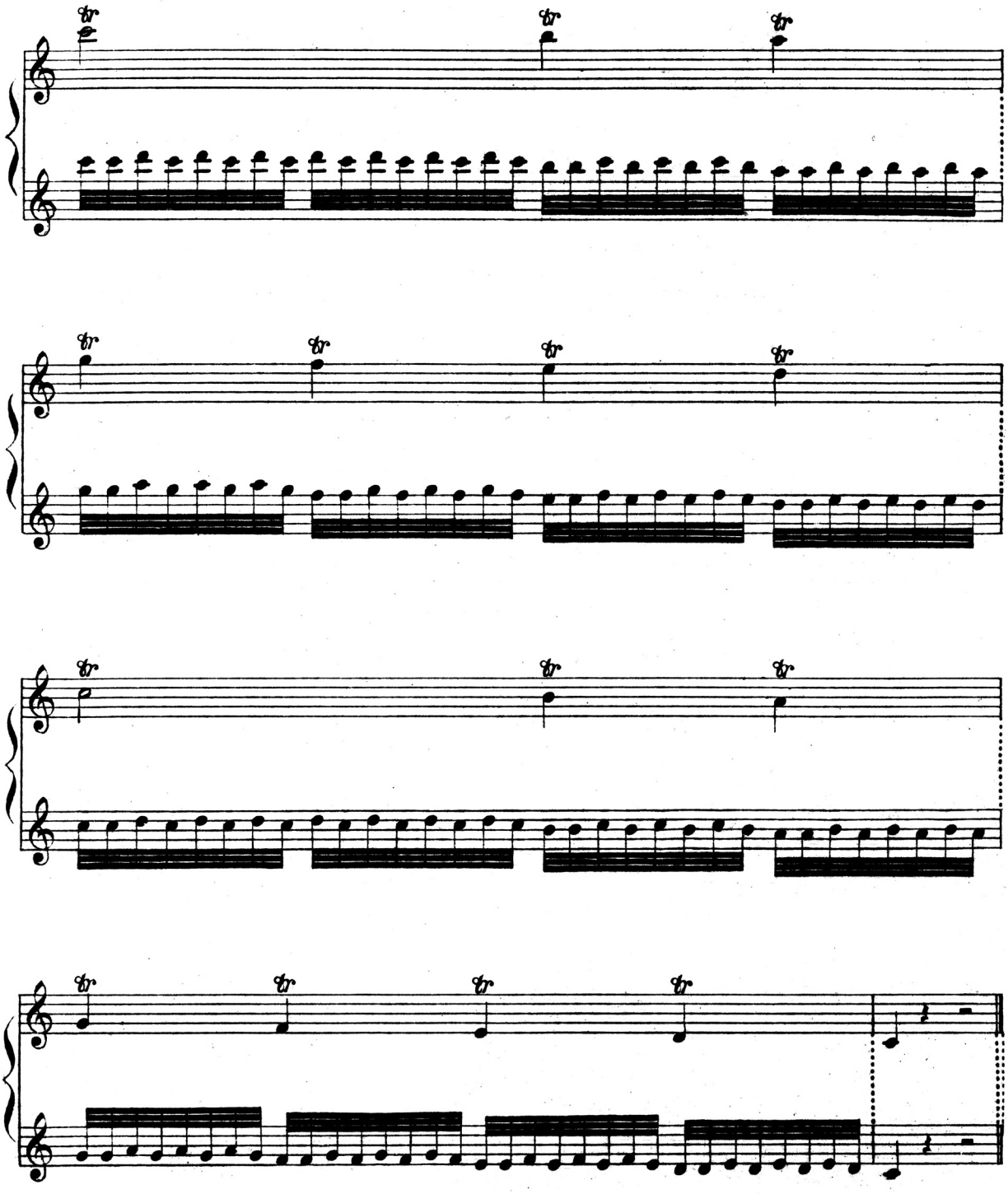


Las notitas que algunas veces preceden á la conclusión del trino llamadas *terminación*, no deben hacerse más que cuando el compositor las indique.

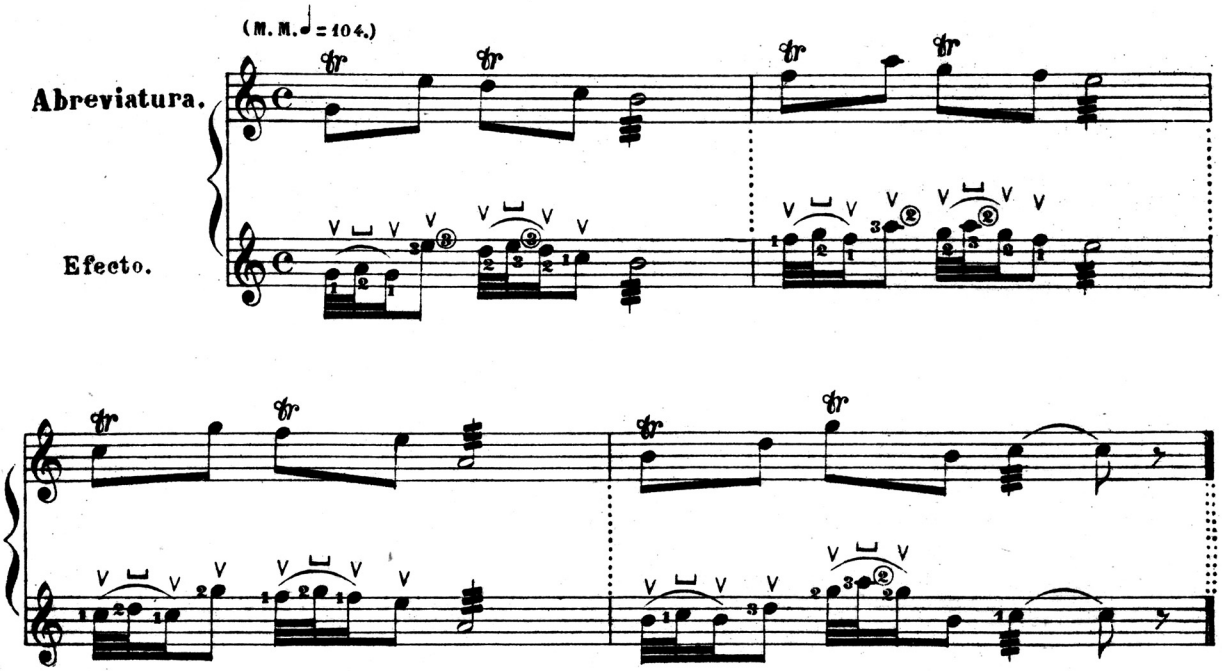


Ejecútase algunas veces, repitiendo velocisimamente la primera nota principal de cada trino, para lo cual se principia á púa directa.



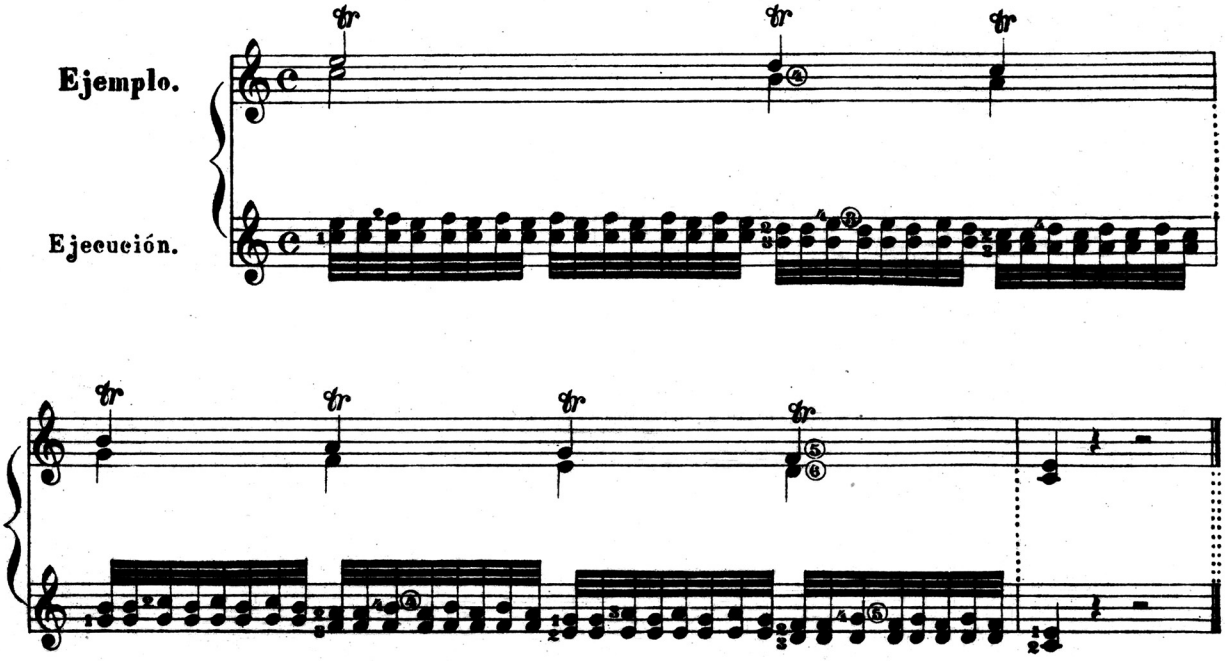


Cuando el trino es de corta duración recibe el nombre de *trino corto* ó *trinillo*.



NOTA.- Puesto caso de haber calderón, puédese dar al trino más ó ménos fuerza retardando ó acelarando el movimiento, á gusto y discreción del que ejecutare.

Algunas veces se bate el trino en una cuerda *inferior* sin que se interrumpa el trémolo en otra *superior*.

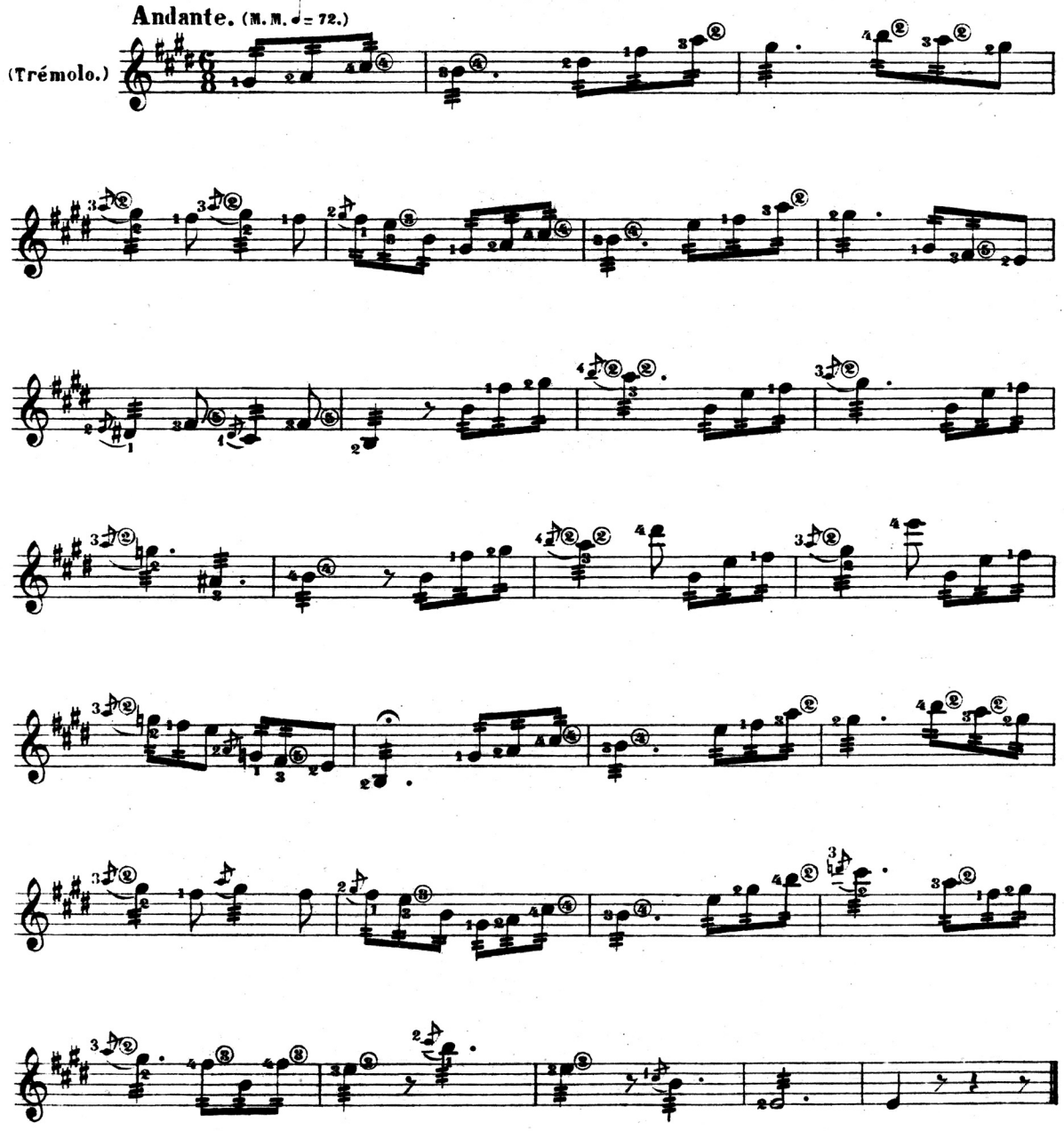


APOYATURA SENCILLA

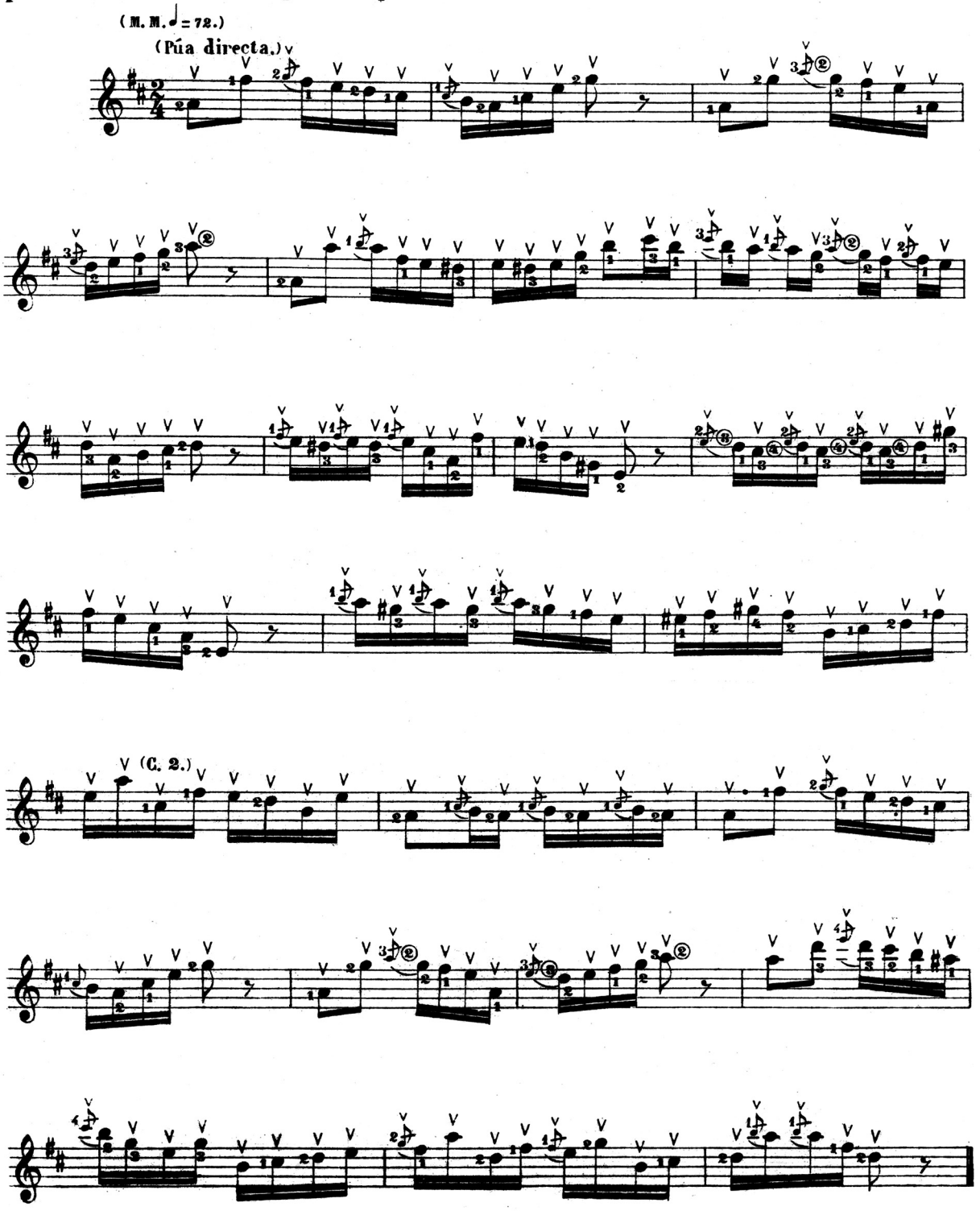
Apoyatura sencilla, es una notita que se antepone á la nota principal, de la cual toma su valor cuando el pasage es de trémolo ó de púa directa, al revés de cuando el pasage es de alzapúa, que lo toma de la nota ó silencio que la precede.

Se ejecuta con más ó ménos viveza según el valor que represente. Véanse los ejemplos siguientes:

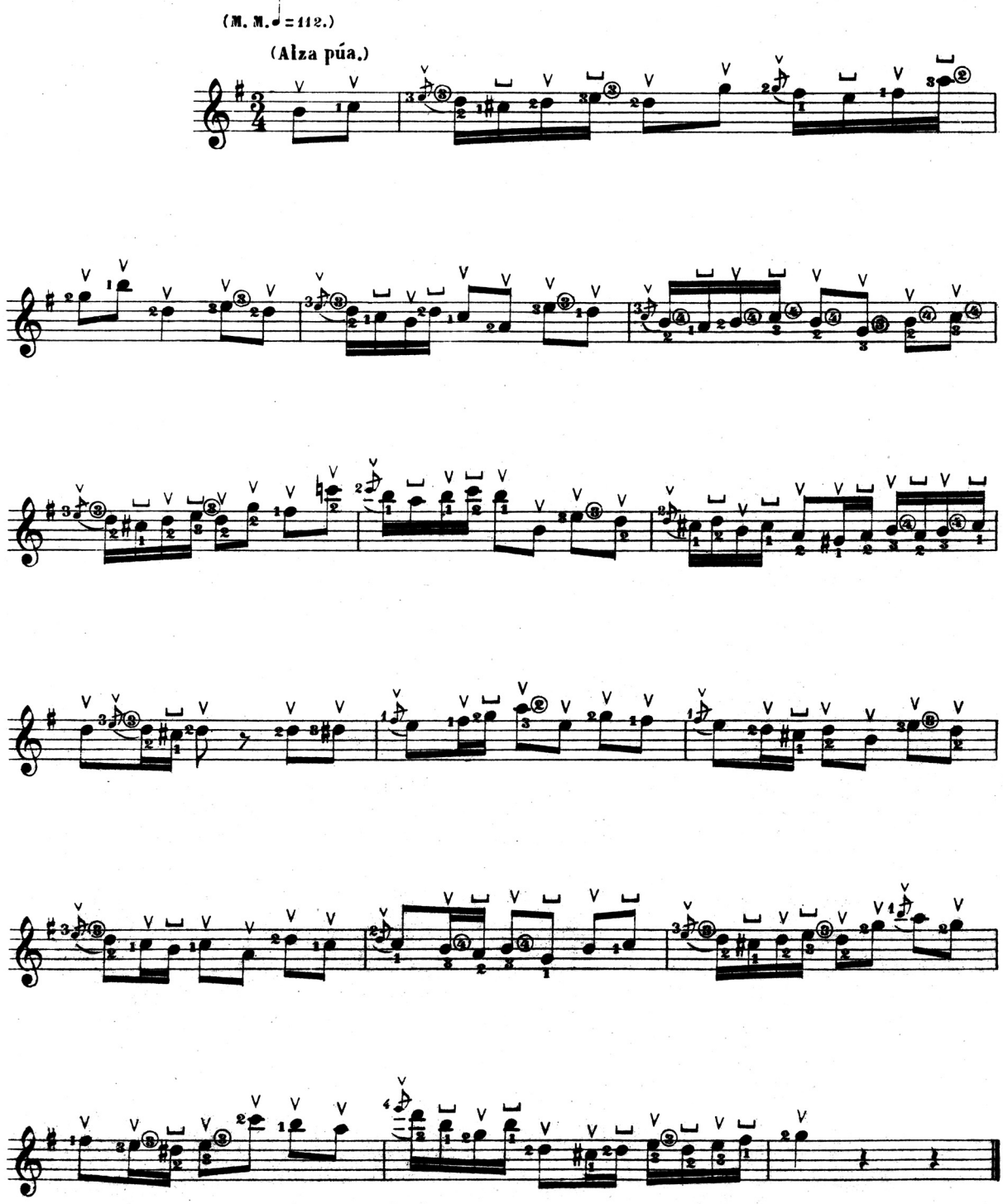
En el siguiente estudio, se ejecuta la apoyatura con el primer golpe de púa directa, correspondiente al tremolo de la nota principal.



En este, se ejecuta la apoyatura á púa directa, levantando inmediatamente el dedo que *pise* y dándole cierto impulso hácia la palma de la mano para que suene clara la nota principal, la cual estará pisada á prevención.



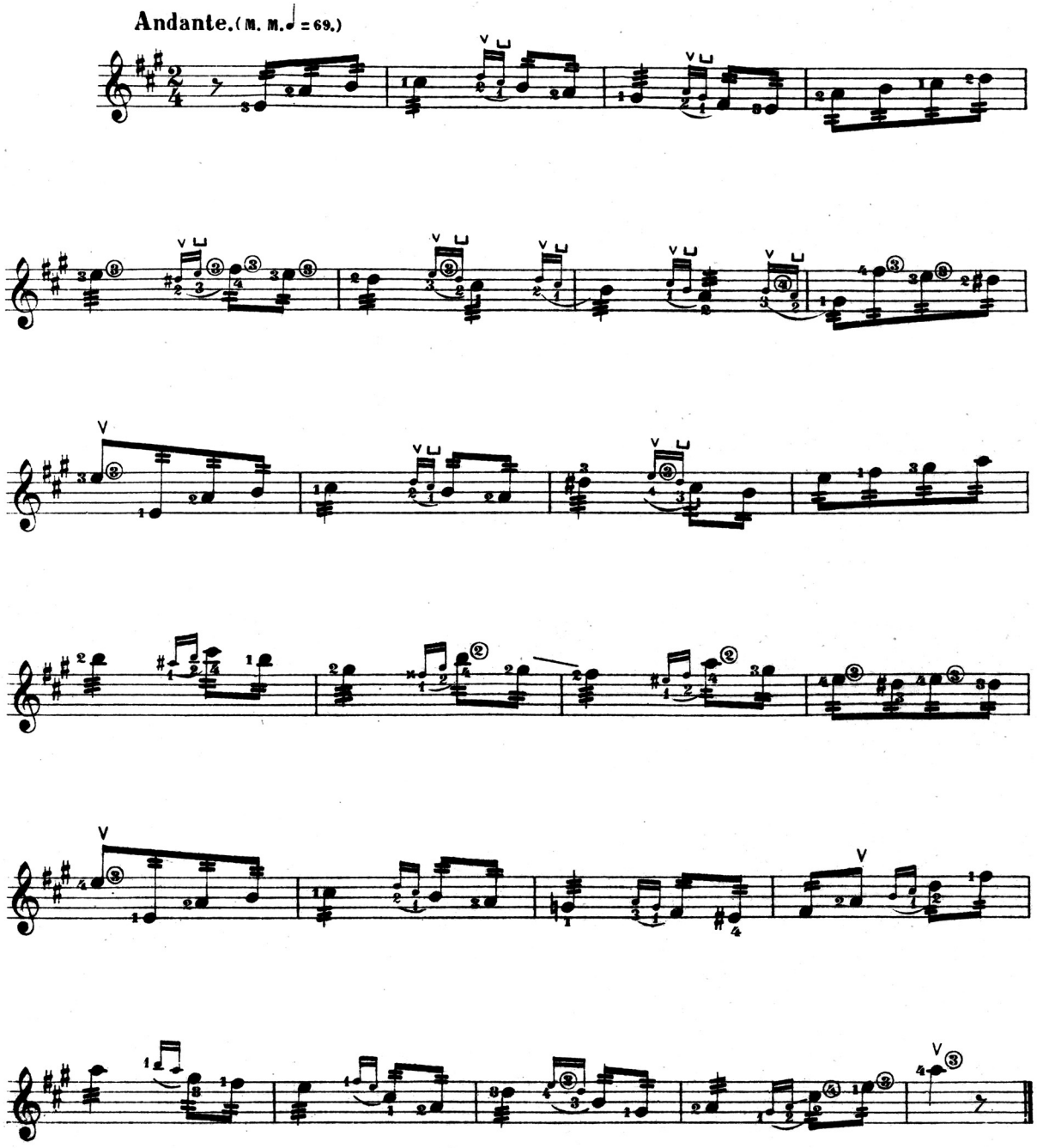
Y por último en este, se ejecuta á púa directa la apoyatura, la nota principal con solo la mano izquierda, y la nota siguiente á púa indirecta como ya se verá indicado.



APOYATURA DOBLE

La apoyatura doble se compone de dos notitas que se anteponen á la nota principal y cuyo valor se toma de la nota ó silencio que la precede. Se ejecuta de un solo golpe muy vivo de alza-púa, esto es, la primera á púa directa y la segunda á púa indirecta para caer inmediatamente sobre la nota principal á púa directa.

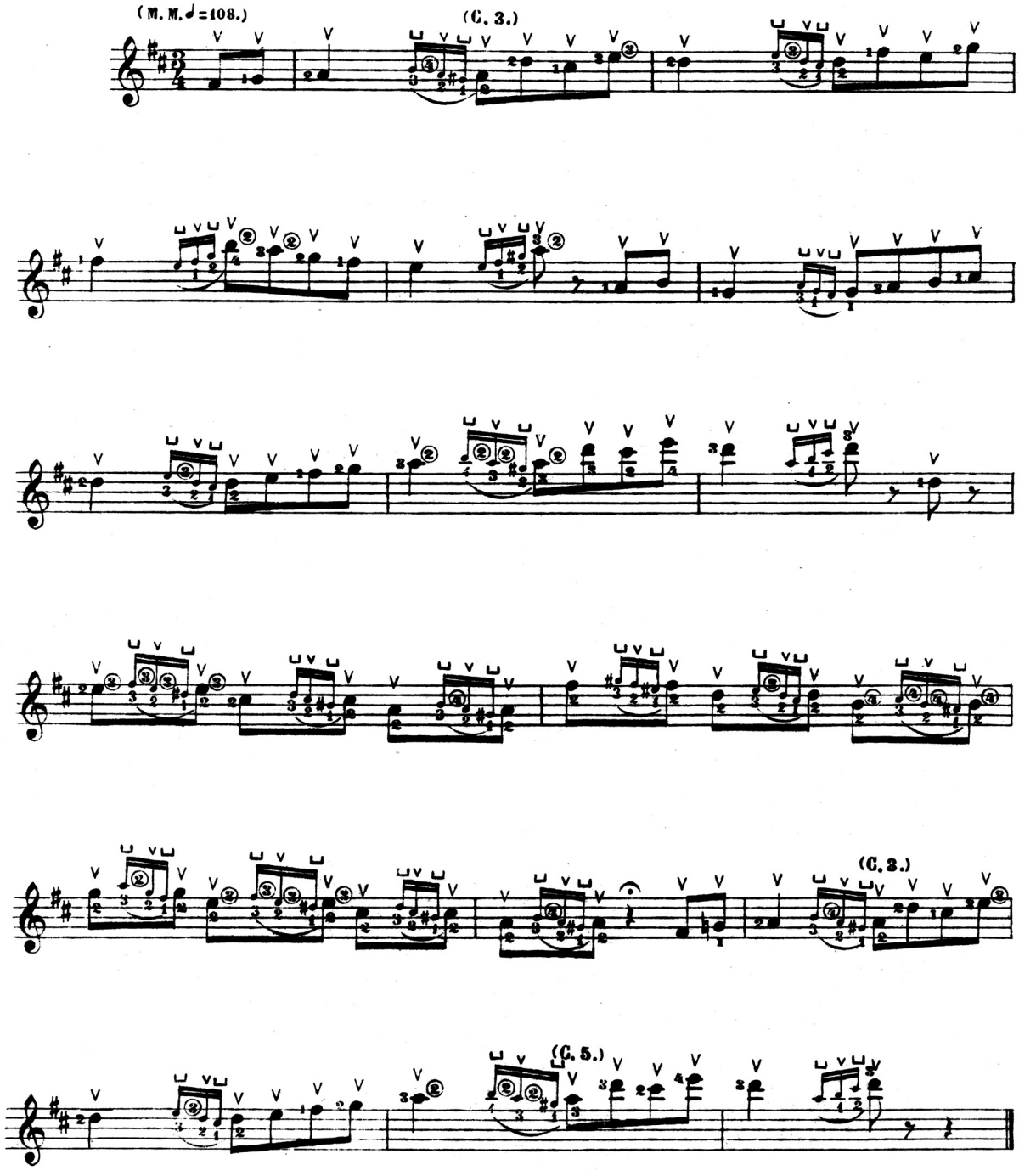
Véase el estudio siguiente:



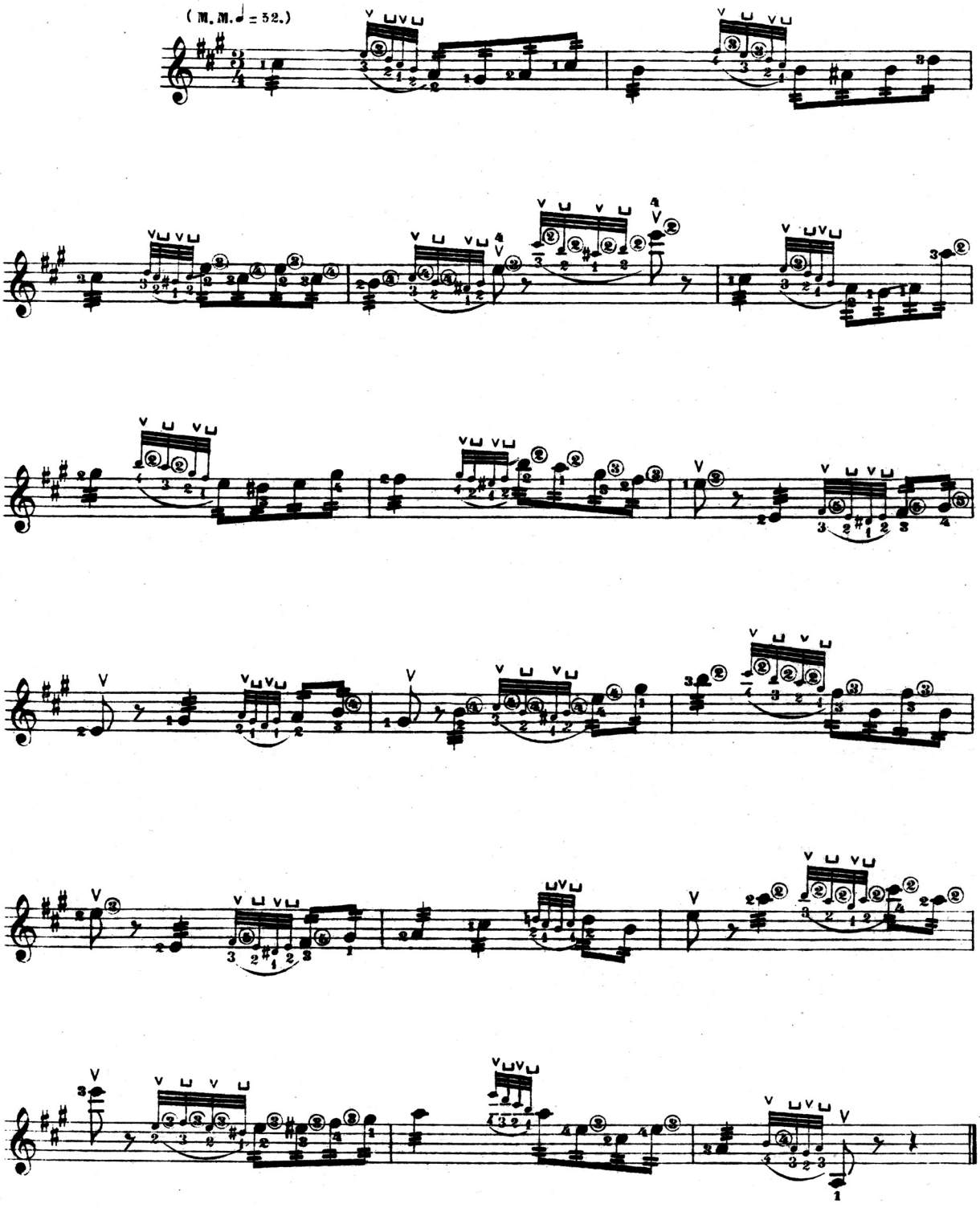
MORDENTES

Los hay de tres y de cuatro notas; tienen el mismo carácter de las apoyaturas y se ejecutan, los de tres notas tomando la primera á púa indirecta y los de cuatro tomando la primera á púa directa.

MORDENTES DE TRES NOTAS.



MORDENTES DE CUATRO NOTAS.

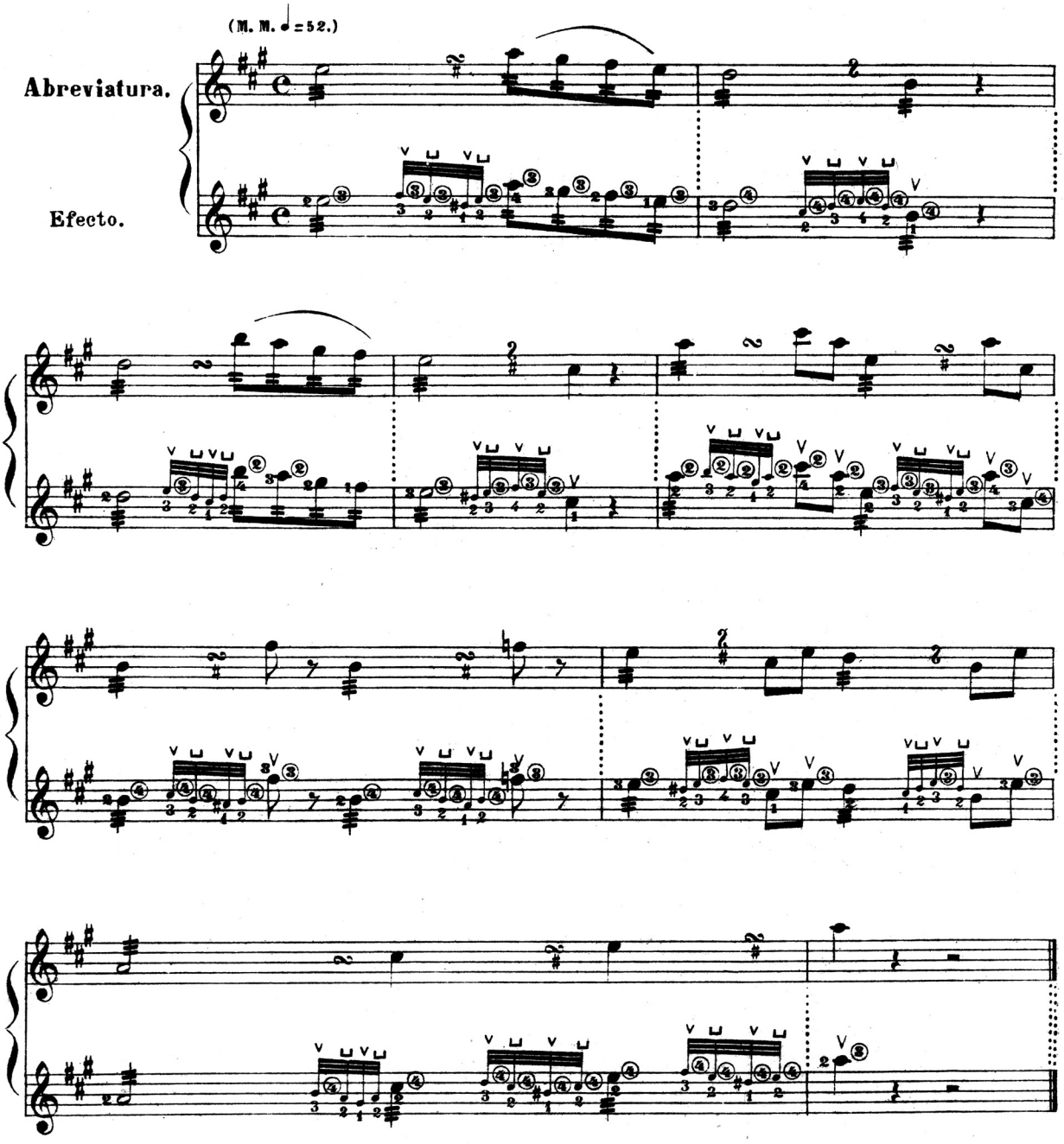


GRUPETTO

Se compone de cuatro notas, se ejecuta tomando la primera á púa directa y se indica por medio de abreviaturas.

Se llama superior el indicado con este signo é inferior el indicado con este otro

Véanse aplicados á continuación:

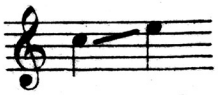


PARTE QUINTA.

Efectos.

ARRASTRE.

Este efecto, propio de los instrumentos de cuerda con mango, es parte poderosa para la expresión.

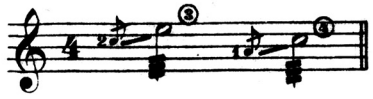
Se indica por medio de una barrita entre dos notas  **y se produce recorriendo con el dedo que pisa la primera nota, los trastes que median hasta encontrar la segunda en la misma cuerda, haciendo la presión necesaria para sostener el sonido durante el arrastre, sin interrupción.**

El arrastre puede ser ascendente y descendente y puede hacerse con mayor ó menor rapidez, á gusto del ejecutante.

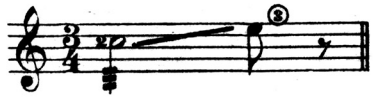
La mano derecha obra según los casos; véanse los siguientes ejemplos.

ARRASTRE ASCENDENTE.

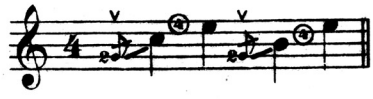
En este arrastre no debe interrumpirse el trémolo hasta haber ejecutado las dos notas.



En este, empezará el trémolo en la apoyatura deslizando rápidamente el dedo que pise, hasta el traste correspondiente á la nota principal.

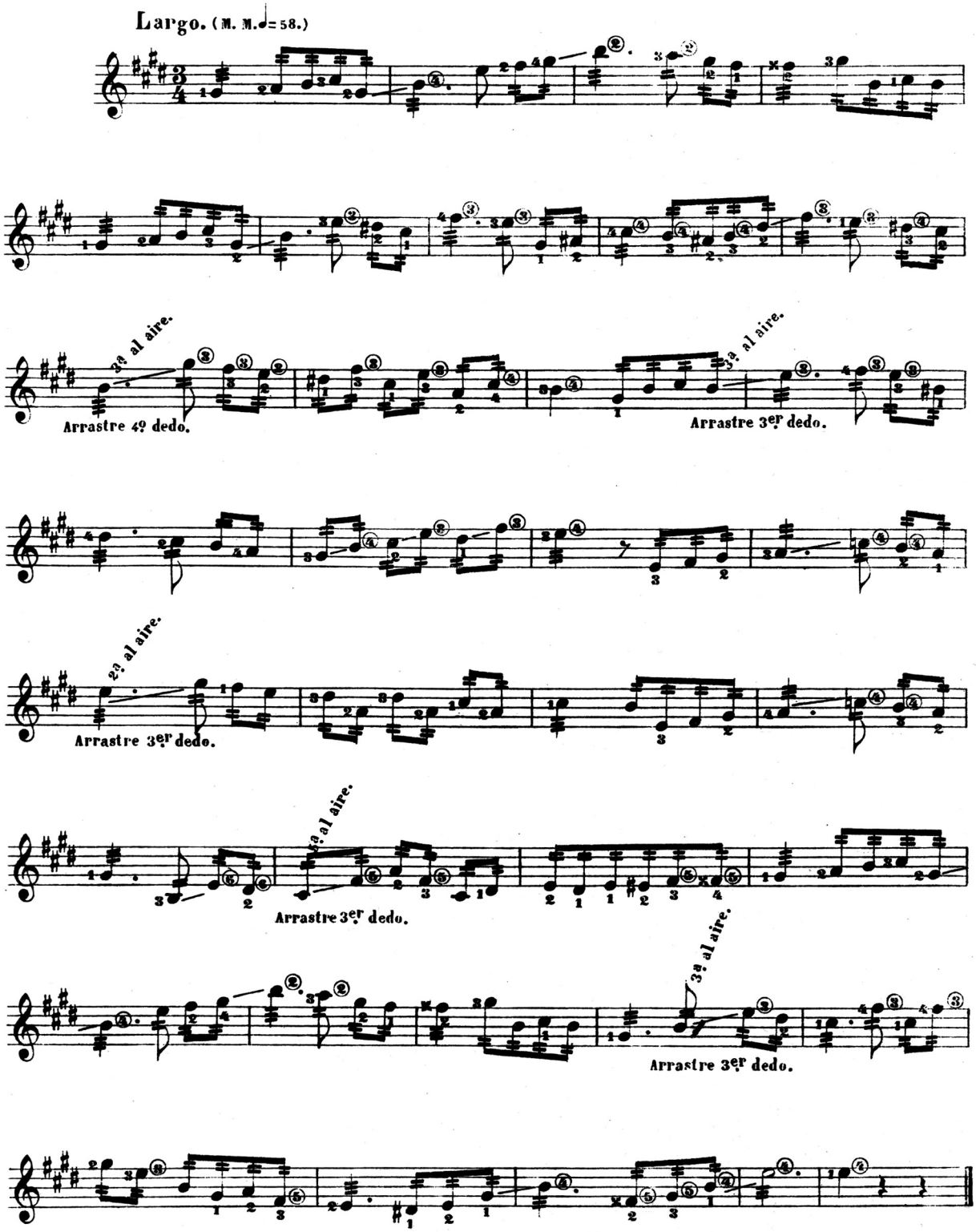


En este, terminado el trémolo de la primera nota se ejecutará la segunda con solo el impulso del dedo que efectúe el arrastre.

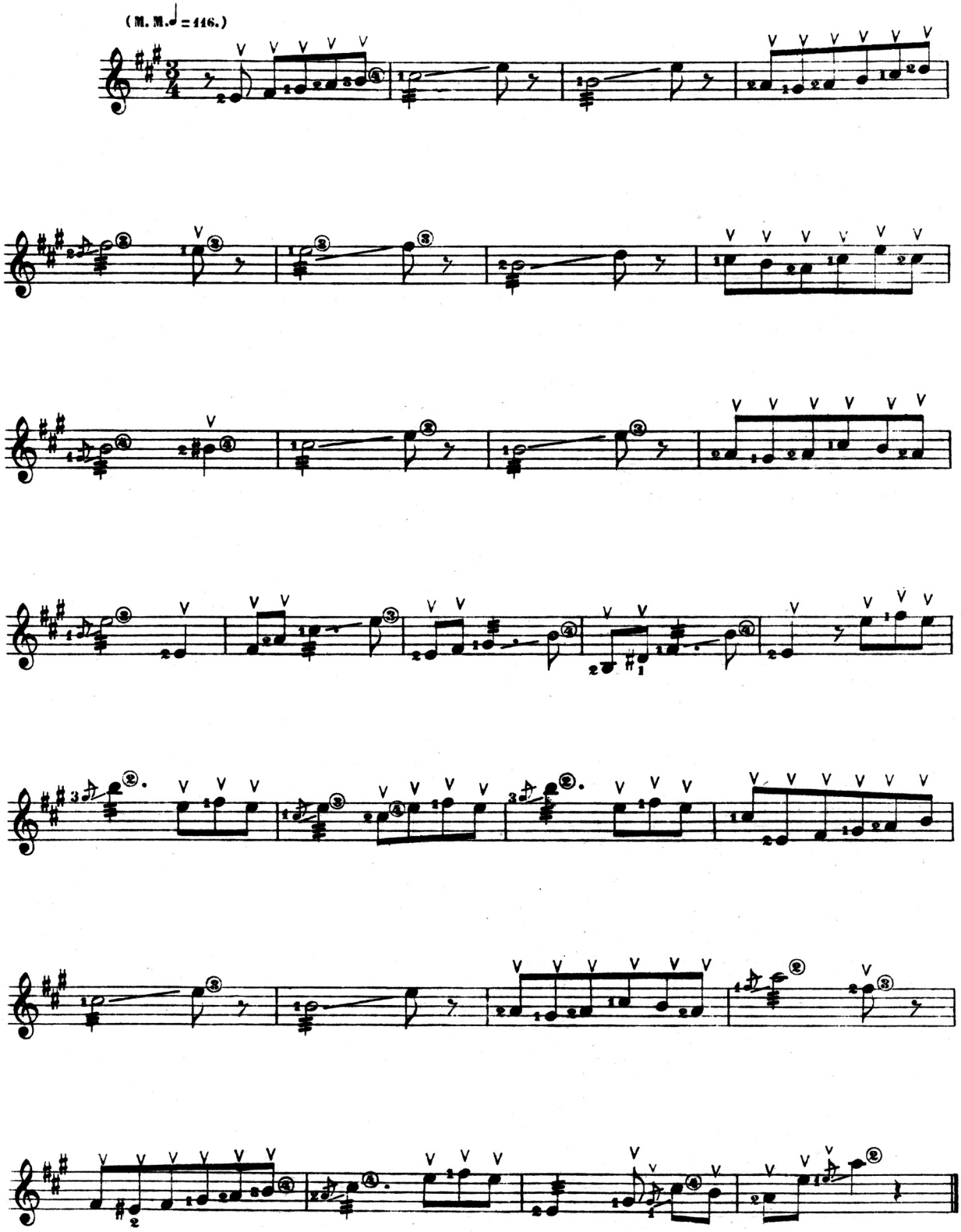


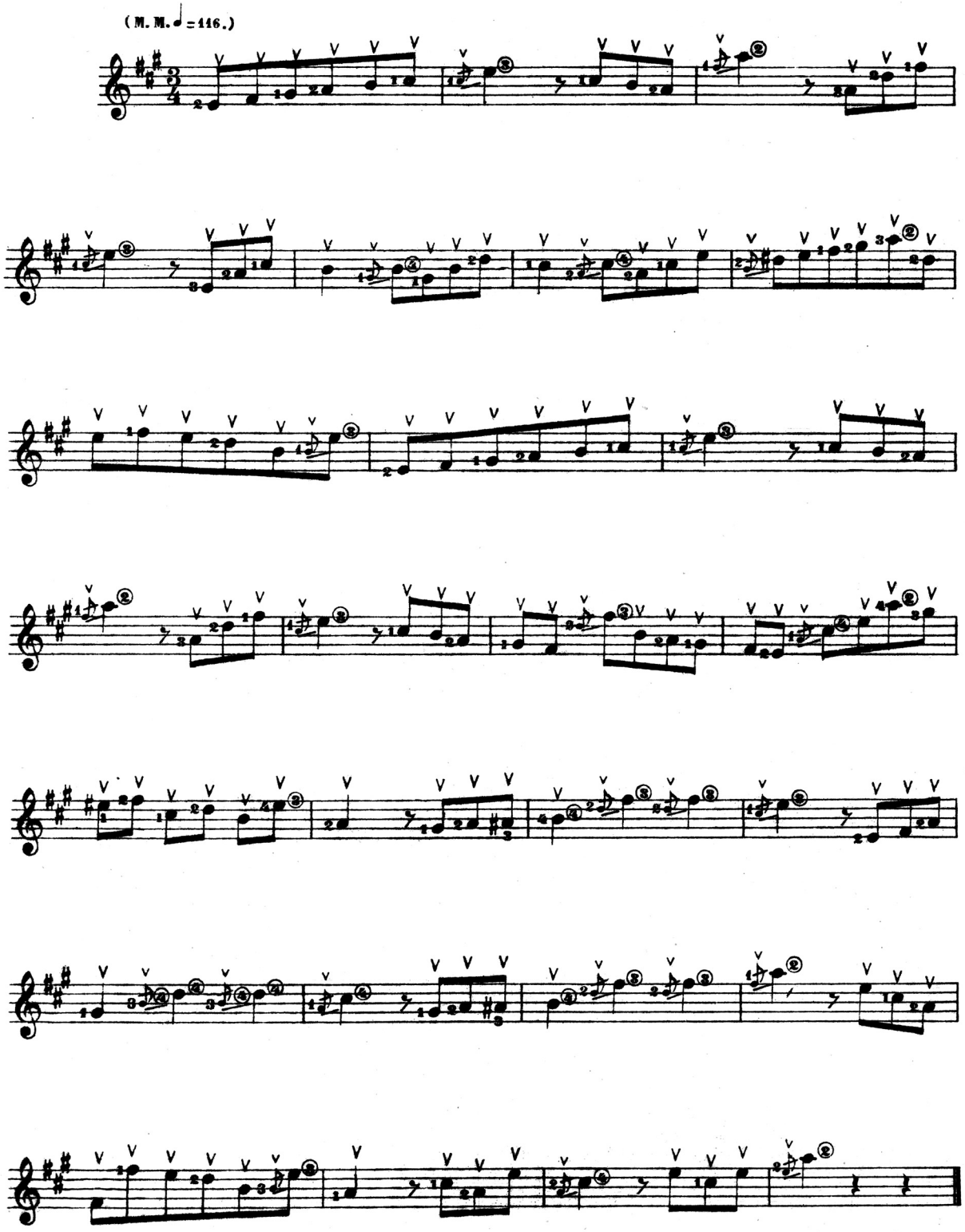
Y en este, después de herida la apoyatura á púa directa, se hará la nota principal con solo el impulso del arrastre.

Practíquense los siguientes estudios:



NOTA:—Cuando la primera nota del arrastre se ejecuta en cuerda al aire, se principiará el arrastre en el traste 1º con el dedo que se indique.

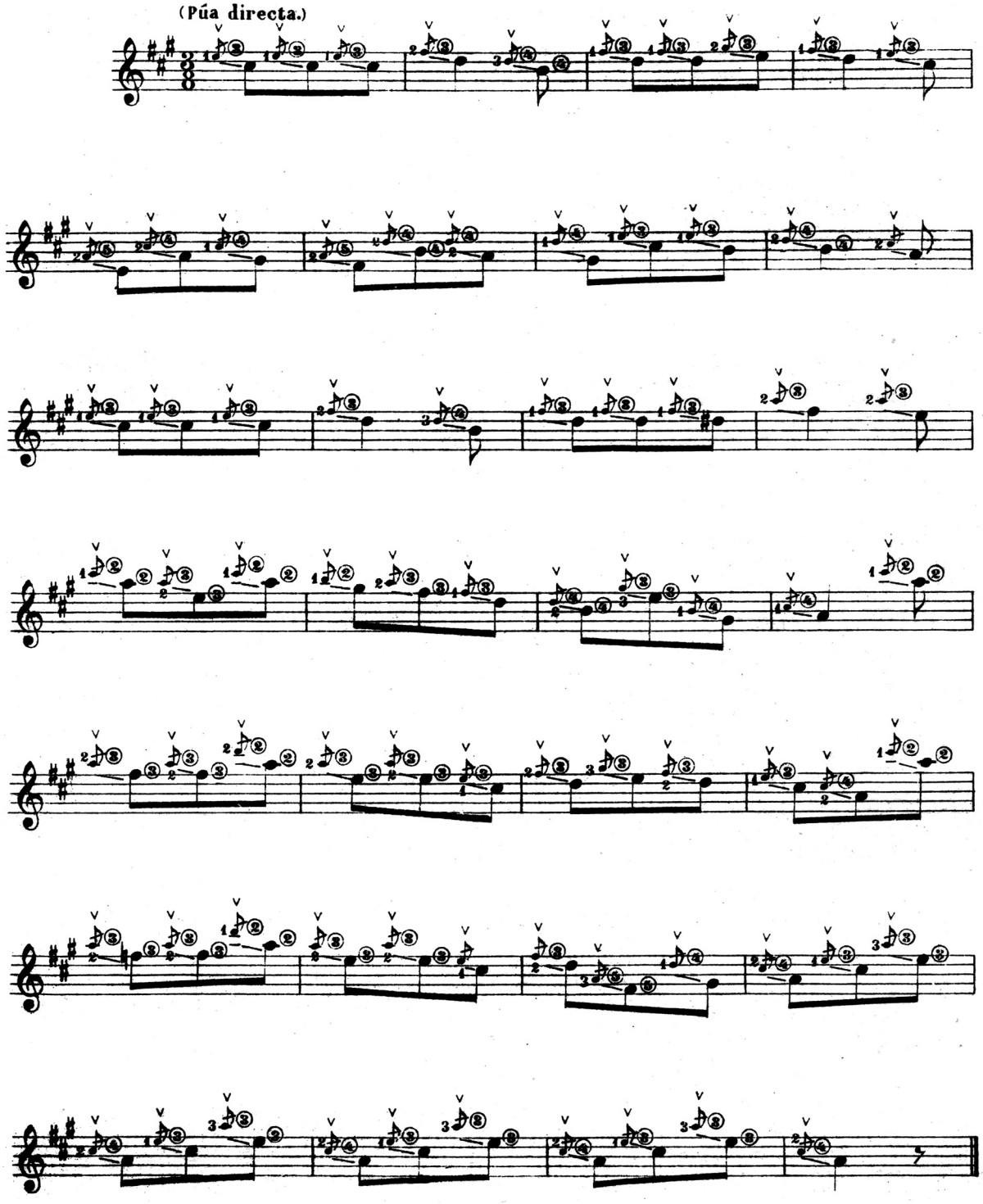

(M. M. ♩ = 116.)


(M. M. ♩ = 116.)

En el arrastre *descendente* después de herida la apoyatura á púa directa se hará la nota principal con solo el impulso del dedo que *pise*.

(M. M. ♩ =116.)

(Púa directa.)

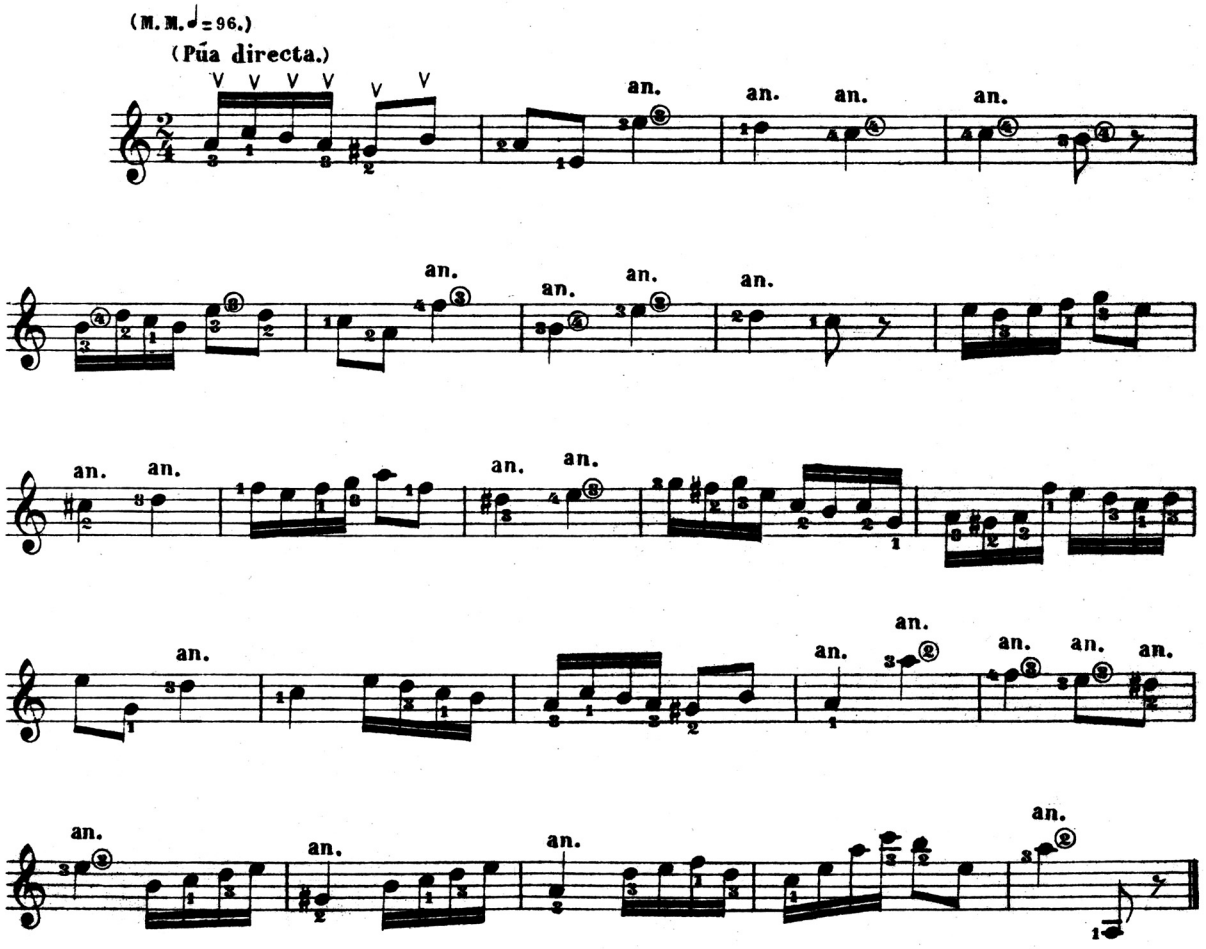


NOTAS ANIMADAS

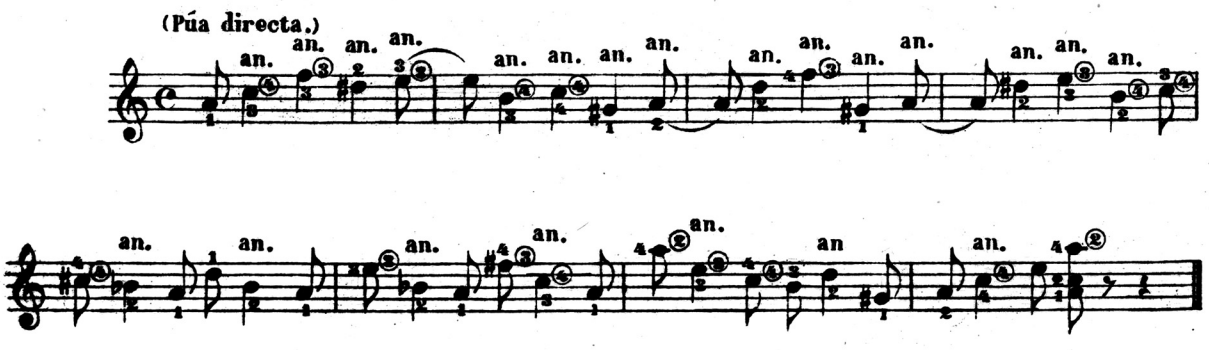
Llámase así á la nota que siendo de alguna duración, se hiere á púa directa dándole su valor con solo la presión del dedo que pisa, el cual, á fin de prolongar el sonido, sin alterar la mano, moverá la última falanje haciendo fuerza en la articulación.

La púa ha de herir en el centro mismo de la boca ó tarraja.

Cada nota animada se indica así: an.



PRÁCTICA DE SINCOPAS.



NOTAS PICADAS

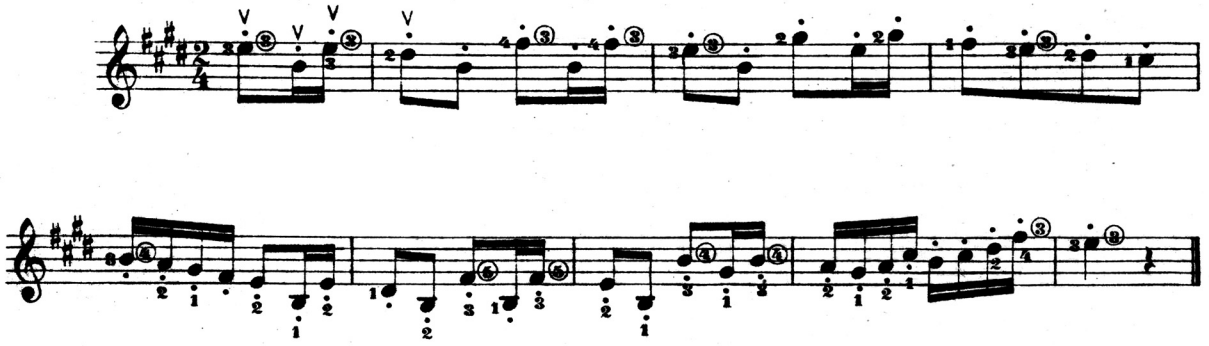
El *picado* resulta apagando el sonido en el mismo instante de producida la nota. A este fin se levantará inmediatamente el dedo que pise, y si fuere en cuerda al aire, acerquesele con presteza cualquiera de los dedos de la mano izquierda.

Se puede apoyar el meñique de la mano derecha sobre la tapa.

Ejemplo:

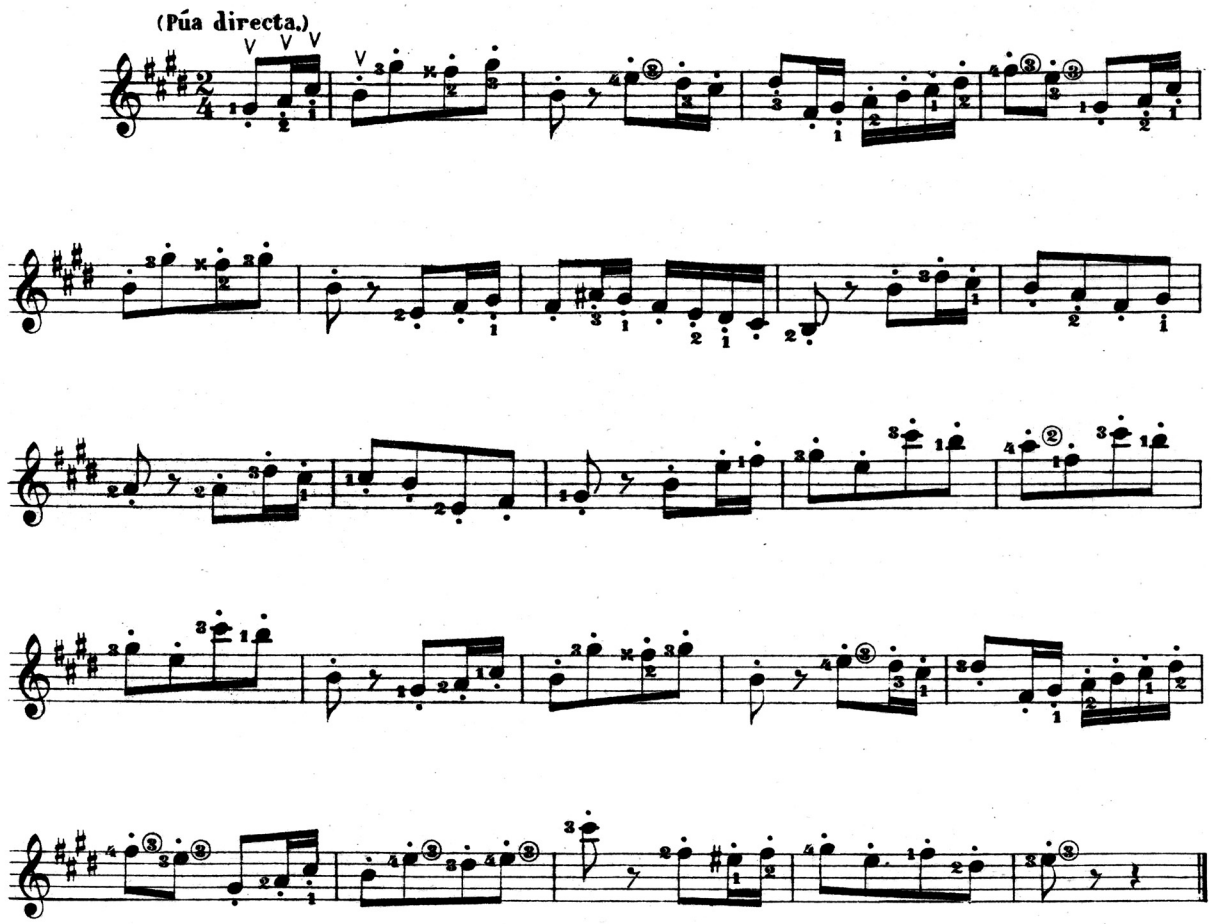
(M. M. ♩= 104.)

(Púa directa.)



(M. M. ♩= 104.)

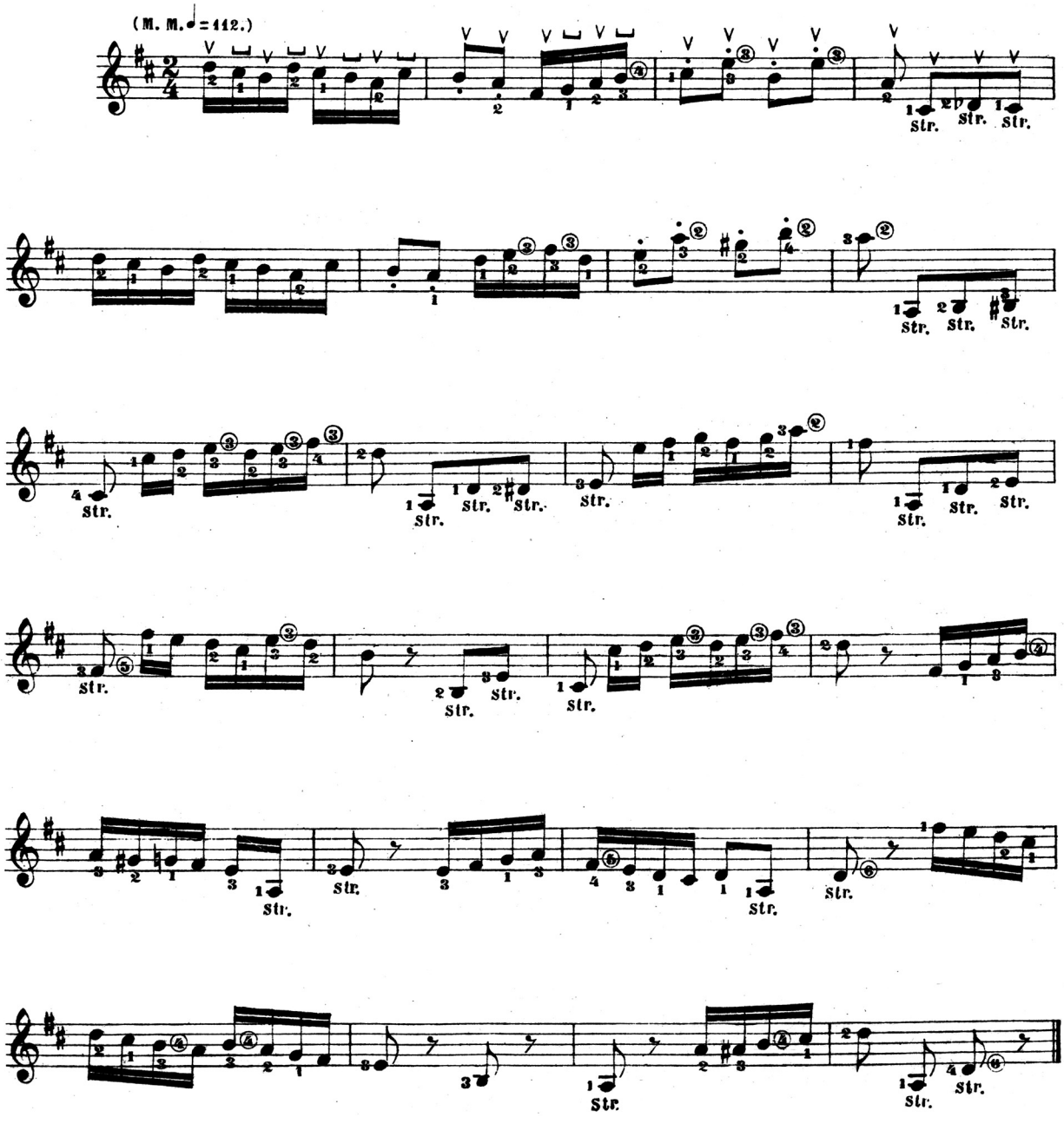
(Púa directa.)



ESTRIDENTES.

Se produce este efecto, dando para cada nota un vigoroso golpe de púa directa junto á la puente con la púa algo mas saliente que de ordinario, e hiriendo la cuerda de fuera á dentro, esto es, de frente á la tapa armónica y de modo que al chocar la púa con la cuerda, pegue al mismo tiempo la superficie de la uña del dedo índice contra la cuerda inferior mas próxima. Estos golpes deben ser muy enerjicos y por lo mismo exijen que la mano se levante á regular altura. Tambien cabe, luego de producido el estridente, prolongar el sonido *animando* la nota.

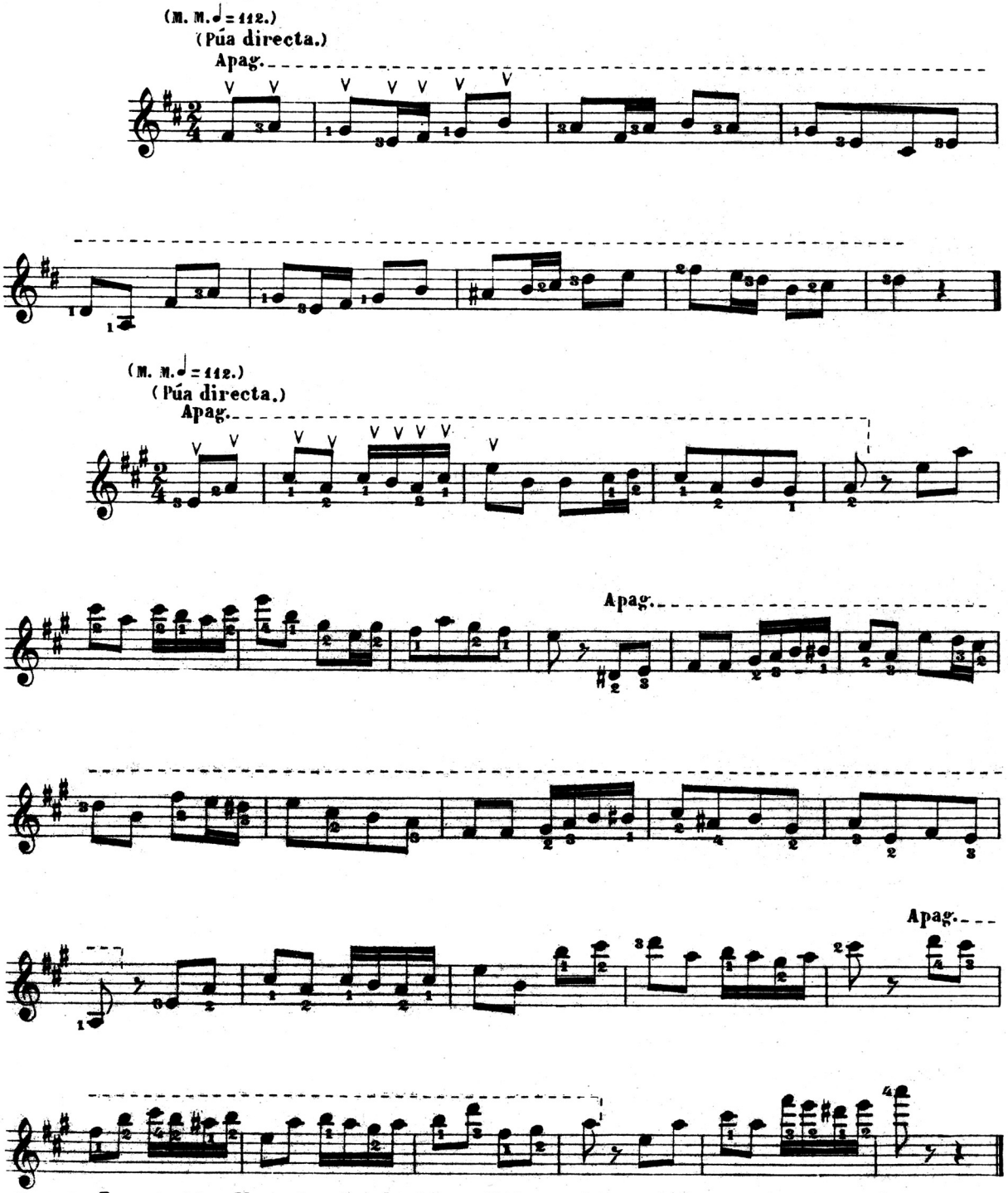
Se indica así: str.



APAGADOS

Apoyando el borde interno ó cubital de la mano derecha sobre las cuerdas junto á la puente é hiriendo con alguna fuerza sin levantar la mano, se logran los sonidos apagados que en ciertos pasages producen muy buen efecto.

Se indican así: Apag.- - - - -



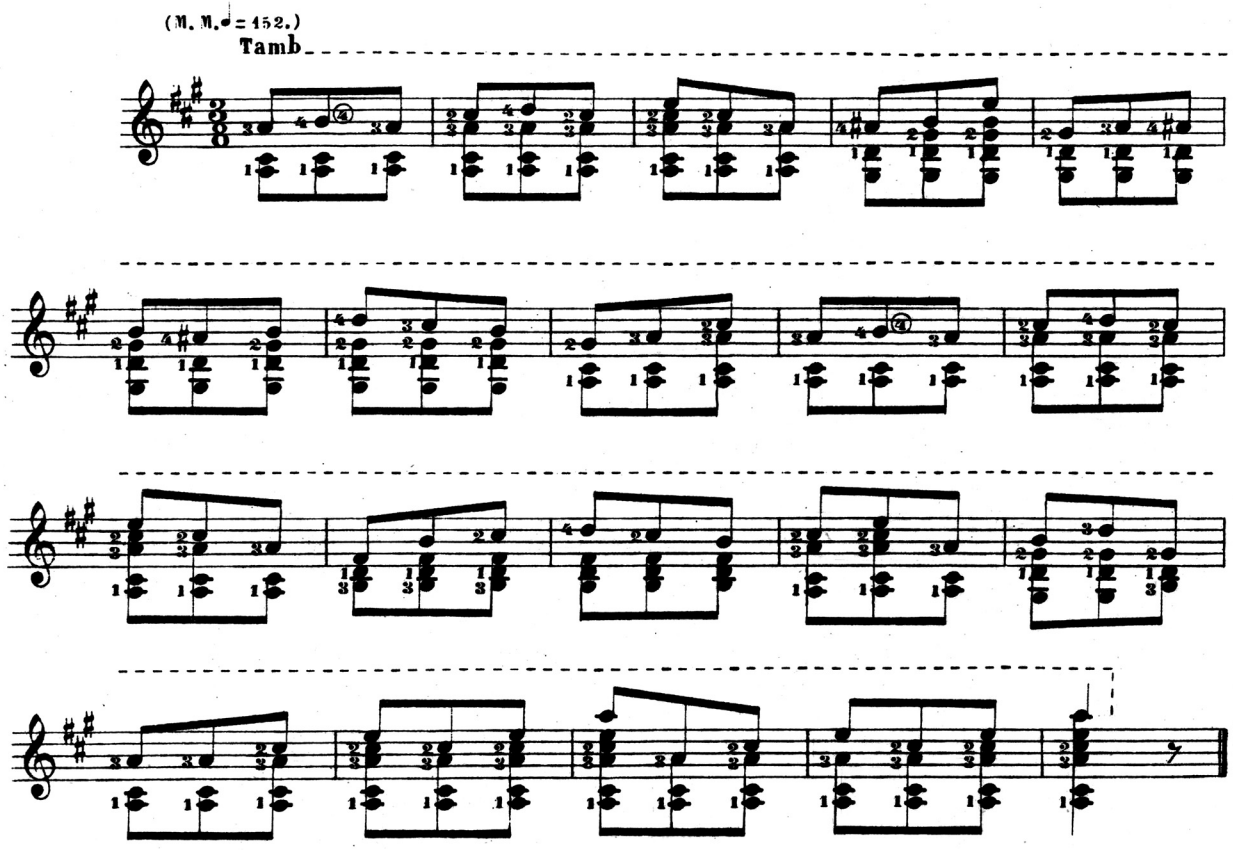
CLARIN. Los sonidos llamados de clarin se obtienen hiriendo las cuerdas junto á *la puente.*

TAMBORA.

Consíguese este original efecto sin intervención de la púa, la cual puede sostenerse, entre tanto, con los dedos índice y medio de la mano derecha.

Se ejecuta junto á la puente dando un golpe á las cuerdas de cada acorde con el dorso del pulgar de la mano derecha á cuyo fin se levantará esta á proporcionada altura.

Procúrese asimismo que la superficie de la uña del pulgar corresponda á la cuerda que lleve el *cantabile*, lo que se verifica para que este domine y sobresalga.



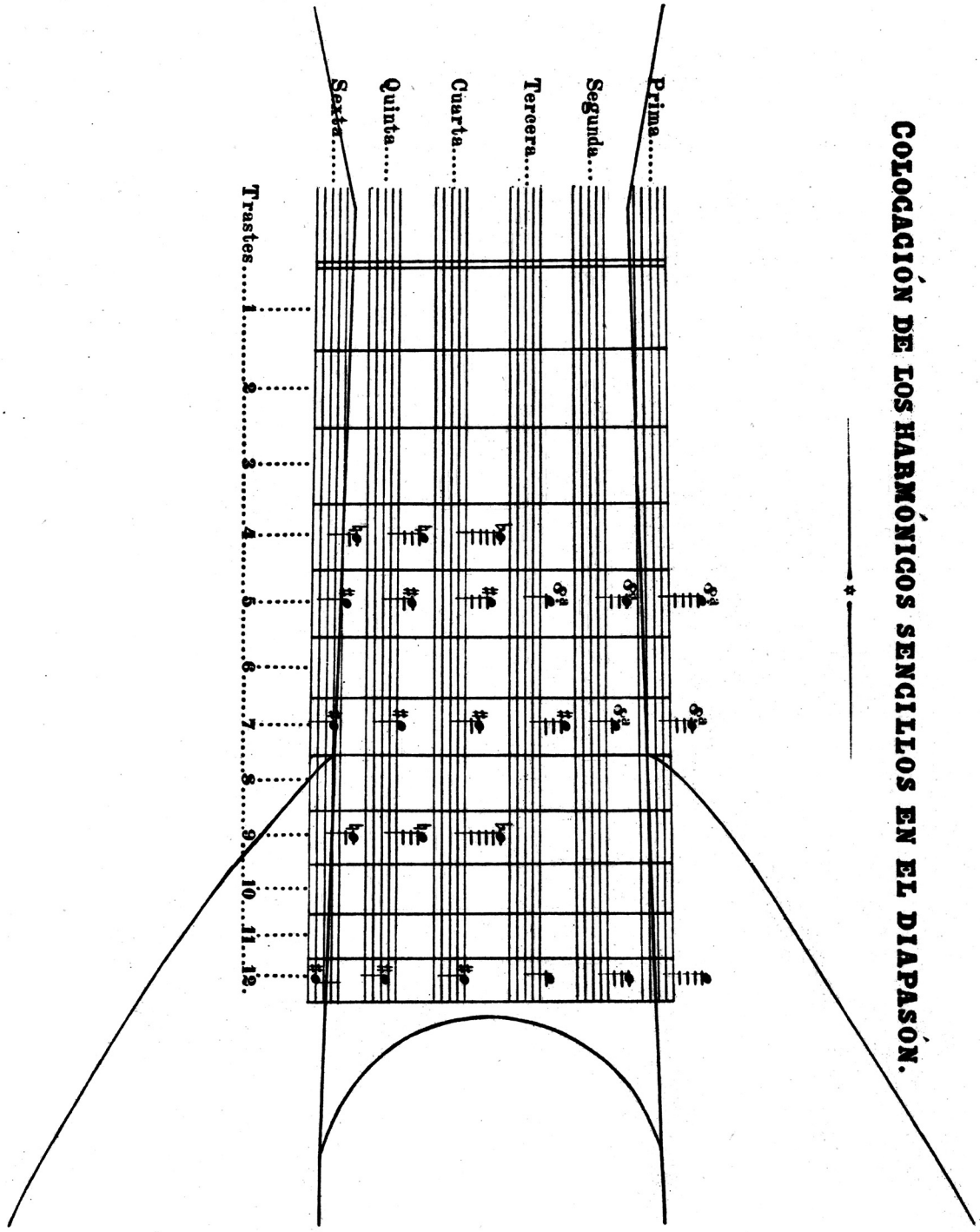
TAMBOR.

Ejecútanse los pasajes asi indicados, dándo un golpe seco con el pulpejo del dedo meñique en la parte inferior de *la puente*, al herir la cuerda á púa directa.

TIMBAL.

Extendida la mano derecha, se golpearán junto á *la puente*, con los dedos índice y medio, las cuerdas correspondientes al acorde escrito, teniendo en cuenta el valor de las notas para acelarar mas ó menos el movimiento alterno de los dedos.

COLOCACIÓN DE LOS HARMÓNICOS SENCILLOS EN EL DIAPASÓN.



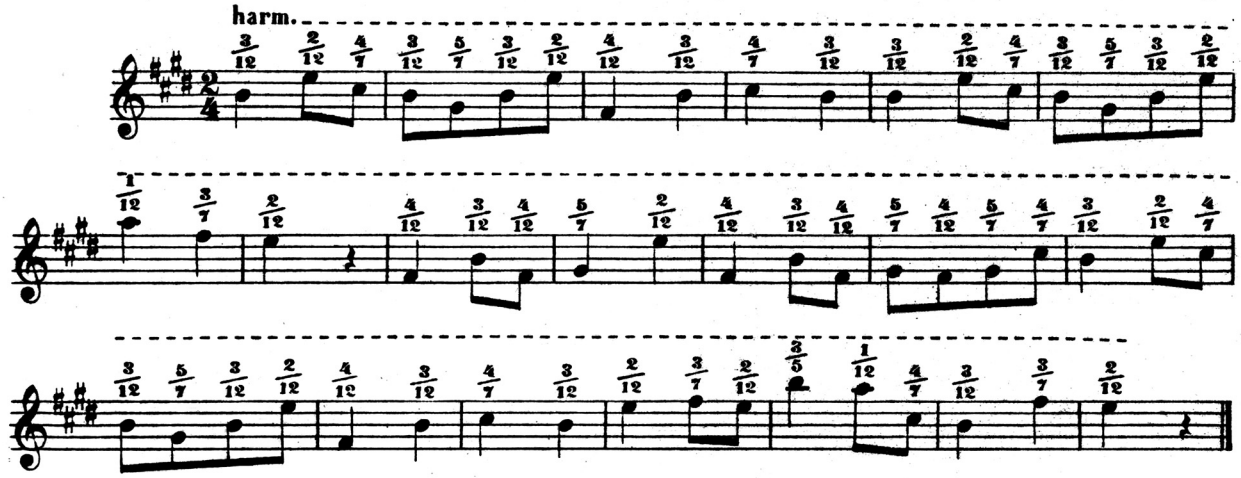
HARMÓNICOS SENCILLOS.

Prodúcese este delicadisimo sonido, poniendo momentáneamente en lijero contacto con la cuerda, sobre la división que se indique, la yema ó pulpejo de un dedo cualquiera de la mano izquierda, operación que se realiza al tiempo de dar la derecha un golpe de púa directa.

Se indica con esta abreviatura: harm. á la que se añade un quebrado, para significar, con el numerador, la cuerda, y con el denominador, el traste en que se ha de ejecutar el harmónico.

Así por ejemplo: harm. $\frac{6}{12}$, quiere decir harmónico en el 12º traste de la sexta.

Para evitar la aglomeración de líneas adicionales, escríbense los harmónicos una octava baja.



HARMÓNICOS OCTAVADOS.

De efecto análogo al de los sencillos, tienen sobre estos la preeminencia de poder hacerse en harmónicos toda la escala cromática y por ende cualquier *cantábile*, sea cual fuere el tono en que esté escrito.

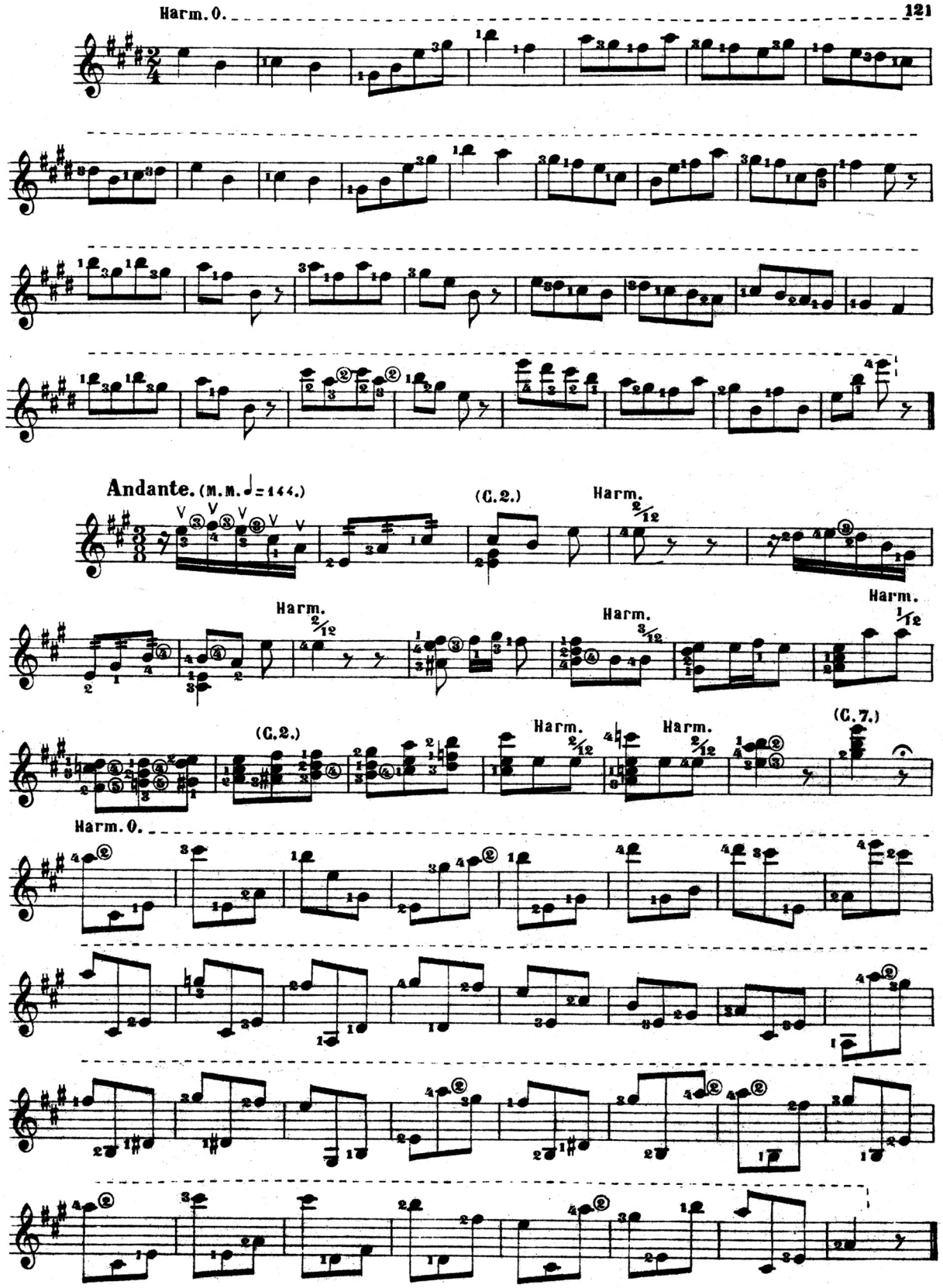
Sirve de base á los harmónicos octavados la observación siguiente.

Averiguado que el harmónico octava alta de la nota que dá una cuerda al aire, se encuentra en el punto medio de su longitud, dicho se está, que pisando la cuerda en un traste cualquiera hallaremos el harmónico octavado en la mitad exacta de ella, con relación á la distancia que media desde el traste en que se pisa á la puente.

En punto á la ejecución diremos, que la mano izquierda sigue como de ordinario, asumiendo la derecha dos funciones simultáneas, esto es, herir con la púa y producir el harmónico pisando, ó mejor dicho rozando lijeramente la cuerda en el punto sensible, con el dorso de cualquiera de los dedos medio, anular ó meñique encorvados de intento hácia la palma de la mano. La colocación de esta ha de ser tal, que para producir el harmónico octavado de una cuerda al aire, el dorso del dedo ha de rozar ligeramente la cuerda encima de la 12ª división, mientras la púa hiere frente á la 7ª; así como para obtener el harmónico octavado de una cuerda pisada por la izquierda en 1er traste, ha de correrse la mano derecha (conservando su primitiva postura para rozar la cuerda en el sitio correspondiente) otro traste mas abajo, hiriendo por lo tanto con la púa frente al 8º, de la misma manera que si la izquierda pisa en el 2º traste, la derecha se corre hasta que la púa hiera frente al 9º y así sucesivamente.

Siguiendo tan sencilla regla, se encontrará sin dificultad cualquier harmónico octavado, ya sea en cuerda al aire, ya en cuerda pisada en uno ú otro traste.

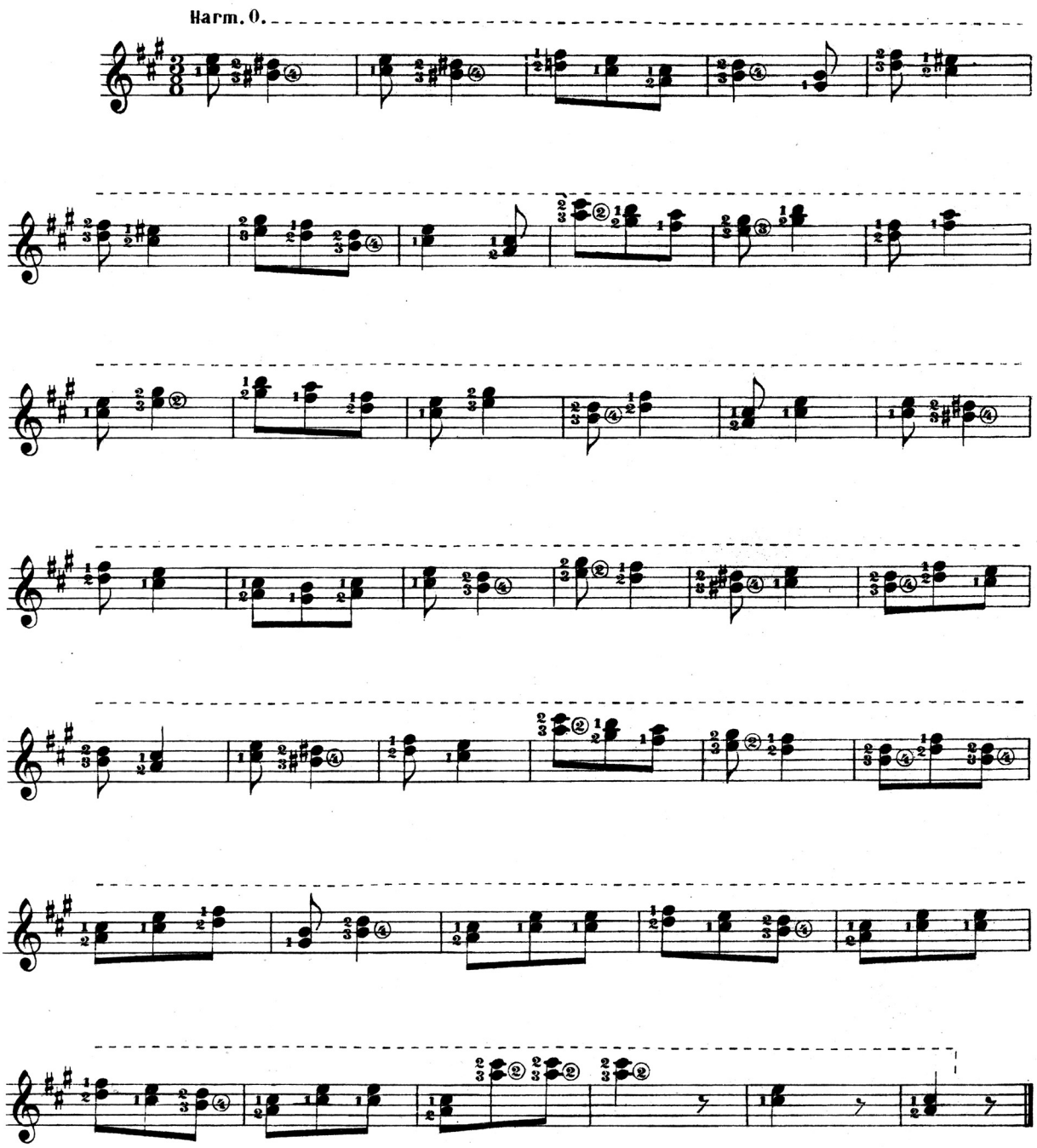
Se indica: harm. o.


Harm. 0.
Andante. (M.M. ♩= 144.)
(C.2.)
Harm.
Harm.
Harm.
Harm.
Harm.
(C.2.)
Harm.
Harm.
(C.7.)
Harm. 0.

Harmónicos Octavados en terceras

Para producir dos harmónicos octavados de un solo golpe de púa, preciso es á las veces, dar cierta inclinacion á la mano derecha, de suerte que puedan herirse diagonalmente ambas cuerdas á un tiempo, bien que á cada una encima del traste que le corresponda, según la regla dada anteriormente para los harmónicos octavados.

Así por este arte, cabe en ocasiones hasta el acorde completo.



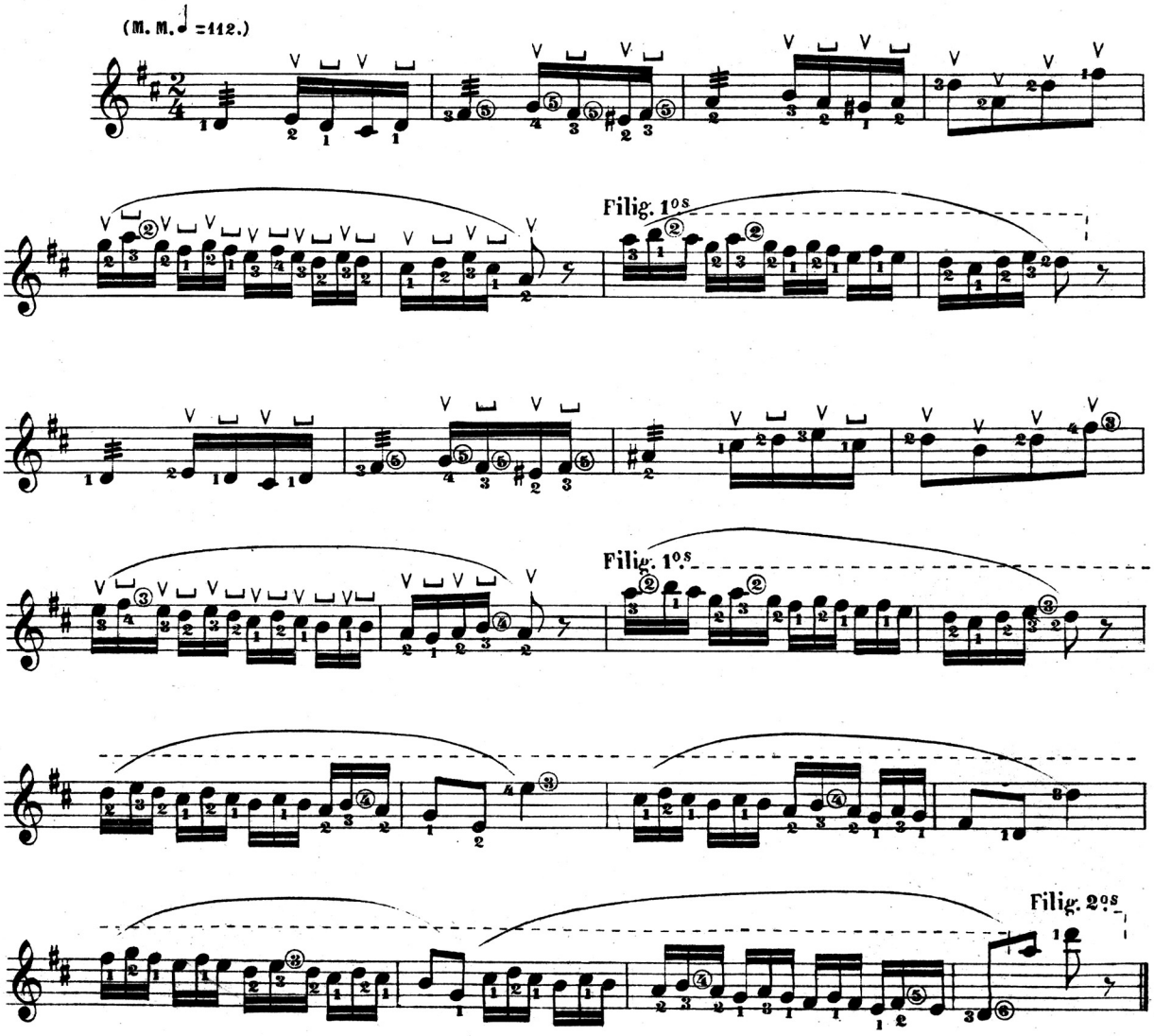
FILIGRANADOS

Así se titulan los sonidos producidos por la mano izquierda sola, titulo que cuadra bien á la naturaleza fina y delicada de este efecto, cuya ejecución requiere atención particular y prolongado estudio.

Producense de dos maneras distintas, y se distinguen por *filigranados primeros* y *filigranados segundos*.

Se ejecutan los primeros *pisando* como de ordinario, bien que imprimiendo á cada dedo despues de haber pisado, cierta impulsión hacia fuera (nunca hacia la palma de la mano) para dar mayor fuerza y brillantez á los sonidos; y los segundos, *pulsando* con el meñique de la misma mano izquierda, con las cuerdas al aire, ora pisadas por el indice, ya por el índice y medio según lo requiera la música, que así para los primeros como para los segundos, ha de ser esencialmente propia y adecuada.

Indícanse respectivamente: Filig. 1º y Filig. 2º



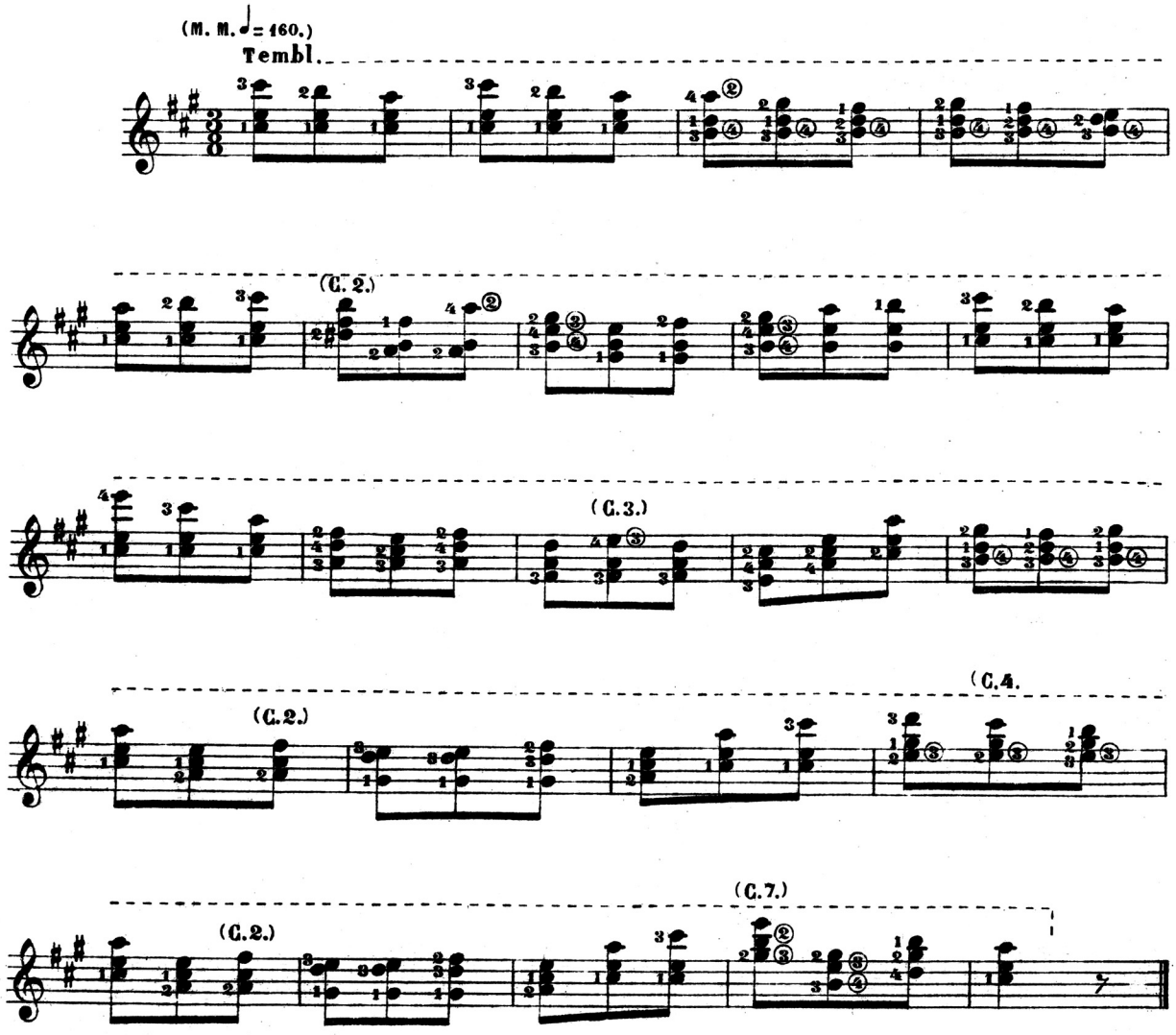
TEMBLETE

Simula este efecto una música lejana.

Generalmente se usa como contraste y se ejecuta batiendo las cuerdas en sentido indirecto con el pulpejo del índice, el cual, lo mismo que los demás dedos de la mano derecha, permanecerá estirado sin violencia alguna.

Tambien cabe retener la púa entre el pulgar y el índice, valiéndose entonces del dedo medio para el temblete.

Se indica así: Tembl.



Cuando el temblete está indicado en un pasaje de trémolo, se ejecuta batiendo las cuerdas en sentido directo é indirecto con el pulpejo del dedo correspondiente de la mano derecha.

ARPEADO.

Tal es el título de uno de los efectos mas bellos de la Mandolina el cual se produce sin intervención de la púa, pulsando (1) las cuerdas con los dedos de la mano derecha á modo de guitarra, por lo que algunos han dado en llamarle *guitarrilla*.

Luce sobremanera en la ejecucion de aquellas composiciones para Mandolina sola, en que la melodia y la harmonia estén injeniosamente combinadas.

La colocacion de la mano derecha está en la *boca ó tarraja;* la muñeca hueca, imprimiendo cierta inclinacion á la mano para que los dedos formen ángulos rectos con las cuerdas. El antebrazo, cómo de ordinario, rozando apénas sobre el *aro* y el codo separado del cuerpo.

Para pulsar no se moverán mas que las articulaciones de los dedos. El pulgar que generalmente pulsa los bordones, lo hará en sentido *directo* y los demás dedos en sentido *indirecto*, ya que la tendencia de todos ellos es hácia la palma de la mano.

Las múltiples combinaciones que caben en este *efecto* y las no escasas dificultades que hay que vencer, ántes no llega la mano derecha á dominarlo, exijen, á la vez que cierto órden progresivo en los estudios, inevitable y cotidiano ejercicio, todo, sin menoscabo del estudio que se debe, á lo que podríamos llamar cuerpo de doctrina ó parte general del método.

Servirán de norma para el empleo de los dedos de la mano derecha, las esplicaciones siguientes:

(1) Llámase pulsar á la acción de los dedos de la mano derecha al *puntear* las cuerdas con las yemas de los mismos. Para obtener una pulsación agradable y que los sonidos resulten llenos y sonoros, preciso será cuidar las uñas con esmero, dejándolas, si redondeadas, un tanto crecidas, bien que lo absolutamente indispensable para que la cuerda al ser pulsada, choque brevemente con la parte de uña sobresaliente á la yema.

Acordes; púlsanse simultáneamente, los de dos notas con el pulgar y el índice, los de tres con el pulgar, índice y medio, y los de cuatro con el pulgar, índice, medio y anular.

Arpejios; aquellos en que intervienen dos dedos púlsanse con el pulgar y el índice, si tres, con el pulgar, índice y medio (aúnque es conveniente practicarlos con el pulgar, índice y anular para que éste de suyo débil y perezoso, adquiera la agilidad, soltura y enerjia propias de los demás dedos) y dónde intervienen cuatro, con el pulgar, índice, medio y anular.

Escalas; púlsanse alternando los dedos índice y medio. La mano izquierda debe aplicar los *equisonos* de suerte que en las escalas ascendentes el pase á otra cuerda corresponda al dedo medio, y en las descendentes al índice.

Apoyatura sencilla subiendo; púlsase sólo la notita que sirve de apoyatura, pisando en seguida la nota principal, para producirla con el impulso del dedo que pise.

Apoyatura sencilla bajando; pisadas de antemano nota principal y apoyatura, dáse una sola pulsacion, retirando prontamente hácia la palma de la mano el dedo que pise la apoyatura, para que se oiga clara la nota principal.

Ligados de dos notas; salvo el valor de las figuras, su ejecucion en nada difiere á la ya esplicada para las apoyaturas sencillas.

Apoyatura doble subiendo y bajando; no se pulsa más que la primer notita, correspondiendo la ejecucion de la segunda notita, y de la nota principal á los dedos de la izquierda.

Tresillos; púlsase unicamente la primer nota de cada grupo, quedando á cargo de la mano izquierda la ejecucion de las otras dos.

Nada diremos acerca de los *arrastres*, *harmónicos*, *notas animadas*, *tambora*, *filigranados*, etc., efectos todos de frecuente aplicacion en las composiciones de *arpeado*, ya que si alguno hay que en algo difiera de cómo están descritos en otra parte de esta seccion, es sólo en lo de *pulsar* las cuerdas en vez de herirlas con la púa.

ABREVIATURAS PARA INDICAR LA APLICACION DE LOS DEDOS DE LA MANO DERECHA.

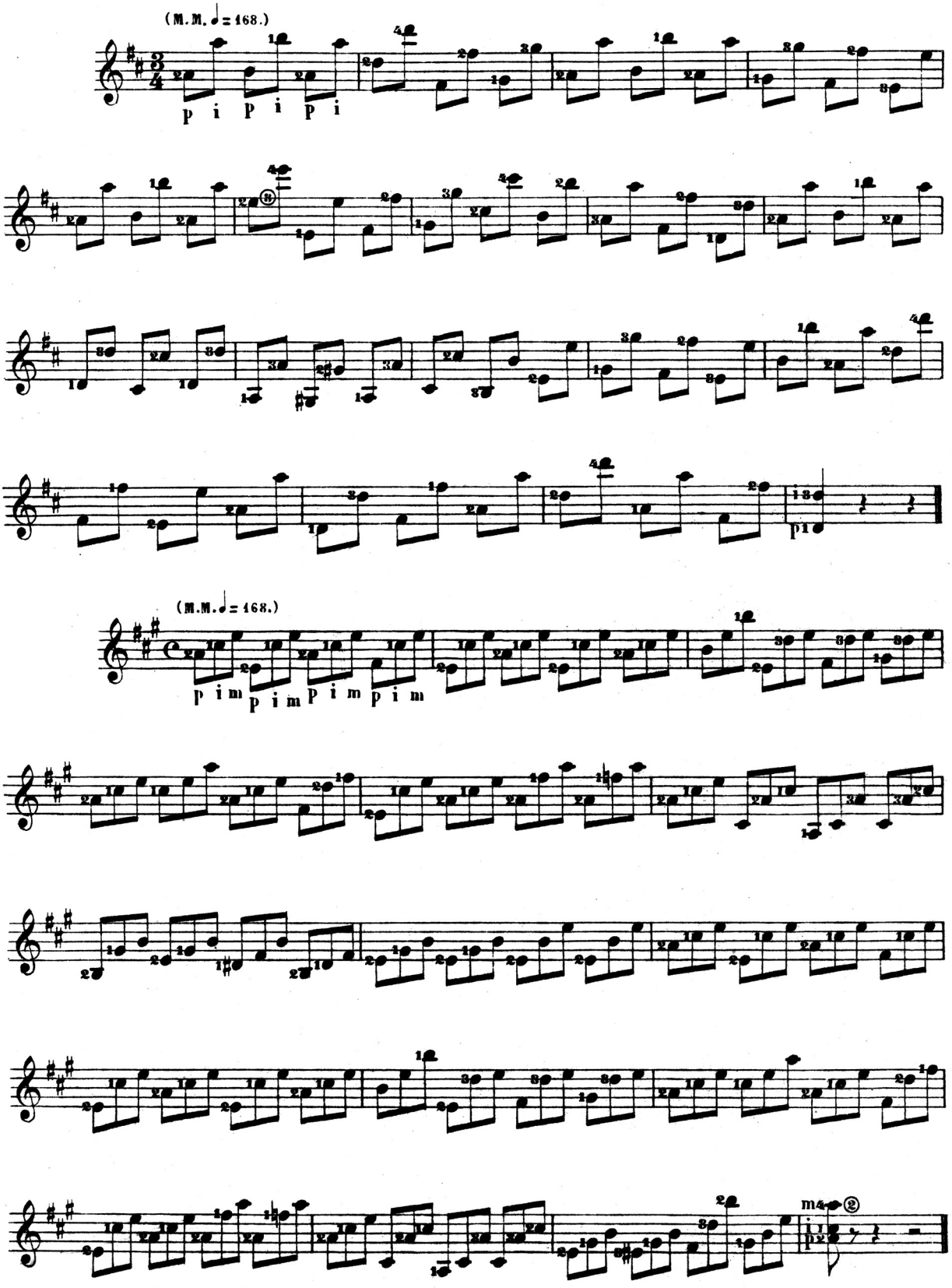
Pulgar.....p

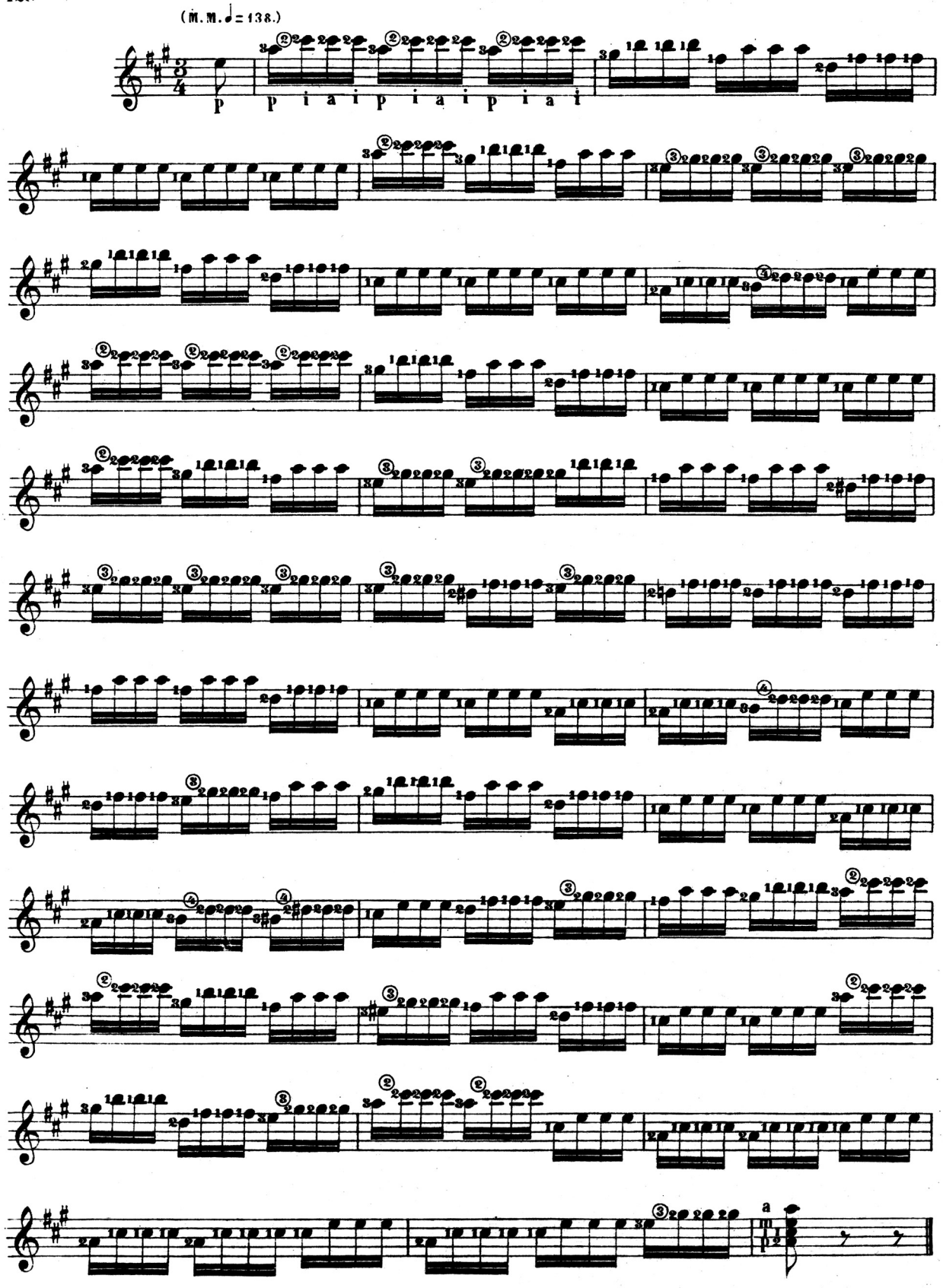
Indice.....i

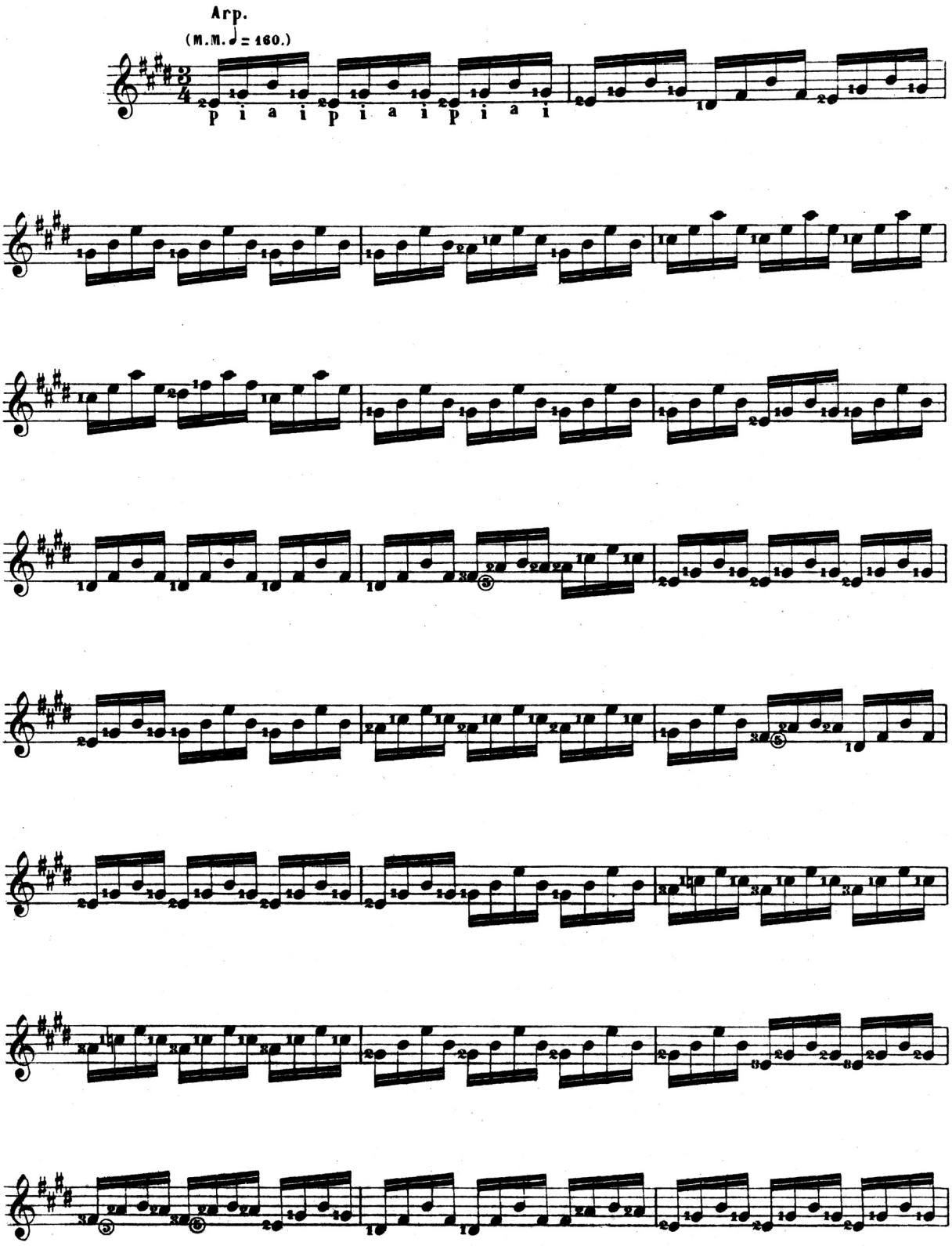
Medio.....m

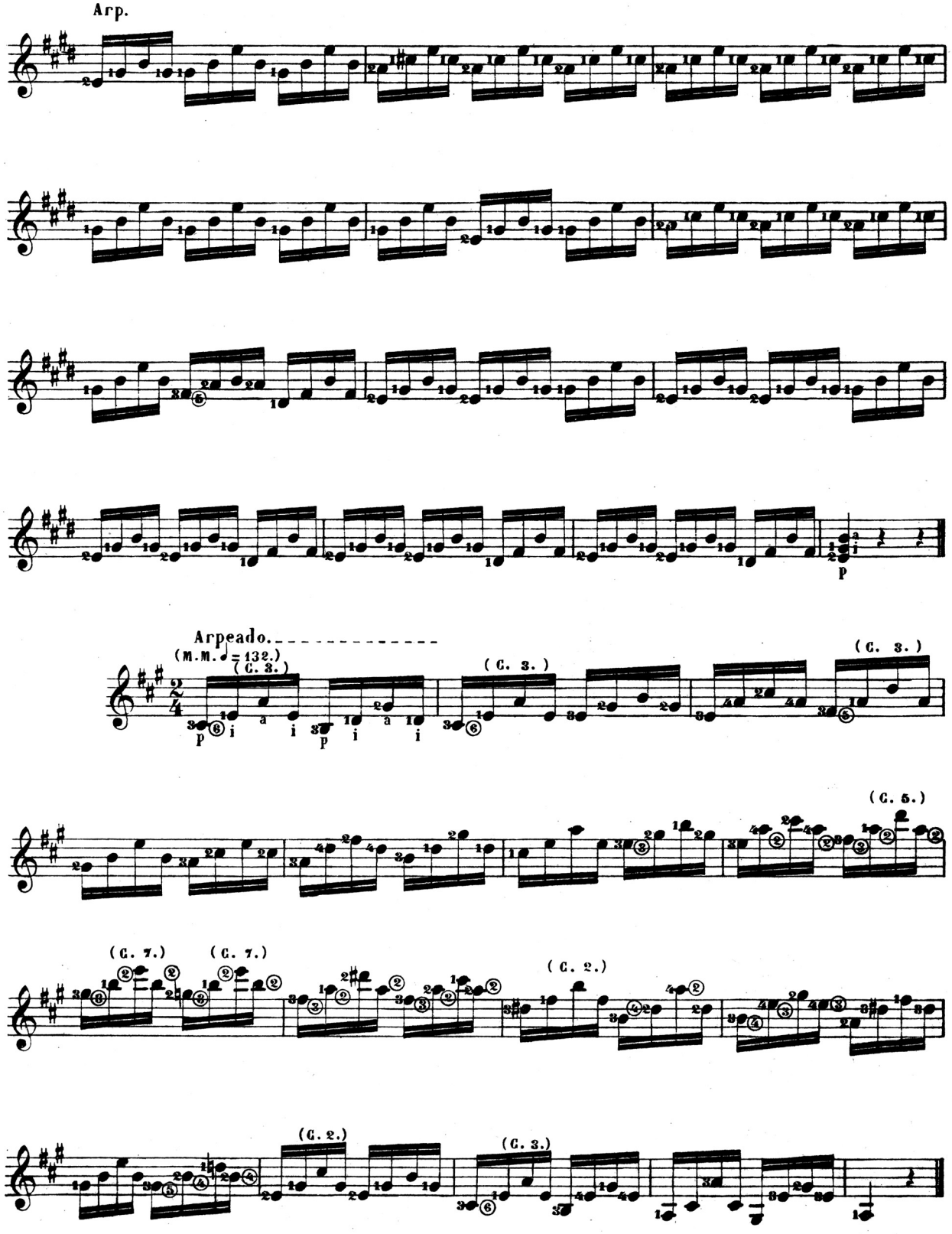
Anular.....a

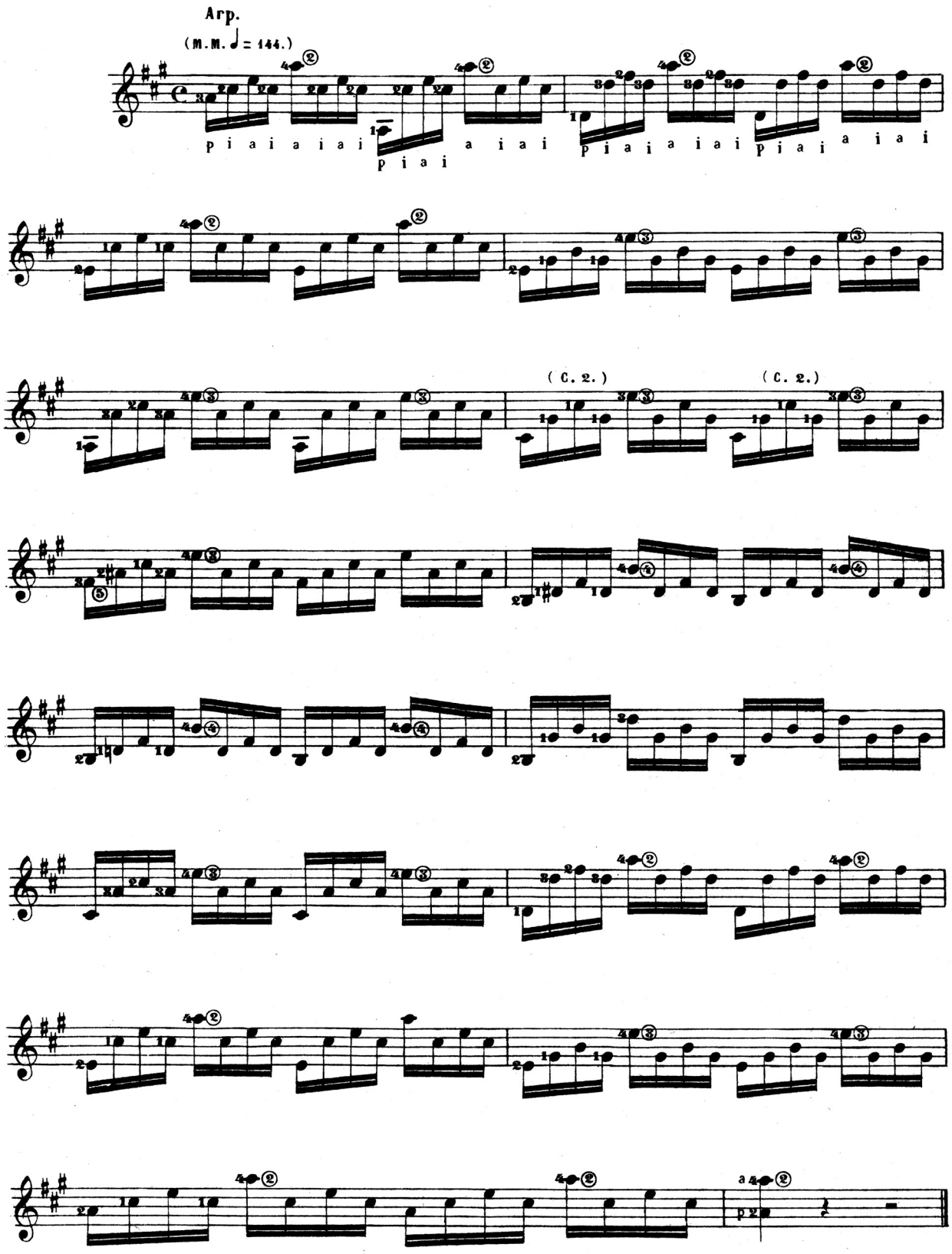
El meñique no se empléa en caso alguno.

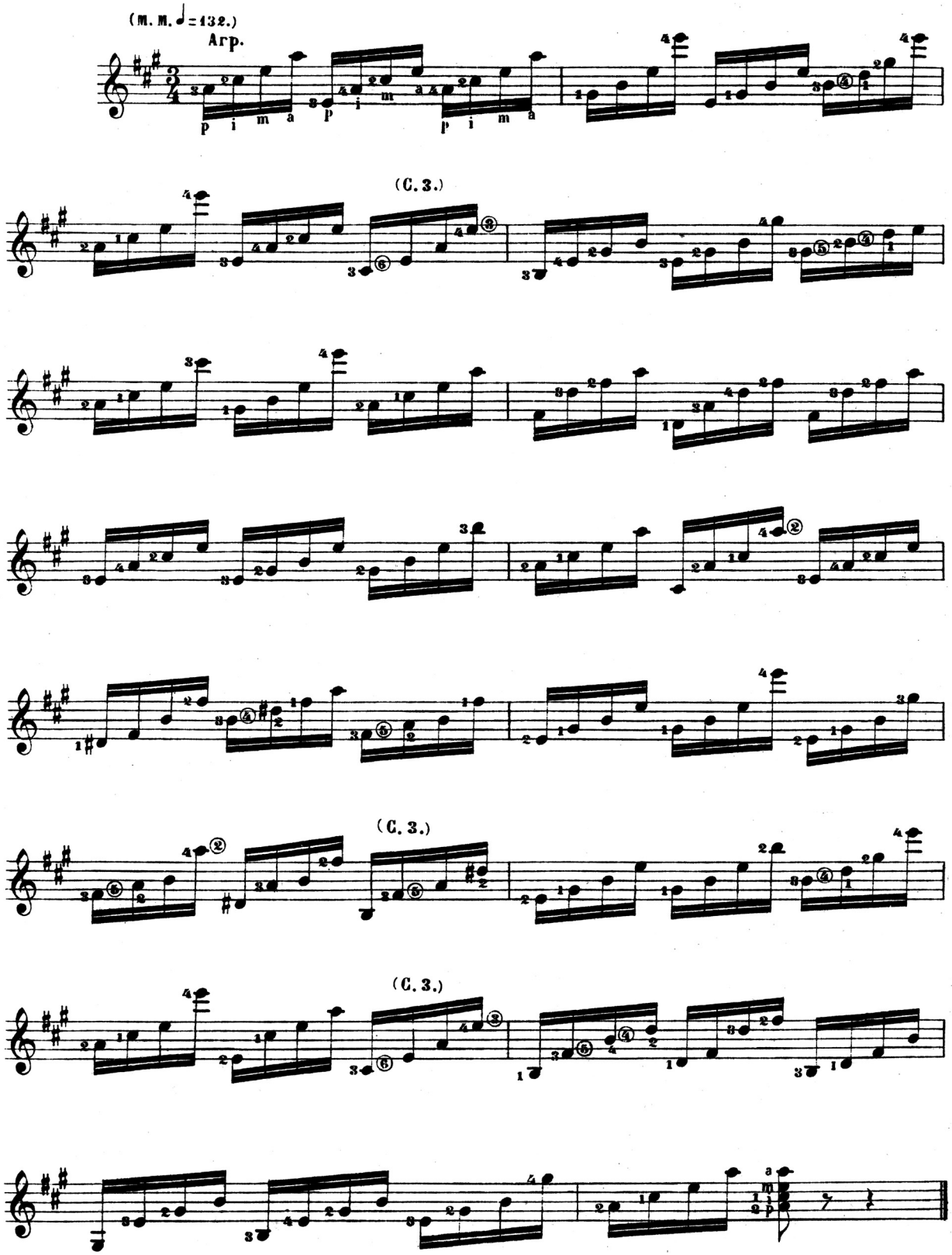

(M.M. ♩= 168.)
p i p i p i
(M.M. ♩= 168.)
p im p im p i m p i m

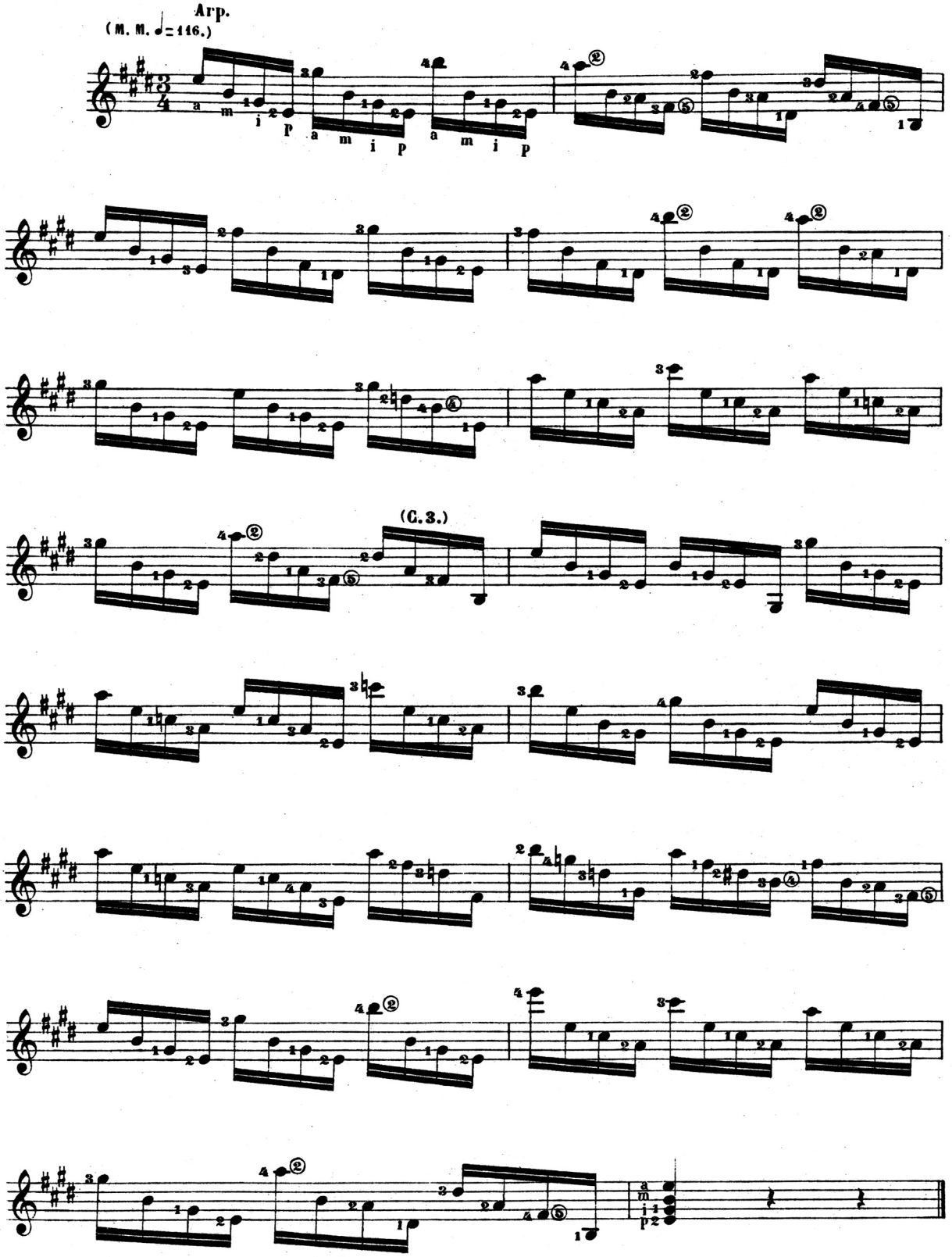

(M.M. ♩= 138.)
p
p i a i p i a i p i a i

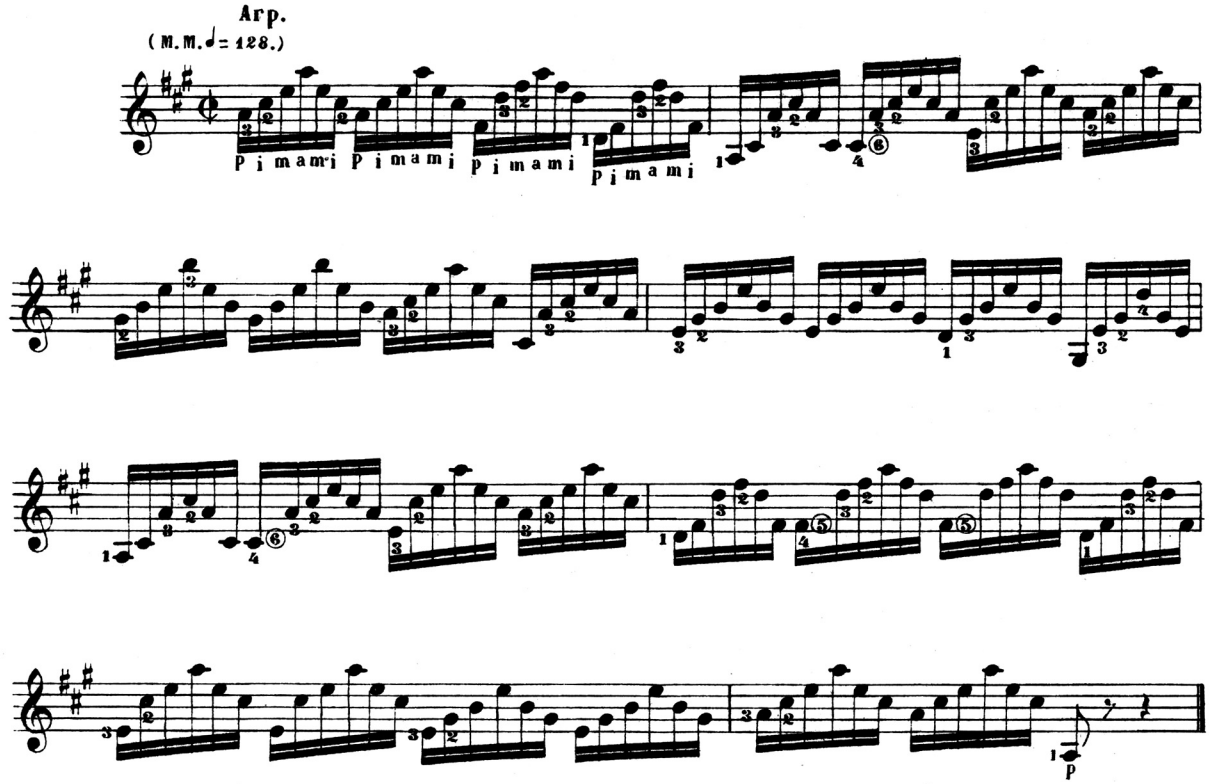

Arp.
(M.M. ♩ = 160.)
p i a i p i a i p i a i


Arp.
p
Arpeado.
(M.M. ♩ = 132.)
(C. 3.)
(C. 3.)
(C. 3.)
(C. 5.)
(C. 7.)
(C. 7.)
(C. 2.)
(C. 2.)
(C. 3.)

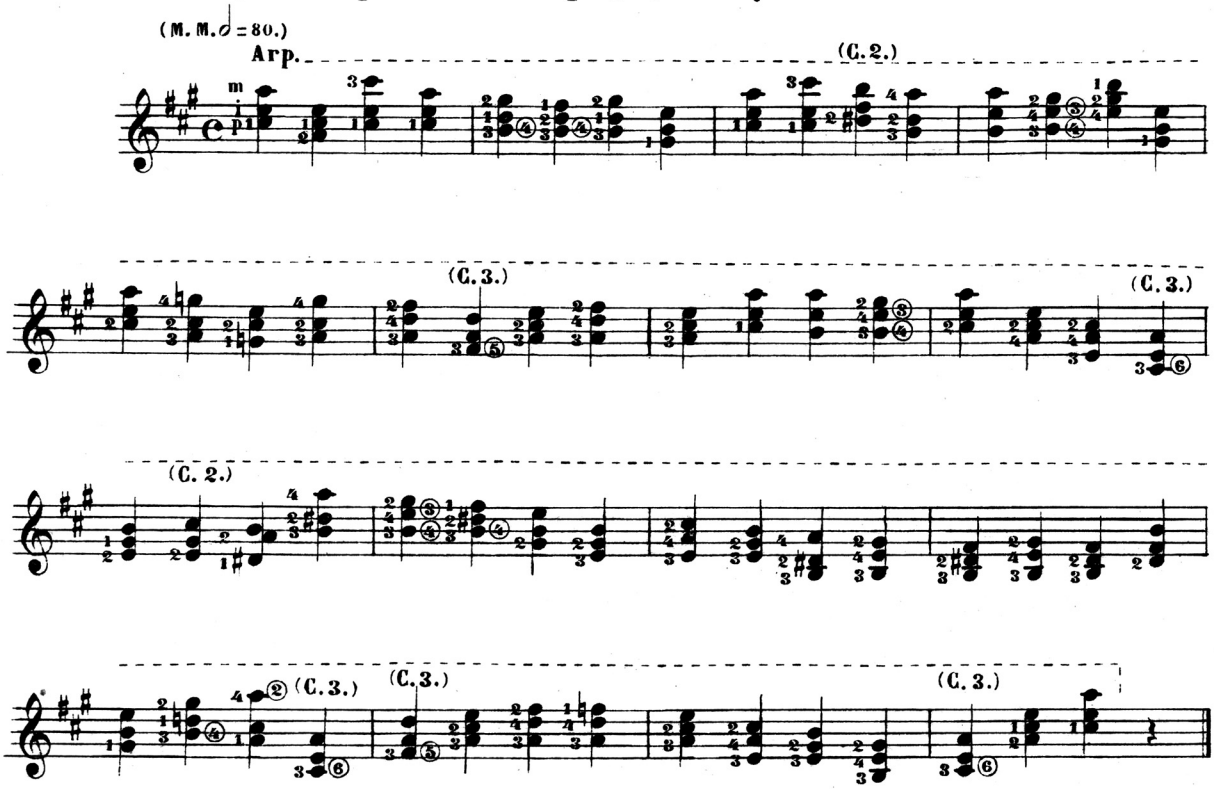

Arp.
(M.M. ♩= 144.)
p i a i a i a i p i a i
a i a i
p i a i a i a i p i a i
a i a i
(C. 2.)
(C. 2.)

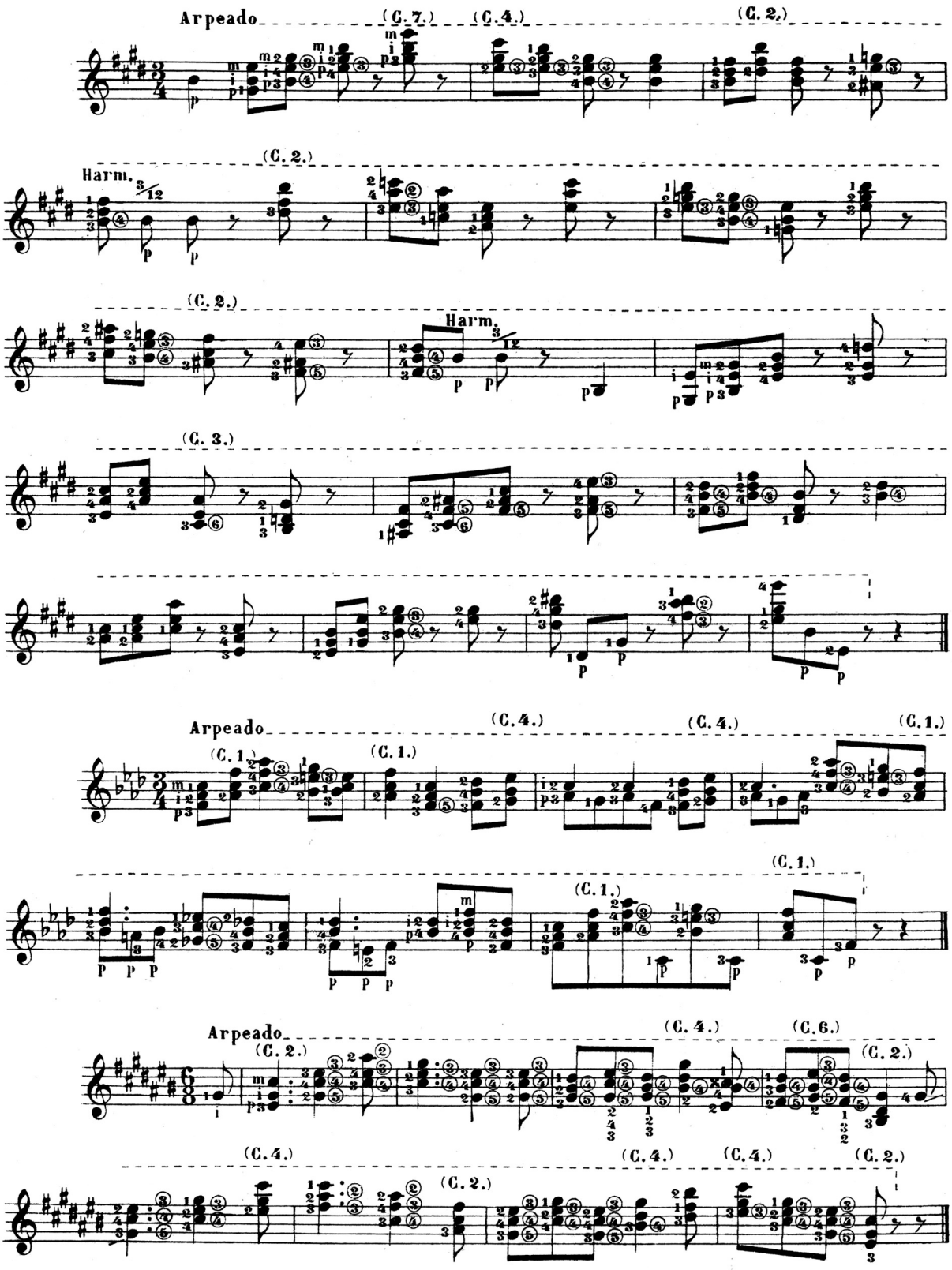

(M. M. ♩=132.)
Arp.
p i m a
p i m a
p i m a
(C. 3.)
(C. 3.)
(C. 3.)

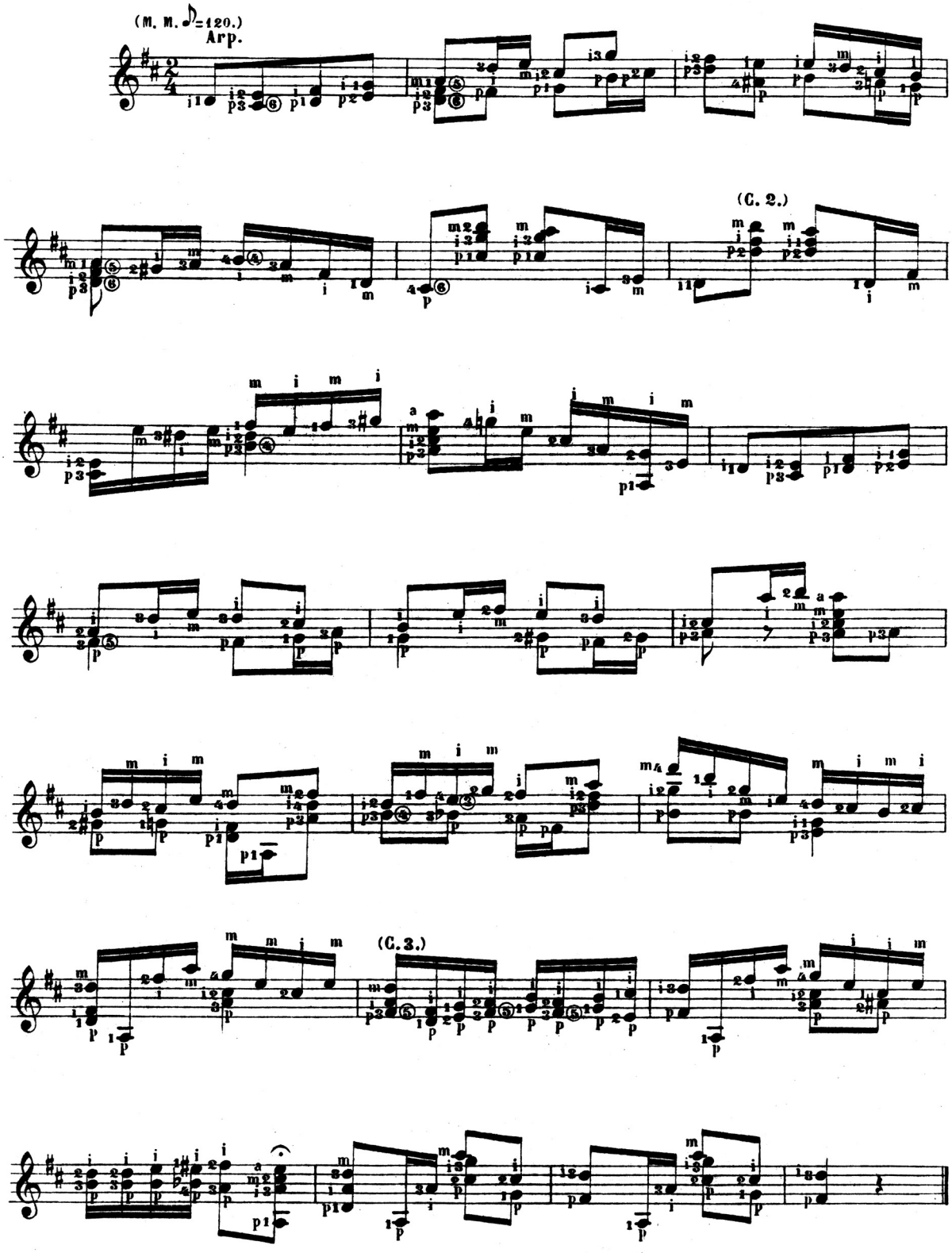

Arp.
(M. M. ♩= 116.)
(C. 3.)

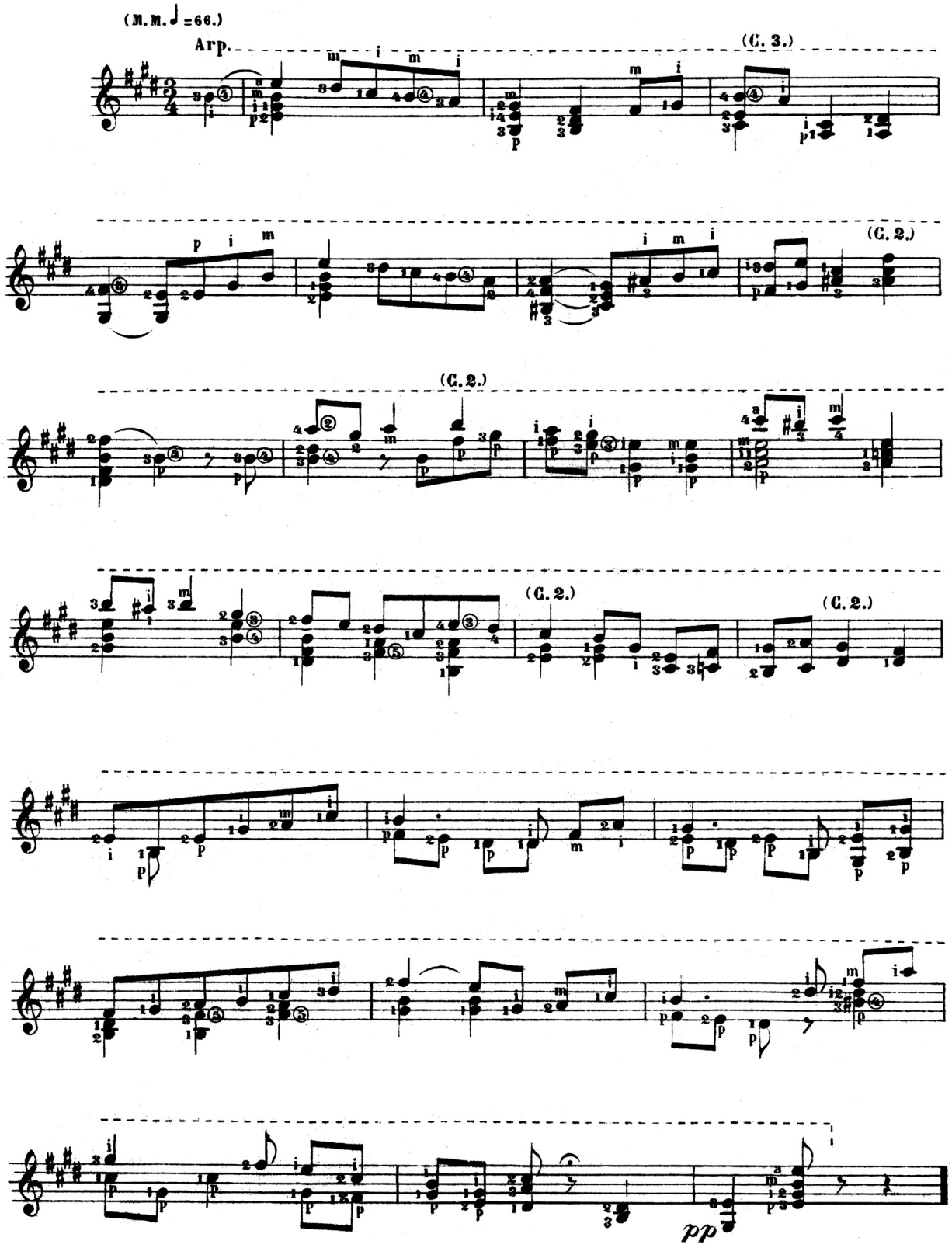


Los *acordes* siguientes púlsense con el pulgar, índice y medio simultáneamente.

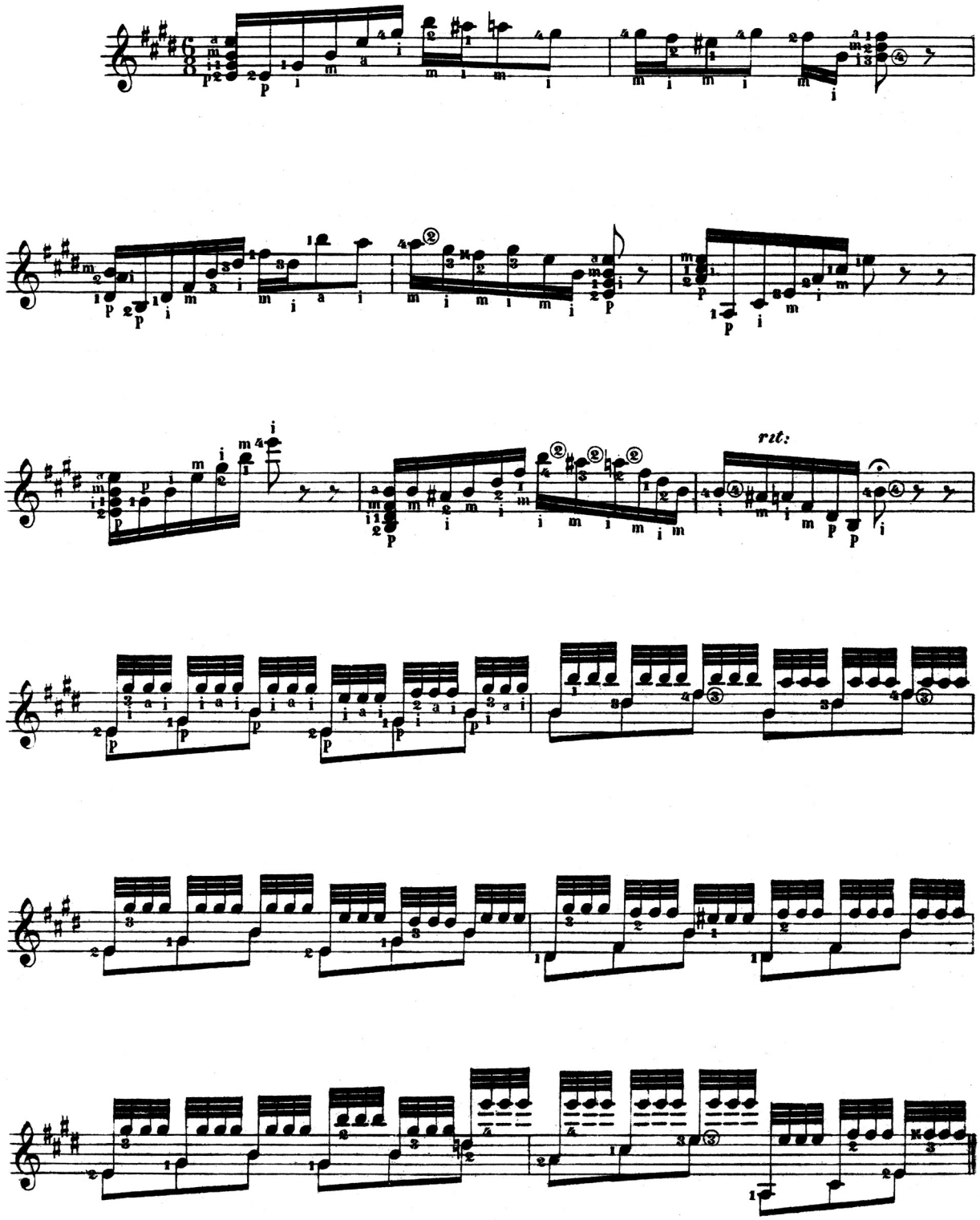


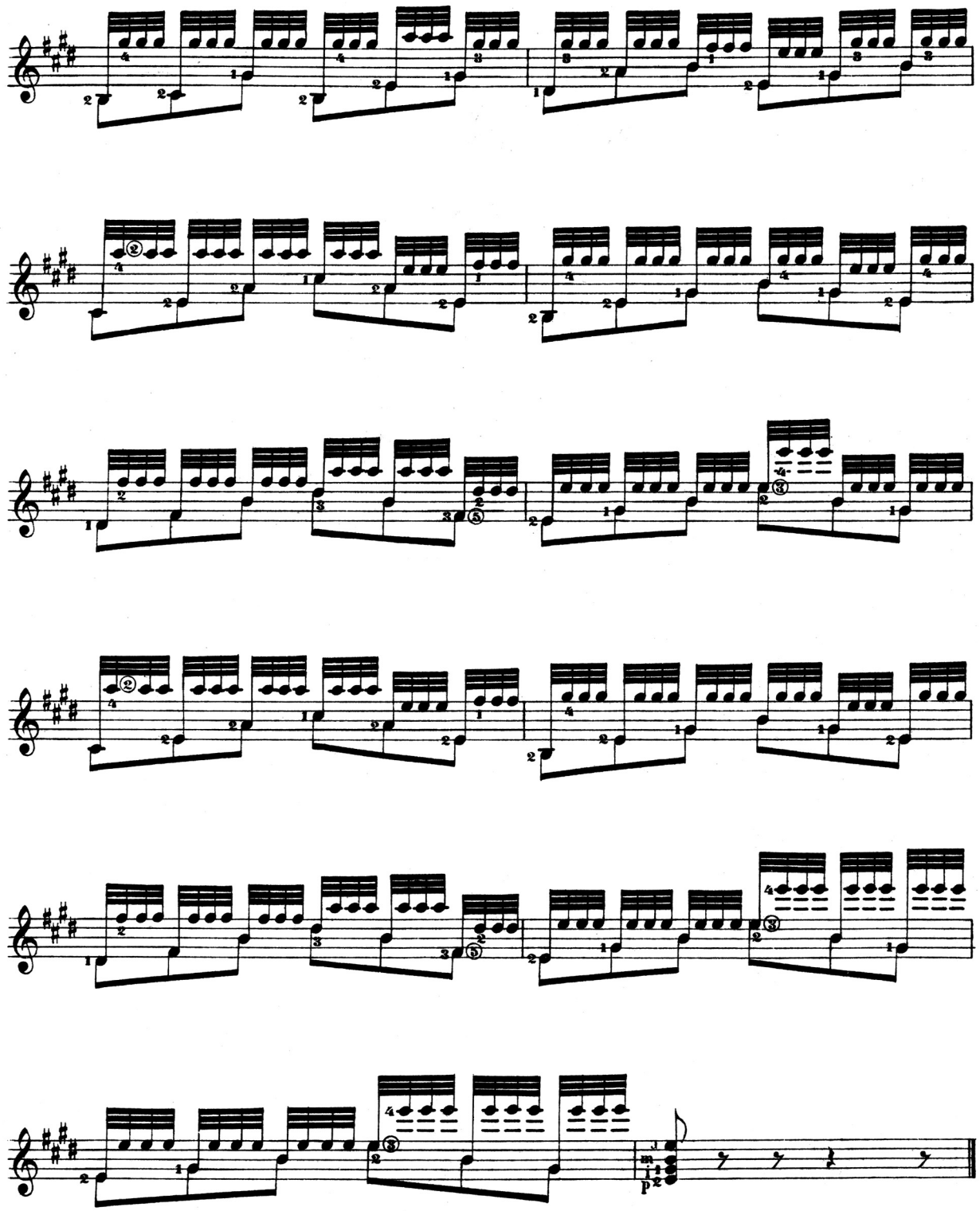

Arpeado
(C. 7.)
(C. 4.)
(C. 2.)
Harm.
(C. 2.)
(C. 2.)
Harm.
(C. 3.)
Arpeado
(C. 4.)
(C. 4.)
(C. 1.)
(C. 1.)
(C. 1.)
(C. 1.)
(C. 1.)
Arpeado
(C. 2.)
(C. 4.)
(C. 6.)
(C. 2.)
(C. 4.)
(C. 4.)
(C. 4.)
(C. 2.)
(C. 2.)

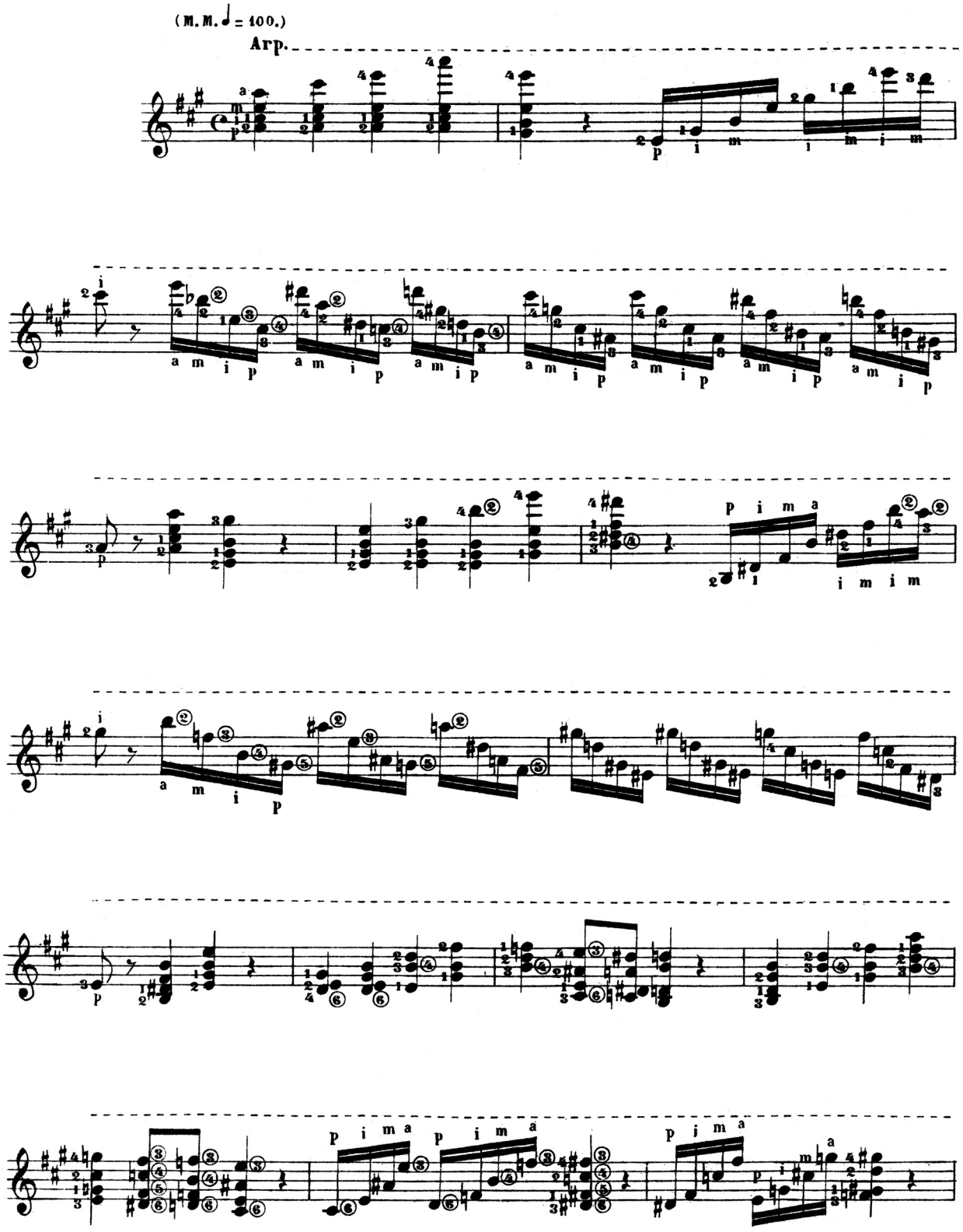

(M. M. ♪=120.)
Arp.
(C. 2.)
(C. 3.)

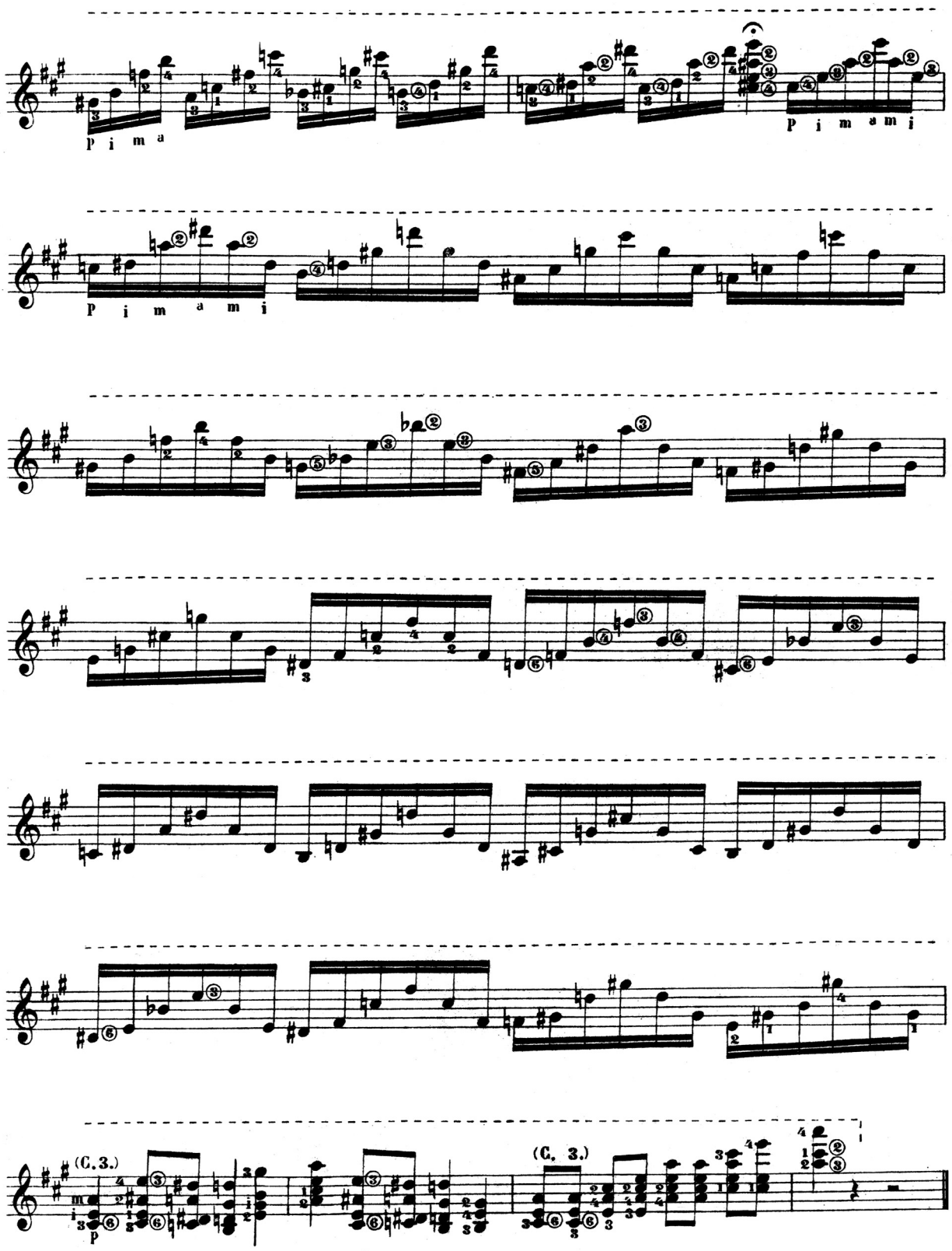

(M.M. ♩ =66.)
Arp.
(C. 3.)
(C. 2.)
(C. 2.)
(C. 2.)
(C. 2.)
pp

Moderato molto. (M. M. ♪ = 144.)






(M. M. ♩ = 100.)
Arp.


p i m a
p i m a m i
p i m a m i
(C. 3.)
(C. 3.)

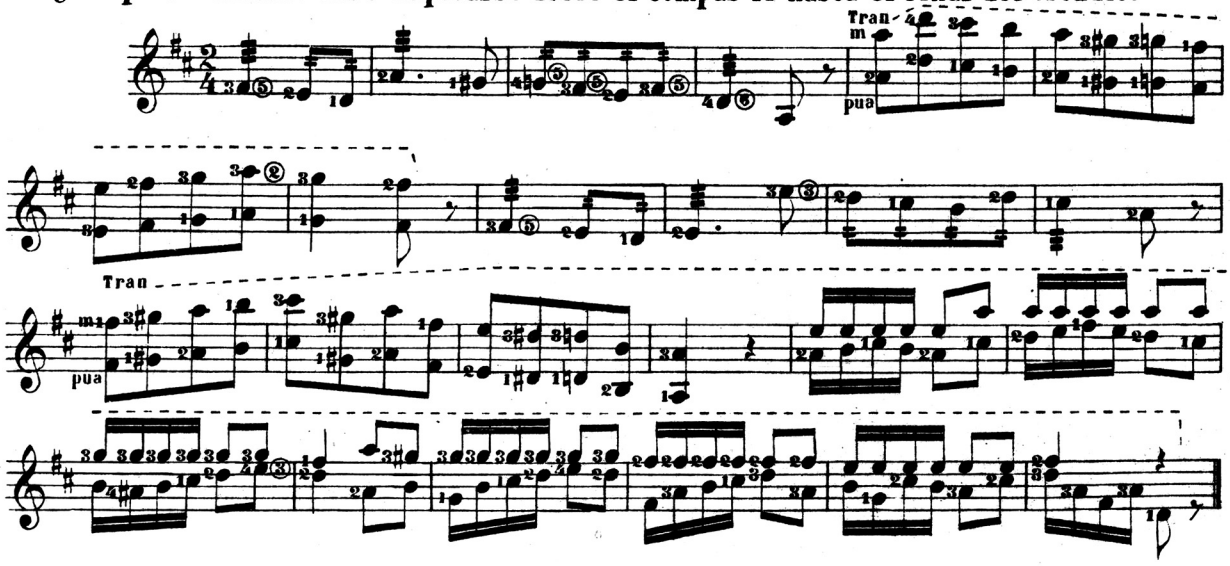
TRANQUILLA.

Ocurre en ocasiones tener que ejecutar un pasaje arpeado sin soltar la púa, en cuyo caso, esta hace las veces de pulgar mientras van pulsando junta ó separadamente los dedos medio y anular de la propia mano derecha.

Se indica así: Tran.

Los compases 5, 6, 7 y 8 se ejecutan pulsando las notas agudas con el dedo medio é hiriendo las graves á púa directa.

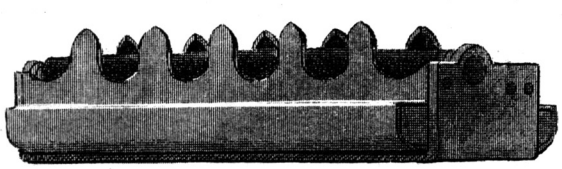
Igual procedimiento debe emplearse desde el compás 13 hasta el final del estudio.

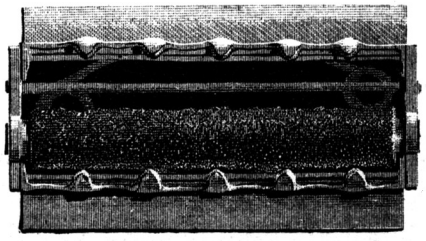


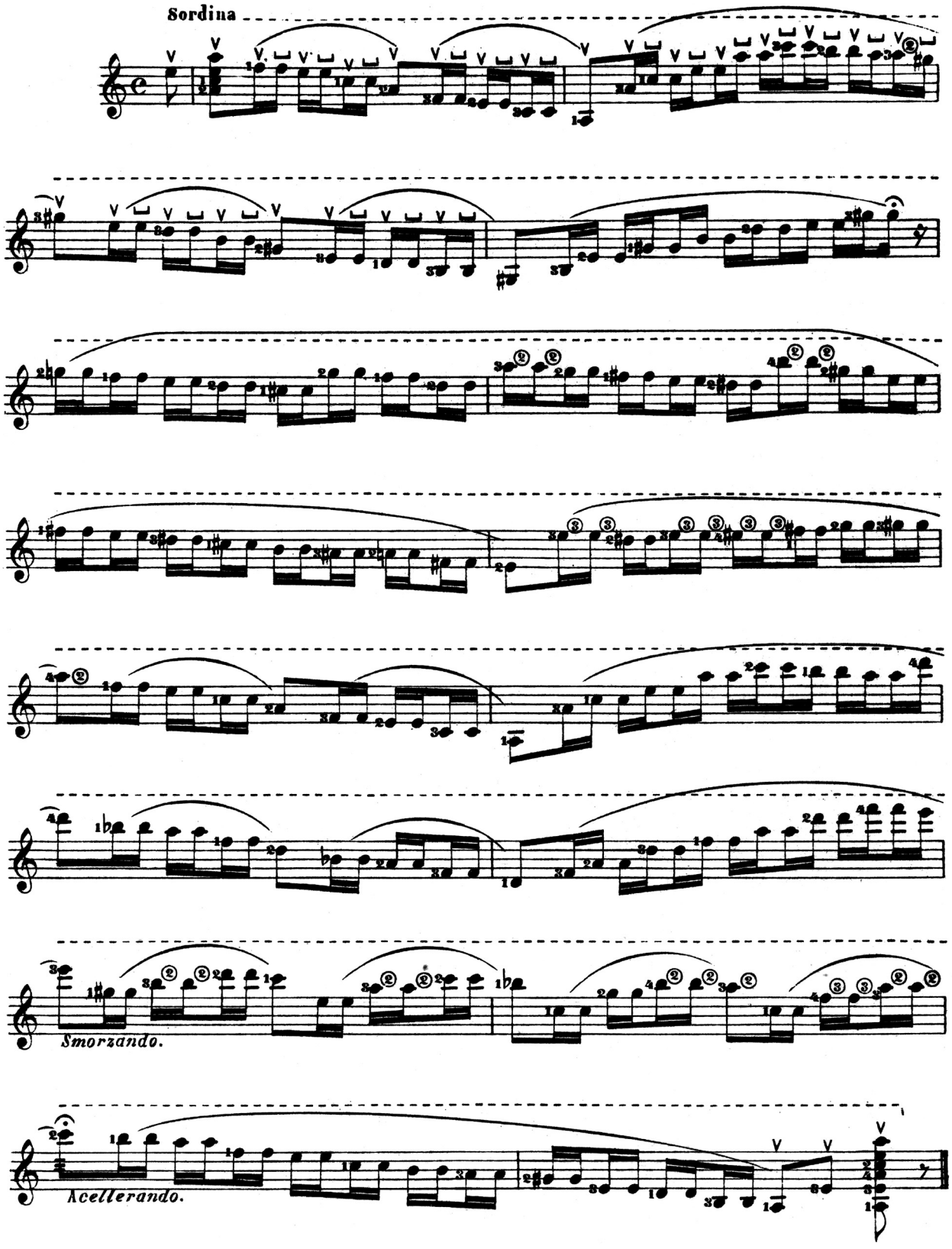
SORDINA.

Llámase así cierto aparato de metal, que colocado en *la puente* sirve para disminuir y modificar la voz de la Mandolina. Su efecto, sube de punto en aquellas composiciones ad hoc, ejecutadas por un buen golpe de instrumentos de púa formando orquesta.

Todo el sistema de este aparato consiste, en un cilindro longitudinal revestido de piel, que se apoya con fuerza en la ranura de la puente, mereed á la presion de dos filas paralelas de cinco grapas, que impelen en sentido encontrado dos resortes interiores.






Sordina
Smorzando.
Acellerando.

PARTE SEXTA.

Complemento.

TRANSPORTE MENTAL.

Entiéndese por transporte mental, la operacion que se realiza, cuándo repentinamente ejecutamos la música, en un tono distinto de aquel en que está escrita.

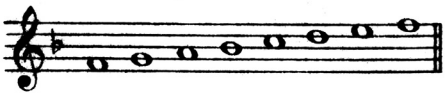
En la Mandolina, sólo debe aplicarse á la música de fácil ejecucion, y asi y todo, el transporte mental no deja de ofrecer sus dificultades al artista, quién ademas de la serenidad debida, ha de tener verdadero conocimiento del *diapason* y léer de corrido la música en todas las Llaves.

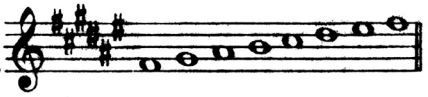
El transporte puede ser *aumentado* y *disminuido:* es aumentado cuando se ponen ó añaden sostenidos, cuando se quitan bemoles ó coinciden ambas cosas á un tiempo; y disminuido, cuando la operacion es á la inversa.

Para aumentar medio punto (1) una composicion escrita en bemoles, bastará suponer en la Llave los sostenidos propios del tono á que se transporte, bien como para disminuir medio punto una composicion escrita en sostenidos, bastará suponer en la Llave los correspondientes bemoles.

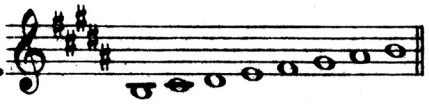
Corrobora lo dicho el siguiente cuadro, cuyos ejemplos, sirven para demostrar uno ú otro caso, segun se lean de izquierda á derecha ó de derecha á izquierda.

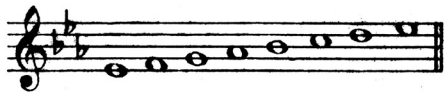
(1) Dá lo mismo decir un punto que un tono (intérvalo de segunda) y medio punto que un semi-tono.

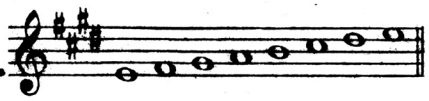
Fa Mayor. 

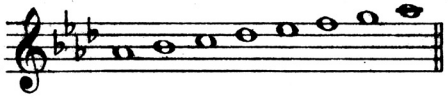
Fa ♯ Mayor. 

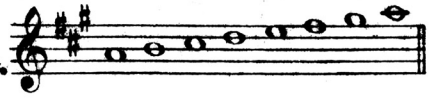
Si ♭ Mayor.

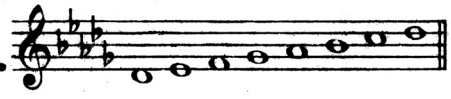
Si Mayor. 

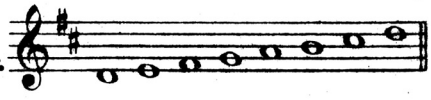
Mi ♭ Mayor. 

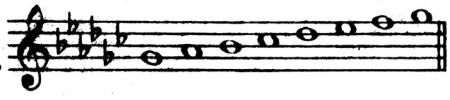
Mi Mayor. 

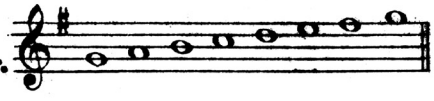
La ♭ Mayor. 

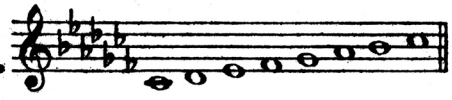
La Mayor. 

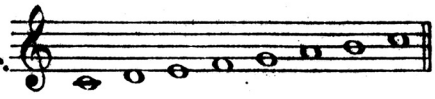
Re ♭ Mayor. 

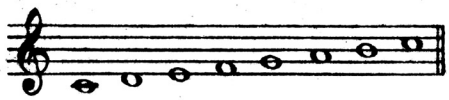
Re Mayor. 

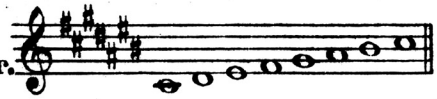
Sol ♭ Mayor. 

Sol Mayor. 

Do ♭ Mayor. 

Do Mayor. 

Do Mayor. 

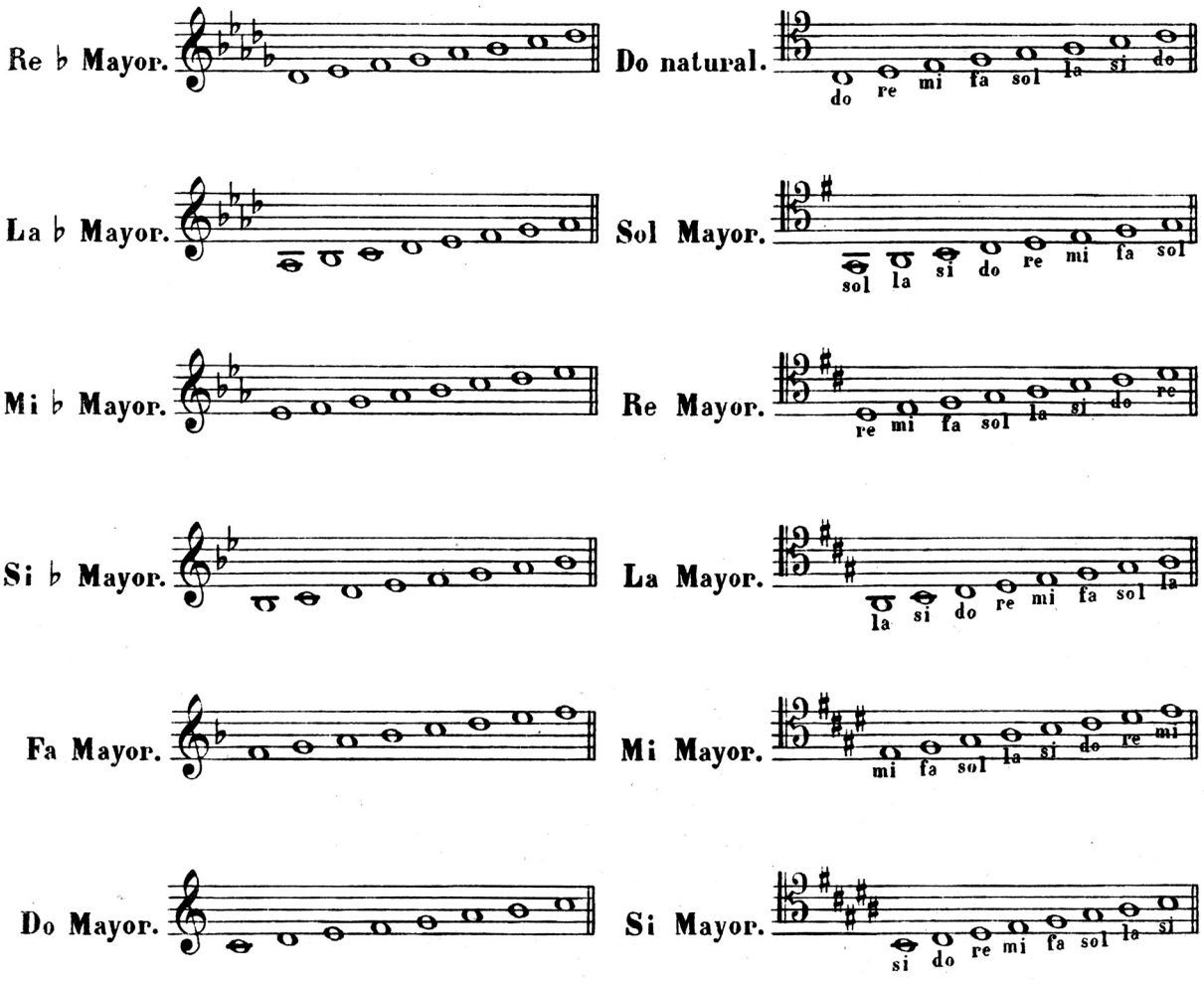
Do ♯ Mayor. 

Cuando por el contrario, en los tonos de bemoles el transporte haya de ser medio punto disminuido, ó en los tonos de sostenidos medio punto aumentado, no hay mas sinó acudir al Finjimiento de Llave, lo que se verificará sin perjuicio de suponer junto á la misma, los accidentes afectos á la nueva Tonalidad.

Fínjese en el primer caso Llave de Dó en 4ª. línea y en el segundo Llave de Dó en 3ª., alterándose siempre cinco accidentes.

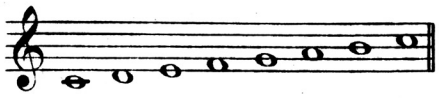
EJEMPLOS.

Medio punto *bajando* los tonos de bemoles.

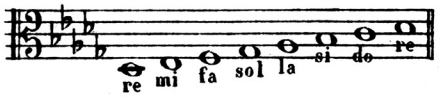


Medio punto *subiendo* los tonos de sostenidos.

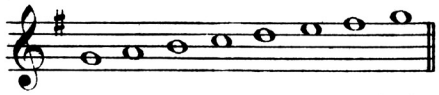
Do natural.



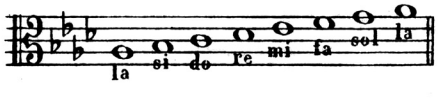
Re ♭ Mayor.



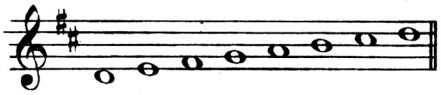
Sol Mayor.



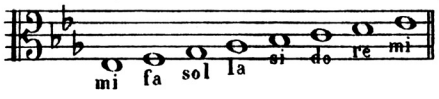
La ♭ Mayor.



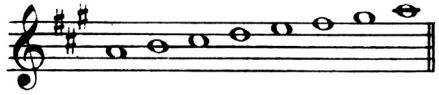
Re Mayor.



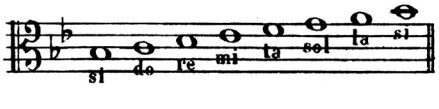
Mi ♭ Mayor.



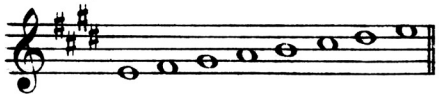
La Mayor.



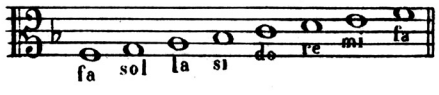
Si ♭ Mayor.



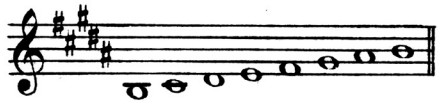
Mi Mayor.



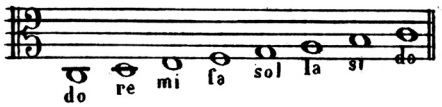
Fa Mayor.



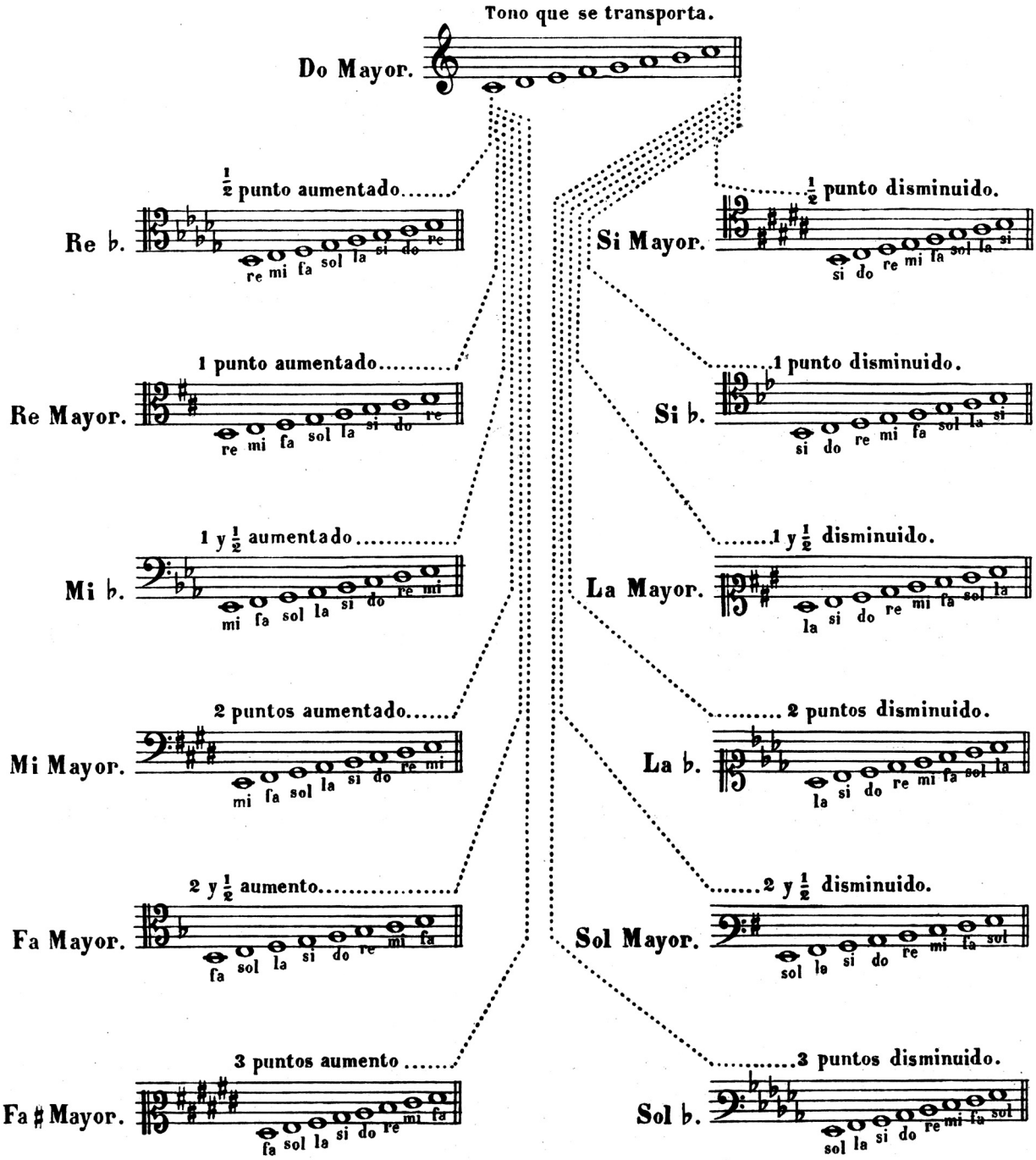
Si Mayor.



Do Mayor.



Transporte de medio punto, un punto, punto y medio, dos, dos y medio y tres puntos aumentados y disminuidos con ausilio del Finjimiento de Llave.



Suprimimos las transposiciones que esceden del intérvalo de *cuarta* (tres puntos) porque los aumentados se hallan en su inversión *bajando* y los disminuidos en su inversion *subiendo*.

ARTE DE MODULAR.

Para improvisar la música cual se pretende en el capítulo siguiente (Preludios) es indispensable tener algun conocimiento de las modulaciones.

El acto de pasar de uno á otro *tono*, ó simplemente el acto de variar de *modo*, constituye una modulacion.

Las modulaciones son hijas del génio del artista y en su mano está recorrer diversos tonos y variar ó no de modo, desarrollando su improvisacion como mejor le plazca, siempre y cuando la melodia y la harmonia estén combinadas con arte y no se atente á la *cuadratura de las frases*, ni á la regularidad del *ritmo* y de las *cadencias*.

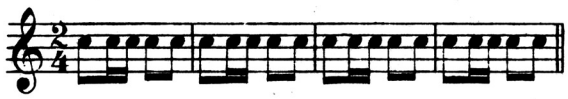
Frase, es una idéa musical que constando de cierto número de compases, termina con una *cadencia*.

Todo período musical se compone de dos ó mas frases, las que una con otra, dentro de la variedad de la música, se corresponden entre si de una manera simétrica, en lo que respecta al número, al ritmo y á las cadencias. A esta unidad ó analojia, se dá comunmente el nombre de *cuadratura de las frases*.

Ritmo es la división de los sonidos establecida en un órden regular cualquiera, dentro de los tiempos del compás y sus fracciones.

Llámase *ritmo regular*, al que sigue un movimiento acompasado, como por ejemplo

RITMO REGULAR.



RITMO IRREGULAR.

al revés de éste en el cual la falta de unidad ó simetría produce desagradable efecto.

Tambien estan sujetos al principio *rítmico* el tiempo ó sea el movimiento, la estructura de las frases y el órden de las cadencias.

Cadencia, es en música todo reposo ó descanso, que al modo de la puntuacion en el lenguaje hablado, tiene lugar durante la ejecucion y término del discurso musica

Toma el nombre de *Cadencia perfecta*, la que termina la frase con el acorde de Tónica precedido del de Dominante; de *Cadencia plagal*, la que termina la frase con el acorde de Tónica precedido del de Subdominante; de *Semi-cadencia*, la que en mitad de una frase imprime descanso con el acorde de Dominante; de *Cuarto de cadencia*, el corto descanso que generalmente se hace á cada dos compases con cualquier acorde y de *Cadencia rota ó interrumpida*, la que al revés de la *Cadencia perfecta* no termin: la frase, ántes al contrario la deja en suspenso, puesto que en vez de ir sobre el acorde de Tónica, desde el de Dominante pasa á otro cualquiera.

Las modulaciones mas propias, naturales y clásicas, son las que se hacen entre *tonos relativos*.

Apellídanse así los tonos que tienen igual número de accidentes en la Llave y tambien los que sólo difieren entre sí por un accidente mas ó ménos. Además son *relativos* los que tienen la misma Tónica, verbi gracia Do mayor y Do menor etc.

Así, pues, los *tonos relativos* de Do mayor son: Do menor, Sol mayor, La menor, Fa mayor, Mi menor y Re menor.

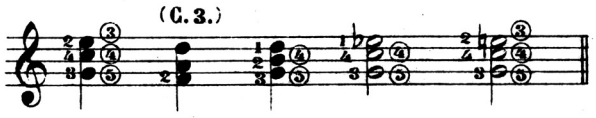
Los *tonos relativos* de Do menor son: Do mayor, Mi ♭. mayor, Sol menor, La ♭. mayor, Fa menor, y Si ♭. mayor.

Para pasar de uno á otro tono, basta tomar el acorde de Dominante del tono á que se quiera ir á parar.

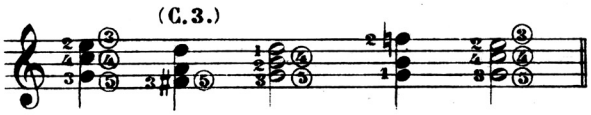
En los siguientes ejemplos modularemos de Do mayor á cada uno de sus *relativos* regresando al *tono primitivo.*

MODULACIONES POR RELACIÓN.

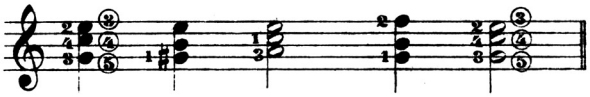
De Do mayor á Do menor y vice-versa.



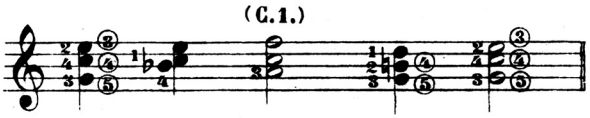
De Do mayor á Sol mayor y vice-versa.



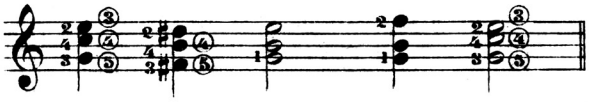
De Do mayor á La menor y vice-versa.



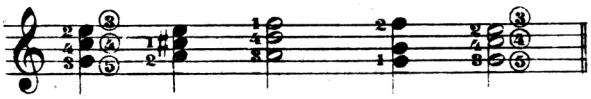
De Do mayor á Fa mayor y vice-versa.



De Do mayor á Mi menor y vice-versa.

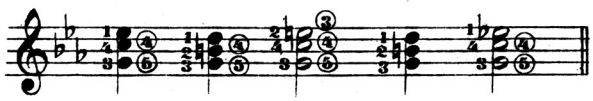


De Do mayor á Re menor y vice-versa.



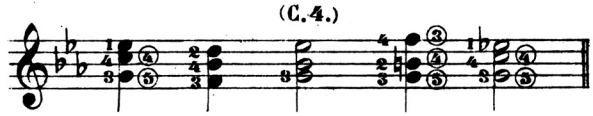
Y en estos modularemos de Do menor á sus *relativos* regresando al *tono primitivo*.

De Do menor á Do mayor y vice-versa.



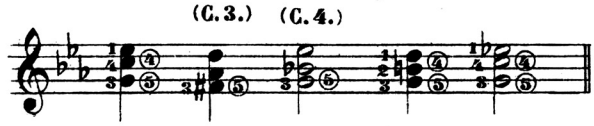
De Do menor á Mi♭ mayor y vice-versa.

(C.4.)

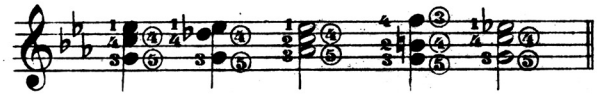


De Do menor á Sol menor y vice-versa.

(C.3.) (C.4.)

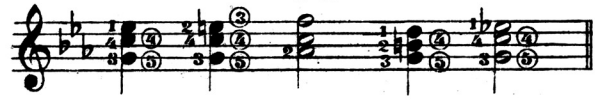


De Do menor á La♭ mayor y vice-versa.

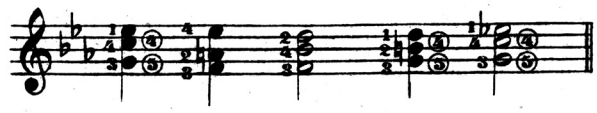


De Do menor á Fa menor y vice-versa.

(C.1.)



De Do menor á Si♭ mayor y vice-versa.



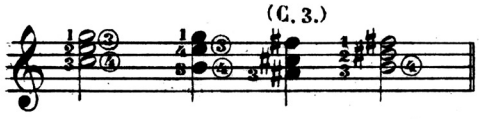
Modulaciones por transformación.

Para modular entre tonos distantes, conviene valerse de varios acordes intermediarios, á fin de llegar sin transición brusca al acorde de Dominante del tono á que se quiere pasar.

Ejemplos.

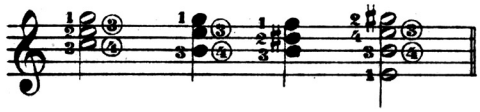
De Do mayor á Si mayor.

(C. 3.)



De Do mayor á Mi menor.

De Do mayor á Mi mayor.



A este modo de modular se dá el nombre de *transformación*, calificativo que se deriva de la particularidad siguiente:

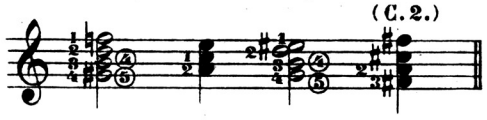
Un mismo acorde puede pertenecer á diversas tonalidades, no pudiéndose determinar á cual pertenece hasta dar el acorde que le sucede. Así por ejemplo, en las modulaciones anteriores, al modular de Do mayor á Si mayor, consideramos el acorde Do, Mi, Sol, no como primer grado del tono de Do mayor, sino como sexto grado del tono de Mi menor, de la misma manera que consideramos el acorde Si, Re♯, Fa♯, no como primer grado de Si mayor, sino como quinto grado de Mi menor por donde claramente se ve que con solo haber dado el acorde Si, Re♯, Fa♯, podemos resolver indistintamente en Mi menor, Mi mayor ó Si mayor segun se considere dicho acorde colocado en uno ú otro grado de cualquiera de los tonos ya citados.

Modulaciones por enarmonia

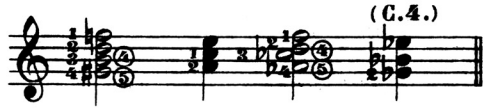
La modulacion por enarmonia se hace transformando un acorde en otro sin alterar los sonidos, ni variar la posición de la mano izquierda.

Préstanse particularmente á dicha transformacion el acorde de Séptima Diminuta con sus inversiones y el de Séptima de Dominante.

De La menor á Fa ♯ menor.

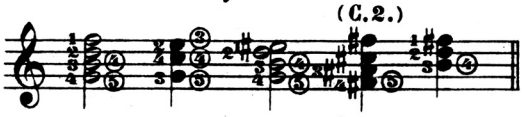


De La menor á Mi ♭ menor.

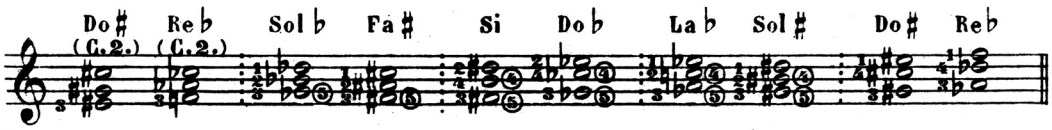


De La menor á Do menor.

De Do mayor á Si menor.

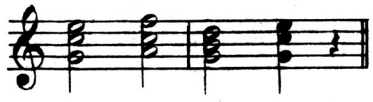


Acordes perfectos transformados por enarmonia.



Hasta aquí la modulacion bajo el punto de vista de los acordes; tócanos analizarla ahora bajo otro aspecto: la melodia.

Algunos instrumentos en la imposibilidad de dar compactas las notas de un acorde, las producen sucesivamente en forma de arpejios harmónicos; así por ejemplo estos acordes;



puédense producir

en esta forma

ó bien

etc.

Este procedimiento no carece de encanto y aún sin salir de él pueden inventarse infinitas melodias, pero de la repeticion continua de las notas reales de los acordes, se originaria sin duda cierta monotonía, que debe eludirse, aplicando arpejios puramente melódicos, y aún mejor mixtos, esto es, que conteniendo en parte sucesiones de los acordes, se combinen las notas reales ó esenciales, con otras accidentales, cuyo único objeto sea esparcir la variedad, adornando el canto, sin detrimento de la pureza del tono.

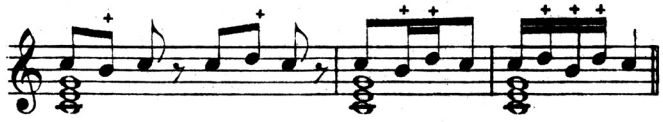
Las notas accidentales, pueden dividirse en cinco especies: 1ª notas de paso, 2ª de floreo, 3ª de apoyatura, 4ª de retardo y 5ª de pedal.

Nota de paso es la que se halla entre dos notas propias del acorde, colocada en parte débil del compás y siguiendo una marcha de grado en grado

Ejemplo

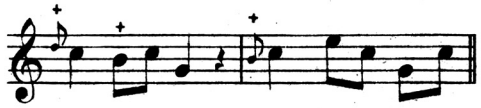
Notas de floreo: son la superior é inferior inmediatas á la nota esencial. En su empleo debe tenerse en cuenta que han de ser precedidas y seguidas de la nota esencial de quién dependen y que ha de resultar entre ellas cuando á la vez se empléen la inferior y la superior, un intérvalo de 3ª menor ó disminuida, no pudiendo emplearlas mas que en parte débil del compás y con valor de corta duracion.

Ejemplo



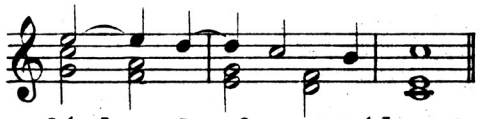
Apoyatura: es una nota que se coloca generalmente en parte fuerte del compás un semi-tono mas baja ó un semi-tono y tambien un tono mas alta que la *nota esencial* sobre la cual resuelve

Ejemplo



Retardo: así se llama el acto de prolongar una nota de un acorde cualquiera, de modo que su duracion alcance en parte el acorde siguiente, dentro del cual debe resolver la *nota retardada*, sobre una *nota esencial* colocada en parte débil del compás.

Ejemplo

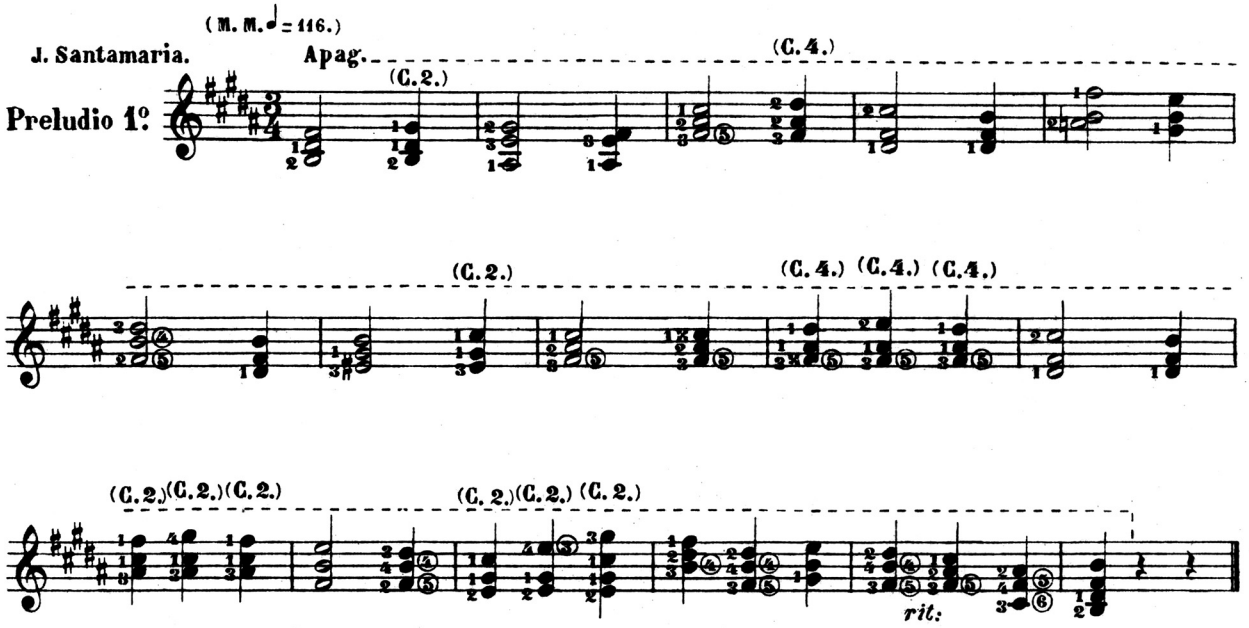


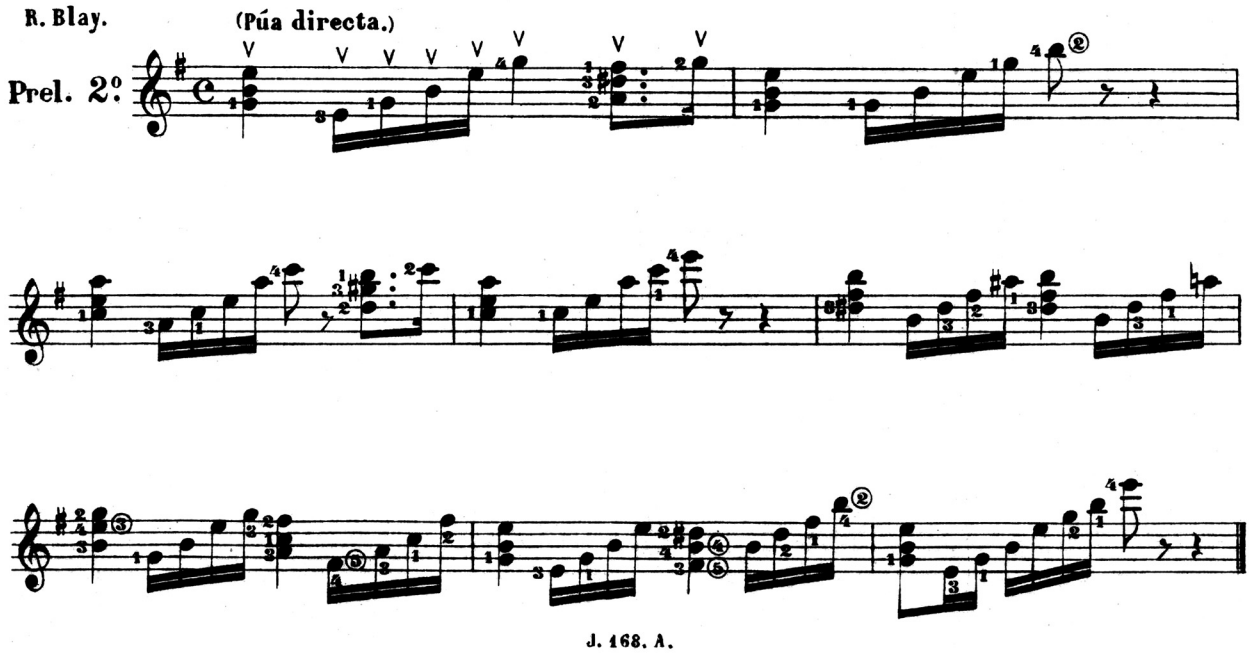
y finalmente dirémos que se dá el nombre de *pedal* á la nota prolongada durante cierto número de compases sobre la cual se ejecutan acordes que le son estraños. El pedal debe aplicarse á la Tónica ó á la Dominante segun se quiera en el bajo ó en la parte aguda. Cuando esté en el bajo, los acordes deben contener la Tónica de tiempo en tiempo, y cuando esté en la parte aguda, podrá haber un acorde que no contenga la Dominante, pero con la condicion precisa de formar parte del acorde siguiente. Por excepcion puédese hacer el pedal agudo con la Tónica ó el bajo con la Dominante.

PRELUDIOS.

Llámanse así las escalas, arpejios ú otros juguetes, compuestos generalmente de una sola frase, que se ejecutan, tanto para despertar los dedos y asegurarse de la afinación del instrumento, como para excitar la atención del auditorio; preludios, que se improvisan en el mismo tono de la pieza principal, á la cual sirven de entrada, preparación ó exordio.

VEINTICINCO *PRELUDIOS-CORTOS* Y DOCE *ESTUDIOS* DE AUTORES Y ARTISTAS CÉLEBRES.





R. Blay.

6ª en Sol

Prel. 3º

(Con la púa se hiere á la vez 6ª y 5ª cuerdas.)

Tranquilla.

Tranq.

(Harm.0.)

Tranq.

Tranq.

Harm.

J. Zorzano.

Prel. 4º

Juan Pon.

Prel. 5º

Harm.

Harm.

Harm.

Harm.

(C.3.)

R. Bassols.

Prel. 6º

Apagados

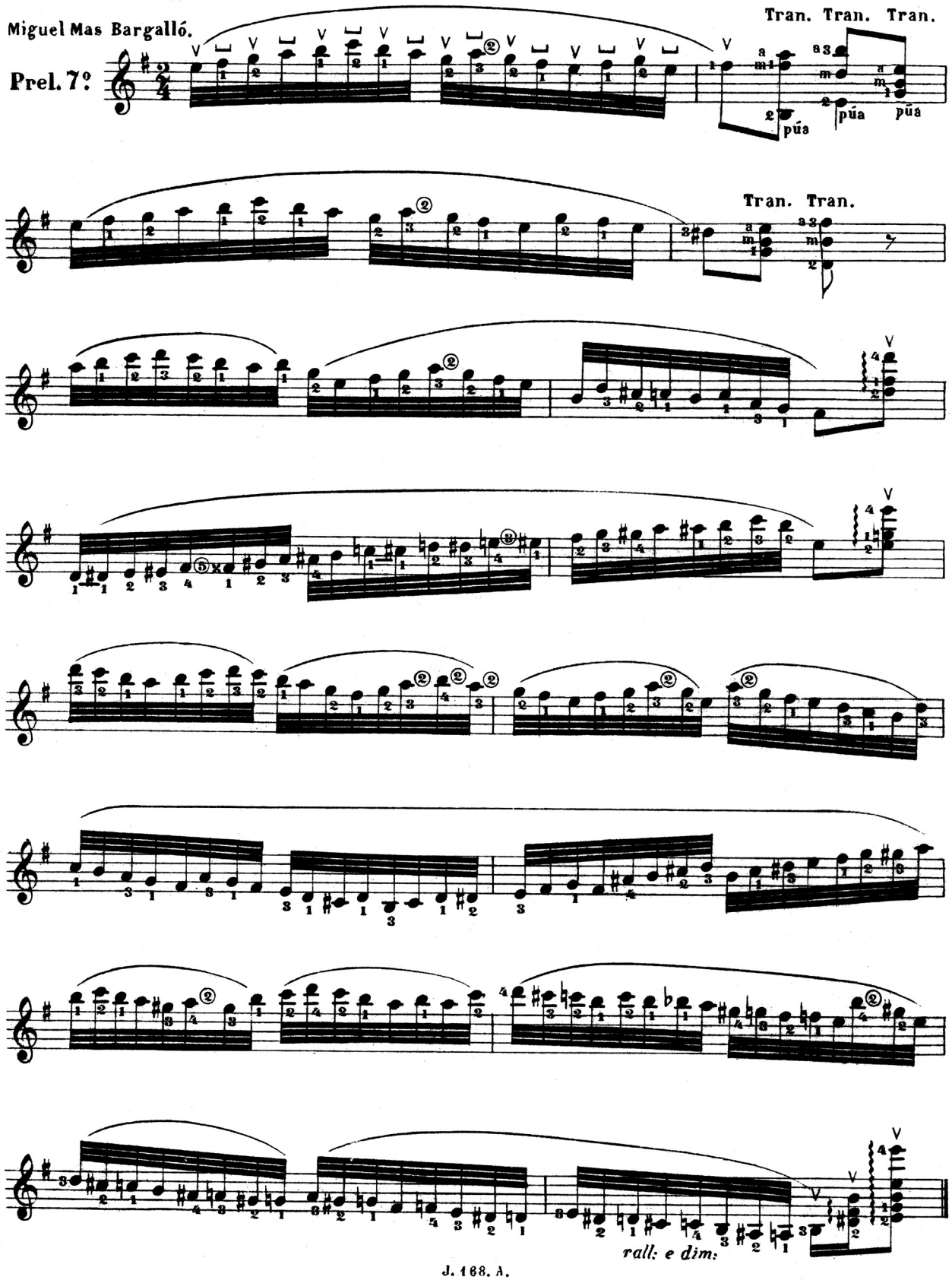
(C.2.)

Harm

Allg.to moderato.

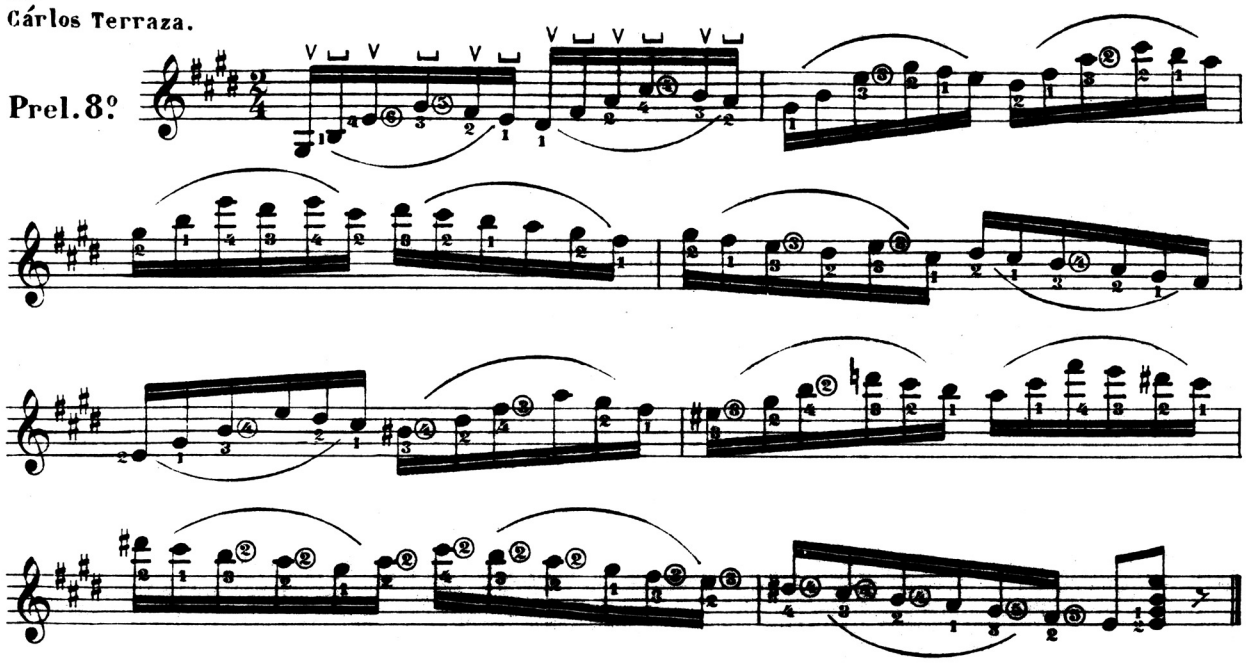
Miguel Mas Bargalló.

Prel. 7.º



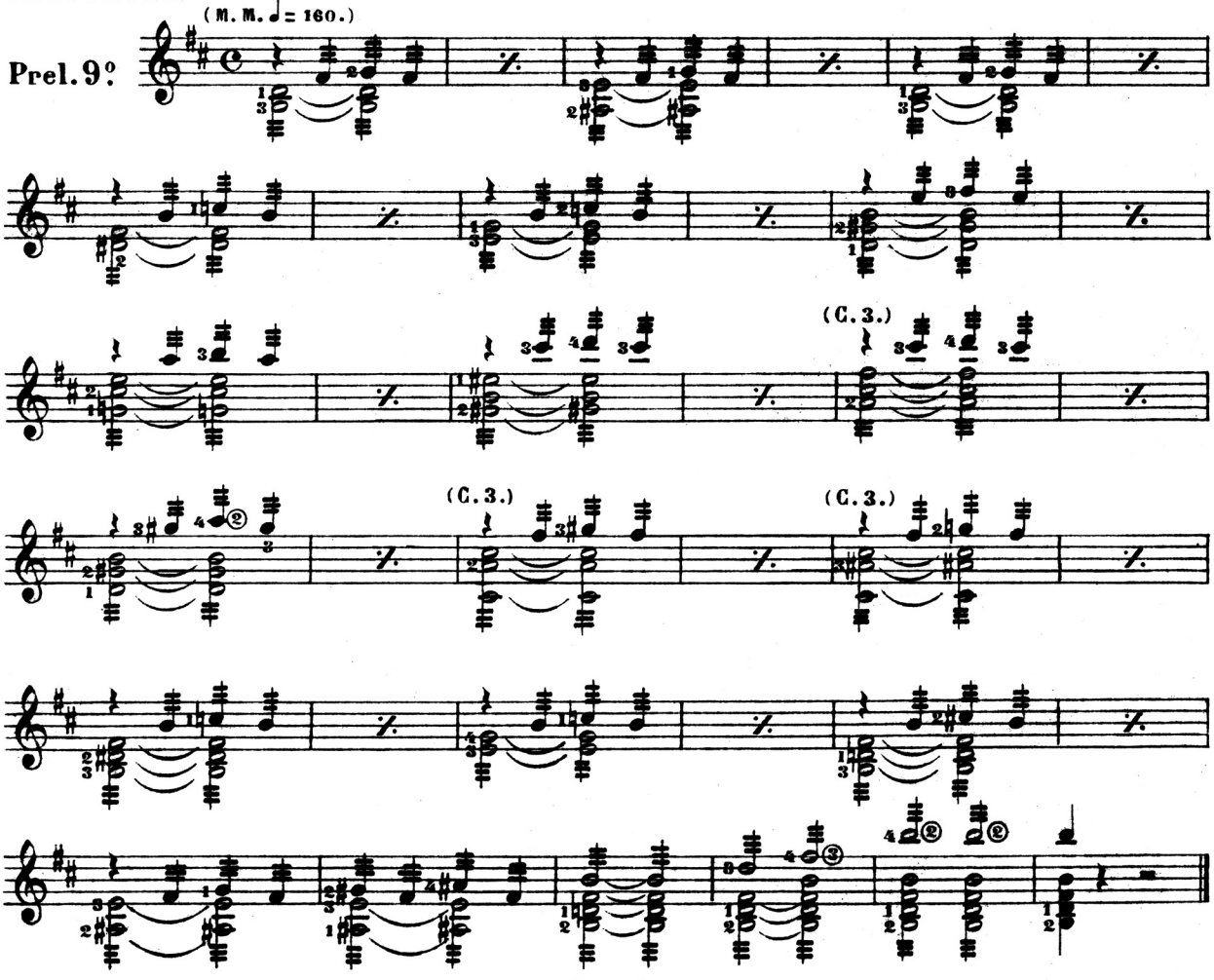
Cárlos Terraza.

Prel. 8º



Cárlos Terraza.

Prel. 9º



Francisco Fiol.

Prel. 10.

Moderato.
Mov. de Soleá

glissé. glissé.

A. Romeu.

Prel. 11.

Moderato.

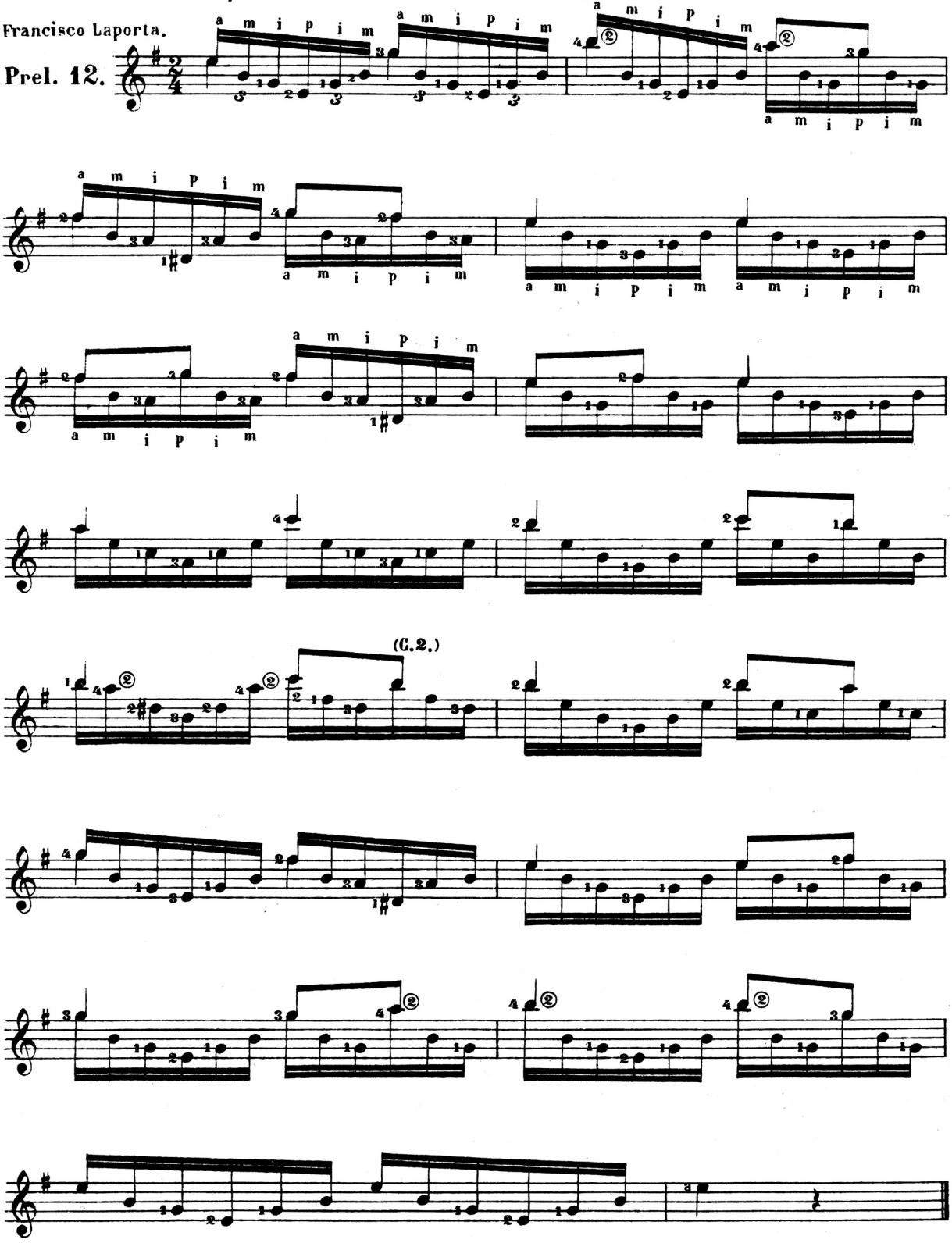
(C.3.) (C.1.) (C.4.) (C.1.)

cres. sempre e acelerando.

Arpeado

Francisco Laporta.

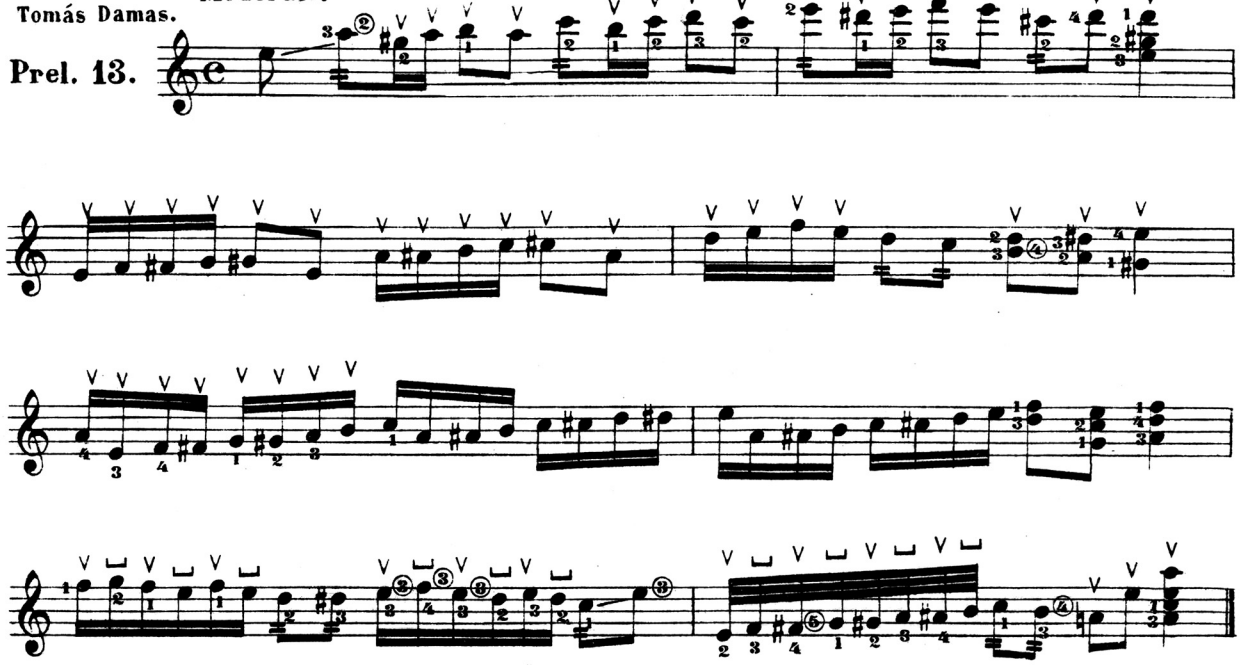
Prel. 12.



Moderato.

Tomás Damas.

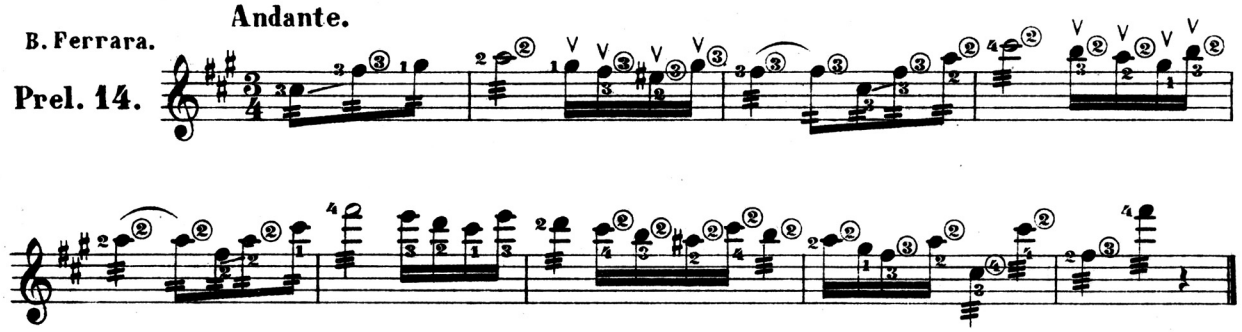
Prel. 13.



Andante.

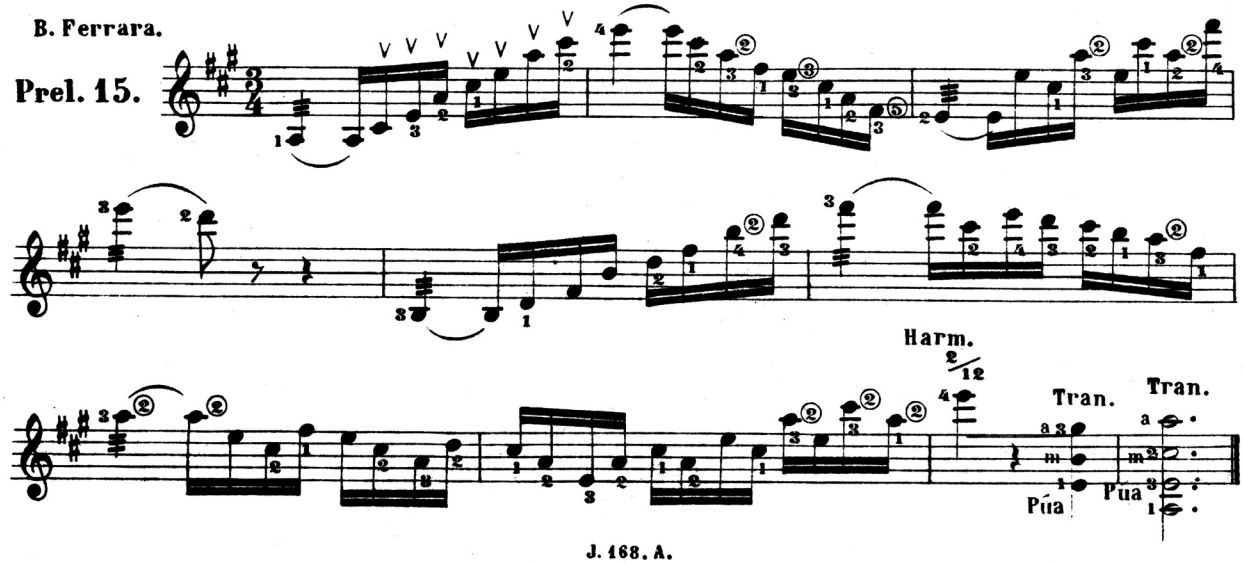
B. Ferrara.

Prel. 14.



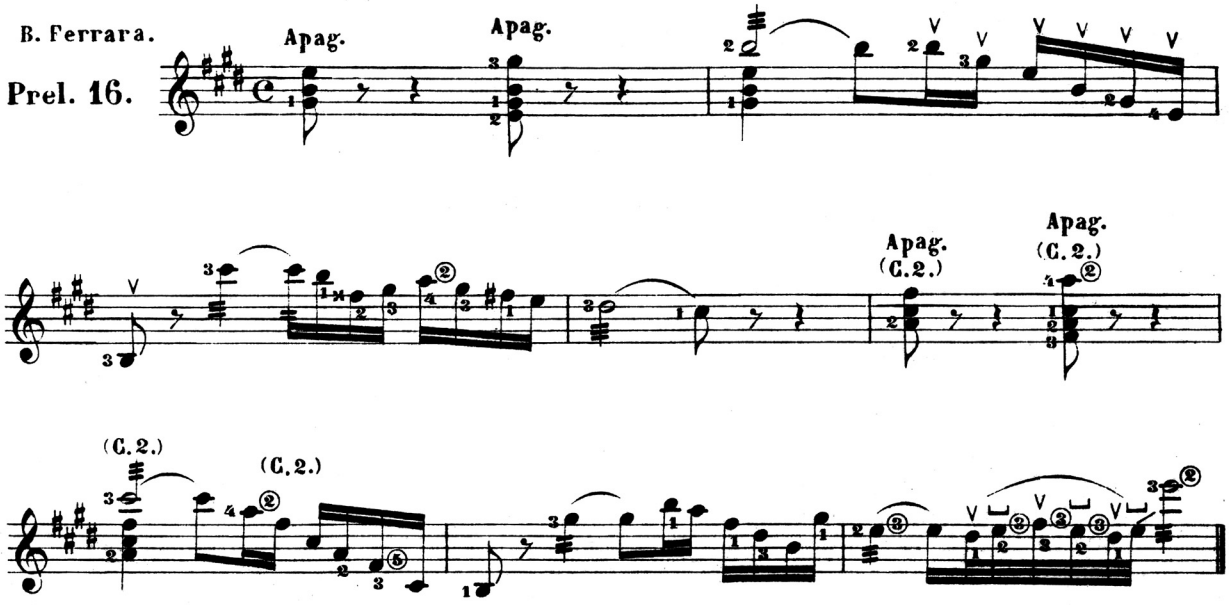
B. Ferrara.

Prel. 15.



B. Ferrara.

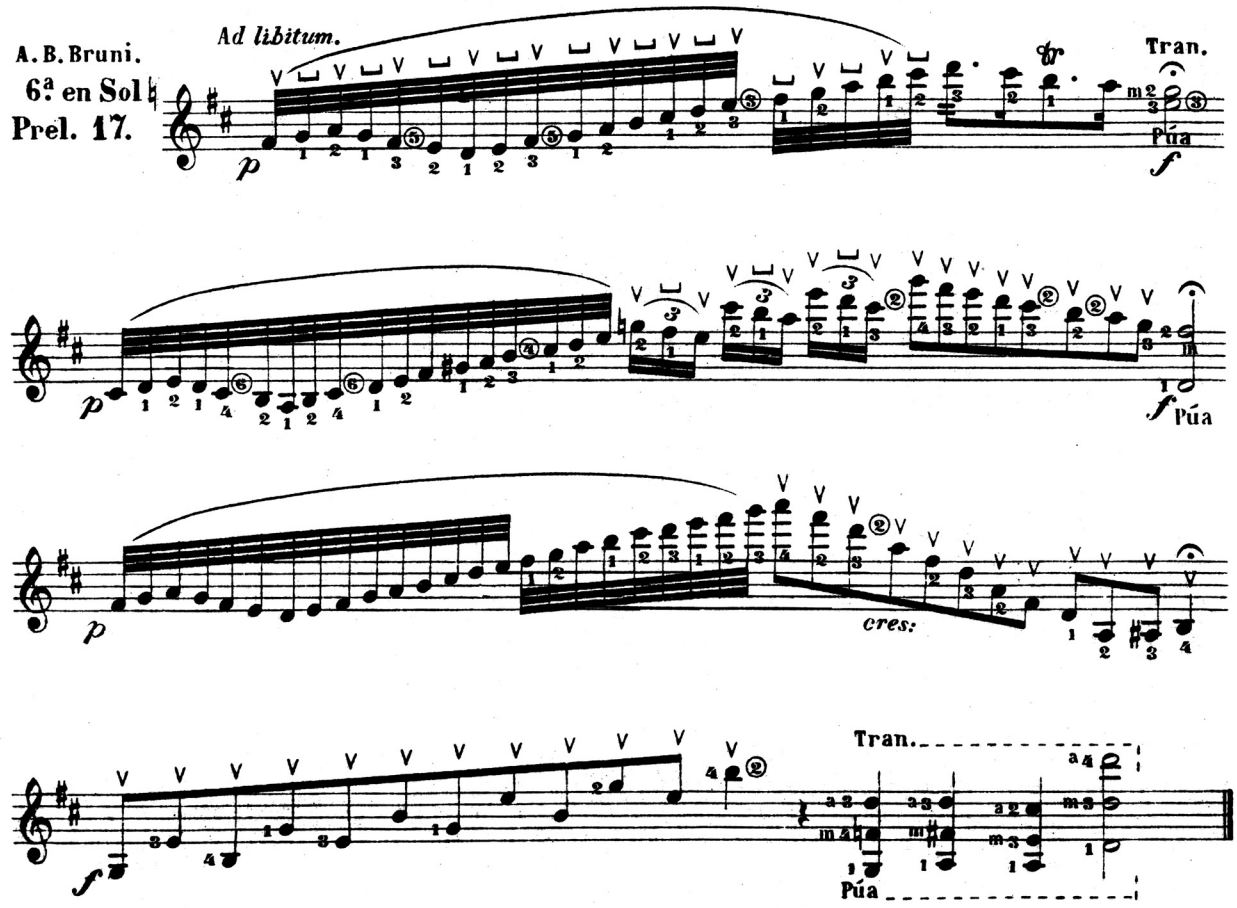
Prel. 16.



A. B. Bruni.

6ª en Sol ♮

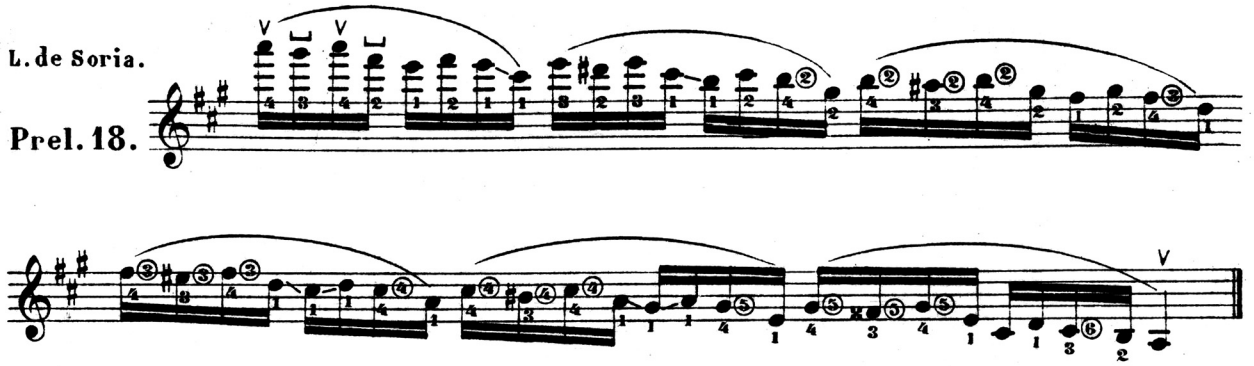
Prel. 17.



Ad libitum.

L. de Soria.

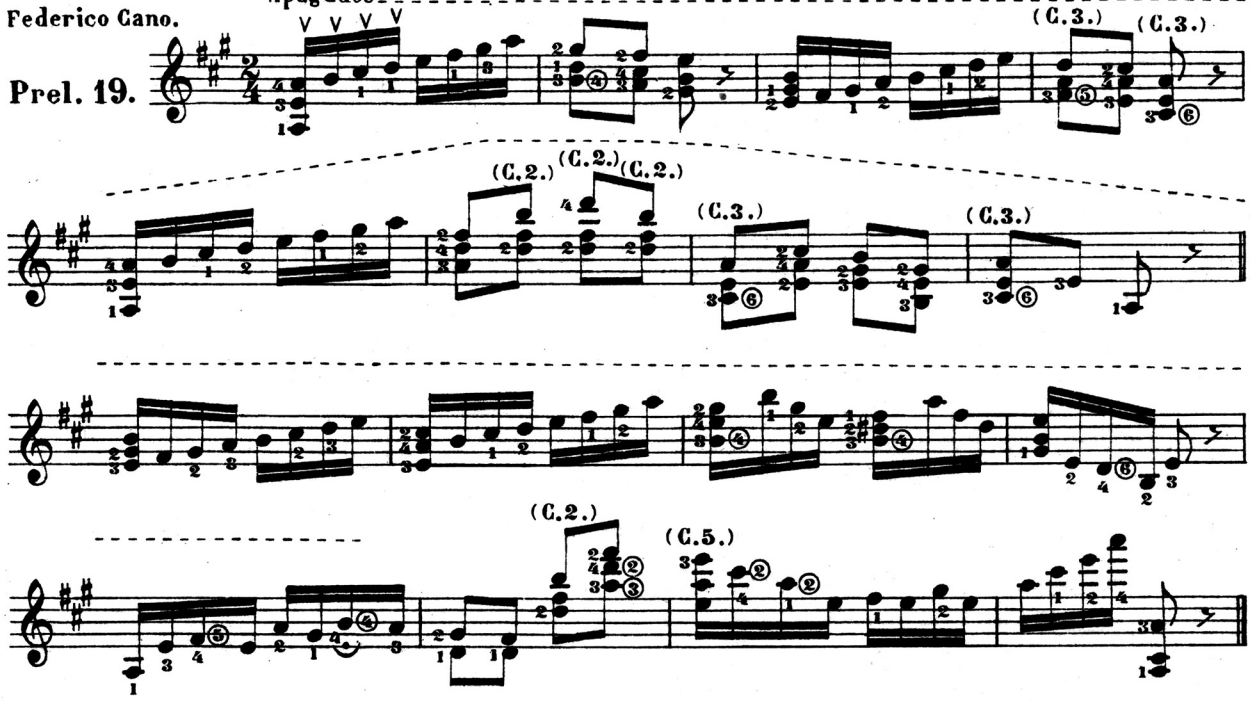
Prel. 18.



Federico Cano.

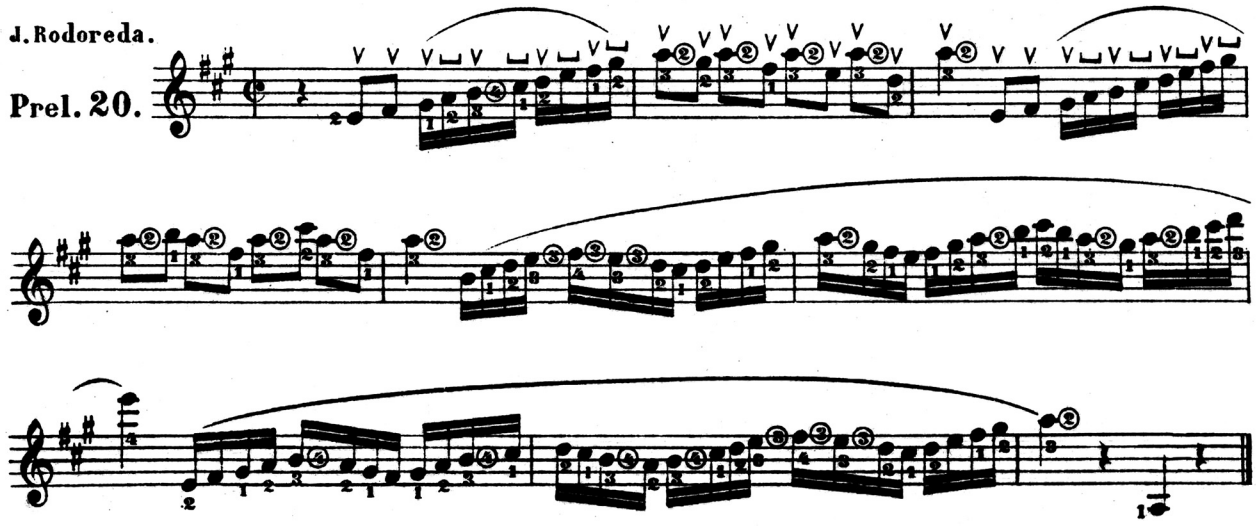
Prel. 19.

Apagados



J. Rodoreda.

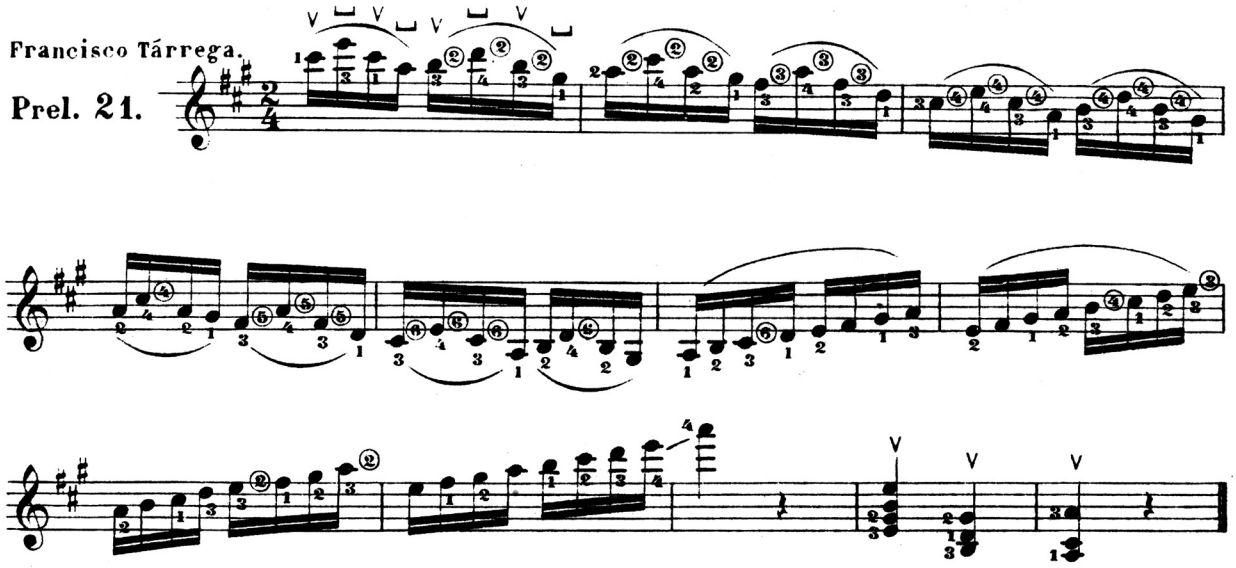
Prel. 20.



Allegro.

Francisco Tárrega.

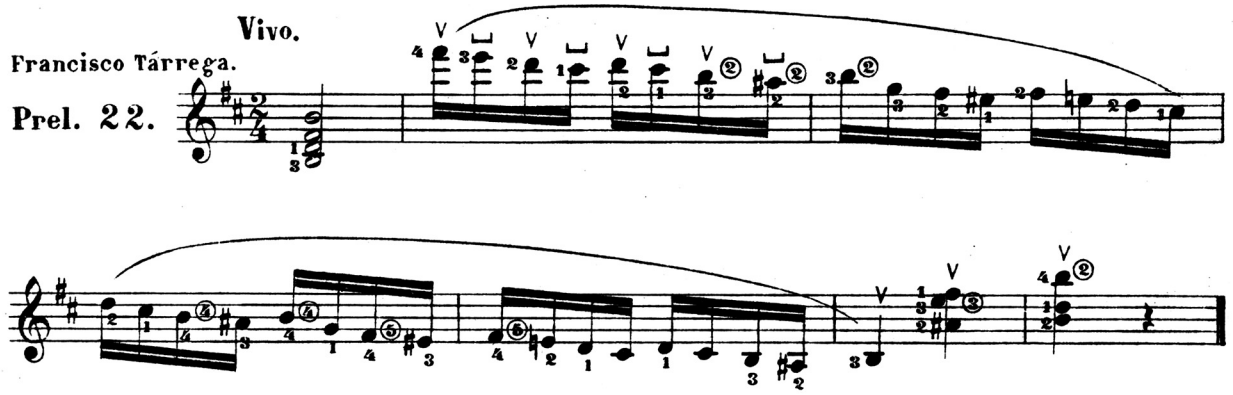
Prel. 21.



Vivo.

Francisco Tárrega.

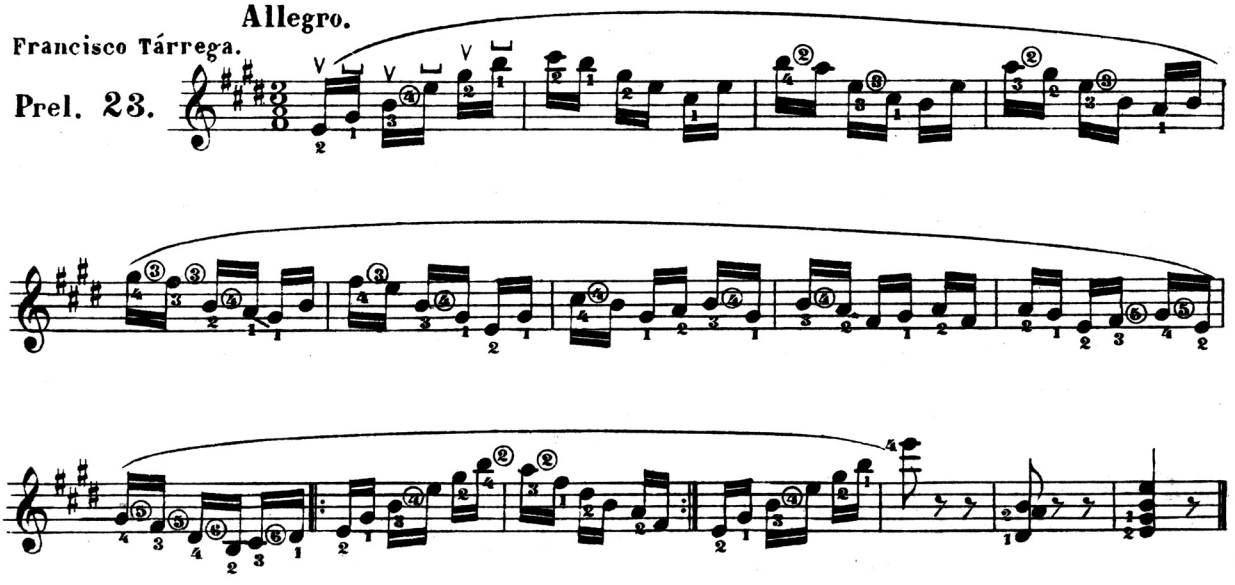
Prel. 22.



Allegro.

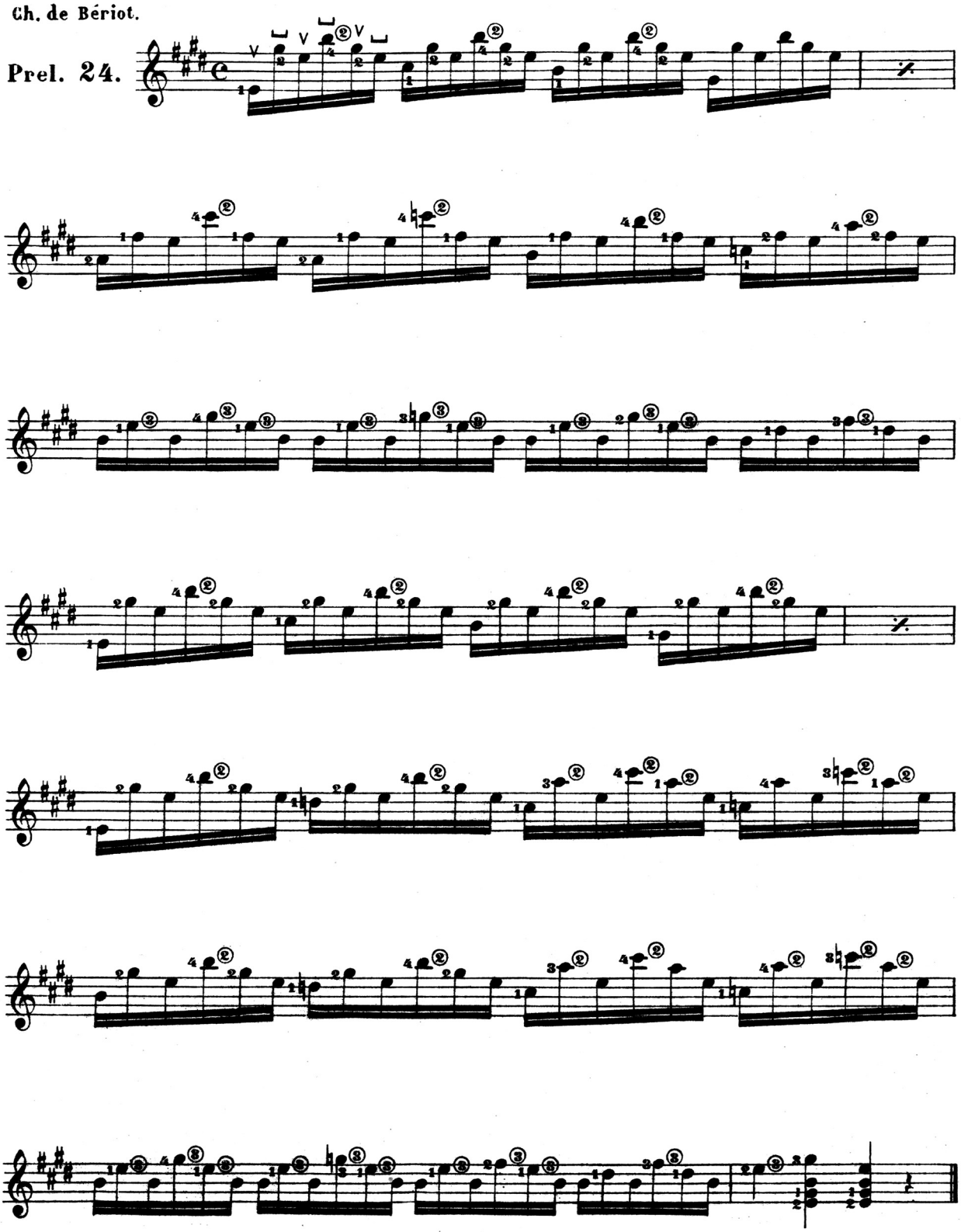
Francisco Tárrega.

Prel. 23.



Ch. de Bériot.

Prel. 24.

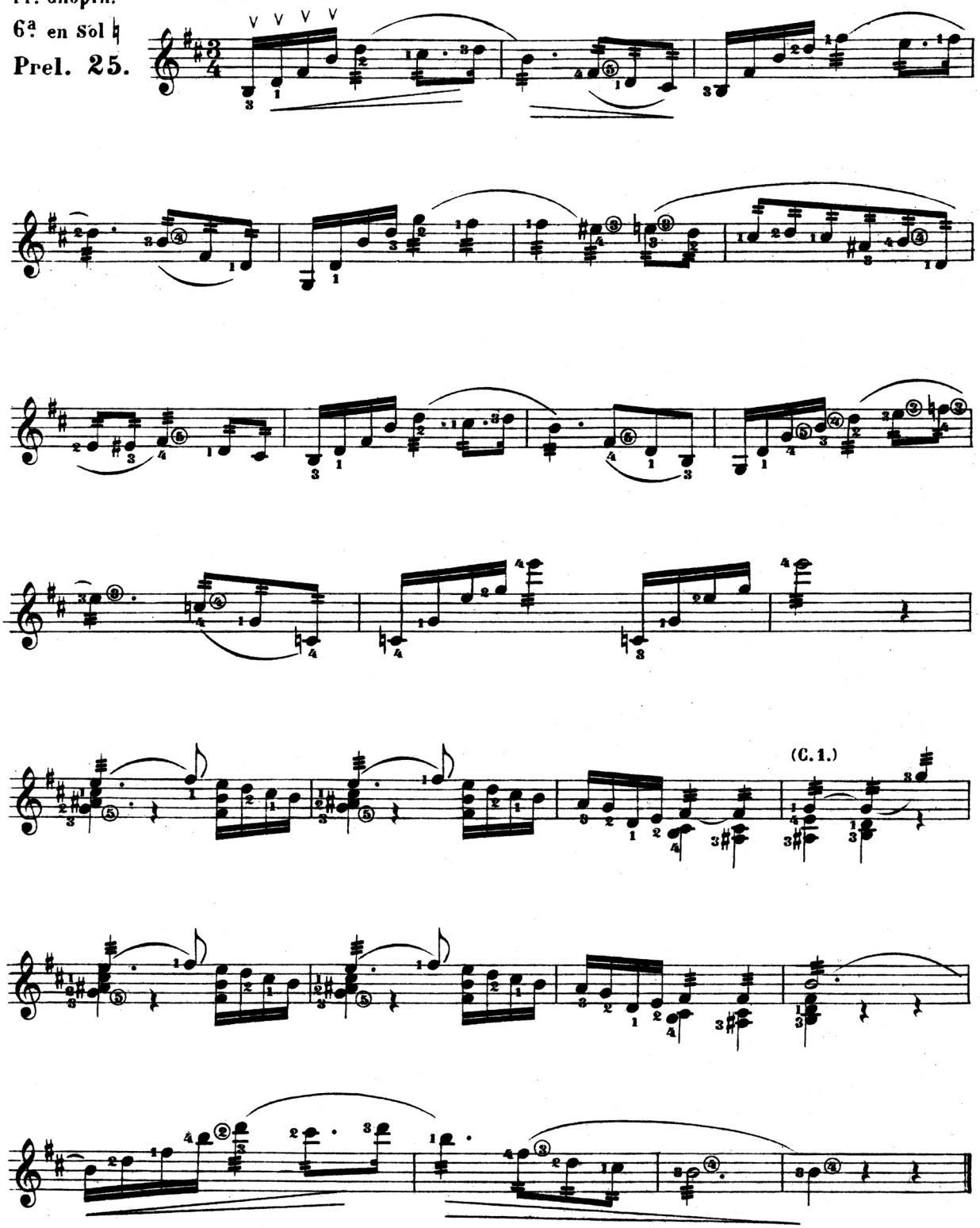


Fr. Chopin.

6ª en Sol ♭

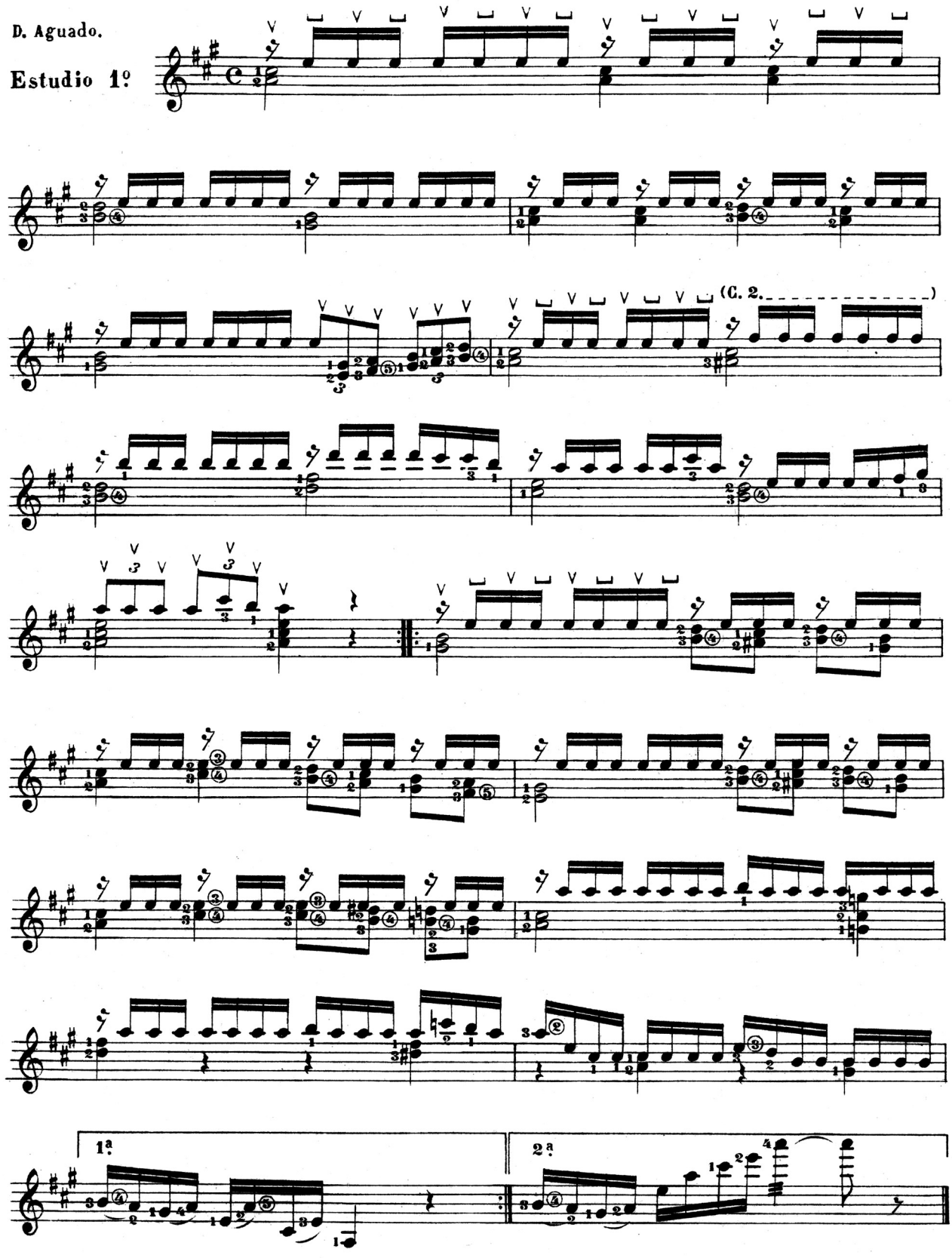
Prel. 25.

Lento assai.



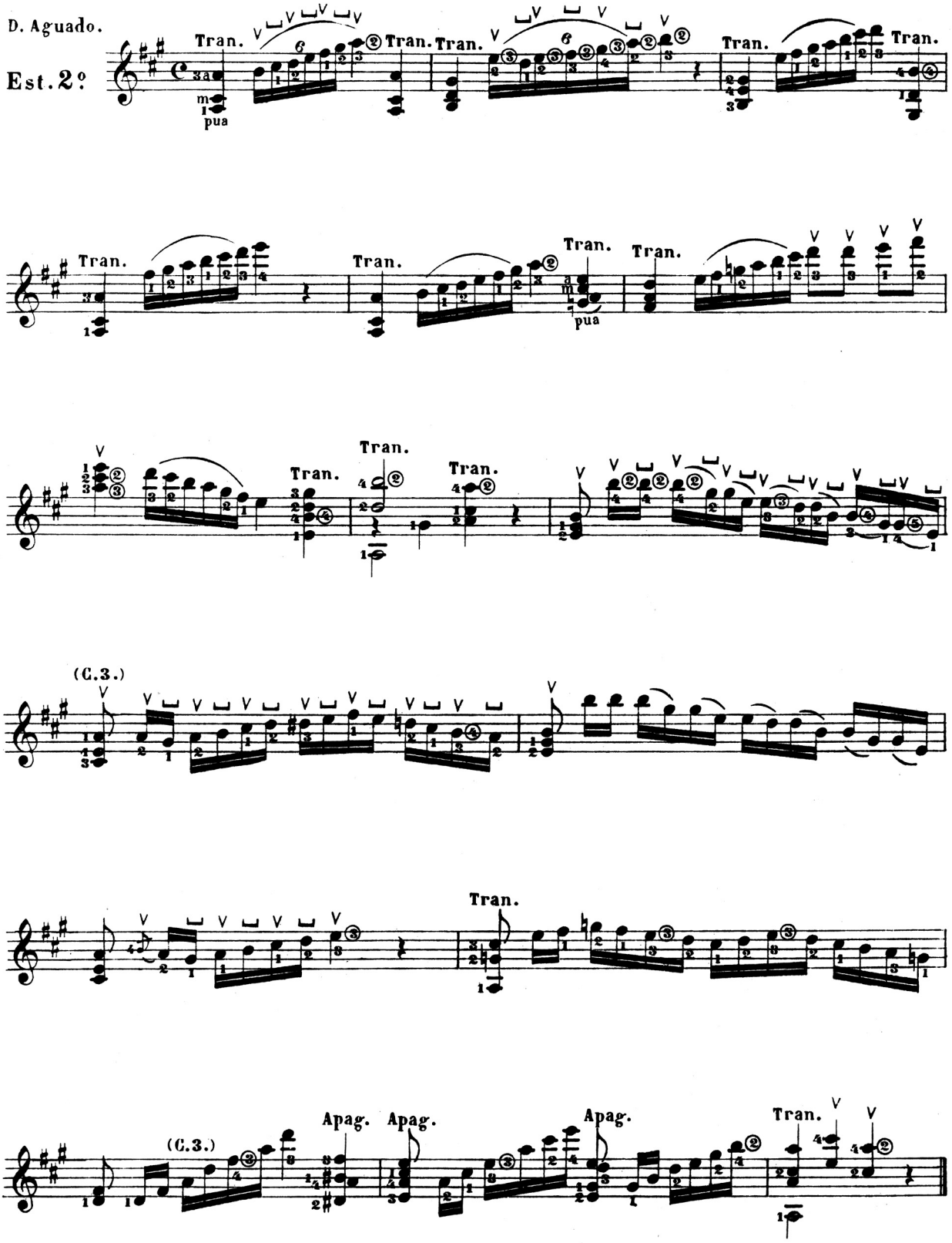
D. Aguado.

Estudio 1º



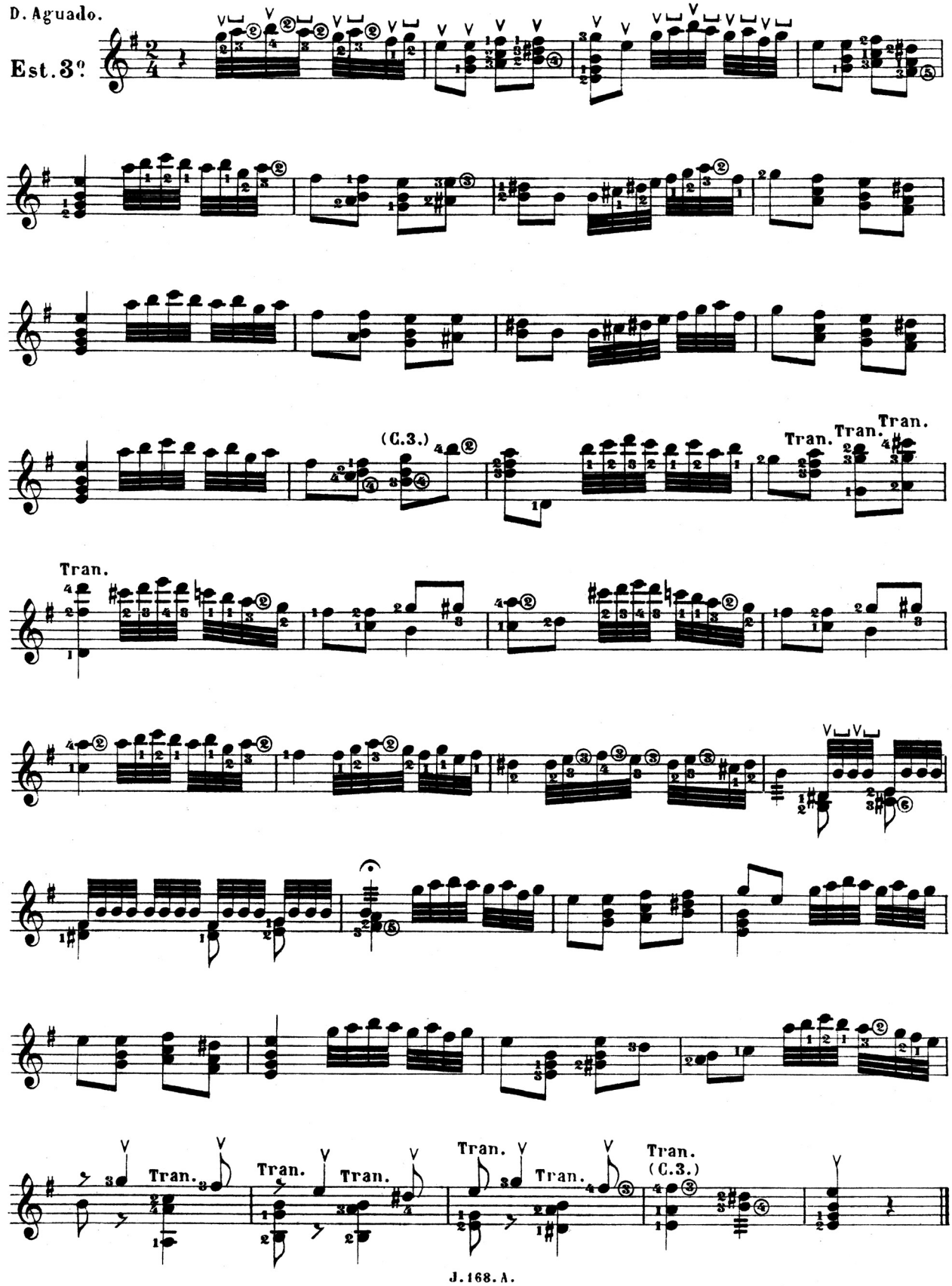
D. Aguado.

Est. 2º



D. Aguado.

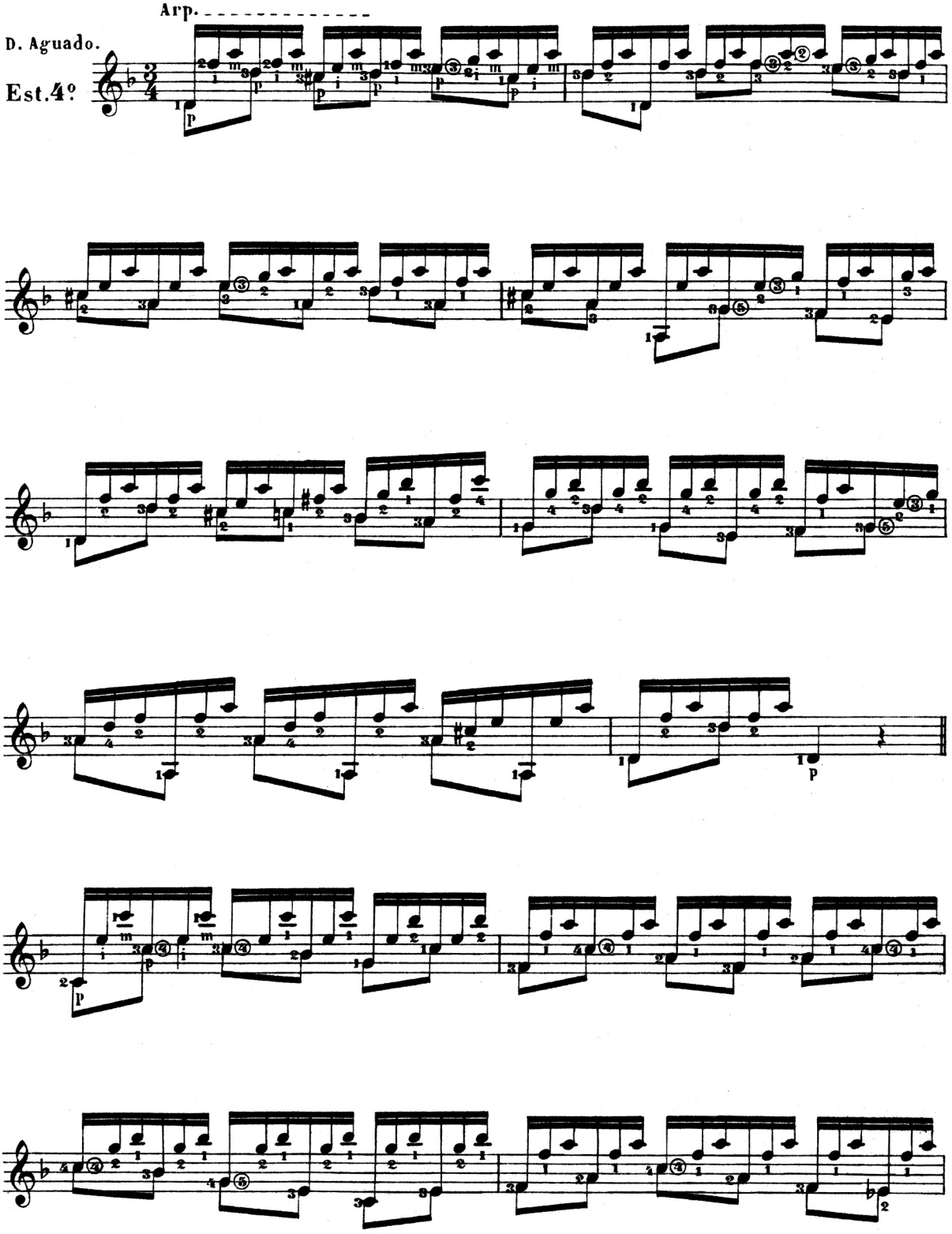
Est. 3º

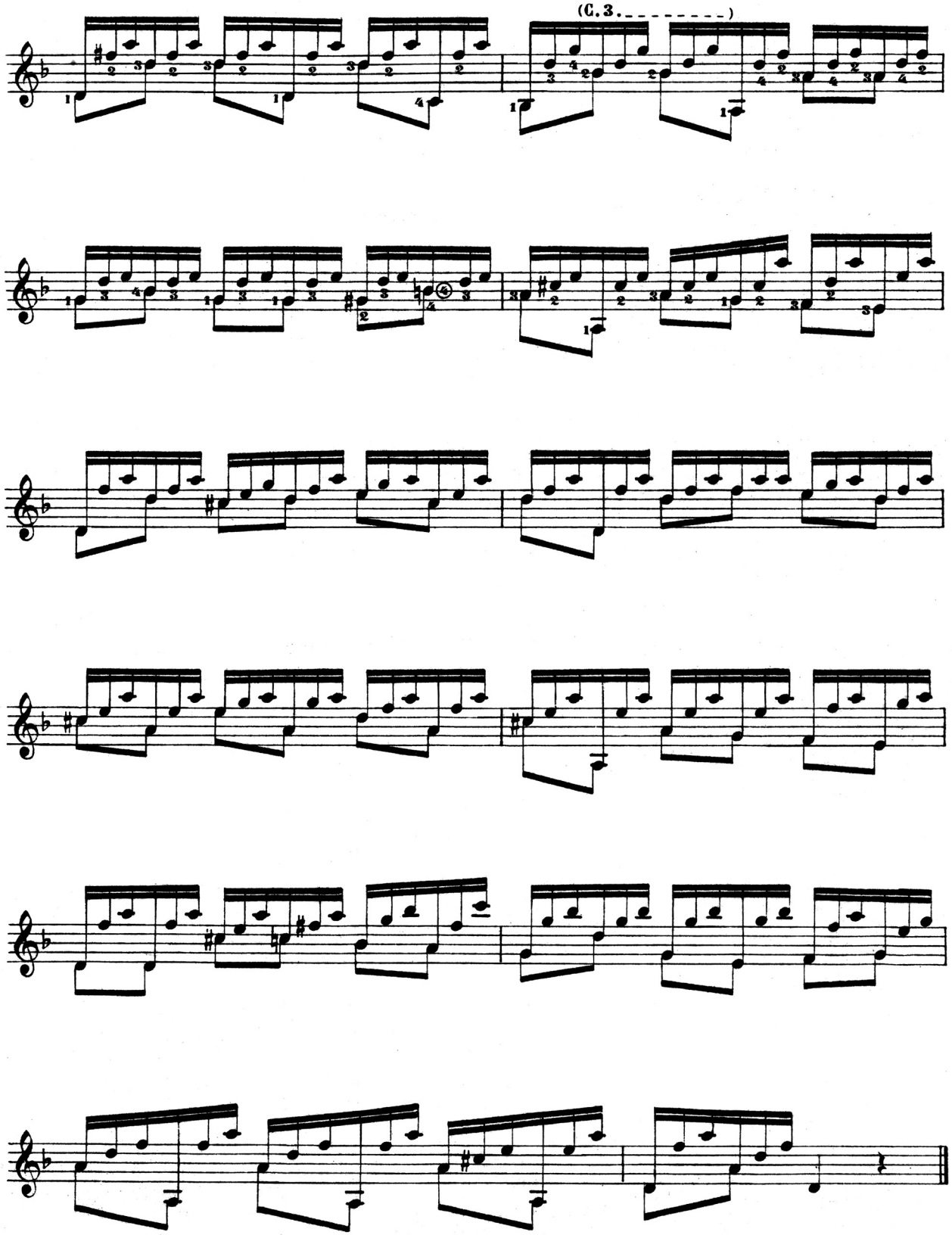


Arp.

D. Aguado.

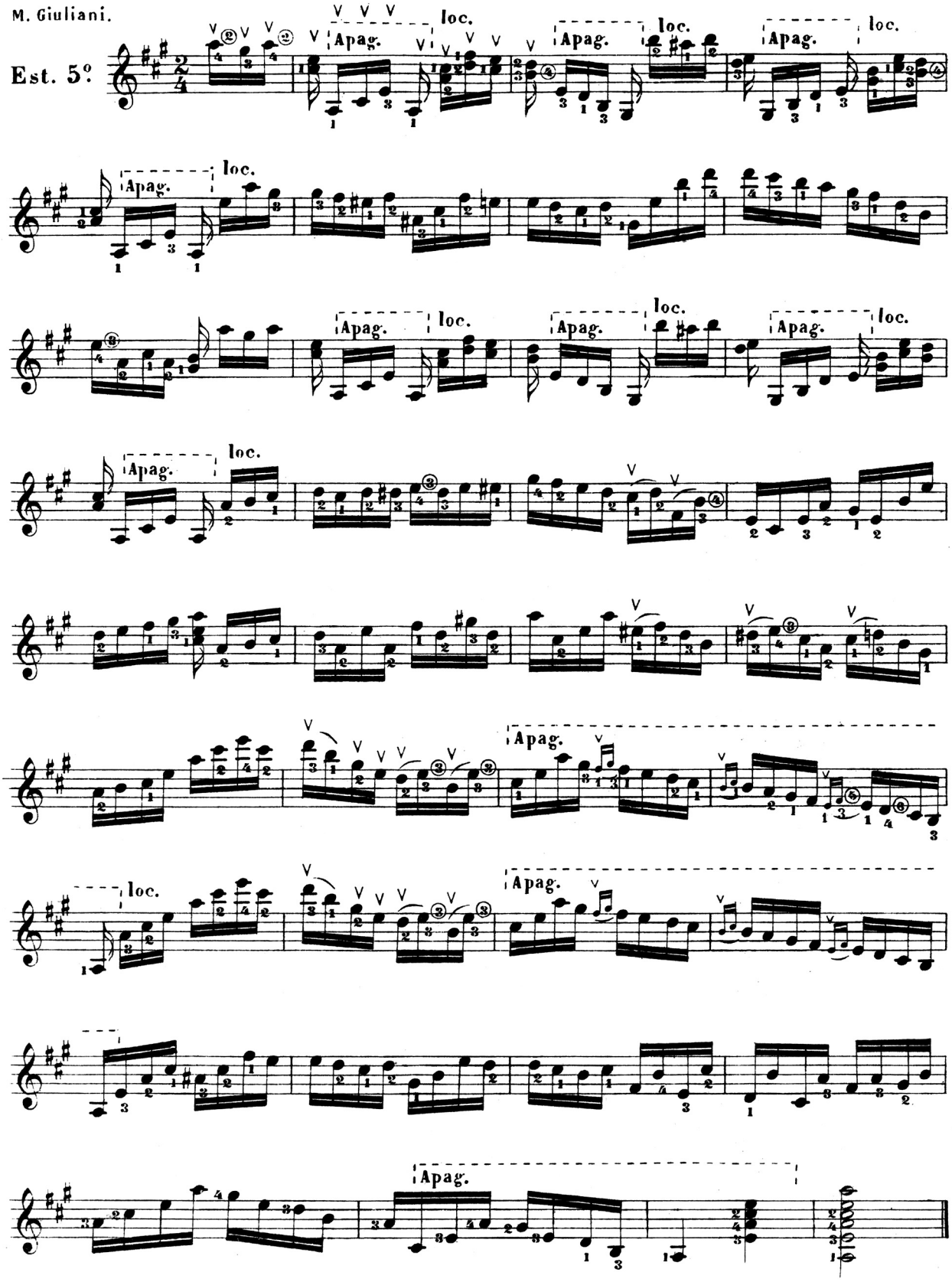
Est.4º




(C. 3. _ _ _ _ _ _ _ _ _)

M. Giuliani.

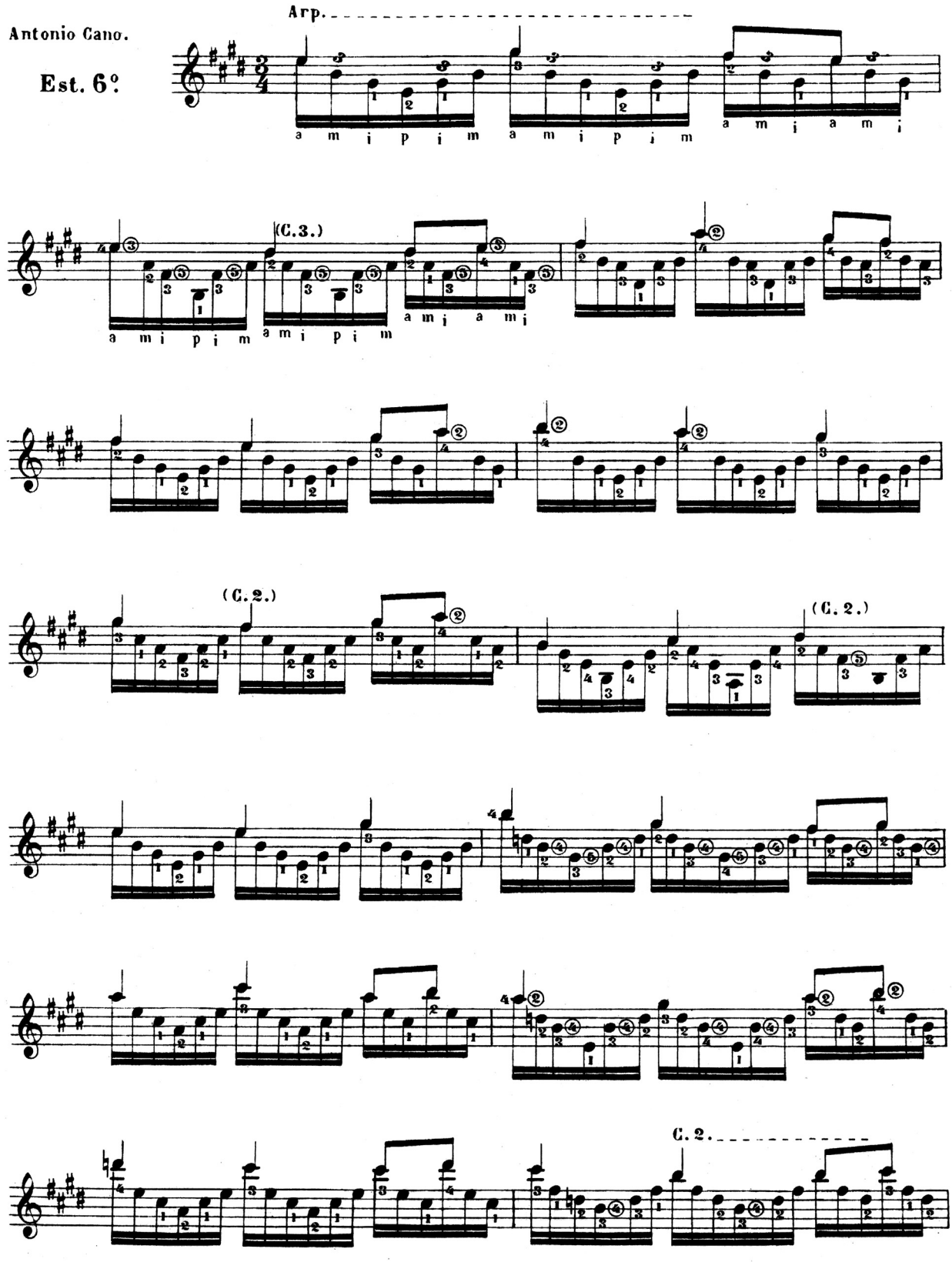
Est. 5º.

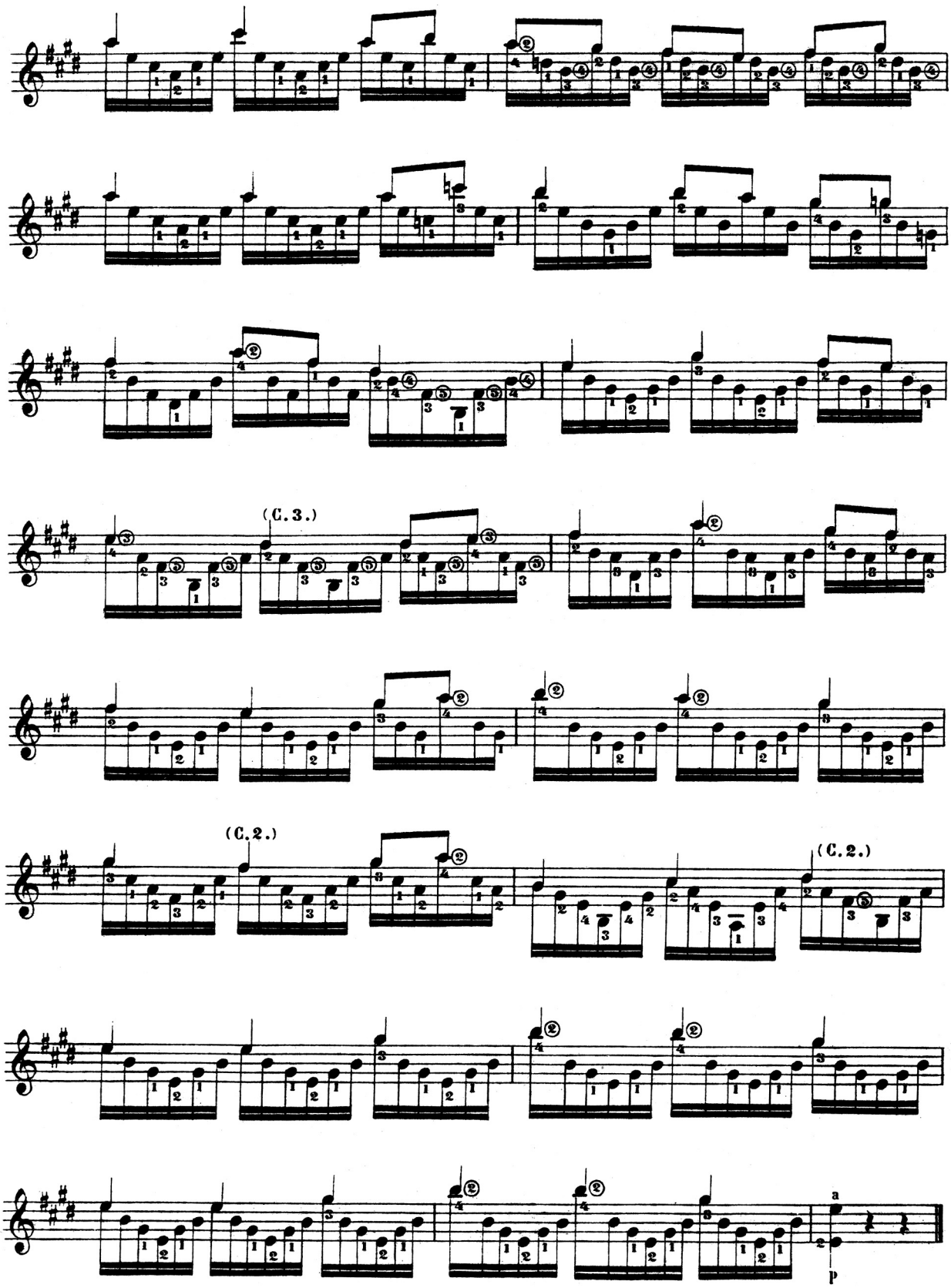


(M. M. ♩= 116.)

Antonio Cano.

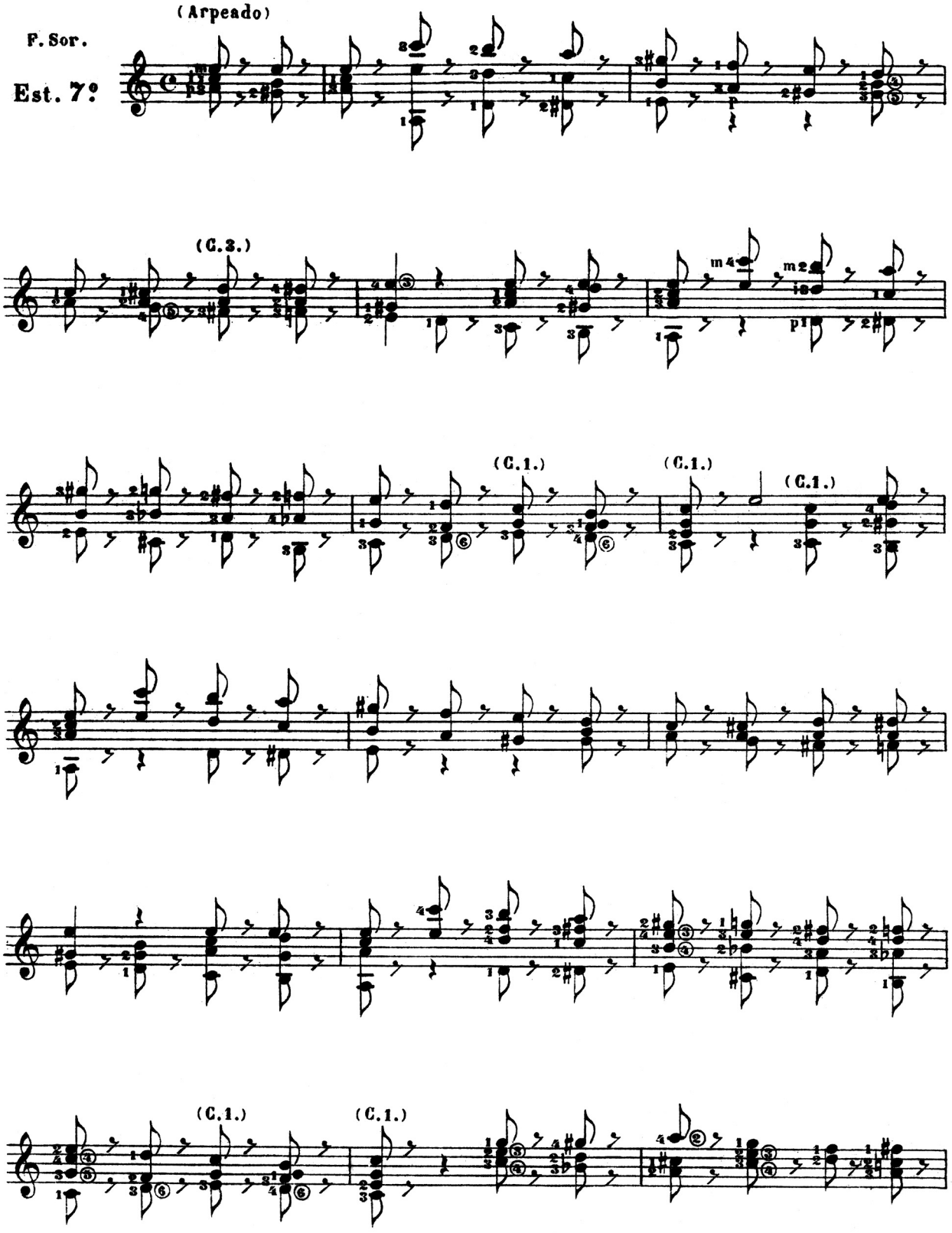
Est. 6º

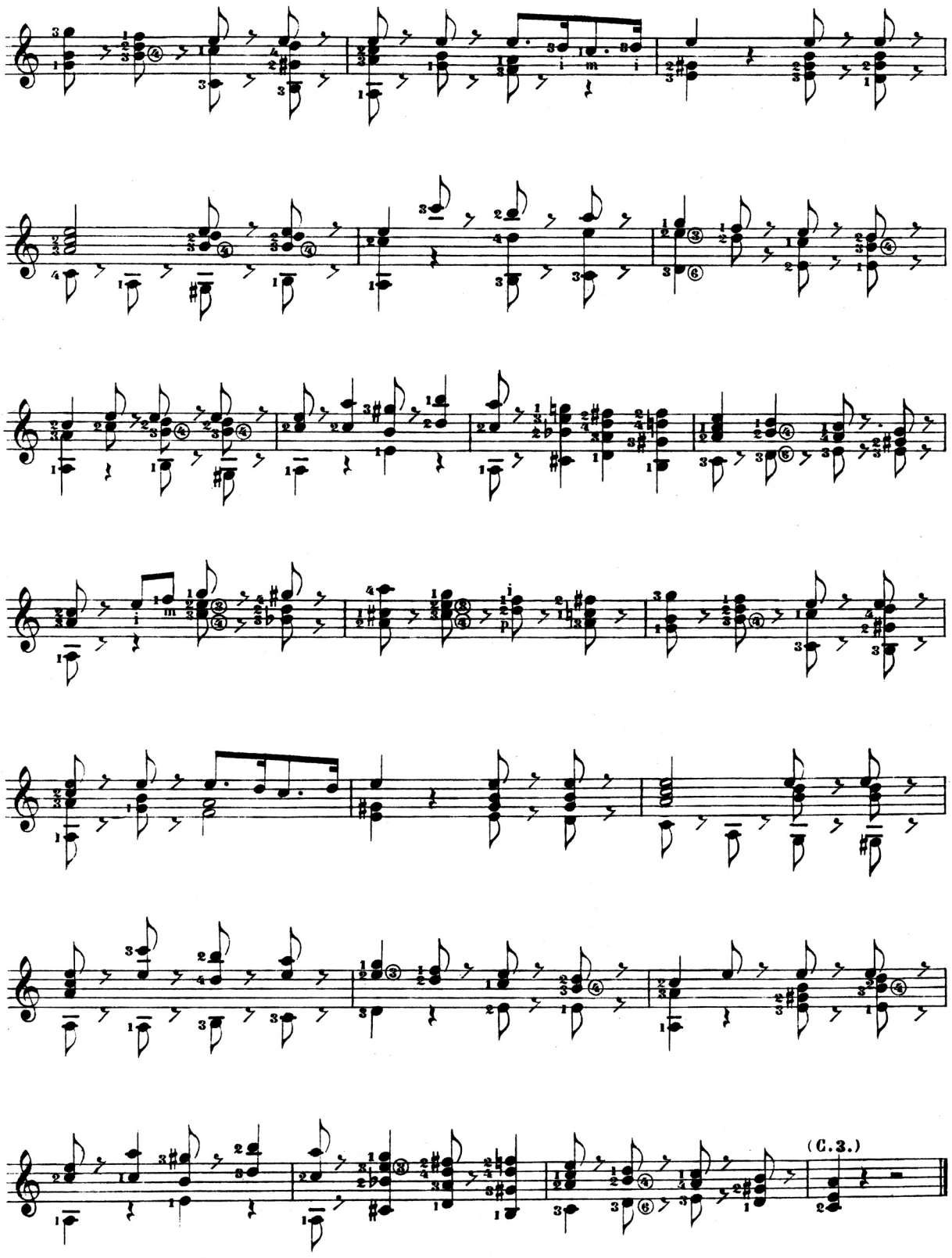



(C. 3.)
(C. 2.)
(C. 2.)
a
p

F. Sor.

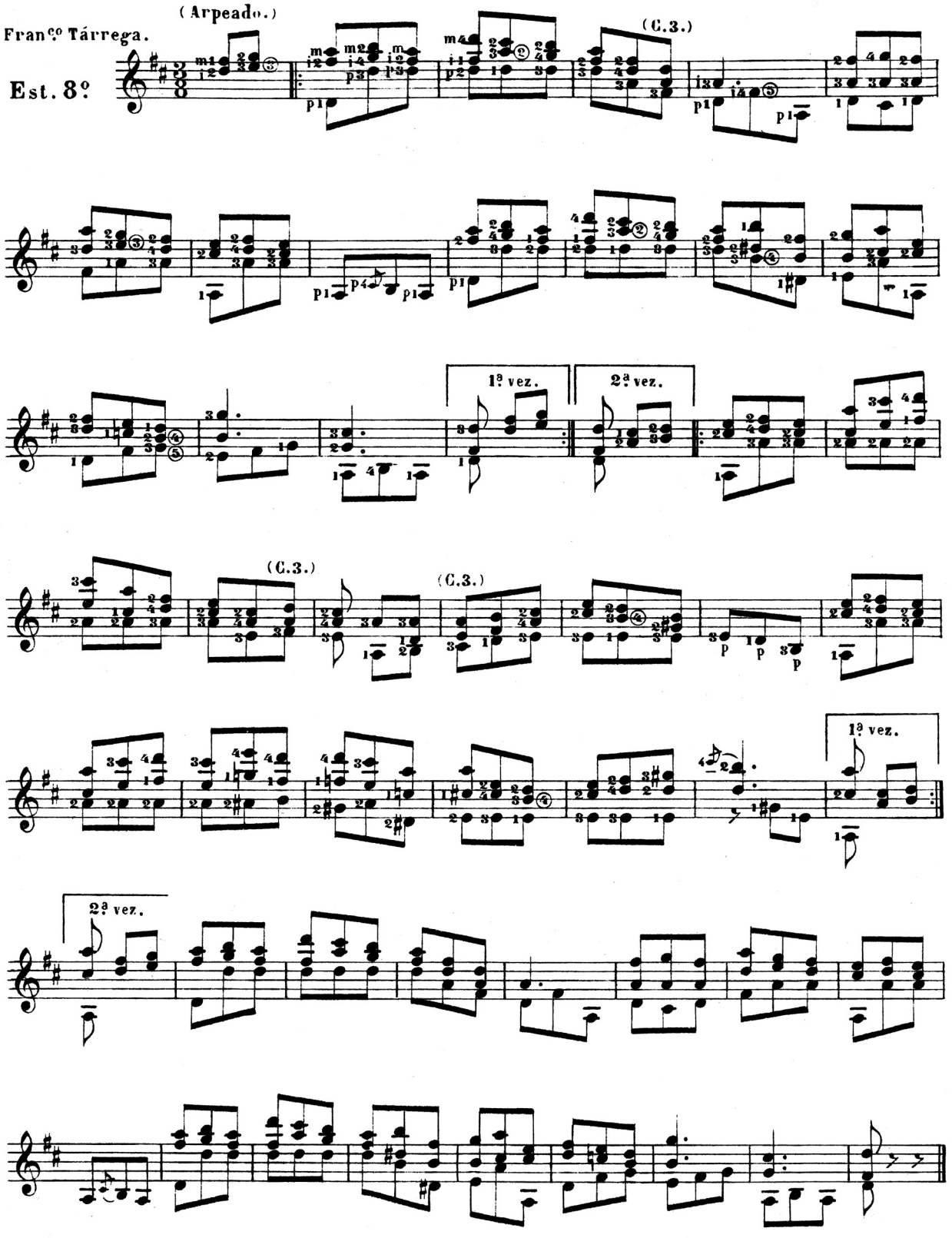
Est. 7º




(C.3.)

Franco Tárrega.

Est. 8º



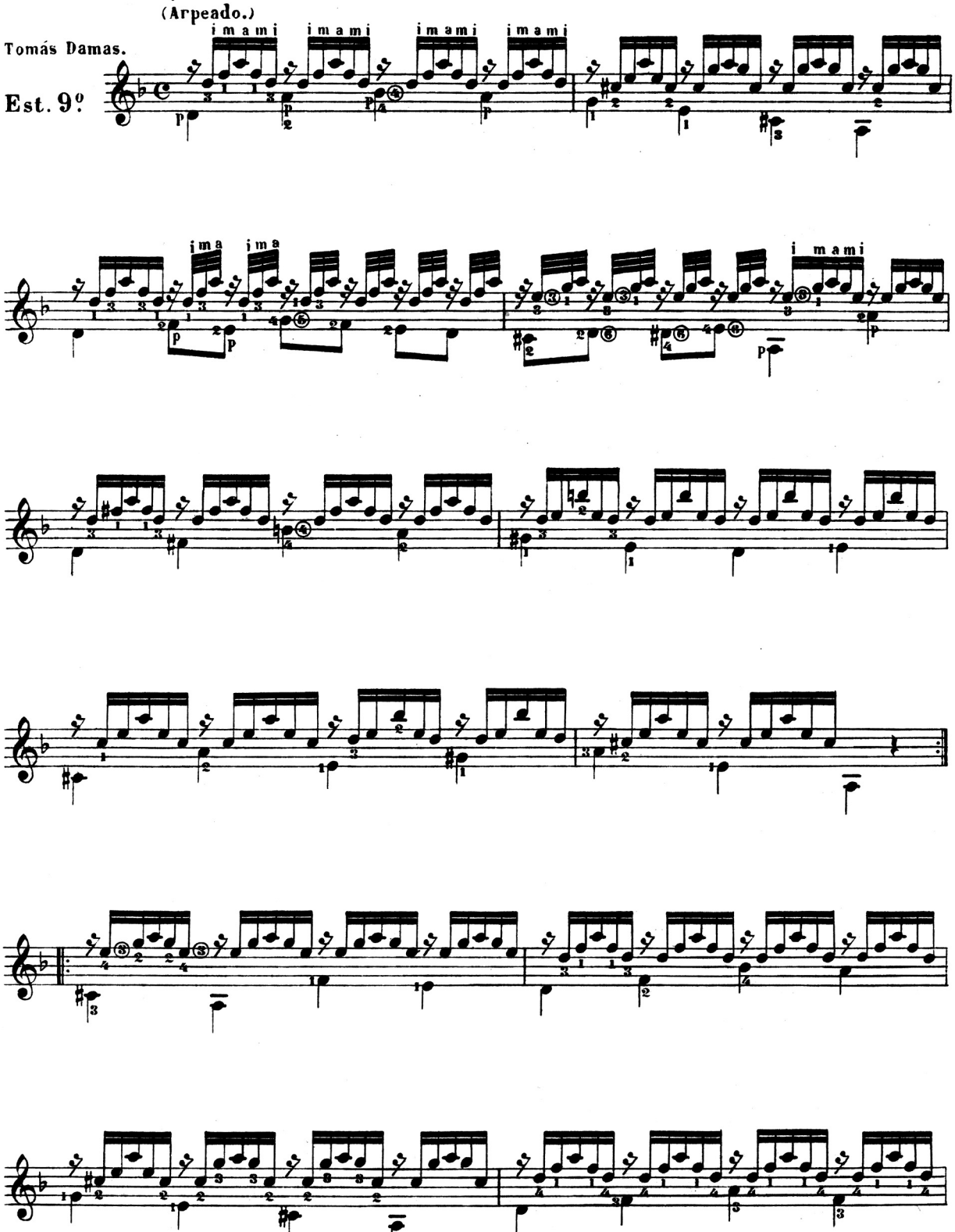
(En los compases 17, 18, 21 y 22 del estudio siguiente hay un efecto de *campanelas* (1).)

5ª en Re y 6ª en La.

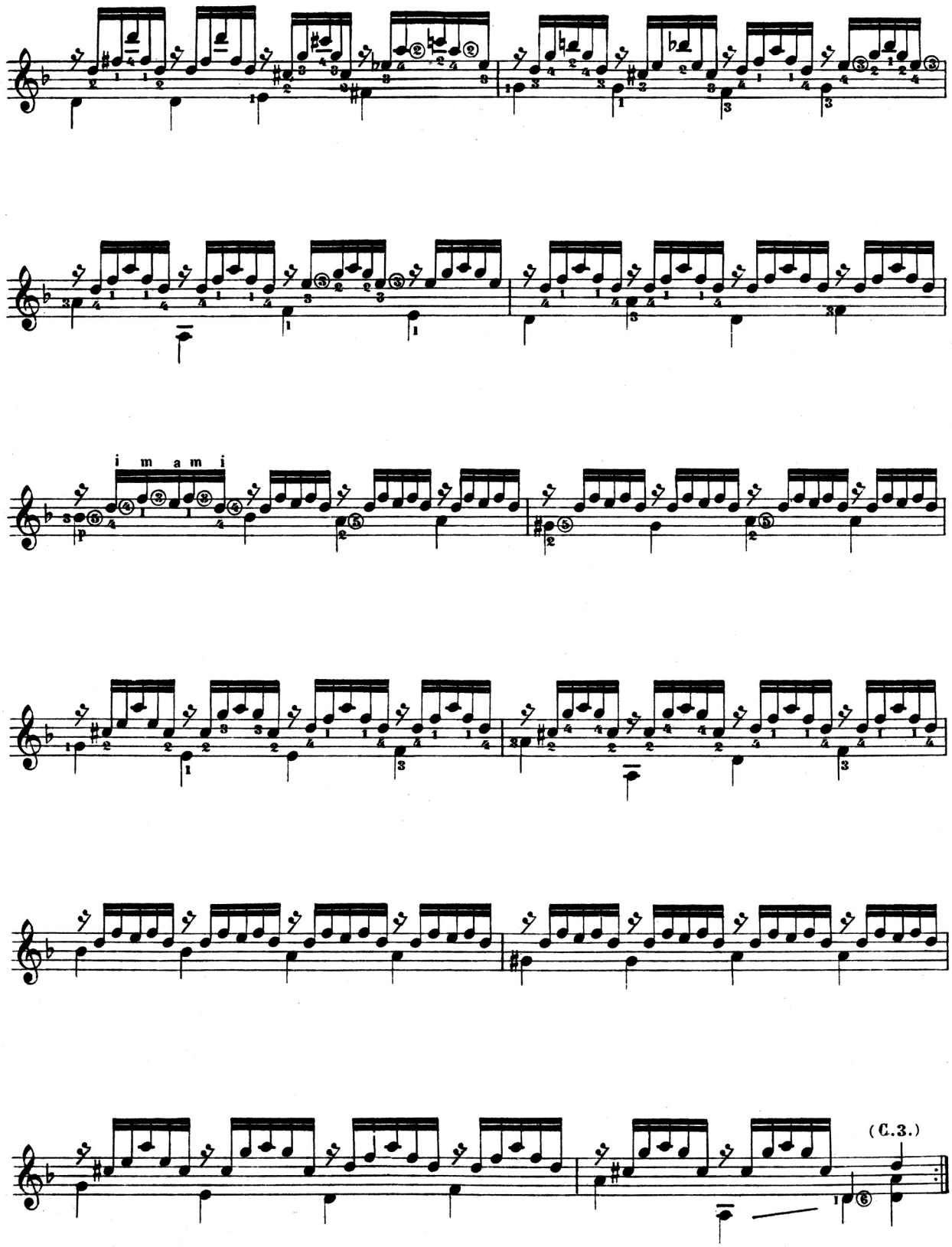
(Arpeado.)

Tomás Damas.

Est. 9º



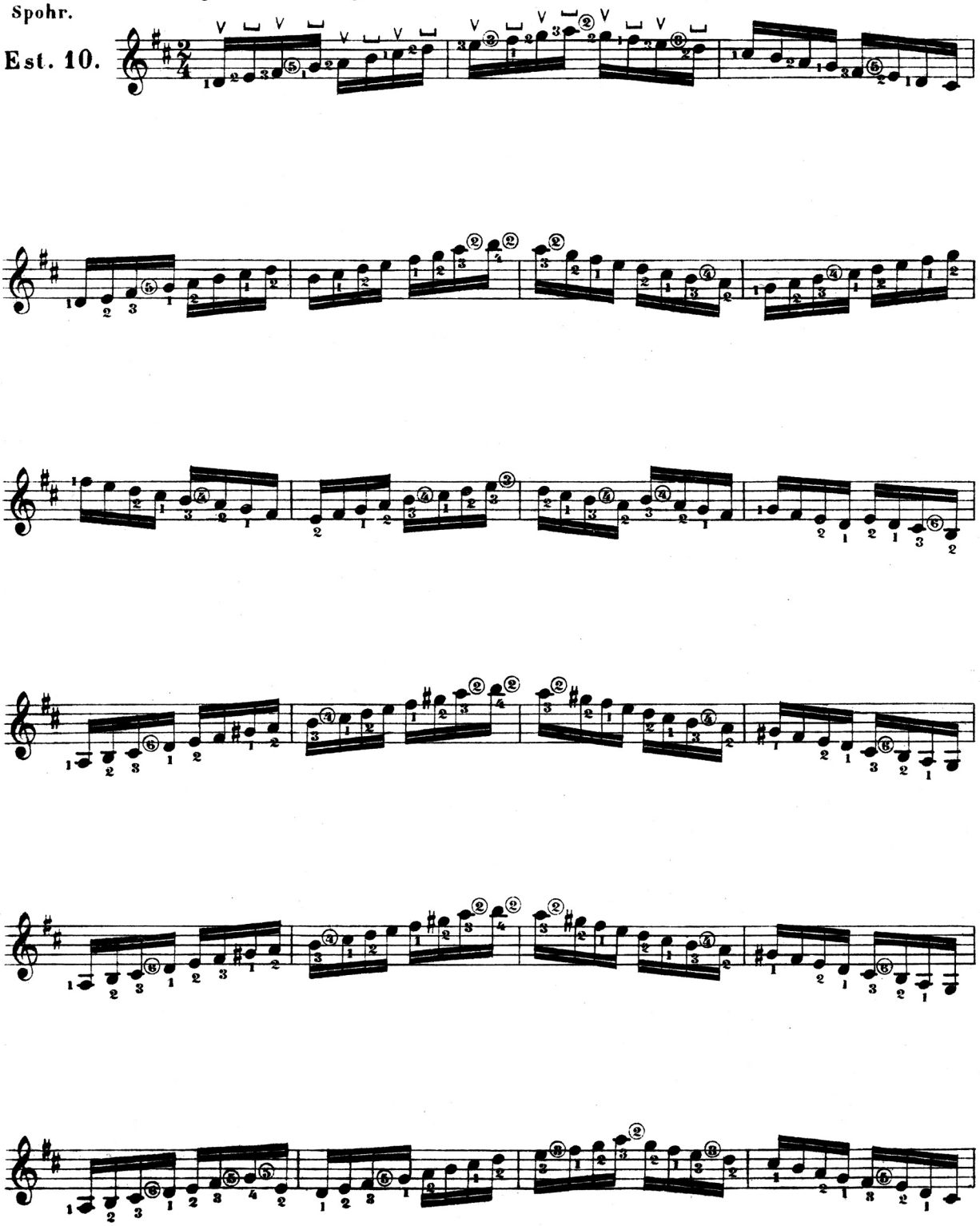
(1) Campanela, es el efecto que se produce cuando se toca una cuerda al aire, después de ejecutar una nota mas aguda en la cuerda superior inmediata.

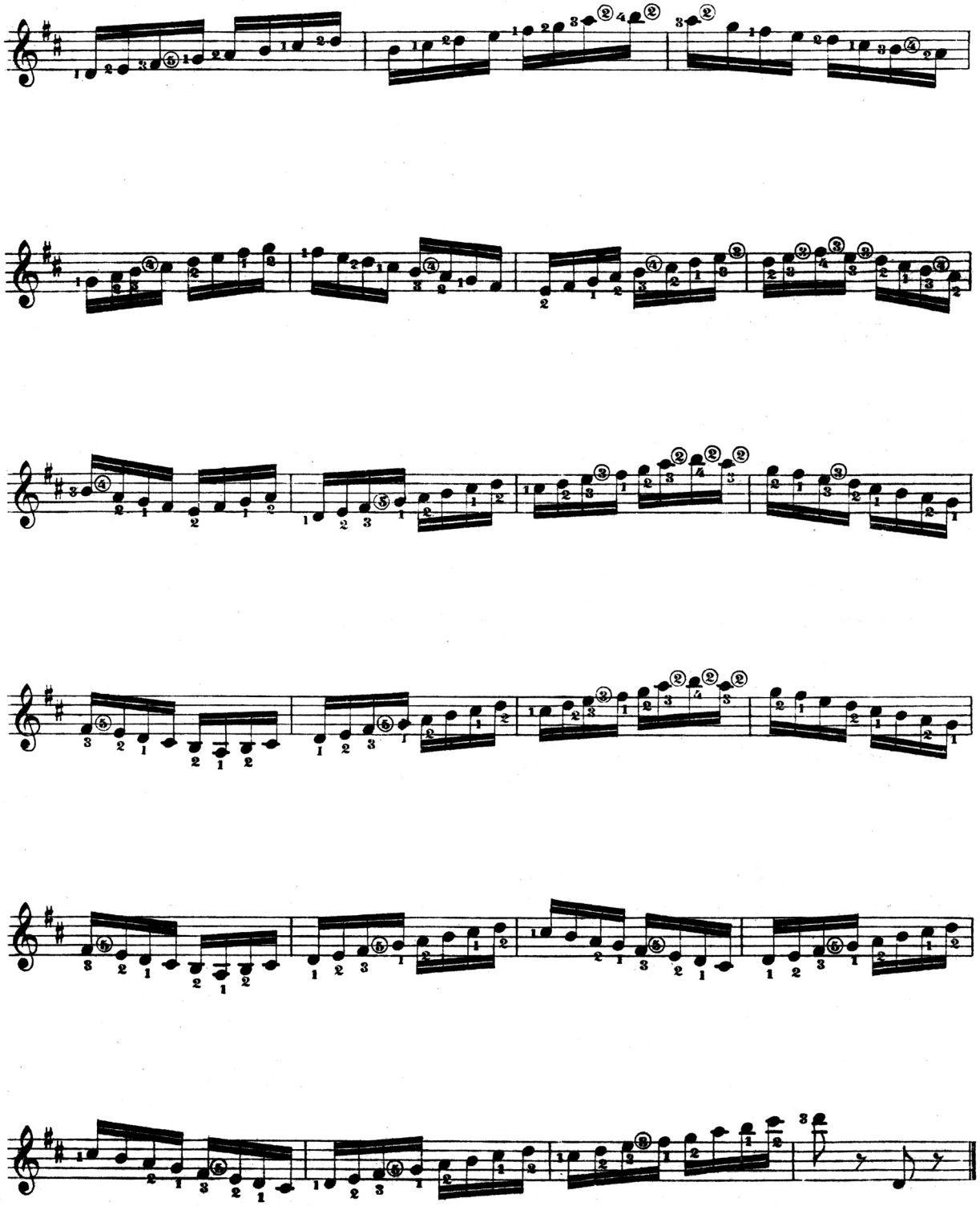

i m a m i
(C.3.)

Allegro e molto legato.

Spohr.

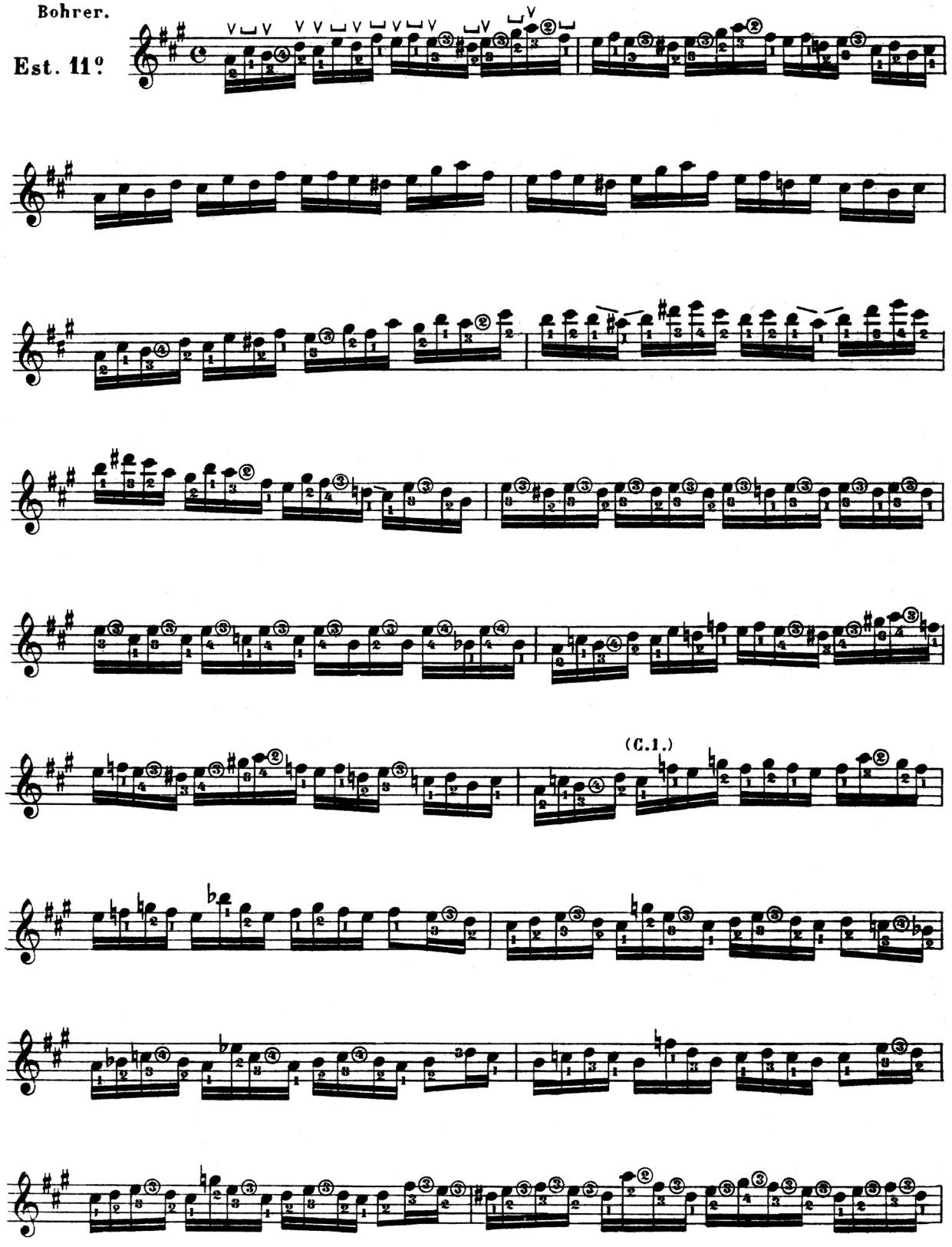
Est. 10.

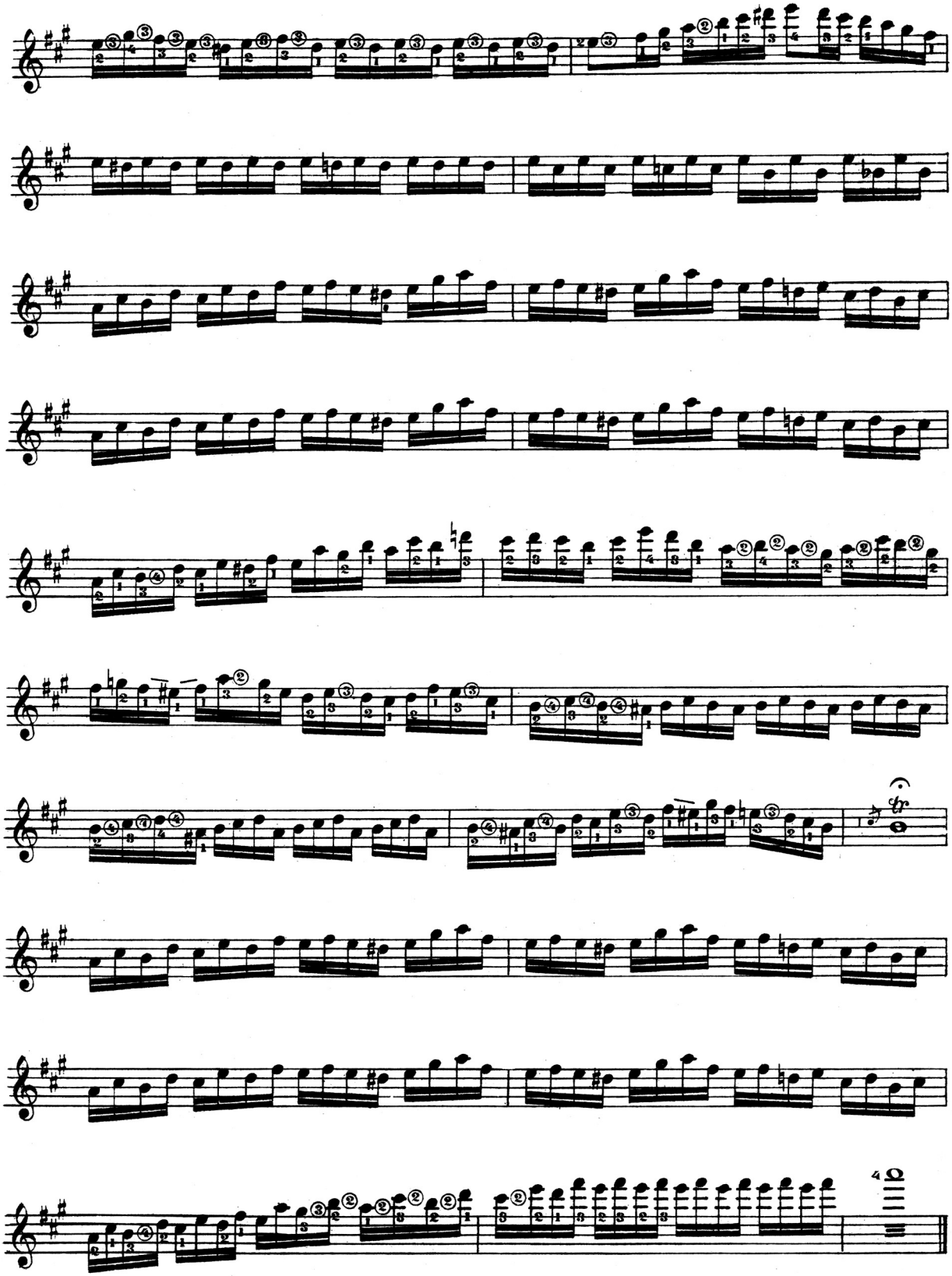




Bohrer.

Est. 11º

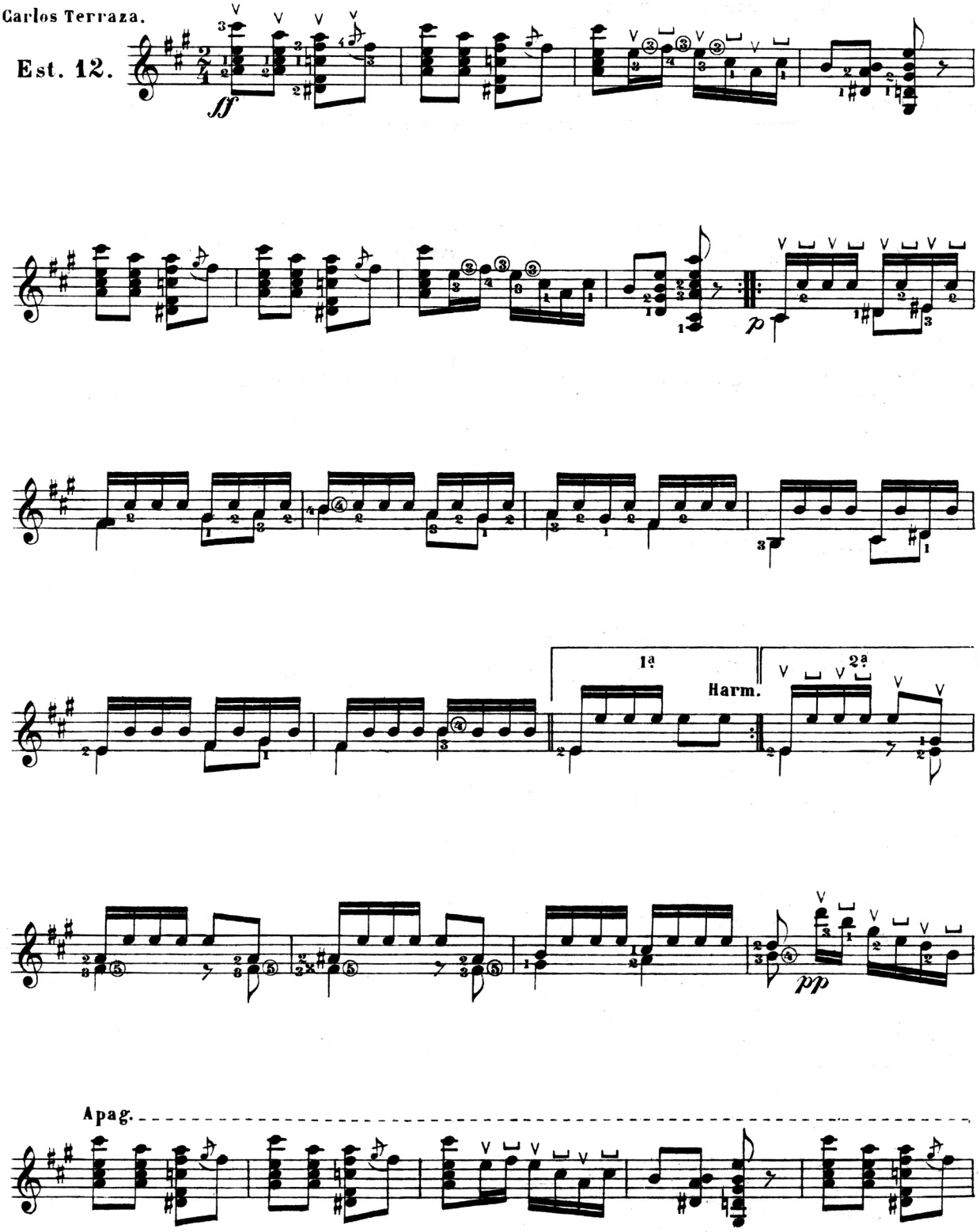


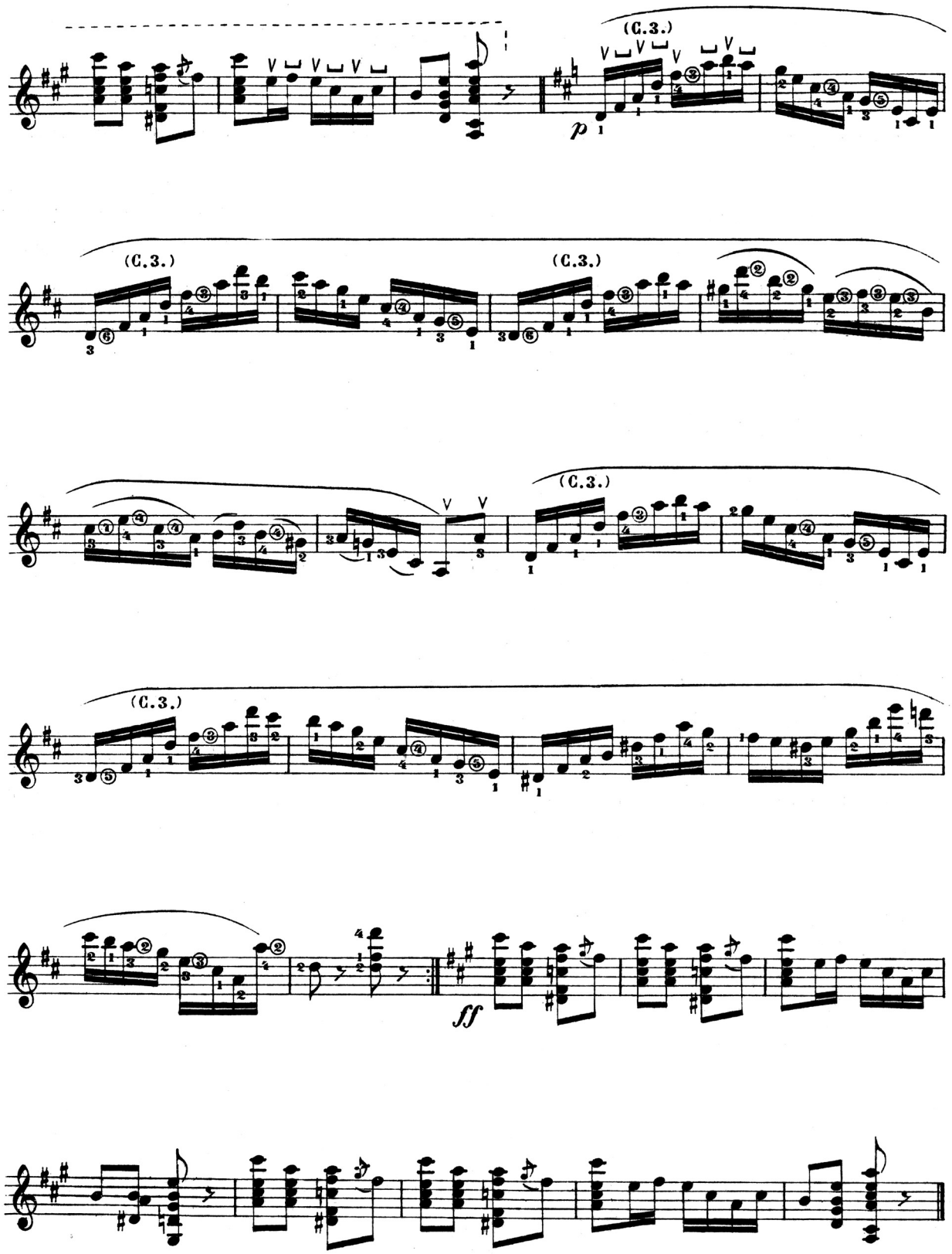


(M. M. ♩=100.)

Carlos Terraza.

Est. 12.




(C.3.)
p
(C.3.)
(C.3.)
(C.3.)
(C.3.)
ff

De la expresión.

La parte sublime de la ejecución, aquella que conmueve las fibras del corazón humano, y subyuga el ánimo de los que oyen, es la expresión.

La Mandolina Española se presta á todas sus delicadezas; mas para ello requiérese tocar con arte, frasear bien, dar á la música intención y colorido, á fin de que valiéndose el artista así de la diversidad de matices, acentos y gradaciones de los sonidos, como de la lentitud ó presteza de los tiempos del compás, convierta la vóz del instrumento, en intérprete fiel de los afectos del alma.

Consejos para tocar en público.

1º En los ensayos que precedan al concierto, se ejecutarán las piezas, por el mismo órden que el establecido en el programa.

2º No se dará ninguna audición, hasta dos horas después de haber comido.

3º Al elegir las piezas, procúrese que el carácter ó estilo, sea distinto y variado en todas ellas, que no pequen de sobrado largas, que ofrezcan ménos dificultades de las que se esté acostumbrado á vencer, y que los *efectos* no se prodiguen, por la sencilla razón, que lo que una vez admira y sorprende, repetido muchas veces, desagrada y fatiga: en cuanto á la disposición de las mismas, es de advertir, que las de mayor empeño estén colocadas hácia la mitad del programa, para empezar siempre por las mas sencillas, lo que se verifica, no solo para preparar las manos y tal véz el instrumento, sinó para acrecer gradúalmente el interés del auditorio; y por último añadiremos, que las piezas que formen el concierto, han de saberse de memoria, sin cuyo requisito, ni fuera posible dominarlas, ni tocar con la soltura y corrección debidas. Téngase en cuenta que el éxito de un concierto, depende muchas veces, en acertar la clase de música mas adecuada al público ánte quien se ha de tocar.

4º Respecto al local, diremos, que un salón de regulares dimensiones algo elevado de techo, será siempre preferible á un local muy vasto, donde ciertas delicadezas, propias de la Mandolina, no pueden apreciarse. Por eso, y para saber las condiciones acústicas que el local tenga, será conveniente verlo y probarlo de antemano, dejando indicado el sitio para la colocación de un sencillo entarimado, cuyo empleo reporta dos ventajas al artista: la de aislarlo haciéndolo visible de todo el auditorio, y la de aumentar la vóz del instrumento.

5º Siempre que el concierto se dé en un Teatro, será asunto de verdadera entidad que la escena quede muy reducida y herméticamente cerrada, apagadas las candilejas y suprimida la concha del apuntador; procurando el artista por su parte, avanzar lo más posible hácia el público, á fin de que éste pueda apreciar la ejecución, hasta en los mas mínimos detalles.

6º Cuándo se toque en unión de otros instrumentos, formando orquesta, debe renunciarse al propio lucimiento, sometiéndose á la batuta del Director, para contribuir al mejor éxito del conjunto.

7º Tocando á *solo*, bien sea con acompañamiento de orquesta, cuarteto de cuerda, piano, arpa, ó guitarra, la voz cantante corre á cargo del *solista*, quién por decirlo así, es el protagonista de la obra, limitándose las demás partes á secundarle, de forma y modo, que siempre brille por encima de todos el instrumento *solista*.

8º Es innegable que el *solista*, goza de cierta libertad en la interpretación de la música, sobre todo en lo que se refiere al ritmo, pero libertad relativa, que no le permite traspasar núnca los límites del buen gusto, razón por la cual, ni debe apartarse de lo que esté escrito, ni exajerar la expresión, particularmente en los fuertes, que recargados con esceso producen en la Mandolina deplorable efecto.

9º Téngase siempre á mano otra Mandolina afinada, para el caso no raro de necesitar de ella.

10º Como consejo final, séanos lícito hacer constar que la modestia debe ser compañera inseparable del artista, consejo que no debiera olvidarse núnca, ya que aún haciendo caso omiso de otras razones morales de gran peso, fuerza es decir, que sólo ella tiene el dón de interesar y predisponer al público favorablemente.

Conclusión.

A tal punto llegados, réstanos encarecer sobre manera al discípulo, complete su educación musical no solo estudiando la harmonia y contrapunto,(1) sinó toda clase de obras que á la música se refieran, ó con ella tengan conexión y parenteseo.

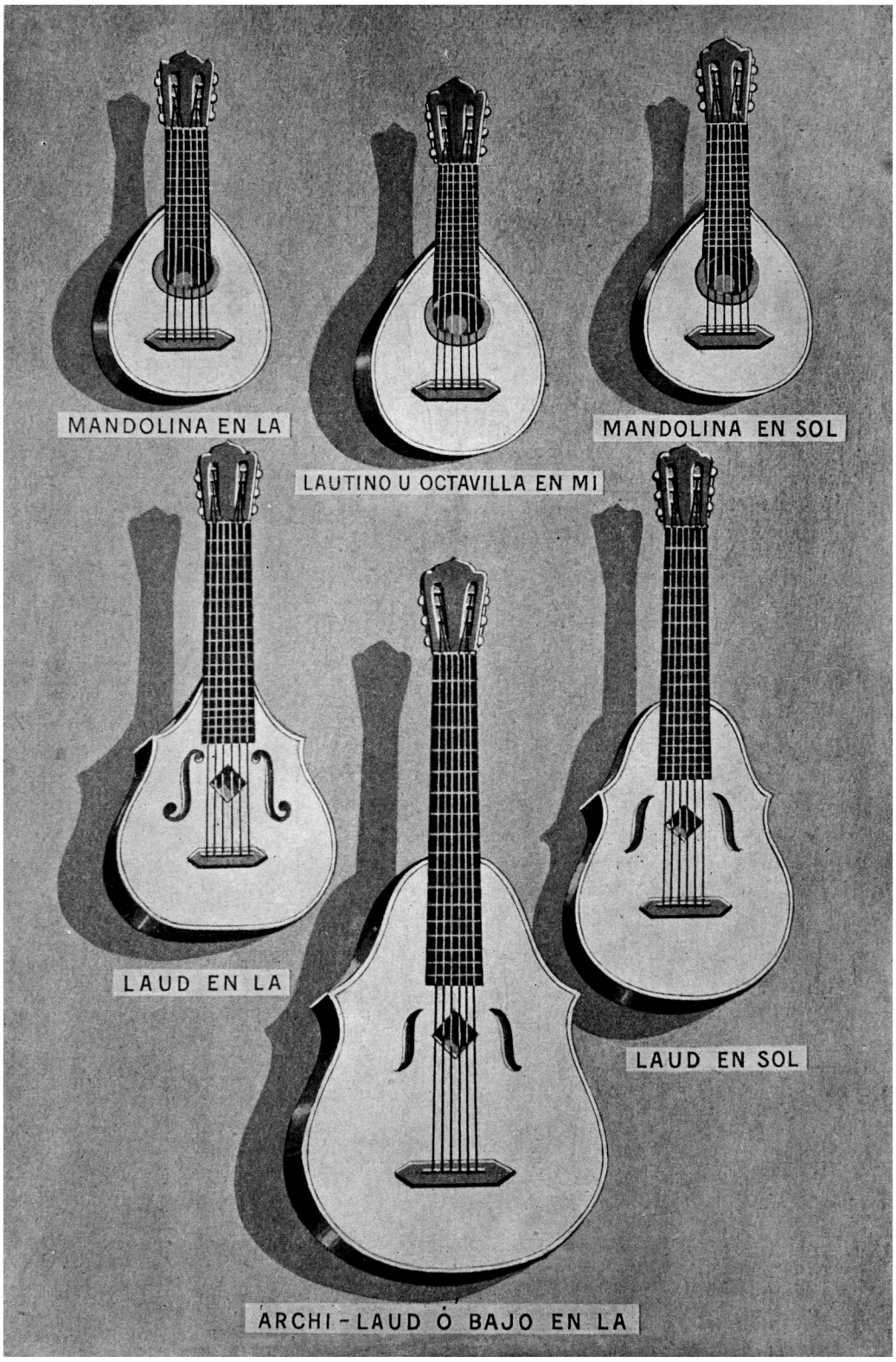
Preste particular atención á las ilustraciones, revistas, artículos sueltos, biografías de autores y artistas célebres, y demás escritos de la propia índole; frecuente con asiduidad todos aquellos sitios donde se rinde culto al divino arte, para familiarizarse con las mejores obras de los autores clásicos; fíjese sobre todo en el modo como interpretan y ejecutan dichas obras los grandes concertistas, y aquella pureza de dicción, aquél modo galano de ejecutar, de sentir y de expresar la música, sírvanle de precioso modelo á la par que de poderoso estímulo, para dedicar sendas horas al estudio, único medio de dominar el instrumento y alcanzar por ende limpia y brillante ejecución, lo que unido á un gusto y á un estilo que le sean propios, le valdrá algún dia dar gallarda muestra de su arte, su génio y su talento.

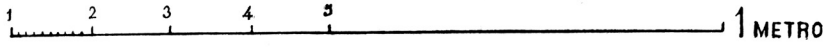
(1) Contrapunto es el arte de acompañar con una ó varias melodias un canto dado.

Fin.

J.168.A.

Modelo de los seis instrumentos.



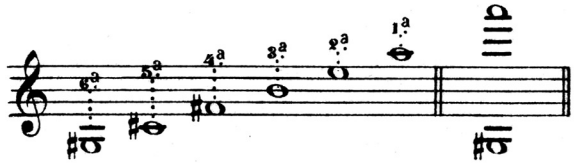


APENDICE.

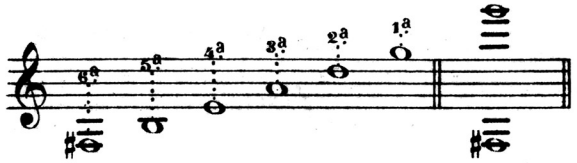
ORQUESTA DE INSTRUMENTOS DE PÚA Á CUERDA SENCILLA.

Compónese de los instrumentos siguientes:

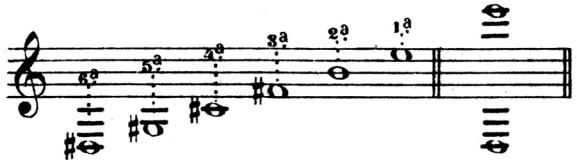
Mandolina en La..... Afinacion



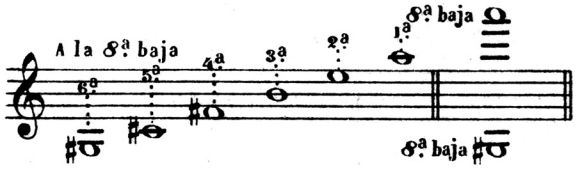
Mandolina en Sol..... Id.



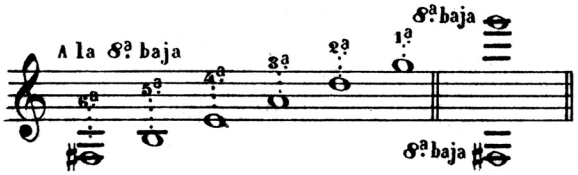
Lautino ú Octavílla en Mi..... Id.



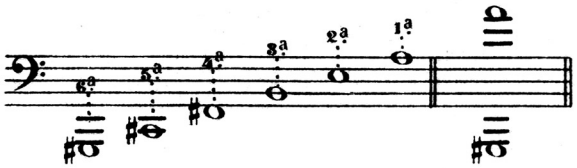
Laud en La (Responde 8ª baja de como se escribe).....Id.



Laud en Sol (Responde 8ª baja de cómo se escribe)..... Id.



Archi-Laud en La (Se escribe en Llave de Fa en 4ª) Id.



La extensión total de los seis instrumentos es de cinco Octavas y un semi-tono. A veces se añaden tres trastes á la *prima* de las Mandolinas en *La* para obtener el *Dó* sobre-agudo, resultando de ahí un aumento en la extension total de tres semi-tonos.

PUESTOS EN PARTITURA REPRESENTAN

Mandolina en La	Primer tiple
Mandolina en Sol	Segundo tiple
Lautino ú Octavilla en Mi	Contralto
Laud en La	Tenor
Laud en Sol	Barítono
Archi-Laud en La	Bajo

La proporcion que generalmente se establece entre los diversos instrumentos de las citadas orquestas, obedece á la siguiente base de comparacion.

Mandolinas en La	número	4
Mandolinas en Sol	,,	4
Lautinos ú Octavillas en Mi	,,	2
Laudes en La	,,	2
Laudes en Sol	,,	2
Archi-Laudes en La	,,	4

La mínima expresion á que puede reducirse esta orquesta es al *Cuarteto* sencillo, compuesto de Mandolina, Lautino, Laud y Archi-Laud, cuyo *Cuarteto* es sin embargo, lo bastante completo para ejecutar toda clase de combinaciones harmónicas, especialmente las composiciones de estilo polífono, en que las voces llevan entre sí una marcha independiente.

La Mandolina y el Laud en Sol puestos en la orquesta la enriquecen aumentando el número de tonos brillantes ó sea de tonos en que con relativa facilidad se puedan ejecutar pasajes de mucha ejecución, siendo así que por regla general los pasajes insuperables para la Mandolina y el Laud en *La*, resultan hacederos sin grande esfuerzo en la Mandolina y el Laud en Sol y vice-versa. Por lo demás cualquier mandolinista se acostumbra facilmente á la Mandolina en Sol y á todos los instrumentos de esta orquesta.

Los tonos mas adecuados á estos instrumentos son: los de uno, dos, tres, cuatro y cinco sostenidos, los que no tienen accidente alguno y para música de no mucha ejecución los de uno, dos y tres bemoles.

Con solo conocer la extensión ó tesitura de dichos instrumentos y la clase de música que mejor cuadra á su índole, puédese escribir para ellos con la misma facilidad que para los instrumentos de arco, consultando en todo caso para los pasajes de velocidad la sencillísima regla de alza-púa dada en la página 87. de éste tratado.

Indice

Páginas.

Cuatro palabras. 1

PARTE PRIMERA.

SOLFEO

Capítulo I De las notas. 2

„ II De las llaves. 3

„ III Valor de las notas y de las pausas. 4

„ IV Del compás. 5

„ V Escala, intérvalo y grado. 7

„ VI Del puntillo. 8

„ VII Ligadura y ligado. 8

„ VIII Síncopa. 9

„ IX Del picado. 9

„ X Del tresillo. 10

„ XI Sostenido, bemol y becuadro. 11

„ XII Colocación de los sostenidos y bemoles en la llave. 12

„ XIII De los semitonos. 14

„ XIV Tabla y nombre de los diversos intérvalos que pueden establecerse desde la tónica á la octava de un tono cualquiera. . . . 14

„ XV Modo de indicar el movimiento mas ó menos vivo que ha de llevar el compás. 15

„ XVI Metrónomo de Maëlzel. 15

„ XVII Signos de expresión. 16

PARTE SEGUNDA.

PRELIMINARES

Pág.

Descripción de la Mandolina Española. 17
Rasgos generales que caracterizan la bondad de la Mandolina. 17
De las cuerdas. 18
De la púa. 19
De la posición. 19
De la Trípode. 20
Edad del discípulo. 20
Conservación y aseo del instrumento. 21
Sudor de las manos. 21
Modo de estudiar. 21
Dedeo. 22
Afinación. 23

PARTE TERCERA.

ESTUDIOS PROGRESIVOS Y MECANISMO ESPLICADO

Lección primera. 25
Lección segunda. 25
Escalas en todos los tonos en 1ª posición. 27
Ejercicios en 1ª posición. 32
De la cejuela. 35
Práctica de corcheas (Púa directa). 37
Equísonos. 40
Cuadro sinóptico del diapasón. 41
Práctica de los equísonos.-Ejercicios en 2ª posición. 42
Ejercicios para practicar la 3ª posición ó sea hasta el 12º traste. 46
Estudios á púa directa para conocer el diapasón. 47
De los acordes.-Acordes de dos sonidos.-Acordes de tres sonidos. 58
Práctica de los acordes. 62
Trémolo. 64
Alza-púa. 72
Staccato. 85
Regla para escribir pasajes de Alza-púa. 87
Ligados. 87
Notas repetidas. 93
Contra-púa. 95

PARTE CUARTA.

TRINO Y NOTAS DE ADORNO

Pág.

Trino. 96
Apoyatura sencilla. 102
Apoyatura doble. 105
Mordentes. 106
Grupetto. 108

PARTE QUINTA.

EFECTOS

Arrastre. 109
Notas animadas. 114
Notas picadas. 115
Estridentes. 116
Apagados. 117
Tambora. Tambor. 118
Timbal. 118
Colocación de los harmónicos en el diapasón. 119
Harmónicos sencillos y octavados. 120
Harmónicos octavados en terceras. 122
Filigranados. 123
Temblete. 124
Arpeado. 125
Tranquilla. 142
Sordina. 142

PARTE SEXTA.

COMPLEMENTO

Transporte mental. 144
Arte de modular. 149
Preludios.-Venticinco preludios cortos y doce estudios de autores y artistas célebres. 157
De la expresión. 188
Consejos para tocar en público. 188
Conclusión. 190

APÉNDICE.

Orquesta de instrumentos de púa á cuerda sencilla. 191