



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música
Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología
Instituto de Investigaciones Antropológicas

Edición y propuesta del desarrollo del bajo continuo a las XIII Sonatas para guitarra y continuo de Juan Antonio de Vargas y Guzmán Veracruz 1776

TESIS
QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN MÚSICA (Interpretación Musical)

PRESENTA
CHRISTOPHER AVILEZ GARCÍA

TUTORA
DRA. EUNICE PADILLA LEÓN
FACULTAD DE MÚSICA, UNAM

MIEMBROS DEL SÍNODO
DR. FELIPE ORDUÑA BUSTAMANTE
FACULTAD DE MÚSICA, UNAM
DR. JUAN CARLOS LAGUNA MILLÁN
FACULTAD DE MÚSICA, UNAM
DR. JOEL ALMAZÁN ORIHUELA
FACULTAD DE MÚSICA, UNAM
MTRO. JOSÉ LUIS SEGURA MALDONADO
FACULTAD DE MÚSICA, UNAM
MTRO. RAÚL EDUARDO MONCADA BARREDA
FACULTAD DE MÚSICA, UNAM

CIUDAD DE MÉXICO. NOVIEMBRE 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.

A mi familia, mis amigos y docentes...

RESUMEN

La presente tesis de maestría se inserta en el Programa de Maestría y Doctorado en Música de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México. Tiene como objetivo principal contribuir con una edición revisada y una versión para dos guitarras del corpus musical *XIII Sonatas para guitarra y bajo continuo* de Juan Antonio de Vargas y Guzmán, autor del tratado de finales del siglo XVIII *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo*. Más allá de las tres versiones manuscritas que hasta el momento se conocen, poco se sabe de la vida de este músico. El primer ejemplar conocido está fechado en la ciudad de Cádiz en 1773, mientras que los dos ejemplares restantes en la ciudad de Veracruz en 1776. La fecha y procedencia no son la única diferencia. Al final del documento, después de una tabla de contenido, hay una sección con música escrita en partitura. La copia de Cádiz termina con catorce piezas cortas, mientras que uno de los dos ejemplares americanos, ubicado en la Ciudad de México, termina con trece sonatas para guitarra y bajo continuo. Hasta el momento se han hecho dos ediciones (Robles-Cahero y Escorza AGN, 1986; Miguel Alcázar Schott Sohne, 1991), además de la reproducción facsimilar (*Explicación para tocar la guitarra...* AGN, 1986) de las sonatas con notables inconsistencias de corte teórico, por lo que surge la necesidad de confeccionar una edición con base crítica fundamentada en el análisis del apartado concerniente a la realización del bajo continuo en el tratado. Es así que la edición revisada tiene carácter de complemento a las ya existentes, mientras que la versión para dos guitarras propone una realización escrita del bajo continuo, con la finalidad de ofrecer una edición práctica para los guitarristas.

ABSTRACT

This master's thesis is presented as part of Programa de Maestría y Doctorado en Música, Facultad de Música, Universidad Nacional Autónoma de México. The thesis contributes a new critical edition and a version for two guitars of the musical corpus *XIII Sonatas para guitarra y bajo continuo* by Juan Antonio de Vargas y Guzmán, author of the late eighteenth century treatise *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo*. Beyond the three known manuscript versions of this treatise, not much else is known about their author. The earliest known copy of the manuscript is dated 1773 in Cadiz, Spain, while the remaining two are dated 1776 in Veracruz, Mexico. Apart from the different dates and place of publication, at the end of two instances of the treatise, after the index, there are sections containing different musical pieces. The Cadiz manuscript ends with fourteen pieces for guitar and figured bass, and one of the Veracruz manuscripts, now kept in Mexico City, ends with thirteen sonatas for guitar and figured bass. To this date, in addition to the facsimile edition of the treatise (*Explicación para tocar la guitarra...* AGN, 1986), there are two editions of the sonatas (Robles-Cahero y Escorza/AGN, 1986; Miguel Alcázar/Schott Sohne, 1991), but these present some theoretical inconsistencies. For that reason, this thesis presents a complementary new edition based on a critical analysis of the treatise, together with the score of a practical version for two guitars which includes down realization of the figured bass.

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis es el resultado del trabajo de muchas personas que brindaron su apoyo durante la maestría y que sin ellos no habría sido posible culminarla, de la Dra. Eunice Padilla León asesora de la presente tesis; del Dr. Roberto Kolb Neuhaus Coordinador del Programa de Maestría y Doctorado en Música; de Jasmín Ocampo Paniagua encargada de Asuntos Escolares y del Dr. Enrique Fernando Nava López quien tomó la coordinación del programa al final de la etapa.

También quiero reconocer el compromiso durante los seminarios impartidos en el posgrado al Dr. Jorge David García, Seminario de Investigación; a la Dra. Evguenia Roubina, Teoría y Metodología de la Interpretación; al Dr. Luca Chiantore, Análisis de la Interpretación Musical; al Dr. Felipe Orduña Bustamante por tomar el Seminario de Investigación al final del trayecto y su función como sinodal en la defensa, y al Dr. Juan Carlos Laguna por su orientación en el instrumento y su función como sinodal.

Estoy muy agradecido por la ayuda del Dr. Joel Almazán Orihuela en el ámbito laboral, investigativo y personal, además de participar como sinodal en la defensa; al Mtro. José Luis Segura Maldonado por su trabajo como sinodal y al Mtro. Raúl Moncada Barreda por su amistad e incondicional apoyo en todos los trabajos que conciernen a Vargas y Guzmán.

Agradezco con gran afecto también a aquellas personas que trascendieron en muchos momentos cruciales de mi vida, a mi amiga Rosario Mena, mi amigo Turcios Ruiz y a esas personas entrañables como Daniela Salgado Mach.

ÍNDICE

LISTA DE CUADROS	1
LISTA DE FIGURAS	2
ABREVIATURAS Y SIGNOS	3
INTRODUCCIÓN	5

CAPÍTULO I

ANTECEDENTES DE LA EXPLICACIÓN PARA TOCAR LA GUITARRA (VERACRUZ 1776) DE JUAN ANTONIO DE VARGAS Y GUZMÁN

Tres versiones manuscritas	9
Estado de la cuestión	14
<i>Diccionario Enciclopédico de Música en México</i>	
Gabriel Pareyón	16
<i>Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana</i>	
Emilio Casares Rodicio	16
Estudio analítico	
José Antonio Robles-Cahero y Juan José Escorza	17
Diferencias concisas entre los tratados E-CAD, US-CHIn y MEX-Magn .	18
Organización del manuscrito MEX-Magn	19
Tratado primero	
<i>Guitarra de punteado por música o cifra</i>	20
Tratado segundo	
<i>Reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo</i>	22
Correspondencia con José de Torres <i>Reglas Generales de Acompañar</i> ...	24
Correspondencia con Francisco Correa de Arauxo <i>Facultad Orgánica</i> ...	26
Correspondencia con José de Torres, Santiago de Murcia y Juan del Vado	28
Correspondencia con Andrés Lorente <i>El Porqué de la Música</i>	30

CAPÍTULO II

XIII SONATAS PARA GUITARRA Y BAJO CONTINUO DE

JUAN ANTONIO DE VARGAS Y GUZMÁN

Reproducción facsimilar y dos ediciones	35
Características de las tres partituras	37
Aparto crítico, variantes y observaciones	39
Sonata I Allegro La $\frac{2}{4}$	40
Sonata II Largo La menor $\frac{4}{4}$	45
Sonata III Allegro moderato La $\frac{3}{4}$	48
Sonata IV Moderato Mi $\frac{2}{4}$	50
Sonata V Andantino Mi menor $\frac{3}{4}$	53
Sonata VI Pastoral Mi $\frac{6}{8}$	54
Sonata VII Allegro Re $\frac{4}{4}$	56
Sonata VIII Andante Si menor $\frac{3}{4}$	57
Sonata IX Allegro Re $\frac{6}{8}$	59
Sonata X Allegro Fa $\frac{2}{4}$	60
Sonata XI Andante Do menor $\frac{4}{4}$	62
Sonata XII Tiempo de minuete Fa $\frac{3}{8}$	64
Sonata XIII Allegro commodo Si bemol $\frac{3}{4}$	65

CAPÍTULO III

PROPUESTA DE BAJO CONTINUO XIII SONATAS DE VARGAS Y GUZMÁN

Criterios de edición	67
Estructura del Tratado segundo	
<i>Reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo</i>	70
Formación de acordes en el diapasón de la guitarra	73
Enlaces armónicos diatónicos y cromáticos	74
Ascenso y descenso de segunda	76
Ascenso y descenso de tercera	85

Enlace diatónico hacia la dominante	88
Intervalo melódico de 4 ^a , 6 ^a , 7 ^a y 8 ^a	90
Resumen teórico-práctico y la conducción de las voces	91
Disonancia, uso y contexto	92
Nota de paso y glosa	93
Retardo	96
Retardo 4-3	99
Retardo 9-8	104
Acorde de séptima de dominante	105
Acorde de quinta y sexta de dominante	106
Acorde de segunda de dominante	108
Progresiones armónicas	110
Acorde de sexta aumentada Italiana	112
Notas ornamentales	115
CONCLUSIONES	119
<hr/>	
FUENTES CONSULTADAS	125
<hr/>	
ANEXOS	133
<hr/>	
<i>XIII Sonatas para guitarra y continuo</i> Juan Antonio de Vargas y Guzmán Versión para dos guitarras	
Digitación y bajo continuo para guitarra Christopher Avilez	137
<i>XIII Sonatas para guitarra y continuo</i> Juan Antonio de Vargas y Guzmán Edición revisada Christopher Avilez	173
<i>XIII Sonatas para guitarra y continuo</i> Juan Antonio de Vargas y Guzmán Facsimilar	207

LISTA DE CUADROS

CAPÍTULO I

- Cuadro 1. *XIII Sonatas para guitarra y bajo continuo* de Juan Antonio de Vargas y Guzmán
- Cuadro 2. MEX-Magn correspondencia con José de Torres, Santiago de Murcia y Juan del Vado
- Cuadro 3. MEX-Magn correspondencia con José de Torres y Andrés Lorente

CAPITULO II

- Cuadro 4. Abreviatura partitura *XIII Sonatas para guitarra y bajo continuo*
- Cuadro 5. Resumen características de las tres ediciones
- Cuadro 6. Ejemplo de caso en Aparato crítico

CAPITULO III

- Cuadro 7. Capítulos, títulos y temas Tratado segundo MEX-Magn
- Cuadro 8. Reglas 1 y 2 capítulo 11° Tratado segundo MEX-Magn
- Cuadro 9. Ascenso de semitono regla 1 capítulo 11° en las sonatas
- Cuadro 10. Enlaces armónicos de las 5 reglas del capítulo 12°. Vargas y Guzmán
- Cuadro 11. Ascenso de 2ª mayor regla 1 capítulo 12° en las sonatas
- Cuadro 12. Ascenso de 2ª menor regla 2 capítulo 12° en las sonatas
- Cuadro 13. Descenso de 2ª mayor o menor natural regla 3 capítulo 12° en las sonatas
- Cuadro 14. Cuarta variante regla 4° capítulo 12° MEX-Magn
- Cuadro 15. Dos variantes regla 5° capítulo 12° MEX-Magn
- Cuadro 16. Descenso diatónico de 2ª mayor regla 5 capítulo 12° en las sonatas
- Cuadro 17. Ascenso y descenso de 3ª mayor y menor regla 2 y 3 capítulo 13° en las sonatas
- Cuadro 18. Descenso de 4ª^J y ascenso de 5ª^J regla 1 capítulo 14° en las sonatas
- Cuadro 19. Ascenso de 4ª^{Aum} o descenso de 5ª^{Dis} regla 1 y 2 capítulo 15° en las sonatas
- Cuadro 20. Nota de paso y glosa capítulos 19°, 20° y 30° en las sonatas
- Cuadro 21. Acorde de séptima de dominante V⁷ capítulo 23° en las sonatas
- Cuadro 22. Progresiones armónicas capítulo 27° en las sonatas

LISTA DE FIGURAS

CAPÍTULO I

- Figura 1. Portada titular *Explicación de la guitarra* Cádiz 1773 Ángel Medina
Figura 2. Portada titular *Explicación de la guitarra* E-CAD Vargas y Guzmán
Figura 3. Portada titular *Explicación de la guitarra* US-CHI Vargas y Guzmán
Figura 4. Portada titular *Explicación de la guitarra* MEX-Magn Vargas y Guzmán
Figura 5. Cita 1 a José de Torres capítulo 18° MEX-Magn f. 150
Figura 6. Cita 2 a José de Torres capítulo 21° MEX-Magn f. 160
Figura 7. Referencia a Correa de Arauxo en *Reglas Generales* Torres f. 5
Figura 8. Referencia a Correa de Arauxo en MEX-Magn f. 90
Figura 9. Referencia de Correa de Arauxo en Facultad Orgánica f. 14

CAPITULO III

- Figura 10. Regla 3 capítulo 12° MEX-Magn foja 132
Figura 11. Variante 4 regla 4 capítulo 4° *Reglas Generales de Acompañar* Torres f. 47
Figura 12. Variante 4 regla 4 capítulo 12° MEX-Magn f. 133
Figura 13. Página titular *Fragmentos Musicos* de Pablo de Nasarre
Figura 14. Retardo 4-3 Ejercicios 1, 2, 3, 4 y 6 Torres y Vargas y Guzmán
Figura 15. Retardo 4-3 Ejercicios 1, 2, 3 y 4 *Reglas Generales de Acompañar* Torres
Figura 16. Retardo 4-3 Ejercicios 1-7 *Explicación* Vargas y Guzmán
Figura 17. Sonata II compás 21-22 retardo 4-3 Vargas y Guzmán
Figura 18. Sonata V compás 23-24 retardo 4-3 Vargas y Guzmán
Figura 19. Retardo 9-8 capítulo 25° Vargas y Guzmán
Figura 20. V_5^6 Ejercicios 1, 2 y 3 Torres y Vargas y Guzmán
Figura 21. V_2^4 regla 1 Torres y Vargas y Guzmán
Figura 22. *Cláusula remisa* VI_2^4 capítulo 26° Vargas y Guzmán
Figura 23. Progresiones armónicas capítulo 27° Vargas y Guzmán
Figura 24. 6^{aAum} capítulo 3° Tratado cuarto *Reglas Generales* 1736 Torres
Figura 25. 6^a Italiana Sonata XII Fa Vargas y Guzmán
Figura 26. 6^a Italiana Sonata V Mi menor Vargas y Guzmán

ABREVIATURAS Y SIGNOS

Manuscrito de Cádiz	E-CAD
Manuscrito de la Biblioteca Newberry de Chicago	US-CHIn
Manuscrito del Archivo General de la Nación	MEX-Magn
Partitura reproducción facsimilar	Facsimilar
Partitura edición Robles-Cahero y Escorza	RC-E
Partitura edición Miguel Alcázar	MAlcázar
Archivo General de la Nación de la Ciudad de México	AGN
Répertoire International des Sources Musicales	RISM
International Standard Book Number	ISBN
International Standard Music Number	ISMN
Milímetros	mm.
Pulgadas	in.
Aproximadamente	ca.
Diferente a	≠
División de compás. Ejemplo Do Re Mi	
Enlace armónico dentro de la dominante de la tonalidad	*
Enlace armónico dentro de la tonalidad relativa mayor	**
Nomenclatura armónica en modo mayor	I, II, III, IV, V, VI, VII
Nomenclatura armónica en modo menor	i, ii, III, iv, V#, VI, vii
Cadencia auténtica y perfecta	CAP
Página o páginas	p. o pp.
Foja o fojas	f. o ff.
Sin página	s/p
Sin número	s/n
Disco Compacto	CD
Copyright	©
Euro	€
Posición de mano derecha	PI PII PIII
Dedos de la mano derecha	<i>p i m a</i>
Dedos de la mano izquierda	1 2 3 4
Sexta aumentada italiana	It ^{6ª} Aum
Sexta aumentada francesa	Fr ^{6ª} Aum
Sexta aumentada alemana	Gr ^{6ª} Aum
Bach Werke Verzeichnis (catálogo de Bach)	BWV

INTRODUCCIÓN

El nombre de Juan Antonio de Vargas y Guzmán está relacionado con la autoría del tratado¹ para guitarra de fines del siglo XVIII, *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo*. Más allá de las tres versiones manuscritas que hasta el momento se conocen, poco se sabe de la vida de este músico. El primer ejemplar conocido está fechado en la ciudad de Cádiz en el año 1773, mientras que los dos ejemplares restantes tienen escrito la ciudad de Veracruz año de 1776. El título de la versión de Cádiz denota la estructura del documento en tres temas: *Explicación de la guitarra de rasgueado, punteado, y haciendo la parte del bajo*. Por su parte, las copias escritas en Veracruz están divididas en dos temáticas: la guitarra de «punteado» y el acompañamiento. La fecha y la procedencia no son la única diferencia notable a simple vista, el contenido concerniente al tema del rasgueado marca la disparidad entre la copia europea y las americanas.

La versión física del ejemplar de Cádiz se encuentra bajo el resguardo del musicólogo español Ángel Medina Álvarez en su biblioteca personal, quien lo dio a conocer en 1989 y lo publicó en 1994 a través de la Junta de Andalucía, España. El segundo ejemplar se ubica en el Archivo General de la Nación de la Ciudad de México y fue dado a conocer en 1986 a través de una publicación en tres volúmenes a cargo de los investigadores mexicanos Juan José Escorza y José Antonio Robles-Cahero (Volumen I Estudio analítico, Volumen II Reproducción facsimilar, Volumen III Trece sonatas para guitarra y bajo continuo). El tercer ejemplar está resguardado en la Biblioteca Newberry de Chicago, Estados Unidos y fue dado a conocer por el musicólogo estadounidense Robert Stevenson quien fue el primero en llamar la atención acerca de este documento en 1975 por medio de un artículo intitulado «Un olvidado manual mexicano de guitarra de 1776». Sin embargo, a pesar del descubrimiento del manuscrito hace más de cuarenta años se ha estudiado muy poco a este autor y su tratado.

¹ El término tratado alude al documento manuscrito tanto de Europa como los dos ejemplares de América, aunque también se utiliza para identificar la distintas partes que componen el texto. Ejemplo: Tratado primero, *Guitarra de punteado*; Tratado segundo, *Reglas útiles para acompañar con ella la parte de bajo*.

La obra de Vargas y Guzmán se inscribe al final de una cadena de tratados hispanoamericanos que abordan diferentes aspectos de este instrumento. Existen varios postulados que dan fundamento a la *Explicación para tocar la guitarra*. Al interior del texto se pueden leer los nombres de San Agustín, Toscanel, Ornithoparcus, Cicerón, Boecio, Pablo Minguet e Yrol, Santiago de Murcia, Francisco Correa de Arauxo, Andrés Lorente, Juan del Vado y Joseph de Torres. El manuscrito de Cádiz aborda las diferentes posturas y signos del estilo castellano, italiano y catalán de rasgueado. El tratado de punteado trata definiciones conceptuales de la teoría musical, temas relacionados a la práctica y la ejecución de la guitarra. Por último, el tratado de acompañamiento brinda reglas concernientes a la realización del bajo continuo en la guitarra. Al final del documento, después de un índice, hay una sección con música escrita en partitura. La copia de Cádiz termina con catorce piezas cortas, mientras que el ejemplar de la Ciudad de México tiene trece sonatas para guitarra y bajo continuo. Caso contrario, la versión de Chicago no contiene música en partitura. Ahora bien, existen hasta el momento dos ediciones —además de la reproducción facsimilar— de las trece sonatas de Vargas y Guzmán. Las tres partituras tienen notables inconsistencias armónicas, rítmicas, notas y adornos errados, por lo que surge la necesidad de confeccionar una edición que aporte y complemente a este corpus musical.

La presente tesis de maestría se inserta en el Programa de Maestría y Doctorado en Música de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México. Tiene como objetivo principal contribuir con una edición revisada de la partitura y una versión para dos guitarras de las *XIII Sonatas para guitarra y bajo continuo* de Juan Antonio de Vargas y Guzmán a través del estudio —como eje medular— del Tratado segundo de la *Explicación para tocar la guitarra* del Archivo General de la Nación. La edición revisada tiene carácter de complemento a las existentes, mientras que la versión para dos guitarras propone una realización escrita del bajo continuo con la finalidad de ofrecer una edición práctica para los guitarristas. Ambas propuestas tienen sus propios alcances y limitaciones, por lo que la improvisación, el estilo musical, la interpretación históricamente informada y la práctica musical escénica son conceptos que no tienen cabida en esta edición.

En lo que respecta a la estructura de la tesis, el Capítulo I engloba todo lo relacionado con el contexto de los tres ejemplares de la *Explicación para tocar la guitarra*, el estado de la cuestión, las fuentes de consulta, la estructura del manuscrito y la correspondencia del Tratado segundo con los autores que dan sustento al texto. El Capítulo II evalúa de forma crítica los preceptos teóricos, estructurales, armónicos, melódicos y rítmicos de la reproducción facsimilar y las dos ediciones de las sonatas de Vargas y Guzmán. Finalmente, el Capítulo III se encarga del escudriñamiento de los capítulos concernientes a la realización del bajo continuo insertos en el Tratado segundo de la *Explicación para tocar la guitarra*, para con ello dar sustento, en consecuencia, a los criterios de edición de la confección de la partitura anexa.

En otro plano, el primer acercamiento que tuve con la obra de Vargas y Guzmán fue en el año 2007 a través de Ignacio Bastida, colega de la licenciatura que estudiaba en aquel entonces investigación musical. El interés en este corpus musical y con el apoyo del programa del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes (FOECA Morelos, 2008) realicé la producción discográfica *XIII Sonatas para guitarra de Juan Antonio de Vargas y Guzmán* con una maquila de 1,000 unidades de disco compacto. Actualmente está disponible en las distintas plataformas digitales de descarga de música.

CAPÍTULO I

ANTECEDENTES DE LA EXPLICACIÓN PARA TOCAR LA GUITARRA (VERACRUZ 1776) DE JUAN ANTONIO DE VARGAS Y GUZMÁN

Tres versiones manuscritas

El tratado *Explicación para tocar la guitarra* de Vargas y Guzmán —según los investigadores mexicanos José Antonio Robles-Cahero y Juan José Escorza— es fundamental para la historia de la música mexicana porque representa uno de los escasos ejemplos existentes de obras escritas en México para instrumentos de la familia de la guitarra. Se inscribe en la tradición hispanoamericana de tratadistas que se inaugura, cuando menos, en el siglo XVI con Jean Carles Amat (1596) y se clausura con Fernando Fernandieri, entre otros autores que publicaron sus libros en el año de 1799; en otras palabras, el tratado de Vargas y Guzmán es uno de los métodos de guitarra que abarcan los siglos XVII y XVIII, y que transitan desde el estilo del barroco temprano hasta el clasicismo. En esta larga cadena de textos enfocados en la guitarra se manifiesta un trabajo pedagógico en el que cada autor enfatiza algunos aspectos que considera más importantes. Jean Carles Amat y Santiago de Murcia por ejemplo se interesaron por el dominio del arte de «acompañar la parte», por otro lado Gaspar Sanz se preocupó más por el repertorio guitarrístico —sin desdeñar aquel proveniente de la música popular española de su tiempo— y por elementos técnico-interpretativos. Dentro de esta singular trayectoria, Vargas y Guzmán podría considerarse un tratadista bastante completo al abordar al mismo tiempo —en mayor o menor medida— los dos aspectos antes mencionados. Esto demuestra que, al menos en la segunda mitad del siglo XVIII, la enseñanza de la guitarra en la Nueva España no estaba tan a la zaga como podría pensarse y al mismo tiempo nos recuerda que la vida de la guitarra en la época colonial no se limitaba al ámbito popular.²

² Juan José Escorza y José Antonio Robles-Cahero. Estudio analítico en: Juan Antonio de Vargas y Guzmán. *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo*, (Veracruz, 1776). Volumen I. Archivo General de la Nación. Ciudad de México, 1986. pp. 1-3.

Tal parece que el tratado, *Explicación para tocar la guitarra* de Vargas y Guzmán, no se llegó a imprimir y sólo circuló en forma manuscrita. Hasta la fecha se conservan tres versiones.

El primer ejemplar, *EXPLICACION / De la Guitarra de Rasgado, / Punteado, y haciendo la Parte de / el Baxo repartida en tres Tra-/ tados por su orden / DISPVESTA / Por Don Juan Antonio de Vargas, y Guz-/ man vezino de esta Ciudad / de Cadiz. / Año de 1773*, (figura 2) se identifica, de acuerdo con la catalogación RISM,³ por las siglas E-CAD y se trata de un documento escrito en papel, de 205 x 150 mm. de tamaño, encuadernado en pasta, con nervios y dorados en el lomo. 1 f. s/p (título) + 288 pp. + 8 ff. (índice) + 8 ff. (música). El musicólogo español Ángel Medina Álvarez, después de adquirirlo en una librería de viejo en la Ciudad de Oviedo, lo dio a conocer en 1989 y lo publicó en Granada en el año 1994 (figura 1). Actualmente se encuentra en su biblioteca particular y se puede consultar una edición digital en la página web www.bibliotecavirtualdeandalucia.es.

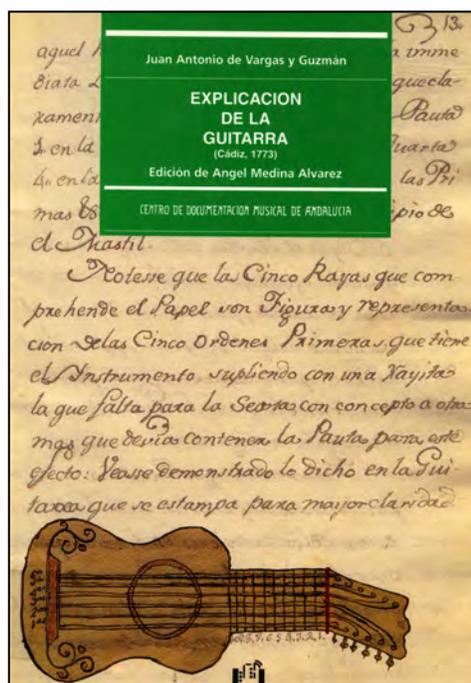


Figura 1. Portada titular *Explicación de la guitarra* Cádiz 1773 Ángel Medina

³ Répertoire International des Sources Musicales (abreviatura). En castellano es conocido como Repertorio Internacional de las Fuentes Musicales y cumple la función de normativa internacional para la catalogación de fuentes manuscritas de 1600 a 1850. www.rism.info (consultado: 29 de febrero de 2020).

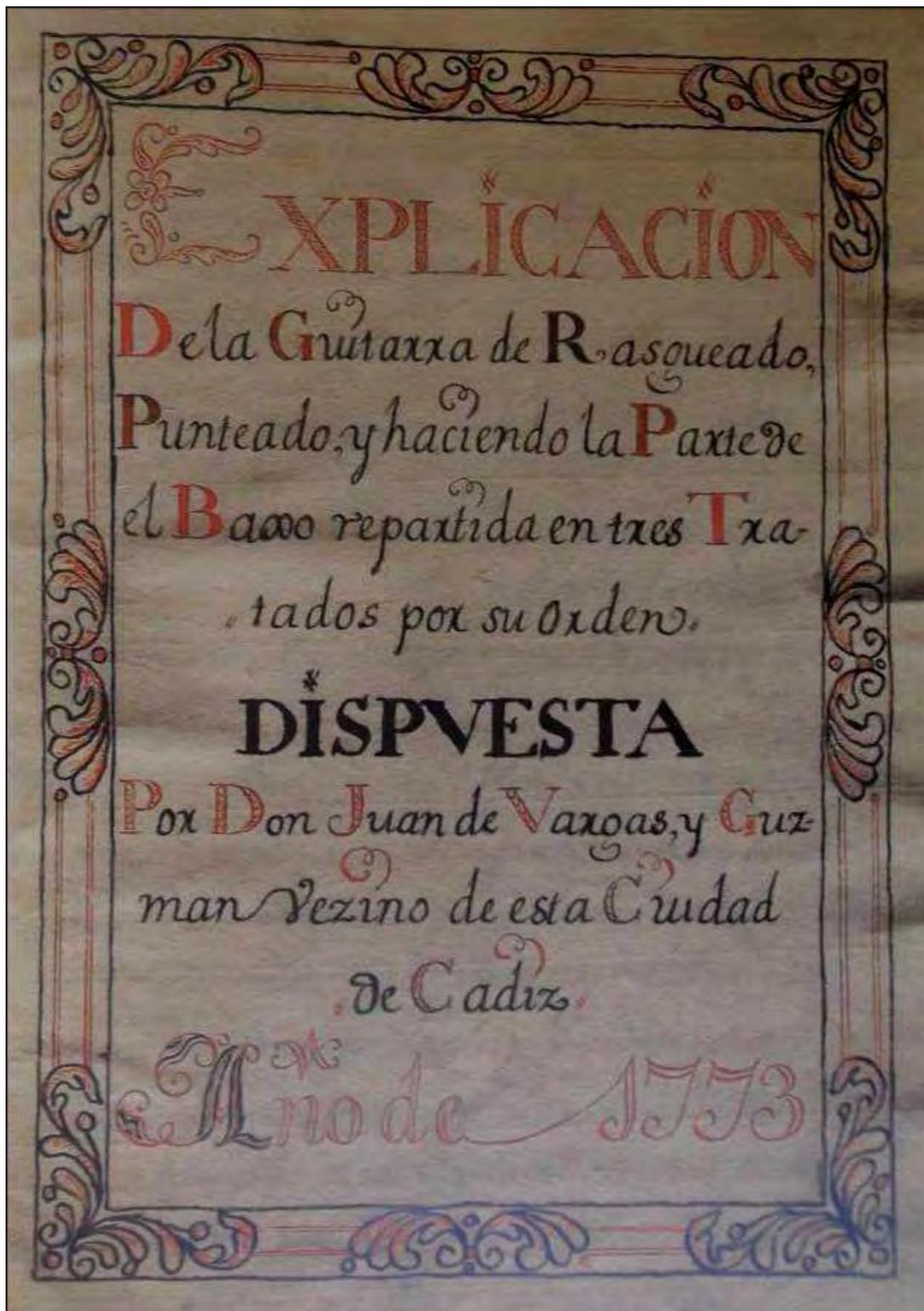


Figura 2. Portada titular *Explicación de la guitarra E-CAD* Vargas y Guzmán

El segundo ejemplar, *EXPLICACION / PARA TOCAR LA GUITARRA, DE PUNTEADO POR / MUSICA O SIFRA Y REGLAS VTILES PARA / ACOMPAÑAR LA PARTE DEL BAJO / DIVIDIDA EN DOS TRATADOS POR / D`JUAN ANTONIO VARGAS Y GUZMAN, / PROFESOR DE ESTE YNSTRUMENTO / EN LA CIUDAD DE VERACRUZ / AÑO DE 1776*, (figura 3) catalogado con las siglas US-CHIn, se conserva en la Biblioteca Newberry de Chicago y no contiene música al final de la obra. El manuscrito se presenta —según la información que proporciona Ángel Medina— en un formato en papel apaisado, de 280 x 185 mm. de tamaño, encuadernación con motivos decorativos en lomo y fileteado de tapas. 1 f. + 303 pp. + 1 f. Según Israel Salvador Vazquez Zerecero, afirma en su tesis doctoral que —de acuerdo con la investigadora Ginger Frere— el ejemplar fue adquirido por la biblioteca el 05 de julio de 1893 en Bangs and Co., a un vendedor de Nueva York, cuando la biblioteca realizó una larga serie de compras y aumentó rápida y considerablemente sus acervos. El recibo de pago tenía el número 189, producto 2025, lote 22. Sin embargo, el manuscrito no fue catalogado sino hasta 1940. Actualmente se encuentra en el cuarto piso de la Biblioteca Newberry de Chicago en Special Collections 4th Floor - VAULT Case MS VMT 582. V29e.⁴



Figura 3. Portada titular *Explicación de la guitarra* US-CHIn Vargas y Guzmán

⁴ Israel Salvador Vazquez Zerecero. *La Explicación de la Guitarra de Juan Antonio de Vargas y Guzmán*. Tesis doctoral. Facultad de Musicología y Pedagogía. Universidad Koblenz-Landau. Alemania, noviembre 2015. p. 11.

El tercer ejemplar, *EXPLICACION / Para tocar la Guitarra de Punteado / por Mussica o Cifra, y Reglas vtiles / para Acompañar con ella la Parte / de el Baxo, / DIVIDIDA EN DOS TRATADOS / SVAVTOR / Don Juan Antonio de Vargas y / Guzman, Professor de este Instru- mento en la Ciudad de la Vera-Cruz./ AÑO DE 1776*, (figura 4) es la pieza central del presente proyecto indagatorio y se identifica con las siglas MEX-Magn. El documento original, según Robles-Cahero y Escorza, se trata de un cuerpo manuscrito en forma francesa encuadernado en piel, de 290 mm. x 205 mm. de tamaño, con 10 ff. s/p + 204 pp. + 19 ff. s/p (índice y música). Se encuentra actualmente en la Galería 4. Indiferente Virreinal, caja-ex.: 0463-002. D.G. Ayuntamientos. Años 1776, fs. 146 en el Archivo General de la Nación de la Ciudad de México y se puede consultar una versión digitalizada en el sistema del mismo AGN.

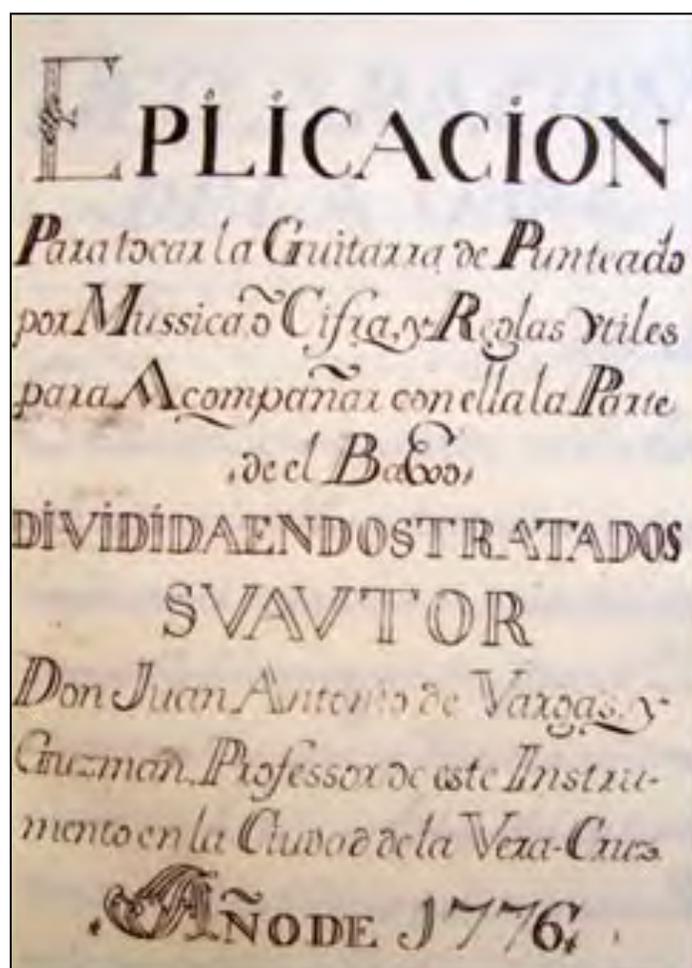


Figura 4. Portada titular *Explicación de la guitarra MEX-Magn* Vargas y Guzmán

Estado de la cuestión

Existen varias problemáticas que giran alrededor de Juan Antonio de Vargas y Guzmán y del tratado *Explicación para tocar la guitarra* en sus tres versiones manuscritas. Los datos que se tienen de la vida de él es una de tantas. La información bibliográfica de Vargas y Guzmán es más que mínima y según José Antonio Robles-Cahero se puede resumir en una línea.

*Músico español que vivió en Cádiz, España y en la Ciudad de Veracruz, Nueva España, activo como profesor, teórico y compositor en la década de 1770.*⁵

Se encuentran diferentes fuentes bibliográficas, académicas y discográficas donde se estudia a Juan Antonio de Vargas y Guzmán y su obra musical, algunas de ellas sólo dan conocimiento del tema. Se puede listar de la siguiente manera.

- Ricardo Aleixo. *La guitarra en Madrid (1750-1808). Con un catálogo de la música de este periodo conservada en bibliotecas madrileñas*. Sociedad Española de Musicología. España, 2016.
- José Luis Segura Maldonado. *Paisajes fragmentados en tiempo y espacio: Revisión historiográfica de las principales aportaciones de Robert M. Stevenson al estudio de la música para guitarra en la época colonial*. Memorias del XI Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología. Música Colonial Iberoamericana. Revisión y actualización de los aportes de Robert Stevenson. Omar Morales Abril, coordinador. Tarija, Bolivia, 20 y 21 de abril de 2016.
- *Tañer pulsando. Música original para guitarra y clavecín*. Sayil López, guitarra; Álvaro Olín, clavecín. [CD]. FONCA. México, 2014.
- Israel Salvador Vazquez Zerecero. *La Explicación de la Guitarra de Juan Antonio de Vargas y Guzmán*. Tesis doctoral. Facultad de Musicología y Pedagogía Musical. Universidad Koblenz-Landau. Noviembre 2015.

⁵ Notas al disco compacto por José Antonio Robles-Cahero. *XIII Sonatas para guitarra. Juan Antonio de Vargas y Guzmán*. Christopher Avilez, guitarra; Raúl Moncada, clavecín. [CD]. PECDA Morelos. México, 2008.

- *De gusto muy delicado: música española del siglo XVIII para guitarra de seis órdenes*. Thomas Schimtt, guitarra. [CD]. La mà de Guido. 2011.
- Alejandro Vera. «¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico». *Latin American Music Review*. Volumen 31. No. 1 (verano 2010). Published by University of Texas Press.
- *XIII Sonatas para guitarra. Juan Antonio de Vargas y Guzmán*. Christopher Avilez, guitarra; Raúl Moncada, clavecín. [CD]. PECDA Morelos. México, 2008.
- Antonio Corona Alcalde. «Dos Sonatas Novohispanas para Guitarra del Siglo XVIII: Un Caso de Musicología Forense». *Anuario Musical*. No. 62, (enero-diciembre 2007).
- *La Guitarra Mexicana*. Jordi Morató. [CD]. Music Studio. 2005.
- Juan Antonio de Vargas y Guzmán. *Explicación de la guitarra de rasgueado, punteado, y haciendo la parte del bajo Cádiz, 1773*. Edición Ángel Medina Álvarez. Centro de Documentación Musical de Andalucía. Granada, 1994.
- Juan Antonio de Vargas y Guzmán. *13 Sonatas for Guitar*. Editado por Miguel Alcázar. B. Schott's Söhne. Mainz, 1991.
- Juan Antonio de Vargas y Guzmán. *Explicación para Tocar la Guitarra de Punteado por Música o Cifra, y Reglas Útiles para Acompañar con ella la parte del Bajo* [Veracruz, 1776]. Volumen I Estudio analítico por José Antonio Robles-Cahero y Juan José Escorza. Volumen II Reproducción facsimilar. Volumen III Trece sonatas para guitarra y bajo continuo versión de José Antonio Robles-Cahero y Juan José Escorza. Archivo General de la Nación. México, 1986.
- Gerardo Arriaga. «El método de guitarra de Juan Antonio de Vargas y Guzmán». *Revista de Musicología*. VIII, 1, 1985.
- Robert Stevenson. «Un olvidado manual mexicano de guitarra de 1776». *Heterofonía*. VIII, 5, 44, (septiembre-octubre de 1975); «Un olvidado manual de guitarra de 1776». *Heterofonía*. VIII, 6, 44, (noviembre-diciembre de 1975); «A neglected Mexican Guitar Manual of 1776». *Inter-American Music Review*. 1, 2, 1979.

Diccionario Enciclopédico de Música en México **Gabriel Pareyón**

En el *Diccionario Enciclopédico de Música en México* de Gabriel Pareyón se asegura que la publicación en tres volúmenes del AGN, *Explicación para tocar la guitarra* (Veracruz, 1776), fue en 1987 y que en ésta se encuentran abundantes *canarios*, *paradetas*, *españolitas* y *gaitas*.⁶ Esta información es inconsistente con la existente en el tratado y los trabajos de investigación que hasta la fecha se han realizado.

Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana **Emilio Casares Rodicio**

El *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* de Emilio Casares Rodicio ofrece una reseña más completa y la información coincide con el estado de la cuestión, sin embargo Casares Rodicio afirma que los manuscritos americanos no eran sino copias incompletas de un manuscrito metropolitano.⁷ Asegurar tal afirmación podría considerarse arriesgado. Por un lado, los títulos de los tres documentos precisan la estructura de la obra, y por otro, las declaraciones en la introducción de cada tratado esclarecen el por qué y para quién están dirigidos. En la declaración del MEX-Magn no existe referencia absoluta al tema de rasgueado y por el contrario enfatiza la división en dos tratados.

*Para evitar confusiones, y dejar más corriente la lectura [he] dividido esta obra en dos partes o tratados, que con aquella economía, y serie artificiosa que se puede notar entre las citas de uno a otro, y cuya recíproca armonía, al paso que no parece buscada con cuidado, espero hayan la justicia de reconocer algún atento trabajo.*⁸

⁶ Gabriel Pareyón. *Diccionario Enciclopédico de Música en México*. Tomo 2. Universidad Panamericana. México, 2006. p. 1073.

⁷ Emilio Casares Rodicio, director y coordinador general. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. 10 volúmenes. Sociedad General de Autores y Editores de España. Madrid, 2002.

⁸ Juan Antonio de Vargas y Guzmán. *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo*, (Veracruz, 1776). Reproducción facsimilar. Volumen II. Archivo General de la Nación. México, 1986. Declaración de la Obra (página sin número).

Estudio analítico. José Antonio Robles-Cahero y Juan José Escorza

En 1981 fue hallado el tratado MEX-Magn en el Archivo General de la Nación de la Ciudad de México y dado a conocer en 1986 a través de una publicación en tres volúmenes por el mismo AGN en coordinación con los musicólogos José Antonio Robles-Cahero y Juan José Escorza.

- Volumen I Estudio analítico.
- Volumen II Reproducción facsimilar.
- Volumen III Trece sonatas para guitarra y bajo continuo.

El Estudio analítico de la edición Robles-Cahero y Escorza inicia con una *Advertencia al curioso lector* y una *Declaración*, que no es más que un panorama referente al manuscrito y su contexto general donde relatan el hallazgo y las condiciones del mismo. El texto detalla de manera precisa el aspecto físico del documento y al final escriben acerca del estado de la cuestión, que para ese momento el tratado ya era conocido parcialmente gracias al homónimo existente en la Biblioteca Newberry de Chicago,⁹ y el primero en llamar la atención sobre Vargas y Guzmán y su tratado fue el musicólogo estadounidense Robert Stevenson (1916-2012) a través de un artículo en 1975 bajo el título «Un olvidado manual mexicano de guitarra de 1776»¹⁰ donde enfatiza la trascendencia del documento para la teoría musical mexicana.¹¹ Este trabajo indagatorio que hicieron los investigadores Robles-Cahero y Escorza les permitió en 1989 ser acreedores al primer premio «Robert Stevenson» de historia de la música y musicología latinoamericana otorgado por la Organización de los Estados Americanos (OEA) y por el Consejo Interamericano de Música (CIDEM).¹²

⁹ Escorza y Robles-Cahero. *Explicación para tocar la guitarra*. Estudio analítico. p. XV.

¹⁰ Robert Stevenson. «Un olvidado manual mexicano de guitarra de 1776». *Heterofonía*. VIII, 5, 44 (septiembre-octubre 1975). pp. 14-16 y *Heterofonía*. VIII, 6, 44 (noviembre-diciembre 1975). pp. 5-9.

¹¹ Robert Stevenson. «Un olvidado manual mexicano de guitarra de 1776» [Primera parte], *Heterofonía*. VIII 5, 44, (septiembre-octubre, 1975). pp. 14-16.

¹² Comité Editorial. «Noticias». *Revista Musical Chilena*. Año XLIII, Vol. 43, N° 172 (julio-diciembre 1989). p. 118.

Diferencias concisas entre los tratados E-CAD, US-CHIn y MEX-Magn

Es notable la datación (1773 ≠ 1776) y con mayor énfasis su procedencia (Cádiz ≠ Veracruz). Respecto a estas dos ciudades portuarias se pueden distinguir —según el historiador mexicano Antonio García de León— dos etapas en la historia del Caribe propiamente colonial.¹³

- *Ruta de los Galeones* (1492-1660) establecida en Sevilla y Portobelo, y Cartagena de Indias con dirección hacia el Perú.
- *Ruta de las Flotas* (1660-1800) establecida en el eje del Golfo de México, con los puntos clave en Veracruz y La Habana por un lado, y Sevilla y Cádiz como su terminal marítima en Andalucía por otro. Estas rutas formaban una afluyente red comercial.

La introducción de instrumentos, tratados y tránsito de mercancía del viejo continente a la Nueva España estaban regulados por los puertos marítimos y controlados a través de registros. Pese a dicho control —según Alejandro Vera— no existe al parecer, registro alguno del tratado MEX-Magn o la guitarra que utilizó Vargas y Guzmán. Es probable que dadas las condiciones del documento no hubiese sido necesario registrar un manuscrito que bien pudo pasar como objeto personal.¹⁴

Otra diferencia importante y determinante para el trabajo indagatorio es la música en partitura adscrita. El manuscrito de Cádiz (E-CAD) incluye catorce obras para guitarra y bajo continuo (10 *Minuetes*,¹⁵ 1 *Paspié*, 1 *Amable*, 1 *Marcha de Nápoles* y 1 *Allegro*). La versión de la Biblioteca Newberry de Chicago (US-CHIn) no contiene música, y por el contrario, la versión del Archivo General de la Nación (MEX-Magn), al final del cuerpo del texto, contiene trece sonatas también para guitarra y bajo continuo.

¹³ Antonio García de León. *El mar de los deseos: El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. Siglo XXI editores. Ciudad de México, 2002. pp. 22, 25 y 26.

¹⁴ Alejandro Vera. «¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico». *Latin American Music Review*. Volumen 31. No. 1 (verano 2010). Published by University of Texas Press. pp. 14-16.

¹⁵ Existe una discrepancia en la tesis doctoral de Israel Salvador Vazquez Zerecero respecto a la cantidad de *Minuetes*. En el cuadro ubicado en la página 16 de la Introducción de la tesis manifiesta que el tratado de Cádiz contiene once (11) en lugar de diez (10).

Organización del manuscrito MEX-Magn

El manuscrito MEX-Magn está dividido en dos partes. Tratado primero *Guitarra de punteado por música o cifra*, y Tratado segundo *Reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo*. Además cuenta también con una tabla de contenido o índice y, como ya se mencionó, una sección que contiene la partitura de trece piezas para guitarra y bajo continuo bajo el título sonata (cuadro 1). El musicólogo mexicano Antonio Corona Alcalde escribe lo siguiente en referencia a la colocación, disposición y forma de las sonatas.

...Vargas dispuso la colocación de sus piezas de acuerdo con un plan cuidadoso, agrupándolas por «tonalidades» con la intención de que pudieran tocarse en grupos de tres; cada uno de estos grupos contiene, por lo menos, una sonata de forma AB, colocada como primer movimiento, cuyo tempo es en tres casos Allegro y en el cuarto Moderato.¹⁶

Sonata	Tempo	Tonalidad	Tríptico
I II III	<i>Allegro</i> <i>Largo</i> <i>Allegro moderato</i>	La La menor La	1
IV V VI	<i>Moderato</i> <i>Andantino</i> <i>Pastoral</i>	Mi Mi menor Mi	2
VII VIII IX	<i>Allegro</i> <i>Andante</i> <i>Allegro</i>	Re Si menor Re	3
X XI XII	<i>Allegro</i> <i>Andante</i> <i>Tiempo de minuete</i>	Fa Do menor Fa	4
XIII	<i>Allegro commodo</i>	Si bemol	Sin tríptico

Cuadro 1. *XIII Sonatas para guitarra y bajo continuo* de Juan Antonio de Vargas y Guzmán

¹⁶ Antonio Corona Alcalde. «Dos Sonatas Novohispanas para Guitarra del Siglo XVIII: Un Caso de Musicología Forense». *Anuario Musical*. No. 62, (enero-diciembre 2007). p. 212.

Tratado primero

Guitarra de punteado por música o cifra

El enfoque pedagógico que Vargas y Guzmán pretendió alcanzar en su manuscrito es evidente, pues el tratado brinda reglas teórico-prácticas distribuidas en sus más de cincuenta capítulos a lo largo del documento. En su interior se hayan temas relacionados con el instrumento, su ergonomía, forma de encordar y templar las cuerdas, también aborda aspectos filosóficos de la música, los géneros que hay en su época, y de forma general, brinda al estudiante las bases teórico-musicales para leer y tocar por nota. Además, una considerable parte del tratado se encarga de explicar los elementos técnicos fundamentales de la ejecución en la guitarra, tales como las escalas, los arpeggios, los adornos y la mecánica de ambas manos. El Tratado primero finaliza con el capítulo 25° en donde explica el modo de tocar la guitarra de «punteado» con las *Folias Italianas* como ejemplo.

Ahora bien, es necesario analizar la estructura, las fuentes y los detalles concernientes al estudio de la guitarra y la realización del bajo continuo que abordó Vargas y Guzmán en ambas partes del tratado y para ello es menester establecer un marco temporal de los manuscritos sobre los cuales está basado, supuestamente, el texto original. El Tratado primero, *Guitarra de punteado por música o cifra* del MEX-Magn, se integra por veinticinco capítulos y mantiene —además de usar de manera indirecta a autores como San Agustín, Toscanel, Ornithoparcus, Cicerón, Boecio entre otros— una estrecha relación con las siguientes obras.¹⁷

¹⁷ Escorza y Robles-Cahero. *Explicación para tocar la guitarra*. Estudio analítico. pp. 51-52.

- Gaspar Sanz (1640-1710). INSTRUCCION / DE MUSICA SOBRE LA / GUITARRA ESPAÑOLA, / Y METODO DE SVS PRIMEROS RVDIMENTOS, / HASTA TAÑERLA CON DESTREZA. / CON DOS LABERINTOS INGENIOSOS, VARIEDAD DE / Sones, y Danças de Rasgueado, y Punteado, al estilo Español, / Italiano, Francès, y Inglès. / CON VN BREVE TRATADO PARA ACOMPAÑAR CON PERFECCION, / sobre la parte muy essencial para la Guitarra, Arpa, y Organo, resumido / en doze reglas, y exemplos los mas principales de Con-/ trapunto, y Composicion. / COMPVESTO POR EL LICENCIADO GASPAR SANZ, ARAGONES, NATVRAL DE / la Villa de Calanda, Bachiller en Teologia por la Insigne Vniversidad de Salamanca. / CON LICENCIA: En Zaragoza, por los Herederos de Diego Dormer. Año de 1674.¹⁸
- Santiago de Murcia (1673-1739). Resumen de Acompañar la Parte / Con La Guitarra. / Comprendiendo en el todo lo que conduze para este fin: en donde / El Aficionado Gallara dissueltas por difrentes partes del Ynstrumento, / todo genero de Posturas, y Ligaduras, en los siete Signos Natur.^s y accidental.^s / DEDICADO / AL YLL.^{mo} Sr D. Jacome F.^{co} Andriani Caballero del horden de Santiago, Y Embiado cxlr.^{rio} / delos Cantones Catholicos. / Y OS / Santiago de Murcia Mro. de Guitarra dela Reyna JCaS.^aD.^aM.^a Luisa Gabriela de Saboya. q. D.saya / Año DE 1714.¹⁹
- Pablo Minguet e Yrol (1733-1778).²⁰ REGLAS / Y ADVERTENCIAS GENERALES / QUE ENSEÑAN EL MODO DE TAÑER / TODOS LOS INSTRUMENTOS MEJORES, Y MAS USUALES, / COMO SON / LA GUITARRA, TIPLE, VANDOLA, / Cythara, Clavicordio, Organo, Harpa, Psalterio, / Bandurria, Violin, Flauta Travesera, Flauta Dulce, / y la Flautilla, / CON VARIOS TAÑIDOS, DANZAS Y CONTRADANZAS, Y OTRAS / cosas semejantes, demostradas, y figuradas en diferentes Laminas finas, por Musica; y / cifra, al estilo Castellano, Italiano, Catalàn, y Francès, para que qualquier Aficionado / las pueda comprehender con mucha facilidad, y sin Maestro: con una breve explicacion / de como el Autor los aprendiò, que esta al bolver de esta hoja. ²¹

¹⁸ [www.imslp.org/wiki/Instrucci3n_de_M3sica_\(Sanz,_Gaspar\)](http://www.imslp.org/wiki/Instrucci3n_de_M3sica_(Sanz,_Gaspar)) (3ltima consulta: 01 marzo de 2020).

¹⁹ [www.imslp.org/wiki/Resumen_de_acompa3nar_la_parte_con_la_guitarra_\(Murcia%2C_Santiago_de\)](http://www.imslp.org/wiki/Resumen_de_acompa3nar_la_parte_con_la_guitarra_(Murcia%2C_Santiago_de)) (3ltima consulta: 01 marzo de 2020).

²⁰ El tratado est3 fechado en Madrid, impresor Joaqu3n Ibarra, en al a3o 1752.

²¹ www.bne.es/ (3ltima consulta: 01 marzo de 2020). En la “Declaraci3n de la Obra” del tratado MEX-Magn, Vargas y Guzm3n hace la referencia al tratado escrito por Pablo Minguet e Yrol con la inscripci3n: *Reglas Generales para ta3ner la Guitarra con mucha facilidad y sin Maestro*. (p3gina sin n3mero).

Tratado segundo

Reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo

El Tratado segundo —como lo indica el título— brinda una serie de reglas que establecen la normatividad para realizar el acompañamiento en la guitarra. De la misma forma, los postulados que sirvieron de base para construir —supuestamente— esta parte del manuscrito se enlistan a continuación.

- Francisco Correa de Arauxo (1584-1654). LIBRO / DE TIENTOS / Y DISCVRSOS DE MV-/ SICA PRACTICA, y THEORICA DE OR-/ gano intitulado Facultad organica: con el qual, y con moderado estu-/ [dio] y perseverancia, qualquier mediano tañedor puede salir venta-/ jado en ella; sabiendo diestramente cantar canto de Organo, / y sobretodo teniendo buen natural. / COMPVESTO POR FRANCISCO CORREA DE / Arauxo, Clerigo Presbitero, Organista de la Iglesia Collegial de / san Salvador de la Ciudad de Sevilla, Rector de la Her-/ mandad de los Sacerdotes della, y Maestro / en la Facultad, &c. / CON LICENCIA / Impreso en Alcala, por Antonio Arnao. Año de 1626.²²
- Juan del Vado (ca. 1625-1691). *Quaderno manuscrito de Reglas de Acompañar*.²³
- Andrés Llorente (1624-1703). EL PORQUÉ / DE LA MVSICA, / EN QVE SE CONTIENE / LOS QVATRO ARTES DE ELLA, / CANTO LLANO, CANTO DE ORGANO, CONTRAPVNTO, / Y COMPOSICION, / Y EN CADA VNO DE ELLOS / NUEVAS REGLAS, RAZON ABREVIADA, EN VTILES, / Preceptos, aun en las cosas mas dificiles, tocantes à la / Harmonia Musica, / NVMEROSOS EXEMPLOS, CON CLARA INTELIGENCIA, / en estilo breve, que al Maestro delytan, y al Discipulo enseñan, / cuya direccionse verà sucintamente anotada / antes del Prologo. / DEDICADO / A MARIA SANTISSIMA, NVESTRA ABOGADA, Y SEÑORA, / Concebida sin mancha de pecado Original, en el Primer / Instante de su Ser: / MAESTRA DE LOS MEJORES CANTORES, QVE EN ESTA / Mortal Vida se exercitaron en obras de Entendimiento, y Voz, aviendo dado con / ellas alabanças al Criador, y à nosotros

²² [www.imslp.org/wiki/Facultad_organica_\(Corrêa_de_Araujo%2C_Francisco\)](http://www.imslp.org/wiki/Facultad_organica_(Corrêa_de_Araujo%2C_Francisco)). (última consulta: 01 marzo de 2020).

²³ *Obra extraviada y solamente conocida a través de citas como la presente*. Referencia en el Prefacio de: Juan Antonio de Vargas y Guzmán. *13 Sonatas for Guitar*. Editado por Miguel Alcázar. B. Schott's Söhne. Mainz, 1991. (página sin número).

disciplina para seguir su concepto; à la / que es Reyna de los Musicos Celestiales, que libres de la fatiga humana, en / acordes Coros incesablemente proclamant, Sancta, Sancta, Sancta / Maria Dei genitrix, Mater, / Virgo/ POR SV AVTOR / EL MAESTRO ANDRES LORENT, / NATVRAL DE LA VILLA DE ANCHVELO, / Arçobispado de Toledo, Graduado en la Facultad de Artes por la Vni / versidad de Alcalá, Comisario del Santo Oficio de la Inquisición de To-/ ledo, Racionero, y Organista de la Iglesia Magistral de S. Justo, / y Pastor de la Villa de Alcalá / de Henares. / CON LICENCIA / En Alcalá de Henares: En la Imprenta de Nicolàs de Xamares / Mercader de Libros, Año de 1672.²⁴

- José de Torres y Martínez Bravo (1670-1738).²⁵ REGLAS / GENERALES / DE ACOMPAÑAR, / EN ORGANO, CLAVICORDIO, Y HAR-/ pa, con solo saber cantar la parte, ò vn baxo /en Canto figurado. / DISTRIBVIDAS EN TRES PARTES. / EN LA PRIMERA, SE ENSEÑAN LOS / fundamentos, que deben preceder al acom-/ pañar, en la segunda el modo de acompañar, / vsando solo de especies consonantes, y en la / tercera el modo de practicar las especies fal-/ sas, asi dentro de la ligadura, como / fuera de ella. / Compuestas por Don Joseph de Torres, Organista principal / de la Real Capilla. / DEDICALAS / AL ILVSTRISIMO SEÑOR DON PE-/ dro Portocarrero, y Guzman, Patriarcha / de las Indias, &c. / CON PRIVILEGIO / EN Madrid, en la Imprenta de MVSICA, Año de 1702.²⁶
- Santiago de Murcia (1673-1739). Resumen de Acompañar la Parte / Con La Guitarra. / Comprendiendo en el todo lo que conduze para este fin: en donde / El Aficionado Gallara dissueltas por difrentes partes del Ynstrumento, / todo genero de Posturas, y Ligaduras, en los siete Signos Natur.^s y accidental.^s / DEDICADO / AL YLL.^{mo} Sr D. Jacome F.^{co} Andriani Caballero del horden de Santiago, Y Embiado cxlr.^o / delos Cantones Catholicos. / Y OS / Santiago de Murcia Mro. de Guitarra dela Reyna JCaS.^aD.^aM.^a Luisa Gabriela de Saboya. q. D.saya / Año DE 1714.²⁷

²⁴ www.cervantesvirtual.com/obra/el-porque-de-la-musica-en-que-se-contiene-los-quatro-artes-de-ella-cantollano-canto-de-organo-con-0/. (última consulta: 01 marzo de 2020).

²⁵ Existe una segunda edición hecha en 1736. Esta versión añade un cuarto capítulo que hace referencia a la manera de acompañar al estilo italiano.

²⁶ [www.imslp.org/wiki/Reglas_generales_de_acompañar_\(Torres_y_Mart%C3%ADnez_Bravo%2C_Joseph_de\)](http://www.imslp.org/wiki/Reglas_generales_de_acompañar_(Torres_y_Mart%C3%ADnez_Bravo%2C_Joseph_de)). (última consulta: 01 marzo de 2020). También se puede consultar en la versión impresa: José de Torres. *Reglas generales de acompañar*. Editorial Maxtor. Edición Facsímil. Valladolid, 2009.

²⁷ Ver nota al pie número 20.

Correspondencia con José de Torres²⁸ *Reglas Generales de Acompañar*

Como lo indica José Antonio Robles-Cahero y Juan José Escorza en su Estudio analítico, Robert Stevenson fue el primero en señalar las fuentes que sirven como autoridades de fundamento a Vargas y Guzmán para la composición de su obra. Por su parte, estos dos investigadores ofrecen, al interior de su publicación, un resumen general y un cuadro con las correspondencias entre el manuscrito *Explicación para tocar la guitarra* de Vargas y Guzmán y el tratado *Reglas Generales de Acompañar* de José de Torres.

Existen indicios suficientes de esta correlación, y esta información es corroborada en el Tratado segundo del MEX-Magn, donde Vargas y Guzmán hace la referencia a Don Joseph de Torres al final del capítulo 18° en la foja 150 (figura 5). La cita señala que Torres fue organista principal de la Real Capilla, aunado a ello, el título del tratado, el número de folios (68 y 69) y el capítulo citado corresponden a la versión de 1702. Sin embargo, la relación al Tratado segundo es un evidente error de copia que cometió Vargas y Guzmán, en su lugar tuvo que haber escrito Tratado tercero.

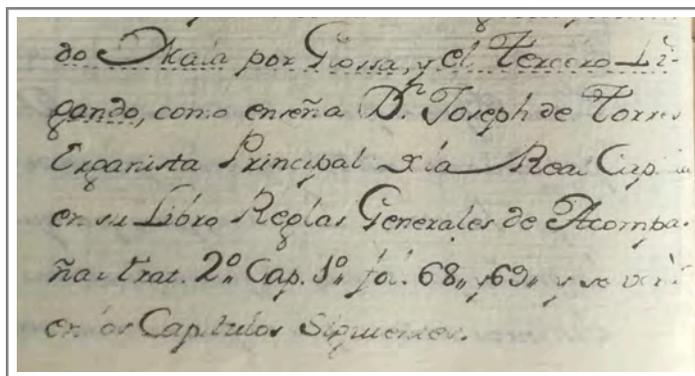


Figura 5. Cita 1 a José de Torres capítulo 18° MEX-Magn f. 150

²⁸ La correspondencia del documento es entre el Tratado segundo, *Reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo* del MEX-Magn y el *Reglas Generales de Acompañar* de José de Torres (1702). La versión del *Reglas Generales de Acompañar* escrita en 1736 tiene la peculiaridad de anexas un cuarto tratado relacionado con el modo de acompañar obras de música según al *Estilo Italiano*. Esta segunda versión del tratado de Torres tiene una vinculación directa con la música, entre otros temas (catorce piezas del tratado de Cádiz y las *XIII Sonatas* para guitarra y continuo) de Vargas y Guzmán, misma que se abordará con más detalle en el Capítulo III de esta tesis.

Una segunda cita a José de Torres por parte de Vargas y Guzmán se encuentra en el capítulo 21° del Tratado segundo foja 160 del MEX-Magn. El dato relacionado al Tratado tercero del *Reglas Generales de Acompañar* es correcto —mismo que se puede observar en la figura 6— y a pesar de la inconsistencia de la cita pasada, el conjunto de ambos antecedentes apuntalan y refuerzan la correspondencia entre el tratado *Explicación para tocar la guitarra* y el *Reglas Generales de Acompañar* de José Torres —hecho, éste último, en 1702 en la *Imprenta Real de Madrid* perteneciente al mismo Torres—.

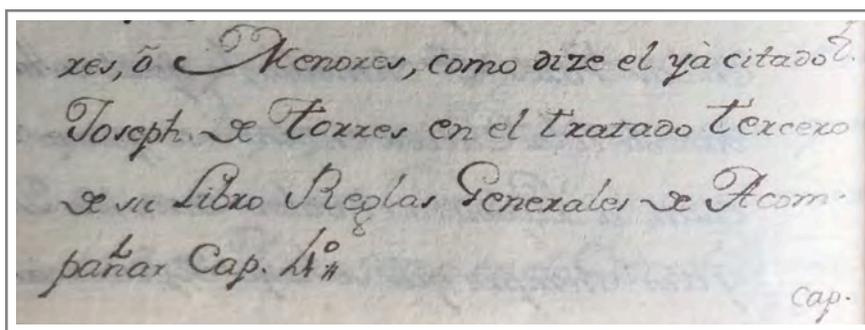


Figura 6. Cita 2 a José de Torres capítulo 21° MEX-Magn f. 160

Robles-Cahero y Escorza mencionan también a Francisco Correa de Arauxo con su obra *Facultad Orgánica* y a José de Torres con *Reglas Generales de Acompañar* —como ya se mencionó— como los autores que dan fundamento a Vargas y Guzmán para redactar su obra, sin embargo al adentrar en el texto del MEX-Magn se encuentran referencias a otros tratadistas que se abordarán a continuación.

El análisis de las fuentes del Tratado segundo del MEX-Magn, concerniente a la realización del bajo continuo, permite poner en perspectiva los aspectos teórico-prácticos que empleó Vargas y Guzmán para adaptar la información de otros postulados a la praxis de la ejecución en la guitarra. Este trabajo es crucial para poder realizar el desarrollo del continuo de las sonatas en cuestión y forjar así un criterio de edición con base en el manuscrito. Por otra parte sin restar importancia, el escudriñamiento del Tratado primero del MEX-Magn, *Guitarra de punteado por música o cifra*, es omitido dado que no es determinante para el cometido.

Correspondencia con Francisco Correa de Arauxo *Facultad Orgánica*

En la foja 90 del capítulo 2º *De los sostenidos y bemoles que pertenecen a los géneros cromático y enarmónico y forma de acompañarlos* del MEX-Magn se encuentra una referencia a manera de cita de Francisco Correa de Arauxo y su obra *Facultad Orgánica*²⁹ (figura 7). Robles-Cahero y Escorza en su Estudio analítico por su parte escriben al respecto.

El capítulo 2 continúa describiendo el ámbito del bajo, esta vez con referencia a las notas alteradas de la escala. Al explicar los géneros cromático y enarmónico, el autor se fundamenta en el capítulo tercero del libro «Facultad orgánica» (Alcalá, 1626) de Francisco Correa de Arauxo [...].³⁰

Más adelante establecen la correspondencia y confirman la referencia a Correa de Arauxo.

La única mención que se hace de la «Facultad orgánica» (capítulo tercero) de Correa de Arauxo aparece en el capítulo 2 (f. 56v.), en relación a la discusión sobre el carácter propio de los géneros cromático y enarmónico.³¹

Ante este hecho habría que añadir y aclarar que Vargas y Guzmán no hizo referencia a Correa de Arauxo, sino que copió de manera literal la cita que realizó José de Torres respecto a Arauxo en el tratado *Reglas Generales de Acompañar* en el capítulo 3º del Tratado primero foja 5 (figura 8). La reproducción textual se puede comparar en las figuras en la siguiente página, así como el fragmento del título del capítulo tercero, *de los signos del órgano, del género enarmónico*, correspondiente a Correa de Arauxo (figura 9).

²⁹ Ver nota al pie número 23.

³⁰ Escorza y Robles-Cahero. *Explicación para tocar la guitarra*. Estudio analítico. pp. 39-41.

³¹ Escorza y Robles-Cahero. *Explicación para tocar la guitarra*. Estudio analítico. p. 52.

30. Explicación de la
 hazer & soles naturales, Mies Sostenedos
 y de los Rees naturales, Faes Bemoles, como
 ensena en Miño Correa. Lib. Facultad Organica.
 Cap. 3. Al primer genero se dice Cromatico
 porque hermoica y adorna la Musica, con

Figura 7. Referencia a Correa de Arauxo en MEX-Magn f. 90

Estos son propios del genero Enarmonico, por ser
 fu comision la de facer de Soles naturales, Mies Susteni-
 dos; y estos son los de Gfolrreut, y Delafolrre; y de los
 Rees naturales, Faes Bemoles, que son los Bemoles
 de Alamire, y Delafolrre, como ensena el Maestro Correa,
 en su Libro intitulado, Facultad Organica, cap. 3.

Figura 8. Referencia a Correa de Arauxo en Reglas Generales Torres f. 5

CAPITVLO TERCERO DE LOS SIGNOS
 de el organo, del genero Enarmonico.

¶ Los signos del genero Enarmonico blando, ascendente: son el be-
 mol de alamire, y el bemol de delafolrre, y por carecer el organo de
 ellos no los pongo aqui.

Los signos de este mismo genero Enarmonico duro, o descendente
 son tres, vno agudissimo, otro sobre agudo, y otro agudo: todos tres te-
 clas negras, y sustentidos de Gfolrreut, como se sigue.

Agudissimo.	Sobreagudo.	Agudo
— z:~	— z:~	— z:~
Gfolrreut.	Gfolrreut.	Gfolrreut.

Figura 9. Referencia de Correa de Arauxo en Facultad Orgánica f. 14

Correspondencia con José de Torres, Santiago de Murcia y Juan del Vado

Vargas y Guzmán se basó en el *Resumen de Acompañar la Parte* de Santiago de Murcia para estructurar el capítulo 3° *Del asiento de las claves en la guitarra cuando toca el bajo*. Asimismo para los capítulos 4°, 5° y 6° se apoyó —aparentemente— en tres postulados: *Reglas Generales de Acompañar* de José de Torres, *Resumen de Acompañar la Parte* de Santiago de Murcia, y un «Quaderno manuscrito de Reglas de Acompañar» de Juan del Vado (cuadro 2).

MEX-Magn Vargas y Guzmán	<i>Reglas Generales de Acompañar</i> José de Torres	<i>Resumen de Acompañar la Parte</i> Santiago de Murcia
Tratado segundo	Tratado primero	Foja
4° <i>De los tonos del canto de órgano</i>	5° <i>De los tonos del canto de órgano</i> *Referencia a Juan del Vado al final de 5° capítulo	
5° <i>De la regla general para conocer los tonos</i>	6° <i>Regla general para conocer los tonos</i>	Láminas de las fojas 29 a 34
6° <i>En que se trata de los ocho tonos naturales en particular, demostración práctica de esto, y los accidentes con las advertencias que a unos y otros corresponden</i> *Referencia a Juan del Vado al final del 6° capítulo	7° <i>Que trata del primer tono</i>	
	8° <i>Del segundo tono</i>	
	9° <i>Del tercer tono</i>	
	10° <i>Del cuarto tono</i>	
	11° <i>Del quinto tono</i>	
	12° <i>Del sexto tono</i>	
	13° <i>Del séptimo tono</i>	
	14° <i>Del octavo tono</i>	

Cuadro 2. MEX-Magn correspondencia con José de Torres, Santiago de Murcia y Juan del Vado

Los capítulos 4º y 5º del MEX-Magn, según Israel Salvador Vazquez, obedecen a la tradición de la teoría musical española en su afán de dar a conocer los tonos de canto de órgano que corresponden a la armonía, la tonalidad y la modalidad.³² Para la realización de ambos capítulos, Vargas y Guzmán se fundamentó en el texto de Torres y copió literalmente los concernientes al tema, para la elaboración del listado de los tonos y para la demostración en partitura de los acordes que se forman en cada tonalidad utilizó las láminas del *Resumen de Acompañar la Parte* de Santiago de Murcia.

De la misma forma, el capítulo 6º del Tratado segundo del MEX-Magn está hecho de acuerdo con los capítulos 7º al 14º del *Reglas Generales de Acompañar*. Torres por su parte, para la elaboración de este apartado de su obra, se basó en Juan del Vado, en cuya cita se refiere como al organista de la Real Capilla de su Majestad y lo vincula a un «Quaderno manuscrito de Reglas de Acompañar».³³ Vargas y Guzmán, además de haber tomado el texto de Torres, copió de manera literal dicha cita. Ahora bien, Miguel Alcázar escribe que tal cuaderno manuscrito que se menciona en ambos documentos (MEX-Magn y *Reglas Generales de Acompañar*) está extraviado y solamente es conocido precisamente a través de citas como ésta.³⁴

La versión de 1702 del *Reglas Generales de Acompañar* se estructura en tres tratados.

- | | |
|------------------|---|
| Tratado primero. | <i>De los fundamentos que deben preceder al acompañar.</i> 22 capítulos. |
| Tratado segundo. | <i>Donde se enseña el modo de acompañar, poniendo las voces llanas, o sin ligadura, sobre todos los movimientos del bajo.</i> 10 capítulos. |
| Tratado tercero. | <i>En donde se enseña el modo de acompañar, usando de todas las especies falsas, así en ligaduras, como fuera de ellas.</i> 23 capítulos. |

³² Vazquez. *La Explicación de la Guitarra*. p. 206.

³³ José de Torres hace referencia a Juan del Vado al final de los capítulos 5º y 14º en las fojas 9 y 17 del Tratado primero de *Reglas Generales de Acompañar* y a Juan del Bado en el capítulo 10º del Tercer tratado en la foja 103.

³⁴ Juan Antonio de Vargas y Guzmán. *13 Sonatas for Guitar*. Prefacio. Editado por Miguel Alcázar. B. Schott's Söhne. Mainz, 1991. (página sin número).

Correspondencia con Andrés Lorente *El Porqué de la Música*

El capítulo 27° del Tratado segundo del MEX-Magn corresponde al capítulo 10° del Tercer tratado del *Reglas Generales de Acompañar* de Torres.³⁵ Vargas y Guzmán copió literalmente el contenido del apartado y aunado a ello la cita que se encuentra en la foja 104 referente al *Maestro Lloréte*. El investigador Miguel Alcázar escribe respecto a este caso en particular en el prefacio de la partitura *13 Sonatas for Guitar*:

Finalmente, en el capítulo 27, Vargas habla del Maestro Llorente, aquí es difícil saber si se refiere a Andrés Lorente y a su obra «El Porque de la Música», publicada en Alcalá en 1672 o a Llorente, compositor del siglo XVII quien fue maestro de capilla de la Catedral de Huesca y del cual han sobrevivido algunos manuscritos y obras sacras.³⁶

Cabe mencionar que la cita de José de Torres describe a un Lloréte, mientras que en el texto de Vargas y Guzmán se encuentra escrito Llorente. Como se aprecia en el párrafo anterior, Miguel Alcázar plantea una discrepancia para definir la referencia entre dos músicos cuyo apellido es similar: Andrés Lorente con su obra *El Porque de la Musica*, y Llorente compositor del siglo XVII maestro de capilla de la Catedral de Huesca. Por consiguiente, el prefacio de Alcázar no esclarece cuál de los dos autores es el referido en la cita de Vargas y Guzmán y no se aventura a confirmar la correlación entre los autores.

Ahora bien, el tema que atañe al caso en cuestión en los tres documentos es el término: *ligaduras burladas*. Al indagar al respecto, esta información es correspondiente con el tratado *El Porqué de la Música en que se contiene los cuatro artes de ella, canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición* (Alcalá de Henares 1672) de Andrés Lorente. En consecuencia, la cita de José de Torres en *Reglas Generales de Acompañar* que copió literalmente Vargas y Guzmán en el MEX-Magn corresponde a Andrés Lorente.

³⁵ Ambos capítulos 27° del MEX-Magn y 10° del *Reglas Generales de Acompañar* se titulan: *Del uso de las ligaduras, desligando en especies perfectas y de sus acompañamientos*.

³⁶ Vargas y Guzmán. *13 Sonatas for Guitar*. Prefacio. Editado por Miguel Alcázar. (página sin número).

En efecto, la cita no es casuística y existe una correlación entre el capítulo 35° del tratado *El Porque de la Música* de Andrés Lorente ubicado en la foja 490, el capítulo 25° del Tratado segundo del MEX-Magn de Vargas y Guzmán y el capítulo 8° del Tratado tercero del *Reglas Generales de Acompañar* de José de Torres respectivamente. De la misma forma se relacionan de manera sucesiva los siguientes títulos de los capítulos.

- 36° *Porque de la Música* con 22° MEX-Magn y 5° *Reglas Generales de Acompañar*.
- 37° *Porque de la Música* con 24° MEX-Magn y 7° *Reglas Generales de Acompañar*.
- 38° *Porque de la Música* con 23° MEX-Magn y 6° *Reglas Generales de Acompañar*.
- 39° *Porque de la Música* con 27° MEX-Magn y 10° *Reglas Generales de Acompañar*.

A continuación en el cuadro 3 de la siguiente página se observa una comparativa con los títulos de los capítulos que corresponden al tema *ligadura* y sus diferentes variantes entre los tres tratados en cuestión.

Como información adicional, el contenido del capítulo 27° del Tratado segundo *Reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo* en el MEX-Magn se enfoca en lo que denomina el marco teórico del manuscrito como *ligadura*, y que en términos actuales se refiere a relación entre los acordes perfectos de una escala a través de un modelo melódico del bajo que genera, a su vez, una secuencia por cuartas y quintas o también conocida como progresión armónica.

MEX-Magn Vargas y Guzmán	Reglas Generales José de Torres	El Porqué de la Música Andrés Lorente
Tratado segundo	Tratado tercero	
Capítulo 21° <i>De la explicación de la ligadura en común</i>	Capítulo 4° <i>De la explicación de la ligadura en común</i>	
Capítulo 22° <i>De el uso de la ligadura de cuarta, y de la variedad de canturias sobre que se puede ejecutar</i>	Capítulo 5° <i>De el uso de la ligadura de cuarta, y de la variedad de canturias sobre que se puede ejecutar</i>	Capítulo 36° <i>Como se ha de ligar la cuarta justa, en las composiciones de a cuatro voces; y a donde ha de ser puesta las tercera, y la cuarta voz, al tiempo de las ligaduras sobre dichas</i>
Capítulo 23° <i>De el uso de la ligadura de séptima y de los diferentes bajos, sobre que se puede ejecutar</i>	Capítulo 6° <i>De el uso de la ligadura de séptima y de los diferentes bajos, sobre que se puede ejecutar</i>	Capítulo 38° <i>Como se ha de ligar la séptima mayor, y menor; y en que especies han de estar puestas la segunda, tercera, y cuarta voz al tiempo e la ligadura</i>
Capítulo 24° <i>De el uso de la ligadura de quinta menor, o falsa, y de la variedad de acompañamientos que admite</i>	Capítulo 7° <i>De el uso de la ligadura de quinta menor, o falsa, y de la variedad de acompañamientos que admite</i>	Capítulo 37° <i>Como se ha de ligar la quinta falsa; y en que especie han de estar puestas, la segunda, tercera, y cuarta voz al tiempo de la ligadura</i>
Capítulo 25° <i>De el uso de la ligadura de segunda, o novena, y de los acompañamientos que puede tener</i>	Capítulo 8° <i>De el uso de la ligadura de segunda, o novena, y de los acompañamientos que puede tener</i>	Capítulo 35° <i>Como se ha de ligar la segunda, y la novena, su compuesta, en las composiciones de a cuatro voces; y a donde han de ser puestas al tiempo de ligar dicha especie disonante, las otras voces, con las especies disonantes</i>
Capítulo 26° <i>De la ligadura de cuarta mayor o del bajo</i>	Capítulo 9° <i>De la ligadura de cuarta mayor o del bajo</i>	
Capítulo 27° <i>De el uso de las ligaduras, desligando en especies perfectas, y de sus acompañamientos</i>	Capítulo 10° <i>De el uso de las ligaduras, desligando en especies perfectas, y de sus acompañamientos</i>	Capítulo 39° <i>Como las especies consonantes pueden ser ligadas</i>

Cuadro 3. MEX-Magn correspondencia con José de Torres y Andrés Lorente

CAPÍTULO II

XIII SONATAS PARA GUITARRA Y BAJO CONTINUO DE JUAN ANTONIO DE VARGAS Y GUZMÁN

Reproducción facsimilar y dos ediciones

Como se mencionó en el capítulo anterior, el manuscrito MEX-Magn contiene al final del documento una serie de piezas para guitarra de seis cuerdas y bajo continuo. Existen —hasta el momento— dos ediciones de la obra de Juan Antonio de Vargas y Guzmán que conforman las *XIII Sonatas para guitarra y bajo continuo*, además de la reproducción facsimilar. Una de éstas junto con el facsímil integran la publicación del Archivo General de la Nación que editó un tiraje de 1,000 ejemplares por cada volumen y concluyó la impresión el 15 de agosto de 1986. La segunda edición fue hecha por la casa editora Schott's Söhne en Maguncia (Mainz), Alemania en el año 1991 a cargo del investigador mexicano Miguel Alcázar.

Es así que este Capítulo II se enfoca en el estudio de las tres partituras, en el sentido estrictamente teórico y musical a través de un análisis armónico, melódico y rítmico, que por ende se ve reflejado en el aparato crítico. Ahora bien, para fines prácticos de este apartado de la tesis es conveniente establecer una abreviatura para cada pauta y así poder correlacionar los resultados en las observaciones (cuadro 4).

Nombre de la edición	Abreviación
Reproducción facsimilar (publicación AGN volumen I)	Facsimilar
Edición Robles-Cahero y Escorza (publicación AGN volumen III)	RC-E
Edición Miguel Alcázar (publicación Schott's Söhne)	MAlcázar

Cuadro 4. Abreviatura partitura *XIII Sonatas para guitarra y bajo continuo*

La reproducción facsimilar, con ISBN 968-805-315-5, es un documento hecho en papel, de 283 x 205 mm. de tamaño, encuadernado en pasta suave sin número de foja ni firma autógrafa. La distribución de las piezas en la impresión de la partitura está en el reverso y el anverso a lo largo de las 24 hojas que la integran, con excepción de la Sonata V que se encuentra impresa en el anverso de la página [17], y de forma general, libre de impresión el reverso y el anverso después de finalizar cada sonata.

La edición Robles-Cahero y Escorza (RC-E), con ISBN 968-805-316-3, es una partitura impresa escrita en notación moderna hecha con el mismo tipo de papel y dimensiones que la reproducción facsimilar, con 1 p. (portada) + 6 pp. s/n + 3 pp. (contenido, advertencia y notas) + 55 pp. + 1 p. (información de impresión). El inicio de cada sonata cuenta con la información del título de la pieza en mayúsculas con el número en romano al centro superior, el nombre del autor entre corchetes a la derecha superior, el *tempo* o carácter de la pieza a la izquierda superior, tres sistemas indicado el instrumento: *Guitarra* (clave de Sol) + *Bajo* (claves de Sol y Fa), el copyright «© Archivo General de la Nación» a la izquierda inferior, y la indicación «Versión de J. J. Escorza y J. A. Robles-Cahero» al centro inferior.

La edición Miguel Alcázar (MAlcázar), con ISMN 979-0-001-09770-3, es una partitura hecha con papel y pasta suave, de 12 x 9 in (305 x 229 mm. circa), con 1 p. (portada) + 12 pp. s/n + 25 pp. + 6 pp. (apéndice). Publicada por la Schott's Söhne serie Gitarren-Archive GA523, con un valor de venta al público de 24.00 €. ³⁷ El documento inicia con un prefacio por Miguel Alcázar escrito en tres idiomas (inglés, alemán y castellano). Cada página de inicio de sonata contiene la información del nombre de la pieza con mayúscula inicial y número arábigo al centro superior, el nombre del autor y fecha de composición entre paréntesis a la derecha superior, la indicación de edición en tres idiomas a la izquierda superior, el *tempo* o carácter de la pieza a la izquierda superior, la indicación de la casa editora y fecha de publicación «Schott's Söhne, Mainz, 1991» a la izquierda inferior, y una nota en tres idiomas que establece prohibida su reproducción total o parcial bajo los términos legales.

³⁷ www.en.schott-music.com/shop/13-sonatas-no49539.html (última consulta: 04 de marzo de 2020).

Características de las tres partituras

En la *Advertencia* al interior de la edición RC-E, José Antonio Robles-Cahero y Juan José Escorza declaran dirigirse al intérprete actual sin preocupación de que el musicólogo o el investigador puedan servirse también de ella. Continúan con la declaración y aseguran que las sonatas fueron concebidas para una guitarra de seis o siete órdenes y bajo continuo, en donde el continuo lo realiza la guitarra y no, como podría pensarse, un instrumento de teclado. Sugieren que el guitarrista haga el acompañamiento habitual dentro del marco estilístico del siglo XVIII, por tal razón aseveran haber dejado voluntariamente un pentagrama en blanco con clave de Sol —una característica singular de esta edición— con la intención de que el acompañante escriba y realice su propio continuo.

Es de aplaudir el esfuerzo y el intento por propiciar que la ejecución del continuo se haga en la guitarra tal cual lo «deseaba» Vargas y Guzmán. Sin embargo, el pentagrama en blanco de la edición RC-E estorba y no favorece una lectura fluida y práctica. Como ejemplo, la Sonata I en La mayor de la reproducción facsimilar está escrita en dos páginas, mientras que en la edición RE-C en cinco páginas. Debido a esta peculiaridad y otros factores de la edición resulta poco práctico para el intérprete dar vuelta a las páginas en una presentación en vivo con la partitura frente a él. Sin embargo, como estrategia pedagógica para el estudio de la realización de los acordes del bajo continuo representa una vereda viable.

Ahora bien, cabe señalar que el corpus musical de Vargas y Guzmán —tanto las trece sonatas del MEX-Magn como las catorce piezas del E-CAD— se presupone que está estructurado para dos guitarras: la primera guitarra de «punteado» y la segunda guitarra el acompañamiento. En la edición MAlcázar las trece sonatas están escritas para guitarra sola sin la línea del bajo continuo. Este hecho conlleva un problema intrínseco en los pasajes melódicos que forman frases en terceras, sextas o décimas paralelas, contrapuntos con movimiento directo o contrario, inclusive en determinados lugares de la partitura la combinación de ambos instrumentos realizan polirritmias que enriquecen la textura y el sentido rítmico de las sonatas.

Miguel Alcázar —en un esmero quizá por conservar la autenticidad de la música de Vargas y Guzmán— agrega notas del continuo al pentagrama de la guitarra, sin embargo a pesar del esfuerzo, muchos de los recursos y las características propias de las sonatas quedan nulas en esta edición. Otro preocupante hecho hipotético es el caso de que en algún momento un intérprete indeterminado, por vez primera, encuentre la edición MAlcázar sin tomar en cuenta el prefacio —en donde indica que la línea del bajo continuo se omitió a propósito— y se haga la idea de que la obra de Vargas y Guzmán es de tal peculiaridad. De hecho, existen publicaciones discográficas con el continuo omitido y grabado sólo la línea de la guitarra.

A manera de resumen y con el objetivo de sintetizar la información en el cuadro 5 se observan las características de las tres ediciones.

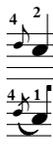
	Reproducción facsimilar	Edición Robles-Cahero y Escorza	Edición Miguel Alcázar
Dimensiones	283 x 205 mm.	283 x 205 mm.	305 x 229 mm. ca.
Tipografía musical	Manuscrita	Notación moderna	Notación moderna
Disposición de la música en la página	Sonatas I-XIII dos páginas, excepto sonata V una página	Sonata VII seis páginas Sonata I, IX, X, XII y XIII cinco páginas Sonata III, IV, VI cuatro páginas Sonata II y VIII tres páginas Sonata V dos páginas	Sonata VII tres páginas Sonatas I, II, III, IV, VI, VIII, IX, X, XI, XII y XIII dos páginas Sonata V una página
Vuelta de página	Viable	No viable	Poco viable
Número de compás	Sin número de compás	Cada cinco compases	Al inicio de cada sistema
Digitación mano izquierda	Inexistente	Inexistente	Números arábigos
Digitación mano derecha	Inexistente	Inexistente	Inexistente

Cuadro 5. Resumen características de las tres ediciones

Aparato crítico, variantes y observaciones

El Capítulo II de esta tesis sustenta la edición propuesta en el apartado de anexos a través del aparato crítico, las variantes y las observaciones como resultado del análisis y escudriñamiento del material partitural de las *XIII Sonatas para guitarra y bajo continuo* de Vargas y Guzmán. Para ello es importante establecer una nomenclatura con la intención de conservar un lenguaje claro, conciso y coherente. El cuadro 6 muestra —a manera de ejemplo— la abreviación referente al compás, número de tiempo dentro del mismo, y el instrumento referido.

- Nombre de las notas: Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si.
- Nombre de los tiempos de las notas: unidad o redonda, mitad, cuarto, octavo, dieciseisavo, treintaidosavo, y sesentaycuatroavo.
- Nomenclatura armónica: I-⁶₃-II-V⁷-VI VII⁶₅-IV⁹-V⁶₄₋₃-I
- División de compás: Do Re | Mi
- Rango de índice tonal: Re₄ a Fa[#]₇.
- Intervalo melódico: Do Mi.
- Intervalo armónico: Do-Mi.
- Adorno *apoyatura*
- Adorno *acciacatura*



Ejemplo de caso en Aparato crítico	
26, 27, 32 G:	Compás 26, 27 y 32 de la guitarra
26, 27, 32 B:	Compás 26, 27 y 32 del bajo continuo
26-32 G:	Del compás 26 al 32 de la guitarra
26.3 B:	Tercer tiempo del compás 26 del bajo continuo
26.3 B-G:	Tercer tiempo del compás 26 del bajo continuo y la guitarra
26.3-28.2:	Del tercer tiempo del compás 26 al segundo tiempo del compás 28
26.3 y 28.3	Tercer tiempo de compás 26 y tercer tiempo del compás 28

Cuadro 6. Ejemplo de caso en Aparato crítico

Sonata I

Allegro La mayor 2/4

4.1 B-G:

Facsimilar, RC-E, MAlcázar: inconsistencia armónica.

En el compás 3 se desarrolla en la guitarra y el bajo una progresión armónica en octavos descendentes que parten del grado VI hacia el I en la tonalidad de La mayor. El bajo, escrito en cuartos en el tiempo fuerte del compás 4 con función tonal de segundo grado de la escala, sirve como retardo y resuelve a la tónica en el siguiente cuarto en la mitad del primer tiempo del mismo compás. En la guitarra están escritas en octavos, en el tiempo fuerte del compás 4, las notas Do[#]-Mi que forman parte de la armonía del acorde de tónica. En consecuencia, este intervalo no corresponde con el retardo del bajo, por otra parte anticipa la resolución armónica y por ende se crea una disonancia sin justificación. Este pasaje se repite en el compás 7 y 60 en donde se observa el retardo congruente con la armonía. Ahora bien, es evidente el error en la línea de la guitarra, de manera que la solución es modificar el intervalo armónico, escrito en el compás 4, Do[#]-Mi por las notas Si-Re.

14-16 B-G:

Facsimilar, RC-E: pasaje escalístico en 3^{as} paralelas con el continuo y la guitarra.

MAlcázar: pasaje escalístico en 3^{as} paralelas hecho con la guitarra dado que carece de la línea del continuo.

26.1 G:

Facsimilar, RC-E: triada de Fa[#] mayor Fa[#]-La[#]-Do[#].

MAlcázar: triada de Fa[#] mayor con la sensible duplicada La[#]-La[#]-Do[#].

En la edición MAlcázar fue omitida la nota Fa[#] del acorde lo cual resulta una ambigüedad armónica debido a la falta de la nota fundamental de la triada.

27.2 G:

Facsimilar, RC-E: pasaje descendente escrito en octavos Si Si La Sol[#].

MAalcázar: pasaje descendente escrito en octavos Si Si La Fa[#].

28.2, 31.2 B:

Facsimilar, RC-E: indicación de cifrado tercera alterada por sostenido (3[#]).

En la línea del continuo del Facsimilar y la edición RC-E se aprecia un pasaje escrito en octavos Mi₄ La₄ Si₄ Si₃ con la indicación de bajo cifrado de tercera alterada por sostenido (3[#]) en el Si₄ del tercer tiempo. La armonía que se forma en la guitarra en dicho pasaje da lugar al acorde cadencial,³⁸ y posteriormente su resolución descendente a la dominante en la siguiente nota Si₃. La edición MAalcázar, debido a que la línea del continuo es omitida, no representa mayor problema tal signo concerniente al cifrado.

32, 44.2, 48.2, 56, 76 G:

MAalcázar: fusión de notas del continuo con el bajo de la guitarra.

35 B:

Facsimilar, RC-E: Si Si Re[#] Si.

La estructura de la frase se conforma por los compases 32-33 y 34-35, en donde estos tienen la misma secuencia armónica. En ambas ediciones se encuentra la sucesión Si Si Re[#] Si en la línea del bajo escrita en octavos que dan la nota fundamental y tercera del acorde de Si mayor en el compás 35, mientras que en el compás 33, Si Re[#] Si Re[#]. Es un probable error del Facsimilar que después fue copiado por los investigadores Robles-Cahero y Escorza, ya que se puede observar en la partitura original (compás 35) la alteración accidental (#) en la misma posición —segunda mitad del primer tiempo— que en el compás 33; además de tener dicha frase justificación melódica y armónicamente.

³⁸ Nikolái Rimsky-Korsakov. *Tratado práctico de armonía*. Ricordi. Santander, 1997. p. 38.

37 G:

Facsimilar, RC-E: acorde resolutivo parte B (Mi mayor) posición de soprano de quinta (Si).

MAlcázar: acorde resolutivo parte B (Mi mayor) posición de soprano de octava (Mi).

40.2 B-G:

Facsimilar, RC-E: pasaje descendente escrito en octavos, bajo continuo Sol^{#5} Fa^{#5} Mi⁵ Re^{#5}
guitarra Sol^{#5} Fa^{#5} Mi⁴ Re^{#5}.

MAlcázar: pasaje descendente escrito en octavos, Sol^{#5} Fa^{#5} Mi⁵ Re^{#5}.

46.1, 50.1 G:

RC-E: indicación de *acciaccatura* sobre la nota Si dentro del acorde Mi mayor.

Facsimilar, MAlcázar: sin indicación ornamental.

La propuesta en la edición RC-E por los investigadores José Antonio Robles-Cahero y Juan José Escorza no representa mayor problema técnico ejecutar la *acciaccatura* debido a la colocación de la mano izquierda sobre el diapasón de la guitarra, quizá para la mano derecha implique un cambio de primera (PI) a segunda posición (PII),³⁹ pero a pesar de ello, es viable por razones técnico-instrumentales e interpretativas. El pasaje se desarrolla sobre el área dominante con los grados IV-I-V en arpegios escritos en tresillos de dieciseisavos. Este fragmento se puede observar también en el compás 8-10 en la tonalidad de La mayor.

51.2 G:

RC-E: nota Si₆ sobre el acorde de Si mayor.

Facsimilar, MAlcázar: nota La₆ sobre el acorde de Si mayor.

³⁹ Marco Tamayo. *Principios esenciales para la interpretación en la guitarra clásica*. Marco Tamayo Edition. Austria, 2017. p. 12

54.2 G:

RC-E: nota Mi₄ en el segundo tiempo escrito como bajo de la guitarra.

Facsimilar: sin nota Mi₄ y no existen indicios de que estuviese escrita o se haya borrado.

73-74 B-G:

Facsimilar, RC-E: pasaje escalístico descendente en 3^{as} paralelas escrito en dieciseisavos con inicio acéfalo, parte de las notas Fa[#] y La en el compás 73, mientras que en el compás 74 parte de las notas Re y Fa[#].

MAlcázar: fusión del pasaje escalístico del bajo con la guitarra.

76.1 G:

MAlcázar: nota Mi₄, octava superior del bajo de la guitarra (Mi₅).

78 B, B-G:

Facsimilar: incongruencia armónica La La.

RC-E, MAlcázar: congruencia armónica La Re.

La segunda nota del bajo de la guitarra La La en el Facsimilar no es congruente con el acorde que desarrolla el continuo I IV ni con las notas La Re. Debido a que es el mismo índice tonal o altura para ambas notas —tanto el de la guitarra como el del bajo continuo—, si se ejecuta tal cual se encuentra en la reproducción facsimilar el conjunto sonoro resultante en el segundo acorde será una triada de cuarta y sexta, lo cual es considerado disonante por el mismo tratado. Por otra parte, las ediciones RC-E y MAlcázar son congruentes armónicamente con la progresión tónica-subdominante

79.1 G:

MAlcázar: nota Mi agregada del arpeggio de dominante de La mayor como bajo de la guitarra.

79.2 G:

RC-E: indicación de trino sobre la nota Si en el segundo tiempo del compás.

Facsimilar: sin indicación de trino.

MAlcázar: indicación de trino, señalado entre corchetes sobre la nota Si.

Generalmente cuando un investigador o editor modifica algún elemento de la partitura éste utiliza los corchetes para señalar la intervención en la obra original. Lo que llama la atención en la edición MAlcázar es ¿por qué en otras partes de la partitura, en donde modifica aquellos elementos estables como son las mismas notas, no se indica? Sin embargo, el trino en cuestión, responde a un modelo melódico secuencial, de forma que este esquema es tomado del compás 77. Por otra parte, el trino es un elemento ornamental importante en la cadencia, por lo que es prudente dejar a criterio del intérprete la opción de trinar o no. Se puede observar su uso cadencial en las sonatas II, V, VII, X y XII de Vargas y Guzmán.

81 G:

Facsimilar, RC-E: acorde resolutivo parte A´ (La mayor) posición de soprano de quinta (Mi).

MAlcázar: acorde resolutivo parte A´ (La mayor) posición de soprano de octava (La).

Sonata II

Largo La menor 4/4

1.1, 2.1 G:

Facsimilar, RC-E: indicación de *apoyatura*.

MAlcázar: sin indicación de *apoyatura*.

La indicación de *apoyatura* melódica en el compás 1 del Facsimilar se desarrolla dentro de la función tonal de tónica con la nota de adorno Sol[#] y su resolución a la nota La. Contrariamente, la indicación de *apoyatura* en el compás 2 se forma con las notas La y Sol[#] dentro de la función tonal de dominante. En el segundo y tercer tiempo del compás 1 se hallan dos cuartos con la nota La, donde el La del tercer tiempo tiene la indicación de trino en la parte superior, por último, se despliega en el cuarto tiempo una escala ascendente en treintaidosavos. Este esquema se repite en el compás 2 dentro del contexto armónico de dominante. En su totalidad son una *apoyatura* Sol[#] con tres notas La (compás 1), y una *apoyatura* La con tres notas Sol[#] (compás 2). En la partitura se aprecia la *apoyatura* escrita como nota de adorno en un octavo y la nota resolutive en un cuarto, por lo que la ejecución, ordinariamente, se realiza como dos octavos en el primer tiempo del compás.⁴⁰

En la edición MAlcázar la indicación de *apoyatura* melódica es omitida en ambos compases, por consecuencia son un Sol[#] y dos La (compás 1), y un La y dos Sol[#] (compás 2), aunado a ello, no está escrita la versión original del Facsimilar en el apéndice. Por lo tanto, el error es evidente al hacer falta en esta edición, además de la indicación de *apoyatura*, las notas La y Sol[#].

⁴⁰ Leopold Mozart. *Gründliche Violin schule mit vier Kupfertafeln und eine Tabelle*. Frankfurt und Leipzig, 1791. pp. 49-67. www.imslp.simssa.ca/files/imgl nks/usimg/9/9d/IMSLP395740-PMLP122129-l_mozart_violinschule_1791.pdf (última consulta: 06 de marzo de 2020).

3, 5, 8, 10, 25, 27 G:

MAlcázar: nota Mi_4 agregada al acorde de Mi como bajo de la guitarra en el compás 3 y 25.

Dicha nota Mi_4 no existe en el Facsimilar en el compás en cuestión.

3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 21, 23, 25, 27, 29, 31, 32, 33, G:

MAlcázar: fusión del bajo del continuo con la guitarra.

6.1 G:

Facsimilar, RC-E: indicación de *apoyatura*.

MAlcázar: sin indicación de *apoyatura*.

En el Facsimilar y en la edición RC-E la nota de adorno está escrita en octavo y la nota resolutive en un cuarto, por lo tanto la ejecución se realiza como dos octavos en el primer tiempo del compás. En la edición MAlcázar la indicación de *apoyatura* es omitida, en cambio está escrito dos octavos con las notas pertenecientes al adorno y su resolución respectivamente. Ahora bien, se puede apreciar en el primer tiempo del compás 15 y 28 en la misma edición MAlcázar las indicaciones de *apoyatura* escritas como notas de adorno —tal cual se encuentran en el Facsimilar—, y en ambos casos las notas ornamentales no están resueltas.

11.3 B:

Facsimilar: indicación de cifrado tercera alterada por sostenido tercer tiempo.

RC-E: indicación de cifrado tercera alterada por sostenido primer tiempo.

MAlcázar: sin indicación de cifrado.

En la línea del bajo continuo de la reproducción facsimilar se aprecia una cadencia escrita en octavos Mi_4 Re_4 Mi_4 Mi_3 con la indicación de bajo cifrado de tercera alterada por sostenido (3#) en el Mi_4 del tercer tiempo. En la guitarra se desarrollan los grados V-IV-I-V en estado fundamental desplegado en arpegios y los bajos de la guitarra que sustentan al arpegio

corresponden a la nota fundamental de la triada Mi_4 Re_5 La_4 Mi_4 . La edición RC-E tiene la indicación de tercera alterada sobre la nota Mi_4 en el primer tiempo, y la edición MAalcázar debido a que el bajo de la guitarra es una copia textual y la línea del bajo continuo es omitida, no representa mayor problema tal signo concerniente al cifrado.

La colocación de la indicación de la tercera alterada —tanto en el Facsimilar como en la edición RC-E— es un desacierto. Los arpeggios de la guitarra formulan armónicamente los grados $V-IV-V_4^6-\frac{5}{3}$. La indicación de cifrado para alterar la tercera por sostenido ($3^\#$) debe ir en el primer y cuarto tiempo, y por otro lado, la indicación de cifrado del acorde de cuarta y sexta ($\frac{6}{4}$) en el tercer tiempo. Del compás 34 al 35, el bajo y la guitarra realizan una cadencia similar, sin embargo ambas partituras, Facsimilar y RC-E, no cuentan en absoluto con la indicación de cifrado en el bajo.

31.2 G:

RC-E, MAalcázar: indicación de *acciaccatura* sobre la nota Fa_6 .

Facsimilar: indicación de *apoyatura* sobre la nota Fa_6 .

Sonata III

Allegro moderato La mayor 3/4

8-16, 18, 20, 22, 24-30, 64-69 G:

MAlcázar: fusión del bajo del tercer tiempo del continuo con la guitarra.

23.3 G:

Facsimilar, MAlcázar: triada Si mayor Si₄-Re[#]₆-Fa[#]₆ en la guitarra con posición de soprano de quinta. El esquema armónico y esta triada se repite en el compás 19.

RC-E: intervalo conformado por Si₄-Re[#]₆ en la guitarra, falta la nota Fa[#]₆.

32, 33 G:

MAlcázar: modificación de la nota Mi₄ por Sol[#]₄ en el bajo de la guitarra, compás 32. Notas agregadas Mi₅, La₅ y Si₅ en cada tiempo en la voz del tenor, compás 33.

34 G:

Facsimilar, MAlcázar: acorde resolutivo parte B (Mi mayor) con posición de soprano de quinta (Si).

RC-E: acorde resolutivo parte B (Mi mayor) con posición de soprano de octava (Mi).

Este suceso se repite en la Sonata I, compás 37 con la salvedad que es la edición MAlcázar la que realiza el cambio de posición de soprano, en lugar de la edición RC-E.

41-44, 46, 48, G:

MAlcázar: fusión del bajo del continuo escrito en octavos con la guitarra.

49.2 B:

Facsimilar: notas del continuo Si₃ Mi[#]₄ Mi[#]₄.

RC-E: notas del continuo Si₃ Fa[#]₄ Mi[#]₄.

Modulación introtonal⁴¹ a Fa# menor, compás 45-50. En el primer tiempo del compás en cuestión, se despliega el acorde Si menor —que cumple la función de subdominante— en el segundo tiempo el acorde de tónica y en el tercer tiempo la triada de dominante en primera inversión. El bajo del continuo debería tener las notas Si₃ Fa#₄ Mi#₄ respectivamente. En el Facsimilar el bajo del continuo es Si₃ Mi#₄ Mi#₄, por lo que estas notas no concuerdan con la armonía que desarrolla la guitarra. Es evidente que el primer Mi#₄ del manuscrito es un error de escritura, que corrigieron en su edición los investigadores Robles-Cahero y Escorza.

⁴¹ Se considera modulación introtonal a aquella que tenga carácter pasajero, que tome como tónica un acorde perfecto mayor o menor dentro del sistema tonal original, que la tónica pasajera pierda inmediatamente su condición de tónica y que todas las notas que intervienen en el proceso modulante pertenezcan al sistema diatónico o al cromático del tono principal. Joaquín Zamacois. *Tratado de Armonía II*. Mundimúsica. Madrid. España, 2007. pp. 133-134.

Sonata IV

Moderato Mi mayor 2/4

7, 11, 15, 17, 21-23, 25, 28, 31, 38, 41, 51-54, 60, 66, 67, 74 G:

MAlcázar: fusión del bajo del continuo con la guitarra. El bajo está escrito una octava abajo en el compás 23, 38 y 67. El bajo está fusionado de manera parcial en la guitarra en el compás 31, 41, del 51 al 53, así como en el 66 y 74.

8 G:

Facsimilar, MAlcázar: pasaje conformado por dos grupos de dieciseisavos. En los tiempos fuertes de cada grupo (1° y 3°) se hallan notas a manera de apoyatura melódica inferior que enfatizan el arpegio de La mayor Do#₆-Mi₆-La₆-Do#₆. En el primer grupo está escrita una ligadura que une las notas del acorde Si#₅ Do#₆ y Re#₆ Mi₆, por el contrario, en el segundo grupo no está escrita la ligadura Sol#₆ La₆ y Si₅ Do#₆.

RC-E: todas las notas del pasaje en dieciseisavos tienen escrita la ligadura.

Realizar las ligaduras en este fragmento de la pieza no representa ningún problema técnico en la guitarra para ambas manos del ejecutante. La decisión definitiva de realizar los ligados o no será el resultado de la reflexión interpretativa del pasaje melódico en cuestión. Sin embargo, la idea de generar una articulación diferente en ambos pasajes se logra a través de las notas ligadas. Para ello se requiere que la frase sea uniforme y balanceada, puesto que, una de las características principales de la guitarra es el sonido *staccato* por sí sólo —en comparación con otros instrumentos de cuerda frotada o aliento—. La edición RC-E es congruente con las ligaduras, ya que del compás 12 al 14, la frase que concierne al pasaje en cuestión se repite de manera idéntica con la salvedad de que todas las notas, con excepción de las primeras dos (Si#₅ Do#₆), tienen la indicación de *staccato*⁴² expresado gráficamente con un punto por encima o por debajo de la neuma de cada nota.

⁴² Federico Varela. *El pensamiento Creativo de la Música*. Edamex. México, 1997. p. 112.

25.1 G:

Facsimilar, MAlcázar: escala descendente escrita en dieciseisavos a partir de la segunda mitad del primer tiempo con Sol[#] como nota inicial.

RC-E: escala descendente escrita en dieciseisavos a partir de la segunda mitad del primer tiempo con La como nota inicial.

La razón probable del por qué en la edición RC-E tiene escrito la nota La al inicio del pasaje es porque en la reproducción facsimilar la grafía es confusa. Se alcanza a apreciar la neuma de la nota en cuestión colocada ligeramente arriba con respecto a la nota del primer tiempo (Sol[#]). Sin embargo, el hecho de que las pautas del tratado fueron escritas a mano resulta complicado precisar las notas, además de que no existe indicio visual alguno de la línea adicional propia de la nota La₆, y en caso de que fuese así, habría una incongruencia armónica con el acorde Mi mayor que se genera en ese puntual compás que desarrollan la guitarra y el continuo.

39.2 B:

Facsimilar: nota Mi escrita en octavo.

RC-E: nota Fa[#] con indicación de cifrado tercera alterada por sostenido (3#).

La nota Mi en el Facsimilar es un posible error de escritura. Es un hecho que dicha nota pertenece al acorde y cumple la función de séptima, pero para ello haría falta el cifrado $\frac{4}{2}$ que indica la tercera inversión del acorde dominante.

53 G:

Facsimilar: arpegio Si₅-Mi₆-Sol₆-Mi₆. Nota del bajo del continuo escrita en octavos La[#]₃.

RC-E: arpegio La[#]₅-Mi₆-Sol₆-Mi₆. Nota del bajo del continuo escrita en octavos La[#]₃.

MAlcázar: arpegio en dieciseisavos Si₅-Mi₆-Sol₆-Mi₆. Nota del bajo de la guitarra escrita en un medio La[#]₃.

En la edición MAlcázar, dado que no se encuentra la línea del continuo, la nota del bajo de la guitarra $La\#_3$ es agregada al arpegio $Si_5-Mi_6-Sol_6-Mi_6$. Sin embargo, lo controversial de este pasaje es lo que respecta a la armonía. El fragmento concerniente a esta parte de la Sonata IV es el final de una progresión que abarca desde el compás 43 al 54. Esta secuencia se compone por cuatro compases donde en el primero se desarrolla un acorde dominante y en el siguiente su resolución a un acorde en segunda inversión.

Ahora bien, la secuencia parte de Si mayor y resuelve a Mi mayor (compás 43-46), de esta manera continúa el binomio triádico $Do\#$ y $Fa\#$ mayor (compás 47-50), y finaliza con el conjunto Si y Mi mayor (compás 51 y 52). El acorde del compás 53 —que atañe a dicha observación— cumple la función de séptima disminuida de dominante VII/V y se forma con las notas $La\#-Do\#-Mi-Sol$. La cualidad de este ente sonoro es completamente disminuida, debido a la nota del bajo $La\#_3$, sus características que reúne —es decir que no cuenta con la indicación del cifrado, por lo que se da por hecho que es un acorde en estado fundamental—, y la colección de las notas del arpegio de la guitarra.

El dilema armónico recae en la primera nota del arpegio en las tres ediciones. Aunque la propuesta de la edición RC-E se acerca, la nota que se apega a las reglas en este contexto armónico es $Do\#$, con ella se forma y complementa el acorde de séptima disminuida de dominante. Por lo tanto, el arpegio de la guitarra sería $Do\#_6-Mi_6-Sol_6-Mi_6$ y la nota en el continuo $La\#_3$.

Sonata V

Andantino Mi menor 3/4

1-4, 7-11, 17, 18, 21, 25-29, 33, 37, 38 G:

MAlcázar: fusión del bajo del segundo tiempo del continuo con la guitarra, bajo escrito un intervalo de cuarta justa arriba, compás 21. Bajo fusionado de manera total en la guitarra, compás 17, 18, 29, 33 y 37.

5, 12, 13, 14, 24, 31, 32, 35, 36 G:

MAlcázar: fusión del bajo del tercer tiempo del continuo con la guitarra. Bajo del segundo tiempo escrito una octava abajo, compás 24.

5.2 G:

MAlcázar: La₅ agregado al intervalo del segundo tiempo (Mi₄-Mi₆).

12.1 G:

MAlcázar: indicación de *apoyatura* escrita en octavo con nota resolutive en un medio.

RC-E: indicación de *apoyatura* escrita en un cuarto con nota resolutive en un medio.

Facsimilar: indicación de *apoyatura* escrita en octavo con nota resolutive en un cuarto.

La inexactitud de los silencios, la ambigüedad del valor de las notas, la colocación y disposición de las voces hacen difícil precisar la grafía de la partitura. Sin embargo, el Facsimilar es la más congruente de las tres.

24.1 G:

MAlcázar: grupo de ocho treintaidosavos, de Sol₅ a Sol₆. Ligadura de Sol₅ a La₅, Si₅ a Re₆ y Mi₆ a Sol₆.

Facsimilar, RC-E: grupo de ocho treintaidosavos, de Sol₅ a Sol₆. Ligadura de Sol₅ a Re₆ y Mi₆ a Sol₆.

Sonata VI

Pastoral Mi mayor 6/8

3, 7, 14, 31, 37-51, 53-61, 65, 69, 70, 73, 74, 77 G:

MAlcázar: fusión del bajo del continuo con la guitarra. Bajo escrito una octava arriba, compás 77.

8.1 G:

Facsimilar, MAlcázar: indicación de *apoyatura*, nota de adorno Fa[#]₆, nota resolutive Mi₆.

RC-E: indicación de *acciaccatura*, nota de adorno Fa[#]₆ ligada a la nota resolutive Mi₆.

31.6 G:

RC-E: indicación dinámica *P* (piano).

Facsimilar, MAlcázar: sin indicación dinámica.

51 B-G:

Facsimilar, RC-E, MAlcázar: arpegio Si₅-Mi₆-Sol₆ en guitarra. Fa[#]₄ en el bajo continuo.

Aparentemente la estructura de la Sonata IV y la Sonata VI es la misma. Ambas desarrollan una progresión de acordes sobre el grado dominante con séptima y su resolución bajo el mismo patrón rítmico secuencial. Cada sonata (reproducción facsimilar) tiene la siguiente colección de notas:

Sonata IV Mi mayor	Continuo La [#] ₃	Guitarra Si ₅ -Mi ₆ -Sol ₆ .
Sonata VI Mi mayor	Continuo Fa [#] ₄	Guitarra Si ₅ -Mi ₆ -Sol ₆ .

Es evidente que el acorde oscila entre el V⁷ y VII⁷ grado como dominante de Si mayor. El dilema radica en la triada que se forma en la guitarra. Podría pensarse que la nota Sol tiene la función de novena, pero entonces la nota Si no tendría cabida dentro de la construcción armónica del acorde dentro de este contexto y bajo estas características que presenta el pasaje.

Es un hecho que el acorde en el compás 51 de la Sonata VI cumple la función de dominante, de forma que la triada sería Fa[#]-La[#]-Do[#] o La[#]-Do[#]-Mi, por lo que la nota Sol tiene la posibilidad de ser la séptima o la novena del acorde. Dada esta conjetura, la voz del bajo continuo y el arpeggio de la guitarra podrían ejecutarse de dos maneras diferentes:

Continuo Fa [#] ₄	Guitarra La [#] ₅ -Mi ₆ -Sol ₆ ó Do [#] ₆ -Mi ₆ -Sol ₆ .
Continuo La [#] ₄	Guitarra La [#] ₅ -Mi ₆ -Sol ₆ ó Do [#] ₆ -Mi ₆ -Sol ₆ .

18-19, 21-26.1-3, 27-30, 32-37.1-3 G:

Facsimilar, MAlcázar: figura rítmica de tres octavos.

RC-E: figura rítmica de octavo con puntillo, dieciseisavo y octavo.

Tanto en el Facsimilar como en la edición MAlcázar este grupo de valores rítmicos dejan de ser evidentes en la partitura. Por el contrario, la estructura rítmica se mantiene en la edición RC-E hasta el compás 37 (primera mitad). La Sonata VI *Pastoral* en Mi Mayor tiene la forma AB Progresión + Coda. La parte A se compone por cuatro frases (dos de 4 compases y dos de 6 compases) sobre la tónica. La parte B tiene dos frases (una de 11 compases y otra de 7 compases) que desarrollan sobre la dominante de la tonalidad un pasaje con las mismas características rítmico-melódicas que la parte A. Por esta razón estructural, el patrón rítmico (octavo con puntillo, dieciseisavo y octavo) —característica singular de esta sonata— se mantiene del compás 1 al 37 con excepción de los compases 4.4-6, 8.4-6, 14, 20, 26.4-6 y 31.

En los anexos, en la apartado para dos guitarras, se hayan dos partituras de esta Sonata VI. La primera partitura es una versión estándar que se apega al modelo original de la pieza, mientras que la segunda es una versión alternativa que propone la ejecución de la línea melódica de la frase *a b* parte A y la repetición de la frase *c* parte B quien realice el bajo continuo, y por el contrario la guitarra en ese punto haría los acordes del bajo continuo.

Sonata VII

Allegro Re mayor 2/4

37.2, 39.2, 62.1, 63.1, 67, 86, 91.2, 92 G:

MAlcázar: fusión del bajo del continuo con la guitarra. Bajo escrito un intervalo de tercera arriba, compás 67, y una tercera abajo, compás 91.

78.2 G:

RC-E: indicación de trino sobre la triada Re mayor, posición de soprano de tercera.

Facsimilar, MAlcázar: sin indicación de trino.

79 B:

Facsimilar, RC-E: el compás 80 forma parte del inicio de la Coda que se desarrolla a través de una secuencia de acordes dominantes y su resolución. El compás antecedente es el acorde de Re mayor con séptima, en donde la línea del bajo continuo realiza en octavos la fundamental y la tercera del acorde Re Fa# Re Fa#. El compás en cuestión tiene las notas Re Fa# Sol Si. Las dos primeras notas Re Fa# no corresponden a la armonía resolutive de la secuencia, además de que crea una disonancia y no cuenta con el cifrado que indique alguna inversión que empate con la armonía que se desarrolla en la guitarra.

95.2 G:

MAlcázar: indicación de trino sobre la nota La.

Facsimilar, RC-E: sin indicación de trino.

101 B, G:

RC-E: voz del bajo y del alto en la guitarra escrito en cuatro octavos sobre la nota Re.

MAlcázar: voz del bajo escrito en dos cuartos sobre la nota Re y cuatro octavos en el alto.

Facsimilar: voz del bajo y del alto escritos con un medio sobre la nota Re.

Sonata VIII

Andante Si menor 3/4

8.3, 10.3, 14.2, 17.3, 21.3, 27, 30.3, 32.3, 34.3, 35.2, 39 G:

MAlcázar: fusión del bajo del continuo con la guitarra.

5.2 B:

Facsimilar, RC-E: indicación de cifrado, tercera alterada por sostenido (3#).

El bajo, escrito en cuartos, desarrolla las notas Mi_4 $Fa\#_4$ $Fa\#_3$. Sobre la nota $Fa\#_4$ se encuentra la indicación de cifrado para alterar la tercera por sostenido (3#) con el fin de construir un acorde dominante, mientras la guitarra ejecuta, a través de un arpeggio, el acorde de Si menor, que funciona como tónica en esta sonata. El resultado armónico en su conjunto entre el bajo continuo y la guitarra es un choque disonante. El error radica en la posición de la indicación de cifrado de tercera alterada por sostenido, por ende la solución es mover la indicación del cifrado del primer al tercer tiempo sobre la nota $Fa\#_3$.

6.2 B:

Facsimilar: indicación de *apoyatura*, nota de adorno Si_4 , nota resolutive La_4 .

RC-E: indicación de *acciaccatura*, nota de adorno Si_4 ligada a la nota resolutive La_4 .

9.2 G:

Facsimilar, RC-E: nota Sol_5 .

MAlcázar: sin nota Sol_5 .

Dicha nota la antecede una escala que parte de Sol_5 y finaliza en el Sol_6 . Esta última tiene un trino y culmina el compás con la nota Sol_4 en el tercer tiempo. Este mismo esquema (escala, trino y nota en el tercer tiempo) se repite en el compás 7 y 11 en Re y La mayor.

12-14 G:

Facsimilar, MAlcázar: indicación de *apoyatura*, compás 12 y 14; indicación de *acciaccatura*, compás 13.

RC-E: indicación de *apoyatura*, compás 12, 13 y 14.

15 G:

Facsimilar: indicación de *apoyatura*, nota de adorno Mi[#]₆, nota resolutive Fa[#]₆.

RC-E, MAlcázar: indicación de *acciaccatura*, nota de adorno Mi[#]₆, nota resolutive Fa[#]₆.

22 G:

MAlcázar: segundo y tercer tiempo compás 22 triada de Re y La mayor del compás 18.

Facsimilar, RC-E: segundo tiempo línea del bajo Re₅ y línea de soprano Fa[#]₆, Sol₆ La₆.

Tercer tiempo línea del bajo La₄ y línea de soprano Mi₆ Fa[#]₆ Sol₆.

24.1 G:

RC-E, MAlcázar: bajo de la guitarra nota Si₄.

Facsimilar: bajo de la guitarra nota La₄.

31.1, 33.1 G:

MAlcázar: indicación de *apoyatura*, nota de adorno escrita en octavo y nota resolutive escrita con una mitad.

RC-E: indicación de *apoyatura*, nota de adorno escrita en un cuarto y nota resolutive escrita con una mitad.

Facsimilar: indicación de *apoyatura*, nota de adorno escrita en octavo y nota resolutive escrita en un cuarto.

34.3 G:

RC-E, MAlcázar: bajo de la guitarra nota Mi[#]₅.

Sonata IX

Allegro Re mayor 6/8

5, 15, 21, 48, 54, 64, 65 G:

MAlcázar: fusión del bajo del continuo con la guitarra. Notas escritas una octava abajo, compás 21, 64 y 65.

69, 73 G:

Facsimilar: intervalo Sol[#]₆-Do[#]₇. Signo de alteración por sostenido (#) en ambas notas.

RC-E: intervalo Sol[#]₆-Do[#]₇. Signo de alteración por sostenido (#) escrito en la nota Sol.

MAlcázar: intervalo Sol[#]₆-Do[#]₇. Signo de alteración por sostenido (#) en ambas notas, y signo becuadro (‡) escrito a la izquierda entre corchetes en la nota Sol.

Compás	67	68	69	70
	I-IV	I-V/IV	IV-V	I

Esta parte de la Sonata IX corresponde a la Coda, y en ella sucede la secuencia armónica anterior. El acorde de dominante se forma con las notas La-Do[#]-Mi-Sol, donde esta última nota tiene la función de séptima. Ahora bien, el Sol[#] escrito en la guitarra en el compás en cuestión en las tres ediciones no es congruente con la armonía establecida en la sonata, tampoco cumple la función contrapuntística de nota de paso, alteración cromática u otra nota de adorno que justifique su empleo. Por estas razones, es un error la nota Sol alterada por sostenido y, bajo esta premisa es acertado el signo de becuadro de la edición MAlcázar.

Sonata X

Allegro Fa mayor 2/4

10 G:

MAlcázar: bajo escrito una octava abajo.

16 B:

Facsimilar: indicación de cifrado séptima de acorde, segundo octavo.

RC-E: indicación de cifrado séptima de acorde, tercer octavo.

34.1 G:

RC-E, MAlcázar: indicación de trino sobre la nota Fa₆.

Facsimilar: sin indicación de trino, sin embargo, se alcanza a apreciar en el papel una mancha de tinta que podría indicar el indicio de un signo de trino que se borró.

34.2 G:

Facsimilar: bajo de la guitarra Sol₄ escrita en dieciseisavo.

RC-E: bajo de la guitarra Sol₄ escrita en octavo.

MAlcázar: bajo de la guitarra Sol₄ escrita en dieciseisavo como nota de adorno.

En la reproducción facsimilar la rítmica no concuerda con la métrica del compás. Previo al dieciseisavo en cuestión se observa un intervalo de octava justa (Sol₅-Sol₆) escrito en un cuarto con punto. En la edición RC-E se haya un octavo y el cuarto no cuenta con punto. La edición MAlcázar es la más acertada al tener escrita la nota como adorno. Sucede un caso similar en el compás 79 de esta misma sonata.

48-49 B-G:

Facsimilar: serpentón.

RC-E: sin serpentón, compases completos.

MAlcázar: sin serpentón, falta de compases.

En el Facsimilar se aprecia un símbolo que Vargas y Guzmán utilizó en otras sonatas para indicar la repetición de dos o más compases al interior de una de las partes. El símbolo se denomina, en términos musicales, serpentón (§) y caben dos a lo alto del sistema, de forma que se obtiene un total de cuatro figuras para indicar la repetición de un fragmento dado. En la edición RC-E no existe tal símbolo, ya que los compases están escritos de manera explícita. En la edición MAlcázar no se observa dicho símbolo de repetición, sin embargo la sección que corresponde a los compases en cuestión no se repite, por lo que hace falta material en la partitura.

Es incongruente la decisión de no repetir el ya mencionado pasaje, pues en otras partes de esta misma sonata, en donde se pueden observar los símbolos de repetición, Miguel Alcázar escribió el total de compases que corresponden a la repetición.

73.2, 77 G:

Facsimilar, MAlcázar: nota Mi₆ segundo tiempo, segundo dieciseisavo.

RC-E: nota Fa₆ segundo tiempo, segundo dieciseisavo.

79 G:

RC-E, Facsimilar: indicación de trino sobre la nota Do₆.

MAlcázar: sin indicación de trino.

Sonata XI

Andante Do menor 4/4

1-13, 24, 26, 35 G:

MAlcázar: fusión del bajo del continuo con la guitarra.

5.3G:

Facsimilar, MAlcázar: indicación de *apoyatura*, nota de adorno Mi₆, nota resolutive Fa₆.

RC-E: indicación de *acciacatura*, nota de adorno Mi^h₆, nota resolutive Fa₆.

7.3 G:

MAlcázar: indicación de *apoyatura* entre corchetes, nota de adorno Re₆, nota resolutive Mi^b₆.

Facsimilar, RC-E: sin indicación de *apoyatura*.

El Facsimilar y la edición RC-E no cuentan con la indicación de *apoyatura*. Contrariamente, la edición MAlcázar propone tal indicación entre corchetes debido a que este fragmento pertenece a un modelo estructural armónico-melódico, en donde la *apoyatura* representa una característica importante para el pulso y el acento del compás.

25.1 B, G:

RC-E, MAlcázar: indicación de *apoyatura*, nota de adorno Re₅ (escrita en un cuarto), nota resolutive Mi₅ (escrita en un medio).

Facsimilar: incongruencia rítmica. En la guitarra se observa una nota de adorno escrita en octavo, y en el continuo escrita en un cuarto. Ambas resuelven a una nota escrita con una mitad y las dos partes se mueven de manera paralela una octava justa.

29, 30 B:

Facsimilar: indicación de cifrado, tercera alterada por becuadro, tercer tiempo.

RC-E: indicación de cifrado, tercera alterada por becuadro, cuarto tiempo.

El bajo desarrolla las notas Sol₃ Fa₄ Sol₄ Sol₃, mientras que la guitarra despliega el acorde de Sol mayor en el primer tiempo, Fa menor, Do menor y Sol mayor escrito en tresillos de octavo en el segundo, tercer y cuarto tiempo respectivamente. La armonía que se genera en el tercer y cuarto tiempo —debido a las características que presenta el pasaje— es más cercana al acorde cadencial y su resolución a la dominante que lo señalado por el cifrado en la reproducción facsimilar. Por esta razón —debido al choque armónico que se genera y como ya se vió en este aparato crítico—, la indicación del cifrado en el tercer tiempo de tal partitura es un desacierto. La solución es mover de lugar la alteración de tercera al primer y cuarto tiempo sobre la nota Sol₃ y agregar el cifrado adecuado para construir el acorde cadencial en el tercer tiempo.

34.4 G:

Malcázar: tresillo de octavo, notas Si^h₅ La^h₅ Si^h₅.

RC-E, Facsimilar: tresillo de octavo, notas Sol₅ La^h₅ Si^b₅.

Sonata XII

Tiempo de Minuete Fa mayor 3/8

12 G:

MAlcázar: fusión del bajo del continuo con la guitarra.

39 G:

RC-E: indicación de trino sobre la nota Sol₅.

Facsimilar, MAlcázar: sin indicación de trino.

81.3 G:

MAlcázar: nota Do₅ del tercer tiempo en la voz del bajo de la guitarra eliminada.

87.3 G:

MAlcázar: nota Do₆ del tercer tiempo en la voz de la soprano eliminada.

Sonata XIII

Allegro commodo Si bemol mayor 3/4

2, 5, 6.3, 16.1, 23.3, 24.3, 60.1, 69, 76 G:

MAlcázar: fusión del bajo del continuo con la guitarra. Compás 60.1 bajo escrito una octava abajo.

20.2 G:

RC-E, MAlcázar: arpegio en octavos Mi^b_5 -Sol₅-Do₆-Sol₅-Do₆-Sol₅.

Facsimilar: arpegio en octavos Mi^b_5 -Sol₅- Si^b_5 -Sol₅-Do₆-Sol₅.

27.3, 31.3, 46.3 G:

MAlcázar: nota Mi^{\natural}_5 agregada al bajo de la guitarra.

CAPÍTULO III

PROPUESTA DE BAJO CONTINUO XIII SONATAS DE VARGAS Y GUZMÁN

Criterios de edición

Las *XIII Sonatas para guitarra y bajo continuo* de Juan Antonio de Vargas y Guzmán representan hoy en día un reto para el guitarrista intérprete «actual», ya que la práctica de realizar el bajo continuo está en desuso, y en dado caso, dicho portento sólo se adquiere mediante estudios profesionales especializados. Tras explorar el Facsimilar y las dos ediciones hechas hasta el momento, RC-E y MAlcázar, e incluso las escasas grabaciones discográficas surge la necesidad de confeccionar una partitura que aporte soluciones a las inconsistencias de las existentes. Es así que esta tesis presenta una nueva edición bipartita dirigida a dos grupos de instrumentistas diferentes. La primera versión es una edición revisada orientada a músicos que puedan realizar el acompañamiento con cualquier instrumento de teclado capaz de ejecutar el continuo. La segunda versión es una propuesta para dos guitarras con el bajo continuo desarrollado —como resultado del análisis y el estudio de las reglas del tratado de Vargas y Guzmán— dirigida a guitarristas intérpretes «actuales» sin conocimiento de lo que conlleva realizar el continuo. Ambas propuestas tienen sus propios alcances y limitaciones, sin embargo la presente edición puede ser de utilidad para el estudiante y docente de guitarra con conocimientos básicos de lectura, armonía y contrapunto; además el trabajo de investigación puede resultar de interés para el historiador, el ejecutante de bajo continuo, personas encargadas de transcripción, y todo aquel que tenga que ver con la música antigua e investigación musical en general. Por otra parte, es necesario puntualizar que, la improvisación, el estilo musical, la interpretación históricamente informada y la práctica escénica son conceptos que no tienen cabida en esta tesis.

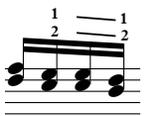
En el apartado de anexos se encuentra el diseño de la edición revisada y la versión para dos guitarras —junto con el Facsimilar para que el interesado pueda consultar cualquier tipo de dudas que surjan al respecto—, de 241 x 330 mm. de tamaño idealmente. Sin embargo, para fines prácticos, la partitura impresa en esta tesis está adecuada a las dimensiones que exige la normatividad de la Facultad de Música de la UNAM. Por otra parte, se da por hecho que el lector de este trabajo tiene conocimientos previos del concepto que concierne al bajo continuo, por lo que la información referente a la definición, los orígenes, los tipos y las diferentes formas de realizarlo es omitida.

La edición revisada tiene como principal propósito apearse al texto original, en cuanto a la practicidad, la economía de los gráficos irrelevantes o innecesarios, la dirección y agrupación de las neumas y plicas. Los cifrados originales están puestos en el mismo lugar que se encuentran en la reproducción facsimilar, y los cambios de posición del cifrado con respecto a las notas —según el criterio de edición—, están indicados con un asterisco al pie de página. Por ejemplo: * Compás 5.2 (3#) cifrado original de Vargas y Guzmán. De la misma forma que en el aparato crítico, esta nomenclatura indica el número de compás y el tiempo dentro del mismo junto con el intervalo y la alteración.

En la edición para dos guitarras, el pentagrama que realiza el continuo se halla en clave de Sol. La parte del continuo hecho en la guitarra no tiene escrito el cifrado, debido a que precisamente una característica que hace particular a la presente edición es que cuenta de manera explícita los acordes desarrollados. Esta versión tiene la digitación de la mano izquierda y en puntos específicos la digitación de mano derecha. A continuación, en forma de lista en la siguiente página, el resumen de los criterios de edición que atañen a la partitura.

En los cuadros subsecuentes (cuadros número 11, 12, 13, 17, 18 y 19), relacionados al uso de las reglas de los capítulos con las sonatas, se indica con un asterisco (*) para señalar los enlaces armónicos que se desarrollan dentro del contexto de la dominante de la tonalidad, y con dos asteriscos (***) para los enlaces que se generan dentro de la tonalidad relativa mayor.

Criterios de edición de la partitura

- Título de la sonata en versalitas y número en romano superior centro.
- Juan Antonio de Vargas y Guzmán / *Explicación para tocar la guitarra* / Veracruz (1776) superior derecha.
- Digitación y bajo continuo para guitarra o Edición revisada / Christopher Avilez superior izquierda.
- *Tempo* o carácter de la pieza superior izquierda.
- Claves en edición revisada: Sol para guitarra y Fa4ª para bajo continuo.
- Claves en edición para dos guitarras: Sol para ambos instrumentos.
- Manejo y distribución de la voces con base en el sistema instrumental BTAS.
- Partitura económica respecto a la saturación de gráficos innecesarios (silencios).
- Cifrado armónico original y correcciones en la edición revisada.
- Dedos de mano izquierda (M.I.) expresado en números arábigos: 1, 2, 3, 4.
- Dedos de mano derecha (M.D.) expresado en letras: *p, i, m, a*.
- Cuerda al aire expresado con el número cero: 0.
- Cuerda de guitarra expresado con número circulado. Ejemplo de tercera cuerda: ③
- Ceja expresada con número romano, línea y número de cuerda limitante: $\overset{\textcircled{3}}{\vee}$ _____
- Línea punteada limitante para uso de una determinada cuerda. -----
- Número de compás al inicio de cada sistema.
- Sonatas I, III, IV y VII escritas en tres páginas.
- Sonatas II, VI, VIII, IX, X, XI, XII y XIII escritas en dos páginas.
- Sonata V escrita en una página.
- Trino simple: *tr* 3121. Trino doble: *tr* ||:3121:||
- Digitación M.D. de trino en doble cuerda: *a i m p a i m p*.
- Signos de repetición (segno, coda, serpentón 1, 2, tiempo y compás): 
- Ligaduras de expresión y ejecución.
- Líneas horizontales de arrastre entre números de M.I. no indican glissar. 
- Compás Ossia.

Estructura del Tratado segundo

Reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo

Es así que este capítulo se enfoca en dos sentidos respecto al Tratado segundo *Reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo* del MEX-Magn, de manera independiente al ejemplar E-CAD y la copia US-CHIn. El primer enfoque analiza los capítulos pertinentes a la realización del bajo continuo para dar sustento tanto a la edición revisada como a la versión para dos guitarras. El segundo enfoque realiza un escudriñamiento mediante la observación de la correspondencia entre el MEX-Magn de Juan Antonio de Vargas y Guzmán y el tratado *Reglas Generales de Acompañar* de José de Torres y Martínez Bravo como fuente principal, así también estudia la adaptación de los conceptos teórico-prácticos a la guitarra que empleó Vargas y Guzmán en su tratado para establecer el marco teórico que respalde las decisiones tomadas en la versión para dos guitarras.

El Tratado segundo del MEX-Magn se compone por treinta y cuatro capítulos que se pueden ordenar de la siguiente manera. Los capítulos del 1° al 8° abordan aspectos teórico-musicales generales; el capítulo 9° brinda catorce «advertencias» al estudiante; el capítulo 10° trata el tema de la formación de los acordes en estado fundamental y su colocación en el diapasón de la guitarra; del capítulo 11° al 16° se plantea la forma de armonizar los intervalos diatónicos, así como los intervalos cromáticos dentro del rango de la escala; del capítulo 18° al 27° están dedicados a temas relacionados con el contrapunto, tales como la nota de paso, la suspensión, la glosa, inclusive el acorde de séptima de dominante y sus inversiones, el grado IV con novena y la *cláusula remisa*; en los últimos capítulos trabaja temas relacionados al cifrado, glosas disminuidas y cadencias; y por último en los capítulos 17° y 28° ofrece un resumen de los temas que preceden a los mismos. Para la realización de la propuesta para dos guitarras es imprescindible tomar en cuenta los capítulos que conciernen a la formación de acordes, la armonización de los diferentes intervalos que se construyan, los temas relacionados con el contrapunto, la disonancia, los acordes de dominante y las cadencias (cuadro 7).

Capítulos Tratado segundo Reglas útiles para acompañar con ella aparte del bajo MEX-Magn

Capítulo	Título	Tema	Capítulo	Título	Tema
1°	<i>De la escala o clave de Ffaut, su diversidad de acompañamientos y demás circunstancias de ella</i>	Clave de Fa	18°	<i>De las especies falsas que se han de tratar, su número, y circunstancias</i>	Intervalos armónicos disonantes (2ª, 4ªJ, 4ªAum, 5ªDis y 7ª)
2°	<i>De los sostenidos, y bemoles, que pertenecen a los géneros, cromático, y enarmónico y forma de acompañados</i>	Alteraciones por sostenidos y bemoles	19°	<i>Del modo de usar la mala por buena</i>	Nota de paso
3°	<i>Del asiento de las claves en la guitarra, cuando toca el bajo</i>	Diferentes tipos de claves	20°	<i>Del modo de practicar la mala por glosa</i>	
4°	<i>De los tonos de canto de órgano</i>	Armaduras, escalas y modos	21°	<i>De la explicación de la ligadura en común</i>	Suspensión
5°	<i>De la regla general para conocer los tonos</i>		22°	<i>Del uso de la ligadura de cuarta, y de la variedad de canturias sobre que se puede ejecutar</i>	Suspensión 4-3
6°	<i>En que se trata de los ocho tonos naturales en particular, demostración práctica de estos, y los accidentales, con las advertencias, que a uno y otros corresponde</i>		23°	<i>Del uso de la ligadura de séptima, y de los diferentes bajos sobre que se puede ejecutar</i>	Acorde de séptima de dominante V ⁷
7°	<i>De los elementos, o especies musicales, su número, y definiciones</i>		24°	<i>Del uso de la ligadura de quinta menor, o falsa, y de la variedad de acompañamientos que admite</i>	Acorde de séptima de dominante quinta y sexta V ₅ ⁶
8°	<i>De la explicación de los tonos, y semitonos, para inteligencia de los accidentes que padecen las especies, dando noticia de los nombres propios que corresponden a cada intervalo en el contrapunto</i>	Intervalos	25°	<i>Del uso de la ligadura de segunda, o novena, y de los acompañamientos que puede tener</i>	Suspensión 9-8

9°	<i>De algunas advertencias precisas a los nuevos acompañantes</i>	Consejos	26°	<i>De la ligadura de cuarta mayor, o de el bajo</i>	Acorde de séptima de dominante de segunda V_2^4
10°	<i>Del modo de poner las consonancias llanas sobre cualquier nota</i>	Formación de acordes sobre el diapason de la guitarra	27°	<i>Del uso de las ligaduras desligando en especies perfectas, y de sus acompañamientos</i>	Secuencias de quintas y progresiones armónicas
11°	<i>Del ascenso y descenso del semitono incansable o menor</i>	Enlace armónico cromático	28°	<i>Resumen de todas las ligaduras, que quedan explicadas, y demostradas</i>	Resumen
12°	<i>Del modo de poner las voces, sobre el movimiento de segunda mayor, y menor, así subiendo como bajando</i>	Enlace armónico con base en el intervalo del bajo de 2ª mayor o menor	29°	<i>Explicación de los números, y señales que se hallan en los acompañamientos sobre las notas</i>	Cifrado armónico
13°	<i>Del modo de acompañar el salto de tercera mayor, y menor, así subiendo como bajando</i>	Enlace armónico con base en el intervalo del bajo de 3ª mayor o menor	30°	<i>Del modo de acompañar las figuras disminuidas, o glosas, y de su inteligencia</i>	Glosas Disminuidas
14°	<i>Del salto de cuarta hacia abajo, o quinta hacia arriba, así mayores, como menores</i>	Enlace armónico I-V	31°	<i>De las cláusulas en el bajo, su número, y definición</i>	Cadencias
15°	<i>Del salto de quinta hacia arriba, o quinta hacia abajo, así mayores, como menores</i>	Enlace armónico I-IV	32°	<i>Del círculo, o rueda formada con la cláusula del bajo</i>	Cadencia $V_4^{6-5-3-I}$
16°	<i>Del salto de sexta, séptima, y octava, ascendentes, y descendentes</i>	Enlace armónico con base en los intervalos del bajo de 6ª, 7ª mayor o menor y 8ª ^J	33°	<i>Del círculo, o rueda con cláusula del tenor, en el bajo</i>	Cadencia $I-V_3^4-I$
17°	<i>Resumen teórico, y práctico de todos los movimientos que quedan explicados</i>	Resumen	34°	<i>Del círculo, o rueda con cláusula de tiple en el bajo</i>	Cadencia $I-V_5^6-I$

Cuadro 7. Capítulos, títulos y temas Tratado segundo MEX-Magn

Formación de acordes en el diapasón de la guitarra

En música, el segmento que trata todo lo referente a la simultaneidad vertical de los sonidos es la armonía, ésta a su vez se desenvuelve sobre acordes que se pueden definir como entidades sonoras, las cuales poseen personalidad propia y cumplen una función dentro de un sistema tonal.⁴³ Se llama acorde a la superposición de dos, tres o cuatro sonidos, en dicha disposición estos deberán estar colocados de tal manera que formen, entre sí, intervalos de 3ª. Cada uno de los sonidos —considerando la relación a la nota del bajo— será de 3ª, 5ª, 7ª y 9ª. El estado fundamental del acorde lo determina la nota en el bajo, y se llama acorde perfecto o triada al acorde compuesto por un sonido fundamental, su tercera y su quinta.⁴⁴ Vargas y Guzmán denomina a esta condición del acorde como *consonancia llana*.

El capítulo 10º bajo el título *Del modo de poner las consonancias llanas sobre cualquier nota* del MEX-Magn aborda la manera de cómo construir las triadas en la guitarra. Vargas y Guzmán se basó en el texto del capítulo 2º del Tratado segundo del *Reglas Generales de Acompañar* de José de Torres, donde plantea —dadas las características del teclado y al igual que muchos otros tratadistas que se ocuparon del bajo continuo— acordes formados a cuatro voces. Por su parte, Vargas y Guzmán adapta esta información a la guitarra, propone como regla general formar la triada con su tercera y su quinta —es decir acordes formados a tres voces—, y muestra a través de un ejemplo la disposición del acorde de Do mayor en siete posiciones diferentes a lo largo del diapasón de la guitarra. Aunque también, en la advertencia número 2 del capítulo 9º, aconseja al estudiante que siempre se debe tocar la voz del bajo de manera sencilla, si no es posible a tres voces, por lo menos a dos.⁴⁵ Sin embargo, en la Sonata VIII en Si menor existe un acorde dominante escrito a cuatro voces. En concreto, estas premisas son fundamentales para poder utilizar con conciencia y conocimiento los acordes que servirán de acompañamiento en la propuesta para dos guitarras.

⁴³ Joaquín Zamacois. *Tratado de Armonía I*. Mundimusic. Madrid. España, 2007. p. 28.

⁴⁴ Rimsky-Korsakov. *Tratado práctico*. p. 18.

⁴⁵ Vargas y Guzmán. *Explicación para tocar la guitarra*. Reproducción facsimilar. f. 119.

Enlaces armónicos diatónicos y cromáticos

El enlace armónico consiste en la unión de dos acordes sucesivos bajo reglas determinadas que para efecto de este apartado de la tesis el MEX-Magn establece el marco teórico a seguir. De esta forma el Tratado segundo aborda las diferentes circunstancias en donde se pueden realizar los enlaces a través del intervalo melódico que ejecuta la línea del bajo. Aunque el manuscrito trabaja con cifras para establecer los acordes, a lo largo del Capítulo III éstos estarán expresados según su función armónica por medio de una nomenclatura que combina gráficos lineales, números romanos, números arábigos, letras y cifras.

El capítulo 11° bajo el título *Del ascenso y descenso del semitono incantable o menor* se refiere a la alteración cromática de una nota dada de manera ascendente o descendente. Ejemplo: Do Do# o Si Si^b. Para ello establece dos reglas (cuadro 8).

Capítulo 11° del Tratado segundo MEX-Magn Vargas y Guzmán									
<i>Del ascenso y descenso del semitono incantable o menor</i>									
Primera regla	Segunda regla								
<p>La primera regla establece que el acorde que se crea en la primera nota debe estar en estado fundamental $\frac{5}{3}$ mientras que el segundo acorde en primera inversión $\frac{6}{3}$. Las diferentes combinaciones armónicas que se pueden realizar en modo mayor y menor, según Vargas y Guzmán, son las siguientes:</p> <table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="text-align: center;">Modo mayor</td> <td style="text-align: center;">Modo menor</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">I-V$\frac{6}{3}$/II-II</td> <td style="text-align: center;">III-V$\frac{6}{3}$/ iv-iv</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">IV-V$\frac{6}{3}$/ V-V</td> <td style="text-align: center;">iv-V$\frac{6}{3}$/ V-V</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">V-V$\frac{6}{3}$/VI-VI</td> <td></td> </tr> </table>	Modo mayor	Modo menor	I-V $\frac{6}{3}$ /II-II	III-V $\frac{6}{3}$ / iv-iv	IV-V $\frac{6}{3}$ / V-V	iv-V $\frac{6}{3}$ / V-V	V-V $\frac{6}{3}$ /VI-VI		<p>La segunda regla establece que el primer acorde está en primera inversión, y en el segundo acorde las voces superiores deben mantenerse mientras que el bajo procede de manera descendente. La triada en si es la misma. Por ejemplo, Sol mayor que se enlaza con Sol menor. El bajo desciende cromáticamente de tal forma que genera un cambio en la calidad de la triada.</p>
Modo mayor	Modo menor								
I-V $\frac{6}{3}$ /II-II	III-V $\frac{6}{3}$ / iv-iv								
IV-V $\frac{6}{3}$ / V-V	iv-V $\frac{6}{3}$ / V-V								
V-V $\frac{6}{3}$ /VI-VI									

Cuadro 8. Semitono Regla 1 y 2 capítulo 11° Tratado segundo MEX-Magn

Vargas y Guzmán aplicó, aparentemente, este procedimiento a lo largo de las sonatas para enfatizar la llegada de la dominante de la tonalidad, y en dos situaciones lo utilizó como parte de una secuencia (cuadro 9).

Del ascenso de semitono regla 1 capítulo 11° Tratado segundo MEX-Magn en las sonatas					
Sonata	Tonalidad	Ictus inicial	Compás	Notas	Enlace
III	La	Anacrúsico	17-18	Re Re# Mi	IV-V ₃ ⁶ /V-V
IV	Mi	Anacrúsico	16-17	La La# Si	
			65-66	La La#	
VI	Mi	Anacrúsico	57-59	La La# Si	
VII	Re	Anacrúsico	37-40	Sol Sol# La	
VIII	Si menor	Anacrúsico	9-11	Sol Sol# La	
			28-29	Mi Mi# Fa#	
			34-35	Mi Mi# Fa#	
IX	Re	Tético	59-62	Sol Sol# La	
X	Fa	Anacrúsico	48-50	Fa Fa# Sol	Secuencia
			52-53	Sol Sol# / La	
XII	Fa	Tético	33	Fa Fa# Sol	IV-V ₃ ⁶ /V-V
			55-57	Fa Fa# Sol	Secuencia
			88-89	Si ^b Si [♯] Do	IV-V ₃ ⁶ /V-V

Cuadro 9. Ascenso de semitono regla 1 capítulo 11° en las sonatas

En síntesis, la primera regla concierne al enlace de dominante auxiliar, involucra a cualquier acorde mayor o menor —con excepción de la tónica— que se forma dentro de un sistema tonal mayor o menor, y que es precedido por un acorde mayor o un acorde de séptima de dominante. Este acorde dominante auxiliar contiene notas que pertenecen a la escala del sistema tonal principal y la nota del bajo alterada por becuadro o sostenido.⁴⁶

⁴⁶ Paul Hindemith. *Armonía tradicional*. Universidad de Yale. Nueva York, 1944. p. 82.

Ascenso y descenso de segunda

El eje central del capítulo 12° intitulado *Del modo de poner las voces, sobre el movimiento de segunda mayor, y menor así subiendo como bajando* es el enlace armónico que deriva del movimiento melódico del bajo cuyo intervalo forma una 2^{aM} ó 2^{am} tanto ascendente como descendente dentro de un sistema diatónico, en otras palabras es cuando la línea del bajo procede por grado conjunto dentro de una escala determinada. El resultado de la unión de ambos entes sonoros es variado, de manera que las triadas sucesivas en estado fundamental, los acordes dominantes auxiliares y su resolución, el acorde aumentado propio de la escala menor armónica y enlaces ya mencionados anteriormente conforman el contenido de este apartado del tratado. El capítulo en cuestión está dividido en cinco reglas, y de manera general los ejemplos adaptados a la guitarra que brinda el tratado estudian los siguientes enlaces armónicos que se resumen en el cuadro 10.

Capítulo 12° del Tratado segundo MEX-Magn Vargas y Guzmán						
<i>Del modo de poner las voces, sobre el movimiento de segunda mayor, y menor así subiendo como bajando</i>						
Regla	Intervalo	Enlace armónico				
1 ^a	Grado conjunto ascendente	I-II	II-III ó II-I ₃ ⁶	IV-V	V-VI	
2 ^a	2 ^a menor no diatónica ascendente	V ₃ ⁶ /IV-IV	V ₃ ⁶ /II-II	V ₃ ⁶ -I	Sobre Si ^b V ₃ ⁶ -I	V ₃ ⁶ /VI-VI
3 ^a	2 ^a mayor descendente	VII ₃ ⁶ /V-V	II ₃ ⁶ -III	VII ₃ ⁶ /II-II		
4 ^a	2 ^a 's mayores y menores ascendentes y descendentes	VII ₃ ⁶ /IV-IV	iv-V-i	V-iv ₃ ⁶ -V	III ₊₃ ⁶ -iv ₃ ⁶ -V	V-iv-V-i
5 ^a	2 ^a 's mayores y menores descendentes	V-II ₃ ⁶ -I ₃ ⁶ -VII ₃ ⁶ -I	IV-I ₃ ⁶ -VII ₃ ⁶ -I	I-V ₃ ⁶ -I		

Cuadro 10.- Enlaces armónicos de las 5 reglas del capítulo 12°. Vargas y Guzmán

Primera regla

La primera regla establece que cuando el bajo asciende gradualmente ambos acordes deben estar en estado fundamental. Ante esta premisa existen dos disyuntivas importantes que aclarar. La primera es el movimiento paralelo de consonancias justas que resulta, y la segunda compete a la armonización del III grado de la escala mayor.

Vargas y Guzmán se basó en el capítulo 4º del Tratado segundo del *Reglas Generales de Acompañar* de Torres, y adaptó a la guitarra los ejemplos escritos en pauta. Sin embargo, omitió el contenido concerniente al tratamiento del movimiento paralelo de las consonancias justas que Torres anotó como advertencia al lector.⁴⁷ Parece ser que en la práctica instrumental de la época el paralelismo consonante perfecto era de uso normal en la guitarra —incluso a autores como J. S. Bach se le hallan 5^a paralelas, por ejemplo en el compás 46 del *Preludio* BWV 998—. ⁴⁸ A pesar de esta pesquisa, el punto crítico no es la gravedad que representa el empleo del movimiento paralelo, sino el hecho que dejó a la zaga el tema y no enriqueció su texto con un contra argumento que respaldase la práctica instrumental de su época.

En referencia a la armonización del III grado de una escala mayor, Salvador Vazquez escribe que Vargas y Guzmán reconoció en el E-CAD seguir el *Estilo Riguroso* de Torres al dar *consonancia llana* al III grado. Sin embargo, en las copias americanas usó dar sexta y tercera a la triada (I₃⁶), característica propia del *Estilo Italiano*.⁴⁹ Basado en el *Resumen de Acompañar la Parte* de Santiago de Murcia, el capítulo 5º del Tratado segundo del MEX-Magn refuerza esta teoría y ofrece dos láminas con el desarrollo de los acordes sobre el diapasón de la guitarra hasta con cuatro alteraciones en la armadura, en donde se cimienta la armonización de este acorde (cuadro 11).⁵⁰

⁴⁷ Torres. *Reglas Generales de Acompañar*. f. 41.

⁴⁸ [www.imslp.org/wiki/Prelude,_Fugue_and_Allegro_in_E-flat_major,_BWV_998_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](http://www.imslp.org/wiki/Prelude,_Fugue_and_Allegro_in_E-flat_major,_BWV_998_(Bach,_Johann_Sebastian)). (última consulta: 19 de marzo de 2020)

⁴⁹ Vazquez. *La Explicación de la Guitarra*. p. 199.

⁵⁰ Vargas y Guzmán. *Explicación para tocar la guitarra*. Reproducción facsimilar. ff.104-105.

Del ascenso de segunda mayor regla 1 capítulo 12º Tratado segundo MEX-Magn en las sonatas					
Sonata	Tonalidad	Ictus inicial	Compás	Notas	Enlace
I	La	Anacrúsico	28, 31	La Si La Si	V-V*
			32-33, 34-35		
			54-56		
			76	Re Mi Re Mi	IV-V
			77-78, 79-80		
II	La menor	Anacrúsico	6-7, 9-10	Do Re	III-iv
III	La	Anacrúsico	33, 40	La Si	IV-V*
			56, 72	Re Mi	IV-V
IV	Mi	Anacrúsico	6	La Si	IV-V
			31-32, 41	Mi Fa#	IV-V*
			70-71, 74	La Si	IV-V
V	Mi menor	Anacrúsico	5	La Si	iv-V
VI	Mi	Anacrúsico	30	La Si	IV-V
VIII	Si menor	Anacrúsico	15-16, 19-20	Re Si	Progresión
			27	Mi Fa#	iv-V
			33-34	Re Mi	III-iv
			36-37, 38-39	Si Mi	Progresión
X	Fa	Anacrúsico	26, 28, 30, 32	Fa Sol	IV-V*
			70, 72, 74, 76	Si ^b Do	IV-V
XI	Do menor	Anacrúsico	24, 26	La ^b Si ^b	
XII	Fa	Anacrúsico	26, 32, 39 40, 46, 50	Fa Sol	IV-V*
			77, 79, 81, 83, 85, 87, 94, 95	Si ^b Do	IV-V
XIII	Si bemol	Anacrúsico	20-22	Mi ^b Fa	
			33, 35, 39, 50, 54-56, 62-64, 66, 68	Si ^b Do	
			84-85, 88-89	Si ^b Fa	Progresión

Cuadro 11.- Ascenso de 2ª mayor regla 1 capítulo 12º en las sonatas

Segunda regla

La segunda regla armoniza el salto de 2^am ascendente diatónico, el primer acorde funciona como dominante en primera inversión V_3^6 y la triada resolutive dependerá del contexto del sistema tonal (cuadro 12).

Del ascenso de segunda menor regla 2 capítulo 12º Tratado segundo MEX-Magn en las sonatas					
Sonata	Tonalidad	Ictus inicial	Compás	Notas	Enlace
I	La	Anacrúsico	7-8, 11-12, 13-14, 65-66, 66-67	Do# Re	$V_3^6/IV-IV$
			26-27	La# Si	$V_3^6/V-V^*$
			33-34, 40-41, 43-44, 68-69	Re# Mi	$V_3^6-I^*$
			44-45, 48-49	Sol# La	$V_3^6/IV-IV^*$
			72-73, 77-78, 79-80		V_3^6-I
III	La	Anacrúsico	17-18	Re# Mi	$V_3^6/V-V$
			27-28, 30-31		$V_3^6-I^*$
			25-26, 28-29	Sol# La	$V_3^6/IV-IV^*$
			66-67, 69-70		V_3^6-I
			47-48, 49-50	Mi# Fa#	$V_3^6/ii-ii^*$
			64-65, 72	Do# Re	$V_3^6/IV-IV$
IV	Mi	Anacrúsico	7-8, 11-12, 15-16, 63-64	Sol# La	
			16-17, 23-24, 53-54, 68-69	Re# Mi	$V_3^6/V-V$
			25-26	Mi# Fa#	$V_3^6/V-V^*$
V	Mi menor	Anacrúsico	2-3, 4-5, 26-27	Re# Mi	V_3^6-i
			29-30	La# Si	$V_3^6/V-V$
VI	Mi	Anacrúsico	2-3, 6-7, 26-27, 28-29, 64-65, 68-69, 72-73, 76-77	Re# Mi	V_3^6-I
			13-14, 19-20, 37-38, 58-59, 60-61	La# Si	$V_3^6/V-V$
			56-57, 62-63, 66-67, 70-71, 74-75	Sol# La	$V_3^6/IV-IV$

VII	Re	Anacrúsico	4-5, 21-22, 29-30, 87-88, 89-90	Do# Re	V_3^6-I
			27, 39-40, 51-52	Sol# La	$V_3^6/V-V$
			67-68		$V_3^6-I^*$
			63-64	La# Si	$V_3^6/VI-IVI$
VIII	Si menor	Anacrúsico	10-11	Sol# La	$V_3^6/V-V^{**}$
			28-29, 34-35	Mi# Fa#	$V_3^6/V-V$
			30-31	Re# Mi	$V_3^6/iv-iv$
IX	Re	Tético	27	Sol# La	$V_3^6-I^*$
			66-67	Do# Re	V_3^6-I
X	Fa	Anacrúsico	7-8, 11-14	Mi Fa	
			25-32, 48-51		
			52-55	Fa# Sol	
			55-56	Sol# La	
			70-77	La Si ^b	
XI	Do menor	Anacrúsico	2-3, 34-35	Si Do	V_3^6-i
			20-21	La Si ^b	$V_3^6/V-V^{**}$
			32	Mi Fa	$V_3^6/iv-iv$
XII	Fa	Tético	12-13, 16-17, 38-39, 88-89,	Si Do	$V_3^6/V-V$
			43-45, 47-49		$V_3^6/V-V^*$
			23-26, 29-32	Mi Fa	V_3^6-I
			52-55		Secuencia
			33-34	Fa# Sol	$V_3^6/V-V^*$
			56-59		Secuencia
XIII	Si bemol	Anacrúsico	2-3, 32-35, 65-68, 80-81, 84-85	La Si ^b	V_3^6-I
			23-25, 44-49	Mi Fa	$V_3^6/V-V$

Cuadro 12.- Ascenso de 2ª menor regla 2 capítulo 12º en las sonata

Tercera regla

El movimiento que destaca la tercera regla es el descenso de 2^{aM} ó 2^{am} «natural» —en términos de Vargas y Guzmán—, en donde al primer acorde se le da tercera y sexta (siendo esta última alterada si es necesario), y *consonancia llana* a la segunda triada. En la figura 10 se halla el ejemplo que brinda el tratado MEX-Magn de la armonización de esta regla.



Figura 10. Regla 3 capítulo 12° MEX-Magn foja 132

Este ejemplo tiene tres ejercicios, el primero y el tercero son el enlace armónico del acorde de sensible auxiliar VII₃⁶/V-V y VII₃⁶/II-II respectivamente. Vargas y Guzmán optó por el *Estilo Italiano* en el segundo ejercicio, de manera que da tercera y sexta a ambos acordes II₃⁶-I₃⁶. Ahora bien, en las sonatas no se encuentra de manera explícita esta regla, sin embargo existen pasajes que contienen el acorde de sensible en primera inversión. El cuadro 13 ilustra los casos y de manera puntual la Sonata IX que se apega al primer ejercicio de la regla.

Del ascenso de segunda menor regla 2 capítulo 12° Tratado segundo MEX-Magn en las sonatas					
Sonata	Tonalidad	Ictus inicial	Compás	Notas	Enlace
I	La	Anacrúsico	4, 7, 61, 64	Si La	VII ₃ ⁶ -I
V	Mi menor	Anacrúsico	23	La Sol	VII ₃ ⁶ -I**
IX	Re	Tético	5, 9, 54	Mi Re	VII ₃ ⁶ -I
			40, 44	Si La	VII ₃ ⁶ /V-V

Cuadro 13. Descenso de 2^a mayor o menor natural regla 3 capítulo 12° en las sonatas

Cuarta regla

La cuarta regla es la más controversial de las cinco del capítulo. Al interior de la misma existen cinco variantes de enlaces armónicos. La primera variante es el mismo tratamiento del acorde de sensible en primera inversión, con la salvedad de que el acorde resolutivo es la subdominante $VII_3^6/IV-IV$. La segunda variante es el enlace subdominante-dominante-tónica menor $iv-V-i$. La tercera y la quinta variante abordan la relación dominante-subdominante-dominante $V-iv_3^6-V$ y dominante-subdominante-dominante-tónica menor $V-iv-V-i$. Sin duda, la cuarta variante es la más venturosa de todas, pues a simple vista trabaja, en tonalidad menor, el tercer grado aumentado en primera inversión III^{Aum}_3 . Este enlace no se encuentra en ninguna de las sonatas, y el resto de los enlaces de la regla son redundantes, por lo que no tiene sentido hacer un cuadro con el uso de la regla en las piezas. Sin embargo, cabe señalar que existe una discrepancia entre el tratado *Reglas Generales de Acompañar* y la adaptación que realizó Vargas y Guzmán en este apartado. José de Torres planteó dos formas distintas para resolver la «canturia» que involucra el ascenso y descenso de semitono. Vargas y Guzmán por su parte, sólo tomó el segundo ejemplo de la página 47 y omitió información pertinente para poder entender el planteamiento de Torres. Para mejor ilustración a continuación el cuadro 14 resume los enlaces armónicos que se forman en la regla número 4, y en las figuras 11 y 12 concernientes al ejemplo en pauta de la cuarta variante de José de Torres y el extracto que tomó Vargas y Guzmán, se puede observar el cifrado para teclado y el desarrollo en la guitarra del grado III^{Aum}_3 .

Capítulo 12° del Tratado segundo MEX-Magn Vargas y Guzmán						
<i>Del modo de poner las voces, sobre el movimiento de segunda mayor, y menor así subiendo como bajando</i>						
Regla	Intervalo	Variante 1	Variante 2	Variante 3	Variante 4	Variante 5
4ª	ascenso y descenso de semitono	$VII_3^6/IV-IV$	$iv-V-i$	$V-iv_3^6-V$	$III^{Aum}_3-iv_3^6-V$	$V-iv-V-i$

Cuadro 14. Cuarta variante regla 4° capítulo 12° MEX-Magn

DE ACOMPAÑAR. 47

las vezes que se hallare en los acompañamientos la Canturia figuiente , se debe acompañar la primera figura , con tercera mayor , y las demás voces en sus consonancias llanas , como en el exemplo primero, ò en sexta , y octava , como en el segundo.

Exemplo primero.

8. 6.
5. 3.
3X. 3. 43X. 3X. 6. 43X. 3X. 6. 43X.

Exemplo segundo.

8. 6. 8.
6. 43. 5.
3X. 3. 43X. 3X. 6. 43X. 3X. 6X. 43X. II.

Figura 11. Variante 4 regla 4 capítulo 4º Reglas Generales de Acompañar Torres f. 47

Quarto

Figura 12. Variante 4 regla 4 capítulo 12º MEX-Magn f. 133

Quinta regla

La quinta regla se divide en dos variantes. La primera hace referencia al descenso diatónico de dominante o la subdominante a la tónica, y la segunda variante se enfoca en el enlace de los grados I-V₃⁶-I (cuadro 15). En otro sentido, el segundo grupo de enlaces de la primera y la segunda variante se encuentran en algunas sonatas (cuadro 16). Cabe destacar que el ejemplo de la Sonata XI en Do menor el acorde de sensible disminuido es sustituido por el acorde de dominante en segunda inversión, tal cual lo indica el cifrado en la partitura de la reproducción facsimilar.

Capítulo 12° del Tratado segundo MEX-Magn Vargas y Guzmán				
<i>Del modo de poner las voces, sobre el movimiento de segunda mayor, y menor así subiendo como bajando</i>				
Regla	Intervalo	Variante 1		Variante 2
5ª	descenso por grado conjunto	V-II ₃ ⁶ -I ₃ ⁶ -VII ₃ ⁶ -I	IV-I ₃ ⁶ -VII ₃ ⁶ -I	I-V ₃ ⁶ -I

Cuadro 15. Dos variantes regla 5° capítulo 12° MEX-Magn

Del ascenso de segunda mayor regla 1 capítulo 12° Tratado segundo MEX-Magn en las sonatas					
Sonata	Tonalidad	Ictus inicial	Compás	Notas	Enlace
I	La	Anacrúsico	3-4, 6-7, 60-61, 63-64	Re Do# Si La	IV-I ₃ ⁶ -VII ₃ ⁶ -I
II	La menor	Anacrúsico	10	Re Do Si La	iv-i ₃ ⁶ -vii ₃ ⁶ -i
III	La	Anacrúsico	14-17	Re Do# Si La	IV-I ₃ ⁶ -VII ₃ ⁶ -I
V	Mi menor	Anacrúsico	1-5, 25-27	Mi Re# Mi	i-V ₃ ⁶ -i
VI	Mi	Anacrúsico	2-3, 6-7, 26-27, 28-30	Mi Re# Mi	I-V ₃ ⁶ -I
IX	Re	Tético	4-5, 8-9, 53-54	Sol Fa# Mi Re	IV-I ₃ ⁶ -VII ₃ ⁶ -I
			39-40, 43-44	Re Do# Si La*	
XI	Do menor	Anacrúsico	36-37, 37-38	Fa Mi Re Do	iv-i ₃ ⁶ -V ₄ ⁶ -i

Cuadro 16. Descenso diatónico de 2ª mayor regla 5 capítulo 12° en las sonatas

Acenso y descenso de tercera

El capítulo 13° bajo el título *Del modo de acompañar el salto de tercera mayor, y menor así subiendo como bajando* trabaja los enlaces armónicos resultado del salto del bajo de 3ª. Esto resulta ambiguo, puesto que la cantidad de intervalos de tercera en un sistema tonal y los diferentes tipos de enlaces armónicos que se pueden formar son cuantiosos. Lejos de esta conjetura, el tratado establece que:

El modo más fácil con que se puede acompañar el movimiento de tercera es dando consonancia llana a cada una de las notas, cuando no carecen de quinta; pero por ser poco primoroso pasaré a dar las reglas conducentes...⁵¹

Primera regla

La primera regla corresponde al salto de 3^{am}, y ésta a su vez, se divide en tres ejemplos según la dirección del intervalo. Primer ejemplo, al intervalo de 3^{am} ascendente se le da tercera y sexta al primer acorde, y *consonancia llana* al segundo acorde. Segundo ejemplo, al salto de 3^{am} descendente se armoniza al contrario que el primer ejemplo, pero con la salvedad que el salto descendente deberá ser parte de una secuencia diatónica por terceras. Tercer ejemplo, corresponde a la armonización de cada uno de los acordes dando *consonancia llana*.

Segunda y tercera regla

La segunda regla establece que al intervalo de 3^{am} diatónico —tanto ascendente como descendente— se da *consonancia llana* al primer acorde, y tercera y sexta al segundo acorde. En dado caso de que la segunda nota sufra alguna alteración la regla se aplica igual. La tercera regla es básicamente la misma condición que la segunda regla, con la excepción de que se agrega una tercera nota en el bajo con salto de 4^{aj} en relación a esta última (cuadro 17).

⁵¹ Vargas y Guzmán. *Explicación para tocar la guitarra*. Reproducción facsimilar. ff. 135-136.

Del ascenso y descenso de tercera mayor y menor regla 2 y 3 capítulo 13° Tratado segundo MEX-Magn en las sonatas					
Sonata	Tonalidad	Ictus inicial	Compás	Notas	Enlace
I	La	Anacrúsico	1, 4, 7, 9, 11, 13, 46, 50, 58, 61, 65-66, 72	La Do#	I- $\frac{6}{3}$
			8, 12, 71	Re Fa#	IV- $\frac{6}{3}$
			10, 18, 22, 39, 42, 47, 51, 73, 78, 80	Mi Sol#	V- $\frac{6}{3}$
			20, 24, 33, 35, 48, 52, 68-69	Si Re#	V- $\frac{6}{3}$ *
II	La menor	Anacrúsico	28	La Do	i- $\frac{6}{3}$
			7, 30	Re Fa	iv- $\frac{6}{3}$
			9, 13, 15	Do Mi	III- $\frac{6}{3}$
III	La	Anacrúsico	8, 10, 26, 29, 54-55, 65	La Do#	I- $\frac{6}{3}$
			66, 69	Re Fa#	IV- $\frac{6}{3}$
			9, 11, 18, 22, 25, 28, 67, 70	Mi Sol#	V- $\frac{6}{3}$
			20, 24, 30	Si Re#	V- $\frac{6}{3}$ *
IV	Mi	Anacrúsico	7, 9, 11, 13, 15, 17, 19	Mi Sol#	I- $\frac{6}{3}$
			8, 12, 18, 66	La Do#	IV- $\frac{6}{3}$
			10, 14, 20	Si Re#	V- $\frac{6}{3}$
V	Mi menor	Anacrúsico	14, 16, 32, 34, 36	Mi Sol	i- $\frac{6}{3}$
			31, 35	La Do	iv- $\frac{6}{3}$
			13, 15	Si Re#	V- $\frac{6}{3}$
			7, 9	Sol Si	III- $\frac{6}{3}$
			8, 10	Re Fa#	V-V $\frac{6}{3}$ **
VI	Mi	Anacrúsico	34, 44, 62, 66, 70, 74	Mi Sol#	I- $\frac{6}{3}$
			37, 63, 71, 75	La Do#	IV- $\frac{6}{3}$
			25, 26, 28, 36, 72, 76	Si Re#	V- $\frac{6}{3}$
VII	Re	Anacrúsico	1, 3, 7, 9, 31, 35-36, 77, 79, 86	Re Fa#	I- $\frac{6}{3}$
			78, 81, 83, 89	Sol Si	IV- $\frac{6}{3}$
			4, 8, 10, 21, 29, 46, 48, 52, 54, 85, 87, 90	La Do#	V- $\frac{6}{3}$
			47, 49, 53, 55, 64-65	Mi Sol#	V- $\frac{6}{3}$ *

			82, 84	Do Mi	Secuencia
			60-61	Fa# La#	V- ⁶ **
VIII	Si menor	Anacrúsico	1, 24, 42	Si Re	i- ⁶ ₃
			35	Fa# La#	iv- ⁶ ₃
			7-8, 17, 21	Re Fa#	III- ⁶ ₃
IX	Re	Tético	56-57	Re Fa#	I- ⁶ ₃
			66	La Do#	V- ⁶ ₃
			61	Mi Sol#	V- ⁶ * ₃
X	Fa	Anacrúsico	14	Fa La	I- ⁶ ₃
			5-6, 15, 25, 44, 45, 62, 63	Do Mi	V- ⁶ ₃
XI	Do menor	Anacrúsico	17, 27	Mi ^b Sol	III- ⁶ ₃
			5, 18, 21	Si ^b Re	V- ⁶ * ₃
XII	Fa	Tético	78, 84	Fa La	I- ⁶ ₃
			23, 29, 51-52	Do Mi	V- ⁶ ₃
XIII	Si bemol	Anacrúsico	1, 3, 5, 7, 9-11, 71, 80-81	Si ^b Re	I- ⁶ ₃
			4, 14, 29, 44, 78-79, 82-83	Fa La	V- ⁶ ₃
			12	Mi ^b Sol	IV- ⁶ ₃
			27, 31	Do Mi	V- ⁶ * ₃

Cuadro 17. Ascenso y descenso de 3ª mayor y menor regla 2 y 3 capítulo 13º en las sonatas

Cabe señalar la observación que hace Salvador Vazquez en su tesis respecto al intervalo de 3ª que involucra la nota Si y su tratamiento armónico en los manuscritos de Cádiz y Veracruz.⁵² En el E-CAD la nota Si, con acompañamiento de 3ª^M, se armoniza Si-Re#-Fa#, mientras que en el MEX-Magn Si-Re#-Sol, lo que resulta un acorde aumentado. Ahora bien, a la nota Si con acompañamiento de 3ª^m se armoniza Si-Re-Sol en el E-CAD, y Si-Re-Fa# en el MEX-Magn. En las sonatas se hallan explícitamente estos acordes, excepto la triada aumentada que podría considerarse un error de copia en el tratado por parte de Vargas y Guzmán.

⁵² Vazquez. *La Explicación de la Guitarra*. pp. 200-201.

Enlace diatónico hacia la dominante

Primera regla

El capítulo 14° intitulado *Del salto de cuarta hacia abajo o quinta hacia arriba así mayores como menores* trabaja el enlace armónico del movimiento del bajo de 4ª descendente ó 5ª ascendente. Como primera regla en general se ha de acompañar a ambos acordes con *consonancia llana*, y alterar la tercera que le corresponde cuando se trata de la dominante en tonalidades menores. En el cuadro 18 se observa el uso recurrente en las sonatas como acorde dominante de cualquier triada dentro del sistema tonal.

Del salto de cuarta justa descendente o quinta justa ascendente regla 1 capítulo 14° Tratado segundo MEX-Magn en las sonatas					
Sonata	Tonalidad	Ictus inicial	Compás	Notas	Enlace
I	La	Anacrúsico	9-10, 34, 45-46	La Mi	I-V
			18-19, 22-23, 24-25, 28-29, 32-33, 51-52, 53-54	Mi Si	I-V*
II	La menor	Anacrúsico	10-11, 23-24, 35-36	La Mi	i-V
			16-23	Do Sol	I-V**
III	La	Anacrúsico	8-11, 40-41, 62-63	La Mi	I-V
			18-23, 31-32, 61-62	Mi Si	I-V*
IV	Mi	Anacrúsico	1-7, 9-11, 13-15, 19-22, 24-25, 39-40, 55-59, 71-72, 74-75	Mi Si	I-V
			28-29, 32-33, 36-39	Si Fa#	I-V*
V	Mi menor	Anacrúsico	5-6, 13-16, 33-34, 37-38	Mi Si	i-V
			7-10, 11-12, 20-22	Sol Re	I-V**
VI	Mi	Anacrúsico	3, 7-8, 33-36, 61-62	Mi Si	I-V
			50-52	Si Fa#	I-V*
VII	Re	Anacrúsico	1-4, 7-11, 19-20, 32-33, 42, 45, 74-77,	Re La	I-V
			49-51, 53-58,	La Mi	I-V*

VIII	Si menor	Anacrúsico	2-3, 5-6, 37-38, 39-40	Si Fa [#]	i-V
			12-15, 18-19,	Re La	I-V**
IX	Re	Tético	1-2, 38-39, 42-43, 50-51, 65-66, 69-70	Re La	I-V
			29-34, 36-37	La Mi	I-V*
			22-23,	Fa [#] Si	V/VI-VI
X	Fa	Anacrúsico	9-10, 80-81, 85-86, 90-91, 92-93	Fa Do	I-V
			16-23, 28-29, 32-33, 34-35, 44-45,	Do Sol	I-V*
			68-72	Re La	V/VI-VI
XI	Do menor	Anacrúsico	12-13, 13-14, 29-3, 35-36	Do Sol	i-V
			4-5, 15-18, 24-25, 27,	Mi ^b Si ^b	I-V**
XII	Fa	Tético	13-14, 81-82, 83-84, 87-88, 94-96	Fa Do	I-V
			22-23, 26-27, 28-29, 89-90	Do Sol	I-V*
XIII	Si bemol	Anacrúsico	3-5, 6-7, 8-9, 17-18, 53-54, 61-62, 70-71, 72-73, 77-78, 81-82	Si ^b Fa	I-V
			25-36, 50-51, 56-57, 59-60, 64-65, 66-67, 68-69	Fa Do	I-V*

Cuadro 18. Descenso de 4^{aj} y ascenso de 5^{aj} regla 1 capítulo 14^o en las sonatas

Segunda regla

El intervalo de 4^{aDis} ó 5^{aAum} —que en términos de Vargas y Guzmán se denominan cuarta menor o quinta más que mayor— tiene por regla que al primer acorde se la da tercera mayor y al segundo acorde *consonancia llana*. Para la estructuración de este apartado del manuscrito Vargas y Guzmán se basó en el capítulo 6^o del Tratado segundo del *Reglas Generales de Acompañar* de Torres, en donde discrepa en el segundo acorde que se le acompaña con la consonancia que ordinariamente corresponde a las figuras (#). Es evidente el error que cometió Vargas y Guzman al copiar o parafrasear el texto de Torres, sin embargo los ejercicios de ambos tratados coinciden y permiten ejemplificar de manera correcta el enlace. En las sonatas no existe ningún punto que practique este movimiento armónico.

Intervalo melódico de 4^a, 6^a, 7^a y 8^a

El capítulo 15° bajo el título *Del salto de quinta hacia abajo o cuarta hacia arriba así mayores como menores* no aporta alguna novedad en los procesos amónicos en esta pesquisa. El intervalo que aborda es de 5^a descendente ó 4^a ascendente, por lo que podría llegar a pensarse que enlaza los acordes que conservan una relación interválica de cuarta, por ejemplo los grados I-IV, II-V, III-VI ó VI-II. Sin embargo, los ejercicios en pauta y el texto de las dos reglas concernientes a este capítulo de ambos tratados (MEX-Magn y *Reglas Generales de Acompañar*) coinciden con la armonización hacia el acorde dominante ya visto en el capítulo anterior inmediato; en otras palabras, el tratamiento armónico de este apartado afecta al enlace de cualquier acorde en estado fundamental o en primera inversión con cualquier otro acorde dominante en primera inversión y su resolución. Además, las reglas son prácticamente las mismas para los capítulos 14° y 15°, con la salvedad que la primera regla de este capítulo especifica que hay que acompañar generalmente al primer acorde con tercera mayor. Pese a esta información reiterada, en las sonatas se encuentran saltos de esta índole que involucran a tres diferentes tipos de enlaces relacionados con acordes dominantes. El cuadro 19 ilustra los únicos tres puntos donde se lleva a cabo el uso de este intervalo disonante en las sonatas.

Del salto de quinta hacia abajo o cuarta hacia arriba así mayores como menores regla 1 y 2 capítulo 15° Tratado segundo MEX-Magn en las sonatas					
Sonata	Tonalidad	Ictus inicial	Compás	Notas	Enlace
I	La	Anacrúsico	25-26	Mi La [#]	I-V ₃ ⁶ /V*
VIII	Si menor	Anacrúsico	26-27	La [#] Mi	V ₃ ⁶ -iv
XIII	Si bemol	Anacrúsico	48	Si ^b Mi	I-V ₃ ⁶ /V

Cuadro 19. Ascenso de 4^aAum o descenso de 5^aDis regla 1 y 2 capítulo 15° en las sonatas

El capítulo 16° intitulado *Del salto de sexta, séptima, y octava ascendente y descendente* especifica que a los intervalos de 6^a y 7^a se les aplica la misma regla que a los intervalos de 3^a y 2^a respectivamente, y el salto de 8^aJ se armoniza como si se tratase de la misma nota.

Resumen teórico-práctico y la conducción de las voces

El capítulo 17° bajo el título *Resumen teórico, y práctico de todos los movimientos que quedan explicados* ejemplifica a través de un ejercicio en pauta los diversos enlaces armónicos que se han tratado hasta el momento en los capítulos anteriores. El ejercicio es una copia casi literal del ejemplo ubicado en las fojas 64 y 65 del capítulo 10° del Tratado segundo del *Reglas Generales de Acompañar* de José de Torres.

Vargas y Guzmán —como ya se mencionó con anterioridad— decidió no seguir el *Estilo Riguroso* que planteó Torres en el ejemplo del resumen, y optó por el *Estilo Italiano* respecto a la armonización del tercer grado de la escala. Ahora bien, todos los ejercicios que aporta el Tratado segundo *Reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo* del MEX-Magn están hechos en pentagrama en clave de Fa para la línea del bajo continuo, y por debajo una tablatura de cinco líneas para el desarrollo de los acordes en la guitarra. Dentro de la tablatura se escriben números que no sólo indican el acorde, sino la posición del mismo sobre el diapasón del instrumento. Esta información es sumamente importante para comprender la manera de como ejecutar los acordes y por ende la forma de acompañar las sonatas según la perspectiva del autor. No obstante, cabe señalar la falta de conducción de las voces a nivel melódico en el ejemplo de Vargas y Guzmán, que por el contrario, en José de Torres —a lo largo del tratado *Reglas Generales de Acompañar*— es notorio el cuidado que pone al movimiento por grado conjunto en las líneas para evitar saltos innecesarios o paralelismos consonantes; incluso en los ejercicios del tratado *Resumen de Acompañar la Parte* de Santiago de Murcia existe un dejo que atiende la conducción melódica.

Con fundamento en la premisa anterior, el cuidado en la conducción de las voces a nivel melódico en el acompañamiento de las *XIII Sonatas para guitarra y bajo continuo* de Vargas y Guzmán forma parte —en mayor o menor medida— del criterio de edición de la propuesta en partitura para dos guitarras.

Disonancia, uso y contexto

Los siguientes capítulos del Tratado segundo del MEX-Magn —con excepción del capítulo 29° con el título *Explicación de los números, y señales que se hallan en los acompañamientos sobre las notas*— se enfocan, a grandes rasgos, en el uso y tratamiento de la disonancia.⁵³ Para realizar este apartado, Vargas y Guzmán se basó en el texto del Tratado tercero del *Reglas Generales de Acompañar* de José de Torres.

El capítulo 18° intitulado *De las especies falsas, que se ha de tratar, su número, y circunstancias* del MEX-Magn aborda el concepto de disonancia,⁵⁴ que se entiende por *especie falsa* en términos de Vargas y Guzmán, y para ello establece cinco disonancias armónicas: 2ª, 4ªJ, 4ªAum, 5ªDis y 7ª. Estos intervalos armónicos disonantes se pueden trabajar de dos formas: como nota de paso (*mala por buena*) o como suspensión (*ligadura en común*).

El capítulo 23° trabaja el enlace a la triada de séptima de dominante V⁷ (*ligadura de séptima*); el capítulo 24° el acorde de quinta y sexta de dominante V⁶ (*ligadura de quinta falsa*); el capítulo 26° el acorde de segunda y cuarta de dominante V₂⁴ y la cadencia *cláusula remisa*; el capítulo 25° el uso del acorde subdominante con novena IV⁹ (*ligadura de segunda o novena*); el capítulo 27° corresponde al tema referente a las secuencias armónicas (*ligadura, desligando en especies perfectas*); y en los últimos cuatro capítulos (31°, 32°, 33° y 34°) las cadencias (*cláusulas*) donde aborda de manera indirecta el acorde cadencial cuarta y sexta V₄⁶.

⁵³ *La disonancia sirve como elemento dependiente en un contexto determinado por notas consonantes* en Felix Salzer y Carl Schachter. *El contrapunto en la composición*. Traducción al castellano de David Aijón Bruno. Idea Books. Barcelona, 1999. p. 35.

⁵⁴ Rimsky-Korsakov. *Tratado práctico*. pp. 38-39.

Nota de paso y glosa

El capítulo 19º bajo el título *Del modo de usar la mala por buena*, y el capítulo 20º intitulado *Del modo de practicar la mala por glosa* estudian la nota de paso en el bajo.⁵⁵ La función de ésta es rellenar un salto horizontal con las notas pertenecientes al acorde o escala intercaladas con notas de paso.⁵⁶ La disonancia resultante crea una tensión que favorece la sensación de movimiento dirigido.⁵⁷ En otro sentido, la nota de paso forma parte también dentro de una serie de acontecimientos musicales denominados disminuciones o desarrollo diminutivo, que no es más que el proceso por el cual un intervalo determinado, formado por notas de una cierta duración, se expresa en notas de valores más pequeños.⁵⁸ Este último concepto es lo que el capítulo 30º con el título *Del modo de acompañar figuras disminuidas, o glossas, y de su inteligencia* aborda en su interior.

Ambos capítulos (19º y 20º) establecen tres aspectos para practicar la nota de paso. El primero corresponde a la «canturia» de tres notas que ascienda o descienda gradualmente, el segundo aspecto especifica que las dos primeras notas deben ser del mismo valor, y el tercero incumbe en la relación bipartita del concepto de tiempo fuerte y débil del compás, así que las notas de paso deben estar en tiempos débiles. Este apartado del tratado permite discernir en las sonatas los ejes armónicos de las notas de paso o glosas, y aunque lejos de establecer la forma de practicar este ornamento, no aportan mayor información relevante para la formulación de los acordes, sin embargo dan sustento a la realización de la propuesta para dos guitarras. Bajo esta premisa, las sonatas de Vargas y Guzmán —con excepción de las sonatas X, XI y XII— cumplen con esta característica ornamental en la línea del bajo (cuadro 20).

⁵⁵ En ambos tratados (MEX-Magn y *Reglas Generales*) la nota de paso se define como: *Mala por buena se llama a la segunda nota, que supone por la primera, o a la segunda nota que se hace mala por suponer por la primera que es buena.*

⁵⁶ Agostino Cirillo. *Johann Joaquim Quantz y su aportación a la cultura musical del siglo XVIII*. Tesis doctoral. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Murcia. España, 2015. p. 895.

⁵⁷ Salzer y Schachter. *El contrapunto en la composición*. p. 34.

⁵⁸ Allen Forte y Steven E. Gilbert. *Análisis musical. Introducción al análisis Schenkeriano*. Traducción al castellano de Pedro Purroy Chicot. Idea Books. Huelva, 2003. p. 19.

Del salto de quinta hacia abajo o cuarta hacia arriba así mayores como menores regla 1 y 2 capítulo 15° Tratado segundo MEX-Magn en las sonatas					
Sonata	Tonalidad	Ictus inicial	Compás	Notas	Adorno
I	La	Anacrúsico	3, 6, 59, 62	Fa# Mi Re Do# Si	Nota de paso octavos
			40, 43	Sol# Fa# Mi Re#	
			14-16	Re ₄ Sol# ₄ Re ₅ Mi ₄	Glosa dieciseisavos
			56	Mi Fa# Mi Re Do# Si La	Glosa octavos
II	La menor	Anacrúsico	3, 5, 25, 27	Sol# Fa Mi Re Do Si La Sol#	Nota de paso octavos
			10.3	Si La Sol# La	
III	La	Anacrúsico	41	Mi Fa# Mi Re Do# Si La	Glosa octavos dieciseisavos
IV	Mi	Anacrúsico	54	Si Do# Si La Sol# Fa# Mi	
V	Mi menor	Anacrúsico	18-20	Si Do Si La Sol Fa# Sol La Si La Si Sol Re Mi Fa# Mi Fa# Re	Glosa octavos
VI	Mi	Anacrúsico	53	Si Do# Si La Sol# Fa# Mi	
VII	Re	Anacrúsico	5-6, 11-12, 33-34, 40-41, 43-44, 58-59, 93-94,	Dieciseisavos sobre el área de tónica, subdominante, dominante y relativa menor	Glosa dieciseisavos
			59-60	Do# Re Do# Si La# Sol Fa#	Nota de paso dieciseisavos
			63-64	Si Do# Si La Sol Fa# Mi	
			70-71	La Si La Sol Fa# Mi Re	
VIII	Si menor	Anacrúsico	6-7	La Sol Fa# Mi Re	Nota de paso octavos
IX	Re	Tético	20-21	Do# Re Do# Si La# Sol Fa#	
			23-24	Si Do# Si La Sol# Fa# Sol#	
			49-50	La Si La Sol Fa# Mi Re	
XIII	Si bemol	Anacrúsico	70-71	Fa Sol Fa Mi ^b Re Do Si ^b	Glosa octavos

Cuadro 20. Nota de paso y glosa capítulos 19°, 20° y 30° en las sonatas⁵⁹

⁵⁹ Para la glosa se indica en la quinta columna las notas del tiempo fuerte al tiempo fuerte del siguiente compás o el área tonal donde se desarrollan. En la última columna se indica la medida métrica de las notas.

Después de obtener la información que integra el cuadro anterior, se puede llegar a la conclusión que la nota de paso y la glosa son elementos ornamentales importantes que «aparentemente» Vargas y Guzmán utilizó para funciones y lugares específicos dentro de la estructura de sus sonatas. Se pueden diferenciar cuatro rubros según su utilidad.

- *Glosa escalística*. La Sonata I y —con mayor énfasis— la Sonata VII utilizan la glosa para formar —la línea del bajo continuo en conjunto con la línea de la guitarra— pasajes escalísticos de 3^a's, 6^a's y/o 10^a's paralelas.⁶⁰
- *Glosa cadencial*. Las sonatas I, III, IV, VI, VII, IX y XIII utilizan este modelo melódico para concluir una sección y retornar a la parte A'. Coinciden en ser las sonatas primera y tercera del tríptico.
- *Nota de paso disonante*. Aunque una de las principales funciones de la nota de paso es el tratamiento de la disonancia, las sonatas II (Sol# Fa), V (Re# Do), VII y IX (La# Sol) utilizan este ornamento para enlazar uno o dos acordes a través del intervalo de 2^aAum.
- *Nota de paso modulante*. Las sonatas VII y IX utilizan un patrón melódico que hace uso de la nota de paso para realizar una modulación introtonal a la dominante de la dominante a través del acorde de segundo grado como dominante.

Es importante dejar en claro que el conjunto de palabras *glosa escalística*, *glosa cadencial* y *nota de paso modulante* no existen como conceptos musicales determinados. Responden más bien ante la propia necesidad de categorizar un término que se adecúe o aproxime a su función.

⁶⁰ Ante tal detalle habría que recordar que este aspecto en concreto es nulo en la edición MAlcázar dado que la línea del bajo continuo fue omitida.

Retardo

La retardo es un ornamento que trata la disonancia como resultado del desplazamiento o alargamiento rítmico horizontal de una de las voces respecto a las demás.⁶¹ De manera general, la disonancia aparece indistintamente tanto en el tiempo fuerte como en el débil del compás. Los siguientes tres capítulos del MEX-Magn examinan de diferentes maneras el retardo como elemento ornamental para la realización del continuo dentro de un contexto determinado por la interválica disonante.

- Capítulo 21° *De la explicación de la ligadura en común*
- Capítulo 22° *Del uso de la ligadura de cuarta, y de la variedad de canturias sobre que se puede ejecutar*
- Capítulo 25° *Del uso de la ligadura de segunda, o novena, y de los acompañamientos que puede tener*

El capítulo 21° define el concepto de retardo y establece tres partes como componentes de este ornamento. La primera parte es la preparación (*prevención*) correspondiente a cualquier intervalo consonante y anacrúsico (*al alzar del compás*), la segunda parte es la ejecución del retardo (*ligadura*) la cual cumple la característica de ser un intervalo disonante (*especie falsa disonante*) y estar en el tiempo fuerte del compás (*puesto principal del compás*), por último, la tercera parte es la resolución (*abono*) de la disonancia a una consonancia imperfecta (*especie imperfecta*) ya sea 6ª ó 3ª mayor o menor. De manera sintáctica, el retardo es una figura rítmico-armónica con tres fases, preparación-disonancia-resolución.⁶²

Según Forte y Gilbert, el término *suspensión*, proveniente del inglés y apropiado por la lengua castellana, es equiparable al concepto rítmico-armónico *retardo*, que deriva directamente del francés *retard* o del término en latín *retardatio*.

⁶¹ Salzer y Schachter. *El contrapunto en la composición*. p. 67.

⁶² Forte y Gilbert. *Análisis musical*. p. 60.

Un dato adyacente a este capítulo es la cita a Pablo Nasarre en el tratado *Reglas Generales de Acompañar*. Como ya se mencionó en esta tesis, Vargas y Guzmán citó a Torres al final del capítulo 21º, por su parte Torres citó —al final del capítulo 4º concerniente al tema de la *ligadura*— al Padre Fray Pablo de Nasarre, autor del *Fragmentos Musicos para canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición*. Este tratado fue hecho en Madrid hacia el año de 1700 en la *Imprenta Real de Música* de Torres. La referencia a Pablo Nasarre no es casuística dada la relación entre ambos músicos. La dedicatoria a José de Torres en la portada del manuscrito y el texto aprobatorio que escribió al interior (ver figura 13) son indicios de una relación cercana. Por otra parte, para complementar el estudio de la correspondencia entre los textos, a continuación la comparación del concepto de *ligadura* de los tres autores en cuestión.

Vargas y Guzman *Lo que se llama ligadura en música es usar de la especie disonante en puesto principal del compás, haciendo antes prevenido, y teniendo después su salida a especie imperfecta.*⁶³

José de Torres *Lo que llamamos ligadura, en la música no es, otra cosa que usar de la especie disonante en puesto principal del compás, habiendo antes prevenido, y teniendo después su salida a especie imperfecta.*⁶⁴

Pablo de Nasarre *Ligadura, es usar de la especie disonante en puesto principal del compás, habiendo de antes prevenido en la misma, u otra, y teniendo después su salida en el movimiento siguiente, bajando de grado a especie imperfecta.*⁶⁵

⁶³ Foja 160, capítulo 21º Tratado segundo en *Explicación para tocar la guitarra* de Vargas y Guzmán.

⁶⁴ Foja 81, capítulo 4º Tratado tercero en *Reglas Generales de Acompañar* de José de Torres.

⁶⁵ Pablo Nasarre. FRAGMENTOS / MUSICOS, / REPARTIDOS / EN QUATRO TRATADOS. / EN QUE SE HALLAN REGLAS / generales, y muy necesarias para Canto Llano, / Canto de Organo / Contrapunto, y / Composición. / COMPUESTOS / POR Fr. PABLO NASARRE, RELIGIOSO / de la Regular Observancia de N. Serafico P. S. Francisco, / y Organista en su Real Convento de la Ciudad de Zaragoza. Y aora nuevamente añadido el vltimo tratado / por el mismo Autor; y juntamente exemplificados con / los Carácterés Musicos de que carecía. / SACALOS A LUZ, Y LOS DEDICA / Al Excelsísimo Señor Don Manuel de Silva y / Mendoza, D. Joseph de Torres, Organista Princi- / pal de la Real Capilla de su Magestad. / CON PRIVILEGIO, EN MADRID: / En su Imprenta de Musica. Año de 1700. f. 173.

FRAGMENTOS
MUSICOS,
REPARTIDOS

EN QUATRO TRATADOS.

EN QUE SE HALLAN REGLAS
generales, y muy necessarias para Canto Llano,
Canto de Organo, Contrapunto, y
Composicion.

COMPUESTOS

POR Fr. PABLO NASSARRE, RELIGIOSO
*de la Regular Observancia de N. Serafico P. S. Francisco,
y Organista en su Real Convento de la Ciudad de Za-
ragoça. Y aora nuevamente añadido el vltimo tratado
por el mismo Autor; y juntamente exemplificados con
los Caracteres Musicos de que carecia.*

SACALOS A LUZ, Y LOS DEDICA
Al Excelentissimo Señor Don Manuel de Silva y
Mendoza, D. Joseph de Torres, Organista Princi-
pal de la Real Capilla de su Magestad.

CON PRIVILEGIO, EN MADRID:

En su Imprenta de MUSICA. Año de 1700.



Figura 13. Página titular *Fragments Musicos* de Pablo de Nasarre

Retardo 4-3

Rimsky-Korsakov define esta herramienta como retardo, que no es más que cuando *una voz, en su movimiento gradual y en la sucesión de un acorde al otro, se detiene y se prolonga sobre el segundo acorde*,⁶⁶ de manera que produce una disonancia en el primer intervalo. El capítulo 22º titulado *Del uso de la ligadura de cuarta, y de la variedad de canturias sobre que se puede ejecutar* establece las normas y las circunstancias para realizar este ornamento. El retardo 4-3 se puede utilizar en diferentes modelos melódicos del bajo. La preparación es indistintamente en cualquier intervalo, aunque de forma concreta hay tres maneras de preparar la disonancia: nota común, nota de bordado, y ascenso de tres grados. La resolución, por ende, será siempre de manera descendente. Vargas y Guzmán, para la elaboración de este apartado de su manuscrito, parafraseó el texto del capítulo 5º del Tratado tercero del *Reglas Generales de Acompañar* de Torres y adaptó a la guitarra —de una manera muy inteligente— seis de los nueve ejemplos para teclado que propone Torres. En la figura 14 se observan los ejercicios 1, 2, 3, 4 y 6 de Torres y la adaptación de Vargas y Guzmán donde se aborda el retardo 4-3 sobre el acorde dominante V⁴⁻³.

The image shows a musical score for five exercises (1, 2, 3, 4, and 6) illustrating the 4-3 retardation. The score is presented in two systems. The top system is attributed to José de Torres and the bottom system to Vargas y Guzmán. Each exercise is shown in a grand staff (treble and bass clefs) with a common time signature. Below the staves, Roman numerals indicate the chord progressions for each exercise. Exercise 1: I V⁴⁻³. Exercise 2: I V⁴⁻³ VII⁶ I. Exercise 3: \sqrt{V} . Exercise 4: V⁴⁻³ I⁶ V⁶⁻⁵ \sqrt{V} . Exercise 6: \sqrt{V} V⁴⁻³.

Figura 14. Retardo 4-3 Ejercicios 1, 2, 3, 4 y 6 Torres y Vargas y Guzmán

⁶⁶ Rimsky-Korsakov. *Tratado práctico*. p. 100.

Es importante puntualizar que los ejemplos musicales incluidos en el tratado *Reglas Generales de Acompañar* de 1702 —comúnmente— están escritos a cuatro claves, bajo en Fa^{4ª}, tenor en Do^{3ª} ó Do^{4ª}, alto y soprano en Do^{1ª} (figura 15). Los ejercicios en la *Explicación para tocar la guitarra* están escritos a dos claves, el bajo continuo en clave de Fa^{4ª} y el desarrollo de los acordes están hechos en tablatura con clave de Sol (figura 16). Para un mejor entendimiento, los ejemplos en esta tesis están hechos en notación moderna como se aprecia en la figura 14.



Figura 15. Retardo 4-3 Ejercicios 1, 2, 3 y 4 *Reglas Generales de Acompañar* Torres



Figura 16. Retardo 4-3 Ejercicios 1-7 *Explicación* Vargas y Guzmán

La adaptación que realizó Vargas y Guzmán (figura 14) proporciona información sustancial para la realización de la propuesta en partitura para dos guitarras. Habría que destacar el cuidado en la conducción melódica y el *legato* en las voces internas en el ejercicio 2. El empleo intrínseco del acorde cadencial⁶⁷ en el ejercicio 4, y el uso del acorde dominante auxiliar con séptima en fundamental y primera inversión en los ejercicios 3 y 6.

En otro sentido, es importante poner atención en la digitación que propone Vargas y Guzmán en los ejercicios a lo largo de todo el tratado. Aunque es un tema que compete más bien al área interpretativa, es conveniente abordarlo e integrarlo a los criterios de edición. En la figura 16 se aprecia la posición de los dedos de la mano izquierda sobre las cuerdas en el diapasón. En los ejercicios 1, 3, 4 y 6 se desplaza la posición de la mano izquierda por cada cambio de acorde, de manera que al retirar la presión de los dedos se interrumpe el sonido. Es probable que este prejuicio sobre la conducción melódica y el *legato* en las voces en texturas contrapuntísticas no formara parte de los criterios interpretativos en la época de Vargas y Guzmán, sin embargo dadas las circunstancias, lejos de cualquier dogmatismo, de la búsqueda de la *Ur-Technik* o *Ur-Ton* acerca de la interpretación,⁶⁸ la presente edición acoge el cuidado de las voces y el *legato* como un elemento primordial en la confección de la edición. Como dato adicional, el resto de los ejercicios (5, 7, 8 y 9) realizan los siguientes enlaces.⁶⁹

- Ejercicio 5 V-V⁴⁻³/II Dominante auxiliar del segundo grado
- Ejercicio 7 V/V⁶⁻⁵/₄₋₃ Acorde de bordado V₄⁶
- Ejercicio 8 I₃⁶-II⁴⁻³ Retardo 4-3 sobre el segundo grado
- Ejercicio 9 I-V⁴⁻³/II-II_{3#} ó V/V Retardo 4-3 sobre el sexto grado alterado

⁶⁷ Edward Aldwell; Carl Schachter; Allen Cadwallader. *Harmony & voice leading*. Schirmer Cengage Learning. 4ª Edición. Boston, 2011. pp. 181-182.

⁶⁸ Luca Chiantore. *Historia de la técnica pianística*. Alianza Editorial. Madrid, 2011. p. 14.

⁶⁹ La tablatura en los ejercicios 8 y 9 del MEX-Magn está en blanco. Este hecho arroja dos posibles acontecimientos, el primero, podría pensarse que el tratado, bajo un enfoque pedagógico, fue hecho en blanco a propósito para que el estudiante anotara la realización del continuo, o el segundo, simplemente fue un descuido u omisión del copista o del autor no anotar los números de los acordes.

No existe indicación de cifrado armónico que implique el retardo 4-3 en ningún punto de las sonatas de Vargas y Guzmán, no obstante —además del compás 40 y 44 de la Sonata I en La mayor— es posible proponer este recurso, dada la forma y estructura armónica, en la Sonata II en La menor y en la Sonata V en Mi menor. La característica principal de este par de sonatas es el *tempo lento*, la tonalidad menor, y el área cadencial sobre la relativa mayor donde se dan las condiciones para insertar este ornamento.

La Sonata II en La menor por ejemplo, de forma ABA' + Coda, modula a Do mayor en la parte B (compás 13) y finaliza con una cadencia formada con los grados I-IV-V₄₋₃⁶⁻⁵-I (compás 21). En la figura 17 se visualiza el extracto de la Sonata II (compás 21-22) con las notas originales y entre corchetes una sugerencia de cifrado. Por debajo una probable propuesta del desarrollo del bajo continuo —según los ejercicios del tratado vistos hasta el momento—, y por último una propuesta alternativa de armonización que hace uso del retardo 4-3. Cabe destacar que la mayoría de las cadencias en las sonatas terminan en posición de soprano de tercera o quinta, —acorde poco conclusivo—, por tal motivo la propuesta plantea que los acordes del bajo continuo termine esta frase con la triada de Do mayor en posición de octava; de modo que con este recurso la parte B concluya con una cadencia auténtica y perfecta (CAP).

The figure displays three musical staves for measures 21 and 22 of Sonata II. The top staff shows the original notation with treble and bass clefs, a common time signature, and triplet markings above measures 21 and 22. The middle staff, labeled 'Probable propuesta Vargas y Guzmán', shows a harmonic suggestion with chords in brackets: [I IV V₄₋₃⁶⁻⁵ I]. The bottom staff, labeled 'Propuesta alternativa Christopher Avilez', shows an alternative harmonic proposal with chords: I IV V₄₋₃ I CAP. The CAP label indicates a cadencia auténtica y perfecta.

Figura 17. Sonata II compás 21-22 retardo 4-3 Vargas y Guzmán

De la misma forma, la Sonata V en Mi menor presenta un punto donde se dan las condiciones idóneas para aplicar varias reglas del tratado, incluyendo el retardo 4-3 en dos acordes específicos. En la parte central de la sonata en la tonalidad de Sol, la cadencia se integra por las notas Do Si La | Sol, de manera que se puede proponer la armonización de dos formas diferentes. La primera forma incluye el acorde de sensible $IV-I_3^6-VII_3^6-I$, y la segunda propone sustituir este acorde por el acorde de dominante $IV-I_3^6-V_3^4-I$ (figura 18).

The figure shows a musical score for Sonata V, measures 23-24, in G major (one sharp). The time signature is 3/4. The original melody (top staff) features a triplet of eighth notes in measure 23 and a sixteenth-note triplet in measure 24. The proposed harmonicization (bottom staff) shows the following chords: IV (measure 23), I_3^6 (measure 23), VII_3^6 (measure 24), V_3^4 (measure 24), and I (measure 24). The chord symbols for the proposed harmonicization are: IV , I_3^6 , VII_{4-3}^6 , and I^4-3 .

Figura 18. Sonata V compás 23-24 retardo 4-3 Vargas y Guzmán

Este fragmento emplea la armonización de los grados $IV-I_3^6-VII_3^6-I$ según la primera variante de la regla 5 del capítulo 12° que trabaja el intervalo de segunda como descenso hacia la tónica desde la subdominate. El uso del retardo en los grados VII_{4-3}^6 y I^{4-3} tiene su justificante en el ejercicio 2 de la regla única del capítulo en cuestión, donde utiliza precisamente esta combinación de acordes. Por último, la cadencia denominada *cláusula de tenor* por Vargas y Guzmán en el capítulo 33° aborda este tema a través del descenso por grado conjunto hacia la tónica (ver primer ejemplo en el MEX-Magn foja 200). Después de esto habría que señalar el uso de la nota Si en la voz del alto en la propuesta de armonización (compás 24), donde el primer Si tiene la función de retardo-anticipación, y el conjunto de ambas notas Si están hechas a manera de imitar en aumentación la repetición de la nota Sol de la soprano en la guitarra, y formar con éstas los intervalos armónicos de 3ª y 6ª.

Retardo 9-8

El capítulo 25° intitulado *Del uso de la ligadura de segunda, o novena, y de los acompañamientos que se puede tener*, hecho con base en el capítulo 8° del Tratado tercero del *Reglas Generales* de Torres, aborda el retardo 9-8. El capítulo está compuesto por una regla única y cuatro ejercicios en Do mayor (1a, 1b, 2, 3 y 4). El retardo 9-8 se ejecuta en una de las voces superiores (Tenor, Alto o Soprano) y comúnmente la resolución forma parte de otro retardo. El acorde con novena se armoniza con tercera y quinta. La figura 19 muestra los cuatro ejercicios de Torres, la adaptación a la guitarra de Vargas, y Guzmán y una propuesta de armonización alternativa. El ejercicio 1a y 1b plantea la novena y su resolución a la octava en el grado IV^{9-8} , al mismo tiempo que esta última nota funciona como anticipación al V^7 ó V^6_5 . La propuesta de armonización sugiere agregar la tercera al IV en los ejercicios 1a, 1b, 3 y 4, en contraparte al ejemplo de Vargas y Guzmán donde es omitida. El ejercicio 2 presenta varios retos de conducción melódica, ejecución de la novena en lugar de la segunda y la preparación del retardo 4-3. El ejercicio 4 intenta imitar el contrapunto de la propuesta de Torres. En otro sentido, al igual que otros recursos que trabaja el MEX-Magn, el retardo 9-8 es sumamente interesante pero desafortunadamente no se encuentra el cifrado ni las condiciones melódicas en el bajo para realizar este ornamento en las sonatas de Vargas y Guzmán.

The figure displays three systems of musical notation for the 'Retardo 9-8' exercise. The first system, labeled 'José de Torres', contains four exercises (1a, 1b, 2, 3, 4) in a grand staff (treble and bass clefs). Below the staves are chord symbols: I^6 IV^{9-8} V^7 I for 1a and 1b; I^6 IV^{9-8} V^6_5 I for 2; V^6_5 I^9 IV V^{4-3} for 3; and I IV^9 I^{4-3} for 4. The second system, 'Vargas y Guzmán', shows a guitar adaptation with a treble staff and a bass staff. The third system, 'Propuesta', shows an alternative harmonization with a treble staff and a bass staff. The bass staff in the 'Propuesta' system includes figured bass notation.

Figura 19. Retardo 9-8 capítulo 25° Vargas y Guzmán

Acorde de séptima de dominante

El acorde de séptima de dominante V^7 consiste en la triada mayor construida sobre el quinto grado de la escala en ambos modos tonales y al que se le agrega la séptima de su fundamental, esta nota junto con la tercera del acorde forman un tritono —característica distintiva de esta entidad sonora—.70 El capítulo 23° bajo el título *Del uso de la ligadura de séptima, y de los diferentes bajos, sobre que se puede ejecutar* plantea, de manera indistinta, el enlace al V^7 como una *ligadura*, se integra por una regla única y ocho ejercicios a manera de ejemplos basados en el capítulo 6° del Tratado tercero del *Reglas Generales de Acompañar* de Torres.

Entre tanto, la séptima —por tratarse de una disonancia—, embona dentro de la misma categoría rítmico-armónica que el retardo, de manera que la preparación-disonancia-resolución forman parte de este ornamento según el MEX-Magn. Por lo tanto, las tres formas de preparación y la resolución por grado conjunto descendente se aplican por igual. En concreto, el cuadro 21 muestra los escasos lugares donde está señalizado el cifrado del acorde de séptima de dominante en las *XIII Sonatas para guitarra y bajo continuo* de Vargas y Guzmán.

Del uso de la ligadura de séptima, y los diferentes bajos, sobre que se puede ejecutar regla única capítulo 23° Tratado segundo MEX-Magn en las sonatas					
Sonata	Tonalidad	Ictus inicial	Compás	Notas	Enlace
I	La	Anacrúsico	64	La	V^7/IV
			67	Si	V^7/V
IV	Mi	Anacrúsico	43, 45, 47, 49, 51	Si y Do#	Secuencia
VI	Mi	Anacrúsico	39, 41, 43, 45, 47, 49,	Re# Mi Si	Secuencia
VII	Re	Anacrúsico	68	La	Progresión
X	Fa	Anacrúsico	16, 28	Sol	V^7/V
XIII	Si bemol	Anacrúsico	53, 61	Fa	V^7

Cuadro 21. Acorde de séptima de dominante V^7 capítulo 23° en las sonatas

⁷⁰ Hindemith. *Armonía tradicional*. p.18.

Del cuadro anterior se deducen cinco conjeturas. 1ª.- Seis de trece, es decir, menos de la mitad del total de las sonatas tienen la indicación de este recurso. 2ª.- La mitad de estas indicaciones utilizan el cifrado de séptima como parte de una secuencia de quintas o como parte de una progresión armónica. 3ª.- Los acordes de séptima de dominante restantes, excepto la Sonata I, están indicados máximo dos veces en la pieza. 4ª.- Los acordes de séptima de dominante son diferentes entre sí ($V^7/IV \neq V^7/V \neq V^7$). 5ª.- Un hecho que resalta a simple vista es la poca cantidad de notas con el cifrado que indican este acorde en toda la obra, sin embargo esto no significa que no existen otros puntos donde se den las condiciones óptimas para ejecutar el acorde. Por consiguiente, como ya se mencionó en el apartado anterior, la forma más concurren de las sonatas es ABA' + Coda y al parecer, según las características armónicas de la obra, la parte más apropiada para ejecutar el V^7 , ya sea como dominante de la tonalidad o como dominante auxiliar, es la Coda.

Acorde de quinta y sexta de dominante

Asimismo, el capítulo 24º con el título *Del uso de la ligadura de quinta menor, o falsa, y de la variedad de acompañamientos que admite* estudia el acorde de séptima de dominante en primera inversión V_3^6 , también llamado acorde de quinta y sexta o *ligadura de quinta falsa* en términos del tratado, y el acorde de séptima de sensible en primera inversión VII_3^6 denominado *ligadura de quinta perfecta*.⁷¹ El capítulo consta de dos reglas y siete ejercicios que ejemplifican la manera de tratar esta disonancia. A diferencia del capítulo concerniente al retardo, Vargas y Guzmán no logró adaptar a la guitarra de forma satisfactoria los ejemplos del capítulo 7º del Tratado tercero del *Reglas Generales de Acompañar* de Torres.

Es necesario aclarar que el concepto de esta herramienta es el mismo que se ha venido trabajando en este apartado de la tesis, es decir la séptima como disonancia considerada una figura rítmico-armónica y los preceptos preparación-disonancia-resolución son iguales para cualquier acorde de séptima de dominante en sus distintas inversiones y formas de uso.

⁷¹ Este acorde lo utiliza exclusivamente en las tonalidades menores como ii_6^5 precedente al acorde dominante.

Todos los ejercicios constan de tres notas, donde la primera se encarga de la preparación, la segunda de la ejecución de la disonancia y la tercera de la resolución. En ambos tratados, el ejercicio 1 está dividido en tres partes —que para fines prácticos denominaré a, b y c— y desarrolla los grados $iv-V_5^6-i$ en Re menor. El ejercicio 2 enlaza los grados V_5^6-I en Sol mayor, y el ejercicio 3 los grados $IV_3^6-V_5^6-I$ en Fa mayor. La figura 20 plantea el tratamiento del acorde V_5^6 en José de Torres, la preparación por nota común en el ejercicio 1 y 3, y por asenso de tres notas en el ejercicio 2. Debajo del sistema, la adaptación «fallida» a la guitarra en los ejercicios 1a, 1b⁷² y 2, dado que Vargas y Guzmán mueve las voces en el acorde de preparación y con ello incumple la idea de generar la tensión característica del acorde de quinta y sexta en el tiempo que corresponde al acorde en cuestión. El tercer ejercicio obedece a la regla sin reparo y ejecuta las tres fases satisfactoriamente. Finalmente, en el último pentagrama se muestra una propuesta de armonización que intenta solventar la falta de preparación y ejecución del acorde de quinta y sexta; inclusive una proposición a cuatro voces para guitarra en el ejercicio 3.

The figure displays a musical score with three systems. The first system, labeled 'José de Torres', contains four measures: 1a, 1b, 2, and 3. Below these measures are the chord symbols: Re m iv V₅⁶ i iv V₅⁶ i Sol V — ⁶/₅ I Fa IV₃⁶ V₅⁶ I. The second system, labeled 'Vargas y Guzmán', shows a guitar adaptation of the first two measures of exercise 1. The third system, labeled 'Propuesta de armonización', shows a four-voice guitar adaptation for exercise 3.

Figura 20. V_5^6 Ejercicios 1, 2 y 3 Torres y Vargas y Guzmán

⁷² El ejercicio 1 (a. b y c) tiene la finalidad de ubicar en el tiempo fuerte o débil del compás los acordes, por lo que el ejemplo 1c es omitido en la figura 18 ya que armónicamente es idéntico al 1a y 1b.

Acorde de segunda de dominante

El capítulo 26º bajo el título *De la ligadura de cuarta mayor o del bajo* trata el acorde de segunda de dominante V_2^4 ó como lo indica el título *ligadura de cuarta mayor* en términos del tratado, y aporta además la figuración armónica de la *cláusula remisa*. Este aparatado, basado en el capítulo 9º del Tratado tercero del *Reglas Generales de Acompañar* de Torres, se compone por dos reglas y seis ejercicios.

Primera regla

La primera regla establece el enlace de una triada al acorde de segunda de dominante, como producto del ascenso por grado conjunto de las voces tenor, alto y soprano (TAS). Genera los intervalos con el bajo de 2^{aM} ó 9^{aM} , 4^{aAum} y 6^{aM} . Esta disonancia resuelve al acorde de tónica en tercera y sexta. El ejercicio 1 de ambos tratados ofrece un ejemplo con los grados $IV-V_2^4-I_3^6$. No obstante, esta regla tiene una excepción que consiste en la anticipación al acorde de dominante quinta y sexta, de manera que se forma una triada con segunda o novena y quinta. El ejercicio 2 muestra el enlace correspondiente $I_3^9-V_5^6-I$. En este recurso el bajo realiza un modelo melódico con los grados de la escala tónica-sensible-tónica. Vargas y Guzmán define este proceso cadencial como *cláusula de tiple* en el capítulo 34º. La figura 21 muestra los ejercicios 1 y 2, a la izquierda para teclado de José de Torres, y a la derecha la adaptación a la guitarra por Vargas y Guzmán.

Figure 21 consists of two musical examples. The left example, by José de Torres, shows two exercises in C major. Exercise 1 shows a progression from a D major triad (IV) to a D major second chord (V₂⁴) and then to a C major triad (I₃⁶). Exercise 2 shows a progression from a C major triad (I₃⁹) to a G major second chord (V₅⁶) and then to a C major triad (I). The right example, by Vargas and Guzmán, shows two exercises in C major. Exercise 1 shows a progression from a D major triad (IV) to a D major second chord (V₂⁴) and then to a C major triad (I₃⁶). Exercise 2 shows a progression from a C major triad (I₃⁹) to a G major second chord (V₅⁶) and then to a C major triad (I). The notation includes treble and bass clefs, a common time signature, and chord symbols below the notes.

Figura 21. V_2^4 regla 1 Torres y Vargas y Guzmán

Segunda regla

La segunda regla parte de la premisa que la única nota que admite alteraciones es la cuarta, cualquier modificación en las demás notas queda prohibida, ya que el acorde saldría de la tonalidad. Como solución alternativa, la *cláusula remisa* implica el uso del modelo melódico cadencial en el bajo Mi Re Mi o La Sol La, que consiste en alterar con bemol la segunda del acorde, de forma que genera una triada mayor con séptima mayor en tercera inversión.

La figura 22 muestra el primero de cuatro ejercicios que abordan la cláusula. A pesar de que este concepto se remite a la polifonía del siglo XII, para entender mejor el proceso armónico de las voces, según el tratado, se puede interpretar como el enlace de los grados en Re menor $V-VI_2^4-ii_3^6-(iv^7)-V^{4-3}$. Vargas y Guzmán se basó en el ejemplo a cuatro voces de Torres (sistema izquierdo) para adaptarlo a la guitarra (sistema superior derecho). En éste se observa que el cambio de la voz del bajo irrumpe la sonoridad de $4^{aj}-6^{am}-9^{am}$ en el segundo tiempo, y el silencio en el cuarto tiempo no genera la $5^{aj}-7^{am}-10^{am}$, por lo que el propósito de disonancia como entidad sonora no se cumple. Ahora bien, la propuesta (sistema inferior derecho) consiste en utilizar las cuerdas al aire de la guitarra para generar las disonancias en el acorde con el empleo de tres y/o cuatro voces para producir la sonoridad característica de la cadencia.

The figure displays two musical systems side-by-side. The left system, labeled 'José de Torres', shows a four-voice setting with a treble and bass clef. Below it are the chord symbols: Re m, V₂, VI₂⁴, ii₃⁶, iv⁷, V⁺₄. The right system, labeled 'Propuesta', shows a two-voice setting with a treble and bass clef. Below it are three chords with horizontal bar lines underneath, representing the proposed adaptation of the cadence.

Figura 22. *Cláusula remisa* capítulo 26° Vargas y Guzmán

En las sonatas de Vargas y Guzmán no existe indicación del cifrado, ni las condiciones melódicas óptimas en el bajo para desarrollar la *cláusula remisa*, tampoco el acorde V_2^4 como parte de una estructura armónica cadencial. Por el contrario, las sonatas VII, IX y XII si que hacen uso del cifrado ⁴/₂ en secuencias de quintas y progresiones armónicas.

Progresiones armónicas

El capítulo 27º intitulado *Del uso de las ligaduras, desligando en especies perfectas y de sus acompañamientos* aborda de forma general la relación entre los acordes perfectos de una escala a través de un modelo melódico del bajo que genera, a su vez, una secuencia por 5^{as} y 4^{as} ó una progresión armónica.⁷³ Integrado por dos reglas y seis ejercicios, Juan Antonio de Vargas y Guzmán —como ya se mencionó en el primer capítulo de esta tesis— copió el contenido del capítulo 10º del Tratado tercero del *Reglas Generales de Acompañar* de Torres, y con ello la cita a Andrés Lorente, a quien se le atribuye el término *ligaduras burladas* en referencia a las progresiones armónicas. Ahora bien, ambas reglas establecen —a grandes rasgos— la posibilidad de integrar, a la secuencia o a la progresión armónica, triadas en estado fundamental y/o en inversión, acordes con séptima y/o con novena, y suspensiones.

El cuadro 22 brinda la información referente a las secuencias y progresiones armónicas empleadas en las sonatas de Vargas y Guzmán. Este recurso en las sonatas IV, VI, X y XII integra el final de la parte B y prepara el retorno a la A'. La Sonata VIII desarrolla una progresión armónica diatónica ascendente en tresillos.

Del uso de las ligaduras, desligando en especies perfectas, y de sus acompañamientos regla 1 y 2 capítulo 27º Tratado segundo MEX-Magn en las sonatas					
Sonata	Tonalidad	Ictus inicial	Compás	Notas	Enlace
IV	Mi	Anacrúsico	43-54	Si Do# Si	$\frac{7}{3} \frac{6}{4}$
VI	Mi	Anacrúsico	39-52	Si Do# Si	$\frac{7}{3} \frac{6}{4}$
VIII	Si menor	Anacrúsico	15-16, 19-20	Re Mi Fa# Sol La Si	$\frac{5}{3} \frac{5}{3}$
			36-37, 38-39	Si Do# Re Mi	$\frac{5}{3} \frac{5}{3}$
X	Fa	Anacrúsico	45-55	Mi-Fa Fa#-Sol La-Re	$\frac{6}{5} \frac{5}{3}$
XII	Fa	Tético	52-71	Mi-Fa Fa#-Sol Re-Do# Do-Si Si ^b -La	$\frac{6}{5} \frac{5}{3}$

Cuadro 22. Progresiones armónicas capítulo 27º en las sonatas

⁷³ Rimsky-Korsakov. *Tratado práctico*. p. 65.

Vargas y Guzmán, como es de esperarse, copió los ejercicios que brinda el tratado de Torres y los adaptó a la guitarra. Sin embargo, en estos existen inconsistencias en cuanto al cuidado del modelo secuencial horizontal de las voces. Por un lado, es un hecho que en el tratado *Reglas Generales de Acompañar* no hay mención tal cual al movimiento imitativo de las líneas superiores con respecto al bajo, por su parte señala que, todas las veces que se ejecutase una progresión armónica, ha de servir dicha resolución como preparación para la siguiente suspensión hasta encontrar un punto de inflexión y con ello salir de la secuencia. Por otro, es verdad que Vargas y Guzmán se decantó más bien por el resultado de la práctica en la guitarra y no seguir con rigor la teoría armónica del tratado. Pese a esta conjetura, esta contradicción genera confusión y dudas respecto al procedimiento a seguir, y a su vez, refuerza la importancia de forjar un criterio de edición con base en la fuente principal.

La figura 23 muestra el primer ejercicio de cada regla de Torres, en ambos ejercicios se observa la secuencia de la voces superiores. Por debajo, la adaptación a la guitarra de Vargas y Guzmán, y finalmente, la propuesta de armonización alternativa trata de solucionar la secuencia melódica de las voces superiores.

The image displays three systems of musical notation. The top system, labeled 'José de Torres', consists of a treble and bass clef with a sequence of chords and melodic lines. The middle system, labeled 'Vargas y Guzmán', features a treble clef and includes guitar fingering numbers (e.g., 5/3, 7, 6/3, 7, 6/3, 7, 6/3, 7, 5/3, 4/2, 4/2, 4/2, 5/1, 5/4, 5/4, 5/4, 5/3) written below the notes. The bottom system, labeled 'Propuesta', also uses a treble clef and shows an alternative harmonic arrangement for the same sequence.

Figura 23. Progresiones armónicas capítulo 27° Vargas y Guzmán

Acorde de sexta aumentada Italiana

El acorde de 6^{aAum} pertenece a un grupo de acordes que derivan de la alteración cromática de los grados II y IV en ambos modos, mayor y menor, por lo que su función tonal se considera subdominante.⁷⁴ La presencia de esta entidad sonora tiene implicaciones melódicas y estructurales en la pieza. Además de la alteración cromática, conlleva el uso de la escala menor armónica en algunos casos, y en cuestión de la estructura se relaciona con el inicio o final de una frase dentro de la forma. Existen básicamente tres tipos de acordes de 6^{aAum} , la teoría musical frecuentemente se refiere al acorde aumentado $\frac{6}{3}$ como 6^{a} Italiana, el acorde aumentado $\frac{6}{5}$ como 6^{a} Alemana, y el acorde aumentado $\frac{4}{3}$ como 6^{a} Francesa. El nombre geográfico no tiene sentido, sin embargo éstos son ampliamente usados por los músicos.⁷⁵

En el manuscrito *Explicación para tocar la guitarra* de Vargas y Guzmán no existe capítulo, regla, advertencia o apartado donde haya mención del intervalo o acorde de 6^{aAum} . Pese a esto, hay un par de sonatas que tienen, por lo menos, un punto donde claramente se despliega un acorde de 6^{aAum} . Esto conduce a establecer una cercana y estrecha relación con la versión de 1736 del tratado de José de Torres *Reglas Generales de Acompañar*. En este manuscrito, Torres agrega un cuarto tratado intitulado *Donde se explica el modo de acompañar las obras de música, según el estilo italiano*, según el propio Torres este estilo era considerado moderno en su época dada la importancia en el reino español. Integrado por siete capítulos, la mayoría aborda diferentes tipos de acordes, formas de prepararlos, y aún con más importancia, la manera de resolverlos. Al final del capítulo 3º en el apartado *Del modo de acompañar las notas, figuras que se hallaren con un siete, y luego un seis, así 7 6* muestra en partitura tres maneras de resolver el sexto grado bemol al quinto grado de una escala (figura 24), y las clasifica por su uso: *Modo común, alguna vez y rarísima vez*; en esta última se trata, de manera no explícita, la triada de 6^{aAum} . En el tratado, Torres se refirió —en general— a este tipo de acordes como extravagantes.

⁷⁴ Rimsky-Korsakov. *Tratado práctico*. pp. 120-122.

⁷⁵ Aldwell; Schachter; Cadwallader. *Harmony & voice leading*. p. 560.

José de Torres *Reglas Generales de Acompañar* 1736

Modo común *alguna vez* *rarísima vez*

V# iv⁷⁻⁶ V# i VI⁷ VII|V V# V# It^{6Aum} V#

Figura 24. 6^{aAum} capítulo 3^o Tratado cuarto *Reglas Generales* 1736 Torres

En la Sonata XII en Fa mayor (compás 52) se desarrolla una progresión de acordes con la estructura armónica $\frac{6}{3-3}$ y $\frac{4}{2-3}$. Los acordes transitan por las tonalidades de Fa, Sol, La y Re menor. Al final de la secuencia (compás 69-71) se observa el enlace armónico V-It^{6Aum}-V idéntico al tercer ejemplo (*rarísima vez*) propuesto por Torres en el Cuarto Tratado del *Reglas Generales de Acompañar* de 1736. La tonalidad, el uso de la 2^{aAum} melódica, la conducción de las voces, y la posición de quinta del acorde dominante final apuntalan y refuerzan la estrecha relación entre Vargas y Guzmán y la versión del tratado de Torres de 1736.

Figura 25. 6^a Italiana Sonata XII Fa Vargas y Guzmán

Una constante en las sonatas II, V, VII, IX, XI y XII es el uso intrínseco —en la línea de la guitarra o en el continuo— del intervalo de 2^{aAum} . De este grupo de piezas, la Sonata V en Mi menor y la Sonata XII en Fa mayor —como se vio en la página anterior— cumplen con las condiciones armónicas necesarias para construir el acorde de 6^{aAum} . La figura 26 muestra el pasaje descendente en la voz del bajo con las notas Mi Re \sharp Do | Si (compás 17-18) y un segundo pasaje Do Si La \sharp | Si (compás 29-30) pertenecientes a la Sonata V, y una propuesta de armonización. En ambos lugares, el intervalo de 2^{aAum} junto con los acordes formados por la guitarra y el bajo continuo dan lugar a la triada La \sharp -Do-Mi (final del compás 17 y 29). Dadas estas características es evidente el empleo de la 6^{a} Italiana sobre las notas del bajo Do y La \sharp como acorde precedente al grado V.

Sonata V Mi menor
Vargas y Guzmán

The figure displays two musical excerpts from Sonata V in E minor. The first excerpt covers measures 17 and 18, and the second covers measures 29 and 30. Each excerpt is presented in three parts: a grand staff (treble and bass clefs), a bass line, and a harmonic analysis below. The harmonic analysis for measures 17-18 shows chords VI $\frac{6}{13}$, V $\frac{6}{3}$, It $\frac{6}{\text{Aum}}$, and V $\frac{2}{3}$. The harmonic analysis for measures 29-30 shows chords VI, V $\frac{2}{3}$, It $\frac{6}{\text{Aum}}$, and V $\frac{2}{3}$. A '6' is written above measure 30, indicating the 6th Italian chord.

Figura 26. 6^{a} Italiana Sonata V Mi menor Vargas y Guzmán

Otro factor importante a tomar en cuenta es la obra del manuscrito de Cádiz. En la cadencia de la parte A del Minuete II en Re menor se suscita un enlace que emplea la 6^{a} Italiana bajo condiciones similares a la Sonata XII. El continuo enlaza los grados i_3^6 -It $\frac{6}{\text{Aum}}$ -V a través de las notas Fa Si \flat con indicación (6 \sharp) y La con indicación (\sharp), mientras que la guitarra desarrolla en octavos un pasaje sobre la escala menor armónica (Fa Mi Re Mi Fa Sol \sharp | La), de manera que el intervalo de 2^{aAum} es expuesto explícitamente en la voz de la soprano.

Notas ornamentales

Al igual que el uso del acorde de 6^aAum en la obra musical de Vargas y Guzmán se vincula con la versión de 1736 del tratado *Reglas Generales de Acompañar* de José de Torres, existe un signo ornamental al interior del corpus musical que refuerza tal correspondencia. El capítulo 15° del Tratado primero *Guitarra de punteado* del MEX-Magn se enfoca en las notas de adorno melódicas: apoyatura, ligadura, pasos de tres y de seis. Aunado a ello, el capítulo 16° trata el trino y el modo de ejecutarlo.

El MEX-Magn define la *apoyatura* como una *figura pequeña, que aunque se le debe dar su valor, no se cuenta para el compás, por razón de que lo incluye en el de la nota donde se ha de ejecutar... La práctica de esta ligadura es, tocarla en el signo que señala, y a la mitad de la duración que debe tener la nota donde va a caer, se cumple en esta el resto de su todo sin dar nuevo tañido*. De forma sencilla establece que *ligar es unir una voz con otra al modo y con las circunstancias de la ejecución de la apoyatura*. Por otra parte el paso de tres y de seis se refiere simplemente a los tresillos y seisillos melódicos. El contenido concerniente al trino es más generoso y brinda la explicación del cómo se ejecuta tal adorno. *Esta señal se ejecuta teniendo el dedo índice firme en el sitio, y signo que se ha de trinar, y con el largo (dedo medio) se bate la misma cuerda, un punto más alto guardando el tiempo, y la duración de la nota teniendo presente los accidentes de la clave*. Más adelante sugiere que aunque tal indicación no esté escrita en el papel es de mucho primor practicarla.⁷⁶

Esta información en general —específicamente la referente al trino— es útil para entender el modo de ejecutarlo en la guitarra, no obstante la redacción del texto es ambigua y genera la duda si el trino debe iniciar con la nota que ejecuta el dedo medio o la nota que atañe al dedo índice. Por otra parte, es un hecho que la dirección melódica y el contexto armónico definen —en muchos de los casos— la forma de abordar el trino. Sin embargo, hoy en día el trinar en la guitarra se hace de dos maneras, independiente de la estructura y el número de batimentos.

⁷⁶ Vargas y Guzmán. *Explicación para tocar la guitarra*. Reproducción facsimilar. ff. 48-52.

La primera manera sigue el modelo propuesto sobre una cuerda, salvo con la diferencia que se puede incluir de forma alterna el dedo anular. Dado que la nomenclatura de la mano izquierda se expresa a través de números arábigos, la combinación de los dedos puede describirse con la siguiente disposición: 121, 131, 12131, 13121, 2131 ó 3121. La segunda manera de trinar realiza los batimentos entre dos cuerdas junto con la digitación de la mano derecha, por ejemplo: *a i m p a i m p*. La versión para dos guitarras de las sonatas II, V y XI acoge esta propuesta. Para finalizar, en el mismo tenor que el texto del tratado, además de las notas con la indicación *tr*, queda a criterio del intérprete la manera, forma y punto donde trinar.

Hasta el momento, los elementos ornamentales anteriores son coherentes entre el contenido del manuscrito y el corpus musical de Juan Antonio de Vargas y Guzmán. A pesar de esto, existe un signo denominado *acciacatura* en las sonatas —con excepción de la Sonata IX y la Sonata XII— en donde contrariamente el MEX-Magn no incluye ningún apartado donde exponga, explique o advierta al lector de este adorno. En otro aspecto, el Tratado cuarto de la versión de 1736 del *Reglas Generales de Acompañar* de José de Torres dedica el capítulo 7º a este adorno, intitulado *De aquellas posturas, o golpes que llaman los italianos, acciacaturas* describe esta figura *proveniente de autores italianos, como extravagante, y de muy rara y extraña armonía, pero dada la habilidad, juicio y destreza con que se ejecuta la hace tolerable*. Dicha ejecución la equipara al *mordente*, que es *herir con velocidad la tecla antecedente negra para mantener después en la inmediata blanca*. Más adelante amplía la forma de ejecutar la *acciacatura* a dos, tres o cuatro notas juntas o unidas, una después de la otra. Al interior de las sonatas de Vargas y Guzmán las *acciacaturas* se pueden clasificar en seis grupos diferentes según la estructura, la grafía, el número de notas y su función.

Primer grupo *acciacatura* ~ 1 nota. La Sonata I tiene escritas de manera explícita 7 de 10 adornos que dada la estructura melódica embragan perfectamente en esta categoría. La Sonata II tiene escritas 10 *acciacaturas* de las cuales 8 se ejecutan de manera descendente con los dedos M.I. 3-1. La Sonata XI compás 1 y 2 (Re-Do Sol-Fa) y compás 13 (Sol-La^b y Re-Mi^b) y la Sonata XIII en Si^b compás 28 (Sol-Fa) cuentan también con este recurso.

Segundo grupo *acciaccatura* ~ 2 notas. La Coda de la Sonata III y la recapitulación del tema en la Sonata V conservan la misma relación interválica de este adorno de notas ascendentes.

Tercer grupo *acciaccatura* ~ ostinato. La Sonata X en Fa mayor tiene dos secciones que utiliza este adorno como componente principal de un motivo ostinato, ambas conservan la relación interválica diatónica (Re-Do y Sol-Fa) con la misma digitación de M.I. 1-3.

Cuarto grupo *acciaccatura* ~ nota real. La Sonata IV compás 23, la Sonata VII compás 35, 39, 87, 88 y 60 y la Sonata X compás 69 tienen escrito una nota con la neuma de tamaño «normal» con una línea que atraviesa de izquierda a derecha de abajo hacia arriba —una característica de la *acciaccatura*— que su ejecución no corresponde a la interpretación del adorno en cuestión sino a la nota real.

Quinto grupo *apoyatura* ~ *acciaccatura*. Existen otros puntos en las sonatas donde aparece un signo de *apoyatura* que dada la estructura melódica, *tempo*, velocidad, ritmo y acentuación del compás responde más bien a una *acciaccatura* o viceversa. La Sonata VI compás 8, la Sonata VIII compás 13 y la Sonata XIII compás 77 y 81 embonan en este rubro.

Sexto grupo *acciaccatura* ~ polirritmia. La guitarra escrita en tresillos inicia con una *acciaccatura* mientras que el bajo continuo ejecuta octavos de forma que crean una polirritmia. La Sonata VIII en Si menor en el segundo y tercer tiempo del compás 6 y la Sonata XI en Do menor compás 14 hacen uso de este elemento rítmico.

Finalmente, las ligaduras en los pasajes escalísticos cadenciales de la guitarra escritos en dieciseisavos y treintaidosavos en las sonatas de Vargas y Guzmán son ligaduras de articulación (sonatas I, II, III, V, VII, VIII, X, XII). En éstas claramente se distingue la cuerda que emplea para su ejecución. Por otro lado, la Sonata XI en Do menor es la única que tiene una ligadura de fraseo, y por el contrario las sonatas IV, VI, IX y XIII carecen de este recurso.

CONCLUSIONES

Una vez finalizado el análisis del manuscrito *Explicación para tocar la guitarra* de Juan Antonio de Vargas y Guzmán —específicamente el Tratado segundo concerniente a la realización del bajo continuo en la guitarra—, el estudio de la correspondencia con los textos citados en el documento —de manera concreta con el *Reglas Generales de Acompañar* de José de Torres—, y la aplicación directa y crítica de este cúmulo de conocimientos en la edición propuesta de las *XIII Sonatas para guitarra y bajo continuo*, se puede concluir lo siguiente.

Las tres versiones (E-CAD, US-CHIn y MEX-Magn) de la *Explicación para tocar la guitarra*, dada la diferencia temporal, espacial, manufactura y de contenido permiten apreciar una evolución en el proceso didáctico del manuscrito y composicional en la obra musical de Vargas y Guzmán. El estudio específico del MEX-Magn y las *XIII Sonatas para guitarra y bajo continuo* —de forma independiente al resto tras considerar el conjunto de versiones un sólo tratado— refuerza la idea de abordar cada versión con su corpus musical como único.

Es evidente la falta de trabajo en la biografía de Vargas y Guzmán, por lo que una investigación viable a futuro podría relacionarse con la acción de indagar en los diferentes archivos de los puertos de Veracruz y Cádiz, la Ciudad de México, Sevilla y Madrid donde podría haber indicios de la vida o actividad profesional que desempeñó. Aunado a esto, podría ser significativo publicar una versión facsimilar junto con un estudio comparativo del ejemplar de Chicago (US-CHIn) y sus homónimos. Bajo esta misma línea, es necesario en calidad de urgente ampliar la oferta de producciones discográficas profesionales en el mercado con la obra —parcial o integral— de Vargas y Guzmán. Algunas grabaciones parciales de las sonatas existentes están hechas sin la línea del bajo continuo.

El estudio de las fuentes y la correspondencia con otros tratados arroja que los autores que dan fundamento a la *Explicación para tocar la guitarra* son —principalmente— José de Torres, Santiago de Murcia y Gaspar Sanz. Los demás tratadistas aparecen en el manuscrito como producto de una acción de copia literal por parte de Vargas y Guzmán. Hoy en día, la acción de copiar el contenido de un determinado escrito sin dar crédito o reconocimiento al autor que lo hizo se le considera plagio. Pese a eso —coincido a grandes rasgos con Israel Salvador Vazquez en su tesis doctoral—, para la década de 1770, quizá dicha acción no era establecida como tal, sino más bien, resultaba un modo inteligente de homenajear a otros tratadistas y/o compositores, al mismo tiempo de estructurar y fundamentar su documento en gente reconocida y aceptada por el gremio musical.

Las ediciones RC-E y MAlcázar tienen sus propios alcances y limitaciones. Queda claro que los musicólogos Robles-Cahero y Escorza hicieron su versión con un propósito de difusión, al mismo tiempo de complementar el trabajo de investigación, y a su vez validar la intención pedagógica del manuscrito. Por otra parte, la edición MAlcázar entra en un rubro de corte más bien divulgativo. Sin embargo, la cantidad de inconsistencias teórico-armónicas manifestadas en el aparato crítico, y las escasas ediciones hechas hasta el día de hoy refuerzan la necesidad de hacer —y posteriormente publicar— la edición revisada junto con la propuesta para dos guitarras de las *XIII Sonatas para guitarra y bajo continuo* de Vargas y Guzmán.

Una parte importante del trabajo consistió en ordenar y estudiar sistemáticamente los capítulos enfocados en la realización del bajo continuo en la guitarra, compararlos con la fuente principal para así forjar un criterio y con ello, presentar una propuesta alternativa de armonización con fundamento en el texto original. El resultado más tangible se puede constatar en lo que vendría siendo hasta el momento la primera edición en partitura para dos guitarras de las sonatas. Cabe destacar que un trabajo de investigación a futuro, podría consistir en realizar un método de improvisación basado en las reglas de Torres y Vargas y Guzmán para ejecutar el continuo en guitarra de maneras diferentes como sea posible.

En la lista de los criterios de edición se destacan algunos signos gráficos propuestos por el guitarrista cubano Marco Tamayo en su libro intitulado *Principios esenciales para la interpretación en la guitarra clásica*. Estas indicaciones —a pesar de no formar parte de los estándares de impresión en las casas editoras— son de mucha utilidad para el guitarrista dada la precisión y especificación que denotan en la ejecución del instrumento. La intención de insertar estos componentes en la presente edición, forma parte de la convicción, de la viabilidad y la ergonomía de las digitaciones de ambas manos en la propuesta para dos guitarras.

Con el afán de sistematizar el contenido del Tratado segundo de la *Explicación para tocar la guitarra*, y adecuarlo a un nivel de lenguaje teórico cercano a los preceptos de la armonía tonal, los cuadros del Capítulo III respaldan la correlación entre las sonatas y las reglas concernientes a los enlaces armónicos diatónicos. Por el contrario, por tratarse de la copia y una adecuación a la guitarra de un tratado para teclado de principios del siglo XVIII, aunado a esto, la falta del contenido de los temas relacionados a la *ligadura* en las sonatas por un lado (cifrados de acordes con séptima, retardos 4-3, 9-8, cláusulas finales entre otros temas), y la inserción de elementos ajenos a la teoría del tratado por otro (6ª Italiana, *acciaccaturas* por mencionar algunos), las *XIII Sonatas para guitarra y bajo continuo* resultan —parcialmente— anacrónicas al marco conceptual del propio manuscrito, lo que plantea una contraposición entre la música en partitura y el texto del MEX-Magn.

Después de observar los procedimientos cadenciales en los ejercicios propuestos por Torres, y tras el análisis estructural y armónico de la obra musical de Vargas y Guzmán, se puede llegar a la conjetura que las sonatas (I, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII y XIII) terminan con el grado I con posición de tercera o de quinta —en su mayoría—, y dada la tendencia resolutive de los acordes finales en posición de octava existente en el tratado de Torres, es entonces que los acordes del bajo continuo en la versión para dos guitarras tienen la posibilidad de concluir la obra con una triada en posición de octava, para así finalmente terminar la sonata con mayor estabilidad a través de una cadencia auténtica y perfecta.

El escudriñamiento de los enlaces de acordes que emplean las sonatas, los procesos armónicos implícitos en ambos tratados, y la adecuación de los términos que propone el texto a un lenguaje técnico y aceptado por la teoría musical actual conducen a encasillar el trabajo de Juan Antonio de Vargas y Guzmán en un estilo determinado.

Ahora bien, el hecho de que no aparezca ningún grado III en estado fundamental en las sonatas escritas en tonalidad mayor; el uso de la 6ª Italiana en la Sonata V en Mi menor, la Sonata XII en Fa mayor, y el Minuete II en Re menor del manuscrito de Cádiz; aunado a ello el empleo de las *acciacaturas* en general en el corpus musical de Vargas y Guzmán se relacionan directamente con la versión de 1736 del *Reglas Generales de Acompañar* de Torres, específicamente con el Tratado cuarto intitulado *Donde se explica el modo de acompañar las obras de música, según el estilo italiano*, estilo considerado moderno en su época dada la importancia en el reino español según el propio José de Torres. En suma, el conjunto de todos estos elementos apuntalan y definen la obra musical integral de Vargas y Guzmán escrito en *Estilo Italiano* más que en *Estilo Riguroso*. El texto del documento de la *Explicación para tocar la guitarra* se asocia estrechamente con la tradición tratadista española, y de forma general ambos ámbitos están lejos de cualquier connotación novohispana.

En conclusión, es un hecho que el tratado de Vargas y Guzmán forma parte fundamental de la historia de la guitarra de seis órdenes del viejo continente y la Nueva España. También se puede afirmar que priorizó la práctica de la ejecución al adaptar la teoría a la praxis guitarrística y no seguir las reglas de forma estricta. No obstante, en el tratado *Explicación para tocar la guitarra* —al tratarse de una copia de otros documentos—, la voz de Juan Antonio de Vargas y Guzmán no se oye en plenitud, por esta y las anteriores razones no se pueden identificar claramente las contribuciones propias de su quehacer como teórico, músico y profesor de guitarra.

FUENTES CONSULTADAS

- Aldwell, Edward; Schachter, Carl; Cadwallader, Allen. *Harmony & voice leading*. Schirmer Cengage Learning. 4ª Edición. Boston, 2011.
- Arriaga, Gerardo. «El método de guitarra de Juan Antonio de Vargas y Guzmán». *Revista de Musicología*. VIII, 1, 1985.
- Casares Rodicio, Emilio, director y coordinador general. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. 10 volúmenes. Sociedad General de Autores y Editores de España. Madrid, 2002.
- Chiantore, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Alianza Editorial. Madrid, 2011.
- Comité Editorial. «Noticias». *Revista Musical Chilena*. Año XLIII, Vol. 43, N° 172 (julio-diciembre 1989).
- Corona Alcalde, Antonio. «Dos Sonatas Novohispanas para Guitarra del Siglo XVIII: Un Caso de Musicología Forense». *Anuario Musical*. No. 62, (enero-diciembre 2007).
- Forte, Allen y Gilbert, Steven E. *Análisis musical. Introducción al análisis Schenkeriano*. Traducción al castellano de Pedro Purroy Chicot. Idea Books. Huelva, 2003.
- García de León, Antonio. *El mar de los deseos: El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. Siglo XXI editores. Ciudad de México, 2002.
- Hindemith, Paul. *Armonía tradicional*. Universidad de Yale. Nueva York, 1944.
- Juan José Escorza y José Antonio Robles-Cahero. Estudio analítico en: Juan Antonio de Vargas y Guzmán. *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo*, [Veracruz, 1776]. Volumen I. Archivo General de la Nación. Ciudad de México, 1986.

- Mozart, Leopold. *Versuch einer Gründlichen Violinschule*. Dritte vermehrte Auflage. Johann Jakob Lotter und Sohn. Augsburg, 1787.
- Pareyón, Gabriel. *Diccionario Enciclopédico de Música en México*. Tomo 2. Universidad Panamericana. México, 2006.
- Rimsky-Korsakov, Nikolái. *Tratado práctico de armonía*. Ricordi. Santander, 1997.
- Salzer, Felix y Schachter, Carl. *El contrapunto en la composición*. Traducción al castellano de David Aijón Bruno. Idea Books. Barcelona, 1999.
- Segura Maldonado, José Luis. *Paisajes fragmentados en tiempo y espacio: Revisión historiográfica de las principales aportaciones de Robert M. Stevenson al estudio de la música para guitarra en la época colonial*. Memorias del XI Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología. Música Colonial Iberoamericana. Revisión y actualización de los aportes de Robert Stevenson. Omar Morales Abril, coordinador. Tarija, Bolivia, 20 y 21 de abril de 2016.
- Stevenson, Robert. «Un olvidado manual mexicano de guitarra de 1776». *Heterofonía*. VIII, 5, 44, (septiembre-octubre de 1975).
- ——— «Un olvidado manual de guitarra de 1776». *Heterofonía*. VIII, 6, 44, (noviembre diciembre de 1975).
- ——— «A neglected Mexican Guitar Manual of 1776». *Inter-American Music Review*. 1, 2, 1979.
- Tamayo, Marco. *Principios esenciales para la interpretación en la guitarra clásica*. Marco Tamayo Edition. Austria, 2017.
- Varela, Federico. *El pensamiento Creativo de la Música*. Edamex. México, 1997.
- Vera, Alejandro. «¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico». *Latin American Music Review*. Volumen 31. No. 1 (verano 2010). Published by University of Texas Press.
- Zamacois, Joaquín. *Tratado de Armonía I*. Mundimúsica. Madrid. España, 2007
- ——— *Tratado de Armonía II*. Mundimúsica. Madrid. España, 2007.

Partituras

- Vargas y Guzmán, Juan Antonio de. *13 Sonatas for Guitar*. Editado por Miguel Alcázar. B. Schott's Söhne. Mainz, 1991.
- Vargas y Guzmán, Juan Antonio de. *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo*, [Veracruz, 1776]. Volumen III. Trece sonatas para guitarra y bajo continuo versión de Juan José Escorza y José Antonio Robles-Cahero. Archivo General de la Nación. México, 1986.

Tesis

- Cirillo, Agostino. *Johann Joaquim Quantz y su aportación a la cultura musical del siglo XVIII*. Tesis doctoral. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Murcia. España, 2015.
- Martínez Marín, Eva. *La herencia pedagógica de Carl Philip Emanuel Bach (1714-1788). Los Probe-Stück (1753) y Sechs neue die wahre Art das Klavier zu spielen (1753, 1762)*. Tesis doctoral. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Murcia. España, 2015.
- Vazquez Zerecero, Israel Salvador. *La Explicación de la Guitarra de Juan Antonio de Vargas y Guzmán*. Tesis doctoral. Facultad de Musicología y Pedagogía Musical. Universidad Koblenz-Landau. Alemania, 2015.
- Yerby, Jon Paul. *An Introduction to figured bass on the classical guitar*. Electronic theses, treatises and Dissertations. Paper 5289. The Florida State University, 2012.

Discos Compactos

- *De gusto muy delicado: música española del siglo XVIII para guitarra de seis órdenes*. Thomas Schimtt, guitarra. [CD]. La mà de Guido. 2011.
- *Tañer pulsando. Música original para guitarra y clavecín*. Sayil López, guitarra; Álvaro Olín, clavecín. [CD]. FONCA. México, 2014.
- *XIII Sonatas para guitarra. Juan Antonio de Vargas y Guzmán*. Christopher Avilez, guitarra; Raúl Moncada, clavecín. [CD]. PECDA, Morelos. México, 2008.

Tratados

- Correa de Arauxo, Francisco (1584-1654). *Libro de tientos y diversos de música práctica, y teórica de órgano intitulado facultad orgánica: con el cual, y con moderado estudio y perseverancia, cualquier mediano tañedor puede salir ventajado en ella; sabiendo diestramente cantar canto de órgano, y sobretodo teniendo buen natural. Compuesto por Francisco Correa de Arauxo, clérigo presbítero, organista de la iglesia colegial de San Salvador de la Ciudad de Sevilla, rector de la hermandad de los sacerdotes de la, y maestro en la facultad, &c. con licencia impreso en Alcalá, por Antonio Arnao. Año de 1626.*
- Lorente, Andrés (1624-1703). *El porqué de la música, en que se contiene los cuatro artes de ella, canto llano, canto de órgano, contrapunto, y composición, y en cada uno de ellos nuevas reglas, razón abreviada, en útiles, preceptos, aún en las cosas más difíciles, tocantes a la armonía música, numerosos ejemplos, con clara inteligencia, en estilo breve, que al maestro deleitan, y al discípulo enseñan, cuya dirección se verá súcintamente anotada antes del prólogo. Dedicado a María Santísima, nuestra abogada, y señora, concebida sin mancha de pecado original, en el primer instante de su ser: maestra de los mejores cantores, que en esta mortal vida se ejercitaron en obras de entendimiento, y voz, habiendo dado con ellas alabanzas al creador, y a nosotros disciplina para seguir su concepto; a la que es reyna de los músicos celestiales, que libres de la fatiga humana, en acordes coros incesablemente proclaman, santa, santa, santa Maria de genitrix, mater, virgo por su autor el maestro Andrés Lorent, natural de la Villa de Anchelo, arzobispado de Toledo, graduado en la Facultad de Artes por la Universidad de Alcalá, comisario del Santo Oficio de la Inquisición de Toledo, racionero, y organista de la iglesia Magistral de S. Justo, / y pastor de la Villa de Alcalá de Henares. con licencia en Alcalá de Henares: en la imprenta de Nicolàs de Xamares mercader de libros, año de 1672.*
- Nasarre, Pablo. *Fragmentos músicos, repartidos en cuatro tratados, en que se hallan reglas generales, y muy necesarias para canto llano, canto de órgano contrapunto, y composición. Compuestos por Fr. Pablo Nasarre, religioso de la regular observancia de N. serafico p. s. Francisco, y organista en su Real Convento de la Ciudad de Zaragoza. Y ahora nuevamente añadido el último tratado por el mismo autor; y juntamente ejemplificados con los caracteres músicos de que carecía. Sacalos a luz, y los dedica al excelentísimo Señor Don Manuel de Silva y Mendoza, D. Joseph de Torres, organista*

principal de la Real Capilla de su Majestad, con privilegio, en Madrid: en su Imprenta de Musica. Año de 1700.

- Torres y Martínez Bravo, José de (1670-1738). *Reglas generales de acompañar, en órgano, clavicordio, y arpa, con sólo saber cantar la parte, o un bajo en canto figurado. Distribuidas en tres partes. En la primera, se enseñan los fundamentos, que deben preceder al acompañar, en la segunda el modo de acompañar, usando sólo de especies consonantes, y en la tercera el modo de practicar las especies falsas, así dentro de la ligadura, como fuera de ella. Compuestas por Don Joseph de Torres, organista principal de la Real Capilla. Dedicadas al ilustrísimo señor Don Pedro Portocarrero, y Guzman, Patriarca de las Indias, &c. con privilegio en Madrid, en la Imprenta de Música. Año de 1702.*
- ———— *Reglas generales de acompañar.* Imprenta de Música, Madrid. 1736.
- Minguet e Yrol, Pablo (1733-1778). *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores, y más usuales, como son la guitarra, tiple, vandola, cítara, clavicordio, órgano, arpa, salterio, bandurria, violín, flauta travesera, flauta dulce, la flautilla con varios tañidos, danzas y contradanzas y otras cosas semejantes, demostradas, y figuras en diferentes láminas finas, por música; y cifra, al estilo castellano, italiano, catalán, y francés, para que cualquier aficionado las pueda comprender con mucha facilidad, y sin maestro: con una breve explicación de como el autor los aprendió, que esta al volver de esta hoja.*
- Murcia, Santiago de (1673-1739). *Resumen de acompañar la parte con la guitarra. Comprendiendo en el todo lo que conduce para este fin: en donde el aficionado hallará disueltas por diferentes partes del instrumento, todo género de posturas, y ligaduras, en los siete signos naturales y accidentales dedicado al ilustrísimo señor Don Jacome Fco. Andriani Caballero del orden de Santiago, y enviado cxlr.^{rio} / de los cantones católicos y otras Santiago de Murcia Mtro. de guitarra de la Reyna JC^aS.^aD.^aM.^a Luisa Gabriela de Saboya q D.saya / Año de 1714.*
- Vargas y Guzmán, Juan Antonio de. *Explicación de la guitarra de rasgueado, punteado, y haciendo la parte del bajo repartida en tres tratados por su orden dispuesta por Don Juan Antonio de Vargas y Guzmán vecino de esta ciudad de Cádiz, Año de 1773.* Edición a cargo de Ángel Medina Álvarez. Centro de Documentación Musical de Andalucía. Granada, 1994. Vargas y Guzmán, Juan Antonio de. *Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo*

dividida en dos tratados su autor Don Juan Antonio de Vargas y Guzmán, profesor de este instrumento en la ciudad de Veracruz. Año de 1776. Volumen II. Reproducción facsimilar. Archivo General de la Nación. Ciudad de México, 1986.

- Sanz, Gaspar (1640-1710). *Instrucción de música sobre la guitarra española, y método de sus primeros rudimentos. Hasta tañerla con destreza con dos laberintos ingeniosos, variedad de sones y danzas de rasgueado, y punteado, al estilo español, italiano, francés, y inglés. Con un breve tratado para acompañar con perfección sobre la parte muy esencial para la guitarra, arpa, y órgano, resumido en doce reglas, y ejemplos los más principales de contrapunto, y composición compuesto por el licenciado Gaspar Sanz, Aragonés, natural de la Villa de Calanda, Bachiller en Teología por la insigne Universidad de Salamanca con licencia: en Zaragoza, por los herederos de Diego Dormer. Año de 1674.*

JUAN ANTONIO DE VARGAS Y GUZMÁN

XIII SONATAS PARA GUITARRA Y BAJO CONTINUO

*Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y
reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo*

Veracruz, 1776

- Versión para dos guitarras
- Edición revisada
- Facsimilar

Christopher Avilez

XIII Sonatas para guitarra y bajo continuo

Juan Antonio de Vargas y Guzmán

Versión para dos guitarras

Digitación y bajo continuo para guitarra

Christopher Avilez

Obra	Número de página
Sonata I Allegro	139
Sonata II Largo	142
Sonata III Allegro moderato	144
Sonata IV Moderto	147
Sonata V Andantino	151
Sonata VI Pastoral	152
Sonata VI Pastoral (Versión alternativa)	154
Sonata VII Allegro	156
Sonata VIII Andante	160
Sonata IX Allegro	162
Sonata X Allegro	164
Sonata XI Andante	166
Sonata XII Tiempo de minuete	168
Sonata XIII Allegro commodo	170

XIII Sonatas para guitarra y bajo continuo

Juan Antonio de Vargas y Guzmán

Edición revisada

Christopher Avilez

Sonata I Allegro	175
Sonata II Largo	178
Sonata III Allegro moderato	180
Sonata IV Moderto	183
Sonata V Andantino	187
Sonata VI Pastoral	188

Sonate VII Allegro	190
Sonata VIII Andante	194
Sonata IX Allegro	196
Sonata X Allegro	198
Sonata XI Andante	200
Sonata XII Tiempo de minuete	202
Sonata XIII Allegro commodo	204

XIII Sonatas para guitarra y bajo continuo

Juan Antonio de Vargas y Guzmán

Facsimilar

Sonata I Allegro	208
Sonata II Largo	210
Sonata III Allegro moderato	212
Sonata IV Moderto	214
Sonata V Andantino	217
Sonata VI Pastoral	218
Sonate VII Allegro	220
Sonata VIII Andante	222
Sonata IX Allegro	224
Sonata X Allegro	226
Sonata XI Andante	228
Sonata XII Tiempo de minuete	230
Sonata XIII Allegro commodo	232

JUAN ANTONIO DE VARGAS Y GUZMÁN

XIII SONATAS PARA GUITARRA Y BAJO CONTINUO

*Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y
reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo*

Veracruz, 1776

Versión para dos guitarras

Digitación y bajo continuo para guitarra

Christopher Avilez

Digitación y bajo continuo para guitarra
Christopher Avilez

SONATA I

Juan Antonio de Vargas y Guzmán
Explicación para tocar la guitarra
Veracruz (1776)

Allegro

The musical score is presented in two systems of staves. Each system consists of a treble clef staff (representing the guitar) and a bass clef staff (representing the basso continuo). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4 in circles. Ornaments are marked with 'tr' and circled numbers. Specific techniques like 'II' and 'V' are also indicated. Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are clearly marked at the beginning of their respective systems. The piece concludes with a final chord in the bass staff.

25

⑤

3 3 3

⑤

30

3 3 3

⑤

3121 tr

35

3121 tr

6 6

⑤

⑤

40

④

6

44

④

③

④

③

⑤

49

④

③

⑤

This page of piano sheet music contains six systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is written in D major, indicated by two sharps (F# and C#). The systems are numbered 54, 59, 64, 68, 72, and 77. The notation includes various rhythmic patterns and ornaments:

- System 54:** Features a trill (tr) and a sextuplet (6) in the right hand.
- System 59:** Includes a second fingering (II) and a sextuplet (6).
- System 64:** Contains several triplet (3) markings and a second fingering (II) with a circled 3.
- System 68:** Features triplet (3) markings and a sextuplet (6).
- System 72:** Includes sextuplet (6) and triplet (3) markings, along with a circled 4 and a circled 2.
- System 77:** Contains trills (tr) with circled 3 and 4, and sextuplet (6) markings.

The left hand provides harmonic support with chords and moving lines. The piece concludes with a final double bar line.

SONATA II

The musical score is presented in two systems, each with a treble clef for the guitar and a bass clef for the basso continuo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked "Largo".

System 1 (Measures 1-5):
- Measure 1: Treble clef has a half note G4 with fingerings 1 and 2. Bass clef has a half note G2 with fingering 0. Above the treble clef, there is a rhythmic pattern: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4. Above this pattern are the markings "a i m p a i m p" and "3 3".
- Measure 2: Treble clef has a half note A4 with fingering 2. Bass clef has a half note A2 with fingering 0.
- Measure 3: Treble clef has a half note B4 with fingering 1. Bass clef has a half note B2 with fingering 0.
- Measure 4: Treble clef has a half note C5 with fingering 4. Bass clef has a half note C3 with fingering 0.
- Measure 5: Treble clef has a half note B4 with fingering 3. Bass clef has a half note B2 with fingering 0. The word "similar" is written above the staff.

System 2 (Measures 6-17):
- Measure 6: Treble clef has a half note B4 with fingering 3. Bass clef has a half note B2 with fingering 0. Above the treble clef, there is a rhythmic pattern: a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4. Above this pattern are the markings "3" and "V".
- Measure 7: Treble clef has a half note A4 with fingering 2. Bass clef has a half note A2 with fingering 0.
- Measure 8: Treble clef has a half note G4 with fingering 1. Bass clef has a half note G2 with fingering 0.
- Measure 9: Treble clef has a half note F#4 with fingering 2. Bass clef has a half note F#2 with fingering 0.
- Measure 10: Treble clef has a half note E4 with fingering 3. Bass clef has a half note E2 with fingering 0. Above the treble clef, there is a rhythmic pattern: a quarter note E4, a quarter note F#4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5. Above this pattern are the markings "3" and "V".
- Measure 11: Treble clef has a half note D4 with fingering 2. Bass clef has a half note D2 with fingering 0.
- Measure 12: Treble clef has a half note C4 with fingering 1. Bass clef has a half note C2 with fingering 0.
- Measure 13: Treble clef has a half note B3 with fingering 3. Bass clef has a half note B2 with fingering 0.
- Measure 14: Treble clef has a half note A3 with fingering 2. Bass clef has a half note A2 with fingering 0.
- Measure 15: Treble clef has a half note G3 with fingering 1. Bass clef has a half note G2 with fingering 0.
- Measure 16: Treble clef has a half note F#3 with fingering 3. Bass clef has a half note F#2 with fingering 0.
- Measure 17: Treble clef has a half note E3 with fingering 2. Bass clef has a half note E2 with fingering 0.

18

Musical score for measures 18-22. The right hand features a complex melodic line with numerous triplets and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with some triplet patterns. A circled 'V' is present above the right hand in measure 22.

23

Musical score for measures 23-25. Measure 23 includes a trill (*tr*) and a sixteenth-note run. Measure 24 features a sextuplet (6). Measure 25 has another trill (*tr*). The left hand has a consistent accompaniment pattern.

26

Musical score for measures 26-29. Measure 26 starts with a circled 'V'. The right hand has a melodic line with slurs and triplets. The left hand has a complex accompaniment with many triplets and slurs.

30

Musical score for measures 30-33. Measure 30 has a circled 'III'. Measure 31 has a circled 'I'. The right hand has a melodic line with many triplets and slurs. The left hand has a complex accompaniment with many triplets and slurs.

34

Musical score for measures 34-37. Measure 34 has a circled '2' and a circled '4'. Measure 35 has a circled '3' and a circled '2'. Measure 36 has a circled '2'. Measure 37 has a trill (*tr*). The right hand has a melodic line with many triplets and slurs. The left hand has a complex accompaniment with many triplets and slurs.

SONATA III

Allegro moderato

Musical score for "Allegro moderato" from Sonata III. The score is in 3/4 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It is divided into four systems of two staves each. The upper staff contains the melodic line with various ornaments and fingerings (1-4). The lower staff contains the basso continuo line with figured bass notation (e.g., 4 II, 6, IX, VII, V, IV, II) and fingerings (3, 4, 5). The piece ends with a double bar line and repeat dots.

20

Musical score for measures 20-24. Treble clef has a melodic line with slurs and fingerings (0, 3, 2, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1). Bass clef has a harmonic accompaniment with chords and single notes.

25

Musical score for measures 25-29. Treble clef has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, #1, 4, 2, 1, 0, 2, #1, 0, 2, #1, 3, 1, 3, 1, 2, #1, 4, 2, 1, 0, 2, #1). Bass clef has a harmonic accompaniment with chords and single notes. A circled 5 and II is above measure 27, and a circled 4 and II is above measure 29.

30

Musical score for measures 30-33. Treble clef has a melodic line with slurs and fingerings (0, 3, 1, 4, #3, 1, 0, 2, 3, 1, 4, #3, 1, 0, 1, 3, 0, 2, 1, 2, #4, 0, 7). Bass clef has a harmonic accompaniment with chords and single notes. A circled 5 and II is above measure 30, and a circled 5 and II is above measure 33.

34

Musical score for measures 34-38. Treble clef has a melodic line with slurs and fingerings (0, 2, #4, 3, 2, 1, 4, 4, #3, 1, 0, 2, 3, 0, 2, 1, 4). Bass clef has a harmonic accompaniment with chords and single notes.

39

Musical score for measures 39-43. Treble clef has a melodic line with slurs and fingerings (4, #3, #2, 1, #1, 2, 0, 2, 1, 4, 2, 3, 1, 2, 4, 1). Bass clef has a harmonic accompaniment with chords and single notes. A circled 5 and II is above measure 41.

44

⑤ IV

⑤ IV

④ II

⑥ II

49

⑤ II

57

③ II

62

⑥

69

⑤ V

⑤

SONATA IV

Moderato

6

12

18

21

23

24

⑤ II VII ⑤ II

30

⑥ II

36

⑤ II ⑤ II

40

f *p* *f* *p*

46

f *p* *f* *p* *f* *p*

52

pp *f*

57

62

⑤ V

67

⑤ II ⑤ II ⑤ V

72

Página en blanco
para facilitar la lectura

SONATA V

Andantino

The score is written for guitar and basso continuo in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The tempo is marked 'Andantino'. The score includes various musical notations such as triplets, trills (tr), and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4 in the treble staff and 0-3 in the bass staff. The piece begins with a second finger (II) fingering on the treble staff. Measure numbers 9, 16, 22, 28, and 34 are clearly marked. The score concludes with a trill (tr) in measure 31.

Digitación y bajo continuo para guitarra
Christopher Avilez

SONATA VI

Juan Antonio de Vargas y Guzmán
Explicación para tocar la guitarra
Veracruz (1776)

Pastoral

Measures 1-7 of the Pastoral section. The music is in G major (three sharps) and 6/8 time. The right hand features a continuous eighth-note pattern with grace notes. The left hand provides a simple harmonic accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

Measures 8-15 of the Pastoral section. Measure 8 is marked with a circled 8. Measures 9-10 are marked with a circled IV. Measures 11-12 are marked with a circled II. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand has block chords. Dynamics include *f* and *p*.

Measures 16-23 of the Pastoral section. Measure 16 is marked with a circled 16. Measure 20 is marked with a circled II. The right hand has eighth-note patterns, and the left hand has block chords. Dynamics include *f*.

Measures 24-31 of the Pastoral section. Measure 24 is marked with a circled 24. Measure 27 is marked with a circled II. The right hand has eighth-note patterns, and the left hand has block chords. Dynamics include *p* (piano).

Measures 32-39 of the Pastoral section. Measure 32 is marked with a circled 32. The right hand has eighth-note patterns, and the left hand has block chords. Dynamics include *f* (forte).

40

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

48

p *f* *p* *pp*

56

p *f*

64

p *f*

72

p *f*

Digitación y bajo continuo para guitarra
Christopher Avilez

SONATA VI

(Versión alternativa)

Juan Antonio de Vargas y Guzmán
Explicación para tocar la guitarra
Veracruz (1776)

Pastoral

Measures 1-7 of the Pastoral section. The music is in G major and 3/8 time. The first system shows measures 1-7. The right hand has a melody with grace notes and slurs. The left hand provides a bass line with chords and single notes. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

Measures 8-15 of the Pastoral section. The right hand features a melodic line with slurs and grace notes. The left hand continues with a bass line. Measure 8 is marked with a forte *f* dynamic. Measure 15 is marked with a piano *p* dynamic. Fingering numbers (1-4) are visible above the notes.

Measures 16-23 of the Pastoral section. The right hand has a melodic line with slurs and grace notes. The left hand provides a bass line. Measure 16 is marked with a forte *f* dynamic. Measure 23 is marked with a piano *p* dynamic. Fingering numbers (1-5) are visible above the notes.

Measures 24-31 of the Pastoral section. The right hand has a melodic line with slurs and grace notes. The left hand provides a bass line. Measure 24 is marked with a piano *[p]* dynamic. Fingering numbers (1-5) are visible above the notes.

Measures 32-39 of the Pastoral section. The right hand has a melodic line with slurs and grace notes. The left hand provides a bass line. Measure 32 is marked with a forte *f* dynamic. Fingering numbers (1-4) are visible above the notes.

40

Measures 40-47: This system contains seven measures. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, alternating between piano (*p*) and forte (*f*) dynamics. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Fingering numbers (1-4) are visible above the notes in the right hand.

48

Measures 48-55: This system contains eight measures. The right hand continues with eighth-note patterns, including a dynamic change to *pp* (pianissimo) in measure 52. A fermata is placed over the final note of measure 52. A second ending bracket labeled "II" spans measures 53-55. The left hand accompaniment includes some sixteenth-note passages.

56

Measures 56-63: This system contains eight measures. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, including a dynamic change to *f* (forte) in measure 60. A fermata is placed over the final note of measure 60. A third ending bracket labeled "III" spans measures 61-63. The left hand accompaniment includes some sixteenth-note passages.

64

Measures 64-71: This system contains eight measures. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, including a dynamic change to *f* (forte) in measure 68. A fermata is placed over the final note of measure 68. The left hand accompaniment includes some sixteenth-note passages.

72

Measures 72-79: This system contains eight measures. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, including a dynamic change to *f* (forte) in measure 76. A fermata is placed over the final note of measure 76. A fourth ending bracket labeled "IV" spans measures 77-79. The left hand accompaniment includes some sixteenth-note passages.

Digitación y bajo continuo para guitarra
Christopher Avilez

SONATA VII

Juan Antonio de Vargas y Guzmán
Explicación para tocar la guitarra
Veracruz (1776)

Allegro

1

7

14

21

28

35

42

48

54

61

65

72

79

87

93

Página en blanco
para facilitar la lectura

SONATA VIII

Andante

The score is divided into four systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 1-5) includes triplets and slurs. The second system (measures 6-10) features a trill (tr) at measure 212 and various slurs. The third system (measures 11-15) includes a trill (tr) at measure 434 and slurs. The fourth system (measures 16-20) continues with slurs and triplets. Fingerings are indicated by numbers 1-4 throughout the piece.

21

26

32

38

Digitación y bajo continuo para guitarra
Christopher Avilez

SONATA IX

Juan Antonio de Vargas y Guzmán
Explicación para tocar la guitarra
Veracruz (1776)

Allegro

The musical score is presented in two systems of staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The lower staff is a bass clef with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-4 in the upper staff and 0-3 in the lower staff. Lute tablature is shown in the lower staff, with letters (C, F, G, A, B) and numbers (0-3) placed above the staff lines. The score is divided into measures, with measure numbers 7, 13, 19, 25, and 31 marked at the beginning of their respective systems. There are several second endings marked with a circled 'II' and a circled number (3, 4, 5). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

36 ④ II 0 0 1 3 4 ⑤ II 3

42 ④ II 4 3 2 2 0 1

48 0 3 1 2 4 2 0 3 1

54 ③ II ⑥ III 3 2 1 1 2 4 4 3 1 2 1

60 ③ V 1 2 4 2 4 2 3 1 2 3 0 3 4 2 1 4 2

66 2 1 4 2 1 1 4 3 3 2 4 4 3 1 4 2 1

72 2 3 1 1 ③ ② 0 3 2 1 3 3 2

SONATA X

Allegro ♩

The score is presented in two systems of two staves each. The upper staff is the guitar part, and the lower staff is the basso continuo part. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The piece is marked 'Allegro' with a quarter note symbol. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and bar lines. Fingerings are indicated by numbers 1-4 in the guitar part and circled numbers in the continuo part. Trills are marked with '(tr)'. The piece is divided into measures, with measure numbers 7, 13, 19, and 24 indicated. The final measure is marked with a double bar line and repeat dots.

7 *a la* ♩

13

19

24 424 (tr)

30

38

44

50

al
y
a la

55

424
tr

I

SONATA XI

Andante

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The tempo is marked **Andante**. The key signature is G minor (two flats). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations: triplets (marked '3'), slurs, and trills (marked 'tr'). Fingering is indicated by numbers 1-4. Lute-style digitation is indicated by circled numbers 1-5. Roman numerals III and IV indicate fret positions. Measure numbers 4, 8, 11, and 15 are placed at the beginning of their respective systems. A small treble clef staff with a melodic line is shown above the second system. The piece concludes with a trill in the final measure.

19

⑥ VI

③ III

27

③ III

31

③ III

35

③ III

SONATA XII

Tiempo de Minuete

Measures 1-8 of the Minuete section. The music is in 3/8 time and B-flat major. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes with various fingerings (e.g., 4 3 1 2, 3 1 0 4 1 4, 2 4 1 4 2 0). The left hand provides a bass line with chords and single notes, including a trill in measure 8.

Measures 9-16 of the Minuete section. The right hand continues with eighth-note patterns and includes a trill in measure 10. The left hand features a steady bass line with chords and single notes.

Measures 17-24 of the Minuete section. The right hand has a more complex eighth-note pattern with fingerings like 3 0 0 4 1 0. The left hand continues with a bass line, including a trill in measure 20.

Measures 25-32 of the Minuete section. The right hand features eighth-note patterns with fingerings such as 2 3 0 1 and 0 2 0 4 2 0. The left hand provides a bass line with chords and single notes.

Measures 33-40 of the Minuete section. The right hand has eighth-note patterns with fingerings like 3 0 2 3 0 4. The left hand includes a trill in measure 36 and a trill in measure 40.

Measures 41-48 of the Minuete section. The right hand features eighth-note patterns with fingerings such as 2 0 0 1 and 1 0 2 0 4. The left hand provides a bass line with chords and single notes.

50

58

66

74

82

90

Digitación y bajo continuo para guitarra
Christopher Avilez

SONATA XIII

Juan Antonio de Vargas y Guzmán
Explicación para tocar la guitarra
Veracruz (1776)

Allegro commodo

The musical score is presented in two systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Fingerings are indicated by circled numbers 1-5 above or below notes. The basso continuo line uses Roman numerals (VI, V, III, I) and circled numbers (1-5) to indicate chord voicings and fingerings. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Musical score system 1, measures 45-50. The right hand contains a complex melodic line with numerous triplets and slurs, including a circled '2' above the first triplet. The left hand features a steady accompaniment of chords and eighth notes. Fingering numbers are clearly marked throughout.

Musical score system 2, measures 51-58. This system begins with measure 51, which starts with a circled '6' and a slur over a triplet. The right hand continues with intricate melodic patterns, while the left hand maintains its harmonic support.

Musical score system 3, measures 59-66. Measure 59 starts with a circled '1' and a slur over a triplet. The melodic line in the right hand becomes more active with triplets, while the left hand continues with its accompaniment.

Musical score system 4, measures 67-74. Measure 67 starts with circled Roman numerals 'VI' and 'V' above it, indicating chord changes. The right hand features complex melodic passages with triplets, and the left hand provides a rhythmic base.

Musical score system 5, measures 75-82. Measure 75 starts with a circled '5' and a slur over a triplet. The right hand continues its intricate melodic development, and the left hand maintains the accompaniment.

Musical score system 6, measures 83-88. Measure 83 starts with circled Roman numerals 'VI' and '3' above it, indicating a chord and a triplet. The right hand concludes with a series of triplets and chords, while the left hand ends with sustained chords.

JUAN ANTONIO DE VARGAS Y GUZMÁN

XIII SONATAS PARA GUITARRA Y BAJO CONTINUO

*Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y
reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo*

Veracruz, 1776

Edición revisada
Christopher Avilez

Edición revisada
Christopher Avilez

SONATA I

Juan Antonio de Vargas y Guzmán
Explicación para tocar la guitarra
Veracruz (1776)

Allegro

1

5

10

15

20

* Compás 19 (3#) cifrado original de Vargas y Guzmán.

25

30

35

40

44

49

* Compás 28.2 y 31.2 (3#) cifrado original sustituido por el acorde cadencial. Compás 53.2 (3#) cifrado original de Vargas y Guzmán.

54

Musical score for measures 54-58. The piece is in A major (two sharps) and 3/4 time. Measure 54 features a trill (tr) on the right hand and a sixteenth-note triplet (6) in the left hand. Measures 55-58 continue with intricate sixteenth-note patterns and triplet figures in both hands.

59

Musical score for measures 59-63. The right hand continues with sixteenth-note runs, while the left hand features a steady eighth-note accompaniment with occasional sixteenth-note triplets (6).

64

Musical score for measures 64-67. This section is characterized by prominent triplet figures (3) in the right hand, often beamed together with eighth notes. The left hand provides a rhythmic foundation with eighth notes and occasional sixteenth-note triplets (6).

68

Musical score for measures 68-71. The right hand continues with triplet patterns (3) and sixteenth-note runs. The left hand features a consistent eighth-note accompaniment with some sixteenth-note triplets (6).

72

Musical score for measures 72-76. Measures 72-75 show complex sixteenth-note patterns in the right hand and eighth-note accompaniment in the left. Measure 76 concludes the section with a trill (tr) in the right hand and a final chord in the left.

77

Musical score for measures 77-81. This section features trills (tr) in the right hand and eighth-note accompaniment in the left. Measures 78-81 continue with sixteenth-note patterns and triplet figures (6) in both hands.

SONATA II

The musical score is written for guitar and consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The tempo is marked **Largo**. The key signature has one sharp (F#). The score includes several guitar-specific notations: *a i m p a i m p* (fingerings) above a sixteenth-note pattern, and *tr* (trills) above notes in measures 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, and 15. A *similar* instruction is placed above measure 5. Measure numbers 3, 6, 10, and 14 are indicated at the start of their respective systems. The bass line features various fingerings (6, 6#, 3, 5, 4) and rests.

* Compás 9 notas de continuo Do Mi Do Do Re. Compás 11.3 (3#) cifrado original de Vargas y Guzmán.

18

Musical score for measures 18-22. The right hand features a complex melodic line with multiple triplet markings (3) and a trill (tr) in measure 21. The left hand provides a simple accompaniment with some fingerings (6, 4, 5) indicated in measure 22.

23

Musical score for measures 23-25. The right hand includes a trill (tr) in measure 23 and a sixteenth-note triplet (6) in measure 24. The left hand has a steady eighth-note accompaniment with a sixteenth-note triplet (6) in measure 24.

26

Musical score for measures 26-29. The right hand continues with melodic lines and triplets (3). The left hand features a bass line with a sixteenth-note triplet (6) in measure 26 and various fingerings (6, #, 6, 6#, 6, 6, #, 5, #) in measure 29.

30

Musical score for measures 30-33. The right hand has a melodic line with several triplet markings (3) and a trill (tr) in measure 33. The left hand has a bass line with a sixteenth-note triplet (6) in measure 30 and fingerings (6, 5, 7, 7) in measure 33.

34

Musical score for measures 34-37. The right hand features a melodic line with triplet markings (3) and a trill (tr) in measure 37. The left hand has a bass line with a sixteenth-note triplet (6) in measure 34 and fingerings (5, 4, #5, 5, 4, #5) in measure 35.

SONATA III

Allegro moderato

* Compás 1.3, 2.3 ($\frac{6}{4}$) y 2.1 (3) cifrado original de Vargas y Guzmán.

20

25

30

34

39

* Compás 35.3 y 2.3 ($\frac{6}{4}$), y 36.1 (3) cifrado original de Vargas y Guzmán.

* Compás 45 ($\frac{5}{3\#}$), 46 (3#), 47 ($\frac{5}{3}$), 48, 50 (5) y 51.3 ($\frac{6}{4}$) cifrado original de Vargas y Guzmán.

Edición revisada
Christopher Avilez

SONATA IV

Juan Antonio de Vargas y Guzmán
Explicación para tocar la guitarra
Veracruz (1776)

Moderato

6

12

18

tr 3

24

30

40

46

* Compás 26, 28 ($\frac{5}{3}$), 27, 43, 45, 47, 49, 51 ($\frac{6}{4}$), 31, 32, 35.2, 36.2 (3#), 40.2, 37.2 (#), 42, 44, 50 ($\frac{7}{3}$), 46 y 48 ($\frac{7}{3}$) cifrado original de Vargas y Guzmán.

52

7₄

pp

6

6

f

7

7

7

7

57

6

7

6

62

6

3₄

6

6

6

6

67

6

5

72

6

4

3

* Compás 66.2 (3#) cifrado original de Vargas y Guzmán.

Página en blanco
para facilitar la lectura

SONATA V

Andantino

The musical score is written for guitar in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The notation includes various guitar-specific techniques: trills (tr), triplets (3), and specific fingerings (e.g., 6, 5, 4, 3, 2, 1). The piece begins with a steady eighth-note accompaniment in the bass clef and a melody in the treble clef. The score includes measure numbers 9, 22, 28, and 34. The final measure of the piece is marked with a double bar line and a repeat sign.

* Compás 23.3 (6#) y 33.2 (3#) cifrado original de Vargas y Guzmán.

SONATA VI

Pastoral

Measures 1-7 of the Pastoral section. The music is in 6/8 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff (treble clef) features a melodic line with eighth-note patterns, starting with a forte (*f*) dynamic and ending with a piano (*p*) dynamic. The second staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, including fingering numbers 5 and 6.

Measures 8-15 of the Pastoral section. The melodic line continues with eighth-note patterns, alternating between forte (*f*) and piano (*p*) dynamics. The bass staff accompaniment includes chords and single notes with various fingering numbers (6, 4, 3, 5, 6).

Measures 16-23 of the Pastoral section. The melodic line continues with eighth-note patterns, featuring a forte (*f*) dynamic. The bass staff accompaniment includes chords and single notes with various fingering numbers (6, 5, 6).

Measures 24-31 of the Pastoral section. The melodic line continues with eighth-note patterns, ending with a piano (*p*) dynamic. The bass staff accompaniment includes chords and single notes with various fingering numbers (6, 7, 5, 6, 6, 5).

Measures 32-39 of the Pastoral section. The melodic line continues with eighth-note patterns, ending with a forte (*f*) dynamic. The bass staff accompaniment includes chords and single notes with various fingering numbers (6, 6, 5, 7, 3).

* Compás 39 ($\frac{7}{3}$) cifrado original de Vargas y Guzmán.

40

48

56

64

72

* Compás 40, 44, 46, 48, 50 ($\overset{6}{4}$), 41, 43 (7), 45, 47 y 49 ($\overset{7}{3}$) cifrado original de Vargas y Guzmán. En la edición Facsimilar se haya el cifrado 6 en el compás 42, por lo que se considera un error dada la estructura de la progresión armónica y por tal razón ha sido modificado a $\overset{6}{4}$ en esta propuesta.

Edición revisada
Christopher Avilez

SONATA VII

Juan Antonio de Vargas y Guzmán
Explicación para tocar la guitarra
Veracruz (1776)

Allegro

7

14

21

28

* Compás 23.1, 25.1 (3), 23.2, 24.2, 25.2 ($\frac{4}{2}$) y 24.1 ($\frac{5}{3}$) cifrado original de Vargas y Guzmán.

35

42

48

54

60

* Compás 50.2 (#) cifrado original de Vargas y Guzmán.

65

72

79

87

93

* Compás 66.1, 68.1 (3), 66.2, 67.2, 68.2 ($\frac{6}{4}$) y 67.1 ($\frac{7}{4}$) cifrado original de Vargas y Guzmán.

Página en blanco
para facilitar la lectura

SONATA VIII

Andante

* Compás 3 (#), 5 (3#), 8 (6), cifrado original de Vargas y Guzmán.

21

26

32

38

* Compás 27.2 y 29 (3#) cifrado original de Vargas y Guzmán.

SONATA IX

Allegro

7

13

19

25

31

* Compás 10.4, 12.4 (3), 11, 12, 13 ($\frac{4}{2}$), 11.4, 13.4 ($\frac{5}{3}$), 14.4, 21 (3#), 22 y 29.4 (#) cifrado original de Vargas y Guzmán.

36

Musical notation for measures 36-41. Treble clef has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass clef has a bass line with octaves and chords. Measure 40 has a "6" fingering in the bass. Measure 41 has a "6#" fingering in the bass.

42

Musical notation for measures 42-47. Treble clef has a melodic line with eighth notes. Bass clef has a bass line with octaves and chords. Measure 42 has a "6" fingering in the bass. Measure 43 has a "6#" fingering in the bass. Measure 44 has a "5" fingering in the bass. Measure 45 has "6" and "7" fingerings in the bass. Measure 46 has "6" and "4" fingerings in the bass. Measure 47 has "5" and "3" fingerings in the bass.

48

Musical notation for measures 48-53. Treble clef has a melodic line with eighth notes. Bass clef has a bass line with octaves and chords. Measure 48 has "7" and "4" fingerings in the bass. Measure 53 has a "6" fingering in the bass.

54

Musical notation for measures 54-59. Treble clef has a melodic line with eighth notes. Bass clef has a bass line with octaves and chords. Measure 54 has a "6" fingering in the bass. Measure 55 has a "6" and "5#" fingering in the bass. Measure 56 has a "6" and "5#" fingering in the bass.

60

Musical notation for measures 60-65. Treble clef has a melodic line with eighth notes. Bass clef has a bass line with octaves and chords. Measure 60 has a "6" fingering in the bass. Measure 61 has a "6" and "5" fingering in the bass. Measure 62 has a "6" and "5" fingering in the bass. Measure 63 has a "6" and "5" fingering in the bass. Measure 64 has a "6" and "6" fingering in the bass. Measure 65 has a "6" and "6" fingering in the bass.

66

Musical notation for measures 66-71. Treble clef has a melodic line with eighth notes. Bass clef has a bass line with octaves and chords. Measure 66 has a "6" fingering in the bass. Measure 67 has a "4" and "2" fingering in the bass. Measure 68 has a "7" and "4" fingering in the bass. Measure 69 has a "7" and "4" fingering in the bass. Measure 70 has a "4" and "2" fingering in the bass. Measure 71 has a "4" and "2" fingering in the bass.

72

Musical notation for measures 72-77. Treble clef has a melodic line with eighth notes. Bass clef has a bass line with octaves and chords. Measure 72 has a "7" and "4" fingering in the bass. Measure 73 has a "7" and "4" fingering in the bass. Measure 74 has a "7" and "4" fingering in the bass. Measure 75 has a "7" and "4" fingering in the bass. Measure 76 has a "7" and "4" fingering in the bass. Measure 77 has a "7" and "4" fingering in the bass.

Edición revisada
Christopher Avilez

SONATA X

Juan Antonio de Vargas y Guzmán
Explicación para tocar la guitarra
Veracruz (1776)

Allegro ♩

7 a la ⊕

13

19

25

* Compás 14, 24.2 y 26.2 (7) cifrado original de Vargas y Guzmán.

32

38

44

50

al
y
a la

55

* Compás 44.2 (3h), 46.2 (h), 47.2 y 49.2 (3#) cifrado original de Vargas y Guzmán.

SONATA XI

Andante

4

8

11

15

(tr)

* Compás 9.4, 10.1, 12.3 (3h) y 11.1 (h) cifrado original de Vargas y Guzmán.

* Compás 29.3, 30.3, 35.3 (3♯), 36.4 y 37.4 ($\frac{6}{4}$ ♯) cifrado original de Vargas y Guzmán.

SONATA XII

Tiempo de Minuete

* Compás 26.3 y 28.2 (3^{ta}) cifrado original de Vargas y Guzmán.

50

58

66

74

82

90

* Compás 60, 62, 64, 66 ($4^{\#}$), 68 (6), 69, 72 (3#) y 70 (6#) cifrado original de Vargas y Guzmán.

Edición revisada
Christopher Avilez

SONATA XIII

Juan Antonio de Vargas y Guzmán
Explicación para tocar la guitarra
Veracruz (1776)

Allegro commodo

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. Fingering is indicated by numbers 1-5 above or below notes. Articulation marks like slurs and accents are present. The systems are numbered 1, 8, 15, 22, 29, and 36. The final system ends with a double bar line and repeat dots.

* Compás 10 (6b) cifrado original de Vargas y Guzmán.

* Compás 52 y 60 (7b) cifrado original de Vargas y Guzmán.

JUAN ANTONIO DE VARGAS Y GUZMÁN

XIII SONATAS PARA GUITARRA Y BAJO CONTINUO

*Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y
reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo*

Veracruz, 1776

Facsimilar

SONATA I

Juan Antonio de Vargas y Guzmán
Explicación para tocar la guitarra
Veracruz (1776)

The image displays a page of handwritten musical notation for a guitar sonata. At the top, the word "SONATA I" is written in large, decorative capital letters. Below the title, the tempo "Allegro" is written in a cursive hand. The score consists of ten staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and guitar-specific markings such as "6" (likely indicating a sixteenth note or a specific fingering) and "3" (likely indicating a triplet). The handwriting is clear and legible, typical of 18th-century manuscript notation.

A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is arranged in four systems, each consisting of two staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A small rectangular stamp is visible on the right side of the page, containing the text "ARCHIVO" and "BIA. DE H".

SONATA II

Juan Antonio de Vargas y Guzmán
Explicación para tocar la guitarra
Veracruz (1776)

The image displays a page of handwritten musical notation for a guitar sonata. At the top, the title "SONATA II" is written in large, decorative letters. Below the title, the music is arranged in systems of two staves each. The first system includes a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one sharp (F#). A large bracket on the left side of the first system is labeled "Trazo" in a cursive hand, indicating a specific guitar technique. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as slurs and accents. The paper shows signs of age, with some staining and a slightly yellowed tone.

A page of handwritten musical notation for piano, consisting of eight systems of staves. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf*, *f*, and *pp*. There are also some performance instructions like *tr.* (trill) and *rit.* (ritardando). A small rectangular stamp is visible on the right side of the page, containing the text "AM. 1911".

SONATA III

Juan Antonio de Vargas y Guzmán
Explicación para tocar la guitarra
Veracruz (1776)

The image shows a page of handwritten musical notation for a guitar sonata. At the top, the word "SONATA" is written in large, decorative letters, with a small illustration of a guitar body to its right. Below the title, the tempo and mood are indicated as "Allo to All. mox". The music is written in a key with two sharps (D major) and a 3/4 time signature. The score consists of several systems of staves. The upper staves use standard musical notation with treble clefs, while the lower staves use guitar tablature with numbers 1-6 on the strings. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. The handwriting is in brown ink on aged, yellowish paper.

Handwritten musical score for piano, consisting of eight systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'f' and 'p'. There are also some numerical markings like '5' and '3#'. A small rectangular stamp is visible on the right side of the page.

SONATA IV

Juan Antonio de Vargas y Guzmán
Explicación para tocar la guitarra
Veracruz (1776)

The image shows a page of handwritten musical notation for a piece titled "SONATA IV". The score is written on a single page with a light-colored background. At the top, the title "SONATA IV" is written in large, decorative capital letters. Below the title, the music is arranged in two systems of staves. The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff, both with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. A bracket on the left side of the first system is labeled "Mod to" with a sharp symbol. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several instances of triplets, indicated by a "3" above the notes. The second system continues the piece with similar notation, including a measure with a "5" above it and a "3/4" time signature. The handwriting is clear and legible, typical of 18th-century manuscript notation.

A handwritten musical score for piano, consisting of seven systems of staves. The notation is dense and complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The score includes various rhythmic markings such as 3, 2, and 3, and articulation symbols like accents and slurs. The manuscript is written in black ink on aged, slightly yellowed paper. A small rectangular stamp is visible on the right side of the page, containing the text "ARCHIV" and "SRIA.DE".

Página en blanco
para facilitar la lectura

SONATA V

Juan Antonio de Vargas y Guzmán
Explicación para tocar la guitarra
Veracruz (1776)

The image shows a page of handwritten musical notation for "SONATA V". The title is written in large, decorative letters at the top. Below the title, the tempo marking "And^{no}" is written in a large, stylized font. The music is written on two staves, one for the treble clef and one for the bass clef. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. There are several measures with triplets and sixteenth-note patterns. A library stamp "ARCHIVO SERVICIO" is visible on the right side of the page. The paper shows signs of age and wear.

SONATA VI

Juan Antonio de Vargas y Guzmán
Explicación para tocar la guitarra
Veracruz (1776)

The image shows a page of handwritten musical notation for a guitar sonata. At the top, the title "SONATA VI" is written in large, decorative capital letters. Below it, the word "Pastoral" is written in a cursive script. The music is written on two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as "f" and "p". The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a piano score. The score is arranged in several systems, each consisting of two staves (treble and bass clef). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. Key markings include "Pmo" (piano) and "Allegro". There are also some numerical markings like "3" and "5" above notes, possibly indicating fingerings or ornaments. The paper is aged and yellowed. A small stamp is visible on the right side of the page, which reads "ARCHIV SRJA. 05 1".

SONATA VII

Juan Antonio de Vargas y Guzmán
Explicación para tocar la guitarra
Veracruz (1776)

The image shows a page of handwritten musical notation for a guitar sonata. At the top, the title "SONATA VII" is written in large, decorative letters, flanked by sharp signs (#). Below the title, the music is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 2/4. A large bracket on the left side of the first two staves is labeled "Alto". The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, including "Punteado" written in the right margin of the second staff. In the sixth staff, there are numerical annotations "3 1 3 1 3 1" placed below the notes, likely indicating fingerings. The handwriting is in brown ink on aged, yellowish paper. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the tenth staff.

Handwritten musical score for a multi-staff piece, likely a violin and piano arrangement. The score consists of 14 staves. The notation includes complex rhythmic patterns, triplets, and sixteenth-note runs. A small rectangular stamp is visible on the right side of the page, containing the text "MUSEUM" and "RIADE".

SONATA VIII

Juan Antonio de Vargas y Guzmán
Explicación para tocar la guitarra
Veracruz (1776)

The image displays a page of handwritten musical notation for "SONATA VIII". The title is written in large, decorative letters at the top. Below the title, the tempo is marked "Andante". The score is written on two staves, treble and bass clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic figures, including triplets and slurs, and dynamic markings such as "p" (piano) and "f" (forte). The handwriting is in brown ink on aged paper.

ARCHI
SRIA. DE

Volti Allegro

The image shows a page of handwritten musical notation for strings. It consists of six systems of staves. Each system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The music includes various rhythmic patterns, including triplets (marked with a '3' and a bracket) and slurs. The key signature is one sharp (F#). The notation is written in a cursive, handwritten style. At the bottom of the page, there are several empty staves. A small rectangular stamp is visible on the right side of the page, containing the text 'ARCHI' and 'SRIA. DE'. Below the staves, the text 'Volti Allegro' is written in a decorative, cursive font, flanked by double slashes. A small circular mark is present below the text.

SONATA IX

Juan Antonio de Vargas y Guzmán
Explicación para tocar la guitarra
Veracruz (1776)

The image shows a page of handwritten musical notation for "SONATA IX". The title is written in large, decorative letters at the top. Below the title, the word "Allegro" is written in a cursive hand. The music is written on two staves, a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The notation includes various note values, rests, and fingerings. There are several measures with triplets indicated by the number "3". The handwriting is in brown ink on aged paper.

Handwritten musical score for piano, consisting of ten systems of two staves each. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A stamp "ARQUIVO SRIA DE HD" is visible on the right side of the page.

SONATA X

Juan Antonio de Vargas y Guzmán
Explicación para tocar la guitarra
Veracruz (1776)

The image shows a page of handwritten musical notation for "SONATA X". At the top, the title "SONATA X" is written in large, decorative letters. Below the title, the word "Allegro" is written in a cursive hand, followed by a sharp sign (#). The music is written on two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The score consists of several systems of music, each with two staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. There are several instances of triplets, indicated by the number "3" above the notes. The handwriting is clear and legible, typical of 18th-century musical manuscripts.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is organized into ten systems, each consisting of two staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Ornaments, specifically mordents, are placed above several notes in the lower systems. There are also some markings that look like '3#' and '3#' in the fourth system. A small rectangular stamp is visible on the right side of the page, containing the text 'ARHIVO' and 'SRIA DE H'. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

SONATA XI

Juan Antonio de Vargas y Guzmán
Explicación para tocar la guitarra
Veracruz (1776)

The image shows a page of handwritten musical notation for "SONATA XI". The title is written in large, decorative letters at the top. Below the title, the tempo marking "Andante" is written in a cursive hand. The music is written on two staves: a treble staff (top) and a bass staff (bottom). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and some notes with ornaments (indicated by a small 'x' or similar symbol above the note). The handwriting is in a historical style, typical of the 18th century. The paper appears aged and slightly yellowed.

¶ *Volti Allegretto* ¶
8

SONATA XII

Juan Antonio de Vargas y Guzmán
Explicación para tocar la guitarra
Veracruz (1776)

The image displays a page of handwritten musical notation for 'SONATA XII'. The title is written in large, decorative letters at the top. Below the title, the piece is identified as 'Tiempos de 3/8' and 'Mimute'. The notation is arranged in two systems, each with a treble and bass staff. The first system includes a '3' above the treble staff and an '8' below the bass staff, indicating the time signature. The notation is dense and includes various rhythmic values and articulations. The second system features the number '34' written above the bass staff, likely indicating a measure number. The handwriting is clear and consistent throughout the page.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a piano score. The page is divided into several systems, each consisting of two staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The word "Segue" is written in the first system. The second system contains markings for 4/2, 3/4, and 2/4. The third system contains markings for 3/4, 6, 3/4, 6/8, and 3/4. The fourth system contains a marking for 3/4. The fifth system contains a marking for 3/4. The sixth system contains a marking for 3/4. The seventh system contains a marking for 3/4. The eighth system contains a marking for 3/4. The page is framed by a thin black border. A stamp is visible on the right side of the page, partially overlapping the sixth system, which reads "ARCHIVO U" and "ISLA DE HO".

SONATA XIII

Juan Antonio de Vargas y Guzmán
Explicación para tocar la guitarra
Veracruz (1776)

The image shows a page of handwritten musical notation for 'SONATA XIII'. At the top, the title 'SONATA XIII' is written in large, decorative letters. Below the title, the tempo marking 'Allegro commoda' is written in a cursive hand. The score is written on two staves, one with a treble clef and one with a bass clef. The music consists of several measures of notes, including some triplets and sixteenth notes. The notation is in brown ink on aged paper.

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings such as "76". A small stamp "ARCHIV" is visible on the right side of the third system.