

PROLOGO

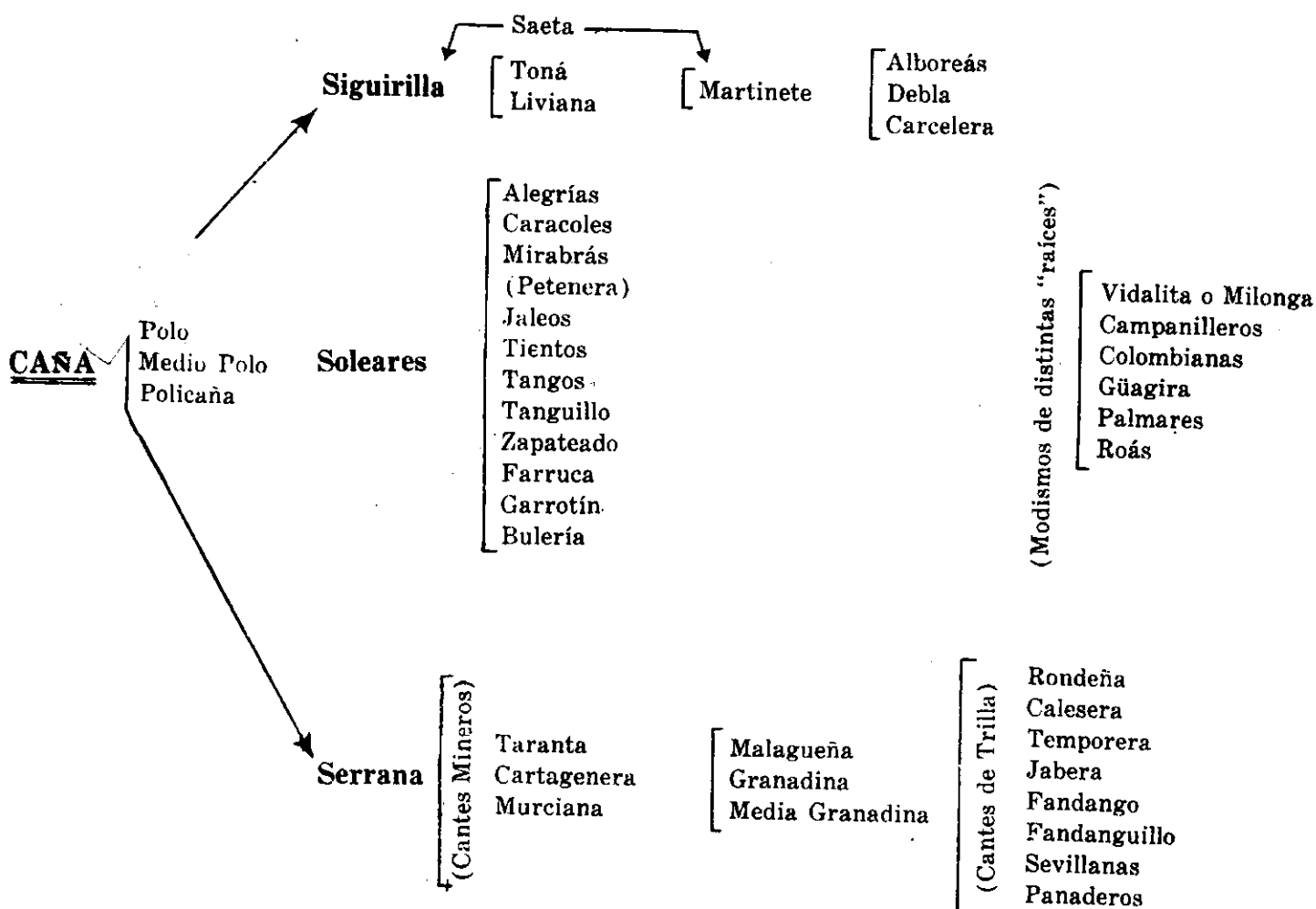
BREVES ANTECEDENTES DE LA MUSICA REGIONAL ANDALUZA

La música o "cantes" generalmente conocidos como "Género Flamenco", tuvieron su origen (y en esto coinciden casi todos sus historiadores) dentro del "triángulo geográfico" formado por los pueblos de Morón, Jerez y Ronda, desde donde fueron extendiéndose posteriormente a toda Andalucía, invadiendo también algunas provincias fronterizas (Murcia y Extremadura).

Al extenderse geográficamente, fueron **VARIANDO SU SENTIDO PRIMITIVO**, es decir, se iban "amoldando" a la sensibilidad propia de cada zona, pues aún cuando Andalucía tiene un solo sello regional, cada una de sus ocho provincias, contienen dentro del regionalismo, su psicología característica. Así fué como las distintas transformaciones de esos "cantes", tanto en lo expresivo como en lo rítmico, dió origen a la creación de nuevas modalidades.

También coinciden casi todos los historiadores, en que la "raíz" del género fué "La Caña". Tomando esta modalidad como base, tenemos entonces el resultado de tales transformaciones, concentradas en el siguiente cuadro.

GENEALOGIA DE LA MUSICA FLAMENCA



BREVE RESUMEN DE CADA MODALIDAD

- Caña:** Su ritmo es de 3/4. En su cuadratura musical entran siempre cuatro compases, lo que determina su sentido especial. Su canto, por ser primitivo, es de los llamados "duros". En la parte final, lleva una especie de estribillo que se denomina "macho".
- Polo:** Similar a la caña, con modificaciones en el canto.
- Medio polo:** Similar al polo. Aquí el "macho" es una especie de soleá corta.
- Policaña:** Combinación de polo y caña, y a su vez un intermedio entre caña y martinete.
- Soleares:** Junto con la siguirilla, han sido la base de los modismos actuales. El canto de la soleá o soleares, ha perdido ya toda la dureza primitiva, por lo que puede expresar tanto lo triste como lo alegre. Pero en cualquiera de las formas que se manifieste, conserva siempre un sello de majestad genérica, que le impide caer en lo pueril o chabacano. La guitarra encuentra en la soleá, una variedad de recursos y medios expresivos, que ningún otro modismo puede superar.
- Siguirilla:** Su ritmo es de 3/4 y 6/8 en forma alternada. Es de carácter grave, sentido, y no admite otra derivación musical. Es una de las modalidades preferidas de la guitarra, usándose preferentemente las "bordonas" para su interpretación, a fin de lograr ese carácter grave que tan especialmente la define. En principio se la llamó también Playera, derivación del verbo plañir (plañidera-playera).
- Toná:** Similar a la siguirilla, con modificaciones en el canto.
- Liviana:** Similar a la toná, con modificaciones en el canto.
- Martinete:** Es una modalidad carente de ritmo, por lo tanto es sólo para ser cantada sin acompañamiento musical.
- Debla:** Carácter similar al martinete.
- Carcelera:** Canto de penados similar al martinete-debla.
- Alboreás:** Especie de martinete.
- Saeta:** De carácter religioso. Su canto por carecer de ritmo, no tiene acompañamiento musical.
- Petenera:** Retomando la línea de la soleá, tenemos esta modalidad también de ritmo alternado. Aunque contiene reminiscencias rítmicas de siguirillas, y un cierto aire de soleá, es de carácter único, por ser más bien de "tipo canción".
- Alegrías:** De la misma cuadratura musical de la soleá. Como su nombre lo indica es de carácter alegre. Es otra de las modalidades predilectas de la guitarra.
- Caracoles:** Ritmo de alegrías en un canto antiguo, al que el agregado de un estribillo le dió su nombre y popularidad.
- Mirabrás:** Canto antiguo con ritmo de alegrías.
- Jaleos:** Modalidad precursora de la actual bulería.
- Tientos:** De compás 2/4 y ritmo cadencioso. Su música es "pegadiza", pero de carácter generalmente triste.
- Tangos:** Es el tiento, más ligero y alegre.
- Tanguillo:** Es el tango ya en ritmo más ligero, y en el que no cabe nada triste.
- Zapateado:** De ritmo similar al tanguillo, es el modismo preferido de los bailarines para lucir sus "taconeos".
- Farruca:** Ritmo de 4/4. Modalidad muy popularizada actualmente, por ser accesible a la canción.
- Garrotín:** Similar a la farruca.
- Bulería:** Otro de los modismos más popularizados actualmente, por prestarse cómodamente para la canción. Su ritmo es ternario.
- Serrana:** Retomando la línea de la siguirilla, tenemos esta modalidad, mezcla de siguirilla y caña. También de ritmo alternado, dió a su vez origen a los "Cantes de Levante" o "Mineros" y a los "Cantes de Trilla" o "Camperos". Conviene aclarar que estas dos derivaciones de una misma raíz, son en cierto modo antagónicas. Los cantos mineros son graves, expresión propia de quienes los crearon. En cambio, los camperos, son generalmente alegres.
- Taranta:** De origen minero, tiene expresión sobria y de matices inconfundibles. La guitarra en esta modalidad tiene especial lucimiento.

Cartagenera: Modo de sentir o expresar la taranta en la región de Murcia.

Murciana: Similar a la cartagenera.

Malagueña: Es uno de los modismos más expresivos. Hay estilos que recuerdan la grandeza de su origen. En este caso es seria y grave. En cambio, cuando se lleva al baile, adquiere un ritmo avalsado que es a la vez alegre y majestuoso.

Granadina: En general es un fandango de los buenos, cuya melodía está llena de arabescos y filigranas morunas. Cuando su estilo es lento se asemeja a la malagueña, aunque con una personalidad inconfundible. Su caudal musical, es para la guitarra uno de los mejores del género.

Media Granadina: Es una granadina más aligerada, y que por lo tanto en este caso, muestra más su parecido al fandango.

Rondeña: Modismo de transición, entre la serrana y los cantos de trilla.

Calesera: De los cantos de trilla es esta modalidad creada por caleseros. Es una especie de fandango de cuatro tercios.

Temporera: Especie de fandango campesino.

Jabera: Eslabón entre malagueña y fandango.

Fandango: De ritmo ternario, es el más popular de los modismos del género. Será difícil encontrar en toda Andalucía, un pueblo que no tenga "su fandango o fandanguillo". Descendientes directo de la serrana, tuvo en Verdiales su expresión más auténtica.

Fandanguillo: Es el fandango, más rápido y alegre en su expresión.

Sevillana: De ritmo ternario, sólo admite lo alegre.

Panaderos: Especie de sevillana y bolera.

Roás: De origen oriental.

Palmares: De carácter religioso.

Campanilleros: Como los villancicos, generalmente es de carácter religioso.

Milonga: Modalidad de origen argentino, adaptada al género.

Güagira: De origen cubano, adaptada al género.

Colombiana: De origen centro americano, adaptada al género.

REALIDAD ACTUAL DEL GENERO FLAMENCO

El cuadro genealógico visto anteriormente, es ya de orden histórico, pues prácticamente, muchas de sus modalidades han desaparecido. Los modismos en desuso, son motivo de gran preocu-

pación, por parte de los tradicionalistas amantes del género.

La realidad actual, salvo alguna que otra excepción, compondría este otro cuadro:

SOLEARES

SIGUIRILLAS

Saeta (*)
Alegrias
Caracoles
Tientos
Tanguillo
Zapateado
Farruca
Güagira
Bulería

SERRANA

Tarantas
Malagueña
Granadina
Fandango
Fandanguillo
Sevillana
Campanilleros
Milonga
Colombiana

* En la saeta no interviene la guitarra. Se incluye en este cuadro por ser un modismo usado actualmente.

EXIGENCIAS RÍTMICAS Y SUS EXCEPCIONES

Tanto la *Granadina* como la *Milonga*, por exigencias fundadas en su índole expresiva, no están sujetas a reglas rítmicas estrictas cuando se ejecutan.

La *Taranta* y la *Malagueña* están en el mismo caso, salvo las siguientes excepciones:

1º — Cuando la *Taranta* se lleva a ritmo baila-

ble (casos muy raros). Entonces toma un ritmo definido, y deja de ser *Taranta* propiamente dicha, para convertirse en "*Taranto*".

2º — La *Malagueña* bailable.

En cuanto a los demás modismos comprendidos en el segundo cuadro, están sujetos a una estricta exigencia rítmica.

TONALIDADES BÁSICAS E INALTERABLES DE CADA MODALIDAD

La auténtica música flamenca es netamente *guitarrística*, pues ambas partes se desarrollaron en forma uniforme, puestas una al servicio de la otra.

Por lo tanto, su unión como *género musical* (música) y *medio expresivo* (guitarra), resultan indispensables al oído del entendido. Mejor dicho,

no puede interpretarse el flamenco en ningún otro instrumento, sin que pierda su principal *pureza genérica*.

Tenemos entonces, que fué la guitarra misma la que dió el "aire" especial a cada modalidad, marcando también su tono básico. El siguiente cuadro da a conocer los mismos.

<i>Mi</i> y <i>La</i> de los relativos de <i>La</i> men. y <i>Re</i> men.	Soleares Tientos Fandango Fandanguillo
---	---

<i>La</i> y <i>Mi</i> en sus modos may. y men.	Tanguillo Farruca Milonga
--	---------------------------------

A	[<i>Mi</i> y <i>La</i> en sus modos may. y men.	Bulerías
		<i>Mi</i> y <i>La</i> de los relativos de <i>La</i> men. y <i>Re</i> men.	

<i>La</i> , <i>Mi</i> y <i>Sol</i> en sus modos may. o men.	Alegrías
---	----------

<i>Mi</i> y <i>Si</i> de los rel. de <i>La</i> y <i>Mi</i> men.	Malagueña
---	-----------

<i>Do</i> may.	Caracoles Zapateado
----------------	------------------------

<i>Fa</i> # del rel. de <i>Si</i> men.	Taranta
--	---------

<i>Mi</i> del rel. de <i>La</i> men.	Serrana
--------------------------------------	---------

<i>La</i> del rel. de <i>Re</i> men.	Siguirilla
--------------------------------------	------------

<i>Si</i> del rel. de <i>Mi</i> men.	Granadinas
--------------------------------------	------------

<i>La</i> o <i>Mi</i> men.	Campanilleros
----------------------------	---------------

<i>La</i> y <i>Re</i> en sus modos may. o men.	Güagira
--	---------

Todos los tonos mayores o menores	Sevillanas
-----------------------------------	------------

Estas tonalidades básicas son inalterables, por lo cual, y a los efectos de acompañar el canto, es imprescindible el uso del transportador o cejilla, que facilita interpretar cualquier modalidad en

cualquier tono, *sin alterar el básico*.

Vemos en consecuencia, que el género no admite como tonos básicos los siguientes:

Do # mayor y menor

Fa # " " "

Mi b mayor y menor

La b " " "

Si b " " "

No obstante, es necesario conocerlos bien, a los efectos del uso debido del transportador o cejilla. Los tonos de *Si mayor*, *Do menor*, *Fa menor* y

Si menor, aún cuando no son básicos, hay que dominarlos, por la tendencia del género al uso de tonalidades relativas del modo menor.

BREVES ANTECEDENTES DE LA GUITARRA FLAMENCA Y EL ORIGEN DE SU RIQUEZA GENERICA

La guitarra flamenca en su principio, tuvo exclusivamente la finalidad de acompañar el canto. Por lo tanto su parte técnica, se reducía fundamentalmente a marcar las medidas rítmicas, y dar los tonos correspondientes a cada modalidad.

Posteriormente y conforme esos cantos se transformaban en nuevos modismos, la guitarra fué a su vez abriéndose camino dentro del panorama musical. Su evolución fué extraordinaria, y la base fundamental de su engrandecimiento, consis-

tió especialmente en que el género flamenco, por la índole de sus ritmos y matices expresivos, admitía la fácil adaptación al instrumento, de la *Técnica Guitarrística Clásica*, sin que por esto perdiera su natural colorido y sabor regional.

Si agregamos a esto, que todo lo creado en el género ha sido para la guitarra misma, explotando sus propios recursos, tendremos una idea de la riqueza genérica que contiene actualmente.

INCONVENIENTES QUE PRESENTA LA ESCRITURA DEL GENERO

Cuando un fragmento musical sigue una armonía determinada, ya sea en acordes, arpeggio o trémolo, es sencillo llevarlo al pentagrama. El inconveniente surge en los *rasgueos*. No hay actualmente ninguna norma o signo reconocido universalmente, que permita su escritura en el pentagrama *tal cual como debe ejecutarse*.

El rasgueo flamenco, da el sello característico a cada modalidad, y a su vez, cada modalidad tiene un rasgueo distinto que da el "aire" determi-

nado. La perfecta armonía e identificación, entre el rasgueo y demás fraseo musical o viceversa, es absolutamente necesario en este género.

En lo escrito hasta la fecha, se reemplazan los rasgueos por acordes, o a lo sumo, se indica por medio de una flecha, que el rasgueo debe ejecutarse para arriba o hacia abajo. Como nada o poco más se agrega a estas indicaciones, la escritura suele resultar generalmente imperfecta, o cuando mucho, sólo accesible al experto en el género.

ESCRITURA DEL RASGUEO

El rasgueo puede escribirse en forma exacta. Sólo hace falta para lograrlo, la adopción de signos complementarios que indiquen cómo ejecutarlo en sus distintas formas, y estudiarlo lo mismo que se estudia una escala o un arpeggio.

Este Método, trata de dar un paso hacia adelante en este importante punto, dado que el rasgueo es uno de los *mejores recursos* de la guitarra, y lamentablemente se encuentra muy olvidado en el pentagrama.

do en el pentagrama.

La adopción universal de *signos complementarios uniformes*, que contemple cada movimiento de rasgueo, es lo único que solucionará el problema actual de su escritura, y terminará para siempre con la teoría muy corriente en el campo musical folklórico de "*se escribe de una manera y se toca de otra*".

PLAN DE ESTUDIO

a) Importancia de la enseñanza uniforme

Sólo hay un medio para llegar al dominio técnico del instrumento. Es el estudio metódico y progresivo. Para que el estudio sea realmente *metódico, progresivo* y a la vez *provechoso*, es ab-

solutamente necesario que también su ordenamiento sea parejo.

Hay tendencia en los recién iniciados en este arte, a realizar el estudio por separado o sin uni-

formidad. Por ejemplo estudian durante una semana las escalas, en la siguiente el arpeggio y así sucesivamente van pasando los distintos movimientos técnicos. Y así se da el caso, que aún dedicando bastante tiempo al instrumento diariamente, puede pasar un mes sin haber practicado un solo ejercicio de arpeggio. El resultado es que al iniciar este movimiento nuevamente, tropiezan con dificultades, no obstante haberlo estudiado antes.

Este Método contempla esta base negativa del estudio técnico, ordenando el aprendizaje en forma *pareja*. Así cada lección tendrá siempre una escala de dificultad progresiva, o un arpeggio, ligado, etc., tratando en lo posible de no hacerlo fatigoso ni extenso, pues su verdadera finalidad es que al terminar el ciclo de estudio, el aficionado no haya descuidado nunca ninguno de los movimientos técnicos, base fundamental para el dominio de la guitarra.

Para el logro de este fin, es necesario que los estudios tengan sobre todo *al principio* cierta similitud, o mejor dicho, tratar de concentrar en un mismo ejercicio los distintos movimientos.

En muchos sistemas de enseñanza, no se contempla a veces este caso (no de orden musical sino técnico) y obligan al iniciado a estudiar un ejercicio *distinto* para cada movimiento. De aquí resulta que el aprendizaje del nuevo ejercicio resta al estudiante un tiempo que, de haberlo aprovechado únicamente en realizar el *movimiento técnico en sí*, le reportaría una enorme ventaja

en lo que respecta a la velocidad y seguridad en la digitación.

En este Método tenemos por ejemplo las escalas diatónicas principales, llevadas en un orden de dificultad progresiva. Una vez estudiadas en su forma más simple, o sea como figuran en la primera parte, el estudiante conocerá el modo de ejecutarlas correctamente. Conforme va pasando las sucesivas partes, nunca tendrá con las escalas el problema de *su aprendizaje*, sino que entrará de lleno a ejecutarlas en sus distintas formas, adquiriendo lo que se desea: Velocidad y seguridad. El mismo ejemplo es aplicable a los otros movimientos técnicos.

Y no crea el estudiante que recién se inicia, que el estudio de un mismo motivo interpretado en distintas formas sea una novedad. Es ni más ni menos que la conclusión práctica a que llega el cultor de la guitarra experimentado. No en vano los grandes concertistas practican determinado tiempo una misma serie de escalas o arpeggios. Lo hacen porque saben que es lo *único* que les asegura velocidad y limpieza en la ejecución.

Queda entendido que la teoría práctica encara da en esta forma, es sólo aplicable al aspecto técnico. En cuanto a la otra parte del estudio, o sea la que lleva al desarrollo intelecto-musical del estudiante, necesita de la variedad de ejercicios y temas musicales. Pero teniendo como base soltura en la digitación, esta segunda parte resultará bastante más fácil y accesible.

b) Importancia de la continuidad en el dominio técnico

Para que un ejercicio o escala logre el fin deseado, es necesario tener un orden metódico en su estudio (individual en este caso). Por ejemplo, una escala se ejecuta generalmente en contados segundos. Estos segundos no son suficientes para asegurar el dominio de ambas manos, pero casi siempre el estudiante dejará la escala de lado, sencillamente por "aprendida".

Para lograr un perfecto dominio, no basta que

una escala haya sido aprendida. Debe necesariamente *practicarse*, y aquí es donde tiene la continuidad su importancia.

Todo ejercicio debe repetirse *continuadamente* durante determinado tiempo, que puede ser por ejemplo, cinco minutos. Este Método contiene en cada lección, varios ejercicios técnicos. Quien dedique a cada uno de ellos solamente cinco minutos diarios, obtendrá resultados positivos.

c) Forma y división del plan de estudios

Otro aspecto importante de este Método es la suplantación del ejercicio básico de cada lección, por un fragmento de música genérica. Las obras completas están divididas en cuatro partes, o sea

en cuatro lecciones, a fin de facilitar su aprendizaje. Con esta forma práctica de estudiar directamente lo útil, al terminar el ciclo de estudio, tendrá el aficionado un tema de cada modalidad.

Las diez obras completas son :

Farruca	Soleares
Malagueña	Zapateado
Tanguillo (1 y 2 guit.)	Tientos
Alegrías	Tarantas
Granadinas	Siguirilla

El estudio de los distintos modismos incluye :

Fandango	Serrana
Bulería	Milonga
Güagira	Colombiana
Sevillana	Petenera
Alegrías (la)	Campanilleros
Solares (la)	

La mayor parte de los temas contenidos en este Método, están grabados por el autor en discos del sello Music Hall (solos de guitarra).

Estas grabaciones pueden ser de mucha utilidad, sobre todo para la captación de los "aires", a los iniciados que no conozcan bien estas moda-

lidades.

En este Método, cree el autor haber resumido su experiencia y conocimiento del género. Ahora su mayor anhelo, es que este pequeño trabajo, resulte verdaderamente útil y práctico, a todo aficionado a cultivar el arte de la guitarra flamenca.

EMILIO MEDINA.

EMILIO MEDINA

METODO DE GUITARRA FLAMENCA

PARTE PREPARATORIA

SIGNOS DE RASGUEO Y EFECTOS

Los signos complementarios, adaptados para descifrar los distintos rasgueos y efectos, podrán parecer a simple vista un tanto difíciles de interpretar. Y así será si se trata de asimilarlos enseguida. Comprenden en total todo el rasgueo de la guitarra flamenca, imposible de aprender en poco tiempo. Aquí se indican exclusivamente para dar el detalle de lo que cada uno significa, pero *no para su estudio práctico*.



Para indicar "acorde arpegiado".

a/

Esta letra al lado de una nota o acorde indica "apagar sonido con el dedo meñique de la mano izquierda", o sea extendiendo dicho dedo sobre el diapasón, *sin levantar la posición del acorde dado*.

ad/

Significa "apagar sonido con mano derecha". Generalmente va después de un rasgueo hacia abajo, así que sólo habrá que apoyar la palma de la mano sobre las cuerdas.

ⓐ

Esta letra sobre una nota o acorde indica "acentuación pronunciada". En este género es imprescindible la acentuación de muchas notas, que no siempre son las primeras del compás.



Significa "rasgueo hacia abajo". En este caso se entiende que los dedos de la mano derecha, deben rozar las cuerdas hacia abajo suavemente y al *unísono*. Hay que mantener los dedos juntos pero sin fuerza, a fin de que la mano baje con soltura y sin dureza.



"Rasgueo hacia arriba". Este caso no significa que haya que rozar todas las cuerdas hacia arriba. El movimiento se realiza preferentemente con el índice, rozando desde la primera cuerda y casi nunca pasa de la cuarta. Al principio no hay que tomar muy en cuenta las cuerdas que se rozan, dado que siempre

Su estudio práctico está contemplado en forma *progresiva*, en los primeros 17 estudios del Método. No es aconsejable estudiar de estas primeras lecciones más de *una*, a lo sumo *dos* por semana. Conforme se avance metódicamente, se verá que estos signos nada tienen de difíciles. Quien siga estos consejos podrá tener la seguridad de llegar a dominar el rasgueo guitarrístico.

el rasgueo se ejecuta sobre una tonalidad.

Precisamente, por indicar en la escritura la tonalidad correspondiente, se escriben a veces más notas de las que hacen falta para producir el efecto deseado.

En la práctica se verá, que el mismo rasgueo pide o rechaza notas según la índole de la obra ejecutada, y aquí es donde entra ya el gusto interpretativo de cada uno.



Para indicar el rasgueo alternando los movimientos, ya sea para abajo y hacia arriba o viceversa.



Cuando el rasgueo se ejecuta hacia arriba, usando en vez del índice el pulgar. Para efectuar este movimiento, que tiene la finalidad de dar más fuerza al rasgueo, hay que colocar la punta del pulgar debajo de la primera cuerda. Llevando luego el dedo hacia arriba se rozan las cuerdas deseadas.

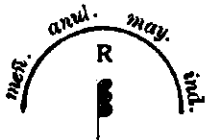


La letra G indica siempre "golpe en caja". Es un suave golpecito con el dedo anular de la mano derecha, que se efectúa sin alterar la posición del brazo. Este movimiento no es solamente un "adorno", sino también un recurso para medir los silencios, y a veces resulta imprescindible como por ejemplo, en el caso de las bulerías.

Por esta razón, la guitarra flamenca lleva siempre una placa plástica o de nácar sobre la madera de la caja, que parte desde entremedio de las cuerdas primera y segunda, y cubre algunos centímetros de la misma.


Se entiende que este golpecito, marca la medida de un silencio, pero *sin silenciar el sonido de las notas dadas anteriormente*, a menos que se indique lo contrario. Generalmente va seguido de una inmediata "subida" del dedo índice o pulgar, a fin de completar el tiempo o medida musical correspondiente.

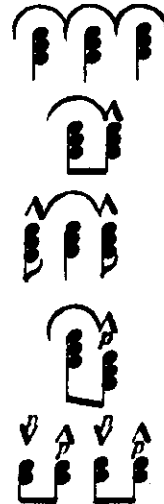
El modo de ejecutarlo, es dejando caer el dedo anular sobre la caja, más bien en forma de *apoyo* que de *golpe*, y quedará apoyado en la misma, hasta el momento de llevar el índice hacia arriba.



Este signo representa el "rasgueo redondo", o sea el rasgueo propiamente dicho y es el más importante de los movimientos. Hay que empezar por extender primeramente el dedo meñique, y luego por orden el anular, mayor e índice, pero en forma *rápida y uniforme*. Con la práctica, al efectuar este rasgueo, se logra que al bajar del todo el dedo índice, ya el meñique está otra vez arriba, preparado para iniciar una nueva rotación. El movimiento así logrado, tiene la particularidad de extender el sonido de un acorde, con un sentido de "sin fin", imposible de lograr de otra manera.

Para conseguir el dominio de este rasgueo, es muy conveniente practicarlo sobre cualquier tonalidad, solo *un minuto* diariamente, pero en forma *rápida*, y *sin cesar* el movimiento de rotación durante ese lapso. Quien siga este consejo debidamente controlado, quedará sorprendido del resultado obtenido, en cuanto a la soltura de la mano derecha se refiere.

El signo aquí indicado se complementa con la letra R y las abreviaturas de los dedos de la mano derecha, a fin de una mayor comprensión. Pero en la práctica, o sea en la escritura, sólo bastará la línea curva  para indicar el rasgueo redondo.



Para indicar rasgueos redondos seguidos.

Significa un rasgueo redondo, seguido del índice hacia arriba.

Cuando sube el índice seguido de un rasgueo redondo, y vuelve a subir nuevamente el índice.

Cuando en vez de subir el índice, sube el pulgar.

Significa "alzapúa" efecto usado en el género. El pulgar en este caso sube y baja rozando las cuerdas, produciendo un efecto particular en determinados pasajes.

A continuación se detallan los signos, ya familiares a la escritura guitarrística:

Los dedos de la *mano derecha* se indican con las letras P (pulgares), i (índice), m (mayor), a (anular).

Los dedos de la *mano izquierda* se indican con los números 1 (índice), 2 (mayor), 3 (anular), y 4 (meñique).

Las *cuerdas* se indican: (6) sexta, (5) quinta, (4) cuarta, (3) tercera, (2) segunda, (1) primera y (0) cuando se pulsan al aire, o sea sin apoyo de la mano izquierda.

C. ⁵ Este signo indica la cejilla o barra. Va siempre acompañado de un número, que indica en qué *traste* debe ejecutarse.

M.C. ⁵ Indica "media cejilla", o sea cuando no es necesario que el índice de la mano izquierda, cubra todas las cuerdas en el diapasón.

Para terminar esta parte preparatoria, es conveniente señalar que todos los movimientos de rasgueo, deben ejecutarse exclusivamente con la fuerza natural de los dedos de la mano derecha, es decir, tratando siempre de dejar el antebrazo

en su posición normal.

En los rasgueos muy rápidos para abajo y hacia arriba, conviene usar el pulgar, para ejecutar así el movimiento con toda comodidad, con la sola rotación alternada de la muñeca.

INDICACIONES GENERALES

De los tonos

Al estudiar la primera parte de este Método, hay que acostumbrarse a *colocar las posiciones tonales simultáneamente, y mantenerlas fijas hasta el cambio correspondiente*, aún cuando algunas de las notas apoyadas no se pulsen, a fin de mecanizar la mano izquierda. Cuidar este detalle especialmente en los ejercicios de Arpeggio, Trémolo y Ejercicio Tonal.

Esta técnica debe emplearse después como norma general, pues el fraseo musical nos llevará por distintos lugares del diapasón, y sólo la colocación *simultánea* de las posiciones nos permitirá su ejecución con la debida justeza, ya que así logramos prácticamente, *anticipar la colocación de los dedos* sobre las notas que debemos pulsar, cuando estas giran sobre un determinado acorde.

La digitación indicada en este Método está basada en estos principios técnicos, por lo que, antes de cambiar algún dedo de los indicados, conviene meditar en la posición que *debemos tener colocada*, como también en la *próxima a ejecutar*.

Del rasgueo

En los rasgueos debe siempre procurarse tener colocada la posición tonal completa. Si se duda del sentido de un rasgueo, conviene estudiar primero ese pasaje musical en forma de simples acordes. Captada así la intención, resultará luego fácil ubicar el movimiento de la mano derecha que al rasguear, cambiará el "aire" de lo escrito, pero no su sentido.

De la cejilla

Es característico del género ejecutar las obras con la cejilla o capotraste, colocado en el segundo o tercer traste de la guitarra. Muchos pasajes musicales están compuestos para ser ejecutados con dicha cejilla, cuyo uso acorta el diapasón dando mayor alcance a los dedos. Las obras incluidas en este Método, una vez aprendidas, pueden ejecutarse con cejilla en el segundo traste.

Del tiempo

Para que el aficionado tenga una guía sobre el tiempo en que deben ejecutarse las obras, se detalla a continuación la duración normal de cada una de ellas:

Farruca	(3 minutos)
Malagueña	(3 „)
Tanguillo	(2 „ y 1/2)
Alegrías	(3 „)
Granadinas	(2 „ y 1/2)
Soleares	(3 minutos y 1/4)
Zapateado	(3 „)
Tientos	(2 „ y 1/2)
Tarantas	(3 „ y 1/4)
Siguirillas	(3 „ y 1/4)

EJERCICIOS PARA MEMORIZAR LAS NOTAS EN EL DIAPASÓN

1. *Mi La Re Sol Si*

2. *Mi Si Sol Re La*

3. *Mi Fa Sol Fa Mi La Si Do Si La Re Mi Fa Mi Re Sol La Si La Sol Si Do Re Do Si*

4. *Mi Fa Sol Fa Mi Si Do Re Do Si Sol La Si La Sol Re Mi Fa Mi Re La Si Do Si La*

5. *Mi Fa Sol Fa Mi Si Do Re Do Si Sol La Si La Sol Re Mi Fa Mi Re La Si Do Si La*

6. *i m i m*



7. *m i*



8. *i m*



9.



NOTAS NATURALES EN CADA CUERDA

10.

6ª Cuerda

5ª Cuerda

4ª Cuerda

3ª Cuerda

2ª Cuerda

1ª Cuerda

ESCALA CROMÁTICA

i. m.
m. i.

⑥ Cuerda Mi ⑤ Cuerda La ④ Cuerda Re ③ Cuerda Sol ② Cuerda Si

11.

① Cuerda Mi

② Cuerda Si ③ Cuerda Sol ④ Cuerda Re ⑤ Cuerda La ⑥ Cuerda Mi

ESCALAS CROMÁTICAS EN CADA CUERDA

i. m.
m. i.

6ª Cuerda Mi

12.

mi fa fa# sol sol# la la# si do do# re re# mi mi# re reb do si sib la lab sol sol# fa

Traste 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

5ª Cuerda La

lu la# si do do# re re# mi fa fa# sol sol# la lab sol sol# fa mi mi# re reb do si sib

Traste 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

4ª Cuerda Re

re re# mi fa fa# sol sol# la la# si do do# re reb do si sib lu lab sol sol# fa mi mi#

Traste 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

3ª Cuerda Sol

sol sol# la la# si do do# re re# mi fa fa# sol sol# fa mi mi# re reb do si sib la lab

Traste 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

2ª Cuerda Si

si do do# re re# mi fa fa# sol sol# la la# si sib la lab sol sol# fa mi mi# re reb do

Traste 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

1ª Cuerda Mi

mi fa fa# sol sol# la la# si do do# re re# mi mi# re reb do si sib la lab sol sol# fa

Traste 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1