

**EMILIO MEDINA**

# **METODO**

**DE**

# **GUITARRA FLAMENCA**

**Sus antecedentes, su escuela, su aprendizaje**

**CONTIENE LA CLAVE DEL RASGUEO ESCRITO  
y DIEZ OBRAS COMPLETAS DEL GENERO**



**RICORDI AMERICANA**  
SOCIEDAD ANONIMA EDITORIAL Y COMERCIAL  
buenos aires

*Dedicado a mis queridos padres*

# INDICE

	Pág.
Prólogo .....	7
Parte Preparatoria .....	15
Ejercicios para memorizar las notas en el diapasón .....	19
<b>Primera Parte.</b> Para memorizar los tonos principales. Lecciones Nos. 1 al 9 .....	23
<b>Segunda Parte.</b> Base técnica y estudios sobre distintas posiciones tonales. Lecciones Nos. 10 al 20 .....	37
<b>Tercera Parte.</b> a) Farruca - b) Malagueña - c) Tanguillo. Lecciones Nos. 21 al 32 .....	54
<b>Cuarta Parte.</b> a) Alegrías - b) Granadinas - c) Soleares. Lecciones Nos. 33 al 44 .....	69
<b>Quinta Parte.</b> a) Zapateado - b) Tientos - c) Tarantas. Lecciones Nos. 45 al 56 .....	86
<b>Sexta Parte.</b> a) Siguirilla - b) Fandango - c) Bulería. Lecciones Nos. 57 al 68 .....	100
<b>Séptima Parte.</b> a) Güagiras - b) Sevillana - c) Alegría (La) - d) Soleares (La). Lecciones Nos. 69 al 72 .....	115
<b>Octava Parte.</b> a) Seprana - b) Milonga - c) Colombiana - d) Petenera - e) Campanilleros. Lecciones Nos. 73 al 77 .....	119

# PROLOGO

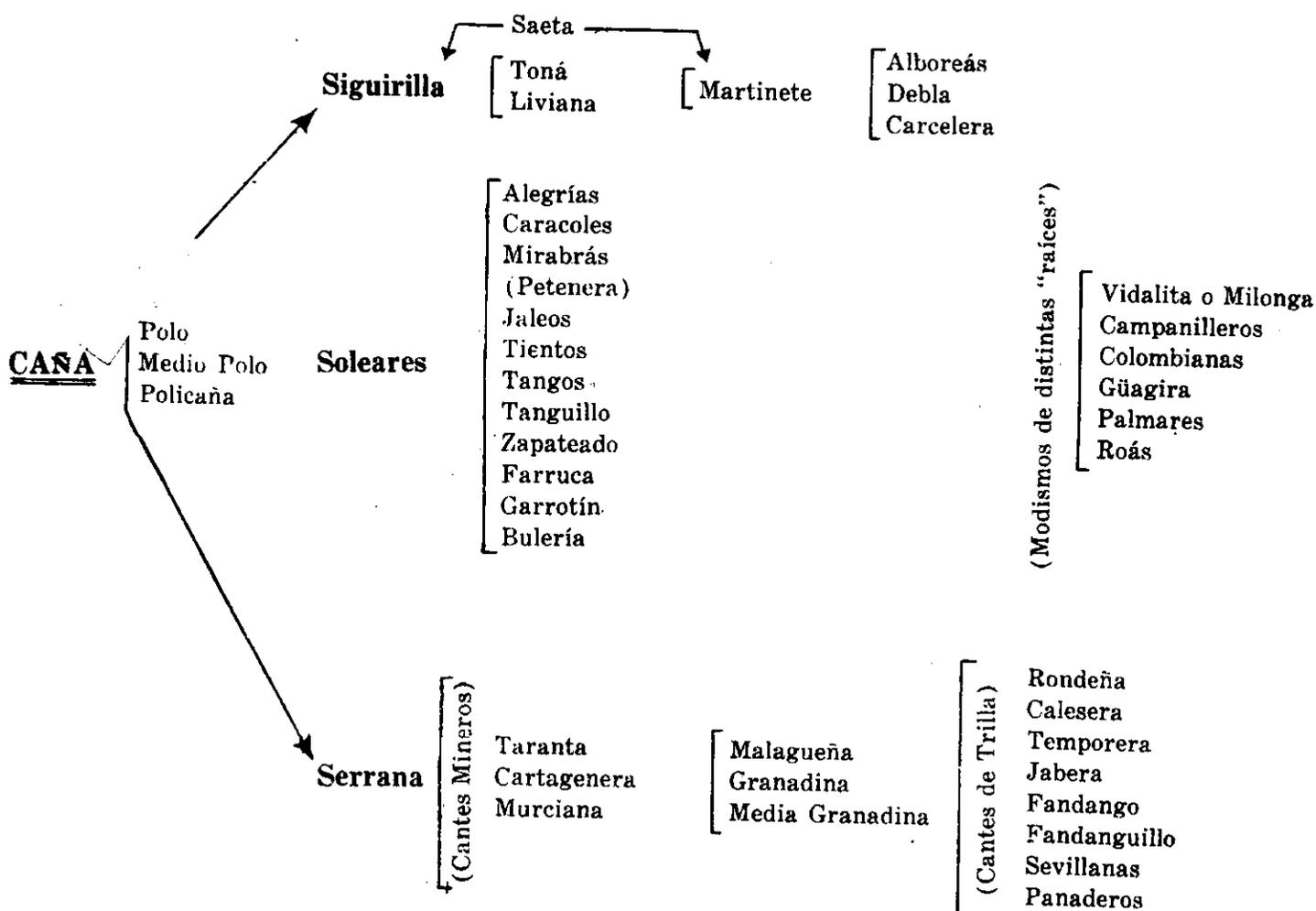
## BREVES ANTECEDENTES DE LA MUSICA REGIONAL ANDALUZA

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*ailable.

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.

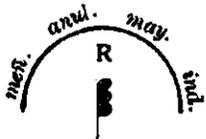


La letra G indica siempre "golpe en caja". Es un suave golpecito con el dedo anular de la mano derecha, que se efectúa sin alterar la posición del brazo. Este movimiento no es solamente un "adorno", sino también un recurso para medir los silencios, y a veces resulta imprescindible como por ejemplo, en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

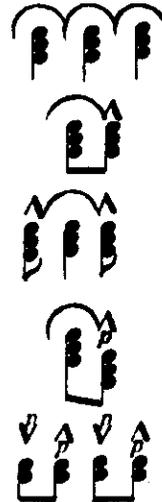
El modo de ejecutarlo, es dejando caer el dedo anular sobre la caja, más bien en forma de *apoyo* que de *golpe*, y quedará apoyado en la misma, hasta el momento de llevar el índice hacia arriba.



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

M.C. <sup>5</sup> 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 Fa Sol Fa Mi La Si Do Si La Re Mi Fa Mi Re Sol La Si La Sol Si Do Re Do Si*

3.

4.

5.

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



*la 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 la 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

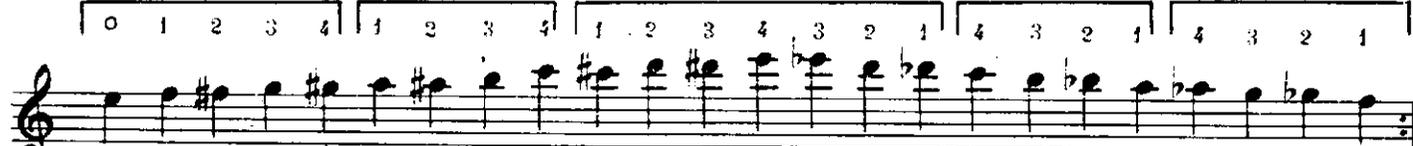
### 2ª Cuerda Si



*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



TRÉMOLO

EJERCICIO TONAL

LECCIÓN 2  
RE MAYOR

Acordes arpegiados

Digitación: *i. m. - m. i.*  
*m. a. - a. m. - p.*

ESTUDIO EN ESCALA DIATÓNICA

RASGUEO

### ARPEGGIO

### LIGADOS

### TRÉMOLO

### EJERCICIO TONAL

### LECCIÓN 3

### MI MAYOR

En la cadencia apoyar siempre el primer dedo para dar las notas *mi* y *la*.

Acordes arpegiados

# ESTUDIO EN ESCALA DIATÓNICA

Digitación: *i. m. - m. i. - p.*  
*m. a. - a. m. - p.*

## RASGUEO

(Prestar atención a las notas de *adorno* (x).)

(No cortar el sonido del acorde acentuado al efectuar el golpe de caja.)

## ARPEGGIO

## LIGADOS

## TRÉMOLO

### EJERCICIO TONAL

### LECCIÓN 4 FA MAYOR

Acordes arpegiados

### ESTUDIO EN ESCALA DIATÓNICA

Digitación *i. m. - m. i. - p.*  
*m. a. - a. m. - p.*

### RASGUEO

ARPEGGIO

LIGADOS

TRÉMOLO

EJERCICIO TONAL

LECCIÓN 5  
SOL MAYOR

Acordes arpegiados





**RASGUEO**

(Combinado con bajos)

**ARPEGGIO**
**LIGADOS**
**TRÉMOLO**
**EJERCICIO TONAL**

LECCIÓN 7  
**RE MENOR**  
 (Relativo de *Fa* Mayor)

Acordes arpegiados

Digitación *i. m. - m. i. - p.*  
*m. a. - u. m. - p.*

**ESTUDIO EN ESCALA DIATONICA**

**RASGUEO**

(Efecto de Alzapúa)

**ARPEGGIO**

**LIGADOS**

**TRÉMOLO**

**EJERCICIO TONAL**

**LECCIÓN 8  
MI MENOR**

( Relativo de *Sol Mayor* )

Acordes arpegiados

Tono	Dominante	Tono	Cadencia	Tono	Dominante	Tono Final

**ESTUDIO EN ESCALA DIATONICA**

Digitación: *i. m. - m. i. - p.*  
*m. a. - a. m. - p.*

RASGUEO

Two staves of musical notation in G major and 3/4 time. The first staff contains four measures of chords (G, G, G, G) with slurs over each. The second staff contains five measures of chords (G, G, G, G) followed by two measures of a tremolo effect on a single note, indicated by a 'v' and a vertical line with 'ssss' above it.

ARPEGGIO

Three staves of musical notation in G major and 3/4 time. Each staff shows a sequence of arpeggiated chords (G, G, G, G) with a piano (*p.*) dynamic marking. The notes are written in a rhythmic pattern that suggests a steady arpeggiated motion.

LIGADOS

A single staff of musical notation in G major and 3/4 time. It features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4) above the notes. The notes are connected by slurs, indicating a legato or slurred style. Dynamics include *m* (mezzo) and *p* (piano).

TRÉMOLO

Two staves of musical notation in G major and 3/4 time. The first staff shows a tremolo effect on a single note, indicated by a vertical line with 'ssss' above it. The second staff shows a tremolo effect on a single note, indicated by a vertical line with 'ssss' above it and a piano (*p*) dynamic marking.

### EJERCICIO TONAL

### LECCIÓN 9

#### LA MENOR

( Relativo de Do Mayor )

Acordes arpegiados

### ESTUDIO EN ESCALA DIATONICA

Digitación: *i. m. - m. i. - p.*  
*m. u. - a. m. - p.*

### RASGUEO

## ARPEGGIO

## LIGADOS

## TRÉMOLO

## EJERCICIO TONAL

FIN DE LA PRIMERA PARTE



**TREMOLLO**

**DISTINTAS POSICIONES EN DO MAYOR**

En la Cadencia caben además todas las posiciones que corresponden al Fa mayor.

**EJERCICIO TONAL**

LECCIÓN 11  
RE MAYOR  
ESCALA

RASGUEO

M.C. 2

ARPEGGIO

M.C. 2

LIGADOS MANO IZQUIERDA SOLA

TRÉMOLO

M.C. 2

### DISTINTAS POSICIONES EN RE MAYOR

C.2 Tono      C.2 Dominante      C.5 Tono

En la Cadencia caben además todas las posiciones que corresponden al Sol mayor.

C.5 Tono      C.7 Dominante      C.7 Tono      M.C. 7 Tono Final

### EJERCICIO TONAL

C.2      C.5      C.7      M.C. 7

### LECCIÓN 12

### MI MAYOR

### ESCALA

RASGUEO

Musical notation for Rasgueo technique, featuring rhythmic patterns with accents and slurs. The notation is written on two staves in treble clef, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The first staff includes circled 'a' markings above certain notes. The second staff includes a circled 'a' marking and a 'Va' marking at the end.

ARPEGGIO

Musical notation for Arpeggio technique, showing arpeggiated chords. The notation is written on two staves in treble clef, with a key signature of three sharps and a 2/4 time signature. The notes are written in a sequence that suggests the arpeggiated structure of the chords.

LIGADOS MANO IZQUIERDA SOLA

Musical notation for Ligados Mano Izquierda Sola technique, with fingerings indicated. The notation is written on a single staff in treble clef, with a key signature of three sharps and a 2/4 time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes, and circled numbers 2, 3, 4, and 5 are placed below the staff.

TREMOLLO

Musical notation for Tremollo technique, including trills and tremolos. The notation is written on three staves in treble clef, with a key signature of three sharps and a 2/4 time signature. The first staff shows a trill. The second and third staves show tremolos. The third staff includes a 'ritard.' marking and a final sequence of notes with fingerings 'i m a 1 4 1 arm.12'.

### DISTINTAS POSICIONES EN MI MAYOR

En la Cadencia, caben además todas las posiciones que corresponden al *La mayor*.

Labels: Tono, Dominante, Tono, Tono, Dominante, Tono Final

Chord positions: C.2, C.4, C.5, C.7, M.C.9

### EJERCICIO TONAL

Lyrics: *p a m i p i m a i m i m*

Labels: C.2, C.4, C.5, C.7, C.9, M.C.9

Other: *arm.* 12

### LECCIÓN 13

### SOL MAYOR

### ESCALA

RASGUEO

Two staves of musical notation for a Rasgueo exercise. The first staff contains two measures of music with a circled '1' above the first measure. The second staff contains two measures of music, with a circled '7' and the word 'ad' above the final measure. The notation consists of chords with upward-pointing arrows indicating the strumming direction.

ARPEGGIO

Two staves of musical notation for an Arpeggio exercise. The first staff contains two measures of music with fingerings '2' and '1' below the notes. The second staff contains two measures of music with a circled '9' above the final measure. The notation shows arpeggiated chords with upward-pointing arrows.

LIGADOS MANO IZQUIERDA SOLA

Two staves of musical notation for a Ligados Mano Izquierda Sola exercise. The notation features slurs over groups of notes with fingerings '2', '1', '3', '4', '2', '1', '3', '1', '4', '1', '4' written above. Circled numbers '2', '3', '2', '3', '4', '3' are written below the notes.

TRÉMOLO

Four staves of musical notation for a Trémolo exercise. The notation consists of rapid sixteenth-note runs. Fingerings '2', '3', '4', '2', '3' are written below the notes. The first staff has a circled '2' below the first measure, and the second staff has a circled '2' below the first measure.

### DISTINTAS POSICIONES EN SOL MAYOR

C.3 Tono C.2 Dominante C.7 Tono

En la Cadencia caben además todas las posiciones que corresponden al Do mayor.

C.8 Tono C.10 Dominante M.C.15 Tono Final

### EJERCICIO TONAL

C.3 C.5 C.7 C.8 C.7 C.5 C.3

### LECCIÓN 14 LA MAYOR ESCALA

### RASGUEO



LECCIÓN 15  
RE MENOR  
ESCALA

Three staves of musical notation in G minor, 2/4 time. The first staff shows the scale ascending and descending. The second and third staves show the scale with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes.

RASGUEO

Two staves of musical notation for Rasgueo. The first staff shows a series of chords with a rhythmic pattern. The second staff continues the exercise with a 'C.2' marking and a 'Vad' marking at the end.

ARPEGGIO

Two staves of musical notation for Arpeggio. The first staff shows arpeggiated chords with a 'p' marking. The second staff continues the exercise with a 'M.C.2' marking and various rhythmic patterns.

LIGADOS MANO IZQUIERDA SOLA

One staff of musical notation for Ligados Mano Izquierda Sola. It shows a series of chords with fingerings (1-2, 2-1, 3-2, 4-2) and a circled '2' at the end.

TREMOLLO

Three staves of musical notation for Tremolo. The first staff shows a series of chords with a circled '2' at the end. The second and third staves show a series of chords with a 'C.2' marking and various rhythmic patterns.

### DISTINTAS POSICIONES EN RE MENOR

C.5... Tono    C.5... Dominante    C.5... Tono    C.5... Cadencia    Tono    M.C. 7... Dominante    M.C. 10... Tono Final

Y todos los tonos de Sol menor.

### EJERCICIO TONAL

C. 5...    M.C. 7...    M.C. 10...

*p i m*

### LECCIÓN 16

### MI MENOR

### ESCALA

### RASGUEO



LECCIÓN 17  
LA MENOR  
ESCALA

RASGUEO de CIERRE. Es muy usado en los finales, por eso se indica solo del dominante al tono. Aquí terminan las lecciones de rasgueo en sus distintos movimientos. Conviene practicar este rasgueo de *cierra*; en todas las tonalidades ya conocidas, siempre del dominante al tono.

ARPEGGIO

LIGADOS MANO IZQUIERDA SOLA

TRÉMOLO

## DISTINTAS POSICIONES EN LA MENOR

Acordes arpegiados

C. 2 Tono  
 C. 2 Dominante  
 M.C. 5 Tono  
 C. 5  
 C. 5 Cadencia M.C. 10  
 Tono  
 C. 7 Dominante  
 M.C. 17 Tono Final  
 y todos los tonos de Bc menor

### EJERCICIO TONAL

M.C. 5  
 C. 5  
 C. 7

### LECCIÓN 18

#### ESTUDIO DE LAS RESTANTES TONALIDADES

**SI Mayor**  
 Tono C. 2 Dominante C. 2 Tono C. 2 Cadencia C. 4 Tono C. 2 Dominante C. 2 Tono Final C. 2

**SI Menor**  
 C. 2

**Do Menor**  
 C. 3

**Fa Menor**  
 C. 1 C. 1

# LECCIÓN 19

## Tonos, sostenidos y bemoles

	Tono C.1	Dominante	Tono	Cadencia C.2	Tono C.1	Dominante	Tono Final
--	-------------	-----------	------	-----------------	-------------	-----------	------------

**Do # mayor**

**Do # menor**

**Fa # mayor**

**Fa # menor**

**Mi b mayor**

**Mi b menor**

**La b mayor**

**La b menor**

Si b mayor

Tono C.1    Dominante    Tono    Cadencia C.3    Tono C.1    Dominante    Tono Final

Si b menor

C.1

TONOS ENARMÓNICOS	
No se usan	Se usan
Mi # por ser unísono	a
Si # " " "	"
Do b " " "	"
Fa b " " "	"

LECCIÓN 20

Principales tonalidades básicas de los relativos de tonos menores, usados en el género flamenco

Tonalidad Mi del relativo de La Menor

MI MAYOR    FA MAYOR C.1    MI MAYOR    LA MENOR    SOL MAYOR    FA MAYOR C.1    MI MAYOR Final

EN DISTINTAS POSICIONES

C.4    C.5    C.7    C.8    M.C.9

Obsérvese en estas tonalidades lo siguiente:

- 1º El dominante es siempre un tono Mayor.
- 2º La Cadencia es el único tono menor, y es siempre el tono relativo menor de donde proviene la tonalidad básica.
- 3º A partir de la Cadencia, resuelve en forma de escala descendente por medio de tonalidades mayores.

**Tonalidad La del relativo de Re menor**

LA MAYOR    SI b MAYOR C.1    LA MAYOR    RE MENOR    DO MAYOR    SI b MAYOR C.1    LA MAYOR Final

**EN DISTINTAS POSICIONES**

C.5    C.6

**Tonalidad Si del relativo de Mi menor**

SI MAYOR    DO MAYOR    SI MAYOR    MI MENOR    RE MAYOR    DO MAYOR    SI MAYOR Final

**EN DISTINTAS POSICIONES**

C.2    C.3    C.2    C.5    C.5    C.7

**Tonalidad Fa# del relativo de Si menor**

FA# MAYOR C.2    SOL MAYOR C.3    FA# MAYOR C.2    SI MENOR C.2    LA MAYOR    SOL MAYOR    FA# MAYOR Final C.2

**FIN DE LA SEGUNDA PARTE**

# TERCERA PARTE

- a) Farruca
- b) Malagueña
- c) Tanguillo

En arreglos de Emilio Medina

## LECCIÓN 21

Ejecutar la escala completa en *Do Mayor*, en la forma siguiente:



Ligados mano izquierda sola



Ejecutar este movimiento de ligados desde la 6ª a la 1ª cuerda y viceversa. Repetirlo después bajando por semitonos hasta el 9º traste y viceversa.

Arpeggio



Continuar el movimiento bajando la Cejilla por semitonos hasta el 9º traste y viceversa.

### FARRUCA \*)

Rasgueo

\*) Grabado por el autor en Disco Music Hall, Nº 15555 - A. || Mantener en los rasgueos las posiciones completas.





# LECCIÓN 24

Ejecutar la escala completa en Fa Mayor.

Ligados mano izquierda sola

De 6ª a 1ª cuerda y viceversa.  
Bajar por semitonos al 9º traste y viceversa.

Arpeggio

Bajar por semitonos al 9º traste y viceversa.

## FARRUCA (Fin)

LECCIÓN 25

Ejecutar la escala completa en Sol Mayor.

Ligados mano izquierda sola

De 6ª a 1ª cuerda y viceversa.  
Bajar por semitonos al 9º traste y viceversa.

Arpeggio

C. 1 C. 2  
Bajar por semitonos al 9º traste.

MALAGUEÑA x)

x) Este estilo de Malagueña se denomina "en Mi" por sus resoluciones en este tono.

## LECCIÓN 26

Ejecutar la escala completa en *La Mayor*.

Ligado mano izquierda sola

De 6ª a 1ª cuerda y viceversa.  
Bajar por semitonos al 9º traste y viceversa.

Arpeggio

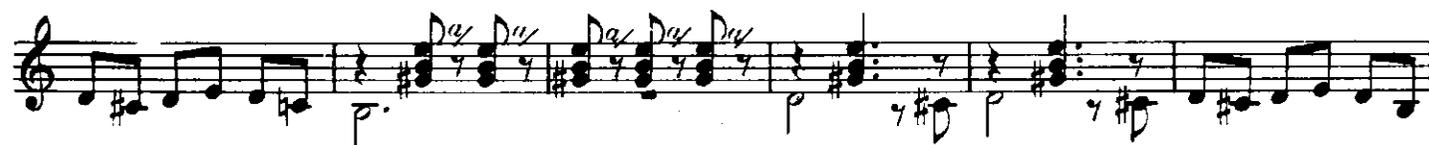


C.1

C.2

Bajar por semitonos al 9º traste y viceversa.

## MALAGUEÑA (Continuación)

*espressivo**brioso**dim.*

C.1

*accel.*

C.1



# LECCIÓN 28

A musical staff in E minor showing a complete scale from the 6th string to the 1st string, ascending and then descending.

Ejecutar la escala completa en *Mi* menor.

Ligados mano izquierda sola

A musical staff showing the scale exercise with fingerings (4, 2, 4, 2, 4, 2, 0) for the left hand.

De 6ª a 1ª cuerda y viceversa.  
Bajar por semitonos al 9º traste y viceversa.

Arpeggio

Two musical staves showing arpeggio exercises. The first is labeled 'C.1' and the second 'C.2'.

Bajar por semitonos al 9º traste y viceversa.

## MALAGUEÑA (Fin)

The beginning of the Malagueña piece, featuring chords and melodic lines with dynamics like *p* and *f*, and a 'traste de arrastre' marking.

A musical staff with a tremolo-like texture, starting with a *p* dynamic and a 'cresc.' marking.

A musical staff with a tremolo-like texture, marked 'C.3'.

A musical staff with a tremolo-like texture, marked 'C.1' and 'dim.'.

A musical staff with a tremolo-like texture, marked 'cresc.' and 'accel.'.

The final section of the Malagueña piece, ending with a 'FIN' marking.

## LECCIÓN 29

Ejecutar la escala completa en *La* menor.

Ligados mano izquierda sola

De 6ª a 1ª cuerda y viceversa.  
Bajar por semitonos al 9º traste y viceversa.

Arpeggio

C.1



C.2

Bajar por semitonos al 9º traste y viceversa.

## TANGUILLO \*) (1ª y 2ª guitarra)

\*) Grabado en dúo de guitarras por el autor, y la colaboración especial de Paco Jimenez. (Disco Music Hall N° 15525-B).

LECCIÓN 30

Ejecutar la escala completa de Do Mayor.

Ligados mano izquierda sola

De 6ª a 1ª cuerda y viceversa.  
Bajar por semitonos al 9º traste y viceversa.

Arpeggio

C.1.....

C.2.....

Bajar por semitonos al 9º traste y viceversa.

### TANGUILLO (Continuación)

The musical score is written for two staves, 1ª and 2ª, in a key of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The piece is marked with a piano (*p*) dynamic. The score is divided into several systems, each with a first and second staff. The first system includes a first ending bracket labeled 'C.2' and a second ending bracket labeled 'C.2'. The second system includes a first ending bracket labeled 'C.1'. The third system includes a first ending bracket labeled 'C.1'. The fourth system includes a first ending bracket labeled 'C.2'. The fifth system includes a first ending bracket labeled 'C.2'. The sixth system includes a first ending bracket labeled 'C.2'. The score contains various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings. The piece concludes with a final measure marked with a fermata.

### LECCIÓN 31

Ejecutar la escala completa en Re Mayor.

Ligados mano izquierda sola

De 6ª a 1ª cuerda y viceversa.  
Bajar por semitonos al 9º traste y viceversa.

Arpeggio

Bajar por semitonos al 9º traste y viceversa.

### TANGUILLO (Continuación)

1<sup>a</sup>

2<sup>a</sup>

M.C. 5

C. 7

1<sup>a</sup>

2<sup>a</sup>

C. 5

C. 7

1<sup>a</sup>

2<sup>a</sup>

M.C. 5

### LECCIÓN 32

Ejecutar la escala completa en *Mi Mayor*.

Ligados mano izquierda sola

De 6ª a 1ª cuerda y viceversa.  
Bajar por semitonos al 9º traste y viceversa.

Arpeggio

Bajar por semitonos al 9º traste y viceversa.

### TANGUILLO ( Fin )

FIN DE LA TERCERA PARTE

# CUARTA PARTE

- a) Alegrías
- b) Granadinas
- c) Soleares

(En arreglos de Emilio Medina)

## LECCIÓN 33

Ejecutar la escala completa en *Fa* Mayor.

Ligados mano izquierda sola

De 6ª a 1ª cuerda y viceversa.  
Bajar por semitonos al 9º traste y viceversa.

Arpeggio

C. 1

C. 2

Bajar por semitonos al 9º traste y viceversa.

## ALEGRÍAS \*)

(Las Alegrías en *Mi* Mayor, se denominan también "Alegrías por Rosa.")

Obsérvese en esta modalidad, que en su cuadratura musical entran cuatro compases de  $\frac{3}{4}$ , o sea 12 tiempos. De estos últimos se *acentúan* generalmente el 3º, 6º, 8º y 10º, a fin de lograr su sentido característico.

C. 2

*p* *cresc.*

*G A V A V A*

*f* *ad* *p*

\*) Este tema está grabado por el autor, con el título de "Variaciones por Rosa." - Disco Music Hall. N.º 15554 - B.

*p* *Brioso*  
*a m i i m a i m*

*dim.* *i m i m* *espress.*

C.2

*Brioso* C.3

C.2 *f accel.*

*f* G A V A V



## LECCIÓN 35

Ejecutar la escala completa en *La Mayor*.

Ligados mano izquierda sola



De 6ª a 1ª cuerda y viceversa.

Bajar por semitonos al 9º traste y viceversa.

Arpeggio



Bajar por semitonos al 9º traste y viceversa.

## ALEGRÍAS (Continuación)

C.2

C.2

*cresc.* *p*

*Grazioso*

C.2

C.4

C.5

C.1

C.2

*Brioso*

# LECCIÓN 36



Ejecutar la escala completa en *Re* menor.



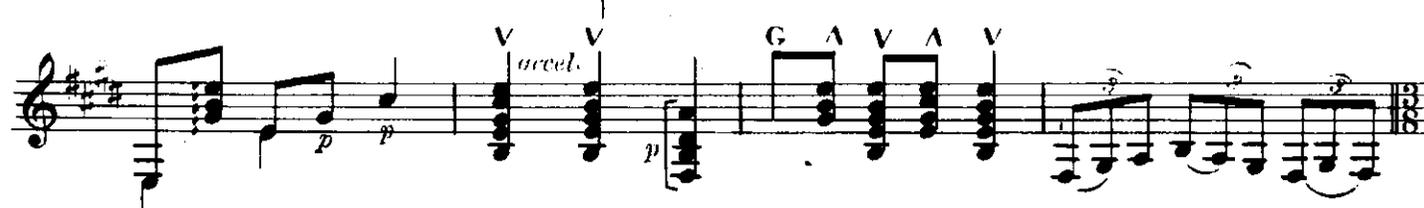
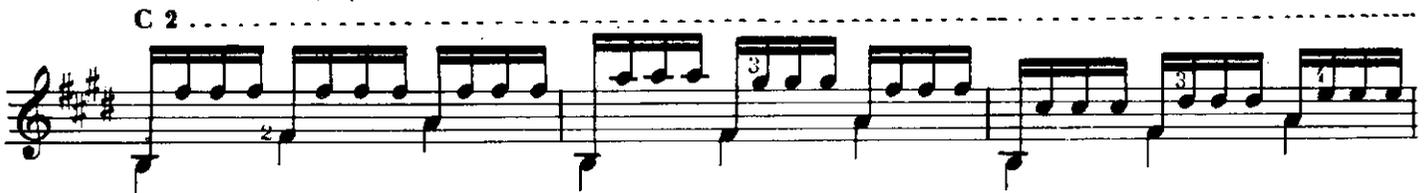
Ligados mano izquierda sola

De 6ª a 1ª cuerda y viceversa.  
Bajar por semitonos al 9º traste y viceversa.



Bajar por semitonos al 9º traste y viceversa.

## ALEGRÍAS (Fin)



## Bulería

Vivo

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/8 time signature. It consists of several staves of music. The first two staves show the beginning of the piece with guitar accompaniment (G, A, G, G, A, G, G, A, G, G) and a melodic line. The third staff introduces a section marked 'C.2' (Cuerdas 2) and 'M.C.4' (Matacuerdas 4), featuring a triplet of eighth notes and a melodic line. The fourth and fifth staves continue the melodic development with various rhythmic patterns and guitar accompaniment. The sixth staff shows a melodic line with a 'Rosqueo Redondo' marking. The seventh staff concludes the piece with a final melodic phrase and guitar accompaniment, ending with 'FIN'.

\*) Este *Rosqueo Redondo* muy usado en las Bulerías, es un solo movimiento que comprende el final del compás anterior, y cae sobre el primer tiempo siguiente. Quiere decir que al ejecutar la parte final, se toman las cuerdas graves (índice y anular) y al continuar la rotación, el mayor e índice entran en el primer tiempo siguiente.

Después de los golpes de caja, hay que poner siempre la tonalidad completa con la mano izquierda que no sea necesario rozar todas las cuerdas al levantar el índice.

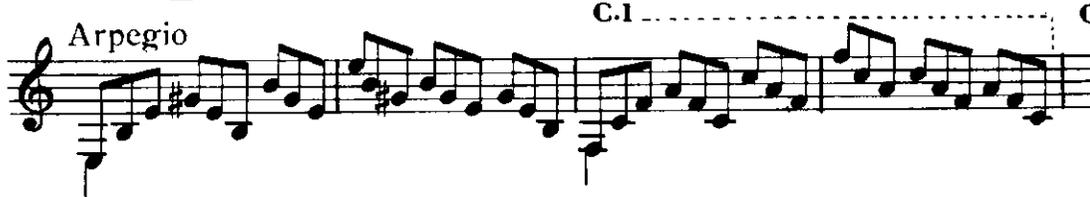
## LECCIÓN 37

Ejecutar la escala completa en *Mi* menor.

Ligados mano izquierda sola

De 6ª a 1ª cuerda y viceversa.  
Bajar por semitonos al 9º traste y viceversa.

Arpeggio



Bajar por semitonos al 9º traste y viceversa.

## GRANADINAS \*)

*p* *andi* *cresc.*  
*p* *accel.*  
*p* *andi*  
*cresc.* *accel.*  
*dim.*  
*espress.*

\*) Grabado por el autor en Disco Music Hall N° 15511 - B.

LECCIÓN 38



Ejecutar la escala completa en *La* menor.



Ligados mano izquierda sola

De 6ª a 1ª cuerda y viceversa.  
Bajar por semitonos al 9º traste y viceversa.



Arpeggio

C. 1

C. 2

Bajar por semitonos al 9º traste y viceversa.

GRANADINAS (Continuación)

*Animato, m*



C. 3

C. 2

*cresc.*



C. 3

*dim.*



*Grazioso*



## LECCIÓN 39

Ejecutar la escala completa en *Do Mayor*.

Ligados mano izquierda sola



De 6ª a 1ª cuerda y viceversa.

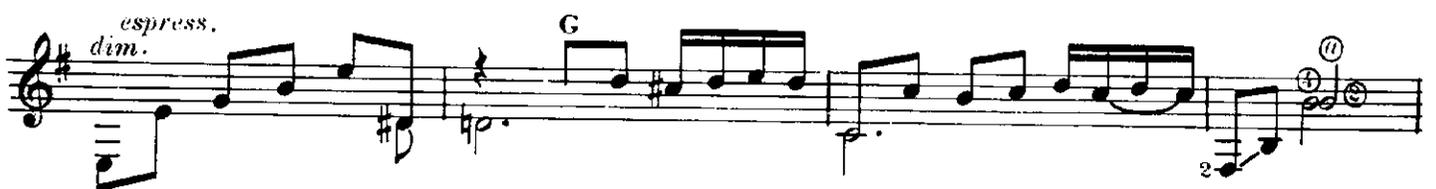
Bajar por semitonos al 9º traste y viceversa.

Arpeggio



Bajar por semitonos al 9º traste y viceversa.

## GRANADINAS (Continuación)



*Brio*  
C.2

*m i m i*

C.3

C.5

*dim.*

C.3

C.2

*espress.*

*f*  
*espress.*

# LECCIÓN 40



Ejecutar la escala completa en *Re Mayor*.

Ligados mano izquierda sola



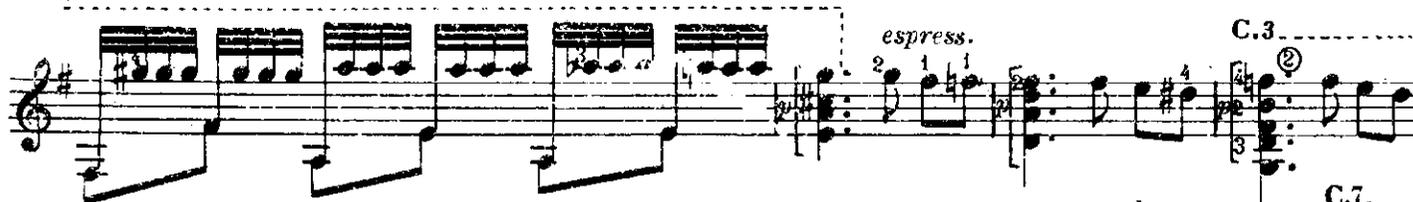
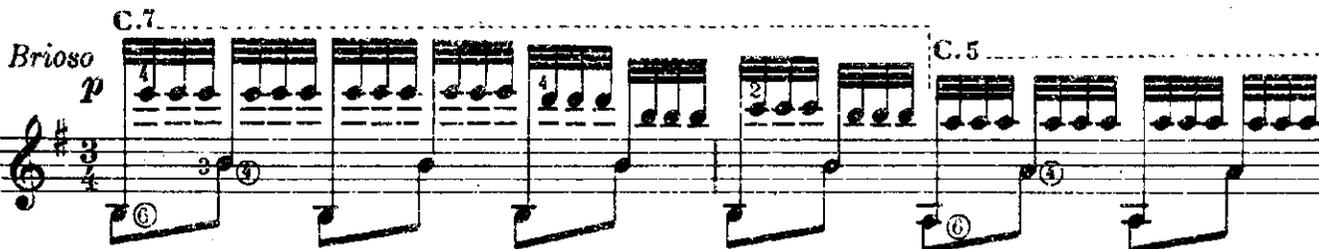
De 6ª a 1ª cuerda y viceversa.  
Bajar por semitonos al 9º traste y viceversa.

Arpeggio



Bajar por semitonos al 9º traste y viceversa.

## GRANADINAS (Fin)





*Brioso*

*express.*

Ligado mano izq. sola 2ª cuerda...

Ligado mano izq. sola 4ª cuerda.

C.1...

LECCIÓN 42

Ejecutar la escala completa en Fa Mayor.

Ligados mano izquierda sola

De 6ª a 1ª cuerda y viceversa.  
Bajar por semitonos al 9º traste y viceversa.

Arpeggio

Bajar por semitonos al 9º traste y viceversa.

SOLEARES (Continuación)

*Grazioso*

*p*

M.C. 5

First musical staff showing rhythmic patterns with fingerings (1, 2, 3, 4) and accents.

C. 4

Second musical staff with rhythmic patterns and fingerings, ending with a measure marked C. 4.

Brioso

M.C. 5

Third musical staff with melodic lines, fingerings (m, i, a, 4, 5), and accents. Marked M.C. 3.

M.C. 3

Fourth musical staff with melodic lines, fingerings (i, m, 4, 3, 2), and accents. Marked *accel.*

Fifth musical staff with melodic lines, fingerings (i, m, 4, 3, 2), and accents. Marked *dim.*

Sixth musical staff with melodic lines, fingerings (4, 2, 0), and accents. Marked *espress.* and includes instructions: "Ligado mano izq. sola 2ª cuerda" and "Ligado mano izq. sola 4ª cuerda".

C. 1

LECCIÓN 43

Scale exercise in G major. Instruction: "Ejecutar la escala completa en Sol Mayor."

Ligados mano izquierda sola

Scale exercise with fingerings: 1 2 3 4 3 2 1 0 1 2 3 4 3 2 1 0. Instruction: "De 6ª a 1ª cuerda y viceversa. Bajar por semitonos al 9º traste y viceversa."

Arpeggio

Arpeggio exercise. Instructions: "Bajar por semitonos al 9º traste y viceversa." Marked C. 1 and C. 2.

SOLEARES (Continuación)

*Brioso*

*espress.*

*Izq. sola*

*C.I.*

The musical score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a *Brioso* tempo marking. The first system contains several measures of chords and eighth-note patterns, with a *p* dynamic marking. The second system continues with similar rhythmic patterns. The third system is marked *espress.* and features a series of slurs over eighth notes, with a *p* dynamic. A section labeled *Izq. sola* (left hand solo) is indicated above the staff, showing a sequence of notes with fingerings 5, 6, 5, 7. The score includes numerous circled numbers (1-7) and slurs, indicating specific techniques or phrasing. The final system is marked *espress.* and concludes with a *C.I.* (Coda) marking. Dynamics such as *p* and *p* are used throughout the piece.

LECCIÓN 44



Ejecutar la escala completa en *La Mayor*.

Ligados mano izquierda sola



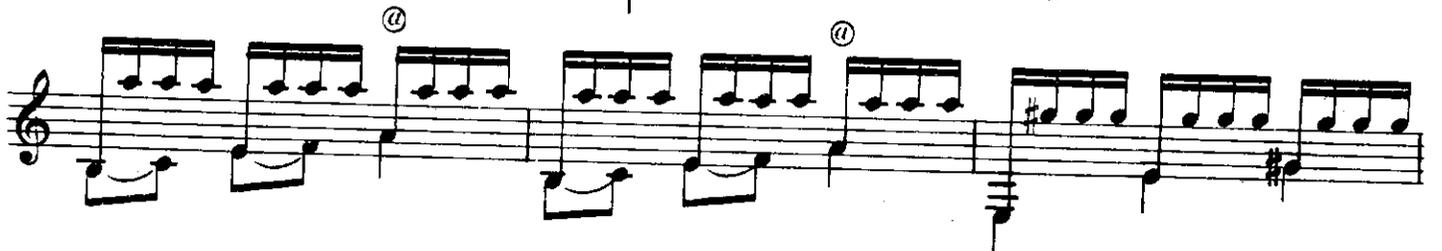
De 6ª a 1ª cuerda y viceversa.  
Bajar por semitonos al 9º traste y viceversa.

Arpeggio



Bajar por semitonos al 9º traste y viceversa.

SOLEARES (Fin)



M. C. 5



M. C. 2

M. C. 5



M. C. 3

M. C. 2

M. C. 5



*accel.* C.8.

C.7. *espress.* C.5. C.4.

*Brioso* C.5. C.3. C.1.

C.5.

C.3. C.1. *accel.*

*Tiempo de Bulería*

*Bulería* C.1. C.1. *ad* FIN

FIN DE LA CUARTA PARTE



# LECCIÓN 46

A musical staff in E minor (one sharp) showing a scale exercise. The notes are: E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4. The exercise is marked with a circled 'C' and a '1'.

Ejecutar la escala completa en *Mi* menor

Ligados con Cejilla para mano izquierda sola

A musical staff showing a scale exercise with fingering numbers (1-4) above the notes. The exercise is marked with a circled 'C' and a '1'.

## ZAPATEADO (Continuación)

A musical score for 'ZAPATEADO' (Continuación) consisting of seven staves. The score includes various performance instructions and markings:

- Staff 1: Circled 'C' and circled '1'.
- Staff 2: Circled 'C' and circled '1'.
- Staff 3: *espress.*, circled 'C' and circled '1'.
- Staff 4: *Brioso*, *ad*, circled 'C' and circled '1'.
- Staff 5: Circled 'C' and circled '1'.
- Staff 6: *cresc.*, circled 'C' and circled '1', *accel.*, circled 'C' and circled '1'.
- Staff 7: *ad*, *p*, circled 'C' and circled '1'.

The score also features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.



LECCIÓN 48

Ejecutar la escala completa en Do Mayor.

Ligados con Cejilla para la mano izquierda sola

C.1.

ZAPATEADO (Fin)

C.1. @

Vivo

ad

M.C.3.....

3

cresc.

f

ad

C.1.

ad

FIN

LECCIÓN 49



Ejecutar la escala completa en Re Mayor.

Ligados con Cejilla para la mano izquierda sola



TIENTOS

Lento  
M: C. 2

A series of musical staves for 'TIENTOS' exercises. The first staff has slurs and accents over groups of notes, with circled 'a' symbols. The second staff continues this pattern. The third staff has a dashed box labeled 'C.1' and dynamic markings 'p' and 'i'. The fourth staff is marked 'espress.' and has circled 'a' symbols. The fifth staff has slurs, accents, and circled 'a' symbols, with a dashed box labeled 'C.1' over the final notes.



LECCIÓN 51

Ejecutar la escala completa en Fa Mayor.

Ligados con Cejilla para la mano izquierda sola

C.1.....

TIENTOS (Continuación)

*Brioso*

C.1..... C.3 *cresc.*

*Grazioso*

LECCIÓN 52

Ejecutar la escala completa en Sol Mayor

Ligados con Cejilla para mano izquierda sola

C.1

TIENTOS (Fin)

*m* *p*

*cresc.*

Tempo di Tango

Todo pulgar

*p*

Tempo di Tanguillo

*cresc.*

*ad* FIN

M.C. 2

LECCIÓN 53

Ejecutar la escala completa en La Mayor

Ligados con Cejilla para mano izquierda sola

C.1.

TARANTAS \*)

Lento  
espress.

Destacar nítidamente los ligados. Las demás notas son de acompañamiento, por lo tanto el pulgar como el índice y el rasgueo hacia abajo, rozarán las cuerdas suavemente. Las únicas notas fuertes son las del arrastre de anular. Marcar en un tiempo lento cada compás de esta obra, (Menos trémolo final. Lec. 56.)

Brioso

Movido

Vivo

\*) Grabado por el autor en Disco Music Hall, Nº 15554. -A.

C.3

*f* *v* *p* *a m i* *p* *C.2*

*espress.* *p* *i m i m i m i m* *m i m* *m i m* *m i m* *m i m*

*p* *C.2*

LECCIÓN 54

Ejecutar la escala completa en *Re* menor

Ligados con Cejilla para la mano izquierda sola.

C.1

TARANTAS (Continuación)

C.2

*p* *x)*

*x)* *espress.* *x)*

*dim.* *p*

x) Mantener posición de *La* Mayor.

*Brioso* *p* *v* *v*

*v* *v* *v* *a* *a*

*a* *a* *a* *a* *a* *a*

*a* *a* *a* *a* *a* *a*

*a* *a* *a* *a* *a* *a*

*Lento espress.* *p* *a* *a* *a*

LECCIÓN 53

Ejecutar la escala completa en *Mi* menor

Ligados con Cejilla para la mano izquierda sola

C.1

TARANTAS (Continuación)

*Brioso* *p* *v* *a* *v* *a* *p* *cresc.*

*Tambora*

*Movido*

*Vivo*

C.3

*a m i m a m i m*

Pulgar

*espress.*

*Lento*

*a m i m a m i m*

C.2

\*) Para ejecutar estos ligados hay que dejar apoyado el 2º dedo en la nota Sol de la 6ª cuerda.

LECCIÓN 56

Ejecutar la escala completa en *La menor*

Ligados con Cejilla para la mano izquierda sola  
C. 1

TARANTAS (Fín)

x) *Briosc* *ami* *p*

*espress.* M.C. 7

M.C. 7

*dim.*

x) Desde el comienzo de esta parte, hasta el final del  $\frac{3}{4}$ , indicado con (x), marcar tiempo por tiempo, un tanto aligerado. Después y hasta Fin, un tiempo lento por compás.

*Brioso*

Ligados izq. sola. (Pulsar únicamente la primera nota sol).

**FIN DE LA QUINTA PARTE**



LECCIÓN 58

Ejecutar la escala completa en *Re Mayor*

Ligados con Cejilla para mano izquierda sola

C.1

*Espressivo*

SIGUIRILLA (Continuación)

C.1

C.3

*Brioso*

*p*

*ad*

G G

LECCIÓN 59

Ejecutar la escala completa en *Mi Mayor*

Ligados con Cejilla para mano izquierda sola

SIGUIRILLA (Continuación)

*p* @

*G G*

*espress.*

*cresc.*

*Brioso*

*Alza púa*

*ad.* *accel.* *dim.*

*G G*

LECCIÓN 60



Ejecutar la escala completa en Fa Mayor

Ligados con Cejilla para mano izquierda sola

C.1

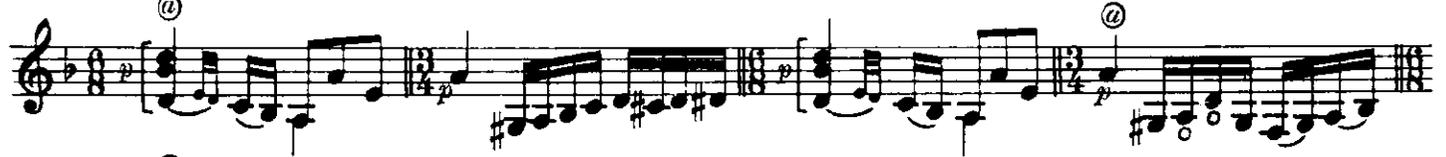


SIGUIRILLA (Fin)

M.C. 5.



espress.

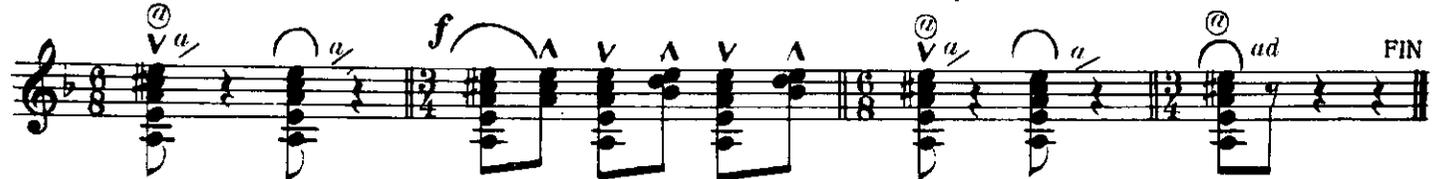


cresc.

accel.



mf



FIN

LECCIÓN 61



Ejecutar la escala completa en Sol Mayor

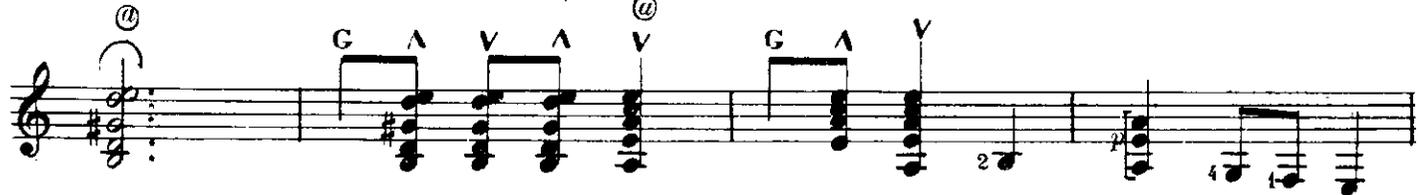
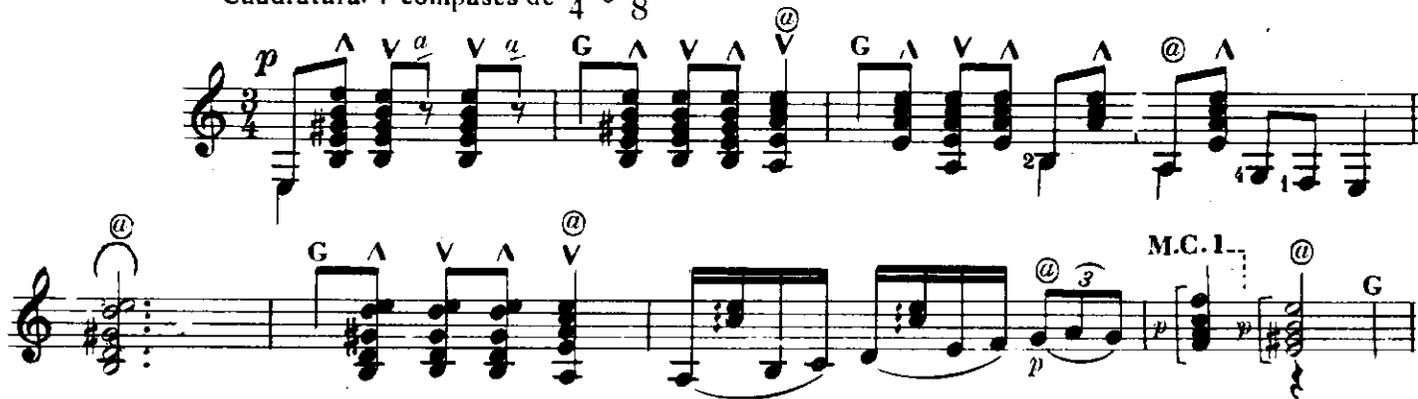
Ligados mano izquierda sola



Bajar por semitonos hasta el 10º traste y viceversa. Ejecutar después el mismo ejercicio en las cuerdas 2ª, 3ª, 4ª, 5ª y 6ª. Emplear este orden en los sucesivos estudios de ligados.

FANDANGO (Mi del La menor)

Cuadratura: 4 compases de  $\frac{3}{4}$  o  $\frac{3}{8}$



Intermedio entre Falsetas



LECCIÓN 62



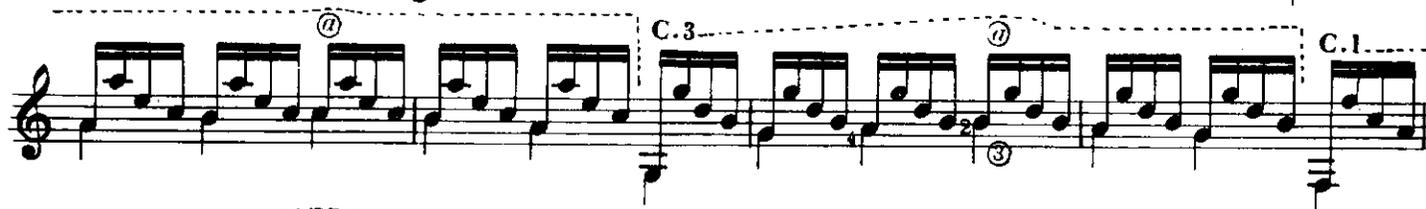
Ejecutar la escala completa en *La Mayor*

Ligados mano izquierda sola



Falseta 2ª

FANDANGO (Continuación)



Falseta 3ª



LECCIÓN 63

Ejecutar la escala completa en *Re* menor

Ligados mano izquierda sola

FANDANGO (Fin)

Falseta 4ª

Falseta 5ª (de "Aire Huelvano")

C.1.

C.1.

FIN

LECCIÓN 64

Ejecutar la escala completa en *Mi* menor

Ligados mano izquierda sola

FANDANGOS (La del Re menor)

ad V a V a G

①

Falseta 1ª

am i i m

①

Intermedio entre Falsetas

G V V

①

Falseta 2ª

C.1

①

Falseta 3ª

C.5 C.3 G

Pulgar ⑤ ⑥

①

ad FIN

LECCIÓN 65



Ejecutar la escala completa en *La menor*

Ligados mano izquierda sola

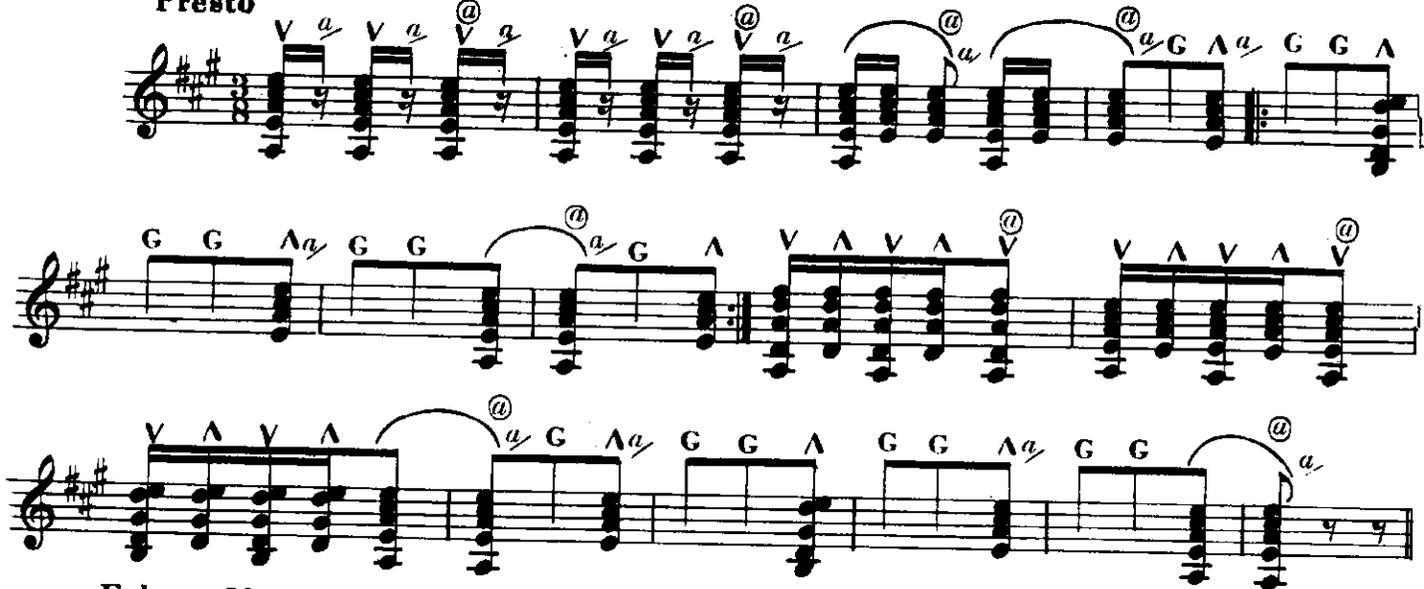


**BULERIA** (*La Mayor*)

Cuadrante: 4 compases de  $\frac{3}{8}$ . Acentuación: Generalmente en los tiempos 3º, 6º, 8º y 10º.

(Al ejecutar los golpes en caja, mantener siempre la tonalidad completa.)

**Presto**



**Falseta 1ª**



Las Falsetas de bulerías arpegiadas, entran en compases de  $\frac{3}{4}$ , pero manteniendo siempre en estos casos la medida de 12 tiempos o sea 4 compases de  $\frac{3}{4}$ . Ejemplo:

Falseta 2ª

M.C. 2 (Dejando la 1ª al aire.)

C. 2

Falseta 3ª (Otros ejemplos en compases de  $\frac{3}{4}$ .)

M.C. 2

M.C. 4

LECCIÓN 66



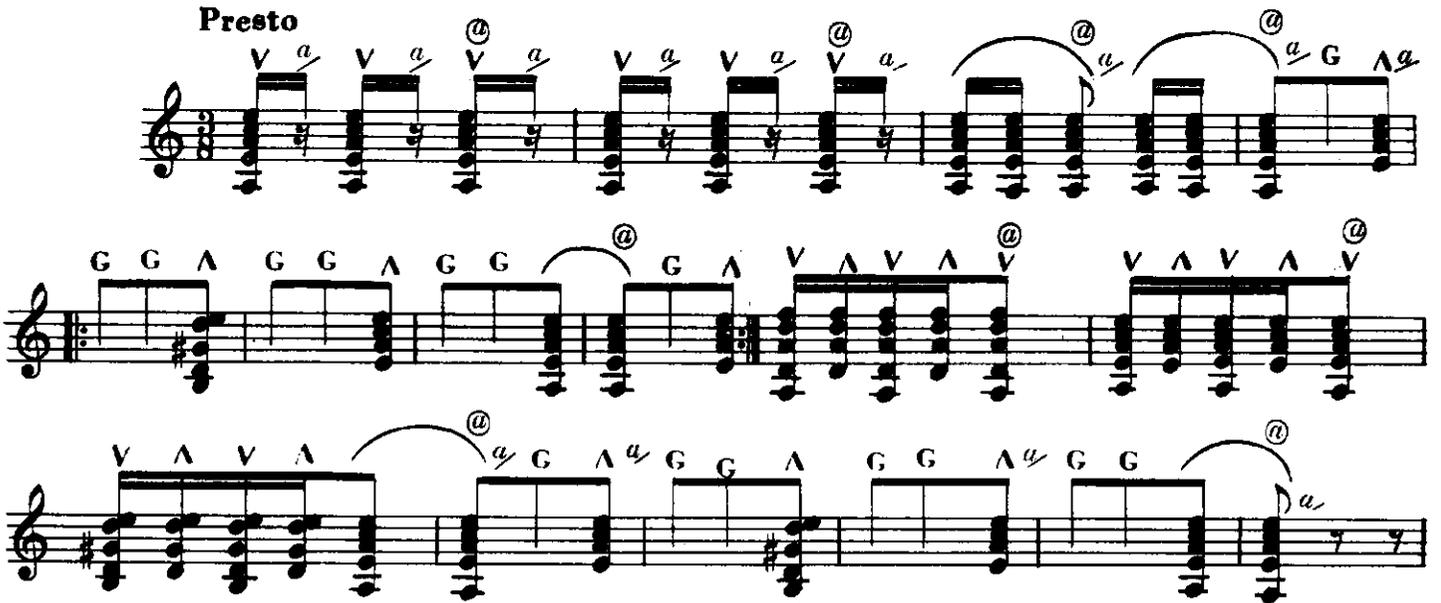
Ejecutar la escala completa en Do Mayor

Ligados mano izquierda sola

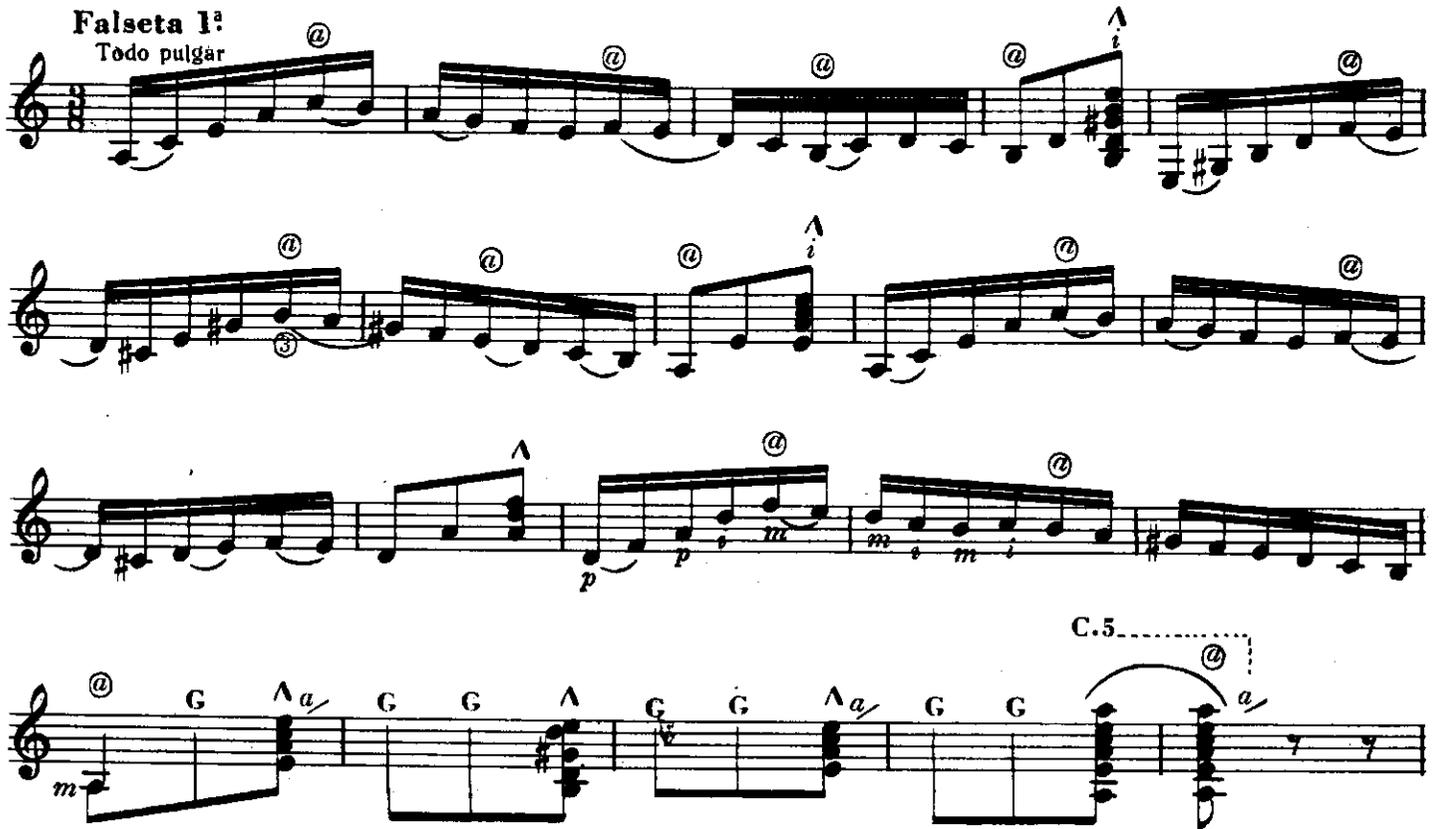


BULERIA (La menor)

Presto



Falseta 1ª  
Todo pulgar



Falseta 2ª

Musical notation for Falseta 2ª, consisting of four staves of music in 3/4 time. The first staff includes fingering numbers 2, 1, 4, 3, 2, 3. The second staff has chord markings G and A. The third staff has a circled 'u' symbol. The fourth staff has chord markings G, A, G, G, A, G, G and a circled 'u' symbol with 'ad' below it.

Falseta 3ª

Musical notation for Falseta 3ª, consisting of four staves of music in 3/4 time. The first staff includes fingering numbers 4, 2 and dynamic markings *i*, *m*. The second staff has a circled 'u' symbol. The third staff has a circled 'u' symbol and a circled '4'. The fourth staff has chord markings G, A, G, G, A, G, G and a circled 'u' symbol with 'u' below it.

LECCIÓN 67

Ejecutar la escala completa en Re Mayor

Ligados mano izquierda sola

BULERIA (La del Re menor)

Presto

Falseta 1ª

C.1

Falseta 2ª  
M.C. 2

Todo pulgar

C.3

C.2

Falseta 3ª  
C.3

C.1

## LECCIÓN 68



Ejecutar la escala completa en Mi Mayor

Ligados mano izquierda sola



## BULERIA (Mi del La menor)

Presto

The musical score for "Buleria" is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with the tempo marking "Presto". The notation includes various rhythmic patterns, slurs, accents, and dynamic markings such as *p*. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

FIN DE LA SEXTA PARTE

# SEPTIMA PARTE

- a) Güagiras
- b) Sevillana
- c) Alegría (La)
- d) Soleares (La)

Arreglos de Emilio Medina

## LECCIÓN 69



Ejecutar la escala completa en Fa Mayor

### GÜAGIRAS

### Falseta M.C. 2

## LECCIÓN 70



Ejecutar la escala completa en Sol Mayor

Presto  
INTROD.

## SEVILLANA



LECCIÓN 71



Ejecutar la escala completa en *La Mayor*

ALEGRÍA (*La Mayor*)



Falseta 1ª



Falseta 2ª

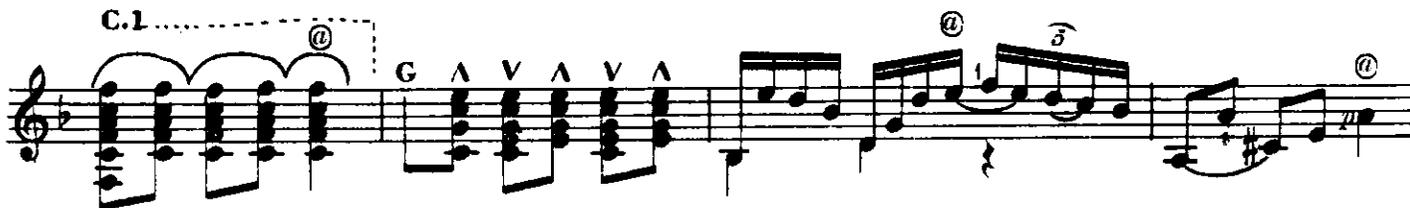


LECCIÓN 72



Ejecutar la escala completa en *Re menor*

SOLEARES (*La del Re menor*)



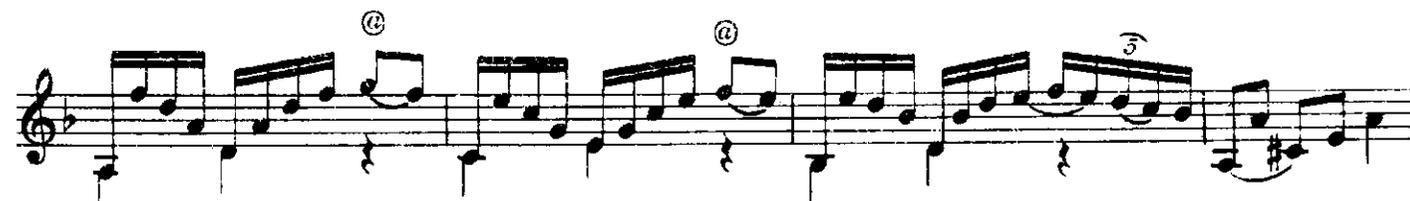
Falseta 1ª



Falseta 2ª

C.3

C.1



alza púa



FIN DE LA SÉPTIMA PARTE



# LECCIÓN 74



Ejecutar la escala completa en *La* menor

## MILONGA

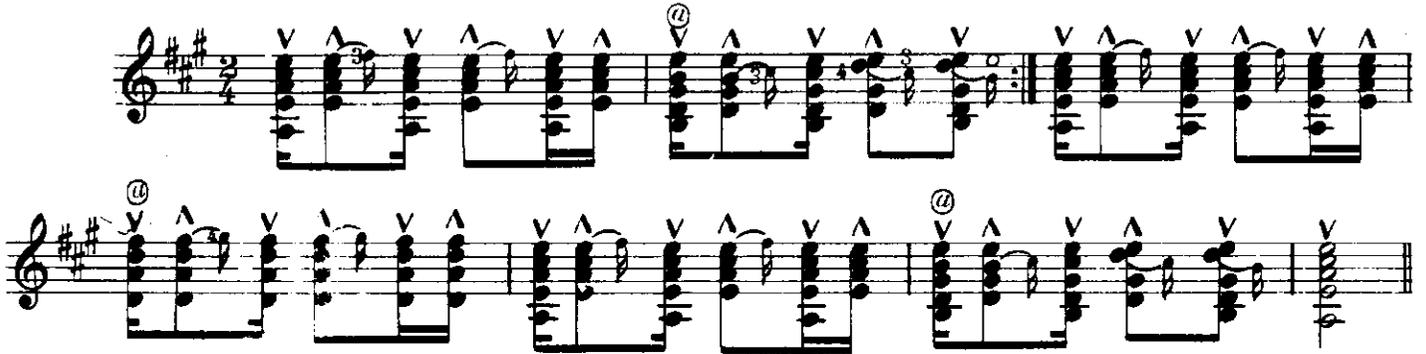
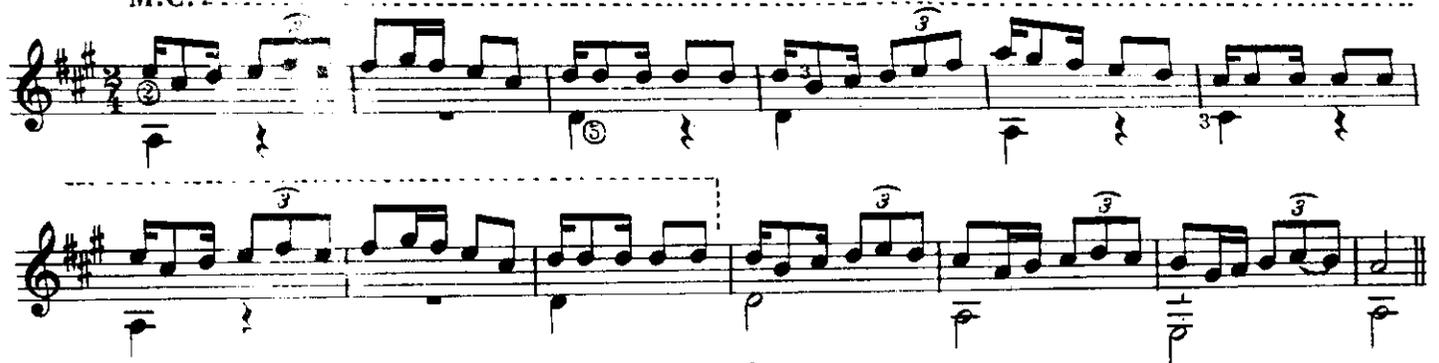
Falseta

A multi-staff musical score for a Milonga. It consists of six staves of music in treble clef, 2/4 time signature. The piece is in A minor. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings. The first staff is labeled 'Falseta' and includes markings like 'm', 'i', and circled 'a'. The second staff has a circled 'a'. The third staff has markings like 'p', 'ad', 'm', 'i', and circled 'a'. The fourth staff has a circled 'a' and is labeled 'Ritmo'. The fifth staff has markings like 'i', 'p', and circled 'a'. The sixth staff is labeled 'Lento' and includes markings like 'p', 'ad', and circled 'a'. The piece concludes with a final chord.

## LECCIÓN 75

Ejecutar la escala completa en *Do Mayor*

## COLOMBIANA

Falseta  
M.C.:

## LECCIÓN 76

Ejecutar la escala completa en *Re Mayor*

## PETENERA



## LECCIÓN 77

Ejecutar la escala completa en *Mi Mayor*

## CAMPANILLEROS

*m i*

*Falseta*

*Todo pulgar*

FIN