

❧ Juan Mario Monroy Escobar ❧

Estudio integral  
de las  
**escalas**  
en la  
**guitarra**  
**clásica**



UNIVERSIDAD  
EL BOSQUE

Vicerrectoría de Investigaciones  
Editorial

❧ Juan Mario Monroy Escobar ❧

Estudio integral  
de las  
**escalas**  
en la  
**guitarra**  
**clásica**



UNIVERSIDAD  
EL BOSQUE

Vicerrectoría de Investigaciones  
Editorial



# Agradecimientos

Agradezco a las directivas de la Universidad El Bosque por el apoyo dado al *Estudio integral de las escalas en la guitarra clásica*, cuyos resultados presento en este libro. También, mi gratitud a Gustavo Zuluaga, con quien inició todo este proyecto, y a su grupo de trabajo, en especial a Alejandro Gallego, por su constante ayuda en todo el proceso de este libro. A Juan Carlos Marulanda, por su dedicación cuidadosa en la edición musical; a Moisés Herrera, por la grabación del CD con pistas de estudio, y a Ricardo Mendoza, quien sugirió amablemente obras del repertorio escalístico de la zona andina colombiana.

En la primera etapa de este estudio fue importante la asistencia del guitarrista Sebastián Urrea, hoy egresado de la Universidad El Bosque. También agradezco a los maestros Juan Manuel Gooding (clarinete), Andrés Villamil (guitarra), Juan Felipe Osorio (guitarra) y Fabián Forero (bandola), quienes participaron en las entrevistas y conversatorios planeados dentro de la investigación. Gracias a este trabajo de campo, fue posible explorar la problemática del aprendizaje de la escala desde diferentes enfoques.

También agradezco al Maestro Daniel Saboya, por la lectura previa y presentación de este libro; a mi padre, Mario Aníbal; a mi esposa, Flor Ángela, y a Daniel Ramírez, quienes incondicionalmente me alentaron y apoyaron en todos los momentos de esta investigación.

*Juan Mario Monroy Escobar*

787.87 M65e

**MONROY ESCOBAR, Juan Mario**

*Estudio integral de las escalas en la guitarra clásica* / Juan Mario Monroy Escobar. -- Bogotá: Universidad El Bosque, Facultad de Creación y Comunicación, 2017. -- (Colección Bios y Oikos; 12).  
158 p.

ISBN: 978-958-739-084-1 (Impreso)

ISBN: 978-958-739-086-5 (Digital)

ISMN: 979-0-9005311-2-4

1. Guitarra – Enseñanza 2. Música para guitarra -- Estudios y ejercicios 3. Guitarra - Educación  
4. Guitarra – Métodos.

Fuente. SCDD 23ª ed. – Universidad El Bosque. Biblioteca Juan Roa Vásquez (Febrero de 2017).



Facultad de Creación  
y Comunicación

#### **Estudio integral de las escalas en la guitarra clásica**

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo públicos.

© Universidad El Bosque

© Editorial Universidad El Bosque

© Juan Mario Monroy Escobar

**ISBN: 978-958-739-084-1 (Impreso)**

**ISBN: 978-958-739-086-5 (Digital)**

**ISMN: 979-0-9005311-2-4**

#### **Universidad El Bosque**

##### **Rector:**

Rafael Sánchez París

##### **Vicerrectora Académica:**

María Clara Rangel Galvis

##### **Vicerrector de Investigaciones:**

Miguel Otero Cadena

##### **Vicerrector Administrativo:**

Francisco Falla Carrasco

#### **Decano Facultad de Creación y Comunicación:**

Juan Pablo Salcedo

#### **Vicerrectoría de Investigaciones**

##### **Editorial Universidad El Bosque**

Dirección: Av. Cra 9 n.º 131A-02, Torre D, 4.º piso

Teléfono: +57 (1) 648 9000, ext. 1395

Correo electrónico: [editorial@unbosque.edu.co](mailto:editorial@unbosque.edu.co)

Sitio web: [www.uelbosque.edu.co/editorial](http://www.uelbosque.edu.co/editorial)

Editor jefe: Gustavo Silva Carrero

Coordinación editorial: Alejandro Gallego

Corrección de estilo: Ana María Orjuela Acosta

Dirección gráfica y diseño: Alejandro Gallego

**Edición musical: SCOREMUSICAL LTDA.**

#### **Impresión y acabados:**

##### **JAVEGRAF**

Calle 46A n.º 82-54, PBX 416 1600, Bogotá D, C.

Impreso en Colombia

Julio de 2017

## Tabla de contenido //

Prólogo (de Daniel Saboya)	9
Introducción	11
Capítulo 1	
Aproximación y retrospectiva histórica	15
Aproximación.....	15
Retrospectiva histórica.....	16
Capítulo 2	
El estudio de las escalas en la guitarra clásica	23
Importancia .....	23
• Condiciones saludables de estudio .....	24
• Técnica y escala.....	24
• Mecanismos y parámetros .....	25
Mano derecha.....	25
• Pulsación.....	25
• Alternancia de dedos: combinaciones y excepciones .....	26
• Cambio de cuerda y cruce de dedos.....	27
• Desarrollo del volumen .....	29
• Calidad del sonido y variedad de timbre .....	30
• Desarrollo de la velocidad .....	33
Mano izquierda .....	37
• Acción, independencia y movilidad de los dedos en el diapasón.....	37
• Extensión de la mano .....	38
• Ligados.....	38
• Traslados de la mano izquierda .....	38
• La digitación: consideraciones generales .....	40
• Articulación en la escala .....	41
Escalas tradicionales. Concepto y utilidad.....	45
• Escalas de repertorio y obras de escala. Concepto y utilidad .....	48
Capítulo 3	
Práctica	51
El estudio integrado de la escala.....	51
Tablas de trabajo (síntesis) .....	53
Cuaderno de ejercicios preparatorios	59
Fase I. Técnica pura	61
• Mano derecha: ejercicios básicos.....	61
• Mano izquierda: ejercicios básicos.....	61
• Mano izquierda: movilidad y desplazamiento sobre una cuerda.....	63
• Mano derecha: alternancia y cruce de dedos .....	66
• Mano derecha: otros ejercicios para el control del cruce de dedos.....	67
• Mano izquierda: ejercicios para el cambio de cuerda.....	69
• Coordinación: ejercicios de sincronización en el cambio de cuerda.....	74
• Tetracordios, pentacordios y hexacordios usuales.....	76
• Escalas en posiciones fijas.....	80
• Traslados: ejercicios de desplazamientos con y sin cuerda al aire .....	82
• Velocidad: ejercicios de desarrollo.....	82

• Velocidad: ejercicios de trabajo fraccionado en escalas con traslados .....	84
• Posiciones altas: ejercicios de adaptación .....	85
• Ejercicio para igualar timbre y <i>legato</i> .....	86
Fase II. Escalas diatónicas	87
Fase III. Escalas de repertorio y obras de escala	89
Escalas de repertorio.....	89
Obras de escala .....	123
• Estudio Opus 48 Número 4. Mauro Giuliani .....	123
• Estudio Opus 60 Número 1. Mateo Carcassi .....	124
• Patasdilo (Pasillo Colombiano). Carlos Viecco.....	125
• (Siete) Diferencias sobre Guárdame las Vacas. Luis de Narváez.....	127
• Concierto para dos mandolinas en G Mayor, Allegro (Primer movimiento). Antonio Vivaldi.....	129
• Capricho Opus 20 Número 36. Luigi Legniani.....	136
• El cucarrón (Pasillo colombiano). Luis Uribe Bueno.....	137
• El Vuelo del Moscardón. Nikolai Rimski-Korsakov.....	139
• Estudio Opus 48 Número 11. Mauro Giuliani .....	141
Índice de figuras	143
Índice de tablas	149
Bibliografía	151
Anexo 1. Gloria Eugenia (Pasillo colombiano). Manuel J Bernal	155
Anexo 2. Pistas de estudio (CD)	157

## Juan Mario Monroy Escobar

Guitarrista bogotano egresado del Conservatorio de la Universidad Nacional (2006). Ha participado en los conciertos de Jóvenes intérpretes de la Biblioteca Luis Ángel Arango como solista (1989) y como integrante del Cuarteto de Guitarras Equis (1995). En el año 1992, estudió con Abel Carlevaro en la ciudad de Montevideo (Uruguay). Ha tomado talleres de técnica e interpretación con Eduardo Fernández, Miguel Ángel Girollet, Enrique Madrigueras, Rodrigo Riera y Alirio Díaz. Fue docente de guitarra en el Conservatorio de la Universidad Nacional, el Centro de Orientación Musical Cristancho y la Universidad El Bosque. En el año 2014 culminó la Maestría en Investigación Musical en la Universidad Internacional Valenciana (VIU) con la tesis titulada *Guía interpretativa del Laúd Galante Alemán y su aplicación al ámbito actual de la guitarra clásica*. Actualmente, es docente y coordinador del Programa de guitarra de la Universidad Sergio Arboleda.



# Prólogo

El maestro Juan Mario Monroy nos entrega un trabajo fundamental para el estudio de la guitarra clásica, producto de su amplia experiencia como músico, pedagogo e intérprete, mixtura que garantiza una mirada integral y un análisis objetivo.

El mundo de las escalas ha sido abordado desde diferentes aristas, y siempre se ha reconocido en él un material vital para la creación e interpretación musical. Sin embargo, no siempre es fácil desarrollar un plan de trabajo que nos permita, en cualquiera de estos abordajes, una ruta clara y efectiva para manipular este recurso musical, bien sea en la improvisación, la composición o la interpretación. El delicado y detallado trabajo que nos presenta el maestro Monroy se convierte entonces en una gran oportunidad para reconocer la importancia de este recurso musical y la conveniencia de trabajarlo desde la base técnica de la interpretación, con todo el rigor que merece.

La estructura de este trabajo no deja de lado ningún aspecto: encontramos inicialmente una revisión histórica del uso de la escala en los diferentes periodos y estilos; de la misma manera, la descripción de los componentes técnicos que intervienen en su ejecución y de acuerdo con las variables que hacen parte del trabajo técnico de las escalas en la guitarra clásica, como la calidad de sonido, el volumen, la tímbrica del instrumento, la velocidad, los criterios de digitación, entre muchos otros. Así, descubrimos aquí una manera muy efectiva para llegar a un gran nivel interpretativo a través del cuaderno de ejercicios técnicos diseñados minuciosamente para el trabajo de técnica pura. El componente expresivo de las “Escalas de Repertorio”, seleccionadas cuidadosamente, complementa el estudio técnico. Finalmente, encontramos la categoría denominada “Obras de Escala”, con piezas del repertorio universal y del virtuosismo criollo colombiano de la música andina, un complemento invaluable.

Tuve el privilegio de realizar un trabajo a dúo con Juan Mario en la década de los 90, lo que me permitió –además de un valiosísimo aprendizaje– ver el fino trabajo que incorpora en cada proyecto abordado. En nombre de la comunidad de la guitarra en Colombia, le quiero expresar mi gratitud por poner en nuestras manos una completa propuesta para el estudio de las escalas, teniendo en cuenta la variedad de opiniones que despierta este tema.

En este libro encontramos una maravillosa oportunidad para realizar un trabajo serio y muy fundamentado con la técnica interpretativa de las escalas como herramienta para llegar a tocar de la mejor manera el repertorio de nuestro instrumento.

*Daniel Saboya  
Tunja  
Junio de 2016*



# Introducción

Considerando las transformaciones técnicas y estéticas sucedidas en la música hasta el día de hoy, el estudio de las escalas es aún un tema fundamental en la formación y desarrollo del músico. Este campo de estudio traspasa aspectos tan diversos como la teoría musical, la composición y particularmente, el de la interpretación instrumental.

Sin embargo, en el ámbito de la guitarra clásica se presentan opiniones divididas acerca del valor formativo de las escalas. Sus defensores las consideran el fundamento de la técnica y de la interpretación; en este sentido, Andrés Segovia (1953) expresaba que “la práctica de las escalas le permite a uno resolver un gran número de problemas técnicos en un tiempo más corto que el estudio de cualquier otro ejercicio” (s.p., traducción propia).

Por otro lado, sus críticos las consideran ejercicios tediosos e innecesarios, un esfuerzo perdido que poco o nada tiene que ver con la experiencia musical. Esta última postura, bastante generalizada en nuestro medio, ha producido un abandono del tema, particularmente dentro de los programas de guitarra clásica. Por ello, se ha generado desinformación, vacíos técnicos y un sentimiento de frustración en muchos guitarristas al momento de abordar obras sin las capacidades apropiadas.

Irónicamente, si para los estudiantes de instrumentos sinfónicos, las exigencias técnicas de su repertorio estimulan el estudio continuo de este tema, los guitarristas sienten poco interés en su práctica, pues desconocen su importancia dentro del repertorio histórico y los beneficios que aportan a su formación. Por ejemplo, la poca relación entre las escalas diatónicas tradicionales con las escalas del repertorio guitarrístico, así como las formas de aprendizaje tan poco estimulantes como la simple repetición, han influido de manera significativa en este abandono.

Este libro propone un proceso formativo estructurado a partir de los fundamentos técnicos e interpretativos aplicados al ámbito de la literatura instrumental. De esta forma, el Estudio integral propone estrategias variadas y efectivas en aspectos tales como el desarrollo de la técnica pura, el estudio de las escalas tradicionales y las escalas del repertorio, y la interpretación de las obras de escala. Estas actividades graduales aportarán un mayor dominio en la interpretación del instrumento.

Se presenta así a nuestra comunidad de guitarristas y educadores un texto que, llevado de manera constructiva, despertará interés por su estudio y fortalecerá las competencias necesarias para un desempeño más satisfactorio del guitarrista clásico en nuestro medio.



# Capítulo 1



# Aproximación y retrospectiva histórica

## Aproximación

La escala, entendida como una sucesión ascendente y descendente de alturas, normalmente continuas, está siempre organizada a partir de un sonido fundamental que aparece al principio y al final de la misma. De este modo, es un material habitual de la música que se manifiesta en una infinidad de diseños, y a la vez, presenta diferentes usos y enfoques.

Sin duda alguna, la práctica musical ha generado una multitud de escalas construidas sobre diferentes diapasones, temperamentos, sistemas de división de la octava y variables microtonales en los que las escalas pentatónicas, las mayores y menores del sistema tonal, los modos de la música antigua, la escala cromática, la escala por tonos y la multitud de escalas étnicas constituyen apenas una mínima parte de este universo.

Sin abordar un aspecto tan importante como el estudio teórico de estas tipologías, este libro se ocupa en la práctica interpretativa de la escala desde tres enfoques, la escala como:

- Abstracción sonora
- Recurso simbólico o descriptivo
- Material didáctico en el estudio de la interpretación

El uso de la escala como recurso de la composición y la práctica instrumental ha sido permanente a través de historia de la música; esto ha generado una textura característica en la cual predomina el grado conjunto, como es natural. Con frecuencia, la aparición de un pasaje “escalístico” genera melodías ágiles de carácter lúdico que favorecen la fluidez del desarrollo del discurso sonoro y su percepción. Lo anterior se logra gracias a modelos tan simples como la línea descendente o ascendente y a procedimientos de desarrollo melódico como la secuencia.

De cierta manera, la eficacia en la percepción de la escala radica en su estrecha relación con las características anatómicas y neurológicas del sistema auditivo, el cual está organizado de forma tonotópica;

“[e]l término tonotópico [se refiere a] la representación espacial de las frecuencias [dentro del oído, y a la manera como] ciertas células responden [...] a determinadas [alturas]” (Cancino, 1999, p.33). La literatura científica explica que a la altura del oído interno, dentro de la cóclea o caracol, se encuentra el órgano de Corti “que contiene una serie de células sensibles a estímulos electromecánicos, [denominadas] *células ciliadas*”. (Guyton, y Hall 2006, p. 256)<sup>1</sup>

---

1 Estas células capilares, a modo de filamentos vibrátiles, están encargadas de convertir por empatía las vibraciones externas en impulsos eléctricos que se transmiten al cerebro por medio de los nervios sensoriales. La disposición tonotópica de estas células radica por un lado un lado, a su gama de tamaños con variables de longitud y grosor. De otro lado, a que dichas células están agrupadas en pequeñas zonas especializadas para reaccionar con mayor eficacia y transmitir las frecuencias agudas, medias y graves, a modo de un teclado. A partir de esta información,

Volviendo al contexto estético, las cualidades mencionadas del oído, que son exploradas y recreadas por la escala, sitúan este fenómeno en el campo de la abstracción sonora, con un valor y significado que se explica por sí mismo. Igualmente, dichas cualidades establecen la función integradora y reiterada del grado conjunto dentro de la melodía, lo que, por contraste, obliga al uso del salto, un recurso ideal para evitar la monotonía de su diseño.

Por otro lado, y desde una perspectiva cultural, la escala es un elemento simbólico relacionado con el pensamiento filosófico, espiritual y estético de cada época. Igualmente, ha sido un recurso efectivo de la música descriptiva que recurre a la analogía entre la realidad y el sonido. A modo de ejemplo, la retórica musical desarrollada desde la Edad Media hasta finales del Barroco creó una serie de códigos o figuras para representar ideas extramusicales, dentro de los cuales la escala jugó un papel destacado. De esta manera, la elección del modo, la tonalidad, el rango, los puntos de clímax, las cadencias y el tratamiento general de una escala tenían un propósito retórico dentro del discurso musical. Este es el caso de las figuras musicales conocidas como *hipotiposis*, que consisten en un tipo de descripción realista de objetos o accidentes naturales tales como ascenso (*anabasis*), descenso (*catabasis*), escape (*fuga*) y el movimiento circular (*circulatio*). Por extensión, se llega a otras imágenes como la aproximación o distanciamiento de un objeto, el clímax (nota más alta) o anticlímax (nota más grave) de un pasaje y toda una serie de representaciones de códigos emocionales y espirituales.

Finalmente, como material didáctico, la enseñanza y aprendizaje de la interpretación musicales se apoyan en el estudio de las escalas, pues en las primeras etapas estas son un sistema eficaz para el conocimiento de las alturas y la exploración de la tesitura del instrumento. Igualmente, familiarizan al aprendiz con los fundamentos técnicos y expresivos elementales de la música, y en las fases superiores, su estudio es parte fundamental del desarrollo del virtuosismo dentro del repertorio. Es importante mencionar que en cualquiera de estas etapas, la escala corresponde a un proceso neuromotor sofisticado que es necesario desarrollar con diferentes estrategias que beneficien las capacidades técnicas y expresivas del intérprete.

## Retrospectiva histórica

Es necesario revisar brevemente el uso de la escala a lo largo de la historia de la música y en especial, en el ámbito de la guitarra, para entender su importancia dentro del repertorio didáctico y de concierto.

En el Renacimiento, dentro de la escritura de la variación y la práctica de la improvisación en instrumentos de tecla y cuerda pulsada, apareció la técnica de la *disminución*, que consiste en la “división de las notas de una melodía en otras más breves con la intención de ornamentar” (Randel, 2009, p. 407). La aplicación de este procedimiento sobre un *cantus firmus lento* generaba también un tipo de contrapunto complejo y muy activo. En sentido similar, la glosa en España presentó una serie de fórmulas melódicas utilizadas “para embellecer cadencias y rellenar intervalos [...] o cuando se improvisa[ba] sobre un *ostinato* armónico” (Randel, 2009, p. 536). Una práctica similar se desarrolló con las *divisions* en la música inglesa para laúd.

---

es posible afirmar que gracias a esta cualidad, la audición de una escala ascendente o descendente se valora como una sensación de “barrido” ordenado y predecible en un momento dado.

Este fragmento de la Fantasía VII para Laúd de John Dowland (1563-1626) presenta un ejemplo notable del uso de *divisions* elaboradas a partir de un contrapunto ingenioso del bajo.

Fantasía N° VII para Laúd  
John Dowland



Figura 1.1. La Fantasía VII para laúd de John Dowland

Fuente: Willard, J. (2005). *Guitar Classics. 125. Timeless pieces from the Masters*. pp. 30-31.

Durante el período barroco, el género instrumental presentó evidentes aportes. En este sentido, fueron determinantes la consolidación de la música de cámara para instrumento y el papel del solista dentro del concierto; allí las cadencias y movimientos rápidos se convirtieron en espacios ideales para exhibir habilidades técnicas de este tipo. El siguiente ejemplo tomado del primer movimiento del Concierto Brandemburgués N° 4 (BWV) de J. S. Bach (1685-1759) ilustra el alto nivel técnico alcanzado por los solistas del *concerto grosso* a finales del período barroco. Esto gracias al uso de figuras comparativamente más rápidas a las anteriores dentro del movimiento, el uso de escalas sinuosas, secuencias y la libertad de la línea melódica en un rango de dos octavas y media.

Concierto Brandemburgués BWV en sol N° 4 (I mov) - Violín Principal  
J. S. Bach





Figura 1.2. Concierto Brandemburgués BWV en sol N° 4 (I mov) - Violín Principal. J. S. Bach

Fuente: Bach, J. S. (1976). *Brandenburg Concerto N° 4. G major.* (BWV 1049).

En las décadas finales del siglo XVIII apareció la guitarra de seis cuerdas inspirada en la sencillez del estilo clásico reciente y en un enfoque didáctico sistematizado. Su repertorio, técnica interpretativa y sistema notacional se desarrollaron y extendieron rápidamente por el continente. Así, la producción en el campo de la escala durante ese periodo fue amplia, en especial dentro de los primeros métodos para guitarra de seis cuerdas, en las colecciones de estudios, en las obras de concierto y, de manera destacada, en los primeros conciertos para guitarra de Giuliani (1781- 1829) y Carulli (1770-1841).

Es importante destacar la influencia que ejerció el estilo operístico italiano del *bel canto* dentro del repertorio de la guitarra clásica; dicho estilo generó un modo característico similar al de la música vocal en el tratamiento de la escala y otros recursos virtuosos como el arpeggio. Se identificaron entonces aspectos como la perfección e igualdad del sonido, el cultivo del registro agudo del instrumento, la agilidad en la ejecución, la ligereza de la línea melódica, la variedad en la articulación, el gusto por la ornamentación y finalmente, el desarrollo espontáneo y libre del discurso musical, que en ocasiones se confundía con la improvisación. De esta forma, en muchos pasajes el guitarrista de esta época emuló en su instrumento a las grandes figuras vocales de su momento.

En los años siguientes, dentro del contexto musical del Romanticismo, surgió el concepto del virtuosismo técnico, idea que moldeó un nuevo enfoque de la producción musical y su ejecución. Este enfoque contrastaba con el ideal de la música “seria” de carácter complejo y elevado, destinada a un público “culto”. En contraste, el virtuosismo técnico surgió dentro del concepto del entretenimiento musical de la época, el cual buscaba complacer y sorprender a un público descomplicado, en parte gracias al despliegue de las capacidades técnicas del intérprete. Pese a su carácter ligero, es innegable que este estilo también aportó obras importantes dentro del Romanticismo.

Durante este periodo, la guitarra, pese a atravesar un declive frente al esplendor del piano y el sintonismo, mostró importantes avances y, particularmente, fue el campo de la miniatura musical el que aportó las obras más importantes de este tipo. En este sentido, se observan ejemplos significativos en los preludios, estudios, fantasías, caprichos, vales, variaciones sobre aires de la época o divertimentos de autores como Coste (1805-1883), Mertz (1806-1856), Legniani (1790 – 1877) y Arcas (1832-1882), entre otros. En el campo didáctico, a modo de ejemplo, los métodos como el de Coste continuaron presentando este tema bajo el mismo modelo de los primeros métodos para guitarra del periodo clásico.

Finalmente, si se considera a Francisco Tárrega (1852-1909) como la última gran figura de la guitarra romántica, cuya estética estaba más interesada en el desarrollo expresivo y sonoro del intérprete, se observa un distanciamiento, más no un abandono, del virtuosismo técnico característico de años anteriores. Desde el punto de vista técnico, Tárrega consolidó el uso del ataque apoyado en la ejecución melódica, lo que influyó determinantemente en la técnica de la escala, una característica que se manifestó posteriormente en la obra de sus discípulos.

Durante el siglo XX, la abundancia de propuestas estético-musicales ofreció escenarios más o menos propicios para la evolución de este tema dentro del repertorio para guitarra. Fueron especialmente favorables el movimiento neoclásico y las tendencias nacionalistas en España y Latinoamérica. En España, la producción de Turina y Rodrigo fueron las más reconocidas durante la primera mitad del siglo. Piezas de Joaquín Turina (1882-1949) como la *Sevillana Opus 29 (1923)*, el *Fandanguillo Opus 36 (1925)*, *Ráfaga Opus 35 (1929)* y el *Homenaje a Tárrega (1932)* están inspiradas en el estilo andaluz<sup>2</sup>. Dentro de estas obras, el tema de la escala es tratado frecuentemente con un carácter expresivo, siempre dentro de las posibilidades técnicas propias de la guitarra, sin llevar su exigencia a límites extremos.

Por otro lado, la producción de Joaquín Rodrigo (1901-1999) para guitarra, que incluye al menos cuarenta composiciones para guitarra solista y cinco conciertos con orquesta, presentan con seguridad el mayor número de ejemplos y retos técnicos en cuanto a rango, extensión y dificultad de las escalas. La producción de Rodrigo estaba inspirada en la música tradicional española, en la obra de los vihuelistas del Renacimiento español y en las piezas para guitarra barroca de Gaspar Sanz (1640-1710). Rodrigo denominó su estilo “neocasticismo” (1995)<sup>3</sup>, dentro del cual desarrolló continuamente rasgos nacionalistas y neoclásicos. Son ejemplos notables de su tratamiento el *Concierto de Aranjuez (1939)*, *La Fantasía para un gentilhombre (1954)* y el *Concierto para una fiesta (1982)*. También son importantes obras para guitarra solista como: *Ecos de Sefarad (1987)*, *Dos Preludios (1977)*, *Elogio de la Guitarra, el primer movimiento de la Sonata Giocosa (1960)* y *En un tiempo fue Itálica famosa (1980)*.

En el ámbito latinoamericano, el estilo nacionalista, el neoclásico y el anacronismo musical, entendido este último como el tipo de composición que no solo se inspira en estilos musicales pasados, sino que los recrea con rigor, fueron espacios propicios para el uso de la escala como recurso técnico y expresivo. Este es el caso de Agustín Barrios (1885-1944), cuya producción musical presenta obras inspiradas en los ritmos latinoamericanos en el folclor andaluz y en el Romanticismo europeo del siglo XIX. A través de su obra, Barrios desarrolló un estilo más conservador que el de sus contemporáneos, lo que contrasta con la calidad e interés que ha generado su producción. Como ejemplos significativos del uso de la escala, podemos mencionar un grupo de obras escritas entre los años 1921 y 1944 aproximadamente como *Leyenda De España, Arabescos, Escala-Preludio en sol menor y su Estudios de concierto N° 2*.

También en el contexto latinoamericano, la obra para guitarra de Heitor Villa-lobos (1887-1959) ofrece ejemplos importantes del uso de la escala en sus *Douze etudes pour guitarre (1929)*, *algunos de sus Preludios (1940)* y en su *Concierto*

2 Datos hallados en: GARCÍA DEL BUSTO, Jose Luis (2009) *Programa Joaquín Turina 24/4/09*. Ed. ORCAM (Orquesta y coro de la Comunidad de Madrid). Páginas 31 y 32.

3 Él mismo lo señala en su libro *Joaquín Rodrigo Music for Guitar (1995)*, p.5.

*para guitarra y orquesta (1951)*. Aunque el número de ejemplos no es tan abundante como con otros autores, sus obras resultan trascendentales dado el grado de originalidad y exigencia que este autor plantea.

En el campo didáctico, en la primera mitad del siglo aparecieron los métodos que prepararon el estudio de las escalas dentro de un concepto novedoso: la técnica pura. Esta consiste en una serie de ejercicios básicos, desprovistos de estilo musical, abstractos, de cierta forma, y cuyo objetivo es desarrollar la conciencia corporal, el control mecánico y el dominio del instrumento desde un enfoque casi meditativo. En este campo se destacan los libros 3 y 4 de *La Escuela Razonada de la Guitarra (1954)* de Emilio Pujol (1886-1980), el *Método Moderno para guitarra (1921)* de Pascual Roch (1896-1977) y la *Técnica Superior de Guitarra (1998)* de Julio Sagreras (1879-1942). Todas estas son obras continuadoras de la escuela de Tárrega, especialmente en lo referido al uso del ataque apoyado. Sagreras en su *Técnica Superior* elaboró un libro de escalas tradicionales con variaciones rítmicas y propuso una grafía para indicar la pulsación apoyada: ( $\Lambda$ ). Asimismo, a mediados de siglo, aparecieron varias publicaciones de las escalas diatónicas tradicionales como las de Andrés Segovia (1893-1987), Abel Carlevaro (1916-2001) o Luise Walker (1910-1998), publicadas respectivamente en los años 1953, 1966 y 1947.

Ya en la segunda mitad del siglo XX se dio el contacto de la guitarra con otras músicas, lo que generó una renovación técnica y estilística. De esta forma, las fronteras de la guitarra clásica como instrumento académico empezaron a disolverse hasta producir un repertorio más diverso a finales de siglo. De este proceso han surgido modelos y formas variadas de tocar escalas provenientes del rock, el jazz, el flamenco, el tango o el bolero, las cuales han enriquecido las posibilidades técnicas de la guitarra tradicional. En el mismo sentido, tanto en Latinoamérica como en el ámbito colombiano se ha encontrado una fuerte influencia de la música popular y se han dado algunos trabajos didácticos con aportes importantes.

En el campo de la música popular, por ejemplo, los ritmos de la zona andina muestran una fuente importante en el formato del trío típico (bandola, tiple y guitarra). Particularmente, el ritmo de pasillo rápido o fiestero ha generado una especie de virtuosismo criollo realizado en un ambiente de flexibilidad rítmica, fruto de la compenetración interpretativa de sus integrantes. Dentro de este formato, la guitarra desempeña normalmente el rol de instrumento acompañante, sin embargo, con frecuencia realiza líneas melódicas ágiles por medio de pasajes de escalas.

En cuanto al campo didáctico nacional, dos libros recientes abordan el tema de la escala y su aprendizaje: *Música por colores, el más completo diccionario de escalas*, de Roberto Martínez (2001) y *100 Escalas digitadas para guitarra (Fragmentos de repertorio)*, de Ángela Triana (2010). El libro *Música por colores*, el más completo diccionario de escalas, es un reflejo de los hallazgos de su autor en el campo del jazz. Su trabajo ha tenido repercusión en la formación de estudiantes de este género, pero también ha ampliado las perspectivas de otros estudiantes de guitarra clásica. Este libro presenta información copiosa relacionada con el universo de las escalas y modos del jazz, las primeras analizadas comparativamente con la escala mayor (jónica). Para su análisis y codificación, Martínez utiliza los colores convencionales rojo, verde y amarillo. También, propone otros modelos para clasificar escalas Bebop de ocho sonidos; son más de setecientas escalas allí.

Por otra parte, el libro de Ángela Triana propone cien escalas recopiladas con las que la autora discute sobre sus posibles digitaciones y su conveniencia. Después de esta fase, propone que el estudiante realice su propia solución, todo un proceso didáctico novedoso y significativo en la práctica de un recurso tan importante como la digitación.

## *Capítulo 2*



# El estudio de las escalas en la guitarra clásica

## Importancia

La retrospectiva histórica de la escala dentro del repertorio de la guitarra clásica y sus instrumentos antecesores destaca su importancia y la necesidad de incorporar su estudio detallado dentro de la formación del intérprete. Como punto de partida, es conveniente advertir que la ejecución de cualquier escala en la guitarra es un procedimiento complejo, comparativamente más exigente que en otros instrumentos típicamente ágiles como el clarinete. En esta dificultad influyen aspectos como:

- El volumen reducido del instrumento.
- El grosor, textura y respuesta diferente de las cuerdas.
- El ruido y “seseo” producido en las cuerdas graves.
- Las dificultades de motricidad fina de la mano derecha, en la que aspectos como la alternancia de dedos y los cambios de cuerda reducen notoriamente su eficiencia.
- La independencia y coordinación de la mano izquierda.
- La pérdida de fluidez y ruidos que se producen en los traslados o cambios de posición.
- La elección de una digitación adecuada en relación con las múltiples alternativas de una misma escala.
- La ejecución de escalas en posiciones agudas, ya que los trastes reducidos dificultan la precisión e incrementan la posibilidad de errores.
- La dificultad para integrar velocidad, volumen, claridad y calidad del sonido.
- La evolución idiomática del repertorio guitarrístico y de sus autores, lo que plantea retos cada vez más exigentes.

Además, aún hoy persisten ideas que afectan negativamente el estudio de las escalas y su importancia dentro de la interpretación de la guitarra. En primer lugar, el estereotipo dañino según el cual es mejor músico quien toca escalas más rápidas, y por otro lado, la idea de la escala como un tema intrascendente que no merece dedicación. Dejando de lado este tipo de ideas y asumiendo una postura productiva, el estudio de las escalas es importante para la formación del guitarrista porque:

- Facilita el conocimiento de las alturas del instrumento en todo su registro.
- Familiariza al intérprete con las diferentes posiciones dentro del diapasón.
- Agudiza el sentido de la motricidad fina, coordinación e independencia de las manos.
- Mejora la coordinación motora (tono, fuerza y relajación muscular) y neurológica (precisión, fluidez y control).
- Es un espacio propicio para el estudio detallado de la pulsación, la articulación y la variedad tímbrica.
- Ayuda a perfeccionar el sonido en aspectos como: volumen, amplitud de los rangos dinámicos, variedad tímbrica, pureza y calidad.

- Prepara y acondiciona al guitarrista para el estudio de otros temas técnicos como el trémolo o el arpeggio.
- Aumenta el grado de confianza del intérprete.
- Aporta una actitud lúdica de interpretación que motiva al estudiante, lo que redundará en un aprendizaje más rápido y placentero.
- Su estudio permite liberarse de posibles limitaciones técnicas.
- Permite mantener y ajustar rápidamente el nivel técnico al momento de retomar el estudio.
- Las escalas son el espacio ideal para el desarrollo gradual y natural de la velocidad.
- Ofrece la oportunidad de aproximarse consistentemente a un tipo de textura necesaria en la formación y labor del intérprete, presente dentro del repertorio histórico de la guitarra.

### *Condiciones saludables de estudio*

Para estudiar este tema en condiciones saludables, se recomienda:

- Realizar rutinas constantes de tiempo moderado: “más se consigue trabajando una hora diaria, que siete horas en un solo día de la semana”. (Pujol, 2007, p.87).
- Efectuar estiramientos y movilizaciones suaves antes, durante y al finalizar cada jornada de estudio.
- Estudiar con postura adecuada y máxima relajación.
- Trabajar con alto grado de conciencia corporal y concentración.
- Realizar siempre procesos graduales para el desarrollo de la velocidad, el volumen o la resistencia física pues el aumento excesivo en las horas de estudio y la exigencia de las metas pueden producir lesiones o alterar el control técnico.
- Organizar un espacio de estudio adecuado: resonancia moderada, silla plana semidura, atril, escabel o *ergoplay*, metrónomo o bases rítmicas (*riffs*).
- Estudiar en un instrumento apropiado, con buena sonoridad y dureza justa para lograr los parámetros estéticos ideales de la escala y evitar el esfuerzo excesivo de las manos.
- Alternar la ejecución de cada ejercicio técnico, escala o pieza de este tipo con momentos de relajación absoluta, soltando completamente brazos y manos.
- Realizar descansos y pausas activas periódicas.
- Suspender el estudio si aparecen síntomas de dolor o cansancio.

### *Técnica y escala*

La técnica instrumental, entendida como el “dominio de las diferentes fórmulas físico-mecánicas y de los diferentes aspectos de tipo estético musical” (Camacho, 2002, p.16), es el componente fundamental para la ejecución eficiente del instrumento. En principio, la técnica ideal se logra cuando el intérprete alcanza el máximo resultado y realiza a cambio el menor esfuerzo posible. Esto sitúa la relajación como el parámetro fundamental en el estudio de la escala y la valoración de sus resultados. De esta manera, todas las actividades aquí propuestas deben tener como base la relajación para alcanzar la claridad, fluidez y control necesarios.

### *Mecanismos y parámetros*

Pese a estar constituida por los mecanismos más elementales de cada mano, como la pulsación de la mano derecha, o la acción de los dedos de la mano izquierda sobre las cuerdas en el diapasón, la naturaleza técnica de la escala es compleja, pues estos componentes se integran en un solo producto, el cual debe someterse a una serie de parámetros estéticos exigentes. Esto obliga a realizar un estudio detallado de este tema.

## **Mano derecha**

Los mecanismos de la mano derecha utilizados en la ejecución de la escala son: pulsación, alternancia de dedos y cambio de cuerda. De otro lado, los parámetros estéticos son: volumen, calidad del sonido y velocidad.

### *Pulsación*

La pulsación consiste en la acción de desplazar la cuerda de su punto de reposo liberándola para que vibre y produzca el sonido. Tradicionalmente, se plantean dos modelos básicos: pulsación libre y apoyada.

La pulsación libre se realiza con el dedo arqueado, colocando el primer nudillo por encima de la cuerda que se va a pulsar. En este caso, el ataque resulta de combinar la acción de la falange desde el primer nudillo con el movimiento de las dos últimas, es decir, falangina y falangeta, desde el segundo nudillo. El paso sobre la cuerda se realiza con un movimiento semicircular mínimo y concluye en el aire cerca de la cuerda inferior, sin tocarla en ningún caso. La palanca y acción principal de este ataque se realiza con las dos últimas secciones del dedo (falangina y falangeta), una circunstancia que explica su ligereza natural, adecuada para arpeggios y melodías suaves.

Por otro lado, el ataque apoyado se efectúa con el dedo menos articulado, ubicando el primer nudillo más abajo, encima de las cuerdas inferiores. La pulsación se realiza en un solo bloque desde el nudillo principal con un movimiento circular comparativamente más amplio, y concluye con el reposo momentáneo del dedo sobre la cuerda inferior. La palanca de acción en esta pulsación es considerablemente mayor (casi un 50%), ya que se realiza con las tres secciones del dedo (falange, falangina y falangeta) lo que genera más volumen que el ataque libre. Esto se explica al comparar los tres últimos huesos de cada dedo; solamente la longitud de la falange equivale aproximadamente a la suma de la falangina y falangeta. Gracias a una palanca más larga y definida, mayor cantidad de masa y la unidad del movimiento desde un solo punto, esta pulsación desarrolla más sonoridad.

En cuanto a la estabilidad de la mano, el intérprete tiene la opción de ejecutar cada tipo de pulsación desde el aire para evitar así cualquier contacto con las cuerdas que no corresponda al ataque mismo. Otra posibilidad que se observa en intérpretes destacados consiste en colocar ligeramente, a modo de guía, el pulgar en la cuerda inferior inmediata cuando se realiza el ataque libre, o dejar una en medio en el apoyado.

Pese a la desigualdad entre estos dos ataques, el estudio técnico debe tener como objetivo equilibrar la menor potencia de la pulsación libre frente a la apoyada. Para lograrlo, se recomienda, además de la práctica constante, varias estrategias. En primer lugar, ampliar el movimiento de la primera falange realizando el

ataque desde el primer nudillo; en segundo lugar, aumentar la contundencia del ataque elevando levemente el tono muscular de cada dedo; finalmente, realizar el contacto de la cuerda en dos fases: presionándola ligeramente hacia la tapa armónica y luego, tirando de la misma hacia la parte interna de la palma. Particularmente, la acción de hundir la cuerda genera una reacción de “rebote” que se suma a la energía transmitida por la pulsación, lo que aumenta considerablemente el volumen.

Asimismo, en toda pulsación, el punto ideal de contacto es la sección de la yema del dedo en su zona mesial. Esta área se reconoce al palparla con la parte central de la yema del pulgar, cuidando de mantener simultáneamente el contacto con el borde externo de la uña. Establecidos los dos tipos de pulsación, es necesario matizarlos mediante el uso de diversos ángulos de ataque y puntos de contacto sobre la cuerda (sobre la boca, *sul tasto* o *sul ponticello*), con lo cual se amplían la variedad tímbrica.

Una variable de este tema consiste en la pulsación semiapoyada que se usa en pasajes livianos y rápidos. Se realiza mediante el ataque ligero de la cuerda, que culmina con un reposo corto y tenue sobre la siguiente. Después de esto, se realiza el retorno inmediato al punto de partida para preparar el siguiente ataque.

En cuanto a la regularidad de la pulsación dentro de la ejecución de la escala, se distinguen dos formas: homogénea y heterogénea. El primer caso ocurre cuando un pasaje se realiza de principio a final con una sola pulsación; en el segundo caso, que es el más frecuente, es necesario cambiar de una a otra, circunstancia que plantea el problema de la igualdad de sonido. En este caso, es conveniente reducir los cambios de presentación de la mano derecha para dar estabilidad a la ejecución y enfocarse en compensar los posibles cambios de intensidad generados. Un ejemplo de la pulsación heterogénea ocurre en las escalas que pasan por todas las cuerdas, en la que algunos intérpretes recomiendan usar la pulsación apoyada en las tres cuerdas superiores y la libre en las inferiores.

#### *Alternancia de dedos: combinaciones y excepciones*

El principio técnico de la economía de esfuerzo se concreta en la alternancia de dedos, pues es el mecanismo más apropiado para distribuir equitativamente la producción del sonido mediante fórmulas habituales de dos y tres dedos (*im, mi, ma, am, ia, ai, ami, mai, ima*). Este sistema de combinaciones organiza consistentemente la motricidad fina y concientiza al intérprete en el uso de los dedos. En la ejecución de las escalas, la alternancia es norma, mientras la repetición de dedos es la excepción.

La alternancia de los dedos índice y medio está documentada en los instrumentos de cuerda del Renacimiento, como la vihuela, sin embargo, “esta práctica no será común hasta bien entrado el siglo XVII” (Díaz y Alcaraz, 2009, p. 43). Por otro lado, el dedo anular se ha incorporado gradualmente en la evolución técnica de la guitarra y se ha consolidado durante el siglo XX.

Otra posibilidad técnica de alternancia es la *figueta*, mientras que el *scivolare* y el *dedillo* son procedimientos excepcionales de repetición. Todos estos recursos proceden de los instrumentos antecesores de la guitarra y el intérprete actual estará en libertad de aplicarlos a obras de época, o de adaptarlos a repertorios más recientes.

La *figueta* consiste en la combinación del dedo pulgar con el índice (*pi*) o el dedo medio (*pm*), lo que produce un efecto natural de acentuación sobre la nota realizada por el pulgar. Este fue uno de los recursos técnicos más usados en pasajes melódicos y escalas durante el Renacimiento. Roberto Díaz Soto y Mario

Alcaraz (2009) distinguen dos tipos de *figueta*: la *castellana* y la del *laudista*. En la castellana, el dedo pulgar actúa por fuera de la mano y “se pasa sobre el índice como lo haría un guitarrista actual” (p. 42). En la del laudista, en cambio, el pulgar actúa bajo la palma ya que la mano se inclina hacia el puente y los dedos están casi paralelos a las cuerdas. Como es natural, para realizar escalas con *figueta* en la guitarra actual, se sugiere usar la castellana y cuidar, en lo posible, que el pulgar pulse de acuerdo con las acentuaciones normales del compás o de cada tiempo.

Debido a que en la *figueta* el pulgar se mueve hacia abajo y el índice hacia arriba, resulta inconveniente hacerla con ataque apoyado debido a la dificultad mecánica y a la sonoridad brusca que puede resultar. Por esta razón, es más adecuado realizarla con ataque libre, lo que imprime la ligereza característica de los pasajes de escalas y secuencias del Renacimiento. Desde un enfoque técnico y estilístico, la interpretación de obras del periodo preclásico en la guitarra actual, cuando fue habitual la *figueta*, obliga a explorar como primera opción, la pulsación libre con las combinaciones habituales ya mencionadas.

El *scivolare* (deslizarse, en italiano), se refiere a la repetición excepcional del dedo índice cuando “resbala” de una cuerda a la inmediatamente inferior, esto en escalas descendentes. En la actualidad, algunos guitarristas también deslizan el dedo medio, lo que permite ampliar las posibilidades de la mano derecha. Además, se puede considerar el movimiento ascendente del pulgar entre cuerdas seguidas como una modalidad del *scivolare*.

El ejercicio dado a continuación, presenta el uso del *scivolare* con los dedos índice y pulgar dentro arpeggios ascendentes y descendentes. Está técnica también puede ser efectiva en la ejecución de melodías y escalas.

Ejercicio N° 89 Opus 1  
Mauro Giuliani

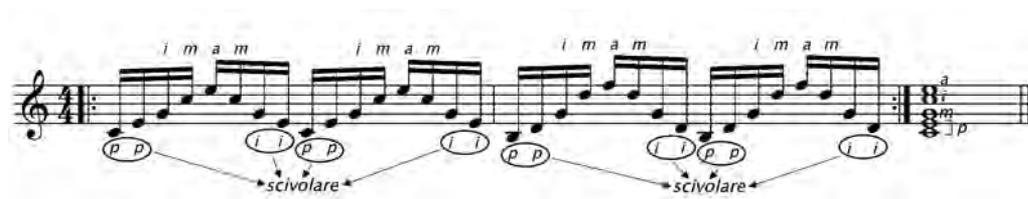


Figura 2.1. Técnica del *scivolare* del arpeggio. Ejercicio 89 de Opus 1 de Mauro Giuliani (1781-1829)

Fuente: *Studio per la Chitarra di Mauro Giuliani Opera. 1a.* (1924).

El *dedillo* es otra excepción al principio de alternancia, ya que consiste en el uso repetido del dedo índice, a manera de *plectro*, pulsando la cuerda en sentido ascendente y descendente. En este caso, se realizan dos pulsaciones: una en sentido ascendente con la yema-uña, y otra en sentido descendente con el dorso de la uña.

*Cambio de cuerda y cruce de dedos*

Como es natural en la ejecución de melodías y escalas, el cambio de cuerda plantea más dificultad para la mano derecha que la pulsación sobre una sola de estas. Sin embargo, dado que el fundamento técnico en cualquier caso es la pulsación sobre una sola cuerda, es conveniente afirmar esta habilidad antes de iniciar al estudio del cambio de cuerda. Al respecto, Tennant Scott (1995) señala que “[l]a habilidad más fácil de adquirir en el ámbito de la velocidad es tocar rápido sobre

una cuerda. La situación que nos ralentiza considerablemente es tener que cambiar de cuerda” (p. 66) (traducción propia).

Lo anterior es aún más exigente si aparece el cruce de dedos. Este ocurre cuando en la secuencia de dos dedos, el más próximo al pulgar pulsa una cuerda superior o, en sentido contrario, cuando el más distante pulsa la inferior. Considerando la postura normal de la mano derecha sobre las cuerdas, lo más “natural” es que el dedo más cercano toque la cuerda inferior, y el más distante, la superior.

La imagen siguiente presenta el ejemplo de una escala donde en cada uno de los cinco cambio de cuerda ocurre sistemáticamente un cruce de dedos. Esto genera una digitación inconveniente para la mano derecha.



Figura 2.2. Ejemplo de un fragmento con cruce de dedos en cada cambio de cuerda

Las siguientes imágenes muestran la presentación de la mano tanto en acción normal como con cruce de dedos.

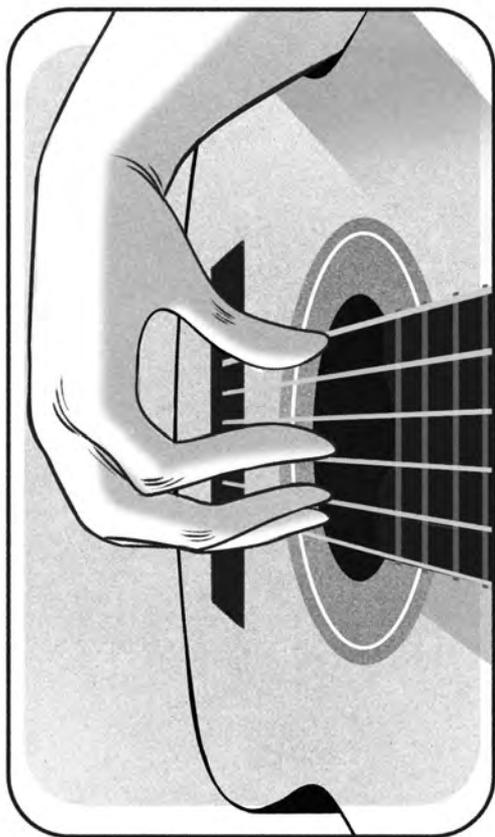


Figura 2.3. Presentación de la mano sin cruce de dedos

Ilustraciones: Alejandro Mesa.

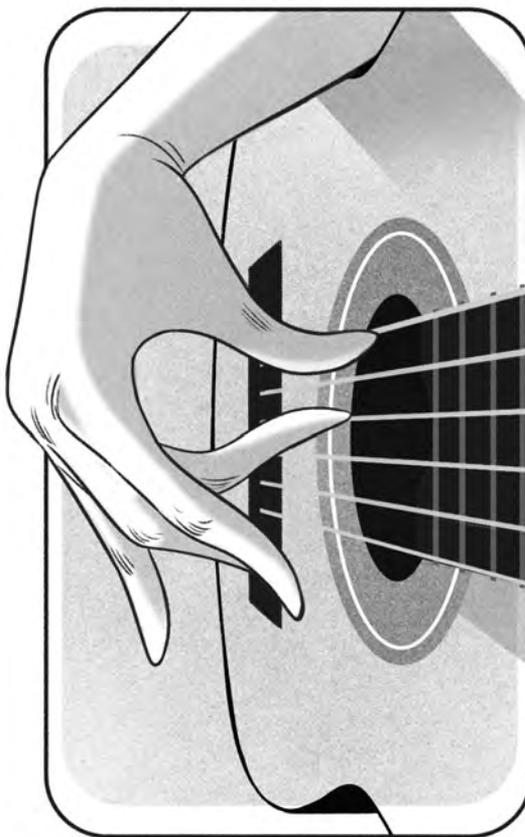


Figura 2.4. Presentación de la mano con cruce de dedos

Al considerar los niveles de dificultad planteados, es decir, el cambio de cuerda sin cruce de dedos y con cruce de dedos, se pueden aplicar varias estrategias. En primer lugar, para el cambio de cuerda sin cruce de dedos, solo se requiere practicar ejercicios de combinación sobre dos o más cuerdas. De otro lado, es

posible evitar el cruce de dedos mediante el diseño de la digitación, un procedimiento efectivo y en muchos casos, la mejor solución: este consiste en modificar el dedo inicial de un pasaje o intercalar los dedos anular o pulgar dentro de la secuencia. Finalmente, dado que en muchos casos el cruce resulta inevitable, es imprescindible considerarlo una destreza que debe dominarse mediante prácticas específicas que se darán más adelante.

En el ejemplo siguiente que utiliza la combinación (*im*) presenta tres cruces de dedos. En la digitación del segundo ejemplo, el uso del anular en la primera cuerda y el pulgar en la tercera cuerda elimina todos los cruces. Quizás, haya otra forma de eliminarlos: ¿Cuál?



Figura 2.5. Ejemplos de cambios de digitación sobre un fragmento con cruce de dedos

Una estrategia efectiva de digitación para este caso consiste en marcar sobre la partitura el momento exacto en el cual se realizan los cambios de posición, los dedos guía de ambas manos y la cuerda sobre la cual se realiza el paso. Durante el estudio, esta información alerta sobre cuáles son las dificultades de un pasaje.

El ejemplo siguiente ilustra la técnica de marcación del cambio de cuerda en la cual aparece la información íntegra que permite prepararse para la ejecución de un pasaje: posición, dedos de la mano izquierda, dedos de la mano derecha y cuerda donde se produce el cambio.

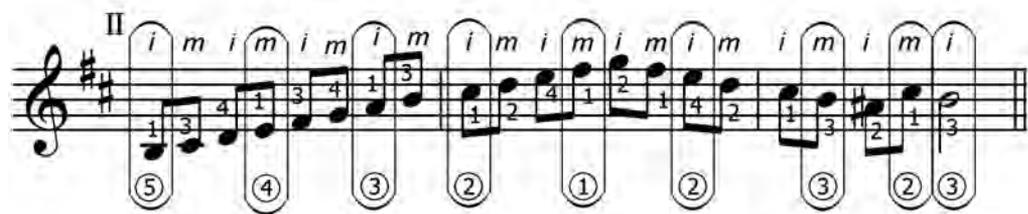


Figura 2.6. Ejemplo de marcación de cambios de cuerda

Como alternativas excepcionales al principio de alternancia en el cambio de cuerda, se puede incorporar el *scivolare*, siempre de manera consciente en las escalas descendentes. Otro caso excepcional consiste en repetir el dedo que ha finalizado un pasaje para iniciar el siguiente, esto debido a que la separación de frases hace irrelevante la alternancia, más cuando la repetición es necesaria para ordenar la nueva secuencia.

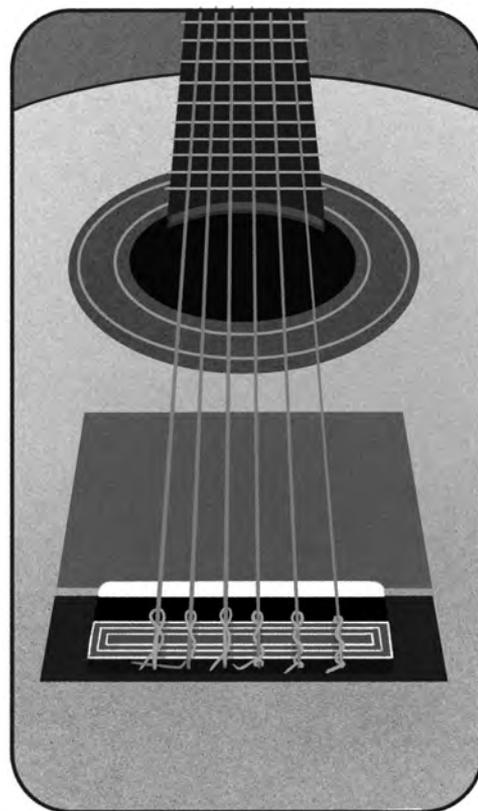
#### *Desarrollo del volumen*

El desarrollo del volumen es una prioridad en la formación del guitarrista, ya que permite ampliar su rango dinámico y posibilidades expresivas. Tradicionalmente, se ha enfocado su desarrollo hacia el *forte* y el *fortísimo*, pero es importante consi-

derar la necesidad de lograr *pianos* y *pianissimos* más audibles gracias a la claridad, nitidez y limpieza de la pulsación. En el desarrollo del volumen es primordial trabajar a partir de un “ideal” de intensidad que se buscará de forma persistente. Para esto, una audición consciente y con sentido autocrítico es fundamental.

Una actividad efectiva para el desarrollo del volumen consiste en el uso de la “sordina sub-cordal” o pañuelo bajo las cuerdas que, al aumentar la tensión de estas, obliga a cada dedo a realizar una pulsación más firme para desplazar cada cuerda. Gracias al trabajo de campo realizado dentro de esta investigación, se pudo comprobar que el estudio diario con sordina por lapsos de quince a veinte minutos durante varias semanas incrementó considerablemente el volumen y la velocidad del ejecutante.

La siguiente imagen muestra la sordina sub-cordal ubicada de manera adyacente al puente de la guitarra. Esto permite pulsar las cuerdas sobre la boca de la guitarra y un poco más atrás sin dificultad, con el objetivo de ganar volumen y velocidad en la ejecución.



*Imagen 2.7. Guitarra con sordina subcordal*  
Ilustración: Alejandro Mesa.

### *Calidad del sonido y variedad de timbre*

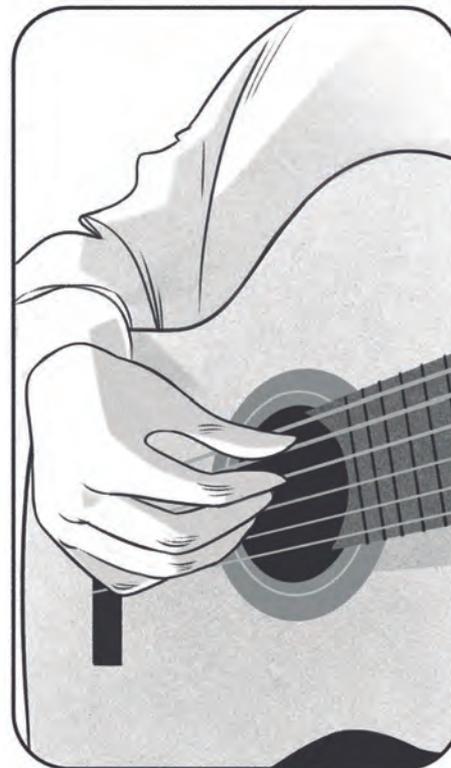
La calidad del sonido en la guitarra clásica como concepto estético varía de acuerdo con la época, el contexto cultural, las condiciones individuales y especialmente, por las necesidades estilísticas e individuales de cada composición. No obstante, en nuestro ámbito ha surgido el ideal de un sonido redondo, nítido y limpio (sin ruidos). Asimismo, el uso generalizado de la uña ha aportado mayor volumen y nitidez a la producción del sonido en la guitarra. Sin embargo, su dureza implica cuidados de forma, textura y modo de ataque para prevenir el deterioro del sonido. Gracias a estos aspectos, es posible integrar la nitidez, la acción rápida y el volumen que aporta la uña, con la calidez del ataque con la yema.

En cuanto al corte, es conveniente darle a la uña la forma de una rampa sobre la cual la cuerda se desliza gradualmente, algo contrario a la idea de una barrera que golpea y pasa abruptamente sobre la misma. Además, la textura debe ser lisa y homogénea, es decir sin baches o abolladuras en las que la cuerda se enganche o friccione y pueda producir ruidos. Finalmente, en cuanto al modo de pulsar, es conveniente usar la mayor área de yema posible, preferiblemente aquella que se encuentra próxima al dedo pulgar de la mano. La pulsación debe ocurrir con el contacto simultáneo de la yema-uña sobre la cuerda.

La calidad del sonido debe ser un parámetro constante en el estudio de las escalas y para lograr el ideal estético antes descrito, el estudiante debe iniciar esta búsqueda en su mundo interno o psicológico, a partir de un enfoque decisional. De esta forma, aspectos como la motivación, la intención, la voluntad y las altas expectativas puestas al servicio del sonido ideal, son actitudes determinantes para lograr el mejor resultado.

La variedad de timbre es otro recurso importante en el estudio técnico e interpretativo de la guitarra. Gracias a esto, el guitarrista puede orquestar una obra, bien sea aportando variedad a su ejecución o realizando las indicaciones dadas en la partitura. Para lograr cambios de timbre, se recomienda realizar la pulsación libre o apoyada sobre diferentes regiones de la cuerda, (boca, tastiera o *ponticello*) y “jugar” con los diferentes ángulos de ataque.

Las siguientes tres imágenes muestran distintas ubicaciones de la mano derecha sobre las cuerdas a nivel de la tapa armónica. La mano ubicada sobre la boca de la guitarra genera el sonido natural, donde se destacan los armónicos medios del instrumento. De otro lado aparece la mano *sul ponticello* que al destacar los armónicos agudos genera un timbre brillante. Finalmente en la ejecución *sul tasto*, es decir sobre los trastes, se enfatizan los armónicos graves para producir un timbre más redondo o pastoso. Obsérvese que en todos los casos dados, se mantiene el ángulo de ataque sobre la cuerda, es decir inclinado.



*Imagen 2.8.* Sonido natural  
Ilustración: Alejandro Mesa.

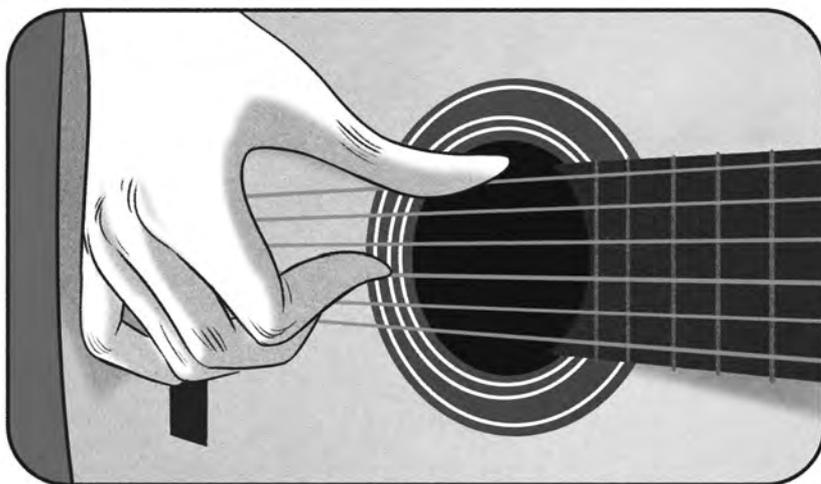


*Imagen 2.9.* Pulsación sul ponticello  
Ilustraciones: Alejandro Messa.

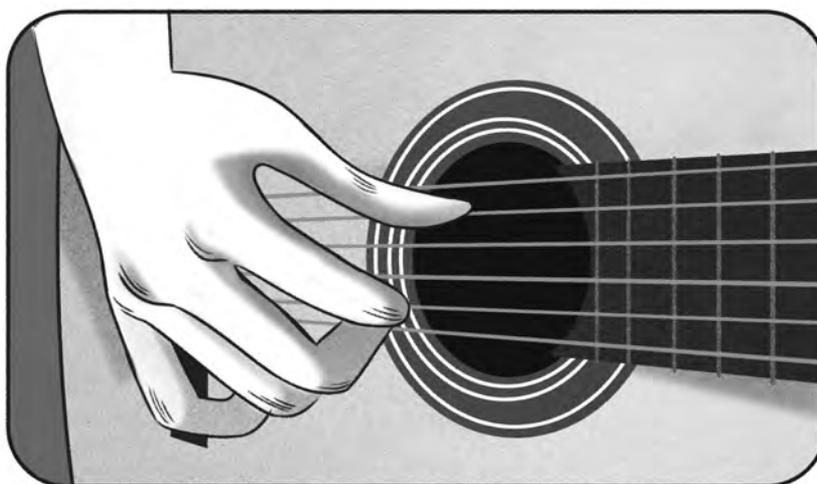


*Imagen 2.10.* Posición *sul tasto*

Otra manera de variar el timbre consiste en manipular el ángulo de ataque sobre la cuerda como se ve a continuación. La pulsación perpendicular sobre la cuerda genera un timbre brillante mientras si de otro lado se exagera la inclinación en el ataque de la cuerda el timbre se ablanda o redondea. Si se combinan estos ángulos de ataque con las tres recomendaciones anteriores las posibilidades tímbricas se incrementan considerablemente.



*Figura 2.11a.* Cambio en los ángulos de pulsación: en ángulo recto (brillante)  
Ilustraciones: Alejandro Messa.



*Figura 2.11b.* Cambio en los ángulos de pulsación: ángulo obtuso de 120° (pastoso)  
Ilustraciones: Alejandro Messa.

### *Desarrollo de la velocidad*

La capacidad de realizar más notas en menos tiempo es una competencia necesaria en la interpretación que requiere un estudio detallado y gradual. Al respecto, Tenant Scott (1995) considera que: “[e]l control es más importante que la velocidad. Si usted puede ejercitar el control mientras toca, la velocidad cuando sea necesario va a seguir con facilidad” (p. 62) (traducción propia). Para el desarrollo de la velocidad se recomienda:

- Estudiar siempre con la máxima relajación, conciencia y control corporal.
- Realizar cada sonido con la mejor calidad, intensidad y claridad posibles, evitando que la velocidad los deteriore.
- El estudio lento es la base del desarrollo de la velocidad, pues fija mental y corporalmente los modelos de movimiento más eficientes para este objetivo.
- Aumentar el volumen. Así como otras disciplinas han verificado la relación directa entre fuerza y velocidad, de forma similar en el campo de la interpretación, el desarrollo del volumen es un aspecto sustancial para este objetivo, siempre y cuando se realice de forma relajada. En este sentido, el uso de la sordina subcordal favorece la fuerza y por lo tanto, el desarrollo de la velocidad.
- Usar metrónomos o bases rítmicas de teclado (*riffs*) para el desarrollo gradual de la velocidad.
- Realizar ejercicios de cambios rítmicos; estos consisten en la subdivisión selectiva y gradual de las figuras de un pasaje. Esta práctica es ideal para el aumento progresivo de la velocidad pues estimula gradualmente la capacidad de respuesta y control corporal.

En los siguientes ejemplos se aplica la técnica de los cambios rítmicos sobre dos modelos melódicos. El primero en corcheas dentro de un compás de 4/4 y el segundo en grupos de tresillos en un compás de 2/4. La aplicación sistemática de diferentes modelos rítmicos conduce rápida y eficazmente a duplicar la velocidad de cada fragmento hasta alcanzar semicorcheas y tresillos de semicorchea con un buen nivel de fluidez y continuidad de las notas de cada escala.



Figura 2.12 y 2.13. Modelo inicial

Se puede reemplazar el modelo original por diferentes opciones rítmicas como:

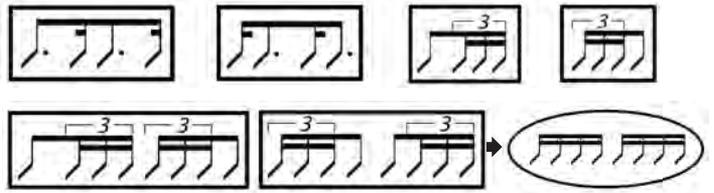


Figura 2.14. Posibles cambios rítmicos

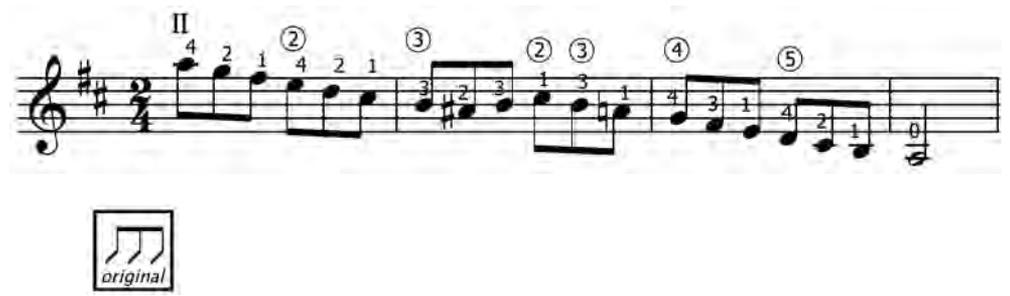


Figura 2.15 y 2.16. Modelo inicial

Se puede reemplazar el modelo original por diferentes opciones rítmicas como:

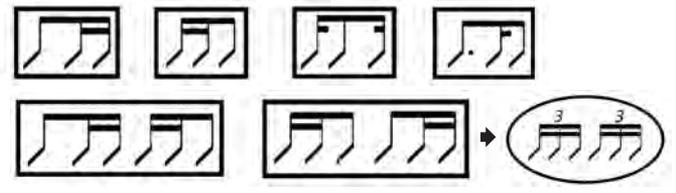


Figura 2.17. Posibles cambios rítmicos

- El trabajo fraccionado. Esta técnica surgió en el campo deportivo y consiste en la alternancia súbita de ejercicios iguales de manera rápida y lenta, esto con el objetivo de adaptar gradualmente el organismo a la velocidad. La simetría y organización temporal es fundamental en este tipo de trabajo, por lo cual se debe definir previamente la distribución de momentos lentos y rápidos. Tenant Scott (1995) denomina este procedimiento: “Estallidos de velocidad” (p. 69) (traducción propia).

De manera esquemática, se proponen aquí tres variables de trabajo fraccionado. En los siguientes diagramas, los cuadros en blanco representan el trabajo a velocidad lenta, mientras los cuadros en negro se refieren a momentos rápidos en los que esta se duplica.

Estos esquemas plantean tres procedimientos de trabajo fraccionado aplicados a un mismo pasaje hipotético. Los dos primeros dividen el ejercicio en momentos lentos y rápidos alternados, que, acoplados, conducen a la velocidad del fragmento. El tercer sistema propone un aumento gradual de velocidad mediante la suma de partes rápidas:

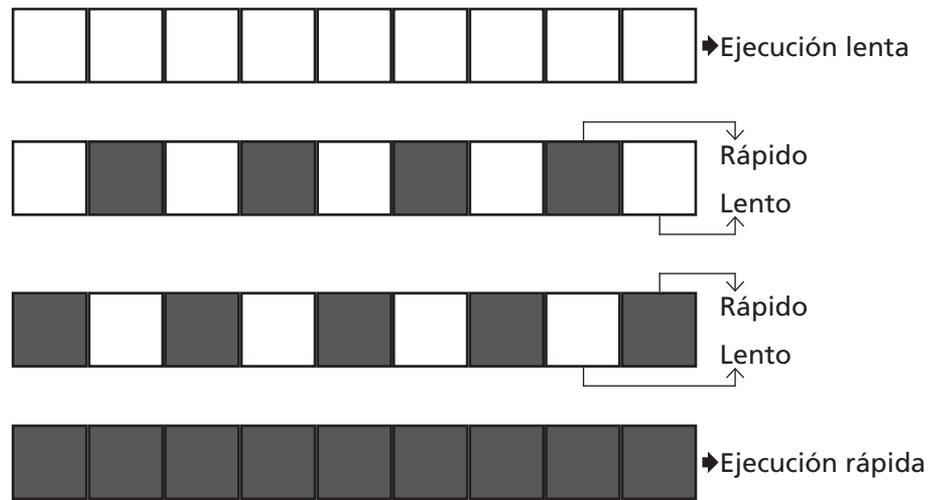


Figura 2.18. Esquema 1: Alternancia de secciones breves rápidas y lentas



Figura 2.19. Esquema 2: Alternancia de secciones rápidas y lentas 50/50

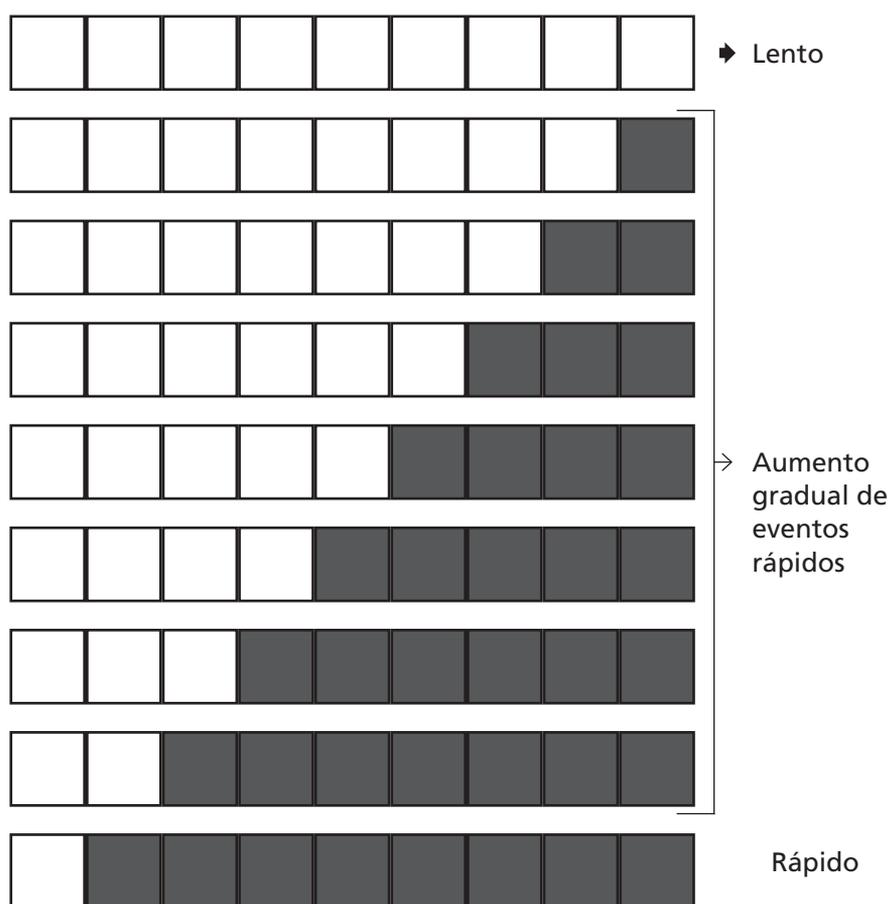


Figura 2.20. Esquema 3: Aumento de la velocidad por adición de secciones

- Trabajo fraccionado de *piano* a *forte*. Leo Brouwer (1939) y Paolo Paolini (s.f.) proponen una variación del estallido de velocidad que incorpora reguladores dinámicos de *piano* a *forte*, los cuales se alternan con momentos de reposo sobre silencios o notas largas. El uso de reguladores permite solucionar y adaptarse a la mayor dificultad en este campo: tocar rápido y fuerte a la vez.

En esta técnica, las notas repetidas “deben comenzar con un toque ligero y construir en acento final de cada grupo (máxima intensidad)” (Brouwer y Paolini, 1992, p. 12) (Imagen 24 a trabajo fraccionado con regul.)

Los dos esquemas plantean dos formas de trabajo con cambios de dinámica que alternan con episodios de silencio. En el primer caso utiliza reguladores de *piano* a *forte*. El segundo esquema plantea el paso de silencios a *forte* súbito.

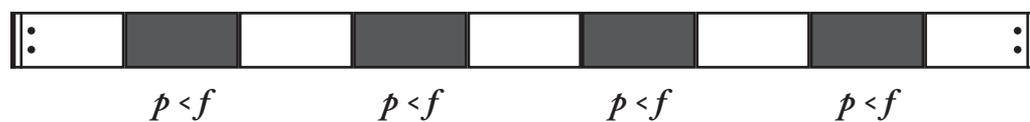


Figura 2.21. Alternancia de silencios y momentos rápidos con regulador de *piano* a *forte*



Figura 2.22. Alternancia de silencios y momentos súbitos rápidos y fuertes

## Mano izquierda

Los mecanismos técnicos de la mano izquierda involucrados a la ejecución de las escalas son:

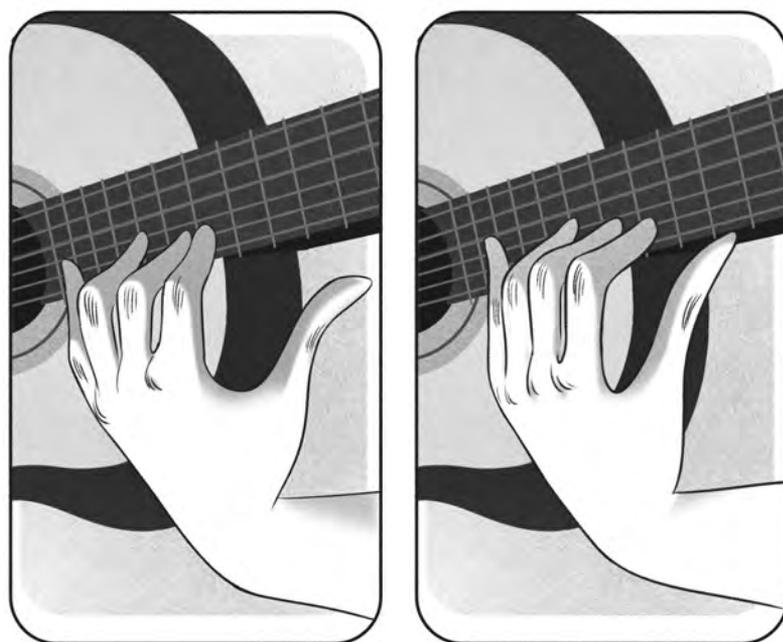
- Acción, movilidad e independencia de los dedos sobre el diapasón
- Extensión de la mano
- Ligados
- Traslados o cambios de posición

### *Acción, independencia y movilidad de los dedos en el diapasón*

En general, los dedos presionan la cuerda en sentido perpendicular, cerca de la barra y siempre de manera articulada. Los dedos externos, el uno (1) y el cuatro (4), pisan la cuerda con la parte exterior de la yema, mientras que los dedos internos, dos (2) y tres (3), lo hacen con la parte central. Estos parámetros garantizan un trabajo eficiente y evitan el trasteo de las cuerdas.

La acción de la mano izquierda en las posiciones altas es uno de los aspectos más difíciles. Tradicionalmente, se ha establecido como punto inicial la colocación del pulgar doblado sobre el borde del diapasón en contacto lateral simultáneo con la tapa armónica. Esta es una indicación que suele percibirse por muchos estudiantes como forzada; a cambio, se propone un proceso diferente: en primer lugar, dejar el pulgar suspendido en el aire mientras los dedos actúan sobre los trastes, y una vez logren la claridad necesaria, el brazo y la mano van indicando naturalmente dónde y cómo colocar el dedo pulgar. Este procedimiento se inspira en el principio de escuchar al cuerpo para lograr una forma natural de tocar en las posiciones altas.

Las imágenes siguientes ilustran la secuencia de este procedimiento en el cual, los dedos de la mano izquierda actúan en las posiciones agudas con el pulgar suspendido. Una vez los dedos logren claridad de la producción de notas, se procede a colocar el pulgar relajadamente.



*Imagen 2.23 y 2.24. Secuencia de la adaptación de la mano a la ejecución en las posiciones altas*

Ilustraciones: Alejandro Mesa.

### *Extensión de la mano*

Las extensiones de la mano izquierda se logran mediante la separación de los dedos. La más usual en nuestro medio ocurre entre los dedos uno (1) y dos (2). Sin embargo, también es conveniente desarrollarla entre los dedos tres (3) y cuatro (4) como propone Emilio Pujol (1954).

Gracias a las extensiones, es posible realizar escalas simétricas de tres notas seguidas en cada cuerda. Este sistema favorece el *legato*, en primer lugar, porque facilita la continuidad de notas en cada cuerda y, en segundo lugar, porque facilita el cambio de cuerda cuando se mantiene hasta último momento el dedo cuatro (4) antes del paso ascendente, y el uno (1) en el descendente. Finalmente, las escalas de tres notas con extensión permiten cambios de posición imperceptibles mediante la contracción o apertura de la mano.

### *Ligados*

El ligado es un recurso que incorpora musicalidad y fluidez a la ejecución de una escala, ya que suaviza o mimetiza el paso de un sonido a otro mediante la acción de la mano izquierda, prescindiendo de la pulsación en la mano derecha. Por otro lado, en muchos casos el ligado destaca aspectos característicos del diseño melódico como los ornamentos, las apoyaturas, los retardos, los bordados o los cambios de dirección.

De modo general, al considerar la gama de ligados existentes, el ascendente se realiza mediante la percusión de la cuerda, y el descendente, con el engancho efectuado por los dedos de esta mano. Finalmente, el ligado mixto combina estos movimientos al integrar acciones de percusión y engancho. Dado el carácter ornamental del ligado dentro de la melodía, es conveniente realizarlo de manera clara pero liviana, y así se evita la fuerza excesiva, que tergiversa su esencia.

Para el desarrollo de este tema, es recomendable revisar las obras didácticas de Emilio Pujol (1940/1952), Abel Carlevaro (1974) o Tennant Scott (1995).

### *Traslados de la mano izquierda*

Mediante los traslados, se modifica la ubicación de la mano a lo largo o ancho del diapasón. Su ejecución defectuosa perjudica la continuidad de la escala. En general, los traslados se clasifican en transversales y longitudinales. El traslado transversal se refiere al cambio de cuerda en una misma posición, mientras que el longitudinal involucra el cambio de posición. Los traslados mixtos presentan cambios de posición y cuerda simultáneamente, lo que plantea mayor dificultad.

Los desplazamientos longitudinales se dividen en traslados con cuerda al aire y traslados puros, que son aquellos que no dan “plazo” para ganar la nueva posición. El traslado con cuerda al aire utiliza la pulsación de una cuerda suelta perteneciente a la escala, para ganar, entre tanto, el cambio de posición; es por eso que presenta menor dificultad. Sin embargo, un traslado de este tipo requiere coordinación rítmica y la reducción del brillo de la cuerda al aire, esto para mantener homogéneo el timbre en estas escalas.

Por otro lado, el traslado longitudinal puro es el más difícil ya que debe ser inmediato y la dificultad aumenta proporcionalmente de acuerdo con el número de posiciones. Realizar una escala con traslado longitudinal puro exige preparación, reflejo, limpieza y plasticidad del movimiento.

La preparación consiste en identificar y observar cuál la nueva posición antes de iniciar el desplazamiento, esto con el fin de generar una disposición y alerta

sobre el nuevo campo de acción. El reflejo implica un movimiento espontáneo y rápido que cubre el espacio entre las dos posiciones, idealmente esto no debe reducir la duración de la nota previa al traslado, la cual debe mantenerse hasta último momento. Normalmente, se estudia subdividiendo esta nota en valores cortos para obligarse a un movimiento más rápido.

Las siguientes imágenes ilustran el procedimiento mencionado sobre un fragmento en el que la división de la nota previa al traslado agiliza el desplazamiento lo que mejora la continuidad en la ejecución del pasaje. Esta técnica permite refinar el traslado gracias a un proceso combinado de cambio rítmico y trabajo fraccionado. El ejercicio se basa en la idea de que el traslado debe “robar” algo de duración a la nota previa al cambio de posición. De esta manera, al reducir la duración de esta última nota, la cantidad de sonido perdido será menor. Si se mantiene el reflejo ganado sobre el modelo original (más lento), el resultado será el *legato* total de la escala.



Figura 2.25. Ejercicio original donde se identifican las notas que se van a dividir tanto en el ascenso como en el descenso de la escala

La corchea identificada se puede cambiar por cualquiera de estas figuras rítmicas:



Figuras 2.26 y 2.27. Resultado del proceso

Por otro lado, la limpieza del traslado implica evitar ruidos por contacto o rozamiento con las cuerdas, ya que es precisamente el ruido lo que atenta contra la continuidad y *legato* de la escala. La limpieza del traslado involucra tres momentos: abandono de la cuerda, desplazamiento y llegada a la nueva posición. Para esto, se realiza desde el principio el traslado por encima de las cuerdas, especialmente en los bordones, como recomienda Carlevaro (1916-2001). Cuando sea posible, se puede realizar un apagador sutil de la mano derecha sobre la cuerda respectiva, mientras la izquierda realiza el traslado.

Por último, la *plasticidad* en el traslado consiste en realizar el movimiento de forma natural, de modo que se evite una acción forzada o robotizada, mante-

niendo siempre la relajación de todo el aparato motor. Como se puede observar, el traslado es un tema exigente y amplio, que demanda un esfuerzo grande para generar el efecto de continuidad en la escala.

*La digitación: consideraciones generales*

La digitación comprende el conjunto de instrucciones dadas para realizar una obra o pasaje en el que se indican los dedos utilizados en cada mano, las posiciones y los recursos técnicos habituales. Aunque generalmente las digitaciones están dadas por el compositor o editor de la pieza, el intérprete debe asumir de forma gradual las decisiones finales que se adapten a sus características anatómicas, aptitud técnica y entendimiento musical.

Dado el sentido virtuoso manifiesto en muchas obras o fragmentos de escalas, existe la tendencia equivocada a realizar digitaciones enfocadas solo en facilitar su ejecución. Sin negar la importancia de este aspecto, desde un enfoque interpretativo más razonable, es necesario resolver los aspectos musicales considerando las características melódicas, expresivas y estilísticas para cada caso.

Desde el punto de vista melódico, en lo posible, la digitación debe ajustarse a las características del diseño. De esta manera, la regularidad o irregularidad de la línea, los cambios de dirección, la sucesión de grados conjuntos, la aparición de saltos, los puntos de clímax, la tesitura parcial o total, la recurrencia de motivos, el tratamiento de las secuencias y la llegada a las notas finales son aspectos determinantes en la elección de toda digitación. En sentido similar, el estilo de cada obra y los elementos expresivos corresponden a parámetros estéticos y emocionales que también deben considerarse.

Asimismo, para lograr digitaciones más eficientes, se sugiere tener en cuenta las siguientes recomendaciones:

- Digitar por áreas de ejecución indicando las posiciones de inicio, paso o llegada y en lo posible, equilibrar la cantidad de notas realizadas en cada una de estas.
- Utilizar sistemas eficientes para enlazar estas posiciones mediante el uso de cuerdas al aire (0), que facilitan el traslado a posiciones distantes, y los dedos guía, que aseguran la llegada a las nuevas posiciones con un mismo dedo que se desplaza de un traste a otro (traslados por desplazamiento: 1-1, 2-2, 3-3, 4-4).
- En los traslados ascendentes, se sugiere no llegar, en lo posible, con el dedo 4 a las posiciones superiores debido a que su debilidad aumenta la posibilidad de error y es mejor usarlo cuando ya se haya ganado la nueva posición. Resultan más seguros en este caso los dedos 1, 2 y 3.
- Ante la necesidad de realizar traslados por desplazamiento o por salto, otra recomendación conveniente consiste en realizarlos en las figuras más largas del fragmento o en el momento de la separación entre de dos frases, una solución práctica y musical a la vez.
- Economía de traslados: consiste en reducir al máximo los cambios de posición para simplificar la ejecución y mejorar la fluidez.
- Para la mano derecha, es importante indicar los dedos guía que inician una secuencia y los cambios de cuerda.
- Digitación retrógrada: ocurre cuando en la melodía aparece una nota de llegada difícil, por lo que es más efectivo digitar hacia atrás. En este caso, primero se digita la última nota del fragmento y a continuación, la anterior, procurando la máxima facilidad o continuidad entre estas. El

proceso continúa hasta conectar el fragmento con las notas iniciales, que en muchos casos ya se han digitado.

- En cuanto al uso de las convenciones, es importante la claridad y precisión, sin llegar a saturar la información. Para esto es importante señalar los aspectos pertinentes: cuerdas al aire (0), dedos de la mano izquierda (1, 2, 3, 4), dedos de la mano derecha (i, m, a, p), cuerdas ([1], [2], [3], [4], [5], [6]), cambios de posición (I, II, III, IV...), tipos de cejilla (C, ½C) y articulaciones como ligaduras, cesuras, acentos o ligados de mano izquierda.

Como se ve en la siguiente imagen, la digitación de una escala debe incluir la información necesaria para ejecutarla. En este ejemplo se indican de manera clara los dedos guía de cada mano, cambios de cuerda, posiciones y traslados requeridos.



Figura 2.28. Ejemplos de dedos guía para manos derecha e izquierda

## Articulación en la escala

Dentro de la interpretación, la articulación estudia las formas de ejecutar y organizar la secuencia de notas de una obra considerándolas de forma individual o en grupos de extensión variable como motivos, frases, periodos o secciones. También, comprende el conjunto de técnicas utilizadas para generar cada tipo de agrupación.

La articulación tiene su origen en el lenguaje y la poesía, artes que fueron determinantes en los principios formales de la música vocal e instrumental, y que a la vez, moldearon el sentido dialéctico del discurso sonoro como una interacción de preguntas y respuestas. También han influido en su desarrollo las características de cada estilo musical y las intenciones expresivas planteadas dentro de la interpretación. Es por eso que son producto de la evolución idiomática de cada instrumento y de sus posibilidades imitativas.

Desde otra perspectiva, la articulación aborda los modos de producción del sonido en varios niveles. En primer lugar, considera detalladamente la multitud de formas de ejecutar una misma nota modificando sus características de duración, intensidad, timbre o altura. En segundo lugar, trata sobre la forma como ocurre el paso de un sonido al siguiente y establece cuál es su grado de continuidad o separación. Finalmente, refuerza la agrupación de sonidos y la organización fraseológica de una composición, lo que facilita su comprensión. Es indudable que este es uno de los aspectos más sofisticados de la interpretación que aporta elocuencia y sentido a la ejecución.

Para lograr el control de la articulación, es necesario que el intérprete adquiera tres competencias: contraste, igualdad y graduación. En el primer caso, se busca realizar cambios drásticos de sonoridad para infundir variedad y sorpresa en el oyente, siempre de acuerdo con las necesidades de cada obra. En segundo

lugar, se busca igualar una articulación determinada repitiéndola sistemáticamente, o en su defecto, imitándola como cuando se compensa la pérdida de volumen o claridad ocasionados por los cambios obligados de pulsación o por el traslado a posiciones opacas del instrumento. Por último, la graduación consiste en lograr diferentes rangos en cuanto a las características individuales de cada articulación (de *legato* a *molto legato* o de *staccato* a *stacatissimo*).

Debido a que al realizar las articulaciones dadas en una partitura, su medición precisa y absoluta es imposible, cada intérprete plantea una solución individual y diversa para dichas articulaciones. Sin embargo, existen aspectos fundamentales que deben mantenerse. Lo primero a considerar es la “claridad” dentro de la ejecución, gracias a esto es posible escuchar todo lo que está escrito sin importar el contexto técnico o las indicaciones expresivas de un pasaje. Este concepto se origina en la retórica musical, que asumió los principios del discurso clásico en los que la correcta dicción de cada sílaba o palabra era una de las cualidades fundamentales del buen orador y a la vez, el punto de partida de una buena comunicación con el oyente. En segundo lugar, se encuentra el *legato*, entendido como la continuidad plena en el paso de un sonido a otro. La tradición interpretativa ha establecido que ante la ausencia de indicaciones, el *legato* es norma dentro de la interpretación. El tercer aspecto es el uso de cesuras o pequeñas pausas entre las frases que se suceden en la interpretación. Gracias a esto, es posible separar adecuadamente las ideas del discurso, enlazando sus partes de forma coherente, de acuerdo con las ligaduras planteadas en el fraseo. En muchos casos, la escritura de silencios entre frases constituye la forma más clara de cesura. Sin embargo, cuando hay continuidad de sonidos entre varias de estas, es recomendable separarlas reduciendo la duración de la última nota de la primera frase, y completando su valor total con el silencio respectivo, que hace las veces de cesura.

Una situación excepcional de la separación de frases es el de la elisión. En este caso, la última nota de una frase es a la vez inicio de la siguiente, como ocurre en muchas piezas de textura polifónica. Dada la ambigüedad presente en este evento, la cesura o separación de ideas no es adecuada y es necesario mantener la continuidad del discurso agregando un gesto de iniciación desde el punto de elisión.

Pese a que la gama de articulaciones de la guitarra no parece tan desarrollada y codificada como en los instrumentos de arco o en la voz, la técnica guitarrística presenta recursos adecuados para lograr una interpretación ambiciosa en este sentido. Sobre el principio ya mencionado de la claridad, se propone una articulación “estándar” como punto de partida, con las siguientes características:

- Duración: completa, respetando la figura rítmica indicada.
- Intensidad: media (*mezzoforte*), es decir, la natural del instrumento. Equivale en el lenguaje hablado al volumen de la conversación.
- Timbre: normal (entre brillante y pastoso), realizado sobre la posición XXIV, hacia el centro de la roseta de la guitarra.
- Altura: se mantiene la altura indicada, sin *vibrato*.

La manipulación individual o combinada de las características de la articulación estándar propuesta previamente genera una variedad extensa de posibilidades que se describen en breve a continuación:

En cuanto a las articulaciones generadas por los cambios de duración, encontramos el *staccato* o picado, que contrasta con el *legato*, ya que se acorta a la mitad el sonido de una nota y se completa su duración con un silencio equivalente. Esto genera un efecto de separación con el sonido siguiente conocido como *non legato*. Se indica con un punto o una (v) encima de la nota. También existe el

stacatissimo, indicado con (ˆ), que reduce el sonido a una cuarta parte de la duración real, y el picado ligado, cuya duración es tres cuartas partes y se indica con el punto sobre la nota bajo la ligadura de fraseo. Estas graduaciones del staccato se realizan con pulsación libre o apoyada seguida de apagadores de la mano derecha y/o al suspender la presión del dedo sobre la cuerda en el diapasón.

En el extremo opuesto a esta gama de *staccatos*, se encuentra el tenuto, que se indica con un guión sobre la nota (–), y equivale a un *legato* exagerado, en el que se sostiene la nota hasta el último instante. El *tenuto* produce una acentuación leve al saturar la duración del sonido y a la vez, genera una sensación leve de reducción del tiempo.

Para lograr el *legato* en la sucesión de notas de una escala, es necesario coordinar la acción de las dos manos sincronizando los momentos de pulsación y presión sobre la cuerda, particularmente en el movimiento melódico ascendente. Por otro lado, es recomendable la preparación de la mano izquierda en el movimiento descendente, que consiste en la colocación anticipada del dedo o dedos que siguen en la secuencia en su respectivo traste, de modo tal que para producir la nota inferior, baste con pulsarla justo en el momento de levantar el primer dedo. Este procedimiento reproduce el esquema descendente de la nota pisada seguida de cuerda al aire, un modelo ideal del *legato* dentro de la guitarra. En el cambio de cuerda también es necesaria la preparación de los dedos de la mano izquierda y dependiendo del caso, la mano derecha también prepara su trabajo ubicando los dedos (*p, i, m, a*) sobre la cuerda respectiva. Finalmente, vale anotar que a medida que se desarrolla el *legato*, los movimientos de preparación tienden a reducirse y a volverse naturales.

Existen articulaciones generadas por cambios de intensidad; por ejemplo, el aumento de esta produce los acentos dinámicos. Así, en primer lugar se encuentra el *marcato* (>), que se realiza como un acento súbito sobre la nota seguido de una disminución rápida de la intensidad, lo que resulta muy natural en la guitarra. Se realiza normalmente con pulsación apoyada fuerte, manteniendo la nota mientras disminuye su intensidad. También está el acento regulado (<), que inicia suave y después crece. Este es difícil de realizar en la guitarra, aunque es posible probar un *vibrato* intenso después de la pulsación. Por último, el acento súbito intenso (^) es mayor a los anteriores y equivale a las indicaciones de *forzato* (*fz*), *sforzato* (*sfz*) y *sforzando* (*sf*).

En el extremo opuesto, encontramos las acentuaciones dinámicas por sustracción, es decir, aquellas que se realizan por una reducción sorpresiva o abrupta de la intensidad, como ocurre en el *piano* súbito sobre una nota y en aquellas notoriamente opuestas a la dinámica natural, como cuando hay *diminuendo* en el ascenso melódico o un *crescendo* en el descenso, esto con una intensión expresiva o paradójica.

En las articulaciones generadas por la manipulación del timbre se encuentran las que adicionan oscuridad o brillo, y que se logran modificando el ángulo de ataque del dedo o área de contacto a lo largo de la cuerda. Además de estas articulaciones tímbricas, se puede mencionar el *pizzicato* o sordina, que se realiza colocando el borde lateral externo de la palma sobre el puente inferior y pulsando las cuerdas con el dedo pulgar, generalmente. Por otro lado, está la *campanella*, en la que se superponen los grados conjuntos de una escala utilizando notas pisadas y cuerdas al aire; esto genera una sonoridad similar al arpa cuando se pulsan las cuerdas adyacentes y se mantiene la vibración de los sonidos. Normalmente, se realiza en las posiciones medias y altas manteniendo cada cuerda pisada mientras suena la cuerda al aire y generando intervalos oblicuos de segunda. En muchos casos, la cuerda más grave pisada excede en altura el sonido dado por la cuerda

superior al aire y se realiza con pulsación libre *sul tasto* para generar el efecto de transparencia.

En la mayoría de los casos, cualquier articulación necesita la acción combinada de ambas manos. En este sentido, las pulsaciones libre o apoyada constituyen apenas el punto de partida de toda articulación, estas tienen valor propio solo cuando se realizan sobre la cuerda al aire, y normalmente se complementan con la acción de la mano izquierda. Surgen así las articulaciones de la mano izquierda, que debido a su mecánica diferente y a que se realizan lejos de la caja de resonancia, presentan características tímbricas peculiares.

Además, existen articulaciones generadas por ligados ascendentes, descendentes y mixtos. Como se ha mencionado, el ligado ascendente genera un efecto de percusión doble del dedo sobre la cuerda y la madera del diapasón; también de la cuerda que golpea la barra metálica del traste. El ligado descendente se produce por una “pulsación” liviana o enganche de la cuerda con la yema de los dedos de la mano izquierda. Por último, el ligado mixto mezcla estos dos mecanismos y colores: percusión y enganche.

Otros ornamentos de la mano izquierda, como arrastre, *portamento*, notas de gracia, trino, mordente, grupetos, achacaturas y *vibratos*, generan sonoridades distintas. El arrastre o *glisando* consiste en el desplazamiento del dedo sobre la cuerda manteniendo siempre la presión sobre la misma. En este caso, se pulsa solamente el primer sonido mientras el último ocurre por la detención y presión sostenida. Con frecuencia, el arrastre se usa a modo de ligado sobre intervalos de segundas y tercera menor, este fue característico del período clásico-romántico.

El *portamento* es similar al *glisando* con la diferencia que en este caso se pulsa tanto la nota inicial como la de llegada. En ocasiones, la segunda altura suena dos veces, la primera vez de forma liviana, como resultado de la llegada del dedo al traste y la segunda, más sonora, producto de la pulsación obligada.

Las achacaturas y grupetos son ornamentos livianos y muy ágiles que giran en torno a un sonido principal. La achacatura se indica con una pequeña corchea adyacente ligada a la nota principal, cuyo corchete aparece atravesado por una línea. Este ornamento funciona como una apoyatura rápida y se realiza con un ligado ágil sobre el tiempo desplazando ligeramente el sonido principal, lo que genera un efecto de brillo momentáneo.

Frente al modelo de los ornamentos típicos de la mano izquierda, como mordente o trino, que se realizan con ligados, la guitarra también ha desarrollado estos mismos esquemas utilizando cuerdas seguidas y una pulsación liviana de la mano derecha, de modo similar a la articulación del clavecín y del laúd renacentistas.

En cuanto a las articulaciones generadas por los cambios de altura, aparecen el *vibrato* longitudinal y el transversal, que son a la vez ornamentos y recursos expresivos. El *vibrato* longitudinal se realiza a partir de las posiciones intermedias con un movimiento de vaivén a lo largo de la cuerda, con lo que se genera una onda que oscila por encima y debajo del sonido indicado. Por otro lado, está el *vibrato* transversal, que se ejecuta con más eficiencia en las primeras posiciones y se realiza desplazando la cuerda arriba y abajo de su punto de reposo, lo que produce una onda que sube y retorna varias veces al sonido básico.

Con todo lo anterior, la descripción aquí presentada recoge un grupo grande de articulaciones adecuadas para la interpretación del repertorio guitarrístico de escalas. Para lograrlo, es necesario un estudio consciente que familiarice y lleve al estudioso a dominar cada uno bajo los principios de claridad, contraste, igualdad y graduación. Para su aplicación, por el contrario, es necesario enfocarse en una ejecución espontánea y fluida en la que la práctica, la exploración y creatividad son definitivas para alcanzar los objetivos musicales en cada caso.

## Escalas tradicionales: concepto y utilidad

*La melodía más sencilla... está representada por la escala diatónica ascendente o descendente.*

Ernst Toch (1985)

Lejos de ser ejercicios simples, las escalas tradicionales son trabajos de virtuosismo que requieren alta destreza para su ejecución. Además de los beneficios ya mencionados, el estudio de estas escalas es un campo ideal para integrar los aspectos expresivos más elementales de la interpretación: el sonido, la dinámica y la articulación.

En la revisión de escalas diatónicas mayores y menores, en publicaciones o en métodos de varios autores se identifican varias tipologías como:

- Escalas con cuerdas al aire a una o dos octavas en primera posición.
- Escalas con notas pisadas, transportables a diferentes posiciones.
- Escalas diatónicas a dos o tres octavas con traslados.
- Escalas sobre una sola cuerda.
- Escalas con extensión en la mano izquierda entre los dedos 1-2 o 3-4.
- Escalas cromáticas, por tonos, por terceras, sextas, octavas y décimas.

Las escalas en primera posición con cuerdas al aire permiten realizar una práctica básica y eliminar los problemas del traslado y cambios de posición para enfocarse en la pulsación, alternancia y producción del sonido.



Figura 2.29. Escala en primera posición con cuerdas al aire

La escala en posición fija sin extensiones. Su utilidad es similar a la anterior, pero aumenta la exigencia debido a la necesidad de pisar todas las notas. Para variar, éste ejemplo usa el movimiento descendente para el inicio.



Figura 2.30. Escala en posición fija sin extensiones

Otros modelos como las escalas con traslados a dos y tres octavas, demandan mayor exigencia para el ejecutante en cuanto al *legato* y la continuidad de la línea melódica.



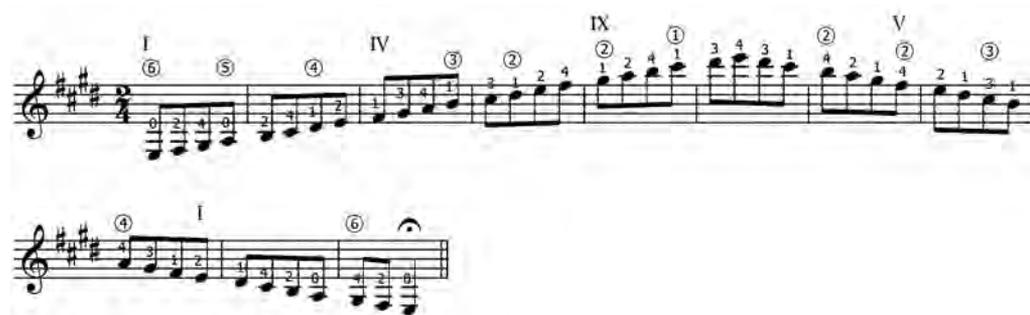


Figura 2.31. Escalas con traslados a dos y tres octavas

La siguiente escala de sol mayor con un rango de novena realizada sobre la tercera cuerda, si bien no es habitual, es un ejercicio idealmente exigente para el estudio continuo de los traslados y el *legato*.



Figura 2.32. Escala sobre una sola cuerda

Esta escala modal mixolidia de sol realizada en la tercera posición, permite practicar la extensión de la mano izquierda utilizando la separación entre los dedos 1 y 2 o 3 y 4. De otro lado, el esquema obliga a realizar tres notas por cuerda en la mano derecha.

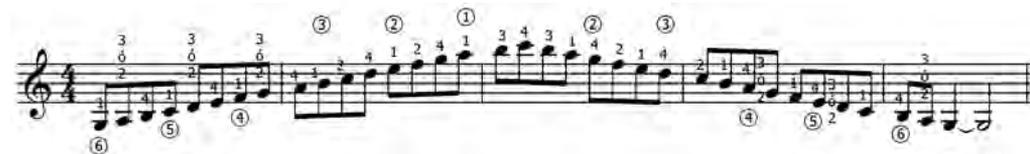


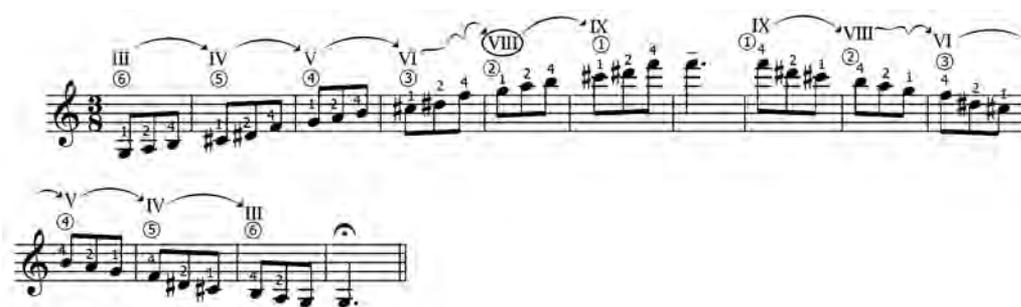
Figura 2.33. Escala modal mixolidia a partir de sol en tercera posición

Otro ejemplo de escala más compleja es la escala cromática, útil para practicar la movilidad e independencia de los dedos de la mano izquierda los cuales deben trabajar de manera coordinada y muy precisa con la mano derecha:



Figura 2.34. Escala cromática en primera posición

La escala por tonos, poco usual dentro del repertorio clásico, aproxima al intérprete con otra sonoridad presente en repertorios más recientes. De otro lado, obliga a explorar otros esquemas de digitación y traslados para la mano izquierda. Igual que otros modelos mencionados, se puede realizar ejecutando tres notas por cuerda.



Figuras 2.35. Escalas por tonos

Esta escala Bebop construida sobre Do presenta un segundo tetracordio con cromatismo ascendente entre el sexto y primer grado. Su diseño más sencillo en principio, prepara la mano para el uso consecutivo de los dedos 1, 2, 3, y 4.



Figuras 2.36. Escala Bebop

Las escalas de intervalos paralelos son un recurso guitarrístico característico del período clásico-romántico. Su práctica favorece la independencia, simultaneidad, coordinación y movilidad de ambas manos. Los ejemplos dados a continuación ilustran escalas por terceras, sextas, octavas y décimas en la tonalidad de Do mayor. El segundo ejemplo presenta una variación del primer modelo donde el movimiento paralelo se cambia por terceras oblicuas lo que genera un diseño a modo de secuencia:



Figura 2.37. Escala por terceras paralelas



Figura 2.38. Escala por terceras oblicuas



Figuras 2.39. Escala por sextas paralelas



Figura 2.40. Escala por octavas paralelas



Figura 2.41. Escala por décimas paralelas

Una categoría tradicionalmente significativa es la de las escalas diatónicas mayores y menores a dos y tres octavas con traslados. Resultan bastante coherentes en este campo, las Escalas diatónicas de Abel Carlevaro (1966), considerando la sencillez de sus diseños, su fácil memorización, la distribución equitativa de notas en cada posición y la ausencia de dificultades superfluas.

Estas escalas están agrupadas de acuerdo con los diseños de Do mayor, Sol mayor, La mayor, La menor, Mi menor y Re menor. Carlevaro sugería estudiarlas inicialmente por grupos, después realizar las escalas mayores y menores separadamente, y en la siguiente fase, mezclarlas para lograr todo el círculo de quintas de las tonalidades mayores y sus relativas.

De otro lado, una opción de estudio quizás más importante consiste en la elaboración personal de las escalas diatónicas, pues el proceso de digitar y tocar para comprobar aciertos o ajustar fallas constituye una experiencia significativa para la apropiación de este tema.

A modo de conclusión, es importante que el estudioso se familiarice con estos esquemas y ojalá con muchos otros, no solamente para iniciarse en el dominio de éste tema sino con el objetivo de adquirir más herramientas y elementos de juicio para digitar pasajes de escalas ya que de una u otra forma, suelen tener relación con los modelos aprendidos.

#### *Escalas de repertorio y obras de escala. Concepto y utilidad*

*El único medio, a la vez rápido y seguro de perfeccionar la técnica instrumental es someterla estrictamente a la preocupación de la interpretación poética*

Alfred Cortot

Los fragmentos de escalas que aparecen dentro de la literatura musical conforman las escalas de repertorio, y normalmente difieren en su diseño de las escalas tradicionales. Estas ofrecen un interés artístico mayor, lo que permite la exploración del tema desde una perspectiva estética y lúdica. Este sistema facilita y prepara el trabajo de obras avanzadas ya que al estudiar previamente las escalas de obras como *La Chacona* de Bach (1717/23) o *El Concierto de Aranjuez* (1939), el guitarrista habrá ganado uno de los aspectos más exigentes de estas piezas.

Por otro lado, es indudable que el estudio de las obras de escala es el más importante, siempre que esté apoyado en los principios de la interpretación y la fundamentación técnica. Conviene que al adelantar prácticas con escalas de repertorio y obras de escala, el estudiante haya logrado un nivel básico de fundamentación técnica y un contacto mínimo con las escalas tradicionales.

# Capítulo 3



# Práctica

## El estudio integrado de la escala

El Estudio integral de las escalas en la guitarra clásica propuesto se desarrolla en tres fases:

- Primera fase: técnica pura de la escala.
- Segunda fase: estudio de escalas tradicionales.
- Tercera fase: estudio de escalas de repertorio y obras de escala.

La primera fase consiste en la práctica de la técnica fundamental de la escala en sesenta y nueve ejercicios dados en el “Cuaderno de Ejercicios Preparatorios”, en el que se abordan aspectos como la pulsación, la movilidad de la mano izquierda, la alternancia, el cruce de dedos, los traslados y el desarrollo de la velocidad. En la segunda fase se aplican los fundamentos técnicos adquiridos al estudio de las escalas diatónicas tradicionales a dos y tres octavas. Para esto, se han seleccionado seis escalas de Abel Carlevaro (1966), pero es posible completar su estudio con las escalas restantes de esta edición o trabajar con cualquier otra edición. La tercera fase se enfoca en la interpretación de escalas del repertorio y obras de escala. Las escalas de repertorio están organizadas por módulos, once en total, e incluyen ejemplos de los periodos preclásico, clásico-romántico y algunas tendencias del siglo XX. Se encontrarán ejemplos de Bach, Aguado, Sor, Giuliani, Barrios o Rodrigo. Los fragmentos propuestos ofrecen al estudioso la oportunidad de practicar el tema de manera condensada enfocándose en pequeñas metas que, sumadas, le irán dando mayor dominio del tema.

Finalmente, las Obras de Escala constituyen el punto más importante del proceso pues es cuando se aplican las destrezas adquiridas. Contiene nueve composiciones: tres obras del Periodo clásico, una del Renacimiento, un movimiento barroco y dos piezas románticas. También, se seleccionaron dos pasillos de la zona andina colombiana. Para practicar las obras de conjunto, se elaboró un CD con pistas de solo acompañamiento, y otros con la línea melódica, en diferentes tempos: moderado y rápido.

Las obras seleccionadas fueron:

1. ***Estudio Opus 48 Número 4, Mauro Giuliani (1781- 1829)***

Es ideal para iniciar el estudio de este tema considerando su extensión y sencillez. Los ligados originales se han editado con líneas punteadas. Se sugiere estudiarlo primero con notas sueltas hasta lograr la sincronización de las manos, y después, incorporar los ligados.

2. ***Estudio Opus 60 Número 1, Mateo Carcassi (1792-1853)***

Este estudio de escalas es bien conocido en el ámbito formativo de la guitarra. Se recomienda un trabajo detallado de las dinámicas y las articulaciones.

3. ***Patadilo (Pasillo Colombiano), Carlos Vieco Vieco (1904-1979)***  
**[Pistas 3-6 del CD]**

Este pasillo tiene tres secciones, las dos primeras con escalas, la tercera sección usa notas repetidas y saltos a modo de contraste. Para los pasajes de escalas es conveniente usar dinámicas naturales.

4. **(Siete) Diferencias sobre Guárdame las vacas, Luis de Narváez (1552)**  
**(Transcripción y digitación por Juan Mario Monroy)**

Esta transcripción no tiene un enfoque histórico ya que usa la *scordatura* moderna con la tercera cuerda en Sol. Se elaboró a partir de dos obras de Narváez publicadas en *Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela* (1538/1971): “Cuatro diferencias sobre Guárdame las vacas” y “Otras tres diferencias (hechas por otra parte)”. Dado que la primera está en modo eólico de La y la segunda en eólico de Re, se transcribió la segunda al primer modo. El resultado es una obra más extensa, que permite estudiar pasajes de escala en diferentes registros y texturas del instrumento.

5. **Concierto para dos mandolinas en G Mayor, Allegro (Primer movimiento), Antonio Vivaldi (1678-1741) [Pistas 13-14 del CD]**

Este movimiento trabaja con escalas de mediana extensión realizadas por las dos guitarras. La pista se elaboró con sonido digital de mandolinas y cuerdas de arco. Además, es posible usar el balance del reproductor para seleccionar los dos solistas simultáneamente (al centro) o cualquiera de estos (a derecha o izquierda).

6. **Capricho Opus 20 Número 36, Luigi Legniani (1790-1877)**

Obra característica del virtuosismo técnico romántico de la guitarra que alterna escalas rápidas con acordes y arpeggios. Se sugiere un proceso de lectura, memorización, ejecución lenta y aumento gradual de la velocidad.

7. **El cucarrón (Pasillo colombiano), Luis Uribe Bueno (1916-2000)**  
**[Pistas 1-4 del CD]**

La pieza describe el vuelo de cucarrón mediante escalas ascendentes y descendentes que se alternan con saltos y arpeggios. La sección de transición entre la primera y la segunda parte requiere la articulación indicada: *staccato*.

8. **El Vuelo del Moscardón, Nikolai Rimski Korsakov (1844-1908)**

“El vuelo del Moscardón” pertenece a la ópera *El cuento del Zar Saltán*. Describe el viaje del hijo del Zar, quien, convertido en abejorro, atraviesa el mar para ver a su Padre. La obra utiliza escalas cromáticas ascendentes y descendentes, bordados y cambios súbitos de dirección como recursos descriptivos. La combinación sugerida para la mano derecha es *im* o *mi*, aunque es posible realizar el dedillo para lograr más velocidad. Considerando los cromatismos, es importante mantener la mano izquierda abierta y cuidar los sutiles desplazamientos en diagonal que se generan por los cromatismos en los cambios de cuerda.

9. **Estudio Opus 48 N° 11, Mauro Giuliani (1781- 1829)**

El “Estudio Opus 48 N°11” plantea mayor exigencia y se puede practicar al principio articulando cada nota a velocidad moderada. En la sección final, se sugiere realizar los ligados para lograr la velocidad dentro del tempo. En la siguiente fase se puede aumentar la velocidad e incorporar todas las articulaciones indicadas.

## Tablas de trabajo (síntesis)

Las dieciséis tablas de trabajo dadas resumen los aspectos esenciales recogidos para el estudio de las escalas. También, facilitan la organización del estudio y la evaluación de logros.

*Tabla 1.* Tiempo de estudio

- Rutinas de 20 min a 60 min.
- Distribuir el tiempo de estudio de forma variada, constante y moderada.

*Tabla 2.* Mano derecha: pulsación

La Pulsación libre:

- Dedo arqueado con primer nudillo encima de cuerda pulsada.
- Movimiento semicircular pequeño.
- Concluye en el aire, cerca de la cuerda inferior sin tocarla.
- Corte de la uña: en forma de “rampa”.
- Contacto pleno entre yema-uña del dedo sobre la cuerda.
- A mayor área de contacto, mejor sonido.
- Usar el área de la yema más próxima al pulgar.

Pulsación apoyada:

- Dedo menos articulado.
- Ubicar el primer nudillo más abajo, sobre las cuerdas inferiores.
- El movimiento circular amplio en un solo bloque, desde el nudillo principal.
- Concluye con el reposo momentáneo sobre la cuerda inferior.

Para igualar pulsación libre con la apoyada:

- Ampliar el movimiento de la primera falange.
- Realizar el ataque desde el primer nudillo.
- Elevar levemente el tono muscular de cada dedo.
- Presionar la cuerda ligeramente hacia la tapa armónica.

Pulsación semiapoyada (apoyado liviano).

Pulsación homogénea:

- Se realiza la misma pulsación para todas las notas.

Pulsación heterogénea:

- Alternar pulsación libre y apoyada sobre un mismo ejercicio para igualar intensidad y timbre reduciendo los cambios en la presentación de la mano en el paso de una pulsación a otra.
- Otra opción: pulsación libre para cuerdas graves 4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> y 6<sup>a</sup> y apoyada para agudas 1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup> y 3<sup>a</sup>.

*Tabla 3.* Mano derecha: alternancia de dedos y excepciones

- Combinaciones más usadas: im, mi
- Otras combinaciones: ia, ai, ma, am
- Combinaciones de tres dedos: ima, iam, mai, mia, ami, aim
- Figuetas: pi, pm ó pipm

- Excepciones: *Scivolare* (se desliza el mismo dedo sobre la cuerda inferior).
- Dedillo (índice arriba, abajo, arriba, abajo).

Tabla 4. Mano derecha: cambio de cuerda y cruce de dedos

- Revisar combinaciones dadas sobre una cuerda
- Señalar cambios de cuerda: posición, cuerda y dedos guía de cada mano.
- Cambio de cuerda sin cruce: es de menor dificultad, requiere práctica normal.
- Si hay cruce de dedos se sugiere:
  - Evitarlo con los cambios de digitación: anteponer anular o pulgar.
  - Cambiar dedo guía o inicial.
  - Estudiar el cruce con ejercicios específicos.
  - Usar el *scivolare* como excepción.

Tabla 5. Mano derecha: desarrollo del volumen

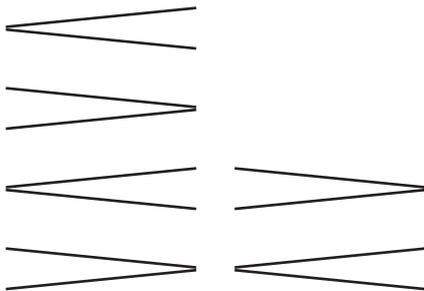
- Aumentar las expectativas sobre el rango dinámico.
- Audición con sentido crítico.
- Pulsación contundente y relajada.
- Uso prolongado de la *sordina sub-cordal*.

Tabla 6. Mano derecha: dinámicas

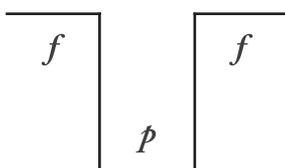
- Dinámicas planas: *forte*, *mezzoforte* y *piano*.

*f*  
*mf*  
*p*

- Reguladores en *crescendo* y *diminuendo*.



- Dinámicas en terraza: cambios súbitos.



Explorar dinámicas variadas y exageradas

*Tabla 7.* Mano derecha: calidad del sonido

- Sonido redondo, homogéneo y sin “ruidos”.
- Cuidar forma de las uñas (en rampa) y su textura (lisa).
- Pulsación en ángulo de 120° sobre las cuerdas superiores y vertical sobre las graves.
- Usar mayor cantidad de yema en la pulsación.

*Tabla 8.* Mano derecha: variedad de timbre

- Sonido Natural: pulsación libre o apoyada sobre posición XXIV.
- Sonido *sul tasto*: timbre dulce. Pulsar sobre los últimos trastes del diapason.
- Sonido *sul ponticello*: timbre brillante. Pulsar cerca al puente.
- Cambiar los ángulos de ataque sobre la cuerda (entre 90° y 120°).

*Tabla 9.* Mano izquierda: movilidad de los dedos

- Combinaciones repetidas de 2, 3 y 4 dedos sobre una sola cuerda.
- Ejercicios con cambio de cuerda.
- Ejercicio de desplazamiento y movilidad.
- Ejercicios de extensión entre los dedos 1-2 y 3-4.
- Escalas con extensión de tres notas por cuerda.

*Tabla 10.* Mano izquierda: posiciones altas

- Postura natural de la mano a partir de la correcta acción de los dedos.
- Estudiar combinaciones de 2, 3 y 4 dedos sobre una cuerda y con cambios de cuerda.
- Realizar ejercicios de traslado.

*Tabla 11.* Mano izquierda: traslados

- Traslado con cuerda al aire:  
Mirar previamente la posición de llegada.  
Ganar posición en el momento de pulsar la cuerda al aire.  
Igualar el timbre de la cuerda al aire con las notas pisadas.
- Traslado sin cuerda al aire:  
Mirar previamente el punto de llegada.  
Mantener hasta el final la última nota antes del traslado.  
Desplazamiento rápido hacia la nueva posición.  
Estudio del traslado dividiendo la nota previa al desplazamiento

Tabla 12. Desarrollo de la velocidad

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Trabajo lento controlado para fijar los movimientos.</li> <li>• Aumento gradual de la velocidad: uso de metrónomos o bases rítmicas.</li> <li>• Objetivo: Negra= (120) Cuatro semicorcheas. Negra con puntillo= (160) Tres corcheas.</li> <li>• Sistemas para el aumento de la velocidad: Gradual (60,61,62,63,64...100) En secuencia: sube dos y baja un punto (60, 62, 61, 63, 62, 64, ... 100)</li> <li>• Aumentar el volumen mediante la sordina sub-cordal.</li> <li>• Trabajo fraccionado: con estallidos de velocidad.</li> <li>• Uso de reguladores (crescendos): suave rápido – fuerte rápido.</li> <li>• Uso de cambios rítmicos:</li> </ul>	
---	--

Tabla 13. Articulación

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Organización del discurso mediante la agrupación y separación de frases.</li> <li>• Producción del sonido: variaciones de duración, intensidad, timbre o altura.</li> </ul> <p>Competencias generales:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Contraste (variar un modelo).</li> <li>• Igualdad (reproducir un modelo).</li> <li>• Graduación (regular un modelo).</li> </ul> <p>Principios:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Claridad.</li> <li>• <i>Legato</i>: continuidad plena en el paso de un sonido a otro.</li> <li>• Ligaduras de fraseo y cesura (pausas). Unir y separar ideas.</li> </ul> <p>Articulación “estándar” en la guitarra:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Duración: completa.</li> <li>• Intensidad: media (<i>mezzoforte</i>).</li> <li>• Timbre: normal (entre brillante y pastoso) posición XXIV.</li> <li>• Altura: estable, sin vibrato.</li> <li>• Pulsación: libre o apoyada.</li> </ul> <p>Articulaciones por cambio de duración del sonido:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Legato</i>: requiere coordinación y preparación de sonidos siguientes.</li> <li>• <i>Staccato</i> o picado (·) o (v) ½.</li> <li>• <i>Stacatissimo</i>: (¨) ¼.</li> <li>• <i>Picado ligado</i>: (nota picada bajo ligadura) ¾.</li> <li>• <i>Tenuto</i> (–) <i>legato</i> exagerado.</li> </ul> <p>Articulaciones por cambios dinámicos:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Por adición: <i>Marcato</i> (&gt;), acento regulado (&lt;), acento súbito intenso (^) y <i>forzato</i>, <i>Sforzato</i> y <i>sforzando</i>.</li> </ul>
---

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Por sustracción: piano súbito.</li> </ul> <p>Articulaciones por manipulación del timbre:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Sonido natural, sul tasto y sul ponticello.</li> <li>• Cambio en el ángulo de ataque.</li> <li>• Pizzicato o sordina.</li> <li>• <i>Campanella</i>.</li> </ul> <p>Articulaciones con acción de mano izquierda.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ligados ascendentes, descendentes y mixtos.</li> <li>• Arrastre o glisando: se pulsa solo primer sonido.</li> <li>• Portamento: se pulsan los dos sonidos.</li> <li>• Achacaturas y grupetos: ornamentos livianos en torno a una altura real.</li> </ul> <p>Articulaciones por cambio de altura:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Vibrato</i> longitudinal.</li> <li>• <i>Vibrato</i> transversal.</li> </ul> <p>Ornamentos de mano derecha: imitan los de la mano izquierda sobre varias cuerdas.</p>
--

Tabla 14. Escalas diatónicas

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ediciones recomendadas: Carlevaro o Segovia.</li> <li>• Lectura atenta de cada escala.</li> <li>• Memorización.</li> <li>• Estudio aislado de las notas de cada posición.</li> <li>• Estudio aislado de los traslados o cambios de posición.</li> <li>• Ejecución total de cada escala cuidando sonido, volumen y articulación.</li> <li>• Trabajar las escalas agrupadas por afinidad de diseño.</li> <li>• Tocar todo el círculo de quintas de manera continua con todas las escalas mayores y sus relativas menores.</li> <li>• Uso de diferentes ataques.</li> <li>• Realizar cambios de tempo y ritmo.</li> <li>• Aumento de la velocidad con la ayuda del metrónomo (<i>Tabla 13</i>).</li> <li>• Realizar diferentes combinaciones en la mano derecha.</li> <li>• Realizar cambios de timbre por ubicación de la mano derecha o modificación del ángulo de ataque.</li> <li>• Uso variado de dinámicas.</li> <li>• Uso de sordina sub-cordal.</li> <li>• Cambios de timbre por ubicación de la mano derecha sobre la cuerda o modificación del ángulo de ataque.</li> </ul>
---

Tabla 15. Escalas de repertorio

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Incorporarlas en las rutinas de calentamiento.</li> <li>• Leer y memorizar cada escala a conciencia.</li> <li>• Seleccionar a gusto propio un grupo de escalas.</li> <li>• Seguir las digitaciones o proponer soluciones propias.</li> </ul>
---

- Estudiarlas por tiempo más prolongado. Después de un mes de estudio, se logra un control notable del volumen, legato, dinámicas, precisión y velocidad.
- Realizar las indicaciones musicales dadas.
- Cuidar continuamente la cantidad y calidad del sonido.
- Trabajar con lentitud especialmente en la etapa inicial.
- Incrementar de forma gradual y sistemática la velocidad.
- Trabajar con relajación y movimientos naturales.
- Intercalar a voluntad las diferentes escalas a modo de juego.
- Para mejorar la claridad, velocidad y volumen, utilizar también la sordina sub-cordal.

*Tabla 16.* Obras de escala

- Se debe realizar un proceso interpretativo integral:  
Contexto de la obra.  
Análisis.  
Lectura exacta.  
Memorización.  
Solución de los problemas técnicos.  
Desarrollo interpretativo.  
Control escénico.

\*Todas las tablas presentadas son elaboración del autor.

# Cuaderno de ejercicios preparatorios



# Fase I. Técnica pura

## I. Mano derecha: ejercicios básicos

**Ejercicio N° 1.** Sensibilización y contacto con la cuerda.

- Realizar pequeños círculos con los dedos *i*, *m* y *a* sobre la tercera cuerda, usando el área de contacto de la yema más próxima al pulgar de la mano. Interiorizar la textura de la cuerda y el área de contacto de cada dedo.
- Deslizar la misma área a lo largo de la cuerda realizando presión sobre la misma.
- Tensar la cuerda, un poco de manera oblicua hacia la tapa de la guitarra con la misma área. Después de mantener la tensión por un tiempo, liberar la cuerda para producir la pulsación deseada (libre o apoyada).
- Realizar los ejercicios anteriores sobre las demás cuerdas.

**Ejercicio N° 2.** Pulsación y alternancia sobre una cuerda al aire.



Figura 3.1. Ejercicios preparatorios (n° 2)

**Ejercicio N° 3.** Pulsación y alternancia sobre una cuerda con alturas diferentes.



Figura 3.2. Ejercicios preparatorios (n° 3)

## II. Mano izquierda: ejercicios básicos

Ejercicios para la independencia de los dedos sobre una cuerda, en la misma posición. Se recomienda mantener la relajación y claridad en la producción de cada nota: Usar combinaciones: *im*, *mi*, *ma*, *am*, *ai* y *ai*.

**Ejercicio N° 4.** Ejercicios ascendentes con dos dedos.





Figura 3.3. Ejercicios preparatorios (n° 4)

**Ejercicio N° 5.** Ejercicios descendentes con dos dedos.



Figura 3.4. Ejercicios preparatorios (n° 5)

**Ejercicio N° 6.** Ejercicios ascendentes con tres dedos.



Figura 3.5. Ejercicios preparatorios (n° 6)

**Ejercicio N° 7.** Ejercicios descendentes con tres dedos.



Figura 3.6. Ejercicios preparatorios (n° 7)

**Ejercicio N° 8.** Práctica con cuatro dedos ascendentes. (*im, mi*).

Figura 3.7. Ejercicios preparatorios (n° 8)

**Ejercicio N° 9.** Práctica con cuatro dedos descendentes.

Figura 3.8. Ejercicios preparatorios (n° 9)

**Ejercicio N° 10.** Movilidad de la mano izquierda con otras combinaciones.

Se proponen las siguientes combinaciones aplicables a los ejercicios anteriores. Para el desarrollo de la movilidad, es conveniente repetir sobre la misma cuerda y posición estas combinaciones dadas de dos, tres y cuatro dedos (ver *Tabla 17*).

Tabla 17. Combinaciones de dos, tres y cuatro dedos

Dos dedos	Tres dedos	Cuatro dedos
0-1	1-2-3	1-2-3-4
1-2	1-3-2	1-2-4-3
2-3	1-3-4	1-3-4-2
3-4	1-4-3	1-3-2-4
2-4	1-2-4	1-4-3-2
1-4	1-4-2	1-4-2-3
1-3	2-3-4	2-1-3-4
0-2	2-4-3	2-1-4-3
0-3	2-3-1	2-3-4-1
0-4	2-1-3	2-3-1-4
1-0	3-4-2	3-2-1-4
2-1	3-2-4	3-2-4-1
3-2	3-2-1	3-1-4-2
4-3	3-1-2	3-1-2-4
4-2	4-3-2	4-3-2-1
4-1	4-2-3	4-3-1-2
3-1	4-3-1	4-2-3-1
2-0	4-1-3	4-2-1-3
3-0	4-2-1	4-1-3-2
4-0	4-1-2	4-1-2-3

Fuente: elaboración propia

**III. Mano izquierda: movilidad y desplazamiento sobre una cuerda**

Ejercicios dados para la continuidad de la línea sobre una misma cuerda.

**Ejercicio N° 11.** Movimiento ascendente de cuatro dedos con traslados ascendentes y descendentes de una posición (Pujol, 1954).

Emilio Pujol  
Escuela razonada de la guitarra  
Libro 3

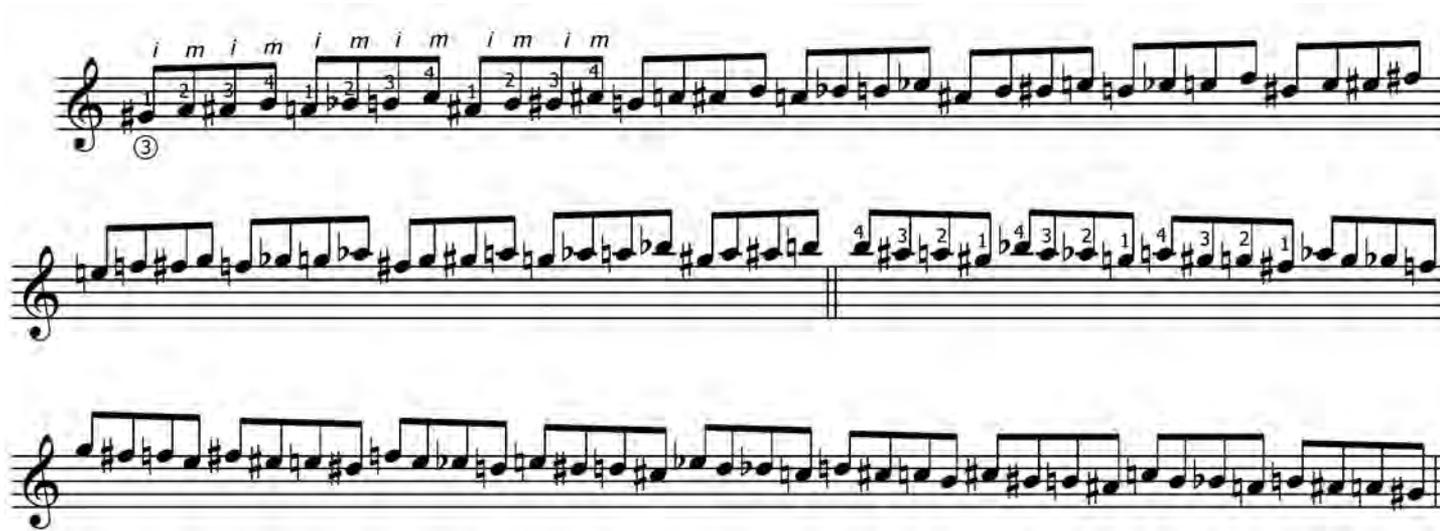


Figura 3.9. Ejercicios preparatorios (n° 11)  
Fuente: Pujol, E. (1954). *Escuela razonada de la guitarra, Libro III*. p. 21

**Ejercicio N° 12.** Movimientos descendentes de cuatro dedos con traslados (Pujol, 1954).



Figura 3.10. Ejercicios preparatorios (n° 12)  
Fuente: Pujol, E. (1954). *Escuela razonada de la guitarra, Libro III*. p. 25.

**Ejercicio N° 13.** Movimientos ascendentes de cuatro dedos con traslados (Pujol, 1954).





Figura 3.11. Ejercicios preparatorios (n° 13)

Fuente: Pujol, E. (1954). *Escuela razonada de la guitarra, Libro III*. p. 30.

**Ejercicio N° 14.** Bordaduras cromáticas ascendentes con traslados (Pujol, 1954).

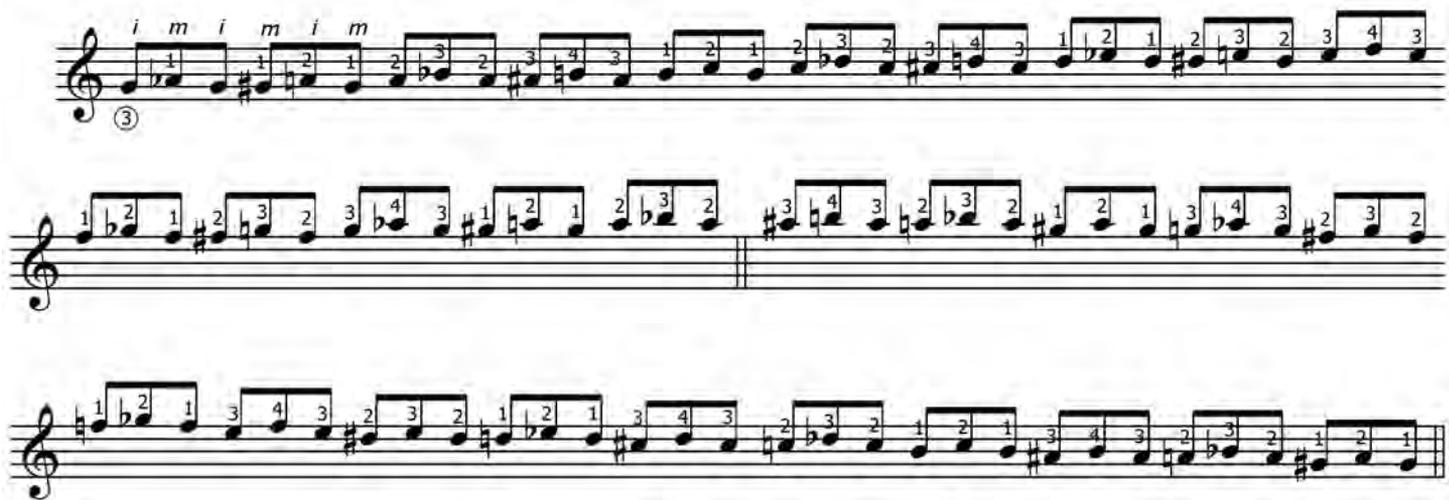


Figura 3.12. Ejercicios preparatorios (n° 14)

Fuente: Pujol, E. (1954). *Escuela razonada de la guitarra, Libro III*. p. 34.

**Ejercicio N° 15.** Bordaduras cromáticas descendentes con traslados (Pujol, 1954).



Figura 3.13. Ejercicios preparatorios (n° 15)

Fuente: Pujol, E. (1954). *Escuela razonada de la guitarra, Libro III*. p. 34.

IV. Mano derecha: Alternancia y cruce de dedos

**Ejercicio N° 16.** Este ejercicio presenta dos modelos de alternancia: la fórmula (a) no presenta cruce de dedos, mientras la fórmula (b) siempre tiene. Los puntos de reposo permiten concientizar la fórmula y el orden de los dedos en el siguiente cambio de cuerda.



Figura 3.14. Ejercicios preparatorios (n° 16)

**Ejercicio N° 17.** Se propone un trabajo más fluido con un punto de reposo en la nota previa al retorno. Esto ayuda a concientizar el cambio de fórmula del regreso. La fórmula (a) sube y baja sin cruce mientras la (b) sube y baja con cruce de dedos.



Figura 3.15. Ejercicios preparatorios (n° 17)

**Ejercicio N° 18.** Se mantiene una misma fórmula de manera constante en el cambio de cuerda ascendente y descendente. De esta manera cada fórmula genera un cambio de dificultad al regresar. Sube sin cruce (II) y baja con cruce (x). O lo contrario: sube con cruce (x) y baja normal (II).

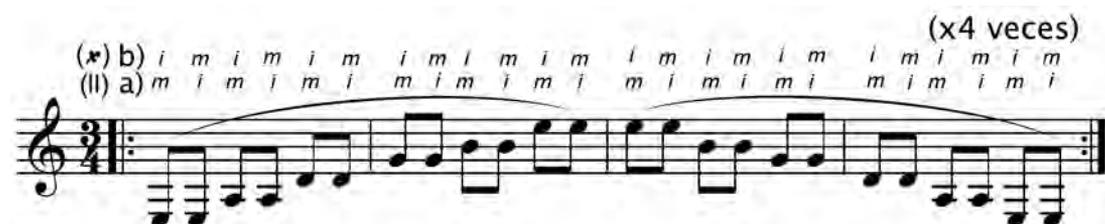


Figura 3.16. Ejercicios preparatorios (n° 18)

**Ejercicio N° 19.** Alternancia de cruce (x) y no cruce de dedos (ii), con grupos de tresillos.

El uso de grupos impares y pares obliga a alternar continuamente la acción normal de los dedos con el cruce.



Figura 3.17. Ejercicios preparatorios (n° 19)

**Ejercicio N° 20.** Cambios de cruce (x) y no cruce de dedos (ii), con la amalgama de 5/8 (3+2).



Figura 3.18. Ejercicios preparatorios (n° 20)

**Ejercicio N° 21.** Alternancia del cruce (x) y no cruce de dedos (ii) sobre la amalgama de 5/8 (2+3).



Figura 3.19. Ejercicios preparatorios (n° 21)

v. **Mano derecha: otros ejercicios para el control del cruce de dedos**

Los siguientes ejercicios se basan en un modelo propuesto por el guitarrista flamenco Denis Koster (1992). Utiliza grupos de tres notas y realiza el cambio de cuerda en la última nota. Gracias a este diseño, se alterna continuamente el cambio de cuerda normal con el cruce de dedos, tanto en sentido ascendente como descendente.

**Ejercicio N° 22.** Ejercicio modelo.

Denis Koster  
The keys of flamenco



Figura 3.20. Ejercicios preparatorios (n° 22)

Fuente: Koster, D. 1992. *The keys of the flamenco*, p. 87.

**Ejercicio N° 23.** Para el cruce de dedos en el cambio ascendente de cuerda.

The musical score for Exercise 23 consists of three staves of music in G major (one sharp) and 6/8 time. The first staff contains six measures of eighth-note patterns: m i m i m i, and m i m i m i. The second staff contains six measures: m i m i m i, and m i m i m i. The third staff contains four measures: m i m i m i, m i m i m i, m i m i m i, and a final measure with a whole note G. Fingerings are indicated by numbers 1-4 in circles, and slurs are used to group notes across string changes.

Figura 3.21. Ejercicios preparatorios (n° 23)

**Ejercicio N° 24.** Para el cruce de dedos en el cambio descendente de cuerda.

The musical score for Exercise 24 consists of three staves of music in G major (one sharp) and 6/8 time. The first staff contains six measures of eighth-note patterns: m i m i m i, and m i m i m i. The second staff contains six measures: m i m i m i, and m i m i m i. The third staff contains four measures: m i m i m i, m i m i m i, m i m i m i, and a final measure with a whole note G. Fingerings are indicated by numbers 1-4 in circles, and slurs are used to group notes across string changes.

Figura 3.22. Ejercicios preparatorios (n° 24)

**Ejercicio N° 25.** En este ejercicio se mezclan los diseños anteriores.

The musical score for Exercise 25 consists of three staves of music in G major (one sharp) and 6/8 time. The first staff contains six measures: m i m i m i, and m i m i m i. The second staff contains six measures: m i m i m i, and m i m i m i. The third staff contains six measures: m i m i m i, and m i m i m i. Fingerings are indicated by numbers 1-4 in circles, and slurs are used to group notes across string changes. The word "simile" is written at the end of the second staff.



Figura 3.23. Ejercicios preparatorios (n° 25)

La siguiente fórmula es aplicable al ejercicio anterior, donde el uso de los dedos anular en la cuerda superior y pulgar en la inferior, neutralizan el cruce de dedos.

*i m a, i m a, i m p, i m p*

**VI. Mano izquierda: Ejercicios para el cambio de cuerda**

Los ejercicios de independencia de dedos sobre una sola cuerda se pueden ejecutar en sentido ascendente y descendente. Se sugiere realizarlos con las combinaciones *im* o *mi*. También es posible repetir dos o tres veces cada combinación.

**Ejercicio N° 26. Combinaciones ascendentes de dos dedos.**





Figura 3.24. Ejercicios preparatorios (n° 26)

Ejercicio N° 27. Combinación descendente de dos dedos.





Figura 3.25. Ejercicios preparatorios (n° 27)

**Ejercicio N° 28.** Combinaciones ascendentes de 3 dedos. También es posible repetir cada combinación dos o tres veces.





Figura 3.26. Ejercicios preparatorios (n° 28)

**Ejercicio N° 29.** Combinaciones descendentes de tres dedos.



Figura 3.27. Ejercicios preparatorios (n° 29)

Los ejercicios ascendentes y descendentes de cuatro notas sirven para asegurar la independencia de los dedos de la mano izquierda. Algunas de las indicaciones de ejecución que se mencionan a continuación pueden ser aplicadas también a los ejercicios anteriores:

- Colocar los dedos individualmente, levantarlos en el cambio de cuerda manteniendo la mano relajada.
- Para mejorar el *legato*: mantener hasta el último momento el dedo 4 en el diseño ascendente y el 1 en el descendente antes de cambiar de cuerda.
- Para aumentar el *legato*: mantener los dedos en posición hasta último momento. Se recomienda además:
  1. Mantener una ejecución siempre relajada.
  2. En el movimiento ascendente: mantener los dedos puestos en su respectivo espacio mientras cada dedo se mueve de forma individual y separada para cambiar de cuerda.

3. En el movimiento descendente: preparar la ejecución colocando previamente los cuatro dedos y levantar cada uno por separado.

**Ejercicio N° 30.** Movimiento ascendente con cuatro dedos y cambio de cuerda.



Figura 3.28. Ejercicios preparatorios (n° 30)

**Ejercicio N° 31.** Movimiento descendente con cuatro dedos y cambio de cuerda.

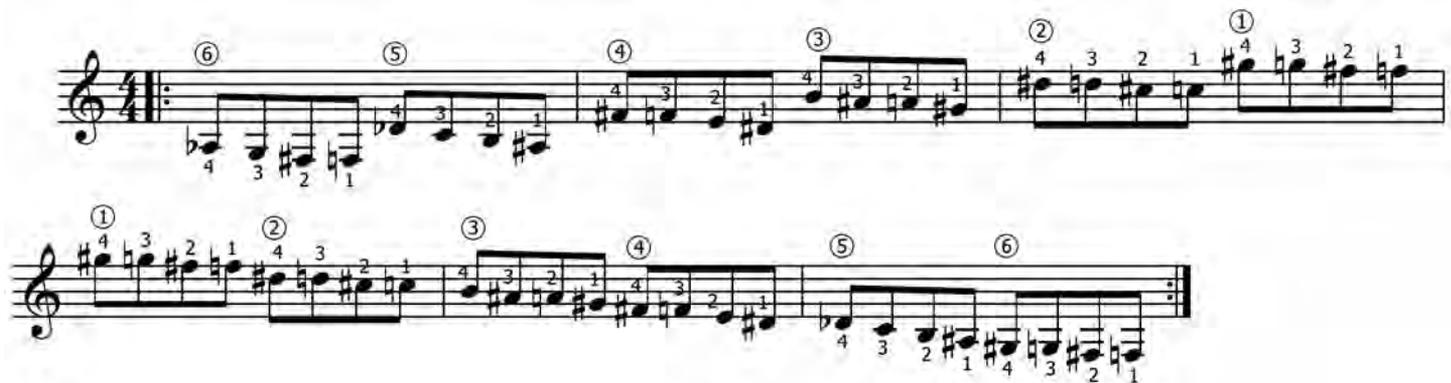


Figura 3.29. Ejercicios preparatorios (n° 31)

**Ejercicio N° 32.** Movimiento ascendente de cuatro dedos. Este ejercicio, del guitarrista Manuel Granados (2007), presenta una síntesis de esta fase.





Figura 3.30. Ejercicios preparatorios (n° 32)

Fuente: Granados, M. 2007. *Método visual de la guitarra flamenca Vol. 1*. “Picados ejercicio 2”.

**VII. Coordinación: ejercicios de sincronización en el cambio de cuerda**

Estos ejercicios muestran movimientos ascendentes o descendentes entre dos cuerdas adyacentes con diferente cantidad de notas entre cada una de estas. Por ejemplo: cuatro notas en tercera, una en segunda y tres notas en tercera.

**Ejercicio N° 33.**

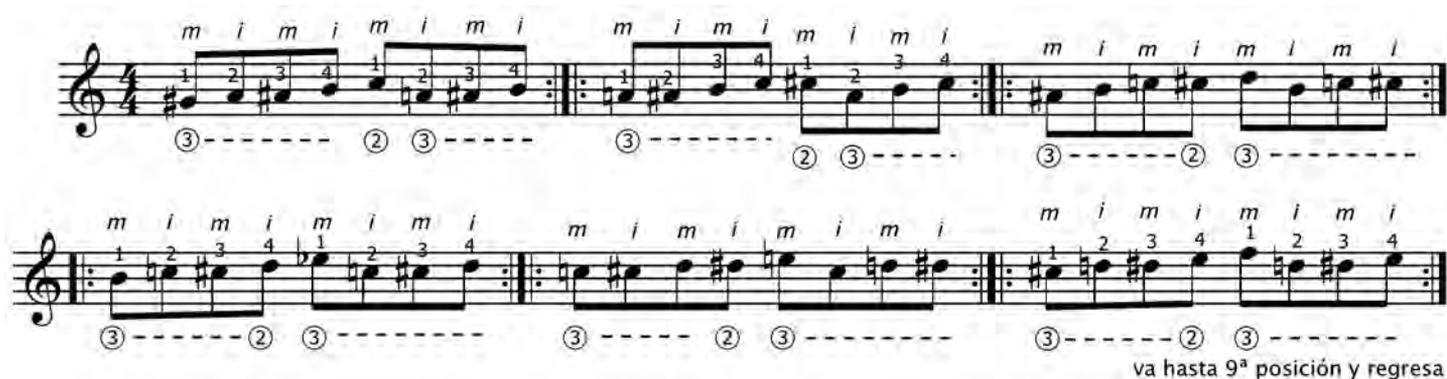


Figura 3.31. Ejercicios preparatorios (n° 33)

**Ejercicio N° 34.**

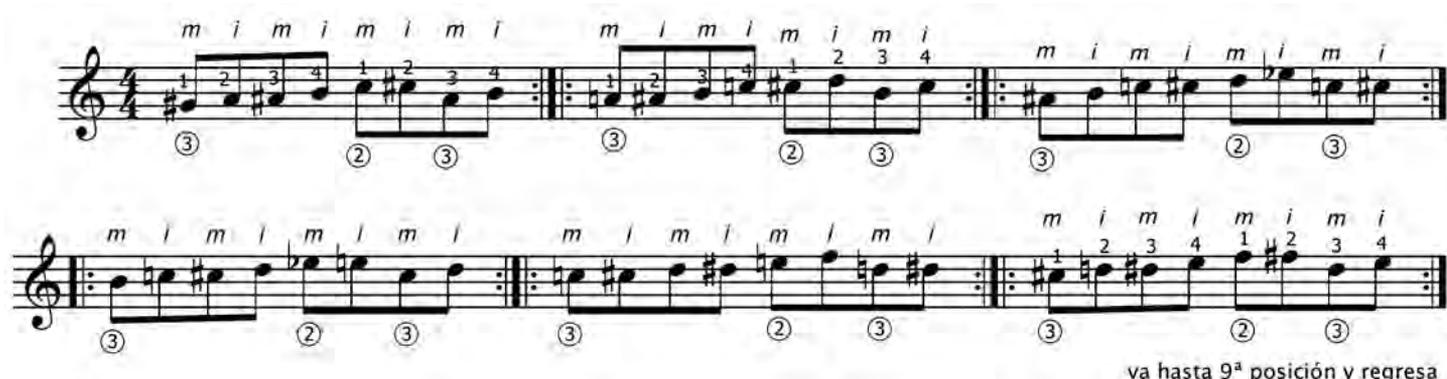


Figura 3.32. Ejercicios preparatorios (n° 34)

**Ejercicio N° 35.**

va hasta 9ª posición y regresa

Figura 3.33. Ejercicios preparatorios (n° 35)

**Ejercicio N° 36.**

va hasta 9ª posición y regresa

Figura 3.34. Ejercicios preparatorios (n° 36)

**Ejercicio N° 37.**

va hasta 9ª posición y regresa

Figura 3.35. Ejercicios preparatorios (n° 37)

**Ejercicio N° 38.**

va hasta 9ª posición y regresa

Figura 3.36. Ejercicios preparatorios (n° 38)

**Ejercicio N° 39.**

va hasta 9ª posición y regresa

Figura 3.37. Ejercicios preparatorios (n° 39)

**Ejercicio N° 40.**

Figura 3.38. Ejercicios preparatorios (n° 40)

**VIII. Tetracordios, pentacordios y hexacordios usuales**

El estudio enfocado en algunos tetracordios, pentacordios y hexacordios facilitan el dominio de algunas escalas y modos usuales dentro del repertorio. Considerando la afinación de la guitarra, los modelos dados para las cuerdas (1) y (2), son aplicables a las demás cuerdas afinadas por cuarta. Los diseños para las cuerdas (3) y (2) son exclusivos y requieren estudio aislado.

**Ejercicio N° 41.** Pentacordio mayor entre cuerdas tercera (3) y segunda (2).

Figura 3.39. Ejercicios preparatorios (n° 41)

**Ejercicio N° 42.** Pentacordio mayor entre cuerdas segunda (2) y primera (1).

Figura 3.40. Ejercicios preparatorios (n° 42)

**Ejercicio N° 43.** Pentacordio menor entre cuerdas (3) y (2).

Figura 3.41. Ejercicios preparatorios (n° 43)

**Ejercicio N° 44.** Pentacordio menor entre (4) y (3).



Figura 3.42. Ejercicios preparatorios (n° 44)

**Ejercicio N° 45.** Tetracordio frigio entre (3) y (2).

Es posible incorporar algunas métricas de amalgama para concientizar el número irregular de notas en cada cuerda. Proponemos un compás de 8/8 (para agrupar 3 + 3 + 2). Esta variable se puede aplicar también a los tetracordios anteriores. Otra opción es alternar libremente 8/8 con 4/4.

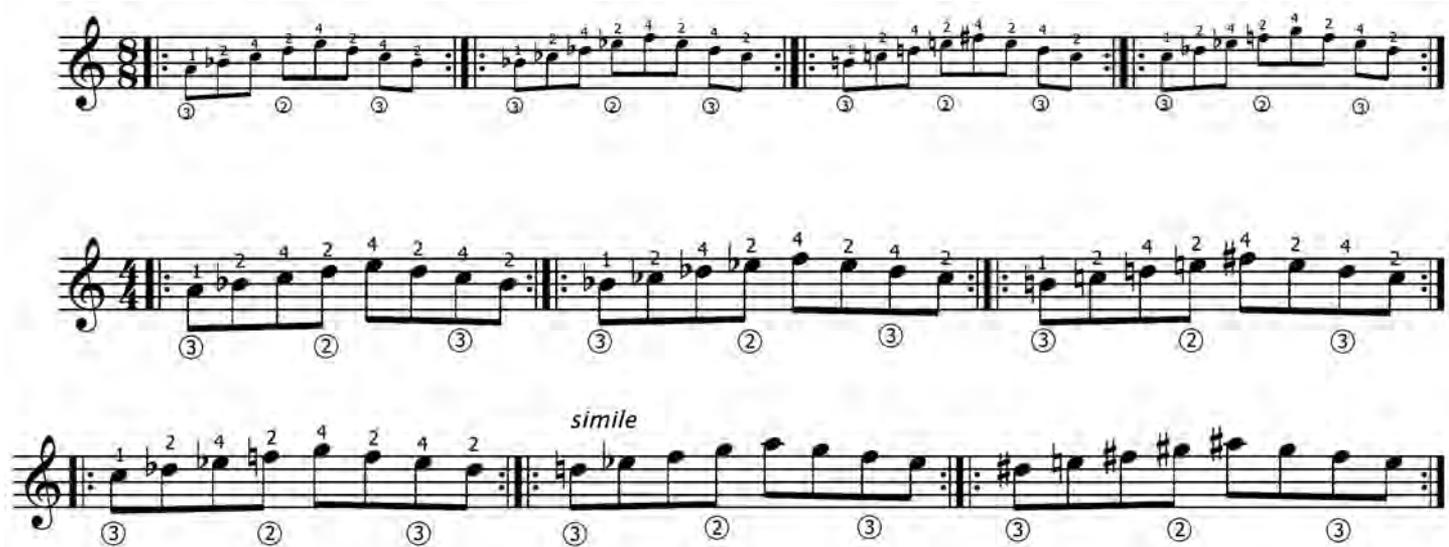


Figura 3.43. Ejercicios preparatorios (n° 45)

**Ejercicio N° 46.** Tetracordio frigio entre (5) y (4).

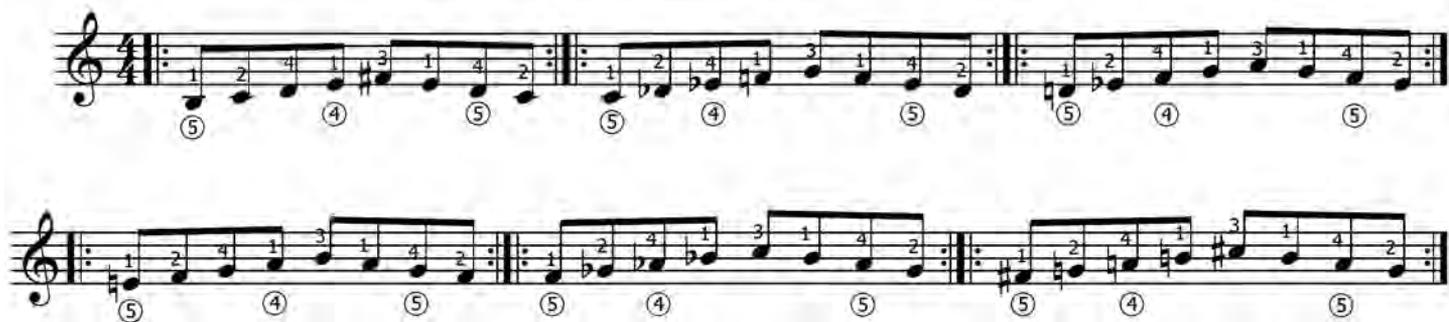


Figura 3.44. Ejercicios preparatorios (n° 46)

**Ejercicio N° 47.** Hexacordios frigios entre (4) y (3). (Amalgama: 10/8).



Figura 3.45. Ejercicios preparatorios (n° 47)

**Ejercicio N° 48.** Pentacordio lidio entre (3) y (2).



Figura 3.46. Ejercicios preparatorios (n° 48)

**Ejercicio N° 49.** Pentacordio lidios entre (1) y (2).

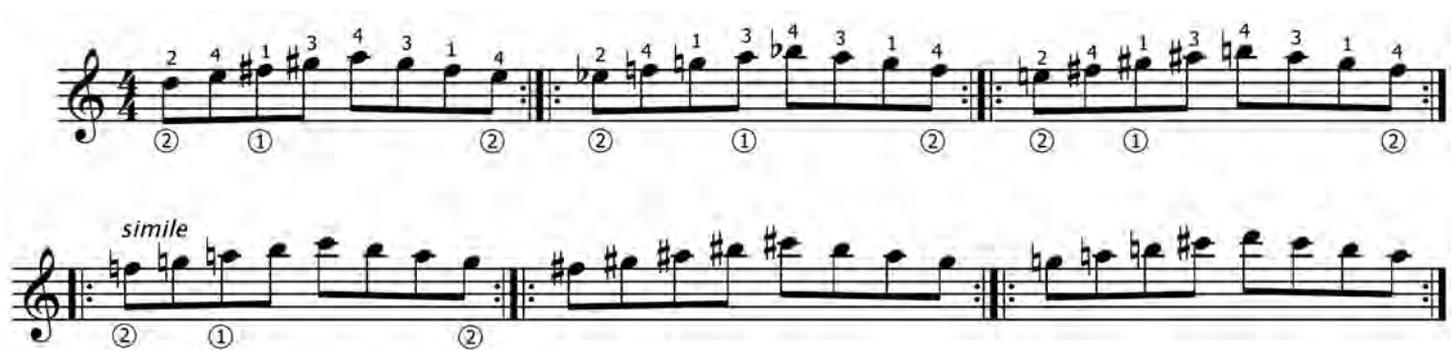


Figura 3.47. Ejercicios preparatorios (n° 49)

**Ejercicio N° 50.** Hexacordio locrio entre (6) y (5). (Amalgama: 10/8).



Figura 3.48. Ejercicios preparatorios (n° 50)

**Ejercicio N° 51.** Hexacordios mayores con extensión sobre cuerdas (5) y (6).

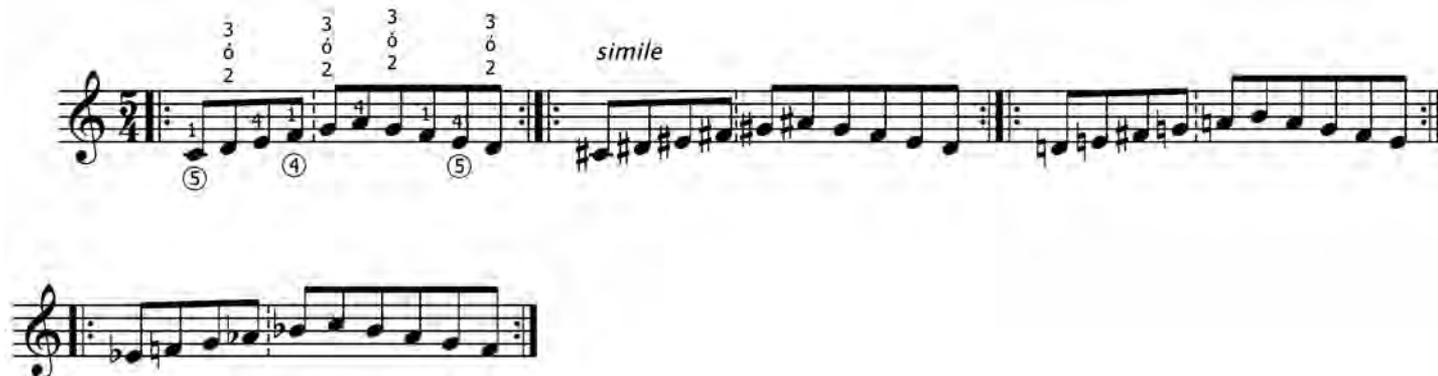


Figura 3.49. Ejercicios preparatorios (n° 51)

**Ejercicio N° 52.** Hexacordios mayores con extensión sobre cuerdas (3) y (2).



Figura 3.50. Ejercicios preparatorios (n° 52)

**IX. Escalas en posiciones fijas**

Las siguientes escalas son la suma de diferentes tetracordios y mezclan la ejecución de dos o tres notas por cuerda.



X. **Traslados: ejercicios de desplazamientos con y sin cuerda al aire.**

Los siguientes ejercicios se pueden realizar en otras cuerdas manteniendo proporcionalmente las dificultades propuestas.

**Ejercicio N° 56.** Traslados con cuerda al aire.

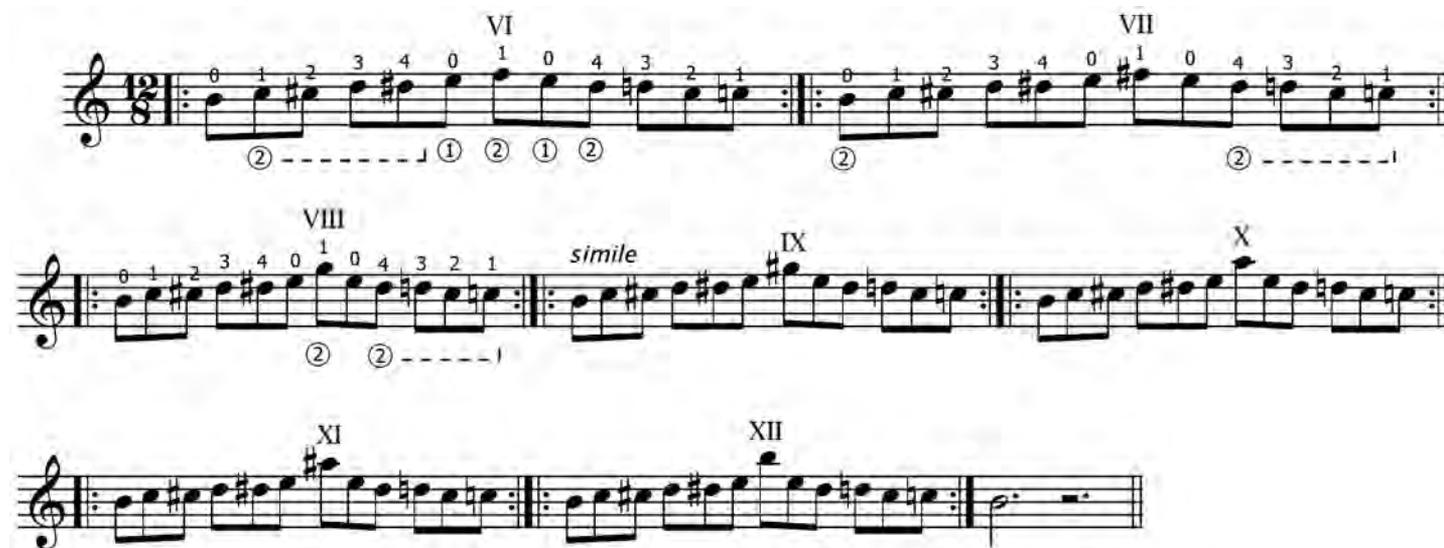


Figura 3.55. Ejercicios preparatorios (n° 56)

**Ejercicio N° 57.** Traslados sin cuerdas al aire. Se pueden realizar en las cuerdas (4), (5), y (6) cuidando eliminar el ruido en cada desplazamiento.



Figura 3.56. Ejercicios preparatorios (n° 57)

XI. **Velocidad: ejercicios de desarrollo**

Los siguientes ejercicios se basan en el principio del trabajo fraccionado. En su diseño se desarrollan algunos aspectos técnicos propuestos por Brouwer (1939) Paolinij Tenant Scott (1962).

**Ejercicio N° 58.** Subdivisiones rápidas con reguladores de *piano a forte* (*crescendos*).



Figura 3.57. Ejercicios preparatorios (n° 58)

**Ejercicio N° 59.** Subdivisiones rápidas con reguladores de *piano* a *forte* (*crescendos*).

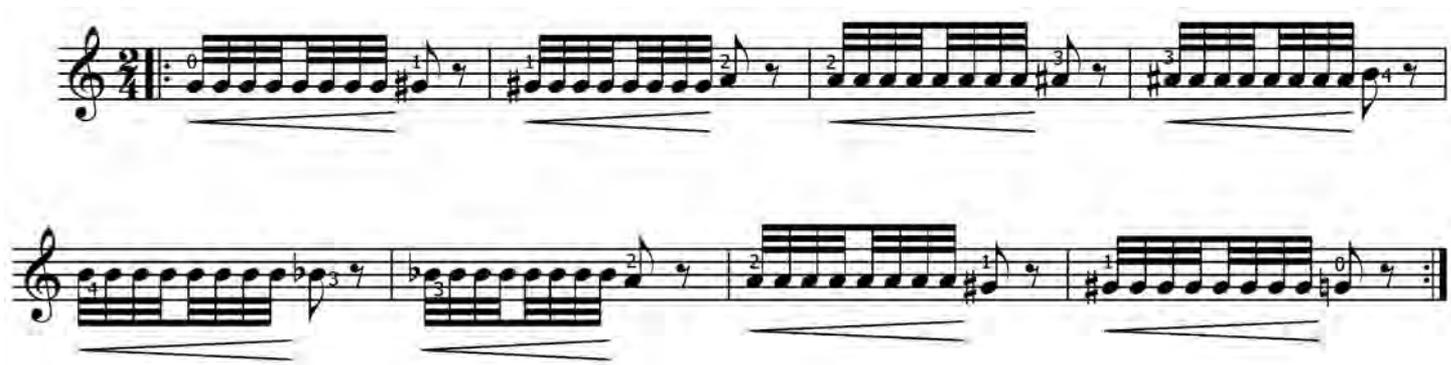


Figura 3.58. Ejercicios preparatorios (n° 59)

**Ejercicio N° 60.** Desarrollo de la velocidad sobre cromatismos en primera posición.



Figura 3.59. Ejercicios preparatorios (n° 60)

**Ejercicio N° 61.** Velocidad sobre una escala en posición fija (semicorcheas).

Velocidad y sincronización

Trabajo fraccionado (Estallidos de velocidad sin traslado, en posición fija)



Figura 3.60. Ejercicios preparatorios (n° 61a)



Figura 3.61. Ejercicios preparatorios (n° 61b)

**Ejercicio N° 62.** Velocidad sobre una escala en posición fija (fusas).

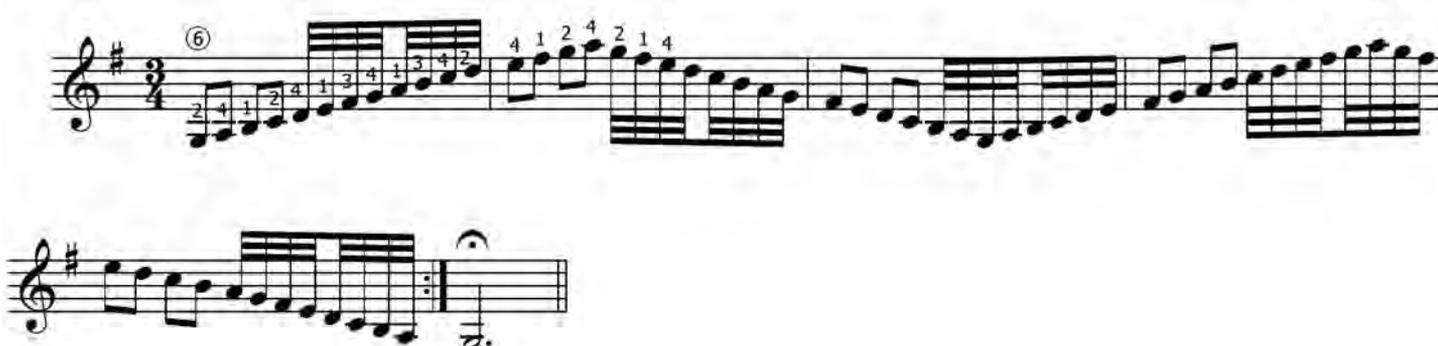


Figura 3.62. Ejercicios preparatorios (n° 62a)

Después de los ejercicios anteriores, se puede realizar la escala completa con doce fusas dentro de un compás de 3/8.



Figura 3.63. Ejercicios preparatorios (n° 62b)

**XII. Velocidad: ejercicios de trabajo fraccionado en escalas con traslados**

Este procedimiento es aplicable a cualquier escala de este tipo y es posible diseñar otras distribuciones de notas rápidas y lentas.

**Ejercicio N° 63.**



Figura 3.64. Ejercicios preparatorios (n° 63)

**Ejercicio N° 64.**



Figura 3.65. Ejercicios preparatorios (n° 64)

**Ejercicio N° 65. (Síntesis).**

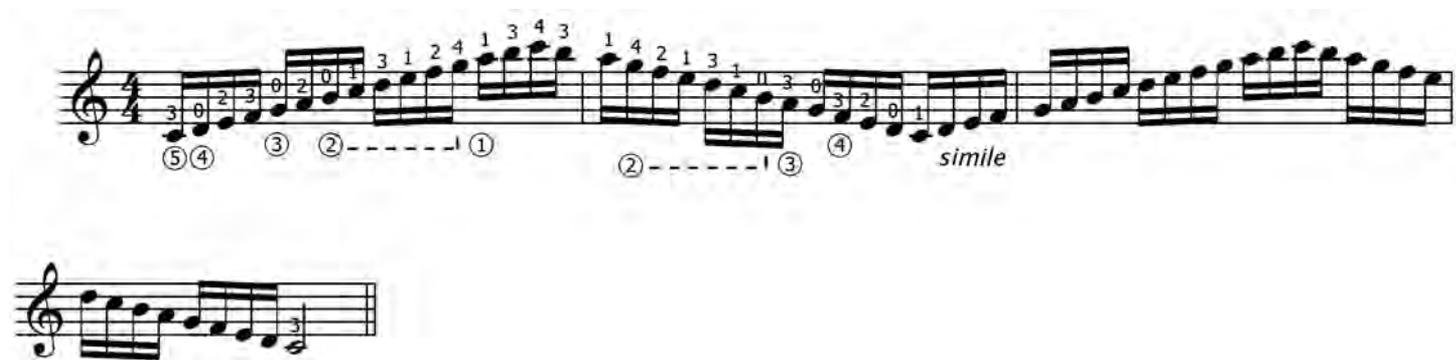


Figura 3.66. Ejercicios preparatorios (n° 65)

**XIII. Posiciones altas: ejercicios de adaptación**

Dada la dificultad que representa el dominio de las posiciones altas, es necesario realizar un proceso gradual de adaptación de los dedos. Para esto, es recomendable usar las combinaciones de independencia y movilidad transversal de la mano. A continuación, se dan las siguientes tablas de combinaciones. Se sugiere repetir cada combinación entre seis y ocho veces.

**Ejercicio N° 66.** Combinaciones ascendentes y descendentes de dos dedos. Se ubica el dedo 1 en el Fa del traste XIII.

Ascendentes	Descendentes
0 1	1 0
1 2	2 1
2 3	3 2
3 4	4 3
2 4	4 2
1 4	4 1
1 3	3 1
0 2	2 0
0 3	3 0
0 4	4 0

Figura 3.67. Combinaciones ascendentes y descendentes de dos dedos (n° 66)

**Ejercicio N° 67.** Combinaciones ascendentes y descendentes de tres dedos. Se ubica el dedo 1 en el Fa del traste XIII.

Ascendentes	Descendentes
1 2 3	4 3 2
1 2 4	4 3 1
1 3 4	4 2 1
2 3 4	3 2 1

Figura 3.68. Combinaciones ascendentes y descendentes de tres dedos (n° 67)

**Ejercicio N° 68.** Combinaciones ascendentes y descendentes de tres dedos. Se ubica el dedo 1 en el Fa del traste XIII primera cuerda.

Ascendentes y descendentes
1 2 3 4
4 3 2 1

Figura 3.69. Combinaciones ascendentes y descendentes de tres dedos (n° 68)

Finalmente, para el estudio del traslado en posiciones altas, es posible inventar pequeños ejercicios de desplazamiento basándose en los ejercicios anteriores.

**XIV. Ejercicio para igualar *timbre* y *legato***

**Ejercicio N° 69.** En este ejercicio se propone trabajar con dos escalas ascendentes y descendentes iguales de Sol Mayor con una extensión de novena. La primera se realiza sobre la tercera cuerda y presenta seis traslados; la segunda va en primera y segunda posición sobre las tres primeras cuerdas con solo un traslado con cuerda al aire. El objetivo es alternarlas igualando en la ejecución el timbre redondo de la primera escala y la fluidez de la segunda. De esta forma, se buscará darle continuidad a la escala sobre la tercera cuerda e imitar la tercera cuerda sobre las tres primeras.

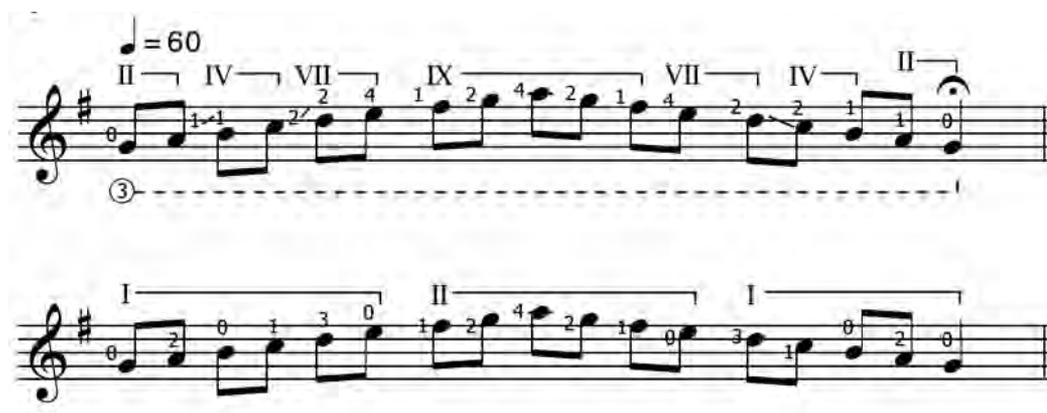


Figura 3.70. Ejercicios preparatorios (n° 69)

## Fase II. Escalas diatónicas

A modo de síntesis, se incluyen en este apartado seis escalas propuestas por Carlevaro (1966) en su Cuaderno N° 1 de su *Serie didáctica*, con las escalas de Do Mayor, Sol Mayor, La Mayor, La menor, Mi menor y Re menor. Es recomendable aplicar los aspectos contemplados en la Tabla de Trabajo N° 14.

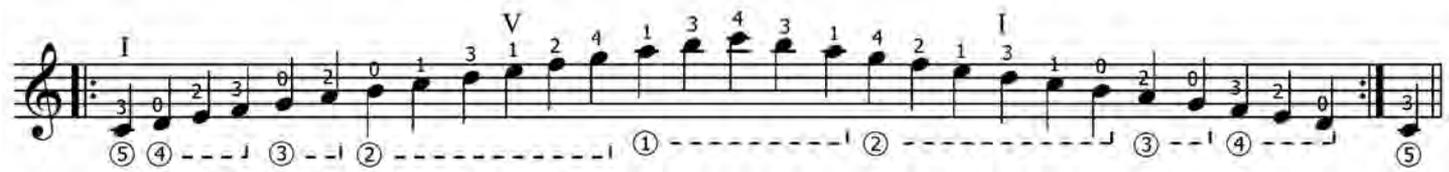


Figura 3.71. Escalas de Do Mayor

Fuente: Carlevaro, A. (1966). *Serie Didáctica para Guitarra, Cuaderno 1, Escalas Diatónicas para guitarra.*

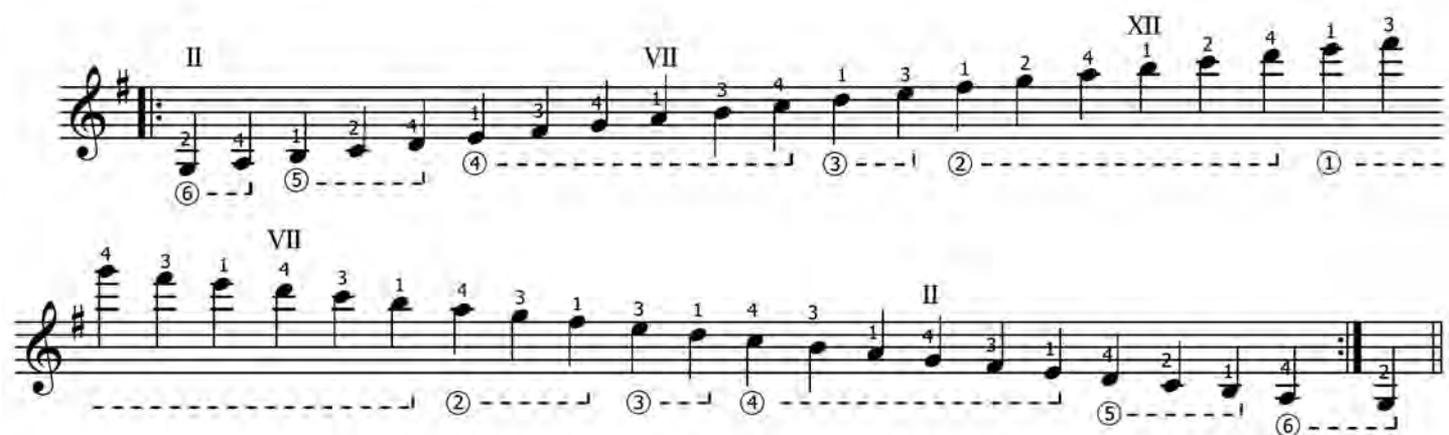


Figura 3.72. Escalas de Sol Mayor

Fuente: Carlevaro, A. (1966). *Serie Didáctica para Guitarra, Cuaderno 1, Escalas Diatónicas para guitarra.*

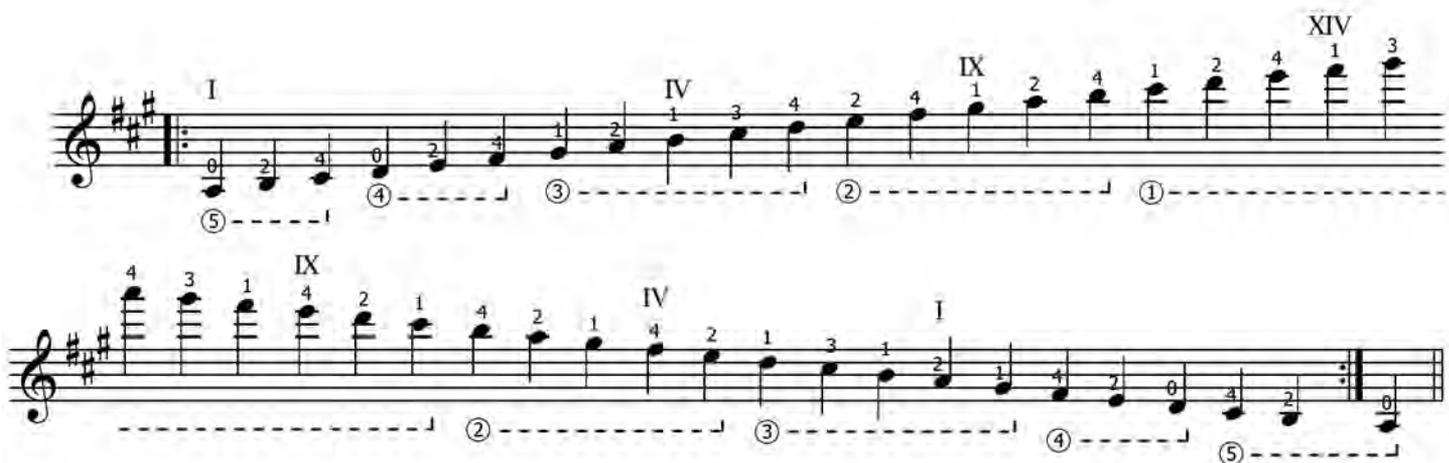


Figura 3.73. Escalas de La Mayor

Fuente: Carlevaro, A. (1966). *Serie Didáctica para Guitarra, Cuaderno 1, Escalas Diatónicas para guitarra.*

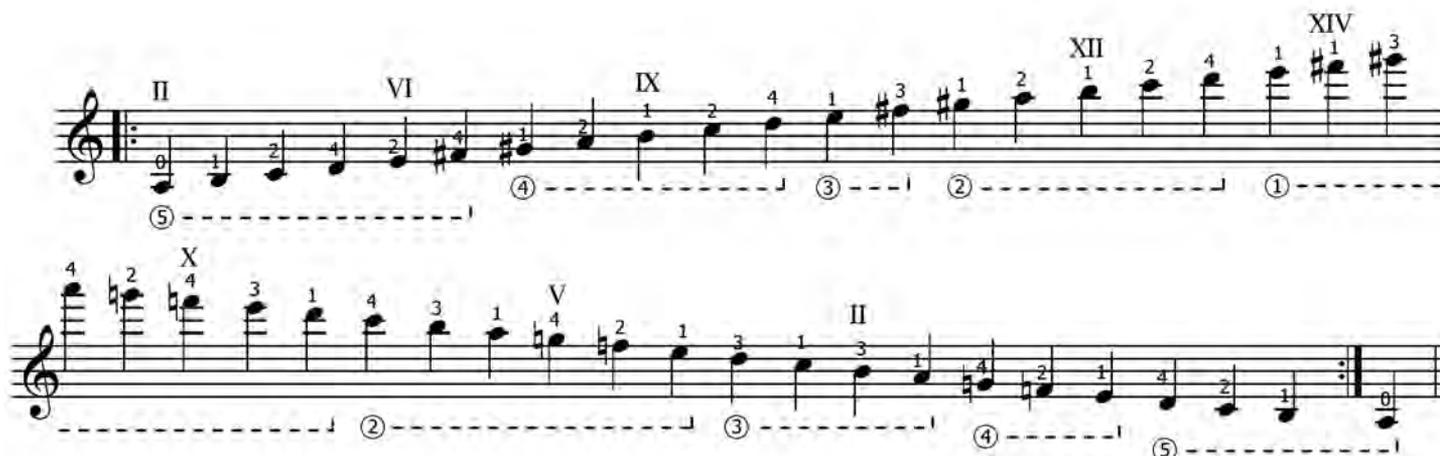


Figura 3.74. Escalas de La menor (melódica)

Fuente: Carlevaro, A. (1966). *Serie Didáctica para Guitarra, Cuaderno 1, Escalas Diatónicas para guitarra.*



Figura 3.75. Escalas de Mi menor (melódica)

Fuente: Carlevaro, A. (1966). *Serie Didáctica para Guitarra, Cuaderno 1, Escalas Diatónicas para guitarra.*



Figura 3.76. Escalas de Re menor (melódica)

Fuente: Carlevaro, A. (1966). *Serie Didáctica para Guitarra, Cuaderno 1, Escalas Diatónicas para guitarra.*

## Fase III. Escalas de repertorio y obras de escala

### Escalas de repertorio

#### Módulo 1. Clásico- Romántico: Sor, Coste, Aguado, Hohmann (violín) y Glinka.

Fernando Sor (1778 - 1839)  
Method for the Spanish Guitar (1830)  
Ejercicio N° 28



Figura 3.77. Escalas de repertorio

Fuente: Sor, F. (1830) *Method for the Spanish Guitar*. Ejercicio N° 28.

#### Ejercicio N° 29



Figura 3.78. Escalas de repertorio

Fuente: Sor, F. (1830). *Method for the Spanish Guitar*. Ejercicio N° 29.

Dionisio Aguado  
Nuevo método para la guitarra  
Ejercicio 79 N° 1

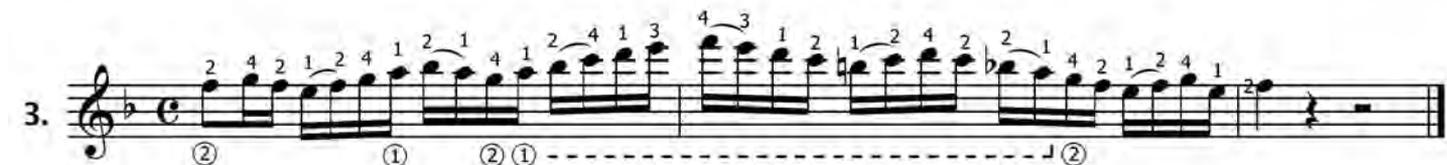


Figura 3.79. Escalas de repertorio

Fuente: Aguado, D. (1843). *Nuevo método para guitarra*. Ejercicio 79 N° 1

Ejercicio N° 86

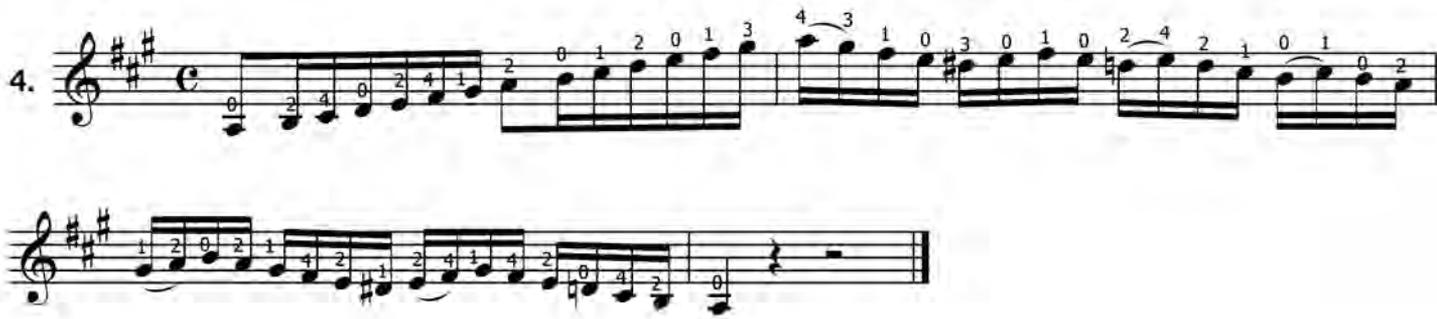


Figura 3.80. Escalas de repertorio

Fuente: Aguado, D. (1843). *Nuevo método para guitarra*. Ejercicio 86.

Fernando Sor  
Method for the Spanish Guitar  
Ejercicio N° 30

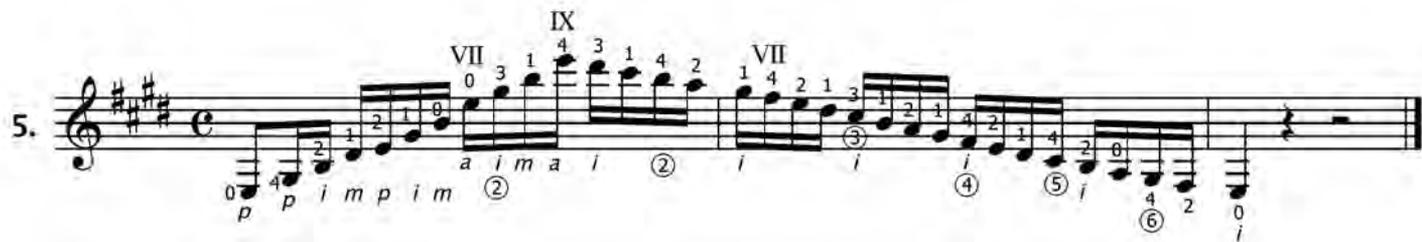


Figura 3.81. Escalas de repertorio

Fuente: Sor, F. (1830). *Method for the Spanish Guitar*. Ejercicio N° 30.

C. H. Hohmann  
Método práctico para violín

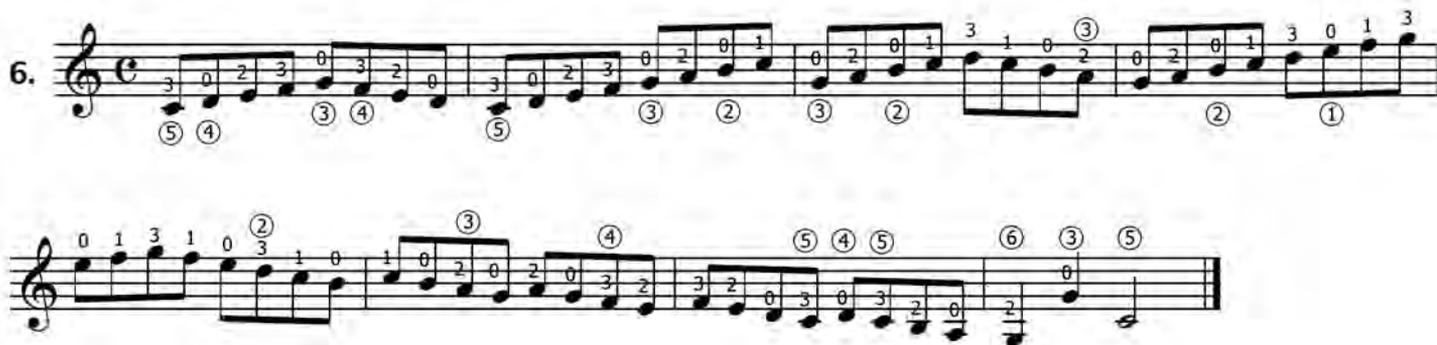


Figura 3.82. Escalas de repertorio

Fuente: Hohmann, C.H. (1910). *Método práctico para violín*.



Ejercicio N° 19

10. Musical score for Exercise 19, featuring guitar tablature and standard notation. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three staves. The first staff has a treble clef and a common time signature. The second and third staves have a treble clef and a common time signature. The score includes various fret numbers (II, VII, III) and fingering numbers (1, 2, 3, 4) for the right hand. The piece ends with a double bar line.

Figura 3.86. Escalas de repertorio

Fuente: Coste, N. (1851). *Edición revisada y aumentada del Método completo para la guitarra de Fernando Sor*. Ejercicio N° 19.

Ejercicio N° 8

11. Musical score for Exercise 8, featuring guitar tablature and standard notation. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two staves. The first staff has a treble clef and a common time signature. The second staff has a treble clef and a common time signature. The score includes various fret numbers (II, X, XIV, IV, VII) and fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6) for the right hand. The piece ends with a double bar line.

Figura 3.87. Escalas de repertorio

Fuente: Coste, N. (1851). *Edición revisada y aumentada del Método completo para la guitarra de Fernando Sor*. Ejercicio N° 8.

Ejercicio N° 25

12. Musical score for Exercise 25, featuring guitar tablature and standard notation. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two staves. The first staff has a treble clef and a common time signature. The second staff has a treble clef and a common time signature. The score includes dynamic markings (p, m) and fingering numbers (1, 2, 3, 4). The piece ends with a double bar line.



Figura 3.88. Escalas de repertorio

Fuente: Coste, N. (1851). *Edición revisada y aumentada del Método completo para la guitarra de Fernando Sor*. Ejercicio N° 25.

Ejercicio N° 11



Figura 3.89. Escalas de repertorio

Fuente: Coste, N. (1851). *Edición revisada y aumentada del Método completo para la guitarra de Fernando Sor*. Ejercicio N° 11.

Ejercicio N° 22



Figura 3.90. Escalas de repertorio

Fuente: Coste, N. (1851). *Edición revisada y aumentada del Método completo para la guitarra de Fernando Sor*. Ejercicio N° 22.

Mijail Glinka (1804 - 1857)  
Reducción para guitarra: Juan Mario Monroy  
Obertura (Russlan y Liudmila)  
Fragmento

**Presto**  $\text{♩} = 140$

15.  $\frac{1}{2}\text{CVII}$   $\text{ff}$  *risolutissimo*  $\text{CVII}$

VIII  $\text{II } \frac{1}{2}\text{CII}$

VII IX VII

VI  $\text{sf}$   $\text{sf}$  VII

IX VII XI IX VII

$\text{sf}$   $\text{sf}$  VII IX IX

$\text{sf}$   $\text{sf}$   $\text{II } \frac{1}{2}\text{CII}$  VII

$\text{sf}$   $\frac{1}{2}\text{CII}$  VII

Figura 3.91. Escalas de repertorio  
 Fuente: Glinka, Mijaíl, Russlan y Liudmila (1842). [Archivo digital].

**Módulo 2. Flamenco y Czardas: Granados, Koster y Monti.**

Manuel Granados  
 Método elemental de guitarra flamenca  
 Ejercicio N° 46

Figura 3.92. Escalas de repertorio  
 Fuente: Granados, M. (2005). *Método elemental para guitarra flamenca*. Ejercicio 46.

Ejercicio N° 47

Figura 3.93. Escalas de repertorio  
 Fuente: Granados, M. (2005). *Método elemental para guitarra flamenca*. Ejercicio 47.

Ejercicio N° 48



Figura 3.94. Escalas de repertorio

Fuente: Granados, M. (2005). *Método elemental para guitarra flamenca*. Ejercicio 48.

Dennis Koster  
The keys to Flamenco Guitar  
Ejemplo N° 63. Por soleares



Figura 3.95. Escalas de repertorio

Fuente: Koster, D. (1992). *The keys to flamenco guitar*. Ejemplo 63. Por soleares.

Ejemplo N° 65. Por Soleares



Figura 3.96. Escalas de repertorio

Fuente: Koster, D. (1992). *The keys to flamenco guitar*. Ejemplo 65. Por soleares.

Ejemplo N° 67. Por Farruca



Figura 3.97. Escalas de repertorio

Fuente: Koster, D. (1992). *The keys to flamenco guitar*. Ejemplo 67. Por Farruca.

Ejemplo N° 68. Por Solares



Figura 3.98. Escalas de repertorio

Fuente: Koster, D. (1992). *The keys to flamenco guitar*. Ejemplo 68. Por Solares.

Vittorio Monti (1868 - 1922)  
Czardas

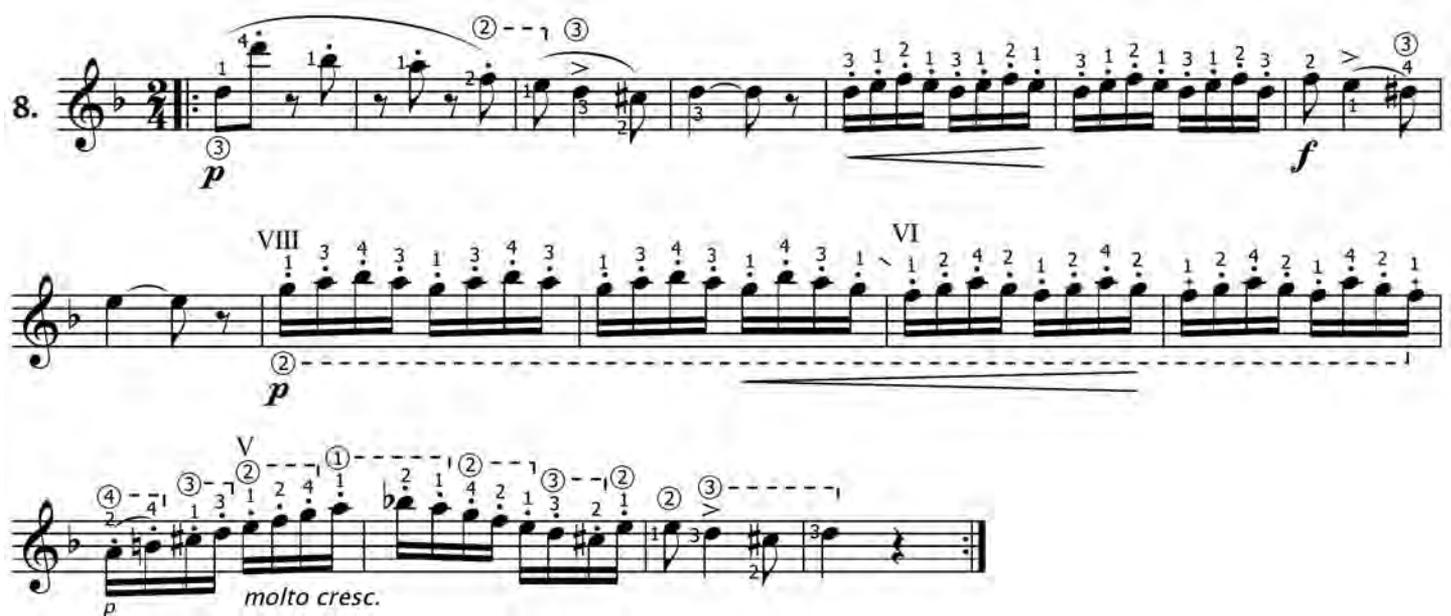


Figura 3.99. Escalas de repertorio

Fuente: Monti, V. 1904, Czardas.

### Módulo 3. Renacimiento: Cabezón, van Eyck y Ganassi

Anónimo Inglés  
Duetto para laúd



Figura 3.100. Escalas de repertorio  
Fuente: Anónimo.

Antonio de Cabezón (1509? - 1566)  
Tiento



Figura 3.101. Escalas de repertorio  
Fuente: Cabezón, A. (s.f.). Tiento del primer Tono.



Figura 3.102. Escalas de repertorio  
Fuente: Cabezón, A. (s.f.). Tiento del primer Tono.



Figura 3.103. Escalas de repertorio  
Fuente: Cabezón, A. (s.f.). Tiento del primer Tono.



Figura 3.104. Escalas de repertorio  
Fuente: Cabezón, A. (s.f.). Tiento del primer Tono.



Figura 3.105. Escalas de repertorio  
 Fuente: Cabezón, A. (s.f.). Tiento del primer Tono.



Figura 3.106. Escalas de repertorio  
 Fuente: Cabezón, A. (s.f.). Tiento del primer Tono.

Jacob Jan van Eyck (c. 1590 - 1657)  
 Der fluyten lust. Hof Amsterdam



Figura 3.107. Escalas de repertorio  
 Fuente: van Eyck, J. (1649) *Der Fluyten Lust-Hof*.



Figura 3.108. Escalas de repertorio  
 Fuente: van Eyck, J. (1649) *Der Fluyten Lust-Hof*.





Figura 3.113. Escalas de repertorio  
 Fuente: Ganassi dal Fontegno, S. (1535). *Opera Intitulata Fontegara.*

Jacob Jan van Eyck (c. 1590 - 1657)  
 Der fluyten lust. Hof Amsterdam



Figura 3.114. Escalas de repertorio  
 Fuente: van Eyck, J. (1649) *Der Fluyten Lust-Hof.*

**Módulo 4. Villalobos**

Heitor Villa-Lobos (1887 - 1957)  
 Cinco preludios  
 Preludio Nº 5



Figura 3.115. Escalas de repertorio. Preludio Nº 5  
 Fuente: Villa-Lobos, H. (1990). *Villa-lobos Solo Guitar.*

Doce estudios  
Estudio N° 9



Figura 3.116. Escalas de repertorio  
Fuente: Villa-Lobos, H. (1953). *Douze études pour guitare*.

Estudio N° 7

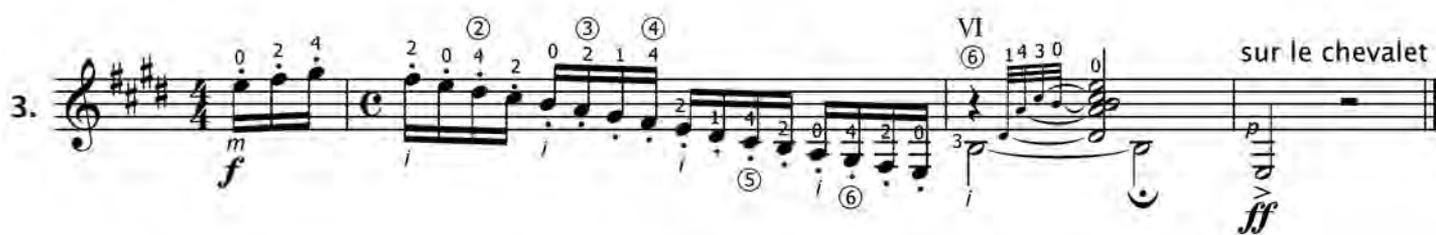


Figura 3.117. Escalas de repertorio  
Fuente: Villa-Lobos, H. (1953). *Douze études pour guitare*.

Cinco preludios  
Preludio N° 2

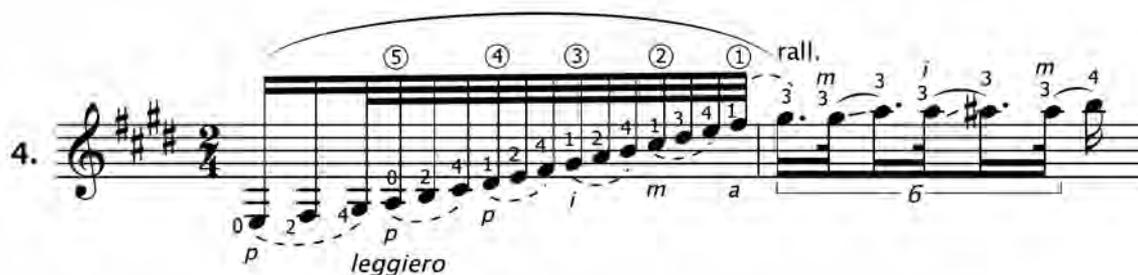


Figura 3.118. Escalas de repertorio  
Fuente: Villa-Lobos, H. (1953). *Douze études pour guitare*.

Preludio N° 2

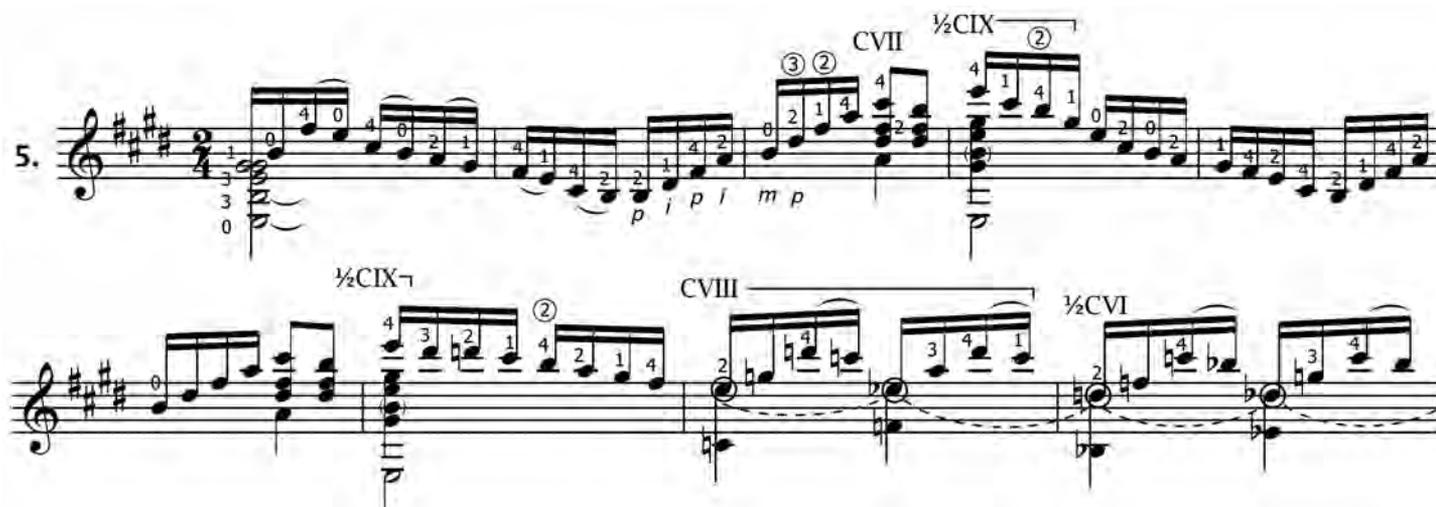


Figura 3.119. Escalas de repertorio  
 Fuente: Villa-Lobos, H. (1990). *Villa-lobos Solo Guitar*.

Estudio N° 2

Figura 3.120. Escalas de repertorio  
 Fuente: Villa-Lobos, H. (1953). *Douze études pour guitare*.

Estudio N° 7

Figura 3.121. Escalas de repertorio  
 Fuente: Villa-Lobos, H. (1953). Douze études pour guitare.

### Módulo 5. Barroco: Bach y Pachelbel

Johann S. Bach (1685 - 1750)  
 Suite N° 4 BWV 1006a  
 Preludio

Figura 3.122. Escalas de repertorio  
 Fuente: Bach, J.S. (1980). Bach Lute Suites for Guitar.

Johann Pachelbel (1653 - 1706)  
Canon

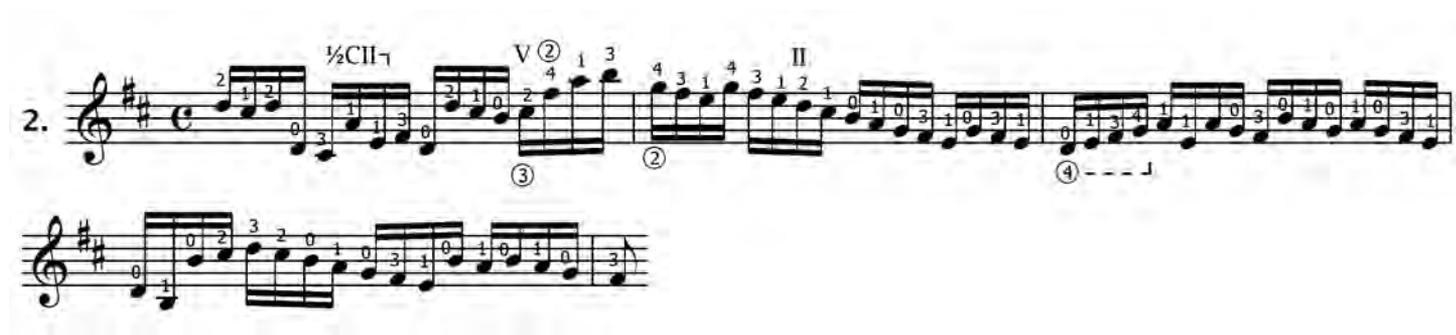


Figura 3.123. Escalas de repertorio  
Fuente: Pachelbel, J. (1680). [Archivo digital].

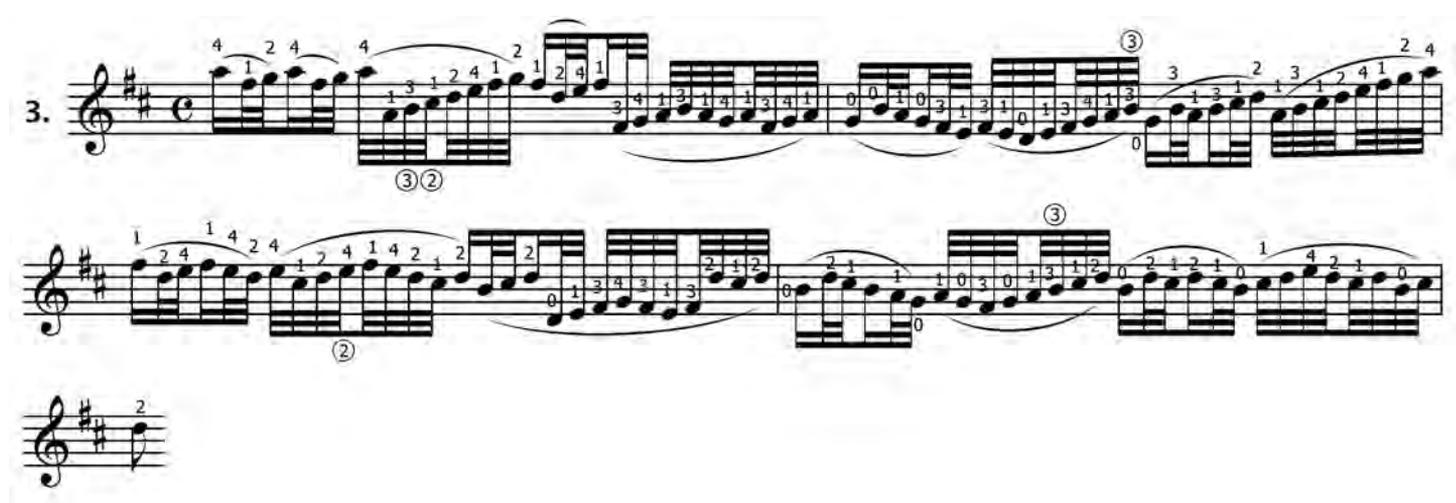


Figura 3.124. Escalas de repertorio  
Fuente: Pachelbel, J. (1680).

Johann S. Bach  
Sonata N° 3 (original para violín) BWV 1005  
Allegro assai

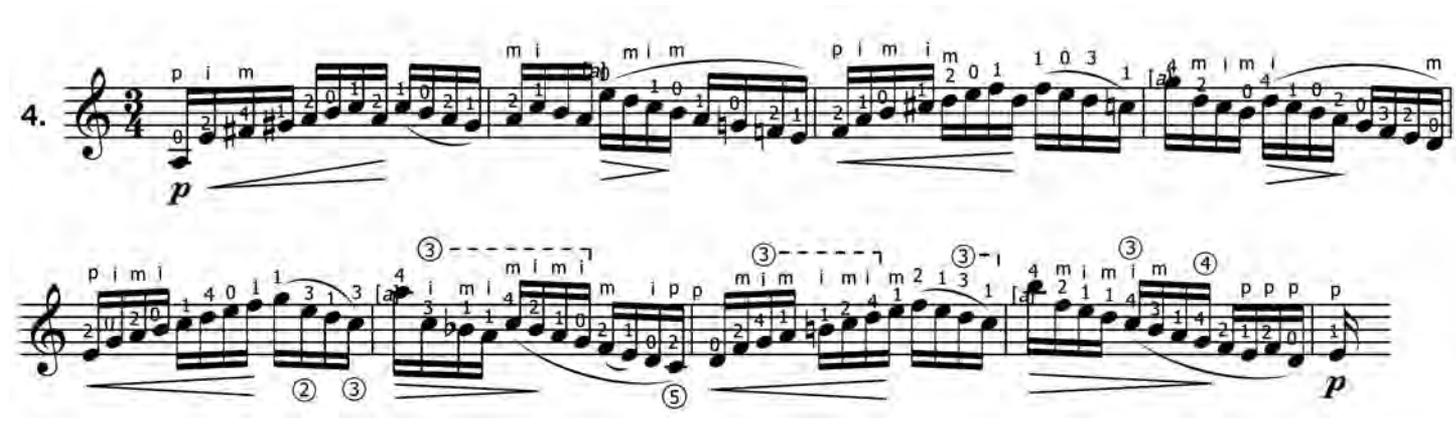


Figura 3.125. Escalas de repertorio  
Fuente: Bach, J.S. (1717/23). Sonata 3 para violín.





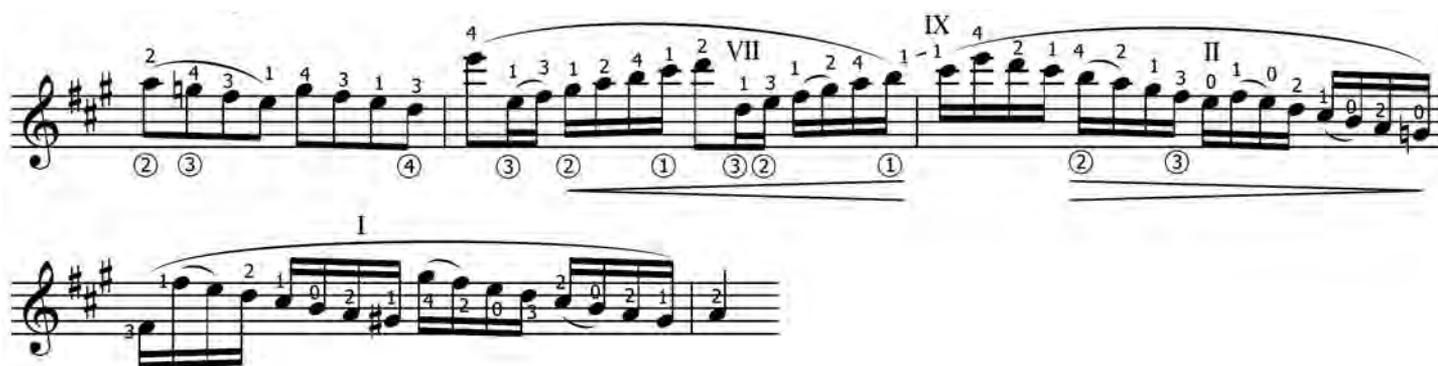


Figura 3.131. Escalas de repertorio  
 Fuente: Rodrigo, J. (1964). *Fantasia para un gentilhombre*.



Figura 3.132. Escalas de repertorio  
 Fuente: Rodrigo, J. (1964). *Fantasia para un gentilhombre*.

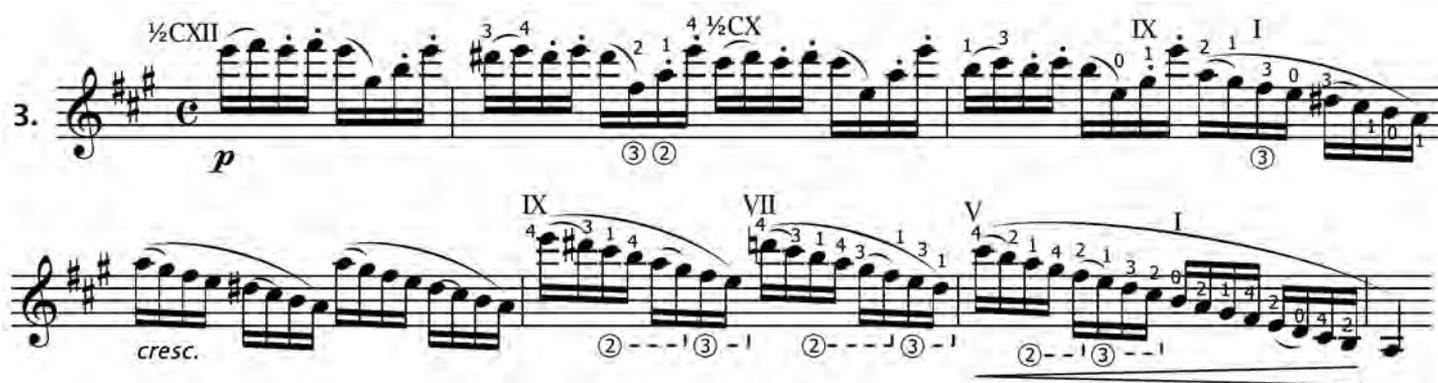


Figura 3.133. Escalas de repertorio  
 Fuente: Rodrigo, J. (1964). *Fantasia para un gentilhombre*.



Figura 3.137. Escalas de repertorio  
Fuente: Rodrigo, J. (1959). *Concierto de Aranjuez para Guitarra y Orquesta*.

Concierto de Aranjuez  
Adagio

Figura 3.138. Escalas de repertorio  
Fuente: Rodrigo, J. (1959). *Concierto de Aranjuez para Guitarra y Orquesta*.

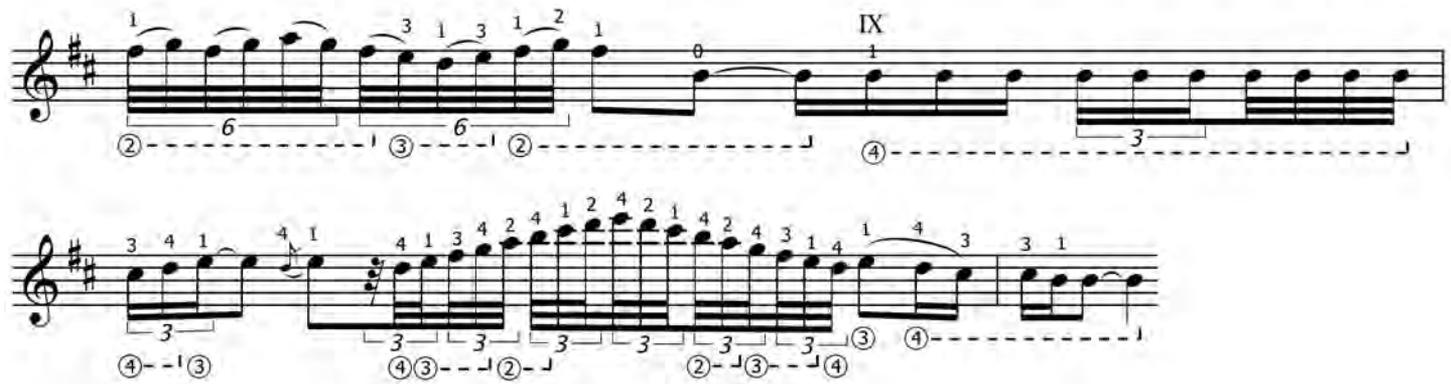


Figura 3.139. Escalas de repertorio  
 Fuente: Rodrigo, J. (1959). *Concierto de Aranjuez para Guitarra y Orquesta*.



Figura 3.140. Escalas de repertorio  
 Fuente: Rodrigo, J. (1959). *Concierto de Aranjuez para Guitarra y Orquesta*.

**Módulo 7. Algunas escalas de autores latinoamericanos: Piazzola, Barrios, Garoto y Rodríguez**

Astor Piazzolla (1921 - 1992)  
 La muerte del ángel



Figura 3.141. Escalas de repertorio  
 Fuente: Piazzolla, A. (s.f.). *Four pieces: Verano porteño, Milonga del ángel, la Muerte del ángel, Primavera porteña*. Arreglo y edición para guitarra por Baltazar Benítez. Baden-Baden, Germany: Edition Chanterelle im Allegra Musikverlag.

Gerardo Matos (1897 - 1922)  
La cumparsita (introducción)  
arr.: G. Rodríguez



Figura 3.142. Escalas de repertorio  
Fuente: Matos, G. (s.f.)

Jorge de Fussa  
"Garoto" Aníbal Augusto Sardinha (1915- 1955)



Figura 3.143. Escalas de repertorio  
Fuente: Sardinha, A. A. "Garoto". (1915- 1955).

Astor Piazzolla  
La muerte del ángel  
Allegro

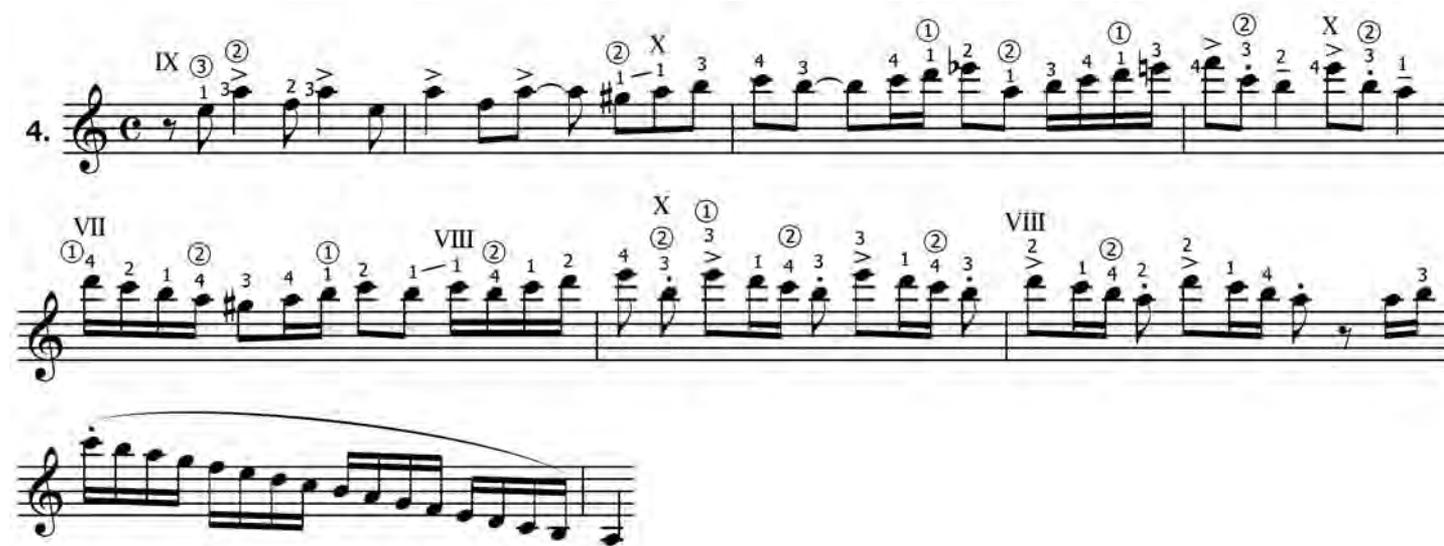


Figura 3.144. Escalas de repertorio  
Fuente: Piazzola, A. (s.f.). *La muerte del Ángel*.







### Módulo 9. Cinco escalas de la Chacona (Sexta en Re): Bach

Johann S. Bach (1685 - 1750)  
Partita para violín solo N° 2 BWV 1004  
Chacona

⑥ = D

1. VI VIII V II

2. V III CIII I

CI II

3. III 1/2 CIII I

1/2 CI I

ff



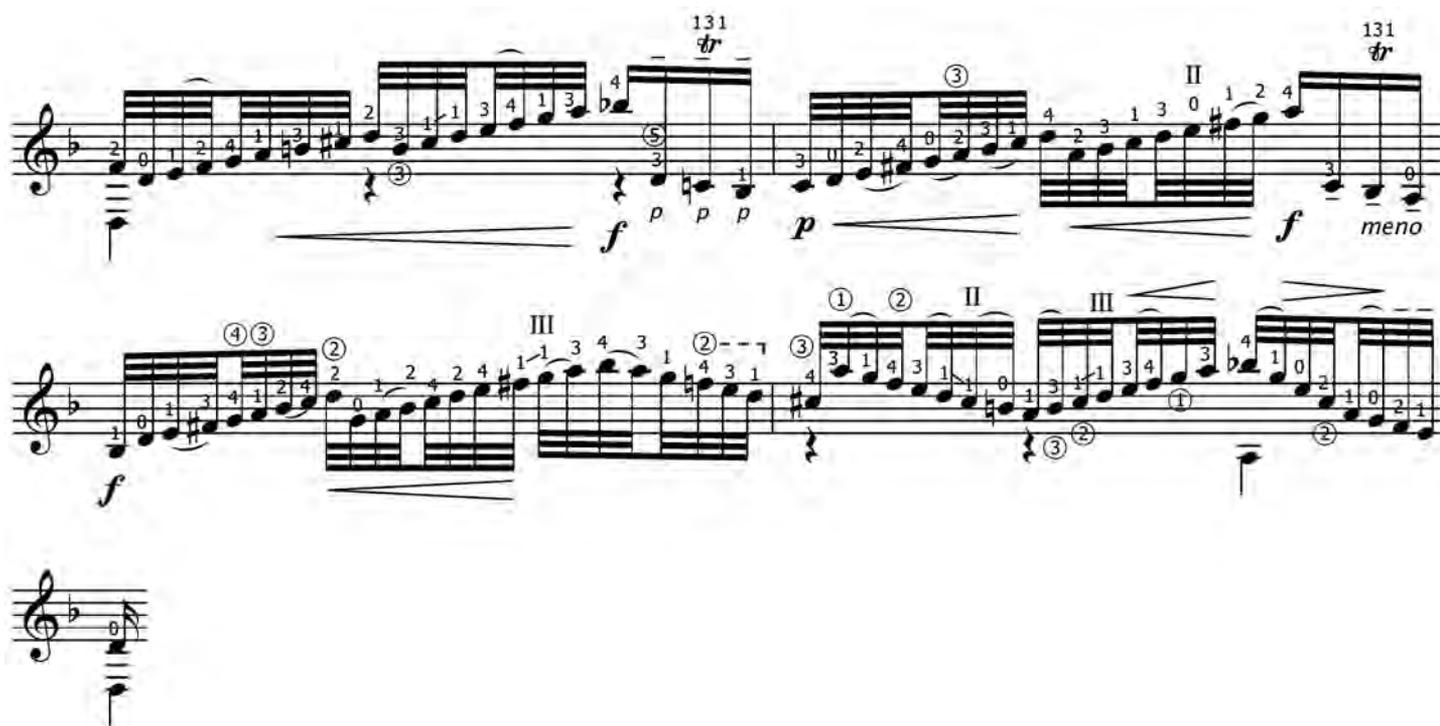


Figura 3.151 a 3.156. Escalas de repertorio. Cinco escalas de la Chacona (Sexta en Re), Bach (1963)  
 Fuente: Bach, J. S. (1963). *Chaconne* (transcripción de Andrés Segovia).

### Módulo 10. Aranjuez y Fantasía para un gentil Hombre (Sexta en Re): Rodrigo

Joaquín Rodrigo (1902 -1999)  
 Concierto de Aranjuez  
 Allegro con spirito



3. *p i p i p i* *cresc.* *V* *p p*

4. *IV* *f* *X* *V* *pp*

5. *CIII* *VI* *VIII* *VII* *f*

This page contains six systems of musical notation for guitar, primarily in treble clef. The notation includes various fretboard diagrams and fingerings, with some systems also showing bass clef accompaniment. The systems are numbered 6 and 7.

- System 6:** Treble clef. Includes fretboard diagrams for frets VII, 1/2 CV, II, X, XII, and X. Fingerings are indicated by circled numbers 1-4. Includes a measure with a circled 5 and a measure with a circled 6.
- System 7:** Treble clef. Includes fretboard diagrams for frets CII, 1/2 CII, X, and X. Fingerings are indicated by circled numbers 1-4. Includes a measure with a circled 5 and a measure with a circled 6.
- System 8:** Treble clef. Includes fretboard diagrams for frets CV, X, IX, and CV. Fingerings are indicated by circled numbers 1-4. Includes a measure with a circled 5 and a measure with a circled 6.
- System 9:** Treble clef. Includes fretboard diagrams for frets VIII and CIV. Fingerings are indicated by circled numbers 1-4. Includes a measure with a circled 5 and a measure with a circled 6.

Additional notation includes a dynamic marking *f* (forte) and various articulation marks such as accents and slurs.

The image displays a musical score for guitar, consisting of three systems of staves. The first system (measures 8-9) includes scales labeled V, CVII, and CI, with a *cresc.* marking and a *f* dynamic. The second system (measures 9-10) includes scales labeled I, IV, VII, VIII, VI, VII, and VIII, with *p* and *marcato* markings. The third system (measures 10-11) includes scales labeled IV, IX, and ½CV, with *ff* and *pp* markings. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It features various guitar techniques such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Figura 3.157 a 3.166. Escalas de repertorio  
 Fuente: Rodrigo, J. (1959). *Concierto de Aranjuez*.

Fantasia para un gentilhombre  
Canario

11. *ff*

12. *ff con bravura*

The image displays two musical staves, numbered 11 and 12, from a guitar score. Staff 11 is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It begins with a circled '6' followed by '= D'. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes with various fingering numbers (1-4) and circled numbers (2, 3, 4, 5, 6) indicating fingerings. A dynamic marking of *ff* is present. Staff 12 also starts in treble clef with a key signature of one sharp and a 6/8 time signature. It features a dynamic marking of *ff con bravura*. The notation includes complex fingering patterns, circled numbers, and Roman numerals (XIV, XII, II, VII, IX, VI) indicating fret positions. The score is highly detailed with many accidentals and specific fingering instructions.

Figura 3.167 y 3.168. Escalas de repertorio  
Fuente: Rodrigo, J. (1964). *Fantasia para un gentilhombre*.

## Obras de escala

### Estudio Opus 48 Número 4. Mauro Giuliani.

Mauro Giuliani (1781 - 1829)

Estudio Op. 48 N° 4

The musical score consists of five staves of music. The first staff begins with a **Moderato** tempo and a forte (**f**) dynamic. It features a series of ascending eighth notes with fingerings *i m i m i m i m* and *i m i m i m*. The second staff continues with descending eighth notes, including a triplet of eighth notes and a measure with a circled '3'. The third staff shows a crescendo leading to a piano (**p**) dynamic, with fingerings *i m i m i* and *p i m i*. The fourth staff features a forte (**f**) dynamic and includes a measure with a circled '2' and a measure with a circled '4'. The fifth staff concludes with a fortissimo (**ff**) dynamic and includes a measure with a circled '1' and a measure with a circled '4'.

Figura 3.169. Obras de escala

Fuente: Giuliani, M. (1906). *Esercizio per la Chitarra Op. 48*.

**Estudio Opus 60 Número 1. Mateo Carcassi**  
Mateo Carcassi (1792 - 1853) - Estudio Op. 60 Nº 1

**Allegro**

The musical score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and an *Allegro* tempo. The first staff contains a melodic line with a *cresc.* (crescendo) marking. The second staff features a forte (*f*) dynamic. The third staff includes a *f* dynamic and a *mf* dynamic. The fourth staff has *f* and *fp* (fortissimo piano) dynamics. The fifth staff is marked *mf*. The sixth staff is marked *p* (piano). The seventh staff includes *f*, *fp*, and *sf* (sforzando) dynamics, with Roman numerals III, VIII, III, III, V, VIII, and III indicating fingerings. The eighth staff is marked *sf*. The ninth staff is marked *dim.* (diminuendo). The piece ends with a double bar line.

Figura 3.170. Obras de escala  
Fuente: Carcassi, M. (1994). *25 Estudios Melódicos y Progresivos Opus 60*.

**Patasdilo (Pasillo Colombiano) Carlos Viecco**

Carlos Viecco (1904 - 1979)  
 Patasdilo (pasillo)  
 Revisión armónica: Moisés Herrera

The musical score is written for guitar and tiple in the key of D major (one sharp) and 2/4 time. It consists of several systems of music:

- System 1 (Measures 1-5):** Labeled "Vivo". The guitar part starts with a *p* dynamic and includes fingerings (0, 1, 2, 0, 2, 0) and a first ending. The tiple part has chords Em, Em/G, Am, and Am/C.
- System 2 (Measures 6-11):** Continues the melodic line with a *cresc.* marking. Chords include B7, B7/D#, Em, and E7/G#.
- System 3 (Measures 12-17):** Features a first ending and a *f* dynamic. Chords include Am, Am/C, Em/B, B7, and Em. It ends with a Coda symbol.
- System 4 (Measures 18-24):** Starts with a second ending and a *mf* dynamic. Chords include D7, G, B7, and Em.
- System 5 (Measures 25-30):** Includes a *ff* dynamic and various fingerings. Chords include Am6, Adim, Em/B, and Am.
- System 6 (Measures 31-35):** Contains two endings. The first ending leads back to the beginning, and the second ending is marked *p*. Chords include Em/B, B7, and Em. It concludes with "D.S. al Coda".

The image displays a musical score for a piece titled "Obras de escala (Pasillo colombiano)". The score is written in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It is divided into three systems of music.

- System 1 (Measures 36-41):** Labeled "Coda" at measure 36. It features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4) and a bass line with chords E6, F#m7, and B7. Dynamics include *pp* and *f*. The lyrics "p i m i m i p i m i m i" are written above the notes.
- System 2 (Measures 42-46):** Continues the melodic line with slurs and fingerings. The bass line includes chords E, B7, E6, and A6. Dynamics include *ff* and *p*. The lyrics "m i m i m i" are written below the notes.
- System 3 (Measures 47-50):** Features a melodic line with slurs and fingerings, including a trill (tr) and a triplet. The bass line includes chords F#m7(5), E/G#, B7, and E. Dynamics include *ff* and *p*. The lyrics "p i m i m m" are written below the notes. The system concludes with two first endings (1. and 2.) marked with repeat signs.

Figura 3.171. Obras de escala (Pasillo colombiano)

Fuente: Viecco, C. (2013). *Patasdilo*.

**(Siete) Diferencias sobre Guárdame las vacas. Luis de Narváez. Transcripción de Juan Mario Monroy E.**

Luis de Narváez (m. 1552)  
 (Siete) Diferencias sobre Guárdame las vacas  
 Transcripción: Juan Mario Monroy E.

The musical score is presented in a single staff in treble clef with a 3/4 time signature. It features a complex melodic line with various ornaments and techniques. The score is divided into sections labeled with Roman numerals: VII, 1/2CV, 1/2CVII, and 1/2CII. The notation includes many accidentals and complex rhythmic patterns. Fingerings and dynamics (p, m, a) are indicated throughout the piece.

The image displays a musical score for guitar, consisting of a melody line and a guitar tablature line. The score is organized into several systems, each with a staff of music and a corresponding staff of guitar tablature. The melody line features notes with stems and flags, often with slurs and accents. The guitar tablature line shows fret numbers (0-4) and string numbers (1-6). Various musical notations are used throughout, including dynamic markings like 'p' (piano), 'm' (mezzo-forte), and 'a' (accento). The score includes several systems, each containing a staff of music and a corresponding staff of guitar tablature. The tablature includes circled numbers and other symbols like 'CV', '1/2CV', '1/2CIV', '1/2CIII', 'IV', 'V', and 'III I'. The score is a transcription of a piece by Luis de Narváez, titled 'Obras de escala. (Siete) Diferencias sobre Guárdame las Vacas'.

Figura 3.172. Obras de escala. (Siete) Diferencias sobre Guárdame las Vacas. Luis de Narváez. (Transcripción de Juan Mario Monroy E.)

Fuente: de Narvez, L. (1538/1971). *Los Seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela*.



16

17

18

I

*f*

*m*

19

20

21

II

*m*

*p*

VII

22

23

24

VII

*m*

*p*

$\frac{1}{2}$ CVII

25

26

VII

VI

*m*

27

28

VI

V

*p*

29 V

32 VII

35 VI

38 II

41 VII

44 VII





73 *m* *m* *m* *m* VII *1/2CVII*

② *m i p i m i p i*

76 *1/2CVII*

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

79 *1/2CIII* V VII

*m p i p simile*

82 VIII VIII IX VIII VII

*m i p i p i m i p i*

85 *1/2CV* VII VII

*m i m i i m m i a i*

The image displays five systems of musical notation for guitar, each consisting of a treble and bass staff. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The systems are numbered 88, 91, 94, 97, and 100. Each system contains various scale exercises and technical studies with detailed fingering and dynamic markings.

- System 88:** Features a scale starting on G4 with fingering (1 3 1 4) and (1 4 1 2). It includes dynamic markings like *m* and *p*, and articulation marks like accents and slurs. Roman numerals VII and V are used to indicate positions.
- System 91:** Shows a scale starting on G4 with fingering (1 2 4 3 1 3). It includes dynamic markings like *p* and *m*, and articulation marks like accents and slurs. Roman numerals V and VII are used.
- System 94:** Features a scale starting on G4 with fingering (1 3 0 2 4). It includes dynamic markings like *m* and *p*, and articulation marks like accents and slurs. Roman numerals I and II are used.
- System 97:** Shows a scale starting on G4 with fingering (1 3 1 3 2 1 3 2). It includes dynamic markings like *m* and *f*, and articulation marks like accents and slurs. Roman numerals VII and 1/2CIII are used.
- System 100:** Features a scale starting on G4 with fingering (1 3 1 3 1 3 1 3). It includes dynamic markings like *m* and *f*, and articulation marks like accents and slurs.

Figura 3.173. Obras de escala. Concierto para dos mandolinas en G Mayor, Allegro (Primer movimiento) Antonio Vivaldi  
 Fuente: Vivaldi, A. (s.f.). *Concerto in Sol Maggiore*.

### Capricho Opus 20 Numero 36. Luigi Legniani.

Luigi Legniani (1790 - 1877)  
Capricho Op. 20 N° 36

**Moderato**

The musical score consists of ten staves. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and includes fingerings such as 0 2 4 1 2 4 1 2 1 0 1 3 4. The second staff features triplets and a  $\frac{1}{2}$ CII marking. The third staff starts with a piano (*p*) dynamic and includes a CII marking. The fourth staff includes a CII marking and a IX marking. The fifth staff has a *meno forte* dynamic and includes the lyrics "i m i m i p" and "i m" with circled 4s. The sixth staff includes a circled 4 and a *p* dynamic. The seventh staff includes a circled 4 and a *p* dynamic. The eighth staff includes a *cresc.* marking. The ninth and tenth staves conclude with a forte (*f*) and fortissimo (*ff*) dynamic respectively.

Figura 3.174. Obras de escala. Capricho Opus 20 Número 36. Luigi Legniani  
Fuente: Legniani, L. (1813). *Caprichos Opus 20*.

**El cucarrón (Pasillo colombiano) Luis Uribe Bueno.**

Luis Uribe Bueno (1916 - 2000)

El cucarrón (pasillo)

Versión: Juan Mario Monroy E.

Revisión armónica: Moises Herrera

**Allegro vivace**

The score consists of two staves: Guitarra and Tiple. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece is marked 'Allegro vivace'. The guitar part includes various techniques such as triplets, slurs, and dynamic markings like *f*, *mf*, and *ff*. The tiple part provides harmonic support with chords and arpeggios. The score is divided into systems with measure numbers 7, 13, 19, 26, and 32. Fingerings and dynamics like *f*, *mf*, and *ff* are indicated throughout. The score includes guitar-specific notation such as fret numbers (III, V, VII, XI, XII) and fingering numbers (1-4) for the guitar part.

38 VII X Fine

44

51

57 VII 3 IV 2 1

64 IV

71 VII 1 4 4 3 1 ① ② VIII 4 VII ② IV ② ③ 4 1 2 4 ②

D.C. al Fine sin repetir

Fine

Figura 3.175. El cucarrón (Pasillo colombiano) Luis Uribe Bueno  
 Fuente: Uribe B, L. (1948). *El cucarrón (pasillo colombiano)*.

**El vuelo del moscardón. Nikolai Rimsky-Korsakov (Transcripción Juan Mario Monroy E.)**

Nikolai Rimski-Korsakov (1884 - 1908)  
 El vuelo del moscardón, de la ópera El zar Saltán  
 Transcripción Juan Mario Monroy E.

**Vivace** ♩ = 180

The score is written for guitar and consists of 12 staves. It begins with a tempo marking of **Vivace** and a metronome marking of ♩ = 180. The music is in 2/4 time and features a complex melodic line with many accidentals and a bass line with frequent octaves. The piece is marked **f** (fortissimo) at the beginning and **dim.** (diminuendo) later on. The score includes various fingering techniques such as slurs, ties, and grace notes. The key signature has one sharp (F#). The score concludes with a **p** (piano) dynamic marking.

Figura 3.176. Obras de escala. El Vuelo del Moscardón. Nikolai Rimski-Korsakov. (Transcripción Juan Mario Monroy)  
Fuente: Rimski-Korsakov, N. (1899/90).

### Estudio Opus 48 Número 11. Mauro Giuliani.

Mauro Giuliani (1781 - 1829)  
Estudio Op. 48 N° 11

**Allegro maestoso**

The musical score for 'Estudio Opus 48 Número 11' by Mauro Giuliani is presented in seven staves. It is in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. The tempo is marked 'Allegro maestoso'. The piece begins with a forte (f) dynamic. The notation includes various fingering instructions: numbers 1-4 above notes, and fret numbers (II, VII, IX, III, I, II, 6, X, XIV, VII) placed above the staff. The score features complex sixteenth-note passages and concludes with a final chord and a fermata.

Figura 3.177. Obras de escala. Estudio Opus 48 Número 11. Mauro Giuliani  
Fuente: Giuliani, M. (s.f.) *Esercizio per la Chitarra Op. 48.*



## Índice de figuras //

### Capítulo 1

<i>Figura 1.1.</i> La Fantasía VII para laúd de John Dowland.....	17
<i>Figura 1.2.</i> Concierto Brandemburgués BWV en sol N° 4 (I mov) - Violín Principal. J. S. Bach.....	18

### Capítulo 2

<i>Figura 2.1.</i> Técnica del <i>scivolare</i> del arpeggio. Ejercicio 89 de Opus 1 de Mauro Giuliani (1781-1829).....	27
<i>Figura 2.2.</i> Ejemplo de un fragmento con cruce de dedos en cada cambio de cuerda .....	28
<i>Figura 2.3.</i> Presentación de la mano sin cruce de dedos .....	28
<i>Figura 2.4.</i> Presentación de la mano con cruce de dedos .....	28
<i>Figura 2.5.</i> Ejemplos de cambios de digitación sobre un fragmento con cruce de dedos .....	29
<i>Figura 2.6.</i> Ejemplo de marcación de cambios de cuerda .....	29
<i>Imagen 2.7.</i> Guitarra con sordina subcordal.....	30
<i>Imagen 2.8.</i> Sonido natural .....	31
<i>Imagen 2.9.</i> Pulsación sul ponticello .....	32
<i>Imagen 2.10.</i> Posición <i>sul tasto</i> .....	32
<i>Figura 2.11a.</i> Cambio en los ángulos de pulsación: en ángulo recto (brillante).....	32
<i>Figura 2.11b.</i> Cambio en los ángulos de pulsación: ángulo obtuso de 120° (pastoso) .....	33
<i>Figura 2.12.</i> Modelo inicial.....	34
<i>Figura 2.13.</i> Modelo inicial .....	34
<i>Figura 2.14.</i> Posibles cambios rítmicos.....	34
<i>Figura 2.15.</i> Modelo inicial.....	34
<i>Figura 2.16.</i> Modelo inicial .....	34
<i>Figura 2.17.</i> Posibles cambios rítmicos.....	34
<i>Figura 2.18.</i> Esquema 1: Alternancia de secciones breves rápidas y lentas .....	35
<i>Figura 2.19.</i> Esquema 2: Alternancia de secciones rápidas y lentas 50/50.....	35
<i>Figura 2.20.</i> Esquema 3: Aumento de la velocidad por adición de secciones .....	36
<i>Figura 2.21.</i> Alternancia de silencios y momentos rápidos con regulador de <i>piano a forte</i> .....	36
<i>Figura 2.22.</i> Alternancia de silencios y momentos súbitos rápidos y fuertes.....	36
<i>Imagen 2.23.</i> Secuencia de la adaptación de la mano a la ejecución en las posiciones altas .....	37
<i>Imagen 2.24.</i> Secuencia de la adaptación de la mano a la ejecución en las posiciones altas .....	37
<i>Figura 2.25.</i> Ejercicio original donde se identifican las notas que se van a dividir tanto en el ascenso como en el descenso de la escala .....	39
<i>Figuras 2.26.</i> Resultado del proceso.....	39
<i>Figuras 2.27.</i> Resultado del proceso.....	39
<i>Figura 2.28.</i> Ejemplos de dedos guía para manos derecha e izquierda .....	41
<i>Figura 2.29.</i> Escala en primera posición con cuerdas al aire .....	45
<i>Figura 2.30.</i> Escala en posición fija sin extensiones .....	45
<i>Figura 2.31.</i> Escalas con traslados a dos y tres octavas.....	46
<i>Figura 2.32.</i> Escala sobre una sola cuerda.....	46
<i>Figura 2.33.</i> Escala modal mixolidia a partir de sol en tercera posición.....	46

<i>Figura 2.34.</i> Escala cromática en primera posición.....	46
<i>Figuras 2.35.</i> Escalas por tonos.....	47
<i>Figuras 2.36.</i> Escala Bebop.....	47
<i>Figura 2.37.</i> Escala por terceras paralelas .....	47
<i>Figuras 2.38.</i> Escala por terceras oblicuas .....	47
<i>Figuras 2.39.</i> Escala por sextas paralelas .....	47
<i>Figura 2.40.</i> Escala por octavas paralelas .....	48
<i>Figura 2.41.</i> Escala por décimas paralelas.....	48

## Capítulo 3

### Cuaderno de ejercicios preparatorios

#### Fase I. Técnica pura

<i>Figura 3.1.</i> Ejercicios preparatorios (n° 2) .....	61
<i>Figura 3.2.</i> Ejercicios preparatorios (n° 3) .....	61
<i>Figura 3.3.</i> Ejercicios preparatorios (n° 4) .....	62
<i>Figura 3.4.</i> Ejercicios preparatorios (n° 5) .....	62
<i>Figura 3.5.</i> Ejercicios preparatorios (n° 6) .....	62
<i>Figura 3.6.</i> Ejercicios preparatorios (n° 7) .....	62
<i>Figura 3.7.</i> Ejercicios preparatorios (n° 8) .....	63
<i>Figura 3.8.</i> Ejercicios preparatorios (n° 9) .....	63
<i>Figura 3.9.</i> Ejercicios preparatorios (n° 11) .....	64
<i>Figura 3.10.</i> Ejercicios preparatorios (n° 12) .....	64
<i>Figura 3.11.</i> Ejercicios preparatorios (n° 13) .....	65
<i>Figura 3.12.</i> Ejercicios preparatorios (n° 14) .....	65
<i>Figura 3.13.</i> Ejercicios preparatorios (n° 15) .....	65
<i>Figura 3.14.</i> Ejercicios preparatorios (n° 16) .....	66
<i>Figura 3.15.</i> Ejercicios preparatorios (n° 17) .....	66
<i>Figura 3.16.</i> Ejercicios preparatorios (n° 18) .....	66
<i>Figura 3.17.</i> Ejercicios preparatorios (n° 19) .....	67
<i>Figura 3.18.</i> Ejercicios preparatorios (n° 20) .....	67
<i>Figura 3.19.</i> Ejercicios preparatorios (n° 21) .....	67
<i>Figura 3.20.</i> Ejercicios preparatorios (n° 22) .....	67
<i>Figura 3.21.</i> Ejercicios preparatorios (n° 23) .....	68
<i>Figura 3.22.</i> Ejercicios preparatorios (n° 24) .....	68
<i>Figura 3.23.</i> Ejercicios preparatorios (n° 25) .....	69
<i>Figura 3.24.</i> Ejercicios preparatorios (n° 26) .....	70
<i>Figura 3.25.</i> Ejercicios preparatorios (n° 27) .....	71
<i>Figura 3.26.</i> Ejercicios preparatorios (n° 28) .....	72
<i>Figura 3.27.</i> Ejercicios preparatorios (n° 29) .....	72
<i>Figura 3.28.</i> Ejercicios preparatorios (n° 30) .....	73
<i>Figura 3.29.</i> Ejercicios preparatorios (n° 31) .....	73
<i>Figura 3.30.</i> Ejercicios preparatorios (n° 32) .....	74
<i>Figura 3.31.</i> Ejercicios preparatorios (n° 33) .....	74
<i>Figura 3.32.</i> Ejercicios preparatorios (n° 34) .....	74
<i>Figura 3.33.</i> Ejercicios preparatorios (n° 35) .....	75
<i>Figura 3.34.</i> Ejercicios preparatorios (n° 36) .....	75
<i>Figura 3.35.</i> Ejercicios preparatorios (n° 37) .....	75
<i>Figura 3.36.</i> Ejercicios preparatorios (n° 38) .....	76
<i>Figura 3.37.</i> Ejercicios preparatorios (n° 39) .....	76
<i>Figura 3.38.</i> Ejercicios preparatorios (n° 40) .....	76
<i>Figura 3.39.</i> Ejercicios preparatorios (n° 41) .....	77
<i>Figura 3.40.</i> Ejercicios preparatorios (n° 42) .....	77

<i>Figura 3.41.</i> Ejercicios preparatorios (n° 43) .....	77
<i>Figura 3.42.</i> Ejercicios preparatorios (n° 44) .....	78
<i>Figura 3.43.</i> Ejercicios preparatorios (n° 45) .....	78
<i>Figura 3.44.</i> Ejercicios preparatorios (n° 46) .....	78
<i>Figura 3.45.</i> Ejercicios preparatorios (n° 47) .....	79
<i>Figura 3.46.</i> Ejercicios preparatorios (n° 48) .....	79
<i>Figura 3.47.</i> Ejercicios preparatorios (n° 49) .....	79
<i>Figura 3.48.</i> Ejercicios preparatorios (n° 50) .....	80
<i>Figura 3.49.</i> Ejercicios preparatorios (n° 51) .....	80
<i>Figura 3.50.</i> Ejercicios preparatorios (n° 52) .....	80
<i>Figura 3.51.</i> Ejercicios preparatorios (n° 53) .....	81
<i>Figura 3.52.</i> Ejercicios preparatorios (n° 54a).....	81
<i>Figura 3.53.</i> Ejercicios preparatorios (n° 54b) .....	81
<i>Figura 3.54.</i> Ejercicios preparatorios (n° 55) .....	81
<i>Figura 3.55.</i> Ejercicios preparatorios (n° 56) .....	82
<i>Figura 3.56.</i> Ejercicios preparatorios (n° 57) .....	82
<i>Figura 3.57.</i> Ejercicios preparatorios (n° 58) .....	82
<i>Figura 3.58.</i> Ejercicios preparatorios (n° 59) .....	83
<i>Figura 3.59.</i> Ejercicios preparatorios (n° 60) .....	83
<i>Figura 3.60.</i> Ejercicios preparatorios (n° 61a).....	83
<i>Figura 3.61.</i> Ejercicios preparatorios (n° 61b) .....	84
<i>Figura 3.62.</i> Ejercicios preparatorios (n° 62a).....	84
<i>Figura 3.63.</i> Ejercicios preparatorios (n° 62b) .....	84
<i>Figura 3.64.</i> Ejercicios preparatorios (n° 63) .....	84
<i>Figura 3.65.</i> Ejercicios preparatorios (n° 64) .....	85
<i>Figura 3.66.</i> Ejercicios preparatorios (n° 65) .....	85
<i>Figura 3.67.</i> Combinaciones ascendentes y descendentes de dos dedos (n° 66).....	85
<i>Figura 3.68.</i> Combinaciones ascendentes y descendentes de tres dedos (n° 67) .....	86
<i>Figura 3.69.</i> Combinaciones ascendentes y descendentes de tres dedos (n° 68) .....	86
<i>Figura 3.70.</i> Ejercicios preparatorios (n° 69) .....	86

## Fase II. Escalas diatónicas

<i>Figura. 3.71.</i> Escalas de Do Mayor.....	87
<i>Figura 3.72.</i> Escalas de Sol Mayor .....	87
<i>Figura 3.73.</i> Escalas de La Mayor .....	87
<i>Figura 3.74.</i> Escalas de La menor (melódica).....	88
<i>Figura 3.75.</i> Escalas de Mi menor (melódica) .....	88
<i>Figura 3.76.</i> Escalas de Re menor (melódica).....	88

## Fase III. Escalas de repertorio y obras de escala

<i>Figura 3.77.</i> Escalas de repertorio.....	89
<i>Figura 3.78.</i> Escalas de repertorio.....	89
<i>Figura 3.79.</i> Escalas de repertorio.....	89
<i>Figura 3.80.</i> Escalas de repertorio.....	90
<i>Figura 3.81.</i> Escalas de repertorio.....	90
<i>Figura 3.82.</i> Escalas de repertorio.....	90
<i>Figura 3.83.</i> Escalas de repertorio.....	91
<i>Figura 3.84.</i> Escalas de repertorio.....	91
<i>Figura 3.85.</i> Escalas de repertorio.....	91
<i>Figura 3.86.</i> Escalas de repertorio.....	92
<i>Figura 3.87.</i> Escalas de repertorio.....	92
<i>Figura 3.88.</i> Escalas de repertorio.....	93

<i>Figura 3.89.</i> Escalas de repertorio.....	93
<i>Figura 3.90.</i> Escalas de repertorio.....	93
<i>Figura 3.91.</i> Escalas de repertorio.....	95
<i>Figura 3.92.</i> Escalas de repertorio.....	95
<i>Figura 3.93.</i> Escalas de repertorio.....	95
<i>Figura 3.94.</i> Escalas de repertorio.....	96
<i>Figura 3.95.</i> Escalas de repertorio.....	96
<i>Figura 3.96.</i> Escalas de repertorio.....	96
<i>Figura 3.97.</i> Escalas de repertorio.....	97
<i>Figura 3.98.</i> Escalas de repertorio.....	97
<i>Figura 3.99.</i> Escalas de repertorio.....	97
<i>Figura 3.100.</i> Escalas de repertorio.....	98
<i>Figura 3.101.</i> Escalas de repertorio.....	98
<i>Figura 3.102.</i> Escalas de repertorio.....	98
<i>Figura 3.103.</i> Escalas de repertorio.....	98
<i>Figura 3.104.</i> Escalas de repertorio.....	98
<i>Figura 3.105.</i> Escalas de repertorio.....	99
<i>Figura 3.106.</i> Escalas de repertorio.....	99
<i>Figura 3.107.</i> Escalas de repertorio.....	99
<i>Figura 3.108.</i> Escalas de repertorio.....	99
<i>Figura 3.109.</i> Escalas de repertorio.....	100
<i>Figura 3.110.</i> Escalas de repertorio.....	100
<i>Figura 3.111.</i> Escalas de repertorio.....	100
<i>Figura 3.112.</i> Escalas de repertorio.....	100
<i>Figura 3.113.</i> Escalas de repertorio.....	101
<i>Figura 3.114.</i> Escalas de repertorio.....	101
<i>Figura 3.115.</i> Escalas de repertorio.....	101
<i>Figura 3.116.</i> Escalas de repertorio.....	102
<i>Figura 3.117.</i> Escalas de repertorio.....	102
<i>Figura 3.118.</i> Escalas de repertorio.....	102
<i>Figura 3.119.</i> Escalas de repertorio.....	103
<i>Figura 3.120.</i> Escalas de repertorio.....	103
<i>Figura 3.121.</i> Escalas de repertorio.....	104
<i>Figura 3.122.</i> Escalas de repertorio.....	104
<i>Figura 3.123.</i> Escalas de repertorio.....	105
<i>Figura 3.124.</i> Escalas de repertorio.....	105
<i>Figura 3.125.</i> Escalas de repertorio.....	105
<i>Figura 3.126.</i> Escalas de repertorio.....	106
<i>Figura 3.127.</i> Escalas de repertorio.....	106
<i>Figura 3.128.</i> Escalas de repertorio.....	106
<i>Figura 3.129.</i> Escalas de repertorio.....	107
<i>Figura 3.130.</i> Escalas de repertorio.....	107
<i>Figura 3.131.</i> Escalas de repertorio.....	108
<i>Figura 3.132.</i> Escalas de repertorio.....	108
<i>Figura 3.133.</i> Escalas de repertorio.....	108
<i>Figura 3.134.</i> Escalas de repertorio.....	109
<i>Figura 3.135.</i> Escalas de repertorio.....	109
<i>Figura 3.136.</i> Escalas de repertorio.....	109
<i>Figura 3.137.</i> Escalas de repertorio.....	110
<i>Figura 3.138.</i> Escalas de repertorio.....	110
<i>Figura 3.139.</i> Escalas de repertorio.....	111
<i>Figura 3.140.</i> Escalas de repertorio.....	111

<i>Figura 3.141.</i> Escalas de repertorio.....	111
<i>Figura 3.142.</i> Escalas de repertorio.....	112
<i>Figura 3.143.</i> Escalas de repertorio.....	112
<i>Figura 3.144.</i> Escalas de repertorio.....	112
<i>Figura 3.145.</i> Escalas de repertorio.....	113
<i>Figura 3.146.</i> Escalas de repertorio.....	113
<i>Figura 3.147.</i> Escalas de repertorio.....	114
<i>Figura 3.148.</i> Escalas de repertorio.....	114
<i>Figura 3.149.</i> Escalas de repertorio.....	115
<i>Figura 3.150.</i> Escalas de repertorio.....	115
<i>Figura 3.151.</i> Escalas de repertorio. Cinco escalas de la Chacona (Sexta en Re), Bach (1963).....	116
<i>Figura 3.152.</i> Escalas de repertorio. Cinco escalas de la Chacona (Sexta en Re), Bach (1963).....	116
<i>Figura 3.153.</i> Escalas de repertorio. Cinco escalas de la Chacona (Sexta en Re), Bach (1963).....	116
<i>Figura 3.154.</i> Escalas de repertorio. Cinco escalas de la Chacona (Sexta en Re), Bach (1963).....	117
<i>Figura 3.155.</i> Escalas de repertorio. Cinco escalas de la Chacona (Sexta en Re), Bach (1963).....	117
<i>Figura 3.156.</i> Escalas de repertorio. Cinco escalas de la Chacona (Sexta en Re), Bach (1963).....	118
<i>Figura 3.157.</i> Escalas de repertorio.....	118
<i>Figura 3.158.</i> Escalas de repertorio.....	118
<i>Figura 3.159.</i> Escalas de repertorio.....	118
<i>Figura 3.160.</i> Escalas de repertorio.....	119
<i>Figura 3.161.</i> Escalas de repertorio.....	119
<i>Figura 3.162.</i> Escalas de repertorio.....	119
<i>Figura 3.163.</i> Escalas de repertorio.....	120
<i>Figura 3.164.</i> Escalas de repertorio.....	120
<i>Figura 3.165.</i> Escalas de repertorio.....	121
<i>Figura 3.166.</i> Escalas de repertorio.....	121
<i>Figura 3.167.</i> Escalas de repertorio.....	122
<i>Figura 3.168.</i> Escalas de repertorio.....	123
<i>Figura 3.169.</i> Obras de escala.....	123
<i>Figura 3.170.</i> Obras de escala.....	124
<i>Figura 3.171.</i> Obras de escala (Pasillo colombiano).....	125
<i>Figura 3.172.</i> Obras de escala. (Siete) Diferencias sobre Guárdame las Vacas. Luis de Narváez. (Transcripción de Juan Mario Monroy E.).....	127
<i>Figura 3.173.</i> Obras de escala. Concierto para dos mandolinas en G Mayor, Allegro (Primer movimiento) Antonio Vivaldi.....	129
<i>Figura 3.174.</i> Obras de escala. Capricho Opus 20 Número 36. Luigi Legniani.....	136
<i>Figura 3.175.</i> El cucarrón (Pasillo colombiano) Luis Uribe Bueno.....	137
<i>Figura 3.176.</i> Obras de escala. El Vuelo del Moscardón. Nikolai Rimski-Korsakov. (Transcripción Juan Mario Monroy).....	139
<i>Figura 3.177.</i> Obras de escala. Estudio Opus 48 Número 11. Mauro Giuliani.....	141
<i>Figuras A1.1.</i> Gloria Eugenia (Pasillo colombiano). Manuel J. Bernal.....	156



## Índice de tablas //

<i>Tabla 1.</i> Tiempo de estudio .....	53
<i>Tabla 2.</i> Mano derecha: pulsación .....	53
<i>Tabla 3.</i> Mano derecha: alternancia de dedos y excepciones .....	53
<i>Tabla 4.</i> Mano derecha: cambio de cuerda y cruce de dedos .....	54
<i>Tabla 5.</i> Mano derecha: desarrollo del volumen .....	54
<i>Tabla 6.</i> Mano derecha: dinámicas .....	54
<i>Tabla 7.</i> Mano derecha: calidad del sonido .....	55
<i>Tabla 8.</i> Mano derecha: variedad de timbre.....	55
<i>Tabla 9.</i> Mano izquierda: movilidad de los dedos.....	55
<i>Tabla 10.</i> Mano izquierda: posiciones altas.....	55
<i>Tabla 11.</i> Mano izquierda: traslados .....	55
<i>Tabla 12.</i> Desarrollo de la velocidad .....	56
<i>Tabla 13.</i> Articulación .....	56
<i>Tabla 14.</i> Escalas diatónicas.....	57
<i>Tabla 15.</i> Escalas de repertorio .....	57
<i>Tabla 16.</i> Obras de escala.....	58
<i>Tabla 17.</i> Combinaciones de dos, tres y cuatro dedos.....	63



# Bibliografía

- Bach, J. S. (1963). *Chaconne*. Andrés S. (Trans.). Mainz: Schott's Söhne.
- (1976). *Brandenburg Concerto No 4. G major*. Herausgegeben v R. (Ed.). London: Ernst Eulenburg Ltd.
- (1980). *Bach Lute Suites for Guitar*. Jerry W. (Ed.). New York: Ariel Publications.
- Banister, J. et al (1706/1977). *Variaciones sobre Bajos Obstinados*. Mario V. (Ed.). Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C.
- Barrios, A. (1991). *18 Concerts Pieces for solo Guitar, Volume 2*. London: Schott & Co. Ltd.
- Brouwer, L. & Paolini, P. (1992). *Scales for Guitar. A study Method*. Milán: Ricordi & C.S.P.A.
- Camacho, T. (1992). *Escuela de guitarra Volumen 2*. Madrid: Real Musical.
- Carcassi, M. (1994). *25 Estudios Melódicos y Progresivos Op. 60*. Madrid: Real Musical Publicaciones y Ediciones S.A.
- Carlevaro, A. (1966) *Serie Didáctica para Guitarra, Cuaderno 1, Escalas Diatónicas para guitarra*. Buenos Aires: Barry Editorial.
- (1969) *Serie Didáctica para Guitarra, Cuaderno 3, Técnica de la mano izquierda (Traslados de la mano izquierda en el diapasón)*. Buenos Aires: Barry Editorial.
- (1974). *Serie Didáctica para Guitarra. Cuaderno para guitarra 4. Técnica de la mano izquierda (Conclusión)*. Buenos Aires: Barry Editorial.
- (1979). *Escuela de Guitarra*. Buenos Aires: Barry Editorial.
- Cancino, S. (May-Jun, 1999). *El sistema auditivo y su organización tonotópica. Ciencia y desarrollo*. (25)146. p.p. 33-39. México. Disponible en: [http://www.lnc.psicol.unam.mx/babel/download/Cansino\\_1999.pdf](http://www.lnc.psicol.unam.mx/babel/download/Cansino_1999.pdf).
- Coste, N. (1851/s.f.) *Méthode complete pour la guitare par Ferdinand Sor*. París: Schonenberger. Disponible en: [file:///C:/Users/FLOR%20PIMIENTO/Downloads/Sor\\_and\\_Coste\\_Guitar\\_Method%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/FLOR%20PIMIENTO/Downloads/Sor_and_Coste_Guitar_Method%20(1).pdf).
- Coso, J. (1992). *Tocar un Instrumento. Metodología del Estudio. Psicología y Experiencia Educativa en el Aprendizaje Instrumental*. Madrid: Música Munda-na.
- De Narváez, L. (1538/1971). *Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela*. Valladolid: Consejo Superior de Investigaciones científicas, Instituto español de Musicología.
- (Valladolid). Emilio P. (Trans.). Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología.
- Díaz, R. & Alcaraz, M. (2009). *La guitarra: Historia, organología y repertorio*. San Vicente, Alicante: Editorial Club Universitario (ECU).
- Ganassi D. F. S. (1535). *Opera Intitulata Fontegara. Venecia*. Disponible en: [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/83/IMSLP259954-PMLP46423-ganassi\\_opera\\_intitulata\\_fontegara.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/83/IMSLP259954-PMLP46423-ganassi_opera_intitulata_fontegara.pdf)
- Giuliani, M. (1906). *Esercizio per la Chitarra Op. 48*. Munich: Der Gitarrefreund. Disponible en: [http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c0/IMSLP26384-PMLP58657-Giuliani\\_Esercizio\\_Op48.pdf](http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c0/IMSLP26384-PMLP58657-Giuliani_Esercizio_Op48.pdf)
- (1924) *Studio per la Chitarra di Mauro Giuliani Opera. 1a*. Disponible en: [http://IMSLP26384-PMLP58657-Giuliani\\_Esercizio\\_Op48%20\(1\).pdf](http://IMSLP26384-PMLP58657-Giuliani_Esercizio_Op48%20(1).pdf)
- Granados, M. (2005). *Método visual de la guitarra flamenca Vol.: 1*. Barcelona: Ventilador Music Barcelona.

- Guyton, A, & Hall John (2006). *Tratado de Fisiología Médica*. Philadelphia: Elsevier Saunders.
- Hohmann, C. (1910). *Practical violin method. (First Course)* Revisión: W. F. Ambrosio. New York: Carl Fisher.
- Koster, D. (1992). *The Keys to Flamenco Guitar*. New York: PjN Publications.
- Legniani, L. (sf). *36 Capriccios Op. 20*. Disponible en: <http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/5/5b/IMSLP98837-PMLP75666-b30047821.pdf>
- Martínez, R. (2001). *Música por colores, El más completo diccionario de escalas*. Bogotá: Fotolito Herbol.
- Molino, F. (s.f.). *Nouvelle Méthode pour la Guitarre*. Leipzig: Bey Breitkopfs & Härtel. Disponible en: <http://sa04c6dbaa013e929.jimcontent.com/download/version/1438190652/module/5749702718/name/molino%20m%C3%A9todo%20para%20guitarra.pdf>
- Noad, M. F. (1977). *Solo Guitar Playing. Book 2*: New York: Macmillan Publishing Company (SCHIRIMER BOOKS).
- (1994). *Solo Guitar Playing. Book 1*: New York: Macmillan Publishing Company (SCHIRIMER BOOKS).
- (1994). *Solo Guitar Playing. Book Two. An introduction to technique and repertoire for the intermediate guitarist*. New York: Macmillan Publishing Company (Schirimer Books).
- Pachelbel, J. (1680). Canon y gigue. [Archivo digital]
- Piazzola, A. (1985). *Tango Suite para Dúo de guitarras*. Italia: Editorial Berben.
- Piazzola, A. (2013). *Four Pieces: Verano Porteño, Milonga del Ángel, la Muerte del Ángel, Primavera Porteña*. Germany: Edition Chanterelle im Allegra Musikverlag.
- Piston, W. (1991). *Armonía*. Revisión: Mark De Voto. Juan M. (Trad.). Barcelona: Labor, S.A.
- Powrozniak, J. (1989). *Studium Techniki Gitarowej*. Kraków. Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Pujol, E. (1934/2008). *Escuela Razonada de la Guitarra: Libro 1º*. Buenos Aires, Argentina: Melos Ediciones Musicales S.A.
- (1940/1952). *Escuela Razonada de la Guitarra: Libro 2º*. Buenos Aires, Argentina: Ricordi Americana S.A.E.C.
- (1954). *Escuela Razonada de la Guitarra: Libro 3º*. Buenos Aires, Argentina: Ricordi Americana S.A.E.C.
- (1960). *El dilema del sonido en la Guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- (s.f.). *Escuela Razonada de la Guitarra: Libro 4º*. Buenos Aires, Argentina: Ricordi Americana S.A.E.C.
- Randel, D. M. (2009). *Diccionario Harvard de Música*. Traducción: Luis Carlos Gago. Madrid: Alianza Editorial S.A.
- Roch, P. (1921). *Método Moderno para Guitarra. Vol. I*. New York: G. Schirmer. Inc. New York. Disponible en: <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b3/IMSLP177995-SIBLEY1802.4308.8f78-39087009912199v.1pp1-100.pdf>
- Rodrigo, J. (1959). *Concierto de Aranjuez para Guitarra y Orquesta*. Mainz: Schott's Söhne.
- (1964). *Fantasia para un gentilhombre*. London: Schott & Co. Ltd.
- (1995). *Joaquín Rodrigo. Music for Guitar*. Mainz: Schott Music Corporation.
- Rubio, R. (1998). *Teoría de signos. Gramática musical*. Bogotá. [Material de clase

- no editado]. Centro de Orientación Musical Cristancho.
- Sadie, S. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Ltd.
- Sagreras, J. S. (1998). *Técnica Superior de la Guitarra. De acuerdo a la moderna técnica del maestro Tárrega*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C.
- Segovia, A. (1953). *Diatonic Major and Minor Scales*. (Edición revisada) Washington, D.C.: Columbia Music Co.
- Shepherd, R. (2002). *1000 Símbolos. Lo que significan las cosas en el arte y el mito*. Barcelona: Encanto S.A.
- Tennant, S. (1995). *Pumping Nylon. The classical Guitarists Technique Handbook*. U.S.A.: Alfred Publishing Co, Inc.
- Toch, E. (1985). *La melodía*. Barcelona: Labor.
- Torees, J., Gallego, A. & Álvarez, L. (1991). *Música y sociedad*. Madrid: Real Musical S. A.
- Triana, Á. (2010). *100 Escalas digitadas para guitarra, Fragmentos de repertorio*. Santiago de Cali: Editorial Universidad del Valle.
- Turnbull, H. (1991). *The Guitar from de Renaissance to the present Day*. Westport, Connecticut: The bold strummer, Ltd.
- Vivaldi, A. (s.f./1951). *Concerto in Sol Maggiore. Per 2 Mandolini, Archi e Organo. F. V n° 2*. Revisión: Gian Francesco Malipiero. Milano: Casa Ricordi.
- Walker, L. (1947). *Das tägliche Training, Tonleitern und technische Studien*. Vienne: Hlanky Heinrichshofen`s Verlag. Wilhemshaven.
- Van E. J. (1649). *Der Fluyten Lust-Hof*. Amsterdam. Eerste Deel. Disponible en: [http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/6a/IMSLP357442-PMLP201599-der\\_fluyten\\_lusthof\\_amsterdam\\_1649-3.pdf](http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/6a/IMSLP357442-PMLP201599-der_fluyten_lusthof_amsterdam_1649-3.pdf)
- Villa-Lobos, H. (1953). *Douze études pour guitare*. París : Editions Max Eschig.
- Villa-Lobos, H. (1955). *Concierto para guitarra y orquesta*. Paris: Editions Max Eschig.
- Villa-Lobos, H. (1990). *Villa-lobos Solo Guitar*. París: Editions Max Eschig
- Willard, J. (2005). *Guitar Classics. 125. Timeless pieces from the Masters*. New York: Barnes & Noble Books.





The image displays a musical score for the piece "Gloria Eugenia" by Manuel J. Bernal, specifically the guitar part. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of five systems of music, each with a melodic line and a chordal line. Measure numbers 40, 47, 55, 61, and 69 are indicated at the start of their respective systems. The melodic lines include various rhythmic patterns and fingerings, with some measures featuring slurs and ties. The chordal lines provide the harmonic accompaniment, with chords such as Am, A, C#m, Bm7, Bm6, E7sus, E7, A, Em/G, F#7, Bm7, E7, E/D, A/C#, Bm7, Eaug, A, A/C#, Cdim, Bm7, C#7, C#7/F, F#m, Em7, A7, D, D#dim, A/E, F#7, Bm7, E7(13), and A. Roman numerals (I, IV, VII, V) are used to denote scale degrees. The score concludes with a double bar line and a repeat sign, followed by two first endings (1. and 2.) leading to a final A chord.

Figuras A1.1. Gloria Eugenia (Pasillo colombiano). Manuel J. Bernal

# Anexo 2

## Pistas de estudio (CD)

### **El cucarrón (Pasillo colombiano) Luis Uribe Bueno**

- Track 1 Lento. Melodía y acompañamiento
- Track 2 Lento. Acompañamiento
- Track 3 Rápido. Melodía y acompañamiento
- Track 4 Rápido. Acompañamiento

### **Patasdilo (Pasillo Colombiano) Carlos Viecco**

- Track 5 Lento. Melodía y acompañamiento
- Track 6 Lento. Solo acompañamiento
- Track 7 Rápido. Melodía y acompañamiento
- Track 8 Rápido. Solo acompañamiento

### **Gloria Eugenia (Pasillo Colombiano) Autor: Manuel J. Bernal**

- Track 9 Lento. Melodía y acompañamiento
- Track 10 Lento. Acompañamiento
- Track 11 Rápido. Melodía y acompañamiento
- Track 12 Lento. Acompañamiento

### **Concierto para dos mandolinas en G Mayor, Allegro (Primer movimiento) Antonio Vivaldi**

- Track 13 Lento. Melodía y acompañamiento
- Track 14 Rápido. Melodía y acompañamiento

Estudio integral  
de las  
escalas  
en la  
guitarra  
clásica

Fue editado y publicado por la  
Editorial Universidad El Bosque. Julio de 2017  
Bogotá D. C., Colombia

# Estudio integral de las escalas en la guitarra clásica

La escala permanece como un tema fundamental en la formación teórica e instrumental del músico. Sin embargo, en el contexto de la guitarra clásica, el papel formativo de las escalas no ha sido valorado adecuadamente, y esto ha provocado que su estudio sea apenas un tema ocasional e incluso, olvidado. Esto ha generado deficiencias profundas en la fundamentación del guitarrista de nuestro medio.

Frente a este panorama, el maestro Juan Mario Monroy propone el *Estudio Integral de las escalas en la guitarra clásica*, en el que explora distintas posibilidades para un sistema de aprendizaje ordenado y estimulante para cualquier estudioso, de modo que este pueda llegar a un dominio de interpretación adecuado y significativo de aprendizaje ordenado y estimulante que llevará al estudioso de cualquier nivel a su dominio.

El texto atraviesa varios momentos y focos temáticos: inicia con una breve aproximación a la escala y una retrospectiva histórica que confirman su importancia estética y función didáctica en la formación del intérprete. Luego, presenta de manera detallada la técnica de la escala considerando sus componentes más simples. Finalmente, integra y aplica estos conceptos en cuatro categorías progresivas de estudio: la técnica pura, las escalas diatónicas tradicionales, las escalas de repertorio y las obras de escala; allí se incluyen ejercicios técnicos, escalas de repertorio, obras originales y transcripciones, además de un CD con pistas de estudio. El presente libro es, sin duda, un aporte fundamental al estudio de la guitarra clásica para los contextos local y nacional.

ISBN: 978-958-739-084-1



9 789587 390841



UNIVERSIDAD  
EL BOSQUE

Facultad de Creación  
y Comunicación