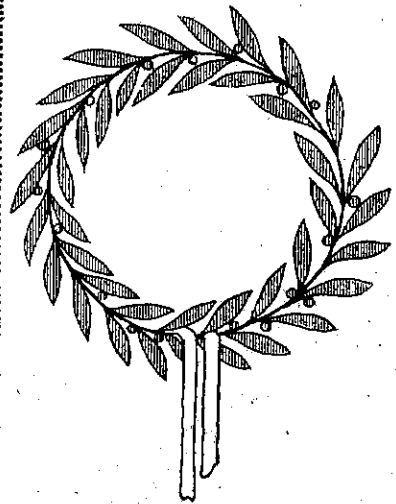
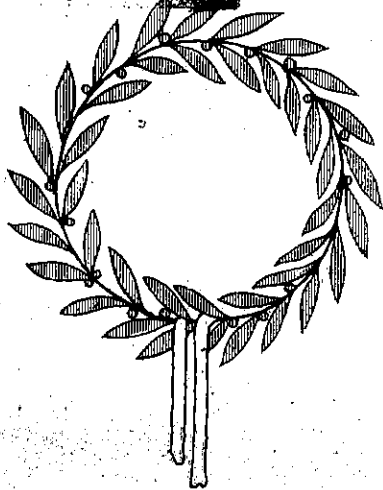


Gitarre- Solospiel Studien

Einführung und Entwicklung der Technik, des Vortrags
und des Tones in fortschreitender Folge vom Anfänger
bis zur künstlerischen Selbstständigkeit

VON



KAMMERTVIRTUOS HEINRICH ALBERT

HEFT I

Zur Einführung für Anfänger,
in der 1^{ten} Lage
(leicht bis mittel.)

HEFT II

Weiterentwicklung für Fortgeschrittene,
in den höheren Lagen.
(mittel bis schwer.)

HEFT III

Nebenlagen, Vortrag, Solospiel
(schwer)

Jul. Heinr. Zimmermann,
Leipzig-Berlin.

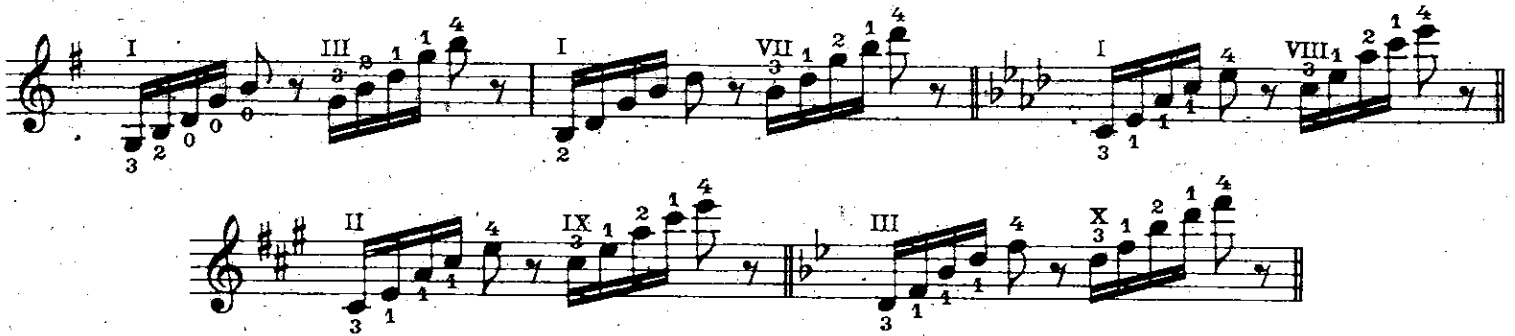
nr. 6611.0883

Alle Rechte vorbehalten.

Die Nebenlagen auch Durchgangslagen genannt.

Zu den Hauptlagen werden diejenigen gerechnet, die am meisten im Gebrauch sind und wiederum sind diese abhängig von den Tonarten, die dem Instrument am nächsten liegen, also die sogenannten Lieblingstonarten. Jedes Instrument hat seine ihm gutliegenden Tonarten, d. h. solche, welche die Modulation nach allen Seiten hin, in Bezug auf die Technik am leichtesten beherrschen; es sind diejenigen, die mit den leeren Saiten beginnen. Auf der Gitarre sind es die Durtonarten bis zu vier Kreuzen und die Molltonarten bis mit einem Kreuz; die B-Tonarten, die alle mit gegriffenen Tönen beginnen, sind also diejenigen, die dem Instrument nicht so angenehm liegen, nebst den mehr als vier Kreuztonarten. Wenn wir uns in Bezug auf das eben Gesagte die Lagen ansehen, so werden wir finden, daß auf der IV. (E dur), V. (F dur), VII. (G dur) und IX. (A dur) die leichten Tonarten der I. Lage sich wiederfinden, während die III. (Es dur) VI. (Fis oder Ges dur), VIII. (As dur), X. (B dur) und XI. (H dur) ergeben, sowie deren Verwandtschaft. Man kann mit so vielen Lagen rechnen, als Bunde auf dem Griffbrett sind, davon wären Hauptlagen die I. II. IV. V. VII. und IX. und Nebenlagen die III. VI. VIII. X. und XI.

Von der XII. Lage, oder dem XII. Bunde ab wiederholen sich die Töne in der Oktave in derselben Reihenfolge. Es gibt eine Menge Tongruppen, die in den unteren Lagen beginnen und wenn sie deren Umfang überschreiten, in die korrespondierende Lage gelegt werden, d. i. jene Lage, in welcher dieselbe Tonart wiederkehrt.



Diese Passage auf die Art in die Lagen verteilt, trifft sich gut und sicher und kann deshalb auch im schnellen Zeitmaße gebracht werden.



Bei der ersten Figur in D dur kann der Übergang von der tiefen in die höhere Lage durch die leere E Saite hergestellt werden, obwohl musikalisch einwandfreier die Verwendung des 4. Fingers statt der leeren Saite ist, so wie es bei der 2. Figur in Des dur sein muß. Der Klangcharakter ist gleichmäßiger und einheitlicher, auch wird der häufige Saitenwechsel und der damit verbundene Klangfarbenwechsel vermieden.

Diese Accorde sind dreimal auf verschiedene Saiten verlegt, wodurch jedesmal ein anderes Klangcolorat erreicht wird.



Die Beispiele ließen sich mit Passagen und Accorden ins Unendliche vornehmen, alle Beispiele aber sind nutzlos, wenn der Spieler nicht selbst durch Studium der klassischen und modernen Werke und durch aufmerksames Hören bedeutender Kunstleistungen seinen Geschmack und sein Gefühl bildet. Über den richtigen Gebrauch der Lagen, sowohl als technisches, wie als Ausdrucksmittel lassen sich nur bedingt Regeln aufstellen, Erfahrung, eigenes Nachdenken, Intelligenz und gute Vorbilder müssen hier das Beste tun.

Von der X. Lage angefangen muß der Daumen seine bisherige Stellung verlassen, je höher man in die Lagen hinauf kommt, desto mehr rückt der Daumen der linken Hand hinaus, um dem 3. und 4. Finger das Greifen auf den tieferen Saiten zu ermöglichen. Je weiter es dann noch in die Lagen hinaufgeht, desto mehr rutscht der Daumen, der schon vom XII. Bund ab am Knauf des Halses saß, um jenen herum; ganz soll er diesen Platz nicht verlassen, weil sonst ein Rückgang in die tieferen Lagen wieder erschwert wird. Freilich sind die ganz hohen Töne, besonders für kleine Hände, schwer erreichbar, ja manchmal fast unmöglich in der vorgeschriebenen Stellung des Daumens, aber durch fleißiges, nach und nach zu erstrebendes Strecken der Finger, läßt sich schließlich auch diese Schwierigkeit besiegen.

Beispiel aus Op. 48 Giuliani N^o 24.

Luigi Legnani hat in den 36 Capriccien Op. 20 Stücke in allen Tonarten geschrieben, welche dem Studium angelegentlichst empfohlen werden müssen, ebenso Ferdinand Sor in Op. 29 und Napoleon Coste in Op. 38. In den Schulen sind merkwürdigerweise nur die Hauptlagen behandelt, nur eine einzige Schule ist zur Zeit bekannt, in welcher auch alle Nebenlagen mit den gefürchteten B-Tonarten gründlich durchgenommen werden, das ist die große Albert Schule III. Teil.

Fünf Beispiele der B-Tonarten von 2 Be aufwärts.

Sor, Op. 29 N^o 1.
Andante.

a

in B dur

Giuliani Op. 48 N^o 15.
Andantino.

b

in Es dur

Legnani Op. 20 N^o 14.
Largo assai.

c

in As dur

Legnani Op. 20 N^o 16.
Andante sostenuto.

d

in Des dur

Legnani Op. 20 N^o 35.
Cantabile.

e

in Es moll

Drei Beispiele der Kreuztonarten von 4 Kreuzen aufwärts.

Legnani Op. 20 N^o 26.
Allegretto giusto.

a

in Cis moll

Legnani Op. 20 N^o 24.
Allegro molto.

b

in Gis moll

Legnani Op. 20 N^o 23.
Allegro maestoso.

c

in Fis dur

Der musikalische Vortrag

ist außer dem Beherrschen der Technik, des Rhythmus und der Form die Erschöpfung des musikalischen Gehalts im künstlerischen Ausdruck und im persönlichen, die ganze Stufenleiter all der tiefinnersten, seelischen Empfindungen und Gefühle. Ein Musikstück, das Anspruch auf Kunstwert macht, muß sich logisch entwickeln, jede Phrase muß sich bis zu ihrem Schwerpunkt steigern (also positiv entwickeln), von da bis zum Ende wieder rückbildend verlaufen (also negativ).

Die Steigerung kann dynamisch (Tonstärke), harmonisch (von einfachen Accorden zu komplizierteren Gebilden fortschreitend), agogisch (Bewegungsart, Tempo) oder technisch (von einfacheren Bewegungen zu immer schnelleren Passagen) sein. Mit Erreichung des Schwerpunkts gipfelt die Dynamik und geht dann allmählig zurück, die harmonischen Combinationen entwirren sich wieder zu einfacheren. Die Gipfelung der Agogik besteht dagegen in stärkster Dehnung der kleinsten, auf den Schwerpunkt fallenden Werte und danach allmählig abnehmender Dehnung. Gewöhnlich gesellt sich crescendo dem Steigen und diminuendo dem Fallen an, doch kann auch die Melodie einer Phrase sich in der Mitte nach unten entwickeln und gegen Ende wieder steigen, dann bekommt die fallende Tonhöhe das crescendo und die steigende das diminuendo. Alle musikalischen Gebilde unterliegen einer Form; es existieren für die Formen der Tondichtungen wohl einige allgemeine Prinzipien, aber keine absoluten Gesetze. Über alle den, als Kunstform anerkannten, über dem als allgemeines Prinzip geltenden, sowie über den, als allgemein gültig überlieferten Formen steht die freischöpferische Phantasie und diese ist kein Gemeingut aller Schaffenden, sie ist nichts, was sich erlernen läßt, sondern ein Gnadengeschenk, dessen sich nur wenige Bevorzugte erfreuen. Wenn in den andern Künsten bestimmte Formen des geistigen und seelischen Lebens zum mehr oder minder bestimmten Ausdruck gelangen, so offenbart die Tonkunst die allgemeinen Typen des seelischen Lebens, die allen unsern Handlungen zu Grunde liegen. Die Form eines Musikstückes muß nicht bloß als aus dem musikalischen Inhalt Erwachsenes erscheinen, sondern auch andererseits poetisch gerechtfertigt werden können als wirklicher, erschöpfender, überzeugender Ausdruck einer poetischen Idee. Die Form ist das Gewand in welche sich die Idee kleidet. Obwohl die Idee die Hauptsache ist, so ist doch die Form, in welcher sie sich darstellt, durchaus nicht gleichgültig. Beide Faktoren müssen sich gegenseitig ergänzen und einander durchdringen. Jede musikalische Idee soll diejenige Form bedingen, durch welche sie vollkommen in Erscheinung tritt. Diejenige muß demnach als die beste und naturgemäße bezeichnet werden, welche sich nach keinen andern Gesetzen ordnet, als nach denen des dichterischen Geistes.

Das nächstliegende Gesetz, nach welchem uns eine musikalische Idee erscheinen muß, ist die Ordnung, darum ist auch für uns das Ideal die sich in reinster Gesetzmäßigkeit zeigende Idee. Ein anderes Grundgesetz unseres ästhetischen Empfindens, nächst der Ordnung, ist die Einheit in der Mannigfaltigkeit, das ist das Zusammengruppieren der Teile zu einer großen Einheit. Gesellt sich nun zu dem Ordnungsgefühl beim schaffenden Tondichter noch das Freiheitsgefühl, so sind hiermit die drei wichtigsten Faktoren eines wahren musikalischen Kunstwerkes gegeben. Die hier gemeinte Freiheit ist aber nicht mit Zügellosigkeit und Schrankenlosigkeit zu verwechseln, sondern als Selbstbestimmung aufzufassen, welche keine andere für uns vollziehen kann; trotzdem behaupten die drei Faktoren aller ästhetischen Wirkung das Recht: Abwechslung, Steigerung und übersichtliche Gliederung. Die Form, die technischen Mittel als solche interessieren nicht, sondern nur der Inhalt, das Wesen, die Idee. Beim Mangel an ursprünglichem Genie fehlt gewöhnlich auch ein ursprünglicher Inhalt.

Die Technik ist die erschöpfende Fingergewandheit in der Hervorbringung aller Anschlagsnuancen und der Fertigkeit im Bewältigen auch der schwierigsten Passagen. Aber auch hier ist der Spieler nur die eine Hälfte, die andere ist das auf alle Regungen eingehende **Instrument**.

Nachstehend soll der Bau einer guten Gitarre und auf was es dabei ankommt näher beleuchtet werden.

Das Material

soll altes, gut getrocknetes mit möglichst gradlinig verlaufender Maserung, zum Spiegel geschnittenes, hartes Tonholz sein, richtige Anlage der Versteifungsleisten, guter Steg und genau stimmendes Griffbrett sind von großer Wichtigkeit. Boden und Zargen sind am besten Ahornholz (exotische Hölzer sind Ausstattungen, haben aber auf den Ton keinen Einfluß).

Die Ansprache

hängt davon ab, ob die Resonanzplatten (Decke und Boden) harmonisch zu einander schwingen, ob der Luftraum akustisch-mathematisch genau berechnet ist, die Versteifungsleisten die Schwingungen nicht aufhalten, oder unterbrechen, sondern weiterleiten, der Steg auf der richtigen berechneten Stelle sitzt, die Saitenlage nicht zu hoch und die Mensur im Einklang zum ganzen Bau gebracht ist. (Berechnung der Dimensionen des Instrumentes auf rein mathematisch-akustischer Basis).

Die Klangfarbe

wird beeinflusst vom Bau des Corpuses, der Konstruktion, der Versteifung und dem Stand des Steges. Die Tonfarbe hängt, was die Saiten betrifft, von den Obertönen, der Dicke, der Steifheit und dem Material ab. Verschieden dicke Saiten, wenn auch vom gleichen Material, haben verschiedene Klangfarbe, weil dünnere Saiten mehr Obertöne, als die dicken laut werden lassen. Auch die Länge der Saiten übt Einfluß auf die Tonfarbe aus, weil eine längere Saite unter denselben Umständen tiefer klingt, als die kürzere, ferner ist sie elastischer als letztere. Es muß also eine gleichmäßige Abstufung der Klangfarbe einer jeden Saite mit der ihr zunächstliegenden angestrebt werden. Dieses kann geschehen, daß der Durchmesser, der zunächstliegenden Saite von dem Intervall ihrer Stimmung abhängig gemacht wird und daß bei Saiten von gleichem Material auch noch die Steifheit der dickeren Saite gegenüber der dünneren in Rechnung gestellt wird; das Spanngewicht muß auf jeder Saite dasselbe sein, weil nur auf diese Weise der Druck auf das Instrument selber gleichmäßig verteilt werden kann; so wird eben auch der Druck, den die Fingerspitze des Spielers beim Niederdrücken der Saite empfindet, auf jeder Saite derselbe sein. Die Berechnung der Saitenstärke nach Millimeter müßte akustisch genau demnach sein für eine Primgitarre mit 65 cm Mensur

1. Saite $e = 0,65$	13,0	4. Saite $D = 0,801$	17,0
2. " $h = 0,866$	17,2	5. " $A = 1,068$	21,0
3. " $g = 1,08$	21,0	6. " $E = 1,424$	26,0

Saitenstärke nach Millimeter für eine Terzgitarre mit 54 cm Mensur

1. Saite e (klingend g) = $0,54 \times 20 = 10,8$	4. Saite D (klingend F) = $0,676 \times 20 = 13,52$
2. " h " $d = 0,72 \times 20 = 14,4$	5. " A " $C = 0,901 \times 20 = 18,02$
3. " g " $b = 0,90 \times 20 = 18,0$	6. " E " $G = 1,201 \times 20 = 24,02$

Die Mensur

das ist die klingende Länge der Saite vom Sattel bis Steg gemessen, wirkt bestimmend auf die Größe des Resonanzkörpers ein bei dessen Berechnung; aber auch auf Klangfülle, Tonfarbe und Höhe oder Tiefe des Tones, welcher dem Schallkörper innewohnt. Die Gitarre ist ein 16 fußton-Instrument, d. h., sie klingt eine Oktave tiefer als sie notiert wird und müßte als solches 65 cm Mensurlänge haben, wenn wir von der Mensurlänge der 8 fußton-Geige ausgehen. Geigenmensur 32,5, Gitarre 1 Oktave tiefer stehend $2 \times 32,5 = 65$.

Die Primgitarre mit 65 cm Mensurlänge wäre demnach als Normalgröße anzusprechen. Für kleine Hände oder jugendliche Spieler muß die Mensur und mithin der ganze Bau um die Differenz verkleinert werden, die den Abstand von 65 cm ausmacht. Man kann also die Normalgitarre mit 65 cm als ganze Gitarre ansprechen, die mit weniger Mensur als kleines Format.

Primgitarre

Normal Mensur 65 cm

Kleinere Formate 64, 63, 62, 61.

Terzgitarre

(steht eine kleine Terz höher als die Primgitarre)

Normal Mensur 54 cm

Kleineres Format 52, 53.

Größeres Format 55, 56.

Quintbasso Gitarre

(steht eine reine Quinte tiefer als die Prim-Gitarre. Verwendung im Trio- Quartett- und Chorspiel)

Mensur 70 cm.

Der Bau einer schön klingenden Gitarre ist eben immer noch eine Kunst und kann nicht schablonenhaft behandelt werden, verlangt vom Erbauer Kenntnisse auf mathematisch-akustischem und musikalischem Gebiet, um die genauen mathematischen Längen- Breiten- und Tiefen- Verhältnisse des Resonanzkörpers auf rein mathematisch-akustischer Basis berechnen zu können; wenn möglich sollte er selbst auch Spieler sein, um Klangfarbe, Ansprache und Saitenlage aus eigener Überzeugung zu regulieren. Er muß die Eigentöne der Resonanzplatten (Decke und Boden) harmonisch abstimmen, damit sie sich gegenseitig unterstützen und da das Resultat der Schwingungen die Eigentöne sind, so muß er die Eigentöne harmonisch abstimmen, damit die Schwingungen beider zu einander passen, wie das bei den Schwingungen zweier harmonischer Töne der Fall ist. Da die Eigentöne der Platten von der Holzstärke der letzteren abhängen, hat man einen Maßstab, wie stark man die Platten nehmen muß, damit sie zueinander schwingen.

Der schöne, weiche Ton trägt weiter und klingt in der Entfernung lauter, als der in der Nähe schreiende und scharfe Ton.

Orgelpfeifen klingen nicht gut, wenn ihr Luftraum nicht richtig konstruiert ist, wenngleich eine jede Pfeife nur einen Ton zu geben hat, um wie vieles mehr muß nun der Luftraum des Instrumentes eingestellt sein, damit alle Töne, hohe und tiefe in allen Lagen gleich gut klingen und ansprechen. Man hat die Ursache des Wohlklanges und der Tonfülle bei alten guten Instrumenten darin zu finden geglaubt, daß das Holz im Laufe der vielen Jahrzehnte ganz besonders ausgetrocknet sei, diese Meinung ist aber durchaus falsch, da Holz überhaupt eine gewisse Hygroskopie, das ist das Bestreben Feuchtigkeit anzuziehen, besitzt; nach 25 Jahren sind die Instrumente ebenso ausgetrocknet wie nach 100 Jahren. Wir bauen heute neue Instrumente, die schöner und besser klingen, als die alten. Die Meinung, daß langes Gespieltsein und Alter die Instrumente besser machen, ist irrig; die Gitarre, die als neues Instrument nicht klingt, wird in 200 Jahren ebenso wenig klingen. Einzig und allein der richtige Bau des Instruments nach akustischen Gesetzen, gute Saiten in der richtigen Stärke, machen das gute Instrument aus, und ein guter Spieler mit gutem Anschlag wird alle Schätze heben können. Ein schlechter Spieler, oder ein Spieler mit schlechtem Anschlag, erzeugt nicht so regelmäßige Schwingungen, als ein guter Spieler, auch die Klangfarbe ist von der Gleichmäßigkeit des Anschlags ungemein abhängig. Der Resonanzkörper beeinflusst die Schwingungen der Saiten in Bezug auf die Farbe des Tones. Die Saiten werden also beim Spiel einerseits durch den Spieler, durch den Anschlag beeinflusst, andererseits durch den Resonanzkörper; beide Faktoren arbeiten unabhängig von einander. Die ideale Ansprache, der edle und dabei doch starke und weittragende Ton ist nur bei einem bestimmten, physikalisch richtigen Bau möglich. So ein Instrument klingt also gleich gut als neues Instrument.

Unsere Sinneswahrnehmungen beruhen auf der guten Funktion unserer Sinnesnerven, denn diese sind abhängig vom Zentralnervensystem; sie lassen sich durch Übung verbessern und feinfühlicher machen und lassen sich aber auch durch Gewohnheit oder Krankheit abstumpfen und reizen. Unsere Sinneswahrnehmungen sind aber sehr variabel, je nach Beschaffenheit des Zentralnervensystems (Intelligenz, Nervosität) je nach Übung und Gewöhnung.

Ein gutes Ohr kann durch Übung bedeutend verbessert und in der Unterscheidung von Klangfarben sehr vervollkommnet werden. Beim Beurteilen eines Instruments spielt die Gewöhnung eine große Rolle. Ein Spieler, der immer ein sehr gutes Instrument in Händen hat, ist durch den schönen Ton so verwöhnt, daß er den Ton eines andern, weniger guten Instruments zuerst sehr viel unangenehmer empfindet, als der Besitzer dieses andern Instruments, der den Ton wiederum gewöhnt ist. Er ist durch die Gewöhnung sogar so weit geführt, daß er auf das Besserwerden seines Instrumentes schwört. Nach Helmholtz ist das Tonempfinden so darzustellen: „Durch Ton und Klangfarbe (Grundton mit einer bestimmten Anzahl Obertöne) werden die entsprechenden Fasern der Basilmembran in der Schnecke oder die Cortischen Pfeiler, die auf die Töne abgestimmt sind in so intensiver Weise in Schwingung versetzt, daß die Gesamtschwingungen durch den Gehörnerv nach der ersten Schläfenwindung geleitet werden, wo das Zentrum der Klangbilder liegen soll und daß hier die Vorstellung von dem Klange, das akustische Erinnerungsbild entsteht. Hat das Instrument einen schönen Ton (starken Grundton mit vielen harmonischen Obertönen), so werden auch nur harmonisch abgestimmte Fasern der Basilmembran in Schwingungen versetzt und das dann in unserm Gehirn entstehende Klangbild berührt uns angenehm. Ein weniger schöner Ton (Grundton mit mehreren unharmonischen Obertönen) berührt uns unangenehm, weil Fasern der Basilmembran, oder Cortische Pfeiler mitschwingen, die zu den andern nicht harmonisch stimmen; wenn aber bei allen Tönen der Klangfarbe nach immer wieder dieselben, den unharmonischen Obertönen entsprechende Fasern erregt werden, so tritt bei der Erzeugung der akustischen Erinnerungsbilder im Gehirn bald eine Überreizung des Zentrums der Klangbilder ein, mit der Tendenz, das uns Unangenehme im Klang abzuschwächen; der uns unbewußte Vorgang der Gewöhnung greift Platz und der Ton erscheint uns dann nicht mehr ganz so unschön. Die Überreizung unserer Gehörnerven und die darauf folgende Reaktion mit Abstumpfung für das uns Unangenehme im Klange ist die Ursache dafür, daß uns der mangelhafte Ton unseres Instruments allmählig besser erscheint.“

Richtig den Ton eines Instrumentes beurteilen kann eigentlich nur derjenige, der selbst ein schönes echtes Meisterinstrument spielt.

Die Ansprache und Klangfarbe wird also beeinflusst 1. durch den Bau des Instruments und zwar nicht bloß soweit der Ton dadurch bedingt wird, also durch die Resonanzplatten (Decke und Boden) und den Hohlraum, sondern auch durch die andern für den Ton weniger wesentlichen Teile wie Hals, Griffbrett, Saitenlage und Mensur; 2. durch den Steg und den Versteifungsleisten, die, wenn sie nicht passend ausgesucht sind, den Ton und die Ansprache sehr ungünstig beeinflussen können; 3. durch die Güte der Saiten; 4. durch den Spieler selbst.

Bei einem guten Instrument muß der Grundton stark vortreten, die unteren Partialtöne (harmonische Obertöne) kräftig mitschwingen, die oberen Partialtöne (unharmonische Obertöne) schwach mitschwingen. Es kommt also darauf an die unteren Partialtöne zu verstärken, damit die oberen nicht so stark hervortreten können und damit den Klang hart, scharf und rauh machen. Die hohen unharmonischen Obertöne werden sich in der Entfernung durch Interferenz abschwächen und vernichten und in den Schallwellen untergehen, es trifft nur noch der schöne Ton (Grundton mit harmonischen Obertönen) das Ohr des Hörers. Solche Instrumente können nur durch akustisch-mathematisch genaue Berechnung und harmonisches Abstimmen der Resonanzplatten gebaut werden; ob die Instrumente dann poliert, mit Spiritus- oder Öllack behandelt werden, tut ebensowenig zur Sache, wie Mechanik oder Wirbel. Daß ausgehöhlte Griffelder eher hinderlich, als förderlich sind, kann jeder selbst ausprobieren und ob dicker oder dünner Hals, breites oder schmales Griffbrett praktisch ist, darüber sind selbst mittelmäßige Spieler längst einig. Die Spanier (die Heimat der Gitarre) spielen 65 cm Mensur, 50 mm breite Griffbretter und ziemlich dicke Hälse; ihre Instrumente haben einen weichen, tief dunklen Ton, selbst bei den minderwertigen Fabrikaten trifft das zu.

Die nun folgenden Gitarre Solostücke sind von mir für den konzertmäßigen Vortrag eingerichtet und mit Fingersatz versehen. Sie sind auf ihre Wirkung alle in meinen öffentlichen Konzerten ausprobiert. Jeder Gitarre-Virtuos hatte seine ihm eigentümliche Satzweise und Fingersatz, Giuliani hat anders gespielt als Legnani, Sor anders als Aquado, Mertz anders als Regondi, bei jedem kam außer Nationalität und Rasse auch das Empfinden seiner Zeit zum Ausdruck.

Capriccio Op. 13, No 3.

Johann Kaspar Mertz.

Presto.

f

ritardando

p

mf

cresc.

f

ritardando

This page of a musical score for guitar contains ten staves of music. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The music is characterized by intricate melodic lines and complex chordal textures. Dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *ff* (fortissimo). Performance instructions include fingering numbers (1-4), breath marks (X), and articulation marks (V, I). The score concludes with a final chord marked VII and *ff*.

Allegro brillante.

Dionysio Aquado y Garcia.

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro brillante'. The score contains ten staves of music. Dynamics include *f* (forte), *fp* (fortissimo piano), and *p* (piano). Fingering is indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. Roman numerals IV, II, and IX are used to denote specific fingering techniques. The music features intricate sixteenth-note patterns and rhythmic variations.

This musical score is written for guitar and consists of ten staves of music. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as chords, fingerings, and dynamics. Key features include:

- Staff 1:** Starts with a circled 2, followed by a circled 1. Fingerings 1, 2, 3, 4 are indicated.
- Staff 2:** Starts with a circled 2, followed by a circled 3. A Roman numeral VII is placed above the staff.
- Staff 3:** Starts with a circled 2, followed by a circled 4. A Roman numeral IX is placed above the staff.
- Staff 4:** Starts with a circled 1, followed by a circled 3. A Roman numeral IX is placed above the staff. The word *trium* is written above the staff.
- Staff 5:** Features a circled 3 and a circled 4. A Roman numeral IV is placed above the staff.
- Staff 6:** Features a circled 3 and a circled 4. A Roman numeral IV is placed above the staff. The word *cresc.* is written below the staff.
- Staff 7:** Starts with a circled 4, followed by a circled 1. A Roman numeral V is placed above the staff. The word *ff* is written below the staff. A circled 3 and a circled 4 are also present.
- Staff 8:** Starts with a circled 1, followed by a circled 2. A Roman numeral VII is placed above the staff. The word *p* is written below the staff.
- Staff 9:** Starts with a circled 1, followed by a circled 2. A Roman numeral VII is placed above the staff. The word *mf* is written above the staff.
- Staff 10:** Features a circled 4. The word *p* is written below the staff. The word *mf* is written at the end of the staff.

Fantasia Op. 21.

Giulio Regondi.

quasi Recitativ.

Moderato.

The first system consists of six staves of music. The top two staves are treble clefs with a key signature of one sharp (F#). The bottom four staves are bass clefs. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamics include *ff* and *rall.* (rallentando). Roman numerals XIV and XII are placed above the music.

Andante.

ff *rall.*

The second system consists of eight staves of music, continuing the piece in an *Andante* tempo. The key signature remains one sharp. The music features a mix of eighth and sixteenth notes. Roman numerals V, II, IV, VII, IX, and VI are placed above the staves. Fingerings and dynamics are clearly marked throughout the system.

The main musical score consists of ten staves of guitar notation. Each staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music is written in a rhythmic style with frequent sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated by numbers 1-4 on the strings. Some staves include circled numbers (e.g., 2, 5, 4) and Roman numerals (I, IX, IV) indicating fret positions or chord shapes. The notation includes various guitar-specific symbols such as 'x' for muted notes and 'p' for plectrum.

Risolto.

The 'Risolto' section is a short piece consisting of three staves. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The first staff starts with a Roman numeral 'V' above the first measure. The second and third staves each begin with a Roman numeral 'IV' above the first measure. The music is characterized by block chords and a steady, resolved rhythm. The word 'stacc.' is written below the first, second, and third staves, indicating a staccato articulation.

This page of musical notation is for guitar, written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of ten staves of music. The notation includes various fretting techniques such as double stops, barre, and triplets, indicated by numbers 1-4 and 0. The music is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *fp* (fortissimo piano) and *ff* (fortissimo). Roman numerals I, II, III, IV, and V are placed above the staves to indicate specific fretting positions or techniques. The piece concludes with a final chord marked *ff*.

chantée (O cara armonia) pour Guitare Seule, Exécütées par l'Auteur au
Concert donné à l'Ecole R^{le} de Musique et Dedicées à son Frère par Ferdinando
18 Sor. Op. 9. Nouvelle Edition augmentée par l'Auteur. à Paris... A. Heissner,
Mozart Variationen.

(Alte Pariser Ausgabe.)

Einleitung.

Ferdinand Sor, Op. 9.

Andante largha

Doite

The introduction consists of seven staves of music. The first staff is the guitar accompaniment, starting with a forte (*f*) dynamic and a tempo marking of *Andante largha*. The second staff is the vocal line, starting with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of *Andante largha*. The vocal line includes the lyrics "cen - do" and "poco a poco cres". The music is in G major and 2/4 time. The guitar part features various chords and arpeggios, while the vocal part features a melodic line with some ornamentation. The introduction ends with a *mf* dynamic and a tempo marking of *Andante largha*.

Thema.

Andantino.

The theme consists of three staves of music. The first staff is the guitar accompaniment, starting with a piano (*p dolce*) dynamic and a tempo marking of *Andantino*. The music is in G major and 2/4 time. The guitar part features a melodic line with some ornamentation and a bass line with chords. The theme ends with a repeat sign.

Var. I.

Var. II.

Var. III.

IV

Var. IV.

Var. V.

* rasqueado graneado (geperlt) die aufsteigende 64stel Figur im regulären Anschlag, die absteigende mit dem . durchziehen.

Spanische Serenade.

④=D

Allegro vivo.

Francis Thomé.

The musical score is arranged in ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The tempo is 'Allegro vivo'. The score includes various musical notations such as chords, triplets, and fingering numbers (1-4). Dynamics include 'ff' (fortissimo), 'mf' (mezzo-forte), and 'p' (piano). Roman numerals VII, VIII, IX, and X are used to indicate specific chords. The piece concludes with a final chord marked 'fz' (forzando).

This page of musical notation for guitar consists of ten staves. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo). Performance instructions include *schnell* (fast), *langsam* (slow), *schneller* (faster), and *schneller werdend* (becoming faster). There are also markings for *f* (forte) and *pp* (pianissimo). Roman numerals I, II, III, IV, V, and XII are used to denote fret positions. A double bar line with repeat dots is present in the fifth staff. The bottom staff includes first and second endings, marked with '1.' and '2.'.

