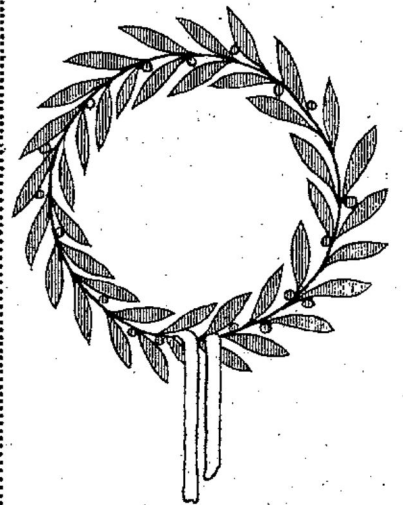
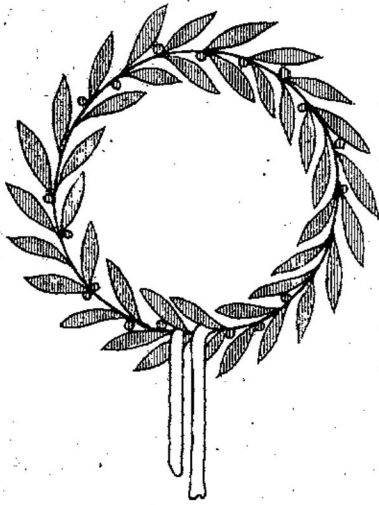


# Gitarre- Solospiel Studien

*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<sup>ten</sup> 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.**

mu 6611 0443

400

Morm Rischel in freundlicher Erinnerung  
an das 1. Jubiläumstag in  
Kopenhagen Dezember 1922

Mammersviktor Heinrich Albert  
München



Alle Rechte vorbehalten.

## Vorwort.

Diese Solospiel Studien sind keine eigentliche Schule des Gitarrespiels, es ist deshalb auch die allgemeine Musiklehre, die in so vielen Schulen enthalten ist, die Entwicklung der Harmonielehre und die mehr oder weniger glücklichen Erklärungen des Instruments und seiner Geschichte fortgelassen, weil diese grundlegenden Kenntnisse beim Beginn dieser Studien selbstverständliche Voraussetzungen sind. Mängel in dieser Beziehung können durch das Studium der großen Albert Schule, 4 Teile, Verlag Gitarrefreund, München, nachgeholt werden. Hier handelt es sich vor allem um die technische Ausbildung beider Hände, um die besondere Ausbildung der anschlagenden Finger, die dem Geigenbogen vergleichbar, alle Nuancen und den Ton in seinen vielen Abstufungen und Accenten zu bringen haben, sowie Ausbildung der linken Hand zum sichern Fingersatz, Lagentreffung und gebundenem Spiel.

**Technik** ist manuelle Fertigkeit, Technik ist unbedingte Notwendigkeit, aber Technik allein ist keine Musik. Technik ist notwendig, um überhaupt ein Instrument zu beherrschen und zu spielen, deshalb ist auf die Entwicklung der Technik vorerst das Hauptgewicht gelegt.

Technik ist beim Instrumentalspiel die Summe aller mechanischen Fertigkeiten, die zur korrekten, künstlerisch vollendeten Ausführung eines musikalischen Werkes, hinsichtlich der reinen Tongebung und Fingersicherheit, erforderlich sind.

Das **Geheimnis** des schönen, großen, seelenvollen und tragfähigen Tones liegt im Anschlag der Finger der rechten Hand, dem Aufsatz der Finger der Greifhand (portamento, vibrato etc.) und vor allem am entsprechenden Instrument, das entgegenkommt in der Ansprache, der Tonschönheit und der Tonfarbe. Punkto Anschlag und Instrument herrschen aber so viele Irrtümer und durch dickköpfiges Verbohrtsein gestütztes, absichtliches Empfehlen ungeeigneter Instrumente, daß man geneigt wäre, seine durch viele Jahre ernstesten Studiums und Suchens nach neuen Nuancen gemachten Wahrnehmungen für sich zu behalten, wenn man nicht dächte, daß mit der Zeit die Wahrheit sich doch durchringen würde und müßte. Unsere Lehrmeister des Gitarrespiels sind die Spanier, die Italiener und einzelne Deutsche; ich sage das Letztere deswegen, weil der Wirrwarr über Anschlag, Haltung und Instrument nur in Deutschland entstanden ist und nur durch Kurzsichtigkeit, Eigenbrödelei und Dilettantismus sein konnte. Da ist jeder „Meister“ wenigstens bildet er sich das ein und wird von seiner, um ihn gescharten Gemeinde für das gehalten. Ein groß Teil Schuld trägt daran das ungenügend ausgebildete Lehrpersonal, das diesen Dilettantismus vergrößern hilft, aber auch halbfertige Spieler, denen das billige Lob der Gesellschaft in den Kopf gefahren ist und darüber vergessen, daß sie eigentlich erst am Anfang des Könnens stehen; meist sind es Leute, die sich einbilden „ausgebildet“ zu sein. Nur dem musikalisch ernst wollenden Streben nach Gitarrekunst seien diese Solospielstudien empfohlen.



## Zur Einleitung.

Musikalisch veranlagten Menschen eilt das Verständnis dem Können bald voraus und die Finger wollen nicht so mittun, wie der Spieler gern möchte, es fehlt an Beweglichkeit, die Kraft erlahmt und die Finger finden sich in die immer wieder anderen Tonfolgen nicht zurecht, so daß jede vorkommende Passage erst mühselig errungen werden muß. Dem sollen die Studien des Gitarresolospieles abhelfen. Sie entwickeln systematisch Geläufigkeit, Sicherheit und Kraft, indem sie von den allereinfachsten Anschlagbewegungen und Spannungsverhältnissen zu schwierigeren fortschreitend die volle Aufmerksamkeit auf die korrekte Stellung der beteiligten Finger und Glieder zu wenden gestatten und eine mögliche Sparsamkeit des Kräfteverbrauchs durch Vermeidung aller überflüssigen Bewegungen und Anspannungen bewirken. Der Zweck ist die Kräftigung der Muskulatur (Hebe- und Beugungsmuskel der Finger) und Aneignung eines unfehlbaren Fingersatzes in der linken Hand.

Von den Urelementen ausgehend, systematisch kombinierend, gewöhnen sich die Finger auch an die absonderlichsten Tonfolgen, sie können sich zurecht finden und leicht bewegen. Diese auf die Entwicklung der Mechanik berechneten Betätigungen gegeneinander sind aber unterzuordnen unter die ästhetischen Anforderungen des musikalischen Werkes, wie Deutlichkeit, Lebendigkeit des Ausdrucks und der Tongebung. Rohe Kraftentwicklung ist kein erstrebenswertes Ziel sondern die Erringung von Ausdauer im Aufwand einer beliebig abzustufenden, aller Nuancen fähigen Kraft; die Nuancierung muß auch da, wo an die Geläufigkeit besondere Anforderungen gestellt werden, zur Verfügung stehen.

Der gute Fingersatz (linke Hand) wird nicht nur derjenige sein, der die nächstfolgenden Töne trifft, sondern derjenige, welcher zugleich dem ideellen Gehalt des Tonstückes gerecht wird, also sich in möglichster Übereinstimmung mit der Phrasierung und motivischen Gliederung befindet.

Die erstrebenswerte Kräftigung der Muskulatur besteht nicht nur in der Ausbildung der den Anschlag der Saiten bewirkenden Fingergliedermuskeln, sondern auch in der, die gegensätzlichen Funktionen ausführenden, d. h., ebenso wichtig wie der Anschlag ist der Rückgang der anschlagenden Glieder. Auch die Ausbildung der Spannungsfähigkeit der linken Hand und zwar in der doppelten Eigenschaft als Ausdehnung und Zusammenziehung (Vergrößerung der Entfernung der Finger voneinander, auseinander und Übereinanderdrängung) gehört hierher.

Alle Muskelbewegungen sind zunächst Kraftübungen, werden, wenn es gilt sie in schneller Folge zu leisten, Geläufigkeitsübungen und wenn sie in Mischung combiniert werden, Fingersatzübungen. Grundsatz ist: „daß das Schwere nur leicht werden kann, wenn das Leichte in minutioser Genauigkeit geübt worden ist,“ denn das Leichte enthält bereits die Elemente alles dessen, was so schwer scheint.

Die Langeweile ist der größte Feind aller technischer Studien, und es gibt nur ein Mittel dem entgegenzusteuern, nämlich, die geistige Konzentration, wer dies nicht fertig bringt, wird es zu keiner hervorragenden Leistung bringen. Es gilt also das Interesse für die Technik zu wecken und zu erhalten; geweckt wird es, wenn in kurzer Frist Erfolge sichtbar werden, erhalten wird es, wenn die Erfolge stetig steigern.

## Haltung der Gitarre.

Die richtige Haltung des Instruments ist das halbe Spiel, nur in der korrekten Haltung hat der rechte Arm die Auflage, die ihm ermöglicht, die Finger der rechten Hand ohne Hemmungen für den Anschlag der Saiten auszunützen. Die Gitarre (es gibt nur eine einwandfreie Form und das ist die Achterform, also die gewöhnliche Gitarre) wird auf den linken Oberschenkel gelegt (der linke Fuß wird durch eine entsprechende Fußbank höher gestellt) in fast wagrechter Lage und mit dem Boden (Gitarrerückendeckel) in steiler Stellung gegen die Brust gedrückt und zwar so, daß die Saiten auf dem Griffbrett nicht so ohne weiteres übersehen werden können. Durch diese Lage des Instruments hat auch die linke Hand, deren Daumen an der Rückseite des Halses, gegenüber dem aufgesetzten 1. Finger, leicht angelegt wird, seine korrekte Stellung. Diese enge Fühlungsnahme des Spielers mit dem Instrument bedingt die absolute Stabilität desselben, nur die strengste Ruhelage in ihren normalen Stützpunkten schützt vor unnötigen Mitbewegungen des Körpers und vor krampfhaften Spannungen der Gelenke. Jede andere Haltung ist falsch.

### Der Daumen.

Zunächst beginnen wir mit der anschlagenden (rechten) Hand und zwar erst mit dem Daumen. Die Zeichen für die Finger der rechten Hand sind:

∨ für Daumen, . für Zeigefinger, .. für Mittelfinger und ∴ für Ringfinger.

Zahlen mit Ring = ⑥ bedeutet 6. Saite = tiefes E.



Runde, volle Tongebung ist nicht schwer, wenn der Daumen mit möglicher Breite die Saite etwas von oben nach unten drückt und im Augenblick der höchsten Spannung fallen läßt; der Daumen geht darnach sofort wieder in Anschlagstellung zurück über die zunächst folgende Saite. Flacher Anschlag oder Streichen gibt dünnen Ton und die Möglichkeit, daß der Daumen über mehrere Saiten fällt ist nicht ausgeschlossen. Die 3 andern Finger werden in leichter Krümmung in anschlagender Stellung über die 3 Darmsaiten gehalten, ohne aber die Saiten zu berühren. Wenn der Daumen anschlägt, darf sich nicht die ganze Hand rühren, sondern der Daumen macht, im Glied steif gehalten, eine Hebelbewegung in seinem Kugelgelenk (Daumenwurzelgelenk.)

Die Finger der linken Hand, die mit Zahlen: **1 für Zeigefinger, 2 Mittelfinger, 3 Ringfinger und 4 Kleiner Finger** bezeichnet werden, setzen sich mit der Spitze und mit Druck auf die zu greifenden Saiten ziemlich nahe den Bundstäbchen und halten die Saite so lange fest gedrückt, wie der Wert oder Dauer des Tones gezeichnet ist.



2. Finger sitzen lassen

Regel: die Greiffinger sind bis zum Saitenwechsel festzuhalten, das ist so zu verstehen, daß, wenn eine Reihe von Tönen, die alle auf der gleichen Saite liegen, sich einander folgen, immer der Finger des einen Tones sitzen bleibt, wenn der nächsthöhere dazu gesetzt wird.

Beispiel:

Der **technische** Zweck dieser Regel ist, der linken Hand die unbedingt nötige Ruhe zu geben, die Finger an die kleinen Streckungen zu gewöhnen, ohne daß die Hand nachrutscht und durch das Liegenlassen der Finger alle Bewegungen der neuzusetzenden auf das Mindestmaß einzuschränken. Der **musikalische** Zweck ist, ein möglichst gebundenes Spiel anzustreben und zu erreichen. Die Urelemente dafür sind in dieser Regel schon enthalten.

Nachdem der Daumen, durch häufiges Üben Sicherheit, Ruhe und runde Tongebung erreicht hat, beschleunigen wir jetzt die Passagen und nehmen zum abwechselnden Anschlag nebst dem Daumen noch den Zeigefinger.

## Wechselschlag zwischen Daumen und Zeigefinger.

immerfort Wechselschlag.

Der Tonunterschied, der anfänglich zwischen dem stärkeren Daumen und scheinbar schwächeren Zeigefinger zu Tage tritt, muß durch den Anschlag ausgeglichen werden, indem man den Daumen in der Kraft zurückhält, dagegen den Zeigefinger durch intensiveres Drücken stützt. Der kürzeste Weg, den der anschlagende Finger über die Saite macht, ist der richtige (weder diagonal nach auf- oder abwärts, sondern gerade herüber). Der Zeigefinger, wie nachher auch der Mittel- und Ringfinger, besorgen den Anschlag in leichter Krümmung nur mit den zwei ersten Gliedern, das dritte Glied macht nur die kleine Kurbelbewegung, die notwendig ist, um den Finger den vorgeschriebenen Weg machen zu lassen, die Hand selbst bleibt in Ruhe.

Regel: Beim Anschlag muß die Saite da, wo sie den geringsten Widerstand und die kürzeste Reibfläche entgegengesetzt, überwunden werden, also gerade herüber. Die Tonqualitätsunterschiede der einzelnen Finger müssen durch häufige Anschlagsübungen ausgeglichen werden. Die Saite aufwärts reibend und mit elegant sein sollender Bewegung fallen lassend, sind äußerliche Mätzchen.

### Wechselschlag zwischen Zeige- und Mittelfinger.

Doppelt üben, Fingersatz über und unter der Note.

immerfort Wechselschlag

Die Übung muß so lange gespielt werden, bis alle Töne auf allen Saiten und mit jedem Finger in ausgeglichener Tonqualität klingen, dann soll das Zeitmaß um die Hälfte verringert werden, so daß die Viertel zu Achteln werden, vorgeschrittene Spieler können bis Sechzehntel gehen.

Regel: Zum Wechselschlag wird nur Daumen und Zeigefinger einerseits und Zeige- und Mittelfinger andererseits ausgebildet, der Ringfinger kommt nur beim Accordspiel und auch da nur im vierstimmigen Satz zur Verwendung. Beim Tonleiterspiel wird nur Wechselschlag mit Zeige- und Mittelfinger geübt.

## Orthographisch richtige Schreibweise des Gitarresatzes.

Die meisten Mißverständnisse in der korrekten Spielweise des Gitarresatzes entstehen durch orthographisch unrichtige Schreibweise; jeder Tonsetzer sollte sich vor allem mit der Technik des Instruments vertraut machen und dann sich die übersichtliche logische Schreibweise angewöhnen, die im Bild zu gleicher Zeit die Phrasierung und Spielweise demonstriert. Bei der Schreibweise für Gitarre ist das allerdings nicht so ganz ohne weiteres möglich, wie beispielsweise beim Klavier, wo für jede Hand ein eigenes Liniensystem gewählt ist. Für Gitarre, die als transponierendes Instrument (sie klingt eine Oktave tiefer als sie notiert wird) ausschließlich im Violinschlüssel notiert wird, schreibt man die ganze Satzweise auf ein System, also rechte Hand, linke Hand, Melodie, Begleitung und Baß, es müssen also gewisse Regeln beachtet werden, damit auch dem Auge zu gleicher Zeit beim Lesen des Notenbilds klar ist, was in der Spielhand Melodie, also Hauptsache und was Begleitung ist. Im Allgemeinen werden diejenigen Noten, welche der Daumen zu spielen hat, abwärts gestrichen, alle andern aufwärts, damit ist aber noch nicht vollständige Klarheit geschaffen, denn von den nach aufwärts gestrichenen Noten sind ein großer Teil Harmonie- (Begleitungs) Noten, man muß also da, wo es angängig ist, auch die Melodie-Noten noch besonders zeichnen. Die neuen Spanier Tarezza, Vinas etc. und die Klassiker Sor und Carcassi haben nach festliegenden Grundzügen gesetzt; das Notenbild ist sofort klar, man sieht die Satz- und mit ihr die Spielweise, man ist orientiert, was vom Daumen und was von den anderen Fingern anzuschlagen ist. Ausnahmefälle und gewisse Freiheiten gibt es überall, auch hier, aber vor allem muß man doch erst die Regeln kennen, ehe man die Ausnahmen machen kann und darf.



Einige Notenbeispiele werden hier sofort Klarheit schaffen.

a Notierung im 2stimmigen Satz.



Auch ohne Fingersatzbezeichnung wäre ohne weiteres die Spielweise für die rechte Hand klar, der Daumen spielt die nach abwärts gestrichenen Noten, die aufwärts gestrichenen fallen dem Wechselschlag zwischen Zeige- und Mittelfinger zu, auch die Tondauer ist klar gezeichnet.

b Notierung im 3stimmigen Satz.



Die Melodie-Noten und Bässe fallen den äußeren Fingern (Daumen und Ringfinger) zu und sind aushaltende Töne, während die umspielende Begleitung in den Wechselschlag zwischen Zeige- und Mittelfinger fällt.

c Notierung im 4stimmigen Satz.



In diesem Beispiel sind Melodie und Bässe von den Begleitungsnoten getrennt und damit die Spielweise klar.

d Notierung im gemischten Satz.



In diesem Beispiel wechseln 2- 3- 4- 5- und 6stimmiger Satz miteinander ab; in mehr als 4stimmig übernimmt der Daumen 2 oder 3 Töne zusammen, wie beispielsweise im letzten Takt, wo das 1. Viertel 4stimmig, das 2. Viertel 6stimmig. (die 3 nach abwärts gestrichenen Noten *G h d* übernimmt der Daumen), das letzte Viertel ist 5stimmig, da verbleiben 2 Noten *C* und *e* dem Daumen. Dann gibt es auch Notierungen, wo in einem scheinbar 5stimmigen Satz doch nur 4stimmig gespielt wird, auch andere Ausnahmen und neue Regeln sind zu beachten, wer mit den Grundregeln vertraut ist, wird auch dort klar sehen; die Schreibweise ist, wie der Fingersatz, ein feststehendes Gesetz, das sich ohne Strafe nicht umgehen läßt.

## Spielübung im 2- und 3stimmigen Satz.

(Daumen für die Bässe, Wechselschlag für die übrigen Noten.)



Spielübung gemischter Satz.

Spielübung 2-, 3- und 4stimmig.

# Accordspielübungen 3 stimmig.

(Daumen, Zeige- und Mittelfinger.)

a

Exercise 'a' consists of four staves of music. The first three staves are in treble clef, and the fourth is in bass clef. The music features various chord progressions and fingerings, with some measures marked with '2p' or '3p'.

Verschiedene Brechungsarten für die Accordspielübung.

b

Exercise 'b' consists of seven staves of music. The music is written in treble clef and features a complex rhythmic pattern of eighth notes with various fingerings and accents.

u. s. w. siehe Übung vorher.

## Tonleiterspiel.

mit Wechselschlag . und .., ebenso im Wechselschlag .. und :.

Zu den täglichen Übungen und wichtigsten technischen Studien gehört das Tonleiterspiel, nichts fördert die Beweglichkeit der Finger mehr und bildet Treffsicherheit und Kraft als diese. Vorerst sind diese Übungen im *ff* mit durchgedrückten Fingergelenken (nicht gekrümmte, sondern gerade Finger) und hochgestelltem Handgelenk zu üben, hüte sich aber vor großen Bewegungen; die Finger sollen steif und mit Kraft die Saiten treffen, die anfängliche Rauheit des Tones fällt durch eifriges Studium später weg und macht einer markigen, vollen Tongebung Platz. Die Übungen sind sehr langsam zu beginnen und dürfen nur allmählich gesteigert werden, ohne daß Ungleichheiten im Rhythmus oder im Anschlag auftreten. Übermüdungen sind zu vermeiden oder durch eingestreute Harpeggienübungen auszugleichen. Ernstes Streben nach wirklichem Können ist Voraussetzung beim Studium dieser gitarrentechnischen Übungen; Oberflächlichkeit und eintretende Langeweile führt nicht zum Ziel.

## Entwicklung der Anschlagstechnik.

Nachfolgende Übung ist mit Wechselschlag ... sowie ... dann .. : und : .. erst nach dem Muster dieser 4 Arten zu üben.

Markant und präzise anschlagen.

Einmaliges Durchspielen hat keinen Zweck, zehnmahl bringt vielleicht erst Regelmäßigkeit und Sicherheit, darnach hebt erst das Studium in schnellerer Bewegung an. Ausgiebiges Tonleiter-Material Albert Schule IV. Teil.

### Weiterentwicklung des Wechselschlags.

Bässe durch den ganzen Takt festhalten.

linker Arm ohne Bewegung, wenn der 4. Finger greift.

Erst in langsamen Achtelbewegungen, nach und nach schneller bis zu Sechzehnteln. Rhythmische Prägnanz und gleichmäßige Tongebung sind Vorbedingungen.

## Studien im gebundenen Spiel.

Die technische Disziplinierung muß beim gebundenen Spiel vor allem auch dem musikalischen Gehalt, der motivischen Gliederung und der Phrasierung Rechnung tragen, deshalb ist bei diesen Übungen länger zu verweilen, um auch tonlich und dynamisch letzten Endes eine Leistung zu erreichen. Durch das Gleiten (fortrutschen) eines oder mehrerer Finger auf den Saiten wird eine Nuance eingeleitet, **portamento** genannt, die dem Vortrag einen eigenen Reiz verleiht, der, außer der menschlichen Stimme (dem vollkommensten Instrument) nur den Streichinstrumenten zu Gebote steht; ungeschickte Handhabung der rechten Hand macht das Gleiten illusorisch. Erschöpfendes Material kann in diesem Rahmen nicht gebracht werden und empfiehlt es sich, die leichten Etuden und Capricen von Sor, Carcassi etc. zu studieren.

### Andantino.

Melodieführung (Terzengänge) sehr gebunden zu spielen.

### Präludium 4 stimmiger Satz.

Seven staves of musical notation for a prelude. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music consists of eighth-note patterns with various fingerings indicated by numbers 1-4. Some staves include dynamic markings like 'p' and 'f', and articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

10 verschiedene Anschlagsarten für das Präludium.

Ten staves of musical notation, each labeled with a letter from 'a' to 'k'. Each staff shows a variation of the eighth-note pattern from the prelude, demonstrating different attack techniques. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp, and a 4/4 time signature. Dynamic markings like 'p' and 'f' are used to indicate volume changes. The staves are arranged in two rows of five.



## Moderato.

The image displays a musical score for a piece in Moderato tempo, consisting of ten staves of music. The notation is written in a single system, with each staff containing a melodic line and a bass line. The music is characterized by a steady, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A specific instruction is provided at the bottom of the page regarding the bowing technique for the bass notes.

\* Der Bogen unter den Baßnoten bedeutet hinüberziehen des Daumens von der einen Saite auf die andere.

## Gavotte.

The musical score for the Gavotte consists of five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music is written in a single melodic line with various rhythmic values and fingerings indicated by numbers 1-4. The second and third staves continue the melodic line, with some notes beamed together. The fourth staff includes the word 'Fine.' and the 'D.C.' (Da Capo) instruction. The fifth staff concludes the piece with a double bar line and repeat dots.

Jede Saite hat ihre eigentümliche Klangfarbe, eine musikalische Phrase (rhythmisch und melodisch zusammengehörende Gruppe von Tönen) sollte möglichst auf der gleichen Saite gespielt werden; siehe 1. Motiv dieser Gavotte.

## Übung im polyphonen Satz.

The musical score for the polyphonic exercise consists of five staves. The first staff is in treble clef, G major, and 3/4 time. The second staff is also in treble clef. The third staff is in bass clef. The fourth and fifth staves are in treble clef. The music is a complex polyphonic exercise with multiple voices, featuring various rhythmic patterns and fingerings. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Die Stimmenführung des letzten Teiles muß hemmungslos im Rhythmus bewältigt werden können, eher ist ein Weitergehen nicht nützlich; man richte das Anfangszeitmaß immer nach der im Stücke vorkommenden schwierigsten Figur.

## Capriccio.

Die Gleichmäßigkeit der Bewegung und das Hervortreten der Bässe darf auch bei der größten dynamischen Steigerung nichts an Deutlichkeit einbüßen. Am besten mit dem Metronom zu üben, mit  $\text{♩} = 42$  anfangend, täglich um einen Grad steigern.

M. M.  $\text{♩} = 84$

The musical score is written for piano and consists of ten staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The tempo is marked 'M. M.' (Moderato) with a metronome marking of quarter note = 84. The piece is characterized by a steady eighth-note flow in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The score includes first and second endings and ends with a double bar line.

The image displays ten staves of musical notation. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation consists of rhythmic patterns primarily using eighth and sixteenth notes. The first staff has a consistent eighth-note pattern. The second staff has a similar pattern with some rests. The third staff features a more complex pattern with eighth and sixteenth notes, including markings '8' and '1' above notes and '2' below notes. The fourth staff continues with eighth-note patterns. The fifth staff has a similar pattern with some rests. The sixth staff has a similar pattern with some rests. The seventh staff has a similar pattern with some rests. The eighth staff has a similar pattern with some rests. The ninth staff has a similar pattern with some rests. The tenth staff has a similar pattern with some rests.

The image displays ten staves of musical notation, likely for a guitar or piano accompaniment. The music is written in G major, indicated by a single sharp (F#) on the treble clef. The melody consists of a continuous eighth-note pattern: G4-A4-B4-C5-D5-E5-F#5-G5. The bass line features a rhythmic pattern of dotted eighth notes and sixteenth notes, with the notes G3, B2, D3, and E3. The notation includes various articulation marks such as accents and slurs. A first ending bracket is present on the second staff, and a second ending bracket is on the third staff. The piece concludes with a final cadence on the tenth staff.

## Menuett.

Brückengriffe (barré) Quergreifen des 1. Fingers über 2-3 Saiten (kleines barré) über 4-6 Saiten (gr. barré).

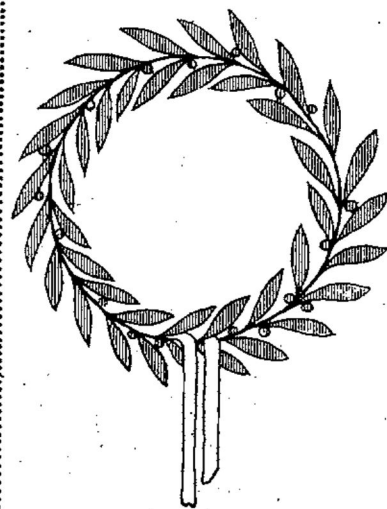
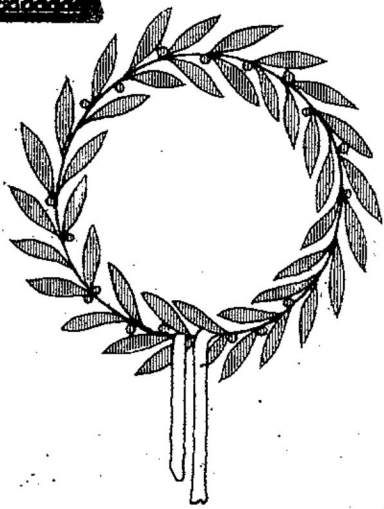
# Fox Trott.

The musical score for 'Fox Trott' is written in 2/4 time and consists of eight staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is characterized by eighth-note patterns and rests. The second staff continues the melody with some chromaticism. The third staff features a bass clef and includes fingerings (1, 2, 3) and accents. The fourth staff has a first ending (1.) and a second ending (2.) with repeat signs. The fifth staff includes the word 'Fine.' and a fermata. The sixth staff has a key signature change to one flat (Bb) and includes fingerings and accents. The seventh staff continues the melody with various rhythmic values and fingerings. The eighth staff concludes the piece with a final cadence and a fermata.

*D. C. al Fine.*

# Gitarre- Solospiel Studien

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



## KAMMERTVIRTUOS HEINRICH ALBERT

### HEFT I

*Zur Einführung für Anfänger,  
in der 1<sup>ten</sup> 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.*

*mit 6611.0883*



Alle Rechte vorbehalten.

## Allgemeines über das Lagenspiel. (Position, Applicatur.)

Der Spieler hat bisher das Griffbrett seines Instrumentes nur soweit kennen gelernt, als er durch Aufsetzen des 4. Fingers den natürlichen Anschluß an die leeren Saiten erreichte; (einzelne kleine Gleitungen mit den Fingern abgerechnet) diesen Umfang, also 4 Bunde auf jeder Saite, nennt man 1. Lage. Rücken wir die Hand um einen Bund weiter, so daß der Umfang der Finger vom 2. bis 5. Bund reicht, dann hätte man die II. Lage usw. Auf diese Weise würden wir also mit so viel Lagen rechnen müssen, als wir Bunde auf dem Griffbrett haben, dem ist aber nicht so. Man rechnet im allgemeinen mit 4 Hauptlagen (IV. V. VII. und IX.) und diese sind in den meisten Schulen auch nur behandelt. Geht man aber von dem Gesichtspunkt aus, daß man auf der Gitarre, als einem vollwertigen Musikinstrument, in allen Tonarten spielen kann, dann bekommen die Neben- oder Durchgangs-Lagen (III. VI. VIII. X.) sogar eine wichtige Rolle, denn dort liegen hauptsächlich Tonarten mit  $\flat$  Vorzeichnungen und mehr als 4 Kreuzen. Auf ein systematisches Lagenstudium kann hier nicht eingegangen werden, (siehe große Albert Schule II. Teil Hauptlagen, III. Teil Nebenlagen) hier handelt es sich um deren Verwendung und klanglichen Ausnützung in musikalischer Weise, um Treffsicherheit der Finger der linken Hand auf allen Saiten und in allen Lagen zu erreichen.

Ohne subtilstes Reinspiel (bestimmtes Treffen der Saiten am richtigen Punkt) der linken Hand ist die beste Anschlagstechnik nichts und ohne volle, schöne Tongebung (das ist der Anschlag) kann die größte Fingergewandheit nichts ausrichten.

Das Ohr muß geschult werden, um seine Empfindsamkeit für Ton-Unterschiede zu verfeinern; das Gehör ist, wie der ganze Organismus eminent entwicklungsfähig. Ebenso kann jede manuelle Fertigkeit da erlangt werden, wo der sie ausübende Muskel oder Nerv dafür vorgebildet ist; man kann dem betreffenden Muskel keine komplizierte Bewegung zumuten, ehe er nicht die einfachere spielend bewältigt.

Sodann ist auf das harmonische Greifen, das ist das Festhalten des einen Fingers, bis der andere mitsteht, also ein von Intervall zu Intervall bewußtes Greifen (eigentlich ein lautloses Doppelgreifen, welches, den späteren wirklichen Doppelgriff vorbereitet), als eine unentbehrliche Stütze des Reinspiels immer wieder hinzuweisen, nur daraus entsteht das Legato- und Portamentospiel. Die Gitarrespieler teilen sich in zwei Klassen, die Einen fassen es mehr von der musikalischen, die Andern mehr von der formellen Seite auf; erstere haben Freude am seelenvoll-gesanglichen Vortrag, letztere mehr an der technischen Mache. Seelenvolles Spiel, vereint mit technischer Vollendung, ergibt den Künstler.

# Moderato.

Marschner.

♩ = 112

②  
③

*mf*

*f*

*pp*

*pp*

*mf*

*f*

*fz* - *mf*

*fz* *mf*

*mf*

*ff*

*p*

*Fine.*

*mf*

*mf*




Die Terzenmelodie im 1. Teil soll bebend (vibrato) auf der 2. und 3. Saite legato, des einheitlichen Toncharakters wegen, mit dem Greiffinger gleitend (portamento) gespielt werden; die tonliche Schwäche der Gitarre in den höheren Lagen muß durch den Anschlag ausgeglichen werden. Die Gegensätze des 2. Teiles müssen dynamisch sehr hervorgehoben werden, die Sechzehntel-Passagen im 2. und 4. Takt dagegen zierlich und leicht; der 3. Teil in A moll darf etwas belebter kommen, mit starker Vorhebung des Motivs im Baß.

## Erklärung der spiel- und anschlagstechnischen Worte.

Die rechte Hand hat beim Gitarrespieler dieselben Funktionen wie der Bogen beim Geiger und Jeder weiß, daß die gute Bogentechnik das Ausschlaggebende beim Geiger ist und welche Zeit er für dieses Studium verwendet hat und immer wieder verwenden muß. Alle Nuancierungen des Vortrags und des Tones haben die Finger der rechten Hand zu leisten, die Ausbildung dieser Hand ist also von größter Wichtigkeit. Will man eine Passage kraftvoll bringen, dann muß mit durchgedrückten Fingergelenken gespielt werden, diese Spielart muß durch eifriges Tonleiternstudium, (Albert Schule IV. Teil) auch in Doppelgriffen, Terzen-Sexten-Octaven und Dezimentonleitern erworben werden. Die Klangfarbe ist abhängig von der Anschlagstelle der Saite. Je näher dem Steg, desto steifer und härter, über dem Schalloch, mittel, weiter gegen das Griffbrett immer weicher. Zarte Tongebung wird mit gekrümmten Fingern angeschlagen, einzelne Töne, die besonders weich und doch lang klingen sollen, von der Saite her (etwas von unten nach oben).

**portamento.** Ausführungen verschiedener Art.

a: Befinden sich die, durch portamento zu spielenden Töne im gleichen Finger und auf derselben Saite, so muß der betreffende Finger unter ständigem Druck chromatisch vom Anfangs- bis Schlußton fortgleiten.

Beispiel:  Ausführung:  Beispiel:  Ausführung: 

Die chromatischen Zwischentöne dürfen nicht eigentlich in Erscheinung treten, sondern es wird darüberhin gehuscht (schluchzend könnte man den Klangeffekt nennen).

**b:** Sind die, durch portamento zu spielenden Töne auf der gleichen Saite, aber mit verschiedenen Fingern zu greifen, so wird ein Scheinportamento ausgeführt; das ist, der Finger, welcher den Anfangston greift, gleitet auf der Saite bis in die Lage, (Position) in welcher der Schlußton liegt, von da aus werden die chromatischen Zwischentöne übersprungen, bis zum neu zu setzenden Finger.



**c:** Töne, die auf verschiedenen Saiten liegen, werden, wie unter b angegeben, ausgeführt, nur mit dem Unterschied, daß der Greiffinger des Anfangstons bis in die Lage (Position) gleitet, in welcher der Schlußton liegt und dann setzt der neue Finger auf die andere Saite über.



**d:** Soll von einer leeren Saite aus ein portamento zu einem höheren Ton, oder umgekehrt, ausgeführt werden, dann besorgt das Gleiten entweder der 1. Finger bis in die Lage, in welcher der Schlußton liegt, dann springt der neue Finger ein, oder der Finger, der den Schlußton greifen soll, fällt einige Bunde vor dem eigentlichen Ton hammerartig auf die Saite und gleitet sofort bis zum Endton weiter.

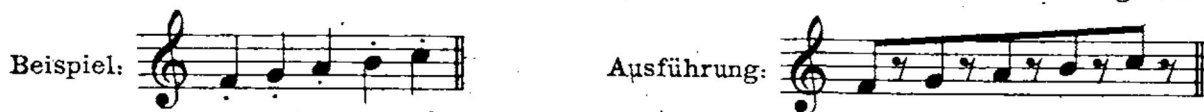


Alle Finger können zum portamento Spiel hergezogen werden. Doppelgriffe, Accordgriffe, Barrégriffe etc. werden ebenso ausgeführt, nur daß hier mehrere Finger, oder der Barréfinger mitgenommen werden. Aufwärts, also von einem tieferen zu einem höheren Ton, ist das portamento leichter als umgekehrt.

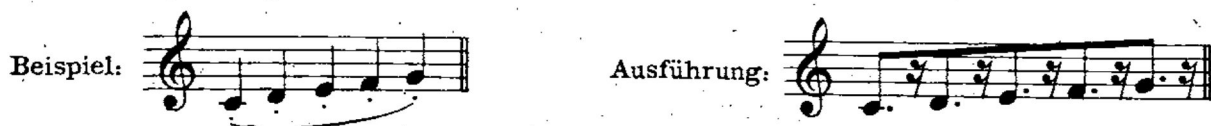


**Vibrato=** bebend, zitternd, eine Spielnuance der linken Hand, die Greiffinger bleiben gedrückt auf ihren Tönen sitzen, während die Hand eine schüttelnde Bewegung in der Richtung des Gitarrehalses macht, wodurch die Töne in bebende Schwingung versetzt werden.

**staccato=** scharfes Trennen der Töne von einander, wird entweder von der linken Hand besorgt, indem die Greiffinger sofort nach dem Anschlag im Druck nachlassen, oder von der rechten Hand, indem die Anschlagfinger sich gleich nach dem Anschlag wieder an die Saiten setzen, beide Fälle verhindern das Weiterklingen der Töne.



**mezzo staccato=** oder non legato liegt in der Mitte von staccato und legato, bedeutet das dichte Aneinanderreihen der Töne, ohne große Lücken.



**étouffez**= gestopft oder gedämpft, kürzeste Ausführung von staccato.

**rasgado**= (rasqueato) rasselnd, aus der spanischen Schule übernommen, teils harpegiert, teils geschlagen; es gibt viel Variationen:

- rasqueato graneade = geperlt
- rasqueato seco = trocken, kurz
- rasqueato golpe = Schlag
- rasqueato arpeggio = mit dem Zeigefinger
- rasqueato chorlitzo = abschnellen der Finger vom Daumen

All diese Anschlags- und Spielarten an der richtigen Stelle verwendet, bedeuten besondere Nuancen und verfehlen nie ihre Wirkung, besonders, da man sie auch durch die Klangfarbe beeinflussen kann, je nachdem, an welche Stelle der Saite man den Angriffspunkt verlegt.

## Menuett.

$\text{♩} = 72$  (*étouffé*)

*ff* *p* *pp* *f* *p* *pp* *f* *mf*

*Fine.*

*D.C. al Fine.*

# Menuett.

Molino.

Musical score for Menuett by Molino. The score consists of six staves of music. The first staff begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 72$ . The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Dynamics include *fz* (forzando), *mp* (mezzo-piano), and *f* (forte). There are first and second endings marked with '1' and '2'. Fingerings are indicated with numbers 1-3. The piece concludes with a repeat sign.

# Capriccio.

Giuliani.

Musical score for Capriccio by Giuliani. The score consists of four staves of music. It begins with a tempo marking of **Allegro.** and a tempo of  $\text{♩} = 100$ . The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piece is characterized by rapid sixteenth-note passages and is marked with *f* (forte).

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music is written in a rhythmic style with many beamed eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. There are several accents ('v') and dynamic markings ('p'). The piece ends with a final chord in the last staff.

Die Treffsicherheit des Daumens der Anschlagshand auf allen Saiten ist hier wichtig erst in gleichmäßiger Stärke zu üben, dann die Dynamik nach der motivischen Gliederung richten. Die nach dem Metronom angegebenen Zeitmaße haben erst für den Könnenden Bedeutung, Lernende fangen langsamer an und steigern mit der fortschreitenden technischen Bewältigung das Zeitmaß nach und nach.

Menuett.

♩ = 72

*ff* *p* *mf* *Fine.* *p* *Trio.* *D.C. al Fine.*

Es muß immer betont werden, daß das eben hier gelernte an möglichst vielen Beispielen zu erproben ist und ein Studium unserer Klassiker aufs wärmste empfohlen werden muß, (Sor Op. 35, Aquado, Legnani Op. 250, Giuliani etc.) die Auswahl ist nach dem Stand des jeweiligen Könnens zu richten.

Andantino.

Coste.

*p* *mf*



The image shows a page of musical notation for a violin piece. It consists of seven staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingering numbers. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The piece concludes with a 'Fine' marking on the second staff.

*D. C. al Fine.*

XII

♮ = Harmonietöne (flageolett) sind die durch Teilschwingung der Saiten produzierten Töne, auch Glockentöne genannt, welche durch leises Auflegen des Fingers der linken Hand, (im Moment des Anschlags) am angegebenen Teilungspunkt (römische Zahlen) mit kurzem Anschlag erzeugt werden. Die offene quadratische Note  $\diamond$  bedeutet die Saite, auf welcher der Flageolettton genommen wird, der volle Notenkopf darüber die wirkliche Tonhöhe des Flageolett. Die gebräuchlichsten Flageolett-Töne liegen auf jeder Saite am XII. VII. V. und IV. Bund, man nennt sie auch natürliche Glockentöne.

Künstliche Flageolettöne sind solche, die nicht auf leeren Saiten liegen, sondern in der linken Hand mitgegriffen werden, sie werden von der rechten Hand durch leises Auflegen der Spitze des Zeigefingers am angegebenen Teilungspunkt (römische Zahl) und Anschlag mit dem Ringfinger erzeugt, während die linke Hand die tiefere Oktave des hervorzubringenden Tones greifen muß. Theoretisch ließe sich die ganze Chromatik bis in die höchsten Oktaven ausspinnen, praktisch wird man aber nicht über den V. Bund hinausgehen. Unstreitbar sind Flageolett-Töne ein feiner Effekt, wenn sie, wie alle Effekte, mit weiser Vorsicht verwendet werden. In der Schreibweise herrscht auch hier noch ein großes Durcheinander, obwohl die übersichtlichste und am klarsten zu erfassende Schreibart die bei den Streichinstrumenten gebräuchliche ist.

## Flageolettspiel.

The musical score consists of ten staves of music, primarily in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, slurs, and fingerings (1-4). Fret markings are indicated by Roman numerals: VII, XII, XIII, XV, XVI, XVII, XVIII, and XIX. Some notes are marked with an asterisk (\*), indicating artificial flageolet tones. The score concludes with the instruction "D. C. al Fine." at the bottom right.

\* Künstliche Flageolett-Töne, mit der rechten Hand allein (siehe Anmerkung über Flageolets).

# Allegretto.

Molino.

The musical score is written for a single instrument, likely a piano or guitar, in G major and 2/4 time. It begins with a piano (*p*) dynamic marking. The piece is marked 'VII' at the start of the first staff. The notation includes various rhythmic figures, slurs, and fingering instructions (1, 2, 3). The music is a light, dance-like piece, characteristic of the 'Allegretto' tempo.

A musical score for guitar, consisting of ten staves of notation. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. Specific guitar techniques are marked with Roman numerals: 'V' and 'III' on the third staff, and 'VII' on the sixth and tenth staves. The score is arranged in a standard guitar layout, with the first staff being the highest pitch and the tenth staff being the lowest.

Des öftern wurde Erwähnung getan, daß Tonleiternspiel zu den nützlichsten Studien des Gitarrespielers gehört, es stehen dafür in Schulwerken Stoff genügend zur Verfügung, hier sollen nur die typischen Tonleiterfingersätze Verwendung finden, die bei gleichbleibendem Fingersatz in der linken Hand chromatisch verschiebbar sind und die Möglichkeit gestatten, mit dem gleichen Fingersatz alle Tonleitern zu spielen.

Dur Typ I auf der E-Saite beginnend durch zwei Oktaven geführt.

Vom nächsten Bund beginnend mit gleichbleibendem Fingersatz As dur, chromatisch weiter A dur, B dur, H dur, C dur u. s. f.

Dur Typ II auf der A-Saite beginnend mit Lagenwechsel auf der H-Saite.

Chromatisch fortgeführt folgt Cis (Des) dur, D dur, Es dur, E dur u. s. w.

Dur Typ III auf der A-Saite beginnend, einmaliger Lagenwechsel auf der E-Saite.

Chromatisch weitergeführt Es-dur, E dur, F dur u. s. f.

Moll Typ harmonisch durch zwei Oktaven, einmaliger Lagenwechsel auf der D-Saite.

Chromatisch weitergeführt G moll, Gis moll, A moll etc.

Alle Tonleitern sind auch mit regulärem Fingersatz (Albert Schule IV. Teil), in allen Anschlagsarten des Wechselschlages aus spieltechnischen Gründen zu studieren, es soll damit erreicht werden:

1. Unabhängigkeit der Hände und Finger von einander
2. Funktionieren der Anschlagfinger in allen Combinationen
3. Geläufigkeit und Kraft bis in die höchsten Lagen.

### Etude.

II  
3/4

I  
2

II VII  
1 3

I V  
2 3

II I  
3/4 4

II I  
4/4 3

I  
1 4 3

III I  
3/4 4 2 1

This section of the musical score consists of seven staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains several measures of music with fingering numbers (1, 2, 3, 4) and articulation marks. Roman numerals III, II, V, IX, and X are placed above the notes to indicate fingerings. The second staff continues the melody with similar markings. The third and fourth staves show a change in key signature to two sharps (F# and C#), with Roman numerals IX, II, V, and X. The fifth and sixth staves continue in this key signature with Roman numerals I, IV, VII, IV, and I. The seventh staff concludes the section with Roman numerals IX and V, and ends with a double bar line.

Etude.

Giuliani - Guglielmi.

This section of the musical score begins with a tempo marking of quarter note = 108. It consists of four staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat), with a tempo marking of quarter note = 108. It contains several measures of music with fingering numbers (1, 2, 3, 4) and articulation marks. Roman numerals V, IX, and VI are placed above the notes. The second staff continues the melody with Roman numerals III and I. The third and fourth staves show a change in key signature to two sharps (F# and C#), with Roman numerals V, VIII, VIII, and V. The piece concludes with a double bar line.



This page contains ten staves of musical notation for guitar. Each staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The music consists of a sequence of chords and melodic lines. Fingering is indicated by numbers 1, 2, 3, and 4 above the notes. Fret numbers are indicated by Roman numerals I through X above the staves. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The key signature is one sharp (F#), and the piece concludes with a double bar line.



Musical notation for measures 4 through 19. The notation is arranged in six rows, with two measures per row. Measures 4-7 show a rhythmic pattern of eighth notes with a steady bass line. Measures 8-11 introduce a more complex rhythmic pattern with slurs. Measures 12-15 continue with similar patterns, including some accents. Measures 16-19 feature a pattern with slurs and accents, maintaining the rhythmic complexity.

Harpeggien und Wechselschlag.

Musical notation for measures 20 through 25. The notation is arranged in three rows, with two measures per row. Measures 20-25 feature arpeggiated chords (Harpeggien) and alternating rhythms (Wechselschlag), characterized by groups of eighth notes and sixteenth notes.

26.  27.

Harpeggien für 3 Finger.

28.  29.

30.  31.

Wechselschlag mit 2 Fingern.



Wechselschlag mit 3 Fingern.



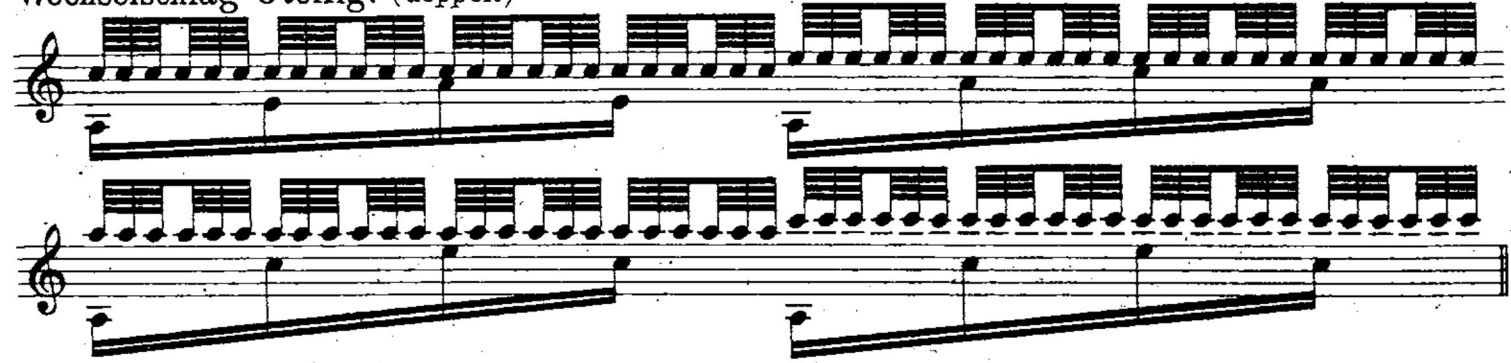
Wechselschlag 4 teilig (Vier verschiedene Arten 

1.	••	••	••	••
2.	••	••	••	••
3.	••	••	••	••
4.	••	••	••	••

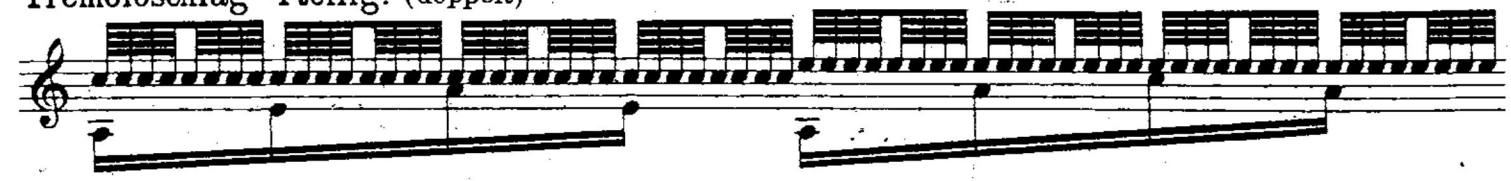
)



Wechselschlag 3 teilig. (doppelt)



Tremoloschlag 4 teilig. (doppelt)





Durchbrochenes Tremolo mit 2 Fingern. (Siehe Beispiel: Joh. Kasp. Mertz, Op. 65 II. Fantasie.)



Durchbrochenes Tremolo mit 3 Fingern. Beispiel Francis Tarrega, Recuerdes de la Alhambra. José Viñas Fantasie Original.



Tremoloschlag über 2 Saiten mit 3 Fingern.



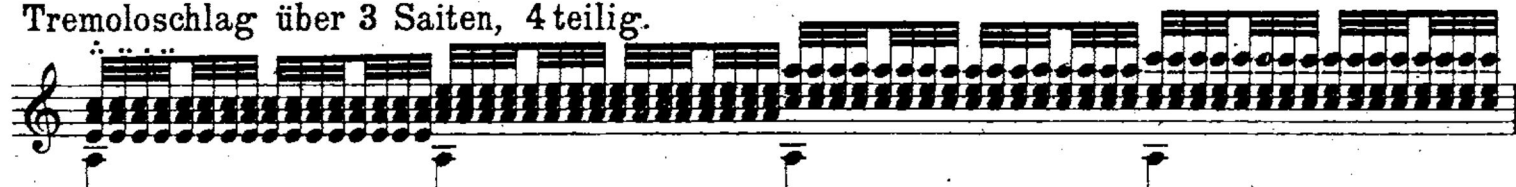
Tremoloschlag über 2 Saiten, 4 teilig.



Tremoloschlag über 3 Saiten mit 3 Fingern. (Beispiel Albert, Norturno, Altspanisches Lied.)



Tremoloschlag über 3 Saiten, 4 teilig.

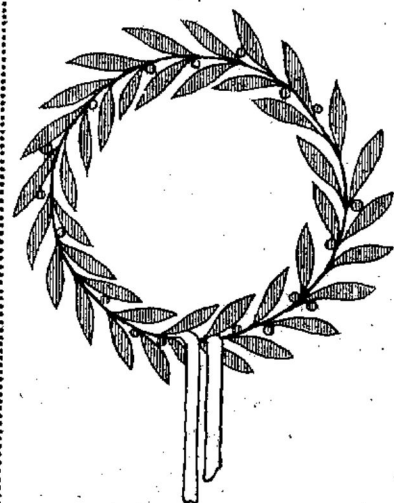
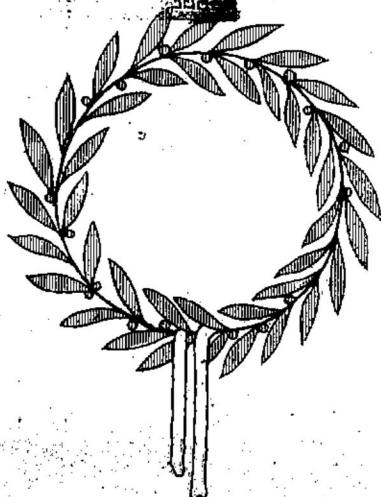


Dieses Übungsmaterial soll nicht so in einemfort hintereinander her gespielt werden, (Abspannung in geistiger- und Ermüdung in körperlicher Beziehung würde bald eintreten und damit den gedachten Zweck illusorisch machen), sondern man sucht sich jeweils die für eine bestimmte Spielart, oder individuelle Schwäche der Spielhand, gedachte Übung aus und studiert diese dann bis zur völligen technischen Beherrschung, was Tage, Wochen, selbst Monate dauern kann. Ich verweiße dabei immer wieder auf die Geiger, die sich mit gewissen bogentechnischen Eigentümlichkeiten nur mit Geduld und Ausdauer vertraut machen können. Ausschließlich technisch zu üben halte ich auch für verfehlt, es müssen auch Erholungen am musikalischen Spiel, wenn auch nur ganz einfacher Art, eingeschaltet werden.

# 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<sup>ten</sup> 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.

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 Bünde 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<sup>o</sup> 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<sup>o</sup> 1.  
Andante.

a

in B dur

Giuliani Op. 48 N<sup>o</sup> 15.  
Andantino.

b

in Es dur

Legnani Op. 20 N<sup>o</sup> 14.  
Largo assai.

c

in As dur



Legnani Op. 20 N<sup>o</sup> 16.  
Andante sostenuto.

d

in Des dur

Legnani Op. 20 N<sup>o</sup> 35.  
Cantabile.

e

in Es moll

Drei Beispiele der Kreuztonarten von 4 Kreuzen aufwärts.

Legnani Op. 20 N<sup>o</sup> 26.  
Allegretto giusto.

a

in Cis moll

Legnani Op. 20 N<sup>o</sup> 24.  
Allegro molto.

b

in Gis moll

Legnani Op. 20 N<sup>o</sup> 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 16fußton-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 8fußton-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.

# Andante.

Nap. Coste.

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *mf*. The second staff continues the melodic line. The third staff starts with a dynamic marking of *f* and ends with *mf*. The fourth staff includes a second ending bracket labeled 'II' and a *rall.* marking. The fifth staff is marked *a tempo*. The sixth and seventh staves continue the piece. The eighth staff begins with a dynamic marking of *f*. The ninth and tenth staves conclude the piece, with the final chord marked with a 'Flageolet' sign and a Roman numeral VII.

# Capriccio Op. 13, No 3.

Johann Kaspar Mertz.

Presto.

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Presto'. The piece is characterized by its rapid sixteenth-note runs and slurs. Dynamic markings include *f* (forte) at the beginning, *p* (piano) in the third measure, *mf* (mezzo-forte) in the sixth measure, and *cresc.* (crescendo) in the eighth measure. There are also *rit.* (ritardando) markings in the final two staves. Fingerings are indicated by numbers 1-4, and articulation marks like accents and slurs are used throughout. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

This page of a musical score for guitar contains ten staves of notation. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics are indicated by *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). Performance techniques are marked with 'X' for natural harmonics and 'V' for vibrato. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The score concludes with a final chord marked 'VII' and a *ff* dynamic.



# Allegro brillante.

Dionysio Aquado y Garcia.

The musical score is written on ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a common time signature (C). The tempo is marked 'Allegro brillante'. The score includes various musical notations such as dynamics (f, fp, p), articulation (accents), and fingering (1-4). Roman numerals IV, II, and IX are placed above the staves to indicate fingerings. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes some rests and slurs.

This page contains ten staves of musical notation for guitar, all in the key of A major (indicated by three sharps: F#, C#, G#). The notation includes various musical elements:

- Staff 1:** Features a melodic line with a circled '2' above the first measure and a circled '1' above the second measure. It includes a 4-measure phrase.
- Staff 2:** Continues the melodic line with a circled '2' above the first measure and a circled '3' above the second measure. A Roman numeral 'VII' is placed above the staff.
- Staff 3:** Shows a melodic line with a circled '2' above the first measure and a circled '4' above the second measure. A Roman numeral 'IX' is placed above the staff.
- Staff 4:** Features a melodic line with a circled '3' above the first measure and a circled '4' above the second measure. A Roman numeral 'IX' is placed above the staff. The word *trium* is written above the staff.
- Staff 5:** Shows a melodic line with a circled '3' above the first measure and a circled '4' above the second measure. A Roman numeral 'IV' is placed above the staff.
- Staff 6:** Continues the melodic line with a circled '3' above the first measure and a circled '4' above the second measure. A Roman numeral 'IV' is placed above the staff. The word *cresc.* is written below the staff.
- Staff 7:** Features a melodic line with a circled '4' above the first measure and a circled '3' above the second measure. A Roman numeral 'V' is placed above the staff. The word *ff* is written below the staff.
- Staff 8:** Shows a melodic line with a circled '4' above the first measure and a circled '3' above the second measure. A Roman numeral 'VII' is placed above the staff.
- Staff 9:** Features a melodic line with a circled '4' above the first measure and a circled '3' above the second measure. A Roman numeral 'VII' is placed above the staff.
- Staff 10:** Shows a melodic line with a circled '4' above the first measure and a circled '3' above the second measure. A Roman numeral 'VII' is placed above the staff.

The score also includes various dynamics such as *p*, *mf*, and *ff*, and articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with a final chord marked *mf*.

# Fantasia Op. 21.

Giulio Regondi.

quasi Recitativ.

The first section of the score, labeled 'quasi Recitativ', consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It features a complex melodic line with many slurs and ties, and a bass line with chords and single notes. Fingerings are indicated with numbers 1-4. A 'V' marking is present at the beginning. The second and third staves continue the melodic and harmonic development, with various articulations and dynamics.

Moderato.

The second section, labeled 'Moderato', begins on the fourth staff. It features a more rhythmic and melodic style. The first staff of this section has a treble clef, a key signature of one sharp, and a 4/4 time signature. It includes a variety of musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The second staff continues the melodic line with intricate phrasing. The third and fourth staves show further development of the themes. The fifth and sixth staves continue the piece with similar melodic and harmonic patterns. The seventh and eighth staves conclude the section with a final melodic flourish and a cadence. The score includes various fingerings and articulations throughout.

The first system consists of three staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a series of sixteenth-note patterns with various fingerings (1, 2, 3, 4) and accents. The middle staff continues the melodic line with similar rhythmic values. The bottom staff provides harmonic support with chords and bass notes, including some double-sharps (F## and C##). Roman numerals XIV and XII are placed above the bottom staff.

Andante.

*ff* *rall.*

The second system is marked 'Andante.' and 'rall.'. It consists of eight staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of two sharps. It features a melodic line with many slurs and detailed fingerings (1, 2, 3, 4). The lower staves provide harmonic accompaniment with chords and bass notes. Roman numerals V, II, IV, VII, IX, and VI are placed above the bottom staff. A circled '2' is also present above the third staff.

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 left hand and 1-3 on the right hand. Some notes are marked with an 'x' to indicate natural harmonics. Roman numerals I, IV, and IX are placed above certain measures to indicate chord positions. There are also circled numbers 2, 4, and 5. The notation includes various rhythmic values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals.

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 I above the first measure. The music is primarily composed of chords and short melodic fragments. The word 'stacc.' is written below the first, second, and third staves, indicating a staccato articulation. The notation includes fingerings and some accidentals.

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 chord voicings, arpeggios, and melodic lines. Fingering numbers (1-4) are placed above notes to indicate fingerings. Roman numerals (I, II, III, IV, V) are placed above the staves to indicate fret positions. Dynamic markings are present at the bottom of the page: *fp* (fortissimo piano), *f* (forte), and *ff* (fortissimo).

chantée (O cara armonia) pour Guitare Seule, Exécütées par l'Auteur au  
Concert donné à l'Ecole R<sup>de</sup> 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 larghetto

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 larghetto*. The second staff is the vocal line, starting with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of *Andante larghetto*. 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 larghetto*.

Thema.

Andantino.

The theme consists of three staves of music. The first staff is the guitar accompaniment, starting with a piano (*p*) 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 *p dolce* dynamic and a tempo marking of *Andantino*.

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 written for guitar and consists of ten staves. The first staff is in treble clef and begins with a forte (*ff*) dynamic. The second staff is in bass clef and includes dynamic markings of *mf* and *fz*. The score contains various musical notations including triplets, slurs, and fingering numbers (1-4). Roman numerals VII, VIII, and IX are placed above the notes in several staves. The piece concludes with a final chord in the tenth staff, marked with a forte (*fz*) dynamic.

This page of musical notation for guitar consists of ten staves. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo). Articulations include accents (>) and slurs. Fingering is indicated by numbers 1-4 on the strings. Specific performance instructions include *schnell* (fast), *langsam* (slow), *schneller* (faster), and *schneller werdend* (becoming faster). Roman numerals I, II, III, IV, V, and XII are used to denote fret positions. The piece concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.) marked with repeat signs.

## Neue Gitarre Solospiel Musik

von  
Kammervirtuos Heinrich Albert.

Für konzertierende Gitarre Heft I. N<sup>o</sup> 1. G dur Menuet.  
N<sup>o</sup> 2. Elegische Mazurka.  
N<sup>o</sup> 3. Altspanisches Lied.

Für konzertierende Gitarre Heft II. N<sup>o</sup> 1. Ein Traum.  
N<sup>o</sup> 2. Walzerfantasie.  
N<sup>o</sup> 3. Nocturno.

Für konzertierende Gitarre Heft III. N<sup>o</sup> 1. Intermezzo.  
N<sup>o</sup> 2. Altwiener Walzer.

Drei Sonatinen N<sup>o</sup> 1. C dur.  
N<sup>o</sup> 2. A moll.  
N<sup>o</sup> 3. G dur.

Zwei Sonaten N<sup>o</sup> 1. E moll.  
N<sup>o</sup> 2. D dur.

Drei Sonatinen von Ginliani N<sup>o</sup> 1. C dur.  
N<sup>o</sup> 2. G dur.  
N<sup>o</sup> 3. D dur.

Suite im alten Stil.  
Suite in C.  
Suite von de Visee.  
Suite von Rongali.

Leichte Unterhaltungs Musik Heft 1.  
" " " " " 2.

