

Met 582

# SCHIRMER'S SCHOLASTIC SERIES

*"Material for vocal and instrumental Study—from the very easiest to the most difficult."*

Volume 87

R.M.

## PASCUAL ROCH

### A MODERN METHOD

(Método Moderno—Méthode Moderne)

For the

### GI<sup>T</sup>AR

School of Tárrega

(Escuela Tárrega—École de Tárrega)

In Three Volumes

Volume III

Price, \$2.50, net

(In U. S. A.)

G. SCHIRMER, Inc., NEW YORK

7M 582

# SCHIRMER'S SCHOLASTIC SERIES

*"Material for vocal and instrumental Study—from the very easiest to the most difficult."*

Volume 87

R.M.

## PASCUAL ROCH

### A MODERN METHOD

(Método Moderno—Méthode Moderne)

For the

## GUITAR

School of Tárrega

(Escuela Tárrega—École de Tárrega)

In Three Volumes

Volume III

Price, \$2.50, net  
(In U. S. A.)

G. SCHIRMER, Inc., NEW YORK



SCHIRMER'S SCHOLASTIC SERIES  
VOLUMES 85-87

# PASCUAL ROCH

---

## A MODERN METHOD

For the  
GUITAR

(School of Tárrega)

IN THREE VOLUMES

Translated by Dr. Th. Baker

---

## MÉTODO MODERNO

Para

GUITARRA

(Escuela Tárrega)

EN TRES VOLÚMENES

---

## MÉTHODE MODERNE

Pour la

GUITARE

(École de Tárrega)

EN TROIS VOLUMES

Traduction par A. Gietzen

---

G. SCHIRMER, Inc., NEW YORK

Copyright, 1924, by G. Schirmer, Inc.  
30730c

Printed in the U. S. A.

TABLA DE LAS MATERIAS

Quinta Parte

PASAJES Y VARIACIONES SUELTAS

CLARINETE O DULZAINA

DE «LA CAJITA DE MÚSICA»

PRELUDIOS ÚTILES

FRAGMENTO DE UN SEPTIMINO (Beethoven)

EN LA GRUTA DE FINGAL (Mendelssohn)

CUATRO ESTUDIOS ÚTILES

Obras

AIRES NACIONALES ESPAÑOLES

MINUETTO (Beethoven)

LA AFRICANA : CORO DE OBISPOS (Meyerbeer)

FANTASÍA DE «MARINA,» ZARZUELA ESPAÑOLA (Arrieta)

CARNAVAL DE VENECIA : VARIACIONES SOBRE UN TEMA DE PAGANINI

VALS DEL «DAMNACIÓN DEL FAUST» (Berlioz)

ROMANZA DE TENOR DEL «MEFISTÓFELE» (Boito)

CANCIÓN POPULAR CATALANA

ESTUDIO SOBRE UN TEMA DE «SANDHER»

CORO DE PEREGRINOS DEL «TANNHÄUSER» (Wagner)

VALS (Chopin)

ESTUDIO SOBRE UN TEMA DE HENSELT

PRELUDIO (Bach)

«LA PALOMA» : HABANERA (Yradier)

«LA VIEJECITA» : ZARZUELA ESPAÑOLA (Caballero)

NOCHES DE ESPAÑA (Massenet)

«GRANADA» : SERENATA (Albeniz)

«LA CARTAGENERA» : MOTIVOS REGIONALES ESPAÑOLES

Conclusión

CONSEJOS PARA TOCAR EN PÚBLICO DEL SITO O LOCAL PARA CONCERTAR CONVENIENCIA DE POSEER MUCHOS CONOCIMIENTOS MUSICALES

OBRAS ESCOGIDAS DE D. A. FRANCISCO TÁRREGA PARA GUITARRA

TABLE OF CONTENTS

Part Five

PASSAGES AND VARIATIONS FOR AGILITY

CLARINET OR OBOE EFFECT

THE MUSIC-BOX EFFECT

USEFUL PRELUDES

FRAGMENT OF THE SEPTET (Beethoven)

FINGAL'S CAVE (Mendelssohn)

FOUR USEFUL STUDIES

Compositions

SPANISH NATIONAL AIRS

MINUETTO (Beethoven)

L'AFRICAINNE : CHORUS OF BISHOPS (Meyerbeer)

FANTASIA FROM «MARINA,» SPANISH ZARZUELA (Arrieta)

THE CARNIVAL OF VENICE : VARIATIONS ON A THEME BY PAGANINI

WALTZ FROM «THE DAMNATION OF FAUST» (Berlioz)

ROMANCE FOR TENOR FROM «MEFISTOFELE» (Boito)

CATALAN FOLK-SONG

ÉTUDE ON A THEME BY «SANDHER»

PILGRIMS' CHORUS FROM «TANNHÄUSER» (Wagner)

WALTZ (Chopin)

STUDY ON A THEME BY HENSELT

PRELUDE (Bach)

«LA PALOMA» : HABANERA (Yradier)

«THE LITTLE OLD WOMAN» : SPANISH ZARZUELA (Caballero)

NIGHTS IN SPAIN (Massenet)

«GRANADA» : SERENADE (Albeniz)

«THE CARTHAGINIAN» : LOCAL SPANISH MOTIVES

Conclusion

ADVICE ABOUT PLAYING IN PUBLIC THE CONCERT-HALL OR AUDITORIUM ADVANTAGES OF POSSESSING WIDE MUSICAL KNOWLEDGE

A SELECTION OF DON FRANCISCO TÁRREGA'S WORKS FOR GUITAR

TABLE DES MATIÈRES

Cinquième Partie

PASSAGES ET VARIATIONS POUR L'AGILITÉ

EFFET DE CLARINETTE OU DE HAUTBOIS

EFFET DE BOÎTE À MUSIQUE

PRÉLUDES UTILES

FRAGMENT DU SEPTUOR (Beethoven)

LA GROTTE DE FINGAL (Mendelssohn)

QUATRE ÉTUDES UTILES

Compositions

AIRS NATIONAUX ESPAGNOLS

MINUETTO (Beethoven)

L'AFRICAINNE : CHŒUR DES ÉVÊQUES (Meyerbeer)

FANTAISIE DE «MARINA,» ZARZUELA ESPAGNOLE (Arrieta)

LE CARNAVAL DE VENISE : VARIATIONS SUR UN THÈME PAR PAGANINI

VALSE DE «LA DAMNATION DE FAUST» (Berlioz)

ROMANCE POUR TÉNOR DE «MEFISTOFELE» (Boito)

CHANSON POPULAIRE CATALANE

ÉTUDE SUR UN THÈME PAR «SANDHER»

CHŒUR DES PÈLERINS DE «TANNHÄUSER» (Wagner)

VALSE (Chopin)

ÉTUDE SUR UN THÈME PAR HENSELT

PRÉLUDE (Bach)

«LA PALOMA» : HABANERA (Yradier)

«LA PETITE VIEILLE» : ZARZUELA ESPAGNOLE (Caballero)

NUITS D'ESPAGNE (Massenet)

«GRANADA» : SÉRÉNADÉ (Albeniz)

«LA CARTHAGINOISE» : MOTIFS RÉGIONAUX ESPAGNOLS

Conclusion

CONSEILS POUR JOUER EN PUBLIC DE LA SALLE DE CONCERT

AVANTAGES DE L'ACQUISITION DE NOMBREUSES CONNAISSANCES MUSICALES

ŒUVRES CHOISIES POUR LE GUITARE, PAR D. FRANCISCO TÁRREGA

Page

3

7

9

12

16

20

22

24

42

46

49

56

70

72

74

75

77

80

83

86

87

89

91

95

100

106

106

107

108

MÉTODO MODERNO  
PARA GUITARRA

A MODERN METHOD  
FOR THE GUITAR

MÉTHODE MODERNE  
POUR LA GUITARE

MÉTODO MODERNO  
PARA GUITARRA

Quinta Parte

Pasajes y Variaciones  
Seltas

Sección Importantísimo

A MODERN METHOD  
FOR THE GUITAR

Part Five

Passages and Variations  
for Agility

A Most Important Section

MÉTHODE MODERNE  
POUR LA GUITARE

Cinquième Partie

Passages et Variations  
pour l'Agilité

Section Importante

A Allegro vivace

B



(a) La digitación de la izquierda es la misma del primer compás.  
 (b) Háganse semicorcheas.

(a) The fingering for the left hand is like that in the first measure.  
 (b) Sixteenth-notes instead of triplet-eighths.

(a) Le doigté pour la main gauche est le même que celui de la première mesure.  
 (b) Triples croches au lieu de triolets de croches.

Ejemplo

Example

Exemple

Desarróllese como la anterior.  
 Continue like foregoing.  
 Continuez comme ce qui précède.

No se levante el N°1 del diapasón en el descenso, ni en el ascenso.

Do not lift finger 1 from the finger-board either coming down or going up.

Ne pas lever le 1<sup>er</sup> doigt de la touche, ni en descendant ni en montant.

(a) Repítase muchas veces.  
 (b) No se levante el número 1 al pasar al si, la, sol.  
 (c) Hágase en las demás cuerdas.

(a) Repeat many times.  
 (b) Do not lift finger 1 when passing to B, A, G.  
 (c) Practise this on the other strings.

(a) Répétez plusieurs fois.  
 (b) Ne pas lever le 1<sup>er</sup> doigt pour aller au si, au la et au sol.  
 (c) Étudiez ceci sur les autres cordes.

Hasta C. 10ª y descendente.  
 Up to C. 10ª, and descend.  
 Jusqu'à la 10<sup>e</sup> case et descendre.

6ª cuerda en re, 5ª en sol.  
Tune 6th string to D, 5th string to G.  
Accordez la 6<sup>e</sup> corde au ré, la 5<sup>e</sup> corde au sol.

De la obra «Sevilla» de Isaac Albeniz, para guitarra por el Maestro Tárrega (inérita).

From the composition «Sevilla,» by Isaac Albeniz, transcribed for guitar by Señor Tárrega (unpublished).

Extrait d'un morceau par Isaac Albeniz, «Sevilla,» transcrit pour la guitare par Señor Tárrega (inérita).

**Allegro**

Variación  
Variation

i m a m i m  
p. m a m i m

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

De «El Carnaval de Venecia», variaciones sobre un tema de Paganini. Para guitarra por el Maestro Tárrega (inérita).

From "The Carnival in Venice," variations on a theme by Paganini. For guitar by Señor Tárrega (unpublished).

Extrait du «Carnaval de Venise», variations sur un thème par Paganini, transcrit pour la guitare par Señor Tárrega (inérita).

izquierda sola  
 l. h. alone  
 m. g. seule

I

Al pasar el número 1 del *do-si*, del segundo compás al *la-sol*, no suelte el diapasón, así como tampoco en los arrastres descendentes.

When finger 1 passes from C-B, in the second measure, to A-G, do not quit the fingerboard; and similarly in the descending arrastres.

Quand le 1<sup>er</sup> doigt dans la deuxième mesure passe de *do-si* au *la-sol* il ne faut pas quitter la touche; de même dans les Glissés descendants.

J  
izquierda sola  
l. h. alone  
m. g. seule



(a) No se suelte el diapason al correrse la mano para ejecutar los tresillos.  
(b) Ejecútense seguidas las variaciones I y J.

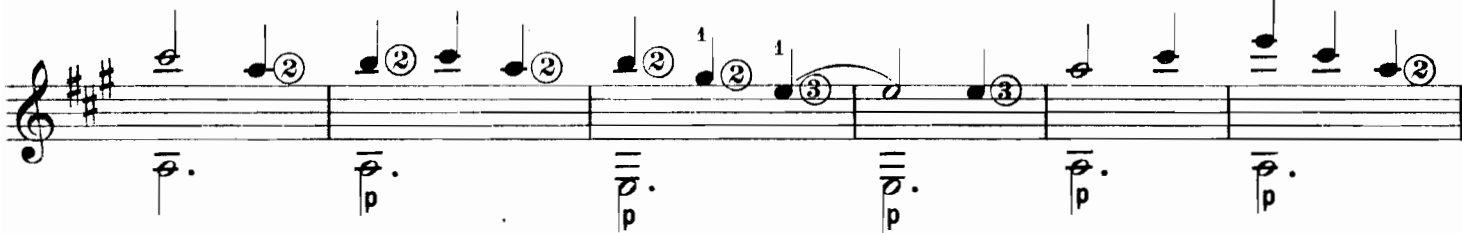
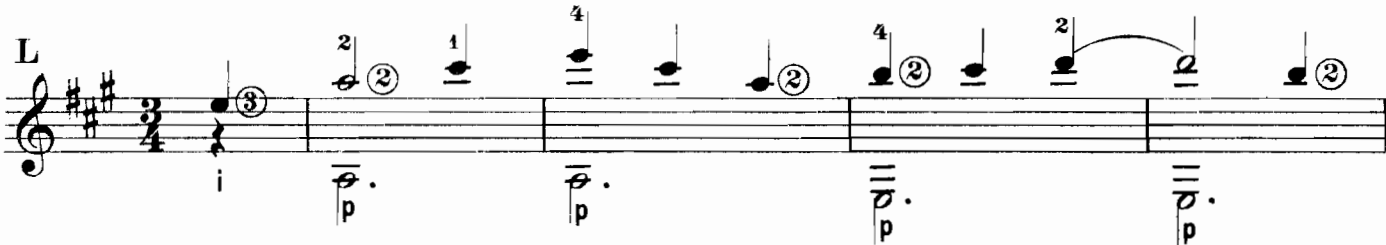
(a) Do not quit the fingerboard when shifting the hand to execute the triplets.  
(b) Execute variations I and J consecutively.

(a) Ne pas quitter la touche quand on change la main de place pour exécuter les triolets.  
(b) Exécutez consécutivement les variations I et J.

Clarinete o Dulzaina

Clarinet or Oboe Effect

Effet de Clarinette  
ou de Hautbois



(a) El canto con el dedo i junto al puente, y el dedo pequeño pegado al mismo.  
(b) Vibrense las notas.

(a) Play the melody with finger i near the bridge and the little finger resting on the latter.  
(b) Let the tones vibrate.

(a) Jouez la mélodie avec le 1<sup>er</sup> doigt près du chevalet, le petit doigt reposant sur ce dernier.  
(b) Laissez vibrer.

(a) Unos compases *ad libitum*, y cada vez más piano, hasta que parezca oírse de lejos.

(b) Después de ejecutado el Tabalet en la forma que se explicó en su lugar, se hace el cantabile con el dedo índice, como dijimos para la dulzaina o clarinete, y el Tabalet con un solo golpe del dedo pulgar (Ejemplo 11), manteniendo cruzadas la quinta y sexta cuerdas en el traste 9 y pisadas por el número 1.

(a) Some measures *ad libitum*, and each softer than the preceding, till they seem to sound from a distance.

(b) After executing the Tabalet (drum-stroke) in the manner explained, the cantabile is to be played with the fore-finger (as was directed for the clarinet or oboe effect), and the Tabalet with a single stroke of the thumb (Example 11), keeping the fifth and sixth strings crossed at the 9th fret and stopped by finger 1.

(a) Quelques mesures *ad libitum*, et chacune plus piano que la précédente, pour donner l'illusion du lointain.

(b) Après avoir exécuté l'effet de tambour (tablalet) de la manière expliquée, le cantabile doit être joué avec l'index (comme il a été expliqué pour l'effet de clarinette ou de hautbois) et le tablalet doit être joué avec un simple mouvement du pouce (Exemple 11), gardant les cinquième et sixième cordes entre-croisées à la 9<sup>e</sup> case et appuyées par le 1<sup>er</sup> doigt.

(a) Se pisa el *fa* con el número 3 y tira hacia abajo para que suene el acorde *mi-lu-do*. El acorde *sol-si-mi* y los siguientes se hacen tirando hacia abajo con el número 4, y así mismo el acorde *la-do-mi* y siguientes.

(b) En su lugar correspondiente se explicó el modo de hacerse los armónicos con la mano izquierda sola.

(a) Stop the note *F* with finger 3, and slide down so as to sound the chord *E-A-C*. The chord *G-B-E* and the following are played by sliding down with finger 4, and similarly chord *A-C-E* and the following chords.

(b) In the proper place we have already explained how to play harmonics with the left hand alone.

(a) Appuyez le *fa* avec le 3<sup>e</sup> doigt et glissez en descendant afin de faire sonner l'accord *mi-lu-do*. *Sol-si-mi* et les accords suivants sont joués en glissant et en descendant avec le 4<sup>e</sup> doigt, et d'une manière similaire l'accord *la-do-mi* et les accords suivants.

(b) En temps et lieu nous avons expliqué comment il faut jouer les harmoniques avec la main gauche seule.

De «La Cajita de Música»

The Music-Box Effect

Effet de Boîte à Musique

(a) Los tresillos ligados se ejecutan con la mano izquierda sola y los armónicos octavados, con la derecha.  
 (b) Las variaciones I, J, L, M, S, T, están tomadas de la obra «Aires populares Españoles», para guitarra, por el Maestro Tárrega (inédita).

(a) The slurred triplets are executed with the left hand alone, and the octave harmonics with the right hand.  
 (b) Variations I, J, L, M, S, T, are taken from the work "Popular Spanish Airs," for guitar, by maestro Tárrega (unpublished).

(a) Les triolets liés sont exécutés avec la main gauche seule, et les octaves harmoniques avec la main droite.  
 (b) Les variations I, J, L, M, S, T, sont extraites d'un morceau de guitare par le Maître Tárrega: «Aires populaires Espagnols» (inédit).

No se suelte el *la* de la tercera en el 1<sup>er</sup> compás al ejecutar el ligado *la-sol* de la prima en el segundo compás, cuyos números 4 y 2 caeran simultáneamente sobre dichas dos notas. El número 3 debe permanecer fijo sobre el *do* de la quinta, sin levantarlo hasta que no se haya pulsado el último *la* de la tercera.

Do not let go the A on the third string in measure 1 while playing the legato A-G on the first string in measure 2, in which latter fingers 4 and 2 should fall together on the aforesaid two notes. Finger 3 ought to remain down on the C on the fifth string, without being lifted until the last A on the third string has been played.

Ne pas lever le doigt appuyant le *la* sur la troisième corde dans la première mesure quand vous jouez le legato *la-sol* sur la première corde dans la 2<sup>e</sup> mesure, dans laquelle les 4<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> doigts doivent appuyer ensemble sur les deux dites notes. Le 3<sup>e</sup> doigt faisant sonner le *do* devra rester appuyé sur la cinquième corde, sans se lever jusqu'à ce que le dernier *la* sur la troisième corde soit joué.

No se levante el número 3 para pisar el *sol* de la cuarta, cuando se pasa de la M.C. 2ª a la M.C. 3ª, ni el número 2 al correrse del *do* sostenido al *do* natural de la quinta. El número 4 debe deslizarse del *mi* de la segunda al *re* sostenido cuando pasa de la M.C. 3ª a la M.C. 2ª.

Do not lift finger 3 to stop G on the fourth string, when you pass from M.C. 2ª to M.C. 3ª, and do not lift finger 2 when passing from C sharp to C natural on the fifth string. Finger 4 should slide from E on the second string to D sharp when passing from M.C. 3ª to M.C. 2ª.

Ne pas lever le 3<sup>e</sup> doigt pour appuyer le *sol* sur la quatrième corde quand vous passez de la M.C. 2ª à la M.C. 3ª; et ne pas lever le 2<sup>e</sup> doigt quand vous passez du *do* dièse au *do* naturel sur la cinquième corde. Quand le 4<sup>e</sup> doigt passe de la M.C. 3ª à la M.C. 2ª il devra glisser du *mi* sur la deuxième corde au *ré* dièse.

(a) Al pasar de la C. 2ª a la C. 10ª deslicense los números 2 y 3. El número 3 debe permanecer fijo en los tres últimos acordes del 1<sup>er</sup> compás. (b) Deslicese el número 2 del *si* bemol de la segunda en el último acorde del 1<sup>er</sup> compás al correrse al *do* sostenido del 1<sup>er</sup> acorde del 2<sup>o</sup> compás y también para pasar al *re*.

*Nota.* Los ejemplos V y X, los hemos puesto para demostrar que nunca debe soltar la mano izquierda el diapasón para pasar de unas posiciones a otras en el recorrido de éste: Rara es la vez que no hay por lo menos un dedo que prepara, y si en algún caso no lo hay, de todos modos debe deslizarse la mano.

(a) When passing from C. 2ª to C. 10ª, slide with fingers 2 and 3. Finger 3 should be held down during the last three chords in measure 1.

(b) Finger 2 slides from B flat on the second string in the last chord of measure 1 when passing to C sharp in the first chord of measure 2, and similarly when passing to D.

*Note.* Examples V and X are introduced to demonstrate that the left hand ought never to leave the fingerboard when passing from one position to another. Cases are rare in which one has not at least one finger "preparing"; and if it happens that you have none, the hand should slide nevertheless.

(a) Quand vous passez de la 2<sup>e</sup> case à la 10<sup>e</sup> case, glissez avec les 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> doigts. Le 3<sup>e</sup> doigt doit rester appuyé durant les 3 derniers accords dans la 1<sup>re</sup> mesure.

(b) Quand on passe au *do* dièse dans le premier accord de la deuxième mesure et de même quand on passe au *ré*, le 2<sup>e</sup> doigt glisse de *si* bémol sur la seconde corde dans le dernier accord de la première mesure.

*Note.* Les exemples V et X sont insérés pour démontrer que la main gauche ne devrait pas quitter la touche quand elle passe d'une position à une autre. Il arrive rarement que l'on n'ait pas au moins un doigt qui «prépare»; néanmoins, dans le cas contraire la main ne devra pas moins glisser.



Cromático descendente, o ascendente empezando desde el *fa* de la prima.

*Note.* Este ejemplo no lo vimos hacer nunca la Maestro, probablemente porque no le vería aplicación, pero al ocurrirnos, lo hemos escrito, por si pudiese utilizarlo el discípulo en algún caso.

Descending chromatically, or ascending, beginning with F on the first string.

*Note.* We never saw the Master play this exercise, probably because there was no special case for its application; but when we thought of it, we wrote it down for the use of students in case of need.

En descendant chromatiquement; ou en montant, commençant avec le *fa* sur la première corde.

*Note.* Jamais nous n'avons entendu le Maître jouer cet exercice, probablement parce qu'il n'y avait pas de cas spécial pour son application; néanmoins nous en faisons mention pour l'usage des élèves en cas de besoin.

(a) Los ligados son *fa-re-la, sol-mi-si, la-fa-do*, etc. El *si* de la segunda al aire hace también el efecto de ligado con la nota que le sigue. *Fa-fa, re-re, sol-sol, mi-mi*, etc., son ligaduras.

(b) Déjense caer sucesivamente el número 3 sobre el *re* y el 4 sobre el *la*, en el 2º compás; en el primer tiempo del 3º compás, el número 2 sobre el *mi* y el 4 sobre el *si*; en el segundo tiempo de dicho compás, el número 3 sobre el *fa* y el 4 sobre el *do*; y así sucesivamente.

*Nota:* El anterior ejemplo es de la Introducción del Gran Tremolo de Gottschalk. Por el Maestro Tárrega. (Inéditas dicha Introducción y la Obra.)

(a) The legatos are F-D-A, G-E-B, A-F-C, etc. The B on the open second string likewise produces a legato effect with the note following it. F-F, D-D, G-G, E-E, etc., are ties.

(b) In measure 2 finger 3 and finger 4 should fall successively on the notes D and A, respectively; on the first beat in measure 3, fingers 2 and 4 should fall similarly on E and B; on the second beat of the same measure, finger 3 falls on F and finger 4 on C, and so on, in succession.

*Note.* The preceding example is taken from the Grand Tremolo by Gottschalk, arranged by maestro Tárrega. (Both the Introduction and the work are unpublished.)

(a) Les legatos sont *fa-ré-la, sol-mi-si, la-fa-do*, etc. Le *si* sur la 2<sup>e</sup> corde à vide produit également un effet de legato avec la note qui suit. *Fa-fa, ré-ré, sol-sol, mi-mi*, etc., sont des notes liées.

(b) Dans la deuxième mesure les 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> doigts devront tomber respectivement et successivement sur les notes *ré* et *la*; sur le 1<sup>er</sup> temps dans la 3<sup>e</sup> mesure les 2<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> doigts devront tomber similairement sur *mi* et *si*, sur le deuxième temps de la mesure le 3<sup>e</sup> doigt tombe sur le *fa* et le 4<sup>e</sup> doigt sur le *do*, et ainsi de suite.

*Note.* L'exemple précédent est extrait du «Grand Tremolo» par Gottschalk, arrangé par Maître Tárrega. (Ni l'Introduction ni le composition ne sont publiées.)





mi p i m

p i m p i m a i m i

p i m i m i m i p m i m i

p a m i m i p m i m i

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

a m i m i a m i m

p m i m - - - p m i - - -

2

*p m i m p m*

M.C. 9<sup>a</sup> ..... M.C. 7<sup>a</sup> M.C. 6<sup>a</sup> C. 2<sup>a</sup> .....

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

C. 2<sup>a</sup> C. 7<sup>a</sup> .....

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

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

3

*mf legato*

C. 7<sup>a</sup> ..... Chopin

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

ar. 7

C. 7<sup>a</sup> M.C. 5<sup>a</sup> C. 7<sup>a</sup> .....

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

ar. 7

.....

C. 7<sup>a</sup> ...

ar. 7      ar. 7      p

C. 9<sup>a</sup> .....

p i p p i p      p i m      p i p      p i m i m i

*lento*

p i m i m p      m i      p i p

C. 7<sup>a</sup> ...

ar. 7

C. 7<sup>a</sup> ...

p i p i p      p i p      p i

ar. 7      ar. 7

C. 7<sup>a</sup> ...

ar. 7      ar. 7      p      p      f

i m i m i m

C. 4<sup>a</sup> .....

C. 2<sup>a</sup> .....

p      pp

Fragmento  
de un Septimino

Fragment  
of the Septet

Fragment  
du Septuor

Beethoven

Allegro

4

i m i

m a p m a p m a

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

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

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

M.C. 3<sup>a</sup> M.C. 2<sup>a</sup>

M.C. 3<sup>a</sup> M.C. 2<sup>a</sup>

1. M.C. 5<sup>a</sup>

2.  
C. 5<sup>a</sup> ..... *rapido*

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

C. 1<sup>a</sup> .....

p i m i m i - - - m i i m p m a p m a p m a

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

M.C. 3 ... M.C. 2 ... M.C. 3 ... M.C. 2<sup>a</sup> ...

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

1. C. 5<sup>a</sup> ..... *rapido* 2. C. 5<sup>a</sup> .....

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

Allegro moderato

The musical score consists of seven systems of music, each on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. Fingerings and techniques are indicated by numbers in circles and slanted lines above notes. Dynamics like *pp* and *p* are also present.

**System 1:** Treble clef, 5/4 time signature. Starts with a treble G5 marked '5'. Lyrics: *pp* i m i m a i a a i a m i m i

**System 2:** Lyrics: a i a m i m i m i m i m i

**System 3:** Lyrics: m i m i m i m i m i m i m i m i

**System 4:** Lyrics: a m i p i m a p p i m p m i p m i p m i

**System 5:** Lyrics: p p i p p i m p m i m i p m i m a p i m a

**System 6:** Lyrics: m i m i m i m i m i m i m i m i m i m i m i m i

**System 7:** Includes first and second endings. Lyrics: a m i m i m i m i m i m i m i m i m i m i m i m i

\*) Sin quitar la ceja levántese un poco la primera falange del número 1 para que suene el *mi* al aire, y vuélvase a poner.

\*) Without lifting the barré, raise the tip-joint of finger 1 a trifle in order that the open E can sound, and replace it.

\*) Sans lever le barré, soulevez un peu l'extrémité du 1<sup>er</sup> doigt afin que le *mi* à vide puisse sonner; ensuite remplacez le doigt.

C. 2<sup>a</sup>

i m i m a i a

i m i m a m a

C. 2<sup>a</sup>

p m i m i

pp sempre

a i a m i m i

C. 7<sup>a</sup> C. 5<sup>a</sup>

m i p i m a

C. 2<sup>a</sup>

m i m i p

m i m i m

4.2.

a m i m a m i m i m



En la Gruta  
de Fingal

Fingal's Cave

La Grotte  
de Fingal

Mendelssohn

6

a m i m i m i m

p i p i m i m i

C. 8<sup>a</sup> .....

i m i m i p i p i p p p p

C. 7<sup>a</sup> .....

p i m i m i p p p p i m i p p i

C. 2<sup>a</sup> .....

C. 4<sup>a</sup> .....

m i p p i m i p p i m i m i m i m i m

C. 5<sup>a</sup> .....

a m i m i m

i m i m i m i m i m

i m i

i m i m i m i m i m

a m i m i m i m i m i m

i m i m i m i m i m i m

Sígase el orden de la fórmula; ya va indicado por medio de puntitos.

Follow the order of the Formula, as indicated by the dotted line.

Suivez l'ordre de la Formule, comme l'indique la ligne de points.

Cuatro  
Estudios Útiles

Four  
Useful Studies

Quatre  
Études Utiles

M.C. 10<sup>a</sup> ..... M.C. 9<sup>a</sup> ..... M.C. 7<sup>a</sup> ..... M.C. 5<sup>a</sup> ..... P. R.

1

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

M.C. 2<sup>a</sup> ..... M.C. 2<sup>a</sup> .....

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

M.C. 2<sup>a</sup> .....

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

M.C. 10<sup>a</sup> ..... M.C. 8<sup>a</sup> ..... M.C. 6<sup>a</sup> ..... P. R.

2

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

M.C. 5<sup>a</sup> ..... C. 8<sup>a</sup> ..... C. 7<sup>a</sup> .....

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

C. 5<sup>a</sup> ..... C. 3<sup>a</sup> .....

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

P. R.

3

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

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

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

P. R.

4

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

p i m a m i p i m m i

p i m a m i p i m m i

p i m a m a p

OBRAS  
Aires Nacionales  
Españoses

COMPOSITIONS  
Spanish  
National Airs

COMPOSITIONS  
Airs Nationaux  
Espagnols

Transcription by F. Tárrega

M.C. 5<sup>a</sup> M.C. 7<sup>a</sup>

m i m

M.C. 5<sup>a</sup> M.C. 5<sup>a</sup>

a m i ar. 7 p

M.C. 9<sup>a</sup> M.C. 7<sup>a</sup>

M.C. 5<sup>a</sup> M.C. 1<sup>a</sup> M.C. 2<sup>a</sup> M.C. 3<sup>a</sup> M.C. 5<sup>a</sup> M.C. 3<sup>a</sup>

M.C. 1<sup>a</sup>

Detailed description: This page contains five systems of musical notation for guitar. The first system features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It includes a melodic line with lyrics 'm i m' and a bass line with chords. The second system continues the melody with lyrics 'a m i ar. 7 p' and includes a trill. The third system shows a complex rhythmic pattern with chords and a bass line. The fourth system consists of a series of chords and bass notes. The fifth system shows a melodic line with a bass line of chords. Various fingering numbers (1-5) and articulation marks (accents, slurs) are present throughout the score.

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

1 2 3 4 1 2 3 4  
i m i m

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4  
i m i m

*mezza voce*  
i m i m i m i m i m i

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

M.C. 7<sup>a</sup> pulgar

Jota M.C. 2<sup>a</sup>  
ten. ten.



Var. IV II<sup>a</sup>

*vibrante il canto*

*vibrante il canto*

Var. V M.C. 2<sup>a</sup>

Var. VI

*p i m p i m*



Var. VII Julian Arcas

M.C. 2<sup>a</sup> . . .

M.C. 2<sup>a</sup> . . .

M.C. 2<sup>a</sup> . . .

Var. VIII



izquierda sola  
l. h. alone  
m. g. seule

## Var. XII

Tóquese Tambora la 5ª Variación  
Repeat Var. V à la tambura  
Répétez la Var. V avec l'effet de tambour

## Var. XIII

M. C. 2ª

Var. XIV

M.C. 2<sup>a</sup>

Var. XV

M.C. 2

Dedos i, a  
 Fingers i, a  
 Doigts i, a

## Var. XVI

*fff*

con la uña del pulgar  
with thumbnail  
avec l'ongle du pouce

## Var. XVII

M.C. 2<sup>a</sup>

The image displays a musical score for guitar, consisting of six systems of notation. Each system includes a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 7/8 time signature. The notation is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. Chords are indicated by vertical stems with dots representing the notes. The first five systems each contain two measures. The sixth system contains two measures, with the second measure featuring a circled 'o' above the staff and a series of chord diagrams below it: 'ar. 12', '7', '7', '12', and '9'. The final note of the sixth system is a half note with a fermata.

### Copla - Couplet

*Lento*

*maestoso*

P. R.

### Var. XVIII

*a tempo*

3 1 3 3

P. R.

Var. XIX

4 3 2 2 1 3 2 2

a m i m a i m i m

Var. XX

M. C. 5<sup>a</sup>

ar. 7 p p 7 7 9 3

4 5 1/4 7 12 7 12 9 7 9

1. 2. 7 7





Var. XXIII

Var. XXIV

Var. XXV

**Var. XXVI**

M.C. 9<sup>a</sup> M.C. 7<sup>a</sup> M.C. 5<sup>a</sup> M.C. 4<sup>a</sup> M.C. 2<sup>a</sup> M.C. 2<sup>a</sup> M.C. 4<sup>a</sup>

pizzicato

M.C. 7<sup>a</sup> M.C. 5<sup>a</sup> M.C. 4<sup>a</sup> M.C. 2<sup>a</sup>

m i m

**Var. XXVII**

Clarinete o Dulzaina Valenciana  
Clarinet or Oboe  
Clarinete ou hautbois

**Var. XXVIII**

Tablalet o Caja de Banda  
Drumbeat  
Coup de tambour

Clarinete Dedo i  
Clarinet Finger i  
Clarinete Doigt i

Compases ad libitum  
Measures ad libitum  
Mesures ad libitum

T T T T T T T

Tablalet (pulgar)  
Drumbeat (thumb)  
Coup de tambour (pouce)

Tablalet solo. Compases ad libitum hasta que se perciba como de lejos.  
 Drumbeat alone. Measures ad libitum, gradually dying away.  
 Coup de tambour seul. Mesures ad libitum, diminuant peu à peu d'intensité.

(Var. III. *pp.*)

**Var.  
XXIX**

Cajita armónica. Mano izquierda sola  
 Soundboard; l. h. alone  
 Table d'harmonie; m. g. seule

Var.  
XXX

M.C. 5ª . . . . .

Armónicos arpeados      Tambora ar.      Tambora ar.      ar.      ar.      Tamb. ar.      ar.

Dedos i, a      Drumbeat      Drumbeat

Arpeggio harmonics      Tambour      Tambour

Fingers i, a

Sons harmoniques arpégés  
Doigts i, a

Tamb. ar.      ar.      Tamb. ar.      Tamb.      ar.      ar.      Tamb. ar.      ar.      Tamb. ar.      ar.

M.C. 2ª . . . . .

m i m i

m i m i

m i m i



## Minuetto

VI<sup>a</sup> en Re (in D)  
V<sup>a</sup> en Sol (in G)

Beethoven  
Transcription by F. Tárrega

The musical score is presented in seven staves, each containing a single line of music. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingering is indicated by numbers 1-4 above or below notes. Articulation marks such as accents (a), slurs (i), and dynamics (p) are used throughout. The score includes several measures of Cadenza (C. 2<sup>a</sup>) and Musical Cadenza (M.C. 7<sup>a</sup>), which are indicated by dotted lines above the staff. The piece concludes with a final cadence.

C. 2<sup>a</sup> M.C. 5<sup>a</sup>

C. 2<sup>a</sup> C. 2<sup>a</sup> a tempo

M.C. 7<sup>a</sup>

*s*



M.C. 7<sup>a</sup>

i m i m i m a i

M.C. 7<sup>a</sup> M.C. 8<sup>a</sup>

a m i m i m a i

M.C. 7<sup>a</sup>

a m i m i m p

M.C. 7<sup>a</sup>

i m i m a i

M.C. 7<sup>a</sup> M.C. 8<sup>a</sup> M.C. 7<sup>a</sup>

a m i m i m a i

M.C. 5<sup>a</sup> M.C. 4<sup>a</sup> M.C. 2<sup>a</sup> M.C. 4<sup>a</sup>

a m i m i m a i



La Africana

Coro de Obispos

L'Africaine

Chorus of Bishops

L'Africaine

Chœur des Évêques

Meyerbeer

Transcription by F. Tárrega

The musical score is presented in six systems, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The notation includes various chords and melodic lines with detailed fingering (numbers 1-5) and articulation (accents, slurs). Chord diagrams are provided for several chords, such as IV<sup>a</sup> e VI<sup>a</sup>, M.C. 7<sup>a</sup>, C. 7<sup>a</sup>, C. 6<sup>a</sup>, C. 4<sup>a</sup>, M.C. 6<sup>a</sup>, C. 7<sup>a</sup>, C. 2<sup>a</sup>, C. 8<sup>a</sup>, M.C. 7<sup>a</sup>, M.C. 5<sup>a</sup>, C. 9<sup>a</sup>, M.C. 5<sup>a</sup>, M.C. 4<sup>a</sup>, M.C. 2<sup>a</sup>, and C. 2<sup>a</sup>. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

1 3 4 2 3 4 5 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1

p p p p p

C.7a M.C. 4a M.C. 2a C.2a C.7a

2 3 4 5 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1

p p p p p i m p

pulgar  
thumb  
pouce

C.7a M.C. 4a C.6a

4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1

p p pulgar p

C.4a

4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1

p p

ritard.

4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1

p

IVa e VIa C.8a C.3a

4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1

p

C.2a

4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1

p

C. 4<sup>a</sup>

C. 2<sup>a</sup>

C. 4<sup>a</sup> ..... C. 7<sup>a</sup>

M. C. 9<sup>a</sup> ..... IV<sup>a</sup> e VI<sup>a</sup>

C. 7<sup>a</sup> ..... IV<sup>a</sup> e VI<sup>a</sup> ..... C. 2<sup>a</sup>

a

Fantasia de  
«Marina»  
Zarzuela Española

Fantasia from  
«Marina»  
Spanish Zarzuela.

Fantaisie de  
«Marina»  
Zarzuela Espagnole

Arrieta

Transcription by F. Tárrega

VI<sup>a</sup> en Re (in D)

M.C. 7<sup>a</sup> M.C. 2<sup>a</sup> a

M.C. 7<sup>a</sup> M.C. 10<sup>a</sup> M.C. 2<sup>a</sup>

ar. 12

M.C. 7<sup>a</sup> C. 1<sup>a</sup>

M.C. 2<sup>a</sup> M.C. 7<sup>a</sup>.....

M.C. 10<sup>a</sup> M.C. 10<sup>a</sup>

C. 5<sup>a</sup>

The musical score is written for a six-string guitar in the key of D major (two sharps) and 3/8 time. It consists of seven staves of music. The notation includes various guitar-specific techniques such as triplets, slurs, and fingering numbers (1-4) in circles. Dynamic markings like 'p' (piano) and 'ar. 12' (arpeggio) are present. The score is divided into sections labeled 'M.C.' (Música Cómica) and 'C.' (Coda). The first staff starts with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/8 time signature. The piece concludes with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#).

M.C. 3a C. 2a

M.C. 7a M.C. 6a M.C. 5a

M.C. 3a M.C. 2a C. 6a

M.C. 5a

M.C. 10a M.C. 10a M.C. 10a C. 8a

C. 3a

The musical score consists of ten systems of notation. Each system typically contains two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and chords. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in circles. Some systems include dynamic markings like 'p' (piano) and 'ar.' (arpeggiato). The systems are labeled with alphanumeric codes: M.C. 3a, C. 2a, M.C. 7a, M.C. 6a, M.C. 5a, M.C. 3a, M.C. 2a, C. 6a, M.C. 5a, M.C. 10a, M.C. 10a, M.C. 10a, C. 8a, and C. 3a. The notation is arranged in a grid-like fashion across the page.

M.C. 7<sup>a</sup> . . . . . M.C. 2<sup>a</sup> . . . . .

M.C. 10<sup>a</sup> . . . . . M.C. 7<sup>a</sup> . . . . .

M.C. 2<sup>a</sup> . . . . . M.C. 7<sup>a</sup> . . . . .

M.C. 5<sup>a</sup> . . . . .

M.C. 10<sup>a</sup> . . . . .

M.C. 2<sup>a</sup> . . . . .

The musical score consists of ten staves of music in treble clef, with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, fingerings (circled numbers 1-4), dynamics (p, m), and articulation (accents, slurs). The score is divided into sections labeled M.C. 2<sup>a</sup>, M.C. 5<sup>a</sup>, M.C. 7<sup>a</sup>, and M.C. 10<sup>a</sup>. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by circled numbers 1 through 4. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (m). The score concludes with a double bar line and a 4/4 time signature.



Allegro

*m i m a*

pizzicato

pulgar—thumb—pouce

*m i m i*

*p p p p*

M.C. 2<sup>a</sup>

M.C. 3<sup>a</sup> M.C. 2<sup>a</sup> M.C. 3<sup>a</sup>

M.C. 2<sup>a</sup> M.C. 2<sup>a</sup>

M.C. 5<sup>a</sup>



**Tango**

M.C. 2<sup>a</sup> . . .

C. 7<sup>a</sup> . . . . .

M.C. 2<sup>a</sup> . . . . .

M.C. 2<sup>a</sup> C. 3 . . . . .

M.C. 2<sup>a</sup>

C. 3<sup>a</sup> . . . . .

ar. 7

a m i m i

m i m i m i m i m i m i m i m i m i

ten.

ten.

This page of musical notation is for guitar and consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The music is written in a key with two sharps (F# and C#). The notation includes various rhythmic and technical markings:

- System 1:** Features a triplet of eighth notes in the treble staff and a steady eighth-note bass line. Circled numbers 2 and 3 indicate fingerings.
- System 2:** Continues the eighth-note bass line. The treble staff has a triplet of eighth notes. A circled number 2 is present. A measure at the end of the system is marked with a dotted line and the label "C. 7a".
- System 3:** The treble staff begins with a quarter note marked "4." and a triplet of eighth notes. The bass line has a quarter note marked "1". A circled number 3 is present. A measure at the end of the system is marked with a dotted line and the label "M. C. 2a".
- System 4:** The treble staff has a trill marked "tr" and a triplet of eighth notes. The bass line has a quarter note marked "7". A circled number 3 is present. The system ends with a measure marked "ten.".
- System 5:** The treble staff has a trill marked "tr" and a quarter note marked "7". A circled number 7 is present.
- System 6:** The treble staff has a triplet of eighth notes marked "3" and a quarter note marked "1". The bass line has a quarter note marked "1". A circled number 2 is present. The system ends with a measure marked "ten.".
- System 7:** The treble staff has a quarter note marked "4." and a triplet of eighth notes. The bass line has a quarter note marked "5". A circled number 2 is present. A measure at the end of the system is marked with a dotted line and the label "M. C. 2a".



M.C. 2<sup>a</sup> Coda

C. 9<sup>a</sup> C. 4<sup>a</sup>

C. 2<sup>a</sup>

M.C. 7<sup>a</sup> C. 4<sup>a</sup> M.C. 6<sup>a</sup>

C. tr M.C. 2<sup>a</sup> M.C. 2<sup>a</sup> Coda

M.C. 5<sup>a</sup> M.C. 7<sup>a</sup> Cadenza

M.C. 7<sup>a</sup>

Tema  
Allegro

M.C. 2ª

M.C. 2ª

M.C. 2ª

M.C. 2ª

M.C. 2ª

M.C. 2ª

M.C. 2ª

M.C. 2ª

M.C. 2ª

M.C. 2ª

Var. I

M.C. 2<sup>a</sup> M.C. 2<sup>a</sup>

p p p p p p p

i m p p p

M.C. 9<sup>a</sup> M.C. 2<sup>a</sup>

p i a m i p

1. 2.



Var. II

M.C. 2ª

M.C. 2ª

M.C. 2ª

M.C. 2ª

M.C. 2ª

M.C. 2ª

M.C. 2ª

M.C. 2ª







Var. V

5 5 5

a 4 2 3 1 2 4 1

· mia mia mi · mia mi mi



## Var. VI

ar. 8<sup>dos</sup> M.C. 2<sup>a</sup> ..... M.C. 2<sup>a</sup> .....

M.C. 2<sup>a</sup> M.C. 2<sup>a</sup> M.C. 2<sup>a</sup> M.C. 2<sup>a</sup>

M.C. 9<sup>a</sup>

M.C. 9<sup>a</sup> M.C. 5<sup>a</sup>

M.C. 9<sup>a</sup>

p ar. 12 ar. 12

\*) Todas las terceras de la Var. VI se hacen en ar. 8<sup>dos</sup> con las dedos *i*, *a*, de la derecha, hasta la señal  $\square$ .

\*) All the Thirds in Var. VI are done in ar. octaves with fingers *i* and *a* of the right hand, as far as the sign  $\square$ .

\*) Toutes les tierces de la Var. VI se font en ar. octaves avec les doigts *i* et *a* de la main droite, jusqu'au signe  $\square$ .

Var. VII

1 3 2 4 1 3 2 4 1 2

m a m m a m

a m a

a m

a m

a m

a m

a m

p p p mp p



Var. VIII

M.C. 9<sup>a</sup>

1 2 3 2 3 3  
a m i p p p

C. 7<sup>a</sup>

4 3 2 5 6

4 1 3 2

M.C. 9<sup>a</sup>

4 3

2 2

C. 7<sup>a</sup>

2 4 3 3 3 2 4 6

4 4 1 3

M.C. 9<sup>a</sup>

Musical staff for M.C. 9<sup>a</sup> in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features six measures of sixteenth-note chords. Fingerings are indicated by circled numbers: 3, 2, 4, 3, 4, 3.

Continuation of the musical staff for M.C. 9<sup>a</sup>, showing six more measures of sixteenth-note chords. Fingerings are indicated by circled numbers: 2, 2.

C. 7<sup>a</sup>

Musical staff for C. 7<sup>a</sup> in treble clef with a key signature of three sharps. It features six measures of sixteenth-note chords. Fingerings are indicated by circled numbers: 6, 2, 4, 3, 3, 4.

Continuation of the musical staff for C. 7<sup>a</sup>, showing six more measures of sixteenth-note chords. Fingerings are indicated by circled numbers: 4, 3, 2, 4, 1, 3.

M.C. 5<sup>a</sup>

Musical staff for M.C. 5<sup>a</sup> in treble clef with a key signature of three sharps. It features six measures of sixteenth-note chords. The first measure is marked with a *p* dynamic. Fingerings are indicated by circled numbers: 4, 3, 2, 3, 3, 2.

Continuation of the musical staff for M.C. 5<sup>a</sup>, showing six more measures of sixteenth-note chords. Fingerings are indicated by circled numbers: 3, 2, 3, 5, 1, 2, 6, 1, 3.

Continuation of the musical staff for M.C. 5<sup>a</sup>, showing six more measures of sixteenth-note chords. Dynamics include *p rit.*, *pp*, *f*, *ff*. Fingerings are indicated by circled numbers: 3, 1, 3, 2, 4, 2, 1, 2, 4, 2, 3, 2. The final measure is marked with a *ff* dynamic and includes the section header M.C. 2<sup>a</sup> and C. 5<sup>a</sup>.

Vals del «Damnación del Faust»

Waltz from «The Damnation of Faust»

Valse de «La Damnation de Faust»

Berlioz  
Transcription by F. Tárrega

M.C. 4<sup>a</sup> M.C. 9<sup>a</sup> M.C. 7<sup>a</sup> C. 7<sup>a</sup>

M.C. 4<sup>a</sup> M.C. 2<sup>a</sup> C. 7<sup>a</sup>

M.C. 4<sup>a</sup> M.C. 9<sup>a</sup> M.C. 7<sup>a</sup> C. 9<sup>a</sup>

C. 7<sup>a</sup> 1. Fine 2.

M.C. 9<sup>a</sup> M.C. 4<sup>a</sup>

M.C. 1<sup>a</sup>

C. 4<sup>a</sup>

M.C. 2<sup>a</sup> M.C. 2<sup>a</sup> ...

M.C. 5<sup>a</sup>

C. 3<sup>a</sup> ... C. 1<sup>a</sup> ... C. 3<sup>a</sup>

M.C. 7<sup>a</sup> M.C. 5<sup>a</sup>

M.C. 7<sup>a</sup> M.C. 5<sup>a</sup>

M.C. 5<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> ... M.C. 4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> M.C. 4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> M.C. 2<sup>a</sup>

M.C. 2<sup>a</sup> C. 7<sup>a</sup> ...

*D. C. al Fine*

Romanza  
de Tenor del  
«Mefistófele»

Romance  
for Tenor from  
«Mefistofele»

Romance  
pour Ténor de  
«Mefistofele»

Arrigo Boito  
Transcription by F. Tárrega

The musical score is a guitar transcription of a tenor piece. It consists of five systems of music, each with a treble clef and a key signature of two sharps (G major). The time signature is 3/4. The piece begins with the instruction *pp legando assai*. The notation includes various ornaments and fingerings, with circled numbers indicating specific techniques. The score is divided into sections by measure numbers (M.C.) and caesuras (C.).

Key markings and ornaments include:

- pp legando assai*
- M.C. 7<sup>a</sup>
- M.C. 9<sup>a</sup>
- M.C. 7<sup>a</sup>
- C. 9<sup>a</sup>
- M.C. 3<sup>a</sup>
- M.C. 7<sup>a</sup>
- C. 9<sup>a</sup>
- M.C. 7<sup>a</sup>
- M.C. 14<sup>a</sup>
- M.C. 7<sup>a</sup>
- M.C. 5<sup>a</sup>
- M.C. 9<sup>a</sup>
- C. 7<sup>a</sup>
- M.C. 7<sup>a</sup>
- M.C. 9<sup>a</sup>
- M.C. 7<sup>a</sup>
- M.C. 2<sup>a</sup>
- M.C.

Musical staff 1: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The staff contains a sequence of notes with fingerings (1-4) and accents. A measure is marked with a circled '4'. A measure further right is marked with a circled '3' and an 'a' above it. The staff concludes with a measure marked 'm' and a circled '1'. Above the staff, the label 'M.C. 7a' is written.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of three sharps. The staff begins with a measure marked 'ar. 7'. It contains several measures with fingerings and accents. Labels above the staff include 'M.C. 8a', 'M.C. 9a', 'M.C. 9a', 'C. 2a', 'M.C. 12a', 'M.C. 10a', and 'M.C. 9a'.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains measures with fingerings and accents. Labels above the staff include 'M.C. 7a', 'M.C. 9a', 'M.C. 7a', 'C. 9a', and 'M.C. 2a'.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains measures with fingerings and accents. Labels above the staff include 'M.C. 7a' and 'C. 9a'. Dynamic markings 'cresc.', 'dim.', and 'pp' are placed below the staff.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains measures with fingerings and accents. Labels above the staff include 'M.C. 14a'. A measure is marked with a circled '3'. The staff concludes with a measure marked 'm'. A dynamic marking 'ff' is placed below the staff.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains measures with fingerings and accents. Labels above the staff include 'M.C. 7a', 'M.C. 5a', 'C. 2a', and 'C. 5a'. A measure is marked with a circled '6'.

Canción popular  
Catalana

Catalan  
Folk-Song

Chanson populaire  
Catalane

Arranged by Miguel Llobet

Allegro vivo

C. 9<sup>a</sup>  
M.C. 9<sup>a</sup>  
C. 7<sup>a</sup>  
M.C. M.C.  
M.C. 4<sup>a</sup>  
M.C. 3<sup>a</sup>  
C. 2<sup>a</sup>  
M.C. 4<sup>a</sup>  
C. 7<sup>a</sup>  
M.C. 4<sup>a</sup>  
D. C.  
rall.

## Estudio

sobre un tema  
de «Sandher»

## Étude

on a theme  
by "Sandher"

## Étude

sur un thème  
par «Sandher»

Transcription by F. Tárrega

Musical score for guitar, consisting of eight staves of music. The key signature is G major (one sharp). The score includes various technical markings such as *a*, *p*, *m*, *i*, and *z*, and fingering numbers (1-5). It also features several measure groupings labeled *M.C.* (Measures of Character) and *C.* (Cadenza) with superscripts like *4<sup>a</sup>*, *2<sup>a</sup>*, *3<sup>a</sup>*, *6<sup>a</sup>*, and *7<sup>a</sup>*.



M.C. 4<sup>a</sup> C. 7<sup>a</sup> ..... C. 2<sup>a</sup> .....

C. 2<sup>a</sup> ..... M.C. 4<sup>a</sup> ..... C. 4<sup>a</sup> .....

..... M.C. 6<sup>a</sup> ..... M.C. 6<sup>a</sup> .....

..... M.C. 4<sup>a</sup> ..... M.C. 4<sup>a</sup> .....

..... C. 2<sup>a</sup> ..... C. 7<sup>a</sup> ... C. 2<sup>a</sup> .....

..... M.C. 3<sup>a</sup> ..... M.C. 4<sup>a</sup> M.C. 2<sup>a</sup> ..... C. 2<sup>a</sup> .....

M.C. 7<sup>a</sup> M.C. 4<sup>a</sup> ..... C. 4<sup>a</sup> ..... C. 2<sup>a</sup> .....

Coro de Peregrinos  
del «Tannhäuser»

Pilgrims' Chorus  
from «Tannhäuser»

Chœur des Pèlerins  
de «Tannhäuser»

Wagner

Transcription by F. Tárrega

Andante maestoso

C. 2ª

M. C. 4ª

M. C. 1ª

C. 2ª

C. 4ª

C. 2ª

C. 5ª

C. 1ª

C. 2ª

C. 1ª

M. C. 2ª

C. 1ª

i m

p p i

C. 2a

C. 4a

C. 2a

C. 7a

M. C. 9a

C. 4a

C. 4a

C. 7a

M. C. 5a

M. C. 4a

C. 9a

M. C. 7a

C. 9a

M. C. 7a

M. C. 4a

C. 7a

C. 9a

M. C. 7a

C. 9a

M.C. 6<sup>a</sup> M.C. 7<sup>a</sup>

C. 9<sup>a</sup> C. 7<sup>a</sup> C. 9<sup>a</sup> C. 7<sup>a</sup>

C. 4<sup>a</sup>

C. 7<sup>a</sup>

C. 8<sup>a</sup> C. 10<sup>a</sup>

M.C. 9<sup>a</sup> M.C. 7<sup>a</sup> C. 8<sup>a</sup>

C. 7<sup>a</sup> C. 2<sup>a</sup>

Detailed description of the chord diagrams: The page contains ten rows of guitar chord diagrams. Each diagram is a six-string fretboard with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Fingerings are indicated by numbers 1-5 in circles. Some diagrams include a '3x' marking for the first three strings. The chords are arranged in a grid-like fashion across the page. The first row shows M.C. 6<sup>a</sup> and M.C. 7<sup>a</sup>. The second row shows C. 9<sup>a</sup>, C. 7<sup>a</sup>, C. 9<sup>a</sup>, and C. 7<sup>a</sup>. The third row shows C. 4<sup>a</sup>. The fourth row shows C. 7<sup>a</sup>. The fifth row shows C. 8<sup>a</sup> and C. 10<sup>a</sup>. The sixth row shows M.C. 9<sup>a</sup>, M.C. 7<sup>a</sup>, and C. 8<sup>a</sup>. The seventh row shows C. 7<sup>a</sup> and C. 2<sup>a</sup>.

Vals

Waltz

Valse

Chopin  
Transcription by F. Tárrega

Lento

The musical score is written on eight staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Lento'. The score includes various musical notations such as dynamics (p), articulation (tr), and fingering numbers. The lyrics 'a mi mi mi mi mi mi mi mi' are written below the notes. The score is divided into sections labeled A, C.7a, C.2a, C.9a, and M.C.5a.

C. 3<sup>a</sup> . . . . .

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

C. 7<sup>a</sup> . . . . . C. 7<sup>a</sup> . . . . .

m i m i m p. i m p. a m i

M.C. 9<sup>a</sup> . . . . . C. 2<sup>a</sup> . . . . . C. 4<sup>a</sup> . . . . . C. 2<sup>a</sup> . . . . . C. 4<sup>a</sup> . . . . .

*sostenuto*

*sostenuto*

i m i m i m i m i m i m i m i m i

C. 4<sup>a</sup> . . . . . C. 2<sup>a</sup> . . . . . C. 2<sup>a</sup> . . . . .

p. i m i p.

M.C. 12<sup>a</sup> . . . . . C. 2<sup>a</sup> . . . . .

*pp*

*pp*

a i m i m i a a m i

C. 2<sup>a</sup> . . . . . C. 2<sup>a</sup> . . . . . C. 3<sup>a</sup> . . . . .

p. i m i m i m p.

M.C. 4<sup>a</sup> . . . . . C. 2<sup>a</sup> . . . . . C. 2<sup>a</sup> . . . . .

*p*

*p*

p. i m i m i m i m i m i m i m i m i

M.C. 12<sup>a</sup> . . . . . C. 2<sup>a</sup> . . . . . B

p. i m i m i m i m i m i m i m i m i

C pizzicato

*dolce*

C. 2<sup>a</sup> .....

*dim.*

C. 2<sup>a</sup> .....

C. 2<sup>a</sup> .....

C. 7<sup>a</sup> .....

*poco rit.*

*piu pizzicato ar. 7*

C. 7<sup>a</sup> .....

C. 7<sup>a</sup> .....

*ar. 12*

Estudio  
sobre un tema de Henselt

Study  
on a theme by Henselt

Étude  
sur un thème par Henselt

Transcription by F. Tárrega

Lento

3 2 1 4 4 3

3 1 2 4 4 3 1 2 3 1 2 3 4 3 2 1

1 2 4 4 1 2 3 4 3 2 1

1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1

C. 2<sup>a</sup> M.C. 6<sup>a</sup> C. 4<sup>a</sup>...

C. 4<sup>a</sup> C. 9<sup>a</sup> C. 4<sup>a</sup>...



C. 4<sup>a</sup> ..... C. 9<sup>a</sup> ...

C. 4<sup>a</sup> ..... C. 2<sup>a</sup> .....

M. C. 4<sup>a</sup> ..... C. 7<sup>a</sup> ..... C. 4<sup>a</sup> ..... C. 2<sup>a</sup> .....

..... C. 2<sup>a</sup> .....

C. 7<sup>a</sup> ..... C. 6<sup>a</sup> ..... C. 4<sup>a</sup> ..... C. 2<sup>a</sup> .....

C. 2<sup>a</sup> ..... C. 4<sup>a</sup> ..... C. 7<sup>a</sup> ..... C. 4<sup>a</sup> .....

C: 2<sup>a</sup>... C: 6<sup>a</sup>... C: 9<sup>a</sup>... C: 6<sup>a</sup>...

C: 6<sup>a</sup>... C: 8<sup>a</sup>... C: 6<sup>a</sup>... C: 4<sup>a</sup>...

M.C. 4<sup>a</sup>... C: 9<sup>a</sup>... C: 6<sup>a</sup>... C: 4<sup>a</sup>... C: 3<sup>a</sup>...

C: 3<sup>a</sup>... C: 4<sup>a</sup>... C: 2<sup>a</sup>... C: 3<sup>a</sup>... C: 2<sup>a</sup>...

C: 3<sup>a</sup>... C: 4<sup>a</sup>... C: 2<sup>a</sup>...

C: 7<sup>a</sup>... C: 4<sup>a</sup>... C: 2<sup>a</sup>...

## Preludio

## Prelude

## Prélude

J. Sebastian Bach  
Transcription by P. R.

M.C. 2<sup>a</sup> .....

*cresc.*

C. 2<sup>a</sup> C. 2<sup>a</sup> C. 7<sup>a</sup> C. 4<sup>a</sup>

*mf* *p*

C. 6<sup>a</sup> C. 2<sup>a</sup>

*cresc.*

M.C. 4<sup>a</sup> C. 7<sup>a</sup>

*f* ar. 7

*mf*

# “La Paloma”

## Habanera

Yradier

Transcription by F. Tárrega

VI<sup>a</sup> en Re (in D)

The score consists of five staves of music for VI<sup>a</sup> in D. The first staff begins with the lyrics "i m i m i m i m i m i m". The music is characterized by a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (D major). It includes various guitar-specific notations such as fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5), accents (acc), and dynamics (p). The second and third staves continue the melody with lyrics "i m i m i m i m i m i m". The fourth staff includes a section marked "M.C. 7<sup>a</sup>" and "ar. 12". The fifth staff concludes the piece with "ar. 12".

M.C. 7<sup>a</sup>

M.C. 3<sup>a</sup> M.C. 2<sup>a</sup> ... 1. M.C. 7<sup>a</sup> ...

2 3 2 1 2 1 1 2 3 1 2 3 1 2 3

i m i m a

ar. 12

M.C. 2<sup>a</sup> ...

«La Viejecita»  
Zarzuela Española

“The Little  
Old Woman”  
Spanish Zarzuela

«La petite Vieille»  
Zarzuela Espagnole

Caballero  
Transcription by F. Tárrega

VI<sup>a</sup> en Re in D

M.C. 7ª

ar. 8ª dos

C. 7ª

M.C. 6ª

C. 7ª

C. 4ª

M.C. 2ª

C. 4ª

C. 2ª

C. 4ª

C. 2ª

C. 7ª

M.C. 5ª

C. 7ª

ar. 7

ritard.

The musical score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of six systems of music, each with a vocal line and a guitar accompaniment line. The guitar part includes various techniques such as arpeggios, triplets, and slurs. The vocal line includes lyrics and dynamic markings.

**System 1:** The guitar part features a series of arpeggios. The vocal line has the lyrics "a n" and dynamic markings "ar. 12" and "12".

**System 2:** The guitar part includes triplets and slurs. The vocal line has the lyrics "i m" and dynamic markings "p p p p".

**System 3:** The guitar part includes slurs and triplets. The vocal line has dynamic markings "p p p p".

**System 4:** The guitar part includes arpeggios. The vocal line has dynamic markings "ar. 12" and "12".

**System 5:** The guitar part includes slurs and triplets. The vocal line has dynamic markings "p p p p".

**System 6:** The guitar part includes slurs and triplets. The vocal line has the lyrics "p i m i m a" and dynamic markings "p p p p".

**System 7:** The guitar part includes slurs and triplets. The vocal line has dynamic markings "p p p p".

**Section Markers:** "C. 9<sup>a</sup>" is located at the end of System 4, and "M. C. 6<sup>a</sup>" is located at the end of System 5.

Noches de España | Nights in Spain | Nuits d'Espagne

Massenet  
Transcription by F. Tárrega



This musical score is for guitar, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of seven staves of music, each containing various technical and performance markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics include *p*, *pp*, and *f*. Technical markings include *tr* (trill), *ar. 7* (arpeggiated 7th), and *m* (muted). The score is divided into sections labeled with letters and numbers: C. 4<sup>a</sup>, C. 2<sup>a</sup>, C. 1<sup>a</sup>, M.C. 7<sup>a</sup>, M.C. 6<sup>a</sup>, M.C. 7<sup>a</sup>, M.C. 4<sup>a</sup>, C. 7<sup>a</sup>, and C. 5<sup>a</sup>. The notation includes eighth and sixteenth notes, chords, and slurs. The final section, C. 5<sup>a</sup>, ends with a *f* dynamic marking.

M.C. 8<sup>a</sup>

C. 4<sup>a</sup>

M.C. 10<sup>a</sup>

C. 5<sup>a</sup>

C. 6<sup>a</sup>

M.C. 8<sup>a</sup>

C. 7<sup>a</sup>

M.C. 8<sup>a</sup>

M.C. 8<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>

M.C. 6<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> M.C. 7<sup>a</sup> C. 3<sup>a</sup> M.C. 7<sup>a</sup>

ar. 7

ar. 7

*dim. e ritard.*

The musical score is written for guitar in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It consists of ten staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, often with fingerings indicated by circled numbers (1-5). There are several measures with a '4' above them, possibly indicating a four-measure rest or a specific rhythmic group. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'dim. e ritard.' (diminuendo e ritardando). The score is divided into sections labeled 'M.C.' (Measures) and 'C.' (Caprices or similar), with superscripted letters (e.g., 8<sup>a</sup>, 10<sup>a</sup>) indicating specific measures or sections. The final measure of the piece is marked with 'ar. 7', likely referring to a specific fingering or technique. The piece concludes with a 'dim. e ritard.' instruction.

Tempo I<sup>o</sup>

C.7<sup>a</sup> ..... M.C.7<sup>a</sup> .....

ar. 7

C.3<sup>a</sup> ..... C.2<sup>a</sup> C.7<sup>a</sup> .....

C.7<sup>a</sup> 1.

2. pizzicato

i m i m i m i m a

p p p p

C.2<sup>a</sup> .....

p p p p p p p p

M.C.7<sup>a</sup> ..... M.C.10<sup>a</sup> .....

pp ppp

# "Granada"

## Serenata

Isaac Albeniz

Transcription by F Tárrega

Allegretto

M.C. 7<sup>a</sup> ...

C. 7<sup>a</sup> ... C. 5<sup>a</sup> ...

C. 7<sup>a</sup> ... C. 5<sup>a</sup> ... M.C. 7<sup>a</sup> ...

C. 7<sup>a</sup> ...

C. 9<sup>a</sup> ... C. 7<sup>a</sup> ...

ar. 7

Meno mosso

ar. 7

C. 2<sup>a</sup> ..... C. 2<sup>a</sup> .....

ar. 7

C. 2<sup>a</sup> .....

ar. 7

C. 2<sup>a</sup> .....

ar. 7

C. 8<sup>a</sup> ..... C. 6<sup>a</sup> ..... C. 8<sup>a</sup> ..... C. 6<sup>a</sup> ..... C. 8<sup>a</sup> .....

ar. 7

C. 9<sup>a</sup> ..... C. 8<sup>a</sup> ..... C. 6<sup>a</sup> ..... C. 8<sup>a</sup> ..... C. 6<sup>a</sup> .....

2 4 3 4 3 4 2 2  
i m i m i

C. 8<sup>a</sup> ..... C. 6<sup>a</sup> .....

C. 8<sup>a</sup> .....

C. 2<sup>a</sup> .....

C. 2<sup>a</sup> ..... C. 2<sup>a</sup> .....

The musical score consists of several systems of music for guitar, featuring various techniques and markings. The systems are labeled as follows:

- System 1:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It includes a bass line with a *p* (piano) dynamic. The right hand has a melodic line with a *a.* (accents) marking and a *ar. 7* (arpeggiated 7th) marking.
- System 2:** Continues the melodic and bass lines. It features a *ar. 7 7 9 12 12* marking, indicating arpeggiated chords.
- System 3:** Labeled *C. 1<sup>a</sup>*. It includes *ar. 8<sup>dos</sup>* markings, indicating arpeggiated chords in the 8th fret.
- System 4:** Labeled *C. 3<sup>a</sup>* and *C. 7<sup>a</sup>*. It includes a *più lento* (slower) marking and a *pizzicato* marking. The bass line has a *p* dynamic.
- System 5:** Labeled *M.C. 5<sup>a</sup>*, *M.C.*, and *C. 2<sup>a</sup>*. It includes a *più pizz.* (pizzicato) marking and a *m* (mezzo) dynamic.
- System 6:** Labeled *M.C. 7<sup>a</sup>*. It includes a *p* dynamic and a *3* (triple) marking.

The score is written in a style typical of classical guitar notation, with detailed fingering numbers (1-4) and dynamic markings throughout.

C. 7<sup>a</sup> ..... C. 5<sup>a</sup> .....

C. 7<sup>a</sup> ..... C. 5<sup>a</sup> ..... M.C. 7<sup>a</sup> .....

..... C. 7<sup>a</sup> .....

.....

C. 9<sup>a</sup> .....

pizzicato ..... *più pizz.* ..... ar. 9



«La Cartagenera»  
 Motivos regionales españoles

«The Carthaginian»  
 Local Spanish Motives

«La Carthaginoise»  
 Motifs régionaux espagnols

C. 7<sup>a</sup> ..... M.C. 10<sup>a</sup> .....

p p p p i m m ar. 12

M.C. 7<sup>a</sup> .....

i m i m i

M.C. 5<sup>a</sup> ..... M.C. 7<sup>a</sup> .....

i m i m i

izquierda sola  
 m l. h. alone  
 m. g. seule

C. 8<sup>a</sup> .....

m i m a m

m i m i

M.C. 5<sup>a</sup> .....

i m i m i

i m i m i

i m i m i

M.C. 4<sup>a</sup> .....

i m i i i m i m i

ar. 7 i

M.C. 2<sup>a</sup> .....

i m a m i m

Vibrando el canto de toda la copla.  
 Bring out all the melody of the couplet.  
 Faire ressortir la mélodie du couplet.

i m i m i m i

C. 5<sup>a</sup> .....

i

i m i m i

fin copla  
end of the couplet  
fin du couplet

⑥ i m p m i m p m i

C. 7<sup>a</sup> M.C. 5<sup>a</sup> M.C. 3<sup>a</sup>

pulgar thumb pouce

i m a i m i m a i m

M.C. 2<sup>a</sup> M.C. 4<sup>a</sup>

C. 7<sup>a</sup> ...

i m i m i i m i m i m i m

M.C. 4<sup>a</sup> ...

ar. 7 7 7

C. 2<sup>a</sup> ...

ar. 7 12

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

C. 7<sup>a</sup>.....

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

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

C. 3<sup>a</sup>.....

*i m i m a m*

C. 2<sup>a</sup>.....

*m a m i m i m i*

C. 3<sup>a</sup>..... C. 7<sup>a</sup>.....

*m a m i m i*

C. 8<sup>a</sup>..... C. 8<sup>a</sup>..... C. 3<sup>a</sup>.....

*m a m i m i*

C.7<sup>a</sup> ..... C.5<sup>a</sup> ..... 1 1 3 4 1 3 4 1 4 3 1 M.C.5<sup>a</sup> .....  
m a m

..... C.3<sup>a</sup> ..... C.7<sup>a</sup> ..... C.8<sup>a</sup> .....  
a m i m i i m i m i m i m i

M.C.4<sup>a</sup> .....  
i m i i i i m i m i

C.7<sup>a</sup> .....  
p i m a p p i m a p p m a m a m p m a m a m

M.5<sup>a</sup> M.C.7<sup>a</sup> .....  
a m i m i a m

..... C.3<sup>a</sup> ..... M.C.5<sup>a</sup> .....  
a m i m i a m

M.C. 5<sup>a</sup> M.C. 7<sup>a</sup>

a m i m i  
a m

M.C. 7<sup>a</sup> C. 2<sup>a</sup> M.C. 5<sup>a</sup> M.C. 7<sup>a</sup>

a m i m i  
a m

M.C. 10<sup>a</sup>

a m i m a  
a m i m

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

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

C. 3<sup>a</sup> C. 2<sup>a</sup>

i m i m  
m a m

m a m i i m i m i

m a m i i m i m i

## CONCLUSIÓN

No crea el discípulo que una vez terminadas las tres ediciones de que se compone esta obra, es ya un guitarrista y puede abandonar en absoluto los estudios, antes al contrario; deberá tener diariamente sus horas fijas para dedicarlas principalmente a toda clase de escalas y a la práctica de la media ceja, de la ceja y de los ligados, sin olvidar los demás ejemplos de mecanismo, que ejercitará de vez en cuando.

Sin la continúa práctica que debe ser el alimento diario del guitarrista, ni cabe estar en dedos, ni acrecer una ejecución brillante.

### CONSEJOS PARA TOCAR EN PÚBLICO

Si el discípulo está llamado a sumarse algún día a la lista de aquellos virtuosos que nos precedieron en el cultivo de este instrumento y a quienes mucho se debe en el proceso del mismo, los insignes Sors, Aguado, Arcas (Julian), Huertas, etc., a los notables guitarristas el Marqués de Rubira, Cuenca, Punsoa, Basols, Viñas, Brocá, Bosch, Arcas (Manuel), Rocamora, Pargas, Mañes, Jordan, Cano (Antonio y Federico), Toboso y Gil-Orozco, etc., y por lo tanto se dedica a dar conciertos, procure que el carácter de las obras del repertorio sea variado y distinto, que no pequen de largas, que ofrezcan generalmente menos dificultades de las que en el ejercicio diario se esté acostumbrado a vencer, y que los efectos no se prodiguen, por aquello de que "lo poco da gusto y lo mucho cansa"; adviértase que las piezas más sencillas o fáciles deben colocarse al principio del programa, recurso que no solo sirve para preparar las manos en la ejecución de las difíciles, sino para interesar gradualmente al auditorio: sépanse bien de memoria, sin cuyo requisito, ni es posible dominarlas, ni tocarlas con la soltura y corrección debidas.

### DEL SITIO O LOCAL PARA CONCERTAR

Respecto al local para concertar, es conveniente sea un salón de regulares dimensiones, algo elevado de techo, preferible siempre a un salón muy vasto, donde ciertas delicadezas y efectos propios de la guitarra, no pueden apreciarse. Para saber las condiciones acústicas que el local reúna, es conveniente

## CONCLUSION

The student must not imagine that, when he has once finished the present method, he can bid good-bye to study and practice;—quite the contrary! He must set apart certain fixed hours for daily practice, devoted chiefly to scales of every kind and work on the barré and the grand barré, fingerboard practice of the legato, without neglecting his other technical exercises, which he will take up from time to time.

Without the regular practice which should be the daily food of the guitarist, he can neither keep his fingers up to the mark nor improve in brilliant execution.

### ADVICE ABOUT PLAYING IN PUBLIC

Should the student be admitted some day to the rank of those virtuosos who have preceded us in the cultivation of our instrument, and to whom the development of the guitar is greatly indebted—the distinguished Sors, Aguado, Arcas (Julian), Huertas, etc., and noteworthy guitarists like the marquis of Rubira, Cuenca, Punsoa, Basols, Viñas, Brocá, Bosch, Arcas (Manuel), Rocamora, Pargas, Mañes, Jordan, and the rest—and devote himself to giving concerts, let him select works of varied and distinct characteristics for his repertory, not too long, and which on the whole present fewer difficulties than he is accustomed to surmount in his daily practice; he should not be prodigal of such effects as give pleasure when sparingly introduced, but are wearisome if continually repeated; the simplest or easiest pieces ought to be placed at the beginning of his program, a plan which serves not only to prepare the hands for the execution of the more difficult numbers, but also to hold and increase the interest of the audience; all the pieces should be thoroughly committed to memory, otherwise it is not possible either to command them fully or to play them with the requisite care and correctness.

### THE CONCERT-HALL OR AUDITORIUM

With respect to the place in which the concert is given, it should be a small hall or large room of regular dimensions and with a high ceiling; this is preferable to a larger hall,

## CONCLUSION

Dès que l'élève sera arrivé à la fin de cette méthode, il ne devra pas s'imaginer qu'il aura terminé ses études. Tout au contraire, il devra chaque jour consacrer certaines heures fixes pour travailler spécialement toutes les gammes, les notes harmoniques, les barrés; pratiquer le legato sur la touche, sans négliger les autres exercices techniques qu'il devra revoir de temps à autre. Sans ce travail journalier et régulier, il ne pourra pas être en doigts ni arriver à acquérir une exécution brillante.

### CONSEILS POUR JOUER EN PUBLIC

Si l'élève veut un jour voir son nom ajouté à la liste des virtuoses qui nous ont précédés dans la pratique de notre instrument et à qui nous sommes redevables du développement de la guitare, les distingués : Sors, Aguado, Arcas (Julian), Huertas, etc., et les remarquables guitaristes tels que Marquis de Rubira, Cuenca, Punsoa, Basols, Viñas, Brocá, Bosch, Arcas (Manuel), Rocamora, Pargas, Mañes, Jordan, et bien d'autres—et s'il veut donner des concerts, il devra choisir pour son répertoire des œuvres caractéristiques variées et distinctes, pas trop longues et présentant des difficultés qu'il est habitué à surmonter dans son travail journalier; il devra ne pas être trop prodigue des effets faciles qui font surtout plaisir quand ils ne sont pas répétés trop souvent et qui, dans le cas contraire, deviennent fastidieux. Les morceaux faciles et les plus simples devront être placés au commencement de son programme, ce qui non seulement lui préparera les mains pour l'exécution de morceaux plus difficiles, mais aussi tiendra en éveil l'intérêt de son auditoire; tous les morceaux devront être joués de mémoire, autrement il ne sera pas possible, ni de les bien connaître ni de les jouer avec le soin et la correction requis.

### DE LA SALLE DE CONCERT

Il est préférable de la choisir petite et si elle est plutôt grande, il faut qu'elle ait un plafond assez élevé; ceci est préférable à une très grande salle où certains effets et nuances délicates propres à la guitare pourraient ne pas être entendus. Afin de connaître les conditions de l'acoustique de la salle, on devra

verlo y probarlo antes é indicar luego el sitio para la colocación de un sencillo entarimado, con lo cual se obtienen dos ventajas; la de aislar al artista haciéndolo visible de todo el auditorio, y la de aumentar la voz del instrumento.

Si el concierto se da en un teatro (nunca de los grandes ni menos en los de verano), es asunto de verdadera importancia que la escena quede muy reducida y herméticamente cerrada, apagadas todas o casi todas las candilejas y suprimida la concha del apuntador, y que el artista avance por su parte lo más posible hacia el público, a fin de que éste pueda apreciar bien la ejecución, hasta en sus más mínimos detalles.

Séanos permitido hacer constar que la modestia debe ser compañera inseparable del artista, consejo que no debe olvidarse nunca, cuya cualidad, unida a otras condiciones morales, dotes son que interesan y predisponen al público favorablemente.

#### CONVENIENCIA DE POSEER MUCHOS CONOCIMIENTOS MUSICALES

Error y no pequeño supone la creencia de que al guitarrista le basta conocer a la ligera la clave de *Sol*, cuando por el hecho de que para la guitarra no pueden escribir más que los que a ella se dedican, se ven obligados siempre a hacer transcripciones de banda, orquesta o de piano, a reducir en la mayoría de los casos las notas de varios acordes transcribiendo las precisas; a dar carácter distinto al ritmo o metro de la armonización, y a valerse a cada paso de los recursos propios de la guitarra, embelleciendo las obras, con armónicos, arrastres, efectos de tambora, pizzicato, etc. Así pues, rogamos al discípulo complete su educación musical, no solo estudiando las claves, la ficción de las mismas, el transporte, la armonía y la composición, sino toda clase de obras y tratados que a la música se refieran; frecuente con asiduidad todos aquellos sitios donde se rinde culto al arte, para familiarizarse con las mejores obras de autores clásicos. Si sus conocimientos musicales le permiten escribir para guitarra, sírvanle de modelo el sinnúmero de obras de otros autores y las que nuestro malogrado Maestro dejó escritas, así como también sus exquisitas composiciones; examínelas unas y otras detenidamente y, fijese bien en el

where certain delicate nuances and effects peculiar to the guitar are likely to be lost. In order to learn the acoustic conditions of the place one should go there and try it, after which one can decide on the location and position of a low, portable hood or sounding-board, by using which one gains a double advantage:—the artist is isolated and rendered conspicuous to the audience, and the sound of the instrument is augmented.

If the concert is given in a theatre (never in a large one, and still less in an open Summer theatre), it is a matter of prime importance that the stage should be reduced to the smallest proportions and hermetically sealed, that all or nearly all the chandeliers should be taken out and the hood of the prompter's box removed; furthermore, the artist should come forward as far as possible towards the audience, so that even the least details of his performance may be apprehended and relished.

We may be permitted to observe, that modesty should be the artist's inseparable companion. This piece of advice should never be forgotten, for its effect on the outward bearing, combined with other characteristic traits, are influential factors in interesting and favorably prepossessing the public.

#### ADVANTAGES OF POSSESSING WIDE MUSICAL KNOWLEDGE

It is no slight mistake to imagine that the guitarist knows enough when he has mastered the G-clef, for in that case one can write for the guitar only such music as is intended for that instrument, whereas one is continually obliged to make transcriptions from music written for band, orchestra, or piano, and, in the majority of cases, to reduce the notes of the various chords by selecting precisely those required; to endow the rhythm or metre of the harmonization with distinct character, and with every step to utilize the resources peculiar to the guitar, embellishing the pieces with harmonics, arrastres, drum-like effects, pizzicati, etc. Therefore, we advise the pupil to complete his musical education; not merely studying the clefs in their several positions, transposition, harmony and composition, but likewise every class of work or treatise which has a bearing on music. He should

l'essayer, après quoi on pourra décider de l'endroit pour placer une plateforme de bois pour que l'artiste ait le double avantage d'être isolé et visible de tout son auditoire et pour que le son de son instrument porte mieux.

Si le concert se donne dans un théâtre (jamais dans un trop grand et encore moins dans un théâtre en plein air), il sera très important que la scène soit réduite à ses plus petites proportions et hermétiquement fermée; que toutes les lumières soient baissées et l'abri du souffleur enlevé. L'artiste devra se placer le plus possible près de son auditoire, afin que les plus petits détails de son jeu puissent être entendus et appréciés. Qu'il nous soit permis de faire observer de ne pas oublier que la modestie doit être la compagne inséparable de l'artiste, car l'effet moral à produire combiné avec d'autres caractéristiques sont des facteurs importants pour intéresser le public et le prédisposer en sa faveur.

#### AVANTAGES DE L'ACQUISITION DE NOMBREUSES CONNAISSANCES MUSICALES

Ce n'est pas un moindre défaut pour le guitariste que de croire qu'il en sait assez quand il peut lire en clé de sol, ce qui ne lui permettrait que de jouer de la musique écrite pour la guitare, alors qu'il sera appelé à faire continuellement des transcriptions de morceaux écrits pour orchestre, musique militaire, ou pour piano, et en beaucoup de cas à réduire les notes des différents accords pour choisir celles qui sont les plus nécessaires. Il sera aussi appelé à parer le rythme—ce mètre de l'Harmonie—d'un caractère différent, et à chaque moment à utiliser les ressources particulières à la guitare, embellissant les morceaux avec des notes harmoniques, des glissés, des effets de tambour, des pizzicatos, etc.

A cette fin nous conseillons à l'élève de compléter son éducation musicale et cela non seulement en étudiant les clés dans leurs différentes positions, les transcriptions, l'harmonie et la composition, mais aussi les ouvrages ou traités qui se rapportent à la musique.

Il devra aussi saisir chaque occasion d'entendre de la bonne musique afin de se familiariser avec les meilleurs ouvrages des auteurs classiques.



inmenso partido que de los sobrados recursos del diapason, supo sacar este genio extraordinario. Fijese sobre todo en el modo de cómo interpretan las obras los grandes concertistas, no importa de que instrumento, y aquella pureza de dicción, aquel modo galano de ejecutar, de sentir y de expresar la música, sírvanle de estímulo para dedicar largas horas al estudio, único medio de dominar el instrumento, de alcanzar por tanto segura y brillante ejecución y de conquistarse un puesto merecido en el mundo del Arte.

### FINAL

En la actualidad honran la guitarra un buen número de virtuosos, en su mayoría discípulos de Tárrega, mereciendo citarse en primer término al brillante Miguel Llobet, al delicado Pujol, a Segovia y a Fortea, Gelabert, García (Joaquín), Corell, Loscos, Nacher, Rafael Balaguer, Sabio, las señoritas Robledo, y Roca y nuestros discípulos Donadio, López, Naranjo, Antonio Pazo Alvarez, Dr. F. Luciano Díaz y la señorita Margot González.

OBRAS ESCOGIDAS DE D. FRANCISCO TÁRREGA, PARA GUITARRA, HOY PROPIEDAD DE LA CASA EDITORA ILDEFONSO ALIER, DE MADRID (ESPAÑA)

1. Loure de J. Seb. Bach
3. Mazurka de Chopin (ob. 33, N° 4)
4. Minuetto de Händel
6. Scherzo de la Sonata ob. 2 de Beethoven
7. Largo assai de Haydn
8. Sonata 2ª de J. Seb. Bach
9. Fuga de Schumann
16. Andante de Haydn
17. *El Pobre Valbuena*, Zarzuela Española (Polka Japonesa)
18. *El Ratón*, Zarzuela Española (Tango de la Cadera)
19. *Feuilles variées* de Schumann (ob. 99)
20. Fuga de la Sonata para violín solo, de J. Seb. Bach
21. Saint Nicolas, Schumann
22. Sonata ob. 13 de Beethoven
23. Preludio N° 15 de Chopin
24. Minuetto de Mozart
25. Nocturno N° 2 de Chopin
26. Berceuse de Schumann
28. Au Soir, ob. 12 de Schumann
29. Minuetto du quatuor à cordes, Mozart

also seize every opportunity of hearing good music, in order to familiarize himself with the best works of the classical authors. In case his musical attainments permit him to compose for the guitar, let him take as a model the innumerable works by other authors which our lamented master transcribed, as well as his own exquisite compositions; he should examine them all most attentively, and take careful note of the remarkable way in which this extraordinary genius turned the abundant resources of the guitar to account. He ought, above all things, to rivet his attention on the manner in which the great concert-players (whatever their instrument) interpret the works they execute, and their tasteful style of execution and emotional expression of music should stimulate him to devote many an hour to practice—the only way to master the instrument, to acquire a confident and brilliant execution, and to attain a creditable position in the World of Art.

At the present time the guitar is favored by a goodly number of virtuosos, for the most part pupils of Tárrega, among whom should be mentioned, first of all, the brilliant Miguel Llobet, the delicate Pujol, and Segovia; also Fortea, Gelabert, García (Joaquín), Corell, Loscos, Nacher, Rafael Balaguer, Sabio, the señoritas Robledo and Roca and our pupils Donadio, López, Naranjo, Antonio Paso Alvarez, Dr. F. Luciano Díaz, and señorita Margot González.

A SELECTION OF DON FRANCISCO TÁRREGA'S WORKS FOR GUITAR. PUBLISHED BY ILDEFONSO ALIER, MADRID

#### ARRANGEMENTS

1. Loure (Joh. Seb. Bach)
3. Mazurka (Chopin, Op. 33, No. 4)
4. Minuet (Handel)
6. Scherzo (from Sonata Op. 2, Beethoven)
7. Largo assai (Haydn)
8. Second Sonata (Joh. Seb. Bach)
9. Fugue (Schumann)
16. Andante (Haydn)
17. *El Pobre Valbuena*, Spanish Zarzuela (Polka Japonesa)
18. *El Ratón*, Spanish Zarzuela (Tango de la Cadera)
19. Bunte Blätter (Schumann)

Au cas ou ses capacités lui permettraient de composer pour la guitare, qu'il prenne comme modèles les innombrables morceaux des autres auteurs, y compris ceux que notre regretté Maître a transcrit; il devra les étudier soigneusement et prendre soin de noter la manière avec laquelle cet extraordinaire génie mit à profit les abondantes ressources de la guitare.

Il devra aussi se familiariser avec l'interprétation des grands concertistes, quelque soit l'instrument joué, analyser leurs moyens d'expression, leur style d'exécution et l'émotion que la musique leur fait exprimer, ce qui ne manquera pas de l'inciter à consacrer beaucoup de temps à l'étude, seul moyen pour arriver à la maîtrise de l'instrument, à briller dans l'exécution et pour conquérir une position enviable dans le Monde de l'Art.

De notre temps la guitare est cultivée par un grand nombre de virtuoses, la plupart élèves de Tárrega. Parmi les premiers nous pouvons citer le brillant Miguel Llobet, le délicat Pujol et Segovia, aussi Fortea, Gelabert, García (Joaquín), Corell, Loscos, Nacher, Rafael Balaguer, Sabio, les señoritas Robledo et Roca, et nos élèves Donadio, López, Naranjo, Antonio Pazo Alvarez, Dr. F. Luciano Díaz, et la señorita Margot Gonzáles.

ŒUVRES CHOISIES POUR LA GUITARE PAR D. FRANCISCO TÁRREGA, PUBLIÉES PAR LA MAISON D'ÉDITION ILDEFONSO ALIER DE MADRID (ESPAGNE)

#### ARRANGEMENTS

- 1°—Loure (Jean-Sébastien Bach)
- 3°—Mazurka (Chopin, Op. 33, N° 4)
- 4°—Menuet (Händel)
- 6°—Scherzo de la Sonate, Opus 2 (Beethoven)
- 7°—Largo Assai (Haydn)
- 8°—2<sup>ème</sup> Sonate (Sébastien Bach)
- 9°—Fugue (Schumann)
- 16°—Andante (Haydn)
- 17°—El Pobre Valbuena : Opéra comique (Polka japonaise)
- 18°—El Ratón : Opéra comique (Tango de la Cadera)
- 19°—Feuilles variées (Schumann, Opus 99)
- 20°—Fugue de la Sonate pour violon seul (Jean-Sébastien Bach)

- 35. Largo de Beethoven
- 36. Preludios N<sup>os</sup> 6, 7, y 20, de Chopin
- 39. Minuetto de Schubert
- 40. Minuetto de Beethoven
- 41. Minuetto de Haydn

ORIGINALES

- 2. Maria, Gavota
- 5. ¡Sueño! Trémolo estudio
- 10. Minuetto
- 11. Preludio N<sup>o</sup> 6
- 12. Preludio N<sup>o</sup> 7
- 13. Recuerdos de la Alhambra
- 14. Estudio en forma de Minuetto
- 15. Dos Preludios, N<sup>os</sup> 8 y 9
- 27. Mazurka
- 30. Capricho Árabe, Serenata
- 31. Preludios N<sup>os</sup> 1 y 2
- 32. *La Mariposa*. Estudio
- 33. Gran Vals
- 34. *Adelita*. Mazurka
- 37. Preludios N<sup>os</sup> 3, 4 y 5
- 38. *Rosita* (Polka) y *Marieta* (Mazurka)

- 20. Fugue (from Sonata for violin solo, Joh. Seb. Bach)
- 21. Saint Nicholas (Schumann)
- 22. Sonata (Op. 13, Beethoven)
- 23. Prelude (No. 13, Chopin)
- 24. Minuet (Mozart)
- 25. Nocturne (No. 2, Chopin)
- 26. Berceuse (Schumann)
- 28. Des Abends (from Op. 12, Schumann)
- 29. Minuet (from String-Quartet, Mozart)
- 35. Largo (Beethoven)
- 36. Preludes (Nos. 6, 7 and 20, Chopin)
- 39. Minuet (Schubert)
- 40. Minuet (Beethoven)
- 41. Minuet (Haydn)

ORIGINAL COMPOSITIONS

- 2. Maria, Gavotte
- 5. A Dream! Tremolo Étude
- 10. Minuet
- 11. Prelude No. 6
- 12. Prelude No. 7
- 13. Recuerdos de la Alhambra
- 14. Étude in the form of a Minuet
- 15. Two Preludes, Nos. 8 and 9
- 27. Mazurka
- 30. Capricho Árabe, Serenade
- 31. Preludes Nos. 1 and 2
- 32. *La Mariposa*, Étude
- 33. Grand Waltz
- 34. *Adelita*, Mazurka
- 37. Preludes Nos. 3, 4 and 5
- 38. *Rosita* (Polka) and *Marieta* (Mazurka)

- 21<sup>o</sup>—St.-Nicolas (Schumann)
- 22<sup>o</sup>—Sonate, Opus 13 (Beethoven)
- 23<sup>o</sup>—Prélude, N<sup>o</sup> 15 (Chopin)
- 24<sup>o</sup>—Menuet (Mozart)
- 25<sup>o</sup>—Nocturne, N<sup>o</sup> 1 (Chopin)
- 26<sup>o</sup>—Berceuse (Schumann)
- 28<sup>o</sup>—Au Soir, Opus 12 (Schumann)
- 29<sup>o</sup>—Menuet d'un quatuor à cordes (Mozart)
- 35<sup>o</sup>—Largo (Beethoven)
- 36<sup>o</sup>—Préludes N<sup>os</sup> 6, 7 et 20 (Chopin)
- 39<sup>o</sup>—Menuet (Schubert)
- 40<sup>o</sup>—Menuet (Beethoven)
- 41<sup>o</sup>—Menuet (Haydn)

COMPOSITIONS ORIGINALES

- 2. Maria, Gavotte
- 5. Sueño! Étude (trémolo)
- 10. Menuet
- 11. Prélude, N<sup>o</sup> 6
- 12. Prélude, N<sup>o</sup> 7
- 13. Souvenirs de l'Alhambra
- 14. Étude en forme de menuet
- 15. Deux préludes (N<sup>os</sup> 8 et 9)
- 27. Mazurka
- 30. Caprice Arabe, Sérénade
- 31. Préludes N<sup>os</sup> 1 et 2
- 32. *La Mariposa*, Étude
- 33. Grande Valse
- 34. *Adelita*, Mazurka
- 37. Préludes N<sup>os</sup> 3, 4 et 5
- 38. *Rosita* (Polka) et *Marieta* (Mazurka)

