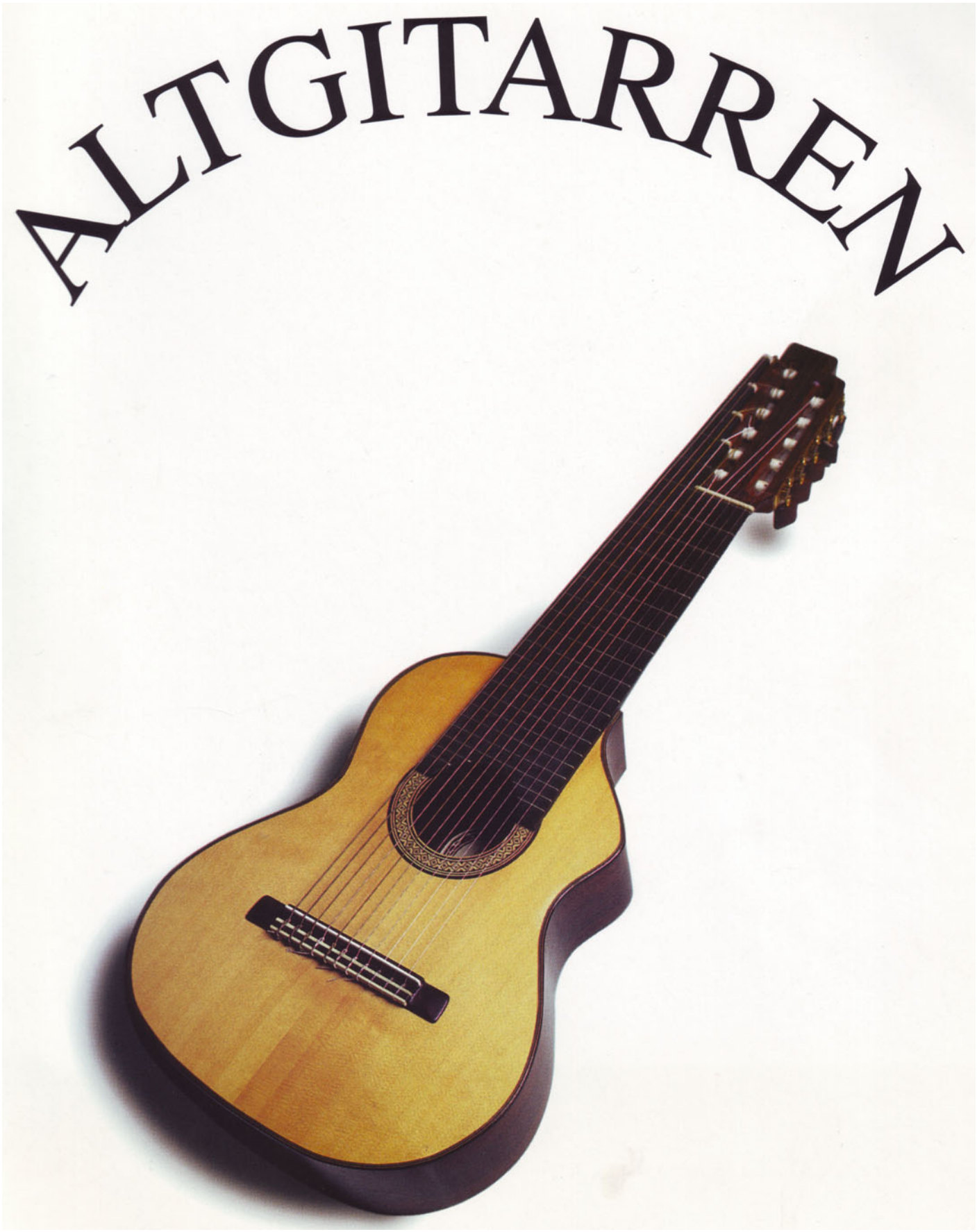
ALTGITARREN



This is a translation from Swedish into English of the first 12 pages of the text in the Book ”Altgitarren” by Per-Olof Johnson. The translation has been done for the benefit of the web community AltoGuitar.com. The translator is Sten Edebäck, and the translation has been checked and adjusted by James R Smith to ensure international usage. Pdf version by Christophe Han.
The book ”Altgitarren” can be ordered from The Malmö Academy of Music, telephone +46 (0)40 325450, website www.mhm.lu.se

ALTOGUITAR

about the origin of the alto guitar, technical playing instructions, short instrument history
and
transcriptions and arrangements for alto guitar by

Per-Olof Johnson

Plus further arrangements and transcriptions for alto guitar by
Anders Miolin
Börje Sandquist
Gunnar Hansson
Gunnar Spjuth
Göran Söllscher

Musical notation: Börje Sandquist

The Malmö Academy of Music 1998

LUND UNIVERSITY
Malmö Academy of Music

ALTGITARREN

om altgitarrens tillkomst, speltekniska anvisningar, liten instrumenthistorik
samt
transkriptioner och arrangemang för altgitarr av

Per-Olof Johnson

Dessutom ytterligare arrangemang och transkriptioner för altgitarrr av
Anders Miolin
Börje Sandquist
Gunnar Hansson
Gunnar Spjuth
Göran Söllscher

Notskrift: Börje Sandquist

Musikhögskolan i Malmö 1998

LUND UNIVERSITY
Malmö Academy of Music

1. On the origin of the alto guitar

Since the end of the 1950's, when I ordered my first Bolin guitar, I had a very stimulating time of cooperation with the music instrument designer Georg Bolin[1]. Georg possessed an extreme dexterity in craftsmanship, a great knowledge of materials, and an unusually well-developed feeling for sound and a keen ear for quality of tone. He was not afraid of unconventional solutions to problems, and so his design had a characteristic feature of ingenious simplicity.
Georg had not only a keen ear for quality of tone, he listened readily to the wishes of instrumentalists, and so he always worked in a productive way together with performing musicians of different kinds. For me, this cooperation was mostly, for natural reasons, about his design of various types of guitars like bass, baritone, tenor, alto, treble, and octave guitar.
Concerning ideal sound, he tried to attain a pure, formable tone with a great possibility for variation of dynamics and sound. Moreover, he aimed at great clarity which makes each part of a polyphonic movement stand out in transparent lucidity, which is especially important for polyphonic music.

When I first met Georg I had for a long time pondered over the problems which occur when you try to transcribe music for renaissance and baroque lute to ordinary tenor guitar. In the spring of 1960 I acquired an instrument that was a reconstruction of a renaissance lute (Jordan), to be able to play lute music from the renaissance more faithfully to the original way. In the autumn of 1960 I became a registered student at the Schola Cantorum at Basel, Switzerland, and there I studied renaissance lute, musical notation, and performance practice concerning renaissance and baroque music. However, I soon realized the difficulty of combining playing a single course guitar with playing a double course renaissance lute[2]. Plucking a single string and plucking a double course require two completely different techniques (regarding single string plucking, which is done with the nails of the right hand, see the chapter about plucking). Plucking a double course is done with the finger tips of the right hand, which is an entirely different thing.
I could not compromise. The mere fact that the single strings of the guitar should be plucked with the nails and the lute courses with the finger tips, makes such a compromise very complicated, not to say impossible. Either I had to abandon the guitar and play only renaissance lute, or remain faithful to the guitar and play only guitar.
I then chose the latter alternative.

The older lute and vihuela[3] music can be played on an ordinary tenor guitar without transcription if you tune the third string to f sharp, because these instruments had six courses which is in principle the same number of strings as that of the guitar. It is true that the most common renaissance lute and the vihuela were tuned (approximately) a minor third higher than the tenor guitar. But with a capotasto at either the second or the third fret, and if you lower the tuning of the third string half a note, the guitar has the same tuning as the early renaissance lute and the vihuela, that is g1 – d1 – a – f – c – G.

I

[1] Born February 24, 1912, and deceased April 21, 1993
[2] Double course = each string course consists of two strings, stretched closely together. Is also called double strung.
[3] Vihuela = Spanish guitar-like instrument tuned like a renaissance lute, used in the 16th century.

1. Om altgitarrens tillkomst

Sedan slutet av 1950-talet, då jag beställde min första Bolingitarr, hade jag ett mycket stimulerande samarbete med instrumentkonstruktören Georg Bolin[1] . Hos Georg förenades utomordentlig hantverksskicklighet och stor materialkunskap med ett osedvanligt välutvecklat klangsinne och lyhördhet för tonens kvalitet. Därtill kom hans oräddhet inför okonventionella problemlösningar, som alltid gav hans konstruktioner drag av genial enkelhet.
Georg var inte bara lyhörd för tonens kvalitet, han lyssnade även gärna på instrumentalisternas önskemål och hade därför alltid ett fruktbart samarbete med utövande musiker av olika kategorier. För min egen del handlade samarbetet av naturliga skäl i första hand om hans konstruktioner av olika typer av gitarrer såsom bas-, kontra-, prim-, alt-, diskant - och oktavgitarr.
Då det gäller klangideal eftersträvade han en ren formbar ton med stora dynamiska och klangliga variationsmöjligheter. Dessutom en stor tydlighet som gör att varje stämma i en flerstämmig sats framträder i transparent klarhet, speciellt viktigt då det gäller polyfon musik.

Då jag första gången träffade Georg hade jag länge funderat över de problem som uppstår då man överför musik för renässans- och barockluta till vanlig primgitarr. Våren 1960 skaffade jag mig en rekonstruktion av en renässansluta (Jordan) för att mer originaltroget kunna spela lutmusik från renässansen. På hösten 1960 skrevs jag in vid Schola Cantorum i Basel, där jag kom att studera renässansluta, notation och uppförandepraxis gällande renässans- och barockmusik.
Jag insåg emellertid snart svårigheten med att kombinera spel på enkelsträngad gitarr med spel på dubbelkörig renässansluta[2] . Enkelsträngsanslag och dubbelsträngsanslag innebär två helt olika anslagstekniker (beträffande enkelsträngsanslaget, som utföres med höger hands naglar, se kapitlet om anslag). Dubbelsträngsanslaget utföres med höger hands fingertoppar vilket är en helt annan anslagsteknik.
Jag kunde inte kompromissa. Bara det förhållandet att gitarrens enkelsträngar skall slås an med nagel och lutans strängkörer med fingertopparna gör att sådan kompromiss blir mycket komplicerad, för att inte säga omöjlig. Antingen var jag tvungen att överge gitarren och spela enbart renässansluta, eller bli gitarren trogen och spela endast gitarr.
Jag valde då det senare alternativet

Den äldre lut- och vihuelamusiken[3] kan man spela på en vanlig primgitarr utan transkription om man stämmer den tredje strängen till fiss, eftersom dessa instrument var sexköriga och därmed i princip hade samma strängantal som gitarren. Visserligen var den vanligaste renässanslutan och vihuelan stämda (ungefär) en liten ters högre än primgitarren. Men med capotasto på tredje bandet får gitarren med halvtonsänkt 3:e sträng samma stämning som den tidiga renässanslutan och vihuelan, dvs g^1 - d^1 - a - f -c - G.

[1] 24/2 1912-21/4 1993
[2] Dubbelkör=varje strängkör består av två tätt intill varandra spända strängar. Benäms även dubbelsträng.
[3] Vihuela=spanskt gitarrliknande instrument stämt som en renässansluta använt under 1500-talet.

It is to be noted that the tuning of the renaissance lute and that of the vihuela are relative, so it is impossible to determine an absolute pitch. For instance, Luys Milán writes in *El Maestro* (1536): ”Take the highest string course and tighten it as much as it can stand. Then you tune the other string courses after it”.
The sizes of renaissance lutes and vihuelas varied, and so did the tuning which was dependant on scale length, string quality, and to a certain extent on the temperature and air humidity at the time of the tuning.

As I came home from Basel in 1961 I borrowed from Georg a so called Requinto guitar that was tuned a1 – e1 – h – g – d – A. I retuned it g1 – d1 – a – f – c – G, and so I got the same tuning as the renaissance lute and the vihuela. Consequently, I did not need to make a detour via transcriptions of music for renaissance lute and vihuela, but I could play this music directly from the original source.
When I became more and more absorbed in the lute litterature, I encountered new problems which were already present in the Elizabethan lute, which had one or two extra bass strings. I asked Georg to build a ”terz” guitar equipped with single strings and extra bass strings. The first specimen of a terz guitar tuned as a lute was built in 1962 and it had nine strings, which means that it had six main strings g1 – d1 – a – f – c – G, and three extra bass strings tuned diatonically down from the sixth string: (G) = F – E flat – D. These bass strings could also be tuned differently. On this instrument I could play the entire Elizabethan repertoire without transcription, and even other lute music written for lutes with 6 – 9 courses.
However, new problems arose when I tackled the early Italian baroque music written for the ”archiliuto”, or ”theorbo” that is an extended lute with 11 – 13 string courses in renaissance tuning. It was thus equipped with 5 – 7 extra bass courses.
In 1965 Georg built a ten string guitar tuned g1 – d1 – a – f – c – G/F – E flat – D – C. At that point in time, the construction had gone so far away from the original form (the terz guitar) that we renamed it ”alto guitar” considering the tuning of the six main strings (g1 – d1 – a – f – c – G), which is the same as that of the most common renaissance lute, which is called ”alto lute”.
In 1966 Georg built a tenor guitar with five extra bass strings tuned e1 – b – g – d – A – E/D – C – B1 – A1 – G1. Then we found that its larger body gave it a deeper and more mellow sound, even if it was tuned like an alto guitar with a capotasto behind the third fret: g1 – d1 – a – f – c – G/F – E flat – D – C – B1 flat.
The same year Georg built, among other things, an alto guitar with 11 strings and larger body and shorter scale (57 cm). It was then that he made the cutaway on the treble side of the body to improve the playability in higher positions.
That year Georg also built a 13 string alto guitar tuned g1 – d1 – a – f – c – G/F – E flat – D – C – B1 flat – A1 – G1. No guitar had had so many strings before. Of course, it brought about new problems, and Georg experimented with different bracings, tops and scale lengths etc.
Now there are alto guitars with 8, 9, 10, 11 and 13 and even 14strings. The most common one has 11 strings (1966).
Guitars with more than 6 strings are certainly no novelty. They existed during the 19th century when Napoleon Coste (1806 – 1883) played a 7 string guitar and Johan Kasper Mertz (1806 – 1856) a 10 string guitar. Coste's and Mertz' guitars were however tenor guitars equipped with extra bass strings, and they do not have much in common with Bolin's alto guitar, which is tuned like an archiliuto, that is to say a minor third higher than the tenor guitar and with the major third in the tuning between the third and fourth strings and not between the second and third strings like the tenor guitar. In certain arrangements, however, it can be convenient to tune the alto guitar with the major third between the second and third strings (guitar tuning).

Det bör observeras att renässanslutans och vihuelans stämning är relativ och att det därför är omöjligt att fixera en absolut tonhöjd. Luys Milan skriver tex i *El Maestro* (1536): "tag den högsta strängkören och spänn den så högt som den kan tåla. Sedan stämmer Du de andra strängkörerna på den".
Storleken på renässanslutor och vihuelor varierade och därmed stämningen som var avhängig av instrumentets mensur, strängens kvalitet och i någon mån temperatur och luftfuktighet vid det aktuella stämningstillfället.

Hemkommen från Basel år 1961 fick jag av Georg låna en sk. Requintogitarr stämd a^1 - e^1 - h - g- d - A. Jag stämde om den till g^1 - d^1 - a - f - c - G och fick därmed samma stämning som den vanligaste renässanslutan och vihuelan. Jag behövde då inte gå omvägen över transkriptioner av musik för renässansluta och vihuela utan kunde direkt återge denna musik från originalet.
När jag fördjupade mig mer och mer i lutlitteraturen och stötte jag på nya problem redan i den Elizabethanska lutan (ca 1600-1630), som hade en till två extra bassträngkörer. Jag bad Georg bygga en tersgitarr försedd med enkelsträngar och extra bassträngar. Det första exemplaret av lutstämd tersgitarr med extra bassträngar byggdes 1962 och blev niosträngad, dvs den hade förutom de sex huvudsträngarna g^1 - d^1 - a - f - c - G tre extra bassträngar stämda diatoniskt ned från den sjätte strängen: (G) = F - Ess - D. Dessa bassträngar kunde även stämmas på annat sätt. På detta instrument kunde jag utan transkription spela hela den Elizabethanska repertoaren och även annan lutmusik skriven för 6-9-strängade lutor.
Nya problem uppstod emellertid då jag gav mig i kast med den tidiga italienska barockmusiken skriven för "archiliuto" dvs en renässansstämd basluta (teorb) med 11-13 strängkörer. Denna var alltså försedd med 5-7 extra baskörer.
Georg byggde 1965 en tiosträngad gitarr stämd g^1 - d^1 - a - f - c - G / F - Ess - D - C. Vid denna tidpunkt hade konstruktionen kommit så långt ifrån utgångsformen (tersgitarren) att vi döpte om den till altgitarr med tanke på stämningen av de sex huvudsträngarna (g^1 - d^1 - a - f - c - G), som är densamma som den vanligaste renässanslutan som kallades altluta.
År 1966 byggdeGeorg en primgitarr med fem extra bassträngar stämd e^1 - h - g - d - A - E / D - C- H_1 - A_1 - G_1. Vi kom då fram till att den med sin större kropp fick en djupare och fylligare klang. även om den med capotasto på tredje bandet stämdes som en altgitarr:g^1-d^1-a-f-c-G / F-Ess-D-C-B_1.
Samma år byggde Georg bl a en altgitarr med 11 strängar och större kropp och längre mensur (57 cm). Det var då urtaget på gitarrkroppens diskantsida kom till för att förbättra spelbarheten i höga lägen. Georg byggde detta år även en 13-strängad altgitarr stämd g^1- d^1 - a - f - c - G / F - Ess - D - C- B_1 - A_1 - G_1. Så många strängar hade ingen gitarr haft förut. Det medförde naturligtvis nya problem och Georg experimenterade med olika spantning av lock och olika mensuer m m.
Numera förekommer altgitarrer med 8, 9, 10, 11 och 13 strängar. Den vanligaste är den 11-strängade (1966).
Gitarrer med mer än 6-strängar är förvisso ingenting nytt. Det förekom under 1800-talet då Napoleon Coste (1806-1883) spelade på en 7-strängad gitarr och Johan Kasper Mertz (1806-1856) på en 10-strängad gitarr. Costes och Mertz' gitarrer var emellertid primgitarrer försedda med extra bassträngar och har inte mycket gemensamt med Bolins altgitarr, som är stämd som en archiliuto, dvs en liten ters högre än primgitarren och med den stora tersen i stämningen mellan tredje och fjärde strängarna och inte mellan andra och tredje strängen som på primgitarren. I vissa arrangemang kan det emellertid vara lämpligt att stämma altgitarren med den stora tersen mellan andra och tredje strängen (gitarrstämning).

The purpose of the alto guitar is primarily that guitarists, without having to change their plucking technique, shall be able to play music for vihuela, renaissance lute, and renaissance tuned extended lutes (archiliutos) without transcription and in a way that is more true to the original. Moreover it is possible, owing to the extra bass strings, to play music for baroque tuned lute (f1 – d1 – a – f – d – A – G – F – E – D – C – B1 – A1) true to the original.

The alto guitar has not only affected my own choice of repertoire – it has had a far-reaching effect on my pedagogical activity. You can more easily access the lute literature when you avoid the time consuming work with transcription. You can even play directly from the original tablatures if you like. You go to the well[4] and drink fresh water. This has meant, at least to me, great benefits. Nowadays, with few exceptions, I always start from the original. This has, in its turn, meant that many of my pupils have paid more attention to the older epochs than they would have done otherwise. An example of such a pupil is Göran Söllscher, who has paved the way for the popularity of the alto guitar in the whole world, with his brilliant Bach interpretations on alto guitar. Three more of my many talented pupils have made valuable contributions, for instance Gunnar Spjuth and Gunnar Hansson have used the alto guitar and made many fine transcriptions for the instrument. Another one is Anders Miolin who has made (alto) guitar arrangements of piano music by Eric Satie (1869 – 1925). Yet another of my pupils is Börje Sandquist who has made many fine arrangements for alto guitar. Even composers have taken an interest in the alto guitar, among them Daniel Börtz who has composed a *ballade* for alto guitar.

The cooperation between Georg and myself has concerned not only the alto guitar, but the alto guitar is the innovation that has drawn most attention in the world. Other innovations which I have contributed to are the tenor guitar with 11 strings, the treble guitar (1982) with 8 strings tuned b1 – f1 sharp – d1 – a – e – B - A – G, and the 6 string bass guitar tuned g – d – A – F – C – G1.
I also followed Georg's work with the ”tonbord”[5] which gives low volume instruments a natural amplification. ”Tonväggar” and ”tontak”[6] are developments from the ”tonbord” which aim at improving the acoustics of the room itself. These inventions are outside my province, but I am happy that I participated when they were implemented.

2.1 Technical playing instructions

There are differents schools of playing technique. The technique that is described in the most common guitar schools can generally, regarding playing on the six main strings, be used on alto guitar. For playing on the extra bass strings and damping them, there is however a need for additional techniques. (see item 2.2 below).
Here I would like to describe how I regard classical guitar technique broadly, and more specifically the special technique needed to play the alto guitar.
I believe that a high quality education demands building an interpretatory technique, that is an instrumental technique that always puts priority on the musical expression. There is a need for a clear idea of how to interpret before starting the study of instrumental technique. The connection between idea and execution must be developed so that the performed result fully corresponds to the idea. That is why technique can never be separated from interpretation in musical studies.

[4] ”Well” and ”source” are the same word in Swedish (”källa”) - translator's note.
[5] ”Tonbord” = ”tone board”, an amplifier/loudspeaker where a guitar top like wooden construction emits the sound - translator's note.
[6] ”Tonväggar” and ”tontak” = ”tone walls” and ”tone ceilings” - translator's note.

Avsikten med altgitarren är i första hand att gitarrister utan att behöva ändra sin anslagsteknik, mer originaltroget och utan transkription skall kunna spela musik för vihuela, renässansluta och renässansstämd teorb (archiliuto). Dessutom är det tack vare de extra bassträngarnamöjligt att mer originaltroget spela musik för barockstämd luta (f^1-d^1-a-f-d-A-G-F-E-D-C-H_1-A_1).

Altgitarren har inte bara påverkat mitt eget repertoarval - den har fått en långtgående inverkan på min pedagogiska verksamhet. Man kommer lättare åt lutlitteraturen då man slipper det tidsödande transkriptionsarbetet. Man kan till och med spela direkt efter originaltabulaturerna om man så vill. Man går direkt till källan och dricker friskt vatten. Detta har i varje fall för mig inneburit stora vinster. Jag utgår numera, med få undantag, alltid från originalet. Detta har i sin tur inneburit att många av mina elever ägnat större uppmärksamhet åt de äldre epokerna, än vad som annars skulle ha varit fallet.
Ett exempel på en sådan elev är Göran Söllscher, som med sina lysande Bachtolkningar på altgitarr, inspelade på Deutsche Grammophon, banat vägen för altgitarrens popularitet i hela världen. Värdefulla bidrag har även lämnats av tre andra av mina många begåvade elever, till exempel har Gunnar Spjuth och Gunnar Hansson använt sig av altgitarren och gjort många fina transkriptioner för instrumentet. En annan är Anders Miolin som har gjort gitarrarrangemang av musik för piano av Erik Satie (1869-1925). En annan av mina elever är Börje Sandquist som har gjort många fina arrangemang för altgitarr. Även tonsättare har intresserat sig för altgitarren, bland dessa Daniel Börtz som komponerat en *ballad* för altgitarr.

Georgs och mitt samarbete har inte bara gällt altgitarren, men altgitarren är den innovation som väckt mest uppmärksamhet i omvärlden. Primgitarren med 11 strängar och diskantgitarren (1982) med 8 strängar stämd h^1 - $fiss^1$ - d^1- a - e - H / A G och den 6-strängade basgitarren stämd g - d - A - F - C - G_1 är andra nyskapelser som jag medverkat till.
Jag följde även Georgs arbete med "Tonbordet" som ger tonsvaga instrument en naturlig förstärkning. Tonväggar och tontak är en utveckling av tonbordet som syftar till att förbättra själva rummets akustik. Dessa uppfinningar ligger utanför mitt kompetensområde, men jag är glad över att ha fått vara med då de kom till.

2.1. Spelteknisk anvisningar

Då det gäller spelteknik förekommer olika skolor. Den teknik som beskrivs i de vanligaste gitarrskolorna kan rent allmänt, då det gäller spel på de sex huvudsträngarna, användas på altgitarr. För spel på de extra bassträngarna och dämpning av desamma krävs emellertid extra övning (se under 2.2 nedan).
Jag vill här beskriva hur jag ser på klassisk gitarrteknik i stort och den speciella teknik som krävs för att spela altgitarr i synnerhet.
Jag tror på en utbildning, där man med högt ställda krav på kvalitet bygger upp en interpretatorisk teknik, dvs en instrumentalteknik som hela tiden prioriterar det musikaliska uttrycket. En klar idé om hur man vill gestalta, innan den instrumentaltekniska instuderingen påbörjas, är en förutsättning för att kunna tillägna sig en sådan teknik. Kommunikationen mellan ide och utförande måste uppövas så att det klingande resultatet helt motsvarar iden. Man kan därför aldrig separera teknik från interpretation i instrumentalstudiet.

It should be a matter of course that students of music are to taught to have a greater musical and artistic awareness, and not only to be competent instrumentalists. Fast and loud play is easily measured, and therefore often given precedence. To shape music with artistic awareness, with a technique that manifests itself only in the perfect clarity of the execution, is more difficult but makes us happier.

To get a clear idea of how you want to interpret, you need, among other things, knowledge of the notation and execution practice of the different epochs, plus a mature understanding of music. In his or her interpretation a musician must present a carefully prepared and complete form. In order to attain impact, this form must be deeply rooted in the artistic conviction of the individual. Research within the repertoire in question is therefore a means of attaining this form, never a goal in itself. The collection of ”objective” facts is not enough! The application of all knowledge must be done with adjustment to the the individual's will of expression, subjective musical way of thinking, and technical competence.
This is about research with artistic overtones, a search for beauty rather than ”objective” truth.

2.2 Technical playing instructions

Sitting position

Concerning sitting position, players have lately and to an increasing extent started to use a support device that is screwed on to the body of the guitar and then rests on the left thigh. This is in order to achieve a natural sitting position with both feet on the same level, firmly placed on the floor. Serious occupational injuries, which often strike guitarists in the form of back trouble and motor disturbances of both hands, can be avoided if you use this ”thigh support” instead of a footstool.

Striking the strings

You pluck the string with the nail, pull it, and release it. The loudness of the tone depends on how hard you have pulled the string. The term ”striking” is misleading. You do not actually strike the string – you seize it, pull it, and release it without changing the tension of the string when you release it (do not jerk the string).
If you change the tension of the string when you release it, then there is a conflict between two incompatible forces, namely the ”own will” of the tense string to return to its original position, and the power of the striking finger which, through an extra jerk, incorrectly forces the string in the opposite direction.
To achieve a good tone quality it is thus important to pull the string only to a certain point (you pull it more if you want a loud tone and less if you want a quiet tone) and then release it without changing the tension of the string at the moment you leave the string. Remember the rule: *the least possible movement, the greatest possible relaxation.*
This plucking technique makes it possible to emphasize any part you want in a polyphonic movement. You pull the string on which the part in question is played more than the other strings. This description is in principle valid for both free stroke (tirando) and rest stroke (apoyando).

Det borde vara självklart, att musikstuderande fostras till en större musikalisk och artistisk medvetenhet och inte bara till habila instrumentalister. Att spela fort och starkt är lätt mätbart och prioriteras därför allt för ofta. Att med konstnärlig medvetenhet forma musik med en teknik som bara ger sig till känna i en fullständig klarhet i gestaltningen, är svårare, men gör oss lyckligare.

För att få en klar ide om hur man vill gestalta krävs bl a kunskap om de olika epokernas notation och uppförandepraxis samt en mogen musikuppfattning. I sin interpretation måste en musiker presentera en genomtänkt och färdig gestalt. För att få genomslagskraft måste denna gestalt vara djupt förankrad i individens konstnärliga övertygelse. Forskning inom den aktuella repertoaren blir därför ett medel att nå denna gestalt, aldrig ett mål i sig själv. Samlandet av "objektiva" fakta räcker inte! Tillämpningen av alla kunskaper måste ske med en anpassning till individens utrycksvilja, subjektiva musikaliska tänkesätt och tekniska kapacitet.
Det handlar här om en forskning med konstnärliga förtecken, ett sökande efter skönhet snarare än "objektiv" sanning.

2.2. Speltekniska anvisningar

Sittställning

Då det gäller sittställning har man på senare tid mer och mer börjat använda ett stöd som skruvas fast på själva gitarrkroppen och sedan stöds mot vänstra låret. Detta för att få en naturlig sittställning med bägge fötterna i samma höjd, stadigt placerade på golvet. Allvarligare yrkesskador, som ofta drabbar gitarrister i form av ryggbesvär och motoriska störningar i bägge händer, kan undvikas om man använder detta "lårstöd" i stället för fotpall.

Anslag

Man griper strängen med nageln, spänner den och släpper den. Tonens styrka beror pa hur hårt man har spänt strängen. Benämningen "anslag" är vilseledande. Man slår inte an strängen - man griper den, spänner den och släpper den utan att förändra strängspänningen då man lämnar strängen (knyck ej av strängen).
Om man förändrar strängspänningen då man släpper strängen uppstår en konflikt mellan två motstridiga krafter, nämligen den spända strängens "egen vilja" att återgå till sitt utgångsläge (som är naturligt) och anslagsfingrets som genom en extra knyck felaktigt tvingar strängen i motsatt riktning.
För att erhålla en bra tonkvalitet är det därför viktigt att endast spänna strängen till en viss punkt (man spänner den mer om man vill ha en starkare ton och mindre om man vill ha en svagare ton) och sedan släppa den utan att förändra strängspänningen i det ögonblick man lämnar strängen. Kom ihåg regeln: *minsta möjliga rörelse största möjliga avspänning.*
Denna anslagsteknik gör det möjligt att framhäva vilken stämma man vill i en flerstämmig sats. Man spänner den sträng på vilken den aktuella stämman spelas, mer än de övriga. Denna beskrivning gäller i princip både fritt anslag och stödanslag.

Rest stroke:
Pull the string with the finger nail towards the nearest lower string. Without changing the tension of the string when the fingernail leaves the string, the finger falls and rests against the nearest underlying string. With thumb rest stroke, the thumb nail slides towards the nearest overlying string and rests there.

Free stroke:
With free stroke the finger goes free from the underlying string, and with thumb rest stroke free from the overlying string.

Timbre (striking points):
Sulla tastiera: the string is struck at the fretboard, which gives a soft (dolce) tone.
Sul ponticello: the string is struck at the bridge which gives a nasal tone.

Striking angles:
The string can be struck in different directions. Upwards from the guitar top gives a more nasal sound (used with ponticello playing), and downwards towards the underlying string gives a softer sound (used with sulla tastiera playing). With free stroke you should try to attain a downwards strike, but without touching the underlying string. The two types of timbre, sulla tastiera and sul ponticello, can thus be emphasized through striking angles.

Articulation (tone striking, and the connection of tones)

a) Legato = bound: for guitar this is is a technical term for tones produced by the left hand only, an attempt to imitate the genuine legato where the tones are connected to each other without a new attack, which is impossible on guitar.
Upgoing legato: for instance

(Illustration) In this example c is struck as usual, and d is produced with the third finger of the left hand, which is hammered down between the second and the third fret so that the tone **d** rings.

Downgoing legato: for instance

(Illustration) In this example d is struck as usual, and after that the third finger of the left hand pulls the string sideways and releases it so that **c** rings.

b) Portato = carried, softly struck tones, only slightly separated

c) Non legato = a little more sharply struck tones, slightly separated

d) Staccato = short, separated tones with intermediate pauses

e) Staccatissimo = very short tones, separated by longer pauses

Stödanslag:
Tryck strängen med anslagsfingrets nagel mot närmast underliggande sträng. Utan att förändra strängspänningen då fingrets nagel lämnar strängen, faller fingret och stöder sig mot närmast underliggande sträng. Vid stödanslag med tummen glider tummens nagel mot närmast överliggande sträng och vilar där.

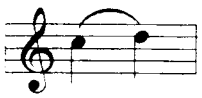
Fritt anslag:
Vid fritt anslag går anslagsfingret fritt från underliggande sträng och vid tumanslag fritt från överliggande sträng.

Klangfärger (anslagspunkter):
Sulla tastiera: strängen anslås vid greppbrädan varvid en mjukare (dolce) ton erhålles.
Sul ponticello: strängen anslås vid stallet varvid en nasalare ton erhålles.

Anslagsvinklar:
Strängen kan anslås i olika riktning. Uppåt från gitarrlocket ger en mer nasal klang (användes vid ponticellospel) och nedåt mot underliggande sträng ger en mjukare klang (användes vid sulla tastieraspel). Vid fritt anslag bör man eftersträva ett nedåtriktat anslag vid dolcespel, dock utan att vidröra underliggande sträng.
De båda klangfärgerna sulla tastiera och sul ponticello kan alltså förstärkas genom anslagsvlnklar .

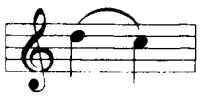
Artikulation (tonernas ansättande och anslutande till varandra)

a) Legato = bundet: då det gäller gitarr är det mer en teknisk term där tonerna frambringas med endast vänster hand, ett försök att efterlikna det äkta legatot där tonerna ansluts till varandra utan ny ansats, vilket inte är möjligt på gitarr.
Uppåtgående legato: t ex



I detta exempel anslås c som vanligt och d med vänstra handens tredje finger som slås ned mitt i tredje bandet som en hammare så t att tonen d klingar.

Nedåtgående legato: t ex



I detta exempel anslås d som vanligt varefter vänstra handens tredje finger drar strängen i sidled och släpper strängen så att c klingar.

b) Portato = buret, mjukt ansatta obetydligt skilda toner.

c) Non legato = något skarpare ansatta obetydligt skilda toner.

d) staccato= korta åtskilda toner med mellanliggande pauser.

e) Staccatissimo = mycket korta toner åtskilda med längre pauser.

f) Pizzicato (bow term) = with pizzicato a bow musician plucks the string with a finger instead of using the bow. On guitar, pizzicato means that the string is damped with the little finger side of the right hand over the bridge, and the string is (most often) struck with the pad of the thumb, the sound then resembles the pizzicato of bow musicians.

The different types of articulation are noted in the following way.

(Illustration)

More terms concerning articulation exist, e g martellato = hammering, tenuto = sustained,
marcato = refers to both articulation and character notation.

Character notations

Character notations like for instance, afetto = with a warm feeling, agito = agitated, con brio = lively, ardent, cantabile = singable, and more, are notations which give information on how the composer wants the character of the music to be.

Play on the extra bass strings and damping these strings

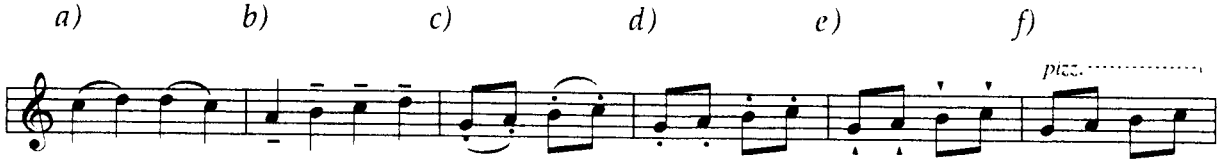
Due to the great number of strings of the alto guitar, damping gets more complicated than with an ordinary 6 string guitar. This concerns not only the direct damping of struck strings, but also damping of overtones ringing in resonance, from the great number of strings.
To be able to damp effectively, you need to know the overtone series of each string, so you can damp undesired lingering notes quickly. However, lingering overtones which are harmonically acceptable do not always need to be damped.

S3 = major third
5 = perfect fifth
L7 = minor seventh (Illustration)
8 = octave
9 = ninth

The overtone series of the strings of the alto guitar (NOTE! Transposed tuning)

f) Pizzicato (stråkterm) = stråkmusikern knäpper vid pizzicato strängen med ett finger i stället för att använda stråken. På gitarr innebär pizzicato att strängen dämpas med höger hands lillfingersida över stallet varefter strängen anslås (oftast) med tummens fingerblomma, klangen påminner då om stråkmusikernas pizzicato.

De olika artikulationerna noteras på följande sätt.



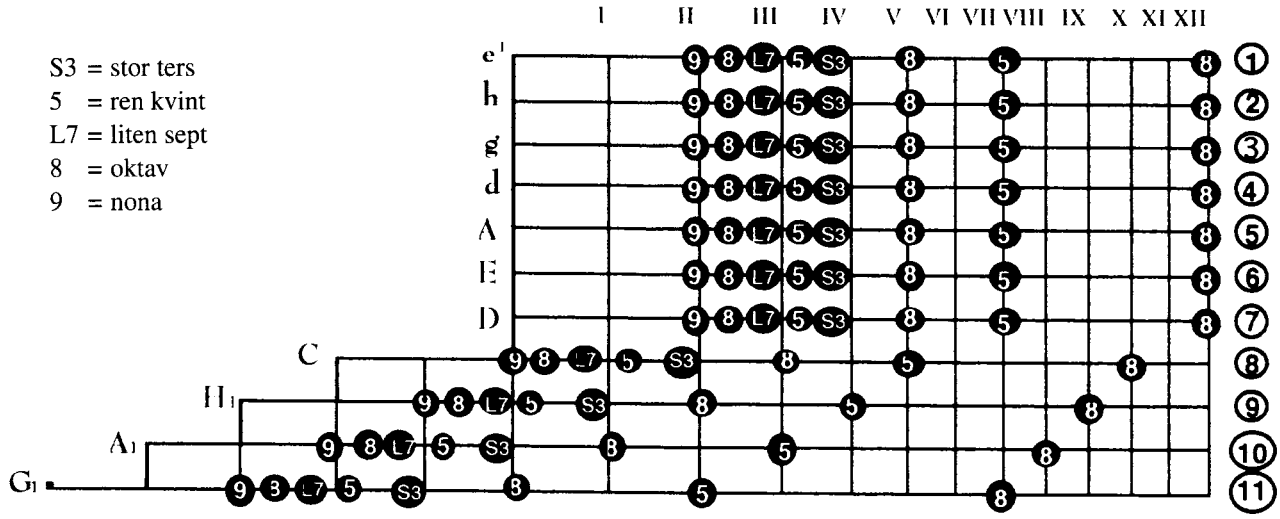
Det förekommer även ytterligare termer som har med artikulation att göra, t ex martellato = hamrande, tenuto = uthållet, marcato = avser både atikulation och karaktärsbeteckning .

Karaktärsbeteckningar

Karaktärsbeteckningar som tex afetto = med varm känsla, agitato = upprört, brio = livfullt, eldigt, cantabile = sångbart, m fl är beteckningar som ger information om hur komponisten vill att musikens karaktär skall vara.

Spel på de extra bassträngarna och dämpning av desamma

På grund av altgitarrens stora strängantal blir dämpningen mer komplicerad än då det gäller vanlig 6-strängad gitarr. Det gäller då inte bara den direkta dämpningen av anslagna strängar utan även dämpning av medklingande övertoner från det stora antalet strängar.
För att kunna dämpa effektivt måste man känna till varje strängs övertonsserie för att snabbt hinna dämpa oönskade efterklanger. Övertoner som i den efterföljande klangen är harmoniskt acceptabla behöver emellertid inte alltid dämpas.



Övertonsserierna på altgitarrens strängar (OBS! Transponerad stämning)

Damping technique:

Total damping:

The thumb side of the right hand is put over all the strings.
The left hand can also be used for damping.

Partial damping:

With movement step by step on loose bass strings, for instance

(Illustration)

The tones are damped with the side of the right thumb at the same time as the thumb nail seizes the string above to prepare the next tone.

With downgoing movement step by step on loose bass strings, for instance

(Illustration)

… is damped with the right thumb which damps afterwards by striking the tone B and falling towards the string above (rest stroke) and thereby damping the previous tone etc. All bass strings which vibrate freely, that is the strings number 7, 8, 9, 10, and 11, can be damped with the thumb side of the right hand. Be careful to change the hand position as little as possible.

Learn to interprete the score of the music

It is of course important to understand all the information that a music score can give, both technically and, most important, musically. In parallell with instrumental studies, you should study music theory, harmony, form theory, notation, and execution practice, plus musical terminology. Knowledge is not art, but it is necessary for a consummate artistic interpretation.
The repertoire of the alto guitarist is primarily renaissance and baroque music, but also later music in transcription or arrangement. As a basis for the choice of repertoire, the following repertoire plan can be used.

3.1 Short history of instruments

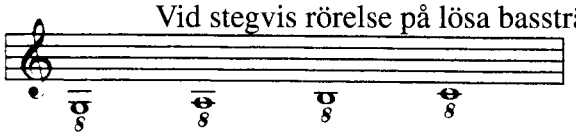
During the 16th and 17th centuries, the lute was one of the most common instruments, and it was used as a solo, accompaniment, and ensemble instrument. In addition to the ordinary lute, shaped as a half pear, the musicians of Spain and Italy used the guitar-like vihuela, which was tuned in the same way.
During the latter half of the 16th century and the first half of the 17th century, there were also extended lutes,

Dämpteknik:
Total dämpning:

Höger hands tumsida läggs över alla strängarna.
Vänster hand kan även användas vid dämpning.

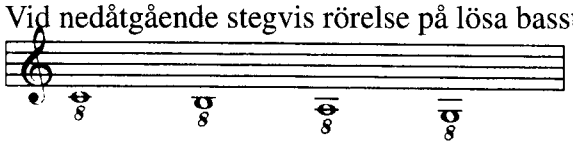
Partiell dämpning:

Vid stegvis rörelse på lösa bassträngar t ex



Tonerna dämpas med högra tummens sida samtidigt som tummens nagel griper strängen ovanför och förbereder nästa ton.

Vid nedåtgående stegvis rörelse på lösa bassträngar t ex.



dämpas med högra tummen som i efterhand dämpar genom att vid anslag av tonen H falla mot ovanliggande sträng (stödanslag) och därmed dämpa den föregående tonen osv. Alla frisvängande basar dvs strängarna 7, 8, 9, 10 och 11 kan dämpas med höger hands tumsida. Tänk då på att ändra handställningen så lite som möjligt.

Lär dig tolka notbilden

Det är självklart viktigt att man förstår all information som en notbild kan ge, både tekniskt och framför allt musikaliskt. Parallellt med instrumentalstudiet bör kunskaper om musiklära, harmonilära, formlära, notation och uppförandepraxis samt musikterminologi studeras. Kunskap är inte konst, men den är nödvändig för att en helgjuten konstnärlig interpretation skall bli resultatet.
Altgitarristens repertoar omfattar i första hand musik från renässans och barock men äxen senare tiders musik i transkription eller arrangemang. Som grund för repertoarvalet kan följande repertoarplan gälla.

3.1 Liten instrumenthistorik

Under 1500- och 1600-talet var lutan ett av de vanligaste instrumenten, använt som solo-, ackompanjemang- och ensembleinstrument. Förutom den vanliga, halvt päronformade lutan använde man i Spanien och Italien den gitarrliknande vihuelan, som hade samma stämning.
Under senare hälften av 1500-talet och förra hälften av 1600-talet använde man även teorberade lutor,

that is lutes which in addition to the six main strings were equipped with 1 – 7 freely vibrating courses of bass strings. Different lutes and vihuelas could certainly be tuned at different pitches, but in principle the tuning was the same, that is a fourth/third tuning with the third in the middle: perfect 4, perfect 4, major 3, perfect 4, perfect 4.
On the early European lute the first (highest) and sometimes also the second string were single, while the others were double. The second and third string courses were tuned in unison, while the fourth, fifth, and sixth courses were tuned in octave. On the Elisabethan lute and on the vihuela all strings courses were tuned in unison.

The alto guitar was designed to make it possible to play music for renaissance tuned lutes and vihuelas, and extended lutes, more authentically. That music is notated in Italian, Spanish, German, and French tablature from the period 1507 to 1650. The earliest tablature we know is Octavianus Petrucci's *Intabulatura de Lauto Primo, Secundo, Terso and Quarto*, Venice 1507 – 1511. The latest known tablature publication for a renaissance-tuned lute is *Il Liuto di Bernardo Gianoncelli detto il Bernardello,* Venice 1650.
Different lute tunings taken from: *Syntagma Musicum* (1615/29) by Michael Praetorius (1571/73 ? - 1621). Note: the pitch is relative and double courses were used.

(Illustration) = Small octave lute. Could be tuned one tone higher.

(Illustration) = Small treble lute.

(Illustration) = Treble lute.

(Illustration) = Alto lute (cf. terz and alto guitars).

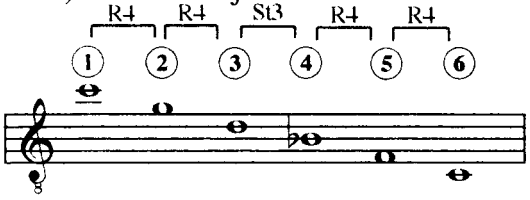
(Illustration) = Tenor lute (cf. tenor or standard guitar).

(Illustration) = Bass lute.

(Illustration) = Large bass lute.

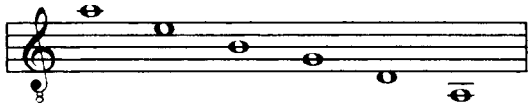
dvs lutor som förutom de sex huvudsträngarna var försedda med 1-7 frisvängande bassträngkörer.
Om man sänker gitarrens tredje sträng, g-strängen, till fiss, får man den symmetriska kvart/ tersstämning som var vanlig under renässansen och den tidiga barocken.
Olika lutor och vihuelor kunde visserligen stämmas i olika tonhöjd, men i princip var stämningen densamma, dvs en kvart/ tersstämning med tersen i mitten: R4, R4, S3, R4, R4.
På den tidiga europeiska lutan var första (högsta) och ibland även andra strängen enkla, medan de övriga var dubblerade. Andra och tredje strängkörerna stämdes i enklang, medan fjärde, femte och sjätte strängkörerna var stämda i oktav. På den Elizabethanska lutan och vihuelan var alla strängkörer stämda i enklang.

Det är för att mer autentiskt kunna spela musik för renässansstämda lutor och vihuelor samt teorber som altgitarren kom till. Det är musik som är noterad i italiensk, spansk, tysk och fransk tabulatur från perioden 1507 till 1650. Den tidigaste tabulaturen vi känner till är Octavianus Petrucci´s *Intabulatura de Lauto Primo, Secundo, Terso och Quarto,* Venedig 1507-1511. Det senaste kända tabulaturtrycket för renässansluta är *Il Liuto di Bernardo Gianoncelli detta il Bernadello,* Venedig 1650.
Olika lutstämningar hämtade ur: *Syntagma Musicum* (1615/29) av Michael Prätorius (1571/73 ?-1621). Obs: tonhöjden är relativ och dubbelsträngar användes.

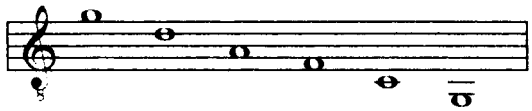


= Liten oktavluta. Kunde stämmas en ton högre.

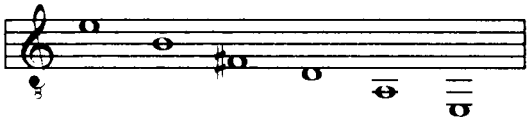
=Liten diskantluta.



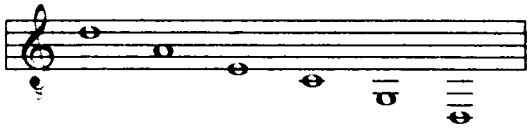
=Diskantluta.



=Altluta (jämför ters och altgitarr).



= Tenorluta (jämför primgitarr).



=Basluta.

= Stor oktavbasluta.

During the late renaissance and the baroque era there were many types of extended lutes with different tunings and number of strings. The most common solo lute with extra bass strings was the ”liuto atiorbato” or ”archiliuto”. It was tuned like this:

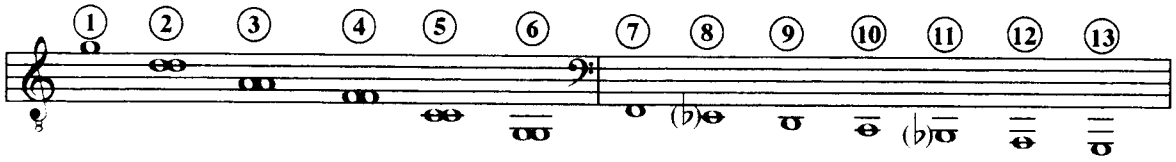
(Illustration)

Scordatura tunings (retunings) existed for both the main strings and in particular the extra bass strings. Renaissance tuning has been the prototype of the tuning of the alto guitar. The only difference is that the alto guitar has single strings across all the courses (cf. baroque lute tuning).

3.2 Vihuela tunings

Luys Milán writes in the preface of *El Maestro* (Valencia 1535): ”If the vihuela is large, take the first (string course) more thick than thin, and if it is small then take the first more thin than thick; and when this is done, raise the first as high as it can stand, and then tune the other string courses in relation to the first one”.
From this it may be concluded that the vihuela existed in various sizes, and that *the tuning was relative.* No absolute pitch can be determined. This means that the absolute pitch was dependant on the dimensions and quality of the strings, the scale length of the instrument, and to some extent on the temperature and the air humidity on the time of the tuning. This is also valid for all lute tunings during the renaissance. However, other musicians worked with relative tunings. Juan Bermudo, Franciscan monk and music theorist, states in his *Declaración de instrumentos musicales,* that his contemporary vihuela players often imagined (imaginan) the sixth string course as ”gamaut”, which means that the G-tuning was, besides the A-tuning, the most common relative tuning with the vihuelists (see relative tunings).
With Milán, Mudarra, and Fuenllana there are no direct tuning instructions for relative pitch, but Valderrábano and Daza describe 8 different tunings, Narváez 6, and Pisador 4.
It is hardly probable that 8 vihuelas with different tunings were used. The tunings were relative and worked rather like a tonal orientation, thus, clefs put at the beginning of each piece of music, were part of the tonal information.

Under senrenässansen och barocken förekom många typer av teorblutor med olika stämning och strängantal. Den vanligaste sololutan med extra bassträngar var "liuto atiorbato" eller "archiliuto". Den var stämd:



Scordaturastämningar (omstämningar) förekom både då det gäller huvudsträngarna och i synnerhet de extra bassträngarna. Denna stämning har varit förebild för altgitarrens stämning. Enda skillnaden är att altgitarren är enkelsträngad hela vägen (jämför med barocklutestämning).

3.2 Vihuelastämningar:

Luys Milán skriver i förordet till *El Maestro* (Vanlecia 1535): "Om Vihuelan är stor tag den första [strängkören] mera tjock än smal och om den är liten tag den första mera smal än tjock; och när detta är gjort höjer man den första så högt som den kan tåla och sedan stämmer man de andra strängkörerna i förhållande till den första".
Av detta framgår att vihuelan förekom i olika storlekar och att *stämningen var relativ.* Någon absolut tonhöjd kan alltså inte fastställas. Det innebär att den absoluta tonhöjden var avhängig av strängarnas dimension och kvalitet, det aktuella instrumentets mensur samt i någon mån temperatur och luftfuktighet vid stämningstillfället. Detta gäller även alla lutstämningar under renässansen.
Man laborerade däremot med relativa stämningar. Juan Bermudo, fransiscanermunk och musikteoretiker, påstår 1555 i sin *Declaration de instrumentos musicales,* att hans samtida vihuelaspelare ofta "föreställde" (imaginan) sig den sjätte strängkören som "gamaut", dvs G-stämningen var vid sidan av A-stämingen den oftast förekommande relativa stämningen hos vihuelisterna (se relativa stämningar).
Hos Milán, Mudarra och Fuenllana förekommer inga direkta stämningsanvisningar för relativ tonhöjd men Valderrabano och Daza redovisar 8 olika stämningar, Narvaez 6 och Pisador 4.
Det är knappast troligt att man använde sig av 8 olikstämda vihuelor. Stämningarna var relativa och fungerade snarare som en tonal orientering, där klaver utsatta i början av varje stycke var en del av den tonala informationen.

Relative vihuela tunings

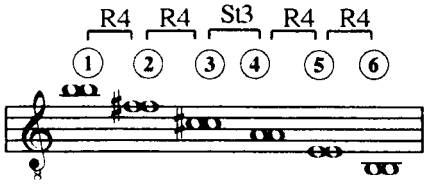
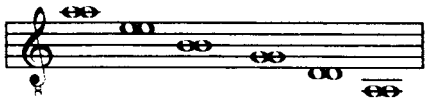
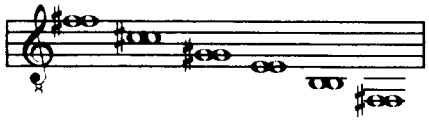
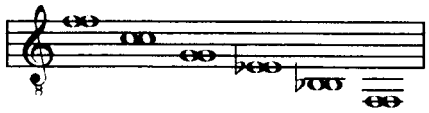
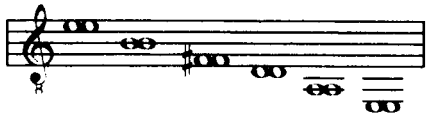
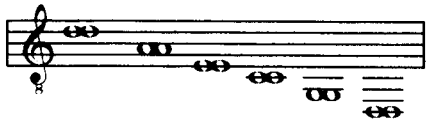
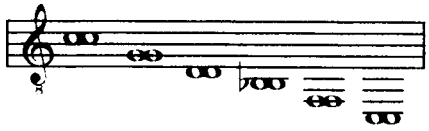
(Table with illustrations)

The only direct information on how vihuelas of different sizes could be tuned in relation to each other we find in Valderrábano´s *Silva de Sirenas, Libro IV.* In that book there are duets for differently tuned vihuelas, that is for two vihuelas tuned in unison, or for two vihuelas tuned at a distance of a third, fourth or fifth. If we start with Valderrábano ´s eight different tunings, we have two alternatives.
Either we start from D (= number 7)[7] or from E (= number 6). If we start from D we get the tunings
D – F – G – A (= the tunings 7, 5, 3, and 2). Since we guitarists are used to E-tuned instruments, I have chosen to start from E. Then we get the following tunings, which may well have been the most common absolute vihuela tunings:

X

[7] The numbers in this paragraph refer to the table above – translator's remark.

RelativaVihuelastämningar

	Narvaez 1538	Valderrabano 1547	Pisador 1552	Daza 1576		Totalt
	-	1	-	1	=	2
	8	10	9	11	=	38
	13	4	22	18	=	57
	3	1	-	1		5
	1	1	4	2		8
	4	2	-	2		8
	3	2	1	3		9
	-	2	-	9		11

Den enda direkta information om hur vihuelor i olika storlek kunde stämmas i relation till varandra finner vi i Valderrabanos *Silva de Sirenas, Libro IV*. Där förekommer duetter för olikstämda vihuelor, dvs för två unisont stämda vihuelor eller för två vihuelor i ters, kvart eller kvintavstånd. Om vi utgår från Valderrabanos åtta olika relativa stämningar har vi två alternativ.
Antingen utgår vi ifrån D (=nr 7) eller från E (-nr 6). Om vi utgår från D får vi stämningarna D-F-G-A (= stämningarna 7, 5, 3, och 2). Eftersom vi gitarrister är vana vid E-stämda instrument har jag valt att utgå från E. Vi får då följande stämningar som mycket väl kan ha varit de vanligaste absoluta vihuelastämningarna:

(Illustration) Cf. treble guitar (Bolin) and small treble lute (Praetorius).

(Illustration) Cf. treble lute (Praetorius).

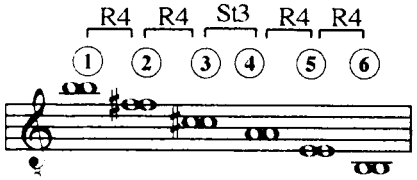
(Illustration) Cf. alto lute and alto guitar.

(Illustration) Cf. tenor lute and ordinary tenor guitar.

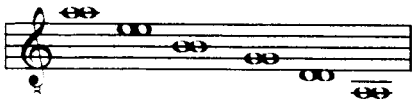
For a transcription of tablature, it is convenient to start from E-tuning, since this tuning differs from ordinary guitar tuning only by the third string being tuned to f sharp instead of g.
The symmetric fourth-third-tuning - perfect 4, perfect 4, major 3, perfect 4, perfect 4 – was called ”temple común” (= ordinary tuning) by the Spaniards. Fuenllana and Pisador also used ”destemple” (= retuning) which means lowering the sixth string by a tone: perfect 4, perfect 4, major 3, perfect 4, perfect 5. In addition to 6 course vihuelas Bermudo also describes a 7 course vihuela: ”vihuela de siepte órdenes”. Moreover there were two different tunings for 4 course guitar and one tuning for 5 course guitar.
Quotation from *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna 1555) by Juan Bermudo:

”If you wish to alter a vihuela to a 'Guitarra a los Nuevos', then remove the highest and the lowest string course. The four remaining string courses are the same as on a 'Guitarra a los Nuevos'. If you want to make a vihuela from a guitarra, then add a sixth and a first string course”.

Accordingly, a Guitarra a los Nuevos had the same intervals between the string courses as the four inner courses of a vihuela - perfect 4, major 3, perfect 4. The other tuning for 4 course guitar was perfect 5, major 3, perfect 4 = ”guitarra al temple viejo” (temple viejo = old tuning, temple nuevo = new tuning). Before the first piece for ”Guitarra al temple viejo” in *Tres libros de música en cifra para vihuela,* Alonso Mudarra recommends, ”Bordún en la quarta” (=the fourth string course in octave). This recommendation is not repeated before the pieces for ”Guitarra a los Nuevos” which follow immediately in the book, but probably the recommendation is valid also for them. On the contrary, Fuenllana does not recommend bordún en la quarta.
The 5 course guitar = ”guitarra de cinqo órdenes” or ”vihuela de cinqo órdenes” was tuned
perfect 4, perfect 4, major 3, perfect 4.

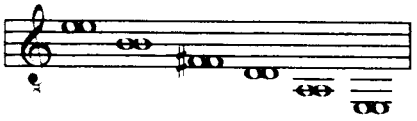


Jämför diskantgitarr (Bolin) och liten diskantluta (Prätorius).



Jämför diskantluta (Prätorius).

Jämför altluta och altgitarr.



Jämför tenorluta och vanlig primgitarr.

Vid transkription av tabulatur är det lämpligt att utgå från E-stämning då denna stämning endast skiljer sig ifrån vanlig gitarrstämning genom att tredje strängen är stämd i fiss och inte i g.
Den symmetriska kvart-ters-stämningen R4, R4, S3, R4, R4 kallades av spanjorerna för "temple comun" (= vanlig stämning). Fuenllana och Pisador använde sig även av "destemple" (= omstämning) vilket innebär en sänkning med en helton av den sjätte strängen: R4, R4, S3, R4, R5. Förutom 6-köriga vihuelor beskriver Bermudo även en 7-körig vihuela: "vihuela de siepte ordenes". Dessutom förekom två olika stämningar för 4-körig gitarr och en stämning för 5-körig gitarr.
Citat ur *Declaration de instrumentos musicales* (Osuna 1555) av Juan Bermudo:

"Om du önskar göra om en vihuela till en 'Guitarra a los Nuevos', tag bort den högsta och den lägsta strängkören. De fyra strängkörer som då återstår, är desamma som på en 'Guitarra a los Nuevos'. Om du vill göra en vihuela av en guitarra lägg då till en sjätte och en första strängkör".

Guitarra a los Nuevos har alltså samma intervall mellan strängkörerna som de fyra innerkörerna på en vihuela - R4, S3, R4. Den andra stämningen för 4-körig gitarr var R5, S3, R4 = "guitarra al temple viejo" (temple viejo = gammal stämning, temple nuevos = ny stämning). Framför det första stycket för "Guitarra al temple viejo" i *Tres libros de musica en sifras para vihuela,* rekommenderar Alonso Mudarra "Bordun en la quarta" (=fjärde strängkören oktaverad). Denna rekommendation upprepas inte framför styckena för "guitarra a los Nuevos" som följer omedelbart efter i boken, men troligtvis gäller rekommendationen även här. Fuenllana rekommenderar däremot inte bordun en la quarta.
Den 5-köriga gitarren = "guitarra de cinqo ordenes" eller "vihuela de cinqo ordenes" var stämd R4, R4, S3, R4.

Summary of renaissance tunings for 4 and 5 course guitars

(Illustration) = ”Guitarra a los Nuevos”

(Illustration) = ”Guitarra al temple viejo”

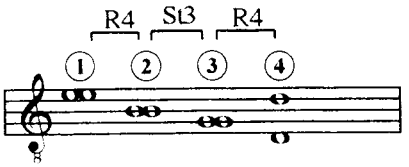
(Illustration) = ”Guitarra de cinqo órdenes”

These tunings are chosen to facilitate transcription to ordinary guitar. The renaissance guitar probably had a higher pitch, but what is of interest here is the interval relation between the string courses. With a capotasto you can then vary the pitch (cf. baroque guitar tuning).

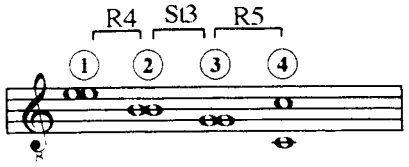
TRANSCRIPTION:

Music for 6 course renaissance lute and 6 course vihuela can, without change, be played on an ordinary tenor guitar with the third string tuned to f sharp. With a capotasto you can vary the pitch. Music for extended lute can be transcribed for tenor guitar, but then all notes below the sixth string must be transposed up or omitted.

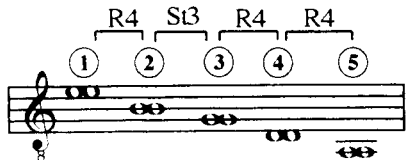
Sammanfattning av renässansstämningar för 4- och 5-köriga gitarrer.



= "Guitarra a los Nuevos"



= "Guitarra al temple viejo"



= "Guitarra de cinqo ordenes"

Dessa stämningar är valda för att underlätta transkription till vanlig gitarr. Renässansgitarren hade förmodligen en högre stämning men intervallförhållandet mellan strängkörerna är det som är av intresse här. Med capo tasto kan man sedan variera tonhöjden (jämför stämningen av barockgitarr).

TRANSKRIPTION:

Musik för 6-körig renässansluta och 6-körig vihuela kan oförändrad spelas på en vanlig primgitarr med fiss-stämd tredje sträng. Med hjälp av capotasto kan tonhöjden varieras. Musik för teorbluta kan transkriberas för primgitarr men då måste alla toner under gitarrens sjätte sträng transponeras upp eller uteslutas.

TABLE OF CONTENTS:

1 About Altoguitar: Om Altgitarrens Tillkomst

---

2 Renaissance Music 1505 – 1620:

2.1 Anonymous,	1505	Catala	3
2.2 Spinaccino, Franscesco	1507	Jene Fay (Duett)	4
2.3 Dalza, Joan Ambrosio	1508	Tastar il Corde	6
2.4 Dalza, Joan Ambrosio	1508	Recercar	6
2.5 Dalza, Joan Ambrosio	1508	Pavana alla Venetiana	7
2.6 Dalza, Joan Ambrosio	1508	Calata alla Spagnola	8
2.7 Dalza, Joan Ambrosio	1508	Piva	9
2.8 Capirola, Vincenzo	1517	Recercar	10
2.9 Capirola, Vincenzo	1517	Padoana Veneziena	11
2.10 Attaingnant, Pierre	1529	Recoupe	12
2.11 Attaingnant, Pierre	1529	Tourdion	13
2.12 Attaingnant, Pierre	1529	Gaillarde	13
2.13 Milano, Franscesco da	1536	Ricercare	14
2.14 Milano, Franscesco da	1536	Ricercare	14
2.15 Milano, Franscesco da	1536	Fantasia	16
2.16 Milano, Franscesco da	1536	Ricercare	17
2.17 Milano, Franscesco da	1536	Ricercare	18
2.18 Milano, Franscesco da	1536	Ricercare	20
2.19 Neusidler, Hans	1536	Preambel	21
2.20 Neusidler, Hans	1536	In Liebes Brunst	22
2.21 Neusidler, Hans	1536	Ein Welscher Tanz Wascha Mesa	22
2.22 Neusidler, Hans	1536	Der Hupff auff	23
2.23 Milan, Luys	1536	Fantasia I	24
2.24 Milan, Luys	1536	Fantasia III	25
2.25 Milan, Luys	1536	Fantasia XXII	27
2.26 Mudarra, Alonso	1546	Gallarda	29
2.27 Mudarra, Alonso	1546	Fantasia V	30
2.28 Mudarra, Alonso	1546	Pavanas de Alexandre	31
2.29 Narvaez, Luys de	1538	Cancion del Emperador	32
2.30 Narvaez, Luys de	1538	Guardame las vacas (Quatro Differencias)	34
2.31 Valderrabano, Enriques de	1547	Musica para Discantar (Duett)	36
2.32 Fiorentino, Perino	1547	Fantasia	38
2.33 Fuenilana, Miguel de	1547	Tiento del primero tono	40
2.34 Dlugoraj, Alberti	1550-1619	Villanella	41
2.35 Holborne, Anthony		Galliard	42
2.36 Dowland, John	1562-1626	Preludium	43
2.37 Dowland, John	1562-1626	Semper Dowland, semper dolens	44
2.38 Dowland, John	1562-1626	Fantasie n° VII	46
2.39 Dowland, John	1562-1626	Piper's Pavane	49
2.40 Dowland, John	1562-1626	Captain Digorie Piper, his Galliard	52
2.41 Dowland, John	1562-1626	Lachrimae	54
2.42 Dowland, John	1562-1626	The Most Sacred Queen Elizabeth, her Galliard	56
2.43 Dowland, John	1562-1626	Mrs Winters Jump	57
2.44 Dowland, John	1562-1626	The Frog Galliard	58
2.45 Dowland, John	1562-1626	Tarleton's Riserrectione	60
2.46 Dowland, John	1562-1626	A Piece without Title	60
2.47 Dowland, John	1562-1626	What if a Day	61
2.48 Robinson, Thomas	d.omkr 1610	Bell Vedere	62
2.49 Robinson, Thomas	d.omkr 1610	Go from my Window	64
2.50 Robinson, Thomas	d.omkr 1610	The Queen's Gigue	65
2.51 Robinson, Thomas	d.omkr 1610	A Galliard	66
2.52 Morley, Thomas	1557-1603	Pauin	67
2.53 Pilkington, Francis	1570-1638	Georg Pilkington's Funeral	68
2.54 Pilkington, Francis	1570-1638	Mrs Anne Harcourt's Galliard	69
2.55 Pilkington, Francis	1570-1638	Greensleeves	70
2.56 Anonymous		Greensleeves	69
2.57 Waisselius, Mattheus	1591	Deutcher Tanz	71
2.58 Romanus, Laurencini	1603	Preludium	72
2.59 Romanus, Laurencini	1603	Fantasia	73
2.60 Galilei, Michelangelo	1620	Toccata I	74
2.61 Kapsberger, Giovanni	1611	Toccata n° 2	77
2.62 Kapsberger, Giovanni	1611	Toccata n° 3	79
2.63 Pietro, Paulo	1616	Capricio Chromatico	80
2.64 Pietro, Paulo	1616	Volta detta la Furiosa	82
2.65 Ballard, Robert	1614	Entrée de Luths	83
2.66 Ballard, Robert	1614	Ballet de Mr le Dauphin	84
2.67 Ballard, Robert	1614	Quatre Branles de Villages	85

---

3 Baroque Music 1674 – 1757:

3.1 Sanz, Gaspar	1674	Pavanas por la « D »	88
3.2 Sans, Gaspar	1674	Españoletas	90
3.3 Roncalli, Ludovici	1692	Gavota	91
3.4 Visée, Robert de	1660-1720	Gigue en Sol	91
3.5 Bittner, J.	1682	Svit i G moll: Preludium	92
3.6 Bittner, J.	1682	Svit i G moll: Allemande	93
3.7 Bittner, J.	1682	Svit i G moll: Courante	94
3.8 Bittner, J.	1682	Svit i G moll: Sarabande	94
3.9 Bittner, J.	1682	Svit i G moll: Passacaille	95
3.10 Bach, Johann Sebastian	1685-1750	Prelude in C moll pour la Lute	96
3.11 Bach, Johann Sebastian	1685-1750	Siciliano ur Violinsonata n° 1	98
3.12 Bach, Johann Sebastian	1685-1750	Sarabande & Double ur Violinpartita n° 1	99
3.13 Bach, Johann Sebastian	1685-1750	Sarabande ur Cellosvit n° 5	101
3.14 Bach, Johann Sebastian	1685-1750	Grave ur Violinsonata n° 2	102
3.15 Bach, Johann Sebastian	1685-1750	Sarabande ur Cellosvit n° 2	104
3.16 Bach, Johann Sebastian	1685-1750	Menuett 1 & 2 ur Cellosvit n° 2	105
3.17 Bach, Johann Sebastian	1685-1750	Sarabande ur Cellosvit n° 3	106
3.18 Bach, Johann Sebastian	1685-1750	Bourée 1 & 2 ur Cello svit n° 3	106
3.19 Bach, Johann Sebastian	1685-1750	Sarabande ur Cellosvit n° 6	108
3.20 Bach, Johann Sebastian	1685-1750	Gavotte 1 & 2 ur Cellosvit n° 6	109
3.21 Bach, Johann Sebastian	1685-1750	Cellosvit n° 1 (BWV 1007): Prélude	110
3.22 Bach, Johann Sebastian	1685-1750	Cellosvit n° 1 (BWV 1007): Allemande	112
3.23 Bach, Johann Sebastian	1685-1750	Cellosvit n° 1 (BWV 1007): Courante	114
3.24 Bach, Johann Sebastian	1685-1750	Cellosvit n° 1 (BWV 1007): Sarabande	115
3.25 Bach, Johann Sebastian	1685-1750	Cellosvit n° 1 (BWV 1007): Menuett 1 & 2	116
3.26 Bach, Johann Sebastian	1685-1750	Cellosvit n° 1 (BWV 1007): Gigue	117
3.27 Bach, Johann Sebastian	1685-1750	Praeludium, fuga & allegro i Ess dur: Praeludium	118
3.28 Bach, Johann Sebastian	1685-1750	Praeludium, fuga & allegro i Ess dur: Fuga	120
3.29 Bach, Johann Sebastian	1685-1750	Praeludium, fuga & allegro i Ess dur: Allegro	124
3.30 Bach, Johann Sebastian	1685-1750	Toccata orig för klaver (BWV 914): Praeludium	127
3.31 Bach, Johann Sebastian	1685-1750	Toccata orig för klaver (BWV 914): Bubbelfuga	128
3.32 Bach, Johann Sebastian	1685-1750	Toccata orig för klaver (BWV 914): Adagio	130
3.33 Bach, Johann Sebastian	1685-1750	Toccata orig för klaver (BWV 914): Fuga	132
3.34 Bach, Johann Sebastian	1685-1750	Koral ur Kantat (BWV 147) (2 Altgitarren)	136
3.35 Weiss, Sylvius Leopold	1686-1750	Ciacona i G-moll	140
3.36 Weiss, Sylvius Leopold	1686-1750	Fantasie i C-moll	142
3.37 Weiss, Sylvius Leopold	1686-1750	Tombeau	144
3.38 Weiss, Sylvius Leopold	1686-1750	Prelude	146
3.39 Weiss, Sylvius Leopold	1686-1750	Allemande	147
3.40 Weiss, Sylvius Leopold	1686-1750	Sarabande	148
3.41 Weiss, Sylvius Leopold	1686-1750	Menuett	149
3.42 Weiss, Sylvius Leopold	1686-1750	Gigue	150
3.43 Weiss, Sylvius Leopold	1686-1750	Passacaille i D	152
3.44 Teleman, Georg Philip	1681-1767	Fantasia n° 3	154
3.45 Teleman, Georg Philip	1681-1767	Fantasia n° 6	158
3.46 Siedel, Ferdinand	1757	Menuett 1 & 2	162
3.47 Baron, Ernst Gottlieb	1696-1760	Aria	163
3.48 Mozart, Wolfgang Amadeus	1756-1791	Andante (ur K 331)	164

---

4 Miscellaneous for Altoguitar:

4.1 Johnson, Per Olof	Adventsvit: Koralförspel	167
4.2 Johnson, Per Olof	Adventsvit: O du Saliga, O du Heliga	167
4.3 Johnson, Per Olof	Adventsvit: Gör porten hög, dörren bred	168
4.4 Johnson, Per Olof	Adventsvit: Det är en ros utsprungen	168
4.5 Johnson, Per Olof	Adventsvit: Variation över « Det är en ros... »	169
4.6 Johnson, Per Olof	Adventsvit: Hosianna	169
4.7 Johnson, Per Olof	Adventsvit: Susani	170
4.8 Johnson, Per Olof	Adventsvit: Variation över Susani	170
4.9 Chopin, Frederyk	Vals Op 34 n° 2 (Duo)	171
4.10 Satie, Eric	Gymnopédie n° 1	174
4.11 Satie, Eric	Gymnopédie n° 2	175
4.12 Satie, Eric	Gymnopédie n° 3	176
4.13 Svansk Trad	Diker-Janke: Vallat efter Lindahl (Jämtland)	177
4.14 Svansk Trad	Diker-Janke: Diger-JAnkes Vals (Medelpad)	177
4.15 Svansk Trad	Diker-Janke: Poska efter Petterson (Jämtland)	178

Viktiga tonsättare som skrev för luta, teorbluta och vihuela 1507-1650 .

Italiensk tabulatur; renässansstämning.

Italien: Luta

1507	Venedig	Petrucci: Spinacino, Fransesco
1508	Venedig	Petrucci: Dalza, Joan Ambrosio
1508	Venedig	Petrucci: Joanis, Marie Alemanis
1509/11	Venedig	Petrucci: Bossinensis, Fransisco
1520	?	Capirola, Vincenzo
1536/66	Venedig	da Milano, Fransesco
1546	Venedig	da Crema, Joan Maria
1546	Venedig	Rotta, Antonio
1546/63	Venedig	Bianchini, Domenico
1546/63	Venedig	Borrono, Pietro Paolo
1547	Venedig	Fiorentino Perino
1561/79	Venedig	Gorzanis, Giacomo
1563/84	Venedig/Rom	Galilei, Vincenso
1581-1630	Venedig	Caroso, Fabritio
1593/99	Venedig	Terzi, Giovanni Antonio
1599	Venedig	Molinaro, Simone
1602/04	Milano	Negri, Cesare

Italien: Teorbluta

1604/26	Venedig	Kapsberger, Giovanni Girolamo
1611/40	Rom	Kapsberger, Giovanni Girolamo
1614/20	Venedig	Melij da Reggio, Pietro Paolo
1620	München	Galilei, Michelangelo
1623/39	Bologna	Piccinini, Alessandro
1650	Venedig	Gianoncelli, Bernardo

Spanien: Vihuela

1535	Valencia	Milan, Luys (obs! se Milans tabulatur)
1538	Valladolid	Narvaez, Luys de
1546	Sevilla	Mudarra, Alonso de
1547	Valladolid	Valderrabano, Enriques
1552	Salamanca	Pisador, Diego
1557	Alcala de Henares	Henestrosa, Luys Venegas de
1565	Valladolid	Santa Maria, Tomas de
1576	Valladolid	Daza, Esteban
1578	Madrid	Cabezon, Antonio de

[4] Se "Det gyllene seklet" av Per Olof Johnson. Lunds Universitet (D 1991).

Fransk tabulatur; renässansstämning

Luta (teorbluta)

1529/1530	Paris	Attaignant, Pierre
1545/1574	Löwen	Phalese, Pierre
1551/1583	Paris	Le Roy, Adrian
1552/1558	Paris	Morlaye, Guilleaume
1552/1562	Paris	Rippe, Albert de
1584-1600	Antverpen	Adriaensen, Emanuel
1601/1616	Utrecht	Hove, Joachim van den
1603/1614/1617	Köln/Augsburg	Besard, Jean Babtiste
1611/1614	Paris	Ballard, Robert
1615	Nürnberg	Fuhrman, Georg Leopold
1615/1620	Amsterdam	Valet, Nicolas
1623/ 1638	Paris	Ballard, Pierre
1626	Haarlem	Valerius, Adrianus

England: Luta (teorbluta)

1574-eft.1610	Bachelar, Daniel
?	Bulman, Baruch
1543-1623	Byrd, William
verksam 1583-ca 1603	Cutting, Francis
1564-ca 1626	Danyel, John
1563-1626	Dowland, John
ca 1591-1641	Dowland, Robert
1543-1588	Ferrabosco, Alfonso d.ä.
1578-1628	Ferrabosco, Alfonso d.y.
	(verksam ca 1584-1602)
	Holborne, Anthony
ca 1500-1560	Johnson, John
1583-1633	Johnson, Robert
1557-1602	Morley Thomas
ca 1560-1628	Philips, Peter
ca 1570-1638	Pilkington, Francis
verksam 1589-1609	Robinson, Thomas
ca 1568-1623	Rosseter, Philip

Tysk tabulatur; Renässansstämning

1511	Basel	Virdung, Sebastian
1512	Mainz	Schtick, Arnolt
1519/23	Wien	Judenkünig, Hans
1529/45	Wittenberg	Agricola, Martin
1532/52	Nürnberg	Gerle, Hans
1536/49	Nürnberg	Neusidler, Hans
1550/63	Zurich	Wüssenbach, Rudolf
1558/64	Heidelberg	Ochsenhkun, Sebastian
1573/92	Frankfurt/o	Waissel, Matthäus

Handskrifter:

1605/08	Fabritius, Petrus
1615	Nauclerus, Johannis

Litteraturförteckning.

(Musik för luta och vihuela)

Attaingnant, Pierre
"Preludes, Chansons and Dances for Lute" — Paris 1529-1530
Edited by Daniel Herz 1964.
Societe de musique d autrefois.
126 Boulevard Maurice-Barres Neuilly-sur-Seine — Fransk tabulatur

Besard, Tean Baptiste — (1567-1625)
"Thesaurus Harmonicus" — Cologne 1603
Minkoff Reprint, Geneve — Fransk tabulatur

Bakfark, Valentini — (1507-1576)
"Opera Omnia" — 1553, Lyon
Edition Homolya. Istvan o Benkö, Daniel
Edition Musica Budapest — Vanlig notskrift

Ballard, Robert
1. Primier Livre — 1611
2. Deuxime Livre — 1614
15 Quai Anatole France-Paris (V11) MCMLXIV — Pianonotation

Bossinensis, Franciscus
Italiensk tabulatur
"Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per Cantare e sonar col lauto, libro primo" och "libro secundo".
Kopia Libro 1 — 1509
Ostereichische Nationalbibliotek, Wien
Kopia Libro 1 — 1511
Biblioteca nazionale de Brera, Milano

Dalza Joan Ambrosio — 1508
"Intabulatura de Lauto libro quarto"
Kopia bland annat i Wien
"Gesellschaft der Musikfreunde"

Dowland, John — (1562-1626)
"The Collected Lute Music of John Dowland"
Diana Poulton o Basil Lam 1974
Faber Music Limited,
Bärenreiter Kassel — Notskrift och tabulatur

Dowland Robert — (1586-efter 1641)
"Varitie of Lute Lessons" — 1610
Edgar Hunt — 1958
Schott & Co
48 Great Marlbourough Street
London W.1 — Facsimile (fransk tabulatur)

Galilei, Michelangelo (*1575)
"Il Primo Libro D´intavotura di Liuto"
Ruggiero Chiesa 1977
Editioni Suvini
Zerboni-Milano

Gaultier, Etienne
"Euvres de vieux Gaultier
"Edition et transcription: Andre Souris
Centre national de la Recherche Scientifique´ Notskrift o Tabulatur

Gorzanis, Giacomo
"Libro de Intabulatura di Liuto" 1567
Bruno Tonazzi o Regionald Smith Brindle 1973
Edizioni Suvini
Zerboni-Milano Vanlig notskrift

Johnson, Per-Olof (*1928)
"Det Gyllene seklet" Vihuelamusik i 1500-talets Spanien. 1991
Lunds Universitet,
Musikhögskolan i Malmö Notskrift och tabulatur
Musik av Luys Milan, Luys de Narvaez, Alons Mudarra, Enriques de Valderrabano, Diego Pisador, Miguel Fuelllana och Esteben Daza. Dessutom utförlig beskrivning av den tidens uppförandepraxis. Svensk alt engelsk utgåva

da Milano, Francesco (omkr 1490- efter 1566)
"Opera Complete per Liuto"
Transkription Ruggiero Chiesa
Edition Suvini
Zerboni Vanlig notskrift

Milan, Luys
El Meastro 1536
Transkription Ruggiero Chiesa 1974
Edition Suvini
Zerboni Vanlig notskrift

Molinaro Genovese, Simon (1599)
"Intavolatura di Liuto Primo" Venedig MDXCIX
Edizioni Musicali Ditta R. Maurri Di Ettore Stanta, 1963
Firenze, Via del corso, 1 Vanlig notskrift

Morley, Thomas
"The first book of Consert Lessons" collected by Thomas Morley. 1599-1611
Edited by Sidney Beck 1959
The New York Public Library Music Publications Vanlig notskrift

Mudarra, Alonso

"Tres libros de musica para Vihuela..." 1546
Facsimileutgåva: Edition ChantarelleMonaco 1980
Brian Jordan,
60 Princedale Road, Holland Park, London W11 4NL Italiensk Tabulatur

de Narvaez, Luys

"Los seys libros del Delphin de Musica de sifras para tañer vihuela" 1538
Facsimile: Rodrigo de Zayas, 1981
Editorial Alpuerto,
S.A. Canos del Peral, 7. Madrid 13

Newsiedler, Hans

"Ein Künstlich Lautenbuch" 1536
Facsimile: G b R Junghänel-Päffgen-Schäffer,
40 40 Neuss PF 309. 1974

Piccinini, Alexander (1560-1638)

"Opera intavolatura di Liuto e di Chitarrone Libro Primo" Bologna 1623
Antiqvae musicae Italicae monumenta Bononiensia. Bologna 1962
Libro 1 Facsimile. Tabulatur
Libro 2 transcrizione di Mirko Caffagni Gitarrnotation

de Rippe, D´Albert

"Euvres D´Albertde Rippe"
Edition, transkription Jean-Michel Vaccaro
Centre National de la Rechereche Scientifique,
Paris 1972 Notskrift o tabulatur

Robinson Thomas (d. omkr 1610)

"The school of Musicke" 1971
David Lumsden
Edition du Centre National de la Recherche Scientifique
15, Quai Anatole-France-Paris Notskrift o tabulatur

de Valderrabano, Enriques

Libro de musica de Vihuela, intitulado Silva de Sirenas" Valladolid 1547
Minkoff Reprint 1981
Geneve Faksimile

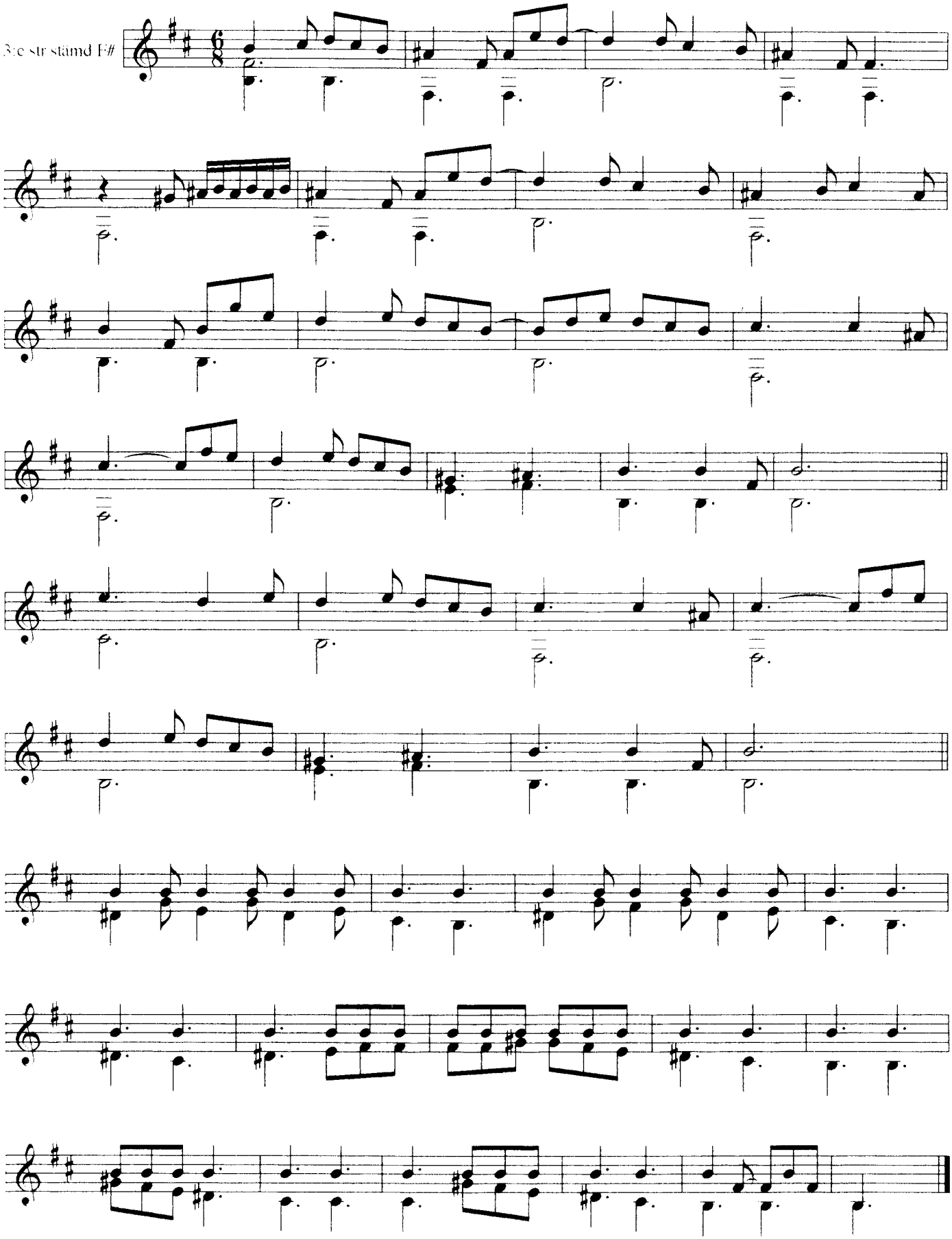
Renässansmusikfrån 1505 till 1620

Anonymus	1505	Calata	3
Spinaccino, Francesco	1507	Jene Fay (duett)	4
Dalza, Joan Ambrosio	1508	Tastar il Corde	6
Dalza, Joan Ambrosio		Recercar	6
Dalza, Joan Ambrosio		Pavana alla Venetiana	7
Dalza, Joan Ambrosio		Calata ala spagnola	8
Dalza, Joan Ambrosio		Piva	9
Capirola, Vincenzo	1517	Recercar	10
Capirola, Vincenzo		Padoana Veneziana	11
Attaingnant, Pierre	1529	La Magdalena Bassedance P.B.	12
Attaingnant, Pierre		Recoupe	12
Anaingnant, Pierre		Tourdion	13
Attaingnant, Pierre		Galliarde	13
Milano, Fransesco da	1536	Ricercare	14
Milano, Fransesco da		Ricercare	14
Milano, Fransesco da		Fantasia	16
Milano, Fransesco da		Ricercare	17
Milano, Fransesco da		Ricercare	18
Milano, Fransesco da		Ricercare	20
Neusidler, Hans	1536	Preambel	21
Neusidler, Hansr		In liebes brunst	22
Neusidler, Hans		Ein Welscher Tantz Wascha Mesa	22
Neusidler, Hans		Der Hupff auff	23
Milan, Luys	1536	Fantasia I	24
Milan, Luys		Fantasia III	25
Milan, Luys		Fantasia XXII	27
Mudarra, Aionso	1546	Gallarda	29
Mudarra, Alonso		FantasiaV	30
Mudarra, Alonso		Pavanas de Alexandre	31
Narvaez, Luys de	1938	Cancion del Emparador	32
Narvaez, Luys de		Guardame las vacas	34
Valderrabano Enriques de	1547	Musica para discantar (duett)	36
Fiorentino, Perino	1547	Fantasia	38
Fuenilana, Miguel de	1547	Tiento del primero tono	40
Dlugoraj, Alberti	1550-1619	Villanella	41
Holborne, Anthony		Galliard	42
Dowland, John	1562-1626	Preludium	43
Dowland, John		Semper Dowland, semper dolens	44
Dowland, John		Fantasie nr VII	46
Dowland, John		Piper's pavane	49
Dowland, John		Captain Digorie Piper, his Pavane	52
Dowland, John		Lachrimae	54
Dowland, John		Queen Elizabeth, her Galliard	56
Dowland, John		Mrs Winters Jump	57
Dowland, John		The Frog Galliard	58
Dowland, John		Tarleton's Riserrection	60
Dowland, John		A piece without title	60
Dowland, John		What if a day	61
Robinson, Thomas	d. omkr l610	Bell Vedere	62
Robinson, Thomas		Go from my Window	64
Robinson, Thomas		TheQueens gigue	65
Robinson, Thomas		AGalliard	66
Morley, Thomas	1557-1603	Pauin	67
Pilkington, Francis	1570-1638	Georg Pilkington's funeral	68
Pilkington, Francis		Mrs Anne Harcourt's Galliard	69
Anonym		Greensleeves	69
Pilkington, Francis		Greensleeves	70
Waisselius, Mattheus	1591	Deutcher Tanz	71
Romanus, Laurencini	1603	Preludium	72
Romanus, Laurencini		Fantasia	73
Galilei, Michelangelo	1620	Toccata I	74
Kapsberger, Giovanni	1611	Toccata nr 2	77
Kapsberger, Giovanni		Gagliarda nr 3	79
Pietro Paulo	1616	Capricio Chromatico	80
Pietro Paulo		Volta detta la Furiosa	82
Ballard, Robert	1614	Entree de Luths	83
Ballard, Robert		Ballet de M.le Daufin	84
Ballard, Robert		Quatre Branles de Villages	85

Calata

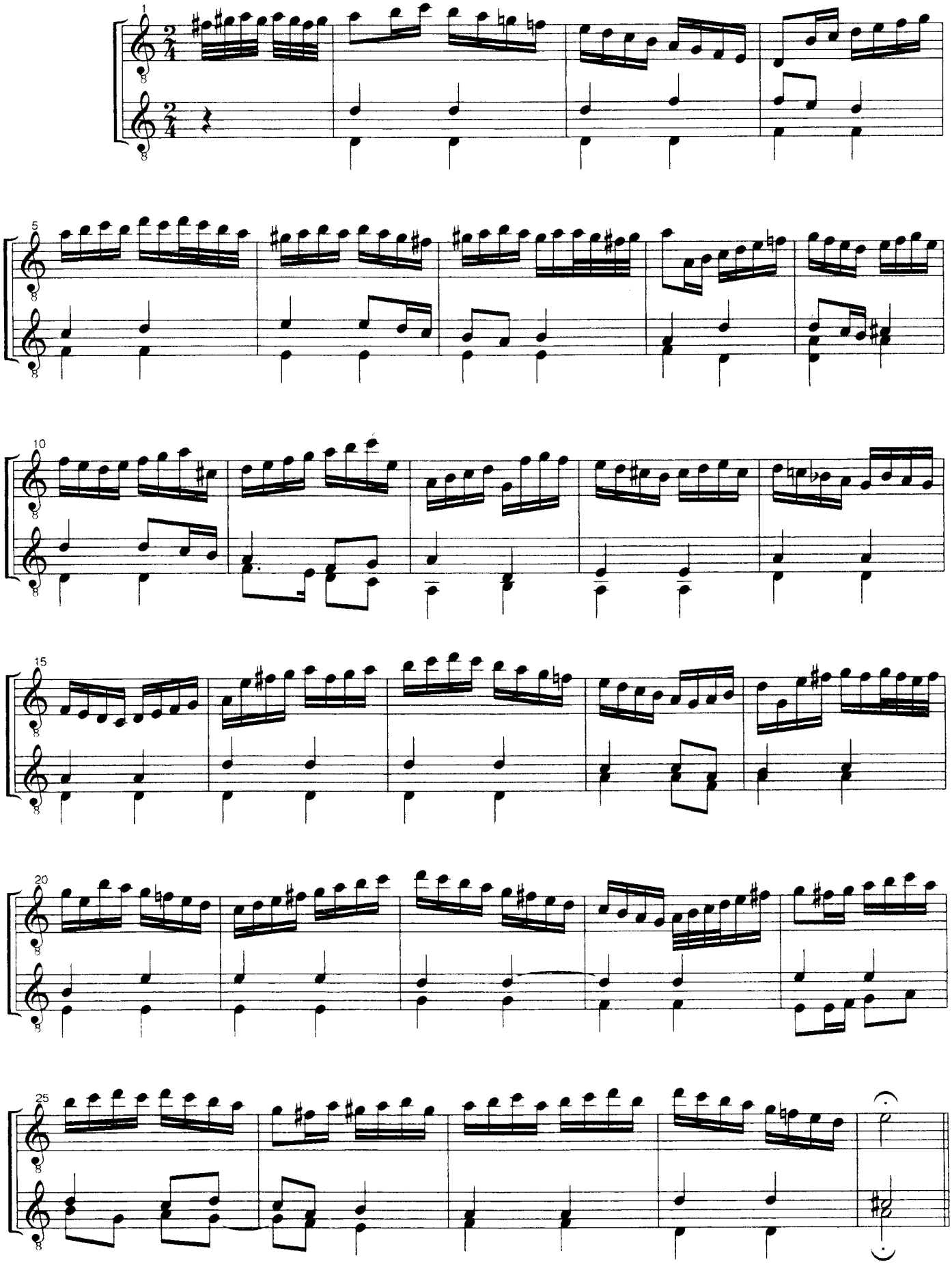
Anonymus
Ca 1505

Transkription Gunnar Spjuth

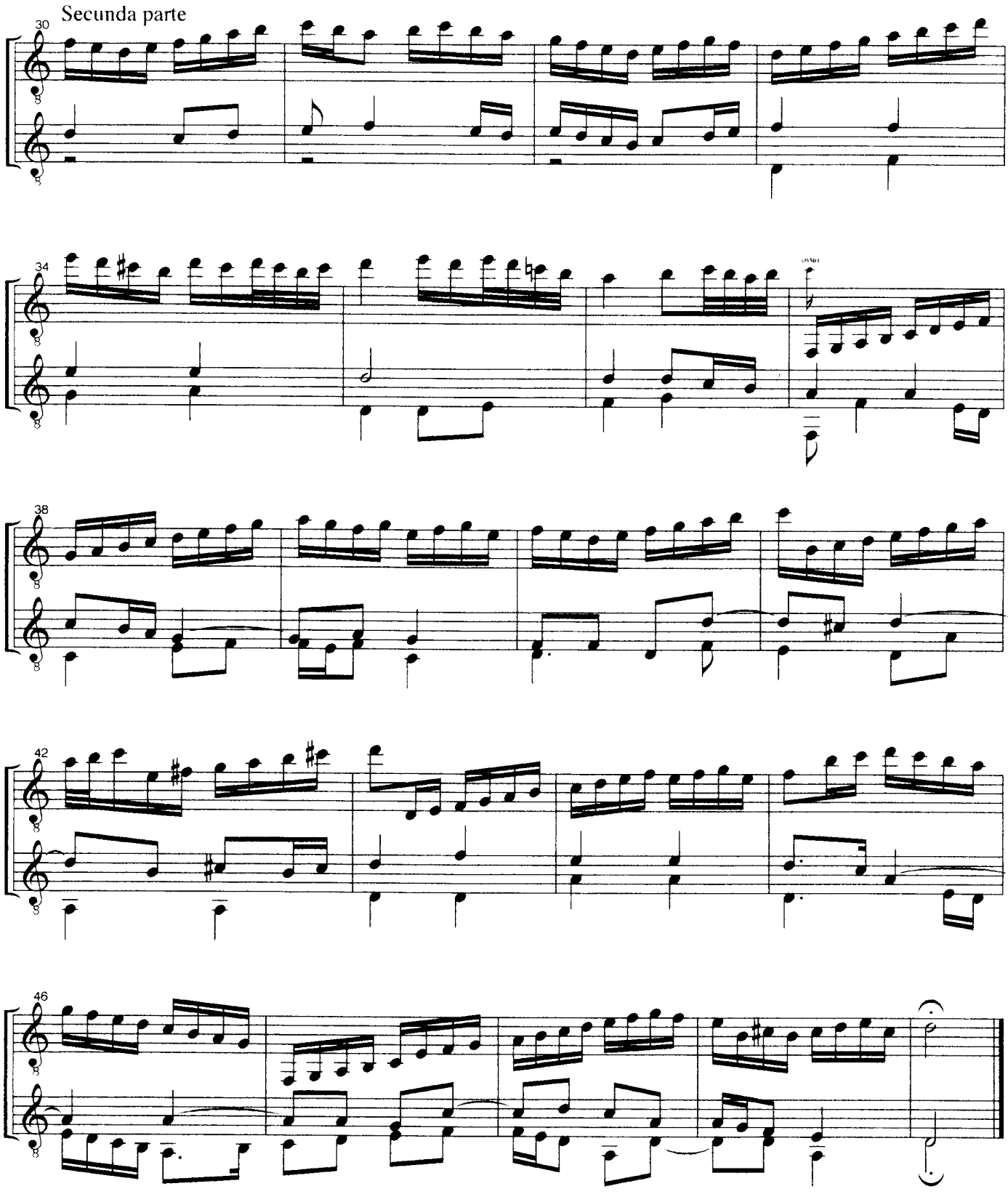


Jene Fay

Francesco Spinacino 1507



Secunda parte



Petrucci Libro primo 1507 Venezia

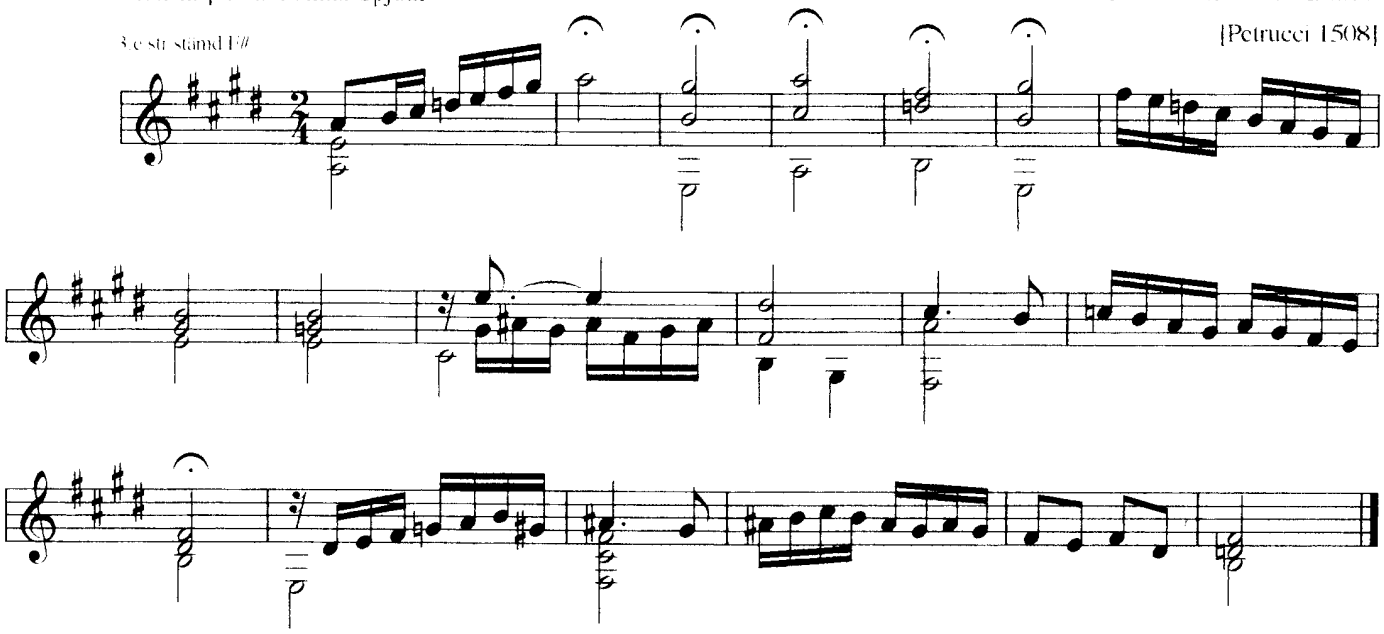
Tastar il Corde

Transkription: Gunnar Spjuth

Joan Ambrosio Dalza

[Petrucci 1508]

3:e str stämd F#

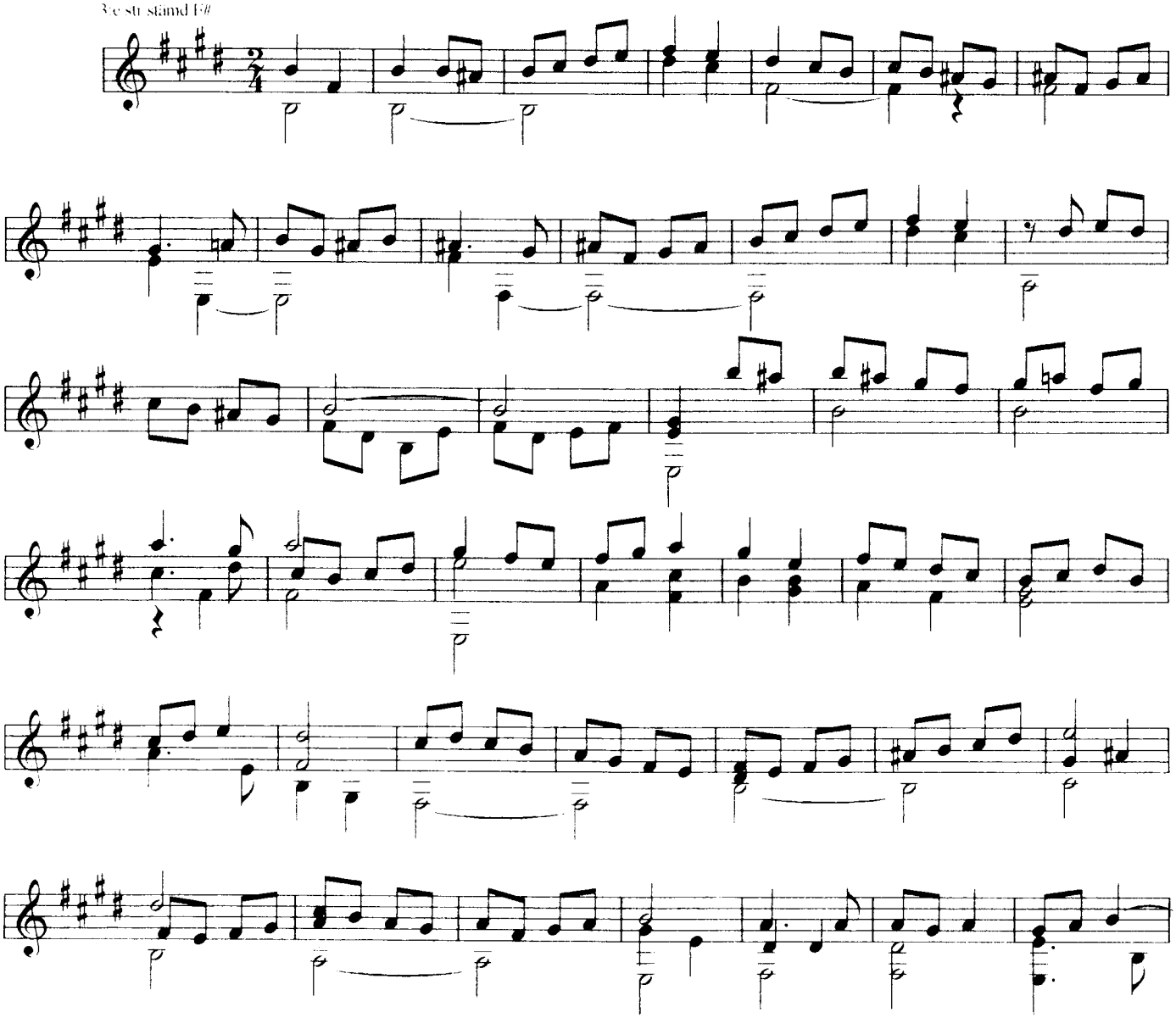


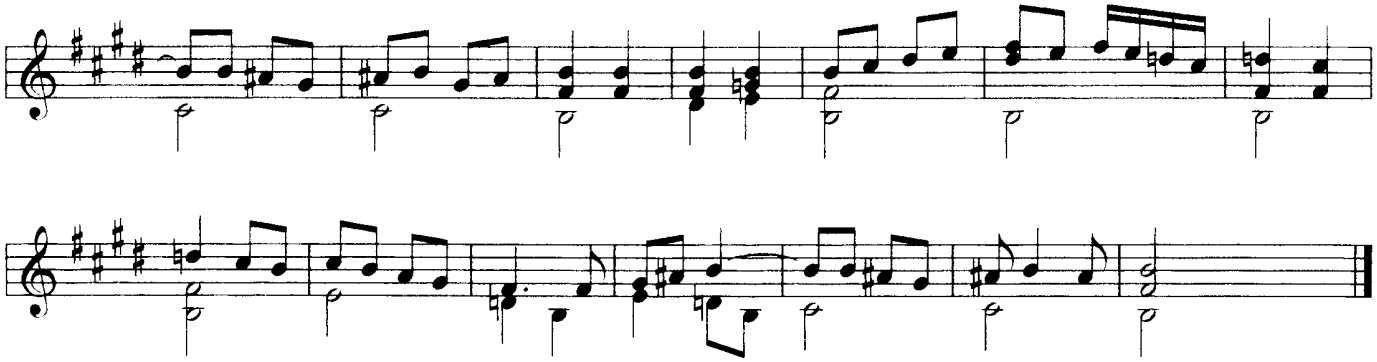
Recercar

Transkription: Gunnar Spjuth

Joan Ambrosio Dalza

3:e str stämd F#



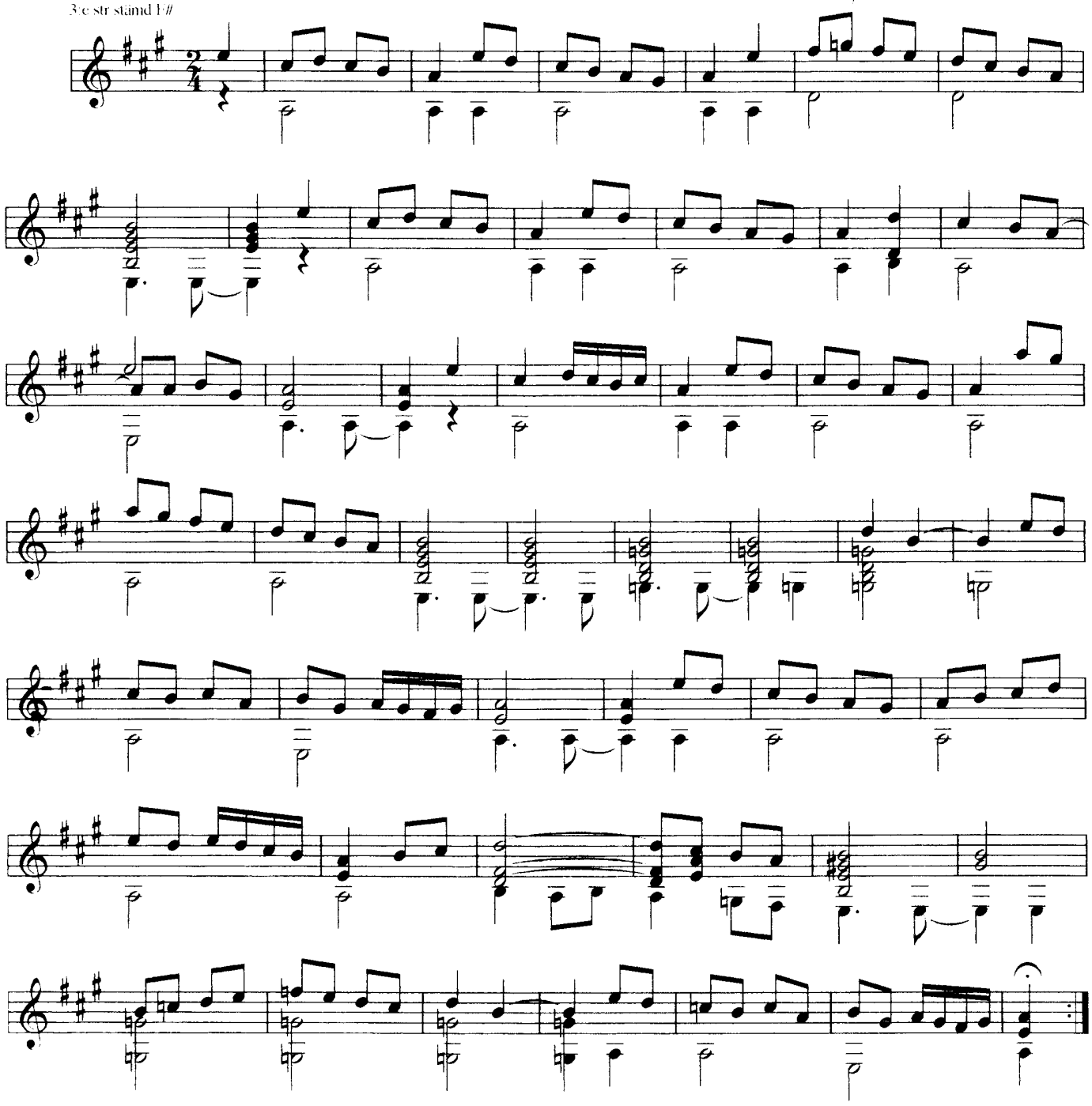


Pavana alla Venetiana

Transkription: Börje Sandquist

Joan Ambrosio Dalza

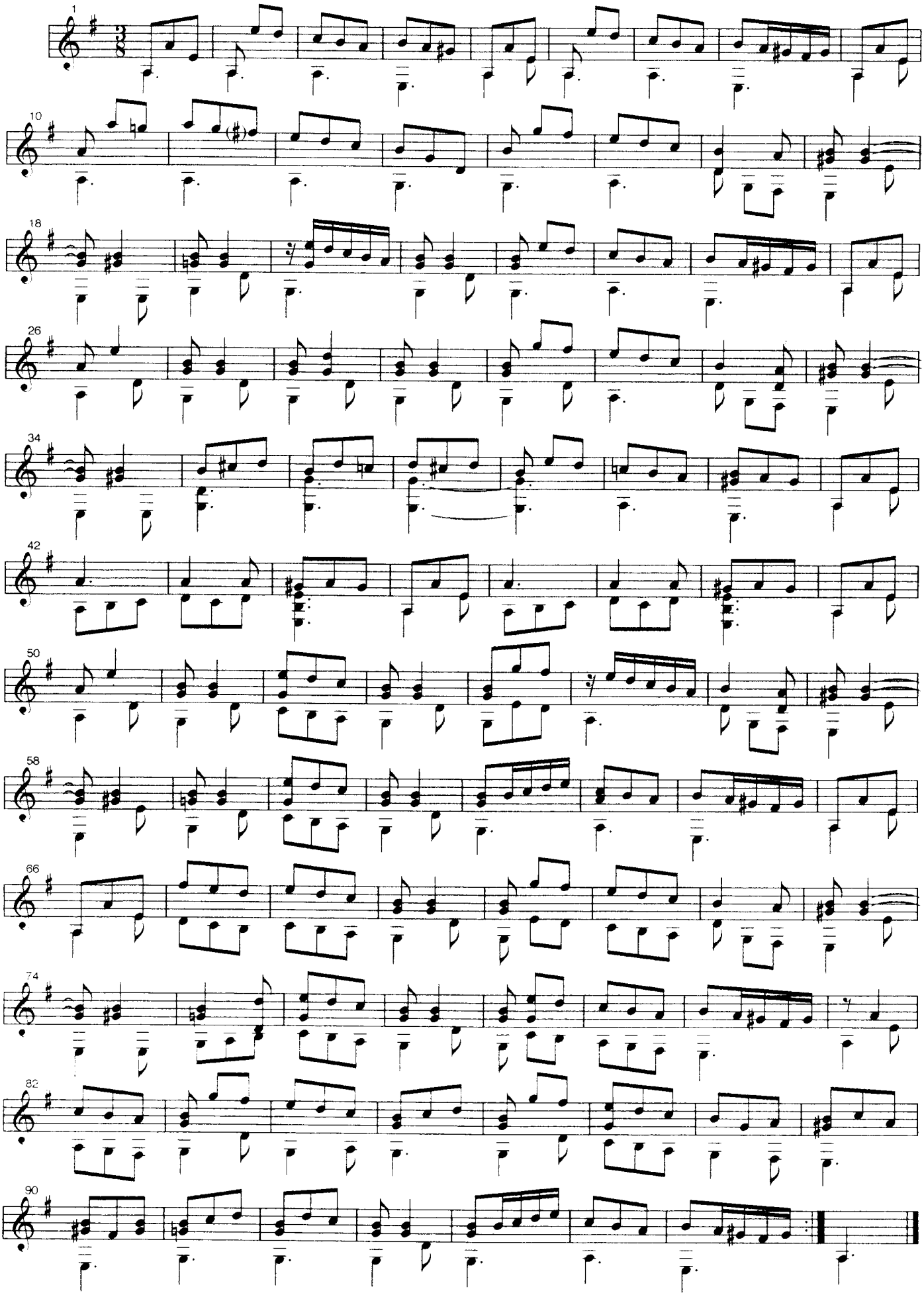
3:e str stämd F#



Bearbetning: Börje Sandquist
3:e str stämd F#

Calata ala spagnola

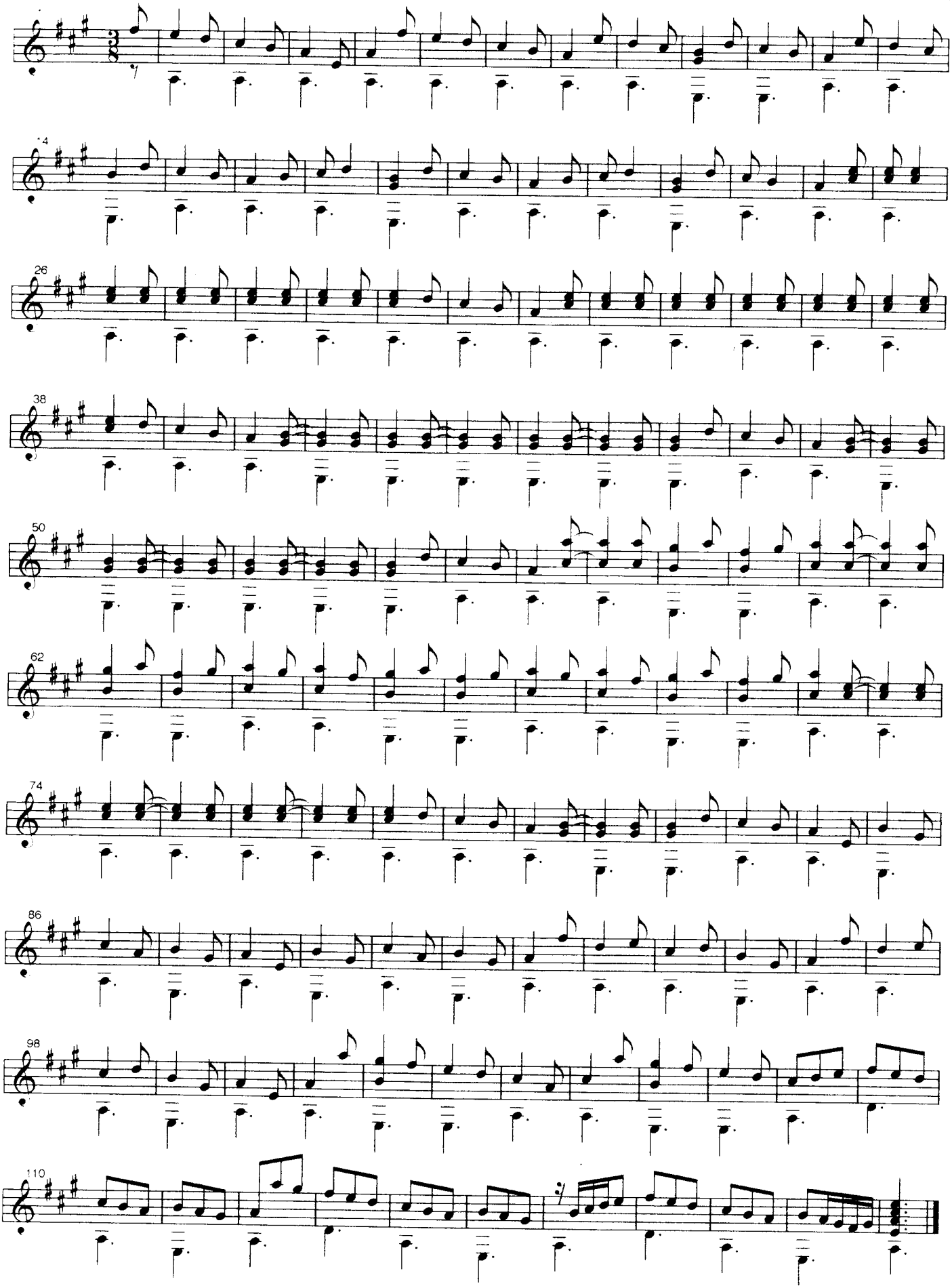
Joan Ambrosio Dalza
[Petrucci 1508]



Bearbetning: Börje Sandquist

Piva

Joan Ambrosio Dalza
[Petrucci 1508]



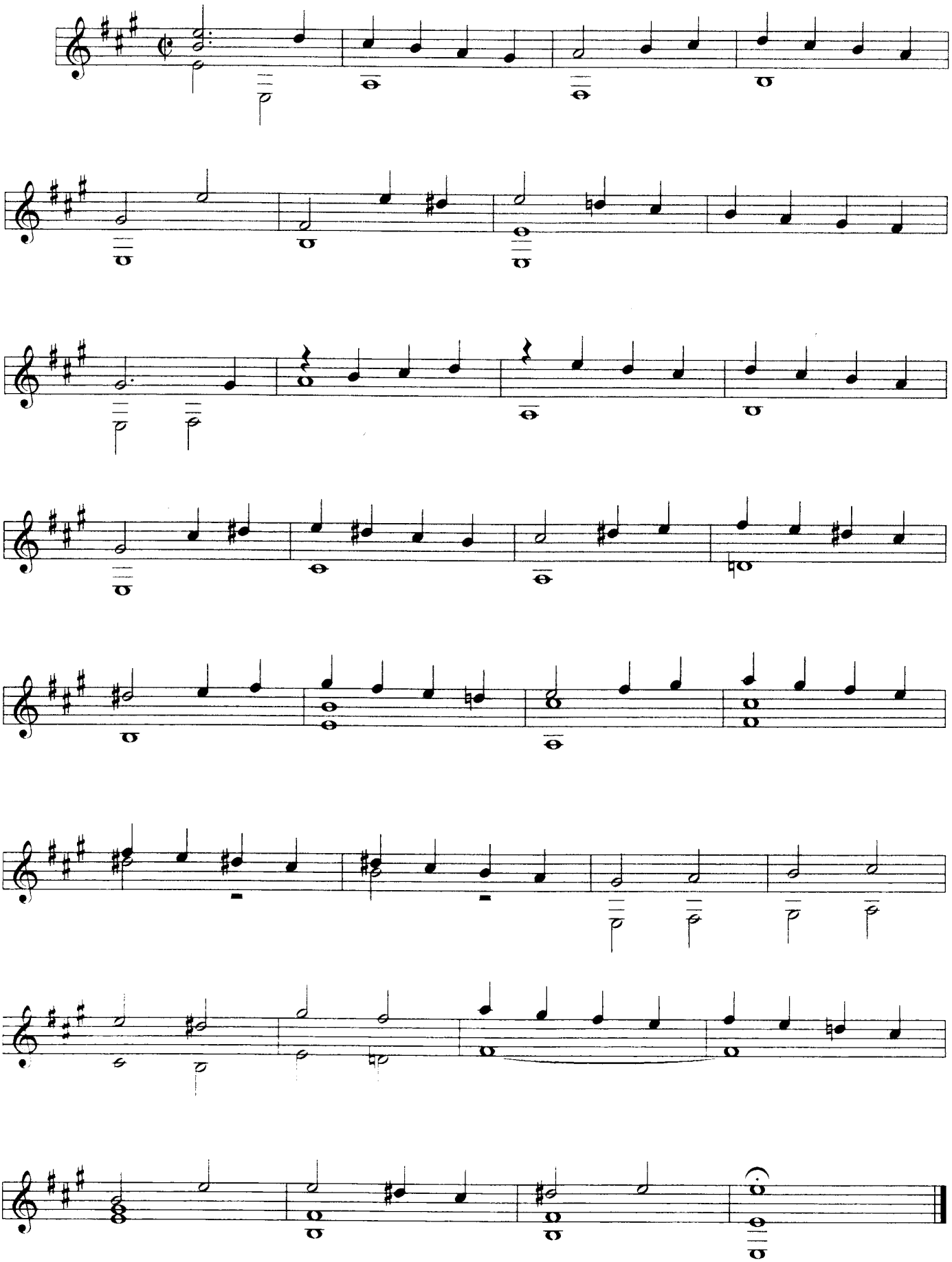
Recercar

Transkription Gunnar Spjuth

Vincenzo Capirola

3:e str stämd F#

c:a 1517

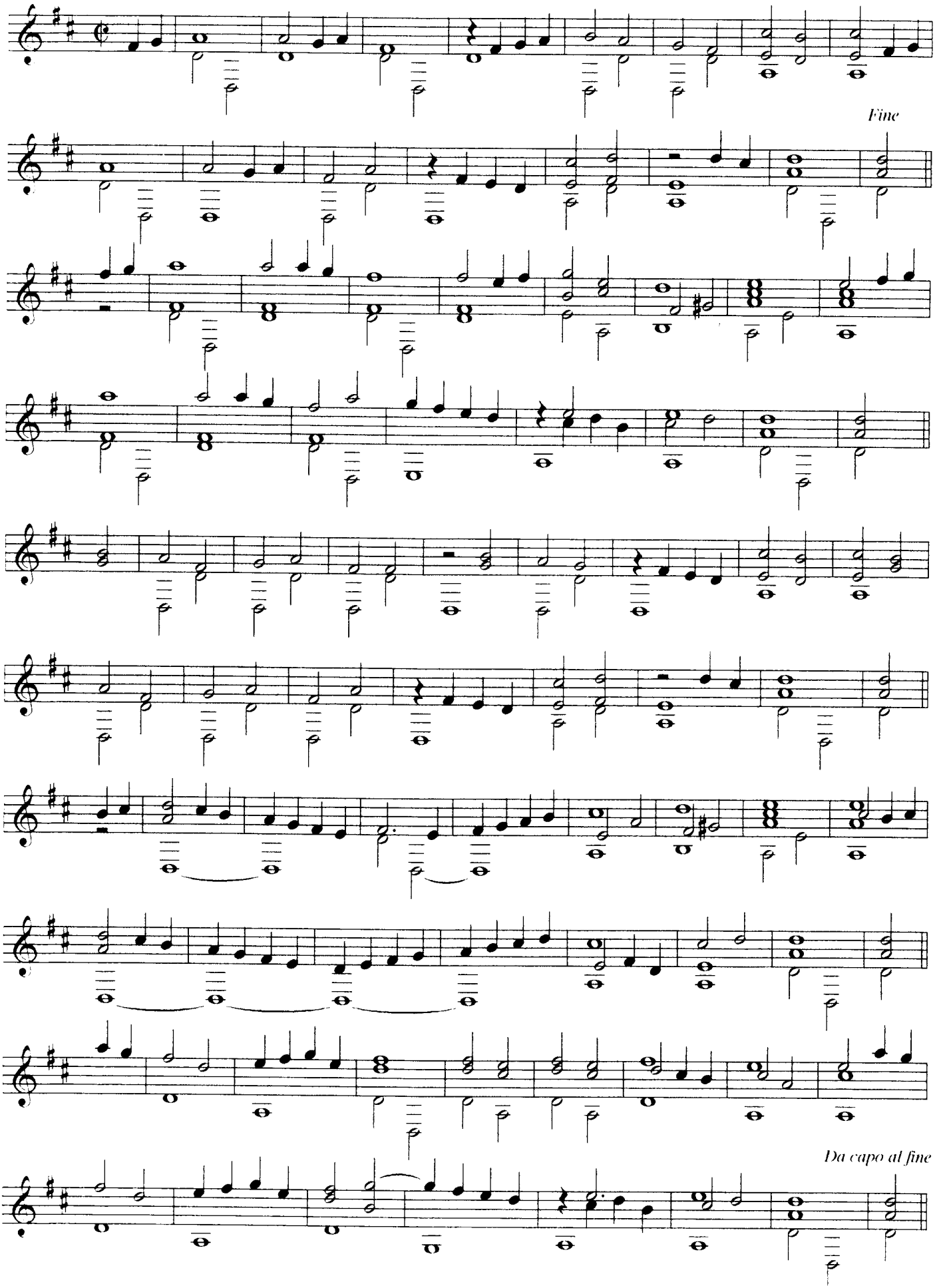


Transkription Gunnar Spjuth

Bestr stamd F#

Padoana Veneziana

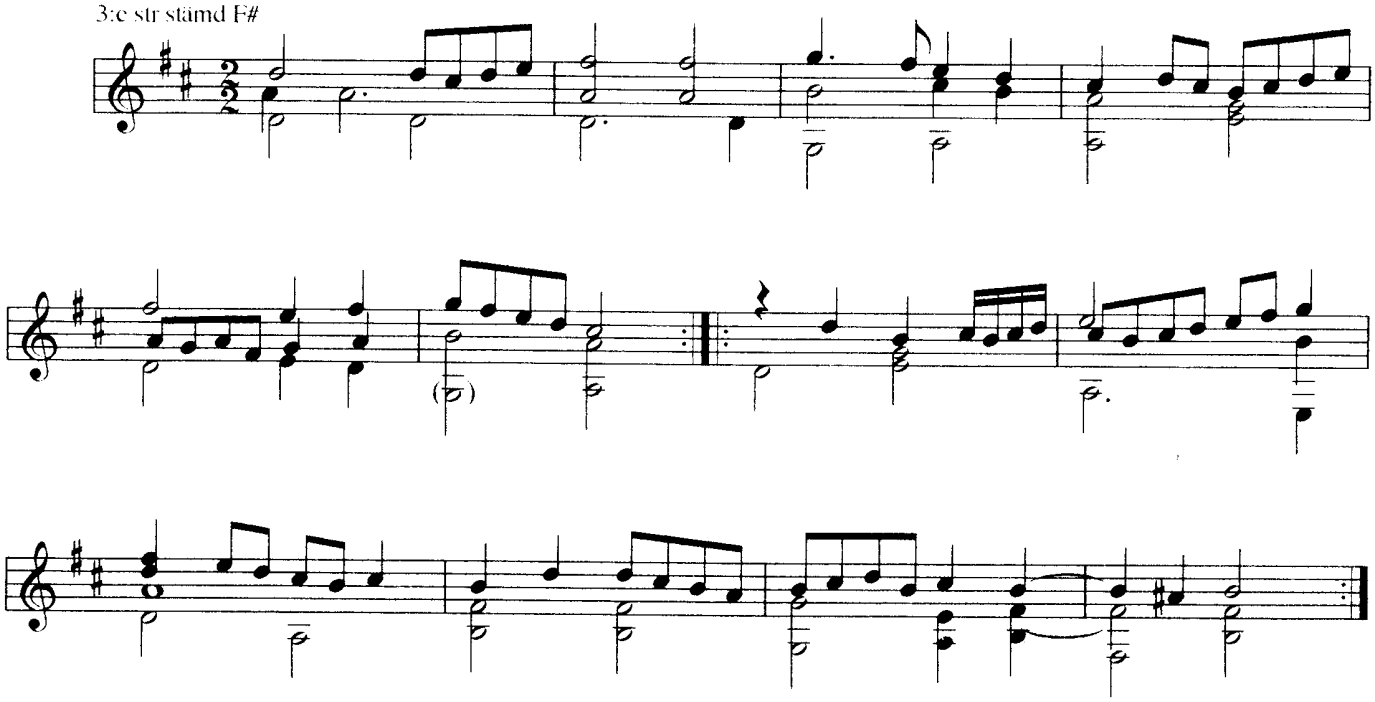
Vincenzo Capirola



La Magdalena Bassedance P.B.

Pierre Attaingnant
Paris 1529

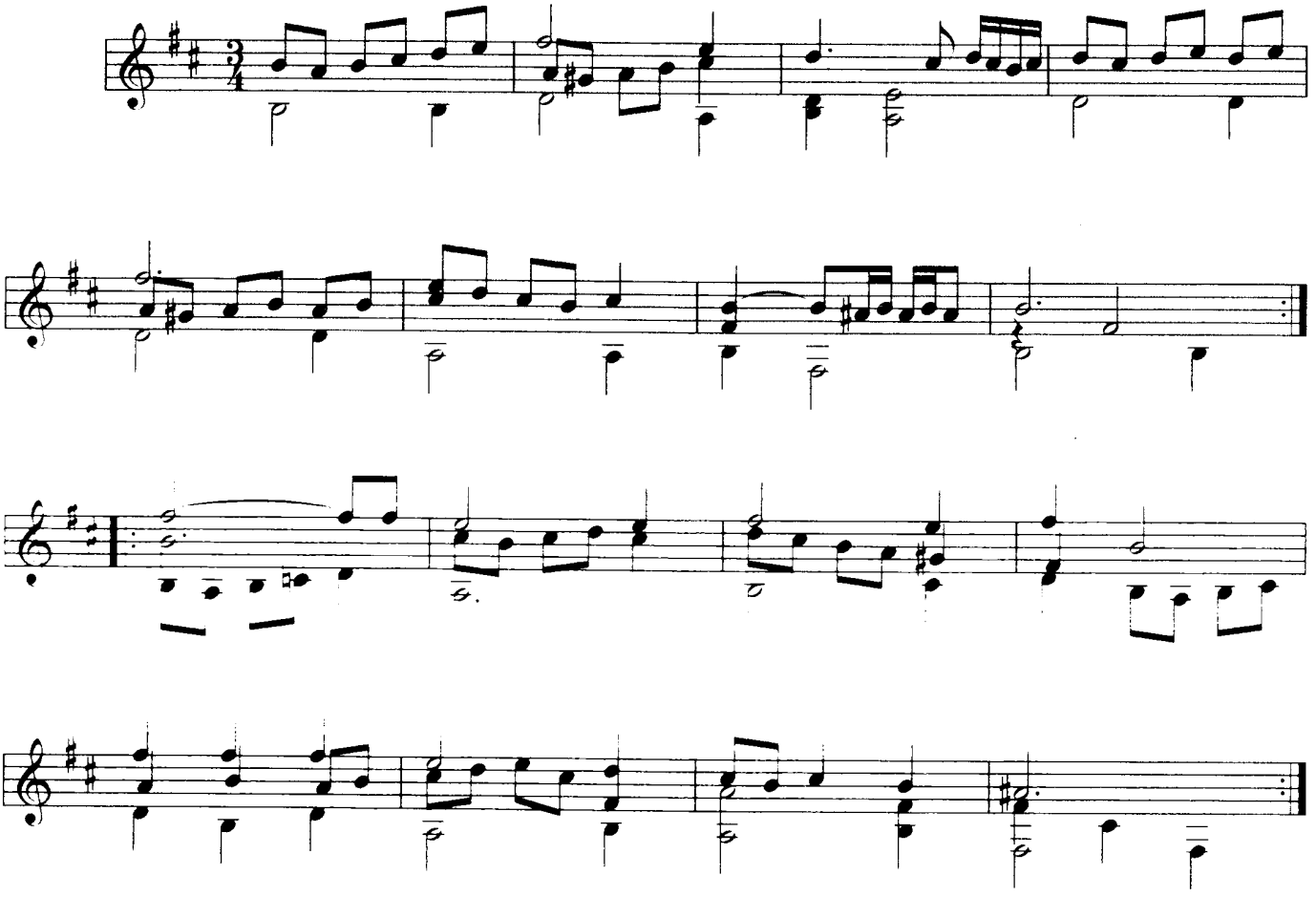
Transkription: Per-Olof Johnson
3:e str stämd F#



Recoupe

Transkription P.O.J.

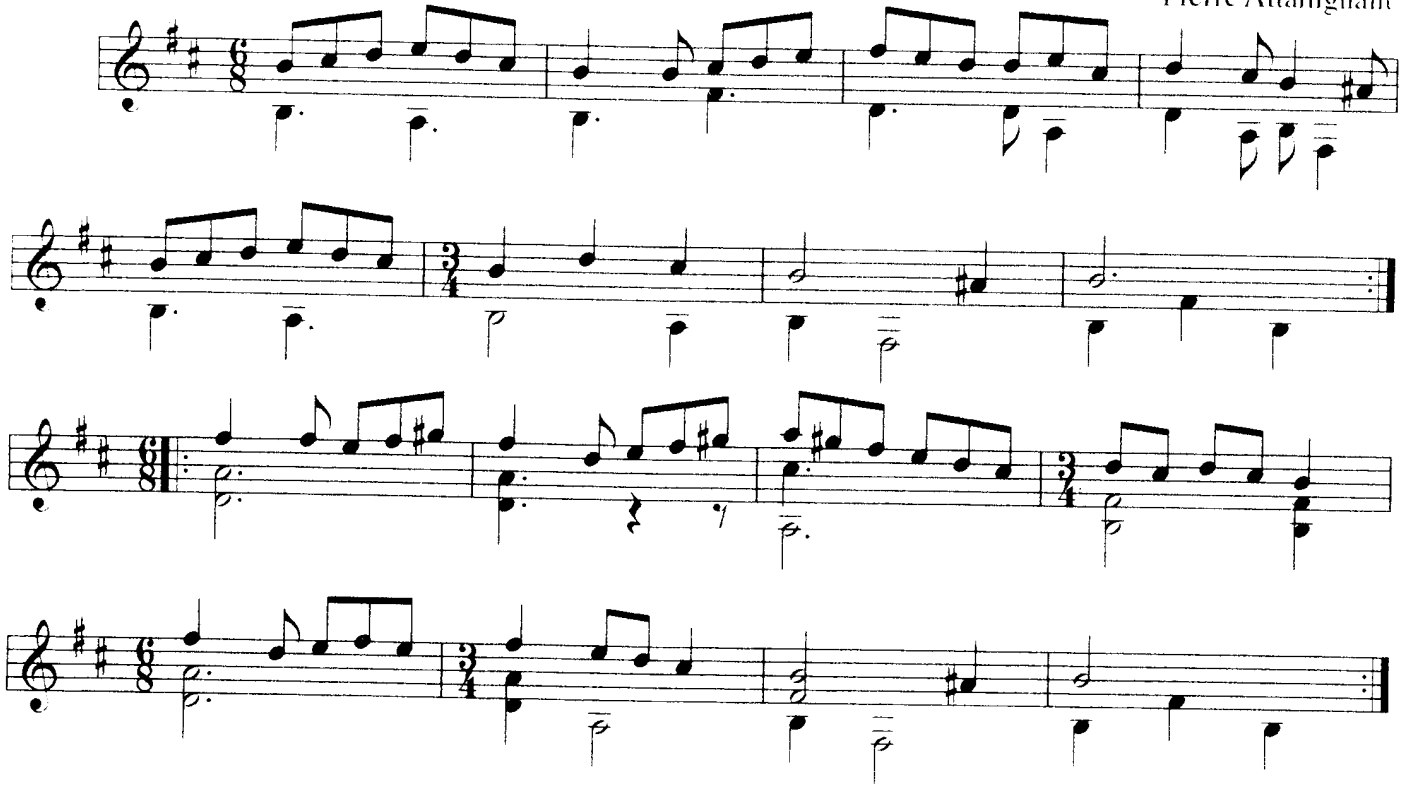
Pierre Attaingnant



Tourdion

Transkription P.O.J.

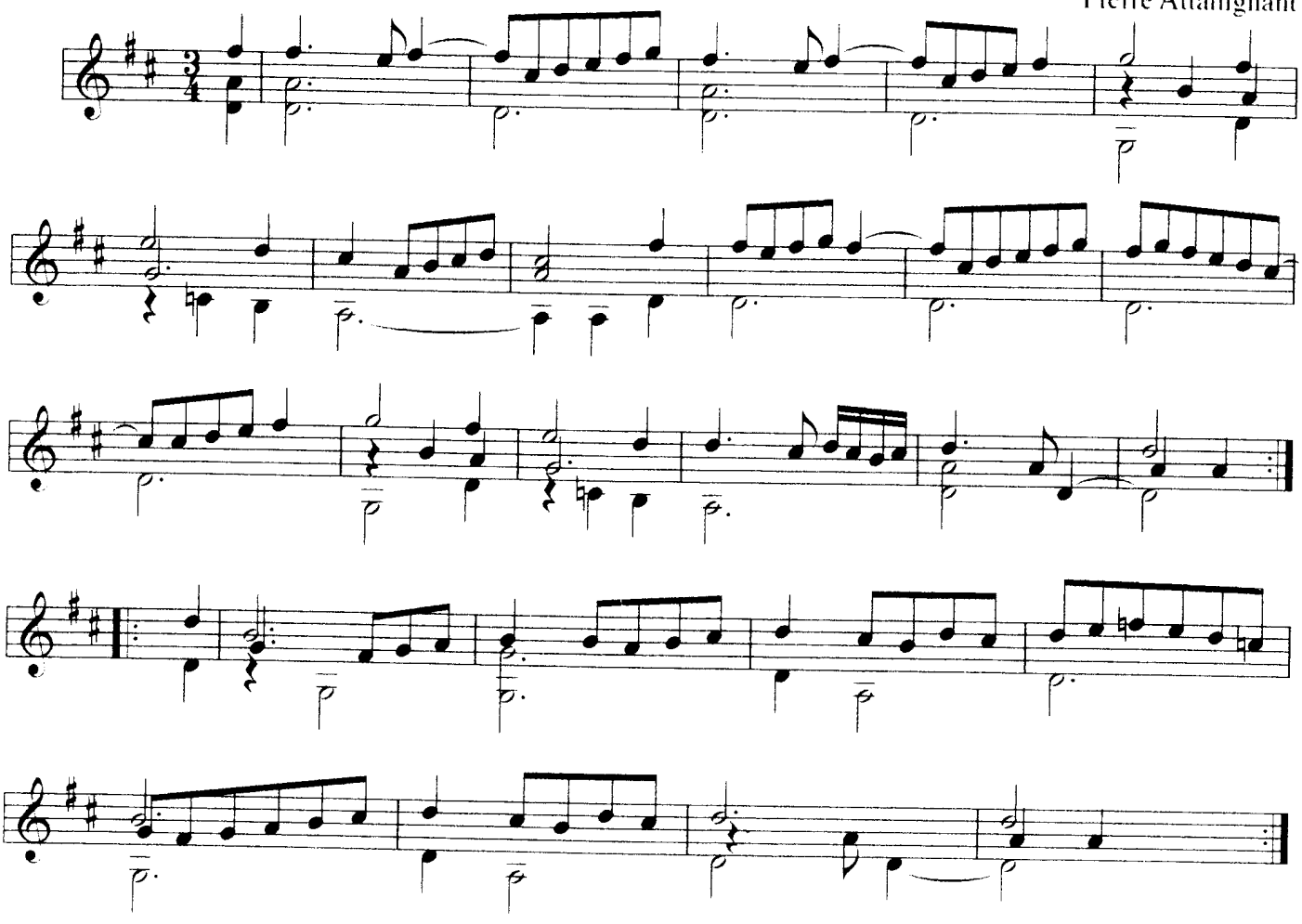
Pierre Attaingnant



Galliarde

Transkription P.O.J.

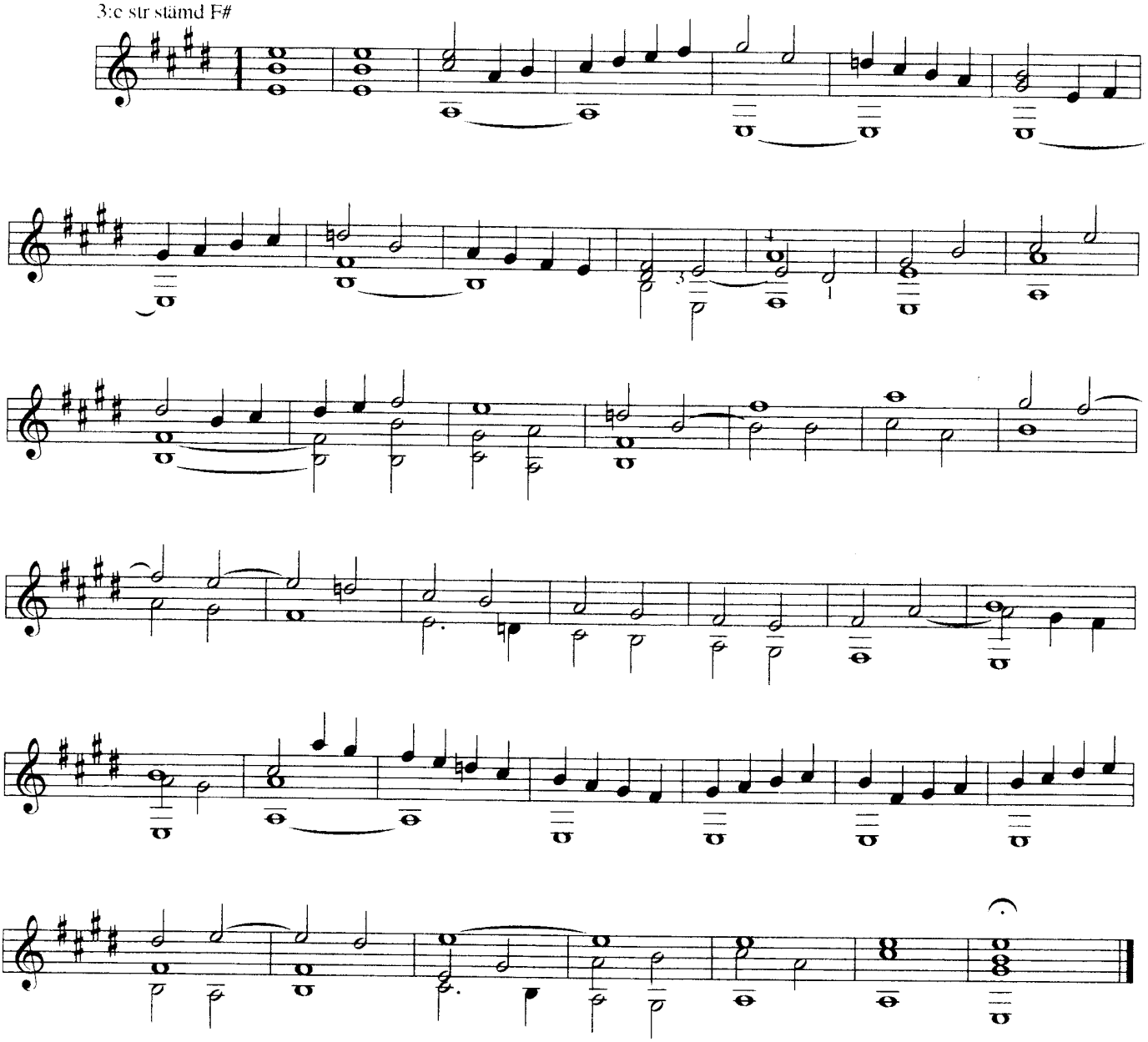
Pierre Attaingnant



1. Ricercare

Transkription Per-Olof Johnson
3:e str stämd F#

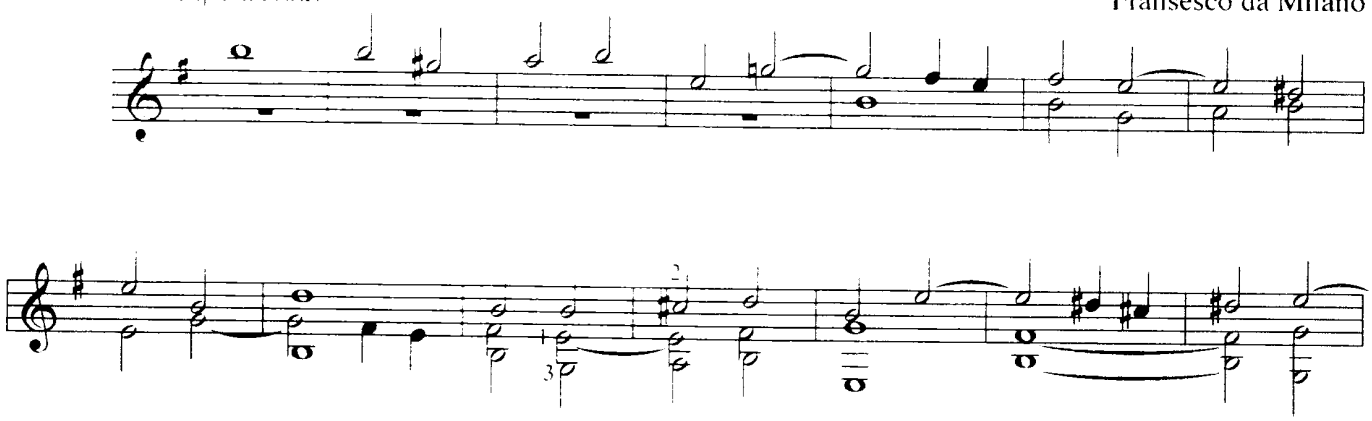
Fransesco da Milano 1536

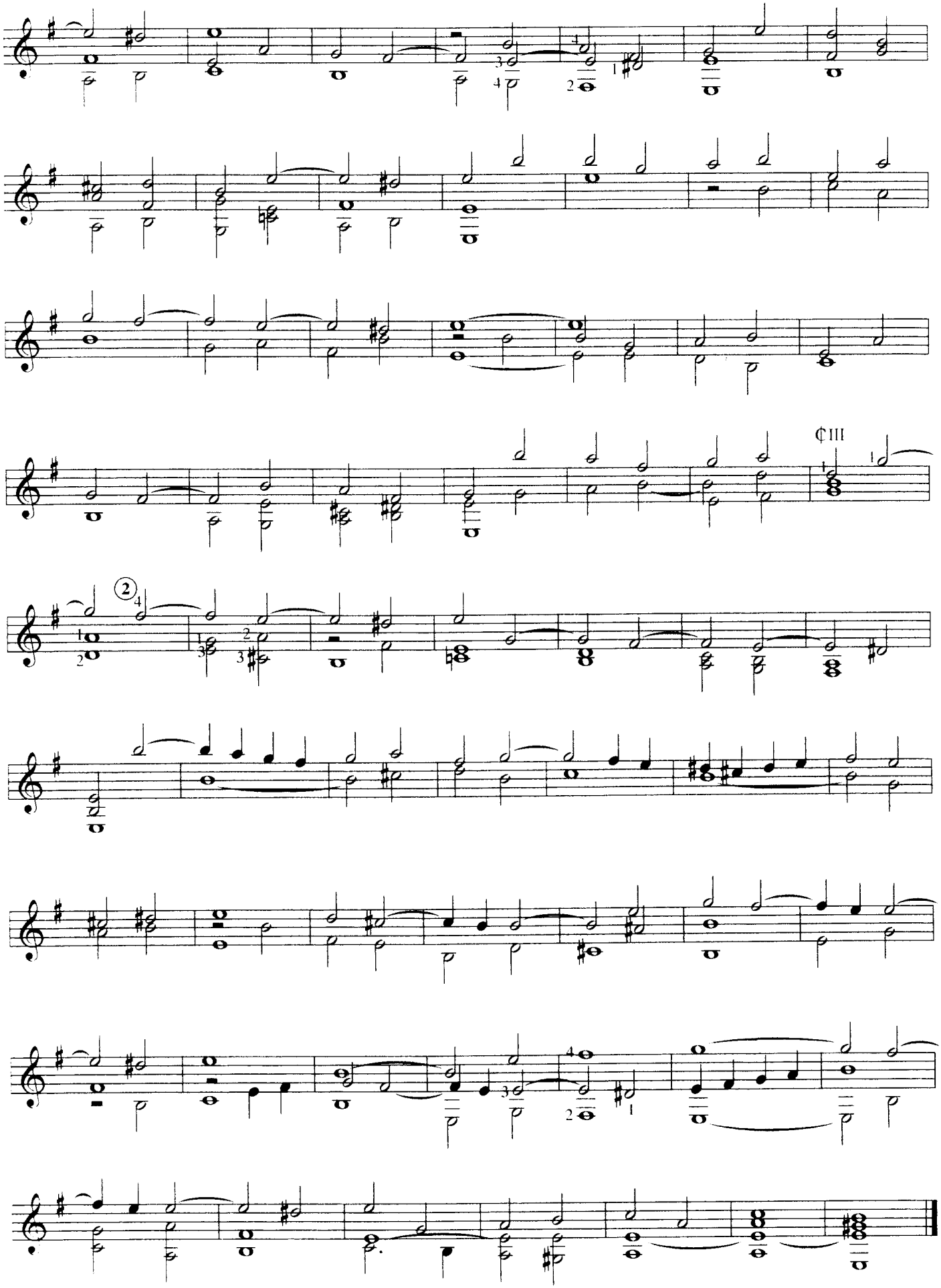


2. Ricercare

Transcription P.O.J.

Fransesco da Milano

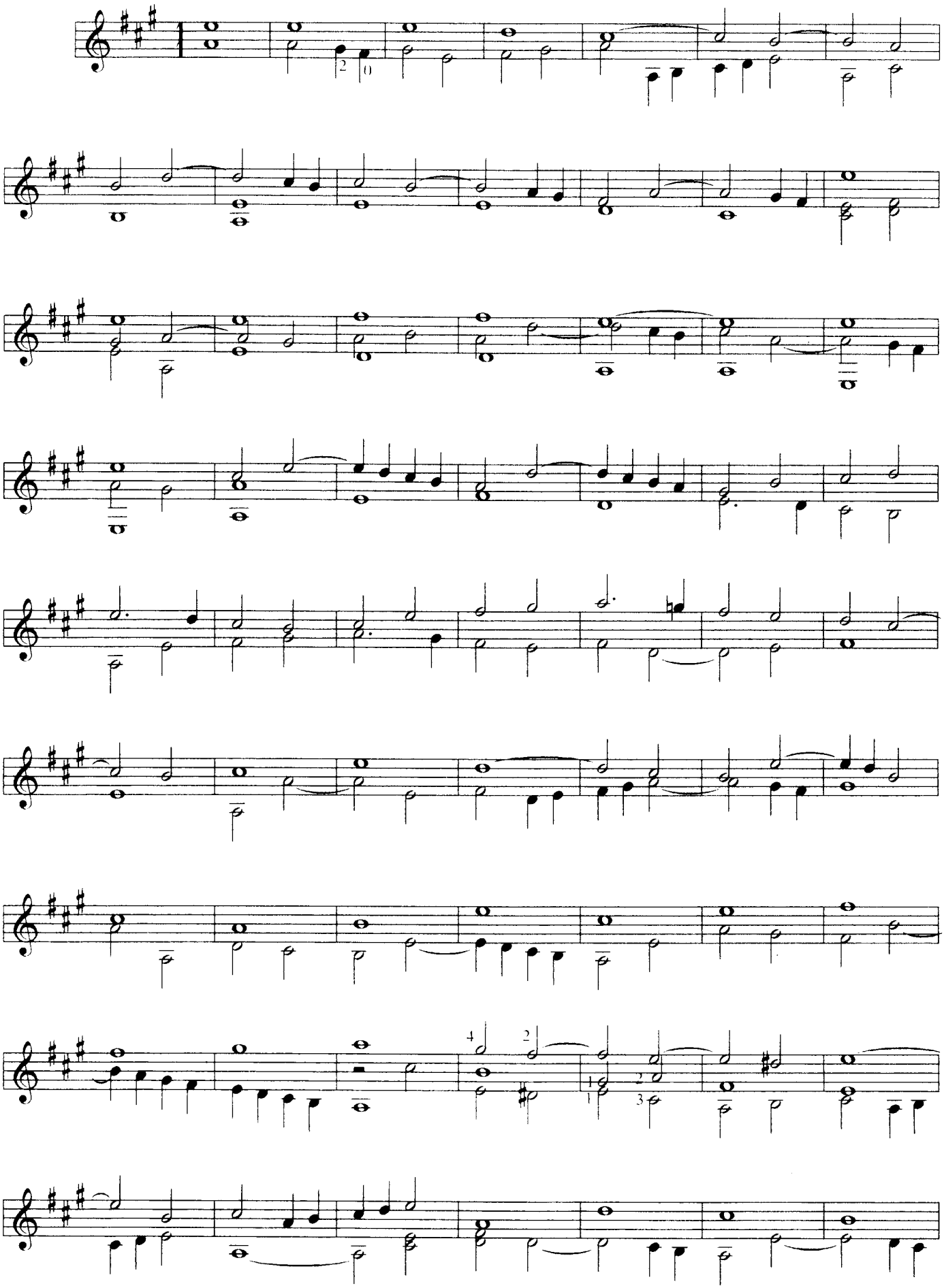


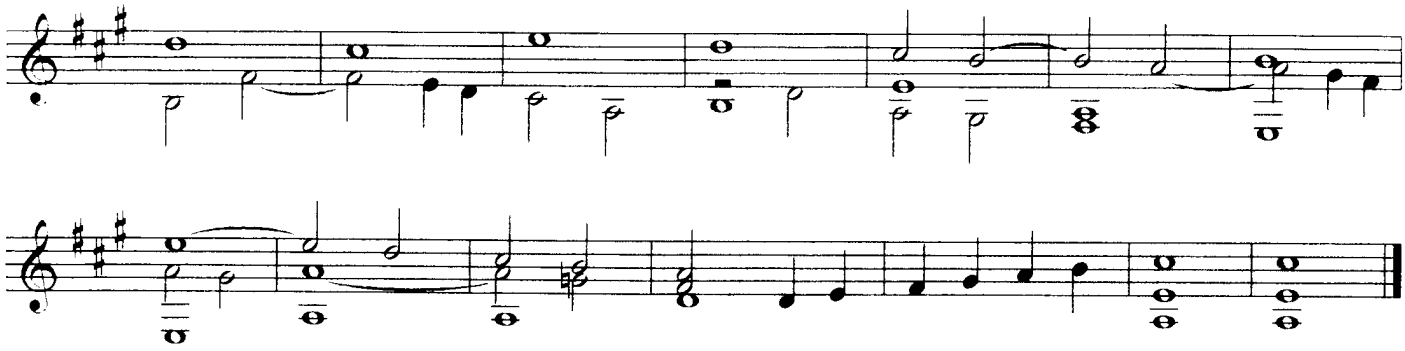

¢III

3. Fantasia

Transkription: P.O.J.

Fransesco da Milano

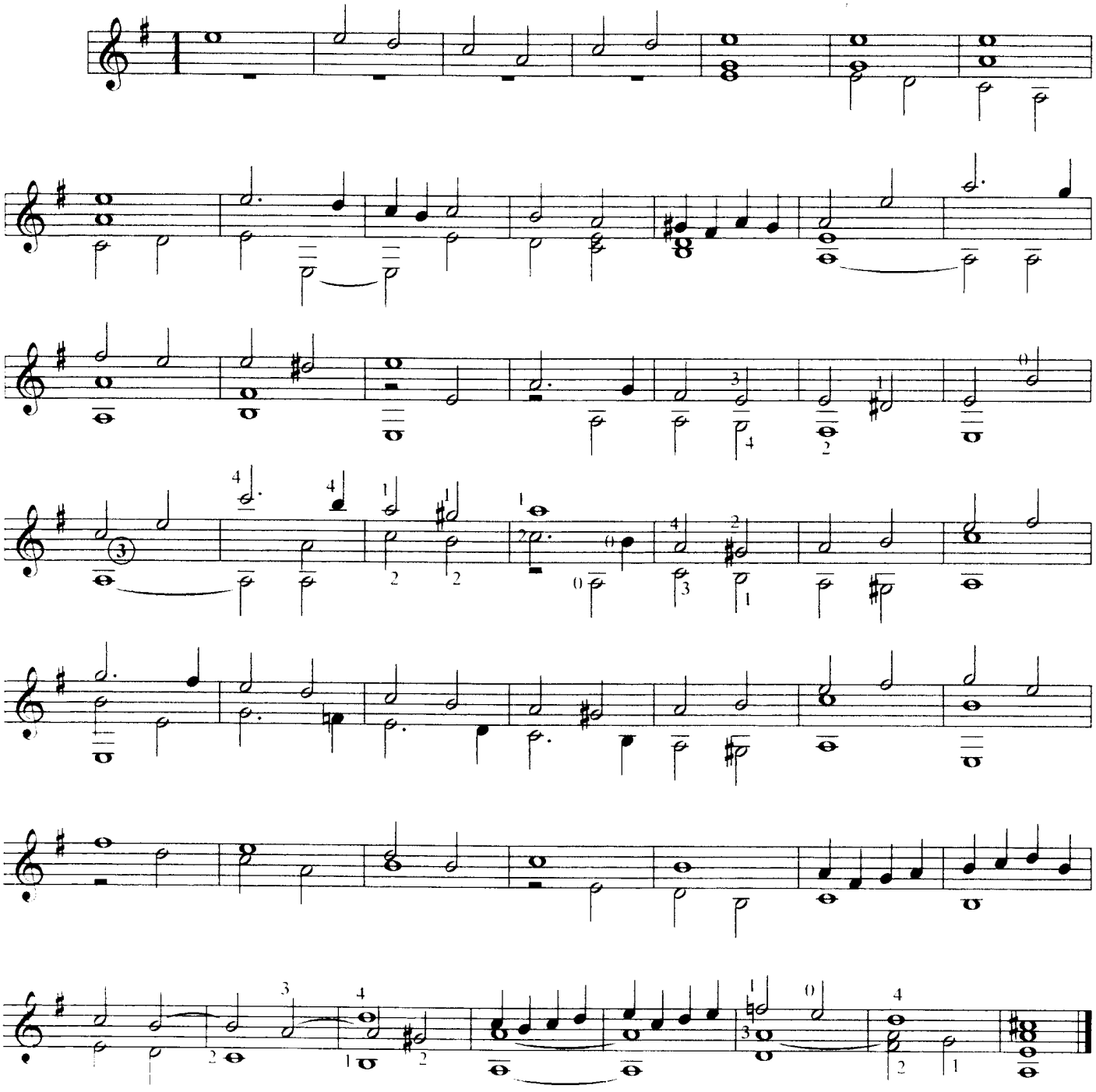




Ricercare

Transkription: P.O.J.

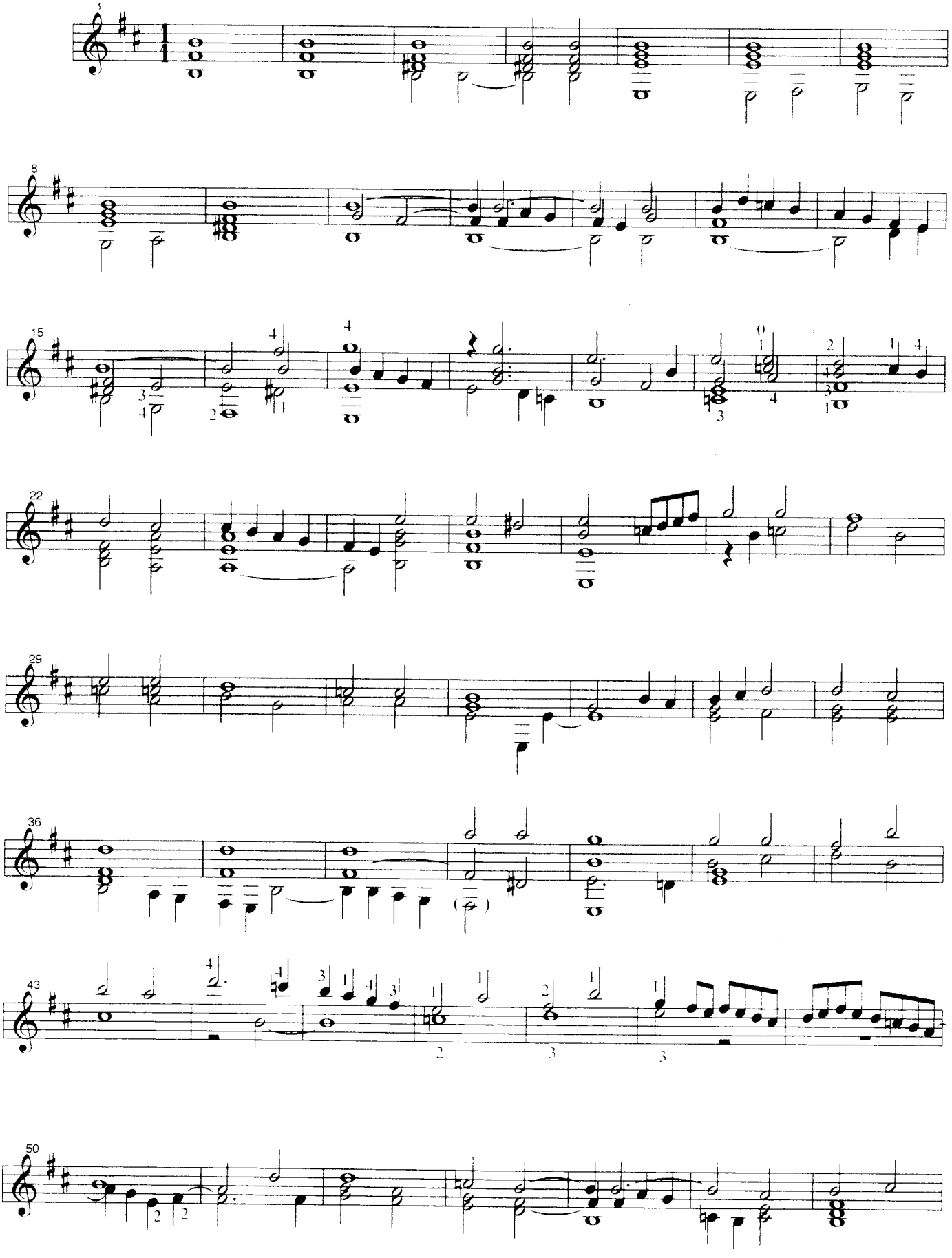
Fransesco da Milano

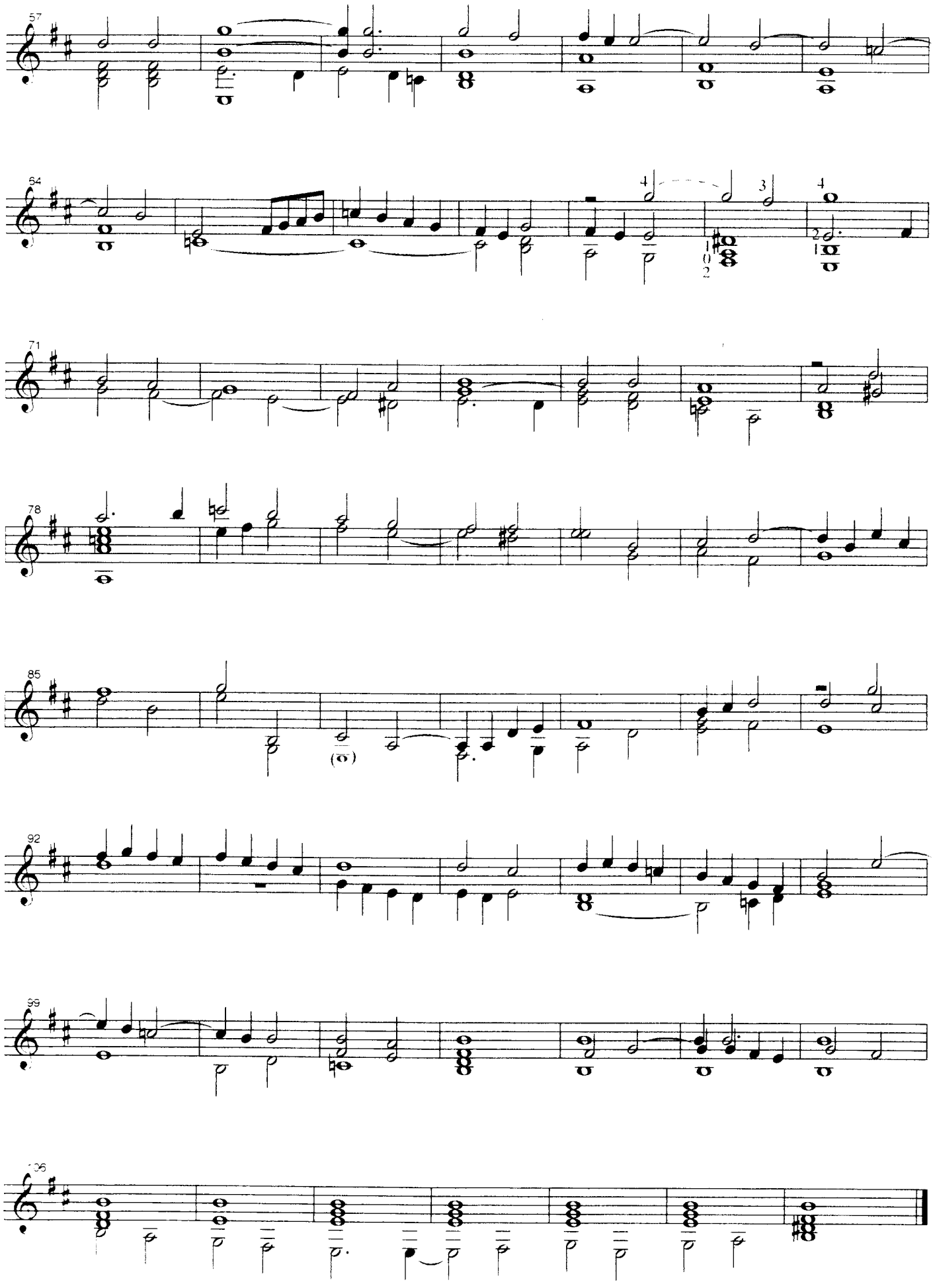


5. Ricercare

Transkription: P.O.J.

Fransesco da Milano

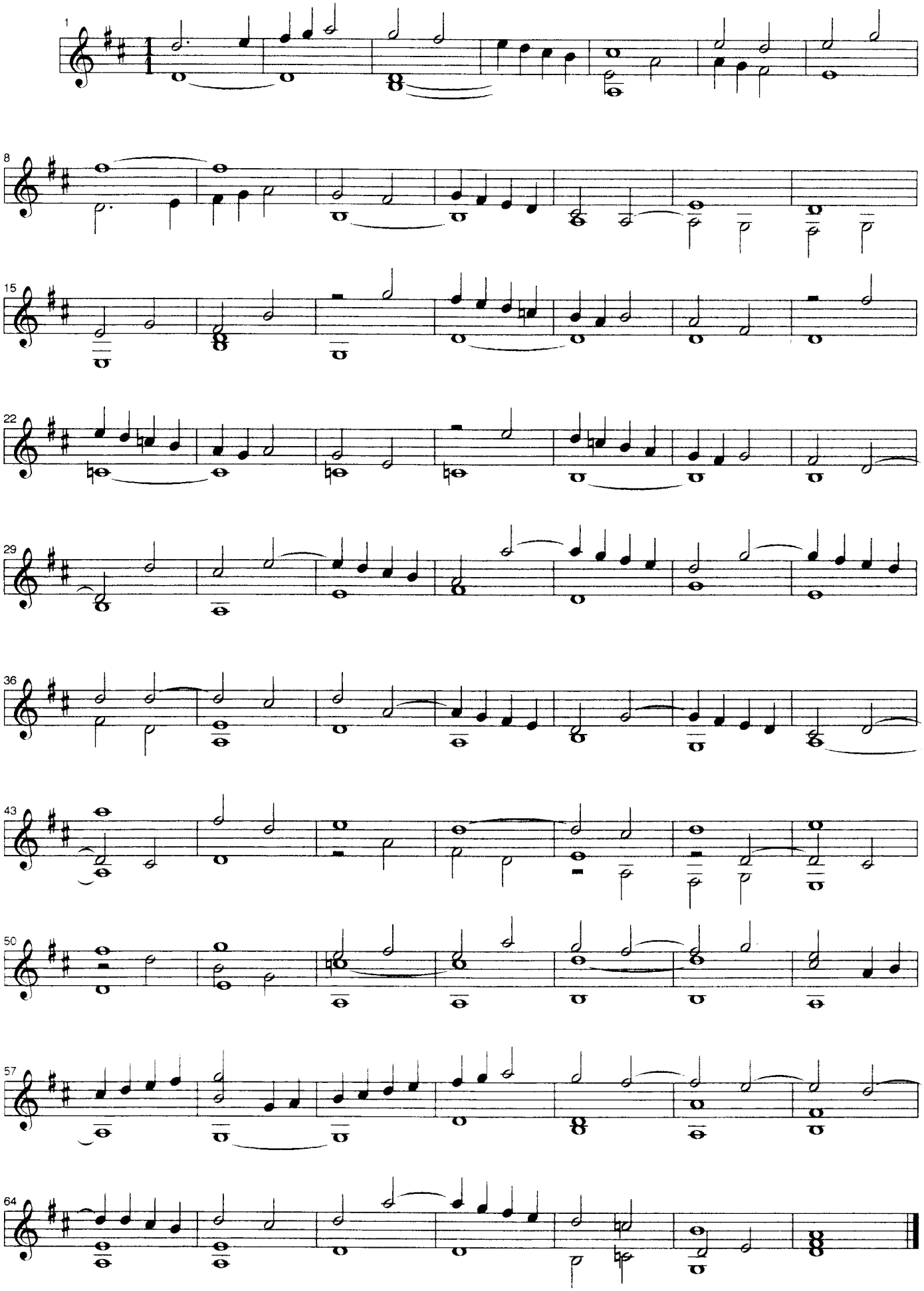




6. Ricercare

Transkription: P.O.J.

Fransesco da Milano



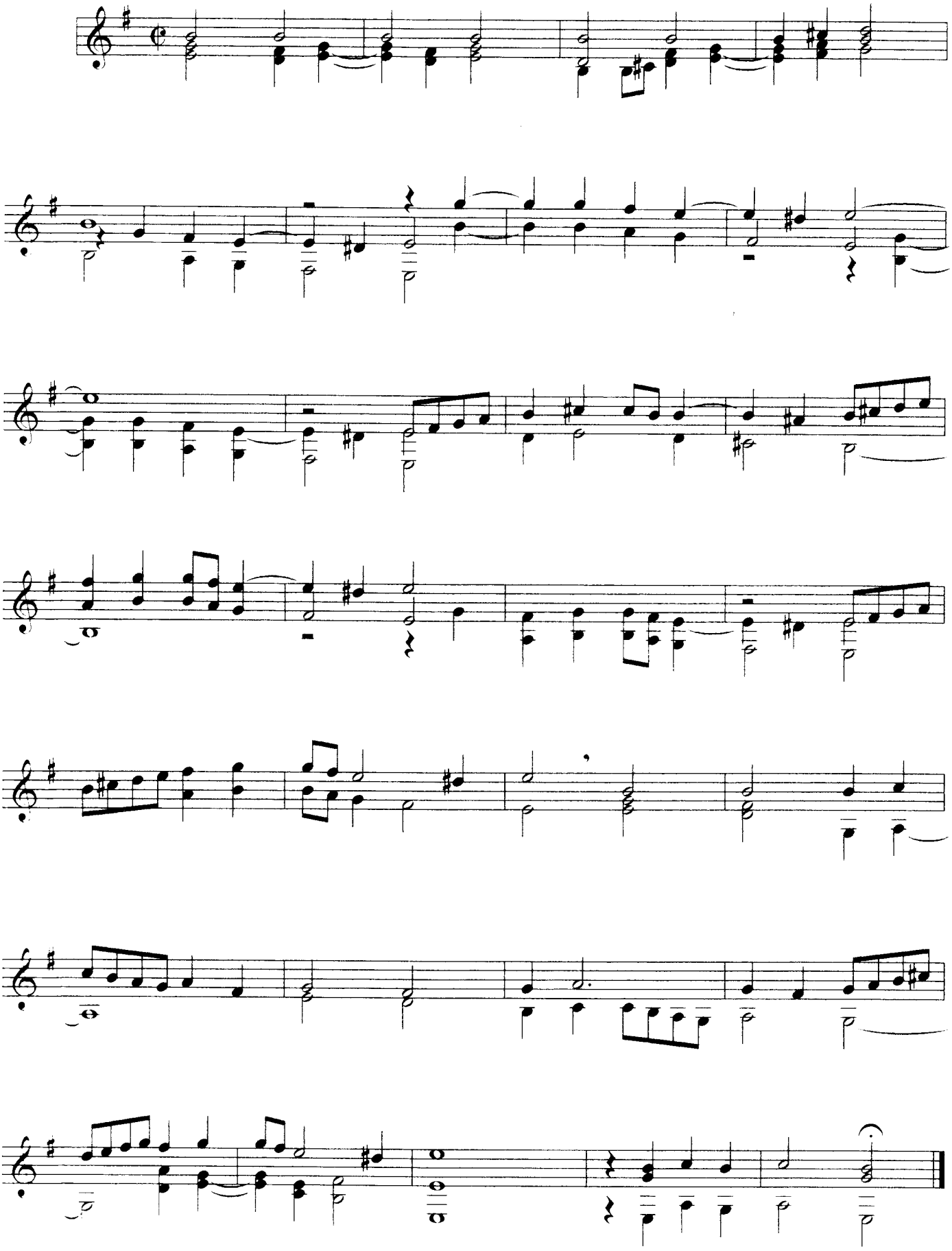
Preambel

Transkription P.O.J.

3:e str stämd F#

Hans Neusidler

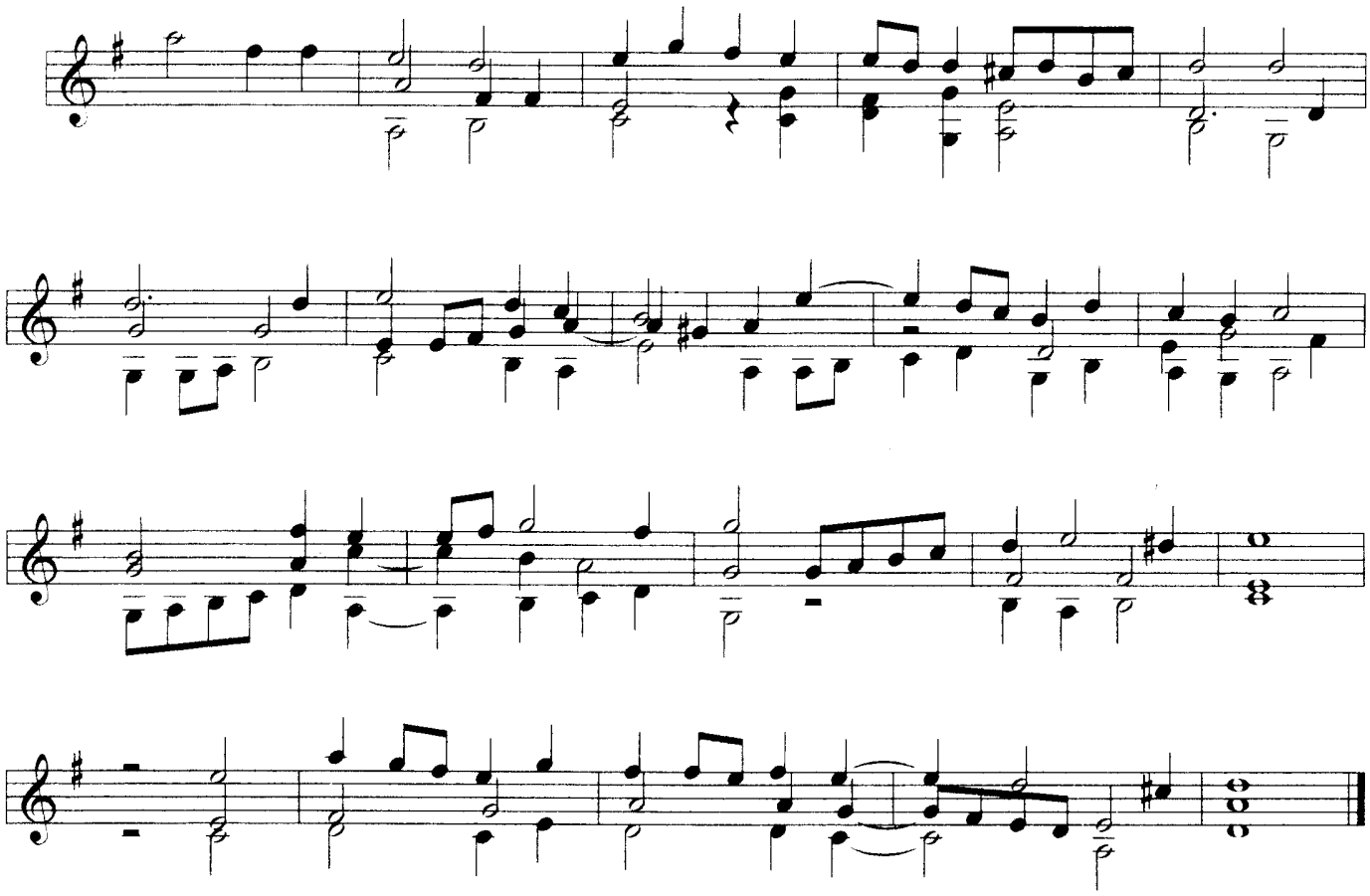
1536



In Liebes brunst

Transkription P.O.J.

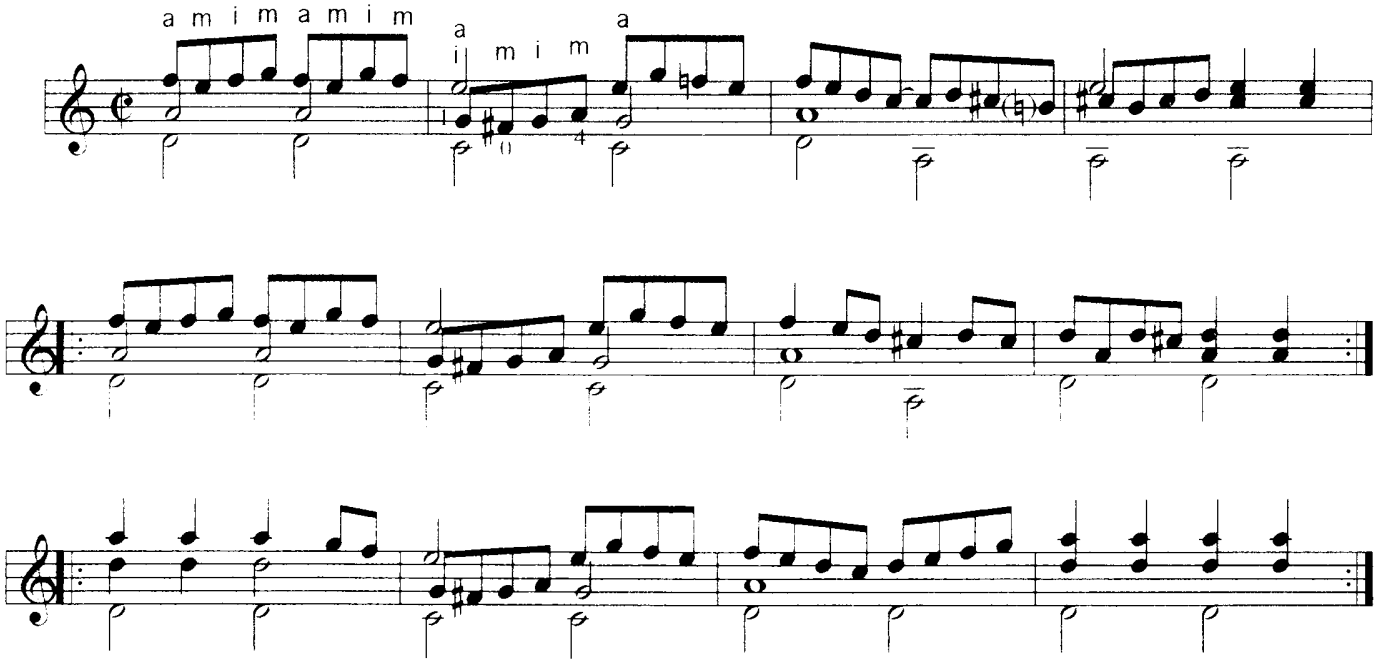
Hans Neusidler

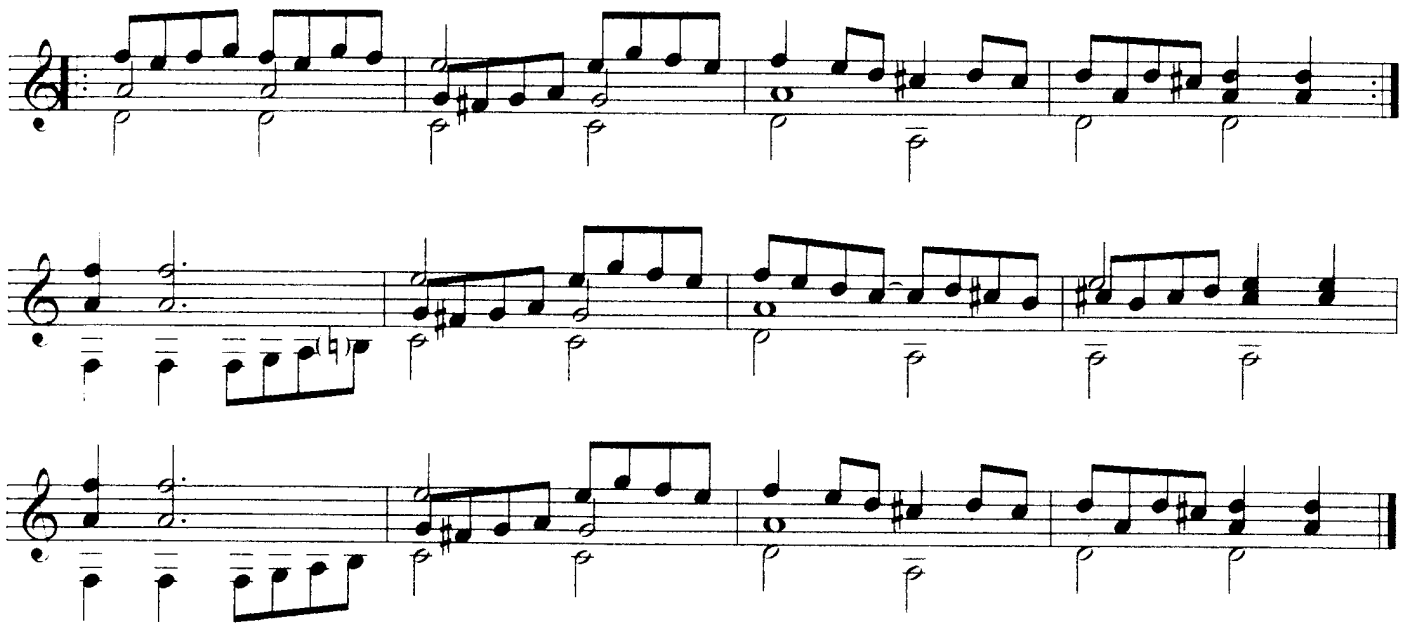


Ein Welscher Tantz Wascha Mesa

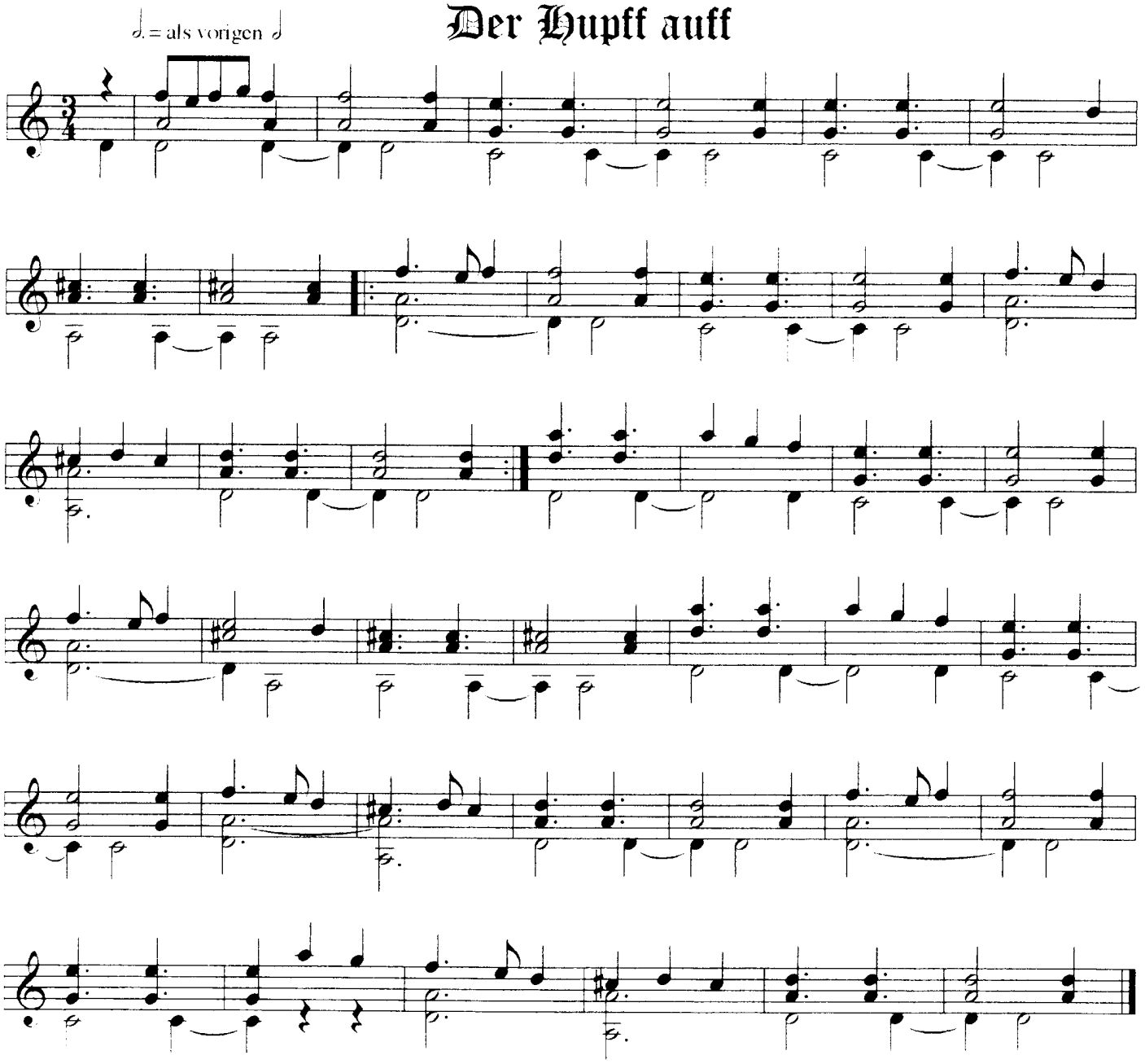
Transkription P.O.J.

Hans Neusidler





Der Hupff auff



Transkription P.O.J.

Fantasia I

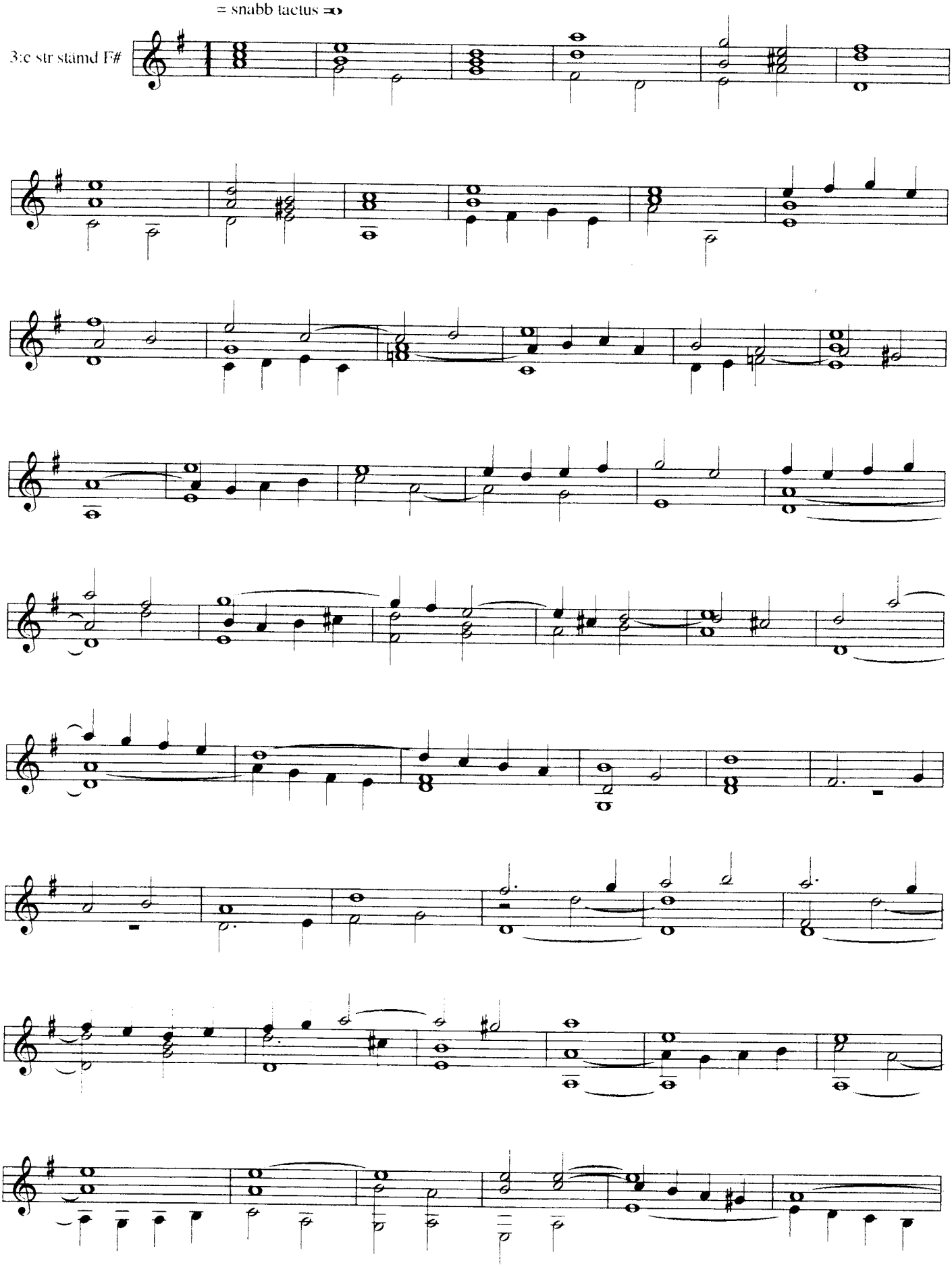
Luys Milan

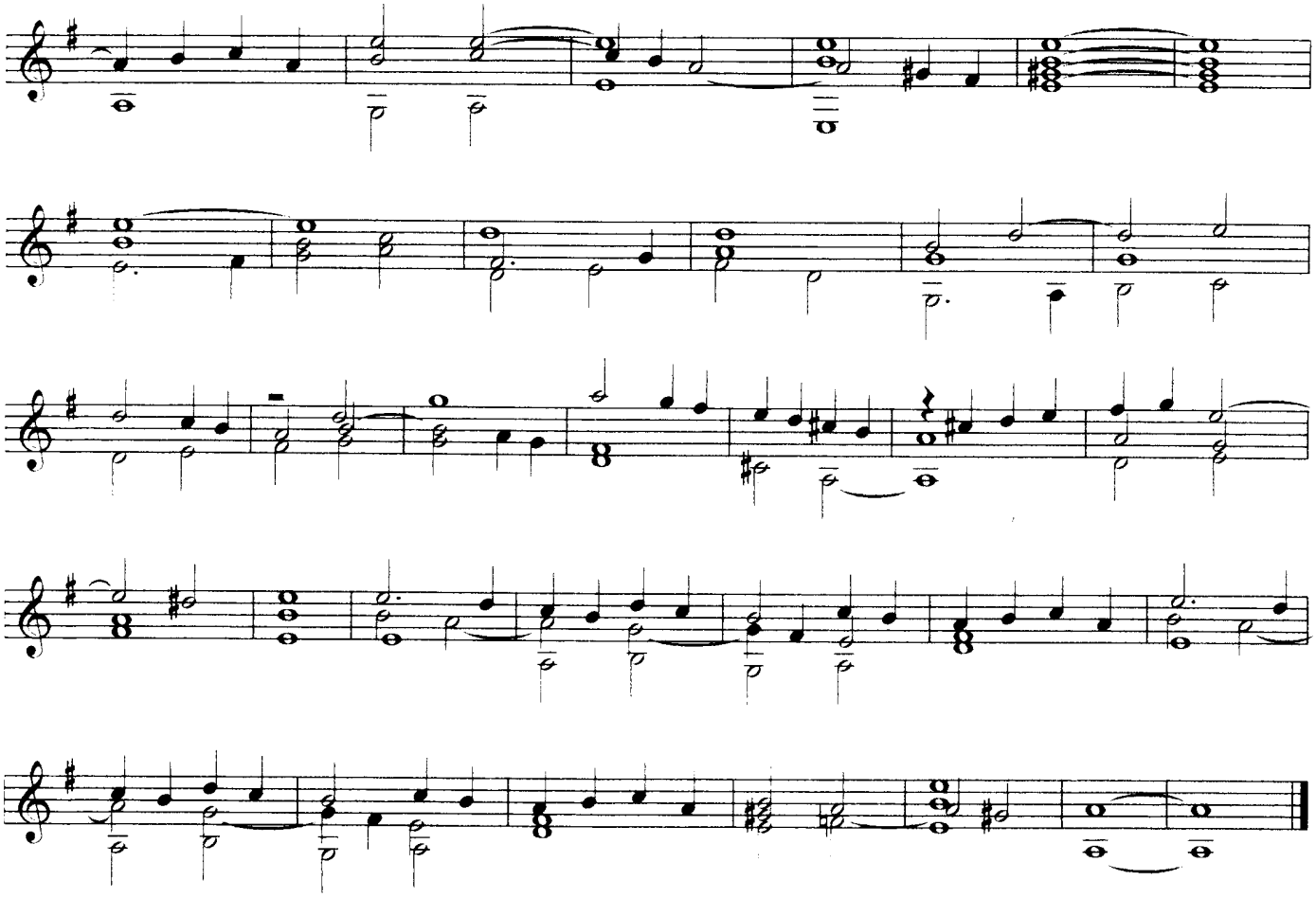
ur "El Maestro" 1535/36

Compas apressurado

= snabb tactus

3:e str stämd F#





Fantasia

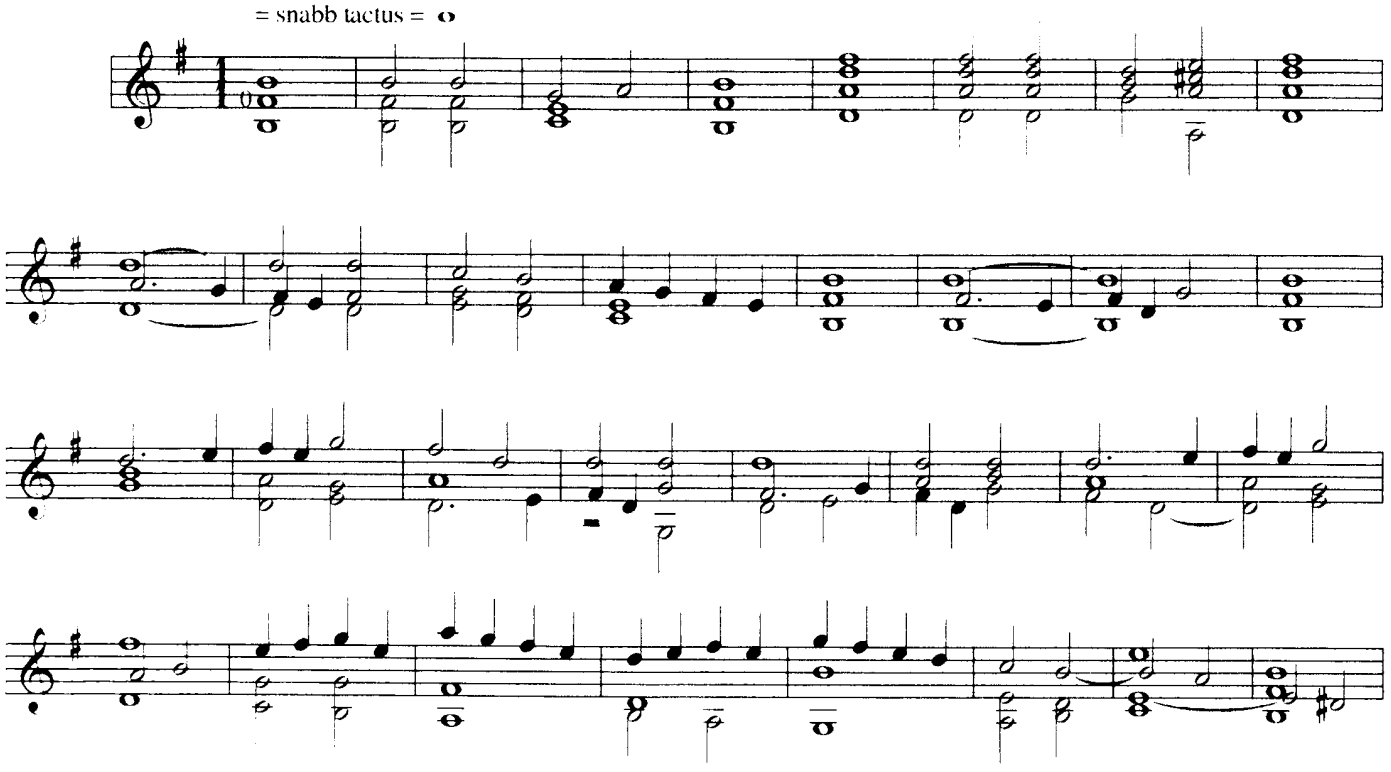
Transkription P.O.J.

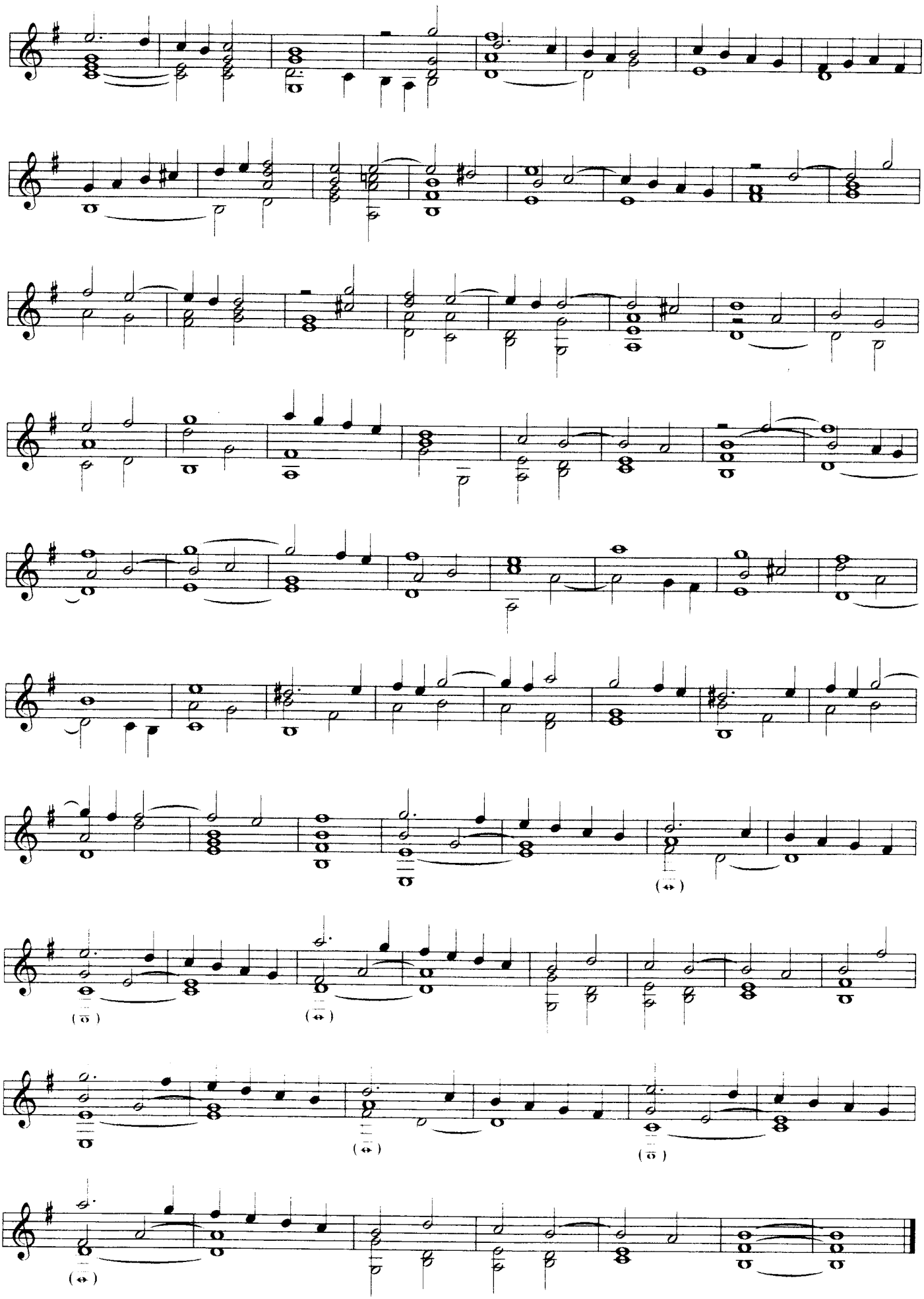
Luys Milan

ur "El Maestro" 1535/36

Compas apressurado

= snabb tactus = o





Fantasia XXII

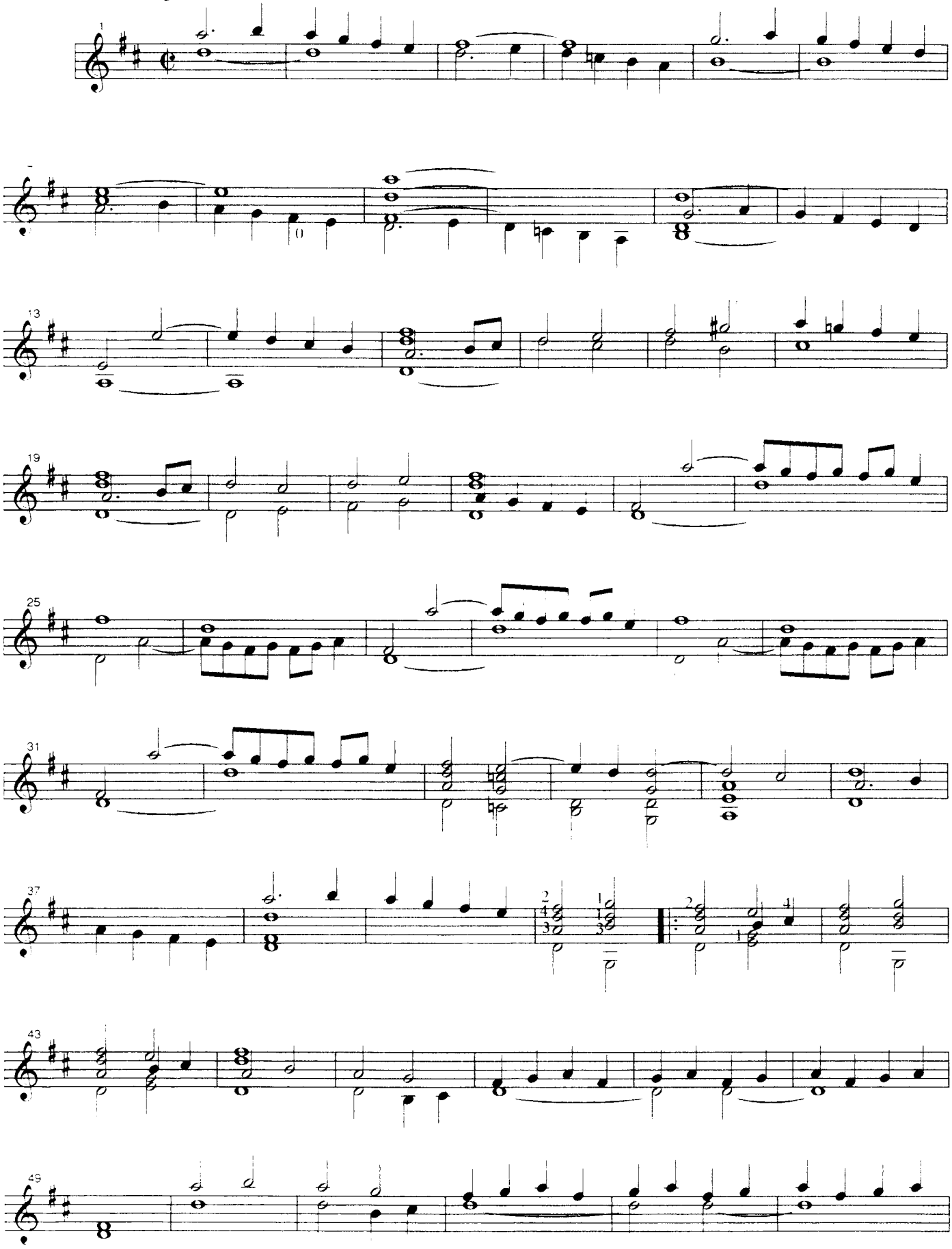
(mixolydisk)

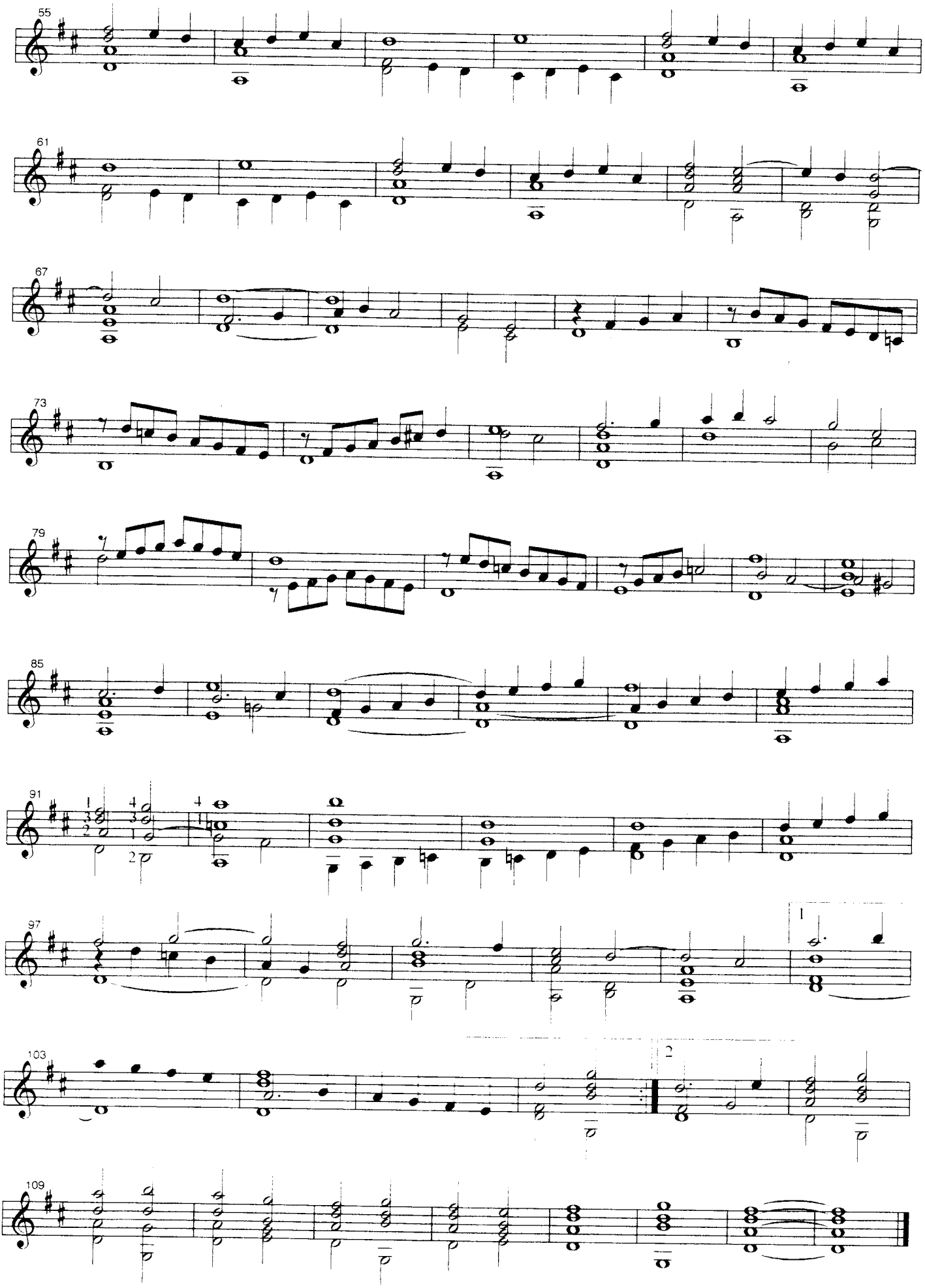
Transkription P.O.J.

Ni muy espacio ni muy apriesa

◇ = 𝅝 = slagvärde

Luys Milan



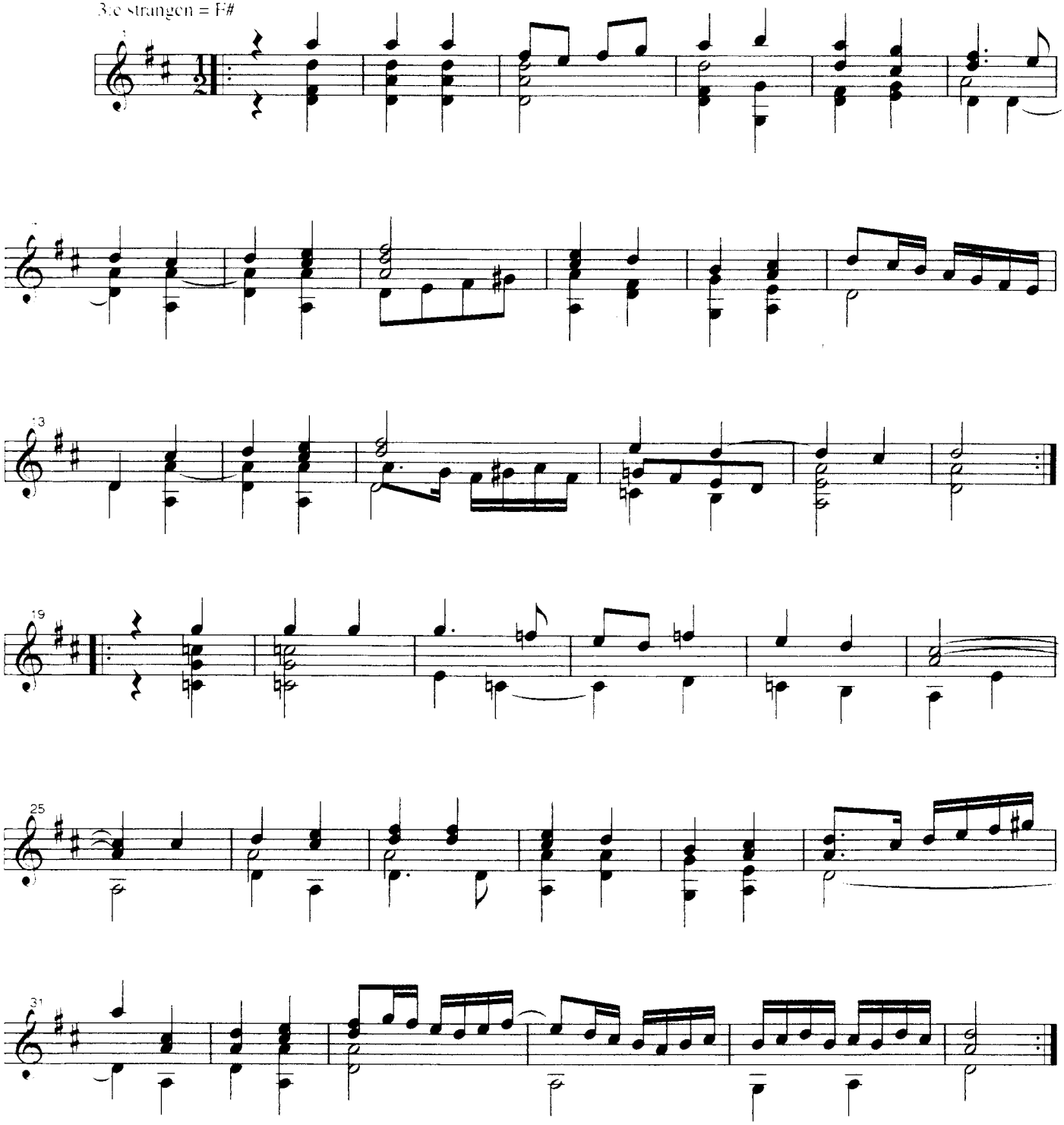

55
61
67
73
79
85
91
97
103
109
1
2

Gallarda

Transkription: P.O.J.

Alonso de Mudarra
(Sevilla 1546)

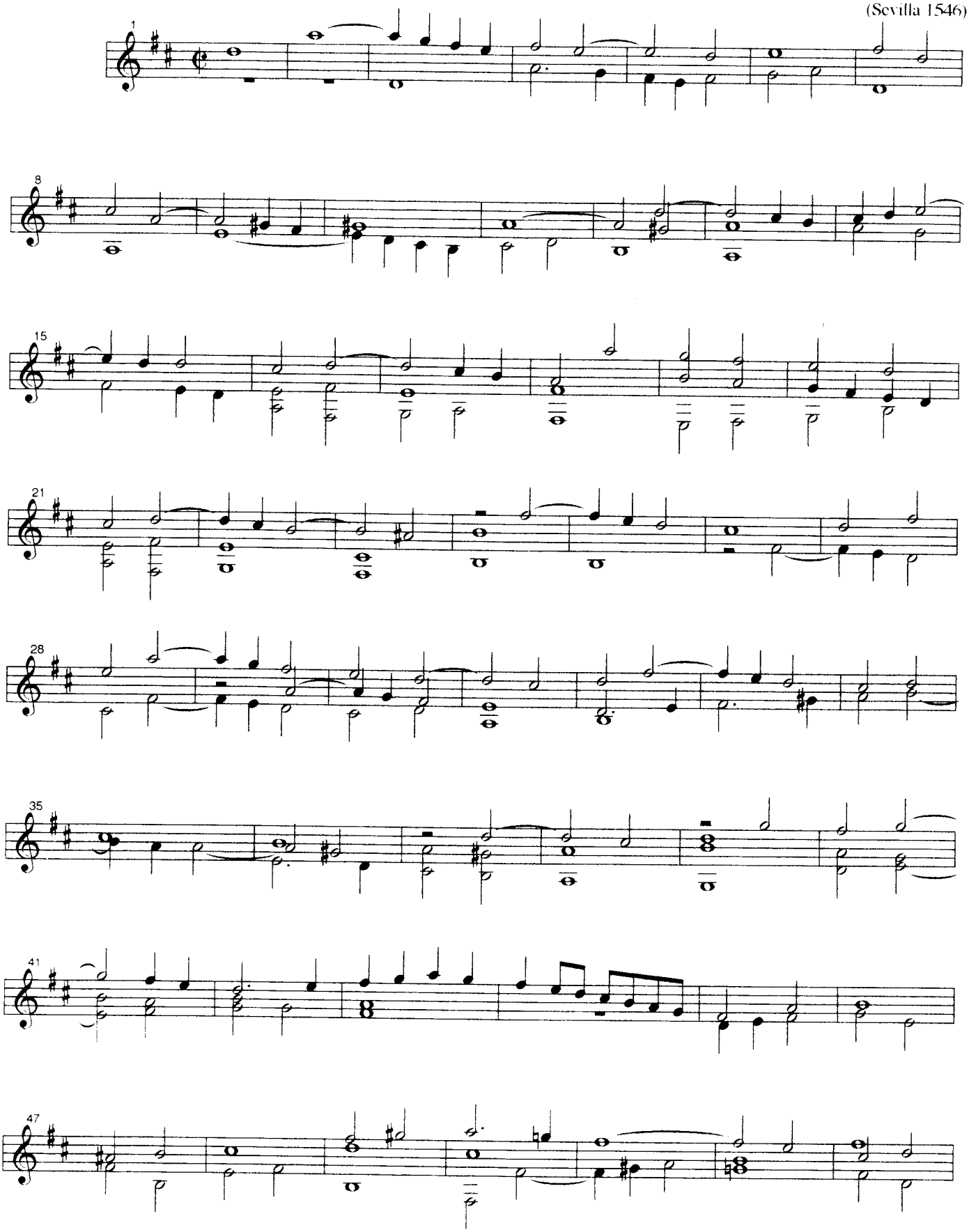
3te strangen = F#

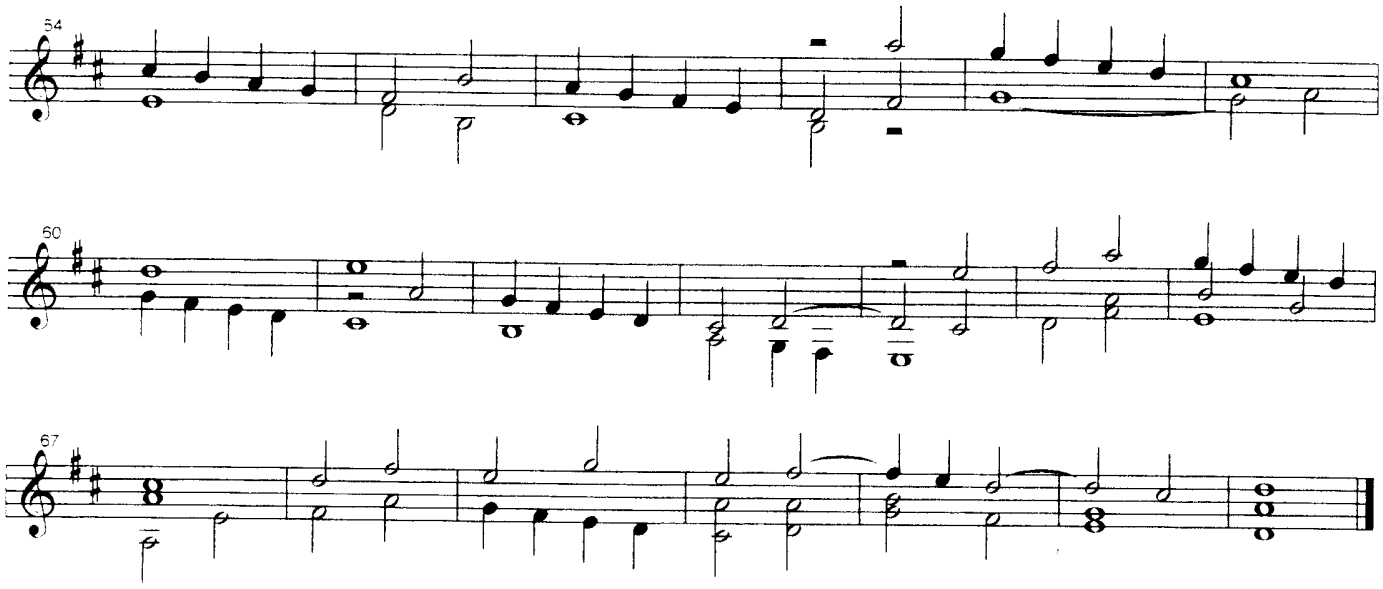


Fantasia V

Transkription P.O.J.

Alonso de Mudarra
(Sevilla 1546)

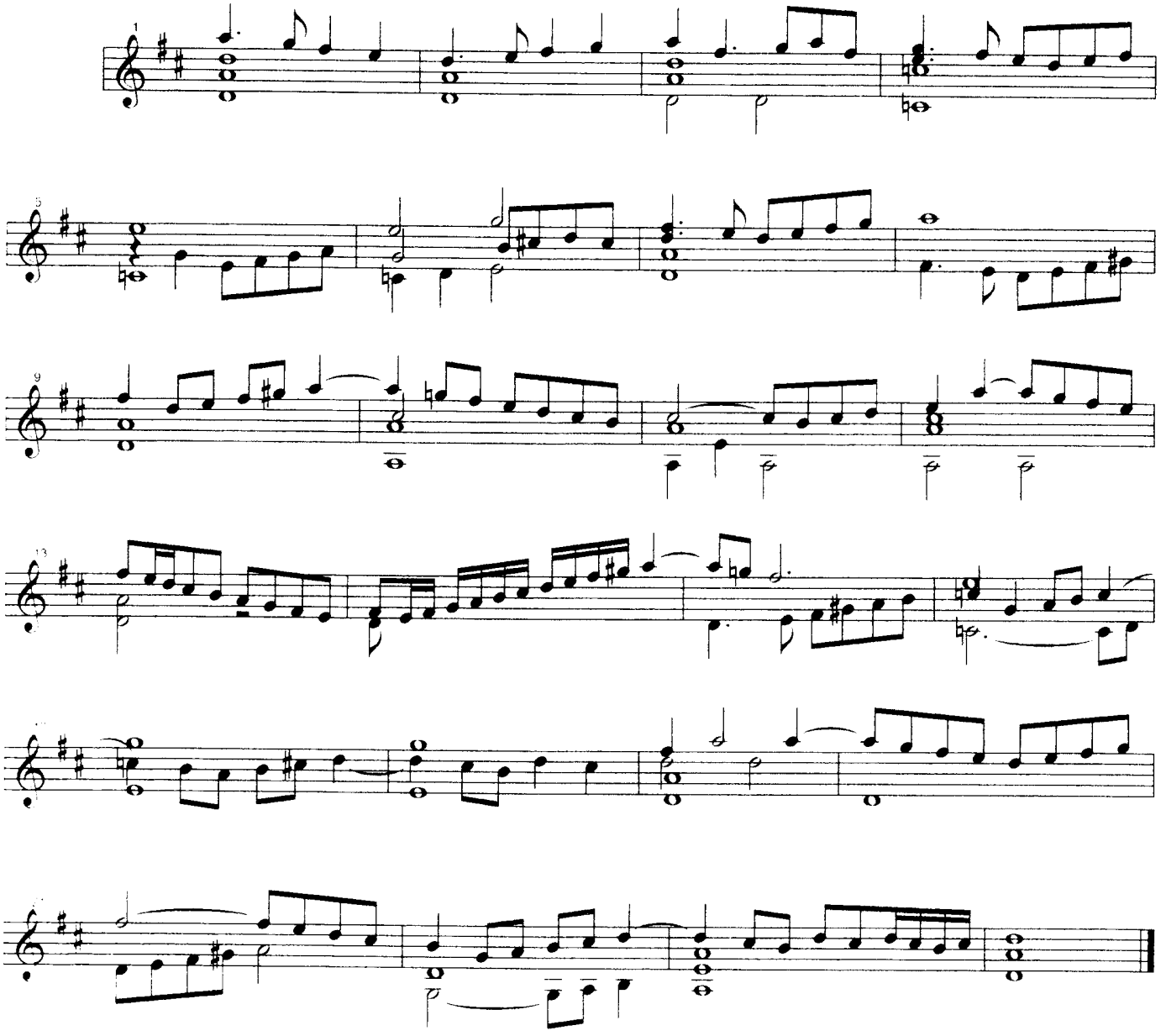




Pavanas de Alexandre

Transkription P.O.J.

Alonso de Mudarra



Cancion del Emperador

(Josquin: "Mille regres")

del quarto tono (frygisk)

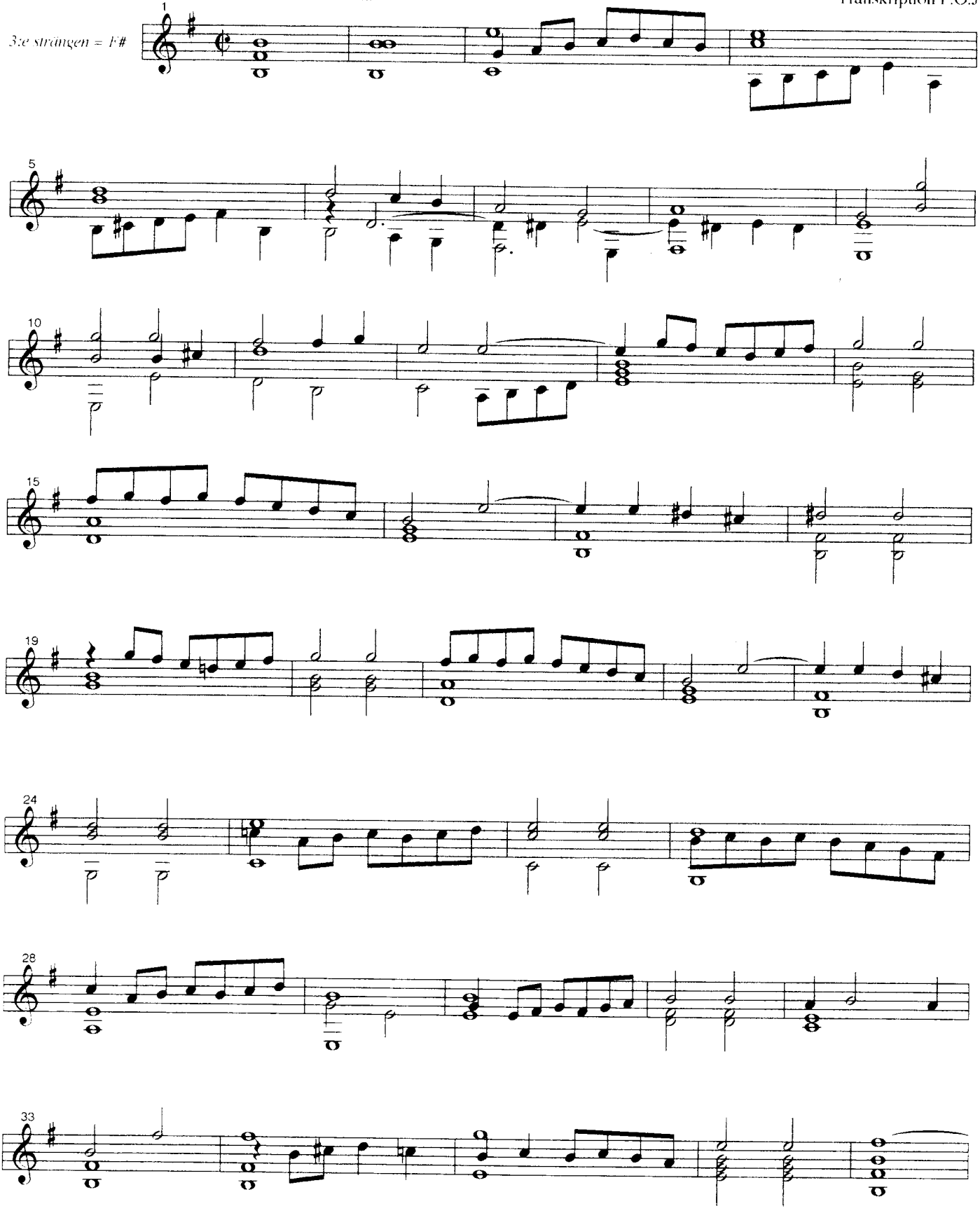
Despacio

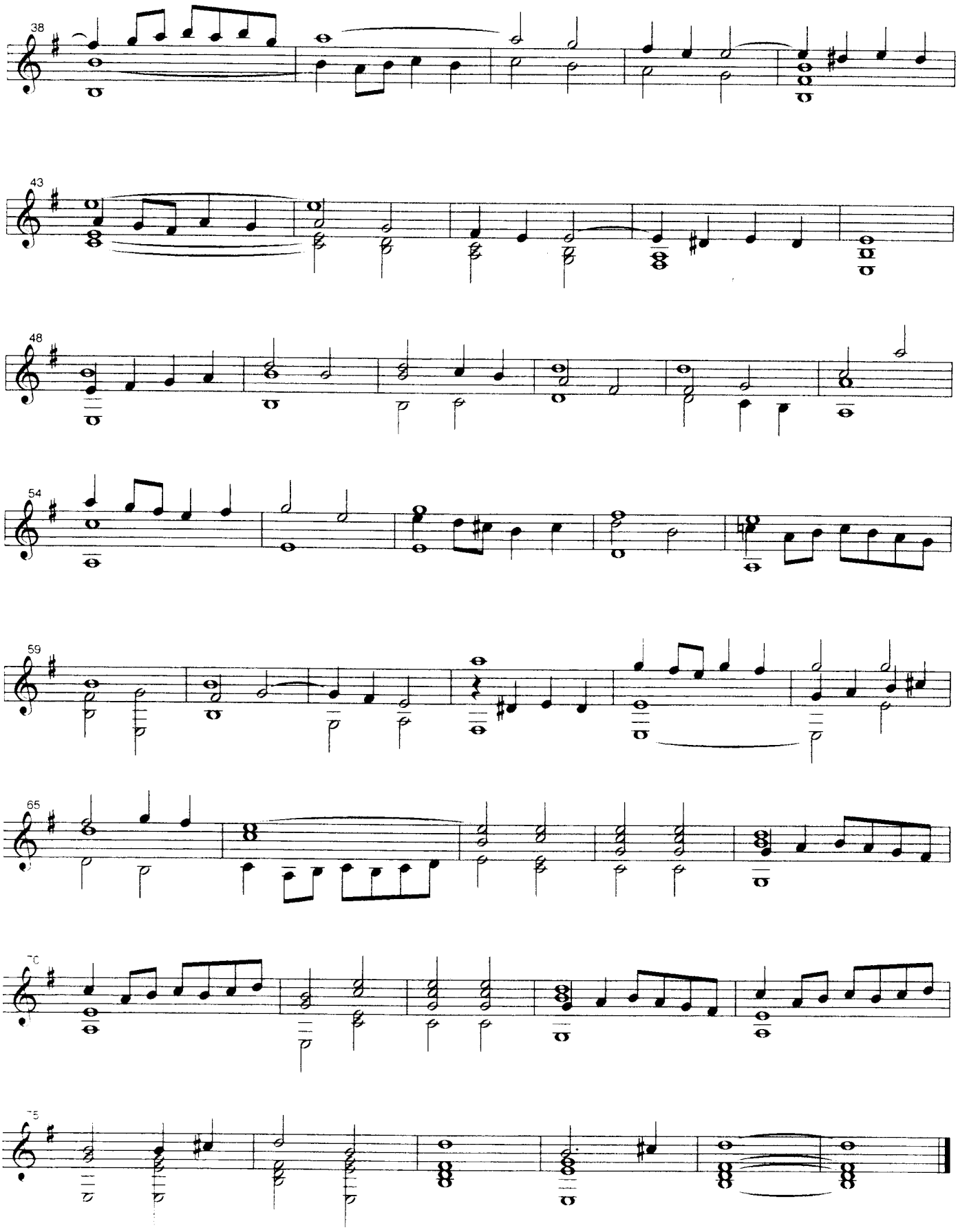
Luys de Narvaez (1538)

Transkription P.O.J.

◇ = 𝅝 = tactus = c:a 42 m.m.

3:e strängen = f#




38
43
48
54
59
65
70
75

Quatro diferencias sobre Guardame las vacas

Guardame las vacas,
carilejo, y besarte he,
si no, besame tu´a mi,
que yo te las guardame

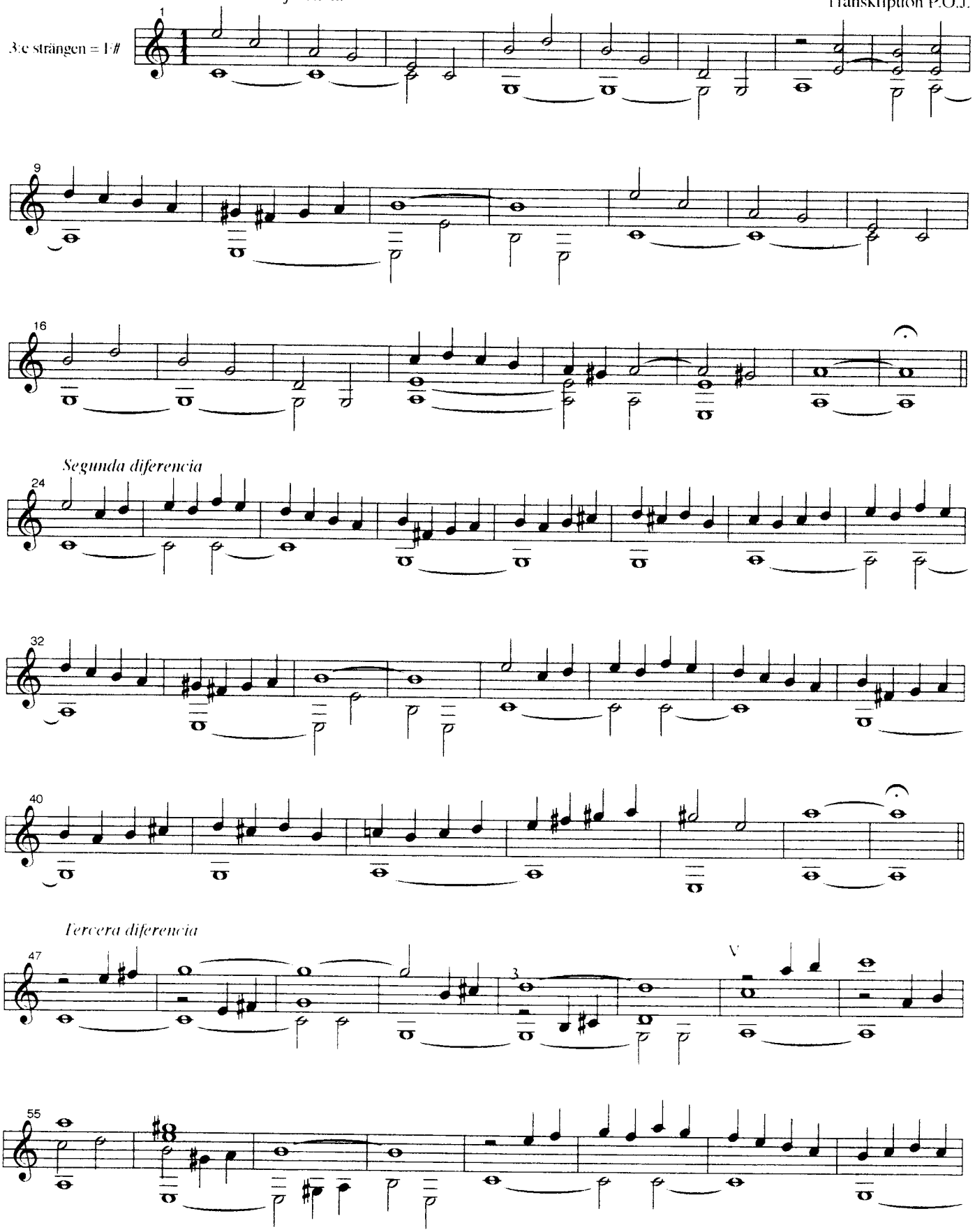
Luys de Narvaez

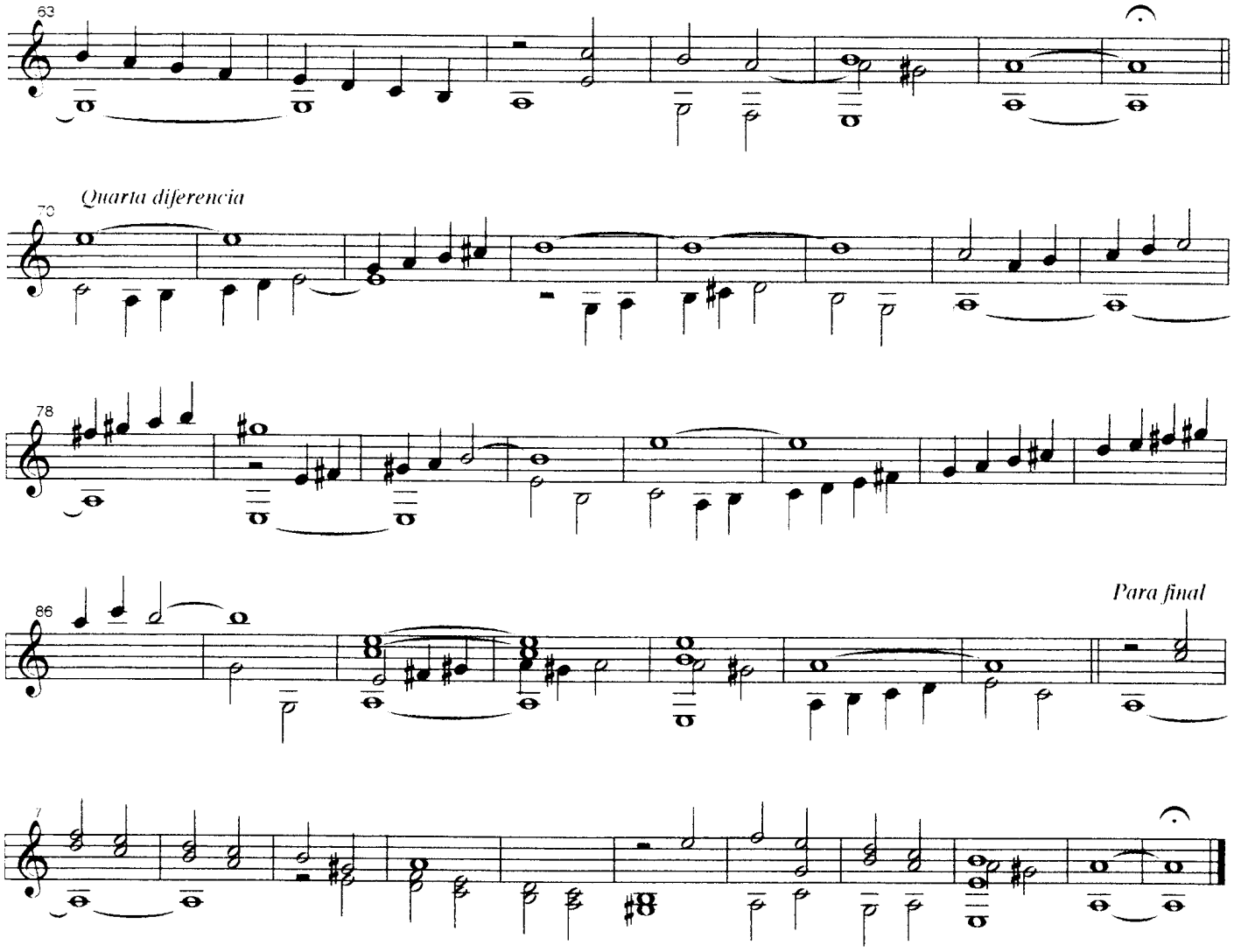
Transkription P.O.J.

◊ = 𝅝=tactus

Primera diferencia

3:e strängen = f#



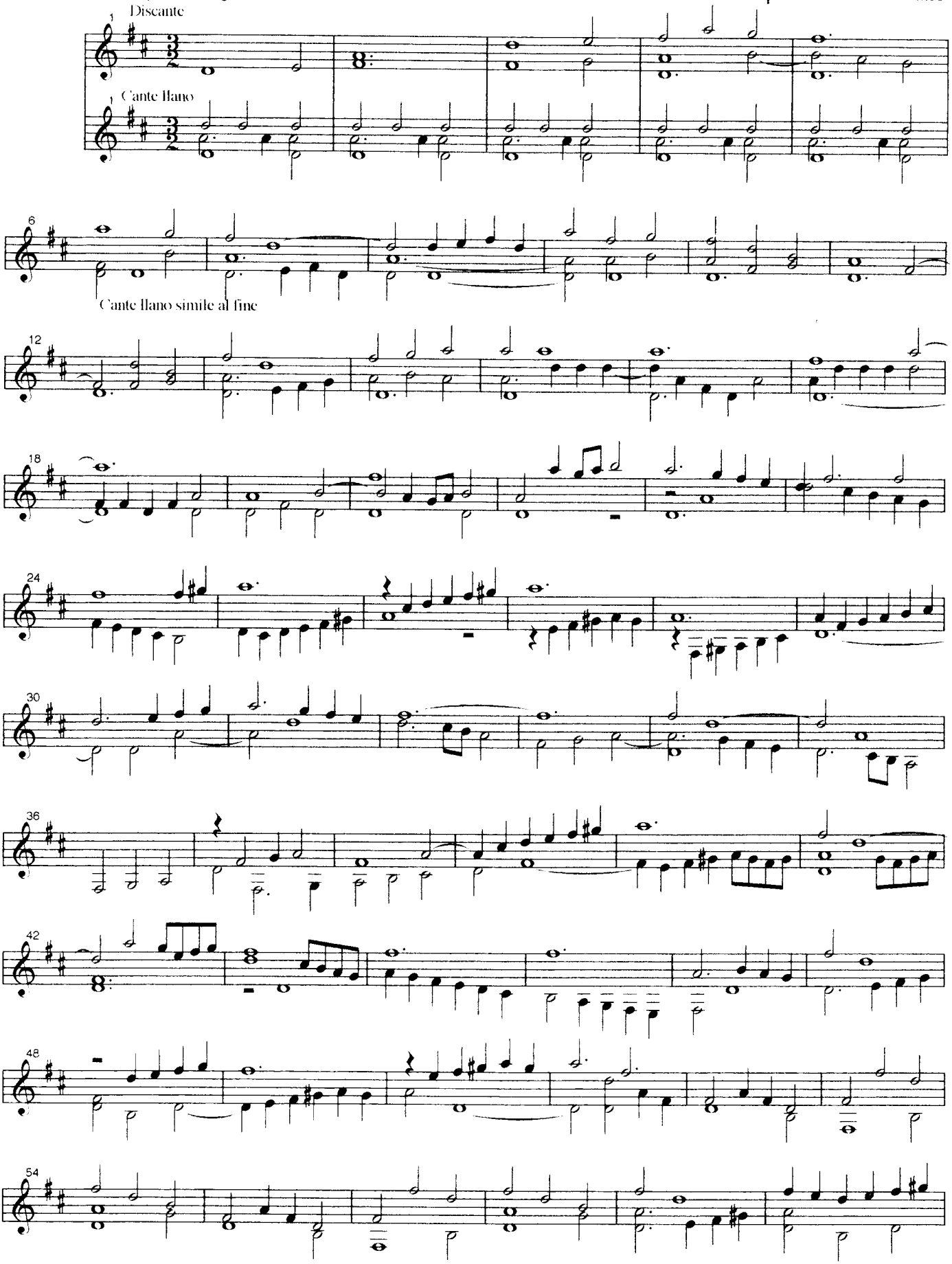

63
Quarta diferencia
70
78
86
Para final

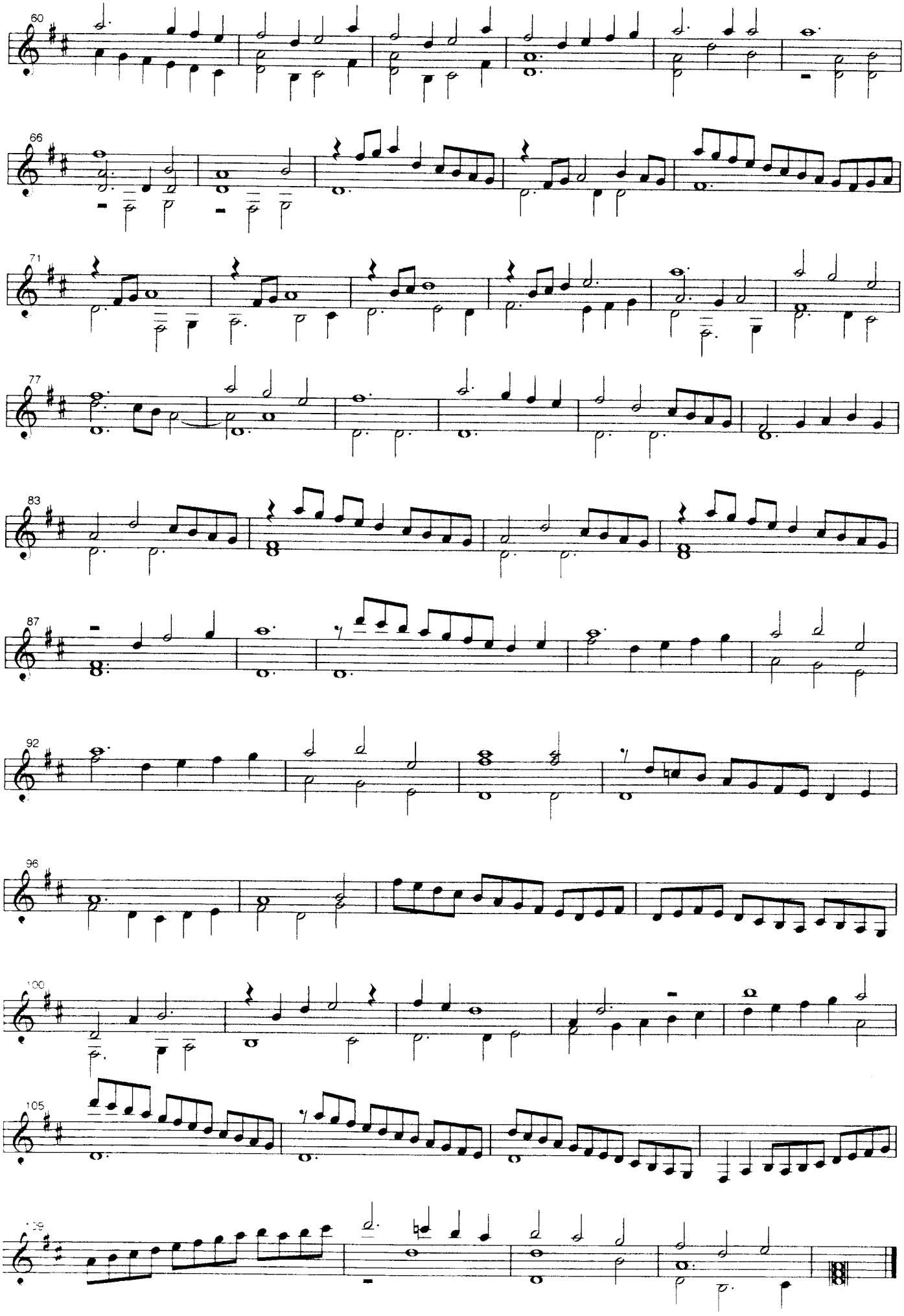
Musica para discantar sobre un punto

de "Silva de Sirenas" Valladolid 1547

Transkription: Bengt Hoffner

Enriques de Valderrábano

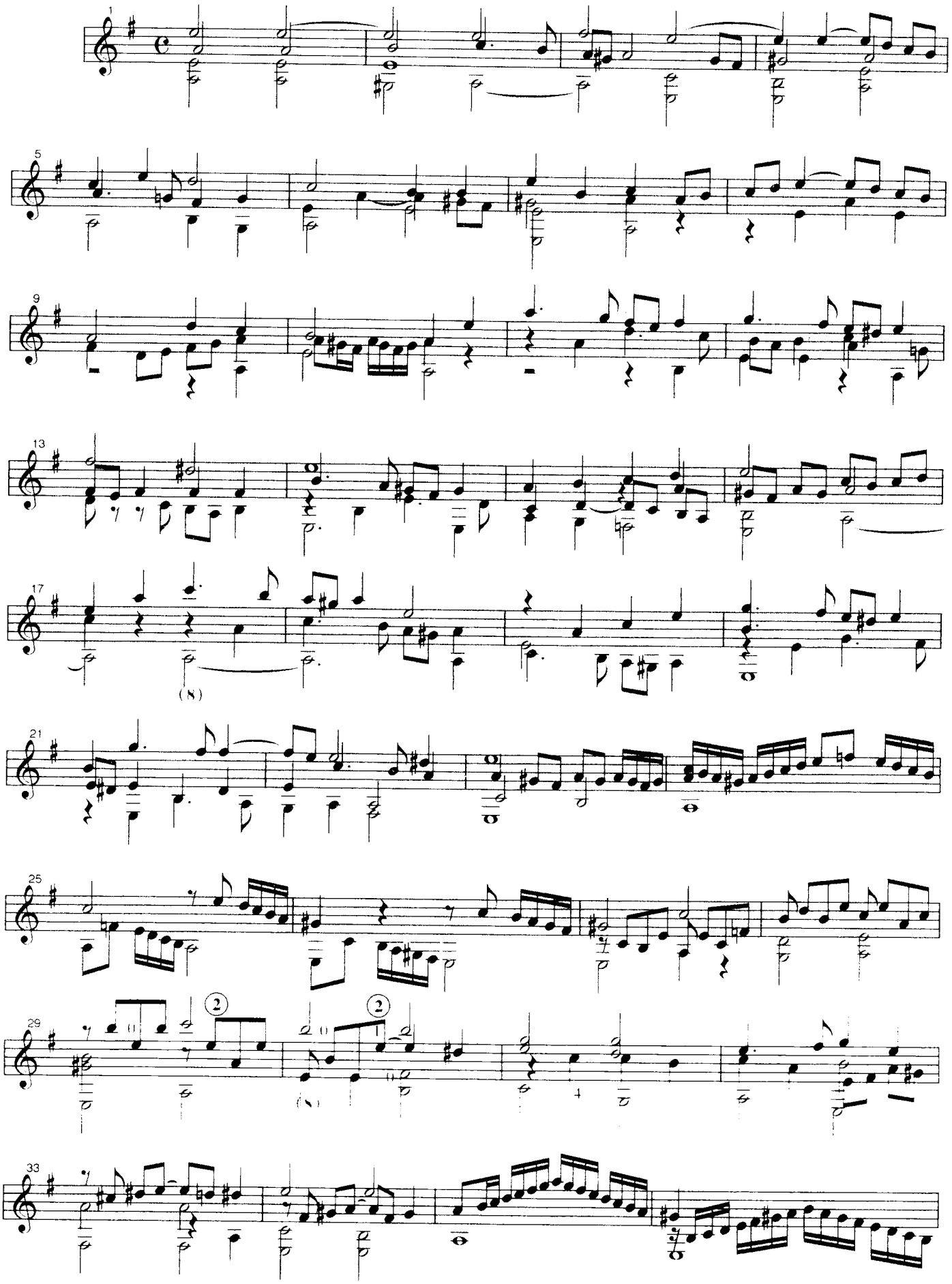


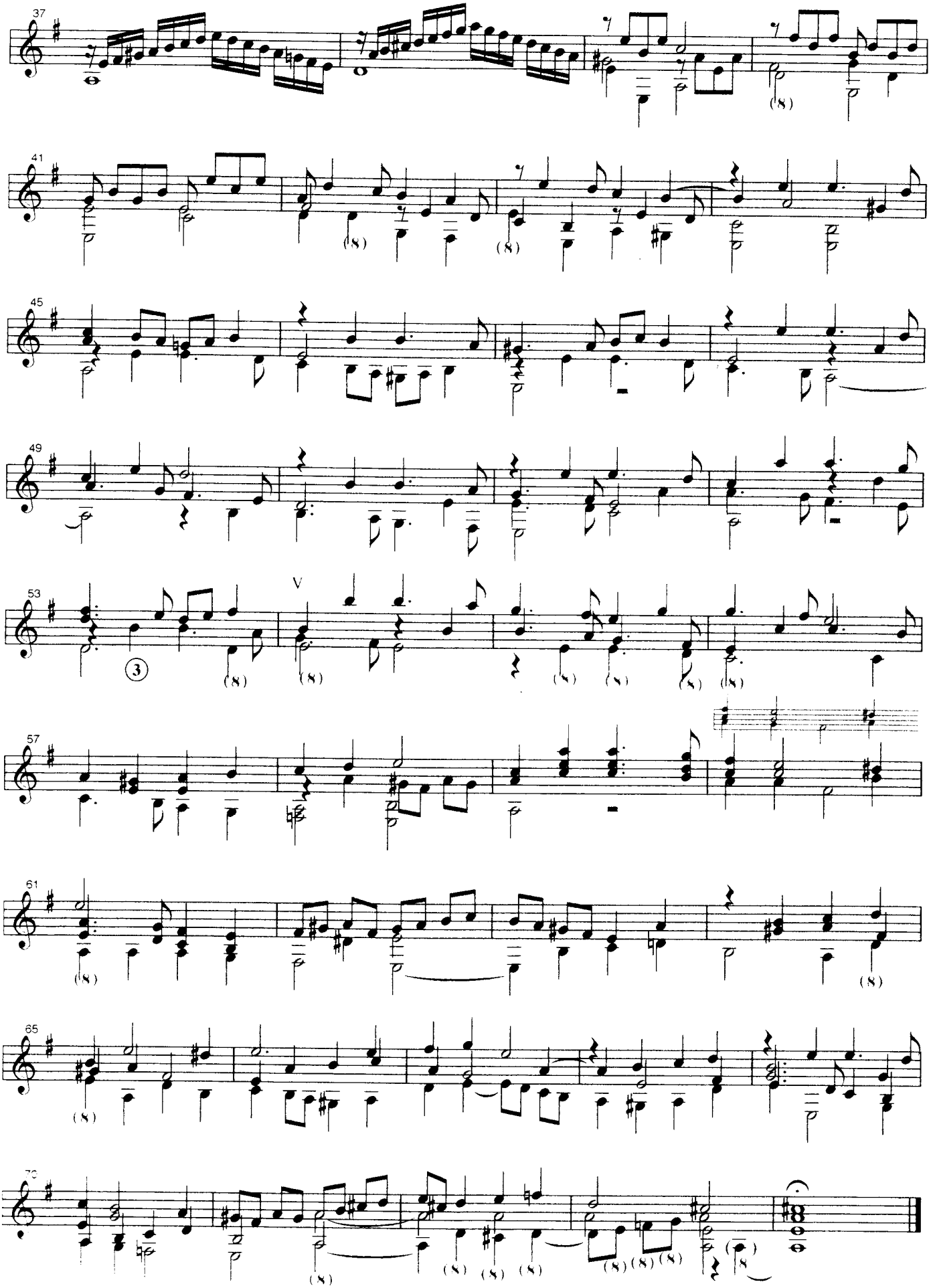


Fantasia

Bearbetning: Börje Sandquist

Perino Fiorentino 1547




37
41
45
49
53
V
3
57
61
65
70

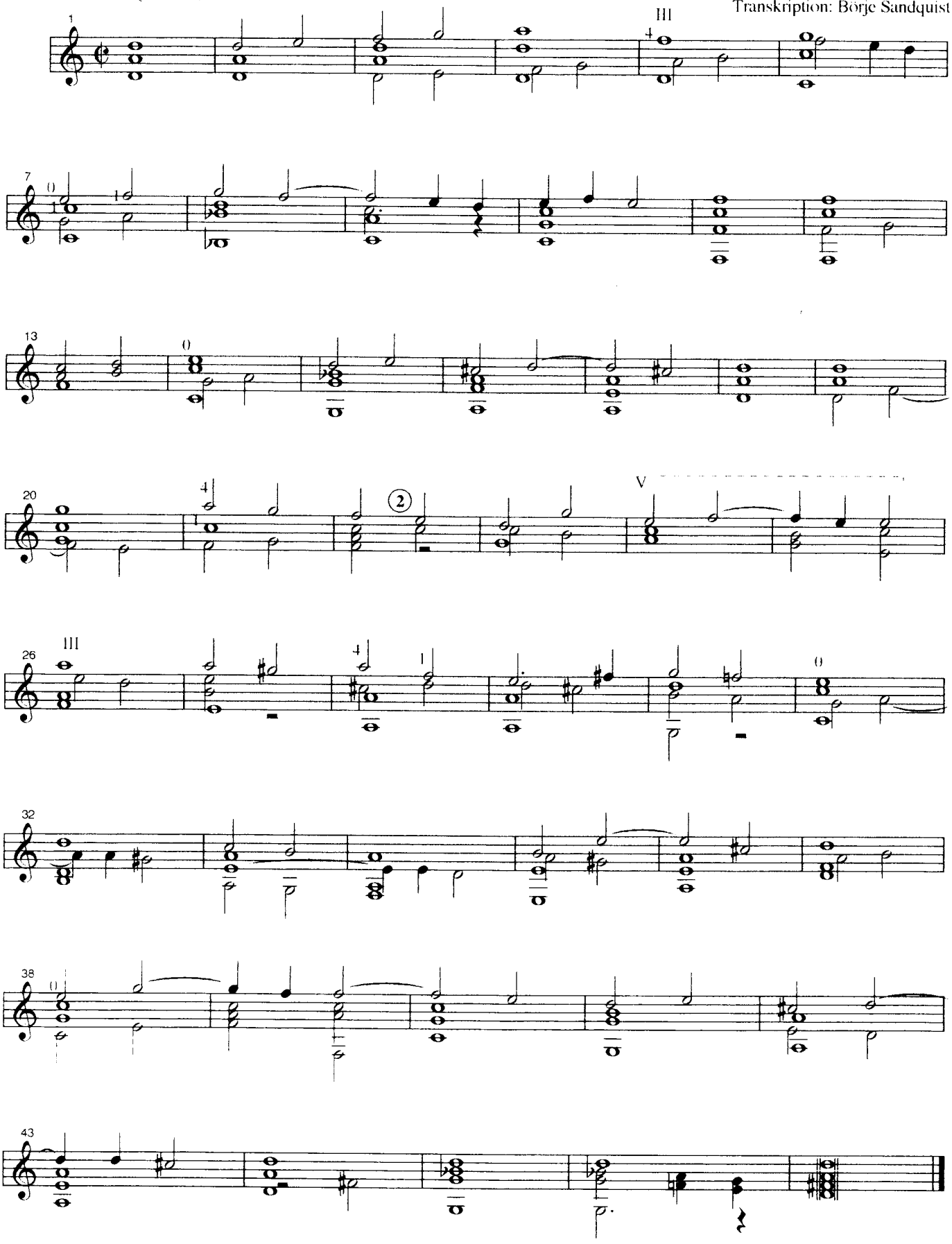
3:e strängen = F# (klingande a)
men om man ändrar ackorden d-f-a-d1 till
d-a-d1 så blir denna vackra komposition
smidigare att spela med tredje strängen
stämd G (klingande Bb)

Tiento del primero tono.

Orphenica lyra (libro sexto)

Miguel de Fuenllana 1554

Transkription: Börje Sandquist

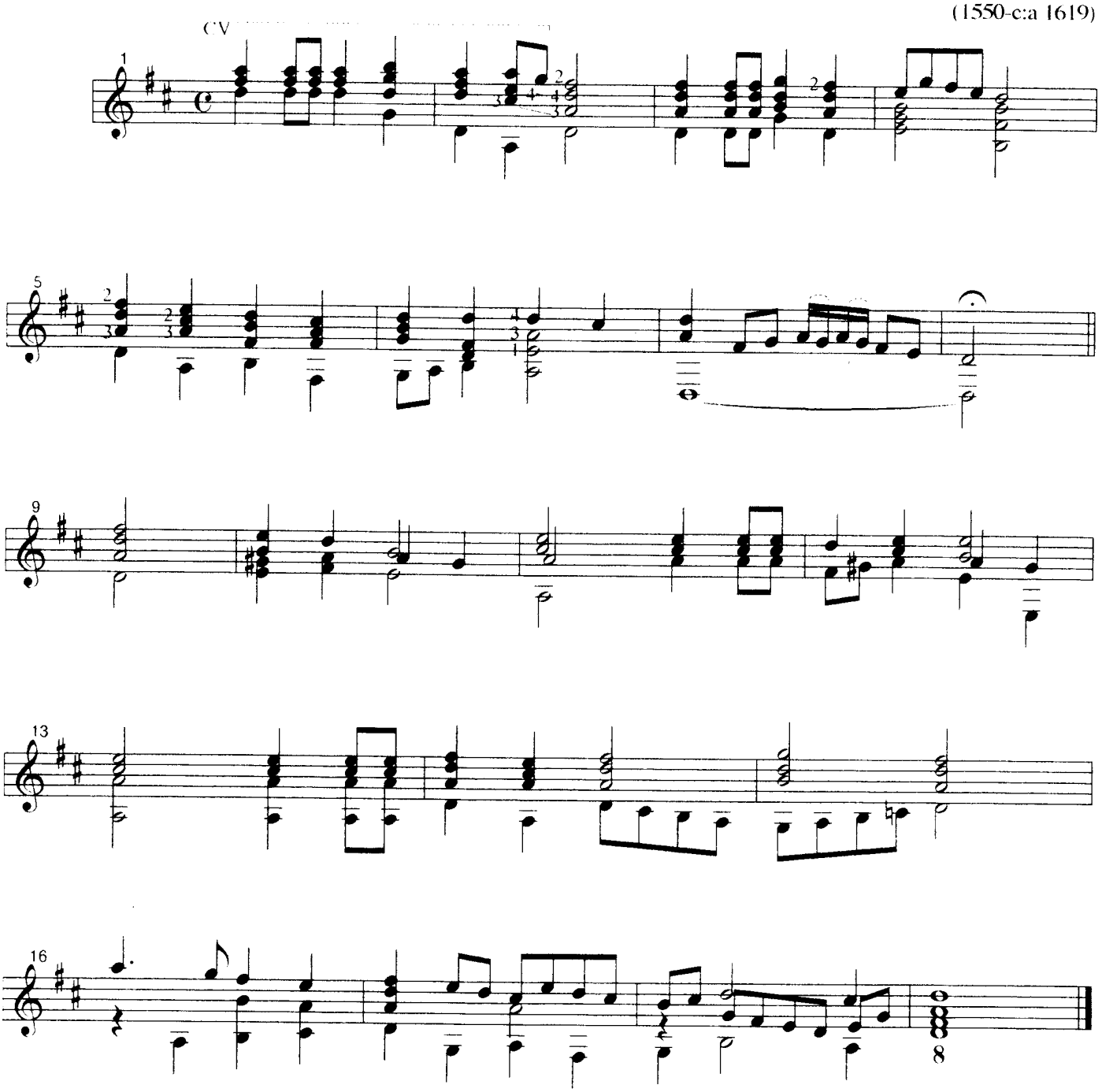


Villanella

Transkription Gunnar Hansson

Alberti Dlugoraj

(1550-c:a 1619)

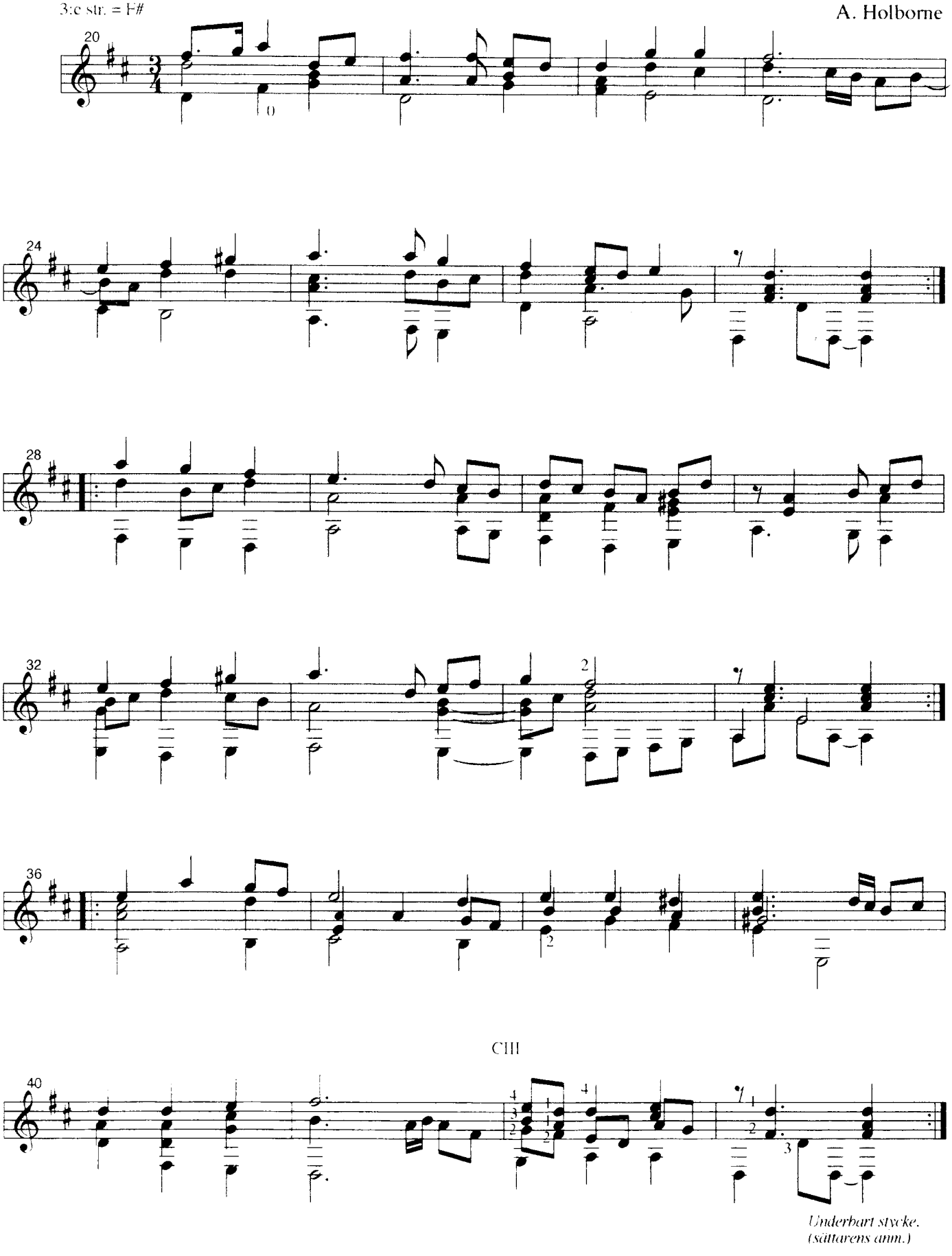


Galliard

Transkription Gunnar Hansson

3:e str. = F#

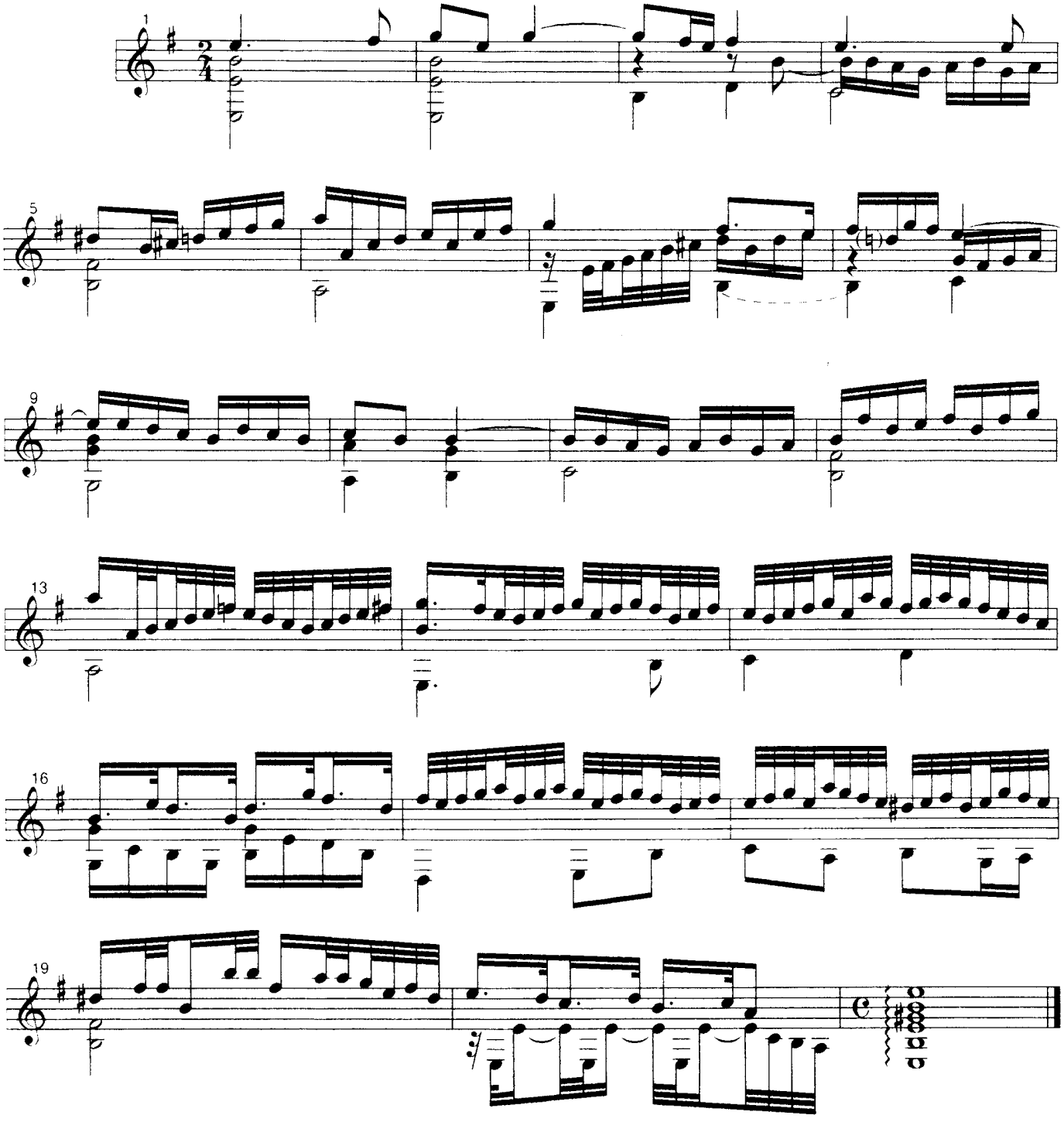
A. Holborne



Transkription P.O.J.

Preludium

John Dowland

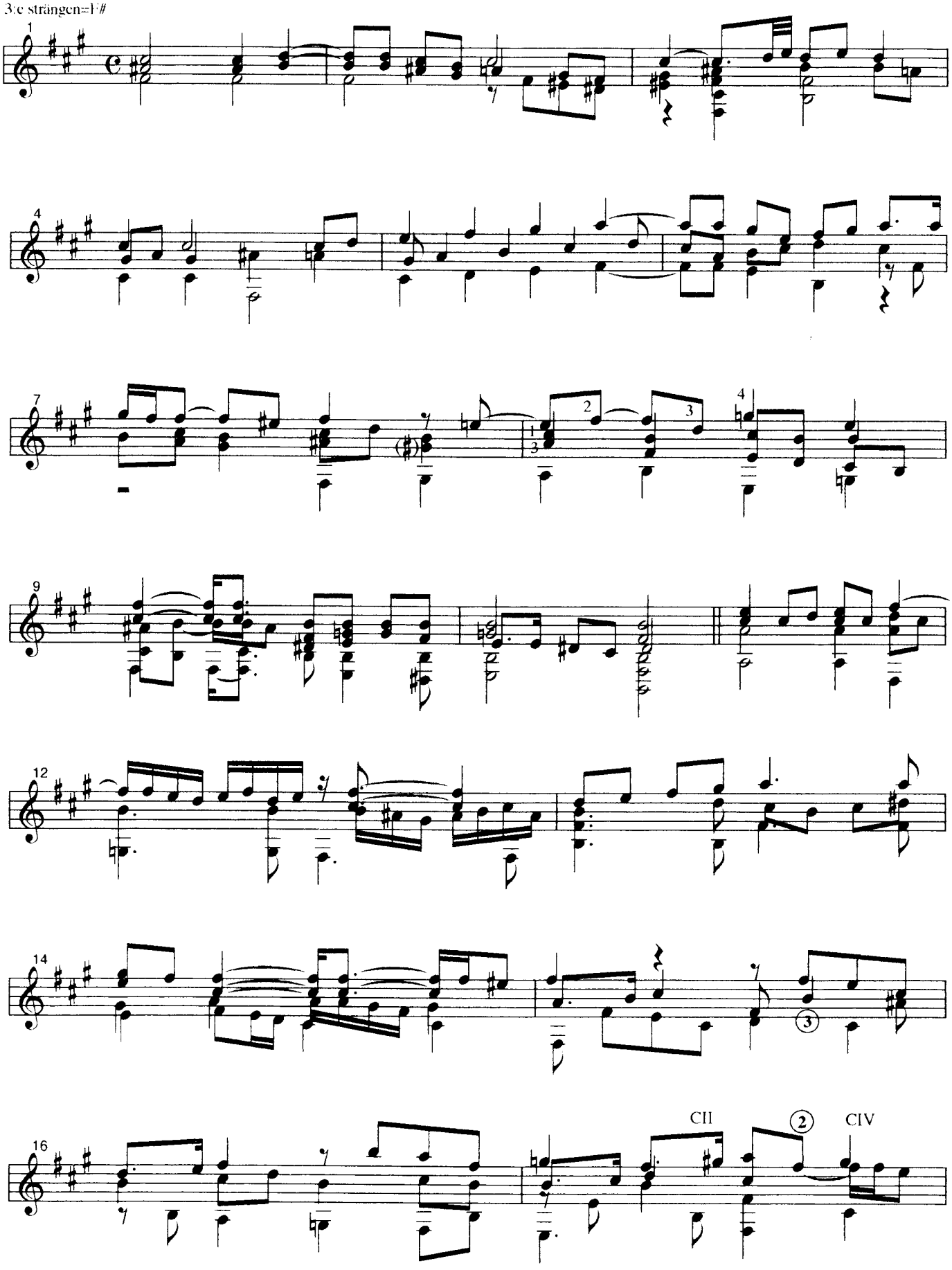


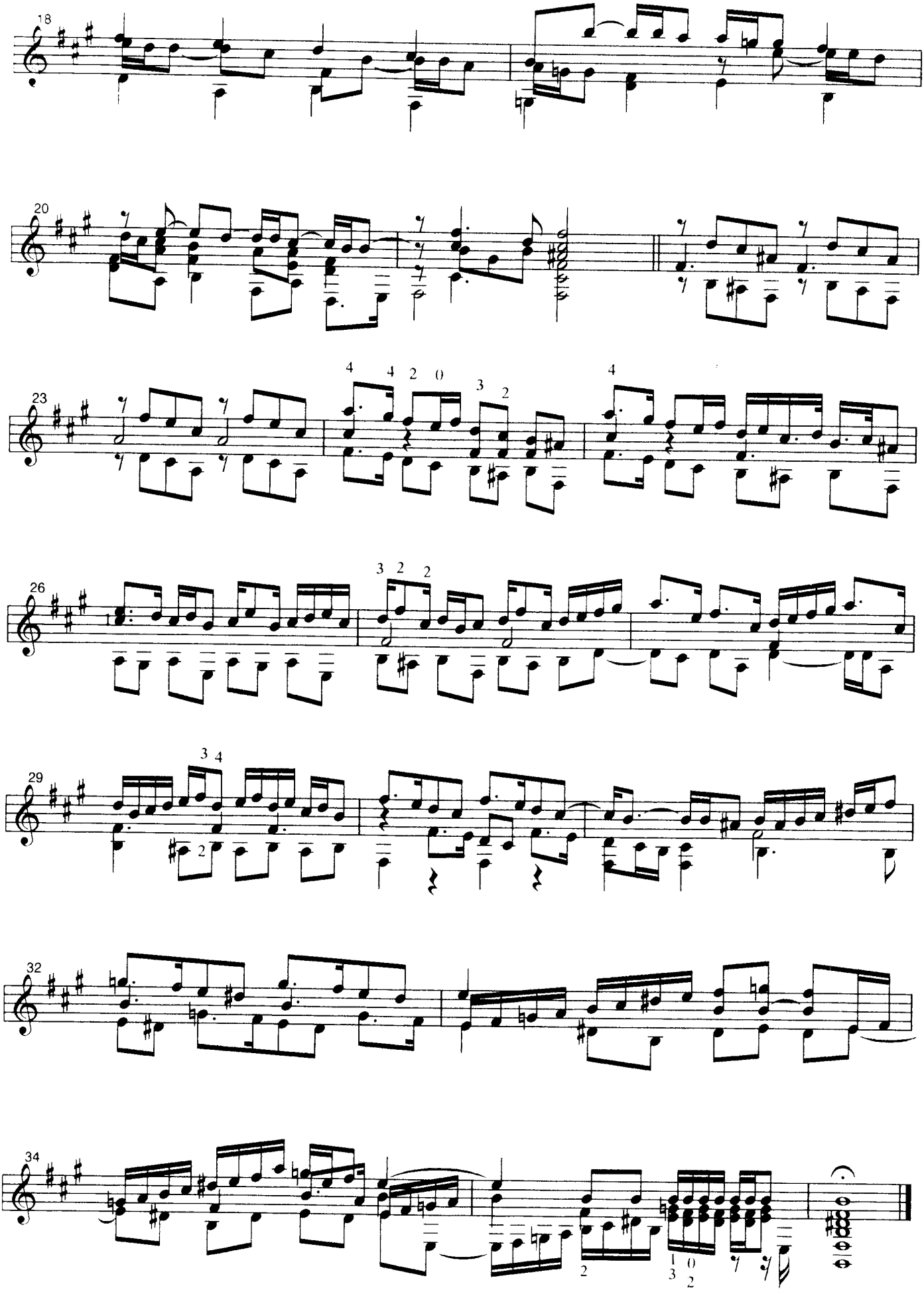
Semper Dowland Semper Dolens

Transkription P.O.J.

John Dowland

3:e strängen=F#



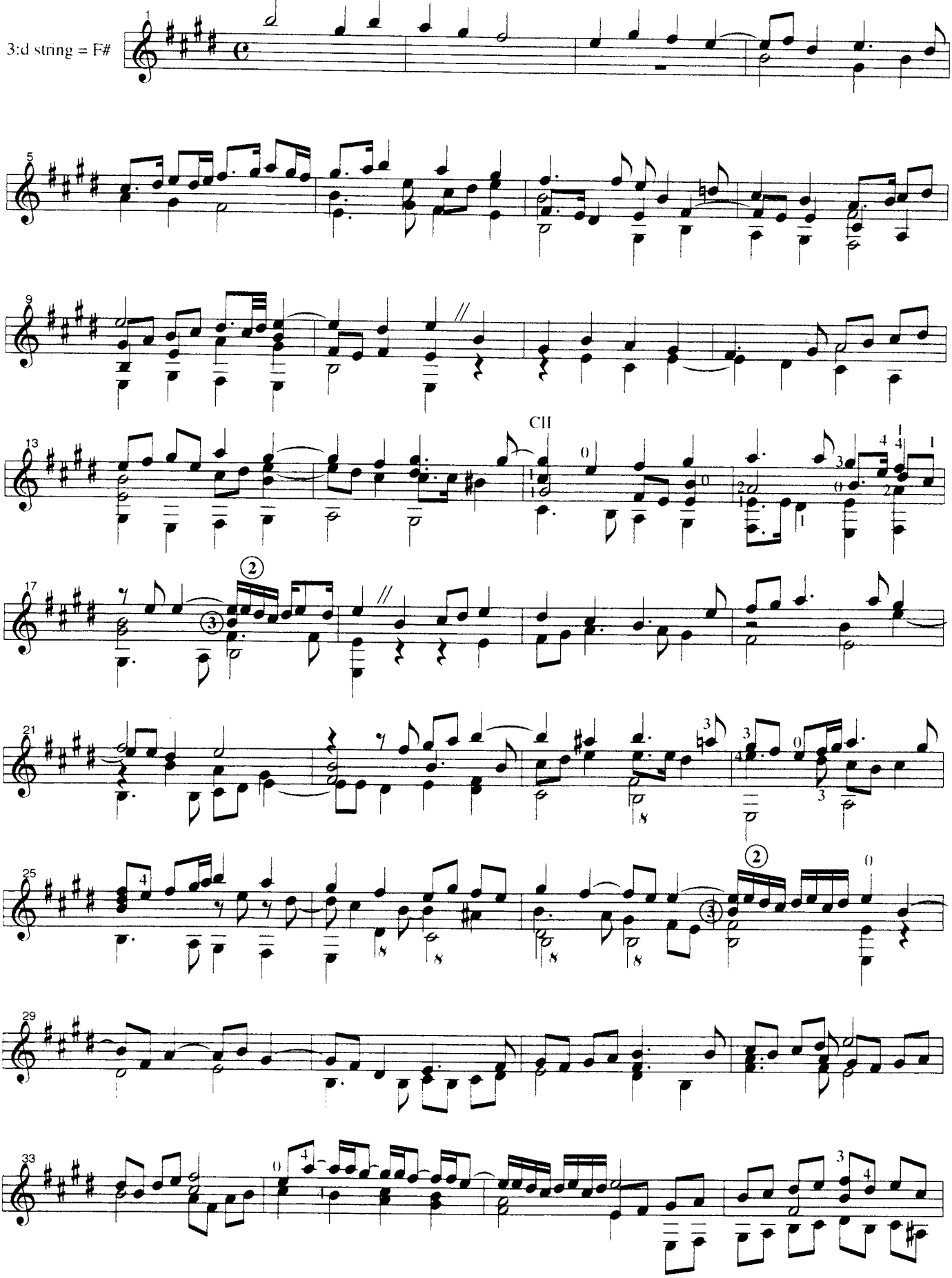

18
20
23
26
29
32
34

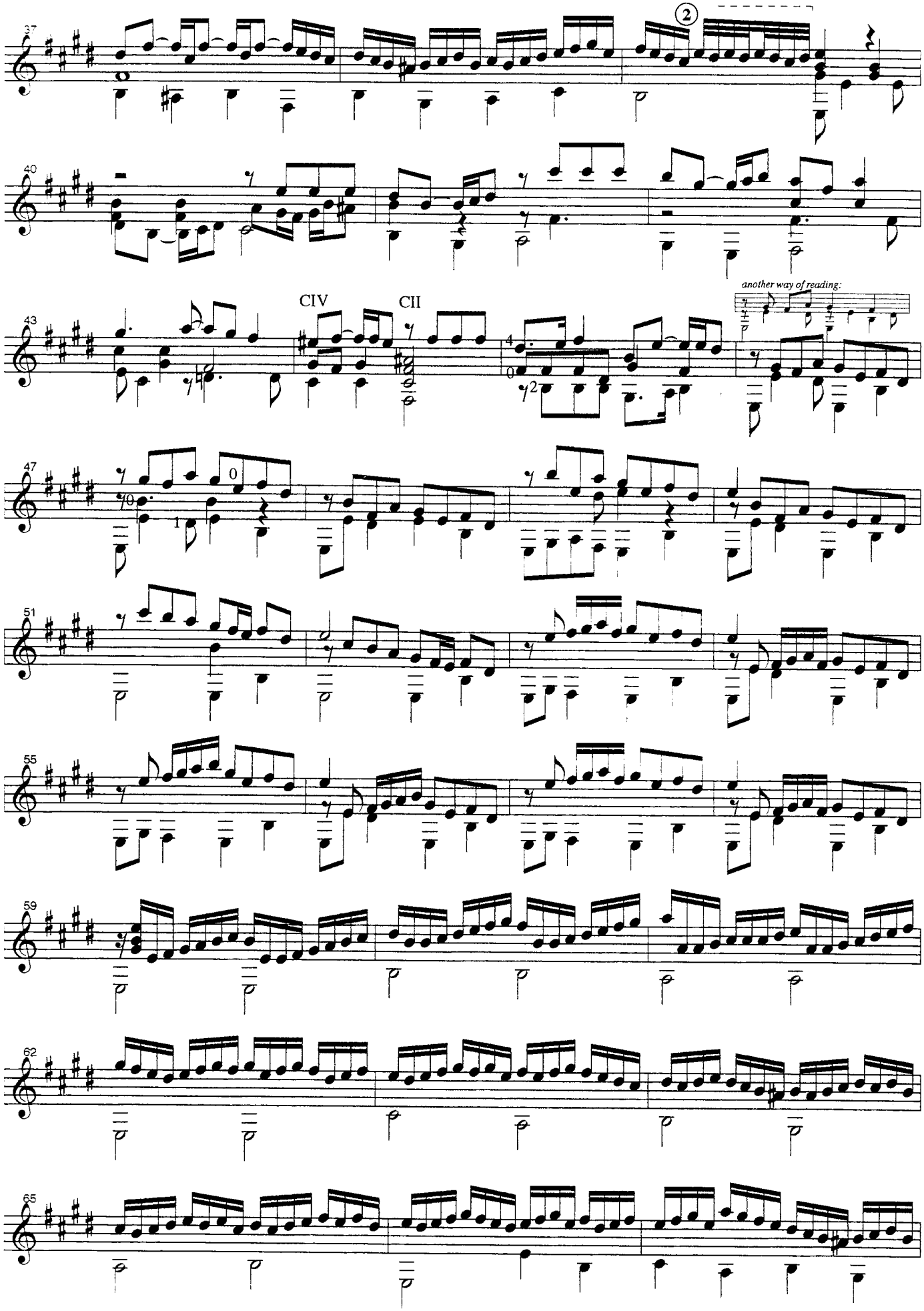
Fantasie nr 7

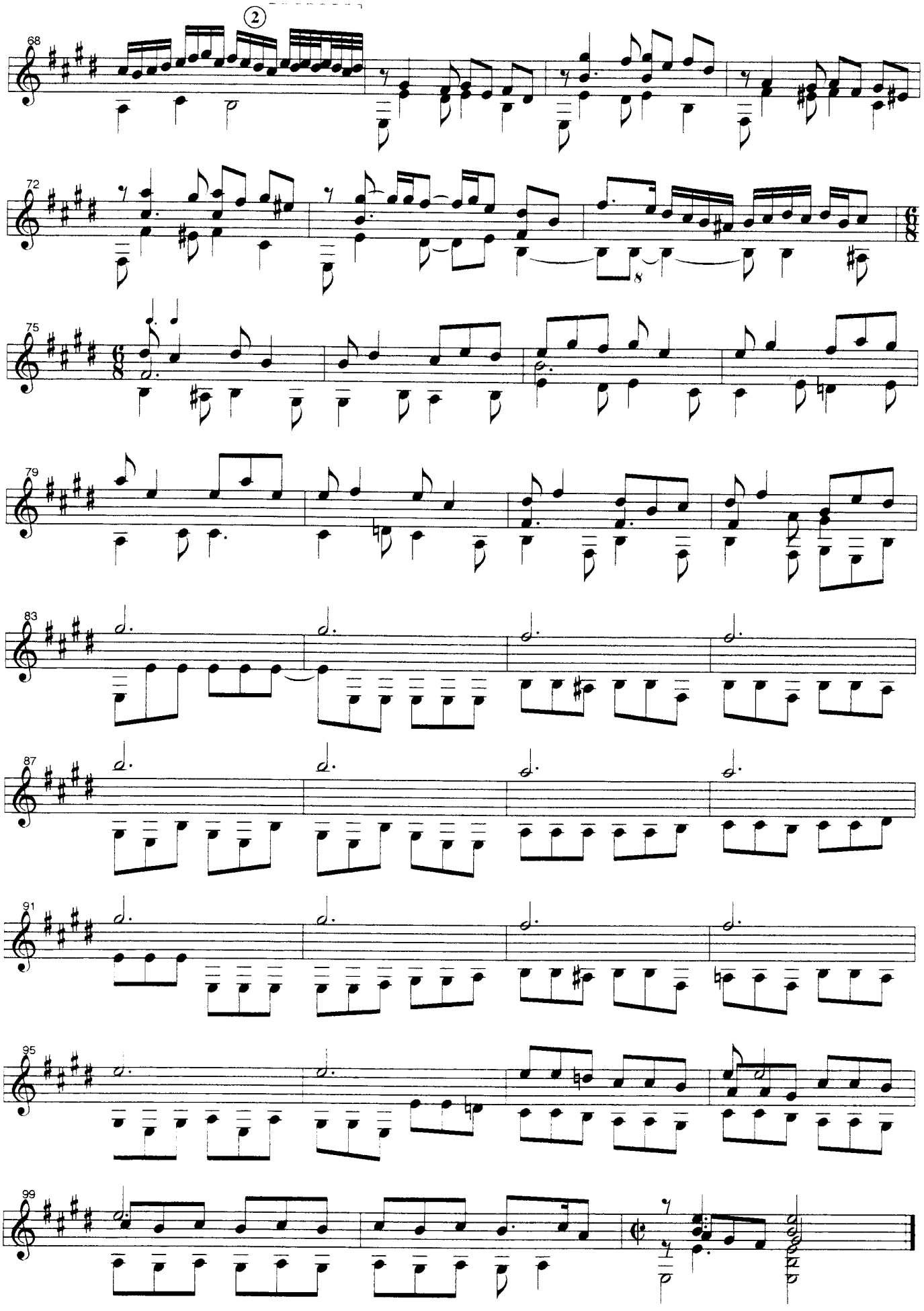
Transkription P.O.J.

John Dowland

3:d string = F#



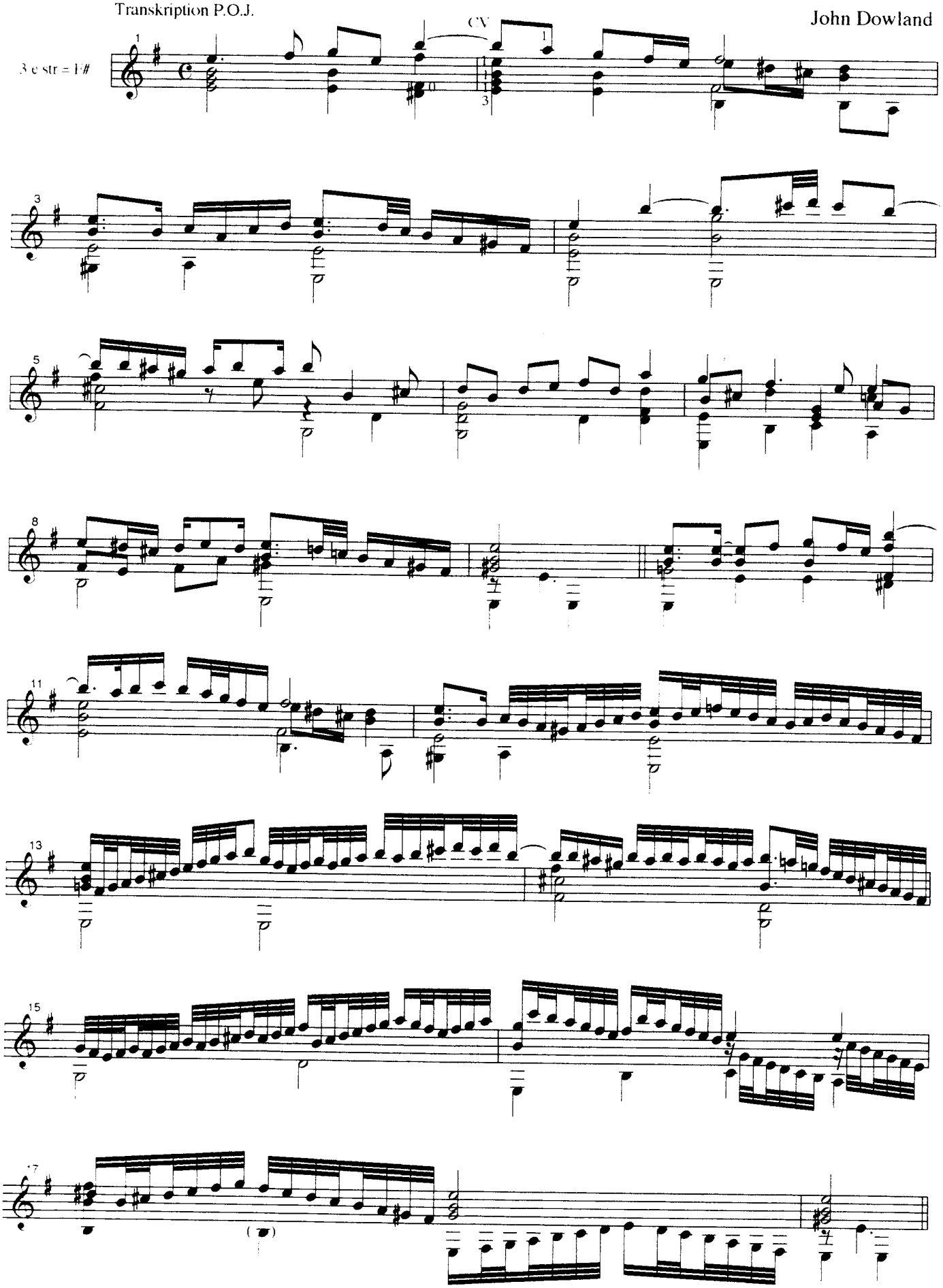

37
2
40
CIV
CII
another way of reading:
43
47
51
55
59
62
65

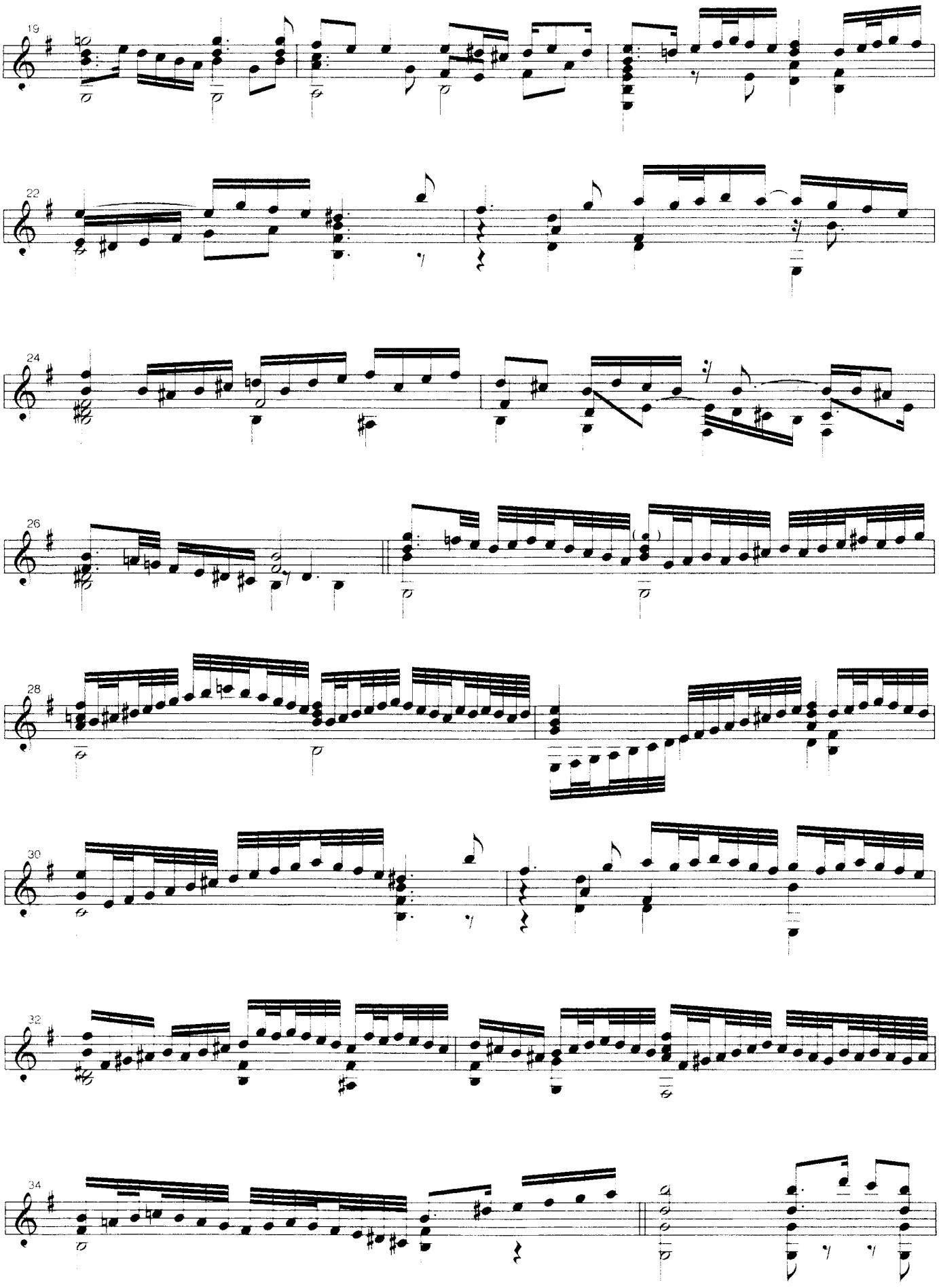

68
2
72
75
79
83
87
91
95
99

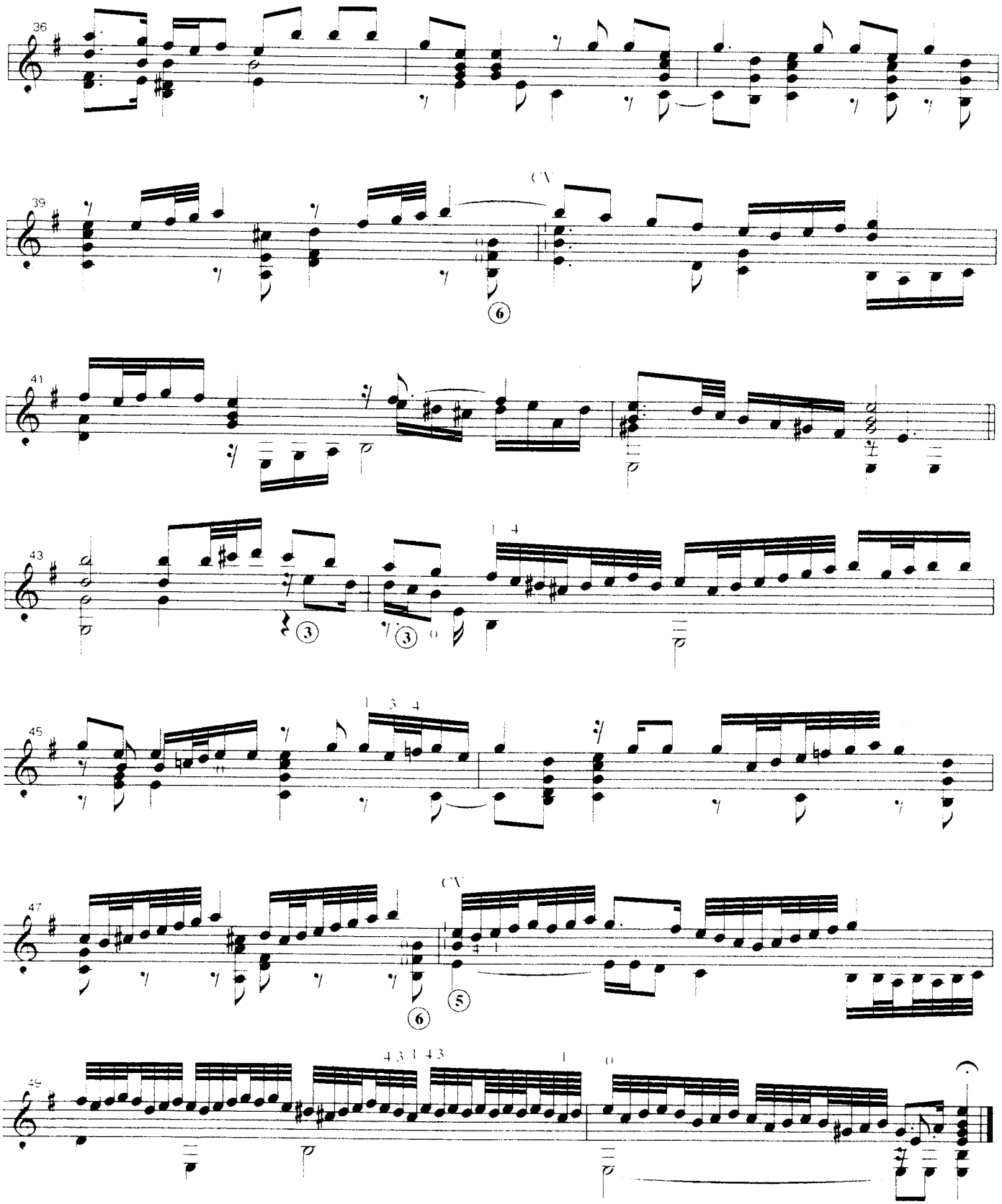
Piper´s Pavan

Transkription P.O.J.

John Dowland



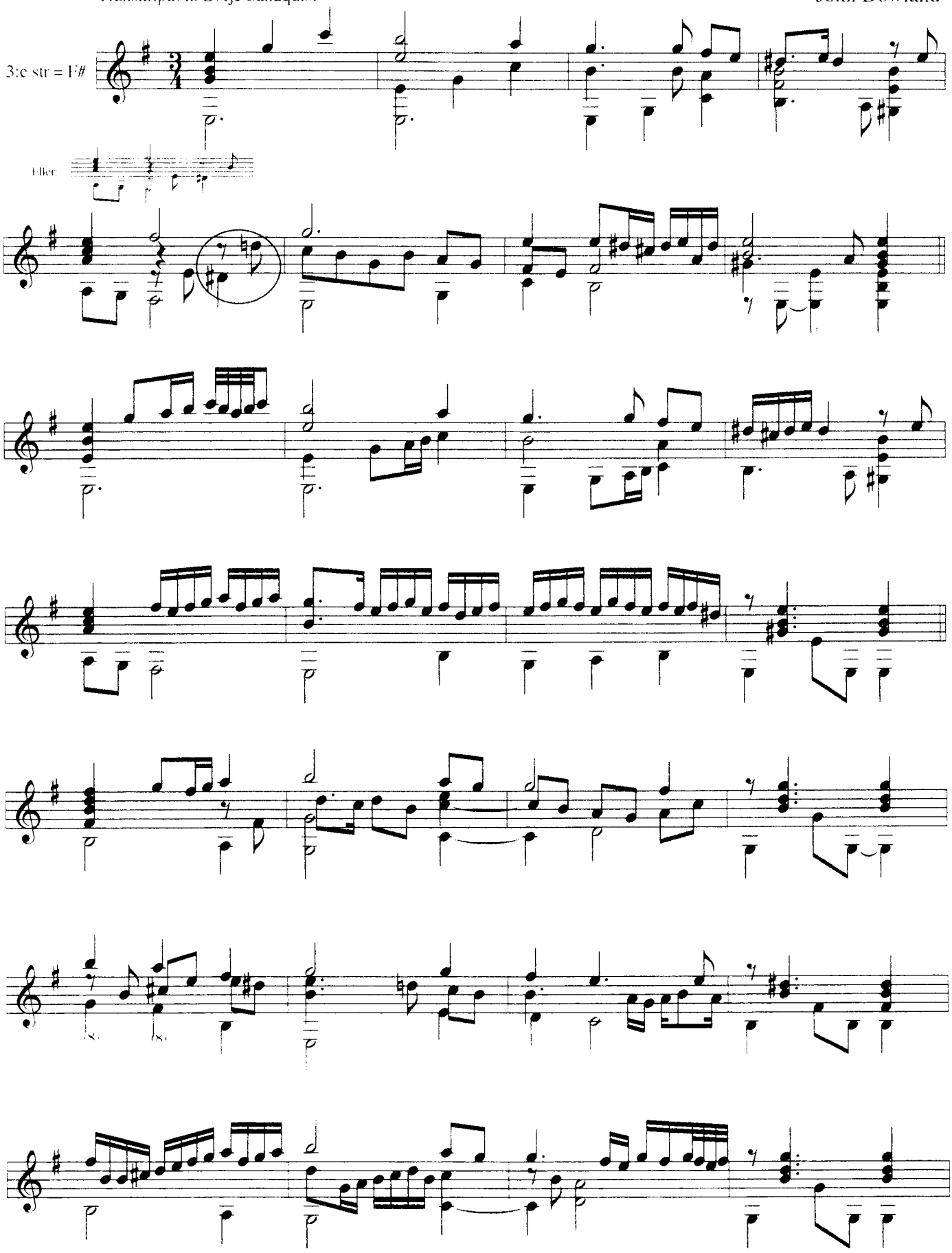

19
22
24
26
28
30
32
34

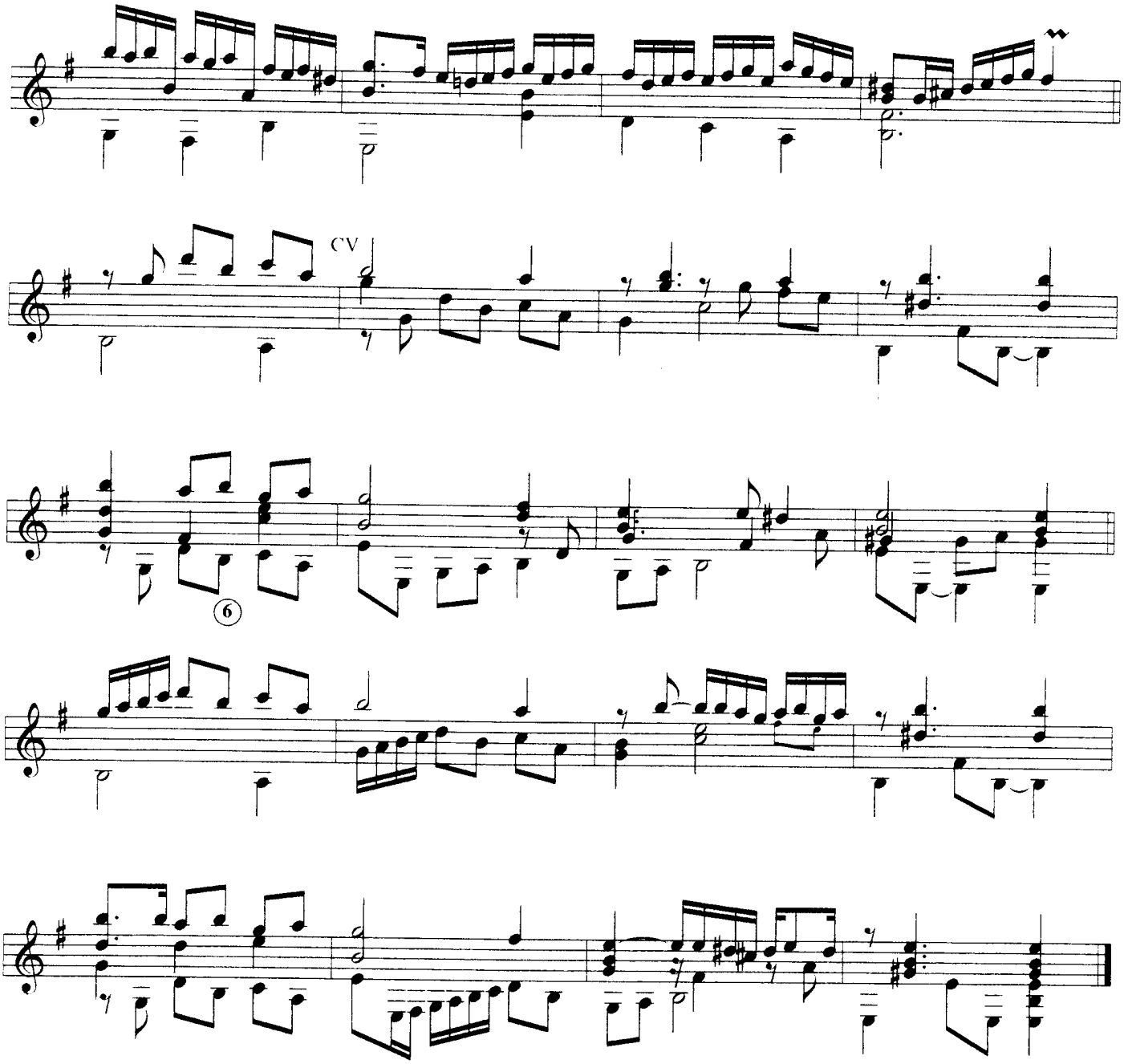

36
39
CV
41
43
45
47
CV
49

Captain Digorie Piper, his Galliard

Transkription: Börje Sandquist

John Dowland

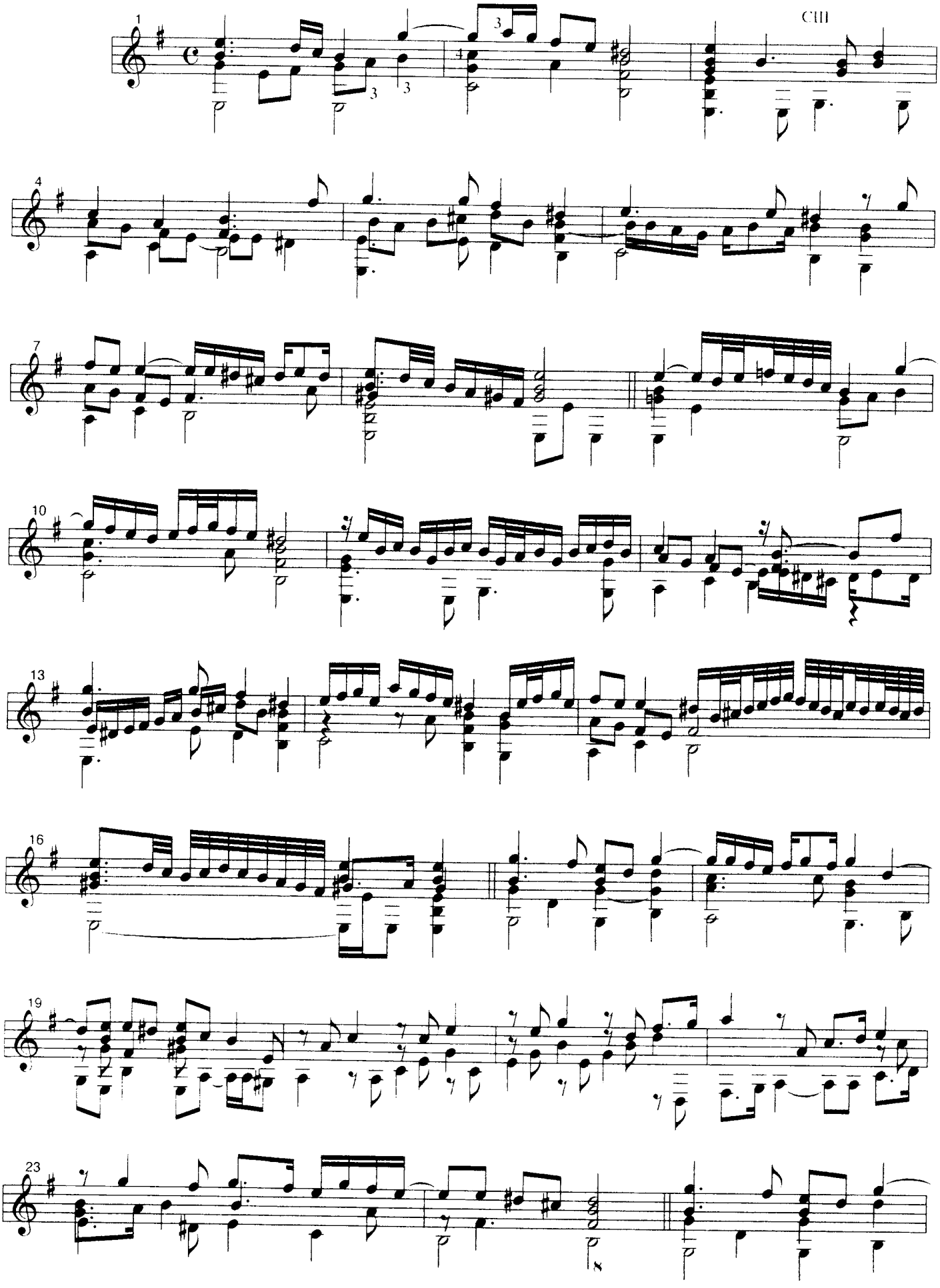


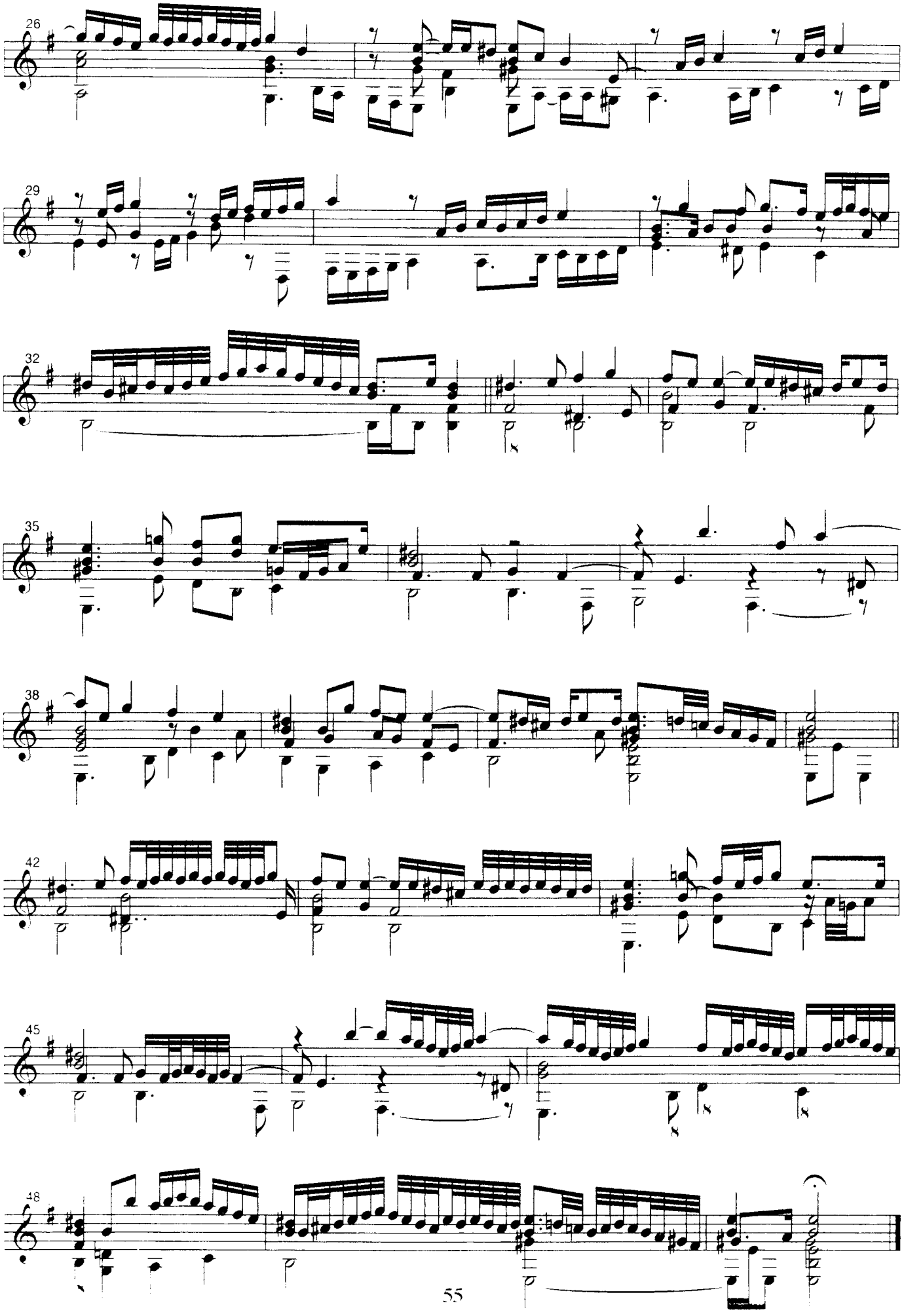

CV
6

Lachrimae

Transkription P.O.J.

John Dowland



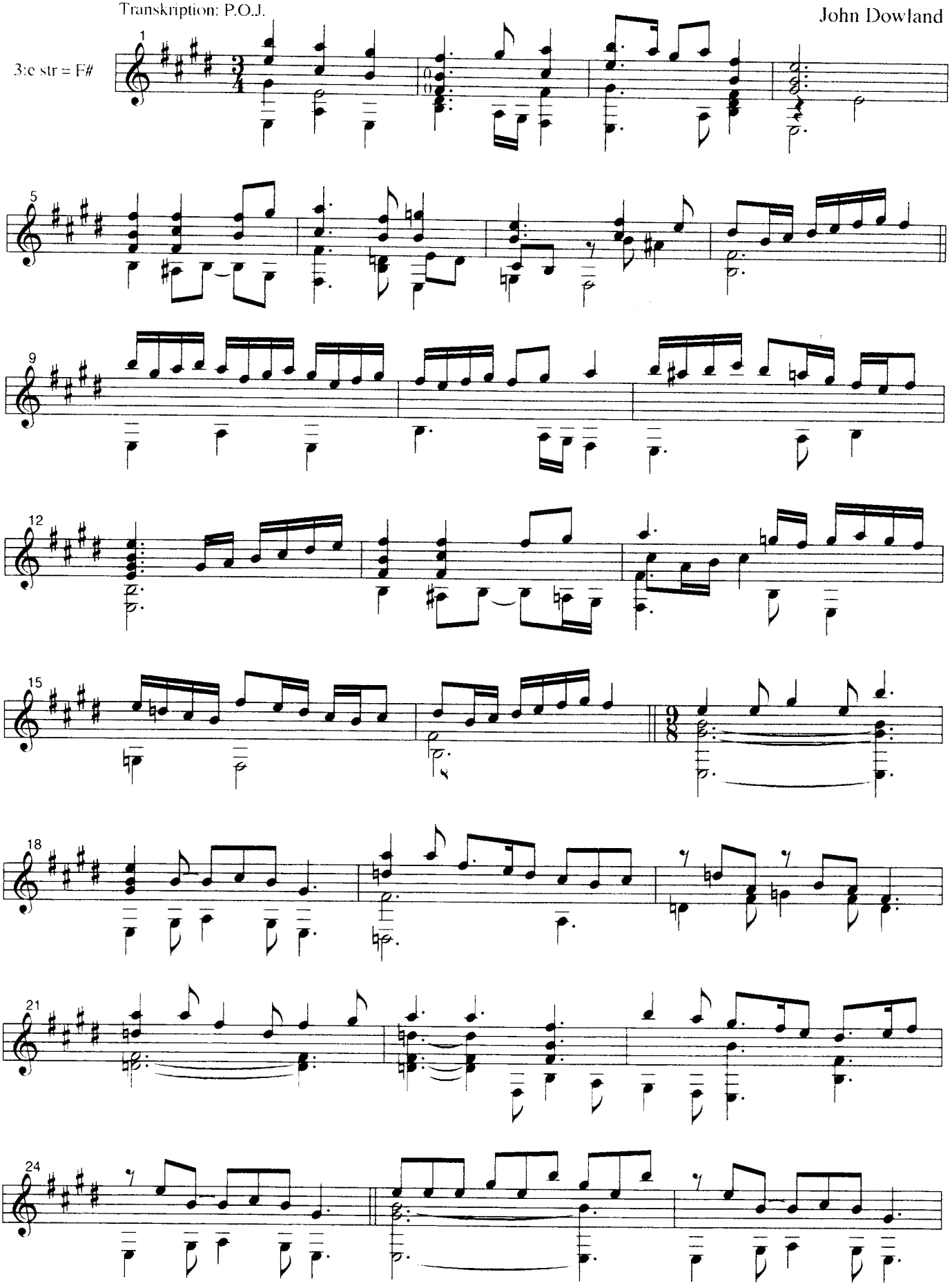


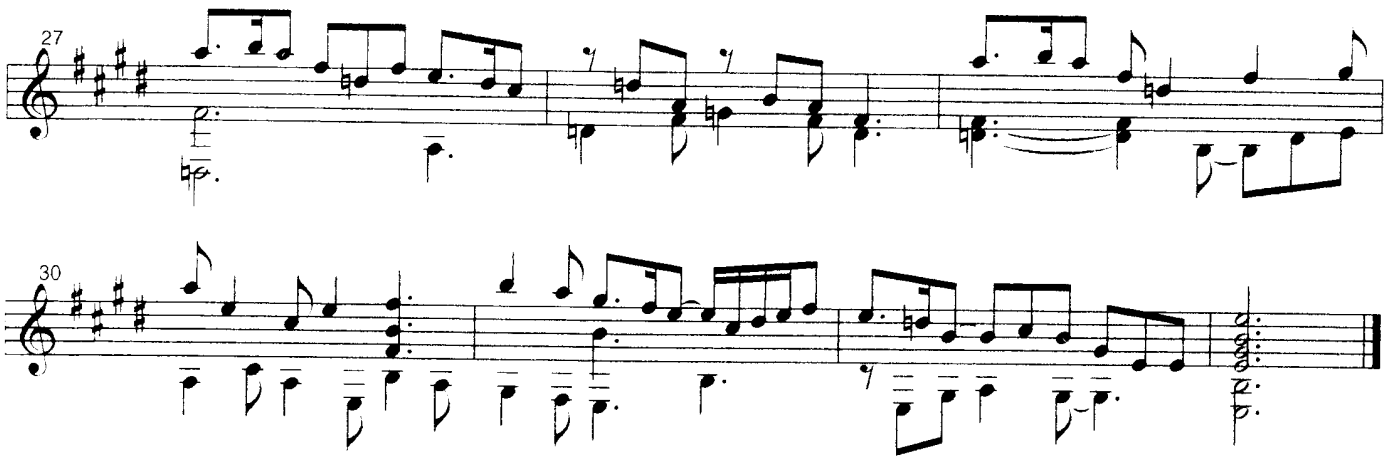
The most sacred Queen Elizabeth, Her galliard

Transkription: P.O.J.

John Dowland

3:e str = F#



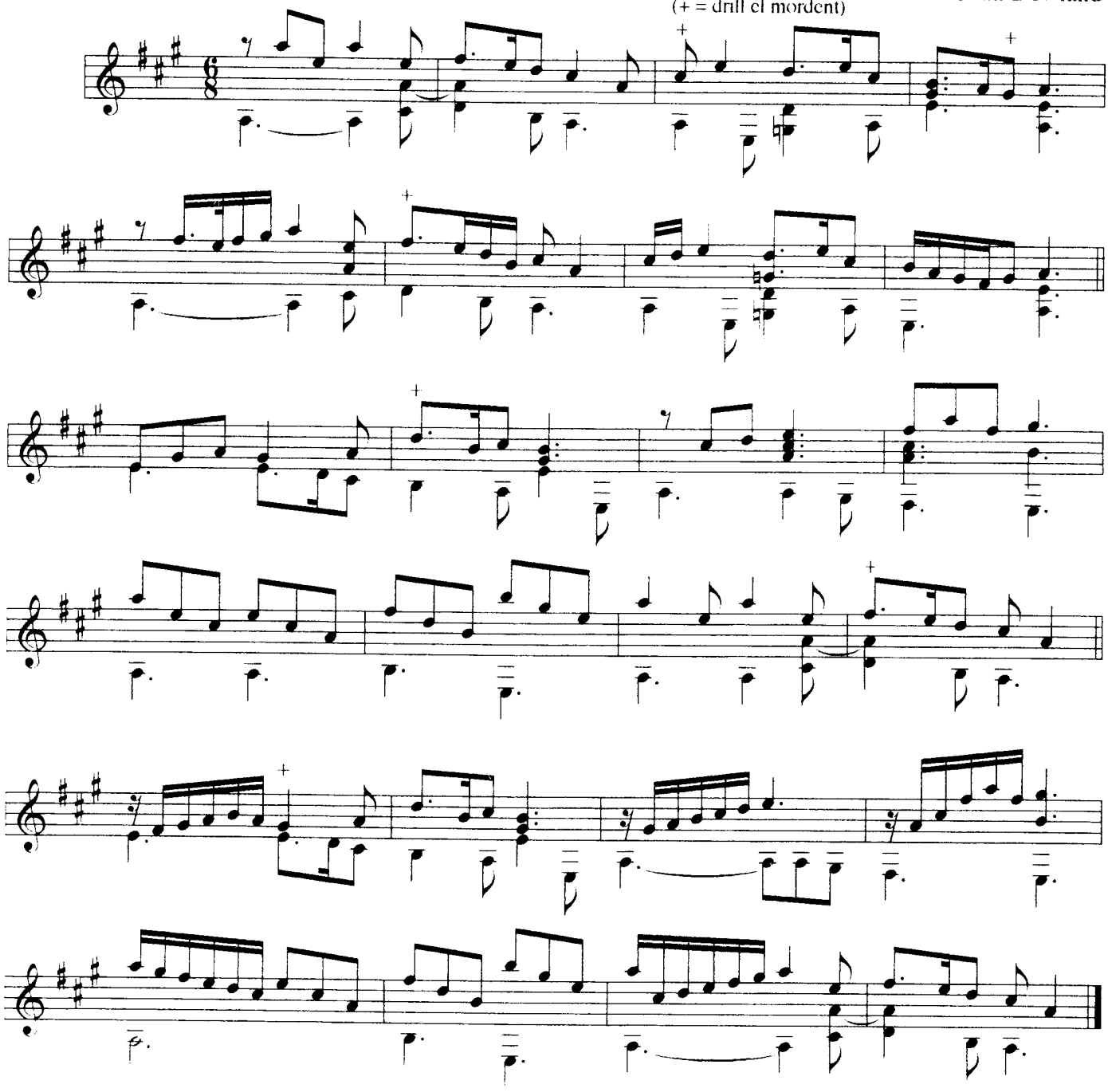


Mrs. Winters Jump

Transkription: P.O.J.

John Dowland

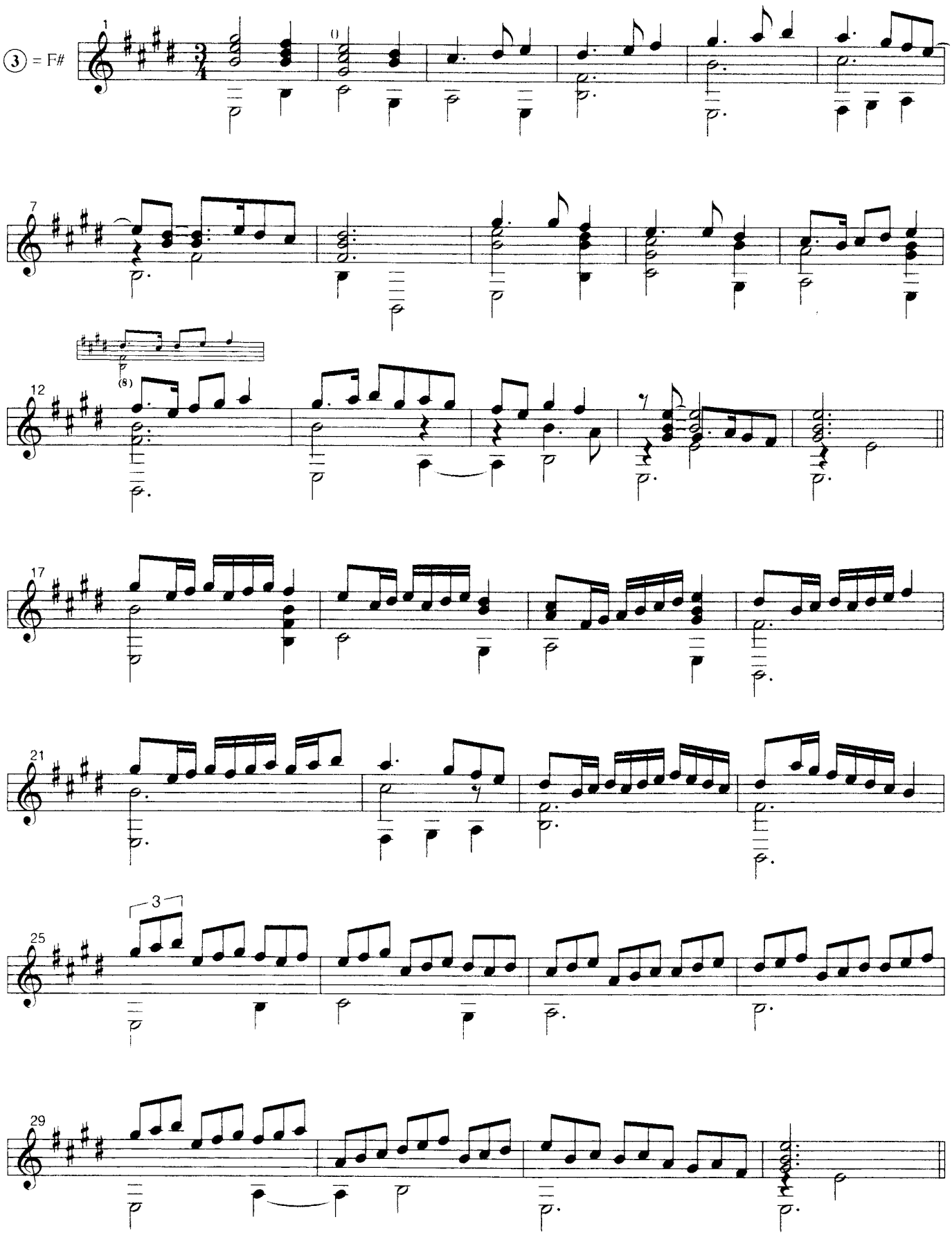
(+ = drill el mordent)

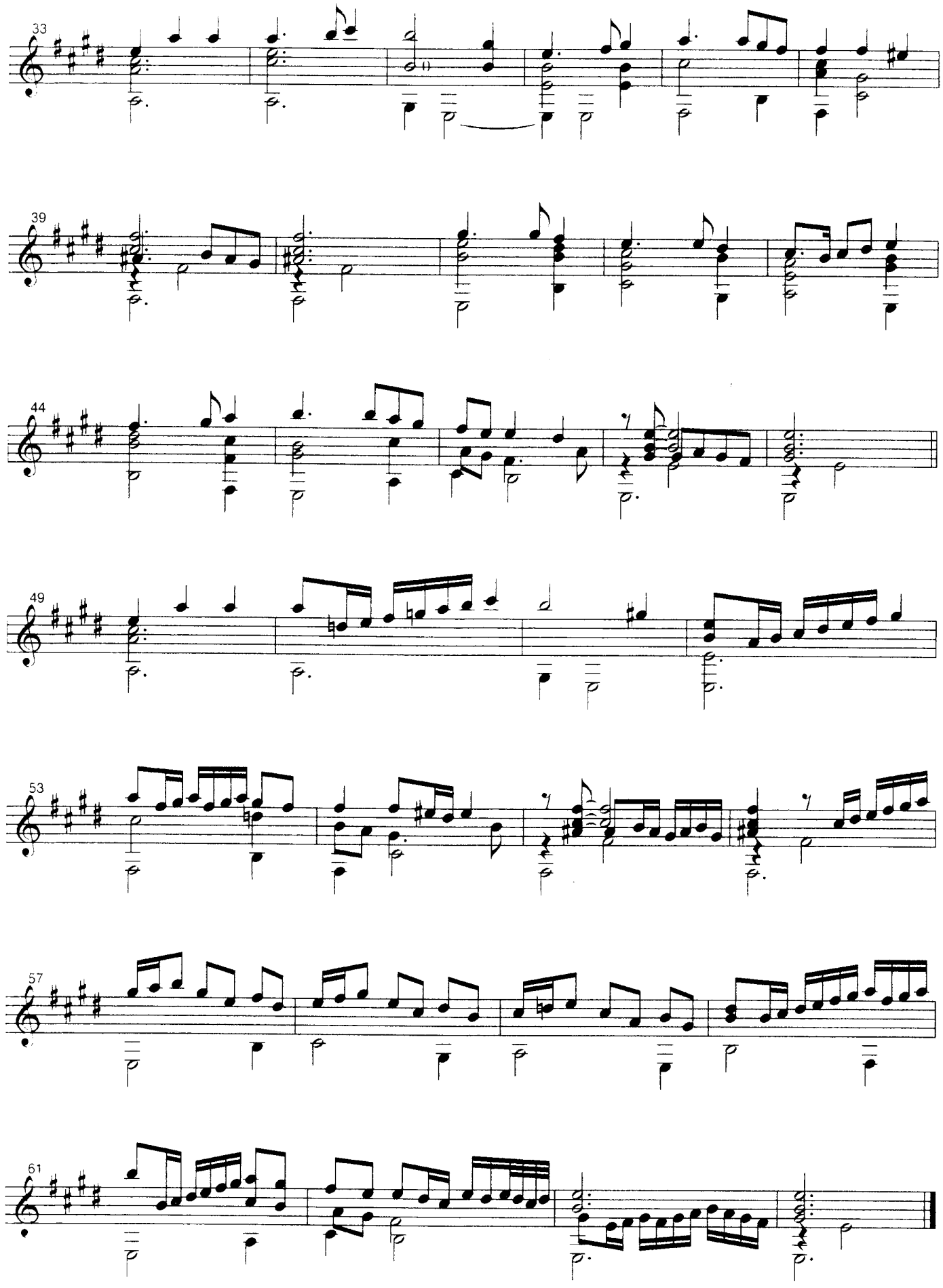


The Frog Galliard

Transkription P.O.J.

John Dowland

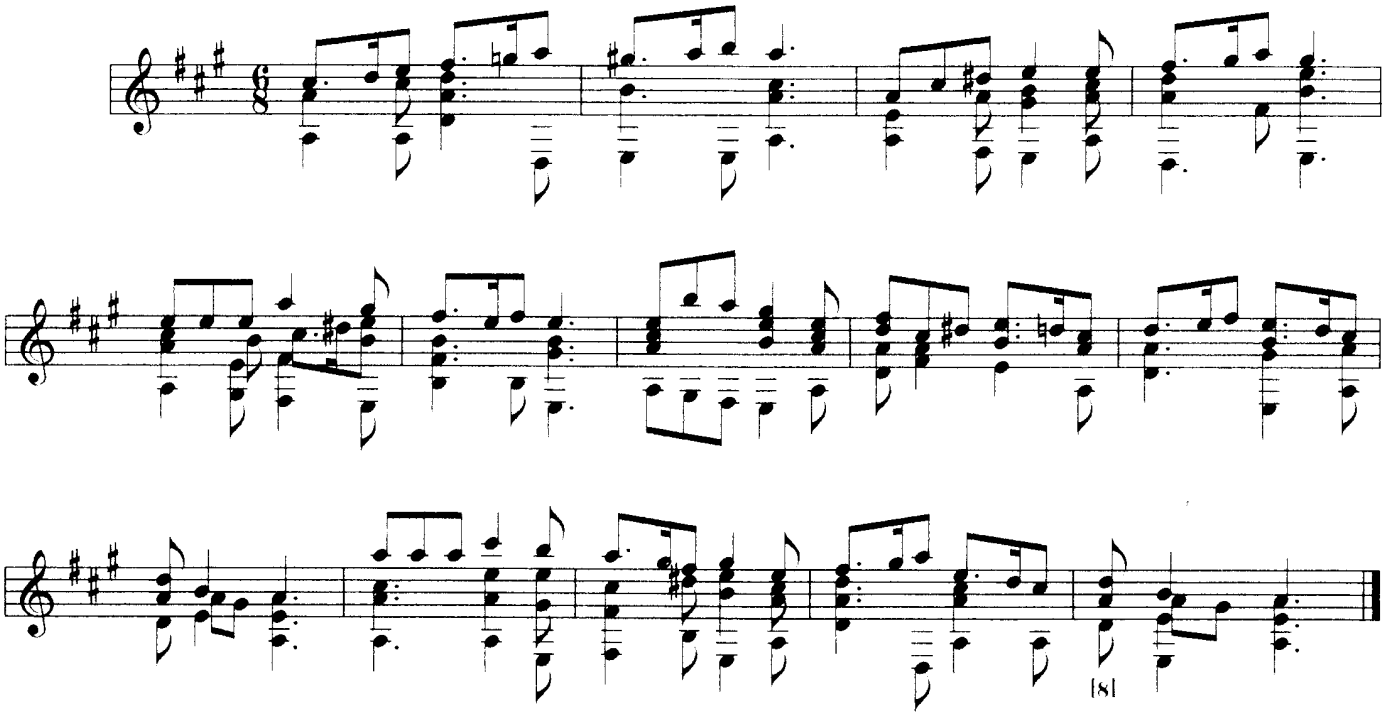



33
39
44
49
53
57
61

Tarleton´s Riserrectione

Transkription: P.O.J.

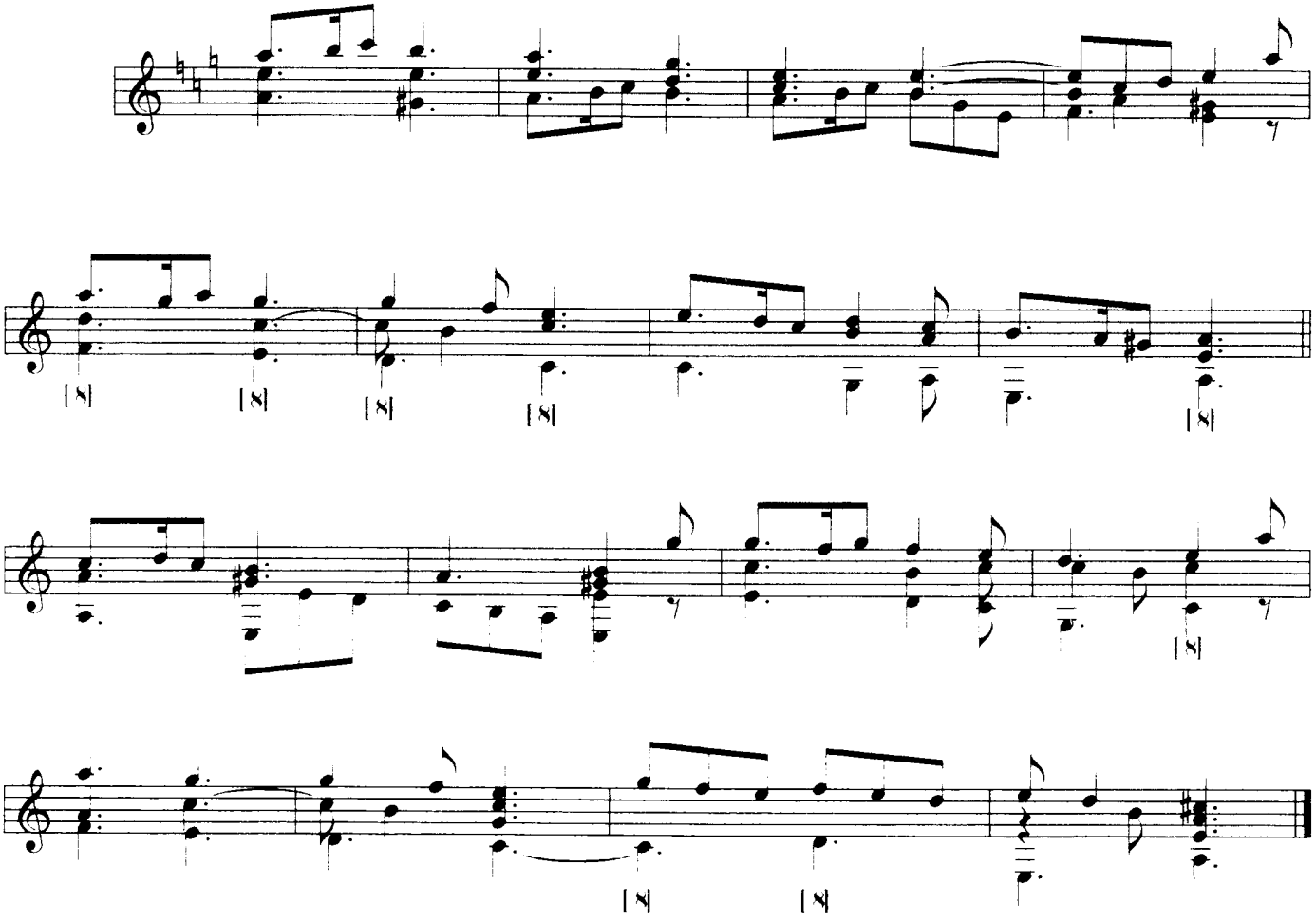
John Dowland



A piece without title

Transkription: P.O.J.

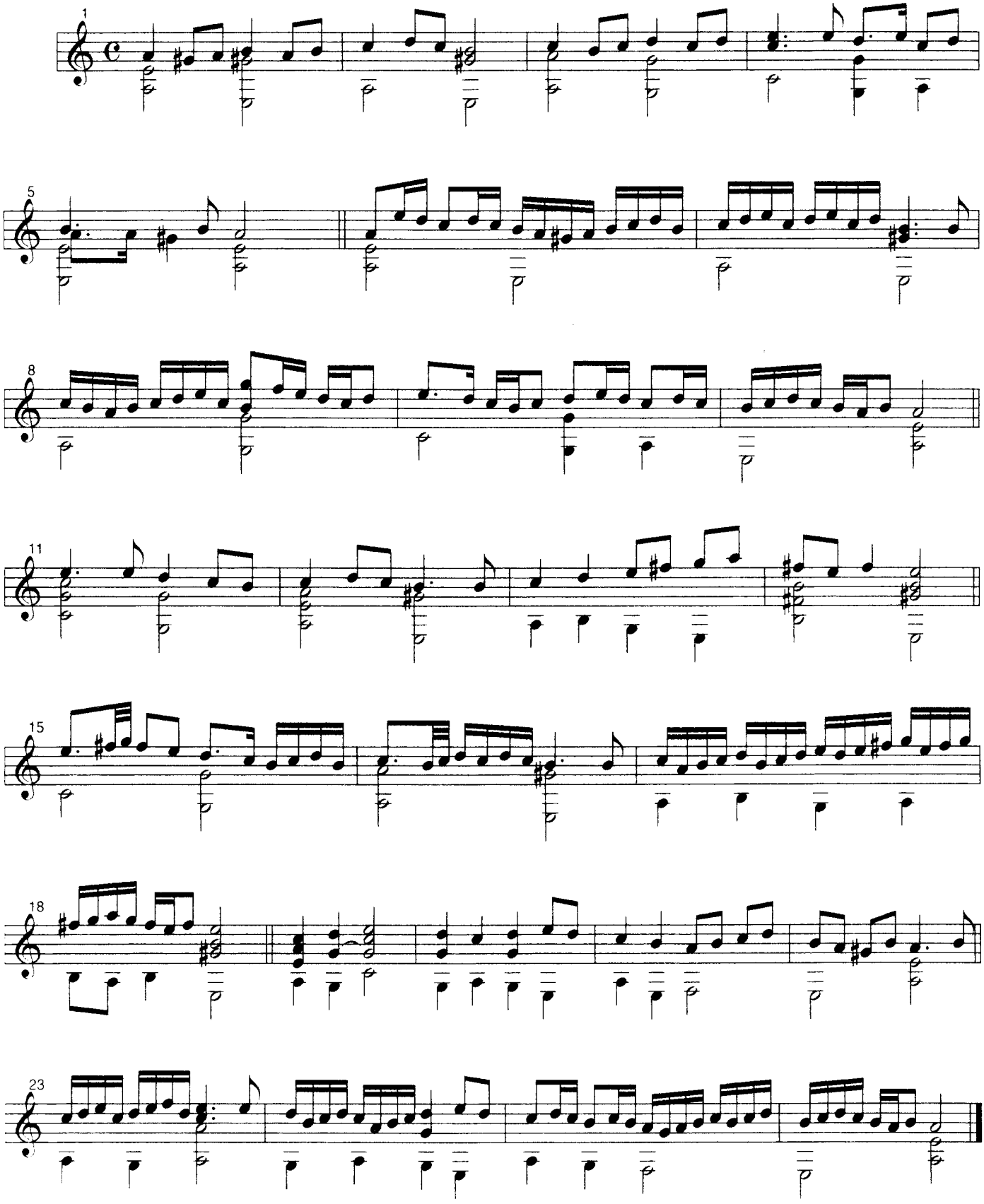
John Dowland



What if a day

Transkription: P.O.J.

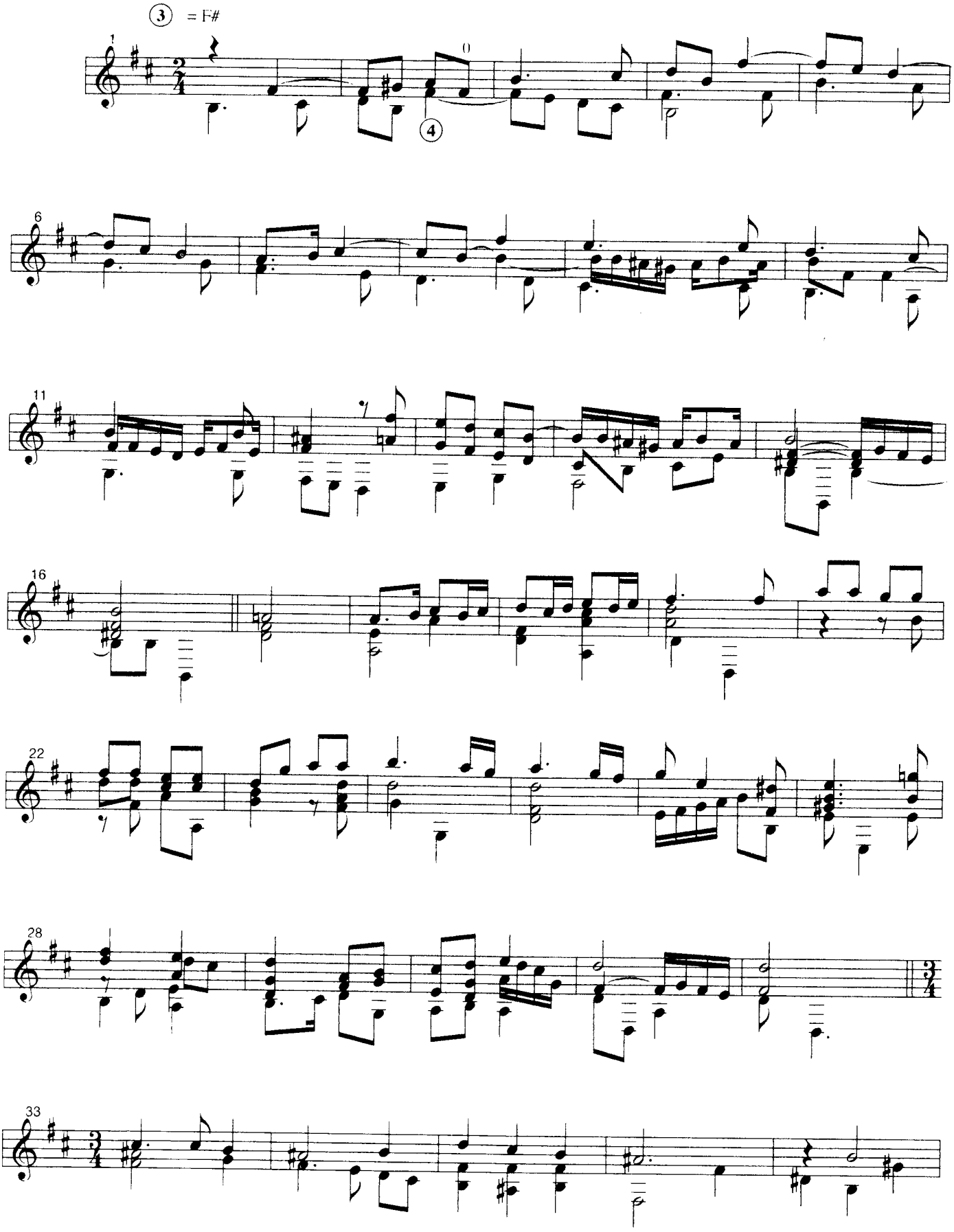
John Dowland

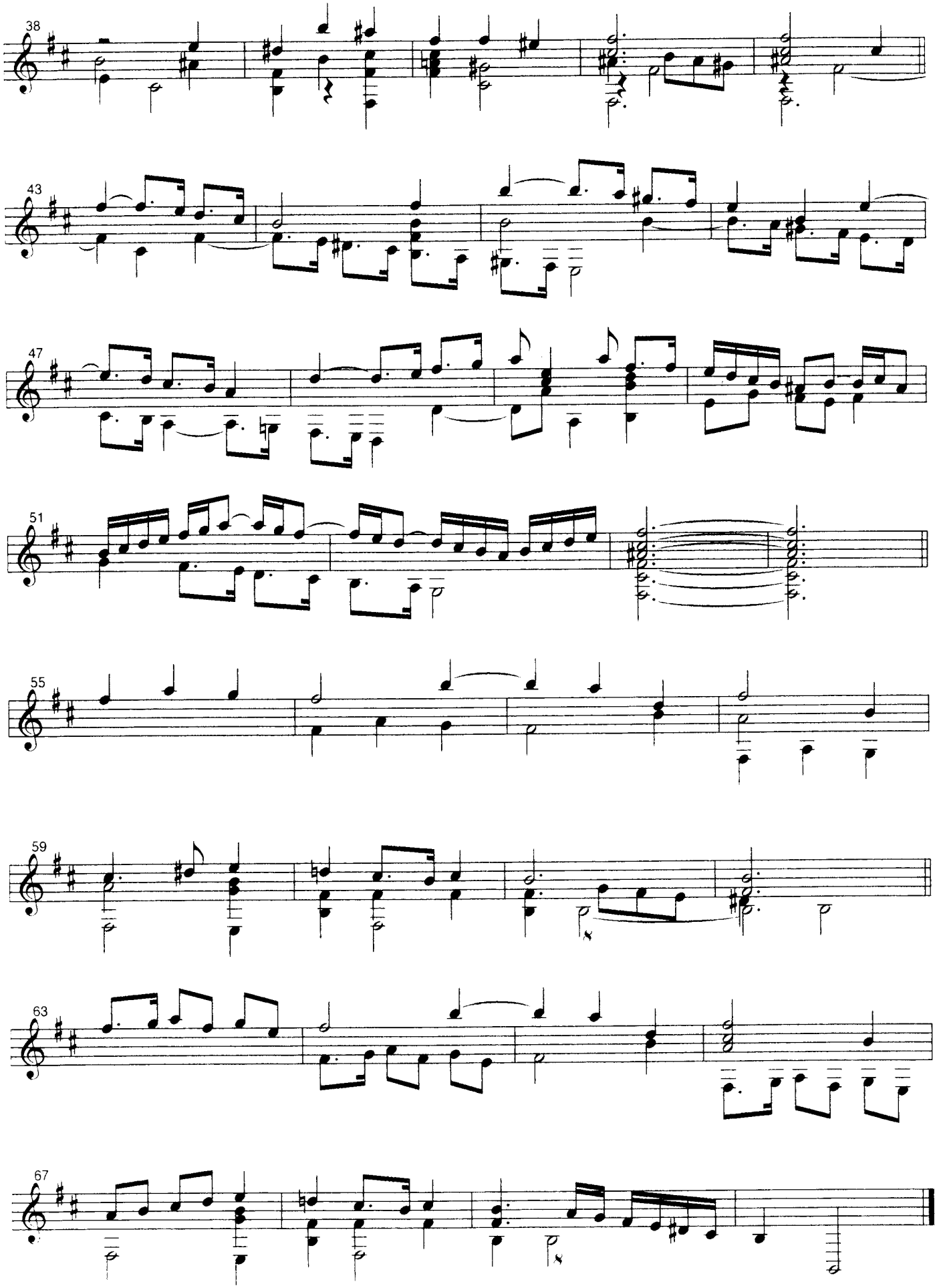


Bell Vedere

Transkription P.O.J.

Thomas Robinsson

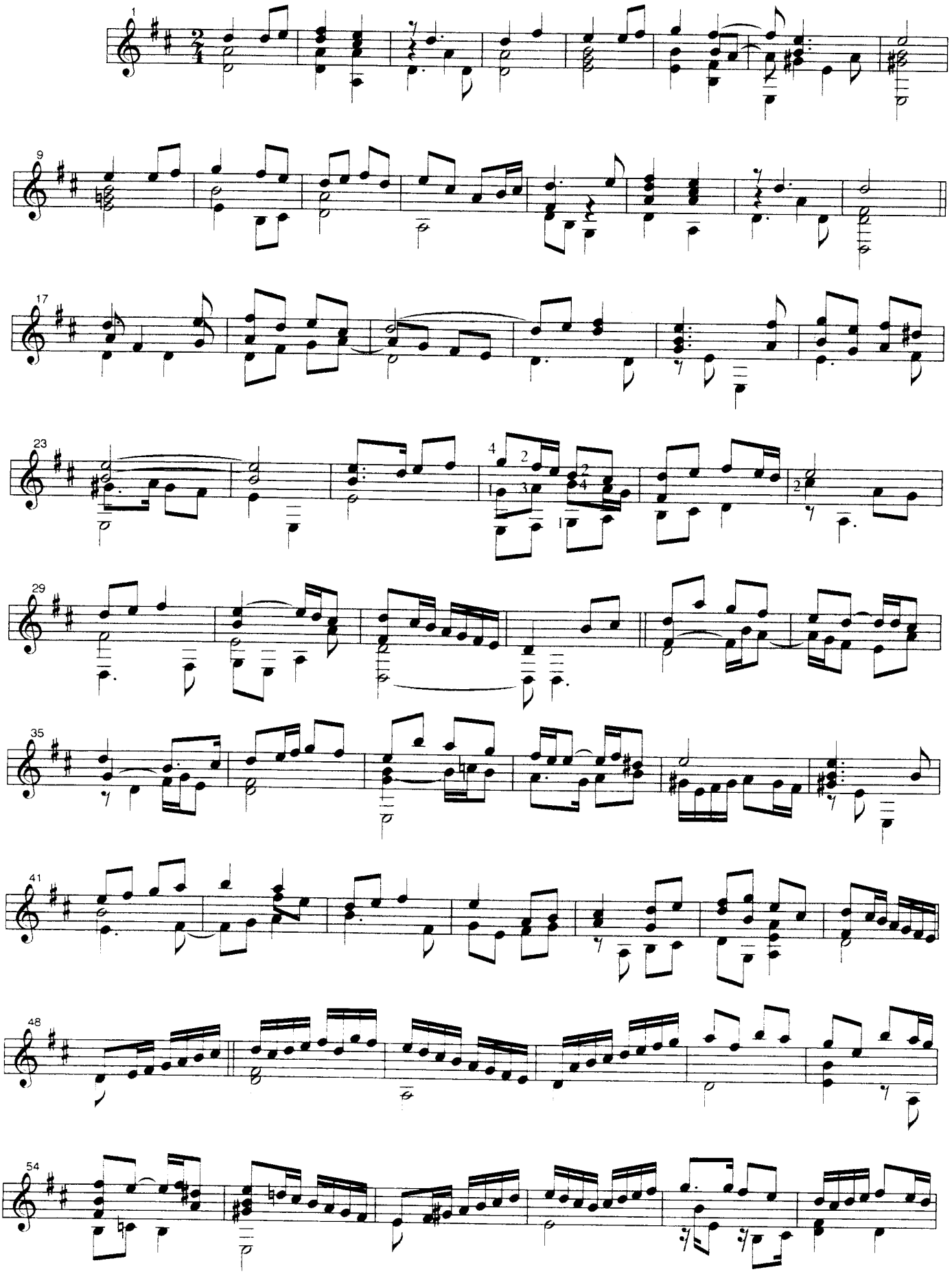


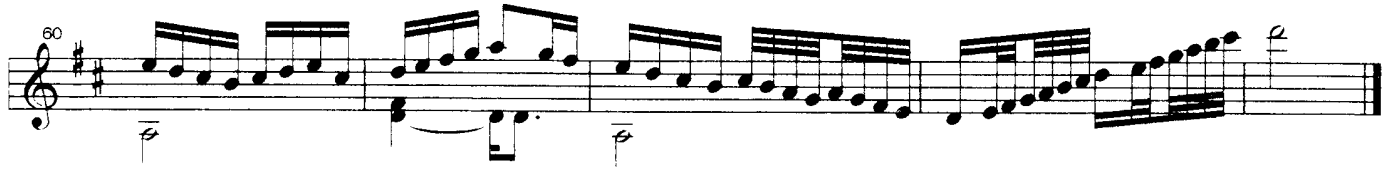

38
43
47
51
55
59
63
67

Go from my window

Transkription P.O.J.

Thomas Robinson

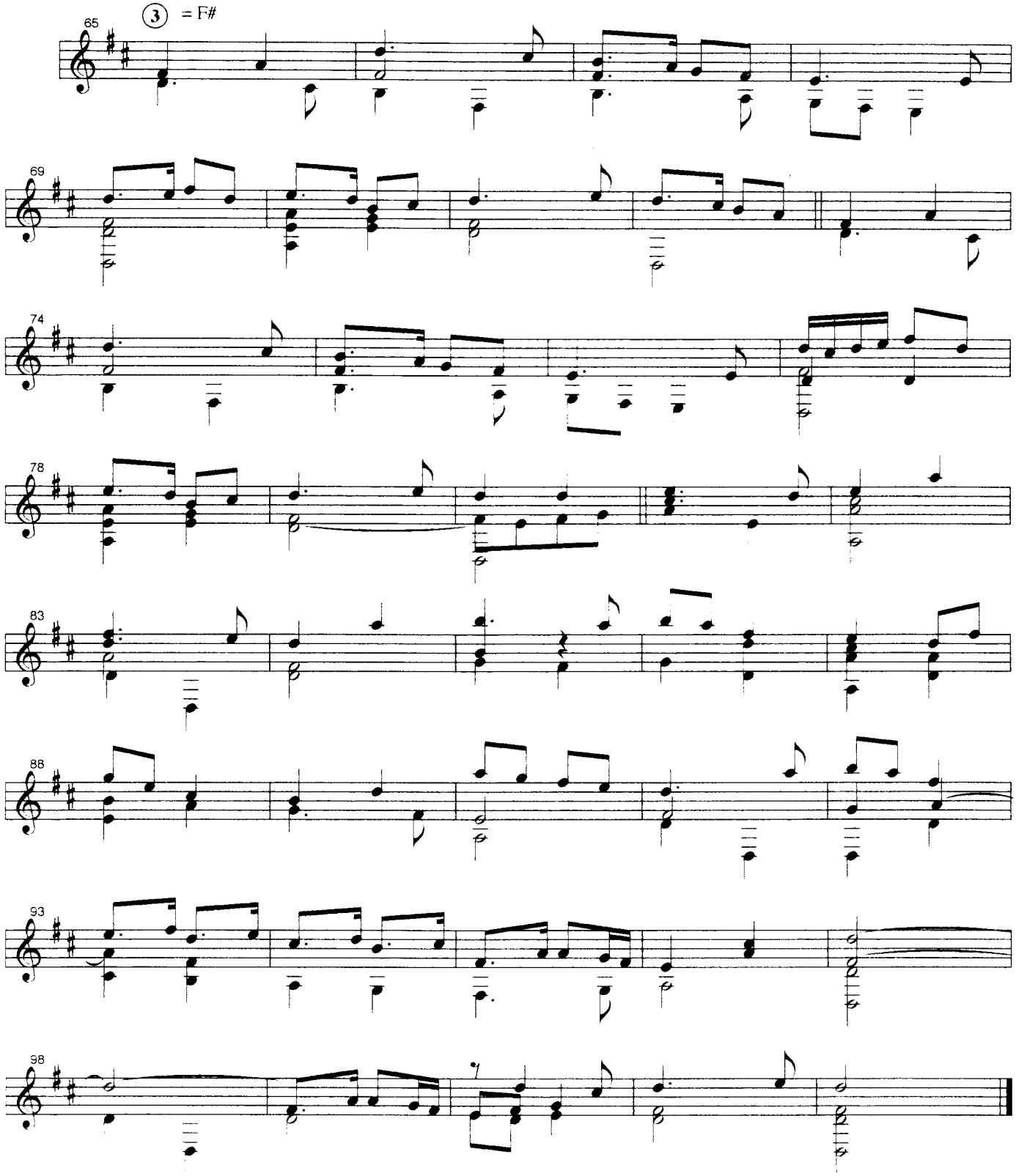




The Queens Gigue

Transkription: P.O.J.

Thomas Robinson

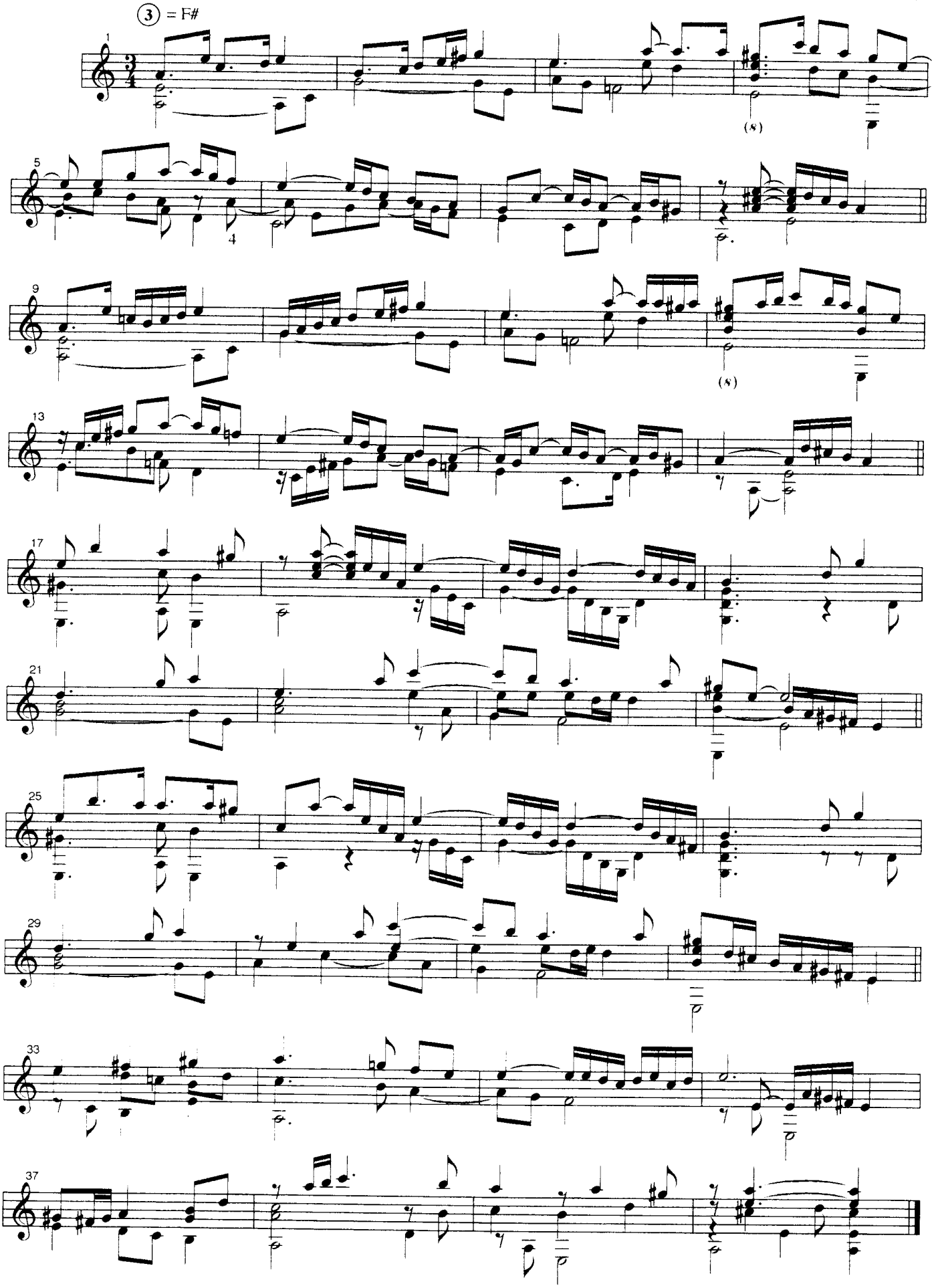


Transkr P.O.J.

A Galliard

Thomas Robinson

③ = F#

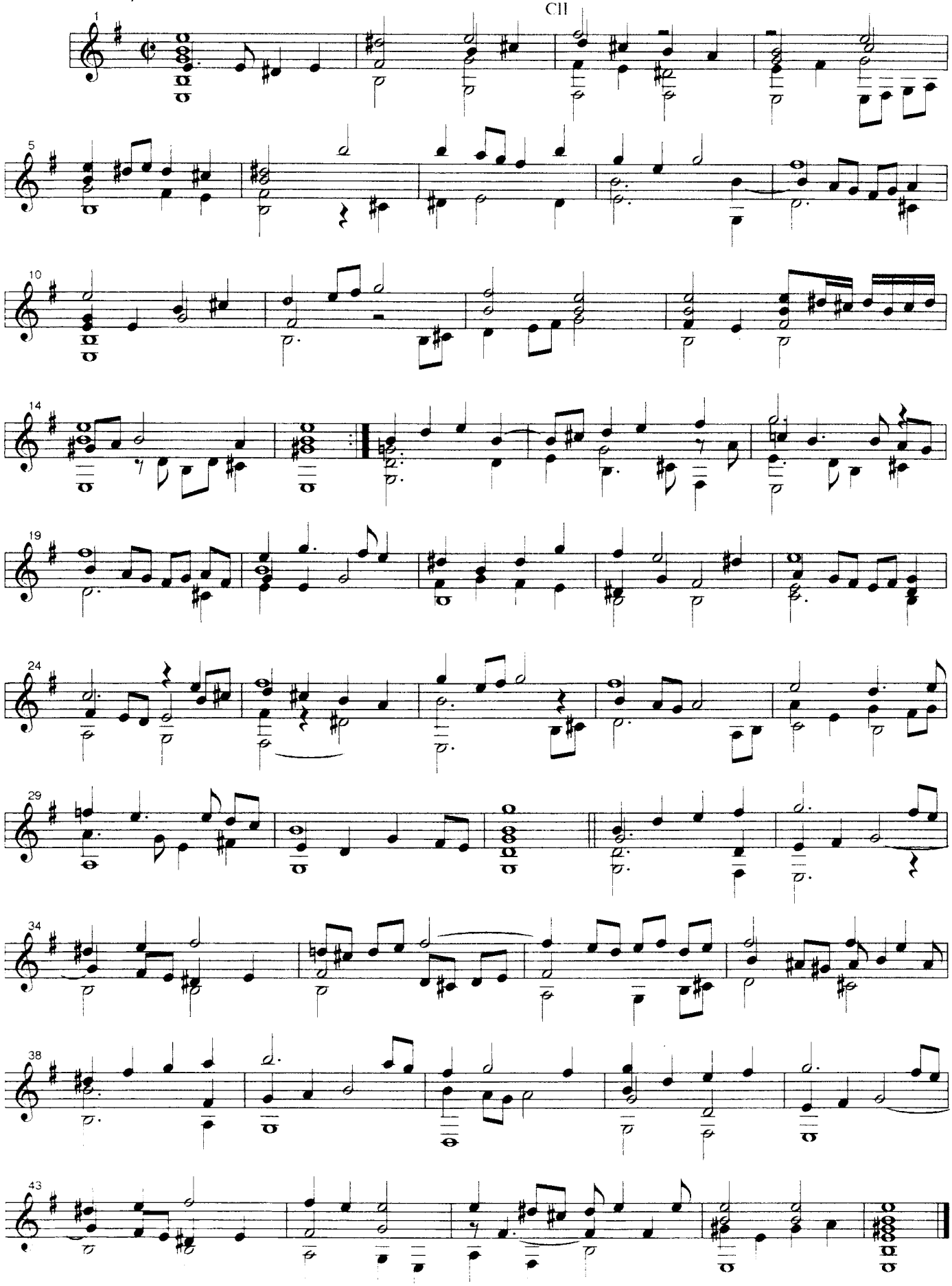


Pauin

Thomas Morley
(1557-1603)

Transkiption P.O.J.

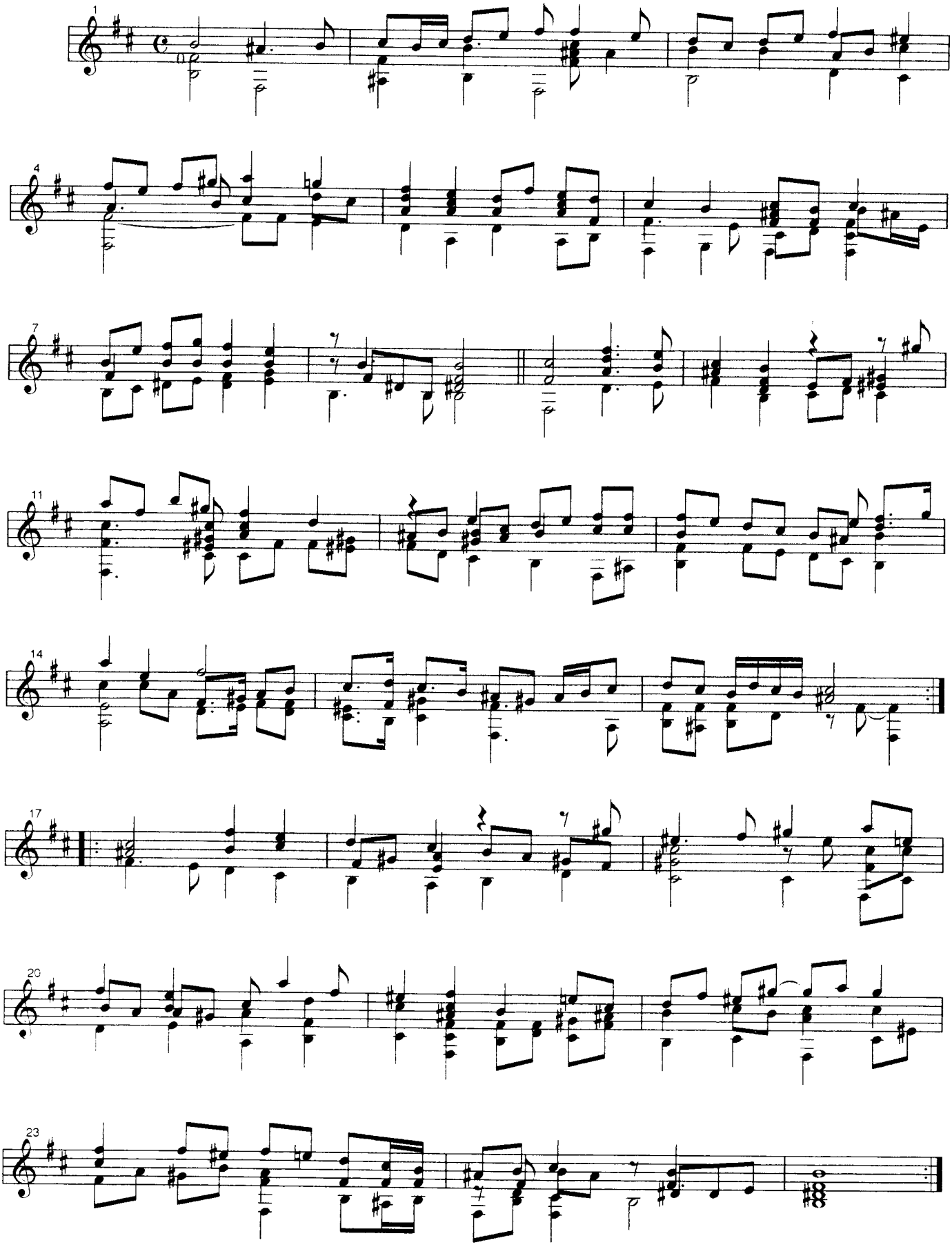
CII



Georg Pilkington´s funeral

Bearbetning: P.O.J.

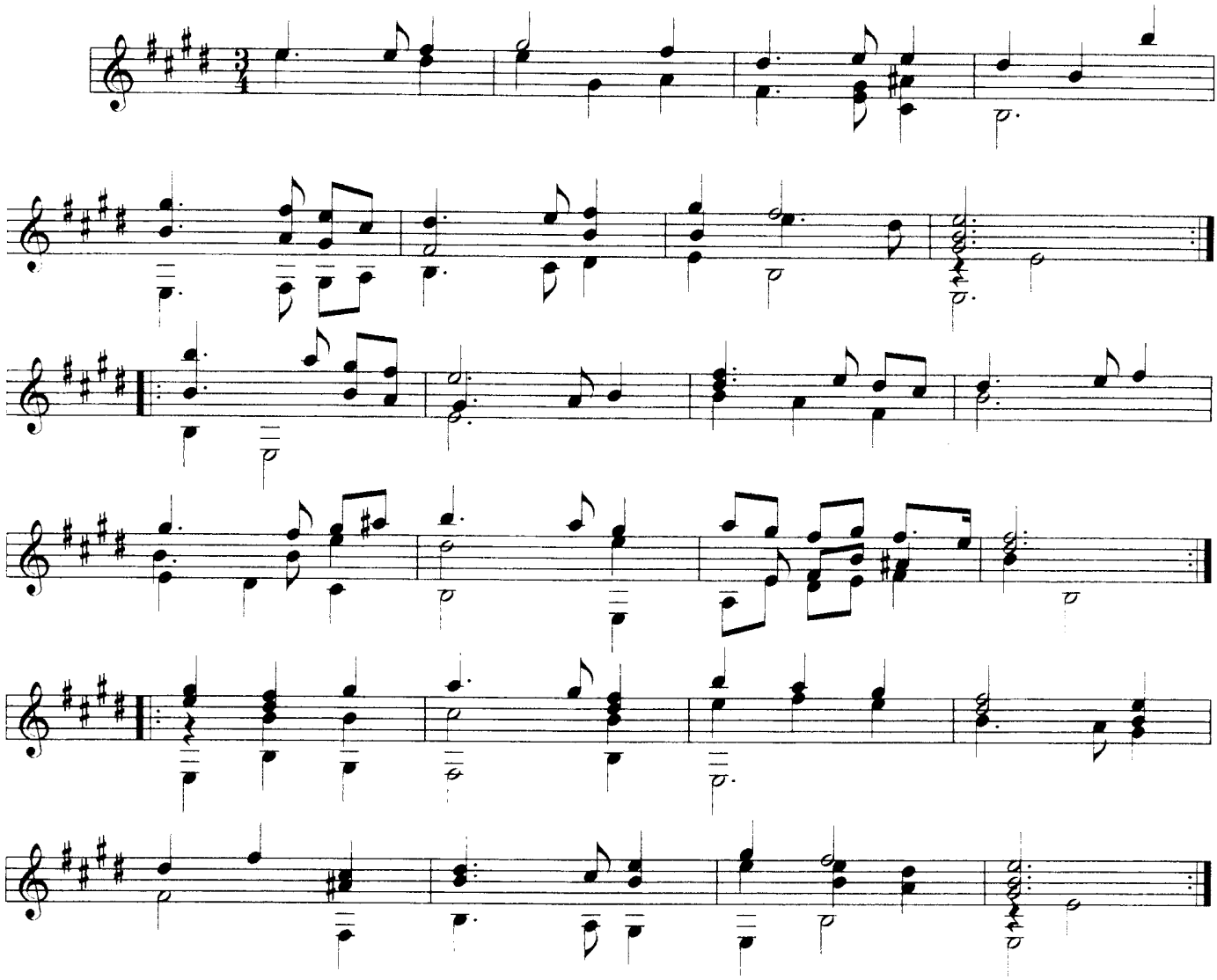
Pilkington



Mrs Anne Harcourt´s Galliard

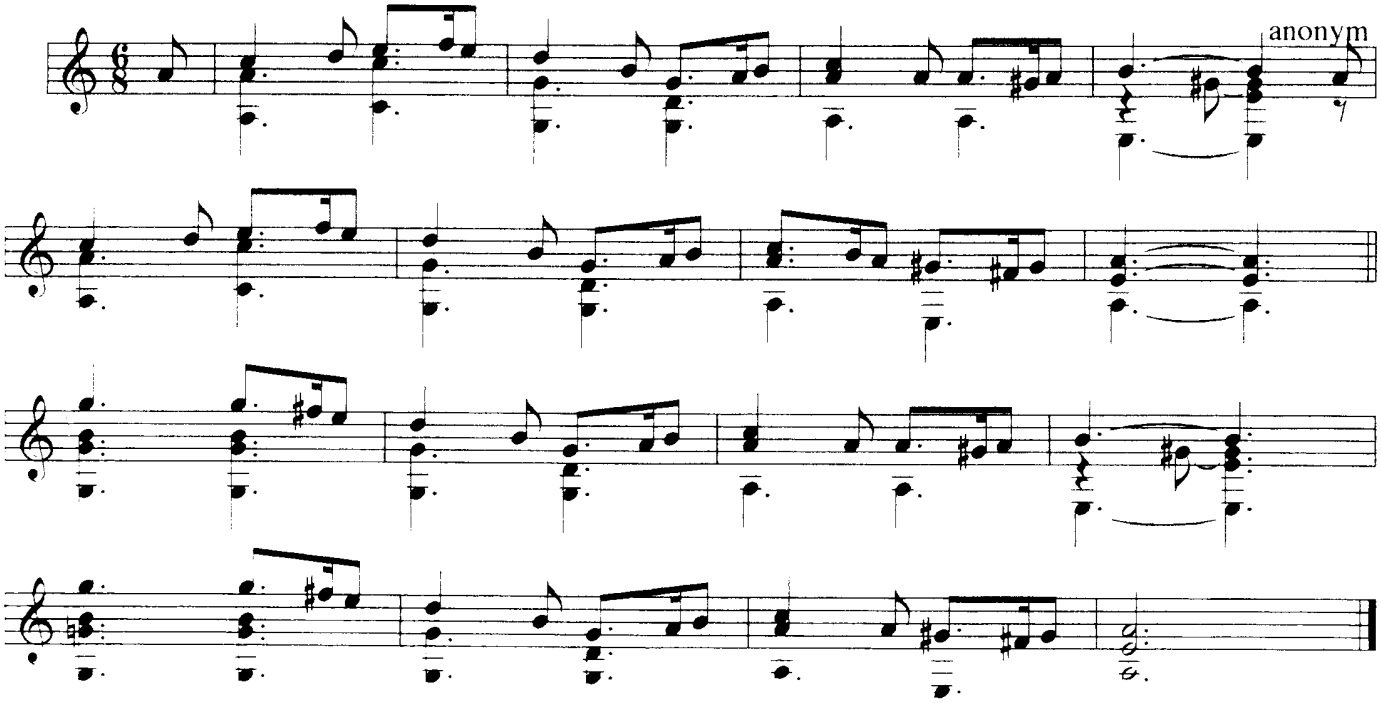
Transkription: P.O.J.

F. Pilkington



Greensleeves

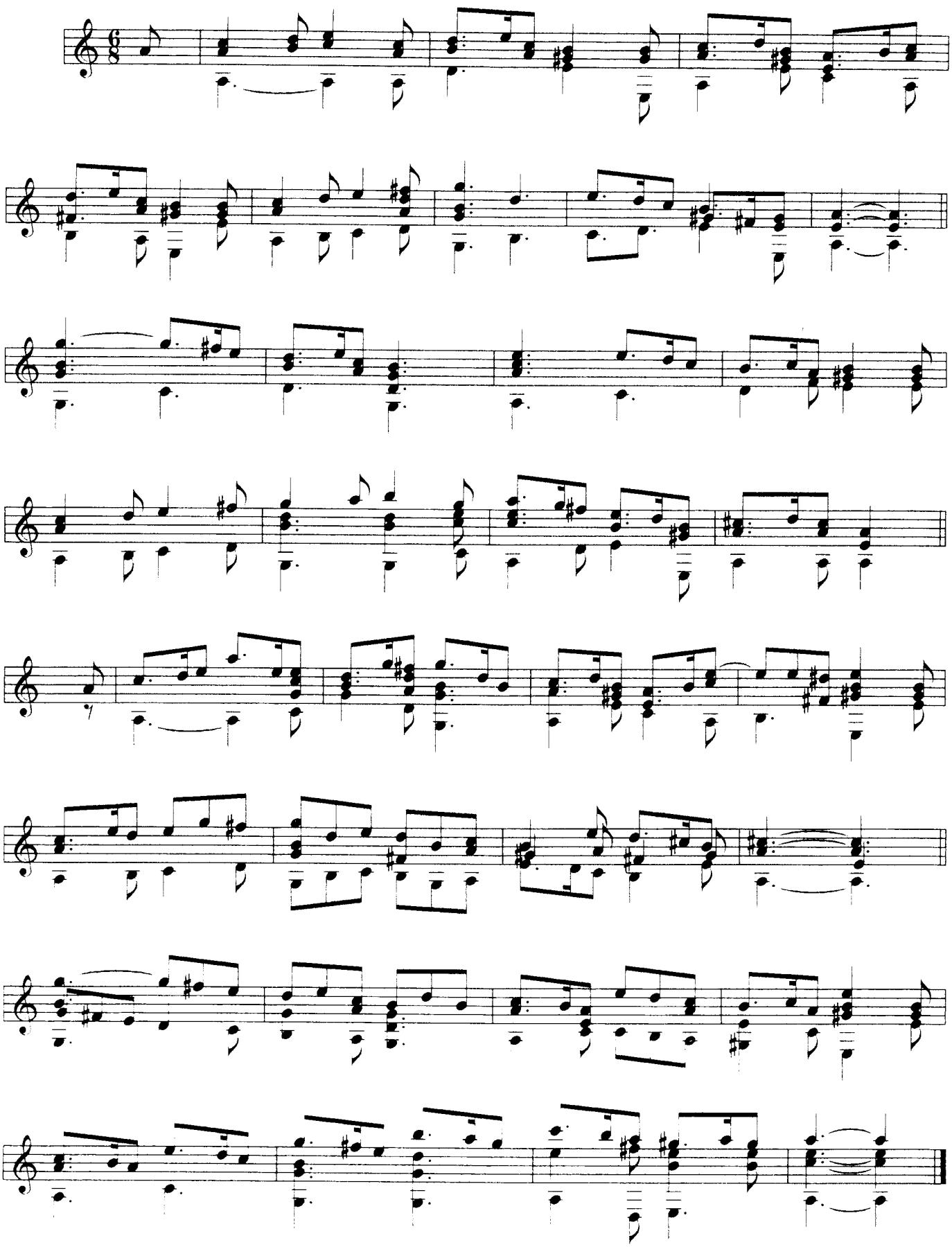
anonym



Greensleeves

Transkription: P.O.J.

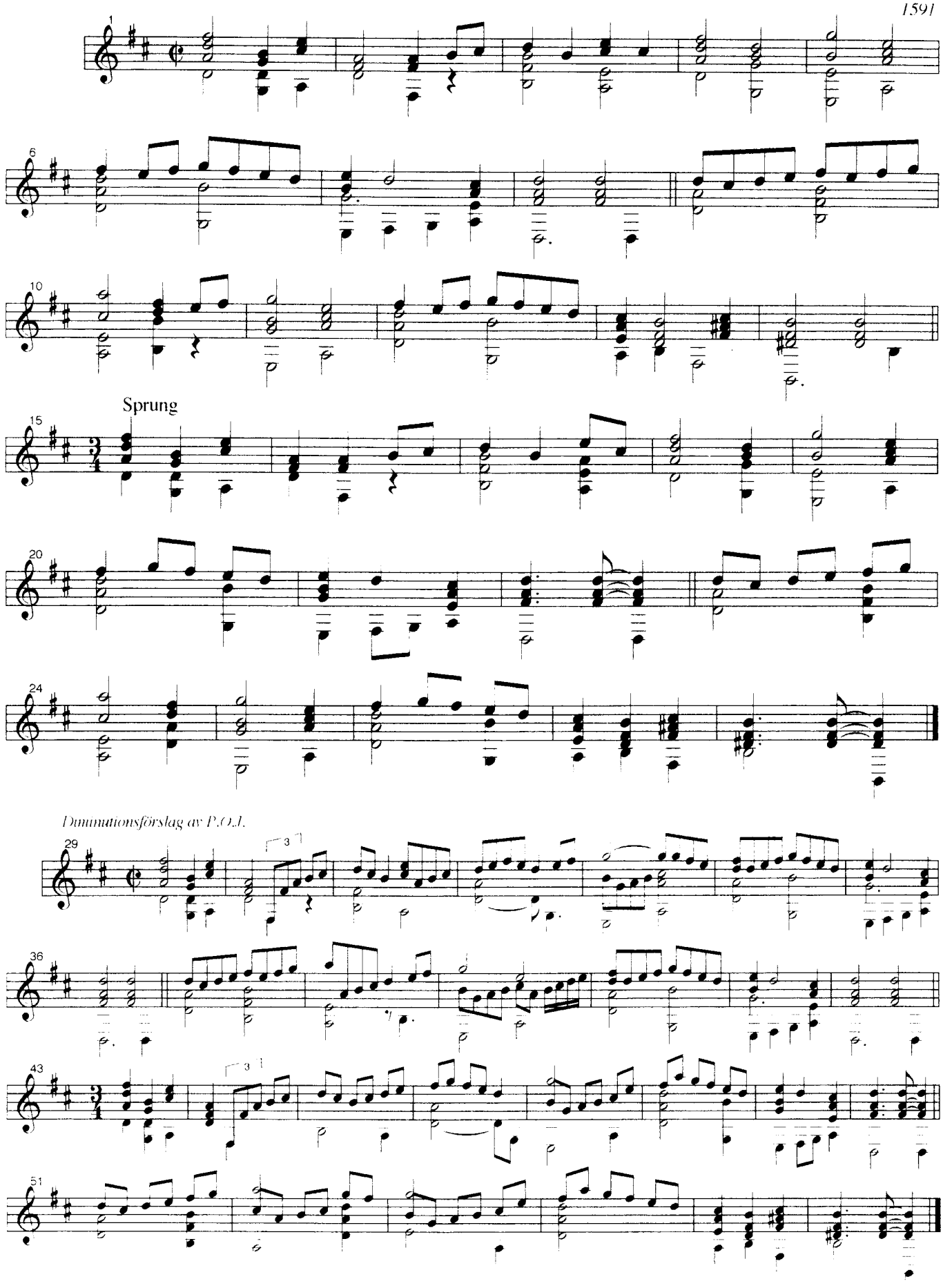
Francis Cutting
omkring 1600



Deutcher Tanz

Transkription P.O.J.

Mattheus Weisselius
1591

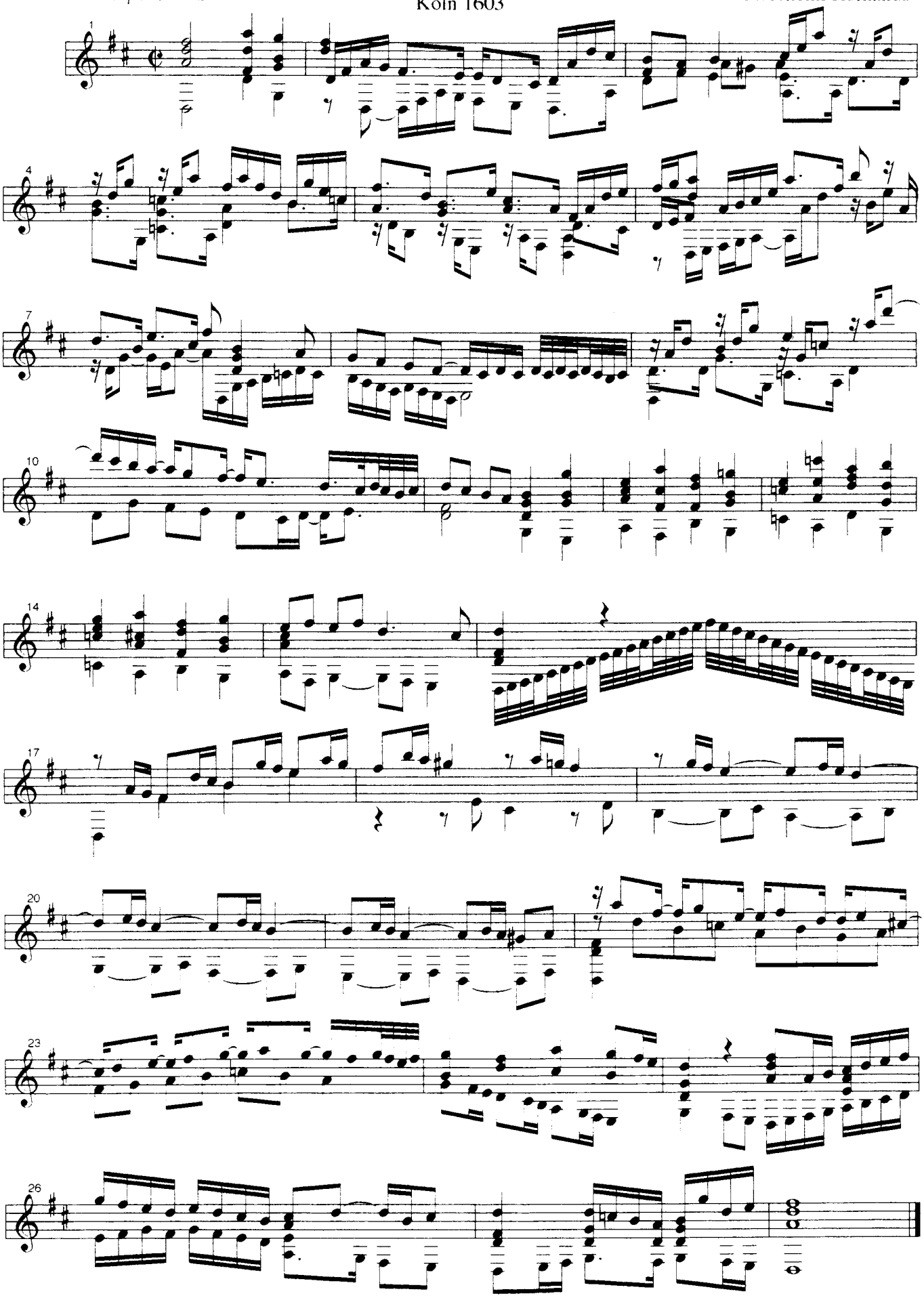


Preludium

Transkription: P.O.J.

Köln 1603

"Laurencini Romanus"

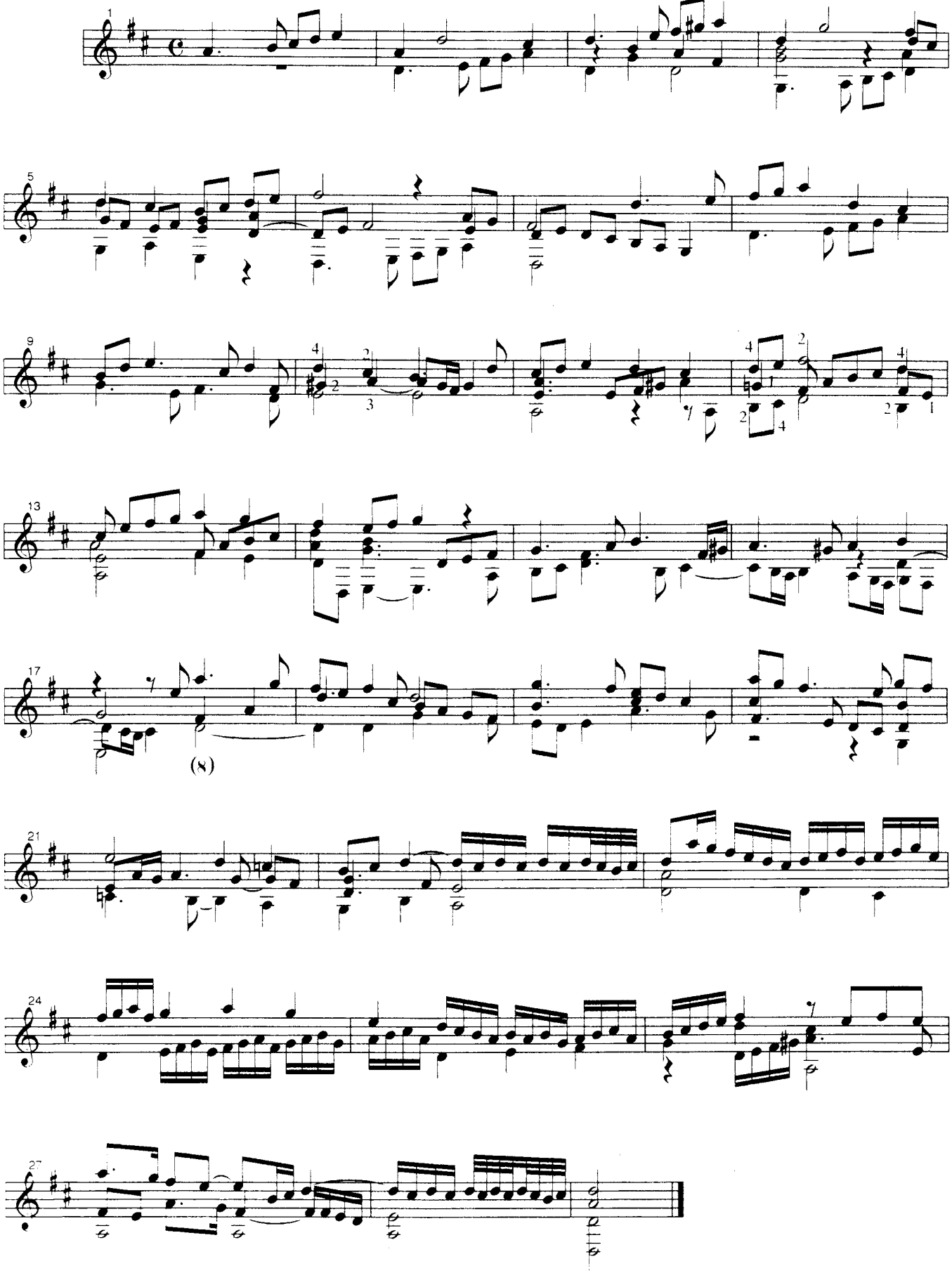


Transkription: P.O.J.

Fantasia

"Laurencini Romanus"

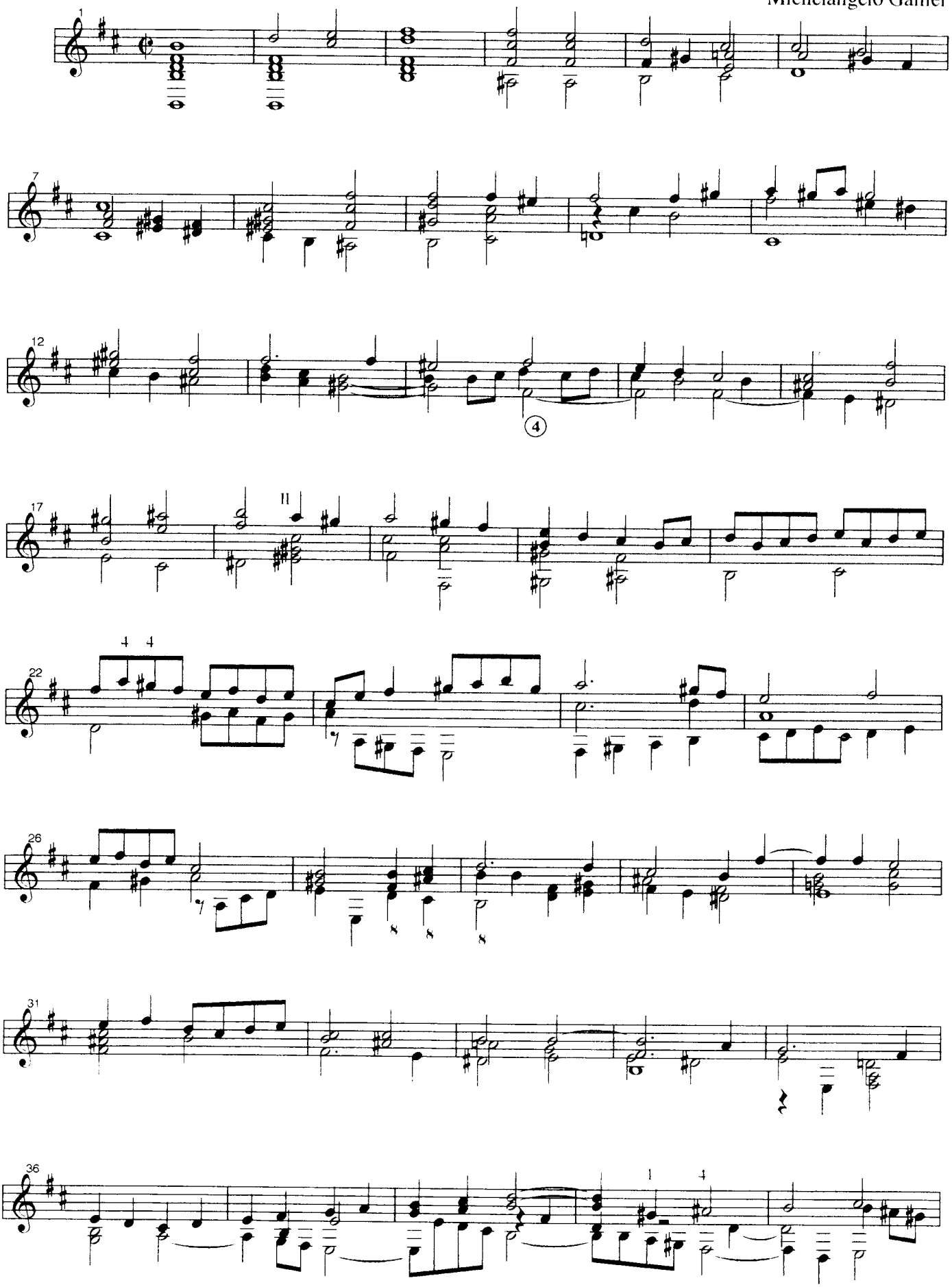
3:e str = F#

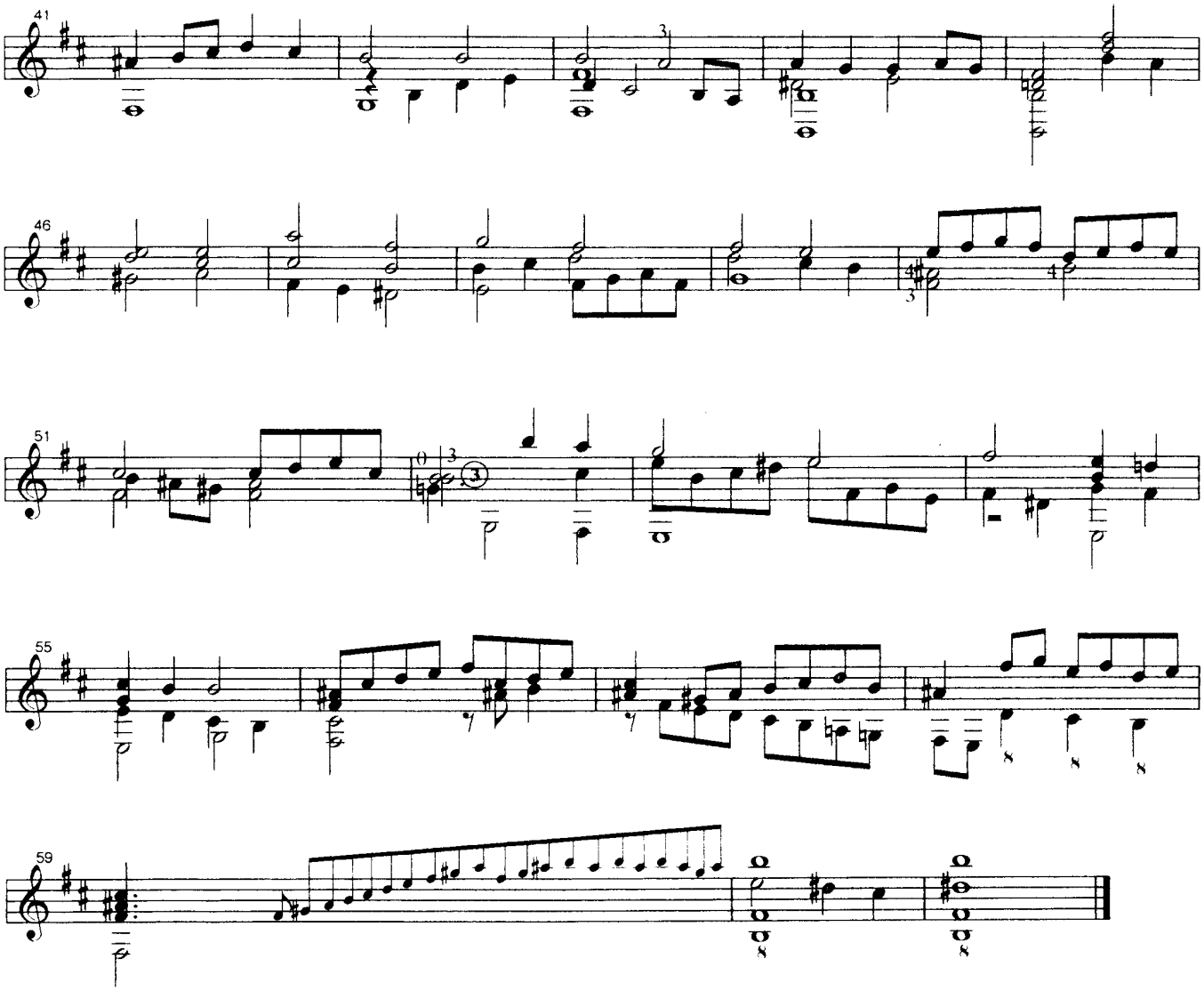


Transkription P.O.J.

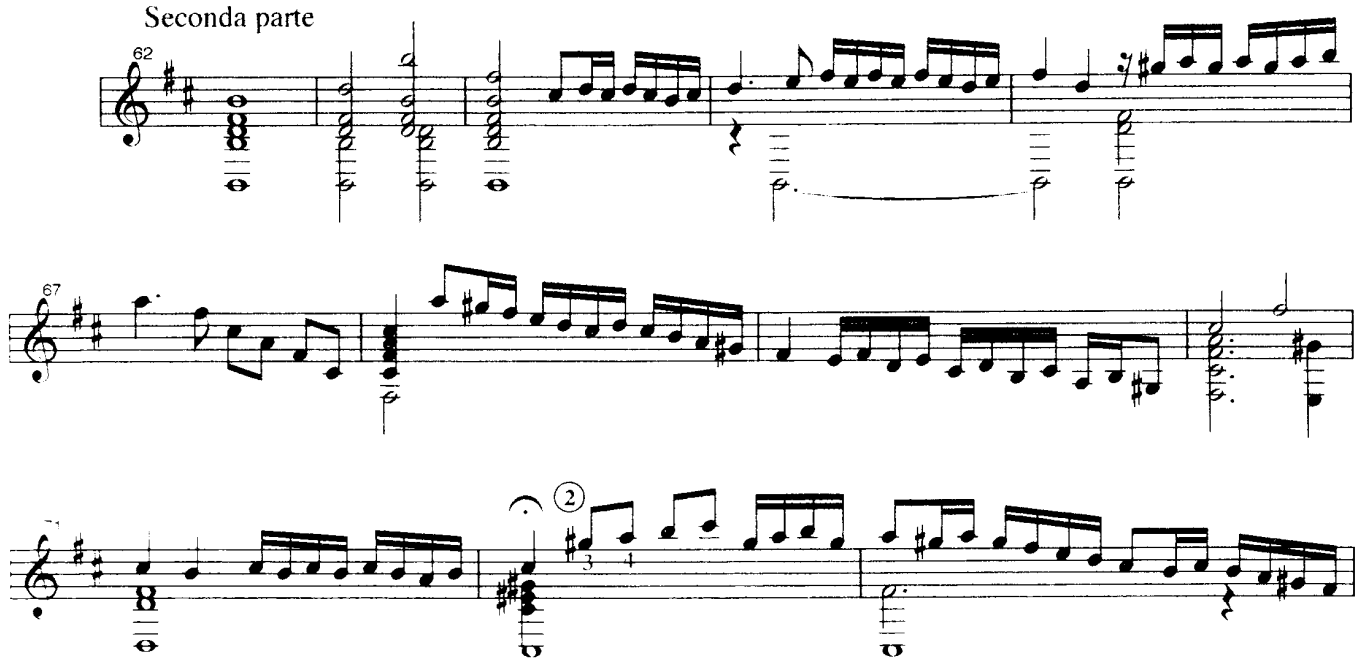
Toccata I

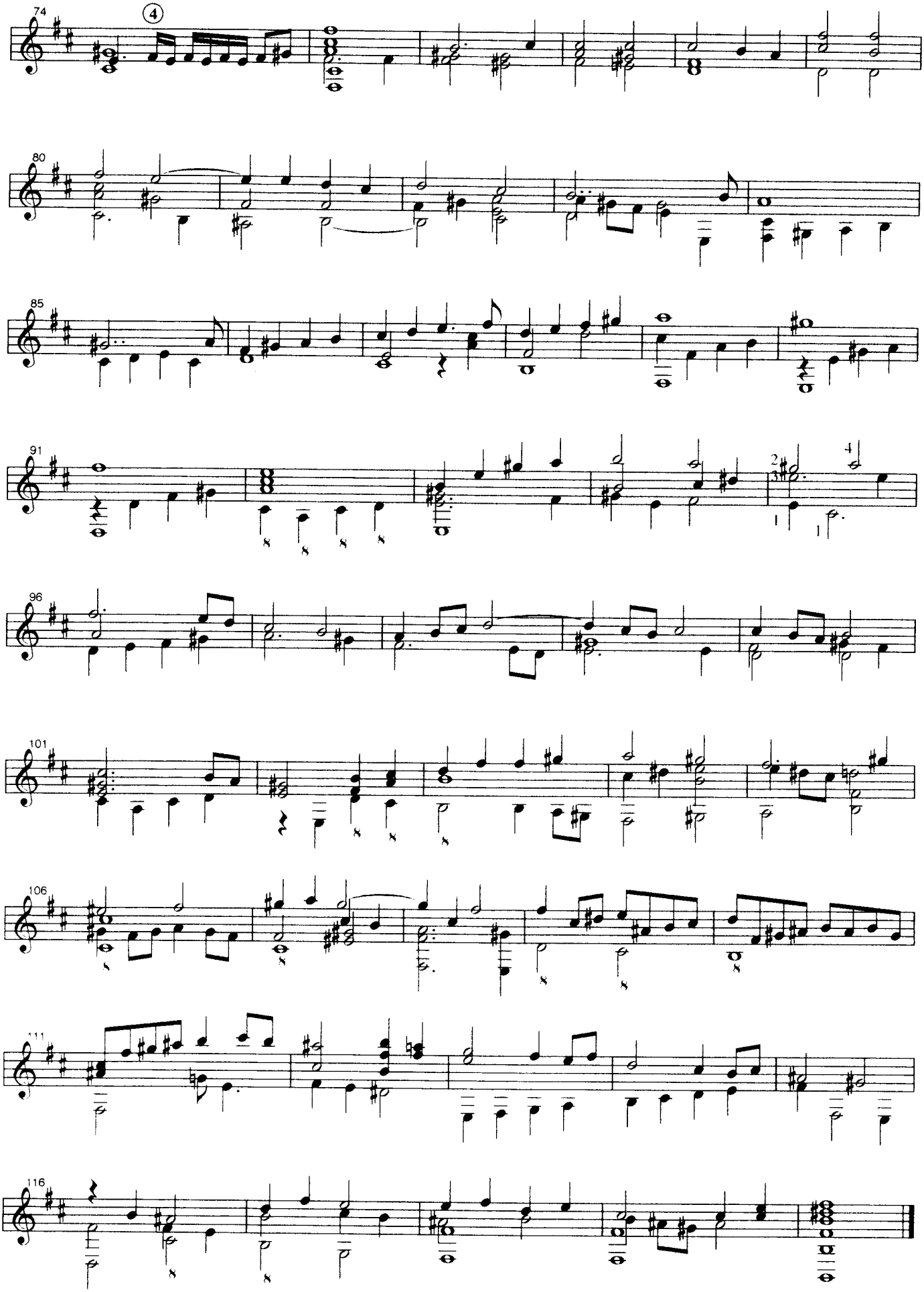
Michelangelo Galilei





Seconda parte



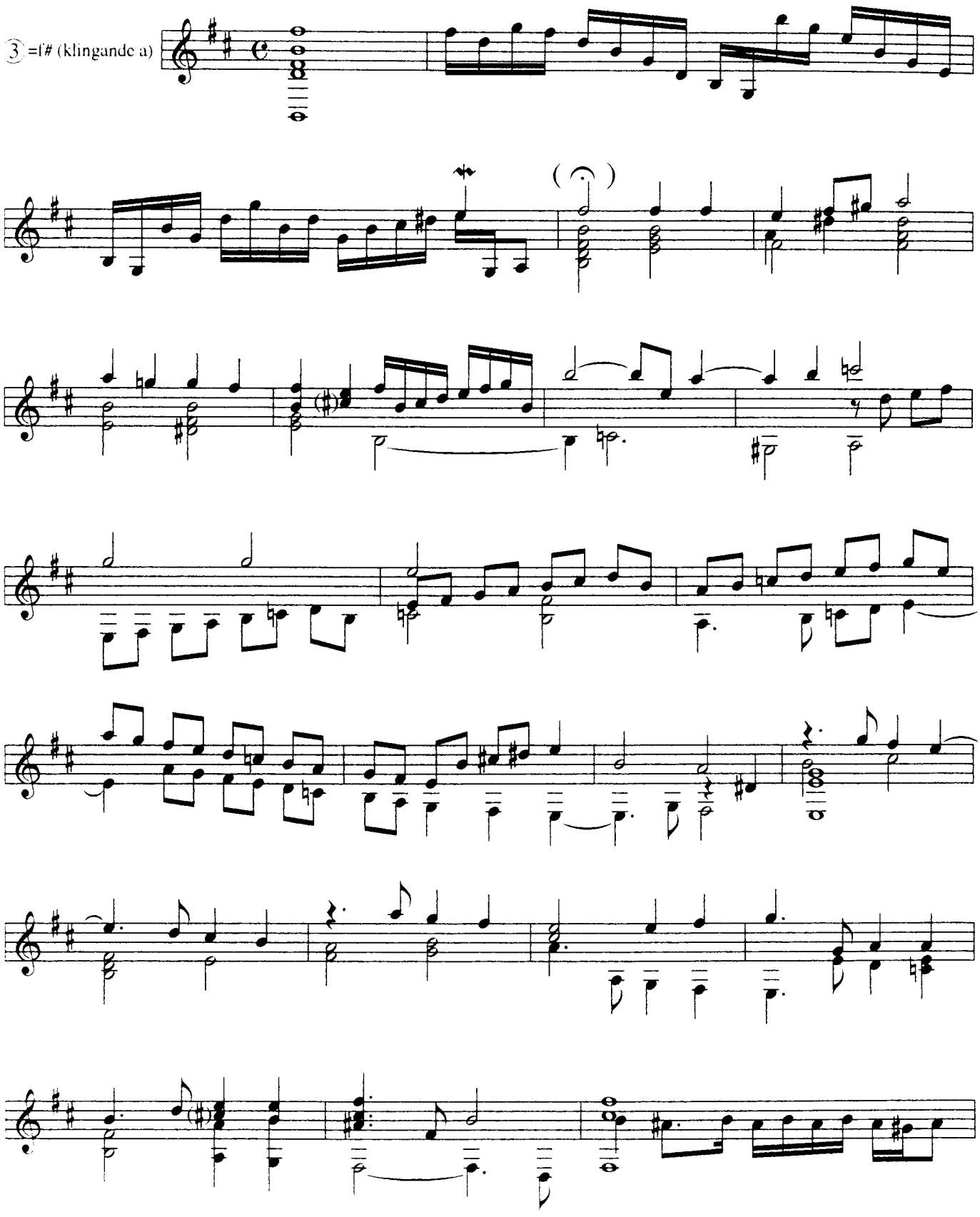


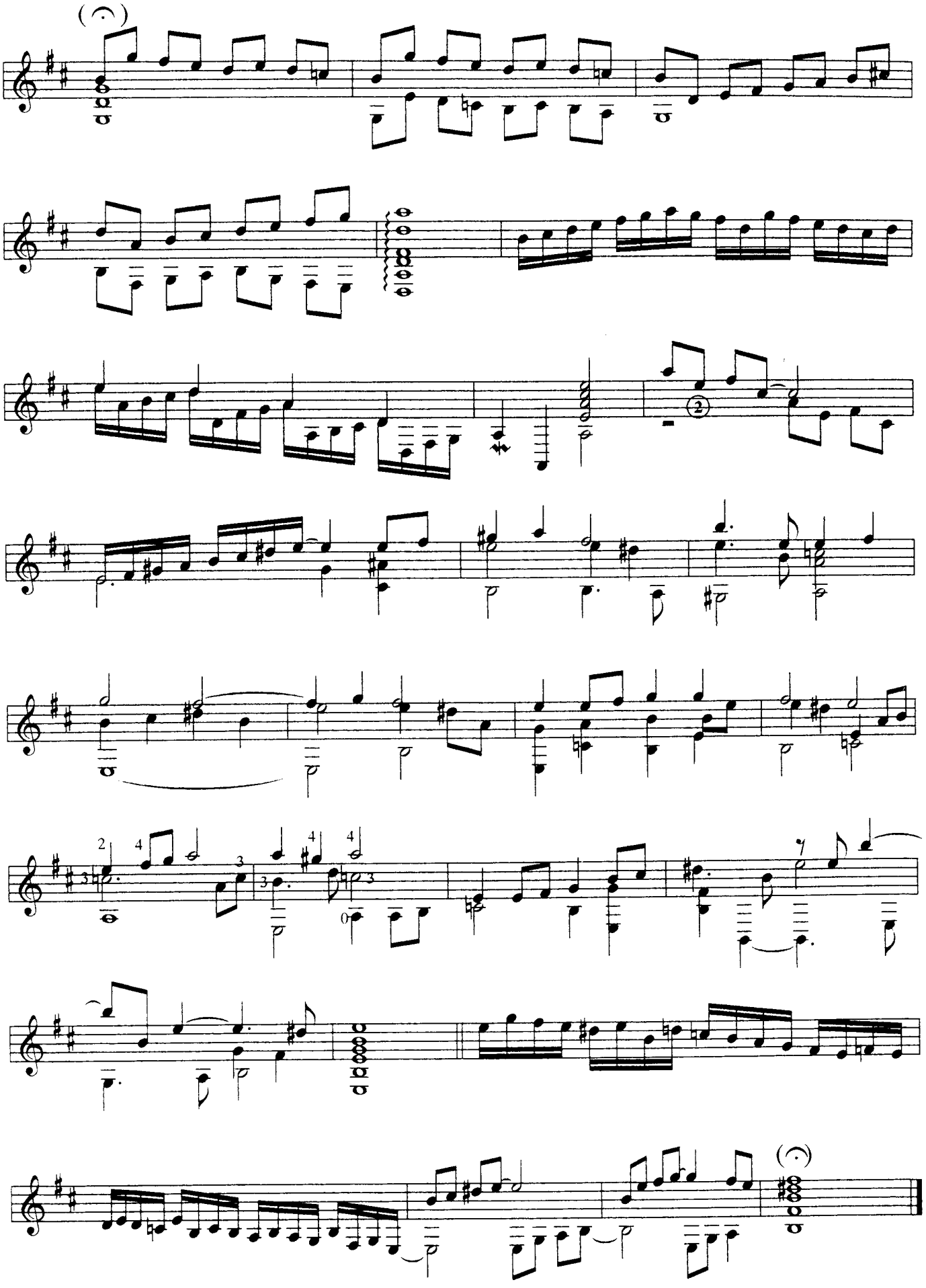
Toccata nr 2

aus libro primo d´intavolatura di Lauto

Transkription: P.O.J.

Giovanni Girolamo Kapsberger 1611

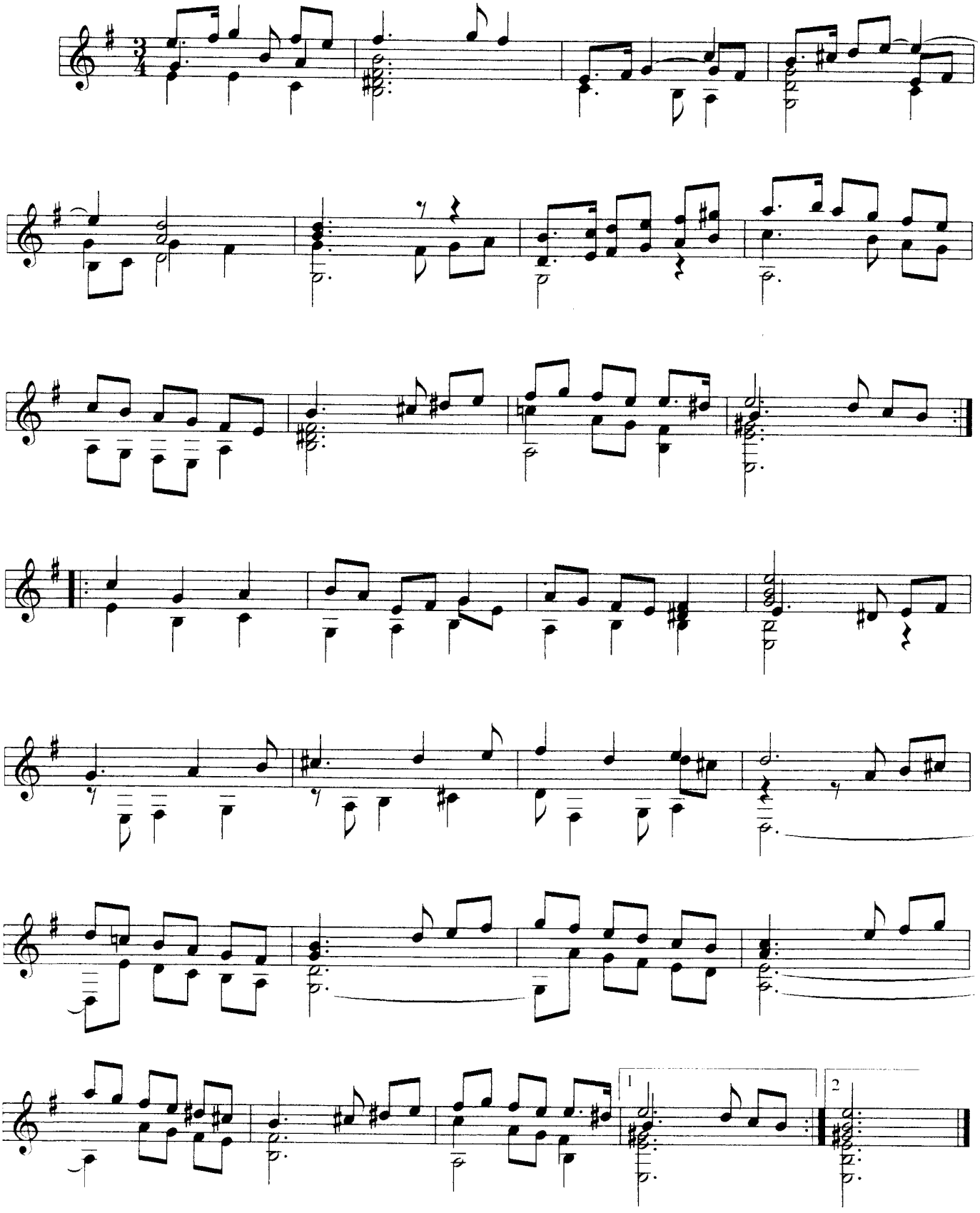




Gagliarda nr 3

Transkription: P.O.J.

G.G. Kapsberger

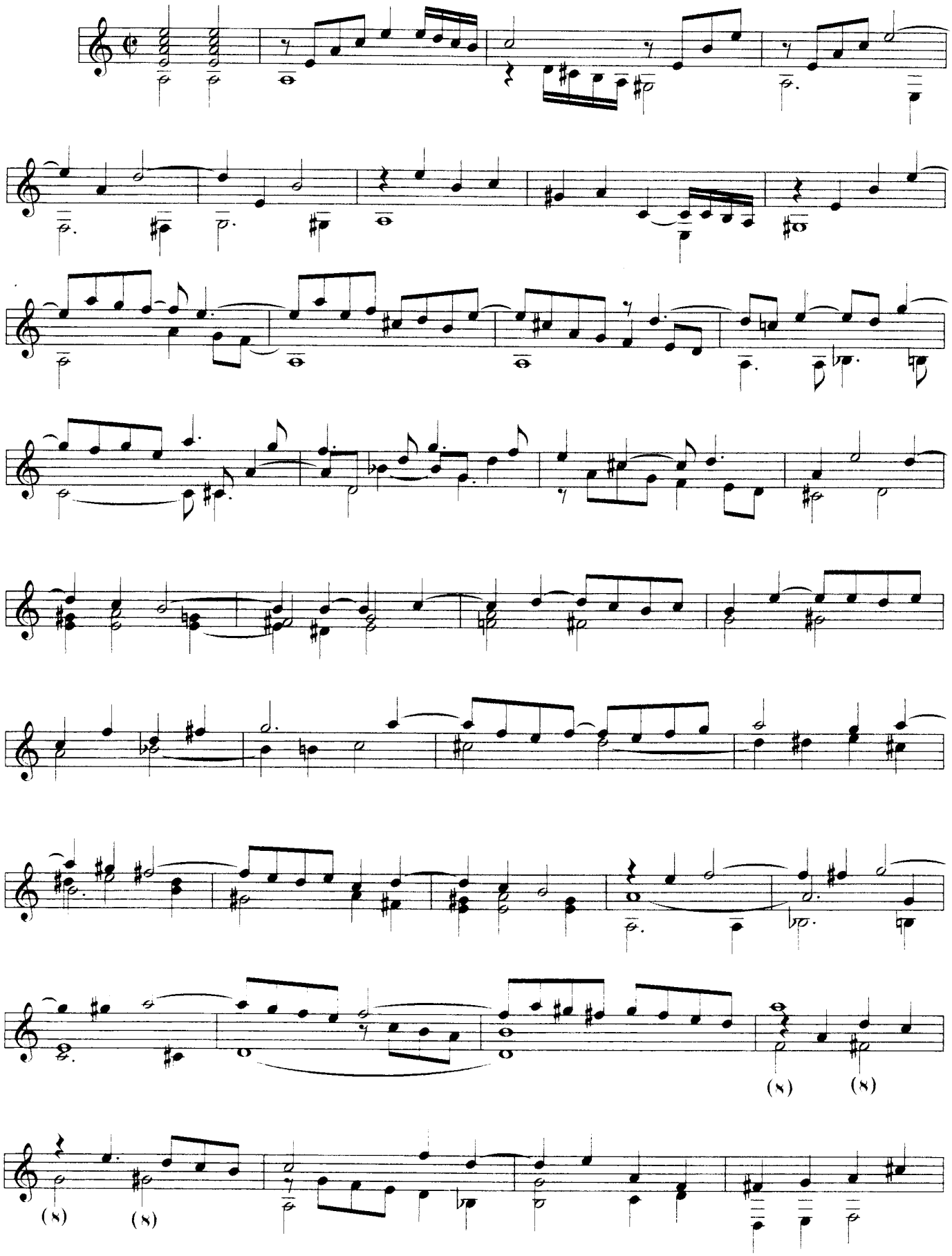


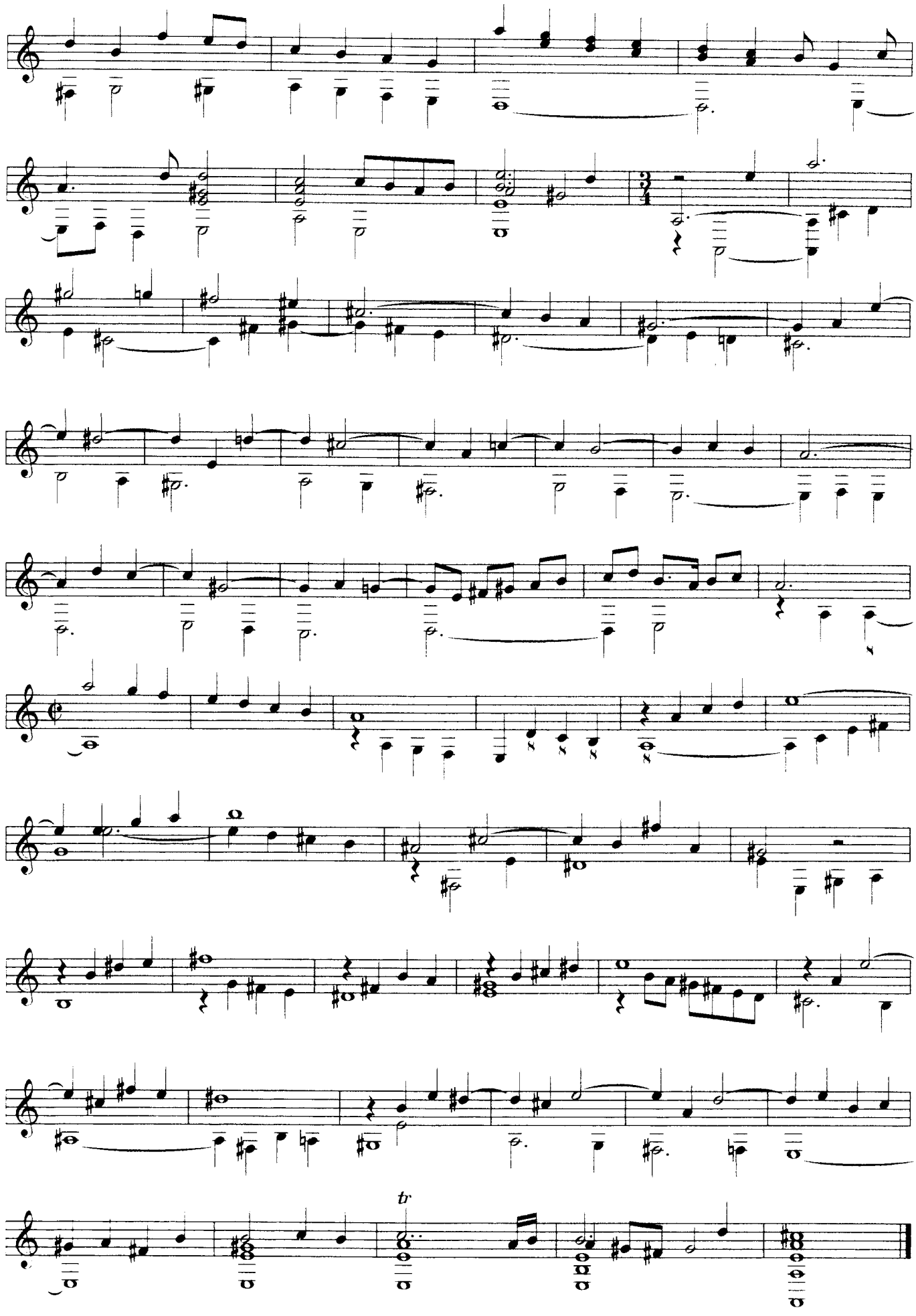
Capricio Chromatico

(Venedig 1616)

Transkription: P.O.J.

Pietro Paulo Melii da Reggio

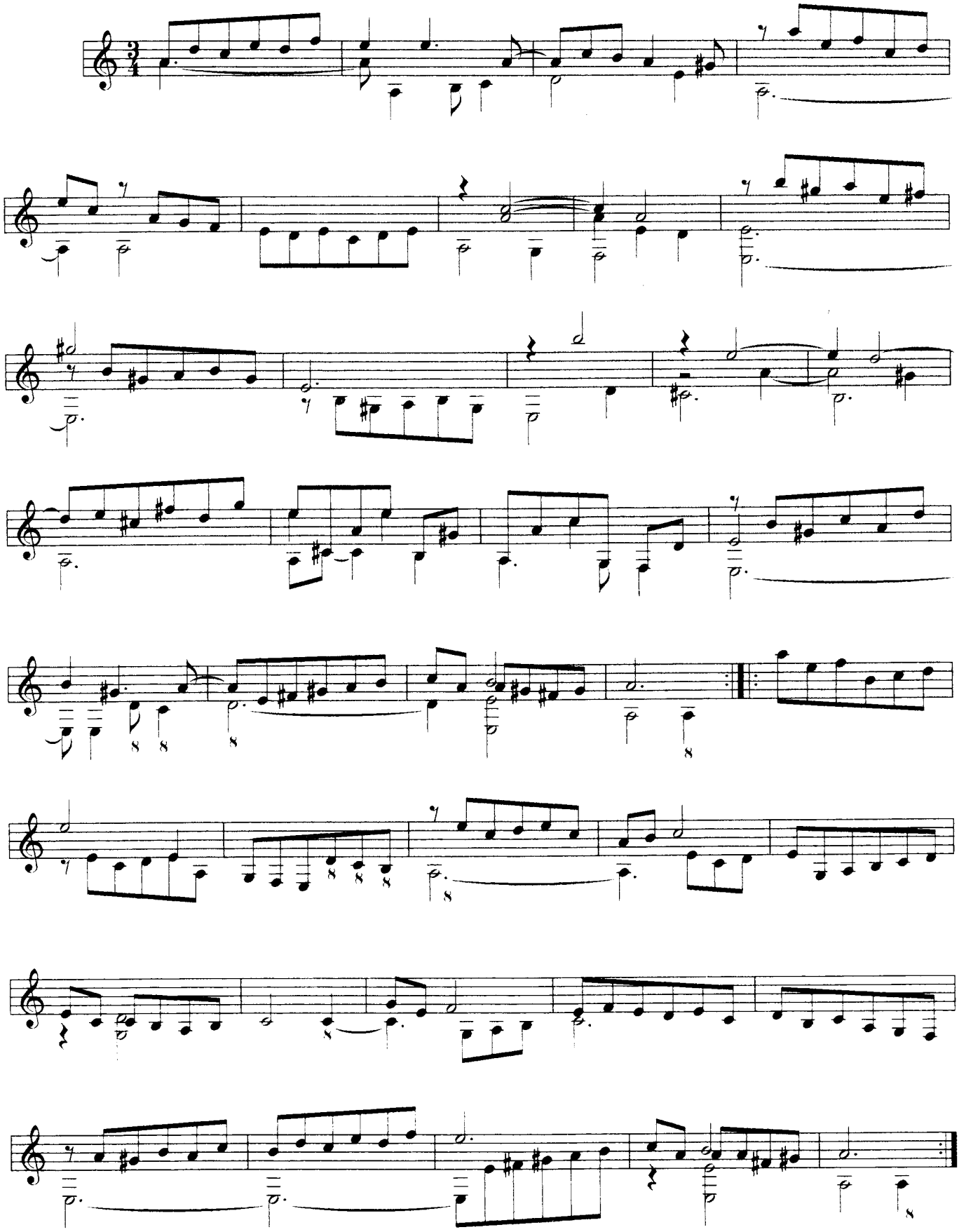



tr

Volta detta la Furiosa

Transkription: P.O.J.

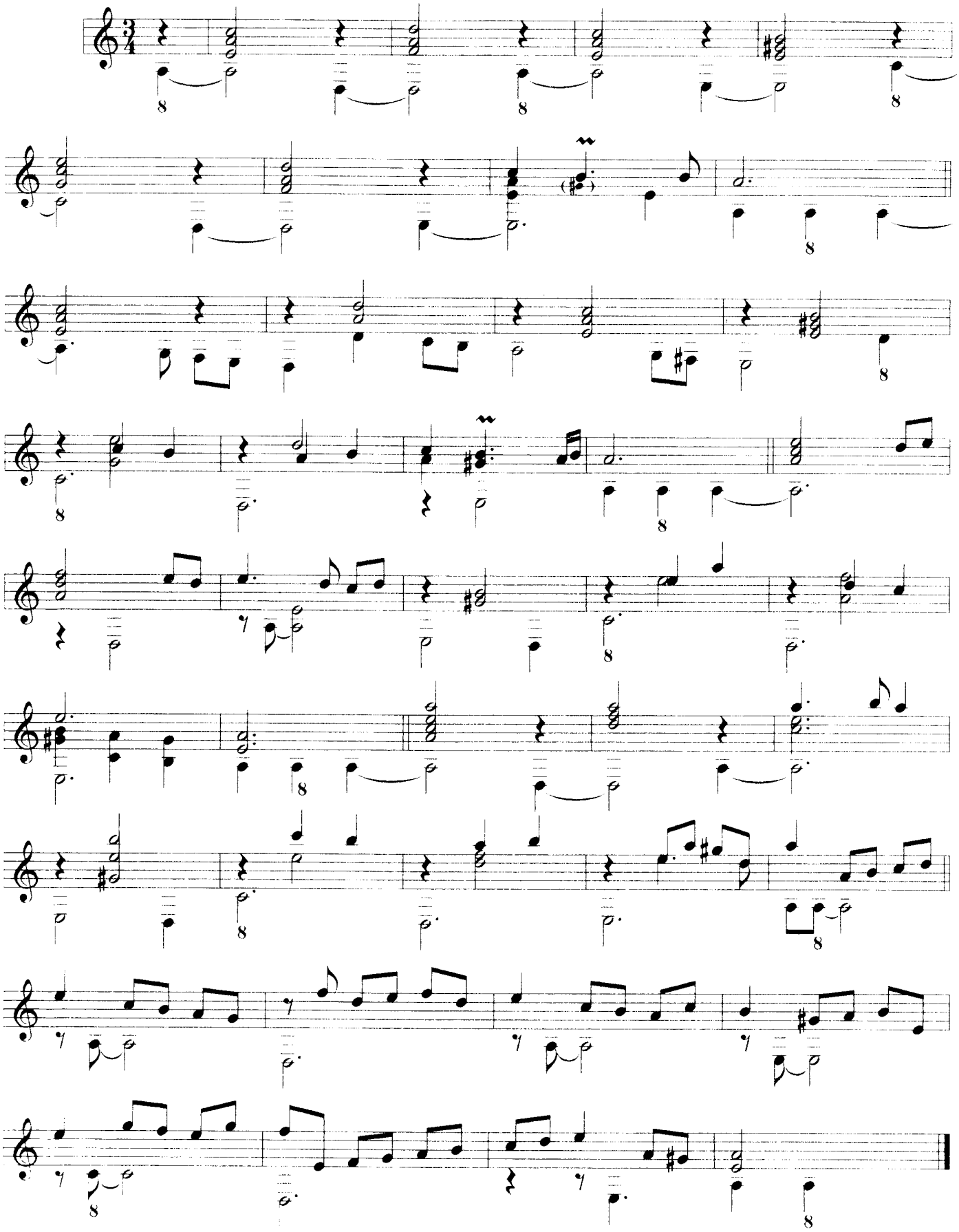
Pictro Paulo Melii da Reggio



Entrée de Luths

Transkription: Börje Sandquist

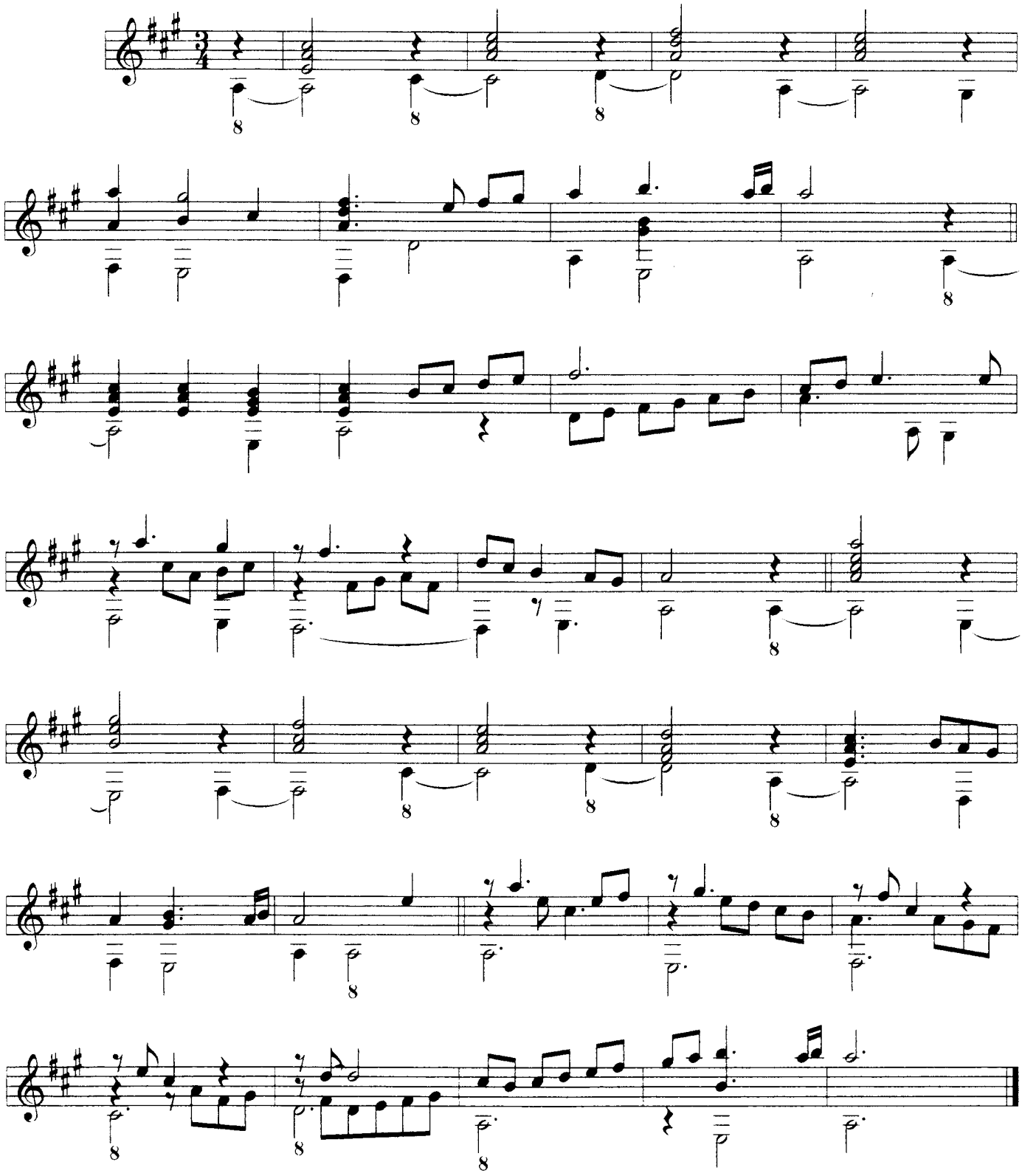
Robert Ballard [1614]



Ballet de M. le Daufin

Transkription: Börje Sandquist

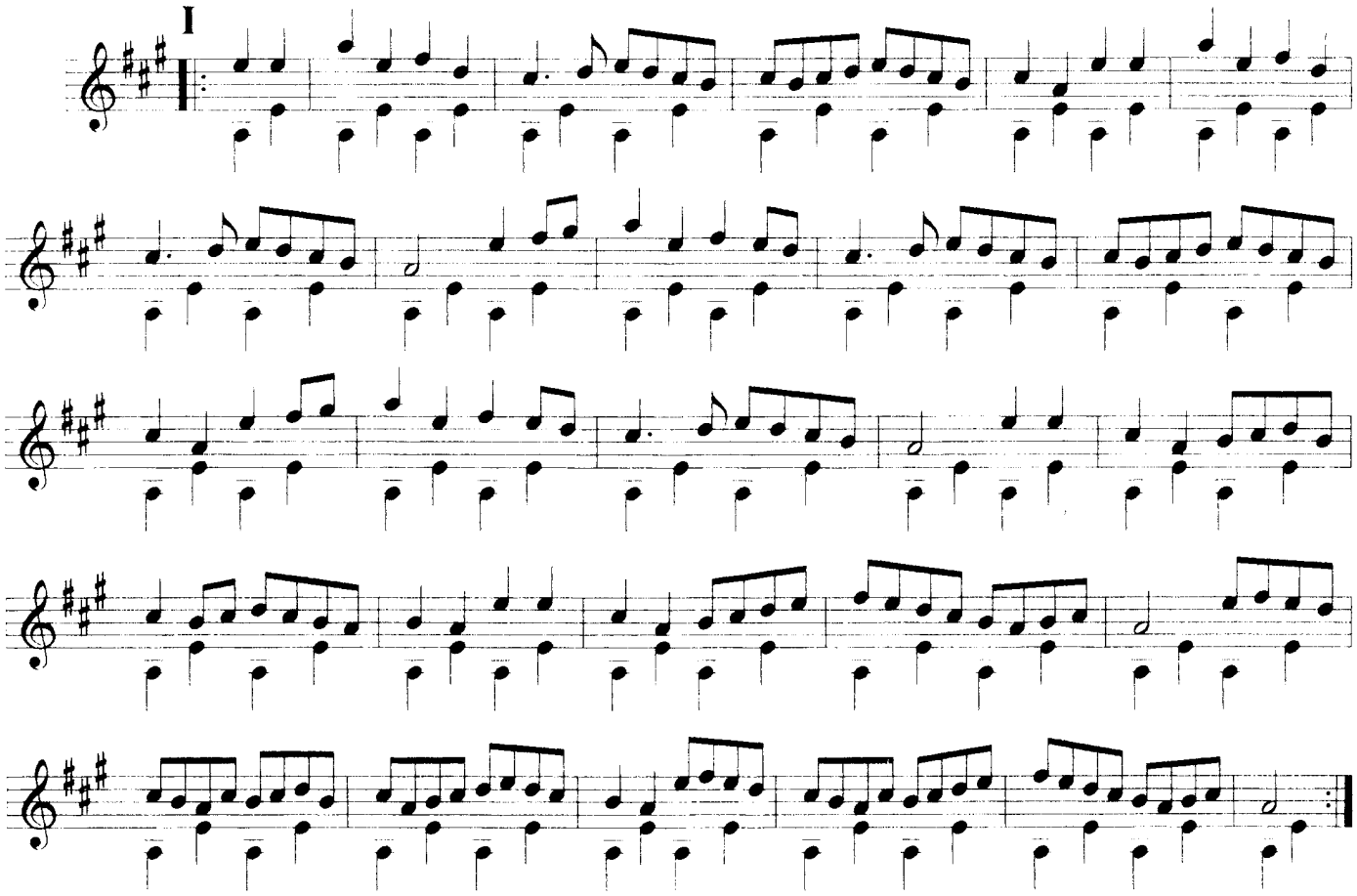
Robert Ballard (c:a 1610)



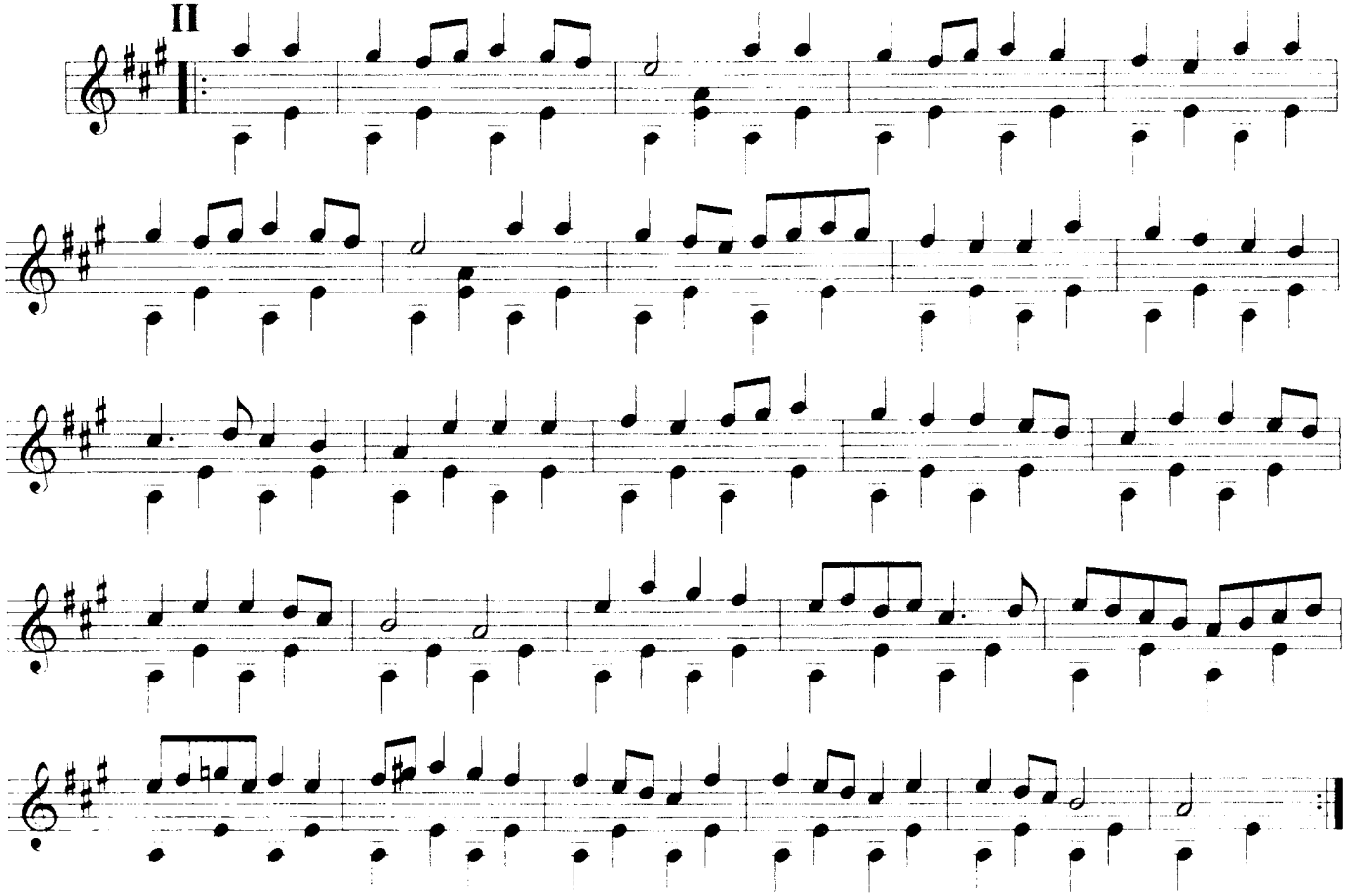
Branle de Villages

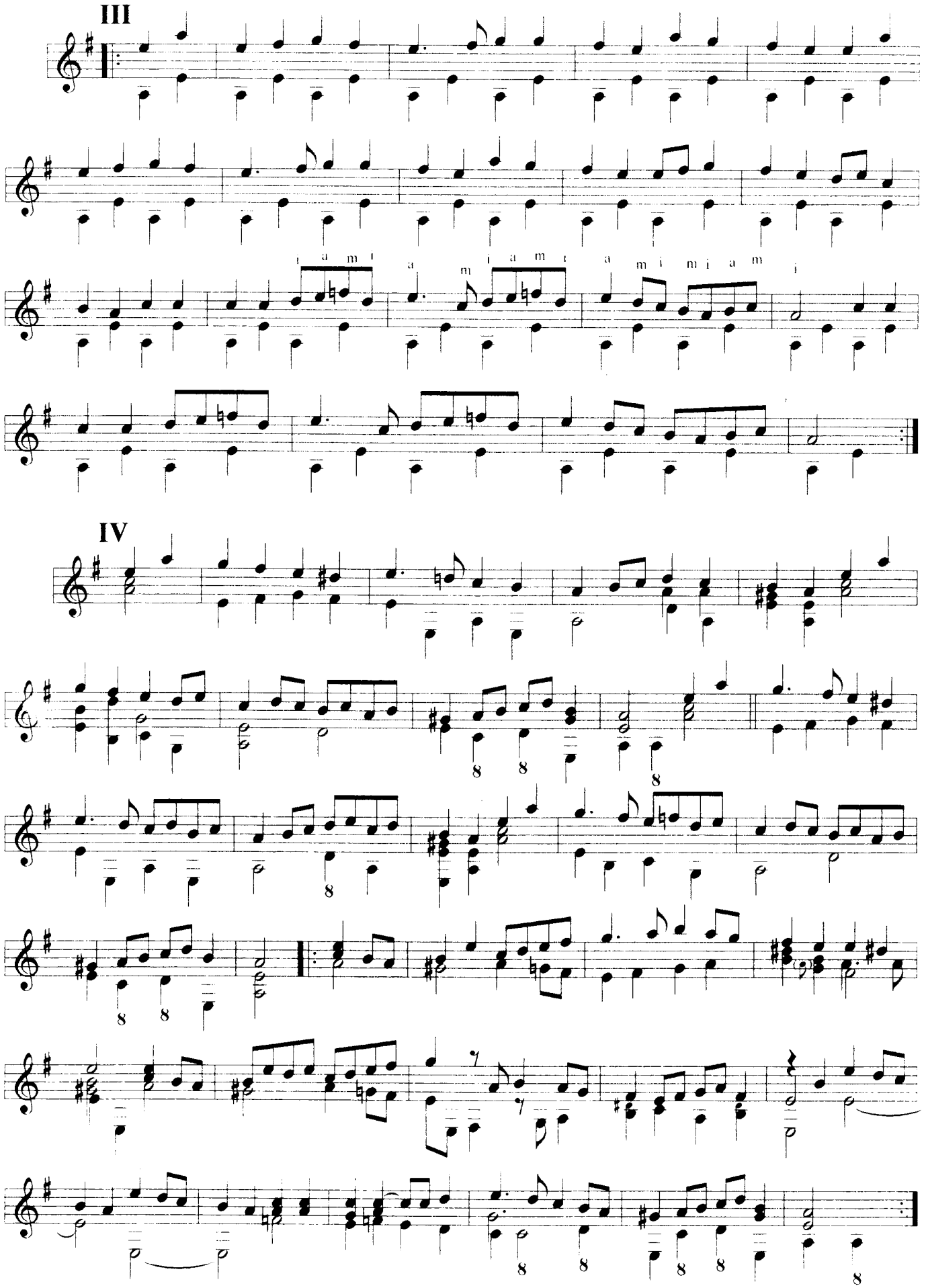
Robert Ballard

I



II




III
IV

Barockmusik från 1674 till 1757

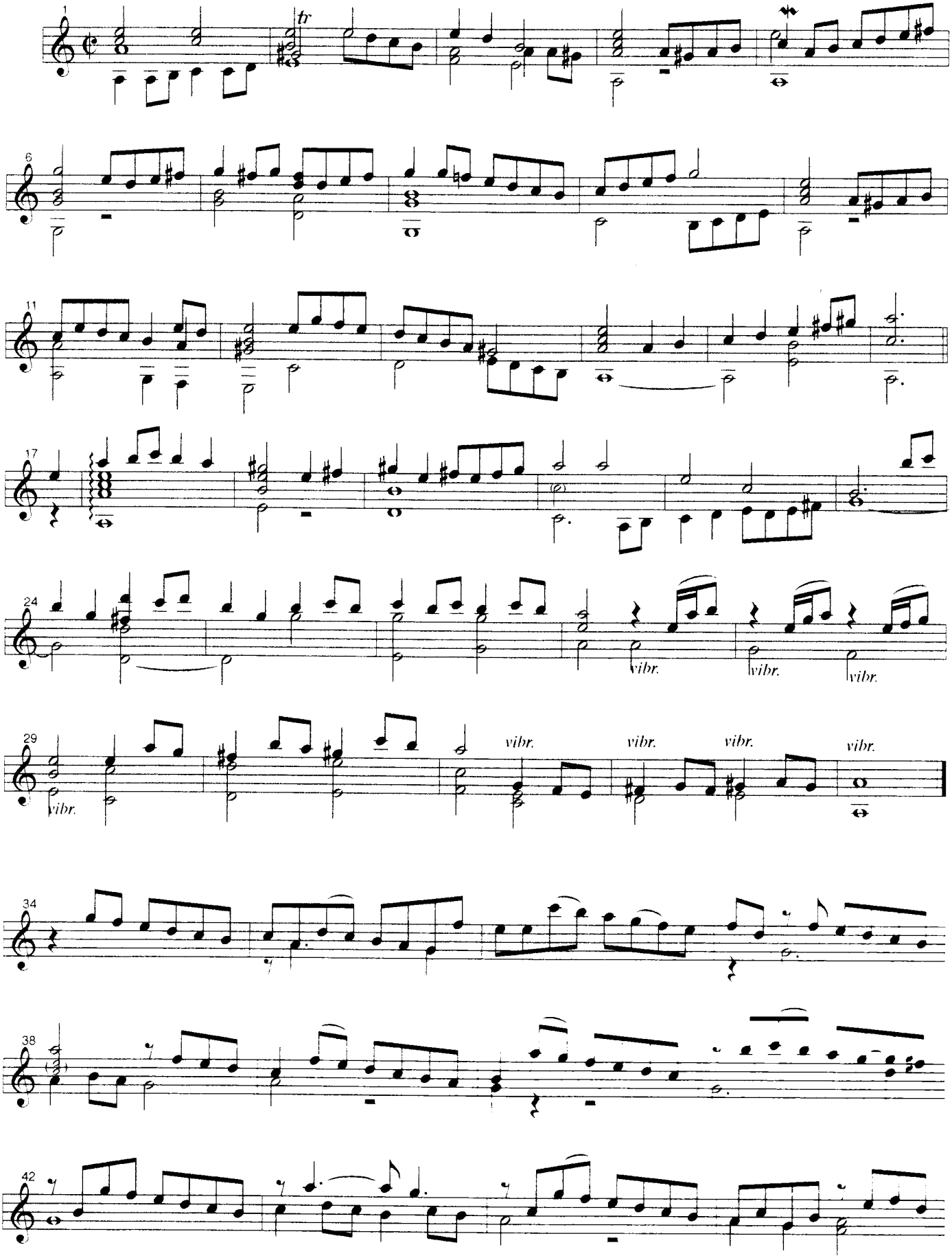
Sanz, Gaspar	1674	Pavanas por la "D"	88
		Españoletas	90
Roncalli, Ludovici	1692	Gavota	91
Visée, Robert de	1660-1720	Gigue en sol	91
Bittner, J.	1682	**Svit i G moll:**	
		1. Preludium	92
		2. Allemand	93
		3. Courant	94
		4. Saraband	94
		5. Passacaille	95
Bach, Johann Sebastian	1685 - 1750	Prelude in C moll pour la Lute	96
		Siciliano ur violinsonata nr 1	98
		Sarabande och Doublé ur violinpartita nr 1	99
		Sarabande ur cellosvit nr 5	101
		Grave ur violinsonata nr 2	102
		Sarabande ur cellosvit nr 2	104
		Menuett 1 & 2 ur cellosvit nr 2	105
		Sarabande ur cellosvit nr 3	106
		Bourée 1 & 2 ur cellosvit nr 3	106
		Sarabande ur cellosvit nr 6	108
		Gavotte 1& 2 ur cellosvit nr 6	109
		Svit nr 1 orig för violincell (BWV 1007)	
		1. Prélude	110
		2. Allemande	112
		3. Courante	114
		4, Sarabande	115
		5. Menuett 1 & 2	116
		6. Gigue	117
		Præludium, fuga & allgro i Ess dur	
		1. Præludium	118
		2. Fuga	120
		3. Allegro	124
		Toccata BWV 914 orig. för klavér (gtrr & altgtrr)	
		1. Præludium	127
		2. Dubbelfuga	128
		3. Adagio	130
		4. Fuga	132
		Koral ur Kantat BWV 147 (2 altgitarrer)	136
Weiss, Sylvius Leopold	1686-1750	Ciacona i g-moll	140
		Fantasie i c-moll	142
		Tombeau	144
		Prelude	146
		Allemande	147
		Sarabande	148
		Menuett	149
		Gigue	150
		Passagaille i D	152
Telemann, Georg Philip	1681-1767	Fantasia nr 3	154
		Fantasia nr 6	158
Siedel, Ferdinand	1757	Menuett 1 & 2	162
Baron, Ernst Gottlieb	1696-1760	Aria	163
Mozart, Wolfgang Amadeus	1756-1791	Andante (ur K.nr 331)	164

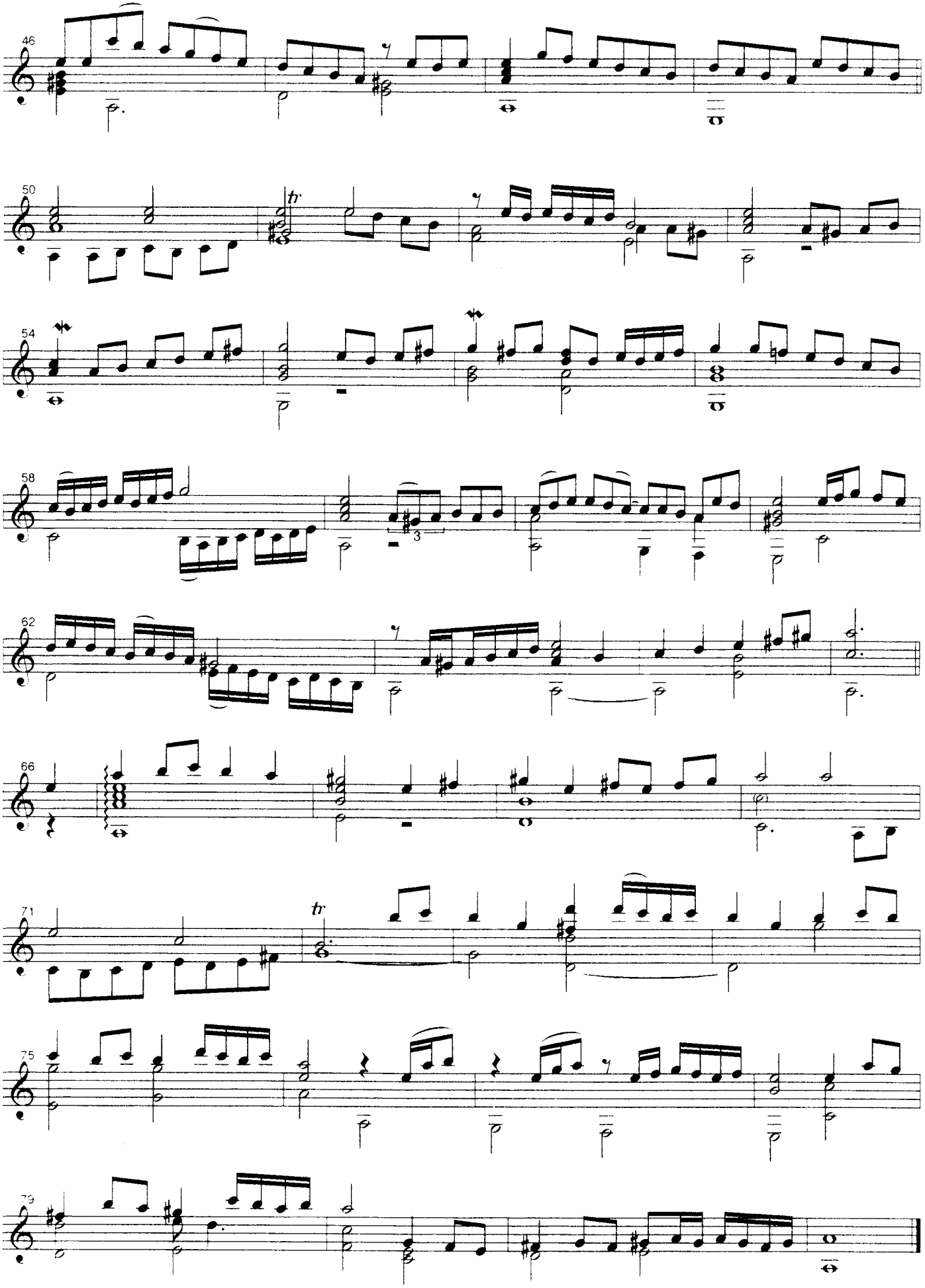
Pavanas por la "D"

"De Cifras sobre la Guitarra Española" (Libro secundo) 1674
"Pavanas por la D (= symbol för a moll ackordet) al Aire Español"

Transkription P:O:J:

Gaspar Sanz (1640-1710)



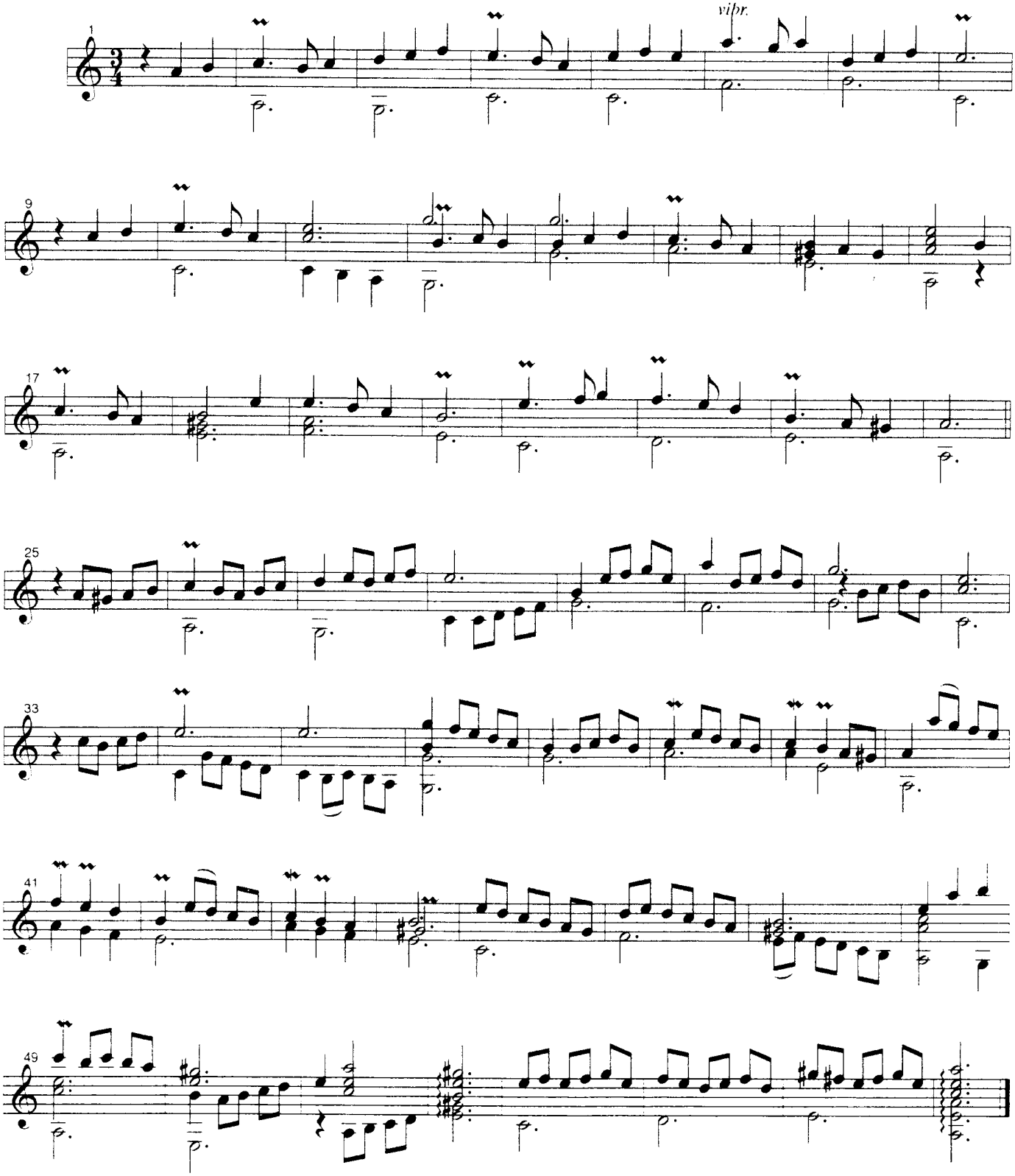

46
50
tr
54
58
3
62
66
71
tr
75
79

Españoletas

"De Cifras sobre la Guitarra Española" (Libro secundo) 1674

Transkription P.O.J.

Gaspar Sanz (1640-1710)

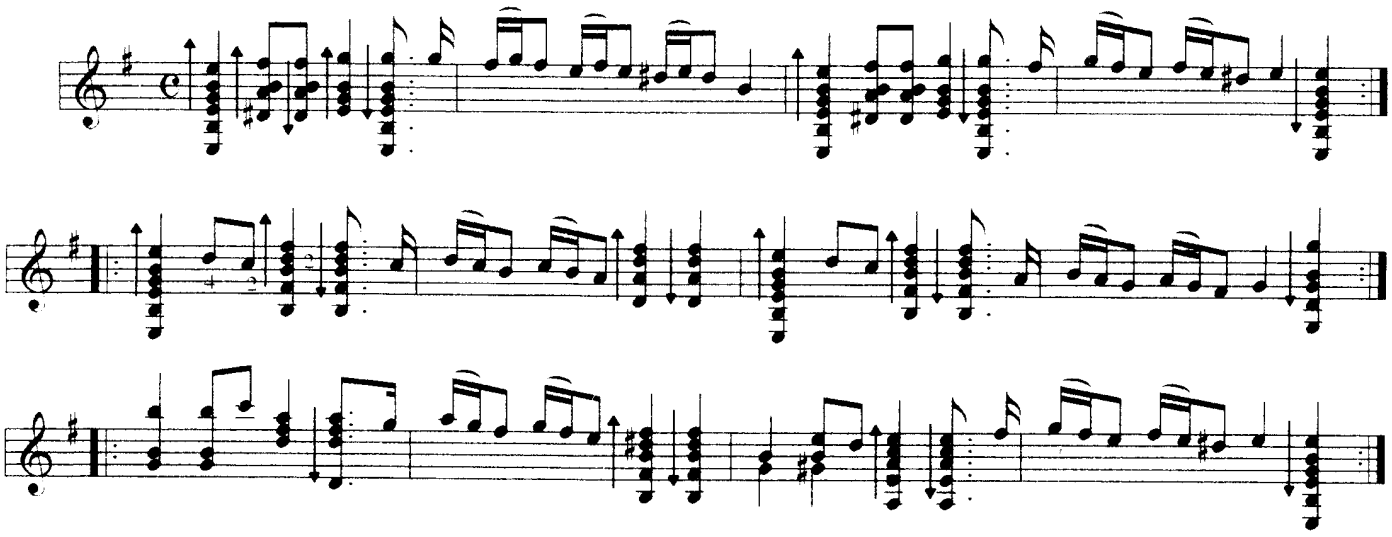


Gavota

Fritt bearbetad för
gitarr eller altgitarr (B.S.)

ur Capricci Armonici sopra la Chitarra Spagnola

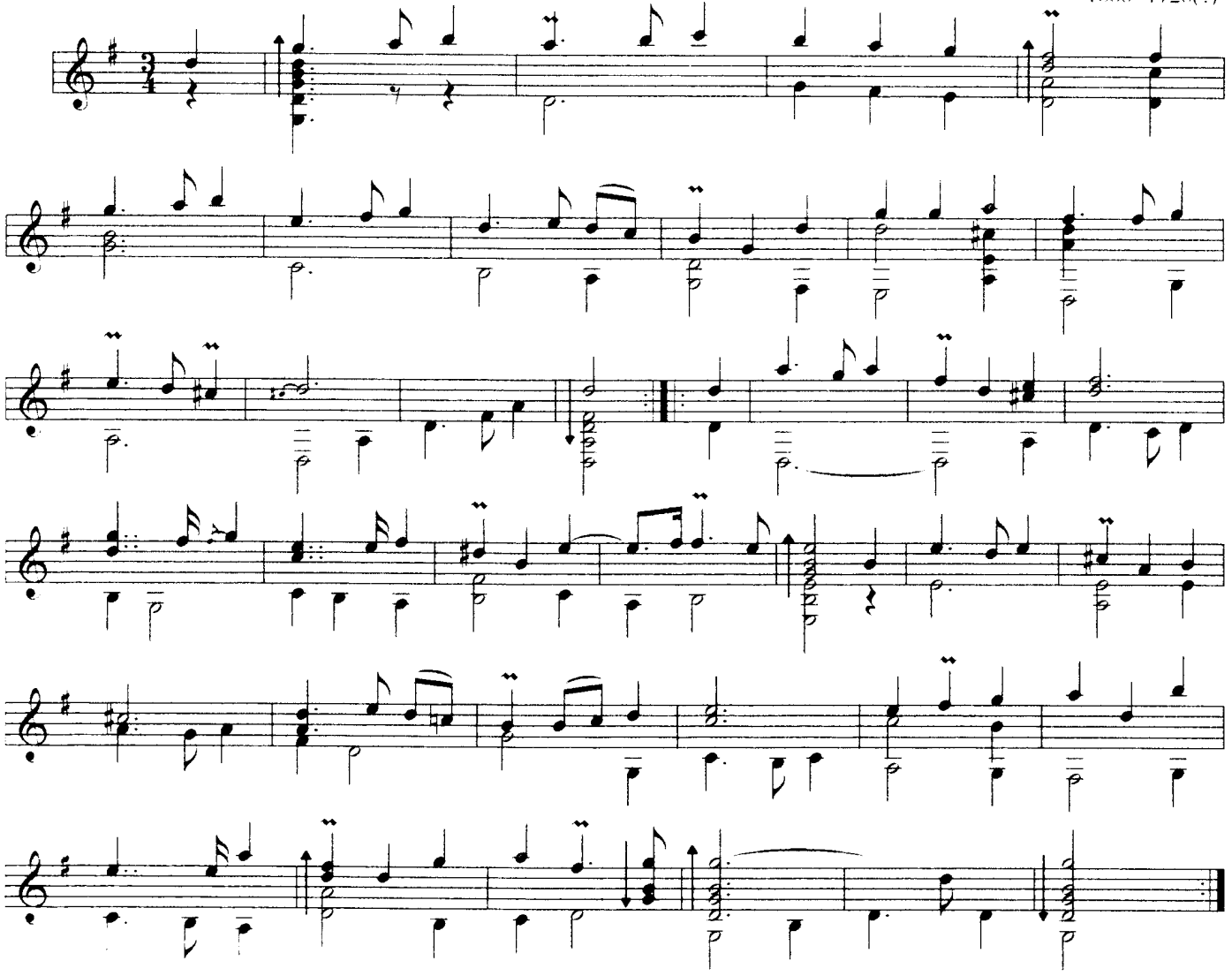
Ludovico Roncalli 1692



Gigue

Fritt bearbetad för
gitarr eller altgitarr (B.S.)

Robert de Visée
1660- 1720(?)

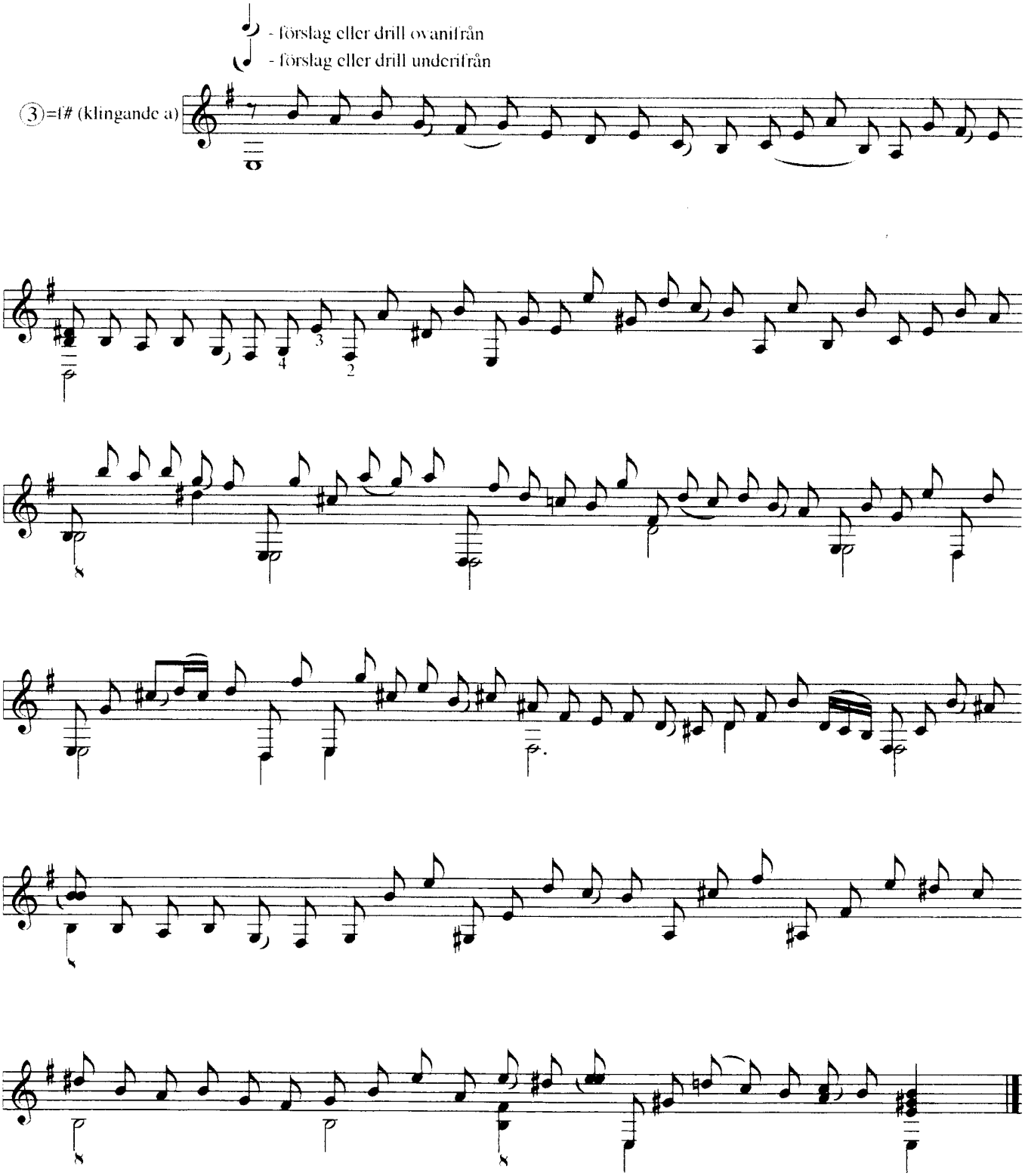


J. Bittner:
Svit i g moll

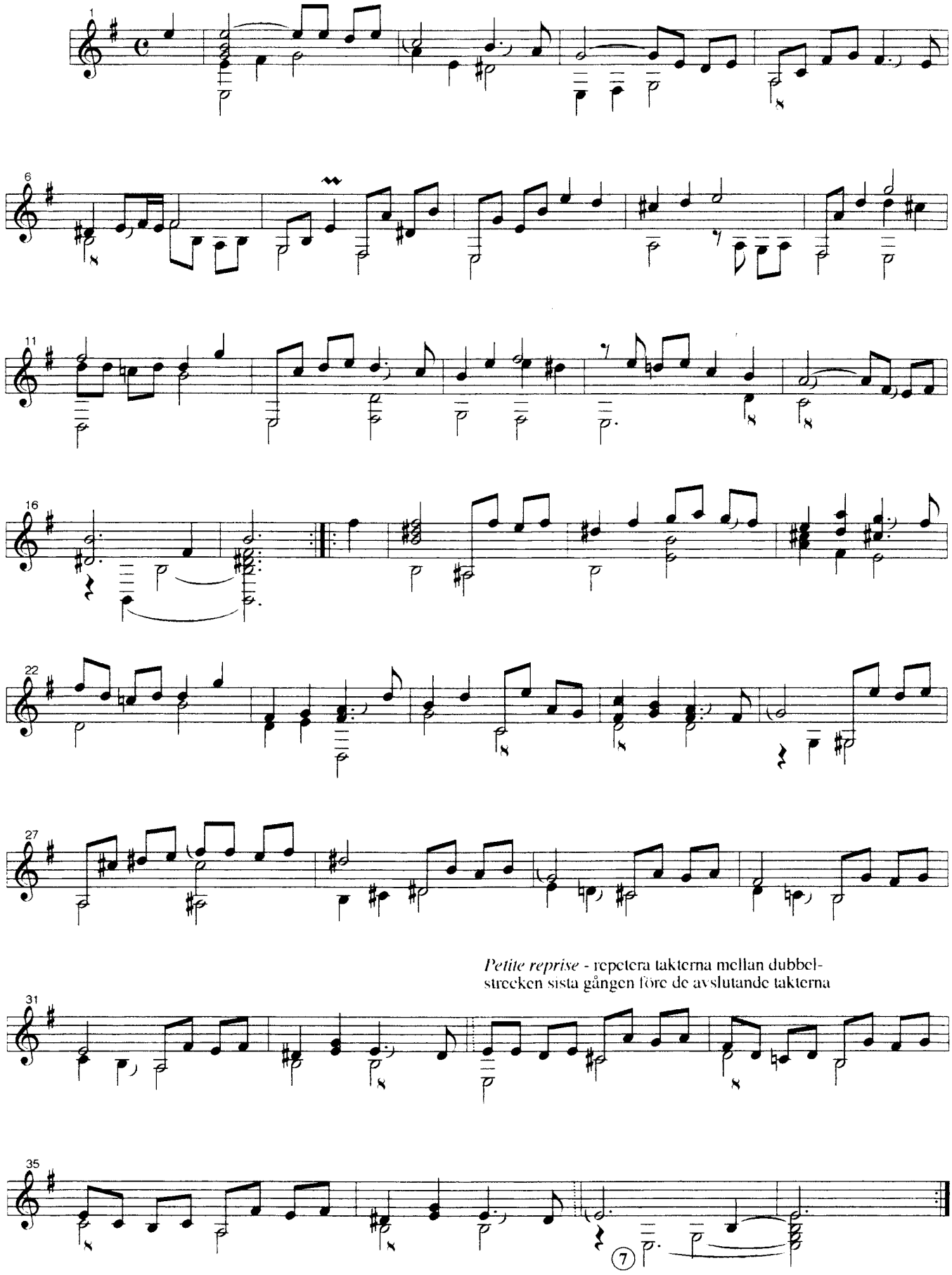
(1682)

Transkription Göran Söllscher

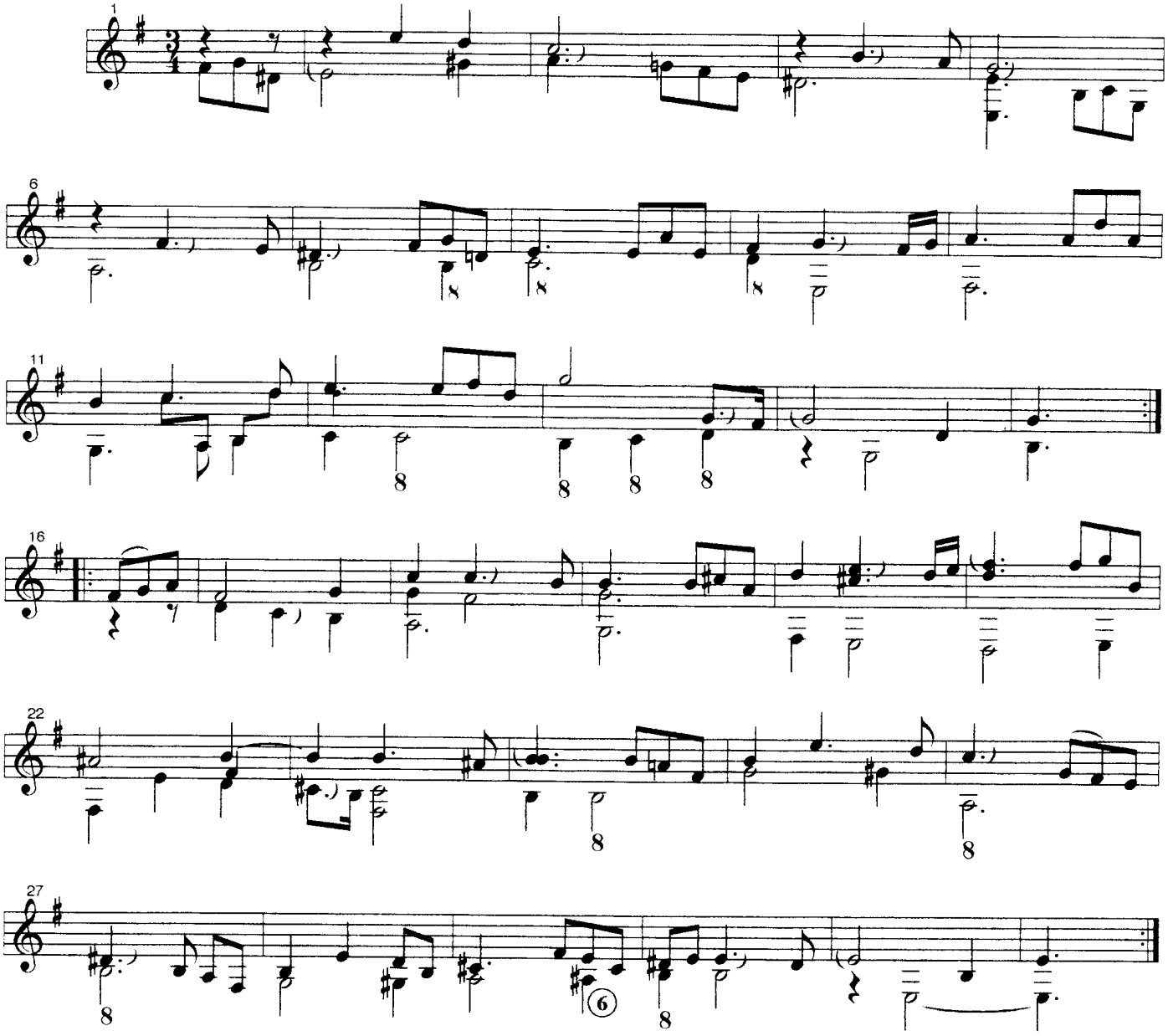
1. Preludium



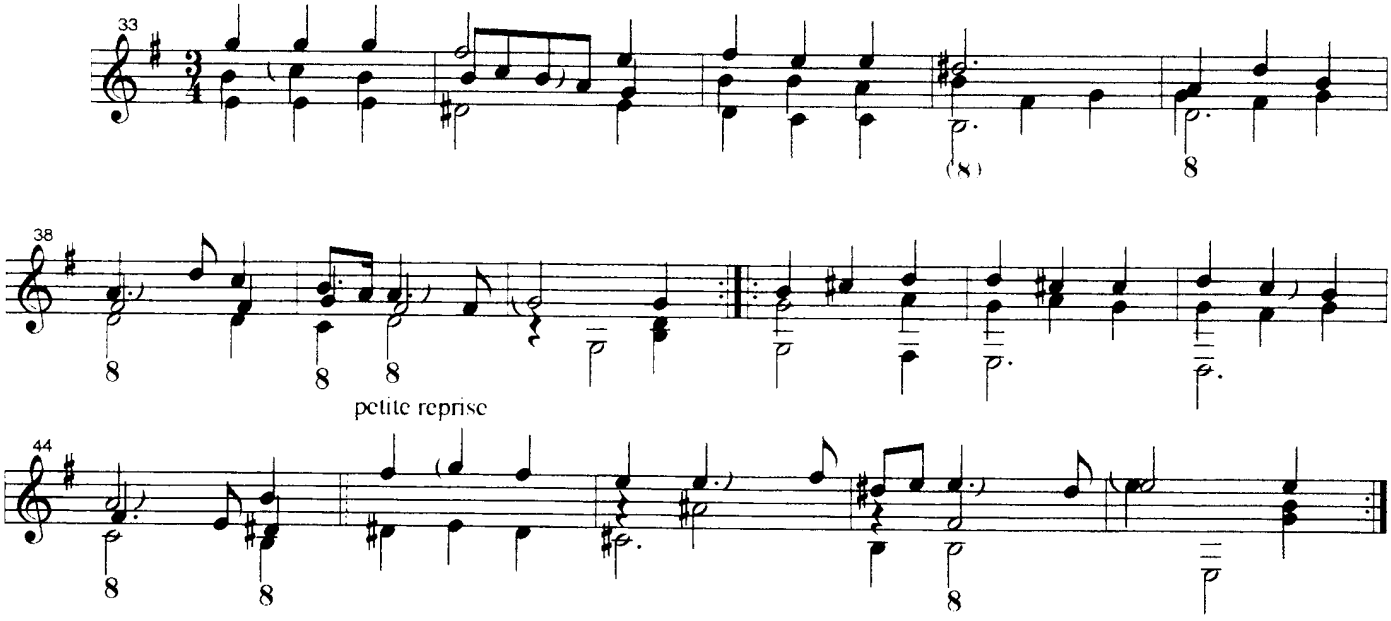
2. Allemand


Petite reprise - repetera takterna mellan dubbelstrecken sista gången före de avslutande takterna

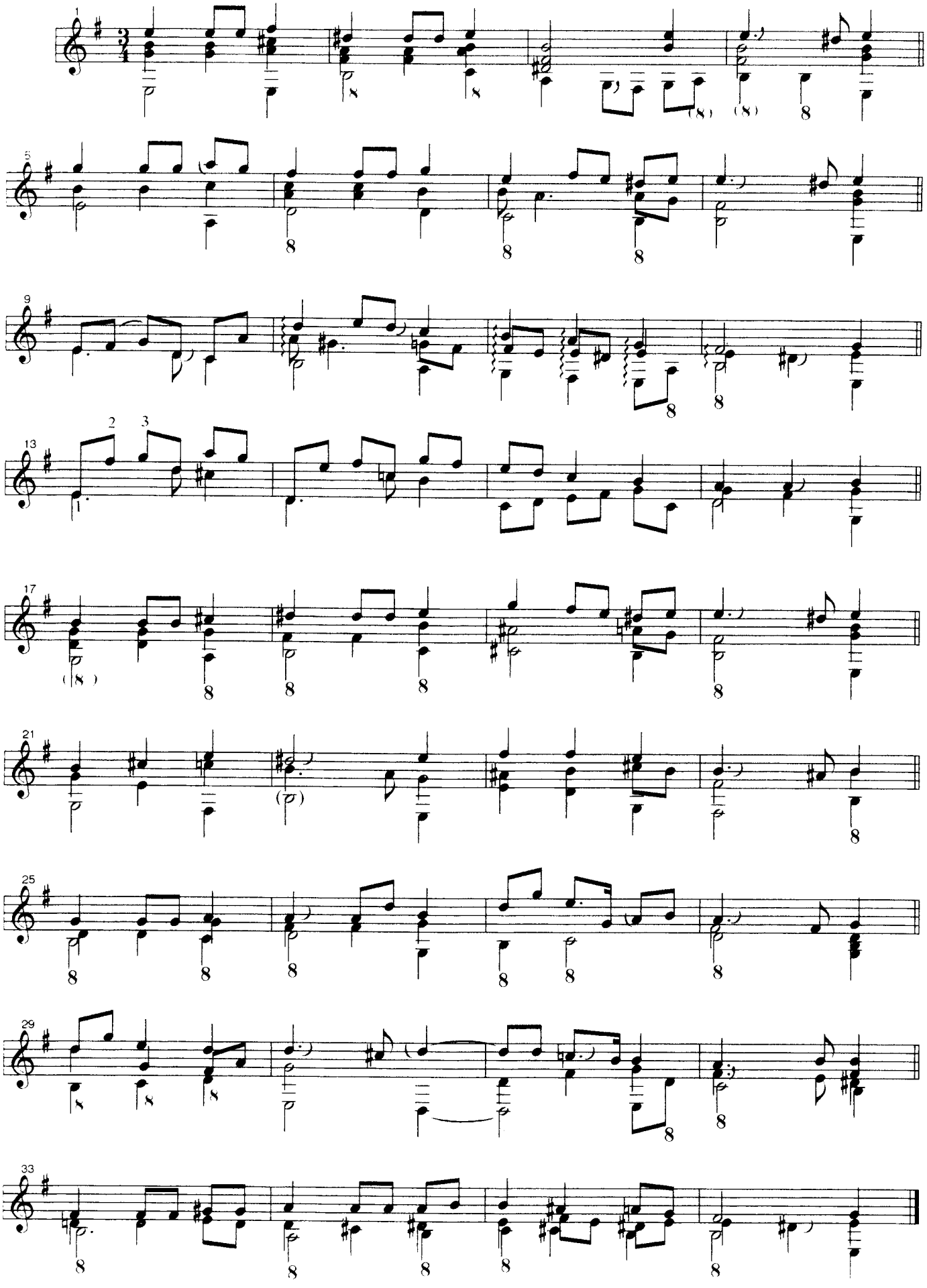
3. Courant



4. Saraband

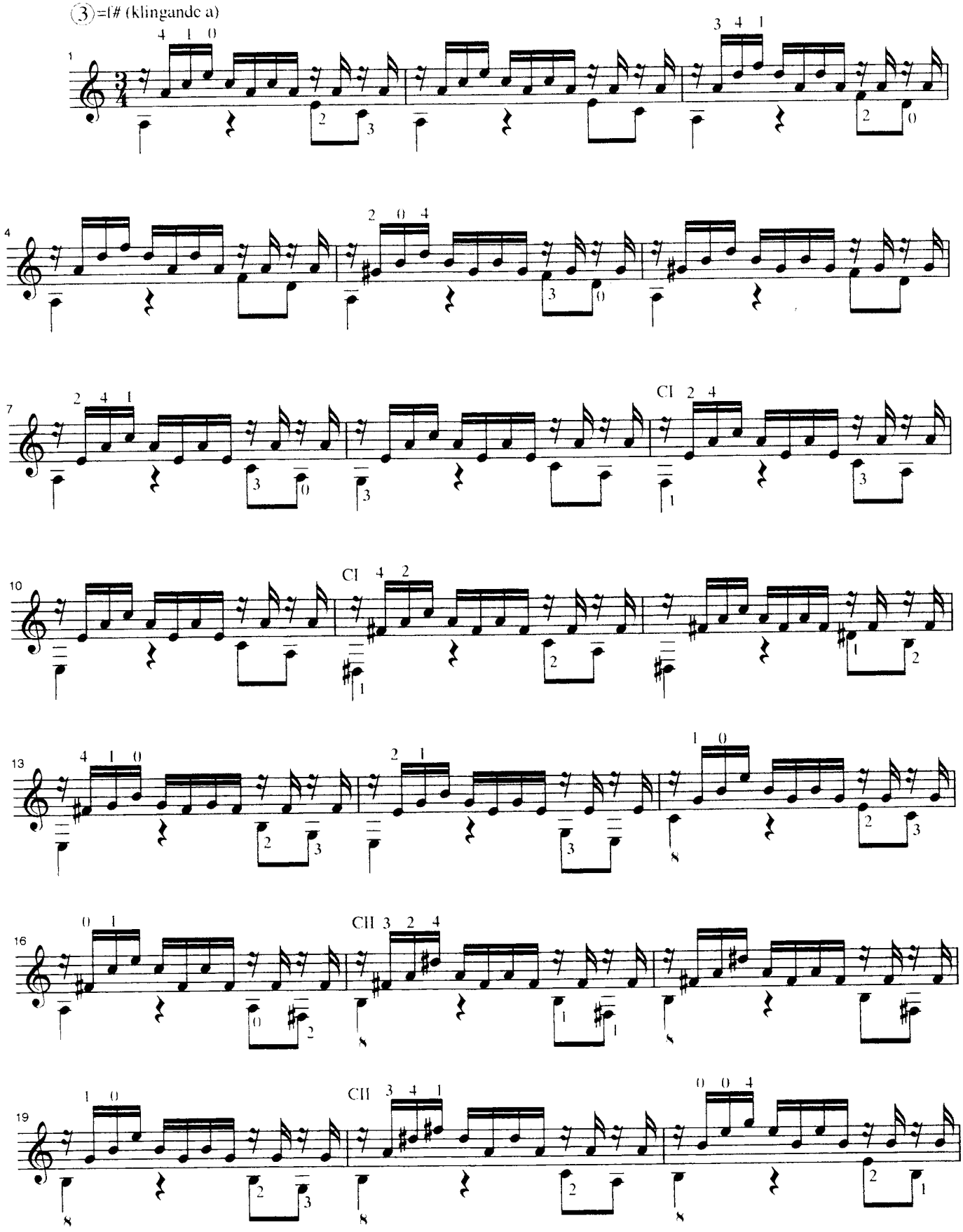


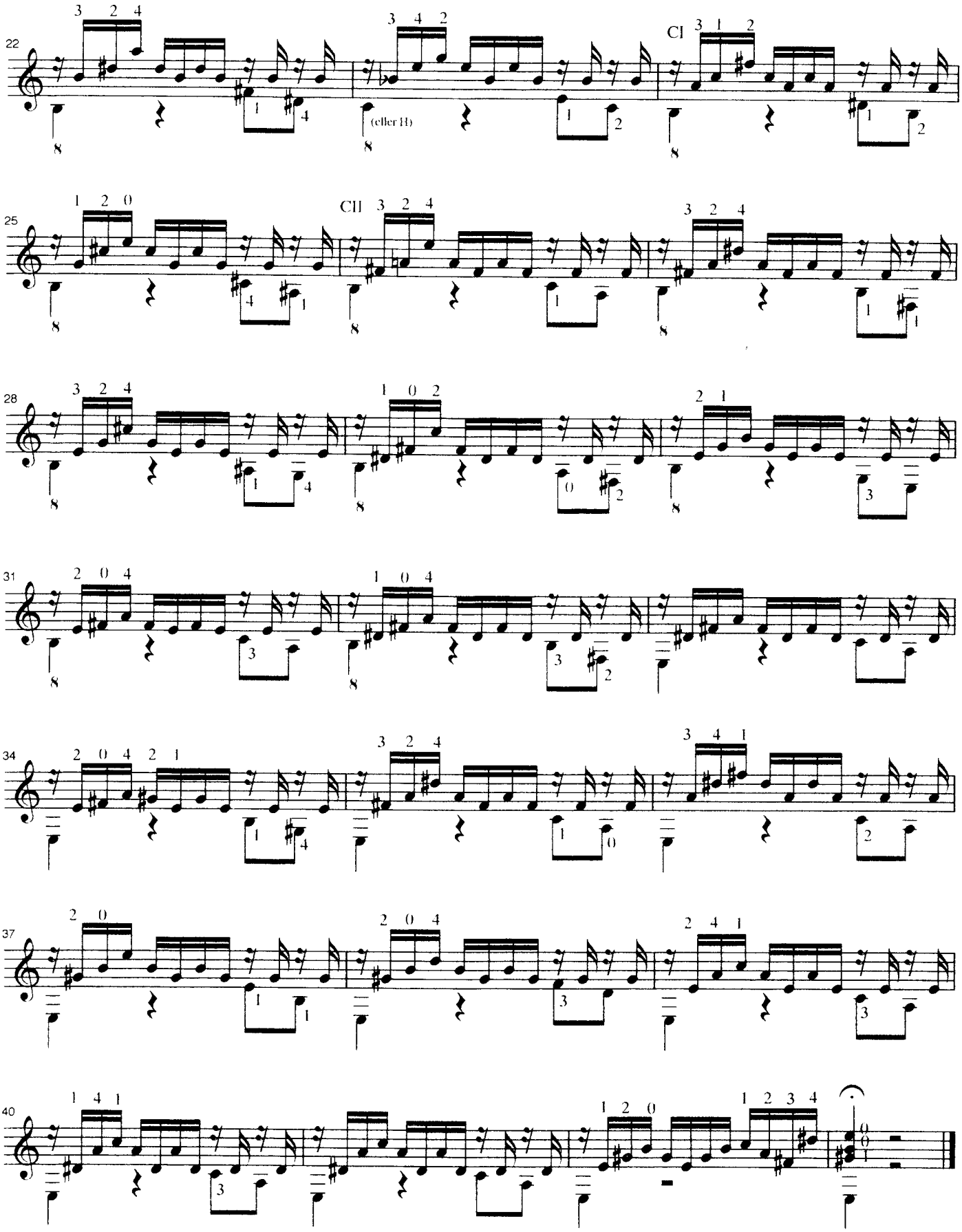
5. Passacaille



Prelude in C mol pour La Lute

Transkription: Gunnar Spjuth BWV 999 Johann Sebastian Bach 1720



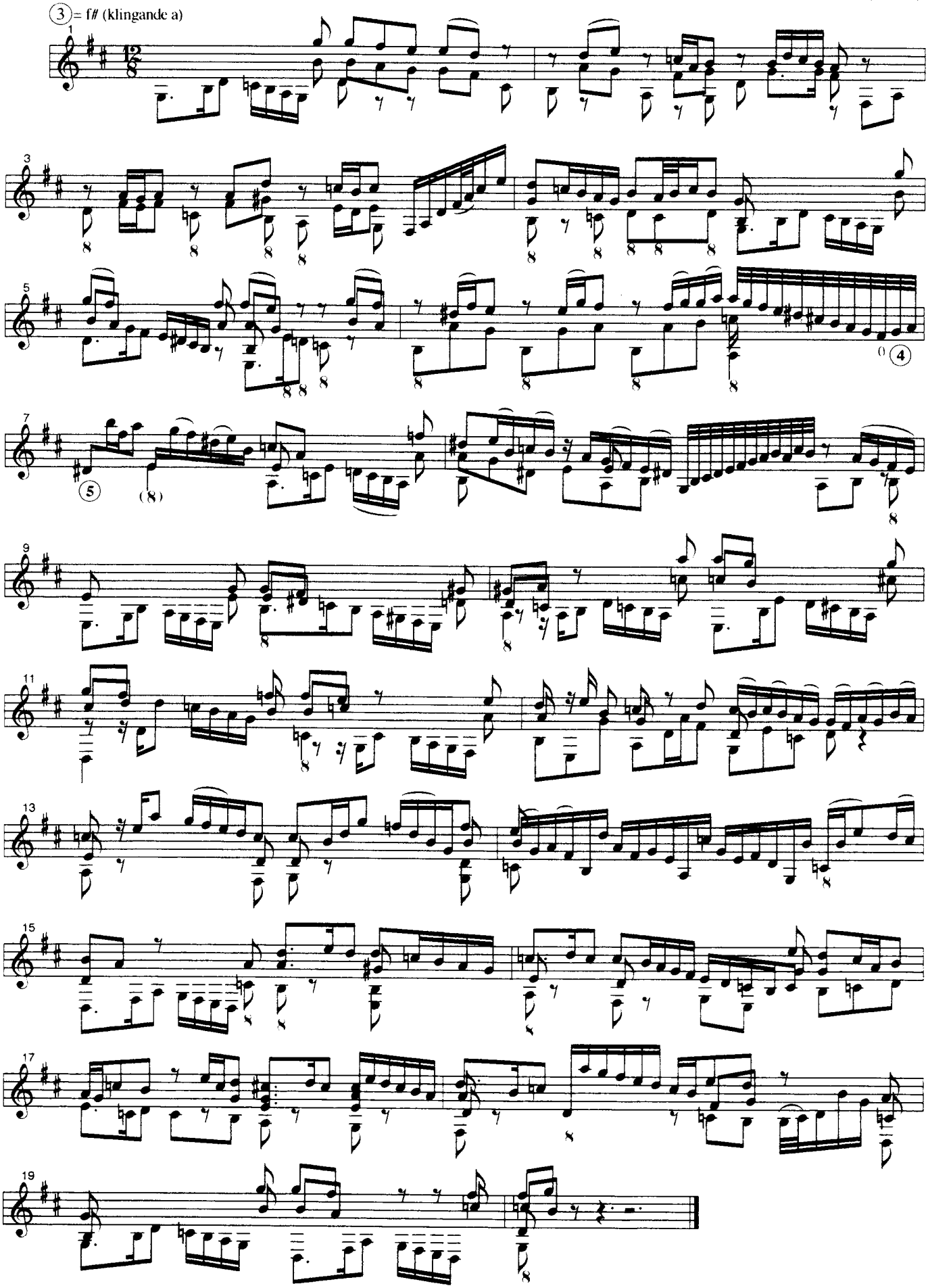

22
(eller H)
CI
25
CII
28
31
34
37
40

Siciliano

Transkription Göran Söllscher

ur violinsonata I BWV 1001

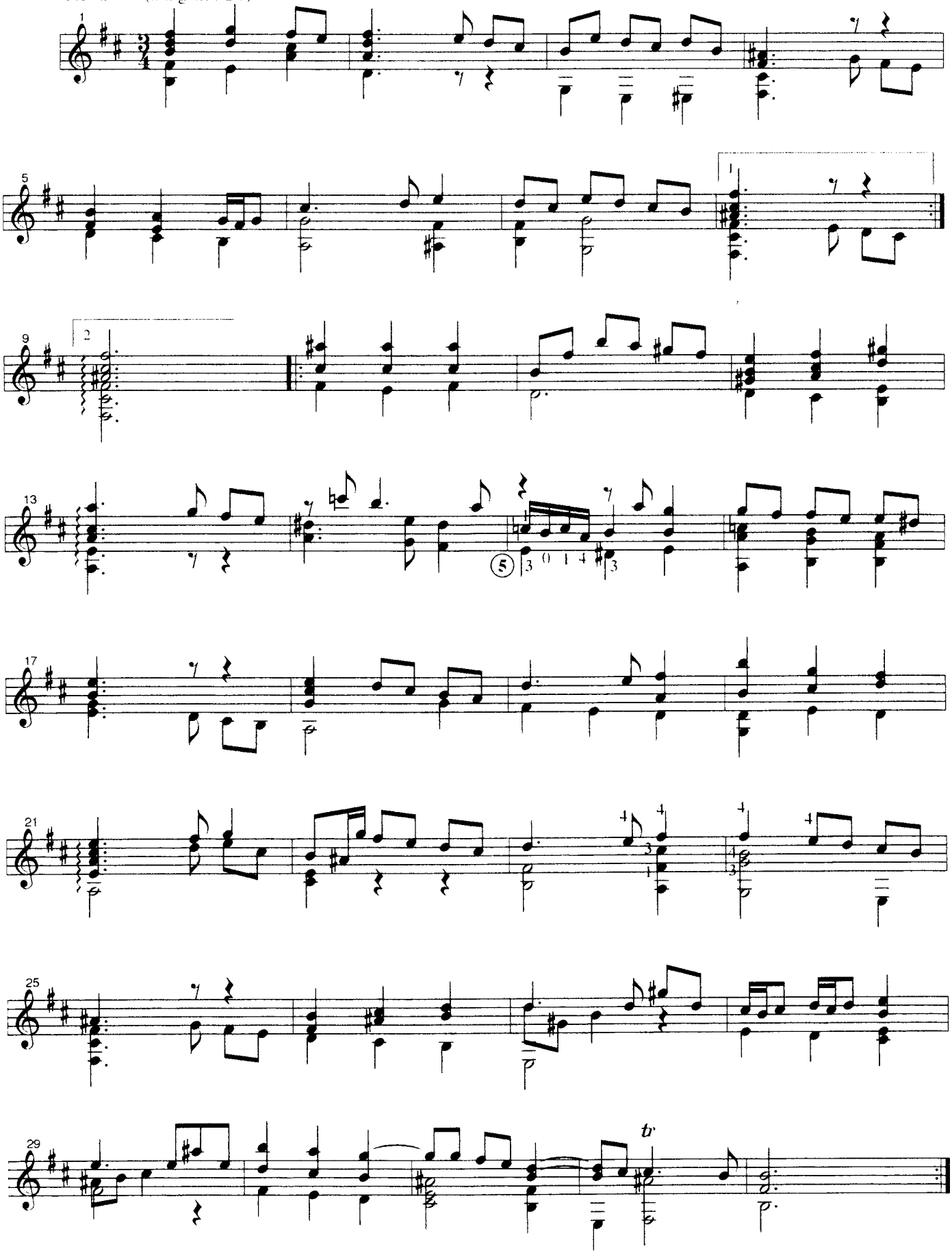
J.S.Bach (1720)



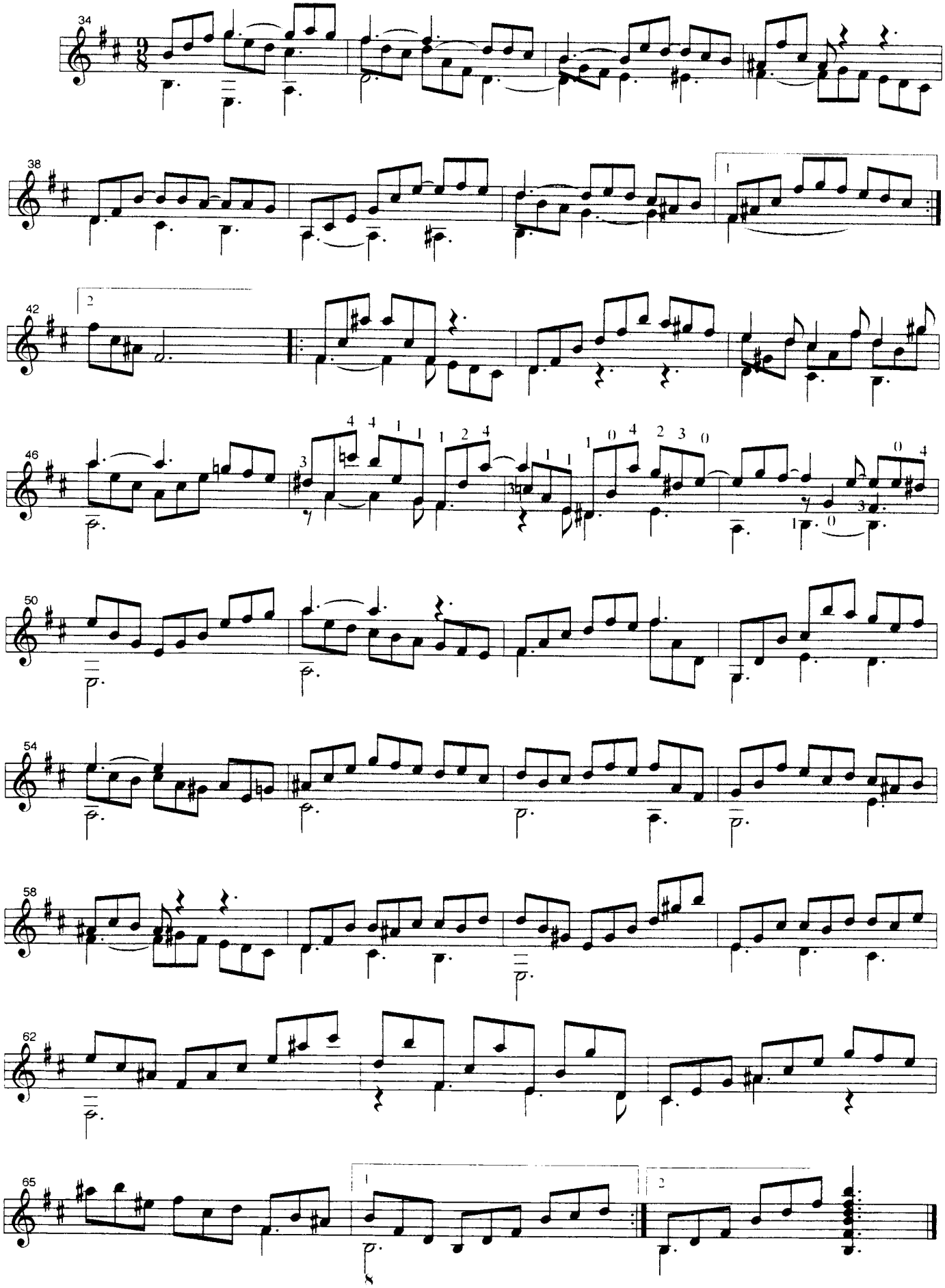
Sarabande

Transkription P.O.J. ur violinpartita nr I BWV 1002 J.S.Bach

3:e str = G (klingande Bb)



Double de Sarabande

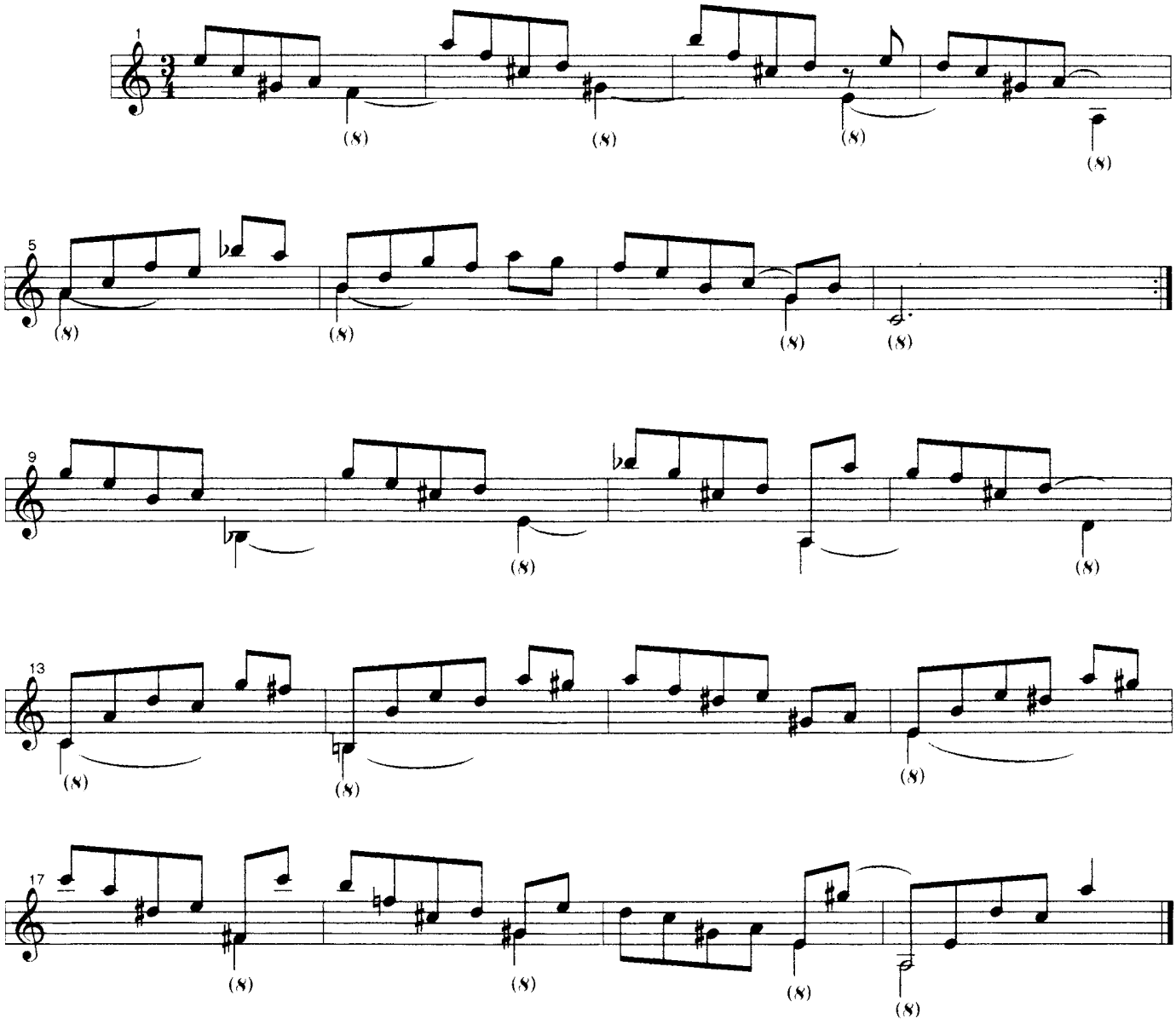


Sarabande

ur Suite n:o V för violoncell (BWV 1011)

Transkription P:O:J:

J.S. Bach



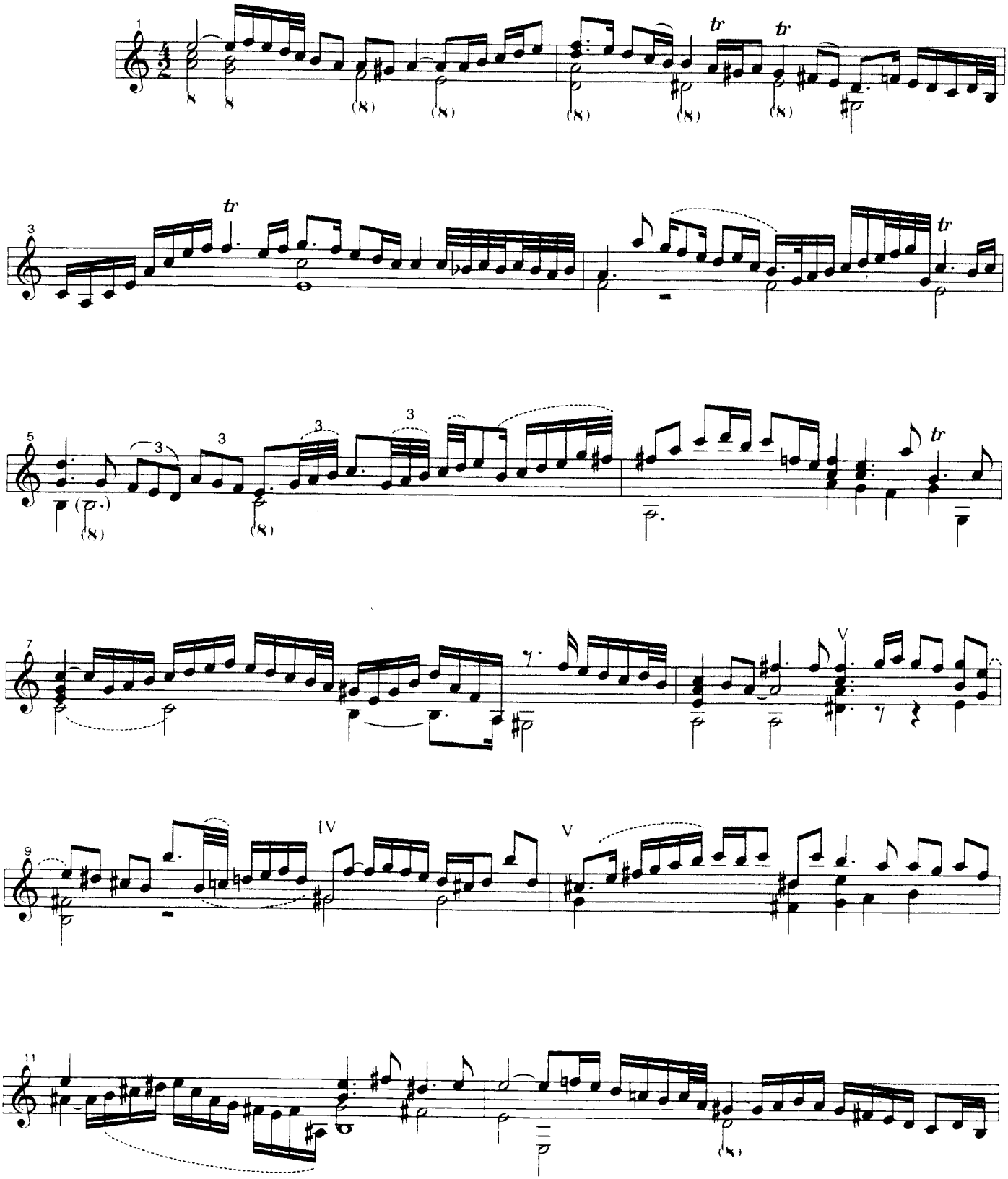
Grave

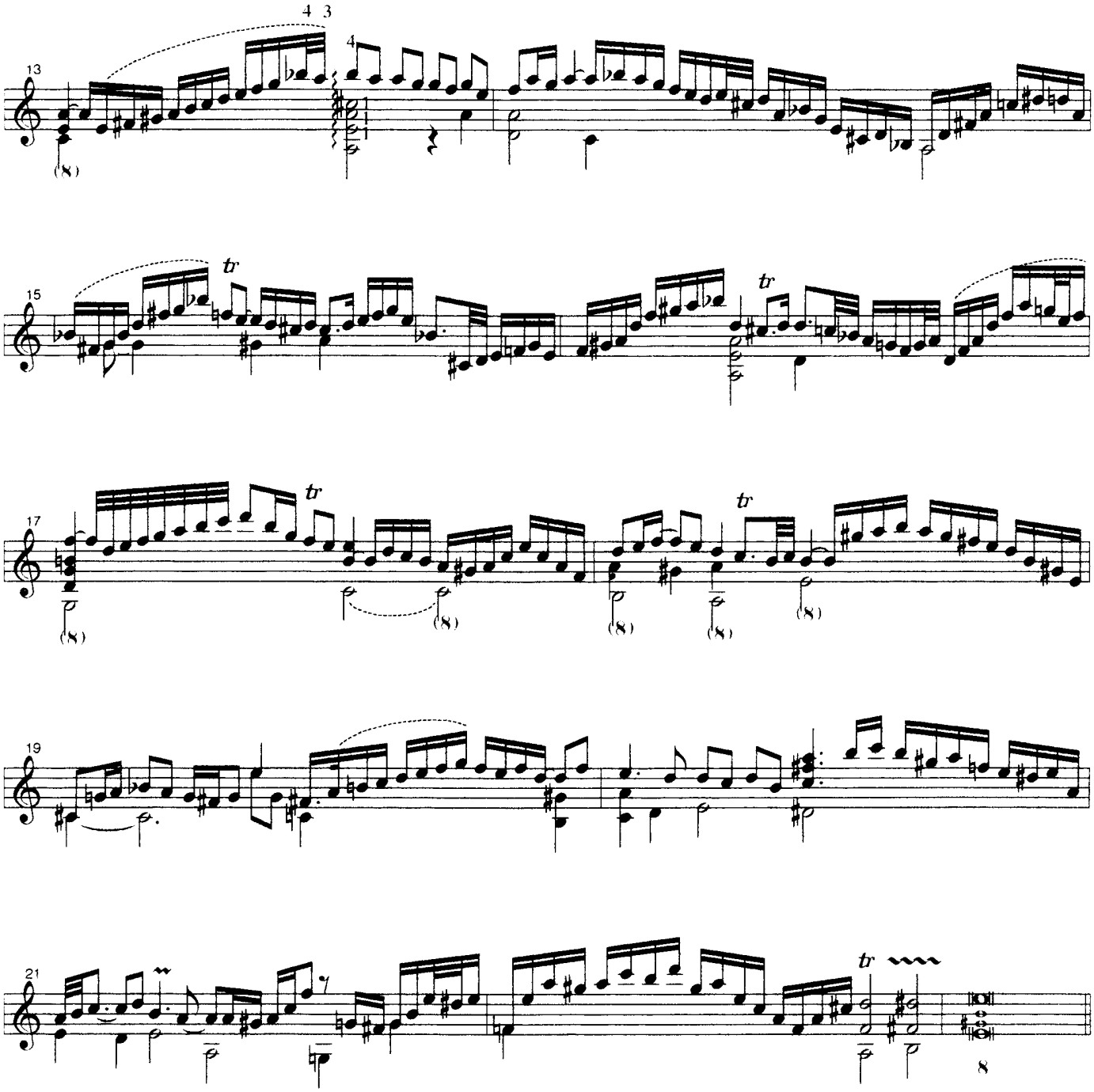
ur violinsonata II BWV 1003

Transkription: P.O.J.

J.S.Bach

3:e str = G (klingande Bb)



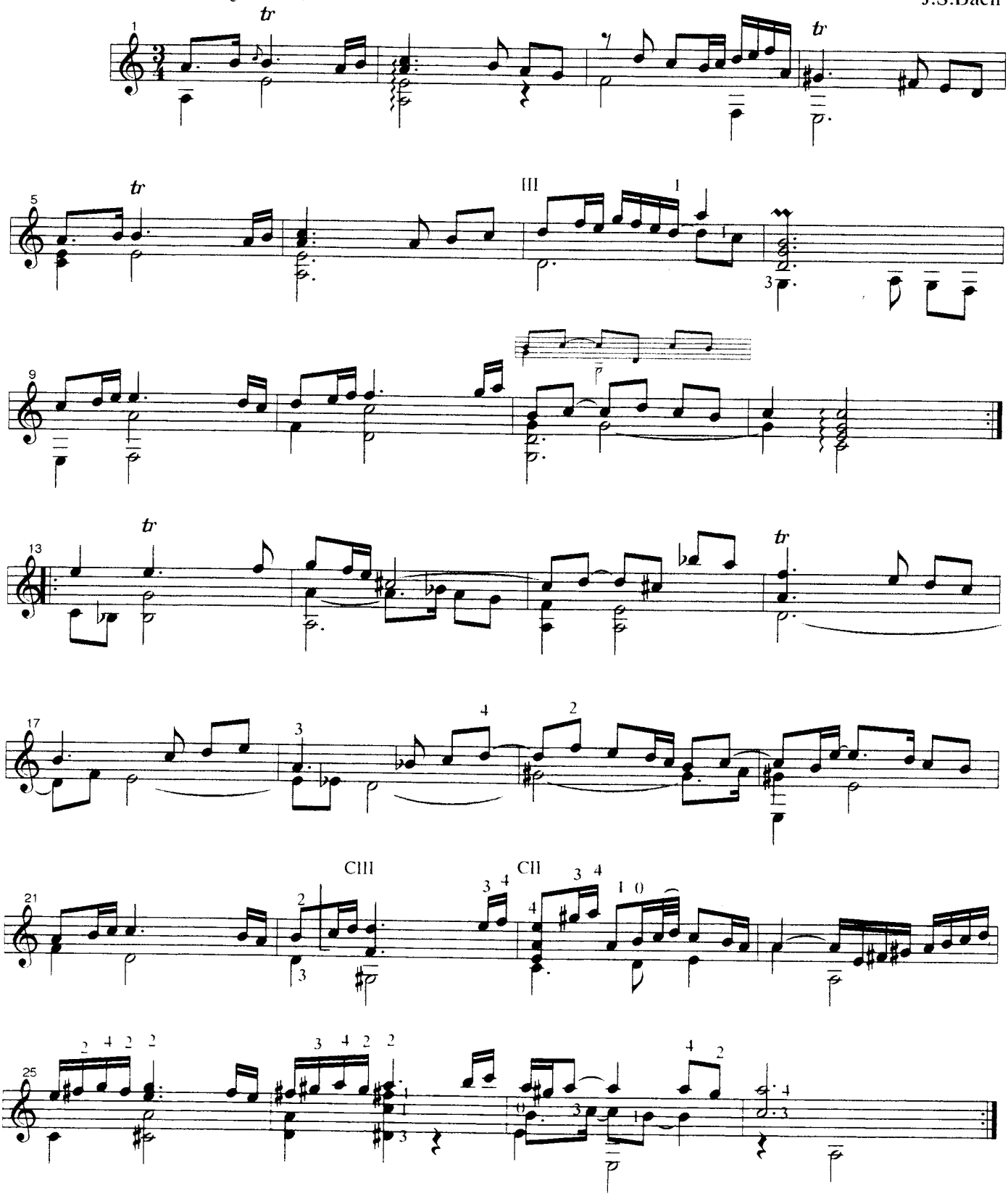

13
4 3
4
15
tr
tr
17
tr
tr
19
21
tr
8

Sarabande

Bearbetning: P.O.J. ur cellosvit 2 BWV 1008 (originaltonart d moll)

3:e str = G (klingande Bb)

J.S.Bach



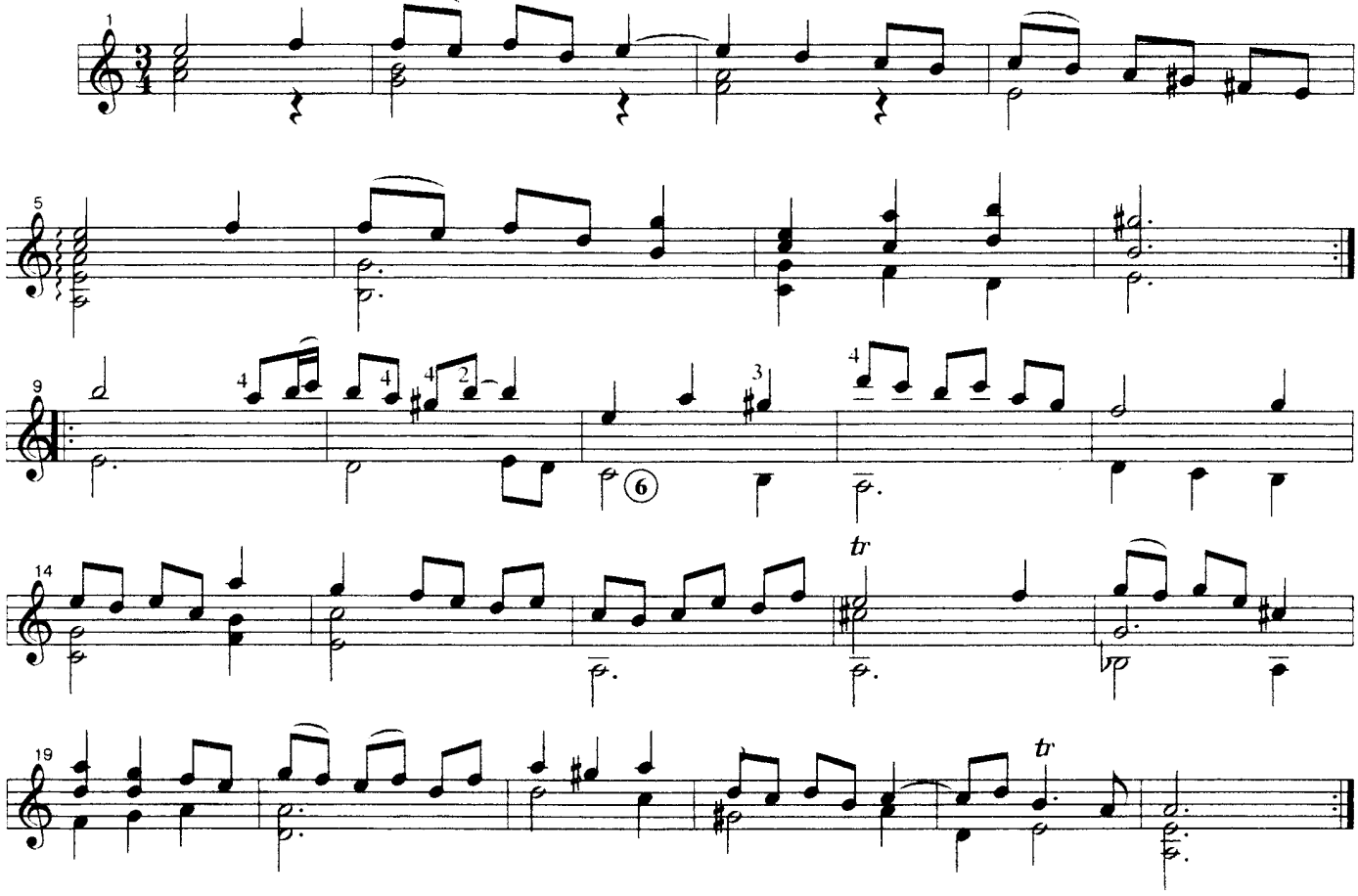
Bearbetning: P.O.J.

2 menuetter

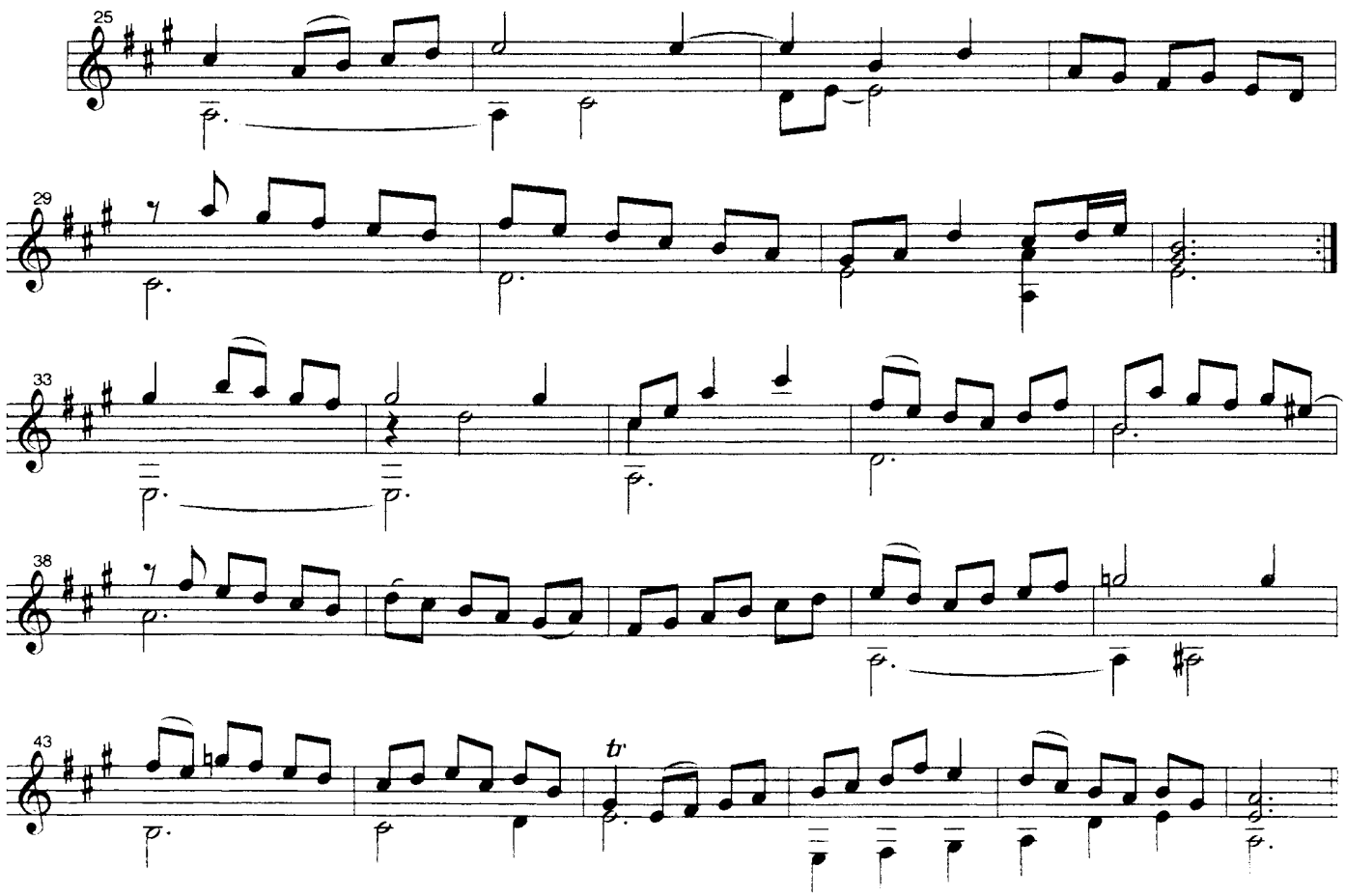
ur cellosvit BWV1008

J.S.Bach

Menuet I



Menuett II



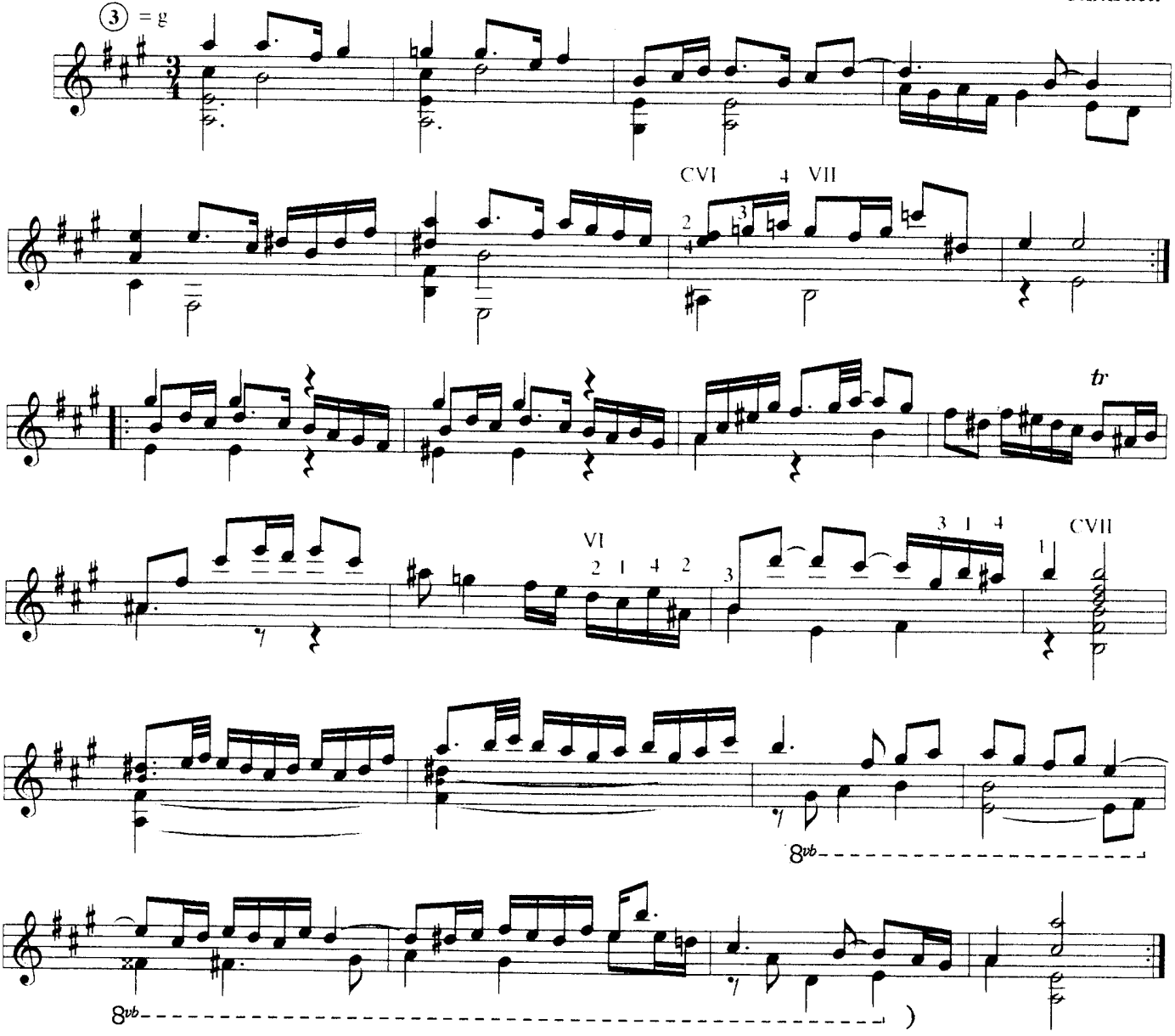
Transkription P:O:J:

Sarabande, Bourrée I & II

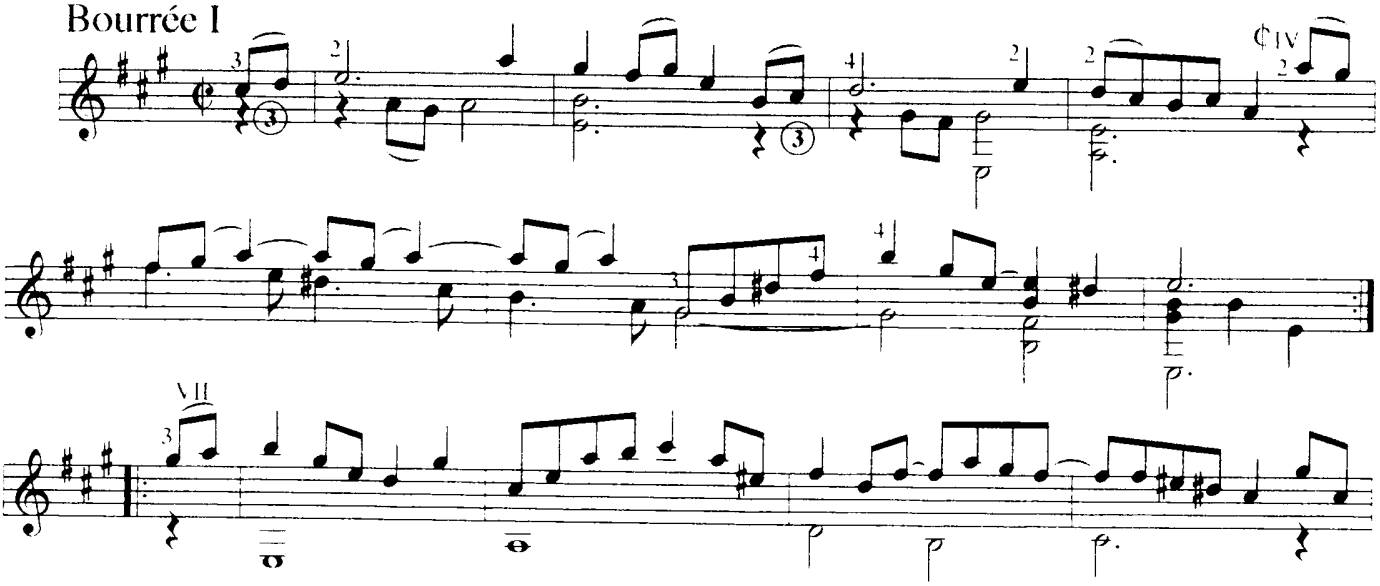
Sarabande

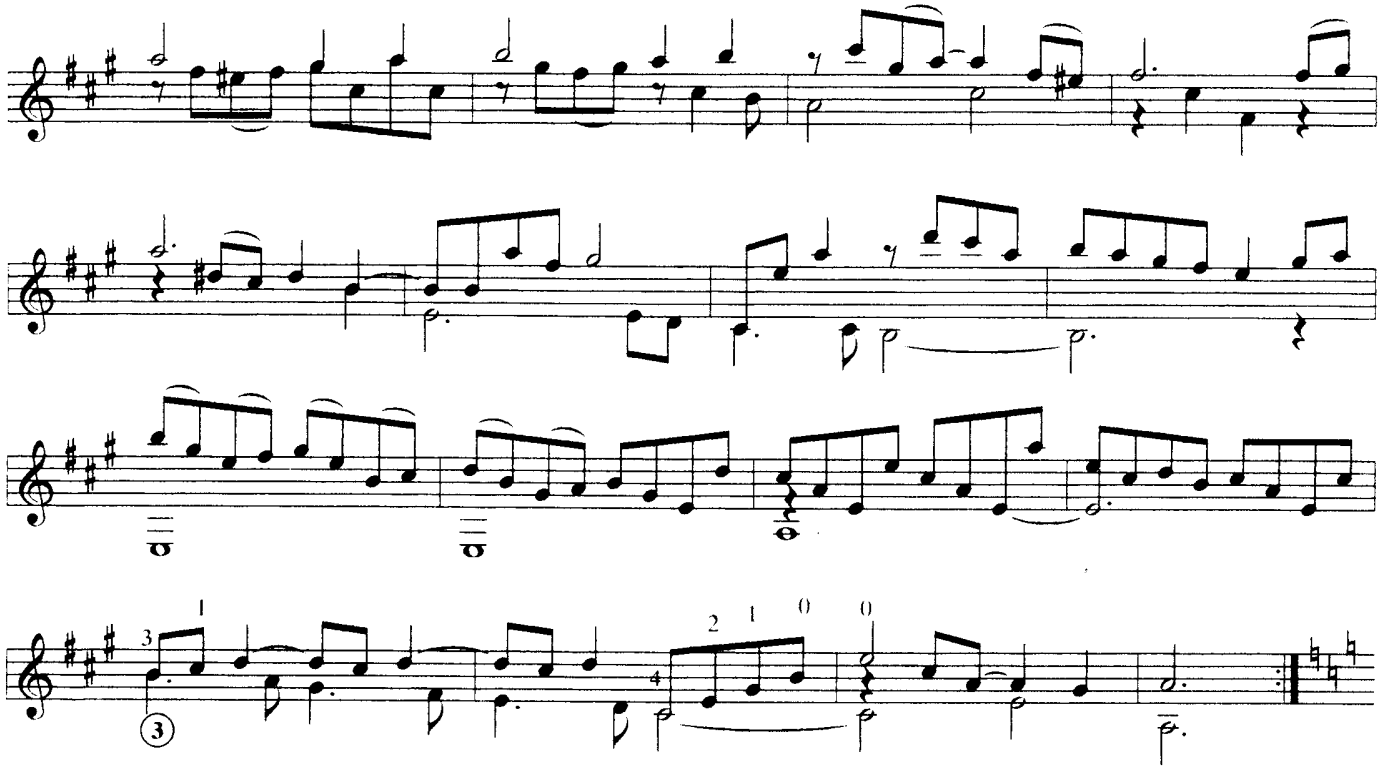
ur Suite n:o III för violoncell BWV 1009

J.S.Bach

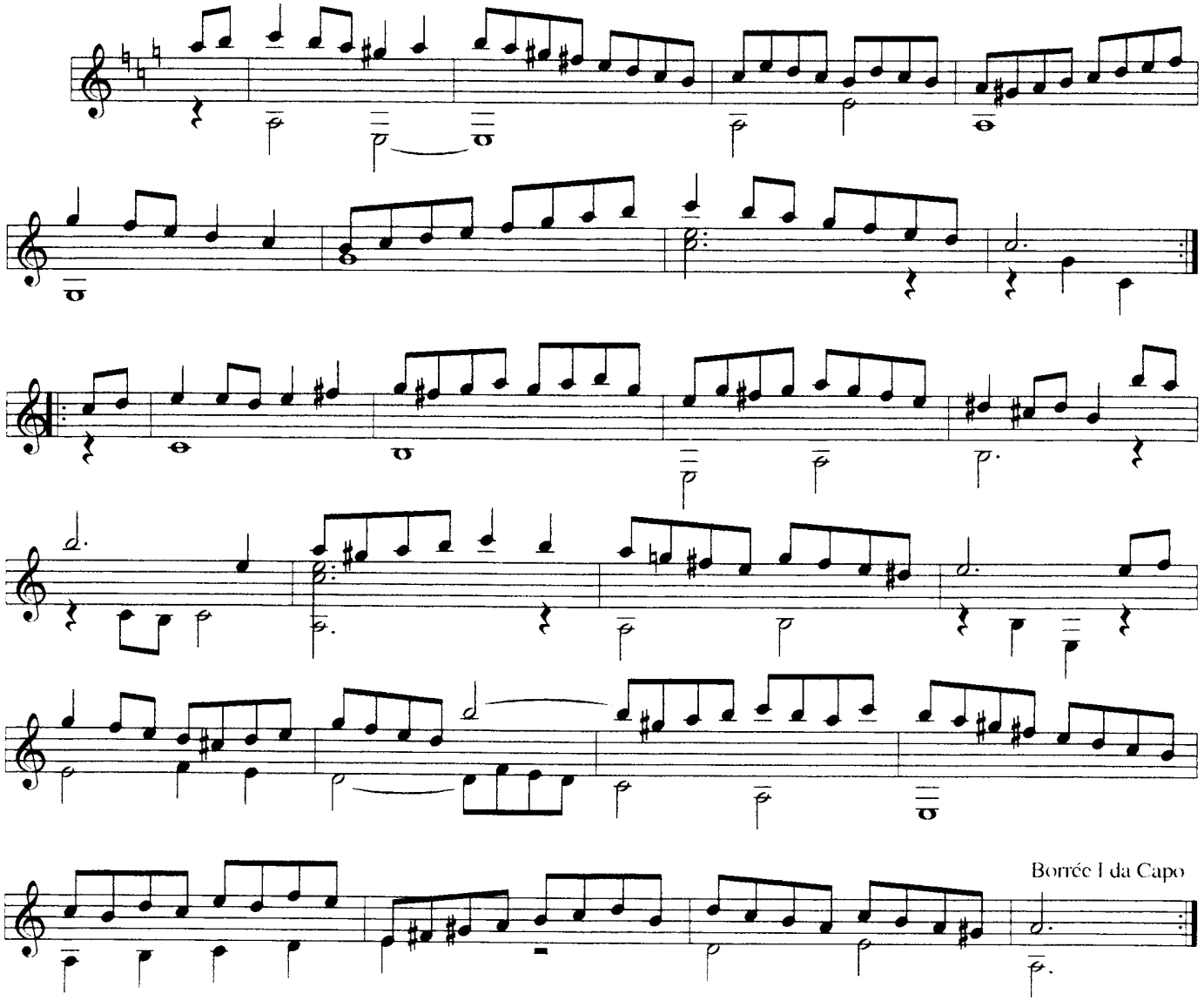


Bourrée I





Bourrée II



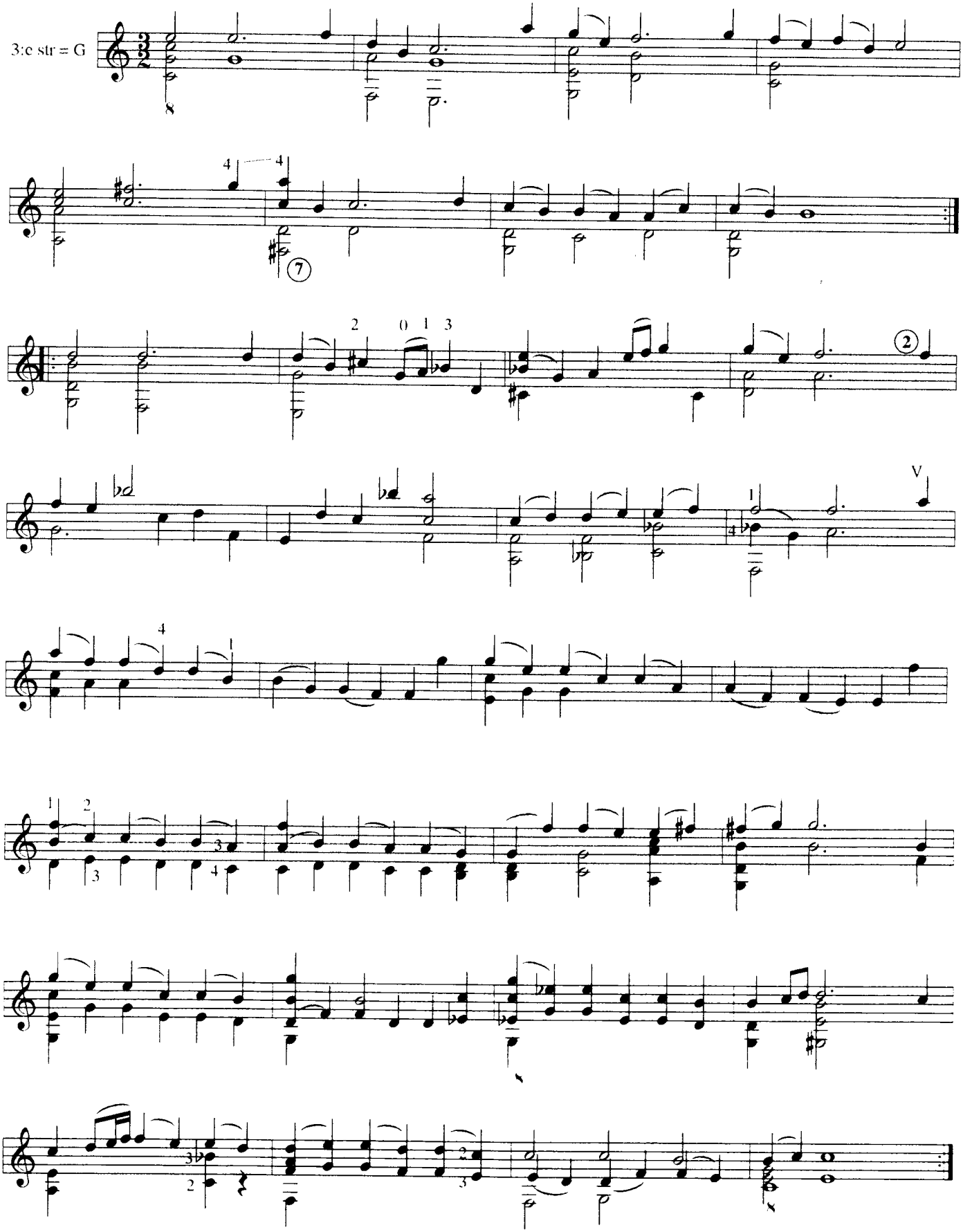
Sarabande o Gavotte I & II

Transkription Göran Söllscher

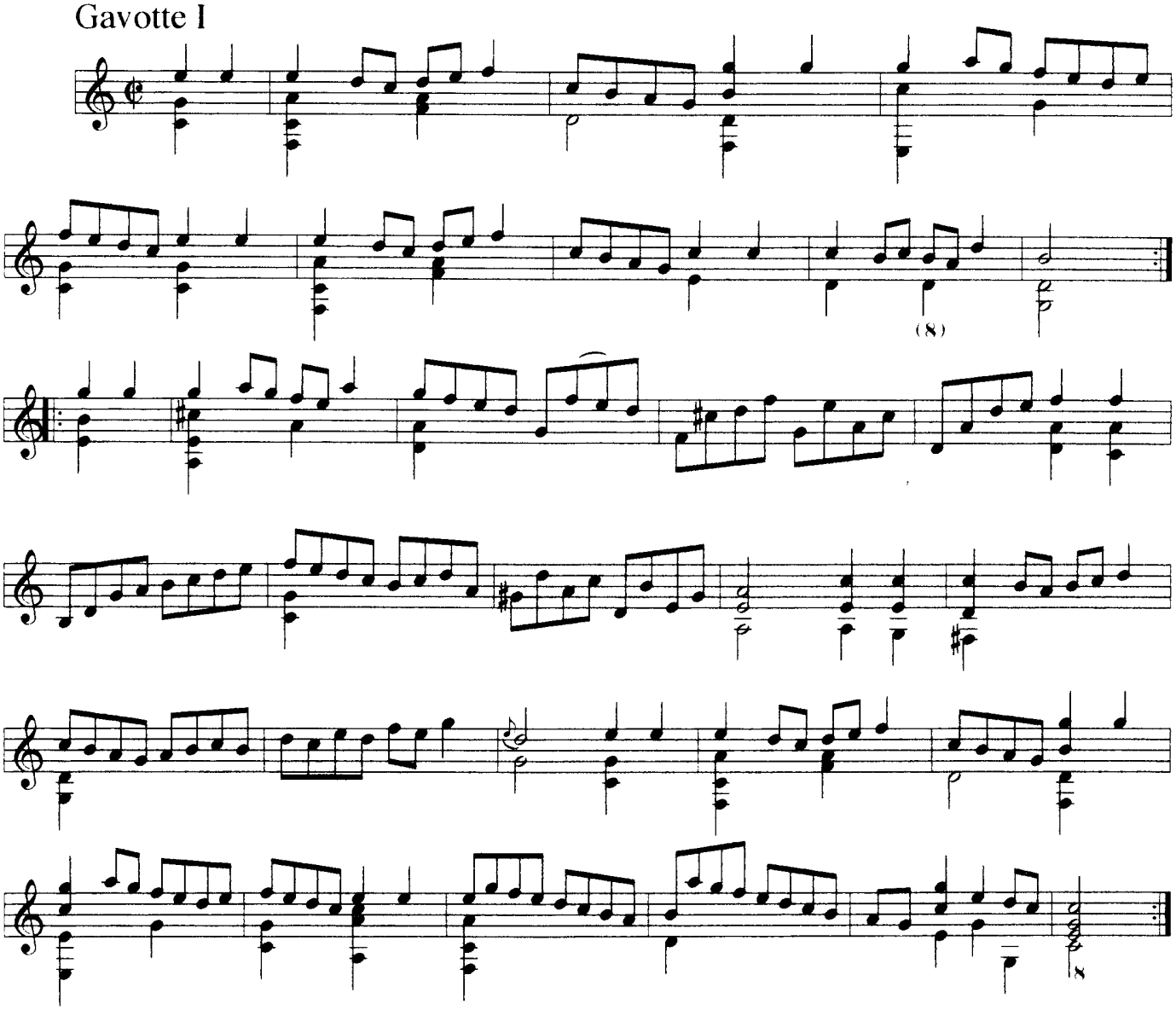
fr. BWV 1012

J.S.Bach

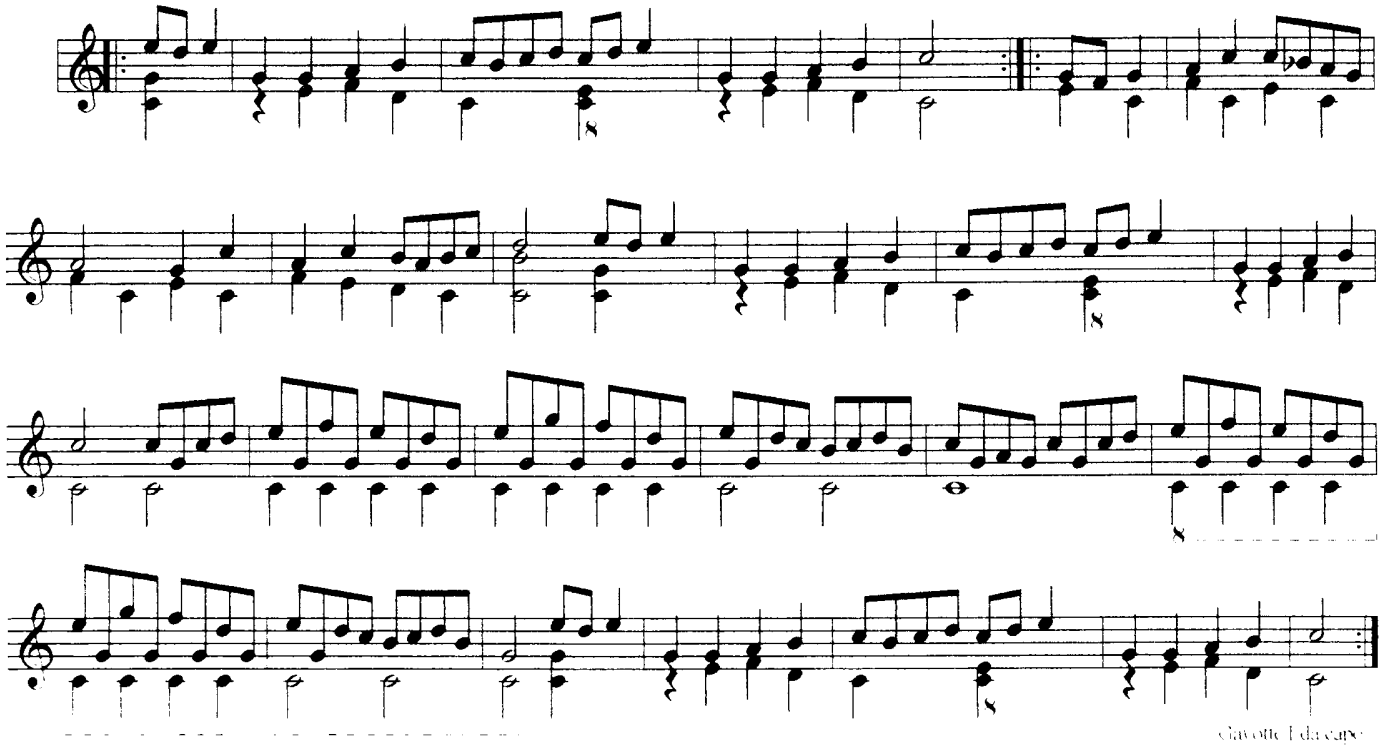
Sarabande



Gavotte I



Gavotte II



Svit nr 1

Bearbetning: Göran Söllscher

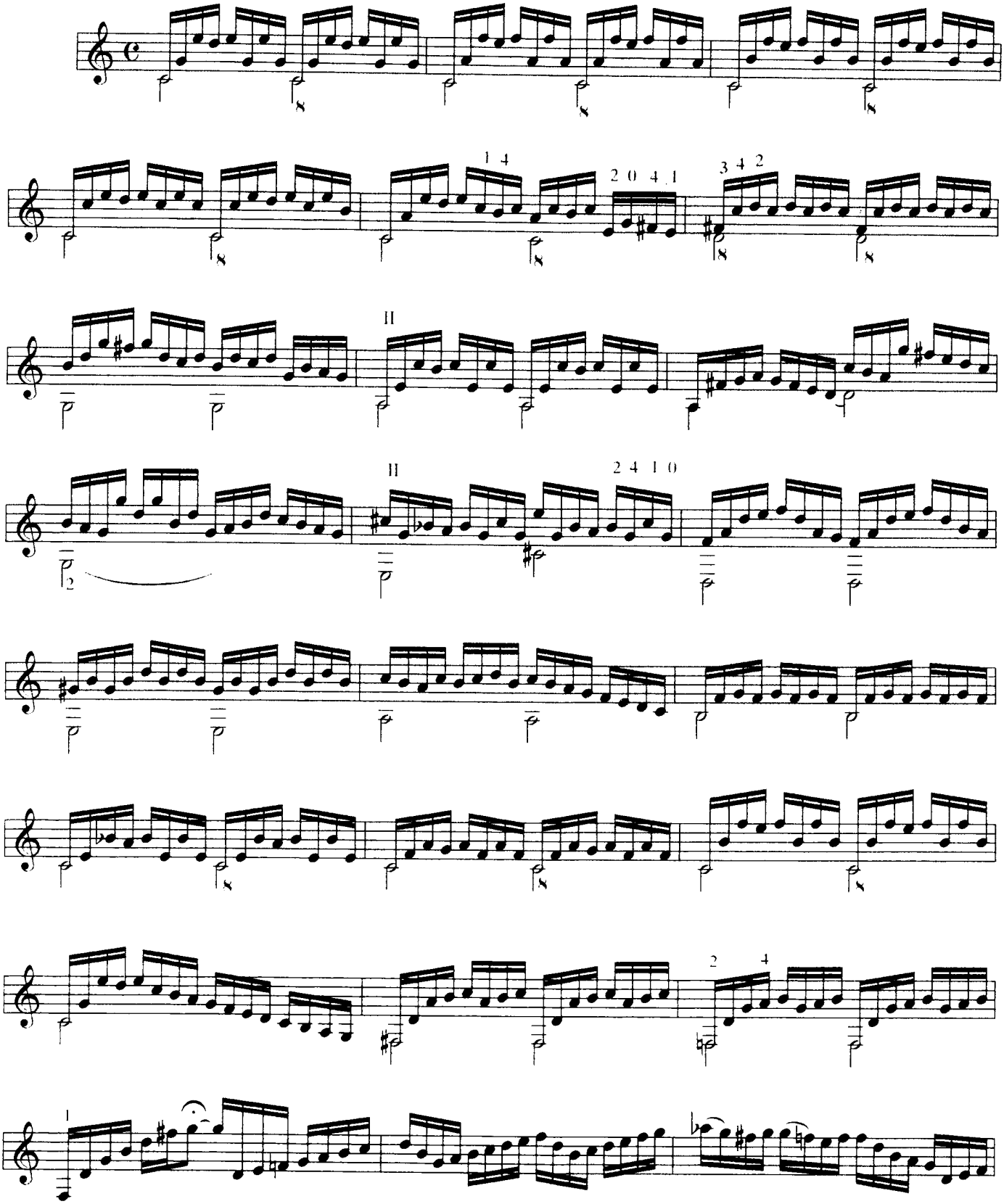
BWV 1007 (orig för violincello)

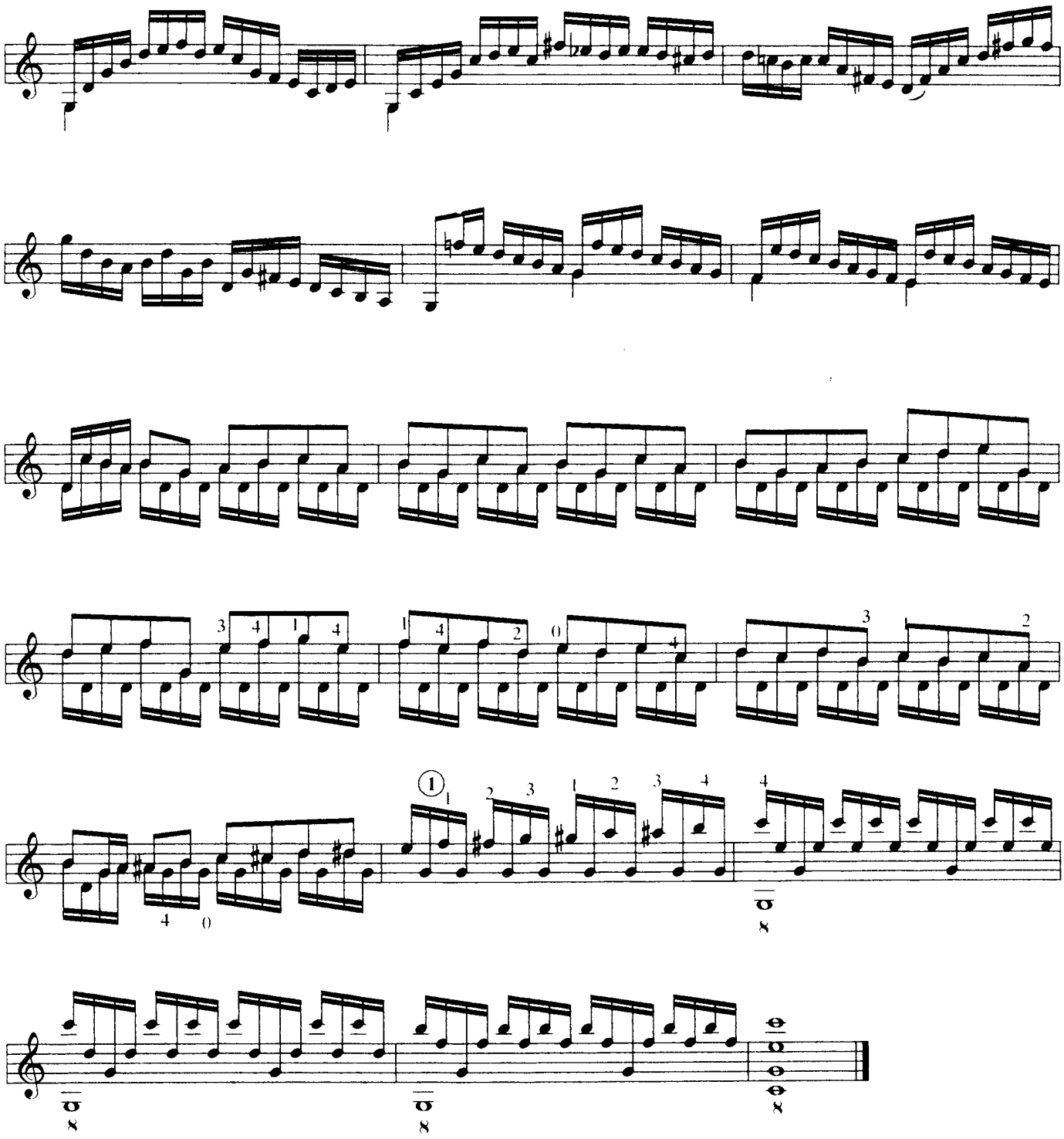
J.S.Bach

Bågarna hos Bach är ofta fraseringsbågar och behöver inte nödvändigtvis utföras med vänsterhandslegato

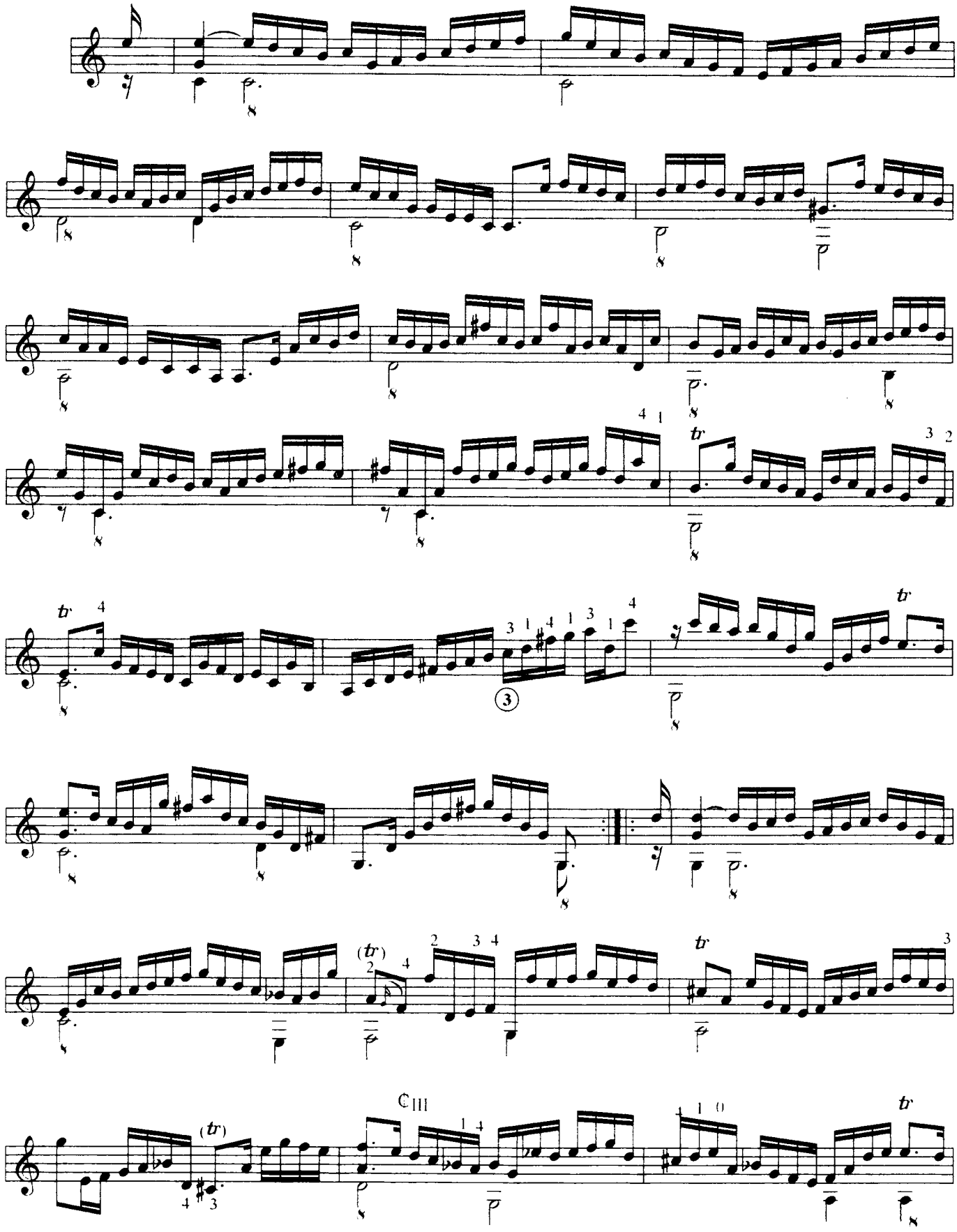
1. Prélude

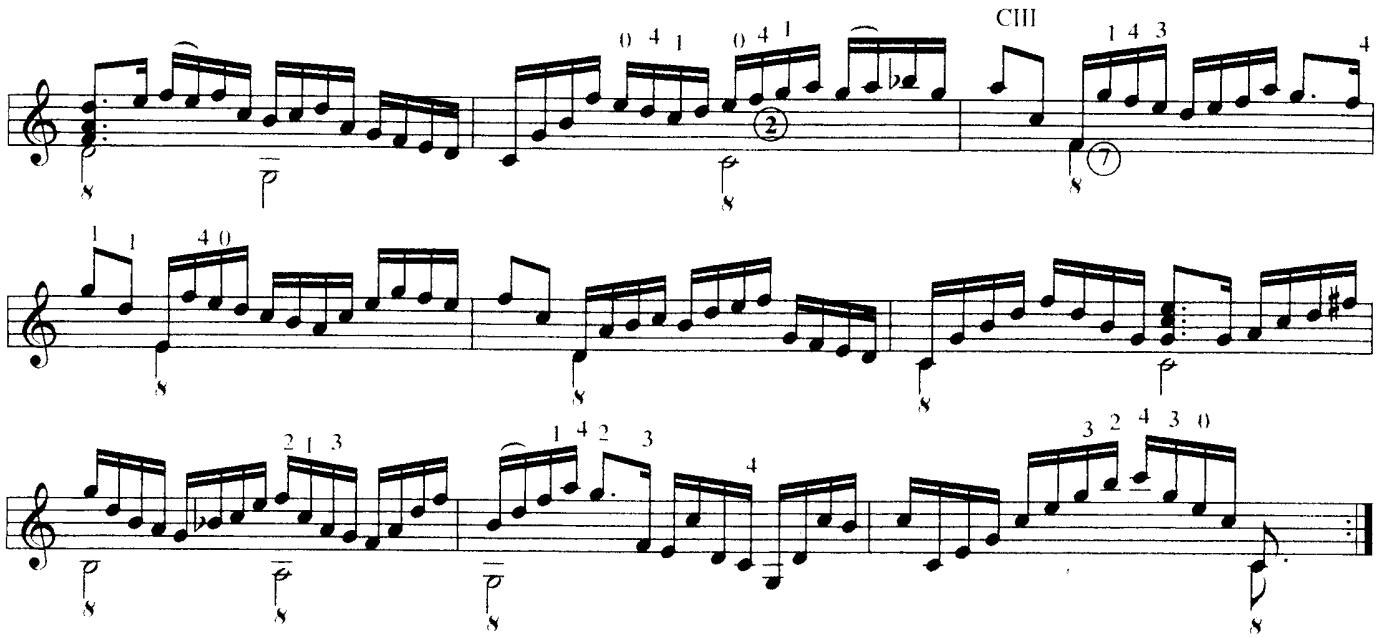
(3) = g (klingande Bb)



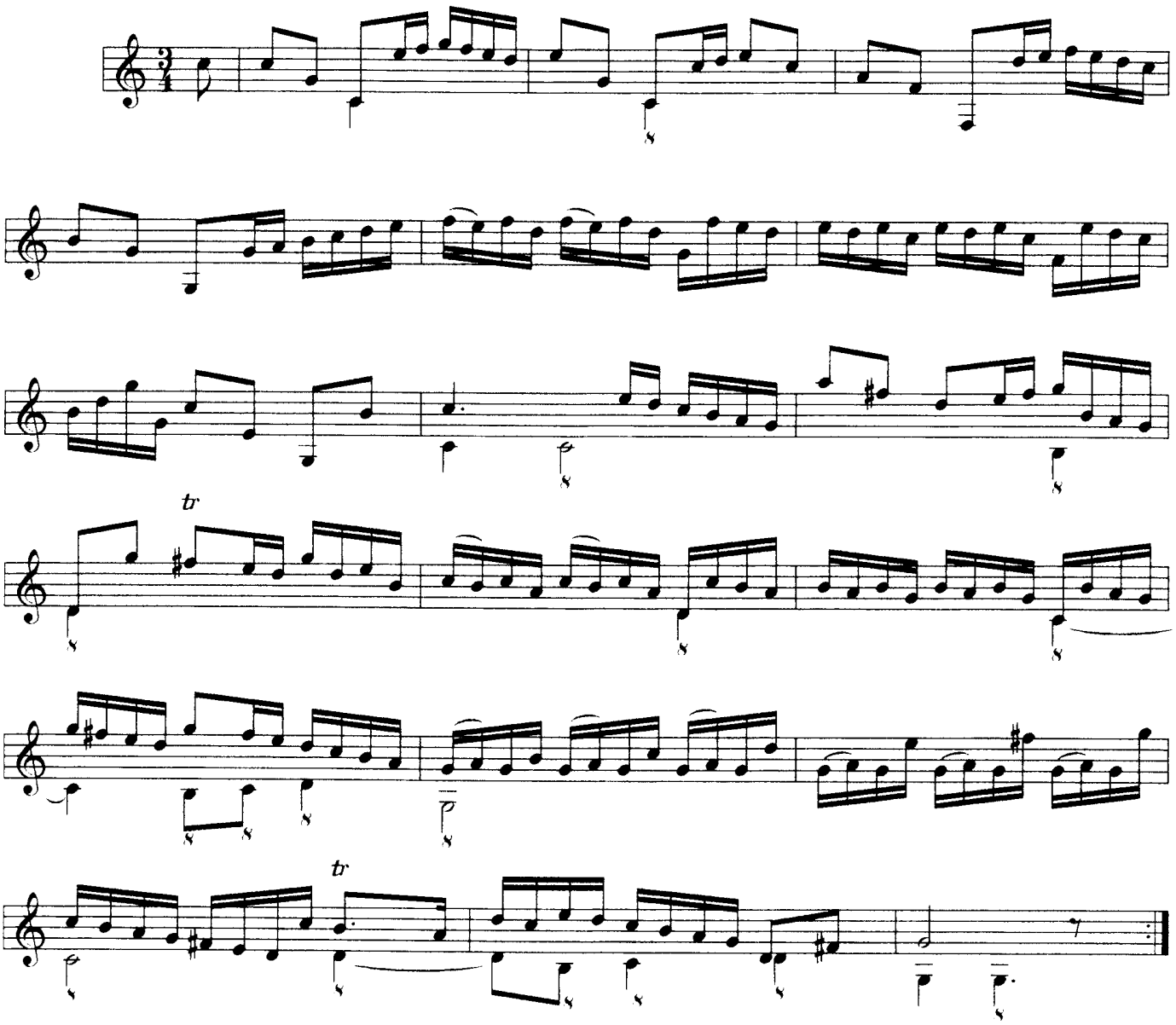


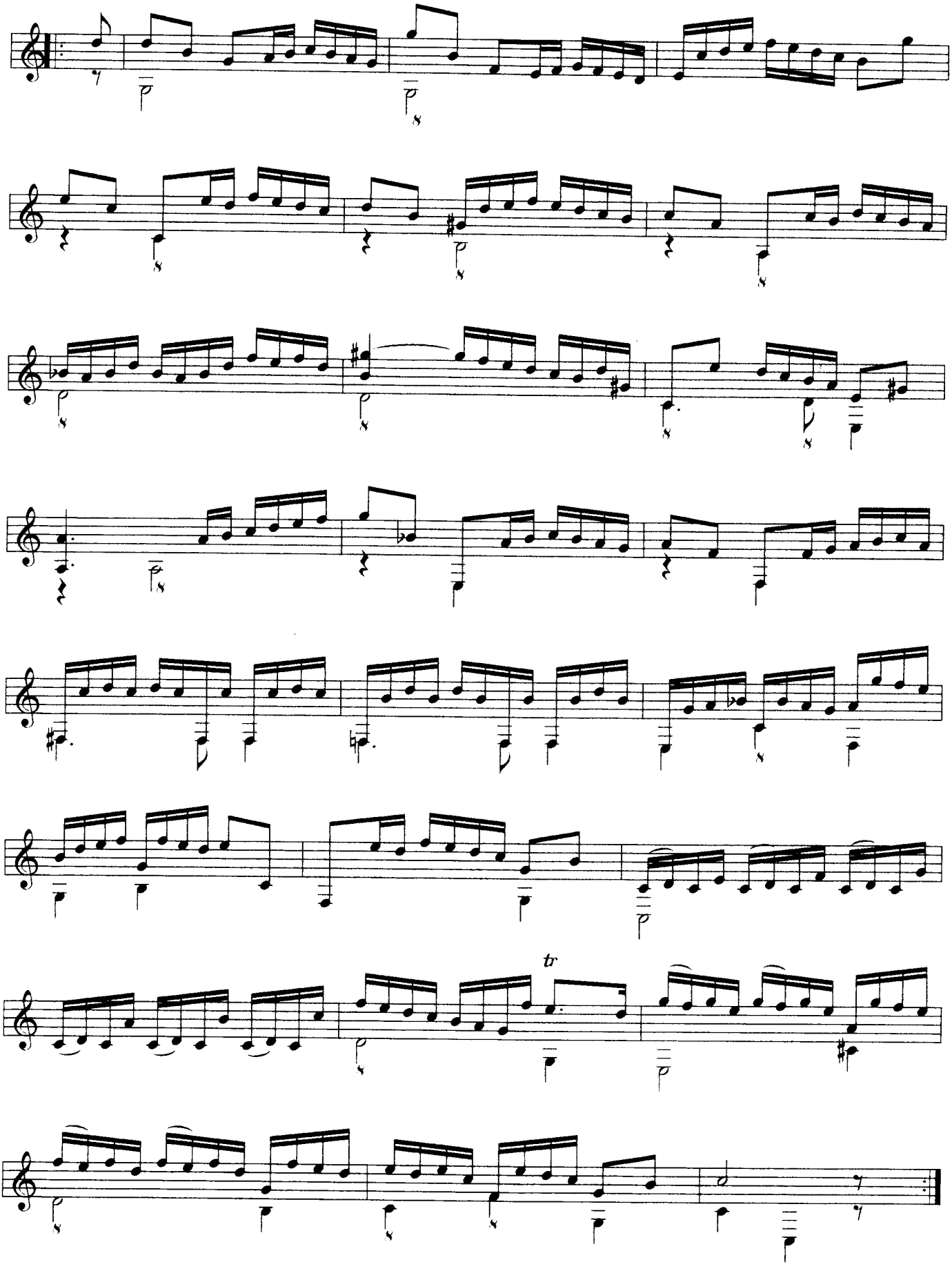
2. Allemande



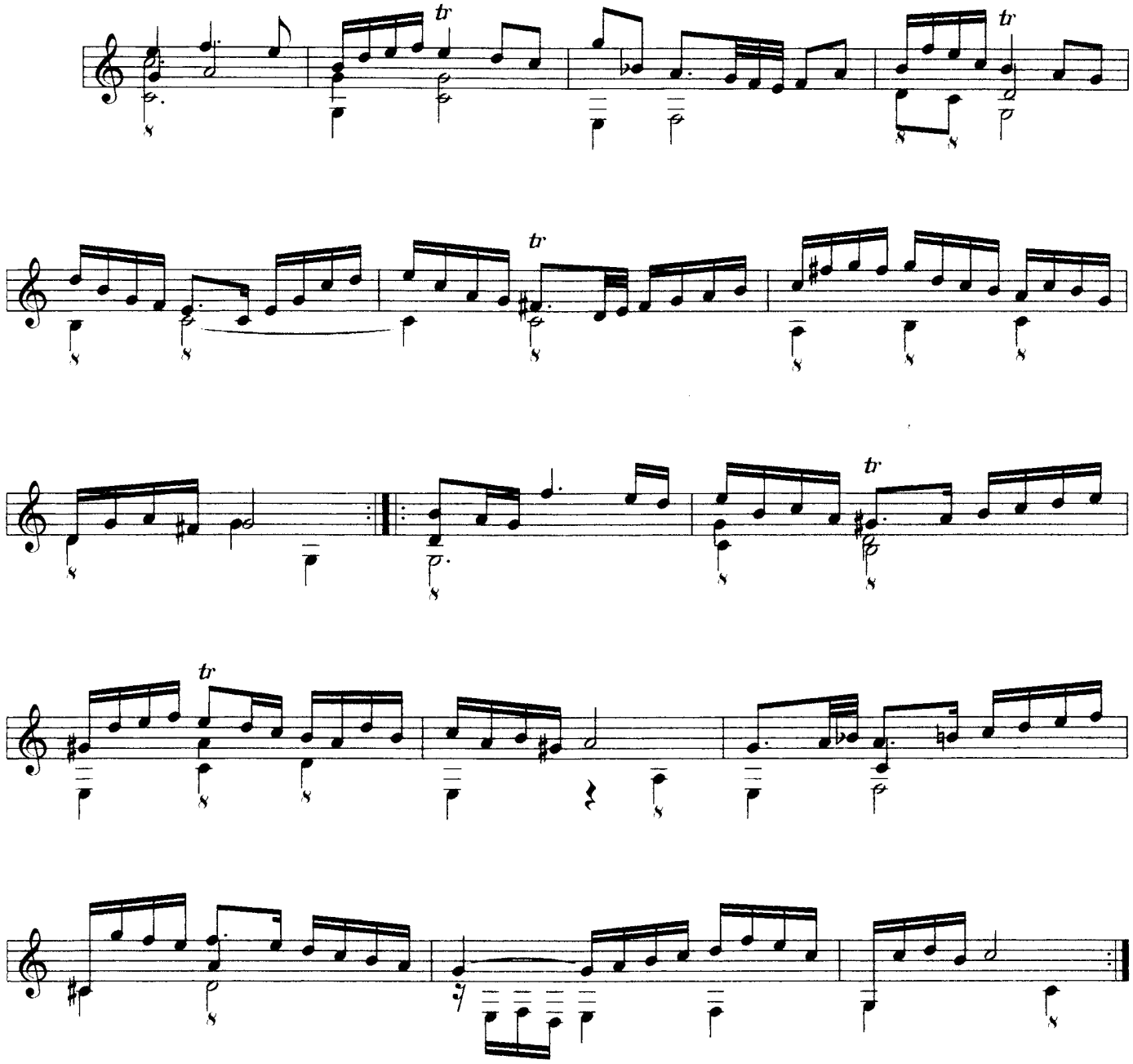


3. Courante

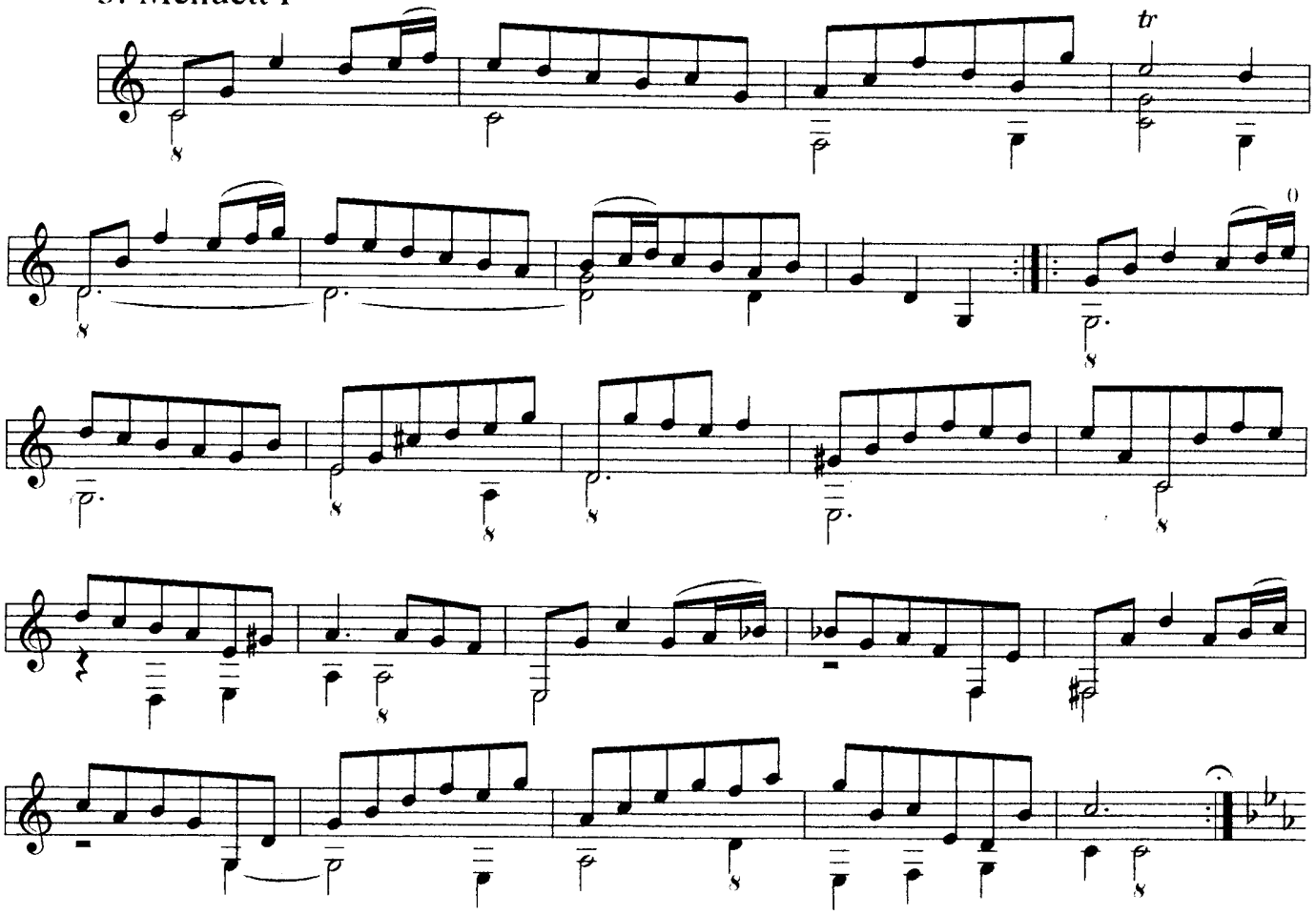



tr

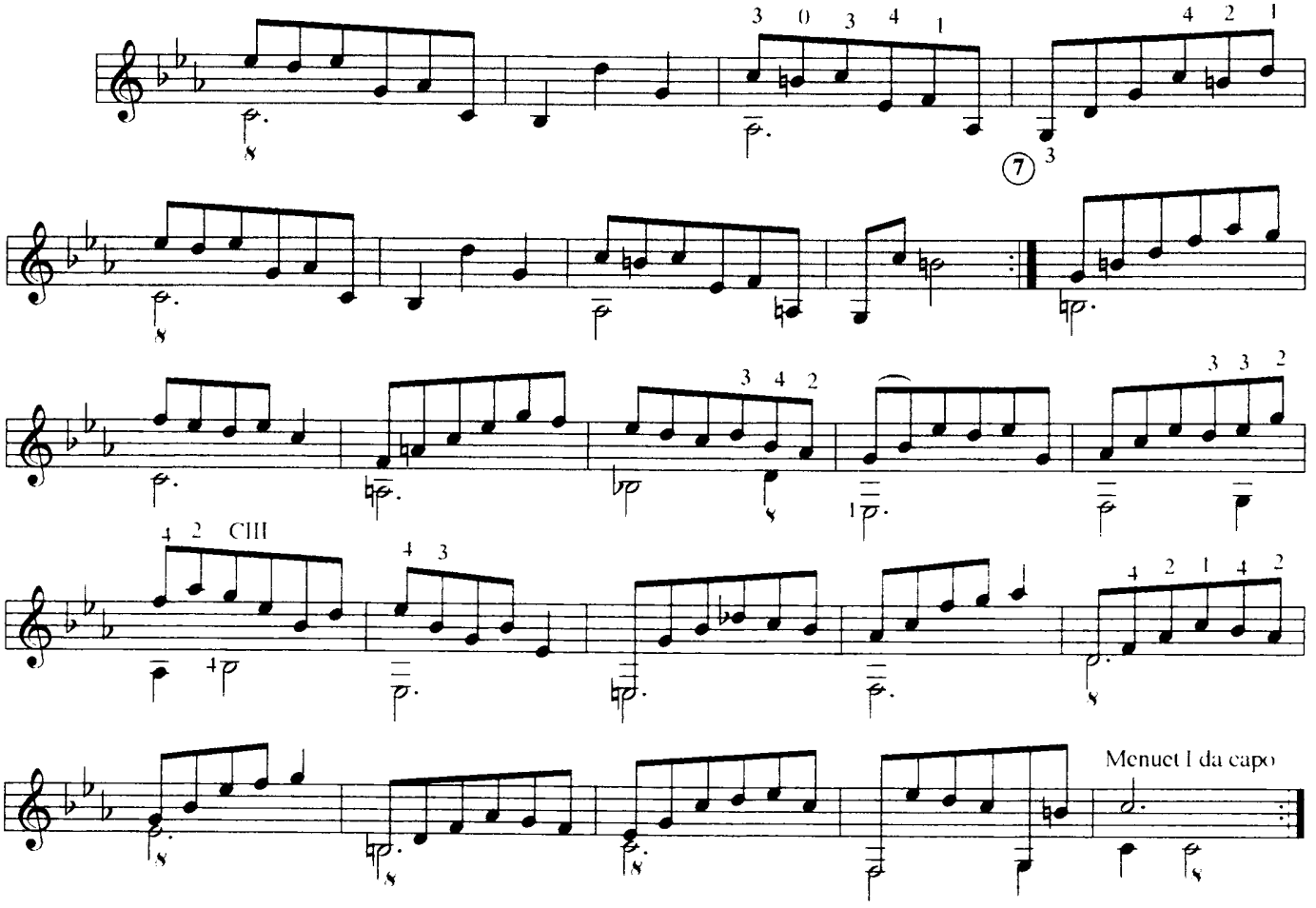
4. Sarabande



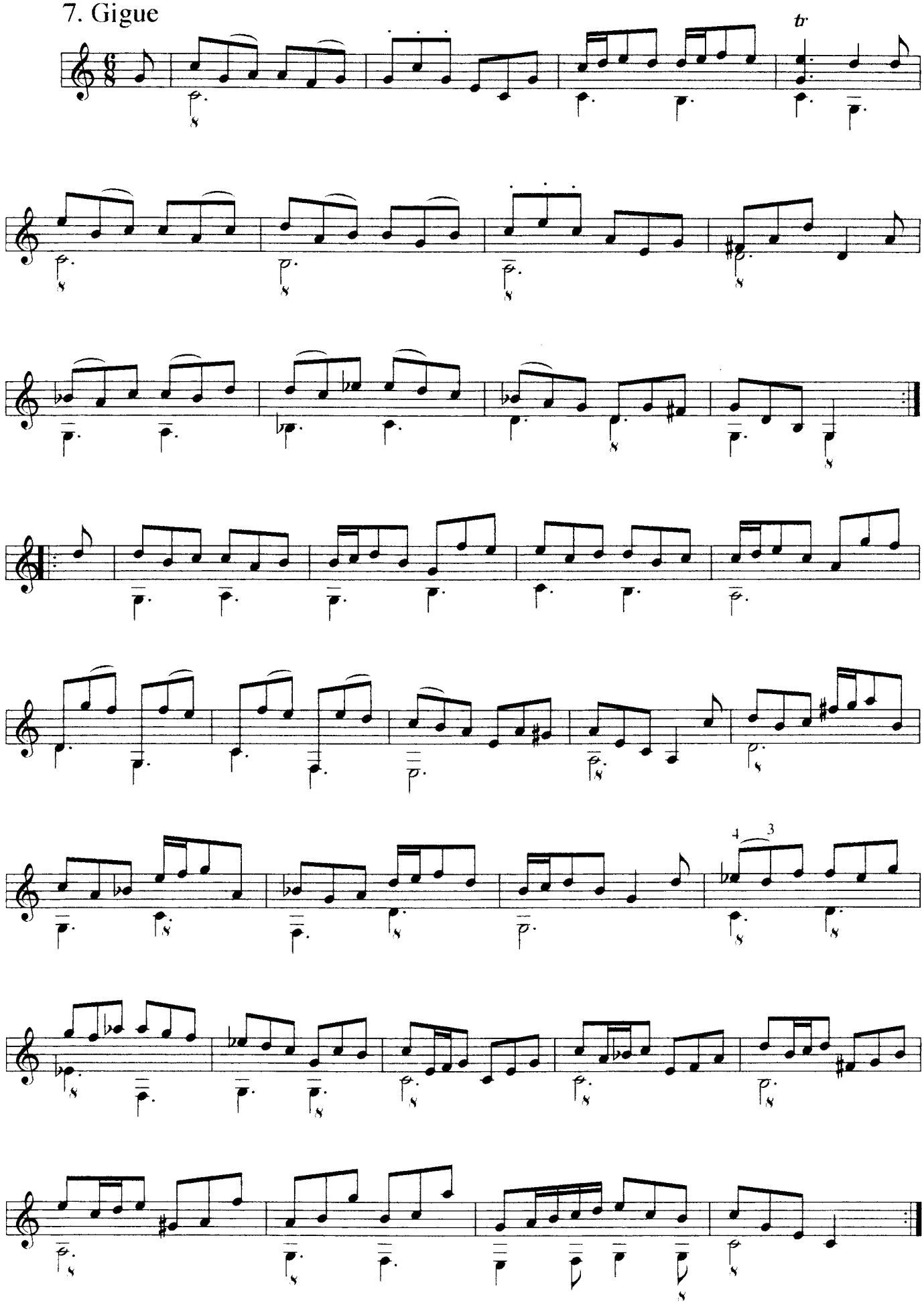
5. Menuett I



6. Menuett II



7. Gigue



Præludium, Fuga & Allegro

(BWV 998)

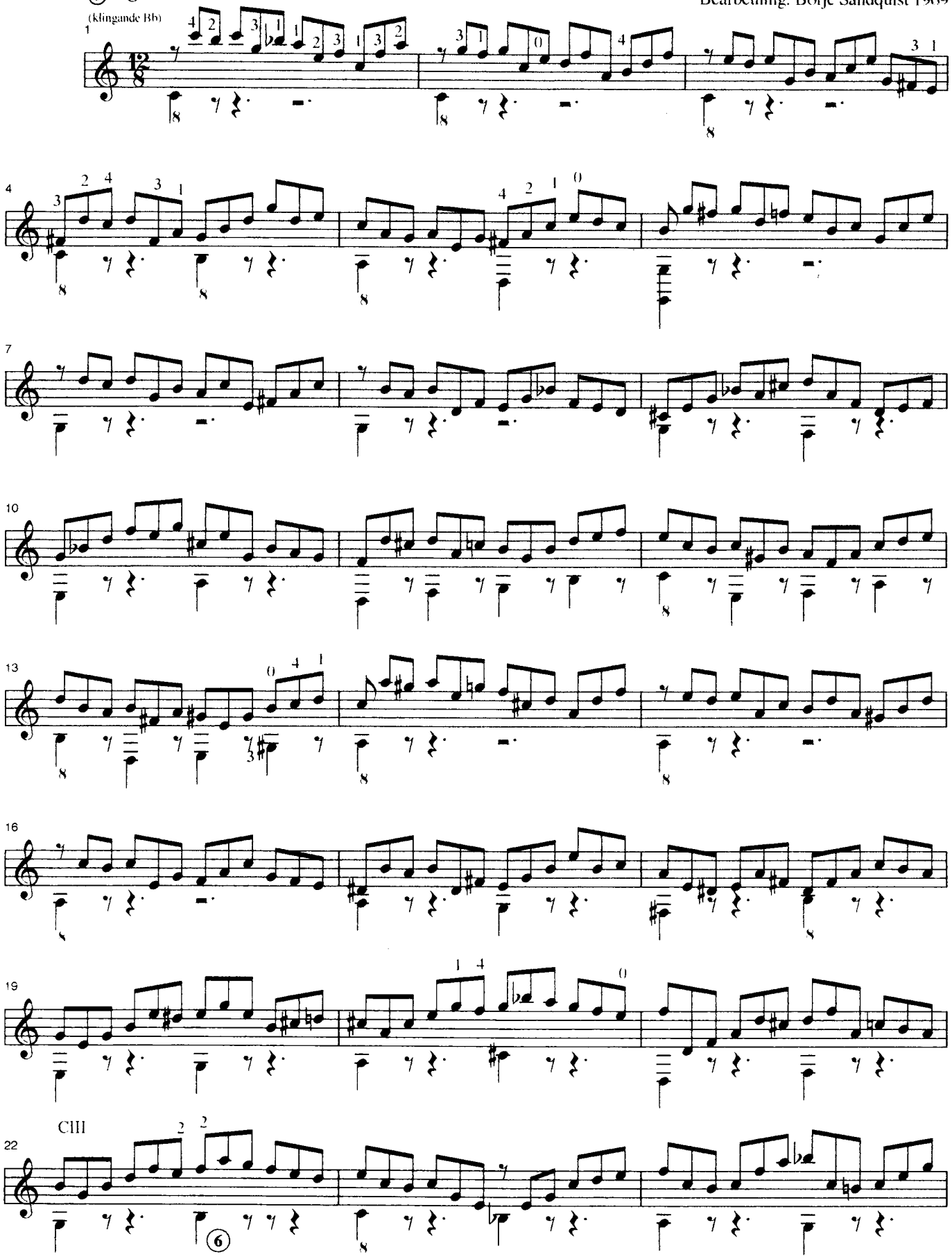
1. Præludium

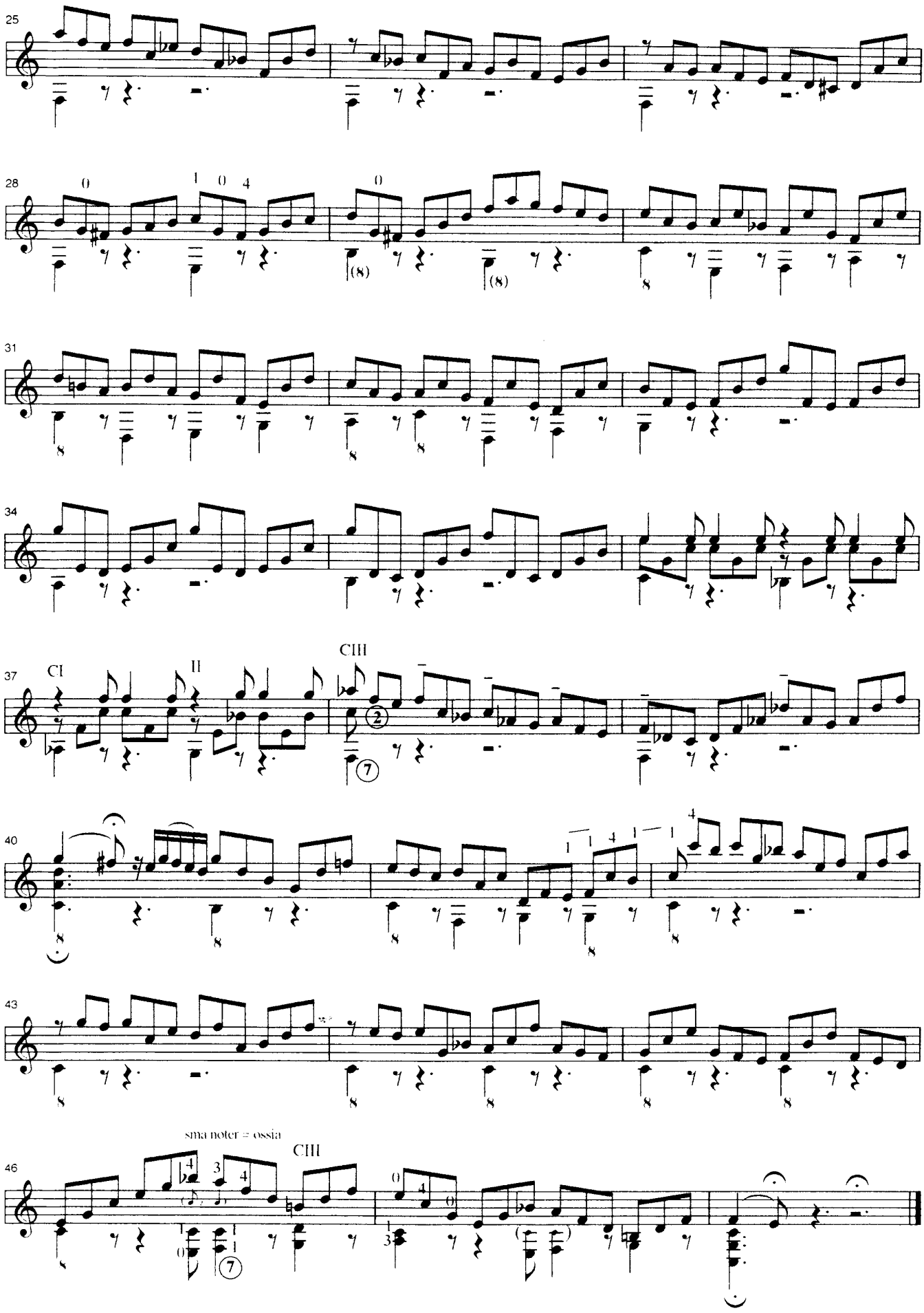
Johann Sebastian Bach

Bearbetning: Börje Sandquist 1969

③ = G

(klingande Bb)

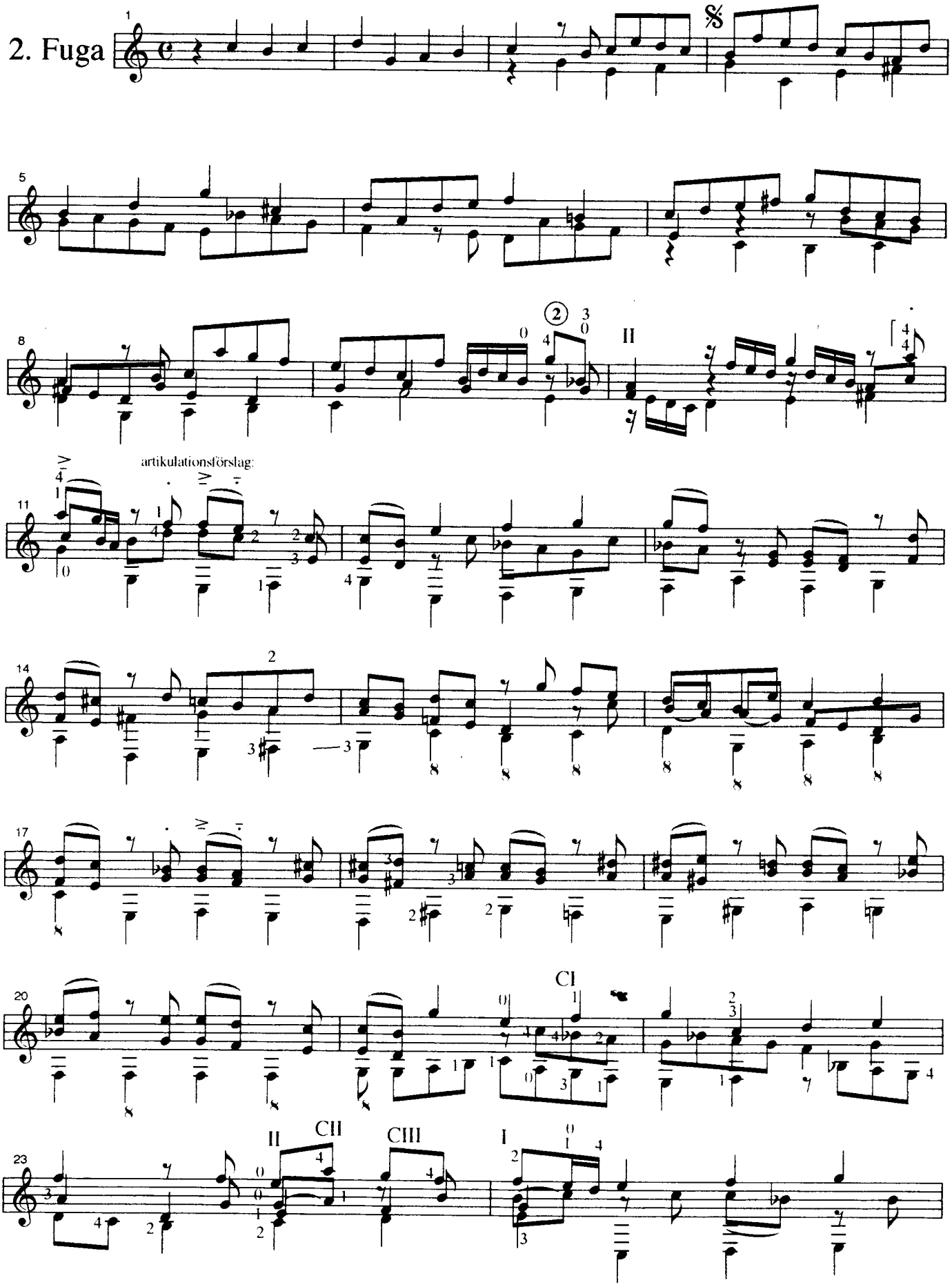


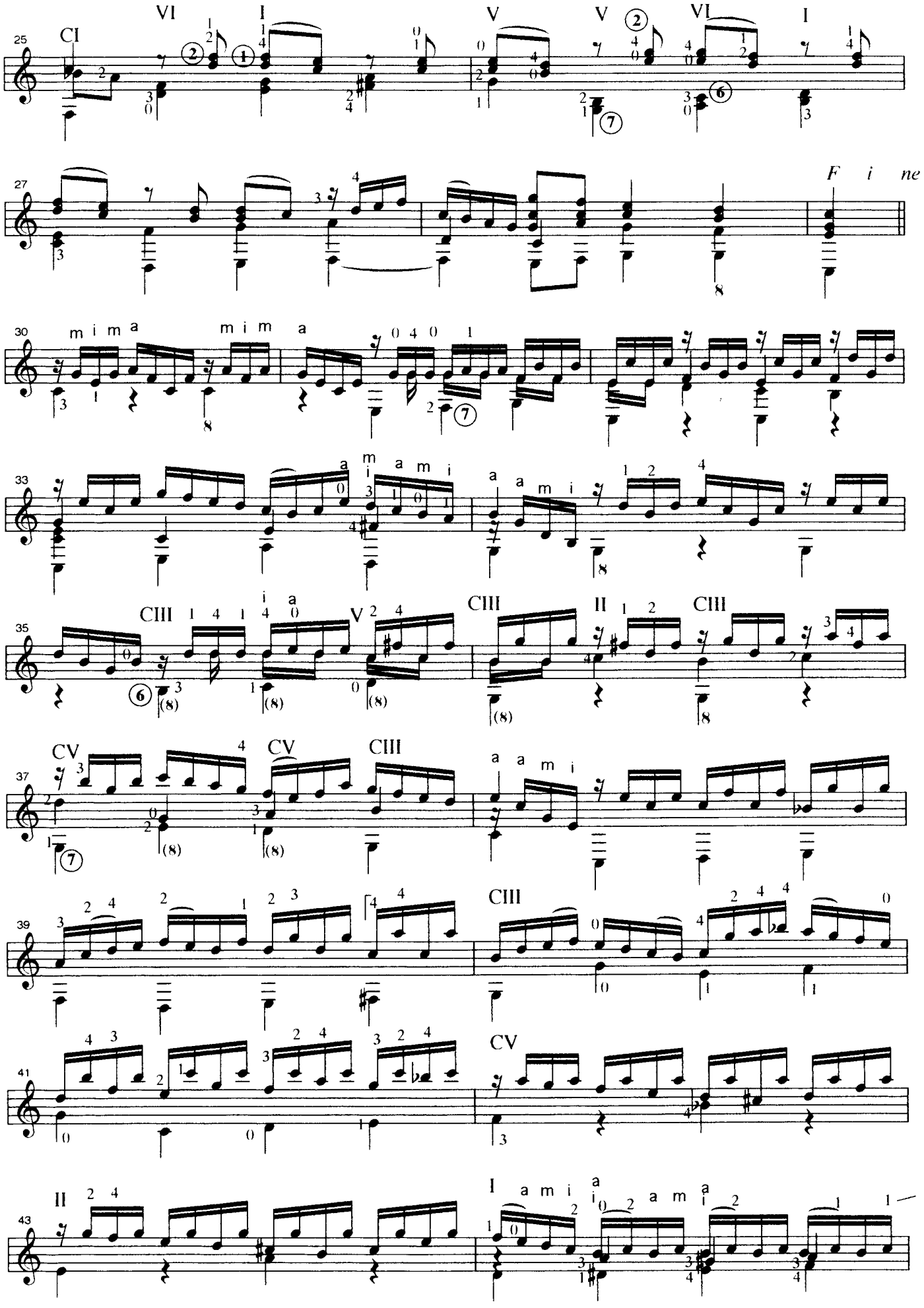

25
28
31
34
37
CI
II
CIII
40
43
46
små noter = ossia
CIII

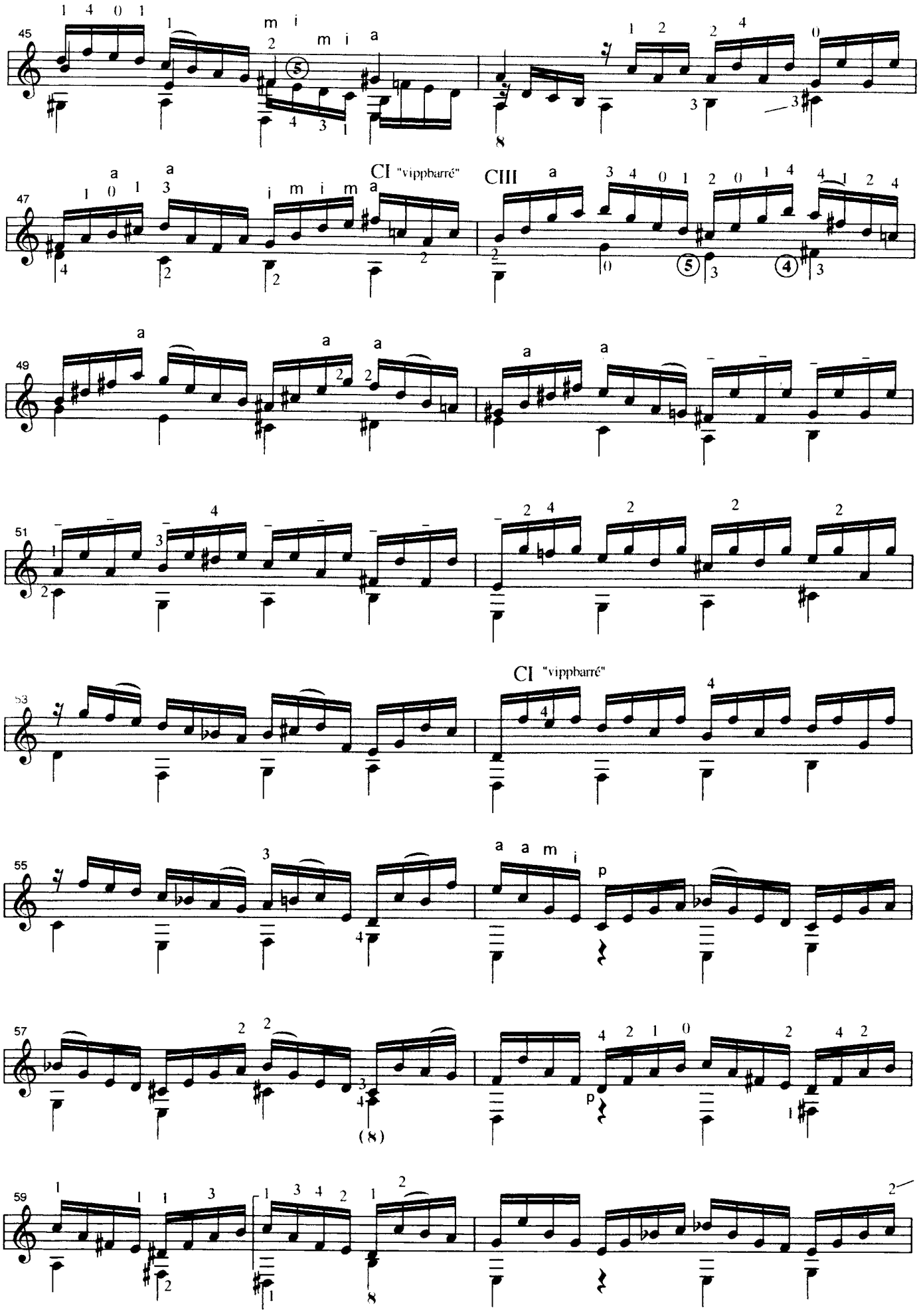
Bearbetning: Börje Sandquist

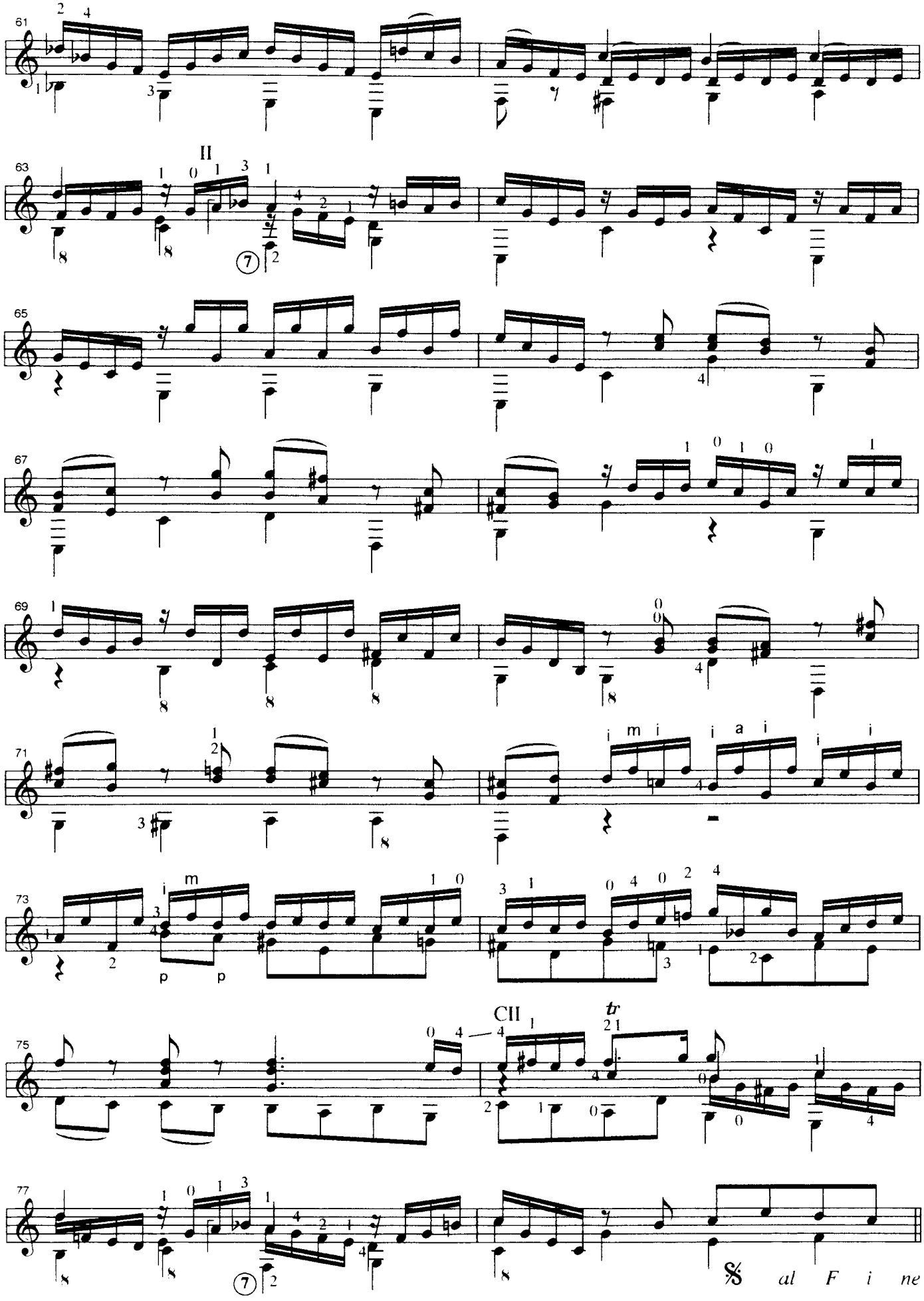
Johann Sebastian Bach

2. Fuga




25
CI
VI
I
V
V
VI
I
27
Fine
30
m i m a
m i m
a
33
a m i a m i
a a m i
35
CIII
V
CIII
II
CIII
37
CV
CV
CIII
a a m i
39
CIII
41
CV
43
II
I a m i a
a m a

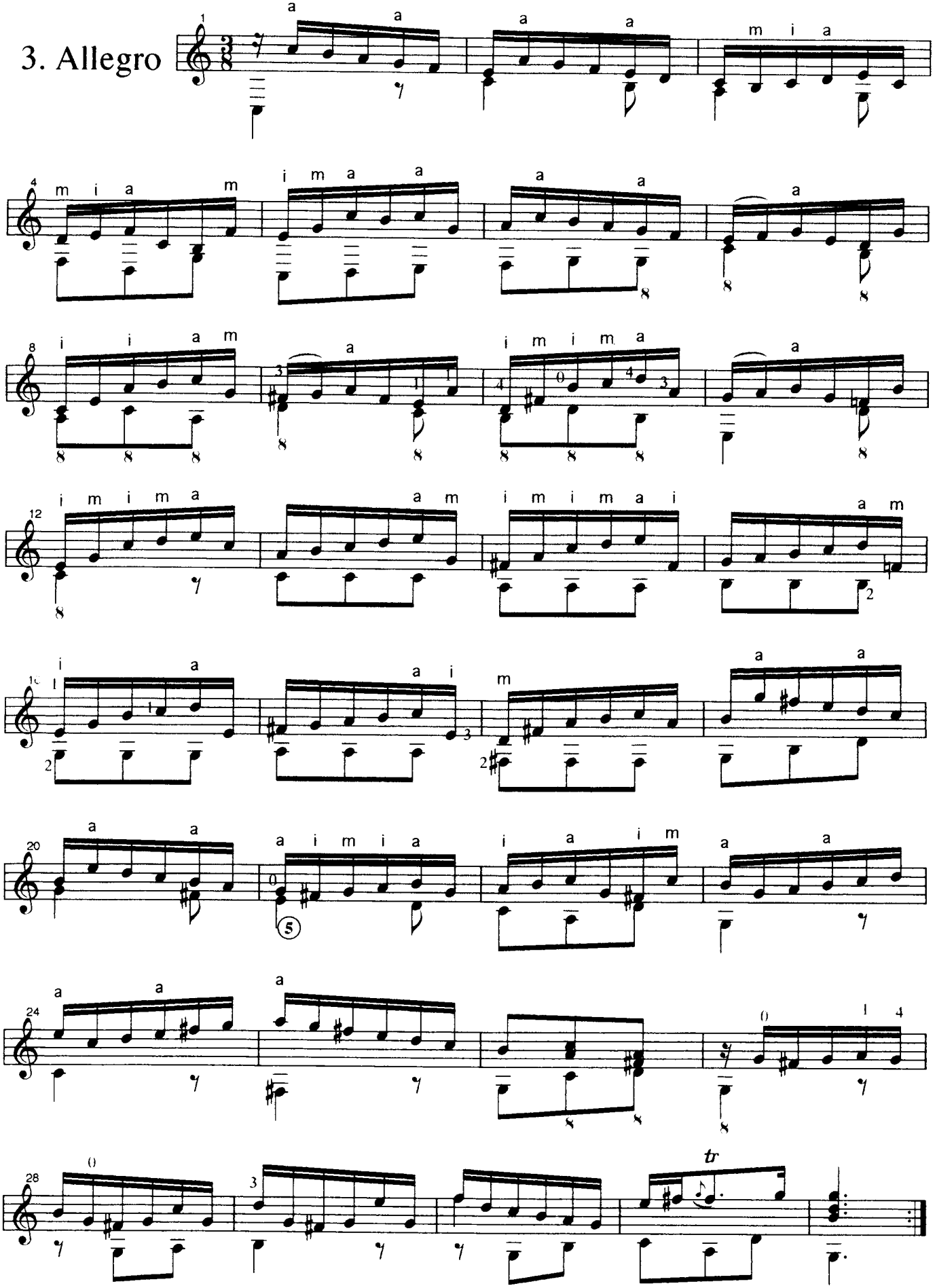

45
47
CI "vippbarré"
CIII
49
51
53
CI "vippbarré"
55
57
(8)
59

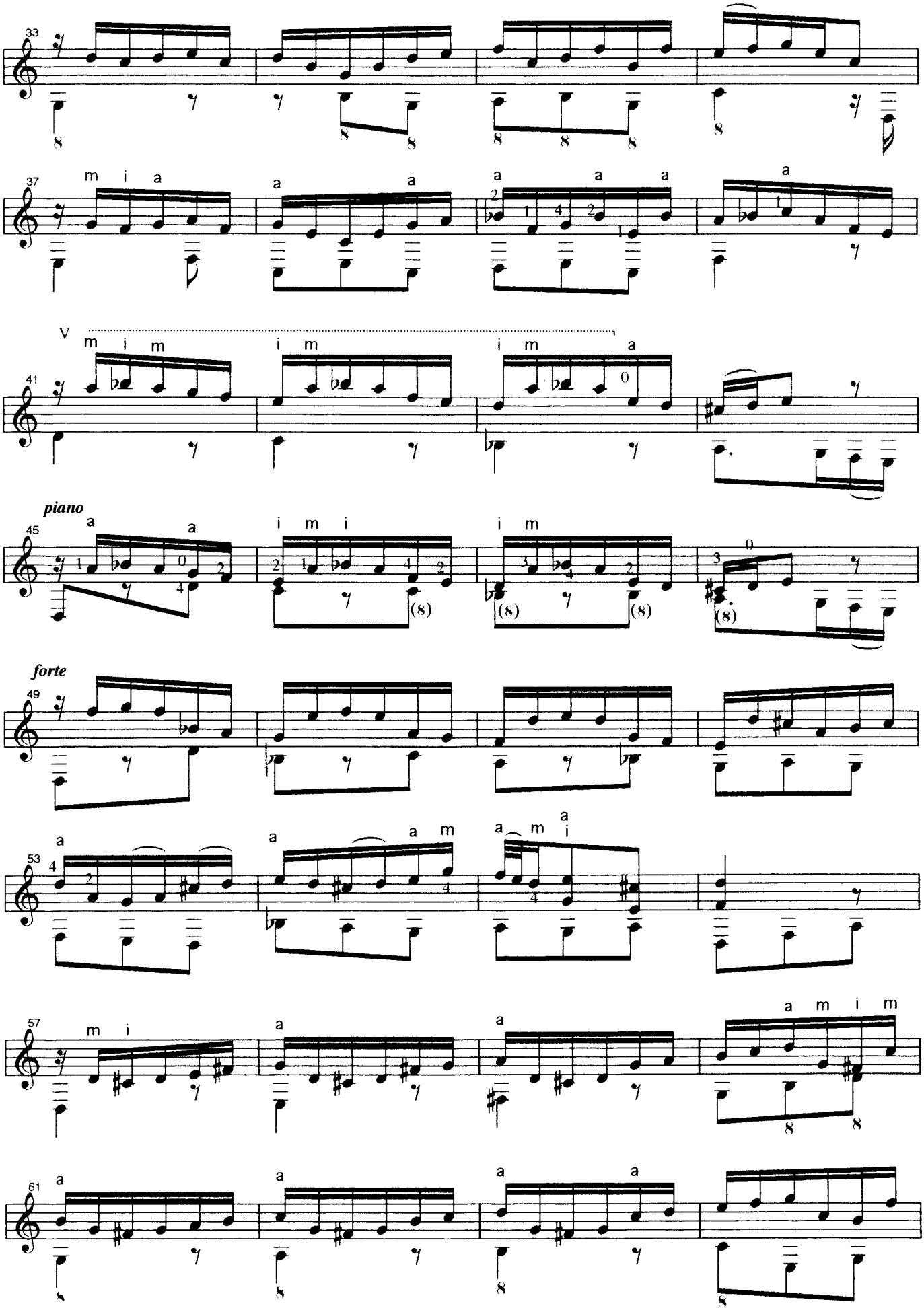

II
CII
al F i ne

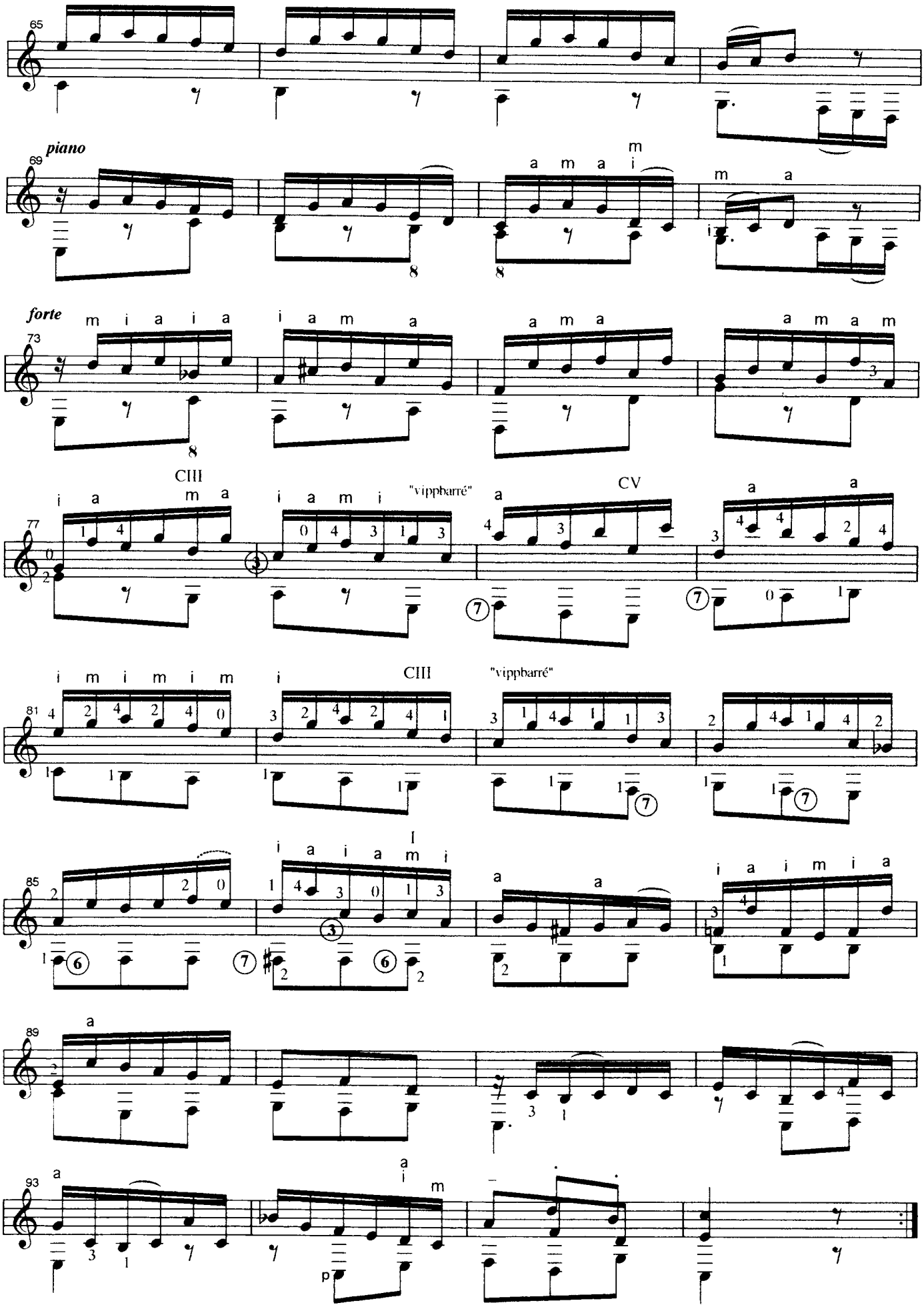
Bearbetning: Börje Sandquist

Johann Sebastian Bach

3. Allegro




33
37
m i a
a
a a a
a
V
41
m i m
i m
i m a
piano
45
a
a
i m i
i m
forte
49
53
a
a m
a m i
57
m i
a
a m i m
61
a
a
a
a


65
piano
69
forte
73
CIII
77
"vippbarré"
CV
81
CIII
"vippbarré"
85
89
93

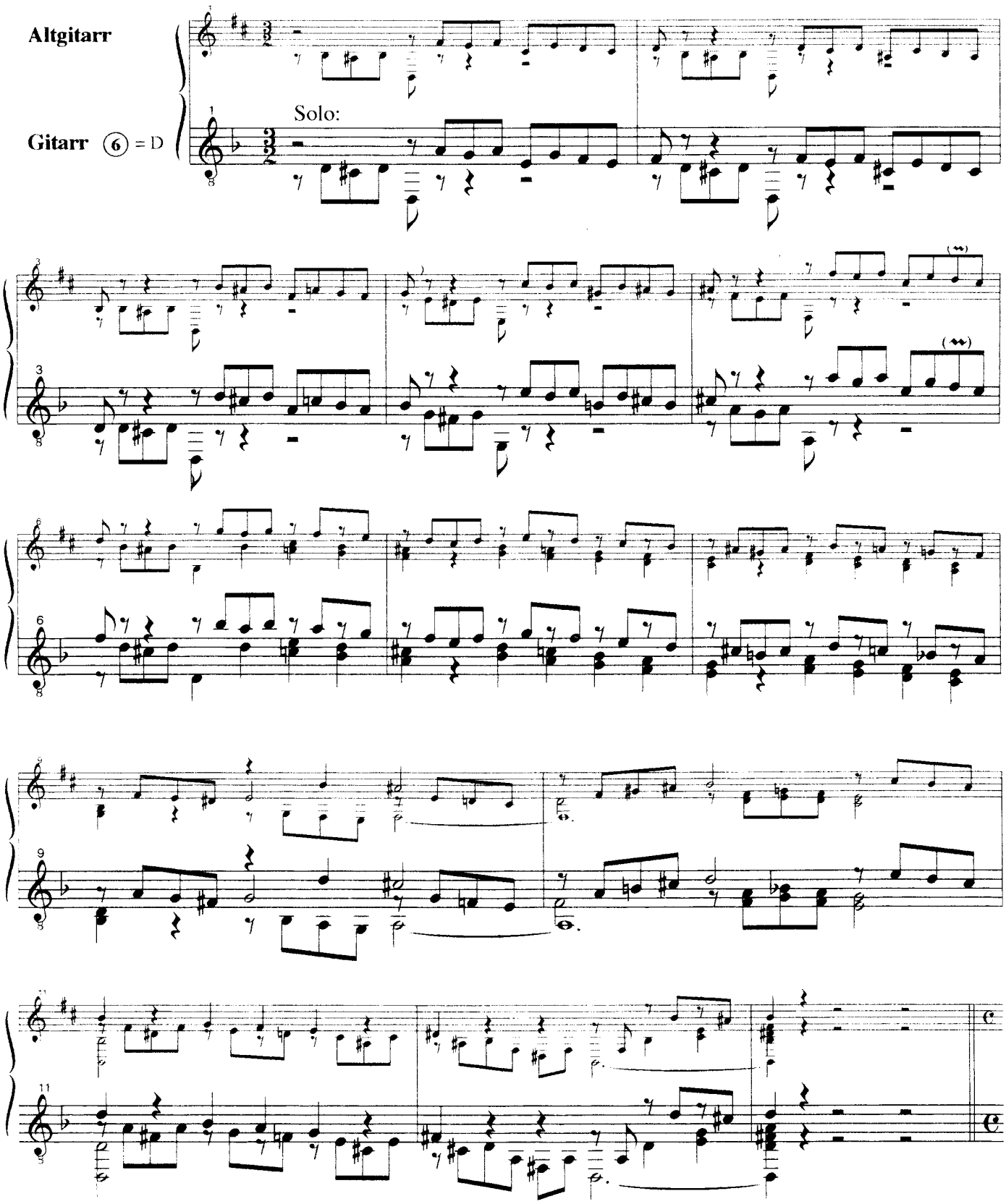
Toccata

BWV 914

J.S. Bach (1710)

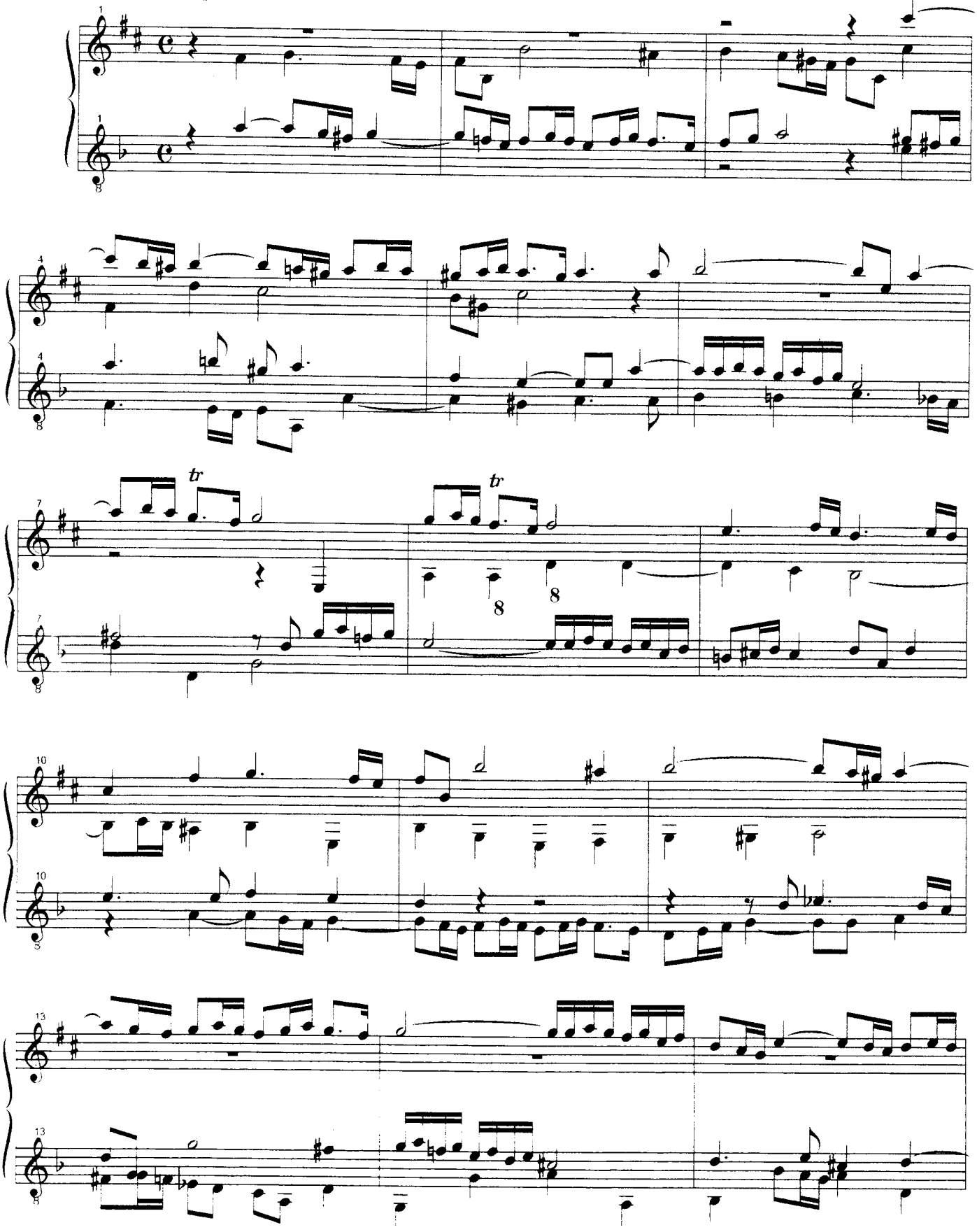
I. Preludium

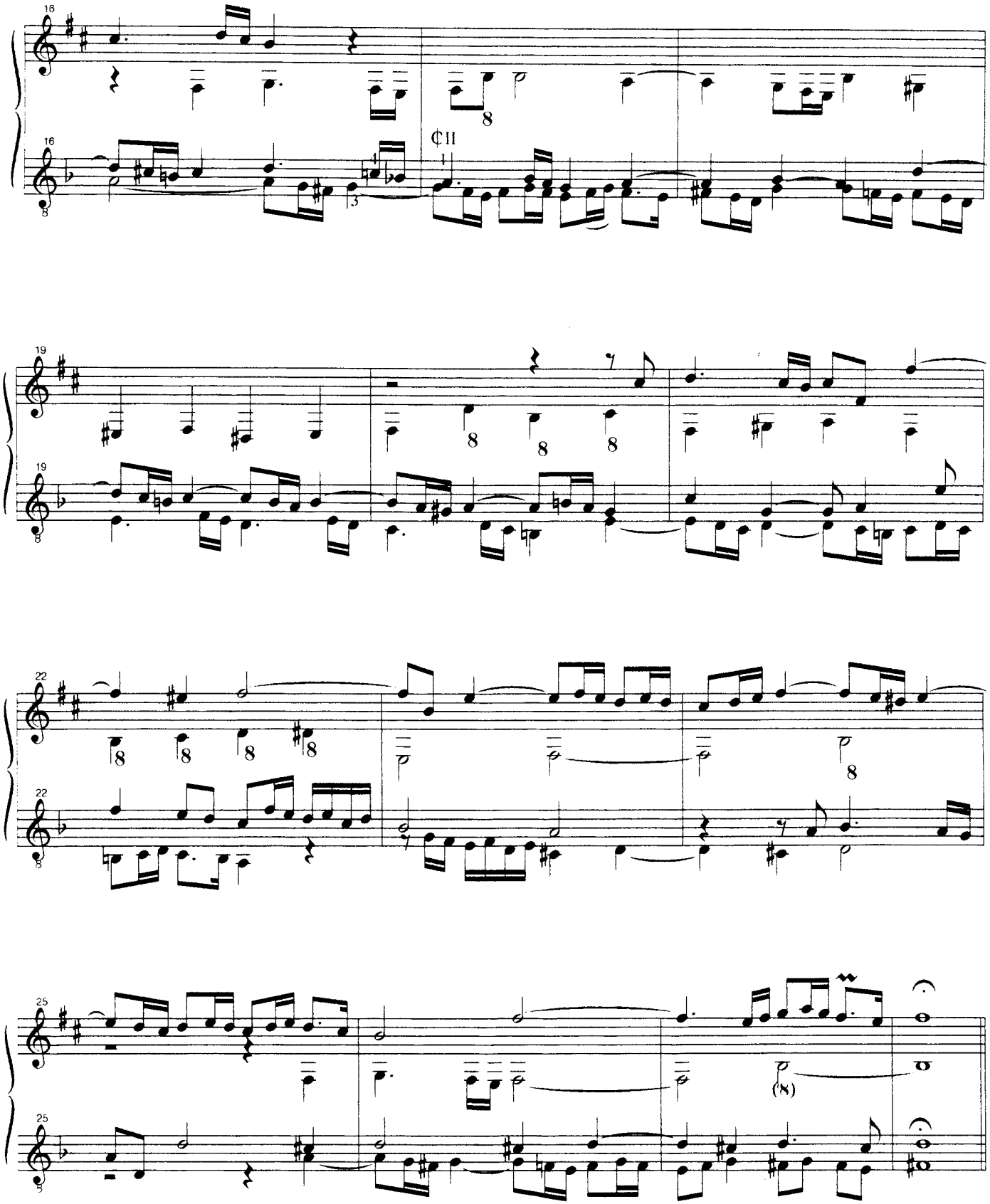
Bearbetning: Börje Sandquist



2. Fuga a 4 voci

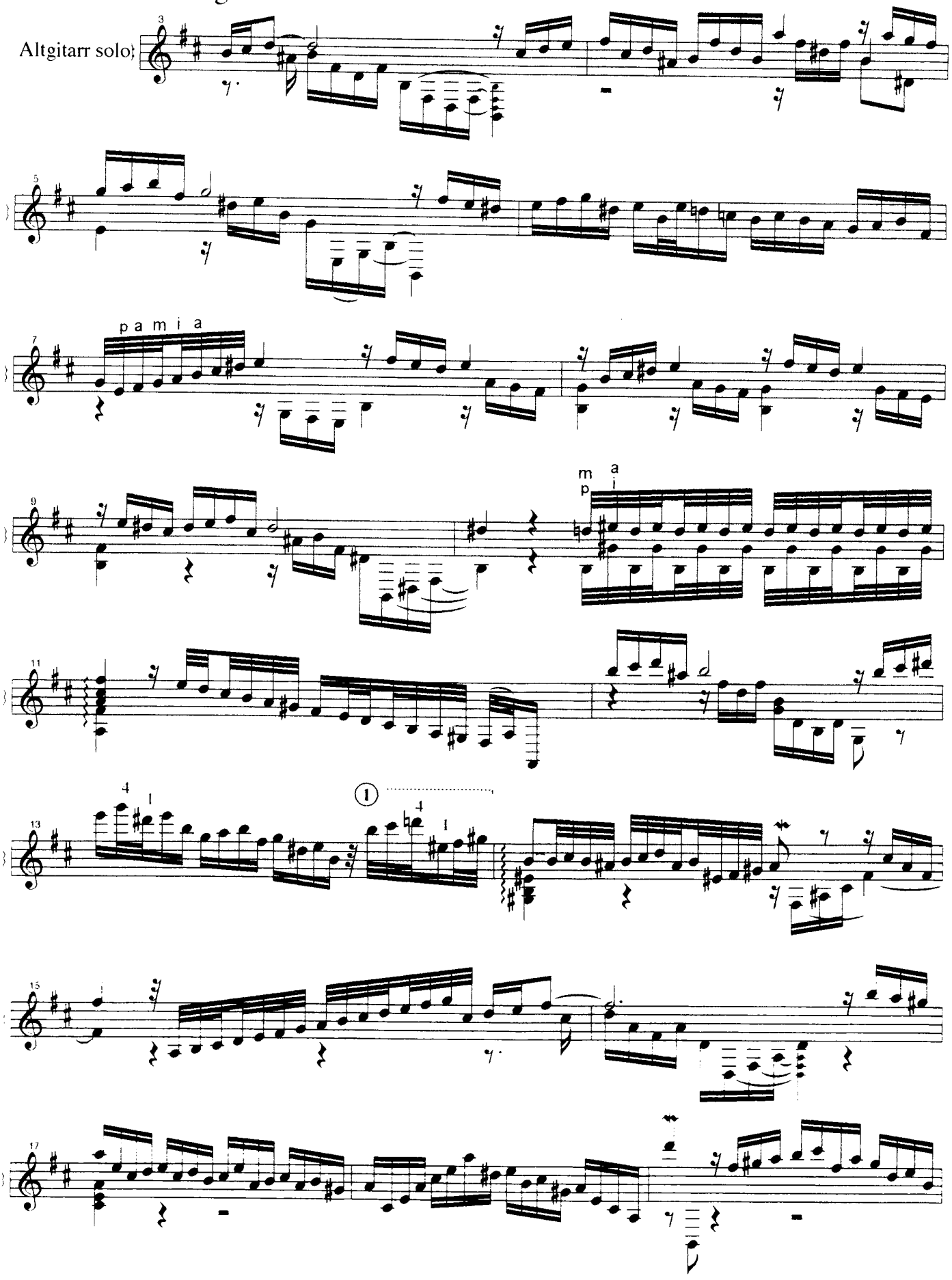
Un poco allegro

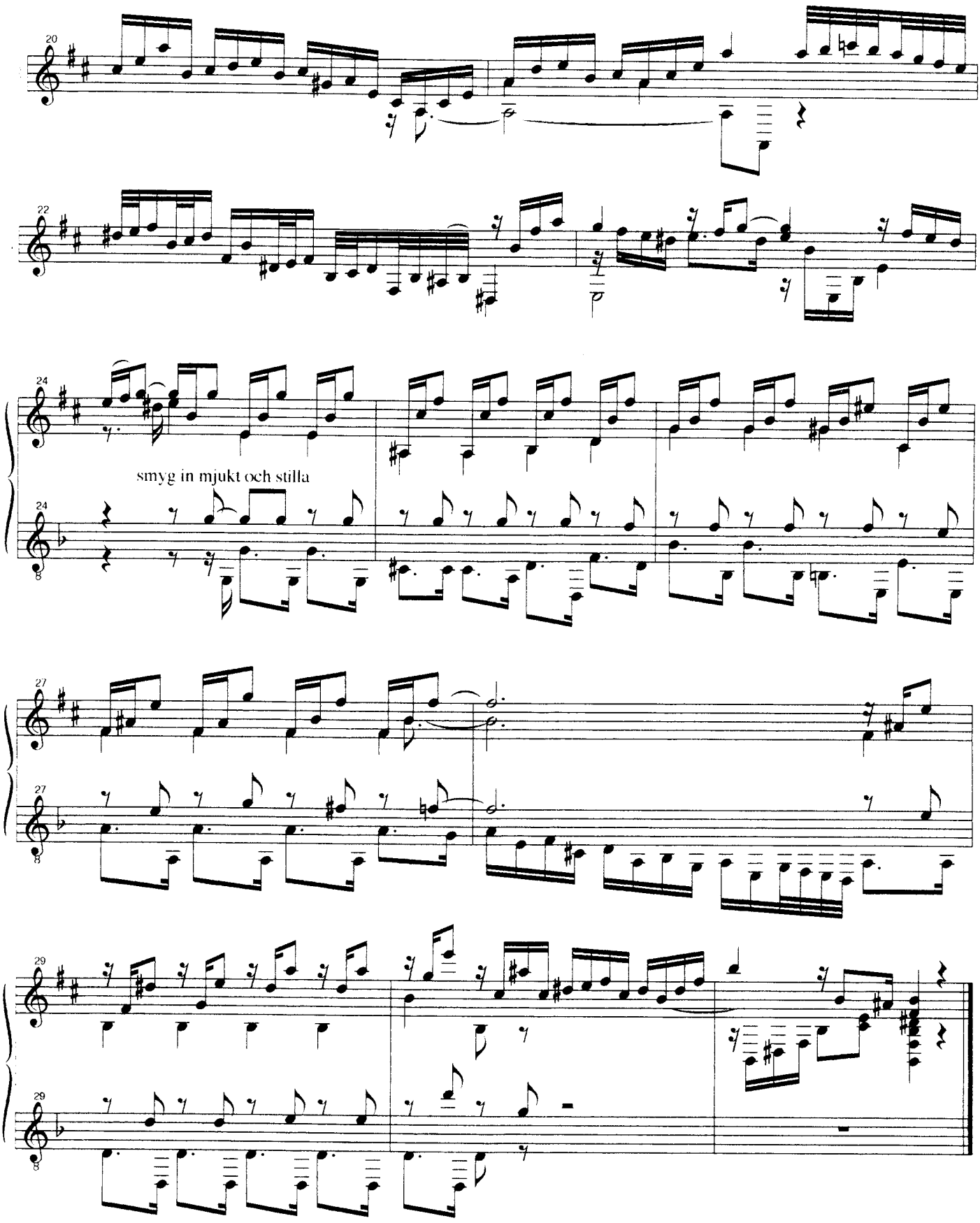




3. Adagio

Altgitarr solo

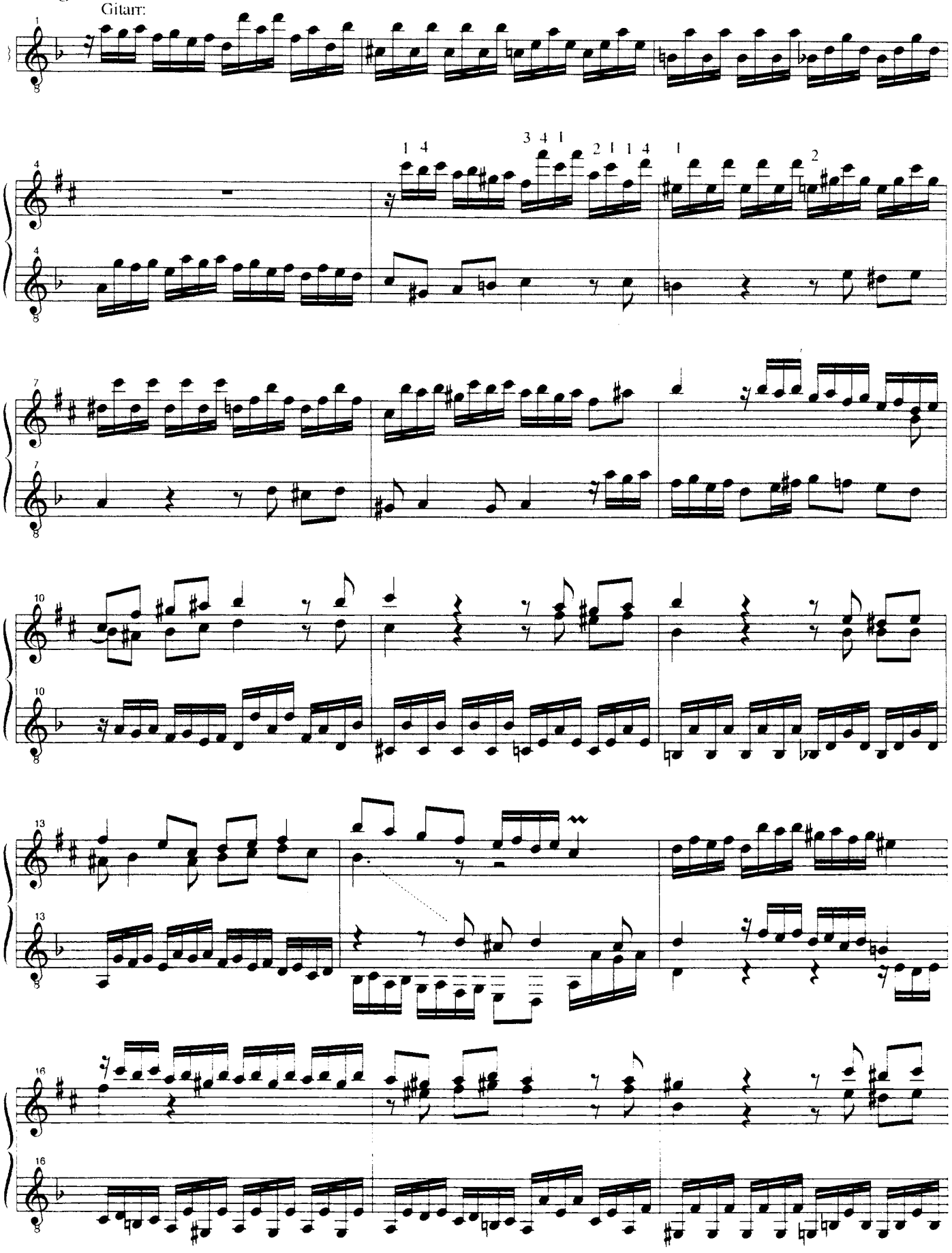


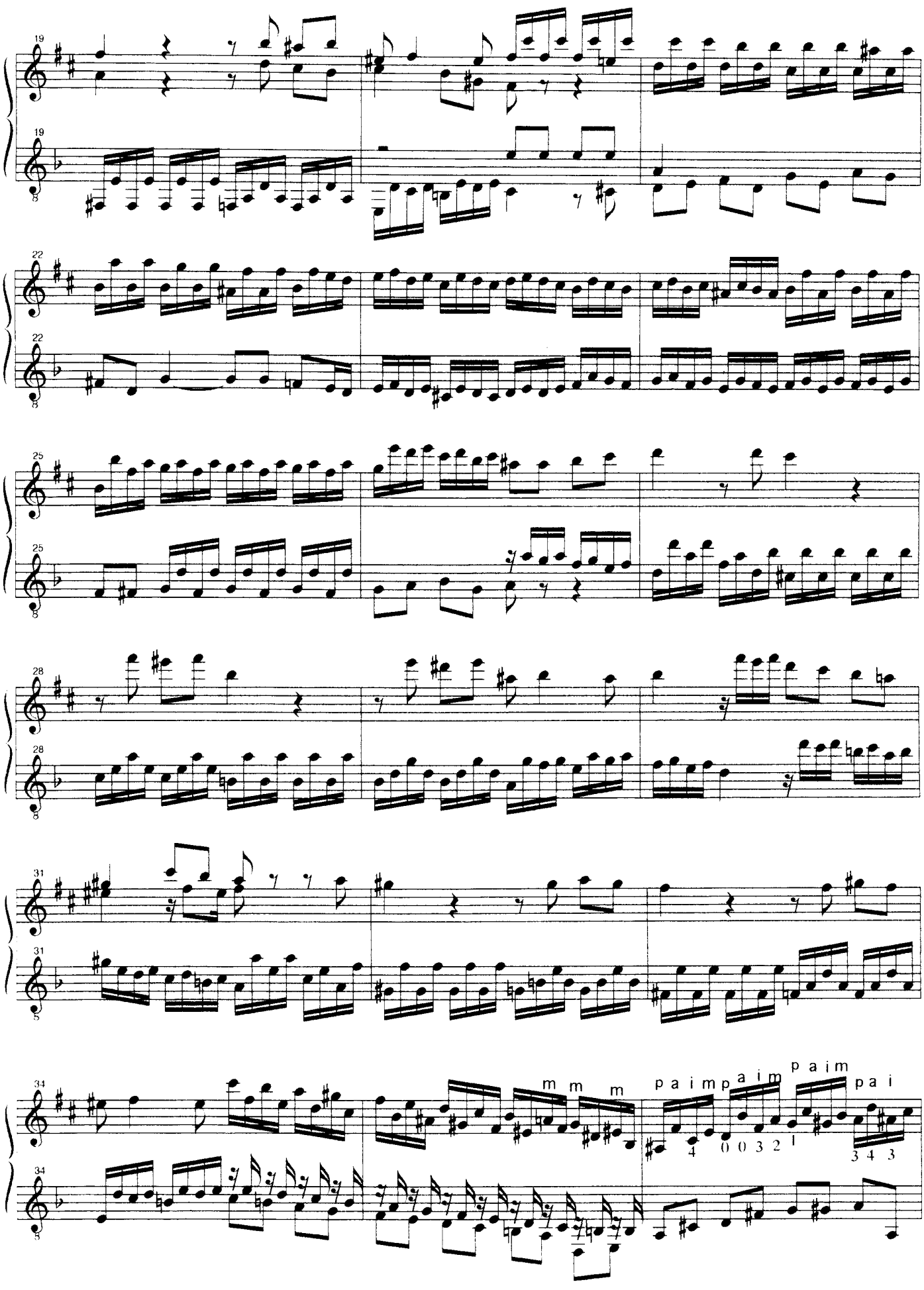

20
22
24
smyg in mjukt och stilla
24
27
27
29
29

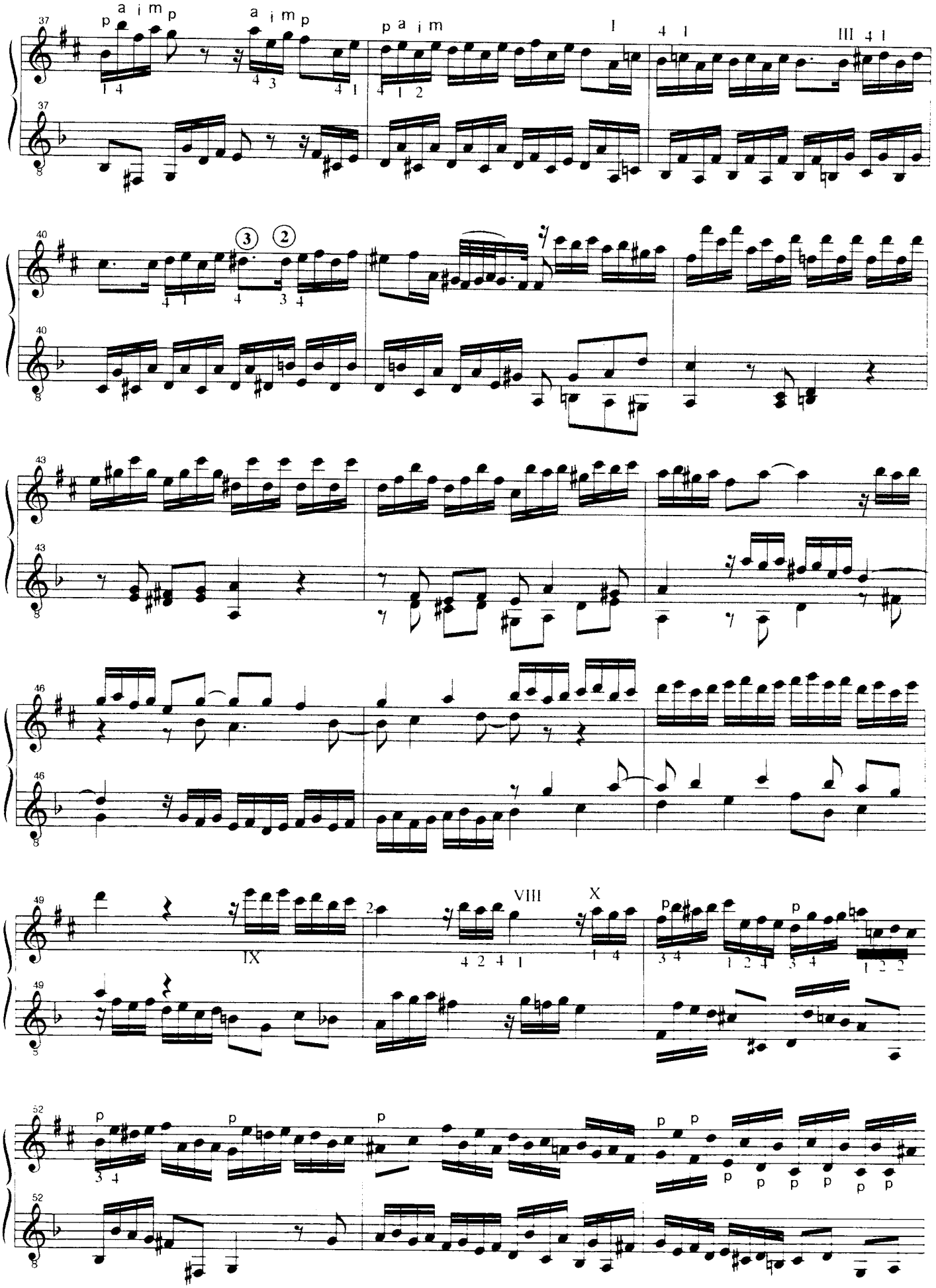
4. Fuga

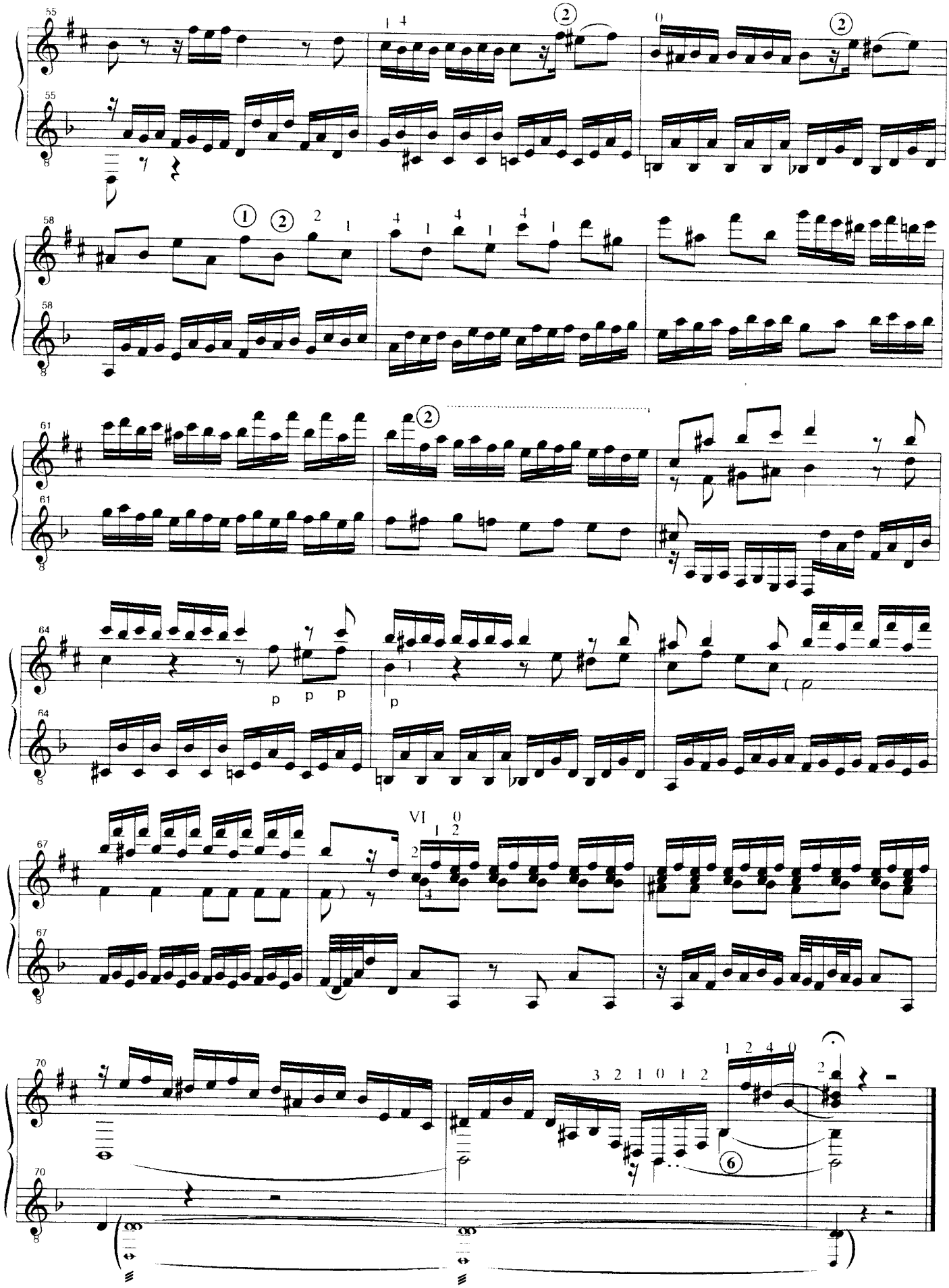
Allegro

Gitarr:




19
19
22
22
25
25
28
28
31
31
34
34
m m m
p a i m p a i m p a i m
4
0 0 3 2 1
3 4 3

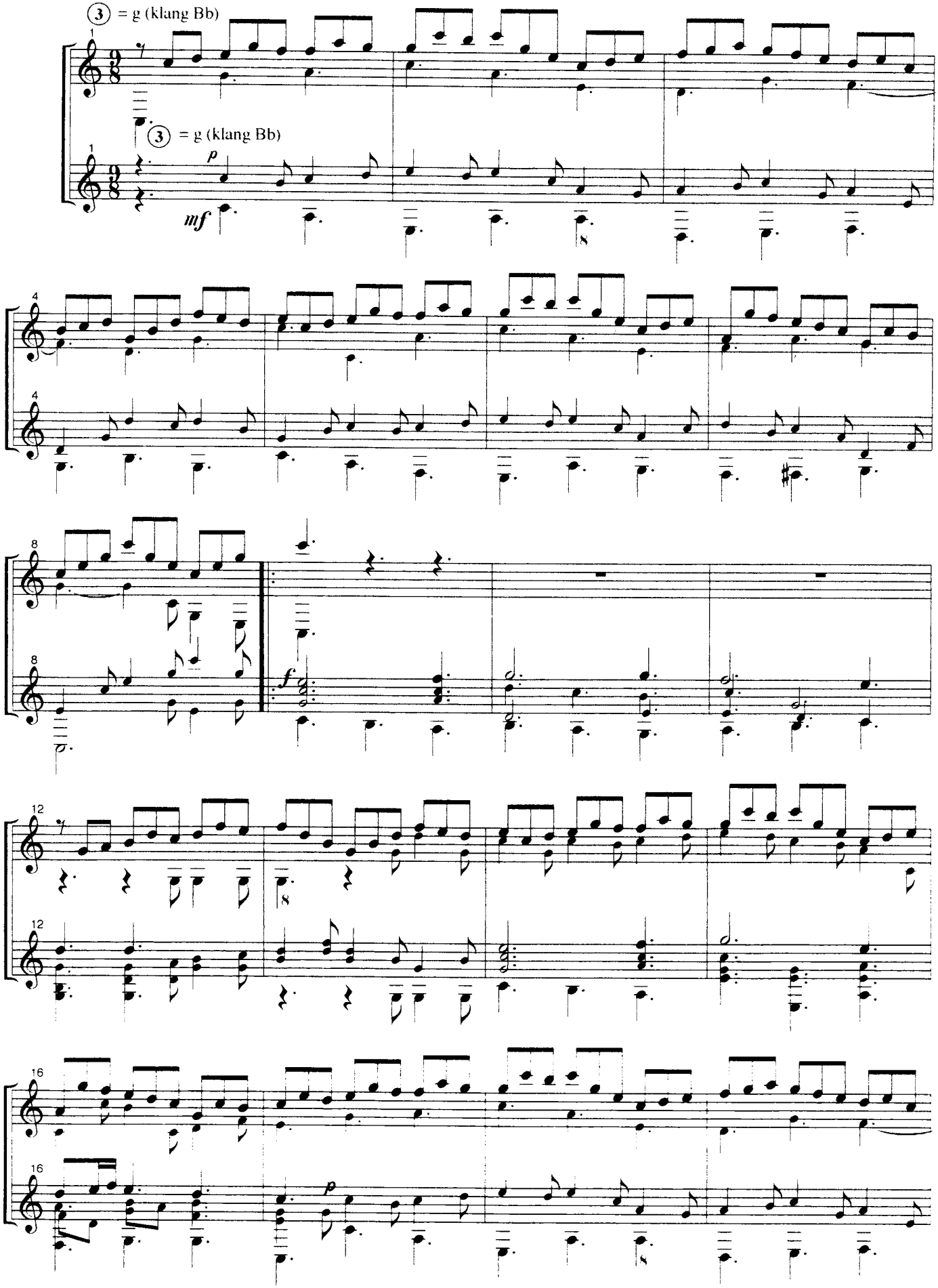


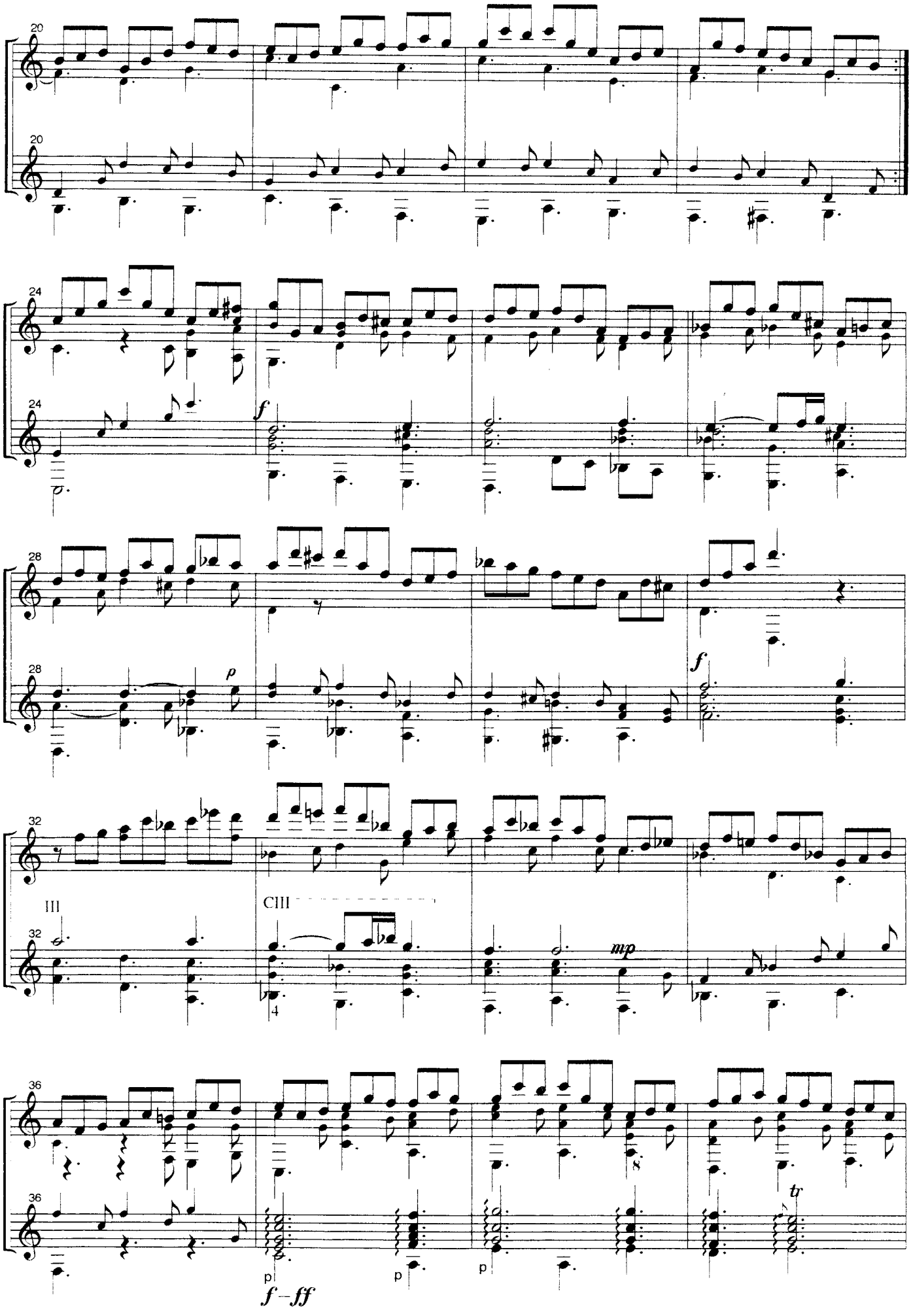


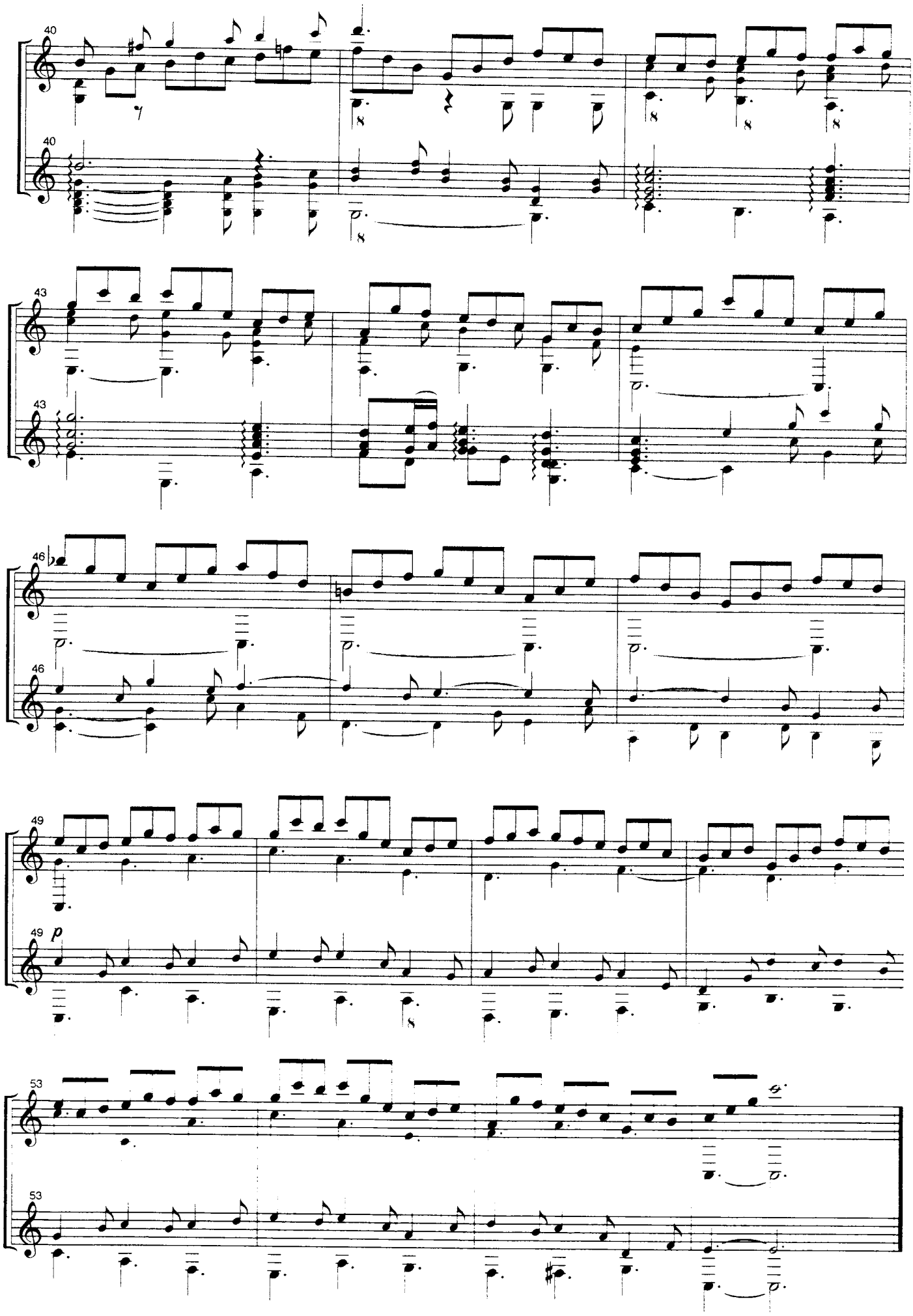
Koral ur kantat nr 147

Bearbetning: Börje Sandquist

J.S. Bach

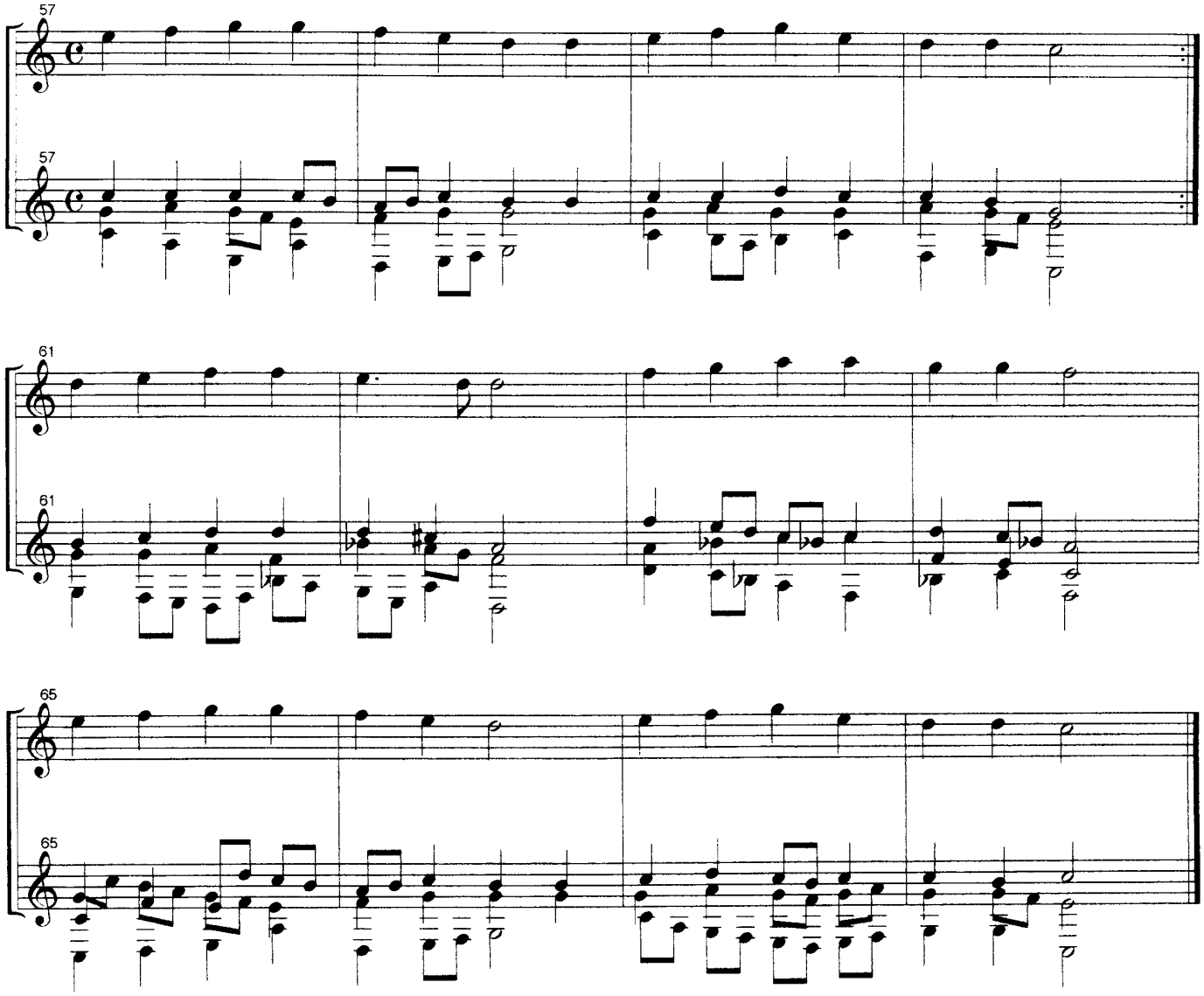



20
20
24
24
f
28
28
p
f
32
III
32
CIII
4
mp
36
36
p
p
p
8
tr
f – ff


40
40
43
43
46
46
49
49
p
53
53

Koral

Harmioniserad av J.S.Bach



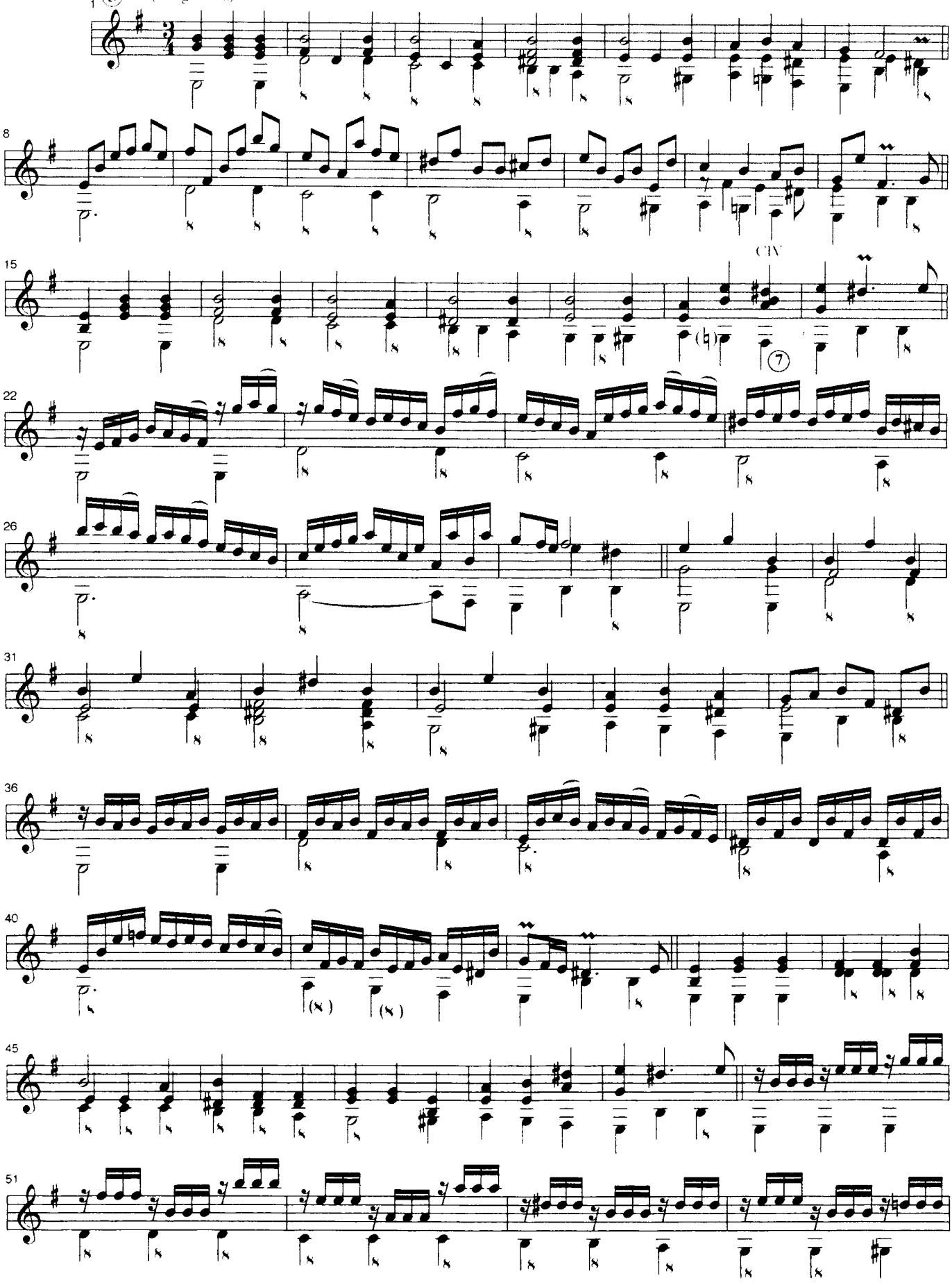
Ciacona

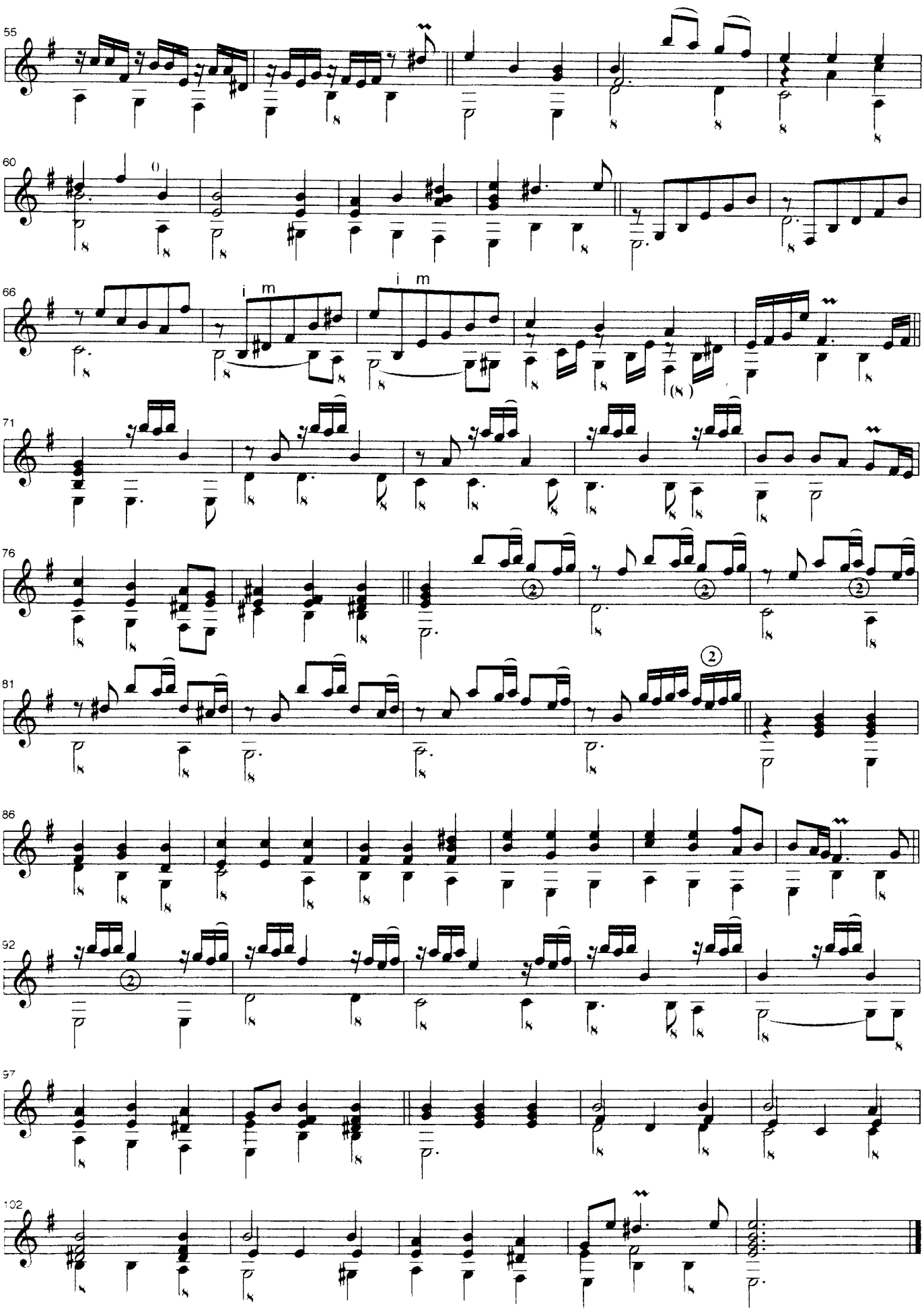
Silvius Leopold Weiss
(1686 - 1750)

Transkription: Göran Söllscher

= drill el förslag ovanifrån

③ = f# (klingande a)

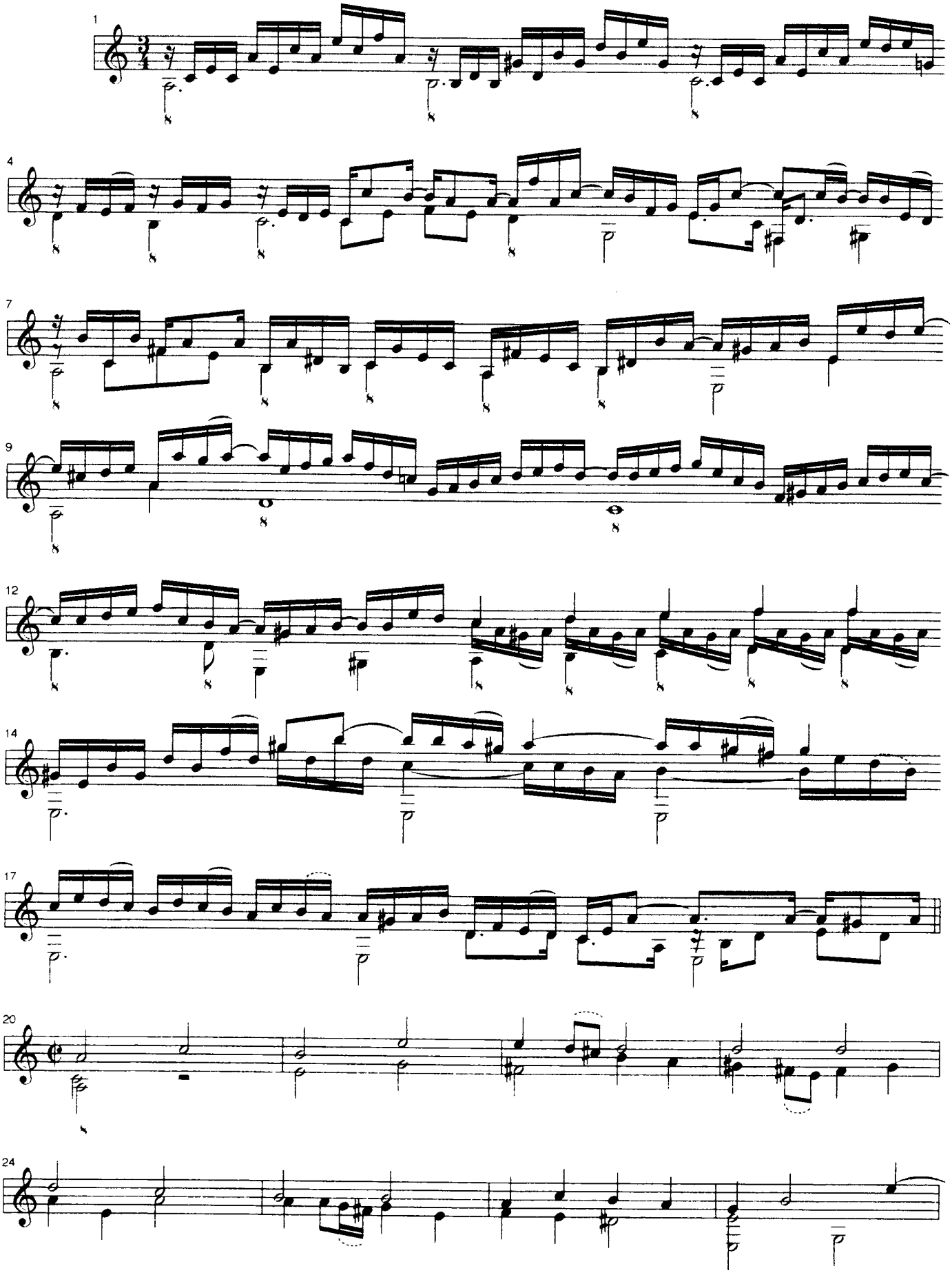


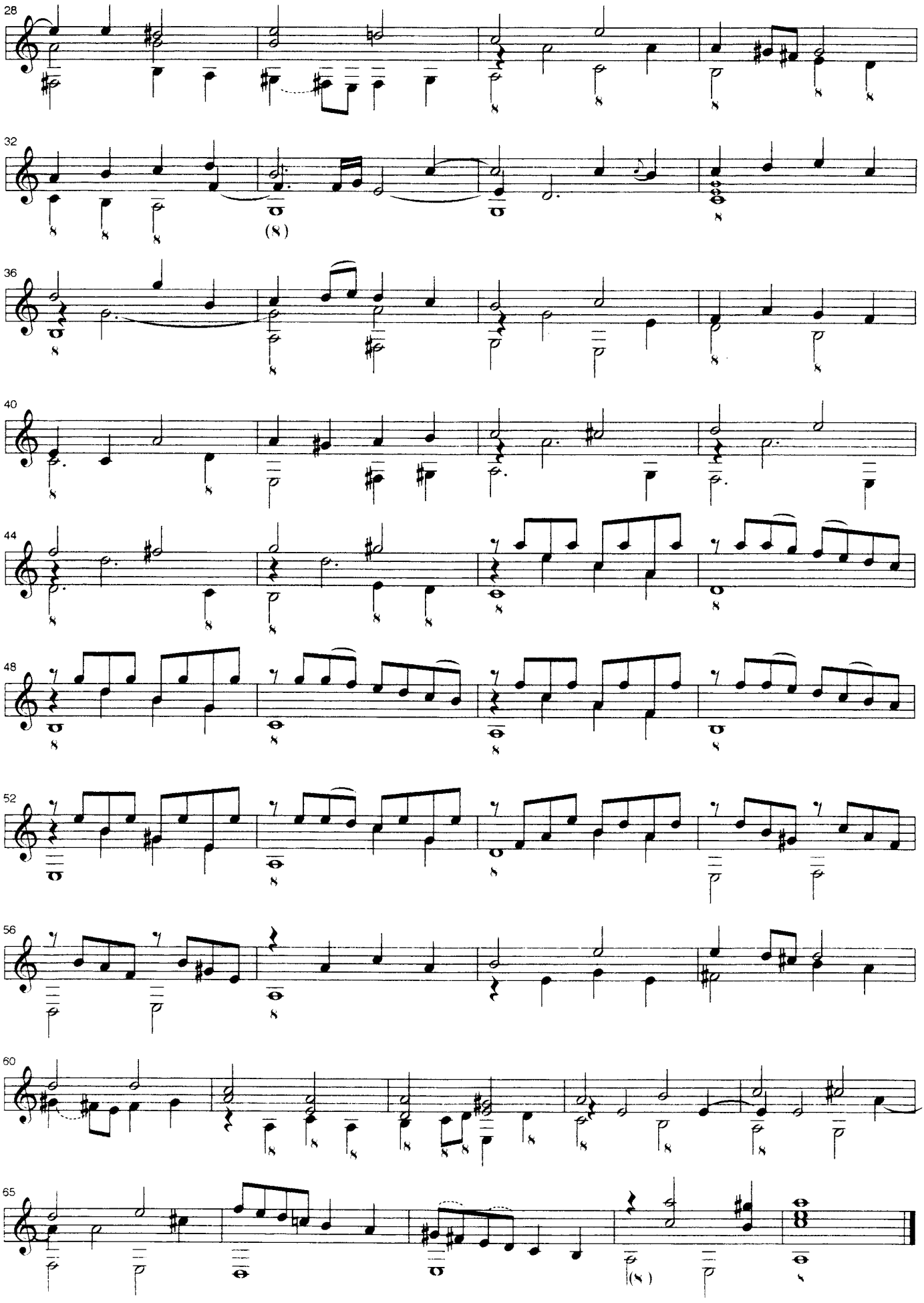

55
60
66
i m
i m
71
76
81
86
92
97
102

Fantasie

Silvius Leopold Weiss
(1686 - 1750)

Transkription: P.O.J.



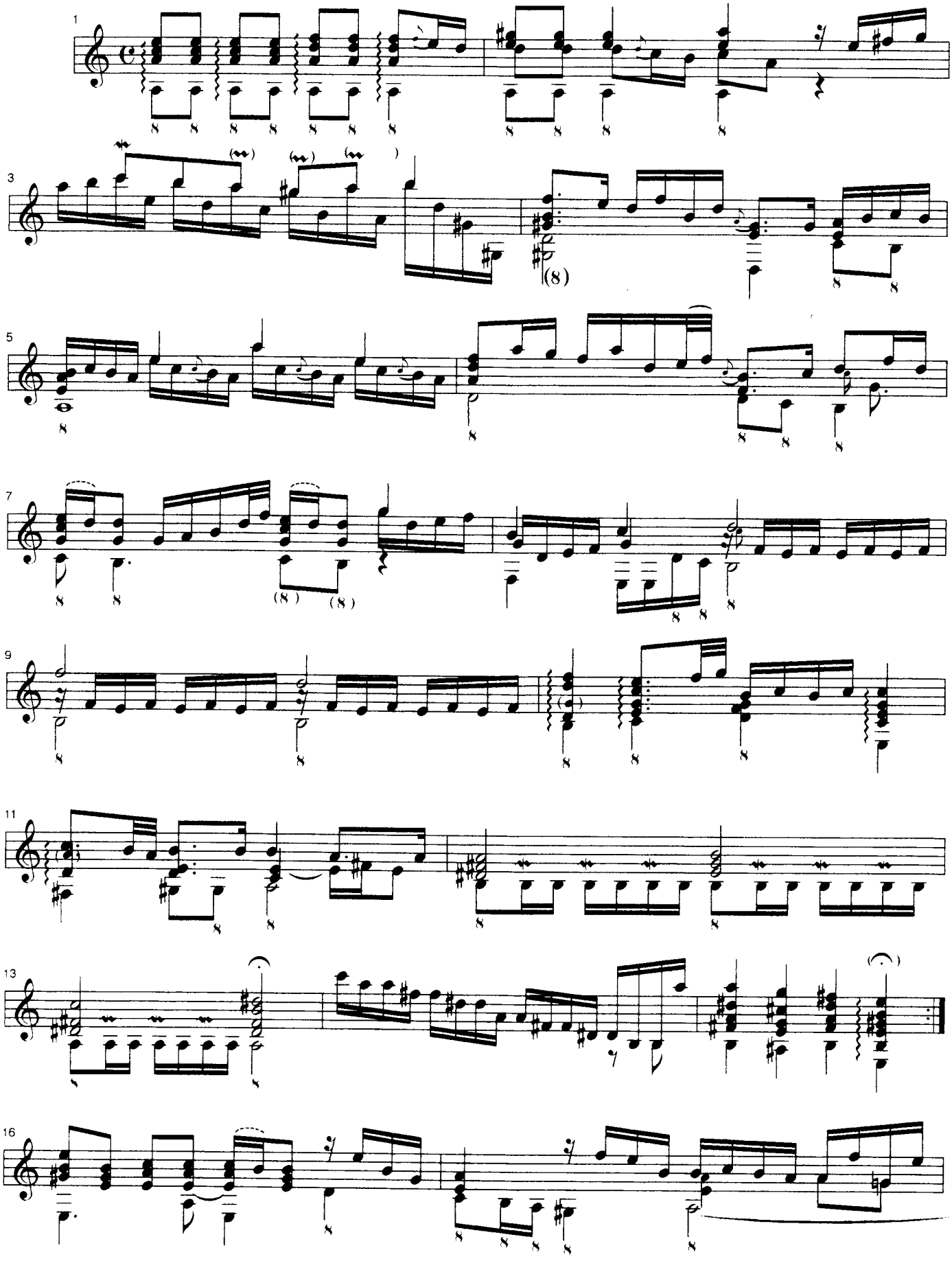

28
32
36
40
44
48
52
56
60
65

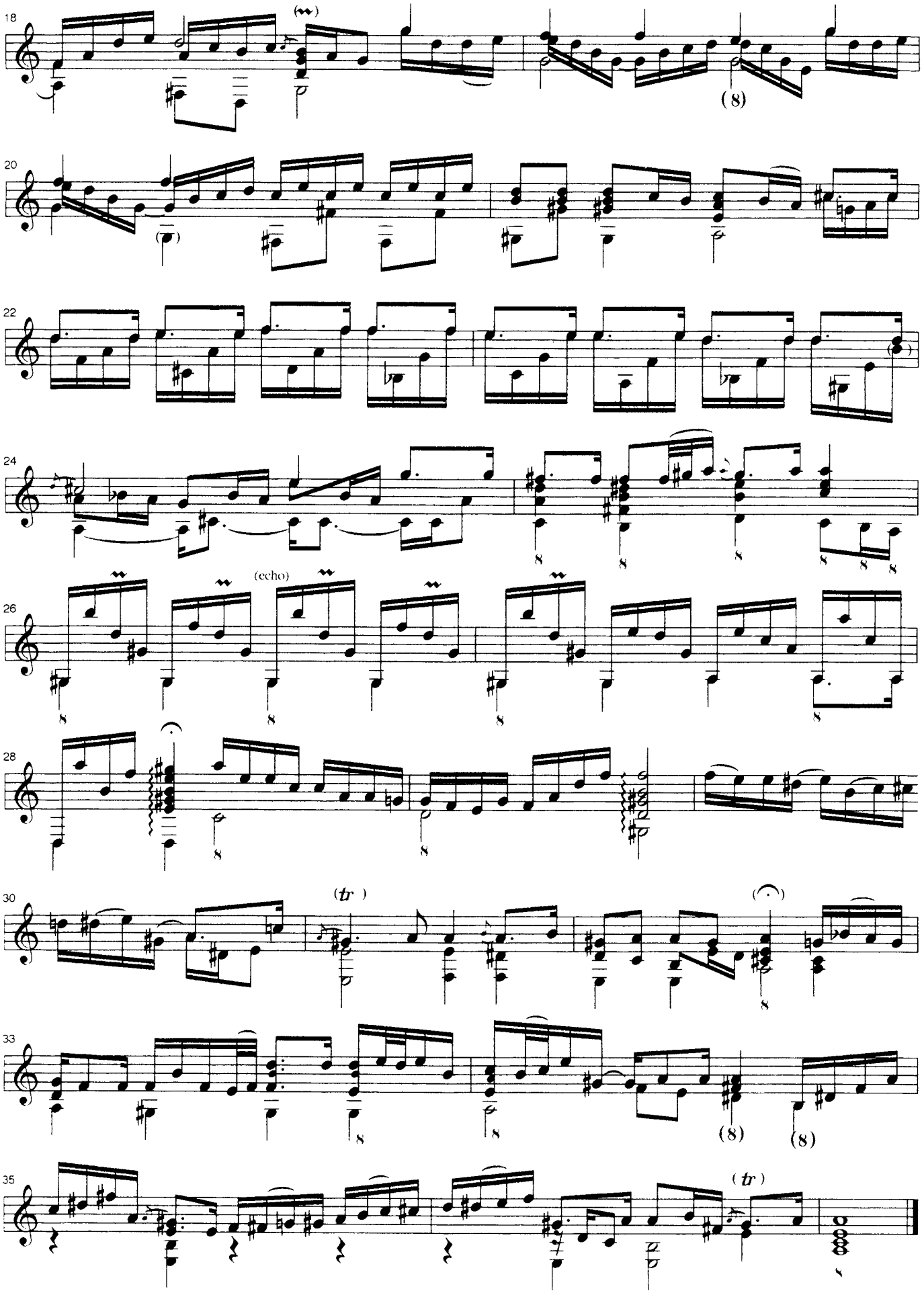
TOMBEAU

Transkription: P.O.J.

sur la Mort de Mr. Comte de Logy 1721

Silvius Leopold Weiss

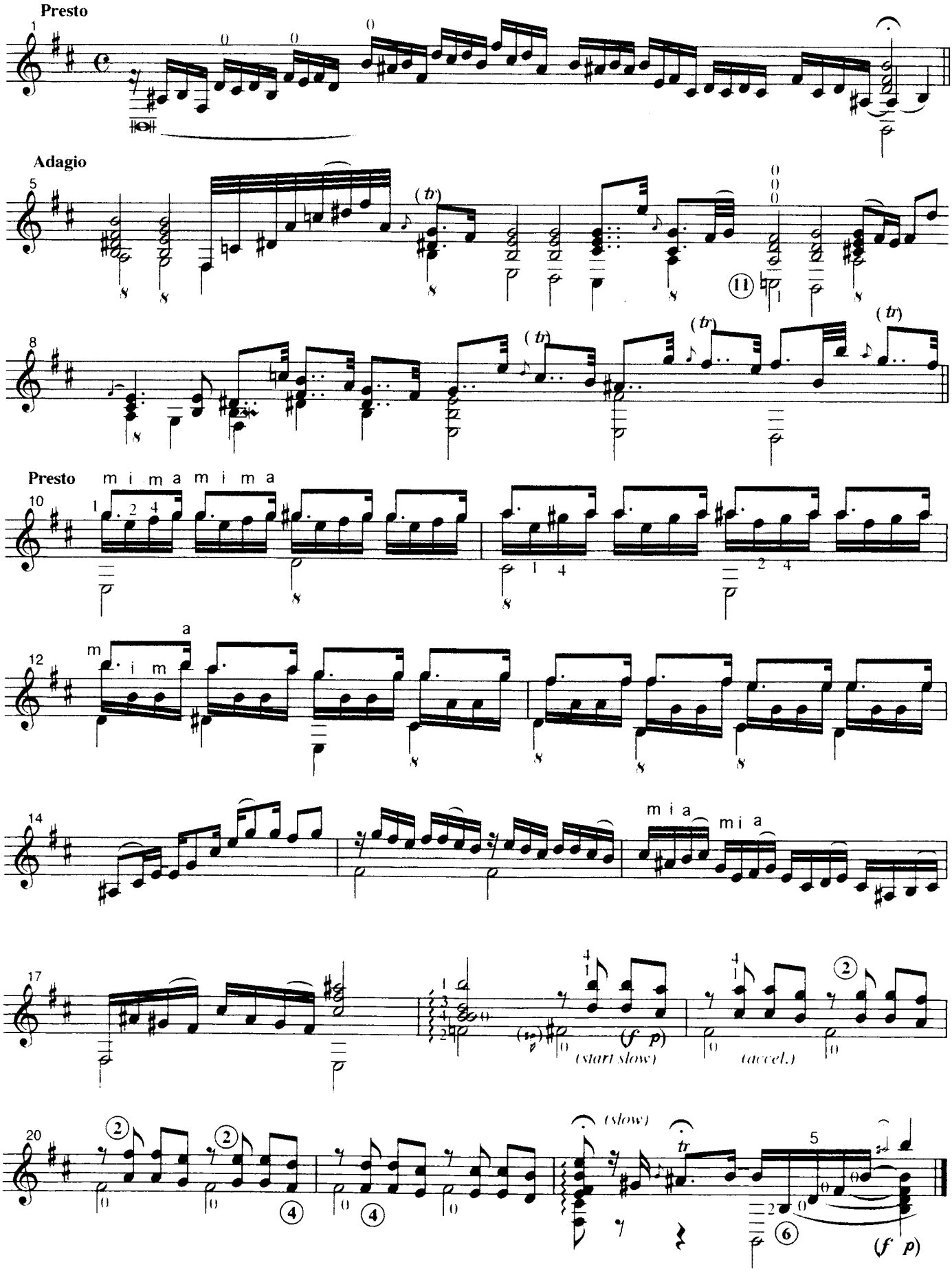



18
(8)
20
22
24
(echo)
26
28
30
(tr)
33
(8)
(8)
35
(tr)

Anpassad (med viss frihet) för altgitarr
av Börje Sandquist

Prelude

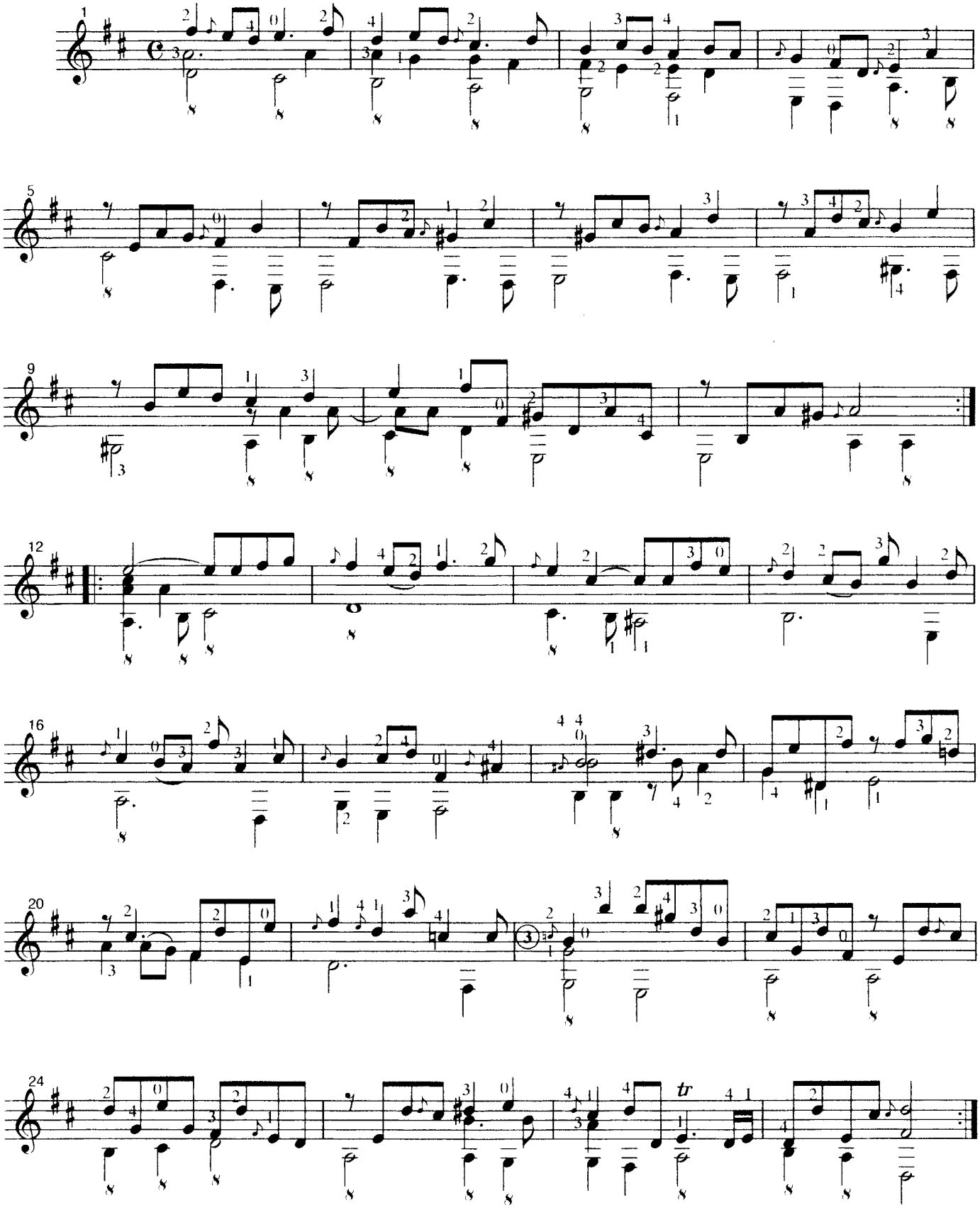
Silvius Leopold Weiss 1719



Allemande

Transkription Gunnar Spjuth

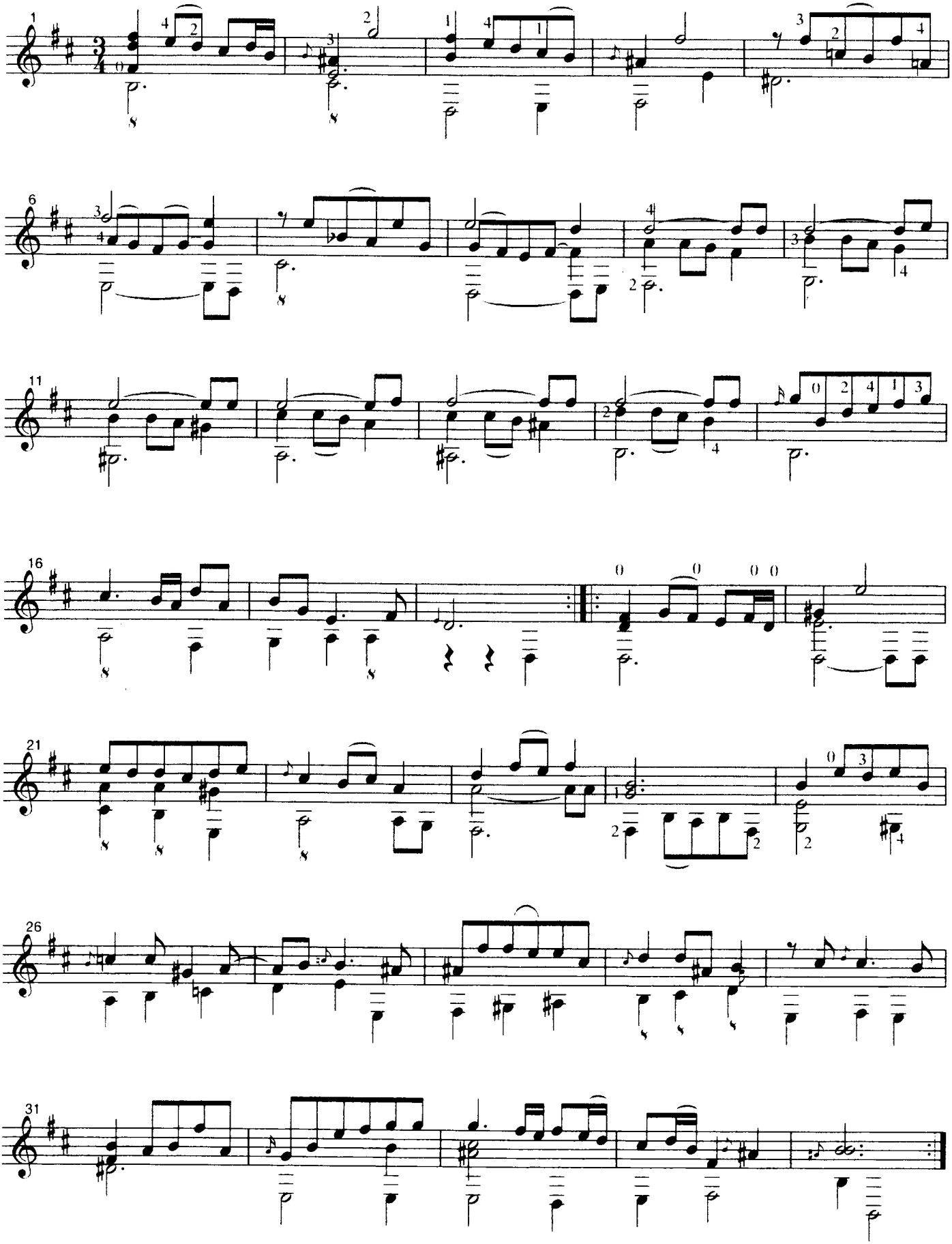
Silvius Leopold Weiss



Sarabande

Transkription Gunnar Spjuth

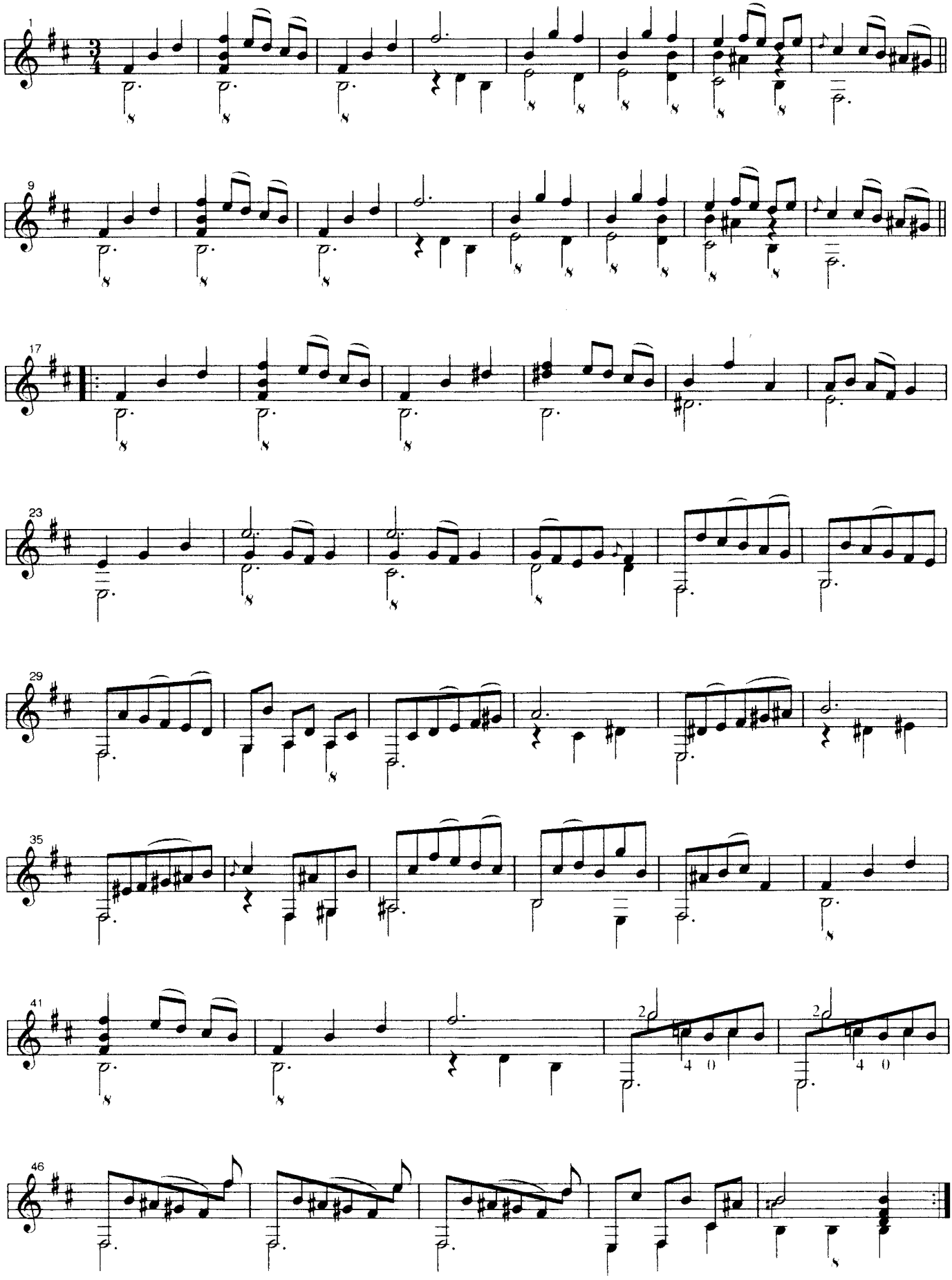
Silvius Leopold Weiss



Menuet

Bearbetning: Börje Sandquist

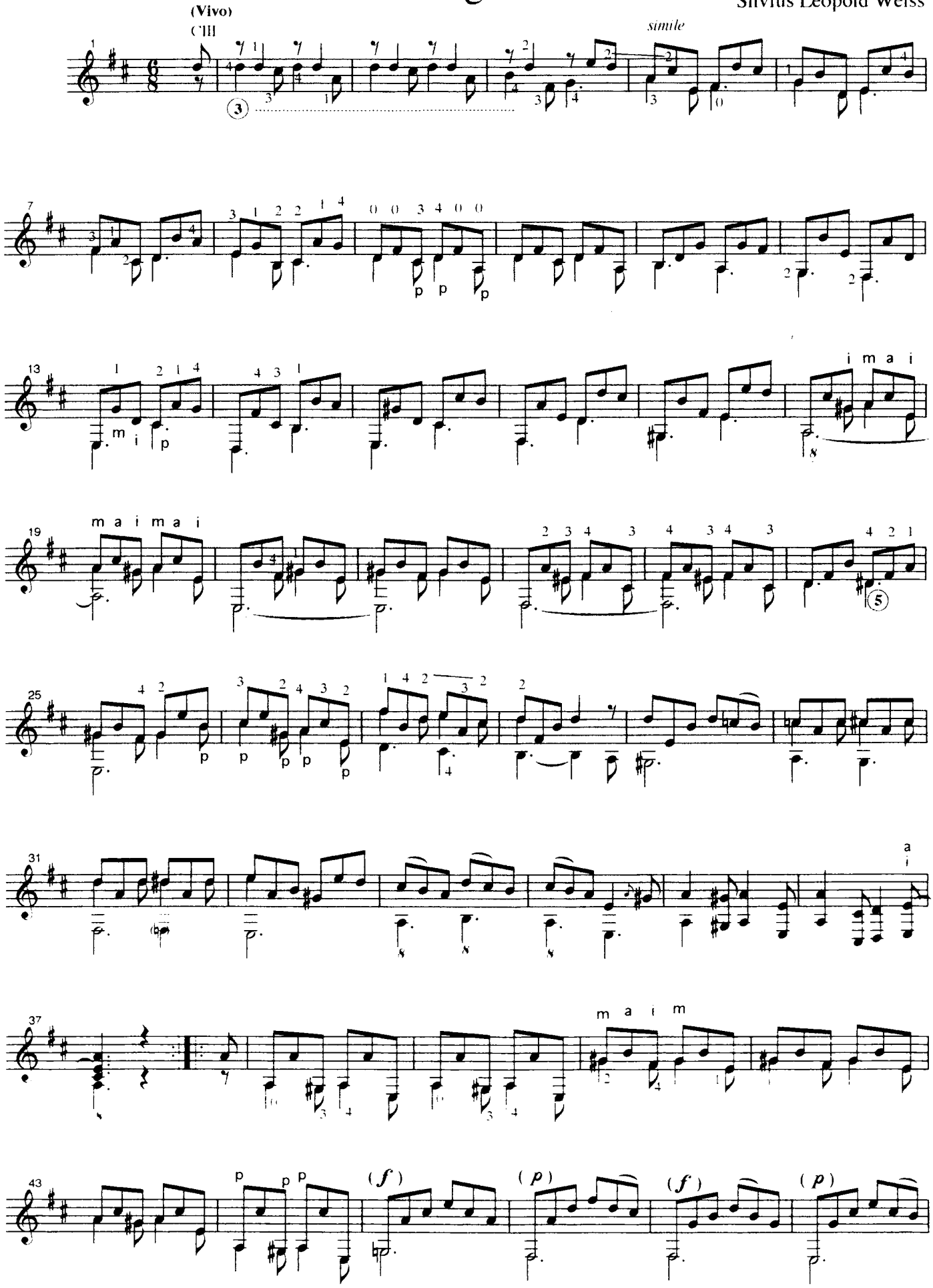
Weiss

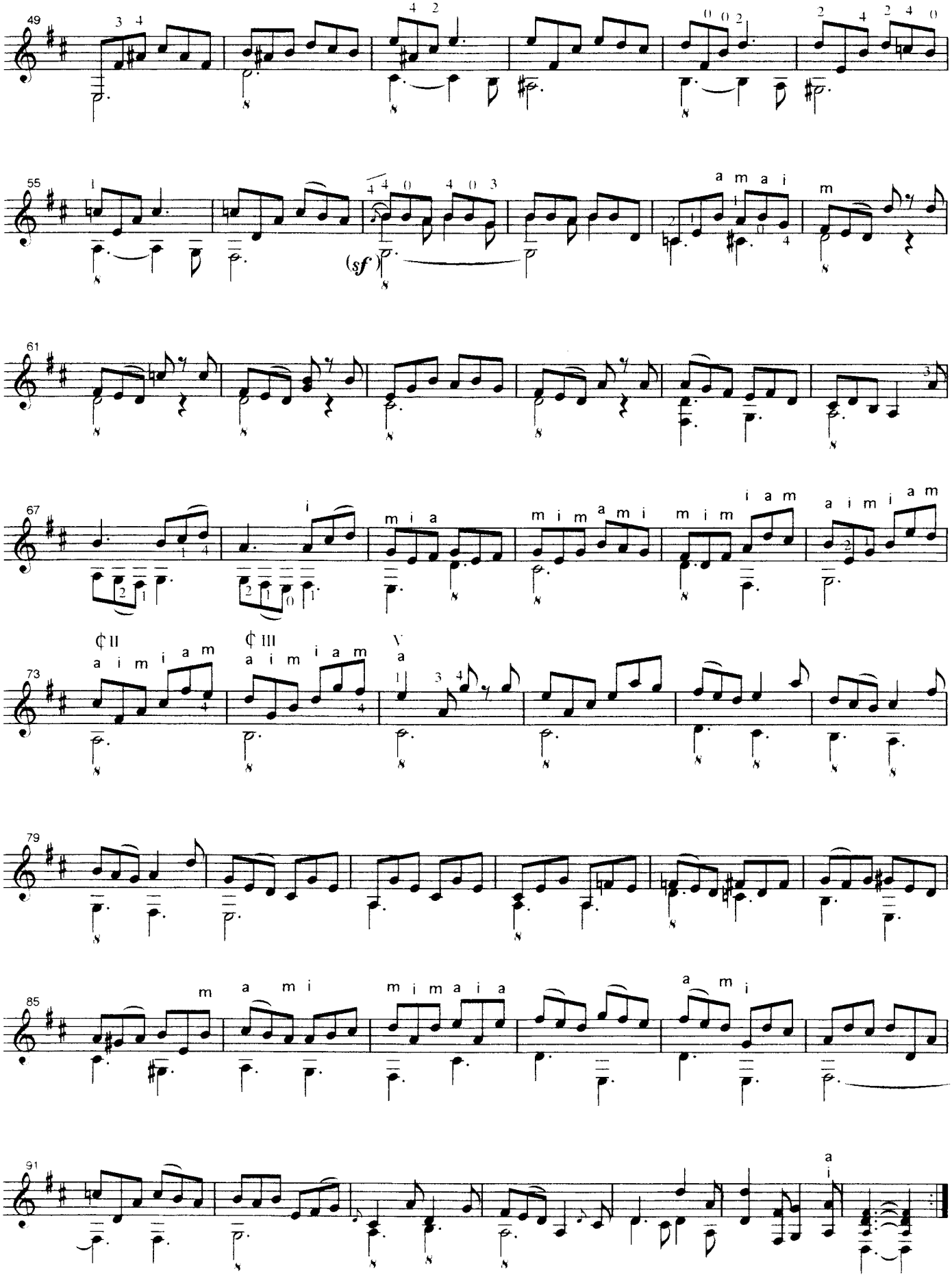


Anpassad till altgitarr
av Börje Sandquist

Gigue

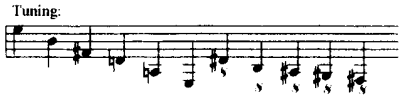
Silvius Leopold Weiss




49
55
(sf)
61
67
73
79
85
91

Bearbetning: Börje Sandquist

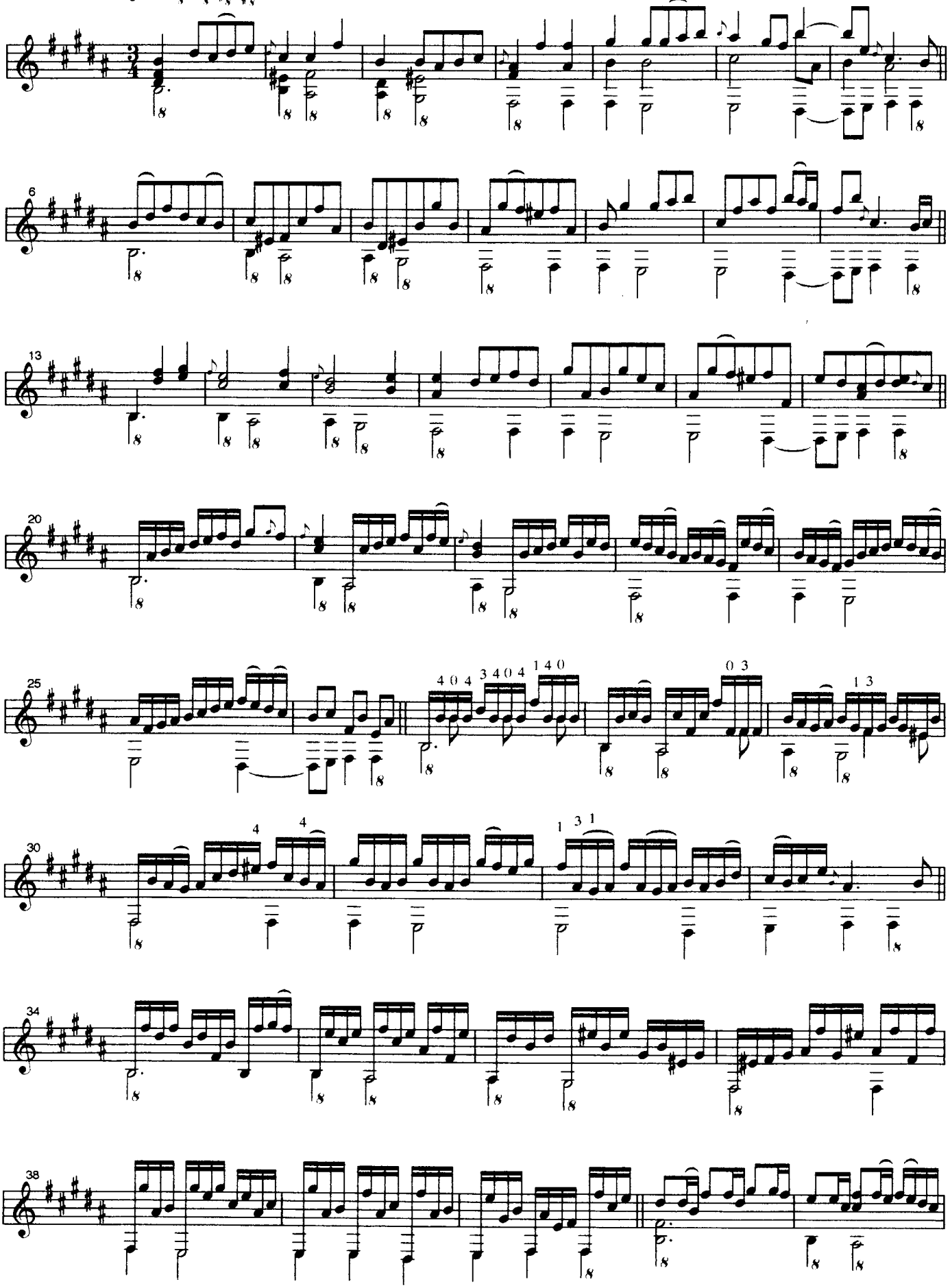
Tuning:

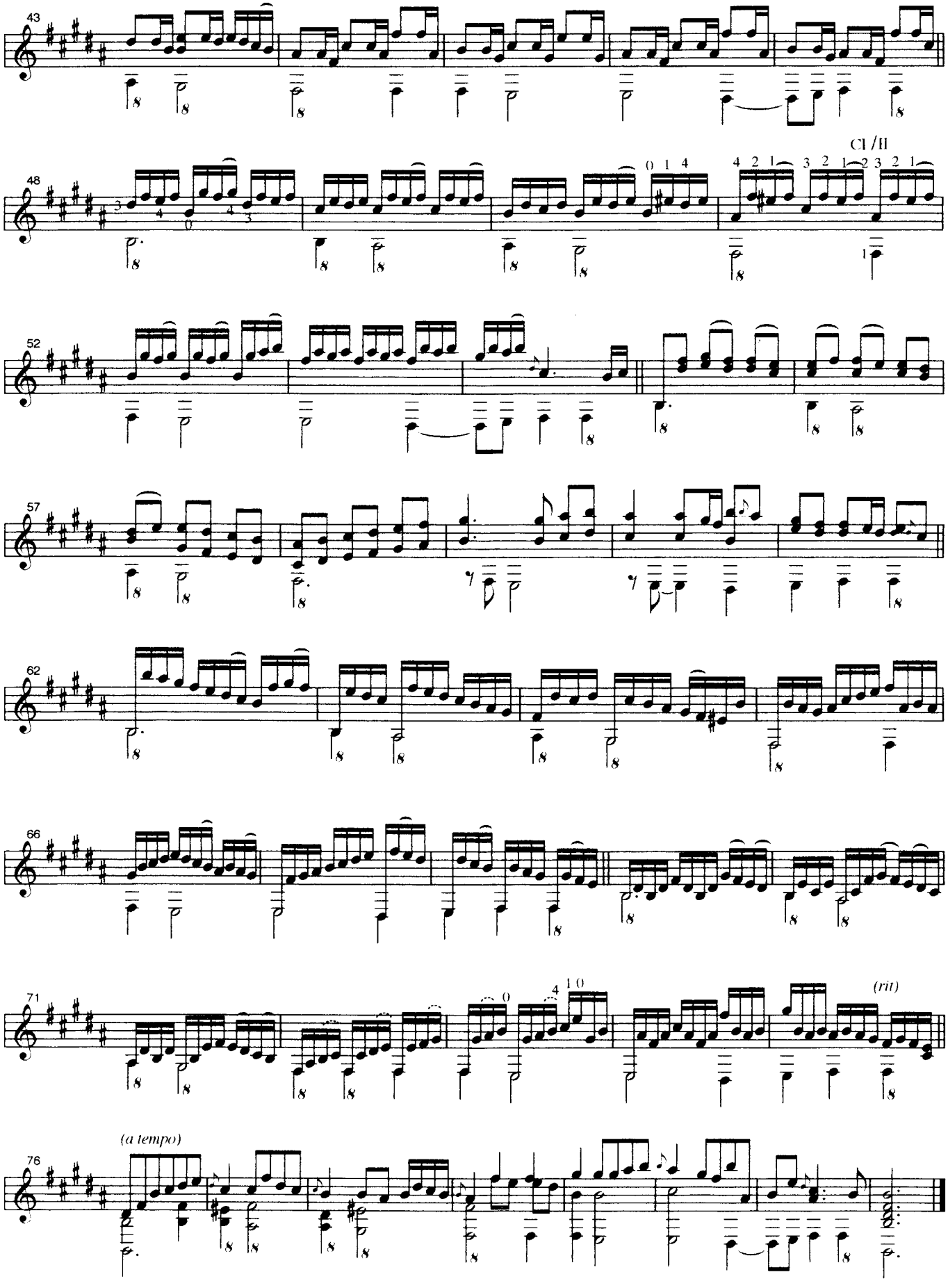


Passagaille

smånoter kan vara långt eller
kort förslag, pralldrill eller drill

Weiss




43
48
Cl / II
52
57
62
66
71
(rit)
76
(a tempo)

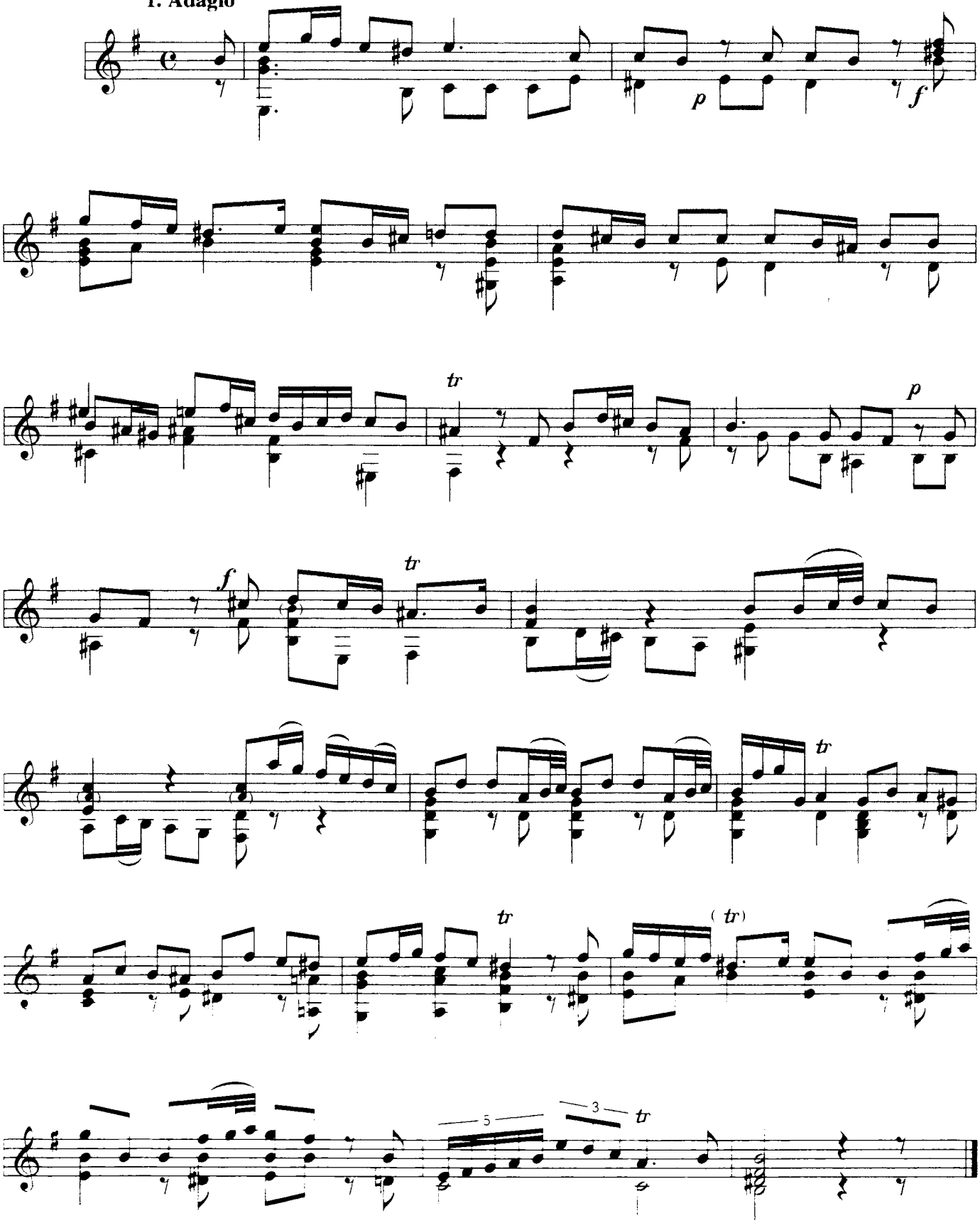
Fantasie 3

(original för violin solo)

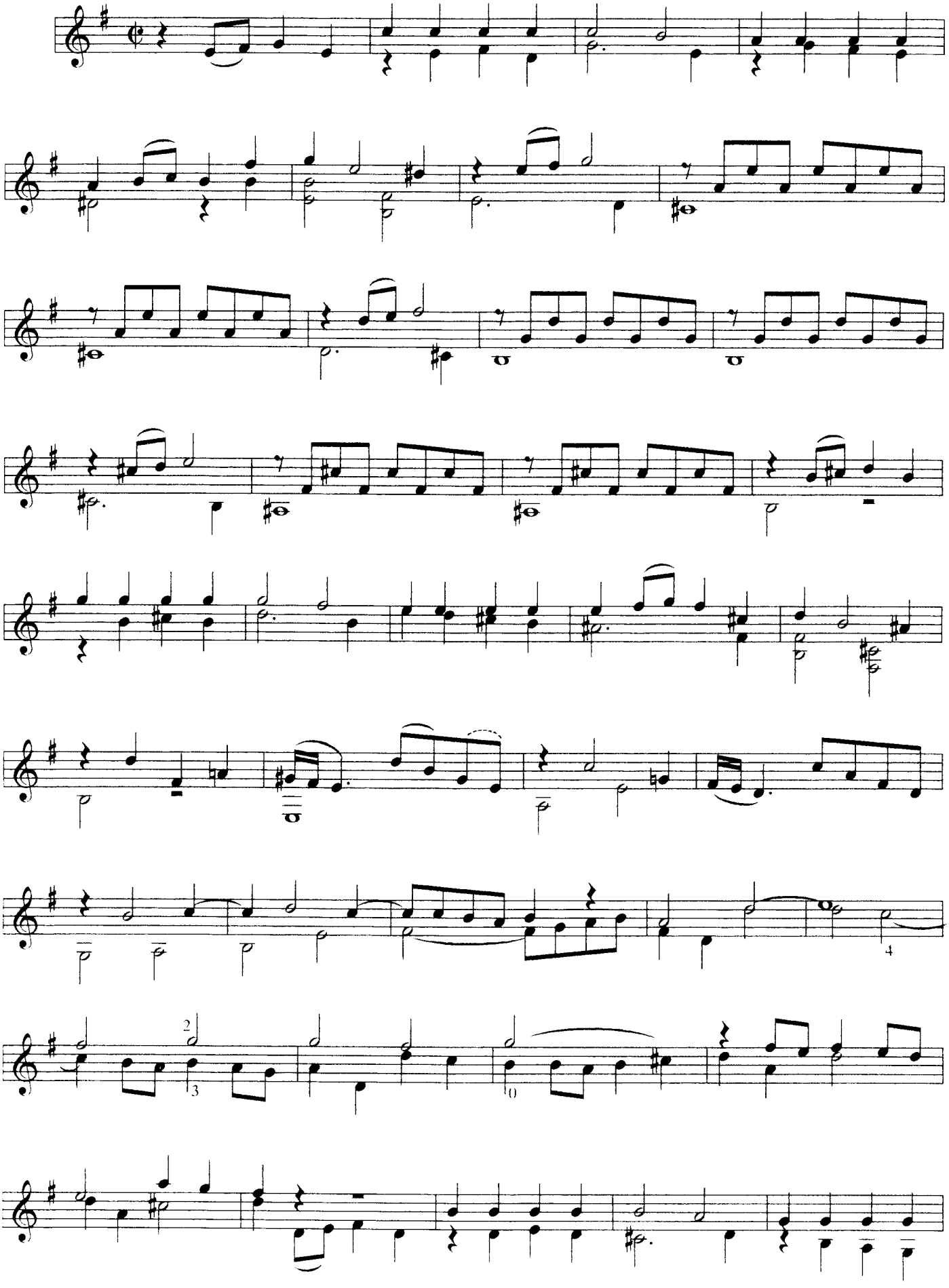
Transkription: P.O.J.

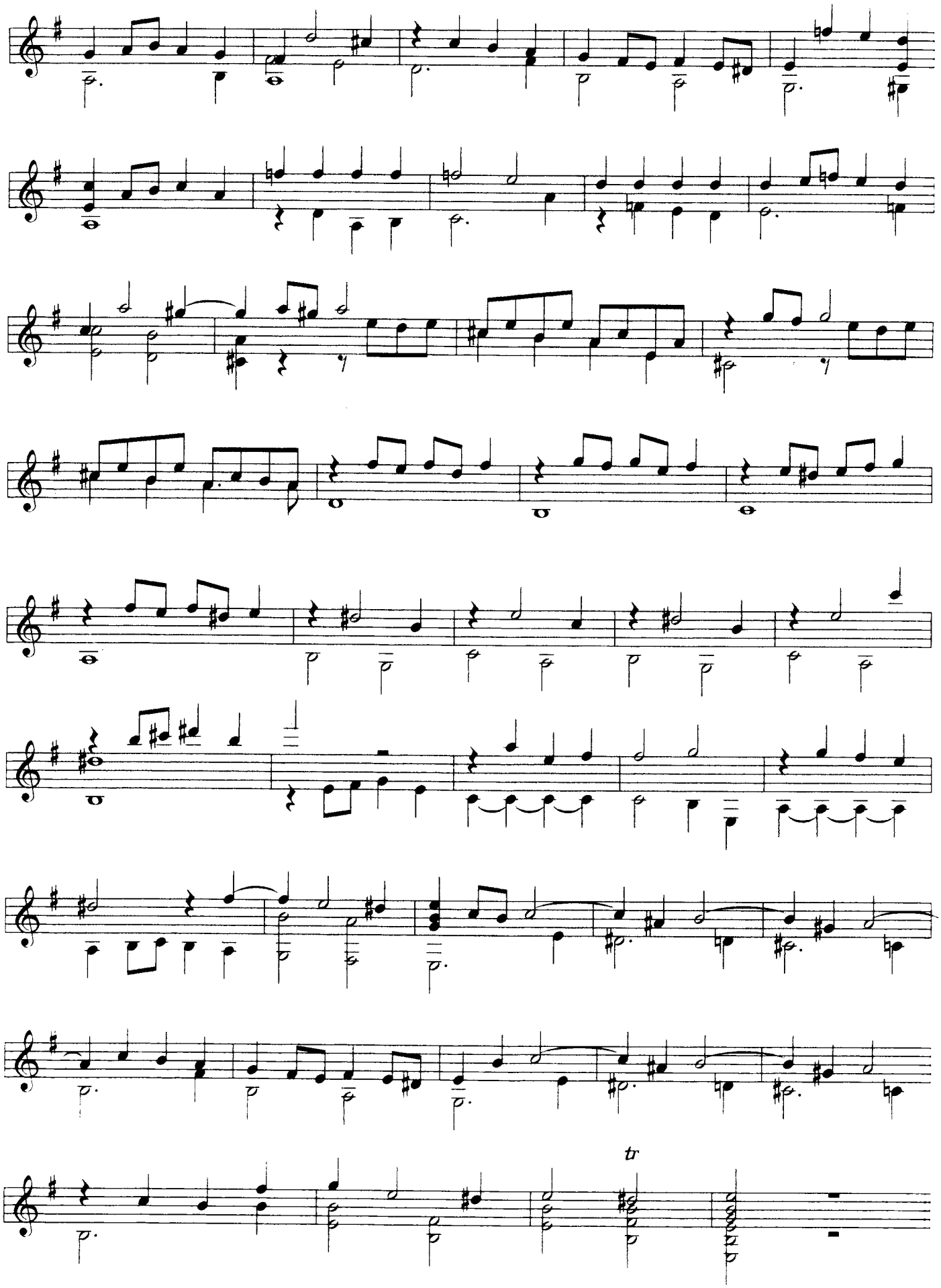
G. Ph. Telemann
(1681 - 1767)

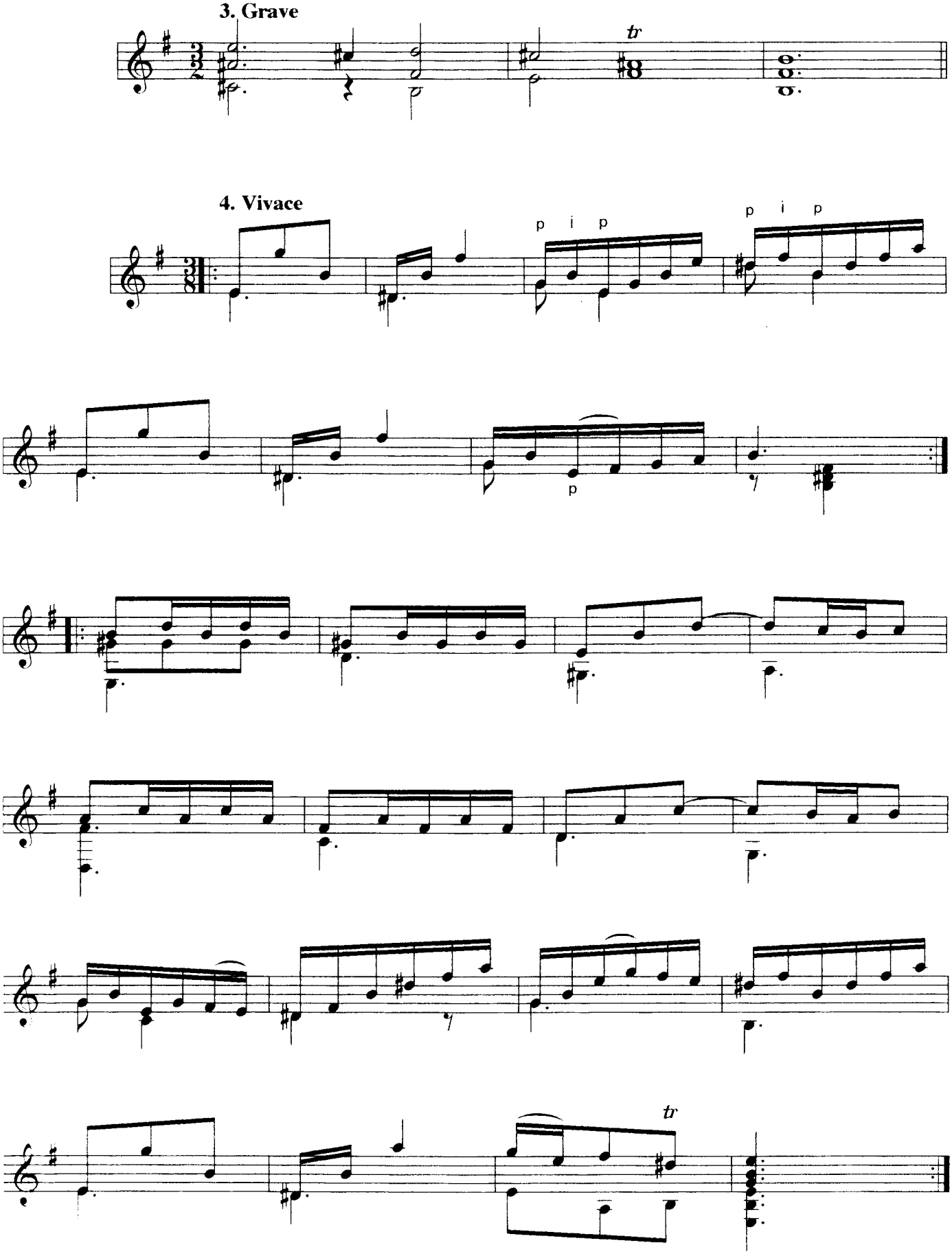
1. Adagio



2. Presto




tr


3. Grave
tr
4. Vivace
p i p
p i p
p
tr

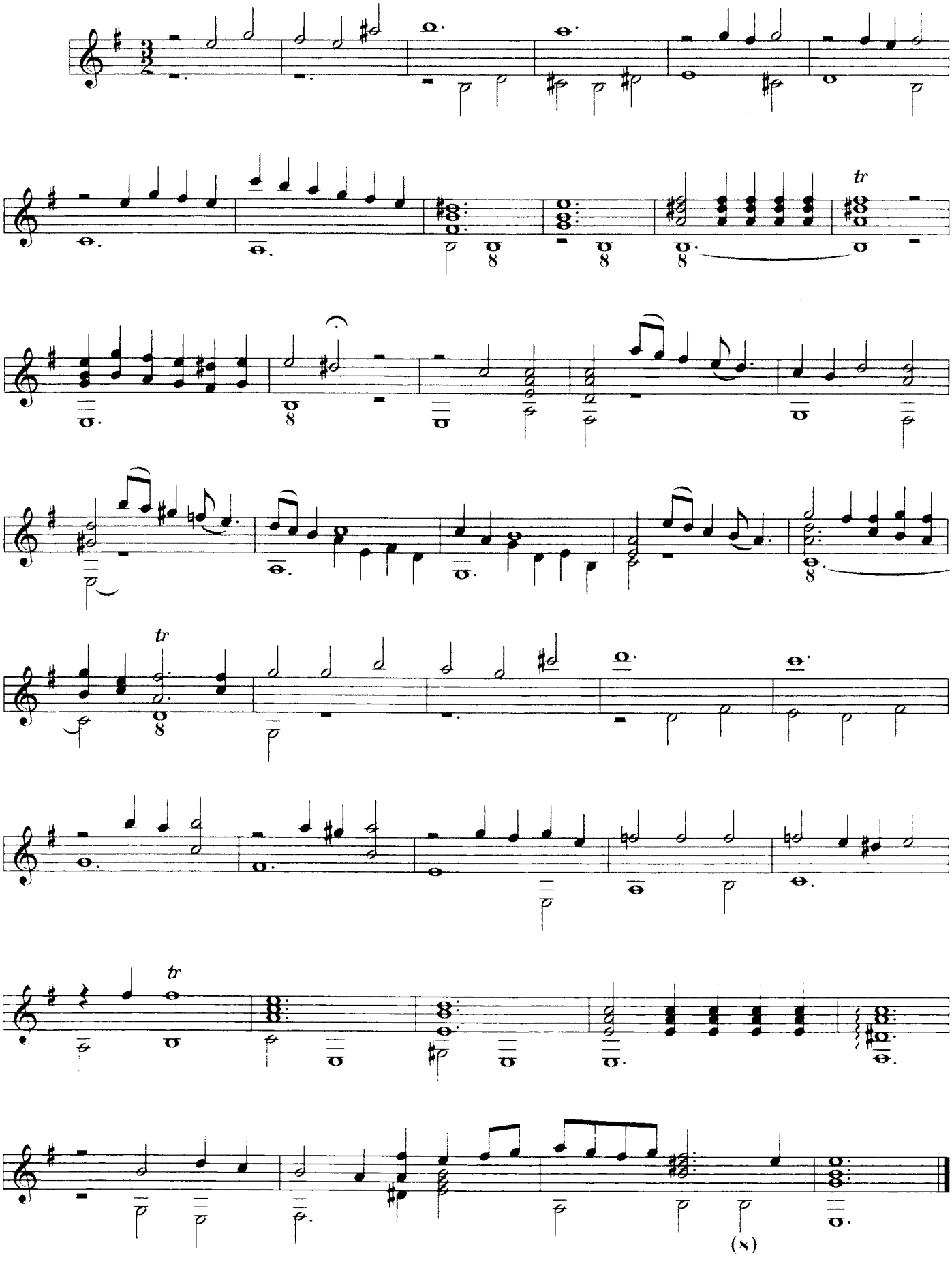
Fantasie 6

(1735)

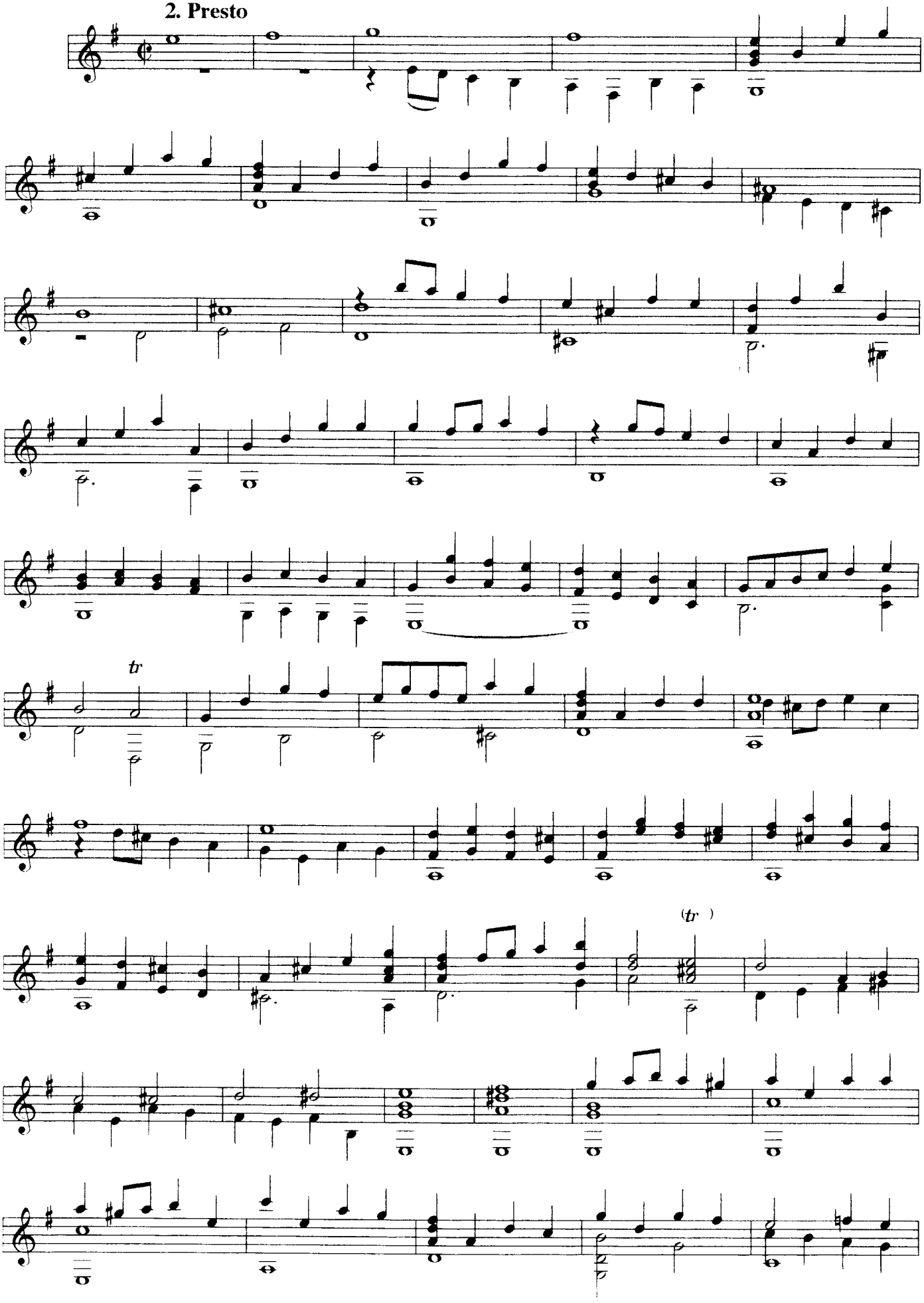
Transkription: P.O.J.

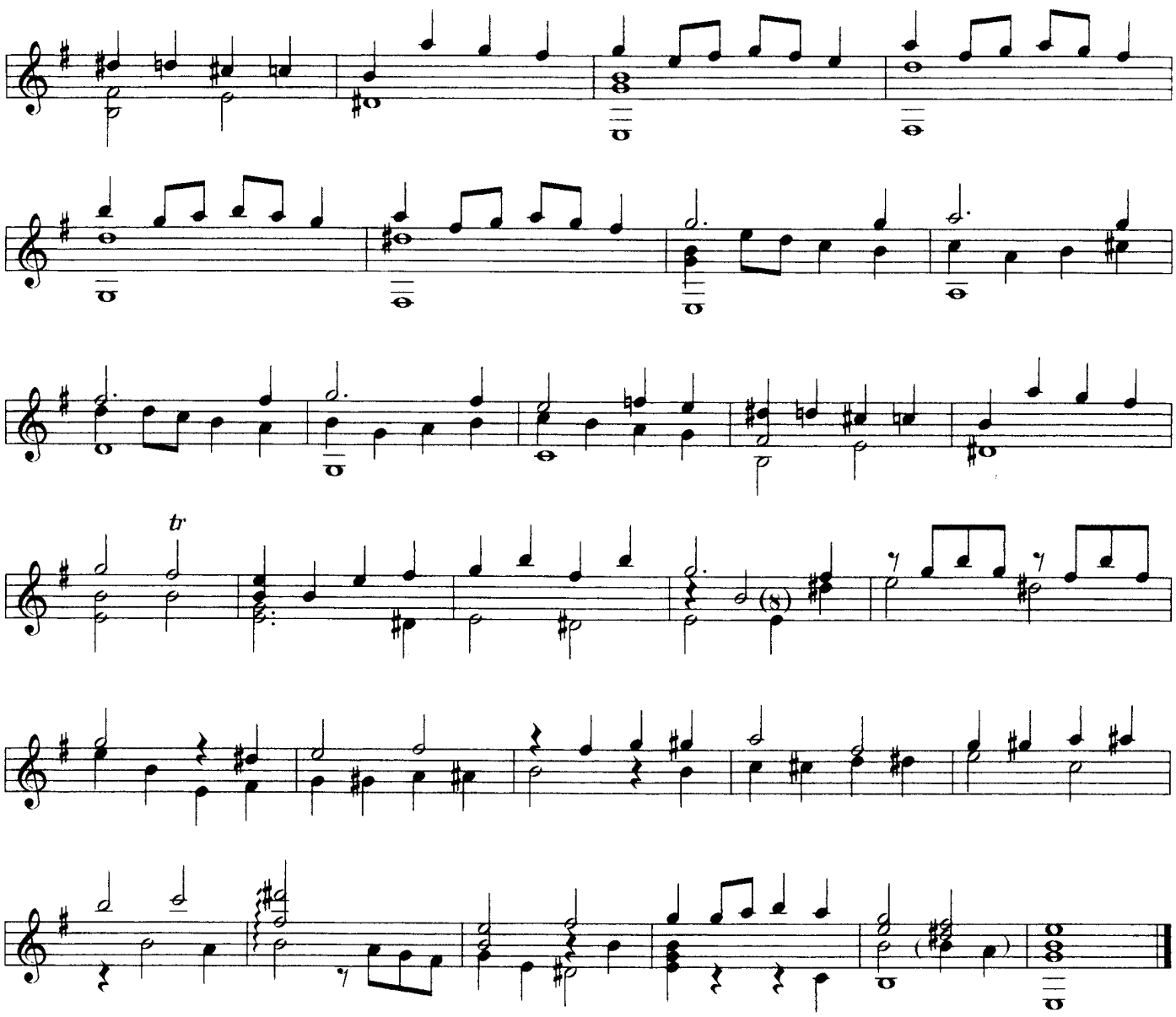
G. Ph. Telemann
(1681 - 1767)

1. Grave

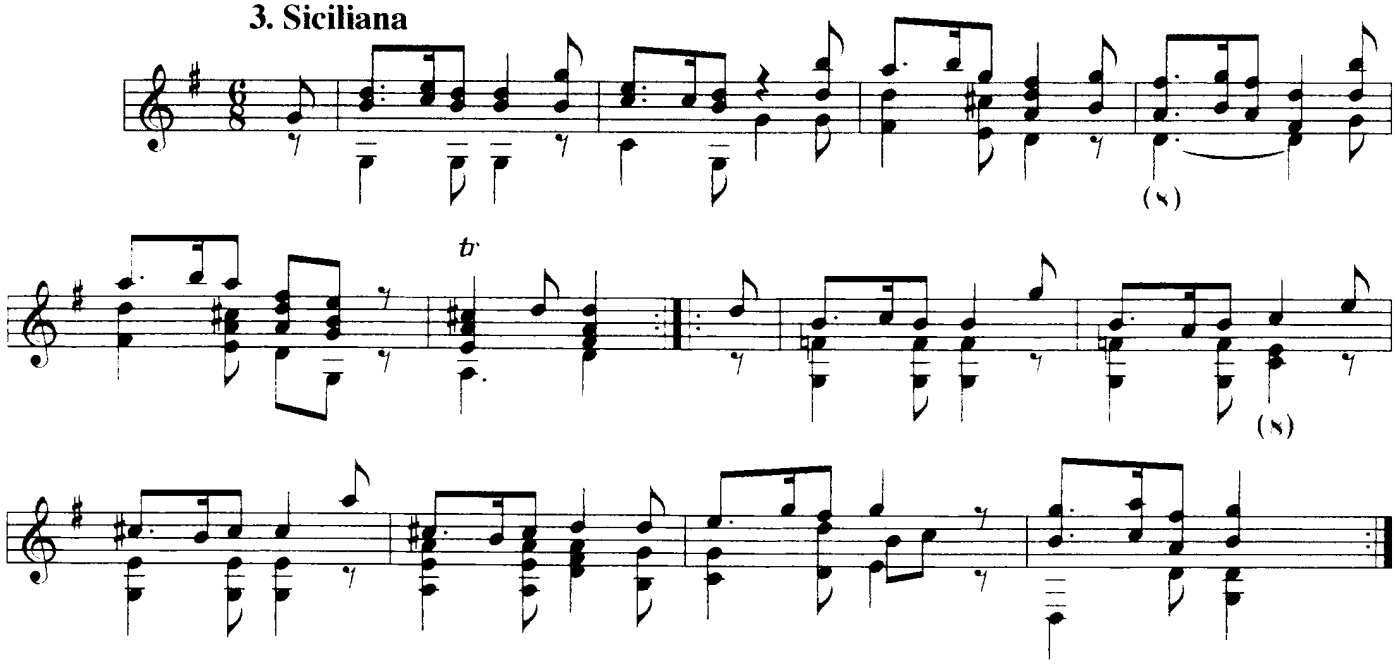


2. Presto

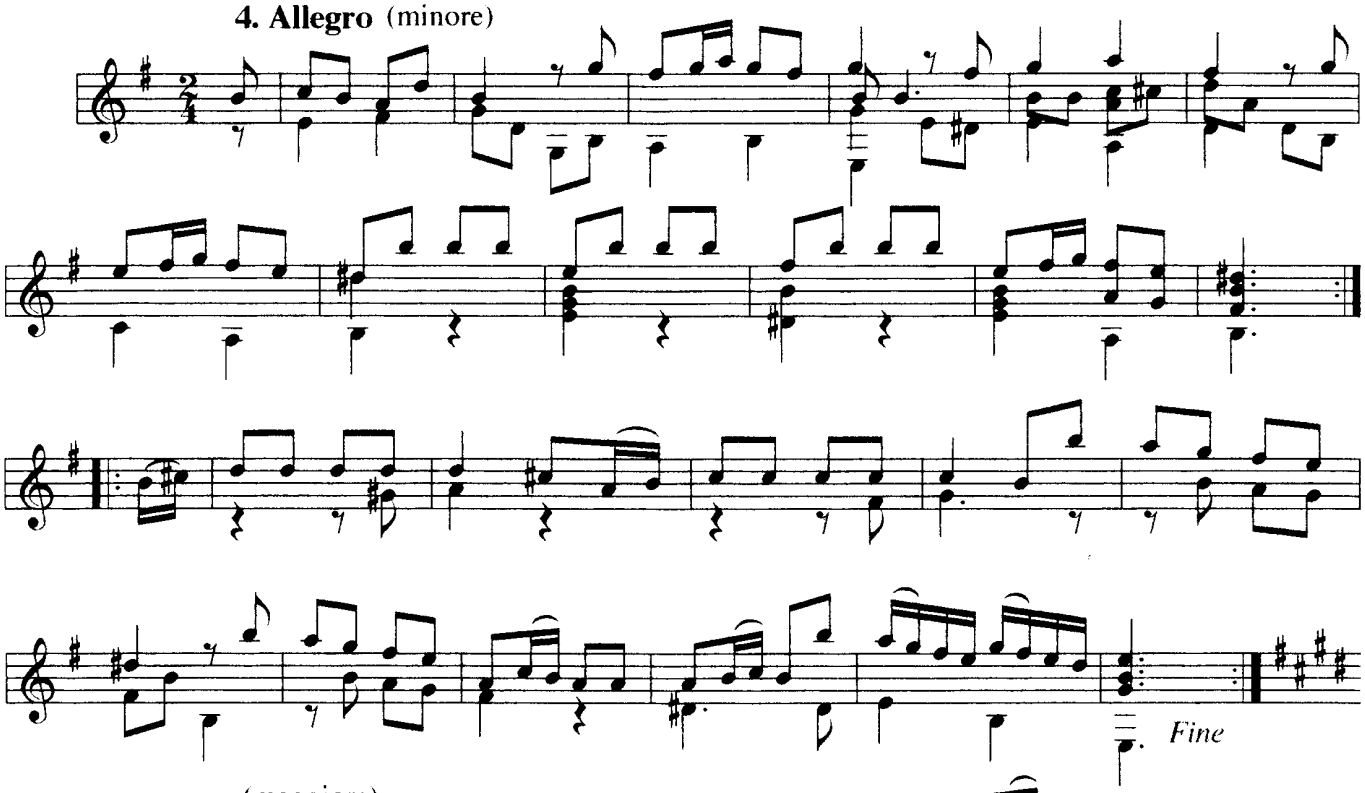




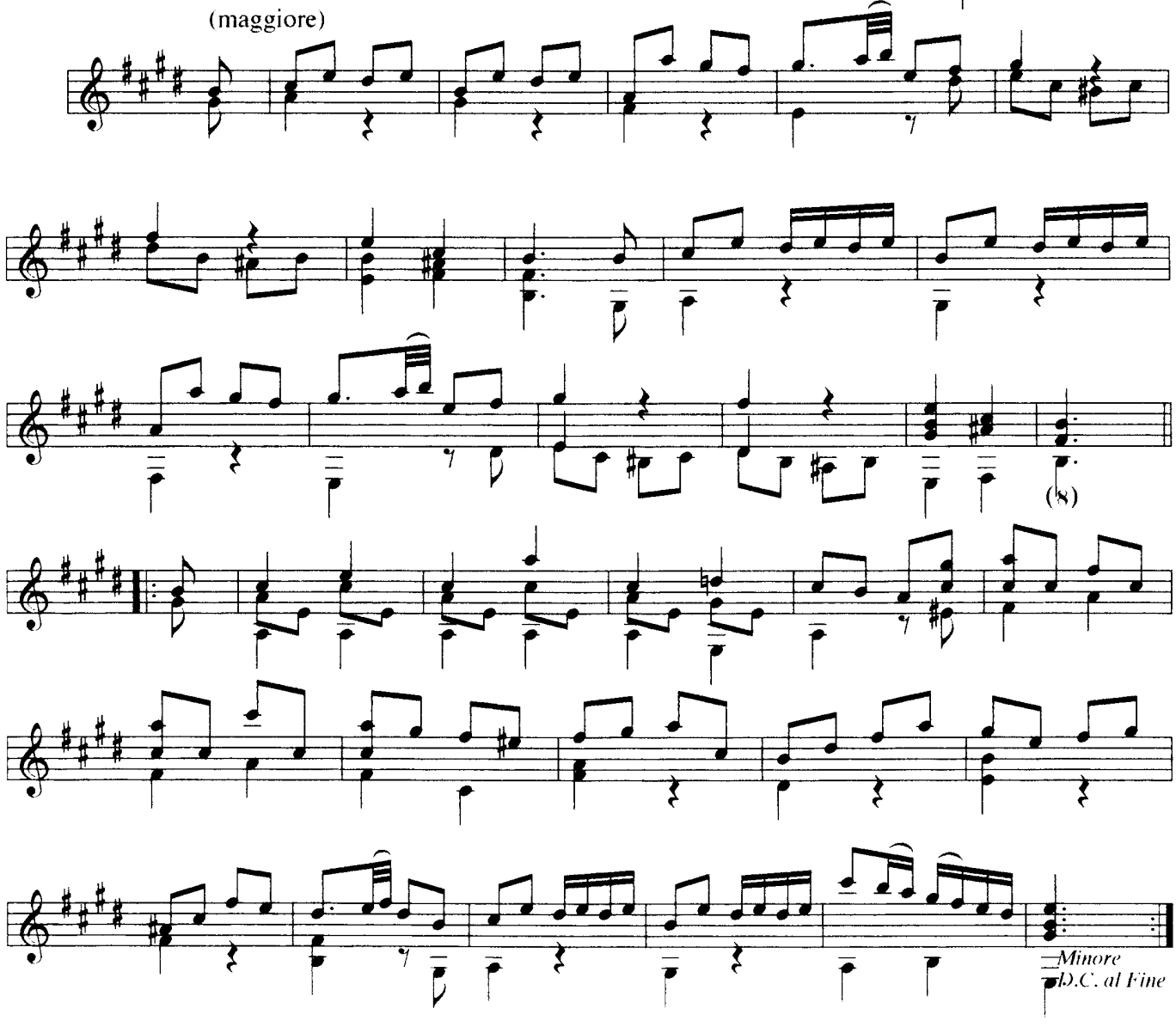
3. Siciliana



4. Allegro (minore)



(maggiore)

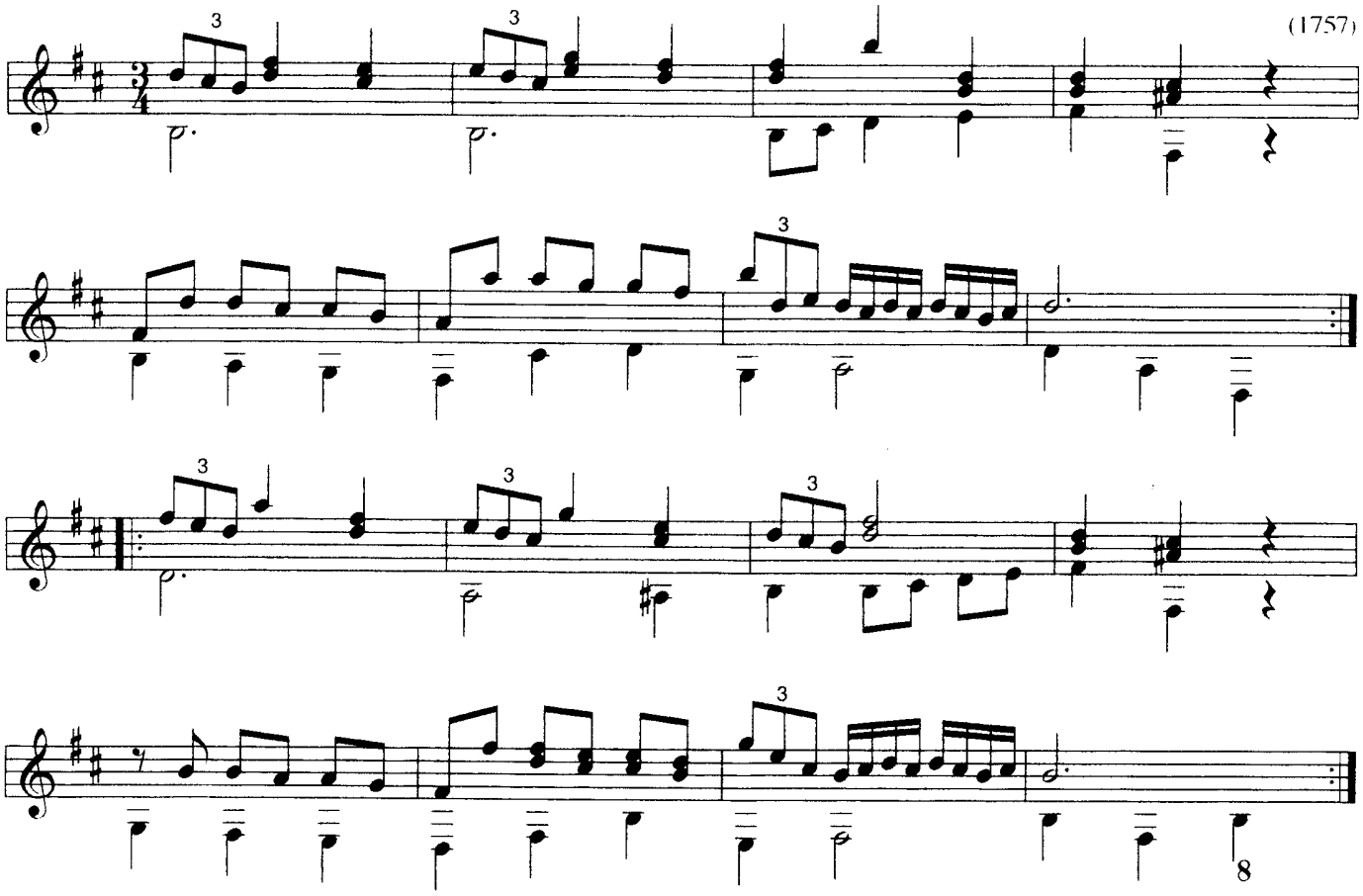


Transkription: P.O.J.

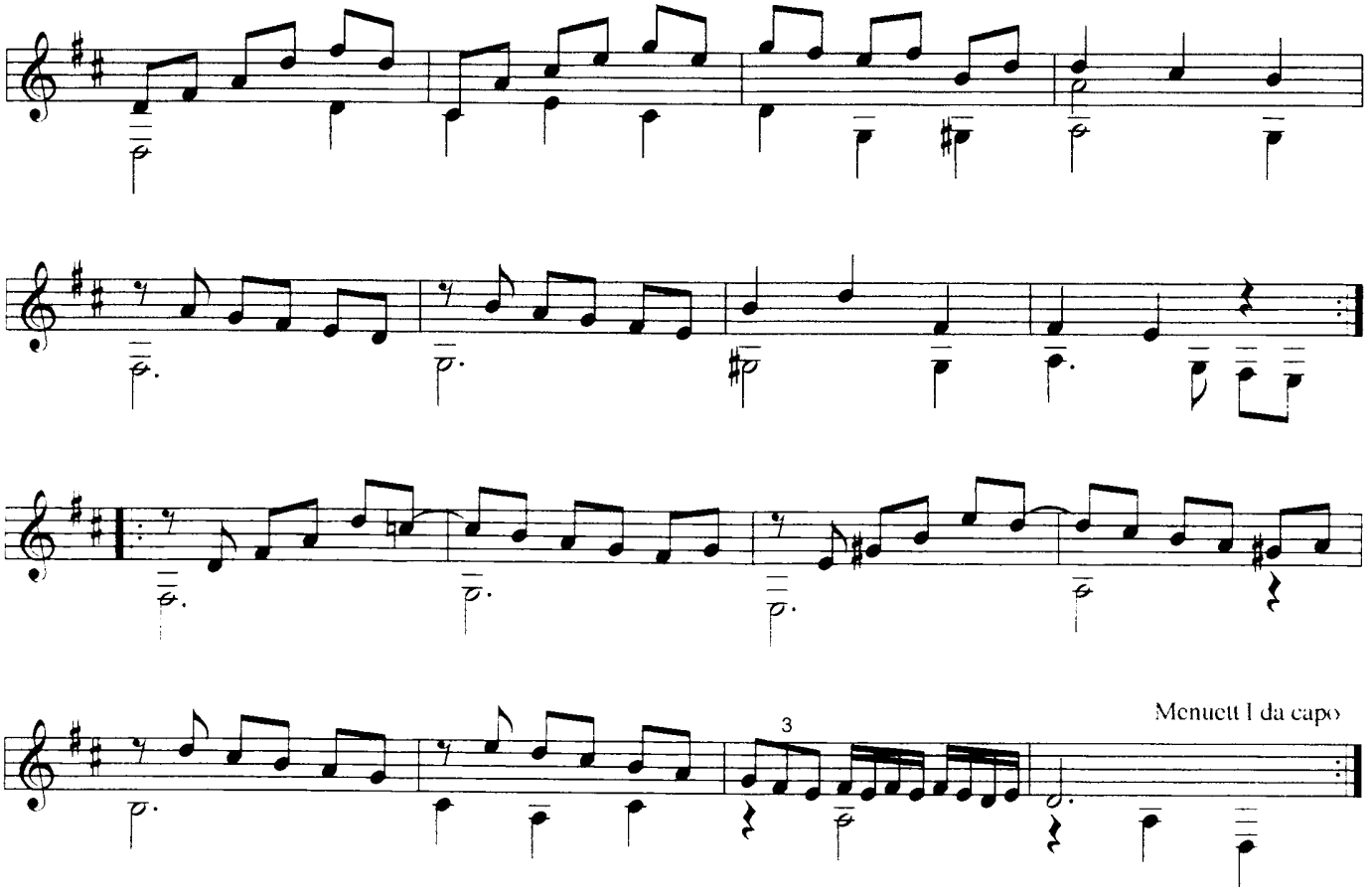
Menuett I

Ferdinand Siedel

(1757)



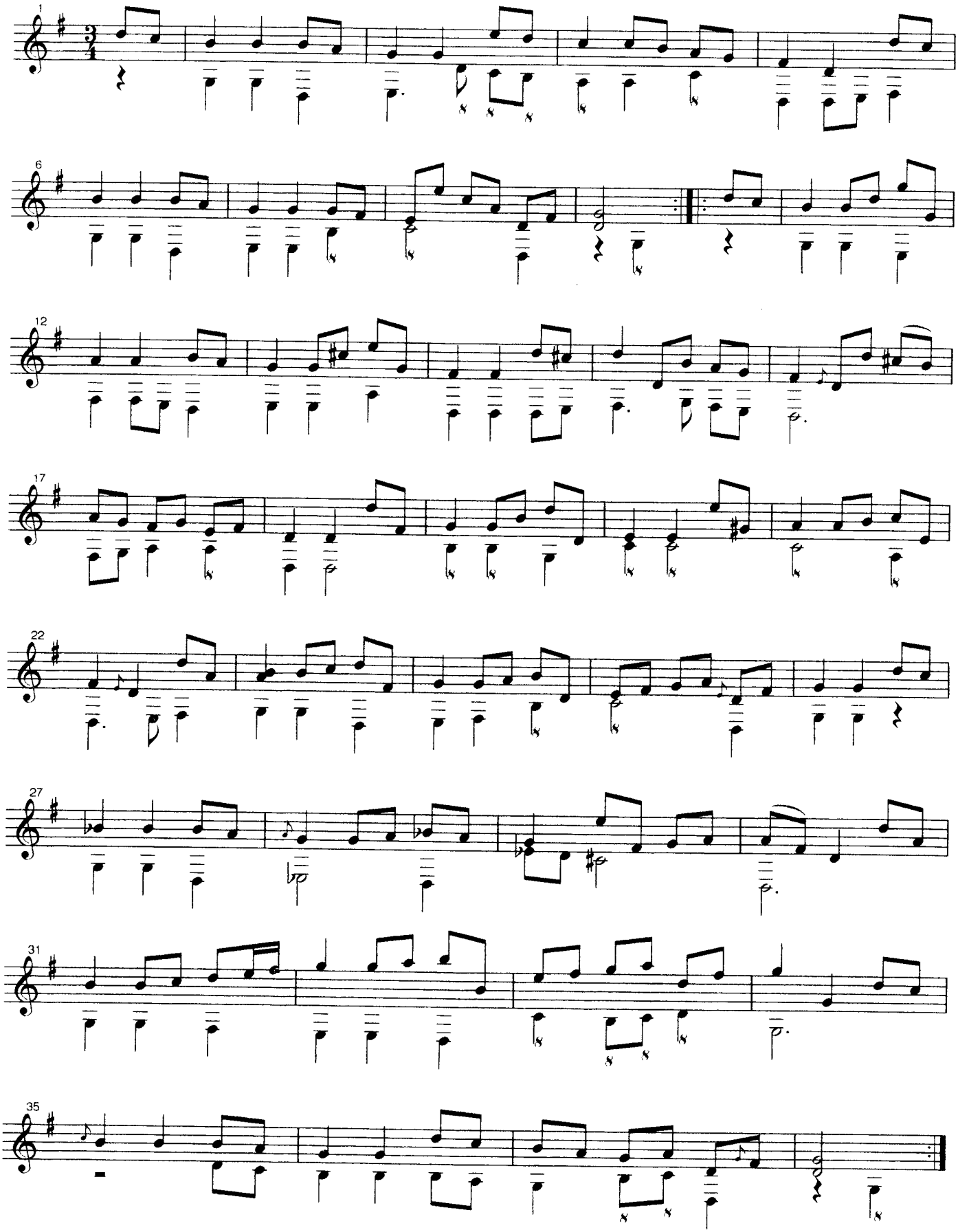
Menuett II



Transcribed for Altoguitar by
Gunnar Spjuth

Aria

Ernst Gottlieb Baron
1696-1760

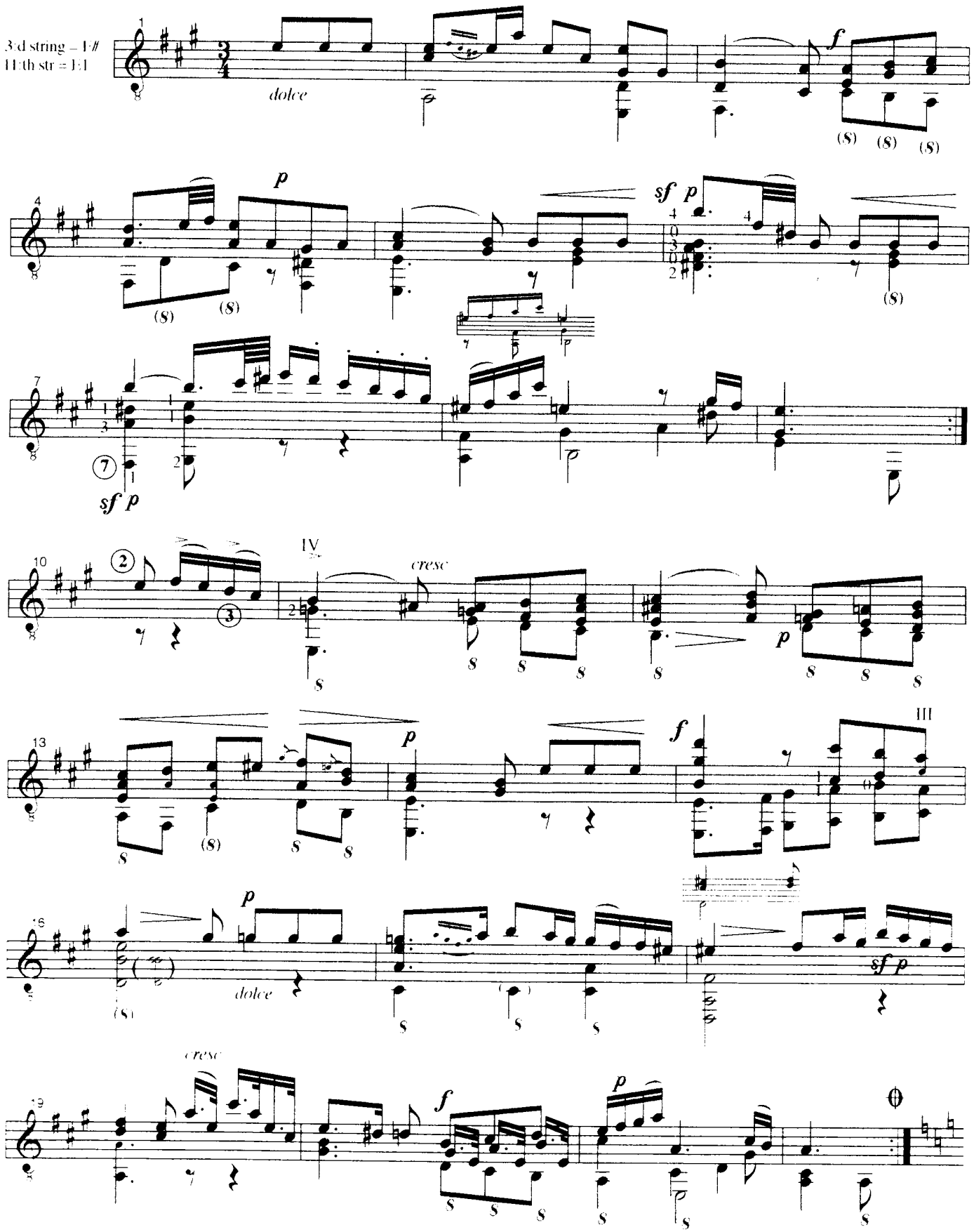


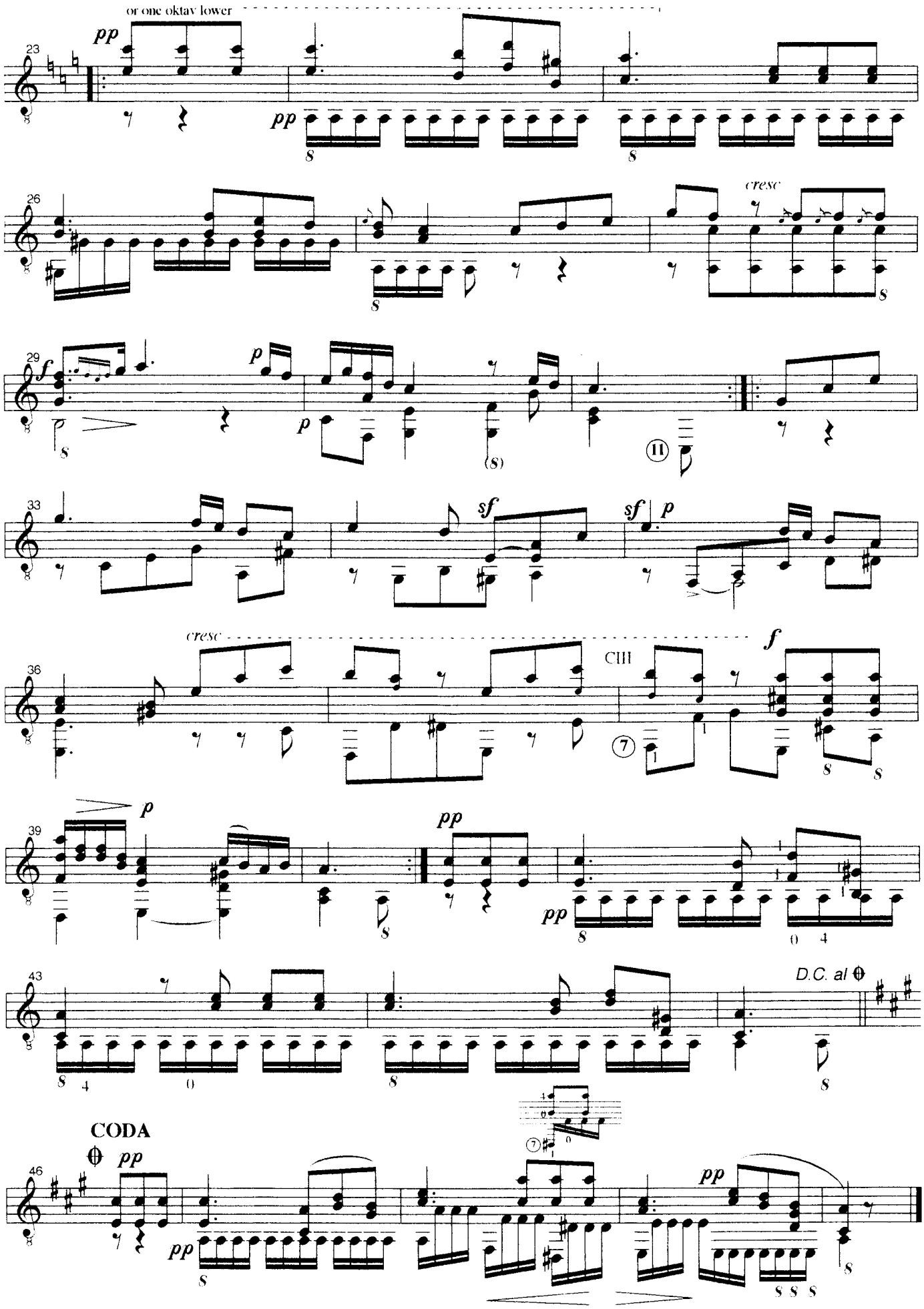
Bearbetning: Börje Sandquist
eft. bearb f gtrr av Tarréga

Andante cantabile

ur Sonat K nr 331

W.A.Mozart




or one oktav lower
23
pp
pp
26
cresc
29
f
p
p
33
sf
sf
p
36
cresc
CIII
f
39
p
pp
pp
43
D.C. al
CODA
46
pp
pp
pp

Diverse annan musik i arrangemang för altgitarr

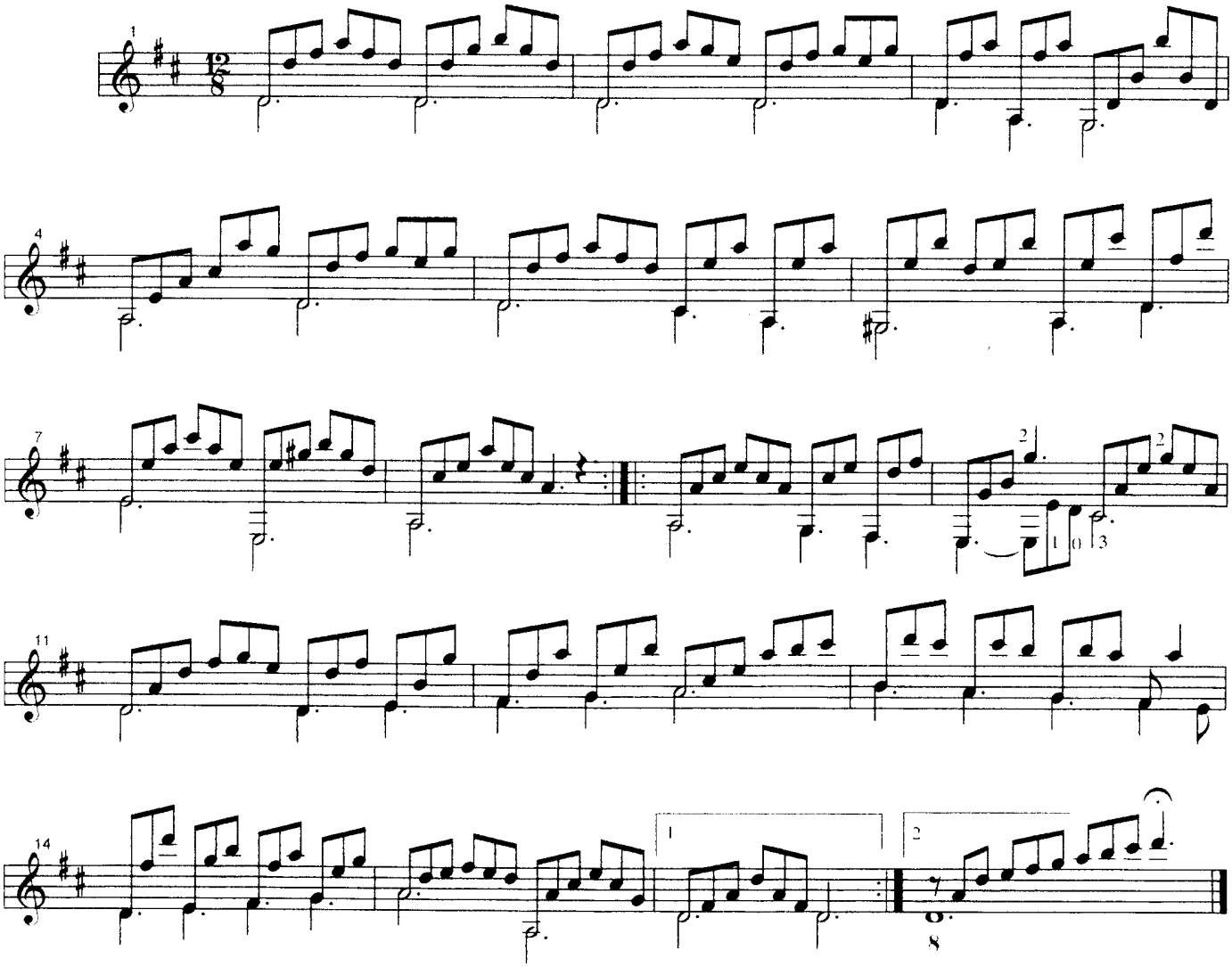
Per Olof Johnson	**Adventsvit**	
	1. Koralförspel	167
	2. O du saliga, o du heliga	167
	3. Gör porten hög, dörren bred	168
	4. Det är en ros utsprungen	168
	5. Variation över "Det är en ros..."	169
	6. Hosianna	169
	7. Susani	170
	8. Variation över Susani	170
Frederyk Chopin	Vals Op 34 Nr 2 (duo)	171
Eric Satie	Gymnopédie nr 1	174
	Gymnopédie nr 2	175
	Gymnopédie nr 3	176
Svensk Trad	**Diger-Janke**	
	1. Vallåt efter Lindahl (Jämtland)	177
	2. Diger-Jankes Vals (Medelpad)	177
	3. Polska efter Pettersson (Jämtland)	178

Adventssvit

1. Koralförspel

("O du saliga o du heliga")

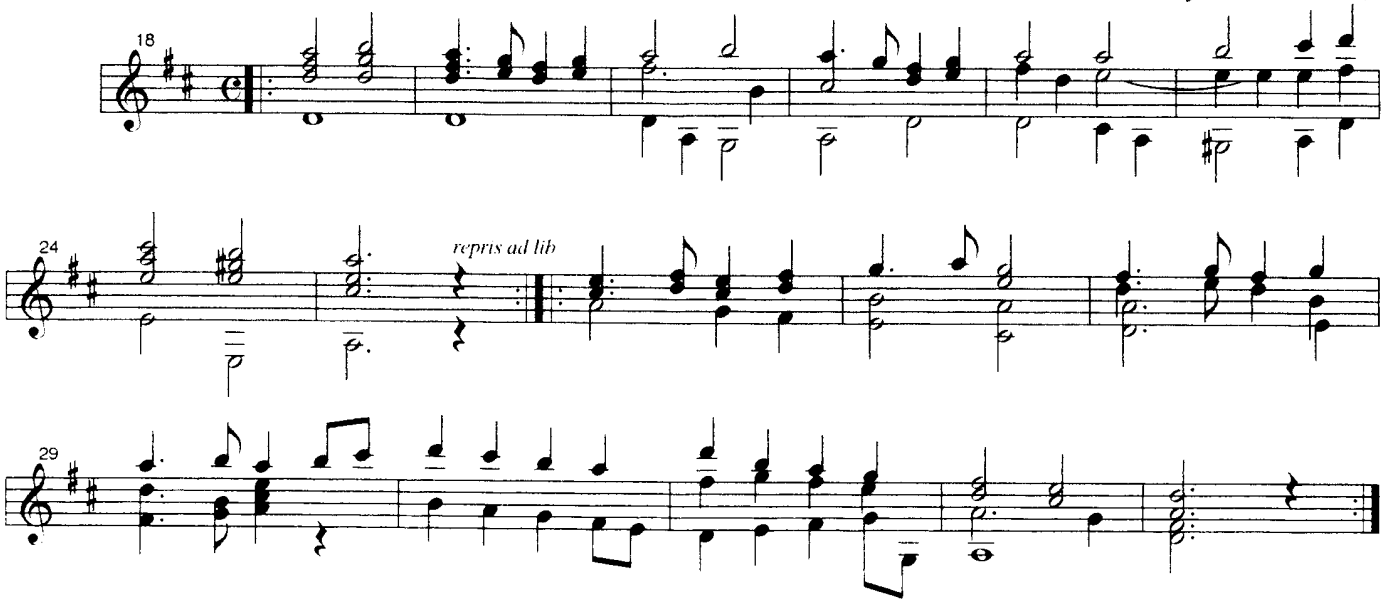
Per Olof Johnson jan 1003



2. O du saliga o du heliga

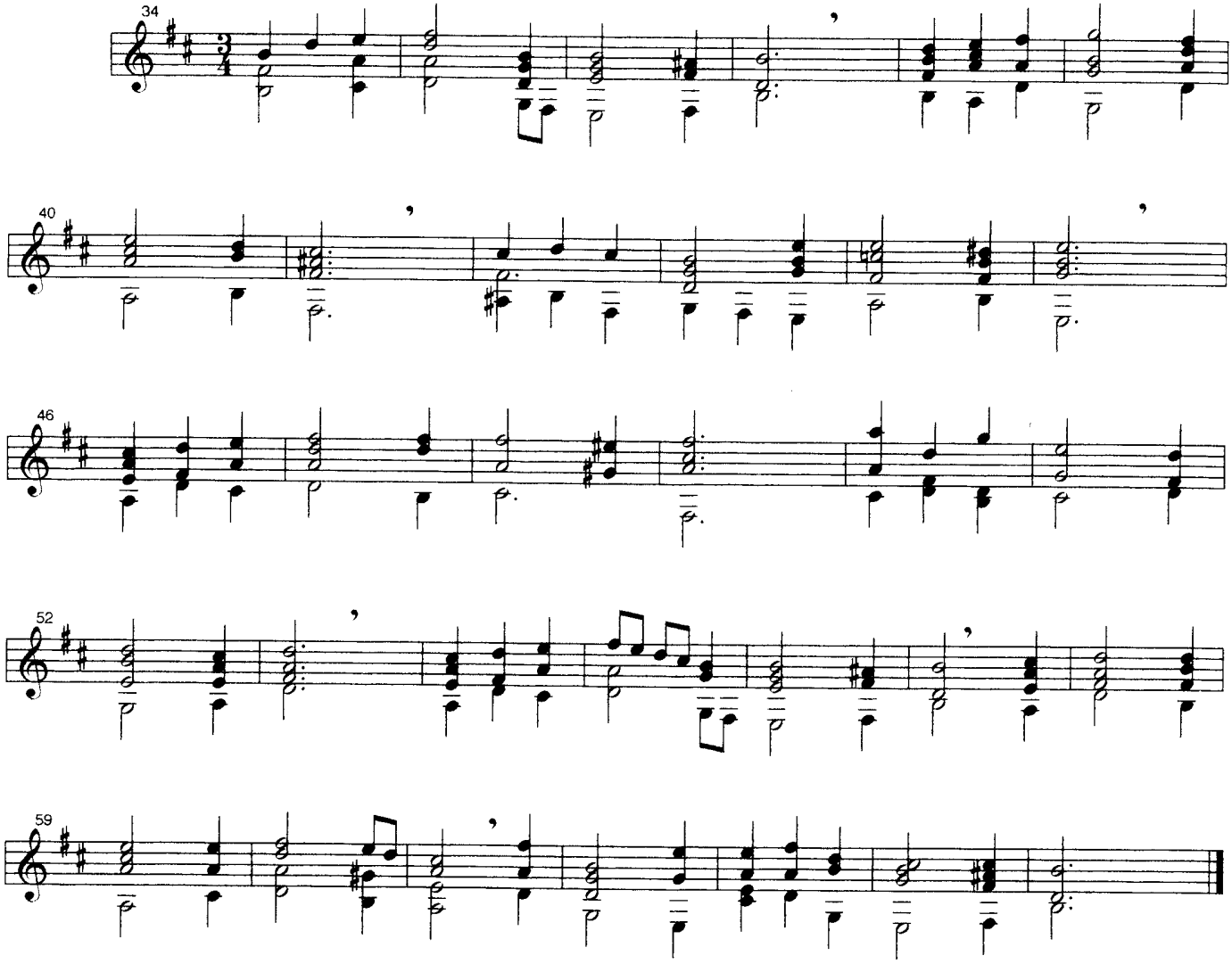
Bearbetning: P.O.J.

Anonym (1700-talet)



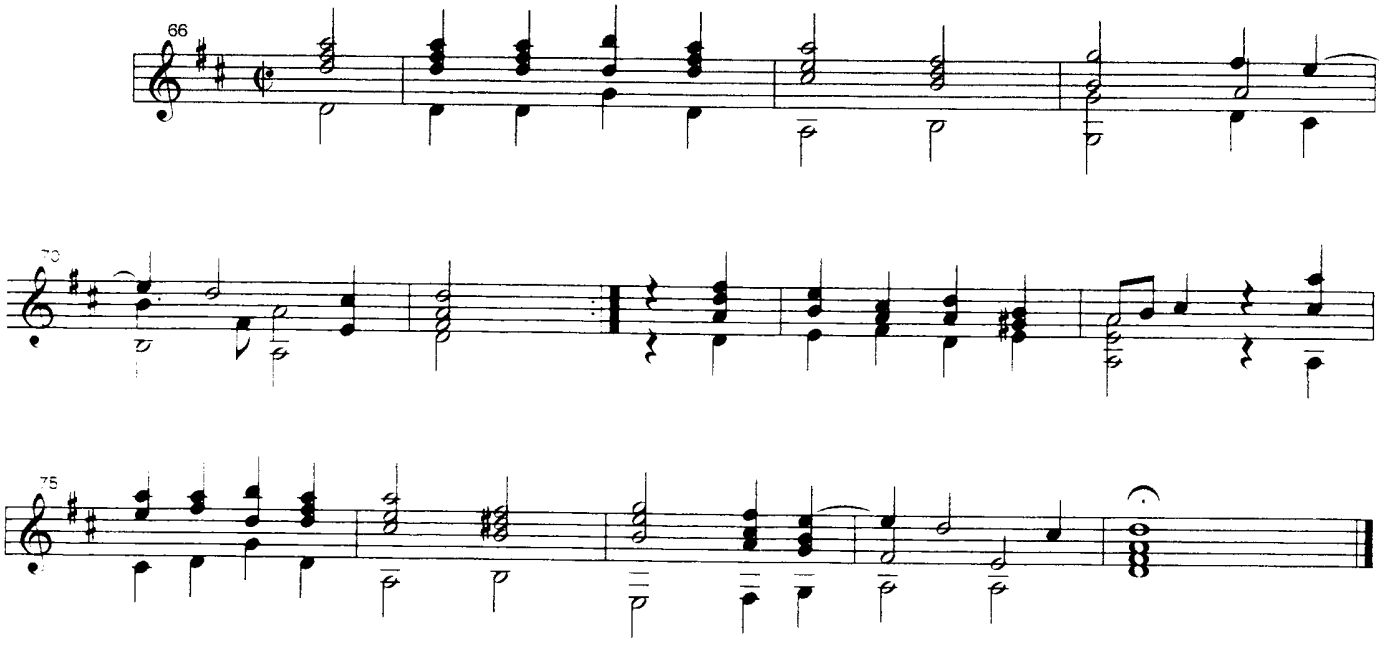
3. Gör porten hög, gör dörren bred

Bearbetning: P.O.J dec 1993



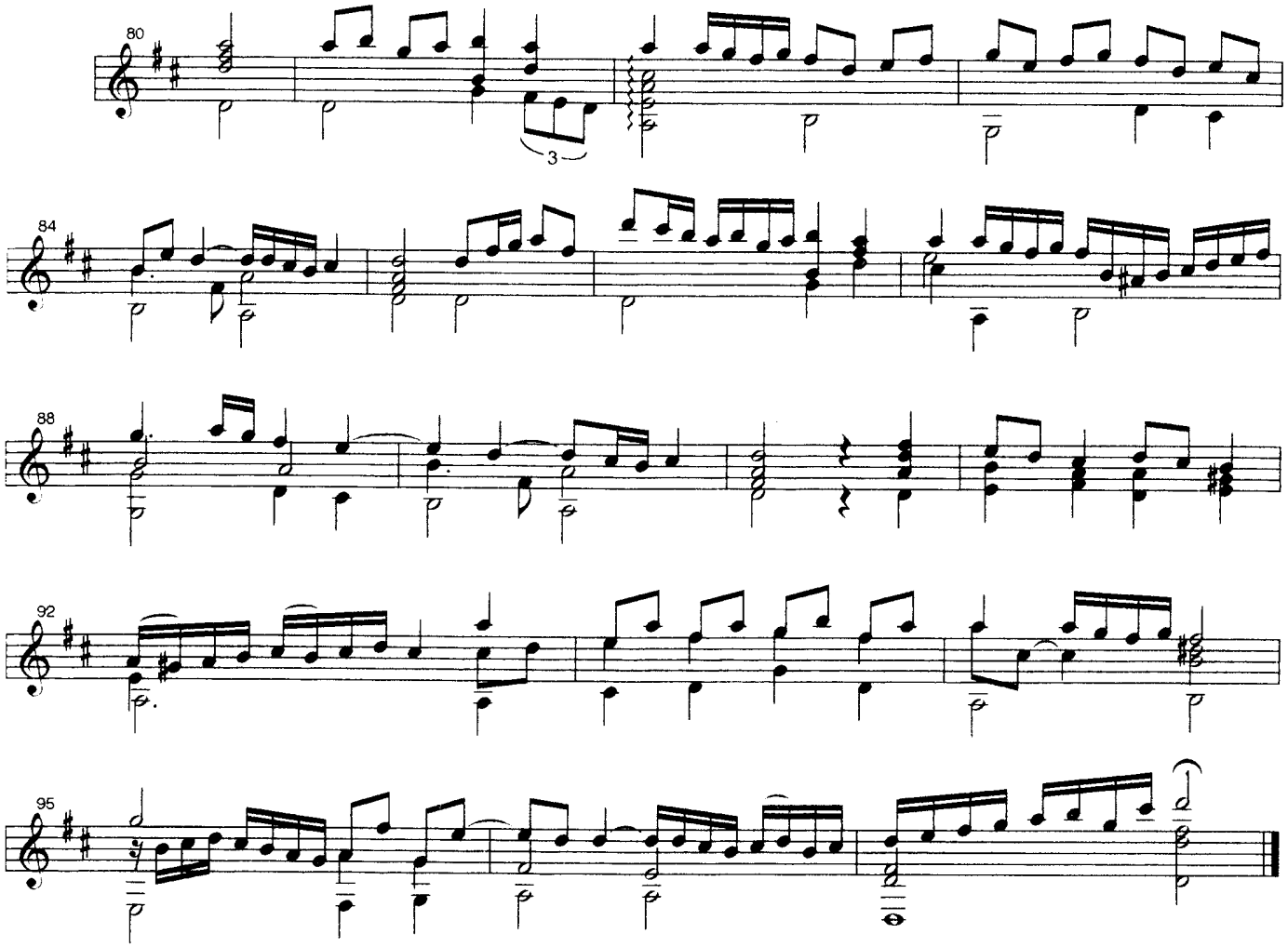
4. Det är en ros utsprungen

Bearbetning: P.O.J. — *M. Prätorius*



5. Variation över "Det är en ros..."

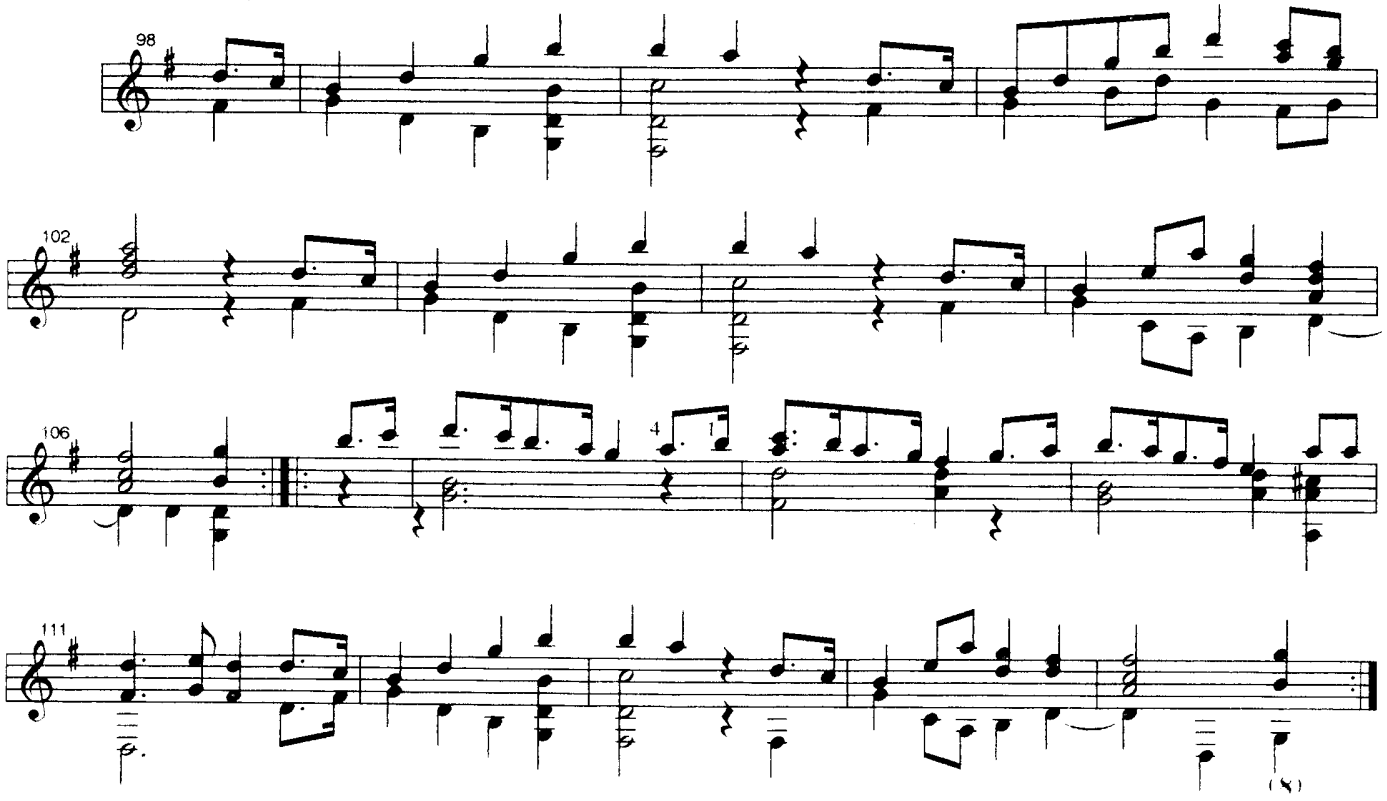
Per Olof Johnson 1993



Bearbetning: P.O.J.

6. Hosianna

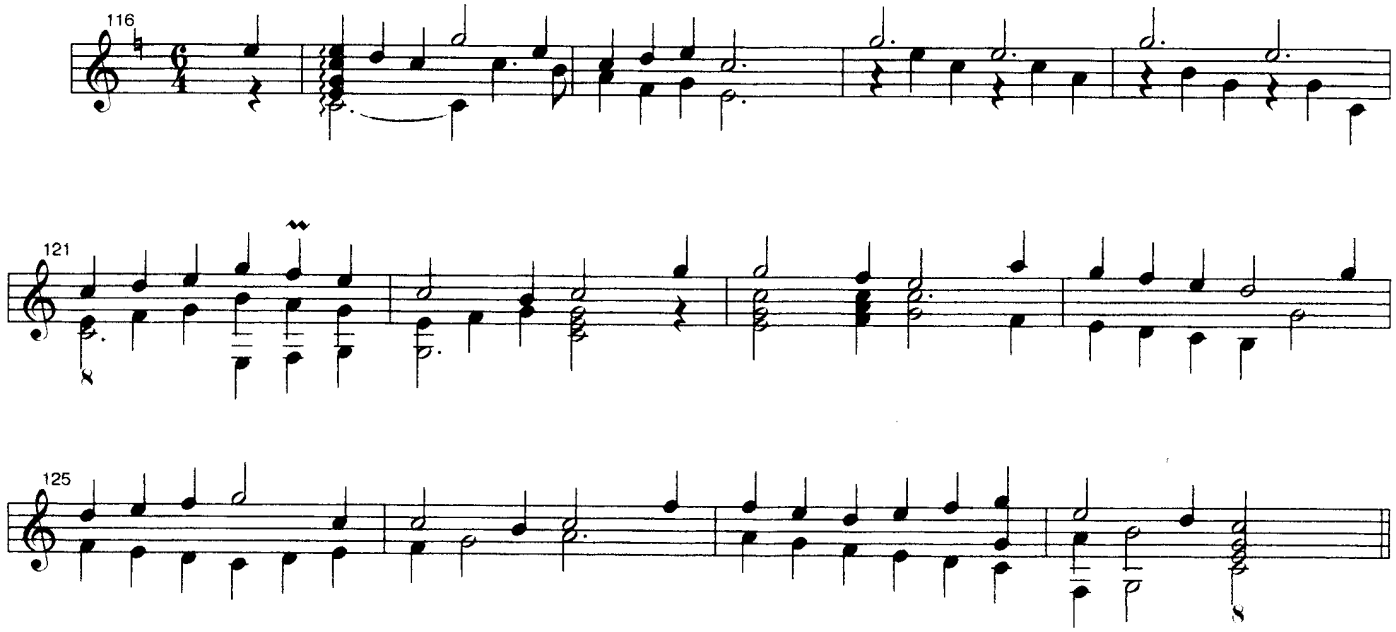
Abbé Vogler



Susani

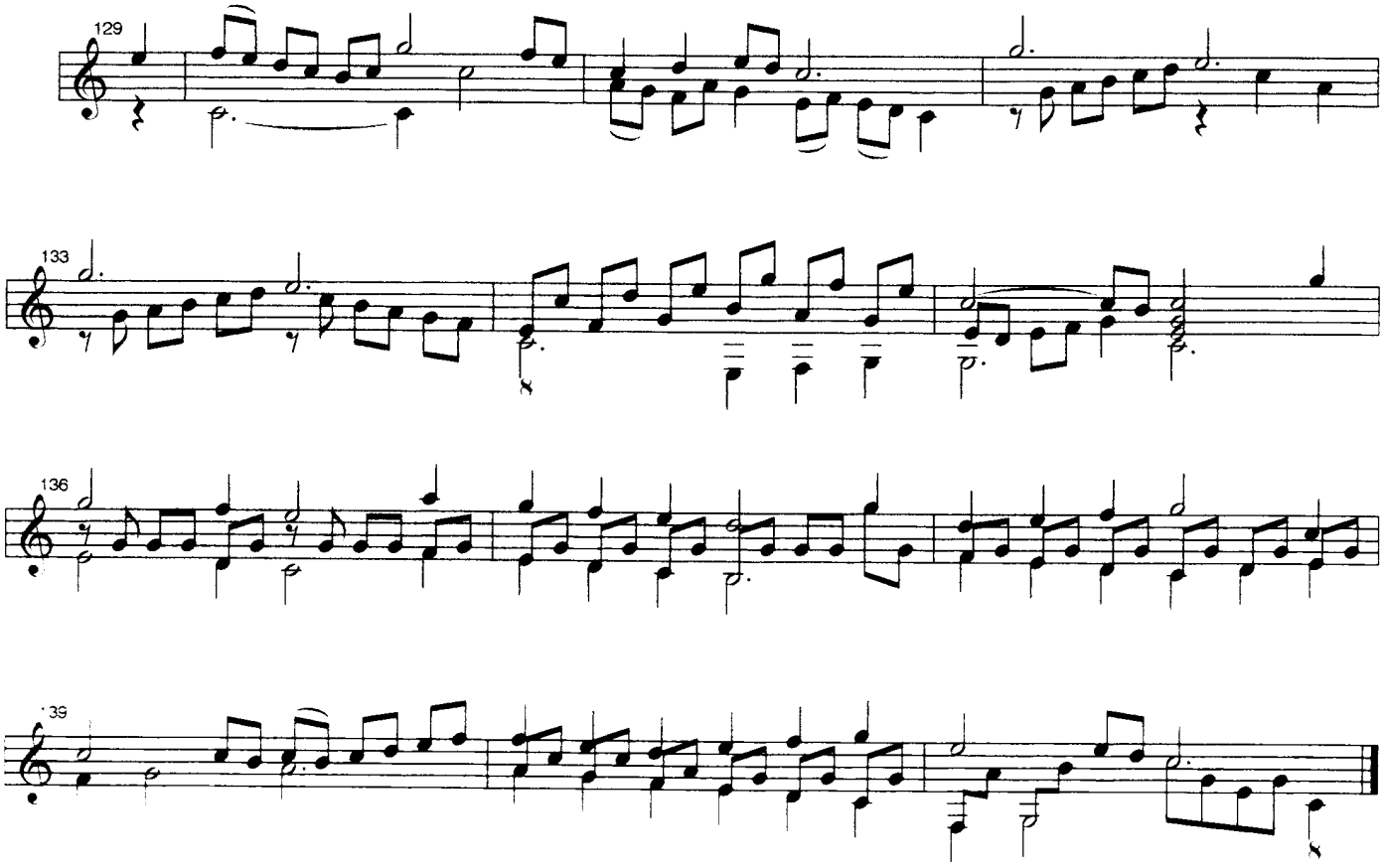
Bearbetning: P.O. J. 1992

Kölner Gesangbuch 1623



Variation över Susani

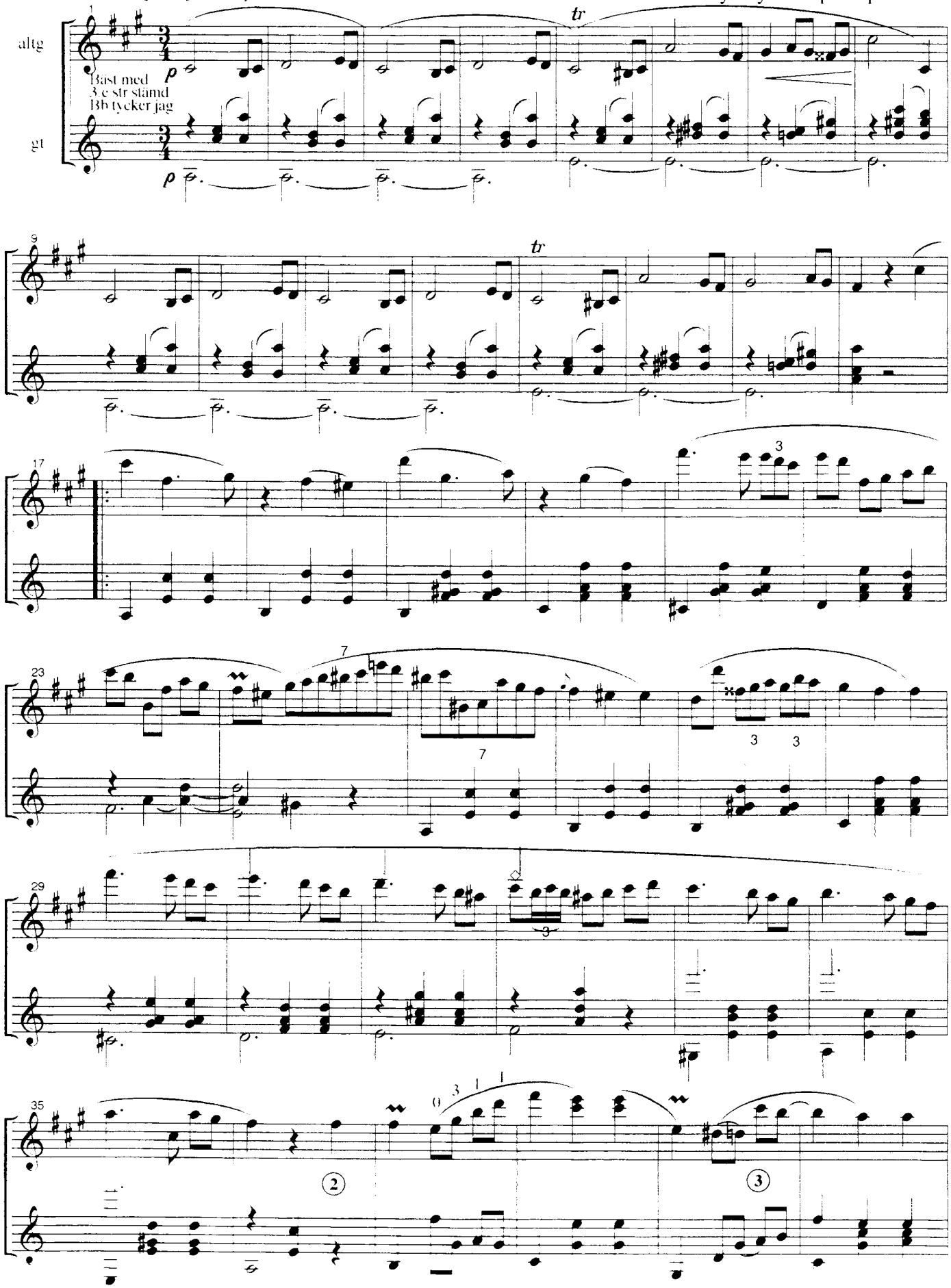
Per Olof Johnson

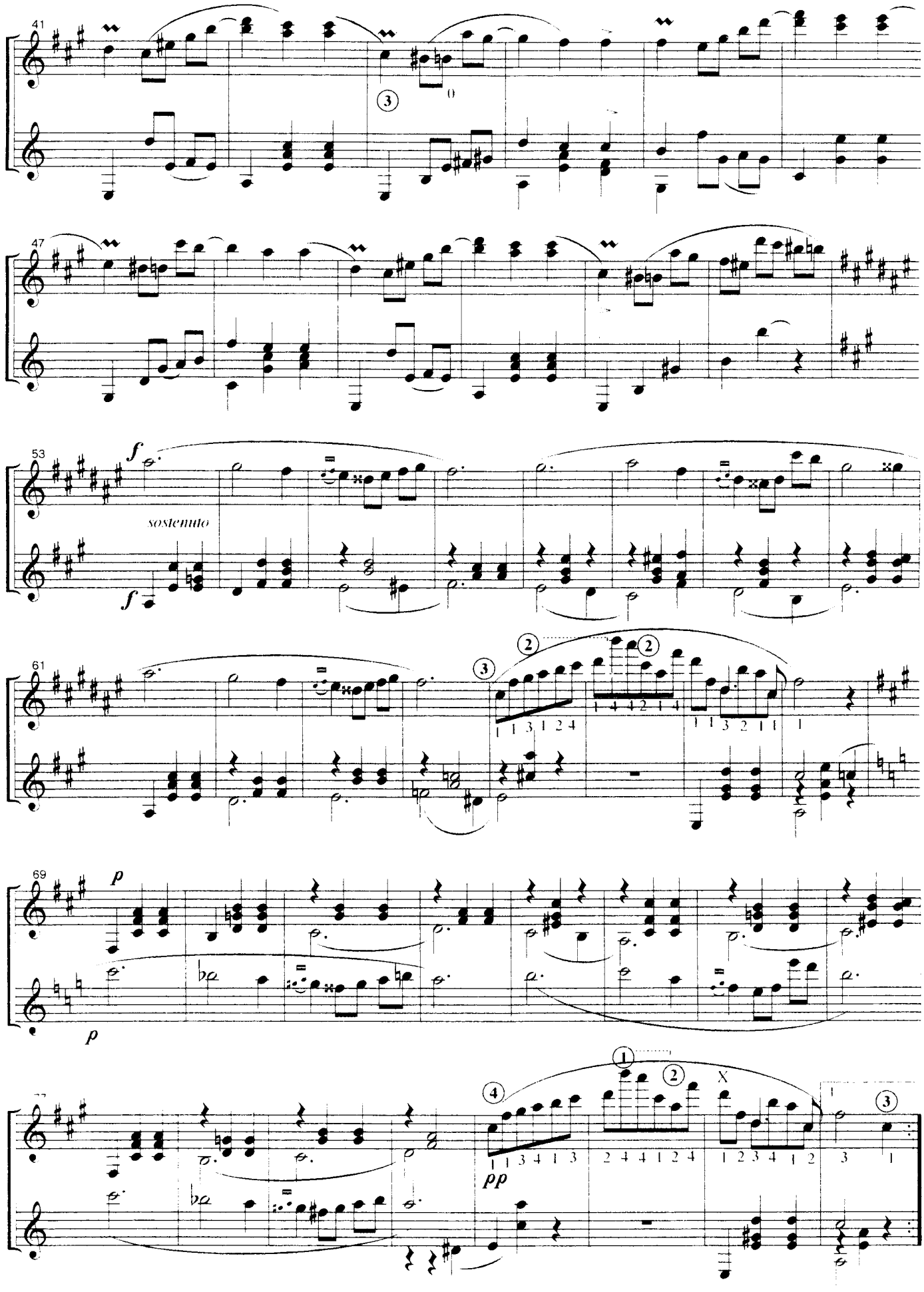


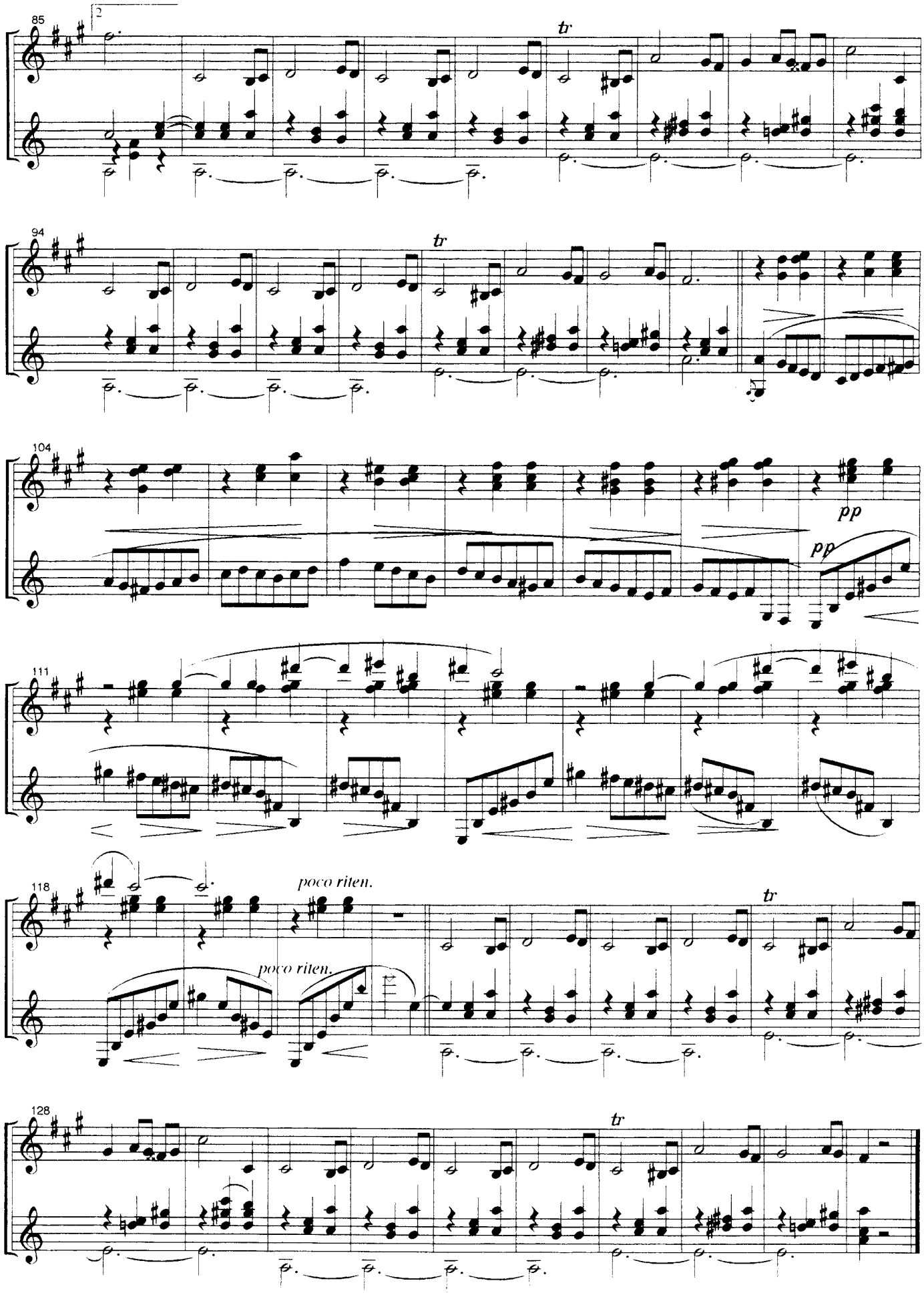
Grande Valse Brillante

Bearbetning: Börje Sandquist

Fryderyk Chopin Op 34 Nr 2



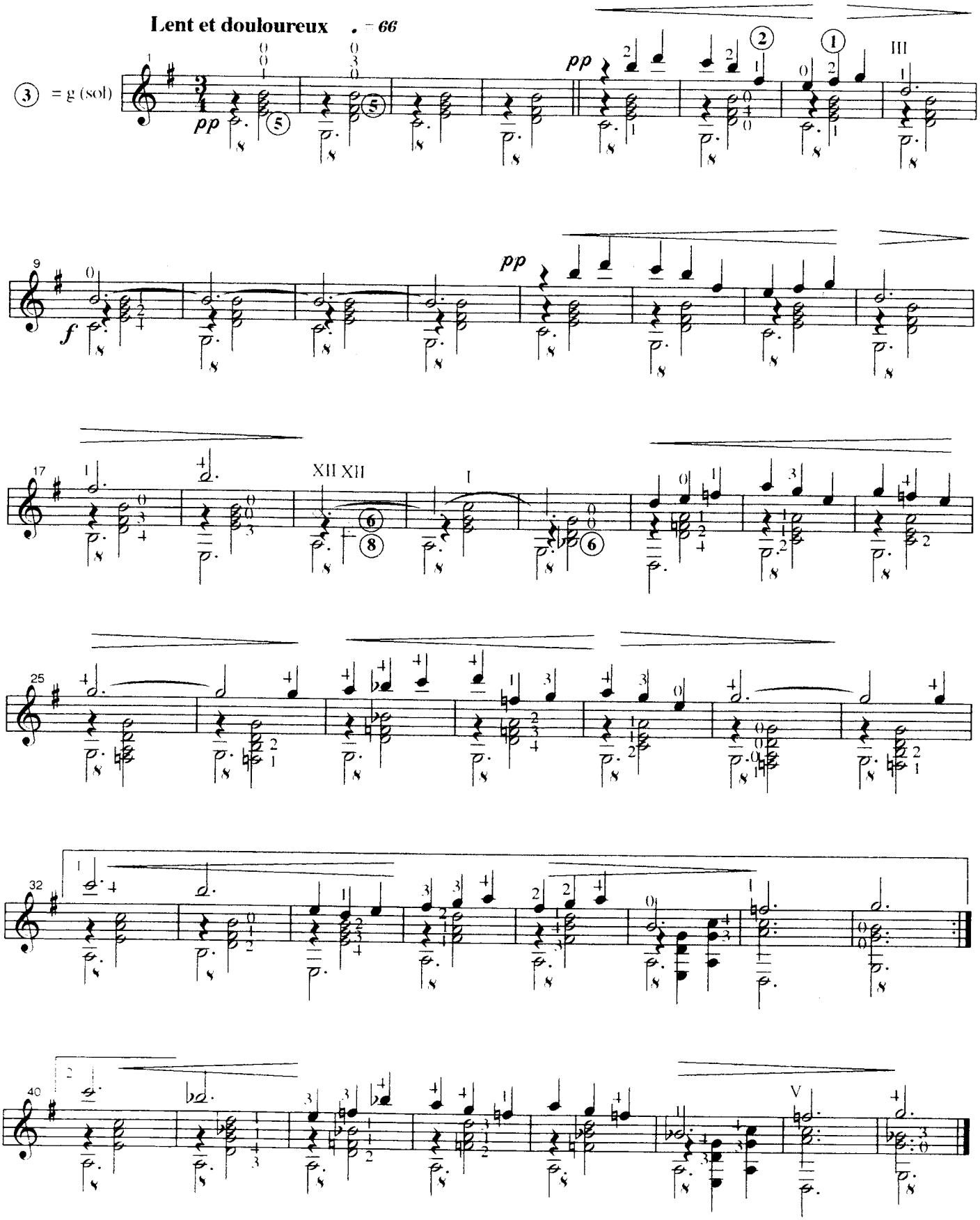

41
47
53
f
sostenuto
f
61
69
p
p
pp


85
tr
94
tr
104
pp
pp
111
118
poco riten.
poco riten.
tr
128
tr

1ère Gymnopédie

Transcription: ANDERS MIOLIN

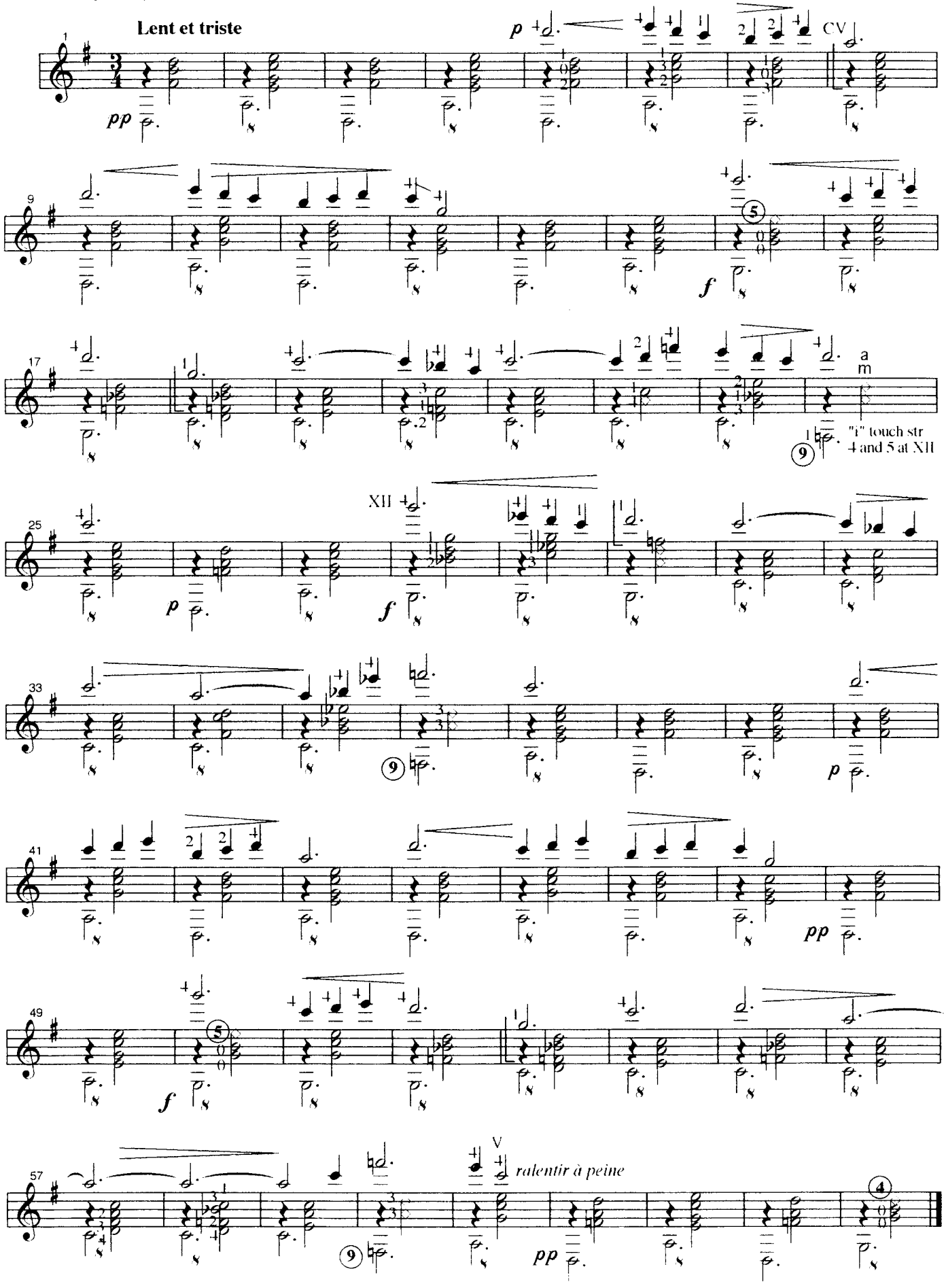
Eric Satie



2:ème Gymnopédie

Transcription by ANDERS MIOLIN

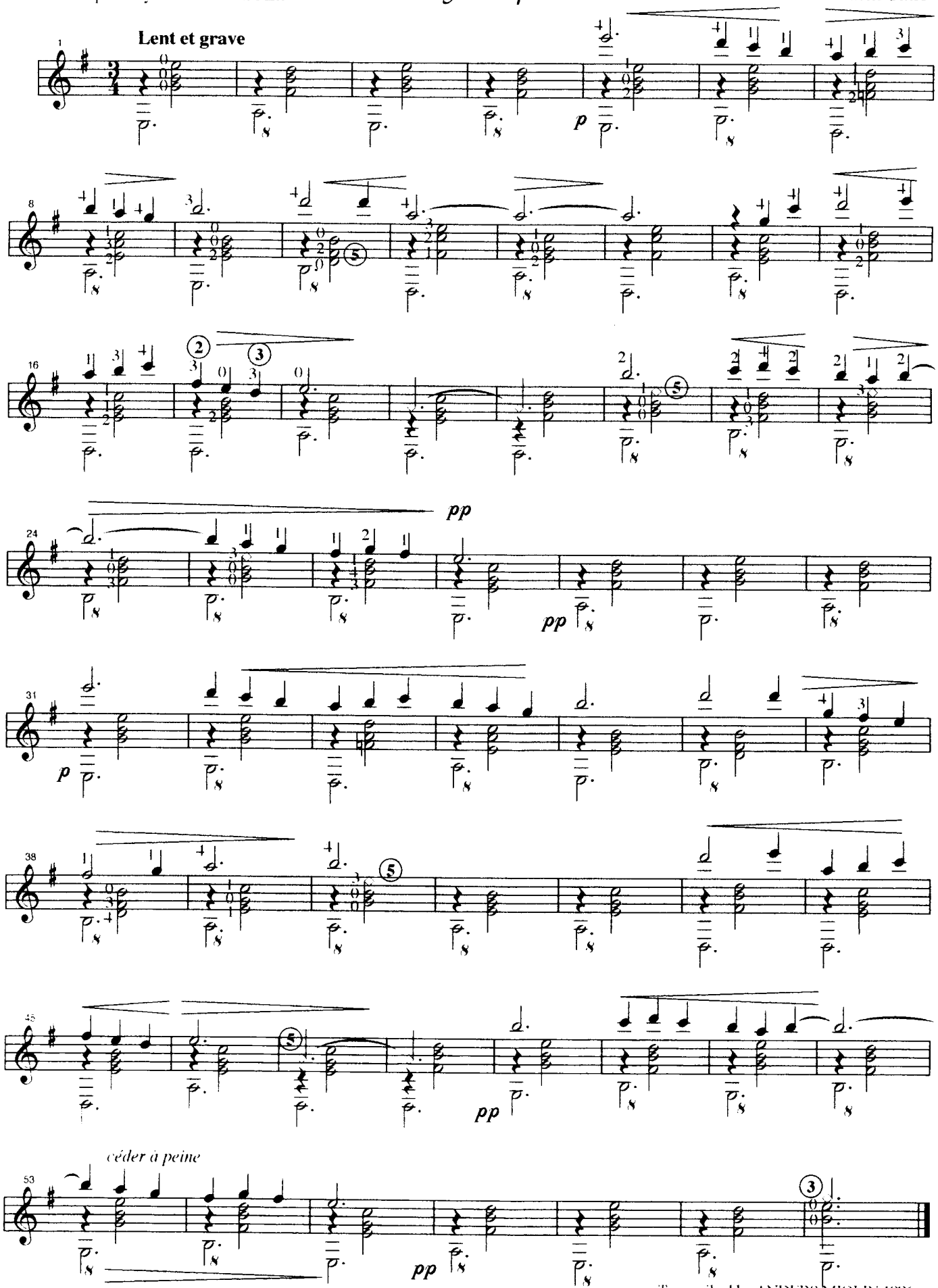
Erik Satie



Transcription by ANDERS MIOLIN

3:me Gymnopédie

Erik Satie

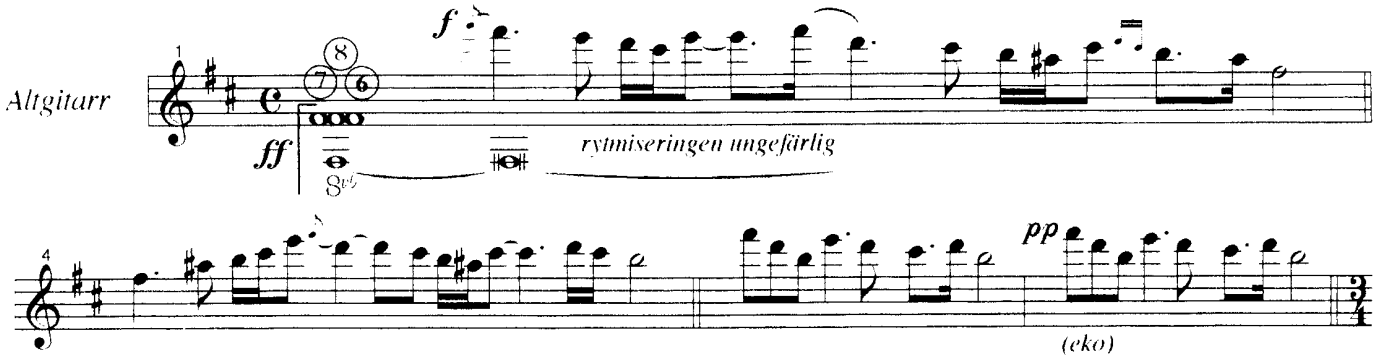


Transcribed by ANDERS MIOLIN 1986.
Revised 1997. Regristered by SUISA

Diger-Janke

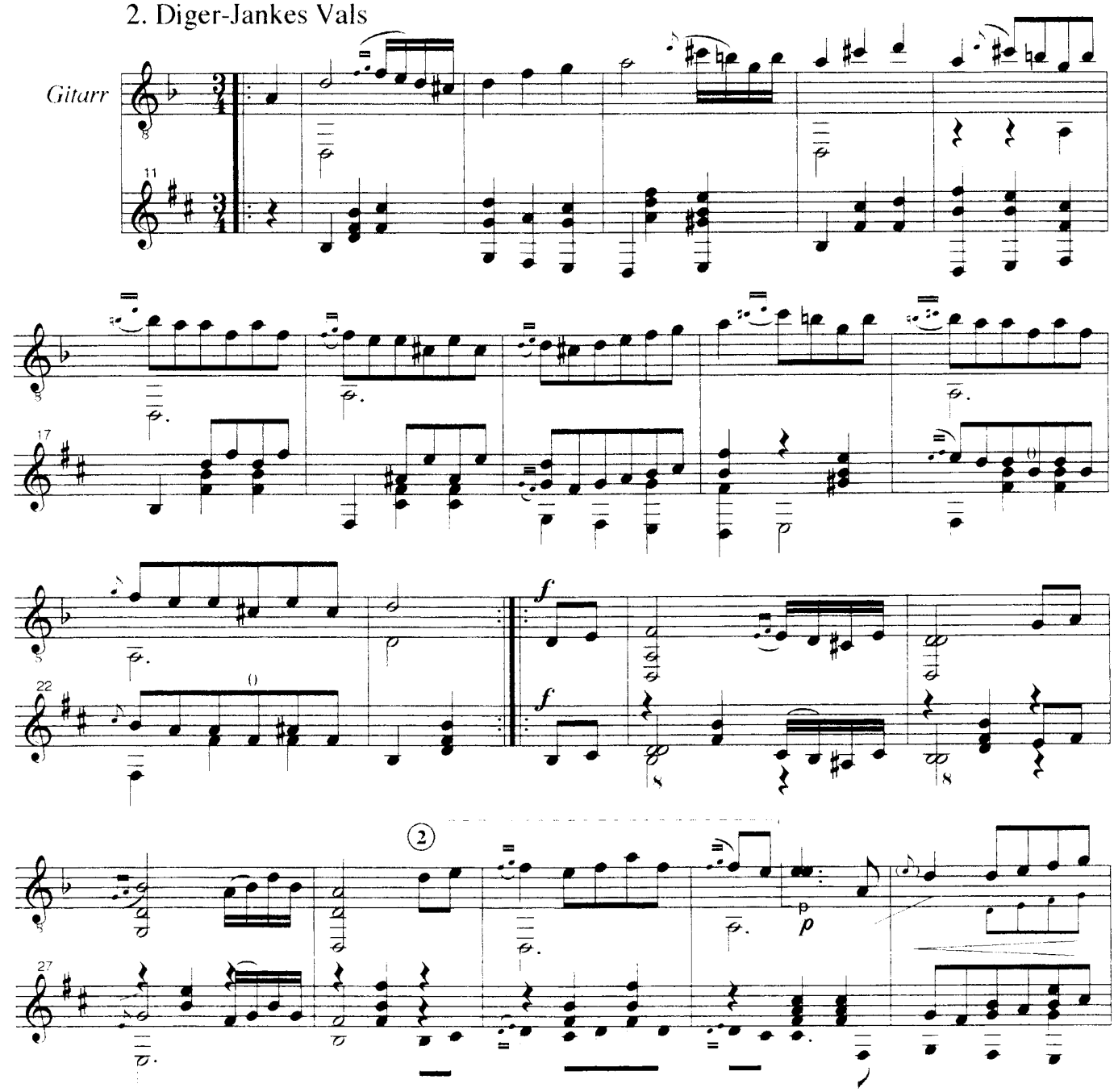
1. Vallåt efter Lindahl

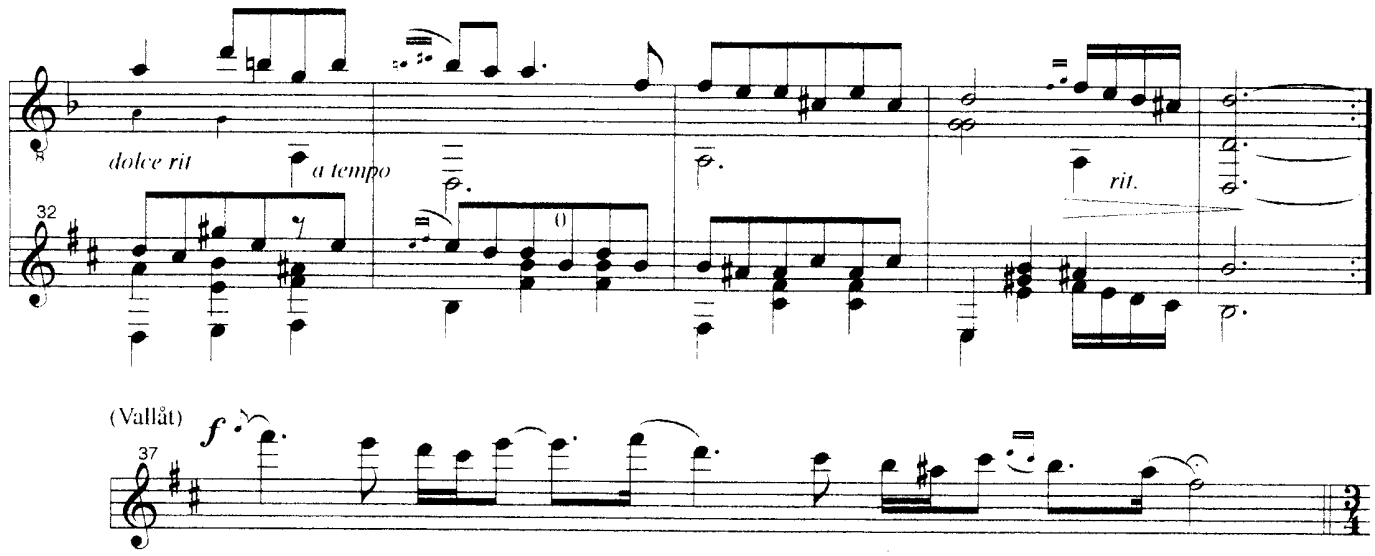
Bearbetning: Börje Sandquist & Bengt Edqvist



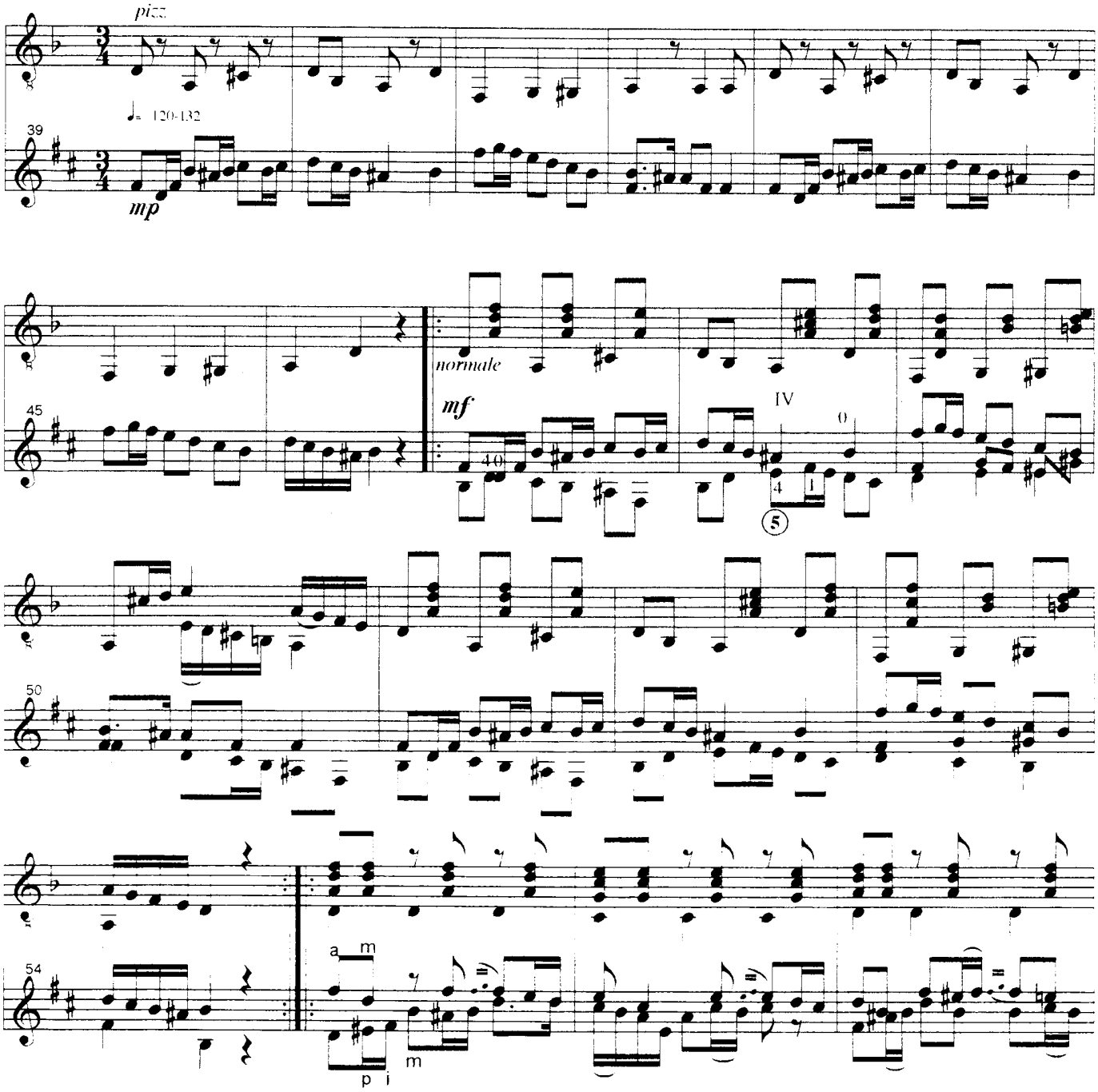
Diger-Janke hette en gammal spelman som blev hängd i galge å Hellsjö moar.
Innan han skulle hängas bad han att få spela en låt, vilket beviljades.
Han spelade då denna vals, som därefter blev kallad **Diger-Jankes vals.**

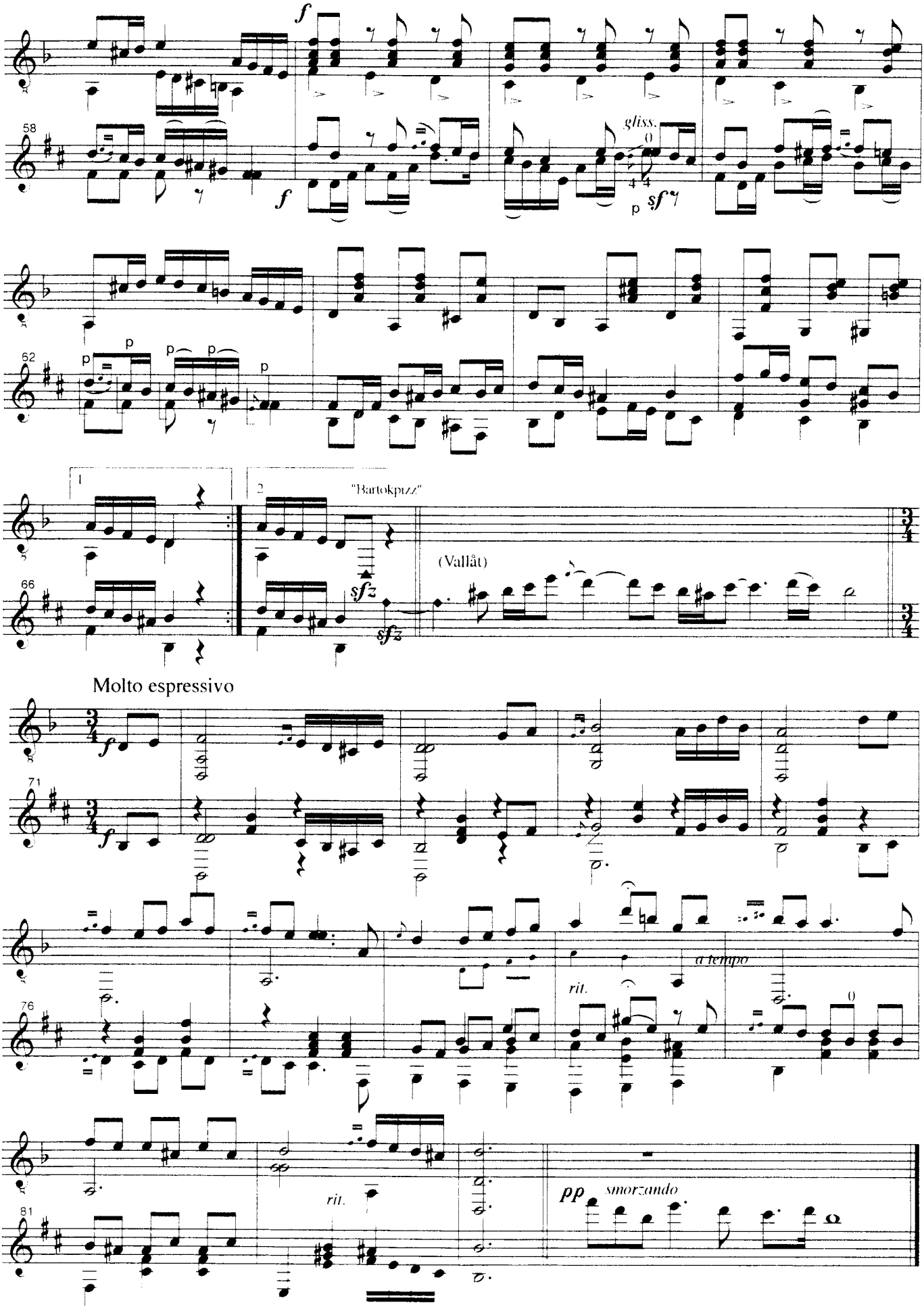
2. Diger-Jankes Vals





3. Polska efter Pettersson




f
gliss.
sf
58
62
p
1
2
"Bartokpizz"
sfz
(Vallåt)
66
Molto espressivo
71
a tempo
rit.
76
81
pp
smorzando