

## Ferdinando Carulli Guitarskole opus 241 (1825)

*Giv at dette seneste værk, frugt af mine tanker og omhu, måtte give studiet af guitaren lidt rygrad, og ved dette middel gøre det mere tiltalende og enklere for alle amatører og elever, af hvilke et stort antal har vist mig velvilje. Måtte det behage det elskelige køn, hvis favoritinstrument guitaren er blevet, gennem den elegance det giver at lade stemmen følge af dens charmerende akkorder. Giv at min søgen efter fremskridt i kunsten bliver belønnet af Liebhave og Kendere.*

Fra forordet til Ferdinando Carullis guitarskole opus 241

Mange guitarister har sikkert stiftet bekendskab med Carullis guitarskole. Måske er det gennem en version, som blev udgivet på forlaget Schott i de såkaldte "guitar arkiver". I så fald vil man have svært ved at genkende den i de originale versioner, som vi her har oversat til dansk og skrevet med moderne nodeskrivning. På den positive side kan man vel sige, at det er dejligt, at Carullis skole har kunnet genanvendes langt op i det 20. århundrede; på den negative side kan vel siges, at det er utroligt, at en forlægger udgiver en skole, der så markant afviger fra originalen - uden at gøre opmærksom på det!

Fernando Sor udgav sin guitarskole i Paris i 1830 og skolen er uhyre interessant, idet Sor mere end at undervise i, hvordan man lærer at spille guitar, debatterer guitar-spil, teknik, guitarbygning og giver kommentarer til guitarmiljøet i 1800-tallets begyndelse.

Blandt andet fortæller han om en kollega, som ikke kan få sine store og virtuose koncertværker for guitar udgivet, idet forlæggeren hævder, at der kun er salg små og lette stykker. Sor konkluderer, at det, forlæggeren ønsker, er dårlig musik. Der er i dag bred enighed om, at den kollega, Sor hentyder til, er italieneren Ferdinando Carulli (1770-1841).

Billedet vi i dag har af guitaren i 1800-tallet, har vi primært gennem beretninger om virtuoser, der betog borgerskabet i de europæiske musikmetropoler. Det er beretningerne om blandt andre Giulianis succeser i Wien mellem 1806 og 1819, Legnanis koncertaktivitet mellem 1820 og 1840, Sors karriere i Paris og London og ikke mindst Regondis utrolige karriere som vidunderbarn og senere - måske - guitarens største udøver op i anden halvdel af det 19. århundrede. Vi kan supplere med håndfulde af flere guitarvirtuoser, vi i dag stadig spiller musik af, og læser vi Nikolai Makarovs erindringer viser det sig, at der var mange flere.

Carulli er ikke blandt disse guitarister måske netop fordi, han ikke på samme måde formåede at slå igennem som udøvende guitarist, men primært fremstod som leverandør af samlinger af småstykker, kammermusik for guitar og så hans skoler. Det er stadig det billede, vi generelt har af Carulli, men stille og roligt begynder de koncertværker, som han i sin tid ikke fik udgivet at dukke op fra biblioteker og private samlinger, som i disse årtier bliver gjort tilgængelige på nettet.

Carulli var en uhyre produktiv komponist; et italiensk værkkatalog opremser 366 opusnumre plus det løse, som ikke var en ubetydelig mængde, og blandt disse mange værker er meget, som viser Carulli som en teknisk dygtig og ofte ret ambitiøs komponist; musik som fortjener en bedre skæbne end at ligge gemt i arkiver. Vi har gennem årene oplevet udgivelse af de samlede værker af Sor, Giuliani, Coste, Mertz mfl. - det bliver spændende at se, hvornår turen kommer til Carulli. Hvor for eks. mange af Giulianis værker tydeligvis er i enkel form - primært hans mange variationsværker - så bærer mange af Carullis værker præg af, at Carulli har villet *komponere* musik for guitar. Således finder vi sonater, sonatesatser og fantasier, hvor Carulli ofte "leger" med formen i værket.

Ferdinando Maria Meinrado Francesco Pascale Rosario Carulli blev født i Napoli 9. februar 1770 som søn af en embedsmand. Som barn lærte han, som Sor og andre, om musik gennem en munk og han lærte at spille cello. Som omkring 20-årig "konverterede" han til den 6-strengede guitar, som netop i Napoli havde flere anerkendte byggere. Hans koncerter i byen skaffede ham et vist renommé og omkring 1801 giftede han sig med en fransk kvinde. Forholdet til hende var sikkert medvirkende årsag til, at han nogle år senere drog til Paris, hvor han kom til at leve resten af sit liv. Han døde dér 17. februar 1841.

Også i Paris berettes om musikalske saloner, hvor Carullis spil blev begejstret modtaget, men som nævnt gled disse koncerter gradvis i baggrunden til fordel for hans virke for guitarpædagogik. Carullis guitar-skole udkom hos nodehandleren Carlii Paris omkring 1810. Dermed er det Carulli-skole, som er den tidligste, som stadig bruges, og dispositionen af skolen skulle vise sig at komme til at danne grundlag for mange af eftertidens guitar-skoler. Førsteudgaven må formodes at være identisk med den tidligst kendte "Methode Complete" som fik opusnummeret 27. Skolen var på 90 sider.

Methode Complete opus 27 udkom ligeledes på forlaget Carli omkring 1810. Carulli skriver på forsiden, at den er forfattet til at undervise hans søn, Gustave, som skulle blive en anerkendt pianist. En væsentlig årsag til Carullis skoles popularitet dengang har sikkert været, at bogen let kunne bruges til selvstudium. Faktisk anbefaler Carulli, at eleven lærer fra en kvalificeret lærer, men disse var svære at finde og slet ikke nok til at tilfredsstille behovet. Guitaren var borgerskabets foretrukne instrument, men ambitionsniveauet var ikke så højt. At kunne akkompagnere sig selv til sang, at indgå i simpelt sammenspil, og at kunne spille små solostykker, var tilstrækkeligt, og her passede Carullis skole perfekt.

Skolen er inddelt i tre dele: Første delen beskæftiger sig med grundlæggende teknik og indledende spil; anden delen med mere avanceret teknik og tredje delen indeholder 24 guitar-duoer for elev og lærer. Tredie del afsluttes med en lang arpeggio-øvelse som det hedder "i alle tonearter og positioner".

Set med moderne øjne er progressionen meget hurtig. Eleven skal nok have et par år på bagen og være fortrolig med basal teknik og tonerne i I-II position for at få noget ud af skolen.

Carulli bruger de første sider på grundlæggende nodelære, teori, hørelære og basal teknik. Derpå går han i gang med at vise forskellige anslagsmodeller i arpeggioer. Som var typisk for perioden, tager Carulli udgangspunkt i anslag med p - i og m. Da man dengang støttede højre hånds lillefinger på dækket, bliver a-fingeren kun inddraget i arpeggioer over fire strenge. I dette afsnit adskiller Carullis skole sig fra 1700-tallets barokguitar-skoler, idet de i højere beskæftiger sig med forskellige placeringer af akkorder end med anslagsteknikker.

Carulli udgav tre supplerende opusnumre til skolen opus 27; opus 61, som beskæftiger sig med guitaren til akkompagnement, hvorved den er en forløber til Carullis harmonilære og opus 71, som er en samling på 6 etuder. I 1822 udkom "supplément à la Méthode" opus 192, som er sidste udvidelse af skolen opus 27. Her er bla. en række satser i uvante tonearter; H dur, F mol osv.

Nærværende oversættelse er af en noget senere udgave af skolen; opus 241, som Carulli forfattede i 1825. Denne udgave er en syntese af de forgående opusnumre. Tredie dels duetter er udeladt, men til gengæld indgår de 6 etuder opus 71 som en sidste del af skolen. Der er en del nykomponerede stykker i og skolen er nu på over 100 sider. Carulli skriver i forordet, at han har fjernet overflødig stof og suppleret, hvor han har fundet det formålstjeneligt.

Som i skolen opus 27 beskæftiger denne skoles første del sig med nodelære og grundlæggende teknik. Tonerne i I og II position er toneomfanget i denne del. Hovedafsnittet præsenterer de gængse tonearter een for een: C, G, D, A, E og F dur, samt A, E og D mol. Hver toneart med en skala og op til tre øvelsesstykker, som på fornem vis introducerer forskellige tekniske discipliner.

Efter denne gennemgang, har Carulli suppleret med et antal øvelsesstykker alle i I og II position og i stort set samtlige af de gennemgåede tonearter.

Anden del går mere teknisk til værks: Først med sløjfer, hvor vi både får de gængse "hammer on" og "pull off", men også den tids "vibration", hvor man nedad med højre hånd anslår en løs streng, hvorpå man hamrer næste tone på strengen oppeover med venstre hånd. Teknikken bruges også i Carcassiss skole. Derpå gennemgås forsiringer og triller; både de forskellige symboler og udførelsen heraf. Dernæst udvides kendskabet til guitarens gribebræt med skalaer og øvelser i IV, V, VII og IX bånd. Afsnittet, som er identisk i Carcassiss skole, slutter med en længere etude, som indeholder afsnit i de forskellige positioner. Næste disciplin er "dobbeltgreb"; parallelle tertser, sekster, oktaver og decimer igen i de gængse tonearter. Som senere Carcassi, kan Carulli skrive velklingende øvelsesstykker til de forskellige tekniske discipliner og anden del slutter, som første, med et antal stykker, hvor anden delens teknik indgår. Der er forud herfor et par sider, hvor flageoletter gennemgås, men udover to stykker udelukkende med flageoletter, indgår denne teknik sjovt nok ikke i disse øvelser. Tredie del - eller supplementet, om man vil - er de 6 etuder opus 71.

Skolen blev meget populær og udkom i et stort antal oplag, hvor nogle var tro mod originalen og andre knap så tro. I en oversigt over udgivelser finder vi både svenske og danske udgivelser, ligesom skolen blev udgivet i Tyskland, England og USA. Op gennem tiden har udgivere ændret på de originale anvisninger om teknik, og nogle udgivere har suppleret med egne øvelser eller har inddraget småstykker af andre komponister. Set med moderne kildekritiske øjne er disse revisioner naturligvis forkerte - ikke mindst fordi udgivelsen ikke nævner, at de er ændret i teksten - men de mange udgivelser er på den anden side et udtryk for skoles anvendelighed.

Som nævnt blev både form og indhold desuden kopieret og groft genanvendt i andres skoler op gennem 1800-tallet. Nu om dage går tendensen i retning af, at man følger originalen, og det er også sigtet med oversættelsen af denne og andre skoler på DGS's hjemmeside.

Som et tillæg til oversættelsen har vi - Peter Raabye og undertegnede - lavet et noteapparat, hvor vi gør rede for forskellene i de forskellige udgaver af Carullis guitar-skole, og hvor vi har fundet det formålstjeneligt, har vi suppleret med nodemateriale fra den tidligere skole.

Som ved oversættelsen af den andre skoler har vi valgt moderne notation, hvad angår notering af fortegn; hvor vi ud fra mere eller mindre kvalificerede gæt har rettet i teksten, er rettelsen noteret som en fodnote.

Carulli skriver selv i forordet til opus 241, at han har udeladt satser og tekst, som han ikke fandt formålstjenelige, men faktisk er der flere interessante dele, som hermed er udeladt. Helt oplagt er de 24 duetter, som indeholder megen fin musik, men flere af de forskellige tekniske discipliner i 2. del har glimrende øvelser knyttet til, som Carulli har udeladt i opus 241.

En lille interessant detalje er, at Carulli i opus 27 opererer med et positionssystem, hvor positioner og bånd ikke følges ad. Der findes et lignende system bla. hos Aguado og det minder om positions-angivelser hos strygere. Vi kommer mere ind på det i noterne om positionsspil.

I opus 241 bruger Carulli den i dag gængse form, hvor bånd og position er det samme.

Udover de nævnte udgaver af guitar-skolen har Carulli udgivet en skole i solfege og en skole for ti-strengt guitar, den såkaldte decacorde - og lærebogen i harmonisering for guitar, som allerede ligger i oversættelse på DGS's hjemmeside. En lidt "pudsigt" skole er desuden Carullis "antimetode" - en guitar-skole helt uden tekst.

Mange guitarister kender sikkert flere af øvelsesstykkerne, som indgår i skolen. Jeg gætter mig til, at rigtig mange håbefulde gitarelever er blevet udsat for mange af dem, som flittigt er blevet "klippet" ud af den oprindelige guitar-skole og er blevet genbrugt i mere eller mindre autentisk form. Faktisk synes jeg, det er alarmerende hvor usselt nodemateriale vore kommende guitarister bliver udsat for: Noder bliver omskrevet - forbedret har man nok ment - og til tider splittet op i mindre dele

for at passe en eller anden pædagogisk raptus. Jeg har i mange år plæderet for mere kildetro og respektfuld gengivelse af guitar komponisters noder, og det er disse oversættelser også et udtryk for. På længere sigt er det naturligvis en fordel, at guitaristen er i stand til at læse de oprindelige kobbertryk, men vælger vi det fra, mener jeg, at vi som pædagoger har en pligt til at sikre os, at vore elever og dermed arvtagere, får et så korrekt nodemateriale som muligt og dermed lærer noget om kildekritik. Her var det måske også på sin plads, at en "andante" af Sor, Carulli, Carcassi..... var forsynet med kildeangivelse, hvadenten det er et opusnummer, eller oplysning om, hvor stykket kommer fra. Jeg har i mit eget undervisningsmateriale valgt at bruge de tidlige udgivelser af Carullis øvelsesstykker (i violinnotation), fordi de er de lettest læselige, og så kan man jo - på et tidspunkt - tage de forskellige fortolkninger af et givent nodebillede.

På indeværende tidspunkt ligger oversættelserne af både Carullis og Carcassis guitar skoler på DGS 's hjemmeside og det kunne jo inspirere til en sammenligning af dem. Det fremgår tydeligt, at den pædagogiske linie er meget ens i de to skoler, og som jeg skrev indledningsvis, så blev Carullis skole den måske hyppigst kopierede skole i guitarlitteraturen. Således er Carcassis skole ofte ord til ord identisk med Carullis skole, og de tekniske vejledninger, er de også enige om. Carulli har langt flere øvelsesstykker som supplement til de to hovedafsnit i opus 241 og tager vi skolen 27 med, har man nogle meget fine duetter for elev og lærer - eller to elever, om man vil.

Carcassi glimrer ved i første del at præsentere hver "yndlingstoneart", som begge kalder det, med en skala, en tonal kadence, en skalaøvelse og et "prelude" - en akkordøvelse - forud for de små øvelsesstykker. Første del i Carcassis skole slutter desuden med en række fine øvelser med låst finger. Carcassi er også mere grundig i anden del af skolen, som indeholder samme tekniske discipliner som Carulli. Der er flere øvelser i og eksempler på sløjfer og ornamentter, som Carcassi også forklarer mere grundigt. Carcassi er ligeledes mere grundig i afsnittet med de forskellige positioner, hvor han har flere øvelser og øvelsesstykker for hver position - og da de to bruger de samme positioner, kan de to skoler glimrende supplere hinanden. Også i afsnittet med "dobbeltgreb" har Carcassi nogle spændende øvelser - OG så går han systematisk til værks med at medtage **samtlig**e skalaer, som ikke er taget med i første del, med skalaer, kadencer, skalaøvelser og akkordøvelser.

Når det er sagt, så må man nok indrømme, at Carulli er en bedre komponist end Carcassi, men begge kan kunsten at integrere tekniske discipliner i deres stykker.

Følger man disse to skoler og supplerer med andre fra tiden, har man en god basis for at få en særdeles velfungerende grundteknik udi klassisk guitar spil, og på den måde er de to skoler et særdeles godt bud på en klassisk guitar skoling. Nyere tids musik stiller andre krav til guitaristen, og her findes der andre skoler og øvelser, som kan bibringe dette. Man kan nævne Sageras' og Pujols skoler, men faktisk er teknikken, de docerer bla. med udstrakt brug af støtteanslag, længere fra spillestilen i vor tid, end de klassiske guitar skoler.

Siden skolernes tilblivelse for snart 200 år siden, har teknikken ændret sig på den måde, at man ikke længere anslår baserne med højre hånds tommelfinger og ikke støtter højre hånds lillefinger på guitarens dæk. At ændre højre hånden til mere tidssvarende teknik, kan gøres uden videre, men det er faktisk bemærkelsesværdigt, at Carulli anbefaler, at man udelukkende anslår de tre basstrengene med tommelfingeren. Både i opus 27 og i den senere opus 241 støder vi på øvelsesstykker, hvor lange akkompagnementspassager skal slås an med tommelfingeren, så meget tyder på, at man i den spillestil har haft en *meget* aktiv tommel. Også Giuliani anvender den teknik, så det er ikke noget, Carulli har været ene om. For venstre hånds vedkommende gælder, at vi ikke længere griber toner med denne hånds tommelfinger, som flere af 1800-tallets guitarister ville have gjort; det er faktisk den ændring, der vil gøre visse passager vanskeligere at spille, men ellers har skolerne stadig stor værdi *som et samlet hele*.

Mit indtryk er, at mange tror, at skal man spille "historisk", skal man spille på originalinstrumenter med tarmstrengene og uden negle. Tager vi det bagfra, så spillede ikke alle guitarister uden negle i 1800-tallet; de fleste gjorde, men det var også fordi lange negle flossede strengene meget hurtigt. Aguado og Mertz brugte negle, men anslaget har sikkert været finger og negl i kombination - altså korte negle. Det vides, at Barrios spillede på stålstrengene - til Segovias forfærdelse - og hans valg er sikkert affødt af, at tarmstrengene var for "ustabile" - nylonstrengene blev først opfundet omkring 2. verdenskrig. Jeg kan ikke afvise, at meget bliver nemmere og bedre på en original 1800-tals guitar eller en kopi af denne. Instrumentets klang er langt mere "kontant" end Torresguitaren og på ingen måde svagere end den moderne guitar. Mensuren er ofte en til flere centimeter kortere end den moderne guitar og gribebrættet er mere som på en elektrisk guitar, hvilket er meget mere "brugervenligt". En vigtig detalje er, at man før i tiden har spillet meget mere artikuleret end i dag; en bue mellem to noder var ikke blot en "hammer on" eller "pull off" teknik; en bue betød en tung/let artikulation, hvor sidste node ofte blev kortet lidt af - vi kender det fra barokkens "sukkefrasering". Til gengæld har pontecelli/sul taste ikke været brugt så meget, da forskellen på de to klangfarver ikke er så markant som på den moderne guitar. Men reglen har været, at man ikke spiller den samme frase to gange på samme måde; havdenten man så har improviseret, har fraseret anderledes anden gang eller har varieret dynamikken. - Men - musik skal være levende og skal ikke låses fast i en opførelsespraksis, som kun er for de indviede. - Jeg vil dog mene, at et stilkendskab inden for alle perioders musik er en forudsætning; jo mere man har spillet *og lyttet til* en periodes musik, desto mere rustet er man til at udøve den. En enkelt teknisk detalje, som jeg kunne se fordelene i at genoplive, er det såkaldte "vibration", hvor man i nedadgående sløjfer med højre hånd anslår en løs streng. hvorpå man med venstre hånd "hamrer" næste tone på. Teknikken fungerer bedst på autentiske guitarer, men er også mulig på moderne guitarer.

Lytter vi til pianister, der spiller den klassiske og tidlige romantiske musik på hammerklaver, er det primært klangen, der adskiller sig fra indspilninger med moderne flygel. På samme måde er det med orkestre, der spiller på periodens instrumenter, at det er klangen, der adskiller sig fra indspilninger af traditionelle orkestre. Min personlige erfaring er, at spillestil og udtryk så at sige vokser ud af instrumentet hvis man giver sig tid til at arbejde med det.

Naturligvis skal vi ikke skrue tiden tilbage til 1800-tallet og nøjes med den periodes musik, men antager vi, at vi spiller *klassisk* guitar, så kommer vi ikke udenom, at skalaer og treklange er byggestenen i den musik. At kunne sine skalaer og treklange er vel at kunne sin grundteknik, og på guitar er vi oven i købet generelt forskånet for musik med mere end fire krydser og 1 b. Både Carcassis og Carullis skoler koncentrerer sig da også om disse, som de kalder "instrumentets yndlingstonearter".

Supplementet i Carullis skole opus 241 - det oprindelige opus 71 - er netop arpeggioøvelser i disse "yndlingstonearter" og også Carcassis 25 etuder opus 60 beskæftiger sig med dette.

Teksten fra Carullis forord til skolen, som jeg citerede indledningsvis, må siges at have holdt stik. Lad os håbe, at den rygrad, Carulli taler om, er at vi også i dag kan anerkende og værdsætte den historie og kultur, guitaren er en del af.



To billeder af Carulli. Det siger noget om Carullis popularitet, at vi har billeder, der *er* af ham. Det billede, som tilskrives Mertz, kan meget vel være et billede af en helt anden og det gængse billede af Carcassi - fra hans gitarskole - kan bare være en tilfældig illustration.