



**LUNDS UNIVERSITET**  
Musikhögskolan i Malmö

EXAMENSARBETE  
Höstterminen 2012  
Läroutbildningen i musik  
Peter Hallén

**Gitarrskolor förr och nu**  
En komparativ analys av gitarrskolor från 1800-talet och idag

Handledare: Stefan Östersjö



## **Abstract**

**Title:** Guitar methods past and present – A comparative analysis of guitar methods from the 19th century and today.

The purpose of this study is to investigate the influence of early 19th Century guitar methods on guitar methods of today from a technical, musical and pedagogical point of view. While the main methodology has been to make a comparative literature study, this has also implied a highly interpretative approach. There is also a sociological aspect of the inquiry. In the chapter "background and previous research" I outline the development of the classical guitar from the 19th century until today. I also present important pedagogical movements in the 19th century and in our days. I have analyzed four historical guitar methods and four modern schools. In the results chapter every school is presented chronologically and the focus of the analysis is on the main areas of guitar technique such as arpeggio, scales and slurring as well as on the more over-arching pedagogical approaches. My conclusions are that the most concrete influence of the historical schools lies within repertoire pieces and in arpeggio exercises while the pedagogical approaches have changed significantly.

Keywords: Guitar methods, classical guitar, guitar technique, guitar pedagogics, Sor, Aguado

## **Sammanfattning**

Syftet med detta arbete är att undersöka inflytandet från det tidiga 1800-talets gitarrskolor i dagens klassiska gitarrskolor från ett tekniskt, musikaliskt och pedagogiskt perspektiv. Metoden för arbetet har varit en komparativ litteraturstudie med sociologiska inslag. Jag redogör i kapitlet "bakgrund/tidigare forskning" för gitarrens utveckling från 1800-talet fram till idag. Här följer även presentationer av betydande pedagoger för 1800-talet och vår tid. Jag har analyserat fyra historiska gitarrskolor och fyra moderna skolor. I resultatkapitlet presenteras varje skola i kronologisk ordning och fokus för analysen ligger på generellt viktiga speltekniska moment som arpeggio, skalspel och legato samt på de pedagogiska förhållningssätten. Mina huvudsakliga slutsatser är att det mest konkreta inflytandet från de historiska skolorna ligger i repertoarstycken och arpeggioövningar medan de pedagogiska uppläggen har förändrats markant.

Sökord: gitarrskolor, klassisk gitarr, gitarrteknik, gitarrpedagogik, Sor, Aguado.

## Innehållsförteckning

1. Inledning.....	1
2. Syfte .....	2
3. Teoretisk bakgrund/tidigare forskning .....	3
3.1 Tidigare forskning .....	3
3.2 Instrumenten .....	3
3.3 Gitarrens utveckling från 1800-talet till i dag .....	3
3.4 Syn på lärande under upplysningstiden.....	6
3.5 Syn på lärande i dag .....	7
3.6 Förklaringar till gitarrtekniska begrepp.....	8
3.6.1 Fingersättningar.....	8
3.6.2 Arpeggio.....	8
3.6.3 Legato.....	8
4. Metod och design av studien .....	9
4.1 Metod .....	9
4.2 Val av gitarrskolor.....	9
4.3 Analys.....	9
5. Resultat.....	10
5.1 Ferdinando Carulli (1770-1841): <i>Gitarre-schule</i> (originalverk publicerat 1825).....	10
5.2 Matteo Carcassi (1792-1853): <i>Gitarre-schule</i> (originalverk publicerat 1836) .....	12
5.4 Dionisio Aguado: <i>New guitar method</i> (originalverk publicerat 1843).....	13
5.5 Fernando Sor (1778-1839): <i>Method for the spanish guitar</i> (originalverk publicerat 1830).....	15
5.6 Frederick Noad: <i>Solo guitar playing</i> , bok 1 och 2 .....	16
5.7 Christopher Parkening: <i>The Christopher Parkening guitar method</i> vol.1 och 2. ....	18
5.8 Hubert Käppel: <i>Introducing the guitar</i> .....	20
5.9 Scott Tennant: <i>Basic classical guitar method</i> .....	22
6. Resultatdiskussion och fortsatt forskning .....	24
6.1 Likheter och skillnader .....	24
6.2 Tekniska moment .....	24
6.3 Segovias inflytande .....	25
6.4 Pedagogiskt förhållningssätt och progression .....	26
6.5 Sammanfattning och möjliga tillämpningar .....	27
6.5 Fortsatt forskning .....	28
Referenser.....	29

## 1. Inledning

Jag hade mitt första jobb som klassisk gitarrlärare för fyra år sedan (2008) och har sedan dess jobbat antingen deltid eller heltid med gitarrundervisning i olika former. I min yrkesroll som lärare upptäckte jag ganska snabbt vikten av att inneha ett stort undervisningsmaterial för att tillgodose behov och önskemål från elever på olika nivåer. Det material jag i början saknade, var i första hand klassisk repertoar av lägre svårighetsgrad. Jag sökte mig då till bibliotek för att där hitta lämpligt undervisningsmaterial. En stor del av utbudet var olika gitarrskolor och till en början letade jag igenom dem för att hitta repertoar. Snart började jag även intressera mig för det övriga materialet och började även titta efter övningar som kunde utveckla min egen gitarrteknik. Som utövande gitarrist känner jag att det alltid finns områden att utvecklas på och luckor i ens eget gitarrspel som kan fyllas i. I gitarrskolor som är brett upplagda kunde jag ofta hitta teknikövningar eller variationer på övningar att arbeta med även för min egen del. Jag började samtidigt också intressera mig för olika pedagogiska synsätt på gitarrspelet och kunde inte undgå att se hur annorlunda upplägget var i de skolor från 1800-talet var ur vilka jag hämtade en del repertoar:

1900-talets största namn inom klassisk gitarr, Andrés Segovia (1893-1987), ansåg att skolor var det viktigaste och mest effektiva verktyget för att bygga upp en bra teknik. En av 1800-talets stora gitarrvirtuoser, Mauro Giuliani (1781-1829), hävdade att om man bemästrade hans 120 arpeggioövningar skulle man kunna spela allt i hans repertoar. Den amerikanske gitarristen Scott Tennant angriper i sin teknikbok "Pumping Nylon", problematik i skalspel med en mer analytisk angreppspunkt på de motoriska svårigheterna genom att öva skalspelets olika moment i form av strängväxlingar, högerhandens snabbhet, koordination etc. Samtidigt använder han också övningar komponerade av t.ex. Giuliani och Francisco Tárrega. Man kan alltså konstatera att det verkar finnas flera infallsvinklar på hur man bygger upp en god gitarrteknik.

Som gitarrstuderande på musikhögskolan utgjorde större delen min etydropertoar stycken komponerade av gitarrister verksamma i början 1800-talet. Bland dessa kan nämna t.ex. Sor, Giuliani och Carcassi. Dessa gitarrister var alla verksamma som musiker, kompositörer och inte minst pedagoger, samtliga vid någon tidpunkt bosatta i Paris. Två av dessa, Sor och Carcassi, samt många andra med dem, publicerade även gitarrskolor.

Dagens gitarrteknik ser på många sätt annorlunda ut än på 1800-talet. Instrumentet har vuxit i volym och tonstyrka och strängarna har högre spänning vilket kräver ett kraftigare anslag och även påverkar karaktären av gitarristiskt vänsterhandslegato, ett av de idiomatiska karaktärsdragen i 1800-talsrepertoaren. Repertoaren har vuxit och breddats stilistiskt med influenser från traditionell musik från många olika delar av världen som t.ex. flamenco och latinamerikanska musikstilar. Samtidigt har spelstilar och tekniker från populärmusik och modern konstmusik ytterligare vidgat gitarrens uttrycksmöjligheter. Samtidigt är material från 1800-talets gitarrskolor återkommande moment i dagens gitarrundervisning, såväl som etyder som teknikövningar. Men inte bara instrumentet och dess repertoar utan även synen på pedagogik har förändrats under denna tidsrymd. Min nyfikenhet på likheter och skillnader i gitarrskolor av idag och i vad som kallades "gitarrens guldålder" (Giertz 1979) handlar mycket om hur man tänker om musikaliskt lärande och om hur en nybörjare på instrumentet ska utveckla en habil teknik och musikalisk förståelse.

## 2. Syfte

Mitt mål med detta arbete är att få en djupare förståelse för klassisk gitarrteknik och hur den har utvecklats genom de senaste århundradena. Samtidigt vill jag också få en bättre förståelse av pedagogiska synsätt på musikaliskt lärande och hur de har förändrats över tid. Syftet med det här arbetet är att undersöka vilka likheter respektive skillnader i synen på spelteknik och pedagogik som internationellt använda moderna gitarrskolor i klassiskt gitarrspel har gentemot 1800-talets gitarrskolor. Detta för att skapa en djupare förståelse för traditionen, med en mer analytisk och kritisk förståelse av gitarrspelets utveckling under denna tid. Dessutom vill jag om möjligt uppdaga pedagogiska förhållningssätt till gitarrspel som av traditionella skäl kan finnas kvar i dag utan förankring i modern pedagogik.

De forskningsfrågor som arbetet behandlar är:

Kan man se skillnader i synen på musikaliskt lärande i en jämförelse mellan gitarrskolor från 1800-talet och idag?

Hur ser det musikaliska arvet ut från denna tid i form av repertoar, spelteknik och tekniska övningar?

### **3. Teoretisk bakgrund/tidigare forskning**

#### **3.1 Tidigare forskning**

Det mest omfattande arbete som berör 1800-talets gitarrskolor som kommit till min kännedom är Josef Holeceks ”För musikens skull: Studier i interpretativ gitarrteknik från tidsperioden ca 1800-ca 1930, med utgångspunkt från gitarrskolor och etyder” (1996). Denna avhandling behandlar djupgående många aspekter av 1800-talets gitarrtradition. Några områden som boken behandlar är: etyders och instrumentskolors uppkomst, gitarrens och gitarristernas roll i musikalivet, instrumenten och framförallt speltekniken.

Klondike Steamboat Steadman diskuterar, i avhandlingen ”An integrated approach to beginning music-making on the classical guitar” (2002), inlärningsprinciper applicerade på klassisk gitarrundervisning. Författaren undersöker huruvida olika gitarrskolor tar hänsyn till fem aspekter av inläring, nämligen: tidig integrering av färdigheter, igenkännande av mönster, inordnande av material, användandet av befintlig kunskap samt utveckling av metakognition. Med tidig integration av färdigheter menar han att det är möjligt för en elev att i ett tidigt stadium använda sig av flera verktyg som en professionell utövare skulle använda i sitt musicerande, om bara materialet är enkelt nog. Detta för att tidigt skapa ett meningsfullt musicerande. Vid utvecklandet till att känna igen mönster ska eleven tidigt lära sig att snarare se t.ex. en arpeggiofigur eller skalpassage som gestalter snarare än som en serie toner. Material som kommer i rätt följd gör övergångar till nya områden smidigare och eleven kan ägna sig åt musicerande snarare än att övervinna tekniska och intellektuella svårigheter. Användande av befintlig kunskap kan yttra sig i att eleven spelar välkända melodier där han/hon använder sitt gehör för kontrollera att rätt noter spelas. Utvecklingen av metakognition syftar till att göra eleven medveten om sitt spel och vilka åtgärder som han/hon bör ta i sina självstudier. Författaren undersöker sedan huruvida dessa inlärningsprinciper förekommer i olika gitarrskolor. Som en del i avhandlingen ingår en av författaren nyskriven gitarrskola byggd på ovanstående principer.

#### **3.2 Instrumenten**

Perioden mellan senare hälften av 1700-talet och första hälften av 1800-talet var en tid då flera musikinstrument genomgick stora förändringar. Pianot, klarinetten och flöjten är exempel på instrument som förbättrades både klangligt och mekaniskt. Även gitarrkonstruktionen förändrades bl.a. på så vis att den så småningom fick 6 enkla strängar till skillnad mot 5 dubbla (körer) som var fallet under barocken (Holecek, 1996). I grova drag skiljer sig 1800-talets gitarrer från dagens gitarrer på så sätt att kroppen hade en mindre volym och mensuren var kortare. Strängarna var tillverkade av senor till skillnad från dagens nylonsträngar (Wade, 2001).

#### **3.3 Gitarrens utveckling från 1800-talet till i dag**

Professionella gitarrister under det tidiga 1800-talet var i de flesta fall verksamma som musiker, tonsättare och pedagoger. Då gitarren inte utgjorde ett ämne vid musikkonservatorierna, som i första hand syftade till att skola orkestermusiker, arbetade gitarrpedagogerna i privat regi. De professionella gitarristerna och pedagogerna saknade alltså den formella musikut-

bildningen som andra musiker och tonsättare erhöll. Detta ledde till splittring och avsaknad av systematiska metoder av det slag som användes vid t.ex. Pariskonservatoriet, där man gav kvalificerade lärare i uppdrag att skapa instrumentalskolor i konservatoriets regi. Beslutet att skapa fasta studieplaner togs år 1794 och Pariskonservatoriets skolor och metoder kom att ha stort inflytande på instrumentalundervisningen i hela Europa (Holecek, 1996).

En stor del av elevunderlaget utgjordes av amatörer med varierande grad av skicklighet. Detta gör sig påmint i den stora delen repertoar av lägre svårighetsgrad. Lärare som t.ex. Aguado och Sor komponerade etyder och övningar direkt ämnade för sina elever (Giertz, 1979). En del elever höll uppenbarligen en hög nivå och det finns exempel på avancerad repertoar tillägnad t.ex. Sors elever (t.ex. Grand Solo op.14, etyder op. 6 och op. 29) (Holecek, 1996). Utöver just etyder och stycken publicerades även en mängd gitarrskolor avsedda för amatörmarknaden. En del av dessa hade uppenbarligen endast kommersiella syften och lovade eleven att lära sig spela utan vare sig lärare eller kunskaper i notläsning (Holecek, 1996).

Tillvaron som frilansmusiker var liksom idag i många fall präglad av ekonomisk osäkerhet. I princip samtliga av 1800-talets professionella gitarrister tjänade sitt uppehälle på fler sätt än att konserterna. Utöver att undervisa och komponera kunde man t.ex. arbeta som förläggare, (Diabelli) arrangör, instrumentbyggare (Legnani) eller som Sor, inom det militära (Holecek, 1996). Somliga trakterade mer än ett instrument. Giuliani t.ex., spelade cello vid uruppförandet av Beethovens sjunde symfoni 1813 (Wade, 2001). De flesta var verksamma i Europas större städer, framförallt Paris, London och Wien. Konserterna ägde ofta rum i borgerliga privata salonger inför en mindre publik, ofta till stor del bestående av amatörmusiker. Även kyrkor, teatrar och restauranger förekom som konsertlokaler (Holecek, 1996).

Stilistiskt sätt kom 1800-talets konsertrepertoar i stor utsträckning att präglas av virtuosa solostycken där musikers roll var att bjuda publiken på en teknisk uppvisning utöver det vanliga. Detta fenomen blev så småningom föremål för en hel del kritik, då man ansåg att det musikaliska innehållet blev lidande på bekostnad av effektsökeri (Holecek, 1996). Denna repertoar yttrade sig även i stycken riktade till amatörerna. Ett populärt inslag var arrangemang och variationer på operaarior där typiskt idiomatiska effekter används för imponera på den oinvidige (Giertz, 1979).

Mot 1800-talets mitt mötte gitarren en avsevärd nedgång i popularitet. Pianot kom att genomgå radikala förändringar gällande ljudstyrka och omfång. Runt 1830-talet var det ett betydligt ljudstarkare instrument än ca 30 år tidigare då gitarren erövrade sin popularitet. Ljudstyrkan bidrog till att allmänt driva upp ljudstyrkan i kammarmusikaliska sammanhang, vilket inte gynnade gitarren. Pianot blev det nya modeinstrumentet och gitarrens popularitet dalade (Holecek, 1996). En annan anledning till gitarrens bortfall kan nämnas att det betraktades som ett oerhört svårt instrument att komponera för om man inte spelade själv (Wade, 2001).

Även om gitarren i stort försvann från det offentliga musiklivet i Europa, fortsatte det att finnas skickliga virtuoser som turnerade och komponerade. Bland dessa kan nämnas Johann Kaspar Mertz (1806-56, bosatt i Wien), Napoleon Coste (1806-83, bosatt i Paris), och Giulio Regondi (1822-72, bosatt i London).

Undantaget för gitarrens bortfall i musiklivet är Spanien, där gitarrister och tonsättare fortsatte att avlösa varandra. Gitarristen och kompositören Julian Arcas (1832-82) betraktas som en viktig länk mellan Sor-Aguado och Francisco Tárrega (1852-1909) (Wade, 2001).



Arcas var verksam som tonsättare och turnerande musiker. Ett av hans större avtryck i gitarrhistorien består i hans samarbete med gitarrbyggaren Antonio de Torres (1817-92). Torres satsade på att bli professionell gitarrbyggare på Arcas inrådan (Wade, 2001). Hans gitarrer hade en större kropp än vad som var standard för 1800-talets första hälft och en mensur på 650 mm., vilket var längre än standardmåttet. Han hade även sju s.k. tonribbor placerade likt en solfjäder under gitarrlocket. Torres instrument kom att bli normbildande för kommande gitarrbyggare och kom till och med även att påverka gitarrtekniken. På de tidigare mindre gitarrerna användes ibland vänsterhandens tumme till att gripa den låga e-strängen, något som inte längre var möjligt med Torres bredare hals. Detta underlättade i sin tur bl.a. barrétekniken. Instrumenten fick också bättre balans mellan bas och diskant vilket i större utsträckning möjliggjorde melodispel på bassträngarna (Holecek, 1996).

1862 gav Arcas en konsert i Castellón, Spanien. I publiken fanns en ung Francisco Tárrega. Arcas introducerades för Tárrega och erbjöd att ge denne lektioner, vilket emellertid aldrig blev av. 1869 fick Tárrega sin första Torresgitarr med ekonomiskt stöd av en rik mecenat. Detta instrument kom att användas trettio år framöver (Wade, 2001). Efter avslutad militärtjänst studerade Tárrega musikteori och piano vid musikkonservatoriet i Madrid men fortsatte med gitarren parallellt med studierna. Han kom snart att etablera sig som skicklig gitarrist och gjorde konsertresor till bl.a. England, Italien och Frankrike (Giertz, 1979).

Tárrega gav aldrig ut någon tryckt gitarrskola. Trots detta kom han att ha stort inflytande på kommande generationer gitarrister. Hans rykte som gitarrist drog till sig många elever som sedan kom att bli berömda gitarrister och pedagoger. Bland dessa kan nämnas Miguel Llobet och Emilio Pujol (Giertz, 1979). Emilio Pujol publicerade år 1933 en egen gitarrskola baserad på Tárregas principer. Tárrega kom att med sin Torresgitarr och dess nya möjligheter att utveckla många klangliga och tekniska aspekter av gitarrspelet (Wade, 2001).

1900-talets mest betydelsefulla namn kom att bli Andrés Segovia, född 1893 i Linares, Spanien. Segovia var i stort sett självlärd men kom i kontakt med Tárregaskolan genom dennes elever, i synnerhet Miguel Llobet, med vars spelstil han hade mycket gemensamt med (Tannenbaum, 2003).

Segovia gav sin första konsert i Granada år 1909 och hans första större framträdande ägde rum i Madrid 1913. 1920 begav han sig till Sydamerika på sin första utlandsturné. Hans repertoar i början av karriären bestod till stor del av Tárregas transkriptioner av verk av t.ex. Mozart, Beethoven och Schumann, samt Tárregas originalkompositioner. Segovia accepterade inte gitarrens roll som ett underlägset instrument och kom att ta på sig uppgiften att höja gitarrens status och ge den en plats på de stora konsertscenerna (Giertz, 1979).

Under tjugotalet kom han att debutera i bl.a. México City, Paris, London, New York och Tokyo. Hans växande popularitet kom att inspirera en mängd samtida tonsättare till att komponera för gitarren. Den första icke-gitarristen som kom att komponera för gitarren var spanjoren Federico Moreno Torroba (Wade, 2001). Därefter följde mångårigt samarbete med tonsättare som Joaquín Turina, Joaquín Rodrigo, Mario Castelnuovo Tedesco, Manuel Ponce och Heitor Villa-Lobos. Segovias ogillande av samtida modernistiska strömningar, företrädda av tonsättare som Stravinsky, Bartók och Schönberg, begränsade emellertid uppkomsten av den sortens gitarrepertoar (Tannenbaum, 2003).

Liksom gitarrister i tidigare generationer kom Segovia att samarbeta med sin tids gitarrbyggare som t.ex. Hermann Hauser, José Ramírez Jr och Ignacio Fleta. Han samarbetade även

med fisklinetillverkaren Albert Augustine för att introducera nylonsträngen fr.o.m. 1947. (Giertz, 1979). Utöver att introducera gitarren på de stora scenerna, uttryckte Segovia även som mål att föra in gitarren på de viktigaste musikkonservatorierna (Tannenbaum, 2003), två mål som båda kom att uppfyllas. Sin egen pedagogiska verksamhet bedrev han till större delen i form av *master class*. Han höll i årliga sommarkurser i Siena, Italien och senare i Santiago de Compostela, Spanien (Giertz, 1979). Den första generationen av framstående Segoviaelever bestod av namn som John Williams, Christopher Parkening, Oscar Ghiglia och Carlos Barbosa-Lima och började skörda framgångar under sextiotalet. Dessa gitarrister kom att börja undervisa på musikhögskolor och konservatorier runt om i världen (Tannenbaum, 2003).

Segovia publicerade aldrig någon gitarrskola. Hans pedagogiska gärning gjorde sig framförallt påmind i hans bearbetning av 20 etyder av Fernando Sor, häften med diatoniska dur och mollskalor samt legatoövningar och övningar i kromatiska oktaver (Wade 2004).

### **3.4 Syn på lärande under upplysningstiden**

Under upplysningstiden ökade misstron mot det etablerade samhället och dess ledare. Förändring och framsteg i samhället skulle äga rum och man såg sin samtid som en övergång från det gamla mot det nya. Med 1600-talets vetenskapliga och filosofiska framsteg i bagaget sattes tron till bildningen och förnuftet och människan skulle vara en del av och påverka utvecklingen. Med inspiration från naturvetenskaperna sökte man efter naturliga orsaker och bevisbara sanningar och sammanhang. Förändring skall ske med upplysning och kunskap samlades i encyklopedier. Inom det pedagogiska fältet ville man skilja kyrka och skola åt. Barnets egenart belystes och det övergripande didaktiska målet var lyckan. Viktiga pedagoger och tänkare under perioden var bl.a. Jean-Jacques Rousseau (1712-78), Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827) och Mary Wollstonecraft (1759-1797) (Kroksmark, 2003).

Det tilltagande intresset för bildning, pedagogik och metodik yttrade sig även på det musikaliska fältet i form av den ökande uppkomsten av instrumentalskolor och avhandlingar om musik. De tidigare nämnda instrumentalskolorna utgivna i Pariskonservatoriets regi, föregicks av pedagogiska verk som Johann Joachim Quantz' ”Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen” (1752) och Leopold Mozarts ”Versuch einer gründlichen Violinschule” (1756). Skolor som dessa innehöll ofta ytterst begränsat med praktiska notexempel och var till stor del teoretiska verk som syftade till att ge den studerande heltäckande kunskap i konsten att musicera (Holecek, 1996).

Jean-Jacques Rousseaus (1712-78) tankar om demokrati kom att ha stort inflytande på ledarna av Franska revolutionen. I sitt arbete ”Om samhällsfördraget eller Statsrättens grundsatser” skriver han att människan föds fri, men slås i bojor överallt. Folket och inte gud har gett kungen makten. Det är också folket som när som helst kan tillintetgöra denna makt. Kungens lagar mot folket beskrivs som övergrepp. Det var i detta verk orden ”frihet, jämlikhet och broderskap” myntades (Kroksmark, 2003).

Rousseaus viktigaste pedagogiska verk, ”*Émile* (Emil eller om uppfostran)” gavs ut 1762. Rousseau ansåg att den bästa platsen för lärande var naturen, där barnet fritt kan utforska världen och följa sin egen nyfikenhet. Pedagogen ska förse barnet med inlärningsmiljöer där barnet lär sig genom handling och reflektion. Pedagogen ska inte ge direkta svar, utan barnet ska använda sin egen kapacitet till att finna svaren. Barnet ska ges utrymme för lek och lust och Rousseau ansåg att för tidig traditionell utbildning kan hindra barnet från att vilja ta till sig kunskap som senare erbjuds (Bergstedt & Herbert, 2011). Barn ska påbörja sin skolning

när de känner sig i behov av kunskap. Barnets natur skall betraktas som god och man ska avstå från bestraffning (Strømnes, 1995).

Rousseau antyder i *Émile* att män och kvinnor på grund av sina olikheter inte skall ha samma uppfostran. Detta var inte en åsikt unik för Rousseau. Liknande tankegångar går ända bak till Platon (Kroksmark, 2003). En som motsatte sig detta var Mary Wollstonecraft (1759-1797). Även om hon i sin pedagogik var inspirerad av Rousseau, så var hon djupt kritisk till den rådande kvinnoynen, inklusive Rousseaus (Bergstedt & Herbert, 2011). Hon menade att hemmet och skolan uppmuntrar pojkar till mod, självständighet och handlingskraft medan flickor fostras till att tjäna, behaga och lyda mannen. Denna fostran menade hon, syftade till att befästa mannens maktposition i samhället. Även bibeln får kritik, där Wollstonecraft beskriver skapelseberättelsen som en manlig myt (Kroksmark, 2003). Hon ville att pojkar och flickor skulle gå i skola tillsammans och utbildas efter samma villkor. Moral, etik och humanism måste inkludera kvinnor som jämbördiga (Bergstedt & Herbert, 2011).

Liksom många andra reformer fanns det vid dessa tänkares samtid få spår av deras tankar och idéer i själva skolsystemet. Kyrkan hade fortfarande stort inflytande på folkets bildning. I Frankrike fördes efter revolutionen fortfarande en kamp mellan de som förespråkade att kyrkan skulle ansvara för primärskolan (åldersgruppen 6-12 år) och de som förespråkade en statlig styrning (Strømnes, 1995).

### 3.5 Syn på lärande i dag

John Dewey (1859-1952) betraktas som ett av de viktigaste namnen i västerländsk idétradition. Han kom att bli den främsta företrädaren för progressivismen; en reformrörelse som stod för bl.a. att barnet sattes i centrum och auktoritära förhållanden ifrågasattes. Detta tankesätt ligger nära Rousseau, som kallas den första reformpedagogen. Rörelsen med dess idéer hade sina utgångspunkter i psykologi och filosofi (Kroksmark, 2003). I lärosituationen skulle elevdelaktighet och elevdemokrati vara centrala begrepp. Vikten av praktiskt arbete i skolan betonades. Dewey menade att teoretisk och praktisk kunskap inte bör delas upp och värderas olika. Båda dessa kunskaper behövs i människors vardag.

Tvivlet är en viktig del av lärandet, då eleven genom reflektion tvingas lösa och omvärdera problem och frågeställningar kring gamla tankemönster och vanor (Bergstedt & Herbert, 2011). Dewey motsatte sig den traditionella skolans struktur. Han menade att bänkraderna, läroböckerna och det passiva lyssnandet är till för att lättare hantera eleverna som kollektiv. Detta gjorde att fokus hamnade på läraren och böckerna, snarare än på elevens individuella behov och förutsättningar för utveckling. Denna struktur hindrade dessutom eleverna från att utveckla samarbetsförmåga och social samvaro, egenskaper som på skulle bidra till ett bättre samhälle (Forsell, 2005).

Ett annat namn som i allra högsta grad är aktuellt i våra dagar är Lev Semnovic Vygotskij (1896-1934). Vygotskij verkade i den turbulenta tiden kring Ryska revolutionen och hans verk kom att förbjudas redan under hans korta liv, då det Stalinistiska styret ansåg hans verk olämpligt (Forsell, 2005). Utanför Sovjetunionen fick hans teorier sitt riktigt stora genombrott först under 1980 och 90-talen, då först i U.S.A för att sedan även sprida sig till Sverige och övriga världen (Kroksmark, 2003).

Hans teorier kring bl.a. människans skapande, språk, medvetande, kommunikation och kultur gick emot tidens rådande vetenskapliga tradition, reflexologin, där fokusering på betingningsprocesser med Ivan Pavlovs studier var förebild (Forsell, 2005).

Vygotskij betonade att varje individ kan överta och utveckla kunskaper och erfarenheter i samspelet med andra människor. Vi kan med hjälp de kunskaper och verktyg vi redan behärskar tillgodogöra oss nya färdigheter i interaktionen med andra. Så småningom blir dessa färdigheter våra egna och vi kan utföra dessa på egen hand. Vygotskij använder begreppet *proximal utvecklingszon* för att diskutera det lärande som äger rum i samspelet mellan den egna förmågan och de färdigheter som individen kan behärska kollektivt genom instruktion och imitation (Kroksmark, 2003).

Vygotskij menar att lärande sker med hjälp av *mediering* och redskap. Människan har alltid använt redskap för olika ändamål. En hammare används till att slå i spik och en shoppinglista används som stöd till vårt minne. Vygotskij talar om både fysiska och psykologiska redskap. De fysiska redskapen är saker tillverkade av människor som bilar, papper och datorer. De psykiska redskapen är sådana vi använder för att kommunicera, t.ex. alfabetet, siffersystem, formler och det viktigaste av alla: språket. Språket har flera funktioner. Vi använder det vid kommunikation med andra och som för tänkande. Nya kunskaper *medieras* genom språket (Forsell, 2005).

### **3.6 Förklaringar till gitarrtekniska begrepp**

#### **3.6.1 Fingersättningar**

Vänsterhandens fingrar benämns med siffrorna 1,2,3 och 4, där 1 representerar pekfingeret, 2 långfingeret, 3 ringfingeret och 4 lillfingeret. Högerhanden benämns med bokstäverna *p,i,m,a* som representerar tumme, pekfinger, långfinger och ringfinger. Dessa bokstäver är förkortningar av de spanska namnen *pulgar*, *indico*, *medio* och *anular*. Lillfingeret, *chiquita* (*c*), används traditionellt inte i klassiskt gitarrspel (Tennant, 2003).

#### **3.6.2 Arpeggio**

Den form av arpeggio som diskuteras i denna uppsats utförs genom att vänster hand håller ner toner de som bildar ett ackord medan höger hands fingrar spelar ackordtonerna separerade.

#### **3.6.3 Legato**

I denna uppsats diskuteras legato som speltekniskt moment. Innebörden av denna term inom gitarrteknik är tydligt skild från den allmänna betydelse som begreppet har i klassisk musik och notation. På gitarren talar man om uppåt- och nedåtgående legato. Ett exempel på uppåtgående legato kan se ut som följande: lös första sträng anslås normalt, därefter slår finger 1 likt en hammare ner på strängen på första bandet. Vid nedåtgående legato slås en gripentönen an och följs sedan av en ton utförd genom att fingret dras av strängen så att den ljuder igen.

## **4. Metod och design av studien**

### **4.1 Metod**

Jag har genomfört en komparativ litteraturstudie där fyra gitarrskolor från 1800-talet har jämförts med fyra skolor från 1900-talets senare hälft och framåt. Denk (2012) skriver att komparativa analysmetoder har gemensamt att de ”utifrån analyser av underlag om likheter eller skillnader i egenskaper hos fall kan formulera empiriska slutsatser om relationer mellan faktorer” (s.13). När minst två objekt (i det här fallet gitarrskolor) jämförs, framträder egenskaper som kan sättas i relation till varandra. Olika faktorer jämförs sedan för att uppdaga likheter respektive skillnader. Detta möjliggör att man sedan kan formulera slutsatser utifrån ett empiriskt underlag (Denk, 2012).

### **4.2 Val av gitarrskolor**

De gitarrskolor från 1900-talet och 2000-talet som analyserats är ”Solo guitar playing”, bok 1 och bok 2 av Frederick Noad, ”The Christopher Parkening guitar method” vol. 1 och 2 av Christopher Parkening, ”Basic classical guitar method” vol 1-3 av Scott Tennant samt ”Introducing the guitar” av Hubert Käppel.

Gemensamt för de moderna skolorna är att de bottenar i den klassiska gitarrtraditionen och är sammanställda av internationellt erkända gitarrister och pedagoger. Detta urval gjorde jag för att skapa en tråd mellan 1800-talets och vår tids betydande namn inom gitarrtraditionen.

De 1800-talsskolor som studerats är: ”New guitar method” av Dionisio Aguado, ”Method for the Spanish guitar” av Fernando Sor, ”Gitarrenschule” av Matteo Carcassi och ”Gitarrenschule” av Ferdinando Carulli. Författarna till dessa betraktas alla som viktiga namn inom gitarrtraditionen under det tidiga 1800-talet (Giertz, 1979).

### **4.3 Analys**

Vid analysarbetet började jag med att leta efter vilka tekniska moment som återfanns i skolorna och valde att fokusera på tre stora områden inom den klassiska gitarrtekniken, nämligen arpeggio, skalspel och legatoteknik. Jag letade även efter pedagogiska tillvägagångssätt och försökte sedan skapa en övergripande bild av skolans uppbyggnad och progression. Detta genom att studera skolornas olika moment och övningar för att sedan jämföra likheter och skillnader.

## 5. Resultat

### 5.1 Ferdinando Carulli (1770-1841): *Gitarre-schule* (originalverk publicerat 1825)

Detta är en skola som till större delen består av noterade övningar och relativt få skriftliga instruktioner. Materialet är i stor utsträckning inordnat efter tonart och skolan innehåller rikligt med repertoar. Den första delen innehåller övningar och kompositioner i alla tonarter, samtliga i första läget. Här har de flesta spelfigurer presenterats och dessa vidareutvecklas sedan längre fram i skolan, både som rena övningar och som kompositioner.

Carulli inleder sin gitarrskola med att gå igenom grunderna i musikteori. Utöver saker som notsystemet, tidsvärden, stamtoner och förtecken behandlas även tempobeteckningar och uttryckssymboler. Efter detta ges beskrivningar för hur man stämmer gitarren, håller gitarren och placerar händerna. I detta avsnitt behandlas också systemet för fingersättning. I höger hand används till största del fingrarna *p, i* och *m*. Finger *a* används endast i ackord och arpeggio. Carulli förespråkar användandet av vänstra handens tumme till att gripa toner på sträng 5 och 6. Som sista teoretiska moment demonstreras en grepptabell.

De första noterade övningarna går under namnet ”övningar för högerhanden” och består av spel på lösa strängar enligt följande. Dessa är de enda i sitt slag i boken:

The image shows five staves of musical notation for guitar exercises. The first staff is a single melodic line in 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat. It contains notes with fingerings 'a', 'b', 'c' and an asterisk. The second staff is a chordal exercise with two lines of notes, featuring fingerings 'b', 'a', 'b', 'a' and an asterisk. The third staff is another chordal exercise with two lines of notes, featuring fingerings 'b', 'a', 'b', 'a' and an asterisk. The fourth staff is a melodic exercise with a treble clef and a key signature of one flat, featuring fingerings 'a', 'b', 'a', 'b', 'a' and an asterisk. The fifth staff is a melodic exercise with a treble clef and a key signature of one flat, featuring fingerings 'b', 'a', 'b', 'a' and an asterisk.

Notexempel 1. Carulli, 1956, s. 13.

Efterföljande material i del 1 utgör merparten av skolans repertoar och är ordnat efter tonart snarare än teknisk progression.

Under titeln ”Skalor, ackord och övningar i alla tonarter” följer 22 sidor innehållande vad titeln antyder. Avsnittet börjar med C-dur skala fingersatt i första läget, från lös sjätte sträng till tonen g på första strängens tredje band. När skalan utförs altererar fingrar *p, i* på bassträngarna och fingrar *i, m* på diskantsträngarna. Sedan följer en 16 takter lång övning i skalpassager noterad med fjärdedelsnoter. Efter detta kommer en övning i ackord. C-dur och G7 spelas först som ett långsamt arpeggio och sedan med lägsta tonen för sig själv, följd av resterande ackordstoner spelade samtidigt:



Notexempel 2. Carulli, 1956 s.14.

Denna övning följs av ytterligare en övning i skalpassager. Övningen inleds med progressionen T-D7-T och följs av skalpassager noterade med åttondelar. Dessa passager följer till största del samma mönster i de flesta tonarter. Därefter följer tre kompositioner av författaren. Dessa stycken är till största del tvåstämmiga och byggda kring ackordfigurer och arpeggiofigurer.

Samma upplägg, med skala och tillhörande övningar upprepas sedan kvintcirkeln runt. I mindre gitarrvänliga tonarter begränsas övningarna till att innefatta skalan och ackordövningar och inga kompositioner.

Nästa avsnitt består av tonika och dominantackord i samtliga tonarter. Ackorden spelas utan att första strängen anslås. Något syfte eller vidare instruktioner ges inte för övningarna. Efter dessa följer ett tre sidor långt avsnitt med arpeggioövningar. Olika arpeggiofigurer har dock inkluderats i tidigare övningar och repertoar utan att benämnas som arpeggioövningar. Övningarna som nu demonstreras består av enklare ackordprogressioner och är ordnade efter antal toner i figuren, vilket är 3,4,6 och 8 toner. Tio övningar med utskrivna ackordprogression förekommer, följt av ytterligare sex mönster som eleven uppmanas öva i olika tonarter. Av de första tio består tre av arpeggio där två toner slås an samtidigt. Exempel:



Notexempel 3. Carulli, 1956, s.40.

Efter avsnittet med arpeggio behandlas legato- och s.k. glissandoteknik. Efter skriftlig förklaring av tekniken följer noterade övningar. De första två med uppåt respektive nedåtgående legato. Det som Carulli beskriver som glissando utförs i det här fallet genom att höger hands tumme vid uppåtgående legato glider över intilliggande lös sträng efter att en gripna sträng har slagits an med tummen. Exempel:



Notexempel 4. Carulli, 1956, s.41.

Efter denna första övning följer tre kompositioner som till större del bestående av uppåt- och nedåtgående legatopassager. I anslutning till detta avsnitt behandlas även ornamentik. Detta åtföljs dock inte av repertoar innehållande teknikerna.

Skolans andra del inleds med lägesspel. En tabell visar alla toner upp till tolfte bandet, sträng för sträng. Carulli skriver att eleven snarare än att behöva lära sig tonerna på alla tolv banden, i stället kan lära sig tonerna som tas på banden 5,7,8 och 10. Då dessa innehåller färre höjda och sänkta toner ska inlärningsprocessen gå snabbare. Efter detta följer skalor och skalöv-

ningar i läge 4,5,7 och 9 i tonarterna E, F, G och A-dur. Avsnittet avslutas med ett tre sidor långt rondo innehållande flera spelfigurer och lägesväxlingar. Svårighetsgraden i detta stycke är större än i tidigare genomgången repertoar.

Efter detta följer ett avsnitt som behandlar spel av intervaller. Övningar innehållande terser, sexter, oktaver och decimor förekommer. Den första övningen inleds med att C-dur skala spelas i parallella terser. Detta följs av en övning där intervallerna spelas brutna. Därefter följer en komposition till största del bestående av terspassager. Principen, med skala, övning och komposition, upprepas i övriga intervaller. Avsnittet avslutas med en övning och en komposition innehållande samtliga ovan nämnda intervaller.

Carulli återvänder till skalor i slutet av skolan. Utan tillhörande övningar och repertoar återfinns samtliga dur och mollskalor i två oktaver.

## 5.2 Matteo Carcassi (1792-1853): *Gitarre-schule* (originalverk publicerat 1836)

Carcassis skola har många likheter med Carullis vad gäller uppbyggnaden och de är publicerade ungefär vid samma tid<sup>1</sup>. Eleven får till att börja med bekanta sig med repertoar och olika spelfigurer i alla tonarter. Längre fram följer mer avancerade tekniker och stycken täckande större delen av greppbrädan.

Carcassi inleder liksom Carulli sin skola med grunderna i musikteori och anvisningar för hur man håller och spelar på gitarren. Carcassis inledande tekniska övningar fokuserar på arpeggio och skalspel i första läget. Första spelmässiga övning består av tjugofyra arpeggiofigurer utförda på lösa strängar. De första fyra använder sig av fingrar *p,i,m* och resterande använder *p,i,m,a*. För att lära eleven att hitta tonerna på greppbrädan använder Carcassi en fingersatt diatonisk skala i första läget. Denna följs av tre övningar i skalpassager. Efter detta demonstreras två kromatiska skalor, en med korsförtecken och en med b-förtecken. Till dessa följer en övning innehållande skalpassager med tillfälliga korsförtecken, b-förtecken och återställningstecken.

Nästa avsnitt består av arpeggioövningar med gripna strängar. Inför detta ges anvisningar för hur man utför ackord med höger hand. Vid ackord med tre toner används fingrar *p,i,m*, vid fyra toner *p,i,m,a* och vid fem eller sex toner glider tummen (*p*) över flera strängar, alltså samma teknik Carulli beskriver som glissando i skalpassager. Här ges även en förklaring och exempel på halvt och helt barréackord. Därefter följer ytterligare tjugofyra arpeggioövningar spelade på en T-D7-T-progression i två takter. Flera innehållande samma figurer som övningarna på lösa strängar. Övningen efter består av längre ackordprogressioner med arpeggio på åtta takter i kvintcirkelns alla tonarter.

Liksom Carulli har Carcassi sedan delat in övningar och repertoar efter tonart. Första övningarna i C-dur består av följande: en fingersatt skala, en kort ackordprogression med blockackord, en övning i skalpassager, en åtta tacters ackordprogression med uppåtgående arpeggio. Efter detta följer tre små kompositioner: *Andantino*, *Vals* och *Allegretto*. Denna modell

---

<sup>1</sup> Då det inte står något år för utgivning på några av de utgåvor som var föremål för denna uppsats, konsulterade jag referenslistan i Holececks "För musikens skull" (Holecek, 1996). Av de använda utgåvorna i Holeceks avhandling, var den sista utgåvan av Carullis skolor publicerad 1825 och den tidigaste av Carcassi 1836.



används i durtonarterna C, G, D, E och F samt i molltonarterna A, E och D. Kompositionerna i detta avsnitt antyder inte någon större progression i svårighetsgrad. De innehåller blandade spelfigurer, som arpeggio, blockackord, tvåstämmighet och kortare skalpassager. I de för gitarraren mindre lämpliga tonarterna exkluderas kompositionerna.

Efter dessa övningar introduceras legato. Första övningen består av uppåtgående legato spelat i första läget, från lös sträng till finger 1 och 2. Därefter övas nedåtgående från finger 1 och två till lös sträng. Carcassi inkluderar även legato som utförs genom att en lös sträng slås an och följs av en ton som slår ned intilliggande sträng med endast vänsterhandens finger. En annan legatoteknik utförs med höger hand, då tummen (*p*) glider över två eller flera strängar i följd. Därefter följer en övning och två kompositioner innehållande uppåt och nedåtgående legato. Carcassi fortsätter sedan med legato bestående av tre och fyra toner. Därefter behandlas olika förslag och ornament.

Carcassi går sedan vidare till lägesspel. Detta behandlas på samma sätt som övningarna innehållande skala, skalpassager, arpeggio och kompositioner. Detta görs i tonarterna E-dur, D-moll, G-dur och A-dur. Kompositionerna i detta avsnitt är av högre komplexitet än tidigare.

Övrig teknik som behandlas är dubbelgrepp i form av terser, sexter, oktaver och decimor. Dessa övas i form av skalor och etyder. Även flageoletter behandlas. Skolans sista del består av femtio kompositioner av ökande svårighetsgrad. Här förekommer etyder, valser, arrangemang på operaarior med mera.

#### **5.4 Dionisio Aguado: *New guitar method* (originalverk publicerat 1843)**

En analys av denna skola var betydligt mer problematisk än de övriga skolorna. Detta framförallt p.g.a. skolans stora omfattning. Aguado berör i riklig text grundligt de flesta aspekter av gitarrteknik. En stor del detta material är relevant även för dagens gitarrteknik och Aguados teknik förefaller vara mer utvecklad än hans samtida kolleger.

Skolan är indelad i två delar. Del 1 har i översättning rubriken ”teoretisk och praktisk” och del 2 ”praktisk”. Första delen behandlar allmänna ting kring instrumentet, så som gitarrens klangliga egenskaper, gitarrens delar, stämning och även förutsättningar för gitarristen som inkluderar lämpliga platser att spela på. Aguado beskriver här också utförligt sin uppfinning Tripoden. Detta är en ställning som instrumentet monteras på för att frigöra gitarristens händer och förbättra de ergonomiska förutsättningarna. Aguado skriver i förordet att han i denna upplaga valt att utelämna tidigare inkluderat avsnitt med musikteori. Detta därför att han inte ansåg det tillräckligt. Han menar att den som vill studera ett instrument måste lära sig teorin först.

I den praktiska delen utvecklas det speltekniska i tre delar, uppdelade i ”lektioner”, ”övningar” och ”etyder”. Innehållsmässigt har dessa många likheter då de alla innehåller färdiga kompositioner med pedagogiskt syfte. Den del som rubricerats ”övningar” består dock i sig av två delar där den andra, som ägnar sig åt vänster hand, till stor del innehåller korta exempel med rena teknikövningar.

Den grundläggande tekniken behandlas först och främst i de femtio lektionerna som öppnar del två. Som allra första tekniska moment ges skriftliga instruktioner för att spela med höger hands tumme på bassträngarna (lektion 2). Aguado behandlar efter detta hur strängarna skall tryckas ned med vänster hand. Till detta inkluderas en kromatisk skala täckande alla toner upp

till tolfte bandet, samt en diatonisk skala i första läget. Merparten av övningarna i denna del är i form av mindre kompositioner, ofta i form av valser. Även lite längre kompositioner omfattande upp till en sida förekommer.

De tekniska momenten innefattande högerhanden fortsätter att utgå från tummen (*p*). Efter ovannämnda första övning med tummen, innefattar nästa övning för högerhanden alterering mellan tumme och pekfinger (*p,i*) (lektion 7). I en övning bestående av tre grepp för vänster hand, spelar tummen växelvis mellan sträng 3 och 4 samtidigt som alterering med pekfinger (*i*) på sträng 2 utförs. Aguado har till detta inkluderat en vals baserad på samma teknik och harmonik. Detta, enligt utsago, för att undvika tristess i övningen. Ett utdrag av denna återfinns i figur fem.

The image shows four staves of musical notation. The first staff is labeled 'EJEMPLO' and shows a sequence of notes with fingerings 'a', 'b', 'c' and 'i' above, and 'p' below. The second staff is labeled 'EJERCICIO A.' and has 'Compás... 1' above it, with a 2/4 time signature and notes with fingerings 'p', 'p', 'p', 'p', 'p', 'p', 'p', 'p'. The third staff is labeled 'WALS.' and has 'Compás... 1' above it, with a 3/4 time signature and notes with fingerings 'p', 'p', 'p', 'p', 'p', 'p', 'p', 'p'. The fourth staff continues the waltz with notes and fingerings '9', '10', 'II', 'II', '9', '9', '9', '9', '9', '9'.

Notexempel 5. Aguado, 2004, s. 20.

Denna högerhandsteknik ges fortsatt övning i nästföljande lektion (lektion 8), denna gång med oktavintervaller i vänsterhanden. Interaktion mellan fingrar *p,i,m*, introduceras sedan genom en övning i blockackord (lektion 9) och följs av sex korta kompositioner innehållande två och trestämmighet (lektioner 10-15). Lektioner 19 och 20 är de första arpeggioövningarna. Även i dessa har tummen en aktiv och rörlig roll.

I lektion 25 behandlas vänsterhandslegato för första gången. I två valser använder sig Aguado av uppåt och nedåtgående legato i passager med funktion av upptakt. I det första stycket, som endast innehåller uppåtgående legato, spelas legatofigurer med fingrar 1-2 och 2-3. I den andra valsen förekommer både uppåt och nedåtgående legato. Ex:

The image shows a single staff of musical notation labeled 'WALS.'. It features a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. There are some annotations above the staff, possibly indicating fingerings or techniques.

Notexempel 6. Aguado, 2004, s.35.

I lektioner 27-33 behandlas olika förslag och ornament som en förlängning av legatotekniken. De femtio lektionerna behandlar även bl.a. läggespel, barréackord och intervaller.

Avsnittet med övningar fungerar som en fördjupning av de hittills lärda teknikerna. I den engelska översättningen av förordet beskrivs denna del innehålla: "[...]a large number of exercises for mastering the practise of the theory established" (Aguado, 2004, s.1).

Detta avsnitt är uppdelat i två delar Den första bestående av tjugo övningar för högerhanden, de flesta skriva som mindre kompositioner. Här utvecklas arpeggiofigurerna till att innefatta även finger *a*.

Andra delen i detta avsnitt består av nittio övningar för vänster hand. De första fem övningarna behandlar skalspel. I den första utförs F-dur skala i en oktav, spelad på sträng 1. Därefter fingersatt till två strängar och sedan tre.

### **5.5 Fernando Sor (1778-1839): *Method for the spanish guitar* (originalverk publicerat 1830)**

Liksom de övriga historiska skolorna i denna uppsats har Sors skola benämningen ”gitarrmetod”. Sors skola skiljer sig däremot markant från övriga skolor på så sätt att den snarare liknar ett manifest än en skola. Vid ett tillfälle skriver han att han antar att läsaren är musiker, vilket antyder att skolan i sig inte syftar till att lära någon att spela från början. Sor skriver i introduktionen att han endast behandlar sådant som han själv genom reflektion och erfarenhet har anammat i sitt eget spel.

Den musikaliska biten består av korta exempel som oftast tjänar som referenser till de tankar han uttrycker i ord, snarare än övningar som ska utveckla spelteknik. Språket är ofta av en defensiv karaktär där argument läggs fram som om de vore starkt ifrågasatta. Inte sällan uttrycker sig Sor i sarkastiska ordalag i fråga om samtida ideal och attityder till t.ex. gitarrskolor och gitarrspel. Han förespråkar ett reflekterande förhållningssätt till spelandet och menar att skriftliga instruktioner mer djupgående kan förklara *hur* man spelar, medan noterade övningar endast kan säga *vad* som skall spelas.

Första kapitlet handlar om instrumentet och viktiga egenskaper hos en bra gitarr. Här påpekar han igen att det som sägs inte nödvändigtvis representerar hur en bra gitarr ska vara, utan hur han själv vill att den ska vara. I beskrivningen av sittställningar och handställningar, har Sor en del originella uppfattningar. Sor anser att den mest ultimata sittställning han kommit fram till, är att placera vänstra delen av gitarrkroppen på en bordskant, i linje med tolfte bandet. Gitarren hålls på plats mellan höger arm och lår, vilket ger vänster hand frihet att röra sig över greppbrädan.

Vid instruktioner för högerhanden, demonstreras en rak linje över tumme, pekfinger och långfinger. Detta talar för att dessa fingrar kan hållas i ett parallellt plan över strängarna. Då ringfingret bryter denna linje, bör detta finger i största mån undvikas, men kan användas vid utförandet av ackord. Lillfingret kan vid behov stödjäs mot gitarrlocket i likhet med klassisk lutteknik. Dessa regler gör sig påmindna när Sor diskuterar olika sätt att utföra en ackordprogression. I ett exempel innehållande en ackordprogression med 6 arpeggiokombinationer, samtliga möjliga att utföra med *p,i,m*, påpekar Sor att en stor mängd variationer vore möjliga, vilket han ger ett exempel på, men de skulle i så fall behöva inkludera ringfingret (*a*). Då detta finger av naturen är svagt, bör det dock undvikas.

I kapitlet ”fingering with both hands” resonerar han kring sin teknik vid skallöppningar. Sor använder sig av vänsterhandslegaton vid skalpassager, då han anser att toner spelade separerade inte kan ge ett tillfredsställande resultat. Detta resonemang demonstreras med två notexempel, ett utan legato och ett med. Han skriver att den som önskar lära sig att spela snabba och svåra passager med tonerna separerade, bör vända sig till herr Aguados gitarrskola.

I kapitlet ”knowledge of the finger-board” (s.19) diskuteras skalor. Sor förklarar dur-skalans uppbyggnad och demonstrerar hur alla skalor innehåller samma intervaller. I ett exempel spelas durskalor diagonalt sträng för sträng. Här börjar man med lös e-sträng som tonika i E-dur och spelar upp till tolfte bandet. Sedan börjar man på tonen e igen, men denna gång i egen-

skap av sekunden i D-dur. Därefter som tersen i C-dur. Detta fortsätter upp till septiman och över alla strängar.

## 5.6 Frederick Noad: *Solo guitar playing*, bok 1 och 2

Frederick Noads gitarrskola omfattar två böcker på 254 respektive 159 sidor. Progressionen sträcker sig från toner på lösa strängar till konsertrepertoar, som t.ex. *Recuerdos de la Alhambra* och lutstycken av J.S. Bach. Böckerna täcker in de flesta aspekter av klassiskt gitarrspel som olika tekniker, notläsning över hela greppbrädan, repertoar från renässans till 1900-tal och tips på hur man bör öva och memorera repertoar. Böckerna är indelade i 26 respektive 9 lektioner.

Efter genomgång av basala grunder som sitt- och handställningar och hur man stämmer gitarren, följer de första spelmomenten i lektion 1. Tekniken för stödanslag på lös första sträng beskrivs i text och bild. Till att börja med utfört med finger *i* och därefter växelvis med *i, m*. Redan här beskrivs i korta ordalag hur eleven bör fila och polera naglarna. Noad instruerar som första moment för vänster hand en styrkeövning som består av s.k. ”hammer-ons” utförda i en kromatisk skala i första läget. I denna första lektion förklaras även fingrarnas benämningar vid fingersättningar (vänster hand: 1, 2, 3, 4, höger hand (*p, i, m, a*)).

I lektion 2 förklaras i text och bild principerna för att utföra ackord och arpeggio med högerhanden. Vid ackord och uppåtgående arpeggio förbereds alla involverade fingrar innan utförandet. Vid nedåtgående arpeggio förbereds tumme och nästföljande aktiva finger. Här förklaras även principerna för fritt anslag och stödanslag utfört med tummen, samt fritt anslag med övriga fingrar.

I nästa avsnitt, lektion 3, förklaras notsystemet, notvärden från helnot till fjärdedelsnot samt 4/4, 3/4 och 3/2-takt. Efter detta följer noterade övningar på lösa strängar. Till att börja med på första strängen, sedan de tre första och därefter samtliga strängar. De flesta övningar som syftar till att öva notläsning är komponerade av författaren. I de flesta fall är de skriva som duetter med en lärarstämma som harmonisk grund, som enligt författaren syftar till att göra övningarna musikaliskt mer intressanta. Notläsningen utvecklas genom att nya toner successivt läggs till, följt av nya övningar. Vid spel i första läget introduceras nya toner tre åt gången, sträng för sträng.

Efter de första notövningarna på lösa strängar följer de första noterade arpeggioövningarna. Dessa övningar uppmanas eleven att öva på daglig basis.

Exercise 12



Exercise 13



Notexempel 7. Noad, 2009, s.20.

De flesta tekniska moment som introduceras återkommer sedan cykliskt i mer komplext format allteftersom progressionen fortgår. Nästa gång arpeggio förekommer som teknikövning sker detta i mer utvecklad form där tummen tvingas till språng mellan t.ex. sträng 5 och 3. Även tonmaterialet är nu mer omfattande. På sidan 89 introduceras en serie arpeggioövningar

som tydligt följer modellen från Carulli, Carcassi och Giuliani. Dessa består av en serie blockackord som sedan varieras med olika högerhandsmönster. Dessa renodlade arpeggioövningar når sin kulmen i bok 2, där Mauro Giulianis 120 arpeggioövningar inkluderas i sin helhet. Någon detaljerad övningsmetod ges inte här, utan eleven uppmanas att prova alternativa fingringsättningar och variera harmoniken som annars består av kadensen T-D7-T i C-dur.

Gitarrskolans första solostycke är ett utdrag ur Albeniz' "Asturias" (lektion 7). Här ges övning i arpeggio där tummen utför melodin och fingrar *i, a* spelar ett uppåtgående triolarpeggio. I nästföljande lektion (lektion 8) ges fortsatt övning i arpeggio i form av två kompositioner av Ferdinando Carulli. Dessa inkluderar användandet av fingrar *p, i, m* i olika kombinationer

Liksom i de renodlade teknikövningarna utökas notomfång och komplexitet även i etyder och andra kompositioner. I lektion 20 behandlas arpeggio kombinerat med melodispel. Här uppmanas eleven att föra fram meloditonerna med hjälp av stödanslag. Efter dessa instruktioner följer Fernando Sor's etyd i B-moll, op. 35, no 22. Andra stycken innehållande denna teknik är t.ex. Matteo Carcassis etyd i A-dur op.60 (lektion 22) och "Romance d' Amour" (lektion 26).

I bok 2, som är att betrakta som en fördjupningsbok, ägnas vidare uppmärksamhet åt arpeggiospel. Utöver ovan nämnda övningar av Giuliani, inkluderas i samband med arpeggio även kompositioner som preludium ur cellosvit no 1 av J.S. Bach och en originalkomposition av gitarristen Frederic Hand (1947-). Skolans mest avancerade arpeggioetyd är "Estudio brillante de Alard" av Francisco Tárrega. Detta stycke är det sista i bok 2.

Lektion 4, som till större del har behandlat notläsning på sträng 1 och 2 samt lös tredje sträng, avslutas med två övningar under rubriken "Alternation and scales". I dessa övningar spelas de hittills inlärdade tonerna i korta skalpassager med kombinationerna *m, i* respektive *i, m*. Dessa övningar är de första renodlade skalövningarna.

**ALTERNATION AND SCALES**

Exercise 35

Exercise 36

Notexempel 8. Noad, 2009, s.29.

Liksom arpeggioövningarna återkommer skalövningarna i cykler i mer och mer utvecklad form, till att börja med som korta övningar komponerade av författaren. Lektion 12 avslutas med en serie övningar avsedda för dagliga teknikövningar. Dessa innehåller kromatisk koordinationsövning, vänsterhandslegaton, arpeggiofigurer och även diatoniska skolor. Dessa skalövningar sträcker sig över alla toner i första läget i tonarterna C, G, D, A, och F-dur med

parallelltonarter, samt E-dur. Både vid skalövningarna och den kromatiska koordinationsövningen uppmanas eleven att använda flera fingerkombinationer som *m,i/i,a* och *m,a*.

I lektion 20 ges en mer utförlig beskrivning av olika sorters skalor. De skalor som beskrivs och förklaras är: kromatisk, dur, ren moll, harmonisk och melodisk moll. Skalövning beskrivs som användbar till att både lösa tekniska problem som att bekanta sig med olika tonarter. Här citeras Andrés Segovia med orden: "The practise of scales enables one to solve a greater number of technical problems in a shorter time than the study of any other exercise" (Noad, 2009, s.147). Vid övning av skalor uppmanas eleven att uppmärksamma vänster hands position, öva olika fingersättningar i höger hand, sträva efter bra volym och ton samt göra smidiga lägesväxlingar. Eleven rekommenderas även att studera de diatoniska dur- och mollskalor som är fingersatta av Segovia. I andra boken återfinns ett avsnitt som mer djupgående behandlar övning av skalor. Här beskrivs rytmiska variationer som användbart för ökad hastighet (Ex. 5). Användandet av metronom behandlas och olika skalmönster demonstreras. Detta följs av tre övningar varav två i duoform. Även i detta avsnitt refereras till Segovia som rekommenderade den seriöse eleven att öva skalor två timmar om dagen.

Till skillnad från arpeggiospel förekommer det i repertoaren inga etyder eller stycken uppbyggda kring skalpassager.

I lektion 11 beskrivs tekniken för uppåt- och nedåtgående legato. De två första övningarna innehåller en legatotyp vardera. Därefter följer sex duetter innehållande blandade legatomönster. En av dessa bygger på J.S. Bachs "Jesu joy of man's desiring." Lektionen slutar med två övningar med nedåt respektive uppåtgående legato, avsedda för daglig övning. Vid denna genomgång av tekniken utesluts användningen av finger 4. Detta finger används dock vid återvändande till tekniken (lektion 11).

Legato används sedan genomgående i repertoaren där det är brukligt. En etyd komponerad av författaren beskrivs ha som mål att bl.a. demonstrera hur legato kan förenkla passager. Detta genom att eleven uppmanas att efter några dagars övning med legatospel prova spela igenom stycket utan legato. I lektion 21 behandlas olika ornament. Dessa bygger alla på legatoteknik. Ornamentik förekommer i en mängd stycken som t.ex. G. Sanz "Pavanas" och F. Sors "menuet" op. 25.

I bok 2, lektion 5 förekommer tolv teknikövningar med olika legatokombinationer där tekniken fördjupas. Dessa följs av tre kompositioner innehållande legatospel komponerade av Giuliani, Cano och Sor.

### **5.7 Christopher Parkening: *The Christopher Parkening guitar method vol.1 och 2.***

Denna skola består av två böcker där progressionen sträcker sig från nybörjarstadiet till enklare konsertrepertoar som stycken av Dowland och Scarlatti. Författaren anser att det bästa sättet att bygga teknik är genom att spela stycken som innehåller olika tekniska utmaningar, snarare än att fokusera på rena teknikövningar, vilket i skolan yttrar sig i form av den rikliga repertoaren.

Efter genomgång av gitarrens delar och stämning, samt sitt- och handställningar lärs fritt anslag och stödanslag ut. Fyra foton vardera demonstrerar anslagen. Efter en två sidors genomgång av notsystemets viktigaste beståndsdelar följer de fyra första rytmövningarna på lös förstasträng. Notvärden mellan helnot och åttondelsnoter förekommer här.

Liksom Frederick Noad börjar Parkening med att lära ut de första noterna på lösa strängar. Parkenings första notövningar börjar med bassträngarna för att sedan även innefatta diskanterna. Efter detta förs gradvis gripna toner in, sträng för sträng. Boken använder sig flitigt av duetter redan från de tidiga övningarna på lösa strängar. Till att börja med har lärarstämman en mer framträdande roll för att så småningom bli mer likvärdig elevens.

Som andra övning på diskansträngarna, förefinns arpeggiofigurer innehållande kombinationerna *i,m,a,m* och *a,m,i,m*. Detta vidareutvecklas med figurer innehållande alla fingrar (*p,i,m,a*). I anslutning till dessa övningar förekommer även exempel på alterering mellan fingrar *i* och *m* och spel med tummen i basen i interaktion med övriga fingrar på diskantsträngarna. Denna teknik, att spela bastoner varvat med toner i diskanten, upprepas även i övningarna innehållande gripna toner. Den första övning som tituleras som annat än ”study” eller ”duet”, är en vals i a-moll byggd på denna teknik (s.29). Ju längre in i boken man kommer, desto mer frekvent förekommer övningar i form av kompositioner, antingen komponerade för skolan eller bearbetningar av klassiska kompositioner och folkvisor. Bland dessa kan nämnas en *Air* av Haydn (s.31), duoversioner av Bjällerklang (s.32), *Bourré* ur Bachs första lutsvit (BWV 996) och ”I bergakungens sal” av Grieg.

När nya moment förklaras i text har dessa oftast redan förekommit i tidigare stycken. När t.ex. tvåstämmighet presenteras har detta i praktiken redan utförts i stycken som den tidigare nämnda valsen. Det samma gäller arpeggiotekniken. På sidan 36 beskrivs arpeggios utförande i text. Eleven har dock redan i de tidigaste övningarna samt i ett preludium utfört tekniken. Parkening ger instruktionen att förbereda alla fingrar vid uppåtgående arpeggio. Detta beskrivs som ”plantning”. Vid nedåtgående arpeggio sker ingen ”plantning”, utan detta spelas med vanligt fritt anslag. Efter denna beskrivning följer flera övningar med arpeggio. Den första är en duett byggd på ett sextol-arpeggio med ytterst lite aktivitet i vänster hand. Därefter följer ett solo i form av ett preludium i G-dur. Nästa övning, som beskrivs som en användbar uppvärmning, innehåller arpeggiofigurer som antyder en melodistämman på toppen.

Arpeggioteknik utvecklas sedan i de två böckerna framförallt genom etyder och stycken. I första boken förekommer bl.a. en etyd i a-moll och en vals i e-moll hämtade från Carullis skola. Parkening rekommenderar även läsaren att studera Giulianis 120 övningar som extra arpeggiostudier. I bok 2, som till stor del består av repertoar, förekommer fler arpeggioetyder. En del av dessa innehåller kombinerat arpeggio och melodispel, som t.ex. Carcassis op. 60, nr 3 och Sors op. 35 nr 22.

Skalor används både med syftet att bygga teknik och för att memorera greppbrädans toner. Parkening introducerar C-dur skala i första läget när tonerna fr.o.m. g på första strängen t.o.m. lös a-sträng är utlärd (s.45). Övningen som är döpt till ”C major scale (with variations)”, syftar till att bygga teknik och spelas med *i* och *m*, först med en ton på varje fjärdedel, sedan två åttondelar på varje ton och slutligen fyra sextondelar på varje. På sidan efter förekommer C-dur skala igen, denna gång med alla stamtoner i första läget. Syftet med denna är att memorera alla hittills spelade toner. Under fortsättningen av bok 1 förekommer även kromatiska skalor som teknikövningar. En av dessa är en kromatisk övning av Francisco Tárrega. Skalspel fördjupas sedan i bok två med skalmönster som eleven kan flytta runt till olika tonarter. Även Parkening citerar Segovia angående skalornas användbarhet. Citatet är detsamma som hos Noad och även här rekommenderas eleven att studera dur- och mollskalorna fingersatta av Segovia.

I början av bok 2 (s.15) presenteras legatoteknik. Progressionen i dessa övningar är ganska snabb. De första två övningarna inkluderar uppåt och nedåtgående legato mellan fingrar 1-2, 2-3, 3-4 samt mellan fingrar 0 (lös sträng)-2, 1-3, och 2-4. Övningen efter innehåller åtta sammanbundna toner och utförs uppåt med fingerkombinationen 1,2,4,2,1,3,4,1. Denna övning ska övas i olika lägen. Efter dessa övningar följer en komposition med titeln "Toccata". Här utförs nedåtgående legato utslutande från gripen till lös ton, från fjärde bandet och uppåt. De två efterföljande styckena är två barockdanser innehållande både förslag och legatopassager. Legatotekniken används sedan i flera av de kommande kompositionerna. En stor del av boken består av kompositioner indelade efter tidsepokerna renässans, barock, klassicism och romantik. Legatoteknik nyttjas särskilt i renässans- och barockstyckena, både i skalpassager i ornamentik. Delen med romantisk repertoar innehåller även en renodlad legatoetyd av Augustin Barrios.

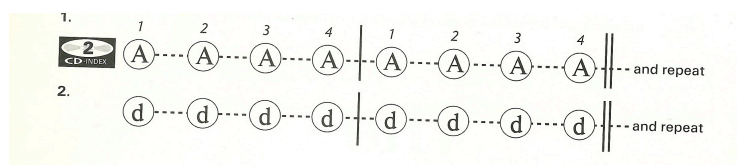
I Parkenings skola, mer än i någon annanstans, framstår Segovias inflytande som avgörande. I förordet beskriver Parkening hur han bestämde sig för att spela gitarr efter att ha hört Segovia på skiva för första gången. Hans tid som elev till Segovia beskrivs som en av de största upplevelserna i hans (Parkenings) liv. Böckerna innehåller flera foton av Segovia och referenser går till honom bl.a. angående övningsstrategier och tonbildning.

### 5.8 Hubert Käppel: *Introducing the guitar*

Med sina 254 sidor syftar denna skola till att lära eleven att spela gitarr från grunden. Författaren skriver i förordet att det bör ta två till fyra år att arbeta sig igenom boken. Efter detta kan eleven vidareutveckla sin teknik inom alla de vanliga spelstilarna. Boken gör inte anspråk på att vara en klassisk gitarrskola. Författaren har dock sin bakgrund i klassiskt gitarrspel och sådana element återfinns i boken.

Det första spelmomentet har en upptäckande och lekfull karaktär. Avsnittet som är döpt "The first sounds of the guitar" går ut på att utforska vilka ljud en gitarr kan framkalla. Eleven uppmanas att dra nedåt över strängarna med tummen, snabbt dra valfritt finger uppåt och nedåt över strängarna, samt trumma på olika ställen på gitarren. Detta följs av instruktioner till en improvisationsövning som användander ovan nämnda uttrycksmedel.

Ett första speltekniskt moment består av spel med höger hands tumme. Dessa övningar är noterade i form av bokstäver på en linje där bokstäverna representerar de lösa bassträngarna. Ex:



Notexempel 9. Käppel, 1996, s.30.

I denna övning vilar fingrar *i*, *m*, *a* på sträng 1. Totalt åtta övningar innehåller denna metod. Två av dessa är i form av låtar där eleven spelar ackompanjemanget på bassträngarna istället för att spela hela ackord. De låtar som spelas är "Tom Dooley" och "Down by the riverside".

Efter detta följer en grundlig genomgång av notsystemet där varje beståndsdel förklaras i tur och ordning. I anslutning till detta demonstreras de lösa strängarnas toner på notsystemet med hjälp av grepptabeller. De första notövningarna utförs på samma vis som de bokstavsangivna övningarna. Eleven spelar också på lösa strängar i en ackompanjerande roll till sånger som



”Sur le pont d’avignon” och ”He’s got the whole world”. Registret utökas här från bassträngar till lös sträng 2.

Efter detta förklaras vänsterhandens positioner. I anslutning till detta ges 3 teknikövningar. I denna placeras vänsterhandens fyra fingrar på varsitt intilliggande band på sträng 3. I tur och ordning lyfts ett finger upp medan de andra vilar. I en andra övning intas samma position. Det finger som lyfts upp ska nu slå ner på sträng 4 med så mycket volym som möjligt medan de andra ligger kvar. Som efterföljande moment utökas notregistret till att börja innefatta gripna toner. Tonerna lärs ut sträng för sträng, med efterföljande repertoar.

I ett trestämmigt arrangemang av ”Go tell it on the mountain” introduceras ackompanjemang. Tredjestämman består av ett arpeggio över strängar 2,3 och 4. Eftersom spel med fingrarna *p*, *i*, *m*, ännu inte är introducerat får man anta att figuren utförs med tummen (*p*).

I kapitel 3 (s.65) introduceras sångackompanjemang med ackordanalys. Till att börja med utförs komppfigurerna med slagkomp användandes antingen finger *i* eller ett plektrum. De ackord som presenteras här är Em, A7, Am och E7. Komptechniken tränas främst efter rytmer utskrivna på en linje med pilar som indikerar upp och nedslag.

I kapitel 5 (s.81) introduceras fritt anslag med fingrar *i* och *m*. Först följer övningar med vart finger för sig och därefter övas alterering mellan dem båda. I detta avsnitt inkluderas även gripna toner på sträng 1 som övas med fortsatt användande av *i*, *m*, bl.a. i låtar som ”Oh when the saints” och ett trio-arrangemang av ”Broder Jakob”.

I nästföljande kapitel utförs anslag med fingrar *i*, *m*, *a*, samtidigt, som utveckling av kompspel. Detta övas först på öppna strängar i övningar där tummen först slår an en baston och *i,m,a*, på taktslaget efter samtidigt slår an strängar 1,2 och 3. I detta avsnitt övas tekniken vidare i songackompanjemang efter ackordanalys. Låtar som förekommer är ”He’s got the whole world” ”Oh, my darling, Clementine”. Högerhandstekniken utvecklas vidare i kapitel nio där alterering mellan tumme-pekfinger (*p,i*) och tumme-ringfinger (*p-a*) behandlas.

I kapitel 12 ägnas 18 sidor åt arpeggioteknik. Tillvägagångssättet här ligger i linje med Carulli och Carcassi. Övningarna börjar med figurer bestående av *p,i,m*, på lösa strängar och övergår sedan i övningar och etyder innehållande gripna toner. Här förekommer även fem övningar hämtade från Giuliani’s 120 arpeggioövningar. Kapitlet fortsätter med att innefatta samtliga fingrar (*p,i,m,a*) i en stor mängd övningar, både på lösa strängar och i form av ackordprogressioner. Tekniken ges även fortsatt övning som ackompanjemang, i form av en kompstämman till ”Morning has broken” och ”Scarborough Fair”.

Käppel återvänder i kapitel 15 till sångackompanjemang. Här är spelfiguren mer utvecklade och innehåller mönster inkluderande fingrar samtliga fingrar (*p,i,m,a*). Innan sångerna följer, demonstreras sex olika spelmönster. Låtar som förekommer här är bl.a. ”House of the rising sun” och ”Scarborough Fair”. Kapitel 17 består av arpeggioetyder komponerade av Giuliani, Sor, Aguado och Käppel.

Skalspel introduceras för första gången i form av två övningar som syftar till att röra vänsterhandens fingrar så lite som möjligt och hålla dem nära greppbrädan (s.55). Notomfånget är en oktav upp från lös d-sträng med stamtoner i första läget. Inga anvisningar för höger hand ges. Nästa skalmoment är att läsaren får lära sig C-dur och a-moll pentaskala i en oktav. Detta är tänkt som en introduktion till improvisation. Efter två korta exempel uppmanas eleven att

hitta på egna melodier och rytmer. Skalor används genomgående i boken för att bekanta eleven med olika tonarter.

### 5.9 Scott Tennant: *Basic classical guitar method*

Progressionen i de tre böcker som varit föremål för denna undersökning sträcker sig från nybörjare till tidig mellannivå (early intermediate). Böckerna är 47 sidor vardera. Till böckerna finns det möjlighet att köpa tillhörande CD och DVD.

Första kapitlet i bok ett rör praktiska ting som köp av gitarr, strängning av instrumentet, sittställningar med fotpall och alternativa stöd. Här ges även förklaringar till fingrarnas benämningar med bokstäver och siffror. Sedan följer en genomgång av notsystemet och gitarrens stämning.

Eleven får till att börja med lära sig tidsvärdena från helnot till fjärdedelsnot. För att bekanta sig med notvärdena följer övningar där eleven uppmanas till att först sjunga notvärdena på "tah-tah-tah" och efter att ha sjungit dem spela dem på lös första sträng med finger *p* eller *i*. Totalt följer fyra sådana övningar. Här introduceras även punkterad halvnot. Att sjunga rytterna innan man spelar dem förespråkas även i bok 2. Efter dessa övningar demonstreras handställning och fritt anslag för höger hand i text och bild.

Första speltekniska moment består av fyra övningar för höger hand som utförs på lös första sträng med fritt anslag. Övningarna består av upprepade toner med ett finger, altererande mellan två fingrar samt två arpeggiofigurer på de tre första strängarna. Dessa första fingerkombinationer är utskrivna i tabulatur och utan noterad rytm.

5

1 -i-i-i-i-m-m-m-i-m-i-m-i-m-i-m-

2

3

4

5

6

6

1 -m-m-m-i-m-i-m-m-m-i-m-i-

2 -i-i-i-i-i-i-i-i-i-i-i-i-

3

4

5

6

7

1 -a-a-a-a-m-m-m-m-m-m-m-m-

2 -m-i-m-i-m-i-m-i-m-i-m-i-

3

4

5

6

Notexempel 10. Tennant, 2003, s.21.

Samma princip, att spela figurer på de tre första lösa strängarna, används därefter i traditionell notskrift. Nya teoretiska begrepp som repriser och tillfälliga förtecken förs in efterhand i samband med repertoaren.

Tennant behandlar vänsterhandens placering först i anslutning till att gripna toner i första läget lärs ut. Genomgång av dessa toner sker i ett ganska högt tempo. Endast en övning och en komposition ägnas första strängens gripna toner. Efter detta demonstreras resterande sex toner på de tre första strängarna. Detta följs av en skalövning med en kvints omfång och tre kompo-

sitioner: *Jig*, *Greensleeves* och temat från Beethovens nionde symfoni. Den sistnämnda är arrangerad som en duett med lärarstämma. Därefter demonstreras samtliga toner på basssträngarna, följt av fyra övningar och två kompositioner, varav en är i duettform. Samtliga toner på basssträngarna utförs med tummen (finger *p*). Tumtekniken vidareutvecklas i en bearbetning av I. Albeniz' ”Asturias-Leyenda” där finger *p* spelar melodin i basen och altererar med finger *i* på lös första sträng. Samma teknik används senare (i bok 2) i bl.a. en etyd av Sor och ett arrangemang av Malagueña.

I samband med att tillfälliga förtecken introduceras, inkluderas en kromatisk skala som skall användas som en daglig teknikövning. Den kromatiska skalan återvänder i tredje boken som en övning i lägesväxlingar. Den spelas då på en sträng i taget, från lös sträng t.o.m. tolfte bandet.

I bok två introduceras flerstämmighet. Tennant har inför detta inkluderat sju övningar på lösa strängar där tummen spelar bastoner i samspel med övriga fingrar på diskansträngarna. Efter dessa förövningar följer sex etyder av Fernando Sor. Dessa innehåller flera speltekniker som t.ex. melodi i diskanten ackompanjerad av basstämma, melodi i basstämma med alterering av *p* och *m*, och olika arpeggiofigurer. I denna bok introduceras också snabbare notvärden i form av åttondelar och sextondelar. Sextondelsnoter övas bl.a. i ett duoarrangemang av ouvertüren till Rossinis ”Wilhelm Tell”.

Det är även i bok två som arpeggiotekniken utvecklas. Utöver etyden av Sor inkluderas även bl.a. ett utdrag ur Sors gitarrskola. Denna övning består av en ackordprogression med fem variationer. Här utförs uppåt och nedåtgående triolarpeggio utfört med *p,i,m*, sextondelsarpeggio (*p,i,m,i*) och en variation med invävd melodi. I Sors skola tjänade denna övning som ett exempel på utföranden av en ackordprogression i enlighet med Sors teknik. Tennant har dock i vissa passager här använt sig av finger *a*, vilket Sor skriver att han i största mån undviker.

Bok två avslutas med ytterligare utdrag ur en 1800-talsskola. Då denna bok även har behandlat olika tonarter så ges ytterligare övning i detta genom Carullis tidigare beskrivna skalövningar. Tennant har inkluderat fyra tonarter och har i dessa övningar även inkluderat en komposition vardera från Carullis skola.

Tredje boken behandlar bl.a. lägesspel, barréackord och legatospel. Legatotekniken delas upp i två delar där uppåtgående och nedåtgående legato behandlas separat. Den första övningen är en renodlad teknikövning där legato utförs mellan finger 1-2, 2-3 och 3-4, först som halvnoter och sedan som fjärdedelsnoter. Samma modell används vid nedåtgående legato. Tekniken övas sedan praktiskt i kompositioner. De tre första innehåller endast uppåtgående legato. Två av dessa är komponerade av författaren och en komponerad av Mauro Giuliani. Efter övningen med nedåtgående följer ytterligare ett stycke av Giuliani samt ”Musette” av Bach. Dessa stycken innehåller både uppåt och nedåtgående legato. Bachstycket innehåller dessutom legato innehållande tre toner. I slutet av boken behandlas ornament och drillar. Dessa moment ges ytterligare övning i två menuetter av Sor.

## 6. Resultatdiskussion och fortsatt forskning

### 6.1 Likheter och skillnader

Ett uppenbart utslag av den brist på akademisk ”samordning” av gitarrpedagogisk metod som Holecek diskuterar är de olika rekommendationer och innovationer för sittställning och handpositioner som de klassiska skolorna presenterar. Här utmärker sig Sor och Aguado med de mest originella greppen: den s.k. ”tripoden” och Sors teknik med gitarren lutad mot ett bord (det senare en utmärkt illustration av hur 1800-talets gitarrtradition var utformad för musicerande i hemmet. Hur många konsertsalar idag skulle erbjuda ett bord att luta instrumentet mot?). I dagens gitarrskolor är samstämmigheten slående i beskrivningen av korrekta sittställningar och handpositioner. Samtidigt finns fortfarande en pågående diskussion om användandet av fotpall, en tradition som härrör från Tárrega, eller om det är mer ergonomiskt korrekt att använda olika objekt för att höja upp gitarren och därmed undvika den vridna sittposition som fotpallen kräver<sup>2</sup>. I detta hänseende är det bara Käppel och Tennant som visar alternativ till fotpall.

Det mest påtagliga arvet från de ”klassiska” skolorna återfinns i repertoar och övningar i arpeggiospel. Här kan man se hela samlingar av övningar reproducerade i moderna skolor, det mest radikala exemplet finner vi nog hos Noad som inkluderar samtliga 120 av Giulianis högerhandsövningar i sin skola. Men det finns också många generella likheter i hur arpeggiospel introduceras och utvecklas, t.ex. i hur Noad och Käppel på ett nära besläktat sätt med Carulli, Carcassi och Giuliani introducerar arpeggiovariationer på fasta ackordprogressioner. Samtidigt finns också väsentliga skillnader, t.ex. kan man se en konsensus i dagens skolor om att använda fyrfingerspel i högerhanden, något som utgör en källa till dispyt mellan 1800-talets gitarrister där t.ex. Sor hävdar att det hade varit möjligt att utföra en mängd variationer på övningar som inkluderar fyra fingrar men att detta inte är tillrådligt eftersom ringfingret är svagt till naturen. Man kan också se hur ”nya” speltekniker tillkommit i arpeggiospelet, med modeller från flamenco via spansk repertoar vilket man ser i samtliga moderna skolor, där arrangemang av t.ex. ”Malagueña” förekommer. I dessa stycken utför tummen ett accentuerat arpeggio. Liknande teknik används i fler spanska stycken, t.ex. i bearbetningar av Albeniz’ ”Asturias”.

### 6.2 Tekniska moment

En möjlig förklaring till det omfattande inslaget av arpeggiospel i de historiska skolorna kan vara gitarrens funktion som ackompanjemangsinstrument. Under det tidiga 1800-talet var det populärt med arrangemang av operaarior och visor med gitarrackompanjemang (Holecek, 1996). Carulli publicerade utöver sina vanliga gitarrskolor även en skola för en tiosträngad gitarr kallad *decacorde*. I denna skola inkluderar han arpeggiospel i sångackompanjemang. I detta sammanhang utgör Käppels skola en intressant parallell med dess flitiga användande av visackompanjemang. Samtidigt är arpeggiospel ett effektivt verktyg för att frambringa virtuosa effekter, helt i linje med romantikens ideal.

---

<sup>2</sup> För en vidare diskussion av de ergonomiska riskerna med denna tradition, se t.ex David Johnssons examensarbete *Classical Guitar and Playing-Related Musculoskeletal Problems* (2009).

När det gäller skalspel verkar det som om synen på dess pedagogiska betydelse har förändrats genom århundradena. I de historiska skolorna verkar skalorna främst syfta till att bekanta eleven med tonmaterialet i olika tonarter, kanske med syftning mot att fritt kunna improvisera preludier. Här introduceras omfattande lägesspel för att eleven ska kunna behärska spel i många olika tonarter. I de moderna skolorna har övningar med skalspel en syftning mot direkt speltekniska och motoriska färdigheter. Både Noad och Parkening refererar till Segovias uttalande att skalor är ett viktigt moment när det gäller att utveckla styrka, snabbhet och att etablera korrekta handställningar. Käppel beskriver skalor som en av de viktigaste delarna i teknikövning men använder samtidigt skalor i olika tonarter för att bekanta eleven med tonmaterialet. Tennant använder den kromatiska skalan till att träna lägesväxlingar. Man kan alltså konstatera att dagens gitarrmetod har ett större fokus på tekniska snarare än musikaliska färdigheter.

Ett moment som tycks ha fallit bort i de moderna skolorna är övningen av intervaller, eller dubbelgrepp som det även kallas. Samtliga av de historiska skolorna innehåller övningar i diatoniska terser, sexter, oktaver och decimor. Förekomsten av dessa tekniska moment verkar nu främst övas genom repertoar innehållande dessa spelfigurer. I de tidiga skolorna kan dessa övningar ha syftat till att skapa ett samband mellan teori och teknik, som kan ha använts till eget komponerande och improviserande. Det var dessutom vanligt att korrigera andras kompositioner efter egen hand, för att bättre anpassa notbilden efter en egen teknik och smak, vilket Sor ger exempel på i sin skola. Ett annat exempel på detta är Aguados bearbetning av Sors komposition "Grand Solo" op. 14.

Man kan se samma tendens till fokus på motoriska och speltekniska moment i utformningen av legatoövningar i de moderna skolorna. Särskilt Noad och Tennant arbetar sig systematiskt igenom olika kombinationer av legatofigurer. Då de historiska skolorna behandlar skalor och arpeggio under mer systematiska former är det intressant att iaktta hur legototekniken oftast begränsas till några korta övningar följt av några övningsstycken. Undantaget är Aguado som ägnar åtskilliga sidor åt renodlade legatoövningar i den del av hans metod som ägnas just övningar för vänster hand. Hans metod erbjuder också många kompositioner som innehåller omfattande ornamentik. Bland de moderna skolorna bör nämnas att Parkening ägnar ganska få renodlade övningar åt tekniken innan den börjar förekomma i repertoaren inte helt olikt de historiska skolorna. Att Käppels skola som annars går igenom de flesta spelteknikerna helt har utelämnat tekniken förefaller mig anmärkningsvärt.

Man kan observera hur de flesta skolor, både de "klassiska" och de moderna, gör en nära koppling mellan övningar i legatospel och introducerandet av ornament. Detta är naturligtvis en såväl speltekniskt som musikaliskt relevant koppling. Det gitarrtekniska legatot är den grundläggande tekniken i utförandet av de flesta ornament. Man kan också se likheter i hur t.ex. Aguado och Parkening introducerar legatospel med musikaliskt sett liknande strukturer, med legatofigurer i upptakter. Samtidigt är Aguados exempel betydligt mer musikaliskt övertygande och mer tekniskt svårbemästrade.

### **6.3 Segovias inflytande**

Synen på gitarrteknik verkar idag i stor utsträckning ha antagit en mer homogen form. De moderna skolorna innehåller till stor del samma tekniska moment och snarlika anvisningar för sitt- och handställningar. Här tror jag att Segovias enorma inflytande under 1900-talet har spelat en stor roll som förebild och enat många i fråga om gitarrteknik. I egenskap av "gitarrvärldens monark" (Giertz, 1979, s.165) gav han efterföljande gitarrister en mall att följa i flera

avseenden. Detta märks tydligast hos Parkening som verkar mån om att förvalta och föra vidare Segovias arv och tradition. Även hos Noad hittar man direkta referenser till Segovia. Båda dessa skolor publicerades för första gången under en tid då Segovia fortfarande var verksam och utgjorde en stor auktoritet i gitarrvärlden vilket troligen påverkade gitarrskolors utformning. Sedan hans död 1987 har många av hans idéer ifrågasatts och omprövats, detta framförallt gällande interpretation men i viss utsträckning även rörande spelteknik på instrumentet.

Hos Tennant och framförallt Käppel är Segovias inflytande betydligt mindre uppenbart. Detta tror jag kan vara ett resultat av ett mer kritiskt och vetenskapligt förhållningssätt i motsats till att föra vidare en mästars tradition.

#### **6.4 Pedagogiskt förhållningssätt och progression**

Vid en anblick på skolornas modell och uppbyggnad kan man konstatera att de moderna skolorna i större utsträckning har antagit en mer gemensam form. Noad, Parkening och Tennant börjar alla lära ut spel på lösa strängar för att sedan föra in fler och fler toner. Speltekniken utvecklas genom musikstycken av gradvis ökande svårighetsgrad, varvat med introducerandet av nya moment och tekniker. Käppels skola skiljer sig på så sätt att den inte specifikt syftar till att lära ut klassiskt gitarrspel och anammar alternativa pedagogiska grepp som spel efter ackordanalys och enklare improvisation.

Bland de historiska skolorna finns de tydligaste likheterna mellan Carulli och Carcassis skolor. De två var landsmän från Italien och båda verksamma i Paris. Då Carullis skolor publicerades innan Carcassis finns möjligheten att denne tog intryck av Carulli men eftersom de var verksamma i samma stad kan naturligtvis idéutbytet gått åt båda håll i personliga möten. Sors och Aguados skolor är betydligt mer individuellt utformade och man kan fråga sig hur de har använts i undervisningen. Särskilt Aguados skola saknar till stor del en kronologiskt ökande svårighetsgrad, istället är den strukturerad i olika delar som behandlar olika tekniska och/eller musikaliska moment. Den blir därmed mycket svårhanterlig vid självstudier men för Aguado själv måste den ha utgjort en flexibel källa för att tillgodose olika elevers behov och musikaliska förmåga.

Efter genomgången analys av gitarrskolorna tycker jag mig kunna konstatera att de största förändringarna verkar i vår tid främst ha skett på det pedagogiska fältet. De historiska skolorna tycks ha förutsatt ett större tålmod och teoretisk inlärningsförmåga än dagens skolor. Eleven måste i dessa historiska skolor tillgodogöra sig en mängd kunskaper för att överhuvudtaget kunna ta sig an de första momenten i skolorna. Dessa skillnader har nog sin förklaring i den tilltänkta målgruppen. Då den klassiska gitarren till att börja med främst vistades i de borgerliga miljöerna under 1800-talet, kan man anta författaren förutsatte en större bildning och allmän kunskapsörst hos eleven till skillnad mot dagens skolor som ofta riktar sig till både barn och vuxna. De flesta moderna skolor föreslår även att gitarrstudierna sker tillsammans med en lärare. Den amatör som Sor beskriver i introduktionen till sin skola kan nog ses som representativ för 1800-talets målgrupp:

An amateur is he who takes up the study of the instrument as a relaxation from his serious occupations. He has therefore learnt other things, he must have reasoned; his education has initiated him in the elements of the sciences of which the knowledge was indispensable to him; he should love reason and prefer it to authority; he ought therefore to comprehend me much better than he who has employed his whole time in studying music (Sor, 1980, s.6).

Även om de moderna skolorna också börjar med teoretiska avsnitt, så är detta ofta begränsat till det nödvändigaste för att utföra de mest grundläggande övningarna. Samtliga av de moderna skolorna i denna undersökning verkar välja ett tillvägagångssätt som innebär att teknik, notläsning och övrig teori utvecklas parallellt med spelövningar. Progressionen går också betydligt varsammare framåt.

De moderna skolorna är utformade på ett sätt som antyder influenser från ett holistiskt synsätt på lärande med rötter hos både Dewey och Vygotskij. Dewey hävdade att eleven lär sig genom praktiskt handling (Sundgren, 2005) och Vygotskij diskuterar det komplexa sambandet mellan praktiska och språkliga redskap (Säljö, 2005). Konkreta exempel på att i första hand lära sig genom praktisk handling kan vara Tennants metod att reducera information genom att introducera en spelfigur i tabulatur innan den påträffas i notskrift, eller att sjunga notvärden innan man utför dem på instrumentet. I motsats till de ”klassiska” skolorna tenderar moderna skolor att börja med spelet för att sedan gå till teorin som t.ex. hos Noad. Denna metod, att fokusera på praktiska övningar och avvakta med att introducera teori, anammas tydligast i Käppels skola där eleven till att börja med får spela på lösa bassträngar noterade med bokstäver innan samma toner presenteras i notskrift.

Noads och Parkenings flitiga användande av duetter vid enstämmiga stycken och övningar fyller antagligen flera funktioner. En mer eller mindre renodlad teknik- eller notövning kan anta formen av ett musikaliskt stycke där eleven kan lägga fokus på samspel och musikalitet snarare än på ren motorik. Här övas även förmågan att hålla puls och sätta olika notvärden i relation till varandra. Eleven övertar och tillgodogör sig kunskaper och erfarenheter i interaktionen med andra, i enighet med Vygotskijs syn på lärande som social företeelse.

Man kan dock återigen fråga sig i vilken kontext som möjligheterna till medskapande och eget musicerande var störst: hos en elev till Aguado eller Scott Tennant? Om man ser till dels hur delaktig en elev till Aguado var i hela det musikliv i vilket denna salongsmusik hörde hemma och också betänker hur improvisation i denna stil praktiserades kan man tänka sig att en elev som följer t.ex. Scott Tennants metod i en kulturskola idag kan finna sig i en situation som är långt mer fragmentiserad och i brist på inre förståelse och delaktighet. Möjligen kan 1800-talet ses som en brytpunkt där musikerns och tonsättarens roll i allt större utsträckning gled isär. Den allt vanligare förekomsten av t.ex. virtuosa arrangemang av operarepertoar som skulle slå publiken med häpnad är exempel på detta, där det rent tekniska hantverket kunde räcka för att tillfredsställa publiken. I dag ska en musiker besitta en stor mängd tekniker och kunskaper för att kunna framföra repertoar som ofta sträcker sig över fem århundraden. Dagens skolor tar kanske mest på sig uppgiften att rusta eleven med tekniska verktyg för att kunna utföra kompositörens avsikter. I linje med upplysningsidealen kan man tänka sig att 1800-talets skolor syftade till att ge eleven en större allmän musikalisk förståelse samtidigt som de tekniska färdigheterna övades upp, med andra ord var teori och praktik integrerat till en helhet.

## **6.5 Sammanfattning och möjliga tillämpningar**

Vid studier av 1800-talsskolorna kan man se hur själva innehållet i skolorna ofta är av hög relevans. Det skulle dock vara svårt att idag använda dem som huvudsaklig källa till undervisningsmaterial, dels då dagens elevunderlag skiljer sig markant från 1800-talets men också då det musikaliska innehållet är tämligen daterat och all repertoar skriven av en person. Däremot tror jag att de kan utgöra en viktig resurs för uppslag till övningar och repertoar för elever som närmar sig ett mer avancerat stadium. Denna funktion har de historiska skolorna re-

dan till viss del i de moderna skolorna, t.ex. Carullis skalövningar i Tennants skola och Giulianiövningarna i de andra skolorna. Jag tror dock att man skulle kunna hitta fler användbara moment, antingen som rena utdrag eller i bearbetad form för att fylla ett specifikt behov. En sak i de historiska skolorna som jag skulle vilja eftersträva i dagens undervisning är att ge eleven en djupare teoretisk förståelse. Jag upplever att elever i dag ofta lär sig spela noterna utan att veta vilka ackord och skalor de bildar. De kan i praktiken ha spelat en mängd ackord i olika läggningar utan att ens veta att det är ackord de spelar. Jag är övertygad om att en djupare förståelse för de musikaliska sammanhangen på sikt kan bidra till ett mer kreativt förhållningssätt som i större utsträckning kan öppna upp för eget skapande.

### **6.5 Fortsatt forskning**

Vid analys och jämförande av dessa skolor väcktes flera frågor som vore intressanta att forska vidare i. Frågor som skulle vara intressanta för vidare studium är t.ex. hur de historiska gitarrskolorna såg ut i förhållande till t.ex. piano och violinskolor och studera i hur stor utsträckning gitarrskolorna har tagit intryck från övriga instrumentalskolor. Då gitarrskolorna inbördes kan se väldigt olika ut skulle man även kunna undersöka om samma brokighet förekommer mellan instrument som varit etablerade under längre tid. Jag blev även intresserad av hur gitarrskolorna har förändrats mer kronologiskt, d.v.s. hur skolorna har utvecklats från det tidiga 1800-talet till 2000-talet. Första hälften av 1900-talet blev en omvälvande tid för den klassiska gitarren då den mycket tack vare Segovia fördes in i konsertsalarna och på musik-konservatorierna. (Segovias inflytande framkom också tydligt i min studie, trots att detta inte egentligen var ämne för min jämförelse.) Denna renässans medförde även en ökad uppkomst av pedagogiskt material och förhållandet mellan Segovia och hans föregångare och denna litteratur kunde vara ett annat ämne för framtida forskning.



## Referenser

- Aguado, D. *New guitar method*. (1843/2004) (2.uppl.). Jeffrey, B. (Red.). London: Tecla Editions.
- Bergstedt, B & Herbert. (2011). *Pedagogik för förändring*. Lund: Studentlitteratur.
- Carcassi: *Gitarren-schule*. (1836/1921). Ritter, H. (Red). Mainz: B. Schott's Söhne.
- Carulli, F. (1825/1956). *Gitarren-schule*. Krempl, J. (Red) Wien: Universal edition. Hämtad från: [http://imslp.org/wiki/École\\_de\\_guitare,\\_Op.241\\_\(Carulli,\\_Ferdinando\)](http://imslp.org/wiki/École_de_guitare,_Op.241_(Carulli,_Ferdinando))
- Denk, T. (2012). *Komparativa analysmetoder*. Lund: Studentlitteratur.
- Giertz, M. (1979). *Den klassiska gitarren*. Stockholm: Norstedts Tryckeri.
- Holeček, J. (1996). *För musikens skull*. Göteborg: Musikhögskolan, Göteborgs universitet.
- Kroksmark, T. (2011). *Den tidlösa pedagogiken*. Lund: Studentlitteratur.
- Käppel, H. (1998). *Introducing the guitar*. Bruehl: AMA-verlag.
- Noad, F. (2009). *Solo guitar playing 1*. (4.uppl). New York. Music sales corporation.
- Noad, F. (1977). *Solo guitar playing 2*. New York. Amsco Publications.
- Parkening, C. (2009). *The Christopher Parkening guitar method vol.1*.Milwaukee: Hal Leonard corporation.
- Parkening, C. (2009). *The Christopher Parkening guitar method vol.2*.Milwaukee: Hal Leonard corporation.
- Sor, Fernando (1830/1980). *Method for the Spanish guitar*. (A. Merick, Övers.). New York: Da Capo Press, Inc.
- Steadman, Klondike Steamboat (2002). *An integrated approach to beginning music-making on the classical guitar*. Hämtad från: <http://en.scientificcommons.org/9018112>
- Strømnes, Å.L. (1995). *Kunskapssyn och pedagogik*. (L. Jonsson och A. Jonsson, Övers.) Stockholm: Liber. (Originalarbete publicerat 1993).
- Sundgren, G. (2005). John Dewey – reformpedagog för vår tid? A.Forsell (Red.) *Boken om pedagogerna* (5. uppl), (pp. 108-132) Stockholm, Liber.
- Säljö, R. (2005). L.S. Vygotskij – forskare, pedagog och visionär. A.Forsell (Red.) *Boken om pedagogerna* (5. uppl), (pp. 78-106) Stockholm, Liber.

Tanenbaum, D. (2003). Perspectives on the classical guitar in the twentieth century (s. 182 – 206). Coelho, V.A (Eds.). *The Cambridge Companion to the Guitar*. Cambridge: Cambridge university press.

Tennant, S. (2003) *Basic Classical guitar method 1*. Van Nuys: Alfred publishing Co., Inc.

Tennant, S. (2004) *Basic Classical guitar method 2*. Van Nuys: Alfred publishing Co., Inc.

Tennant, S. (2008) *Basic Classical guitar method 3*. Van Nuys: Alfred publishing Co., Inc.

Wade, G. (2001) *A concise history of the classic guitar*. Mel Bay.

Wade, G. (2004) *Segovia's Contribution to Technical Studies*.

Hämtad från: [http://www.egta.co.uk/content/articles\\_about\\_guitarists/segoviatechnique](http://www.egta.co.uk/content/articles_about_guitarists/segoviatechnique)