



NORSK
HÅNDSVERKSINSTITUTT
SENTER FOR IMMATERIELL KULTURARV

ÅRSRAPPORT 2020

Den romantiske gitaren i dybden og i bredden

Av Leonardo Michelin-Salomon, Gitarbygger
Stipendiat i håndverk ved Norsk håndverksinstitutt
16.09.2020

Innledning	3
Problemstilling	5
Metode	6
Beskrivelse av prosessen	8
Resultater	21
Bibliografi	25



Dreining av stemmeskruer

Innledning

Jeg brukte mitt første år som stipendiat til å bygge opp teoretisk og praktisk kunnskap og bygge en kopi av en representativ gitar fra begynnelsen av 1800-tallet. Målet var å studere minst én museumsgjenstand, samle materialer, lære nye teknikker og analysere og dokumentere arbeidet mens jeg bygde en kopi av gjenstanden. Min første årsrapport redegjør for disse punktene og anses som nødvendig for å forstå den nåværende rapporten.

Mitt andre år som stipendiat – som denne rapporten skal handle om – var todelt. Den første delen var å avslutte arbeidet fra det første året: Forstå hovedtrekkene i en romantisk gitar i dybden. Dette ble oppnådd gjennom å bygge den samme kopien i mange eksemplarer og øve inn byggeteknikkene og -prosedyrene, samtidig som jeg ble fortrolig med design- og klangspråket til instrumentet.

Den andre delen ble begynnelsen på den andre og siste fasen i mitt arbeid. Den handler om å forstå mangfoldet av klang- og designmessige uttrykk som kjennetegner den romantiske gitaren generelt. Dette vil jeg oppnå gjennom å studere instrumenter fra viktige gitarmakertradisjoner og kopiere representative gitarer som tydeliggjør mangfoldet og instrumentets utvikling ved århundreskiftet: Fra den fem- eller sekskorige barokkgitaren til den første seksstrengsgitaren – forgjengeren til både den moderne klassiske gitaren og den nordamerikanske stålstrengsgitaren.

Etter å ha laget et eksemplar av en norsk tidlig romantisk gitar, Georg Daniel Schönes gitar Nr. 103, begynte jeg det andre året med å ferdigstille fire kopier til av den samme gitaren. De ble laget med nøyaktig samme materialer, unntatt lokkene som ble valgt ut og bearbeidet så de kunne sammenliknes med hverandre. Noen av gitarene ble lånt bort til en profesjonell musiker og til

studenter ved Norges musikkhøgskole i Oslo for å bli testet på konserter og i opptak.



Tre kopier etter Georg Daniel Schöne, Christiania, ca. 1805

Når den første fasen var ferdig, bygde jeg en kopi av en napolitansk gitar fra 1830 og startet arbeidet med en wiensk gitar fra 1843. Den originale italienske gitaren eies av gitaristen Runar Kjeldsberg her i Norge og er fortsatt i daglig bruk. Etter sommeren lånte jeg bort gitaren slik at eieren kunne sammenlikne begge instrumentene grundig.



Kopi etter Gennaro Fabricatore, Napoli, 1830

Problemstilling

Hovedproblemstillinger

Dybdeforståelse:

Jeg valgte å kopiere Georg Daniel Schönes gitar Nr. 103 i til sammen fem eksemplarer for å forstå og bli fortrolig med gitarens design- og klangspråk samt teknikkene brukt under byggeprosessen.

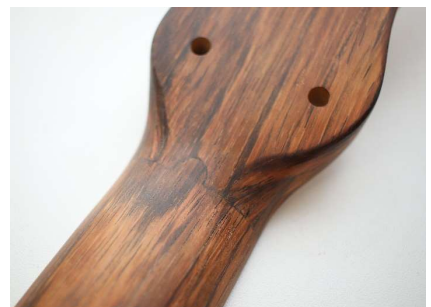
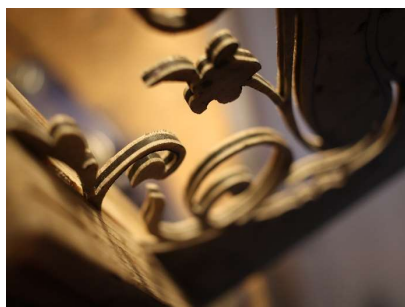
Breddeforståelse:

Neste naturlige steg var å forstå særtrekkene til gitarene fra de forskjellige europeiske tradisjonene og de enkelte verkstedene som dominerte på begynnelsen av 1800-tallet. Til dette måtte jeg måle opp og dokumentere så mange instrumenter som mulig for senere å kunne velge og kopiere noen representative eksempler.

Underproblemstillinger

Kopieringsprosessen gjorde det mulig å teste forskjellige prøver av norsk gran og sammenlikne dem i klang og struktur med hverandre og med gran fra alpene.

Variasjonene i stilen og i tilnærmingene som ble brukt tillot meg også å jobbe videre med å teste skjellakksblandinger og å fremstille og bruke ulike pigmenter. Disse variasjonene ga meg også anledning til å gå dypere i konkrete utsmykkingsteknikker som løvsagsdekorasjonene rundt stolen og lamineringsteknikker.



Metode

Måten jeg har forholdt meg til den praktiske og teoretiske kunnskapen dette året har vært ganske lik det første året, og mye av det jeg tidligere har skrevet gjelder fortsatt. Den merkbare forskjellen er en økt dybde i både erfaring og kunnskap jeg har tilegnet meg og brukt som grunnlag: Jeg har fått en klarere forståelse for hva romantiske gitarer generelt er og bør være, og en sikrere kunnskap om de små forskjellene i stil og design som skiller tradisjonene fra hverandre.

Etter å ha bygget den første gitaren var jeg klar til å gjenta de samme prosessene flere ganger. Det var en mulighet til å gjøre endringer i prosedyrene og teste forskjellige innfallsvinkler. Mestringen av selve byggeprosessen tillot meg å rette oppmerksomheten mot materialforståelsen og få innsikt i hvordan de få delene i lokket arbeider sammen og hvordan de kan utnyttes maksimalt.

Muligheten til å erfare og reflektere over arbeidet med materialene – spesielt gran – som en uavbrutt reise fra treet som står i skogen til den tynne platen på arbeidsbenken og videre til den ferdige gitaren, er noe de fleste instrumentmakere ikke lenger har og heller ikke hadde på 1800-tallet. Denne erfaringen har hjulpet meg å forstå og beskrive ulikhetene i materialkvaliteten (vekst, vekt, massetetthet, klang, stivhet, tørketider) som faget er opptatt av: Hva som er vesentlig og hva som ikke er så viktig. Erfaringen har samtidig gjort meg oppmerksom på og ydmyk overfor en realitet som jeg ikke alltid er så bevisst på: At jeg utnytter skapninger som allerede var i live flere generasjoner før jeg ble født. En redegjøring for dette arbeidet blir ikke tatt videre i denne rapporten og må bli tema for en egen rapport når jeg har kommet lenger i prosessen.



Gran hentet fra Telemark

Et annet aspekt som ble viktigere dette året var å dokumentere originale instrumenter. Denne praktiske og teoretiske kunnskapen fungerte som et bakteppe for mye av mitt arbeid. Jeg ble bedre kjent med de små og store

forskjellene – hovedtrekkene og særegenhetene – blant gitarer fra ulike steder, men også innenfor samme verksted: En fornemmelse av å kunne se tydelige visuelle og designmessige språk – behersket av alle – og mindre «dialekter» – delt og omformet blant noen få.



Detalj. Arbeid med dekorasjonen rundt lydhullet

Alle disse instrumentene – og erfaringen oppnådd gjennom mitt praktiske arbeid på verkstedet – viste vei til nye muligheter og utfordringer. Jeg kom borti nye teknikker som kunne testes og erfares og begynte å søke etter skriftlige kilder med informasjon om historiske fremgangsmåter og tradisjonelle verktøy. Konturene til en overordnet og sammenhengende plan ble også tydeligere og det ble lettere å sortere hvilke instrumenter som burde velges ut og kopieres.



Gitar med justerbar hals etter Johan Anton Stauffer, Wien, 1843

Beskrivelse av prosessen

Arbeidet mitt dette året bygger direkte på min tidligere kunnskap og har blitt utvidet ved å oppsøke nye og varierte kilder. Jeg har opparbeidet meg ny praktisk kunnskap ved å jobbe fra ulike innfallsvinkler med et kritisk og åpent blikk på prosessene og min egen rolle. I ettertid er det noen aspekter av det gjennomførte arbeidet som skiller seg ut og som jeg vil rette oppmerksomheten mot i denne rapporten.

Kilder

Kildene jeg har brukt dette året er hovedsakelig a) de gjenstandene jeg har studert, men også b) bøker og fagartikler og c) samtaler med min veileder og andre fagpersoner.

- a) Ved flere anledninger har jeg oppsøkt offentlige og private samlinger – både i Norge og i utlandet – der jeg målte opp, tok skisser og fotograferte til sammen seksten gitarer laget i Italia, Frankrike, Norge, Spania, Tyskland og Østerrike i perioden fra 1790 til 1845. Ytterligere museumsbesøk måtte utsettes grunnet situasjonen rundt Covid-19.
- b) Dette året forsøkte jeg å utvide litteraturen jeg bygger kunnskapen min på. Jeg fant frem til flere nyttige artikler om 1800-tallsgitarer og senere også en serie med nyere verk om engelske og franske håndverksteknikker (spesielt intarsia) fra 1700- og 1800-tallet. Nylig fikk jeg også tak i en scannet kopi av J.-C. Maugins originale «Manuel complet du luthier» (en fransk gitarbyggermanual fra 1830 som jeg tidligere hadde lest fra et sammendrag) og en oversatt utgivelse med deler av 1700-tallets store avhandling om trebearbeiding: A. J. Roubos «L'art du menuisier». Disse bøkene har gitt meg en større forståelse for materialbruk, verktøy, fremgangsmåter og oppskrifter som man sjelden hører om og som jeg skal teste ut ytterligere i året som kommer.
- c) Mesteparten av de samtalene jeg har hatt dette året har vært med min veileder Gary Southwell. Når jeg har hatt konkrete spørsmål eller ville utvide grunnlaget for konklusjonene mine har jeg også tatt kontakt med gitarbygger Yngvar Thommassen her i Norge og med andre

instrumentmakere i Frankrike, Canada og Australia. Mine samtaler med gitaristen Runar Kjeldsberg og hans innsikt som musiker vant til å spille på romantiske gitarer kan heller ikke overvurderes.



Gitar etter Giovanni Battista Fabricatore, Napoli, 1791

Opparbeiding av praktisk kunnskap

I likhet med det første året, har mesteparten av arbeidet handlet om å tilegne meg ny praktisk kunnskap fra forskjellige innfallsvinkler: gjennom å planlegge arbeidet på forhånd, å analysere arbeidet underveis, å teste grenser og ved repetisjon – punkter som allerede er gjort rede for i fjorårets rapport. Jeg vil allikevel nevne noen områder som har vært sentrale for å bygge teoretisk og praktisk kunnskap dette året.

Repetisjon og små endringer

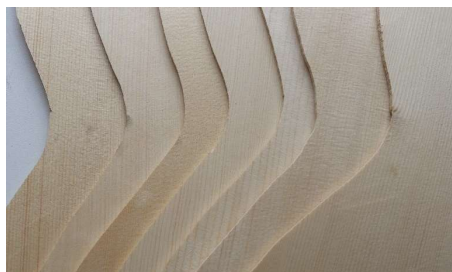
Den første fasen besto i å bygge den samme gitaren i flere utgaver. I den grad det var mulig og interessant valgte jeg å gjøre små endringer i prosedyrene eller rekkefølgene for å forstå eventuelle fordeler og ulemper. Et eksempel er måten man feller deler av gripebrettet inn i lokket: Om man lager gripebrettet som ett og limer hals og



Deler av gripebrettet klare til å felles i lokket

gripebrett sammen, eller om man deler opp gripebrettet i to og limer halsen før eller etter den innfelte delen.

Repetisjon var også viktig når jeg først sorterte granplatene som kunne bli til lokk og senere testet de fysiske, visuelle og klangmessige egenskapene til lokkene mens jeg bygde dem og senere når gitarene var ferdige. Til de fem kopiene brukte jeg gran fra forskjellige steder i Norge – Tolga og Tynset i Nord-Østerdalen, Tinn i Telemark og Gjøvik – i tillegg til en plate fra Sveits.



Lokk av norsk gran

Nye måter å bruke formen på

Når den første fasen var ferdig startet jeg med en gitarkopi etter napolitanske Gennaro Fabricatore, den første av flere nye gitarer som krevde hver sin nye form. Jeg valgte gradvis å forenkle måten formene ble bygd på for å spare på materialbruken, men særlig på grunn av mangelen på lagringsplass. Å forenkle formene er en prosess som fortsatt pågår og som innebærer å tilpasse måten jeg bruker formene på: Hvordan jeg limer sargforsterkningene, hvordan jeg spenner sargene i formen og hvordan jeg limer både bunn og lokk.



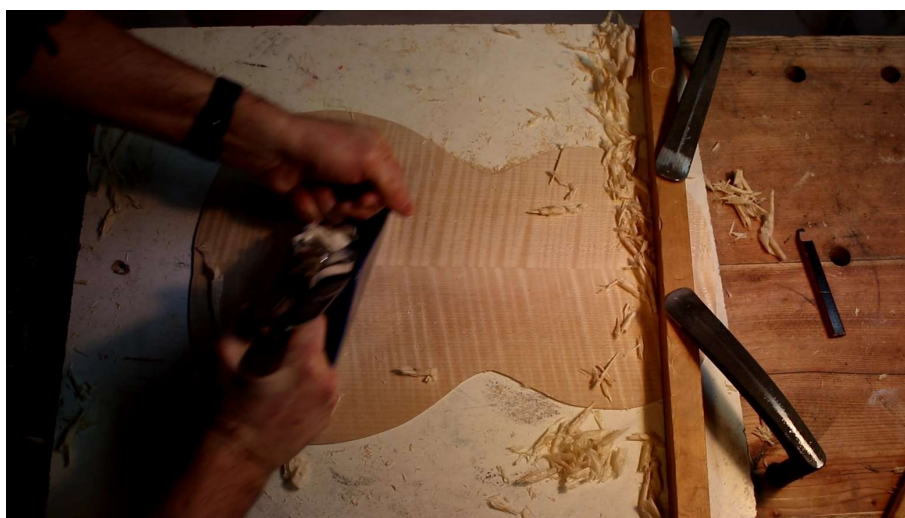
Sargene spent fast i formen

Museumsbesøk

Det omfattende arbeidet med de originale gitarene hjalp meg å systematisere måten jeg hentet informasjonen på (skisser, oppmålinger, bilder og notater) og måten jeg senere sorterte informasjonen og satte den sammen til nyttige arbeidslister og fullverdige arbeidstegninger.

Gitarmakerens blogg

Bloggen ble etter hvert kanalen der jeg organiserte, formulerte og ikke minst testet mine refleksjoner, observasjoner og erfaringer: En samtale med meg selv og et vindu inn i gitarmakerens hode og hånd. I de siste tolv månedene har jeg skrevet over førtifem blogginnlegg der jeg utforsket måter å formidle arbeidet på: Konteksten jeg arbeidet i, begrunnelsene for valgene mine, feiltrinnene og lykketreffene og ikke minst det omfattende bildematerialet. Selv om bloggen i seg selv ikke kan anses som praktisk kunnskap, er konsekvensene av refleksjonen – forsøket på å organisere og oversette handlingen og intuisjonen til ord – viktige.



Gjennomføring

Av det arbeidet jeg har gjennomført det siste året vil jeg først nevne de instrumentene jeg har dokumentert og kort forklare hvordan dokumentasjonen foregikk og hvordan innsamlede data ble kontrollert, organisert og klargjort for bruk. Jeg vil så trekke fram noen av de praktiske utfordringene som har opptatt meg mest på verkstedet.

Dokumentasjonsarbeid

I løpet av året har jeg sett på seksten gitarer fra både offentlige og private samlinger:

August 2019: Universitetet i Edinburgh – St. Cecilia's Hall, Edinburgh

- *Giovanni Battista Fabricatore*, Napoli, 1805 – *Acc. nr. 0770*
- *Gennaro Fabricatore*, Napoli, 1822 – *Acc. Nr. 0290*
- *Johann Georg Stauffer*, Wien, 1829 – *Acc. nr. 3838*

(På grunn av for stor publikumspågang var det begrensede muligheter for å se på instrumentene i samlingen, men jeg fikk likevel noen timer til å ta yttermål og bilder av gitarene. Denne informasjonen var en uvurderlig referanse i det videre arbeidet).

Oktober 2019: Scenkonstmuseet, Stockholm

- *Giovanni Battista Fabricatore*, Napoli, 1791 – *Inv.nr. F431*
- *Georg Daniel Schöne Nr. 82*, Christiania, 180x? – *Inv.nr. F424*
- *Johann G. og Johan A. Stauffer*, Wien, 1832? – *Inv.nr. M29*
- *Johan Anton Stauffer*, Wien, 1843? – *Inv.nr. M2868*

November 2019: Runar Kjeldsbergs private samling, Norge

- *Gennaro Fabricatore*, Napoli, 1830
- (Den eneste av gitarene som fortsatt er i bruk)

Desember 2019: Ringve Musikkmuseum, Trondheim

- *Ukjent, (muligens A. Vinaccia)*, Napoli, 179x? – *RMT 326*
- *Gennaro Fabricatore*, Napoli, 1816 – *RMT 522*
- *Georg Daniel Schöne Nr. 103*, Christiania, 180x? – *RMT 2002/1*
- *Coffe-Gouquette*, Mirecourt, 183x? – *RMT 67/80*

Juni 2020: Ringve Musikkmuseum, Trondheim

- *Ukjent*, Mirecourt?, 180x? – *RMT 81/8 A*
- *Josef Pagés*, Cádiz, 1811 – *RMT 67/10*
- *Ukjent*, Tyskland, andre halvdel av 1800-tallet – *RMT 1226*
- *Hans Raab*, München, 1907 – *RMT 67/93*

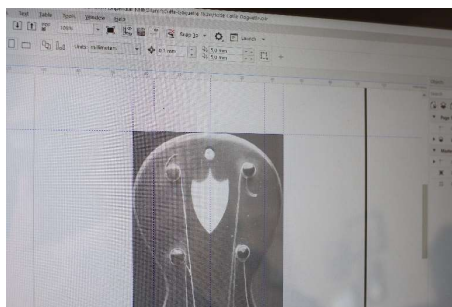
Den første delen av dokumentasjonsarbeidet (unntatt gitarene i Edinburgh) besto av grundige utvendige oppmålinger og fotografering av gitarene, i tillegg til tykkelsesmålinger av lokket, bunnen og sargene ved hjelp av en magnetisk tykkelsesmåler. Gitarenes silhuett, lydhus, plassering av stol og bjelker samt de estetiske detaljene ble tegnet på kalkerpapir direkte på gitarene.

Den andre delen besto av å rydde i oppmålingene og notatene, sidestille dem med tegningene og bildene og deretter lage nye arbeidstegninger med all relevant informasjon: Plasseringen av bjelkene, stolen og lydhuset; diameteren til lydhuset; høyden, tykkelsen og fasongen til bjelkene; platetykkelse; fasongen og dimensjonene til klossene; høyden til sargene; de estetiske detaljene og andre eventuelle merknader.



Museumstegningene (foran) gjort om til arbeidstegninger (bak)

Når det gjelder hodefasjonen (men også noen av de estetiske detaljene), valgte jeg å laste opp bildene til datamaskinen der jeg kunne tilpasse dem til de nøyaktige målene jeg hadde tatt. Deretter skrev jeg dem ut i 1:1 skala og lagde arbeidsmalene ut fra det. På denne måten slapp jeg å forholde meg til kalkerpapiret (samt strenger og stemmeskruer) mens jeg var på museet, og sparte dyrebar tid.



Malen til hodefasjonen ble tatt fra bildematerialet

Noen av gitarene (f.eks. de fra Fabricatore-slekten) var daterte og signerte og var lette å plassere i tid og sted. Noen av gitarene hadde hverken etikett eller andre skriftlige indisier og kunne kun plasseres i tid og sted ved å sammenlikne dem i stil, materialvalg og oppbygging med liknende gjenstander (f.eks. den antatte Vinaccia-gitaren eller den franske gitaren fra begynnelsen av 1800-tallet – begge i Ringve Musikkmuseum). Stauffer-gitarene kunne jeg datere ganske nøyaktig ved å sammenlikne etikettene, serienumrene og de håndskrevne verkstedsadressene med de fra boken «Stauffer & Co.» (se bibliografi). Mer informasjon om dokumentasjonen av Schöne-gitarene finnes i en egen rapport på Håndverksinstituttets sider.

Dokumentasjonsarbeidet fremstår som en tolkningsprosess og som gitarmaker er det viktigere å forstå hensikten til den som lagde gitarene – stilen de ble laget i – enn å følge tegninger og mål slavisk. Å overfokusere på små detaljer kan være

misvisende siden et enkelt instrument sjelden tegner et fullt bilde av en instrumentmakers arbeid. Arbeidstegningene er ment å brukes som veiledere i byggeprosessen og det blir min egen kunnskap og erfaring som bestemmer hva jeg legger vekt på. Den evnen vil alltid justeres mot resultatene og kan om nødvendig sammenliknes på nytt med den opprinnelige informasjonen.

Det er umulig å være fullstendig objektiv i dokumentasjonsprosessen. Man tar valg enten man vil det eller ei, og det er klokt å være klar over det og heller styre valgene. Et lett eksempel kan være at bunn og lokk ikke er symmetriske eller like i forhold til hverandre: Man finner et kompromiss, vel vitende om at den ferdige gitaren heller ikke vil være nøyaktig lik tegningen. Et annet, åpenbart eksempel er at bjelkene i bunnen sjelden er rette. Skjevhetene kommer først når man limer dem og er et sannsynlig utfall fra byggeprosessen, men i arbeidstegningen vil de være rette.

Desto viktigere er det at man aldri vil ha de samme materialene som utgangspunkt. Man er nødt til å se forbi instrumentet og heller forstå intensjonen: Lese materialene og bearbeide dem ut fra deres respons og måten man tolker originalen. På den annen side bør man motstå fristelsen til å gjøre endringer, legge til eller fjerne elementer fordi man «vet bedre».

Det blir til sist en balansegang mellom det man ser og det man forstår, mellom kopi og reproduksjon. Målet er først og fremst å gjenskape klangen.

Praktiske utfordringer

Bortsett fra de nevnte utfordringene som dukket opp ved å forenkle formene (som ikke vil bli en del av denne rapporten), er det to områder som har vært store kilder til forundring, glede og i enkelte tilfeller frustrasjon. Den ene har å gjøre med oppbyggingen og finjusteringen av lokket, og den annen med det estetiske: Fremstillingen og bruk av pigmenter og skjellakksblandinger, og arbeidet med løvsagsdekorasjonene.

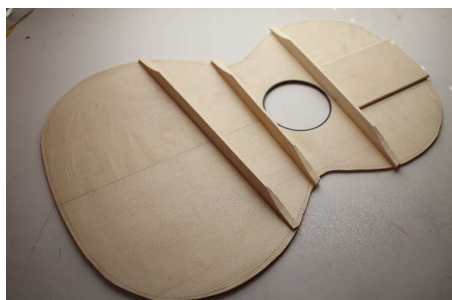
Arbeidet med lokket

Lokket regnes for å være det mest sentrale elementet i klangen til en gitar. Noen tendenser i moderne gitarbygging (inkludert måten jeg selv har jobbet på) anser lokket som en membran hvis tykkelse skal reduseres til det minimale, ofte rundt 1,9 til 2,3 mm. Denne membranen skal underordnes et sett med bjelker og spiler som vil avstive den uten å tillegge mye vekt. Dette tankesettet kan bære preg av en fysikk-fokusert, industriell tankegang og i sine mest radikale eksempler bestå av kompliserte konstruksjoner med balsatre, karbonfiber og cellulosematerialer fra flyindustrien. Her blir bjelkene regnet nærmest som en nødvendig onde: Bjelkene ovenfor og nedenfor lydhuset må være der som en del av det strukturelle samholdet i kassen, men man forsøker ofte å koble dem fra lokket så mye som mulig, for eksempel ved å lage åpninger på utvalgte steder. Måten spilene er disponert og dimensjonert på, anses derimot som aktive elementer av lokket.



Detalj. Oppbygging av lokket i en moderne klassisk gitar

Når man ser på oppbyggingen av lokket til en typisk romantisk gitar, er det slående hvor nøktern den er sammenliknet med sine moderne motparter. Lokkene har ofte de to bjelkene ovenfor og nedenfor lydhuset og en skråstilt bjelke foran stolen – av og til enda en bjelke bak. Lokket er til sammenlikning en del tykkere (ofte mellom 2,6 og 3,0 mm) selv om overflaten er mindre og strengespenningen er lavere (på grunn av at mensuren er kortere enn nåtidens standard og at standardtuningen var noe lavere på den tiden).



Klassisk oppbygging av lokket til en romantisk gitar

For min del var det en åpenbaring å tenke at granplaten og de få bjelkene var alt jeg hadde til rådighet når jeg skulle finjustere lokket. Det er platen som skaper klangen, og den må høvles og tilpasses for at klang, stivhet og fleksibilitet skal være i ønsket balanse. Men det er ikke nok å lime bjelkene og forme dem til fasongen og dimensjonene de tilsynelatende skal ha: Etter at dette er gjort starter man arbeidet med å fjerne masse – litt her og litt der – inntil lokket blir «satt fri» og begynner å resonere til flere tydelige frekvenser.

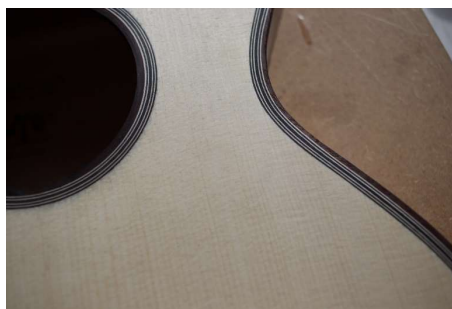


Detalj. Finjustering av bjelkene

Jeg har forsøkt å måle og notere frekvensen til de resonansene som dominerer i lokket både før og etter at man limer bjelkene og etter at jeg vurderer at lokket oppfører seg tilfredsstillende. Selv om disse tallene gir nyttig informasjon, er det ikke de i seg selv som har opptatt meg mest: Det innlysende for meg var å konstatere at grunntonene i platen endret seg lite før og etter at bjelkene var limt på, men at lokkets evne til å resonere til flere tydelige overtoner ble større i takt med de små finjusteringene på bjelkelaget.

Det finnes, hos noen, en forestilling om at arbeidet med lokket er så viktig at det kan og bør ta flere dager med små justeringer for å oppnå best mulige resultater. Mitt inntrykk er at dette arbeidet er underordnet håndverkerens evne til å mestre materialene og verktøyet og at tidsbruket for det meste avhenger av disse ferdighetene: At kvalitet og tidsbruk ikke nødvendigvis henger sammen. Jeg kan gjerne bruke tid på å vurdere resultatene, men jeg opplever fortsatt at arbeidet går like raskt som før. Det som har blitt vesentlig annerledes er at jeg har forstått, på et dypere plan, hvor viktig det er å være til stede i arbeidet med min fulle oppmerksomhet.

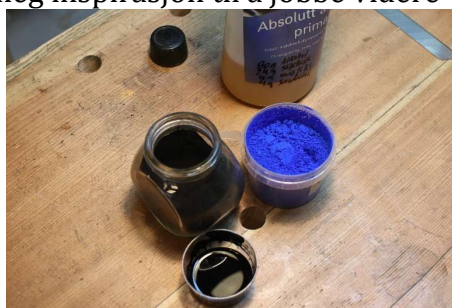
På den annen side har jeg endret måten jeg forstår lokket på: Fra å være en struktur bygget opp av ulike deler med hver sine mer eller mindre homogene og forutsigbare egenskaper, til å være en treplate som *i seg selv* er strukturen hvor min jobb består av å tolke den og legge til rette for at dens iboende klang skal frigjøres.



Gitarlokk etter Johan Anton Stauffer, 1843

Pigmenter og skjellakksblandinger

Etter prøvene med den første gitaren fortsatte jeg å teste mulige fremgangsmåter for den svarte lakken på halsene og for fargeleggingen av sargene og bunnen. To dager i desember arbeidet jeg sammen med min stipendiatkollega, kalkmaleren Bent Erik Myrvoll. I hans atelier testet vi forskjellige måter å behandle trevirke på med skjellakk, harpikser og pigmenter. Innsikten jeg fikk handlet ikke så mye om materialene – selv om det åpenbart var nyttig – men om selve fremgangsmåten og teknikkene. Myrvoll viste meg hvordan man henter pigmentene med penselen direkte fra beholderen og blander dem ofte direkte på objektet. Dette ga meg inspirasjon til å jobbe videre med selve fargen på lakken. I stedet for å måtte forholde meg til det ene eller det andre svarte pigmentet valgte jeg å tilsette andre pigmenter (for eksempel blått eller grønt) og på den måten ha større kontroll over nyansene og dybden i fargen.



Forskjellige pigmenter kombinert med skjellakk

Når det gjaldt å fargelegge kassen valgte jeg å bruke den samme annattofrøbaserte blandingen jeg brukte i den opprinnelige gitaren, men i hver kopi endret jeg rekkefølgen jeg påførte fargen, eggehviten, skjellakksgrunningen og pimpsteinfylleren på. Med Fabricatore-kopien valgte jeg en ny oppskrift: Rødfargen fremstilt av å koke opp flis fra brasiltreet. Denne



Pigmentprøver fremstilt av brasiltre

grunnfargen, tilsatt forskjellige mengder av alkaliske eller syreholdige stoffer, viste stort potensiale og ble til farger som gikk fra rosa, rød og vinrød til mørkelilla. Siden har jeg funnet mer informasjon om stoffene og metodene som ble brukt til å fargelegge trevirke på 1700-og 1800-tallet, som jeg skal arbeide videre med senere.

Med Fabricatore-kopien testet jeg også en skjellakksblanding med tilsatte harpikser (sandarak og mastiks) i tillegg til at jeg til tider smurte sudden med rå kaldpresset linolje og ikke bare olivenolje som jeg pleier. Jeg valgte også å bruke en tykkere skjellakkskonsistens enn det jeg var vant med og jeg påførte de første grunningsstrøkene med en bred pensel.

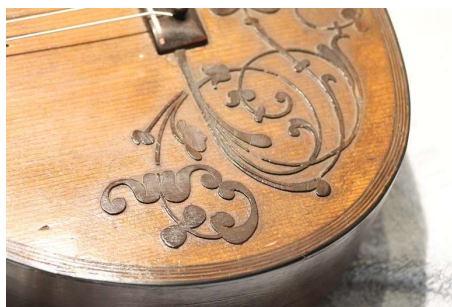
Videre valgte jeg å ikke slipe ned ujevnheterne fra penselmerkene, men heller jevne dem ut etter hvert: Først med pimpstein og senere med den vanlige franskpoleringen. Dette hadde jeg allerede gjort på noen av de andre gitarene i forbindelse med den svarte skjellakken på halsen, hodet og hælen.



Franskoplering med skjellakk og harpikser

Dekorasjoner

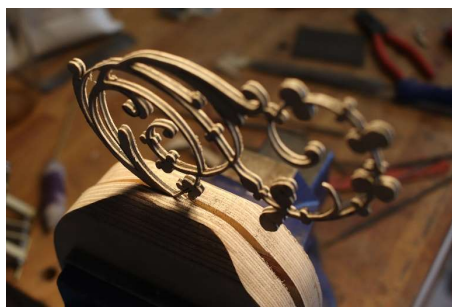
Et område jeg har blitt mer og mer opptatt av, er dekorasjonene rundt stolen. Både Schöne Nr. 103 og gitarene til Gennaro Fabricatore har veldig forseggjorte løvsagsdekorasjoner. Kvaliteten på dem er svært høy: De er ikke bare tynne og delikate, men motivene har avrundede kanter og aksentueres av små inngraveringer slik at de til tider virker tredimensjonale.



Detalj. Gennaro Fabricatore, Napoli, 1830

Moderne instrumentmakere som kopierer slike gitarer, bygger ofte på tegninger kjøpt fra museer eller private personer.

Dekorasjonene blir av og til valgt bort eller forenklet, men om de er med, er de som regel flate: Det er kun konturene til motivet det fokuseres på, mens den tredimensjonale effekten blir borte.



Arbeidet med løvsagsdekorasjonene

Mine første forsøk (i begynnelsen også med forenklete motiver) bar preg av nettopp denne mangelen på dybde og detaljer. Da jeg prøvde å etterlikne den fulle dekorasjonen til Schöne Nr. 103 forsto jeg hvor vanskelig det var. Senere lagde jeg den enda mer avanserte dekorasjonen til Fabricatore-gitaren med et resultat som tilsynelatende var av god kvalitet – bra nok til å anses som troverdig – men som var middelmådig sammenlignet med originalen jeg hadde sett og studert.



Dekorasjoner på to kopier av Schöne-gitaren



Kopi etter Gennaro Fabricatore, 1830

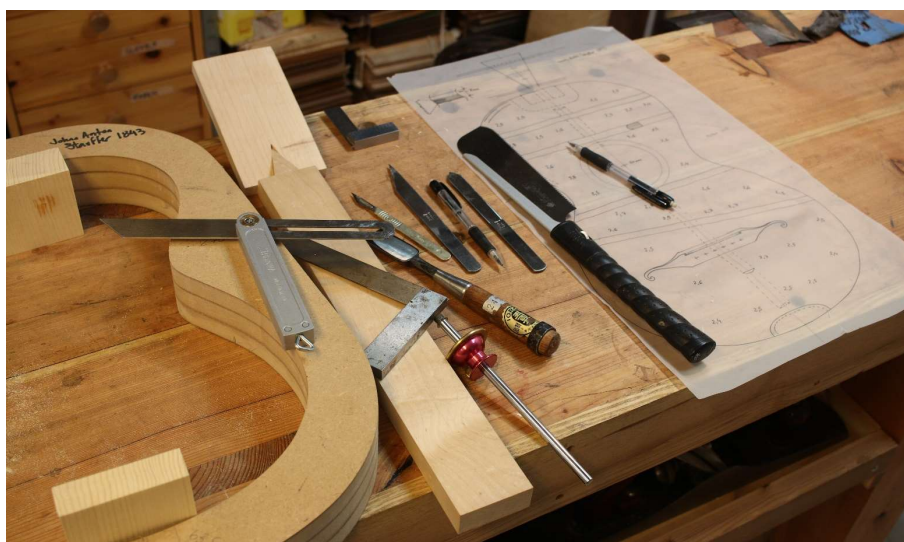
Det kan tenkes at et slikt arbeid var gjort av spesialiserte håndverkere som kanskje jobbet for flere verksteder innenfor et område (de samme motivene dukker opp igjen hos ulike byggere fra samme sted, for eksempel Napoli eller Wien). Det kan også tenkes at måten dette ble gjort på, tillot at flere sett med speilvendte dekorasjoner ble sagt på én gang. I tillegg kommer etterarbeidet med å avrunde kantene og inngrave detaljene. Jeg tror dette arbeidet var resultatet av erfaring og gode håndverksferdigheter, men også av lure fremgangsmåter og verktøy som jeg ikke har hatt kjennskap til.

Denne kunnskapen er ikke lenger tilgjengelig i mitt fag – hverken i praktisk eller teoretisk form. Ved første øyekast kan det se ut som om den eneste løsningen for å oppnå datidens nivå er å bruke dager eller uker med møysommelig arbeid. I min iver etter å finne svar kom jeg borti flere bøker som kan



Dekorasjoner av ibenholtfinér

inneholde nøkkelen til denne glemte kunnskapen. Det vil bli i det kommende og siste året at jeg får bygget opp redskapene og kompetansen jeg trenger for å prøve dette ut.



Starten på en kopi etter Johan Anton Stauffer, Wien, 1843

Resultater

Mitt andre år som stipendiat bærer preg av erfaringer og kunnskap som modnes, som gir rom og lyst til nye oppdagelser og utfordringer, og som gjør det mulig å ha et klarere overordnet mål for mitt videre arbeid.

Erfaringer og kunnskap som modnes

Mengdetreningen med Schöne-kopiene ga meg et unikt overblikk over byggeprosessen, de ulike fremgangsmåtene og deres fordeler og ulemper. I tillegg kunne jeg arbeide med helt like instrumenter der også oppbyggingen og intoneringen av lokkene var nærmest lik og der alle materialene unntatt selve granplatene var like. Selv om jeg ikke har kommet til endelige konklusjoner, har denne erfaringen allerede vært viktig for å overveie det jeg har gjort og samtidig velge ut materialene til resten av prosjektene.

Instrumentmakeren og musikeren er avhengige av hverandre.

Tilbakemeldingene jeg fikk fra studenter på Norges musikkhøgskole i Oslo og fra gitaristen Runar Kjeldsberg var essensielle. Med deres hjelp kunne jeg revidere, korrigere eller bekrefte mine oppfatninger av og forventninger til instrumentenes klang og spillegenskaper. Et eksempel er strengehøyden som er viktig for en god spilleopplevelse og som i disse gitarene er kritisk avhengig av at halsvinkelen er korrekt: Med musikernes hjelp kunne jeg vite hva slags strengehøyde de mente var riktig og hvordan gitarens geometri måtte være ut fra det.

Det var spesielt nyttig å kunne kopiere Kjeldsbergs Fabricatore og senere sammenlikne den med originalen. Dette ble en unik anledning til å evaluere resultatet av kunnskap, intuisjon og ferdigheter. Særlig evnen min til å tolke og forstå materialene og konstruksjonen, kun med utgangspunkt i dokumentasjonsarbeidet. De to gitarene – med 190 år mellom seg – var svært like i klangen: Det var vanskelig å skille dem fra hverandre uten å se dem og jeg fikk høre at klangregisteret til min kopi var stort og at det var en vakker «kjerne» i klangen som ga lyst til å spille mer.

De tilbakemeldingene jeg fikk var også viktige når det gjaldt granplatene. At resultatene stort sett var tilfredsstillende var ikke overraskende, men hvilke gitarer som ble foretrukket var innlysende. En gitar som ble likt av mange var bygd med en granplate fra Telemark som jeg ikke hadde store forventninger til, mens gitaren med platen fra Sveits, for eksempel, ikke skilte seg ut på noe spesielt vis.

Å forstå den romantiske gitaren som fenomen – med sine store variasjoner i stil, oppbygging og klang – er også kunnskap som vokser og blir stødigere i takt med mitt stipendiatarbeid. Den underbygger min forståelse av gitaren som musikkinstrument, av materialene og deres egenskaper og av selve håndverket med sine krav og muligheter.

Nye oppdagelser

Den romantiske gitaren er ikke én type gitar, men heller en mangfoldig sammensetning av instrumenter der den røde tråden er de seks enkeltstrengene og musikken som ble skrevet for dem. Mangfoldet i design, konstruksjon og visuelle uttrykk åpner for å oppdage teknikker og fremgangsmåter som jeg

personlig og av ulike årsaker ikke har tatt del i før, selv om de fortsatt kan være i bruk. Det er dekorasjonene – det visuelle – som jeg har syntes var interessant. Arbeidet med dem har minnet meg om hvorfor jeg elsker dette håndverket: Gleden ved å oppdage, lære, skape og mestre.

De nye utfordringene – og den nye kunnskapen jeg har høstet gjennom dem – har ført meg i retninger som jeg ikke kunne forutse. Nå forstår jeg bedre hva en romantisk gitar *er* og hva den *betyr*, og på grunn av dette har også mitt overordnede arbeid skiftet fokus.



Detalj av bunnen. Kopi etter Gennaro Fabricatore, Napoli, 1830

Klarere mål

Min opprinnelige plan var først å studere gamle gitarer og deres klang og bruke erfaringen til å fornye arbeidet mitt: Tenke den klassiske gitaren på nytt fra grunnen av. At de romantiske gitarene er så nært beslektet den moderne klassiske gitaren, gjorde dem til naturlige studieobjekter.

Denne planen – målet – har ikke endret seg. Den har ledet arbeidet mitt og jeg har sakte, men sikkert begynt å skissere detaljene til det instrumentet jeg vil bygge og hvordan jeg vil bygge det. Men prosessene jeg gjennomgår som stipendiat er unike og potensialet stort. Det blir tydelig at mitt ultimate mål som gitarbygger bør komme i etterkant av – og dermed utenfor rammen for – stipendiatprosjektet.

Mitt arbeid har en sluttdato og jeg er nødt til å finne de beste løsningene. Situasjonen rundt Covid-19 har rammet alle. Mange planer måtte endres eller skrinlegges og muligheten til å lage langsiktige planer har blitt redusert. Om jeg får anledning til å studere nye gitarer, vil det bli som supplerende informasjon. Jeg må basere arbeidet fremover på gitarer som jeg allerede har målt opp og dokumentert.

Samlingen til Ringve Musikkmuseum har vist seg å skjule mange skatter. De gitarene jeg fant der, sammen med de jeg så i Sverige og Storbritannia, tegner et bilde av utviklingen som gitaren gjennomgikk i overgangen mellom det 18. og 19. århundre. Listen inneholder interessante og representative eksempler fra de tre store gitarmakertradisjonene på den tiden: Den franske, den italiensk-østerrikske og den spanske.

Da jeg begynte å dokumentere disse gitarene var det først og fremst for å bruke dem som referanser. Muligheten for å dekke en så stor bredde av instrumenter og tradisjoner ved å faktisk kopiere dem er noe som jeg kun nylig har begynt å begripe. Mitt siste år som stipendiat vil handle om å ferdigstille en gitarsamling som viser denne bredden.

Arbeidet mitt videre vil gi meg muligheten til å bruke nye teknikker og konstruksjonsmetoder og øke min erfaring og kompetanse på flere områder. Først vil jeg bygge ferdig den østerrikske gitaren som allerede er påbegynt og siden skal jeg bygge en fransk tidlig romantisk gitar, en typisk fransk romantisk gitar og en spansk sekskorig gitar. Etter planen skal samlingen til slutt presenteres med en utstilling og en konsert.



Kopi etter Gennaro Fabricatore, Napoli, 1830

Bibliografi

Bøker

- Courtnall, R. (1993). *Making Master Guitars*. Hale.
- Hoadley, R. B. (2000). *Understanding Wood. A Craftsman's Guide to Wood Technology*. The Taunton Press.
- Hofmann, E. P., Mougin, P., Hackl, S. (2011). *Stauffer & Co.- The Viennese Guitar of the 19th Century*. Les Éditions des Robins.
- Lundberg, R. (2002). *Historical Lute Construction*. Guild of American Luthiers.
- Maugin, J.-C., Maigne, W. (1830, rev.1869). *Nouveau manuel complet du luthier*. Roret - Hachette Livre.
- Metcalf, J., Apps, J. (2003). *The Marquetry Course*. Batsford.
- Metcalf, J. (2018). *Chippendale's classic Marquetry Revealed*. Jack Metcalf.
- Ramond, P. (1989). *Marquetry*. The Taunton Press.
- Roubo, A.-J. (2013). *To Make as Perfect as Possible: Roubo on Marquetry. A translation of L'Art du menuisier*. Lost Art Press.
- Turnbull, H. (1992). *The Guitar from the Renaissance to the Present Day*. The Bold Strummer.
- Tyler, J., Sparks, P. (2002). *The Guitar and Its Music from the Renaissance to the Classical Era*. Oxford University Press.
- Westbrook, J. (2005). *The Century that Shaped the Guitar*. James Westbrook.

Artikler

- Bieber, A. (2004). Removable and Adjustable Necks for Classical Guitars. *Big Red Book of American Lutherie*, Vol.7, ss.262-266.
- Buckland, J. (2010). 19th Century Guitar Making Techniques. *American Lutherie*, Nr.103, ss.16-23, 27.
- Southwell, G. (2000). Development of the European Guitar 1780-1880 and its Relevance to Modern Guitar Design. *Big Red Book of American Lutherie*, Vol.6, ss. 48-61.
- Southwell, G. (2009). Historical Influences in a Modern Guitar Design. *American Lutherie*, Nr.100, ss.6-12, 27.

- Tulacek, J., Bieber, A., Buckland, J. (2010). A Review of Three Old Lutherie Books with an Emphasis on Their Guitar Sections. *American Lutherie*, Nr.104, ss.26-34, 38-42.
- Watchorn, Ian. (?). Baroque Renaissance. *Ukjent*, ss. 822.827.
- Watchorn, Ian. (1999). The Guitar in the 19th Century – Technology and Technique. *Darwin International Festival, Northern Territory University*.
- Watchorn, Ian. (2002). Inventing the Modern Guitar – Johann Georg Stauffer and the Viennese School of Guitar Making. Lecture Series. *Ian Watchorn, Northern Territory University*.