



Duo Maccari Pugliese
Ferdinando Carulli
Works for Guitar Duo

FERDINANDO CARULLI (1770-1841)

Serenata Op. 96/1

- | | |
|--------------------------------|------|
| 1. I. Largo maestoso | 0'53 |
| 2. II. Allegro moderato | 3'34 |
| 3. III. Larghetto sostenuto | 1'31 |
| 4. IV. Finale. Poco allegretto | 3'18 |

Serenata Op. 96/2

- | | |
|--|------|
| 5. I. Largo | 0'46 |
| 6. II. Larghetto sostenuto | 1'30 |
| 7. III. Menuett. Presto assai – Trio – Menuett | 1'45 |
| 8. IV. Rondo. Poco allegretto | 5'43 |

Serenata Op. 96/3

- | | |
|--------------------------------------|------|
| 9. I. Largo | 0'49 |
| 10. II. Allegro moderato | 4'06 |
| 11. IV. Andante sostenuto con 4 var. | 3'06 |
| 12. V. Finale. Presto | 1'51 |
| 13. VI. Finale. Larghetto | 0'36 |
| 14. VII. Finale. Sostenuto | 0'53 |
| 15. VIII. Finale. Presto | 1'02 |

'Simphonie d'Haydn' Op. 152

after Haydn's Symphony No. 104 in D Major Hob.I:104

- | | |
|-----------------|------|
| 16. I. Adagio | 1'30 |
| 17. II. Allegro | 5'22 |

Andante & Rondeau Op. 167

- | | |
|--|------|
| 18. I. Andante (after Mozart's Piano Sonata No. 16 in C Major, K. 545) | 1'59 |
| 19. II. Rondeau (after Mozart's Rondeau in D Major, K. 485) | 5'24 |

6 Petits Duos Op. 34

Duo No. 1

- | | |
|-----------------------------|------|
| 20. I. Largo | 2'30 |
| 21. II. Rondeau. Allegretto | 3'50 |

Duo No. 2

- | | |
|----------------------------------|------|
| 22. I. Largo | 2'28 |
| 23. II. Rondeau. Poco allegretto | 4'09 |

Duo No. 3

- | | |
|--------------------|------|
| 24. I. Largo | 2'10 |
| 25. II. Allegretto | 2'22 |

Duo No. 4

- | | |
|-----------------------------|------|
| 26. I. Largo | 2'14 |
| 27. II. Rondeau. Allegretto | 4'09 |

Duo No. 5

- | | |
|-----------------------------|------|
| 28. I. Largo | 2'32 |
| 29. II. Rondeau. Allegretto | 2'04 |

Duo No. 6

- | | |
|---|------|
| 30. I. Largo | 1'55 |
| 31. II. Rondeau. Allegretto con poco moto | 1'53 |



Claudio Maccari guitar Gaetano II Guadagnini, Italy 1830

Paolo Pugliese guitar Carlo Guadagnini, Italy 1812

Ferdinando Carulli: Works for Guitar Duo

Leonardo De Marchi

Ferdinando Carulli (1770-1841), a native of the kingdom of Naples, left the capital city in the very early years of the 19th century to seek his fortune as a musician in Paris. The order of the Ancien Régime had recently been shaken to its foundations by the Revolution, and there was the emergence of that class, the bourgeoisie, which on the cultural level was about to oust the aristocracy from its role as the hegemonic social class. The fact that the court is no longer the main place for the production and consumption of music has repercussions on the artistic level as well. The professional musician is no longer a servant in livery in the service of a nobleman and enters into what we might call, in a more modern sense, market dynamics. The musician in other words responds to an audience that seeks him out as a performer and as a teacher. His compositions in turn animate a thriving market whose privileged outlet is the salon environment, the epicentre of the new bourgeois musical civilization. Carulli perfectly embodied this figure of the well-rounded musician and came to be among the protagonists of Parisian musical life, centralizing great public interest in himself and carrying on a dense performing, teaching, composing and publishing activity.

It is therefore now historically established that Carulli is among the indispensable figures in the history of the classical guitar.

This notoriety is mainly linked to the sphere of literature of a pedagogical nature: indeed, entire generations of guitarists were trained and continue to this day to train on pieces from the *Méthode* Op. 27 and the *École de guitare* Op. 241. This aspect, however, has been the reason why this musician of extraordinary craft and resourcefulness has long been regarded by most as a didactic composer with a prissy, mannered trait. It is an unfair and stereotyped image that some recent musicological and recording contributions have modified, finally identifying in Carulli a profound innovator of the language of his instrument.

The years in which Carulli imposes himself on the scene in the French capital coincide with a fundamental period for the organological evolution of the guitar: between the end of the 18th century and the beginning of the 19th century, the instrument consolidates not only the “figure-of-eight” form but also and above all the tuning with six single strings, tuned in fourths (with the exception of the major third between the second and third strings). This is the basis that makes the guitar not only suitable for the accompaniment of vocal lines, but also and especially for the performance of polyphonic music. Carulli, as well as his contemporaries Matteo Carcassi, Mauro Giuliani and Fernando Sor, finds himself as a virtuoso of an instrument

that still has no real literature, but aspires to carve out a place of honor alongside other solo instruments, especially in those circles of bourgeois sociality – one above all, the drawing room – in which keyboard instruments and the voice play a prominent role.

Legitimizing the guitar as a virtuoso instrument is an operation that Carulli carries out on two parallel lines. On the one hand, he seeks to bring to the guitar pages originally conceived for other instruments and ensembles, as if to refute the vulgate that relegates the guitar to a banal role of accompaniment; on the other, he expands its original literature, writing a harvest of solo and chamber works of varying levels of difficulty. The selection of pieces for two guitars on this album offers pieces belonging to both sides of research.

In the eyes of the modern viewer many of Carulli's transcriptions might raise some perplexities on the level of approach to the original text. In fact, the transcriber seems to approach it in a manner that is not too respectful: he often changes the tonality and tempo indications, intervenes to rewrite from scratch some passages that are not very suitable for the guitar, and goes so far as to juxtapose in the same work movements belonging to different compositions, certainly not originally intended to be performed together. Seen with the sensibility of today's interpreter, usually respectful of the text and its

letter, these might seem arbitrary changes, yet it is precisely in these interventions that lies the secret of the transcription's goodness. To adhere to the source text at all costs would mean running into points that are clearly incompatible with guitar instrumentality, undermining at root the success of the transcription itself. A freer version will distance itself, it is true, from the original dictation, but it gains the transcription an instrumental verisimilitude and momentum that, paradoxically, enhance its effectiveness.

The Andante and Rondo movements Op. 167 belong to two separate works by Wolfgang Amadeus Mozart: what Carulli titles *Andante* is actually the Allegro that concludes the Piano Sonata K. 545 and is in the key of C major, whereas it is transcribed in D major. In contrast, the Rondo for piano K. 485 remains in the key of D major. The transcription creates frequent question-and-answer interplay between the two guitars for which the piece was transcribed and thus brings out even more of the cordial and lithe character of the originals. The result, especially when performed on period instruments, suggests that the sounds of fortepiano and guitar turn out to be more akin than one might think.

To reproduce on two guitars the first two movements of Symphony No. 104, the last of those composed by Joseph Haydn during his second stay in London, is an even more

ambitious effort for Carulli. Unlike transcribing from the fortepiano, transcribing a symphony involves dealing with a range of instruments, from strings to woodwinds, far removed from the guitar in sonority and gestures. Carulli must perforce move away from literal adherence to the text in order to unleash the numbers of a consummate craftsman of sound material. Having two guitars allows him, first of all, to create the illusion of an orchestral-like spatiality and to catch a filigree glimpse, behind the concertante dialogue between the guitars, of that between the different orchestral sections. But what is even more astonishing is the dense paraphernalia of arpeggios and scales by octaves, which perfectly mimic not so much or not only the gestures of the individual sections, but those of the orchestra as a whole. This is not simply a homage to the deeply admired and understood Haydnian model, but a true statement of poetics: the guitar has the task of mimicking, on the timbral and gestural level, the various components of orchestral sonority.

The evocation of the orchestra, central to all early 19th-century guitar literature, ends up becoming a central stylistic feature not only of Carulli the transcriber but also of Carulli the composer. This is clearly seen in the three Serenades Op. 96, a valid attempt to bring back to two guitars both the orchestral gestures and the use of forms then typical of elevated musical discourse, sonata-form above all. If the term serenata makes one think, especially when referring to Mozart, of a composition

in many movements, Carulli sticks in all the pieces of the cycle to three or four.

In the case of the first and third Serenatas, the first tempo includes a slow introduction followed by an allegro in sonata form, with sonorities similar to those of the symphony that Carulli transcribes from Haydn. The second movement follows the A-B-A thematic pattern of the song-form. The third movement adopts in the first Serenade the A-B-A-C-A thematic sequence of the rondo-form, hybridizing it with the harmonic succession of the sonata-form; in the third Serenade it is a theme with variations reminiscent, in its melodic contours and treatment of material, of Mozart's variations for fortepiano on "*Ab vous dirai-je, maman*". The second Serenata differs markedly from the others: a slow, peremptory-toned introduction does not introduce a sonata allegro, but rather a more lyrical and less ambitious larghetto. The lively Minuet and related Trio then act as a bridge to the concluding movement, articulated on rondo-sonata-like motions.

When compared to the three Serenatas, the cycle of six Duos Op. 34 points to less spectacular writing and shifts the focus from orchestral gestures to a cordial and serene cantabile. The more restrained technical rate and the continuous exchange of phrases suggest that Carulli, in this case, is speaking directly to the good amateurs of the bourgeois milieu eager to perform

in pieces that are certainly not tightrope walking, but are sure to impress. In proof of the more colloquial register chosen by Carulli also goes a formal consideration: in no number of Op. 34 does the sonata-form, with its rhetorical implications, appear. All the duos in this cycle are in two movements, the first cantabile and the second fast and in rondo form. These pieces are small in size, very homogeneous with each other in terms of writing characteristics: we therefore consider superfluous to make a detailed description of the individual pieces, referring directly to listening.

The image that this album sketches of Ferdinando Carulli is that of a composer characterized by a happy inventiveness, at whose roots lie as much the model of so-called Viennese classicism as that of Italian belcanto. The result is pieces capable of imprinting themselves very easily in the memory of listeners, from which an uncommon insight into themes and their lyricism shines through. If this characteristic is already noteworthy for Carulli's time, it is even more astonishing today, in a historical moment in which there are so many listening occasions that it is much more difficult for musical content to settle in the memory. Carulli's expressive world is obviously different from those of today, but it is constructed with a wisdom and craft that even today, two centuries later, have left its vitality and momentum unchanged. For this

reason, as well as for the radical innovative scope of the guitar language, his music has never ceased to be meaningful and worth listening to.

Ferdinando Carulli: Works for Guitar Duo

Leonardo De Marchi

Ferdinando Carulli (1770-1841), originaire du royaume de Naples, quitta la capitale au tout début du XIXe siècle pour tenter sa chance comme musicien à Paris. L'ordre de l'Ancien Régime avait été récemment ébranlé jusque dans ses fondements par la Révolution, et l'on voyait émerger cette classe, la bourgeoisie, qui au niveau culturel s'apprêtait à détrôner l'aristocratie de son rôle de classe sociale hégémonique. Le fait que la cour ne soit plus le principal lieu de production et de consommation de musique a aussi des répercussions sur le plan artistique. Le musicien professionnel n'est plus un serviteur en livrée au service d'un noble et entre dans ce qu'on pourrait appeler, dans un sens plus moderne, des dynamiques de marché. Le musicien répond en d'autres termes à un public qui le recherche comme interprète et comme professeur. Ses compositions à leur tour animent un marché florissant dont la sortie privilégiée est le milieu du salon, l'épicentre de la nouvelle civilisation musicale bourgeoise. Carulli incarne parfaitement cette figure du musicien complet et devint l'un des protagonistes de la vie musicale parisienne, concentrant sur lui un grand intérêt public et menant une intense activité d'interprétation, d'enseignement, de composition et d'édition.

Il est donc désormais établi historiquement que Carulli compte parmi les figures indispensables de l'histoire de la guitare classique. Cette notoriété est principalement liée au domaine de la littérature à caractère pédagogique : en effet, des générations entières de guitaristes se sont formées et continuent encore aujourd'hui de se former sur des pièces tirées de la *Méthode* Op. 27 et de l'*École de guitare* Op. 241. Cet aspect, cependant, a été la raison pour laquelle ce musicien d'un talent et d'une ingéniosité extraordinaires a longtemps été considéré par la plupart comme un compositeur didactique au trait précieux et maniéré. C'est une image injuste et stéréotypée que quelques récentes contributions musicologiques et discographiques ont modifié, identifiant enfin chez Carulli un innovateur profond du langage de son instrument.

Les années au cours desquelles Carulli s'impose sur la scène de la capitale française coïncident avec une période fondamentale pour l'évolution organologique de la guitare : entre la fin du XVIIIe siècle et le début du XIXe, l'instrument consolide non seulement la forme en « huit », mais aussi et surtout l'accord avec six cordes simples, accordées par quartes (à l'exception de la tierce majeure entre la deuxième et la troisième corde). C'est la base qui rend la guitare non seulement adaptée à

l'accompagnement de lignes vocales, mais aussi et surtout à l'exécution de musique polyphonique. Carulli, ainsi que ses contemporains Matteo Carcassi, Mauro Giuliani et Fernando Sor, se retrouve virtuose d'un instrument qui ne possède pas encore de véritable littérature, mais aspire à se tailler une place d'honneur aux côtés d'autres instruments solistes, notamment dans ces cercles de sociabilité bourgeoise – par-dessus tout le salon – dans lesquels les instruments à clavier et la voix tiennent un rôle prééminent.

Légitimer la guitare comme instrument virtuose est une opération que Carulli mène sur deux lignes parallèles. D'une part, il cherche à amener à la guitare des pages conçues à l'origine pour d'autres instruments et ensembles, comme pour réfuter la vulgate qui relègue la guitare à un simple rôle d'accompagnement ; d'autre part, il élargit sa littérature propre, écrivant une moisson d'œuvres solistes et de chambre de niveaux de difficulté variés. La sélection de pièces pour deux guitares sur cet album offre des pièces appartenant aux deux versants de cette recherche.

Aux yeux du spectateur moderne, nombre des transcriptions de Carulli pourraient susciter quelques perplexités sur le plan de l'approche du texte original. En réalité, le transcripateur semble l'aborder d'une manière peu respectueuse : il change souvent la tonalité et les indications de tempo, intervient pour réécrire de zéro certains passages peu adaptés à la guitare, et va jusqu'à

juxtaposer dans la même œuvre des mouvements appartenant à des compositions différentes, certainement pas destinés à l'origine à être exécutés ensemble. Vu avec la sensibilité de l'interprète actuel, généralement respectueux du texte et de sa lettre, ces changements pourraient sembler arbitraires, pourtant c'est précisément dans ces interventions que réside le secret de la qualité de la transcription. Adhérer au texte source à tout prix signifierait se heurter à des points clairement incompatibles avec l'instrumentalité de la guitare, compromettant à la racine la réussite même de la transcription. Une version plus libre s'éloignera, il est vrai, de la dictée originale, mais elle gagne à la transcription une vraisemblance instrumentale et un élan qui, paradoxalement, en renforcent l'efficacité.

Les mouvements *Andante* et *Rondo* Op. 167 appartiennent à deux œuvres distinctes de Wolfgang Amadeus Mozart : ce que Carulli intitule *Andante* est en réalité l'*Allegro* qui conclut la Sonate pour piano K. 545 et se trouve en ut majeur, alors qu'elle est transcrite ici en ré majeur. En revanche, le *Rondo* pour piano K. 485 reste en ré majeur. La transcription crée de fréquents jeux de questions-réponses entre les deux guitares pour lesquelles la pièce fut transcrite et met ainsi encore plus en relief le caractère cordial et souple des originaux. Le résultat, surtout lorsqu'il est interprété sur des instruments d'époque, suggère que les sonorités du pianoforte et de la guitare se révèlent plus proches qu'on ne pourrait le croire.

Reproduire sur deux guitares les deux premiers mouvements de la Symphonie n° 104, la dernière composée par Joseph Haydn lors de son second séjour à Londres, est un effort encore plus ambitieux pour Carulli. Contrairement à la transcription du piano-forte, transcrire une symphonie implique de traiter une gamme d'instruments, des cordes aux bois, bien éloignés de la guitare par leurs sonorités et leurs gestes. Carulli doit forcément s'éloigner d'une adhésion littérale au texte afin de libérer les ressources d'un artisan consommé de matière sonore. Avoir deux guitares lui permet, avant tout, de créer l'illusion d'une spatialité de type orchestral et de saisir en filigrane, derrière le dialogue concertant entre les guitares, celui entre les différentes sections orchestrales.

Mais ce qui est encore plus étonnant, c'est l'arsenal dense d'arpèges et de gammes par octaves, qui imitent parfaitement, non pas tant ou seulement les gestes des différentes sections, mais ceux de l'orchestre dans son ensemble. Il ne s'agit pas simplement d'un hommage au modèle haydnien profondément admiré et compris, mais d'une véritable déclaration de poétique : la guitare a pour tâche d'imiter, au niveau timbral et gestuel, les différentes composantes de la sonorité orchestrale.

L'évocation de l'orchestre, centrale dans toute la littérature guitaristique du début du XIXe siècle, finit par devenir un trait stylistique central non seulement du Carulli transcripteur mais aussi du Carulli compositeur. Cela se voit clairement dans les

trois Sérénades Op. 96, une tentative valable de ramener à deux guitares à la fois les gestes orchestraux et l'usage de formes alors typiques du discours musical élevé, avant tout la forme-sonate. Si le terme *serenata* fait penser, surtout en référence à Mozart, à une composition en plusieurs mouvements, Carulli s'en tient dans toutes les pièces du cycle à trois ou quatre.

Dans le cas des première et troisième Sérénades, le premier tempo inclut une introduction lente suivie d'un *allegro* en forme sonate, avec des sonorités semblables à celles de la symphonie que Carulli transcrit d'après Haydn. Le second mouvement suit le schéma thématique A-B-A de la forme chanson. Le troisième mouvement adopte dans la première *Sérénade* la séquence thématique A-B-A-C-A de la forme rondo, en l'hybridant avec la succession harmonique de la forme sonate ; dans la troisième Sérénade, c'est un thème avec variations rappelant, dans ses contours mélodiques et son traitement du matériau, les variations de Mozart pour piano-forte sur « *Ah vous dirai-je, maman* ». La deuxième Sérénade diffère nettement des autres : une introduction lente, au ton péremptoire, n'introduit pas un *allegro* de sonate, mais plutôt un *largo* plus lyrique et moins ambitieux. Le vif Menuet et son Trio agissent ensuite comme un pont vers le mouvement conclusif, articulé sur des mouvements de type rondo-sonate.

Comparé aux trois Sérénades, le cycle des six Duos Op. 34 montre une écriture moins spectaculaire et déplace l'attention des gestes orchestraux vers un cantabile cordial et serein. Le taux technique plus modéré et l'échange continu de phrases suggèrent que Carulli, dans ce cas, s'adresse directement aux bons amateurs du milieu bourgeois, désireux d'interpréter des pièces qui ne sont certes pas de la haute voltige, mais qui sont assurées de faire impression. En preuve du registre plus familier choisi par Carulli vient également une considération formelle : dans aucun numéro de l'Op. 34 n'apparaît la forme sonate, avec ses implications rhétoriques. Tous les duos de ce cycle sont en deux mouvements, le premier cantabile et le second rapide et en forme de rondo. Ces pièces sont de petites dimensions, très homogènes entre elles par leurs caractéristiques d'écriture : nous considérons donc superflu d'en faire une description détaillée, renvoyant directement à l'écoute.

L'image que cet album esquisse de Ferdinando Carulli est celle d'un compositeur doté d'une heureuse inventivité, dont les racines plongent autant dans le modèle du dit classicisme viennois que dans celui du bel canto italien. Le résultat, ce sont des pièces capables de s'imprimer très facilement dans la mémoire des auditeurs, d'où transparaît une intuition peu commune des thèmes et de leur lyrisme. Si cette caractéristique est déjà remarquable pour l'époque de Carulli, elle l'est encore

d'avantage aujourd'hui, à un moment historique où les occasions d'écoute sont si nombreuses qu'il est bien plus difficile pour les contenus musicaux de s'ancrer dans la mémoire. Le monde expressif de Carulli est évidemment différent de ceux d'aujourd'hui, mais il est construit avec une sagesse et un savoir-faire qui, encore aujourd'hui, deux siècles plus tard, ont laissé intacte sa vitalité et son élan. Pour cette raison, ainsi que pour la portée radicalement innovante du langage de la guitare, sa musique n'a jamais cessé d'être signifiante et digne d'être écoutée.



evidence

Enregistré à Crema, Italie, les 17 et 18 octobre 2020

Direction artistique, prise de son, montage, mixage et mastering : Marco Taio

Pitch: a' = 430 Hz

Enregistré en 24 bits/96kHz

Couverture : Matteo Staffini

Photos de l'enregistrement : Marco Taio

[LC] 83778

EVCD145D Little Tribeca © 2025 OpenReelRecords © 2026 Evidence, a label of Little Tribeca

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin

evidenceclassics.com maccaripugliese.com



evidence

evidenceclassics.com