

LUNDS UNIVERSITET  
Musikhögskolan i Malmö  
Musiklärarutbildningen  
David Ericsson

EXAMENSARBETE  
Höstterminen 2005  
10 poäng

## **TRANSKRIPTION FÖR GITARR OCH LUTA GENOM TIDERNA**

-Dess roll och utveckling

Handledare: Thorvald Lidner  
Fackhandledare: Gunnar Spjuth

## **Abstract in english**

According to tradition transcribed music is an important part of the repertoire for the classical guitar. Baroque music as well as compositions from the Spanish national romantic era are the two most important sources for transcriptions. My research is aimed at finding answers concerning the relevance of transcribing as well as playing different styles of music on the guitar. Are there any basic rules how these transcriptions should be made?

I've chosen to take a closer look at the music of J S Bach as a representative of the baroque period because of the great legacy of his music being played on guitar and lute. How to translate the lute music for guitar is the next step. Then follows a chapter about Francisco Tárrega who sets the standard for modern transcribing for the guitar and about his heir Andrés Segovia. The information is supplemented by an interview of two persons with great experience and knowledge within this subject.

I have analyzed and studied transcriptions using a lot of extracts from music scores to be able to illustrate the results in an easy accessible manner. I have also found hints in how to transcribe for the classical guitar looking at culture and rules of interpretation.

*Key words: Transcription, classical guitar, Bach, Weiss, Albéniz, Segovia, French lute tablature*

## Innehållsförteckning

<b>1 Inledning</b>	6
Bakgrund	6
Syfte och frågeställningar	7
Metod	9
<b>2 Mitt eget arbete med transkription</b>	10
Att översätta musik för gitarr	10
Schuberts sonat ”arpeggione” problem och tankar	11
<b>3 Prelude fuga allegro, BWV 998 Eb dur J S Bach</b>	12
Bachs förhållande till lutan och transkription	12
Prelude fuga allegro	13
Lutmusikens äkthet	14
Hur var praxis för transkription under barocken? G moll fuga med analys	15
<b>4 Överföring av Bachstycken i fransk luttabulatur till notation för modern gitarr</b>	18
Att tolka luttabulatur	18
S L Weiss Fantasie	19
Baslinjer	20
<b>5 Pianomusik i överföring till gitarr</b>	21
Albéniz och spansk pianomusik	21
Asturias	22
Granada	23
Albéniz produktion	25
Beethoven för gitarr	26
<b>6 Andres Segovia</b>	29
Segovias transkriptionsarbete och stil	29
Bachs Chaconne för gitarr	30
<b>7 Intervju</b>	32
<b>8 Slutdiskussion</b>	35
<b>9 Litteratur och referenser</b>	37

## Figurförteckning

- Figur 1:** Sonat D 821, allegro moderato, takt 1-5, Franz Schubert
- Figur 2:** Sonat D 821, allegro moderato, takt 1-5, Franz Schubert, transkription för gitarr D Ericsson
- Figur 3:** Sonat D 821, allegro moderato, takt 1-5, Franz Schubert, alternativ transkription för gitarr D Ericsson
- Figur 4:** Sonat D 821, allegro moderato, takt 6-10, Franz Schubert
- Figur 5:** Sonat D 821, allegro moderato, takt 6-10, Franz Schubert, transkription för gitarr D Ericsson
- Figur 6:** Prelude fuga allegro, BWV 998, prelude, takt 1-3, J S Bach
- Figur 7:** Prelude fuga allegro, BWV 998, fuga, takt 31, J S Bach, transkription för gitarr D Ericsson
- Figur 8:** Prelude fuga allegro, BWV 998, fuga, takt 31, J S Bach, alternativ transkription för gitarr D Ericsson
- Figur 9:** Fuga, BWV 1001, takt 42-46, J S Bach (violin)
- Figur 10:** Fuga, BWV 1000, takt 42-46, J S Bach (luta) transkription för luta J C Weyrauch
- Figur 11:** Fuga, BWV 539, takt 42-46, J S Bach (orgel) transkription för orgel Bach själv?
- Figur 12:** så utläser man luttabulatur
- Figur 13:** Fantasie, del 1, luttabulatur, S L Weiss (luta)
- Figur 14:** Fantasie, del 1, översättning till vanlig notation, S L Weiss
- Figur 15:** Fantasie, del 2, luttabulatur, S L Weiss (luta)
- Figur 16:** Fantasie, del 2, översättning till vanlig notation, S L Weiss
- Figur 17:** Fantasie, del 3, luttabulatur, S L Weiss (luta)
- Figur 18:** Fantasie, del 3, översättning till vanlig notation, S L Weiss
- Figur 19:** Fantasie, del 1, S L Weiss, transkription för gitarr D Ericsson
- Figur 20:** Fantasie, del 2, S L Weiss, transkription för gitarr D Ericsson
- Figur 21:** Fantasie, del 3, S L Weiss, transkription för gitarr D Ericsson
- Figur 22:** Fuga, BWV 997, takt 89-92, J S Bach, (cembalo), transponerad till A moll
- Figur 23:** Fuga, BWV 997, takt 89-92, J S Bach, transkription för gitarr D Ericsson
- Figur 24:** Asturias (Leyenda), takt 1-5, I Albéniz (piano)
- Figur 25:** Asturias (Leyenda), takt 1-5, I Albéniz, transkription för gitarr D Ericsson
- Figur 26:** Asturias (Leyenda), takt 33-36, I Albéniz, (piano)
- Figur 27:** Asturias (Leyenda), takt 33-36, I Albéniz, transkription för gitarr D Ericsson
- Figur 28:** Asturias (Leyenda), I Albéniz, vanlig rytm ändring i transkriptioner för gitarr D Ericsson
- Figur 29:** Granada, takt 1-6, I Albéniz, (piano)
- Figur 30:** Granada, takt 1-6, I Albéniz, transkription för gitarr F Tarréga
- Figur 31:** Granada, takt 7-12, I Albéniz, (piano)
- Figur 32:** Granada, takt 7-12, I Albéniz, transkription för gitarr F Tarréga
- Figur 33:** Granada, takt 13-16, I Albéniz, (piano)
- Figur 34:** Granada, takt 13-16, I Albéniz, transkription för gitarr F Tarréga
- Figur 35:** Månskensonaten, Op. 27 no2, takt 1-4, L v Beethoven, (piano)

- Figur 36:** Månskensonaten, Op. 27 no2, takt 1-4, L v Beethoven, transkription för gitarr F Tarréga
- Figur 37:** Månskensonaten, Op. 27 no2, takt 1-4, L v Beethoven, transkription för gitarr D Ericsson
- Figur 38:** Månskensonaten, Op. 27 no2, takt 5-8, L v Beethoven, (piano)
- Figur 39:** Månskensonaten, Op. 27 no2, takt 5-8, L v Beethoven, transkription för gitarr F Tarréga
- Figur 40:** Månskensonaten, Op. 27 no2, takt 5-8, L v Beethoven, transkription för gitarr D Ericsson
- Figur 41:** Månskensonaten, Op. 27 no2, takt 9-12, L v Beethoven, (piano)
- Figur 42:** Månskensonaten, Op. 27 no2, takt 9-12, L v Beethoven, transkription för gitarr F Tarréga
- Figur 43:** Månskensonaten, Op. 27 no2, takt 9-12, L v Beethoven, transkription för gitarr D Ericsson
- Figur 44:** Sonat, takt 1-2, D Scarlatti, transkription för gitarr A Segovia
- Figur 45:** Chaconne, BWV 1004, takt 1-5, J S Bach, (violin)
- Figur 46:** Chaconne, BWV 1004, takt 1-5, J S Bach, transkription för gitarr A Segovia
- Figur 47:** Chaconne, BWV 1004, takt 1-5, J S Bach, transkription för gitarr D Ericsson
- Figur 48:** Chaconne, BWV 1004, takt 6-10, J S Bach, (violin)
- Figur 49:** Chaconne, BWV 1004, takt 6-10, J S Bach, transkription för gitarr A Segovia
- Figur 50:** Chaconne, BWV 1004, takt 6-10, J S Bach, transkription för gitarr D Ericsson
- Figur 51:** Chaconne, BWV 1004, takt 11-15, J S Bach, (violin)
- Figur 52:** Chaconne, BWV 1004, takt 11-15, J S Bach, transkription för gitarr A Segovia
- Figur 53:** Chaconne, BWV 1004, takt 11-15, J S Bach, transkription för gitarr D Ericsson

## 1 Inledning

Under min utbildning till gitarrpedagog vid musikhögskolan i Malmö har jag spelat stycken från alla tidsepoker. Det blir snabbt uppenbart att gitarrens originalrepertoar är något begränsad. Instrumentet i dagens form är ungt och det saknas gitarmusik från många tongivande kompositörer. En genomgående trend är att gitarrens musik (även lutans till viss del) är komponerad av instrumentalister. Fernando Sor, Augustine Barrios, Fransico Tarréga och Silvius Leopold Weiss är alla goda exempel på detta.

Sedan finns det en annan del bestående av lånad musik, transkriptioner. En stor kvantitet av all populär musik som spelas på den klassiska gitarren idag är översättningar från kända kompositörer. Mycket vanligt förekommande är t ex verk av Johann Sebastian Bach och annan äldre musik samt nationalromantisk spansk repertoar av Albéniz, Granados med flera. Gitarrister genom tiderna har bidragit med transkriptioner till repertoaren. Detta är en gammal tradition som redan barockens lutspelare visar prov på. De lånar och omarbetar musik i stor utsträckning och detta verkar vara ett naturligt tilltag för barockens musiker. För den moderna gitarren är Fransisco Tarréga som med sina otaliga omarbetningar av allt från Chopins valser till Beethovens månskenssonat den som sätter standarden för gitarrranskription. I modern tid fortsätter Segovia detta arbete och för traditionen vidare med många nya transkriptioner. Han blir den förste som konserterar bland annat med Bachs D-moll Chaconne, i original komponerad för soloviolin. Vissa tyckte att hans romantiska tolkning av detta verk var vedervärdig och andra avgudade den. (Det som väckte anstöt var kanske främst den väldigt romantiska och aningen uppblåsta orkestrala tolkningen, med plötsliga byten av klangfärger och glissandon mm, och inte själva arrangemanget i sig).

Jag har själv under min utbildning sysslat en hel del med arrangering för sologitarr och olika ensembler. Min ursprungliga drivkraft bakom detta är att jag gärna velat hitta nya spännande stycken att spela och hela tiden varit nyfiken på mer. Är man också som jag intresserad av äldre musik är det nästan ett måste att själv transkribera och gå till källan för att se vad som behöver ändras eller adderas för att stycket skall kunna bli så bra som möjligt. Att helt förlita sig på ett arrangemang som någon annan gjort är ofta att hoppa över ett väsentligt led i arbetet, tycker jag. För den som vill lära känna ett stycke, skrivet för ett annat instrument och få en så god förutsättning som möjligt för att kunna anpassa texten åt sig själv, är transkriptionsarbetet mycket värdefullt.

Överföring till gitarr är självklart inte alltid så lyckat. Det finns många exempel på stycken som inte gör sig på instrumentet. Det måste slutligen vara upp till arrangören/musikern att stå för det sätt som man har behandlat musiken. Det är väldigt intressant att fundera över varför traditionen att transkribera är så påtaglig på instrumentet. Kanske bottnar det i instrumentets folkliga karaktär och egenskaper. Gitarren är lätt att ta med, inte så dyr och har en improviseringstradition, som nog bör kopplas samman med transkriberingen. Under barocken kunde t ex en lutenist använda sig av andras stycken och melodier till både underhållning och ren konsert. Principen att

musik är musik oavsett instrument är nog en tanke, som var invävd i barockmusiken. Jag tycker att det är en bra grundregel för transkriptionen, så länge man håller sig så nära originalet man kan. Härom råder delade meningar; ska man arrangera som om stycket vore skrivet för gitarr eller försöka anpassa sig efter originalet exakt? Det blir aningen för filosofiskt att ge ett klart svar på, men eftersom båda sätten har sina poänger, är nog någon slags flexibilitet att förespråka.

Jag kommer i denna uppsats att visa på några specifika fallstudier i transkription och behandla de ovan nämnda frågeställningarna. Eftersom vi gitarrister spelar så mycket av Bachs musik, är det inte mer än rimligt att reda ut vad som är skrivet för vad ur hans produktion. Förutom det som uppenbarligen är transkriptioner från cello, violin med mera, går jag igenom och förhoppningsvis kastar lite ljus över det som skulle kunna vara komponerat för luta. Finns det lutmusik av Bach och i sådana fall, hur för man över den till gitarr? Nästa steg blir den moderna gitarrens transkriptioner, som tar fart och formas tack vare den Spanske romantikern Francisco Tarréga. I detta fall är det mestadels pianomusik, som anpassas efter gitarrens kvalitéer, (framförallt av Albéniz), men även orkestermusik och mycket annat.

I fallstudier av såväl hela som delar av arrangemang kommer jag att jämföra original med transkriptioner.

- Hur ser originalen ut?
- Vad har ändrats och/eller tillförts och enligt vilken princip?
- Hur blir resultatet?
- Är transkriptionen relevant; tillförs kvalitet eller kvantitet till gitarrens repertoar och verket i sig självt?

Förutom att söka svar på dessa frågeställningar kommer jag att ge förslag till ändringar i transkriptionerna med utgångspunkt från hur det klingar och vad som verkar vara mest relevant och rimligt.

### **Varför ska man transkribera för gitarr ?**

- För att man vill spela ett visst stycke. Kanske har kompositören inte skrivit för gitarr.
- Göra ett stycke rättvisa. Hitta musik som till och med kan passas bättre på ett nytt instrument? (se stycke om Albéniz)
- Bredda en annars kanske begränsad repertoar
- Ofta behövs en instrumentalist för att ”sätta” musiken för gitarr/luta. Det anses svårt att komponera för gitarr. Instrumentets begränsningar i tonstyrka och tonlängd blir tydliga i jämförelse med pianot och kanske blir det ännu viktigare med musik som komponerats ideomatiskt.
- Det är ett traditionsbärande i fråga om lutans repertoar av barock- och renässansmusik samt viss annan repertoar, som annars inte framförs så mycket.

- För att förnya på ett instrumenttekniskt såväl som musikaliskt plan. Ofta kan man tillföra nya grepp och komma med originella sätt att utnyttja instrumentet när man gör transkriptioner.
- Det är traditionsbärande gällande transkriptionen i sig?

Ordet transkription i sin rätta bemärkelse betyder översättning, att överföra musik från ett instrument till ett annat i detta fall. Jag kommer även att använda synonymerna arrangemang, bearbetning och överföring. Arrangemang kan anses syfta mer mot att t ex sätta en utvald melodi och sedan harmonisera den. Bearbetning skulle då mer syfta till att forma något som nästan är spelbart. För mig känns dock dessa alla ord som så närbesläktade att de kan varvas utan att ändra innebörden i uppsatsen.

### **Läsarkrets och syfte**

Den tänkta läsarkretsen till detta arbete är främst gitarrister men självklart också andra, som har funderingar angående gitarrepoaren och närbesläktade frågor som arbetet kan tänkas behandla. Förhoppningsvis kan läsaren få inspiration och vägledning när man ska spela en transkription. Jag vill även ge idéer till den som själv ska översätta något för gitarr. Praktiska regler i ämnet transkription tar jag inte upp så ingående, (såsom parallell stämföring etc.), utan intresserar mig istället främst för vilka tankar och processer som ligger bakom en överföring.

Detta är alltså inte en handbok i transkription utan en idébank för den som har funderingar i ämnet. För min egen del ser jag skrivandet av detta arbete som en möjlighet till att fördjupa mig inom ämnet. Förhoppningsvis kan jag utveckla mitt eget transkriberande genom att se på transkriptionens historiska utveckling och de tankeprocesser som ligger bakom de valda verken från kompositören, arrangören och gitarristens sida.

Jag har koncentrerat mig på olika personer, som jag anser har eller har haft en stor inverkan på gitarrens repertoar. Det finns helt klart många likhetstecken mellan gitarrepoaren och transkription. Det verkar som om den spelar en roll i utvecklingen av gitarren som konsertinstrument. Eftersom ämnet är så pass nära länkat till den klassiska gitarrepoaren, hoppas jag kunna ge inspiration till vidare utveckling och tankar inom ämnet för den som är intresserad.

### **Frågeställningar**

När jag funderar runt undersökningen dyker det upp många frågor som kan associeras med transkription för gitarr. Ämnet är inte alltid helt konkret utan bygger ofta på tycke och smak blandat med kompromisser. Några av de tankar och frågor som jag kommer att behandla är nära knutna till de traditioner som finns inom transkription och gitarrepoaren. (Exempelvis spelar gitarrister mycket barockmusik och spansk romantisk musik).



*Är det relevant att spela Bachs musik på gitarr/luta?  
Ska vi transkribera Albéniz musik till gitarr?*

Runt dessa centrala punkter i transkriptionshistorian utforskar jag hur man kan gå till väga beroende på vilken praxis man förhåller sig till. Jag vill även väga in tidens påverkan på såväl transkriberaren som kompositören. Finns det ledtrådar i kulturen som pekar på hur man ska resonera runt musiken och slutligen behandla den?

*Vad har tolkning och interpretation för samband med transkription?  
Vilka specifika tecken pekar ut ett arrangemangs kvalitet/kvantitet?*

## **Metoder**

Undersökningsmetoderna som jag använder mig av i uppsatsen är historisk analys, textanalys samt kvalitativ intervju. Jag ser intervjudelen som en ytterligare referens att kunna förhålla mig till i mina funderingar och slutsatser. Jag har valt att kalla gitarristerna och transkriptörerna ifråga (A) och (B). Båda två har de jobbat mycket med att utöka gitarrens repertoar och söka efter spelbar musik. Intervjun är kvalitativ dvs. frågorna ställs utan färdiga svarsalternativ och den som svarar får reflektera runt ämnet på ett fritt sätt. Kvalitativ forskning baseras på mycket information om få personer. Detta gör det möjligt att sätta sig in ordentligt i den intervjuades åsikter och tankar. På grund av intervjuens natur har jag funnit det bäst att sammanfatta svaren för att kunna överskåda innehållet på ett konkret sätt. (Intervjuerna är båda genomförda och inspelade under november 2005 vid två separata tillfällen). Där jag citerar direkt anges detta med citationstecken.

## 2 Mitt eget arbete med transkription

Ofta när jag försöker anpassa musik till gitarren som är skrivet för ett annat instrument, förslagsvis klaver, dyker en del problem upp. Förutsatt att stycket inte passar otroligt väl för gitarr är det alltid en del ställningstaganden som måste ses över. Tonarten ska kanske ändras och texten byggas ut eller skalas ned. Ofta krävs oktaveringar och små ”fusk” för att få ett fungerande stycke. Allt detta och mer därtill gör att arrangeringen kräver stor eftertanke och analys av originalet och hur jag vill förhålla mig till det. Att veta hur jag vill att transkriptionen ska klinga är viktigt för att kunna lösa alla de ovan nämnda problemen. Vill jag ha en lätt karaktär i musiken är det rimligt att tunna ut texten så att spelbarheten ökar och bidrar till stämningen som söks. Självt försöker jag ofta hålla mig nära originalet i fråga om dess karaktär. Det här tycker jag är en bra utgångspunkt för att kunna göra en bra översättning. Skälet till denna åsikt är att mycket faller på plats automatiskt i fråga om problemlösning. Stirrar man sig för blind på att t ex få med för många toner eller vara för ”gitarristisk” blir det lätt ett resultat som inte är nära nog det klingande originalet i mitt tycke. Här blir det en kompromiss mellan spelbarhet och hur många toner som ska med.

Ett stycke som har väckt många funderingar hos mig kring transkriptionstekniska problem är Franz Schuberts Sonat D821, i original för piano och arpeggione (celloliktande instrument). I notexemplen utelämnar jag melodistämman och koncentrerar mig på pianokompet och min transkription av detta. Stycket passar till stor del bra på gitarren men det finns många alternativa lösningar. Pianostämman klingar väldigt legato och enkelt. Det är främst häri konflikten ligger när stycket ska anpassas. Utdraget behandlar de tio inledande takterna i stycket, melodiinstrumentet gör entré i takt tio. Under pianotexten, se fig. 1,4, återfinns min transkription för gitarr, se fig. 2,5

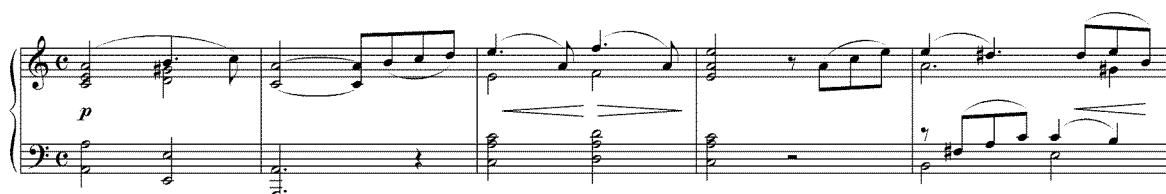
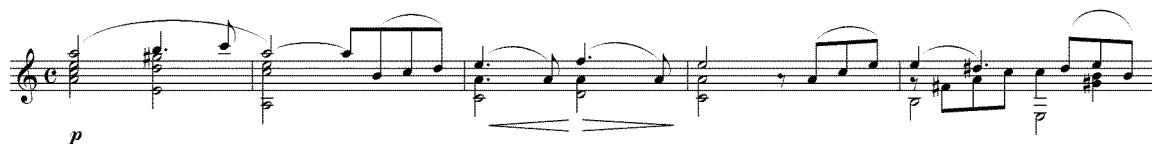


Fig. 1



Fig. 2<sup>p</sup>

Den oktavdubblade basen tvingas jag ändra. Generellt har jag försökt hålla mig nära originalet. För att öka spelbarheten tar jag t ex bort kvinten i första ackordet. Eftersom gitarren klingar en oktav ned från det noterade materialet hamnar alltså den inledande melodin en oktav för mörkt. Ett av alternativen med oktavsprång är att börja i rätt oktav för att sedan återgå till den mörka oktaven. Se fig. 3. Jag väljer ändå detta alternativ då melodin kan fullföljas som en enhet utan att ha oktavhopp mitt under dess gång. Båda förslagen har såväl fördelar som nackdelar och det känns som om det går ganska jämnt ut. Det klingande resultatet är i vilket fall likt originalet även om det kräver mycket övning av den som spelar för att behålla en legatokaraktär.



Det går även att spela hela melodin i rätt oktav men då tycker jag att inledningen tappar tyngd och botten. Mycket beroende av att basen har ändrats men också därför att transkriptionen nu klingar för tunt om man jämför med pianoklangen i originalet. En



ultimat lösning för gitarren hade, åtminstone sett till inledningen, varit att byta tonart. Om stycket skulle sättas för sologitarr hade jag gjort detta men i och med att stämman i grunden är ett komp till en melodi blir det inte en praktisk lösning. I andra delar av stycket går det dock utmärkt i den här tonarten. I takt tio väljer jag att återgå till den riktigt klingande oktaven.

Detta exempel är en kort illustration av problematiken inom ämnet och mina funderingar av mer hantverksmässig karaktär. Att göra en överföring som klingar äkta kräver ofta en diger påläsning av kompositören och den stil han skrivit stycket i. Min



förhoppning är att denna uppsats också kommer att bidra med denna aspekt, främst inom Bachs musik och den av Tarréga transkriberade repertoaren.

Jag har provat på att arrangera de flesta musikaliska stilar och epoker till gitarr. Främst är det barockens musik som intresserat mig. Det verkar som om det finns en otrolig mängd kompositioner som kan spelas på gitarr och fungera riktigt bra. Förutom lutmusiken finns det andra instrument som kan passa att transkribera ifrån, t ex violin, cello, flöjt och cembalo. En annan epok som inte är lika tacksam för transkription är klassicismen med stora tonsättare som Mozart, Haydn och Beethoven. Det finns många försök att anpassa musik av dem (se Tarréga och hans Beethovenarrangemang) men jag upplever att det alltför sällan blir tillräckligt lyckat. Jag menar här först och främst bearbetning för sologitarr, i kammarmusik kan gitarren användas mer naturligt, (som ovan). Problematiken hänger ihop med att musiken är så pass knuten till sina originalinstrument, speciellt i Mozart och Beethovens fall. När man försöker byta instrument tappas lätt invävda kvalitéter i kompositionen. Sedan ska det kanske nämnas att Mozarts tonspråk oftast är för komplext att genomföra trovärdigt på gitarr.

### 3 Prelude fuga allegro, BWV 998 Eb dur J S Bach

*-Bachs kompositioner för luta och hans förhållande till instrumentet.*

Verket skrevs mellan ca.1740-1745 och är ett av de få stycken för luta där originalmanuskriptet finns bevarat. Denna originaltext finns att se i Tokyo, Japan vid Ueno Gakuen College som tyvärr inte tillåter kopiering av verket. Detta är den enda notkällan och därför kan vi lägga stor vikt vid att Bach själv skriver texten Prelude pour la Luth. ò Cèmbal par J S Bach. Vad menar han nu med detta, skall stycket spelas på luta eller cembalo, på både luta och cembalo eller på lutcembalon?

Bach måste hursomhelst ha varit djupt fascinerad av lutans klang och andra egenskaper. Han lät bygga ett instrument som skulle kombinera cembalons och lutans kvalitéer. Resultatet blev lutcembalon (*Tyska: lautenclaviercembalo*). Med detta verktyg kunde Bach komponera i lutstil utan att behöva förstå instrumentets begränsningar och möjligheter till fullo. Det här modifierade klaveret hade specialdesignats för Bach av instrumentmakaren Zacharias Hildebrand och listade i Bachs dödsbo återfanns två sådana instrument (*Ferguson, 1967, s. 259, 263.*) Tyvärr är vår kunskap om lutcembalon något begränsad, då inga exemplar finns bevarade idag. Den främsta informationen om instrumentet som sådant återgavs av Jacob Adlung. (*Adlung, 1768*) Han skriver att instrumentet, precis som lutan, hade ett omfång på tre oktaver och strängades med sensträngar. Den lägsta samt mellersta oktaven hade två strängar kopplade till varje tangent, klingande en oktav isär i basen och unisont i mellanstämmen. Diskantens oktav var enkelsträngad. Adlung grundar informationen på en beskrivning som Bachs syssling Johann Nicolaus ska ha återgivit. Han nämner även att en elev till Bach, Johann Friedrich Agricola ska ha sett detta instrument hos Bach 1740. Giampiero Tintori skriver om instrumentets klang;

...and it sounds as beautiful and as powerful as that of three lutes... (*Tintori, 1973, s. 626.*)

Sammanfattningsvis kan vi få en relativt klar bild av hur instrumentet såg ut med hjälp av dessa små pusselbitar.

Det är troligt att Bachs intresse för lutan blev ett faktum till stor del tack vare dåtidens främste lutenist, Silvius Leopold Weiss (1685-1750). Han var en briljant musiker och kompositör, som tyvärr likt Bach inte uppskattades tillräckligt mycket under sin livstid. Bach lär i Dresden, där Wilhelm Friedemann Bachs äldsta son arbetade, ha träffat Weiss som var lutenist vid hovet. De blev goda vänner och det är att anta att de hade ett stort musikaliskt utbyte i slutet på 1730 talet. Kanske är det detta möte som inspirerar till lutcembalons uppkomst och komponerandet av BWV 998. Bach lät sig inte bara inspireras av denna lutspeares instrumentkunnighet utan använde sig även själv av hans kompositionsmaterial vid åtminstone ett tillfälle. Trio i A dur BWV 1025 (NBA VI/5) för violin och cembalo är i själva verket en transkription av Weiss 47e sonat för luta. (Det här befäster helt klart Weiss position som en av barockens stora musiker och jämlike med många andra storheter som kompositör). Bach visar i denna transkription

prov på den tidens fria hantering av musik. Han använder sviten som i lutvarianten är fem satser. Till detta adderas även två preluderande delar först ut en fantasie. Lutstämman omformas till ett cembalocontinue och Bach komponerar över denna grund en violinmelodi. (Wolff, 1999). De två inledande satserna hos Bach kan även de bygga på motiv från Weiss som ofta improviserade preluderande delar vid diverse framföranden. (New Grove Dictionary of Music & Musicians 2nd edition, 2001) Eftersom inledningarna såg olika ut varje gång är det sannolikt att inte alla blev nedtecknade. Det har återfunnits ofärdiga eller inkompleta skisser på preludier som i vissa fall återskapats i senare tid. Detsamma gäller även viss kammarmusik av Weiss såsom hans duomusik för lutor.

Tonmaterialet i Bachs prelude fuga allegro är intressant att titta närmare på. Preludiets stämföring (se fig. 6) är väldigt ideomatiskt riktig för luta då det är skrivet med en linjär stämföring. Bas plus en melodi som kan delas upp i två ibland tre stämmor. Melodin blandas med ackompanjemangstoner inom en och samma linje, typisk barocklutstil. (Weiss) Bach använder samma typ av stil när han komponerar för solo cello eller violin. (Style brisé) Omfånget är också väl anpassat för lutan. Fugan och allegrodelen är inte lika lättspelade men dock fullt genomförbara. Det kan anas att kompositören inte är lutenist i speciellt fugan, där stämföring och ackordläggning gör stycket tungspelat. Om man utgår ifrån hur väl det skulle ”ligga till” för en (lut-) cembalospelare, kan man dra slutsatsen att en tungspeland karaktär inte avsågs från Bach. I jämförelse med andra av hans verk är tonspråket mer galant och enkelt. Här närmar han sig ett mer ”modernt” kompositionssätt som ligger närmare t ex Carl Philip Emanuel Bach.



Fig. 6

Utdrag: Prelude fuga allegro BWV 998

Sopranklav i melodin och basklav inunder är ett vanligt notationssätt man stöter på hos Bach.

För att kunna framföra stycket med just den lätthet som musikens text pekar mot föreslår jag några små ändringar/förenklingar för att öka spelbarheten på gitarr. Speciellt fugan behöver en så lätt karaktär som möjligt om det ska verka trovärdigt på gitarr. Därför föreslår jag en ändring i fugans notmaterial i enlighet med denna tanke i takt 31 (se fig 7,8)



Fig. 7



Fig. 8

Fugatematiken här i mellanstämmen, (g, fissa, g), är svårt att spela så att det upplevs flödande. Skälet till detta är den intelligande mellanstämmen som tvingar spelaren till obekväma grepp.

Genom att ta bort de två första tonerna i denna mellanstämma tappas visserligen den fallande linjen (e, d, ciss) men sett till hur musiken klingar tycker jag att vinsten i lätthet är att föredra. I resten av fugan samt i allegrosatsen är det mest oktaveringar av baslinjen som är de stora ändringsfrågorna.

Som jag tidigare diskuterat råder delade meningar om vilka stycken som verkligen är original för lutan. Här nedan ges en sammanfattning av de stycken som rent logiskt skulle kunna vara originalkompositioner. Förutom de så kallade lutsviterna, BWV 995, 996, 997 samt 1006a, är det preluderna fuga allegro, fuga G moll samt preluderna C moll. I den högra kolumnen redovisas de versioner som finns för andra instrument, märk väl att dessa mycket väl kan vara originalen.

Verk för luta	Källa	Datum	Version för andra instrument
Svit i G moll, BWV 995	2 manuskript 1 signerad 1 tablatur	Ca. 1725-30	Svit i C moll, BWV 1011 för cello. Ca. 1720
Svit i E moll, BWV 996	Krebs manuskript	Ca. 1722	Svit i A moll BWV 996 för cembalo
Partita i C moll, BWV 997	Tablatur	?	Svit (sonata) i C moll, BWV 997 för cembalo
Prelude fuga allegro i Eb dur, BWV 998	Signerat manuskript	?	-----
Prelude i C moll, BWV 999	Kellner manuskript	Ca. 1720-21	-----
Fuga i G moll, BWV 1000	Tablatur	Ca. 1720	Fuga i D moll, BWV 539 för orgel. Ca.1720; fuga i G moll, (andra satsen i sonat I för soloviolin, BWV 1001) ca. 1720
Svit i E dur, BWV1006a	Signerat manuskript	Ca. 1720	Partita i E dur, BWV1006 för violin

Källorna här är de som visar på att lutan skulle vara avsett som rätt instrument. Alla stycken utom just BWV 998 finns dock representerade i ett otal transkriptioner och bearbetningar. Eftersom hela Bachs produktion inte finns intakt att studera kan man i stort sett ifrågasätta originaliteten i alla dessa stycken. Han skrev ju bevisligen om sina stycken själv så vem kan avgöra om vilket original som är det ursprungliga. Sviten med katalognumret precis före preluderna fuga allegro alltså BWV 997 skulle också kunna vara tänkt för lutan. I detta fall finns åtminstone 15 hyfsat tillförlitliga källor eller transkriptioner av samtida och efterföljande lutspelare, cembalister etc., men ingen källa där Bach själv antyder att lutan skulle vara det avsedda instrumentet (*Koonce, 1989*).

Istället talar musiken och formen för att stycket är menat för solocembalo eller möjligtvis cembalo med melodiinstrument.

Det verkar som om transkriptionen varit ett medel för att sprida musik och tradition. Lutan som är ett portabelt instrument har säkerligen spelat en viktig roll som distribuerare och bevarare av såväl folklig som konstmusikalisk tradition. Många av barockens musiker var skickliga improvisatörer och gehörsspelare, detta bidrog säkerligen till det utbredda transkriberandet. Även som funktionsmusik, till dans och underhållning, kan man tänka sig att musiker ”lånade” varandras stycken för att bredda sin repertoar.

Hade Bach misstycykt angående de eventuella ändringar eller anpassningar som måste göras för att spela hans stycken på luta? Bach visar ju själv prov på omfattande transkription och omarbetning inom sin egen produktion. Exempel på detta är hans prelude 1006 som återfinns i partita för soloviolin i E dur, svit för luta i samma tonart såväl som i sinfonia från cantata BWV 29 (”Wir danken dir”) för orgel. Likaså hans G moll fuga som också är transkriberad för violin, luta och orgel. Alltså tyckte han tydligt själv att ett stycke kunde passa för fler instrument, om vi antar att inte enbart produktionskrav och tidsbrist drivit honom till dess återanvändningar. Det bör här nämnas att Bachs inblandning i transkriptionen för orgel och luta har ifrågasatts. Versionen för luta är nedtecknad i fransk luttabulatur av J C Weyrauch. Denna översättning härstammar möjligtvis från en originalkomposition för luta som gått förlorad. Orgelversionen är osignerad och kan därför inte med säkerhet till- eller avskrivas Bach.

I denna fuga kan man alltså studera hur Bach själv, eller i alla fall samtida bearbetare i hans närhet, gått till väga i en omarbetning. Kanske kan det ge svar på hur vi skall förhålla oss till nottexten i enlighet med Bachs egen transkriberingsstil. Det är intressant att jämföra ett utdrag från stycket. Här har jag placerat samma fem takter (42-46), från alla tre källor under varandra. Versionen för luta är översatt till normal notation.

Violin



Fig. 9

Detailed description: This figure shows a single staff of music for Violin. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including some triplets and slurs. The piece is identified as Fig. 9.

Luta

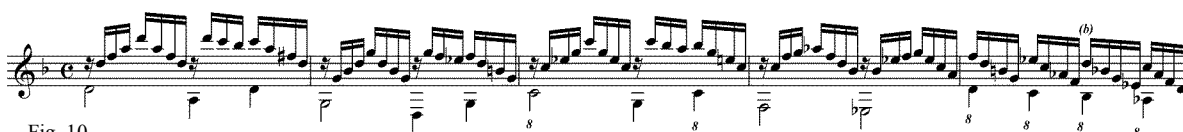


Fig. 10

Detailed description: This figure shows a single staff of music for Lute. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including some triplets and slurs. The piece is identified as Fig. 10.

Orgel

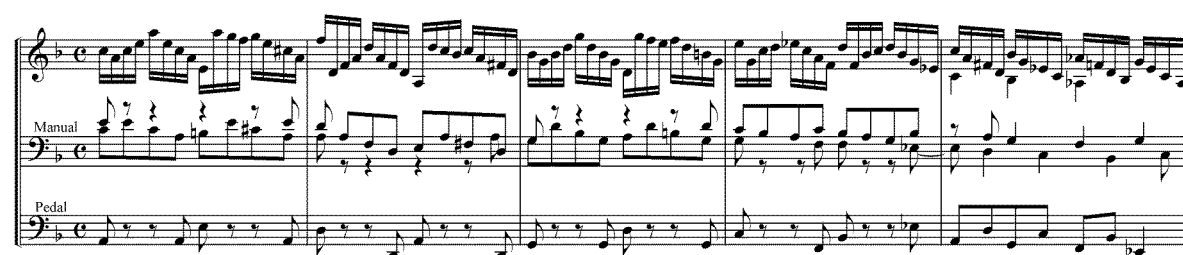


Fig. 11

Detailed description: This figure shows two staves of music for Organ. The top staff is labeled 'Manual' and the bottom staff is labeled 'Pedal'. Both are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The Manual part features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including some triplets and slurs. The Pedal part features a simpler, more rhythmic line. The piece is identified as Fig. 11.

**Violinversionen** (se fig. 9); är i dessa takter skriven i en melodilinje. Som tidigare nämnts är texten upplagd som en style brisé. Det går tydligt att plocka ut en baslinje som utgörs av slag ett och tre i de första fyra takterna. Tonarten är säkert inte slumpmässigt vald, då många av bastonerna är lösa strängar: G, D och A. Detta kan hjälpa instrumentalisten att skapa en ”fristående” basstämma. De lösa strängarna fungerar även som resonans då övertonerna blir fler i en bra tonart.

**Lutversionen** (se fig. 10); tonarten är den samma och ändringarna är relativt små. Melodilinjens är i stort sett intakt. Den främsta ändringen är att en fristående baslinje har skrivits ut, naturligtvis för att lutan har andra möjligheter att hålla ut bastoner medan melodin går. Strukturen jämfört med violinversionens ”tänkta” bas är något utökad med små kvart- och kvinthopp.

**Orgelversionen** (se fig. 11); tonarten sänks en kvart till D moll. Detta leder till att orgelns djupa klang utnyttjas. På samma sätt som lutaversionen utökade violintexten tar orgeln nästa steg. Baslinjen fortsätter med sina hopp i kvarter och kvinter. Dock blir notvärdena kortare, troligtvis för att den nya helhetsklngen inte skall bli för svulstig. Nu tillkommer nämligen även en mellanstämma som i sin tur blir tvåstämmig. I lutatexten behövs de långa bastonerna för att flödet skall bli legatoaktigt. Hos orgeln är det den gående mellanrösten som står för ”klangmattan”, bortsett från melodin som inte i någon av versionerna skiljer sig nämnvärt. Gemensamt för de olika transkriptionerna är att de:

- Utnyttjar hela instrumentets klang och möjlighet till stämföring
- Har samma melodilinje
- Inte sticker ut i fråga om tonalitet (bortsett från tonartsändring)
- Alla verkar utgå ifrån violinversionen som ju också är den enda vi kan vara säkra på är Bachs original

Grovt förenklat skulle några transkriptionsregler för luta med utgångspunkt av jämförelsen ovan kunna bli:

Bach violinstycke till luta; behåll melodilinje och gärna tonart. Hitta den ”dolda baslinjen”, skriv ut samt möjligtvis utöka den. Basen bör vara i något längre notvärden för att skapa legatoflöde. Om det är många stämmor kan basens längd med fördel kortas.

Bach orgelstycke till luta; behåll melodilinje och anpassa tonart. Om det finns melodi, mellanstämmor och bas, ta då bort de mellanstämmor som inte fungerar att överföra och förenkla basens linje något i längre notvärden.

Den här generaliseringen är naturligtvis inte allmängiltig. Kanske innehåller den trots allt en viss sanning och kan vägleda i vissa fall. Mig veterligen håller inte violinister på med transkription av orgel eller lutverk, det kanske blir väl teoretiskt med ett så stort skifte av instrument? (Även om det säkert skulle kunna bli bra i enstaka fall.)



Att vi transkriberar för att kunna spela musiken bör hursomhelst inte ha varit något konstigt ur Bachs synvinkel eller enligt barockens praxis. Däremot består frågan om vilket som är det korrekta sättet att transkribera på. Kanske var det musiken och inte instrumentet som var avgörande för Bach. Viktigast är nog slutligen att tolka musiken på ett sätt som gör den rättvisa och inte sticker ut ifrån kompositionsstilen och tidens ursprung.

Herbert Connor säger;

Bachs kompositioner kräver en subtil och karaktäristisk frasering av teman och stämmor för att återgivningen skall förmedla ett plastiskt intryck av polyfonin.

Som huvudregel kan sägas att varje stämma hos Bach måste fraseras som om den spelades på ett stråkinstrument. Detta gäller för både tangentinstrument, blåsinstrument och luta. Sett från den synpunkten är det likgiltigt om Bach spelade luta eller inte. Han tänkte ”stråkmässigt” både när han komponerade för orgel och luta.

Vill man spela Bach stiläkta på modern gitarr får man i första rummet försöka efterlikna en violinists stråkteknik. Spelsättet måste vara sådant att tonerna sammanbinds med varandra så tätt som möjligt. Spelaren skall ej känna det som om man ”grep” tonerna en efter en utan som om han frambringade dem på en gång med en stråke som glider mjukt över strängarna.

*(Giertz 1979, s.82)*

## 4 Överföring av Bachstycken i fransk luttatabulatur till notation för modern gitarr

För att kunna spela lutverken på gitarr krävs en hel del anpassning. Den vanligaste typen av barockluta som användes under 1700-talet hade för det första 13 strängar i jämförelse med gitarrens sex. De två första var enkla och de andra i par. Det finns många likheter med den moderna gitarren gällande t ex anslag och grepp. Den största transkriptionstekniska aspekten är basregistret, ofta själva fundamentet i mycket av barockmusiken. Här måste man med hjälp av tonartsförflyttningar och oktaveringar få texten att passa för gitarr. På många sätt är det mycket lättare att anpassa Bachs cello- och violinmusik för gitarr, där handlar det mest om vad man kan lägga till i bas och ackord. Lutmusiken är oftast noterad i vad som kallas fransk luttatabulatur (se fig 12). Här representerar bokstäver vilket band som skall tryckas ned på greppbrådan. Bokstäverna placeras på en eller fler av de sex linjer som representerar de översta strängarna. A= lös sträng, B= första bandet, C= andra bandet och så vidare. Resten av strängarna, från den sjunde neråt, grips inte vanligtvis (med vänsterhand) utan spelas som lösa bordunbasar. Rytmer skrivs ut ovanför noterna och endast melodistämmans rytm markeras. Bas och mellanstämmor får i linje med styckets karaktär och rytmik

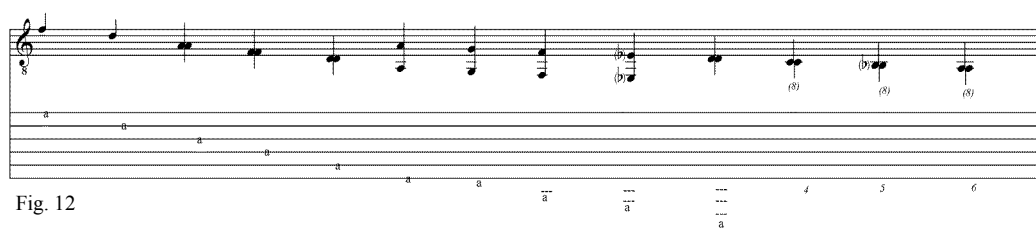


Fig. 12

anpassas till helheten. Denna notationsform vittnar om att barockens instrumentalister hade en god känsla för tidens olika musikstycken och interpretatoriska ”regler” samt att en viss improvisationslik känsla var naturlig och nödvändig. För oss gitarrister i modern tid blir det extra viktigt att studera musikstilen och dess ursprung för att skapa oss en bild om hur man på ett stilriktigt sätt ska transkribera och tolka musiken. Att vara konsekvent med sin idé i basens rytm är också viktigt annars kan det lätt kännas som om musiken tappar vissa linjer. I olika delar inom ett stycke t ex där basen får ett kortare notvärde och rör sig mer kan detta naturligtvis anpassas på många olika sätt.

För att illustrera en överföring från fransk luttatabulatur till gitarr har jag nedan valt ett utdrag ur Silvius Leopold Weiss kända Fantasie i C moll. I första ledet har jag översatt tabulaturen (se fig. 13,15,17) till vanlig notation (se fig. 14,16,18). Sedan gör jag ett förslag till hur en gitarrtranskription kan se ut (se fig. 19,20,21). Utgåvan för luta är baserad på ett manuskript från British Museum London – sid. 134-135. Fantasin är indelad i två delar; en fri preluderande inledning utan utsatta taktstreck som följs av en fugerad del. Ovanför tabulaturen ses en liten åttondel som indikerar notvärdet på noten under samt de följande till dess att en annan rytm anges. I detta fall är det alltså endast åttondelar i melodistämman. Bokstaven r i tabulaturen står för c, alltså andra bandet. (C är lättare att förväxla med t ex G).

Fig. 13 

Fig. 14 

Fig. 15 

Fig. 16 

Fig. 17 

Fig. 18 

## Gitarrrtranskription

Jag har valt att transponera stycket en stor sekund upp till D moll. Denna tonart passar mycket bra på gitarren och vi får grundtonen och dominanten som lösa bassträngar. (E sträng omstämd till D). Basens linje är väldigt tydlig här och spelas inledningsvis på lösa strängar hos lutan. Detta tillsammans med den legatokaraktär som stycket har bör leda till en tolkning av texten som om basen skall ha relativt långa notvärden. Även melodin är flerdimensionell och kan liknas vid Bachs BWV 998 prelude med samma karaktär som tidigare nämnts. (Style brisé) Denna fantasi är ett tacksamt exempel på

Fig. 19 

Fig. 20 

Fig. 21 

lutmusik som passar väl för gitarren. Tonartshöjningen samt vissa oktaveringar, som är nödvändiga, blir det enda som översättaren tvingas ändra. I och med att stycket är så idiomatiskt komponerat klingar det enkelt och flytande utan några som helst problem.

Basens notvärden kan självklart tolkas på flera sätt. Ibland kan basens linje uppfattas som tydligare om man ger lite ”luft” mellan tonerna, detta är typiskt barockt och benämns portato. Det kan användas när basen får en snabbare rörelse, fjärdedelar eller halvnoter i fantasin ovan. Så här långt i transkriptionen har inga oktaveringar blivit nödvändiga. Det här är ett av de stycken för luta som passar perfekt för gitarr och bjuder inte på stora problem, som många av Weiss övriga kända stycken gör. (I hans kända Tombeau och Passagaille blir man tvungen att bryta baslinjerna som är väldigt fundamentala i dessa båda fall). Nedan (se fig. 22) följer takt 89 – 92 ur fuga BWV 997 för att ge prov på hur en basstämman kan oktaveras för att kunna spelas på gitarr. Jag utgår ifrån cembaloversionen i C moll och har transponerat tonarten till A moll. Undertill finns mitt förslag till ändring (se fig.23).



Fig. 22

Originallets basstämman börjar varje takt med ett oktavsprång. Det blir här tvunget att spela den första tonen i var takt oktaverat. Detta är ett typiskt problem i bachtranskription för gitarr, där inte samma omfång neråt finns att tillgå. En till synes liten ändring på pappret, som inte påverkar harmoniken men dock ändrar basens linje. Det blir mindre tyngd på slag ett i takten och kan kännas otydligt i basens rörelse då linjerna blir mer suddiga. Utifrån detta bör det vara en god idé att kompensera ändringen tolkningsmässigt; mer tyngd på slag ett samt att försöka ge en illusion av att den fallande basen ”hittar hem”.



Fig. 23

Sammanfattningsvis är det viktigt att hitta en bra tonart som tillåter verkets stämföring och karaktär att bibehållas i transkriptionen. I de delar som t ex baslinjen måste anpassas, kan man använda interpretatoriska grepp för att förtydliga melodiska linjer och stämmor. (Som i figur 23.) Ett alternativ och komplement till tonartsjusteringar är att använda ett capo tasto för att ljusa upp klangen och närma sig lutans karaktär.

## 5 Pianomusik i överföring till gitarr

-Tarréga och pianomusiken

Den spanska nationalromantiska epoken utgör en av kärnorna i gitarrepertoaren. Francisco Tarréga (1845-1909) har lämnat många verk efter sig och är under denna tid den mest framstående gitarrkompositören. Han var en välkänd musiker på sin tid och med honom når transkriptionen för gitarr en höjdpunkt. Förutom Tarrégas produktion bjuder tidsepoken inte på många verk för gitarr. Istället var de bästa och mest populära kompositörerna pianister, t ex Isaac Albéniz och Enrique Granados. Deras typiskt spanska musik var populär, kanske mycket tack vare att musiken var inspirerad av kulturen; flamencon, danserna och sångerna.

Att Albéniz aldrig komponerade för gitarr kan tyckas lite konstigt. Man vet att han själv spelade instrumentet och var bekant med både Tarréga och hans elev Miguel Llobet. Det är möjligt att han inte ansåg sig var en god nog kännare av gitarren för att kunna komponera som han ville. Istället kan man tydligt se hur han använder gitarrens tekniker och andra kvalitéer i sitt komponerade.

Detta illustreras tydligt i exemplet nedan.

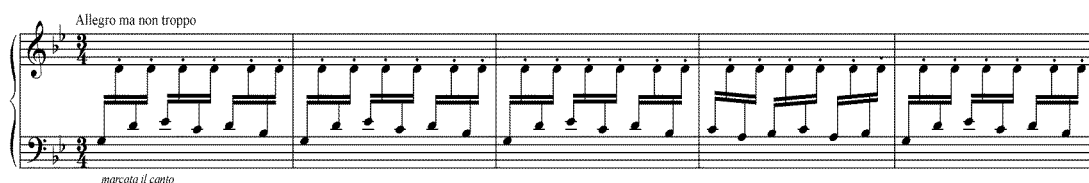


Fig. 24



Fig. 25

Asturias (leyenda) är det femte stycket ur den spanska sviten. Utdragen illustrerar takt 1-5 (se fig. 24) samt i nästa utdrag takt 33-36 (se fig. 26). Tekniken är typisk för spansk gitarr, (flamenco), tonerna slås an växelvis med tummen och pekfinger/långfinger. På gitarr kan det se ut som mitt transkriberingsförslag (se fig 25,27). Den lösa strängen H gör stycket mycket idiomatiskt i E moll- transkriptionen.

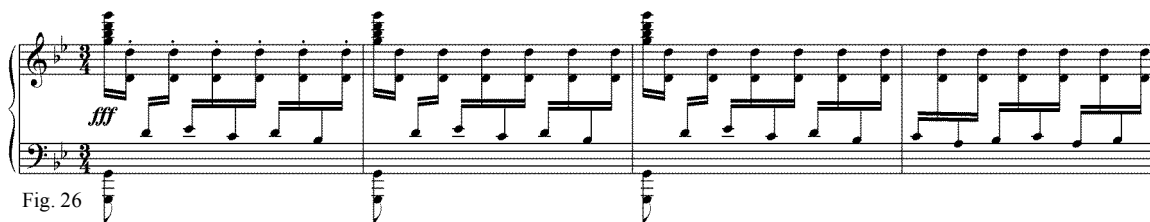


Fig. 26



Fig. 27

De stora ackorden är också mycket gitarristiska. För att kunna slå ackordet över alla strängar dubblar jag både ters, kvint och grundton. Vissa väljer att trioliserar den övre bordunstämman där den är utskrivet i oktaver. Detta är väldigt gitarristiskt och påträffas först i Segovias transkription. Det här tycker jag är något som kan ifrågasättas (se fig.28).



Om Albéniz menat det så här hade han kunnat bryta de två tonerna D i ”bordunstämman”. (Däremot blir det mycket vanskligt att på piano upprepa tonen så snabbt som en gitarr naturligt kan). Jag tycker ändå att det är en stor ändring från originalet som tillför en ny rytm till ett stycke som i original är klart menat att ha en monoton rytmisk karaktär. Man bör i vilket fall som helst vara medveten om ändringen som idag är närmast självklar enligt gitarrtranskriptionens tradition.

Förutom sitt komponerande för gitarr bidrog Tarréga med otaliga transkriptioner. Han var även den förste som spelade just Albéniz på gitarr. Med sin stora instrumentkänedom insåg han att musiken lämpade sig väl för gitarr och han behövde inte justera så väldigt mycket i jämförelse med sina andra transkriptioner av Chopin och Beethoven.

Man kan se några genomgående drag i Tarrégas transkriptioner. Han försöker i stor utsträckning att hålla sig nära originalet i arrangemang av t ex Albéniz. Det är ofta många toner i ackorden och kraven på den som vill spela arrangemangen blir stora gällande tydlighet i melodispelet och att musiken lätt blir tung. I en artikel ur *Gitarr och Luta (Spjut, 1989)* menar Gunnar Spjut att transkriptionen har utvecklats mot att bli mer idiomatisk och prioritera lätthet och flöde framför att ha med så mycket som möjligt. Detta är en bra utgångspunkt tycker jag, just att anpassa sin transkription efter den karaktär som kompositören avsett. Att olika gitarrister har skilda kvalitéter innebär att alla tjänar på att göra egna transkriptioner för att kunna anpassa stycket personligt. (Det som upplevs tungt att spela för en kanske går bra för någon annan). Men detta bör inte förväxlas med att tunna ut texten i onödan. Man måste pröva sig fram för att se vad som fungerar i praktiken.

När Tarréga arrangerar Chopin och Beethoven är han mycket mer fri i sina tolkningar, troligtvis för att musiken överhuvudtaget skall gå att spela. Precis som barockens underhållningsmusiker spelade Tarréga många arrangemang för att folk skulle känna igen styckena och även för att utöka sin repertoar. I vissa av hans transkriptioner kan man ana underhållningstanken bakom, musikens kvalité är inte speciellt hög om man jämför med de mer seriösa verken av Bach, Beethoven och Schumann.

Enligt Pujol skrev och arrangerade Tarréga 217 verk för gitarr. Dessa kan indelas i följande kategorier:

1. Arrangemang som syftar till virtuositet (t ex Estudio Brillante)
2. Seriösa arrangemang (Haydn, Beethoven, Chopin m. m.)
3. Brillanta konsertstycken (Capricho Árabe)
4. Intima småstycken (Preludier, mazurkor)
5. Tekniska studier och etyder

(Giertz, 1979, s. 152)

Att spela Albéniz på gitarr är tack vare Tarréga något som är accepterat idag. Traditionen bars främst vidare av Pujol, elev till Tarréga, och i nästa led även av Segovia. Många av Albéniz stycken är faktiskt mer vanligt förekommande på gitarr än piano. Detta i samverkan med alla de tidigare egenskaperna som gör musiken naturlig för gitarr, gör att det känns väldigt relevant att spela Albéniz på gitarr. Han skall själv ha hört sitt eget stycke Granada (Serenata) i transkription för gitarr spelad av Tarréga och i förvåning ha utbrustit: ”Det var just så jag hade tänkt mig det!” (Giertz, 1979, s. 159)

Albéniz bequeathed a fortune in transcribable works to that instrument, and no guitar recital would be complete without some of his music. Guitarists have consequently returned the favour by giving his pre-Iberian piano works a degree of celebrity they would otherwise lack if they depended on the attentions of pianists alone. Though Albéniz wrote not a scrap of music for the guitar, his legacy is inextricably bound up with it. (Clark, 1999, s. 285)

Albéniz Granada är ett av den romantiska gitarrepertoarens mest omtyckta nummer. Det är det första stycket ur Suite Espagnole. Under originaltexten (se fig. 29,31,33) har jag placerat Tarrégas tolkning (se fig. 30,32,34). Utdraget behandlar styckets 16 första takter.

Fig. 29

Fig. 30

Styckets inledning bjuder på fler av de tidigare nämnda gitarromanerna som Albéniz använde sig av. Här ligger ackompanjemanget likt en gitarr i brutna ackord medan melodin rör sig nedan. Texten är väl lämpad för att föra över till gitarr vid första anblick men vissa alternativ måste på sina ställen övervägas. Tarréga väljer för det första

tonarten E dur. Den lösa bassträngen som grundton är ett måste för att likna den långa klangen i pianot och samtidigt vara fri i vänsterhand för rörelser. Det är även så nära man kan komma originaltonarten F dur och behålla spelbarheten. Ackordkompet minskar han ner till två toner. Ingen funktion i ackordet måste dock tas bort, endast fördubblade toner. Känslan av att en gitarr står för kompet som antyds i originalet försvinner något. (Att översätta stycket för en duo hade gjort det möjligt att behålla hela kompet). Rent praktiskt går det inte att ha fler toner där, då de skulle krocka med melodin redan i takt två. I takt tre väljer han att använda basen E i den låga oktaven för att kunna fullfölja kompmönstret.

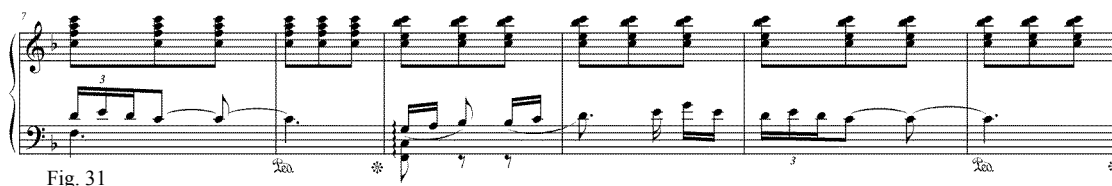
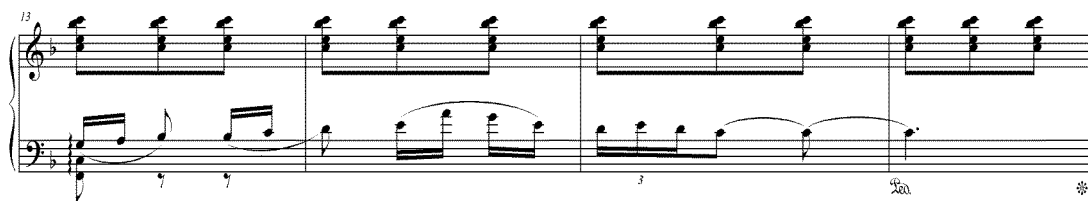


Fig. 31



Fig. 32

I takt tio tvingas toppkompets mönster att brytas, han tar bort toner som lämnar väg för melodin. Eftersom melodin är i fokus uppfattas detta inte som något störande förutsatt att det utförs snyggt. Takt elva lägger Tarréga till en dominantbaston som dels ger mer flyt åt melodin och samtidigt kompletterar harmoniken då denna ton inte kan tas i sekundintervall med den översta tonen samtidigt som melodin spelas.



Överlag är ändringarna som gjorts små. Det handlar mest om att ta bort någon ton i ett ackord och försöka hålla sig nära originalet, det tycker jag att Tarréga gör. Översättningen klingar mycket likt ursprungsnotationen. Att Albéniz själv gillade sitt stycke på gitarr kanske mer än på pianot måste vara en ytterligare anledning till att se Albéniz musik som relevant för oss gitarrister. Man kan faktiskt hävda att Albeniz arv vårdas till viss del av gitarrister. Pianister spelar mest vissa av hans större konsertverk, Iberiasviten t ex. För att åskådliggöra Albéniz om än omedvetna men väldiga inverkan på gitarrepertoaren följer här ett utdrag ur en artikel om hans produktion:



<b>ISAAC ALBÉNIZ SOM KOMPOSITÖR. OLIKA PERIODER</b>
PERIODEN FÖRE 1883
Ett stort antal pianokompositioner (cirka 200 st), de flesta av ringa betydelse
PERIODEN 1883 TILL BÖRJAN AV 1890-TALET
Pianokompositioner i nationalromantisk stil med motiv från spansk folkmusik
PERIODEN FRÅN BÖRJAN AV 1890-TALET TILL 1909
operor, sånger och större pianoverk

<b>NÅGRA AV DE VANLIGASTE NATIONALROMANTISKA PIANOKOMPOSITIONERNA</b>	
SUITE ESPANOLE OP 47	RECUERDOS DE VIAJE OP 71
-Granada	-En el mar
-Cataluna (corranda)	-Leyenda
-Sevilla (sevillianas)	-Alborada
-Cadiz (cancion)	-En la Alhambra
-Asturias (leyenda)	-Puerto de tierra
-Aragon (fantasia)	-Rumores de la Caleta
-Castilla (segudillas)	-En la playa
Ur 12 PIEZAS CARACTERISTICAS, OP 92: Nr 12, Torre Bermeja	
ESPANA, SIX FEUILLES DE ALBUM OP 165	CHANTS D' ESPAGNE OP 232
-Prelude	-Prelude
-Tango	-Oriental
-Malaguena	-Sous le palmier
-Serenata	-Cordoba
-Capricho catalan	-Segudillas
-Zortcico	

(Sidan är ett utdrag från Gitarr och Luta, Nr 4, 1989, sid. 11)

<b>VANLIGT FÖREKOMMANDE STYCKEN FÖR GITARR</b>
-Alborada
-Aragón
-Asturias
-Cadiz
-Capricho catalan
-Córdoba
-En la Alhambra
-En la playa
-Granada
-Mallagena
-Mallorca
-Oriental
-Pavana capricho
-Rumores de la Caleta
-Segudillas
-Sevilla
-Sour le palmier
-Tango
-Torre Bermeja
-Zambra granadina
-Zortcico

#### Isaac Albéniz musik

”En omfattande sammanställning över Albéniz verk finns i Gabriel Laplanes bok, ”Albéniz, sa vie, son oeuvre” (Milieu du monde, Paris, 1956). Nedan ges endast en summarisk översikt med koncentration till de delar som blivit speciellt uppmärksammade vid transkriptioner till gitarr.

Albéniz tonsättningar kan systematiskt delas in i några kronologiska karakteristiska perioder. Under den första gav han i unga år ut ett stort antal (uppskattat till 200 verk) nu glömda kompositioner. Det var oftast pianostycken i tidens anda, mazurkor, marscher, valser, etyder, sviter m m, ofta pedagogiska spelstycken tillägnade elever.

Efter mötet och studierna med Pedrell inträffade en ny period i Albéniz komponerande. Nu skrev han den nationalromantiska spanska pianomusik som är så karakteristisk för hans komponerande. Verken är samlade i sviter eller böcker där de enskilda styckena ofta har namn efter platser eller landskap i Spanien. Den grundläggande rytmen är ofta hämtad från spanska folkdanser av typ malaguena, jota, zambra och zortzico, men Albéniz har till skillnad från många andra nationalromantiska kompositörer inte hämtat teman från folkmusiken. Det är stilen som är karakteristisk. Några av de mest kända är representerade i diagrammen nedan. Det är ur denna källa som nästan alla transkriptioner för gitarr är hämtade.

Albéniz tredje period som kompositör präglas av hans operor och en zarzuela (en sorts spansk opera), sånger till pianoackompanjemang samt hans stora pianoverk. Operorna är till stor del bortglömda men hans pianokomposition Suite Iberia finns fortfarande på repertoaren hos skickliga pianister. Evocación ur den första boken har transkriberats för gitarr och finns utgiven på skiva.

En sammanfattning över de olika perioderna under Albéniz komponerande och en presentation av de vanligaste transkriptionerna för gitarr redovisas i ovanstående diagram.”

Tarrégas transkriptioner är som jag tidigare varit inne på av skiftande karaktär. Albéniz kompositioner måste placeras som relevant och seriös konsertmusik, som heller inte är kontroversiell att använda som transkriptionsmaterial. Månskenssonatens första sats (se fig 35,38,41) är en intressant motvikt mot detta. Det är inte troligt att Ludvig van Beethoven hade något annat instrument än pianot i åtanke när han komponerade sina verk för piano. Eftersom han var en så skicklig instrumentalist kunde han utnyttja alla klaverets egenskaper och dessa är så att säga insprängda i kompositionen. Tarrégas arrangemang (se fig. 36,39,42) är säkerligen seriöst menat att kunna uppträda med osv. Dock är det en mycket vanskelig uppgift att överföra ett stycke som är så känt och i sin kompositionsteknik väldigt pianistiskt. Det kan anas att Tarréga, som vanligtvis blandade sina konsertprogram med egna kompositioner och transkriptioner använde just detta faktum till sin fördel; att helt plötsligt spela ett stycke som är så oväntat taget ur sitt sammanhang för att fånga sina åhörare och därmed kunna framföra sina egna verk med ännu större pondus. Jag misstänker att Tarréga inte var ute efter att förbättra stycket utan snarare bara använda det för att det är ett fantastiskt verk, som han kunde spela och därför gjorde, säkert medveten om alla brister och med glimten i ögat.

Transkriptionen måste ses som seriös, inga utsvävningar någonstans, han förhåller sig mycket respektfullt gentemot styckets form och karaktär. För att imitera den ursprungliga pianoklangen väljer han tonarten D moll, (med nedstämd E), som är så nära Ciss moll det går att komma på gitarr utan att förlora all spelbarhet. D moll är också den mörkaste tonarten som passar. För att tekniskt kunna genomföra stycket med denna låga klang flyttas melodistämman ned en oktav och hamnar mitt mellan bas och komp. Med denna ändring vinner han en mörk och sonor klang men tvingas ändra en del på de vandrande åttondelstriolerna som kompensation. Jag har själv funderat mycket över vad som hade kunnat vara alternativa lösningar till Tarrégas och kommit fram till att det blir för många kompromisser vilken lösning man än väljer. I D moll går det inte att ha melodin på toppen men Tarréga väljer detta för att behålla styckets ”klangdjup”.

E moll är det enda alternativa förslag jag ser som möjligt; här kan melodin ligga på toppen men stycket tappar djupet. Problemet består till största delen av alla de pianoegenskaper som Beethoven komponerat in i stycket så som den mörka klangen, tonlängden samt det breda registret. Det här är ett stycke för piano som passar bäst för piano. Enligt mig blir stycket bara sämre när man försöker överföra det seriöst som

Fig. 35

Fig. 36

Fig. 37

koncertstycke till gitarr. Vill man dock utnyttja just effekten av att byta instrument och kanske framföra stycket med en helt annan karaktär i underhållningssyfte, precis som jag tror att Tarréga gjorde, hade det säkert fungerat idag också. Eftersom det blir uppenbart att gitaren inte har samma djup som pianot kan det vara en nackdel att som Tarréga försöka härma pianots kvalitétér fullt ut. Tonmaterialet finns dock där fortfarande i arrangemangen och det gör att stycket fungerar; men är det skäl nog att göra en relevant överföring? Nedan kan de första tolv takterna jämföras. Överst originalet följt av Tarrégas transkription och sist min alternativa tanke.

Fig. 38 \* x

Fig. 39

Fig. 40

Bastonerna är i original genomgående i oktaver. Detta går omöjligt att åstadkomma i arrangemangen. Jag använder låga E som första baston för att få ett större djup. Den fallande linjen bryts men det är en avvägningsfråga huruvida det spelar någon roll. I denna ljusare tonart känns det bra med mer djup i basen.

Med melodin i mellanstämmen måste Tarréga upprepa meloditonen i kompet vilket medför att flytet tappas. Arrangemanget kräver även att spelaren jobbar väldigt mycket med att försöka dölja dessa upprepningar. En av hans tankar med flytten av melodin, förutom att greppen blir lättare, är nog att hjälpa basen att verka fyllig. Han låter den gående komplinjen pausa när melodin slås an för att få ett större flyt i musiken. Detta tycker jag är en bra ändring som ”kamoufleras” effektivt av melodi och bas.

Fig. 41

Fig. 42

Fig. 43

Möjligtvis blir det en mer originell transkription i E moll med melodin överst som den ursprungliga versionen och nu framhävs andra aspekter av stycket med en mer gitarristisk utgångspunkt. Här ligger det väl till att använda mycket fingersättningar med lösa strängar för att skapa en övertonsrik och sonor klang. I pianokompositionen finns den här klingande legatokarakteren naturligt. Under styckets sista del blir det dock en del kompromisser i denna tonart. I D moll är det mycket praktiskt med den lösa strängen A som dominantbas. Det måste sägas att Tarrégas transkription här blir mer spelbar än mitt förslag som mest har tagits med för att tydliggöra möjligheterna som finns (eller i detta fall kanske inte finns).

Sammanfattningsvis tycker jag att Tarréga var mycket flexibel i sina transkriptioner. Det är inte lätt att sätta upp strikta regler för hur musiken ska översättas enligt honom. En gemensam nämnare är förmågan att anpassa det man vill spela till gitarrens möjligheter och kvaliteter. I Bachs och Albéniz musik är Tarréga väldigt originalnära i sitt förhållningssätt, detta är inte möjligt i verk av Beethoven. Då återstår frågan, ska man verkligen spela månskensonaten på gitarr? Det måste vara upp till var och en, men jag är övertygad om att Tarréga hade stor nytta av dessa "citat" från stora kompositörer under sina långa konserter. I och med detta kunde han lyfta fram sin egen och annan mindre känd musik.

## 6 Andres Segovia

På många sätt var Andres Segovia en pionjär i att föra fram klassisk gitarr som ett seriöst konsertinstrument. Själv spelade han och gjorde transkriptioner av såväl gammal musik från renässans och barockepokerna som romantisk pianomusik. I tidiga konsertprogram runt 1920 spelar Segovia mycket av Tarrégas kompositioner men även många av de transkriberade styckena av stora kompositörer. Detta blir en musikalisk grund för Segovia som genom hela sin karriär fortsätter att spela Tarrégas musik. Mellan 1914 och 1918 tillbringade Segovia sin tid i Barcelona. Här kom han i kontakt med "Tarrégaskolan" genom Llobet, en elev till Tarrega som blev hans mentor och inspiratör under denna tid. Så småningom slutar han dock mer eller mindre att spela Tarrégas transkriptioner men tar vid med samma arbetsanda själv, det vill säga börjar att själv arrangera i Tarréga stil. Jag skulle vilja påstå att Segovias arrangemang är en slags förlängning av Tarrégas. Tonsättarna är de samma, Albéniz, Schumann och Mendelsson etc, men det märks att Segovia inte gärna upprepar något stycke som Tarréga gjort. På detta plan är Segovia som transkriptör inte så originell, men det som gör att han sticker ut är framförallt hans tolkningar av musiken och hans musikerskap.

Tonsättare som Bach och Scarlatti spelar och transkriberar han på ett egensinnigt och mycket gitarristiskt sätt. Han är den som på allvar för fram den äldre musiken som spelbar på gitarr. Han transkriberar barockmusiken genom en instrumentalists ögon och anpassar texterna för sitt eget gitarrspel. Det är inte ovanligt att han föreslår användning av pizzicato eller flagioletter, tekniker som inte är möjliga på cembalo. Som illustration till detta följer nedan (se fig. 44) två takter ur en av de Scarlattisonater som Segovia spelade och arrangerade.



Att använda gitarrens egenskaper var något som låg Segovia varmt om hjärtat. Hans tolkningar är oftast mycket orkestrala med många olika klangregistreringar och extrema gester. Att använda pizzicato och flagioletter var säkert för Segovia ett medel som förstärkte detta. T ex pizzicato skapar en härmande effekt av en kontrabassektion. Segovias manér finns invävt i hans transkriptioner därför är det extra viktigt att fundera över vilken tolkning man vill åstadkomma med stycket ifråga. Om det inte är en så "orkestral" tolkning som eftersöks, tål det att se över sådana ändringar som inte har någon underlättnande effekt för det speltekniska och som i detta sammanhang helt plötsligt bara verkar konstiga och omotiverade.

Utan tvivel har Segovia bidragit enormt mycket till det klassiska gitarrspelet. Men om man enbart ser till hans transkriptioner är den största bedriften att han för fram Bach och Scarlatti. Frånsett detta kan man säga att det är Segovia som musiker och artist som är pionjären.

”Hans många Bachtranskriptioner har överhuvudtaget hjälpt till att öka gitarrens konstmusikaliska status” (Giertz 1979, s. 178)

Segovias kanske mest kända transkription är Bachs Chaconne från violinpartita i D moll. Verket framfördes av honom själv i Paris 1935 och mottogs med delade känslor. De femton första takterna ställer jag upp violinoriginalet, se fig. 45, 48 och 51, följt av Segovias transkription, se fig. 46, 49 och 52. För varje rad ger jag ett exempel på hur jag vill att transkriptionen ska se ut, se fig. 47, 50 och 53.



Fig. 45

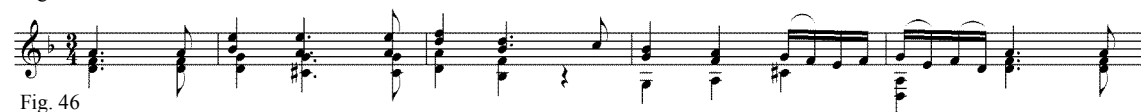


Fig. 46

Segovia öppnar stycket med att spela ackord under alla meloditoner. Detta kan tyckas lite omotiverat då det faktiskt skulle ha varit möjligt på violinen också om än med vissa svårigheter, exempelvis att behålla en legatokaraktär. Skälet till denna ändring är med största sannolikhet att Segovia söker en kraftfull inledning. Om flödet och legatot är målet är denna ändring bara i vägen. Återigen är Segovias tolkning av musiken invävd i arrangemanget och fungerar nog bäst med när han själv spelar det. Enligt mina slutsatser i kapitlet om Bach på gitarr hade ett alternativ varit;



Fig. 47

Jag anser att det är onödigt att ändra de inledande takterna så drastiskt som Segovia gjort och väljer att inte ändra något här förutom några notvärden samt en basoktivering i takt fem.

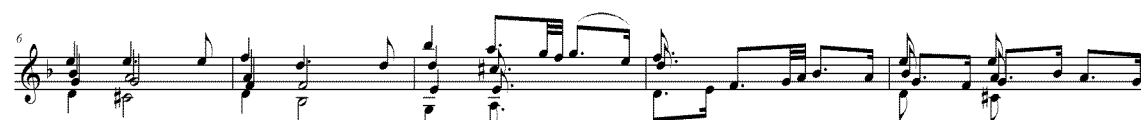


Fig. 48



Fig. 49

I den nionde takten kan tydligt ses hur Segovia är mycket gitarristisk och drar ett D moll ackord över alla sex strängarna. Det känns lite klumpigt med alla dessa stora ackord som gör att det blir svårt att få musiken att flöda.



Fig. 50

Bachs skickliga stämföring kommer bättre fram om man inte lägger till fler ”utfyllnadstoner”. På gitarren kan denna fyrstämighet uttryckas ännu tydligare än på violinen genom att ändra vissa notvärden som inte går att hålla ut i originalet.



Fig. 51



Fig. 52

Segovias stora ackord syftar säkert också till att härma den närmast perkussiva effekt som framkallas när dessa ackord hastigt ”slås an” på en violin. Detta kan i och för sig göras med en mindre gest utan extra toner.



Fig. 53

Oavsett smak och tycke angående Segovias transkriptioner av barockmusik så bidrar han här med att föra fram denna typ av musik på gitarr. Redan Tarréga gjorde också Bach men Segovia är den som utökar detta och distribuerar musiken.

Segovias transkription utgår ifrån Tarrégas sätt att överföra musik på. Segovia är dock ännu mer gitarristisk och använder ofta instrumentknutna tekniker så som flagioletter, pizzicato och stora slagna ackord (rasguado). Tanken att transkriptioner ska göras som om de vore komponerade för gitarr beskriver avslutningsvis väl Segovias utgångspunkt.

## 7 Intervju

Nedan följer resultatet av intervjuerna. Frågorna är utskrivna som rubriker och svaren följer som en sammanställning av tankarna från de båda respondenterna kallade A och B.

### **Vad är syftet med att transkribera för gitarr?**

A startade sin musikaliska karriär med att spela piano och upptäckte tidigt att det gick att spela flerstämmighet på gitarr. Han blev i och med detta intresserad av klassisk musik på instrumentet och letade därför på biblioteket i Växjö efter musik som gick att överföra till gitarr. Det fanns överhuvudtaget inte så mycket klassiska gitarrnoter att tillgå så det föll sig naturligt för honom att börja transkribera.

B tycker att det främsta skälet är att man vill spela ett speciellt stycke eller i en speciell musikstil. ”Det där med att utöka repertoaren är inget självändamål utan en bonus som kommer av sig självt.”

### **Finns det skäl som talar för att man inte borde överföra viss musik till gitarr?**

A gör en jämförelse mellan konstmusik och evergreens/populärmusik som ofta arrangeras om på ett fritt sätt. Han menar att detta är ett sunt sätt att förhålla sig till musik i stort och tycker det ska tillämpas i transkriptionsarbetet. Dock tycker A att det är bra att känna stilen man ger sig på, för att inte avvika harmoniskt och rytmiskt från epokens idéer. ”Fritt skapande måste vara riktlinjen”.

B anser att det finns många skäl/fall där man bör vara försiktig med att översätta viss musik. Först och främst då musiken är för instrumental i sin natur t ex pianomusik komponerad av Beethoven, Mozart, Chopin med fler.

### **Enligt vilka principer gör du dina arrangemang?**

A arrangerar främst klaverrepertoar och tycker att det finns en stor skatt för gitarrister här. Samtidigt nämner han också att det gäller att hitta rätt stycke, vart femhundra verk uppskattningsvis. A gillar inte att gå ifrån originalet för mycket, därav blir det så få stycken som går att genomföra eftersom han inte vill ta bort väsentliga delar av texten. Han börjar sitt arrangerande med att göra ett för svårt utkast, översätter rakt av. Sedan spelar han på det och ser vad som måste ändras för att få en fungerande transkription. ”Ofta kan en liten förändring i t ex basstämman bidra till att stycket blir mer spelbart och klangligt bättre. Försöker vara originaltrogen i så stor utsträckning som möjligt.”

B tyckte förr att det var viktigast att det skulle kännas som om musiken vore skriven för gitarr. Han reducerade en del för att inte publiken skulle uppfatta arrangemanget som onaturligt. Efterhand har hans inställning till detta ändrats något och nu tar han gärna med fler toner för att komma närmare originalet. B vill nu att det ska vara en bra kompromiss mellan spelbarhet, enkelhet och närhet till original, men för den sakens



skull inte utan utmaningar spelmässigt. En transkription bygger på dessa kompromisser. B anser inte att "garnityr" som flageoletter och pizzicato hör hemma i t ex barockmusiken. "Detta syftar mer till att visa vad gitarren specifikt kan göra och tillför inget kvalitativt till transkriptionen."

### **Vad passar bäst att transkribera till gitarr och varför?**

A tycker främst att det är klavermusik som går att bearbeta på ett bra sätt för gitarren. Scarlattisonater finns det t ex många transkriptioner av för sologitarr. Några enstaka av dessa går bra att spela men generellt blir det för svårt på en gitarr om man jämför med hur cembalostämman ligger till, menar han. Att arrangera dessa för två gitarrer eller gitarr tillsammans med ett annat melodiinstrument tycker A är den perfekta lösningen.

"Tycker inte att så mycket av Bachs musik fungerar. Violin och cellomusik går bra att använda men klavermusiken och även lutmusiken är delvis för svår att genomföra på ett bra sätt. Tonsättare som Mozart, Haydn, Beethoven, Chopin, Schubert, Schumann med fler är inte aktuella att jobba med för sologitarr, tyvärr kan man endast finna mindre enstaka verk." Av Beethoven har A endast hittat ett spelbart stycke, en bagatell.

B säger att det är pianomusiken som är bäst lämpad på grund av att båda instrumenten är ackordiska och det finns andra kvalitéer som ligger nära varandra. Han tycker att orkestermusik generellt inte är lönt att ge sig på, men vissa trios, duos och andra besättningar är görbara. B tycker att barocken är den epok som har rikast utbud för oss gitarrister och säger att han tror att det finns mycket kvar att göra om man vill. "Haydn och Mozart är exempel på en stil som inte lämpar sig för gitarr pga. dess idiomatiska uppbundenhet."

### **Är det relevant att spela Bach på gitarr?**

A säger att man självklart ska spela Bach på gitarr.

B tycker att det är relevant i modern tid för att vi redan har en hundraårig tradition av detta. "Gitarrister och publik har inte tröttnat och det tyder på relevans."

### **Hur bör man spela och arrangera det?**

A: "Tycker att det är kul med olika tolkningar av musiken. Det finns två sätt att förhålla sig spelmässigt till Bach, antingen mekaniskt och inte så sentimentalt eller mer fritt och självfullt." Han gillar båda sätten om det görs bra och ser ingen motsättning i att variera sig mellan olika stilar. Påpekar dock att flödet är viktigt oavsett tolkning, att inte stanna upp. Han citerar Keith Jarrett, som ska ha sagt att han anpassar sitt framförande efter publiken, salen och låter stämningen i övrigt bestämma hur tolkningen utformar sig.

B säger att vi har en god förutsättning med vårt instrument som är non-legato precis som tidens instrument, cembalo och luta. Han tycker att det är viktigt med frasering och

artikulation enligt en stilistiskt korrekt praxis utan att för den delen bli museal som ett självändamål. B tycker att det är spännande med de senaste femtio årens barockrennäsans, då musiken blivit luftigare och svängigare.

### **Är det relevant att spela Albéniz på gitarr?**

A tycker att Segovias inspelningar av Albéniz är bra och att många försökt härma detta utan större framgång. Han tycker att det passar gitarren bra eftersom musiken är folkligt inspirerad.

B tycker absolut att det är relevant i och med den naturliga möjligheten att transkribera musiken.

### **Hur bör man spela och arrangera det?**

A anser att en klangligt varierad tolkning är att föredra.

B säger att han tycker det är viktigt att vara påläst gällande dansernas karaktär och rytmiska mönster. Enligt honom förhåller sig många gitarrister för fritt när det ofta finns danser som rytmiska fundament. Han förespråkar en liten avromantisering av denna musik och att man utgår mer ifrån rytmiken.

### **Vad tycker du att Tarréga har bidragit med inom transkriptionen?**

A säger att Tarréga var fri i sina tolkningar av t ex Chopin där han skrev om kadenser etc. ”Han utnyttjar instrumentet till fullo. I sina Bachöversättningar förhåller sig Tarréga mer strikt överlag än Segovia senare gör.”

B säger att Tarréga drog igång allt och sätter en slags praxis för hur man kan göra. Idag tror han inte att så många spelar hans transkriptioner men repertoaren och många tankar står kvar.

### **Vad tycker du att Segovia har bidragit med inom transkriptionen?**

A tycker Segovia tar efter Tarrégas tradition och tillför mer inom andra områden så som det speltekniska och konsertermässiga gitarrspelandet. Han för även fram gitarren som konsertinstrument mer än kanske någon annan gjort.

B tycker Segovia bara tar vid Tarrégas inslagna linje. Segovia inför en ännu friare syn på transkriptionen.

## 8 Slutdiskussion

Något som för mig framstår som centralt genom alla de olika transkriptionsprocesserna jag tittat på är vad som ska uppnås med översättningen. Det är så subjektivt att gå in och säga att det bara finns ett sätt att göra ett stycke på. Däremot tycker jag att ett kvalitetsbevis på en transkription är att den går att spela med den karaktär som antingen originalet har eller den som översättaren avsett. Alltså kan en transkription som upplevs som irrelevant vid ett tillfälle vara ytterst gångbar i ett annat forum. Här tycker jag att Tarrégas månskenssonat är ett perfekt exempel. Jag tror inte det är så gångbart att idag göra ett seriöst försök att överträffa eller ens matcha pianot. Om stycket istället framfördes som Tarréga gjorde det, på ett mer avspänt och spelmansmässigt sätt, blir resultatet ett annat. Kan man spela detta stycket på gitarr, vad fantastiskt och roligt, kanske hans publik tyckte.

Om man ser till Segovias transkriptioner av t ex Bach, som jag personligen inte alltid är helt överens med, kan det noteras att dessa oftast faktiskt förmedlar den känsla och stil som Segovia vill uppnå. Utefter enbart denna aspekt är Segovia alltså en mycket duktig transkriptör. Det som går att diskutera är dock huruvida han gör styckena med en korrekt stilistisk tolkning. Jag anser att en transkription som kombinerar dessa två kvalitéer är att förespråka. Det bör nämnas att Segovias bearbetning av Bachs Chaconne fortfarande spelas av vissa. Att döma av det jag kommit fram till i mitt Bachkapitel, där jämförelsen av G moll fugan i olika transkriptioner finns (se sid. 14), står det för mig klart att Segovia förhåller sig såsom om Bach själv gjort transkriptionen. Detta är kanske inte heller Segovias mening och det får man respektera, då han uppenbarligen tänkt igenom karaktären han ville tilldela stycket och transkriberat utifrån det. För mig är det viktigt att göra en stilistisk tolkning, för att inte ändra styckets grundkaraktär.

Just den stilistiska biten utgör en mycket stor del av hur jag tycker att ett stycke bör sättas för gitarr. Jag tycker att det framkommer som ett genomgående drag i såväl textanalys som intervjuer att det här är en viktig del. Tolkningen och karaktären i stort är de faktorer som styr hur väl transkriptionen kommer att fungera. Det handlar alltså inte bara om att ändra några toner här och där, även om det teoretiska hantverket är nog så viktigt att behärska. Tolkning och karaktär styr hantverket.

Vissa menar att eftersom gitarren inte fanns i dagens form på t ex barocken så kan man lika gärna använda ett modernt spelsätt eller kanske inte spela den musiken alls. En ackordeonist kan säkert ta till argumentet att Bach passar perfekt för instrumentet, eftersom klangen liknar orgelns. På samma sätt skulle vi gitarrister då kunna säga att det finns mycket av lutan i vårt instrument. Behöver vi rättfärdiga våra transkriptioner så här? För mig framstår det som tydligt att vi inte behöver det. Det räcker ju att gå till barocken och Bach själv för att inse att hans synsätt var att musik är musik oavsett instrument. Det måste självfallet fortfarande göras på ett kvalitativt acceptabelt sätt som gör stycket rättvisa. I detta ingår för mig att studera stilen som stycket är komponerat i och vad som ingick i tidens musikaliska praxis. Med de här hjälpmedlen kan transkriptionen hamna så nära originalets grundidé som möjligt.

För mig känns det viktigt just att se till att mina arrangemang blir trogna originalet och kan framföras på ett naturligt sätt. Det blir tråkigt när publiken kan höra att det där nog inte kan vara skrivet för gitarr. I mina intervjuer kan jag se att båda ger svar som visar att det är viktigt att vara originaltrogen. Om man ser till dagens transkriptioner i stort så är det en tydlig trend att det är modernt att vara ”korrekt” i sina transkriptioner. Detta kan med all säkerhet kopplas samman med den ökade pålästheten angående äldre musik och stil.

I mina intervjuer svarar både A och B att deras ursprungliga drivkraft för att transkribera är av egoistiska skäl. Att vilja spela ett stycke eller stil är det viktigaste och inte att utöka repertoaren. I vilken ordning dessa intentioner rangordnas spelar nog till syvende og sist mindre roll. Bara att man vill spela ett verk gör väl egentligen transkriptionen relevant skulle man kunna påstå. Som en förlängning till viljan att spela ett visst verk kommer kvalitén naturligt in i bilden. Det är viktigt att göra musiken på ett så bra sätt som möjligt, eftersom detta hänger ihop med den tolkning av stilen/musiken som vi kan göra.

- Hur vill jag att det ska klinga i förhållande till originalet?
- Vad är syftet med transkriptionen?

Dessa frågor kan ställas i samband med arrangering för att komma in på rätt spår direkt och även kunna avgöra huruvida stycket går att göra på gitarr. Om transkriptionen görs utan att fundera över detta blir resultatet enbart styrt av spelbarhet och gitarrklangen. Vissa skulle säkerligen förorda detta för att få en så fri gitarröversättning som möjligt. Jag hävdar att många kvalitéter går förlorade med en sådan inställning till ämnet transkription.

Att kompromisser styr en lyckad transkription är det inga tvivel om. Det går inte att sätta konkreta regler för hur förslagsvis ett romantiskt stycke ska översättas. Här måste man använda sig av en varierad strategi för att lyckas. Jag skulle vilja säga att det lättare kan sättas ”regler” för hur Bachs musik ska göras. Det finns möjlighet att studera hur hans egen/tidens transkription såg ut. Hans komponerande följer även mer logiska former och många gånger går det att finna paralleller till vissa fraser i andra av hans kompositioner. Hans samröre med Weiss bör också inspirera till hur arrangeringen från tiden kan utformas. Detta ämne skulle kunna utforskas mycket mer utförligt än jag haft möjlighet till inom ramen för denna uppsats. Det är intressant att studera Bachs bearbetning av Weiss sonat i BWV 1025. Jag rekommenderar den som vidare vill studera Bachs transkription att se på detta.

Gitarren har en lång tradition av transkribering som talar för att det är ett relevant tilltag. Om man ser tillbaks på dess inverkan på repertoaren så är den stor. Det har tillförts en mångfald stilar och även kvalitet i form av musik komponerad av stora tonsättare som annars inte hörts på instrumentet gitarr.

## Litteratur

- Adlung, J. (1768). *Musica Mechanica Organoedi*. Berlin Facsimil Reproduction Basel 1961: Barenreiter Vol 2
- Bäck, A. (1989). Spanska pianokompositörer. *Gitarr och luta*. Årgång 22 nr 4
- Cherici P. (1980). *J. S. Bach, Opere Complete Per Liuto*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni
- Clark, W. A. (1999). *Isaac Albéniz -Portrait of a Romantic*. New York: Oxford University Press
- Ferguson, H. (1967). *Bachs Lauten Werk*
- Giertz, M. (1979). *Den klassiska gitarren -Instrumentet musiken mästarna*. Stockholm: P. A. Norstedt & Söner Förlag
- Koonce, F. (1989). *The Solo Lute Works Of Jahann Sebastian Bach*. San Diego: Neil A. Kjos Music Company
- New Grove Dictionary of Music & Musicians 2<sup>nd</sup> Edition, (2001)
- Spjut, G. (1989). Spansk nationalromantisk gitarrmusik komponerad för piano. *Gitarr och luta*. Årgång 22 nr 4
- Tintori, G. (1973). *Gli Strumenti Musicali*. Vol 2 U.T.E:T.
- Wolff. (1999). *C. J S Bach*. Boek: Bijleveld Press