

# Lost in translation

## Arrangering og transkribering av Isaac Albéniz´ "Sevilla"

Hvilke utfordringer møter vi når vi skal arrangere/transkribere  
et pianostykke for gitar?

**Martin Bruland Haus**

**Veileder**

Per Kjetil Farstad

*Masteroppgaven er gjennomført som ledd i utdanningen ved  
Universitetet i Agder og er godkjent som del av denne utdanningen.  
Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet inntår for de  
metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.*

Universitetet i Agder, 2015

Fakultet for kunstfag

Institutt for klassisk musikk og musikkpedagogikk

## Abstrakt

I motsetning til pianoet, er den moderne gitarens repertoar relativt snevert. For å utvide dette har gitarister i snart 200 år transkribert og arrangert pianomusikk til gitar. Flere av stykkene som opprinnelig er skrevet for piano har slik sett blitt en naturlig del av gitarens repertoar, og resultatet er at disse stykkene ofte blir assosiert med gitar. Dette har uten tvil skjedd med Isaac Albéniz' verk for solo piano, Suite Espagnole. Gjennom denne masteroppgaven tilbyr jeg en analyse av stykket "Sevilla", min egen transkripsjon, samt en konsis redegjørelse og sammenligning av utvalgte takter fra noen av de mest kjente gitarutgavene. Målet med oppgaven er å presentere noen av utfordringene ved transkripsjonsprosessen<sup>1</sup>, dernest å oppfordre til selvstendig tenkning, enten man vil spille en annens transkripsjon eller gjøre en selv.

I oppgaven setter jeg problemstillingen i kontekst og gir en teoretisk presentasjon av komponisten, Suite Espagnole, Las Sevillanas og byen Sevilla. Dernest følger en analyse av det aktuelle pianostykket, en sammenligning med andres løsninger, etterfulgt av refleksjon rundt transkripsjonsproblematikken og mitt standpunkt. Etter konklusjonen har jeg lagt ved noen tekniske innstuderingstips og min egen transkripsjon.

## Nøkkelord

Musikalsk transkripsjon, klassisk musikk, gitarmusikk, Isaac Albéniz, *Sevilla*, *Suite Espagnole*

---

<sup>1</sup> Ordet "transkripsjon" dekker også arrangement for gitar, da dette ofte er to sider av samme sak. Se ellers definisjonen under kapittel 1, pkt 2

## Erkjennelser

Jeg vil benytte anledningen til å rette en stor takk til menneskene som har bidratt under disse to årene jeg har skrevet denne mastergraden.

Først vil jeg takke professor Per Kjetil Farstad for fem år som trofast, oppofrende og dedikert gitarlærer. Hans helhjertede innsats og kunnskapsrike veiledning av denne masteroppgaven har vært uvurderlig. Det settes også stor pris på medmenneskelige og inkluderende egenskaper som har bidratt til å skape et godt studiemiljø i Kristiansand.

For stor hjelp til transkripsjonen og tolkningen av verket vil jeg takke min lærer på Sibeliusakademiet, Ismo Eskelinen. Med sine reflekterte tilbakemeldinger har han åpnet opp et nytt syn på innstuderingsteknikker og musikk generelt.

Min familie, Tommy, Eva og Markus, har alltid vist støtte og interesse for min yrkesretning. Enten det er oppmøte på konserter eller tilretteleggelse for videre utvikling, i form av hjelp i studiehverdagen, har mine nærmeste alltid stilt opp. Tusen takk!

Ellers vil jeg selvfølgelig takke alle venner og bekjente som har vært en del av livet mitt og bidratt positivt. Der det er ekte vennskap, behøves ingen symfonier!

Tusen takk!

# Innholdsfortegnelse

	Side
<b>1. Introduksjon</b>	5
1. Presentasjon av problemstilling	5
2. Transkripsjon/arrangering	6
3. Metode	6
<b>2. Teori</b>	8
1. Isaac Albéniz	8
2. Suite Espagnole, opus 47	10
3. Las Sevillanas – musikk, sang og dans	11
4. Sevilla – byen og regionen	12
<b>3. Analyse</b>	13
1. Taktnumre	13
2. Struktur	13
3. "Sevilla" satt i kontekst	14
4. Harmonikk	15
5. Rytmik	15
<b>4. Transkripsjonsproblematikken</b>	16
1. I "grenseland"	16
2. Sammenligning av utvalgte takter	17
<b>5. Konklusjon</b>	27
<b>Litteraturliste</b>	30
<b>Appendiks</b>	33
1. Tips til innøving	33
2. Sevilla (Sevillanas)	35

# Kapittel 1

## Introduksjon

### 1. Presentasjon av problemstilling

Mitt tema tar for seg de forskjellige utfordringene vi står overfor når vi transkriberer musikk fra piano til gitar. Jeg vil øke min egen og andres bevissthet rundt denne prosessen, og jeg ser dette som høyst aktuelt, fordi jeg har lagt merke til at musikere har en tendens til å være litt for lite kritiske til foreliggende transkripsjoner uten å stille spørsmål ved viktige momenter som f.eks. idiomatikk, oppføringspraksis, stil, estetikk, instrumentale klanglige og tekniske virkemidler og kvaliteter, og ikke minst hvordan dette stemmer overens med komponistens tanker.

Min oppfatning er at mange av de som har gjort jobben med å transkribere et stykke til gitar, blant andre Andrés Segovia, Stanley Yates, Átirta Venancio Garcia Velasco og Konrad Ragossnig, følger bestemte ideer, og reserverer seg mer overfor andre løsninger. I denne prosessen, har disse ideene kommet så sterkt frem, at det kan ha overskygget andre kvalitetsskapende løsninger jeg personlig mener er viktig å få med. Når vi gjør en transkripsjon, og ønsker å tillegge et stykke eller et verk en viss karakter, kan det være andre ideer som går tapt i prosessen. Slik også med transkripsjonen av pianostykket "Sevilla" av Isaac Albéniz. Det er dette stykket jeg vil se nærmere på i denne masteroppgaven ved å gjøre en egen versjon av stykket ut fra en nærmere analyse av originalnotene for klaver. Her finns førstehånds opptegnelser av f.eks. styrkegradstegn, tempo- eller dynamikkangivelser, frasebuer, aksenter, etc. En fordel med å bruke originalmanuskriptet som utgangspunkt er at jeg slipper å tolke stykket gjennom en annen utgivers øyne. Min jobb blir å overveie alle muligheter slik at gitarens idiomatikk på best mulig måte blir tatt i betraktning, som å reflektere og finne de beste tekniske instrumentale løsningene, hvordan de harmoniske og melodiske linjene best kan tilpasses på gitaren, utforske hva som klinger best, hva som idiomatisk sett lar seg gjennomføre på gitaren med hensyn til posisjonsskifter, strekk i venstrehånd, klangregistrering og betoningsmuligheter, alt for å skape en best mulig interpretasjon og opplevelse av musikken.

Jeg har spilt og analysert flere gitartranskripsjoner av dette verket. Etter at jeg har studert originalnotene, oppdaget jeg at mye er blitt oversett eller valgt bort i de

forskjellige redigerte utgavene. Med utgangspunkt i originalnotene for klaver ønsker jeg derfor å se på verket med nye øyne og komme med nye forslag til løsninger.

Min erfaring med transkripsjonsproblematikk fra før, er at klaver og gitar har svært forskjellige utfordringer. Det som høres fint ut på klaver høres ikke nødvendigvis like fint ut på gitar og omvendt. Likedan med det tekniske. Da kan det være utfordrende å transkribere fra ett instrumentet til et annet. En god transkripsjon avhenger derfor av om man klarer å overføre musikken slik at den ligger naturlig til for det nye instrumentet, i dette tilfellet gitaren.

## **2. Transkripsjon/arrangering**

Etter andre verdenskrig har interessen for originalkilder og tolkning av eldre musikk økt. Autentisitet, historisk informert tolkning, historiske kontekster og utforming av transkripsjoner og arrangementer har opptatt flere og flere utgivere av gitarmusikk. Imidlertid kan man si at en transkripsjon eller et arrangement oftest er en subjektiv tolkning av det opprinnelige verket. Malcolm Boyd har for eksempel antydnet at det er bare når man anser transkripsjoner og arrangementer som to forskjellige versjoner av samme stykke at man kan finne en løsning på det estetiske og moralske dilemma de så ofte skaper (Farstad 2000, s. 176)<sup>2</sup>. Det er også i utgangspunktet en viss forskjell på begrepene transkripsjon og arrangering. En transkripsjon er svært trofast mot originalnotasjonen når det gjelder rytme, toner og dynamikk. Det er fokus på å ivareta musikken slik den opprinnelig er, bare oversatt til et annet skriftlig notasjonsbilde. Det kan for eksempel være fra tabulatur til notesystem. Arrangering innebærer en større frihet til ev. å kunne endre harmoni, rytme og stemmeføring. Man er også fri når det gjelder instrumentbesetning. I mitt tilfelle vil det for det meste være snakk om en transkripsjon, men noen plasser har jeg også måttet arrangere litt.

## **3. Metode**

For å belyse problemstillingen min, og for å få en forståelse av den opprinnelige dansen *Las sevillanas* i sin mest autentiske og urørte form, har jeg søkt i adekvat litteratur, tekster og teori (kildegranskning). Dernest har jeg brukt analyse som metode for å

---

<sup>2</sup> Malcolm Boyd, "Arrangement," *The New Grove*, Vol. 1 (1980), p. 629.

undersøke både de eksisterende pianonotene og gitarnotene av stykket *Sevilla* som ligger til grunn for denne undersøkelsen. Sammen med en interpretatorisk tilnærming som redskap, har jeg prøvd å tilegne meg kunnskap om både dansens historiske fremføringspraksis med tanke på stil og estetikk, og det som er spesifikt i stykket *Sevillas* av Albéniz.

Jeg har i tillegg brukt observasjon som metode for å lytte til innspillinger og videoer først og fremst av pianisters og gitaristers tolkninger av verket, men også fremføringer av orkestre samt videoklipp av både profesjonelle og amatør-dansere.

For å komme nært til Albéniz' eget manuskript, har jeg i stor grad brukt analyse og kildegranskning som metode. Dessverre har mange av hans manuskripter gått tapt med tiden. Til tross for store donasjoner fra barnebarnet Rosina Moya Albéniz de Samsó, har originalmanuskriptet til Suite Espagnole ikke blitt funnet. Juan Salvats reviderte pianoutgave fra 1918 er derfor den første og nærmeste utgaven jeg har brukt som førstehåndskilde. Jeg har også analysert og sammenliknet pianoutgaven med gitartranskripsjoner av Konrad Ragossnig, Manuel Barrueco og Francisco Tárrega/Miguel Llobet i tillegg til en utgave arrangert av Átirta Venancio Garcia Velasco og revidert av Átnézte Vereczkey László (hvem som har gjort hva, fremkommer ikke). Disse notene har jeg analysert og sammenliknet med Salvats utgave.

Med liten forkunnskap om hvordan dansen, musikken og sangen fremføres, er det dessverre lett å gå seg vill i alle kontroversielle fremføringer gjort av kommersielle flamencodansere som har lagt til sine personlige og karakteristiske trekk. Med tiden har det vært så mange som har forsøkt å sette sine individuelle preg på dansen, tilføye sin egen vri, forandringer og "forbedringer", at nå er det blitt en utfordring å finne noen som kan utføre dansen i sin "rene og opprinnelige" versjon. Jeg fant få videoopptak der dansen var av samme stil og karakter som Albéniz hadde som utgangspunkt. Opptredene var ofte for ekstroverte, hvor danserne hadde store markante og bestemte bevegelser der de okkuperte hele dansegulvet. Dette stemte ikke helt overens med inntrykket jeg hadde fått av dansen gjennom notene og tekstene. Gjennom å lytte til forskjellige tolkninger av Albéniz' verk, og observere en *sevillanas* danset i nyere tid, kan man derimot få et visst inntrykk av hvordan dansen opprinnelig var ment å danses.

## Kapittel 2

### Teori

#### 1. Isaac Albéniz

Isaac Manuel Francisco Albéniz y Pascual (29. mai 1860 - 18. mai 1909) ble født i byen Camprodón i provinsen Gerona i regionen Cataluña<sup>3</sup>. Som ettåring fikk han hjelp av søsteren til å spille piano og han viste seg raskt å være et vidunderbarn. Da han var fire opptrådte han offisielt. På denne konserten sies det at han improviserte så bra at publikum var overbevist om at det hele var juks, at noen satt bak scenen og spilte. Familien flyttet til Madrid og han fikk som åtteåring studere klaverspill på konservatoriet, under mesteren Manuel Mendizábal. Isaac rømte etter hvert hjemmefra. Han kom seg ut på en lang reise som brakte han helt over til Nord-Amerika, der han også gjorde stor suksess. Vel tilbake i Europa fikk han muligheten til å bli undervist av lærere som Rummel, Louis Brassin, Auguste Dupont, Franz Liszt, Karl Reinecke, Salomon Jadassohns og komposisjonsstudier hos Felipe Pedrell i Barcelona i 1883, den store foregangsmannen innen spansk nasjonalmusikk.

Først etter å ha bodd tre år i London, oppholdt Albéniz seg fra 1893 i Paris der han fikk kontakt med de franske komponistene Paul Dukas, Gabriel Fauré, Vincent d'Indy og banebryteren innenfor impresjonismen: Claude Debussy. Albéniz ble etter hvert professor i klaver ved Schola Cantorum i Paris, men bodde sine siste leveår i Nice, der han også komponerte sine viktigste verker.

Rune J. Andersen deler hans musikk etter tre stilistiske epoker. Den første er tydelig inspirert av Chopin og Liszt. I den andre, er han inspirert av den spanske folkemusikken. Her skaper han det som blir hans mest verdifulle bidrag til spansk klavermusikk. I den tredje epoken dveler han mer ved den franske impresjonismens harmonikk.

Vellykkede turneer i blant annet Spania, USA, Brasil, Argentina og Cuba hadde stor betydning for hva Isaac komponerte. Albéniz skrev mange masurkaer, suiter, valser, etyder, sonater og andre stykker i mer "salong-stil". Disse bærer sterke preg av

---

<sup>3</sup> I avsnittene om Isaac Albéniz har jeg brukt Clarks bok "Isaac Albeniz - portrait of a romantic" (1999), Gundersens bok "De store komponister. Bind 4"(1999), Istels og Martens artikkel "The Musical Quarterly"(1929) og [http://snl.no/Isaac\\_Albéniz](http://snl.no/Isaac_Albéniz)



improvisasjon og virtuositet og er ikke det man i dag først og fremst forbinder med Albéniz. Dessverre er veldig lite bevart, men utgangspunktet for mange av de mest kjente komposisjonene hans er den spanske folkemusikken. Ved å låne elementer fra folkemusikken, uten å bruke hele direkte melodier, klarte han å skape et udefinert spansk tonespråk. Han lånte harmoniske, tonale og rytmiske særegenheter fra folkevisene, noe som gjorde musikken mer attraktiv. I hennes biografi om Albéniz skimter Pola Baytelman fire karaktertrekk som definerer hans andre musikalske periode: De mange og varierende danserytmene i Spania; bruken av *cante jondo*, den dypeste og mest seriøse vokalstilen i flamenco eller spansk sigøynersang, som ofte omhandler temaer som religion, død og pine; bruken av importerte skalaer, som også assosieres med flamenco, som for eksempel Miksolydisk, Aeolisk, heltoneskala og frygisk; og overføringen av gitaridiomer til pianonoter.<sup>4</sup> Med min problemstilling, er det siste punktet meget interessant.

Gilbert Chase bekrefter dette i sin bok *The music of Spain* (1941, s. 155) og beskriver hvordan hans beste verker var inspirert av Andalusia: "*Taking the guitar as his instrumental model, and drawing his inspiration largely from the peculiar traits of Andalusian folk music - but without using actual folk themes - Albéniz achieves a stylization of Spanish traditional idioms that, while thoroughly artistic, gives a captivating impression of spontaneous improvisation*", og hvordan Isaac, selv om han ble født og oppvokst i Katalonia, definerte seg selv som en maurer: *To his intimate friends he used to confide, 'I am a Moor', perhaps because he really believed he had Moorish blood in his veins, more likely to emphasize his affinity with the exotic and colorful atmosphere of Andalusia*" (Chase, s. 150).

Blant Albéniz komposisjoner kan vi finne orkesterverkene *Scènes symphoniques catalanes*, *Rapsodia cubana*, *Rhapsodia española* for klaver og orkester, operaene *The magic opal*, *Henry Clifford*, *Merlin*, og *Pepita Jiménez*. Det er stykker som for han selv var av mindre betydning, "petites saletés", han assosieres med. *Cantos de España*, *España*, *Suite Iberia* og *Suite Espagnole* regnes som hans mest kjente verker for klaver. Etter Isaacs død, har flere utgitt hans komposisjoner. Ifølge Stanley Yates (2000) var det Severino García Fortea som var først ut med å publisere en transkripsjon for gitar, selv om Andrés Segovias transkripsjon kanskje er den mest kjente og den mest anvendte.

---

<sup>4</sup> [http://www.wellknownpersons.com/person/lsp.Isaac\\_Albeniz.sq43286.htm](http://www.wellknownpersons.com/person/lsp.Isaac_Albeniz.sq43286.htm)

## 2. Suite Espagnole, opus 47

Tittelen refererer til den geografiske regionen og tittelen i parentes er dansen og den musikalske formen.

- 1) "Granada" (Serenata)
- 2) "Cataluña" (Curranda)
- 3) "Sevilla" (Sevillanas)
- 4) "Cádiz" (Saeta, Canción eller Serenata)
- 5) "Asturias" (Leyenda) – samme som no. 1, Preludium fra "Cantos de España"
- 6) "Aragón" (Fantasia) – samme som no. 1 fra "Deux Morceaux caractéristiques"
- 7) "Castilla" (Seguidillas) – samme som no. 5 fra "Cantos de España"
- 8) "Cuba" (Capricho eller Nocturno)

Suite Espagnole ble skrevet i 1886, unntatt *Sevilla* og *Granada* som ble skrevet før, antagelig i 1882-83<sup>5</sup>. Suiten skal representere "miniature tone pictures of different geographical regions and musical idioms of Spain" (Coleman. Lest 12.04.2014) Clark sier i sin bok (1999 s. 296) at suiten opprinnelig bestod av alle åtte titlene, men hadde bare noter til fire av dem: Granada, Cataluña, Sevilla og Cuba. Nummer 1 og 3 ble publisert i Madrid 1886 og nummer 2 og 8 ble publisert i 1892. Det sies at de fire andre stykkene ble lagt til av Hofmeister da han publiserte "Suite Espagnole" i 1911, et verk der Albéniz allerede hadde promotert for åtte titler. Stykkene eksisterte allerede, og de hadde blitt utgitt, men under andre navn og i andre suiter. Det er blitt spekulert mye, og det kan tyde på at utgiveren forandret navnet på de fire siste stykkene, slik at de skulle passe med de opprinnelige titlene. Derfor stemmer ikke nødvendigvis tittelen til stykket med stykkets geografiske betegnelse. Særlig har de andalusiske flamencorytmene i *Asturias* lite til felles med musikken fra provinsen nord i Spania. Asturias var en region som aldri ble okkupert av maurerne. Dette stemmer lite overens med de mauriskinspirerte tonene og rytmene vi hører i selve stykket. Dessuten er den spanske sekkepipen "*Gaita gallega*" enda mer utbredt i Asturias enn det gitaren er. Scheideler (2005) understreker dette:

---

<sup>5</sup> I tillegg til nevnte referanser har jeg i dette avsnittet brukt Ullrich Scheideler's artikkel (2005) på <http://www.henle.de/media/foreword/0783.pdf> (Lest 17.04.2014) som grunnlag for det jeg skriver.

”Denn die Flamenco-Elemente in Prélude erscheinen kaum geeignet, die Volksmusik der nordspanischen Region Asturias zu repräsentieren.” Opusnummeret 47 har ingen kronologisk tilknytning til Albéniz’ verker. En annen teori om forvirringen over at noen stykker dukker opp i flere samlinger er at Albéniz og/eller forlagene har vært unøyaktige med opusnumrene. Utsagn fra Istel og Martens (1929 s. 132) der de skylder på Albéniz’ latskap:

(...) in which –an indication of Albéniz’s carelessness in such matters –two movements are identical, note for note, with movements in the ‘Chants d’Espagne,’ while a third movement (the caprichio ‘Cuba’) shares its beginning with ‘Under the Palm.’

### 3. Las Sevillanas – musikk, sang og dans

Las Sevillanas er en tradisjonell folkemusikk og dans, baile por sevillanas, knyttet til Sevilla-området.<sup>6</sup> Hovedfokuset i sangen ligger på lyrikken, der temaer som kjærlighet, jomfruer, pilegrimer og landsbylivet ofte er sentrale. Dansen danses av både par, men også større folkemengder under festligheter som messer, festivaler eller fiestaer. Mange tror at ”Sevillana” kommer fra Sevilla, men det sies at den opprinnelig stammer fra den gamle folkesangen og danseformen ”Seguidilla”, fra Castilla, sentralt i Spania. Det er derimot i Sevilla at en kan finne Sevillanas i sin mest autentiske drakt. Dette er en særdeles inkluderende dans der vi kan se begge kjønn i alle aldre, både unge og gamle. Dansens mulighet for mangfoldig deltakelse skyldes at den er relativt enkel å mestre. Den har ofte en standardisert og etablert danserutine, i motsetning til flamenco som varierer mer i trinnene. Dansen tolkes enten som 3/4 -takt eller som 6/8 -takt. Den har vanligvis fire separate deler som skal representere fire stadier innenfor kurtisering. Hver av delene danses enten langsomt eller raskt, alt ettersom. Den første festivalen i året er i april, *La Feria de Sevilla*. Da stiller hver by i Andalucía til en ukeslang festival med sang, dans, larm, mat, drikke og folkedrakter. Sevillanas har vært festivalens ikoniske dans helt siden 1847. Da kan unge kjærestepar få muligheten til å flørte seg

---

<sup>6</sup> Informasjon i dette avsnittet er hentet fra <http://www.flamencoshop.com/sevillanas/home.htm>, <http://www.andalucia.com/flamenco/sevillana.htm>, <http://www.donquijote.org/culture/spain/society/holidays/feria-de-abril-sevilla.asp> og <http://www.donquijote.org/culture/spain/music/sevillanas.asp>

gjennom en sensuell dans, mens barn og eldre kan ha det gøy, med enten å delta eller å se på. Når det er par som danser med hverandre, har de ingen kroppskontakt før i siste øyeblikk. Nettsiden [www.andalucia.com](http://www.andalucia.com) (lest 01.04.2014) forteller at dansen, fra gammelt av, var en kurtisedans der det var mannens oppgave å sjarmere kvinnen:

In the old Spanish tradition, young couples were limited in their courting practices, the man would spend the night talking to his novia, through the iron grills of her door or window, and if they did get the chance to go for a walk, they would most definitely be chaperoned by the girl's mother, sister, or whole family.

#### **4. Sevilla – byen og regionen.**

Navnet "Sevilla" stammer fra byen,<sup>7</sup> som ligger ved elva Guadalquivir, og som er hovedstaden i provinsen med samme navn. Sammen med provinsene Granada, Almería, Málaga, Córdoba, Jaén, Cádiz, Alcázar og Huelva, danner de regionen Andalucía. Andalucía har, som resten av Spania, vært underlagt flere forskjellige folkeslag; fønikerne, kartagerne, romerne fra 206 f.Kr., senere vandalene i 409 e.Kr. (derav navnet *Andalucía*), vestgoterne og araberne i 711, som i 1492 mistet herredømme over den siste byen, Granada. Frem til da, hadde det levd jøder, katolikker og muslimer fredelig sammen, med hver sin konge, før de katolske monarkene Isabella I av Castilla og Ferdinand II av Aragón bestemte at maurerne og de jødiske sefardene skulle forvises fra landet, eller bli tvangskristnet.

Mange kulturbevis, særlig i arkitekturen, har tålt tidens tann i de tidligere okkuperte provinsene. Her kan nevnes Segovias berømte akvedukt, Alcázar i Toledo, moskeen i Córdoba og Alhambra i Granada. Kulturen har også satt sitt preg på musikken, og særlig flamencoen. En generell oppfatning er at flamencoen har oppstått i møte mellom den islamske kulturen, den sefardiske kulturen, sigøynerkulturen og den opprinnelige andalusiske kulturen. Latin-Amerika og særlig Cuba, som var under Spania frem til 1897, har også satt sitt preg på flamencoen.

---

<sup>7</sup> I dette avsnittet har jeg brukt <http://snl.no/Andaluc%C3%Ada>, <http://snl.no/Sevilla%2Fby>, <http://www.donquijote.org/culture/spain/music/sevillanas.asp>, <http://snl.no/vandaler> som utgangspunkt for det jeg skriver.

## Kapittel 3

### Analyse

#### 1. Taktnumre

Før jeg begynner er det viktig å klarlegge én ting. I Salvats pianoutgave er det ikke brukt repetisjonstegn, heller ikke i Barruecos eller Segovias gitartranskripsjoner. Det er det derimot i Ragossnigs, Velascos og Tarréga/Llobets utgaver. Den eneste forskjellen i repetisjonene i pianonotene er dynamikken. Når første delen av stykket repeteres, innledes melodien et dynamisk "hakk" høyere, det vil si at i stedet for å spille melodien i *pianissimo* spiller man *piano*. For gitar er denne forskjellen i denne sammenhengen ganske minimal, i mine øyne. Derfor har jeg valgt å bruke repetisjonstegn i min utgave. Det gjør at mine taktnumrene ikke stemmer overens med pianoets. Senere i analysen har jeg henvist til taktnumrene på min transkripsjon og kopiert de tilsvarende taktene fra de forskjellige utgavene jeg har til rådighet, der jeg har sammenlignet.

#### 2. Struktur

Strukturen i stykket er relativt enkel. Det er en A-del og en B-del som igjen kan deles i seksjoner. Dette er stykkets fullstendige oppbygning:

Del	Seksjon	Takt	Toneart	Modulasjon
Del A	1	1-25	G	(Gm→F→) <b>Bb</b> (→D/A→G7→Cm→G/D→D7→) <b>G</b>
	2	26-50	Eb	(A7b5→) <b>D</b> (D7→G)
	Repeter 1			
Del B	3	54-68	Cm	(G→D7→) <b>G</b>
	4	69-81	Gm (frygisk)	<b>Gm→Cm</b>
	5	82-92	Cm	(Cm-maj7→Ebmaj7→G/D→D7→) <b>G</b>
Del A	Repeter 1			
	Coda	94-96	G	

I parentes er det notert overgangsakkordene i modulasjonen og den nye tonearten i fet skrift. I første seksjon er ikke modulasjonen en overgang til neste seksjon, da vi vender

tilbake til G. I andre seksjon skjer modulasjonen via A7b5 til D. Vi returnerer ikke tilbake til Eb, men tilbake til første seksjon igjen i G. Modulasjonen notert i tredje seksjon er overgangen til fjerde seksjon. Mellom fjerde og femte seksjon er det ingen overgangsakkorder mellom Gm og Cm, men et direkte skifte av toneart.

### 3. "Sevilla" satt i kontekst

Sett at man har et lite ensemble bestående av en sanger, rytmeinstrumenter som tamburin, trommer og kastanjetter, en eller flere gitarister og én kontrabassist. Inkludert er også personer som aktivt deltar med dansing og klapping. Alle deltakerne har hver sin rolle: rytmeinstrumentene holder en fast grunnrytme som er lett for de andre å følge; kontrabassisten understreker og betoner rytmen og kompletterer lydbildet med akkordtoner i dypere registre; danserne kommuniserer med en følelsesladd spenning når de grasiøst og sensuelt beveger seg i takt med musikken; gitaristen utfyller både den akkompagnerende rollen med akkorder, og det melodiske aspektet. Der det er pause mellom de melodiske strofene er det åpent for improvisasjon, sannsynligvis fra enten gitaristen eller bassisten.

I B-delen ville sangeren med dyp lidenskap, såkalt *duende*, formidlet tekster som opphøyer det andalusiske livet. García Lorca skriver at oppnåelsen av ekte *duende* er essensielt for å føle, og at dersom man skjerper oppmerksomheten litt, er det lett å gjennomskue kunstnere som ikke besitter *duende*:

Seeking the 'duende', there is neither map nor discipline. We only know it burns the blood like powdered glass, that it exhausts, rejects all the sweet geometry we understand, that it shatters styles and makes Goya, master of the greys, silvers and pinks of the finest English art, paint with his knees and fists in terrible bitumen blacks, or strips Mossèn Cinto Verdager stark naked in the cold of the Pyrenees, or sends Jorge Manrique to wait for death in the wastes of Ocaña, or clothes Rimbaud's delicate body in a saltimbanque's costume, or gives the Comte de Lautréamont the eyes of a dead fish, at dawn, on the boulevard (Lorca. u. å.).

Mitt forslag er bare én av mange mulige tolkninger. Hensikten med å presentere min tolkning er for å vise hva jeg har tenkt når jeg i transkripsjonsprosessen har delt opp de forskjellige stemmene og valgt ut de mest aktuelle notene.

#### 4. Harmonikk

Albéniz bruker tonika → dominantseptim → tonika (T → D7 → T) gjennom hele A-delen, og når det ikke er snakk om en overgangsakkord, der han bruker 6-4, (takt 17 (eks. 8) og 20-21), eller forminsket dominant (takt 31 og 38-39 (eks. 13)), bruker han grunntonen i tonearten som basstone. Det vil si at dominanten får akkordens kvart i bassen.

Den følelsesladde essensen i B-delen blir forsterket av at melodien aldri starter på slaget. Melodien er mer som en sekvensering av skalaene der skillet mellom akkordene til dels er utydelige, da det ofte ikke legges noen treklang. Dette bekrefter den ustabile og flyktige karakteren. Når det gjelder harmonikken i C-moll, (seksjon 3 og 5) veksler Albéniz nå mer mellom første, andre og fjerde trinn (henholdsvis Cm, Dm7b5 og Fm7) i tillegg til G7.

#### 5. Rytmik

Hele stykket har taktart  $\frac{3}{4}$ , men det er i A-delen at hovedfokuset er danserytmen. Bruken av D7 → T påvirker nettopp dette, der det tredje slaget leder til neste takt. For å få rytmen artikulert ser vi også at pianoet skal slippe pedalen (eks. 1 og 4).

Trioler er typisk spansk og i hele *Suite Espagnole* (alle de åtte titlene) har Albéniz brukt 218 stykker (i tillegg til fire sekstoler, én septol og 38 duoler). Basert på hva jeg har hørt av spansk folkemusikk, er min tanke at triolene i dansen særskilt er forbeholdt kastanjettene. De skal være presise i rytmen, altså ikke triller (eks. 5).

Som tidligere nevnt har Spanias kultur fått stor påvirkning fra flere forskjellige land. Ved å akkompagnere melodien i G-frygisk med den cubanske habanerarytmen, blander Albéniz i seksjon 4 stiltrekk fra forskjellige verdensdeler. Den orientalske inspirasjonen kommer ekstra godt til syne når han til slutt hever tersen.

## Kapittel 4

### Transkripsjonsproblematikken

#### 1. I "grenseland"

Er det et instrument som kan forme og ivareta et "mulig spansk uttrykk" så er det nettopp gitaren, som har dypere røtter i den spanske musikkulturen enn det pianoet har. Fordi Albéniz hadde gitaren som et utgangspunkt eller en inspirasjon, kan man si at de løsningene og tolkningene som er gjort for pianoet er i stor grad inspirert av dette spanske uttrykket. Jeg vil bruke nettopp dette som en grunn til å gjøre det hele mer idiomatisk for gitaren og prøve å ta i bruk gitaristiske hjelpemidler der jeg finner det passende eller hensiktsmessig. For venstrehånden kan dette gjelde tekniske og musikalske virkemidler som bruk av glissandi, portamento, legatobuer osv. For høyrehånden kan det være rasquado, apoyando og tirando. Dette er virkemidler som er typisk for gitaren, og som i større grad kan få frem spanske trekk enn det pianisten klarer å frem i pianoversjonen, og derfor prege stykket positivt.

Det store transkripsjonsdilemmaet kommer tydelig frem når man ser på partier der Albéniz har utnyttet pianoets styrker. Det kan eksempelvis være store akkorder, dynamikk, polyfoni og oktavering. I disse tilfellene bør man overveie alle virkemidlene man har til rådighet når man forsøker å oversette "motsatt vei" og overføre Albéniz' pianistiske idiomatikk tilbake til gitar.

Balansen mellom å finne smarte gitaristiske idiomatiske løsninger og å holde seg til originalnotene er vanskelig. Det hender tidvis at man ikke kan forholde seg slavisk til originalnotene, men må arrangere noe eget som gir en bedre løsning på gitaren. Da har man mer fokus på helhetsinntrykket og spillbarhet, og en mer figurativ tenkning.

En annen løsning ville vært å forholde seg relativt strengt til pianonotene, man trekker i utgangspunktet ikke ut noe som er viktigere enn noe annet, men anser alt for å være relevant, samtidig som man sørger for at det er spillbart på gitaren. En tenker mer bokstavelig. Ofte kan løsningene da bli så uidiomatiske og teknisk krevende med tanke på f.eks. fingersetting, at det kan gå ut over det stilistiske. Når det er sagt må man uansett spille 100% på lag med gitaren og dens idiomatiske muligheter. En befinner seg derfor fort i "grenseland".



## 2. Sammenligning av utvalgte takter

Dette er kapittelet der jeg i lys av pianonotene sammenligner utvalgte takter fra de forskjellige transkripsjonene jeg har til rådighet med min egen utgave. Jeg gjør også forklaringer, begrunnelser og konklusjoner underveis ut fra eget synspunkt. Når det gjelder transkripsjonene til Velasco, Segovia og Ragossnig har jeg bare hatt papirutgaven tilgjengelig. Barruecos og Tárrega/Llobets er de digitale transkripsjonene jeg har brukt, i tillegg til Salvats pianonoter og mine egne.

Ved å se på de to første taktene, som er en slags stemningssetter og introduksjon før dansen begynner, kan vi anta at kontrabassen ville spilt rytmen i bassen mens gitaren ville spilt akkordene, trolig med rasquadoteknikk.

Eks. 1

Pianonotene:

ALLEGRO MODERATO

PIANO



Barrueco og Tárrega/Llobet har vært trofaste mot originalen og løst det på denne måten:

Eks. 2

Allegro Moderato

♩ VII - - - - - // - - - - - // - - - - - // *poco rit.*



⑤ = G p  
⑥ = D p

Dette er en fin løsning, men det fører til at man ikke kan la barré-grepet ligge stille. Det trenger derimot ikke være noe negativt. Fordi karakteren i disse taktene skal være lett og dansbar, må en også tenke lett i forhold til teknikk. Det sier seg selv at en ikke bør bruke mye fysisk energi på noe som ikke har en musikalsk tyngde. Jo kortere sammenlagt tid pekefingeren holdes nede over gripebrettet, dess mindre krefter brukes. Derfor kan en benytte disse løftene i pekefingeren som en anledning til å slappe av. Segovia har gjort det samme, bare med D på løs fjerdestreng. Ragossnig og Velasco har derimot bare tatt med noen av tonene i denne bassrytmen. Da får disse tonene en mer akkordpreget utfyllende rolle enn en danserytme som skiller seg ut fra akkordene. Etter å ha prøvd disse løsningene kom jeg frem til at det som høres best ut, og er det mest idiomatiske for venstrehånden, er nettopp Barruecos løsning. Jeg har hoppet en oktav ned på siste D-en i bassen for å få større opptaktsfølelse til neste takt. Det er også slik det er notert i originalen:

Eks. 3

Danserne starter i tredje takt sammen med rytmeinstrumentene, som holder et fast gjentakende rytmemønster:

Eks. 4

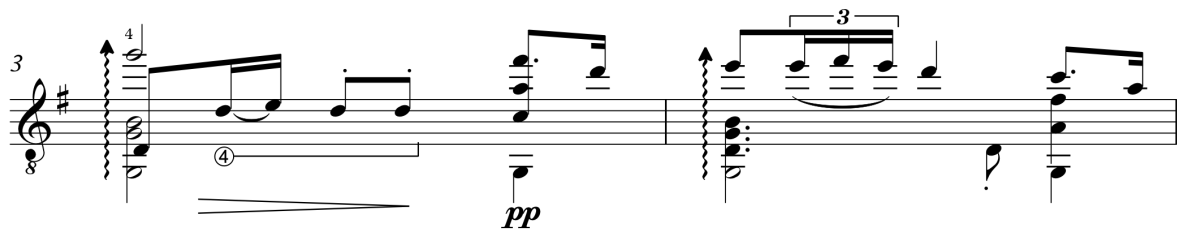
Pianonotene :



For å skille denne rytmestemmen fra de øvrige har jeg valgt å notere den med *staccato*.

Dette for å illustrere at det skal være kort, akkurat som klapping:

Eks. 5



Segovia har i første seksjon notert triolene med *staccato*, og bindebue i resten av stykket. For at høyrehånden skal slippe å slå an alle tonene skriver jeg bindebue på alle triolene.

Små innslag av improvisasjon mellom melodilinjene er veldig stilistisk og typisk for spansk gitar:

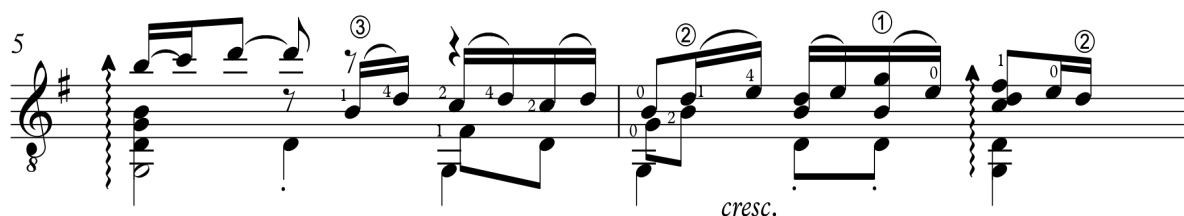
Eks. 6



Takt 5 og 6

Min teori på hvorfor Albéniz bruker *staccato* her er for å gjøre det tydelig at disse taktene ikke har en melodisk sammenheng til de andre taktene, og at det kanskje illustrerer et innspill fra et annet instrument. Siden dette instrumentet sannsynligvis ville vært gitar, vil jeg benytte meg av en gitaristisk idiomatisk løsning, som legatobuer:


Eks. 7



## Takt 16-19

Eks. 8

Pianonotene:



Disse taktene er en avslutning eller hale av melodien, som ebber ut i kadensen i takt 20. Takt 18 og 19 er identiske med takt 1 og 2 (bortsett fra én tone). Ved å spille melodien og akkordene sammen i takt 17 vil man få en fin avslutning på melodien og en naturlig overgang til kadensen. Dette er veldig idiomatisk på gitar og dersom man vil, kan man bryte akkordene. Ulempen kan være at det høres litt overdrevent ut hvis man spiller alle akkordtonene på slagene, slik det står i originalnotene. Da kan vi heller se på muligheten for å briljere på gitarens virtuose primisser, med overstemmen som en melodi, og derfor ikke ha med så mange av akkordtonene. Segovia, Ragossnig og Tárrega/Llobet har løst taktene på omtrent samme måte, fordi de spiller de neste taktene oktaven over, akkurat som i takt 1 og 2:

Eks. 9

Takt 16 -17 Tárrega/Llobet:



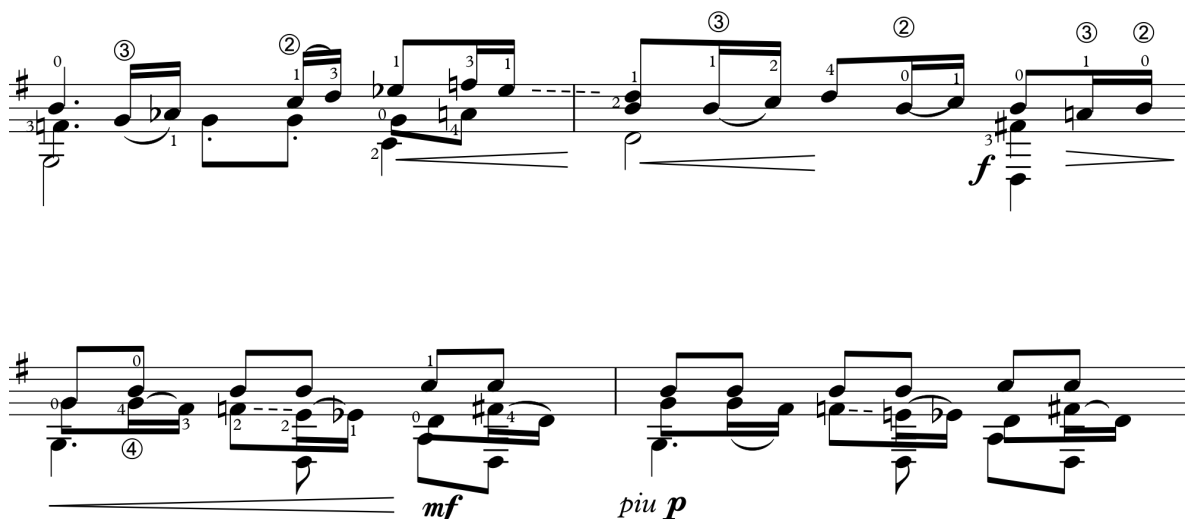
Barrueco er mer trofast mot originalen og løser det slik:

Eks. 10



Det er en bra løsningen på tredje slaget i takt 16, men jeg vil ha med den siste G-en i rytmeostinatet og F#-en i mellomstemmen i takt 17. Å spille takt 18 og 19 i samme oktav som kadensen starter i neste takt, mener jeg er fordelaktig. Da slipper vi å skifte mellom to oktaver rett før en crescendo, og intensitetsfølelsen blir sterkere. Siden gitaren ikke har like mange oktaver som klaver, må bruken av dem være nøye og hensiktsmessig, og gjenspeile det dynamiske uttrykket som er skrevet i pianonotene. Min endelige løsning blir derfor slik:

Eks. 11



I takt 22 og 23 har jeg villet få frem crescendoen på en teknisk lett måte. Derfor har jeg, i motsetning til de andre utgavene, notert brutte akkorder med tommelen. Dette er også svært idiomatisk for gitar, etter min mening en passende teknikk for å få frem dynamikken.

Eks. 12

Slik har jeg også tenkt i takt 38-40:

Eks. 13

Å prøve å si hva i *Sevilla* som er inspirert av gitar blir i stor grad synsing, men det er noen partier der forsøk på å kopiere gitaridioter er mer åpenbare enn andre. Skalaen fra takt 41 er ett eksempel på Albéniz' arabiske inspirasjon. Fra C-moll beveger han seg til D-frygisk, en skala som ofte blir brukt med stor ters. I dette tilfellet er det opplagt mye vanskeligere å spille skalaen slik den er notert for pianoet, med tersen i bunn. Derfor spiller jeg den fra grunntonen.

B-delen har også innslag mellom de melodiske strofene:

Eks. 14

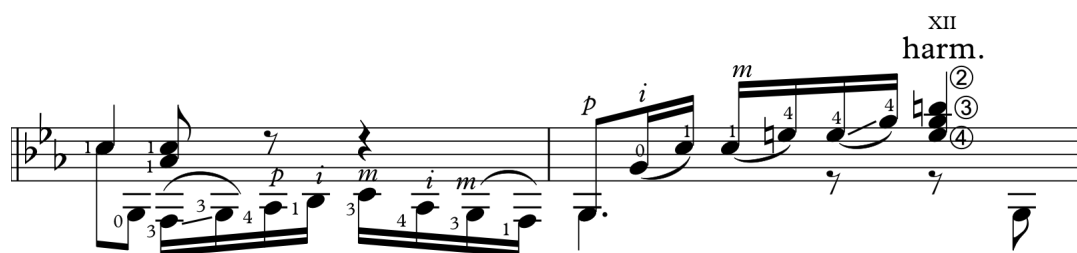
Takt 57-62 ( takt 79-84 i pianonotene)

I dette partiet ser vi flere eksempler på hvilke idiomatiske fordeler pianoet har i forhold til gitaren. På pianoet er det lett å danne den fine Dm7b5-akkorden i takt 57, når man lar melodien (sus 4-3) klinge sammen med de kommende akkordtonene i venstrehånd. Å få melodien til å henge sammen i tillegg til å holde hele akkorden, er derimot mer utfordrende på gitar. Melodien ligger også en oktav lysere enn mellomspillet, derfor tallet 8 over pianonotene. Spørsmålet jeg ofte har stilt meg her er "skal jeg prøve å ta hensyn til oktavsprangene og forholde meg relativt strengt til originalen så langt det går, eller skal jeg notere hver av de musikalske avsnittene i det leiet som klinger best og spilles best på gitar, uten tanke på hvilken oktav de spilles i?" Siden melodien lyseste tone er en F, har gitaren etter min mening bare én bekvem oktav som klinger hensiktsmessig, nemlig notert fra tostrøken C. Jeg kan ikke ta hensyn til at gitaren i utgangspunktet klinger en oktav lavere enn notert og at det derfor blir to oktavers forskjell på gitarens og pianoets melodi. Det er også slik de transkripsjonene jeg har sett på, har vært notert.

I de utgavene jeg har sammenlignet ligger de største forskjellene i taktene mellom de melodiske strofene, som for eksempel takt 59-60. For min del var det ekstremt fristende å legge disse taktene til basstrengene for å komme nærmere

originalen, men jeg velger heller å legge siste del av denne nedadgående bevegelsen en oktav lavere. Da ender man opp i samme oktav som man startet. Dermed blir disse taktene uansett adskilt fra den lysere melodilinjen. Dette er en gjengivelse (gjort av undertegnede) av Ragossnigs løsning i takt 59-60:

Eks. 15



Han har valgt å gå for noe mer "gitaristisk", slik han gjorde i takt 17.

Barrueco har løst de samme taktene slik:

Eks. 16



En veldig idiomatisk løsning der han er trofast mot originalen. For å ha med riktig bassrytme i takt 60 har han gjort en liten forskyvning i de øvre stemmene på siste slag. Jeg synes at å ha med kvinten på hver åttendel i bassen, pluss oktaven på slagene, kan bli for mye. Grunnen til dette er at på gitar kan det være vanskeligere å artikulere en selvstendig rytme enn det er på piano, og det kan få det hele til å høres litt grumsete ut. På siste slag er samme G-en i bassen derimot en del av den nedadgående bevegelsen. Derfor har jeg valgt å skille de to funksjonene med en kort pause.



Min løsning for takt 57-62 ser slik ut:

Eks. 17

The image shows a musical score for guitar, labeled 'Eks. 17'. It consists of two staves of music in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff contains measures 57-62, featuring a complex melodic line with triplets, slurs, and various fingerings (1, 2, 3, 4). The second staff continues the piece, marked with a Roman numeral 'VIII' and a 'port.' (portamento) instruction. It includes a double bar line and further melodic development with slurs and fingerings. The notation includes a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature.

### Takt 70 og 71

Her blir rytmen fra Havana for første gang introdusert.

Eks. 18

The image shows a musical score for guitar, labeled 'Eks. 18'. It consists of two staves of music. The first staff is marked with 'meno' and contains a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). The second staff continues the piece, marked with a Roman numeral 'VIII' and a 'port.' (portamento) instruction. It includes a double bar line and further melodic development with slurs and fingerings. The notation includes a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature.

Det tekniske ved gitarens idiomatikk gjør det krevende å spille disse to uavhengige stemmene bra. I de mest brukte utgavene for gitar er det lagt vekt på forskjellige musikalske elementer for å løse dette problemet.

Segovia , Ragossnig og Tárrega/Llobet har prioritert bort rytmen for heller å få en melodilinje som ligger teknisk godt i hendene:

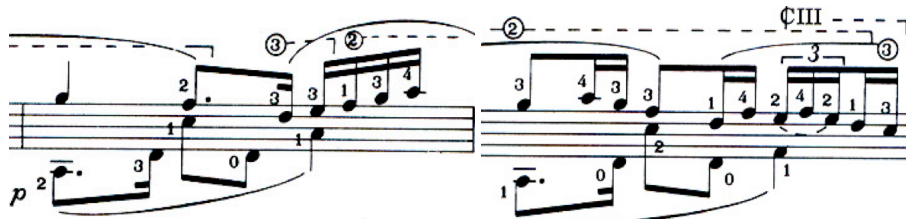
Eks. 19



Tárrega/Llobet:

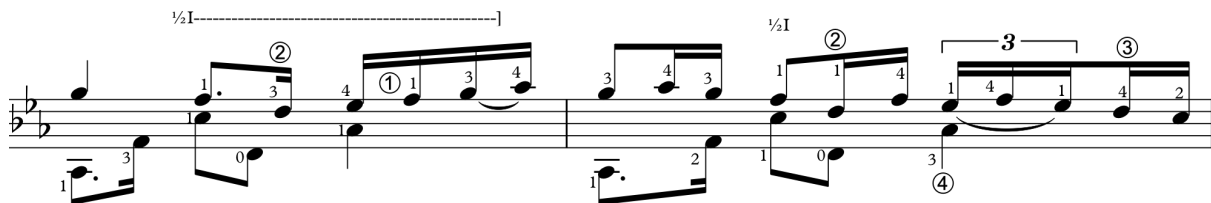
Barrueco beholder rytmen, men har noen reguleringer på tonene for å gjøre det lettere å spille (det samme gjør Velasco). Hans løsning virker god;

Eks. 20



...men jeg ville prøve å beholde riktig rytme med riktig toner med en fullt overkommelig fingersetting:

Eks 21



## Kapittel 5

### Konklusjon

Da jeg startet på oppgaven, hadde jeg en ide om at mitt arbeid skulle handle om den fysiske *oversettelsen* av et verk: hvordan steg for steg gå frem, dersom man skulle ta et musikkstykke og gjøre det spillbart på et annet instrument, fra piano til gitar i dette tilfellet. Jeg tenkte at mitt eneste mål, på en nøye gjennomtenkt måte, skulle være å få Albéniz' verk *Sevilla* ned på noter for gitar. Dette ville innebære at jeg skulle være tro mot hans noter; at jeg slavisk skulle følge hver note til punkt og prikke for å vurdere hvordan jeg kunne spille den på gitar, om det i det hele tatt var mulig. I utgangspunktet anså jeg den pianoversjonen jeg hadde til rådighet som fasiten, og at min oppgave var å ivareta komponistens interesser og føre hans arv videre på en respektabel måte. For å si det banalt: jeg trodde jeg hadde påtatt meg et ansvar overfor den skolerte og rettmessige måten å transkribere musikk på. Alt dette stemmer for så vidt, men denne oppgaven har stilt meg overfor flere problemstillinger enn bare hvordan å få frem det ønskede uttrykket uten at fingersettingen blir unødvendig kronglete. Dette er et fint sitat til ettertanke når man skal transkribere:

Ultimately when you are arranging a piece to be played on another instrument you want to capture its essence and you want to make it sound like that instrument is supposed to be playing it, such as arpeggiating chords being more pianistic than pounding out each note continuously. Similarly, on a guitar strumming out the chords that are arpeggiated in a piano part may sound more like an authentic guitar part, depending on the genre (“Basstickler” 2013).

På den ene siden har vi folkemusikk, som i all hovedsak er sang og dansemusikk. Dansen har en lett og dansbar rytme akkompagnert av instrumentene, som improviserer og varierer fritt rundt akkordene. Melodiske innspill mellom de lyriske strofene forekommer ofte. For gitarens del ble det ofte brukt *rasquado* og *apoyando* for å få ut lyden. Ingen tanke på at klangfargen skulle være sånn eller sånn. Tonen kunne være spiss og tynn, bare den bar frem. Dersom melodien spilles instrumentalt kommer den tydelig og uanstrengt frem. Dette understreker igjen at det skal være et dansbart uttrykk der det er lagt stor vekt på den faste rytmen og mindre vekt på den dynamiske utviklingen i stykket. Ornamentter og pynt kan finne sted, uten så mange teknisk u-

idiomatiske løsninger, særlig med tanke på store strekk i venstrehånd. Slik dansemusikk har i seg selv ikke det jeg vil kalle iboende musikalsk tyngde. Derfor bør det heller ikke være fysisk tungt å spille.

Den andre siden er mer preget av den moderne kunstmusikkens estetikk. Det er understreket *a tempo, molto legato, crescendo/decrescendo, allegro moderato, meno/piu mosso* sammen med en rekke styrkegradstegn. Dette overlater mindre improvisasjon til utøveren. Store akkorder kommer inn i bildet. Dette særlig fordi vi snakker om piano, som ikke har mye med den opprinnelige spanske folkemusikken å gjøre. Da er det mange doble akkordtoner og mye dynamikk. Det er musikk som er ment for et helt annet publikum. Her skal det spilles i større saler hvor man gjerne vil fylle hele rommet og begeistre alle, helt frem til bakerste rad. Det skulle være storslått. Jo mer lyd fra instrumentet, jo større publikum var instrumentet forbeholdt.

Det var ikke før litt ute i transkripsjonsprosessen at jeg begynte å tenke på hva komponisten virkelig ville med stykket. Folkemusikk ble ofte transkribert fra øre til øre, eller fra utøver til øre til notasjon. Dette førte naturlig nok til tolkninger og improvisasjoner. Selv var Albéniz en improvisator av ypperste klasse, og med tanke på at han skrev mange masurkaer, etyder, sonater og valser som var mer beregnet for å underholde på barene og i salongene, kan en jo spekulere i hvor langt grensene for hva man kan tillate seg å gjøre med denne folkemusikkinspirerte suiten, strekker seg. Jeg tror ikke Albéniz strebet etter å opprettholde fortidens utøverpraksis rundt dansen, heller at han sterkt lot seg inspirere til å videreformidle og vedlikeholde skjønnheten av den, og at dette til en viss grad har preget komposisjonen hans.

At Albéniz var inspirert av gitaren, åpner opp for en tolkning som er mer frigjort fra perfektionens paradigmer, men uten varsomhet kan forsøket på å notere den stilistiske uanstrengtheten som ligger i den opprinnelige dansens essens, fort bli en desperat søken etter det "typiske gitaristiske". Det finnes nok tilfeller der den som transkriberer litt for lett har avskrevet originalnotene og heller kommet opp med nye flamenco-gitaristiske trekk. Da kan det fort nærme seg et rent arrangement i stedet for en transkripsjon. Fordi jeg mener at Albéniz' *Sevilla* har mange kvaliteter og interessante trekk i utgangspunktet, har jeg foretrukket å beholde så mange av disse som mulig. Jeg ønsket ikke å erstatte noen partier ved å komponere noe nytt som jeg antar kan passe bedre på gitar, bare fordi jeg kunne.

Som jeg skrev i innledningen, ville jeg finne ut hvilke forhold man må ta stilling til dersom man skal transkribere et stykke fra piano til gitar. I arbeidet med denne transkripsjonen bestod store deler av arbeidet først og fremst å observere hvordan stykket er tenkt interpretert på pianoet, men fordi komponisten lot essensen av en annen sjanger prege sitt verk, var det ekstremt nyttig å sette seg inn i denne kunstformen for å se på estetikk, oppføringspraksis og stil. Da kunne jeg med kunnskap om de forskjellige instrumentenes idiomatiske styrker og svakheter kombinere dette for å få det ønskede resultatet.

## Litteraturliste

### Bøker

Clark, W.A. (1999). *Isaac Albéniz – Portrait of a Romantic*. s. 296. New York: Oxford University Press, Inc.

Farstad, P.K. (2000). *German Galant Lute Music in the 18th Century*, Göteborg University

Gundersen, L.M.A. (red.) (1997). *De store komponister*. Bind 4. s. 230-250. Oslo: ForlagETT LibreArte AS.

Chase, G., (1941). *The Music of Spain*. s. 150,155. New York: W. W. Norton & Company, Inc.

### Internetsider

*Isaac Albéniz*, (u.å.) hentet fra

[http://www.wellknownpersons.com/person/lsp.Isaac\\_Albeniz.sq43286.htm](http://www.wellknownpersons.com/person/lsp.Isaac_Albeniz.sq43286.htm)

Bryant, T., (u.å.) *SEVILLANA*. Hentet fra

<http://www.andalucia.com/flamenco/sevillana.htm>

Andersen, R. J. (2015, 20. mars). *Isaac Albéniz*. Store norske leksikon. Hentet fra

[https://snl.no/Isaac\\_Albc3%A9niz](https://snl.no/Isaac_Albc3%A9niz).

Store norske leksikon. (2014, 6. november). *Sevilla*. Hentet fra <https://snl.no/Sevilla>.

Store norske leksikon. (2009, 14. februar). *Vandalen*. Hentet fra <https://snl.no/vandalen>.

Store norske leksikon. (2014, 5. november). *Andalucía*. Hentet fra

<https://snl.no/Andaluc%3%ADa>.

Don Quijote Salamanca S.L., (u.å.), *Las Sevillanas*, Hentet fra  
<http://www.donquijote.org/culture/spain/music/sevillanas.asp>

Coleman, C., (u.å.) *Suite Espagnole Op. 47*, Hentet fra  
<http://pianosociety.com/cms/index.php?section=20> (lest 12.04.14)

"Basstickler" (27.12.2013). Sitat. Hentet fra  
<http://music.stackexchange.com/questions/14362/guidelines-for-piano-composition-transcription>

Yates, S., (2000). *Everything You Ever Wanted To Know About...*  
*ALBÉNIZ'S LEYENDA (Preludio-Asturias)*. Hentet fra  
<http://www.stanleyyates.com/articles/albeniz/leyenda.html>

Spanish Arts. (2011). *Sevillanas*. Hentet 02.02.2015 fra  
<http://www.spanish-art.org/spanish-dance-sevillanas.html>

## **Artikler**

Boyd, M. (1980). "Arrangement," *The New Grove*, Vol. 1 p. 629

Istel, I., & Martens, F. H. (1929). *The Musical Quarterly*. *Oxford University Press*, Vol. 15, No. 1, 117-148. Hentet fra <http://www.jstor.org/stable/738310>.

Scheideler, U., (2005). Artikkel. Hentet fra  
<http://www.henle.de/media/foreword/0783.pdf> (lest 17.04.14)

Lorca, G., (u.å.) *Theory and Play Of The Duende*. Oversatt av A. S. Kline (2007). Hentet fra  
<http://www.poetryintranslation.com/PITBR/Spanish/LorcaDuende.htm>

Blant videoer kan nevnes Andrés Segovia, John Williams, The Israel Philharmonic Orchestra dirigert av Barak Tal (Tel-Aviv juni 2007, publisert 18. juni 2010), Danmarks Radiosymfoniorkester dirigert av Rafael Frühbeck de Burgos (publisert 19. mars 2013)

Dansen, som er danset på den måten jeg personlig tenker at den skal fremføres:  
[http://www.studioflamenco.com/About\\_Sevillanas.html#recommended%20recordings](http://www.studioflamenco.com/About_Sevillanas.html#recommended%20recordings)  
(hentet 02.02.2015)

### **Gitartranskripsjoner av:**

Andrés Segovia

Konrad Ragossnig

Manuel Barrueco

Francisco Tárrega/Miguel Llobet

Átírta Venancio Garcia Velasco, revidert av Átnézte Vereczkey László (hvem som har gjort hva, fremkommer ikke).

Som notasjonsprogam har jeg brukt Sibelius 7.5



## Appendiks

### 1. Tips til innøving

1 For å spille *staccato* på lettest mulig måte er det best å dempe strengen ved å lette litt på den aktuelle fingeren i venstrehånden (ikke løfte helt). Da slipper man å dempe med tommelen eller andre fingre i høyrehånden. Denne teknikken bør benyttes i de tilfellene det er mulig.

2 Mitt forslag her er å bryte akkordene med tommelen, da dette er en sterk finger med ekstra tyngde i forhold til de andre fingrene. Derfor kan brytning med den framheve akkordene ytterligere. For å få en gradvis *decrecendo* kan man etter høydepunktet i begynnelsen av takt 23, spille med p, i og m -fingrene.

3 Bruk av *apoyando* er vanlig i flamenco og spansk folkemusikk. Får å få en sterkere intensitet kan én mulighet være å starte med fritt anslag (*tirando*) og gradvis skifte til støtteanslag. En annen mulighet er å spille *apoyando* på hele skalaen. Det finnes mange måter å spille denne skalaen på med hensyn til fingersetting, og min er bare ett alternativ.

4 Jeg har brukt tre forskjellige linjer i denne delen av stykket. De indikerer litt forskjellige typer forflytning av en finger i venstrehånd. Den ene er *portamento*, der man nærmest "drar med seg" den ene noten til den andre. Den siste av de to skal kunne så vidt høres før den slås an. Alle tonene imellom disse to noterte tonene skal derimot ikke høres så tydelig, derfor skal ikke fingeren presses veldig hardt mot gripebrettet. Den andre linjen er heltrukken, altså *glissando*. Her har jeg brukt den slik at man ikke trenger å slå an den siste tonen. Derfor bør man gli raskere og kraftigere enn *portamento*. Den tredje er stiplet linje som bare indikerer at man flytter fingeren til et annet bånd på samme streng.

5 Her er det umulig å holde verken fjerde- eller andrefinger nede ut takten, men C-en bør man holde så lenge som mulig.

6 Dette kan fort bli en kronglete takt hvis man ikke forbereder fingrene godt nok. Mitt tips er at man setter fjerdefingeren ned så tidlig som mulig.

# Sevilla (Sevillanas) No. 3 fra Suite Espanola

Transcribed by  
Martin Bruland Haus

Isaac Albéniz

⑤ = G VII-----//-----// VII-----//-----//  
⑥ = D

The score consists of five systems of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure numbers 1, 3, 5, 7, and 9 are indicated at the start of their respective systems. The first system (measures 1-2) begins with a forte (*f*) dynamic and includes fingering numbers (1, 2, 1, 3, 2, 2, 1) and a section symbol (§). The second system (measures 3-4) starts with a piano (*p*) dynamic and features a first ending bracket labeled '1' and a barre 'X'. The third system (measures 5-6) includes a crescendo (*cresc.*) and various fingering numbers. The fourth system (measures 7-8) begins with a piano (*p*) dynamic and contains a triplet. The fifth system (measures 9-10) concludes with a crescendo (*cresc.*) and includes a triplet. The score is annotated with various performance instructions such as dynamics, fingering, and articulation marks.

11 *mf*

13 *f* *p*

15

17 *f* *mf*

19 *piu p* *p*

21 *p*

23

**a tempo**

25

VIII-----

*poco rit.*

28

30

VIII-----

*mf*

32

VII-----

34

VII-----

*f*



48

*mf* *ff* *cresc.*

50

*fff* *f*

Repeat from  $\text{S}$  to  $\text{O}$ , then proceed from bar 51

51

*poco rit.*

Meno mosso

54

*p* *molto legato sonoro* *p*

4

*port.*

56

*p* *p*

58

5

*p* *p*

60

VIII

port.

62

64

66

68

rall.

mf

70

meno



72 *port.* *harm.* *p dolce*

75 *piu mosso*

77

79

82 *Meno mosso* *p* *molto legato sonoro* *port.* *p*

84

86

88

cres

90

cen - do

**a tempo**

92

*ff* *f*

Repeat from  $\text{S}$  to  $\text{O}$ , then Coda

**CODA**

94

harm.  
8va