

Dissertation (AMK/YH)
Utbildningsprogrammet i musik
Musikpedagog
2013

Jonne Grans

ALEXANDRE TANSMANS VIKTIGASTE VERK FÖR GITARR

– en inblick i hans skaparkraft och fantasi



TURUN AMMATTIKORKEAKOULU
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Musiikin koulutusohjelma | Musiikkipedagogi

Opinnäytetyön valmistusajankohta: 2013 | Sivumäärä: 44

Ohjaaja: Soili Lehtinen

Jonne Grans

ALEXANDRE TANSMANS VIKTIGASTE VERK FÖR GITARR

Samarbetet mellan den polskfödde tonsättaren och pianisten Alexandre Tansman (1897-1986) och den legendariska spanska gitarristen Andrés Segovia var en väsentlig del i den senares strävan att skapa en ny konsertrepertoar för gitarr under 1900-talet.

Tansmans gitarrverk har nästan inte alls behandlats förutom några undantag. I denna dissertation presenterar jag hans viktigaste – och enligt min åsikt hans mest intressanta – gitarrverk tillsammans med hans kompositionsstil. Dessutom analyserar jag hans unika oeuvre i jämförelse med gitarrverk av andra tonsättare.

Som en väsentlig del av ett professionellt musikerskap ingår det att behärska och förstå vissa tonsättares betydelse i utvecklingen av instrumentet samt deras förhållande till instrumentets tradition. Jag hoppas att denna dissertation även kan vara till nytta för andra gitarrister och ge en insikt i Tansmans gitarrverk.

ASIASANAT:

[Avainsanat]

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Degree programme | Music pedagogue

Completion year of the thesis: 2013 | Total number of pages: 44

Instructor: Soili Lehtinen

Jonne Grans

ALEXANDRE TANSMANS' MOST IMPORTANT WORKS FOR THE GUITAR

The collaboration between the Polish-born composer and concert pianist Alexandre Tansman and the legendary Spanish guitarist Andrés Segovia was an essential part in the latter's quest for commissioning a new concert repertoire for the guitar during the 20th century.

The guitar works by Tansman have not been presented without a few exceptions almost at all. In this thesis I have presented his most important and in my opinion his most interesting guitar works along with his compositional style. I have also analyzed the oeuvre of his unique origin with guitar works by other composers.

As an integral part of a professional musicianship is to understand some composers' meaning in the development of the instrument as well as their relationship to the tradition of the instrument. I hope that this thesis may be of help to other guitarists and to give an insight in the guitar works by Tansman.

KEYWORDS:

Kirjoita tekstiä napsauttamalla tätä.

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

1 INLEDNING	5
2 TANSMAN, SEGOVIA OCH DERAS SAMARBETE	8
2.1 Alexandre Tansman	8
2.2 Andrés Segovia	10
2.3 Samarbetet mellan Tansman och Segovia	11
3 MUSIK OCH ANPASSNING AV TEXTUREN	14
3.1 Om stilen	14
3.2 Från skiss till tryckt utgåva	16
3.3 Om Segovias tillämpning av musiken	17
4 DE VIKTIGASTE VERKEN FÖR GITARR	20
4.1 Mazurka	20
4.2 Concertino	22
4.3 Cavatina	28
4.4 Ballade (Hommage à Chopin)	31
4.5 Variation sur un thème de Scriabine	36
5 SAMMANFATTNING	40
KÄLLOR	42

1 INLEDNING

Den polska tonsättaren Alexandre Tansmans (1897-1986) kompositioner för gitarr existerar nästan helt och hållet som ett resultat av samarbetet mellan honom och den spanske maestron Andrés Segovia (1893-1987). Segovia anses generellt vara den viktigaste gestalten i omvandlingen av gitarren - från ett instrument som förr var mer förekommande i krogar och salonger - till ett högt uppskattat konsertinstrument med en status likt pianots eller violinens. Han var också generatören bakom skapandet av en ny stamrepertoar för instrumentet. Även om Tansmans gitarrproduktion inte har presenterats lika omfattande som andra tonsättares som var anlitade av Segovia, utgör Tansmans oeuvre till de originellaste skapelserna inom 1900-talets gitarrepertoar. Det är således viktigt att påpeka att många okända kompositioner av Tansman upptäcktes först år 2001 i Andrés Segovias dödsbo samt många stycken av andra tonsättare som verkade under Segovias livstid.

Min första erfarenhet av Tansmans gitarmusik var stycket *Cavatina* som jag upptäckte redan innan jag på allvar tagit itu med att studera gitarrspel. Stycket med sin spännande harmonik gjorde ett stort intryck på mig. Tanken om att skriva min dissertation om Tansmans gitarrproduktion härstammar från det faktum att det inte finns några beskrivningar om dessa verk förutom några enstaka uppslag (t.ex förord i utgåvor) och därför skulle det vara tacksamt för både mig själv, kolleger, lekmän och andra intresserade om ämnet behandlades mer omfattande.

I första hand har jag utgått från källmaterial av den amerikanske musikjournalisten Irwing Schwerkes biografi *Compositeur polonais* över Tansman skriven år 1931, då tonsättaren var endast 34 år gammal(!). Den behandlar inget om Tansmans gitarrverk men har fungerat som en viktig vetenskaplig grund i detta arbete. Förordet av den franska gitarristen Frédéric Zigante (f. 1961) i utgåvan *Posthumous Works*, redigerad av Angelo Gilardino (Edizioni musicali Bèrben, 2003) med nyupptäckta gitarrverk av Tansman är den enda skriftliga källan som

behandlar hans gitarrverk mera djupgående. Förutom dessa är mängden bakgrundsmaterial mycket begränsad. Detta arbete baserar sig långt på egna upptäckter genom att studera noterna.

I denna dissertation vill jag presentera Tansmans gitarrverk genom en musikers (gitarrists) synvinkel samt spegla den i förhållande till den övriga gitarrlitteraturen för att ge dem ett djupare perspektiv. Jag har strävat till att demonstrera Tansmans sätt att utnyttja gitarrens spelsätt. Det är anmärkningsvärt att Tansman, vars instrument var piano, inte var insatt i gitarrens tekniska kapacitet utan betraktade instrumentet mera via sin rika fantasi. Dessutom har jag valt att noggrannare presentera de viktigaste kompositionerna av Tansman och jämföra dem med andra viktiga stycken som utmärkt sig bland konsertrepertoar för gitarr.

Segovia, som var uppväxt i romantikens tidevarv hade en stark känsla för musik som tillhörde den romantiska traditionen och dess utförandepraxis. Med hänsyn till detta tillhör Tansmans tonspråk det mest moderna bland alla kompositioner som tillägnades Segovia. Det är anmärkningsvärt att Segovias och Tansmans samarbete var som mest aktivt då när det inte längre var lika populärt att tillägna stycken åt honom d.v.s. efter andra världskriget. Universellt blåste nya vindar och namn som t.ex Pierre Boulez och Igor Stravinsky hade ändrat riktningen av den västerländska konstmusiken och kompositörernas tankegångar var allt mindre bundna till normer och former. Dessutom hade en ny gitarristgeneration etablerat sig på världens viktigaste konsertestrader. Det är också värt att notera att Tansmans gitarrkompositioner numera tillhör hans mest spelade verk.

Jag hoppas denna översikt skall ge en inblick i Tansmans kompositioner för gitarr och deras plats i hans kompositionskarriär samt hans roll i dagens gitarrepertoar. Förutom det lämpar sig arbetet som ett elementärt uppslagsverk för personer intresserade av 1900-talets gitarrepertoar.

I kapitel 2 har jag kort gestaltat Tansmans biografi som är sammanfattad av den franske musikvetaren Gérald Hugon och Segovias livshistoria samt historien bakom deras samarbete. Jag har valt att noggrannare diskutera Tansmans stil

och musik i kapitel 3 samt också beskrivit Tansmans och Segovias praktiska samarbete, det s.k. *modus operandi*. I kapitel 4 har jag presenterat de viktigaste gitarrkompositionerna av Tansman och diskuterat hans behandling av gitarrens speltekniska finesser samt speglat hans gitarrverk mot den övriga gitarrlitteraturen.



(Studio Grassi 1955, <http://www.musimem.com/tansman.htm>)

2 TANSMAN, SEGOVIA OCH DERAS SAMARBETE

I detta kapitel kommer jag att i korthet presentera Alexandre Tansmans biografi samt presentera Andrés Segovias inverkan på gitarren som instrument. Dessutom skall jag klargöra historien bakom samarbetet mellan dessa två gestalter.

2.1 Alexandre Tansman

De viktigaste skedena i Alexandre Tansmans liv följer långt de viktigaste händelserna i 1900-talets historia. Han växte upp och studerade i Polen mellan åren 1897-1919. Sedan etablerade han sig som professionell tonsättare i Paris 1919-1941. På grund av det andra världskriget bodde han i exil i Förenta Staterna mellan åren 1941-1946. Efter kriget återvände han till Paris då han befann sig på höjdpunkten av sin skapande karriär och levde där ända fram till sin död år 1986 (Hugon 2012, 1).

Alexandre Tansman föddes den 12:e juni år 1897 i Łódź. Han lärde sig spela piano vid fyra-, fem -årsåldern. Som sexåring fick han se Eugène Ysaÿe uppträda med J.S. Bachs *Chaconne* och det gjorde ett oförglömligt intryck på den unga pojken vilket ledde till han beslöt sig att ägna sitt liv åt musiken (Hugon 2012, 1; Zigante 2003, 5).

I åttaårsåldern gjorde han sina första kompositioner. Under åren 1902-1914 studerade han pianospel, harmonilära och kontrapunkt i Łódź konservatorium. Han studerade aldrig instrumentering men däremot tillhör hans viktigaste erfarenheter inom ämnet från tiden under första världskriget då han vikarierade harpisten genom att spela harpstämmorna på piano i Łódź symfoniorkester. Denna upplevelse var mycket viktig gällande hans allmänna utbildning och fort lärde han sig förstå viktiga principer samt egna upptäckter gällande instrumentens samklang (Hugon 2012, 1).

Efter succén i den nationella kompositionstävlingen som ordnades år 1919 av Polska tonsättarnas förbund kände han sig utmanad att ta sig till Paris för att utveckla sitt konstnärskap (Hugon 2012, 2). Dit anlände han i slutet av 1919

som 22-åring. Inom ett år efter att ha tagit säte i Paris lyckades han redan förtjäna sitt levebröd som konsertpianist (Hugon 2012, 2).

Han blev fort god vän med Maurice Ravel som presenterade honom vidare för många viktiga musikerkretsar, agenter och bl.a förläggaren Max Eschig som blev Tansmans huvudsakliga förläggare under hans livstid. (Hugon 2012, 2; Zigante 2003, 6). I stadens salonger kunde alla skapande konstnärer, musiker, tonsättare, konstnärer etc. komma samman och träffa varandra. Det fanns ingen konkurrens mellan tonsättarna och alla presenterade sina verk för varandra. Via dessa möten blev Tansman bekant med tonsättarna Darius Milhaud, Arthur Honegger, Albert Roussel, Florent Schmitt, Jacques Ibert, mfl (Hugon 2012, 2).

Tansman beslöt att söka franskt medborgarskap år 1938 - vilket han behöll resten av sitt liv - efter att han fått nog av den polska regeringens samarbete med Hitlers nazi-Tyskland (Hugon 2012, 6). Efter att judarna bosatta i Paris hade hotats var Tansman med familj på flyende fot till hösten 1941 då de tack vare en komitté bestående av Charlie Chaplin, Arturo Toscanini, Serge Koussevitzky, Eugene Ormandy och Jascha Heifetz ordnade en möjlighet för dem att fly från Frankrike (Hugon 2012, 7). Snart därefter tog de säte i Los Angeles dit många andra europeiska konstnärer hade flytt undan det andra världskriget (bl.a Igor Stravinsky, Arnold Schönberg, Darius Milhaud, och Mario Castelnuovo-Tedesco) (Hugon 2012, 7). Han blev en god vän med Stravinsky och hans fru. Denna vänskap resulterade i en biografi om Stravinsky skriven av Tansman. (*Igor Stravinsky* by Alexander Tansman, Paris, Amiot-Dumont 1948) (Hugon 2012, 8). Tack vare Hollywoods filmindustri var han under tiden i USA sysselsatt som filmkomponist och tack vare hans inkomster var ekonomin tryggad. Hans filmmusik har dock inte uppmärksammats i någon större grad.

Tansman återvände till Frankrike år 1946 och lyckades snabbt etablera sig på nytt inom landets musikliv. Från denna tid framåt kan man anse honom vara i sitt livs bästa form och skapandet av nya kompositioner pågick ända till slutet av hans liv. Han dog i Paris den 15 november 1986 (Hugon 2012, 9).

2.2 Andrés Segovia

Andrés Segovias (1893-1987) betydelse för gitarrens tillkomst och utveckling till ett viktigt konsertinstrument kan aldrig ifrågasättas. Trots att det i början av hans karriär ännu verkade som ett omöjligt uppdrag, lyckades han utmärkt i att etablera gitarren som ett jämställt instrument i världens viktigaste konserthus och musikhögskolor samt skapade en stark tradition och en omfattande repertoar för de kommande generationerna. Hans anmärkningsvärda strävan ledde till en legendarisk karriär som en av de allra viktigaste solisterna under 1900-talet.

Som instrument associeras gitarren oftast med Spanien. Det är inget att undra över eftersom redan före Segovia hade Francisco Tárrega (1852-1909) lyckats göra sitt livsarbete inom gitarrspelet. Tárregas elev, Miguel Llobet (1878-1938), följde i hans fotspår och blev även känd utomlands. Gitarrbyggarkonsten har alltid haft starka rötter i Spanien. Redan under Tárregas dagar verkade byggare som t.ex Antonio Torres Jurado (1817-1892) och senare José Ramírez (1858-1923). Bådas uppfinningar och lösningar är fortfarande väsentliga i konstruktioner av moderna konsertgittarrer. Utan denna tradition hade Segovia inte kunnat ta sig an av sitt livsarbete. Det är osäkert, men det påstås även att Segovia studerade en kort tid hos Llobet (runtom år 1915) trots att han inte medger det i sin biografi (http://en.wikipedia.org/wiki/Miguel_Llobet).

Tansman kom att tillhöra Segovias mest anlitade tonsättare tillsammans med mexikanaren Manuel Ponce (1882-1948), spanjorerna Federico Moreno-Torroba (1891-1982), Joaquín Turina (1882-1949) och Joaquín Rodrigo (1901-1999), italienaren Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) och brasilianaren Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Deras mål var att skapa en ny repertoar för instrumentet på Segovias begäran. Tiotals andra tonsättare tillägnade också kompositioner åt honom, men i en mindre grad jämfört med de ovannämnda.

Märkligt nog är flera av Segovias inspelningar fortfarande aktuella trots många speltekniska misstag och orenheter. De innehåller tidlösa estetiska värden, som gång på gång framkallar en särskild nostalgi hos lyssnaren. Spridningen av de

kommersiella inspelningarna och inspelningsteknikens utveckling under 1900-talet var en av de allra viktigaste medvindarna med tanke på hur Segovia kom att nå en större publik. Därför kan man inte jämföra honom med någon annan gitarrist som var verksam under hans etablering.

Tack vare Segovias stora strävan var vägen förberedd åt yngre även skickligare gitarrister. Trots att Segovia uppträdde och var aktiv nästan ända fram till sin död 1987 vid den höga åldern av 94 år var hans storhetstid före etableringen av den kommande yngre gitarristgenerationen, som dessutom kom med en egen och ny repertoar. Det bästa exemplet är den brittiske gitarristen Julian Bream (f. 1933) som inledde sin karriär i början av 1950-talet och utökade repertoaren ytterligare på en modern grund. Bream kan även anses vara en indirekt efterträdare av Segovia som världsetta i gitarrspel.

2.3 Samarbetet mellan Tansman och Segovia

Liksom så många andra tonsättare under 1900-talet blev även Tansman inspirerad av gitarren som instrument tack vare Andrés Segovia. Tansman och Segovia träffades för första gången antagligen år 1924 i samband med en middag hemma hos Henri Prunières (Zigante 2003, 8). Prunières, som då jobbade som chefredaktör för tidningen *Revue musicale*, hade även bjudit in flera andra viktiga i Paris verksamma tonsättare. Prunières bad Segovia att uppträda efter middagen. Många år senare mindes Tansman deras första möte:

"Eftersom gitarristen var en spanjor, antog jag att vi skulle få höra ett slags flamenco-framförande. Jag blev verkligen överraskad då jag hörde att han i själva verket skulle spela Chaconne av Bach. Hans framförande gjorde ett verkligen stort intryck." (Zigante 2003, 8).

Segovia var högst antagligen inte medveten om Chaconnes symboliska betydelse för Tansman. Som sagt hade han som sexåring hört Ysaÿe uppträda med samma stycke och därmed förändrat den unge Tansmans liv. Efter middagen tackade Tansman Segovia och erbjöd att komponera ett stycke – mazurkan - åt honom (Zigante 2003, 8). Som resultat av middagen föddes en stark vänskap som skulle hålla resten av deras liv (Zigante 2003, 8).

Tansman konstaterade senare att de estetiska gränserna som skulle påverka hans gitarrproduktion blev klara då han träffade Segovia för första gången (Zigante 2003, 9). Han valde att distansera sig helt och hållet från den latinamerikanska traditionen som då var starkt framme i Segovias konsertrepertoar. Trots det lyckades Tansmans musik göra ett stort intryck på den spanska gitarrkonstnären. Man kan även se det som en slags kompromiss av Segovia att han tog till sig nyare musik. Segovia ansåg att många moderna kompositioner som tillägnades honom var olämpliga för hans konstnärliga personlighet.

Segovia har i vissa kretsar (främst hos yngre gitarristgenerationer) kritiserats för att inte ha försökt få de allra viktigaste tonsättarna under 1900-talet att skapa musik för gitarr. Den repertoar som han lanserade ansågs vara alltför gammalmodig. Dessutom anses Segovias främsta tonsättare vara namn från en B-kategori. Segovia, som främst var förtjust i romantikens musik och estetik, kunde inte tänka sig framföra musik med moderna inslag. Kända tonsättare vilkas verk inte framfördes av Segovia var schweizaren Frank Martins *Quatre pieces breves* och Darius Milhauds *Segoviana*. Dessa stycken - i synnerhet det förstnämnda anses vara en milstolpe i gitarrepertoaren - men tack och lov har de hittat sin väg tillbaka till gitarrens stamrepertoar tack vare andra gitarrkonstnärer.

Tansmans gitarrkompositioner föddes under en lång tidsperiod. Från den första *Mazurka* (komponerad år 1925) till den sista *Hommage à Lech Wałęsa* (1982) gick det 57 år. Under hela tiden var han förbunden till att komponera nya stycken för gitarr. Den viktigaste orsaken var naturligtvis Andrés Segovia, åt vem Tansman komponerade alla förutom två av sina 29 gitarrverk.

Det kommer för evigt att bli ett mysterium om det ytterligare fanns några kompositioner av Tansman som skulle ha förstörts år 1936, då Segovias hem i Barcelona brändes under det spanska inbördeskriget. Det är ändå osannolikt om det fanns något verk av Tansman däribland, eftersom detta säkert skulle ha konstaterats av bägge två under deras livstid. Med säkerhet kan sägas att det fanns flera viktiga kompositioner som förstördes i branden. Bl.a den andra so-

naten av Manuel Ponce samt andra värdefulla handskrivna manuskript av diverse tonsättare (Alcazar 2000, 57).

3 MUSIK OCH ANPASSNING AV TEXTUREN

Liksom de flesta andra tonsättare som Segovia samarbetade med var inte Tansman heller insatt i gitarren ur en spelteknisk synvinkel. Därför var Segovia utsedd att i sin tur bearbeta tonsättarens visioner så att de blev konkret spelbara på gitarren. I detta kapitel skall jag kort gestalta Tansmans kompositionsstil och beskriva hans och Segovias samarbetsmetod, det så kallade *modus operandi*. Segovias utgåvor ger upphov till flera speltekniska indikationer – främst vänsterhandfingersättningar - varav de allra flesta är värda att följa troget.

3.1 Om stilen

Tansman kan anses vara en mycket konservativ tonsättare i jämförelse med andra tonsättare och kompositionstrender under 1900-talet. Den stilistiska utvecklingen under hans karriär var inte så stor, dock finns det klara skillnader mellan tidiga och sena verk. Genom att ha fått intryck av den lätta stämningen i Paris under 20-talet influerades även Tansmans tonspråk till att bli mindre bundet till starka tonala fästen. Endast mot slutet av hans komponistkarriär kunde man lägga märke till att mörka klanger blev allt mer dominerande (Zigante 2003, 12). De facto distanserade sig Tansman ifrån allt strålände och briljerande under sina senare år. Dessutom var han mycket oroad över världsläget och den politiska situationen i Polen (Hugon 2012, 9).

Redan år 1927 konstaterade Tansman: "Jag har blivit given polska gåvor men den franska kulturen har gett dem perspektiv. Jag strävar till denna fantastiska syntes mellan polsk sensibilitet, filtrerad av fransk klarhet och mått, och av vilket Chopin är det bästa resultatet." (Zigante 2003, 13)

Tansmans huvudsakliga stil bestod av typiska polska inslag, eller snarare stildrag som kunde associeras som polska. Dessa var imitationer av danser såsom *mazurka*, *polka*, *kujawiak* och *oberek* och även hans skapande av melodiskt material som genom tiderna etablerats som polskt via användning av den s.k.

polska skalan som i själva verket är den samma som den lydiska kyrkotonarten (Schwerke 1931, 14, 29).



instrumentering är dock modern vilket innebär att den borde tolkas som en skapelse i neoklassisk anda. *Inventions pour guitare* samt *Cavatina* anknyter sig likaså till äldre tidevarv men de är skrivna i 1900-tals anda.

3.2. Från skiss till tryckt utgåva

Liksom de allra flesta andra tonsättare som Segovia samarbetade med var Tansman inte heller insatt i gitarrens speltekniska finesser. Deras samarbetsätt gick ut på att tonsättarna först skulle framställa en skiss över stycket och sedan skulle Segovia i sin tur framställa en redigering av skissen där han anpassat den musikaliska texturen så att den blev lämplig för gitarren (Gilardino & Biscaldi 2006, 5). I praktiken skulle det gå till så att Segovia kommenterade och gav förslag på skissen. Därefter skulle Tansman omarbete stycket genom att beakta förslag och alternativa lösningar av Segovia och till sist skulle ännu en editerad *performance edition* (bearbetad utförandeutgåva) skapas av Segovia som sedan förmedlades till förläggaren (Gilardino & Biscaldi 2006, 5).

Därför förekommer de flesta kompositioner av diverse tonsättare endast i utgåvor som skapats av Segovia och eventuellt utesluter vissa tankar som själva tonsättaren har bakom stycket. Å andra sidan litade tonsättarna sig på Segovia och hans kunskap att anpassa deras kompositioner för gitarren för att få sina stycken framförda. Ytterligare påverkade hans hektiska tidtabell (speciellt på 1920- och -30-talen) på hans förmåga att närmare fördjupa sig i samtliga stycken och därför förekom det avvikelser i hans arbetssätt (Gilardino & Biscaldi 2006, 5). Detta är orsaken till varför vissa stycken till och med föll i glömska.

Segovias redigerade utgåvor är i och för sig på många sätt konsekventa. De allra flesta av dem innehåller fingersättningar och musikaliska anvisningar liksom artikulationstecken och nyansbeteckningar. Tyvärr förekommer det stora skillnader mellan olika Segovia-editioner. Vissa utgåvor saknar eller har i misstag fel beteckningar (ospelbara ackord eller omöjliga fingersättningar) och till och med fel toner förekommer. Många av dessa stycken (främst mindre kända och spelade) har tyvärr inte ens utgetts i nytryck. Originalutgåvorna som tryckts av Schott är oftast baserade på manuskript gjorda av Segovia, inte av tonsät-

taren. Dessutom hade många av dem tryckts i all hast, utan att Segovia ens fullständigt hunnit korrekturläsa utgåvan.

3.3 Om Segovias tillämpning av musiken

Tonsättare som t.ex Tárrega, Fernando Sor, Mauro Giuliani, J.K. Mertz, Llobet och Villa-Lobos var allihopa insatta i gitarrens egenskaper och möjligheter eftersom de själva kunde spela instrumentet. Det är mycket märkbart i deras idiomatiska skrivsätt och det inverkar även på den musikaliska logiken och fraseringen i deras musik (inte enbart i deras egna gitarrkompositioner, utan även i deras talrika arrangemang för gitarr). T.ex. Heitor Villa-Lobos eftertänkta vänsterhandsfingersättningar är ett utmärkt exempel på bra instrumenteringskonst. Han använde sig ofta av diatoniska passager som innehöll pedaltoner på lösa strängar (se exempel nr. 16). Segovia var i sin situation tvungen att anpassa sig till de olika tonsättarnas tankegångar och göra texturen mera anpassad för gitarren.

Man kan endast spekulera i hurdana kompositioner de Segovia-trogna tonsättarna (t.ex Tansman, Castelnuovo-Tedesco etc.) kunde ha skapat ifall de själva skulle ha varit insatta i gitarrens möjligheter. Kanske deras fantasi kombinerat med en djupare instrumentkännedom skulle ha lett till något ännu mer omfattande. Man kan föreställa sig oändliga lösningar i att anpassa ett verk för gitarr, men en allmän orsak till varför många fina gitarrkompositioner av hög kvalitet har fallit i glömskan är att de helt enkelt anses vara för svåra och en modig omarbetning i dagens läge skulle kännas som en alltför radikal lösning. Trots hög musikalisk kvalitet kan många kompositioner fortfarande anses vara ofullbordade arbeten, eftersom de inte är lika idiomatiska som stycken av de tonsättare som själva var bekanta med gitarren.

Den uruguayiske gitarristen Eduardo Fernandez (f. 1952) har i sin bok *Technique, Mechanism, Learning* beskrivit att "vilket som helst verk som Segovia fingersatt är ett perfekt exempel på hur fingersättningen bestämmer utförandet och hur fingersättningen är ett resultat av den musikaliska uppfattningen." Hans val av

fingersättningar - och därmed anpassningen av kompositionen för gitarr - är alltså inte alltid en fördel för att underlätta framförandet.

Klangfärg är mycket väsentligt i gitarrmusik. Eftersom det inte är möjligt att skapa lika stor dynamik på en gitarr som på t.ex pianot, så är det möjligt att framhäva uttänkta dynamikskillnader tack vare användningen av olika klangfärger och agogik. En avsevärd fördel hos gitarren är att man kan skapa en mycket annorlunda klangvärld och delikata klangskillnader av en och samma ton genom att spela den i ett annat läge på en annan sträng.

Som en allmän princip kan man konstatera att gitarrens klang inte heller blir bättre av att spela alltför många toner samtidigt. En viktig orsak varför man föredrog vänsterhandsfingersättningar i höga lägen var användningen av sensträngar. Detta var vanligt ända fram till mitten av 1900-talet. Sensträngarna klingar bättre i ett högt läge där strängens längd är kortare. Detta stöter man jämnt på i de flesta Segovia-utgåvorna och han har undvikit att anpassa melodiskt material på de lösa strängarna.

I detta exempel har han betonat den melodiska linjen i lägsta stämman genom att placera den i ett högre läge. Trots att ett utförande i ett lägre läge skulle vara nästan lika enkelt, skulle ändringen i klangfärgen dessutom vara alltför markant vid flyttandet från 3:e till 4:de strängen (takt 3 i exemplet).



Exempel 1. Mario Castelnuovo-Tedesco: Capriccio Diabolico Op. 85, takterna 123-126.

Redan enbart känslan av det viktiga lägesbytet i början av exemplet stöder den musikaliska vikten i själva stycket. I nästa exempel är ett noggrant följande av den givna fingersättningen betydelsefull, och leder till framhävandets av den säregna harmoniken. I skarvet mellan de två sista takterna i exemplet finner man en bekväm lösning på e-giss i diskanten.



Ex 2. Alexandre Tansman: Mazurka, takterna 19-22.

Valet av att placera två meloditoner efter varandra på skilda strängar ger även upphov till resonans av harmonierna, om man låter tonen *fiss* klinga under tonen *a*.



Ex 3. Tansman: Mazurka, takt 17.

Användningen av pizzicato-effekten klingar mer fylligt på de lägre (4:de och 5:te) strängarna än i ett lägre läge (3:e och 4:de strängarna).



Ex 4. Tansman: Mazurka, takterna 23-26.

Trots den omfattande mängd stycken som Tansman tillägnade Segovia, finns endast ett fåtal som utgåvor av Segovia. Endast *Mazurka* är helt och hållet redigerat av Segovia. Fingersättningarna i *Danza Pomposa* är anonyma, men högst antagligen Segovias egna (Zigante 2003, 24).

4 DE VIKTIGASTE VERKEN FÖR GITARR

I detta kapitel har jag valt att noggrannare presentera de fem viktigaste och enligt min åsikt de intressantaste gitarrkompositionerna av Tansman. Dessa är *Mazurka* (1925), *Concertino* (1945), *Cavatina* (1950/2), *Ballade* (1965) och *Variations sur un thème de Scriabine* (1972). Några av hans bästa kompositioner - främst *Concertinon* och *Balladen* - är från tidigare nästan okända hos dagens professionella gitarrister och därför har detta varit ett enastående tillfälle att presentera dem för en större publik.

4.1 Mazurka

I Mazurkan sammanfattar Tansman det mest väsentliga i sin stil. Den är utan vidare ett mästerverk i miniatyrförm. Redan i Mazurkan går det att skilja åt de viktigaste kännetecknen i Tansmans gitarrproduktion under de kommande 57 åren. Melodins ackompanjemang, ostinato på öppna strängar, passager med diatoniska treklanger och polyfoni. Dessutom finns alla väsentliga kännetecken för Tansmans kompositioner närvarande. Spontana melodier som upprätthålls av främmande harmonier som påminner om sina polska traditioner utan att avslöja det desto mera.

Detta stycke uppskattade Tansman också själv. Han gjorde flera egna arrangemang av stycket och redan samma år inkluderade han det i *Dix mazurkas* (10 mazurkor) (Schwerke 1931, 71) för piano. Senare (omkring år 1950) gjorde han ett arrangemang för gitarr och stråkkvartett (Zigante 2003, 10).

Mazurkan är en traditionell polsk dans i tretakt som dansas rätt så långsamt med betoning på andra slaget (Otavan iso musiikkietosanakirja osa 4 1978, 201). Denna typ av dans har ofta tillämpats av andra polska tonsättare. Goda exempel på detta är Frederyk Chopins mazurkor för piano (sammanlagt 69) och Karol Szymanowskis *20 mazurkor op. 50* för piano som han skrev mellan åren 1924-25. Tansman sammanställde sina *Dix mazurkas* för piano mellan åren 1918 och 1928 (Schwerke 1931, 70-71). Dessutom förekommer många andra

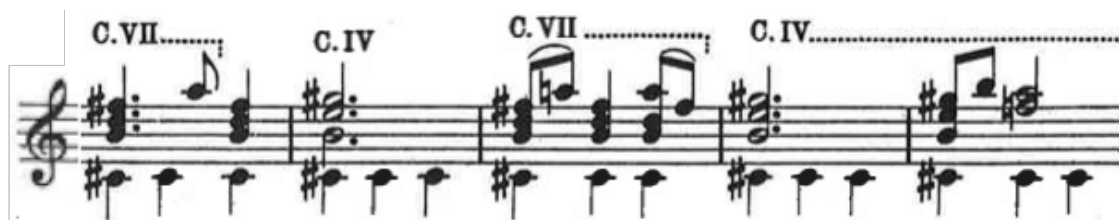
mazurka-inslag i hans kompositioner vilket tyder på att han var mycket förtjust i dansen. Dessa tonsättare (Chopin, Szymanowski, Tansman) försökte inkludera allt som generellt känslomässigt ansågs vara polskt; ironi och melankoli samt energi och livsglädje.

Polytonalitet förekommer jämt i hans verk. Diatoniska ackordföljder ger en inblick i hans känsliga behandling av harmonier. Det polska uttrycket i hans musik kan anses komma från utnyttjandet av ackordföljder bestående av 1:a, 2:a och 7:e stegets dur-ackord (Schwerke 1931, 21). Detta stöter man jämnt på i Mazurkan:



Ex 5. Tansman: Mazurka, takterna 5-8.

Förutom ovannämnda bidrar användningen av det andra stegets mollseptim i den parallella molltonarten till den allmänna synen på melankolin men också livsglädjen i polsk musik:



Ex 6. Tansman: Mazurka, takterna 48-51.

I detta sammanhang vill jag påpeka om ett felaktigt framförandesätt av mazurkan. Av någon anledning framför många gitarrister mazurkan utan att göra repisen som finns i slutet av takt 86. Den enda förklaringen bakom detta torde vara att det inte finns utskrivet något annat än ett repristecken vid takt 86 men däremot inte något repristecken eller dacapo-tecken vid takt 4 – därifrån repisen borde börja.

4.2 Concertino

Tansmans i ordning andra komposition för gitarr är hans *Concertino* för gitarr och kammarorkester från år 1945. Trots att det var hans första skapelse för gitarr på nästan 20 år betydde det ingalunda att samarbetet mellan Segovia och Tansman skulle ha varit avbrutet. Man måste ta i beaktande både Segovias och Tansmans engagemang med sina egna karriärer, samt de otaliga svårigheter som båda två upplevde på grund av andra världskriget. Under arbetet med *Concertino* hade Tansman redan varit bosatt i Beverley Hills i några års tid (Hugon 2012, 7).

Efter att Segovia redan under första halvan av seklet hunnit etablera sig som solist och gjort sitt instrument känt runtom i världen tog han som sin följande utmaning att utvidga gitarrens möjligheter ur en symfonisk synvinkel. Han ansåg att det bästa sättet att få mera uppmärksamhet för gitarren var att få in den i kretsar som t.ex. filharmoniska sällskap (Zigante 2003, 9).

Då de fåtaliga gitarrkonserterna som hade komponerats under 1800-talet (Giuliani, Carulli mfl.) länge hade varit i glömska kändes det naturligt att beställa nya gitarrkonserter. På grund av gitarrens svaga ton i relation till orkestern låg den största utmaningen i uppdraget att överkomma det avsevärda balansproblemet.

Trots Segovias ambitioner att ställa gitarren som ett solistinstrument framför en symfoniorkester blev flera konsertframföranden fullständiga farsor eftersom han utan vidare insisterade på att spela utan förstärkning i stora konsertsalar. Detta orsakade enorma balansproblem, och emellanåt kunde man inte höra någonting av solisten. I dagens läge är det naturligtvis självklart att förstärkning används i stora konsertsalar, även om det inte är helt främmande att vissa solister väljer att spela utan förstärkning. Dylika situationer är dock sällsynta och beror helt och hållet på kompositionens orkestrering och på konsertsalens akustiska egenskaper.

Bland alla gitarrkonserter som tillägnades Segovia är *Concertino* den enda som inte betraktar gitarren i en latinamerikansk anda, något som på den tiden

verkade vara det enda tänkbara sättet att närma sig gitarren (<http://www.fredericzigante.com/discografia/disco.htm>). I sin helhet kan Concer-
tinon även framkalla en motsvarande musikalisk nostalgi som finns i t.ex Maurice Ravels berömda *Introduction et Allegro* för flöjt, klarinett, harpa och stråk-
kvartett. En särskild urkraft som förekom i mazurkan tycks ha bytts ut till ett mer
seriöst neoklassiskt uttryck. Kan hans vänskap med Stravinsky ha inverkat på
detta? Liksom i Stravinskys *Pulcinella*-svit förekommer det många skarpa detal-
jer.

T.ex i Mario Castelnuovo-Tedescos *Concerto nr.1 Op.99* och Manuel Ponces
Concierto del Sur förekommer de flesta tänkbara spelsätten som kunde asso-
cieras med spansk- och latinamerikansk gitarmusik. I det senare fallet redi-
gerade Segovia solostämman mycket enligt sin egen smak och ändrade även
på så vis tonsättarens tankegångar angående melodiskt och harmoniskt mate-
rial. (Alcazar 2000, 15)

De tonsättare som redan hade komponerat en konsert åt Segovia hade valt att
instrumentera konserten på så vis att materialet enbart baserade sig på en dia-
log mellan solisten och orkestern. Tansman valde däremot att göra tvärtom.
Hans instrumentering är lagom tjock (t.ex dubbla träblåsare) och gitarren spelar
ofta med under orkesteravsnitten.

Första satsen *Introduzione* (molto lento) inleds med en meditativ pentatonisk
öppning av orkestern och följs av gitarrens entré som utnyttjar instrumentets
hela omfång och söker sig slutligen kromatiskt till dominanten a medan den
stöds av stråkarnas lugna pedalharmonier. I sin helhet utgör gitarrens roll i in-
ledningen ett continuo-artat ackompanjemang. Användningen av öppna strän-
gar verkar vara utsökt med tanke på att skapa ett mera tenuto-aktigt intryck.
Huruvida Tansman var insatt i gitarrens möjligheter vid detta skede går endast
att spekulera om.

Användningen av lösa strängar kan även i många fall tolkas som en effekt. Det-
ta har oftast en anknytning till att tonsättare som själva var pianister ansåg detta
som ett klangmässigt mera naturligt skrivsätt. Ett av de viktigaste gitarrstycken

som komponerades i början av 1900-talet var Manuel de Fallas *Homenaje* till minnet av Claude Debussy. De Falla, vars instrument också var pianot, kan även ha föreställt sig vissa klangmässiga detaljer närmare pianots. Användningen av lösa strängar betyder att det blir omöjligt att skapa ett vibrato som skulle inverka på frasens expressivitet. Likheter stöter man även på i Tansmanconcertinon.



Ex 7 (ovan). Tansman: Concertino, 1 sats "Introduzione", takterna 42-45.

Ex 8 (nedan). Manuel de Falla: Homenaje, takterna 5-7.

*Toccat*a-satsen (Allegro comodo) är en lättare och mer angenäm helhet än vad man förväntar sig utifrån satsens namn. De nästan snälla orkesteravsnitten kontrasteras av gitarrens arabeskartade soloavsnitt som har en tydlig influens av romantisk rysk pianomusik. I stora drag håller sig satsen till formen A-B-kadens-A¹-B¹.

I toccatan förekommer också ställvis otacksamma skrivsätt i solostämman. Tjocka ackord är ineffektiva med tanke på solostämmans klangmässiga ändamål och dessutom är de obekväma att spela i det svår genomträngliga mellanregistret. En enkel lösning till detta problem skulle vara att minska på de samtidigt klingande tonerna och göra frasen mer lineär. För övrigt kräver även diverse andra ställen omarbetning för att kunna fungera på ett så naturligt sätt som möjligt. T.ex i flera sammanhang har Tansman skrivit flageoletter där gitarren spelar tillsammans med orkestern. Detta resulterar oftast till att solopartiet blir ineffektivt genomträngande men däremot kan problemet lösas genom att spela

solostämman som normalt (utan flageoletter) – endast en oktav högre. Denna lösning har bl.a Zigante använt sig av i sin inspelning (Stradivarius STR 33534).

Intermezzot (Lento) är det klart mest franskinfluerade avsnittet i hela Concertinon och enligt mitt tycke den mest lyckade satsen. Den ställvis elegiska stämningen jämnas ut med passager som baserar sig på en durseptim.

Ex 9. Tansman: Concertino, sats 3 "Intermezzo", takterna 13-15.

Ackordföljden som baserar sig på den doriska kyrkotonarten med första stegets mollackord och fjärde stegets durackord ger ett sibelianskt intryck.

Ex 10 (ovan). Tansman: Concertino, sats 3 "Intermezzo", takterna 6-7.

Ex 11 (nedan). Jean Sibelius: Symfoni nr.6 Op.104, sats 1 "Allegro molto moderato", t: 28-36.

Solostämman tyder på en starkt kamouflerad pianism, något som är utmanande för en gitarrist. Samtidig rörlighet i både övre och nedre stämmorna förutsätter spelteknisk smidighet.



Ex 12. Tansman: Concertino, sats 3 "Intermezzo", takterna 26-28.

I den dansanta finalen, *Scherzino (molto vivo)*, har gitarren främst en rytmiskt driven och perkussiv roll. Den dominerar endast i sina solistiska triolsekvenser. Som sagt använde sig Tansman ytterst sällan av s.k. spanskinfluerade spelsätt. Gitarrens repeterande ackord borde inte ses som rasgueados, utan snarare som pianistiska battuta-ackord. Man kan klart konstatera att concertinons skrivsätt förhåller sig mera självständigt i jämförelse med sologitarrstyckena. Det förekommer flera detaljer i gitarrstämman som han tillämpade (aningen omarbetat) i sina senare gitarrkompositioner.



Ex 13 (ovan). Tansman: Concertino, sats 4 "Scherzino", takterna 22-23.

Ex 14 (nedan). Tansman: Cavatina, sats 3 "Scherzino", takterna 17-20.



Arpeggioartade ackordföljder är typiska för Tansman och han kunde även ses imitera typiska gitarristiska *Spielfiguren* utan att ha förstått deras praktiska funktion. T.ex. var Heitor Villa-Lobos (1887-1959) mycket insatt i gitarrens speltekniska möjligheter och han tillämpade ofta sekvenser som var logiska ur gitarristisk synvinkel. I exempel 12 uppkommer en kontinuerlig upprepning på tonen h i arpeggiots sista 16-del eftersom den är en lös sträng.



Ex 15 (ovan). Tansman: Concertino, sats 4 "Scherzino", takterna 38-39.

Ex 16 (nedan). Heitor Villa-Lobos: Concerto, sats 3 "Allegro non troppo", takterna 28-30.

Gitarnotationen standardiserades under 1900-talets början så att den skrivs en oktav högre än det klingande läget. Kanske Tansman inte hade beaktat detta faktum vid skapandet av Concertinon? I sista solokadensen bjuder bl.a Zigante på en bra lösning då han spelar de flesta tonerna en (även två) oktaver högre upp.



Ex.17 & 18. Tansman: Concertino, sats 4 "Scherzino", takterna 73-75.

Man kan inte med säkerhet säga varför Segovia aldrig ordnade ett framförande av Concertinon, men man kan anta att den största orsaken var de självklara balansproblemen mellan solisten och orkestern. I korrespondensen mellan Tansman och Segovia framgår det att Segovia verkligen var förtjust i den blivande Concertinon (Zigante 2003, 9). Det är nästan synd att Segovia aldrig framförde Concertinon eftersom den garanterat skulle ha presenterat gitarren i ett lite annorlunda ljus. Enligt min åsikt är Concertinon definitivt värd att framföras oftare.

Ifall man beaktar övriga gitarrkonserterns kvalitativa egenskaper finner man dock att Tansmans concertino saknar en viss vital kraft vilket man däremot finner i de övriga samtida konserterna d.v.s. Joaquin Rodrigos *Concierto de Aranjuez* (som Segovia dock aldrig framförde), Castelnuovo-Tedescos och Ponces konserter kan generellt tolkas ha en större expressivitet. Inte enbart musikaliskt utan även i egenskapen av att framhäva gitarren som orkestersolist.

Till Concertinon tillhör även en utebliven sats, *Canzone*, vilken endast förekommer som manuskript. Den romerska nummerbeteckningen "IV" på manuskriptet tyder på att den var planerad att finnas mellan Intermezzot och Scherzinot (Zigante 2003, 23). Själva manuskriptpappret är av precis likadant notpapper som resten av Concertinon och dessutom konstaterade Segovia i ett brev till Tansman att denna sats skulle ingå i Concertinon. Nästan hela Canzonan baserar sig på användningen av tremolo. Detta kunde enligt Segovia och Tansman ha verkat en aning begränsat i förhållande till de övriga satserna och därför verkar det som en rimlig lösning att utelämna den från hela Concertinon (Zigante 2003, 23).

4.3 Cavatina

År 1951 ordnade Accademia Chigiana i Siena en gitarrkompositionstävling med anledning av sitt 20-års jubileum. Samma år började Segovia officiellt att undervisa i de berömda sommarkurserna. Antagligen med anledning av Segovias uppmaning beslöt Tansman sig för att delta med sviten *Cavatina*, som slutligen vann första priset (Zigante 2003, 9).

Ursprungligen innehöll den fyra satser, men efter uruppförandet bad Segovia Tansman att komponera ytterligare en sats – en briljant final som skulle följa på den fjärde resignerade *Barcarole*-satsen. Tansman avslutade oftast sina flersatsiga kompositioner med en hisnande sista sats men i detta fall var Segovia inte nöjd med fjärde satsen som svitens slut (Zigante 2003, 9). Som resultat föddes *Danza Pomposa* år 1952. Fr.o.m 1953 framförde Segovia Cavatina som femsatsig (Zigante 2003, 24). Segovia spelade in Cavatinnan år 1954 (Decca DL 9733). Noterna till Cavatina som firsatsig hade redan gått i tryck år 1952 och

därmed existerar Cavatina och Danza Pomposa som separata utgåvor hos Schott Söhne. Cavatinan är tillägnad Italien och framförallt Venedig där Tansman komponerade stycket. Enligt honom skrev sviten sig själv där (Zigante 2003, 9-10).

Bland de verk som komponerades åt Segovia finns det flera kompositioner vilkas förebild är från ett tidigare århundrade men deras harmonik och karaktär tillhör 1900-talet. Det främsta exemplet är Joaquin Rodrigos *Fantasia para un gentilhombre* för gitarr och kammarorkester. Av alla Tansmans gitarrverk är Cavatinan mest "anpassad" till Segovias konstnärliga personlighet och estetik, men tonsättaren håller sig trots det fortfarande till sin personliga stil.

I stora drag följer alla satser en ABA-rondoform (förutom Scherzino som följer en ABABC-form) och man kan tydligt märka klara franska inslag i hans tonspråk. Polska inslag förekommer främst i de snabba satserna medan de långsamma satserna kunde härstamma från notpennan av vilken annan fransk tonsättare som helst i början av 1900-talet. Anmärkningsvärt är att ingen av satserna har förtecken - förutom den sista (Danza Pomposa) - trots att de är helt och hållet tonartsbundna.

Preludio har ett starkt harmoniskt fäste i e-moll och präglas av en stark fördomsfrihet gentmot gitarrens uttrycksmöjligheter. Tansman har förhållit sig till ett pianistiskt skrivsätt och har tydligt inspirerats av 1700-talets klavermusik. Dessa element består av omvända arpeggiofigurer samt uppåt- och nedåtgående löpningar:



Ex 19. Tansman: Cavatina, sats 1 "Preludio", takterna 8-9.

I detta skede vill jag påpeka om ett tryckfel i originalutgåvan: det första ackordet i takt 8 skall innehålla ett fiss, inte ett f.

Sarabandens impressionistiska stämning påminner mycket om Claude Debussys berömda Sarabande ur sviten *Pour le piano L 95*. Stora rena intervaller (oktaver, kvarter och kvinter) på en stor yta ger ett intryck av en carillon (ett stycke som påminner om ett klockspel). I den övriga gitarrlitteraturen finner man t.ex Francis Poulencs (1899-1963) *Sarabande* (1960) som rör sig mycket mer lineärt och har ett mycket mindre omfång.

Scherzinos a-del baserar sig på tremolo i melodistämman. Förutom i detta sammanhang använde han tremolo endast i *Pièce en forme de Passacaille* (Edizioni musicali Bèrben, 2003). Tansmans användning av tremolo skiljer sig en aning från ett konventionellt tremolospelsätt. Hans gestaltning av tremolo ger ett mer toccata-aktigt intryck än rent melodiskt – vilket det ofta anses vara. Bästa exemplet på gestaltandet av tremolo är Francisco Tárregas berömda *Recuerdos de la Alhambra*. B-delen bjuder på diatoniska ackordföljder som är typiska för Tansman (se exempel 14). Efter repriserna av a-delen slutar satsen i ett kort mazurka-avsnitt som slutligen avslöjar tonsättarens ursprung.

Barcarole utgör en tydlig länk mellan sviten och Venedig, där sviten komponerades. Den dystra tonarten e-moll ger dock en slags polsk impuls åt helheten. Dess melankoliska karaktär är episkt berättande och kunde tänkas demonstrera Venedigs historiska arkitektur och eviga vyer under en solnedgång.

Danza Pomposa är en pigg avslutning på sviten. Den är en slags *gailarde* i treetakt som bjuder på en färgglädje utan like och kan generellt förknippas med lättnaden som spritts i Europa efter andra världskriget.

Bland Tansmans alla gitarrverk är Cavatinan ur teknisk synvinkel den mest gitarristiska och lämpligast för vänsterhandstekniken. Det klingande läget är väl utvalt och fraserna är mycket lämpliga för gitarrens dynamik och omfång.

Utgåvan (Schott, GA165) är inte utrustad med en endaste fingersättning eller spelteknisk anmärkning. Inspelningen av Segovia (DECCA DL 9733) avslöjar dock väsentliga fraseringar. I de snabba satsernas snabba passager och löpningar borde man ställvis tillämpa vänsterhandslegaton som är väsentliga med tanke på den musikaliska texturen och fraseringen – och ifall man önskar

följa Segovias tankegång och smak. Artikulationstecken (accenter) har placerats ut tacksamt - speciellt jämfört med andra Schott Söhne Segovia-Guitar Archive-utgåvor.

4.4 Ballade (Hommage à Chopin)

År 1965 komponerade Tansman stycket *Ballade* åt Segovia på hans begäran. Det är även Tansmans längsta och mest omfattande komposition för gitarr och enligt Frédéric Zigante är detta stycke en tekniskt svår komposition och är det längsta och mest artikulerade ensatsiga verk i Tansmans gitarrproduktion som varar i över nio minuter (<http://www.fredericzigante.com/discografia/disco.htm>). Stycket har komponerats med stor finess och omtanke. Balladen är i sin form en unik skapelse inom 1900-talets gitarrepertoar. Andra högt anmärkningsvärda exempel i samma kategori är bl.a Mario Castelnuovo-Tedescos *Rondo Op.129* (1946) som likaså är sällan uppmärksammat i repertoaren hos professionella gitarrister.

Tanken bakom Segovias förslag var att skapa ett slags hommage till Chopin för gitarr (Zigante 1998). Trots att Chopin aldrig skrev någon musik för gitarr förekommer hans namn regelbundet i gitarrkonsertprogram. Francisco Tárrega (1852-1909) gjorde fantastiska arrangemang på flera av Chopins nocturner, preludier och mazurkor i slutet på 1800-talet. Dessutom gjorde Segovia själv några arrangemang på Chopins pianostycken och bidrog på så vis till att det förekom mera utpräglad senromantisk gitarrepertoar av hög kvalitet. Ballade utvidgades snabbt till en svit på Segovias förslag med miniatyrsatserna *Prélude*, *Nocturne* och *Valse Romantique* (Zigante 2003, 12). Dessa skulle utgöra en svit med namnet *Hommage à Chopin* (M.E. 7831) där Ballade skulle ha varit den tredje satsen (Zigante 2003, 26).

Balladen föll fort i glömska och var inte utgiven före år 1998 då den trycktes av Max Eschig. Varför detta hände kan man endast spekulera i. I varje fall var Tansmans och Segovias samarbete som livligast under 1960-talet och nya kompositioner skapades jämt. Trots det var det då inte längre var populärt bland övriga tonsättare att tillägna kompositioner åt Segovia. Segovia var dock

mycket upptagen och om han inte brydde sig om att ta upp ett verk så skulle knappast någon annan ha gjort det heller. Märkligt är nog det faktum att Segovia tog upp de tre satserna (Prélude, Nocturne och Valse Romantique) ur *Hommage à Chopin* och även spelade in den första av dem på skiva (Decca DL 710167). Dessutom trycktes de tre korta satserna strax därefter som *Hommage à Chopin* av Max Eschig (M.E. 7831). Att sammanföra alla fyra satser till en svit passade mera Segovias estetik än dagens. Ballade utgör ett utmärkt tillskott i gitarrepertoaren. Den kan knyta samman olika epoker samt utgöra en bra balans eller helt enkelt vara ett örhänge i ett konsertprogram.

Ballade baserar sig på en form som Chopin var mycket trogen med i sina pianoballader. Dess övergångar har en särskild expressiv uppgift och kräver mycket av gitarristen då man snabbt måste växla mellan olika atmosfärer och stämningar. Tekniskt sett är Ballade mycket krävande för gitarristens vänsterhand. Snabba ackord- och lägesbyten och svåra fingersättningar förekommer jämnt.

Redigeraren av utgåvan, Zigante, har valt att placera ut ett par ossia-ställen där vissa speltekniska knepigheter förekommer. Zigante, som är känd bland gitarrkretsarna av att föredra fingersättningar som ur vänsterhands synvinkel innebär tekniska förenklingar. Han har även i Ballade valt att tillämpa många sådana fingersättningar som utesluter vissa musikaliska tankegångar i själva stycket. I detta exempel har han placerat ut den högsta stämman (på tredje slaget i första takten och första slaget i andra takten) på olika strängar. En fingersättning som Segovia antagligen inte skulle ha valt att göra.



Ex 20. Tansman: Ballade, takterna 33-34.

På grund av flera omständigheter anser jag att *Ballade* inte är ett helt och hållet fullbordat arbete. Dessutom blev stycket aldrig känt under varken tonsättarens

eller Segovias levnadstid och därifrån kunde man utgå från att mycket fortfarande hänger på utövarens fantasi.

Redan i inledningen framgår det tydligt att Tansman troget försöker hålla sig till styckets förebild. Övergångarna mellan de olika avsnitten är mycket krävande på grund av snabba tempoväxlingar och av varierande atmosfär.

Stycket inleds med en imitation av huvudtemat från Chopins första *Ballade nr. 1*, *g-moll Op.23*:

Ex 21 (ovan). F. Chopin: Ballade nr.1, Op.23, takterna 8-10.

Ex 22 (nedan). Tansman: Ballade, takt 1.

Genast därpå har han använt en tambora-effekt (där man skapar en ton genom att hamra på strängen med högra handens tumme) som är välbekant för de flesta gitarrister från Joaquin Turinas (1882-1949) *Fandanguillo Op.36*, ett stycke som säkert Tansman var bekant med eftersom Segovia ofta framförde det i sina konserter. Detta är den enda gången som Tansman utnyttjade detta spelsätt i sina kompositioner.



Ex 23 (ovan). Tansman: Ballade, takt 1-2.

Ex 24 (nedan). Joaquin Turina: Fandanguillo, Op.36, takt 1.

Även i Balladen upprepar Tansman detaljer som han använt sig av i tidigare kompositioner för gitarr.



Ex 25 (ovan). Tansman: Ballade, takt 9.

Ex 26 (nedan). Tansman: Mazurka, takterna 1-4.

Den traditionella gitarrnotationen utesluter ibland viktiga detaljer gällande styckets lineärpolyfoni. (Takterna 5-6).



Ex 27. Tansman: Ballade, takterna 5-6.

Più lento (takterna 76-89), som består av ett 32-dels arpeggioackompanjemang, kunde lätt associeras med ett pianistiskt idiom. Däremot kunde det även framkalla vissa likheter med t.ex den ungerska gitarrist-tonsättaren Johann Kaspar Mertz (1806-1856) kompositioner där ett cantabile-avsnitt upprätthålls av ett tätt arpeggio som skapar ett romantiskt patos. Man finner ett samband med det faktum att Mertz tog många intryck från romantisk 1800-tals pianomusik.

Ex 28 (ovan). Tansman: Ballade, takt 76.

Ex 29 (nedan). Johann Kaspar Mertz: Bardenklänge Op.13: Nr.4 "Gondoliera", takterna 36-37.

Lento-avsnittet (takterna 137-143) påminner ställvis mycket om Frederyk Chopins *Preludium Op.28: Nr.6* som Francisco Tárrega arrangerade för sologitarr redan under slutet av 1800-talet. Codan (takterna 172-181) innehåller överraskande humor och slutligen identifierar stycket sig som ett verk av Tansman.

The image contains two musical excerpts. The top excerpt is titled "Lento" and includes the instruction "P tranquillo, espressivo". It shows a piano piece with a slow tempo and expressive character, featuring a complex rhythmic pattern. The bottom excerpt is titled "Assai lento" and includes the instruction "sottovoce". It shows a piano piece with a very slow tempo and a soft, breathy quality, featuring a complex rhythmic pattern and fingerings.

Ex 30 (ovan). Tansman: Ballade, takt 137.

Ex 31 (nedan). F. Chopin: Preludium Op.28: Nr.6 (arr. Tárrega) takterna 1-2.

4.5 Variations sur un Thème de Scriabin

De främsta exemplen på variationsstycken i gitarrlitteraturen är Fernando Sors (1778-1839) *Variationer över ett tema ur Trollflöjten Op.9* och Mauro Giulianis (1781-1829) *Händel-variationer Op.107*. Bägge två var mästare på att använda variationsformen och på att anpassa den för gitarrens uttrycksmöjligheter.

Av de variationsstycken som redan tidigare tillägnats Segovia bör nämnas Mario Castelnuovo-Tedescos *Variazioni (attraverso i secoli), Op.71* (1932) samt Manuel Ponces *Thème varié et Finale* (1926) samt *Diferencias sobre las folia de Espana y fuga* (1930). Det förstnämnda kom till efter att Segovia hade förmedlat en kopia på Sors Mozart-variationer och Ponces Folia-variationer till Castelnuovo-Tedesco som exempel på välkomponerad gitarmusik (innan komponerandet av *variazioni*) (Long 2000, 3).

Variations sur un Thème de Scriabin är ett variationsverk som baserar sig på Aleksandr Skrjabins (1872-1915) *Preludium Op.16: Nr. 4* för piano. Op. 16 är en samling bestående av sammanlagt fem preludier. Segovia hade spelat in sitt eget arrangemang av Skrjabins *Preludium Op.16: Nr. 4* i januari 1956 (Decca DL 9832). Tonarten i Preludiet hade ändrats från ess-moll till h-moll. Tansmans tillämpning av preludiet skiljer sig en aning från både Skrjabins original och Se-

govias transkription av preludiet - som däremot är mycket trogen originalet. Placeringen av harmonierna är inte lika fördelaktiga (t.ex. oktaver har raderats) som i originalet för piano och det inverkar på klangen i sin helhet. Det förekommer flera avvikelser jämfört med Segovias transkription och preludiet i variationsverket från 1972. Därför har jag valt att nedan bifoga min egen rekonstruktion av Segovias arrangemang samt Tansmans version:

Ex 32 (ovan). A. Skrjabin: Preludium Op.16: Nr. 4 (arr. A. Segovia).

Ex 33 (nedan). A. Tansman: Tema ur Variations sur un thème de Scriabine.

Detta tillhör även de allra sista stycken som tillägnades Segovia. Året då det komponerades befann sig bägge två, både Tansman och Segovia i en mogen ålder; 75 respektive 79 år!

Generellt sett består *Variations sur un Thème de Scriabin* av ett tema och 6 korta variationer i varierande tempo och karaktär. Då Sors' trollflöjtsvariationer består av progressivt ökande och utvecklande variationer förhåller variationerna i *variations sur un theme de scriabin* mera fristående till varandra.

Den första variationen (*lo stesso tempo*) består främst av en slags ornamentering av temat med ställvis tillagda harmonier. Variationens längd är precis lika lång som temat. Endast frassluten överraskar med att innehålla en sjunkande sextrörelse.

Andra variationen *Un poco più mosso* baserar sig på ett melodiskt ostinato utan hänvisningar eller antydningar till själva melodin i originaltemat. Satsen ger ett intryck av en trio i klassisk anda. De två första variationerna följer samma taktindelning (3/4) som temat (preludiet) på 12 takter. En utmaning för gitarristen i framförandet är utplaceringen av den ledande stämman som rör sig i olika register.

Tredje variationen *Vivo (non troppo)* påminner om en toccata där temat förekommer aningen varierat i övre stämman som upprepningar av snabba 16-delar. Variationen är den enda som går i parallelltonarten D-dur. Snabba och avancerade förflyttningar i vänsterhand och ett maximalt utnyttjande av dess kapacitet är ett fascinerande utforskande av gitarrens tekniska uttrycksmöjligheter.

Fjärde variationen *Lento cantabile, un poco rubato* börjar som en kanon med preludiets tema men övergår i kromatiska ackordföljder som avbryter förekomsten av temat. Delar av temat fortsätter att förekomma senare som avbrutna avsnitt. Som helhet ger den fjärde variationen en känsla av polytonalitet och ger ett introvert improviserat intryck.

Intonationsmässigt uppstår vissa svårigheter då det sker stora sträckningar i vänster hand. Då fingrarna placerats på ett avstånd som är längre än deras naturliga vidd sker en onaturlig sträckning på greppbrädet och det kan leda till att fingrarna skjuter på strängen i längdriktningen. Dessa detaljer bör framföraren vara mycket noggrann med.

Femte variationen *Allegretto grazioso (quasi Mazurka)* kunde likaväl vara utgångsläget för hela variationsstycket. I den har Tansman ändrat alla melodiska motiv bestående av korta notvärden till 8-delar som ger ett folkmusikaktigt intryck. Dessutom upprepar han alla fraser bestående av fyra takter två gånger efter varandra. Satsen är som en liten bagatell som kunde vara ur vilket som helst av hans små pianostycken.

Sista variationens fuga, *Allegro con moto (Fugato)*, söker sig till samma värld som variation nr. 4. Slutligen upprepas preludiets tema ännu en aning varierat.

Man skulle kunna spekulera mycket över användandet av tonarter och deras förhållanden ifall stycket skulle ha komponerats för ett annat instrument än gitarr (t.ex. piano). Sannolikt skulle originaltonarten i så fall ha behållits men utöver det skulle en mer komplex bearbetning av tonartsförhållanden skett. Man kan nog konstatera att med Tansmans högt utvecklade harmoniska tänkande och skaparkraft var detta variationsverk det bästa han kunde åstadkomma med tanke på gitarrens tekniska begränsningar och omfång.

I sin helhet är den täta satsföringen mycket krävande och ställer höga nivåkrav på gitarristens vänsterhandsteknik. Satsföringen i mellanregistret i ett snabbt tempo är inte idiomatisk och stycket utgör därmed den mest krävande och sensitiva gitarrepertoaren.

Man kunde även konstatera att stycket är släkt med Lennox Berkeleys (1903-1989) *Theme and Variations Op.77* som komponerades år 1970. Förutom deras samtida tillkomst och egenskap som variationsverk kan man se deras syfte som ett framhävande av gitarrens kapacitet att genomföra ett komplicerat musikaliskt material.

Utgåvan som är tryckt av Max Eschig (M.E. 8043) har redigerats av Alvaro Company (f. 1931). Han studerade en gång i tiden för Segovia och verkade även som tonsättare. Hans kompositioner har uppmärksammats i pedagogisk bemärkelse i flera sammanhang. Companys fingersättningar är konsekventa och kunde även antas vara kopierade direkt från Segovia.

5 SAMMANFATTNING

Sammanfattningsvis är den väsentliga gitarrepertoaren som uppkom under första halvan av 1900-talet nästan enbart en katalys av Andrés Segovias påverkan. I dagens läge, då det redan under flera generationer funnits etablerade professionella gitarrister, har även en stamrepertoar bildats. Den omfattas av allt från 1500-talets renässansmusik till dagens avantgardism. Detta utgör en särskild rikedom i repertoaren jämfört med andra instrument vilka ibland har luckor under några epoker. Till den så kallade stamrepertoaren hör utan tvekan alla de stycken som tillägnades Segovia däribland flera av Tansmans verk.

Under senare halvan av 1800-talet skedde ingen märkbar utveckling inom gitarrkulturen. Det enda riktiga utropstecknet var Francisco Tárregas engagemang som kompositör och arrangör av berömda klassiska stycken. Det var inte förrän profilhöjningen av instrumentet och de nya kompositionerna vilka tack vare Segovias inverkan blev ett viktigt vägskäl inom instrumentets utveckling. Hans unika förmåga att anpassa den musikaliska texturen för gitarren inverkade stort på intresset hos de tonsättare som inte var bekanta med gitarren och var nyfikna på att experimentera med instrumentet. I detta skede kom Tansmans kompositioner att spela en viktig roll. Inte endast tack vare nya verk utan också deras universella betydelse att föra in gitarren under samma tak som andra konsertinstrument. Nyare generationer som engagerat sig i att skapa kammarmusik – något som Segovia inte tog sig an – har för sin del ännu breddat på repertoaren samt utvidgat gitarrens möjligheter och instrumentets kultur.

Tansmans kompositioner utgör utan vidare en unik del av stamrepertoaren. Den förhåller sig självständigt till populära idiom som t.ex spanska och latinamerikanska inslag – vilka var speciellt populära bland franska tonsättare eftersom de generellt beundrade den spanska kulturen. I synnerhet de verk som har behandlats mer djupgående i detta arbete är värda att framhävas och vårdas av alla professionella gitarrister. Trots de avsevärda kraven som dessa stycken ställer på sin utövare utgör de ändå en rikedom utan like inom gitarrepertoaren.

En svag sida i Tansmans oeuvre är att det saknas ett riktigt *piece de resistance*, ett stycke eller flera som alla gitarrister skulle kunna ägna sig åt. Villa-Lobos *12 etyder*, Rodrigos *Concierto de Aranjuez* och vilka som helst av Ponces mer omfattande kompositioner är något som utgör ett visitkort för gitarristen. I jämförelse med dessa milstolpar kan Tansmans stil verka en aning svåruppfattad.

Enligt min åsikt kan Tansmans kompositioner kännas svårtillgängliga för musiker som förväntar sig mer övertygande idiom i sin repertoar. Hans verk representerar dock en särskild nostalgi som kan framkallas endast med ett känsligt sinne och nyfikenhet för dessa verk, d.v.s något som är sällsynt i gitarrepertoaren. Som belöning kan man få en djupare förståelse för gitarren och dess estetiska värden.

På grund av arbetets begränsade storlek och omfattning fanns ej möjlighet att gå in för att bekanta mig med och undersöka tonsättarens svårtillgängliga manuskript. Personligen har detta arbete varit mycket lärorikt. Jag har lärt mig att anpassa min personliga analytiska kunskap i en objektiv anda och att se på min egen nisch utifrån. Som en väsentlig del av ett professionellt musikerskap ingår det att behärska och förstå vissa tonsättares betydelse i utvecklingen av instrumentet samt deras förhållande till instrumentets tradition. Med tanke på utvecklingen av min yrkeskunskap anser jag att mitt uppdrag har varit tacksamt.

KÄLLOR

Skriftliga källor:

Alcázar, Miguel. 2000. Manuel Ponce, Obra completa para guitarra. México: Ediciones Etoile.

Fernandez, Eduardo. 2001. Technique, Mechanism, Learning. Pacific, MO, USA: Mel Bay Publications.

Gilardino, Angelo & Biscaldi, Luigi. 2006. Mario Castelnuovo-Tedesco: Capriccio Diabolico, Tarantella nuova edizione. Milano, Italien: Ricordi.

Hugon, Gérald. 2012. A.Tansman: Catalogue de l'oeuvre d'Alexandre Tansman. Tillgänglig på internet: <http://www.alexandre-tansman.com/english/biography/complete-biography/>. Översatt till engelska av Patricia Wheeler. Tillgänglig på internet den 5.2.2013.

Long, Richard. 2000. Castelnuovo-Tedesco: Music for guitar. Inkluderat i skivan Lorenzo Micheli: Guitar recital (Naxos 8.554831, 2000).

Otavan iso musiikkitietosanakirja del 4. 1978. Helsingfors, Finland: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Schwerke, Irwing. 1931. Alexandre Tansman, compositeur polonais. Paris, Frankrike: Éditions Max Eschig (ESCHG03359).

Zigante, Frédéric. 2003. Alexandre Tansman: Foreword and Catalogue of compositions for guitar and with guitar, inkluderat i utgåvan Posthumous works (redigerad av Angelo Gilardino). Ancona, Italien: Edizioni musicali Bèrben.

Zigante, Frédéric. 1999. <http://www.fredericzigante.com/discografia/disco.htm> hänvisat den 5.2.2013.

Elektroniska källor:

http://en.wikipedia.org/wiki/Miguel_Llobet tillgänglig på internet den 5.2.2013.

Notbilagor:

Castelnuovo-Tedesco, Mario. 1935. Capriccio Diabolico (Omaggio a Paganini) Op 85. Milano, Italien: Ricordi. Exempel 1.

Chopin, Frederyk. 1879. Ballade nr.1 op.23 g-moll. Ed. Hermann Scholtz Sämtliche Pianoforte-Werke, Band II. Leipzig, Tyskland: C.F. Peters. Exempel 21.

Chopin, Frederyk (arr. Tárrega, Francisco). 1971. Preludium Op. 28 nr. 5 Opere per chitarra. Ancona, Italien: Edizioni musicali Bèrben. Exempel 31.

De Falla, Manuel. 1920. Omaggio per chitarra. Milano, Italien: Ricordi. Exempel 8.

Mertz, Johann Kaspar. 1846. Bardenklänge Op.13 nr.4 "Gondoliera". Wien, Österrike: Haslinger. Exempel 29.

Tansman, Alexandre: Mazurka. 1928. Mainz, Tyskland: Schott, Gitarren-Archiv 116. Exempel: 2, 3, 4, 5, 6, 26.

Tansman, Alexandre. 1998. Ballade (Hommage à Chopin). Éditions Max Eschig: Paris, France. M.E. 9084. Exempel: 20, 22, 23, 25, 28, 27, 30.

Tansman, Alexandre. 1952. Cavatina pour guitare. Mainz, Tyskland. Schott, Gitarren-Archiv 165. Exempel 19.

Tansman, Alexandre. 1961. Danza Pomposa. Mainz, Tyskland: Schott, Gitarren-Archiv 206.

Tansman, Alexandre. 1972. Variations sur un thème de Scriabine pour guitare. M.E. 8043. Paris, Frankrike: Éditions Max Eschig. Exempel 33.

Tansman, Alexandre. 1991. Concertino pour guitare et orchestre. M.E. 8697. Éditions Max Eschig: Paris, Frankrike. Exempel: 7, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 17, 18.

Sibelius, Jean. 1945. Symphony nr.6 Op.104. Köpenhamn, Danmark: Edition Wilhelm Hansen, nr 3343b. Exempel 11.

Turina, Joaquín. 1926. Fandanguillo, Op 36. Mainz, Tyskland: Schott, Gitarren-Archiv 102. Exempel 24.

Villa-Lobos, Heitor. 1955. Concerto pour guitare et petit orchestre. M.E. 6740. Paris, Frankrike: Éditions Max Eschig. Exempel 16.

Notexempel nr. 7, 11, 18, 27, 30 och 32 har producerats av skribenten själv.

Inspelningar:

Segovia, Andrés. 1955. Alexandre Tansman, Cavatina. "An evening with Andrés Segovia". Decca (DL 9733).

Segovia, Andrés. 1956. Aleksandr Skrjabin, Preludium Op.16: nr.4. "Andrés Segovia with the strings of the Quintetto Chigiano". Decca (DL 9832).

Segovia, Andrés. 1963. Alexandre Tansman, Mazurka. "Granada". Decca (DL 710063) (Stereo).

Zigante, Frédéric. 1999. Alexandre Tansman: Concertino for guitar and orchestra & works for solo guitar. Stradivarius STR 33534.

Bilder:

Studio Grassi. 1955. Tillgänglig på internet:
<http://www.musimem.com/tansman.htm>. Hänvisats den 5.2.2013.