

# Självständigt arbete CA1004 30 hp

2025

Master, klassisk musik

Akademien för klassisk musik, komposition och dirigering

---

Handledare: Sven Åberg

Examinator: Daniel Berg

Majd Ktelah

## ARANJUEZ I FOKUS

En djupstudie av *Concierto de Aranjuez*

Reflektionsdel inom självständigt arbete  
Den klingande delen utgörs av följande inspelning:  
*Majd Ktelah spelar Concierto de Aranjuez*

## Abstrakt

I studien studeras *Concierto de Aranjuez*. Genom en djupgående analys av konserten och en loggbok beskrivs övningsprocesser, problem och deras lösningar. För att få insikt i hur andra gitarrister har tolkat konserten genomfördes även masterklasser med svenska och internationella gitarrister, samt en repetition med pianist. Arbetet avslutades med en liveframförande av konserten under en examenskonsert.

**Nyckelord:** *Concierto de Aranjuez*, spelteknik, gitarrkonsert, gitarrteknik, klassisk gitarr

## Abstract

The study focuses on *Concierto de Aranjuez*. Through an in-depth analysis of the concerto and a logbook, practice processes, challenges, and their solutions are described. To gain insight into how other guitarists have interpreted the piece, masterclasses were held with Swedish and international guitarists, as well as a rehearsal with a pianist. The work concluded with a live performance of the concerto during a graduation concert.

**Keywords:** *Concierto de Aranjuez*, playing technique, guitar concerto, guitar technique, classical guitar

## Förord

Jag vill börja med att uttrycka mitt djupa tack till alla som har hjälpt mig under arbetet med att genomföra mitt masterarbete om *Concierto de Aranjuez*. Detta projekt har varit en lärorik och utmanande resa, och jag hade inte kunnat genomföra det utan det stöd och den hjälp jag fått från flera personer längs vägen.

Först och främst vill jag tacka min handledare Sven Åberg, för hans vägledning och stöd under hela processen. Hans expertis och uppmuntran har varit avgörande för att jag skulle kunna utvecklas akademiskt och få en bättre förståelse för arbetet.

Jag vill också rikta ett stort tack till mina gitarrlärare, vars undervisning har varit central för min förståelse och tolkning av *Concierto de Aranjuez*. Georg Gulyás, min huvudgitarrlärare, har varit en fantastisk mentor och har hjälpt mig att förstå hela verket på djupet. Peter Berling Carlson och jag har arbetat tillsammans på första satsen, och hans vägledning har varit mycket värdefull. Mats Bergström har varit en viktig del av min förberedelse inför examenskonserten genom att spela orkesterstämmorna på gitarr och hjälpa mig att öva. Tillsammans fick vi även möjlighet att spela *Aranjuez* på två konserter innan min examenskonsert, vilket var en ovärderlig erfarenhet.

Jag är även tacksam för de masterclasses jag haft möjlighet att delta i, där jag lärt mig mycket av framstående gitarrister. Jag vill särskilt tacka Göran Söllscher, Sean Shibe och Laura Snowden för deras insiktsfulla och inspirerande feedback.

Ett särskilt tack riktas till Jacob Kellermann för den workshop vi genomförde tillsammans. Hans expertis och unika perspektiv har varit oerhört värdefulla för min tolkning av *Concierto de Aranjuez*. Jacob gav mig inte bara tekniska verktyg, utan också en djupare förståelse för verkets musikaliska och uttrycksliga nyanser. Hans engagemang och förmåga att inspirera har haft stor betydelse för mitt arbete.

Slutligen vill jag tacka Georg Öqvist, pianisten som spelade tillsammans med mig vid min examenskonsert. Samarbetet med honom var en viktig del av att få fram den musikalitet och känsla som verket förtjänar.

Jag vill också rikta ett särskilt tack till min fru, Rasha Ali, som alltid har stöttat mig och varit en stor källa till inspiration och uppmuntran under hela denna resa.

# Innehållsförteckning

<b>1. Inledning .....</b>	<b>5</b>
<b>2. Bakgrund.....</b>	<b>6</b>
2.1.    Joaquín Rodrigo & Concierto de Aranjuez .....	6
2.2.    Concierto de Aranjuez.....	9
2.3.    Ämnesspecifika begrepp .....	12
<b>3. Forskningsfrågor .....</b>	<b>13</b>
<b>4. Metoder .....</b>	<b>13</b>
<b>5. Resultat.....</b>	<b>14</b>
5.1 Första satsen: <i>Allegro con spirito</i> .....	14
5.2 Andra satsen: <i>Adagio</i> .....	21
5.3 Tredje satsen: <i>Allegro gentile</i> .....	28
5.4 Tre masterklasser och en workshop i <i>Concierto de Aranjuez</i> .....	36
Masterklass med Göran Söllscher.....	36
Masterklass med Sean Shibe.....	38
Masterklass med Laura Snowden.....	39
Workshop med Jacob Kellermann .....	40
5.5 Instudering med piano och förberedandet inför examenskonserten.....	42
<b>6. Diskussion .....</b>	<b>44</b>
<b>7. Referenser .....</b>	<b>48</b>

# 1. Inledning

Detta examensarbete behandlar klassiskt gitarrspel med orkester och fokuserar specifikt på verket *Concierto de Aranjuez*. Verket komponerades av Joaquín Rodrigo och publicerades första gången av honom själv 1949. *Concierto de Aranjuez* är en av de mest kända gitarrkonserterna inom den klassiska gitarrrepertoaren och har därför framförts av flera framstående gitarrister världen över, däribland John Williams, Julian Bream, Göran Söllscher och Paco de Lucía.

Under mina år som klassisk gitarrstudent har jag förvärvat mycket kunskap om solospel och kammarmusik. Jag har alltid haft ett intresse för att spela med en orkester och var därför nyfiken på att lära mig mer om att spela gitarr tillsammans med orkester. *Concierto de Aranjuez* har varit mitt favoritverk i repertoaren, och därför har jag alltid varit passionerad i att lyssna på alla inspelningar av det. Många gitarrister har framfört *Aranjuez*, och varje enskild gitarrist har försökt sätta sin egen prägel på verket. Det har alltid varit mitt mål att också spela och tolka *Aranjuez* på mitt eget sätt. Mot slutet av min kandidatutbildning bestämde jag mig för att börja gå igenom noterna tillsammans med min gitarrprofessor Georg Gulyás, som har spelat verket med flera olika orkestrar under sin karriär.

Vi har diskuterat verket under våra tre senaste lektioner under vårterminen och har kommit fram till att det verkligen är en stor utmaning för varje gitarrist att kunna spela hela konserten, med alla dess tekniska och musikaliska svårigheter. Mitt mål med detta arbete är att fördjupa och utveckla mig inom klassiskt gitarrspel genom att studera och utforska *Aranjuez*, och att hitta effektiva lösningar på de utmaningar som kan uppstå i verket.

## 2. Bakgrund

För att förstå *Concierto de Aranjuez* och dess betydelse inom den klassiska gitarrrepertoaren är det relevant att först ge en översikt av verkets bakgrund. Detta avsnitt presenterar kort Joaquín Rodrigos liv och verk samt beskriver verkets struktur, karaktär och musikaliska utformning.

### 2.1. Joaquín Rodrigo & Concierto de Aranjuez

Joaquín Rodrigo är en spansk kompositör, född i Sagunto, provinsen Valencia, den 22 november 1901. Han gjorde sin musikutbildning vid Conservatory of Valencia från 1917 till 1922. Sedan flyttade han till Paris för att fortsätta sina studier vid École Normale de Musique. Där studerade han i fem år (1927–33) och var elev till den franske kompositören Paul Dukas. I Paris stiftade han också bekantskap med flera betydelsefulla musiker från den tiden, bl.a. Manuel de Falla och Maurice Ravel, samt träffade sin blivande fru och livslånga medarbetare, pianisten Victoria Kamhi. Under mitten av 1930-talet bodde och arbetade Rodrigo och hans fru i Frankrike, Tyskland och Österrike. När det spanska inbördeskriget tog slut, återvände Rodrigo och Kamhi till sitt hemland och etablerade sitt hem i Madrid.

Rodrigo komponerade under sitt liv mer än 160 verk som inkluderar elva konserter för en, två och fyra gitarrer, piano, violin, cello, harpa och flöjt, verk för sång och orkester, verk för sologitarr, verk för solopiano och mer än sextio sånger. Detta arbete fokuserar specifikt på Rodrigos mest kända verk, *Concierto de Aranjuez*, för gitarr och orkester. Idén att skriva en gitarrkonsert kom till Rodrigo när han var i Paris. I slutet av september 1938 diskuterades idén när han blev inbjuden till en lunch med gitarristen Regino Sainz de la Maza och Marqués de Bolarque. Rodrigos fru Victoria Kamhi beskriver i sin bok *Hand in Hand with Joaquín Rodrigo* vad som hände. Hon säger:

During the meal, the conversation was largely about the guitar, as was natural. "Why don't you write a concerto for guitar and orchestra?" asked Bolarque. "Regino would be willing to play it for you more than once." "Of course," opined Regino enthusiastically, "I would introduce it in Madrid, and Jesús Arámbarri would come to conduct the orchestra." "It's as good as done," declared Joaquín, euphoric, for he had finished off several glasses of fine wine. "I will write the concerto, and furthermore, I will dedicate it to you! (Kamhi, 1992, s. 77)

Konserten skrevs under vintern och våren 1938/39, och framfördes för första gången den 9 november 1940 med Barcelonas filharmoniska orkester, dirigerad av César Mendoza Lasalle. Därefter spelades konserten flera gånger i Bilbao och Madrid med dirigenten Jesús Arámbarri. Verket gav Rodrigo omedelbar nationell och senare internationell berömmelse, och *Concierto de Aranjuez* blev en av de mest kända gitarrkonserterna i repertoaren. Verket inspirerades av trädgårdarna vid det kungliga palatset i Aranjuez. Konserten består av tre satser: *Allegro con spirito*, *Adagio*, *Allegro gentile*, och är komponerad för sologitarr med klassisk orkester bestående av två flöjter, två oboer, två klarinetter i Bb, två fagotter, två horn, två trumpeter i C och femstämmiga stråkar. Speltiden är ungefär 24 minuter: första satsen är 7 minuter, andra satsen 11 minuter och tredje satsen 6 minuter.

### **Första satsen: *Allegro con spirito***

Den första satsen går i D-dur och speglar den glädje och livlighet som Rodrigos musik ofta förmedlar. Satsen är en energisk del som introducerar huvudtemat och kallas *Allegro con spirito*, vilket betyder snabbt och livligt på italienska. Den börjar med en genuint spansk melodi som inspirerats av flamencorytmen *bulerías*, och spelas av gitarristen med *rasgueado*-tekniken. Därefter följer en inledning av orkestern, följd av gitarrsolot som presenterar huvudtemat. Rodrigo visar i denna sats hur gitarren kan imitera orkestern och producera olika klanger. Musiken består av olika melodier och idéer, följda av varierande dynamik från *pianissimo* till *fortissimo*. Satsen är rytmiskt drivande och innehåller en genomtänkt dialog mellan gitarren och orkestern.

I första satsen utnyttjar Rodrigo omfattande skalor, arpeggion och snabba passager över hela gitarrhalsen. Dessa kräver inte bara snabb fingerfärdighet utan också precision för att hålla varje ton klar och distinkt. Dessutom krävs det utmärkt vänsterhandsteknik för att utföra dessa passager rent och jämnt. Stycket innehåller ofta flera röster som spelas samtidigt på gitarren. Detta kräver inte bara god fingerfärdighet utan också förmågan att separera och kontrollera varje röst för att uppnå klarhet och balans i ljudet. För att återge den rika harmoniken och känslan i *Concierto de Aranjuez* måste gitarristen kunna skapa en mängd olika klangfärger och tonaliteter. Det innebär att använda olika anslagstekniker, såsom fingernaglar och fingerspetsar, för att skapa önskad klang. Rodrigo använder sig ofta av komplexa rytmer och taktsignaturer i stycket. Det kräver en djup förståelse för rytmik och en förmåga att artikulera och accentuera varje rytmiskt mönster på ett precist sätt. För att förmedla styckets djup och emotionella rikedom krävs en

förmåga att använda böjningar, vibrato och andra uttryckstekniker på ett känsligt och subtilt sätt. Detta kräver inte bara teknisk skicklighet utan även musikalisk förståelse och känslighet.

### **Andra satsen: *Adagio***

Andra satsen av *Concierto de Aranjuez* är strukturerad som ett *Adagio*, ett långsamt stycke som betonar melodisk skönhet och känslomässig rikedom. Rodrigo använder variationer av teman och motiv som utvecklas och kontrasteras genom satsen. Genom att använda enkla harmoniska progressioner och eleganta melodier skapar han en musikalisk berättelse som är både gripande och inspirerande. Den andra satsen går i b-moll. Gitarren börjar med ett ackompanjemang medan hornet spelar en sorglig och vacker melodi. Musiken har en annorlunda känsla jämfört med första och tredje satsen. Istället för en enkel och rytmisk melodi är temat mer komplext och använder olika toner. Musikens känsla utvecklas genom avancerade spelmetoder såsom *rubato*, *vibrato*, skalor och melodiska variationer. Orkestern ackompanjerar medan gitarren och hornet spelar allt starkare. Efter en paus kommer en vacker del med oboe och stråkar, följt av en spännande trumpetstämman. Sedan spelar gitarristen ensam och når en stark höjdpunkt innan hela orkestern återvänder med kraft. Till sist spelar gitarren några lugna toner, och stycket avslutas mjukt med stråkarnas harmonier och några korta toner från fagott och oboe.

Den andra satsen i *Aranjuez* förmedlar en stark känsla av romantik och nostalgi, och är känd för de krav den ställer på noggrannhet och fingerfärdighet hos gitarristen. Trots det långsamma tempot är det viktigt att spela varje ton med precision och kontrollera dynamiken för att lyfta fram nyanser och melodisk skönhet. En viktig del av denna sats är betoningen på gitarrklangens skönhet. Det handlar inte bara om att spela rätt noter, utan även om att forma varje ton med omsorg för att skapa en rik och fängslande ljudbild. Rodrigo använder sig också av avancerade musikaliska tekniker, som kontrapunkt och harmonisk variation, för att skapa en komplex och rik klangvärld. Det är viktigt för gitarristen att förstå och tolka dessa små förändringar i harmoni och melodi för att framföra stycket på ett uttrycksfullt sätt.

### **Tredje satsen: *Allegro gentile***

Tredje satsen av *Concierto de Aranjuez* går i D-dur och är strukturerad som en *Allegro gentile*, vilket innebär att det är en snabb och livlig sats. Musiken börjar med 20 solotakter från gitarren som går i B-dur. Sedan kommer



orkestern in med kraft och upprepar gitarrens tema i D-dur. Därefter blir musikstrukturen bredare och verkar introducera ett nytt huvudtema, men gitarren väver tillbaka det till en variant av den ursprungliga melodin. I denna sats kan man förvänta sig en upplyftande och energisk atmosfär. Rodrigo använder livliga rytmiska figurer och virtuosa passager för att skapa spänning och dynamik. Gitarristen spelar ofta som en solist med kraftfull närvaro, samtidigt som orkestern ger stöd och kontrasterande teman. Precis innan slutet spelar hela orkestern öppningsmelodin med kraft. Sedan följer gitarren orkestern och avslutar stycket med snabbt fallande toner som för oss till D-dur, samtidigt som stråkarna följer med tysta pizzicato-toner.

Den tredje satsen av *Aranjuez* utgör en teknisk och musikalisk utmaning för både gitarristen och orkestern. Tekniskt sett kräver denna sats en hög grad av fingerfärdighet och snabbhet från gitarristen. Passagerna är ofta komplexa och krävande, med snabba skalor, arpeggion och andra tekniska moment som fordrar noggrannhet och kontroll över fingrarnas rörelser. Dessutom krävs förmåga att hantera snabba tempoändringar och dynamiska variationer för att kunna uttrycka satsens livfulla och känslomässiga karaktär. Musikaliskt är satsen rik på kontraster och dynamik. Rodrigo använder en variation av teman och motiv som skiftar mellan olika känslor och stämningar från glädjefyllda passager till mer självrannsakande och lyriska avsnitt. Musikern utmanas att förmedla dessa nyanser med precision och inlevelse. En djup förståelse för styckets form och struktur är också nödvändig för att kunna navigera genom satsens komplexa uppbyggnad. Orkesterns roll är av stor vikt; den måste anpassa sig till gitarristens virtuositet och samtidigt erbjuda stöd samt kontrasterande teman. En samspelt och balanserad ensemble är avgörande för att skapa den segerrika och kraftfulla atmosfär som kännetecknar denna sats.

## **2.2. Concierto de Aranjuez**

*Concierto de Aranjuez* har sedan sin premiär varit ett viktigt verk i den klassiska musikrepertoaren för gitarr och orkester. Dess långa liv och popularitet visar på hög konstnärlig kvalitet och förmåga att beröra lyssnare över hela världen. Genom att förena teknik med känsla har det blivit en symbol för spansk musikkultur. Verkets djup och melodiska skönhet har gjort det oundgängligt för gitarrister och uppskattat av publik världen över.

Eftersom verket är ett av de svåraste styckena som har komponerats för klassisk gitarr krävs det en särskild analys, övning, fingersättning och teknik. Gitarrister spelar ofta *Aranjuez* med olika fingersättningar och tekniker. En bra fingersättning kan vara en välbalanserad växling mellan

fingrarna och ett medvetet val av vilka fingrar som används, beroende på vilken typ av gestaltning som önskas. Renata Tarragó, en spansk gitarrist, var den första som tog fram en fingersättning för den första versionen som publicerades av Rodrigo. Utgåvan heter *Ediciones Joaquín Rodrigo* och publicerades i Madrid år 1958. Senare fick gitarrister ytterligare en utgåva av den spanske gitarristen Angel Romero. Han spelade konserten med flera orkestrar runt om i världen och publicerade sin version år 1984. Gitarrister använder ofta båda versionerna som utgångspunkt. Vissa gör egna ändringar i svåra partier, och andra väljer att använda vissa fingersättningar från Romero och andra från Tarragó, det vill säga att de ibland blandar båda utgåvorna. Det finns dock gitarrister som använder helt andra fingersättningar och mindre etablerade tekniker, såsom den svenske gitarristen Göran Söllscher, som säger att han använder fingrarna *p* och *i* vid skalspel i *Aranjuez*. Han förklarar:

I play with a different technique because usually, I play the scales with the thumb and the index like the lute players. I found that much easier. For example, when I play Concerto de Aranjuez, I play everything with a thumb and index. (Guitar Coop, 2017, 06:33)

Vid skalspel använder gitarrister ofta fingrarna *i* och *m*, eller *a*, *m*, *i*. Att spela en skala med *p* och *i* är ovanligt, men inte fel. Skalorna i *Aranjuez* går ofta i ett snabbt tempo, och därför är det viktigt att man väljer den teknik som känns mest bekväm. Fingersättningen varierar från gitarrist till gitarrist, beroende på teknisk förmåga och den önskade tolkningen av stycket. I *Aranjuez* utmanar Rodrigo gitarristen både tekniskt och musikaliskt. Flera gitarrister hävdar att stycket innehåller tekniska svårigheter som gör det omöjligt att spela hela verket. Vissa gitarrister väljer att framföra verket exakt enligt noterna, medan andra menar att vissa harmonier är överflödiga och kan tas bort. Syftet med att ta bort vissa toner är att underlätta svåra passager och möjliggöra ett snabbare tempo. Romero föreslår i sin utgåva speltekniska lösningar som fokuserar på att spela noterna på ett enklare sätt, snarare än att ta bort harmonier. Vid skalspel använder han *legato-teknik*, där en ton spelas med högerhanden och den följande med vänsterhanden. Han försöker också använda samma fingersättningar i flera skalor, vilket innebär att gitarristen kan öva in en rörelse och tillämpa den på flera ställen i verket. Paco de Lucía är en av de gitarrister som framförde och spelade in *Aranjuez* live år 1992. Hans mål var att tolka *Aranjuez* ur ett flamencoperspektiv. Trots att han betraktas som en av historiens främsta gitarrister, anser han att det är en verklig utmaning att framföra verket. I dokumentären *Francisco Sánchez* säger han:

I played for 12 hours in a row every day, I was afraid of making mistakes in something so organized, so precise, where my flaw would send the whole thing to hell. I was tense. But I did it because from a flamenco perspective, there's a way to express this in concert. It is, after all, Spanish music. And Spanish music involves rhythm. (Sánchez, 2004, 1:01:18)

Lucía valde att framföra stycket i ett snabbt tempo och använda olika flamencotekniker. Han spelade till exempel *rasgueado* med tre fingrar *a*, *m*, *i* på ackorden som spelas i introduktionen av första satsen och i slutet av andra satsen. Med sin *rasgueado-teknik* kunde han producera en mycket unik klang som påminner om ljudet i *bulerías* eller *soleá*. Sánchez beskriver Lucías tolkning:

Paco's interpretation adds something that had never existed until then: a kind of blind obedience to rhythm, to tempo, to time. He even accelerates the first and third movements because he believes it makes them more expressive, more flamenco. It's the most flamenco rendition of the Aranjuez concert ever given. (Sánchez, 2004, 1:02:00)

Lucía valde också att spela skalorna med fingrarna *i* och *m* med stödanslag, till skillnad från klassiska gitarrister som brukar använda fritt anslag. Stödanslag används ofta för att ge en ton mer accent, medan de andra tonerna spelas med fritt anslag. Inom klassisk gitarr är det ofta fokus på hur fingrarna skapar anslaget för att producera en fin ton, en specifik klang och en önskad dynamik. För att kunna tolka en gitarrkonsert krävs en genomtänkt analys av partituret och en lång övningsprocess.

*Aranjuez* innehåller flera olika stämmor som växlar mellan solisten och orkestern, vilket skapar en levande växelverkan mellan gitarren och de övriga instrumenten. Genom att låta musikaliska idéer vandra mellan olika röster uppstår en unik dialog där gitarren ibland leder, och ibland följer orkesterns uttryck. Denna samverkan bidrar till verkets särskilda karaktär och gör det både utmanande och inspirerande att tolka. Trots att verket har framförts av många framstående gitarrister genom åren, fortsätter det att väcka stort intresse bland dagens musiker. Det ses fortfarande som ett centralt och betydelsefullt verk för alla som studerar eller är intresserade av gitarrkonserter, både som utövare och som lyssnare.

## 2.3.Ämnesspecifika begrepp

Vänsterhand:

- **Tumme:** placeras bakom greppbrädan
- **Pekfinger:** 1
- **Långfinger:** 2
- **Ringfinger:** 3
- **Lillfinger:** 4

*Siffrorna 1, 2, 3 och 4 används för att beteckna vänsterhandens fingrar.*

Högerhand:

- **p:** tumme
- **i:** pekfinger
- **m:** långfinger
- **a:** ringfinger

*Bokstäverna **p**, **i**, **m** och **a** är förkortningar av traditionella namn på högerhandens fingrar.*

Speltekniker:

- **Stödanslag (apoyando):** fingret vilar mot nästa sträng efter anslaget.
- **Fritt anslag (tirando):** fingret fortsätter sin rörelse efter anslaget utan att vila mot nästa sträng.
- **Rasgueado:** en teknik där högerhandens fingrar slår över flera eller alla strängar.
- **Legato:** tonen anslås först med högerhandens finger, och nästa ton spelas genom att vänsterhandens finger trycker ner strängen utan att högerhanden slår an den igen.

### 3. Forskningsfrågor

1. Vilka fingersättningar kan jag använda för att hantera de tekniska svårigheterna i verket?
2. Vilka effektiva övningsprocesser kan en gitarrist följa när hen övar *Concierto de Aranjuez* utan orkester?
3. Vilka är de viktigaste konstnärliga övervägandena i en gitarrists tolkning av *Concierto de Aranjuez*?

### 4. Metoder

För att undersöka de tekniska utmaningarna i *Concierto de Aranjuez* kommer jag att studera och testa olika speltekniker och fingersättningar. Fokus ligger på att hitta lösningar som möjliggör ett stabilt och musikaliskt framförande av verket.

För att utveckla effektiva övningsstrategier utan orkester kommer jag att arbeta tillsammans med mina gitarrlärare, som själv har framfört verket med orkester. Genom detta samarbete får jag tillgång till beprövade övningsmetoder och praktiska insikter.

Jag kommer även att delta i mastarklasser och workshops med både svenska och internationella gitarrister för att få insikt i olika tolkningar och arbetssätt, samt för att få individuell återkoppling på mitt eget spel.

För att identifiera viktiga konstnärliga överväganden i tolkningen av verket kommer jag att göra en noggrann studie av partituret. Särskild vikt läggs vid samspelet mellan gitarr och orkester, med fokus på hur imitation, frasering och balans påverkar helhetsintrycket.

Arbetsprocessen dokumenteras löpande i en loggbok där jag noterar dagliga reflektioner, framsteg, utmaningar och viktiga insikter under arbetets gång.

## 5. Resultat

I detta avsnitt kommer jag att beskriva hur jag gick till väga i min övningsprocess och presentera olika lösningar på de tekniska svårigheterna. Här kommer jag också att analysera samspelet med orkestern utifrån en djupgående analys av partituret.

### 5.1 Första satsen: *Allegro con spirito*



The image shows a page of a musical score for the first movement of the Concerto de Aranjuez by Joaquin Rodrigo. The score is for guitar and orchestra. It is titled "Concierto de Aranjuez" and "I". The tempo is "Allegro con spirito" with a quarter note equal to 84 beats per minute. The score is arranged by Angel Romero in 1984. The music is in D major and 6/8 time. It features a complex rhythmic pattern with many chords and a "rasgueado" technique. The score is marked with "pp" (pianissimo) and "cresc." (crescendo). There are two sections marked with Roman numerals I and II. The score is published by A Regino Sainz de la Maza. A copyright notice for Angel Romero (1984) is present. A warning about unauthorized copying is also visible.

Figur 1

Bilden visar konsertens introduktion där gitarren öppnar konserten och presenterar huvudtemat. Figur 1 är ett av de problematiska ställena som finns i första satsen. Tekniken som används här är *rasgueado*, där fingrarna anslår över en eller flera strängar efter varandra. Gitarrister använder ofta två eller tre fingrar i denna teknik: *i, m* eller *a, m, i*. Trots att båda fingersättningarna fungerar bra, producerar de egentligen olika klanger. Användningen av tre fingrar producerar en bruten klang. Paco de Lucía har därför valt att använda tre fingrar i introduktionen för att återskapa flamencoklanger, som ofta utnyttjar denna teknik i rytmer som *bulerías* eller *soleá*, där ackorden vanligtvis är brutna. Klassiska gitarrister använder ofta två fingrar i den här *rasgueado*-tekniken, och syftet med detta är att kunna imitera stråkarna som upprepar huvudtemat och svarar gitarren med samma melodi. För att kunna spela och imitera stråkarna är det viktigt att tonerna spelas precis samtidigt, för att undvika en bruten klang.

Jag har börjat övningen med att spela *rasgueado* med *i*, *m* på första strängen för att fokusera bara på melodistämman, vilket i sin tur hjälpte mig att veta exakt hur det egentligen måste låta. Vidare lade jag till de andra tonerna och försökte anslå snabbt över strängarna så att de låter som en ton och inte flera. Under en diskussion med min lärare om detta ställe gav han ett nytt förslag på fingersättning. Han säger att det finns en gitarrist från Japan som hävdar att fingrarna *i* och *a* kan ge ännu bättre klang på ackorden, p.g.a. att det finns ett större avstånd mellan de fingrarna jämfört med avståndet mellan *i* och *m*. Jag har testat den tekniken under några dagar, och den började fungera efter ungefär en vecka. Anledningen bakom användandet av fingret *m* är kanske att *m* är starkare än *a* hos klassiska gitarrister, men jag tycker att fingrarna *a* och *i* kunde ge ett bra *rasgueado* efter en vecka.

The image shows a musical score for guitar and strings. The top part of the score includes a guitar part (Gtrra.) and five string parts (V. 1<sup>a</sup>, V. 2<sup>a</sup>, Vle., V. C.). The guitar part starts with a circled '1' and a 'spiccato' marking. The string parts also have 'spiccato' markings and 'ppp' dynamics. A 'cresc. poco a poco' marking is present in the V. 1<sup>a</sup> part. The score is divided into two systems by double bar lines. The bottom system shows the continuation of the string parts (V. 1<sup>a</sup>, V. 2<sup>a</sup>, Vle., V. C.) with 'Arco' and 'ppp' markings.

Figur 2

Den andra utmaningen är att kunna göra accenterna som kommer på fjärde slaget i detta ställe. Flera gitarrister tycker att dessa små accenter inte är så viktiga och väljer därför att inte spela dem. Tanken bakom detta är att spara energin till det kommande crescendo som leder till höjdpunkten på det sista

ackordet. Under min analys av detta ställe upptäckte jag att denna *rasgueado* är inspirerad av flamencorytmen *bulerías*. I denna rytm finns viktiga accenter för både gitarristen och dansaren, dessa accenter skapar den önskade känslan av *bulerías*, som handlar om stolthet och styrka. Jag har själv testat att spela med och utan accenter, och jag tycker att det finns en stor skillnad, dessa accenter förändrar tolkningen ganska mycket, samt fraserar och ger olika riktningar åt musiken.



Figur 3

Skalspel i konserten är en av de viktigaste frågorna i första satsen och är även en problematisk fråga i de andra satserna. Bilden visar de första två skalorna som kommer i första satsen, och det finns flera tekniker som kan användas för att kunna spela dem. Vanligtvis spelas skalorna med fingrarna *i* och *m* – den fingersättningen står i Romeros utgåva och används av några gitarrister runt om i världen. Dock passar den inte alla gitarrister vid skalspel just i denna konsert. Skalorna i *Aranjuez* går i ett mycket snabbt tempo, och det är därför svårt för många att kunna klara dem med *i*, *m*-tekniken i det önskade tempot. Trots att jag ofta har använt denna teknik i andra stycken, var det ganska svårt att använda den också i *Aranjuez*. För att lösa det här problemet analyserade jag andra inspelningar och försökte ta reda på hur andra gitarrister spelar dessa skalor. Jag upptäckte att det finns flera som använder mindre etablerade tekniker, såsom *a*, *m*, *i*, som ofta används vid tremolospel. Denna teknik handlar om att växla mellan tre fingrar i stället för två, vilket i sin tur hjälper fingrarna att växla snabbare mellan varandra. Dock finns det andra gitarrister som använder egen teknik, såsom Söllscher, som spelar skalorna med *p*, *i*. Denna teknik används ofta när vi spelar på olika strängar – där *p* spelar på en sträng och växlar mellan *i*, *m* eller *a* på en annan sträng – och det är därför ovanligt att spela med *p*, *i* i en skala där fingrarna växlar på samma sträng.



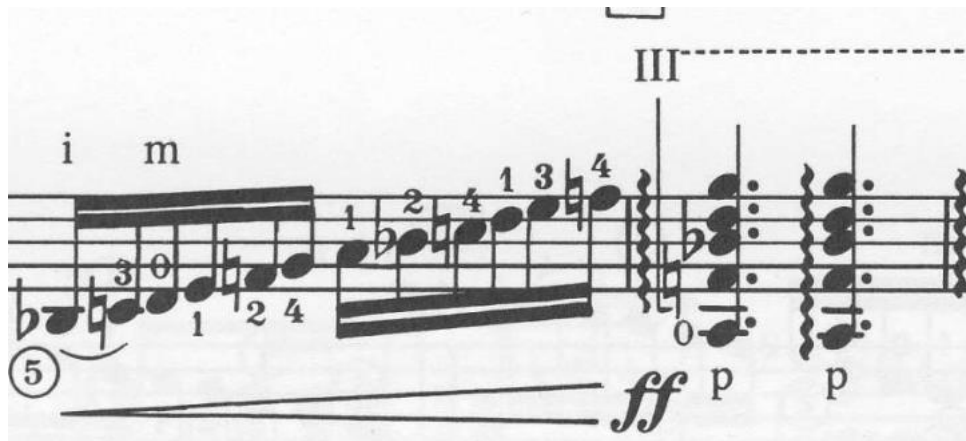
Under en vecka testade jag båda teknikerna i långsamt och snabbt tempo. Båda teknikerna fungerade ganska bra, men tekniken *a, m, i* kändes faktiskt mycket bekvämare och mer passande. Skalorna i konserten går ofta mellan ett *crescendo* och *diminuendo*, vilket innebär att de ska spelas **svagt–starkt–svagt**, och detta är egentligen en vanlig musikdynamik som ofta förekommer i spansk och flamencoinspirerad musik. För att kunna spela starkare på klassisk gitarr brukar vi använda *apoyando* (stödanslag), en teknik som innebär att fingret vilar mot nästa sträng efter anslaget. Problemet som jag stötte på när jag använde stödanslagstekniken var att skalorna lät lite tyngre, och det var ganska svårt att spela snabbt jämfört med när jag använde fritt anslag. Jag har analyserat problemet tillsammans med min gitarrlärare. Vi kom fram till att det lät lite tyngre och långsammare på grund av att användandet av stödanslag på alla toner i skalan gör att fingrarna förlorar en del av sin energi redan från början, vilket i sin tur påverkar både dynamiken och hastigheten. Vi kunde lösa det här problemet genom att använda både fritt och stödanslag i kombination. Denna lösning handlar om att använda fritt anslag på de svaga tonerna och stödanslag på de starka. D.v.s. att vi har valt teknik utifrån dynamiken **svagt–starkt–svagt**, som då spelas med **fritt–stöd–fritt**. Lösningen har fungerat utmärkt och skalorna lät väldigt bra. Jag har följt samma princip på andra skalor genom att göra små ändringar, i syfte att behålla samma mönster och fingerrörelse i höger hand. Principen handlar om att underlätta skalspel genom att spela tre toner på varje sträng (om det är möjligt) med fingrarna *a, m, i*, och att använda både fritt och stödanslag i syfte att uttrycka dynamiken **svagt–starkt–svagt**.



Figur 4

I detta exempel använder jag samma spelteknik med några små ändringar i början av skalan. Jag spelar tonen F med fingret *p* på fjärde strängen, sedan tonen G med fingret *i* på tredje strängen, och tonen A spelas med fingret *m*

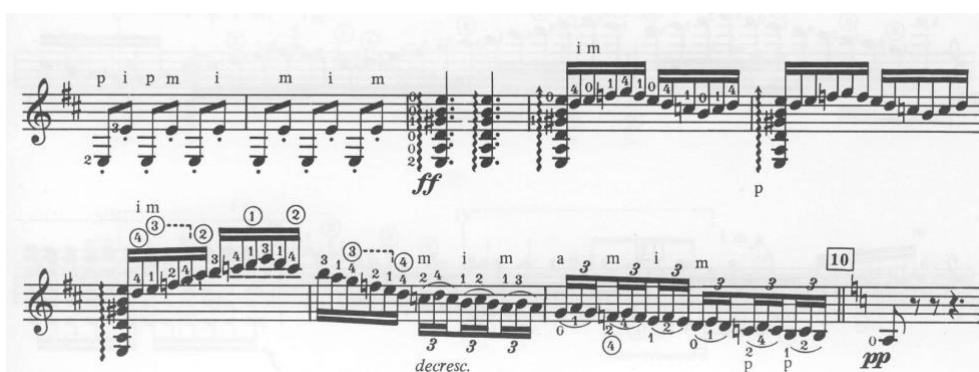
på tredje strängen i stället för *legato*. Vidare spelas tonerna B, C, D med *a*, *m*, *i* på andra strängen, och tonerna E, F, G med stödanslag av fingrarna *a*, *m*, *i* på första strängen. Denna typ av skalor upprepas sju gånger i olika lägen och med olika toner. Jag använder samma teknik för att spela alla dessa skalor.



Figur 5

Detta är en annan typ av skalor som förekommer i första satsen. Skillnaden mellan första och andra typen är att den andra har en riktning som går upp till en höjdpunkt och ofta slutar med ett ackord. Jag övar på dessa skalor med ungefär samma princip. Jag behåller *legato* mellan Bb och C och spelar det med fingret *p* på femte strängen. Sedan spelas tonen D med fingret *i* på fjärde strängen, resten spelas med *a*, *m*, *i*: E, F och G på fjärde strängen. A, Bb och C på tredje strängen. D, E och F med stödanslag på andra strängen. Vidare kommer ett ackord som tillsammans med orkestern bildar höjdpunkten med *ff*, samt förbereder nästa fras.

## Att lösa de tekniska svårigheterna genom att revidera musiken



Figur 6

Bilden visar det mest krävande momentet i den första satsen. Här avslutar Rodrigo den första delen av musiken med en tekniskt krävande passage. Musiken spelas i första läget fram till första slaget i takt sex, sedan hoppar handen ett väldigt stort hopp till tolfte läget för att spela D-tonen med fingret 4 på fjärde strängen. Allt i detta ställe går väldigt snabbt, och det är omöjligt för många gitarrister att klara det här i det önskade tempot. Även de främsta gitarristerna säger att det är svårt – inte bara på scenen och under press, utan även i övningsrummet. Jag var jättenyfiken på att titta på flera inspelningar för att analysera hur skickliga gitarrister löser det här problemet.

Ángel Romero, till exempel, har valt att lösa det genom att inte spela ackorden som kommer på första slaget och lämna det till orkestern i stället. Då får han mer tid att göra detta hopp. Pepe Romero har löst det på ungefär samma sätt – han har valt att inte spela första slaget i takt sex i syfte att få mer tid att hinna hoppa tidigare till tolfte läget. Andra gitarrister, till exempel John Williams, har löst det genom att transponera musiken så att den kan spelas i ett närmare läge. För att ta reda på hur dessa lösningar påverkar samspelet var det viktigt att analysera orkesterpartituret.

15

//

//

Figur 7

Vi kan se i partituret att orkestern spelar tillsammans med solisten på alla ackord som kommer på första slaget. Detta innebär att Romeros lösning, som handlar om att ta bort ackorden i gitarrstämman, fungerar bra i praktiken, eftersom gitarren egentligen inte hörs så mycket. Jag har själv testat detta i mitt terminsuppspel, där jag spelade med en inspelning av orkestern i bakgrunden, och det gick väldigt bra. Vidare studerade jag denna

passage flera gånger tillsammans med min lärare, och vi kom fram till att det är möjligt att spela ackorden och samtidigt få lite mer tid innan hoppet. Orkestern spelar bara fram till första slaget i takt sex, vilket innebär att solisten är ensam när hoppet kommer. Vår tanke var att utrymmet mellan ackordet och tonen D i takt sex är ett bra tillfälle för solisten att få lite extra tid, med hänsyn till att skalan därefter ska spelas i originaltempot. Detta kräver en överenskommelse med dirigenten, och tanken är att testa lösningen under min instudering med pianisten.

## 5.2 Andra satsen: *Adagio*

Figur 8

I andra satsen består musiken ofta av en växlande dialog mellan gitarren och orkestern. I detta *Adagio* framträder huvudmelodin i introduktionen av andra satsen, där gitarren ackompanjerar hornet. Gitarren återupprepar sedan melodin och inleder den vackra dialogen. Temat utvecklas sedan mellan hornet och gitarren, som tar melodin till en ännu mer varierad form av det huvudtema som presenterats. I andra satsen består temat av en signal som introducerar melodin och upprepas genom hela satsen för att framhäva det huvudtema som presenteras. Signalen består av två toner med rytmerna sextondelsnot, sextondelsnot och åttondelsnot. Den spelas på olika tonhöjder och med olika toner. I det specificerade exemplet återkommer signalen först i den första takten och spelas med tonerna F#, E, F#, och sedan återkommer den i nästa takt med samma toner. Vidare spelas den igen i näst sista takten, men med tonerna C#, B, C#.

För att tolka denna melodi var det viktigt att först analysera den och identifiera de viktiga tonerna. Eftersom melodierna innehåller många ornament, började jag med att först ta bort dem och spela bara de

huvudsakliga tonerna. Den första utmaningen som uppstod under denna övning var att identifiera de betonade tonerna och accenterna, särskilt på den signal som upprepas genom hela satsen F#, E, F#. Jag lyssnade på flera inspelningar och diskuterade med min gitarr lärare angående denna fråga, och jag upptäckte att det inte finns något entydigt svar. Till exempel betonar Paco de Lucía den första tonen i denna signal och följer upp med ett *diminuendo*, medan Ángel Romero betonar den sista tonen och följer med ett *crescendo*. Dessa små detaljer påverkar tolkningen avsevärt. Även om andra gitarrister hade olika åsikter om hur gitarren skulle tolka denna sats, var de ganska överens om en viktig sak. De anser att det är upp till gitarristen att välja accenter och dynamik, men det viktigaste är att kunna skapa en känsla av improvisation som liknar en flamencosångares improvisation, eftersom melodin och ornamenten är inspirerade av denna spanska musikstil. Denna improvisationskänsla kan åstadkommas på ett enda sätt: genom att identifiera tonerna som spelas på betonade slag – eftersom det är viktigt att de spelas på slagen samtidigt som man är fri att variera rytmen och hastigheten på ornamenten som spelas mellan slagen. För att utveckla förmågan att spela improviserat mellan taktslagen under samspel med en orkester, krävs det först att man behärskar att spela strikt enligt taktslagen. Med andra ord: förmågan att improvisera fritt uppstår ur förmågan att spela strikt. I min övningsprocess valde jag därför att först öva melodin utan ornament och utsmyckningar, för att sedan lägga till dem och öva med metronom enligt partiturets angivna ornamentsrytmer, vilket innebär att jag strävade efter att hålla mig till en strikt spelstil i början. Jag tycker att denna metod fungerade riktigt bra i praktiken.

### Friheten i andra satsen

10

*a tempo*

*mf ben marcato il canto*

The image shows a musical score for guitar on page 10. It consists of two staves. The top staff is marked 'a tempo' and contains several chords and single notes with fingerings (0, 1, 2, 3, 4) and accents. The bottom staff is marked 'mf ben marcato il canto' and contains a melodic line with various ornaments, including triplets and slurs, with fingerings (1, 2, 3, 4, 1) and accents. There are also some circled numbers (5 and 4) at the end of the line.

Figur 9

Cadenza

10 *a tempo*

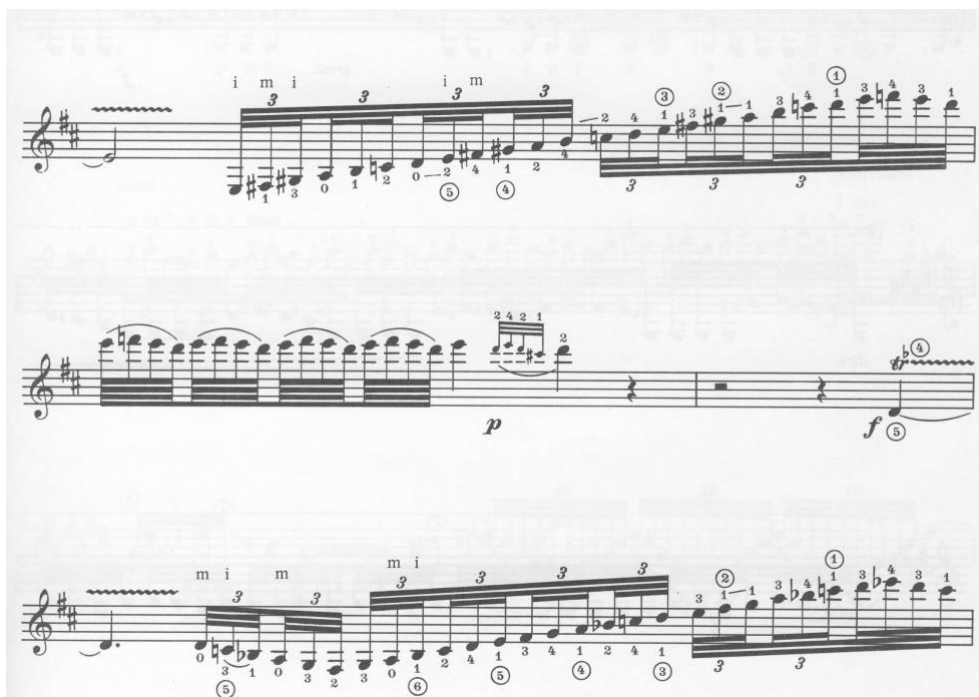
Figur 10

I den andra satsen finns det också längre avsnitt där solisten spelar ensam, vilket ger utrymme för en mer detaljerad analys. Jag har valt ut två exempel för att belysa detta. I figur 9 ser vi ett avsnitt där gitarren spelar två olika stämmor: huvudmelodin upprepas på bassträngarna medan ackompanjemangsstämman består av olika ackord. I dessa avsnitt är friheten för solisten betydligt större än tidigare (jämfört med figur 8), eftersom gitarren spelar helt ensam. Detta möjliggör för solisten att utforska olika dynamiska nyanser och tolkningar av musiken. Samma mönster återfinns i figur 10. Båda dessa avsnitt representerar en utvecklad variation av det huvudtema som tidigare introducerades. Vissa gitarrister väljer att behålla samma dynamik som de använt för huvudmelodin i början av stycket, medan andra experimenterar med en annan dynamik för att skapa intressanta kontraster.

Under min förberedelse inför framförandet, och efter att ha lyssnat på olika tolkningar av dessa avsnitt samt diskuterat dem med mina lärare, har jag identifierat tre viktiga aspekter som solisten bör beakta. För det första är det viktigt att solisten fyller ut det utrymme som normalt skulle upptas av resten av orkestern, eftersom gitarren spelar ensam. Det är avgörande att skapa en rik klang och nyanser som kan komplettera pauserna i musiken. För det andra byggs musiken upp mot en höjdpunkt där orkestern svarar och fortsätter dialogen. Solisten bör vara medveten om denna dynamik och leda dialogen mot dessa höjdpunkter. Slutligen är det viktigt att markera det huvudtema som dessa avsnitt är en del av, för att hålla samman stycket och påminna lyssnarna om dess centrala motiv. Med dessa punkter i åtanke har jag utvecklat min tolkning av dessa avsnitt för att skapa en mer kraftfull och sammanhängande framställning.

## Tekniska utmaningar i andra satsen

I andra satsen presenteras flera tekniska utmaningar som kräver olika fingerfärdigheter och fingersättningar. Nedan följer de mest utmanande partierna, som många gitarrister har identifierat som särskilt tekniskt krävande för solisten.

The image shows three staves of musical notation for guitar. The first staff contains a melodic line with triplets and is annotated with the letters 'i', 'm', and 'i' above the notes, and circled numbers 3, 4, and 5 below. The second staff features a series of chords with a 'p' (piano) dynamic marking, followed by a 'f' (forte) dynamic marking. The third staff continues the melodic line with triplets and is annotated with 'm', 'i', and 'm' above the notes, and circled numbers 3, 4, and 5 below. The music is in a key with two sharps (D major) and a 4/4 time signature.

Figur 11

Bilden visar två skalor som spelas över alla strängar – från 6:e strängen i första läget till första strängen i 12:e läget. Valet av fingersättning för en skala beror på gitarristens vanliga speltekniker vid skalspel. Under mina övningar med skalorna i första satsen kom jag fram till att tekniken med *a*, *m*, *i* passar mig bäst, jämfört med andra tekniker som jag nämnde för skalspel i första satsen. Jag tänkte därför använda samma princip för skalspel i alla tre satser. Figur 11 från Romero-utgåvan presenterar fingersättningen för höger hand med *i*, *m*. Tarragó föreslår inga specifika fingersättningar för höger hand i sin utgåva. Både Romero och Tarragó föreslår olika fingersättningar för vänster hand i sina utgåvor. Fingersättningen för höger hand är ofta kopplad till vänster hand och beror också på vilken spelteknik som används vid skalspel. Till exempel spelar Romero de första tre tonerna i skalan på 6:e strängen och de följande tre tonerna på 5:e strängen, medan resten av skalan varierar mellan 5:e och 4:e strängen. Detta skapade ett problem för mig eftersom jag spelar med tre fingrar, och Romeros fingersättning är mer lämpad för hans teknik med *i*, *m*.



Tarragó föreslår andra fingersättningar för vänster hand, men dessa hade samma problem. Ändå bestämde jag mig för att testa båda för att se vilka delar av fingersättningarna jag kunde behålla och vilka jag kunde ändra. Under en veckas övning och analys av detta avsnitt lyckades jag hitta en ganska bra lösning som passade för skalspel med tre fingrar. Jag spelar den första skalan med följande fingersättning:

#### **Vänster hand:**

E, F#, G# spelas på 6:e strängen med fingrarna 0, 1, 3.  
A, B, C spelas på 5:e strängen med fingrarna 0, 1, 2.  
D, E, F# spelas med fingrarna 0 på 4:e strängen, 2, 4 på 5:e strängen.  
G#, A, B spelas på 4:e strängen med fingrarna 1, 2, 4.  
C, D, E spelas på 3:e strängen med fingrarna 1, 2, 4.  
F#, G#, A spelas på 2:a strängen med fingrarna 1, 3, 4.  
B, C, D spelas på första strängen med fingrarna 1, 2, 4.  
Resten av skalan kan spelas bara på första strängen eller som en vänsterhands-trill mellan första och andra strängen.

#### **Höger hand:**

Fingersättningen är *p* för den första triolen och spelas med *legato*, och resten av skalan spelas med *a, m, i*. Denna fingersättning har fungerat väldigt bra i praktiken för mig, och jag tycker att den passar mycket bättre för högerhandstekniken med *a, m, i*. Anledningen till detta är att varje sträng har tre toner att spela på förutom den tredje triolen i skalan, men detta har inte påverkat spelandet negativt, eftersom principen med *a, m, i* fungerar genom hela skalan.

I den andra skalan följer jag samma princip och har kommit fram till följande fingersättning:

#### **Vänster hand:**

D, C, Bb spelas på 4:e och 5:e strängen med fingrarna 0, 3, 1.  
A, G, F# spelas på 5:e och 6:e strängen med fingrarna 0, 2, 1.  
G, A, B spelas på 6:e strängen med fingrarna 1, 2, 3.  
C#, D, E spelas på 5:e strängen med fingrarna 1, 2, 4.  
F#, G, A spelas på 3:e strängen med fingrarna 1, 2, 4.  
Bb, C, D spelas på 3:e strängen med fingrarna 1, 2, 4.  
E, F#, G spelas på 2:a strängen med fingrarna 1, 3, 4.  
A, Bb, C spelas på första strängen med fingrarna 1, 2, 4.  
Resten spelas som en *trill* mellan första och andra strängen.

#### **Höger hand:**

Fingersättningen är **i, m** för första triolen med *legato*, och resten spelas med **a, m, i**.

### Slutet av andra satsen

I detta avsnitt beskriver jag slutet av andra satsen, vilka musikaliska och tekniska idéer som dyker upp, samt en analys av satsens höjdpunkt.

The image shows a page of musical notation for guitar, page 15. It contains several systems of music. The first system is a single melodic line with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features a series of eighth-note triplets, with some notes marked with accents (>) and fingerings (2, 3, 1, 1). Above the staff is the Roman numeral 'XI'. The second system is a dense texture of eighth-note triplets, with a box containing the number '11' above the first measure. Below the staff, the instruction 'fff Rasgueado' is written. The third system continues the dense texture of eighth-note triplets. The fourth system shows a melodic line with a box containing the number '12' above the first measure. It includes fingerings (2, 3, 4, 4, 3, 2, 1, 4, 1, 0, 2) and the instruction 'p todo pulgar'. Above the staff, Roman numerals 'IV' and 'i m' are indicated. The fifth system continues the melodic line with a box containing the number '13' above the first measure. It includes fingerings (3, 3, 2, 4, 2, 2, 4, 2, 2, 4, 4, 2, 3, 4, 4, 2, 1, 4, 2, 3) and the instruction 'p più tranquillo rallentando'. Above the staff, Roman numerals 'IV', 'V', 'IV', and 'VI' are indicated. The sixth system shows a melodic line with a box containing the number '19' above the first measure. It includes fingerings (1, 2, 1, 3, 3, 3, 3, 1, 1, 3, 2, 1, 4, 4) and the instruction 'p loco'. Above the staff, Roman numerals '8' and '8' are indicated. The page number '15' is in the top right corner.

Figur 12

I sista delen av andra satsen framträder en tekniskt och musikaliskt utmanande passage där gitarristen spelar ensam och leder musiken till satsens höjdpunkt. Denna passage består av ackordföljder där varje ackord innehåller fem toner som spelas upp och ner på ett slag, d.v.s. tio toner totalt på varje slag. Det musikaliska konceptet bakom dessa ackord är att gitarren ska återskapa en harpklang, vilket kräver en specifik spelteknik för att uppnå önskad ljudbild. Det mest passande sättet att spela dessa ackord är att använda två fingrar i högerhanden t.ex. *i, p* eller *a, p*, där det ena fingret rör sig nedåt och det andra fingret rör sig uppåt samtidigt. Detta skapar en cirkulär rörelse över ackordtonerna och resulterar i en rundare klang, liknande den som en harpa producerar.

Dynamiken i denna passage byggs gradvis upp genom ett långt crescendo som stiger hela vägen upp till en mycket stark dynamik *fff* vid höjdpunkten, som består av ett ackord på tolfte bandet. Ackordet spelas med *rasgueado*-teknik. Denna teknik fungerar som en kraftfull uttrycksform för de känslor som har byggts upp under hela satsen och ger lyssnaren en upplevelse av spänning och intensitet. Det finns flera sätt att spela *rasgueado*, och jag följer den vanligaste typen som används just vid detta ställe som handlar om att anslå med fingret *i* över strängarna, upp och ner. Vid höjdpunkten inträder orkestern, och tillsammans med gitarristen byggs spänningen upp till sin kulmen, vilket skapar en intensiv och dramatisk avslutning på gitarrstämman. Hela orkestern svarar med stor kraft och en dramatisk, majestätisk klang. Till sist spelar gitarren några lugna toner, och stycket slutar mjukt med stråkarnas harmonier och några korta toner från fagotten och oboen.

De sista tre tonerna är faktiskt också ett problematiskt *flageolett*-avsnitt och ett stressat moment för solisten, eftersom de vanligtvis spelas på en lös sträng (första strängen). Under en diskussion med min gitarrlärare kom vi fram till att det finns en annan, säkrare lösning och fingersättning som kan underlätta för solisten under detta sista moment i hela satsen. Det är att behålla barren på sjunde läget och spela tonen B på 19:e läget på första strängen, tonen D# på 16:e läget på andra strängen och tonen F# på 14:e läget på första strängen. Jag tycker att detta är en väldigt smart lösning och den fungerar riktigt bra i praktiken särskilt eftersom det är ett väldigt känsligt ställe där man absolut inte vill göra något misstag.

### 5.3 Tredje satsen: *Allegro gentile*

I tredje satsen av *Aranjuez* ställs gitarristen inför en rad tekniska utmaningar som gör den till den mest krävande av de tre satserna. Efter att ha samlat in åsikter från flera gitarrister, inklusive min egen gitarrlärare, är det tydligt att den tredje satsen anses vara den mest komplexa och tekniskt utmanande delen av verket. Detta beror delvis på det snabba tempot som karakteriserar denna sats, vilket kräver en hög grad av fingerfärdighet och precision från solisten. I denna sats finns det också ett antal mycket svåra passager som kräver avancerade speltekniker. Det kan vara snabba arpeggion, komplexa skalor eller krävande ackordföljder som utmanar både gitarristens fingerfärdighet och musikaliska uttryckskraft. Att navigera genom dessa passager kräver inte bara teknisk skicklighet utan också en djup förståelse för musikens struktur och känsla.

I detta avsnitt kommer jag att presentera vissa ställen ur den tredje satsen och beskriva min övningsprocess samt de strategier jag använde för att hantera de tekniska och musikaliska utmaningar som uppstod.

16

Allegro gentile (♩ = 164)

III

IV

VII

todo nublaz

Figur 13

I bilden ser vi introduktionen till tredje satsen, där gitarren presenterar huvudtemat som sedan upprepas av hela orkestern. Detta ställe utgör en

betydande utmaning, både tekniskt och musikaliskt. Musiken är tvåstämmig, där melodin rör sig mellan bassträngarna och de tunna strängarna, vilket kräver att solisten är medveten om varje stämmas karaktär och hur dessa tillsammans ska presentera introduktionen som helhet. För att möta denna musikaliska utmaning var det nödvändigt att noggrant studera varje stämma för sig. Jag började med att fokusera på basstämman och utforska dess tonalitet och rytmik. Genom att identifiera vilka toner som skulle hållas länge och vilka som skulle vara korta, samt genom att experimentera med olika accentueringar baserat på orkesterarrangemanget, kunde jag bättre förstå dess roll i dialogen med orkestern. Jag tillämpade sedan samma metodik på den andra stämman. Denna metod gav mig insikter som berikade min tolkning av dialogen mellan gitarr och orkester. Jag utforskade olika klangfärger, såsom *sul tasto* och *ponticello*, och använde dessa för att berika melodin och efterlikna vissa instrument i orkestern.

En av de tekniska utmaningarna var fingersättningen för högerhanden, där tummen *p* ofta används för att spela basstämman. Detta kan leda till upprepade användningar av samma finger i snabb följd, vilket är känt som "dubbla tummar" och bör undvikas, särskilt i ett så snabbt tempo. Trots att Tarragó inte föreslår någon specifik fingersättning för högerhanden, ger både Romero och Tarragó olika förslag för vänsterhanden som används av olika gitarrister runt om i världen. Romeros fingersättning för högerhanden, med "dubbla tummar", används ofta och har fungerat bra för vissa gitarrister som har spelat stycket. Jag beslutade därför att fortsätta öva med denna teknik och gradvis höja tempot under flera veckors övning. Dock märkte jag att när handen blev stressad, började fingrarna tröttna tidigt i övningen, vilket begränsade min förmåga att öka tempot ytterligare.

För att lösa detta problem utforskade jag olika fingersättningar och upptäckte att genom att använda både *p* och *i*-fingret, och låta dem arbeta växelvis på åttondelstoner som spelas i basstämman, kunde jag undvika stressen i handen. Trots att det krävde anpassning och övning visade det sig vara effektivt, och min hand blev mindre stressad och mer avslappnad under spelet. Jag fokuserade därför på att fortsätta öva med den här tekniken och upplevde att min spelteknik förbättrades. Genom att undvika problemet med "dubbla tummar" kunde jag spela med en mer avslappnad och kontrollerad stil, samt öka tempot och noggrannheten i passagen med större musikaliskt uttryck.

The image displays a musical score for guitar and orchestra. The top section shows guitar accompaniment with various time signatures (2/4 and 3/4) and dynamic markings such as *f* *stacc.* and *mf*. It includes chord diagrams for VII, II, IV, and VII, and fingering numbers (1, 2, 3, 4). The middle section features a vocal line with lyrics 'a i m i' and dynamic markings *mf* and *cresc.*. The bottom section continues the guitar accompaniment with dynamic markings *f*, *p*, and *mf*, and includes the instruction 'todo pulgar'. The page number 17 is located in the top right corner of the score area.

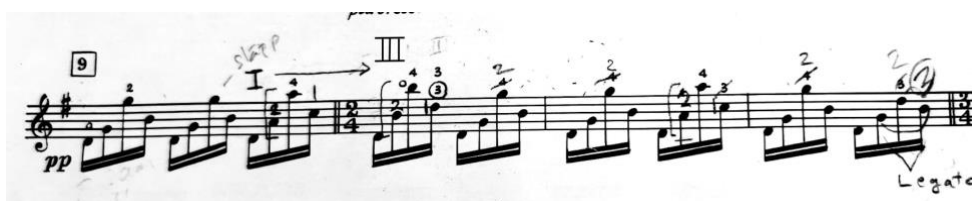
Figur 14

Bilden fångar andra delen av tredje satsen, där samspillet mellan gitarran och orkestern börjar för att bygga upp den kommande dialogen i musikens fortsättning. Gitarran utför en ackordföljd som framförs *staccato* och varierar mellan två olika taktarter: 2/4 och 3/4. I denna del finns två viktiga aspekter som solisten måste vara medveten om. För det första krävs det snabba hopp mellan ackorden för vänsterhanden, vilket innebär olika handpositioner och förflyttningar. För det andra är det viktigt att betona det första slaget för att orkestern ska kunna uppfatta rytmförändringarna. Detta avsnitt utgör en tekniskt utmanande del för vänsterhanden och är ofta en plats där gitarrister justerar musiken genom att ta bort vissa harmonier för att underlätta för vänsterhanden. I bilden är de svåraste hoppmomenten

markerade, och det var viktigt för mig att hitta lösningar för dem. Det första markerade hoppet kräver att fingrarna snabbt hoppar mellan olika ackord med olika handställningar för vänsterhanden. Det fungerade bra i lågt tempo men inte vid det önskade tempot. För att klara detta hopp behöver handen förbereda handställningen i förväg, någonstans mellan ackorden – till exempel vid den andra åttondelsnoten på det första markerade ackordet. Jag har testat att spela endast meloditonen (tonen B) och ta bort de andra tonerna i ackordet för att förbereda barrén och de andra fingrarna för nästa ackord. Vidare följer jag Romeros fingersättning och tar bort de markerade tonerna. Temat utvecklas sedan med en ytterligare ackordföljd. Det andra markerade hoppet är mycket känsligt för vänsterhanden och innebär ett hopp från 5:e till 11:e läget för att spela ett ackord med finger 1 som håller ett barré och finger 3 som håller tonen B# på andra strängen. För att lösa detta problem diskuterade jag det med min gitarrlärare och tillsammans testade vi olika lösningar. Vi kom fram till att hoppa till 11:e läget något tidigare, genom att spela ackordet som är markerat med rött i 11:e läget i stället för i 7:e läget, så att fingrarna redan befinner sig där. Detta ger mer tid för solisten att göra hoppet lättare, eftersom det föregående ackordet noteras som en fjärdedelsnot, vilket ger mer utrymme för övergången jämfört med ett ackord som noteras med åttondelsnot. Lösningarna jag använde fungerade ganska bra på detta ställe.

Figur 15

Figuren visar en av de mest utmanande arpeggiorna som Rodrigo låter solisten spela. Arpeggiot är en utvecklad variation av huvudtemat, där gitarren tillsammans med orkestern presenterar huvudmelodin i form av ett arpeggio för att introducera de kommande musikaliska idéerna i tredje delen av tredje satsen. Det går i ett mycket snabbt tempo, och många reviderar ofta detta avsnitt för att anpassa det till sin tekniska förmåga. Detta ställe är utmanande för både vänster och höger hand – där fingrarna i vänsterhanden rör sig snabbt mellan olika ackord, och fingrarna i högerhanden inte följer ett stabilt arpeggiomönster, vilket annars är vanligt vid arpeggiospel. Både Tarragós och Romeros utgåvor föreslår nästan likadana fingersättningar, eftersom det finns begränsade alternativ om man vill spela det exakt som det är skrivet och precis enligt Rodrigos komposition. Min gitarr lärare föreslog en annan fingersättning som innebär att man ökar svårighetsgraden för vänsterhanden, samtidigt som man underlättar för högerhanden. Detta uppnås genom att använda *legato*-teknik för vänsterhanden och ett utmanande *barré*-mönster som förflyttas mellan olika lägen. För högerhanden följer dock två mönster fram till den sista delen av arpeggiot. Fingersättningen för högerhanden är *p, i, a, m* och *p, i, m*. En detaljerad beskrivning av denna lösning finns i bilden nedan.



Figur 16

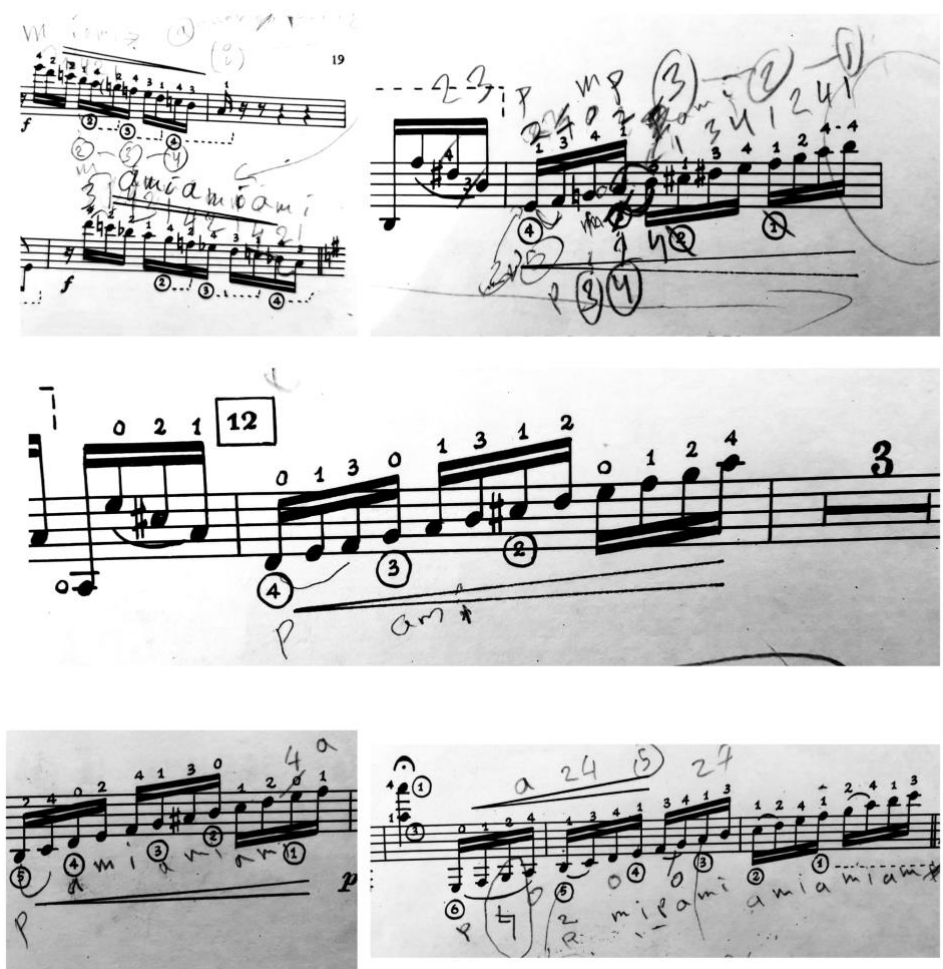
Efter att ha övat på denna lösning märkte jag att den fungerade utmärkt för min högerhand, men att det utmanande *barré*-mönstret var mycket svårt för min vänsterhand. Trots flera timmars övning under några veckor lyckades jag bara spela det i lågt tempo, vilket fick mig att förstå att denna metod kanske inte skulle fungera helt och hållet för mig just nu. Jag fortsatte att arbeta på det, men efter ytterligare tre veckor insåg jag att min vänsterhand tyvärr inte klarade av de svåra *barré*-greppen. Därför började jag utforska andra möjliga lösningar. För att hitta andra lösningar tänkte jag kolla på alla inspelningar som finns av dem som har spelat konserten live, för att kunna analysera och se hur de spelar just detta parti. Jag lyssnade på flera, bland annat John Williams, Pepe Romero, Paco de Lucía och Ángel Romero. Jag märkte att Ángel Romero, i sin inspelning som finns på YouTube, har reviderat och ändrat lite på harmonierna i detta parti på ett mycket smart sätt, så att det blir lättare för både höger- och vänsterhanden.

#### En kort beskrivning av lösningen:



I första takten fördubblade han tonen G och tog bort tonen B. Sedan fördubblade han tonen C och tog bort tonen A. I andra takten fördubblade han tonen D och tog bort tonen D. Alla fördubblade toner spelas på den tredje strängen med fingrarna 3 och 4 på vänsterhanden, och med fingrarna *p, i, a, i* på högerhanden. De ändrade delarna upprepas några gånger, och resten spelas med samma fingersättning som han föreslår i sin utgåva. Jag testade lösningen och jag tycker att den låter jättefint, och den fungerade tekniskt väldigt bra redan från första övningsdagen.

### Skal spel i tredje satsen



Figur 17

I figur 17 har jag samlat alla skalor som förekommer i tredje satsen. På bilden syns mina egna anteckningar angående skalorna. Det som särskiljer skalorna i tredje satsen från dem i första och andra satserna är det snabbare tempot, vilket innebär att samtliga skalor ska spelas mycket snabbt. Två av dem spelas mitt i ett arpeggioavsnitt, vilket kräver snabba övergångar efter skalorna. Den sista skalan spelas under en tystnadspassage i orkestern och är

en förberedande skala för avslutningen av hela stycket, vilket skapar ytterligare stress och utmaning för solisten.

Jag har arbetat med dessa skalor enligt samma princip som jag tidigare använde för skalorna i första och andra satsen. Jag har använt tre fingrar i högerhanden *a, m, i* och ofta börjat med fingret *p* för att sedan fortsätta med *a, m, i*, vilket är mer lämpligt för denna spelteknik och gynnsamt för både höger- och vänsterhanden. För att förbereda övergångarna efter skalorna har jag, under själva skalans spel, låtit fingret *p* i högerhanden vila på den sträng där den första tonen efter hoppet kommer att spelas. Detta fungerade i praktiken när tempot ökade. I den sista skalan har solisten möjlighet att ta sin tid och eventuellt spela ett *ritardando* i början av skalan, eftersom solisten spelar ensam och orkestern väntar på att höra denna skala för att sedan presentera avslutningen.

Alla skalor i *Aranjuez* kan spelas med en typisk spansk dynamik, där tonerna blir starkare när de går uppåt och svagare när de går nedåt. Det innebär att man använder crescendo när skalan stiger, och diminuendo när den sjunker. På det sättet känns frasen mer levande och naturlig. Den här typen av dynamisk tolkning hjälper också till att lyfta fram musiken känslomässigt och skapa en mer uttrycksfull helhet.

## Slutet av tredje satsen

The image shows a musical score for the end of the third movement. It consists of seven staves of music. The first three staves feature a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes, marked with 'p' (piano) and 'ff' (fortissimo). The fourth staff is a single line with a '21' in a box and a '3' above it, followed by a series of notes. The fifth staff is a single line with a '22' in a box and a '4' above it, followed by a series of notes. The sixth staff features a 'ff' dynamic marking and a 'loco' instruction, with notes and fingerings. The seventh staff features a 'pp' (pianissimo) dynamic marking and notes with fingerings. The score is in G major and 3/4 time.

Figur 18

Rodrigo avslutar tredje satsen med ett mönster som påminner ganska mycket om avslutningen på den andra satsen. Han förbereder avslutningen med en ackordföljd som spelas av solisten, följd av starkt stöd från orkestern, där varje ackord också innehåller fem toner som spelas upp på ett slag och ner på nästa slag – förutom en ändring i riktning för de sista fyra ackorden, som endast spelas nedåt. Det musikaliska konceptet är även här att återskapa en harpsklang. Jag använder mig av samma teknik *i*, *p* eller *a*, *p* som jag använde på liknande ställen i andra satsen, för att skapa en cirkulär rörelse över ackordtonerna, vilket resulterar i en rundare klang. Sedan kommer den sista skalan i tredje satsen, vilken orkestern väntar på att höra innan de inleder avslutningen.

Rodrigo börjar avslutningen med en återkomst av huvudtemat, där orkestern upprepar det dramatiskt och markerar en kraftfull slutpunkt för verket, samt sammanfattar de tematiska idéerna och musikaliska elementen som har utvecklats under hela satsen. Till sist spelar gitarren en serie toner. Dessa toner är särskilt viktiga eftersom de avslutar musiken på ett minnesvärt sätt och kan ge lyssnaren en känsla av avslutning och uppfyllelse. Gitarristen lägger vanligtvis mycket känsla och precision i att spela dessa toner, för att göra dem så gripande som möjligt.

#### **5.4 Tre masterklasser och en workshop i *Concierto de Aranjuez***

I detta avsnitt kommer jag att beskriva tre olika masterklasser i *Concierto de Aranjuez* med svenska och internationella gitarrister, samt en workshop. Den första masterklassen, med Göran Sölscher, fokuserar på första satsen. Den andra masterklassen, med Sean Shibe, fokuserar på andra satsen. Den tredje masterklassen, med Laura Snowden, fokuserar på tredje satsen. Workshopen med Jacob Kellermann fokuserar på att gå igenom alla tre satserna.

##### **Masterklass med Göran Sölscher**



Masterklassen genomfördes under Uppsala Gitarrfestival den 29 september 2023.

Göran Söllscher är en svensk gitarrist och gitarrprofessor vid Malmö Musikhögskola. Jag valde för den första masterklassen att tillsammans med Söllscher gå igenom första satsen av *Aranjuez*. Vi började med att diskutera vilka viktiga punkter solisten måste fundera på angående första satsen. Vi kom överens om att generellt fokusera på tekniska lösningar och tolkning.

Jag spelade hela första satsen för Söllscher och publiken. Under mitt spel noterade han vilka ställen han tyckte kunde förbättras. Söllscher började med *rasgueado*, som förekommer i introduktionen och på några ställen under satsen. Han själv använder två fingrar *i, m* för att spela *rasgueado*-tekniken, och jag använder också två fingrar fast *i* och *a* i stället. Han tyckte att det lät bra med den teknik jag använder, men det viktiga är att solisten uttrycker accenterna som finns i partituret, och att fingrarna anslår strängarna snabbt, så att ackorden inte låter som brutna ackord. Samtidigt ska solisten bygga upp ett långt *crescendo* genom att börja *pianissimo* på första ackordet och sedan gradvis öka när ackorden byts ut, tills det når höjdpunkten i denna introduktion där solisten spelar *fortissimo*, och sedan går tillbaka till *pianissimo* igen på sista ackordet precis innan melodin börjar. Där föreslår Söllscher att solisten ska vara sparsam med *staccato* och fokusera på att framföra denna melodi med mycket korta toner och utan överdrivna utsmyckningar, vilket i sin tur förtydligar *staccatot*.

Vidare diskuterade vi accenterna på skalorna, och jag testade olika sätt att uttrycka skalorna så att de högsta tonerna låter starkare. Att använda stödanslag åtminstone på de högsta tonerna var kanske den bästa lösningen. Söllscher föreslog också några oktaveringar på de svåra ställen som ska spelas i tolfte läget, för att underlätta för vänsterhanden och samtidigt undvika stora hopp på greppbrädan, så att solisten spelar med säkrare grepp. Jag testade dessa förslag och de fungerade riktigt bra i praktiken. Jag tyckte att denna metod för att lösa tekniska problem och svårigheter måste hållas i åtanke när man stöter på svåra hopp för vänsterhanden. Masterklassen var verkligen superinspirerande för mig och för publiken, och den har berikat mina tankar kring första satsen.

## Masterklass med Sean Shibe



Masterklassen genomfördes i Konserthuset i Stockholm den 2 februari 2024.

Sean Shibe är en skotsk gitarrist. Han studerade vid Royal Conservatoire of Scotland och med den italienske gitarristen Paolo Pegoraro. Han omnämns ofta som sin generations främste gitarrist. Jag valde att tillsammans med Shibe gå igenom den andra satsen av *Aranjuez* i masterklassen. Tillsammans gick vi igenom varje del av stycket. Shibe föreslog att jag skulle spela varje del separat för att noggrant studera dem. Vi började med första sidan, där solisten introducerar en ackordföljd som ackompanjerar hornet när det introducerar huvudtemat, följt av solistens repetition av huvudtemat med ackompanjemang från orkestern. Shibe betonade vikten av att koppla ackorden smidigt för att undvika avbrott i ljudet när ackorden byts. För att uppnå detta föreslog han övningar där jag snabbt växlade mellan ackorden även i långsamt tempo, och sedan övningar där högerhanden spelade basen, som ibland spelas på de öppna strängarna, medan vänsterhanden bytte ackord. Denna detalj, även om den kan verka liten, påverkar betydligt hur ackordföljden låter.

Vi fortsatte sedan med spel av melodin, där Shibe poängterade vikten av att solisten vågar vänta och inte känna sig stressad i de utsmyckningar som spelas mellan taktslagen. Detta bidrar till att melodin kan uttryckas på ett mer förtjänstfullt sätt. Shibe påminde mig om att jag som solist har mer tid

än jag tror, och att det är avgörande att ha taktslaget i kroppen för att inte tappa synkroniseringen med orkestern. Han uppmuntrade mig också att våga vänta, även om passagerna mellan taktslagen kan verka snabba.

Vi diskuterade också skalövningar och de snabba passagerna i satsen. Shibe föreslog övningar där jag spelade skalor i olika rytmer och förberedde fingrarna i högerhanden i förväg för att effektivt bemästra dessa partier. För förberedelse inför samspel med orkestern rekommenderade Shibe att öva med metronom. Han föreslog också att experimentera med olika sätt att hålla taktslaget medan jag samtidigt strävar efter att vara fri i de mellanliggande passagerna. Shibe betonade att det är upp till mig som solist att tolka musiken i denna sats, men det viktigaste är att jag strävar efter att få gitarren att sjunga melodierna. Masterklassen var mycket inspirerande och gav mig flera nya tankar kring denna sats.

### **Masterklass med Laura Snowden**



Masterklassen genomfördes vid Ingesund's musikhögskola den 9 april 2024.

Laura Snowden är en brittisk-fransk klassisk gitarrist och kompositör. Jag

valde att gå igenom den tredje satsen av *Aranjuez* tillsammans med Snowden i masterklassen. Vi började med att jag framförde hela satsen för Laura och publiken. Därefter gick vi igenom varje del av stycket noggrant. Vi började med att analysera introduktionen, som består av två stämmor. Snowden föreslog en övning där jag spelade varje stämma separat för att avgöra vilka toner som bör vara långa och vilka som bör vara korta, och samma princip tillämpades på den andra stämman.

Vidare diskuterade vi accenterna, där hon betonade vikten av att markera det första slaget genom hela stycket, ofta med en lång ton. Vidare diskuterade vi *staccato*-effekterna, både i ackorden enligt Rodrigos förslag och i melodin. Snowden menade att det i ackorden är viktigt att solisten framhäver *staccato* och betonar det första slaget, vilket underlättar för orkestern att uppfatta förändringar i taktslaget. När det gäller *staccato*-effekterna i melodin, särskilt i kommande delar, ansåg hon att det är en balansgång att spela dem antingen som korta eller som längre toner, där melodin sjunger ut.

Snowden bekräftade att en av de största utmaningarna i stycket är de snabba skalorna och föreslog att solisten övar dessa noggrant. Hon betonade också vikten av att vara avslappnad i händerna, särskilt eftersom de kan bli trötta efter att solisten har spelat första och andra satsen. Generellt sett tyckte Snowden att, för att klara av de utmaningar som stycket presenterar, är det viktigt att öva på att snabbt slappna av i händerna för att hantera de tekniska svårigheterna och de stora hopp som uppstår i denna sats. Solisten måste också betona det första slaget och ta initiativ i dialogen med orkestern, och undvika att spela försiktigt under de delar där solisten spelar ensam. Detta ger musiken mer uttryck, enligt henne. Masterklassen var mycket inspirerande och gav mig nya tankar kring denna sats.

### **Workshop med Jacob Kellermann**

Jacob Kellermann är en svensk gitarrist. Han har uppträtt internationellt som solist och kammarmusiker, och har spelat med flera ledande orkestrar. Jag valde att tillsammans med Kellermann gå igenom hela verket under cirka fyra timmar. Målet var att diskutera vilka fingersättningar som fungerade och vilka som behövde ändras för att klara de musikaliska och tekniska svårigheterna. Vi började med att prata om tredje satsen, där Kellermann betonade hur viktigt det är att öva basstämman och melodistämman separat i inledningen. Han menade att det är det bästa sättet att få båda stämmorna att låta bättre tillsammans. Vi arbetade också med att undvika att använda tummen två gånger i rad, och i stället använda tummen och pekfingeret.



Kellermann föreslog även att ändra vissa fingersättningar för att göra skalorna lättare att spela snabbare. I stället för att använda fingrarna *a, m, i* (ring-, lång- och pekfingret), föredrar Kellermann att använda *p, m, i* (tumme, lång- och pekfingret), vilket var nytt för mig. Jag hade inte testat den tekniken tidigare, men blev förvånad över hur bra den fungerade i vissa skalor i tredje satsen. På några ställen där min tidigare teknik *a, m, i* inte fungerade lika bra, gick det mycket smidigare med Kellermanns teknik. Därför bestämde jag mig för att använda den nya tekniken just på dessa ställen, eftersom det lät både bättre och snabbare. Vi diskuterade också *staccato* och hur man kan tolka och accentuera olika delar av satsen, samt var solisten behöver ta initiativ och driva dialogen mellan gitarren och orkestern. Kellermann visade även hur viktigt det är att solisten övar på ackordspel genom att slappna av när man byter från ackord till ackord, för att få ett smidigare och mer naturligt ljud.

I den andra satsen pratade vi också om huvudmelodin och hur den hänger ihop med ackompanjemangsstilen i flamenco och spansk musik. Kellermann förklarade att betoningen ofta kommer från slaget, vilket gör stor skillnad i hur man tolkar denna vackra melodi. Han visade också hur viktigt det är att förstå hur rytm och melodi samspelar, särskilt i spansk musik. Vi diskuterade tempot och hur mycket frihet solisten har när han spelar ensam. Kellermann påpekade att solisten måste leda dialogen och på ett smidigt sätt "skicka över" melodin till orkestern, vilket påverkar hur orkestern svarar och hur hela stycket tolkas. Vidare arbetade vi med skalorna och trillerna som dyker upp i mitten av satsen, och vi diskuterade olika fingersättningar och tekniker för att klara av dessa passager. Till slut antecknade vi tankar om hur tolkningen kan förbättras och göra stycket mer känslösamt.

I första satsen fokuserade vi på inledningen, där Kellermann föreslog att betona pauserna mellan ackorden – vilket var ett nytt sätt för mig att tänka. Denna metod hjälper solisten att mentalt förbereda sig och skapa ett bättre flöde, vilket underlättar uppbyggnaden av *crescendo* i inledningen. Vi diskuterade också hur viktigt det är att betona det första slaget när solisten spelar ensam, i stället för upptakterna. Kellermann föreslog att spela *ponticello* på basstämmorna som dyker upp i mitten av musikens tema. Han menade att denna klangfärg tydligt framhäver den spanska känsla som Rodrigo ville förmedla i musiken. Kellermann ansåg även att tempot i satsen behövde vara lite snabbare än vad jag hade spelat, för att ge tolkningen mer uttryck. Han visade mig också hur man kan använda

högerhands-triller i denna sats, något han själv framgångsrikt använde under sina framträdanden av verket på sina konserter.

När det gäller skalspel använder Kellermann tre fingrar, och han rekommenderade samma teknik för alla skalor i verket. Han tyckte också att mina fingersättningar fungerade bra, men betonade vikten av att fokusera mer på accenter och tempo. Workshopen med Kellermann gav mig många insikter och förbättrade min förståelse för verket. Hans övningsmetoder och fingersättningar har verkligen förbättrat mitt spel på *Aranjuez* avsevärt.

## **5.5 Instudering med piano och förberedandet inför examenskonserter**

För min examenskoncert kom jag tillsammans med mina lärare överens om att framföra *Aranjuez* tillsammans med pianisten Georg Öqvist. Jag hade ungefär fyra inplanerade repetitionstimmar inför konserten, som skulle äga rum den 3 juni 2024. Repetitionerna med Öqvist började i mars. Genom samarbetet med pianisten fick jag en klarare uppfattning om hur konserten faktiskt skulle låta, vilket gav mig en möjlighet att för första gången testa hur mitt arbete med stycket skulle framstå i praktiken.

Under vår första repetition spelade vi igenom första satsen, och redan från början lät den ganska bra. Vi spelade i ett relativt snabbt tempo, och Öqvist påpekade att vissa partier i gitarrstämmorna kunde klinga tydligare, särskilt i de avsnitt där gitarren spelar ensam. Problemet var att vid dessa partier, när vi spelade i ett snabbare tempo, blev det svårare att få melodierna att sjunga ut. Som en lösning föreslog pianisten att jag som solist kunde sänka tempot något just där, för att få melodin att träda fram bättre. Jag tyckte att detta var en mycket smart lösning, särskilt eftersom jag sedan kunde låta pianisten återställa tempot till originalet efter dessa avsnitt. Vi testade denna lösning på alla ställen där vi ansåg att melodin behövde lyftas fram, och det fungerade mycket bra i praktiken. Vid de svårare passagerna, såsom skalor och tekniskt krävande partier, fungerade mina lösningar också bra, och vi lyckades få första satsen att låta riktigt bra.

Vidare spelade vi andra satsen och fokuserade mer på hur vi kunde bygga upp en genomtänkt dialog mellan gitarren och orkestern. Detta eftersom solisten i denna sats ofta spelar ensam och orkestern svarar, och vice versa. I denna sats var det ganska fritt för oss att bestämma när och hur stämmorna skulle svara på varandra, för att förmedla min önskade tolkning. Till slut gick spelandet av andra satsen mycket bra, och vi ansåg att vi behövde spela

den om och om igen för att känna oss säkra på att allt vi diskuterat och bestämt satt utan problem.

I tredje satsen fick vi öva mycket mer på tempot och rytmen. Jag kände att det var ganska stressigt för mig att hålla rytmen, och jag var rädd för att komma in för tidigt eller för sent. Vi markerade vissa ställen där jag behövde öva mer, eftersom jag tappade rytmen några gånger. Sedan markerade vi de ställen som behövde mer accent för att förtydliga rytmen och göra satsen bättre som helhet. Dessa ställen uppstod ofta när solisten kom in för att driva och utveckla musiken vidare efter pianisten. Ett exempel på detta är efter inledningen vid figur 14, där solisten behöver accentuera ackorden och spela energiskt, särskilt på ackorden som spelas på första taktslaget – för att förtydliga den önskade spanska känslan i denna sats. Efter att vi markerat allt vi behövde arbeta med, var det viktigt att öva noggrant och långsamt hemma med metronom. En vecka senare lyckades jag spela satsen på ett önskat sätt, och vid nästa repetition gick spelandet av denna sats mycket bra.

Trots detta tycker jag att fyra timmar är relativt kort tid för att noggrant kunna diskutera och arbeta igenom alla detaljer i *Aranjuez*. Det kändes som att jag behövde öva mer med orkesterstämmorna för att utveckla mitt spel så mycket som möjligt inför konserten. Därför försökte jag hemma spela tillsammans med olika inspelningar, inklusive en inspelning av bara orkesterstämmorna som finns tillgänglig på nätet. Jag hade också turen att min gitarrlärare Mats Bergström föreslog att han kunde spela orkesterstämmorna på gitarr under våra gitarrlektioner och gemensamma lektioner. Detta var mycket bra övning – att spela hela *Aranjuez* på två gitarrer. Vi spelade också stycket tillsammans på två konserter under terminen, vilket hjälpte mig att få möjlighet att testa att spela det inför publik innan min examenskonsert. Allt detta var oerhört viktigt för mina förberedelser inför examenskonserten.

## 6. Diskussion

Att arbeta med *Concierto de Aranjuez* har varit en både utmanande och lärorik konstnärlig resa. Under arbetets gång har jag stött på tekniska svårigheter, men också fått möjlighet att upptäcka musikens uttryck och djupare tolkningsmöjligheter. Genom övning, reflektion, partiturstudier, masterklasser och samarbete med andra musiker har verket gått från att vara ett stycke jag såg upp till på avstånd till något jag har lärt känna på djupet. Det har blivit en musik jag nu kan uttrycka med ett personligt språk.

I denna diskussion sammanfattar jag de viktigaste insikterna från mitt arbete. Jag fokuserar särskilt på hur jag har utvecklat min teknik, hur jag har strukturerat min övning och vilka konstnärliga val jag har gjort i min tolkning av verket.

### Att hitta musikens röst genom teknik och tolkning

Under arbetet har jag märkt hur tekniska val påverkar det musikaliska uttrycket. Fingersättning, anslag och dynamik är inte bara verktyg för att spela rätt toner. De påverkar hur musiken rör sig, låter och känns. Tekniken är inte neutral. Den är en viktig del av tolkningen. Det blev tydligt i arbetet med *rasgueado*-tekniken i början av första satsen. Den rytmiska figuren där är inte bara ett ackord, utan fungerar som en slags musikaliskt avtryck. Den presenterar solisten direkt och sätter tonen för samspelet med orkestern. Jag valde att spela med två fingrar, *i* och *a*, i stället för tre. Det påverkade både klangen och karaktären. Tre fingrar gav ett mer brutet och flamencoinspirerat ljud, medan två fingrar skapade en mjukare och mer flytande klang. Därför blev valet av teknik också ett val om hur jag ville att musiken skulle låta. Skulle jag låta solostämman smälta in i orkestern, eller sticka ut tydligare?. Samma sak gällde skalorna. Jag valde till slut att spela dem med tre fingrar, *a*, *m* och *i*, eftersom det gav mig bättre kontroll över fraserna. Det handlade inte bara om att kunna spela fort, utan om att forma fraserna på ett musikaliskt sätt. De skulle ha riktning, andning och kännas naturliga. Jag insåg att fingersättningen i sig är en del av det konstnärliga uttrycket. Tekniken blev ett sätt att hjälpa musiken att säga det jag ville förmedla.

### Övning som en plats för musikaliskt utforskande

En annan viktig insikt har varit att övning inte bara är ett sätt att träna upp tekniken. Det är också ett tillfälle att pröva idéer och undersöka vad som fungerar musikaliskt. Jag började se övningen som ett rum för att tänka,

lyssna och testa olika sätt att spela. Genom att skriva loggbok och fundera på vad som fungerade eller inte fungerade, blev jag mer medveten om hur jag övade. Ett tydligt exempel var arbetet med långa skalor i första och tredje satsen. Jag provade olika sätt att spela dem, både vad gäller fingringsättning och rytm. Jag spelade in mig själv och lyssnade efter skillnader. Även små förändringar kunde påverka hur frasen lät. Ibland var effekten liten, ibland gjorde den stor skillnad. Den här typen av övning krävde tålamod, men gav också mycket tillbaka. När jag övade de solistiska partierna utan orkester blev det tydligt att jag själv behövde leda musiken framåt. Jag föreställde mig att orkestern fanns där i bakgrunden, och det påverkade hur jag fraserade. I vissa passager, till exempel i slutet av tredje satsen, försökte jag höra orkesterns inträde i mitt huvud, vilket hjälpte mig att spela mer medvetet. Övning blev på det sättet mer än bara upprepning. Det blev ett sätt att förstå hur jag ville att musiken skulle låta, och att pröva mig fram tills jag hittade ett uttryck som kändes rätt.

### **Att tolka ett verk med respekt och mod**

När man arbetar med ett känt verk som *Concierto de Aranjuez* finns det ett särskilt ansvar. Det handlar både om att respektera musikens tradition och att våga tolka den med sin egen röst. Jag ställde mig själv frågan vad jag ville uttrycka med denna musik. I andra satsen blev detta särskilt tydligt. Melodierna är långsamma och fulla av ornament, vilket ger stort utrymme för personlig tolkning. Jag lyssnade på olika inspelningar av till exempel Angel Romero och Paco de Lucía, och märkte att även de spelade vissa fraser på olika sätt. Det gav mig mod att prova egna idéer, både vad gäller frasering, rytm och ornamentik. Men det väckte också frågor. Hur fri kan man vara innan tolkningen blir något helt annat än vad tonsättaren tänkt? Jag provade olika varianter och försökte hitta en balans där min personliga tolkning fick plats, men där verkets form och tydlighet fanns kvar. Samma sak gällde i tredje satsen, till exempel i arpeggion. Där valde jag en reviderad version inspirerad av Angel Romero. Det gjorde jag inte för att göra det enklare, utan för att kunna spela musiken på ett uttrycksfullt och säkert sätt. För mig har tolkning handlat om att både förstå och känna musiken. Det är inte bara att lägga till känsla, utan ett arbete som kräver eftertanke, lyssnande och mod.

### **Artistisk utveckling och framtida repertoar**

Det här projektet har haft stor betydelse för min utveckling som musiker. Det har inte bara varit en del av mitt examensarbete, utan också en erfarenhet som påverkat hur jag tänker, övar och lyssnar. Jag har utvecklats

till att bli mer självständig och säker i mina konstnärliga val. Tidigare kunde jag vara försiktig med att ändra i notbilden eller ifrågasätta en föreslagen fingersättning, men nu känner jag ett större självförtroende i mitt musikaliska omdöme. Jag vågar göra egna tolkningar och pröva alternativa lösningar som känns naturliga för mig som musiker. Denna frihet har inte bara gjort mitt spel mer personligt, utan också fördjupat min förståelse för verket. Jag har lärt mig att ett musikverk inte är något färdigt, utan något som kan formas genom mina tolkningar. Det här har också påverkat hur jag ser på framtida repertoar. Tidigare kunde större verk med orkester eller tekniskt utmanande partier kännas överväldigande. I dag ser jag sådana stycken som spännande möjligheter till fördjupning och lärande. Jag har utvecklat ett mer öppet och utforskande arbetssätt, där jag lutar på min förmåga att arbeta metodiskt, reflektera och successivt hitta fram till en tolkning. Jag har också blivit mer intresserad av musik där det finns utrymme för personliga val, och där inte allt är helt fastlagt i notbilden – oavsett stil eller epok. Kort sagt har arbetet med *Aranjuez* gjort mig mer öppen, mer säker och mer nyfiken på framtida musikaliska utmaningar.

### **Sammanfattning**

Det här arbetet har gett mig en djupare förståelse för både teknik, tolkning och övning. Genom att arbeta med *Concierto de Aranjuez* på ett nyfiken och noggrant sätt har jag lärt mig att tekniska utmaningar kan bli musikaliska möjligheter. Övningen blev inte bara ett sätt att träna, utan ett sätt att tänka, lyssna och utveckla ett eget uttryck. De partier som från början kändes nästan omöjliga, som snabba skalor, svåra arpeggion och stora hopp, blev med tiden till platser där jag kunde forma något personligt. Jag har utvecklat min teknik, men också min förmåga att lyssna och förstå musiken djupare. Arbetet har också väckt ett större intresse för musik där gitarr samspelar med orkester eller ensemble. Jag känner mig mer redo för liknande verk i framtiden, och har fått nya verktyg som hjälper mig att tänka och skapa som musiker. *Concierto de Aranjuez* har lärt mig mycket mer än ett stycke musik. Det har förändrat hur jag lyssnar, hur jag övar och hur jag uttrycker mig genom musiken.

### **Kommande studier**

Arbetet med denna konsert är inte avslutat för min del. Jag har redan framfört verket i min examenskonsert tillsammans med piano, vilket var ett viktigt steg i min utveckling. Nästa fas blir att spela stycket med orkester, vilket innebär en ny dimension i min tolkning. Jag kommer att behöva anpassa mitt spel till samspelet och den klangbild som uppstår i mötet med

en levande ensemble. Det ser jag som en möjlighet att fördjupa mitt musikaliska uttryck ytterligare och vidareutveckla de idéer jag har arbetat fram under detta projekt. Jag hoppas också att mitt arbete kan vara till hjälp för andra gitarrister som vill studera *Concierto de Aranjuez*. Det finns relativt lite dokumentation om hur man kan arbeta med verket, särskilt utan tillgång till orkester. Genom att dela med mig av mina övningsmetoder, tekniska lösningar och konstnärliga reflektioner vill jag bidra med praktiska och inspirerande verktyg till andra musiker. Samtidigt ser jag att det finns mycket mer att utforska. Det kan handla om hur olika musikaliska bakgrunder påverkar tolkningen, till exempel skillnaden mellan klassisk gitarr och flamenco. Det kan också röra hur samspelet med orkestern formar frasering, rytmik och uttryck. Jag tror att detta projekt kan fungera som grund för vidare forskning om interpretation och samspel i musik för gitarr och orkester. På så sätt hoppas jag att mitt arbete inte bara blir ett personligt steg i min utveckling, utan också ett bidrag till den samlade kunskapen om gitarren som soloinstrument i samspel med orkester, och om hur man kan närma sig ett verk som *Concierto de Aranjuez* i framtida studier och projekt.

## 7. Referenser

Kamhi de Rodrigo, V. (1992). *Hand in hand with Joaquin Rodrigo: my life at the maestro's side*. Pittsburgh, Pa.: Latin American Literary Review Press.

Lucia, P. (2014). Paco de Lucia - *Concierto de Aranjuez (Joaquin Rodrigo) DVDRip*. Linhares Zeca. <https://www.youtube.com/watch?v=X1ihPa2BfSM> (Hämtad 2022-11-12)

Rodrigo, J. (1958). *Concierto de Aranjuez para guitarra y orquesta*. [Madrid]: Joaquin Rodrigo.

Rodrigo, J. (1959). *Concierto de Aranjuez*. Madrid: Concertos (Guitar).

Rodrigo, J. (1984). *Concierto de Aranjuez for guitar and orchestra*. London: Eulenburg.

Rodrigo, J. &, Romero, A. (199?). *Concierto de Aranjuez para guitarra y orquesta*. Mainz: Schott.

Romero, A. (2011). *Concierto de Aranjuez*. Mightyjly. <https://www.youtube.com/watch?v=-TIL60UYNmk> (Hämtad 2023-02-3)

Sánchez, F. (2004). *Premios Awards*. Madrid. <https://www.youtube.com/watch?v=HuigQEXzDIM> (Hämtad 2022-09-06)

Söllscher, G. (2017). *GuitarCoop*. Interview Series. <https://www.youtube.com/watch?v=GRRjYCxUYpU&t=409s> (Hämtad 2022-08-25)