



UNIVERSITETET I AGDER

Heitor Villa-Lobos' etyder

Joacim Kristiansen

Veileder

Per Kjetil Farstad

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

Universitetet i Agder 2011

Fakultet for kunstfag

Institutt for musikk

Innholdsfortegnelse

| | |
|---|----|
| Tema | 3 |
| Bakgrunn for arbeidet | 3 |
| Problemstilling | 3 |
| Metode | 4 |
| Trykkfeil og avvik i forhold til originalen | 4 |
| Avgrensning | 4 |
| | |
| Kort biografi om Villa-Lobos | 5 |
| | |
| Diverse utgaver av HVL's musikk. | 7 |
| | |
| Analysedelen | |
| • Etyde nr. 1 | 10 |
| • Etyde nr.7 | 17 |
| • Etyde nr.8 | 24 |
| • Etyde nr.9 | 32 |
| • Etyde nr.4 | 39 |
| • Etyde nr.10 | 46 |
| | |
| Sammendrag og konklusjon | 52 |
| | |
| Innspilling av etydene, kommentarer | 52 |
| | |
| Litteraturliste | 53 |

Tema

H. Villa-Lobos Musikk favner alt fra store orkesterverk til små solostykker for gitar. Han var opprinnelig cellist, men hadde god kjennskap til gitaren og dens muligheter. Mange av hans gitarverker er inspirert av celloens vibrerende/syngende karakter. Verkene for gitar har vært blant de mest revolusjonerende for instrumentet i nyere tid, både når det gjelder idiomatiske og tekniske aspekter. Gitarmusikken hans ligger godt til for instrumentet samtidig, som musikken gir utøveren store tekniske utfordringer. Gitarstykkene er svært varierende både når det gjelder musikalsk uttrykk og teknisk vanskelighetsgrad. Noen er svært romantiske i uttrykket (f.eks. Preludium nr. 1), mens andre er svært modernistiske (f.eks. Etyde nr. 4 og 12). Noen har klare impresjonistiske trekk som Etyde nr. 8 og Preludium nr. 3.

Selv om det etter hvert har blitt laget flere utgaver av Villa-Lobos' sine etyder, har jeg i denne oppgaven laget en utgave som er mer innstuderingsvennlig og oversiktlig, som skiller mer mellom overstemmer og understemmer, inneholder akkordskjemaer og posisjonsmarkeringer, og endringer som bygger på egne observasjoner og valg. Utgaven skiller seg slik klart fra andre publiserte utgaver. Jeg håper derved at det kan bli satt et nytt søkelys på etydene til Villa-Lobos.

Bakgrunn for arbeidet

Jeg har valgt dette temaet for å få mer kunnskap om Villa-Lobos gitar musikk, samt at arbeidet kan være en inspirasjonskilde for gitarister.

Arbeidstese:

En analyse og sammenlikning av notasjon, fingersettinger og tempovalg i originalmanuskriptene og moderne utgaver til Heitor Villa-Lobos' etyder for klassisk gitar, med sikte på utarbeidelse av revidert utgave.

Metode

Metoder om jeg har brukt er en kombinasjon av kildegranskning, utgavestudier og egne observasjoner av materialet:

- Manuskriptstudier av etydene, En sammenlikning av notasjonen
- Analyse av etydene mht. fingersettinger, tempobetegnelser, tekniske virkemidler, formkonstruksjoner, motiver og frasering etc.
- Observasjon av forskjellige innspillinger av etydene for å få en indikasjon på utøvernes ulike tolkninger.
- Litteraturstudier (kildestudier)

Trykkfeil og avvik i forhold til originalen.

Jeg har selv spilt etydene og preludiene, men har blitt oppmerksom på at det er en del trykkfeil eller feil i utgivelsene. Det hersker også stor uenighet om tolkninger blant utøverne! Jeg har derfor anskaffet meg originalmanuskriptene av etydene (Skisser 1929), og laget nye reviderte utgaver basert på disse og et bredt utvalg av relevante utgaver. Jeg har sammenliknet og drøftet de forskjellige utgavene av etydene basert på primære, sekundære kilder (Arbeid som er gjort tidligere) og egne observasjoner. Dette arbeidet har vært nødvendig for å lage de nye reviderte utgavene av 6 av Villa-Lobos sine 12 etyder.

Avgrensning:

Jeg har foretatt et utvalg av etydene for analyse: Nr. 1, 4, 7, 8, 9 og 10.

Kort biografi om Heitor Villa-Lobos

Villa-Lobos fikk sine første klassiske musikkimpulser som følge av huskonserter faren organiserte. Om kveldene samlet det seg amatørmusikere i familiens hjem og Villa-Lobos fikk høre arrangementer av kjent operamusikk fra denne perioden. Dette var en tradisjon som varte i mange år, der venner ble invitert hjem som publikum. Familien bodde i det fasjonable Flamengo Beach/Rio-strøket og faren var politisk aktiv med sine revolusjonære tanker. Som følge av dette måtte familien en periode flytte fra byen. De returnerte, men måtte da bo i en mer fattig bydel hvor gatelivet og folketradisjonen var sterk. Her fikk Villa-Lobos andre musikalske impulser og ble særlig fengslet av populærmusikken som florerte i miljøet. Da foreldrene heller ønsket at han skulle konsentrere seg om det klassiske repertoaret, ble han nødt til å utforske populærmusikken i skjul. Motivert av den forførende musikken lærte han seg å spille gitar, i tillegg til at han målbevisst utviklet ferdighetene på saksofon og klarinett.

Da faren døde, fikk den elleveårige Villa-Lobos en helt annen livssituasjon. Han fikk en større personlig frihet som gjorde at han kunne bruke fritiden sin slik han ville. Han begynte å oppholde seg mer på gaten, blant annet sammen med de mange Chôro-gruppene. Dette var musikere som dannet ulike instrumentalgrupper. Disse besto vanligvis av fløyte, klarinett, kornett, trombone, gitar, mandolin og cavaquinho, en brasiliansk gitartype. Foruten å bli invitert til å spille på sosiale tilstellinger, vandret Chôro-musikerne gatelangs og improviserte. Forskjellige grupper kunne også konkurrere med hverandre på åpne plasser og gatehjørner. Man improviserte over og varierte tradisjonelle sanger for å se på tilskuernes reaksjoner. Den gruppen som gjorde størst lykke, vant. Snart var Villa-Lobos medlem av flere ulike chôro-ensembler og førte en bohemaktig livsstil. Et chôro-medlem hadde sterke følelser for det ekte og spontane i chôroen: "han overgav sin sjel når han spilte, det var en kult, en religion". Å delta i slike ensembler ble for Villa-Lobos det første steget mot å bli kjent med Brasils folkemusikk. Her fikk han også lære om Rios urbane

populærmusikk, som bestod av sakte valser, Ernesto Nazareths synkoperte tangoer og ulike danseformer. Villa-Lobos var kjent som en dyktig gitarist og improvisatør og ble raskt akseptert i miljøet rundt O Cavaquinho de Ouro (Den Gyldne Cavaquinho). Villa-Lobos viste sitt unike kreative talent og utviklet tidlig sterke personlige elementer i spillet sitt.

Møtet i mellom Villa-Lobos og Segovia hos en brasiliansk grevinne.

Segovias beskrivelse av Villa-Lobos : "Tross sin lave vekst var han allikevel velbygd og viril. Hans øyne var opplyst av en tropisk glød, som blusset opp når han tok del i konversasjonene rundt ham"

Villa-Lobos hadde allerede skrevet en del verker for gitar, bl.a. en vals for Miguel Llobet som han hadde truffet tidligere i Brazil. Under kveldens sammenkomst uttalte Segovia, som ennå ikke hadde fått klarhet i hvem den ville gjesten var (Villa-Lobos): "den der valsen som Villa-Lobos har komponert er verdiløs og umulig å spille".

Gitaristen Carlos Barabosa-Lima har skrevet fortsettelsen:

"Villa-Lobos stivnet til og rev til seg Segovias gitar, som lå i et annet hjørne av rommet og spilte valsen. Segovia ble opprørt og skyndte seg for å få tilbake sin gitar. Han uttalte: Hva driver du på med? Mishandler du min gitar? Hit med den! Villa-Lobos spilte rolig videre og sa : Først skal jeg spille ferdig den valsen som du ikke mestrer!"

Saken var at Villa-Lobos egentlig var en svært dyktig gitarist, noe som blir bevist ved en grammofoninnspilling som han gjorde i 1941 (Choros nr. 1 og Preludium nr. 1) Dette gjør Villa-Lobos til den eneste store komponisten som virkelig behersket gitaren til det fulle. At han hadde kjennskap til gitarens muligheter, kommer klart til syne i de fleste av hans gitarverker. Villa-Lobos har skrevet bla. annet orkesterverker, sekstetter, gitarverker og konserter. Hele hans komponistproduksjon er på ca. 2000 verk (Giertz 1979).

Diverse utgaver av HVL's musikk.

EU1953 Editions Max Eschig, datert 1929. (EU1953)

Editions Max Eschig (revisjon av EU1953). (EU1990)

Skisser: Ufullstendige skisser, datert 1929.

AU1929: Maria Luisa Anido, datert 1929.

CU1929: Abel Carlevaro, datert 1929.

AM1928: Autografmanuskript, datert 1928.

Det er gjort lite forskning på manuskriptproblematikken i Villa-Lobos' musikk. For klaver har Manuel de Correa Lago gjort litt, men når det gjelder gitarverkene er det minimalt. Det er derimot blitt utgitt en doktoravhandling av Eduardo Meirinhos (Portugal), der han tar for seg Cinq Preludes, Suite Populaire Brésilienne og Chôros nr. 1. Eduardo Meirinhos skal angivelig også ha produsert en mastergradsoppgave rundt etydene, den er muligens ikke publisert og er angivelig skrevet på hans eget morsmål..

Ved en sammenkomst i Paris la Tarasti inn et forslag for Santos (Direktør for Villa-Lobos Museet), om å lage en ny komplett utgave av Villa-Lobos-katalogen. Villa-Lobos-forskeren Tarasti iscenesatte det første globale Villa-Lobos konferansen i Frankrike våren 2002. I et brev opplyste Tarasti at det i Brasil først nå etter alle disse årene, er startet et arbeid med Villa-Lobos' ulike manuskripter og skisser med mål om utgivelse av en ny og mer korrekt utgave. Tarasti sier at Villa-Lobos var slurvete i sin notasjon i sine partiturer og at det finnes en mengde skrivefeil i disse.

I 1996 og 1997 ble det utgitt to viktige artikler som omhandlet originalmanuskriptene. Den første er skrevet av Fernandez i *Guitar Review* og den andre av Stanley Yates, litt senere i *Soundboard*. Begge artiklene stadfester funnet av et viktig manuskript, datert 1928, som omfatter vesentlige avvik fra den publiserte Max Eschig-utgaven fra 1953. Dette manuskriptet er ferdiggjort og klargjort i fra komponisten selv. Funnet av dette manuskriptet satte nytt søkelys på utgavene og skapte store diskusjoner utøvere i mellom mot slutten av 1990-tallet.

EU1953 og EU1990

Den offentliggjorte versjonen av Villa-Lobos' etyder for gitar, (*EU1953 Editions Max Eschig, datert 1929.*) er en utgave *med tanke på utøveren*. I gitarrepertoaret er denne versjonen populær, men troverdigheten og kvaliteten kan diskuteres. Utgaveredigererne gjort av de mest kjente artistene er publisert og det er mer fokus på kildekritiske utgaver.

Den publiserte *EU1953* er den mest anerkjente og hyppigst brukte versjonen av Villa-Lobos etydene. Velrenommerte artister, som Bream og Narciso Yepes, baserer sine tolkninger utelukkende på denne utgaven. Santos hevder at det er denne versjonen som Villa-Lobos ville publisere. Men på grunn av mange avvik, og trykkfeil som følge av dette, gjorde forlaget i 1990 en revidert utgave av verket med Frederick Noad som konsulent.

Skisser

Mesteparten av disse er arbeidsskisser, men etydene som er mer ferdiggjorte ligner på Eschig-utgaven og er datert "France, 1929" eller "Paris, 1929". Noen av disse er dedikert til Segovia.

AU1929

Et annet interessant manuskript er en utgave, datert "Paris 1929", der det på slutten av hvert stykke står skrevet enten "revidert i Rio, 1947" eller "revidert i New York i 1948". Utgaven er dedikert til Segovia og er veldig identisk med den publiserte utgaven (Max eschig utgaven). AU1929 inneholder også mange trykkfeil og avvik som kom med i den utgitte utgaven. Dette skyldes angivelig en ukritisk og ufullkommen editeringsprosess. Utgaven refereres til som Maria Luisa Anido-versjonen. I årene 1947-48 skrev angivelig Villa-Lobos ut den fullendte versjonen av etydene og sendte de til forlaget. Han laget muligens også flere andre simultane versjoner som han gav til artister, blant andre Anido. Dette manuskriptet kan være med på å stadfeste Eschig-utgavens troverdighet. I denne utgaven finnes verken de nøyaktige fingersetningene – eller de tillagte taktene med musikk fra AM1928. Dette manuskriptet bærer midlertidig ikke Villa-Lobos sin personlige underskrift.

AM1928

Utgaven bærer ingen klar dedikasjon til Segovia, og inneholder komponistens nøyaktige fingersettingsindikasjoner. Manuskriptet er blant de tidligere utgavene av etydene og er muligens ikke det manuskriptet som ble brukt primært for utgivelse.¹ Villa-Lobos-museet innehar et fotografi av manuskriptet, men det franske forlaget Eschig eier originalen. På manuskriptets første side står tittelen *Etudes pour la Guitarre* og alle de andre sidene er markert 14/12/73, angivelig det året manuskriptet ble donert til Villa-Lobos museet. Den siste siden er underskrevet "Paris, 1928, Heitor Villa-Lobos"

¹I 1928 utgaven finnes det partier som Villa-Lobos har sløffet i 1953 versjonen.

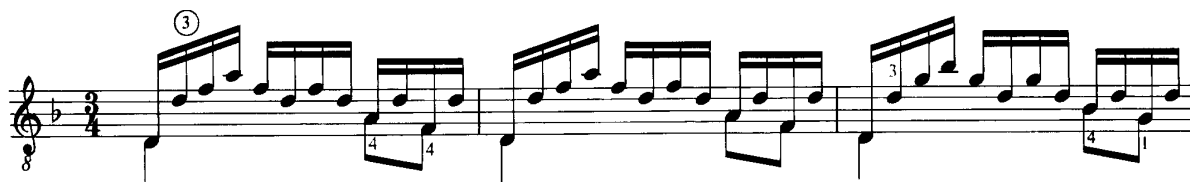
Etyde nr. 1

Etyden innledes av brutte akkorder (moll, Septim, dim, suss, dur osv.) med et gitt arpeggio mønster som gjentas og videreføres progressivt. Det kan sies at stykket er idiomatisk komponert, og at Villa – Lobos på en genial måte utnytter gitarens muligheter. Fordelene ved en idiomatisk tilnærming, er at instrumentets klang utnyttes maksimalt. Parallellføringen av akkordmønstre og idiomatiske fingersetninger gjør også innstuderingen lettere.

Stilistisk plassering

Mange elementer i etyden kan minne om Bachs cembalomusikk (Det stadig gjentatte arpeggiomønsteret og akkordprogresjonen) i Preludium i C – moll (Eks. 1). Vi vet at Villa- Lobos beundret Bach og kan ha vært inspirert av ham, i flere av sine verker. Inspirasjon fra gitarkomponisten Mauro Giuliani (1781 – 1829) kan også spores hos Villa-Lobos.

Eks 1. Preludium i C-moll J.S. Bach



Eks. 2. Etyde 9. opus 48. M. Giuliani



Hvis vi lar oss inspirere av cembalointerpretasjonen, vil Etyde nr. 1 få et mer staccato-preg. Cembaloet hadde ikke pedal, slik at legato og over legato måtte imiteres eller skapes ved artikulering, frasering, dynamikk og agogikk. Hvis vi nå tar disse elementene i betraktning, vil stykket få et mer staccato-preg.

Valg av fingersetninger

Jeg har derfor valgt en fingersetning som gir tolkningen et mer preg av barokk, hvor jeg bruker (p i m/ p i m /p i m /p i m /p i m) fingersetninger med forberedning, for å stadfeste og iscenesette en mer utagerende karakter. I følge Stanley Yates er karakterbetegnelsene allegro (Max Eschig – 1929 utgaven) og anime`i (AM1928: Autografmanuskript, datert 1928). I barokken betyr allegro ikke nødvendigvis et hurtig tempo, men muntert eller lystig. Dette kan gi indikasjoner på at det kan ha oppstått misforståelser eller forskjellige tolkninger angående tempo i stykket.

The image shows a musical score for Etyde nr. 1. It features a treble clef and a 4/4 time signature. The notation consists of a series of notes, primarily eighth and sixteenth notes, with various fingerings indicated above them. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) at the beginning. The score is numbered '1' at the start. The fingerings are: (p m p a p m p a p m p a p m p a) on the first line and p i p m p i p m p i p m p i p m on the second line. The notes are grouped into measures, with some notes having accents (>) above them. The bass line is partially visible at the bottom, showing notes with fingerings 2 and 3.

I følge Yates skal det dynamiske være *mf* isteden for *p* (AM1928: Autografmanuskript, datert 1928. I de originale skissene er det derimot ingen dynamisk indikasjon). Hvis vi følger de dynamiske retningslinjene fra AM1928 manuskriptene, vil vi få en mer utadvendt og konsis karakter (*mf*) isteden for de noe svevende og diffuse (uklare) tolkningene (*p*). Man kan høre innspillinger av etydene der også tempoene varierer stort fra utøver til utøver. De metriske aspektene forøvrig er relativt udefinerbare og kan ha vært gjenstand for endringer.

Holdninger om at virtuositet og artisteri skal vektlegges fremfor det musikalske, kan ødelegge et ellers pent kunstverk. Min tolkning vil være at stykket ikke skal spilles for hurtig og virtuost pga. de over nevnte elementene.

Trykkfeil i Max Eschig utgavene

Det er observert en flere trykkfeil i Max Eschig 1953 utgaven av etydene. I kjølvannet av dette, har utøvere, komponister og musikk kritikere stått sammen for å finne de beste løsningene vedrørende disse aspektene. Dette har resultert i mye forvirring, og det ser ut som man ikke har kommet mye nærmere en løsning. Stanley ates, Carlevaro med flere, har studert de originale manuskriptene og har utgitt artikler der Max Eschig – utgaven gjennomgås med basis i originalmanuskriptene. Tross dette føler jeg at det er en del uklarheter på bakgrunn av egne observasjoner av materialet. Mitt bidrag blir derfor å lage en ny revidert utgave basert på originalmanuskriptet, kildegranskning, utgavegranskning, samt mine egne tolkninger av materialet.

Mine egne utgaver av H. Villa-Lobos etyder

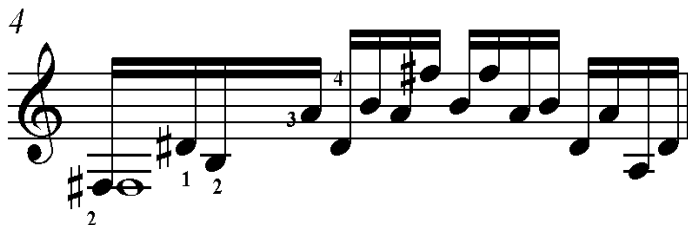
Trykkfeil, endringer og korrigeringer i Etyde No 1.

Takt 1. De dynamiske indikasjonene skal være mf i min utgave. Dette baserer jeg på AM1928: Autografmanuskript, datert 1928. i (EU1953) er det dynamiske tegnet *p*. (Yates, 1997)

Takt 2. For å oppnå en hybrid akkord med elementer fra både takt 2 og takt 30, skal tonen være h istedet for c. Denne løsningen blir dessuten mer idiomatisk.



Takt 4. Villa-Lobos' idiomatiske måte å komponere på for gitar førte også til at han ikke var så nøye med de grunnleggende satslære-reglene. For å unngå oktav doubling burde a noten på slag 3, 1/16 dels note være en h. Dette bryter for øvrig med mønsteret om at bassen skal holdes.




Takt 6. For å unngå overhengende prim i fra takt fem bør tonen i takt 6, slag 2, 1/16 del slag være d og ikke e.



Takt 13, 3. slag. Feil notasjon i (EU1953) Sirkelen over den tredje 1 / 16 note skal være ovenfor den andre 16-dels noten (Savijoki 1987)

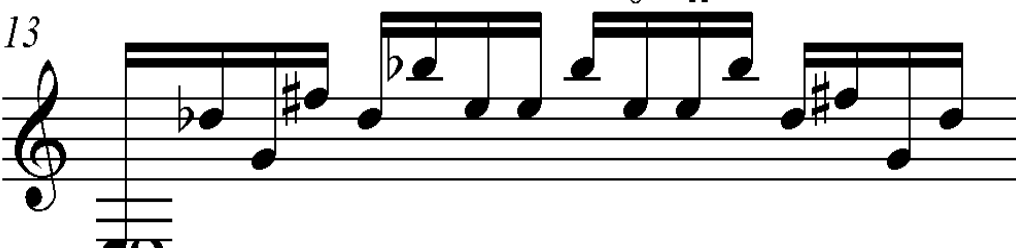
Takt 13, 4. slag: Det bør ikke være en rounding i det hele tatt over andre 1 / 16 note, slik det også vises i (EU1953). (Savijoki 1987).

For å få en variasjon og kontinuitet i mønstrene, burde de 4 sekstendelsnotene flyttes opp en halv tone, annenhver takt.


 9 fr.

Riktig

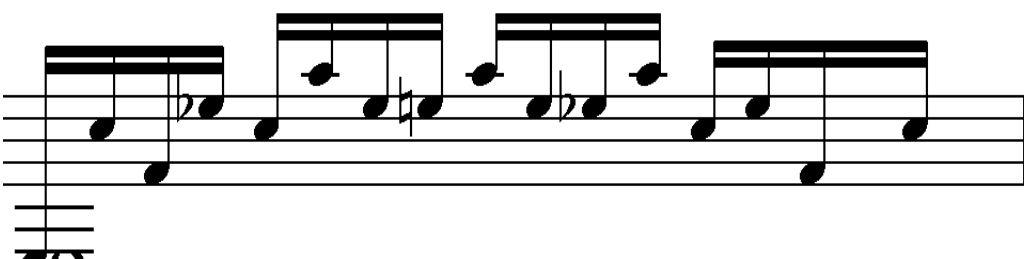
13




Takt 14. Her er det feil notasjon i (EU1953). Posisjonsmarkeringen skal være VIII i stedet for VII (Savijoki 1987).

 8 fr.

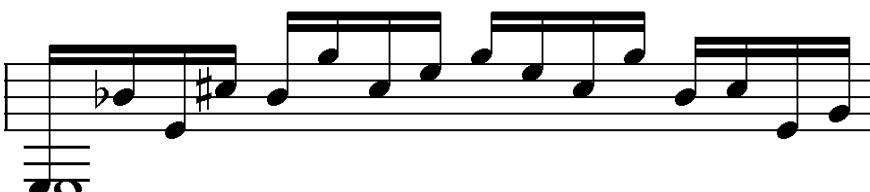
VIII



Takt 16. Feil notasjon i (EU1953), Posisjons markeringen burde være VI i stedet for VII (Savijoki 1987).

 6 fr.

VI



Takt 20. Feil notasjon i (EU1953), For å være konsekvent bør det være sirkler over den åpne E-strengen (Savijoki 1987).

A guitar chord diagram for two frets is shown above the musical notation. The diagram shows a G major chord with the second fret on the low E string. The musical score below shows a sequence of notes in a 4/4 time signature, with the open E string (E2) circled in the original image to indicate it should be played as an open string.

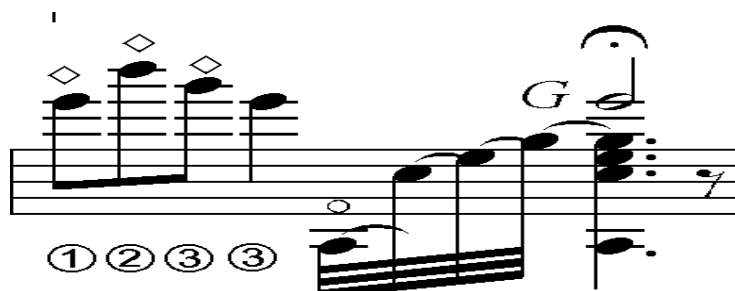
Takt 22-25- (EU1953) opererer med repetisjonstegn. Originalen har ikke det (Yates 1997).

Musical notation for measures 22-25. The notation includes repeat signs (double bar lines with dots) indicating repeated rhythmic patterns. The key signature has one sharp (F#).

Takt. 30-31. Mange utøvere velger å repetere takt 30 – 31. I manuskriptene er det ingen repetitsjoner her. Mange utøvere derimot velger å spille denne takten med repetisjonstegn (Savijoki 1987):

Musical notation for measure 31. The notation includes diamond-shaped accents (◊) over several notes. Below the staff, a circled fingering sequence is provided: (3 5 2 3 1 2 3).

Takt. 32, 3. slag. Feil notasjon i (EU1953). Bokstav C i rundingen bør være G (Tredje streng). (Savijoki 1987):



Takt 32: Feil notasjon i (EU1953), Den andre flageoletten synes å være skrevet en oktav for høyt.

Takt 33. Feil notasjon i (EU1953). Posisjonsmarkeringen burde være VIII i stedet for VII.

Den tekniske undertittelen (Etyde nr.1, "de ARPEGE," etc.) som forekommer i mange av etydene i vises ikke i 1928 og 1929 manuskriptene. Den første etyden bærer imidlertid undertittelen *Preludium* i 1928 utgaven. Det er fristende og spennende å forestille seg at dette stykket kunne være det "tapte" sjette preludiet fra 5 preludier, 1940.

Det er også verdt å merke seg er at Etyde nr. 1, 2 og 9, er skrevet uten noen gjentakelse markeringer i (EU1953). I skissene i fra 1929 er de derimot skrevet med repetisjonstegn. Jeg har valgt å utelate disse repetisjonstegnene i min egen utgave pga. mitt noe lave tempovalg. På slutten av etyden har jeg valgt åpne - strenger som skal spilles i stedet for en flageolett i takt 32 slag 3,3, og i takt. (Yates 1997).

33-34. I skissene i fra 1929 er tonene skrevet som flageoletter (Savijoki 1987)



Etyde nr. 7

Etyden inneholder forskjellige deler, som består av ulike tekniske utfordringer.

A - delen er preget av hurtige skala-passasjer med akkorder, samt flere tonesekvenser med acciaccaturas. Denne delen krever at utøveren har en god teknikk og et overbevisende musikalsk overskudd. Det er uenighet blant utøverne når det gjelder utførelsen av skalaene. Valg av fingersetninger, tempi, dynamikk, og agogiske utførelse, er det uenighet om. Det finnes mange potensielle tolkningsmuligheter når det gjelder det agogiske aspektet (f.eks. i skala -partiet). utøveren kan starte sakte og akselerere mot slutt tonen i skalaen (Eks.1). En annen løsning kan være å ritardere i midten av passasjen og deretter øke tempoet.

Eks.1

Hurtig

The image shows a musical score for a scale passage. It is written on a single staff in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Hurtig' (Fast). The passage begins with a piano (*p*) dynamic and a dotted line indicating a fermata or a specific articulation. It then moves to a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The scale consists of quarter notes, followed by eighth notes, and ends with a half note. A large slur covers the entire passage.

Forslag til fingersettinger : Høyre hånd (øvelser)

ia piap iapi piap iapi p
mi a--ai miai pami amia m
pm pm pm pm pm pm pm pm pm p
am am am am am am am am am a
pi pipipipi pipi pipi p
im pimp impi pimp impi
mi a--mi mimi pami amia m
pa papapapa papa papa p
mi mimimimi mimi mimi m
im imimimim imim imim i
am am am am am am am am a
ma mamamama mama mama m
ma aima mama pama aima a
am iamiamia miam iamia a
im aima ima i maim aima i
pp pppp pppp pppp pppp p

Valg av fingersetninger i høyre hånd i etyden:

Jeg har valgt å bruke tommelfingeren på høyre hånd (fallende inn mot strengen, ved hjelp av gravitasjonen), for å oppnå en bedre stabilitet og toneproduksjon. Dette gir en gevinst i form av en bedre flyt i skalapassasjen (for meg), samt tydeligere fraseringer og en mer konsis klangproduksjon. Det anbefales at alle utøvere prøver ut denne ukonvensjonelle løsningen.

Forslag til fingersetninger : Venstre hånd

0 2 4 2 0 4 2 0 2 1 4 2 1 4 2 0 4 2 1

0 1 3 1 0 3 1 0 2 1 3 1 1 3 1 0 3 1 1

0 3 4 3 0 4 3 0 3 2 4 3 2 4 3 0 4 3 2

0 1 2 1 0 1 2 0 2 1 2 1 1 2 1 0 2 1 1

Valg av fingersetninger i venstre hånd i etyden

I skalapartiene er det mest hensiktsmessig å bruke de sterkeste fingrene (1 og 2 finger), for å få en mer presis utførelse og kontinuitet i passasjen. Det er også nyttig å øve opp de svake fingrene til mer tyngre oppgaver.

Disse øvelsene er med på å utvikle en stabil venstre hånd.



0 3 4 3 0 4 3 0 3 2 4 3 2 4 3 0 4 3 2

Mulig påvirkning

Mange elementer i etyde nr. 7 av Villa-Lobos er nesten identiske med etyde nr. 9 opus 45 av M. Giuliani og F. Sor etyde 11 opus 6. Disse taktene minner for eksempel om skalapassasjene i A -delen fra etyde nr.7 av Villa-Lobos:

Etyde 9 opus. 45 M. Giuliani



Disse taktene minner om akkordprogresjonene i C-delen fra etyde nr.7 av Villa-Lobos.



Denne takten i F. Sors etyde 11. opus 6 minner om de brutte akkordene med melodi på toppen i B delen fra etyde nr.7 av Villa-Lobos:



B-del (Moins). Moins er en indikasjon på reduksjon av tempo og skiftning av karakter. Delen består av brutte akkorder med en melodisk linje og gjentakende overklingende basser. De tekniske utfordringene i denne delen er følgende : Å framheve den melodiske linjen, og få den til å klinge ut. Mulige løsninger på disse problemene kan være : å bruke apayando anslag høyre hånd og vibrato venstre hånd.

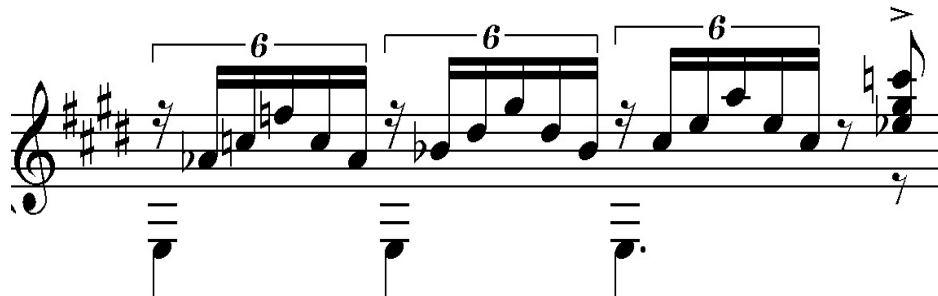
Vib.

Valg av fingersetninger, del – B

Jeg har valgt å spille arpeggioene med følgende fingersetting: index. : P p m i p m i p og a på melodien. Annen løsning : P p i m p i m p og a på melodien.

Del C består av parallelle akkordprogresjoner og triller. Jeg har valgt å bruke en kombinasjon av arpeggio og triller.

Arpeggio del.



Trille del.

2 3 2 3 2 3



Valg av fngersettinger: C - del

Et teknisk problem i C delen : Hvordan utføre trillene på en tilfredsstillende måte? Mange vil bruke 2 eller 3 fingeren å trille med. Jeg bruker en kombinasjon imellom 2 og 3 finger.

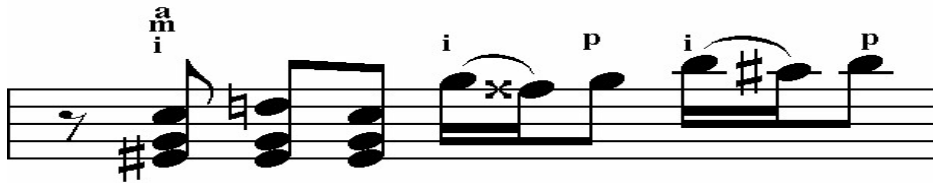
Arpeggio del.

Når det gjelder høyre hånds fngersettinger kan den være i m a a a (Sweep med a fingeren. eller i m a m i. Fordelen med sweeping er at det er lettere å få arpeggioene jevne. Ulempene er at det blir klangforskjell i mellom i, m og a fingrene. Jeg har valgt å bruke i m a m i løsningen.

Mine egne utgaver av H. Villa-Lobos etyder

Trykkfeil, endringer og korrigeringer i Etyde No 7.

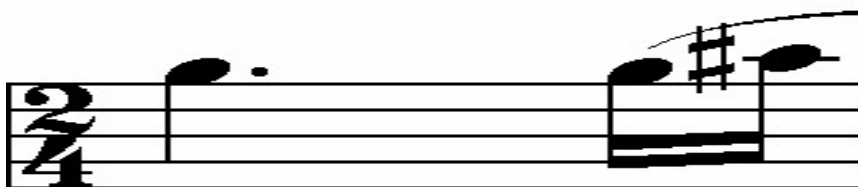
Takt 2. Crescendoen fra mf. fører ingen steder (Savijoki 1987).



Takt 6, 3 slag: Første 16 – dels noten skal være A# slik at intervallene samsvarer med den nesten identiske passasjen i takt 2. Dette stemmer også overens med skissene i fra 1929.



Takt 8, 2 slag: Feil notasjon i (EU1953). Den siste 16–dels noten bør være A#. I skissene fra 1929 er det også notert en A# (Savijoki 1987).



Takt 22, 1. slag. Feil notasjon i (EU1953) bassen er F# og C# (Originalskissene i fra 1929), ikke en åpen A streng ifølge originalen skissene.



Takt 29, 2. slag. Feil notasjon i (EU1953). Bassen bør være D# istedet for D, dette stemmer også overens med 1929 skissene

Takt 58.

Mulig feil i notasjon (EU1953). Enten så mangler takten punkteringer, eller så skal fjerdedels pausen over h tonen være en åttendels pause. Notens pause er for kort. Jeg har valgt å bruke overbindingsbuer her.



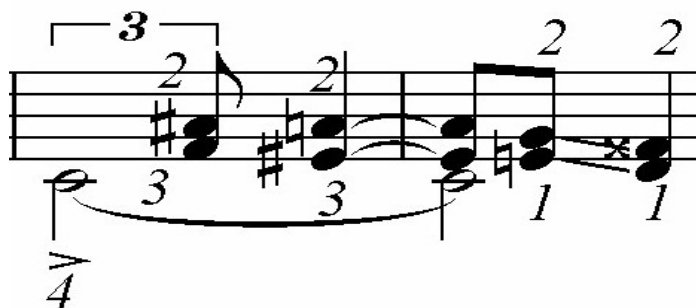
Etyde nr. 8

Etyde nr. 8 er i blant de mest populære og lyriske av etydene. Dette er kanskje på grunn av at den ikke er så teknisk krevende og dessuten publikumsvennlig. Stykket har en gjennomtrengende kontemplativ og vemodig karakter. Den er også den i blant etydene som inneholder flest karakterskifter og kan betegnes som progressiv. Noen utøvere spiller stykket så fritt at det er vanskelig å stadfeste noe klart tempo.

Stykket har en A-B-A oppbygning med et introduksjonparti. Introduksjonspartiet er mer hurtig enn sakte i tempo (Moderate). A - delen består av parallelle tritonus bevegelser som videreføres progressivt. Vanskelighetene med disse tritonus sekvensene, er å spille dem legato, samtidig som bassen må holdes (eksempel 1).

Et annet problem er å få vekk gnisningene på strengene som oppstår ved parallellføringen av tritonus-sekvensene. En mulig løsning på dette er å bruke uspunnete strenger. Dette kan medføre at en mister noe av "trøkket" i bassregistret. Andre løsninger kan være å væte hendene før en spiller, slik at friksjonen reduseres ved interaksjonen imellom finger og streng. Også å løfte opp fingrene imellom hver posisjon skiftning kan prøves, slik at gnisningene reduseres.

Eks 1.



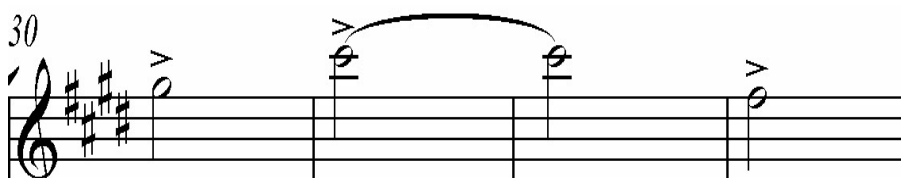
Den melodiske linjen finnes i bassen (Notert med marcato tegn). Noen spiller akkompagnementet for kraftig i forhold til bassen, slik at melodien drukner. For å unngå dette kan apayandoanslag i tommel være en god løsning. Enkelte steder kan det være fint med krasse vibratoer i melodien, for å imitere f.eks. celloen. (eksempel 2).

Eks. 2



Eks. 3

Den melodiske linjen i bassen opptrer senere i A delens diskant register.



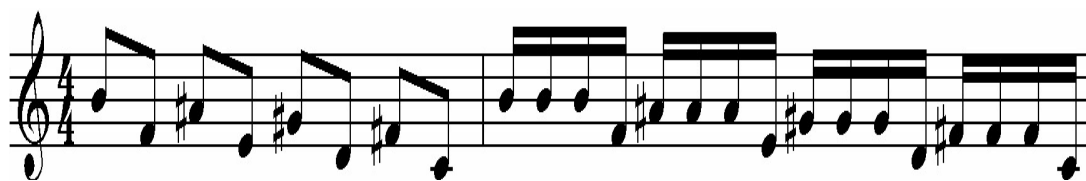
Kompositoriske virkemidler

Komponister og gitarister som Fernando Sor og Mauro Giuliani brukte ofte parallellføring av ulike intervaller i sine etyder, f.eks. primer, sekunder, terser, kvarter, kvinter, sekster, septimer, oktaver og noner. Villa-Lobos kan ha vært inspirert av de samme prinsippene for parallellføring i introduksjonsdelen (etyde nr. 8).

Etyde 9. opus.6 av F. Sor.



Disse øvelsene kan arrangeres i ulike former og varianter. Man kan f.eks. bryte intervallstrukturene eller spille de som tremolo.



Øvelser

Brutte intervaller : P i / P m / P a / i m / m i / i a / a i / m a / a m

P i m / P m i / P m a / P a m /

Tremolo : P a m i / P i m a / P i m i / P m i m / P a m a / P m a m / P i a i / P a i a

A - delen bærer preg av en melodisk linje akkompagnert av brutte sekstendels arpeggiomønstre og flere skalasekvenser. I A-delen brukes et rytmemønster som kan spores tilbake til *canzones prajanes* (Beachsongs). Denne type sang er ikke alltid like konsis i forhold til pulsen og har en kontemplativ, serenade-lignende karakter. De tekniske utfordringene i denne delen, er å fremheve den melodiske linjen, og å få den til å klinge ut. Andre problemer er å få sekstol-arpeggioene jevne og rytmisk korrekte. For at arpeggioene skal bli jevne og rytmen ivaretatt, har jeg valgt å bruke P i m og et *sweep* nedover med a finger i høyre hånd.



For å fremheve melodien bruker jeg apayandoanslag i høyre hånd og vibrato i venstre, slik at melodien får en mer livlig karakter. Når det gjelder arpeggioene er det mest hensiktsmessig å bruke P P m i og a m i på akkorden. Mange gjør den feilen at de bruker P m i på akkorden. Dette medfører at hovedbassens funksjon blir likeverdig med g - tonen i akkorden. Dette bør unngås slik at det ikke sår noen tvil om hvilken tone som har hovedbassfunksjon Eks.:



Når det gjelder den første skalasekvensen, er det viktig at den utføres med overskudd og presisjon. Dessuten bør man ivareta komponistens fraseringsvalg (notert som fraseringsbuer). For å få til dette på en overbevisende måte er det viktig at utøveren bruker de sterke fingrene på venstre hånden. (1, 2 og 3).



Man kan finne impresjonistiske trekk i Etyde nr. 8, samt elementer av parallellføring av intervaller, pentatonikk og uopløste dissonanser. Flere skalapassasjer bærer preg av pentatonikk.



B-delen består av parallellføringer av dominant septim akkorder, og gjentakende melodiske konstellasjoner i andre usimultane variasjonsformer i forhold til A-delen. De synkoperte melodiske funksjonene i denne delen, sammen med tonespråket kan minne litt om jazzmusikk. Vanskelighetene med dette partiet er å få frem de dynamiske kontrastene.

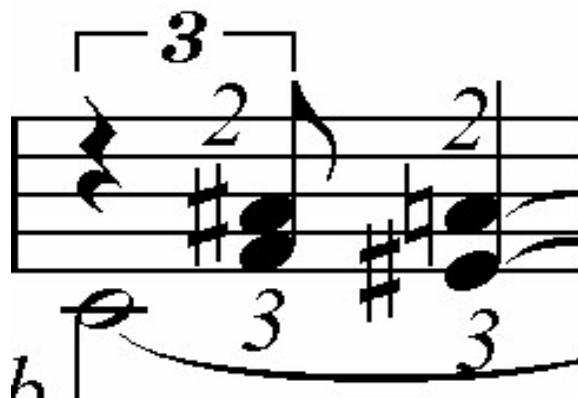


Mine egne utgaver av H. Villa-Lobos etyder

Originalen skissen i fra 1929 er lite detaljert og blottet for informasjon. Pga. Av dette har jeg valgt å bruke mange løsninger i fra Fernandez 1996. Tempo markeringen er «modere`» uten noen metronom anvisning. Metronom markeringen forekommer i senere utgaver. De dynamiske markeringene i Fernandez-artikkelen er *p* i diskantområdet og *mysterieux* (tres lie et bien chante) sammen med *mf* i bassområde Ems).

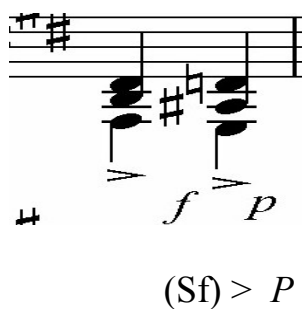
I diskantområdet skal alle åttendels tonene være markert med gliss, sammen med linjer og ornament tegn i den etterfulgte fjerdedels noten. Forskjellene mellom små og store noter er mer merkbart i originalutgaven enn i de trykte versjonene (Ufullstendige skisser, datert 1929). Villa-lobos var svært nøye med de dynamiske markeringene i de forskjellige områdene (Bass/Diskant).

Takt 3. I Ems utgaven.



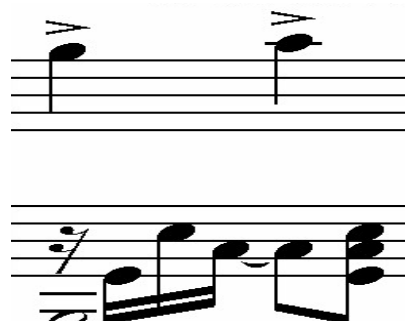
Takt 4. Samme som i takt 3.

Takt 10. Andre bassnote (e) har et marcato-tegn:

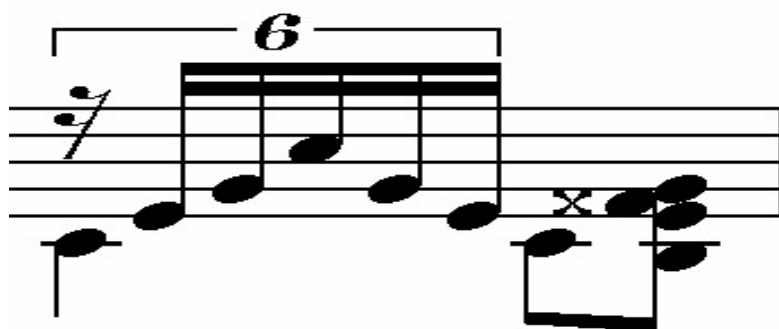


Takt 12. Samme som i takt 10.

Takt 22, 2 .slag. Alle melodi tonene er accentuert i min versjon.



Takt 29. Ikke noen akkord i begynnelsen av takten, bare en C# bass-tone. Dette stemmer også overens med skissene i fra 1929



Takt 33. I (EU1990) forekommer det ikke fermate på den første tonen. «Molto stringo er riktig løsning» Det er forøvrig en fermate i 1929 skissene. Jeg har valgt å utelate denne i min utgave

Molto stringo.



Takt 35. Her skal det være a tempo. Det ser ut som om det er utelatt i de tidligere utgavene (Savijoki 1987).

Takt 46 ,1 slag. I original skissene fra 1929 forekommer det punkteringer i bassen. Dette er forvirrende og dette bør skrives slik (Savijoki 1987):



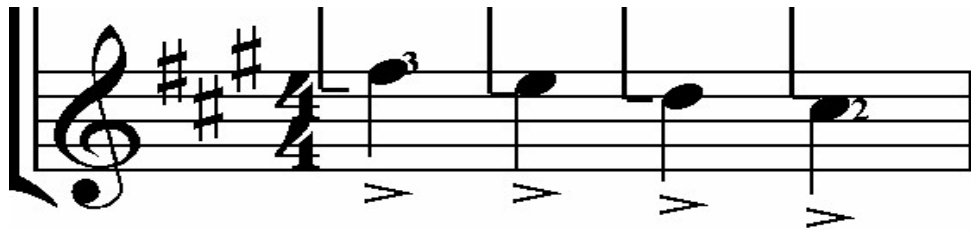
Takt 50. Etter ritardando i den forrige takten, hvor er a tempo? Jeg har valgt å ta med a tempo her.

The image shows a musical score for Takt 50. It consists of two staves. The first staff contains a melodic line with quarter and eighth notes, ending with a fermata. The second staff contains a bass line with quarter notes and a dotted half note. A double bar line separates the two parts. Below the first staff, the word "Rit." is written with a double bar line and a hairpin indicating a ritardando. Below the second staff, the words "a tempo" are written, indicating the return to the original tempo.

Etyde nr. 9

Etyde nr. 9 er kanskje den minst spilte blant de tolv. Formen i stykket er følgende: A, AI, B og BI. A delen består av en basslinje og et akkompagnement, som brytes opp av en arpeggiosekvens i sekstoler med etterfølgende skalapassasje (løp). Tempoanvisningen i originalutgaven 1928 er *un peu anime*. Dette gir indikasjon på at tempoet ikke skal være for hurtig.

Basslinjene.



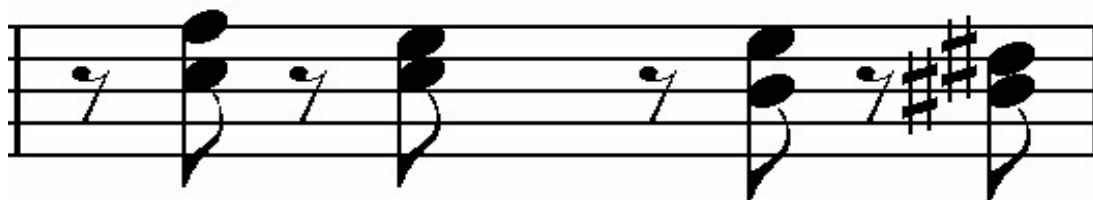
Akkompagnement



Sekstol sekvens



AI delen er nesten identisk med A delen, bortsett fra at skalapassasjen er byttet ut mot en akkord del.

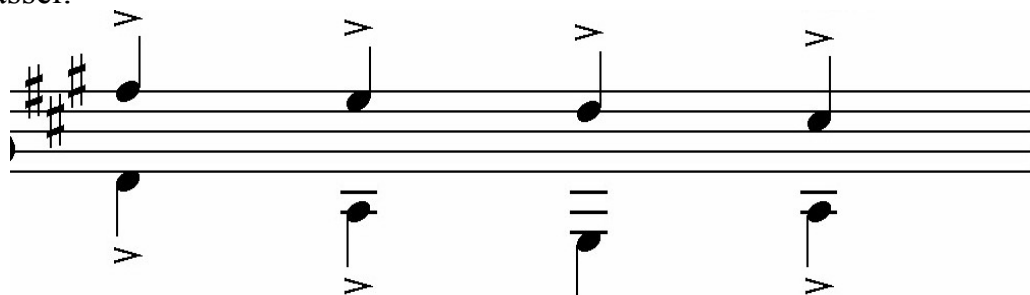


B-delen er nesten identisk med A og AI delen. Forskjellen imellom disse delene, er at åttendedels bassene og akkordene er byttet ut mot trettitodels arpeggiomønstre med ornamenter.

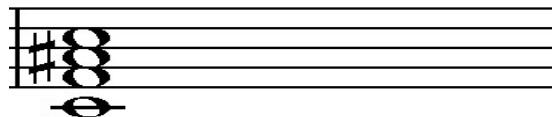


Etter trettitodelsarpeggioene i B-delen, kommer de samme sekstolpassasjene som vi finner i A delen, etterfulgt av en akkorddel bestående av trettitodels arpeggiomønstre. BI delen ligner på B delen bortsett i fra at arpeggioene har dypere basser, og akkorddelen er litt endret i forhold til B delen.

Dype basser.

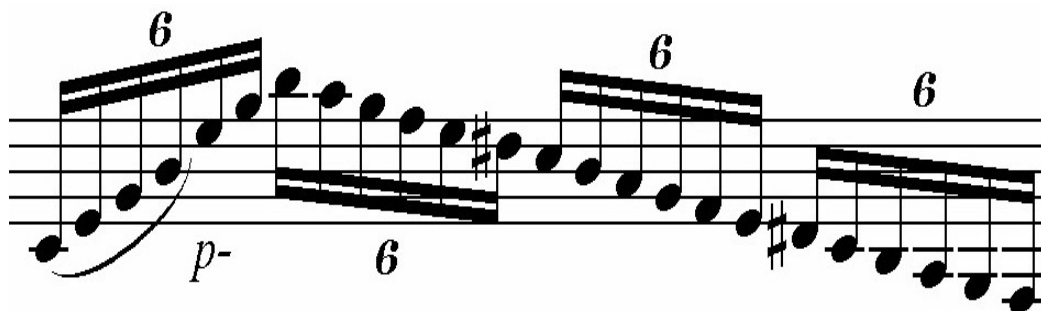


Stykket rundes av med innledningen fra B-delen i en litt annen variant, og avsluttes med en F#-dur akkord.



Tekniske vanskeligheter i etyde nr. 9

Et av hovedproblemene i etyde nr. 9 er å skille basslinjene fra diskanten, slik at de to stemmene høres ut som to forskjellige instrumenter (f.eks. klarinett og horn). Det kommer frem av notasjonen at bassen skal fremheves (marcato tegn), slik at det oppstår komplementære nyanser. Hvordan skal man løse dette problemet på best mulig måte? Man kan f.eks. bruke støtteanslag med tommel (kjøttet), slik at en får en myk og rund klang i bassen, mens de resterende fingrene spiller ponticello (nær strengestolen). Støtteanslag gjør det mulig å betone bassen, slik at kravet om marcato blir oppfylt. Et annet problem er å få sekstol arpeggioene og løpene presise og korresponderte. Dette kan løses på følgende måte: Jeg har valgt en løsning hvor jeg bryter sekstol arpeggioene med p i m a og deretter bruker tommelanslag (ved hjelp av gravitasjonen) for å oppnå en bedre stabilitet og toneproduksjon. Dette gir en gevinst i form av bedre flyt i skalapassasjen, samt tydeligere fraseringer og en mer konsis klangproduksjon.



Problemet i B-delen er å få arpeggioene med ornamentene jevnest mulig. For å kunne mestre dette er utøveren nødt til å kunne navigere seg hurtig og presist mellom posisjonene. For å få nøyaktige posisjonsnavigeringer, er det mest hensiktsmessig å bruke barre` på de brutte akkordene, og utføre ornamentikken med 3 og 4 finger.



Hvordan bryte akkordene?

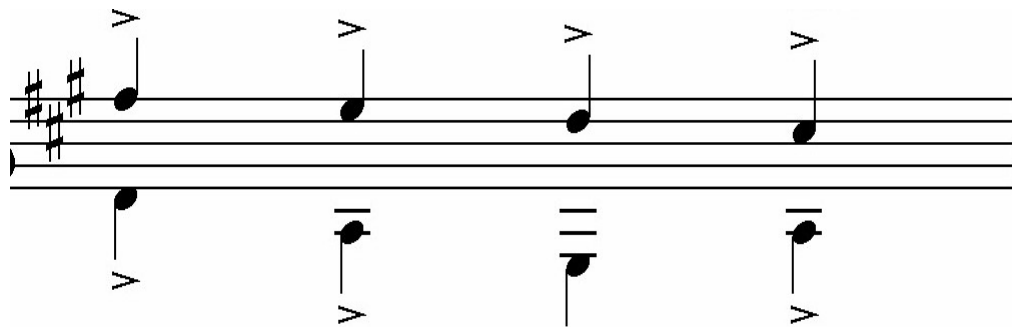
Hvilken klangtype egner seg i de brutte akkordene og hvilke fingersettinger i høyre hånden, er mest hensiktsmessig å bruke i denne sammenheng? Hvordan få god flyt i arpeggiomønstrene uten at det går på bekostning av klangen?

Mulige løsninger er følgende: Å bruke sweeping (ovenfra og ned) med kjøtt tommelfinger, eller kjøtt og negl, eller bare tommelfinger negl. Anslaget utføres ved at man faller nedover fra streng til streng i en momentant bevegelse. Fordelen er at man får fin flyt og fin klang. Ulempene er at det kreves en uhyrlig nøyaktig presisjon. En annen løsning er å bruke i-finger til å sweepe med (ovenifra og ned). Dette medfører at klangen blir mer nasal, kald og introvert.

Andre kombinasjoner er å bruke er P i m og a m i. I og med at bassen har et marcato-tegn kan det være fint å slå an med tommel og bruke i og m etterpå. A m i -varianten gir en mer homogen klang, men går muligens på kompromiss med komponistens intensjoner med sekvensen. Jeg har valgt å bruke kjøtt tommelfinger til å sweepe med, for å få en mer kraftfull og varm toneproduksjon.

Egner det seg best å dempe bassene eller skal vi la de klinge i BI delen, og eventuelt hvordan artikulasjon kan være hensiktsmessig å bruke i denne sammenheng?

Ulempene med å la bassene klinge over i hverandre er at det kan oppstå grums og utyelighet i utførelsen av sekvensen. Fordelen med de overhengende barduntonene er at sekvensen får et mer brutalt preg. Jeg har valgt den siste løsningen fordi den er lettere å utføre, samtidig som den er kontrasterende i forhold til de andre respektive karaktertrekkene stykket består av.



I denne etyden kan Heitor Villa-Lobos ha vært inspirert av etyde nr. 23 opus. 35 av Fernando Sor.

Etyde nr. 23 opus 35 av Fernando Sor.



Observer liknende nedadgående trettito-dels mønstre, og parallellføringen av intervaller.

Preludium nr. 1 av Heitor Villa-Lobos



Det er også mange likhetstrekk imellom etyde nr. 23 opus. 35 av Fernando Sor. og Preludium nr. 1 av Heitor Villa-Lobos. I preludium nr. 1 av Heitor Villa-Lobos finner vi igjen de samme nedadgående arpeggio bevegelsene, som i etyde 35 av Fernando Sor, bare i en augmentert form.

Mine egne utgaver av H. Villa-Lobos etyder

Trykkfeil, endringer og korrigeringer i Etyde No 9.

Takt 4. I original 1929skissen er det skrevet rall under andre åttendels note



Rall.

Takt 10. I original manuskriptet 1928 er det skrevet små noter hele veien og posisjonsmarkering «IV» opptil den lave a tonen.

Takt 11. Melodinotene er aksentuert herifra og utover.

Takt 14, 2. slag. Den andre åttendedels-note akkorden burde ha tonen f natura ifølge

original notene.



Takt 15, 4. slag. Den siste åttendedels akkorden burde ha en a natura i diskanten, ifølge originalnotene.



Takt 17. I mange av de andre utgavene er enden på takten markert med repetisjons-tegn. Repetitsjontegnene forekommer ikke i de original notene 1929 skissene.



Takt 21, 2. slag. Den andre akkorden er feil. Sammenlignet med den i takt 4, burde denne ha en b natura isteden for Bb. I original 1929 skissene er det ikke oppløsningstegn for b tonen, men det er heller ingen b for b. Det er mest sannsynlig at denne tonen skal være en b natura.

Etyde nr. 4

En av de rytmisk orienterte etydene er nr. 4. Denne er kanskje også en av de mest innovative av etydene, og i følge utøver Turbio Santos inneholder den elementer fra nåtidens rytmiske musikk:

"Dagens populærmusikere med ekte harmonisk følsomhet og forståelse, slik som bossa generasjonen, er forundret over måten dette stykket på en subtil måte har etterfulgt utviklingen i populærmusikken"² (Savijoki II, s. 25).

F#m7b5 Bm7b5 Bm7b5/A Em7b5 Em7b5 /A Am7b5 Am7b5

11

Bossa-nova akkorder som man finner i bl.a. Antonio Carlos Jobims kjente melodier: *Wave* og *The girl from ipanema*.

Etyde nr.4 betegnes som en øvelse i akkorder som repeteres der akkordene gjentas i fjerdedels mønstre. Den harmoniske rikdommen og karakterskiftningene i denne etyden er interessant, og favner alt i fra konsonerende lettfattelige harmonier, til brutale kompakte rytmiske konstellasjoner.

Stykket har et rolig tempo. Dette tempoet er også nødvendig med tanke på de tekniske vanskeligheter en møter der oppgaven blir å hente fram alle stemmene og ulike klangfarger i hver akkord. På de forskjellige innspillingene varierer tempoene fra utøver til utøver og i det originale manuskriptet finnes det, i følge Abel Carlavaro en annen tempoangivelse på etyden ("andante") enn i (EU1953) – *poco moderato*.

² "...present-day popular musicians with true harmonic sensitivity, such as the entire bossa-nova generation, are astonished at the way this piece looks forward to subsequent developments in popular music"

Trykkfeil og mangler i etyde nr. 4

I etyde nr. 4 i ME-utgaven synes det å være flere trykkfeil (se nedenfor). De agogiske instruksjonene er noen ganger litt uklare og det kan gi rom for mange tolkninger. Eksempelvis er det i takt 1-2 og 2-3 "ritenutos", men ingen "a tempo". I den tilsvarende passasje som starter i takt 25 mangler også "ritenutos". Jeg har valgt å ha "a tempo" i takt 2 og 4, men jeg tar meg en kunstnerisk frihet og utelater det i takt 25. Dette for å få frem en kontrasterende karakter til starten.

Takt for takt:

I Takt 1. I min versjon er 1. note notert som 16 dels note.

Lett gående.

The image shows a musical score for 'Lett gående.' in 3/4 time with a key signature of three flats (3 b.). The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of chords and eighth notes, with fingerings indicated by numbers 1-4. The bass staff contains a series of chords and eighth notes, also with fingerings. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is placed below the first measure, and a *rit.* (ritardando) marking is placed below the last measure. A fermata is placed over the final measure of the treble staff.

Takt 5 til takt 6/3

Narciso Yepes spiller her en A i bassen. Han sammenligner dette avsnittet med den nesten identiske passasjen i takt. 29 slag 30/3. Men siden allerede neste takt går inn i andre harmoniske områder, antas dette å være feil løsning. E er sannsynligvis en riktigere løsning. Originalen har A i bassen

The image shows a musical score for 'a tempo' in 4/4 time with a key signature of three flats (3 b.). The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of chords and eighth notes, with fingerings indicated by numbers 1-4. The bass staff contains a series of chords and eighth notes, also with fingerings. A dynamic marking of *sfz* (sforzando) is placed below the first measure. A key signature change to four flats (4 b.) is indicated above the second measure. A fermata is placed over the final measure of the treble staff.

Takt 8. I takt 8. skal det i følge de sekundære kildene være Eb og G natura på 3 slag, og på 4 slag i takten E natura. Dette stemmer med original skissene.

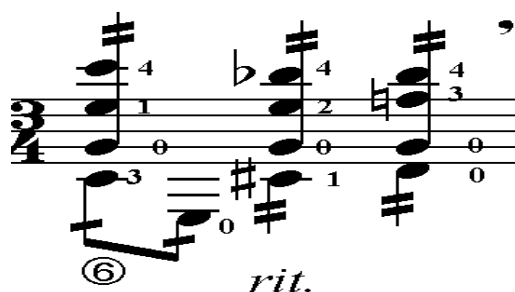


Takt. 10, slag 1.

Her ligger problemet i en riktig utførelse av tremolo. Det er vanskelig å vite om man bør gjenta bass eller akkorden også? Her trenger vi mer utprøving. På alle innspillinger gjentas akkorden (Savijoki 1987)

Takt 10, 3. slag:

Bream tenker gjentakende mønster i venstre hånd. Han spiller en B natura i den øvre stemmen. De andre utøverne spiller som det står skrevet (Savijoki 1987).



Takt. 15, slag 1:

Elliot Fisk spiller de tre øverste tonene av denne akkorden som harmonier. De er selvfølgelig helt spillbare som ordinære noter, og man får også en bedre Crescendo ved å gjøre det (Savijoki 1987).

Takt. 15, slag 3:

Hvis man begynner å lese denne passasjen fra slutten av Takt 16 vil den logiske høyre fingersetningen kreve en f natura på den andre 1/16 noten (Savijoki 1987).

Takt 15 mangler bjelker i 1 slag, det skal være 4/16 dels noter. På 3 slag i takten bør det være G#, D# og H natura slik at det stemmer overens med de tidligere parallelle strukturene. Jeg har også lagt til en F# i mellomstemmen, for å få akkordene mer kompakte. Det samme har jeg gjort i takt 16 slag 1. og slag 2. En kan også velge å la bassen henge over i fra siste 16 dels note takt 2. - 3. 16 dels note takt 4, samt å la bassen klinge over i fra siste 16 del, takt 15 til 3. 16 dels note takt 16. Siste 16 del takt 16 slag 2 burde henge over takten ut. Originalen er vanskelig å lese.



Takt 17.

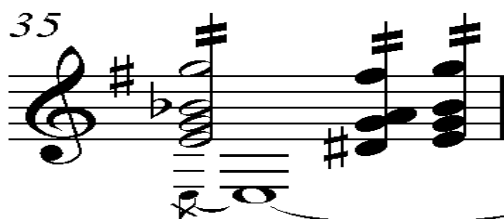
I andre slag har det kommet et feilaktig oppløsningstegn, så det skal være Db og ikke D. I original notene er bassene notert slik at de henger over i fra takt 2-4. Også diskanten skal henge over i 1. slag 4/16 dels note, i takt 27 slag 3 - sammenlignet med takt 3.



Takt 32 slag 1 og 2 skal det være F istedenfor F#. Dette stemmer også med 1929 skissene.



Takt 35 slag 1 kan ha et forslag i bassen.



Hvis en går ut i fra de unisone mønstrene som Villa-Lobos bruker i takt 39-44 og takt 49-53, er det trolig at bassene på akkordene i takt 39, 46 og 54 skal opp en halv tone, slik at en får G#, G og G#. Villa-Lobos elsker tritonus - intervallet, så det er trolig dette han har ment. I originalen 1929 skissene er det skrevet en akkord i første takt som det er umulig å spille.

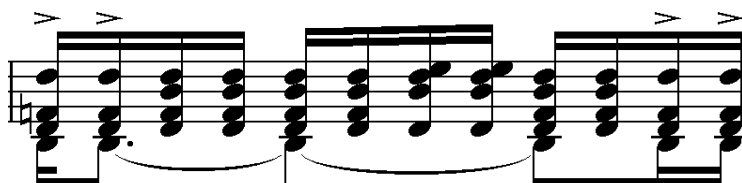
I fra 1929 skissene.



Min løsning.

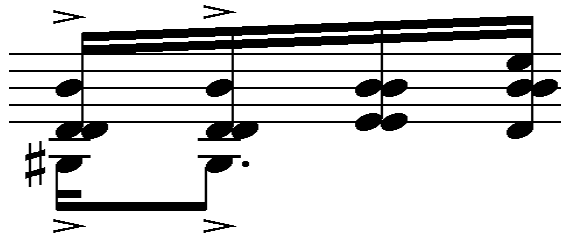


Takt. 47, 1. slag. Første midtstemmen bør være F i stedet for F#. Sammenlignet med 39 1 slag Dette stemmer overens med 1929 skissene



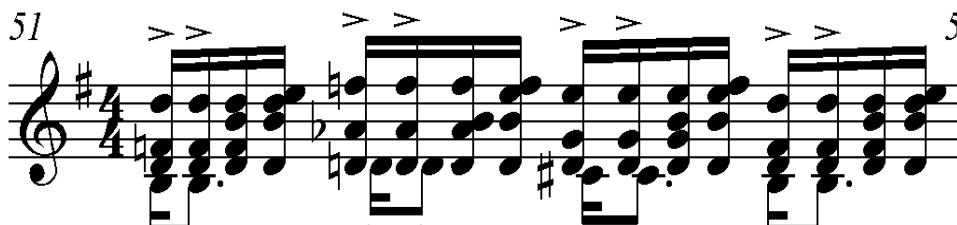
Takt 48, 2. slag.

For at de kompositoriske mønstrene skal stemme overens i takt 46 og 48, bør det være i den tredje 16 noten i akkorden en åpen h streng i tillegg.



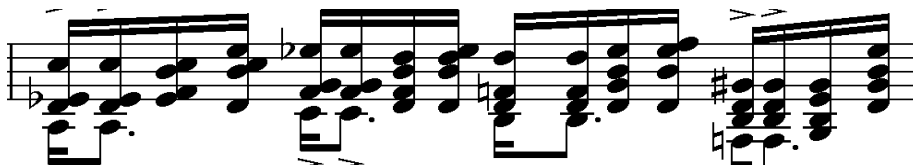
Takt 51, 3. slag.

På bakgrunn av de unisone mønstrene, bør det på tredje 1/16 note i akkorden være en D i bassen i stedet for en E (Savijoki 1987).



Takt 52, 3. slag.

For å være konsekvent, bør det være en d i bassen i 1/16th note. Dette stemmer også overens med 1929 skissene.



Takt 62, 1.-2. slag.

Akkordene i de naturlige flageolettene er forskjellige begge ganger. Mange utøvere spiller uten G i bassen og samme akkord i flageolettene i 12 bånd. Men dette er lett å spille slik som det står skrevet. Santos spiller slik at man kan høre to forskjellige akkorder, men ikke G i bassen. Alle de andre spiller samme akkord begge gangene. Det meste av dette er basert på ideen om at Villa-Lobos tenkte i tekniske mønstre når han komponerte denne etyden. I 1928 ble det skrevet staccato tegn i bassen (Yates 1997).

62

6

Etyde nr. 10

Etyde nr. 10 er i blant minst spilte av etydene og blir sjeldent fremført på konserter pga. dets vanskelighetsgrad. Etyden består av tre ulike deler (A, B og C del). A delen består av vekslende taktarter og kvart akkordprogresjoner med trettitodels ornamenter, som rundes av med en livlig skalapassasje. Taktartene i A delen veksles imellom 4/8, 3/8 og 5/8. Det kommer tydelig frem i notasjonen at bassene og den første tonen i trettito-dels ornamentet skal aksentueres. Dette er med på å gi A delen i stykket et mer nyansert og iøynefallende rytmisk driv og karakter. Tempoindikasjonen er hurtig (anime`).

Hovedproblemet med A delen er å få akkordene rytmisk korrekte, tydelige og samstemte i forhold til indikasjonene og de notasjonsmessige konvensjoner. Et annet problem er å få trettitodels ornamentene nøyaktig og tydelig utført uten klirring (ulyder). Skalapassasjen kan være vrien og kronglete å utføre på en sikker og tilfredsstillende måte. Tempoanvisningene i skaladelen er vif (Livlig).

Innledning.



Ornamentene:



Skalapassasje med glissando.



B- delen består av firetonige sammenhengende legato sekvenser, med overhengende bass toner. Det stilles høye krav til utøveren når det gjelder å få legatoene presise, hurtige og tydelige. For å mestre dette på en best mulig måte, er det lurt å bruke de mest robuste fingrene på venstrehånden (1 og 3 finger). De samme fingersetting løsningene kan også være aktuelle å bruke andre steder i etyden (f.eks. skala del) (Ovenfor).



For å få legato sekvensen tydelig og presis, kan det være lurt å slå an den siste sekstendels noten i grupperingen med et fritt anslag. Det er viktig at utøveren ikke slår an den frie tonen for sterkt, slik at dynamikken i ornamentet blir balansert.

Heitor Villa-Lobos kan ha vært inspirert av F. Sors etyde nr. 7 opus. 6 når han komponerte etyde nr.10.

Fernando Sor etyde 7. opus.6



I B-delen er bassene notert med marcatotegn. Det kan være vanskelig å finne en riktig balanse, mellom bass og diskant. Hvis bassen er for sterk vil sekstendels legatoene drukne og motsatt. Hvilke løsninger vil egne seg best i dette tilfellet? Hvis vi bruker en kjøtt/tommel løsning, kan vi ende opp med at bassen overdøver diskanten. Det samme vil skje hvis vi bruker apayando anslag i diskanten og vanlig anslag i tommelregisteret. Jeg har valgt en løsning der jeg bruker vanlig anslag med kjøtt og negl i tommelregisteret og frie anslag i diskantregisteret. Dette sikrer en homogen og balansert dynamisk fremtoning.

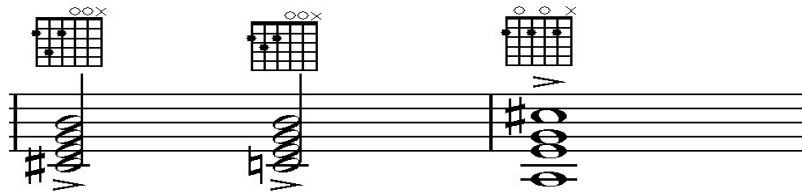
Hvilke anslag bør vi bruke i høyre hånd? Mulige fingersettinger : P (bass) i m i m / M i m i / i a i a / A i a i / A m a m / M a m a / i i i i / m m m m / a a a a (Diskant). For å få en jevn, kontinuerlig og uanfektet klangbehandling, er det best å bruke enten i i i i eller m m m m løsningen, slik som også mange utøvede musikere gjør. Det er fint å bruke samme fingre etter hverandre, da det skaper jevnhet. (Stabilitet, klangproduksjon etc.)

C- delen består av eksotiske klanger med et orgelpunkt (Samme basstonen gjentas), og avrundes med en fengende og intens rytmisk seksjon. I klangene opptrer bassen som en slags bardun konstellasjon. Det er viktig at bassen artikuleres på en riktig måte i forhold til taktarten, slik at partiet blir mer levende. Bassen kan artikuleres på følgende måte:

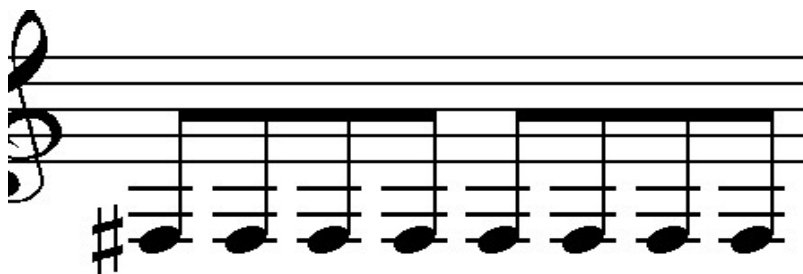
Stakkato og tenuto eller tenuto og stakkato. Jeg har valgt å bruke tenuto på den første basstonen, for så å bruke stakkato på de resterende notene i grupperingen.. På

en gruppe på fire blir det, lang, kort, kort og kort. Dette gir innledningdelen (C) et mer røffere og veloverveid rytmisk driv. Jeg har valgt å bruke tommelanslag med negl for at disse virkemidlene skal tre i kraft. Utførelsen av anslagene: Strengen presses innover med tommelneglen og slippes med korte mellomrom. Dette gjør jeg for å stadfeste og iscenesette staccatokarakteren.

Klangprogresjonene:

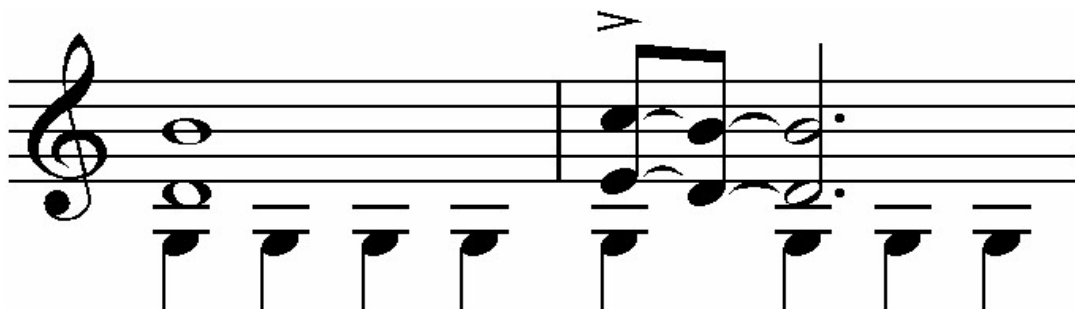


Bassene:



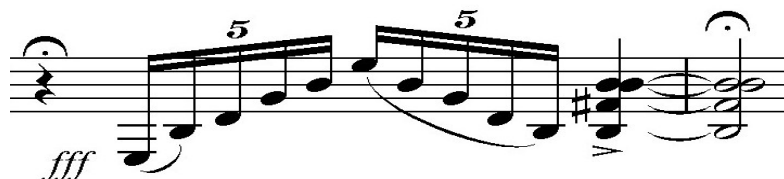
I avrundingen av del C- kan det være lurt å bruke rasquadoteknikk, når dynamikken er på det sterkeste og deretter avtar. Stykket avrundes med to kvintol arpeggiosekvenser og avsluttes med en kvartakkord. Mange elementer i fra denne delen kan minne om Leo Brower sin musikk.

Etyde nr. XI av Leo Brower.



De tolv etydene av Heitor Villa-Lobos for gitar kan ha vært mye av inspirasjonskilden bak etydesamlingene til Leo Brower. Her finner vi igjen bla. intervaller med orgelpunkt basser (etyde no XI av Leo Brower). Andre steder finner vi igjen liknende sekstendels dels ornamenter i fra B delen i etyde nr. 10 av Heitor Villa-Lobos.

Avslutning.



Trykk feil i utgavene (EUI953)

I takt 4 skal det ikke være noe dynamisk markering ifølge Fernandez 1996 (ems).Jeg tar med markeringen i min utgave.

Takt 22. Bass (f) og diskant (p) (Fernandez 1996).

Takt 16, 1. slag: Den tredje åttendedel i sekstolakkorden burde ha tonen D# som topp tone.. Dette burde innføres slik akkorden kan korrespondere, med de respektive kompositoriske mønstrene som komponisten benytter seg av. (Villa-Lobos tenkte muligens i mønstre da han komponerte)



Takt 44. Legatobuene som skal dekke 4 og 4 toner mangler i (EUI953) (Savijoki 1987). Jeg har ikke med legatobuer i min utgave.



Takt 46, 2 slag. Den tredje sekstendels noten burde være en B natura, slik at sekstendels grupperingen samsvarer med de forrige idiomatiske konstellasjonene (Savijoki 1987).



Takt 51/ 2-4 slag. Legato buone mangler her også (ikke illustrert) (Savijoki 1987).

Takt 56. Bassen kan ikke holdes i sin fulle lengde (ikke illustrert) (Savijoki 1987).

Takt. 68, 4. slag. Den første åttendedels akkorden, skal ha en åpen B streng isteden for tonen C. (Savijoki 1987).

Takt 72. Sirkelen (P) betyr tommelanslag og skal derfor være uten (sirkel). Det som ser ut som et posisjonsteng her, (i) Skal selvfølgelig være (i) finger (ikke illustrert)³ (Savijoki 1987).

³ Hovedkilder for gjennomgangen av etydene er manuskriptene. Sekundærkildene er hentet fra Savijoki 1997, Yates 1997 og Fernandez 1996.

Konklusjon.

Arbeidstesen for denne masteroppgaven var: «En analyse og sammenlikning av notasjon, fingersettinger og tempovalg i originalmanuskriptene og moderne utgaver til Heitor Villa-Lobos' etyder for klassisk gitar med sikte på utarbeidelse av revidert utgave».

Ved å ha studert manuskriptkildene og moderne utgaver, samt tilegnet meg kunnskap gjennom egne observasjoner av materialet, mener jeg å ha tilført ny kunnskap om de valgte etydene.

Undersøkelsen har bl. a. generert nye utgaver som er mer innstuderingsvennlige og oversiktlige, nye ideer om artikulasjons-alternativer og addering av akkorddiagrammer ved parallelle akkordstrukturer. Alt dette for å gi studenten eller interpreten en ytterligere innføring i materialet. To-systems notasjon er brukt for å gi studenten hjelp til å skille overstemmer og understemmer i notasjonsbildet. Sekvenseringsdelene kan fungere som teknikkøvelser for studenten/interpreten. Mitt håp er at arbeidet har gitt et nytt innblikk i etydene.

Innspilling av etydene, kommentarer

Lydinnspillinger : Etyde nr. 1, 5, 6, 7, 8 og 9 av Heitor Villa-Lobos. Jeg har lagt vinn på å skape en original og ukonvensjonell produksjon, som ikke går imot komponistens intensjoner, samtidig vil jeg bruke effekter og tilnærminger som bringer den «opp to date». Effekter jeg har brukt er delay, tremolo, fade inn and out, støy, organiske lyder, strengeklirr, klipping, og liming. Dette for å vekke lytters oppmerksomhet og interesse.

Etyde nr. 1. Jeg har valgt å gjøre en innspilling som er mer tro i mot originalen enn mine egne utgaver. Jeg har valgt en fingersetning som gir tolkningen et mer preg av barokk, hvor jeg bruker (p i m/ p i m /p i m /p i m /p i m) fingersetninger med forbereding.

Etyde nr. 7. Jeg har valgt å gjøre en innspilling som likner mine utgaver, med arpeggios enkelte steder istedenfor ornamenter.

Teknikker i selve CD-innspillingen

Jeg har valgt å bruke tommelfingeren på høyre hånd (fallende inn mot strengen, ved hjelp av gravitasjonen), for å oppnå en bedre stabilitet og god toneproduksjon. Dette gir en gevinst i form av en bedre flyt i skalapassasjene, samt tydeligere fraseringer og en mer konsis klangproduksjon (for meg).

Etyde nr. 8 er i blant de mest populære og lyriske av etydene. Dette er kanskje på grunn av at den ikke er så teknisk krevende og dessuten publikumsvennlig. Stykket har en gjennomtrengende kontemplativ og vemodig karakter. Den er også den i blant etydene som inneholder flest karakterskifter og kan betegnes som progressiv. Noen utøvere spiller stykket så fritt at det er vanskelig å stadfeste noe klart tempo. Jeg har valgt i min innspilling å holde en ganske jevn rytmisk karakter. Strukturen stemmer overens med mine utgaver.

Etyde nr.9. I min innspillingen av denne etyden har jeg vært opptatt av å skape en mest mulig identisk versjon med originalen.

Det som er et av hovedproblemene i etyde nr. 9, er å skille basslinjene fra diskanten, slik at de to stemmene høres ut som to forskjellige instrumenter (f.eks. klarinett og horn). Det kommer frem av notasjonen at bassen skal fremheves (marcato tegn), slik at det oppstår komplementære nyanser.

Teknikker som er brukt i min produksjon.

Jeg har brukt sweeping (ovenfra og ned) med kjøtt på tommelfinger. Anslaget utføres ved at man faller nedover fra streng til streng i en momentant bevegelse. Fordelen er at man får fin flyt og fin klang. Ulempene er at det kreves nøyaktig presisjon. Et annet problem er at sweepingen enkelte steder er umulig å utføre. En annen løsning er å bruke i-finger til å sweepe med (ovenifra og ned). Dette medfører at klangen blir mer nasal, kald og introvert.

Litteratur og kilder

Diverse artikler om Heitor Villa-Lobos og hans gitarmusikk finnes på

http://www.chitarraclassica.eu/06CGA/Archivio/HeitorVillaLobos_List.html

Litteratur forøvrig:

- Appleby, David P. 1988. *Heitor Villa-Lobos: A Bio-Bibliography*. New York: Greenwood Press. [ISBN 0-313-25346-3](#)
- [Béhague, Gerard](#). 1994. *Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul*. Austin: Institute of Latin American Studies, University of Texas at Austin, 1994. [ISBN 0-292-70823-8](#)
- Béhague, Gerard. 2001. "Villa-Lobos, Heitor". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan.
- Giertz, Martin. 1979. *Den Klassiska Gitarren: Instrumentet, Musiken, Mesterna*, Norstedt, Stockholm.
- Griffiths, Paul. 1985. *Olivier Messiaen and the Music of Time*. London: Faber and Faber. [ISBN 0-8014-1813-5](#)
- Fernandez, Eduardo. 1996. «Villa-Lobos, New Manuscripts», Artikkel i *Guitar Review*, s. 22-28.
- Negwer, Manuel. 2008. *Villa-Lobos: Der Aufbruch der brasilianischen Musik*. Mainz: Schott Music. ISBN-10: 3795701686
- Peppercorn, Lisa. 1972. "Villa-Lobos's Brazilian Excursions." *Musical Times* 113, nr. 1549 (March): 263–65.
- Peppercorn, Lisa. 1985. "H. Villa-Lobos in Paris." *Latin American music review / Revista de musica Latinoamericana* 6, nr. 2 (Autumn): 235–48
- Peppercorn, Lisa M. 1989. *Villa-Lobos*. Edited by Audrey Sampson. Illustrated Lives of the Great Composers. London and New York: Omnibus. [ISBN 0-7119-1689-6](#)

- Peppercorn, Lisa M. 1991a. *Villa-Lobos, the Music: An Analysis of His Style* Translated by Stefan De Haan. London: Kahn & Averill; White Plains, NY: Pro/AM Music Resources. [ISBN 1-871082-15-3](#)
- Peppercorn, Lisa M. 1991b. "Villa-Lobos 'ben trovato'." *Tempo: A Quarterly Review of Modern Music*, nr. 177 (June): 32–39.
- Peppercorn, Lisa M. 1996. *The World of Villa-Lobos in Pictures and Documents*. Aldershot, Hants, England: Scolar Press; Brookfield, VT: Ashgate Publishers. [ISBN 1-85928-261-X](#)
- Stien, Tom. 2005. «Tolv etyder for gitar. Heitor Villa-Lobos. Utøveren og utgaveproblematikk», mastergradsoppgave, Griegakademiet, Institutt for musikk.
- Savijoki, J. 1987. «The Guitar Works of Heitor-Villa Lobos», articles in *Guitar International*, April – September.
- Tarasti, Eero. *Heitor Villa-Lobos: The Life and Works* Jefferson, North Carolina: McFarland. [ISBN 0-7864-0013-7](#)
- Villa-Lobos, Heitor. [1941?]. *A música nacionalista no govêrno Getulio Vargas*. Rio de Janeiro: D.I.P.
- Villa-Lobos, Heitor. 1994. *The Villa-Lobos Letters*. Edited, translated, and annotated by Lisa M. Peppercorn. *Musicians in Letters*, nr. 1. Kingston-upon-Thames: Toccata. [ISBN 0-907689-28-0](#)
- *Villa-Lobos, sua obra: Programa de Ação Cultural, 1972*. 1974. Second edition. Rio de Janeiro: MEC,DAC, Museu Villa-Lobos.
- Wright, Simon. 1992. *Villa-Lobos*. Oxford and New York: Oxford University Press. [ISBN 0-19-315475-7](#)
- Yates, Stanley. 1997. «Villa-Lobos' Guitarmusic, Alternative Sources and Implications for Performance». *GFA – Sounboard*, 1997, Summer, s. 7-20

Linker:

[Villa-Lobos Website](#)

[Peermusic Classical: Heitor Villa-Lobos](#) Composer's Publisher and Bio

[Free scores by Heitor Villa-Lobos](#) in the [International Music Score Library Project](#)

Classical Composers Database. [Villa-Lobos. Biography](#)

[O acorde de Tristão em Villa-Lobos](#) by Paulo de Tarso Salles

[Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro](#) by Paulo Renato Guérios (Portuguese)

[Heitor Villa-Lobos and the Parisian art scene: how to become a Brazilian musician](#) by Paulo Renato Guérios (English)

[International Jose Guillermo Carrillo Foundation](#) (Spanish)

Etyde nr. 1

Pre`ludium

Lystig.

(p m p a p m p a p m p a p m p a)
p i p m p i p m p i p m p i p m

H. Villa - Lobos

1

mf Linknende monstre.

4

7

5 b. _____ 7 b. _____

10

13

15 *8 p.*  8 fr.  6 fr. 6 Posisjon



17 *5 p.*  6 fr.  4 fr.




19 *3 p.*  4 fr.  2 fr.



21  2 fr.  2 fr.



23 *p i p m p i p m p i p m i m i* *m i m i*



25










27



29



31  ③  ②  ③  ②  ③  ① *8 Pos.* *G* *10 Pos.*



Etude N° 7

Hurtig

p--- *mf*

p

3

7

Sangbart.

a *a* *a*

p m i p m i p

14

a m

3

17

20

The musical score is written for piano and violin. The piano part is in the upper staff and the violin part in the lower staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Hurtig'. The score is divided into systems, with measures 3, 7, 11, 14, 17, and 20 indicated. Dynamics include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *a* (accent). Articulations include slurs, accents, and fingerings (e.g., *i*, *p*, *m*, *i*). The violin part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs. The piano part provides harmonic support with chords and single notes.

23

p a m i p

26

m i p m i p

29

Hendoende.

32

mp

36

mp

40

a
mp
i
Mer bevægelse.
p

46

Musical notation for measures 46-47. The upper staff is empty. The lower staff contains sixteenth-note sixths with lyrics 'i m a m i' and dynamic markings *p* and *Sffz*.

48

Musical notation for measures 48-49. The upper staff is empty. The lower staff contains sixteenth-note sixths with dynamic markings *Sffz*.

50

Musical notation for measures 50-52. The upper staff is empty. The lower staff contains sixteenth-note sixths with dynamic markings *Sffz*.

53

Musical notation for measures 53-56. The upper staff is empty. The lower staff contains sixteenth-note sixths with dynamic markings *f* and *livlig.*. It includes first and second endings with the instruction 'Vanlig tempo' and the note 'Saktere og bredere.'

57

Musical notation for measures 57-58. The upper staff is empty. The lower staff contains sixteenth-note sixths with dynamic markings *ff* and the instruction 'I streng.'

Etyde Nr 8

2

3

Musical score for Etyde Nr 8, measures 52-92. The score is written for two staves (treble and bass clefs) in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include *p* (piano), *sf* (sforzando), and *rolig.* (rhythmically). Articulation marks such as accents and slurs are used throughout. Measure numbers 52, 59, 65, 70, 78, 84, and 88 are indicated. The score concludes with a double bar line and repeat signs in measure 92.

Copy right arr. Joacim Kristiansen

Copy right arr. Joacim Kristiansen

Etude No. 9

Heitor Villa-Lobos

B.9 B.7 B.5 B.9 B.7 B.5 B.4 B.7 B.5 B.4 B.2 B.1 B.2 B.12

B.10 B.9 B.9 B.7 B.9 B.7 B.5 B.4 B.2 B.1 B.4

6 6 6

p-

7.fr 6.fr 9.fr 8.fr 11.fr 10.fr 11.fr 12.fr 13.fr 14.fr

6 6 6

The score is written for guitar in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of seven systems of two staves each. The first system (measures 1-5) features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and various bar lines. The second system (measures 6-9) continues the rhythmic complexity. The third system (measures 10-12) includes a sixteenth-note triplet in the right hand, marked with a 'p-' dynamic, and a whole note in the left hand. The fourth system (measures 13-17) features a series of chords in the right hand, with a guitar chord diagram for the first chord (measure 13) and fret numbers (7.fr, 6.fr, 9.fr, 8.fr, 11.fr, 10.fr, 11.fr, 12.fr, 13.fr, 14.fr) for the subsequent chords. The fifth system (measures 18-22) consists of a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. The sixth system (measures 23-26) continues the eighth-note accompaniment and chordal texture. The seventh system (measures 27-30) features a sixteenth-note triplet in the right hand, similar to the one in measure 10, and a whole note in the left hand.

30

35

40

44

47

49

51

53

Musical notation for measures 53-54. The right hand features a continuous sixteenth-note pattern. The left hand has a simple bass line with eighth notes.

55

Musical notation for measures 55-56. Measure 55 has a sixteenth-note pattern in the right hand. Measure 56 has a sixteenth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. A "6" is written above the right hand in measure 56.

57

Musical notation for measures 57-58. Measure 57 has a sixteenth-note pattern in the right hand. Measure 58 has a sixteenth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. A "v" is written below the left hand in measure 57.

59

Musical notation for measures 59-60. Measure 59 has a sixteenth-note pattern in the right hand. Measure 60 has a sixteenth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

61

Musical notation for measures 61-63. Measure 61 has a sixteenth-note pattern in the right hand. Measure 62 has a sixteenth-note pattern in the right hand. Measure 63 has a sixteenth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

64

Musical notation for measures 64-65. Measure 64 has a sixteenth-note pattern in the right hand. Measure 65 has a sixteenth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

66

Musical notation for measures 66-67. Measure 66 has a sixteenth-note pattern in the right hand. Measure 67 has a sixteenth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

68

Musical notation for measures 68-69. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with frequent slurs and ties. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a simpler bass line with quarter and eighth notes, marked with accents (>) and slurs.

70

Musical notation for measures 70-71. The system consists of two staves. The upper staff continues the complex rhythmic pattern from the previous system. The lower staff features a bass line with quarter notes and rests, marked with accents (>) and slurs.

72

Musical notation for measures 72-73. The system consists of two staves. The upper staff continues the complex rhythmic pattern. The lower staff features a bass line with quarter notes and rests, marked with accents (>) and slurs.

74

Musical notation for measures 74-75. The system consists of two staves. The upper staff continues the complex rhythmic pattern. The lower staff features a bass line with quarter notes and rests, marked with accents (>) and slurs. At the end of the system, there are double bar lines and some additional markings in the bass staff, including a fermata-like symbol and some vertical lines.

Etyde nr. 4

Akkord repetisjoner.

H. Villa-Lobos

Lett gående.

a tempo

a tempo

4 b.— 4 b.—

3 b. 3

mf — *rit.* — *rit.* — *sfz* — *sfz*

7 5 b.— 6 b.— 7 b.— 8 b.— 9 b.— 7 b. 6 b.— 5 b.— 4

6

rit.

F#m7b5 Bm7b5 Bm7b5 /A Em7b5 Em7b5 /A Am7b5 Am7b5 /A

11 4 p. 9 p. 2 p. 7 p. 4 p. 9 p. 2 p. 7 p. 6 p. 11 p.

Følg samme paralelle akkord mønster : p. = Posisjon.

Mer.

14 8 p. 13 p. 14 p. 15 p. 16 p. 17 p. 18 p. 17 p. 16 p. 15 p. 14 p. 13 p. 12 p.

f

16 11 p. 10 p. 9 p. 8 p. 7 p. 6 p. 5 p.

18

Musical notation for measures 18-21. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Measure 18 contains a triplet of eighth notes. Measure 19 contains eighth notes with a '4' fingering. Measure 20 contains eighth notes with a '1' fingering. Measure 21 contains eighth notes with a '0' fingering. The piece concludes with a double bar line.

21 *Noe mer beveget enn starten.*

28 *Mindre beveget.*

18 *Mindre beveget.*

Mindre beveget.

Tungt og Kraftfullt (Bruttalt, massivt)

Hendøende, men sterkere.

Høyere tempo

a tempo

49 *a m i a m i a m i a m i*

p p p p

51 52

53 54 *i m a*

p

55 56 57 58 59 60 61


12 B. *a tempo*

62 63 64 65

f fff

Etude Nr.10

Heitor Villa-Lobos

Hurtig  2 fr.

p

7 *3 fr.*

12 *4 fr.*

16

20 *Livlig.* *legato.* *Likt.*

23

26

29

32

35

38

41

44

47

50

50

53

53

56

56

60

60

64

64

67

67

71

71

- Etyde nr. 1
- Etyde nr.7
 - Etyde nr.8
- Etyde nr.9
 - Etyde nr.4
 - Etyde nr.10

Masteroppgave

Joacim Kristiansen