

**LEO BROUWER'IN SEÇİLMİŞ KONÇERTOLARI
ÜZERİNE YAPILAN DETAYLI İNCELEMELER
IŞIĞINDA, BESTECİNİN GİTAR MÜZİĞİNE
KATKILARININ DEĞERLENDİRİLMESİ**

Emre Ünlener

SANATTA YETERLİK TEZİ

Müzik Ana Sanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

ŞUBAT 2016

**LEO BROUWER'IN SEÇİLMİŞ KONÇERTOLARI ÜZERİNE YAPILAN
DETAYLI İNCELEMELER IŞIĞINDA, BESTECİNİN GİTAR MÜZİĞİNE
KATKILARININ DEĞERLENDİRİLMESİ**

Emre Ünlener

SANATTA YETERLİK TEZİ

Müzik Ana Sanat Dalı

Piyano Sanat Dalı

Danışman: Prof. Serla BALKARLI

(İkinci Danışman: Doç. Dr. Tolgahan ÇOĞULU)

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

ŞUBAT 2016

SANATTA YETERLİK TEZ ÖZETİ

LEO BROUWER'IN SEÇİLMİŞ KONÇERTOLARI ÜZERİNE YAPILAN DETAYLI İNCELEMELER IŞIĞINDA, BESTECİNİN GİTAR MÜZİĞİNE KATKILARININ DEĞERLENDİRİLMESİ

Emre ÜNLENEN

Müzik Ana Sanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Şubat 2016

Danışman: Prof. Serla BALKARLI

(İkinci Danışman: Doç. Dr. Tolgahan ÇOĞULU)

Leo Brouwer II. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan avangart bestecilik tekniklerini klasik gitar müziğinde sistematik olarak kullanan ilk bestecidir. Üç dönem altında incelenebilecek eserleri farklı teknik özelliklerle oluşturulmuş olsa da, tüm eserler arkasındaki felsefe benzerdir. Gelişmekte olan ülkelerin örnek aldığı Batı medeniyetinin II. Dünya Savaşı sürecinde yaşadığı maddî ve manevî darbeler, bu ülkelerin müzikal arayışlarını kendi ulusal kimliklerini göz önünde bulundurarak geliştirmelerine neden olmuştur. Küba müziğinin 20. yüzyıldaki gelişimi boyunca ortaya çıkan ve Brouwer'ın yetiştiği müzik çevresinde baskın rol alan müzik akımları, Afro-Küban tarihsel geçmişine dayanan folklorik müzik materyallerinin, evrensel bestecilik teknikleri ve formlarıyla işlenerek Kübanizm algısını uluslararası müzik platformuna taşımayı amaçlamaktadır. Brouwer'ın müziği, bu amaç doğrultusunda atonal müzik, deneysel müzik, rastlantısal müzik ve minimalist müzik öğelerinin, klasik formlar altında Afro-Küban ritim ve melodik yapılarıyla sentezlendiği bir özellik göstermektedir.

Bu çalışmada Brouwer'ın 1985'te bestelediği üçüncü gitar konçertosu *Concerto de Elegiaco* ve 1987'de bestelediği dördüncü gitar konçertosu *Concerto de Toronto* üzerine

yapılan incelemelerle, bestecinin 20. yüzyıl gitar müziğinde önemli bir gelişim gösteren konçerto formuna kazandırdığı yenilikçi özellikler tartışılmaktadır. Bestecinin solo gitar müziğinde kullandığı bestecilik tekniklerini orkestra içerikli konçertolara hangi yöntemlerle uyguladığı araştırılmaktadır.

Anahtar Kelimeler

Leo Brouwer, 20. Yüzyıl Müziği, Gitar Konçertosu, Concerto de Elegiaco, Concerto de Toronto

ABSTRACT

AN EVALUATION STUDY ON LEO BROUWER'S CONTRIBUTIONS TO THE GUITAR MUSIC THROUGH COMPREHENSIVE ANALYSES ON SELECTED CONCERTOS OF THE COMPOSER

Emre ÜNLENEN

Doctorate of Musical Arts

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, February 2016

Advisor: Prof. Serla BALKARLI

(Co. Advisor: Assoc. Prof. Dr. Tolgahan oğulu)

Leo Brouwer is the composer who applied the avand-gard composing techniques those appeared after World War II to the classical guitar music in a systematic way. Although his ouvres can be analyzed in three different periods, the philosophy beneath these works has the same bonds. Through the moral and physical impact that Western civilisation faced during World War II, the developing countries which has taken West as an idol, needed to change their cultural aspects towards themselves. Through the development of Cuba music in twentieth century, there are important cultural movements arisen whose general aim was to carry the Cubanism ideolgy up to the international platform by using cultural materials as a core and process them with the universal composing techniques. Brouwer's music has the same objectives with using atonality, experimental music, indeterminacy, and some minimalist techniques by synthesises them with classical forms, Afro-Cuban rhythmic and melodic structures.

In this study, through the analyses on Brouwer's third guitar concerto, *Concerto de Elegiaco*, composed in 1985 and fourth guitar concerto, *Concerto de Toronto*, composed in 1987, composer's contributions to the concerto form, which has an important development process in the 20th century guitar music, is discussed. The adaptation

methods of the composing techniques that has been used in solo guitar to the orchestral works is analyzed.

Keywords

Leo Brouwer, 20th Century Music, Guitar Concerto, Concerto de Elegiaco, Concerto de Toronto

07.03.2016

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez/proje çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Emre ÜNLENEN

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Emre ÜNLENEN'in “**Leo Brouwer**'ın Seçilmiş Konçertoları Üzerine Yapılan Detaylı İncelemeler Işığında, Bestecinin Gitar Müziğine Katkılarının Değerlendirilmesi” başlıklı tezi **07 Mart 2016** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Müzik Anasanat Dalı Piyano Sanat Dalı Sanatta Yeterlik** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Serla BALKARLI

Üye : Prof. Oytun EREN

Üye : Prof. Dr. Safa YEPREM

Üye : Doç. Dr. Tolgahan ÇOĞULU

Üye : Doç. Gökhan AYBULUS

Prof. Sıdıka Sibel SEVİM
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Tez çalışmamın her sürecinde pozitif ve yapıcı yaklaşımlarıyla destek olan, fikirlerimi sadeleştirmemde ve bir plan çerçevesine yerleştirmemde bana ışık tutan, gerçekleştirdiğim her imlâ hatasını istisnasız fark eden, sevgili hocam, değerli tez danışmanım Sayın Prof. Serla Balkarlı'ya; tez konumun belirlenmesinde emeği geçen, ulusal ve uluslararası platformlarda gerçekleştirdiği akademik çalışmalarla Türk Gitar toplumunun parlayan akademisyeni, idol olarak benimsediğim sevgili ağabeyim, ikinci tez danışmanım Sayın Doç. Dr. Tolgahan Çoğulu'ya; vermiş olduğu ve gelecekte vereceği fikirlerle ufkumu genişleten, üretmek için her fırsatı değerlendiren, değerli büyüğüm, Sayın Prof. Dr. Safa Yeprem'e; Anadolu Üniversitesi'nde göreve başladığım günden bu yana, fikirlerimi somutlaştırmamda yardımını esirgemeyen Sayın Prof. Oytun Eren'e; değerli destekleri için Sayın Doç. Gökhan Aybulus, Sayın Yar.Doç. Selin Şekeranber Uluğbay ve Sayın Can Ünlüsoy'a; lisans eğitim boyunca analiz becerilerimi geliştirmemde bana fırsat yaratan Sayın Doç. Gökçe Altay ve Sayın Doç. Onur Türkmen'e; İhsan Doğramacı, Bilkent Üniversitesi Klasik Gitar Ana Sanat Dalı bünyesinde vermiş oldukları gitar eğitimiyle, bana araştırma sevgisini aşıl原因an değerli hocalarım Sayın Yar. Doç. Kürşad Terci ve Doç. Kağan Korad'a; eğitim sürecimin her aşamasında varlıklarını yanımda hissettiğim sevgili anne ve babama en içten teşekkürlerimi sunarım.

Bu çalışmayı, tez sürecinde karşılaştığım her zorlukta yanımda olan, desteğini esirgemeyen, beni yönlendirmekten çekinmeyen; editörüm, hayat arkadaşım, sevgili eşim Hilal Gaye İnce Ünlünen'e ithaf ediyorum.

Emre Ünlünen

07.03.2016

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT	iii
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	v
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	vi
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR.....	vii
ÖZGEÇMİŞ.....	viii
TABLolar LİSTESİ.....	xiv
GÖRSELLER LİSTESİ	xv

BİRİNCİ BÖLÜM

KLASİK GİTAR MÜZİĞİNİN YIRMİNCİ YÜZYILDAKİ GELİŞİMİ

1. YIRMİNCİ YÜZYILA BIRAKILAN KLASİK GİTAR MİRASI.....	3
2. ANDRES SEGOVIA ETKİSİ	6
2.1. Dört Amaç	8
2.1.1. Klasik Gitarı Yeniden Tanımlamak.....	8
2.1.2. Gitarist Olmayan Bestecileri Yeni Eserler Yazmaya Teşvik Etmek	9
2.1.3. Gitarı Konser Sahnelerine Taşımak	12
2.1.4. Gitarın Konservatuvar Eğitim Sistemine Girmesi	15
3. GİTARİST OLAN VE OLMAYAN BESTECİLER	16
3.1. II. Dünya Savaşı Öncesi	18

3.1.1. Francisco Tarrega Etkisi	18
3.1.1.1. Miguel Llobet Soles	20
3.1.2. Andres Segovia'ya İthaf Olarak Eser Yazan Besteciler ile Yeni Romantik Repertuvarın Tamamlanması	23
3.1.2.1. Federico Moreno Torroba	24
3.1.2.2. Manuel Ponce	27
3.1.2.3. Heitor Villa-Lobos	30
3.1.2.4. Joaquin Rodrigo	32
3.2. II. Dünya Savaşı Sonrası	36
3.2.1. Gitarist Besteciler Kuşağı	36
3.2.1.1. Abel Carlevaro	37
3.2.1.2. Leo Brouwer	39
3.2.1.3. Carlo Domeniconi	42
3.2.1.4. Roland Dyens	44
3.2.1.5. Nikita Koshkin	47
3.2.1.6. Dusan Bogdanovic	48
3.2.2. Gitarist Olmayan Besteciler	51
3.2.2.1. Frank Martin	51
3.2.2.2. Alberto Ginastera	53
3.2.2.3. Astor Piazzolla	55
3.2.2.4. Benjamin Britten	57
3.2.2.5. Toru Takemitsu	59

İKİNCİ BÖLÜM

LEO BROUWER'IN HAYATI, BESTECİLİK DÖNEMLERİ VE ESERLERİ

1. LEO BROUWER'IN GENEL ÖZ GEÇMİŞİ.....	61
2. BROUWER'IN MÜZİĞİNDE AFRO-KÜBAN ETKİSİ.....	66
3. BROUWER'IN MÜZİĞİNİN GENEL ÖZELLİKLERİ.....	68
4. LEO BROUWER'IN BESTECİLİK DÖNEMLERİ.....	72
4.1. İlk Dönem.....	72
4.2. İkinci Dönem.....	80
4.3. Üçüncü Dönem.....	85
5. BROUWER'IN GİTAR KONÇERTOLARI	89
6. LEO BROUWER'IN ESERLERİ	90
6.1. Solo Gitar Eserleri.....	90
6.2. Oda Müziği Eserleri	92
6.2.1. Gitar İkili.....	92
6.2.2. Gitar Dörtlüsü	92
6.2.3. Gitar ve Orkestra.....	92
6.2.4. Gitar ve Yaylı Quartet.....	93
6.3. Solo Gitar Konçertoları	93
6.4. Diğer Eserleri	93
6.4.1. Solo Çalgı Eserleri	93
6.4.2. Oda Müziği Eserleri.....	93
6.4.2.1. Yaylı Dörtlü.....	93
6.4.2.2. Diğer Oda Müziği Eserleri.....	94
6.4.3. Senfonik Eserleri.....	94
6.4.4. Orkestra ve Diğer Solo Çalgılar İçin Yazılmış Eserleri	94

6.4.5. Koro Eseri.....	95
6.4.6. Film Müzikleri.....	95

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SEÇİLEN KONÇERTOLARIN ANALİZLERİ

1. CONCERTO DE ELEGIACO	98
1.1. Form Analizi	99
1.1.1. Birinci Bölüm	100
1.1.2. İkinci Bölüm	119
1.1.3. Üçüncü Bölüm	124
1.2. Motifler	144
1.3. Tonal Plan	147
1.4. Sonuç ve Eserin Önemi	147
2. CONCERTO DE TORONTO.....	149
2.1. Form Analizi	149
2.1.1. Birinci Bölüm	150
2.1.2. İkinci Bölüm	193
2.1.2.1. Tema Bölmesi.....	196
2.1.2.2. I. Çeşitleme	198
2.1.2.3. II. Çeşitleme	211
2.1.2.4. III. Çeşitleme	216
2.1.2.5. IV. Çeşitleme	229
2.1.3. Üçüncü Bölüm	236

2.2. Motifler	284
2.3. Tonal Plan	289
2.4. Sonuç ve Eserin Önemi	289
SONUÇ	292
KAYNAKÇA	297
KISALTMALAR DİZİNİ	303

TABLULAR LİSTESİ

Tablo 1. Concerto Elegiaco'nun Form Planı	100
Kaynak: (Caboverde, 2012: 27)	
Tablo 2. Leo Brouwer, Concerto Elegiaco, Birinci Bölümün Form Planı.....	101
Tablo 3. Fibonacci Sayı Dizisinin 1. Bölümün sergi bölmesine uyarlanması	119
Tablo 4. Leo Brouwer, Concerto Elegiaco, İkinci Bölümün Form Planı	120
Tablo 5. Leo Brouwer, Concerto Elegiaco, Üçüncü Bölümün Form Planı	125
Tablo 6. Leo Brouwer, Concerto de Toronto, I. Bölümün Form Planı	151
Tablo 7. Concerto de Toronto, Theme et Variations, Form Planı.....	194
Tablo 8. Concerto de Toronto, 3. Bölümün Form Planı	237

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1. Romantik Dönem Gitarı, Jean Nicolas Grobert Yapımı, 1830 4

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Nicolas_Grobert_-_Early_Romantic_Guitar,_Paris_around_1830.jpg

Görsel 2. Museu de la Música de Barcelona'da bulunan 1859 yapımı Torres gitarı 5

Kaynak:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/eb/Guitarra_d'Antonio_de_Torres,_MDMB_626,_al_Museu_de_la_M%C3%BAstica_de_Barcelona.jpg/10pxGuitarra_d'Antonio_de_Torres,_MDMB_626,_al_Museu_de_la_M%C3%BAstica_d_Barcelona.jpg

Görsel 3. Andres Segovia'nın gençlik dönemine ait bir fotoğraf..... 7

Kaynak:<http://www.schoolofguitar.ie/wp-content/uploads/2013/06/1-andres-segovia-granger.jpg>

Görsel 4. Palau de la Musica Catalana..... 12

Kaynak:<http://static1.squarespace.com/static/5006128ce4b0830aa84ee2e1/50fea406e4b0e7255a600784/50fea406e4b0e7255a600e57/1358865441378/Inside+the+Palaudela+Musica+Barcelona.jpg>

Görsel 5. Segovia'nın kullandığı 1912 yapımı Manuel Ramirez Gitarı 13

Kaynak:<http://images.metmuseum.org/CRDImages/mi/original/DP335036.jpg>

Görsel 6. Andres Segovia'nın Sağ Eli ve Tırnak Şekilleri 14

Kaynak:(Bobri, 1990: 38)

Görsel 7. II. Dünya Savaşı öncesi eser veren besteciler.....	16
Görsel 8. II. Dünya Savaşı sonrası eser veren besteciler	17
Görsel 9. Latin Gitar müziği bestecileri	17
Görsel 10. Francisco Tarrega	19
Kaynak: http://image2.findagrave.com/photos250/photos/2007/144/19503734_118013515543.jpg	
Görsel 11. Francisco Tarrega'nın Marieta - Mazurka isimli eseri.....	20
Görsel 12. Miguel Llobet	21
Kaynak: http://www.arkivmusic.com/graphics/portraits/7217	
Görsel 13. Miguel Llobet'in Fernando Sor'un Teması Üzerine Varyasyonlar adlı eserinin teması.....	22
Görsel 14. Miguel Llobet'in Fernando Sor'un Teması Üzerine Varyasyonlar adlı eserinin 8. Varyasyonu	22
Görsel 15. Miguel Llobet'in Fernando Sor'un Teması Üzerine Varyasyonlar adlı eserinin 9. Varyasyonu	23
Görsel 16. Frederic Moreno Torroba	25
Kaynak: http://www.zarzuela.net/zar/composers/torroba2.jpg	
Görsel 17. Federico Moreno Torroba'nın Sonatina isimli eserinin ilk bölümü - ana tema	26

Görsel 18. Federico Moreno Torroba'nın Sonatina isimli eserinin ilk bölümü - yardımcı tema.....	26
Görsel 19. Federico Moreno Torroba'nın Sonatina İsimli Eserinin İlk Bölümü - Gelişme Bölümü.....	27
Görsel 20. Manuel Ponce	28
Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/0/03/ManuelPonce.jpg	
Görsel 21. Manuel Ponce'un Romantic Sonata isimli eserinin ilk bölümü, sayfa 1	29
Görsel 22. Heitor Villa-Lobos.....	30
Kaynak: http://fredsturm.net/img/V-Lconducting.jpg	
Görsel 23. Heitor Villa-Lobos'un Douze Etudes Çalışması'ndan Etüt no.1.....	31
Görsel 24. Joaquin Rodrigo.....	33
Kaynak: http://sologuitarist.net/images/j_rodrigo_2.jpg	
Görsel 25. Joaquin Rodrigo'nun Concierto de Aranjuez isimli konçertosunun birinci bölümü - ana tema.....	34
Görsel 26. Joaquin Rodrigo'nun Concierto de Aranjuez isimli konçertosunun birinci bölümü – gelişme bölmesi – modal pasaj yapıları.....	35
Görsel 27. Abel Carlevaro, Escuela de la Guitarra Exposicion de la Teoria Instrumental. 3. Kitap, egzersiz no: 86	37
Görsel 28. Abel Carlevaro ve yeni nesil konser gitarı	38

Kaynak:<http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2011/12/Abel-Carlevaro12.jpg>

Görsel 29. Abel Carlevaro, Preludios Americanos no.3 Campo..... 39

Görsel 30. Leo Brouwer 40

Kaynak:<https://i.ytimg.com/vi/BuCY3muHhU4/maxresdefault.jpg>

Görsel 31. Leo Brouwer, Guitar Sonata, 1. Bölüm, Fandangos y Boleros 41

Görsel 32. Leo Brouwer, Estudios Sencillos, Etüd no.1 42

Görsel 33. Carlo Domeniconi 43

Kaynak:https://www.google.com.tr/search?q=carlo+domeniconi&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjV8saxvvDKAhWIXSwKHUxuDvgQ_AUIBygB&biw=1920&bih=955#imgrc=3Cf4Q_tne06lTM%3A

Görsel 34. Carlo Domeniconi, Koyunbaba, 1. Bölüm 44

Görsel 35. Roland Dyens 45

Kaynak:http://www.savarez.fr/musiciens/doc_musiciens/Dyens/roland_dyens1.jpg

Görsel 36. Roland Dyens, Libra Sonatine, 1. Bölüm..... 46

Görsel 37. Roland Dyens'in La Chanson des Vieux Amants Düzenlemesi..... 46

Görsel 38. Nikita Koshkin (Fotoğraf: Emre Ünlener)..... 47

Görsel 39. Nikita Koshkin, The Prince's Toys, 4. Bölüm 48

Görsel 40. Dusan Bogdanovic..... 49

Kaynak:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8f/Dusan_Bogdanovic,_Tokyo,_1992.jpg

Görsel 41. Dusan Bogdanovich, Six Balkan Miniatures, No.1: Jutarnje Kolo 50

Görsel 42. Dusan Bogdanovic, Six Balkan Miniatures, No.6, Sitni Vez: s.11 50

Görsel 43. Frank Martin 52

Kaynak:<http://jsebestyen.org/photos/uploads/composers/martin1.jpg>

Görsel 44. Frank Martin, Quatre Pieces Breves, No.1 Prelude..... 53

Görsel 45. Alberto Ginastera..... 54

Kaynak:<http://www.bach-cantatas.com/Pic-Lib-BIG/Ginastera-Alberto-02.jpg>

Görsel 46. Alberto Ginastera, Guitar Sonata, 2. Bölüm Scherzo, 2. Sayfa, (Glissando)54

Görsel 47. Alberto Ginastera, Guitar Sonata, 2. Bölüm Scherzo, 3. Sayfa, (Perküsyon)
..... 55

Görsel 48. Astor Piazzolla..... 56

Kaynak:<http://www.longbeachopera.org/uploads/images/2012/astor-piazzolla-400-400.jpg>

Görsel 49. Astor Piazzolla, Histoire du Tango, Night Club 1960, 1.sayfa (Bossa Nova)
..... 57

Görsel 50. Benjamin Britten 58

Kaynak:http://www.bu.edu/today/files/2014/11/h_p0141dz8.jpg

Görsel 51. Benjamin Britten, Nocturnal after John Dowland	59
Görsel 52. Toru Takemitsu	60
Kaynak: http://www.japansociety.org.uk/wp-content/uploads/2012/10/toru-takemitsu.jpg	
Görsel 53. Toru Takemitsu, All in Twillight	61
Görsel 54. Leo Brouwer, Fuga No. 1, tema ve karşıt temada kullanılan senkoplu ritim kalıpları	73
Görsel 55. Leo Brouwer, Estudios Sencilios, Etude V ve Montuno ritmik kalıbı.....	74
Görsel 56. Leo Brouwer, Pieza sin titulo no.1	76
Görsel 57. Leo Brouwer, Estudios Sencilios, Etude V, açılış pasajı	77
Görsel 58. Leo Brouwer, Preludio	78
Görsel 59. Leo Brouwer, Pieza sin titulo no.1	79
Görsel 60. Leo Brouwer, Elegio de la Danza, Obstinato	79
Görsel 61. Leo Brouwer. Tarantos, sayfa 1	81
Görsel 62. Leo Brouwer, La Espiral Eterna	83
Görsel 63. Leo Brouwer, Canticum	84
Görsel 64. Leo Brouwer, La Espiral Espiral Eterna 4. Bölüm.....	84
Görsel 65. Leo Brouwer, La Espiral Eterna, sayfa 3.....	85

Görsel 66. Leo Brouwer, El Decameron Negro, Üçüncü Bölüm.....	88
Görsel 67. Ana tema, “a” tematik fikri, ölçü 1 – 11.....	102
Görsel 68. Ana tema “b” tematik fikri, ölçü 12 – 21	103
Görsel 69. “b” fikrinin sekiz notadan oluşan tam serimi, ölçü 16 – 19 (mi - fa, la – sol#, si – do, mi – re#).....	103
Görsel 70. “a” ve “b” tematik fikirlerinin ikinci kez sergilenmesi, ölçü 22 – 30, 31 – 42	104
Görsel 71. 43. ve 49. ölçüler arasında yer alan “b” fikri 1. Çeşitlemesi	105
Görsel 72. 50. ve 56. ölçüler arasında yer alan “b” fikri 2. Çeşitlemesi	105
Görsel 73. 57. ve 68. ölçüler arasında yer alan “b” fikri 3. Çeşitlemesi	106
Görsel 74. Gitarın 68. ve 69. ölçülerde seslendirdiği Yardımcı Tema.....	107
Görsel 75. 70. ölçü sonrası, yaylıların yardımcı temaya “b” fikriyle eşlik etmesi	107
Görsel 76. 80. ölçü sonrası Yardımcı Temanın Sib ’e modülasyon yapması ve yaylılardaki ritmik sıkışma	108
Görsel 77. 87. ve 90. ölçüler arasında yer alan kapanış figürü	108
Görsel 78. Gelişme bölümünün ilk bölmesinde gitar ve yaylılar arasındaki kanonik yapı	109
Görsel 79. 100. ve 107. ölçüler arasındaki geçiş materyali	111
Görsel 80. 108.ve 114. ölçüler arasında yer alan “b”fikri.....	111

Görsel 81. 111. ve 119. ölçüler arasında yaylıların Do pedalı üzerinde gitarın “b” fikrini çeşitlemesi.....	112
Görsel 82. 124. ölçüde gitarın kadansa yönelişi	113
Görsel 83. Gitarın 125. ve 129. ölçüler arasında sunduğu kısa kadans	113
Görsel 84. Yeniden sergi bölümünde ana temanın “a” fikrinin tekrar kullanılması	114
Görsel 85. 142. ve 149. ölçüler arasındaki motif yapıları ve 150. ölçüde Si üzerinde başlayan “a” fikri	115
Görsel 86. 154. ölçüde yaylıların “a” fikrini seslendirmesi	115
Görsel 87. Yeniden sergi bölümünde yardımcı temanın seslendirilmesi.....	116
Görsel 88. 176. ölçüde gitarın Fa üzerinde yardımcı temayı seslendirmesi	117
Görsel 89. Yeniden sergi bölümünün sonunda yer alan koda.....	118
Görsel 90. 1. ve 11. ölçüler arasındaki motif kullanımı	121
Görsel 91. 12. ölçüde gitarın seslendirdiği kadans benzeri yapı	122
Görsel 92. 13. ve 14. ölçüler arasında sırasıyla yaylıların ve gitarın seslendirdiği motif yapıları	122
Görsel 93. 15. ve 19. ölçüler arasında sırasıyla yaylıların ve gitarın seslendirdiği motif yapıları	124
Görsel 94. 1. ve 7. ölçüler arasındaki “a2” fikrinin genel analizi	127
Görsel 95. 14. ölçüde başlayan “b2” fikri	127

Görsel 96. 26. ölçüde başlayan “b2” fikrinin tekrar edilmesi	128
Görsel 97. 35. ölçüde soyutlaştırılan”b2” fikri	128
Görsel 98. Yaylıların 44. ve 57. ölçüler arasında Do üzerinden seslendirdikleri “b2” fikri	129
Görsel 99. Gitarın 57. ve 69. ölçüler arasında “b2” fikrini çeşitleme olarak sunması. 130	
Görsel 100. “a2” fikrinin 70. ölçü itibariyle Mi üzerinden yeniden seslendirilmesi ...	131
Görsel 101. “a2” fikrinin çeşitlemesi	132
Görsel 102. “a2” fikrinin deforme edilerek kodaya yönelim oluşturulması	133
Görsel 103. 110. ve 117. ölçüler arasında yer alan koda	134
Görsel 104. 118. ve 130. ölçüler arasında yer alan kadans	135
Görsel 105. 131. ve 141. ölçüler arasında yer alan köprü	136
Görsel 106. 142. ve 163. ölçüler arasında seslendirilen “a2” çeşitlemesi.....	137
Görsel 107. 150. ve 153. ölçüler arasındaki doğaçlama pasaj	137
Görsel 108. 157. ve 160. ölçüler arasındaki doğaçlama pasaj	138
Görsel 109. 161. ölçü sonrasında yer alan köprü	138
Görsel 110. 166. ve 171. ölçüler arası.....	139
Görsel 111. 173. ölçü itibariyle başlayan köprü	140
Görsel 112. 185. ve 198. ölçüler arasındaki “b2” bölmesi.....	141

Görsel 113. Birinci bölümün 43. ölçüsünde yer alan “b” fikri 1. çeşitlemesinin 199. ölçüde yeniden seslendirilmesi	142
Görsel 114. Birinci bölümde kullanılmış “b” motifi, yardımcı tema ve koda fikrinin 217. ve 220. ölçülerde yeniden kullanılması	143
Görsel 115. Eserin sonunda yer alan koda ve bitiş figürü.....	143
Görsel 116. “a” tematik fikri.....	144
Görsel 117. “b” tematik fikri.....	144
Görsel 118. “b” tematik fikrini oluşturan dizi.....	145
Görsel 119. Üçüncü bölümün 14. ve 20. ölçüleri arasında yer alan “b2” tematik fikri	145
Görsel 120. “b2” cümlesinin redaksiyon yapılmış hali.....	146
Görsel 121. Üçüncü bölümün 1. ve 5. ölçüleri arasında yer alan “a2” fikri	146
Görsel 122. “a2” fikrinin motif analizi	146
Görsel 123 “a” fikrinin motif analizi	147
Görsel 124. Leo Brouwer’ın Paul Klee’nin eserlerinde bulunan yapı prensipleri üzerine eskizi: Ağaç, Kök, Yaprak.....	148
Görsel 125. Ana temayı oluşturan tematik unsurlar.....	153
Görsel 126. (a) tematik fikrinin 6. ve 7. ölçüler arasında sıkıştırılarak yeniden kullanılması.....	154
Görsel 127. Ana Temanın cevap figürünün 8. ve 10. ölçüler arasında yeniden seslendirilmesi	154

Görsel 128. Timpanide kullanılan köprü figürü.....	155
Görsel 129. 17. ve 21. ölçüler arasında yer alan köprü figürü ve korno – trompetin (a) fikrini soyut olarak seslendirmesi	156
Görsel 130. I. keman partisinde pedal ses olarak kullanılan, ana temanın (a) fikri içinde yer alan sesler.....	156
Görsel 131. 25. ve 29. ölçüler arasında yer alan köprü figürü	157
Görsel 132. 30. ve 37. ölçüler arasında yer alan I. çeşitleme.....	158
Görsel 133. Yardımcı temanın yapısal özellikleri.....	159
Görsel 134. 46. ve 51. ölçüler arasında (a) fikrinin genişletilerek gitarda seslendirilmesi	160
Görsel 135. Gitarın 51. ve 59. ölçüler arasında seslendirdiği genişletilmiş (b) fikri ...	162
Görsel 136. 59. ve 62. ölçüler arasında seslendirilen II. çeşitleme	162
Görsel 137. 63. ve 69. ölçüler arası.....	163
Görsel 138. III. Çeşitleme	164
Görsel 139. 75. ve 85. ölçüler arasında yer alan köprü bölmesi	165
Görsel 140. IV. çeşitlemenin yapısal analizi.....	166
Görsel 141. 94. ve 103. ölçüler arası.....	168
Görsel 142. 104. ve 120. ölçüler arasında yer alan V. çeşitlemenin motif analizi.....	170
Görsel 143. 121. ve 131. ölçüler arası.....	171

Görsel 144. VI. çeşitlemenin motif analizi	173
Görsel 145. 141. ve 153. ölçüler arası.....	176
Görsel 146. 153. ve 162. ölçüler arası.....	179
Görsel 147. 163. ve 169. ölçüler arası.....	181
Görsel 148. İgor Stravinski, Bahar Ayini, “Dance of the Young Girls” adlı bölümün tematik malzemesi, (Stravinski, 1913:12)	181
Görsel 149. 170. ve 185. ölçüler arası.....	184
Görsel 150. 186. ve 189. ölçüler arasında ters dizilimde kullanılan tematik unsurlar .	184
Görsel 151. 186. ve 189. ölçüler arası.....	185
Görsel 152. 190. ve 215. ölçüler arası.....	187
Görsel 153. 215. ve 223. ölçüler arasında yer alan kadans bölmesi	188
Görsel 154. 224. ve 228. ölçüler arası.....	189
Görsel 155. 229. ve 240. ölçüler arası.....	191
Görsel 156. 241. ve 250. ölçüler arası.....	192
Görsel 157. 1. ve 8. ölçüler arası.....	196
Görsel 158. 9. ve 14. ölçüler arası.....	197
Görsel 159. 15. ve 19. ölçüler arası.....	199
Görsel 160. 20. ve 23. ölçüler arası.....	200

Görsel 161. Tema Bölmesinin ilk dört ölçüsü ve I. Çeşitlemenin tematik figürünün kıyaslanması.....	201
Görsel 162. 24. ve 29. ölçüler arası.....	202
Görsel 163. 30. ve 37. ölçüler arası.....	204
Görsel 164. 38. ve 50. ölçüler arası.....	208
Görsel 165. 51. ve 60. ölçüler arasında yer alan koda bölmesi.....	210
Görsel 166. 61. ve 65. ölçüler arası.....	211
Görsel 167. Tema bölmesinin ilk dört ölçüsü ve II. çeşitlemenin tematik figürünün kıyaslanması.....	212
Görsel 168. 66. ve 80. ölçüler arası.....	213
Görsel 169. 81. ve 85. ölçüler arasında yer alan köprü bölmesi	214
Görsel 170. 86. ve 102. ölçüler arası.....	216
Görsel 171. 103 ve 110. ölçüler arası.....	217
Görsel 172. 111. ve 118. ölçüler arası.....	218
Görsel 173. 119. ve 126. ölçüler arası.....	218
Görsel 174. Tema bölmesinin ilk dört ölçüsü ve III. çeşitlemenin tematik figürünün kıyaslanması.....	219
Görsel 175. 127. ve 132. ölçüler arası.....	219
Görsel 176. 133. ve 142. ölçüler arası.....	220

Görsel 177. 143. ve 158. ölçüler arası.....	222
Görsel 178. 159. ve 163. ölçüler arası.....	223
Görsel 179. 164. ve 172. ölçüler arası.....	226
Görsel 180. 173. ve 189. ölçüler arası.....	229
Görsel 181. İkinci bölümde yer alan tematik figürlerin kıyaslaması	230
Görsel 182. 190. ve 200. ölçüler arası.....	232
Görsel 183. 201. ve 212. ölçüler arası.....	234
Görsel 184. 213. ve 220. ölçüler arası.....	235
Görsel 185. 1. ve 14. ölçüler arası.....	239
Görsel 186. 15. ve 25. ölçüler arası.....	242
Görsel 187. 26. ve 32. ölçüler arası.....	244
Görsel 188. 33. ve 36. ölçüler arası.....	245
Görsel 189. 37. ve 44. ölçüler arası.....	249
Görsel 190. 45. ve 56. ölçüler arası.....	251
Görsel 191. 57. ve 73. ölçüler arası.....	254
Görsel 192. 74. ve 84. ölçüler arası.....	257
Görsel 193. 85. ve 91. ölçüler arası.....	259
Görsel 194. 92. ve 109. ölçüler arası.....	261

Görsel 195. 110. ve 123. ölçüler arası.....	265
Görsel 196. 124. ve 131. ölçüler arası.....	268
Görsel 197. 131. ve 151. ölçüler arası.....	270
Görsel 198. 151. ve 154. ölçüler arası.....	271
Görsel 199. 155. ve 164. ölçüler arası.....	275
Görsel 200. 165. ve 178. ölçüler arası.....	279
Görsel 201. 179. ve 187. ölçüler arası.....	283
Görsel 202. Birinci bölüm ana temasının aralık analizi	284
Görsel 203. Birinci bölüm Yardımcı Temasının aralık analizi	284
Görsel 204. Dans Motifinin aralık analizi	285
Görsel 205. Birinci bölüm köprü motifinin aralık analizi	285
Görsel 206. Köprü motifi ile ana tema arasındaki bağlantı	285
Görsel 207. İkinci Bölüm tema bölmesi tematik fikrinin oluşum şeması.....	286
Görsel 208. İkinci Bölümde yer alan tematik fikirlerin oluşum şeması	287
Görsel 209. Üçüncü bölüm ana temasının aralık analizi.....	287
Görsel 210. Üçüncü Bölüm köprü motifi.....	288
Görsel 211. Üçüncü bölümün yardımcı temasının oluşum şeması	288

GİRİŞ

Leo Brouwer; gitarist, besteci, şef, pedagog ve araştırmacı özellikleriyle, yaşayan Kübalı müzisyenler arasında ve 20. yüzyıl gitar müziği dünyasında en aktif figürlerden biri olmuştur. 19. yüzyıldan gelen gitar mirasıyla eksikleri bulunan gitar repertuvarının güçlendirilmesi için yazılan eserleri, günümüz gitar eğitim sisteminin başlıca pedagojik kaynaklarını oluşturmaktadır. Solo gitar haricinde bestelenen gitarlı oda müziği, gitar konçertosu ve gitar etütleri bu kaynaklara örnek olarak verilebilir.

Bu çalışmanın genel amacı, bestecinin 1950 yılından günümüze kadar sergilediği farklı müzikal tekniklerle oluşturduğu eserlerinin derlenmesiyle, gitar müziğine yaptığı katkının ortaya konulmasını kolaylaştırmaktır. Yapılan literatür taramasında, bestecinin üçüncü konçertosu haricinde, günümüze kadar yazdığı diğer on bir konçertosu üzerine yapılmış her hangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Yapılan çalışmalar daha çok bestecinin solo gitar eserleri üzerine yoğunlaşmakta, Wang (2008), Camacho (1998) ve Caboverde (2012)'nin üçüncü konçerto üzerine bulunan çalışmalarının ise Brouwer'ın bestecilik yöntemlerini derinlemesine analiz etmediği görülmektedir.

Bestecinin gitar müziğinin her alanında yenilikçi eserler verdiği düşünüldüğünde, Brouwer'ın gitar repertuvarında özellikle 20. yüzyıl içinde sıklıkla kullanılan konçerto formu üzerinde sergilediği yaklaşımlarının irdelenmesi tezin odaklandığı ana konu olarak görülebilir. Bu nedenle çalışmada betimsel araştırma modeli benimsenmiştir.

Brouwer'ın konçerto formunu hangi teknik özellikleri kullanarak geliştirdiğini saptamak için kullanılması planlanan başlıca analiz yöntemi, bestecinin müzikal özellikleri göz önünde bulundurularak seçilmiştir. Bestecinin özellikle 1981 yılı sonrası bestelediği eserlerinde görülen tematik malzemelerin yatay gelişimine dayalı form yapıları nedeniyle, yapılan analizlerin önemli bir kısmı form analizi olarak, eserlerde kullanılan tematik öğelerin işlenişindeki işçiliğin betimlenmesi şeklinde gerçekleşmiştir.

Çalışma dört ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde, 20. yüzyılda klasik gitar repertuarında gerçekleşen önemli değişimler öncelikli olarak Andres Segovia üzerinden tartışılmıştır. 20. yüzyıl boyunca klasik gitar alanında önemli eserler veren belirli bestecilerin genel müzikal özellikleri hakkında bilgiler verilerek, Leo Brouwer'ın gitar müziği dünyasında nerede yer aldığı hakkında bir fikir oluşturulması amaçlanmıştır. Bu noktada yapılan bazı kısıtlamalar bulunmaktadır. Konunun dağılmadan ele alınabilmesi için eserlerinde Latin müziği etkileri görülen besteciler değerlendirme dışı bırakılmıştır. Brouwer'ın müziğindeki Batı müziği etkilerinin ele alınabilmesi için Avrupa'daki klasik gitar müziğinin gelişimi başlıca odak noktası olarak belirlenmiştir.

İkinci bölümde, Leo Brouwer'ın genel öz geçmişi farklı kaynaklardan derlenecek, bestecinin müziğine etki eden Afro-Küban etkilerle birlikte müziğinin genel özellikleri irdelenmiş, bestecilik dönemlerinde kullandığı farklı teknikler açıklanarak bulunan eserlerinin bir listesi oluşturulmuştur. Afro-Küban müzik özelliklerinin çağdaş Batı müziği teknikleri kullanılarak nasıl sentezlendiği sorusuna cevap aranmıştır.

Üçüncü bölümde, bestecinin üçüncü gitar konçertosu *Concerto de Elegiaco* ve dördüncü gitar konçertosu *Concerto de Toronto*'nun öncelikli olarak detaylı form analizleri yapılarak, bestecinin özellikle üçüncü dönemde sergilediği yatay müzikal gelişim özellikleri ortaya konularak, eserlerin genel özellikleri ve önemi tartışılmıştır. Brouwer'ın sadece kullandığı tekniklere değil, aynı zamanda gerçekleştirdiği orkestral tercihlerin konçerto formu üzerindeki etkilerine ve bu seçimlerin oluşturduğu tınısal gelişimlere örnekler verilmeye çalışılmıştır.

Sonuç bölümünde elde edilen analiz sonuçları çerçevesinde, bestecinin yukarıda bahsedilen gitar konçertolarında kullandığı bestecilik tekniklerinin, klasik gitar müziğinin önemli bir alanı olan konçerto formu üzerindeki etkileri ve getirilen yenilikler açısından kısa bir değerlendirmesi yapılarak, bestecinin gitar repertuarına katkıları değerlendirilmiştir.

Eserlerin oluşum sürecine yönelik önermelerde bulunan bu çalışma sayesinde, analiz edilen eserleri çalacak ve yönetecek müzisyenlere kolaylık sağlanması hedeflenmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

KLASİK GİTAR MÜZİĞİNİN YIRMİNCİ YÜZYILDAKİ GELİŞİMİ

1. YIRMİNCİ YÜZYILA BIRAKILAN KLASİK GİTAR MİRASI

Klasik gitar olarak bilinen altı telli gitar, tarihsel süreçte ilk kez 1700'lü yılların başında görülmektedir. Gitarın atası olarak kabul edilen vihuela¹, lavta² ve barok gitar gibi çalgılardan sonra boyutları günümüz gitarından daha küçük olan Klasik ve Romantik Dönem gitarları kullanılmaya başlanmıştır. Akort düzeni ve çalış teknikleri açısından modern gitarla aynı olan bu dönem gitarları için yazılan eserler, gitar repertuvarının ilk örnekleri olarak kabul edilmektedir. 19. yüzyıl gitarlarının ses yüksekliğindeki kısıtlılıklar, altı tel kullanımından kaynaklanan polifonik sınırlamalar ve yetersiz olarak kabul edilebilecek üç buçuk oktav olan ses aralığı, gitarın tarihsel süreç içinde edindiği mütevazı kimliğinin nedenleri olarak görülebilir. Gitarın çalgısal anlamdaki bu teknik yetersizlikleri, onun küçük çaplı ev konserleri ya da amatör müzik çalışmaları haricinde kullanılmasına engel olmuştur. Dönemin önemli opera ve senfonik eser bestecilerinin gitara olan kayıtsızlığının sebebi buna bağlanabilir.

¹ 15. ve 16. yüzyıllarda İspanya, İtalya ve Portekiz'de kullanılan, gitar benzeri, altı adet çift telin gitar akorduna benzer şekilde düzenlenmesiyle kullanılan çalgı.

² Ortaçağdan Geç Barok Dönemine kadar kullanılan, telleri çekilerek çalınan perdeli çalgı. Ortadoğu müziğinde kullanılan ud ile yapısal olarak aynıdır.



Görsel 1. *Romantik Dönem Gitarı, Jean Nicolas Grobert Yapımı, 1830*

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Nicolas_Grobert_-_Early_Romantic_Guitar,_Paris_around_1830.jpg

Klasik ve Romantik Dönem gitarları için bestelenen eserlerin önemli bir kısmı, dönemin gitaristleri tarafından bestelenmiştir. Mauro Giuliani, Fernando Sor, Dionisio Aguado, Fernando Carulli, Matteo Carcassi, Luigi Legnani, Anton Diabelli, Napoleon Coste ve Johann Kaspar Mertz 18. yüzyılın ve 19. yüzyılın ilk yarısının önemli gitarist ve gitar müziği bestecileri olarak gösterilebilir. Andres Segovia, Mauro Giuliani ve Fernando Sor'un haricinde yukarıda ismi geçen bestecileri gerçek birer besteci olarak tanımlanamayacağını belirtir (Cooper, 1983). Guiliani ve Sor'un gitar dışındaki klasik müzik etkinliklerinde (senfonik eserler) yer almış olmaları, bu iki bestecinin eserlerindeki müzikal zenginliğin başlıca nedeni olarak gösterilebilir. Segovia'nın sözlerine açıklık getirilecek olursa, diğer gitarist bestecilerin otodidakt eğitimleri ve kendi tekniksel çalış kapasiteleriyle sınırlı eserler üretmeleri, dönemin dinleyici kitlesinin gitar çalgısından beklentilerinin diğer Batı müziği çalgılarıyla eşdeğer görülmemesi ve piyanoyla karşılaştırıldığında gitar çalgısının polifonik olarak yetersiz oluşu, bu bestecilerin eserlerindeki müzikal değerlerin sığ kalmasına neden olarak gösterilebilir.

Modern gitarın atası olarak kabul edilen 1852 yapımı Antonio Torres gitarlarından sonra yazılan eserler, teknik ve müzikal açıdan daha zengin ve tatmin edici olarak tanımlanabilir. Klasik ve romantik dönem gitarına göre ses yüksekliği daha fazla olan ve boyutları açısından günümüz gitarına çok benzeyen Torres gitarları, 19. yüzyılın ikinci yarısı ve 20. yüzyılın ilk on yılı boyunca hem İspanyol gitaristler tarafından tercih edilmiş hem de gitar yapımcıları tarafından model olarak alınmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısında Julian Arcas, Francisco Tarrega, Daniel Fortea ve Miguel Llobet gibi besteciler eserlerini Torres gitarının teknik olanakları doğrultusunda eserler vermişlerdir (Avraam, 2007).



Görsel 2. *Museu de la Música de Barcelona'da bulunan 1859 yapımı Torres gitarı*

Kaynak:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/eb/Guitarra_d'Antonio_de_Torres,_MDMB_626,_al_Museu_de_la_M%C3%BAstica_de_Barcelona.jpg/170px-Guitarra_d'Antonio_de_Torres,_MDMB_626,_al_Museu_de_la_M%C3%BAstica_de_Barcelona.jpg

Francisco Tarrega (1854 - 1909) İspanyol klasik gitar ekolünün söz sahibi gitarist ve bestecisidir. Yazdığı gitar metodu ve geliştirdiği teknik çalışmalarla kendinden önceki

gitarist bestecilerin eserlerinden bağımsız bir gitar repertuarı oluşturmak istemiştir. Öğrencileri Miguel Llobet (1878- 1938) ve Emilio Pujol (1886-1980) hocalarının izinden giderek, İspanyol gitar müziğinin önde gelen temsilcileri olmuşlardır.

Vasilios Avraam (2007), Tarrega'nın yaşamının son yıllarında, Andres Segovia'nın İspanya'daki kütüphanelerde yaptığı eser araştırmalarından bahseder. Segovia'nın elde ettiği Arcas, Sor ve Giuliani'ye ait eserlerin, o dönem İspanya'daki kütüphanelerde yer almasına rağmen, Tarrega'nın bu eserleri hiç seslendirmemesi ve gitar için orijinal eserler oldukları hâlde, onları bulmak için çaba sarf etmemesi yazar tarafından sorgulanır. Tarrega'nın sadece kendi özgün eserleri ve dönemin tanınan bestecilerinin eserlerinin düzenlemeleriyle oluşturmak istediği yeni repertuarın, gitarı popülerleştirmek amacıyla yapılmış bir çalışma olduğunu savunur (Avraam,1999).

Andres Segovia'nın da yaşamı boyunca hedeflediği konulardan biri, gitar için yeni bir repertuar oluşturulmasıdır. Tarrega'nın ve yöntemlerinin tartışılmadığı bir dönemde, Segovia bu hedefi gitarist olmayan bestecilerin gitar repertuarına katkıda bulunmalarını sağlayarak, farklı bir şekilde gerçekleştirmek istemiştir.

2. ANDRES SEGOVIA ETKİSİ

Andres Segovia (1893-1987), 20. yüzyılın en önemli gitar figürü ve tartışmasız en önemli kişiliği olarak gösterilmektedir (Asimakopoulos, 2007). Çağdaşı gitaristlerin aksine, o dönemde eşlik, eğlence ve İspanya folklorunun bir parçası olarak kullanılan gitarın diğer klasik müzik çalgıları gibi yüksek kabiliyet gerektiren bir konser çalgısına dönüşmesi için uğraş vermiş ve gerçekleşmesine önayak olmuştur. Segovia, büyük konser salonlarında konser vermeye cesaret eden ve hayatını konser vererek sağlayan ilk gitarist olarak gösterilmektedir (Avraam, 2007).



Görsel 3. Andres Segovia'nın gençlik dönemine ait bir fotoğraf

Kaynak: <http://www.schoolofguitar.ie/wp-content/uploads/2013/06/1-andres-segovia-granger.jpg>

1900'lü yılların başında, kendi kendine gitar çalmayı öğrenen Segovia, merakı ve karşılaştığı insanlar sayesinde kendisini geliştirmiş ve genç yaşta konserler vermeye başlamıştır. 1. Dünya Savaşı öncesinde, İspanya'nın Rönesans'ı olarak kabul edilebilecek ulusalcı çalışmaların ışığında, kendi döneminin eksiklerinden yola çıkarak, gitarın ihtiyacı olan pedagojik ve repertuar eksiklerinin tamamlanması gerekliliğini ortaya koymuştur. "Gitar için basılmış orijinal eserleri çalmak konusunda sıkıntı yaşadığı için, piyanist arkadaşlarının katkısıyla o dönemde pedagojik altyapıya sahip olan piyano çalgısının çalışma prensiplerini gitara uyarlamıştır (Avraam, 1999)".

Yaşamının sonuna kadar konser kariyerine devam eden Segovia, İspanya, Amerika Birleşik Devletleri, Avrupa, Rusya, Latin Amerika ve Japonya'da gerçekleştirdiği turnelerle klasik gitarın kendine has bir dinleyici kitlesinin ve yeni gitaristlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır (Asimakopoulos, 2007).

Bıraktığı miras tartışılmaz olsa da gitar dünyasında Segovia'nın karakteri, üslubu ve yöntemleri konusunda eleştiriler vardır. Kendisinin baskıcı kişiliği ve fikirlerinin uygulanması konusunda en küçük bir tavize bile büyük tepkiler göstermesi, Segovia'nın en çok eleştirilen özelliklerindedir. Segovia kültürünün temsilcilerinden Christopher Parkening'in (1947-) 15 yaşında yaşadığı bir anısı bu eleştiriye örnek gösterilebilir. Genç

gitaristin bir çalışmada Segovia'nın J. S. Bach'a ait *Chaconne* düzenlemesini çalarken teknik sebeplerden dolayı parmak numaralarını değiştirmesi, Segovia'nın Parkening'in eğitimine sözlü olarak sataşmasına neden olmuştur (Atsidakos, 2007). Bir başka örnek ise Segovia tarafından kariyerinin başında "Gitarın Yeni Prensi" olarak tanıtılan John Williams'ın, ünlü gitaristin ölümünün hemen ardından yaptığı açıklamada görülebilir. Williams, Segovia'nın gerçekleştirmeye çalıştığı yaşam boyu hedeflerinde seçtiği eserlerle kendisini kısıtladığını iddia eder: "O kendi kendisini sınırlandırmış bir hoca ve müzisyendi" (Atsidakos, 2007). The Guardian gazetesinde yayımlanan başka bir habere göre Williams, Segovia'nın öğrencilerine zorbalık yaparak onların yaratıcılıklarını bastırdığını açıklamıştır (Alberge, 2012).

2.1. Dört Amaç

"Kariyerinin başında Segovia kendisi için dört temel hedef belirlemiştir:

- Klasik gitarı Flamenko ve diğer folklorik eğlence araçlarından arındırmak,
- Gitarist olmayan bestecileri yeni eserler yazmaya teşvik etmek,
- Gitarı konser sahnelerine taşıyarak, çalgının gerçek güzelliğini ortaya çıkarmak,
- Konservatuvarların piyano, keman ve çello seviyesinde gitar eğitimi vermelerinin sağlanması (Cooper, 1983)".

2.1.1. Klasik Gitarı Yeniden Tanımlamak

Gitar repertuarının geç oluşumu, diğer çalgıların aksine, eski, çağdaş ve pedagojik eserlerin eksikliği, gitarın İspanyol folkloru içinde büyük bir yere sahip olması ve eğlence aracı olarak kullanılması, 1900'lü yılların başında klasik müzik dünyasının gitar üzerindeki ön yargılarının başlıca nedenleriydi. Segovia'ya kadar, dönemin ün kazanmış bestecilerini gitarı ciddiye almaya ikna eden kimse olmamıştır (Avraam, 2007). Bu noktada Segovia'nın gitarın kendinden önceki dönemi hakkında söylediği bir alıntıyı

paylaşmak doğru olacaktır: “Hiç gitar virtüözü olmadığı için gitara eser yazan besteci yoktu ve hiç gitar eseri yazan besteci olmadığı için gitar virtüözü yoktu” (Cooper, 1983).

Günümüzde her yıl gerçekleşen sayısız konser ve festivallerin aksine, o dönemde gitarın sadece küçük çaplı ev konserlerinde kullanılan bir çalgı olması Segovia'nın başarısının büyüklüğü konusunda bir ipucu verebilir. Gitarın sahip olduğu renk kapasitesi ve çok seslilik özelliğiyle küçük bir orkestrayı çağrıştırdığı düşünülürse, Segovia'nın amaçladığı, iyi bir eğitimle elde edilebilecek artistik seviye günümüzün en büyük kazanımlarından biri olarak görülmelidir. Segovia, Flamenko'yu kastettiği dönemin gitar müziği için “gitar müziği sadece akorlardan ve tellerin titreştirilmesinden ibaret değildir” der (Cooper, 1983).

2.1.2. Gitarist Olmayan Bestecileri Yeni Eserler Yazmaya Teşvik Etmek

Gitarist olmayan bestecilere eser sipariş etme fikri, Segovia'nın ilk defa 1912'de dönemin önemli gitar hocalarından Daniel Fortea ile karşılaştığında aklına gelmiştir. Gitar repertuarında var olan eserlerin, çalgının kapasitesini tamamen kullanmıyor oluşu bu girişimin en önemli nedenidir (Avraam, 2007).

Avraam, Segovia'nın ilk eser siparişlerini döneminin önemli İspanyol bestecileri Juaquin Turina ve Manuel de Falla'ya vermek istediğini belirtmektedir. Ancak belki de kendi teknik kapasitesinin sınırlı olması ve bestecileri ikna etmeye yetmeyecek konser kariyeri nedeniyle, Segovia'nın bu bestecileri komplike gitar eserleri üzerine çalışmaya ikna edemediğini belirtir (Avraam, 1999). Bu sebeple dönemin henüz ün kazanmamış bestecileri, Segovia'nın isteklerine cevap vermiştir. Frederico Moreno Torroba, Mario Castelnuovo-Tedesco, Manuel Maria Ponce ve Alexandre Tansman bu isimlerden bazılarıdır. Segovia'nın başarılı konserleri neticesinde, bu listeye Heitor Villa-Lobos, Juaquin Turina ve Juaquin Rodrigo'da dâhil olmuştur.

Segovia'nın ulusal müzik öğelerine önem veren tutucu müzik zevki ve romantik olarak tanımlanabilecek estetik yaklaşımlarıyla şekillenen bu repertuvar için eser teklifi götürülen bestecilerin, o dönemin yeni akımlar yaratan Stravinsky, Bartok ya da Schoenberg gibi isimlerinden etkilenmeyen besteciler olduğu görülebilir. Segovia'nın aşağıdaki cümleleri, oluşturmayı amaçladığı repertuvar hakkındaki duruşunu özetler niteliktedir:

Gitar uyumlu seslerin çalınması gereken bir çalgıdır. Günümüzde, bugün zaten bestecilerin kullandığı, bir anlam ifade eden uyumsuz notaların çalınamayacağı anlamına gelmez. Fakat kakofoni için uygun değildir. İsmi anmak istemediğim bir Fransız besteci, piyano için bestelediği bir sonatında çalgının yumruk ile çalınmasını istemiş. Bu tarz bir yaklaşım gitar için imkânsız. Çünkü o çok narın ve şiirseldir (Wade, 1986).

Genç olan ve henüz dünya çapında tanınmayan bu besteciler, aynı zamanda Segovia'nın tüm yönergelerini, tavsiyelerini, düzeltmelerini ve uyarlamalarını müziklerinde kullanmaya ikna edilebilen bestecilerdir. Avraam, makalesinde Ravel, Falla, Bartok ya da Stravinsky'nin fikirlerini Segovia'nın ricaları doğrultusunda değiştireceğine inanmadığını belirtmektedir. Segovia gitarist olmayan bir bestecinin eserinin gitara uygun hâle getirilmesinin, eserin düzenleme yapılmasıyla eş zorluğa sahip olduğunu belirtmektedir. Segovia'nın teknik kapasitesini aşan ve sahneye çıkarılmasında zorluk yaşadığı bölüm ve pasajlarda, besteciden ciddi değişiklikler talep ettiği ile ilgili örnekler bulunmaktadır. Ponce'un *Variations and Fugue* adlı eserini Segovia'ya gönderdiği mektubu sonrasında, Segovia'nın cevap olarak 20 çeşitlemenin sadece 4-5 tanesinin çalınabilir olduğunu söylemesi, bestecilerin Segovia nedenli yaşadığı baskılara bir örnek olarak gösterilebilir. Her ne kadar Segovia konserlerinde bu eserin tamamının bir gitar konseri için uzun olduğunu belirtse de, Schott Yayınevi tarafından basılan eserde tüm çeşitlemeler yer almıştır (Cooper, 1983).

Segovia bu bestecilerin eserlerini yalnızca konserlerinde seslendirmiyordu. Aynı zamanda eserlerin kayıtlarını yapıyor, yayımlanmasını sağlıyor ve dünya çapındaki konserleriyle eser adlarını tüm dünyaya duyuruyordu. Bu yüzden Torroba, Turina, Ponce, Tedesco ve Rodrigo uluslararası tanınırlığını besteledikleri diğer senfonik eserler dışında daha çok gitar için besteledikleri eserlere ve Segovia'ya borçludurlar. Yayımlanan ve kaydedilen eserler aynı zamanda bu genç bestecilere finansal anlamda

2.1.3. Gitarı Konser Sahnelerine Taşımak

Segovia'nın gitarın sahnelerde yer almasıyla ilgili gerçekleştirdiği ilk adım, Tarrega'nın ve ekolünün benimsediği konser salonu fikrini yıkması olmuştur. Gitar sesinin kısa bir mesafenin ötesine geçemeyeceğini düşünen Tarrega'nın tanımıyla konser salonları “gitarist için kendisini dinletemeyeceği bir dinleyici kitlesi”³ ortamı olarak betimlenmektedir. Segovia, Tarrega'nın konser salonu fikrini benimseyenleri “yüzeysel fikirlere sahip” ve “basit akıllılar” olarak eleştirmiştir (Cooper, 1983).

Cooper'a göre, kariyerinin henüz dördüncü konseri olan Barcelona konserinde gerçekleştirmeye karar verdiği ses denemesiyle, Segovia günümüzün konser gitaristliği kavramı için ilk adımları atmıştır. Llobet'e göre aklını kaçırmış olan Segovia'nın, 1000 kişinin üzerinde dinleyiciye ev sahipliği yapabilen “Palau de la Musica Catalana”da gerçekleştirdiği resitalinin dinleyiciler tarafından başarılı bulunması, Segovia'nın konser salonu fikrini perçinlemesini sağlamıştır (Cooper, 1983).



Görsel 4. Palau de la Musica Catalana

Kaynak:<http://static1.squarespace.com/static/5006128ce4b0830aa84ee2e1/50fea406e4b0e7255a600784/50fea406e4b0e7255a600e57/1358865441378/Inside+the+Palaudela+Musica+Barcelona.jpg>

³ “An unheard of audience for a guitarist” (Cooper, 1983).

Gitarist olmayan bestecilerin gitar için eser bestelemesine paralel olarak, gitar yapımcıları da gitarın yeni kimliğine uygun gitarlar yapmaya başlamışlardır. Daha iyi ses kapasitesine sahip gitarların yapılmasıyla, gitarın konser salonlarında yaşadığı duyulmama riski gün geçtikçe azalmıştır. Segovia, kariyeri boyunca konserlerinde kullandığı üç gitarla birlikte anılır. Bunlar, Manuel Ramirez, Joseph Hauser ve İgnacia Fleta yapımı gitarlarıdır.



Görsel 5. Segovia'nın kullandığı 1912 yapımı Manuel Ramirez Gitarı

Kaynak: <http://images.metmuseum.org/CRDImages/mi/original/DP335036.jpg>

Ses kapasitesi artan gitarlarla birlikte, yeni gitar teknikleri de oluşmaya başlamıştır. Bunlardan en önemlisi tırnağın uygun şekilde kullanımıyla elde edilebilecek zengin renk paletinin gitar müziğini güçlendirmesidir. Gitar çalımında tırnak kullanımı, gitarın tarihi sürecinde besteciden besteciye değişkenlik gösteren bir konu olmuştur. 19. yüzyılda Giuliani tırnak kullandığı hâlde çağdaşı Sor, tırnak kullanmadan konserler vermiştir. Tárrega da, kariyerinin başında tırnak kullandığı hâlde, kariyerinin son döneminde tırnaksız gitar çalımı üzerine yoğunlaşmıştır. Segovia, günümüz gitar dünyasının ses üretme biçimi üzerine yapılan ilk çalışmaların sahibidir. Vladimir Bobri'nin *The Segovia Techniques* adlı kitabında Segovia'nın sağ el kullanımı ve tırnak şekilleri üzerine bir bölüm bulunmaktadır (Bobri, 1990). Melodi ve eşlik notalarının birbirinden ayrılması ve

melodinin vurgulanması için tırnakların nasıl kullanılacağı açıklanmıştır (Görsel 6). Günümüzde her gitarist kendi tırnak yapısına uygun bir şekil kullanmakta olsa da Segovia'nın çalışmalarının öncü bir çalışma olarak tanımlanması mümkündür.



Görsel 6. *Andres Segovia'nın Sağ Eli ve Tırnak Şekilleri*

Kaynak: (Bobri, 1990: 38)

20. yüzyıldaki teknolojik gelişmelerin gitar üzerindeki en büyük etkisi tel kullanımı üzerinde gerçekleşmiştir. Tüm telli çalgıların geleneksel olarak kullandığı gut teller⁴ yerine, 1948'de Du Pont Tel Şirketi, gitar için ilk naylon telleri piyasaya sürmüştür (Cooper, 1983). İkinci Dünya Savaşı sürecinde tel üreticisi Du Pont Şirketinin Plastik Bölümü Başkanı olan Albert Augustine'in gut telin hammaddelerini temin ve saklama konusunda sıkıntı yaşamasıyla, ordunun artık naylon malzemeleri üzerine çalışmış ve ilk naylon teli üretmiştir (Palmer, 1982). Günümüzde de kullanılmaya devam edilen bu teller, Segovia'nın Augustine'i yönlendirmesiyle geliştirilmiş ve dönemin gitar dünyasında naylon tellere karşı oluşan önyargılarının yıkılması sağlanmıştır.

Yukarıda bahsedilen gelişmeler ışığında, Segovia, 20. yüzyıl boyunca gitarın tüm dünyada popüler bir çalgı olmasını sağlamıştır. Verdiği sayısız konser, kaydettiği 110 albüm ve gitarın sahip olması gereken yetkinliği üzerine sergilediği tutumlarıyla, kendisinden sonraki kuşakları gitarist olmaya ve gitar için eserler yazmaya teşvik etmiştir.

⁴ Kedi bağırsağının, belirli kimyasal aşamalardan geçirilmesi sonucunda sarılarak, tel formunda kullanılması.

Cooper'ın 1982 yılında gerçekleştirdiği röportajında, Segovia 90. yaşına rağmen hala aktif konser yaşamına devam etmekteydi. Her ne kadar sahne performansının genç haline göre çok daha vasat olduğu söylene de (Cooper, 1983), yeni gitaristlerin Segovia'nın oluşturduğu akım ve onun yaklaşımına karşı oluşturulan karşıt akımlarla yetiştiği söylenebilir.

2.1.4. Gitarın Konservatuvar Eğitim Sistemine Girmesi

Avraam, *Andres Segovia'nın Kariyeri'nin Başlangıcı* adlı makalesinde, Segovia'nın 1911 yılında Madrid Kraliyet Konservatuvarı Keman Bölümü Başkanı Profesör Don José del Hierro ile gerçekleştirdiği bir sohbetten söz etmektedir. Profesör için birkaç eser seslendiren Segovia'ya profesörün verdiği yanıt, o dönemdeki eğitim dünyasının gitara olan bakış açısını açıklamaktadır:

“İstekli oluşunu ve tekniğini sevdim [...] Bu yeteneğin küçük ve gelişmemiş gitar dünyasında harcanacağını bilmek çok üzücü. Birkaç insanın sahip olduğu bu tanrı vergisi yeteneği güzel ama yalnız ve yabancı olana harcamaya adanmışsın. Neden çalgını değiştirmeyi düşünmüyorsun? Hâlâ yeterince gençsin ve keman çalarak da ünlü olabilirsin” (Avraam, 1999).

Segovia'nın konser kariyeri ve gerçekleştirdiği ustalık dersleriyle gelişmeye başlayan gitar dünyası, bestecinin siparişi üzerine yazılan pedagojik eserlerle birlikte eğitimin gelişimi amacını da desteklemiştir. Segovia gitar tekniği üzerine uluslararası platformda eğitim veren ilk eğitmenidir (Asimakopoulos, 2007). 1950 yılından itibaren İtalya'nın Sienna şehrinde bulunan Academy Chigiana'da, 1959 yılından itibaren de İspanya'da bulunan Academy Santiago de Kompestalla'da gitar tekniği üzerine seminerler vermiştir.

Günümüzün uluslararası üne sahip gitaristleri, Segovia'nın o dönem öğrencisi olma şansını yakalayan ya da onun etkisiyle gitar çalışmalarını sürdüren genç gitaristlerdir. Christopher Parkening, John Williams, Julian Bream, David Russell, Nikita Koshkin, Viladimir Mikulka ve Oscar Ghiglia bu isimlerden bazılarıdır.

Gitarın 1910'lerde Batı müziği dünyası içinde temsil edilmemesine rağmen, Segovia'nın cesareti ve kararlılığıyla inşa ettiği kariyeri, günümüzde gitarın bu dünya içinde var olmasının belki de en önemli sebeplerindendir. Amaçladığı Batı müziği ile gitar birlikteliğini kariyeri boyunca kendi isteklerine göre şekillendirme şansına sahip olması, gitarın Batı müziği dünyasında tam anlamıyla temsil edilememesine neden olmuştur. Segovia'nın açıkça hoşlanmadığını itiraf ettiği avangart akımlar, Segovia'dan bağımsız olarak, 1950 sonrasında kendilerini gitar müziğinde göstermeye başlamışlardır.

3. GİTARİST OLAN VE OLMAYAN BESTECİLER

20. yüzyılda gitar için eserler veren bestecileri farklı başlıklar altında incelemek doğru olacaktır. Bu çalışmada kategoriler, II. Dünya Savaşı öncesi ve II. Dünya Savaşı sonrası olmak üzere iki ana grup altında, bestecilerin bestecilik kimlikleri haricinde gitar yorumcusu olup olmamalarına, temsil ettikleri akımlara ve bestecileri gitar için yazmaya teşvik eden kişilere bakılarak oluşturulmuştur. Latin gitar müziği bestecileri ayrı bir kategori olarak sınıflandırılmıştır ve detaylı olarak incelenmeyecektir.

Francisco Tarrega ve Öğrencileri

- Francisco Tarrega
- Miguel Llobet
- Emilio Pujol
- Regino Sainz de la Maza
- Eduardo Sainz de la Maza

Andres Segovia'ya İthaf Eser Yazan Besteciler

- Manuel Ponce
- Joaquin Turina
- Federico Moreno Torroba
- Manuel de Falla
- Heitor Villa Lobos
- Mario Castelnuovo-Tedesco
- Joaquin Rodrigo
- Alexandre Tansman
- Andres Segovia

Görsel 7. II. Dünya Savaşı öncesi eser veren besteciler

Gitarist Besteciler	Gitarist Olmayan Besteciler
<ul style="list-style-type: none"> • John William Duarte • Abel Carlevaro • Leo Brouwer • Gilbert Biberian • Stephan Rak • Carlo Domeniconi • Dusan Bogdanovic • Jorge Cardoso • Sergio Assad • Roland Dyens • Francis Kleynjans • Nikita Koshkin • Andrew York • Annette Kruisbrink 	<ul style="list-style-type: none"> • İgor Stravinski • Arnold Schonberg • Anton Webern • Paul Hindemith • William Walton • Benjamin Britten • Stephan Dodgson • Frank Martin • Eliot Carter • Maurice Ohana • Alberto Ginestera • Malcolm Arnold • Lucio Berio • Hans Werner Henze • Stanley Myers • Toru Takemitsu • Antonio Ruiz Pipo • Sofia Gubaidulina • Tristan Murail • Lennox Berkeley • Reginald Smith Brindle • Astor Piazzolla • György Kurtág

Görsel 8. II. Dünya Savaşı sonrası eser veren besteciler

Latin Gitar Müziği
<ul style="list-style-type: none"> • Agustin Barrios Mangore • Antonio Lauro • Jorge Morel • Baden Powell • Egberto Gismonti • Paulo Bellinati • Jaime Zenamon • Maximo Diego Pujol • Joao Pernambuco • Julio Sagreas

Görsel 9. Latin Gitar müziği bestecileri

3.1. II. Dünya Savaşı Öncesi

Segovia'nın haricinde, özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısında Tarrega, 20. yüzyıl boyunca ise öğrencileri Pujol, Llobet ve Regino ile Eduardo Sainz de la Maza kardeşler İspanyol gitar müziğinin temsilcileri olarak gitar repertuarına katkıda bulunmuşlardır. İspanyol gitar müziğinin genellenebilecek özellikleri, ABA formunda küçük çaplı dans formlarının kullanılması, bas tellerin açık çalınmasının getirdiği kolaylıkla, en fazla dört diyez ve iki bemol içeren tonların kullanılması ve eser içinde yapılan modülasyonların aynı adlı minör, majör tona veya IV., V. derece gibi sıradan tonal duraklar haricinde kullanılmaması olarak gösterilebilir.

Segovia'nın gitar sahnesinde yer almasıyla, 1920 sonrasında yazılan gitar eserlerinin sayısında hızlı bir yükseliş olmuştur. Bu eserler daha önce de bahsedildiği gibi özellikle gitarist olmayan besteciler tarafından repertuvara kazandırılmıştır. 20. yüzyıl gitar müziğindeki gelişmelerle, diğer Batı müziği çalgılarının repertuarına benzemeye başlayan yeni eserler verildiği söylenebilir. Farklı üsluplara ait bestecilik tekniklerinin kullanılmasıyla, gitar çalgısal sınırlarını aşmış, yöresel bir müzik aleti olmaktan çok, evrensel müziğin icra edilebildiği bir çalgıya dönüşmüştür.

3.1.1. Francisco Tarrega Etkisi

Tarrega'yı yalnızca İspanyol gitar müziğinin en önemli figürü olarak tanıtmak yeterli olmayacaktır. 1750 – 1850 yılları arasında oluşturulan gitar müziğini, teknik anlamda oldukça geliştirmiştir. Armonik ses kullanımı, sadece sol el kullanılarak yapılan legato ve tremolo gibi teknikleri eserlerinde ilk kullanan bestecidir. Gitar çalımı konusundaki tüm teknikleri isimlendiren ve çalıcılık anlamında kolaylıklar sağlayan teknik çalışmalarını bir araya getirdiği methoduyla kendisi ve öğrencilerinin “Tarrega Okulu” olarak anılmasını sağlamıştır. Eserlerinde görülen İspanyol müziği etkisi, o dönemde ortaya çıkan ulusalcılık akımının bir yansıması olarak görülebilir. Özellikle Frederic Chopin'in eserlerinde kullandığı Polonya halk müziği elementlerini Batı müziğine kazandırması neticesinde, bu etkiler Tarrega'nın müziğine de yansımıştır.



Görsel 10. *Francisco Tarrega*

Kaynak: http://image2.findagrave.com/photos250/photos/2007/144/19503734_118013515543.jpg

Bestelediği eserler genellikle ABA formunda ve Polka, Vals, Gavot, Mazurka ya da İspanyol folklorundan Jota gibi farklı dans özellikleri içeren yapılara sahiptir. Bunların yanı sıra yazdığı 35 Prelüdü ve Fantezi formundaki eserleriyle bestecinin Chopin'in ağırlıklı üzerinde durduğu müzikal formları kullanmaya çalıştığı görülebilir. Bu sebeple Tarrega'yı gitarın Chopin'i olarak tanımlamak yanlış olmayacaktır. Tarrega'nın gerçekleştirdiği bir önemli yenilik ise Berlioz, Beethoven, Mozart, Chopin, Handel, Haydn, Wagner, Rossini, Verdi, Schubert, Schuman ve J. S. Bach'ın eserlerini gitar için düzenlemesidir. Bilinen ilk Bach düzenlemesi Tarrega'ya aittir (Wade, 2012).

Görsel 11'de Tarrega'nın *Marieta* adlı bir mazurkası yer almaktadır. Görüleceği üzere eser iki bölmeli ve ilk bölme la minör tonunda, ikinci bölme ise aynı La majör tonda bestelenmiştir.

MARIETA
mazurek

The image displays a musical score for the piece 'Marieta' by Francisco Tarrega. The score is written in G major and 3/4 time. It begins with a 'Lento' tempo and a 'p' dynamic. The piece features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings like 'rit.', 'a tempo', and 'f'. The score is divided into sections with Roman numerals I, IV, VII, XII, and XVII. The piece concludes with a 'Fine' marking and a 'D. s. al fine' instruction.

Görsel 11. Francisco Tarrega'nın Marieta - Mazurka isimli eseri

3.1.1.1. Miguel Llobet Soles

Segovia ile aynı dönemde yaşayan gitarist ve besteci, Tarrega'nın oluşturduğu gitar okulunu daha ileri taşıyarak uluslararası bir tanınırlık kazandırmıştır. Tarrega'nın aksine, Segovia gibi İspanya dışında birçok ülkede konser vermiştir. Segovia ile birlikte gitarın günümüzdeki yaygın popülerliğinin sorumlusu olarak görülmektedir (Purcell, 2004). Tarihte gerçekleştirilen ilk elektronik gitar ses kaydı Llobet'e aittir.



Görsel 12. Miguel Llobet

Kaynak: <http://www.arkivmusic.com/graphics/portraits/7217>

Llobet'in eserleri Tarrega'nın izlerini taşımaktadır. Hayatı boyunca bestelediği 75 eserin büyük bir çoğunluğu dans formundaki küçük çaplı eserlerden oluşmaktadır. En bilinen eserlerinden biri olan "10 Popüler Katalan Şarkısı" albümünde, bölümler iki bölmeli formda ve Mi, Fa, La ve Re sesleri üzerinde minör ya da majör olarak bestelenmiştir.

Llobet, Tarrega'nın teknik buluşlarını eserlerinde sıkça kullanmış ve onların kullanım alanlarını çoğaltmıştır. Görsel 13, 14 ve 15'te görüleceği üzere, besteci Fernando Sor'un ünlü Folia teması üzerine bestelediği "Tema ve Varyasyonlar" adlı eserinin tema ve ilk iki varyasyonu üzerine kendi varyasyonlarını bestelemiştir. Bu varyasyonlardan bazıları Tarrega'nın geliştirdiği tekniklerin kullanılmasıyla oluşturulmuştur. Besteci 8. varyasyonda sadece armonik seslerin kullanımıyla oluşan bir stil kullanmıştır. 9. varyasyonda ise sadece sol elde seslerin legato çalınmasıyla oluşan bir pasaj görülmektedir. İlk olarak Tarrega'nın *Gran Jota* adlı eserinde kullandığı bu legato tekniğini daha da geliştirerek, tekniğin kullanım alanını genişletmiştir.

VARIACIONES SOBRE UN TEMA DE SOR, Op. 15
(1908)

MIGUEL LLOBET

♩ = 88

Tema

6

11

rit... poco

Görsel 13. Miguel Llobet'in Fernando Sor'un Teması Üzerine Varyasyonlar adlı eserinin teması

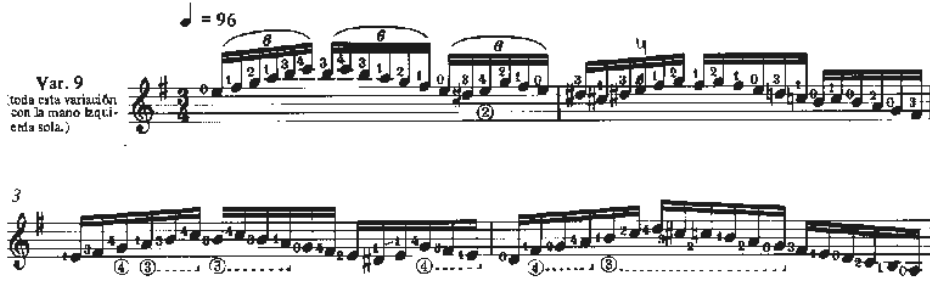
Var. 8
(toda esta variación en sonidos harmónicos)

3

6

rit...

Görsel 14. Miguel Llobet'in Fernando Sor'un Teması Üzerine Varyasyonlar adlı eserinin 8. varyasyonu



Görsel 15. Miguel Llobet'in *Fernando Sor'un Teması Üzerine Varyasyonlar* adlı eserinin 9. varyasyonu

3.1.2. Andres Segovia'ya İthaf Olarak Eser Yazan Besteciler ile Yeni Romantik Repertuarın Tamamlanması

Tarrega ve öğrencilerinin oluşturduğu, daha çok İspanyol folklor elementlerinden oluşan gitar repertuarının aksine, Segovia daha önceki bölümlerde bahsedildiği gibi, gitarist olmayan bestecilerden yeni gitar repertuarını oluşturma konusunda yardım istemiştir. Torroba, Ponce, Falla, Turina, Tedesco, Villa-Lobos, Rodrigo ve Tansman gibi besteciler bu bağlamda Segovia ile daimi bir iş birliği gerçekleştirmişlerdir. Bu yeni eserler, Tarrega okulunun oluşturduğu küçük çaplı eserler yerine, repertuvara büyük çaplı dans formları, üç bölümlü sonat ve gitar konçertosu gibi eserler olarak girmişlerdir. 1950'lere kadar bu besteciler tarafından gitar için 300'den fazla eser bestelenmiştir (Avraam, 1999).

Bestelenen eserler, gitarın diğer çalgılar karşısında eksik kaldığı Romantik Dönem repertuarının geç de olsa 20. yüzyılda tamamlanmasını sağlamıştır. Yeni eserlerin romantik dönem müziği özellikleri taşımasının en önemli nedenlerinden biri bestecilerin kültürel elementleri müziklerinde kullanmalarındadır. 19. yüzyılda Chopin ve Lizst'in etkileriyle ortaya çıkan ulusalcılık akımı kendilerinden sonra gelen bestecilerin müzikal kaynak seçiminde etkili olduğu düşünüldüğünde, İspanya'da Tarrega, Turina, Torroba ve Llobet, Meksika'da Ponce, Brezilya'da ise Villa-Lobos kendi ulusal müziklerinin gitar repertuarına kazandırılmasını 20. yüzyılın ilk yarısında sağlamışlardır. Romantik gitar müziğinin gelişimindeki bu gecikme, Batı müziğindeki ortaya çıkışına göre 40 - 50 yıllık bir gecikme olarak görülebilir.

Var olan Romantik Dönem eserleri açığının kapatılmasıyla, Stravinski ve Schoenberg gibi bestecilerin 1910 sonrasında oluşturdukları ve 20. yüzyıl müziğini tanımlayan yeni akımlar, gitar müziğindeki bu gecikmeye bağlı olarak, 1950 sonrasında eser veren gitarist bestecilerin müziklerinde kendisini göstermeye başlamıştır. Bu gitarist bestecilerin 20. yüzyıl müziğinin genel özelliklerini yansıtan ve kendi dönemlerinin akımlarından beslenerek yeni eserler besteledikleri söylenebilir.

3.1.2.1. Federico Moreno Torroba

Torroba, 20. yüzyıl gitar müziğinin en bilinen isimlerinin başında gelmektedir. 1918 yılında Segovia ile tanışmasından sonra gitar için bestelediği eserlerle uluslararası tanınırlığını gitar bestecisi olarak sağlamıştır. Gitar müziğinin yanı sıra, piyano ve İspanyol folklorunun önemli bir parçası olan ve hafif opera olarak tanımlanan “Zarzuela” formunda eserler vermiştir. Bestecilik özellikleri açısından dönemin avangart özelliklerini deneyimlemekle birlikte, tercihen lirik melodik yapıları tonal armoni çerçevesinde kullanmıştır. Zengin renk kullanımlarıyla bestelediği gitar müzikleri, İspanyol folklorik anlatımının şiirsel ve romantik hissiyatını sergilemektedir (Wade, 2007).



Görsel 16. *Frederic Moreno Torroba*

Kaynak: <http://www.zarzuela.net/zar/composers/torroba2.jpg>

Görsel 17, 18 ve 19’da bestecinin gitar için yazdığı *Sonatin* adlı üç bölümlü sonat formundaki eserinin sonat allegrosu özelliğindeki ilk bölümü görülmektedir. 14. görselde eserin ana teması, 15. görselde yardımcı tema ve 16. görselde gelişme bölümü sergilenmektedir. Klasik bir sonat allegrosu olarak, ana tema La majörde, yardımcı tema ise La majörün ilgili minörü olan Fa# minörde verilmiştir. Eserin gelişme bölümünde, tematik yapı La Majörün ilgili dominantı olan Mi Majör yerine, Mi minörde verilmiş ve Re dominant 7’li akoruyla Sol Majöre yönelmiştir. Ana tonun 7. derecesi olan ve oldukça uzak sayılabilecek Sol sesine yapılan bu yönelim, eserin yazıldığı dönem öncesindeki eserlerde karşılaşılmayan bir özellik olarak ortaya çıkmaktadır.

SONATINA

Para Guitarna

I.

Musica de
FEDERICO MORENO TORROBA

The image shows the first section of the Sonata, marked 'I. Allegretto'. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is 'Allegretto'. The first measure is marked 'C. V.' and '7'. The second staff continues the melody with a slur over the first four measures. The third staff continues the melody with a slur over the first four measures. The music is written in a single system with three staves.

Görsel 17. Federico Moreno Torroba'nın Sonatina isimli eserinin ilk bölümü - ana tema

The image shows the second section of the Sonata, marked 'II. un poco meno'. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is 'un poco meno'. The first measure is marked 'C. II.' and '1'. The second staff continues the melody with a slur over the first four measures. The third staff continues the melody with a slur over the first four measures. The fourth staff continues the melody with a slur over the first four measures. The music is written in a single system with four staves.

Görsel 18. Federico Moreno Torroba'nın Sonatina isimli eserinin ilk bölümü - yardımcı tema



Görsel 19. Frederico Moreno Torroba'nın Sonatina İsimli Eserinin İlk Bölümü - Gelişme Bölümü

3.1.2.2. Manuel Ponce

Meksikalı besteci ve piyanist Ponce, Villa-Lobos'un Brezilya'da yaptığı gibi, müzik eğitimini İtalya ve Almanya'da tamamladıktan sonra ülkesine dönerek, kendi kültürünün Batı müziği kültürüyle kaynaştığı eserler vererek bir ekol yaratmış ve öğretmenliğini bu yönde sürdürmüştür. Özellikle küçük çaplı piyano eserleri ve duygusal içerikli halk melodileri besteleyen Ponce, müziğinde sofistike kontrpuan, izlenimci armoniler ve o dönemde yeni ortaya çıkan Latin Amerika ulusalcılığı akımının özelliklerini kullanmıştır (Long, 1999).



Görsel 20. Manuel Ponce

Kaynak: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/0/03/ManuelPonce.jpg>

Segovia ile tanışması sonrası gitar için birçok sonat, prelüd, süit ve varyasyon formunda eserler vermiştir. Bestecinin *Concierto del Sur* adlı bir de gitar konçertosu bulunmaktadır. Eserlerindeki bestecilik özellikleri nedeniyle Segovia Ponce hakkında “diğer besteciler (dönemin uluslararası ün kazanmış Batı müziği bestecileri) gibi yazabiliyor” diyerek, bestecinin eserlerinin, oluşturmaya çalıştığı yeni gitar repertuarındaki önemini vurgulamak istemiştir (Long, 1999). Ponce’un bir başka özelliği ise özellikle lavta için eserler vermiş Sylvius Leopold Weiss, Allesandro Scarlatti gibi Barok Dönem bestecilerinin eserlerini imitasyon yoluyla kendi modern müziğiyle bir araya getirmesidir. *The Suite in A minor*, *Prelude in E majör for Guitar and Harpsichord* ve *Balletto for Guitar* adlı eserleri bu çalışmalarına örnek olarak gösterilebilir. *The Suite in A minor* adlı eserinde besteci geleneksel barok partita sıralamasına uyarak *Prelude*, *Allemande*, *Sarabande*, *Gavotte I ve II* ve *Gigue* bölümlerinden oluşan bir süit bestelemiştir.

Ponce’un gitar için yazdığı sonat formundaki eserler, günümüz gitar repertuarının teknik kabiliyet ve müzikalite açısından zorlayıcı eserleri olmakla birlikte hâlâ popülerliğini korumaktadır. Günümüzün yeni nesil gitaristleri Segovia’nın bıraktığı yorumlardan uzaklaşarak, bestecinin isteklerine ve eserin ihtiyacına uygun yorum çalışmaları yapmaktadırlar. Ponce’un farklı bestecilerin müzikal kimliklerini taklit edebilme yeteneği

görsel 21’de verilen *Romantic Sonata* adlı eserinde de görülmektedir. Besteci Franz Schubert’e ithaf ettiği eserinde lirik melodileri uyumlu armoni ve gelişmiş modülasyonlarla birlikte kullanır.

Андрес Сеговия
РОМАНТИЧЕСКАЯ СОНАТА
Памяти Ф. Шуберта,
любившего гитару

Аппликатура А. Сеговии
Fingering by A. Segovia

Allegro moderato

To Andrés Segovia
ROMANTIC SONATA
In memoriam Fr. Schubert
who loved the guitar

M. PONCE
MANUEL M. PONCE

The image displays the first movement of Manuel Ponce's 'Romantic Sonata', originally composed for guitar and later transcribed for piano. The score is presented in two columns, with the Russian title on the left and the English title on the right. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The music is written on a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'cresc.'. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the first measure is marked with a '1' above it. The composer's name, Manuel Ponce, is printed at the top right of the score.

Görsel 21. Manuel Ponce'un *Romantic Sonata* isimli eserinin ilk bölümü, sayfa 1

3.1.2.3. Heitor Villa-Lobos

Heitor Villa-Lobos'u üç dönemde incelemek doğru olacaktır: Sahip olduğu otodidakt eğitimle birlikte 1923'e kadar ülkesi Brezilya'yı gezerken duyduğu yerel form ve ezgileri müziklerinde kullandığı dönem, Arthur Rubinstein'ın genç Villa-Lobos'un solo piyano eserlerinden etkilenmesiyle bulunan sponsor desteğiyle 1923 – 1930 yılları arasında Paris'te müzik eğitimi aldığı ve eserlerinde Fransız müziği etkisinin baskın olduğu dönem, 1930'da ülkesi Brezilya'ya dönerek, yerel müzik materyallerini Batı müziğinin armonik dili ve form yapılarıyla harmanladığı dönem (Andreson, 2013).

1930 yılı sonrasında Brezilya'da ulusal müzik eğitiminden sorumlu kişi olması, hem ülkenin eğitiminde önemli katkılar yapmasını hem de kazandığı ün sayesinde kendi neslinin müzikal lideri olmasını sağlamıştır.



Görsel 22. Heitor Villa-Lobos

Kaynak: <http://fredsturm.net/img/V-Lconducting.jpg>

Villa-Lobos'un gitar için bestelediği eserlere bakıldığında, bestecinin Chopin'in piyano eserleriyle bir bağ kurduğunu görmek mümkün olacaktır. Brezilya müziğinin o dönemde önemli kültürel müzik formlarından biri olan "Choro" dans formunu, özellikle Chopin'in

müziğinde görülen Mazurka, Vals, Polka gibi küçük çaplı formlarla birleştirmiştir. “*Suite Populaire Bresilienne*” adlı çalışmasının bölüm başlıkları şöyledir:

- I. Mazurka –Choro
- II. Schottish –Choro
- III. Valse –Choro
- IV. Gavota –Choro
- V. Chorinho

Chopin ile ilgili bir başka benzerlik ise, Segovia’nın gitar müziğine pedagojik anlamda katkı yapması için besteciye sipariş verdiği *Douze Etudes* çalışmasıdır. Gitar için günümüzde bile vazgeçilmez bir kaynak olarak kullanılan bu 12 etüt yapısal anlamda Chopin’in piyano için on ikişerli iki albüm olarak bestelediği etütlere bir gönderme olarak görülebilir.



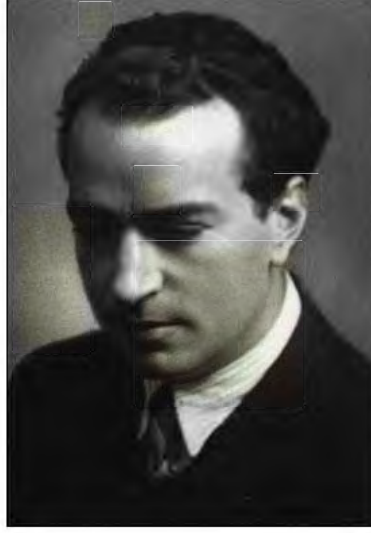
Görsel 23. Heitor Villa-Lobos'un *Douze Etudes Çalışması*'ndan Etüt no.1

Gitar için yazdığı *5 Preludes*, *Gitar Konçertosu*, gitar ve şan için *Bachianas Brasileiras no.5* bestecinin Brezilya müziğinin ritmik ve melodik özelliklerini kullandığı diğer önemli eserleridir.

3.1.2.4. Joaquin Rodrigo

Joaquin Rodrigo, yeni klasikçi akımın önemli bir temsilcisidir. Kariyeri boyunca devamlılığını koruyan müzikal dili, İspanyol halk müziği elementlerinin kullanımıyla zenginleşmiştir. Eserlerinde kullandığı dans formları 16. yüzyıl telli çalgı müziklerine göndermelerde bulunur (Wade, Juaquin Rodrigo (1901-1999), 2008). Görme engelli bir piyanist olarak hiç gitar eğitimi almamasına rağmen, kariyeri boyunca 25 kadar solo gitar eseri bestelemiştir. Her biri Alexandre Lagoya, Renato Tarrago, Angelo Gilardino, Sigfried Behrend ve Andres Segovia gibi dönemin önemli gitar yorumcularına ithaf edilmiş bu eserler, artistik özellikleriyle 19. yüzyıl İspanyol gitar müziğini modernleştirerek, gitarın İspanya kültüründeki etkin kimliğini yeniden yapılandırmıştır.

Ancak besteci solo gitar eserlerinden çok konçertolarıyla ve orkestra için bestelediği eserleriyle tanınmaktadır. Kariyeri boyunca, keman, çello, piyano, gitar ve arp için senfonik çapta eserler vermiştir. Solo gitar ve orkestra için üç, iki gitar ve orkestra için bir ve dört gitar ve orkestra için bir olmak üzere toplam beş gitar konçertosu bulunmaktadır.



Görsel 24. *Joaquin Rodrigo*

Kaynak: http://sologuitarist.net/images/j_rodrigo_2.jpg

Gitar müziğinin kült eserlerinin başında gelen *Concierto de Aranjuez* bestecinin 1939’da, Regino Sainz de la Maza’ya ithafen bestelediği ilk solo gitar konçertosudur. Hızlı – yavaş – hızlı sıralamasıyla konçerto üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm geleneksel Flamenko özellikleri taşıyan, gitarın üç zamanlı ve iki zamanlı ritmik yapıların peşi sıra çalındığı, hemiola özellikli tematik unsurla başlar. Besteci, klasik konçertoların ilk bölüm – “Allegro” geleneğini bozarak, temayı önce gitarda seslendirir, sonra orkestra aracılığıyla tekrar eder. Solist çalgının orkestra ile birlikte çaldığı pasajlardan çok, solist – orkestra – solist – orkestra sıralamasıyla oluşturulan bir üslup benimsenmiştir. Bu üslup, Barok Dönem konçertolarındaki kompozisyon tekniklerini çağrıştırmaktadır.

Concierto de Aranjuez
para guitarra y orquesta

Joaquin Rodrigo

Alegro con spirito (♩ = 84)

⑥ → D

pp
Rasgueado.

II

sigue

cresc.

ff

todo pulgar.

cresc.

Görsel 25. Joaquin Rodrigo'nun *Concierto de Aranjuez* isimli konçertosunun birinci bölümü - ana tema

Bölüm içindeki gitar pasajları, peşi sıra on altılık notalarla oluşturulmuş, Flamenko etkisi yaratan modal özellikli yapılarıdır (Görsel 26). Eserin tekniksel yapısı göz önünde bulundurulduğunda, artistik pasajlarıyla gitaristleri zorlayıcı bir eser olarak görülebilir. Bu özelliğinden dolayı, özellikle solist olarak kariyer yapan tüm gitaristlerin repertuarında yer almaktadır.

The image displays four staves of musical notation for the first section of Joaquín Rodrigo's Concerto de Aranjuez. The notation is in treble clef and includes various dynamics such as *mf*, *p*, and *f*. It features articulations like *Arm.* (armando) and *mf*. Fingerings are indicated by numbers 1-4 in circles. The score includes measures 11 and 12, with a double bar line and repeat signs. The notation is complex, with many sixteenth and thirty-second notes, and includes a section labeled 'b)' with a key signature change to one flat.

Görsel 26. Joaquín Rodrigo'nun *Concierto de Aranjuez* isimli konçertosunun birinci bölümü – gelişme bölümü – modal pasaj yapıları

Aranjuez'in Segovia'ya ithaf edilmemesi ve Segovia'nın Rodrigo'ya tepki göstermesi üzerine gitar dünyasında dolaşan spekülasyonlar mevcuttur. Rodrigo'nun Segovia'ya 1954 yılında ithaf ettiği ilk eser olan *Tres Piezas Españolas* ve aynı yıl bestelediği ikinci ithaf eseri *Fantasia Para un Gentilhombre* (Bir beyefendi için Fantezi) solo gitar konçertosu, bölümlerinde İspanyol dans formlarının işlendiği diğer önemli eserlerdir. *Fantasia Para un Gentilhombre* 17. yüzyıl, İspanyol Barok gitar bestecisi Gaspar Sanz'ın altı kısa dans parçası temel alınarak, dört bölümlü olarak bestelenmiştir.

3.2. II. Dünya Savaşı Sonrası

Daha önce bahsedildiği gibi, Segovia'nın desteklediği yeni eser çalışmalarının gitar müziğindeki romantik üsluba sahip repertuar açığını kapatmasıyla birlikte, gitarın modern müzik içinde de kullanılabileceğine inanan besteciler ortaya çıkmışlardır. Bu çalışmada, özellikle 1950 sonrası aktif bestecilik kariyerini sürdüren bu besteciler, gitarist ve gitarist olmayan başlıkları altında inceleneceklerdir. Gitarist besteciler, Segovia'ya ithaf edilmiş eser besteleyen bestecilerin “yeni repertuar” misyonunu devam ettirirken, gitarist olmayan besteciler, kendi müzikal değerlerini gitarın geniş renk skalası üzerinde değerlendirdikleri, sayısal olarak az olan, ancak daha çok deneysel amaçlı eserler vermiştir.

3.2.1. Gitarist Besteciler Kuşağı

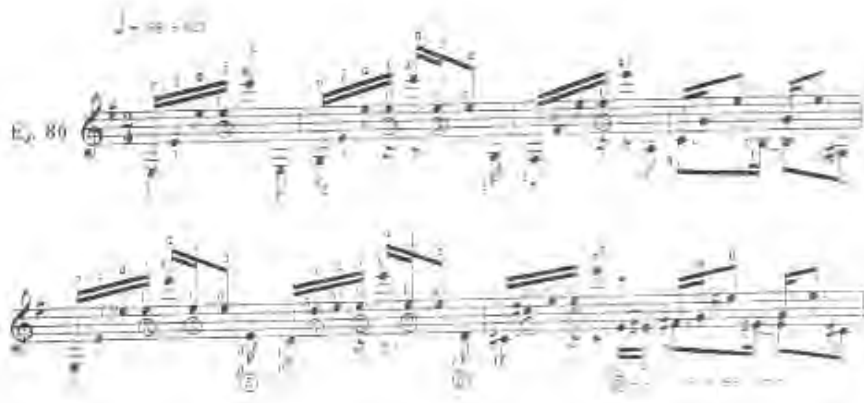
20. yüzyılın ilk yarısında gitar eğitiminin yaygınlaşması ve bir kariyer fırsatı olarak gitarın önem görmeye başlaması, özellikle 1950 sonrasında birçok gitarist – bestecinin ortaya çıkmasının temel nedeni olarak görülebilir. Gitarın artistik değerinin yükselmesine paralel olarak teknik açıdan zorlu eserlerin bestelenmesi, gitar çalıcılığı ve eğitimin iyileştirilmesi ihtiyaçlarını doğurmuştur. Bu ihtiyaca cevap vermek adına yapılan değerli pedagojik çalışmalar, bestecilerin gitarı teknik anlamda iyi tanımalarını ve çalgının sınırlarını en doğru şekilde anlamalarını zorunlu kılmıştır. Bu yüzden ki Abel Carlevaro, Leo Brouwer, Carlo Domeniconi, Roland Dyens, Nikita Koshkin ve Dusan Bogdanovic gibi yeni nesil gitarist-besteci kuşağı günümüz gitar eğitiminin modern yaklaşımlarının en değerli örneklerinin sahipleridir.

Oluşturdukları pedagojik çalışmaların dönemin alışlageldik gitar yorumculuğunu baştan başa yenilemesi, bu bestecilerin kendi kökenleriyle beslendikleri yeni müzik yaklaşımlarını gitara yansıtma çabalarını kolaylaştırmıştır. Bu besteciler kendi müzikal algıları çerçevesinde değerlendirildiğinde solo gitar, oda müziği, konçerto ve pedagojik alanlarında yazdıkları eserlerin birbiriyle ilişkili olduğu ve belli bir bütünü simgeledikleri

görülmektedir. Bu çıkarım göz önünde bulundurulduğunda, bestecilerin gitar müziğini daha ileriye taşıma amacını güden çalışmalar yaptığı rahatlıkla söylenebilir.

3.2.1.1. Abel Carlevaro

Uruguaylı gitarist, besteci ve eğitimci Abel Carlevaro özellikle gitarın eğitimsel araçlarını zenginleştirmeyi amaçlayan eserler vermiştir. “*Escuela de la Guitarra Exposicion de la Teoria Instrumental*” (Açıklamalı Gitar Okulu – Çalgısal Teori) adlı dört kitaptan oluşan çalışması Carlevaro’nun en önemli eserleridir. İlk kitapta yer alan gitar tutuşu, oturuş, tırnak yapıları, performansa yönelik tavsiyeler gibi teorik bilgilerin yanı sıra, diğer üç kitapta sağ el teknikleri, sol el teknikleri ve iki elin koordinasyonu üzerine kademeli bir şekilde uygulanabilecek, pratik odaklı, teknik geliştirme egzersizleri yer almaktadır. Görsel 27’de Carlevaro’nun oktav çalışması görülebilir. Gitarın üç oktavlık ses kapasitesinin tüm sınırlarını kullanan bu çalışma aynı zamanda Latin Amerika müziğinin ritmik özelliklerini de yansıtmaktadır.



Görsel 27. Abel Carlevaro, *Escuela de la Guitarra Exposicion de la Teoria Instrumental*. 3. Kitap, egzersiz no: 86

Eğitmenlik kariyerinin yanı sıra d6neminin 6nemli yorumcularından biri olarak, Segovia ve Villa-Lobos'un takdirini kazanan Carlevaro, kendi yorum fikirlerini içeren d6rt kitaplık “*Masterclass Series*” (Ustalık Sınıfı Serisi) adlı çalışmasını yayımlamıştır. Bu kitaplar sırasıyla Fernando Sor'un seçilmiş on et6d6, Heitor Villa-Lobos'un *5 Preludes* ve *Choros* adlı eserleri, yine Villa-Lobos'un *Douze Etudes* serisi ve Johann Sebastian Bach'ın Re Min6r *Chaconne*'u 6zerine yazılmıştır. Her kitap ilgili konunun detaylı, m6zikal ve teknik analizlerini içermekte ve zor pasajlara alternatif egzersiz çalışmaları 6nermektedir. Besteci Sor'un et6dlerinin ve Bach'ın *Chaconne*'nunu revize edilmiş ve parmak numaraları d6zenlenmiş versiyonlarını da bu çalışmaya d6hil etmiştir.

Carlevaro geliştirdiği eğitim sistemiyle, g6n6m6z6n 6nemli gitar yorumcuları Alvaro Pierri ve Baltazar Benitez gibi isimleri yetiştirmiştir. Carlevaro'nun gitar m6ziğine sağladığı bir başka katkısı ise kendi tasarımı olan ve gitaristin daha konforlu şekilde çalgıyı kullanmasına olanak tanıyan bir konser gitarıdır. Sağ kolun çalgının g6vdesine temas ettiği y6zeyi, alışlageldik gitar şekli gibi kıvrımlı değil, d6z bırakılmış ve 6n tablada yer alan ses deliği, gitarın 6st yanağına yerleştirilerek sesin direkt yorumcuya ulaşması hedeflenmiştir (G6rsel 28). G6n6m6zde bu gitar projesi çok fazla g6r6lmese de, yapımcılar tarafından deneysel amaçlarla 6retilmektedir.



G6rsel 28. Abel Carlevaro ve yeni nesil konser gitarı

Kaynak: <http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2011/12/Abel-Carlevaro12.jpg>

Carlevaro'nun bestecilik açısından en önemli eserleri *Preludios Americanos* adlı beş prelüdden oluşan albümüdür. Andres Segovia'ya ithaf edilen bu eserler, Latin müziği elementlerini içermektedir. Görsel 23'te yer alan 3 numaralı Prelüd ABA formunda bestelenmiştir. A bölümünde bas notalarda yer alan geniş ve bağlı yapıdaki melodiye tiz notalarda yer alan disonans içerikli ve tonal özellikli parti eşlik etmektedir. B bölümünde melodi ve eşlik partisi, bas ve tiz özelliklerini değiş tokuş eder.



Görsel 29. Abel Carlevaro, *Preludios Americanos no.3 Campo*

3.2.1.2. Leo Brouwer

Kübalı besteci, gitarist ve şef Leo Brouwer, bestecilik eğitimini Vincent Persichetti ve Stefan Wolpe gibi 1950'lerin önemli avangart bestecilerinin sınıfında, Juilliard Müzik Okulu'nda tamamlamıştır. 1960'da sona eren Küba Devrimi sonrasında, Küba Sanat ve Sinematografi Endüstrisi Enstitüsüne başkan olarak atanan besteci, yıllar içinde avangart Küba müziğinin gelişimine ve Havana Ulusal Konservatuvarında gitar ve bestecilik eğitiminin verilmesine önemli katkılar sağlamıştır (Devine, 2003).

Bir sonraki bölümde detaylı olarak açıklanacağı üzere, besteci gitar müziğinin her alanında eserler vererek 20. yüzyılın ikinci yarısında gitar müziğinin farklı bir boyuta taşınmasının öncülerindendir. Solo gitar için 70’den fazla eser, yaylı kuartet ve gitar için kentet de olmak üzere modern gitar oda müziği eserleri, üç ayrı setten oluşan 30 tane etüt ve metodolojik pedagojik eserler ve 12 gitar konçertosu bestecinin gitar çalışmalarına örnek olarak gösterilebilir. Bunun yanı sıra, flüt ve keman için konçertoları, Küba folklorik müzik elementlerinden oluşan Afro-Küban senfonik eserleri ve bestecinin tüm eserleri içinde en büyük paya sahip olan 300’e yakın senfonik film müziği eserleri Brouwer’ın gitar müziği haricinde gerçekleştirdiği çalışmalarıdır.

Brouwer’ın müziği günümüze kadar üç farklı dönemde irdelenebilir (Devine, 2003): 1954 – 1961 yılları arasında bestelediği geleneksel klasik form yapılarından oluşan ve Afro-Küban folklorik müziklerinden beslenen eserlerden oluşan 1. dönem, 1961 Varşova Sonbahar Müzik Festivali dönüşü sonrası Krzysztof Pendrecki, Luigi Nono, John Cage ve Hans W. Henze’nin etkileriyle, eserlerinde modern bestecilik tekniklerinin yanı sıra post-serialism, minimalizm ve rastlantısallık elementlerinin görüldüğü; avangart, 2. dönem ve 1981’de bestecinin kendi tanımıyla “*National Hyper Romanticism*” olarak adlandırdığı, Afro-Küban bağlarına ve geleneksel form yapılarına geri döndüğü, ayrıca eserlerinde minimalizm etkilerinin görüldüğü 3. dönem.



Görsel 30. *Leo Brouwer*

Kaynak: <https://i.ytimg.com/vi/BuCY3muHhU4/maxresdefault.jpg>

Gitar müziğinin modern müzik akımlarıyla buluşmasında ve yazılan yeni eserlerin “idiomatic” yani çalgının tüm kapasitesini kullanarak bestelenmiş eserler olmasında Brouwer’ın katkıları önemli görülmelidir. 1990 yılında bestelediği “Sonata para guitarra sola” isimli eserinde besteci, 3. döneminin etkisinde, minimalist öğelerden yararlanmıştı. Görsel 30’da görüleceği gibi, besteci eserin birinci bölümünün girişinde, ilk ölçüde yer alan G# (ilk nota, flajöle olarak çalınmakta ve G# sesini vermektedir) – G notalarından oluşan tematik yapıyı, sonraki ölçülerde genişleterek kullanmıştır. Bölümün tamamına bakıldığında, eserin bu iki perde arasında kurgulandığı görülecektir.

A Julian Bream
SONATA
para guitarra sola
- I -
"Fandangos y Boleros"
L. BROUWER
(1990)

"Preámbulo"
Lento (♩ = 56...60)

Görsel 31. Leo Brouwer, *Guitar Sonata, 1. Bölüm, Fandangos y Boleros* (Brouwer, 1990)

Brouwer’ın bir önemli çalışması da Villa-Lobos’un gitar etütleri kadar gitar repertuarında yer etmeyi başaran “Estudios Sencillos” adlı çalışmasıdır. Villa-Lobos’un etütlerindeki artistik teknik pasajların aksine, Brouwer her bir etüdünde belirli bir gitar tekniği üzerine yoğunlaşarak, onun en basit şekilde sunulmasını sağlamıştır. Görsel 32’de sunulan 1 numaralı etütte, besteci melodinin bas partisinde çalınırken, soprano partisinde pedal özelliği gösteren eşlik partisinin çalınmasını istemiştir. Diğer etütlerinde de karşılaştığı gibi bu teknik çalışmanın sergilenmesinde, bir Afro-Küban ritmik kalıptan yararlanılmıştır.



Görsel 32. Leo Brouwer, Estudios Sencillos, Etüd no.1

3.2.1.3. Carlo Domeniconi

İtalyan besteci ve gitarist, Brouwer gibi gitar müziğinin tüm alanlarında eser bestelemiştir. Çocuklar için gitar eserleri, solo gitar eserleri, oda müziği eserleri ve gitar konçertoları bu alanlar için örnek verilebilir. Eğitimini İtalya ve dönemin Batı Berlin’de tamamladıktan sonra, Berlin Sanat Üniversitesi’nde 20 yılı aşkın bir süre profesör olarak görev almıştır. Müziğinde hem Batı müziği hem de caz müziği öğeleri görülebilir.



Görsel 33. Carlo Domeniconi

Kaynak:https://www.google.com.tr/search?q=carlo+domeniconi&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjV8saxvvDKAhWIXSwKHUxuDvgQ_AUIBygB&biw=1920&bih=955#imgrc=3Cf4Q_tne06lTM%3A

Domeniconi'nin ülkemiz adına ayrı bir önemi vardır. 70'lerde Türkiye'ye gelerek günümüzde İstanbul Üniversitesi Konservatuvarı olarak yer alan dönemin İstanbul Belediye Konservatuvarında gitar bölümünün kuruculuğunu üstlenmiştir. Cem Küçümen, Bekir Küçükay ve Erdem Sökmen gibi ülkemizin önemli gitar eğitmenleri Domeniconi'nin öğrencileridir.

Besteci Türkiye'deki yaşamına paralel olarak, Türk müziği elementlerinin kullanıldığı bir bestecilik üslubu geliştirmiştir. Ünüyle gitar dünyasını aşan *Koyunbaba* ve Âşık Veysel'in *Uzun İnce Bir Yoldayım* türküsünün temasının kullanıldığı *Variationen über ein Anatolisches Volkslied* (Bir Anadolu Teması Üzerine Çeşitlemeler) ve *Berlinbul Saz ve Gitar İçin Konçerto* eserleri bestecinin geliştirdiği müzikal üslubun önemli örneklerini oluşturmaktadır.

Görsel 34'te yer alan *Koyunbaba* eseri Bodrum Gümüşlük'te bulunan bir yatırdan ismini alır. Eser dört bölümden oluşur. Besteci Türk müziği tınlarını gitarda uygulayabilmek için gitar akordunu değiştirmiştir. 1. telden başlayarak teller Fa, Re, La, Re, La, Re şeklinde akortlanmış, boş tellerin rezonans yapısı Re minör akorunu oluşturan perdelerle sağlanmıştır. 4. ölçüde görüleceği gibi, bağlamada kullanılan çarptırmalar, yeni akort düzeniyle, gitarın iki ayrı telinin kullanılmasıyla sağlanmıştır.

Koyunbaba

Suite für Gitarre (op. 19)

I Carlo Domeniconi
1985

Moderato

(REAL)
(SCORDATUR)

Fine

Görsel 34. Carlo Domeniconi, Koyunbaba, 1. Bölüm

3.2.1.4. Roland Dyens

Tunus asıllı Fransız gitarist, eğitimci ve besteci Dyens, eğitimini Paris'te tamamlamıştır. Conservatoire National Supérieur de Musique'de gitar ve kompozisyon bölümlerinde profesör olarak çalışan besteci, klasik formları ve caz öğelerinin bir arada kullandığı eserleriyle, 20. yüzyıl gitar repertuarında kendisine has bir yer edinmiştir. Solo gitar, oda müziği, konçerto ve henüz tamamladığı gitar etütleriyle, çağdaş gitaristler gibi gitar müziğinin tüm alanlarına katkı sağlamaktadır.



Görsel 35. Roland Dyens

Kaynak: http://www.savarez.fr/musiciens/doc_musiciens/Dyens/roland_dyens1.jpg

Aktif konser yaşamına devam eden Dyens, sadece kendi eserleri ve düzenlemelerini seslendirdiği konserlerinde doğaçlama eserlere de yer vermektedir. Sahip olduğu çağdaş armoni ve caz bilgisiyle birlikte, Tunus kökenine dayandırılabilir Afrika müziğinin ritmik çeşitliliği eserlerinde daimi olarak gözükmektedir. Görsel 36’da görülen *Libra Sonatine* adlı eserin ilk bölümünde, besteci neredeyse her ölçüde değiştirdiği ölçü sayısı ile, bir doğaçlama atmosferi oluşturmaktadır. Aynı zamanda ilk bölüm, 20. yüzyıl müziğinin temel özelliklerinden biri olan blok fikirlerden oluşmakta ve klasik bir sonat allegrosu özelliği taşımaktadır.

LIBRA SONATINE

(A) INDIA

Allegretto $\text{♩} = 132$ à l'esprit. Après la mesure $\frac{3}{4}$, 4^e portée, jouer ces deux mesures sans reprise.

Roland DYENS

chevalet

se rapprocher du chevalet

jouer avec l'ongle et laisser les sons se mélanger

(laissez glisser l'index sur 2 et 3)

1.

Görsel 36. Roland Dyens, *Libra Sonatine*, 1. Bölüm

Bestecinin gitar müziğine kazandırdığı bir başka alan ise, popüler müzik düzenlemeleridir. Görsel 37’de verilen ve ünlü Fransız şarkıcı Jacques Brel’in *La Chanson des Vieux Amants* adlı şarkısının gitar düzenlemesi, müziğin orijinal orkestrasyonunu kullanır.

à Francis Kleymans

LA CHANSON DES VIEUX AMANTS

Paroles de Jacques BREL
Musique de Gérard JOUANNEST
Adaptation: Roland DYENS

$\text{♩} = 40-45$

Lento e mesto ($\text{♩} = 40-45$)

(Intro.) *p* *poco* (dim.)

poco (IV)

a tempo (Couplet) *mp dolce* (IV)

Görsel 37. Roland Dyens'in *La Chanson des Vieux Amants* düzenlemesi

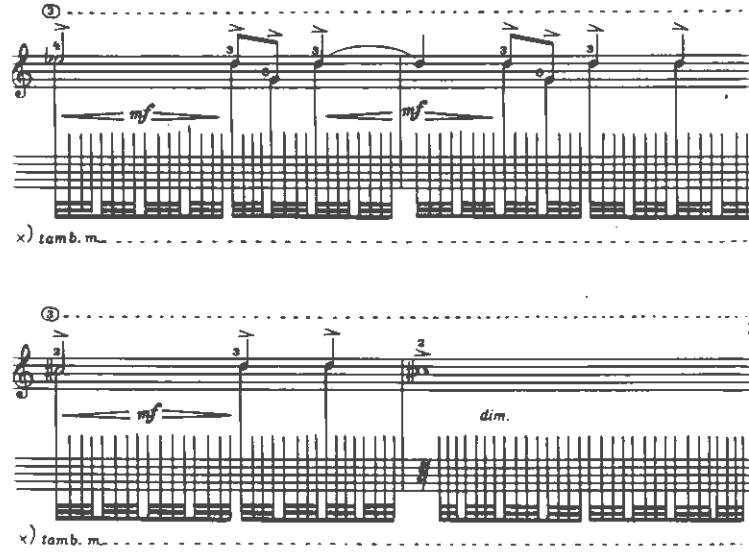
3.2.1.5. Nikita Koshkin

Rus besteci Nikita Koshkin, 20. yüzyıl Rus müziğinin önemli temsilcileri Stravinski, Prokofiev ve Şostakoviç'in müzikal üsluplarından etkilenmiş ve bu etkileri gitar müziğine taşımıştır. Brouwer, Dyens ve Domeniconi gibi, Koshkin'de gitar müziğinin tüm alanlarında eser vermiştir. Eserlerindeki modal yapılar, gitar müziğine kazandırdığı sıra dışı gitar teknikleri ve müzikal üslubundaki kendine has, karanlık ve gizemli atmosfer bestecinin müziğinin temel özellikleri olarak sıralanabilir (Ünlenen, 2015).



Görsel 38. Nikita Koshkin (Fotoğraf: Emre Ünlenen)

Görsel 39'da The Prince Toys adlı solo gitar eserinin 4. bölümünden bir kesit sunulmuştur. Besteci, melodik yapının yanı sıra, 5. ve 6. tellerin üst üste getirilerek elde edilen trampet efektiyle bir eşlik partisi oluşturmuştur. Eserlerinde programatik müzik öğelerini sıklıkla kullanan Koshkin, bu eserde bir bandoyu simgelemektedir.



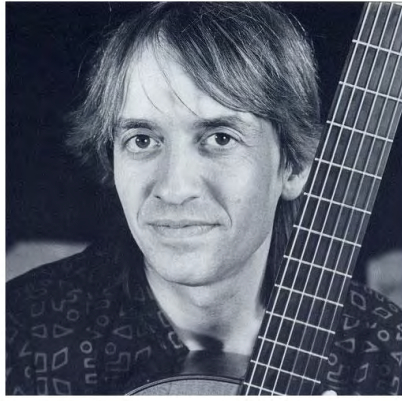
Görsel 39. Nikita Koshkin, *The Prince's Toys*, 4. Bölüm

John Williams'ın 1993'te seslendirdiği *Usher Waltz* adlı eseriyle popülerliği gitar dünyasını aşan besteci, eserlerini sadece gitar ve gitarlı oda müziği alanlarında yazmaktadır. Bestelediği çoğu solo gitar eseri günümüz gitaristlerinin konser ve CD programlarında yer almaktadır. 2000 yılı sonrasında, oda müziği repertuarında eksik olduğunu düşündüğü gitar – klavsen, gitar – flüt ve gitar – çello için sonat formunda eserler ile gitar ve yaylı kuartet için kentet gibi yeni eserler vermiştir. 2005 sonrasında başladığı yeni projesiyle, Giulliani, Sor, Carulli ve Paganini gibi 19. yüzyıl bestecilerinin eserlerine orkestra eşliği yaparak, dönem müziğine farklı bir soluk getirmeyi amaçlamaktadır.

3.2.1.6. Dusan Bogdanovic

Sırp asıllı, Amerikalı besteci, gitarist, eğitmen ve teorisyen Dusan Bogdanovic, müziğinde klasik müzik, caz ve etnik müzik öğelerinin bir arada sergileyerek bu farklı müzik yaklaşımlarının bir sentezini sunmaktadır. Bestecilik eğitimini Cenevre

Konservatuvarında Alberto Ginestera'nın sınıfında tamamlamıştır. Bestelediği eserler içinde solo gitar eserleri, farklı gruplar için oda müziği eserleri ve ikisi gitar ikilisi için olmak üzere beş gitar konçertosu yer almaktadır. Bogdanovic'in gitar eserleri haricinde yayımlamış olduğu “*Polyrhythmic and Polymetric Studies*”, “*Three-voice Counterpoint and Renaissance Improvisation for Guitar*” ve “*Ex Ovo: Kafası Karışık Besteci ve Doğaçlama Yapanlar için Rehber*” adlı teorik çalışmalarıyla çağdaş gitar repertuvarının bilimsel çalışmalarına imza atmıştır.



Görsel 40. *Dusan Bogdanovic*

Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8f/Dusan_Bogdanovic,_Tokyo,_1992.jpg

Bogdanovic'in popüler eserlerinden biri olan “*Balkan Miniatures*” adlı solo gitar çalışması, bestecinin müzikal kimliğinin değerlendirilmesi konusunda önemli bir örnek olarak görülebilir. Görsel 41’de görüleceği gibi besteci, bu eserinde Balkan bölgesinin makamsal folklorik melodilerini ve aksak ritim içerikli dans formlarını kullanmıştır.

Six Balkan Miniatures

for World Peace

I. Jutarnje Kolo (Morning Dance)

Görsel 41. Dusan Bogdanovich, *Six Balkan Miniatures, No.1: Jutarnje Kolo*

Görsel 42’de eserin son bölümü olan *Sitni Vez*’den bir bölüm sunulmaktadır. Türk Müziği ile aynı özellikleri taşıyan bu folklorik müziğin yansıtılabilmesi için bağlama çalgısının tınısal özelliklerini yansıtan şelpe⁵ ve golpe⁶ tekniklerinin gitara uyarlandığı söylenebilir.

Görsel 42. Dusan Bogdanovic, *Six Balkan Miniatures, No.6, Sitni Vez: s.11*

⁵ Bağlama’da mızrap kullanılmaksızın çalma tekniğidir. Bağlamanın perdelerine parmak ucuyla vurarak ses çıkartılır.

⁶ Sağ el parmaklarıyla çalgının gövdesine vurularak oluşturulan vurmali çalgı etkisi.

3.2.2. Gitarist Olmayan Besteciler

Bir önceki başlık altında değerlendirilen bestecilerin aksine, gitarist olmayan besteciler gitarın tınısal özelliklerini irdeledikleri, deneysel denilebilecek eserler vermişlerdir. Eserlerinde gitar repertuarını geliştirme kaygısı içermeyen eserler verdikleri söylenebilir.

Daha önce bahsedildiği gibi, Segovia'nın gitar müziği üzerindeki etkisine rağmen eser veren Stravinsky, Schoenberg, Webern ve Hindemith'le birlikte, bu başlık altında Frank Martin, Alberto Ginastera, Luciano Berio, William Walton, Benjamin Britten, Stephan Dodgson, Eliot Carter, Maurice Ohana, Malcolm Arnold, Hans Werner Henze, Stanley Myers, Toru Takemitsu, Antonio Ruiz Pipo, Sofia Gubaidulina, Tristan Murail, Lennox Berkeley, Reginald Smith Brindle, Astor Piazzolla ve György Kurtág yer almaktadır. Bu çalışmada, bestecilerden bazılarına değinilerek, gitarist olmayan bestecilerin eserlerinin gitar repertuarındaki yeri hakkında bir değerlendirme yapılacaktır.

3.2.2.1. Frank Martin

İsviçreli besteci Frank Martin kariyeri boyunca daha çok senfonik özellikli eserler bestelemiştir. Bestecinin müzikal dili hem Alman müziği geç Romantik Dönem elementlerini hem de Fransız izlenimcilik söylemini içermektedir. Martin'in *Le Vin Herbe* oratoryosu ve *Le Petite Symphonie* adlı senfonik eserlerine bakıldığında, bestecinin Schoenberg'in 12-ton müzik sistemi ile tonaliteyi kendisine has bir stilde birleştirdiği görülebilmektedir (Kaslow, 2004).



Görsel 43. *Frank Martin*

Kaynak: <http://jsebestyen.org/photos/uploads/composers/martin1.jpg>

Bestecinin solo gitar için ilk ve tek çalışması olan *Quatre Pieces Breves*, Segovia'nın besteciye gitar için yazmaya teşvik etmesi üzerine bestelenmiştir. Ancak Segovia'nın bestecinin eseri üzerine hiçbir yorum yapmaması ve eseri seslendirmemesi üzerine, Martin eserini 1934'te orkestra için düzenlemiş ve 1938'de İsviçreli gitarist Hermann Leeb'in yorumuyla ilk kez seslendirilmiştir (Ağır, 2012).

“Eserin birinci bölümü olan Prelude’de serializm etkileri görülürken bir yandan belirli bir tonaliteye bağlı kalınmış olması bu harmanlamaya güzel bir örnektir (Görsel 44). Ayrıca eserin bölüm başlıklarına ve yazım şekillerine göz atıldığında Barok Dönem sütünlerindeki danslardan esinlenmiş olduğu görülebilir” (Ağır, 2012). Dönemin yeni-klasikçi üslubuna uygun bir şekilde besteci eserin bölümlerini sırasıyla *Prelude*, *Air*, *Plainte* ve *Comme une Gigue* şeklinde belirlemiştir.

QUATRE PIECES BREVES
pour la Guitare

Tous droits réservés
Créés par Karl Scheit

Frank Martin
1933

I. Prélude

Lent
mf *expressif*

Plus vite

Görsel 44. Frank Martin, *Quatre Pieces Breves*, No.1 Prelude

3.2.2.2. Alberto Ginastera

Arjantinli besteci Alberto Ginastera, ülkesi müziğinin ve Arjantinli genç bestecilerin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Yaşamının önemli bir bölümünü Cenevre’de geçiren besteci, Stravinski, Bartok ve de Falla’nın etkileriyle önceleri edindiği ulusalcı müzik kimliğini, geç yaşlarına doğru dodekafonik⁷ ve yeni dışavurumcu özellikler taşıyan Schoenberg’in 12-ton sisteminin esnek şekilde uygulandığı bir müzik diline bırakmıştır (Wernicke, 2008). Gitar Arjantin’in ulusal çalgısı olmasına rağmen, besteci daha çok sahne ve senfonik özellikli eserler bestelemiştir. Ginastera’nın 1976’da Cenevre’de tamamladığı *Sonata*, bestecinin solo gitar için tek eseridir ve aynı yıl Brezilyalı gitarist Carlos Barbosa-Lima tarafından seslendirilmiştir.

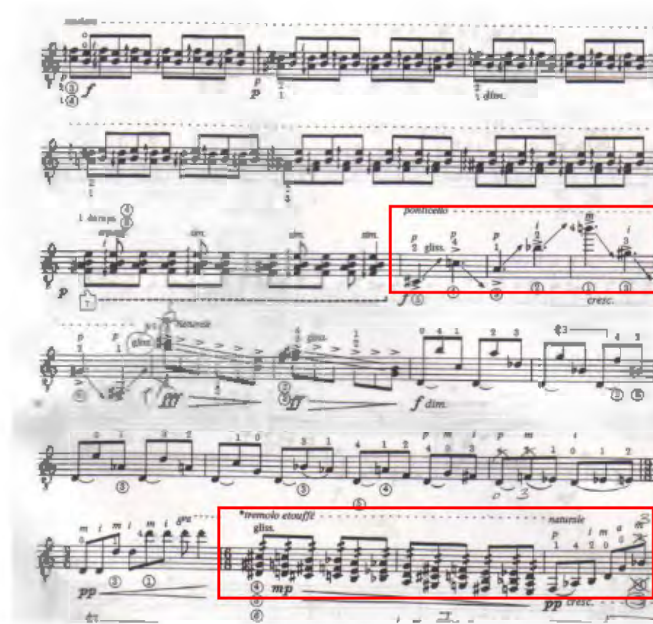
⁷ Oniki ses sistemiyle ilgili.



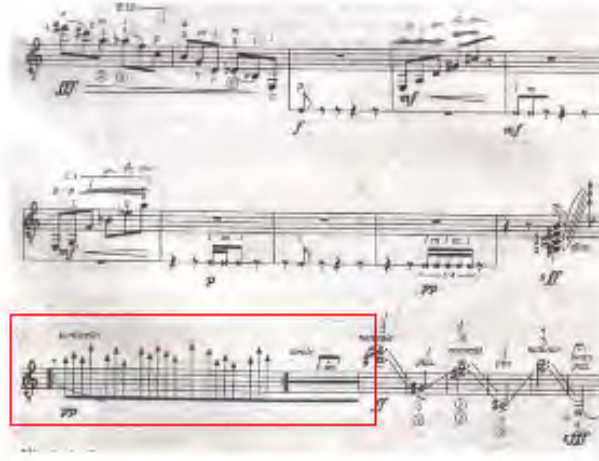
Görsel 45. *Alberto Ginastera*

Kaynak: <http://www.bach-cantatas.com/Pic-Lib-BIG/Ginastera-Alberto-02.jpg>

Eser dört bölümden oluşmaktadır. Besteci gitarın olağan tını özelliklerine bazı özel ses efektleri eklemiştir. 2. bölümde tek nota ve akorların kaydırılmasıyla oluşturan glissando efektleri, kapalı telle elde edilen ve Güney Amerika müziğini çağrıştıran ritmik perküsyonlar ve üst eşik ile tellerin bağlandığı yerler arasında kalan kısımdan elde edilen tiz sesler bu efektlere örnek olarak gösterilebilir (Görsel 46 ve 47).



Görsel 46. *Alberto Ginastera, Guitar Sonata, 2. Bölüm Scherzo, 2. Sayfa, (Glissando)*



Görsel 47. Alberto Ginastera, *Guitar Sonata*, 2. Bölüm Scherzo, 3. Sayfa, (Perküsyon)

3.2.2.3. Astor Piazzolla

Arjantinli besteci ve bandoneon sanatçısı Astor Piazzolla, tango müziğinin konser sahnesine taşınmasında önemli bir rol oynamıştır. Kariyerinin ilk yıllarında klasik müzik alanında Arjantin’de önemli bir yer edinen besteci, daha sonra tango ritmik yapısı ve genel özelliklerini taşıyan eserleriyle tamamen bu alana yönelmiştir. Eserlerini genellikle küçük çaplı oda müziği toplulukları için besteleyen Piazzolla, tango müziğini caz armonisi ve klasik müzik formlarıyla genişleterek ve bu oda müziği topluluğuna elektrogitar ve saksafon gibi yeni çalgılar ekleyerek, “Tango-Nuovo” olarak adlandırılan yeni bir üslubun gelişmesini sağlamıştır.



Görsel 48. *Astor Piazzolla*

Kaynak: <http://www.longbeachopera.org/uploads/images/2012/astor-piazzolla-400-400.jpg>

Piazzolla'nın klasik gitar için bir solo eseri, oda müziği eserleri ve bandoneon, gitar için bestelediği bir konçertosu bulunmaktadır. Ün kazanmış eserleri, dönemin önemli gitaristleri tarafından gitara uyarlanmıştır. *Histoire de Tango* bestecinin orijinal olarak flüt ve gitar ikilisi için bestelediği bir eserdir. Eser dört bölümden oluşmakta ve bir bütün olarak tangonun tarihsel olarak sahnelendiği farklı mekânları simgelemektedir. 1. bölüm *Bordel 1900*, tangonun çıkış noktası olan genelevleri betimlerken, klasik tango formunda bestelenmiştir. 2. bölüm *Cafe 1930*, dönemin kafelerinde yapılan ve daha romantik ifade edilen tango müziğini simgelemektedir. 3. bölüm *Nightclub 1960*, gece kulüplerinde seslendirilen ve Brezilya'nın etkisiyle bossa nova ritimlerinin yoğunlaştığı tango müziğini anımsatır. 4. bölüm *Concert D'aujourd'hui 1990* ise 20. yüzyıl müziği elementleriyle, daha çok Bartok ve Stravinski'nin müziğine göndermeler yaparak, konser salonu müziklerini ifade ederler (Görsel 49).



Görsel 49. Astor Piazzolla, *Histoire du Tango, Night Club 1960, 1.sayfa (Bossa Nova)*

3.2.2.4. Benjamin Britten

Besteci Benjamin Britten, 1950'li yılların uluslararası ün kazanmış önemli İngiliz bestecilerinden biridir. Dönemin bir özelliği olarak kabul edilen, ulusalcılık akımının etkisiyle kendi ülkesinin folk müzik materyallerinin kullanımı trendinden uzak durarak, daha genel bir yaklaşımla Avrupa'nın müziği üzerine yoğunlaşmıştır. Bu bağlamda, Gustav Mahler'in açtığı yolu izlediği söylenebilir (Anderson, 2008). Bestecinin özellikle ilgilendiği alan opera ve şan eserleridir. İngiliz lavta sanatçısı John Dowland ve İngiliz operasının kurucusu Henry Purcell'in eserleri bestecinin müziğinde önemli bir etkiye sahiptir. Müzikal üslubu açısından tonaliteyi, buluşçu ve hayal gücüne dayanarak kullabilen besteci, döneminin önemli şan sanatçısı Peter Pears'la yaptığı iş birliğiyle tanınmasını sağlayan opera eserlerini bestelemiştir.



Görsel 50. *Benjamin Britten*

Kaynak: http://www.bu.edu/today/files/2014/11/h_p0141dz8.jpg

Günümüzde en çok çalınan senfonik eseri *Variations and Fugue on a Theme of Purcell* ya da daha çok hitap edildiği şekliyle “Gençlerin Orkestra Rehberi”, bestecinin Purcell’in müziğine eğitici bir bakış açısıyla irdelediği çalışmasıdır. Orkestrayı oluşturan tüm çalgıların solist olarak görev aldığı bu eserin Batı müziğine aşına olmayan kişiler için oldukça iyi bir oryantasyon eseri olduğu söylenebilir.

Britten’in solo gitar için bestelediği tek eseri olan *Nocturnal after John Dowland*, bestecinin 20. yüzyıl disonans öğelerle dolu yabancılaşmış müzikal dilini, Dowland’ın yaşadığı Elizabeth döneminin derin ve melankolik müzikal üslubuyla sentezlediği bir eserdir. Julian Bream’e ithaf edilen eser ilk kez 1964’te Bream tarafından seslendirilmiştir.

Eser Dowland’ın *Come Heavy Sleep* adlı şarkısı üzerine sekiz çeşitleme ve bir temadan oluşmakta ve her bölüm uykunun farklı evrelerini simgelerken, aşırı endişeli ve huzursuz bir atmosferden, tüm tansiyonun çözüldüğü sakin bir atmosfere doğru evrilir. Eserin teması alışlageldik kullanımından farklı olarak, eserin sonunda kullanılan Dowland’a ait bir “*Passacaglia*”dır (Görsel 51).

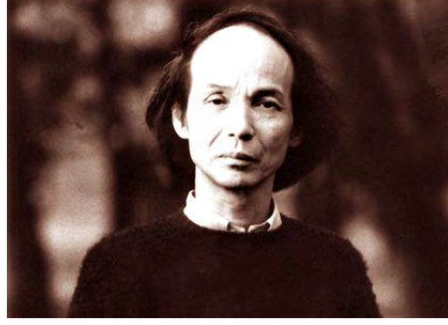


Görsel 51. Benjamin Britten, Nocturnal after John Dowland

3.2.2.5. Toru Takemitsu

Japon besteci Toru Takemitsu, Batı müziği geleneğini kullanırken, geleneksel Japon müziği kimliğini kaybetmeden, iki müziği kendine has yöntemlerle sentezleyebilen önemli bir besteci idi. Batı'nın ve Japonya'nın farklı yapıdaki çalgılarını bir arada kullanabildiği bir müzikal yeterliliğe sahipti. Genç yaşta bestelediği eserlerinde, otodidakt bestecilik eğitiminin etkileriyle birlikte II. Dünya Savaşı sırasında kayıtlarına ulaşabildiği özellikle Claude Debussy ve Olivier Messiaen gibi Fransız bestecilerin etkileri görülmektedir (Wade, Toru Takemitsu (1930 - 1996), 2014).

Çoğunlukla senfonik ve oda müziği alanlarında eserler veren bestecinin eserlerindeki müzikal renk arayışları, Debussy ve Messiaen'in orkestral tınısı kullanımlarını çağırıştırır. Bu özellikler bestelediği film müziklerinde de görülmektedir. Takemitsu'nun müziğinde modal melodiler kromatik bir altyapıdan türetilir, sıradan ölçü yapıları genişletilir ve çalgıların ses aralıklarıyla birlikte tınısal özellikleri ön plana çıkartılır.



Görsel 52. *Toru Takemitsu*

Kaynak: <http://www.japansociety.org.uk/wp-content/uploads/2012/10/toru-takemitsu.jpg>

Daha önce değinilen bestecilerin aksine Takemitsu, özellikle Shinichi Fukuda'nın desteğiyle gitar için birçok solo ve oda müziği eseri bestelemiş, 20. yüzyılın bilinen popüler şarkılarını gitar için düzenlemiştir.

Görsel 53'deki *All in Twilight* adlı eser, bestecinin 1987 yılında ressam Paul Klee'nin aynı başlıklı çalışmasından yola çıkarak bestelediği eseridir. Eser dört bölümden oluşmaktadır. Genel olarak dışavurumcu bir anlatıma sahip eserde, bölümlerin ruh halleri bastırılmış ve sakinliğini koruyan bir yapıda, alacakaranlığın gizemli atmosferini çağrıştırır niteliktedir (Wade, Toru Takemitsu (1930 - 1996), 2014). Seslerin birlikteliği ve dokusu gitarın fiziksel sınırları göz önünde bulundurularak oluşturulmuş ve bestecinin incelikli anlatımı nüanslarla bütünleşmiştir. Eser üzerinde besteci tarafından belirtilen “karanlık” ve “belli belirsiz hızlı” gibi eserin atmosferini yansıtan belirteçler bulunmaktadır.

To Julian

All in Twilight

Four Pieces for Guitar

Toru Takemitsu
Edited by Julian Bream

I

♩ = 80

Art. Harm. CI

Art. Harm.

poco Poni.

Tasto

Nat. poco accel.

in tempo

Tasto

Nat. (3)

Art. Harm.

f

Görsel 53. Toru Takemitsu, All in Twillight

İKİNCİ BÖLÜM

LEO BROUWER'IN HAYATI, BESTECİLİK DÖNEMLERİ VE ESERLERİ

Günümüzde hâlâ aktif bestecilik kariyerine devam eden Leo Brouwer hakkında yazılmış az sayıda kaynak bulunmaktadır. Lisansüstü tez çalışmalarından, makalelerden ve röportajlardan oluşan bu kaynaklar yazıldıkları döneme göre bestecinin müzikal özelliklerini değerlendirmekte ve birbirleriyle çelişebilen bilgiler vermektedirler. Suzuki ve Century'nin 1980-1990 yılları arasında yazdıkları yüksek lisans ve doktora tezleri yazıldıkları tarihlere göre bestecinin eserlerini niteledikleri için, Brouwer'ın özellikle 1982 sonrası ortaya koyduğu üçüncü dönem özellikli eserlerini, günümüz bakış açısından farklı şekilde yorumlamaktadır. Bu çalışmada, bestecinin 2016 yılına kadar yaptığı çalışmalar değerlendirilmekte ve bulunan İngilizce ve İspanyolca kaynakların ışığında, bestecinin genel özgeçmişi, müziğe bakış açısı ve eserlerinin müzikal özellikleri, üçüncü bölümdeki analizlerle bir bütün oluşturacak şekilde hazırlanmıştır.

1. LEO BROUWER'IN GENEL ÖZ GEÇMİŞİ⁸

Tam adı Juan Leovigildo Brouwer Mezquida olan besteci 1 Mart 1939'da Havana, Küba'da doğmuştur. Annesi Mercedes Mezquida ve teyzesi Cachita Mezquida aktif müzisyen olan Brouwer, annesinin flüt, klarnet, saksafon, piyano, farklı vürmelikli çalgılar ve gitar çalabildiği bir ortamda büyümüştür. Babası Juan Bautista Brouwer da Küba'nın oldukça önemli bir müzisyen ailesinden gelmektedir. Babasının amcası Ernesto Lecuona,

⁸ Bestecinin öz geçmişinin oluşturulmasında ağırlıklı olarak şu kaynaklardan yararlanılmaktadır: Carlos Isaac Castilla Penaranda – “Leo Brouwer's Estudios Sencillos for Guitar: Afro-Cuban Elements and Pedagogical Devices”, Dean Paul Suzuki – “The Solo Guitar Works of Leo Brouwer”, Paul Reed Century – “Idiom and Intellect: Stylistic Synthesis in the Solo Guitar Music of Leo Brouwer”.

o dönemin tanınmış Kübalı piyanist ve bestecisidir. Bestecinin babası her ne kadar müzik üzerine eğitim almamış olsa da, otodidakt gitar eğitimiyle, döneminin Kübalı gitar severleri tarafından tanınan bir isimdir (Castilla Penaranda, 2009).

İlk gitar derslerini babasından alan Brouwer, babasını gitar konusunda şu şekilde tanımlamaktadır: “ Babam, iyi seviyede gitar çalabilen amatör bir gitaristti. Kendisi hem flamenko, hem de Granados, Villa-Lobos, Tarrega ve Albeniz’in eserlerini çalıyordu. Tüm gitar öğrenimini, hiçbir nota kullanmadan, sadece kulaktan öğrenmişti ve tek bir hata bile yapmadan eserleri seslendirebiliyordu” (Castilla Penaranda, 2009).

Babasından aldığı genel teknik öğretilerden sonra, on üç yaşında resmi olarak gitar derslerine Küba’nın tanınmış gitar pedagogu Isaac Nicola’yla devam etmiştir. Nicola, Tarrega ekolüyle klasik gitar kültürünü Güney Amerika’ya ve Karayipler’e taşıyan Emilio Pujol’un öğrencisidir. Brouwer’ın Nicola’yla bir araya gelmesi, kariyerinin ilk kilometre taşı olarak görülebilir (O’Leary, 2003). 1952 – 1955 yılları arasındaki çalışmaları sonrasında, daha önce farkında olmadığı Rönesans, Klasik ve Romantik Dönem eserleriyle tanışan besteci, Luis Milan, Luis de Narvaez, Fernando Sor, Miguel Llobet ve Johann Sebastian Bach gibi bestecilerin eserlerini tanıma fırsatı yakalamıştır (Suzuki, 1981). Eş zamanlı olarak teyzesinden aldığı müzik dersleriyle de Falla, Debussy, Stravinski ve Bartok gibi 20. yüzyıl müziğinin gelişiminde önemli rol oynayan bestecilerin müziklerini inceleme imkânı bulmuştur (Shaffer, 2012).

Brouwer’ın bestecilik çalışmaları, gitar çalışmalarına paralel olarak gelişmiştir. Seslendirdiği eserler üzerinde kendi zevkine göre yaptığı farklı melodik ve armonik değişimlerle başlayan bestecilik denemeleri, 15 yaşında ilk eserini vermesiyle ivme kazanmıştır (Castilla Penaranda, 2009).

Kariyerinin başında gitarın sahip olduğu repertuarı form ve gelişim açısından yetersiz bulmasından dolayı, yeni eğilimlerle birlikte gitarı daha iyi tanıtabilecek eserler besteleme ihtiyacına kapılmıştır (Castilla Penaranda, 2009). Brouwer bestecilik kariyerinin başlangıcını şu şekilde aktarmaktadır:

Bir panorama gibi, hızlı şekilde tüm gitar repertuarını, sevdiğim ve sevmediğim her bir besteciye gördüm ve ardından bestelemeye başladım... Gitarın Bartok'u neredeydi? Gitar için bir Bartok yoktu... de Falla'nın bestelediği *Çembalo Konçertosu* neredeydi? Stravinski'nin *Octet*'i, *Ayin Dansı*, Debussy'nin arp ve yaylılar için *Danse Profane*'i ... tüm bu eserler benim için bir buluş gibiydi. Ve şöyle dedim: Bunları gitar ve yaylılar için ben besteleyeceğim. *Tres Danzas Concertantes*'ı besteledim... (Century, 1987).

Küba'da başladığı eğitimini 1959 – 1960 yılları arasında Amerika'da devam ettirmiştir. Bestecilik çalışmalarını özel öğrenci statüsüyle, altı ay Vincent Persichetti ve Stephan Wolpe yönetiminde Juilliard Müzik Okulunda, altı ay Isador Freed yönetiminde Hartford Müzik Okulunda sürdürmüştür. Dâhil olduğu eğitim programı nedeniyle, Amerika'da eğitim aldığı hocalarıyla çok fazla etkileşimde bulunamayan bestecinin müziğinde bu hocaların büyük bir etkisi bulunmamaktadır. Hocası Persichetti, Brouwer için şu sözleri söylemektedir: "Brouwer Juilliard'da bestecilik, çağdaş müziğe giriş ve koro şefliği çalışmalarında bulundu. Onunla bestecilik anlamında çok çalışmadım ancak çalışmış olmayı dilerdim" (Suzuki, 1981).

Brouwer, 1959'da gerçekleşen Küba Devrimi sonrası, Marksist devlet yönetiminin isteğiyle ülkesine dönmüş ve halkı için genç yaşta öğretmenlik yapmaya başlamıştır. 1961'de Amadeo Roldan Konservatuvarında armoni ve kontrpuan öğretmenliğine, 1963'de bestecilik, müzik formu, analitik teknikler, orkestrasyon, estetik ve müzik tarihi öğretmenliği görevlerine atanmıştır (Castilla Penaranda, 2009).

1961 yılında kendisi gibi genç Kübalı bestecilerin, gelişmiş ülkelerdeki müzik tekniklerini öğrenmek üzere gönderildikleri Varşova Sonbahar Müzik Festivali, Brouwer'ın avangart tekniklerin kullanıldığı ikinci bestecilik dönemine önemli bir zemin hazırlamıştır. Besteci festival kapsamında dönemin önemli bestecileriyle tanışma, çalışma ve eserlerinin ilk seslendirilişlerini dinleme fırsatı bulmuştur. Bu eserlerden bazıları şunlardır: Witold Lutoslawski *Jeuz Venitien*, Stockhausen *Zyklus*, Krzysztof Penderecki *Threnody to the Victims of Hiroshima*. Festival sonrasında etkinlik hakkındaki deneyimlerini ve Kübalı bestecilerin Varşova performanslarını anlattığı "*The Avant-Garde in Cuban Music*" adlı makalesini yazmıştır (Castilla Penaranda, 2009).

Varşova’da edindiği deneyimler sonrasında, 1961 yılında piyano için bestelediği *Sonograma* adlı eseriyle Brouwer, Küba’nın ilk rastlantısal müzik besteleyen bestecisidir (Suziki, 1981). Daha sonra detaylı açıklanacağı üzere, deneysel tekniklerin kullanıldığı bu avangart müzik özelliklerinin gitarda kullanılması için besteci 1968 yılında bestelediği *Canticum* adlı eserine kadar beklemiştir. Gitar repertuarında yeni bir dönem olarak görülebilecek bu eser için bestecinin 7 yıl beklemiş olması, Brouwer’ın gitarı avangart müziğe nasıl adapte edeceği üzerine ciddi bir çalışma yaptığı şeklinde yorumlanabilir.

Brouwer eğitimlik görevlerinin haricinde 1964’den itibaren Küba Film Enstitüsü Müzik Bölümü Direktörü olarak çalışmaya başlamıştır. Yeni göreviyle birlikte film müziklerine ağırlık veren Brouwer, günümüze kadar 50’ye yakın filmin müziklerine imza atmıştır. Bestelediği film müzikleri ve diğer eserleri arasında yöntemsel olarak bir ayrım yapan Brouwer fikrini şu şekilde ifade etmektedir: “Film için eser bestelemek diğer alanlar için eser yazmaktan oldukça farklı bir durum. Filmlerde müziği bir araç olarak, sahnelerde, hareketlerde ve hikâyeyi desteklemek için kullanıyorum” (Suziki, 1981).)

Besteci gitar ve film müziği başta olmak üzere her türlü çalgı, topluluk ve medya için eserler vermektedir. Aynı zamanda Küba tiyatrosunun yönetmen ve dramaturglarıyla birlikte çalışarak eserlerine müzik eklemelerinde danışmanlık yapan Brouwer’ın bu ortak çalışmaları, bestecinin birçok Kübalı folklor çalışması yapan uzmanla birlikte çalışarak, Afro-Küban müziğini daha iyi öğrenmesine ve geliştirmesine imkân vermiştir (Castilla Penaranda, 2009). Aynı yıllarda ülkenin müzik kültürünü yeniden tanımlama ve şekillendirme amacı taşıyan Küba Kültür Bakanlığının projesiyle, popüler müzik performansçılarına müzikal eğitim verilmesi ve elektronik kayıtlar için teknik danışmanlık yapılması görevlerini üstlenmiştir.

1967’de eğitim alanındaki görevlerinden ayrılarak, Küba’nın resmi desteğiyle, senfonik müzik ve şeflik alanlarında daha çok yer almaya başlamıştır. 1960’larda Charles Ives, Luigi Nono, Hans Werner Henze, Herbert Kegel, Sylvano Bussotti ve Maurice Ohana’nın eserlerini birçok kez yönetmiş ve gitarla seslendirmiştir (Suziki, 1981). 1970’de Küba’daki ekonomik krizin getirisi olarak başlayan kültürel kimlik arayışları sırasında, Brouwer konser kariyerine ağırlık vermiş, Henze ile yakın müzikal ilişkileriyle, Henze’nin *El Cimarron* adlı eserinde gitar partisini seslendirmiş ve *Exaedros II* adlı

eserini de Berlin Filarmoni Orkestrası eşliğinde yönetmiştir (Century, 1987). Besteci Henze'ye El Cimarron'un besteleniş aşamasında, gitarın sahip olduğu ses olanaklarının arttırılması konusunda yardım etmiştir (Brouwer, 2008).

1972'de Alman Hükümeti tarafından verilen DAAD bursu kapsamında iki yıl boyunca Alman Sanat Akademisinde misafir olarak bulunan besteci, avangart döneminin merkezinde yer alan ilk gitar konçertosunu Batı Berlin'de bestelemeye başlamıştır. Bestecinin "tetralogy" olarak adlandırdığı, ikinci bestecilik dönemi içinde kabul edilen avangart tekniklerin yoğunlukla kullanıldığı, benzer müzikal öğelerden oluşan ama gitar içeren dört farklı çalgı grubu için bestelediği eserlerini Almanya'da tamamlamıştır: *La Espiral Eterna*, (solo gitar), *Per Suonare a Due*, (iki gitar, ya da gitar ve teyp) *Per Suonare a Tre*, (flüt, viyola ve gitar), ve gitar ve küçük orkestra için konçerto (on beş çalgı için) (Century, 1987).

Almanya'daki çalışmaları sırasında, kayıt şirketi Deutsche Grammophon tarafından kendisine hem gitarist hem de besteci olarak kayıt sözleşmesi sunulan Brouwer, kariyerinin en önemli uluslararası tanınma fırsatını yakalamıştır. Solo gitar için gerçekleştirdiği birkaç kayıttan sonra, sözleşmesini feshederek, Küba'ya dönmüş ve Avrupa müzik dünyasında pazarlanabilir çalışmalar yapma şansını yitirmiştir (Century, 1987). Brouwer'ın bu ani dönüşünü, Küba sanat dünyasındaki ulusalcılık akımının etkisine kapılmasıyla, yurtdışında bir Kübalı olarak yaşamak yerine, bir müzisyen olarak anavatanına hizmet etme yükümlülüğünü hissetmesi olarak değerlendirmek mümkündür.

Brouwer, 1980'de seçildiği UNESCO uluslararası müzik konseyi Küba temsilciliğine hâlen devam etmektedir (Castilla Penaranda, 2009). 10 yıllık Küba Ulusal Senfoni Orkestrası müzik direktörlüğünden sonra, 1992'de kurucu şefliğini yaptığı Cordoba Senfoni Orkestrasının müzik direktörlüğünü 90'lı yıllar boyunca sürdürmüştür. Kariyeri boyunca şef olarak Berlin Filarmoni Orkestrası, BBC Konser Orkestrası, Toronto Senfoni Orkestrası, İskoç Ulusal Senfoni Orkestrası ve Meksika Ulusal Senfoni Orkestrası gibi önemli orkestraları yönetmiştir.

Sadece Küba’da değil, Fransa, Belçika, Finlandiya, İspanya, Macaristan, Almanya, Japonya, Kanada ve Martinik’te gerçekleşen birçok önemli gitar festivalinde artistik direktör ve pedagojik danışman olarak görev almıştır (Century, 1987).

2. BROUWER’IN MÜZİĞİNDE AFRO-KÜBAN ETKİSİ

Küba müziği dört temel kökene dayanmaktadır. Bunlar Dajome, Lucimi, Carabali ve Congo’dur (Olsen ve Sheehy, 2000). Afro-Küban kültür üzerine uzman olan sosyolog Fernando Ortiz’e göre, özellikle “Lucimis” olarak adlandırılan Afrika kökenli Yorubas ve Nagos adlı gruplar, sofistike dini ritüellerini davullarıyla birlikte Küba Adasına getirmişlerdir (Castilla Penaranda, 2009). Lucimi ve Nanina müzikleri genel olarak seyrek melodik yapılardan ve buna zıt olarak, davulların seslendirdiği yoğun ritmik arka plana sahiptirler. Cemaatin unison ve antifonal⁹ olarak seslendirdiği melodik yapılar, genellikle yeden sestem yoksun ve pentatonik yapıdadır. Bu bağlamda Afro-Küban müzik kültürünün genel olarak vurmali çalgıların eşliğinde şarkı söyleme geleneğinin baskın olarak görüldüğü bir yapıda olduğu söylenebilir (Castilla Penaranda, 2009).

Aksanlar Batı müziğinde olduğu gibi güçlü ve zayıf zamanların oluşturduğu düzenli bir sistemde değil, çok daha karmaşık, modal ritim sistemleriyle şekillenirler. Bu kültürün bir yansıması olarak, Brouwer’in müziğindeki sürekli değişen ölçü sayılarıyla oluşturulan düzensiz aksan kalıpları örnek gösterilebilir (Castilla Penaranda, 2009).

Brouwer’in müziğinde siyahi alt-kültür ve baskın beyaz kültürü, köy gelenekleriyle alakalı olan “Lo Guajiro” kavramıyla sergilenmektedir. Bu geleneğe göre ilk İspanyol sömürgecilerin bıraktığı İspanyol romans ve şiir mirası, beyaz kültür olarak, daha melodik ve temiz sıfatlarıyla anılır. İki kültürün birbirini yok etmeden bir arada kullanılmasıyla, Afrika’nın egzotik, pentatonik, multi-ritmik elementleriyle, İspanyolların melodik mirasları Afro-Küban füzyonunu oluşturmaktadır. Telli çalgıların ve Afrika’dan gelen vurmali çalgıların birlikteliğinden doğan bu müzikal tarza “*la son*”

⁹İki farklı grubun birbiriyle etkileşimli olarak, sıralı şekilde şarkı söylemesi

denir. Özellikle doğu Küba'daki köylülerin müziğinde “*la son*” etkisi günümüzde de devam etmektedir (Olsen ve Sheehy, 2000).

Brouwer'ın “*La musica, lo vubano y la innovacion*” isimli makalesinde, besteci Küba Stilini iki temel içeriğın bir arada kullanılması olarak tanımlamaktadır: *Afrika Siyahı* ve *İspanyol Beyazı* = “*Lo Cubano*” (Küba düşünüşü)

Brouwer Küba tınısını aşağıdaki elementlerle açıklamaktadır:

1. Davul ritimleri Afrika kökenlidir.
2. Gitar ve benzeri çalgılar İspanyol kökeni yansıtır. Gitar, *tres* (üç tane çift telle çalınan, gitara benzeyen bir yerli çalgı) ve Küba lavtasıyla birlikte, Küba'nın *Nuovo Trova* (*yeni türkü*) geleneğinin ve köylerde icra edilen müziklerin başlıca çalgısı olarak bilinir.
3. Şarkılar, İspanyol *Lo Guijira* ve İtalyan operası ve salon müziklerinin, dil olarak Kübalılaştırılmış hâli olarak görülür.
4. Müzik formları iki dans tipi olarak tanımlanabilir: basit formlarıyla Afrika ritüelleri ve karmaşık formlarıyla İspanyol balo etkinlikleri.
5. Manuel Saumell tarafından bestelenen *Contradanza* piyano eserleri, Schubert'in armoni stili etkileriyle, folklorik ritmik öğelerin bir araya gelmesinden oluşur.
6. Ignacio Cervantes'in piyano için bestelediğı 19. yüzyıl ritmik öğelerinden oluşan *danzon*, *danza* ve *contradanza* formlarındaki eserler Chopin'in armonik stilinden etkilenmiştir (Castilla Penaranda, 2009)

Tüm bu elementlerle Brouwer şu çıkarımı yapmaktadır: Eski popüler Küba müziğini yansıtan tınlar hâlâ hayattadır ve İspanyol ve Afrika kökleri birbirlerini yok etmeden Küba'nın bütünlüğünü oluşturmaktadırlar (Castilla Penaranda, 2009).

Brouwer'a göre folklor, artistik yaratıcılığın ve yenilikçi buluşların oldukça önemli bir yapıtaşıdır. Ona göre post-modernist yaklaşımı körükleyen en önemli düşünüş, Avrupa ekollerinin oluşturdukları kurallarla, artistik yaratıcılık üzerinde baskın bir rol oynamalarıdır. Post-modern yaklaşımın sonucu olarak “çoğulcu yaklaşım”, Küba kültürü üzerinde Batı'nın oluşturduğı evrensel formların, Küba'nın sahip olduğı ulusal miras

elementleriyle uyumlu şekilde bir araya gelmesiyle kültürel zenginlik olarak ortaya çıkmaktadır (Castilla Penaranda, 2009). Brouwer, folklorik müziğin süslenilerek yeni bir olguya dönüştürülmesinin mümkün olmadığını söylemektedir (Camacho, 1998).

3. BROUWER'IN MÜZİĞİNİN GENEL ÖZELLİKLERİ

1980'e kadar Küba'da aşağıda açıklanacak fikir akımlarının önderliğinde, iki farklı müzik kuşağı olduğu söylenebilir (Suziki, 1981). Birinci kuşak, 1900'lerin ilk yarısında aktif olarak eser veren Amadeo Roldan, Joaquin Nin-Cimmell ve Jose Ardevol'den oluşan, Avrupa'da eğitim alan fakat Küba müzik geleneklerine bağlı kalan besteciler. İkinci kuşak ise Carlos Farinas, Juan Blanco ve Brouwer'ın yer aldığı 1930'larda doğan genç kuşak (Suziki, 1981). İkinci kuşak besteciler, Küba müzik geleneklerine bağlı ilk dönem eserlerinde muhafazakâr, genellikle tonal yapılarda ve oldukça ulusalcı eserler vermiş, 1960 sonrasında Stockhausen, Boulez, Penderecki, Cage ve benzeri bestecilerin müzik etkileriyle şekillenen, daha çok dönemin buluşçu, avangart tekniklerini müziklerine uyguladıkları eserler bestelemişlerdir (Suziki, 1981).

Küba müziği tarihi düşünüldüğünde üç müzikal akımdan bahsetmek mümkündür. Bu akımlar birbiriyle bağlantılı olup, oluştukları yıllara göre şekillenmişlerdir. 1923 yılında Ortiz'in etnolojik çalışmalarından yola çıkarak önderliğini Amadeo Roldan ve Frederico Garcia Caturla'nın yaptığı *Grupo Minorista* akımı, materyal olarak kullandıkları ulusal müzik öğelerinin, besteleme tekniği olarak kullandıkları evrensel müzik formlarıyla oluşturduğu sentezle ortaya çıkmışlardır. Akımın başlıca amacı Afrika kökenli köle kültürünün Küba kültüründeki yerinin irdelenmesidir (Century, 1991).

1942'de Jose Ardevol'un önderliğinde şekillenen *Grupo de Renovacion Musical* akımı ise *Grupo Minorista*'nın ortaya koyduğu ulusal değerlere sahip çıkarak, Küba etnik müziğindeki büyük formları yeniden kullanmaya başlamış, *Kübanizm* algısını ulusal sınırların ötesine taşımaya hedeflemiştir. Bu amaç için bestecilerin evrensel müzikal teknikler üzerinde tam hâkimiyet sağlaması gerektiği fikrini savunur. Brouwer'ın da ilk dönem eserlerinde görülen bu akımın en önemli özelliği ulusalcı kimliğini kaybetmeden, evrensel bir anlatım diline sahip olmaktır. Bu akımın etkisindeki besteciler, Batı

müziğindeki kontrpuan ve orkestrasyonu anlamak için eserlerinde yeni klasikçi bir yaklaşım sergilemişlerdir (Century, 1991).

1950'lerde *Vanguardia Musical* (White, 1992: 1) olarak anılan deneysel müzik bestecileri Juan Blanco, Brouwer ve Carlos Farinas, 1961 Varşova Sonbahar Müzik Festivali sonrasında, 1969'da Küba Film Enstitüsü bünyesinde, *Grupo Experimentacion Sonora* adındaki yeni bir oluşum çatısı altında çalışmaya başlamışlardır. *Grupo Renovacion Musical* akımının savunduğu evrensel müzikal teknikler üzerinde tam hakimiyet fikrinin devamı olarak, ulusalcı kimliklerini belirli ölçüde bir kenara bırakan besteciler, Küba avangart müziğinin önderliğini üstlenmişlerdir (Century, 1991).

Brouwer'ın bütün eserleri göz önünde bulundurulduğunda, etkisi altında yetiştiği *Grupo Renovacion* akımının önemli bir temsilcisi olduğu görülebilir. Bestecinin sahip olduğu müzikal üslup onun ilk eserlerinde bile görülür. İlk eserleri müzikal içerik, teknik ve gitarın tınısal özelliklerinin düzgünce sergilenişi üzerine yoğunlaşmaktadır (Castilla Penaranda, 2009).

Brouwer tematik unsurları stilize ederken, Afrika ve İspanya etkisindeki Afro-Küban müziğinin melodilerinde olduğu gibi, çıkıcı 2'li ve 3'lü aralıklardan ve inici melodik hatlardan, pentatonik dizilerden, iki bölmeli formlardan, antifonal yapılarla birbirine cevap veren karakterize edilmiş müzikal fikirlerden, karmaşık ritmik özelliklerden ve *Lo Son* kavramından yararlanır. *Lo Son* kavramı besteciye göre, Küba düşüncesinin ve kültürel kimlik arayışının yeni bir kategori olarak sunumudur (Castilla Penaranda, 2009).

Brouwer'ın müziğinde iki temel form kullanımı görülmektedir:

1. Serbest Form: Brouwer müziğini kademeli olarak geliştirme eğilimindedir. Bu eğilimin gerçekleşmesi bestecinin seçtiği sesin ve motiflerin organik olarak büyümesiyle alakalıdır.
2. Modüler Form: Üçüncü bölümde detaylı olarak sunulacağı üzere, özellikle ikinci ve üçüncü bestecilik dönemlerinde, Alman- İsviçreli ressam Paul Klee'nin 1900'lü yılların başında sergilediği çağdaş sanat konseptinden oldukça etkilenen besteci, ressamın basit çizgi prensipleri ve renk teorileriyle uğraşmasına paralel

olarak, eserlerini oluşturan tüm yapıtaşlarını aynı yapısal özelliklere sahip malzemelerden oluşturmakta ve eserin tamamında tek bir bütünlüğü hedeflemektedir (Castilla Penaranda, 2009).

Bestecinin gitar geçmişine paralel olarak, tüm eserleri doku ve içerik anlamında ne kadar yoğun olursa olsun, gitar odaklı *idiomatic*¹⁰ yazının getirisi olan hazırlanmış parmak pozisyonları sayesinde, eserlerin seslendirilişi belirli kolaylıklar taşımaktadır (Century, 1991).

Bestecinin ikinci dönemi olarak görülen avangart dönemi, Küba'daki genel müzik atmosferine paralel olarak gelişmiştir. Bestecinin 1961 ve 1982 yılları arasında eser verdiği bu dönemi, daha çok 20. yüzyılın ikinci yarısındaki müzikal tekniklerin deneyimlenmesi amacı altında incelemek daha uygun olacaktır. Bestecinin avangart teknikleri kendine has bir çerçeve içinde algıladığı ve müzik – çalgı ilişkisinin simbiyotik şekilde, tekniklerin gitarın çalgısal sınırlarına uygun şekilde kullandığı söylenebilir (Century, 1991). Brouwer'ın kendi tınısal konsepti ve aralık ilişkileriyle oluşan dönem eserlerinde, sol elin *idiomatic* imkân tanıyan nota dizilimleri ve sağ elin artikülasyon imkânları atonal anlatımını güçlendirmek için bir araç olarak kullandığı görülebilir.

Brouwer 1982 yılı sonrasında bestelediği eserleri *National Hyper Romanticism* (Ulusal Üst Romantizm) ve *New Simplicity* (Yeni Sadelik) tanımlarıyla açıklar. Brouwer'ın ikinci döneminde avangart müziğin yapısal özelliklerinden dolayı yüzleştiği, müzisyen – dinleyici arasındaki ilişkinin kopmasıyla, yeni arayışlara yönelme ihtiyacı ortaya çıkmıştır. *Grupo Renovacion*'un önerdiği, ulusal kimliği kaybetmeden, evrensel normlarda müzik besteleme fikrine uygun olarak, besteci ilk döneminde görülen tonal ve modal melodik yapıları, klasik formlar eşliğinde ikinci dönemde sıklıkla kullandığı minimalizm teknikleriyle harmanlayarak yeni bir sentez oluşturur.

¹⁰ Çalgının yapısal özellikleri göz önünde bulundurularak eser bestelenmesi. Özellikle geç romantik dönemdeki bestecilerin müziğinde görülen bu özellik, operanın etkisinden kurtulan çalgısal müziğin gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır.

Brouwer müziği iki alanda incelemenin mümkün olduğunu düşünmektedir:

1. Popüler müzik: Basit elementlerle oluşturulan ve kolay hatırlanma özelliği olan eserler.

2. Sanatsal müzik: Kompleks formlarla oluşturulan ve tarihsel gelişime dayanan tekniklerin kullanıldığı eserler (Century, 1991).

Üçüncü dönemini açıklarken kullandığı *National Hyper Romanticism* kavramını bu iki alanın bir arada kullanıldığı müzikler olarak görmek mümkündür. Özellikle gitar konçertolarında yer alan tematik fikirlerin bestecinin oluşturduğu sentez tekniklerle geliştirildiği ve büyük çaplı formlar içinde kullanıldığı yapılar, popüler ve sanatsal müzik öğelerinin bir arada kullanılmasına örnek olarak gösterilebilir.

Brouwer'ın üçüncü dönemdeki eserlerinde müzikal fikirleri sunum metodolojisi, melodinin ve ritmik yapıların yatay olarak gelişmesine dayanmaktadır. Bestecinin müziğindeki müzikal fikirlerin sanki bir konuşma diliymiş gibi birimler hâlinde birbirleriyle kelimeler ya da cümleler olarak tartıştığı düşünülebilir. Doğanın gündüz – gece, kadın – erkek, sıcak – soğuk, kuzey – güney gibi ikili birliktelikleri, bestecinin müzikal fikirlerin varoluş süreçlerine yansımaktadır. Müzikal süreç içinde ne kadar değişikliğe uğrasalar da her zaman tanınabilen bu birimler, genellikle formun başında net bir şekilde temsil edildikten sonra manipülasyonlara uğrarlar. Bu değişim süreçleri minimalist müziğin önemli teknikleri olan kısaltma, parçalama ve uzatma, genişleme tekniklerinin kullanılmasıyla sağlanır (Camacho, 1998).

Brouwer'ın solo eserleri ve senfonik çalışmaları arasında farklı metodolojik yaklaşımlar yer almaktadır. Büyük çaplı eserlerde tematik fikirler geliştirme teknikleriyle tüm form boyunca yansıtılırken, solo eserlerinde müzikal öğeler daha lokal çaplı manipülasyonlara uğrarlar (Camacho, 1998).

1959 ve 1960 yılları arasında Juilliard Müzik Okulunda bestecilik derslerini takip ettiği Pershiccetti'nin müziğinde olduğu gibi besteci, oluşturduğu modal melodik yapılar

içerisinde tek bir notanın değişimiyle ortaya çıkardığı ani modal modülasyonlar sergiler. Bartok'un müziğini analiz etmede kullanılan eksen sistemi, Brouwer'ın müziğine de uygulanabilir. Eksen sisteminde tonlar ve akorlar K3'lü ve A4'lü aralıklarla birbirine bağlanarak, fonksiyonel olarak değişebilen tonal vekiller olarak işlev görürler (Caboverde, 2012).

1985'te bestelediği *Concerto de Elegiaco* ve 1990'da bestelediği *Sonata* eserlerinde de görüleceği üzere Brouwer'ın armonik dili statiktir. Eserler içinde oluşturulan müzikal gerilimler armonik fonksiyonlara değil, müzikal fikirlerin yatay olarak gelişimine dayanmaktadır (Caboverde, 2012).

Sonuç olarak, Brouwer'ın bestecilik dönemleri arasında kullandığı teknikler değişmiş olsa da, hepsinin metodları ardındaki felsefe sabit kalmıştır (Camacho, 1998). Bu sabit fikri, daha önce de değinildiği üzere, *Grupo Renovacion* etkisindeki Brouwer'ın Küba – Almanya – Küba yaşam süreçlerine paralel olarak, Ulusal – Evrensel – Evrenselleştirilmiş Ulusal başlıkları altında özetlemek mümkündür.

4. LEO BROUWER'IN BESTECİLİK DÖNEMLERİ

Brouwer'ın kendisi ve Brouwer hakkında akademik çalışma yapan müzikolog ve gitaristler, bestecinin eserlerini üç döneme ayırarak nitelenmektedir.

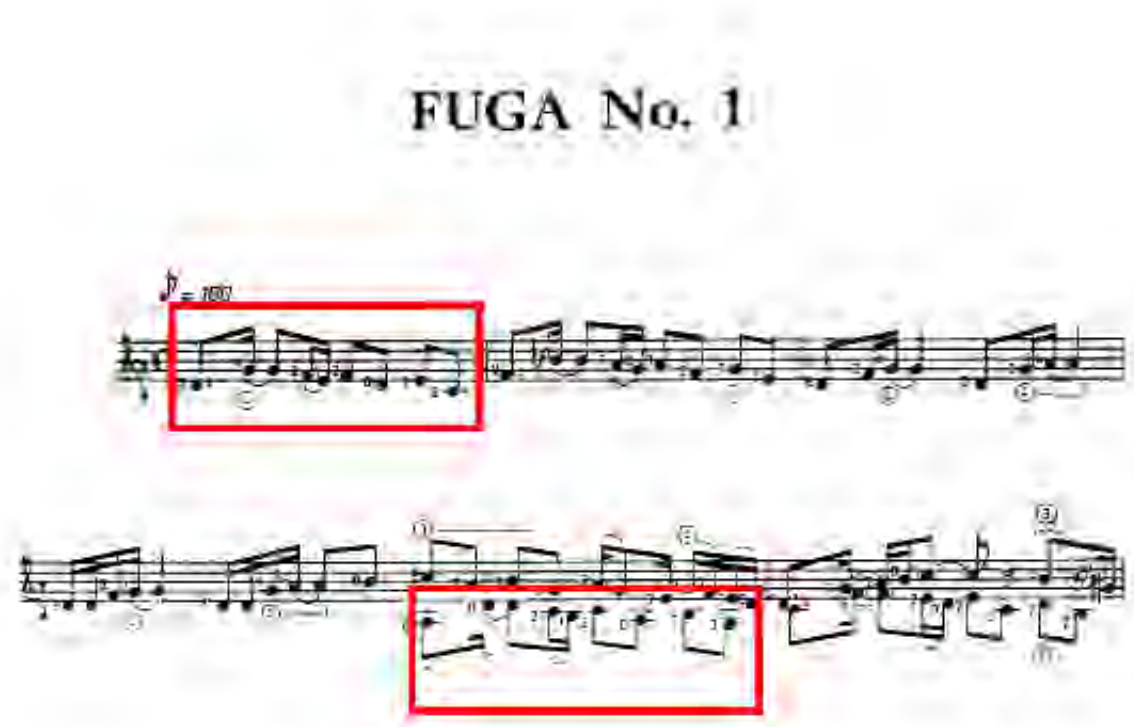
4.1. İlk Dönem

Bestecinin 1955 – 1961 yılları arasında ilk eserlerini bestelediği birinci dönemi, kültürel kimlik arayışı neticesinde tonal armoninin baskın olduğu, Batı müziği teknikleri üzerine deneme olarak görülebilecek yeni klasikçi yaklaşımlar ve Afro-Küban ritmik yapılarıyla özdeşleşen bir bestecilik dili üzerine kurulmuştur (O'Leary, 2003).

Bestecinin bu dönemdeki eserlerinde geleneksel formların direkt kullanımı göze çarpmaktadır (Norton, 2009). Sonata allegro, ritornello, füg ve çeşitleme gibi geleneksel

müzik formlarını *Tres Danzas Concertantes*, *Tres Apuntes*, *Fuga no.1* ve *Suite no.2* gibi eserlerinde kullanmıştır. Küba kültürüyle bağlantılarını koparmadan, klasik formları kullanarak, gelişmiş ülkelerdeki evrensel müzik seviyesine ulaşabilecek bestecilerin yetişebileceği bir bestecilik okulu kurmak amacıyla Ardevol'un başlattığı *Grupo Renovacion* akımının etkisi olarak görülebilecek bu yeni klasikçi kaygı, Brouwer'ın ilk dönem eserlerini incelemekte önemli bir rol üstlenmektedir. Bir başka deyişle, besteci Avrupa müzik geleneklerinin oluşturduğu evrensellik fikriyle, Küba'nın bu evrensel topluluğun dışında kalmasını simgeleyen özgürlük fikirleri üzerine yoğunlaşmıştır (Norton, 2009).

İlk döneminden günümüze ulaşan az sayıdaki bu eserlerden *Fuga no.1* ve *Suite #2* ulusal Küba müziğinin özellikleriyle şekillenmiş ilk eserleridir. *Fuga no.1* hem temasında hem de karşıt temasında senkoplu Latin ritimlerinden oluşan yapıyla Brouwer'ın genç yaşında, akıllıca sergilemeyi başardığı polifoni yeteneklerinin bir göstergesi olarak kabul edilmektedir (O'Leary, 2003) (Görsel 54).



Görsel 54. Leo Brouwer, *Fuga No. 1*, tema ve karşıt temada kullanılan senkoplu ritim kalıpları (Brouwer, 1959)

Brouwer'ın 1950'lerde bestelemeye başladığı ve 1973'de yayınladığı *Estudios Sencilios* albümünün ilk on etüdü de, pedagojik - tekniksel çalışmaların Afro-Küban ritmik özellikli çalışmalarla sunulmasından oluşur. *Etude V, Montuno* adlı karakteristik Küba ritmi üzerine kurulmuştur (Century, 1987). (Görsel 55).

V

The image shows a musical score for 'Etude V, Montuno' by Leo Brouwer. The score is in 4/4 time and features a Montuno rhythm. The top staff is marked 'Allegretto (montuno)' and 'p' (piano). The first measure is highlighted with a red box. The middle staff is marked 'p sonoro' and 'p m i' (piano, mezzo-forte, forte). The bottom staff is marked '(2-3)' and is also highlighted with a red box. A red arrow points from the first measure of the top staff to the first measure of the bottom staff.

Görsel 55. Leo Brouwer, *Estudios Sencilios*, *Etude V* ve Montuno ritmik kalıbı
(Brouwer, 1973)

Bestecinin *Pieza sin titulo* (Üç Başlıksız Eser) albümünün ilk bölümü olan *no.1* üç bölmeli ABA şarkı formunda oluşturulmuştur (Görsel 56).

A

PIEZA SIN TITULO No. 1

LEO BROUWER

Allegro (♩ = 160)

sfz

rit.

dolce

cantando

mp

rit.

ritmico

ritmico

ritmico

B

Musical score for section B, measures 1-10. The score is written for guitar and consists of three staves. The first staff contains the melody with various ornaments and slurs. The second staff shows the harmonic accompaniment with chords and fingerings. The third staff provides a bass line with chords and fingerings. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Dynamics include *p* and *mf*. Performance markings include *rit.* and *tr.* (trill).

Musical score for section A, measures 11-20. The score is written for guitar and consists of five staves. The first staff contains the melody with various ornaments and slurs. The second staff shows the harmonic accompaniment with chords and fingerings. The third staff provides a bass line with chords and fingerings. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Dynamics include *p*, *mf*, and *rit.* Performance markings include *tr.* (trill), *sub.* (sub-octave), *rit.*, *p s. tra.*, *Pizz.* (pizzicato), and *a luo.* (all'ottava).

A

Görsel 56. Leo Brouwer, *Pieza sin titulo no.1* (Brouwer, 1955)

Bestecinin tımsal özellikleri düşünüldüğünde, ilk dönem eserlerinde sıklıkla görülen modal tematik malzeme kullanımının geleneksel Afro-Küban ritüel müzikleriyle bağlantılı olduğu görülebilir. Fakat besteci bu materyalleri çağdaş armonik yapılar içinde kullanır. Genellikle tonal eksenli olduğu hâlde, armoni sıklıkla K2’li, A4’lü ve kromatik aralıkların dikey kullanımı ile gerçekleştirilen renklendirme üzerinde eğilim sergileyebilir (Norton, 2009). Akorlar ve ses oluşumları *diatonic cluster*¹¹ akorlardan oluşur.

Daha önce bahsedildiği gibi özellikle ilk dönem eserlerinde birden fazla tonal ya da modal merkez görülebilir. Besteci hızlı modal değişimleri aynı ses merkezindeyken gerçekleştirebilir. *Estudio Sencilios, Etude I* ‘in Mi pedalı üzerindeki ilk cümlecüğünde yer alan Do notasının aynı cümlecüğün tekrarında Do# olarak değişmesiyle Mi Aeolian modunun, Mi Dorian moduna evrilmesi, hızlı modal değişiklikler için iyi bir örnek teşkil eder (Görsel 57).



Görsel 57. Leo Brouwer, *Estudios Sencilios, Etude V*, açılış pasajı (Brouwer, 1973)

Stravinski ve Bartok gibi bestecilerin müziğinde olduğu gibi, eserlerindeki tonal ve modal melodik yapıların üçlü, tonal armonik özelliklerin 2’li, A4’lü ve 7’li aralıklarla

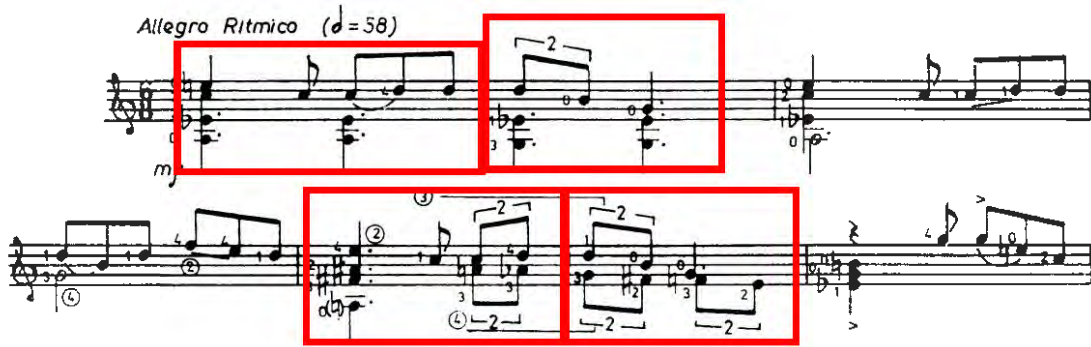
¹¹ Salkım akor.

zenginleştirilmesi, bestecinin genişletilmiş tonalite ve yirminci yüzyıl armonisi üzerinde denemeler yaptığı şeklinde yorumlanabilir.

Fuga no.1 örneğinde olduğu gibi, besteci ilk dönem eserlerinde tamamen Afro-Küban ritmik yapılarından yararlanmaktadır. Brouwer, *Tressillo* (senkoplu üçlü nota grubu) ve *Cinquillo* (senkoplu beşli nota grubu) Afro-Küban ritmik kalıplarını cömertçe ve özellikle sıradan bir ritmik nabzın hemen sonrasında kullanarak, Küba müziğinin miras yapısallığını oluşturmaktadır. *Prelude* adlı eserinin ilk iki ölçüsünde, 6/8'lik sıradan ritmik kalıbın farklı ritmik vuruşlara bölünerek nasıl *tressillo* olarak adlandırılan senkoplu ritmik yapıya evrildiği görülebilir (Görsel 58).

PRELUDIO

1956



Görsel 58. Leo Brouwer, *Preludio* (Brouwer, 1956)

Pieza sin titulo no.1'in açılış pasajında, 3/4 ve 4/4'lük iki ölçü sayısının peşi sıra kullanılmasıyla oluşturulan 7/4'lük melodik yapı içinde, senkoplu ritmik grupların devamlı olarak ritmik nabza karşı sergilendiği görülebilir. 3. ölçüde iki ölçülük açılış pasajını takiben *cinquillo* ritmik yapısını görmek mümkündür (Görsel 59).

PIEZA SIN TITULO No. 1

LEO BROUWER



Görsel 59. Leo Brouwer, *Pieza sin titulo no.1* (Brouwer, 1955)

Brouwer'ın avangart teknikleri henüz gitara uyarlamaya çalıştığı 1961-1968 yılları arasında, 1964'de bestelenen *Elegio de la Danza*, ilk dönem özelliği gösteren bir eser olarak tanımlanabilir. İkinci bölümün başında, sürekli birbirini takip eden 2/8, 3/8 ve 4/8'lik ölçü sayılarıyla şekillendirilen açılış pasajı, Stravinski'nin ilk dönem balelerinde görülebileceği gibi ritmik nabzın, senkoplu ritmik yapılarla bölünmesine önemli bir örnek olarak gösterilebilir (Görsel 60).

II - Obstinato



Görsel 60. Leo Brouwer, *Elegio de la Danza, Obstinato* (Brouwer, 1964)

4.2. İkinci Dönem

Daha önce bahsedilen ikinci kuşak Kübalı bestecilerin yaratıcılık dönemlerinde olduğu gibi, Brouwer da 1961 Varşova Sonbahar Müzik Festivali'nde edindiği izlenim ve farkındalığının arttığı buluşçu bestecilik teknikleri ışığında, avangart müzik bestelemeye başlamıştır. 1961'de hazırlanmış piyano için bestelediği Sonograma I, Brouwer'ın ilk *aleatoric*¹² çalışmasıdır (Norton, 2009).

Brouwer ikinci bestecilik dönemini “sadece avangart tekniklere yoğunlaşılana büyük bir patlama dönemi” olarak nitelirmektedir (O'Leary, 2003). Bestecinin ikinci dönemini, ilk dönemdeki kültürel etkilerin daha az belirgin olduğu, deneysel tekniklerin *cluster* akorlar, rastlantısal tınılar, *serialism* teknikler ve kısmi *aleatoric* gelişimlerle tınısal kullanımı genişletmek için bir arada kullanıldığı bir dönem olarak özetlemek mümkündür (Shaffer, 2012). Bu bağlamda ikinci dönem eserlerinin form ve tınısal deneyimler üzerine odaklandığı söylenebilir.

Brouwer'ın müziğinde avangart dönem bir anda 1961 yılında başlasa da, tekniklerin gitar çalgısına uygun hâle getirilebilmesi için yapılan denemeler nedeniyle, bestecinin gitar için ilk eseri 1964 yılında *Elegio de la Danza* olarak ortaya çıkar. Ancak bu eserde kullanılan tekniklerin önceki dönemdeki tekniklerin biraz geliştirilerek sunulması olarak düşünüldüğünde, gitar için yazdığı ilk avangart eseri 1968'de bestelediği bir sonraki eseri *Canticum* olarak düşünmek yerinde olacaktır. Yedi yıllık bir ara dönemde, Brouwer'ın gitar için sadece iki eser yazmış olması, ikinci dönemin tüm özelliklerini taşıyan *Canticum*'a ulaşılmasının aşamalı olarak gerçekleştiği fikrini ortaya çıkarmaktadır.


Minimalist ve rastlantısal akımının ortaya çıkardığı formlar, Brouwer'ın ikinci dönem müziklerinde ortaya çıkar. Bu dönemdeki çoğu eserinde görülebileceği gibi form yapılarının oluşumu “kendi maceranı kendin yarat” mantığıyla, yorumcunun şahsi seçimlerine bırakılmıştır (Norton, 2009). Eser içindeki tüm müzikal fikirlerin hücrenel yapılar hâlinde notaya dökülmesiyle, eserin sadece form yapısı yorumcuya bırakılmıştır.


¹² Oluşumunda belirli göstergelerden yararlanılarak, yorumcunun performans esnasında şansa bağlı olarak şekillendirdiği müzik yazısı.


1974’de bestelenen *Tarantos*, hücresel form özelliğine örnek olarak gösterilebilir (Görsel 61).


TARANTOS

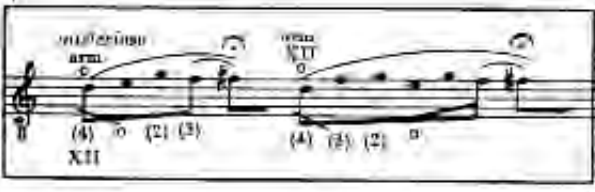
ENUNCIADOS

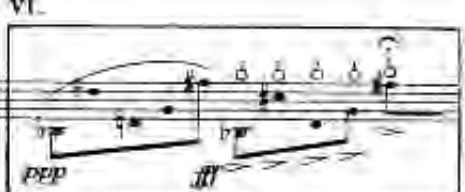
I. 

II. 

III. 

IV. 

V. 

VI. 

Görsel 61. Leo Brouwer. *Tarantos*, sayfa 1 (Brouwer, 1974)

İkinci dönemin önemli solo gitar eserlerinin form yapılarının oluşturulmasında, tınısal oluşumun da önemli faktörlerden biri olan minimalizm akımının etkisi değerlendirilmelidir. *Canticum*, *La Espiral Eterna*, *Parabola* ve *Tarantos*, minimalist tekniklerin gitar müziğine uyarlanarak kullanıldığı belirgin eserlerdir.

Minimalizm akımını genel olarak açıklamak gerekirse, Stockhausen ve Boulez’in *serial* ve *atonal* müziğine tepki olarak doğduğu söylenebilir. Müziği oluştururken, basitleştirilmiş armoni, ritmik ve melodik sözlükten yararlanır (Branson, 2011). İlk minimalist öğeleri müziklerinde kullanan La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich ve Philip Glass gibi klasik minimalistler, Batı müziği dışındaki Afrika, Endonezya ve

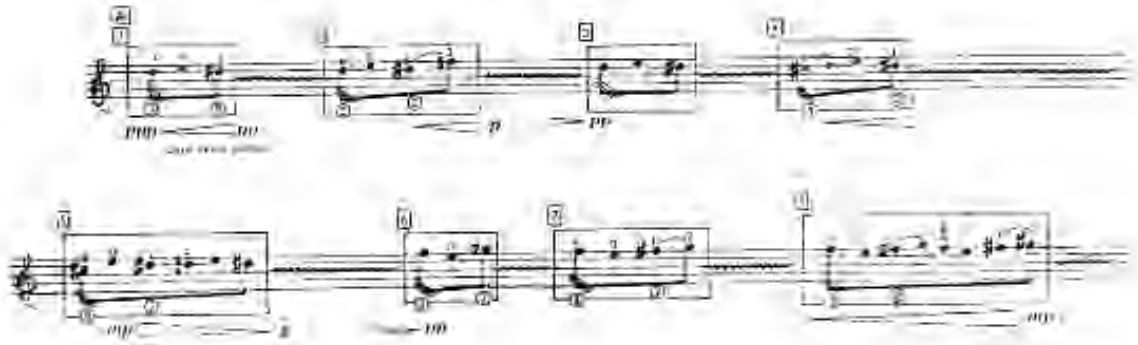
Hindistan yerel müzik kaynaklarından etkilenmişlerdir (Morgan, 1991). Kültürel etkilerle ortaya çıkan ve aynı melodik materyalin yoğun şekilde tekrar edilmesiyle oluşturulan trans müziğinin özellikleri minimalist müziğin temel kaynağını oluşturur (Branson, 2011). Ravel ve Debussy gibi izlenimci bestecilerin armonileri, *atonal* müzikten uzaklaşmaya çalışan minimalistler için ilham verici olmuştur.

Minimalist müzik, literatürde sistem müziği veya gelişim müziği olarak da adlandırılmaktadır. Uzatılmış tekrarlar, kademeli çeşitlemeler, müzikal fikirlerin ekleme ve çıkarma işlemiyle geliştirilmesi ve farklı müzikal fikirlerin eş zamanlı çalınması sonucunda aşamalı olarak benzeşmeye uğratılması minimalist müziğin oluşturulmasında kullanılan önemli tekniklerdir.

Brouwer sistematik olarak minimalizm tekniklerini gitarda uygulayan ilk bestecidir (O'Leary, 2003). İlk dönemde kullanılan kromatik renk kullanımı ve genişletilmiş tonal dil kullanımı, ikinci bölümün odak noktasını oluşturmaktadır. Fonksiyonel armoni gittikçe kaybolurken, Brouwer'ın 2'li ve 7'li aralık kullanımı, *cluster* akorlar ve yarım aralıklardan oluşan müzikal öğeler, yeni armonik dilin ana malzemeleri olarak kullanılır.

Besteci kromatik olarak kullanılan yatay melodileri, dikey akorlara dönüştürerek kullanmaktadır. Vurmalı efekti için yüksekliği belirlenmemiş sesler de kullanmaktadır. Bu materyal kullanımları Brouwer'ın fonksiyonel armoniden uzaklaşmasının ve ses kalitesinin başlıca bir amaç olduğu yeni müzikal dilinin en önemli unsurlarıdır. Daha önce de belirtildiği gibi, Brouwer bu dönemde ulusalcılık fikrinden bilinçli olarak tamamen uzaklaşmış ve yenilikçi, buluşçu avangart akımın yoğunlukla kullanıldığı bir dil kullanmaya başlamıştır. *La Espiral Eterna*, bestecinin 2'li ve 7'li aralık kullanımıyla oluşturduğu tınısal özelliklere örnek olarak gösterilebilir. (Görsel 62)

LA ESPIRAL ETERNA



Görsel 62. Leo Brouwer, *La Espiral Eterna* (Brouwer, 1971)

Örnekte görüleceği üzere, yatay olarak dizilmiş 2’li ve 3’lü aralıkların oluşturduğu *cluster* hücresel formların, isteğe bağlı tekrarları sonrasında, minimalist şekilde müzikal fikirlerin ekleme tekniğiyle geliştirilmesiyle eserin devamlılığı sağlanmaktadır. Armoni yapısındaki gelişiminin minimalizme bağlı olarak yavaş olduğu söylenebilir (Norton, 2009).

İkinci döneminin genel bir özelliği olarak, “yaklaşık ritim” terimiyle tanımlanan bir ritmik sistem izlenmektedir. Besteci bekleme sürelerinin verildiği, oranlı notalarla ya da gruplar hâlinde bulunan ve hızlı, düzensiz yapıları tanımlayan sapsız notalarla bu yaklaşık ritim yapılarını kurgulamaktadır. Hatta bazen seslendirilmesini isteği süreleri saniyelerle belirtir (Norton, 2009). ölçüsüz müzik genellikle bu dönem müziğinin genel özelliğidir. Brouwer nabzın olmadığı ritmik kalıpları *La Espiral Eterna*’da daha sık kullanmıştır. Eserin girişindeki cluster hücresel formlar, sapsız notalar şeklinde gösterilerek, “olabildiğince hızlı çal” ibaresiyle isimlendirilmiştir.

Canticum’un açılışında, Brouwer notaları vuruşlarla değil saniyelerle belirtilmektedir (Norton, 2009). Eserin başında rasgueado olarak çalınması gereken akor 6 saniye olarak tanımlanmış ve 4 saniyelik bir sus ile devam ettirilmiştir (Görsel 63).

CANTICUM

Duración 4' - 4' 30"

(1968)

I ECLOSION

Görsel 63. Leo Brouwer, *Canticum* (Brouwer, 1968)

Birinci dönem özelliği taşıyan bazı Afro-Küban ritimler, yüzeysel olarak eserlerde duyulmaktadır (O'Leary, 2003). Bestecinin *Grupo Renovacion* mirasına bağlı kalarak gerçekleştirdiği ulusalcı yaklaşımlarının etkisi olarak, Afro-Küban dans ritimlerinin soyutlanarak kullanılmasına *La Espiral Eterna*'nın 4. bölümü örnek gösterilebilir (Norton, 2009). Eserin genelindeki belirsiz tempo anlayışının tersine, besteci tempo belirttiği ve ritmik notasyon kullandığı bu bölümde, dans ritimlerinin soyutlandığı düşünülmektedir (Görsel 64).

Görsel 64. Leo Brouwer, *La Espiral Espiral Eterna 4. Bölüm* (Brouwer, 1971)

Brouwer'ın bu dönemde kullandığı bir başka avangart araç ise deneysel notasyon kullanımıdır. Morton Fieldman ve Roman Haubenstock Ramati'nin kullandığı görsel grafik notasyonlarına benzer şekilde, Brouwer *La Espiral Eterna*'da yorumcunun birinci tel üzerinde doğaçlama yapmasını önerdiği görsel grafikler kullanmıştır (O'Leary, 2003:5). (Görsel 65)

The image displays three staves of musical notation for Leo Brouwer's *La Espiral Eterna*, page 3. The top staff features three measures with dynamic markings 'non pizz.', 'pizz.', and '(pizz.)' and a piano 'p'. The middle staff includes 'pizz.', 'pp', 'sim.', 'sub.', and 'str.' markings, along with a note 'acorde y desc. irregularmente'. The bottom staff has 'sobre la 1ª cuerda' and 'muy poco' markings. The notation is highly graphic, with various symbols and lines indicating performance instructions.

Görsel 65. Leo Brouwer, *La Espiral Eterna*, sayfa 3 (Brouwer, 1971)

4.3. Üçüncü Dönem

Üçüncü dönem, bestecinin müziğinde avangart etkilerin nispeten azaldığı ve ulusal etkilerin yeniden önem kazandığı bir özellik gösterir. Brouwer'a göre avangart müzik ölmüştür ve yeni dışavurumculuk onun yerini almıştır (Cabo Verde, 2012:23). Brouwer son bestecilik dönemini şu sözlerle açıklamaktadır:

Avangart tüm tansiyonlardaki gerilimi sağlamakta başarısızdı. Evrende dinlenmeden yaşayan hiçbir canlı yoktur. Bu nedenle kompozisyonel materyallerin kullanımında basitliğe yöneldiğim bir geri adım attım. Son dönemim olarak adlandırdığım bu dönemde, popüler, klasik ve avangart müzik özelliklerini kapsadığım bir dil keşfettim. Tüm bunlar bana büyük tansiyonlara bir kontrast oluşturmada yardımcı oluyor (Norton, 2009).

1981 yılında Amerika Nefesli Senfoni Orkestrası tarafından sipariş edilen *Cancion de Gesta* (Epik Şiir), Brouwer'ın müzikal kültürleri kontrollü olarak sentezlediği, üçüncü bölüm özelliği gösteren ilk çalışmasıdır. Handel'in *Water Music* adlı eserinin temasıyla açılışını yapan eser, Afro-Küban kültürüne ait *conga* adlı davulların müzikal yoğunluğu arttırmasıyla gelişir. Bartok ve Handel'e ait tematik materyallerle gelişen polifoni, Küba ritimlerine dönerek eseri sonlandırır. Brouwer, bu eseri kendi "*Küba Danse Sacrale*"¹³ olarak tanımlamaktadır (Century, 1987).

İkinci dönemin aksine, besteci yeni dönem müziğini gitar müziğinde eş zamanlı olarak kullanmaktadır. 1981 yılında bestelediği *El Decameron Negro* bestecinin yeni sadelik fazında bestelediği ilk gitar eseridir. *National Hyper Romanticism* (Ulusal Üst Romantizm) olarak da adlandırılan bu dönemde besteci ilk dönem müziklerinde görülen Afro-Küban özelliklerini, ikinci dönem içinde geliştirdiği bestecilik teknikleriyle harmanlamaktadır (Norton, 2009). Bu dönemde bestelenen eserler, popüler müzik ve minimalizm etkileriyle birlikte programatik şemalar üzerinde inşa edilmektedir. Programatik şemaya örnek olarak *El Decameron Negro* verilebilir (Norton, 2009). Eserin başlıkları şu şekildedir:

- I. El Arpa del Guerrero (Savaşçının Arpı)
- II. Huida de los Amantes por el Valle de les Ecos (Aşıkların Hecho Vadisi¹⁴ Üzerinde Uçması)
- III. Balada de la Doncella Enamorada (Âşık Bakirenin Şarkısı)

Brouwer'ın bu dönem içindeki form seçimleri tamamen rastgeledir (Norton, 2009). Besteci *El Decameron Negro* ve *Paisaje Cuban con Campanas* eserlerinde görülebileceği gibi tamamen serbest yapısıyla, yatay bir nota serisinin minimalist tekniklerle geliştirildiği formlardan, 1999'da bestelenen *An Idea*'da olduğu gibi tamamen kurallarla çevrelenmiş *Passacaglia*¹⁵ formuna kadar birçok form üzerinde çalışmıştır. Ancak müziği genel anlamda ilk döneminde görülen geleneksel yapılar üzerinde şekillendirilmektedir.

¹³ *Danse Sacrale*, İgor Stravinski'nin *Le Sacre Du Printemps* adlı balesinin son bölümüdür.

¹⁴ İspanya'nın kuzey batısında, Huesca Şehri sınırlarında yer alan bir vadi.

¹⁵ Tema ve ritmik çeşitlemelerden oluşan İspanyol kökenli bir Barok Dönem dansı.

Brouwer sadece tonaliteye değil aynı zamanda klasik formlara da geri dönüş yapmıştır (Caboverde, 2012).

2000’de bestelenen *Vlajje a la Semilla*, kısa bir girişten sonra kıta ve nakaratların peşi sıra kullanıldığı yapıyla popüler müzik formlarını çağrıştırırken, 1984’de Django Reinhardt’ın bir teması üzerine bestelenen *Variations*, çeşitleme formunu temel alır. 1990’da bestelenen *Sonata* ise üç bölümlü, hızlı – yavaş – hızlı geleneğini sürdüren klasik sonat formunu kullanmaktadır.

Üçüncü bölümün tınısal özellikleri düşünüldüğünde, ilk dönemdeki tonal ve modal yapıya geri dönüşle birlikte, renk ve efektler için kullanılan kromatik yapılar daha yoğun şekilde yer almaktadır. Eserlerin süreklilikleri genel olarak tematik ve armonik materyallerin yatay bir gelişime uğratılmasıyla sağlanır. Üçüncü konçertosu yeni döneminin özellikleri olarak, ekonomik tematik materyal kullanımı ve disonans aralıklarla zenginleştirilmiş armonik dil kullanımı için mükemmel bir örnektir. Üçüncü bölümde açıklanacağı üzere konçertonun tamamında kullanılan ana materyal, eserin ilk 20 ölçüsünde sunulmuştur. Dörtlü armoni kullanımı, özellikle orkestra gitara eşlik ederken kullanılan *homophonic* doku, köprü bölmelerinde tematik malzemelerin sıklıkla polifoni ve cluster akorlarıyla işlenmesi eserin üçüncü dönem özelliklerine örnek olarak sunulabilir (Caboverde, 2012).

Yeni dönemde görülen ve önceki iki dönemin sentezini oluşturan elementlerinden biri de ritim kullanımıdır. Küba dans ritimleri ilk dönemde olduğu kadar yaygın kullanılmaktadır. *El Decameron Negro* ’nun üçüncü bölümü ve *Concerto de Toronto* ’nun son bölümündeki yardımcı tema, bu ritmik yapılara örnek olarak verilebilir (Görsel 66).

EL DECAMERON NEGRO
III BALADA DE LA DONCELLA ENAMORADA



Görsel 66. Leo Brouwer, *El Decameron Negro*, üçüncü bölüm (Brouwer, 1981)

Araştırmacılar ve Brouwer kendi müziğini dönemler içinde incelese de, müziğin gelişimi tekil, yatay ve yenilikçi müzik elementlerinin sürekli olarak bestecinin ulusal müzik diline eklenmesiyle oluşmaktadır (Norton, 2009). İlk olarak *Grupo Renovación* akımının hedefleri doğrultusunda uluslararası bir standardı yakalamak için, sonra anlatımı kuvvetlendirmek amacıyla gerçekleştirilen bu buluşçu yaklaşımlar, Brouwer'ın gitar müziğine kazandırdığı yenilikçi etkilerdir.

Bestecilik dönemlerindeki gelişimlerle birlikte, eserlerindeki müzikal ihtiyacı karşılamak için geliştirilmiş gitar teknikleri, bestecinin gitar bilgisinin ne denli geniş olduğu şeklinde yorumlanabilir. Oldukça karışık müzikal dokuya rağmen, tamamen çalınabilir parmak numaralarıyla oluşturulan ilk dönem eserleri, bestecinin bir araç olarak gitarı kullanımındaki samimi dilin örneklerini oluşturur. İkinci dönemde kullandığı yalın kromatik dil ve form denemeleri haricinde, bestecinin geliştirilmiş tonal armoni dili, kromatik öğelerin renk materyali olarak kullanımı ve çeşitli Afro-Küban ritimlerinin

geleneksel formlarla birlikte kullanılmasından oluşan özellikler, bestecinin tüm müzikal dönemlerinin ortak özellikleri olarak görülebilir. Saf ulusal müzik temeline dayalı ve avangart tekniklerin de kullanılmasıyla ortaya çıkan bu yenilikçi müzikal yaklaşım, bestecinin sadece bir alanda sınırları zorlamasından dolayı değil, iki alanda da çığır açıcı çalışmalar yapmasından dolayı onu 20.yüzyıl müziği içinde merkezi bir konumda olmasını sağlamaktadır (Norton, 2009). Dönemindeki post-tonal müzik geçmişi düşünüldüğünde, Brouwer'ın oldukça tonal ve Küba için yeniliği temsil eden bir lider olarak görülmesi uygun olacaktır. Onun için temel ilham kaynağı olan folklorik müzik bağlarını “Ayaklarım tüm dünyayı dolaşsa da, fikirlerim Küba’da yeşermektedir” şeklinde ifade etmektedir (Camacho, 1998).

5. BROUWER’IN GİTAR KONÇERTOLARI

Brouwer 2012 yılına kadar 12 tane gitar ve orkestra için konçerto bestelemiştir. 1972 yılında DAAD bursu kapsamında bulunduğu Batı Berlin’de yazdığı ilk gitar konçertosu haricinde, diğer tüm konçertolarını 1981 sonrasında yazmış ve üçüncü dönemin sentez teknikleriyle oluşturmuştur.

Gitar repertuarının önemli eksikleri arasında gelen konçerto formundaki eserler için 20. yüzyılda yaşamış besteciler değerli katkılarda bulunmuşlardır. Ancak Brouwer kendisinden önce bu alanda eser vermiş, gitar repertuarının tanınan konçerto bestecileri Villa-Lobos ve Rodrigo’nun konçertolarını, güzelliklerini göz ardı etmeden, form açısından kısa oluşları ve motif gelişimleri açısından yeterli gelişimi gösterememeleriyle eleştirmektedir (Castilla Penaranda, 2009).

Gitarın sahip olduğu kısıtlı ses olanaklarının besteleme aşamasında besteciler için önemli bir sıkıntı olduğu düşünüldüğünde, var olan gitar konçertolarındaki orkestranın çalgısal yoğunluğunun genellikle yaylılar ile sınırlandırılması ve eserlerin form yapısı içinde gitarın orkestra ile *unison* olarak yer alamaması bu biçimin genel özellikleri olarak görülebilir.

Brouwer'ın gitar konçertoları tarihsel süreçte değerlendirildiğinde, bestecinin hemen ilk konçertosundan itibaren, orkestraya eklediği ve Afro-Küban etkisinin oluşturulmasını kolaylaştıran vurmali çalgılar ve tahta nefesli çalgılar ailesi göze çarpmaktadır. Orkestra yoğunluğu açısından düşünüldüğünde üçüncü konçertodan itibaren dördüncü, beşinci, sekizinci ve on birinci konçertolar, bir öncekinden daha büyük bir orkestra yazısıyla bestelenmiştir. Bestecinin bu yaklaşımı gitarın sahip olduğu konçerto formunu geliştirme amacı güden ve daha önce var olmayan bir amaç olarak nitelemek mümkündür.

Besteci 1998'de David Reynolds'la gerçekleştirdiği söyleşisinde konçertolarını tematik ve orkestral açıdan geliştirirken, kime ya da hangi kuruma ithaf ettiğine önem verdiğini belirtmektedir (Brouwer, Leo Brouwer and Manuel Barrueco Interviews, 1998). Hakkında gerekli bilgilere ulaşılan konçertolar ve kimlere ithaf edildiği bilgileri aşağıdaki gibidir:

- No2. Concerto de Liegi – Liegi Müzik Festivali – Belçika
- No3. Concerto de Elegiaco – Julian Bream – İngiltere
- No4. Concerto de Toronto – John Williams - İngiltere
- No5. Concerto de Helsinki – Timo Koronin – Finlandiya
- No6. Concerto de Volos – Costas Cotsiolis – Yunanistan
- No7. Concerto de La Habana – Joachim Clerch – Küba
- No.11 Concerto De Requiem to Takemitsu – Shin Ichi Fukuda – Japonya

6. LEO BROUWER'IN ESERLERİ

6.1. Solo Gitar Eserleri

- 1955 *Suite No. 1 Antigua*
- 1955 *Suite No. 2*
- 1956 *Preludio*
- 1957 *Danza Característica "Quitate de la Acera"*
- 1959 *Fuga No. 1*

- 1959 *Tres Apuntes*
- 1964 *Danza del Altiplano*
- 1964 *Elogio de la Danza*
- 1968 *Canticum*
- 1968 *Un Dia de Noviembre*
- 1971 *La Espiral Eterna*
- 1973 *Parábola*
- 1973 *Estudios Sencillos (Nos. 1-10)*
- 1974 *Tarantos*
- 1975 *Cadences*
- 1981 *El Decamerón Negro* (Sharon Isbin'e ithafen)
- 1981 *Preludios Epigramáticos No. 1-6*
- 1984 *Variations on a Theme of Django Reinhardt*
- 1986 *Paisaje Cubano con Campanas* in 2012
- 1990 *Sonata* (Julian Bream'e ithafen)
- 1993 *Rito de los Orishás*
- 1996 *Hika: In Memoriam Toru Takemitsu*
- 1996 *Hoja de album*
- 1996 *Paisaje Cubano con Tristeza"*
- 1999 *An Idea (Passacaglia por Eli)*
- 2000 *Viaje a la Semilla*
- 2001 *Nuevos Estudios Sencillos No. 11-20*
- 2004 *La Ciudad De Las Columnas (Variaciones sobre "Pieza sin Título N°1")*
- 2007 *Paisaje Cubano con fiesta*
- 2007 *Sonata del Caminante* (Odair Assad'a ithafen)
- 2012 *Sonata del Decamerón Negro* (Kostas Kotsiolis'e ithafen)
- 2013 *Sonata del Pensador* (Ricardo Gallén'e ithafen)
- *Canción Triste*
- *Cantilena de los bosques* (Roberto Fabbri'ye ithafen)
- *Dos aires populares cubanos*
- *Guajira criolla*
- *Zapateado*

- *Piezas sin títulos No. 1-3*
- *Variations on a Piazzolla Tango*
- *Dos Temas populares cubanos*
- *Drume negrita, cancion de cuna* (Berceuse)
- *Ojos Brujos*

6.2. Oda Müziği Eserleri

6.2.1. Gitar İkili

- 1957-1958 *Micropiezas Hommage à Darius Milhaud*
- 1958 *Micropiezas No.5*
- 1964 *Música incidental campesina,*
- *Per Suonare a Due*
- *Triptoco*

6.2.2. Gitar Dörtlüsü

- *Canciones remotas*
- *Toccata para cuatro o más guitarras*
- *Toccata*
- *Paisaje Cubano Con Rumba*
- *Paisaje Cubano con lluvia*

6.2.3. Gitar ve Orkestra

- 1958 *Tres danzas concertantes*
- 1979 *Acerca del cielo, el aire y la sonrisa*
- 1983 *Retrats Catalans*
- 1985 *From yesterday to Penny Lane*
- 1995 *Concierto Omaggio a Paganini* (gitar ve keman için konçerto)

6.2.4. Gitar ve Yaylı Quartet

- 1958 *Quintet for guitar and string quartet*

6.3. Solo Gitar Konçertoları

- 1972 *Concerto No. 1*
- 1981 *Concerto No. 2 de Lieja*
- 1986 *Concerto No. 3 Elegiaco*
- 1987 *Concerto No. 4 de Toronto*
- 1991-92 *Concerto No. 5 de Helsinki*
- 1997 *Concerto No. 6 de Volos*
- 1998 *Concerto No. 7 "La Habana"*
- 1999 *Concerto No. 8 "Concerto Cantata de Perugia"*
- 2002 *Concerto No. 9 "de Benicassim"*
- 2003 *Concerto No. 10 "Book of Signs" (İki gitar için konçerto)*
- 2007 *Concerto. No. 11 "de Requim (Toru Takemitsu anısına)*
- *Concerto for Three Guitars*

6.4. Diğer Eserleri

6.4.1. Solo Çalgı Eserleri

- 1960 *Sonata para cello solo*
- 1962 *Variantes para un percussionista*
- 1970 *"Sonata 'pian e forte' "* (Roger Woodward'e ithafen)

6.4.2. Oda Müziği Eserleri

6.4.2.1. Yaylı Dörtlü

- 1961 *Cuarteto de cuerdas No. 1, (Bela Bártok anısına)*
- *Cuarteto de cuerdas No. 2*
- *Cuarteto de cuerdas No. 3*

- *Demeter Prelude*

6.4.2.2. Diğer Oda Müziği Eserleri

- 1970 *Sonata piano forte for Piano and recorded tape*
- 1970 *Per suonare a Tre for flute, alto, and guitar*
- 1983 *Manuscrito antiguo encontrado en una botella for pianotrio*
- *Balada for Flute and Strings*
- *Canción de Gesta* (oda orkestrası)
- *Sonate pour Cor et Piano*
- *Pictures of Another Exhibition* (keman, koro ve piyano)
- *La Region Mas Transparente* (flüt ve piyano)
- *Basso Continuo I* (2 klarnet)
- *La Vida Misma* (piyano, keman, çello ve vurmali çalgılar)
- 2009 *Mitología de las Aguas* (Sonata N° 1 flüt ve gitar için) – (Sef Albertz'e ithafen)

6.4.3. Senfonik Eserleri

- 1984 *Canciones remotas* (Yaylı orkestra için)
- *Symphonie No. 1*
- *Remembrances*
- *Anima Latina*
- *Cadence Quatuor en Ré*

6.4.4. Orkestra ve Diğer Solo Çalgılar İçin Yazılmış Eserleri

- 1972 *Balada, Concerto para flauta y orquesta de cuerdas* (flüt ve yaylı orkestra)
- 1972 *Concerto para violín y orquesta* (keman ve orkestra)
- 1981 *Cancion de Gesta* (Senfonik nefesli orkestrası ve piyano için)

6.4.5. Koro Eseri

- *Canciones Amatorias* (SATB Koro için)

6.4.6. Film Müzikleri

- 1960: *Historias de la revolución*
- 1965: *Vaqueros del cauto*
- 1966: *Papeles son papeles*
- 1966: *La muerte de un burócrata*
- 1967: *Las aventuras de Juan Quin Quin*
- 1968: *LBJ*
- 1968: *Hanoi, martes 13*
- 1968: *Memorias del subdesarrollo*
- 1968: *Lucía*
- 1969: *Despegue a las 18:00*
- 1971: *La bataille des dix millions*
- 1972: *Una pelea cubana contra los demonios*
- 1973: *El extraño caso de Rachel K*
- 1973: *El hombre de Maisinicú*
- 1975: *Abril de Vietnam en el año del gato*
- 1975: *Ustedes tienen la palabra*
- 1976: *Un día de noviembre*
- 1976: *La cantata de Chile*
- 1976: *La última cena*
- 1977: *Mi hermano Fidel*
- 1977: *Destino manifiesto*
- 1978: *Son o no son*
- 1978: *El recurso del método*
- 1979: *No hay sábado sin sol*
- 1979: *The survivors (Los sobrevivientes)*
- 1979: *La viuda de Montiel*
- 1980: *La guerra necesaria*

- 1982: *Una y otra vez*
- 1983: *Tiempo de amar*
- 1983: *Los refugiados de la cueva del muerto*
- 1983: *Alsino y el cóndor*
- 1983: *La rosa de los vientos*
- 1983: *Cecilia*
- 1983: *Hasta cierto punto*
- 1984: *La segunda hora de Esteban Zayas*
- 1985: *Cuando una mujer no duerme*
- 1985: *Wild dogs (Jíbaro)*
- 1985: *Amada – a woman from Havanna*
- 1986: *Tiempo de morir*
- 1992: *Like Water for Chocolate*
- 1995: *Un héroe se hace a patadas*
- 1995: *A Walk in the Clouds*
- 1998: *Mátame mucho*
- 2002: *Ficción sin ficción*
- 2003: *Memorias de Lucía*
- 2004: *Lucía y el tiempo*
- 2004: *La persistencia de la memoria*
- 2005: *Kordavision*

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SEÇİLEN KONÇERTOLARIN ANALİZLERİ

1. CONCERTO DE ELEGIAICO

1985 yılında BBC'nin gitarist Julian Bream için Brouwer'a sipariş ettiği *Concerto de Elegiaco*, bestecinin üçüncü gitar konçertosudur. Besteci konçertoyu “ *an homage to César Franck*” ve “*leitmotiv of the nineteenth century*” olarak tanımlamaktadır (Wade, 2014). Özellikle ikinci bestecilik döneminde görülen minimalizm ve raslantısallık özellikli eserlerinden sonra Brouwer, avangart tekniklerin kullanım şekline dolaylı müziğin dinleyiciyle iletişimini kaybettiğini vurgulayarak, Romantik Dönem'in atmosferini yakalamaya çalışan yeni bir müzikal yaklaşım üzerine çalışmaya başlamıştır. Kendi adlandırmasıyla “*the national - hyperromanticism*” (ulusal - üst romantizm) ya da “*the new simplicity*” (yeni sadelik) olarak adlandırdığı üçüncü bestecilik dönemi eserleri bu arayış altında incelenmelidir (Norton, 2009). 1985 ve 1986 yıllarında bestelenen eser, bestecinin üçüncü bestecilik döneminin bir ürünü olarak, tematik malzemenin ekonomik kullanımına, klasik formlara yeniden dönüşe ve bu tematik öğelerin, eserin bütünselliğini oluşturan en önemli yapı taşı oluşuna iyi bir örnek olarak gösterilebilir. *Concerto Elegiaco* Brouwer'ın yönetiminde, Julian Bream tarafından 21 Ekim 1986'da seslendirilmiştir.

Eseri oluşturan tematik öğelerin, eserin ilk yirmi ölçüsünde verildiği görülebilir. Besteci kullandığı tekniklerle bu öğeleri genişleterek ya da kısaltarak eserin bölmeleri arasında bir bütünlük oluşturmakta ve klasik formları tonal yapıtaşlarıyla değil, bu motiflerin işlenişleriyle kullanmaktadır. Eserin genelinde, özellikle orkestranın gitara eşlik ettiği durumlarda homofonik bir doku kullanılırken, köprü özelliği gösteren bölmelerde tematik malzemenin polifonik dokularda işlendiği işitilebilir.

Eserde kullanılan orkestrasyon ayrı bir önem taşımaktadır. Gitar haricinde orkestra, yaylı orkestra ve timpani, marimba, glockenspiel ve trampet gibi vurmali çalgılardan oluşmaktadır. Vurmali ve yaylılardan oluşan bu orkestral tınının, gitarın tınısal özelliklerine çok benzediği ve bestecinin gitarın tınısallığını orkestraya aktarmak için bu çalgıları kullandığı düşünülebilir (Caboverde, 2012:23).

1.1. Form Analizi

Konçertonun geneline bakıldığında bestecinin klasik dönem konçerto formunu kullandığı söylenebilir. İlk bölüm “*sonata allegro*¹⁶”, ikinci bölüm kısa yapısı ve solistin ağırlıkla görev aldığı kadans benzeri yapısıyla Antonio Vivaldi’nin konçertolarının ikinci bölümünü çağrıştıran bir “*interlude*”, son bölüm ise “*Tocatta*” başlığı altında, ana temanın farklı tematik yapılarla peşi sıra sergilenmesiyle oluşturulan “*ritornello*¹⁷” formunda bestelenmiştir. Daha sonra açıklanacağı üzere bölümleri oluşturan tematik figürler ait oldukları bölümler haricinde kullanılmakta ve birbirleriyle yapısal olarak benzerlik göstermektedir. Eserin hem bu özelliği hem de bölümleri arasında “*attaca*¹⁸” ibaresi yer aldığı göz önünde bulundurulduğunda, tüm bölümleri sonata allegro çatısı altında irdelemek mümkün olacaktır: birinci bölüm sergi, ikinci bölüm gelişme ve son bölüm yeniden sergi (Tablo 1).

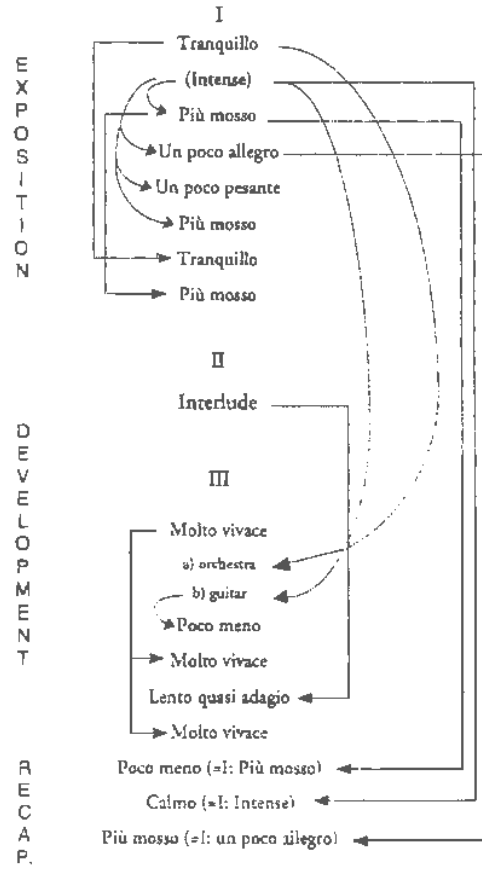
¹⁶ Üç bölümlü çalgısal müzik formu olan klasik dönem sonata formunun genellikle ilk bölümlerinde kullanılan; sergi, gelişme ve yeniden sergi bölmelerinden oluşan; iki kontrast tematik fikrin kullanılmasıyla oluşturulan form.

¹⁷ Kıta (b) ve nakarat (a) özellikli farklı temaik unsurların a, b, a, c, a, d, a şeklinde sıralanmasıyla oluşturulan Barok Dönem formu.

¹⁸ Bölümler arasında ara vermeden çalınması gerektiğini bildiren terim.

Tablo 1. Concerto Elegiaco'nun Form Planı

Kaynak: (Caboverde, 2012: 27)



1.1.1. Birinci Bölüm

Sergi, gelişme ve yeniden sergi bölmelerinden oluşan yapısıyla *sonata allegro* olarak tanımlanabilen birinci bölümün girişindeki ana tema yapısal olarak zıt iki tematik figür üzerine kurulmuştur. Figürler eserin başında tamamen sergilendikten sonra, eser boyunca minimalist müziğin genel teknikleri olan uzatma, genişletme, kısaltma ve parçalama tekniklerinin bestecinin kendine uyarladığı sistematik yapıya uyumlu olarak uygulanmasıyla sergilenmektedirler (Tablo 2).

Tablo 2. Leo Brouwer, Concerto Elegiaco, Birinci Bölümün Form Planı

Sergi

Ana Tema <i>Tranquillo</i> Gitar (a) 1 – 11	<i>Intense</i> Orkestra (b) 12 – 21 Mİ ¹⁹	Gitar (a) 22 – 30	Orkestra (b) 31 – 42
--	--	-------------------------	----------------------------

Köprü <i>Piu mosso</i> Gitar, Bas, Perk. Çeşitleme I - II (b) 43 – 56 RE	Gitar, Orkestra Çeşitleme III (b) 57 – 67	Yardımcı Tema <i>Un poco allegro</i> Gitar, Orkestra (c + b) 68 – 79 SOL	Koda Gitar, Orkestra (c+koda) 80 – 89 Sİb
--	---	--	--

Gelişme

<i>Un poco pesante</i> Gitar, Orkestra (b) 90 – 100 RE	<i>Piu mosso</i> Orkestra Köprü 100 – 107	Orkestra (b) 108 – 114	Gitar, Orkestra (b) 115 – 124 DO	Kadans <i>Quasi cadance</i> Gitar 125 – 129
--	--	------------------------------	---	---

Yeniden Sergi

Ana Tema <i>Tranquillo</i> Gitar (a) 130 – 153 DO	Orkestra (a) 154 – 163	Yardımcı Tema <i>Piu mosso</i> Gitar, Orkestra (c + b + koda) 164 – 175 RE	Gitar, Orkestra (c + b) 176 – 183 FA	Koda Gitar, Orkestra (koda) 184 – 191 FA > Mİ
---	------------------------------	--	---	--

¹⁹ Bloklar içinde kullanılan nota isimleri o blok ve bir sonraki nota ismi yer alan bloğa kadar eserin ilgili notayı eksen olarak kullandığını göstermektedir.

Ana temanın ilk unsuru olan “a” tematik fikri 1. ve 11. ölçüler arasında, Re⁵²⁰ üzerinde, ölçü bazında 2+3 ve 2+4’lük iki cümlecikten oluşmaktadır (Görsel 67). 12. ve 21. ölçüler arasında verilen “b” tematik fikri ise Mi⁴ üzerinde, 2+2 ve 2+2+2 özellikli iki cümlecikten oluşmaktadır (Görsel 68). “Mükemmel cümlecik olarak da adlandırılabilir bu iki küçük tematik figür tanımlandığında, bestecinin eseri oluşturmak için figürleri nasıl değişikliklere uğrattığı daha kolay anlaşılacaktır” (Camacho, 1998: 8).

The image shows a musical score for guitar by Leo Brouwer, titled "Tranquillo". The score is in 3/4 time and features three staves of guitar notation. Red brackets highlight specific melodic phrases in measures 1-11 and 12-21. The first staff is marked "Tranquillo" and "p". The second staff is marked "p". The third staff is marked "pp" and "intense".

Görsel 67²¹. Ana tema, “a” tematik fikri, ölçü 1 – 11

The image shows a musical score for guitar by Leo Brouwer, titled "Tranquillo". The score is in 3/4 time and features three staves of guitar notation. Red brackets highlight specific melodic phrases in measures 12-21. The first staff is marked "intense" and "G.P.". The second and third staves are marked "G.P.".

²⁰ Bu çalışmada bilimsel nota yükseklik değerleri Acoustical Society of America tarafından 1939 yılında belirlenen sistemle açıklanmaktadır. Piyanoda orta Do “C4” yani 4. oktav Do olarak kabul edilmektedir. Buna göre Mi², 2. oktav Mi notasını yani gitarın en kalın telini temsil etmektedir. Gitarın yapısal özelliğiyle alakalı olarak, çalgının bulunduğu ses aralığı çello ile örtüşmektedir. Ancak çalgının çok sesli özelliği, kullanım popülerliği ve ayrıca gitarın atası olarak kabul gören klasik dönem gitarının bir mirası olarak, gitar notasyonu sol anahtar ile kullanılır ve bir oktav kalından tınlr.

²¹ Üçüncü bölümde kullanılan *Concerto de Elegiaco* ve *Concerto de Toronto*’ya ait görseller eserlerin kaynakçada gösterilen ilgili edisyonlarından alınmıştır.



Görsel 68. Ana tema “b” tematik fikri, ölçü 12 – 21

Gitarın seslendirdiği “a” tematik yapısı çalgının tını özelliklerine uygun olarak sakin ve romantik bir atmosfere sahipken, “b” tematik yapısı yaylıların unison olarak seslendirdikleri, on altılık ve noktalı sekizlik notaları takip eden uzun seslerden oluşan K2’li aralıkların etkisiyle gergin ve karanlık bir ortam yaratmaktadır. Bu birbirine zıt iki fikrin gitar ve orkestra arasında bir diyalog gibi peşi sıra sergilendiği görülebilir. “b” fikrini oluşturan K2’li aralık motifleri, birer yapıtaşısı olarak kullanılmış ve sekiz notadan oluşan tam serimi 16. ve 19. ölçüler arasında verilmiştir (Görsel 69). 20. ve 21. ölçüler arasında görülen “b” fikrinin ilk motifi ise “*false start*”, yalancı başlangıç olarak adlandırılabilen bir özellik göstermekte ve cümlecğin ileriye yönelerek devam etmesini sağlamaktadır.



Görsel 69. “b” fikrinin sekiz notadan oluşan tam serimi, ölçü 16 – 19 (mi - fa, la - sol#, si - do, mi - re#)

22. ve 30. ölçüler arasında gitar “a” fikrini Re4 üzerinde tekrar seslendirir. Yayıllar da cevap olarak 31. ve 42. ölçüler arasında “b” fikrini her gelişinde farklı ritmik özellikler gösteren üçer ölçümlük cümlecikler olarak sunarlar (Görsel 70).

The image displays a musical score for a string quartet and guitar. The score is divided into four systems, each with a red bracket highlighting a specific section. The first system shows the guitar part with a red bracket around the first measure, labeled 'Solo'. The second system shows the guitar part with a red bracket around the first measure, labeled 'poco', and the string quartet parts (Violin I, Violin II, Viola, and Cello) with a red bracket around the first measure, labeled 'p cresc.'. The third system shows the guitar part with a red bracket around the first measure, labeled 'Tremolos', and the string quartet parts with a red bracket around the first measure, labeled 'div.' and 'unia.'. The fourth system shows the guitar part with a red bracket around the first measure, labeled 'Trem.', and the string quartet parts with a red bracket around the first measure, labeled 'Pesante e rol.', 'p sub.', and 'ppp'.

Görsel 70. “a” ve “b” tematik fikirlerinin ikinci kez sergilenmesi, ölçü 22 – 30, 31 – 42

43. ve 67. ölçüler arasında yer alan köprü bölmesi iki ana cümle yapısından oluşmaktadır. Gitar 43. ölçüden başlayarak, kontrbasın çaldığı Re pedalı üzerine “b” tematik fikrini üçlemelerden oluşan bir ritmik yapıyla çeşitleme olarak sunar. Gitarın çaldığı “b” fikrinin K2’li aralık motiflerini, marimba kanonik olarak devam ettirir. 50. ölçüde gitar aynı fikri on altılık notalardan oluşan ikinci bir çeşitlemeye evirir (Görsel 71 ve 72).

The image shows two systems of musical notation for measures 43-49. The top system includes a guitar part (Guitare) with a treble clef and a key signature of one flat, a marimba part (Perc.) with a treble clef, and a cello part (Cb.) with a bass clef. The tempo is marked 'Più mosso (♩ = 84)'. The guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, while the marimba and cello parts provide a steady accompaniment. The bottom system continues the same instrumentation and tempo, with the guitar part showing a change in rhythm and dynamics, marked 'dim.'.

Görsel 71. 43. ve 49. ölçüler arasında yer alan “b” fikri 1. Çeşitlemesi

The image shows two systems of musical notation for measures 50-56. The top system includes a guitar part (Guitare) with a treble clef and a key signature of one flat, a marimba part (Perc.) with a treble clef, a violin part (Viol.) with a treble clef, and a cello part (Cb.) with a bass clef. The tempo is marked 'Più mosso (♩ = 84)'. The guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, while the marimba, violin, and cello parts provide a steady accompaniment. The bottom system continues the same instrumentation and tempo, with the guitar part showing a change in rhythm and dynamics, marked 'dim.'.

Görsel 72. 50. ve 56. ölçüler arasında yer alan “b” fikri 2. Çeşitlemesi

Köprünün ikinci kısmında, 57. ölçü itibariyle gitar ve yaylılar “b” tematik fikrini dörtlük notalarla tam olarak seslendirirler. I. kemanın çaldığı temaya viyola *kanonik* olarak eşlik eder. Diğer yaylılar da bu polifonik yapıya uzun sesler çalarak katılır. Kontrbasın Re pedalı üzerindeki bu 3. çeşitlemeyle eser Sol eksenine modülasyon yapar ve 68. ölçüde yardımcı temaya ulaşılır (Görsel 73).

The image displays a musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score is divided into three systems. The first system shows measures 57-60, the second system shows measures 61-64, and the third system shows measures 65-68. A red vertical bracket is drawn across the staves, highlighting the 57th measure, which marks the beginning of the 'b' thematic idea. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Görsel 73. 57. ve 68. ölçüler arasında yer alan “b” fikri 3. Çeşitlemesi

68. ölçüde gitar yardımcı temayı seslendirir. On altılık notalardan oluşan ve vurgularıyla Afro-Küban özelliği taşıyan, iki ölçülük ritmik kalıp 70. ölçüde yarıya bölünerek kullanılmıştır (Görsel 74).



Görsel 74. Gitarın 68. ve 69. ölçülerde seslendirdiği Yardımcı Tema

70. ve 79. ölçüler arasında, yaylılar kontrbasın Sol eksenini üzerinde, T4 aralık yukarı La sesine modüle edilmiş “b” tematik fikriyle yardımcı temaya eşlik ederler (Görsel 75).

Görsel 75. 70. ölçü sonrası, yaylıların yardımcı temaya “b” fikriyle eşlik etmesi

80. ölçüde yardımcı tema, gitarda Sib 'e modülasyon yaparak sergi bölümünün kapanış bölümüne yönelir. Yaylıların K2'li aralıklı motifleri uzun sesler olmaksızın peşi sıra çalmasıyla ritmik sıkışma gerçekleştirilir (Görsel 76).

The image shows a musical score for a piece. The top staff is the melody, and the bottom staves are for various instruments. A red vertical line is drawn through the score, indicating a modulation point. The instruments listed on the right side of the score are 'Tambora', 'simle', 'simle', 'simle', and 'simle'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Görşel 76. 80. ölçü sonrası Yardımcı Temanın Sib 'e modülasyon yapması ve yaylılardaki ritmik sıkışma

88. ölçüye eksik ölçüyle bağlanarak sergi bölümünü sonlandıran koda yapısı daha sonra açıklanacağı üzere birinci bölümün ve üçüncü bölümün kapanışında kullanılmaktadır (Görşel 77). Bu pasajda yaylıların vuruş başlarında çaldığı akorlara, gitar zayıf zamanlarda karşılık vermektedir. Gitarın çaldığı iki on altılık ve bir sekizlikten oluşan ritmik yapı tüm eser boyunca sonlandırıcı bir özellik olarak kullanılmıştır. Burada ise "false end", yalancı son özelliğiyle, 20. ölçüde görülen "b" fikrinin ilk motifi gibi, fikrin gelişme bölümüne aktarılmasını sağlamaktadır.

The image shows a musical score for a piece. The top staff is the melody, and the bottom staves are for various instruments. A red vertical line is drawn through the score, indicating a closing figure. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Görşel 77. 87. ve 90. ölçüler arasında yer alan kapanış figürü

Gelişme bölümü beş bölme altında incelenebilir. 90. ve 100. ölçüler arasında motifler genişletilerek ölçülere yayılır. Motifler arasında, gitar K2’li aralıklardan oluşan on altılık, altılıma pasajlarla motifleri birbirine bağlar. Daha önce de benzeri görüldüğü gibi, yaylılar gitardaki motiflere kanonik olarak eşlik ederler. Eşlik akorlarının “b” fikrinin dikey olarak kullanılması olarak görmek mümkündür: Mi, Fa, Sol#, Si, Do, Re (Görsel 78).

The image displays a musical score for guitar and strings, illustrating a canon. The score is divided into two systems. The first system is labeled 'E' and the second 'V'. Red boxes and circles highlight specific motifs and their canonical relationships. The guitar part is written in a single staff, while the string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello) is written in four staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. The canon is characterized by the guitar playing a motif that is then imitated by the strings in a similar fashion.

Görsel 78. Gelişme bölümünün ilk bölmesinde gitar ve yaylılar arasındaki kanonik yapı

100. ve 107. ölçüler arasında yer alan bölme bir geçiş materyali olarak değerlendirilebilir. Trampetin kuvvetli zamanda seslendirdiği ritmik figüre, yaylıların zayıf zamanlarda çaldığı on altılık üçleme figürleri eşlik eder. Her ölçüde yaylılardaki üçleme figürlerine yenileri eklenerek ritmik yoğunluk artırılır. 106. ölçüde yaylıların unison olarak seslendirdiği ve I. kemannın Re5'te sunduğu figürle gelişme bölümünün üçüncü bölümüne ulaşılır (Görsel 79).

The image displays a musical score for strings and trumpet. The top system includes a trumpet part and five string parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Kontrabaş). The bottom system shows the continuation of the string parts. A red box highlights the first measure of the section, which is measure 100. The score is written in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#).



Görsel 79. 100. ve 107. ölçüler arasındaki geçiş materyali

108. ölçüde yaylılar kanonik olarak “b” fikrinin tümünü orijinal tonda seslendirirler. Bir önceki bölmenin keskin atmosferi yerini bağlı ve melankolik bir hâle bırakır. Kontrbasın sergi bölümünün sonundaki Sib pedalı yerini Re pedalına bırakır (Görsel 80).



Görsel 80. 108.ve 114. ölçüler arasında yer alan “b”fikri

115. ölçüde yaylıların beş farklı oktavda seslendirdikleri Do sesi ve bu sesi sonlandıran otuz ikilik üçleme, kromatik figür, atmosferin boşluk hissiyle kaplanmasını sağlar. Do pedalı üzerine gitar 50. ölçüde yer alan 2. çeşitlemeyi Re’ye modülasyon yapılmış şekilde

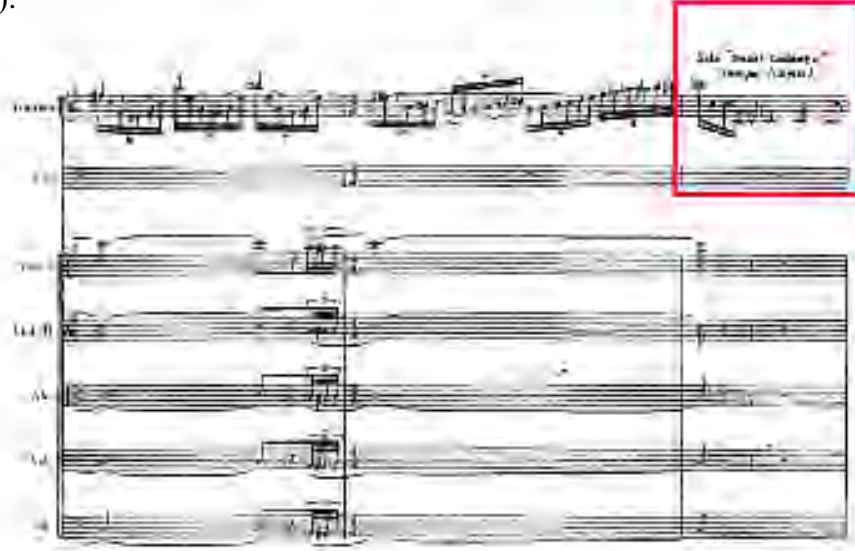
seslendirir. Dörder ölçüden oluşan iki cümlecğin bulunduğu bu bölmede, gitarın seslendirdiği üç ölçülük “b” fikri çeşitlemesi 91. ölçüdeki gelişme bölümünün başında yer alan on altılık altılama figürlerle hareketlendirilir (Görsel 81).



The image displays two systems of musical notation for guitar. The top system consists of six staves, with the top staff being the guitar part. A red box highlights a section of the guitar part, showing a sequence of notes and rests. The bottom system also consists of six staves, with the top staff being the guitar part. A red box highlights a section of the guitar part, showing a sequence of notes and rests. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

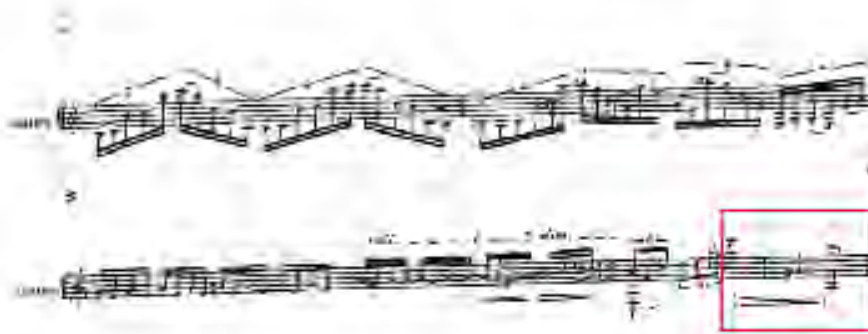
Görsel 81. 111. ve 119. ölçüler arasında yaylıların Do pedalı üzerinde gitarın “b” fikrini çeşitlemesi

124. ölçüde gitarın Do5, Do4 ve Do3'te seslendirdiği figür ile bölme kadansa yönelir. (Görsel 82).



Görsel 82. 124. ölçüde gitarın kadansa yönelişi

125. ve 129. ölçüler arasında gitar kısa bir kadans sunar. Do sesiyle ulaşılan bu bölmede beşleme ve altılamalardan oluşan nota öbekleri K2'li aralıkların farklı oktavlarda sunulmasıyla şekillenmiştir (Görsel 83). Kadansın sonunda Mi5'ten La2'ye 7'li aralıklarla inici bir pasaj oluşturulmuştur. Bu pasajla birlikte kadan yeniden sergi bölümüne yönelir.



Görsel 83. Gitarın 125. ve 129. ölçüler arasında sunduğu kısa kadans

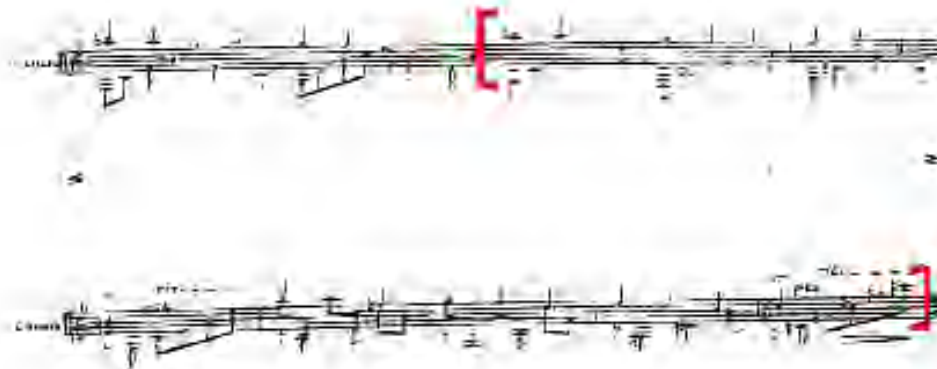
Yeniden sergi bölümü beş bölmede incelenebilir. 130. ve 153. ölçüler arasında ana temanın "a" fikri gitarla tekrar kullanılmıştır. Yaylılar T4'lü + T4'lü + B3'lü aralıkların

oluşturduğu Sib, Mib, Lab ve Do akorunu uzun seslerle çalarlar. 130. ve 137. ölçüler arasında Sib üzerinde, 138. ve 141. ölçülerde Sol üzerinde seslendirilmiştir (Görsel 84).



Görsel 84. Yeniden sergi bölümünde ana temanın “a” fikrinin tekrar kullanılması

142. ve 149. ölçüler arasında “a” fikri motiflerine ayrılarak, parçalara bölme tekniği uygulanmıştır. Gitarın kısa bir kadans olarak sunduğu bu bölüm 150. ölçüde “a” fikrinin Si sesine yönelmesiyle devam eder (Görsel 85).





Görsel 85. 142. ve 149. ölçüler arasındaki motif yapıları ve 150. ölçüde Si üzerinde başlayan “a” fikri

154. ve 163. ölçüler arasında “a” fikrini Re sesi üzerinden yaylılar seslendirir. Bu bölmede gitar dörtlük akorlarla yaylılara eşlik eder (Görsel 86).



Görsel 86. 154. ölçüde yaylıların “a” fikrini seslendirmesi

164. ölçüde yaylılar 68. ölçüde olduğu gibi ana temanın “b” fikrini seslendirirken, gitar yardımcı temayı Re üzerinden çalmaktadır. Bu bölmede dikkat çeken başka bir ayrıntı ise, II. keman ve viyolanın 90. ölçüde görülen kapanış figürünü çalarak bölümün sonuna yaklaşıldığını çağrıştırmalarıdır (Görsel 87).

The image displays a musical score for 'Père Gaspard' by J. S. Bach. The score is arranged in systems. The first system shows the first violin staff with a red box highlighting a specific passage. The second system shows the second violin and viola staves, with a red circle highlighting a closing figure. The third system shows the second violin and viola staves again, with three red circles highlighting similar closing figures. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Görsel 87. Yeniden sergi bölümünde yardımcı temanın seslendirilmesi

176. ölçüde gitarın seslendirdiği yardımcı tema Fa sesine yönelir. II. keman ve çello “b” fikrinin motiflerini seslendirirken, I. keman iki partiye ayrılarak marimbayla unison bir karşıt melodi seslendirirler (Görsel 88).

The image shows a musical score for measures 176-180. The score is written for guitar, violin I, violin II, viola, cello, and double bass. The guitar part is marked with a circled 'M' and a circled 'L'. The violin I and II parts are marked with a circled 'L'. The viola part is marked with a circled 'L'. The cello and double bass parts are marked with a circled 'L'. The score is in a 2/4 time signature and features a variety of musical notations including notes, rests, and dynamics.

Görsel 88. 176. ölçüde gitarın Fa üzerinde yardımcı temayı seslendirmesi

184. ölçüde daha önce 88. ölçüye eksik ölçüyle bağlanarak sergi bölümünü sonlandıran koda yapısı T4'lü aşağıdan Fa sesi üzerinde seslendirilir. 187. ölçü ve 191. ölçüler arasında, eserin başındaki ana temanın “b” fikrinde viyola, çello ve kontrbasın başladığı Mi, Fa sesleri, yine aynı çalgılar tarafından Fa pedalından Mi'ye yönelerek ilk bölümü sonlandırır (Görsel 89).



Görsel 89. Yeniden sergi bölümünün sonunda yer alan koda

Bestecinin ilk bölümün bölmelerini nasıl şekillendirdiği düşünüldüğünde, Constanza Mckenna (Mckenna, web, 1998) ile yapılan röportajında bahsettiği altın oran kavramı ya da diğer adıyla “Fibonacci Sayı Dizisi²²” önem taşımaktadır. Besteci, 1960’larda soyut müzik kavramları üzerine çalışırken, Leonardo da Vinci’nin yüzyıllar önce kullandığı ve

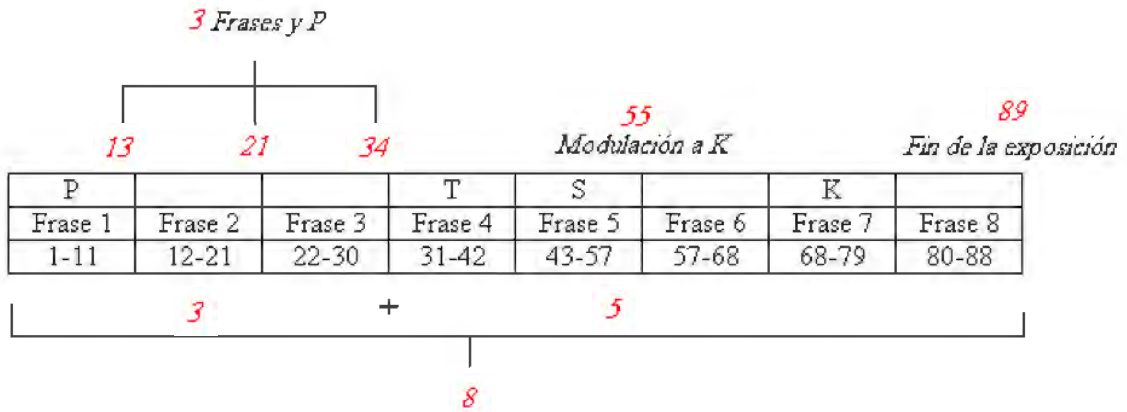
²² Fibonacci dizisi, her sayının kendinden öncekiyle toplanması sonucu oluşan bir sayı dizisidir. Bu şekilde devam eden bu dizide sayılar birbirleriyle oranlandığında altın oran ortaya çıkar. Bir sayı kendisinden önceki sayıya bölüldüğünde altın orana gittikçe yaklaşan bir dizi elde edilir: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233 vb.

Béla Bartok'un eserlerine uygulayarak büyük bir yaratıcılık kaynağı bulunduğunu iddia ettiği Fibonacci sayı dizisinden etkilendiğini ifade etmektedir (Brouwer, 1988).

Felipe Esionosa Wang, tez çalışmasında (2008), ilk bölümün sergi bölmesinde bestecinin Fibonacci sayılarından yararlanarak cümle yapılarını yerleştirdiğini iddia etmektedir. Bu sisteme göre toplam sekiz bölmeden oluşan sergi bölümü 3 + 5 bölme şeklinde görülebilir ve toplam rakam 8 rakamını işaret etmektedir. Bölmelerin başladığı ölçü sayıları dikkate alındığında Wang'ın tezi geçerlilik kazanmaktadır.

Tablo 3. Fibonacci Sayı Dizisinin 1. bölümün sergi bölmesine uyarlanması

Kaynak: (Wang, 2008)



1.1.2. İkinci Bölüm

İkinci bölüm “Interlude” başlığı ile nitelenmiştir. Interlude “Entr’acte” ve “Sinfonia” kavramıyla aynı özelliği taşımaktadır. Özellikle erken Barok operalarında görülen bu form, iki bölüm arasında köprü görevi gören kısa çalgısal bir bölüm olarak tanımlanabilir. Tanıma uygun olarak bu bölüm birinci ve üçüncü bölümler arasında bir bağlantı olarak görülebilir. Bölüm *recitative*²³ özellikli bir kadans olarak, yaylılar ve gitar arasında gerçekleşen bir diyalog şeklinde oluşturulmuştur. İkinci bölümü altı bölme üzerinden incelemek mümkün olacaktır.

²³ Opera formunda, şarkılar arasında daha çok hikâye metnine dayanan, belirli bir tonda, konuşur gibi söylenen pasaj.

Tablo 4. Leo Brouwer, *Concerto Elegiaco*, İkinci Bölümün Form Planı

Orkestra	Gitar	Orkestra	Gitar	Orkestra	Gitar
1 – 11	12	13	14	15 – 19	20 - son
Mi	Fa#		Sol# > La	Fa#	La > Mi

İkinci bölümün girişinde yaylı çalgılar 12. ölçüde gitarın seslendireceği gitar arpejini iki vuruşluk notalarla taklit ederler. Kontrbasın Mi pedalı üzerine çello T5 yukarıda Si, Viyola T5 yukarıda Fa# ve II. keman B6 yukarıda Re# seslerini çalarlar. Üç ölçülük bu müzikal fikir, 4. ve 6. ölçüler arasında tekrar edilir ve I. keman Re#, Mi seslerinden oluşan ve birinci bölümün “b” fikrini anımsatan K2’li aralık üzerine kurulmuş motifi seslendirir. 8. ve 9. ölçüler arasında aynı müzikal fikir ritmik olarak sıkıştırılarak dörtlük notalar üzerinde seslendirilir. 10. ve 11. ölçüler arasında aynı müzikal fikir Fa#’e modülasyon yapılarak tekrar edilir (Görsel 90).

The image shows a musical score for Violin II, Viola, and Cello. A red box highlights a passage in measures 12-14. The score includes the following markings: *Viol. II*, *Viol. II*, *Al.*, *Viol.*, and *Ch.*. The highlighted passage is marked *pp* and *ppp*. The score also includes the following markings: *Gen. arco*, *1^a metà arco*, *2^a metà arco*, *Gen. arco*, *pp*, and *ppp*.

Görsel 90. 1. ve 11. ölçüler arasındaki motif kullanımı

12. ölçüde gitarın seslendirdiği kadans benzeri, serbest yazı ile betimlenmiş müzikal fikir iki ana unsurdan oluşmaktadır. Yaylıların en son motifte kullandıkları akor pedalı üzerine bölüm başında yaylıların seslendirdiği arpej yapısının on altılık dörtlü, beşleme ve altılama notalarla serimi ve arpejin ulaştığı La# sesinde başlayan ve birçok süsleme figürüyle biçimlenen narin, melodik yapı. Melodik yapının vurguladığı Si, La#, Sol# ve Fa# sesleri ile melodik yapı yatay bir iniş sergilemektedir (Görsel 91).

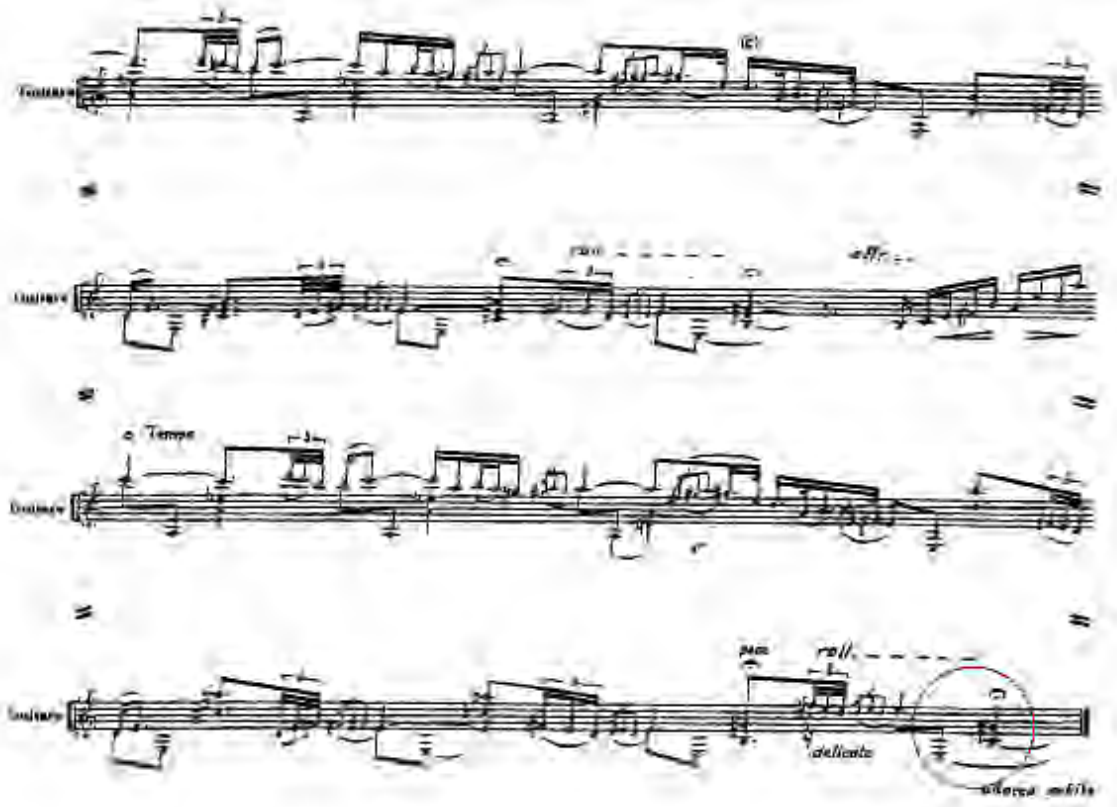
Görsel 91. 12. ölçüde gitarın seslendirdiği kadans benzeri yapı

13. ölçüde, gitarın melodik olarak seslendirdiği motifi yaylılar T5'li aşağıdan Mi, Re#, Do# ve Si olarak seslendirilir. Kontrbastaki Fa# pedalı 14. ölçüde Sol#'e yönelir ve gitar aynı kadans yapısını B2'li yukarı modülasyon yaparak Sol# üzerinde seslendirir (Görsel 92).

Görsel 92. 13. ve 14. ölçüler arasında sırasıyla yaylıların ve gitarın seslendirdiği motif yapıları

15. ve 19. ölçüler arasında yaylıların seslendirdiği homofonik pasajla birlikte müzik Fa# pedalına yönelmekte ve gitar aynı müzikal figürleri tekrar Fa# üzerinde seslendirmektedir. Yaylıların eşliğini bitirmesiyle birlikte gitar daha önce seslendirdiği melodik yapı üzerinde Fa#'den nihai olarak Mi'ye yönelen bir kadans sunar ve bölümü sonlandırır (Görsel 93).

The image displays two staves of a musical score. The top staff is the guitar part, and the bottom staff is the string section (Violin I, Violin II, Viola, and Cello). The top staff shows a homophonic passage in measures 15-19, with dynamics markings such as *dim.*, *cresc.*, and *dim. molto*. The bottom staff shows the string section's contribution to this passage, with dynamics markings like *dim.*, *cresc.*, and *dim. molto*. The bottom staff also shows a cadence in measure 20, with dynamics markings like *dim. molto* and *rit.*



Görsel 93. 15. ve 19. ölçüler arasında sırasıyla yaylıların ve gitarın seslendirdiği motif yapıları

Birinci bölümün başlangıç ve bitişinde gerçekleşen Mi, Fa – Fa, Mi yapısı, ikinci bölümde de kendisini Mi, Fa# – Fa#, Mi şeklinde göstermektedir

1.1.3. Üçüncü Bölüm

Üçüncü bölümü *ritornello* formu özellikleriyle birlikte *sonata allegro* formu çerçevesinde incelemek yararlı olacaktır. Bölüm içinde ilki dinamik ve on altılıklardan oluşan, ikincisi ise melankolik, daha melodik yapıda ve sekizlik notalardan oluşan iki tematik figür kullanılmıştır. Motifler başlığı altında irdeleneceği üzere bu iki tematik figür birinci bölümün “a” ve “b” fikirlerinin birer ikizi olarak görülebilir. Bu sebeple, üçüncü bölümün tematik figürlerinin tanımlanmasında birinci fikir “a2”, ikinci fikir “b2” olarak tanımlanacaktır. “a2” ve “b2” fikirlerinin peşi sıra kullanılması ve önceki bölümlerden

gelen başka tematik fikirlerin birebir kullanımı ile bölüm sergi, gelişme ve yeniden sergi bölümlerine ayrılabilir. Üçüncü bölüm 19 bölme üzerinde incelenebilir.

Tablo 5. Leo Brouwer, *Concerto Elegiaco*, Üçüncü Bölümün Form Planı

Sergi

<i>Molto Vivace</i> (a2) 1 – 13 La	(b2) 14 – 25	(b2) 26 – 34	<i>Comodo</i> (b2 çeşitleme) 35 – 44	(b2) 44 – 56 Do
<i>Poco Meno</i> (b2) 57 – 69 Mi	<i>Molto Vivace</i> (a2) 70 - 82	(a2 çeşitleme) 83 – 94	(a2 çeşitleme) 95 – 110	Koda 110 - 117

Gelişme

<i>Lento quasi Adagio</i> Kadans 118 – 130 Mi	<i>Molto Vivace</i> Köprü 131 – 141 Mi > La
--	--

Yeniden Sergi

<i>Molto Vivace</i> (a2 çeşitleme) 143 – 160 La	(a2 çeşitleme) 161 – 175	Köprü 173 – 184 La > Re	(b2) 185 – 198 Re	<i>Piu Mosso</i> 1. Bölüm (b) 1. çeşitleme 199 – 215 Re
--	-----------------------------	-------------------------------	-------------------------	---

<i>Calmo</i>	<i>Piu Mosso</i>
1. Bölüm (b)	1. Bölüm
215 – 217	Yardımcı
Re	Tema + Koda
	218 – 225
	Sib > La > Re

Bölüm gitar ve marimbanın on altılık La eşliği üzerine yaylıların La, Mi, Do, Re seslerinden oluşan akoru seslendirmeleriyle başlar. Yaylıların 2. ve 3. ölçüde seslendirdikleri ve sonrasında eklentilerle gelişen melodik yapı, birinci bölümün “a” fikriyle aynı aralık yapısına sahip olduğu gözlenebilir. Gitarda *moto perpetuo* özellikli, sürekli devam eden on altılık La notalarının 4. ölçüde evrildiği tematik yapı, bölümün geri kalanında çeşitlemelerle sunulacaktır. Gitar ve marimbanın yatay melodik hattına, yaylılar dikey olarak karşılık vermektedir. Aynı yapılanma 13. ölçüye kadar sürmektedir (Görsel 94).

The image displays a musical score for guitar and marimba. The score is written on multiple staves. A red box highlights the first measure of the piece, which is marked 'f. molto'. Below this, another red box highlights a specific sequence of notes in the 4th measure, which is marked '3.'. This sequence consists of a series of notes that are repeated and then varied in subsequent measures, illustrating the 'moto perpetuo' characteristic mentioned in the text. The notes are primarily in the lower register, consistent with the 'La' (A) note mentioned in the text.

Görsel 94. 1. ve 7. ölçüler arasındaki “a2” fikrinin genel analizi

14. ölçüde yaylılar, 1. ölçüdeki gitarın on altılık notalardan oluşan eşliğini devralır ve gitar “b2” fikrini seslendirir. “b2” fikrinin birinci bölümdeki “b” fikriyle aynı dizilimi nasıl kullandığı daha sonra irdelenecektir. 14. ve 25. ölçüler arasında “b2” fikri genişletilerek kullanılır (Görsel 95).

Görsel 95. 14. ölçüde başlayan “b2” fikri

26. ve 34. ölçüler arasında aynı tematik yapı yaylıların ölçü başlarında çaldıkları akor eşliğiyle tekrar edilir (Görsel 96).

A musical score for strings, showing three measures of a 'b2' motif. The score is written for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The first measure is marked with a red box. The second and third measures are also marked with red boxes. The motif consists of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The notes are played in a descending sequence, with the first note being a half note and the subsequent notes being quarter notes. The motif is repeated in each measure, with the first measure starting on a half note and the subsequent measures starting on a quarter note. The notes are played in a descending sequence, with the first note being a half note and the subsequent notes being quarter notes. The motif is repeated in each measure, with the first measure starting on a half note and the subsequent measures starting on a quarter note.

Görsel 96. 26. ölçüde başlayan "b2" fikrinin tekrar edilmesi

35. ve 43. ölçüler arasında yaylılar "b2" fikrini soyutlaştırarak, küçük yapıtaşlarına ayırırlar. Gitar aynı tonal yapı içinde doğaçlama benzeri bir pasaj seslendirir (Görsel 97).

A musical score for strings and guitar, showing the abstraction of the 'b2' motif. The score is written for Guitar, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The guitar part is marked with a red box. The strings are marked with a red box. The motif is played in a descending sequence, with the first note being a half note and the subsequent notes being quarter notes. The motif is repeated in each measure, with the first measure starting on a half note and the subsequent measures starting on a quarter note. The notes are played in a descending sequence, with the first note being a half note and the subsequent notes being quarter notes. The motif is repeated in each measure, with the first measure starting on a half note and the subsequent measures starting on a quarter note.

Görsel 97. 35. ölçüde soyutlaştırılan "b2" fikri

44. ve 48. ölçüler arasında yaylılar “b2” fikrini Do üzerinden parçalamadan seslendirirler (Görsel 98). 53. ve 56. ölçüler arasında bir sonraki bölmeye yönelik, Si pedalı üzerinde bir geçiş pasajı yer almaktadır.

The image displays two pages of a musical score for strings. The top page shows measures 44 to 48, and the bottom page shows measures 53 to 56. A red bracket on the top page spans from measure 44 to 48, indicating the 'b2' concept. A red bracket on the bottom page spans from measure 53 to 56, indicating a transition passage. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is written in a complex, rhythmic style with various dynamics and articulations.

Görsel 98. Yaylıların 44. ve 57. ölçüler arasında Do üzerinden seslendirdikleri “b2”
fikri

57. ve 69. ölçüler arasında gitar “b2” fikrini Mi’ye modülasyon yapılmış şekilde, on altılık üçleme notalarla, çeşitleme olarak sunar. 63. ölçü sonrasında yaylılar birer vuruşluk notalar üzerinde yaptıkları tril figürleriyle gitara eşlik ederler (Görsel 99).

The image displays a musical score for guitar and strings. The guitar part is written on a single staff at the top, with a red box highlighting the first few measures. The string parts are written on multiple staves below, with a red box highlighting the first few measures of the Violin I and Violin II parts. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The text "Pace mm (x = 100 - 104)" is visible at the top left. The string parts are labeled "Viol. I", "Viol. II", "Vcl. I", "Vcl. II", "Vcl. III", and "Vcl. IV". The guitar part is labeled "Gitar".

Görsel 99. Gitarın 57. ve 69. ölçüler arasında “b2” fikrini çeşitleme olarak sunması

70. ve 82. ölçüler arasında tüm çalgılar “a2” fikrini Mi üzerinden seslendirirler (Görsel 100).

The image displays a musical score for the 'a2' concept, spanning measures 70 to 82. The score is written for a full orchestra and includes a vocal line. A prominent red vertical line is drawn through the score, indicating the 'a2' concept. The instruments shown are: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fagot), Trumpet (Trompet), Trombone (Trombon), Tuba (Tuba), Drum (Tr.) (Drum), Cymbal (Z.), Violin I (Vcl. I), Violin II (Vcl. II), Viola (Vcl. III), Cello (Vcl. IV), and Double Bass (Kb.). The vocal line is marked 'Soprano' and 'Alto'. The score is in 4/4 time and features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The red line highlights the 'a2' concept, which is a specific musical idea or motif that is repeated across the instruments and the vocal line.

Görsel 100. “a2” fikrinin 70. ölçü itibariyle Mi üzerinden yeniden seslendirilmesi

Üçüncü bölümün hemen başında, gitarın 4. ölçüde seslendirdiği dört on altılık notadan oluşan figür, 83 ölçü itibariyle gitarda doğaçlama benzeri bir çeşitlemeyle

seslendirilmektedir. 63. ölçüdeki tril içeren figür, bu bölgede II. keman partisinde kullanılmıştır (Görsel 101).

The image displays a musical score for a section titled "a2". The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Concertino, Percussion (Tümbülce), Violin I, Violin II, Alto, Violoncello, and Contrabasso. The second system includes parts for Concertino, Percussion (Maracas), Violin I, Violin II, Alto, Violoncello, and Contrabasso. A red vertical line is drawn through the score, highlighting a specific measure in the Violin II part. This measure contains a trill figure, which is circled in red. The trill figure is a rapid oscillation between two notes, specifically G4 and A4. The score also includes various musical notations such as dynamics (mp, mf), articulation (acc), and performance instructions (e.g., "Nervoso", "Tümbülce", "Maracas").

Görsel 101. "a2" fikrinin çeşitlemesi

95. ölçü itibariyle, bir önceki ölçüde bahsedilen “a2” çeşitlemesi, gitarın seslendirdiği iki oktavlık arpej pasajıyla deforme edilerek, sergi bölümünün sonundaki koda benzeri kapanış bölmesine bir yönelim yapılmaktadır (Görsel 102).

The image displays two pages of a musical score for the piece 'Kavirinda'. The top page shows the initial part of the score, with the guitar part (Gitar) at the top. A red box highlights a two-octave arpeggiated passage in the guitar part. A red vertical line and a red L-shaped bracket indicate the transformation of this motif into a coda-like ending. The bottom page shows the continuation of the score, with the guitar part at the top. A red box highlights the initial part of the motif, and a red oval highlights the coda-like ending. The score includes staves for various instruments: Gitar, Perc., Viol. I, Viol. II, Alb., Viol., and CB. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics include 'p' (piano) and 'f' (forte).

Görsel 102. “a2” fikrinin deforme edilerek koda ya yönelim oluşturulması

110. ölçüde yaylıların ve vurmali çalgılarının sırasıyla seslendirdiği on altılık, dörlük, ikilik ve *breve* notalarla sergi bölümünde oluşturulan gergin atmosferin tansiyonu düşürülmekte ve gelişme bölümüne yönelim oluşturulmaktadır (Görsel 103).

The image displays a musical score for a percussion ensemble, divided into two systems. The first system includes staves for Gongs (Görsel), Bells (Zils), and Drums (Çalgılar). The second system includes staves for Gongs (Görsel), Bells (Zils), and Drums (Çalgılar). The score is written in a traditional notation style, featuring various rhythmic values and dynamic markings. A red bracket on the left side of the first system and a red bracket on the right side of the second system highlight the specific measures mentioned in the text.

Instrument list for the first system:
Görsel (Gongs)
Zil (Bells)
Çalgılar (Drums)
Tutti div.
Tutti
Tutti div.
Tutti

Instrument list for the second system:
Görsel (Gongs)
Zil (Bells)
Çalgılar (Drums)
Tutti
Tutti
Tutti
Tutti
Tutti

Görsel 103. 110. ve 117. ölçüler arasında yer alan koda

117. ölçüde sergi bölümünün son bulmasıyla birlikte, gitar 118. ölçüde, ikinci bölümdeki *recitative* benzeri kadansı Mi2 üzerinde seslendirir. 122. ölçü itibariyle yaylılar sürdünli olarak gitara eşlik ederler. 124. ölçüde solo keman, viyola ve çello gitarı kontur melodilerle destekler (Görsel 104).

The image displays a musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Cello, along with a guitar part at the top and a double bass part at the bottom. The score is in 4/4 time, marked 'Lento quasi adagio (in 2) 4/4 = 66-70'. The guitar part is marked 'Solo' and 'mf'. The violin parts are marked 'Cresc. marc.' and 'rall.'. The viola and cello parts are marked 'Cresc. marc.' and 'pp'. The double bass part is marked 'pp'. The score is divided into measures 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, and 130. The violin parts are highlighted with red boxes, indicating solo passages. The tempo is marked 'Lento quasi adagio (in 2) 4/4 = 66-70'.

Görsel 104. 118. ve 130. ölçüler arasında yer alan kadans

131. ve 141. ölçüler arasında gitarla başlayan “a2” benzeri figürler, Mi pedalı üzerinde gelişme bölümünü sonlandırarak, yeniden sergi bölümüne yönelen bir köprü özelliği taşımaktadırlar (Görsel 105).

The image displays a musical score for a symphony, specifically a bridge section between measures 131 and 141. The score is written in Italian and includes the following staves: Guitar, Violin I, Violin II, Alto, Viola, Cello, and Double Bass. The bridge is marked 'Solo' and 'cresc.' and features a prominent guitar melody. The score is in Italian, with 'Tempo 19' and 'Cresc.' markings. The bridge is marked 'Solo' and 'cresc.' and features a prominent guitar melody. The score is in Italian, with 'Tempo 19' and 'Cresc.' markings.

Görsel 105. 131. ve 141. ölçüler arasında yer alan köprü

142. ölçüde gitarın seslendirdiği “a2” çeşitlemesiyle yeniden sergi bölümü başlar. La’ya modülasyon yapılmış şekilde “a2” tematik figürünü çalan gitara viyola unison olarak eşlik eder (Görsel 106).

Görsel 106. 142. ve 163. ölçüler arasında seslendirilen “a2” çeşitlemesi

163. ölçüye kadar devam eden bu bölmede gitar partisinde doğaçlama unsurları ortaya çıkmaktadır. “a2” çeşitlemesinin sergilenişleri arasına serpiştirilen, 150. ve 153. ölçüler arasında gitarın seslendirdiği yatay, melodik yapı (Görsel 107) ve 157. ile 160. ölçüler arasındaki Do pedalı üzerinde tekrar eden ritmik ögeler (Görsel 108) bu doğaçlama unsurlarına örnek olarak verilebilir.

Görsel 107. 150. ve 153. ölçüler arasındaki doğaçlama pasaj



Görsel 108. 157. ve 160. ölçüler arasındaki doğaçlama pasaj

Daha önce 55. ölçüde Mi pedalı üzerinde sergilenen ve tematik yapının deforme edilmesiyle bir sonraki bölmede yer alacak köprüye yönelik pasaj, 161. ölçüde Fa# üzerinde kullanılmıştır (Görsel 109).

Görsel 109. 161. ölçü sonrasında yer alan köprü

166. ölçüyle birlikte gitar doğaçlama özellikli yeni pasajlar seslendirir. Yayıllar gitara T5 ve T4'lü aralıklarla eşlik ederler. 169. ölçüde yer alan ve on altılık sus ile başlayan pasaj, birinci bölümün 182. ölçüsünde yer alan pasajla benzer ritmik özellikler sergilemektedir (Görsel 110).

The image displays a musical score for guitar and strings. The top system shows measures 166 to 171. The guitar part is highlighted with a red box. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The guitar part features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, and a prominent sixteenth-note triplet in measure 169. The string parts provide harmonic support with sustained notes and light tremolos.

Görsel 110. 166. ve 171. ölçüler arası

173. ölçüde gitar “a2” çeşitleme figürünü seslendirirken, yaylılar aynı figürü kullanarak, köprü bölmesine geçiş yaparlar. Ritmik yavaşlamanın görüldüğü bu bölümde La pedalından Re pedalına doğru, 185. ölçüde yaylılarla sergilenen “b2” fikrine bir yönelim gerçekleşmektedir (Görsel 111).

The image displays a musical score for Violins I and II. The top system shows the Violin I and II staves, with a red bracket indicating the bridge section starting at measure 173. The bottom system shows the Violin I and II staves, with a red bracket indicating the bridge section starting at measure 173. The score includes dynamics like 'f' and 'f molto' and a red bracket highlighting the bridge section.

Görsel 111. 173. ölçü itibariyle başlayan köprü

185. ve 190. ölçüler arasında “b2” teması yaylılar tarafından Re pedalı üzerinde seslendirilir. 190. ölçünün sonunda yer alan “b2” motifi “yalancı başlangıç” olarak devamlılık güdüsünü şaşırtan bir özellik gösterir. 191. ölçüde aynı motif polifonik olarak yaylılar tarafından yeniden seslendirilir ve parçalanarak birinci bölümün “b” temasına dönüştürülür (Görsel 112).

The image displays three staves of musical notation, likely from a score for strings. The top staff is labeled 'Viol. I' and 'Viol. II'. The middle staff is labeled 'Viola' and 'Viol. III'. The bottom staff is labeled 'Viol. IV' and 'Cb.'. The notation shows a melodic line in the strings, with a red bracket highlighting a specific section. The first staff shows the initial theme starting at measure 185. The second staff shows the theme being played by the strings in measure 190. The third staff shows the theme being played by the strings in measure 191, with a red line indicating the transition to the 'b' theme.

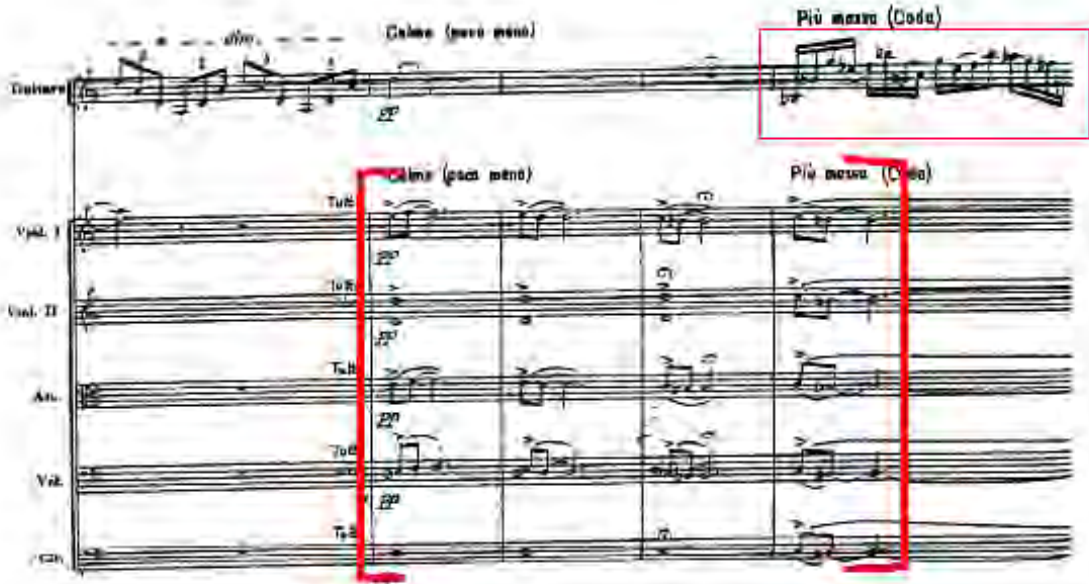
Görsel 112. 185. ve 198. ölçüler arasındaki “b2” bölümü

199. ölçüde, birinci bölümün 43. ölçüsünde yer alan “b” fikrinin 1. çeşitlemesi gitarda aynı şekilde kullanılarak ilk bölüm hatırlatılmak istenmiştir (Görsel 113). 213. ölçüde Re sesinde karar kılan pasajı, yine ilk bölümdeki “b” fikrinin motifleri takip eder. Motifleri ise birinci bölümde 80. ve 176. ölçülerde yer alan yardımcı tema ile gitar ve yaylıların senkronik olarak seslendirdiği akorlardan oluşan koda fikri izlemektedir (Görsel 114).



The image shows a musical score for guitar and strings. The guitar part is on the top staff, and the string parts are on the bottom five staves. A red box highlights a specific motif in the guitar part, which is a sequence of notes and rests. The motif is repeated in the string parts below. The score is in a standard musical notation with a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Görsel 113. Birinci bölümün 43. ölçüsünde yer alan “b” fikri 1. çeşitlemesinin 199. ölçüde yeniden seslendirilmesi

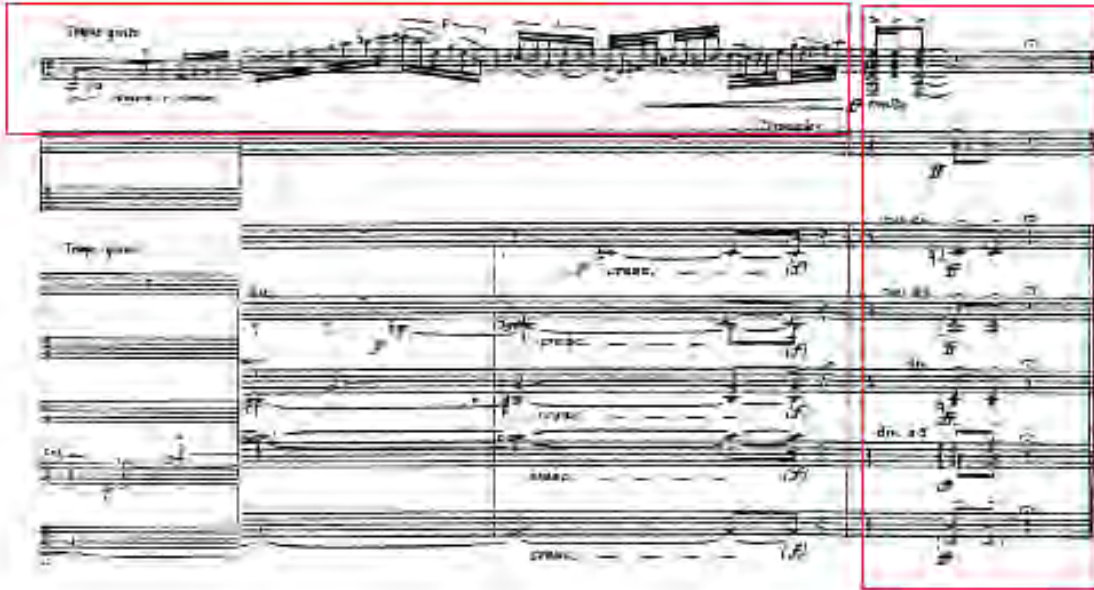


The image shows a musical score for guitar and strings. The guitar part is on the top staff, and the string parts are on the bottom five staves. A red box highlights a specific motif in the guitar part, which is a sequence of notes and rests. The motif is repeated in the string parts below. The score is in a standard musical notation with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The text "Piu mosso (Coda)" is written above the guitar part and below the string parts.



Görsel 114. Birinci bölümde kullanılmış “b” motifi, yardımcı tema ve koda fikrinin 217. ve 220. ölçülerde yeniden kullanılması

222. ve 225. ölçüler arasında kontrbastaki La pedalı üzerine gitar ritmik olarak giderek hızlanan doğaçlama ve koda seslendir ve eser birinci bölümün hem sergi hem de yeniden sergi bölümlerini sonlandıran motifler sona erer (Görsel 115).



Görsel 115. Eserin sonunda yer alan koda ve bitiş figürü

1.2. Motifler

Form Analizi başlığı altında açıklandığı gibi, birinci ve üçüncü bölüm iki ana tematik fikir üzerine inşa edilmiştir. Bölüm içinde bu fikirlerin farklı tekniklerle işlenmesiyle müziğin devamı sağlanmaktadır. Bu bölümde tematik fikirlerin genel özellikleri incelenecek ve diğer bölümlerde yer alan tematik fikirlerle var olan benzer özellikleri irdelenecektir.

Birinci bölümü oluşturan tematik fikirler aşağıdaki gibidir. 1.– 4. ölçüler arasındaki “a” fikri (Görsel 116) ve 12. – 21. ölçüler arasındaki “b” fikri (Görsel 117).



Görsel 116. “a” tematik fikri

Öncül



Soncul

Görsel 117. “b” tematik fikri

Brouwer “b” tematik fikrini oluşturan diziyi belli bir simetriye göre tasarlamıştır. Aralarında K2’li aralık bulunan dört tane ikili nota grubundan oluşan bu diziyi iki parçaya ayırarak incelemek yerinde olacaktır. İlk dört nota Mi, Fa, Sol# ve La, La minör armonik

dizisinin son dört notası; Si, Do, Re# ve Mi ise Mi minör armonik dizisinin son dört notası olarak görülebilir. Bestecinin bu eseri “19. yüzyılın leitmotifi” olarak tanımladığı göz önünde bulundurulduğunda, tematik fikrin kendini sürekli yenilemesi, birbiriyle tonik – dominant ilişkisi bulunan iki dizinin bir arada kullanılmasıyla ortaya çıkan üretilebilir yapıya ve dominant dizinin tematik fikrin içinde oluşturduğu gerginliğe bağlanabilir (Görsel 118).

Tonik Dominant

K2 + A2 K2 + B2 K2 + A2 K2

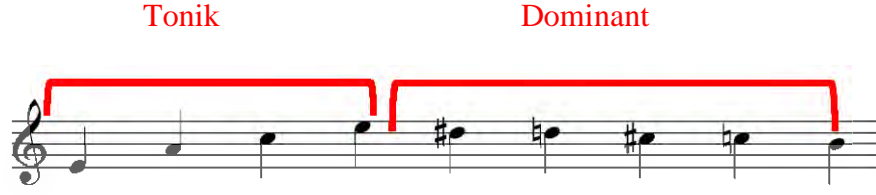
Görsel 118. “b” tematik fikrini oluşturan dizi

Üçüncü bölümde kullanılan ve daha önce “b2” tematik fikri olarak tanımlanan cümlelerin (Görsel 95), birinci bölümdeki “b” fikriyle aynı diziyi kullandığı görülebilir (Görsel 68). İki fikrin de tonik–dominant özelliği gösteren iki gruptan oluştuğu söylenebilir (Görsel 119).

Öncül

Soncul

Görsel 119. Üçüncü bölümün 14. ve 20. ölçüleri arasında yer alan “b2” tematik fikri

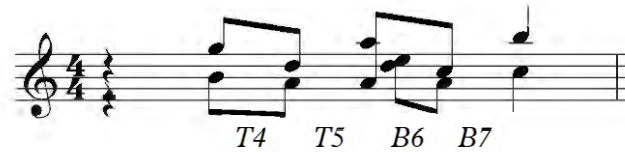


Görşel 120. “b2” cümlesinin redaksiyon yapılmış hali

Üçüncü bölümde kullanılan “a2” fikrinde gitar ve marimbanın La pedalı üzerine yaylılar görşel 121’de verilen tematik figürleri seslendirmektedir. 1. ve 5. ölçüler arasında yer alan bu fikir inici T4, çıkıcı T5, inici B6 ve çıkıcı B7’li aralıklardan oluşmaktadır (Görşel 122). İlk ölçüde yer alan I⁶ akoruna her ölçüde eklenen sekizlik motiflerle, tematik fikir 5. ölçüde tam olarak seslendirilmektedir. Kullanılan bu tekniği bir minimalizm örneği olarak yorumlamak mümkündür. Birinci bölümdeki “a” fikrinin motif analizi göz önünde bulundurulduğunda “a2” tematik fikrinin, “a” fikriyle aynı aralık kalıplarını kullandığı gözlemlenebilir (Görşel 123). Bu örnek bestecinin kullandığı tekniklerle aynı müzikal elementleri nasıl farklı dokulara çevirebildiğine iyi bir örnek teşkil etmektedir.



Görşel 121. Üçüncü bölümün 1. ve 5. ölçüleri arasında yer alan “a2” fikri



Görşel 122. “a2” fikrinin motif analizi



Görsel 123 "a" fikrinin motif analizi

Ritmik ya da aralık içerikli tematik unsurların genişletilmesi ya da parçalanmasıyla elde edilen gelişimin, müzikal gruplar arasında bağlar kurduğu ve eserin konçerto gibi büyük bir form üzerinde yapısal özelliklerinin açık bir şekilde anlaşılmasına olanak sağladığı söylenebilir. Kullanılan tematik fikirlerin yapısal olarak birbirine benzemesi bütünlüğü sağlayıcı bir etmen olarak göze çarpmaktadır. Birinci ve ikinci bölümün tematik fikirlerinin, üçüncü bölümün sonunda tamamen kullanılmasıyla, daha önce bahsedilen, Caboverde'nin (2012) "tüm konçerto bir sonata allegrosu" fikri daha çok anlam kazanmaktadır.

1.3. Tonal Plan

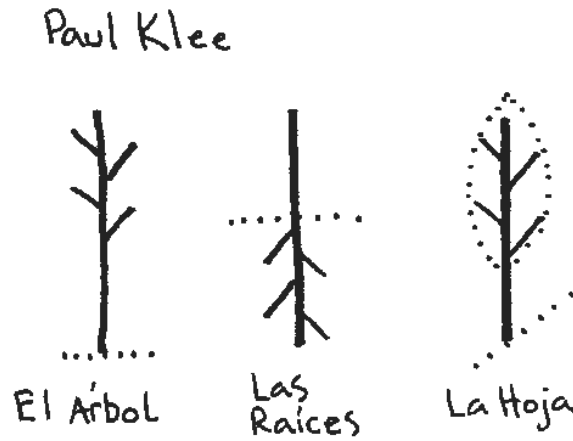
Eserin geneline bakıldığında, tematik unsurların modülasyonlara uğradığı ve farklı eksenler üzerinde yenilendikleri görülmektedir. Ancak bu eksenlerin oluşturduğu gelişimleri geleneksel bir tonal eser gibi yorumlamak doğru olmayacaktır. Brouwer'ın özellikle 1980 sonrası eserlerinde tematik materyallerin statik bir armonik yapı içinde kullanıldığı göz önünde bulundurulursa, ilk bölümün Mi – Fa – Mi sesleri üzerinde, ikinci bölümün Mi – Fa# – Sol# – Fa# – Mi sesleri üzerinde, son bölümün ise La – Do – Mi – La (Re'nin dominantı olarak) ve Re sesleri üzerinde oluşturulduğu gözlemlenebilir.

1.4. Sonuç ve Eserin Önemi

Brouwer'ın klasik konçerto formunu ve sonata allegro yapısını kullandığı *Concerto Elegiaco*'da, bestecinin 1980'ler sonrasında kullanmaya başladığı "yeni sadelik" akımının tüm özellikleri görülebilmektedir. Devamlılığın sabit, yatay tematik fikirlerin uzatma,

genişletme, kısaltma ve parçalarına ayırma gibi minimalizm teknikleriyle sağlandığı eserde, besteci az malzemeyle büyük bir form oluşturmaya çalışmıştır. Bölümler arasında sağlanan fikir birliğiyle konçertoyu tek bölümlü bir eser olarak düşünmek mümkün olmaktadır. Besteci müziğindeki bu özelliğiyle, diğer çağdaş gitar müziği bestecilerinden ayrılmaktadır.

Caboverde (2012), Brouwer'ın 1970 ve 1980'lerde verdiği "La Composicion Modular" (Modüler Bestecilik) derslerinde müziğine etki eden müzik dışı unsurlardan bahsettiğini yazmaktadır. İsviçre ve Alman vatandaşı olan ressam Paul Klee'nin, Brouwer'ın yapısallık fikirleri üzerinde büyük bir etkisi olduğundan bahsetmektedir. Paul Klee'nin "yapısallık içindeki hiyerarşik tekrarlanan bağlar" konseptine göre "bütünü tanımlayan şeyler, parçaları tanımlar ve parçaları tanımlayan şeyler bütünü tanımlar" ifadesine yer verilmiştir (Caboverde, 2012). Brouwer, Klee'nin çalışmaları üzerine yaptığı çalışmalarıyla, görsel 124'deki şemayı oluşturmuştur.



Görsel 124. Leo Brouwer'ın Paul Klee'nin eserlerinde bulunan yapı prensipleri üzerine eskizi: Ağaç, Kök, Yaprak

Kaynak: Caboverde, 2012, 25)

Tematik fikirlerin ve yatay olarak kullanılan pedal seslerin benzerlikleri düşünüldüğünde, Concerto Elaggiaco'nun da Klee'nin prensipleri göz önünde bulundurularak şekillendirildiği düşünülebilir. "b" fikrinin ilk motifi olan Mi – Fa sesleri, aynı zamanda birinci bölümün

ağırlıklı tonal alanını oluşturur. Üçüncü bölümün “a2” fikrinde yer alan ve bölümün gelişiminde sürekli olarak kullanılan La – Do – Si – Mi – Re – Do – Si – Sol sesleriyle oluşturulan müzikal fikir, üçüncü bölümün La – Do – Mi – La – Re pedal ses şemasıyla büyük benzerlik taşımaktadır.

2. CONCERTO DE TORONTO

Concerto de Toronto bestecinin *Concerto de Elegiao* adlı üçüncü konçertosundan hemen sonra yazılmıştır. John Williams’ın seslendirmesi için sipariş edilen eser, 1987’de bestelenmiştir. Steven Mercirio yönetimindeki London Sinfonietta eşliğinde John Williams’ın seslendirdiği CD kaydı 1998’de Sony Music dağıtım şirketinden çıkmıştır.

Brouwer 4. Konçertosunu 1990’a kadar yazdığı tüm eserlerinin bir özeti olarak tanımlamaktadır. Constance Mckenna ile gerçekleştirdiği söyleşisinde, *El decameron negro*, ya da *gitar, flüt, obua, klarnet ve çello için beşli (1958)* gibi eserlerindeki tematik fikirleri konçertoda kullandığını ve *Concerto de Toronto*’daki armonik gerginliğin, ilk dönem eserleri olan *Parabola* ve *Elegio de la Danza* adlı eserlerinde görülebileceğini söylemektedir (Brouwer, An Interview with Leo Brouwer, 1988).

2.1. Form Analizi

Orkestrasyon, bir flüt, bir piccolo, iki Sib klarnet, bir korno, bir Sib trompet, piyano, yaylılar ve vurmali çalgılar olarak, iki tom-tom, bir çan, bir glockenspiel, bir marimba, iki *tambours* (tenor davul), iki bongo ve bir vibrafondan oluşmaktadır. Birinci ve üçüncü bölüm sonata allegro özellikleri göstermekte, ikinci bölüm ise tema ve dört çeşitlemeden oluşan bir yapıyla sergilenmektedir. Birinci bölümün ana teması, eserin genelindeki tematik figürlerin oluşumunda önemli bir yere sahiptir.

2.1.1. Birinci Bölüm

Concerto de Toronto'nun birinci bölümünü sonata allegro yapısı altında incelemek mümkündür. Bölüm farklı iki tematik fikir üzerine inşa edilmiştir: ilk fikir koronun 1. ve 4. ölçüler arasında, ikilik, dördlük ve sekizlik notalarla seslendirdiği melodik yapı (a), ikinci fikir ise orkestranın 38. ve 46. ölçüler arasında seslendirdiği, on altılık notalardan oluşan akıcı figür (b). Üçüncü konçertonun aksine, klasik dönem konçertolarında olduğu gibi ana fikir önce orkestra tarafından sergilenmiş, sonra solist tarafından çeşitlenerek sunulmuştur. Fikirlerin bölüm başında sunulmasının ardından, üçüncü konçertoda görüldüğü gibi tematik unsurlar eser boyunca minimalist müziğin genel teknikleri olan uzatma, genişletme, kısaltma ve parçalama tekniklerinin bestecinin kendine uyarladığı sistematik yapıya uyumlu olarak uygulanmasıyla sergilenmektedirler. Bir önceki bölümde açıklanan Paul Klee'nin "yapısallık içindeki hiyerarşik tekrarlanan bağlar kavramı" göz önünde bulundurulduğunda, bu eserde de tematik unsurların yapısallıklarında büyük benzerliklerden bahsedilebilir. Bu benzerlikler "Motifler" başlığı altında detaylı olarak incelenecektir.

Birinci bölümün form planı Tablo 6'daki gibidir.

Tablo 6. Leo Brouwer, Concerto de Toronto, I. Bölümün Form Planı

Sergi Bölümü

Ana Tema (orkestra) <i>Moderato</i> 1 – 4 (a) Korno (soru) La	4 – 5 Orkestra (cevap)	6 – 7 (a) Korno (soru)	8 – 10 Orkestra (cevap)	Köprü <i>Piu Mosso</i> 11 – 21 Timpani – Yaylılar Mi
---	----------------------------------	---------------------------------	-----------------------------------	---

21 – 24 (a) (Soyut) Korno - Trompet	Köprü 24 – 29 Timpani - Yaylılar	Ana Tema (solist) I. Çeşitleme 30 – 37 (a) Gitar – Flüt Mi	Yardımcı Tema 38 – 45 (b) Orkestra Mi	46 – 50 (a) (Genişletilmiş) Gitar Mi
--	---	---	--	---

51 – 59 (b) (Genişletilmiş) Gitar (doğaçlama) Mi	II. Çeşitleme 59 – 62 (a) (Kanonik) Yaylılar Mi	63 Gitar – Trompet Mi	– 66 – 70 Yaylılar	III. Çeşitleme 70 – 74 (a) Gitar Mi
---	---	---------------------------------------	---------------------------------	--

75 – 76 Köprü Gitar Fa	77 – 78 Köprü Gitar Sol	79 – 81 Köprü Gitar Mi	<i>Tempo Libero</i> 82 – 85 Köprü Gitar Sol - Sib	IV. Çeşitleme <i>a Tempo</i> 86 – 88 (a) Gitar Mi
---------------------------------	----------------------------------	---------------------------------	---	---

IV. Çeşitleme <i>Tempo Libero</i> 89 – 93 (a) Gitar La	<i>a Tempo</i> 94 – 95 Dans Motifi Yaylılar – Vurmalı Sol#		96 – 103 Yardımcı Tema Yaylılar – Piyano Sol#	V. Çeşitleme 104 – 120 (a) Gitar Sol#
--	--	--	--	--

<i>a Tempo</i> 121 Dans Motifi Yaylılar – Vurmalı Fa		122 – 131 Yardımcı Tema Yaylılar – Piyano Fa	VI. Çeşitleme 130 – 137 (a) Gitar Fa	VI. Çeşitleme 138 – 140 (a) Gitar Mi
--	--	---	---	---

Gelişme Bölümü

<i>Poco piu Mosso</i> 141 – 153 (a) motifi Orkestra Mi	154 – 162 (b) motifi Orkestra Fa#	163 – 169 (a) motifi Orkestra La	170 – 185 (a) motifi Orkestra ve Gitar La	Köprü 186 – 189 (a) motifi (Ters kullanım) Mi
--	--	---	--	---

<i>Tempo 2</i> 190 – 193 Dans Motifi Gitar La	194 – 205 (b) motifi Gitar – Klarinet La	206 – 209 11. ölçüdeki Köprü motifi Orkestra Mi	210 – 212 11. ölçüdeki Köprü motifi Gitar Mi	213 – 214 11. ölçüdeki Köprü motifi Timpani Mi
---	---	---	--	--

Kadans 215 – 219 Gitar	Kadans <i>Ad Libitum</i> 220 – 223 Gitar	Köprü <i>Allegro</i> 224 – 228 Gitar
-------------------------------------	--	---

Yeniden Sergi

Ana Tema 229 – 240 (a) Gitar La – Sol – La – Sol – La	241 – 245 (a) motifi Orkestra Sol	IV. Çeşitleme 246 – 247 (a) Gitar Mi	Coda 248 – 250 Gitar – Orkestra La
--	--	---	--

Ana tema iki tematik figürün soru–cevap yöntemiyle peşi sıra kullanılması şeklinde oluşturulmuştur. Uyumlu ve yarı uyumlu aralıklardan oluşan ve soru olarak tanımlanacak (a) tematik fikrini 1. ve 4. ölçüler arasında korno seslendirir. I. kemanın Mi6’da seslendirdiği pedal üzerine nefesliler, marimba ve piyano altılama ve beşleme ritmik kalıplardan oluşan hızlı pasajlarıyla karmaşık bir yapı seslendirirler. Cevap figürünün sonunda seslendirilen dört vuruşluk akoru Re, Mi, Fa ve Sol# sesleri oluşturur. Re ve Sol# seslerinin oluşturduğu A4 aralığı (a) fikrinin yapısal özelliğine zıt olarak kullanılmıştır (Görsel 125).

TO JOHN WILLIAMS
CONCERTO DE TORONTO
1987

Leo Brouwer
1939

Moderato ♩ = 76

Flûte

Clarinette 1

Clarinette 2

Cor

Trompette

Percussion I

Percussion II

Piano

Guitare

Moderato ♩ = 76

Violon I

Violon II

Alto

Violoncelle

Contrebasse

-I-

mf

p

pp

mf

p

pp

mf

p

pp

mf

p

pp

mf

p

pp

mf

p

pp

Tam-tam

p

pp

pp

Görsel 125. Ana temayı oluşturan tematik unsurlar

Korno (a) tematik fikrini 6. ve 7. ölçüler arasında üçleme dördlük kalıplarına sıkıştırılmış şekilde yeniden seslendirir (Görsel 126).



Görsel 126. (a) tematik fikrinin 6. ve 7. ölçüler arasında sıkıştırılarak yeniden kullanılması

I. kemanın Re6'da seslendirdiği pedal üzerine nefesliler, marimba ve piyano 8. ve 10. ölçüler arasında cevap figürünü birebir yeniden seslendirirler (Görsel 127).

Görsel 127. Ana Temanın cevap figürünün 8. ve 10. ölçüler arasında yeniden seslendirilmesi

11. ve 16. ölçüler arasında timpani Mi2 ve Re#3 sesleriyle, B7'li aralık üzerine kurulmuş dörtlük üçleme yapısıyla iki ölçülük köprü figürünü seslendirir. Arka arkaya iki kere seslendirilen bu figürü bir ölçülük sus takip eder. Timpaniye kontrbas, çello ve viyola aynı aralıktan oluşan ancak ritmik olarak daha geniş bir figürler eşlik ederler (Görsel 128).

Più mosso ♩ = 100 -108

Più mosso ♩ = 100 -108

mf pp mf pp

G.P. G.P.

Più mosso ♩ = 100 -108

div. mf dim. pp mf dim. pp

G.P. G.P.

mf dim. pp mf dim. pp

Görsel 128. Timpanide kullanılan köprü figürü

Eşlik figürleri 17. ve 21 ölçüler arasında diğer yaylıların ve piyanonun da eklenmesiyle giderek ritmik sıkışmaya uğratılır. B7'li aralığın uyumsuz bir aralık olduğu düşünüldüğünde bu köprü figürünün, A4 aralık üzerine kurgulanan ana temanın cevap figürüne benzetilmesi mümkün olabilir. Nitekim köprü figürünün üçleme pasajlarını takiben, cevap figürünü sonlandıran akor, 21. ve 24. ölçüler arasında I. kemanın Si5

pedalı üzerinde tüm yaylılarda kullanılmıştır. Akorun eşliğinde korno ve trompet (a) fikrini oluşturan aralıklar üzerinde, ana temayı soyut olarak seslendirirler (Görsel 129).

The image shows a musical score for measures 17 to 21. The score includes parts for Clarinet 1 and 2 (Cl.1-2), Horn (Cor), Trumpet (Trp.), Percussion II (Perc. II), Piano, Violin I and II (Vi. I-II), Viola (Vcl.), and Cello (Cb.). The bridge figure (a) is highlighted in red, showing a sequence of notes in the horn and trumpet parts. The piano part features a crescendo and a bridge figure. The violin and viola parts also feature a bridge figure. The cello part features a bridge figure. The horn and trumpet parts feature a bridge figure. The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, *mp*, *f*, and *pp*, and performance instructions like *(mute)*, *sub.*, *div.*, and *unis.*.

Görsel 129. 17. ve 21. ölçüler arasında yer alan köprü figürü ve korno – trompetin (a) fikrini soyut olarak seslendirmesi

Görsel 1, 3 ve 5’de sunulan, I. kemanın seslendirdiği üç pedal ses sırayla Mi, Re ve Si’dir. Bu üç sesin oluşturduğu motif (a) fikrinde yer almaktadır (Görsel 130). Bestecinin, I. keman eşliğinde (a) fikrini pedal ses olarak, formun oluşturulmasında kullandığı söylenebilir.

The image shows a musical score for the first violin part. The score includes a motif (a) highlighted in red, which consists of three notes: Mi, Re, and Si. The score includes dynamic markings such as *p* and *f*.

Görsel 130. I. keman partisinde pedal ses olarak kullanılan, ana temanın (a) fikri içinde yer alan sesler

Köprü figürü timpani ve yaylılar tarafından 25. ve 29. ölçüler arasında kısaltılmış olarak yeniden kullanılmıştır (Görsel 131).

The image shows a musical score for measures 25 to 29. The instruments listed are Flute (Fl.), Cor (Trumpet), Trombone (Trp.), Percussion II (Perc. II), Piano, Guitar, Violins I-II (Vi. I-II), Alto, Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The Percussion II part is highlighted with a red box. The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (pp, mp, p, f), and articulation marks. The Percussion II part features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets, starting at measure 25 and continuing through measure 29. The Piano part has a similar rhythmic pattern, and the Violins I-II part has a melodic line with triplets and dynamics. The Alto, Vcl., and Cb. parts also have similar rhythmic patterns. The score is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Görsel 131. 25. ve 29. ölçüler arasında yer alan köprü figürü

30. ve 38. ölçüler arasında yer alan bölmede gitar (a) fikrini ilk kez seslendirir. Ancak besteci fikrin ritmik yapısını değiştirerek, çeşitleme olarak sunmuştur. Gitarın, on altılık notalardan oluşan ve temayı oluşturan sesleri oktav aralıklarla çalındığı bu bölmede, flüt melodik gelişimi (a) fikrini genişleterek sağlar. Gitar ve flüt arasındaki karşılıklı diyalog benzeri bu yapıya yaylılar (a) fikrinin son iki notasını oluşturan Re ve Si sesleri üzerinde sekizlik ve on altılık notalarla eşlik ederler (Görsel 132). Trompet gitarla eş zamanlı olarak, (a) fikrinin önemli seslerini vurgular.

The image displays a musical score for measures 30 and 37. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Flute (Fl.), Cor Anglais (Cor), Trumpet (Trp.), Percussion II (Perc. II), Piano, Guitar, Violin I-II (VI. I-II), Viola (Alo.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.).

Measure 30 is marked with a 'Solo' instruction for the Flute. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *mp*, and *p*. A 'mute' instruction is present for the Trumpet. The score is annotated with performance directions like *cresc.* and *pp*.

Measure 37 features a 'Solo' instruction for the Flute. The score includes dynamic markings like *p* and *pp*. A 'pizz.' (pizzicato) instruction is present for the Cello. The score is annotated with performance directions like *cresc.* and *pp*.

Red boxes highlight specific passages in the Flute, Trumpet, Guitar, Violin I-II, Viola, and Cello parts. Red arrows point from these boxes to the 'Solo' instructions for the Flute in measures 30 and 37.

Görsel 132. 30. ve 37. ölçüler arasında yer alan I. çeşitleme

38. ve 45. ölçüler arasında orkestra yardımcı temayı seslendirir. Yayıllar kanonik olarak seslendirdiği motiflerle, sürekliliğini korudukları on altılık notalardan oluşan, akışkan bir minimalist yapı oluştururlar (b fikri). Motifler giderek kısaltılarak bölmenin sonunda (a) fikrinin sonunda yer alan inici K3'lü aralığı çıkıcı olarak seslendirirler. Nefesliler bu motorik yapıya uzun Mi, Fa# sesleriyle eşlik ederler. Piyano ve trompet ise senkronik

olarak seslendirdikleri sekizlik Si sesleriyle, bölmenin ritmik omuriliğini oluştururlar (Görsel 133).

The image displays a musical score for a symphony, specifically focusing on the auxiliary parts of a section. The score is organized into three main systems, each enclosed in a red border. The first system features the Flute (Fl.), Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), and Cor. parts, all marked with *poco f*. The second system includes the Trumpet (Trp.) part, marked *poco f*, and the Piano (Piano) part, marked *f*. The third system consists of Violin I (V. I), Violin II (V. II), Alto, and Violoncello (Vcl.) parts, with dynamics ranging from *f sub.* to *dim.*. Below the main score, there are additional staves for Trp., Percussion II (Perc. II), and Timpani (Timb.), and a section for strings (Violin I, Violin II, Alto, and Violoncello) with dynamics markings such as *(dim.)* and *pp*.

Görsel 133. Yardımcı temanın yapısal özellikleri

46. ve 50. ölçüler arasında gitar (a) fikrini genişleterek seslendirir. 30. ve 37. ölçüler arasında olduğu gibi trompet gitara (a) fikrinin önemli seslerini çalarak eşlik eder. Viyola ve çello Mi ve Re sesleri üzerinde uzun pedal seslerle gitara eşlik ederler (Görsel 134).

The image displays two staves of a musical score, measures 44 and 50. The top staff (measures 44-49) features a guitar (a) idea expansion, with a red bracket highlighting the guitar part. The guitar part is marked with *mp* and *p*. The trumpet part is marked with *(mute)* and *mp*. The percussion II part is marked with *p*. The violins I and II parts are marked with *(dim.)* and *pp*. The alto and cello parts are marked with *pp* and *div.*. The bottom staff (measures 50-51) features a guitar (a) idea expansion, with a red bracket highlighting the guitar part. The guitar part is marked with *f*. The flute part is marked with *p*. The clarinet I and II parts are marked with *p*. The percussion I part is marked with *(Mar.)* and *mp*. The alto and cello parts are marked with *(div.)* and *pp*.

Görsel 134. 46. ve 51. ölçüler arasında (a) fikrinin genişletilerek gitarda seslendirilmesi

51. ve 58. ölçüler arasında gitar yardımcı temanın (b) fikrini en küçük motif yapısından başlayarak sürekli tekrar eder ve her ölçüde motife yeni notalar ekleyerek, tematik fikri doğaçlama şekilde geliştirir. Marimba motif yapısındaki her değişikliği gitarla birlikte seslendirerek vurgular. 38. ölçüde piyano ve kornonun seslendirdiği ritmik yapıyı flüt ve klarnetler seslendirir (Görsel 135).

The image displays a musical score for measures 50 through 55. The score is written for a woodwind section (Flute, Clarinet 1, Clarinet 2, Percussion 1), Marimba, Alto Saxophone, and Violin. The guitar part is highlighted with red boxes and numbered 1 through 8, indicating a specific motif. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The guitar motif is a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a quarter rest, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The motif is repeated and modified in each measure, with the guitar playing a continuous eighth-note pattern. The other instruments provide harmonic support and texture. The score is marked with dynamics such as *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). The guitar part is marked with *(div.)* (divisi) and *(Vib.)* (Vibrato). The score is numbered 50 and 55 at the beginning of the respective staves.

Görsel 135. Gitarın 51. ve 59. ölçüler arasında seslendirdiği genişletilmiş (b) fikri

59. ve 62. ölçüler arasında yaylılar ve piyano (a) fikrini yeni bir çeşitleme olarak sunarlar. İkili on altılık gruplardan oluşan melodik yapı, kontrbasın inici pedal sesleri üzerinde, yaylılarda kanonik olarak seslendirilir. Korno ve trompet, (a) fikrini ikilik notalar üzerinde soyutlayarak seslendirirken, flüt I. kemanla unison motifler seslendirir. Klarinetler ise (b) fikrine ait on altılık notalardan oluşan bir motifle yaylılara eşlik eder (Görsel 136).

The image shows a musical score for measures 59-62. The score is written for a variety of instruments: Flute (Fl.), Horn (Cor.), Trumpet (Tp.), Piano (p.), Violin I (Vcl. I), Violin II (Vcl. II), Alto, Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score is divided into three systems. The first system includes Flute, Horn, and Trumpet. The second system includes Piano, Violin I, Violin II, Alto, Violoncello, and Double Bass. The third system includes Violoncello and Double Bass. The score is marked with dynamics such as *f*, *p*, and *no mute*. The time signature is 3/4. The key signature is one sharp (F#).

Görsel 136. 59. ve 62. ölçüler arasında seslendirilen II. çeşitleme

Yaylıların ve piyanonun sunduğu II. çeşitlemeyi takiben, 63. ve 65. ölçüler arasında gitar ve trompet 33. ölçüdeki genişletilmiş (a) fikrini birebir yeniden seslendirirler. 65. ölçüde

gitarın tematik figürü bir oktav yukarıdan seslendirmesinin ardından, yaylılar ve klarnetler II. çeşitlemenin dokusunu 66. ve 69. ölçüler arasında gitara cevaben seslendirirler (Görsel 137).

The image displays a musical score for measures 63 to 69. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Flute (Fl.), Clarinet II (Cl. II-2), Trumpet (Trp.), Percussion II (Perc. II), Guitar, Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Alto Saxophone (Alto), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.).

Measure 63 is marked with a red box around the guitar part, which is playing a rhythmic pattern. A red circle highlights a specific figure in the guitar part. A red vertical line is drawn through the score, indicating a structural division. The guitar part is marked with dynamics such as *p*, *mf*, and *pp*. The string parts (VI. I, VI. II, Alto, Vcl., Cb.) are marked with dynamics like *mf*, *f*, and *pp*. The Clarinet II part is marked with *f* and *pp*. The Percussion II part is marked with *mf* and *p*. The Violin I and II parts are marked with *f* and *p*. The Alto part is marked with *mf* and *pp*. The Violoncello and Contrabass parts are marked with *mf* and *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Görsel 137. 63. ve 69. ölçüler arası

70. ölçüde gitar (a) tematik fikrini III. çeşitleme olarak, dörtlük notalardan oluşan, iki ölçülük polifonik bir yapıda sergiler ve II. çeşitlemenin ikili on altılık notalardan oluşan ritmik yapısıyla motifi 74. ölçüye kadar devam ettirir (Görsel 138). Yaylılar *pizzicato*²⁴ olarak seslendirdikleri inici ve çıkıcı K3'lü aralığa sahip motiflerle (a) fikrinin son aralığına göndermede bulunurlar.



Görsel 138. III. Çeşitleme

75. ölçüde gitarın Fa merkezinde seslendirdiği iki ölçülük doğaçlama benzeri pasajı üzerine korno bir önceki bölgede yaylılarda görülen K3'lü aralığa sahip motifleri ikilik notalar üzerinde seslendirir. Korno partisinde görülen ve “Do – Mi_b , Mi_b – Do” notalarından oluşan bu yeni pasaj, 94. ölçüde sergilenecek dans motifini oluşturacaktır. 77. ölçüde gitar Fa merkezli doğaçlama pasajı Sol üzerinde tekrar seslendirir. 79. ölçüde gitar Mi merkezinde, Mi, La ve Si seslerini kullanarak üç oktavlık arpejler seslendirirken, trompet (a) fikrinin ilk ve son aralıklarından oluşan soyutlanmış motiflerle ana tematik fikre göndermede bulunur. 83. ölçüde, gitardaki doğaçlama pasaj Sib üzerinden yeniden seslendirilerek 86. ölçüdeki IV. çeşitlemeye bir yönelim oluşturulur (Görsel 139).

²⁴ Yaylı çalgılarda teli parmakla çalma tekniği (Balkarlı, 2013)

74 Cl. 2 a pie. Cl.
Cor
Guitare
Vl. I
Vl. II
Alto
Vel.
Cb.

Fa

Sol

76 Cl. I
Cor
Trp.
Guitare
Vl. I
Vl. II
Alto
Vel.

Mi

78 Guitare
Cl. I
Vl. I
Vl. II
Alto
Vel.
Cb.

85 a Tempo
Cl. I
Guitare
Vl. I
Vl. II
Alto
Vel.
Cb.

Sib

Mi

Görsel 139. 75. ve 85. ölçüler arasında yer alan köprü bölümü

86. ölçüde yer alan IV. çeşitlemede (a) fikri gitarda, önce Si pedalı eşliğindeki sekizlik notalarda, sonra ise akor eşikli dörtlük notalarla Mi üzerinde seslendirilir. 88. ölçüde kullanılan motiflerin eserin bu noktasına kadar hep dominant özelliği gösteren seste bitirilmesinin aksine, ilk kez (a) fikrinin tonik özelliği gösteren sesinde bitirilmesi önem taşımaktadır. Aynı pasaj bölümün sonunda da yer alacağı için, (a) fikrini sonlandırıcı bir özellik taşıdığı düşünülebilir. Ancak buradaki kullanım amacı bir sonraki bölmeye yönelim gerçekleştirilmesidir. 89. ve 93. ölçüler arasında akor eşikli dörtlük notalardan oluşan (a) fikri bu kez La ekseninde kullanılmış ve fikrin son dört notasından oluşan motif peşi sıra kullanılarak minimalist kısaltma tekniği uygulanmıştır. Motifin 92. ölçüde armonik sesler üzerinde kullanılmasının ardından, gitarın seslendirdiği on altılık altılıma notalardan oluşan bir ölçülük köprü pasajıyla 94. ölçüde yer alan yardımcı tema bölmesine bir yönelim gerçekleştirilir (Görsel 140).

Kapanış motifi

Görsel 140. IV. çeşitlemenin yapısal analizi

94. ve 103. ölçüler arasında yer alan ve Stravinski'nin ritmik özelliklerini andıran dans motifiyle başlayan bölme, özellikle Stravinski'nin erken dönem, bale eserlerinde görülen blok fikirlerin eş zamanlı kullanılması tekniğiyle oluşturulmuştur. Daha önce 38. ve 45. ölçüler arasında seslendirilen yardımcı tema, form içerisinde gerçek işlevini bu bölmede

üstlenmektedir. İlk seslendirilişinde daha çok geçiş sağlayan bir pasaj olarak görülen bu tematik fikir; piyanonun, vurmali çalgıların ve yaylıların dans motifini seslendirmesinin ardından piyano ve yaylılarca Sol# pedalı üzerinde ele alınır ve minimalist tekniklerin kullanımıyla parçalanarak en küçük yapı taşına kadar küçültülür. Nefesli çalgılar ise dans motifi ve yardımcı tema boyunca dört ölçümlük iki cümlecikle, unison ve uzun seslerden oluşan bir melodi seslendirirler. Özellikle ikinci cümlecikteki aralıklar göz önünde bulundurulduğunda, bu melodik yapının (a) fikrinin son dört notası üzerine kurgulandığı düşünülebilir. Ayrıca bölme içerisinde nefesli çalgılar Fa ekseni motifler seslendirirken, diğer çalgıların hem dans motifinde hem de yardımcı tema boyunca Fa'nın K3'lü yukarisından *anharmonic* olarak Sol# ekseni motifler seslendirmesi (a) fikrinin karakteristik son aralığına bir gönderme olarak görülebilir (Görsel 141).

The image displays a page of a musical score for a symphony. The score is written for a large ensemble of instruments. The instruments listed on the left are: Picc. (Piccolo), Cl. I (Clarinet I), Pic. Cl. (Piccolo Clarinet), Cor (Cor Anglais), Trp. (Trumpet), Perc. I and II (Percussion), Piano, Guitare (Guitar), Vt. I div. (Violin I), Vt. II div. (Violin II), Alto div. (Alto Saxophone), Vcl. div. (Viola), and Cb. (Cymbal). The score is marked 'a Tempo' at the beginning of the section. A red bracket highlights a specific section of the music, which is the focus of the text above. The music is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The highlighted section shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, characteristic of a dance motif. The text above explains that this motif is played by the piano and strings on the Sol# pedal, and that the woodwinds play a melodic line based on the last four notes of the motif. It also mentions that the woodwinds play Fa-centered motifs while other instruments play Fa's K3rd above, creating an anharmonic effect.

100

Picc. *p* *a Fl.*

Cl. I *p dim.* *pp*

Pic. Cl. *p*

Cor *p dim.* *pp*

Trp. *p*

Perc. I

Piano *dim.* *p*

Guitare

Vi. I *dim.*

Vi. II *dim.*

Alto *dim.*

Vcl. *dim.* *pizz.*

Cb. *dim.* *pizz.*

Görsel 141. 94. ve 103. ölçüler arası

Yardımcı temanın yeniden duyulmasından sonra, 104. ve 120. ölçüler arasında (a) fikri üzerine V. çeşitleme sunulmaktadır. Yayılların bıraktığı Sol# pedalını devralan gitar (a) fikrini oluşturan hüresel motifleri birer ölçülük minik cümlecikler şeklinde peşi sıra kullanarak bu bölmenin kurgulanmasını sağlar. Bu hüresel yapıları (a) fikrinin ilk beş notasından oluşan öncül motif (diktörgegen şekil ile gösterilmiştir) ve son dört notasından oluşan soncul motif (oval şekil ile gösterilmiştir) tanımlamak mümkündür. Besteci, her cümlecığı soncul motifle bitirmekte ve her iki motifi de kısaltmalar yaparak daha küçük yapı taşlarına ayırarak kullanmaktadır. Flüt, korno, marimba ve çello gitarın seslendirdiği motiflere kısa unison eşlikler yaparak melodik hattın güçlendirilmesine destek olurlar. 119. ve 120. ölçülerde gitar daha önce 75. ölçüde kullanılan doğaçlama köprü materyalini Sol# üzerinde yeniden kullanır (Görsel 142).

This image shows a musical score for measures 100 through 105. The score is arranged in a standard orchestral layout with multiple staves. The instruments listed on the left are Piccolo (Picc.), Clarinet I (Cl. I), Piccolo Clarinet (Pte Cl.), Cor, Trumpet (Trp.), Percussion I (Perc. I), Piano, Guitar, Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Alto, Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.).

Measure 100 is marked with a dynamic of *p* and includes the instruction *a Fl.* for the Flute. The score continues through measures 101, 102, 103, 104, and 105. Various dynamics such as *dim.*, *pp*, *mp*, and *mf* are used throughout.

Red annotations are present throughout the score, including:

- A large red bracket on the right side of measures 100-105, spanning from the Piccolo Clarinet staff down to the Contrabass staff.
- Red circles highlighting specific notes or groups of notes in the Piccolo Clarinet staff (measures 100, 101, 102, 103, 104, 105), the Flute staff (measure 105), and the Percussion I staff (measures 100, 101, 102, 103, 104, 105).
- Red rectangles highlighting specific rhythmic patterns or melodic lines in the Guitar staff (measures 100, 101, 102, 103, 104, 105), the Violoncello staff (measures 100, 101, 102, 103, 104, 105), and the Contrabass staff (measures 100, 101, 102, 103, 104, 105).

The image displays two pages of a musical score, measures 111-116. The score is for a full orchestra, including Flute (Fl.), Cor (Horn), Percussion (Perc. I), Harp (Tuitare), Violin (Vcl.), and Cello (Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is annotated with red circles and boxes highlighting specific motifs and dynamics. In measure 111, the Flute part has a circled motif, and the Harp part has a circled motif. In measure 112, the Flute part has a circled motif, and the Harp part has a circled motif. In measure 113, the Flute part has a circled motif, and the Harp part has a circled motif. In measure 114, the Flute part has a circled motif, and the Harp part has a circled motif. In measure 115, the Flute part has a circled motif, and the Harp part has a circled motif. In measure 116, the Flute part has a circled motif, and the Harp part has a circled motif. The score also includes dynamics such as *p* (eco), *pizz.*, *ritenuto*, and *sub.*

Görsel 142. 104. ve 120. ölçüler arasında yer alan V. çeşitlemenin motif analizi

Daha önce 94. ve 103. ölçüler arasında Sol# pedalı üzerinde kullanılan dans motifi ve yardımcı tema bölmesi, 121. ve 131. ölçüler arasında Fa pedalı üzerinde daraltılarak kullanılmıştır. Daha önce iki ölçülük alan kaplayan dans motifi bu bölmede tek ölçüye indirilmiş ve nefesli çalgıların dörder ölçüden oluşan unison melodik hatları üçer ölçüye düşürülmüştür. Yayılların ve piyanonun seslendirdiği (b) (yardımcı tema) fikri daha önce kullanıldığı gibi tüm fikrin kullanılmasıyla başlayarak, fikrin yapı taşlarına bölünmesiyle işlenmiştir (Görsel 143).

121 **G** a Tempo

Picc. *f* *mf* *f* *mf* *p* a Fl.

Cl.I *f* *mf* *f* *mf* *p dim.*

Pte.Cl. *f* *mf* *f* *mf* *p* a Cl.

Co. *f* *mf* *f* *mf* *p dim.*

Trp. *f* *mf* *f* *mf* *p*

(Vib.) (Mar.)

Per. (Timp.) *f*

Pian. *f* *mf* *f* *mf* *p dim.*

Guitar: *f*

G a Tempo

VI. *f* *mf* *f* *mf* *p dim.*

VII. *f* *mf* *f* *mf* *p dim.*

Alto *f* *mf* *f* *mf* *p dim.*

Vcl. *f* *mf* *f* *mf* *p dim.*

Cb. *f* *mf* *f* *mf* *p dim.*

127

Cl.I *pp*

Cor *pp*

Perc. I *pp*

Piano (dim.)

Guitare

Mar. *pp* colla chitarra (Vib.)

VI. I (dim.) *ppp* *div.*

VI. II (dim.) *ppp* *div.*

Alto (dim.) *ppp* *div.*

Vcl. (dim.) *ppp* *div.*

Cb. (dim.) *ppp* *div.*

Görsel 143. 121. ve 131. ölçüler arası

Yaylılar 130. ölçüde (b) fikrinin son akorunu seslendirirken, gitar VI. çeşitlemeyi, Fa merkezinde, melodik hattın sekizliklerden, eşlik partisinin ise üçleme on altılık Sol pedalından oluştuğu dokuyla seslendirir. V. çeşitlemedeki gibi öncül ve soncul motiflerin peşi sıra kullanımıyla oluşturulan bu bölme 138. ölçüde Mi'ye yönelir ve IV. çeşitlemede kullanılan, dörtlük notalardan oluşan, akor eşlikli tematik malzemeyle sergi bölmesini sonlandırır(Görsel 144).

The image shows a musical score for measures 127-138. The score is written for multiple instruments: Cl.I, Cor, Perc. I, Piano, Guitare, VI. I, VI. II, Alto, Vcl., and Cb. The guitar part is highlighted with red boxes and circles, indicating specific motifs and chords. The piano part is marked with 'dim.' and 'pp'. The guitar part is marked with 'pp' and 'colla chitarra'. The string parts are marked with 'div.' and 'pizz'. The score is in 4/4 time and features a complex arrangement of chords and melodic lines.

133

Fl.

Cl.1

Cl.2

Cor

Perc. I Vib. (Glock.)

Perc. II

Guitare

VI. I non div.

VI. II non div.

Alto non div.

Vel. non div.

Cb. non div. arco

Guitare

ritardando

llegiero

Görsel 144. VI. çeşitlemenin motif analizi

Gelişme bölümü, 141. ölçüde tüm orkestranın Mi ekseninde, (a) fikrinin üçüncü ve dördüncü notalarından oluşan Mi – Re figürünü seslendirmeleriyle başlar. Üç ölçülük bu figür daha önce seslendirilen çeşitlemelerin ritmik özellikleriyle birleştirilerek, yaylılarda ikişer ölçülük cümlecikler şeklinde ve öncül – soncul motiflerin kullanılmasıyla 153. ölçüye kadar sunulur (Görsel 145).

146

Fl.

Cl. 1

Cl. 2

Cor

Trp.

erc. II (rimb.)

p cresc.

f

'iano

f

VI. I div.

p cresc.

f

cresc.

cresc.

cresc.

VI. II div.

p cresc.

f

cresc.

cresc.

Alto

p cresc.

f

cresc.

Vcl. div.

p cresc.

f

cresc.

Cb.

p cresc.

f

cresc.

sf

Görsel 145. 141. ve 153. ölçüler arası

154. ölçüde (b) fikrini oluşturan motifler viyola, bas grubu, timpani ve piyanoda Fa# ekseninde duyulur. Bir önceki bölmede tüm orkestranın unison olarak kuvvetli bir şekilde seslendirdiği (a) fikri motiflerinden sonra, bu bölme büyük bir kontrastla hafif başlar, her

ölçüde eklenen yeni materyallerle zenginleşerek 162. ölçüye kadar doğal bir *crescendo*²⁵ oluşturulur (Görsel 146).

The image displays a musical score for measures 152 to 162. The score is written for a full orchestra and includes the following instruments: Flute (Fl.), Clarinet I (Cl. I), Clarinet II (Cl. II), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Trp.), Percussion II (Perc. II), Piano, Violin I (VI. I div.), Violin II (VI. II div.), Viola (Alto div.), Violoncello (Vcl. div.), and Contrabass (Cb.). The score is marked with a *crescendo* (cresc.) across all instruments, indicating a gradual increase in volume. A vertical red line is drawn through the score at measure 152, and a horizontal red line is drawn at the bottom of the score at measure 162. The score is divided into two systems by a double bar line at measure 156. The first system includes measures 152-156, and the second system includes measures 157-162. The score is marked with various dynamics, including *f*, *ff*, *pp*, *p*, and *f*. The *crescendo* marking is present in the right margin of the score for all instruments. The score is written in 4/4 time and is in the key of D major. The tempo is marked as *Andante*. The score is numbered 152 at the beginning of the first system and 162 at the end of the second system. The score is marked with a *crescendo* (cresc.) across all instruments, indicating a gradual increase in volume. A vertical red line is drawn through the score at measure 152, and a horizontal red line is drawn at the bottom of the score at measure 162. The score is divided into two systems by a double bar line at measure 156. The first system includes measures 152-156, and the second system includes measures 157-162. The score is marked with various dynamics, including *f*, *ff*, *pp*, *p*, and *f*. The *crescendo* marking is present in the right margin of the score for all instruments. The score is written in 4/4 time and is in the key of D major. The tempo is marked as *Andante*.

²⁵ Giderek sesin şiddetinin artırılması.

Görsel 146. 153. ve 162. ölçüler arası

163. ve 169. ölçüler arasında besteci (a) fikrini oluşturan motifleri La ekseni üzerinde soyutlayarak kullanmıştır. Soyutlanan motiflerin bölme sonunda oluşturdukları ritmik ve aralık düzeniyle İgor Stravinski'nin *Bahar Ayını* adlı eserinin "Dance of the Young Girls" adlı bölümünün tematik yapısına (Görsel 148) benzediği düşünülmektedir. Hatta daha da ileri gidilirse, flüt, I. keman, II. keman ve viyolanın seslendirdiği bu tematik yapının

oluşturduğu akorsal yapının Bahar Ayini'nin bilinen final "dead"²⁶ akorunu çağrıştırdığı düşünülebilir. I. keman La, II. keman ve flüt Mi ve viyola Re üzerinden bu tematik yapıyı seslendirmektedir. Sonuç bölümünde detaylıca açıklanacağı üzere, Brouwer bazı eserlerinde müzik ve stillerinden etkilendiği bestecilerin müziklerine direkt göndermelerde bulunur. Gelişme bölümü içerisinde (a) fikrinin evrilerek *Bahar Ayini* temasına benzetilmesi oldukça olasıdır (Görsel 147).

²⁶ Bahar Ayini adlı eserin final sahnesinde kurban edilen kızın sembolize etmek için kullanılan son akor Re – Mi – La ve Re seslerinden oluşturularak, İngilizce "dead" yani ölü sıfatına bir göndermede bulunur.

166

Fl. *fl.*
p *delicato colla violino*

CL1-2 *p*

Cor *p sub.*

Trp. *p* *sfz* *p*

I
Perc. (Timb.)

II *sfz* *poco* *p*

Piano *sfz* *p* *sfz* *f*

Guitare *Ad Lib.: TACET al*

VI. I *f* *p sub.* *sfz* *p* *non div.*

VI. II *f* *p sub.* *sfz* *p* *non div.*

Alto *f* *p sub.* *sfz* *p* *non div.*

Vcl. *sfz* *p* *non div.*

Cb. *p*

Görsel 147. 163. ve 169. ölçüler arası

C. Ingl. *solo*
mf

Fag. *f*

Görsel 148. İgor Stravinski, Bahar Ayini, "Dance of the Young Girls" adlı bölümün tematik malzemesi, (Stravinski, 1913:12)

170. ölçüde gelişme bölümünün tansiyon olarak en yüksek noktasına ulaşılır. Yaylıların devamlı sekizlik notalardan oluşan akor eşliklerine gitar, piyano ve marimba cevap verir. Yaylıların çalmadıkları vuruşları gitarlı üçlü senkronik olarak doldurarak bölmenin devamlılığını sağlarlar. Yaylılar (a) fikrinin öncül motifiyle oluşturulmuş B2'li aralık eşliklerine, gitarlı üçlü, soncul motifin iki on altılık bir sekizlikten oluşan ritmik yapısıyla cevap verir (Görsel 149). Bu birliktelik 185. ölçüye kadar sürdürülür.

The image shows a page of a musical score starting at measure 166. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (CL.1-2), Cor Anglais (Cor), Trumpet (Trp.), Percussion (I, II, Mar.), Piano, Guitar (Guitare), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Alto, Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern of eighth notes. A red bracket is drawn around the guitar, piano, and marimba parts from measure 170 to 185, indicating the section discussed in the text. The guitar part is marked 'Ad Lib. TACET al' and 'non div.'. The piano part is marked 'p' and 'sfz'. The marimba part is marked 'Mar.' and 'sfz'. The score also includes dynamic markings such as 'p', 'sfz', and 'poco'.

171

Perc. I

Piano

Guitare

VI. I

VII

Alto

Cb.

176

Perc. I

Piano

Guitare

VI. I

VII

Alto

Vcl.

Cb.

181

Perc. I

Piano

Guitare

VI. I

VI. II

Alto

Vcl.

Cb.

(subito
Cymb.
susp.)

Görsel 149. 170. ve 185. ölçüler arası

Gelişme bölmesinde elde edilen tansiyon 190. ölçü itibariyle parça parça çözümlenerek kadans bölmesine yönelir. 190. ölçüde kullanılan dans motifine yönelmek için 186. ve 189. ölçüler arasında, (a) fikrini oluşturan notalar ters dizilimde kullanılmıştır. Tematik yapıyı oluşturan notalar arasına yerleştirilen on altılık notalarından oluşan pasaj tam kadans etkisi oluşturmaktadır. İlk üç ölçü boyunca kontrbastaki Mi pedalıyla, yaylılar ve piyano La eksenli tematik yapı üzerinde Re, Mi, Sol ve La notalarını seslendirirler. 189. ölçüde ise La pedalı üzerinde yaylılar, klarnetler ve flüt Mi eksenindeki Si, Re, Mi, ve La notalarını seslendirirler (Görsel 150 ve 151).

Görsel 150. 186. ve 189. ölçüler arasında ters dizilimde kullanılan tematik unsurlar

Tempo 2^a ♩ = 100-108

The image shows a page of a musical score for measures 186-189. The score is for a large ensemble, including Flute (Fl.), Clarinets (CL.1, CL.2), Cor, Trp., Percussion (Cymb. susp., Mar., (Timp.)), Piano, Guitare, Violins (VI. I, VI. II), Viola, Alto, Vcl., and Cb. The score is annotated with red boxes and red circles. A large red box encloses the entire score from measure 186 to 189. A smaller red box highlights a passage in the Flute part in measure 187. Red circles are drawn around the notes in the Violin I part in measures 186 and 187. The score includes dynamic markings such as *f*, *ff*, *cresc.*, and *ff*. The tempo is marked as *Tempo 2^a ♩ = 100-108*.

Görsel 151. 186. ve 189. ölçüler arası

190. ölçüde gitar dans motifini La ekseninde seslendirir. 194. ölçüde çello ve kontrbasın La pedalı üzerinde gitar (b) fikrini iki notalık motiftten başlayarak giderek genişletir. 38. ölçüde piyano ve kornonun seslendirdiği *moto perpetuo* eşlik partisini klanetler seslendirir. Gitarın La2'den Mib 5'e kadar ses yüksekliğini arttırdığı bu pasaj, 11.ve 21.

ölçüler arasında yer alan köprü fikriyle aniden kesilir. Besteci, köprü fikrini ilk olarak orkestranın tamamında dört ölçü üzerinde duyurur. Gitar, orkestraya aynı fikirle üç ölçülük bir cevap verir. Timpani, gitardan sonra aynı fikri iki ölçülük bir cümlecik olarak sunar ve 215. ölçüde gitar A4'lü inici aralıklardan oluşan bir ölçülük pasajıyla kadansa geçiş yapar. Minimalist bir teknik olan kısaltma yöntemiyle fikir giderek küçültülmüştür (Görsel 152).

The image displays a musical score for guitar and orchestra, illustrating a minimalist technique of shortening phrases. The score is divided into three systems, each starting with a measure number: 191, 196, and 201. The instruments listed are Guitar, Cl.1, Cl.2, Vcl., and Cb. The guitar part is marked with a dynamic of *p* (piano). The orchestra parts are marked with *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The score shows a sequence of phrases that become progressively shorter, with the guitar part leading the orchestra. A red bracket highlights a specific phrase in the guitar part, and another red bracket highlights a phrase in the orchestra parts. The score ends with a cadence in the guitar part.

The image displays a musical score for measures 206 to 215. The score is written for a large ensemble, including Flute (Fl.), Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tp.), Percussion II (Per. II), Piano (Piano), Guitar (Guitare), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score is marked with various dynamics and performance instructions. A large red box encompasses measures 206 to 215, with a smaller red box highlighting a specific passage in the Percussion II and Guitar staves. The score includes dynamic markings such as *mf*, *dim.*, *pp*, *p*, and *ppp*. Performance instructions include *sonoro ma legato* and *Dolce Sal tasto*. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Görsel 152. 190. ve 215. ölçüler arası

215. ölçüde başlayan kadansın ilk iki ölçüsünde La dizisini eşit iki parçaya bölen A4'lü aralıklarla inici ve çıkıcı bir arpej sunulur. 217. ölçüde *anharmonic* olarak seslendirilen Re#, Do sesleri, (a) fikrinin son iki notasından oluşan motife göndermede bulunur. Daha çok doğaçlama özellikli bu bölümde besteci, yatay hatların sonunda seslendirdiği durak

notalarıyla, makamsal diziler üzerinden dünya müziklerine değinmektedir. 219. ve 221. ölçüler arasında A4'lü aralık yapısıyla, Fa# ve Do durakları arasında seslendirilen pasajlar, 221. ölçü içerisinde T5'li Fa#, Do# aralık yapısına dönüşerek La, Sib, Do#, Re, Mi, Fa, Sol, La dizisinin oluşmasını sağlar. Brouwer'ın eserlerinde özellikle Balkan etkisi içeren etnik müzik öğeleri kullandığı düşünüldüğünde, bu diziyi Hicaz 4'lüsü ve Buselik 5'lisinden oluşan bir diziyi andırdığı yorumu yapılabilir. Bu pasajın oluşturduğu duraklar müziği Do5 natürelle taşır. Görsel x'in dördüncü satırının hemen başında seslendirilen K3'lü Do, La ve Si, Sol# aralıklı motifler (a) fikrine geri dönmeye çalışıldığını anımsatır. Hemen sonrasında yer alan ve A4'lü aralık yapısıyla disonant etki oluşturan üç tane altılama otuz ikilik notalardan oluşan pasajla, bestecinin eserin başında olduğu gibi uyumlu ve uyumsuz aralıklar üzerine kurulmuş fikirler arasında gidip geldiği düşünülebilir. Dördüncü satırın ortasında peşi sıra kullanılan K3'lü inici motifler ve akabinde beşinci satır boyunca kullanılan La, Re# üzerindeki doğaçlama yapı bu fikri doğrular niteliktedir (Görsel 153).

The image shows a musical score for guitar, measures 219-223. The score is written in 4/4 time and features a variety of dynamics and articulations. Red annotations highlight specific motifs and dynamics:

- Measure 219: A red box highlights the first two measures, and a red circle highlights the final note. Dynamics include *p* and *pp*.
- Measure 220: A red box highlights the first two measures, and a red circle highlights the final note. Dynamics include *p*, *sfz*, and *sfz*. Articulations include *Ad libitum*, *movendo*, and *rall.*
- Measure 221: A red box highlights the first two measures, and a red circle highlights the final note. Dynamics include *p*, *sfz*, and *sfz*. Articulations include *rall.*, *din.*, and *1 tu sonoro*.
- Measure 222: A red box highlights the first two measures, and a red circle highlights the final note. Dynamics include *p*, *sfz*, and *sfz*. Articulations include *pizz.*, *leggiro*, and *mf*.
- Measure 223: A red box highlights the first two measures, and a red circle highlights the final note. Dynamics include *p*, *sfz*, and *sfz*. Articulations include *leggiro*, *mf*, and *rall.*

The score also includes a section for measure 222, marked *sostenuto e poi movendo poco a poco* and *[Battuta]*.

Görsel 153. 215. ve 223. ölçüler arasında yer alan kadans bölmesi

224. ölçüde, orkestranın pasif eşliği üzerine gitar bir ölçü La ve Mi üzerinde T5’li uyumlu aralıkta, bir ölçü La ve Re# üzerinde A4’lü uyumsuz aralıkta beş ölçülük bir köprü yapısı sergiler (Görsel 154). Kadans bölmesindeki gelgit yapısının devamı olan bu pasaj 229. ölçüde (a) fikrinin tam olarak seslendirilmesiyle yerini uyumlu aralıkların baskın olduğu bir atmosfere bırakır.

T5 A4 T5 A4 T5

Görsel 154. 224. ve 228. ölçüler arası

229. ölçüde gitarın (a) fikrini La ekseninde birebir yeniden seslendirmesiyle, gelişme bölümü sona erer ve yeniden sergi bölümü başlar. Korno ve kontrbas pedal sesleri tutarken, piyano ve yaylılar *dissonant*²⁷ akorlarla gitara eşlik ederler. Gitarın melodik yapısına, marimba unison olarak, çello kanonik olarak ve flüt 224. ölçüde gitarın seslendirdiği T5’li pasajı yeniden seslendirerek eşlik ederler. Bu bölümde farklı olarak besteci, (a) fikrine birer ya da ikişer ölçülük cümlecikler hâlinde önce La, sonra Sol pedalı

²⁷ Akoru bir araya getiren seslerin uyumsuz aralıklardan oluşması

ve ekseninde yer vererek, ani modülasyonlar oluşturmuştur. Modülasyonlarla genişleyen bölme 239. ve 240. ölçülerde soncul motifin peşi sıra kullanımıyla sona erer (Görsel 155).

Musical score for measures 225-240. The score is divided into four measures by red vertical lines. The instruments and their parts are: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Cor.), Percussion (Perc.), Piano (Pia.), Violin I (VI. I.), Violin II (VI. II.), Viola (Alto), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf, f, ppp), articulation (acc, pizz.), and performance instructions (div., Solo).

La

Sol

La

Sol

Musical score for measures 234-240. The score is divided into three measures by red vertical lines. The instruments and their parts are: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Cor.), Percussion (Perc.), Piano (Pia.), Violin I (VI. I.), Violin II (VI. II.), Viola (Alto), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf, f, ppp), articulation (acc, pizz.), and performance instructions (div., Solo).

La

Sol

La

The image shows a page of a musical score, likely for a symphony or concerto, covering measures 229 and 240. The score is written for a large ensemble of instruments. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), Cor (Horn), Trumpet (Trp.), Percussion (Perc.) with Maracas (Mar.) and Vibraphone (Vib.), Piano (Fiano), Guitar (Guitare), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Alto), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score is in 3/4 time and features various dynamics such as *p cresc.*, *f*, *f molto*, and *div.*. A red bracket is drawn across the guitar part, highlighting measures 229 and 240. The guitar part in these measures consists of a rhythmic pattern of eighth notes.

Görsel 155. 229. ve 240. ölçüler arası

241. ve 245. ölçüler arasında orkestra, bir önceki bölmei taklit ederek beş ölçülük kısa bir bölme sunar. 246. ölçüde gitar, daha önce 88. ölçüde bahsedilen, (a) temasının tonik üzerinde son bulduğu kapanış motifiyle IV. çeşitlemeyi akor eşlikli dörtlük notalarla, Mi üzerinde seslendirir. 248. ve 249. ölçülerde, çıkıcı T4'lü aralıklar üzerine kurulmuş gam yapısını seslendiren gitara, 250. ölçüde orkestra unison olarak, La üzerinde soncul motifi seslendirerek cevap verir ve birinci bölüm sona erer (Görsel 156).

The image displays a musical score for measures 241 to 250. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Flute (Fl.), Clarinets (Cl. 1, Cl. 2), Cor (Horn), Trumpet (Trp.), Percussion (Perc. I, Perc. II), Piano, Guitar (Guitare), Violins (VI. I, VI. II), Alto (Alto), Viola (Vcl.), and Cello (Cb.). A vertical red line is drawn through the score at measure 241. A red box highlights the first two measures (241-242) of the Clarinet 1 and 2 parts. Another red box highlights the last two measures (249-250) of the Clarinet 1 and 2 parts. A red circle is drawn around a specific note in the Guitar part at measure 241. Red lines connect this circled note to several notes in the Violin I and II parts at measures 249 and 250, indicating a melodic or harmonic relationship. The score includes various musical notations such as dynamics (p, cresc., f, molto, div.), articulation (acc), and performance instructions (Marec., Vib., L. tom). The page number 239 is visible at the top left.

Görsel 156. 241. ve 250. ölçüler arası

2.1.2. İkinci Bölüm

Brouwer *Concerto de Toronto*'nun ikinci bölümünü “*Theme et Variations*” olarak isimlendirmiştir. On dört ölçülük kısa bir tema ve onu takip eden, birbirine “*attaca*” ile bağlı dört çeşitlemeden oluşan bölüm, Klee'nin yapısalılık içindeki hiyerarşik tekrarlanan bağlar kavramının Brouwer'ın müziğindeki etkisine önemli bir örnek olarak gösterilebilir. Tema ve çeşitleme konseptinin Klee'nin kavramıyla bir araya gelmesiyle, Brouwer bölüm içindeki tüm tematik malzemeleri aynı motif özelliklerine bağlı şekilde tasarlamıştır.

Yavaş, hızlı, yavaş, hızlı ve yavaş tempo özellikli bölmeleriyle, her bölme kendine ait, farklı ritmik özellikli atmosferler tasarlanarak oluşturulmuştur. Bu özelliklerin direkt olarak sunulduğu kısa giriş bölmelerinden sonra, ritmik özelliklerin tema fikriyle harmanlandığı bölmeler göze çarpmaktadır. Giriş, tema bölmeleri ve tematik malzemelerin yeniden serimleri arasında yer alan ve ritmik özelliği yansıtan kısa köprü bölmeleri bestecinin ikinci bölümü oluştururken yararlandığı genel form araçlarıdır.

Eserin form planı Tablo 7'deki gibidir.

Tablo 7. Concerto de Toronto, Theme et Variations, Form Planı

Tema

Tema	Tema	Codetta
1 – 8 (4+4) I. Klarnet	9 – 12 Gitar	13 – 14 Orkestra kapanış motif
La	La	La

I. Çeşitleme

Giriş Scherzo 15 – 19 Orkestra x + y Mi	Giriş 20 – 23 Gitar x + y La	Tema 24 – 25 Gitar x La	26 – 29 Orkestra – Gitar x + y Mi	Tema 30 – 31 Gitar x Mi
--	--	-------------------------------------	--	-------------------------------------

Köprü 32 – 34 Orkestra – Gitar x Mi	Tema 35 – 37 Gitar x Mi	Köprü 38 – 45 Orkestra – Gitar x Do	Köprü 45 – 50 Gitar x + y Do – Mi	Coda 51 – 60 Orkestra – Gitar x + kapanış motif
---	-------------------------------------	---	---	--

II. Çeşitleme

Giriş Lento Moderato 61 – 65 Gitar – I. keman Tema motif Genişletme	Tema 66 – 67 Orkestra Tema motif Re	68 – 80 Gitar Tema motif	Köprü 81 – 82 Gitar	Köprü 83 – 85 Gitar Si - Lab
--	---	--------------------------------	---------------------------	---------------------------------------

Tema 86 – 90 Gitar Lab – La	Kadans 91 – 94 Gitar Sol	Tema 95 – 97 – 102 Orkestra Gitar Tema motif daralma Re
--------------------------------------	-----------------------------------	---

III. Çeşitleme

Giriş 103 – 110 Orkestra Sol	Giriş 111 – 118 Gitar Sol	Köprü 119 – 126 Gitar – Orkestra Sol	Tema 127 – 132 Gitar – Orkestra Sol	Köprü 133 – 137 Gitar Orkestra Re# - Fa
---------------------------------------	------------------------------------	---	--	--

Tema 138 – 142 Gitar – Flüt Sol	Tema 143 – 145 Gitar – Flüt Sol	Köprü 146 – 153 Gitar Mi	Tema 154 – 158 Gitar – Flüt Sol	Köprü 159 – 163 Gitar Si
--	--	-----------------------------------	--	-----------------------------------

Giriş motifi 164 – 172 Orkestra Si	Tematik Çeşitleme 173 – 174 Orkestra Sol	Tematik Çeşitleme 175 – 176 Gitar Sol	Coda Tematik Çeşitleme 177 – 189 Gitar – Orkestra Sol
---	--	---	--

IV. Çeşitleme

Giriş 190 Yaylılar Kanonik Mi ⁺⁴ (Sol#)	Tema 191 – 198 Gitar – Orkestra Mi ⁺⁴ (Sol#)	Tema 199 – 200 Gitar Kısaltma	Tema 201 – 204 Orkestra Tema motif Mi – Fa – Si	Tema 205 – 212 Gitar – Flüt – Çello Tema çeşitleme Mi ⁺⁴ (Sol#)
--	--	--	---	---

Coda 213 – 220 Gitar – Yaylılar Sol#

2.1.2.1. Tema Bölmesi

Tema bölümü 8 + 4 + 2 ölçüden oluşan üç cümle üzerine kurulmuştur. Sekiz ölçümlük cümleyi a ve b olarak iki cümlecik üzerinde değerlendirmek mümkündür. İlk dört ölçüde yer alan “a” cümlecğinde, I. klarnet melodiyi seslendirirken, gitar melodiye on altılık notalarla cevap verir. Korno ve yaylılar homofonik basit bir eşlikle, huzurlu atmosferin oluşmasını sağlarlar. “b” cümlecğinde ise I. klarnet yine melodiyi seslendirirken, gitar eşliği zayıf zamandaki akorlarla devam ettirir. Yaylıların eşliği a cümlecğine göre genişletilmiştir (Görsel 157).

Görsel 157. 1. ve 8. ölçüler arası

9. ve 12. ölçüler arasında gitar hem temanın “a” cümlecğini (dikdörtgen şekil) hem de eşlik partisini (oval şekil) ritmik çeşitlemeye uğratılmış olarak seslendirir. Orkestra üçüncü ve dördüncü zamanlarda yer alan gitar eşlik partisini dörtlük akorlarla güçlendirirler. 13. ve 14. ölçülerde ise orkestra temanın “b” cümlecğini ritmik sıkıştırma yapılmış olarak seslendirerek tema bölmesini sonlandırırlar. Tema bölmesinin sonunda korno ve gitarda yer alan Si sesi, 2. bölümün tüm bölmelerinin sonunda yer alarak, bu bölmeleri birbirine bağlayan bir özellik göstermektedir (Görsel 158).

The image displays two pages of a musical score. The top page shows measures 6 through 14, and the bottom page shows measures 11 through 14. The instruments listed on the left include Cl.I-2, Cor, Perc. II, Guitare, VI.I, VI.II, Aho, Vcl., and Cb. The Guitare part is highlighted with red boxes and circles, indicating specific rhythmic patterns and dynamics. The orchestral parts are also marked with dynamics and articulation symbols. The red boxes and circles highlight the guitar's role in the 'a' phrase (measures 9-12) and the 'b' phrase (measures 13-14).

Görsel 158. 9. ve 14. ölçüler arası

2.1.2.2. I. Çeşitleme

Si sesinin duyulmasının ardından “attaca” olarak devam edilen birinci çeşitleme, 15. ölçüde orkestranın iki ritmik figürün (x ve y) peşi sıra kullanılmasıyla oluşturulan giriş bölümünü Mi ekseninde sergilemesiyle başlar (Görsel 159).

Var. I Scherzo ♩ = 100-112

15

The image shows a musical score for a Scherzo variation, starting at measure 15. The score is for a full orchestra and includes parts for Piccolo, Clarinet in B-flat (CL1-2), Percussion (I and II), Piano, Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Alto, Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score is annotated with red boxes highlighting specific rhythmic figures. Two red arrows labeled 'x' and 'y' point to the first two measures of the highlighted figures in the Cello and Contrabass parts. The score includes various dynamics (p, mp, mf, f) and performance instructions (pizz., arco, saltato, div.).

The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra. The score is in 3/4 time and D major. The instruments listed are Piccolo, Clarinets (Cl. I-2), Percussion (Perc. I), Piano, Guitar, Violins (VI. I, VI. II), Viola (Alto), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb). The score is divided into measures, with a red box highlighting the first 19 measures. The guitar part is marked with 'pizz.' and 'unis.'.

Görsel 159. 15. ve 19. ölçüler arası

20. ve 23. ölçüler arasında girişte yer alan x ve y ritmik yapılarını yaylıların kuvvetli zamanda seslendirdikleri *pizzicato* eşlik üzerinde gitar La ekseninde seslendirir. 23. ölçüde gitarın seslendirdiği melodik yapıda yer alan La, Re# – La, Mi, A4'lü ve T5'li aralıklarının birinci bölümdeki kadans bölmesini çağrıştırdığı düşünülebilir (Görsel 160).

The image displays a musical score for measures 20 through 23. The instruments and parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo, marked *p* and *a Fl.*
- Cl.1-2**: Clarinets in B-flat, marked *f* and *pp*.
- Perc. I**: Percussion, marked (Bongos, Tambours).
- Piano**: Piano, marked *f*.
- Guitare**: Guitar, marked *f*.
- VI. I**: Violin I, marked *f dim.*, *pizz.*, and *unis.*
- VI. II**: Violin II, marked *f dim.*, *pizz.*, and *unis.*
- Alto**: Viola, marked *f dim.*, *pizz.*, and *unis.*
- Vcl.**: Violoncello, marked *f dim.*, *unis.*, and *pizz.*
- Cb.**: Contrabasso, marked *f dim.*, *unis.*, and *pizz.*
- Fl.**: Flute, marked *mf* and *pp*.
- Cl.1-2**: Clarinets in B-flat, marked *pp*.
- Cor**: Cor Anglais, marked *pp possibile*.
- Perc. I**: Percussion, marked *pp*. Includes Bongos (aigu, moyen) and Tambours (moyen, ténor).
- Guitare**: Guitar, marked *lucato*.
- VI. I**: Violin I, marked *2 Soli arco* and *pp*.
- VI. II**: Violin II, marked *2 Soli arco* and *pp*.
- Alto**: Viola, marked *2 Soli arco* and *pp*.
- Vcl.**: Violoncello, marked *1 Solo arco* and *pp*.
- Cb.**: Contrabasso, marked *1 Solo arco* and *pp*.

Red boxes highlight specific passages in the score:

- A box around the Piccolo part in measure 20, labeled (Fl.).
- A box around the Guitar part in measure 20.
- A box around the Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso parts in measure 20.
- A box around the Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso parts in measure 21.
- A box around the Flute part in measure 22.
- A box around the Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso parts in measure 22.
- A box around the Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso parts in measure 23.

Görsel 160. 20. ve 23. ölçüler arası

24. ve 25. ölçülerde gitar, giriş pasajının devamı olarak aynı ritmik yapıyla tematik fikri seslendirir (Görsel x). Melodik yapının devam ettirildiği 26. ve 29. ölçüler arasında, gitar ve flüt x ritmik yapısını kesintisiz olarak sürdürürler (Görsel 161).

The image shows a musical score snippet with two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a bass clef. The first four measures are numbered 1, 2, 3, and 4. Red circles and arrows highlight the melodic and rhythmic motifs in the first four measures, showing their continuation in the second staff.

Görsel 161. Tema Bölmesinin ilk dört ölçüsü ve I. Çeşitlemenin tematik figürünün kıyaslanması

The image shows a musical score for the first four measures of a theme. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl. I-2), Cor, Percussion (Perc. I), Guitar (Guitare), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Alto, Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). A red bracket highlights the guitar and flute parts, which are circled in red. The score includes dynamics such as *pp*, *pp possible*, *taccato*, *p*, and *pp*.

Görsel 162. 24. ve 29. ölçüler arası

Gitar 30. ve 31. ölçülerde tematik figürü Mi ekseninde tekrarlar. 32. ve 34. ölçüler arasında gitar ve orkestra, yine x ve y ritmik yapılarından oluşturulan köprü bölmesini Mi üzerinde seslendirir. Bu bölmede x ritmik yapısı, tek ses üzerinde değil, ardışık notalardan oluşan inici ve çıkıcı üçerli gruplardan oluşan bir yapıda kullanılmıştır. Köprü bölmesini 35. ve 37. ölçüler arasında gitarın seslendirdiği tematik figür takip eder (Görsel 163).

30 (a Picc.)

Fl. *p*

CL1-2 *p* *mp*

Cor *p* *mp*

Perc. I *p*

Piano *p*

Guitare *staccato*

VI. I *div.* *p* *mp*

VI. II *div.* *p*

Alto *div.* *p* *mp* *iv.*

Vcl. *p*

Cb. *p* *pizz.* *arco*

33

CL1-2 *f*

Cor *f*

Perc. I (Bongos, Tambours) (Mar.)

Piano *f*

Guitare *f*

VI. I *unis.* *pizz.* *p cresc.* *div.* *p sub.*

VI. II *unis.* *pizz.* *p cresc.* *div.* *arco*

Alto *unis.* *p cresc.* *div.* *p sub.*

Vcl. *unis.* *pizz.* *p cresc.* *div.* *p*

Cb. *pizz.* *arco* *p*

Görsel 163. 30. ve 37. ölçüler arası

Aynı köprü figürü tematik figürü takiben, Do ekseninde gitar ve nefeslilerde kanonik olarak tekrar duyulur. I. çeşitlemenin gelişme bölmesi olarak adlandırılabilen bu bölgede, 38. ve 45. ölçüler arasında orkestra, 45. ve 50. ölçüler arasında ise gitar x, y ve köprü ritmik figürlerini işler ve eser “Da Capo” ile başa döner (Görsel 164).

42

Picc.

Cl. I

Cl. 2

Cor.

Trp.

Perc. II

Piano

Vl. I

Vl. II

Alto

Vcl.

Cb.

f

p

mp

f marcato

p sub.

sfz

sempre p

détaché

f

sfz > p

p

f

p sub.

p sub.

f

p sub.

This image shows a page of a musical score, likely for a film score, featuring a variety of instruments. The score is annotated with red markings. A large red bracket on the left side encompasses the Piccolo, Clarinets, Cor Anglais, Percussion, Piano, and Guitar staves. A red oval highlights a complex rhythmic pattern in the Guitar staff, which is mirrored in the Piano staff. Another red oval highlights a specific melodic phrase in the Violin I staff. On the right side, there are two red boxes highlighting specific musical phrases in the Clarinet and Piccolo staves, and three more red boxes highlighting phrases in the Violin I, Violin II, and Viola staves. The score includes dynamic markings such as *mp* and performance instructions like *div.* and *pizz.*. The number 45 is written at the top left of the Piccolo staff.

The image shows a page of a musical score for orchestra and guitar. The score is written in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The instruments listed on the left are Piccolo (Picc.), Clarinet 1 and 2 (Cl. I-2), Cor Anglais (Cor.), Percussion (Perc. I and II), Guitar (Guitare), Violin I (Vi. I), Violin II (Vi. II), Alto, Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). The guitar part is highlighted with red circles and rectangles, showing a rhythmic pattern of eighth notes. The score also includes dynamic markings like 'p' and 'm', and performance instructions like 'arc' and 'Coda'. The page number 48 is visible at the top left.

Görsel 164. 38. ve 50. ölçüler arası

Çeşitlemenin en başından 33. ölçüye kadar bölüm yeniden seslendirildikten sonra, Coda bölmesine geçilir. Ritmik figürler orkestra tarafından tekrar seslendirilir ve 54. ölçü itibarıyla, çeşitlemenin dinamik yapısı yerini ritmik genişlemelere bırakarak, tansiyonun düşmesi sağlanır. 59. ölçüde gitar tema bölmesinin ilk ölçüsündeki çıkıcı T5'li ve inici K3'lü aralıklardan oluşan eşlik partisini ritmik olarak genişletilmiş şekilde sunar. Gitar, çan ve I. kemanda duyulan Si6 ile çeşitleme bir II. Çeşitleme'ye yönelir (Görsel 165).

Coda

51

Picc. *f* *mf*

CL1-2 *f* *mf*

Cor. *f* *mf*

Trp. *mf*

Perc. II Tib. *mf*

Guitare

VI.I *f*

VI.II *f*

Alto *f*

Vcl. *f*

Cb. *f* pizz. arco

2.1.2.3. II. Çeşitleme

II. Çeşitleme, 61. ölçüde I. kemanın Si armonik pedalı üzerine, gitarın 68. ölçüde seslendirilecek olan ve altı notadan oluşan temanın son üç sesini Mi5'te seslendirmesiyle başlar. Sakin atmosferiyle bu beş ölçülük giriş bölmesinde, gitar temaya her ölçüde bir ses daha ekleyerek, orijinal hâline benzemesini sağlamaktadır (Görsel 166).

Var. II Lento moderato ♩ = 84

Guitare

VI. I.

pp

rall.

Görsel 166. 61. ve 65. ölçüler arası

66. ölçüde piyano ve yaylılar, iki ölçülük tematik cümlecığı seslendirir. Orkestrasyon açısından farklı olan bu bölmede piyano temayı dörtlük notalarla, kemanlar ve viyolalar ise kendi içlerinde bölünerek, temanın her notasını bir grubun uzun sesler üzerinde seslendirdiği şekilde çalarlar. Tema malzemesinden oluşturulan bu iki ölçülük eşliğin üzerine, 68. ölçüde gitar asıl temayı sunar (Görsel 167). Sunulan tema, 66. ölçüdeki eşliğe kanonik olarak cevap vermektedir. Yaylılar ve piyanonun eşliğinde ikişer ölçülük cümleler seslendirilen tema 75. ölçüye kadar Sol ekseninde devam eder. 76. ve 80. ölçüler arasında hem orkestra hem de gitar, temayı giriş bölmesinin tersine minimalist daraltma yöntemiyle giderek küçültürler (Görsel 168).

Görsel 167. Tema bölümünün ilk dört ölçüsü ve II. çeşitlemenin tematik figürünün kıyaslanması

71

Piano

Guitare

VI. I div.

VII. div.

Alto div.

This musical score shows measures 71 through 80. The Piano part is in the top staff, followed by Guitare. Below are the staves for VI. I div., VII. div., and Alto div. Red diagonal lines are drawn across the VI. I div., VII. div., and Alto div. staves, indicating specific musical elements or phrasing. A large red rectangular box encloses the entire score for measures 71-80.

71

Piano

Guitare

VI. I div.

VII. div.

Alto div.

Vcl.

Cb.

con sord.
p

con sord.
p

This musical score shows measures 71 through 80. The Piano part is in the top staff, followed by Guitare. Below are the staves for VI. I div., VII. div., Alto div., Vcl., and Cb. Red boxes are drawn around the Piano and Guitare parts for measures 71-74. Red diagonal lines are drawn across the VI. I div., VII. div., and Alto div. staves. The Vcl. and Cb. parts have the instruction "con sord." and "p" below them. A large red rectangular box encloses the entire score for measures 71-80.

Görsel 168. 66. ve 80. ölçüler arası

81. ve 82. ölçülerde, tema bölmesinin ilk ölçüsündeki motifin aralık özellikleriyle şekillenmiş, inici özellikli bir köprü bölmesi gitar tarafından seslendirilir. 83. ölçüde aynı motif çıkıcı özellik göstererek Si ekseninden Lab 'e modülasyon gerçekleştirir (Görsel 169).

The image shows a musical score for measures 81-85. The score is written for Cl. 1-2, Perc. II, Gitar, Alto, Vcl., and Cb. The bridge section is highlighted with red brackets. The guitar part is marked 'rubato' and 'pizz.'. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mp, mf, p), articulation (accents, slurs), and performance instructions (div., con sord., pizz.).

Görsel 169. 81. ve 85. ölçüler arasında yer alan köprü bölmesi

86. ve 87. ölçülerde gitar, tema bölmesinin ilk iki ölçüsündeki motifleri, Lab ekseninde, üçleme ritmik özellikli bir pasaj olarak sunar. Aynı motif 88. ölçüde Sol üzerinde, 89. ve 90. ölçülerde ise La üzerinde seslendirilir. 91. ve 94. ölçüler arasında gitarın seslendirdiği kadans benzeri yapıda, önce tema bölmesinin ikinci ölçüsünde yer alan motif peşi sıra, çıkıcı özellikte kullanılır. Daha sonra II. çeşitlemenin ilk ölçüsü duyulur ve Sol üzerinde gerçekleşen arpejle 66. ölçüdeki tematik eşliğe bir yönelim gerçekleşir. 97. ve 101. ölçüler arasında, tema daraltma yöntemiyle yeniden küçültülerek çeşitlemenin sonuna gelinir. Flüt, klarnetler ve çanda duyulan Si sesiyle, III. çeşitlemeye geçilir (Görsel 170).

86

CL1-2

Perc. II

Guitare

VI. I

VI. II

Alto

Vcl.

sfz > p

sfz > p

CORDES vibrato ord.

div.

div.

unis.

90

Perc. II

Guitare

VI. I

VI. II

Alto

Vcl.

senza sord.

senza sord.

senza sord.

senza sord.

rall.

Görsel 170. 86. ve 102. ölçüler arası

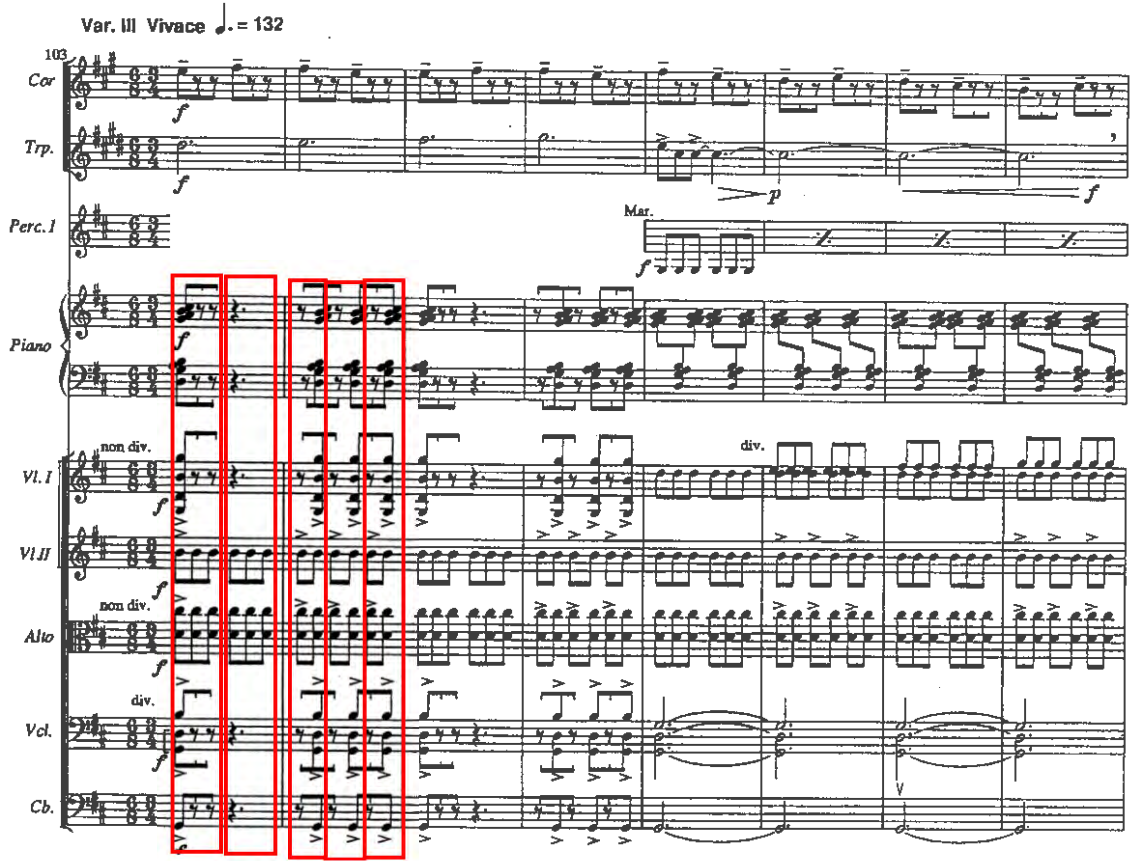
2.1.2.4. III. Çeşitleme

Vivace başlıklı III. çeşitleme, ikinci bölümün en uzun bölmesini oluşturmaktadır. Ritornello formunda bestelenen bu bölme, 103. ölçüde orkestranın 6/8 ve 3/4'lük ölçü sayılarının peşi sıra değişmesiyle oluşan *hemiola*²⁸ özellikli giriş bölmesiyle, Sol

²⁸ Özellikle İspanyol kökenli müziklerde görülen, iki zamanlı ritmik kalıpların üç zamanlı ritmik kalıplarla artarda kullanılmasıyla ortaya çıkan ritmik sistem.

ekseninde başlar. Devamlı sekizlik notalardan oluşan bölme devinimli bir atmosfer sergiler (Görsel 171).

Var. III Vivace ♩ = 132



103

Cor

Trp.

Perc. I

Piano

VI. I

VI. II

Alto

Vcl.

Cb.

Mar.

non div.

div.

f

p

Görsel 171. 103 ve 110. ölçüler arası

111. ölçüde orkestranın giriş motifi üzerine gitar hemiola ritmik yapısı üzerinde rasgado²⁹ ile çalınan akorlar ekler (Görsel 172).

²⁹ İlgili teller üzerine, sağ el parmaklarıyla fiske vurularak, akorların vurmali etkisiyle seslendirilmesi.

111

Cor *p sub.*

Perc. I *sonoro*
mp sub.

Piano *p sub.*

Gitar *f* *f* *mp*

VI. I *unis.*
p sub.

VI. II *mp sub.*

Alto *div.*
p sub.

Vcl. *non div.*
p sub.

Cb. *pizz.*
mp sub. *mp*

Görsel 172. 111. ve 118. ölçüler arası

119. ve 126. ölçüler arasında, gitar giriş bölümünün ritmik yapısı üzerine melodik bir hat ile köprü bölümünü sergiler (Görsel 173).

Cl. I-2 *mp*

Perc. I

Gitar

VI. I *pizz.*
mf

VI. II *pizz.*
mf

Alto *pizz.*
mf

Vcl. *pizz.*
mf

Cb. *mf*

arco *p*

arco *p*

arco *p*

div. arco *p*

arco *p*

arco *p*

Görsel 173. 119. ve 126. ölçüler arası

127. ölçü itibariyle gitar tematik figürü çeşitlemenin ritmik yapısına entegre edilmiş şekilde, üç ölçümlük ve 9/8'lik bir kalıpta seslendirir (Görsel 174). Flütün kontur melodi eşliğine yaylılar, ritmik yapıyı vurguladıkları ve sekizlik notalardan oluşan akorlarla destek olurlar (Görsel 175).

The image shows two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in 9/8 time. The top staff has four measures labeled 1, 2, 3, and 4. Red circles are drawn around specific notes in each measure, and red arrows point from these notes down to the corresponding notes in the guitar staff below. The guitar staff shows a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with some notes circled in red to match the flute staff.

Görsel 174. Tema bölmesinin ilk dört ölçüsü ve III. çeşitlemenin tematik figürünün kıyaslanması

The image shows a multi-staff musical score. The staves are labeled: Fl. (Flute), Guitare (Guitar), Vi. I (Violin I), Vi. II (Violin II), Alto (Alto), Vcl. (Violoncello), and Cb. (Contrabass). The time signature is 12/8. A red box highlights the 127th and 132nd measures. The Flute part has a melody with a 'mp' dynamic marking. The Guitar part has a rhythmic pattern. The Violin I and II parts have a rhythmic pattern. The Alto part has a rhythmic pattern. The Violoncello part has a rhythmic pattern with 'unis.' and 'pizz.' markings. The Contrabass part has a rhythmic pattern.

Görsel 175. 127. ve 132. ölçüler arası

133. ve 137. ölçüler arasında, gitarın ve I. karnetin seslendirdiği 12/8'lik köprü figürü bir ölçü Re#, bir ölçü Fa üzerinde olacak şekilde seslendirilerek, 138. ölçüde temanın Sol ekseninde seslendirildiği bölme yönelir. Üç ölçümlük tema figürünün yeniden

seslendirilmesiyle, gitar, flüt ve I. klarnette iki ölçümlük kısa bir köprü duyulur (Görsel 176).

This musical score shows measures 133 to 142. The instruments are Flute (FL.), Clarinet I (Cl. I.), Guitar, Violin I (VI. I.), Violin II (VI. II.), Alto, Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 8/8. The Flute part is marked 'Solo' and 'mp'. The Clarinet I part is marked 'mp'. The Guitar part is marked 'arco'. The Violoncello part is marked 'arco'. The Contrabass part is marked 'arco'. The score is enclosed in a red box.

This musical score shows measures 142 to 151. The instruments are Flute (FL.), Clarinet I (Cl. I.), Guitar, Violin I (VI. I.), Violin II (VI. II.), Alto, Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 8/8. The Flute part is marked 'f'. The Clarinet I part is marked 'p colla parte'. The Violoncello part is marked 'pizz.'. The score is enclosed in a red box.

Görsel 176. 133. ve 142. ölçüler arası

143. ve 145. ölçüler arasında üç ölçümlük tema figürü flüt, gitar ve yaylılarda yeniden duyulur. 146. ölçüden başlayarak, 12/8'lik köprü figürü dört ölçümlük cümlecikler hâlinde Fa# ve Mi eksenlerinde iki kez seslendirilir. 154. ölçüde başlayan tematik figür, 138. ve 141. ölçüler arasındaki tematik figürle aynı eşlik özelliklerini içermektedir (Görsel 177).

143. ve 145. ölçüler arasında üç ölçümlük tema figürü flüt, gitar ve yaylılarda yeniden duyulur. 146. ölçüden başlayarak, 12/8'lik köprü figürü dört ölçümlük cümlecikler hâlinde Fa# ve Mi eksenlerinde iki kez seslendirilir. 154. ölçüde başlayan tematik figür, 138. ve 141. ölçüler arasındaki tematik figürle aynı eşlik özelliklerini içermektedir (Görsel 177).

149. ve 154. ölçüler arasında dört ölçümlük tematik figürü flüt, gitar ve yaylılarda yeniden duyulur. 154. ölçüde başlayan tematik figür, 138. ve 141. ölçüler arasındaki tematik figürle aynı eşlik özelliklerini içermektedir (Görsel 177).

A musical score for measures 143-158, featuring multiple instruments: Flute (Fl.), Clarinet 1 and 2 (Cl. I-2), Percussion (Perc. I), Guitar (Guitare), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Alto, and Violoncello (Vcl.). The score is in 4/4 time and includes dynamic markings such as *mp*, *mf*, *mp*, *ppoco*, and *p*. A red bracket highlights the section between measures 143 and 158.

Görsel 177. 143. ve 158. ölçüler arası

Tematik figürü takiben, 146. ölçüdeki köprü figürü, 159. ölçüde Sib ve Re ekseninde duyularak, III. çeşitlemenin gelişme bölmesine yönelir (Görsel 178).

A musical score for measures 143-158, featuring multiple instruments: Flute (Fl.), Clarinet 1 and 2 (Cl. I-2), Percussion (Perc. I), Guitar (Guitare), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Alto, and Violoncello (Vcl.). The score is in 4/4 time and includes dynamic markings such as *mp*, *mf*, *mp*, *ppoco*, and *p*. A red bracket highlights the section between measures 143 and 158.

The image shows a page of a musical score for measures 159-163. The score is written for a full orchestra and includes parts for Piccolo (Picc.), Clarinet I (Cl. I), Clarinet II (Cl. II), Cor, Trumpet (Trp.), Percussion II (Perc. II), Piano, Guitar (Guitare), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Alto, Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score is in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The measures are numbered 161, 162, and 163. The score includes various dynamics such as *ff*, *f*, *poco*, and *stacc.*. There are also markings like *sub.*, *molto e stacc.*, *simile*, *div.*, *no div. stacc.*, *non v.*, *pizz.*, *arco*, and *mute*. A red vertical line is drawn through the score, indicating a specific point of interest.

Görsel 178. 159. ve 163. ölçüler arası

III. çeşitlemenin gelişme bölümü olarak adlandırılabilir bölgede, II. keman ve viyola giriş bölümündeki devamlı sekizlik motifleri seslendirirken, I. keman 111. ölçüde gitarın çaldığı akorları seslendirir. Timpani ve bas grubu girişteki ritmik sekizlik akorları çalar. Piyano ve klarinetler, gitarın 119. ölçüde seslendirdiği melodik hattı anımsatan bir melodi seslendirirler. Piccolo, korno ve trompet, 146. ölçüde viyolanın seslendirdiği, hemiola yapısını tamamen bozan, dörtlük notalardan oluşan ve tema bölümünün dördüncü

ölçüsünde yer alan inici K3'lü aralığın kullanıldığı motife yönelik bir melodi seslendirirler (Görsel 179).

161

Picc.

Cl. I

Cl. II

Cor

Trp.

Perc. II

Piano

Guitare

VI. I

VI. II

Alto

Vcl.

Cb.

stacc.

ff sub.

stacc.

ff sub.

mte

mte

f

stacc.

f

simile

simile

stacc.

div.

non d.

non d.

ff

ff

(div.)

non d.

pizz.

arco

stacc.

f

166

Picc.
Cl. I
Cl. II
Cor.
Trp.
Perc. II
Piano
VI. I
VI. II
Alto
Vcl.
Cb.

The image shows a page of a musical score for page 166. The score is for a full orchestra and includes parts for Piccolo (Picc.), Clarinets I and II (Cl. I, Cl. II), Cor Anglais (Cor.), Trumpets (Trp.), Percussion II (Perc. II), Piano, Violins I and II (VI. I, VI. II), Alto, Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score is written in a key signature of two sharps (D major or F# minor) and a 2/4 time signature. The music is marked with various dynamics and articulations. Red annotations are present throughout the score, including a large oval around the Piccolo part, a box around the Clarinet I and II parts, a large oval around the Cor and Trumpet parts, a box around the Percussion II part, a box around the Piano part, a box around the Violin I part, a box around the Violin II part, a box around the Alto part, and a box around the Violoncello and Contrabass parts.

The image shows a page of a musical score for measures 171 and 172. The score is written for a full orchestra. The instruments listed are Piccolo (Picc.), Clarinet I (Cl. I), Clarinet II (Cl. II), Trumpet (Trp.), Percussion II (Perc. II), Piano, Guitar, Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Alto, Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The Piccolo part in measure 171 is circled in red. The Trumpet part in measure 171 is also circled in red. The score includes dynamic markings such as *f*, *f* molto, *ff*, *f* > *pp*, and *f* poco. The string parts are marked with *ff* and *f* poco. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 172 and the second system starting at measure 173. The Piccolo part in measure 173 is circled in red. The Trumpet part in measure 173 is also circled in red. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef for most instruments and a bass clef for the Percussion II, Piano, and Cb. parts.

Görsel 179. 164. ve 172. ölçüler arası

173. ve 174. ölçülerde orkestra unison olarak, 175. ve 176. ölçülerde ise gitar orkestraya cevap olarak tematik figürden oluşturulan bir pasaj seslendirerek Coda bölmesine yönelirler. 177. ölçüde başlayan Coda bölmesi, 173. ölçüdeki tematik çeşitlemenin motiflerinin parçalanması ve yaylılar, timpani, nefesliler ile gitar, piyano ve marimbadan oluşan iki grup arasında soru-cevap yöntemiyle seslendirilmesiyle oluşur. Motifi oluşturan en küçük aralığa kadar kısaltmalar yapılarak, ritmik devinim giderek kesintiye

uğrattılır ve III. çeşitlemenin sonuna gelinir. Sol ekseninde çalınan son akordan sonra, 189. ölçüde çan ve kornoda duyulan Si sesiyle, IV. Çeşitlemeye geçiş yapılır (Görsel 180)

171

Picc. *f molto* a Fl.

CL.I

CL.II *f molto*

Cor

Trp.

Perc. II *ff* *mf*

Piano *f*

Guitare *f*

VI. I (div.) unis. *f* *f) pp*

VI. II (div.) unis. *f* *f) pp*

Alto (non div.) *f* *f) pp*

Vcl. (non div.) *f* *f) pp*

Cb. *ff* *f poco*

The image shows a musical score for measures 173-189. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet 1 and 2 (Cl. 1-2), Cor Anglais (Cor), Trumpet (Trp.), Percussion (Perc. I and II), Piano, Guitar, Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Alto, Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). The score is in 4/4 time and features various dynamics such as *pp*, *f*, *mf*, *ff*, and *p delicato*. A large red box highlights a passage in the Flute, Clarinet, and Trumpet parts starting at measure 173. Two smaller red boxes highlight passages in the Violin I and Violin II parts at measures 173-174 and 175-176. Another red box highlights a passage in the Alto and Violoncello parts at measure 189.

Görsel 180. 173. ve 189. ölçüler arası

2.1.2.5. IV. Çeşitleme

IV. çeşitleme, ikinci bölümün en kısa bölmesidir. III. çeşitlemeden sonra, temponun ve atmosferin tema bölmesine benzetildiği bu bölmede, 190. ölçüde yaylılar II. çeşitlemenin 66. ölçüsündekine benzer bir eşlik partisi ile giriş motifini seslendirirler. Kemanların ve viyolanın ikili gruplara ayrıldığı bu eşlikte, gruplar Si, La#, Sol#, Fa# ve Mi seslerinden oluşan inici motifi seslendirdikten sonra, sesleri portato dörtlük notalar üzerinde tutarak atmosferi kurarlar. 191. ölçüde gitar Sol#, La# eşlik sesleri üzerinde, zayıf zamana denk gelecek şekilde tematik figürü seslendirir. İkinci bölümün çoğu tematik figürü gibi, bu

bölmedeki tematik figür de, birinci bölümün temasındaki benzer şekilde, çıkıcı T5'li ve T4'lü aralıklardan sonra, tema bölmesinin ilk ölçüsünü taklit eder (Görsel 181). Mi pedalı üzerindeki iki ölçülük bu figür, ilk ölçülere denk gelen melodik malzemenin, ikinci ölçüde tematik motife dönmesiyle şekillendirilir. Bu tema grubunun üç defa peşi sıra seslendirilmesinin ardından, 97. ve 198. ölçülerde gitarda Mi ve Do# pedalları üzerinde, 1 iki ölçülük bir kapanış motifi duyulur. 199. ve 200. ölçülerde tema figürü yeniden seslendirilir (Görsel 182).

The image displays a musical score with four staves. The first staff, labeled 'Tema bölmesi', contains measures 1, 2, 3, and 4. The second staff is labeled 'II. Çeşitleme', the third 'III. Çeşitleme', and the fourth 'IV. Çeşitleme'. Red circles and arrows connect specific notes across the staves, illustrating the thematic motif's recurrence and variation.

Görsel 181. İkinci bölümde yer alan tematik figürlerin kıyaslaması

Var. IV ♩=76-80

190

Guitare

mf

CORDES

si senza vibrato e con sord.

VI. I
div. (a3)

p

VI. II
div. (a3)

p

Alto
div.

p

Vcl.

pp

Cb.

pizz.

p

195

Guitare

p

VI. I
div.

VI. II
div.

Alto
div.

Vcl.

unis.

div.

Cb.

arco

The image shows a page of a musical score for measures 190-200. The score is written for a full orchestra and includes the following parts: Clarinet I (Cl. I), Clarinet II (Cl. II), Cor, Percussion II (Perc. II) with Timpani (Timb.), Guitar, Violin I (VI. I div.), Violin II (VI. II div.), Viola (Viola div.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score is in 4/4 time and features various dynamics such as *mp*, *f*, *meno f*, *p*, *molto*, *f*, *intenso*, *unis.*, and *div.*. A red vertical line is drawn through the score at the beginning of measure 200, indicating the start of a new section.

Görsel 182. 190. ve 200. ölçüler arası

IV. çeşitlemenin ABA¹ formunda olduğu düşünülürse, 201. ve 204. ölçüler arasında orkestranın seslendirdiği pasaj, çeşitlemenin B bölümü olarak tanımlanabilir. I. kemanların temayı oluşturan diziyi Si pedalı üzerinde sekizlik notalarda seslendirdiği bu pasajda, çello, I. kemanın bir vuruş gerisinden aynı figürü kanonik olarak çalar. 203. ölçüde tüm kemanların Si pedalı üzerinde seslendirdiği üçleme on altılık pasaj, çeşitlemenin en tepe noktasını oluşturmaktadır. Gitar 205. ölçüden itibaren tema bölümündeki dört ölçülük tematik figürü, on altılık notalardan oluşan eşlik partisinin üzerinde iki kez tam olarak seslendirir (Görsel 183).

200

Cl.1
Cl.2
Cor
Perc. II (Timb.)
Guitare
VI. I div.
VI. II div.
Aïo div.
Vcl.
Cb.

sp *f* *p* *molto* *f intenso* *f sub.*

204

Fl.
VI.1-2
Cor
Guitare
VI. I
VI. II
Alto
Vcl.
Cb.

(dim.) *sp* *pp*

208
Fl.
Guitare
Alto
Vcl.
212
Fl.
Guitare
VI. I
VI. II
Alto
Vcl.
Tempo libero
pp
pp
pp
pp

Görsel 183. 201. ve 212. ölçüler arası

213. ölçüden başlayarak, yaylıların uzun sesler üzerinde çaldığı geniş akorlar eşliğinde gitar, koda figürünü seslendirir. Bölüm diğer bölmelerde olduğu gibi çanda Si sesinin duyulması ve ilk kez gitarın Si armonik sesiyle ona cevap vermesiyle sona erer (Görsel 184).

212

Fl.

Guitare

Tempo Libero

VI. I

VI. II

Alto

Vcl.

pp

pp

pp

pp

215

Guitare

con movimento

Vcl.

Cb.

218

Perc. I

Guitare

rall.

Cl. tubes

pp

pp

div.

(div.)

pp

pp

Görsel 184. 213. ve 220. ölçüler arası

2.1.3. Üçüncü Bölüm

Üçüncü bölüm daha çok 1900'li yılların başındaki eserlerde kullanılan blok fikir ve katman kullanımı gibi tekniklerin görüldüğü bir bölümdür. Gitarın kadans benzeri bir girişle ana temayı seslendirdiği ve tematik fikirlerin gitar, orkestra, gitar, orkestra sıralamasıyla sergilendiği bir formla oluşturulmuştur.

Üçüncü konçertoda olduğu gibi üçüncü bölüm, eserin ilk bölümünde yer alan tematik fikirlerin yeniden sergilendiği bir bölüm olarak göze çarpmaktadır. Bestecinin eseri bir bütün olarak gördüğü ve form içinde üçüncü bölümü yeniden sergi özelliğiyle harmanladığı düşünülebilir.

Bölümün form planı tablo 8'deki gibidir.

Tablo 8. Concerto de Toronto, 3. Bölümün Form Planı

Sergi

Ana Tema <i>Tempo Libero</i> 1 – 14 Gitar Re	Köprü <i>Allegro</i> 15 Gitar Re	16 – 25 Orkestra	26 – 32 T. Nefesli - Ana Tema Gitar - Köprü Motifi Re - Do	Yönelim 33 – 36 Gitar La
---	---	---------------------	---	--

Yardımcı Tema 1 37 Korno Trompet (y. tema) (ritmik gelişme) Re	→	38 – 40 T. Nefesli (çeşitleme) Orkestra (dans motifi) Fa	Yardımcı Tema 2 41 Korno Trompet (y. tema) (ritmik genişleme) Re	→	42 – 44 T. Nefesli (çeşitleme) Orkestra (dans motifi) Fa
--	---	--	--	---	--

Yardımcı Tema 3 45 – 46 Gitar (y. tema) (melodik çeşitleme) La	→	47 – 48 Gitar (dans motifi) Re	Ana Tema 4 49 – 50 Gitar (ana tema) (melodik çeşitleme) La	→	51 – 52 Gitar (dans motifi) Re
--	---	---	--	---	---

Ana Tema 5 53 – 54 Gitar (ana tema) (melodik çeşitleme) La	→	55 – 56 Gitar (dans motifi) (ritmik daralma) Re
--	---	---

Gelişme

57 – 58 Gitar (y. tema) Viyola, Çello, Vurmalı (dans motifi) Re	→	59 – 65 Gitar (ana tema: melodi – y. tema: eşlik) I. Klarnet (ana tema) Viyola, Çello, Vurmalı (dans motifi) Re	→	66 – 67 Gitar Re – La
--	---	---	---	-----------------------------

68 – 73 Gitar (ana tema çeşitleme) Flüt (kontur melodi) Re	→	74 – 75 (dans motifi) Fa	→	76 – 84 Orkestra yaylılar (köprü motifi) Nefesliler (melodik hat) Re	→	85 – 91 yaylılar (la – do – mi motifi) Marimba La
---	---	--------------------------------	---	--	---	--

Köprü 92 – 99 Gitar (y. tema) Sib – Fa – Re	100 – 109 Flüt (ana tema) Gitar (kontur melodi + y. tema) Re - Sib	1. Bölüm 94. ve 103. ölçüler arası (genişletilmiş olarak) 110 – 114 Dans Motifi Yaylılar – Vurmalı – Piyano Sol# Nefesliler (y. tema) Sol#	114 – 118 – 123 1. Bölüm Yardımcı Tema Yaylılar Sol# Nefesliler (ana tema) Sol#
--	--	---	--

Ana Tema ve Y. Tema (Soru – Cevap)*								*A: Marimba, Piyano, I. Keman (ana tema) B: Piccolo, Trompet (y. tema) C: Çello, Timpani, Piyano, Kontrbas (dans motifi) D: Viyola (y. tema)
124	125	126	127	128	129	130	131	
A	B	A	B	A	B	A		
C								
D								

Köprü 132 – 138 Gitar tüm tematik fikirler Mi – La – Mi – Re – Do#	Kadans 139 – 150 Gitar Mi – Re – Si	Köprü 151 – 154 Flüt – Gitar Yaylılar Re ⁺⁴
--	--	--

Koda (Yeniden Sergi)

155 – 156 Vivace Klarnetler (1. Bölüm ana tema motifi) Gitar (3. Bölüm y. tema) Yaylılar (dans motifi) Re	157 – 160 (yoğun orkestrasyon) Gitar ve orkestra (dans motifi) Re	161 – 164 Gitar ve orkestra (dans motifi - çeşitleme) Re	165 – 168 Gitar – Flüt – I. keman (bireş ölçülük kapanış motifi) Re
--	---	---	--

Köprü 169 – 171 Gitar (genişletilmiş kapanış motifi)	Köprü 172 – 175 Gitar (kapanış motifi – doğaçlama) (Fa#)	176 – 177 Orkestra (y. tema) Re	178 Orkestra (kapanış motifi) La	179 – 180 Gitar (dans motifi) Re
--	---	--	---	---

181 Gitar (kapanış motifi) La	182 – 184 Orkestra (kapanış motifi) La	185 Gitar (kapanış motifi) La	186 – 187 Piccolo – I. Keman (y. tema) → SON Re
--	---	--	--

Üçüncü bölüm gitarın solo olarak seslendirdiği on dört ölçümlük bir girişle başlar. Doğaçlama unsurları ile oluşturulmuş, daha çok ikinci ve üçüncü bölüm arasında bir kadans özelliği gösteren bu bölgede, ana temayı oluşturan motifler doğaçlama pasajlarının arasında dolaylı olarak sunulmuştur. Bölme boyunca üç defa duyulan pentatonik özellikli ana tema, son gelişinde ritmik bir çeşitleme olarak sunulurak, 15. ölçüdeki köprü motifine ulaşmasıyla bölmeyi sonlandırmaktadır (Görsel 185).

- III -

The image displays a musical score for guitar, consisting of five staves of music. The first staff (measures 1-6) is marked "Tempo libero" and "6^a Rd". It features a "rit." (ritardando) section followed by a "tranneillo" section with a tempo marking of "♩ = 54" and a dynamic of "mp". The second staff (measures 7-10) is marked "Vivace ♩ = 116" and "mf". It includes a "tranneillo" section with "♩ = 54" and a dynamic of "p", followed by a "Vivace ♩ = 116" section. The third staff (measures 11-14) is marked "8" and "p cresc.". It features a "riten." (ritardando) section followed by a "tranneillo" section with a tempo marking of "♩ = 80" and a dynamic of "p". The fourth staff (measures 15-18) is marked "10" and "poco affr.". The fifth staff (measures 19-22) is marked "12" and "a Tempo". It features a "tranneillo" section with a tempo marking of "♩ = 80" and a dynamic of "p". Red boxes highlight specific motifs in the first, second, and fifth staves.

Görsel 185. 1. ve 14. ölçüler arası

15. ölçüde gitarın ana temanın son notası olan La sesiyle birlikte seslendirdiği çıkıcı ve iniçli özellikteki köprü motifinden sonra orkestra duyulur. Yaylıların uzun seslerle eşlik ettiği klarnetler, on altılık notalardan oluşan köprü motifini peşi sıra seslendirerek, devamlılığını koruyan bir atmosfer oluşturur. Marimbanın, piyanonun ve daha sonra da yaylıların motifi oluşturan küçük nota gruplarını seslendirmesiyle, klarnetlerin oluşturduğu atmosfer tüm orkestraya yayılır. 24. ölçüye kadar aynı motif 12/8'lik ritmik kalıpta kullanılmıştır. 23. ölçüde timpanide duyulan köprü motifinin melodik olarak düzleştirilmesiyle (daha sonra yardımcı temaya dönüşecek), motifler her ölçüde azalarak, bölmeyi sonlandırır (Görsel 186).

The image displays a musical score for an orchestral piece, specifically focusing on the bridge motif. The score is divided into two systems. The first system, labeled 'Allegro' with a tempo marking of 72-80, covers measures 15 to 22. The second system, also labeled 'Allegro' with a tempo marking of 72-80, covers measures 23 to 24. The score includes parts for various instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl. I, Cl. II), Cor, Trumpet (Trp.), Marimba (Mar.), Percussion (Perc. I, II), Piano, Harp (Vüture), Violin I (Vl. I div.), Violin II (Vl. II div.), Viola (Vcl. div.), Alto (Alto div.), Violoncello (Vcl. div.), and Contrabass (Cb.). The bridge motif is highlighted with red boxes in several places: the Flute and Clarinet parts (measures 15-17), the Marimba part (measures 18-20), the Piano part (measures 21-22), and the Harp part (measures 23-24). The second system shows the continuation of the motif in the Violin I and II parts (measures 23-24) and the Viola part (measures 23-24).

19

Fl. *mp* *f*

CL1 *mp* *f marc.*

CL2 *mp* *f marc.*

Cor *p* *sfz* *cour / short*

Trp. *f marc.*

Perc. I (Mar.) *mp* (Cymb. susp.)

Piano *f sub.* *mf* *molto marcato*

VI. I *unis. arco* *f*

VI. II *unis.* *mf* *mp*

Alto *unis.* *mf* *div.* *mp* *unis.* *f*

Vcl. *unis.* *f* *arco*

Cb. *mp*

Görsel 186. 15. ve 25. ölçüler arası

26. ölçüde gitar, motifi orkestradan devralır ve çıkıcı hâliyle peşi sıra seslendirir. Yaylıların uzun Re pedalı üzerinde ve gitarın köprü motifi eşliğinde tahta nefesli çalgılar, ana temayı seslendirir (Görsel 187).

6 [B]

Fl. *p*

Cl. I *p*

Cl. II *p*

Guitar

VI. I *p*

div.

VI. II *p*

div.

Alto *p sub.*

div.

Vcl. *p sub.*

div.

Cb. *p sub.*

Detailed description: This musical score block covers measures 6, 7, and 8. It features seven staves: Flute (Fl.), Clarinet I (Cl. I), Clarinet II (Cl. II), Guitar, Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Alto, and Cello/Double Bass (Cb.). Measures 6 and 7 are marked with a box labeled 'B'. The Flute, Clarinet I, and Clarinet II parts have a dynamic marking of *p*. The Guitar part has a dynamic marking of *n*. The Violin I, Violin II, Alto, and Cello/Double Bass parts have a dynamic marking of *p sub.*. The Violin I and II parts are marked *div.*. The Flute part has a dynamic marking of *p*. The Clarinet I and II parts have a dynamic marking of *p*. The Guitar part has a dynamic marking of *n*. The Violin I, Violin II, Alto, and Cello/Double Bass parts have a dynamic marking of *p sub.*. The Violin I and II parts are marked *div.*.

29

Fl.

Cl. I

Cl. II

Guitar

VI. I

div.

VI. II

div.

Alto

div.

Vcl.

div.

Cb.

Detailed description: This musical score block covers measures 29, 30, and 31. It features seven staves: Flute (Fl.), Clarinet I (Cl. I), Clarinet II (Cl. II), Guitar, Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Alto, and Cello/Double Bass (Cb.). Measures 29 and 30 are marked with a box labeled 'B'. The Flute, Clarinet I, and Clarinet II parts have a dynamic marking of *p*. The Guitar part has a dynamic marking of *n*. The Violin I, Violin II, Alto, and Cello/Double Bass parts have a dynamic marking of *p sub.*. The Violin I and II parts are marked *div.*. The Flute part has a dynamic marking of *p*. The Clarinet I and II parts have a dynamic marking of *p*. The Guitar part has a dynamic marking of *n*. The Violin I, Violin II, Alto, and Cello/Double Bass parts have a dynamic marking of *p sub.*. The Violin I and II parts are marked *div.*.

Görsel 187. 26. ve 32. ölçüler arası

33. ölçüde gitar, köprü motifinin La ekseninde kullanıldığı iki ölçülük bir pasajla, birinci bölümde kullanılan dans motifinin ritmik olarak sıkıştırılmış ve ters çevrilmiş hâline ulaşır. 36. ölçüde tüm orkestra unison olarak, üçüncü bölümün sonunda sıkça kullanılacak olan ve köprü motifinin ritmik olarak sıkıştırılmasıyla oluşmuş kapanış motifini seslendirir (Görsel 188).

The image displays a page of a musical score, specifically measures 33 and 36. The score is arranged in a vertical format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Cl. I and II (Clarinets), Cor. (Cor), Trp. (Trumpet), Perc. (Percussion), Piano, and Guitare (Guitar). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p*, *f*, and *f molto*. A red box highlights a specific melodic motif in the Piano and Guitare parts. A red vertical line is drawn on the right side of the score, indicating the end of the section. The score is numbered 35 at the top left.

Görsel 188. 33. ve 36. ölçüler arası

Daha önce 23. ölçüde timpani tarafından seslendirilen melodik olarak düzleştirilmiş köprü motifi yeni bir melodik hatta dönüştürülerek, 37 ölçüde korno ve trompet tarafından yardımcı tema olarak seslendirilir. Motif başlığı altında detaylı olarak

inceleneceği üzere, üçüncü bölümün yardımcı teması, birinci bölümün ana temasının ikinci yarısı ile aynı aralık özelliklerine sahiptir. Bir ölçülük yardımcı temanın Re ekseninde seslendirilmesiyle yaylılar, piyano, timpani, korno ve trompet birinci bölümde kullanılan dans motifini Fa ekseninde birebir seslendirirler. Dans motifinin üzerinde tahta nefesli çalgılar ve vibrafon, ikinci temanın ritmik yapısına uygun bir melodi çalarlar. Üç ölçülük dans motifinin hemen ardından, 41. ölçüde, korno ve trompet yan temayı genişleterek ve tam hâline ulaşmış şekilde yeniden seslendirirler. Orkestra 38. ve 40. ölçüler arasında olduğu gibi, temaya dans motifi ile karşılık verir (Görsel 189).

This musical score is for a symphony orchestra, featuring woodwinds, strings, and piano. The score is divided into two systems, with a red bracket highlighting the first system and a red box highlighting the second system. The instruments are listed on the left: Flute (Fl.), Clarinet 1 (CL.1), Clarinet 2 (CL.2), Cor (Cor.), Trumpet (Tr.), Percussion (Perc.), Piano (Pian.), Violin I (VL. I div.), Violin II (VL. II div.), Viola (Vcl. div.), and Cello (Co.). The score includes dynamic markings such as *mp*, *ff*, *p*, and *dim.*, and articulation marks like accents and slurs. The first system (left) shows the woodwinds and strings playing in a steady rhythm, with the piano providing harmonic support. The second system (right) features a more complex texture, with the woodwinds and strings playing in a more active manner, and the piano playing a more prominent role. The red bracket and box highlight the first system, which is the main focus of the image.

The image shows a musical score for measures 37 to 44. A red vertical line is drawn at the beginning of measure 44. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet I (Cl. I), Clarinet II (Cl. II), Trombone I (rc. I), Piano (ano), Percussion (tare), Trumpet I (T. I div.), Trumpet II (T. II div.), Alto Saxophone (Alto div.), Violin (Vcl. div.), and Cello (Cb.). The Flute part starts with a dynamic marking of *mp* and a box containing the letter 'D'. The Clarinet parts have *mp* and *p* markings. The Trombone part is marked (Tom-toms) and has *mp* and *p* markings. The Piano part has *mp* and *p* markings. The Percussion part has *p* markings. The Trumpet parts have *p* markings. The Alto Saxophone part has *p* markings. The Violin part has *p* markings. The Cello part has *p* markings. The Percussion part has *pizz.* markings. The score includes dynamics like *mp*, *p*, and *ppp*, and markings like 'simile' and 'pizz.'

Görsel 189. 37. ve 44. ölçüler arası

45. ölçüde gitar yardımcı tema ve dans motifini orkestradan devralır. 45. ve 48. ölçüler arasında, yardımcı temayı melodik bir çeşitleme olarak La ekseninde seslendirir ve dans motifi yardımcı temaya bitişik olarak Re ekseninde yeniden sunar. Dört ölçülük bu tema–dans motifi birlikteliği 49. – 52. ve 53. – 56. ölçüler arasında bu kez ana temanın melodik

49

Cl.1

Cl.2

Guitare

Alto div.

Vcl. div.

Cb.

arco

simile

54

Cl.1

Cl.2

I

Perc.

II

Guitare

Alto div.

Vcl. div.

Cb.

Tom-toms

Timb.

pp

pp

pp

pp

pp

Görsel 190. 45. ve 56. ölçüler arası

57. ölçüde gitar yardımcı temayı ilk kez orijinal hâliyle Re üzerinde seslendirirken, yaylılar ve vurmali çalgılar gitara Re ekseninde çaldıkları dans motifiyle eşlik ederler. Bölüm içinde yeni bir atmosfer oluşturan bu iki ölçülük kısa girişten sonra, yaylıların

63

CL.I

I

Perc.

II

uitare

Alto div.

Vcl. div.

67

Fl.

Solo

mp *sonoro*

(Mar.)

I

Perc.

II

Guitare

Alto div.

Vcl. div.

Cb.

71

Fl.

Cl.1

Cl.2

Cor

Trp.

Perc. II

Piano

Guitare

Timb.

VI. I div.

VI. II

Alto div.

Vcl. div.

Cb.

Görsel 191. 57. ve 73. ölçüler arası

74. ölçüde dans motifinin Fa ekseninde iki ölçümlük sunumuyla yaylılar, köprü motifinin ilk dört notasından oluşan motifi yatay olarak geliştirir ve genişletir. Yaylıların süreklilik hissini oluşturan bu müzikal yapısı üzerine korno ve trompet birinci bölümün ana temasını anımsatan bir melodik hattı “marcato” olarak çalarlar. 80. ölçü sonrasında yaylılardaki köprü motifinin nefesliler tarafından da seslendirilmesiyle orkestral yoğunluk artar ve doğal bir *crescendo* yapısı oluşturulur (Görsel 192).

The image displays a page of a musical score for orchestra, covering measures 71 to 80. The score is written for various instruments: Flute (Fl.), Clarinet I (Cl. I), Clarinet II (Cl. II), Horn (Cor), Trumpet (Trp.), Percussion II (Perc. II), Piano, Timpani (Timb.), Violin I (VI. I div.), Violin II (VI. II), Alto (Alto div.), Violoncello (Vcl. div.), and Contrabass (Cb.). A red vertical line is drawn through the score at measure 74, indicating the start of the 'marcato' section. The score shows a transition from a melodic line in the flute to a rhythmic pattern in the strings and woodwinds. Dynamics range from fortissimo (f) to pianissimo (pp). The tempo is marked 'marcato'.

76

Fl. *p* *accento marcato*

Cl. I *p* *accento marcato*

Cl. II *p* *accento marcato*

Cor *p* *accento marcato*

Trp. *p* *accento marcato*

I Mar. *sfz* *mp*

Perc. II *pp*

Piano *mf* *iv* *mf* *mp* *staccato*

VI. I *unis.* *staccato* *p*

VI. II *staccato* *p* *f* *marcato*

Alto *unis.* *staccato* *p* *mf* *staccato*

Vcl. *unis.* *p* *pizz.* *mp* *mf* *staccato*

Cb. *p* *sfz*

The image shows a page of a musical score for measures 74 to 84. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Clarinet I (Cl. I), Clarinet II (Cl. II), Cor, Trumpet (Trp.), Percussion (Perc. I and II), Piano (Piano), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Alto, Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score is written in 4/4 time and includes various dynamic markings such as *ff*, *f*, *mf*, *sfz*, *meno f*, *mf sù sono*, *f sub.*, *marcato*, *mf*, *f*, *mf cresc.*, *f molto*, and *f*. A red box highlights a specific motif in the Flute part, and a red line indicates a transition or change in the music.

Görsel 192. 74. ve 84. ölçüler arası

Bir önceki bölmenin son ölçüsünde flütte, piyanoda, II. kemanda ve timpanide duyulan La, Do motifiyle orkestradaki yoğunluk aniden azaltılmış ve 85. ölçüde başlayan bölmenin motifsel gelişim süreci başlatılmıştır. La, Do motifine her ölçüde bir nota eklenerek motif 90. ölçüye kadar genişletilmekte ve bölmenin son ölçüsünde sadeleştirilerek La sesinde karar kılmaktadır. Bir önceki bölmedeki yoğunluğa göre, bu bölmede seçilen çalgılar müzikal atmosferin de modülasyon yapmasına olanak sağlamaktadır. Sadece kemanların seslendirdiği akıcı motif üzerine, marimba, piyano ve

II. keman peşi sıra ve yine aynı motiften türetilmiş bir melodik hat seslendirirler (Görsel 193).

The image displays a page of a musical score for a symphony orchestra, specifically focusing on the violin II (II) part. The score is written in G major and 4/4 time. The violin II part is the central focus, with a large red bracket on the left side of the page encompassing the entire score. Several red boxes highlight specific passages in the violin II part, indicating a melodic motif that is repeated and derived from a previous section. The score includes various dynamics such as *mp*, *p*, *ppp*, *f*, *sfz*, *mf*, and *f*. The violin I part is also visible, with dynamics like *f*, *p sub.*, and *f*. The woodwinds (Flute, Clarinet, Bassoon) and strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass) are also present, with dynamics like *mp*, *p*, *ppp*, *f*, *mf*, and *f*. The score is marked with a rehearsal mark '85' at the beginning and '8' at the end of the page. The violin II part has a red box around the first measure, and several red boxes around the subsequent measures, highlighting the melodic motif. The violin I part has a red box around the first measure, and several red boxes around the subsequent measures, highlighting the melodic motif. The woodwinds and strings have various dynamics and markings throughout the score.

The image shows a page of a musical score for measures 85 to 91. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Clarinet 1 (Cl.1), Clarinet 2 (Cl.2), Cor, Trumpet (Trp.), Vibraphone (Vib.), Piano (Piano), Guitar (Guitare), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Alto), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. Dynamics include *ff*, *f*, *p*, *sfz*, and *pp*. A red box highlights the guitar part in measure 85, which is marked *molto f*. The score is numbered 90 at the top left.

Görsel 193. 85. ve 91. ölçüler arası

92. ölçüde gitarın yardımcı temayı Sib üzerinde seslendirmesiyle, eseri oluşturan fikirlere geri dönülür. 92. ve 99. ölçüler arasında, klarnetlerin dörtlük notaları eşliğinde gitar sırasıyla ikişer ölçülük cümlecikler üzerinde Sib, Mib, Fa ve Re seslerine modülasyonlar gerçekleştirir. Bu kısa köprü bölmesini takiben, daha önce 59. ölçüde olduğu gibi flüt ana temayı seslendirirken, gitar hem yardımcı temayı hem de flüte eşlik eden kontur melodiyi çalar. Re ekseninde başlayan bölme önce Sib'e sonra da Mib'e modülasyon gerçekleştirir (Görsel 194).

Guitare

A musical staff for Guitare showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents, enclosed in a red box. A 'v' symbol is positioned below the staff.

94

Cl.1

Cl.2

Guitare

Musical score for measures 94-98. It includes parts for Clarinet 1 (Cl.1), Clarinet 2 (Cl.2), and Guitare. The Guitare part features a complex rhythmic pattern. Red brackets highlight specific sections in the Clarinet and Guitare parts. Dynamics include *p* and *poco*.

99

Fl.

Cl.1

Cl.2

Guitare

Vcl.

Cb.

Musical score for measures 99-103. It includes parts for Flute (Fl.), Clarinet 1 (Cl.1), Clarinet 2 (Cl.2), Guitare, Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). A red vertical bar is placed at measure 99, with the word 'Solo' written above it. Dynamics include *p* and *pizz.*

104

Fl.

Cl.1

Cl.2

Guitare

Vi. I

Vi. II

Alto div.

Vcl.

Cb.

Musical score for measures 104-108. It includes parts for Flute (Fl.), Clarinet 1 (Cl.1), Clarinet 2 (Cl.2), Guitare, Violin I (Vi. I), Violin II (Vi. II), Alto divisi (Alto div.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). Dynamics include *pp*, *ppp*, *ppp*, *ppp*, *ppp*, *ppp*, *ppp*, and *ppp*. The word 'tutti' is written above the Vcl. part, and 'arco' is written below it.

The image shows a page of a musical score for measures 108 and 109. The score is written for a large ensemble, including Clarinets (Cl. I and Cl. II), Cor, Trp., Percussion (I and II), Piano, Guitare, Violins (VI. I and VI. II), Viola, Alto, Violoncello (Vcl. div.), and Contrabasso (Cb.). The score is marked with a red bracket on the right side, indicating the measures 108 and 109. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Görsel 194. 92. ve 109. ölçüler arası

Bir önceki bölmede Re, Sib ve Mib üzerine yapılan modülasyonlar, 110. ölçüde duyulan dans motifiyle Sol#'e yönelmiştir. Besteci, Sib, Mib ve Sol# sesleri arasında T4'lü aralıkları takip ederek modülasyonlar gerçekleştirmektedir. 110. ve 123. ölçüler arasında yer alan bölme, birinci bölümün 94. ve 103. ölçüleri arasında yer alan bölmenin genişletilerek kullanılmasıyla oluşturulmuştur. Birinci bölümde nefeslilerin Fa üzerinde çaldığı ve üçüncü bölümün ana temasına benzeyen melodik hatta orkestra Sol# üzerinde

eşlik ederken, bu bölümde iki grup da Sol# üzerinde partilerini seslendirirler. Dört ölçülik dans motifinin sona ermesiyle, birinci bölümün yardımcı teması yaylılarda kanonik olarak duyulur. 123. ölçüye kadar kısalarak devam eden bu tematik fikir üzerine tahta nefesliler ve glockenspiel üçüncü bölümün ana fikrini uzun notalar üzerinde seslendirirler (Görsel 195).

108

Cl.1

Cl.2

Cor

Trp.

I

Perc.

II

Piano

Guitare

VI. I div.

VI. II div.

Alto div.

Vcl. div.

Cb.

[G]

[E]

f

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

112

CL.1

CL.2

Cor

Trp.

I (Glockenspiel)

Perc.

II

Piano

112

VI. I div.

VI. II div.

Alto div.

Vcl. div.

Cb.

meno f

f

molto f

sfz

f

sfz → *f meno*

sfz → *f meno*

sfz → *f meno*

116

Fl.

CL.I

CL.2

Cor.

perc. I

Glockenspiel

Piano

VI.I

VI.II

Alto

Vcl.

Cb.

f

f colla Fl.

The image shows a page of a musical score for orchestra, specifically measures 110 to 123. The score is divided into two systems. The first system includes Flute 1 (Fl. 1), Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), and Cor. The second system includes Percussion (Perc. I and II), Piano (Piano), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Alto), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score is marked with dynamics like *mf* and *p*, and includes a 'sub. a M' marking. A red box highlights the first system and the beginning of the second system.

Görsel 195. 110. ve 123. ölçüler arası

124. ve 131. ölçüler arasında besteci tüm fikirleri Stravinski'nin müziğinde sıklıkla görülen "stratification" yani fikirleri katmanlar hâlinde üst üste kullanma tekniğiyle bir araya getirir. Viyola yardımcı temanın ritmik motifini çello, timpani, piyano ve kontrbas dans motifini bölme boyunca seslendirirler. Ana temayı kullanan marimba, I. keman ve piyano grubuna karşı, piccolo ve trompet yardımcı temayı bir ölçü ana tema, bir ölçü yardımcı tema olacak şekilde bir arada seslendirir (Görsel 196).

120

Fl. *a Picc.*

Cl. I *p*

Cl. 2 *pp*

Cor *p*

I *sub. a M.*

II *Timb*

ano *coperto*

Viol. I *p sonora*

Viol. II *ppp alla punta*

Alto *mp*

Vcl. *p*

Cb. *p*

125

Picc. *mp* *pp*

Cl. I *mp*

Cl. II *mp*

Trp. *mute* *mp possibile* *pp* *mp*

Perc. I II

Piano *piano*

VI. I div. *p sonoro* *simile*

VI. II div.

Alto Sax. div.

Vcl. div.

Cb.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 125, featuring woodwind and string parts. The score is annotated with red markings. Three large red rounded rectangles highlight passages in the Piccolo, Clarinet I, and Clarinet II parts, with red arrows pointing to corresponding notes in the Trumpet part. Two red circles highlight specific notes in the Percussion I and II parts. A large red rectangle encompasses the Percussion, Piano, and Alto Saxophone parts. Two red ovals highlight passages in the Violin I part, with the word 'simile' appearing above the notes. The Alto Saxophone and Cello/Double Bass parts are also enclosed in red rectangles. The score includes dynamic markings such as *mp*, *pp*, *mute*, *mp possibile*, *p*, *piano*, *p sonoro*, and *simile*.

129

Picc. Fl.

Cl. I

Cl. II

Cor.

Trp.

I Perc.

II Perc.

Piano

Violone

VI. I div.

VI. II div.

Alto div.

Vcllo div.

C.

pizz.

The image shows a page of a musical score for measures 124 to 131. The score is for a full orchestra and includes parts for Piccolo Flute (Picc. Fl.), Clarinets I and II (Cl. I, Cl. II), Cor Anglais (Cor.), Trumpets (Trp.), Percussion I and II (Perc. I, Perc. II), Piano, Violone, Violins I and II (VI. I div., VI. II div.), Alto, Violoncello (Vcllo div.), and Contrabass (C.). The score is annotated with red markings: a large red box encloses measures 124-131; a red circle highlights a specific note in the Piccolo Flute part; a red arrow points from this circle to a note in the Percussion I part; and another red circle highlights a note in the Violin I part. The score is in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature.

Görsel 196. 124. ve 131. ölçüler arası

132. ve 138. ölçüler arasında gitar yardımcı tema motifini yatay olarak Mi, La, Mi, Re ve Do# seslerine modülasyon yaparak kadans bölmesine yönelim gerçekleştirir. Yardımcı tema motifleri arasında 135. ölçüde dans motifini soyutlaştırarak seslendirir. Kadans bölmesi Mi ekseninde seslendirilen yardımcı temanın duyulmasıyla başlar. 145. ölçüde bas partisinde yardımcı tema ritmi üzerine Sol minör dizisinin ilk beş sesini oluşturan inici bir pasaj görülmektedir. Bölme gitarın La# ekseninde seslendirdiği doğaçlama pasajın, 151. ölçüde yaylıların da eşliğiyle Si sesine ulaşmasıyla sona erer. Si sesi hatırlanacağı üzere ikinci bölümün bölmeleri arasında bir bağlaç görevi görmekteydi. Bu özelliğiyle bestecinin ilk iki bölümde kullandığı çoğu bestecilik materyalini, üçüncü bölümün formunu şekillendirmek için kullandığı düşünülebilir (Görsel 197).

The image displays a musical score for guitar, violin (Vcl.), and cello (Cb.). The score is divided into three systems. The first system shows the guitar part starting at measure 133, with a red bracket highlighting a section from measure 135 to 145. The second system shows the guitar part starting at measure 138, with a red bracket highlighting a section from measure 145 to 151. The third system shows the guitar part starting at measure 151, with a red bracket highlighting a section from measure 151 to 155. The score includes dynamics such as *p*, *mf*, and *cresc.*, and performance instructions like *Cadenza*, *rit.*, *breve*, *a Tempo*, and *cediendo un poco*.

The image displays a musical score for Guitare and Fl. (Flute) with various annotations and markings. The Guitare part is shown in three staves, with measures 142, 146, and 149. The Fl. part is shown in one staff, with measures 150 and 151. The score includes tempo markings such as "Tempo libero e leggiero", "rit. poco a poco", and "Poco meno". There are also dynamic markings like "p" and "pp". A red box highlights a specific section of the Guitare part, and a red circle highlights a specific note in the Fl. part. The score is written in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and articulation marks.

Görsel 197. 131. ve 151. ölçüler arası

Kadansın Si sesiyle sona ermesinin ardından, yaylıların uzun kakaфонik akoru üzerinde gitar ve flüt, eserin genelinde yer alan K3'lü aralığı bir malzeme olarak işleyerek, 155. ölçüde başlayan yeniden sergi bölümüne bir yönelim gerçekleştirir (Görsel 198).

155. ve 156. ölçülerde eseri oluşturan temaların yeniden seslendirilmesiyle, yeniden sergi bölmesine geçilir. Üçüncü konçertoda olduğu gibi, bu konçertoda da üçüncü bölüm eserin ilk bölümündeki ana temasına dönüş yapmaktadır. Klarnetler birinci bölümün ana temasının son motifini seslendirirken, gitar üçüncü bölümün yardımcı temasını, yaylıların dans motifi eşliğinde çalar. 157. ve 160. ölçüler arasında gitar dans motifini yaylılardan devralır ve orkestra, dans motifine on altılık notalardan oluşan yatay bir yapı ile eşlik eder. Orkestrasyonun yoğunluğunun arttırıldığı bu dört ölçülük bölme, gitarın rasgueado akorlarla dans motifini çeşitlediği 161. ölçüde aniden sadeleşir ve dans motifinin soyutlandığı bir eşliğe dönüşür. Bölmenin tamamı Re eksenindedir (Görsel 199).

The image displays a musical score for the third movement of a concerto. The score is written for a full orchestra and includes a guitar part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is marked "accel." and "cresc." at the beginning of the section. A red box highlights the "Coda" section, which is marked "Vivace" and "p". The Coda section features a guitar part with rasgueado chords and a string part with a horizontal structure of sixteenth notes. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinets (Cl. I, Cl. II), Cor, Guitar, Violins (VI I, VI II), Alto, Violoncello (Vcl. div.), and Contrabass (Cb.).

160

Fl. *mp* *a Picc.*

Cl. I *p* *cresc.* *f mp*

Cl. II *p* *cresc.* *f mp*

Cor.

Trp. *senza vibrato*

I Perc. *mp* (*Cymb. susp.*)

II

Piano *mp*

Guitare

VI. I div. *p* *cresc.* *mp*

VI. II div. *p* *cresc.* *mp*

Alta div. *p* *cresc.* *mp*

Vcl. div. *p* *cresc.* *mp*

Cb. *mp*

163

Picc.

Cl. I

Cl. II

Cor.

Trp.

Perc. II

Piano

Gitar

Fl. I div.

Fl. II div.

Alto div.

Vcl. div.

Cb.

stacc.

pp

pp

pp

pp sub.

pp sub.

pp

pizz.

pizz.

p sub.

p sub.

p sub.

p sub.

p sub.

p sub.

p

Görsel 199. 155. ve 164. ölçüler arası

165. ölçüde daha 36. ölçüde duyulan kapanış motifini, gitar birer ölçülük cümlecikler şeklinde, dört ölçü boyunca seslendirir. Flüt ve I. keman, gitara, 2. ölçüde ana temanın kullanıldığı ritmik şablonu kullanarak eşlik ederler. 169. ve 175. ölçüler arasında gitar kapanış motifini genişleterek Re ve Fa# ekseninde yer alan bir köprü bölmesi sunar. 176. ve 178. ölçüler arasında orkestra önce Re eksenindeki iki ölçülük yardımcı tema motifini ardından La eksenindeki bir ölçülük kapanış motifini seslendirir (Görsel 200).

The image shows a musical score for a symphony, measures 163-178. The score includes staves for Piccolo, Clarinets I and II, Cor Anglais, Trumpets, Trombones II, Piano, Guitar, Violins I and II, Viola, Alto, Violoncello, and Contrabass. A red box highlights the guitar part from measure 165 to 178, showing a closing motif. The guitar part is marked with 'pp' and 'pp sub.'.

Musical score for measures 167-170. The score includes parts for Piccolo (Picc.), Percussion II (Perc. II), Guitar, Violin I (VI. I div.), Violin II (VI. II div.), Alto (Alto div.), Violoncello (Vcl. div.), and Contrabass (Cb.). A red box highlights the first two measures of the Piccolo and Guitar parts. A red vertical line is drawn through measures 168 and 169, extending from the Piccolo staff down to the Contrabass staff. Dynamics include *p* and *pp*. Performance instructions include *pizz.* and *(pizz.)*.

Musical score for measures 171-174. The score includes parts for Guitar, Alto (Alto div.), Violoncello (Vcl. div.), and Contrabass (Cb.). A red box highlights the first two measures of the Guitar part. A red vertical line is drawn through measures 172 and 173, extending from the Guitar staff down to the Contrabass staff. Dynamics include *pp*. Performance instructions include *arco*.

174

Picc.
Cl. I
Cl. II
Cor.
Trp.
Tc. II
Piano
Violino
Viola
Vcl. div.
Cb.

The musical score for measures 174 and 175 is presented in a 4/4 time signature. The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo part, marked *f*. A red box highlights the first two measures of this part.
- Cl. I**: Clarinet I part, marked *f*.
- Cl. II**: Clarinet II part, marked *f*.
- Cor.**: Cor Anglais part, marked *meno f*.
- Trp.**: Trumpet part, marked *meno f*.
- Tc. II**: Trombone II part, marked *f*, with a *non trem.* instruction.
- Piano**: Piano accompaniment, marked *f*.
- Violino**: Violin part, marked *f*.
- Viola**: Viola part, marked *f*.
- Vcl. div.**: Violoncello part, marked *f*.
- Cb.**: Contrabass part, marked *f*.

Measure 174 features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Measure 175 continues this pattern with some rests. A red box highlights the first two measures of the Violino and Viola parts in measure 175. The score includes various dynamic markings such as *f*, *meno f*, and *ppp*, along with performance instructions like *non trem.* and *arco*.

178

Picc. *mp* *f*

Cl. I *mp* *p*

Cl. 2 *mp* *p*

Cor

Trp.

Cymb. susp.

I *mp* *f*

Perc. II *<sf*

Piano

Gitarre

Vi. I div. *mp* *f* *pp* *pp* *unis.*

Vi. II div. *mp* *f* *pp* *pp* *unis.*

Alto div. *mp* *f* *pp* *pp* *unis.*

Vcl. div. *mp* *f* *pp* *pp* *unis.*

Cb. *mp* *f* *pp* *pp* *pizz.* *mp*

Görsel 200. 165. ve 178. ölçüler arası

179. ölçüde gitar dans motifi çeşitlemesini yeniden rasgueado notalar ile seslendirerek bölümün son bölmesine geçiş yapar. Bir önceki bölmede orkestranın yardımcı tema motifine eklediği bir ölçülük kapanış motifi gibi gitar, Re eksenindeki iki ölçülük dans motifini, La eksenindeki bir ölçülük kapanış motifi ile birlikte seslendirir. 182. ölçüde orkestra kapanış motifini La eksenindeki üç ölçülük bir cümlecikte genişleterek, tansiyonu dominant etkisiyle arttırır. 185. ölçüde gitar orkestranın hazırladığı kapanış motifini son kez, 15. ölçüdeki köprü motifinin gelişimine benzer ve Re notasında sonlanacak şekilde seslendirir. Flüt ve I. keman gitara yardımcı temayı Re üzerinde seslendirerek eşlik ederler. Orkestranın Re, Mi, La, Re sesleri üzerinde çaldığı akorla eser sona erer. Birinci bölümde bahsedildiği üzere Re, Mi, La, Re akoru Stravinski'nin *Bahar Ayini* isimli eserini sonlandıran “*dead*” akorudur. Brouwer'ın eserin sonunda Stravinski'nin müziğine küçük bir gönderme yaptığı düşünülebilir (Görsel 201).

178

Picc. *mp* *f*

CL1 *mp* *p*

CL2 *mp* *p*

Cor

Trp.

Cymb. susp.

I *mp* *f*

Perc. II *sf*

Piano

Guitarre

VI. I div. *mp* *f* *p* *pp*

VI. II div. *mp* *f* *p* *pp*

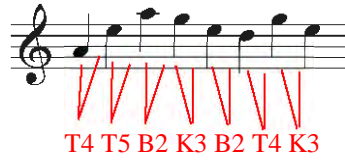
Alto div. *mp* *f* *p* *pp*

Vcl. div. *mp* *f* *p* *pp*

Cb. *mp* *f* *p* *pp* *pizz.* *mp*

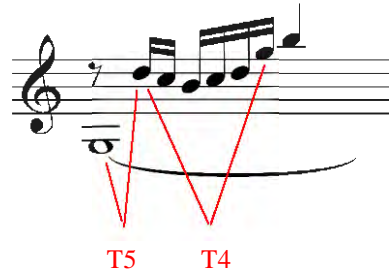
2.2. Motifler

Concerto de Toronto, Concerto de Elegiaco'nun aksine, merkezi bir temanın etrafında şekillendirilmiştir. Görsel x'de verilen birinci bölümün ana teması La3'den La4'e T5'li ve T4'lü iki çıkıcı aralıktan sonra inici B2'li, K3'lü, B2'li, çıkıcı T'4'lü ve inici K3'lü aralıklarla oluşturulmuştur (Görsel 202).



Görsel 202. Birinci bölüm ana temasının aralık analizi

Ana temanın dörtlük ve marcato yapısının aksine, ikinci tema daha akışkan, karakteristik sekizlik sustan sonra onu takip eden on altılık notalardan oluşmaktadır. Aralık özellikleri Paul Klee'nin "yapısallık içindeki hiyerarşik tekrarlanan bağlar kavramı" ile birlikte düşünüldüğünde, tematik fikri oluşturan iskeletin T5'li ve T4'lü iki çıkıcı aralık olduğu ve ana temanın ilk iki aralığının kullanıldığı gözlemlenebilir (Görsel 203).



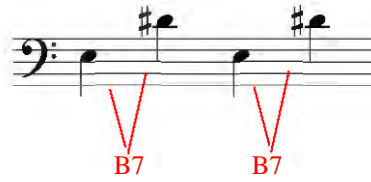
Görsel 203. Birinci bölüm Yardımcı Temasının aralık analizi

Hem birinci bölümde hem de üçüncü bölümde büyük bir önem taşıyan dans motifi, yardımcı temanın gelişini haber veren bir öncül tematik yapı gibi kullanılmaktadır. Bu motif ana temanın son aralığı olan K3'lü aralığının, çıkıcı ve inici olarak peşi sıra kullanılmasıyla oluşturulmuştur (Görsel 204).

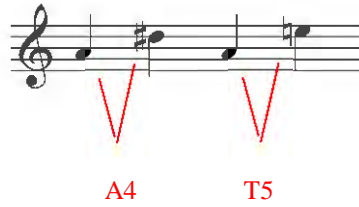


Görsel 204. Dans Motifinin aralık analizi

Brouwer özellikle birinci ve ikinci bölümde sıklıkla, A4'lü ve T5'li aralıklar arasında gelgit yapılan pasajlarla, gerekli görülen gerilim ve çözülme hislerini minimal, yatay boyutlarda kurgulamıştır. Ana temanın hemen ardından duyulan görsel x'deki köprü motifindeki B7'li aralık, La eksenindeki ana temanın, dominant sesi ile A4'lü üstünde yer alan ses arasında yer almaktadır (Görsel 205). Kullanılan bu disonans (uyumsuz) aralıklar, ana temayı oluşturan konsonans (uyumlu) aralıklara kontrast olarak kullanılmaktadır (Görsel 206).



Görsel 205. Birinci bölüm köprü motifinin aralık analizi



Görsel 206. Köprü motifi ile ana tema arasındaki bağlantı

İkinci bölümün tema bölmesinde kullanılan dört ölçülük tematik figürün ilk motifi, birinci bölümde kullanılan ana tema ve köprü motiflerinin iç içe yer aldığı bir yapıya sahiptir. Çıkıcı oktav, B7'li, inici B3'lü ve B2'li aralıklardan oluşan bu motifin ilk aralığı ana

temayı oluşturan T5'li ve T4'Lü aralıklar, ikinci aralığı, birinci bölümün köprü temasında yer alan B7'li aralık, diğer iki aralık ise ana temanın dördüncü ve beşinci aralıklarının ikinci aralığa göre değiştirilmiş hallerinden oluşmaktadır (Görsel 207).

The diagram illustrates the thematic structure of the second section. It consists of three staves of musical notation. The top staff shows four measures, labeled 1, 2, 3, and 4. The middle staff is labeled 'Ana tema (Mi üzerinde)' and the bottom staff is labeled 'Birinci Bölüm köprü motifi'. Red circles and arrows highlight the thematic relationships between the sections. The first measure of the top staff is circled in red, and its notes are connected by red arrows to the first measure of the middle staff and the first measure of the bottom staff. The second measure of the top staff is also circled in red, and its notes are connected by red arrows to the second measure of the middle staff and the second measure of the bottom staff. The third measure of the top staff is circled in red, and its notes are connected by red arrows to the third measure of the middle staff and the third measure of the bottom staff. The fourth measure of the top staff is circled in red, and its notes are connected by red arrows to the fourth measure of the middle staff and the fourth measure of the bottom staff.

Görsel 207. İkinci Bölüm tema bölmesi tematik fikrinin oluşum şeması

Daha önce ikinci bölümün form analizinde açıklandığı gibi, ikinci bölümü oluşturan çoğu çeşitlemenin tematik fikirleri, tema bölmesinde olduğu gibi, birinci bölümün ana temasının ilk motifiyle başlamakta ve ana temayla köprü motiflerinin karışımından oluşmaktadır (Görsel 208).

1 2 3 4

Tema bölümü

II. Çeşitleme

III. Çeşitleme

IV. Çeşitleme

Görsel 208. İkinci Bölümde yer alan tematik fikirlerin oluşum şeması

Üçüncü bölümün ana temasının da birinci bölümün ana teması ve köprü motiflerinden etkilendiği düşünülebilir. İkinci bölümün tema bölümünün tematik figüründe olduğu gibi, üçüncü bölümün ana temasını oluşturan aralıklar inici K3'lü, çıkıcı K2'li, inici K2'li, çıkıcı T4'lü, inici T5'li, çıkıcı K3'lü ve inici K2'li olarak, konsonant ve disonant aralıkların bir arada kullanılmasıyla şekillendirilmiştir. K2'li aralıkların B7'li aralığın çevrimi olduğu düşünüldüğünde yukarıdaki fikir daha anlamlı olmaktadır. Birinci bölümün ana temasının iki karakteristik aralığı olan K3'lü ve T4'lü aralıklar, bu tematik figürün de ana aralıklarını oluştururlar (Görsel 209).

K3 K2 K2 T4 T5 K3 K2

Görsel 209. Üçüncü bölüm ana temasının aralık analizi

Üçüncü bölümün bir önemli tematik figürü olan köprü figürü, birinci bölümün ana temasını oluşturan dizinin üç zamanlı bir sistemde, altılı on altılık gruplardan oluşan ardışık dizilimiyle şekillendirilmiştir (Görsel 210).



Görsel 210. Üçüncü Bölüm köprü motifi

Üçüncü bölümdeki tematik motiflerin, kendinden önceki motiflerin yapısal özellikleriyle şekillenmesi ve kendinden sonrakileri etkilemesi süreci, motiflerin de bir modülasyona uğradığı fikrini doğurmaktadır. Üçüncü bölümde 15. ve 25. ölçüler arasında yer alan köprü bölmesinde, orkestranın yatay olarak geliştirdiği köprü motifinin, 23. ölçüde timpani partisinde sadece ritmik bir öge olarak kullanılması ve bu ritmik ögenin 37. ölçüde yardımcı temaya dönüşmesi, melodik modülasyon fikrini desteklemektedir. Diğer tematik figürler gibi üçüncü bölümün yardımcı teması da birinci bölümün ana temasının son dört notasından oluşmaktadır (Görsel 211).



Görsel 211. Üçüncü bölümün yardımcı temasının oluşum şeması

2.3. Tonal Plan

Eserin geneline bölümler çerçevesinde bakıldığında, birinci bölümün sergi bölmesi La, gelişme bölmesi Mi ve yeniden sergi bölmesi La eksenini üzerinde oluşturulmuştur. İkinci bölüm, bölmelerin sırasıyla La, Mi, Re, Sol ve Mi eksenlerinde oluşturulmuştur. Bu eksen alanlarının birinci bölümün ana temasını yatay olarak oluşturduğu görülebilir. Üçüncü bölüm ise, sergi bölmesinde Re, Fa ve La, gelişme bölmesinde Re, Sol# ve yeniden sergi bölmesinde Re, La, Re eksenlerinde oluşturulmuştur. Sergi ve yeniden sergi bölmelerini oluşturan eksenler arasındaki aralıklar konsonant iken, gelişme bölmesini oluşturan tonal omurganın A4'lü aralıktan oluşması, bestecinin tüm eseri konsonant ve disonant fikirlerinin çatışması üzerine kurguladığını düşündürtebilir.

Besteci, tonal alanlar içerisinde oluşturduğu dizilerde, merkez notanın A4'lüsü ve T5'lisinin bir arada kullanılabilirdiği Majör Pentatonik dizilerden yararlanmaktadır. Dizilerin majör ya da minör bir etkiye sahip olmadığı bu yöntemle, eserin tonal gelişiminden çok, melodik materyalin farklı ton merkezlerine gerçekleştirdiği modülasyonlarla, modüler kullanımı ön plandadır. İkinci bölümü oluşturan tüm bölmelerin majör pentatonik dizisinin kullanımıyla oluşturduğu söylenebilir.

2.4. Sonuç ve Eserin Önemi

Brouwer'ın üçüncü bestecilik dönemi olarak adlandırılan "yeni sadelik" akımının genel özellikleri *Concerto de Toronto*'da en belirgin biçimde görülmektedir. Basit müzikal fikirlerin, eserin her noktasına yayılmasıyla şekillenen bu anlatım tarzı bestecinin *Concerto de Elegiaco*'da kullandığı müzikal dille aynıdır.

Eserde kullanılan büyük ölçekli form yapıları geleneksel form yapılarını anımsatmaktadır. Geleneksel form yapılarındaki tonal alanların önemi bu eserde ses alanının önemi olarak ortaya çıkar. Eserdeki tüm tematik materyallerin bir üst ana tema fikrinden doğması ve hepsinin farklı karakterleri yansıtabilmesi Brouwer'ın bestecilik başarısı olarak yorumlanabilir.

Gitarın ses kapasitesindeki kısıtlılık, eserin tüm bölümlerinde tematik fikirlerin orkestra, gitar, orkestra, gitar sıralamasıyla verilmesine neden olmaktadır. Gitarla birlikte

kullanılan keman, flüt, klarnet ve marimba gibi solist çalgılarla, gitarın tematik sunumları güçlendirilmektedir. Bu açıdan bakıldığında, *Concerto de Toronto* geleneksel gitar konçertosu özelliklerinden uzaklaşmamaktadır.

SONUÇ

Klasik gitar müziğinin tarihsel gelişim süreci göz önünde bulundurulduğunda, 20. yüzyılın çalgıyı yeni bir seviyeye çıkardığı düşünülebilir. 20. yüzyılın başında geleneksel Batı müziği tekniklerine tepki olarak ortaya çıkan ve birbirini takip eden avangart akımlar, gitar müziği literatürüne yüzyılın ikinci yarısından sonra girmeye başlamıştır. Birinci bölümde bahsedildiği gibi, 20. yüzyılın ilk yarısı, gitar repertuarındaki eksik formların tamamlanması için yapılan çalışmaların ışığında, eserlerin yeni romantik üslup olarak tanımlanabilecek, daha çok 19. yüzyılın ikinci yarısındaki bestecilik teknikleri örnek alınarak bestelenmesine neden olmuştur.

Klasik gitarın hızlı pedagojik gelişiminin sonucunda popülerleşmesi ve konser sahnelerinde daha sık görülmesiyle, dönemsel öncü tekniklerin gitar müziğine dâhil edilmesi ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında çoğu gelişmekte olan ülkeler tarafından model olarak görülen Batı kültürünün aldığı maddi ve manevi darbe, Küba gibi Latin Amerika ülkelerinin sahip oldukları folklorik özellikleri ön planda tutarak, kendi kültürel politikalarını evrenselden ulusalcı bir perspektife çevirmelerine neden olduğu düşünülebilir.

1920 sonrasında, Küba müziğinin gelişiminde ortaya çıkan akımlar her ne kadar farklı sonuçlar ortaya koymuş olsalar da, felsefik açıdan aynı bakış açısına sahiptirler. Özellikle 1942’de Jose Ardevol öncülüğünde ortaya çıkan *Grupo Renovacion* akımı, Kübanizm algısını evrensel normlara taşıyabilmek için, folklorik mirası materyal olarak kullanırken, evrensel müzik tekniklerini bu materyalin işlenmesinde bir araç olarak kullanır.

Brouwer’ın bu akımın etkin olduğu bir dönemde doğduğu, büyüdüğü ve ilk eserlerini verdiği düşünüldüğünde, bestecinin Afro – Küban müzik kültürüne özünde ne kadar bağlı olduğu daha iyi anlaşılabilir. 1955 sonrasında aktif olarak bestecilik kariyerine adım atan Brouwer’ın müziğini üç ana bölümde incelemek mümkündür: *Grupo Renovacion* etkisindeki, daha çok Afro – Küban ritmik ve melodik özelliklerini taşıyan, Batı müziği

normlarını öğrenebilmek ve kendisini geliştirebilmek için yeni klasikçi üslupta bestelenmiş ilk dönem eserleri; 1961 Varşova Sonbahar Müzik Festivali sonrasında dönemin avangart müzik bestecileriyle tanışmasının ardından müziğinde görülen *atonal* müzik, *serial* müzik, deneysel müzik, rastlantısal müzik ve minimalist müzik öğeleriyle ikinci dönem eserleri; 1981 sonrasında yeniden ulusalcı kimliğine dönüş yaptığı Afro – Küban müzik özelliklerinin somut olarak kullanıldığı ancak özellikle minimalizm başta olmak üzere avangart tekniklerin bir sentez aracı olarak müzikal öğeleri şekillendirdiği üçüncü dönem eserleri.

Brouwer'ın yaratıcılık dönemleri her ne kadar farklı bestecilik teknikleriyle şekillenmiş olsa da, tüm bu dönemler bestecinin Küba Müzik Kültürü'nü ileriye yönlendirdiği bir amaç doğrultusunda gerçekleşmiştir. Küba Film Enstitüsündeki görevi ve UNESCO Uluslararası Müzik Konseyi Küba Temsilciliği görevleri sayesinde, bestelemiş olduğu eserlerle, Küba ulusal mirasının evrensel normlarda temsil edilmesini sağlamaktadır.

20. yüzyılın başında genel olarak İspanyol ulusal mirası içinde görülen gitar müziği, Brouwer'ın getirdiği müzikal yenilikler başta olmak üzere, 20. yüzyılın gitarist bestecileri sayesinde evrensel bir kimlik kazanmıştır. Brouwer'ı kendi kuşağındaki diğer gitarist bestecilerden bir adım öne götüren şey, onun müziğinin hem ulusal hem de evrensel boyutlarda eş değer şekilde temsil edilebilmesidir. Özellikle üçüncü dönemi olarak bilinen *National Hyper Romanticism* dönemiyle birlikte edindiği bestecilik becerileri, klasik gitar için eksik olarak görülen formlara önemli örnekler sunmaktadır.

Brouwer'ın analiz edilen üçüncü dönem konçertolarının özellikleri ve eserlerinin gitar repertuvarındaki önemi şu şekilde açıklanabilir:

Üçüncü bölümde detaylı form analizleri sunulan *Concerto de Elegiaco* ve *Concerto de Toronto*, bestecinin 1985 ve 1987'de bestelediği ve günümüzde en çok seslendirilen iki gitar konçertosudur. İki gitar konçertosu da besteleniş özellikleri düşünüldüğünde önemli benzerlikler taşımaktadırlar. Daha önce de bahsedildiği gibi, devamlılığın sabit, yatay tematik fikirlerin uzatma, genişletme, kısaltma ve parçalarına ayırma gibi minimalizm teknikleriyle sağlandığı bu iki eserde, besteci az malzemeyle büyük birer form oluşturmaya çalışmıştır. Bestecinin önem verdiği unsur, eserin genelindeki tonal

alanlardaki gelişim değil, sınırlandırılmış tematik malzemelerin eser boyunca ne kadar geliştirilebileceğidir. Bir başka deyişle, besteci eserin tınısal gelişimine öncelik vermektedir.

Brouwer, *Concerto de Elegiaco*'da hızlı – yavaş – hızlı özellikli klasik konçerto formunu kullanmıştır. Bestecinin üçüncü dönem özellikleri eserin genelinde görülebilmektedir.

Birinci bölüm *sonata allegro* yapısı ile gitar ve yaylı orkestranın diyalektlerinden oluşan bir oluşum sergilemektedir. Birinci bölümü oluşturan tüm tematik malzemeler, eserin ilk 20 ölçüsünde gitar ve yaylı orkestranın sunduğu iki fikrin manipülasyonlar sonucu geliştirilmesi esasına dayanmaktadır. Tematik fikirlerin ilk kez duyulmasında, klasik konçertolarda görüldüğü gibi önce orkestra sonra solist çalgı sırası takip edilmeyerek, önce gitarın seslendirdiği fikre, orkestra karşıt fikirle cevap vermektedir.

“*Interlude*” başlığı ile belirtilen ikinci bölüm, eserin geneli düşünüldüğünde kısa bir durak alanı ya da bir gelişim bölümü özelliği göstermektedir. Özellikle Barok Dönem konçertolarında görülen, solo çalgının ilk ve son bölüm arasında kısa, recitativ özellikli bir kadans olarak seslendirdiği “*Interlude*” bölümü özelliklerini gösteren ikinci bölüm, yaylılar ve gitar arasında gerçekleşen bir diyalog şeklinde oluşturulmuştur.

Üçüncü bölüm, birinci bölümdeki iki tematik fikrin yapısal olarak çok benzeri iki tematik fikirle başlar. Bölümün gelişme bölmesinde yeniden duyulan ikinci bölüme ait tematik materyal, sonrasında yerini birinci bölümün tematik fikirlerine bırakarak, eserin bir bütünlük içinde tüm temalarının duyulduğu yapı hâlini almasını sağlar.

Bölümler arasında *attaca* olarak yapılan geçişlerin sağladığı fikir birliğiyle konçertoyu tek bölümlü bir eser olarak düşünmek mümkün olmaktadır. Besteci müziğindeki bu özelliğiyle, diğer çağdaş gitar müziği bestecilerinden daha farklı bir özellik göstermektedir. Caboverde, Paul Klee'nin, Brouwer'ın yapısal fikirleri üzerinde büyük bir etkisi olduğundan bahsetmektedir. Brouwer'ın çizimiyle, Klee'nin “bir bütünü oluşturan tüm parçalar, bütünle benzer özellikler gösterir” fikri bestecinin eseri boyunca sağladığı tematik yapılar arasındaki benzerliklerin nedeni olarak görülebilir.

Üçüncü konçertodan iki yıl sonra yazılan *Concerto de Toronto*, bestecilik dili açısından büyük farklılıklar göstermese de orkestranın vürmalı çalgılar ve nefesli çalgılar ailelerinde yapılan eklemelerle çok daha büyük bir forma sahiptir. Müzikal fikirlerin sunulması için kullanılan çalgısal renk çeşitliliği, 20. yüzyıl gitar konçertoları arasında öncü bir yaklaşım sergilemektedir. Diğer gitar konçertolarında orkestrayı oluşturan çalgıların genellikle eşlik amaçlı kullanılmasından dolayı nadiren solo özellikte görüldüğü düşünülürken, *Concerto de Toronto*, bestecinin orkestradaki tüm çalgıları oda müziği özelliği gösterercesine eşit miktarda rol üstlediği bir eserdir.

Birinci bölüm *sonata allegro* yapısı üzerinde oluşturulmuştur. İki kontrast fikir üzerine kurulan bu bölüm, üçüncü konçertoda olduğu gibi tematik fikirlerin süreç içinde yatay gelişimine ve değişimine bağlı olarak bir gelişim sergilemektedir. Üçüncü konçertonun aksine, klasik dönem konçertolarında olduğu gibi, ana fikir önce orkestra tarafından sergilenmiş, sonra solist tarafından çeşitlenerek sunulmuştur.

İkinci bölüm, tüm gitar konçertoları arasında Rodrigo'nun *Aranjuez Gitar Konçertosu*'nun ikinci bölümünün sahip olduğu estetik güzellikle yarışabilecek bir yapıdadır. Bestecinin tema ve çeşitleme formuyla şekillendirdiği bölüm, tema ve dört çeşitlemeden oluşmaktadır. Temanın her duyuluşunda, orkestradaki tınısal yenilikler, tematik malzemenin uğradığı değişiklikler ve eserin genelindeki ritmik çeşitlilik bu bölümün estetik anlamda sahip olduğu güzelliğin başlıca özellikleridir.

Üçüncü bölüm 20. yüzyılın ilk dönemindeki eserlerde görülen blok fikir ve katman kullanımı gibi tekniklerin görüldüğü bir bölümdür. Gitarın kadans benzeri bir girişle ana temayı seslendirdiği ve tematik fikirlerin gitar, orkestra, gitar, orkestra sıralamasıyla sergilendiği bir formla oluşturulmuştur. Üçüncü konçertoda olduğu gibi, besteci bu bölümde de ilk bölümün tematik fikirlerini belirli manipülasyonlara uğratarak sergilemiştir. Bestecinin bu bölümü oluşturan ana temayı süreç içerisinde ritmik değişikliklere uğratarak, yardımcı temayı oluşturmuştur. Tezin üçüncü bölümünde sunulan ve üçüncü bölümü oluşturan motif gelişimi görseli, bestecinin tematik malzemeyi nasıl bir tematik modülasyona uğrattığına örnek oluşturmaktadır.

Brouwer'ın üçüncü ve dördüncü konçertolarının analizleri ışığında, bestecinin üçüncü bestecilik döneminde oluşturduğu müzikal dil özellikleri kısaca şu şekilde ifade edilebilir: Eserlerdeki süreklilik, tematik malzemelerin uğradığı değişiklikler sonucu oluşturulmaktadır. Besteci eserin tınısal gelişiminde farklı orkestra düzenleri kullanır. Bestecinin bu dönemdeki eserlerinin ortak bir özelliği olarak, konçertoları da statik bir armoni şablonu üzerine inşa edilmekte, bu şablonu oluşturan eksenler genellikle gitarın *idiomatic* özellikleri göz önünde bulundurularak tasarlanmaktadır.

İki eserde de bölümleri oluşturan tematik materyaller, eser genelinde bir bütünün parçası olarak benzer özellikler ile oluşturulmuştur. Paul Klee'nin Brouwer üzerindeki etkisini bu tematik malzeme kullanımlarıyla açıklamak mümkündür.

Dördüncü konçertonun orkestrasyonunda yer alan vurmali çalgılar ailesi içinde Afro – Küban davulları yer almaktadır. Besteci özellikle konçertonun üçüncü bölümünde, yardımcı temanın çeşitlemelerle birlikte sunumunda, bu davulları kullanarak Afro – Küban tınılarını eserine taşımaktadır.

Üçüncü konçertoda yer alan yaylı orkestra kullanımı, dördüncü konçertoda yaylı, nefesli, vurmali ve piyano ile oluşan daha büyük bir orkestrasyona dönüştürülmüştür. Beşinci konçerto *Concerto de Helsinki* dördüncü konçertodan daha büyük bir yapıyla tam senfonik orkestra için bestelenmiştir. Sekizinci konçerto *Concerto de Habana*, gitar, senfonik orkestra ve koro için bestelenmiştir. On birinci konçerto *Concerto de Requiem* yine tam senfonik orkestra için bestelenmiştir. Orkestra kullanımındaki zamansal gelişime bakıldığında, Brouwer, gitar konçertolarında kendisinden önce hiç kullanılmayan bir orkestral renk çeşitliliği elde edebilmek amacıyla, gitar müziğini çok daha büyük çaplı orkestralarla birleştirmektedir.

Brouwer'ın film müziği eserleri aracılığıyla edindiği orkestra kullanımı bilgisi, bestecinin solo gitar müziğini de orkestradaki tınısal özellikleri göz önünde bulundurarak bestelemesine neden olduğu düşünülebilir. Özellikle 1968 sonrasında elde ettiği avangart tını arayışlarıyla ortaya çıkan tınısal müzik özellikleri, klasik gitar müziğinin kendisinden önce görmediği yenilikçi teknik ve müzik özelliklerinin sergilenmesinde önemli rol oynamaktadır. 1990'da bestelediği *Sonata*'nın ikinci bölümünün giriş pasajı ile, *Concerto*

de Elegiaco'nun ikinci bölümünün hemen başındaki yaylıların giriş pasajı arasındaki benzerlik, orkestra tınlarının solo gitar müziği içindeki kullanımına güzel bir örnek olarak verilebilir.

KAYNAKÇA

- Ağır, S. (2012). Frank Martin'in "Quatre Pieces Breves" isimli Solo Gitar Eserinin Teknik ve Müzikal Açıdan İncelenmesi. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Alberge, D. (2012). *John Williams says Guitar Maestro Andres Segovia Bullied Students and Stifled Their Creativity*. <http://www.theguardian.com/music/2012/oct/14/john-williams-accuses-segovia-snob> (Erişim tarihi: 8.11.2015)
- Anderson, K. (2008). *Benjamin Britten (1913 - 1976)*. www.naxos.com, http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.556838&catNum=556838&filetype>About%20this%20Recording&language=English# (Erişim tarihi: 4.12.2015)
- Andreson, K. (2013). *Heitor Villa-Lobos (1887-1959)*. www.naxos.com, http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.573115&catNum=573115&filetype>About%20this%20Recording&language=English# (Erişim tarihi: 17.11.2015)
- Asimakopoulos, E. (2007). *Andres Segovia*. <http://www.tar.gr/>, <http://www.tar.gr/en/content/content/print.php?id=558> (Erişim tarihi: 26.10.2015)
- Atsidakos, T. (2007). *Segovia, through the eyes of his two greatest students*. <http://www.tar.gr/>, <http://www.tar.gr/en/content/content.php?id=498> 558 (Erişim tarihi: 26.10.2015)
- Avraam, V. (2007). *The Beginning of a New Period for the Classical Guitar*. www.tar.gr, <http://www.tar.gr/en/content/content/print.php?id=561> (Erişim tarihi: 8.11.2015)

- Avraam, V. (1999). *The Starting of Andres Segovia's Career*. Guitarra Magazin, :
http://www.guitarramagazine.com/andres_segovia_memory_558 (Erişim tarihi:
21.10.2015)
- Balkarlı, S. (2014) *Çalgı Eşliği*. Nisan Kitabevi: Eskişehir
- Betancourt, R. (1997). *A Close Encounter with Leo Brouwer*. musicweb-
international.com, <http://www.musicweb-international.com/brouwer/rodolfo.htm>
(Erişim tarihi: 14.10.2015)
- Bobri, V. (1990). *The Segovia Technique*. Wesport, Conn: Bold Strummer.
- Branson, M. C. (2011). *Minimalism and the Gutiar*. Yayımlanmamış Lisans Tezi: Edith
Cowan University.
- Brouwer, L., Fukuda, S.-I. (9.5.2008). *An Interview with Leo Brouwer and Shin-Ichi
Fukuda*. (T. W. Saba, Rörportaj Yapan)
http://www.koblenzguitarfestival.de/images/pressespiegel/presse2008/2008_classical_guitar_fukuda.pdf (Erişim tarihi: 14.10.2015)
- Brouwer, L. (15.05.1998). *Leo Brouwer and Manuel Barrueco Interviews*. (D.
Reynolds, Rörportaj Yapan)
<http://columbiaguitarstudio.com/brouwerbarruecoarticles.html> (Erişim tarihi:
14.10.2015)
- Brouwer, L. (1990) *Concerto de Toronto*. Quebec: Les Editions Doberman-Yypan.
- Brouwer, L. (6.10.1988). *An Interview with Leo Brouwer*. (C. Mckenna, Rörportaj
Yapan) Guitar Review no.75.
- Brouwer, L. (1986) *Concerto de Elegiaco*. Paris: Max Eschig.
- Brouwer, L. (1981) *El Decameron Negro*.
- Brouwer, L. (1974) *Tarantos*.
- Brouwer, L. (1973) *Estudios Sencilios*.
- Brouwer, L. (1971) *La Espiral Eterna*.
- Brouwer, L. (1968) *Canticum*.

- Brouwer, L. (1964) *Elegio de la Danza*.
- Brouwer, L. (1959) *Fuga no.1*.
- Brouwer, L. (1956) *Preludio*.
- Brouwer, L. (1955) *Piezas sin Tutilos no.1*.
- Caboverde, E. (2012). A Graduate Guitar Recital Consisting of Works by Leo Brouwer and Mario Castelnuovo-Tedesco with Extended Program Notes.
Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Miami: Florida International University.
- Camacho, L. D. (1998). Interactions, Cross-Relations and Superimpositions: The Musical Language of Leo Brouwer and Sobre Heroes Y Rumbas (Original Composition). Yayımlanmamış Doktora Tezi, Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- Castilla Penaranda, C. I. (2009). Leo Brouwer's Estudios Sencillos for Guitar: Afro-Cuban Elements and Pedagogical Devices. Basılmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Mississippi: The University of Southern Mississippi.
- Century, P. (1991). *Principles of Pitch Organization in Leo Brouwer's Atonal Music for Guitar*. Santa Barbara: University of California.
- Century, P. (1987, Winter). *Leo Brouwer: A Portrait of the Artist in Socialist Cuba*. Latin American Music Review, s151-171.
- Cooper, C. (1985). *Leo Brouwer*. Hanvota.com,
http://hanvota.com/nhac/guitar/interviews/Leo_Brouwer.pdf (Erişim tarihi: 21.10.2015)
- Cooper, C. (1983). *Andrés Segovia: Still on the Road*. Classical Guitar Magazine,
<http://classicalguitarmagazine.com/from-the-classical-guitar-archive-andres-segovia-on-the-road/> (Erişim tarihi: 21.10.2015)
- Devine, A. (2003). *Leo Brouwer*. www.naxos.com,
http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.554195&catNum=554195&filetype=About%20this%20Recording&language=English#
(Erişim tarihi: 23.11.2015)

- Focsaneanu, B. V. (2012). An Analysis of Phrase Structures in the First Movement of Leo Brouwer's *Elegio de la Danza* (1964). Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ottawa: University of Ottawa.
- Huston, J. B. (2006). The Afro-Cuban and the Avant-Garde: Unification of Style and Gesture in the Guitar Music of Leo Brouwer. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Athens, Georgia: The University of Georgia.
- Kaslow, D. M. (2004). *Frank Martin*. www.naxos.com, http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=FECD-0020&catNum=FECD0020&filetype=About%20this%20Recording&language=English (Erişim tarihi: 02.12.2015)
- Kronenberg, C. (2008). Guitar Composer Leo Brouwer: The Concept of a Universal Language. *Tempo*, vol. 62, no.245, 30-46.
- Kronenberg, C. (2000). *Cuban Artist, Leo Brouwer, And his Solo Guitar Works: Pieza sin Titulo to Elegio de la Danza. A Contextual-Analytical Study*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Cape Town: University of Cape Town.
- Long, R. (1999). *Manuel Maria Ponce (1882-1948)*. www.naxos.com, http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.554199&catNum=554199&filetype=About%20this%20Recording&language=English# (Erişim tarihi: 16.11.2015)
- Morgan, R. P. (1991). *Twentieth-Century Music: a History of Musical Style in Modern Europe and America*. New York: W. W. Norton & Compant, Inc.
- Norton, N. (2009, Temmuz). *Characteristics Defining the Three Compositional Periods in the Solo Guitar Music of Leo Brouwer*. www.nickwritesmusic.com, <http://nickwritesmusic.com/characteristics-defining-the-three-compositional-periods-in-the-solo-guitar-music-of-leo-brouwer/> (Erişim tarihi: 14.10.2015)
- O'Leary, A. (2003). *Exploring the Patterns, Figures and Flowing Ideas of Leo Brouwer*. Yayınlanmamış Lisans Tezi. Dublin: Dublin Institute of Technology Conservatory of Music and Drama.

- Olsen, D. A., & Sheehy, D. E. (2000). *The Garland Handbook of Latin American Music*. London: Garland Publishing, Inc.
- Purcell, R. (2004). *Miguel Llobet*. www.naxos.com,
http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.557351&catNum=557351&filetype=About%20this%20Recording&language=English#
(Erişim tarihi: 16.11.2015)
- Shaffer, K. B. (2012). *Compositional Practices in Leo Brouwer's Elegio de la Danza*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Muncie, Indiana: Ball State University.
- Suzuki, D. P. (1981). *The Solo Guitar Works of Leo Brouwer*. Los Angeles: University of Southern California.
- Stravinski, İ.(1913). *Le Sacre du Printemps*. www.imslp.org,
http://petruccilibrary.us/Scores/scores/Stravinsky_Igor_1971/Stravinsky_-_RiteOfSpring_OrchScore.pdf (Erişim tarihi: 19.12.2015)
- Wade, G. (2014). *Toru Takemitsu (1930 - 1996)*. www.naxos.com,
http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.573153&catNum=573153&filetype=About%20this%20Recording&language=English#
(Erişim tarihi: 4.12.2015)
- Wade, G. (2012). *Johann Sebastian Bach (1685–1750) Guitar Transcriptions*.
www.naxos.com
www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.572740&catNum=572740&filetype=About%20this%20Recording&language=English (Erişim tarihi: 16.11.2015)
- Wade, G. (2008). *Joaquin Rodrigo (1901-1999)*. www.naxos.com
http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.570286&catNum=570286&filetype=About%20this%20Recording&language=English#
(Erişim tarihi: 18.11.2015)
- Wade, G. (2007). *Federico Moreno Torroba (1891–1982)*. www.naxos.com,
http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.557902&catN

um=557902&filetype=About%20this%20Recording&language=English#
(Erişim tarihi: 16.11.2015)

Wade, G. (1986). *Maestro Segovia*. Londra: Robson Books.

Wang, E. F. (2008). *Lenguaje musical de Leo Brouwer en el Concerto # 3 para guitarra y orquesta (Elegíaco)*. Bogota: Pontificia Universidad Javeriana.

White, W. C. (1992). *Report on Music in Cuba Today*. Latin American Music Review, 234-242.

KISALTMALAR DİZİNİ

- K2 : Küçük ikili aralık
B2 : Büyük ikili aralık
K3 : Küçük üçlü aralık
B3 : Büyük üçlü aralık
T4 : Tam dördü aralık
A4 : Artık dördü aralık
E5 : Eksik beşli aralık
T5 : Tam beşli aralık
K6 : Küçük altılı aralık
B6 : Büyük altılı aralık
K7 : Küçük yedili aralık
B7 : Büyük yedili aralık

