

T.C
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
PIYANO PROGRAMI

ANTONIO LAURO'NUN GİTAR MÜZİĞİNE YAKLAŞIMININ "4 VALSES
VENEZOLANOS" İSİMLİ ESERİ ÜZERİNDEN TEKNİK VE MÜZİKAL
AÇIDAN İNCELENMESİ

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:
Atakan MEŞEKİRAN

Danışman:
Doç. Seydi Sinan ERŞAHİN

İSTANBUL-2019

Atakan MEŞEKİRAN tarafından hazırlanan ANTONIO LAURO'NUN GİTAR MÜZİĞİNE YAKLAŞIMININ "4 VALSES VENEZOLANOS" İSİMLİ ESERİ ÜZERİNDEN TEKNİK VE MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 24/06/2019

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Doç. S. Sinan ERŞAHİN (Danışman)



Jüri Üyesi : Prof. Selen BUCAK



Jüri Üyesi : Öğr. Gör. Erdem SÖKMEN (İstanbul Üniversitesi)



İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	iii
ÖNSÖZ	v
ÖZET	vi
SUMMARY	vii
RESİMLER LİSTESİ	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ	viii
1. GİRİŞ	1
2. VENEZUELA'DA MÜZİK VE VENEZUELA VALSİ	8
2.1 Latin Amerika'da Müziğe ve Gitara Genel Bakış.....	8
2.2 Venezuela'da Müziğe Genel Bakış.....	21
2.3 Venezuela Valsi.....	26
3. ANTONIO LAURO	29
3.1 Antonio Lauro'nun Hayatı	29
3.2 Antonio Lauro'nun Yayınlanmış Eserleri	32
3.3 Antonio Lauro'nun Bestecilik Stili	34
4. 4 VALSES VENEZOLANOS' UN MÜZİKAL ANALİZİ	36
4.1 Eser Hakkında Ön Bilgi.....	36
4.2 Eserin Müzikal Analizi.....	38
4.2.1 Valse Venezolano No: 1 "Tatiana".....	38
4.2.2 Valse Venezolano No: 2 "Andreina"	43
4.2.3 Valse Venezolano No: 3 "Natalia"	47
4.2.4 Valse Venezolano No: 4 "Yacambu"	51
5. SONUÇ	56
6. EKLER	57

7. KAYNAKÇA.....	73
8. ÖZGEÇMİŞ.....	75



ÖNSÖZ

Bu tezi hazırlarken, entellektüel birikimi ve Latin Amerika gitar müziğine olan geniş hakimiyeti ile bana ışık tutan ünlü Arjantinli gitar sanatçısı, besteci Ricardo Moyano'ya, Cemil Cenk Kuştutan'a ve tez danışmanlığımı yürüten Sayın Doç. Seydi Sinan Erşahin'e teşekkür ederim.



ÖZET

Bu eser metni çalışmasında Venezuelalı gitar bestecisi Antonio Lauro'nun "4 Valses Venezolanos" isimli eseri incelenmiştir. Çalışmaya Venezuela müziği ve Venezuela valsine genel bakış ile başlanmıştır. Antonio Lauro'nun kısa hayat hikayesine değinilmiş, ardından yayınlanmış eserlerinin listesi eklenerek devam edilmiştir.

Son bölümde ise "4 Valses Venezolanos" hakkında genel bir bilgi verilerek müzikal analizi yapılmıştır. Bu analiz ışığında Antonio Lauro'nun bestecilik stili hakkında fikir sahibi olunması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Lauro, Antonio, Gitar, Valses, Venezolanos, Müzik, Besteci

SUMMARY

In this study, Venezuelan guitar composer Antonio Lauro's "4 Valses Venezolanos" is examined. The study starts with an overview of Venezuelan music and Venezuelan vals. After this overview, the biography of Antonio Lauro is briefly mentioned, followed by a list of his published works.

In the last chapter, the musical analysis of "4 Valses Venezolanos" is presented after providing general information about the work in mention. In the light of this analysis, it is aimed to give an idea about the composition style of Antonio Lauro.

Key Words: Lauro, Antonio, Guitar, Valses, Venezolanos, Music, Composer

RESİMLER LİSTESİ

RESİM 2.1.1 – GÜİTARRON	13
RESİM 2.1.2 – CHARANGO	13
RESİM 2.1.3 - BANDOLİM	14
RESİM 2.1.4 - CAVAQUÍNHO	14
RESİM 2.1.5 - VİOLA DE CAİPİRA	15
RESİM 2.1.6 – RONCOCO	15
RESİM 2.1.7 - BANDURRİA.....	15
RESİM 2.1.8 - REQUİNTO	16
RESİM 2.1.9 - GÜİTARRON CHİLENO	16
RESİM 2.1.10 - MANDOLİN	17
RESİM 2.1.11 - CUATRO.....	17
RESİM 2.1.12 – BANDOLA	18
RESİM 2.1.13 - ARPA	18
RESİM 2.1.14 - TİPLE.....	19
RESİM 2.1.15 - TRES	19
RESİM 2.1.16 - GÜİTARRON MEXİCANO.....	20
RESİM 2.1.17 - BERİMBAU.....	20
RESİM 2.2.1 - MARAKAS	21
RESİM 3.1 - ANTONİO LAURO	29

ŞEKİLLER LİSTESİ

ŞEKİL 2.3.1 – CHOPİN, DO DİYEZ MİNÖR VALS	27
ŞEKİL 2.3.2 – VOLLMER, UNA DUDA.....	28
ŞEKİL 4.2.1.1 - LAURO, TATİANA, TEMPO.....	38
ŞEKİL 4.2.1.2 - LAURO, TATİANA, 1. ÖLÇÜ	38
ŞEKİL 4.2.1.3 - LAURO, TATİANA, 1-4.ÖLÇÜLER, MOTİF	39
ŞEKİL 4.2.1.4 - LAURO, TATİANA, 6-8.ÖLÇÜLER	39

ŞEKİL 4.2.1.5 - LAURO, TATIANA, 13-14.ÖLÇÜLER.....	40
ŞEKİL 4.2.1.6 - LAURO, TATIANA, 16.ÖLÇÜ.....	40
ŞEKİL 4.2.1.7 - LAURO, TATIANA, 17-19.ÖLÇÜLER.....	41
ŞEKİL 4.2.1.8 - LAURO, TATIANA, 25-27.ÖLÇÜLER.....	41
ŞEKİL 4.2.1.9 - LAURO, TATIANA, 31-32.ÖLÇÜLER.....	42
ŞEKİL 4.2.2.1 - LAURO, ANDREİNA, TEMPO.....	43
ŞEKİL 4.2.2.2 - LAURO, ANDREİNA, EKSİK ÖLÇÜ.....	44
ŞEKİL 4.2.2.3 - LAURO, ANDREİNA, 2-5.ÖLÇÜLER.....	44
ŞEKİL 4.2.2.4 - LAURO, ANDREİNA, 4.ÖLÇÜ.....	45
ŞEKİL 4.2.2.5 - LAURO, ANDREİNA, 13-16.ÖLÇÜLER.....	45
ŞEKİL 4.2.2.6 - LAURO, ANDREİNA, 19-21.ÖLÇÜLER.....	46
ŞEKİL 4.2.2.7 - LAURO, ANDREİNA, 31-35.ÖLÇÜLER.....	46
ŞEKİL 4.2.3.1 - LAURO, NATALIA, TEMPO.....	47
ŞEKİL 4.2.3.2 - LAURO, NATALIA, EKSİK ÖLÇÜ.....	47
ŞEKİL 4.2.3.3 - LAURO, NATALIA, 2-5.ÖLÇÜLER.....	48
ŞEKİL 4.2.3.4 - LAURO, NATALIA, 10.ÖLÇÜ.....	48
ŞEKİL 4.2.3.5 - LAURO, NATALIA, 11-13.ÖLÇÜLER.....	49
ŞEKİL 4.2.3.6 - LAURO, NATALIA, 27.ÖLÇÜ.....	49
ŞEKİL 4.2.3.7 - LAURO, NATALIA, 28-35.ÖLÇÜLER.....	50
ŞEKİL 4.2.4.1 - LAURO, YACAMBU, GİRİŞ.....	51
ŞEKİL 4.2.4.2 - LAURO, YACAMBU, 1-4.ÖLÇÜLER.....	51
ŞEKİL 4.2.4.3 - LAURO, YACAMBU, 5-8.ÖLÇÜLER.....	52
ŞEKİL 4.2.4.4 - LAURO, YACAMBU, 9-12.ÖLÇÜLER.....	52
ŞEKİL 4.2.4.5 - LAURO, YACAMBU, 15-16.ÖLÇÜLER.....	53
ŞEKİL 4.2.4.6 - LAURO, YACAMBU, 54-57.ÖLÇÜLER.....	54
ŞEKİL 4.2.4.7 - LAURO, YACAMBU, 69.ÖLÇÜ.....	54
ŞEKİL 4.2.4.8 - LAURO, YACAMBU, 92-93.ÖLÇÜLER.....	55

1. GİRİŞ

Yoksulların piyanosu olarak da adlandırılan gitar, tüm dünyada olduğu gibi Latin Amerika'da da her zaman en popüler çalgılar arasında yer almıştır. Kolay taşınabilir olması, ucuz olması, ritim ve armoniyi aynı anda seslendirebilmesi gibi özellikleri sayesinde tüm müzik türlerinde yerini hemen her zaman almayı başarmış, müzik gruplarının ve müzisyenlerin vazgeçilmez çalgısı olmuştur.

Gitar, Latin Amerika'daki tarihi serüveni içerisinde genellikle yerel müzik gruplarında eşlik amaçlı olarak kullanılmıştır. Zaman içerisinde gelişen icra teknikleri, müzisyenlerin yeni arayışları ve özellikle modern anlayışın bu coğrafya üzerindeki etkileri, enstrümana olan yaklaşımı etkilemiştir. Bu etki gitar solistlerinin doğmasına, bestecilerin bu enstrüman için solo eserler vermesine neden olmuştur.

Aşağıda, Latin Amerika'da yetişmiş, modern anlayışta eserler veren besteciler ve icracılar ülkelerine göre gruplandırılarak listelenmiştir.¹

Arjantin:

- Aguirre, Julian (1868-1924)
- Alais, Juan (1844-1914)
- Alemann, Eduardo A (1922-2005)
- Anido, Maria Luisa (1907-1996)
- Arolas, Eduardo (1892-1924)
- Ayala, Hector (1914-1990)
- Boero, Felipe (1884-1958)

¹ (http://musicated.com/cgcl/music/CGCL_nation.html)

- Campana, José Luis (1949-)
- Cardoso, Jorge (1949-)
- Chazarreta, Andres (1876-1960)
- Enriquez, Claudio Pino (1961-)
- Falu, Eduardo (1923-2013)
- Falu, Juan (1948-)
- Ferrer, Edgar R (1964-)
- Fleury, Abel (1903-1958)
- Gilardi, Gilardo (1889-1963)
- Gomez Crespo, Jorge (1900-1971)
- Guastavino, Carlos (1914-2000)
- Heinze, Walter (1943-2005)
- Kagel, Mauricio (1931-2008)
- Maldonado, Raul (1937-)
- Martinez Zarate, Jorge (1923-1993)
- Merlin, Jose Luis (1952-)
- Morel, Jorge (1931-)
- Moyano, Ricardo (1961-)
- Navarro, Hernán (1973-)
- Piazzolla, Astor (1921-1992)
- Prat, Domingo (1886-1944)
- Prato, Juan Carlos (1948-)
- Pujol, Maximo Diego (1957-)
- Ramirez, Ariel (1921-2010)
- Saenz, Pedro (1915-1927)
- Sagreras, Gaspar (1879-1942)
- Sagreras, Julio Salvador (1879-1942)
- Sinesi, Quique (1960-)
- Tsilicas, Jorge (1930-)
- Yupanqui, Atahualpa (1908-1992)

Brezilya :

- Zenamon, Jaime Mirtenbaum (1953-)
- Antunes, Jorge de Freitas (1942-)
- Araujo, Francisco (1949-)
- Assad, Sergio (1952-)
- Azevedo, Waldyr (1923-1980)
- Baden-Powell, Roberto (1937- 2000)
- Barroso, Ary (1903-1964)
- Bellinati, Paulo (1950-)
- Bonfá, Luiz (1922-2001)
- Borges, Aristides Manoel (1884-1946)
- Budasz, Rogerio (1964-)
- Camargo Fernandes, Marcelo de (1956-)
- Camargo Guarnieri, Mozart (1907-1993)
- Catullo (Da Paixao Cearense) (1863-1947)
- De Faria, Alexandre (1972-)
- Fernandez, Oscar Lorenzo (1897-1948)
- Fonseca, Carlos Alberto (1933-2006)
- Garoto (Annibal Augusto Sardinha) (1915-1955)
- Gismonti, Egberto (1947-)
- Gnattali, Radames (1906-1988)
- Gonzaga, Chiquinha (1847-1935)
- Gonzaga, Luis (1912-1989)
- Guarnieri, (Mozart) Camargo (1907-1993)
- Guimaraes, Joao (Pernambuco) (1883-1947)
- Jobim, Antonio Carlos (1927-1994)
- Kampela, Arthur (1962-)
- Kaplan, Jose Alberto (1935-209)
- Krieger, Edino (1928-)
- Luiz, Nonato (1955-)

- Machado, Celso (1953-)
- Madureira, Antonio (1949-)
- Mignone, Francisco (Paulo) (1897-1986)
- Miranda, Ronaldo (1948-)
- Nazareth, Ernesto (1863-1934)
- Nobre, Marlos (1939-)
- Nogueira, Paulinho (1929-2003)
- Pires De Campos, Lina (1918-2003)
- Pixinguinha, (Alfredo Vianna) (1898-1973)
- Powell, Baden (1937-2000)
- Prado, Almeida (1943-2010)
- Queiroz, Jose Oliveira (1897-1968)
- Ramos, Toninho (1942-)
- Reis, Dilermando (1916-1977)
- Santoro, Claudio (1919-1989)
- Santos, Turibio (1940-)
- Sardinha, Annibal Garoto (1915-1955)
- Savio, Isaias (1902-1977)
- Soares de Souza, Francisco (1905-1986)
- Tacuchian, Ricardo (1939-)
- Tapajos, Sebastiao (1944-)
- Teixeira, Nicanor (1928-)
- Thiago de Mello, Gaudencio (1933-2013)
- Vianna, Alfredo Pixinguinha (1898-1973)

Küba:

- Amador, Efrain (1947-)
- Ardevol, Jose (1911-1981)
- Brouwer, Leo (1939-)

- Cervantes, Ignacio (1847-1905)
- Chaviano, Flores (1946-)
- Farinas, Carlos (1934-2002)
- Galan, Natalio (1917-1985)
- Gramatges, Harold (1918-2008)
- Guyun (V Gonzalez Rubiera) (1908-1987)
- Lecuona, Ernesto (1896-1963)
- Leon, Tania (1943-)
- Molina, Luis Manuel (1959-)
- Roldan, Amadeo (1900-1939)
- Saumell, Manuel (1810-1870)

Ekvador:

- Flores, Eduardo (1960-)
- Paamino, Cristobal (1958-)

El Salvador:

- Cáceres, German (1954-)
- Carcache, Manuel (1955-)

Meksika:

- Alcazar, Miguel (1942-)
- Angulo, Eduardo (1954-)
- Chavez, Carlos (1899-1978)
- Espinosa Garay, Leandro (1955-)
- Galindo, Blas (1910-1993)
- Garcia de Leon, Ernesto (1952-)
- Gomez, Guillermo (1880-1953)

- Ponce, Manuel Maria (1882-1948)
- Ritter Navarro, Jorge (1957-)
- Sandi, Luis (1905-1996)
- Tamez, Gerardo (1948-)
- Trigos, Juan (1965-)
- Velazquez, Leonardo (1935-2004)

Paraguay:

- Barrios, Agustin Mangore (1885-1944)

Peru:

- Echeopar, Javier (1955-)
- Robles, Daniel (1871-1942)

Porto Riko:

- Cardé, Eric Reyes (1955-)
- Cordero, Ernesto (1946-)
- Schwartz, Francis (1940-)
- Sierra, Roberto (1953-)
- Venegas Lloveras, Guillermo (1915-1993)

Uruguay:

- Broqua, Alfonso (1876-1946)
- Calleja, Francisco (1891-1950)
- Carlevaro, Abel (1918-2001)
- Fabini, (Felix) Eduardo (1882-1950)
- Fernandez, Eduardo (1952-)
- Matos Rodriguez, G H (1900-1948)

- Pedrell, Carlos (1878-1941)
- Rodriguez, G H Matos (1900-1948)
- Santorsola, Guido (1904-1994)
- Zukerwar, Haim D (1956-)

Venezuela:

- Betancourt, Rodolfo (1968-)
- Bonnet, Carlos (1892-1983)
- Borges, Raúl (1888-1967)
- Carreno, Inocente (1919-2016)
- Castellanos, Evencio (1915-1984)
- Diaz, Alirio (1923-2016)
- Fernandez, Heraclio (1851-1886)
- Izarra, Adina (1959-)
- Lauro, Antonio (1917-1986)
- Montes, Alfonso (1955-)
- Ramon y Rivera, Luis Felipe (1913-1993)
- Riera, Rodrigo (1926-1999)
- Sojo, Vicente Emilio (1887-1974)

2. VENEZUELA'DA MÜZİK VE VENEZUELA VALSİ

Bu bölümde, Latin Amerika'da müziğe ve gitara genel bakışın ardından Venezuela müziğine ve Venezuela valsine değinilmiştir. Bölüm, Antonio Lauro'nun gitara ve vals besteleme stiline bakışa ışık tutmak amacı ile çalışmaya eklenmiştir.

2.1 Latin Amerika'da Müziğe ve Gitara Genel Bakış

Latin Amerika müziği üç ana müzik kültürü karışımının ürünüdür: Yerli, İspanyol ve Afrika. Bu üç kültürel mirasın Latin müziği üzerindeki etkileri, enstrümanlarda, ritimlerde ve hatta şarkı sözlerinde tarih boyunca görülmüştür ve günümüzde de görülmeye devam etmektedir. Latin Amerika kıtasında yaşayan yerli halk, İspanyol koloniler kıtaya gelmeden önce, müzik üretiminde hayvan derilerinden yapılan vurmali çalgılar ve sert ağaçların gövde ve kabuklarından yapılan üflemeli çalgılar kullanmaktaydılar. Columbus² öncesi kültürde nefesli çalgılar oldukça popülerdi. Bu dönemde, Amerika kıtasının hemen her yerinde bir çok üflemeli çalgı yapılmıştır ve Latin Amerika'nın "And müziği" gibi geleneksel müziği içinde bugüne kadar gelmiştir.

Kıta Amerika'sının en eski müzik türleri şamanizm geleneğine aittir. Bu dönemde müzik, büyük ölçüde dinsel ve törensel amaçlarla kullanılıyordu. Dünyadaki kabile kültürlerinin çoğunda olduğu gibi şarkı, dans ve enstrümanlar, iyi bir hasat sağlamak, doğal afetlerden korunmak, toprağın ve insanların verimliliğini sağlamak, hastalıkları iyileştirmek, savaşta ve avda başarıya ulaşmak, gelenekleri sürdürmek

² Christopher Columbus, 16.yy.da İspanya'nın katolik kralları himayesinde Atlas okyanusunu aşan Cenova'lı kaşif.

gibi amaçlar için aracı olarak kullanılıyordu. Yerli halklar, sayısız türde davul ve çingiraklı vurmali çalgılar aracılığı ile icra edilen, çok çeşitli müzikler geliştirmişlerdir. Örneğin, Maya ve İnka gibi toplumların, üflemeli ve vurmali çalgılardan oluşan kapsamlı orkestralar oluşturdukları bilinir. Müzik aletlerinin yapımında kullanılan materyaller genellikle doğal kaynaklardan oluşmaktaydı. Flüt yapmak için kamış ve kil, davul için hayvan derileri ve sert ağaçlar, çingiraklar için su kabağı ve tohumlar, trampetler içinse deniz kabukları kullanılıyordu. Avlanırken ok ve yay kullanan bu insanların yaylı çalgılar konusunda kendilerini neden geliştirmedikleri ise bilinmemektedir. Yine de yerli insanlar tarafından yapılmış ve su kabağı üzerinde yere konularak çalınan tek telli enstrümanların çok nadir de olsa örnekleri bulunmaktadır.

Latin Amerika müzik tarihi Columbus'un gelişinden sonra meydana gelen kültürel karşılaşma ile şekillenmiştir. Bu karşılaşmanın kıtaya iki büyük katkısı olmuştur. Bunlardan ilki İspanyol ve Portekiz dilleridir. Portekiz dili Brezilya'yı, İspanyol dili ise Latin Amerika'nın geri kalanını tanımlar. İkinci büyük katkısı ise Avrupa ve Arap dünyasının geleneklerini içeren zengin müzikleri ve müzikal ifadeleri olmuştur. Kıtaya gelen İspanyol koloniler, müzikleriyle birlikte enstrümanlarını da beraberlerinde getirmişlerdir. Başlangıçta bu enstrümanlarla Avrupa'da çalınan müziği yeniden yaratmayı amaçlasalarda kısa süre içerisinde bu enstrümanlar, Latin Amerika'nın köklerini belirleyecek ve bu yeni sakinlerin duygularını ifade edecek olan araçlar haline gelmişlerdir. İspanyol koloniler ile birlikte Yeni Dünya'ya gelen Afrikalı köleler, kıtalarının tüm geleneklerini ve ritimlerini beraberlerinde getirmişlerdir. Latin müziğindeki Afrika etkisi o kadar büyüktür ki Latin müzik tarihindeki en önemli unsur olarak görülebilir. Bu etki elbette Latin müziğine ait tüm ritimler ve stiller için geçerli değildir ancak Brezilya ve Karayipler'deki müziğe göz atarsak bu etkinin ne kadar önemli olduğunu görebiliriz. Samba, Salsa, Merengue, Bachata, Timba ve çok daha fazlası, Afrika etkisinin şekillendirdiği ritimlerden sadece bir kaçıdır. Bu etkiye daha geniş bir açıdan bakacak olunursa Afrika kökenli Amerikan müziğini de içerdiği görülebilir. Özellikle, cazın gelişimi, Mambo, Bossa Nova ve Latin Caz gibi Latin müzik ritimlerinin oluşmasında da oldukça büyük bir etkiye sahiptir. Daha yakın tarihlerde ise R&B ve Hip-Hop gibi Afro-Amerikan stilleri, Reggaeton ve Urban müzik gibi Latin müzik türlerinin gelişimini belirlemiştir. Bö-

lme giriş paragrafında da sözü geçtiği gibi bu üç kültürün karşılaşması (Portekiz, İşpanya, Afrika), sömürgecilik dönemlerinden beri Latin müziğini şekillendiren dinamik toplumsal ortamı yaratmış, bu ortam yabancı melodiler, bölgesel gelenekler, sınıf bölünmeleri ve hatta ulusal kimliklerden beslenmiştir.

Latin Amerika müziğini daha iyi anlamak için aşına olunması gereken yüzlerce geleneksel stil vardır. Latin Amerika'nın güney kısmı, Tango ve Tango'nun yanı sıra Zamba adı verilen geleneksel bir müziğe ev sahipliği yapar. Aynı zamanda Zamba, Arjantin ve şili'nin ulusal dansıdır. Zamba'nın melodisi, bombo leguero adlı ünlü bir davulun ritimlerine eşlik ederek çalınan gitarların kombinasyonundan oluşur. Bunun ile birlikte Murga, karnaval boyunca Uruguay ve Arjantin'de oynanan popüler bir müzikal tiyatrodur. Bolivya, Peru ve Ekvador gibi ülkelerde And müziği oldukça popülerdir. Adından da anlaşılacağı gibi And müziği, And Dağları'nın geçtiği geniş bölgede doğmuştur. Bu müzik genellikle bir dizi farklı kamış mızıkası, charango ve bombo ile çalınır. Brezilya'da ise en popüler müzik biçimleri Choro ve Sertaneja müziğidir. Choro, 19. yüzyıl boyunca Rio de Janeiro'da gelişmiş, 1930'larda popüler olmuştur ancak Bossa Nova'nın yükselişi sırasında çekiciliğini yitirmiştir. Choro, genellikle gitar, flüt ve cavaquinho ile çalınır ki bu, stilin kulağa oldukça hoş gelmesini sağlayan bir kombinasyondur. Sertaneja müziği, ABD'deki Country müziğine benzer geleneksel bir stildir. Bu stil Brezilya'da oldukça popüler olmasına rağmen ülke dışında değildir. Sertaneja'nın kökenleri, iki geleneksel Brezilya müziği tarzı olan Sertao ve Caipira müziğine dayanır. Choro ve Sertaneja'nın yanı sıra Brezilya, Maracatu, Afoxe, Frevo ve Forro gibi birçok geleneksel ritime de sahiptir. Kolombiya'nın geleneksel Latin Amerika müziğine yaptđı en büyük katkı ise, 19. yüzyıl sırasında ülkenin Atlantik kıyılarında doğan Cumbia müziğidir. Cumbia, büyük gaita fltleriyle güzel bir uyum sağlayan sert bir perküsyon ile çalınır. Kolombiya'ya ait bir ritim olmasına rağmen, Cumbia, modern Meksika popüler müziğinde de müzikal bir anlatım olarak benimsenmiştir. Musica Llanera ise Kolombiya ve Venezuela'nın, Amazon'un üst tarafında bulunan düzlüklerini kapsayan bölgeden çıkan bir müzik türüdür. Llanera müziği bu düzlüklerdeki kırsal hayattan ilham alır ve zengin melodilerini standart arp, cuatro veya bandola ve marakaslar oluşturur. Latin Amerika müziğinin oluşmasında en etkili ülkelerden biri olan Küba ise, aynı zamanda ge-

leneksel Latin müziğinin de en popüler anlatımlarından bazılarının bulunabileceği bir ülkedir. Küba'nın kırsal kesimlerinde doğmuş olan Küba Son'u, başlangıçta clave ve maracas gibi gitarlar ve vurmali çalgılarla çalınmaktaydı. Ayrıca Küba Son'u, Salsa olarak adlandırdığımız müzikal birleşimin temel bir unsurudur. Yine Küba'dan çıkmış bir müzik türü olan Danzon ise Avrupa melodilerinin ve Afrika etkilerinin mükemmel bir kombinasyonunu algılayabileceğiniz ritimlere sahiptir. Bu tür, Contradanza ve Habanera'nın dahil olduğu önceki tarzlardan evrilmiştir. Küba Son'u gibi Porto Riko'nun Bomba ve Plena'sının da doğuşu kırsal yaşama dayanır. Her iki ritim de Afrika etkileri ile bezenmiştir. Bu nedenle davul, Bomba ve Plena'nın melodisinde önemli bir rol oynamaktadır. Bomba, Porto Riko'nun kuzeyinde yayılırken, Plena ülkenin güneyindeki sahil kesiminde gelişmiştir. Meksika kökenli olan Ranchera, geleneksel Latin Amerika müziğinin en popüler stillerinden biridir. Başlangıçta tek bir gitarist tarafından çalınmıştır ancak daha sonra Mariachi orkestrası ile yakından ilişkili hale gelmiştir. Meksika devriminin sıkıntılı dönemlerinde, Ranchera müziği Meksika kültürünü tanıtmamanın bir yolu haline geldiği bilinir. Bununla birlikte, Ranchera'dan iki asır önce Meksika, yerli unsurların yanı sıra Afrika ve İspanyol geleneklerinden ilham alan kendi Son'unu geliştirmişti. Meksika Son'u, Küba Son'undan farklı olarak sabit ritimli değildir ve melodisi çalındığı farklı bölgelere göre şekillenen esnek bir müzik türüdür. Bahsi geçen tüm bu müzik formlarının yanı sıra Latin Amerika'da oldukça çeşitli geleneksel Latin müzik stilleri vardır. Bölgedeki her ülke Latin Amerika müziğini kendi katkısıyla beslemiş ve geliştirmiştir.

Latin Amerika'da gitarın kökeni 16. yüzyılda İspanyol kolonilerin Latin Amerika'ya gelişine dayanır. İspanyollar Latin Amerika'ya geldiklerinde yanlarında birçok enstrüman getirdiler. Bunlardan en önemlisi modern gitarın atası olarak bilinen "Vihuela" dır. Yerliler bu enstrümana çok çabuk uyum sağlamış, ortamlarına, kültürlerine adapte etmiş ve kendi geleneksel çalgıları ile harmanlayıp çok sayıda yeni türde enstrüman üretmişlerdir. Bu etki bağlamında Latin Amerika'da gitar, ülkelerin bulunduğu coğrafi konuma göre çeşitli türler ve isimler ile kendini göstermiş, yöresel müzikte bir eşlik çalgısı olarak her zaman yerini almıştır. Avrupa'daki atalarından çok daha farklı şekillere ve çalım tekniklerine sahip olan gitar ve türevi bu sazlar yerel halkaların en önemli eşlik çalgısı olmuştur. Gitar ve türevi olan bu çalgı-

ların ülkelere göre değişik Şekil ve formlar almasındaki en büyük etken ise iklim Őartları olmuştur. Ormanların ve dolayısıyla nemin yoğun olduğu bölgelerde ses tablası aęaĉtan yapılan algılar kullanılırken nemden yoksun olan Orta Amerika'ya doğru gelindikçe hayvan derileri ve metal ağırlıklı ses tablaları kullanılmıştır. Bu enstrümanların en önemlileri guitarron, requinto, cavaquinho, cuatro, tiple ve tresdir. Guitarron, oldukça büyük, yuvarlak bir gövdeye sahiptir ve düşük frekanstaki basları ne çıkarmak için arkası dıŐbükeydir. Altı tane teli vardır. Bunlardan  naylon diğer üçü elik, bronz veya bakırdır. Klavyesi perdesiz, tel gerilimi yüksektir. Oldukça gr bas sesleriyle guitarron, geleneksel ve aędaŐ yöresel müzikte eşlik çalgısı olarak kullanılmaktadır. Kendine özgü, zengin, sıcak ve renkli bir ses tınısı vardır. Genellikle iki tel aynı anda birbirinin oktavı olacak Şekilde akort edilip daha renkli bir ses elde edilir. Yöresel müzik gruplarında ana ritim almada vihuela ile iyi bir uyum sağlarlar. Requinto, İspanyolca'da küçük gitar anlamına gelmektedir ve gerçekten modern gitardan tek farkı daha küçük olmasıdır. Altı tellidir ve modern gitardan yüzde on sekiz daha küçüktür, ayrıca ses kasası daha derindir. Cavaquinho, Portekiz enstrümanı olarak bilinen macheteden türemiştir. Machete, seyahata uygun boyutlarından dolayı Portekiz'den gelen kaŐifler ve denizciler tarafından kolaylıkla Brezilya'ya gelebilmiŐtir ve geçen srenin ardından cavaquinhoya evrilmiştir. Cavaquinhonun dört tane teli vardır, sesi ukuleleye benzer, tınısı ise gitardan biraz daha sıcaktır. Cuatro, boyut olarak küçük bir gitarla keman arasındadır ve arkası düzdür. Köprü kısmı günümüz klasik gitarıyla aynıdır. Genellikle dört tellidir ve Venezuela'da sıklıkla dört telli hali kullanılır fakat modern cuatrolarda dörtten fazla tel bulunabilmektedir. Hem elik hem de naylon teller kullanılmaktadır. Cuatronun sesi mandolin ile geleneksel on iki telli gitar arasındadır. Venezuela'da ukulele gibi akort edilir ama alınıŐ teknikleri farklıdır. Tiple, yapı olarak modern klasik gitarı oldukça andırır. Köprü kısmı klasik gitardan biraz daha büyük ve aşağı tarafları daha yuvarlaktır. Bu sayede daha fazla tel takılır ve bu tellerin gerilimi daha fazladır. l setler halinde on iki teli vardır. Bu setler klasik gitardaki naylon teller gibi akort edilir ancak en aŐaęıdaki l setin ortadaki teli bir oktav pes akort edilir. Tiple genelde eşlik için kullanılır ama solo da alınabilir. Tres, Şekil olarak genellikle İspanyol gitarına benzer fakat n kapağı daha incedir. Köprü, ses deliği, perdeler ve akort burguları İspanyol gitarıyla aynıdır fakat tek halde gerilmiŐ altı tel yerine ikili setler halinde altı teli

vardır. Genelde metal teller kullanılır ve bu, İspanyol gitarıyla aynı boyuttaki klavye ve tel setleri arasında daha fazla boşluk sağlar. Teller ya unison ya da oktavlar şeklinde akort edilir ve şarkıcılara arpejlerle eşlik edilir.

Ülkelere göre kullanılan gitar ve türevi sazlar şu şekildedir:

Arjantin:



Resim 2.1.1 – Guitarr



Resim 2.1.2 – Charango

Brezilya:



Resim 2.1.3 - Bandolim



Resim 2.1.4 - Cavaquinho



Resim 2.1.5 - Viola de Caipira

Bolivia, Peru, Ekvador:



Resim 2.1.6 – Roncoco



Resim 2.1.7 - Bandurria



Resim 2.1.8 - Requinto

Şili:



Resim 2.1.9 - Guitarron Chileno



Resim 2.1.10 - Mandolin

Venezuela:



Resim 2.1.11 - Cuatro



Resim 2.1.12 – Bandola



Resim 2.1.13 - Arpa



Resim 2.1.14 - Tiple

Küba:



Resim 2.1.15 - Tres

Meksika:



Resim 2.1.16 - Guitarron Mexicano

Berimbau ise Latin Amerika'daki tüm gitarların atası olarak bilinir.



Resim 2.1.17 - Berimbau

2.2 Venezuela’da Müziğe Genel Bakış

Venezuela yöresel müziğinde, hemen bütün Latin Amerika müziklerinde olduğu gibi, İspanyol ve Afrika müziklerinden etkilenilmiş³, yerel halk bunu yöreye özgü öğeler ile harmanlamıştır. Yerel halkın günümüz popüler müziğine en büyük katkısı tamamen yerel kökenli bir enstrüman olan “marakas” ı tanıtmaları olmuştur. Marakas, dini törenlerde ve ayinlerde kullanılan kutsal bir enstrümandı. Tipik kullanımını tek marakasın şarkılara eşlik etmesi şeklindedir. Venezuela popüler müziği marakası çift olarak kullanır ve özellikle yetenekli bir müzisyen tarafından çalındığında çok geniş çaplı ritimler elde etmeye müsait bir çalgıdır.



Resim 2.2.1 - Marakas

Marakasın birincisi ikincisinden daha büyüktür, sağ el ile çalınır ve keskin bir sesi vardır. İkicisi ise sol el içindir, boyut olarak diğerinden biraz daha küçüktür ve derin, düşük rezonansta bir sesi vardır.⁴ Marakas, gitarın küçük versiyonu olan cuatro ile birlikte Venezuela yöresel ve popüler müziğinin (musica criollo⁵) en karakteristik enstrümanları olmuşlardır.

³ Venezuela’ya gelen en eski İspanyol koloniler, İspanya’nın güney kısmından gelmiştir. Beraberlerinde getirdikleri müziğin, Arap ve İslam etkileri taşıdığı bilinir.

⁴ Luis Felipe RAMON y RIVERA, **El Joropo**, 103.

Venezuela halk müziğindeki en popüler enstrümanlar cuatro, harp, mandolin ve bandoladır. 16. yüzyıl İspanyol gitarından türemiş olan cuatro, sekiz telli olan İspanyol gitarının dört tele indirilmiş halidir. Küçültülmüş boyu, azalmış ağırlığından dolayı taşınması ve öğrenilmesi oldukça kolay olan cuatro, ülkedeki en popüler enstrüman haline gelmiştir. Melodiye eşlik etmek için çalındığında tellere vurarak, melodi çalarken ise teller parmaklar ile çekilerek çalınır.⁶ İkinci en önemli enstrüman “harp criolla”dır. Yaygın olarak Venezuela “Joropo” suna⁷ eşlik etmek için kullanılır. Bu enstrümanın pedalları yoktur ve sadece tek bir tonda çalınır. Bir diğer enstrüman ise “bandola”dır. Bandolanın da cuatro gibi 4 teli vardır, fakat daha düşük frekansa akort edilir, böylece daha güçlü ve derin bir ses çıkartır. Genellikle parmak ile çalınan bandoladan, daha yüksek bir ses elde edilmek istenildiğinde parmak yerine pena⁸ ile çalınır. Yine diğer bir enstrüman ise mandolindir. Mandolin, lavta ailesine ait olan mandorenden türemiştir. Venezuela popüler müziğinde, mandolin, tiple, cuatro ve gitar en yaygın olarak kullanılan eşlik çalgılarıdır.

Venezuela’da akademik müziğin, Luis Cardenas Saavedra tarafından 1591’de Karakas’ta kurulan ilk müzik okulu ile beraber başladığını söyleyebiliriz.⁹ 1712’de ilk teori ve solfej okulu, aynı tarihlerde kurulan Karakas Üniversitesi’nde açılmıştır ve ilk profesörü Francisco Perez Camacho’dur. Juan Manuel Olivares ise müziğinin günümüze ulaştığı bilinen en eski (18. yy. ortaları) bestecidir.

Avrupa’nın aksine Venezuela, düzenli bir müzik tarihi kaydına sahip değildir. 1591’deki müzik okulunun kuruluşundan, Camacho ve Olivares’e kadar yaşamış olan besteciler hakkındaki bilgiler, 1600’lerde Venezuela’da yaşamış İspanyol mis-

⁵ Criollo, Venezüella doğumlu, Avrupa ve İspanyol kökenli halkın gelenek ve göreneklerini ifade eder.

⁶ Luis Felipe RAMON y RIVERA, **El Joropo**, 101-102.

⁷ Afrika, Avrupa ve Güney Amerika yerli halk müziğinin etkilerini taşıyan, fandangoya benzeyeni dans eşlikli bir müzik.

⁸ Gitar veya mandolin gibi telli çalgıları çalmaya yarayan, çoğunlukla fildişi, mika, kemik, boynuz ya da plastik gibi malzemelerden yapılan çalma aracı, çalgıç.

⁹ Jose Antonio CALCANO, **Contribucion al Estudio de la Musica de Venezuela**, 43.

yoner Fray Diego de los Rios hariç, belirsizdir. Olivares 1750’de, sonralarda Don Pedro Ramon Palacios Sojo’nun başarılarına temel oluşturacak olan “La Flarmonica” isimli bir topluluk kurmuştur.¹⁰ 1739’da dünyaya gelen Padre Sojo, 1784’te Venezuela’nın en iyi müzisyenlerini yetiştiren “Academy of Music” i kurmuş, ülkeye Avrupa’dan müzik notaları ve enstrümanlar getirmiştir. Kendisinin Venezuela’daki müzik eğitimine katkıları oldukça önemlidir. Sojo’nun Academy of Music okulunda basit armoniler ve kontrpuan kaynakları ile beraber din adına yapılan müzik ön planda yer almıştır. Burada bestelenen müziklerin anlatım gücü oldukça ifadelidir; Kızılderili ve Afrika müzik öğelerini içerisinde barındırmaz. Burada eğitim gören tüm bestecilerin Venezuelalı olmasından ötürü okul, milli bir gurur sembolü haline gelmiştir.

Venezuela akademik müzik üretiminde temel olarak Avrupalı Monveterdi, Mozart, Haydn gibi bestecilerden esinlenilmiştir. Her ne kadar bu müzikte Avrupa stiline etkileri görülse de Venezuela müziği daha sonra kendisini Avrupa müziğinden ayıran özel bir karakter geliştirmiştir ve bu karakterde klasik bir etkiden çok sadelik ön plandadır.¹¹ Özellikle kutsal haftalarda, “Popule Meus”¹² u günümüzde de dinlenen Jose Angel Lamas(1775-1805) , Cayetano Carreno(1774-1836), Padre Sojo’nun öğrencisi olan Jose Lino Gallardo(1773-1837) ve Venezuela milli marşı Gloria al Bravo’yu besteleyen Pueblo Juan Jose Landaeta(1780-1814) gibi besteciler bu tarza örnek gösterilebilir.

Venezuela, özgürlük savaşı yıllarında kritik bir döneme girmiştir ve müzikal üretimde, özellikle savaşın son dönemlerine doğru bir azalma görülmüştür. Bu azalmanın nedeni, sadece bestecilerin yok olması değil, aynı zamanda bu çetin günlerin kaotik dengesizliği olmuştur.¹³ Bu yıllarda meydana gelen diğer önemli olaylar şu

¹⁰ Jose Antonio CALCANO, *Contribucion al Estudio de la Musica de Venezuela*, 15.

¹¹ A.g.k., 44.

¹² Hz.İsa’nın kendisine inanlara yakarışını anlatan, mezheplere göre değişik anlatım şekline sahip olan ilahi türü.

¹³ Jose Antonio CALCANO, *Contribucion al Estudio de la Musica de Venezuela*, 26.

şekilde sıralanabilir: 1816'da, yaklaşık onaltı müzisyenden oluşan "Granaderos de Castilla" isimli askeri bando İspanya'dan Karakas'a gelmiş ve bir çok açık hava konseri vermiştir. 1819'da ise Juan Meseron, bünyesinde bir orkestra da bulunduran bir müzik okulu kurmuştur. 1824'e kadar, Jose Lino Gallardo ülkenin önde gelen müzik öğretmenleri ile birlikte Karakas'ta başka bir müzik okulu kurmuştur. 1840'ta geldiğinde Karakas genelinde müzik öyle çok yaygınlaşmıştı ki, bir çok müzisyen buradan ülkenin diğer şehirlerine yayılmış ve bu şehirlerde müzik yapmaya devam etmişlerdir.¹⁴

20. yüzyılın en önemli müzikal akımlarından biri Güney ve Kuzey Amerika'da ortaya çıkan milliyetçilik akımı olmuştur. 1900'lerin başlarında Latin Amerika ülkelerinde hızlı bir kültürel devrim yaşanmıştır. Politik açıdan bağımsız olan bu ülkeler milli kimliklerini kuvvetlendirme ve yüceltme fikrine yönelmeye başlamışlardır. Bu etki ile Venezuela'da müzik, Birinci Dünya Savaşı'nın sonuna doğru bir grup bestecinin öncülüğünde milliyetçi öğeler taşımaya başlamıştır. Avrupa'nın romantik izlenimci müziğinin armonik dilini kullanarak Venezuela halk ve popüler öğelerine dayanan düzenlemeler ve orijinal besteler yazılmaya başlanmıştır.¹⁵ Bu dönemde bir takım besteciler ön plana çıkmaya başlamış ve Venezuela'nın milli kompozisyon okulunun oluşmasında yol gösterici bir rol oynamışlardır. Bu bestecilerin arasında 1887'de dünyaya gelen ve Venezuela müzikolojisi ve müzik eğitimine katkıları ile bilinen Vicente Emilio Sojo, Juan Vicente Lecuna, Juan Bautista Plaza ve Jose Antonio Calcano bulunmaktadır. Bütün bu besteciler stillerine, Venezuela'nın etnik öğelerini işleyerek eserlerini vermişlerdir.¹⁶

1920'lere kadar Venezuela müziğinin iki milli karakteri vardı; program müziği niteliğinde başlıkları, metinleri ya da içerikleri olan pastoral/duygusal madrigaller

¹⁴ Jose Antonio CALCANO, *Contribucion al Estudio de la Musica de Venezuela*, 22.

¹⁵ Luis Felipe RAMON y RIVERA, "Venezuela" in *The new Grove Dictonart of Musician*, Macmillan.

¹⁶ Maria Elizabeth LABONVILLE, *Juan Bautista Plaza and Musical Nationalism in Venezuela*, I.U.P.

ve ritim ve yapıları bakımından Latin kökenli, Venezuela halk müziğine atıfta bulunan parçalar.¹⁷ Plaza, üç adet büyük ve güçlü milliyetçi ögelere sahip beste yapmıştır. Bunların arasında Joropo dansı ritimlerini işleyen, yaylı orkestra için bestelediği “Fuga Criolla”sı da vardır. Büyük bir kısmı piyano için yazılmış olan Vals ve Joropo gibi dans parçalarının yazılması Teresa Carreno, Federico Vollmer ve Ramon Delgado Palacios gibi önemli piyanistlerin romantik ve milliyetçi müzikler icra etme ihtiyaçlarını büyük oranda karşılamıştır.¹⁸ Bu şekilde Joropo ve Vals ülke çapında hızla yayılmaya başlamıştır.

Joropo, Venezuela’daki milli kimliğin sembolüdür ve müziğin ve dansın en önemli karakteridir. Joropo, Venezuela’da milli dans olarak kabul edilir ve Llanos bölgesinin kırsal kesimlerdeki yaşamın en önemli kültürel aktivitesidir. Joropo, İspanya’dan gelen Fandango, Flamenko ve Zarabanda danslarının tümünün bir uyarlamasıdır. Bu müziklerdeki kuvvetli zamanların yerlerinin değiştirilmesi ve ritmik yapının daha farklı ve zengin hale getirilmesi Joropoyu oluşturmuştur.

1935’ten itibaren, 18. ve 19. yüzyıl bestecilerinin değerli repertuarlarının keşfedilmesiyle beraber, milli geleneksel hareket ortaya çıkmıştır. Bu besteciler emsalsiz kalitede iyi besteler üretmek için çalışmışlar ve arkalarından gelecek olan bestecilerin de takip edecekleri yolu açmışlardır. Avrupalı çağdaşlarının estetik algılarını kavramış fakat aynı zamanda Venezuela’ya ait olan kendi özgün dillerini de bulmuşlardır.¹⁹

Venezuelalı bestecilerin bir sonraki kuşağı, çoğunlukla Vicente Emilio Sojo’nun öğrencilerinden oluşmuştur. Bu besteciler arasında Evencio Castellanos, Antonio Esteves, Inocente Carreno ve Antonio Lauro vardır. Antonio Lauro, akademik gelişimini zayıflatmadan geleneksel müziği üretmeye devam eden milliyetçi bir bestecidir.

¹⁷ Jose Antonio CALCANO, *Contribucion al Estudio de la Musica de Venezuela*, 147.

¹⁸ Luis Felipe RAMON y RIVERA, *El Joropo*, 105.

¹⁹ Alejandro BRUZAL, *Antonio Lauro*, CVG Siderurgica del Orinoco.

2.3 Venezuela Valsi

19. yüzyılın sonuna doğru Avrupa Valsi Latin Amerika'da ve özellikle de Venezuela'da oldukça popülerdi. Venezuela Valsi (valse criollo) Joropo'dan esinlenilmiştir, 3/4'lük ve 6/8'lik olan Avrupa valsinden ritm ve senkop açısından farklılık gösterir. Melodiler oldukça duygusal ve romantiktir. Venezuela Valsi (vals criollo) daha çok piano için yazılmış olsa da hızlı bir şekilde müzik gruplarına ve gitara göre düzenlenebilmiştir.

Venezuelalı bir besteci tarafından piyano için yazılan en eski vals(valse criollo) 1845'te kendini göstermiştir ve Venezuela'nın ünlü dergisi "El Album" de yayınlanmıştır(1844-1845).²⁰ Bu yıla kadar romantizm ve yöresel müzik arasında bir sanatsal eğilim vardı.²¹ Gelişmekte olan vals criollo zaman içerisinde iki farklı stile ayrılmıştı. Bir tanesi aristokratlara aitti. Piyanoyu esas enstrümanları olarak gören, zengin ve akademik eğitim görmüş besteciler tarafından başlatılmıştı. Diğeri ise yoksul halka ait idi. Bunlar, sadece ezgi bulup besteleyen ve eşliğini doğaçlamaya bırakan müzisyenlerdi. Bu eşlik cuatro, gitar ve tiple gibi geleneksel enstrümanlar ile çalınıyordu.

Felipe Larrazabal ve Federico Villena gibi zengin müzisyenler valsler, polkalar ve danslar bestelemişlerdir. Bu eserlerin bir kısmı besteciler tarafından Avrupalı yayın şirketlerine, gazete ve dergilere para karşılığı yayınlanmıştır. Yoksul olan yöre halkının ürettiği ezgiler ise çoğu zaman ağızdan ağıza yayılarak günümüze gelmeyi başarmıştır.²² Olağanüstü bir müzikal hafızaya sahip olan Vicente Emilio Sojo, bu valsleri ve diğer yöresel müzikleri, hatırında kaldığı kadarıyla armonize ederek piyano için düzenlemiştir.

²⁰ Luis Felipe RAMON y RIVERA, **La Musica Popular de Venezuela**, 22.

²¹ A.g.k., 15.

²² A.g.k., 22.

Aristokrat akım içerisinde Venezuelalı müzikolog Ramon y Rivera stil açısından farklı iki vals tanımlamıştır. Bu stillerden bir tanesi, form açısından daha karışık ve teknik açıdan virtüözite gerektiren konser valsidir (valse de concierto & valse de brillante). Diğeri ise form açısından daha basit, sekizer ölçüden oluşan bir melodi yapısına sahip, duygusal bir his oluşturan ve milliyetçi müzik öğeleri barındıran “vals intimo”dur.²³

Waltz in C# minor
(Op. 64, No. 2) Frederic Chopin

Tempo giusto

The image shows the musical score for Chopin's Waltz in C# minor, Op. 64, No. 2. The score is in 3/4 time and C# minor. It features a piano accompaniment with a red box highlighting the bass line and pedal points. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 8. The bass line consists of a series of chords and single notes, with 'Ped.' markings indicating where the sustain pedal should be used.

Şekil 2.3.1 – Chopin, Do diyez minör vals

²³ Luis Felipe RAMON y RIVERA, *La Musica Popular de Venezuela*, 29-30.

Una duda

Federico Vollmer

Piano

Vals

6

cresc.

Şekil 2.3.2 – Vollmer, Una duda

Konser valsinin (valse de concierto) en iyi örneklerinden biri, valslerine virtüöz tekniği ile giriş kısmı ekleyen Teresa Carreno ve Federico Vollmer gibi Venezuelalı piyano bestecilerinin müziğinde görülür. Venezuela valsinin Avrupa valsinden farkı criollo ritimlerinin, 6/8'lik İspanyol danslarının elementlerinin görülmesi, Afrika ve Kızılderili kökenli senkoplar (noktalı dörtlük nota ardından bir sekizlik ve sonrasında dörtlük nota) ve bir ana ritimden oluşan eşliğin kullanılmasıdır. Bu ritimsel yapı, eser piyanoda seslendirilirken genellikle sol el tarafından icra edilir.

3. ANTONIO LAURO



Resim 3.1 - Antonio Lauro

Bu bölümde Antonio Lauro'nun kısa hayat hikayesine ve bestecilik stiline değinilmiştir.

3.1 Antonio Lauro'nun Hayatı²⁴

Antonio Lauro, 3 Ağustos 1917 yılında Venezuela'nın ticaret merkezi olan Ciudad Bolivar'da dünyaya geldi. İtalyan bir göçmen olan babası Antonio Lauro Ventura, asıl mesleği olan berberliğin yanı sıra alaylı bir müzisyendi. Evde gitarı elinden düşürmeyen, çocukları ve eşi Armida'ya gitar çalıp şarkı söyleyen bir babaydı. Ventura, 1922 yılında, genç yaşta yaşamını kaybetti.

²⁴ Luis ZEA, **Guitar International**, "Antonio Lauro", 13-16.

Antonio, babasının ölümünden sonra, beş yaşındayken, annesi ve kardeşleri ile birlikte başkent Karakas'a taşındı. Bu şehirde, kariyerini şekillendirecek olan büyük isimler ile tanışma fırsatını buldu.

1931 yılında klasik müzik bestecisi Narciso Llamozas ile "Escuela de Musica Jose Angel Lamas" isimli müzik okulunda çalışmalarına başladı. Müzik tarihi ve estetiği gibi teorik bilgilerin olduğu derslerin yanı sıra beste yapma, piyano ve gitar çalma gibi uygulamalı dersler de görüyordu. Eğitimi devam ederken 1933'de besteci ve eğitmen ünlü Vicente Emilio Sojo tarafından "Orfeon Lamas" adlı koro grubuna dahil edildi. Sojo'nun onu gruba dahil etmesindeki en önemli unsur, Lauro'nun etkileyici, tok bas sesiydi.

Hayatında müzik kariyeri ile ilgili iyi gelişmeler olmasına rağmen, ailesinin içinde bulunduğu maddi durum onu oldukça zorluyordu. Babasının yokluğunda ailesini geçindirmek için "Broadcasting Caracas" isimli radyo istasyonunda kadrolu gitarist unvanı ile işe başladı. Bu programda, radyoya konuk gelen şarkıcıların ve grupların yanlarında gitar çalıyordu. Gitarda ilk bestelerini yazması da bu döneme denk gelmektedir. O sıralarda bir diğer önemli isim, ünlü gitar ustası Raul Borges de "Catedra de Guitarra"²⁵ nin açılışını yapmaktaydı. Lauro, kayıt yaptıran kişiler listesinin başını çekiyordu. Bu süre içerisinde Lauro, Borges'den gitarla ilgili çok daha geniş bilgiler öğrendi, repertuarını büyük ölçüde genişletti.

1935 yılına gelindiğinde Lauro, Marco Tulio Maristany, Manuel Enrique Perez Diaz ve Eduardo Serrano ile "Cantores del Tropica" adını verdikleri bir grup kurdu. Grubun temelinde Venezuela müziğini temsil etmek ve tanıtmak vardı. Çok geçmeden Latin ülkelerinin en sevilen gruplarından biri haline geldiler fakat grubun kuruluşundan üç yıl sonra Eduardo Serrano grubu bırakma kararı aldı. Kalan üçlü ise başarılarını, sonralarda yaptıkları Güney Amerika turu ile taçlandırıdılar. Lauro, bu grup için besteler yazmaya ve bu besteleri ile yavaş yavaş sesini duyurmaya başladı.

²⁵ Karakas'ta bulunan "Escuela Superior de Musica" isimli müzik yüksek okulunun gitar departmanı.

Venezuelalılar tarafından çok sevilen “Morenita” isimli eseri bunlardan en önemlisidir.

Turneden döndükten sonra Juan Bautista Plaza ve Vicente Emilio Sojo ile müzik çalışmalarına son sürat devam eden Lauro, 1947 yılına gelindiğinde ise ilk orkestra eseri olan “Cantaclaro”yu besteledi. Bu eser, hem yazar hem de zamanın Venezuela cumhurbaşkanı olan Romulo Gallegos’un yazmış olduğu romandan uyarlanan bir senfonik şiirdi.

1950’lere gelindiğinde ise demokrasinin savunucusu olması nedeniyle başı bir süre beladan kurtulmadı. Marcos Perez Jimenez hükümeti tarafından 1951-52 yılında tutuklu olarak yargılandı fakat hapiste olmak sanatçı kimliğini bir an bile olsa kaybetmesine neden olmadı ve özgün bestelerini yazmaya devam etti. “Misterio de Navidad”, “Suite Venezolana” ve “Sonata” bu bestelerden bir kaçıdır.

Hapis günlerini geride bıraktıktan sonra 1958’de “Madrigalistas de Venezuela” adını verdiği bir koro grubu kurdu. Oldukça özgün parçalara sahip bu grup, rönesans ezgilerini ve Venezuela’nın geleneksel melodilerini bir araya getirip seslendiren bir gruptu. Bundan kısa bir süre sonra, 1959 ve 1960 yıllarında ise Venezuela Senfoni Orkestrası’nın şefi olarak göreve getirildi. 1969 yılında Flaminia de Sola ve Antonio Ochoa ile birlikte bir gitar üçlüsü kurdu. Bu üçlünün ismini ise gitar hocasının anısına ithafen “Trio Raul Borges” koydu.

80’li yıllara gelindiğinde ise Lauro kariyerine tek başına devam etti, artık tek başına sahne alıyordu. Venezuela’da 24 konser verdiği bir turneye çıktı. Daha sonrasında ise ülke dışında konserler vermeye başladı. 1980 ve 1982 yılları arasında Londra ve Paris’i ziyaret etti. Bu sırada sadece sahneye çıkmıyor, aynı zamanda öğrencilere dersler de veriyordu. 1980’de Londra’daki performansını izleyenler arasında John Williams ve Paco Pena da vardı. Bu konser kendi müziğini seslendirdiği son resitali idi. Bundan çok kısa bir süre sonra, 18 Nisan 1986 yılında, 68 yaşında hayata gözlerini yumdu.

Antonio Lauro hayatı boyunca başardıkları ve aldığı ödüllerle gitar dünyasında kendine ait güzel bir yer edinmiştir. 1947’de “Leonardo”, 1948’de “Pavana al Estilo de Losvihuelistas” ve 1949’da “Suite para Piano” albümünden “Cancion y Bolera al Estilocriollo” adlı piyano parçası, Eğitim Bakanlığı tarafından verilen Müzik Ödülü’nü kazandı. Bu ödülün yanı sıra, üç yıl üst üste kazandığı “Vicente Emilio Sojo Ödülü” de bulunmaktadır. Bu ödülü 1948’de, romandan uyarlanarak yazılan senfonik şiiri “Cantaclaro”, 1955’de senfonik korteji “Giros Negroides”, 1956’da Venezuela Senfoni Orkestrası ile yorumladığı ve Alirio Diaz’ın onuruna verdiği “Concierto para Guitarra y Orquesta” adlı konseri için almıştır. Ulusal Müzik Ödülü ise 1985’de, zamanın Venezuela cumhurbaşkanı Jaime Lusinchi tarafından bizzat takdim edilmiştir. Bu ödül ülkeye katkılarından dolayı bir müzisyene verilmiş en büyük ödül olarak tarihe geçmiştir.

3.2 Antonio Lauro’nun Yayınlanmış Eserleri²⁶

Gitar:

- Morenita (1930)
- Petronila (1936)
- Tatiana (1939)
- Andreina (1939)
- Natalia (1939)
- Yacambú (1939)
- El Marabino (1942)
- Angostura (1968)
- Carora (Alirio Díaz’a ithaf) (1968)

²⁶<https://web.archive.org/web/20090620065923/http://bitacoramedica.com/weblog/2008/10/antonio-lauro>

- Maria Luisa (1968)
- El Niño (1971)
- Momoti (1975)
- María Carolina (1983)
- La Gatica (1984)
- El Negrito (1984)
- Merengue (1940)
- Canciones infantiles y Fuga a dos voces (1944)
- Pavana al estilo de los vihuelistas (1948)
- Suite venezolana (1952)
- Concierto para guitarra y orquesta (1952)
- Variaciones sobre una canción infantil (1967)
- Seis por derecho al estilo del arpa llanera (1967)

Oda Müziği:

- Morenita (1939)
- Cuarteto para cuerdas (1946)
- El cucarachero (1947)
- Quinteto para instrumentos de viento (1956)
- Pavana y fantasía para guitarra y clavecín (John Williams'a ithaf) (1976)
- Trece canciones para barítono y órgano (1960-1961)

Piyano:

- Suite venezolana (1948)

Arp:

- Marisela (1949)

Koro:

- Cinco madrigales (1948-1955)

Orkestra:

- Cantaclaro (1947)
- Misterio de Navidad (1952)
- Concierto para Guitarra y Orquesta (1956)

3.3 Antonio Lauro'nun Bestecilik Stili

Antonio Lauro eserlerini bestelerken Venezuela valsinin hem romantik hem de popüler stillerinden ilham almış, eserlerini armonik olarak iki farklı stilde bestelemiştir. Bunlardan ilki 19. yüzyıl bestecilerinin geleneksel tonal armonik dili, diğeri ise kendisinin politonal olarak adlandırdığı daha uyumsuz, empresyonist ama temelde tonal karakterde olan tarzıdır.²⁷ Lauro'nun geleneksel tonal armonik dili basitlik ile karakterize edilir. Bu dilin temposu ve ritmi genellikle daha orta hızlardadır. Lauro, stilinin bu iki farklı karakterinden şu şekilde bahseder: *"Bana kalırsa benim bestecilik stilim ikiye ayrılabilir. Birincisi danslarımdaki, tutkum ve uzun uğraşlarım sonucunda ulaştığım geleneksel tonal tarz, diğeri ise empresyonist olan politonal tarzıdır. Bu iki tarzı milliyetçi ve romantik yollardan takip ettim. Amaçlarımdan bir tanesi milli repertuarı zenginleştirmek, diğeri ise biraz daha kişisel ve evrensel."*²⁸

Antonio Lauro'nun politonal çalışmaları armonik açıdan oldukça zengindir. Lauro, politonal terimini, bu eserlerde net bir ton merkezi olmadığını ancak kromatik

²⁷ Paul Frank ELLIOT, *The Venezuelan waltzes of Antonio Lauro*, F.S.U.

²⁸ Alejandro BRUZAL, *Antonio Lauro*, CVG Siderurgica del Orinoco, 142.

geçişler ve çokça sayıda akor içeren modülasyonlu bir yapının geçerli olduğunu açıklamak için kullanmıştır. Kendisi politonal terimini kullanmasının sebebini şöyle ifade eder: *“Bu terimi kullanıyorum çünkü müzik tek bir ton merkezi üzerine inşa edilen armoni bağlantılarının geleneksel hiyerarşisine bağlı değildir. Bu yüzden eserlerimde geleneksel olmayan akor bağlantıları ve sürpriz çözümler kullanıyorum.”*²⁹

Antonio Lauro'nun besteciliği dört döneme ayrılabilir. Birincisi, 1944'e kadar olan, deneysel, tartışmasız derin bir milli ruha sahip olan ve ilk eserlerini verdiği dönemdir. 1944-1956 yılları arasındaki ikinci dönem, bir besteci olarak akademik gelişimini gösterdiği ve kendini geliştirdiği öğrenme dönemidir. Bu dönemde Lauro, eserlerinde füg gibi klasik formları kullanmaya başlar ve bunu milli formlar ile harmanlar. Çalışmalarının çoğu politonaldir. Orkestra eserleri, koro eserleri ve önemli gitar eserleri bu dönemki çalışmalarına örnek olarak gösterilebilir. Üçüncü dönem olan olgunluk dönemi 1976'ya kadar uzanır. Bu dönem, müziğinin ve eserlerinin uluslararası platformda tanındığı ve yayıldığı dönemdir. Bu dönemde Lauro, hem geleneksel tonal tarzı hem de politonal tarzı kullanır ve son Venezuela valslerini besteler. Dördüncü dönem ise 1977'den ölümü 1986'ya kadar olan dönemdir. Lauro'nun besteciliği bu dönemde evrensel olarak kabul görmüştür.

²⁹ Luis ZEA, **Guitar International**, “Antonio Lauro, His Guitar Works”, 34-36.

4. 4 VALSES VENEZOLANOS' UN MÜZİKAL ANALİZİ

Antonio Lauro'nun hayatındaki en önemli enstrüman her zaman gitar olmuştur. En önemli bestelerini bu enstrüman için yazmıştır. Kendisi Venezuela vals geleneğinin tek ve gerçek temsilcisi olmuştur. Bunu, valslerle bütünüyle yeni bir ruh vererek başarmıştır.

Bu bölümde Lauro'nun gitar için bestelediği eserlerin en önemli örneklerinden biri olan "4 Valses Venezolanos" isimli eserin form yapısı ve armonik-ritmik yapıları incelenmiştir.

4.1 Eser Hakkında Ön Bilgi

"4 Valses Venezolanos" 1938 yılında Ekvador'da bestelenmiştir ve ilk defa Hollanda'da yayınlanmıştır. Eser, bir biri ardına çalınan 4 valsten oluşmaktadır. İsimleri şu şekildedir:

- "Tatiana".....Valse Venezolano No:1
- "Andreina".....Valse Venezolano No:2
- "Natali".....Valse Venezolano No:3
- "Yacambu".....Valse Venezolano No:4

Antonio Lauro'nun bestelediği bütün valsler gibi bu dört vals de başlıkları özel isimlerden oluşmaktadır. Lauro, bunun sebebini şu şekilde ifade etmektedir: *"Eserlerimi numaralar yerine isimlerle, özellikle kadın isimleriyle adlandırmayı*

*tercih ediyorum. Çünkü eserleri numaralandırmak onları ruhtan yoksun, yapay eserlermiş gibi gösteriyor.”*³⁰ “4 Valses Venezolanos” buna en güzel örnektir. Birinci vals “Tatiana” Lauro’nun yeğeninin ismidir. İkinci vals “Andreina” diğer yeğeninin ismidir. Üçüncü vals “Natalia” Lauro’nun tek kız çocuğunun ismidir. Dördüncü vals “Yacambu” Venezuela’nın merkezindeki ormanda bulunan nehrin ismidir.

Kompozisyonel anlamda Lauro’nun “4 Valses Venezolanos” adlı yapıtı, fonksiyonel yapısı hayli sade armonik yapıların, geçit, işleme, apojatür ve alterasyonlar gibi yabancı seslerin kullanımındaki kromatik tercihlerle birlikte değerlendirilme düşüncesinin sonucudur. Valslerin çoğunluğu A B veya A B A formunda, yani iki ve üç bölmeli yapıda yazılmıştır. B bölümleri genellikle, sekizinci ölçünün cümle başlarında düzenli olarak modülasyona uğrarlar. “4 Valses Venezolanos” un ilk üç vals, önceden de bahsedildiği üzere, Lauro’nun birinci stili olan geleneksel tonal armonik ve romantik üslupta bestelenmiştir. Birinci vals olan “Tatiana”, hızlı temposu ve ritmik araçları çokça kullanması ile Lauro’nun popüler stildeki eserlerinden biridir. Arkadaşları arasında Chopin valsleri olarak bilinen ikinci vals “Andreina”, vafatiz kızına ithaf edilmiştir. Tarzı oldukça romantik olan bu vals, Polonyalı besteci Frederic Chopin’in müziğini anımsatır. Üçüncü vals olan “Natalia”, Lauro’nun en meşhur, en çok çalınan ve en çok kaydedilen eseridir. Bu vals aynı zamanda “Valse Criollo” ve “Valse de Lauro” olarak da bilinir. Bu eserde romantik ve popüler stilden öğeler görmek mümkündür. Son vals olan “Yacambu” ise, Lauro’nun kendisinin de belirttiği gibi, ikinci stili olan politonal üslupta bestelenmiştir. Eserde, ilk temanın tekrarlayan kullanımı görülür, rondo formundadır.

³⁰ Alejandro BRUZAL, **Antonio Lauro**, CVG Siderurgica del Orinoco, 180.

4.2 Eserin Müzikal Analizi

4.2.1 Valse Venezolano No: 1 “Tatiana”

Tatiana
Valse Venezolano N° 1

Antonio Lauro
Revised by Alirio Diaz

A mi sobrina, Tatiana

Allegro

mf

Ossia A. L. (sempre)

Şekil 4.2.1.1 - Lauro, Tatiana, tempo

“4 Valses Venezolanos” un birinci valsı olan “Tatiana” 3/4'lük ritimde yazılmıştır ve Allegro tempoda çalınır. Formu iki bölmeli (A B) bir yapıdadır. Eserin B bölmesinde A bölmesinden hiçbir öğeye rastlanmaz. Tonalitesi re majördür. Bölümler on altışar ölçü halinde yazılmıştır. Lauro'nun birinci stili olan, tonal armonik üslupta yazılan hemen bütün valsleri gibi “Tatiana” da tonik-dominant bağlantısı üzerine inşa edilmiştir.

mf

Şekil 4.2.1.2 - Lauro, Tatiana, 1. ölçü

Venezuela valslerinin geleneksel karakteri olan sekizlik sus ile giriş, Lauro'nun yazısında, hemen bütün valslerinde olduğu gibi bu valste de kendisini göstermiştir. Buna benzer bir örnek Brezilya'da çokça çalınan choro formunda da vardır. On altılık susla başlayan Brezilya chorosu Venezuela valslerinde kendini sekizlik sus olarak gösterir.



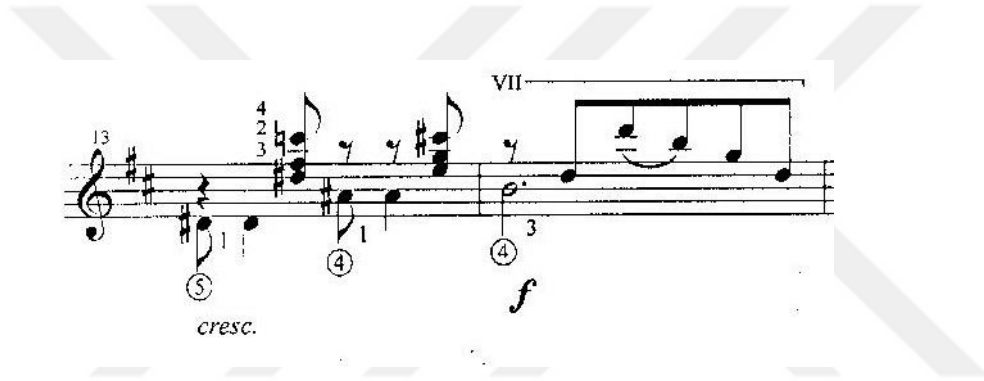
Şekil 4.2.1.3 - Lauro, Tatiana, 1-4.ölçüler, motif

Eserin A bölümünün cümle yapısı, izometrik olarak birbiriyle ilişkilenen ve içerisinde karakteristik bir figür bulunduran bir yapıdan oluşur. Bu figür, yukarıda gösterildiği gibi, ölçünün son notası ve bir sonraki ölçünün ilk iki notasını içine alacak şekilde inici ve çıkıcı hareket olarak kendini gösterir.



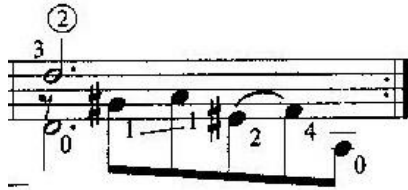
Şekil 4.2.1.4 - Lauro, Tatiana, 6-8.ölçüler

Eserin genelinde olduğu gibi tonik-dominant sıralılığı üzerinden süren sade armonik yapı, Lauro'nun sıklıkla kullandığı, akor bağlantılarındaki kromatik geçişlerle (kromatizm) renklendirilip zenginleştirilmeye çalışılmıştır. Eserde 1. ölçüden 8. ölçüye kadar birinci ve beşinci dereceler kullanılmıştır. 6. ölçüdeki dominant karakterli akora bemol dokuzlu sesi (si bemol) eklenmiştir. Cümle tekrarına geçişteki dominant-tonik çözümlümünde ise besteci, 8. ölçüde si-si bemol yürüyüşüyle kromatizmi kullanmıştır.



Şekil 4.2.1.5 - Lauro, Tatiana, 13-14.ölçüler

Cümle tekrarı olan 9-16. ölçülerde, cümlenin ilk duyurulduğundan farklı olarak, 13. ölçüden dördüncü derece sol majör akorunun olduğu 14. ölçüye giderken Lauro'nun kullandığı re diyez eksiltilmiş ve la diyez eksiltilmiş akorları, kromatizmi sadece melodide değil aynı zamanda akor geçişlerinde de kullandığını gösterir.



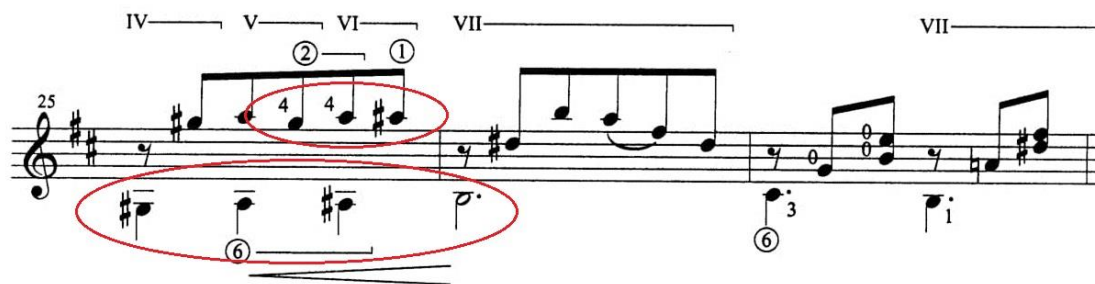
Şekil 4.2.1.6 - Lauro, Tatiana, 16.ölçü

A bölümünün son ölçüsündeki re majör akorda ise Lauro'nun renklendirme yöntemlerinden biri olan apojatür notaların kullanımı kendini göstermiştir.



Şekil 4.2.1.7 - Lauro, Tatiana, 17-19.ölçüler

Eserin B kısmının 1. ölçüsünde, tonun beşinci derecesi olan la dominant akorduna giderken, si bemol sesiyle melodi akışında kromatik geçiş yapılmıştır. 19. ölçüden 20. ölçüye geçişteki dominant-tonik çözümlümünde de, melodide kromatik sesler kullanılarak, renklendirme tekrar kendini göstermiştir. Renklendirme, kesitin 25. ölçüsünden 26. ölçüsüne geçişte de benzer bir şekilde kendini gösterir.



Şekil 4.2.1.8 - Lauro, Tatiana, 25-27.ölçüler



Şekil 4.2.1.9 - Lauro, Tatiana, 31-32.ölçüler

Lauro'nun yine sıkça kullandığı apojatür notalar, dominanttan toniğe giden son iki ölçüde de kendini göstermektedir. Buradaki sol diyez ve fa diyez notaları apojatür notalardır.

Bu ilk vals, Lauro'nun genel estetik eğilimlerine ve kompozisyonel tutumuna dair işaretler içeren güzel bir örnektir. Besteci, tam anlamıyla bir çalgıcı/bestecidir. Sanatçı, gitarın sunduğu pozisyonel olanakların bilgisine ve çalgıya özel tını paletinin içeriğine son derece hakimdir. Bu yapıtlar özelinde, besteciliğini bu birikimin yönlendirdiği söylenebilir.

4.2.2 Valse Venezolano No: 2 “Andreina”

Andreina
Valse Venezolano N° 2

Antonio Lauro, 1938
Revised by Alirio Díaz

A mi sobrina, Andreina

Allegro $\text{♩} = 66$

Şekil 4.2.2.1 - Lauro, Andreina, tempo

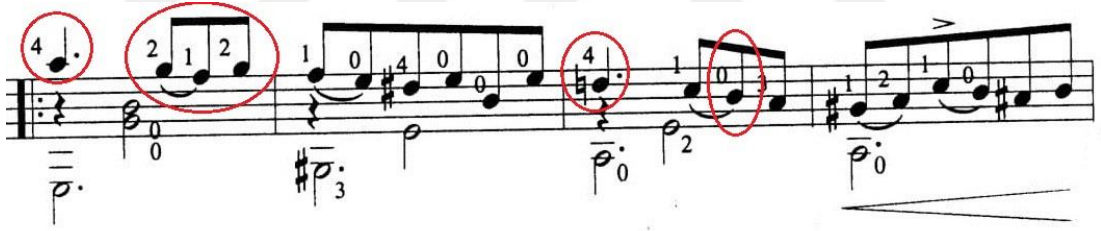
“4 Valses Venezolanos” un ikinci valsı olan “Andreina” 3/4’lük ve 6/8’lik ritimde yazılmıştır³¹ ve Allegro tempoda çalınır. Formu, “Tatiana”da olduğu gibi iki bölmeli (A B) bir yapıdır. Eserin B bölümünde A bölümünden öğeler bulunur. Valsin tonalitesi mi minördür. Bölmeler on altışar ölçülük periyodlarla oluşturulmuştur. “Andreina” da “Tatiana” gibi Lauro’nun genel kompozisyonel eğilimlerini çerçeveleyen geleneksel tonal armonik tekniklerle yazılmıştır. Kromatik geçişlerin sıkça karşımıza çıktığı bu eserde armonik yapıyı ağırlıklı olarak tonik-dominant sıralılığı üzerinden yürüyen bağlantılar belirler. Armonik yapısı gibi melodi yapısı da sadelikle karakterize edilir. Önceki bölümlerde de bahsedildiği üzere Chopin valsı olarak da bilinen bu vals, Chopin’in kendi valslerinde çokça kullandığı apojatür, işleme, geçit, alterasyon ve gecikme gibi yabancı seslerin kullanımının yoğunlukta olduğu zengin bir melodi diline sahiptir.

³¹ Bu değişkenlik, eserin vurgular bakımından iki farklı şekilde düşünülerek çalınabileceğini ifade eder ve eserin B bölümündeki Latin kökenli senkoplu ritimleri daha iyi ifade edebilmek için tercih edilmiştir.



Şekil 4.2.2.2 - Lauro, Andreina, eksik ölçü

Andreina, Tatiana'dan farklı olarak eksik ölçüyle başlamıştır. Venezuela valsinin karakteri olan sekizlik sus ile melodiye giriş bu eserde de kendini gösterir.



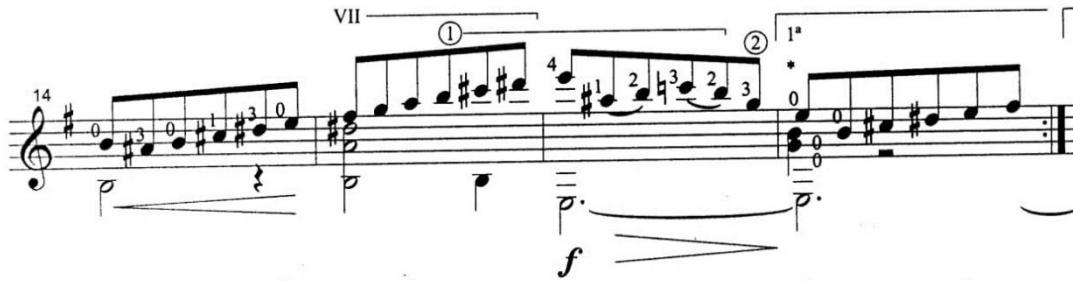
Şekil 4.2.2.3 - Lauro, Andreina, 2-5.ölçüler

Eserin armonik dili daha önce de belirttiğimiz gibi sade bir yapıya sahiptir. Eserde kromatizm sadece akorlar arasındaki geçişlerdeki yabancı seslerin kullanımındadır, genel armonik şemada yani temel akor/fonksiyon ilişkilerinde kromatik bir yaklaşımdan söz edilemez. Yukardaki örnekte sunulan pasajda sadece bir dominant-tonik ilişkisi vardır (V-I). Ancak ezgide çıkıcı-inici apojatürler, kromatik işlemler ve geçit sesleri vardır. Besteci ezgi bağlamını yabancı seslerle kurduğu bir zanaatle zenginleştirmek istemiştir. 2. ölçüdeki la ve 4. ölçüdeki re notaları apojatür notalarıdır. 2. ölçüdeki sol-fa diyez-sol kromik işleme, 4. ölçüdeki si notası geçit notalarıdır.



Şekil 4.2.2.4 - Lauro, Andreina, 4.ölçü

4. ölçü bir çıkıcı apojatür (sol diyez) bir de kromatik işleme içerir (la diyez). Bu ölçü özelindeki süslemeci estetik, Lauro'nun müziğinin geneline yayılan ve bes-tecinin çalgıyla birebir ilişkisinden kaynaklı otantik bir eğilim olarak da düşünülebilir. Lauro, armonilerini ezginin etrafında yabancı seslerle bir tür "işlemeci/süslemeci zanaat" yaratabilmek için basit tutmuştur.



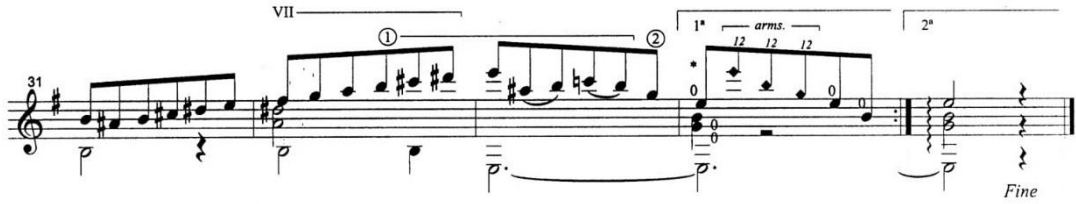
Şekil 4.2.2.5 - Lauro, Andreina, 13-16.ölçüler

İşleme ve apojatür, ezgilerin çizgisel kimliğindeki yön değişimlerini belirler. Ancak bu iki karakteristik yabancı ses, ritmik süreklilik fikri üzerine kurulmuş pasajlarda geçit sesleriyle birlikte anlam kazanır. 13-16. ölçüler arasındaki pasajda pek çok geçit sesi görülmektedir. 13. ölçüdeki la diyez işleme ve do diyez sesi, mi minör melodik dizisinin altıncı derecesidir. Bu dört ölçüdeki geçit sesleri ve genel yapı, mi minör melodik dizisi çevresinde kurulmuştur.



Şekil 4.2.2.6 - Lauro, Andreina, 19-21.ölçüler

19-21. ölçülerde, latin geleneksel müziğinin kurucu birimlerinden olan senkoplu ritmlere bir örnek görülmektedir. Lauro bu ritmler ile oluşturduğu kesitler sayesinde Avrupa referanslı armonilere ve ezgisel çizgilere karşı daha yerel bir kontrast yapılandırmış olur.



Şekil 4.2.2.7 - Lauro, Andreina, 31-35.ölçüler

Yapıtın genelinde harmonik sesler kurucu bir kompozisyonel malzeme olarak değerlendirilmemiştir. Bu valste görüldüğü üzere harmonikler, sınırlı bir bağlamda, sadece müzik cümlesini tamamlama sürecini efektlendirme amacıyla kullanılmıştır.

4.2.3 Valse Vezanolano No: 3 “Natalia”

Natalia
Valse Venezolano N° 3

Antonio Lauro
Revised by Alirio Díaz

Para mi hija, Natalia
Original Dedication: "A mi maestro, Raúl Borges"

Allegro rítmico



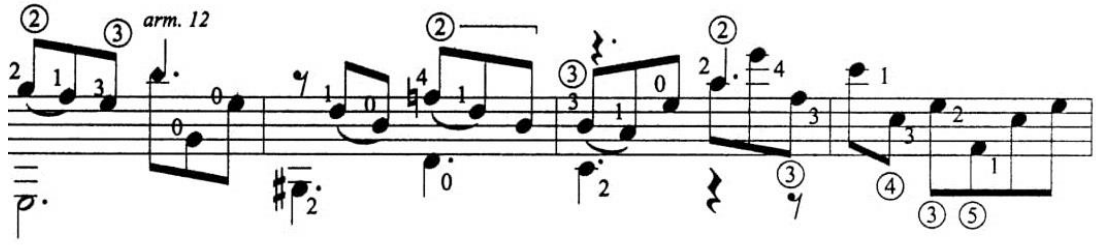
Şekil 4.2.3.1 - Lauro, Natalia, tempo

“4 Valses Venezolanos” un üçüncü valsı olan “Natalia” 3/4’lük ritimde yazılmıştır ve Allegro tempoda çalınır. Formu, ilk iki valsten farklı olarak beş bölmelidir (A B C B C). A bölümü mi minör, B bölümü sol majör (la minörden başlar, armonik gelişimle sol majörde nihayetlendir), C bölümü ise mi majör tonunda yazılmıştır.



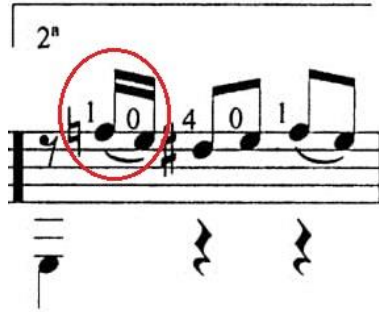
Şekil 4.2.3.2 - Lauro, Natalia, eksik ölçü

“Natalia” da diğer bütün valsler gibi sekizlik sus ile başlar. Melodide sekizlik sustan sonra gelen sekizlik nota zamanında bu kez, iki on altılık nota tercih edilmiştir. Bu tercih, eserin karakterini belirleyen temel bir figür olarak çoğu yerde karşımıza çıkar.



Şekil 4.2.3.3 - Lauro, Natalia, 2-5.ölçüler

Lauro, bölüm boyunca gitarın renk paletini olabildiğince değerlendirmek ister. Kırık yön değiştiren arpejler, doğrudan akor sesleriyle kurulmuş pasajları tekdüzelikten kurtarmak amacıyla yazılmıştır.



Şekil 4.2.3.4 - Lauro, Natalia, 10.ölçü

B kesiti de yine A kesitinin ezgisel yapısını koşullayan aynı ezgisel-ritmik yapıdaki figürle başlar.



Şekil 4.2.3.5 - Lauro, Natalia, 11-13.ölçüler

11-13. ölçüler arasındaki ritmik izomorfi³², armonik bir yürüyüşü yapılandır-
mak için uygun bir yapısal temeldir. C kesitine geçişi hazırlayacak bir yapı olarak da
düşünebileceğimiz B kesitinde, melodik etki bas yürüyüşünde 3/4'lük ritim kalıbına
oturtulmuş noktalı dörtlük, sekizlik, dörtlük nota tarafından sağlanır. Bu bas yürüyü-
şü Venezuela valslerinin çokça kullanılan karakteristik bir ritimdir. Her ne kadar
melodi bas partisinde gibi görünse de asıl etkiyi 6/8'lik gibi düşünülüp çalınması
gereken soprano partisi verir. Burada yaratılmak istenen etki, Venezuela'nın gele-
neksel eşlik çalgısı olan cuatro'nun 6/8'lik ritimdeki senkoplu eşliğini taklit etmektir.
Bu eşlik üçüncü ve altıncı zamanlara yapılan vurgu sayesinde öne çıkar. Aynı yapı B
bölmesindeki 16. ve 17. ölçüler arasında da karşımıza çıkar.



Şekil 4.2.3.6 - Lauro, Natalia, 27.ölçü

³² Eş biçimlilik anlamına gelir.

Eserin C bölümüne geçerken, başta gösterilmiş olan figür, bölümün tonu olan mi majör tonunda da kendini gösterir.

The musical score consists of two staves. The first staff starts at measure 28 and ends at measure 31. It features a complex rhythmic pattern with many triplets and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4 in circles. Dynamic markings include 'p.' and 'p.'. There are also markings for 'II' and 'VII' above the staff. The second staff starts at measure 32 and ends at measure 35. It continues the complex rhythmic pattern with many triplets and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4 in circles. Dynamic markings include 'p.' and 'p.'. There are also markings for 'VII' above the staff.

Şekil 4.2.3.7 - Lauro, Natalia, 28-35.ölçüler

Eserin C bölümünün giriş kesitinde, “4 Valses Venezolanos” un ikinci valsini olan “Andreina” dakine benzer bir Chopin vals etkisi yine kendini gösterir ve bu etki bölüm sonuna kadar devam eder. Lauro bir anlamda, *Chopinien* valse ilişkin karakteristik ezgisel davranışlar ile Latin geleneğine dayanan bir ritm-ezgi işçiliği arasında kendine özgü bir sentez estetiği oluşturabilmiştir.

4.2.4 Valse Venezolano No: 4 “Yacambu”

Yacambú
Valse Venezolano N° 4

Antonio Lauro
Revised by Alirio Díaz

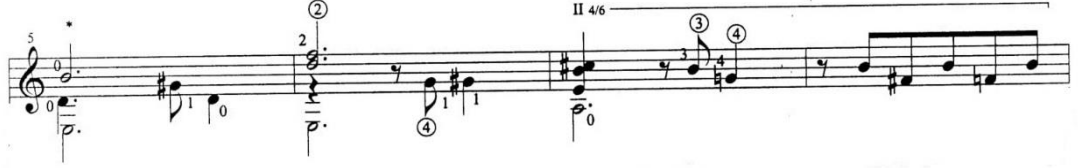
Şekil 4.2.4.1 - Lauro, Yacambu, giriş

“4 Valses Venezolanos” un dördüncü valsini olan “Yacambu”, Lauro’nun diğer üç valsten çok daha farklı bir armonik üslup ile kurguladığı bir valstir. Eser 3/4’lük ritimde yazılmıştır. Lauro, temposunu belirtmemesine rağmen genellikle ağır tempoda çalınır. Tonalitesi la minördür. Formu A B A C A şeklinde olan, ekstra tekrarlar içeren ve sonunda coda bulunduran uzun bir rondodur.

Şekil 4.2.4.2 - Lauro, Yacambu, 1-4.ölçüler

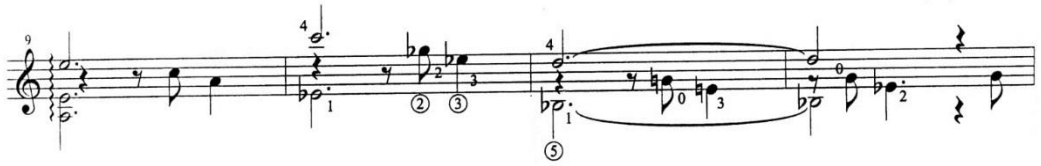
Lauro’nun bütün parça boyunca kullanacağı armonik yapılardan ilki parçanın hemen başında görülür. İlk ölçüde kök pozisyonda duyurulan la minör akorunun ardından, 2. ölçüde do minör yedili akoru karşımıza çıkar. 3. ve 4. ölçülerdeki re-fa ikilisi, bu sesler uzarken eklenen, 3. ölçüdeki sol-mi ve 4. ölçüdeki sol-mi bemol

sesleriyle duyurulan iki küçük figür, re-fa ikilisinin fonksiyonel anlamını değiştirmez; 3. ve 4. ölçüler fonksiyonel olarak dördüncü dereceye (IV) yerleşirler. 5. ölçüde gelen beşinci derece (V), bu bağlamda doğal bir sonuçtur.



Şekil 4.2.4.3 - Lauro, Yacambu, 5-8.ölçüler

5. ve 6. ölçüler beşinci derece (V) dominant pedalı üzerindeki figüratif hareketlerle kurulmuştur. 7. ölçüde la majör dominant dokuzlusu gelir. Lauro, dominantı la minör akoruna çözmek istememiş, bir başka dominant akoruna bağlamıştır. 8. ölçü, bu majör dominant dokuzlu akorunun akor dizisi seslerinden si ve fa diyez perdelerini gösteren bir figürle başlar. Ölçünün son dörtlük zamanında fa bekar ve si sesinin kurduğu artmış dörtlü, la'ya çözülmeye koşullu mi, sol diyez, si, re, fa dominant akorunun parçalarıdır. Bu yüzden armonik süreklilik kolaylıkla yine la minör beşlisinin sesleriyle kurulmuş olan dokuzuncu ölçüye bağlanır.



Şekil 4.2.4.4 - Lauro, Yacambu, 9-12.ölçüler

10. ölçüde do, mi bemol, sol bemol eksik beşlisi, mi bemol üzerine kurulmuş olarak gelir. Bu kez la minör beşlisi yine dikkat çekici bir akora bağlanmıştır; İlk on altı ölçülük periyodun armonik olarak temel gerilimini oluşturan la minör beşlisinin bağlandığı 2. ve 9. ölçülerdir. 10. ölçüdeki mi bemol, sol bemol, la, si bemolün do-

minantı olan (fa, la, do, mi bemol, sol bemol) akorunun sesleridir. 11. ve 12. ölçülerin üzerine yerleştiği si bemol perdesi, doğal bir fonksiyonel sonuçtur. Bastaki triton ilişkisiyle (si bemol-mi) 13. ölçüde yine mi-sol diyez-si-re akoruna bağlanır.

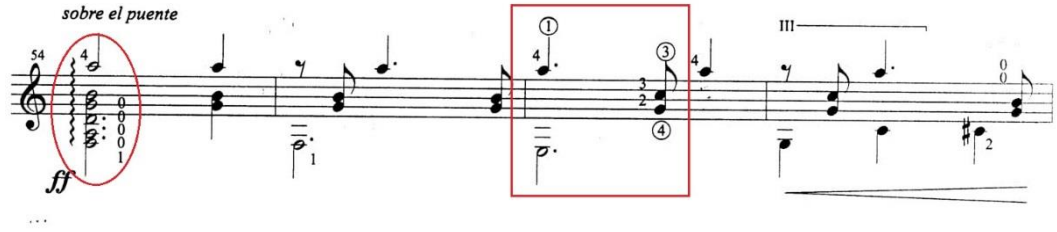


Şekil 4.2.4.5 - Lauro, Yacambu, 15-16.ölçüler

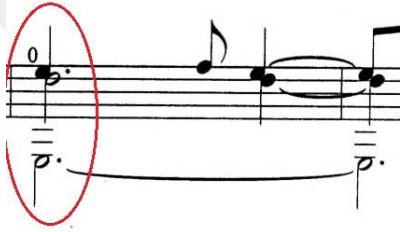
7. ölçüdeki gibi 15. ve 16. ölçüler de la eksenindedir. Bestecinin bu iki cümlede sergilediği armonik tutum, tek bir tonal merkeze, izafi olmakla beraber, yabancı seslerin çokça kullanımıyla zenginleştirilmiş bir içerik kurmaya yöneliktir. Lauro, iki tane sekiz ölçüden oluşan simetrik biçimsel yapıyı, keskin armonik etkilerle esnetmek istemiştir.

17. ve 38. ölçüler arasında bulunan kesitteki armonik ilişkiler daha konvansiyoneldir. Tüm kesit, tek bir ritmik davranışın çevresinde oluşturulmuştur. Ezgisel figürlerin yönü, çıkıcı bir harekete karşı inici (yoğun olarak aşağı inici ikililer) bir yapı sergiler.

34. ve 53. ölçüler arasında A kesiti, son ölçüsü dışında birebir yinelenir.



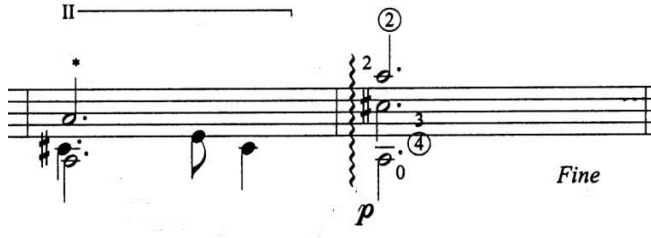
Şekil 4.2.4.6 - Lauro, Yacambu, 54-57.ölçüler



Şekil 4.2.4.7- Lauro, Yacambu, 69.ölçü

54. ve 69. ölçüler arasında karşımıza üçüncü bir kesit çıkar. *FF* dinamiği içinde geçen kesit, fonksiyonel (armonik anlamda) olmaktan ziyade modal kimlikli bir akorla başlar. İki ölçü süren bu armoni, do mi sol la seslerinden oluşan akora çözümlür. Armonik akış, her ölçüde değişen armonilerle 69. ölçüde mi perdesindeki ünisonda nihayetlenir.

70. ölçüden müziğin sonuna dek olan kesit, ilk kesitteki fikirlerin genişletilmiş bir çeşitlemesidir. Bas çizgisi ve dörder ölçülük simetrik yapı, aralarında sürprizli ilişkiler içeren akorların birlikteliğini sağlar.



Şekil 4.2.4.8 - Lauro, Yacambu, 92-93.ölçüler

Lauro, eseri dominant-tonik (V-I) bağlantısıyla noktalar.



5. SONUÇ

Bu çalışmanın başlangıcında Venezuela müziği ve Venezuela valsinden bahsedilmiştir. Hemen ardından Antonio Lauro'nun kısa hayat hikayesi ve bestecilik stiline değinilmiş, "4 Valses Venezolanos" adlı eser hakkında önbilgi verildikten sonra eserin müzikal analizi yapılmıştır.

Antonio Lauro ulusalcı kimliğe sahip bir bestecedir. Bu yüzden yaşadığı süre boyunca temel amacı Venezuela ezgilerini modern anlayışla harmanlayıp dünyaya tanıtmak olmuştur. Geleneksel Venezuela ezgileriyle Avrupa kökenli klasik form ve armonileri birleştirip, müzik tarihinde klasik gitar adına önemli eserler vermiştir.

Çalışma, Antonio Lauro'nun kompozisyon stiline, genel estetik eğilimlerine, üslubuna ve bir çalgıcı/besteci olarak enstrümana yaklaşımına bakışa, bu yapıtlar özelinde ışık tutmayı amaçlamıştır. "4 Valses Venezolanos", dördüncü vals olan "Yacambu" dışında, armonik dili oldukça sade ve melodik dili oldukça renkli bir eserdir. Lauro'nun çalgıcı/besteci olmasından ötürü, bu eser yazılırken gitarın olanakları zengin bir şekilde kullanılmıştır. Eser dünyadaki çoğu gitarist tarafından keyifle ve zevkle çalınmış ve kaydedilmiştir. Bu gitaristler arasında David Russell, John Willimas, Alirio Diaz gibi isimler bulunmaktadır.

6. EKLER

Antonio Lauro'nun "4 Valses Venezolanos" adlı eser notalarının tamamı ek-
tedir.



Musical staff 17-20. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Measure 17 starts with a treble clef and a double bar line. The staff contains a sequence of notes with various fingerings (1-4) and accents. A dynamic marking *mp* is present below the staff. A hairpin crescendo is shown below the staff.

Musical staff 21-24. Treble clef, key signature of two sharps. Measure 21 starts with a treble clef and a double bar line. The staff contains a sequence of notes with various fingerings (1-4) and accents. A dynamic marking *mf* is present below the staff. Chord symbols $1/2 VII$ and $1/2 V$ are written above the staff. A hairpin crescendo is shown below the staff.

Musical staff 25-28. Treble clef, key signature of two sharps. Measure 25 starts with a treble clef and a double bar line. The staff contains a sequence of notes with various fingerings (1-4) and accents. Chord symbols IV, V, VI, VII, and VII are written above the staff. A hairpin crescendo is shown below the staff.

Musical staff 29-32. Treble clef, key signature of two sharps. Measure 29 starts with a treble clef and a double bar line. The staff contains a sequence of notes with various fingerings (1-4) and accents. A dynamic marking *p* is present below the staff. Chord symbols $1/2 II$ and $1/2 V$ are written above the staff. The piece ends with a double bar line and the word *Fine* below the staff.

Andreína

Valse Venezolano N° 2

Antonio Lauro, 1938

Revised by Alirio Diaz

A mi sobrina, Andreína

Allegro $\text{♩} = 66$

Ossia A. D. (sempre)

VII

mf

f

sobre el puente

Musical notation for measures 19-22. Measure 19 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. A circled '3' is above the first measure. Fingering numbers 2, 0, 4, 1, 0, 1, 0, 1, 0 are shown below the notes. The instruction *con grazia* is written below the first measure. Measure 22 features a trill on G4, with the instruction *arms.* above it and three '12' fingerings below the notes.

Musical notation for measures 23-26. Measure 23 has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. A circled '3' is above the first measure. Fingering numbers 2, 1, 1, 2, 1, 2, 3, 0, 0 are shown below the notes. A bracket labeled 'I 4/6' spans measures 23-24. Measure 26 features a trill on G4, with the instruction *arms.* above it and three '12' fingerings below the notes.

Musical notation for measures 27-30. Measure 27 has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Fingering numbers 1, 0, 1, 0, 1, 0, 1, 0 are shown below the notes. Measure 30 features a trill on G4, with the instruction *arms.* above it and three '12' fingerings below the notes.

Musical notation for measures 31-34. Measure 31 has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Fingering numbers 1, 0, 1, 0, 1, 0, 1, 0 are shown below the notes. Measure 32 has a circled '1' above it. Measure 33 has a circled '2' above it. Measure 34 features a trill on G4, with the instruction *arms.* above it and three '12' fingerings below the notes. The piece concludes with a double bar line and the word *Fine* written below the staff.

Natalia

Valse Venezolano N° 3

Antonio Lauro
Revised by Alirio Díaz

Para mi hija, Natalia
Original Dedication: "A mi maestro, Raúl Borges"

Allegro rítmico

mf

p

Ossia
A. L.

15

19

23

28
IV II
32 VII VII
36 IV II IV
40 IX 1/2 V
44
48 VII 1^a 2^a
Fine

Reforma de la 3ª parte de "Natalia" 1978

27 2° II 5/6 IV II ②

32 VII ② VII 2 4 0 2

36 II IV II IV 4 1 3

40 IX 1/2 V ③ ② ④ ③ 4

44 4 0 4 4 3 4

48 1° 2° VII 3° D.C. Fine

VII X 4/6

19

Ossia
A. D.

II I^a 2^a

23

II ②

28

VII VII

32

ad lib.

Musical score for measures 36-39. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 36 starts with a circled 1 above the first note and a circled 4 below the fourth note. Measures 37-39 feature chords labeled II and IV. The piece concludes with a *p.* (piano) dynamic marking.

Musical score for measures 40-43. Measure 40 has a circled 3 below the third note and a circled 2 below the second note. Measure 41 has a circled 3 below the third note and a circled 2 below the second note. Measure 42 has a circled 3 below the third note and a circled 2 below the second note. Measure 43 has a circled 3 below the third note and a circled 2 below the second note. Chords IX and 1/2 V are indicated. The piece concludes with a *p.* (piano) dynamic marking.

Musical score for measures 44-47. Measure 44 has a circled 3 below the third note and a circled 2 below the second note. Measure 45 has a circled 3 below the third note and a circled 2 below the second note. Measure 46 has a circled 3 below the third note and a circled 2 below the second note. Measure 47 has a circled 3 below the third note and a circled 2 below the second note. Chords II 5/6 are indicated. The piece concludes with a *p.* (piano) dynamic marking.

Musical score for measures 48-51. Measure 48 has a circled 0 below the first note, a circled 1 below the second note, a circled 3 below the third note, and a circled 1 below the fourth note. Measure 49 has a circled 2 below the second note, a circled 0 below the first note, a circled 3 below the third note, and a circled 1 below the fourth note. Measure 50 has a circled 2 below the second note, a circled 0 below the first note, a circled 3 below the third note, and a circled 1 below the fourth note. Measure 51 has a circled 2 below the second note, a circled 0 below the first note, a circled 3 below the third note, and a circled 1 below the fourth note. Chords 1^a and 2^a are indicated. The piece concludes with a *Fine* marking.

Yacambú

Valse Venezolano N° 4

Antonio Lauro
Revised by Alirio Díaz

p

VIII

Ossia A.D.
(sempre)

II 4/6

II 4/4

mf

17 II 1/2 1

21 II 5/6

25 VII

29 VII 4/6 V 4/6

33 III 4/6 I 4/6 I 5/6

p

VIII

II 4/6

Ossia A. D. (sempre)

II

sobre el puente

II 5/6

(dolce) sobre la boca

poco rallentando

a Tempo

VIII

70 *p*

74 II 4/6

78 IX 5/6

VII 5/6 1/2 VIII IV

82

86

90 II 5/6 II

p *Fine*

7. KAYNAKÇA

BRUZAL, Alejandro, (1995), **Antonio Lauro, Un Musica Total: Su Epoca, Su Vida y Su Obra, Ensayo Biografico**, CVG Siderurgica del Orinoco, Caracas.

CALCANO, Jose Antonio, (1939), **Contribucion al Estudio de la Musica de Venezuela**, Editorial Elite, Caracas.

ELLIOT, Paul Frank, (1994), **The Venezuelan waltzes of Antonio Lauro**, Florida State University.

http://musicated.com/cgcl/music/CGCL_nation.html.

LABONVILLE, Maria Elizabeth, (2007), **Juan Bautista Plaza and Musical Nationalism in Venezuela**, Indiana University Press, Bloomington.

LAURO, Antonio, (1998), **4 Valses Venezolanos**, Caroni Music, Arcangues.

RAMON y RÍVERA, Luis Felipe, (1976), **La Musica Popular de Venezuela**, Ernesto Armitano, Caracas.

RAMON y RÍVERA, Luis Felipe, (1980), **"Venezuela" in The New Grove Dictonart of Musicians**, Macmillan, London.

RAMON y RÍVERA, Luis Felipe, (1987), **El Joropo**, Ernesto Armitano, Caracas.

ZEA, Luis, (1985), "Antonio Lauro, His Guitar Works: Part Eleven, The Performance of Lauro's Waltzes, Yacambu", **Guitar International**, Aralık.

ZEA, Luis, (1986), "Antonio Lauro: 1917-1986", **Guitar International**, Haziran:
13-16.



8. ÖZGEÇMİŞ

Atakan Meşekıran 1983 yılında Samsun’da doğdu. 2001 yılında Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü Çalgı Toplulukları Sanat Dalı’na kabul edildi. 2006 yılında bu bölümden mezun oldu. 2007-2010 yılları arasında Almanya’nın Weimar şehrinde bulunan Franz Liszt Müzik Yüksek Okulu’nda (Hochschule für Musik Franz Liszt) Prof. Jürgen Rost ile icracılık çalıştı. Eğitim yaşamı boyunca bir çok solo resital ve konser verdi. 2006 yılında İstanbul’da düzenlenen Uluslararası Mavi Martı Gitar Festivali kapsamındaki icracılık yarışmasında ikincilik ödülüne layık görüldü. 2015 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Piyano Ana Sanat Dalı’nda klasik gitar Yüksek Lisans programına kabul edildi. Eğitimine bu okulda devam etmektedir.