

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

**HEİTOR VİLLA-LOBOS'UN GİTAR MÜZİĞİNİN
"POPÜLER BREZİLYA SÜİTİ" İSİMLİ ESERİ
ÜZERİNDEN İNCELENMESİ**

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:
20126196 Zeynel SAĞ

Danışman:
Doç. Sinan ERŞAHİN

İSTANBUL - 2019

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

**HEİTOR VİLLA-LOBOS'UN GİTAR MÜZİĞİNİN
"POPÜLER BREZİLYA SÜİTİ" İSİMLİ ESERİ
ÜZERİNDEN İNCELENMESİ**

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:
20126196 Zeynel SAĞ

Danışman:
Doç. Sinan ERŞAHİN

İSTANBUL – 2019

Zeynel SAĞ tarafından hazırlanan **HEITOR VILLA-LOBOS'UN GİTAR MÜZİĞİNİN "POPÜLER BREZİLYA SÜİTİ" İSİMLİ ESERİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 24/06/2019

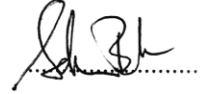
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

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



Jüri Üyesi : Prof. Selen BUCAK



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



ÖNSÖZ

“*Brezilya Repertuarı* ” bir fikir olarak birçok gitarıcı ve müzisyen için ilham verici olmuştur. H. Villa-Lobos ya da R. Gnattali gibi klasik dil ile yazan bestecilerin yanı sıra, E. Gismonti ve ya H. Pascoal gibi avangard besteciler, popüler müziğin ve cazın bileşenlerinden olan “ *Bossa-Nova* ”, “ *Samba* ” türlerinde yazan A.C. Jobim, T. Horta, *MPB (Musica Popular Brasileira)* bestecileri C. Veloso ve Gilberto Gil ya da Afrika müzik geleneklerini temsil eden B.Powell gibi bestecilerden oluşan bu çok geniş repertuar, klasik ve caz müzikleri arasında bir köprü olabilmesi ve gitara önemli bir yer vermesinden dolayı beni çok etkiledi.

Üç kıtaya ait kültürün buluştuğu Brezilya’nın müziğini, “*Popüler Brezilya Süiti*” üzerinden inceleme fikrini bana verdiği için öncelikle danışmanım, gitarist Doç. Sinan ERŞAHİN’e, konu ile ilgili bilgilere ulaşmamda etkili olan, değişim programı ile gittiğim Rotterdam’daki teori hocam, piyanist Anna-Elis de JONG’a ve gitar hocam Kees GELDERBLOM’a, analizler konusunda yardımlarını esirgemeyen, gitarist arkadaşım İmge Ceren AYDENİZ’e, tarih konusundaki derin birikimi ile Brezilya’yı tanımama yardımcı olan arkadaşım ekonomist Halit GÜVEN’e akademideki bölüm değiştirmelerime rağmen beni hep destekleyen aileme ve tabii ki hayatımda en önemli yeri tutan, bu çalışmadaki ve hayatımdaki en büyük desteğim olan Nilüfer Serap KETENCİ’ye çok teşekkür ederim.

Mayıs 2019

Zeynel SAĞ

HEİTOR VİLLA-LOBOS'UN GİTAR MÜZİĞİNİN "POPÜLER BREZİLYA SÜİTİ" İSİMLİ ESERİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

ÖZET

Heitor Villa-Lobos'un "*Popüler Brezilya Süiti*" eserinin incelendiği bu eser metni, 20. yy gitar edebiyatının ilk akla gelen bestecilerinden Heitor Villa-Lobos'un yaşamı, müziği ile Brezilya geleneksel türü olan "*choro*" müziğini ve bir "*choro Süiti*" olan "*Popüler Brezilya Süiti*"nin armoni ve form analizinden oluşmaktadır. 20.yy. Brezilyası'nın demografik yapısı, içinden geçtiği toplumsal süreçleri ve bu süreçlerin Heitor Villa-Lobos'u nasıl etkilediği konusu, Brezilya müziği ile özdeşleşen "*Choro*" müziğinin bileşenleri ve eserin geleneksel "*choro*" müziği ile olan ilişkisi incelendikten sonra detaylı bir armoni ve form incelemesi yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Heitor Villa-Lobos, Popüler Brezilya Süiti, Brezilya Müziği, Choro

ANALYZING HEITOR VILLA-LOBOS'S GUITAR MUSIC IN THE CONTEX OF "BRAZILIAN POPULAR SUITE"

ABSTRACT

This work, in which "*Popular Brazilian Suite*" is analysed, comprise of life and music of Heitor Villa-Lobos, who is leading composer of guitar literature in the 20th century and "*choro*" music as one of the traditional Brazilian music genres. It also aimed to analyze "*Popular Brazilian Suite*", which is a "*choro suite*" in terms of harmony and form. After reviewing 20th century' Brazil's demographic structure, the social processes through which it passes and how these processes affect Heitor Villa-Lobos's music, the components of "*choro*" music identified with traditional Brazilian music and the relation of "*Popular Brazilian Suite*" with traditional "*choro*" music, a detailed harmony and form analysis of the work has been done.

Keywords: Heitor Villa-Lobos, Popular Brazilian Suite, Brazilian Music, Choro

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖNSÖZ.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
TABLO LİSTESİ.....	viii
ŞEKİL LİSTESİ.....	ix
ÖRNEK LİSTESİ	x
1. GİRİŞ	1
2. DÖNEMİN BREZİLYA'SI	2
2.1 20.yy Öncesi Brezilya'ya Genel Bakış.....	2
2.2 19 yy. Brezilya'sının Kültürel İklimi	4
3. HEİTOR VİLLA-LOBOS'UN YAŞAMI.....	5
3.1 Erken Yılları ve Brezilya Seyahatleri.....	5
3.2 Rio'ya Dönüş	6
3.3 Sao Paulo Modern Sanat Haftası.....	7
3.4 Avrupa Seyahatleri	8
3.5 Vargas Dönemi.....	9
4. VİLLA-LOBOS'un MÜZİĞİ	11
4.1 Müziğinin Bileşenleri ve Sınıflandırılması.....	11
4.2 Gitar Müziği.....	12
5. "CHORO" MÜZİĞİ ve "POPÜLER BREZİLYA SÜİTİ"	14
5.1 "Choro".....	14
5.2 " Popüler Brezilya Süiti "	16
6. "POPÜLER BREZİLYA SÜİTİ" NİN ANALİZİ	18
6.1 Mazurka-Choro (1908)	18
6.2 Scottish-Choro (1908)	23
6.3 Valsa-Choro (1912).....	28

6.4 Gavotta-Choro (1912).....	33
6.5 Chôrinho (1923).....	38
7. SONUÇ.....	42
8. EKLER.....	43
EK 1 Popüler Brezilya Süiti Notası.....	44
KAYNAKÇA.....	61
ÖZGEÇMİŞ.....	62



TABLO LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Tablo 6.1 : Mazurka-Choro Form Tablosu	18
Tablo 6.2 : Scottish-Choro Form Tablosu	23
Tablo 6.3 : Valsa-Choro Form Tablosu	29
Tablo 6.4 : Gavotta-Choro Form Tablosu	33
Tablo 6.5 : Chorinho Form Tablosu.....	38

ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 3.1 : Modern Sanat Haftası Afişi.....	8

ÖRNEK LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Örnek 4.1 : Choro Ritmi	13
Örnek 4.2 : “Chorinho” bölümü 1. ve 2. Ölçüler	13
Örnek 4.3 : “Choro No.1” 9. ölçü.....	13
Örnek 4.4 : “Choro No.1” 11. ölçü.....	13
Örnek 5.1 : Polka dansı eşlik ritmi	15
Örnek 5.2 : Habanera ritmi	15
Örnek 5.3 : Lundu ritmi	16
Örnek 6.1 : 1-8 ölçüler.....	18
Örnek 6.2 :	19
Örnek 6.3 :	19
Örnek 6.4 : 10-17. Ölçüler	20
Örnek 6.5 : 28-35. Ölçüler	21
Örnek 6.6 : 36-44. Ölçüler	21
Örnek 6.7 : 54-65. Ölçüler	22
Örnek 6.8 : 1-8. Ölçüler	24
Örnek 6.9 : 9-16. Ölçüler	25
Örnek 6.10 : 13. Ölçü	25
Örnek 6.11 : 17-32. Ölçüler	26
Örnek 6.12 : 48..Ölçü	27
Örnek 6.13 : 65-66. Ölçüler	27
Örnek 6.14 : 67-80. Ölçüler	28
Örnek 6.15 : 1-32. Ölçüler	30
Örnek 6.16 : 33-46. Ölçüler	31
Örnek 6.17 : 47-56. Ölçüler	32
Örnek 6.18 : 97-112.Ölçüler	32
Örnek 6.19 : 1-8. Ölçüler	34
Örnek 6.20 : 9-16. Ölçüler	34
Örnek 6.21 : 17-32. Ölçüler	35
Örnek 6.22 : 33-40. Ölçüler	36
Örnek 6.23 : 41-48. Ölçüler	36
Örnek 6.24 : 81-88. Ölçüler	37
Örnek 6.25 : 90-96. Ölçüler	38
Örnek 6.26 : 1-4. Ölçüler	39

Örnek 6.27 : 5-16. Ölçüler	39
Örnek 6.28 : 33-41. Ölçüler	40
Örnek 6.29 : 45-46. Ölçüler	40
Örnek 6.30 : 69-74. Ölçüler	40
Örnek 6.31 : 75-90. Ölçüler	41



1. GİRİŞ

Eser “*Suite Populaire Bresilienne*” adı ile 1955’de Paris’de yayımlanmıştır. Türkçede, Brezilya halk müziği ya da popüler Brezilya müziği gibi anlamlar ifade edebilir. Günümüz popüler müziğinde ve caz müziğinde çok fazla “samba” ya da “bossa-nova” gibi Brezilya’ya has elementler kullanılmasından dolayı “*Popüler Brezilya Süiti*” diye çevirmeyi uygun gördüm.

Heitor Villa-Lobos, günümüzde dünya çapında tüm konservatuvarlarda ve diğer müzik okullarında titizlikle ele alınıp incelenmekte ve/veya seslendirilmektedir. 20. yy bestecilerinin birçoğu gibi Villa-Lobos da yaşamının farklı dönemlerinde farklı stillerde yapıtlar üretmiştir. Çağının tipik bestecilerinden olmasına karşın, gitaristler için tam bir fenomen olmuştur. Brezilya’nın kendisini gitarla özdeşleştirmesi, bestecinin ulusalcı fikirleri, Andres Segovia ile tanışması gibi birçok etken sayesinde Kıta Avrupası’na yeni bir gitar çalma üslubunu kabul ettirmiştir.

Villa-Lobos’un gitar müziğinin iyi yorumlanabilmesi, eserlerinin kültürel arka planlarını bilmekle çok ilgilidir. 19. yy Rio danslarının müziklerinden oluşan “*Populer Brezilya Süiti*” İlk bakışta dönemine göre her hangi bir yenilik içermemesine rağmen bestecinin çok önemseydiği bir eserdir. Bu yüzden yazıldığı yıl olan 1908’den 1948’e kadar besteci tarafından defalarca gözden geçirilmiş, bölümler eklenmiş ya da çıkarılmış ve 1948’de son halini alıp, “*Max Esching Edition*” tarafından “12 Etüt” ile birlikte 1955 de yayımlanmıştır.

2. DÖNEMİN BREZİLYA'SI

2.1 20 yy. Öncesi Brezilya'ya Genel Bakış

Brezilya ya da “Brezilyalı” denen ulusal kimliği tanımlayabilmek için nüfusu oluşturan ana unsurları ve bunların anakaraya gelişlerini incelemek gerekir. Brezilya ağırlıklı olarak Avrupa, Afrika ve bunların yanında bir de Amazon yerlilerinden oluşan bir nüfusa sahiptir. Müzikbilimci Cristina Magaldi, 1808 yılı Rio kolonyal yerleşiminin ev sahiplerini şöyle tanımlar; “çoğunluğu siyahlar olmak üzere melezler, henüz özgürleştirilmiş eski köleler ve bunlara kıyasla çok az sayıda orta sınıf ve onların hizmet ettiği yine az sayıda varlıklı toprak sahipleri”¹

Brezilya kültürünü oluşturan bu üç kültürün yolları, 16. yy ' da Portekiz İmparatorluğu'nun Brezilya'nın doğu kıyılarından başlayarak Amazon havzasını kolonileştirmesiyle birlikte kesişir.

Afrika'dan gelen nüfus; Atlantik aşırı köle ticareti ile 1500'lerde Batı Afrika kıyılarından, (bugünkü Angola'dan Nijerya'ya kadar olan bölge) yaklaşık 4,9 milyon Afrikalının Brezilya'ya getirilmeye başlanması ile bölgeye yerleşmiş/yerleştirilmiş olan nüfustur.² Brezilya'daki Afrikalı nüfusundan bahsederken bazı noktalara değinmek gerek. Şöyle ki; Bu nüfus Atlantik aşırı köle ticareti ile kıtaya gelen en kalabalık Afrikalı köle nüfustur. Dolayısıyla Amerika'nın geri kalanındakilere göre, Afrika kültürünü daha iyi muhafaza edebilmişlerdir. Sürdürdükleri kültür ve gelenek ise Batı Afrika'da bu gün Nijerya'da, Benin ve Biefra körfezlerinin kıyılarında yaşanan kültür olan “Candomble” geleneğidir.³

Bir diğer önemli baskın unsur ise yine 16.yy'dan beri Brezilya'da yaşayan, ziyaret eden; ağırlıklı olarak Fransız ve Portekizlilerin oluşturduğu Avrupalı nüfustur. 1808 yılında Portekiz İmparatorluğu saray halkı, Napoleon istilası tehlikesine karşı Brezilya'ya yerleşir. Böylece denizaşırı Portekiz İmparatorluğu, Rio'dan

¹ Magaldi. C. (2004). *Music in Imperial Rio de Janeiro*, Oxford, s.XVI.

² https://en.wikipedia.org/wiki/Slavery_in_Brazil (07.05.2019)

³ Özdemir. E. (2007). Brezilya Müziğinde Afrika Kökenli Gelenekler–Candomble, İzmir s.7,11

yönetilmeye başlanır. Bu göç Brezilya'nın tarihinde tam bir dönüm noktasıdır. Hanedan ailesi ve zengin toprak sahiplerinden oluşan küçük aristokrasi, İmparator 2. Dom Pedro'nun özel teşvikleri ile Brezilya'ya yerleşen Fransız entelektüelleri ve sanatçılarından oluşan orta sınıf ile birlikte ülkedeki egemen Avrupalı nüfustur.⁴ Sayı anlamında az olan bu nüfus kültürel anlamda etkili olacaktır. 19.yy 'ın ilk yarısından sonra eğitim kurumları, matbaa, tiyatro salonları gibi kurumların açılmasına öncülük edecek ve Rio'nun kültür sanat yaşamı hızla değiştirmeye başlayacaktır.

Son olarak coğrafyanın en eski öznesi olan Brezilya yerlileri; daha ziyade Brezilya'nın kuzey kesimlerinde, klasik uygarlıktan uzak yaşayan Brezilya'nın kendi yerli nüfusudur. Bugün bile hala sayıları 100 'ü bulan grup ya da kabilenin varlığı bilinmektedir.⁵ Yerlilerin Brezilya tarihindeki önemleri ise garip bir şekilde koloniciliği Portekizli'lerin ilk yerleşim tarihi olan 1516 yılından önce başlatmalarıdır. Papanases, Guaianases, Tupinambas, Cadiueus gibi kabilelerin kendilerinden daha zayıf buldukları kabilelerin üyelerinden bazılarını köleleştirmiş oldukları biliniyor.⁶ Portekizliler Brezilya'ya 16. yy da ilk yerleştiklerinde yerlilerle ilk iletişimleri barışçıl bir şekilde ticaret yapmaktı. İlk kurulan yerleşimlerle birlikte gelen hastalıklarla azalmaya başlayan nüfusları kısa süre sonra kolonicilerin onları da köleleştirmesi, bu köleleştirme pratiğinin bir gereği olarak, plantasyonlarda çalışmaya zorlamaları yüzünden git gide daha da azaldı. Bu süreçlerden sonra Avrupalılar ile yerliler arasındaki iletişim, etkileşim daima az olmuştur ve bu yüzden bu gün hala iletişim kurmaktan kaçınan kabileler mevcuttur. Yerliler Amazon iklimine ve coğrafyasına olan adaptasyon avantajlarını da kullanarak, işkenceye ya da ölüm cezalarına maruz kalmamak için Brezilya'nın kuzey eyaletlerine, kıyı bölgelerine ve erişilmez ormanlık bölgelere kaçmışlardır.⁷

Özetle “Brezilyalı” dediğimiz kültürel kimlik aslında Afrika, Avrupa ve Amazon havzası kültürlerinin birlikte erimesiyle oluşmuş yepyeni bir kültürdür. Avrupa kültürü sınıfsal yapısı ve gelişmişlik düzeyi gereği, Afrika kültürüne göre kendini doğal olarak daha fazla dayatmıştır. Buna karşın yerli ve Afrika kültürünün ya da nüfusunun böyle bir amacı olamazdı. Bu sebeple edilgen bir şekilde “Brezilyalı kimliğini” etkilemişlerdir.

⁴ Gabriel Furtado (2010). “The Progression of Villa-Lobos' Compositional Style from the Suite Popular Brasileiro to the Doze Estudos” s.7.

⁵ <https://www.survivalinternational.org/tribes/brazilian> (05.05.2019)

⁶ https://en.wikipedia.org/wiki/Slavery_in_Brazil (07.05.2019)

⁷ <https://www.britannica.com/place/Brazil/Ongoing-domestic-migration#ref25081> (05.05.2019)

2.2 19 yy. Brezilya'sının Kültürel İklimi

Portekiz İmparatoru 2. Dom Pedro ve beraberindeki hanedan ailesi, 1808 yılında Napoleon tehlikesinden kaçıp Rio'ya yerleşmiş ve gayri resmi başkent artık Rio olmuştur. İmparatorluğun buradan yönetilmeye başlanması ve eski kıtaya göre daha güvenli olması sebebi ile 2. Dom Pedro, Rio'ya dair daha uzun vadeli planlar yapmıştır. Rio'nun çehresinin, sosyal ve kültürel yaşamının değişmesi için öncülük etmiş ve Fransız düşünce ve sanat dünyasından seçkin insanları Rio'ya yerleşmeleri konusunda teşvik etmiştir. Fransız entelektüellerinden de karşılık bulan bu teşviklerle Rio, "*Tropikal Paris*" adını alacak kadar "*Fransızlaşmış*"tır. Modadan mimariye, edebiyattan müziğe kadar olan birçok alanda Fransız etkisi bundan dolayıdır.⁸

18. yy sonlarında Avrupa kıtasında, sanayi devrimi ve Fransız İhtilali ile birlikte yaşanan değişimlerin etkisi Brezilya'nın kendine has bu koşulları sebebiyle 19.yy sonları ve 20.yy başlarında ancak kendini gösterebilmiştir. Avrupa'da ortaya çıkan ulusculuk akımı, bilindiği gibi bu gün yaşadığımız dünya sınırlarını belirlemiş ve hala da belirlemektedir. Brezilya da kendi ulus olma mücadelesini vermiş, 1888 de köleliği resmen kaldırıp, 1889 yılında cumhuriyet rejimi ilan etmiş, federal bir yönetim kurmuştur. Bununla birlikte Rio, Brezilya'nın modernleşmesinin en belirgin gözüktüğü şehir olmuştur. 1890 yılı nüfus sayımında ülkede nüfus yüzde 30'u yabancılardan oluşmak üzere 520.000 dir. 1920 yılına gelindiğindeyse kırsal bölgelerden göçler ile nüfus tamamen ikiye katlanmış, Rio de Janeiro çok büyük bir ivme ile değişmiştir. Kent "*Teatro Municipal*" "*Sociedade de Concertos Sinfônicos do Rio de Janeiro*" orkestrası gibi kurumlara ev sahipliği yapmaya başlamıştır. Bunun yanında kent, kendi popüler biçimleri olan "*maxixe*", "*tango brasileiro*", "*samba*" ve "*choro*" gibi tarzları ve bunları çalan müzisyenleri de ortaya çıkarmıştır. Heitor Villa-Lobos 1887 yılının mart ayında doğduğunda, tam da bu sürece tanıklık etmiştir.⁹

⁸ Furtado, Gabriel (2010). "The Progression of Villa-Lobos' Compositional Style from the Suite Popular Brasileiro to the Doze Estudos", s.7

⁹ Behague, G. (1994). "Heitor Villa-Lobos: The Search for Brasils Musical Soul", Austin S.3

3. HEİTOR VİLLA-LOBOS'UN YAŞAMI

3.1 Erken Yılları ve Brezilya Seyahatleri

İçine doğduğu çevre, çocukluğundaki ilk müzik çalışmalarına şekil verdi. Babası *Raul* İspanyol asıllı bir aileden geliyordu. Annesi *Noemia* ise Portekiz asıllı bir aileden geliyordu. Baba Raul bir kütüphaneci ve mesleği dışında: müzik ve astronomi gibi ilgi alanları olan, çok yönlü bir entelektüeldi. Heitor 'un erken yıllarında babasının etkisi çok ama çok önemlidir. Yoğun bir disiplinle, ilk müzik derslerine onunla başladı. Babasının dostlarıyla, evde müzikli toplantılar yapması, Heitor 'un müzikle tanışması için çok uygun bir koşul yarattı. Bu toplantılar ve derslerle oluşan ortamda temel müzik teorisini, klarnet ve çello gibi çalgıları çalmayı öğrendi. Bunun yanında 18. ve 19.yy oda müziği repertuarı konusunda da ciddi bir görgüsü oluştu.¹⁰ Babası dışında teyzesi de, onu Bach 'ın "24 Prelüd ve Füg" eseri ile tanıştırması açısından çocukluğu için önemli bir figür olageldi. Çok sonraları, ses getirecek olan Bach'ın müziğinden ilhamla üretilmiş "Bachianas Brasileiras" eserinde de göreceğimiz Bach etkisinin temelleri böylece bestecinin erken yıllarında atılmış olur.¹¹

Heitor Villa-Lobos 'un yaşamının ilk gençlik yılları ne yazık ki iyi belgelenmemiştir. Bu yıllara dair kesin bilinen ve sonrasında müziğine en çok etki eden olaylardan biri 1899 da ki babasını ölümü ve sonrasında dönemin popüler kent müziği olan "choro" ve "choro toplulukları" ile tanışmasıdır. Heitor 'un, "choroes" denen bu topluluklarla tanışması yaşamında önemli eşiklerden biri olmuştur. Yıllar sonra bu tanışma sayesinde "choro" Villa-Lobos ile Rio sokaklarından ve salonlarından Avrupa'nın konser salonlarına girecektir. O yıllar için klasik müzik çevreleri tarafından kabul görmeyen gitara olan ilgisi de yine bu "choro" toplulukları sayesinde ortaya çıkar ve "choro" ile tanıştığı dönem kendi kendine gitar öğrenmeye başlar. Heitor 20 yaşına yaklaşırken annesinin evinden ayrılıp Teyzesi Zizinha ile

¹⁰ Behague, s.3

¹¹ <http://museuvillalobos.org.br/ingles/villalob/biografi/infancia/index.html> (04.05.2019)

birlikte yaşamaya başlar. Para kazanmak için “*Teatro Recreio*” (popüler gösterilerin yapıldığı bir salon), “*Odeon*” isimli bir açık hava sineması ve oteller gibi dönemin ünlü müzisyenlerinin sık geldiği yerlerde çello çalarak yaşamını kazanır.¹² “*Choro no.1*”i ithaf ettiği ve müziğinden ilham aldığı piyanist Ernesto Nazareth ile de ilk defa bu yıllarda çalıştığı kurumlarda karşılaşmıştır.

Heitor, 1905 yılında babasından kalan bazı ender bulunur kitapları satarak ilk Brezilya gezisini gerçekleştirir. *Bahia* ve *Pernambuco* ve *Espirito Santos* gibi eyaletlere kapsayan bu gezi 1 yıl sürer. Herhangi bir plan ya da programa bağlı olmayan bu gezilerde¹³, eyaletlerin iç kesimlerindeki çiftliklerde ve şeker plantasyonlarında zaman geçirerek yerel kültürü inceler.¹⁴ “*Popüler Brezilya Süiti*” ni yazmaya başladığı 1908 de ise ikinci bir seyahate çıkar. “*Parana*” eyaletinde “*Paranagua*” kentine yerleşir. Yerel elitler için çello, gençler için de gitar çalarak hayatını kazanır ve burada iki yıl zaman geçirir. 1911-1912 yıllarında Brezilya’nın Kuzey eyaletlerinin iç kesimlerine, Amazon havzasına bir gezi daha düzenler. Müzik tarihi açısından bu son seyahati tanıklıklar ve kanıtlar konusunda zayıftır.¹⁵ Ancak 1908 de “*Popüler Brezilya Süiti*” ile başlayan ve 1920’lerde yazdığı “*14 Choro*” ya kadar olan eserlerin içeriklerindeki değişim, bu gezilerin Villa-Lobos’u nasıl ve ne ölçüde değiştirdiğinin kanıtlarıdır. Kaldı ki bestecinin “*14 Choro*” eserinin 20 yy. sanat müziğine en önemli katkısı olduğu bir gerçektir. Bu son geziden sonra 1913 yılında Rio’ya döndükten sonra, hayatının bir başka dönüm noktası olacak olan, piyanist Lucília Guimarães ile evliliği gerçekleşir.¹⁶

3.2 Rio’ya Dönüş

1912-1917 yılları arası Villa-Lobos’un çok dinamik olduğu ve yaratıcı kişiliğinin olgunlaştığı yıllardır.¹⁷ Artık Rio’nun konser salonlarında eserleri seslendirilen bir bestecidir. Bu yıllarda orkestralarda, tiyatro ve sinemalarda çello çalarak hayatını kazanıyordu.¹⁸ Brezilya gezileriyle başlayan ve 1916’ya kadar olan sürede 100’e yakın eser yazmıştır. Bunlar arasında; yukarıda da bahsettiğimiz “*Chorinho*” bölümü

¹² Behague, s.4.

¹³ Behague, s.5.

¹⁴ <http://museuvillalobos.org.br/ingles/villalob/biografi/viagembr/index.htm>

¹⁵ <http://museuvillalobos.org.br/ingles/villalob/biografi/viagembr/index.htm>

¹⁶ <http://museuvillalobos.org.br/ingles/villalob/biografi/viagembr/index.htm>

¹⁷ Behague, s.8.

¹⁸ <http://museuvillalobos.org.br/ingles/villalob/biografi/maiorida/index.htm> (08.05.2019)

hariç “*Populer Brezilya Süiti*”, ilk yaylı çalgılar dörtlüsünün de aralarında bulunduğu önemli oda müziği eserleri, ilk iki senfonisi ve baleleri “*Amazonas*” ile “*Uirapuru*” gibi önemli eserleri bulunur. Villa Lobos için çok önemli bir dönem olmasına rağmen 1915 Kasım ayında Francisco Braga yönetiminde seslendirilen ve yaylı çalgılar orkestrası için yazılan “*Karakteristik Süit*” isimli eserinin seslendirilmesinin ardından, olumsuz eleştirilere maruz kalır. Hatta öyle ki; “*Jornal do Comércio*” isimli Rio’nun süreli yayınlarından Vincenzo Cernicchiaro ve Oscar Guanabario gibi dönemin eleştirmenleri tarafından, sonraki 20 yıl boyunca şeytanlaştırılacak ve yeni doğan Brezilya sanat müziğinin “*korkunç çocuğu*” olarak adlandırılacaktır.¹⁹

Heitor 1918 de Brezilya’yı ziyaret eden ve bir süre yaşayan Polonyalı-Amerikalı piyanist, Arthur Rubenstein ile tanışıp dost olur. Piyanist Rubenstein ile tanışması, Rubenstein’inin Villa-Lobos eserleri seslendirmesi ya da bestecinin Rubenstein’a ithaf ettiği piyano müzikleri yazması gibi gelişmeler onun dünya çapında üne kavuşmasında çok etkili olur.²⁰

3.3 Sao Paulo Modern Sanat Haftası

1920’ler Brezilya’da Avrupa kültürü etkisinin (özellikle Fransız) çok belirgin şekilde kendini hissettirdiği yıllardır.²¹ İçinden geçilen bu dönemde sanatçılar, kim olduklarını, ülkelerinin tarihini, Avrupa ile olan bağlarını, kısacası kimliklerini tartışıyorlardı.

1922 yılı Şubat ayında Sao Paulo da ”Modern Sanat Haftası” isimli bir etkinlik düzenlenir.²² Bu etkinlik Brezilya da modernizm ideolojisinin, bilinçli olarak bir araya gelen sanatçıların, bir hareket olarak ortaya çıktığı, tarihi bir etkinliktir. (*Bkz. Şekil 3.1*) Öncelikli olarak bu harekete Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira ve Carlos Drummond de Andrade gibi edebiyatçılar önyak olmuş olsalar da modernizm ideolojisi tüm sanatları etkiliyordu. Müzik alanında Heitor Villa-Lobos, resimde kübist ressam Anita Malfatti gibi dönemin “tartışmalı ve istenmeyen” sanatçıları da bu etkinlikte yer aldılar.

¹⁹ Behague, s.8.

²⁰ Behague, s.10.

²¹ <http://museuvillalobos.org.br/ingles/villalob/biografi/semanart/index.htm> (05.05.2019)

²² <http://museuvillalobos.org.br/ingles/villalob/biografi/semanart/index.htm> (05.05.2019)



Şekil 3.1 Modern Sanat Haftası Afişİ

Kaynak: <https://en.wikipedia.org/wiki/HeitorVilla-Lobos> (05.05.2019)

Müzik bilimci Gerard Behague’ın aktardığına göre; Villa-Lobos, dönemin en önemli tanıklarından *Vasco Mariz*’e; Graça Aranha ve Ronald de Carvalho’dan gelen teklife çok sevindiğini ve inanılmaz bir ilgiyle karşıladığını belirtir.²³ Etkinliğin düzenlenmesinin arkasındaki amaç ya da motivasyon Heitor’un eserlerinin seslendirilmeye başladığı yedi yıldır, maruz kaldığı eleştiriler, yaşadığı, hissettiği ve söylemek istedikleriyle aynıydı. Bu etkinlik ile oluşan bu birlik, Villa-Lobos’u tüm dünyada etkili olan bir ideolojinin, bir akımın ve kendisi gibi fenomenlerle dolu bir dünyanın parçası olarak ortaya çıkarmıştır. Bu birlik aynı zamanda, o çağın tutucu eleştirmenlerine karşı “*modern ulusal müziği*” meşrulaştırmış ve özgürleştirmiştir.

3.4 Avrupa Seyahatleri

Tüm bu gelişmelerden sonra artık Brezilya müzik çevrelerinde tanınan Villa-Lobos, çevresindekilerin yüreklendirmesiyle ve şehir meclisinin de finansmanı ile kendi köklerinin geldiği Avrupa’ya ilk seyahatini gerçekleştirir. 1923’de Paris’e gider. 1923-1924 ve 1927-1930 yılları arasında Paris’te yaşar.²⁴ Brezilya’dayken tanıştığı Rubenstein ve bazı ressam arkadaşları sayesinde Paris’in sanat çevrelerine girer. Edgar Varese, Pablo Picasso, Leopold Stokovski ve Aeron Copland gibi sanatçılarla tanışır ve bu tanışmaların en önemli getirisi meşhur “*12 Etüt*”ü ithaf ettiği Andres

²³ Behague, s.12.

²⁴ https://en.wikipedia.org/wiki/Heitor_Villa-Lobos (05.05.2019)

Segovia ile tanışması ve yine bu dönemlerde yayıncı Max Exching tarafından bazı eserleri yayımlanmaya başlamasıdır.²⁵

Villa-Lobos Paris'e geldiğinde Paris'in sanatçıların ve entelektüellerinin artık Debussy'nin müziğiyle değil de Rus besteci İgor Stravinski ile ilgilendiğine şahit olur. Stravinski'nin müziğiyle tanışınca kendisi de çok etkilenir.²⁶ Paris dinleyicisinin 1920'lerde ulusal karakterli modern müziklere karşı olan sempatisi, daha sonraları Villa-Lobos'unda dünya çapında tanınmasını olumlu etkileyecektir. 1920 yılında yazdığı ve Nazareth'e ithaf ettiği "*Choro No.1*" ile başlayan "*14 choro*"dan oluşan set de fikirsel olarak bu yıllarda şekillenir. Solo gitar için yazdığı "*Choro no.1*"i bir öz olarak ele alır çünkü diğer adı "*choro tipico*" olan eser bestecinin en geleneksel "*choro*"sudur. "*Choro No.1*" genişletip ürettiği bu 14 yapıt tüm dünyada "Ulusal Brezilya Müziği" ile eş anlama gelecektir.²⁷

3.5 Vargas Dönemi

1930 yılında Sao Paulo'dan gelen bir konser teklifiyle birlikte Paris'ten ayrılır.²⁸ Brezilya 1930 yılında, ulusalcı Getúlio Dornelles Vargas'ın iktidara geldiği süreçten geçiyordu. Heitor Paris'e tekrar dönmek istese de, gerek ekonomik gerekse siyasi nedenlerden dolayı Brezilya'da kalmak zorunda kalır ve Sao Paulo da bir tür müzik eğitim programının başına geçer. 1932 yılında ise "*Superintendência de Educação Musical e Artística*" isimli kurumun -bizde tam karşılığı olmamakla birlikte- yöneticisi olarak tüm Brezilya'da ki Müzik eğitimini yönetmeye başlar.²⁹ Vargas döneminde Villa-Lobos, "*Brasilidade*" yani "Brezilya Ulusalcılığı" ideolojisinin propaganda müziklerini besteler. Öte yandan, Brezilya Ulusal Marşı'na son halini verecek olan komitede yer almak gibi başka bir politik-bürokratik görevi yerine getirir. 1937 de Vargas darbe ile diktatörlüğünü ilan ettiğinde de Villa-Lobos geniş kitleler için propaganda müzikleri bestelemeye devam eder. 7 Eylül Bağımsızlık Günü için, 1939 yılı kutlamalarında 30.000 çocuğun katılımıyla ulusal marşın seslendirilmesi, Brezilya'nın Almanya ve müttefiklerine savaş ilan etmesinden kısa bir süre sonraki 1943 yılı kutlamaları için "*Dança da Terra*" balesi ve "*Invocação*

²⁵ <http://museuvillalobos.org.br/ingles/villalob/biografi/viagemeu/index.htm> (05.05.2019)

²⁶ <http://museuvillalobos.org.br/ingles/villalob/biografi/viagemeu/index.htm> (05.05.2019)

²⁷ <https://www.revolvy.com/page/Ch%C3%B4ros-No.-1> (10.05.2019)

²⁸ <http://museuvillalobos.org.br/ingles/villalob/biografi/viagemeu/index.htm> (08.05.2019)

²⁹ <https://www.britannica.com/place/Brazil/Ongoing-domestic-migration#ref25081> (05.05.2019)

em Defesa da Pátria” gibi siyasal anlamda ulusalcı bir duruşla bestelediği eserlerdendir.³⁰

Ancak yine bu dönemler yazdığı “*Bachianas Brasileiras*” ya da solo gitar için yazdığı “*5 Prelüd*” gibi eserlerindeki ulusal duruşu birbirine karıştırılmamalıdır. Bu eserlerde ilk yıllardakinden farklı olarak, daha olgun bir anlayışla ve büyük bir ustalıkla Bach’ın müziğinin ve “*Brezilyalı*” öğelerin sentezlendiği yapıtlardır.

Avrupa’dan farklı olarak Brezilya ya da bizim ülkemiz gibi ülkelerde 19. yy sonu 20. yy başlarında, halklar kendi kültürlerini, yaşayışlarını tanımlamak ve bir ulus olma mücadelesi vermişlerdir.



³⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/Heitor_Villa-Lobos (05.05.2019)

4. VILLA-LOBOS'un MÜZİĞİ

4.1 Müziğinin Bileşenleri ve Sınıflandırılması

“Heitor Villa-Lobos’ un müziği, “Brezilya müziği” ya da “*choro* müziği” gibi kavramlar kültürel ya da antropolojik anlamda tamamen aynı bileşenlerden oluşurlar.

Heitor Villa-Lobos’un kendi stiline ve müzik dilinin oluşması, erken dönemlerinden ilk Paris seyahatine çıktığı 1920’lerin başına kadar olan erken döneminde ortaya çıkmıştır.

Heitor ve Arminda Villa-Lobos’un yakın arkadaşları Adhemar Nóbrega’nın 1970 yılında Villa-Lobos müzesinde eserlerinin sınıflandırılması ile ilgili bir sunum yapar. Nóbrega’nın kişisel tanıklığına dayanan bu sunumda Behague ‘ın aktardığına göre bestecinin eserleri 5 gruba ayrılıyor. Gruplamanın ilk olarak dayandığı temel kriter ise halk müziği elementlerinin ve etkisinin varlığı ya da yokluğudur.

Grup 1, halk müziğinin dolaylı etkisi ve çok az elementin kullanıldığı eserler. “*Senfoni No.1*” ve “*No.2*” (1916 ve 1917), “*Papagmo do Moleque (1932)*”, “*Ciclo Brasileiro (1936)*”, “*Sexteto Mistico (1917)*” gibi eserler.

Grup 2, doğrudan halk müziği etkili, müzikal fikirlerin tamamen folklorik olduğu eserler örneğin piyano için “*Proledo Bebê No.1 (1918)*”, “*Lendado Caboclo (1920)*”, ahşap üflemeliler için yazdığı “*Trio (1921)*” eserleri.

Grup 3, halk müziği elementlerinden dönüştürülmüş, sentez fikirler ile yazılmış olan eserler. “*14 Choro*” ve dolayısıyla solo gitar için “*Choro No.1 (1920)*”, “*Suite Populare Brasileira (1908-1923)*”nın 1923’de eklenen son bölümü “*Chorinho*” gibi eserler bu gruba örnek verilebilir.

Grup 4, halk müziği elementlerinin Bach’ın stili ile ele alındığı eserleri. “*Bachianas Brasileiras*” (1930-1945), “*Mass-Oratorio Vidapura (1919)*”, gitar için yazdığı “*5 Prelüd*” gibi eserler.

Grup 5, evrensel elementlerin ve fikirlerin etkisiyle yazılmış olanlardır. “*Senfoni No.6 (1944)*”, “*Senfoni No.7 (1945)*”, “*Piyano Konçertosu (1945)*” ve 1940’larda yazdığı oda müziği eserleri.³¹

4.2 Gitar Müziği

Öncelikle gitar eserlerinin bir listesini vermek istiyorum.

- a. Panqueca (1900)
- b. Mazurka Re Majör (1901)
- c. Valsa Brilhante (1904) orijinal ismi Valsa concerto No. 2
- d. Fantasia (1909)
- e. Canção Brasileira (1910)
- f. Quadrilha (1910)
- g. Tarantela (1910)
- h. Simples, Mazurka (1910)
- i. Popüler Brezilya Süiti (1908 – 1923, rev. 1947–48)
- j. Dobrados (1909–1912)
- k. Chôro No. 1, "Chôro típico" (1920).
- l. Douze études (1929; rev. 1948/53)
- m. Valsa sentimental (1936)
- n. 5 Preludes (1940)
- o. Gitar Konçertosu (1951)

Villa-Lobos’un gitar müziği Brezilya’da kendisinden önce oluşmuş olan gitar kültüründen öğeler ve müzik alışkanlıkları içerir. Brezilya gitar müziğinin temel olan bazı ritmik ve bas elementlerinin uygulanmasına sıklıkla başvurmuştur. “*choro toplulukları*” ile tanıştığı yıllar gitara ilgi duyan Villa-Lobos’un gitar eserlerinde sıklıkla “*choro*” elementlerine rastlanır. Form ve armoni açısından sonra detaylı bir şekilde inceleneceği için şimdilik biraz ritim bağlamında ele almak istiyorum. *Örnek 4.1* ’deki ritmik yapı “*choro*” ve Brezilya müziği için incelenebilir bir minyatür sayılabilir.

³¹ Behague, s.44.



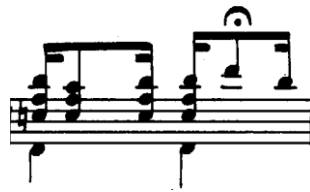
Örnek 4.1 *Choro* Ritmi

“*Populer Brezilya Süiti*”, “*Chorinho*” bölümünün ilk iki ölçüsünde bu yapının gitar üzerindeki uygulanışını görmek mümkündür. 1923 yılında yazıp süite eklediği bu bölüm süitin ilk 4 bölümüne göre daha Brezilya etkilidir. Dolayısıyla bu ritmik yapının tercih edilmesi tesadüf değildir ve yazıldığı dönem Villa-Lobos’un müzikal dilinin daha olgunlaştığı dönemdir.



Örnek 4.2 “*Chorinho*” bölümü 1 ve 2. Ölçüler

1920 yılında yazdığı “*Choro No.1*”de de sıkça rastlanır ve bir vuruşu tam ortalayan bu sekizlik nota çoğu zaman hedef nota olur. Aşağıdaki örneklerde de görüldüğü gibi puandorg güçlü zamanın üzerine konur, bu asılı kalma hali adeta süregelen ritmin devamında bir dansçının poz vermesi gibi bir izlenim uyandırır.



Örnek 4.3 “*Choro No.1*” 9.ölçü



Örnek 4.4 “*Choro No.1*” 11.ölçü

5. “CHORO” MÜZİĞİ ve “POPÜLER BREZİLYA SÜİTİ”

5.1 “Choro”

“Choro”, 19. yy Brezilya’sında özellikle Rio’da ortaya çıkmış çalgısal bir türdür. Mutlu bir hava taşımasına rağmen kelime anlamı Portekizce gözyaşı demektir. Tanımına gelecek olursak Aslında birçok besteci ve müzisyen “choro” yorumu ile “choro” yu bir şekilde de olsa tanımlamaya çalışmıştır. “Choro“ Rio’da sadece sokaklarda değil salonlarda da çalınan, Avrupa’dan gelen “polka”, “vals”, “scottish” veya “mazurka” gibi Avrupa kökenli danslardan ortaya çıkan müziğin “Brezilyalı” bir yorumudur. Yani Brezilya müziğinin ana unsuru olan kültürlerin, müzik alışkanlıklarının bir yerde buluşmasıyla oluşmuştur. Tıpkı, kıtadaki “Tango”, “Ragtime”, “Habenera” gibi.³²

Kelime anlamına göre hızlı ve görece daha mutlu bir yapıdadır. Birçok farklı çalgı topluluğu ile çalınacağı gibi orijinal hali flüt, gitar ve “cavaquinho ” dan (4 telli, Portekiz kökenli küçük bir gitar) oluşan trio ile çalınır. Bunlar dışında “Choro” denen bu “choro” topluluklarında çoğunlukla mandolin, 7 telli gitar, klarnet, trompet, trombon, tambourin (bir çeşit zilli def) gibi çalgılar kullanılır. Doğaçlama bölümler, ustaca yapılan modülasyonlar ve virtüözlük gerektirir. “choro ”nun form yapısındaki en karakteristik özellik ise rondo formunda olmasıdır. Her biri ilgili başka bir tonda olan 3 farklı cümleden oluşur. AABBA ve ya ABACA + coda şeklinde gider.

Melodi, ritim, armoni ve bas gibi temel 4 elementinin farklı karakterleri ve özellikleri vardır. “Choro” melodilerinde süsleme, apojatür, kromatik yaklaşımlar ve inici arpejler sıklıkla kullanılır. “Choro toplulukları“ nın performanslarında doğaçlama bir bölüm de bulunur. Melodi, çoğunlukla gitar, flüt, klarnet, cavaquinho veya mandolin tarafından çalınır. Melodilerin bir başka karakteristiği de Portekiz kökenli bir duygusal aşk şarkısı olan “Modinha ” türünün romantizmini taşımalarıdır.

³² Magalhes, s.4.

Ritmik motifleri ise sıklıkla 2/4 lük yapıdadır. 3 onlatılık eksik ölçü ile olan başlangıçlar, ısrarla aksayan ya da simetrik ritim yapıları, eşlikte genellikle bir vuruşun, senkoplu (onaltılık-sekizlik-onaltılık) gruplaması gibi özellikler herhangi bir “choro” müziğinde kolayca rastlanılabilir. Bas partilerinin melodiyle konturpuan oluşturmak, bazen cevap vermek, pedal ses çalmak ve tabi ki armoniyi duyurmak gibi görevleri vardır. Çoğunlukla yazılı değildir bu yüzden “Choro toplulukları”nda bas çalmak yazılı müzik çalmaya kıyasla başka türlü bir çalma ve yazma alışkanlığı gerektirir.

“Choro” ile ilgili “Modinha” “Polka”, “Habanera”, “Lundu” gibi türleri tanımlamak da “choro”yu anlamak konusunda yardımcı olabilir.

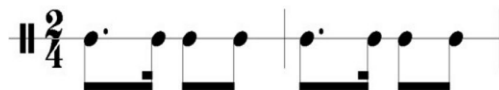
Modinha: Portekiz kökenli bir aşk şarkısı türüdür. “Moda” kelimesinin küçültme eki almış biçimidir. Brezilya daki valsler ile çok fazla benzerlik gösterir. “Choro” müziğinde “Baixaria” denen kontrpuantal bas yapısı “modinha”nın da karakteristik özelliklerindedir. “Choro”ya olan en büyük katkısı budur.³³

Polka: Bohemia kökenli 2/4’lük bir danstır. “Schottish” ya da “Ecosse” olarak bilinen halleri ile 19.yy itibari ile Brezilya kültüründe görülür. Samba ya da Choro ritimleri aslında çoğunlukla bu ritmin (Örnek 5.1) aksatılması ile elde edilir. Rio kenti seçkinlerinin sahiplendiği bir türdür.³⁴



Örnek 5. 1 Polka dansı eşlik ritmi

Habanera: Afrika kökenli bir Küba dans müziğidir. Aşağıdaki örnekte gösterildiği gibi bir ritmik yapıdır. “Arjantin tangosu” ve “Brezilya tangosu” olan “Maxixe” de bu ritmik yapıya sahiptir.³⁵



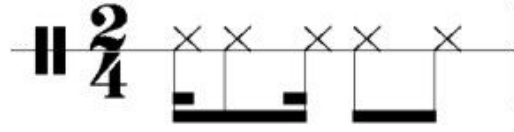
Örnek 5. 2 Habanera ritmi

³³ Magalhães s.4

³⁴ A.g.m s.4

³⁵ <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo> (22.05.2019)

Lundu: Batı afrika kıyılarından Brezilyaya gelen, 18 ve 19. yy da popüler olan ve bunun yanında “Choro” “Samba” gibi türlerin ritmik yapısını belirleyen türdür.³⁶



Örnek 5. 3 *Lundu* ritmi

5.2 “ Popüler Brezilya Süiti ”

Eser ilk olarak “ *Suite Populaire Bresilienne* “ başlığı ile 1955 yılında Max Esching tarafından basılır. İlk tasarlandığında, ilk iki bölümüne her ne kadar 1906 ve 1907 tarihleri yazıldığı için eserin “doğum tarihi” tartışmalıdır. Buna rağmen birçok kaynakta 1908 olarak geçmektedir. Villa-Lobos’un “*Choro Toplulukları*”nda çaldığı, Rio ve Sao Paulo gibi merkezlerin dışına geziler yaptığı, gençlik yıllarına ait bir grup eserdir. Gitarist Frederic Zigante’nin, 2006 Max Esching baskısına yazdığı giriş bölümünde besteci tarafından ilk tasarlandığı dönem olarak 1923-1928 yılları belirtiliyor, şu başlık ve açıklamalar yer alıyor.

Suite Populaire Bresilienne (1923-1928)

Mazurka-Choro, 1906, Rio, Maria Thereza Teran a ithafen

Scottische-Choro 1907, Rio, Francis Boyle’e ithafen

Chorinho (Petit choro), Madeleine Reclus’a ithafen

Valse-Choro 1923, Eduardo Burnay ‘a ithafen

1948 yılında Villa-Lobos, 1920’lerde düşündüğü, tasarladığı eserlerden “*12 Etüt*” ve “*Popüler Brezilya Süiti*”ni tekrar gözden geçir. “*Mazurka-Choro*” ya bir koda eklenir, “*Valse-choro*” çıkartılıp 1912 de yazdığı başka bir “*Valsa-Choro*“ -ki bu isim Portekizce kökenlidir- bir de yine 1912’de yazdığı “*Gavotta-Choro*“ süite eklenir ve tablo şöyle olur.

Suite Populaire Bresilienne (1948 Revizyonu, 1955 Max Esching edisyonu)

³⁶ [https://en.wikipedia.org/wiki/Lundu_\(dance\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Lundu_(dance)) (22.05.219)

Mazurk-Choro 1908, Maria Thereza Teran a ithafen

Scottisch-Choro 1908, Rio, Francis Boyle'e ithafen

Valsa-Choro 1912, Rio

Gavotta-Choro 1912, Rio

Chorinho 1923 Paris, Madeleine Reclus'a ithafen.³⁷

Bestecinin 1923'de eklediği “*Chorinho*” bölümü hariç, “*Popüler Brezilya Süiti*”ndeki bölümlerin “*Mazurka*”, “*Scottish*”, “*Valsa*” ve ya “*Gavotte*” şeklinde isimlendirilmesi ve metinlerdeki dilin tipik “*choro*” diline ve karakterine zıt olması çoğu zaman kafa karıştırıcı ve ironik bulunmuştur. *Mazurka*, *Scottisch*, *Vals* ve *Gavotte* gibi tipik Avrupa dans müziklerini “*choro*” yapan bu isimlendirmenin arkasında iki önemli sebep vardır. Bunlardan biri kullanılan müzikal elementlerin kökeni ile ilgili. İlk bakışta 19.yy Avrupa müziğinden bir farkı gözükmeyebilir. Ancak bu “*Avrupalılık*”, “*19. yy Rio'sundaki Avrupalılık*”dır.(Bkz 2.2) Örneğin Avrupa'dan alınan türün klasik sonat formu olmaması, bu tür/form tercihinin 19.yy Rio'sundaki popüler türlerden yana yapılmış olması da bu durumu net bir şekilde özetler. Avrupa'dan geldikleri halleri ile kullanılan ve 20.yy'a göre eski sayılabilecek bu nostaljik temalar ile ilgili bir benzetme yapmak gerekirse Villa-Lobos'un köklerine yaptığı arkeolojik kazılarda karşılaştığı ilk katman yani 19.yy Rio'suna ait bulgulardır denilebilir. Eseri Brezilyalı ya da “*choro*” yapan bir diğer sebep ise eserin solo gitar için yazılmış olmasıdır. Gitar ya da 7 telli gitar “*Choro toplulukları*”nda, topluluğun en önemli çalgıdır. Toplulukta birçok çalgı olmasına rağmen, en basit şekilde, bir “*choro*”nun tüm müzikal elementlerini tek başına duyurabilmesi, bestelemeye kullanıldığında birçok olanak sunan bir çeşit “*çalışma tezgahı*” gibi olması, bas, armoni, ritim ve melodi çalabilmesi gitar çalgısını “*choro*” müziği için özel kılar. Brezilya kültürünün ürettiği “*choro*” için, gitar tam bir sembol olur. Yukarıda bahsettiğimiz gibi Villa-Lobos'un “*choro*” müzisyenleri ile tanışmasından sonra öğrendiği ilk çalgı olması da bu durumu destekler. Bununla birlikte besteciye uluslararası ün getiren “*14 Choro*” eserinin de solo gitar için olan “*Choro No.1*”den ilhamla yazmış olması, Villa-Lobos'un gitar çalgısını nasıl gördüğüne bir örnek olabilir.

³⁷ Zigante, F. “Suite Populaire Bresilienne” giriş metni, Max Esching Edition 2006

6. “POPÜLER BREZİLYA SÜİTİ”NİN ANALİZİ

6.1 Mazurka-Choro (1908)

Kendisinden sonraki üç “choro” gibi “Mazurka-choro” da rondo formu kullanılarak yazılmıştır. Ton planı göz önünde bulundurularak *Tablo 6.1*’deki analiz önerilebilir.

Tablo 6.1 Mazurka-Choro Form Tablosu

A	B	A	C	A	Koda
1-9	10-19	20-27	28-44	45-53	54-65
16 ölçü	16 ölçü	16 ölçü	32 ölçü	16 ölçü	12 ölçü
La minör i	Do Majör III	La minör İ	La Majör Paralel I	La minör i	La minör İ

A: 1-9

Bu bir cümledir. Sunum cümlesi (1-4) iki ölçülük bir ana fikirden ve onun iki ölçülük tekrarından oluşmuştur. Bu cümlemin armonik desteği (I-ii2(add13) - V7-I), “ilk sayfa progresyonu” diye bilinen Johann Sebastian Bach’ın *Das Wohltemperierte Klavier I* albümünün ilk prelüdünün, ilk 8 ölçüsünde kullanılan armonik dizilimidir (I-ii2-V6/5-I) .

(Un peu lent)

mf

VII

1.

Örnek 6.1 1-8 Ölçüler

Villa-Lobos burada Bach'tan farklı olarak;

- a. Çeken akorunu kök halinde kullanmıştır. Bu da sunum cümlesini devam cümlesinden bir anlamda yalıtımını sağlar.
- b. İkinci ölçüdeki akora sol diyez ekleyerek akorun işlevini geliştirmiştir. Bası çıkardığımızda çeken köksüz 9lu ($vii^{\circ 7}$) akorunu görürüz. Ancak bas ve soprano, akorun $ii^{\circ 7}$ (altçeken işlevli yeden yedili) olduğunu açıkça vurguluyor.
- c. Dördüncü ölçüde eksene yaptığı armonik uzatmayı Bach muhtemelen Örnek 6.2 ya da Örnek 6.3'deki şekilde yazardı.



Örnek 6.2



Örnek 6.3

Villa-Lobos burada üçüncü ölçünün son sekizliğinden itibaren saklı bir "fauxbourdon" (birinci çevrim beşli akorların paralel bir şekilde arka arkaya çalınmasıyla oluşturulan kalıp bir akor dizilimi) fikrini kullanıyor olabilir.

Burada yapılacak bir diğer gözlem de sunum ve devam cümlelerinin ikisinin de kalısal armonik dizilim kullanıyor olmasıdır. Bu dizilimler arasındaki farklardan biri bestecinin altçeken olarak Napoliten 6'lı akorunu kullanıyor olmasıdır. Dördüncü ve sekizinci ölçülerdeki kalışları karşılaştırsak; dördüncü ölçüdeki kalış; yalnızca kullanılan armonik dizilimin sonucudur sekizinci ölçüdeki ise; aperiyojik yapıyı sonuçlandıran yapısal bir kalıştır. Devam cümlesi mükemmel tam kalış ile son bulur ve 1-8 ölçüleri arası aynen tekrar edilir, ikinci kez de mükemmel tam kalış ile A kısmı kapanır.

B: 10-19

Biri yarım biri tam kalış ile biten bu iki cümle, bir dönemi temsil eder. Burada besteci, gidebileceği en yakın ton olan ilgilisi Do Majörü ziyaret eder. Kimileri burada gitaristik nedenlerden ötürü kötü bir voice-leading olduğundan söz edebilir ve buna 10. ölçüdeki Fa'nın 11. ölçüde doğru oktavda Mi'ye çözülmediğini örnek gösterebilir. Ancak Villa-Lobos burada aynı Bach'm eserlerinde yaptığı gibi, aynı akor üzerinde çevrimi değiştirdiğinde yazılan en son çevrimi doğru şekilde sonraki akora çözmesi yeterli olacağını düşünmüş olabilir. Buna daha iyi bir örnek, ikinci ölçüde dördüncü telde gelen sol-diyez sesinin bir sonraki ölçüde çözülmeden kaybolması olabilir; burada da sol-diyez sesinin melodide bulunması savunulabilir. Aynı Bach'm organ için "preludium" ve "toccata"larında yaptığı gibi Villa-Lobos da akorlar kimi zaman daha kalabalık kimi zaman daha sade, bir voice-leading örgüsüne körü körüne bağlı kalmadan kullanıyor. Gitarın yapabilirliklerini ve bu eserin Villa-Lobos'un erken dönem eserlerinden biri olduğunu da göz önünde bulundurursak başarılı bir iş çıkardığı söylenilebilir.

10

14

Örnek 6.4 10–17. Ölçüler

10-13. ölçüler arasında önce kendi çekeni ile Do Majöre, sonra yine kendi çekeni ile La minöre gidiş görüyoruz. Devam cümlesi, öncülü $i i - V6/4 - (V4/3) - V7(9)$ dizilimi ile 17. ölçüde bir yarım kalışa yönlendiriyor. Ardından bu 18 ölçü tekrarlanıyor ve 19. ölçüde tam kalışla dönem kapanıyor.

A: 20-27

Önceki kalışın ardından besteci, formun gerektirdiği şekilde A cümlesini hiçbir değişiklik yapmadan yeniden getiriyor.

C: 28-44

Bu kısım, eser içindeki ana zıt temayı temsil ediyor. A ve B'nin birbirine tonal olarak bu kadar ilgili olması onların neredeyse ayrılmaz bir bütünmüş izlenimi vermesine yol açmış olabilir. Tonal zıtlığı paralel majöre (La Majör) olan geçiş sağlıyor (tonal saatimiz beşliler çemberinde ana tonalitemizden üç saat ileri). Aynı zamanda diğer kısımlarla kıyasladığımızda uzunluğu da diğerlerinin iki katı kadardır.

Meno

32

Örnek 6.5 28-35. Ölçüler

Örnek 6.6'daki kısım da bir dönem gibi yazılmış. Ancak normal bir dönemde ilk kalışı bir yarım kalış olarak bekleriz ancak 35. ölçüde böyle bir kalışa rastlamıyoruz. Ancak 35 ve 43. ölçüleri karşılaştırdığımız zaman 35. ölçüdeki kalışın 43. ölçüdeki kalıştan çok daha zayıf bir kalış olduğunu söyleyebiliriz; bu da 28-44'ün bir dönem olduğunu destekleyen bir kanıttır.

(A tempo)

36

40

rit.

A tempo

VII

1.

2.

*

Örnek 6.6 36-44. Ölçüler

A: 45-53

Villa-Lobos A cümlesini yeniden bir değişiklik yapmadan getiriyor, ancak 19. ölçüdeki gibi bir hareket ile cümleyi kapatıyor.

Koda: 54-65

Kodadan önce parçanın cümlelemelerinde benzer bir ritmik yürüyüş söz konusu. Ritmik olarak ilk ölçü ikinciden, üçüncü ölçü de dördüncüden daha yoğun. Aynısını parçanın bütün sunum cümlelerinde gözlemlemek mümkün; 10-13 ve 28-31 ölçüleri gibi. Devam ölçüleri de oldukça benzemesine rağmen aralarında bazı değişiklikler içermekte. Aynı yapıyı kodaya geldiğimizde göremiyoruz.

Buraya koda dememin sebebi;

- Kendi başına bir kısım olacak kadar yeterli uzunlukta olması,
- Önceki kısımlardan farklı armonik ve motivik elementler içeriyor olması,
- Yine de 53. ölçüdeki tam kalıstan sonra parçanın sonuna kadar La minörü pekiştirerek tonal bütünlüğü koruması.

Koda, önceki kısımlara zıt olarak yoğun derecede paralel armoni (mixtur) içeriyor. Kullanılan armoniler de 3'lü aralıklar ile değil de 4'lü aralıklar ile kurulmuş akorlardan oluşuyor. Bu akorlar Villa-Lobos'un imza akorlarından olmasının yanında oldukça gitaristikler de, çünkü gitarın yaylılar gibi beşlilerle akort edilen değil de viola da gamba gibi çoğunlukla dörtlülerle akort edilen bir çalgı olması bu akorların gitarda kolaylıkla çalınmasına olanak sağlıyor.

A tempo (Final)

54

58

62

mf

f

ff

rall.

**

V V

XII XII

4 4

Örnek 6.7 54-65. Ölçüler

Kodanın tamamının armonik yapısına baktığımız zaman, bir kalış fikri görmemiz mümkün. 54-60. ölçüler arasında eksen (i) ve altçeken (iv) akorları işleniyor, 61-62. Ölçüler arasında uzatılan çeken (V) armonisi 63. ölçüde beklenmedik bir kırık kalış etkisiyle kırılıyor. Bas ve soprano partisi normal bir kırık kalışta geleceği gibi gelirken armonisini oluşturan iç sesler akoru beklenen eksen ek altılı (VI) akoru değil de, bir altçeken (ii^{ø4/3}) akoruna dönüştürüyor. Bu da son dört ölçünün plagal kalışa gönderme yapmasını sağlıyor, bu sırada bas partisindeki Fa-La geçişi akorlar arasında bir diatonik üçlü ilişkisine gönderme yapıyor.

6.2 Scottish-Choro (1908)

Bu bölümdeki form yapısı ise *Tablo 6.2* 'deki gibidir.

Tablo 6.2 Scottish-Choro Form Tablosu

A	B	A	C	A
1-16	17-48	49-64	65-96	97-112
16 ölçü	32 ölçü	16 ölçü	32 ölçü	16 ölçü
Mi Majör I	Do-diyez minör Vi	Mi Majör I	La Majör IV	Mi Majör I

A: 1-16

Bu 16 ölçü bir dönemin özelliklerini de taşıyan bir cümledir

Sunum cümlesi (1-8. ölçüler) 4 ölçülük bir ana fikirden ve bunun 4 ölçülük tekrarından oluşuyor, hatta bu fikir de kendi içinde 2+2 ölçü olarak alt bölünüyor. Burada kullanılan armonik yapı, ana fikirde I→ii, tekrarında V→I şeklindedir; bu da bize Mazurka-chôro'nun başındaki armonik diziyi hatırlatabilir.

(Un peu) Modéré

mf

IV

rall.

A tempo

Örnek 6.8 1-8. Ölçüler

8. ölçüdeki kalış anı; 7-8. ölçülerde La'dan (1. Derece) Mi'ye (5. Derece) adım adım iniyor. Hedef akor ise Mi Majörden önce kullanılan ve yarım kalışa gönderme yapan Fa-natureldir. Mi Majör ana tonalite olsa da Villa-Lobos sunum cümlesinin sonunda Mi Majöre öyle bir ulaşıyor ki, (*lamento bas* bu durumlarda çoğunlukla yarım kalış yapmak için kullanılır) Mi Majör akoru çeken akormuş gibi duyuluyor. Bu da armonik olarak olmasa da yapısal olarak yarım kalış ya da güçsüz bir kalış etkisi yaratıyor. Bu kalışı 16. ölçü ile kıyasladığımızda da ortaya 8 ölçülük güçsüz kalış ile biten bir öncül cümle (1-8) ve 8 ölçülük tam kalış ile biten bir soncul cümle (9-16) çıkıyor.

Devam cümlesi (9-16. Ölçüler) sunum cümlesinden aldığı motifleri geliştirip oluşturduğu 10. ölçü motifi devam cümlesinden beklendiği gibi gerilimi arttırmak için kullanılıyor ve klasik stilde olabilecek en beklendik yerde, kalış fikrindeki altçeken armonisinin üzerinde, cümlenin zirve notası, Re-diyez geliyor (13. ölçü). Bu kalış fikri V6/4-(V7(9))-V7(13)-I dizilimi ile 16. ölçüde mükemmel tam kalış ile sonuçlanıyor.

Örnek 6.9 9-16. Ölçüler

Yukarıda açıkladıklarımın yanı sıra, bu cümlemin sahip olduğu bazı dönemsel özellikler var. Bunlardan biri, iki cümlecüğün de aynı fikir ile başlıyor ama farklı sonuçlanıyor oluşu. Bir diğeri ise 13. ölçüdeki paralel armoni kullanımınıdır. H. Villa-Lobos'daki bu dikkate değer paralel armoni kullanım tekniğine, gitar etütlerinde ve prelüdlerinde de sıklıkla rastlanır.

Örnek 6.10 13. Ölçü

B: 17-48

B, kendini tekrar eden bir çift dönemdir (17-32 & 33-48). Burada öncelikle gidebileceği en yakın ton olan ilgili minörünü, Do-diyez minörü işlemiştir. Öncül

cümle 17-24. ölçüler arasında yer alır ve yarım kalışla biter. Soncul cümle 25'ten devam eder ve 32. ölçüde mükemmel tam kalış ile cümle kapanır.

Öncül cümle bir ana fikirden (17-20) ve bir de karşıt fikirden (21-24) oluşuyor. Ana fikir I'den iv⁶'ya ilerliyor, karşıt fikir ise V (çeken) armonisini işliyor.

18-19. ölçülerde motif 2, paralel 6/4 akorlarla kullanılıyor. Karşıt fikirde de bu motifi 22. ölçüde bas hattında, 24. ölçüde de soprano hattında gözlemlemek mümkün.

(Un peu moins)
(Bien chanté)

IV (Un peu vite) rit.

28

32

Örnek 6.11 17-32. Ölçüler

25. Ölçüde soncul cümle başlıyor, ana fikir değişmeden aynı şekilde burada yer alıyor. 29. ölçüde başlayan karşıt fikir öncekinden çok daha yoğun ve art arda bu motifleri kullanıyor. Özellikle cümlemeyi şekillendirdiğini düşündüğüm anlar;

önce sopranoda 29. ölçünün en sonunda ve sonra basta 30. ölçünün en sonunda gelen motif 2.

Dikkat çekmek istediğim bir başka an ise bu dönemin tekrarlanmasından sonra B'nin A'ya bağlandığı 48. ölçü. Burada 32. ve 1. ölçü üst üste geliyor, iç hatta ve basta motif 2 kullanılarak kaynaştırılıyor.



Örnek 6.12 48. Ölçü

A: 49-64

Villa-Lobos, A'yı bir değişiklik olmadan yeniden kullanıyor.

C: 65-96

Bu kısımda yerel tonumuz, ana tonalite Mi Majör'ün alt çeken (IV) olan La Majör. Karşılaştığımız ilk akor ise akustik yedili diye de bilinen bir çeken yedili akoru ama akorumuzun işlevi çeken değil, eksen (I). Lobos burada sol ve si-bemol seslerini renk amaçlı, akorun 7'lisi ve bemol 9'lusu olarak kullanıyor, hemen sonrasında melodide si-naturel duymamız bu fikri doğrular nitelikte.



Örnek 6.13 65-66.Ölçüler

Daha ilk ölçüde, melodide yukarıda bahsettiğim motif 2'yi, basta da A'nın en başındaki eşlik fikrini duyuyoruz. Tek bir akor altında 1-5-1-5 gibi bir bas yürüyüşü olması, benzer pek çok dans müziğinde oldukça yaygın; Villa-Lobos ise burada (65) vurgulu zamanda sopranoda kullandığı geçiş notasıyla (si) çeken akoruna gönderme yapıyor.

La pedalı da diyebileceğimiz bastaki La ekseni 65-72. ölçüler arasında sürüyor, 73-77. ölçüler arasında ise basta çeken sesi Mi pedalını görüyoruz. 73-74. Ölçülerde V üzeri ii (fa-diyez minör) akorunu, 75-77. ölçülerde de V akorunu duyuyoruz, çeken akoru 78. ölçüde eksene tam kalış ile çözüyor. Diyebiliriz ki 73-79. Ölçüler, C'nin başından beri süren bu cümlemin kalış fikrini oluşturuyor. 80. ölçü, tam kalışı bir sonraki eksen akoruna bağlamak için kullanılan doldurma bir ölçüdür.

Örnek 6.14 67-80. Ölçüler

Yukarıdaki cümle birebir aynı şekilde tekrar edilerek C kısmı son buluyor.

A: 97-112

Villa-Lobos, A'yı bir değişiklik olmadan yeniden kullanıyor. Bu şekilde de parça sonlanıyor.

6.3 Valsa-Choro (1912)

Bundan 4 yıl önce yazdığı Mazurka-Choro'da ve Scottish-Choro'da oldukça orantılı cümlelemeler kullanan besteci, rondo formunu ve formun kısımları arasındaki metrik

orantı fikrini Valsa-Choro'da devam ettirmiş, ancak bu kısımların içinde öncekilere göre zenginleştirilmiş cümlelemeler kullanmıştır. Büyük resim ise şöyledir.

Tablo 6.3 Valsa-Choro Form Tablosu

A	B	A	C	A
1-32	33-64	65-96	97-128	129-163
32 ölçü	32 ölçü	32 ölçü	32 ölçü	32+3 ölçü
Mi minör İ	La minör İv	Mi minör İ	La Majör IV	Mi minör İ

A: 1-32

Bu kısmın formu hakkında göze ilk çarpan şey, en baştaki 8 ölçülük fikrin son 8 ölçüde tekrar ediliyor olmasıdır. Bu fikir 7-8. ölçülerde yarım kalış ile biten ve uzun bir gelişme fikri ile devam eden bir yapıdır. 31-32. ölçülerde tam kalış ile biterek 1-32. ölçüleri arasında (tıpkı bir dönemde olduğu gibi) anlatsal bir bütünlük ve sonuçlanma sağlar. Villa-Lobos'un bu formu bir anlamda B'ye de uyguladığını görebiliriz.

Valsa lenta

mf

7

13

19

A tempo

25

31

rall.

Örnek 6.15 1-32. Ölçüler

Yukarıda verdiğim analizi biraz değiştirmek mümkün olabilir. Gelişmenin 9. ölçüde başladığı üç kısımlı bir form yerine, 9-12. ölçüleri sunum cümlesinin bir parçası, ana fikrin tekrarı olarak da görebiliriz. Bunu söylememin nedeni cümle yapılarında ana fikrin altçeken armonisi ile tekrarlanmasının, hatta bunun kimi zaman eksen akorunun ana fikrin sonuna doğru bahsettiğim altçeken için bir çeken akoruna dönüştürülerek yapılmasının, oldukça yaygın bir teknik olmasıdır. Bu anlattıklarım göre; 1-4. ölçüler arasında uzatılmış bir eksen armonisi ile oluşan ana fikir ve 5-8. ölçüler arasında buna karşıt fikir vardır. Anafikir ve 9-12. ölçüler arası bu ana fikrin (parçalı) tekrarı, sunum cümlesini temsil eder. Devam cümlesi 13. ölçüde başlar,

parçalanma olarak karşıt fikrin öğelerini kullanır, 22-24. ölçüler arasındaki kalış fikrini de içererek 24. ölçüde yapısal bir yarım kalış ile biter. Bu yarım kalış, 24. ölçü doldurularak yeniden sunum cümlesine bağlanır. Bu sunum cümlesi başta bahsettiğim gibi tam kalışla, hatta pikardi üçlüsü ile biter.

B: 33-64

Bir önceki kısımdaki son akor olan Mi Majör akoru, şimdi gelecek kısım için bir çeken işlevi görür, aynı 8-9. ölçülerde olduğu gibi.

33. ölçü, 1. ölçüdeki apozyatür fikrini kullanır, ancak ilk ölçüde olduğu gibi ilk nota apozyatür, ikinci nota akor notası değildir. İlk nota akor notası, ikinci nota akor dışı nota/akorun 9'lusudur.

Üç parçalı bir ana fikirden (33-34, 35-36, 37-38) sonra iki tane kalış fikri görüyoruz, bunlardan ilki eksen akoruna Do Majör'de kırık kalış yaparmışçasına ulaşıyor (38-42), ikincisi ise kaldığı yerden devam edip eksen akoruna tam kalış ile güçlü zamanda ulaşıyor (42-47).

A tempo

cantabile

X 3 XII 3

42

4-4 0 1 II 4 4

Örnek 6.16 33-46. Ölçüler

B'de aynı zamanda A'daki gibi daha belli bir örgüyü tekrar eden bir orta kısım değil de La minörü pekiştiren, kalış fikirleriyle eksene ulaşan diziler (49-52, 53-56) görüyoruz.

A tempo

Örnek 6.17 47-56. Ölçüler

Bunun ardından aynı A'da yaptığı gibi ana fikrin tam kalışla sonlandığı bir cümle görüyoruz.

A: 65-96

Besteci, A cümlesini bir değişiklik yapmadan yeniden getiriyor.

C: 97-128

Lobos burada, önceki kısımlara kıyasla daha bilindik ve anlaşılır bir form; iki cümleden oluşan bir karma dönem kullanmış. Öncül cümle (99-112), 4 ölçümlük bir ana fikirden (i), onun 4 ölçümlük tekrarından (vi), ve yapısal bir yarım kalışa yönelen 8 ölçümlük bir devam cümlesinden oluşuyor. Devam cümlesinde parçalanma olarak 100. ve 104. ölçülerin kullanıldığını görürüz.

Più mosso

Örnek 6.18 97-112. Ölçüler

Soncul cümle de aynı seyri takip eder ancak 106. ve 111. ölçülerin soncul cümlede yer almadığını görürüz. Bunun nedeni Villa-Lobos'un, simetriyi bozmadan bu 16 ölçü içerisinde tam kalışı yaparak C'yi sonlandırmayı tercih etmiş olmasıdır.

A: 129-163

Önceki A'larla birebir aynı başlayıp gelişen bu A, 159. ölçüde tam kalışa ulaştıktan sonra ekseni uzatırken birinci çevrim artmış beşli akorunu kullanarak ilginç bir gönderme yapıyor: yine Mi minörün çeken akoruna çözülmesi gereken, İtalyan 6'lı olarak da bilinen bu akoru Villa-Lobos direkt olarak (pikardi üçlü) eksene çözüyor. Eğer tonumuz Mi Majör olsaydı ve çekene çözmeden önce gecikme olarak çeken 4-6 akoru kullanılsaydı, İtalyan 6'lının ardından gelecek olan akor ikinci çevrim Mi Majör akoru olurdu; aynı akor burada kök halinde geliyor. Bu da parçaya değişik bir renk katıyor.

6.4 Gavotta-Choro (1912)

Bu bölüm de ki form yapısı ise Tablo 6.4'deki gibidir.

Tablo 6.4 Gavotta-Choro Form Tablosu

A	B	A	C	A
1-32	33-48	49-80	81-96	97-128
32 ölçü	16 ölçü	32 ölçü	16 ölçü	32 ölçü
Re Majör I	Si minör - Re Majör vi - I	Re Majör I	Fa-diyez minör - La Majör iii(vi/V) - V	Re Majör I

A: 1-32

Kendi içinde çok fazla alt cümlecik içerdiğinden, A'yı tümdengelim yöntemini kullanarak daha iyi anlayabiliriz.

Çok büyük oranlara sahip olan bu karma dönemi 1-16 arası öncül, 17-32 arası soncul olarak ikiye ayırdığımızda 16. ölçüde yapısal bir yarım kalış ve 32. ölçüde mükemmel tam kalış gözlemleyebiliriz.

1-16. ölçüler melez bir tema olarak inşa edilmiş. Melez temalar, bir dönüm gibi yarım kalış ile ayrılmış iki kısımdan oluşur; ilk kısım dönemin öncülü gibi iken, ikinci kısım bir cümlenin devam cümlesini temsil eder. Burada öncül (1-8), cümle formunda yazılmıştır. Sunum cümlesi (1-4) 2 ölçü ana fikir ve onun 2 ölçü tekrarıdır. Villa-Lobos burada da Bach'a gönderme yapmış olabilir, keza bu sunum cümlesinin armonik yapısına baktığımızda Bach'ın üçüncü Orkestral Süiti'nin (BWV 1068) Air bölümünün ilk iki ölçüsüyle olan benzerliğini görebiliriz. Devam cümlesi (5-8), 6. ölçüde bu öncül cümlenin (1-8) zirve notasını duyurur. Bu cümle armonik olarak 9. ölçüde Re Majör'e çözümlenerek tam kalış yapsa da, formun gerektirdiği yapısal yarım kalışı 8. ölçü temsil eder.

Allegretto moderato

Örnek 6.19 1-8.Ölçüler

Devam cümlesi (9-16) bir önceki öncülün içinden parçalanmalar içerir. Her ne kadar Villa-Lobos aralarına ek sesler yerleştirmiş olsa da 9-13 arasında fauxbourdon örgüsünü gözlemlemek mümkündür. 13-16 arasında ii-V dizilimini iki kez sunar ve bizi 16. ölçüdeki yapısal yarım kalışa yönlendirir.

A tempo

Örnek 6.20 9-16. Ölçüler

17-32. ölçüler tek bir cümle olarak kurulmuştur: 17-18 ana fikir, 19-20 fikrin tekrarı ve 21-32 ise devam cümlesi. 24-29 arasında sopranoda pedal Mi sesine 25-29'da lamento eşlik eder. Burayı daha da ilginç yapan lamentonun hedeflediği armonidir. Eksenden çekene inerek kullanılan bu armonik diziyi Villa-Lobos altçeken (ii) armonisine ulaşmak için kullanmıştır. Bu diziyi 30-32'deki kalış fikri izler ve A kısmının kapanışı 32. ölçüde tam kalış ile gerçekleşir.

Örnek 6.21 17-32. Ölçüler

B: 33-48

Karma dönem olarak düzenlenmiş bu kısım, 40. ölçüde yine bir yapısal yarım kalış ve 48. ölçüde bir tam kalış içerir.

2 ölçü uzunluğundaki motifin yerleşim düzeni nedeniyle öncül cümle (33-40) 2 ölçülük dört gruptan oluşuyormuş gibi gözükse de cümlelerin armonik yapısına baktığımız zaman 33-36 arasında eksenin uzatıldığı I-iv-V-I dizilimini; 37-40 arasında bir kalış fikrini gözlemleyebiliriz. Şimdiye kadar oldukça fazla sayıda karşılaştığımız gibi burada da armoni tam kalışı öneriyor olsa da yapısal olarak 40.

ölçüdeki yarım kalış hedeflenir. Aynı zamanda 39-40. ölçüler arasındaki çeken pedalını da göz ardı etmemek gerekir.

A tempo

35

40

Örnek 6.22 33-40. Ölçüler

Soncul cümle (41-48) Si minörden Re Majör'e geri dönen bir modülasyon içerir. Bu cümlelerin devam cümlesi, bir dönemin soncul cümlesinin farklı bir karşıt fikre sahip olması özelliğini uygun olarak yansıtıyor. Cümle Re Majör'de tam kalış yapıyor ve B kısmı bu şekilde sonlanıyor.

15

Örnek 6.23 41-48. Ölçüler

A: 49-80

Burada A kısmı hiçbir değişiklik olmadan tekrar ediyor.

C: 81-96

A ve B'ye göre asıl zıtlığını donanımında bir tane daha diyez almasıyla sağlayan bu kısım, Fa-diyez minörden ilgili majörü La Majör'e geçiş yapan bir çift dönem olmasıyla, işleyiş bakımından B kısmına benziyor.

İç organizasyonu ise şimdiye dek gördüğümüz yapılardan çok daha asimetrik. Örneğin dönemin öncülüne (81-88) baktığımız zaman eksenin sunum cümlesi içindeki pekiştirilmesi yalnızca üç ölçü sürüyor (81-83) ancak devam cümlesinin armonik örgüsü tam anlamıyla 85. ölçüde başlıyor. İşlenen net bir melodik fikir ise yok, motifler daha uçucu bir mizaca sahip. 87. ölçüdeki Mi Majör akoru (V/III), Villa-Lobos'un daha önce "Valsa-choro"nun 42. ölçüsünde yaptığı gibi eksen akoruna kırık kalışmış gibi ulaşmasına gönderme yapıyor ama hemen ardından akoru çeken akoruna bağlıyor - bu iki akor (Mi Majör & Do-diyez çeken yedili) arasındaki kromatik üçlü ilişki de dikkate değer. Çeken akoru 88. ölçüde ulaşıyor ve yapısal olarak yine bir yarım kalıştan bahsetmek mümkün, ancak melodinin ve işleme seslerinin yoğunluğunun azalmaması buradaki kalış hissini oldukça zayıflatıyor.

A tempo

82

rall. II A tempo IV

86

II

Örnek 6.24 81 -88. Ölçüler

Soncul cümle, eksen akorunun 1,5 ölçü içinde pekiştirilmesinin hemen ardından 92. ölçüde La Majör'de tam kalış yapıyor. Kalış bu kadar erken olduğundan, geçilen yeni tonu pekiştirmek ve C kısmının kapanışını sağlamlaştırmak adına Villa-Lobos kalış fikrini bir kez daha tekrarlayıp C kısmını La Majör'de 96. ölçüde sonlandırıyor.

Örnek 6.25 90-96. Ölçüler

A: 97-128

A kısmı hiçbir değişiklik olmadan tekrar ediyor ve eser burada sonlanıyor.

6.5 Chorinho (1923)

“Chorinho”, önceki “choro”lar gibi kesin hatlara sahip bir rondo değil. Tekrar eden öğeler ve ton düzeni göz önünde bulundurulduğunda, plan Tablo 6.5’deki oluşturulabilir.

Tablo 6.5 Chorinho Form Tablosu

A	B	A
1-68	69-98	1-105
69 ölçü	54 ölçü	23 ölçü
0 diatonic	3-sharp diatonic	0 diatonic

.A: 1-68

İlk dört ölçü bize ritmik deseni tanıtırken aynı zamanda sunum cümlesi (2+2) olarak davranıyor.



Örnek 6.26 1-4. Ölçüler

5-12. Ölçüler içindeki iki ölçülük fikri tekrarlayarak devam cümlesi görevini üstleniyor. 13-16 kalış fikrini barındırıyor. Akorlar, akor dışı seslerle yoğun bir şekilde süslendiğinden, eksen akorunu net bir şekilde duymuyoruz ama bas hattını takip edersek 16. ölçüde La minörde yapılan tam kalışı gözlemleyebiliriz.



Örnek 6.27 5-16. Ölçüler

Bu 16 ölçü 16-31 arasında tekrarlanıyor, bu yüzden 16. ölçünün ikinci yarısında bizi Do Majöre döndürecek dominantı duyuyoruz. Fauxbourdon'un 13-14. ve 28-29. ölçülerde kalış fikrini destekler şekilde kullanılması da dikkate değer.

31-41. ölçüler arasında La pedalı üzerinde, küçük istisnalar ile paralel 4-6 akorlarının kullanıldığını görüyoruz. Bu pedal bölgesi, bizi A' kısmına taşıyacak bir bağlantı, ya da A sonrası bir sonek olarak davranıyor.



Örnek 6.28 33-41. Ölçüler

41-68 aynı A fikrini bize daha kısa sürede sunuyor. Bunu devam cümlesini kısa tutarak, 16-19'u yeni kısımda tekrarlamadan ve 31-41'i daha kısa tutarak sağlıyor. İnci 16'lık motifi geliştirerek incici 6'lama arpej ile yeniliyor. 45-46'da yeni bir zirve tanıtıyor.



Örnek 6.29 45-46. Ölçüler

B: 69-98

Villa-Lobos, La minörden paraleli La Majör'e geçerek ton zıtlığını sağlıyor. Önce 69-74 arası küçük ritmik bir örnek görüyoruz.

Più mosso



Örnek 6.30 69-74. Ölçüler

75-90 arasında ise La Majörde tam kalış yapan bir cümle. Sunum cümlesi 75-82 daha önce de gördüğümüz I-ii-V-I dizilimini ekseni uzatmak için kullanıyor. 83'te başlayıp ikincil çekenlerin önce iii'e sonra ii'ye ve "Fransız 3-4" diye bilinen artmış akoron da çeken 4-6'ya bağlandığı, böylece aktivitenin yoğunlaştığı devam cümlesi de 88-89'daki çeken uzatmasının ardından 90'da La Majörde mükemmel tam kalış yaparak kapanıyor. 90-92 arasında gördüğümüz, kalış sonrası gelen sonekte bulunan Sol minör ve Si-bemol Majör akorları da La frigyen modundan ödünç alınmıştır.

Örnek 6.31 75-90. Ölçüler

69-92 arası aynı şekilde tekrar edildikten sonra 6 ölçülük, 69-70 motifini kullanan sonек ile birlikte B kısmının kendi içinde a-b-a-b-a şeklinde bir formu olduğunu söylemek yanlış olmaz.

98. ölçü Do Majörün çekenini getirerek bizi A'ya geri yönlendiriyor.

A: 1-105

Da Capo ile başa döndükten sonra yalnızca 1-16. ölçüler olduğu gibi tekrar ediliyor. Cümle buradan Do Majör tonundaki codettaya bağlanıyor ve baştaki ritmik deseni duyurarak eser sonlanıyor.

7. SONUÇ

Bu inceleme Heitor Villa-Lobos'un müziğini ya da dünyaya bakışını etkileyen koşulları açıklamıştır. Ancak daha önemli olan nokta Heitor Villa-Lobos 'un eser üzerindeki güncellemelerinin, kendi fikirsel değişimini ve “choro” nun evrimini yansıttığı gerçeğini ortaya çıkarmıştır. İlk bölüm olan basit bir “mazurka” dansından tipik bir “choro” olan “Chorinho“ bölümüne kadar olan evrim, aslında Brezilya müziği ya da “choro” türünün evrimini ve Avrupa kültürünün nasıl da Afrika kültürüyle iç içe geçtiğini gözler önüne sermiştir. Dolayısıyla “Popüler Brezilya Süiti”nin “choro” türünü anlamak isteyen tüm müzisyenler için sembol bir eser olduğu belgelenmiştir.

8. EKLER



EK 1 Popüler Brezilya Süiti Notası

2

Suite populaire brésilienne

OUVRAGE PROTÉGÉ
PHOTOCOPIÉ
INTERDITE
Même partielle
Sans du 11 mars 1997
CONSERVATION DES MANUSCRITS
École Polytechnique

Éditée par
Frédéric ZIGANTE

1. Mazurka-Chôro (1908)

Heitor VILLA-LOBOS
(1887-1959)

(Un peu lent)

mf

III

VII

1. 2.

Meno

II

32 (rall.)

36 (A tempo)

40 rit. A tempo VII 1. 2.

45 Tempo 1°

49 1. 2. f

54 A tempo (Final) f

58

62 rall. V XII XII ff

Detailed description: This is a musical score for guitar, consisting of eight staves of music. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score includes various performance instructions such as 'rall.', '(A tempo)', 'rit.', 'Tempo 1°', 'A tempo (Final)', and 'ff'. It also features fingering numbers (1-4), circled numbers (1-5), and Roman numerals (VII, XII). The music includes complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords. A double bar line with repeat signs is present at measure 40, with first and second endings. The score concludes with a double bar line and repeat signs at measure 62.

2. Schottish-Chôro (1908)

(Un peu) Modéré

mf

rall.

A tempo

(rall.)

(rit.) (Un peu moins)

(Bien chanté)

(Un peu vite)

rit.

11

28

32

36 (Un peu vite) rit.

40

44

47 rall. A tempo IV III

51

Detailed description: This is a musical score for guitar, consisting of eight staves of music. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as chords, melodic lines, and fingerings. Measure numbers 11, 28, 32, 36, 40, 44, 47, and 51 are indicated at the start of their respective staves. Performance instructions include 'Un peu vite' and 'rit.' above measure 36, and 'rall.' and 'A tempo' above measure 47. Roman numerals 'IV' and 'III' are used to denote chords in measures 28, 36, and 47. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Some notes have 'x' marks above them, likely indicating muted notes. The music features a mix of chords and melodic passages, with some complex rhythmic patterns.

rall. **A tempo**

The musical score consists of eight staves of music. The first staff begins with a **rall.** marking and a **[7]** bracket. The second staff continues the piece. The third staff features a **(Poco meno)** marking, a **gliss.** instruction, and a **[7]** bracket. The fourth staff includes a **VII** fingering and a **II** fingering. The fifth staff has a **IV** fingering and a **(c)** marking. The sixth staff continues the piece. The seventh staff includes a **XII** fingering, a **(rall. - - -)** marking, a **gliss.** instruction, and a **[7]** bracket. The eighth staff concludes the piece.

3. Valsa-Chôro (1912)

Valsa lenta

mf

7

13

19

25

31

rall.

A tempo

rall.

A tempo

cantabile

© 1993 ÉDITIONS MAX BOSSERT

Tous droits réservés

Musical notation for measures 35-41. Includes fingering numbers (4, 3, 0, 2, 4, 4, 3, 4, 3, 0, 4, 1, 0, 2, 4, 3), fret numbers (X, XII), and circled measure numbers (3, 4, 5).

Musical notation for measures 42-46. Includes fingering numbers (4, 2, 0, 3, 4, 0, 2, 4, 4, 0, 1, 4, 4, 4, 3, 3, 0), a *rall.* marking, and circled measure numbers (3, 4).

Musical notation for measures 47-52. Includes a *A tempo* marking, a *V* marking, and circled measure numbers (4, 2, 3).

Musical notation for measures 53-57. Includes a *cantabile* marking, a *V* marking, and circled measure numbers (2, 3).

Musical notation for measures 58-60. Includes a *rall.* marking, a *V* marking, and circled measure numbers (2, 4).

Musical notation for measures 61-65. Includes a *A tempo* marking, a *V* marking, and a *rall.* marking.

Musical notation for measures 66-70. Includes a *V* marking.

Musical notation for measures 67-72. The piece is in G major (one sharp). The notation features a series of chords with fingerings: 2, 4, 2, 1.

Musical notation for measures 73-78. Measure 78 includes the instruction *rall.* (rallentando).

Musical notation for measures 79-84. Measure 79 includes the instruction *A tempo*. The notation includes dynamic markings *v* (accents) and a hairpin crescendo.

Musical notation for measures 85-96. Measure 85 includes *rall.* and measure 86 includes *Più mosso*. Measure 96 includes *rit. VII*. The notation includes a dynamic marking *f* (forte).

Musical notation for measures 97-98. Measure 97 includes *A tempo* and *mf* (mezzo-forte). Measure 98 includes *rit. VII*. The notation includes dynamic markings *mf* and *f*.

Musical notation for measures 99-104. Measure 104 includes *rit.* (rallentando).

Musical notation for measures 105-110. Measure 105 includes *A tempo*. The notation includes dynamic markings *mf* and *f*.

112 *rall.* VII ④
1 ⑤ IV

119 **Tempo 1°**

125

130

135

141 *rall.* **A tempo**

147 *rall.* **Ad lib.** **

4. Gavotta-Chôro

(1912)

Allegretto moderato

The musical score is written for guitar on a single staff in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of eight lines of music. The first line begins with a dynamic marking of *mf* and includes fingering numbers (1-4) and a circled 2. The second line ends with a *rit.* marking. The third line is marked *A tempo*. The fourth line includes a circled 2 and a *rall.* marking. The fifth line is marked *A tempo* and features a trill marked with a circled 5 and Roman numeral XII. The sixth line is marked with Roman numeral IX and includes a circled 2. The seventh line is marked with Roman numeral VII and includes a circled 3. The eighth line continues the piece with various fingering and articulation marks.

33 *rall.* *A tempo* XII

35 *f*

40 *p*

45 *rall.* XII

49 *A tempo* *mf*

53 *rit.*

57 *A tempo*

61 *rall.*

A tempo

A tempo
mf

101 rit.

A tempo

105

109 rall.

A tempo

113 XII

117 3

120

125 rall. XII

Detailed description: This page of a musical score for guitar contains eight staves of music, numbered 95 to 125. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score begins with a treble clef and a dynamic marking of *mf*. The tempo is marked 'A tempo'. The music consists of a melodic line in the treble clef and a harmonic accompaniment in the bass clef. Measure 101 includes a 'rit.' (ritardando) marking. Measure 105 returns to 'A tempo'. Measure 109 includes a 'rall.' (ritardando) marking. Measure 113 includes a 'XII' marking above the staff, indicating a double bar line and a change in fingering. Measure 117 includes a '3' marking below the staff, indicating a triplet. Measure 120 includes a '3' marking below the staff, indicating a triplet. Measure 125 includes a 'rall.' marking and a 'XII' marking above the staff, indicating a double bar line and a change in fingering. The score ends with a double bar line.

5. Chôrinho (Petit-Chôro)

(1923)

Lent (♩ = 80)

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a tempo marking of 'Lent' and a quarter note equal to 80 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into systems of four staves each. The first system contains measures 1-4, with dynamics *mf* and *sfz*. The second system contains measures 5-8, with a triplet of eighth notes in measure 5 and a triplet of sixteenth notes in measure 6. The third system contains measures 9-13, with a glissando in measure 13 and circled numbers 2 and 4. The fourth system contains measures 14-18, with a 'rit.' marking and a '⊕ A tempo' marking. The fifth system contains measures 19-23, with a *sfz* dynamic and a glissando in measure 23. The sixth system contains measures 24-28, with a triplet in measure 27 and a glissando in measure 28. The seventh system contains measures 29-32, with a triplet in measure 29 and a glissando in measure 32. The score concludes with a double bar line.

39

44

48

52

56

61

65

gliss.

rall.

Detailed description: This page of a musical score for guitar contains eight staves of music, numbered 39 through 65. The music is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several instances of triplets and sixteenth-note runs. Performance instructions include 'gliss.' (glissando) and 'rall.' (rallentando). Circled numbers 2, 3, 4, and 5 are placed near specific notes, likely indicating fingering or breath marks. The score concludes with a final chord and a double bar line.

Più mosso

71 *f* *p* *cresc.*

73 II

77 II IV

81 IX *rall.* A tempo XII 3

85 *rall.*

89 A tempo *rall.*

93 A tempo

97 *rall.* Da capo al ⊕, segue : Tempo 1°

101

KAYNAKÇA

Behague, G. (1994). *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brasil's Musical Soul*. ISBN 0-292-70823-8, Austin: University of Texas Press.

Furtado, G. (2010). The progression of villa-lobos compositional style from the *suite popular brasileiro* to the *doze estudos*.7.

<http://museuvillalobos.org.br/ingles/villalob/biografi/infancia/index.htm>
(04.05.2019)

<http://museuvillalobos.org.br/ingles/villalob/biografi/viagemeu/index.htm>
(05.05.2019)

<http://museuvillalobos.org.br/ingles/villalob/biografi/maiorida/index.htm>
(08.05.2019)

<https://www.revolvy.com/page/Ch%C3%B4ros-No.-1>

<https://www.survivalinternational.org/tribes/brazilian> (05.05.2019)

https://en.wikipedia.org/wiki/Heitor_Villa-Lobos (05.05.2019)

https://en.wikipedia.org/wiki/Slavery_in_Brazil,(07.05.2019)

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/978>

[https://en.wikipedia.org/wiki/Lundu_\(dance\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Lundu_(dance)) (22.05.219)

<http://museuvillalobos.org.br/ingles/villalob/biografi/viagembr/index.htm>
(15.05.2019)

<https://www.britannica.com/place/Brazil/Ongoing-domestic-migration#ref>
(05.05.2019)

Magaldi, C. (2004). *Music in Imperial Rio de Janeiro*, ISBN 0-8108, Oxford: Scarecrow Press, XVI.

Magalhães, M. G. M. (2014). The brazilian *choro*: its history and structure. *Ars Inter Culturas*. Rochester: Eastman School of Music, University of Rochester, 3, 80,81.

Özdemir, E. (2007). *Brezilya müziğinde afrika kökenli gelenekler–candomble*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kompozisyon Anabilim Dalı, (Yüksek Lisans Tezi).

ÖZGEÇMİŞ

1984 yılında K. Maraş' da doğdu. İlk ve Ortaöğretim eğitimini İstanbul' da tamamladı. İlk müzik çalışmalarına ortaokul yıllarında, aile içerisinde tanıştığı bağlama ile başladı. Lise yıllarında gitar ile müziğe devam etti. 2008 yılına kadar Müzik Bölümü dışında yükseköğrenim görürken Bekir Küçükay, Muzaffer Çorlu gibi akademideki sanatçılar ile çalıştı. Bu sırada eğitimini tamamlamayıp 2008 yılında Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Gitar Bölümü'ne girdi.

Lisans eğitiminde; Utku Özkanoğlu, Mehmet Özkanoğlu ve Hande Cangökçe ile gitar çalıştı. Bu sırada solo olarak 5.Bilkent Gitar Buluşmasında resital verdi. Trakya Üniversitesi Gitar Trio ile de oda müziği konserleri verdi. Çeşitli isimlerin masterclass ve workshoplarına katıldı. Yüksek lisans eğitimini ise; Mimar Sinan GSÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü ve Codarts Rotterdam Hogeschool voor Kunsten de Latin Bölümü'nde ensemble ve teoriyi Anna Elis de Jong, gitar çalışmalarını ise Kees Gelderblom ve MSGSÜ' de Erhan Birol ile yaptı. Tez çalışmasını ise halen Doç. Sinan Erşahin danışmanlığında MSGSÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde yürütmekte, Özel Çengelköy Anadolu Lisesi ve Kadıköy Belediyesi Çocuk Sanat Merkezi'nde ise müzik ve gitar dersleri vermektedir. Aynı zamanda solo, ikili ve oda müziği gruplarıyla konser çalışmalarına devam etmektedir.