

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
PİYANO PROGRAMI

HEITOR VILLA – LOBOS
GİTAR KONÇERTOSU'NUN ANALİZİ
(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:
20026031 Ruşen Utku Özkanoglu

Danışman:
Yrd.Doç. Soner Egesel

İSTANBUL – 2006

ÖNSÖZ

Gitar müziğinin en seçkin bestecilerinden olan Heitor Villa-Lobos'un gitar konçertosu ile ilgili olan bu çalışmayı hazırlarken karşılaştığım ve incelediğim pek çok yabancı dilde yapılmış çalışma bu konu üzerine Türkçe'mize çevrilmesi gereken daha ne kadar çok yazılı kaynağa ihtiyacımız olduğunu bana açıklıkla gösterdi. Bu çalışmanın bu anlamda Türkiye'deki gitarcılara ve gitar müziği ile ilgilenen bestecilere de bir katkı sağlayacağını umuyorum.

Bu çalışmanın hazırlanmasında *duate*'ler bölümündeki desenleri çizen Ece Akay'a, çalışmalarım boyunca benden desteğini ve değerli bilgilerini esirgemeyen danışmanım Yrd.Doç. Soner Egesel'e, notaların yazılımında bana teknik destek veren Hakan Kabalcı ve Öğr.Gör. Deniz Arat'a, kompozisyon analizleri ile ilgili bölümlerde bana yol gösteren Öğr.Gör. Emre Dünder'a teşekkür ederim.

ÖZET

Çalışmada, Heitor Villa Lobos'un Gitar Konçertosu, biçim, armoni, mod kullanımı, ritim ve gitarın solist olarak değerlendirilişi, kompozisyonel bir çerçeve içinde müziksel çözülemeye tabi tutulmuştur, eserin gitar tekniği ve *duate* incelemesi yapılmıştır. Öncelikle bestecinin bestecilik dili ve oluşum süreci ele alınmıştır. Daha sonra, Brezilya özelinde Güney Amerika müziğindeki yeri ve bu müziğin, Villa-Lobos'un müziğine yansıma şekli incelenmiştir. Ardından, konçertonun yazılımında önemli bir faktör olan Andreas Segovia'nın rolü açıklanmıştır. Ayrıca, özellikle Villa-Lobos'un döneminde rağbet görmeyen bir tür olarak gitar konçertosu yazmanın kendine has özellikleri ve bu olguların bestecide ne şekilde değerlendirildiği ele alınmıştır.

SUMMARY

In this research, Heitor Villa-Lobos's Guitar Concerto's is analyzed by forming, musical harmony, rithm, using mode, and guitars interpration as a player in composional frame, musical detail and guitar *fingering*.

First of all, composers composional language and forming period is evaluatedand afterwards, examined the place of South American music in Brazil and the reflectoin to Villa-Lobos's music. And then , it has explained Andres Segovia's roleof concertos composional contribution as an important fact. Furtermore, especially in Villa-Lobos's period, composing guitar concerto was not a prefable kind therefore it has discussed how those conditions influenced his individual music.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	III
ÖZET	IV
SUMMARY	V
GİRİŞ	1
1.HEİTOR VİLLA – LOBOS ÖZGEÇMİŞ	2
2.BREZİLYA MÜZİĞİNE GENEL BAKIŞ	8
3.HEİTOR VİLLA – LOBOS VE GİTAR	11
3.1. Heitor Villa-Lobos'un Gitar Yapıtları	13
4.HEİTOR VİLLA – LOBOS GİTAR KONÇERTOSU	15
5.HEİTOR VİLLA – LOBOS'UN GİTAR KONÇERTOSUNDAKİ TEMEL FARKLILIKLAR	18
6.DUATE ANALİZİ	22
6.1. I. Bölümün <i>Duate</i> Analizi	23
6.2. II. Bölümün <i>Duate</i> Analizi	33
6.3 Kadansın <i>Duate</i> Analizi	36
6.4. III. Bölümün <i>Duate</i> Analizi	41
7.KONÇERTONUN GENEL ÖZELLİKLERİ	54

7.1. Form	55
7.2. Melodi	56
7.3. Ritim	58
7.4. Armoni	59
7.5. Konçerto İçerisinde Gitarın Kullanımı	60
7.6. Orkestrasyon	61
SONUÇ	63
EK (HEITOR VILLA-LOBOS GİTAR KONÇERTOSU PARTİSYONU)	64
KAYNAKLAR	108
ÖZGEÇMİŞ	109

Ruşen Utku ÖZKANOĞLU tarafından hazırlanan Heitor Villa-Labos Gitar Konçertosu Analizi adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Eser Metni Olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 20 / 10 / 2006

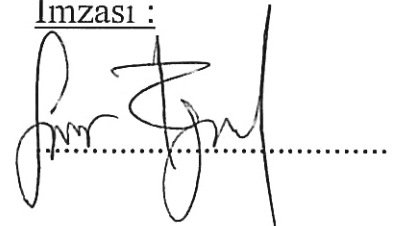
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Soner EGESEL (Danışman)

Jüri Üyesi : Öğr.Gör.İpek Mine ALTINEL

Jüri Üyesi : Öğr.Gör.Erdem SÖKMEN (İ.Ü.Öğr.Üy.)

İmzası :



GİRİŞ

Heitor Villa Lobos'un Güney Amerika müziği içerisinde, Avrupa Müziği'nin ilke ve yöntemleriyle müzik yazan bir besteci kimliğinin oluşum süreci ve poetikasının kendi topraklarıyla ilişkisi, yalnızca müzikbilimsel olarak değil, tarihsel bir sürecin göstergelerinden biri olma mahiyetiyle de önemlidir. Ulusalcılık, müzikte bir yönelim olarak Avrupa dışında pek çok coğrafyada hemen hemen benzer kaygı ve beklentilerle yazılan ürünlerin ortaya çıkmasına neden oldu. Bunların hepsinin ortak hedefi, evrensel bir estetikle ilişkilenebilecek, aynı zamanda da bir kimlik olarak var olabilecek ulusal bir müzik dili yaratabilmektir. Güney Amerika'da bu anlamdaki bir başarıyı en net olarak yakalayabilmiş bestecilerin başında gelen Villa-Lobos, o güne dek özellikle Brezilya alt sosyal sınıflarının geleneksel çalgısı olan gitarı, yazdığı pek çok gitar yapıtıyla, saygın konser çalgısı niteliğine kavuşturmuştur. Bugün bu konçerto, Rodrigo'nun Gitar Konçertosu ile beraber, dünyada en çok seslendirilen gitar konçertosudur.

Müzik tarihinin önemli bestecilerinin pek önem vermedikleri ve bazı teknik sebeplerden ötürü eser vermeye yanaşmadıkları bir çalgı olan gitar için yazılmış konçerto türündeki az eserden biri olan bu yapıtın incelenmesi, bir orkestrayla birlikte gitarın değerlendirilişinin özelliklerini kavramak açısından önem taşımaktadır. Bu yüzden çalışma içerisinde, orkestra – gitar ilişkisinin kendine has sorunsalları ve bestecinin bulduğu çözümler, ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

1. HEITOR VILLA – LOBOS ÖZGEÇMİŞ

Heitor Villa Lobos, 5 Mart 1887’de Rio de Janeiro’da dünyaya geldi. Ailesi iyi yetişmiş, kültüre ve sanata duyarlılığı olan insanlardan oluşuyordu. Kuşkusuz en başta Rio de Janeiro kütüphanesinde görevli bir kütüphaneci olan tarih ve coğrafya gibi konularda çalışmaları bulunan bir yazar olan babası Raul Lobos geliyordu. Pek çok entelektüel ilgisinin yanında müziğe meraklı olan bu adam Rio de Janeiro’daki müzik çevrelerinin yakından tanıdığı, şehrin müzik yaşamında oldukça etkin bir kişiydi. Heitor Villa-Lobos’un müzisyen kimliğinin oluşmasında büyük etkileri olan Raul Lobos, birçok amatör toplulukta çello ve klarinet çalıyor, bu gruplarla beraber pek çok müziksel etkinlikte yer alıyordu. Bunun yanında müzik teorisi ve kompozisyon gibi alanlara da ilgili ve bilgi sahibiydi. Amcası Zizinha Lobos da tıpkı babası gibi amatör bir müzisyendi. Heitor Villa-Lobos ilk piyano derslerini Zizinha’dan almış, bu çalgının geleneğini, müzik tarihindeki yerini ve anlamını, hepsinden ötesi daha sonraları en tanınmış müziği olan *Bachianas Braziliaras’* ın temel fikrini ve esin kaynağını oluşturacak olan J.S.Bach’ın estetiğini ve müzik dilini de, onunla anlamaya, dahası keşfetmeye başlamıştır.

Babası, Heitor Villa-Lobos’un yeteneğini çok erken keşfetmiş, oğlunun sağlam bir müzik temeline sahip olması için oldukça bilinçli ve planlı bir yol izlemiştir. Heitor Villa-Lobos 1957’de yazdığı otobiyografisinde bu konudan bahseder:

Müziğe beş yaşında, küçük bir çelloyla başladım. Müzikle bütün ilgim, çok zeki, geniş bir kültürel birikime sahip ve bunun yanında gerçek bir mükemmeliyetçi olarak tanımlayabileceğim babam tarafından yönlendiriliyordu. 6 yaşından itibaren beni senfoni orkestralarının, operaların provalarına ve temsillerine götürmeye başladı. Yedi yaşında klarnete başladım, dokuz yaşına geldiğimde babamla birlikte klarnet düetleri çalıyoruz. On yaşına geldiğimde artık babamın benim için öngördüğü müziksel alt yapıyı edinmiştim. Babam benim her türlü sesi, hatta gürültüyü notaya dökmemi isterdi, bulunduğumuz her ortamda, mekanı dinler,

çalışırdık. Araba lastiği sesi ya da kuş seslerinden, metal bir kabın çıkardığı sese kadar, günlük yaşamda rastlayabileceğimiz her sesi bana çözümletirdi. Tüm bunlar çok katı kurallarla ve sert bir disiplinle yapılırdı¹.

Heitor Villa-Lobos'un babası, bir taraftan Brezilya'nın güncel müziğiyle de ilgiliydi; bu sevgiyi oğluna da aşıladı. Besteci, gençlik yılları boyunca Brezilya halk müziğiyle ilgili incelemeler yaptı. Bir yandan kendi coğrafyasının müziğine eğiliyor, bir taraftan da batı görgüsü ve disiplini içerisinde kompozisyon ve teori alanlarındaki birikimini oluşturacak çalışmaları sürdürüyordu.

1893'den itibaren Heitor Villa-Lobos, amcası Zizinha ile piyano çalışmaya başladı. Bu çalışmalar sırasında Bach'ın müziği ile ilk defa tanışan Heitor Villa-Lobos, hayatı boyunca bir Bach hayranı olarak kalacaktır. *Bachianas Brasileiras* serisini bestelemeye de, bu dönemde başlamıştır. Gitar çalışmaya başlaması ve bu çalgıya ciddi olarak eğilme niyeti de yine bu dönemde ortaya çıkar.

1899 yılında, Heitor Villa-Lobos'un babası daha otuz yedi yaşında vebadan hayatını kaybeder. Annesi, babasının ölümünden sonra oğlunun müzik dışında bir alana kayması için diretmeye başlar. Heitor Villa-Lobos artık yoluna babasının desteği olmadan devam etmek zorundadır. Annesiyle anlaşamayacağını anlayan genç adam evi terk eder.

Heitor Villa-Lobos 1903'den itibaren amcası Zizinha ile yaşamaya başlar. Amcası genç Heitor'un müzik çalışmalarını destekler. Heitor bu süreçte Rio'nun en revaçtaki gitar topluluklarında çalmaya başlar. Heitor Villa-Lobos'un anlatımıyla dönemin yüksek tabakası ve entelektüelleri için gitar neredeyse bayağı bir çalgıdır. Öte yandan Heitor Villa-Lobos'unda sıklıkla birlikte çaldığı *choroes* denilen ve üslupları çoğunlukla doğaçlama üzerine yapılandırılmış gitar toplulukları özellikle Rio'lu bohemlerin müdavimi olduğu bar ve kahvelerin müziğidir. Heitor Villa-Lobos

¹ Engstrom, G., "An Analysis of the Concerto for Guitar and Small Orchestra by Heitor Villa-Lobos", Doktora Tezi, Kent State University, 2000.

bu müzik dünyasında olmayı yeğler. Bu deneyimin özellikle doğağlamaya dayalı estetiği sanatçının besteciliğine yeni açılımlar getirecektir.

1904'den 1907'e kadar olan dönem Heitor Villa-Lobos'un besteciliğinin ilk ürünlerinin ortaya çıktığı süreçtir. nce şarkılar ve küçük piyano parçaları yazar, sonraları diğerlerine nazaran daha önemli olan küçük bir oda topluluğu için *Comedia Lirica*' yı besteler. Bu zaman sürecinde Heitor Villa-Lobos Rio de Janerio Müzik Enstitüsü'nde kompozisyon derslerine katılmaya başlar. Burada geç besteci Avrupa müziğinin Puccini, Debussy ve Wagner gibi bestecilerinin müziklerinin partisyonlarıyla karşılaşacak, bu bestecilerin ürünlerini incelemeye koyulacaktır.

Heitor Villa-Lobos 1910 yılından itibaren Angelo Franca'yla armoni, besteci Antonio Francisco Braga'yla kompozisyon çalışmaya başlar. 1911'de ani bir kararla müzik çalışmalarına ara verir ve 'dünyayı görmeye, hayatı tanımaya' karar verir. Gezmeye başlar, farklı işlerde çalışır. 1912'de bir piyano ğretmeni olan Lucilia Guimaraes'le tanışır ve bir yıl sonra evlenir. Sonraki yıllarda Lobos otel lobilerinde, lokantalarda küçük topluluklarla viyolonsel ya da gitar alarak hayatını kazanır.

1913'de Diaghilev'in ünlü bale topluluğu Rio'ya gelir. Heitor Villa-Lobos grubun sunduğu performanslarda, dansçılara eşlik eden tiyatro orkestrasındadır. Etkinliklerde, Borodin, Korsakov ve Debussy'nin müziği alınır. Debussy'nin müziği Heitor Villa-Lobos'u derinlemesine etkiler. Fransız izlenimciliğinin etkileri kısa bir süre içersinde Heitor Villa-Lobos'un müziğinde gözükmeye başlayacak ve bestecinin üslubuna yeni bir yön verecektir. 1915 Yılı Heitor Villa-Lobos'un hayatında keskin bir dönüm noktasıdır.

Bu yıl içinde gerçekleşen iki önemli olaydan ilki, bestecinin o sırada Rio de Janeiro'daki Fransız Sefirliğinde diplomat olarak görev yapan Fransız Altıları'nın önemli bestecisi Darius Milhaud'yla tanışmasıdır. Milhaud'da tıpkı Debussy gibi, farklı coğrafyaların müziklerine ve bestecilerine meraklıdır. Heitor Villa-Lobos'un müziğiyle ilgilenir, geç besteciye Paris'e gitmesi ve müziğini tanıtması için yüreklendirir. İkinci önemli olay, yine bu yıl içinde, bestecinin ilk olarak bir konser

programında yapıtıyla yer almasıdır, bu ilk temsilde Heitor Villa-Lobos'un yapıtını hocası ve destekleyicisi Antonio Francisco Braga yönetir. Aynı yılın sonlarına doğru, yine Rio'da, sadece Heitor Villa-Lobos'un yapıtlarından oluşan bir konser düzenlenir, Heitor Villa-Lobos'un bestecilik kariyeri artık resmen başlamıştır.

1917 yılında Heitor Villa-Lobos bir sinemada çello çalarak geçimini sağlamaktadır. Formal eğitimin dışında, genel olarak kendi kendini yetiştiren bir besteci olan Heitor Villa-Lobos, bu süreçte orkestrasyon tekniklerinde derinleşmeye çalışmaktadır. Berlioz'un ünlü orkestrasyon kitabı, bu dönemde ciddiyle incelediği yapıtlardandır. Bu yıl içinde Rus bale toplulukları Rio'yu tekrar ziyaret ederler, Lobos, Stravinsky ve Ravel'in müziklerini dinleme fırsatı bulur, aynı yılın sonlarında Rio de Janeiro Operası, Wagner'in *Tristan ve Isolde*'sini ilk olarak sahneler. Heitor Villa-Lobos müzik tarihinde bir devrim olan bu yapıtı da tanınmasıyla beraber artık Wagner'den Debussy-Ravel'e kadar uzanan ve yeni müziği koşullayan müziksel sürecin farkındadır.

Heitor Villa-Lobos, 1918 yılında ilk orkestra eserlerinin seslendirildiği konserlerle adından iyice söz ettirmeye başladı. 1919 yılında, Ulusal Müzik Enstitüsü Başkanının siparişi üzerine yazdığı 3. Senfonisi'ni tamamladı. Hemen bu yılın sonundan itibaren Heitor Villa-Lobos'un yapıtları giderek artan bir sıklıkla programlarda yer almaya başlayacaktı. Heitor Villa-Lobos, 1921'de Sao Paulo'da düzenlenen 'Modern Sanat Haftası'na katıldı. Brezilya Hükümeti, bu etkinliğin sonrasında Heitor Villa-Lobos'u bir yıllık eğitim için Paris'e göndermeye karar verdi. 'eğitim' ibaresi, Heitor Villa-Lobos'u rahatsız etmişti: 'Avrupa'ya öğrenmeye değil, ne yaptığımı göstermeye gidiyorum' diyerek, tepkisini dile getirecektir. Paris'de bulunduğu ilk aylarda, kendi yapıtlarını sunmak yerine, Güney Amerika'lı bestecilerin yapıtlarını yönettiği konserler vermeği yeğledi. Daha sonraları, yapıtlarının bir kısmı konser programlarına dahil olmaya başladı. 1924 yılının yazında Rio'ya döndü ve orkestra şefliği ve bestecilik çalışmalarına devam etti. Bu yılın sonunda Paris'in tanınmış müzik yayıncılarından Edition Max Esching'le eserlerinin basımı için bir anlaşma imzaladı.

Sonraki iki yıl, Heitor Villa-Lobos için nispeten sıkıntılıydı: eserlerinin seslendirilmesi için yeterli çalgıcı bulmakta, salon ayarlamakta, etkinlikler için gereken maddi ihtiyacı sağlamakta güçlük çekiyordu. 1926 Yılında Brezilya'nın kimi güçlü sanayicilerinin maddi katkılarıyla üç buçuk yıl sürecek ikinci Fransa yolculuğuna çıktı.

Bu kez Paris'te ilk sefer olduğundan çok daha etkili ve başarılıydı. Eserleri sıklıkla seslendirilmeye başlamıştı. Artur Rubinstein, Leopold Stokowski ve Edgar Varese gibi uluslar arası ölçülerde tanınmış müzisyenlerle dostluk kurdu. Stokowski, 1928'de Philadelphia Orkestrasıyla Lobos'un *Dancas características africanas*'ı Philadelphia ve Carnegie Hall'de seslendirecekti. Başarılı Fransa yolculuğunun ardından, 1930 yılında Rio'ya döndü. İkinci dünya Savaşının sonuna dek bir daha Fransa'ya gitmeyecekti. Heitor Villa-Lobos, dönüşünün hemen sonrasında, ilk gençlik projesi *Bachianas Braziliaras*'ı yazmaya koyuldu.

Bu süreç içinde, müzik eğitimine de ilgi duymaya başladı. Özellikle çocuklar için koro müzikleri düzenlemeye başladı; şarkı söylemenin müzik eğitiminin temel direği olduğunu düşünüyordu. Heitor Villa-Lobos, Sao Paulo ve Rio'daki müzik eğitim programlarının tümünün tasarımcısı ve denetleyicisi oldu. Eğitim Bakanlığı çarşısı altında yeni bir konservatuvarın kurulmasını sağladı. 1932 yılında, Brezilya hükümeti besteciyi 'Rio De Janerio Müzik Eğitim Departmanı Yöneticiliği' adı altında, bizzat Heitor Villa-Lobos için yaratılan bir mevkiye getirdi. Bir arada şarkı söylemek olgusunu idealleştiren bestecinin kurduğu özel koro çalışmalarına dayalı bir sistem, Brezilya'da okullarda zorunlu ders olarak kabul edilen bir programa dönüştü.

1938 yılında Heitor Villa-Lobos, dokuz parçadan oluşan serinin en tanınmış olan *Bachianas Braziliaras No.5'i* tamamladı. Heitor Villa-Lobos'un gençlik yıllarından, amcasıyla piyano çalışmalarlarıyla tanıdığı Bach'tan ve özellikle *Well-Tempered Clavier*'den esinli bu seri, Heitor Villa-Lobos'un Bach'ın müziğindeki evrensel malzemenin ve olanakların Brezilya Halk Müziği'yle birleşmesi, idealinin

müziksel karşılığıydı. Heitor Villa-Lobos'a göre Bach'ın müziği, pek çok farklı geleneğin üslubuna uygulanabilecek derinlikte özel ve evrensel bir nitelik taşıyordu.

1938'den 1944'e kadar geçen zamanda Heitor Villa-Lobos'un çalışmaları üç farklı cephede devam edecektir: bestecilik, orkestra şefliği ve müzik eğitimciliği. İkinci Dünya savaşının hemen ardından Heitor Villa-Lobos, yeniden yolculuk yapmaya başlar, pek çok etkinliğe katılır, eserlerini yönetir, takiplerini yapar. 1948 Yılında kansere yakalanır ama müzik yazmayı sürdürür. 1951'de *Gitar ve Küçük Orkestra İçin Konçerto*'sunu besteler. 1957 yılına gelindiğinde, onikinci senfonisini tamamlamaktadır. Aynı yıl içinde, onyedinci kuartetini de bitirecektir. Yine yetmiş yaşına geldiği bu yıl, Sao Paolo'da adına düzenlenen bir festival yapılır, besteci bu kentin onursal hemşerisi seçilir, 1957 yılı, hükümet tarafından 'Heitor Villa-Lobos Yılı' olarak ilan edilir. Besteci 1959'da hayata veda eder. Ardında binden fazla eser bırakmış, daha önemlisi Güney Amerika Müziğinin tüm dünyaya tanınmasında dev bir katkıda bulunmuştur.

2. BREZİLYA MÜZİĞİNE GENEL BAKIŞ

Brezilya Müziği, büyük göçlerin merkezi olma özelliğinden ötürü, en genel olarak dünyanın pek çok bölgesinin müzik geleneğinden şu ya da bu oranda etkilenmiş olsa da, bu coğrafyanın kişisel müzik dilleri öncelikle ve ağırlıklı olarak Afrika ve Amazon Yağmur ormanlarının yerli halklarının müzik geleneklerinin etkisiyle gelişmiştir. Bu müzik geleneklerine Avrupa müziği, daha dolaylı bir şekilde eklenecektir.

Brezilya yerel müziklerine ilişkin bilinen ilk çalışmalar 1578 yılında bir Amazon Halkı olan Tupi'lerin kimi yerel dansları tarif eden ve transkripsiyonlar da yapan Fransız gezgin Jean de Fery tarafından ortaya konmuştur. 1587 yılında, bir başka gezgin-misyoner Gabriel Soares de Sousa pek çok yerli topluluğu içinde bulunmuş ve transkripsiyonlar yapmıştır. Daha sonraki iki yüzyıl boyunca, Portekizliler, Avrupa'dan getirdikleri müzisyenlerle kendi coğrafyalarındaki müziği burada da yaşatmak gayretine girdiler. 1739 Yılında, Domingos Caldas Barbosa, Brezilya yerel müziği ve Portekiz Müziği etkilerini bir arada sunan, döneminde oldukça geniş bir ilgi toplayan, bir çeşit aşk şarkısı anlamındaki *modinha*'ları yazdı.

Afrika müziği ise, Brezilya'da ilk olarak *Lundu* denilen bir müzik-dans biçimiyle belirdi. Komedi unsurları taşıyan bu gelenek Portekizliler tarafından da giderek benimsendi ve stilize edildi.

Brezilya'nın 1822'de bağımsızlığını kazanmasının ardından, Afrika *Lundu*'su fakir siyahların dünyasından beyazların dünyasına taşındı ve biçimi belli değişimlere uğradı. 18. Yüzyılın sonlarında bu komedili müzik ve dans geleneğinin ismi, *bumba-meuboi* olarak değişir. Pandereio, gitar ve akordeon, bu müziğin temel çalgılarıdır

Brezilya'da 18. yüzyıl ve 19. Yüzyılın ilk yarısında klasik müzik, ağırlıklı olarak Viyana stiline etkisinde, bir öykünme düzeyinde, kimliksiz bir biçimde yaşatılmaktaydı. Brezilya'nın batılı anlamda ilk büyük bestecisi, pek çok dinsel

müzik bir de bugün kaybolmuş operası da olan José Maurício Nunes Garcia'dır. Ondan hemen sonra, 19. yüzyılın sonlarında İtalyan stilinde pek çok opera besteleyen Carlos Gomes'in ismi geçer. Brezilya müziğinin öğelerini klasik müzik bağlamı içinde kullanan ilk besteci ise 1869 yılında yazdığı *Sertaneja* adlı yapıtıyla, Brasília Itiberê'dir.

Brezilya'nın sanat ve düşün hayatının kalburüstü zihinleri, 1922'de Sao Paulo'daki ünlü 'modern sanat haftası'nın sonrasında, kültür devrimlerini gerçekleştirmeye koyulduklarını ve bağımsız, ulusal bir sanat anlayışının arkasında olacaklarını dile getirdiler. Brezilya'nın başından beri pek çok coğrafya ve kültürden etkileniyor olması, bir zenginlik olmakla beraber, ulusal bir sanat dilinin oluşmasını zorlayan da bir olguydu; Avrupa kültürünün yöntemleri, bu anlamda sığınılan bir limandı ve artık bu limandan bağımsız hareket edilebilmesi için gereken birikim oluşmaya başlamıştı. Tam da aynı dönemlerde, Kuzey Amerika'da Aaron Copland ve Charles Ives gibi besteciler de benzeri eğilimlerle ulusal bir müzik dili üzerine düşünce üretiyor ve müzik yazıyorlardı. Lobos da, bu dönemdeki heyecanla hareket etmiş, besteci olarak olgun döneminin ilk tohumları bu zaman sürecinde atılmıştır.

Böylece 20'li yıllardan sonra, devlet desteğinin de yerleşmesiyle Brezilya klasik müziği daha ileri seviyelerde ürün verebilecek alt yapılara kavuşmaya başlar. Villa-Lobos, yetkin ürünler vermeye ve tanınmaya başlamıştır, 30'ların sonuna doğru bugün için ciddi değerler taşıyan ama batıda pek bilinmeyen pek çok besteci yetişmeye başlamıştır: Ulusalcı anlayışta müzik yazan, Camargo Guarnieri, Oscar Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, Luciano Gallet ve Radames Gnattali, oniki ton ve atonalizme yönelen Hans Joachim Koellreter, Edino Krieger, Cesar Guerra-Peixe ve Eunice Catunda gibi besteciler, bunlar arasında ilk kalemde akla gelenlerdir. Hans Joachim Koellreter, Heitor Villa-Lobos'un bir dönem kompozisyon hocası da olmuş, modernizmin kimi tekniklerini besteciye tanıtmıştır. Cesar Guerra-Peixe(1914-1993), Villa-Lobos'tan sonra Brezilya'nın en önemli bestecilerinden sayılır. Tıpkı Heitor Villa-Lobos gibi, hayatının uzun dönemlerinde gitar topluluklarında çalmış, sinemalarda müzik yapmış, Brezilya yerel müziklerine ilgi duymuş ve araştırma gezileri yapmıştır. Heitor Villa-Lobos'tan farklı olarak

modernizme daha ağırlıkla eğilmiş olması, büyük olasılıkla bestecinin daha geride kalmasına yol açmıştır.

3. HEITOR VİLLA – LOBOS VE GİTAR

Heitor Villa-Lobos, babasının ölümünün ardından, müzik çalışmalarını sürdürebilmek için ihtiyaç duyduğu maddi desteği bulamadı. Annesi müzikle ilgilenmesine, özellikle o dönemde elitist çevrelerin bayağı bulduğu gitara yoğunlaşmasına ciddi tepki gösterdi. Dolayısıyla Heitor Villa-Lobos, ders alacak para bulamadığı için gitar çalışmalarını tek başına sürdürdü. Carcassi, Carulli ve Sor gibi bestecilerin yazdıkları gitar metodlarını kendi kendine çalıştı, Bach, Handel ve Haydn gibi bestecilerin yapıtlarını, özellikle bu yapıtlarda ortaya çıkan kontrapuntik durumlara ilgiyle eğildi. Piyano birikimi, gitarı da bir anlamda bu çalgının koşulladığı yöntemlerle anlamasına yol açtı. Gitara pek çok yeni ifade biçimi kazandırmak anlamına gelen bu tutum, Heitor Villa-Lobos'un gitar besteciliğinin önemli ayrıntılarından biridir. Heitor Villa-Lobos gitar çalmaya başlamasının sonrasında, bu çalgı için müzik yazmaya başladı.

Bu çalgı için yazdığı ilk müziklerden bilinenleri, 1900 yılında *Panqueca* , 1901 yılında şimdi kaybolmuş olan *re majör Mazurka*'dır. Bu iki parça, yeni yeni yazmaya başlayan genç bestecinin ikinci ve üçüncü yapıtlarıdır. Heitor Villa-Lobos'un bilinen ilk eseri *Os Sedutores* adlı, piyano ve vokal için yazılmış bir yapıttır.

Heitor Villa-Lobos, klasik repertuarın pek çok yapıtını gitara uyarlamıştır. Bach'ın *keman için re minör 2 numaralı partita*'sının ünlü *chaconne*'u bunlardan biridir. Sonraki yıllarda Segovia da bu yapıtı gitara uyarlamış ve bu versiyon gitar repertuarının önemli eserlerinden olmuştur.

Gitar metodları ve uyarlamaların yanında, Heitor Villa-Lobos'un gitar müziğinde *choros*'ların, yani gitar gruplarındaki doğaçlama ağırlıklı tecrübesinin ve çello çalmış olmasının da önemli etkileri vardır. Bir *choros* gitaristi olarak, grup içinde çalma alışkanlığı, daha önemlisi; bir grup içinde gitar çalıyor olma olgusu, daha sonraları bestelediği *sexteto Mystico* (gitar, flüt, obua, saksafon, klarnet arp ve

çelesta için) gibi müziklerde gitarın bir kompozisyonel öge olarak değerlendirilme yöntemlerinde yol gösterici olmuştur. Öte yandan, bu iki disiplinin 'gitar çalma' olgusuna getirdiği yeni açılımlar, klasik formasyon almış gitaristler için yeni teknik sorunlar, yeni gereklilikler de getirmiştir.

Choros gitaristinin tekniği, klasik gitarist tekniğiyle çelişen farklılıklar içerir. Solo Çello müziğindeki eşlik-ezgi kombinasyonları da gitardakinden büsbütün farklıdır. Heitor Villa-Lobos gitar müziğinde, bu iki farklı yönün getirdiği teknik farklılıklar, hem gitar müziğinin tınsal evrenini genişletmiş, hem de klasik gitaristi yeni tekniklerle de ilgilenmeye yöneltmiştir.

Heitor Villa-Lobos'un gitar müziğine katkıları değerlendirilirken, bestecinin gitar için yazdığı etütlerden bahsetmekte faydalar vardır. Bugün gitar eğitiminde en çok kullanılan etütlerin başında Fernando Sor'un, Leo Brouwer'ın etütlerinin yanında, Heitor Villa-Lobos'ununkiler de sayılır. Jullian Bream, Narcisso Yepes, Manuel Barrueco, Kazuhito Yamashita gibi tanınmış gitaristler konser programlarında Heitor Villa-Lobos Etütleri seslendirmişlerdir ve albümlerinde yer vermişlerdir.

Etütler, etüt olmaktan ziyade, estetik bir anlam göstermek niyetiyle yazılmış olsalar da, gitar tekniğini geliştirecek kimi özel çalışmalar için de zemin sağlar: Bir Numaralı Etüt: arpej tekniğinin gelişmesi için; Oniki Numaralı Etüt: sol elde hızlı pozisyon değişimlerinin gelişmesi için; Yedi Numaralı Etüt: gam, büyük akor trilleri gibi tekniklerin gelişmesi için; Üç ve On Numaralı Etütler: legato tekniğinin gelişimi için yazılmışlardır. Etütlerin bir bütün olarak seslendirilmesi, gitar virtüözlüğünün önemli göstergelerinden sayılmaktadır.

3.1. Heitor Villa-Lobos'un Gitar Yapıtları

Pancueca, (1900)

Re majör mazurka

Suite Popolar Brasiliara (1908-12)

Mazurka Chôro,

Scottish Chôro,

Valsa Chôro,

Gavotta Chôro,

Chôrino.

Sexteto Mystico (1917)

Choros No.1 (1920),

12 Etüt (1929),

n° 1, Allegro non troppo, Lento

n° 2, Allegro

n° 3, Allegro moderato

n° 4, Un peu modéré

n° 5, Andantino

n° 6, Poco allegro

n° 7, Très animé

n° 8, Modéré

n° 9, Très peu animé

n° 10, Très animé

n° 11, Lent–Animé–Lent

n° 12, Animé.

5 Prelüd (1940)

n° 1 mi minör, Andantino espressivo

n° 2 mi majör, Andantino

n° 3 la minör, Andante, Molto adagio, Andante

n° 4 mi minör, Lento, Animato, Moderato, Lento

n° 5 re majör, Poco animato.

Gitar ve Küçük Orkestra İçin Konçerto (1951)

4. HEITOR VİLLA – LOBOS GİTAR KONÇERTOSU

Bir gitar konçertosu bestelemek, gitarla çok içsel ve derin bir ilişkisi olmasına karşın, Heitor Villa-Lobos için bile soru işaretleri içeriyordu. Konçerto geleneği, klasik müzik tarihinde yerleri artık tartışılmaz yapıtlarla doluydu ve ister istemez yazılacak her konçerto bu geleneğe izafi olarak değerlendirilecekti. Bunun yanında yine konçerto geleneğinde solist çalgılar bağlamında ciddi bir hiyerarşi söz konusuydu, bu hiyerarşi içerisinde gitarın yeri, oldukça alt sıralardaydı. Konçerto, bir biçim olarak *climax*'lı, yani klasik oranlar bağlamında armonik-ritmik-dokusal zirve, hatta zirveleri olan bir yapıyı koşulluyordu, gitar, en azından gürlüğünün orkestra çalgıları arasında yetersiz kalma riskini taşıyor olmasıyla, bu anlamda besteci için çözülmesi gereken sorunlar, sorular getiriyordu. Hepsinden önemlisi, gitar edebiyatında bir yirminci yüzyıl bestecisini bu anlamda besleyecek kaynak yapıtlar çok azdı, bir keman konçertosu yazmaya karar verecek bir besteci, yararlanabileceği en az bir düzine partiyonu hemen edinebilirdi, gitar konçertosu yazmaya karar veren bir besteci ise, kendi zeminini, kavram ve yöntemlerini çoğunlukla kendisi yaratmak zorundaydı. Çalgının, daha çok yerel-popüler müziklerle birlikte anılıyor olması da, çalgıyı kültür-tarihsel bağlamı anlamında 'konçerto' gibi bir terimle birlikte anmak da, hesabı çok iyi verilmesi gereken bir bestecilik performansını gerektiriyordu.

Heitor Villa-Lobos 1920'lerin başındaki bir Paris yolculuğunda 20. yy'ın en önemli gitar virtüözlerinden A. Segovia ile tanışma fırsatı buldu. Her iki sanatçı da, egoları kuvvetli ve anlaşmakta güçlük çekecek yapıda olmakla beraber, birbirlerinin sanatlarına duydukları saygı ve karşılıklı bilgi alışverişi ihtiyacı nedeniyle uzun yıllar sürecek bir ortaklık ve dostluk sürecine girmişlerdir.

Debussy, Ravel, Stravinsky, Schoenberg ve Bartok gibi dönemin ünlü bestecileri, gitar için müzik yazmaya hiç yanaşmadılar. Segovia, özellikle gitar için yazılacak konçertoların, çalgıyı daha ciddiye alınır bir müzik evrenine taşımak adına yaralı olacağını düşünmekteydi.

Bu nedenle, 1940'lı yılların sonlarına doğru Segovia, Heitor Villa-Lobos'tan kendisi için bir konçerto bestelemesini istedi. Heitor Villa-Lobos daha önce Segovia için *12 Etüt ve Beş Prelüd*'ü bestelemiştir. Heitor Villa-Lobos önceleri, bu konçertonun bestelenmesi projesini erteledi. Bu kadar hakim olduğu ve müzik kariyerinin uzun bir bölümünde iç içe olduğu gitarı, orkestra içinde, orkestrayla birlikte değerlendirmek için kendine özgü bir kompozisyonel formül üzerine düşünmesi gerekiyordu. Gitarın, orkestra ile birlikte yer aldığı performansların ortak sorunu, bu sazın gürlüğünün orkestra içinde yetersiz kalıyor olmasıydı. Bu yüzden Heitor Villa-Lobos, konçertosunda, stereofoni denilen, yani, orkestra çalgı gruplarının, birbirlerinden farklı dinamiklerle çalması tekniğine dayanan bir yapı kuracaktı. Öte yandan, bu konçertoda orkestra, bestecinin bu kaygısından ötürü, fazlasıyla sade, geride duran ses evreniyle, eşlik etmenin ötesinde hiçbir kimlik anlamı yüklenmemiştir. Bu, kuşkusuz bestecinin bir tercihinin sonucudur ve gitarı orkestrayla beraber tasarlamının, ona göre tek yoludur. Bütün bu titizliğine rağmen, besteci, ilk temsildeki sonuçtan memnun kalmamış ve yapıtın orkestra partitürü üzerinde bir revizyona gitmiştir: *Mezzo-pianolar pianissimo*'ya dönüştürülecek yani gitara eşlik eden bütün orkestral birimler, daha düşük bir gürlükle çalacaklardır.

Heitor Villa-Lobos, konçertosunu bitirmesinin hemen ardından, yapıtın partitürünü Segovia'ya gönderir. Yapıtın, bir kadansı olmadığını gören Segovia, hayal kırıklığına uğramıştır. Bu zaman sürecinde Segovia, Heitor Villa-Lobos'un Arp ve orkestra için Konçerto'sunun provalarını dinlemek üzere Amerika'ya gelir. Segovia, besteciden, Gitar Konçertosu'na bir kadans yazmasını ısrarla ister. Bunun üzerine Heitor Villa-Lobos, Segovia'yı kırmaz ve konçertoya bir kadans ekler.

1951 yılında, besteci konçertoyu tamamlar ve Segovia'ya ithaf eder. Edition Max Esching, partiyonun yayın haklarını 1971'e dek alamayacaktır; Lobos, yapıtın basılmasını istememektedir. Heitor Villa-Lobos'a göre konçerto, Segovia'ya bir armağandır ve O'na özeldir. Ancak daha sonra bu kararından vazgeçer ve yapıtın yayınlanabilmesi için gereken yolu açar. Yapıt ilk olarak Şubat 1956'da, Heitor Villa-Lobos yönetimindeki Huston Senfoni Orkestrası eşliğinde ve Segovia solistliğinde seslendirilir. Bu ilk konsere üç bine yakın izleyici katılır. Konser

bütünüyle bestecinin eserlerinden oluşmuştur. Ertesi gün, iki büyük gazetede, konserle ilgili çok olumlu eleştiri ve övgüler yayınlanır. Öte yandan, eleştirilerden birindeki yapıttaki ‘zirve’ eksikliğine ilişkin tespit, dikkat çekicidir.

Bu konçerto, Rodrigo’nun *Concierto de Aranjuez*’inden sonra, bu tür içerisinde en çok çalınan ve kaydedilen yapıt olma özelliğini taşır. Dolayısıyla konçerto, 20. yy gitar repertuarının köşe başlarından biri olarak değerlendirilebilir.

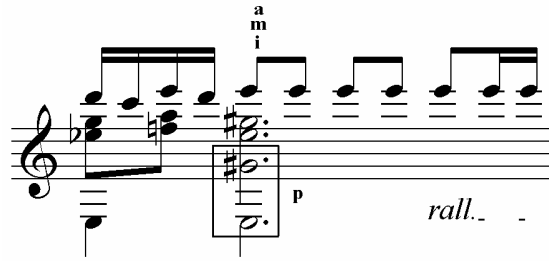
5. HEITOR VİLLA – LOBOS’UN GİTAR KONÇERTOSUNDAKİ TEMEL FARKLILIKLAR

Eserin gitar partisinin, çalma teknikleri açısından incelenmesi sırasında ilk göze çarpan özelliklerinden birisi fazlasıyla gitaristik bir teknik kullanılarak yazılmış olmasıdır. Özellikle akor dizileri ve buna bağlı pozisyon değişiklikleri genellikle sol el için grafiksel bir malzeme ile işlenmiştir. Melodik yapıda buna bağlı olarak simetrik yapılar taşımaktadır. Bu yer yer gitarist açısından kolaylık sağlamış olsa da Heitor Villa-Lobos’un gitar çalma tekniğindeki Avrupa ekolüne göre farklılıkları ve buna bağlı zorluklar eserin birçok yerinde kendini göstermektedir. Heitor Villa-Lobos’un uzun süre gitarla eşlik yapması ve caz ile ilgilenmesi sonucu ortaya çıktığını kolaylıkla anlayabileceğimiz çalma farklılıkları aynı zamanda gitarist açısından alışılmadık zorluklarla da karşılaşmasına neden olur.

Heitor Villa-Lobos’un beş sesli akorları fazlasıyla kullanmış olması bu konu için önemli bir örnektir. Heitor Villa-Lobos’un sağ elde *e* parmağını da kullanması nedeniyle oldukça sık bir şekilde karşılaşacağımız bu durum aslında bestecinin yazmış olduğu eserlerin tümünde görülür. Gitaristlerin *e* parmağını kullanmamaları nedeniyle bu akorları farklı yöntemlerle çalmaları gerekmektedir. Heitor Villa-Lobos kullandığı beş sesli akorların çok büyük bir kısmında dördüncü ya da beşinci tel kullanılmadan oluşturulmuş bu akorlar cümle içlerindeki fonksiyonlarına göre farklı çalma teknikleri ile seslendirilmesi gereken akorlar olarak karşımıza çıkarlar.

Bunlara örnekler verilecek olursa;

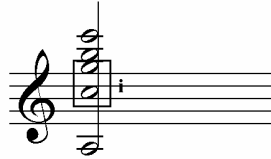
Örnek 1



Prelude no.3'den

Akoru $p - i - m - a$ sırası ile kırmak ve bu sırada oluşan akışı bozmadan basa göre aşağıdan yukarı ikinci sesi p ile çalmak en çok kullanılan çözümlerden biridir. Özellikle 4. telin kullanılmadığı durumlarda bu yöntem sıklıkla tercih edilir.

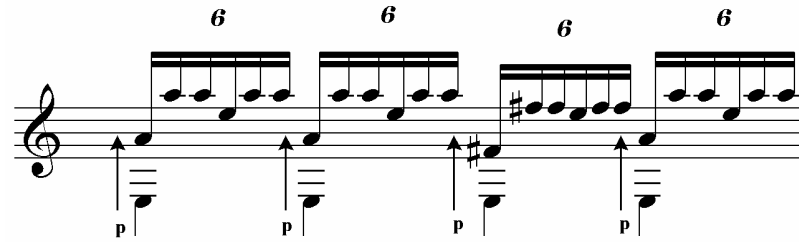
Örnek 2



Konçerto I. Bölüm 51. ölçü

5. telin kullanılmadığı ve akor seslerinin özellikle birlikte tınlatılması istendiğinde kullanılan bir diğer çözüm ise $p - i - m - a$ ile akorun 4 sesinin çekilmesi sırasında i nin *apoyando* tekniğine yakın bir kullanım ile 4.teli çekmesidir.

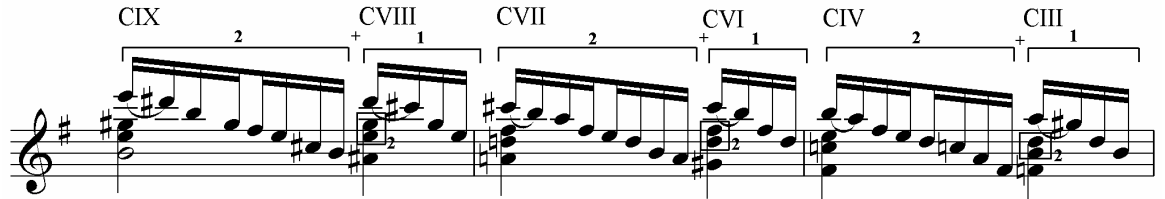
Örnek 3



Etüt no.11'den

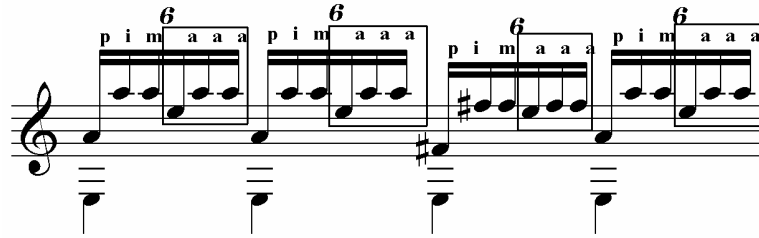
4. telin ya da 6. telin kullanılmadığı durumlarda ise *p* apoyando bir vuruşla 2 teli birlikte tınlatır. Özellikle bu durum Heitor Villa-Lobos etütleri ve prelüdüde sıkça karşımıza çıkar. Bu türde beş sesli akorlarda Heitor Villa-Lobos'un melodiği genellikle basa göre 2. telde sürdürmesi dikkat çekicidir.

Örnek 4



Bunun dışında klasik gitar çalma tekniğinde nerede ise hiç karşılaşılmayan buna karşın caz gitar çalma tekniğinde oldukça sık görülen 2. 3. ve 4. parmakla *bare* tekniklerini de oldukça sık görmekteyiz. Ama bu tekniği Heitor Villa-Lobos en çok gitar konçertosunda kullanmıştır. Her ne kadar orkestra, gitar için eşlik ağırlıklı olarak kullanılsa da yer yer gitarın da orkestraya eşlik etmesi bunu belirleyen en önemli etmendir. III. Bölüm'de 15.ölçüden itibaren başlayan ve 19. ölçüye kadar kullanılan bu akorların konçertonun en zor bölümlerini oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Örnek 5



Heitor Villa-Lobos'un eserlerinde sıklıkla kullandığı başka bir teknik ise *pasifa* * kullanımlarıdır. Bu teknik her ne kadar yukarıda anlatılan 5 sesli akorlar ve 2, 3, 4. parmaklarla *bare* basmak kadar geleneksel çalma tekniklerine aykırı olmasa da Heitor Villa-Lobos'un'un bu tekniğe eserlerinde oldukça sık yer verdiği görülür. Bu tekniğin kullanıldığı yerlerde melodiye eşlik eden akorlar hemen her zaman grafik bir sistemle hareket eder. 5. ya da 6. tellerde süren melodiye paralel seslerle eşlik edilmesi ile bir yandan yoğun bir eşlik duygusu yaratırken diğer yandan bu paralelliğin yarattığı benzerlikle melodinin önüne geçilmemiş olur.

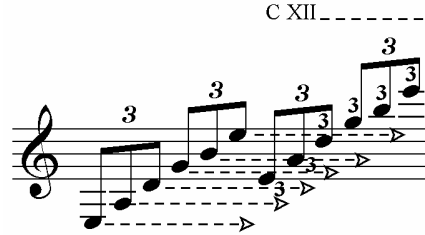
(**pasifa*: Alt alta 2 ya da daha fazla telin herbir sesinin ayrı bir parmakla değil de a parmağının yukarı doğru çekilmesi ile seslendirilmesi için kullandığım terim.)

6. DUATE ANALİZİ

Duate analizinde dikkat edilen en önemli teknik ayrıntı bir pozisyondan diğerine geçerken ilk pozisyondaki son notanın ya da notaların diğer pozisyonun ilk notasına bağlanmasıdır. Sağ el ve sol el arasında güçlü bir koordinasyon gerektiren bu durum müziğin akıcılığını artırmadaki en önemli teknik dayanaklardan biridir. Pozisyon değişikliklerinde özellikle akorların *arpej* ile çalma tekniğinde dikkat edilmesi gereken bu durumla konçerto içerisinde oldukça sık karşılaşılmaktadır. *Sıralı ilişki* adını verebileceğimiz bu kullanım ile müziğin akıcılığını sağladığımız gibi ses kesilmeleri ile oluşan yersiz aksanların da önüne geçmiş oluruz. Her teldeki sesin, aynı teldeki yeni sese kadar uzamış olması bu akıcılığı artıran en önemli unsurdur.

6.1. I.Bölümün *Duate* Analizi

Örnek 6



Burada seslerin birbirine daha bağlı olmasını sağlamak için 12. perde üzerinde 6 tele birden *bare* basmak gerekmektedir ama 12. perdede *bare*'yi 1. parmak yerine 3 ile basmak daha rahatlatıcı bir *duate*'dir. Bunun nedeni 12 perdenin hizasında başlayan gitar gövdesinin, sol el parmaklarını sıkıştırmasıdır. 1. yerine 3. parmağın kullanılması ile güç kontrolü daha rahat sağlanabilmekte ve bare yapılan 12. perde ve gitar gövdesi arasından kurtulan 1. ve 2. parmak *bare*'nin teller üzerindeki baskısını artırmada yardımcı olmaktadır.

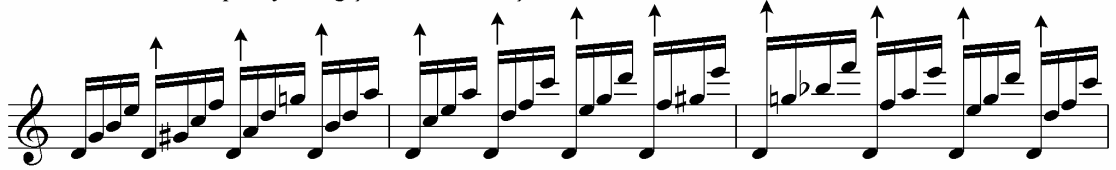
Burada dikkat edilmesi gereken en önemli ayrıntılardan biri önceki ölçüde kullanılan seslerin barenin basıldığı ilk nota ile eş zamanlı olarak kesilmesine engel olmaktır. Bunun için 3. parmak 6 tele birden basmak yerine yukarıdan aşağıya doğru tamamlanan sıralı bir yöntem kullanılmalıdır. Yukarıda *sıralı ilişkili* adı verilen bu yöntemin kullanılması ile 12. perdeye bare basılması ile oluşabilecek yersiz aksanın önüne geçilmiş olur.

Resim 1



Örnek 7

Önceki pozisyon değiştirilmeden önce çalınır.

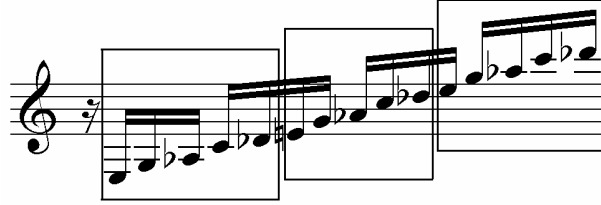


Buradaki akor geçişlerinde seslerin daha akıcı olması için dikkat edilmesi gereken en önemli ayrıntı her ses grubunun başındaki re notasını çaldıktan sonra diğer sesler için sol el parmağı ya da parmaklarını yerleştirmektir. Aksi halde ses grupları birbirlerinden bağımsız dikey bloklar halinde duyulacaktır.

Konçertonun ilk bölümünde yer alan 5 modal dizinin küçük eslerle ayrıldığı ve arka arkaya sıralandığı görülmektedir. Kullanılan sesler incelendiğinde birbirini

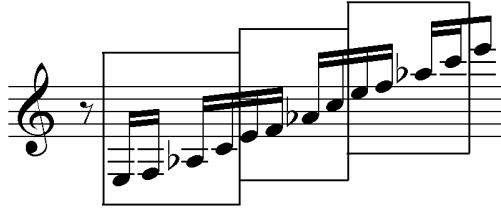
tekrar eden ses gruplarının her dizi içerisinde diğer dizilerden farklı bir yapı taşıdığı görülmektedir

Örnek 8



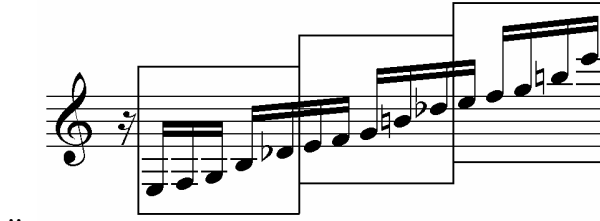
1. Birinci dizide onaltılık es sonrası mi – sol – lab – do – reb sesleri ile 5 notadan oluşan bir döngü ile modal bir çıkıcı grup görülür.

Örnek 9



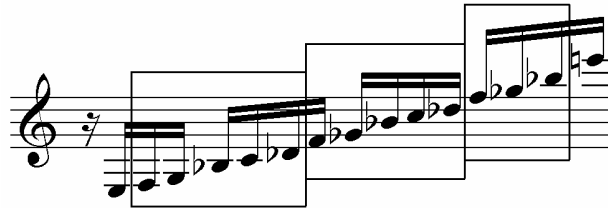
İkinci dizi ise sekizlik es ile başlar ve mi – fa – bla – do sesleri ile 4 notadan oluşturulmuş bir grup vardır.

Örnek 10



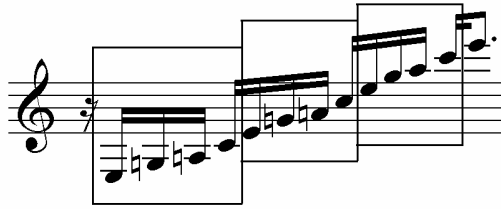
3. dizi ise ilk dizi gibi 16 lık es ile başlar ve mi – fa – sol – si – reb ile 5 li bir grup vardır. Bu dizide ses gruplarının sonuncusu reb yerine mi ile sonlandırılmıştır.

Örnek 11



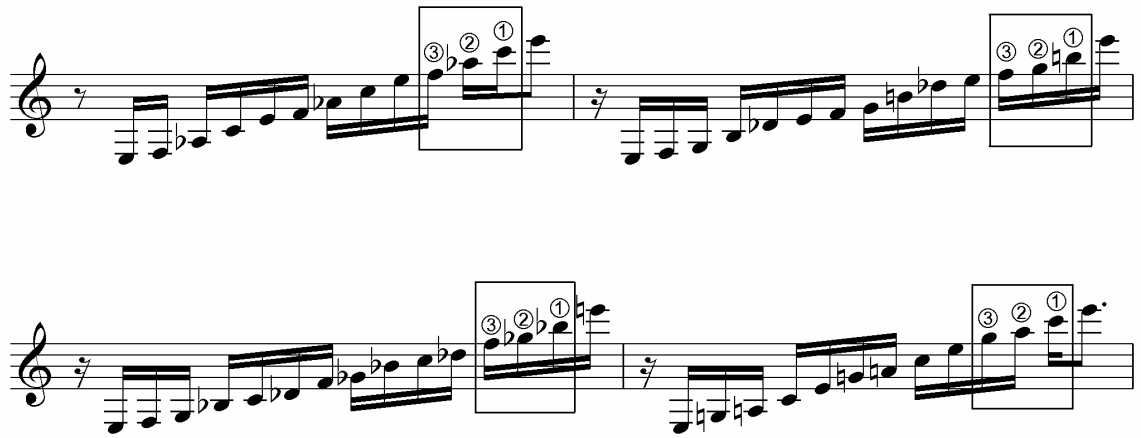
4. dizi yine 16 lık es ile başlar. Bu kez sesler dizinin 2. sesinden başlayan bir fa – sol – sib – do – reb döngüsü ile sıralanır. Fakat bu dizide simetrik bir yapıdan net olarak bahsedilemez. Karşılaşılan 3 gruptaki sol sesinin ilk grupta sol naturel, diğer 2 grupta ise solb olduğu görülmektedir. Ayrıca 3. grupta do ve reb notaları kullanılmadan dizi mi sesi ile sonlanmıştır.

Örnek 12



5. dizi de 16 lık bir es'den sonraki mi – sol – la – do döngüsü ile çıkıcı bir dizi oluşturur.

Örnek 13



Diziler arasındaki sayısal ve ritmik eşitsizlik *duate* açısından ciddi bir zorluk oluşturmaktadır. Benzerliklerin olmaması her dizi için farklı bir mantıkla *duate*'nin düşünülmesi gereğini yaratmaktadır. Bu dizilerde birbirinden farklı birçok *duate* kullanılabilir. İlk dizi dışındaki bütün dizilerin 4. vuruşundaki armonik mi'den önce, ilk üç 16'lığın sıra ile 3. 2. ve 1. tellerde çalınması sayesinde çok daha dengeli bir müzikal duyum oluşturulur.

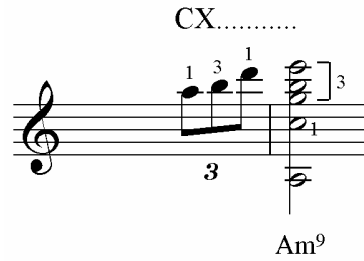
Örnek 14

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains 11 measures, each with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4). The second staff contains 4 measures, each with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4). The notes are G4, A4, and B4.

Duete, konçertonun her bölümünde karşımıza çıkan üçleme içerisinde 2'li ses gruplarında müzikal ifadenin en temel dinamiğini oluşturmaktadır. Burada üçlemelerin 2. sesinin 3. sese bağlanmadan çalınması ile bağlanarak çalınması arasında tamamen farklı bir ifade oluşmaktadır. Üçleme içerisinde 2 li ses gruplarına aksan verilerek çalınması tercihinde, tercih edilen bu ifadenin kesinlik kazanması için üçlemelerin ikinci sesinin üçüncü sese bağlanmadan çalınması gerekir. Bu durumda 2 üçleme grubu içerisinde 3 farklı pozisyon geçişi düşünülür, ve bu pozisyon değişikliklerinde inici dörtlü aralıklarla bölümlenen ve ikili ses grupları ile oluşan bir aksan görülür.

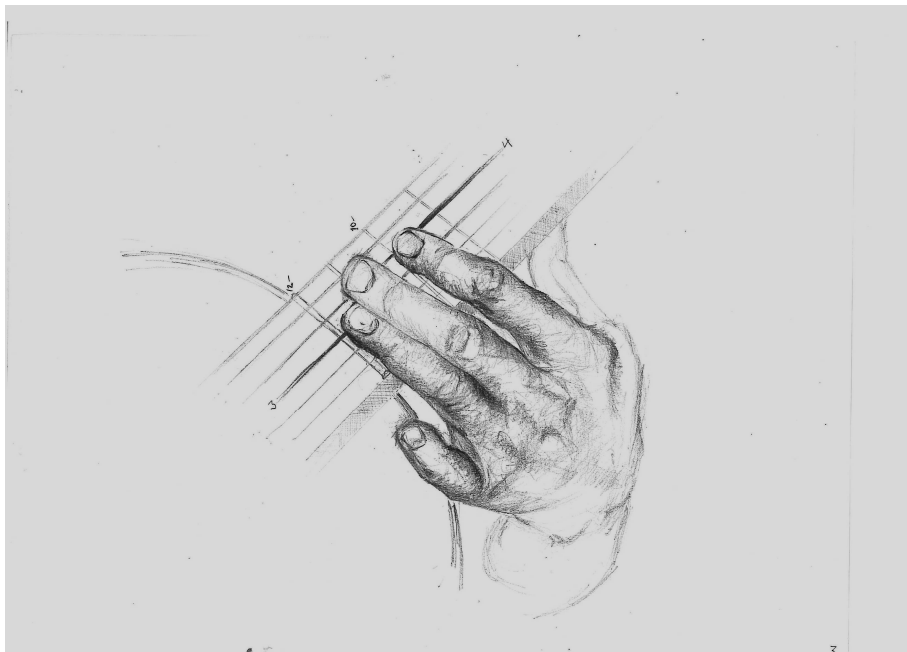
Ama seslerin akışkanlığını artırmak tercih edilecekse üçleme grupları içerisinde 2. ve 3. seslerin birbirine bağlanması gerekmektedir. Bu tercihte ise seslerin birbirine bağlanması nedeniyle 2 üçleme grubunun tamamı bir pozisyon içerisinde kalır ve diğer tercihte oluşan 12 pozisyon değişikliği yerine 4 pozisyon değişikliği yapılır. Bu da diğer tercihe göre daha akıcı bir çalma sağlar.

Örnek 15

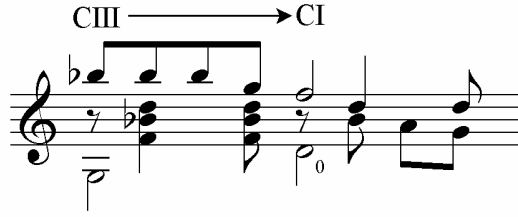


Burada 10. pozisyonda oluşan La Minör Dokuzlu akorunun öncesinde gelen dizinin son notası olan re ye bağlanması gerekliliği düşünülüründe *duate* açısından en doğru tercihin 3. parmakla 12. perdeye *bare* basılması olduğu görülür. Aksi halde akordaki 4. teldeki do sesi için 1. parmağın hareket etmesi re sesinin kesilmesine neden olacağı için mi ye bağlanmasına engel olur. 3. parmakla *bare* basılmasının tercih edilmemesi durumunda kalan tek çözüm 3. teldeki fa notasını basarken 1. parmağı önceden *bare*'ye hazırlamaktır ki diğer tercih düşünülüründe parmakların rahatlığı açısından hiç ergonomik olmayan bir çözümdür.

Resim 2

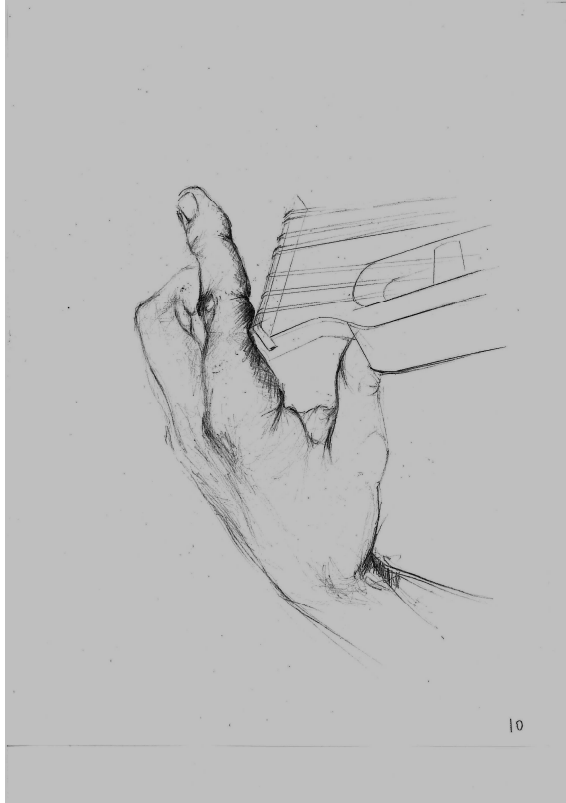


Örnek 16



Bu ölçüde 2. vuruşun 2. sekizliğinde yer alan ve melodiyi sürdüren sol sesini fa ya bağlamak için özel bir teknik uygulanması gerekmektedir. 3. perdeye basılan *bare*'nin kaldırılıp, 1. perdeye basılması sırasında oluşacak kesilmeye engel olabilmek için *bare*'nin 1. pozisyona taşınması gerekmektedir, ama burada 1. perdedeki fa sesiyle birlikte tınlaması gereken 4. tel re sesinin de çalınabilmesi için pozisyonu değiştirirken *bare*'nin 1. perdeye geldiğinde 4. telden uzaklaşmış olması gerekmektedir. Bu kullanımla pozisyon değişikliği basit bir kol hareketi ile sağlanır ve sol ve fa notaları arasında kesilmeye engel olunur.

Resim 3



Örnek 17



Bu ölçüde sib'e 2. parmakla gelip 2. teldeki fa notasına 3. parmakla basılması başta sıkışık bir sol el *duate*'si gibi görünse de bunun sebebi, bas partideki re sesini do ya bağlayabilmek için 1. parmağı hazırlamaktır.

Örnek 18

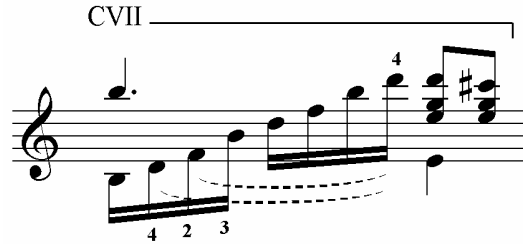


Burada *duate* tercihi sırasında dikkat edilen temel nokta, hızlı geçişler sırasında pozisyon değişiklikleri yaparken oluşacak kesilmeleri engelleyebilmek için boş tellerden yararlanılmış olmasıdır. Özellikle 120. ölçünün dördüncü onaltılığındaki do notasını 4. tele taşımak sonraki seslerin çalımı açısından çok

büyük bir kolaylık ve akıcılık sağlar. Bu sıradaki pozisyon değişikliği ise do dan hemen önceki si sesinin boş telden çalınması sayesinde hiçbir kesilme yaratmaz. Ayrıca daha sonraki seslerin arpej şeklinde çalınması da müzikal etkiyi değiştiren bir unsur olarak karşımıza çıkar.

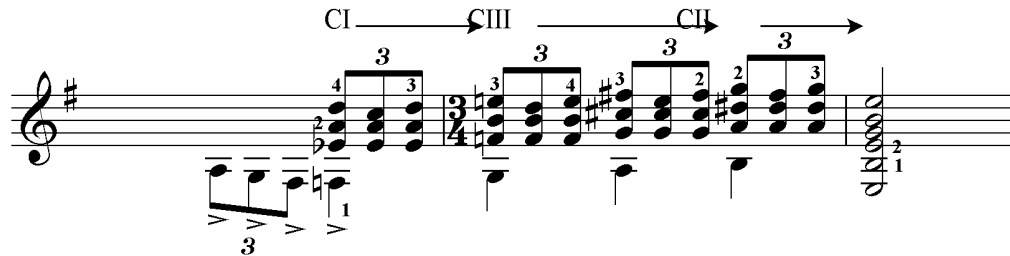
6.2. II.Bölümün Duate Analizi

Örnek 19



Burada 7 pozisyonda oluşan Si Minör akorunun seslerinin olabildiğince kalıcılığını sağlamak açısından 5. ve 4. tellerdeki re ve fa seslerinin tutulması gerekmektedir. Bu nedenle melodik hareketi 4. parmak ile sürdürürken 2. ve 3. parmakları 5. ve 4. tellerde basılı tutmak gerekmektedir.

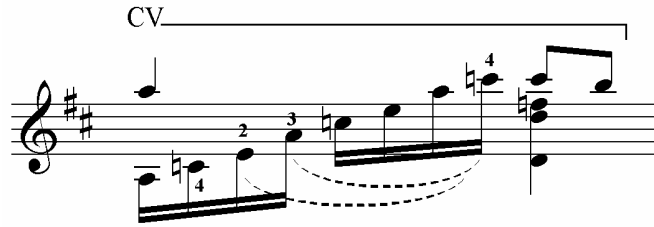
Örnek 20



Son vuruş üzerindeki akora geçerken üçüncü vuruştaki üçlemenin son sesi olan fa sesinin 1. parmakla basılması gerekir. Böylece akorun 3. telindeki la ve 2. telindeki re seslerine 2. ve 4. parmaklar hazırlanmış olur. Akorun 2. tel üzerindeki melodik hareketini vurgulamak açısından da 3. ve 4. parmakların sıra ile kullanılması kolaylık sağlar. Öte yandan melodik hareketin 1. tele geçtiği onüçüncü ölçünün 2. ve 3. vuruşlarında ise 2. ve 3. parmakları sıra ile kullanmak aynı nedenle gerekmektedir. Onüçüncü ölçünün son vuruşundaki melodik hareketin önce 2. sonra

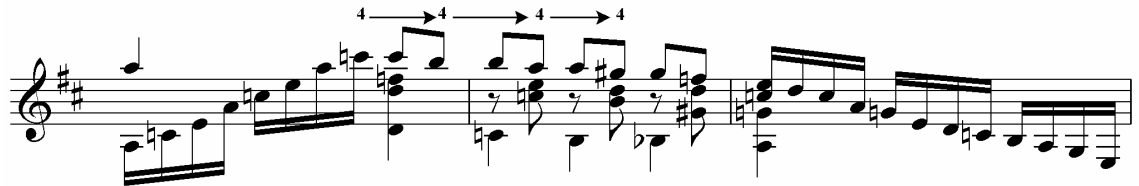
3. parmakla çalınması da 1. ve 2. parmakların 14 ölçüdeki Mi Minör akorunu hazırlaması açısından kolaylık sağlar.

Örnek 21



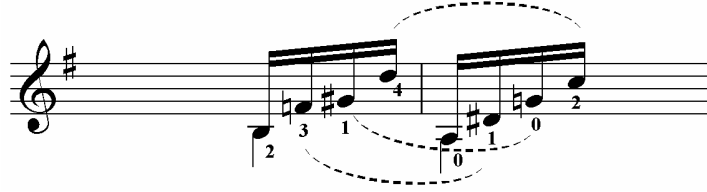
Bu ölçüde de dokuzuncu ölçüdeki *duate* mantığının aynısı uygulanır. La Minör akorunun seslerinin sürdürülmesi açısından 5. ve 4. tellerdeki mi ve la notalarının sürdürülmesi ve melodik hareketin 4. parmakla gerçekleştirilmesi gerekmektedir.

Örnek 22



Pozisyon değişiklikleri ile sürdürülen melodinin akıcılığını sağlayabilmek için burada da 1. telde 4. parmağın mümkün olduğunca basılı kalması ve geçiş akorlarının diğer parmaklarla hazırlanması gerekmektedir. Eşlik seslerinin aksayarak gitmesine karşılık melodinin akıcı bir şekilde sürdürülmeye çalışılmasının yarattığı kontrast ile farklı iki müzikal dinamiğin birarada olması ile müziğin ifadesi zenginleşir.

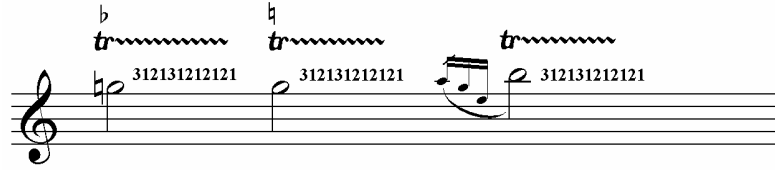
Örnek 23



Akor geçişlerinde ilk akorun seslerinin bir sonraki akorun ilk sesine kadar sürmesi sağlanmaya çalışılmalıdır. İkinci akorun ilk sesinden sonra parmakların yerleştirilmesi pozisyon değişikliğinde sol el için rahatlık sağlayacağı gibi parmakların *sıralı ilişki* mantığı içerisinde kullanılmasının avantajları kendini gösterecektir.

6.3. Kadans'ın Duate Analizi

Örnek 24



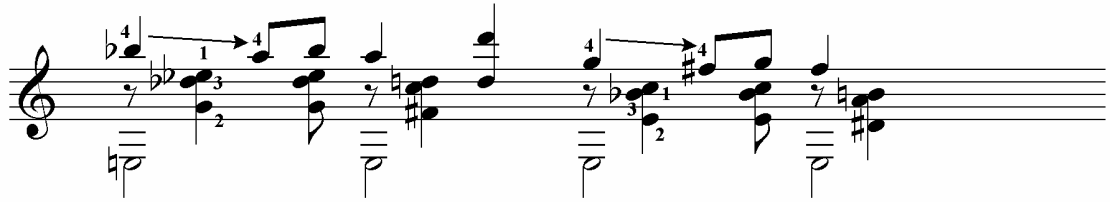
Burada uzun *tril*'lerin 3 ve 2. parmaklarla başlayıp daha sonra tek parmakla yapılması vurgunun canlılığı açısından büyük önem taşır. Farklı parmakları kullanarak *tril* yapmak *tri*'deki köşe noktalarını güçlendirmektedir. Sonrasında aynı parmağı kullanmak ise *tril*'i yumuşatarak parmağı ve müziği yeni *tril*'e hazırlar.

Örnek 25



Burada melodinin 2. telde sürdürülmesi ile yaylılara özgü bir duygu yaratılmaktadır. Bu şekilde çalarken yer yer *glisando* seslerinin de duyulması ile melodi eşlikten bağımsızlaşır.

Örnek 26



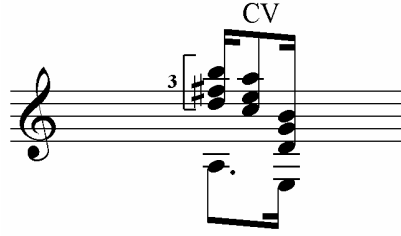
Burada da sekizinci ölçüde olduğu gibi melodi bir telde sürdürülür. Akorların sürdürülebilmesi için 4. parmağın esnek hareketlerinin zorunluluğu bu bölümde kendini göstermektedir. İlk vuruştaki sib ün ikinci 8’liğinde duyurulan sol – reb – mib seslerinin ikinci vuruşta duyulacak olan la notası süresinde de tınlayabilmesi için 4. parmak 4, 3 ve 2. teldeki parmaklar basılı durumdayken 5. perdeye geçer. Aynı durum hemen sonrasında altıncı vuruşta gelen mi –sib –do sesleri için de geçerli olacaktır.

Örnek 27



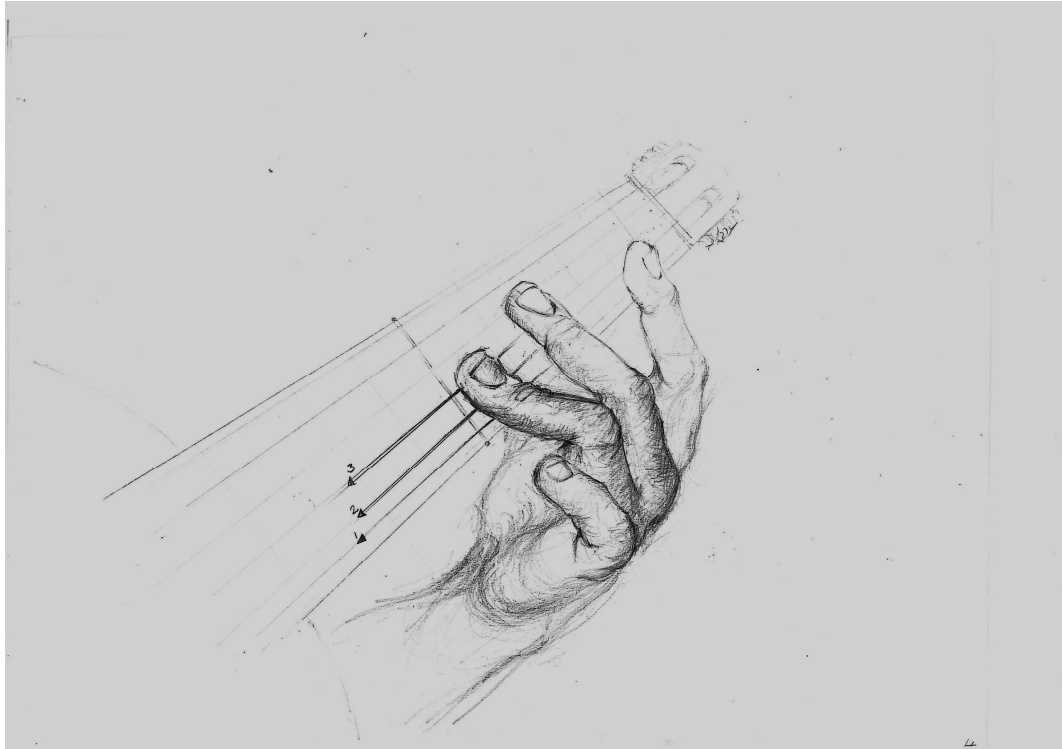
Heitor Villa-Lobos’un doğal olarak Bezilya müziğinin etkisi ile yazdığı eserinin bu bölümünde *choros*’lardaki genel özellik kendini duyurur. Bir dördlüğün 16 – 8 – 16’lık notalarla bölümlendiği durumlarda *choros*’larda olageldiği gibi vuruş içindeki uzun olan 8’lik nota *stakato* ya da *portato* yapılır.

Örnek 28



Burada pozisyon değişikliklerinde akıcılığı daha rahat sağlayabilmek için 1. 2. ve 3. tellerdeki sesler için kullanılacak farklı parmakların hepsinin birlikte pozisyon değiştirerek hareket etmesi yerine tek parmakla yapılan *bare* geçişleri kullanılmaktadır. Burada da daha önceki pasajlarda karşımıza çıkan 3. parmakla *bare* basma durumu yine tercih edilmelidir. 1. parmakla *bare* basarken aynı parmakla pozisyon değiştirmek yerine 3. parmağı kullanmak daha rahat bir *duate* tercihi olacaktır.

Resim 4



Örnek 30

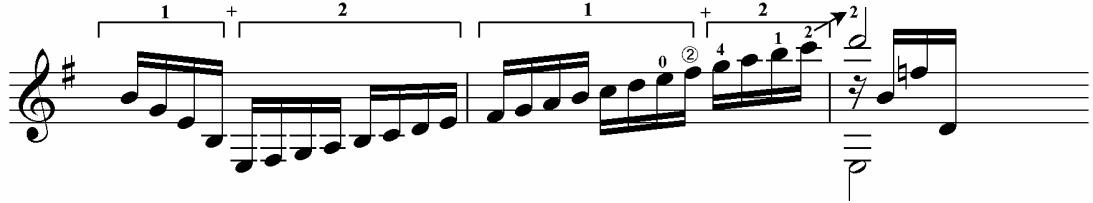
Si den başlayarak la ya ulaşan ininci dizi sonunda mi ye kadar kromatik bir hareketle cümle sonuna ulaşır. Burada *pasif a* hareketinin sağ el parmaklarının farklı kullanımına tercih edilmesi gerekmektedir. Aksi halde akor geçişleri ağırlaşacak ve arpejin sesleri köşeli duyulacaktır.

Örnek 31

Heitor Villa-Lobos'un beş sesli akorlarına örnek oluşturan bu akor cümlesinin sonunda kullanıldığı için her sesinin özenle duyurulması gerekmektedir. Burada Lobos'un 5 sesli akorları için uygulanabilecek sağ el *duatesi* gerekmektedir. 4. teldeki sol notası 3. teli *i* parmağı ile *apoyando* çalmak sureti ile duyurulması sağlanır.

6.4 III. Bölümün *Duate* Analizi

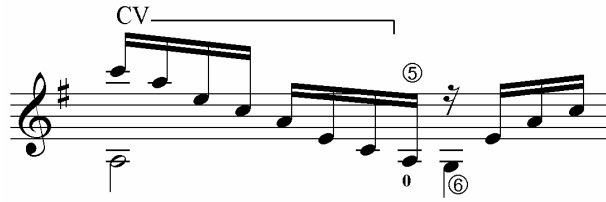
Örnek 32



Bölümün hızlı temposu nedeniyle 16'lık notalardan oluşan dizilerle yapılan eşlikler sırasında karar verilecek *duate*'ler ve aksan yerleri gitarın akıcı eşliğini sağlamak açısından büyük önem taşır. Bu bölümde pozisyon değişikliklerinin hangi notalar arasında yapılacağı, *duate*'nin tutarlı bir ifade oluşturmasında özel bir önem taşır.

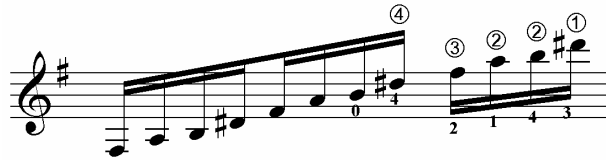
Gitarın dokuzuncu ölçüdeki ilk eşliğinden itibaren başlayan 16'lık notaların inisi Mi Minör arpejinden sonra başlayan dizide kısa bir süre için de olsa vurguların 2 vuruşta bir yapılması hızlı tempo içerisinde yapılan gamın daha akıcı olmasını sağlar. Heitor Villa-Lobos'un eserin bu bölümünde müziği sıklıkla $\frac{3}{4}$ lük içerisinde farklı bir tartım kalıbı kullanarak 2 + 1 ya da 1 + 2 ile aksanlandığı görülmektedir. Bu da; bu aksan düşünülerek karar verilen ve bölümlenen *duate*'nin daha tutarlı bir yapı içerisinde olmasını sağlar. Böylece onuncu ölçünün son vuruşundaki dört 16'lık notanın onbirinci ölçüdeki Sol Majör akoruna daha akışkan bir şekilde bağlanması sağlanır.

Örnek 33



Dördüncü ölçüdeki 10. pozisyondan beşinci ölçüdeki La Minör akoruna *bare* ile yapılan hızlı ve zor geçişten sonra 1.pozisyondaki sol'e atlamayı rahatlatmak açısından bu ölçünün ikinci vuruşunun son 16'lığındaki la sesinin baredeki 6. tel la yerine 5. telde boş la olarak alınması gerekmektedir. Pozisyon değişikliğinden önce kullanılan boş tel geçişlerinin eserin bu bölümünde tercihten çok bir zorunluluk olarak karşımıza çıktığı görülür.

Örnek 34



Altıncı ölçüde de aynı mantıkla Si Dominant Yedili akoru üzerinde kurulu olan dizinin ikinci vuruşunun 3. sesi olan si yi 2. teli açık olarak almak sonrasındaki seslerin çalımı açısından rahatlık sağlar. Bu şekilde pozisyondaki büyük değişiklik sol elde hiçbir stres yaratmadan sağlanmış olur.

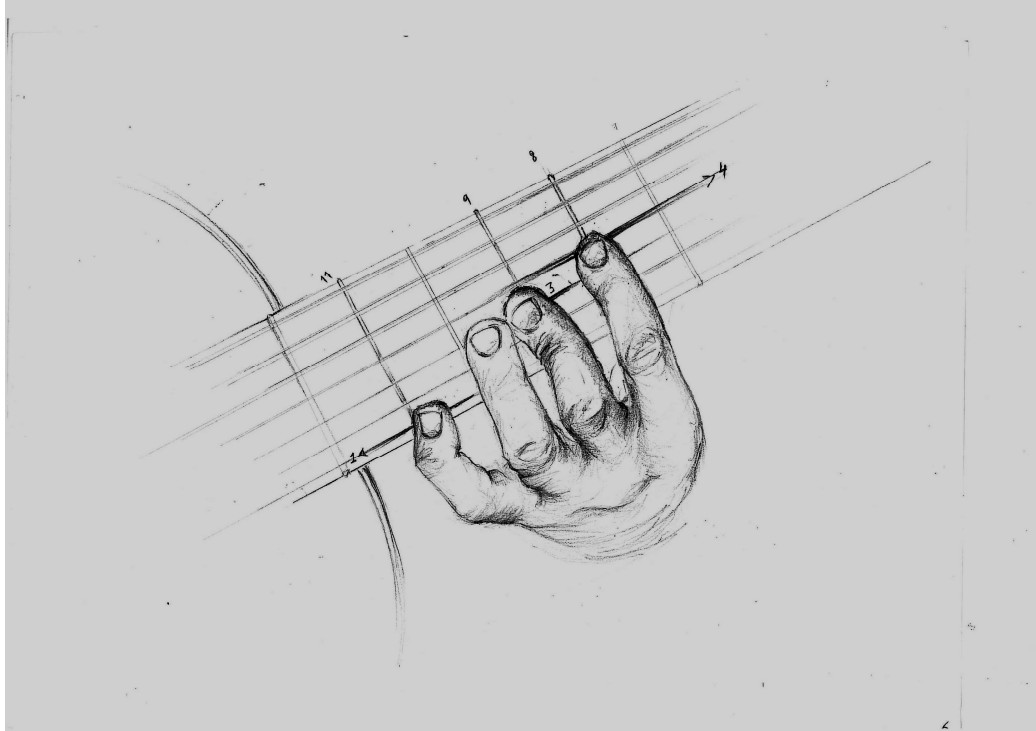
Örnek 35

The musical notation for Example 35 consists of six chords: CIX, CVIII, CVII, CVI, CIV, and CIII. Each chord is marked with a bracket and a number (2 or 1) indicating the finger used for the second string. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The chords are connected by a continuous melodic line, with the second string being the primary focus of the fingering instructions.

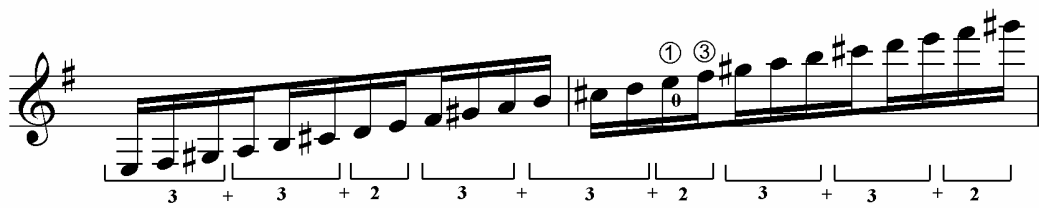
Eserin en zor pasajlarından bazılarının yedinci ölçüden itibaren karşımıza çıktığını gördüğümüz bu bölümlerde Lobos 2. parmakla bare basma tekniğinin kullanılmasını gerektiren pasajlarla eşliği kurmuştur. Hem hızlı diziler hem de akorlar açısından oldukça dikkat edilmesi gereken bu bölümde 7. 8. ve 9. ölçülerde 6 farklı bareli akor bulunmaktadır. Akorların 2+1 zaman bölümlenmesi ile uyumlu olarak pozisyonlarının değiştiği ve bu akorların üçüncü vuruşta değişen akorları seslendirebilmek için 2. parmakla *bare* yapılması gerekmektedir. Yedinci ölçünün 3. vuruşundaki la#'e 2. parmakla *bare* yapılması gerekmektedir. Çünkü 4. parmak bu sırada 1. tel re sesi üzerinde olmalıdır. Hemen öncesindeki 9. pozisyonundaki *bare*'den sonra yapılan bu geçiş oldukça zor olmakla birlikte bu akorlar üzerindeki 16'lık notalarla çalınan dizi seslerinin akıcılığı içerisinde geçişlerinin sağlanması önemlidir.

Bu pasajlarda *legato* kullanımı neredeyse tercihten öte bir zorunluluktur. Bir anlamda iki hareketi tek bir hareket emrine indirgeyen *legato* bu pasajlardaki geçişleri mümkün kılan en önemli dayanaştır.

Resim 6

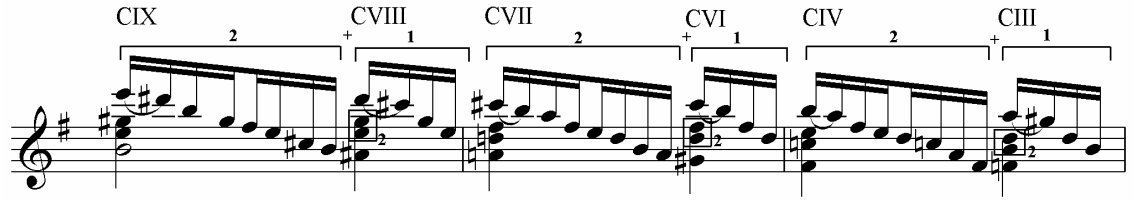


Örnek 36



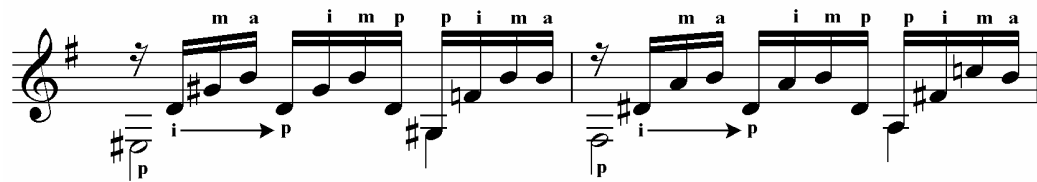
III. Bölümün en uzun çıkıcı dizisini oluşturan bu iki ölçülük bölümde 16'lık notaların 4'lü gruplarla tartımlandırılması yerine, Latin Amerika Halk Müzikleri'nde oldukça sık gördüğümüz 3+3+2 tartı kalıbını kullanmak *duate* açısından daha tutarlı, bu nedenle de daha çalınabilir ve akıcı bir yapı sağlamasını mümkün kılar. Bu dizide de pozisyon değişikliklerinin kullanılan boş telden sonra yapılması, parmağın sonraki uzak pozisyona taşırkenki rahatlığını sağlar.

Örnek 37



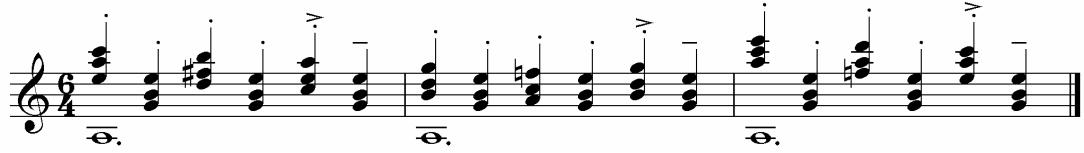
17. Ölçüde başlayan La Majör akoru üzerine kurulu inici dizi altılı gruplarla oluşturulmuştur. Her telde üç notanın yer aldığı bu dizideki ses değerlerinin küçülmesi ile oluşan yeni hareket burada da *legato* kullanımını gerekli kılmaktadır. Ses gruplarının hepsinde 1.-2. ve .4.-5. notaları arasında simetrik bir biçimde yerleştirilen *legato* ile dizi daha rahat çalınabilmektedir.

Örnek 38



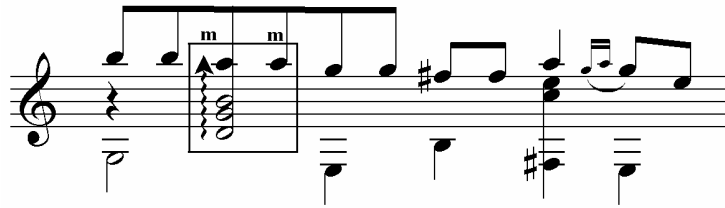
Onsekizinci ölçüde başlayan arpejlerde pozisyon değişikliklerinin 3. vuruşlara geldiği görülmektedir. Sağ el *duate*'sinin *p* ile *i m a* atasındaki dengesinin korunması ve arpeji oluşturan dörtlü nota gruplarındaki ilk seslerin güçlü duyumunu esas alan bir *duate* düşünüldüğünde ilk vuruşun ikinci 16'lığında duyulan re nin *i* ile yapılmasına rağmen ikinci vuruşun ilk 16'lığındaki re'nin *p* ile çalınması gerekmektedir. *p i m a* ile yapılan inici bir arpejden sonra üst tellerde gelen ve yeniden inici bir arpej oluşturan ses grubunun ilk notasının *p* ile çalınmasının vurgunun yeniden güçlü bir şekilde gelmesi açısından önemi büyüktür. Ancak bu şekilde dörtlü nota grupları ile oluşan arpejler arasında *duate* açısından tutarlı bir yapı oluşturulabilir. Zorunlu haller dışında aksanı taşıyan notaların farklı sağ el parmakları ile çalınması müzikal dengeyi riske sokacaktır.

Örnek 39



Otuzdördüncü ölçüden itibaren gelen yeni bölümün üç sesli akorların melodik bir eşlik oluşturması ile şekillendiğini görürüz. Gitarcuların hemen hepsinin *stakato* karakterle çalmayı tercih ettiği 6/4 lük bu bölümde değişen akorların arasında uzun bir süre karşılaşılan Mi Minör akoru duyulur. Temanın *vivo* tempoda olmasına karşın boş tellerle alt 3 telde çalınan bu akorlar pozisyon değişikliklerini oldukça kolay hale getirdiği gibi melodiyi sağlayan değişken akorlar arasında farklı müzikal ifadelerin kullanılmasının da zeminini hazırlar. Beşinci vuruşlara yapılacak bir aksan ve arkasından gelen altıncı vuruşun *portato* olarak çalınması bunun için bir örnek oluşturabilir.

Örnek 40

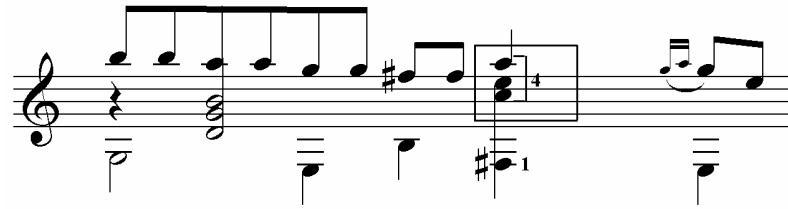


Konçertonun en zor bölümlerinden birini oluşturan ve kırkaltıncı ölçüden başlayan iki sesli melodinin çalımı sırasında özellikle melodinin temposu ve akorların zorluğu göz önüne alındığında sol el *duate*'si kadar sağ el *duate*'sinin de önemli olduğu görülecektir. Bunun örneklerinden biri olarak kırksekizinci ölçüdeki melodi ile birlikte duyulan re – sol - si akorunun sağ el *duate*'sini incelemek gerekir.

Burada hızlı tempo içerisinde 1. tel üzerine 8'lik notalarla kurulmuş olan melodinin akışı sırasında ikinci vuruşta duyulan re – sol - si seslerinin hangi sağ el

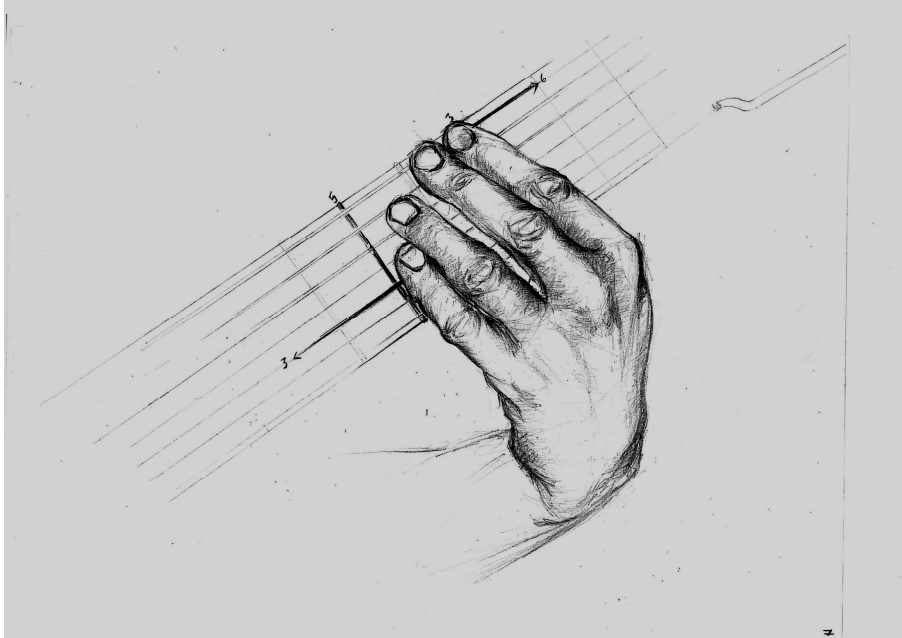
duate'si ile çalınması gerektiği önemli bir detaydır. Genel kullanım düşünüldüğünde bu sesler *p - i - m - a* ile çalınırken melodiyi oluşturan seslerin ise üst üste aynı parmaklar kullanılmayacak şekilde çalınması gerekmektedir. Fakat burada *re - sol - si* sesleri *p - i - m* ile çalınırken melodinin *a* ile çalınması nedeniyle sonraki melodi notasının yeniden *a* ile çalımı aynı parmağı üst üste kullanmanın zorluğu, *m* ile çalımı ise akorun hemen sonrasında çok hızlı bir şekilde 1. tele inmesini sağlamanın zorluğu açısından güç olacaktır. Kullanılabilecek başka bir sağ el *duate*'si ise akoru oluşturan seslerin hepsini birden *m* parmağının aşağı doğru hareketi ile çalmaktır. Bu *duate* melodi içerisinde ani bir aksanın oluşması gibi bir risk taşısa da çalma kolaylığı açısından düşünüldüğünde tercih edilebilir. Burada *m* parmağının hareketinin tercih edilmesinin sebebi de sağ eldeki en kontrol edilebilir parmak olmasıdır.

Örnek 41



Aynı ölçüde karşımıza çıkan incelemeye değer başka bir durum ise beşinci vuruşta duyulan akorun nasıl bir sol el *duate*'si ile çalınacağıdır. Hemen öncesinde dördüncü vuruşta 5. tel si ve 1. tel fa# notalarının 2. perdede *bare* ile çalımı sonrasında buradaki *do - mi - la* seslerinin 4. parmağın yapacağı bir *bare* ile kolaylıkla çalınabileceği görülür. Buradaki hızlı tempo içerisinde 6. teldeki fa# notasına 1. parmakla basarken 2, 3 ve 4. parmakların yerine sadece 4. parmağı kullanarak *bare* basmak suretiyle akoru seslendirmek daha kolay bir çalım sağlayacaktır.

Resim 7

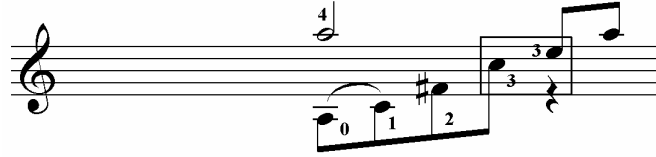


Örnek 42



Ellinci ölçüde de; devam eden iki sesli melodi ve zaman zaman orta partide kendini duyuran eşlik seslerinin akıcı ve eksiksiz bir şekilde yapılabilmesi, sol elin esnek bir şekilde kullanılmasını gerektirmektedir. Burada birlikte tınlayacak olan dört sesin sonraki seslere akıcı bir şekilde bağlanabilmesi için 1. parmağı ilk grupta kullanmamak çok akılcı bir tercih olacaktır. 1. telde çıkıcı, 4. telde inici bir hareketin aynı anda yapılabilmesi için oldukça önemli bir kolaylık sağlayan aynı parmağın sol ve do sesleri üzerinde kullanılması ile buradaki 4 sese 3 parmakla basarak 1. parmağın fa# için hazır halde tutulması sağlanmış olur.

Örnek 43

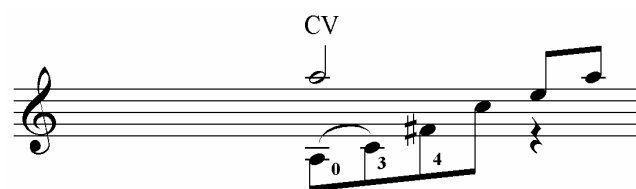


Kırkaltıncı ölçüden sonra basların da ayrı bir melodi halinde duyulduğu müziğin yapısı elliikinci ölçüden itibaren farklılaşmaya başlar. Buradan itibaren 1. teldeki melodiye daha çok eşlik niteliği taşıyan bir yapı söz konusudur. Baslar modal ses dizileri üzerine kuruludur. Buradaki akor geçişleri gitarcuların birçoğu için konçertonun en zor yerleridir. Bu zor akor geçişlerinin sonuncusu ellibeşinci ölçüde duyulur. 1. telde la sesi ile süren melodiye 5. 4. 3 . ve 2. tellerdeki notalarla eşlik edilir. 4. parmak 1. telde melodiye sürdürürken 4. ve 5. vuruşlar sırasında yine 5 sesli bir akor oluşur. Bu akoru duyurabilmek için 3. parmağın 3. ve 2. tellerde 5. perdede bare yapması gerekmektedir. Aksi halde 1. parmağın 5. telde do notasını çalmasını hemen ardından kaldırılarak 4. teldeki fa# notasını çalması gerekecektir ki bu müzikal açıdan tercih edilmeyecek bir kesilme yaratacaktır.

Resim 8

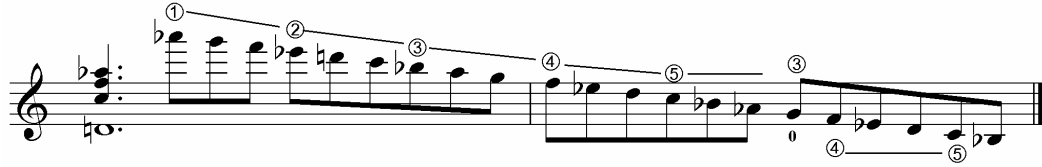


Örnek 44



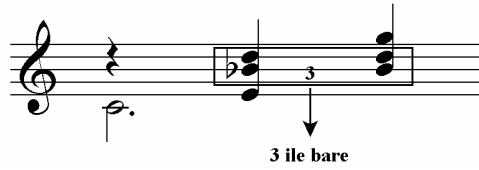
Burada kullanılabilir başka bir *duate* ise 5. perdede 1. parmakla *bare* basmak suretiyle do ve fa# seslerinin 3. ve 4. parmaklarla 5. 6. ve 5. tellerden alınmasıdır ki bu hem melodinin 1. telde sürdürülürken bu kadar açık bir pozisyonda üst tellerin kullanılmasının zorluğu açısından hem de önceki pozisyondan buraya *bare* ile geçilmesinin zorluğundan dolayı diğeri düşünüldüğünde tercih edilmesi ihtimali zayıf bir *duate*'dir.

Örnek 45



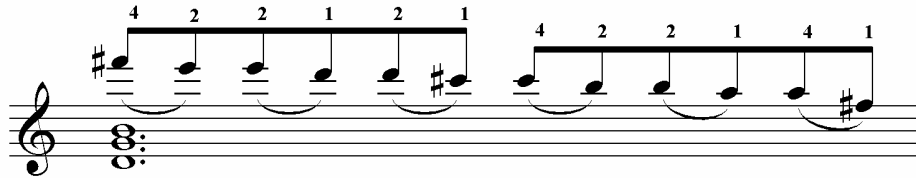
Altmışaltıncı ölçüden başlayan ve 1. pozisyonda barelerle seslendirilen do – fa üzerine kurulu bölümden sonra gelen gitarın üç ölçülük solosu 6/4 lük ölçü içerisinde iki zaman üzerine kuruludur. Üçerli 8'lik notalarla gruplanmış inici dizinin seslerin *duate*'sinin son iki gruba kadar her telde üç nota seslendirilecek şekilde yapılabileceği görülür. Bu *duate* ile tel değişiklikleri ile aksanların aynı nota üzerine getirilmesi sayesinde müzikal ifade ile çalım kolaylığı arasında denge kurulur. Fakat yetmişbirinci ölçünün 6. 8'lik notası olan ve 5. telden seslendirilen lab den sonra sol notası geldiği için pozisyon değişikliğinin burada yapılması gerekmektedir. Aksi halde pozisyon değiştirmeden, akıcı bir şekilde çalınabilen dizinin bu ölçüsünden itibaren aynı telde yapılması gerekecek iki pozisyon değişikliği oluşacak bu da müzikal açıdan problem yaratacaktır. Boş telde çalınması tercih edilmesi gereken sol sesinden sonra grup içerisindeki fa ve mib seslerinde bir üs telden çalınması gerekmektedir. Sonraki üçlü grup seslerinin de simetrik bir şekilde yapılması *duate* açısından tutarlı bir tercih olacaktır.

Örnek 46



Seksenüçüncü ölçü de yine beş sesli bir akor üzerine kurulu olan melodide 3. parmak ile *bare* basmak gerekmektedir.

Örnek 47



Doksanbirinci ölçüde 2 zaman içerisinde 8'lik seslerden oluşan altılı nota grupları ile melodiyi oluşturan seslerin aynı telde *legato*'lar ile yapılacak olması *duate* açısından önemli bir sorun yaratır. Gruplardaki notaların seslendirilmesi sırasında pozisyon değişikliği yapmak zorunludur. Kullanılabilecek başka bir *duate*'nin olmaması, 6 + 6 şeklinde bölümlenmiş olan bu gruplar arasında kaçınılmaz olan ve sorun oluşturmayan bir pozisyon değişikliğinin yanı sıra grubun 4. ve 5. notaları arasında da pozisyon değişikliğini zorunlu kılar.

Bu durumda dikkat edilmesi gereken nokta dördüncü notanın mümkün olduğunca beşinci notaya kadar uzamasını sağlamak ve pozisyon değişikliği yapacak olan parmağı bilekten yapılacak olan bir hareket ile değişikliğe mümkün olduğunca hazırlamaktır.

Örnek 48

The musical score for Example 48 consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is composed of eighth notes, with several groups of three notes beamed together and marked with a '3' above them, indicating triplets. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The second staff continues the melody with similar triplet patterns and dynamic markings. The overall texture is light and rhythmic, characteristic of Heitor Villa-Lobos's style.

Doksanüçüncü ölçüden itibaren yedi ölçü boyunca akorların simetrik geçişleri ile sürdürülen gitar partisinde *pasif a* hareketi ile 6. telde kurulu olan melodinin önüne geçilmeden güçlü bir arpej duyumu yaratılır. Heitor Villa-Lobos burada da eserin pek çok bölgesinde olduğu gibi melodiyi simetrik bir yapı ile zenginleştirmiştir. Süprizlerden uzak olan bu geçişler yoğun bir ses kullanımı içerisinde melodik partinin net duyumunu sağlamıştır.

7. KONÇERTO'NUN GENEL ÖZELLİKLERİ

Eser, olağandışı sade bir biçimde orkestralanmıştır. Dinamikler mümkün olduğu kadar gitarın duyulurluğunu korumak için özel olarak düzenlenmiş, nefesli ve yaylı gruplarının gitara bir arada değil de, ayrı ayrı eşlik etmeleri, bir yöntem olarak tüm eser boyunca uygulanmıştır.

Armonik yapı, modal temellidir. Eser boyunca en yaygın olarak kullanılan dizi, eolyan dizisidir. Armoniler, genelde dizinin doğasının gerekleriyle koşullanmış, tonal-fonksiyonel bağlar, kadans formülleri gevşek tutulmuştur. Yer yer pentatonizm de dizilerin kimliklerini bozmayacak biçimde değerlendirilmiştir.

Eserde, alışlageldiği gibi, klasik konçertoların ilk bölümlerindeki *sonat allegrosu* biçimi kullanılmamıştır. Yapıların formu, genişletilmiş şarkı formlarıdır ve pek çok yerde doğaçlama mantığının rehberliğinde oluşturulmuş izlenimi verir.

7.1 Form

Konçertonun, biçimsel karakterini belirleyen en temel olgu, yapının doğaçlama eyleminin doğal sürecinden yoğunlukla faydalananı olmasıdır. Heitor Villa-Lobos genel bestecilik anlayışı çerçevesi içinde de doğaçlama ve doğaçlamanın kendine has estetik koşulları belirgindir. Genel olarak, geleneksel biçimler, Heitor Villa-Lobos'un bu doğrultudaki kompozisyon anlayışı içinde, daha ziyade, doğaçlamayı kontrol edecek bir rehber olarak değerlendirilir. Bununla birlikte, doğaçlamadan bu ölçüde yararlanıyor olma olgusu, bestecinin geleneksel biçimleri büsbütün deforme ediyor olması anlamına gelmez. Heitor Villa-Lobos, daha çok, geleneksel biçimlerin içyapısal parçalarını genişletmek ve esnetmek yoluyla daha özgür bir besteleme alanı yaratma çabasına girmiştir.

Bu anlamda, Fransız *izlenimci* bestecilerinin armoni değişimlerinde, ortak sesler kullanmak yoluyla sağladıkları yumuşak ton merkezi değişimlerinin sağladığı dokusal birliğin, biçimi en azından ses kullanımı bağlamında garantiye alması, bir yöntem olarak Heitor Villa-Lobos'un referanslarından biridir. Bu anlayış içerisinde formu bir arada tutacak temel öge, kesitlerin birbirleriyle zamansal oran ilişkisidir. Bu zamansal oran ilişkisi, Fransız *izlenimcileri* tarafından sayısal yöntemlerle belirlenirken, Heitor Villa-Lobos'ta, oranların birbirlerine izafiyetinin belirlenmesi, doğaçlamanın iç zamanıyla sağlanır.

Heitor Villa-Lobos Gitar Konçertosu'nda biçimsel tutumun ilkeleri, şu üç başlık altında toplanabilir:

1. Geleneksel biçimlerin temel yapı ilkesi olarak kullanımı.
2. Biçim öğelerinin doğaçlama uygulamasının iç zamansal gerekleriyle esnetilmesi ve genişletilmesi.
3. Biçimlerin bir bütün olarak dengeye ve oransal tutarlılığa ulaşması olgusunun son bölmelerde sağlanması.

7.2 Melodi

Heitor Villa-Lobos Gitar Konçertosu'nun pek az yerinde dört ölçüden uzun müzik cümlelerine rastlanır. Öte yandan orkestradaki bütün çalgıların yer yer seslendirdiği kısa ezgisel fikirler, oldukça sade ve anlaşılır bir biçimde olmak kaydıyla, bir çalgıdan diğerine devredilmek, dolayısıyla eklemelenmek suretiyle, bu dört ölçülük çerçevenin genişlediği pek çok örneğin varlığı söz konusudur. Müziğin genelinde yoğun bir kontrapuntik arayış bulunmamakla birlikte, yine son derece sade bir anlayışla, birlikte seslendirilen ezgiler içinde tutarlı bir iletişim gözetilmiştir.

Cümlelerin asıl kimlikleri nihayetlendikleri kadans ölçülerinde belirginleşir. Bu da yazının armonik dilinin bir getirisidir. çünkü armonik yapının modal referanslardan elde edilmesi, kadansların da tonal anlamda esnemesine yol açmakta ve ezgi de tam bu noktada kimliğini sabitlemektedir.

Heitor Villa-Lobos, melodik ilişkiler kurarken, öncül – soncul ilişkisini çok seyrek örnekler dışında bu konçertoda kullanmamıştır. Bu da bir anlamda, doğaçlama geleneğinin bir getirisidir. Cümleyi oluşturan motifler arasındaki keskin simetri, doğaçlamannın, müzikal zamanda ileriye, yani cümlenin sonrasına yöneliyor olma tutumuna uymaz.

Besteci, her bölüm içinde, üç ya da dört adet küçük melodik hücreler - motifler kullanmıştır. Bu küçük hücre – motifler genel olarak en fazla bir ölçü uzunluğundadırlar. Bu öğeler aşağıda sıralanan kompozisyonel gereklilikler için üretilmiştir:

1. Kesitler arası farklılığı belirginleştirmek.
2. Asıl taşıyıcı ezgisel hattı destelemek ya da haberlemek.
3. Ritmik olarak hareketin sürekliliğine eklemelenmek.

Besteci, cümlelerindeki iç gelişimleri sağlarken, klasik öncül – soncul ilişkisinin sunduğu referanslardan ziyade, özellikle gitarda, çalgının doğasının koşulladığı ezgisel olanakları değerlendirir.

Kompozisyonun hiçbir yerinde, çok küçük örnekler dışında, ayna yazısı, tersten okuma ya da taklit gibi polifonik teknikler kullanılmamıştır. Dolayısıyla, melodik yazı, kendini tek bir plan içerisinde kolaylıkla duyurabilecek bir yapıda sunulmuştur.

Konçertonun, melodik kompozisyonun ilkeleri, aşağıdaki başlıklar altında özetlenebilir:

1. Küçük eklemlenmelerle kısa cümleler oluşturmak.
2. Dört ölçülük büyük cümleler oluşturmak, daha geniş cümleleri çalgılara paylaştırarak gerçekleştirmek.
3. Yapı içinde cümleleri örgütleme – birleştirme eyleminde, gelişimden çok, çeşitlenmeli tekrardan yararlanma.

7.3 Ritim

Heitor Villa-Lobos, Yirminci Yüzyıl Latin Amerika müziğinin kimlik öğelerinin içinde belki de en önemli yere sahip olan ritmik gelenekleri, pek çok kompozisyonunda stilize etmek suretiyle değerlendirmiştir. Latin ritimleri, bol senkoplu, zaman zaman oldukça karmaşık, sürprizli yapıdadırlar. Öte yandan, bu konçerto içerisinde, bu ritmik zenginlik, tam anlamıyla kullanılmamıştır. Bestecinin pek çok diğer eserinde rastladığımız çok ritimlilik, ritmik modülasyon, sıklıkla değişim gösteren birim zaman gibi öğeler, bu yapıtta kullanılmamıştır.

Besteci, çevrilebilir ritimler kullanmamıştır. Ritmik arttırma – eksiltme gibi teknikler az olmakla birlikte, değerlendirilmiştir. Yapay bölünmeler - üçleme, beşleme - doğal bölünmelerle kontrast oluşturacak biçimde yer yer kullanılır. Yapay bölünmelerin en sıkı ve sürekli biçimde kullanıldığı yer, İkinci Bölüm'ün başındaki beşleme içindeki 16'lıklarla yazılan açılış cümlesidir.

Modern ritmik tekniklerin çok sınırlı olarak kullanılmasından daha da şartıcı olarak, bu yazıda, Brezilya müziğinin en keskin karakteristiklerinden olan senkoplar da çok seyrek kullanılmıştır.

Bestecinin, konçerto içerisinde kullandığı ritmik öğeler ve ritmik kompozisyon ilkeleri, aşağıdaki biçimde sıralanabilir:

1. Birim zaman içerisinde, yapay bölünmelerle doğal bölünmelerin karşılıklı kullanımı.
2. Senkopları çoklu yapılar içerisinde kullanmaktan ziyade, tek başına ve görünür, en sade biçimleriyle sunmak.
3. Ritmik anlamda büyük karşıtlıkları, küçük yapılar arasında kullanmaktan daha çok, büyük form öğeleri arasında değerlendirmek.

7.4 Armoni

Konçertonun tamamı, modal bir plan içinde oluşturulmuştur. Dolayısıyla armoniler, fonksiyonel olmaktan ziyade, modun gerektirdiği karşılıklı ilişkiler çerçevesinde hareket ederler. Konçertonun genelinde, minör, majör, 7'li, 9'lu ve 11'liler kullanılmıştır. Keskin bir dominant etkisi seyrek olarak değerlendirilmiş, böylelikle kadans bölgelerinde de modal tını korunmuştur. Öte yandan, modalite – tonalite ilişkisi içerisindeki kimi ara ilişkiler gözetilmiş, örneğin kadans bölgelerinde modun bağlanacağı bir sonraki modla ilişkisini ikna edici kılmak için, akorların basları, zaman zaman bir dominant işlevini yüklenebileceği şekilde düzenlenmiştir.

Konçertonun bütününde yaygın olarak kullanılan diziler; eolyan, doryan ve frigyan olarak sıralanabilir. Tonaliteye” bağlı diziler arasında geçişler, özellikle kadans bölgelerinde değerlendirilmiştir.

Konçertonun genelindeki armonik tutum, şu başlıklar altında sıralandırılabilir:

1. Armonilerin modaliteden çıkarılması.
2. Ortak ses kullanımıyla, akorlar arasında rahat geçişler sağlanması.
3. Yedili akorların çevrimlerinin sıklıkla kullanılması.
4. Kadanslarda sıklıkla keskin tonal köşeler oluşturmaktan kaçınılması.
5. Ezgilerde akor dizilerinin kullanılması.

7.5 Konçerto İçerisinde Gitarın Kullanımı

Konçerto boyunca gitar, asıl melodik malzemeyi seslendirecektir. Genel olarak besteci, temel melodik malzemeyi, öncelikle gitarda duyurur ve malzemeyi gitara özel kılar. Konçertonun genelinde gitar, ya sadece yaylılarla, ya da sadece nefeslilerle desteklenir. Ritmik olarak, gitar partisi, bu çerçeve içerisinde doğal olarak en çeşitlilik içeren parti olma özelliğini taşımaktadır. Orkestranın uzayan seslerle duyurduğu akorlar, gitarda gerek kırık arpejlerle, gerek akor dizileriyle hareketlendirilmiştir.

Gitar, pek çok yerde, bir ses alanında (register) asıl ezgiyi seslendirirken, bir diğer ses alanında çeşitli figürlerle bu asıl ezgiye eşlik eder. Birinci Bölüm'de söz edildiği gibi, gitar ve piyano ile ilişkisinin yanında Villa Lobos, aynı zamanda bir çellisttir. J. S. Bach'ın müziği ile de ilişkisi bilinen besteci, tıpkı J. S. Bach'ın viyolonsel sütünlerinde sıklıkla rastlandığı gibi, ezginin alt ses alanında olduğu, eşliğin ise üst ses alanında olduğu örneklerle de rastlanır.

Gitarın çok partili kullanımından sıklıkla yararlanıyor olmakla birlikte, Lobos, bu anlamda polifonik bir yazı kullanmaz. Asıl ezgilerin arasında pek çok arpej kullanılmıştır. Gitarın asıl ezgiyi çalmadığı yerlerde de pek çok arpej çaldığı görülür.

Bu konçertoda, gitar yazısının gösterdiği en önemli ve en özel durum, gitarın, akort sisteminin melodik ve armonik malzemenin üretilmesinde temel dayanak olarak kullanılmasıdır. Melodik olarak, gitarın akort sistemi, konçertonun ana motiflerinin temelidir. Konçertodaki en sık kullanılan tonalitelerin “mi” ve “la” olması da, yine gitarın akort sistemiyle ilgilidir.

7.6. Orkestrasyon

Konçertonun en sade ve kolaylıkla çözümlenebilecek alanı, orkestrasyonudur. Konçerto boyunca orkestra, gitara eşlik etmekten başka herhangi bir kimlik özelliği göstermez. Çok tipik bir formül olarak asıl melodiler, gitardan sonra en çok kemanlarda duyurulur. Yaylılarda ve nefeslilerde uzatılan akorlar, çoğunlukla ölçü boyutuna kadar genişlemiş, uzayan değerlerle yazılmıştır. Bu armonik desteklerin pek çoğu, armonik pedallar olarak örgütlenmiştir. Yaylı ve nefesliler, gitarın çalmadığı kesitler dışında neredeyse hiç *tutti* çalmazlar.

Heitor Villa-Lobos, konçertoyu yazdığı 1950'li yıllarda var olan bütün avangard tekniklerden (örneğin nefeslilerde özel tekniklerle doğuşkan üretimi, az kullanılan ses ortamlarında yaratılan efektif tınlar, çalgıcının inisiyatifine bırakılan belirlenmemiş pasajlar gibi) haberdardır. Pek çok kompozisyonunda da, efektif bağlamın dışına çıkmamakla beraber, bu tekniklerden yararlanmıştır. Öte taraftan, bu yapıtta, kullanılan orkestrasyon, en tipik klasik çalgılamadan bile daha sade kullanılmıştır. Bu sadelik, bütünüyle, gitarın solist olarak konumunu ve duyulurluğunu garantiye almak kaygısıyla kurgulanmıştır.

Gürlükler, stereofonik bir yazı içerisinde dağıtılmıştır. Besteci bu konuda son derece titiz davranmış ve orkestra şefinin provalarda özenle gitarın duyulabilirliğini gözetmesi için, gitar dışındaki bütün çalgıları, gitarın en az bir gürlük değeri altında (mezzoforte - mezzopiano) dinamiklenmiştir.

Heitor Villa-Lobos'un konçertosundaki orkestrasyonunun temel özellikleri, aşağıdaki başlıklar altında toplanabilir:

1. Yoğun armonik pedal kullanımı.
2. Uzayan değerlerle duyurulan akorlar.
3. Gitarın çaldığı pasajlarda, bütünsel gürlüğün kontrol edilmesi kaygısıyla, yaylı ve nefeslilerin yoğun olarak bir arada kullanılmaması.
4. Orkestra içindeki çalgıların klarnet ve nispeten obua dışında kimlik oluşturacak düzeyde sololarının olmaması.
5. Ritmik olarak, gitar ve orkestra arasında karşıtlığın bütün içerisinde korunması.
6. Orkestra partilerinin gürlüklerinin, gitar partisinin her zaman altında tutulması.

SONUÇ

Heitor Villa-Lobos çağdaşları olan Agustín Barrios Mangoré, Antonio Lauro gibi diğer Latin Amerikalı 20. yüzyıl gitar müziği bestecilerine göre çok daha az sayıda eser vermiştir. Buna karşın Latin Amerika gitar müziğinin klasik gitar müziğine etkileri göz önüne alındığında Heitor Villa-Lobos çağdaşlarına göre çok farklı ve önemli bir noktada yer almaktadır. Bestecinin klasik batı müziğinin farklı disiplinlerinde eserler vermiş olması, viyolonsel ve piyano gibi enstrümanların üzerindeki hakimiyeti, onun gitar için yazdığı müziklerin Latin Amerika Müziği ile Klasik Batı Müziği arasında sağlam bir ilişki kurmasında etken olmuştur.

Aslında bu durumu gitar müziği açısından bir “yeniden karşılaşma” olarak adlandırabiliriz. Çünkü; gitarın 15. yüzyılda Güney Amerika’ya gelişi, bu kıtanın ‘Latin Amerika’ oluşu kadar eskidir. Heitor Villa-Lobos bu “karşılaşma” ile yüzyıllar içerisinde kıta müziğinin geleneksel formlarıyla başkalaşmış bir müzik mirasını modern bir anlayışla yeniden ele almıştır.

Heitor Villa-Lobos Gitar Konçertosu bu bağlamda ele alındığında, Güney Amerika Müziği’nin Batı’nın modernist anlayışı ile yoğrulmuş en özgün örneklerinden biridir.

H. VILLA-LOBOS

(Rio, 1951)

CONCERTO

pour

Gitare et petit orchestre

Réduction pour Gitare et Piano

HML

ÉDITIONS MAX ESCHIG

48, Rue de Rome, Paris (8^e)

Villa-Lobos

Set: A

Concerto pour gitare et petit orch

G 45A E1

à Andrés SÉGOVIA

OUVRIER MOTTEZ
PHOTOCOPIENTENTE
MAX ESCHIG
48, rue de Rome 1963
Téléphone: ANTOINE
BOIS 504 21 26

CONCERTO

POUR GUITARE & PETIT ORCHÈSTRE

H. VIOLA-LOBOS
(Rio, 1931)

I

quasi
All^o preciso (128 = ♩) 1

FLÛTE

HAUTROIS

CLARINETTE SIB

BASSON

COR en FA

TROMBONE

GUITARE *4* *Solo*

All^o preciso (128 = ♩) 1

1^{er} VIOLONS

2^{es} VIOLONS

ALTOS

VIOLONCELLES

CONTREBASSES

3

Flt.

Cl.

Bsn.

Ob.

Guitar

Vox

Alt.

Vcl.

C.B.

mf

p

pp

pp

Cl. Solo

Cl.

Guitar

Vox

Alt.

Vcl.

C.B.

pp

ppp

ppp

ppp

ppp

N.E. 7075

Musical score for Guitar, Viola, Alto, Violoncello, and Contrabasso. The score is in 4/4 time and features a complex, fast-paced melodic line in the guitar and viola parts. The guitar part is marked with a circled '38' and a '3' in a box. The viola part is marked with a circled '38' and a '3' in a box. The alto, cello, and double bass parts provide a steady harmonic accompaniment. The score includes dynamic markings such as *pp* and *ppp*, and a section marked 'DIV.' with a 3/4 time signature. Handwritten notes on the right side of the page include '36', '37', and '38'.

Musical score for Flute, Horn, Clarinet, Bassoon, Cor, Trombone, and Guitar. The score is in 4/4 time and features a complex, fast-paced melodic line in the flute and horn parts. The flute part is marked with a circled '4' and a '4' in a box. The horn part is marked with a circled '4' and a '4' in a box. The clarinet, bassoon, and guitar parts provide a steady harmonic accompaniment. The score includes dynamic markings such as *pp* and *ppp*, and a section marked 'DIV.' with a 3/4 time signature. Handwritten notes on the right side of the page include '36', '37', and '38'.

2

Fl.
Hob.
Cl.
Bsn.
Cor.
Trb.
Guitare
Viol.
Vclle.
C.B.

pp
ppp
ppp
pp
pp

4

Rall.

Fl.
Hob.
Cl.
Bsn.
Cor.
Trb.
Guitare
Viol.
Vclle.
C.B.

pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp

Rall.
Rall.

Meno Mosso

6

8

5 Poco meno

6

Guitare

Vox

Alto

Villes

C.B.

pp

pp

pp

pp

pp

6

6

Guitare

Vox

Alto

Villes

C.B.

3

Guitare

Vox

Alto

Villes

C.B.

4

Musical score system 4, measures 1-4. Instruments: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. B.), Clarinet in A (Cl. A.), Guitar, Violin (Vols.), Alto (Alt.), Viola (Vlla.), and Double Bass (C.B.). The score shows melodic lines for the woodwinds and guitar, with a steady bass line. A handwritten '10' is above the Cl. B. staff in measure 3.

6

Musical score system 6, measures 1-4. Instruments: Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. B.), Clarinet in A (Cl. A.), Bassoon (Bsa.), Cor Anglais (Cor.), Guitar, Violin (Vols.), Alto (Alt.), Viola (Vlla.), and Double Bass (C.B.). The score features a complex guitar part with many chords and a melodic line for the Cl. A. and Bsa. parts. Handwritten annotations include 'ok' and '2' near the Bassoon staff, and '10' and '3' near the Cl. A. staff. A circled '2' is at the bottom left. To the right, there is a handwritten '! -> VCI'.

Cl.

Bsn

Guitar

VCS

Alt.

Vlcs

C.B.

Cl.

Bsn

Guitar

VCS

Alt.

Vlcs

C.B.

7

7

arco.

pp

arco.

pp

pp

pp

5

Guitar: Treble clef, complex melodic line with notes B, G, D. Chords B-G-D are indicated below the staff.

Violins: Treble clef, sustained notes with phrasing slurs.

Alti.: Bass clef, sustained notes with phrasing slurs. Marking: *pp*, *div.*, *arco*.

Violas: Bass clef, sustained notes with phrasing slurs.

C.B.: Bass clef, sustained notes with phrasing slurs. Marking: *pp*, *div.*

Guitar: Treble clef, melodic line with notes E, B, G, D, A, E. Chords E-B-G-D-A-E and A-D-C-B-E are indicated below the staff.

Violins: Treble clef, sustained notes with phrasing slurs. Marking: *pp*, *div.*

Alti.: Bass clef, sustained notes with phrasing slurs.

Violas: Bass clef, sustained notes with phrasing slurs.

C.B.: Bass clef, sustained notes with phrasing slurs.

Tib.: Treble clef, melodic line with notes and slurs. Marking: *pp*, *arco*.

Guitar: Treble clef, complex melodic line with notes. Marking: *pp*, *arco*.

Violins: Treble clef, sustained notes with phrasing slurs. Marking: *pp*.

Alti.: Bass clef, sustained notes with phrasing slurs.

Violas: Bass clef, sustained notes with phrasing slurs.

C.B.: Bass clef, sustained notes with phrasing slurs. Marking: *pizz.*, *arco*, *pp*, *ppp*.

4

Fl. *p*

Hob.

Cl.

Ban.

Cor.

Tob.

Guitare *Arco.*

Vins. *ppp*

Alt. *ppp*

Vlles. *ppp*

C.B. *ppp*

9 Poco meno

5

Guitare *Rall. Rit. a Tempo*

Vins. *Rall. Rit. a Tempo*

Alt.

Vlles. *cord.*

C.B. *pp*

M.E. 7075

4

10

10

10

pp

sourd.

pp

pp

pp

ppizz.

5

5

5

Fl.
Hib.
Cl.
Bso.
Cor.
Tbn.
Guitare
Vins.
Alt.
Vilos.
C.B.

pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp

SOLO
p

Hib.
Bso.
Cor.
Tbn.
Guitare
Vins.
Alt.
Vilos.
C.B.

3 *Rall.*

pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp

pizz. *ppp*
ppp

Rall.

3=C

[1] a Tempo

Hob. *f* *sfz* *p*

Cl. *f* *sfz* *p*

Bsn. *mf* *sfz* *pp*

Cor. *mf* *sfz* *pp*

Trb. *mf* *sfz* *pp*

Guitare *mf* *sfz* *pp*

[II] a Tempo

Vcl. *pp*

Alt. *pp*

Vcllo *arco* *pp*

C.B. *arco* *pp*

Hob. *pp* *SOLO* *sfz* *pp*

Cl. *pp*

Bsn. *pp*

Guitare *pp*

Vcl. *pp* *ppp*

Alt. *pp* *ppp*

Vcllo *pp* *ppp*

C.B. *pp* *ppp*

M. E. 7076

Hrb.
 Cl.
 Bon.
 Cor.
 Guitare
 Voce
 Alt.
 Vles.
 C.B.

SOLO
 SOLO
pp
sf = pp
 DIV.
 UNIS

Fl.
 Hrb.
 Cl.
 Bon.
 Cor.
 Trb.
 Guitare
 Voce
 Alt.
 Vles.
 C.B.

12
 12
pp
esusc.
 UNIS
 Pos. f.

△ 830'

II 4 *Battina - Pos*

Andantino e andante

FLÛTE

HAUTOIS

CLARINETTE SIB

BASSON

COR en FA

TRUMPBONE

GUIARE

Andantino e andante

1^{er} VIOLONS

2^{es} VIOLONS

ALTOS

VIOLONCELLES

CONTREBASSES

4 1 4

Fl.

Hrb.

Cl.

Pos

Cor

Trb.

Guitare

avec sourd.

Vcn

avec sourd.

Alto

avec sourd.

Clax

avec sourd.

C.B.

Vi. 3

Cl.
Horn
Cor
Trb.
Guitar
Violin
Viola
C.B.

Meno 3

Cl.
Horn
Cor
Trb.
Guitar
Violin
Viola
C.B.

pp

Meno

molto vibrato 4 2

2 Andante (152 = ♩) *espressivo*

Guitare

Vcllo

Alt.

Vcllo

C.B.

4

Guitare

Vcllo

Alt.

Vcllo

C.B.

in 2 ct

Rall. Rit. a Tempo 3

Cl.

Bas.

Guitare

Vcllo

Alt.

Vcllo

C.B.

pp *pp* *pp* *pp*

a.t. *Rall.* *Rit. a Tempo* *3* *div.*

Fl.
Hib.
Cl.
Bos.
Cor.
Tob.
Guitare
Vnn.
Alt.
Vlla.
C.B.

The first system of the score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bos.), Oboe (Hib.), Cor Anglais (Cor.), Trombone (Tob.), Guitar (Guitare), Violin (Vnn.), Alto (Alt.), Viola (Vlla.), and Cello (C.B.). The guitar part features a complex rhythmic pattern with triplets and a large arrow pointing to the right. The string parts (Vnn., Alt., Vlla., C.B.) are marked with *pp* and have a fermata over the first measure.

Cor.
Guitare
Vnn.
Alt.
Vlla.
C.B.

The second system continues with parts for Cor Anglais (Cor.), Guitar (Guitare), Violin (Vnn.), Alto (Alt.), Viola (Vlla.), and Cello (C.B.). The Cor part is marked *pp* and includes the instruction *Rall. SOLO* and *Andante*. The guitar part features a melodic line with a fermata and a *Rall.* marking. The string parts (Vnn., Alt., Vlla., C.B.) are marked with *pp* and *ppp*, and include the instruction *DIV. UNIS*.

2 4

Flauto

Violino

Violoncello

Clarineto

Allegro

Andante

2

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Guitarra

Violino

Alt.

Violoncello

Cl.

pp

pp

pp

p

p

Vib

4

Rall.

Fl.
Cl.
Bsn.
Cor.
Trb.
Guitare
Viol.
Vcllo
C.B.

5

Op **5** Più mosso SOLO

mf

5 Più mosso

Cl.
Guitare
Viol.
Vcllo
C.B.

4

Hrb.

Cl. SOLO

Guitar

Voice

Alt.

Vibes

C.B.

2

Fl. SOLO

Hrb.

Cl.

Cor

Guitar

Voice

Alt.

Vibes

C.B.

Rall. e dim.

Fl.

Hob.

Cl. *Al SOLO*

Bass

Cor

Trb.

Guitarre

Rall. e dim.

Vcos

Alt.

Vlcs

C.B.

ppp

CADENCE

Quasi allegro Andante Quasi allegro Poco moderato

Guitarre

CADENCE

Quasi allegro

Musical score for a cadence, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as dynamics (*f*, *rit.*), articulation (*staccato*), and chord diagrams (B, G, D, A, E).

The score consists of seven staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *f* and the tempo marking *Quasi allegro*. It features a series of eighth notes with a slur and a chord diagram above it showing B, G, D, and A. The second staff includes a *staccato* marking and a *rit.* marking, with chord diagrams B, D, and E. The third staff has a *rit.* marking and a *staccato* marking. The fourth staff shows a *staccato* marking and a *rit.* marking. The fifth, sixth, and seventh staves continue the melodic line with various articulations and chord diagrams, including a *harm.* (harmonic) marking and a chord diagram E in the seventh staff.

Andante

The 'Andante' section consists of four staves of music. The first staff begins with a circled letter 'B' above the first measure. The music is written in a single treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The first staff contains a melodic line with various note values and rests. The second staff features a more complex texture with multiple voices and some slurs. The third and fourth staves continue the melodic and harmonic development, with some notes marked with a '5' (fingerings) and a '4'.

Quasi allegro

The 'Quasi allegro' section consists of three staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *f* (forte) and features a series of eighth notes. The second staff includes a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and contains some chords and rests. The third staff continues the rhythmic pattern, ending with a glissando marking and a final chord.

Musical staff with treble clef, showing a sequence of chords with fingerings (1-3) and a descending melodic line.

Musical staff with treble clef, showing a sequence of chords with fingerings (1-3) and a descending melodic line.

Meno

Musical staff with treble clef, showing a sequence of chords with fingerings (1-3) and a descending melodic line.

Musical staff with treble clef, showing a sequence of chords with fingerings (1-3) and a descending melodic line.

harm. G B F G B F

mf

A

Sons réels

Musical staff with treble clef, showing a sequence of chords with fingerings (1-3) and a descending melodic line.

harm.

E

rall.

Poco moderato

Musical staff with treble clef, showing a sequence of chords with fingerings (1-3) and a descending melodic line.

Musical score for a piano piece, featuring seven staves of music. The score includes various dynamics and performance instructions:

- Staff 1: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time signature. Contains a series of chords.
- Staff 2: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time signature. Contains a series of chords with some triplets.
- Staff 3: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time signature. Contains a series of chords. Instruction: *Poco rall.*
- Staff 4: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time signature. Contains a series of chords. Instruction: *f*.
- Staff 5: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time signature. Contains a series of chords. Instruction: *rall.*
- Staff 6: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time signature. Contains a series of chords. Instruction: *cresc. e allarg.*
- Staff 7: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time signature. Contains a series of chords. Instruction: *f*.

III

Allegretto non troppo

FLÛTE

HAUTOIS

CLARINETTE SIB

BASSON

COR

TROMBONE

GUITARE

Allegretto non troppo

1^{er} VIOLONS

2^{es} VIOLONS

ALTOS

VIOLONCELLES

CONTRERASSES

Rall. **1** a Tempo

5

Cl.

Bn.

Guitare

Rall. **1** a Tempo

Vns

Alt.

Vlcs

C.B.

pp



System 1: Musical score for Guitar, Voice, Alto, Violoncello, and Contrabasso. The system consists of five staves. The guitar part features a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes. The voice part has a few notes, and the other instruments provide harmonic support with chords and bass lines.



System 2: Musical score for Guitar, Voice, Alto, Violoncello, and Contrabasso. The guitar part continues with a similar rhythmic pattern. The voice part has a few notes, and the other instruments provide harmonic support. There are some handwritten annotations in the voice part, including a large 'V' and some arrows.



System 3: Musical score for Guitar, Voice, Alto, Violoncello, and Contrabasso. The guitar part continues with a similar rhythmic pattern. The voice part has a few notes, and the other instruments provide harmonic support. There are some handwritten annotations, including a circled '2' and the word 'DIV.'.

15

Musical score for guitar, brass, and woodwinds. The score is divided into two systems by a vertical bar line. The first system includes guitar, brass (trumpets and trombones), and woodwinds (saxophones and clarinet). The second system includes guitar, brass, and woodwinds. The guitar part features a complex, rhythmic melody. The brass and woodwind parts provide harmonic support. The word "UNIS" is written above the brass part in the second system.

UNIS

Musical score for woodwinds and guitar. The score is divided into two systems by a vertical bar line. The first system includes clarinet, saxophone, and guitar. The second system includes guitar, brass, and woodwinds. The guitar part features a complex, rhythmic melody. The woodwind parts provide harmonic support. The word "Clar" is written above the clarinet part in the first system.

Clar

Cl.
Ppn.
Cor.
Trb.
Guitare
Vena
Alt.
Vlies
C.B.

The first system of the musical score consists of nine staves. From top to bottom, they are labeled: Cl. (Clarinet), Ppn. (Percussion), Cor. (Cornet), Trb. (Trumpet), Guitare (Guitar), Vena (Violin), Alt. (Alto), Vlies (Viola), and C.B. (Cello/Double Bass). The Cl. staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Ppn. staff has a bass clef and a 'P' dynamic marking. The Cor. and Trb. staves have treble clefs and a key signature of one sharp. The Guitare staff has a treble clef and a 'p' dynamic marking. The Vena and Alt. staves have treble clefs. The Vlies and C.B. staves have bass clefs. The music is divided into four measures by vertical bar lines. The Guitare part features a complex rhythmic pattern of chords and arpeggios. The Vena and Alt. parts have long, sustained notes with slurs.

Ppn.
Cor.
Trb.
Guitare
Vena
Alt.
Vlies
C.B.

The second system of the musical score consists of eight staves. From top to bottom, they are labeled: Ppn. (Percussion), Cor. (Cornet), Trb. (Trumpet), Guitare (Guitar), Vena (Violin), Alt. (Alto), Vlies (Viola), and C.B. (Cello/Double Bass). The Ppn. staff has a bass clef. The Cor. and Trb. staves have treble clefs and a key signature of one sharp. The Guitare staff has a treble clef and a 'p' dynamic marking. The Vena and Alt. staves have treble clefs. The Vlies and C.B. staves have bass clefs. The music is divided into four measures by vertical bar lines. The Guitare part continues with its complex rhythmic pattern. The Vena and Alt. parts have more active melodic lines, with 'p' dynamic markings. The Vlies and C.B. parts have sustained notes.

This page contains two systems of musical notation for a symphony orchestra and a chamber ensemble. The top system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Cor Anglais (Cor.), Trombone (Trb.), Guitar, Violin (Vns.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (C.B.). The bottom system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Cor Anglais (Cor.), Trombone (Trb.), Guitar, Violin (Vns.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (C.B.).

The score is written in 2/4 time and features various musical notations such as dynamics (e.g., *mf*, *pp*), articulation (accents), and phrasing slurs. Rehearsal marks are present, with the number '3' appearing in boxes above the Flute and Violin staves in the first system, and above the Flute and Violin staves in the second system. The number '4' is written above the Flute staff in the first system, and the number '3' is written above the Flute staff in the second system. The number '3' also appears at the end of the second system.

M.E. 7075

4 2

Drum

Trb.

Guitars

Vox *div. pizz.* *UNIS* *afro*

Alt.

Vlcn

C.B.

4 3

Fl.

Hrb.

Cl.

Bsn

Cer

Trp.

Guitars

Vox *UNIS* *Rall.*

Alt. *UNIS*

Vlcn *UNIS*

C.B. *div.*

6/4
Fo

78

A **Vivo** **SOLO** *6* *8+1*

Horn
Guitare
Vens
Alt.
Vlles
C.B.

pp

Detailed description: This system of musical notation includes six staves. The Horn staff has a handwritten '78' and a circled 'A' with 'Vivo SOLO' above it, and a handwritten '6' above the staff. The Guitar staff has a circled 'A' with 'Vivo' above it. The Bass staff has a circled 'A' with 'Vivo' above it. The other three staves (Vens, Alt., Vlles) have a circled 'A' with 'Vivo' above them. The C.B. staff has a circled 'A' with 'Vivo' above it. The music is in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics, including *pp*.

cl **SOLO**

Cl.
Horn
Guitare
Vens
Alt.
Vlles
C.B.

Detailed description: This system of musical notation includes seven staves. The Clarinet staff has a circled 'cl' and 'SOLO' above it. The Horn staff has a circled 'cl' and 'SOLO' above it. The other five staves (Guitare, Vens, Alt., Vlles, C.B.) have a circled 'A' with 'Vivo' above them. The music continues with various rhythmic patterns and dynamics, including *pp*.

5 4

Cl. *fz-ppp*

Bass *fz-ppp*

Guitar

Voice *pp*

Alt. *pp*

Viola *fz-pp*

C.B. *fz-pp*

2

Fl. *p*

Bk. *pp*

Cl. *pp*

Bass *pp*

Cor *pp*

Trb. *pp*

Guitar

Voice *pp*

Alt. *pp*

Viola *pp*

C.B. *pp*

SOLO

M. P. 7015

4

Fl.

Guitare

Vns

Alt.

Vlles

C.B.

UNIS

3

6

7

Rall. *ppp* a Tempo

SOLO

Cor

Guitare

Rall. *ppp* a Tempo

Vns

Alt.

Vlles

C.B.

pizz *pp* UNIS arco *ppp*

pizz *pp* arco *ppp*

M.S. 2072

06 spio 4

Fl.
Cl.
Bsn.
Cor.
Trb.
Guitar
Vn.
Vla.
Ccl.
C.B.

pp
pizz

4

Fl.
Cl.
Bsn.
Cor.
Trb.
Guitar
Vn.
Vla.
Ccl.
C.B.

pp
pizz
div

6

7

Fl.

Hcb.

Cl.

Bsn.

Cor

Trb.

Guitare

Vons

Alt.

Vlies

C.B.

pp

sf

UNIS

Fl.

Hcb.

Cl.

Bsn.

Cor

Trb.

Guitare

Vons

Alt.

Vlies

C.B.

pp

sf

7

2 4

Fl.

Hrb.

Cl.

Bsn.

Sax.

Trb.

Guitare

voce

Alt.

Tromb.

C.B.

mf

pp

SOLO

Guitare

voce

Alt.

Tromb.

C.B.

pp

DIV.

TROS

M. E. 7975

4 + 3

Hrb. *solo* 8

Cl.

Bsn. *pp*

Cor

Trb.

Guitar *chaco* 8

Vox 8

Alt.

Vln.

C.B.

Hrb. V

Cl.

Bsn. *pp*

Cor

Trb.

Guitar 6

Vox 8

Alt.

Vln.

C.B.

4

9

Hrb.

Cl.

Bon.

Cor.

Trb.

Guitare

Vens.

Alt.

Vlles.

C.B.

4

Guitare

Vens.

Alt.

Vlles.

C.B.

GR

6
40 a Tempo SOLO

Flute: *Rall.* *a Tempo*

Clarinet: *SOLO*

Guitar: *Rall.* *a Tempo*

Saxophone: *Rall.* *a Tempo*

Alto Sax: *pp* *pp*

Bass: *pp* *pp*

C.B.: *pp* *pp*

Detailed description: This musical system covers measures 40 to 43. It features six staves. The Flute part begins with a 'Rall.' marking and a melodic line that ends with a 'SOLO' section starting at measure 40, marked 'a Tempo'. The Clarinet part also has a 'SOLO' section starting at measure 40. The Guitar part has a 'Rall.' section followed by an 'a Tempo' section with arpeggiated chords. The Saxophone part has a 'Rall.' section followed by an 'a Tempo' section with a melodic line. The Alto Sax, Bass, and C.B. parts provide harmonic support with chords and a steady bass line.

Clarinet: *pp*

Trombone: *pp*

Guitar: *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Bass: *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

C.B.: *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Detailed description: This musical system covers measures 44 to 48. It features six staves. The Clarinet part has a melodic line with a 'pp' dynamic. The Trombone part has a melodic line with a 'pp' dynamic. The Guitar part has a rhythmic accompaniment with chords and a 'pp' dynamic. The Bass and C.B. parts provide harmonic support with chords and a steady bass line.

41 4

Allegro 4

41

Fl.

Cl.

Bon.

Cor.

Trb.

Guitare

Viol.

Viola

C.B.

UNIS

pp

Allarg.

Fl.

Cl.

Bon.

Cor.

Trb.

Guitare

Viol.

Viola

C.B.

Allarg.

UNIS

KAYNAKLAR

Engstrom, G., **“An Analysis of the Concerto for Guitar and Small Orchestra by Heitor Villa-Lobos”**,Doktora Tezi, Kent State University, 2000.

Ergüden, B., **“Heitor Villa-Lobos’un 12 Gitar Etüdünün İncelenmesi”**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, 1995.

Appleby, D., **“Heitor Villa-Lobos: A Bio-Bibliography”**, London, Greenwood Press, 1988.

Sadie, S., **“The New Grove Dictionary of Music and Musicians”**, London, Macmillan Publishers Limited, 2001.

Cope, D. **“Techniques Of The Contemporary Composer”**, New York : Schirmer Books, 1997.

Morgan, R., **“Anthology of Twentieth-Century Music”** [Score], New York : Norton, c1992.

Morgan, R., **“Twentieth-century Music: History of Musical Style in Modern Europe and America”**, New York, Norton, 1991.

Morgan, R., **“Twentieth Century Music”**, Norton & Company Inc., New York, 1991.

Aknoff, A., **“The Book of Modern Composers”**, New York, Norton, 1943.

ÖZGEÇMİŞ

Ruşen Utku Özkanoglu 1971 yılında Adana'da doğdu. Klasik gitar eğitimine onbeş yaşında müzik öğretmeni Burhan Hüseyin ile başladı. Lise sonrasında Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Klasik Gitar Bölümü'ne burslu öğrenci olarak kabul edildi. Burada Ireneusz Strachocki ve Kürşat Terci ile gitar çalıştı. Buradaki eğitimini tamamladıktan sonra Adana'ya yerleşti ve bir süre özel bir müzik merkezinde eğitimci olarak çalıştı. Bu süre içerisinde, 1997 – 2002 yılları arasında dört kez düzenlenen Uluslararası Adana Gitar Günleri'de olmak üzere birçok gitar konserinin organizasyonunu yaptı. Yurtiçinde birçok yerde konserler yapan Özkanoglu, 2003 yılında İstanbul'a yerleşti. Aynı yıl Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Klasik Gitar Sanat Dalı'na Yüksek Lisans öğrenimi için kabul edildi. Halen özel bir müzik okulunda gitar öğretmeni olarak çalışmaktadır.