

**T.C.**

**YAŞAR ÜNİVERSİTESİ**

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**20. YÜZYIL GİTAR MÜZİĞİNDE HOMAJ**

**EMRE GÜL**

**Tez Danışmanı**

**Yard. Doç. Dr. Füsün Köksal İncirlioğlu**

**İzmir, 2017**

## TEZ JÜRİSİ ONAY SAYFASI

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

Yrd.Doç.Dr.Füsun KÖKSAL İNCİRLİOĞLU  
(Danışman)

23.05.2017



Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

Prof.Şeniz DURU

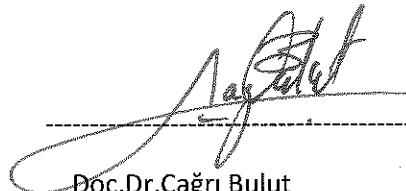
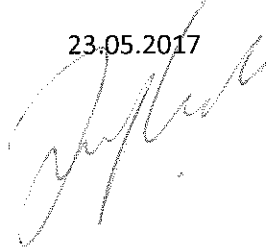
23.05.2017



Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

Yrd.Doç.Dr.Kürşat Terci

23.05.2017



Doç.Dr.Çağrı Bulut  
Enstitü Müdürü

# ÖZET

## Yüksek Lisans Tezi

### 20. Yüzyıl Gitar Müziğinde Homaj

Emre Gül

Yaşar Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Programı

Bu tezde, gitar müziği repertuarında önemli bir yer tutan, 20. yüzyıl klasik gitar müziğinde homaj olgusu incelenecektir. Günümüze kadar pek çok besteci homaj tekniği kullanarak eser yazmıştır.

Bu çalışma, homaj kelimesinin anlamının tarihsel bir perspektif içerisinde ele alındığı ve görsel sanatlardaki önemli eserlerin tanıtıldığı giriş bölümünü takiben, 20. yüzyılda klasik müzik alanında yer bulan önemli gelişmelerin altını çizer. 20. yüzyılda homaj tekniği kullanarak eserler veren besteciler ile ilgili kaynakça oluşturan ikinci bölümü ise, homaj tekniği kullanılarak yazılmış, seçilmiş eserlerin detaylı analizlerini ihtiva eden ve bu tezin ana bölümünü oluşturan üçüncü bölüm takip eder. Üç farklı homaj tekniğinin ele alındığı bu bölümde, Manuel de Falla'nın, *La Tombeau de Debussy*, Leo Brouwer'in *Estudios Nuevas Sencillos*, ve Alexandre Tansman'ın *Variation on Theme of Scriabin* isimli eserlerinin detaylı analizleri sunulmuştur.

Bu tez gitar icracılarına ve müzik bilimcilere homaj tekniğinin 20. yüzyılda gitar müziğine uygulanması konusunun yanında, bu tekniği kullanan gitarist besteciler hakkında da bir bilgi havuzu sunar.

**Anahtar Kelimeler:** Homaj, 20. Yüzyıl müziği, Klasik Gitar Müziği.

## **ABSTRACT**

### **Master Thesis**

### **Homaj in Twentieth – Century Guitar Music**

**Emre Gül**

**Yaşar University**

**Institute of Social Sciences**

**MA Program in Art&Design**

In this study, I will examine the topic of Hommage in the twentieth-century classical guitar music, accommodating a considerable amount place in classical guitar music repertory. Till today many composers created works of art by using homage technique.

Following the introduction of this study, examining the meaning of homage in a historical perspective and it's representative examples in history of visual arts, the first chapter offers an overview on the twentieth-century music, articulating the significant improvements in this field. The second chapter, aims offering a source on composers—specifically from twentieth-century—who incorporated various homage techniques in their works. The third chapter, the main body of this work, presents three different ways to hommaging and analyses Manuel de Falla's *La Tombeau de Debussy*, Leo Brouwer's *Estuidos Nuevas Sencillios*, and Alexandre Tansman's *Variation on Theme of Scriabin* in detail.

While this thesis presents detailed information about the application procedures of homage technique in twentieth-century classical guitar music, it offers an overview on guitarist-composers who incorporated this technique into their oeuvre.

**Keywords:** Homage, Music of Twentieth - Century, Music of Classical Guitar.

## TEŞEKKÜR

Tez alıőmasının planlanmasında, yazılmasın, yürütölmesinde ve tamamlanmasında ilgi ve desteğini esirgemeyen, engin bilgi birikimi ve tecrübelerinden yararlandığım, çalıőmamı bilimsel temeller ışığında őekillendiren, sayın hocam Yrd. Doç. Dr. Füsün Köksal İncirlioğlu'na teőekkürlerimi sunarım.

Emre Gül

İzmir 2017



## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “20. Yüzyıl Gitar Müziğinde Homaj” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

05/05/2017

Emre Gül



# İÇİNDEKİLER

ONAY FORMU .....	i
ÖZ .....	ii
ABSTRACT .....	iii
TEŞEKKÜR METNİ .....	iv
YEMİN METNİ .....	v
İÇİNDEKİLER .....	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ .....	viii
KISALTMALAR LİSTESİ .....	xi
GİRİŞ .....	1
1. BÖLÜM HOMAJ OLGUSUNUN GÖRSEL VE İŞİTSEL SANATLARDA GÖRÜNÜMÜ .....	
1.1.Görsel Sanatlarda Homaj Olgusuna Genel Bakış .....	2
1.2.Müzik Dünyasında Homaj Olgusuna Genel Bakış .....	3
2. BÖLÜM 20. YÜZYIL MÜZİĞİNE GENEL BAKIŞ .....	5
3. BÖLÜM HOMAJ TEKNİĞİ KULLANAN GİTAR BESTECİLERİ .....	
3.1.Joaquin Turina .....	9
3.2.Mario Castelnuovo Tedesco .....	9
3.3.Alexandre Tansman .....	10
3.4.Juaquin Rodrigo .....	11
3.5.Manuel de Falla .....	11
3.6.Leo Brouwer .....	12
3.7.Carlo Domeniconi .....	13
3.8.Roland Dyens .....	13
4. BÖLÜM SEÇİLMİŞ ESERLERİN ANALİZLERİ .....	
4.1.Manuel de Falla - <i>La Tombeau de Debussy</i> .....	15
4.1.1.Eser Analizi .....	16
4.2.Leo Brouwer – <i>Estudios Nuevos Sencillos</i> .....	
4.2.1. <i>Ommagio a Debussy</i> .....	24
4.2.1.1.Eser Analizi .....	24
4.2.2. <i>Ommagio a Mangore</i> .....	28

4.2.2.1.Eser Analizi.....	28
4.3.Alexandre Tansman – <i>Variation on Theme of Scriabin</i> .....	
4.3.1.Eser Analizi.....	
4.3.1.1.Tema.....	32
4.3.1.2.Var.1.....	34
4.3.1.3.Var.2.....	36
4.3.1.4.Fraz Yapısı.....	38
4.3.1.5.Var.3.....	39
4.3.1.6.Var.4.....	42
4.3.1.7.Var.5.....	45
4.3.1.8.Var.6.....	47
SONUÇ.....	51
KAYNAKÇA.....	52



## ŞEKİLLER LİSTESİ

<b>Şekil 1:</b> La Tombeau de Debussy Ö. 1 .....	16
<b>Şekil 2:</b> La Soiree danse Grenade Ö. 1,17 .....	16
<b>Şekil 3:</b> Habanera ritmi .....	17
<b>Şekil 4:</b> La Tombeau de Debussy Ö. 1 .....	17
<b>Şekil 5:</b> La Tombeau de Debussy Ö. 4 .....	18
<b>Şekil 6:</b> La Puerto del Vino Ö. 13.....	18
<b>Şekil 7:</b> La Tombeau de Debussy Öö. 5-8.....	18
<b>Şekil 8:</b> La Tombeau de Debussy Öö. 13-15 .....	19
<b>Şekil 9:</b> La Tombeau de Debussy Öö. 20-22.....	20
<b>Şekil 10:</b> La Tombeau de Debussy Ö. 25 .....	20
<b>Şekil 11:</b> La Tombeau de Debussy Öö. 27-29.....	20
<b>Şekil 12:</b> La Tombeau de Debussy Öö. 30-32.....	21
<b>Şekil 13:</b> La Tombeau de Debussy Ö. 32 .....	21
<b>Şekil 14:</b> La Tombeau de Debussy Ö. 33 .....	21
<b>Şekil 15:</b> La Tombeau de Debussy Ö. 35 .....	22
<b>Şekil 16:</b> La Tombeau de Debussy Öö. 37-38.....	22
<b>Şekil 17:</b> La Soiree danse Grenade Ö. 6 .....	22
<b>Şekil 18:</b> La Tombeau de Debussy Öö. 43-47.....	22
<b>Şekil 19:</b> La Tombeau de Debussy Öö. 63-64.....	23
<b>Şekil 20:</b> La Soiree danse Grenade Öö. 17-18.....	23
<b>Şekil 21:</b> Omaggio a Debussy Öö. 1-3 .....	24
<b>Şekil 22:</b> Omaggio a Debussy Ö. 8.....	25
<b>Şekil 23:</b> Omaggio a Debussy Ö 15.....	25
<b>Şekil 24:</b> Omaggio a Debussy Öö. 1-3 .....	25
<b>Şekil 25:</b> Omaggio a Debussy Öö. 4-6 .....	25
<b>Şekil 26:</b> Omaggio a Debussy Öö. 10-13 .....	26
<b>Şekil 27:</b> Omaggio a Debussy Öö. 13-15 .....	26
<b>Şekil 28:</b> Omaggio a Debussy Öö. 22-27 .....	26
<b>Şekil 29:</b> Omaggio a Debussy .....	27
<b>Şekil 30:</b> Omaggio a Mangore Öö. 1-3.....	28
<b>Şekil 31:</b> Omaggio a Mangore Öö. 4-6.....	29
<b>Şekil 32:</b> Omaggio a Mangore Öö. 7-10.....	29

<b>Şekil 33:</b> Omaggio a Mangore Öö. 11-25.....	30
<b>Şekil 34:</b> Omaggio a Mangore Öö. 36-40.....	30
<b>Şekil 35:</b> Omaggio a Mangore.....	31
<b>Şekil 36:</b> Variation on Theme of Scriabin Tema Öö. 1-3.....	32
<b>Şekil 37:</b> Variation on Theme of Scriabin Tema Öö. 4-6.....	33
<b>Şekil 38:</b> Variation on Theme of Scriabin Tema Öö. 7-9.....	33
<b>Şekil 39:</b> Variation on Theme of Scriabin Tema Öö. 10-12.....	34
<b>Şekil 40:</b> Variation on Theme of Scriabin Var.1 Öö. 1-3.....	34
<b>Şekil 41:</b> Variation on Theme of Scriabin Var.1 Öö. 4-6.....	35
<b>Şekil 42:</b> Variation on Theme of Scriabin Var.1 Öö. 7-9.....	35
<b>Şekil 43:</b> Variation on Theme of Scriabin Var.1 Öö. 10-12.....	36
<b>Şekil 44:</b> Variation on Theme of Scriabin Var.2 Öö. 1-3.....	36
<b>Şekil 45:</b> Variation on Theme of Scriabin Var.2 Öö. 4-6.....	37
<b>Şekil 46:</b> Variation on Theme of Scriabin Var.2 Öö. 7-9.....	37
<b>Şekil 47:</b> Variation on Theme of Scriabin Var.2 Öö. 10-12.....	38
<b>Şekil 48:</b> Fraz Yapısı.....	38
<b>Şekil 49:</b> Variation on Theme of Scriabin Var.3 Öö.1-2.....	39
<b>Şekil 50:</b> Variation on Theme of Scriabin Var.3 Öö. 3-4.....	40
<b>Şekil 51:</b> Variation on Theme of Scriabin Var.3 Öö. 5-6.....	40
<b>Şekil 52:</b> Variation on Theme of Scriabin Var.3 Öö. 7-8.....	41
<b>Şekil 53:</b> Variation on Theme of Scriabin Var.3 Öö. 19-20.....	41
<b>Şekil 54:</b> Variation on Theme of Scriabin Var.3 Öö. 21-22.....	42
<b>Şekil 55:</b> Variation on Theme of Scriabin Var.4 Öö. 1-3.....	42
<b>Şekil 56:</b> Variation on Theme of Scriabin Var.4 Öö. 4-6.....	43
<b>Şekil 57:</b> Variation on Theme of Scriabin Var.4 Öö. 7-10.....	43
<b>Şekil 58:</b> Variation on Theme of Scriabin Var.4 Öö. 11-13.....	44
<b>Şekil 59:</b> Variation on Theme of Scriabin Var.4 Öö. 17-20.....	44
<b>Şekil 60:</b> Variation on Theme of Scriabin Var.4 Öö. 21-14.....	45
<b>Şekil 61:</b> Variation on Theme of Scriabin Var.5 Öö. 1-3.....	45
<b>Şekil 62:</b> Variation on Theme of Scriabin Var.5 Öö. 5-7.....	46
<b>Şekil 63:</b> Variation on Theme of Scriabin Var.5 Öö. 17-19.....	46
<b>Şekil 64:</b> Variation on Theme of Scriabin Var.5 Öö. 20-22.....	46
<b>Şekil 65:</b> Variation on Theme of Scriabin Var.5 Öö. 27-29.....	47
<b>Şekil 66:</b> Variation on Theme of Scriabin Var.6 Öö. 1-3.....	48

<b>Şekil 67:</b> Variation on Theme of Scriabin Var.6 Öö. 5-6.....	48
<b>Şekil 68:</b> Variation on Theme of Scriabin Var.6 Öö. 8-9.....	48
<b>Şekil 69:</b> Variation on Theme of Scriabin Var.6 Öö. 12-15.....	49
<b>Şekil 70:</b> Variation on Theme of Scriabin Var.6 Öö. 16-21.....	49
<b>Şekil 71:</b> Variation on Theme of Scriabin Tema Ö.3.....	50
<b>Şekil 72:</b> Variation on Theme of Scriabin Var.6 Öö. 21-14.....	50



## KISALTMALAR LİSTESİ

**Ö.** Ölçü Numarası

**Var.** Varyasyon



## GİRİŞ

Homaj, Orta Çağ'da İngiltere'de ortaya çıkan ve o dönemde yaşayan toplumun üyelerinin bir krala ya da söz sahibi olan ailelere ettikleri bağlılık ve hizmet yeminleridir (Andre Vauchez (2001) *Encyclopedia of the Middle Ages*, cilt 1). Homaj, günümüze kadar geldiği yolda elbette ki değişimlere uğramış ve asıl anlamını yitirmiştir. Son yüzyıllarda homaj, daha çok sanat alanlarında kullanılmaya başlanmıştır. Bu alanların içerisinde sinema, müzik ve resim dalları yer alır. Bu dallarda homaj, bir sanatçının başka bir sanatçıya duyduğu saygıyı ürettiği eserler ile göstermesidir.

Bu konuyu ele alma nedenim, günümüzde Türkiye'de klasik gitar alanında homaj olgusu yeterince incelenmemiş ve bu türde yazılan eserler çokça icra edilmemiştir. Tezin konusu olan 20. yüzyıl Gitar Müziğinde Homaj konusu geçtiğimiz yüzyılda ortaya çıkmıştır. Bu eserlere baktığımızda homaj olgusunun farklı besteciler tarafından farklı teknikler ile ele alındığını görüyoruz.

Birinci durumda, homaj eserini üreten besteci ithafta bulunduğu bestecinin herhangi bir eserinden alıntı yaparak kendi müzik dilinde eser vermiştir. Bu alıntı, bir ölçü, pasaj ya da ufak bir figüratif yapı da olabilir. İkinci durum ise bestecinin, homaj yaptığı bestecinin müziğinin karakterinde müzik yazdığı durumdur. Burada eserin ithaf edildiği bestecinin çoğu zaman kompozisyonlarında kullandığı yöntemlere gönderme yapılır ve bu yöntemler sonraki bestecinin kendi stili ile harmanlanır. Sonuncu durum ise, çeşitleme tekniğidir. Bu yol kullanıldığında besteci, başka bir bestecinin bir eserini veya ufak bir melodik figürü temel olarak alıp bunun üzerine çeşitlemeler yapabilir. Buradan hareketle 3 farklı homaj besteleme tekniğini görmek mümkündür. Bu açıdan baktığımızda, bu tez gitar icracılarının bu eserler hakkında daha geniş bilgiye sahip olabilmesi konusunda yardımcı olabilecek bir kaynaktır. Burada çözülmesi düşünülen sorun da tam olarak icracının daha bilinçli olabilmesi ve daha çok bilgiye sahip olup, performansının kalitesinin artırılmasıdır.

Bu çalışma üç ana bölümde ele alınmıştır. İlk bölümde homaj teriminin tarihsel dönüşümü, 2. bölümde 20. yüzyıl müziğine genel bir bakış, 3. bölümde seçilmiş klasik gitar için yazılmış olan ve homaj tekniğini kullanan eserlerinin analizleri mevcuttur. Bu eserler hem kompozisyon tekniği anlamında ayrıntılı olarak incelenmiş, hem de temelini aldığı eserler ile olan bağlantıları tez boyunca irdelenmiştir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. Homaj Olgusunun Görsel ve İşitsel Sanatlarda Görünümü

#### 1.1. Görsel Sanatlarda Homaj Olgusuna Genel Bakış

Günümüzde homaj genel olarak bir sanatçıya veya sanat eserine gösterilen saygı anlamına gelir. Burada bir sanatçının bir sanatçıya saygısını kinayeli veya taklitçi şekilde göstermesi söz konusudur. Homaj kelimesinin ilk kullanılmaya başlandığı dönem ve yer Orta Çağ'da İngiltere olarak bilinir. Bu dönemde homaj kelimesinin anlamı üst sınıflar için çalışan hizmetlilerin bağlılık yemini anlamına gelir. Bu bağlılık yemininden sonra, köle resmi bir şekilde üst sınıfların kölesi olarak tanınır (homme) (Vauchez, (2001), *Encyclopedia of the Middle Ages*, cilt 1). Orta Çağ' dan sonra homaj sanat âleminde de görülmüştür. Bir ressam, şair, besteci ortaya koyduğu homajlarda, saygı duyduğu sanatçıdan nasıl esinlendiğini, etkilendiğini gösterir. Homaj çeşitli yollarla yapılabilir. Örneğin bir besteci homaj eserinde ithaf ettiği sanatçının besteci kişiliğinden kesitler sunabilir. Bir yandan bir ressam saygı duyduğu bir sanatçının kişiliğini ya da sevdiği yönlerini eserlerinde sembolik bir şekilde gösterebilir. 20. yüzyıla baktığımızda pek çok sanatçının eserlerinde başka sanat dallarından gelen sanatçılara homaj yaptığını görüyoruz. Bunların arasında en bilinenleri zamanında birçok görsel sanat alanıyla iç içe olmuş Rus-Fransız ressam Marc Caghall'ın 1972 yılında yaptığı *Homage to Mozart* adlı eseridir. Chagall bu eserde besteci W.A. Mozart'a olan saygısını sembolik bir çalışma ile ortaya koymuştur. Bu çalışmada kullanılan sembollerden bazıları; keman, melek, insan, nota ve uçma eylemidir. Öte yandan Fransız ressam ve heykeltıraş Georges Braque'nin (1882 – 1963) *Hommage to Johan Sebastian Bach* isimli eserinde Braque, Bach'a olan saygısını eserinde kilise orgu, F deliği gibi figürlerle vurgulamıştır. Yine bu konuda 20.yüzyılda karşımıza çıkan önemli eserlerden biri 1926 yılında Salvador Dali'nin Erik Satie'ye olan *Homage to Erik Satie* isimli eseridir. Bu eser Salvador Dali'nin Erik Satie'nin fiziksel özelliklerini, duruşunu ve aksesuarlarını ele aldığı bir portredir. Fransız ressam Raoul Dufy nin 1952 yılında *Homage to Claude Debussy* isimli eserinde ise daha çok bestecinin yaşam alanı ele alınmıştır. İsviçre'li ressam Jean Tinguely ise 1960 senesinde yaptığı *Homage to New York* isimli eseri ile bilinir. Tinguely'nin bu eseri bir performanstır ve bu performansta kendi kendini yok eden bir makine yapılmıştır. Bu şov halka açık

sergilenip, makine kendini yıktıktan sonraki kalıntıların davetliler tarafından eve götürülmesi serbest bırakılmıştır<sup>1</sup>.

Homaj aynı zamanda film sanatında da çokça kullanılmıştır. 1900 doğumlu İspanyol yönetmen Luis Bunuel'in 1961 yılında çektiği *Viridiana* adlı filminde Leonardo Da Vinci'nin *Son Akşam Yemeği* adlı eserine ithafta bulunmuştur. 2002 senesinde yönetmen Alexander Payne'in çekmiş olduğu *Schmidt Hakkında* isimli filminde Jack Nicholson'ı banyo küvetinde uyuya kalırken görürüz. Bu sahnedeki fotoğraf Jacques-Louis David'in *The Death of Marat* eserine ithafıdır. Bir başka örnek olarak, 2003 senesinde çekilen *The Dreamers* filminde, Eva Green, (oyuncu) Antik Yunan heykeltıraş Alexandros of Antioch tarafından yapılan *Venus de Milo* heykeli gibi tasfir edilmiştir. Son olarak 2003 yılında Andriej Zwiagincew yönetmenliğinde çekilen *Vozvrashchenie* filminde uyuyan bir adam Andrea Mantegna'nın *The Lamentation of Dead Christ* eserindeki şekliyle tasvir edilmiştir<sup>2</sup>

## 1.2 Müzik Sanatında Homaj Olgusuna Genel Bakış

Homaj görsel sanatlarda boy gösterirken aynı zamanda müzik alanında da kullanılmıştır. 1843 Norveç doğumlu besteci Edward Grieg, bir romantik dönem piyanist ve bestecisi idi. eserlerinde genelde Norveç halk müziği ezgilerinden esinlenirdi. Grieg'in, Frederic Chopin'e olan hayranlığını besteciye ithaf ettiği *Homage to Chopin* eserinden anlayabiliriz. Bundan tam 54 yıl sonra doğan Polonyalı besteci piyanist Alexander Tansman da 1966 senesinde ise Chopin'e saygısını ona yazdığı *Hommage a Chopin* adlı eseri ile göstermiştir. Öte yandan 1932 doğumlu Rus piyanist besteci Rodion Shchedr'in ise Chopin'e olan hayranlığını 2005 senesinde yazdığı 4 piano için *Hommage a Chopin* adlı eserinden anlamak mümkündür.<sup>3</sup>

Müzik dünyasında, bu dönemde Chopin kadar W.A.Mozart'a da birçok homaj yapılmıştır bunlardan bazıları: 1890 doğumlu Fransız besteci Jacques Ibert, W.A.Mozart'a olan hayranlığını 1955'te yazdığı *Hommage a Mozart* adlı eseri ile göstermiştir. 1938 doğumlu Amerikalı besteci Gloria Coates de Mozart'a büyük saygı duyanlardandı. Coates'in yazdığı üç homaj senfonisinden biri olan *Hommage a Mozart* adlı eseri ile hayranlığını yansıtmıştır. Ardından 1939 doğumlu İngiliz besteci

<sup>1</sup> The Editors of Encyclopedia Britannica, 1998, <http://global.britannica/Jean-Tinguely#ref290922>

<sup>2</sup> Vicks, 2011, <http://www.kinokultura.com/2011/32rr-return.shtml>

<sup>3</sup> Cummings, 1998, <http://www.allmusic.com/artist/alexandre-tansman->

Jonathan Harvey Mozart'a olan bağılılığını 10 kişilik üflemeli orkestra için yazdığı *Serenade in Homage to Mozart* eseri ile ortaya koymuştur.

L.van Beethoven'a da birçok homaj eseri yazılmıştır. Bu örneklerden bazıları ise: 1911 doğumlu Slovak besteci Jan Cikker 1969 yılında orkestra için yazdığı eseri 200. doğum günü için L.van Beethoven' a ithaf etmiştir ve eserin ismini de *Hommage a Beethoven* olarak kayıt etmiştir. 27 sene sonra doğan Amerikalı Grammy ödüllü besteci Joan Tower, 1985 senesinde yazdığı piyano ve orkestra için olan *Piyano Konçerto No 1* eserini L.van Beethoven'a ithaf etmiştir.

Bunların yanında Johan Sebastian Bach da homaj eseri yapılan besteciler arasında yer almaktadır. 4 Nisan 1905 doğumlu Fransız besteci Eugene Bozza modern müzik bestecisi ve aynı zamanda keman icracısıdır. Bozza genelde yazdığı kapsamlı büyük orkestra işleri ile bilinir ve üflemeli enstrümanlar çoğunluktadır. Bozza, Johann Sebastian Bach'a olan hayranlığını piyano ve trompet için yazdığı *Hommage a Bach* (1957) eseri ile sergilemiştir.<sup>4</sup> 20. yüzyılın ikinci yarısında ise 1916 doğumlu Fransız besteci Henri Dutilleux, 1946 senesinde yazdığı 6 küçük piano eseri adlı çalışmasında 5. eser olan *Hommage a Bach* ile J.S. Bach'a olan hayranlığını ortaya koydu. Daha sonra 1917 doğumlu besteci ve jazz piyanist Julien Francois Zbinden'in solo kontrabas için yazdığı *Hommage a Bach* eseri ile J.S.Bach' a olan hayranlığını görmek mümkündür. Homaj konusunda ilginç örneklerden birisini ise 1937 senesinde Macaristan'ın Tatabanya şehrinde meydana gelen klarnetçi Bela Kovacs'ın, *Hommage a Bach* alt başlığını taşıyan klarnet için etütlerinden birisi sayılabilir.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Leduc, <https://www.musicroom.com/product-detail/product252241/variant252241/>

<sup>5</sup> Lowing, 2012, Musical Borrowing in Three Hommages by Bela Kovacs



## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. 20. Yüzyıl Müziğine Genel Bakış

20. yüzyıldan günümüze kadar gelen süre içerisinde batı konser müziğinin çok çeşitli evrelerden geçtiğini görüyoruz. Bu dönemin önceki dönemlerden en büyük farkı, farklı stilistik özellikler taşıyan müziklerin eş zamanlı olarak var olmasıdır. Robert P. Morgan'ın *Music of Twentieth Century* kitabının ön sözünde belirttiği gibi, 20. yüzyıl Modernizm' ini yüzyıl başından anlamaya başlamak yanlış olmaz. Genel olarak 20. yüzyıl müziğinin ana hatlarını özetlemek gerekirse bu dönemi 2. dünya savaşına kadar olan ilk evre, 2. dünya savaşından sonra ortaya çıkan modernite ve onun takibinde seksenli yıllardan günümüze gelen postmodernizm evreleri ışığında özetlemek mantıklı olur.

1. dünya savaşına kadar olan ilk dönem, ana hatlarıyla bir yandan— özellikle yüzyıl başında—romantik dönemin gelenekçiliğinin devam ettiği, öte yandan Arnold Schönberg'in (1874-1951) tonaliteden uzaklaştığı ve aynı zamanda yeni klasikliğin de ortaya çıktığı çok farklı yaklaşımların sahne aldığı bir dönem olmuştur. Bu dönemde tonal sistem terk edilirken, yeni besteleme teknikleri ortaya çıkmıştır. Schönberg'in 12 ses tekniği bunun en öne çıkan örneğidir. Schönberg'in 12 ses tekniği genel olarak kromatik dizideki 12 sesin, sırayla ve hiçbiri vurgulanmadan kullanılması olgusuna dayanır. Bu sistemde bütün seslerin birbiriyle eşit önemde olmasına özen gösterilmiştir (Özmen, 2016, 42).

Aynı dönemde İngiliz Romantizmi'nin gerçek anlamda son eserleri sayılabilecek olan Edward Edgar'ın (1857-1934) Çello Konçerto'su ve Keman için Delius'unu (1919) takiben yeni jenerasyon bestecileri Edmund Rubbra (1901-86), William Walton (1902-83), Lennox Berkeley (1903- 89), Constant Lamber (1905-51), Alan Rawsthorne (1905-71) ve Michael Tippett (1905-1998) ise Büyük Britanya Çağdaş Müziği'nin o dönemdeki öncüleri olmuştur. (Abraham, 1979, 824-825).

Fransa'da ise yine aynı dönemde Batı Konser Müziği'nin en önemli kontrol noktalarından biri Paris'ti. Fransa'da bu dönemde Sergey Prokofiev (1891-1953), Igor Stravinsky (1882-1971), Sergey Diyaşilev (1872-1929), Gabriel Faure (1845-1924), Maurice Ravel (1875-1937) gibi besteciler çalışmalarına bale, opera, yaylı kuartetler ve oda müzikleri alanında, yeni klasikçi ve çağdaş mentalite ile devam ettiler. Eric Satie (1866-1925) ise o dönemde nispeten kolay anlaşılabilir müziği iyi bir teknikle harmanlayıp o zamanların aranan ismi olmuştur. (Abraham, 1979, 825)

İtalya'da ise yüzyıl başında bir yandan Giuseppe Verdi (1813-1901) ile birlikte İtalyan opera geleneği devam etmekteydi. Verdi'nin o dönemde Almanca olarak yazdığı *Turandot* (1924) operası, Giuseppe Verdi'nin *Otello* ve *Falstaff* operalarından dan sonra gelen en iyi İtalyan operası idi. O dönemin yeni bestecilerinin arasında en göze çarpan iki isim ise; Goffredo Petrassi (1904-2003) ve Luigi Dallapiccola (1904-75) idi. Bu iki isim Paul Hindemith (1895-1963) ve Stravinsky'nin etkilerine rağmen, eski İtalyan formlarını canlandırmaya devam ettiler. Petrassi, İtalyan danslarını kullandı, koro ve orkestra için eserler yazdı. Dallapiccola ise Monteverdi'nin *Ritorno d'Ulisse*'sine övgü olarak Petrassi ile aynı yıl *Orkestral Partita* (1932) adlı eserini besteledi (Abraham, 1979, 831-834).

20. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan Yeni Klasikçilik, 18. yüzyılın ikinci yarısı ve 19. yüzyılın ilk yarısında görülen, Barok ve Rokoko akımlarındaki süslemeciliğe ve aşırılığa karşı tepki olarak ortaya çıkan akımlardır. Bu akımın en önemli figürleri arasında Erik Satie (1866-1925), Igor Stravinsky (1882-1971), Ferruccio Busoni (1866-1924) ve Paul Hindemith (1895-1963) sayılabilir. İlk olarak 1930'ların ortalarında deneyselciğe karşı fikirler ortaya çıktı. R. Strauss ile birlikte bireysel dışavurumculuk yaklaşımı sona erdi (Morgan, 1991, 159).

2. dünya savaşından itibaren başlayan evrede ise daha da radikal değişiklikler oldu. Bu değişiklikler, hem teknik hem de estetik açıdan büyük önem taşıyordu. Bu dönemin en önemli figürlerinden birisi Olivier Messiaen (1908-1992), özellikle *Mode de Valeurs de D'intensites* adlı eserinde daha sonradan o döneme damgasını vuran total serializmin öncülüğünü yapmıştır. Messiaen'in ardından total serializm tekniğinin kendi iki öğrencisi, Piere Boulez (1925-2016) ve Karheinz Stockhausen (1925-2012) tarafından geliştirildiğini görüyoruz. Aynı zamanda Rene Leibowitz'in de öğrencisi olan P. Boulez'in *Structures Ia, Ib, Le matreau Sans Matre* gibi eserleri total serializmin sıkı anlamda kullanıldığı eserler olmuştur. K. Stockhausen'in ise total serializmi en baskın şekilde kullandığı eserler arasında piyano parçaları, *Kreuzspiel* sayılabilir (Morgan, 1991, 379)

Bu yıllarda yeni tekniklerin kullanıldığı alanlar sadece serializm ve konser müziği alanlarında değildi. Herbert Eimert'in (1897-1972) 1950'lerde daha sofistike ve normal müzikal tınılardan uzaklaştığını savunduğu elektronik sesleri geliştirmeye başlamasıyla birlikte 20. yüzyıl müzik tarihinin en önemli gelişmelerinden birine, elektronik müziğin doğuşuna tanıklık etti. Elektronik müzik alanında şüphesiz en büyük isimlerden biri olan K. Stockhausen, Paris'te Messiaen ile sürdürdüğü

çalışmasının ardından, H. Eimert'in Köln Radyo'sunda kurmuş olduğu elektronik müzik stüdyosunda çalışmak üzere geri döndü. Stockhausen' in ilk yayınlanan elektronik çalışması *Studie II* (1954) idi. Daha sonraki yıllarda insan sesi kullanarak bestelediği *Gesang der Jünglinge* 20. yüzyılın en önemli elektronik müzik yapıtlarından birisidir (Abraham, 1979, 851-852).

20. yüzyılda Amerika Birleşik Devletleri'ne baktığımızda ise Henry Cowell (1897-1965)'in öğrencisi olan John Cage (1912-1992) ise total serializmin tersine işlerinde belirsizliğe dayalı öğeleri kullanmasıyla öne çıktığını görüyoruz. *Sonatas and Interludes* (1946-48) adlı eserinde ilk defa hazırlanmış piyano kullanıldığını görüyoruz. Yine bu dönemde şans müziğini kullanan başka bir besteci ise Earle Brown (1926-2002) idi. 2 büyük orkestra ve 2 ayrı şefin kullanıldığı *Available Froms II* adlı eser, Brown'un önemli yapıtlarındandır. Bu dönemin Amerika'sından bahsederken total serialistlerin öncüsü olan Milton Babbitt (1916-2011 ) ve daha yakın zamanda hayata veda eden, metrik modülasyon fikrini müziğinde geliştiren Elliot Carter'dan (1908-2012) da bahsetmek gerekir. Edgar Varese'in *Desert* (1954) adlı eseri ise enstrümantal ve elektronik sesleri beraber barındırıyordu (Morgan, 1991, 359).

Bütün bu yenilikler olurken savaş sonrasında senfonizm de devam etmekteydi. Bu dönemde 20. yüzyıl senfonizmini genelde daha *muhafazakâr* olarak bilinen Rus ve İngiliz bestecilerin devam ettirdiğini söylemek yanlış olmaz. Bu anlamda Rusya'da Dimitri Shostakovich (1906-1975) 15 senfonisiyle ve Sergei Prokofiev (1891-1953) 7 senfonisiyle dönemin en büyük senfonistlerinden olmuşlardır. İngiltere'de ise gelenekçiliği devam ettiren önemli bestecilerden birisi 9 senfonisiyle şüphesiz ki Vaughan Williams (1872-1958) olmuştur. Vaughan Williams'ın yanında *War Requiem* (1961), *The Young Persons Guide to the Orchestra*(1946) gibi eserlerin bestecisi olan Benjamin Britten'ı da unutmamak gerekir (Abraham, 1979, 857).

Öte yandan kökeni 1960'lı yıllara dayanan Minimalizm akımının ortaya çıkması da yine 2. dünya savaşından sonra ortaya çıkan en önemli akımlardan sayılır. Soyut dışı vurumculuğun duyguya ve biçime gösterdiği aşırı öneme karşıt fikir olarak ortaya çıkan bu akımda, tasarlanan projede kullanılan materyallerin en aza indirgenmesi benimsenmiştir. Nesnenin sadece nesne oluşunun vurgulanmasını öne çıkartan Minimalizm'de olduğu gibi minimal müzikte de yazılan eserlerde daha az virtüozik pasajlar daha az gösteriş vardı. Minimal müzikte elektronik enstrüman

kullanımı da bu amaca uygun olduğu için çokça kullanıldı. Bu akımda öncülük eden besteciler ise; Philip Glass (1937-), Steve Reich (1936-), Terry Riley (1935-), Michael Nyman (1944-), La Monte Young (1935-), John Adams (1947-) sayılabilir. Bu besteciler arasında en göze çarpanı Philip Glass tır. Daha çok çalgı toplulukları, film müzikleri, operalar, senfoni ve konçertolar ve solo eserler üzerine çalışmıştır. Bilinen eserlerinden bazıları ise: *Glassworks* (1982), *Koyaanisqatsi* (film müziği 1983) , *The Truman Show* (film müziği 1998) ve *The Illusionist* (2006 film müziği), Operalarından *Akhnaten* (1983) Piyano için olan eserlerinden *Metamorphosis* (1988) dir.

Seksenler sonrasına baktığımızda karşımıza çıkan en önemli akımlardan birisi Spectral Müziktir<sup>6</sup>. Bu dönemin önemli bestecileri arasında başlıcaları Gerard Grisey (1946-1998) ve Trista Murail (1947-) ile birlikte Philippe Hurel (1955-) sayılabilir. (Taruskin, 2005, 47).

---

<sup>6</sup> Spektral Müzik: bilgisayar ortamında oluşturulan yapay tınlar mevcuttur ya da akustik ortamda yapılan müziğin tınlarının bilgisayar ortamında analizinin yapıp sentezlenmesinden sonra ortaya çıkarılan yapay tınlar esastır

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. Homaj Tekniği Kullanan Gitar Müziği Bestecileri

#### 3.1. Joaquin Turina ( 1882-1949)

İspanya'da dünyaya gelen Joaquin Turina çalışmalarını Seville ve Madrid'te gerçekleştirdi. 1905 ve 1914 yılları arasında yaşamını Paris'te sürdürürken, Paris'teki Schola Cuntorum'de Vincent D'indy'den (1851-1931) kompozisyon dersleri ve Morits Moszkowski (1854-1925)den piyano dersleri aldı.

1914'te Madrid'e döndü. Orada, öğretmen ve eleştirmen olarak çalıştı. 28 Mart 1916'da Manuel de Falla'nın *El Amor Brujo* isimli eserinin yeniden düzenlenmiş orkestra düzenlemesinin prömiyerini gerçekleştirmek için bu şehirde bulunan Hotel Ritz'deki Madrid Senfoni Orkestra'sına katıldı.

1931 senesinde Madrid Kraliyet Konservatuarı'nda profesör olarak göreve başladı. En dikkat çeken öğrencileri Vicente Asencio (1908-1979) ve Celedonio Romero (1913-1996) idi. Eserlerinin çoğu geleneksel endülüs müziği tınlarını taşıyor. Gitar eserlerinin arasında Andres Segovia için yazılmış olan *Fandanguillo* (1925) ve *Homenaje a Tarrega* (1932) görülür. Turina bu eserinde, İspanyol ezgilerini Tarrega'nın inisi ve çıkıcı olan teknik pasajları ile harmanlamıştır.<sup>7</sup>

#### 3.2 Mario Castelnuovo Tedesco (1895-1968)

İtalyan besteci Tedesco, klasik gitarın en bilinen bestecilerinden birisidir. Bunun sebeplerinden biri klasik gitar için yazmış olduğu 100'ün üzerinde eserdir. Floransa'da doğan Tedesco ilk önce annesi sayesinde piyano ile tanıştı ve 9 yaşındayken ilk parçalarını besteledi. 1914 yılında Beniamino Cesi'nin ünlü öğrencisi olan Edgardo Del Valle Paz (1861-1920)'ın öğrencisi olarak piyanodan mezun oldu. Daha sonra İtalyan besteci Ildebrando Pizzetti ile kompozisyon çalışmalarına devam etti ve kompozisyon diploması aldı.

Tedesco Venedik'te 1932 yılında düzenlenen Uluslararası Çağdaş Müzik Topluluğu'nun festivalinde Andres Segovia ile tanıştı. Ve gitar için yazdığı 100 eserden bazılarını Segovia ya ithaf etti.

---

<sup>7</sup> Amat, 2007-2017,

[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28603?q=Joaquin+Turina&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28603?q=Joaquin+Turina&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit)

Tedesco'nun homaj tekniği kullandığı eserleri ise; *Sonata Hommage à Boccherini, Op. 77* (1934) ve *Capriccio Diabolico (Hommage to Paganini)*dir. Bunların içerisinde en bilinen eseri ise, *Hommage to Paganini*'dir. Bu eserde Tedesco, Niccolò Paganini'nin eseri *La Campanella* dan alıntılar yapmıştır ve Paganini'nin özelliği olan virtüözik pasajlarını çok sık kullanmıştır<sup>8</sup>.

### 3.3. Alexandre Tansman (1897-1986)

Tansman, Yahudi kökenli Polonya'lı piyanist bestecidir. 1938 yılından sonra Fransız vatandaşlığına geçip orada yaşamına devam etmiştir. Müziği genellikle Neoklasik olarak adlandırılır ve Yahudi mirası ile Fransız muzikali etkilerini gösterir. Tansman, müzik alanındaki çalışmalarını Lodz Konservatuvarı'nda tamamladı fakat üzerine doktorasını Varşova Üniversitesi'nde hukuk alanında yaptı.

Birçok müzikolog, Tansman'ın müziğini Neoklasik tarzda ve Polonya stiliyle harmanlayarak yazdığını savunur. Tansman Chopin'den sonra Polonaise ve Mazurka gibi Polonya geleneksel formlarının öncülerinden biridir. Hafif minyatürlerden virtüözik pasajlı eserlerine kadar her eserini Polonya halk şarkıları formlarıyla Neoklasik tarzda yazmıştır. Chopin Tansman'a esin kaynağı olmuştur ve *Hommage to Chopin* isimli eseri bunun en güzel örneğidir.

Tansman, 7opera, 11 bale, 6 oratoryo, 80 orkestra eseri, 8 konçerto, piyano için yaklaşık olarak 100 eser olmak üzere toplam 300 den fazla eser yazmıştır. Andres Segovia için yazdığı gitar eserleri ile bilinir. Bunlar; *Cavatine* ve Polonya danslarının bir koleksiyonu olan *Modo Polonico*(1962) süiti olarak bilinir. Homaj tekniğini kullandığı eserleri ise; *Hommage à Manuel de Falla* (1954), *Hommage à Chopin* (1966), ve *Hommage à Lech Walesa* (1982)ve *Variation on Theme of Scriabin*(1971) dir.<sup>9</sup> Tansman en bilinen eserlerinden olan *Hommage a Chopin* isimli eserinde kullandığı armoniler ve akor dizileri ile Chopin'in besteci kimliğini bize hatırlatır.

---

<sup>8</sup> Westby, 2007-2017,  
[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05128?q=Tedesco&search=quick&pos=2&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05128?q=Tedesco&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit)

<sup>9</sup> Rae, 2007-2017,  
[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27479?q=Alexander+Tansman&search=quick&pos=2&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27479?q=Alexander+Tansman&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit)

### 3.4. Juaquin Rodrigo ( 1901- 1999)

Rodrigo, Valencia'nın Sagunto kentinde dünyaya geldi ve difteri hastalığına yakalandıktan sonra 3 yaşında görme yetisini kaybetti. Sekiz yaşında solfej, piyano ve keman eğitimi almaya başladı. Armoni ve kompozisyon konusunda eğitimini 16 yaşındayken aldı. İspanyol gitarını evrensel bir konser aracı haline getirdi ve enstrümana büyük bir saygınlık kazandırdı.<sup>10</sup>

Rodrigo, müzik eğitimini Valencia'da Francisco Antich ve Paris'teki École Normale de Musique'de Paul Dukas ile sürdürdü. İspanya'ya döndükten sonra müzikoloji eğitimi için Paris'e geri döndü.

En ünlü eseri *Concierto de Aranjuez*, 1939'da gitarist Regino Sainz de la Maza için Paris'te bestelendi. Konçerto'nun 2. bölümü olan adagio 20. yüzyıl klasik müziğinin en tanınmış bölümlerden biridir. Bu bölüm gitar ve alto obuanın müzikal atışmaları ve etkileşimlerinden oluşur. Gitar için yazdığı ve homaj tekniği kullandığı eseri ise Manuel de Falla için yazdığı *Invocation et Danza* (1961) eseridir. Rodrigo bu eserde Manuel de Falla'nın çok sık kullandığı İspanyol ezgilerini, danslarını, ani müzikal çıkış ve inişlerini birebir ve kendine has bir çerçeve içerisinde sergilemiştir.

### 3.5. Manuel de Falla (1876-1946)

1876 Cadiz doğumlu besteci İspanya'nın en bilinen ve sevilen bestecilerinden biridir. Kendi halk müziğinden çok etkilenmiştir ve bunu diğer Avrupa stilleri ile birleştirerek kendi tarzını yaratmıştır.

Falla, öğrenimini Cadiz'de başlayıp Madrid ve Paris'te sürdürdü. Paris'te olduğu yıllarda, Maurice Ravel ve Claude Debussy gibi bestecilerle tanışıp onlardan ilham aldı. Savaş zamanı birçok yere göçüp yaşamını devam ettirip eserlerini besteledi. Servetini kaybeden ailesinin geçimini sağlamak için müzikal komediler besteledi. Bilinen eserleri arasında *La vida breve* (1905), *El Amor Brujo* (1907) balesi, *El sombrero de tres picos* (1912) balesi, kukla operası olan *El retablo de maese Pedro* (1919) sayılabilir. Gitar enstrümanı için ise Claude Debussy'ye ithaf ettiği *Pour le Tombeau de Claude Debussy* adlı eseri ve gitar ve ses için yazdığı birçok eser bulunur. Falla, Debussy'ye ithaf ettiği eserinde Debussy'nin,

---

<sup>10</sup> Calcraft, 2003,

[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23647?q=Rodrigo&search=quick&pos=4&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23647?q=Rodrigo&search=quick&pos=4&_start=1#firsthit)

*La Puerta del Vino* eserine gönderme yapmıştır. Aynı zamanda Debussy'nin İspanyol müziğinden esinlenerek bestelediği piyano müziklerine de gönderme yapmıştır.<sup>11</sup>

### 3.6. Leo Brouwer (1939-)

Leo Brouwer 1939 yılında Havana'da doğdu. 13 yaşında klasik gitara başladı. Öğretmeni, Isaac Nicola'ydı. 17 yaşındayken, sahneye tanıştı ve bestelerini yazmaya başladı. Brouwer, Hartford Üniversitesi Hartt Müzik Koleji'nde ve daha sonra Juilliard School'da eğitimini tamamladı.

Brouwer ilk eserlerinde, Cuba ritimlerini sergiledi daha sonra şans müziğine doğru yöneldi. Eserlerini gitar, piyano ve perküsyon enstrümanları için yazdı bunun yanında orkestra eserleri, baleler ve 100 ü aşkın film müziği besteledi.

Brouwer 1960 ve 1970 arasında Luigi Nono (1924-1990) ve Iannis Xenakis (1922- 2001) gibi modernist bestecilere ilgi duymaya başladı. Bu ilgisini *Sonograma I* adlı eserinde görebiliriz. Bu ilgisini gitar için bestelediği başka eserlerde de açıkça görebiliriz bunlar; *Canticum* (1968), *La espiral eterna* (1971), *Parábola* (1973) ve *Tarantos* (1974) dur.

Daha sonra önemli eserleri arasında; *El Decamerón Negro* (1981) *The Sonata* (1990) ve *Paisaje Cubano con Campanas* (1986) bulunur. Brouwer aynı zamanda orkestra şefidir ve BBC Konser Orkestrası, Berlin Filarmoni ve İspanya'daki Cordoba Senfonisi de dahil olmak üzere birçok senfonik orkestrada şeflik yapmıştır. Brouwer'in homaj tekniğini kullandığı eserler arasında; *Micropiezas Hommage à Darius Milhaud* (1957-1958), *Concierto Omaggio a Paganini* (1995) ve *Estudios Nuevos Sencillos* (2001) bulunur.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Hess, 2007-2017,

[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09266?q=de+Falla&search=quick&pos=1&\\_start=1](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09266?q=de+Falla&search=quick&pos=1&_start=1)

<sup>12</sup> Rodrigez, 2002,

[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04092?q=Brouwer&search=quick&pos=3&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04092?q=Brouwer&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit)



### 3.7. Carlo Domeniconi ( 1947-)

Carlo Domeniconi 1947 İtalya doğumlu gitarist ve bestecidir. Eserlerinde birden çok kültürden etkilendiğini görmek mümkündür. Bunların arasında Türk, Hint ve Brezilya kültürleri bulunur. Domeniconi 1960 yılında Carmen Lenzi Mozzani'den gitar dersleri almaya başlamıştır.

Carlo Rossini Konservatuar'ından mezun oldu ve kompozisyon dersleri için Batı Berlin'e gitmiş ve burada, Berliner Hochschule für Musik'te Heinz Friedrich Hartig'in kompozisyon öğrencisi olmuştur.

Domeniconi'nin 150 den fazla solo gitar ya da gitar grupları için eseri bulunur. Eserleri birçok farklı kültürden esinlenerek yazılmıştır. Örnek verecek olursak; Türk kültüründen etkilendiği *Koyunbaba Suiti* (1984-1985), *Variations on an Anatolian Folk Song* ( 1982), *Oyun* (1999) ve *Sonatina Turca* (1991) isimli eserlerini sayabiliriz. Hint kültüründen etkilenecek yazdığı eserler ise, *Gita* ( 1986) ve *Dhavni* ( 1990) dir. *Concertino Americano* ( 1978), *Vidala* (2001) ve *Sonido* (1975) isimli eserleri ise Güney Amerika müziğinden etkilendiği eserlerdir. Türk kültüründen etkilenecek yazdığı *Koyunbaba Suiti* Domeniconi'nin en bilinen eseri olmuştur ve birçok gitar sanatçısı tarafından çalınıp kaydedilmiştir. Koyunbaba eseri Ege Denizi'ne bakan bir koyun doğal güzelliklerinden esinlenerek yazılmış ve bir Türk Aziz'inin ismini almıştır.

Domeniconi'nin homaj tekniği kullandığı eserler arasında *Hommage a J.Rodrigo* (1968), *Hommage a H.Villa Lobos* (2005) gibi eserler bulunur.<sup>13</sup>

### 3.8. Roland Dyens ( 1955-2016)

Roland Dyens Tunus'ta dünyaya geldi. İspanyol gitarist Alberto Ponce'dan gitar dersleri aldı ve Désiré Dondeyne ile kompozisyon çalıştı. Kompozisyonda olduğu kadar klasik gitar performanslarına yönelik yarışmalarda da birçok birincilik elde etti .

Bir sanatçı olarak, Dyens doğaçlamaya yönelik olağanüstü kapasitesi ile tanınıyordu. Klasik müzisyenler arasında benzersiz olan Dyens, konser repertuarına başlamadan önce genellikle seyircinin elektriğini almak ve biraz olsun tanımak için doğaçlama bir eserle açılış yapmasıyla bilinir. *Tango en Skaï* (1985), en tanınmış eserlerinden biridir fakat aynı zamanda üç bölüm halinde yazılmış olan *Libre Sonati* (1986)oldukça bilinen bir eseridir. Skaï, taklit deri için kullanılan bir Fransız argo

<sup>13</sup>John, 2010, <http://www.carlo-domeniconi.com/english/biography.html>

terimidir ve burada, ayırt edici deri kıyafetleriyle tanınan Arjantin ve Güney Brezilya'nın Gauchos'larına atıfta bulunur. Bu nedenle *Tango en Skai* tango üzerinde esprili, gösterişli bir eserdir. Dyens, kuşağının en üretken gitar bestecisi olmasının yanı sıra çeşitli düzenlemeler de yapmıştır. Jazz standartlarından Brezilya halk müziğine kadar uzanan bu düzenlemeler profesyonel ve amatör gitaristlerin repertuarı haline gelmiştir. Dyens'in homaj tekniğini kullandığı eserleri arasında, *Hommage a Frank Zappa* (1994) ve *Hommage a H.Villa Lobos* (1987) bulunur.<sup>14</sup>



---

<sup>14</sup> Libraro, 2017, <http://www.carlo-domeniconi.com/english/biography.html>.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### Seçilmiş Eserlerin Analizleri

#### 4.1. Manuel de Falla - *La Tombeau de Debussy* (1920)

Manuel de Falla'nın (1876-1946) yazdığı *La Tombeau de Debussy* (1920) eserine baktığımızda, eserin Debussy'nin ölümünden sonraki 2 yıl içerisinde yazılmış olduğunu görüyoruz. Eser, Paris Müzik Gazetesi'nin editörü olan Henri Prunierers'in, Debussy'nin ölümünden sonra zamanın ünlü bestecileri olan Stravinsky, Bartok, Satie ve Falla'dan Debussy'ye ithafen bir eser yazmalarını istemesi sonucunda yazılmıştır.<sup>15</sup>

Falla eserini Debussy'nin *Estampes* (1903) adlı çalışmasının *La Soiree dans Granade* bölümünden esinlenerek yazmıştır. E. Robert Schmitz'in *The Piano Works of Debussy* isimli kitabının 85. sayfasında belirtildiği üzere, bir konuşmalarında Schmitz Falla'ya, İspanya'yı en iyi tarif eden piyano bestesi hangisidir? sorusunu sormuş ve Falla ise bu soruya Debussy'nin yazdığı eser olan *La Soiree dans Granade* cevabını vermiştir(Schmitz, 1966, 85). İspanya'ya hiç gitmemesine rağmen Debussy'nin müziğinde İspanya'yı bu denli iyi anlatması Falla'yı çok etkilemiş ve daha sonra, Andalusia'nın atmosferini en yoğun ve mükemmel bir şekilde bu bestede hissedildiğini söylemiştir(Schmitz,1966,85-89). Benjamin Verdery'nin *Reflections on Manuel de Falla's Homenaje* isimli makalesinde belirtildiği gibi Falla'nın bu eseri Debussy'ye ithaf edilmiş olmasının dışında dönemin bestecilerinin klasik gitar müziğine olan ilgisini arttırmıştır<sup>16</sup>.

Yine Lucas Vieira'nın *Análise Prática: Manuel de Falla: Homenaje pour Le Tombeau de Debussy* isimli makalesinde belirttiği gibi bu başyapıtın tanıtımı, Benjamin Britten (1913-1976), William Walton (1902-1983), Lennox Berkeley (1903-1989) ve Malcolm Arnold (1921-2006) gibi bestecilerin klasik gitara beste yapmalarına ön ayak olmuştur (Vieira, 2015, 3).

<sup>15</sup> Verdery, 2014, <http://www.benjaminverdery.com/bens-deep-thoughts/2014/11/20/reflections-on-manuel-de-fallas-homenaje>.

<sup>16</sup> Verdery, 2014, <http://www.benjaminverdery.com/bens-deep-thoughts/2014/11/20/reflections-on-manuel-de-fallas-homenaje>.

#### 4.1.1. Eserin analizi

Eser 4 ana bölmeden oluşur. İlk bölme olan A bölümü (öö.1-15), daha sonra A' olarak adlandırabileceğimiz öö. 49-71 arasında az değişikliklerle tekrar edilmiştir. Bu iki bölmenin arasında ise B (öö.16-30) ve C (öö. 30-49) olarak adlandıracağımız iki adet orta bölme bulunur. Eser, Debussy'nin *La Soiree de danse Grenade* isimli eserinde olduğu gibi habanera<sup>17</sup> ritminin sergilendiği bir giriş fikriyle başlar. Ancak buradaki giriş, Debussy'de olduğu gibi 17 ölçü değil 4 ölçü bir giriştir. Bu ritmik yapı, Debussy'nin eserinde her iki elde de eserin başından sonuna kadar ostinato bir figür olarak kullanılırken, Falla'nın eserinde her ne kadar arka planda hissedilse de kesintiye uğrayarak devam eder (Şekil 1, Şekil 2)



Şekil 1: Ö. 1 *La Tombeau de Debussy*



Şekil 2: Öö. 1, 17 *La Soiree dans Grenade*

19. yüzyılda Avrupa kültürüyle birleşerek şimdiki halini almış olan habanera ritmi (Şekil 3), Afrika ve Brezilya kökenlidir. Habanera ritmine baktığımızda kaynakçalarda birkaç tip ritmik model görüyoruz. Bu açıdan baktığımızda Falla'nın

<sup>17</sup> Habanera ritmi; 2/4'lük tartımda bir noktalı 8'lik ve 16'lık notayı 2 adet 8'lik notanın takip ettiği ritimdir.

kullandığı ritmik figür ile Debussy'nin kullandığı ritmik figürün aynı olmasının dışında, Falla'nın habanera ritmini sergilediği ilk dört ölçüde, tıpkı Debussy gibi habanera ritminin ikinci vuruşunun ikinci yarısında iki onaltılık nota kullandığını görüyoruz (Şekil 1, Şekil 2).



Şekil 3. Habanera ritmi

1. ölçüde sergilenen ritmik yapı aynı zamanda bir gitar tekniği de olan staccato<sup>18</sup> (Şekil 4) tekniği ile sergilenip, habanera etkisini daha iyi bir şekilde hissettirmiştir. Debussy'nin *La Puerta del Vino* eserinin 13. ölçüsünde gördüğümüz gibi aynı seslerden oluşan inici bir arpej ile habanera ritmi 2. ölçüde kesilir (Şekil 5, Şekil 6).



Şekil 4. Ö.1 Staccato tekniği *La Tombeau de Debussy*

<sup>18</sup> Staccato: notaları birbirinden kesik şekilde seslendirme.



Şekil 5. Ö.4 *La Tombeau de Debussy*



Şekil 6. Ö. 13 *La Puerto del Vino*

Öö. 1-4 arasında bu ritmik yapının üzerine kurulduğu melodi ise sadece iki notayı içerir; fa ve mi. Ö. 4'e baktığımızda ise bu arpejli yapının genişletilmiş olduğunu ve hemen arkasından ö.5'te iki ses üzerine kurulu olan melodik yapının, sol ve la sesleri ve üçleme figürü ile birlikte geliştirildiğini görüyoruz. Bu melodik yapı 7. ölçüde daha önce 1. ölçüde gördüğümüz şekliyle gelen habanera ritmi ile kesintiye uğrar.

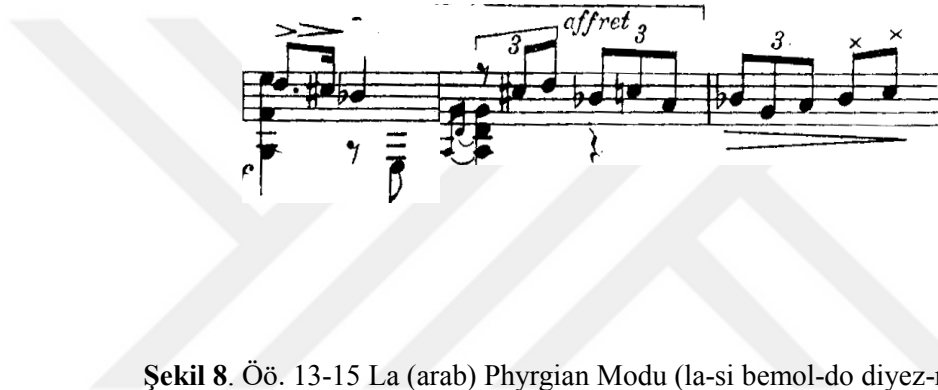
Ö.5 ve ö. 6 da geliştirilmeye başlamış olan melodik yapı, ö. 8'de yeni bir motivik yapı ile devam eder. Ö. 8 ve 9 da gördüğümüz melodik yapı tıpkı ö. 5 ve 6 da olduğu gibi 4 farklı ses yüksekliğini içerir (re-do diyez-si-la). Üzerine kurulu olduğu yapı ise ritmik anlamda, habanera ritminin hem ö.1 deki temel kalıbı, hem de ö.5 te gelen üçleme üzerine kurulu ritmik yapıyı birleştirir. Öö. 8-9'da re-do diyez-si-la seslerin katılımıyla la sesi üzerine kurulu olan Majör Hindu Modu<sup>19</sup> tamamlanmış olur (Şekil 7).



Şekil 7. Öö.5-8 *Tombeau de Debussy*

<sup>19</sup> Hindu Modu: Do-Re-Mi-Fa-Sol-La bemol-Si-Do

Ö. 9 ve ö.12'nin ikinci vuruşlarında ise yine staccato tekniği ile habanera ritmi hatırlatılır. Ö. 12'den itibaren ise modun ikinci derecesi pesleştirilmiş ve öö. 13-15 arasında La Phrygian (Arab) Modu<sup>20</sup> kullanılmıştır. Bu mod Robert J. Snow'un *Encomium Musicae* kitabında belirttiği gibi Falla'nın eserlerinde sıkça rastladığımız bir moddur (Snow, 2002, 549). Aynı zamanda Debussy'nin *La Soiree Dans Grenade* eserinde kullandığı Pentatonik Mod'dan<sup>21</sup> evrilmiş Oryantal Mod ile ilişkilendirilir (do diyez-si diyez-la-sol diyez-fa diyez-mi diyez-re). Yine ö. 15'in son vuruşunda staccato tekniği kullanılmıştır. Ö. 16'ya kadar aynı ritmik kalıplar kullanılarak melodi çizgisi devam etmektedir (Şekil 8).



Şekil 8. Öö. 13-15 La (arab) Phrygian Modu (la-si bemol-do diyez-re-mi-fa-sol)

*Tombeau de Debussy*

Eserin B bölümü Ö. 16 da başlar ve ö. 33 de biter. Bu bölümün başında başlangıç temposuna (a Tempo) dönülüp yine mi ve fa sesleri ile habanera ritmi sergilendikten sonra, inici arpej ile ritim kesintiye uğratılmıştır. Ritim iki kez tekrarlandıktan sonra, ilk defa 5'li aralıklar ile oluşturulan Do majör 9'lu akoru ile yeni bir melodik çizgiye köprü oluşturulmuştur (ö. 19). Köprüden sonra oluşturulan melodik pasajda yine üçlemeler ve staccato tekniği ile beraber Sol Lydian (sol-la-si-do diyez-re-mi-fa diyez-sol) modunu da görmek mümkündür. Bu melodik yapı 5'li ve 4'lü aralıklardan oluşan akorlar ile desteklenmiştir. Ö.20-23 arasındaki pasaj yine giriş ölçülerinde gelen habanera ritmi ve arpejden oluşan motivik fikir ile bölünür (Şekil 9).

<sup>20</sup> Arab Modu: la-si-bemol-do diyez-re-mi-fa-sol.

<sup>21</sup> Pentatonik Mod: Do-Re-Mi-Sol-La-Do.



Şekil 9. Öö. 20-22 *Tombeau de Debussy*

Fakat bu sefer öö. 24-26 arasında gördüğümüz motivik yapı mi ve fa sesleri ile değil mi ve fa diyez sesleri ile oluşur. Ö. 25 te gördüğümüz inici arpejin ise öncekilerden değişik olarak, gitarın 6 adet açık telinden ve 12. perdenin üzerindeki harmonikler ile oluşturulmuş olduğunu görüyoruz (Şekil 10).



Şekil 10. Ö. 25 *La Tombeau de Debussy*

Ö. 27'de görülen melodik pasaj La Mixsolydian (la-si-do diyez-re-mi-fa diyez-sol) modundan oluşmakta ve yine üçlemeler ve staccato ile habanera ritmi vurgulanmaktadır. Bu kez ilk defa bir melodi çizgisinde melodinin başladığı ölçünün 2. vuruşunda trill<sup>22</sup> tekniği kullanılmıştır. Bu teknik, bir süsleme tekniğidir ve gitarda trill yaparken, sağ el ile tek sese vurulup sol el ile süslemeyi gerçekleştirecek olan sese uğranır ve geri gelinir. Bu süslemeyi mi-re-mi şeklinde görmek mümkündür (Şekil 11).



Şekil 11. Öö. 27-29 *Tombeau de Debussy*

<sup>22</sup> Tril, öngörülen ses boyunca ana ses ile komşu ses arasında çok hızlı gidip gelerek uygulanan seslendirmedir.



Ö. 30'a gelindiğinde C bölümüne giriş yapılır. Mi la ve si seslerinden oluşan bir akor ile ilk vuruşun yarısının tamamlanıp ikinci yarısında ise yine aşına olduğumuz arpej bölümünü görüyoruz. İkinci vuruşun ikinci yarısında ise bu sesleri içeren akoru bu kez yine 12. perdeden elde edilen harmonik<sup>23</sup> süsleme ile görüyoruz. Bu motif öö. 30-32 arasında devam etmektedir (Şekil 12).



Şekil 12. Öö. 30-32 Tombeau de Debussy

Ö. 32 fa 11'li akor üzerinde kurulu arpej ile başlar (Şekil 13). Ö. 33'teki, üçlemelerden ve mi pedal sesinden oluşan bir ölçülük arpejin, C bölümüne giriş ölçüsündeki arpej motifini genişlettiğini görüyoruz (Şekil 14).



Şekil 13. Ö.32 Fa 11'li La Tombeau de Debussy



Şekil 14. Ö. 33 Pedal mi sesi  
La Tombeau de Debussy

Ö.34'te yine giriş ölçüsündeki arpejin sergilendiğini görüyoruz. Bu ölçünün 2. vuruşunun yarısında fa, la, do ve si seslerinin oluşturduğu 11'li akoru betimlemek mümkün. Ö. 35'te 7'leme ve 6'lamalardan oluşan çıkan ve inen bir dizi ile karşılaşıyoruz. Bu dizinin daha önceki arpej motiflerinin daha da genişletilmiş bir versiyonu olduğunu ve Mi Phrygian (mi-fa-sol-la-si-do-re) modunda olduğunu görüyoruz (Şekil 15).

<sup>23</sup> Bir çalgıda asıl sestten daha hafif işitilen ara sesler.



Şekil 15. Ö.35 Mi Phrgyian *La Tombeau de Debussy*

Ö. 36' da ufak bir melodik köprü ile yepyeni ritmik ve melodik bir pasaja geçiş yapılmıştır (Şekil 16). Bu pasaj öö. 37-42 arasında devam etmektedir. Bu pasajda Falla gitarın birinci teli olan mi telini tıpkı Debussy'nin *La Soiree danse Grenade* eserinin 6. ölçüsünde uyguladığı do diyez pedal sesi gibi (Şekil 17) esas almış, si, do ve re sesleri ile melodik bir arpej yapısı oluşturmuştur. Bu yapı modal olarak La Aeolian (la-si-do-re-mi-fa-sol) modunda yazılmıştır.



Şekil 16. Öö. 37-38 *Tombeau de Debussy*



Şekil 17. Ö. 6 *La Soiree danse Grenade*

Öö. 43-49 arasında sergilenen pasaj bizi ritmik olarak ö.1'de kullanılan habanera pasajına hazırlamakta ve C bölümünü sonlandırmaktadır (Şekil 18).



Şekil 18. Öö.43-47 *La Tombeau de Debussy*

A' bölmesi ö. 49 de başlar ve eserin sonuna kadar devam eder. Bu bölümde, öö. 49-63'de eserin girişinden itibaren 15 ölçü birebir tekrarlanmıştır. Öö. 63-66 arasında Falla en belirgin alıntısını yapmıştır. Falla Debussy'nin *La Soiree danse Grenade* eserinin öö. 17-21 arasında yazılan pasajına aynen eserinde yer vermiştir (Şekil 19, Şekil 20). Eser Ö.67'de tonik akoru ile biter.



Şekil 19. Öö.63-64 *La Tombeau de Debussy*



Şekil 20. Öö 17-18 *La Soiree danse Grenade*

## 4.2 Estudios Nuevos Sencillos (2001)

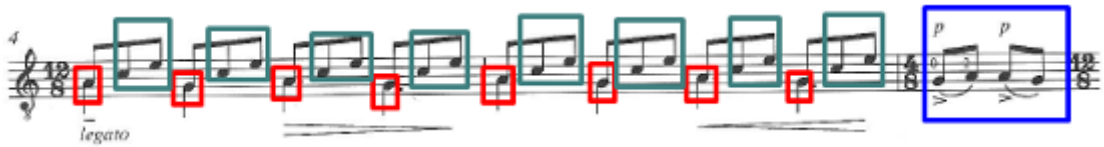
### 4.2.1. Omaggio a Debussy

Leo Brouwer bu eseri yazarken Claude Debussy'nin müziğinin iki özelliğinden etkilenmiştir. İlk özellik, Debussy'nin geleneksel modlardan uzaklaşma amacı ile kullandığı Gregorian<sup>24</sup> ezgileridir. İkinci özellik ise; Debussy'nin de sık kullandığı Gamelan müzik<sup>25</sup> yapısı ile oluşturulan bas çizgisidir (a). Debussy'nin pek çok eserinde gördüğümüz tam ton dizisi Gamelan Müziği'nden gelir (Estampes-Pagodes) (Schmitz, 1966, 86).

Eser 28 ölçüden oluşur ve barok dönem müziğinde olduğu gibi monotematik bir yapısı vardır. *Estudios Nuevos Sencillos* isimli on etütten oluşan çok bölümlü eserin ilk bölümü olan Omaggio a Debussy, bu anlamda bir çeşit prelüd gibi düşünülebilir. Burada müziği oluşturan 3 temel katmandan veya öge den bahsedebiliriz. Bunların ilki (a) başparmak ile çalınan melodik hattı devam ettirir. Bu çizgide melodi gitarın 3. teli olan açık tel sol sesinden başlayarak tam dörtlü aralığı içerisinde —do sesine kadar— hareket eder. İkinci temel öge ise müziğin akışını durduran ve arpejli yapıyı kesintiye uğratan ö. 3, 6, 9, 12, 22 ve 25'de gördüğümüz melodik motiftir. Son öge (c) ise; (a) ögesinde duyduğumuz melodik katmana eşlik eden 3'lü 4'lü ve 5'li aralıklarla oluşturulan arpej yapısıdır.

#### 4.2.1.1. Eser Analizi

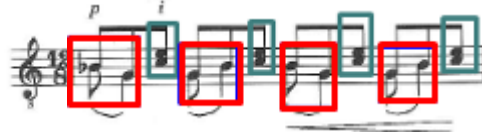
Eserin esas katmanını oluşturan (a) katmanındaki melodik yapı ö.1-3 arasında büyük ikili aralığı ile açılır bu aralık daha sonra ö. 8 de küçük üçlüye ve nihayet ö.15 te tam dörtlü aralığa ulaşır (Şekil 21, Şekil 22, Şekil 23).



Şekil 21: Ö. 1-3 Omaggio a Debussy

<sup>24</sup> Katolik klise müziğinin modal sistemden kaynaklanan tek sesli dinsel tören şarkıları.

<sup>25</sup> Gamelan müziği; bir Endonezya halk müziği çeşididir. Vurmalı Enstrümanlar ile icra edilir.



Şekil 22: Ö. 8 *Omaggio a Debussy*



Şekil 23: Ö. 15 *Omaggio a Debussy*

A ve c katmanlarının oluşturduğu arpej yapısı müziği genişletme etkisinin dışında bize armonik bir yapı sunmaktadır. 2 ölçü 12/8'lik bir girişten sonra bir ölçü boyunca devam eden ve 4/8'lik ritimde yazılmış olan b fikri a fikrini kesintiye uğrattır (Şekil 24).

2  
motif a  
motif b  
motif c

NUEVOS ESTUDIOS SENCILLOS  
I  
*Omaggio a Debussy*  
Leo Brouwer

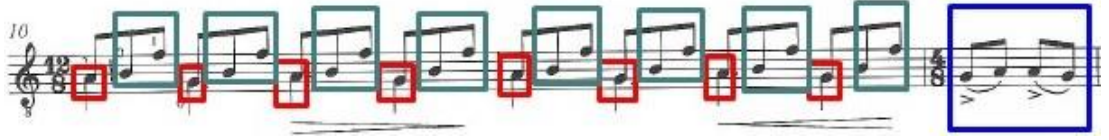
Tempo di Giga (Comodo)

Şekil 24: Öö. 1-3 *Omaggio a Debussy*

4. Ve 5. Ölçülerde ilk 2 ölçünün tekrarı yapıp tekrar b motifi ile kesintiye uğrattır. Fakat 8. Ölçüde karşılaşılan b motifi bu kez c motifi ile birleşik bir şekilde karşımıza çıkar. Aynı zamanda arpej fikri bu ölçüde dik bir akor şeklinde kullanılır (Şekil 25).

Şekil: 25 Öö. 4-6 *Omaggio a Debussy*

Ö. 10'da melodi ve arpej motifi tekrar başlar. Melodiyi oluşturan sesler aynı kalırken arpeji oluşturan sesler değişim gösterir. Bu değişim ise; eserin başlangıcında 3'lü aralık kullanırken bu kez 5'li aralığa yönelmiştir. Öö. 10-11 arasında a figürü devam ettikten sonra ö. 12'de b motifi tıpkı 3 ve 6. ölçüde olduğu gibi araya girer (Şekil 26).



Şekil 26: Öö. 10-13 *Omaggio a Debussy*

Ö.13'e gelindiğinde arpej figürü bu sefer fa majör akorunu oluşturur. Arpej aralıkları 2'li ve 4'lü şekilde kullanılmıştır. Öö. 13-15 arasında bas sesler kromatik bir dizi oluşturur. (la-si bemol-si-do) (Şekil 27).



Şekil 27: Öö. 13-15 *Omaggio a Debussy*

Öö 18-21 arasındaki bölmede inici bir kromatik ezgi bulunmaktadır (sol-fa diyez-fa). Bu kez ö. 22'de ilk b bölmesini duyurup, ö. 23'te eseri ritmik bir değişikliğe uğratarak ve yavaşlatarak bitirir (Şekil 28).



Şekil 28: Öö. 22-27 *Omaggio a Debussy*

Genel bir açıyla baktığımızda Leo Brouwer bu eseri 3 ana bölmede (a, b, c) oluşturup, değişken armonik yapılar, dinamikler ve zıt ritimler kullanmış aynı zamanda bütün eseri minimalist yaklaşımla ufak temaları genişleterek ve tekrarlar ekleyerek bir giriş müziği karakterinde yazmıştır.

2  
motif a  
motif b  
motif c

NUEVOS ESTUDIOS SENCILLOS  
I  
Omaggio a Debussy  
Leo Brouwer

Tempo di Giga (Comodo)

The image shows a musical score for 'Omaggio a Debussy' by Leo Brouwer. The score is in 12/8 time and consists of 28 measures. The tempo is 'Tempo di Giga (Comodo)'. The score is divided into three main sections: a, b, and c. Motif a is highlighted in red boxes, motif b in blue boxes, and motif c in green boxes. The score includes various dynamics such as *p*, *pp*, *f*, *ppp*, *legato*, *marcato*, *cresc. molto*, and *dim.*. The score also includes performance instructions like *legato*, *marcato*, *cresc. molto*, and *ppp*. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat.

Şekil 29: Omaggio a Debussy

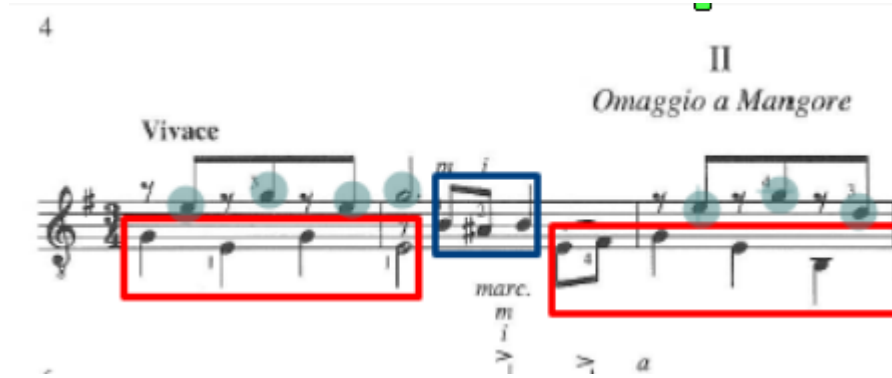
## 4.2.2. Omaggio a Mangore

Leo Brouwer bu eseri geleneksel armoninin üç ana maddesi olan armoni, ritim ve süslemeler ile bütünleştirmiştir. Brouwer, Agustin Barrios Mangore'nin en belirgin özelliklerinden biri olan; post romantik yapıda kullandığı armoniler ve süslemeleri esas alır. Aynı zamanda Mangore'nin *Danza Paraguaya* eserinde kullandığı ritmik kalıpları eserinde uygulamıştır (Calle, 2014, 42).

### 4.2.2.1. Eser Analizi

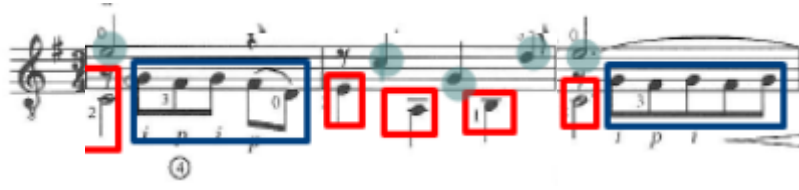
Eser 3 ana katmandan oluşur. İlk katman (a) bas çizgisinin oluşturduğu katmandır. İkinci katman(b) ise; a katmanına kontrpuan oluşturan 8'lik ve 3'lük notalardan oluşan bir çizgidir. Son katman (c) ise; gitarda birbirine yakın seslerle oluşturulan süslemelerden oluşur. C katmanında kullanılan do diyez ve si sesleri bu eserin az da olsa bağlı kalınan yapıya karşı yapılan zıt fikri ortaya çıkarır. Ayrıca eserin genelini A-A'-A formunda da inceleyebiliriz.

Eser a ve b motiflerinin oluşturduğu ve Mangore'nin *Danza Paraguaya* eserinde kullandığı ritmik motifle ve mi minör tonunda başlar. İlk 2 ölçüde bu motifi kullandıktan sonra ö. 2'nin ilk vuruşundan sonra uyumsuz sesler ile süsleme yapılır. Öö. 3-4 ve öö. 5-6 da bu fikir devam ettirilir (Şekil 30, Şekil 31).



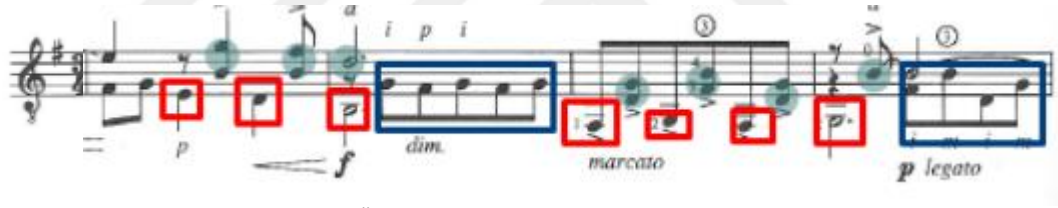
Şekil 30: Öö.1-3 *Omaggio a Mangore*





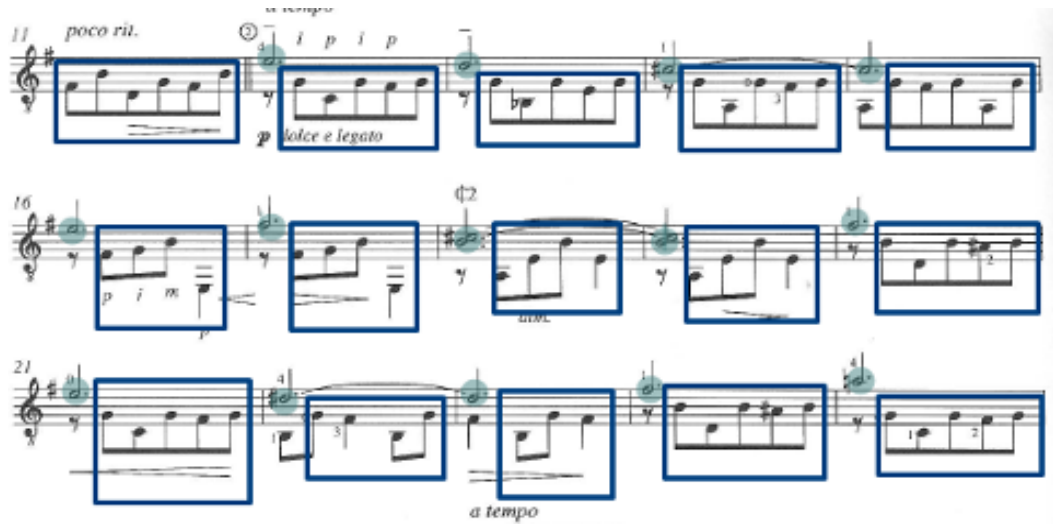
Şekil 31: Öö 4-6 *Omaggio a Mangore*

Ö. 7 'ye gelindiğinde ilk defa b katmanının 6'lı ve 5'li aralıklardan oluşan çift sesler ile geldiğini görürüz. Ö. 8'de melodide 3'lük bir nota ve süslemeler ile ö.2'deki fikir tekrarlanır. Ö. 9'a gelindiğinde süsleme katmanını oluşturan fa diyez ve sol seslerinin bu kez aynı sırayla bas partisinde (a) karşımıza çıktığını ve b katmanının 4'lü aralıklarla oluşturmuş olduğu kontrpuanı görürüz. 2 ölçüden oluşan bir köprüden sonra A' bölümüne geçiş yapılır (Şekil 32).



Şekil 32: Öö. 7-10 *Omaggio a Mangore*

A' bölümü A bölümüne kıyasla daha yumuşak ve tatlı (dolce) bir dinamiğe ve 2 sesli bir armonik yapıya sahiptir. Bu bölüm melodide 3'lük notalardan oluşan b katmanı ve süsleme görevi gören c katmanının bir araya gelmesinden oluşur. A' bölümü öö. 12-27 arasında devam eder ve bu süreç boyunca melodi figürü (b) la-si-do diyez-re-re diyez-mi-fa seslerinden oluşur. A' bölümünde süsleme şeklinde gelen katmanda 3 farklı şekilde ritimsel doku görürüz (Şekil 33).



Şekil 33: Öö. 11-25 *Omaggio a Mangore*

16 ölçü boyunca devam eden bu bölümden sonra ö.28 ' de A bölümüne geri dönülür. A bölümü 11 ölçü tekrarlandıktan sonra ö.9 da uygulanan motif hatırlatılıp eserin son akoru rasgado<sup>26</sup> tekniği ( klasik gitarda sağ el parmaklarının sondan başa doğru sırayla ve keskin bir şekilde tüm tellerden geçmesi) ile çalınıp eserin sonuna gelinir (Şekil 34).



Şekil 34: Öö. 36-40 *Omaggio a Mangore*

<sup>26</sup> Parmak ucu ile gitar tellerini süpürme eylemi.

II  
Omaggio a Mangore

Vivace

marc.  
m  
i

6  
i p i  
p  
f  
dim.  
marcato  
p legato

11  
poco rit.  
a tempo  
i p i p  
p dolce e legato

16  
p i m  
um.

21

26  
rit.  
a tempo

31  
a  
i p i p  
i p i  
p  
dim.

36  
marcato  
a  
i m i m  
p legato  
a tempo  
a m i i  
rasg.

Şekil 35: Omaggio a Mangore

### 4.3. Alexandre Tansman(1897-1986) - *Variations on Theme of Scriabin* (1971)

Alexandre Tansman, bu eserinde kullandığı temayı Alexander Scriabin'in 5 *Preludes Op.16 No.4* adlı eserinden almıştır ve 1972 yılında Andreas Segovia'ya ithaf etmiştir. Eser tema ve 6 varyasyondan oluşur. Genel olarak baktığımızda Tansman'ın eserin temasına uzunluk, melodik, armonik yapı bakımından sadık kaldığını, 3. varyasyondan itibaren ise tematik yapıyı geliştirdiğini görüyoruz. Bu anlamda Tansman'ın varyasyon formunu ele alış şeklinin klasik dönemdeki tema ve varyasyon formuna benzerlik gösterdiğini söyleyebiliriz.

Tansman temayı Scriabin'in prelüdünde olduğu gibi değiştirmeden kullanmıştır. Tema 3'er ölçülük 4 eşit uzunlukta frazdan<sup>1</sup> oluşan 12 ölçülük bir yapıdır. Orijinali mi bemol minör olan temayı Tansman si minöre transpoze<sup>2</sup> etmiştir. Bunun sebebi, klasik gitarın ses aralığına uyumlu olması ve çalıcının icrasını en sorunsuz şekilde icra etmesini sağlamaktır.

#### 4.3.1. Eser Analizi

##### 4.3.1.1. Tema

Tansman temayı Scriabin'in prelüdünde olduğu gibi değiştirmeden kullanmıştır. Tema 3'er ölçülük 4 eşit uzunlukta frazdan oluşan 12 ölçülük bir yapıdır. Orijinali mi bemol minör olan tema Tansman temayı si minöre transpoze etmiştir. Bunun sebebi, si minörün klasik gitarın ses aralığına uyumlu olması ve bu sebepten çalıcının icrasını en sorunsuz şekilde icra etmesini sağlamaktır.

Eser tıpkı Scriabin'in prelüdünde olduğu gibi 3/4'lük tartımla başlar. Temanın ilk frazı öö.1-3 arasındadır. Bu fraz ö. 3'te si minör (i) akorunun gelmesiyle sonlanır. Bu ölçüde tonik akoru ilk vuruşta kök pozisyonunda daha sonraki vuruşlarda ise kök sesleri değiştirilerek (la ve sol diyez) tekrar edilmiştir (Şekil 36).

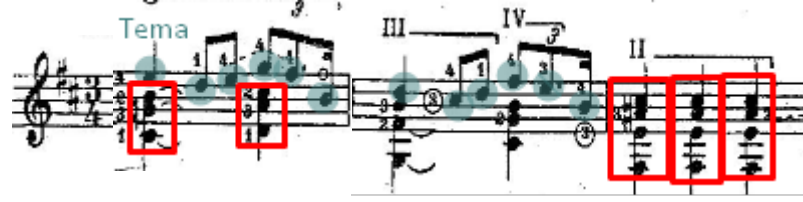


Şekil 36: Öö. 1-3 *Variation on Theme of Scriabin*

1 Fraz: Cümle.

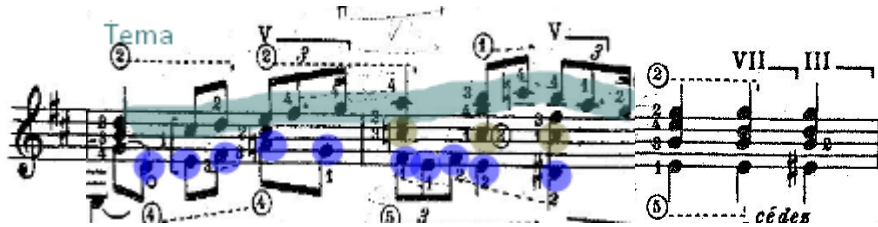
2 Transpoze: Eseri başka bir tonaliteye taşımak.

İkinci fraz ise ö. 4 te başlar ve yine tekrar edilen akorlar ile bu sefer V akoru üzerinde ö. 6 da son bulur. Burada ana tema mi sesi ile başlayarak öö. 1-2 deki temayı tekrar eder. Fakat bu frazdaki (öö.4-6) armonik yapı Türkçe' de *marş armoni* olarak adlandırılan her bir akorun kök sesinin 4 lü aralık ile yukarıya doğru çıktığı ( re majör 7'li ve sol majör 7'li, do diyez 7'li ve fa diyez 7li) akor dizilimi ile armonize edilmiştir. İkinci fraz ö.6 da dominant akoru ile son bulur (Şekil 37).



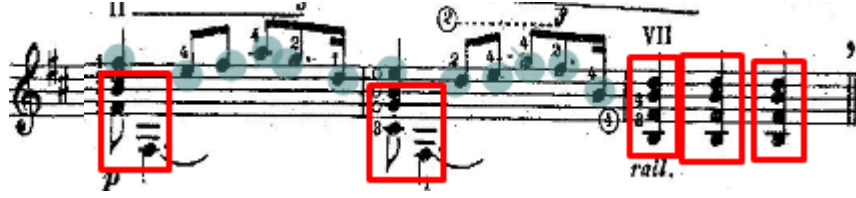
Şekil 37: Öö. 4-6 *Variation on Theme of Scriabin*

3.fraz daha önce sergilenen melodik yapıyı öö.7 -8 de geliştirir. Burada tonal merkez si minörün altıncı derecesi olan sol majör e kaysa da, eser 4.frazda (öö.10-12) tekrar si minöre geri döner. 3.fraza (öö. 7-9) baktığımızda Scriabin' in ana melodideki ritim kalıbının aynısını kullandığını görüyoruz. Bu frazda daha önceki frazlardan farklı olarak alt çizgide sadece akorlar dışında melodiyi destekleyen bir kontrpuantal yapı da görmek mümkündür. Ö. 9'a geldiğimizde ise bu frazın si minörün iv. derecesi olan mi minör akoru ile tamamlandığını görürüz. Bu akor 3. vuruşta mi sesinin yarım ses tizleştirilmesi ile Ger<sup>+6</sup> akorunun sonoritesine ulaşır ve buradan ö. 10 da si minörün dominantına çözülür ve bu anlamda esas tonaliteye geri dönmüş olur (Şekil 38).



Şekil 38: Öö. 7-9 *Variation on Theme of Scriabin*

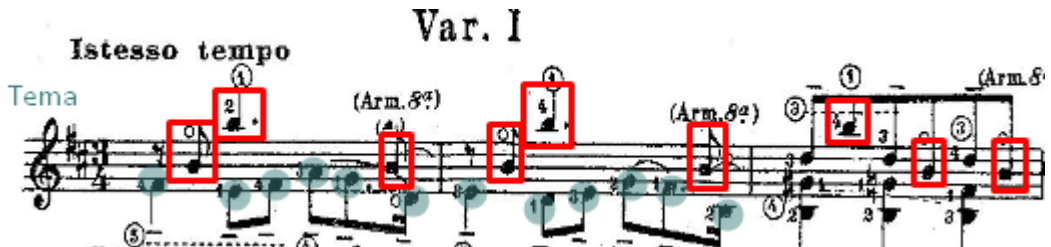
Son fraz (öö.10-12) ilk frazın tekrarı olmakla birlikte, ö.12 de tonik akoru (i) ile son bulur (Şekil 39).



Şekil 39: Öö. 10-12 *Variation on Theme of Scriabin*

#### 4.3.1.2. Var.1

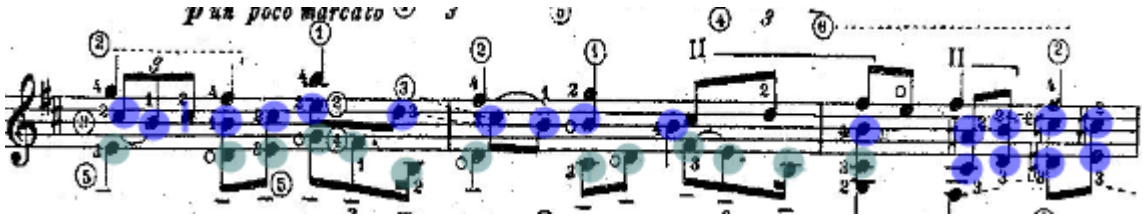
Var. 1, tıpkı tema gibi 12 ölçü uzunluğunda, 4 ve eşit frazdan oluşur. Tansman bu varyasyonda, temayı gitarın en alt 3 teline yani bas seslere taşımıştır. Öö. 1-2'de tema daha önce olduğu gibi fa sesi üzerinden gelir. Burada öö. 1-2 de si sesi üst aralıkta tonik<sup>3</sup> pedalı olarak karşımıza çıkar. Fakat bu sesi üç farklı şekilde kullanmıştır; İlki, gitarın 2. teli olan hiçbir perdeye basılmadan boş telde alınan si' dir. İkincisi, gitarın 1. telinin ve 7. perdesinde bulunan si, bu ses boş teldeki si sesinin bir oktav yukarısidir. Son kullanım şekli ise, 2. teldeki si sesinin 12. perdesinden alınan armonik halidir. Ö. 3 'te i akoruna ait olmayan seslerin de eklenmesiyle 3 defa tekrar edilmiştir. Bu ölçüde yine si sesleri öö. 1-2 de olduğu gibi 3 farklı yolla elde edilip ilk frazın sonuna gelinmiştir (Şekil 40).



Şekil 40: Öö. 1-3 *Variation on Theme of Scriabin*

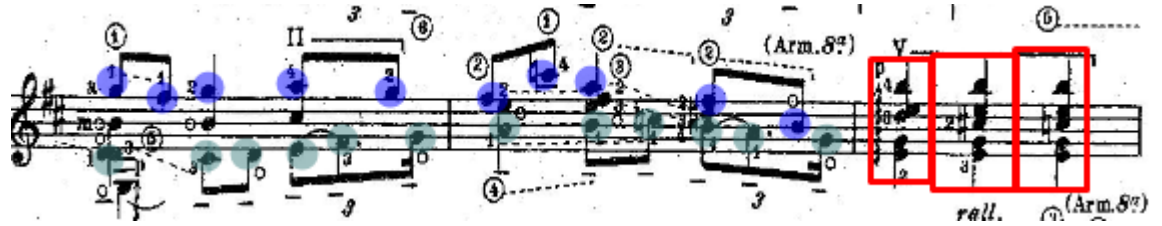
<sup>3</sup> Tonik: Asıl tonalitenin ana (kök) sesi.

Öö. 4-5te yani 2.frazın başlangıcında, tema mi sesi üzerinden ve 5. telde devam ederken, kontrpuantal yapı 3 sese çıkmıştır. Ö.6'ya gelindiğinde temanın 6. ölçüsü genişletilmiş ve üç sesli kontrpuantal yapısı korunmuştur. 2.fraz burada sona erer (Şekil 41).



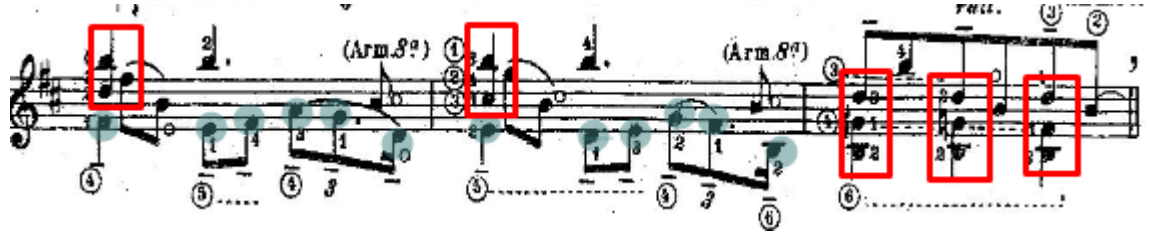
Şekil 41: Öö. 4-6 *Variation on Theme of Scriabin*

Öö. 7-8 boyunca yine tema bölümünde olduğu gibi ana melodide kullanılan ritim kalıpları ile oluşturulan ve ana melodiden farklı olan melodik pasajın genişletilmiş olduğunu görmek mümkündür. Ö. 9'da do majör 7'li akorunu yine ö. 3 'te olduğu gibi geciktirmeler ile 3 vuruş boyunca görebiliriz (Şekil 42).



Şekil 42: Öö. 7-9 *Variation on Theme of Scriabin*

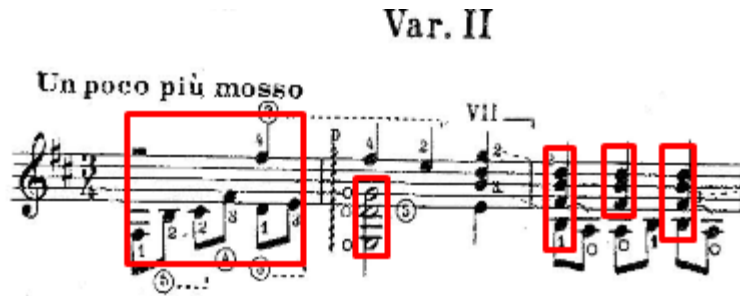
Son fraza geldiğimizde öö. 10-11'de Var. 1'in en başında olduğu gibi ana melodi yine aynı seslerle karşımıza çıkar, fakat bu sefer her iki ölçünün ilk vuruşlarında si minör ve mi minör akorlarını görürüz. Son ölçüye yani ö.12'ye geldiğimizde si minör akoru ö.3'te olduğu gibi geciktirmeler ile Var 1' i tamamlar (Şekil 43).



Şekil 43: Öö. 10-12 *Variation on Theme of Scriabin*

#### 4.3.1.3. Var.2

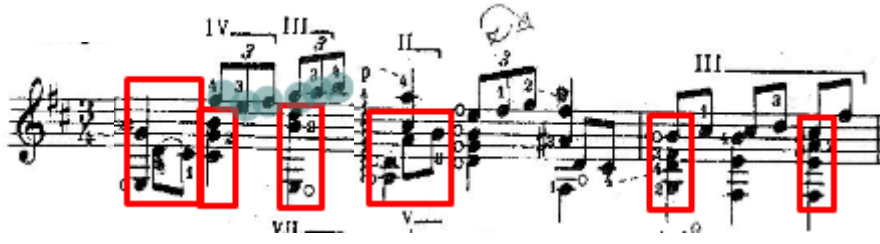
2.varyasyon önceki 2 bölüm gibi 12 ölçülük bir bölümdür. Yine diğer bölümlerde olduğu gibi 4 eşit frazdan oluşmaktadır. Bu varyasyon genel anlamda melodik yapıyı korumaktan ziyade armonik yapıyı benzer bir şekilde korumuştur. İlk fraz si minör akor açılışı ile başlar ve tema bölümünün 2. ölçüsünde olduğu gibi mi minör akoru ile devam eder. Ö. 3 'e gelindiğinde tema ve Var.1' de olduğu gibi si minöre çözülür (Şekil 44).



Şekil 44: Öö. 1-3 *Variation on Theme of Scriabin*

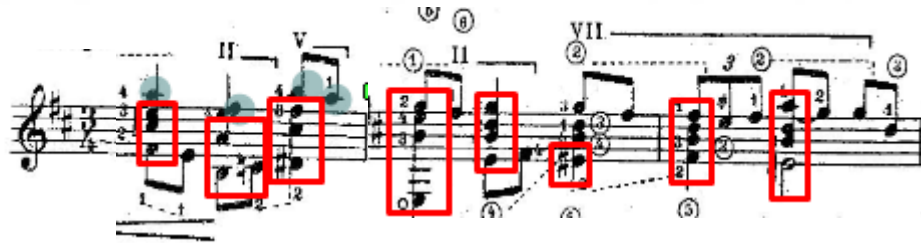
2. fraza yani ö. 4'e geldiğimizde armonik yapı içerisinde temada olduğu gibi do majör eksik akorunu görmek mümkün. Ö. 5'te temadan farklı olarak re majör 7'li ve mi minör 7'li akorları fa diyez majör akoruna çözülmüştür. Bu çözüme tema bölmesinde sol majör 7'li - do majör eksik - fa diyez majör şeklinde karşımıza çıkar ve 2. frazın sonunu oluşturur (Şekil 45).





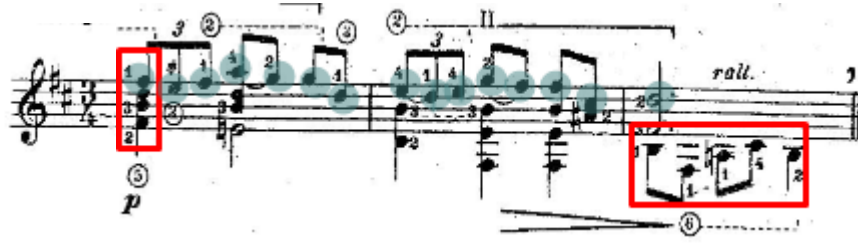
Şekil 45: Öö. 4-6 *Variation on Theme of Scriabin*

Ö. 7'ye geldiğimizde bu ölçüden sonra oluşturulmuş, tema bölümünde de mevcut olan melodik pasaj köprüsüne giriş her iki bölümde de mi minör 7'li akor ile yapılmıştır. Ö. 8 e her iki bölümde de fa majör eksik akoru ile varılmıştır ve bu ölçünün son vuruşlarında her iki bölümde de re majör eksik akoru kullanılmıştır. Ö. 9 a her iki bölümde de mi minör akoru ile başlanmıştır ve 3.fraz son bulmuştur (Şekil 46).



Şekil 46: Öö. 7-9 *Variation on Theme of Scriabin*

Son fraz yani ö.10 si minöre çözüme ile başlar. Ancak öö.10-11'de ana melodinin ufak bir çeşitlemesi ile karşı karşıya gelinir. 10.ölçünün ve 11.ölçünün ilk vuruşlarında kullanılan akorlar her iki bölümde de aynıdır ( si minör - do majör eksik akorları). Ö. 12'de yani bölümün son ölçüsünde her 3 bölümde olduğu gibi si minör tonalitesine çözülmeyi görebiliriz ve böylece 4.frazın bitişiyle varyasyon son bulur (Şekil 47).



Şekil 47: Öö 10-12 *Variation on Theme of Scriabin*

#### 4.3.1.4. Fraz Yapısı

1.Fraz  
2.Fraz  
3.Fraz  
4.Fraz

**Var. I**  
Istesso tempo

a

b

c

a'

© 1972 Éditions MAX ESCHIG  
Paris, France

M.E. 8049

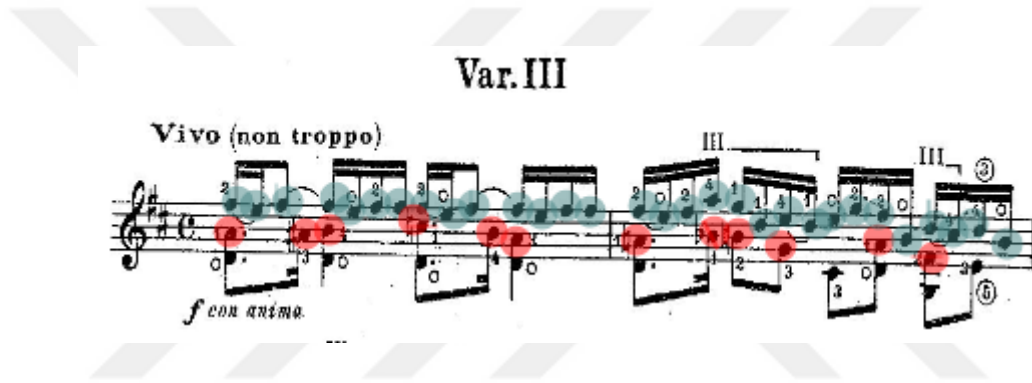
Tous droits réservés  
pour tous pays.

Şekil 48: Fraz Yapısı

Varyasyon 3'e kadar, tema, var.1 ve var.2'de fraz yapısı yukarıdaki şekilde görüldüğü gibi eşit uzunluklardan oluşur.

#### 4.3.1.5. Var.3

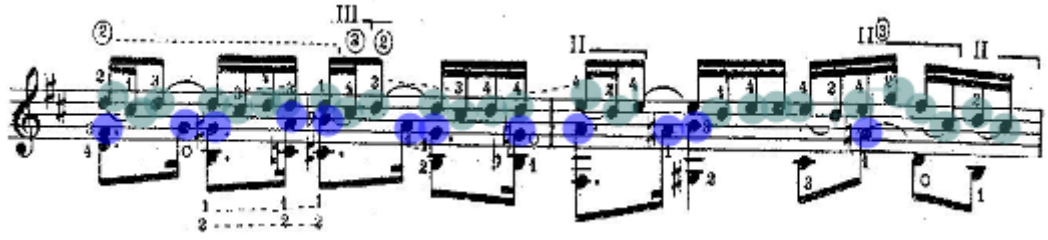
Bu varyasyonda Tansman'ın ilk defa farklı bir motifle bir varyasyona giriş yaptığını aynı zamanda 4/4'lük tartım ve re majör tonalitesinde yazdığını görüyoruz. 22 ölçülük bu varyasyon, karakteristik bir varyasyon olmakla birlikte klasik gitar açısından teknik pasajlara sahip olan virtüözik bir varyasyondur. İlk ölçüsünde fa ve mi sesleri ile tekrar eden bir melodi, bas partisinde re sesi ve orta partide la-la diyez-si-do adımlarında çıkan ve inen kromatik<sup>4</sup> bir dizi görülür. Ö. 2'ye geçildiğinde Var. 2' de çeşitlenen ana melodi bu varyasyonda daralıp 16'lık notalarla ana derecenin (i) iii. derecesi olan fa sesi üzerinden sergilenir (Şekil 49).



Şekil 49: Öö. 1-2 Variation on Theme of Scriabin

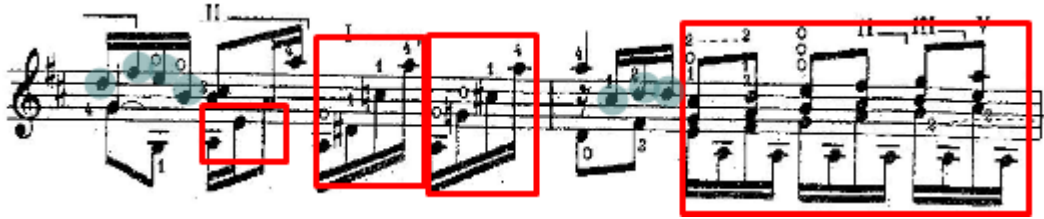
Ö. 3, ilk ölçüde sergilenen ritmik motifi bu sefer re ve do sesleri ile kullanmıştır. Bu ölçüde de ilk ölçüde görülen kromatik bir dizi vardır ve bu kez bu dizi fa diyez-sol-sol diyez-la-si bemol sesleri ile tamamlanır. Bas partisinde ise si bemol-si-do-do diyez-re kromatik dizisini görmek mümkündür. Ö. 4, ö. 1'in kullandığı ritmik motifi bu kez mi ve re sesleri ile sergilemiş ve sadece ilk iki vuruşu içine almıştır. Ö. 4'ün 2. vuruşuna geldiğimizde ö. 2'nin çeşitlediği ana melodi tekrar karşımıza çıkar ve bu kez tonik sesin (i) ii. Derecesi olan mi sesi üzerinden sergilenir. Bu motif ö.5'in ilk vuruşuna kadar devam eder (Şekil 50).

4 Kromatik: Oluşturulan dizideki seslerin birbiri ardına yarım seslik çıkıcı ya da inici şekilde yaptığı harekettir.



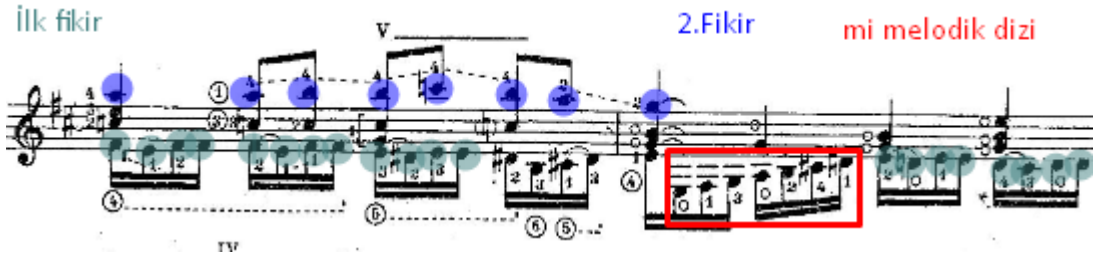
Şekil 50: Öö. 3-4 *Variation on Theme of Scriabin*

Ö. 5'in sonraki üç vuruşu sırasıyla la majör, re eksik majör ve la dominant 7'li akorlarını içeren arpej pasajıdır. Ö. 6, ö. 5'teki bu arpeji, bir vuruşluk ilk ölçüde gördüğümüz motifle kesintiye uğratarak diğer 3 vuruşu la pedal sesi ile ve sırasıyla, do majör- re majör- sol majör-fa majör-sol majör - la majör akorları ile bir köprü oluşturmuştur (Şekil 51).



Şekil 51: Öö. 5-6 *Variation on Theme of Scriabin*

Ö. 7'de, iki farklı fikir harmanlanarak ortaya bambaşka bir fikir çıkar. Bu fikirde, Var. 3'ün ilk ölçüsünde sergilenen ritmik motif ile tema bölümünün 8. ölçüsünde kullanılan ayrıca Scriabin'in mi bemol minör tonalitesinde yazdığı *Prelüd'* ünün 8. ölçüsünde de kullanılan melodi harmanlanmıştır. Ö. 8'in ilk 2 vuruşunda mi melodik minör dizisi bu fikre bir ara verip 2. ve 3. vuruşunda ise, harmanlanan fikirler arasındaki ilk fikir mi-re-mi ve re-do-re sesleri ile görülür (Şekil 52).



Şekil 52: Öö. 7-8 *Variation on Theme of Scriabin*

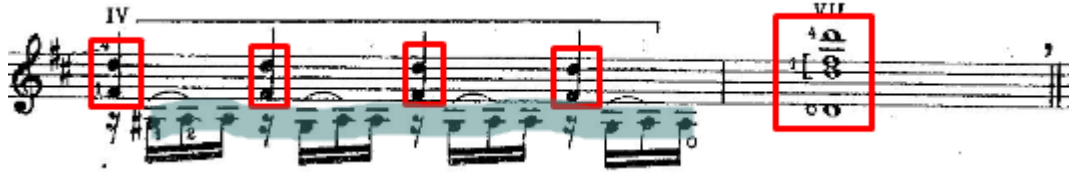
Ö. 9' a geldiğimizde, çeşitlenen ana melodideki ritim kalıbının sadece ilki yani 4 adet onaltılık nota (fa-mi-si) tekrarlı bir şekilde görülür ve bu varyasyonun başladığı noktaya köprü oluşturur. Daha sonraki 9 ölçü ilk 9 ölçünün tekrarıdır. Ö.19'da bu bölümün 2. ölçüsünde karşımıza çıkan ana melodi çeşitlemesi, bas çizgisinde kullanılan kromatik bir dizi ile (sol-sol diyez-la-si bemol-si-do-do diyez) harmanlanarak eserin son 2 ölçüsüne geçiş yapar (Şekil 53).



Şekil 53: Öö. 19-20 *Variation on Theme of Scriabin*

Ö. 21'de re majör akoru ve bas çizgisinde sol diyez ve la sesleri ile ö.7 'de gördüğümüz motif legato<sup>5</sup> ile beraber gelir ve son olarak bölümün son akoru olan re majör akoru ile 22 ölçülük bu varyasyonun sonuna gelinir (Şekil 54).

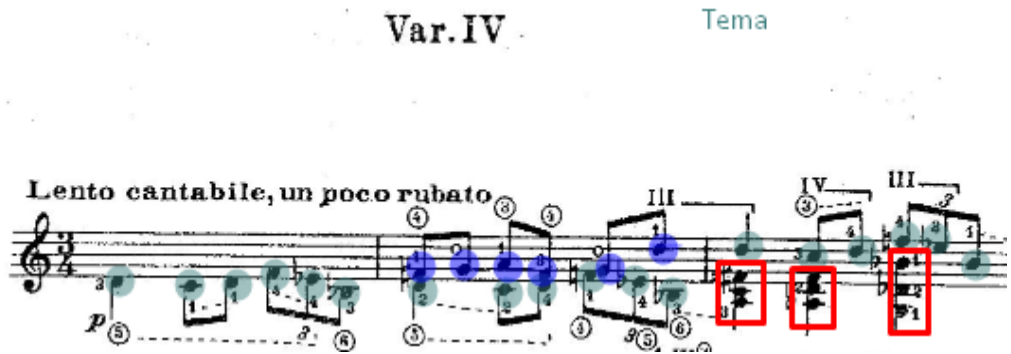
<sup>5</sup>Legato: 2 sesi birbirine daha bağlı şekilde duyurmak için kullanılan bir tekniktir.



Şekil 54: Öö. 21-22 *Variation on Theme of Scriabin*

#### 4.1.3.6. Var.4

Bu varyasyon re majör tonalitesinde olup kromatik karaktere sahip bir varyasyondur. Burada tema ve armoni yapısı parçalanır ve tonalite de kromatik sesler ile saklanır. Bu varyasyonun en önemli farkı daha önceki varyasyonlarda gördüğümüz 3 ölçü uzunluğundaki fraz yapısının bozulup, kimi yerlerde 6 kimi yerlerde 4 ölçüden oluşmasıdır. Varyasyon temayı hatırlatarak başlar, fakat bu kez daha önce temada kullandığı ritim kalıplarında ufak bir değişiklik yaparak 3'leme kullanır. İlk ölçü temayı hatırlattıktan sonra, ö. 2 tema tekrarını iki sesli kontrpuan<sup>6</sup> şeklinde işler. Ö. 3 ise daha önceki bölümlerde olduğu gibi armonik yapıyla ilk iki ölçüyü kesintiye uğratar. Ama bu kez temayı armonik yapı ile beraber bir oktav yukarıdan sunar ve bu melodiyi eksik ve dominant akorlar ile destekler (Şekil 55).



Şekil 55: Öö. 1-3 *Variation on Theme of Scriabin*

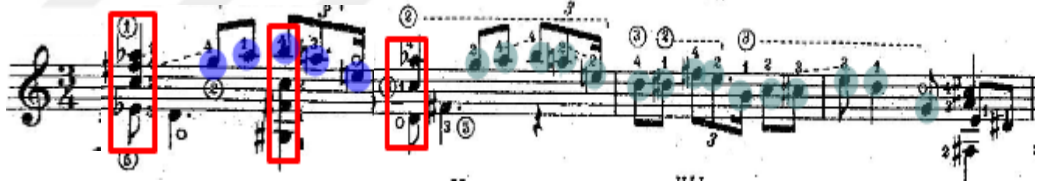
<sup>6</sup> Kontrpuan: Bir melodinin üzerine yazılmış ve ona eşlik eden ya da melodiyi cevaplayan partidir.

Ö. 4'te la dominant 7'li akorunu mi sesi ile önce la dominant 7'li bemol 5'li akoruna daha sonra da re majör 7'li akoruna çözülür. Ö. 5'te ilk vuruşta la bemol dominant 7'li akoru iki ölçümlük bir köprü ile ilk frazı sonlandırır (Şekil 56).



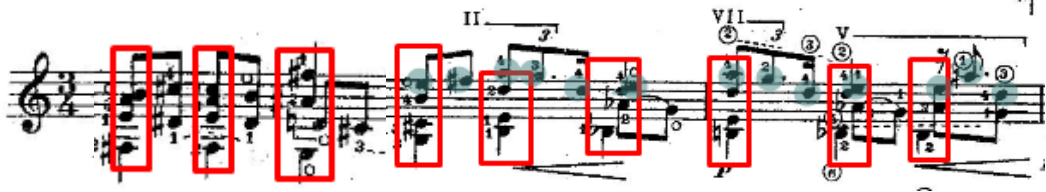
Şekil 56: Öö. 4-6 *Variation on Theme of Scriabin*

Ö. 7 yine la bemol dominant 7'li akoru ile başlar ve temayı hatırlatarak devam eder. Ö. 8 yarattığı etki açısından baktığımızda, bu ölçüyü bir önceki ölçünün yansıması gibi düşünebiliriz. Ö. 9'da bu yansıma devam eder ve ö.10'un yarısına geldiğimizde bu etki son bulur ve 2. frazın sonuna gelinir (Şekil 57).



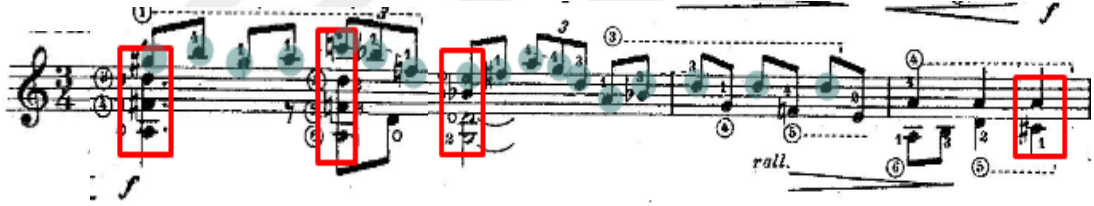
Şekil 57: Öö. 7-10 *Variation on Theme of Scriabin*

Ö.11 köprü yapısındadır. Ö. 12'de tekrar temayı hatırlatır. Ö.13 ise temanın bir yansımasını sergileyip 3. frazı sonlandırır (Şekil 58).



Şekil 58: Öö. 11-13 *Variation on Theme of Scriabin*

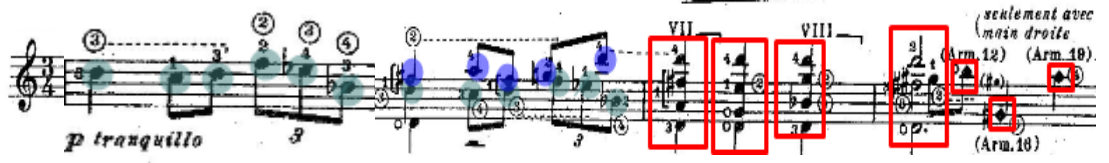
Ö. 14 'te temayı tekrarlanır. Öö.15-16 bir köprü yapısındadır. Burada aynı zamanda 4.frazın bittiğini de görebiliriz. Ö. 17'de temayı armonik destekle beraber tekrarlar ve bunu bir sonraki ölçüde devam ettirir. Ö.19, re sesini pedal alıp bas çizgisinde sol-fa-mi hareketini yapar. Ö 20'de ise la majör akoruna çözerek 5.frazı bitirir (Şekil 59).



Şekil 59: Öö. 17-20 *Variation on Theme of Scriabin*

Son fraza gelindiğinde, ö.21 temayı re sesi üzerinden başlatır ve bir sonraki ölçüde iki sesli kontrpuan ile devam ettirir. Ö. 23, re sesini melodi partisinde pedal olarak sırasıyla, re majör - mi minör 7'li - sol minör akorlarını kullanıp si minör akoruna tamamlanmamış yan nota (sol diyez) ile çözer ve armonik destekler ile bu bölümün sonuna gelir (Şekil 60).





Şekil 60: Öö. 21-24 *Variation on Theme of Scriabin*

#### 4.3.1.7. Var.5

Tansman bu varyasyonu bir Polonya dansı çeşidi olan mazurka dansı<sup>7</sup> biçiminde yazmıştır. Mazurka, genelde 3/4'lük ritimde yazılan ve içeriğinde üçleme, trill<sup>8</sup>, noktalı sekizlik ve 8'lik nota barındıran bir formdur. Bu varyasyonda tema bölümünde kullanılan melodi, trill tekniği ile yapılan süslemelerle desteklenmiştir hatta triller tema melodisini içeren her ölçünün başında karşımıza çıkar. Öö. 1-2 melodiye çeşitlendikten sonra, temada olduğu gibi melodiye kesintiye uğratan tek ölçülük motif yine trill tekniği ile süslenmiştir. Fakat bu sefer tek ölçülük motif bu varyasyonda 2 ölçüye çıkmıştır (Şekil 61).

#### Var. V

Trill



Şekil 61: Öö. 1-3 *Variation on Theme of Scriabin*

Ö. 5 yine tema melodisini mi sesi üzerinden triller ile geliştirir ve yine 2 ölçülük bir ara verildikten sonra bu 8 ölçülük hareket tekrar eder (Şekil 62).

<sup>7</sup> Mazurka: genelde 3/4'lük tartımda yazılan ve içeriğinde üçleme, trill, noktalı sekizlik ve 8'lük nota barındıran bir Polonya dans formudur.

<sup>8</sup> Trill: Süsleme yapma amacı ile ezgideki sesin yakın seslerine uğranıp geri gelmesidir.



Şekil 62: Öö. 5-7 *Variation on Theme of Scriabin*

Öö.17-18, tema bölümünde öö.7-8'de kullanılan motifi yine iki ölçü boyunca aynı armonik yapı içerisinde kullanır. Daha sonra ö.19 köprü görevini görüp ardından Var. 5' in ilk iki ölçüsünü hiç değişmeden karşımıza çıkarır ve ö.22 'ye ulaşır (Şekil 63, Şekil 64).



Şekil 63: Öö. 17-19 *Variation on Theme of Scriabin*



Şekil 64: Öö. 20-22 *Variation on Theme of Scriabin*

Ö. 22, bölümün son 3 ölçüsünde karşımıza çıkacak olan motifin tek ölçülük bir sinyali olarak sol majör akoru ile beraber görülür. Öö. 23-27 öö. 17-21'i aynen tekrarlar ve ö. 22'nin sinyal görevini üstlendiği motif Öö. 28-29'da si minör akoru üzerinde ve geciktirmeler ile bu varyasyonu sonlandırır. Tansman'ın bu varyasyon ile Polonya dansına olan saygısını gösterdiğini söylemek mümkündür (Şekil 65).



Şekil 65: Öö. 27-29 *Variation on Theme of Scriabin*

#### 4.3.1.8. Var. 6

Son varyasyon füg Ekspozisyonu yapısı ile başlar. Füg<sup>9</sup>, barok dönemde ortaya çıkmış bir formdur. Füg formu 2,3 veya 4 sesli kontrpuan şeklinde olabilir. Besteci belirlemiş olduğu temayı sırayla her seste sergiler, bunlara cevaplar hazırlar ve geliştirme bölümü ile beraber sonuca bağlar. Burada ise tema bölümünde kullanılan melodi esastır, fakat bu melodi ufak ritmik değişikliklere uğrayarak bu varyasyonun teması haline gelir.

Burada Scriabin'in prelüdünden alınan tema ufak değişikliklere uğrayarak kendisini ilk önce tenor partisinde sergilemiştir. Temanın uzunluğu 2 ölçüdür. Burada ilk iki ölçüde sergilenen tema (Dux)<sup>10</sup> sol minör de gelir. Ö.3'e gelindiğinde ise cevap (Comes)<sup>11</sup> alto partisinde gelir ve geleneksel füg yapısında olduğu gibi re minör

9 Füg formu: belirlenen müzikal tema belirli aralıklarla farklı partilerde tekrarlanır geliştirme ve sonuç bölümü ile sonlanır.

10 Dux: liderlik eden anlamına gelir ve ana melodi gibi düşünülebilir.

11 Comes: duxu takip eden anlamında bir cevap olarak düşünülebilir.

tonalitesinde gelir (Şekil 66).

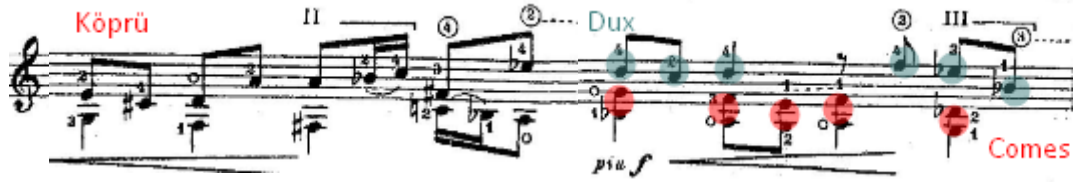
Dux  
Comes

### Var. VI



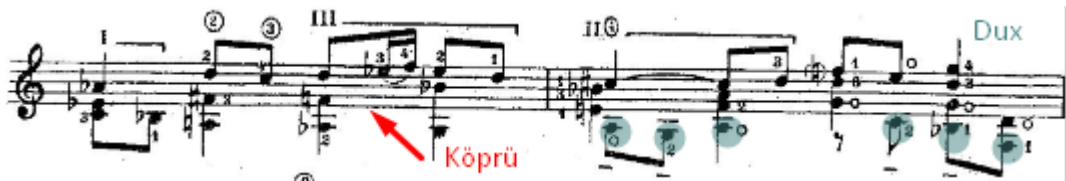
Şekil 66: Öö. 1-3 *Variation on Theme of Scriabin*

Ö.5, bir köprü olarak temadan bağımsız bir şekilde kendini sergiler. Ö. 6 temayı soprano partisinde yeniden sol minör tonalitesinde sergiler (Şekil 66).



Şekil 67: Öö. 5-6 *Variation on Theme of Scriabin*

Bu iki ölçülük motiften sonra ö.8 'deki köprüyü takiben, ö. 9, temayı bas partisinde re minörde duyurur (Şekil 67).



Şekil 68: Öö. 8-9 *Variation on Theme of Scriabin*

Ö.11 tekrardan köprü yapısındadır. Ö. 12-15 te Ekspozisyon, temanın serbest yapıda tekrar duyurulması ile son bulur. Bu bölmenin bitişi ile beraber Ekspozisyon bölümü sona erer (Şekil 68).

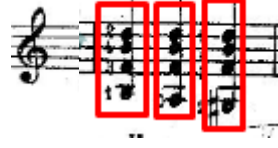


Şekil 69: Ö. 12-15 *Variation on Theme of Scriabin*

Expozisyon füg temasının bütün partilerde tekrarlandığı bölümdür. Bu bölme ö. 16-21 arasında temanın ilk frazının 3. ölçüsünde gördüğümüz akor tekrarlarından oluşan motivik yapı üzerine kurulmuş olan bölme takip eder. Ö. 16-17 de, söz konusu motif, çeşitlenip geliştirmiştir (Şekil 69i Şekil 70).

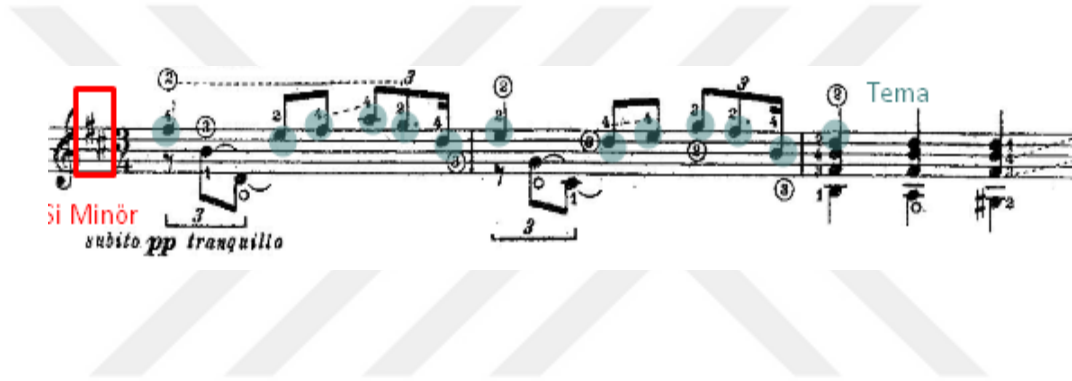


Şekil 70: Ö. 16-21 *Variation on Theme of Scriabin*



Şekil 71: Tema Ö.3 *Variation on Theme of Scriabin*

Öö. 22- 33 arasında tema, son ölçüsü değişerek, orijinal tonalitesinde (si minör) gelmiş (Şekil 71) ve eser, ö. 34 te bir bitiriş ölçüsü ile sona ermiştir.



Şekil 72: Öö. 22-24 *Variation on Theme of Scriabin*

## SONUÇ

Bu tezde, genel olarak sanatta çok yer bulan homaj olgusunun 20.yüzyıl gitar müziğine yansımalarını ele aldım. Konuyu ayrıntılı bir biçimde incelemek için seçilmiş eserlerin ayrıntılı analizleri, homaj yapılan eserler de göz önüne alınarak incelenmiş ve bütün bunlar ele alınırken, 20.yüzyıl müziği ve bu dönemdeki gitar müziği bestecileri hakkında genel bir bakış açısı sunulmuştur.

Bu konuda yaptığım araştırma ve incelemeler sonucunda 3 ayrı türde homaj (ithaf) tekniği olduğunu gördüm. Tezimde incelenen ilk eser, M.de Falla'nın *La Tombeau de Debussy* (1920) eseri, homaj tekniği olarak alıntı yapma tekniğini kullanmıştır. Falla burada, C. Debussy'nin *Estampes* (1903) adlı çalışmasının *La Soiree danse Grenade* bölümündeki karakteristik yapılardan alıntılar yaparak kendi eserine yön vermiştir.

İkincisi eser, Leo Brouwer'in *Estudios Nuevos Sencillos* (2001) isimli klasik gitar etütleri koleksiyonudur. Burada L. Brouwer, 10 ayrı etüt çalışmasını 10 ayrı besteciye ithaf etmiştir. Bu çalışmada Brouwer, etütlerini bestelerken ithaf ettiği bestecilerin, besteleme karakterlerinden yola çıkmış ve her etüdünde ithaf ettiği besteciden kesitler sunarak, bunları kendi kompozisyon yöntemleri ile birlikte sentezlemiştir.

Son olarak ele aldığım Alexandre Tansman'ın *Variations on Theme of Scriabin* eseridir. Tansman bu eserde, Alexander Scriabin'in *5 Preludes Op.16 No.4* adlı eserini tema olarak kullanmış ve bu tema üzerine 6 adet varyasyon yazarak Scriabin'e olan saygısını dile getirmiştir.

## KAYNAKÇA

### Kitaplar

Schmitz, E.R. (1966). *The Piano Works of Claude Debussy*. (New York: Dover Editions), pp. 85-89

Snow, R.J. (2002), *Encomium Musicae*, R.J. Snow, David Crawford, George Gravson Wagstaff, 17. cilt, 17. basım, ISSN 1062-4047, New York – United States, Pendragon Press.

Griffiths, P. (2010), *Modern Music And After*, 3. Basım, ISBN 978-0-19-974050-5, Oxford – New York, Oxford University Press Inc.

Cook, N. Pople, A. (2004), *The Cambridge History of: Twentieth – Century Music*, 1. Basım, ISBN 0-521-66256-7, Cambridge – United Kingdom, University Press.

Vauchez, A. (2002), *Encyclopedia of the Middle Ages*, ISBN 9781579582821, 1. Basım, 1. Cilt, Cambridge – İngiltere, James Clarke & Co.

Say, A. (2005), *Müzik Ansiklopedisi*, ISBN 975-7436-31-3, Cilt 1, Müzik Ansiklopedisi Yayınları Ankara.

Honegger, M. (1976), *Dictionnaire de la Musique Science de la Musique*, Bordas – Paris

Morgan, R.P. (1991), *Twentieth-Century Music; A History of Musical Style in Modern Europe and America*, New York, W. W. Norton Company.

Taruskin, R. (2010), *Music in the Late Twentieth Century*, Oxford – New York, The Oxford University Press.

Abraham, G. (1979), *The Concise Oxford History of Music*, Oxford, Oxford University Press.

### Makaleler

Bogdanovic, D. *Homenaje: An Analysis of Manuel de Falla’s Le Tombeau de Claude Debussy*, (2008), ss. 1-25.

Vieira, L. *Analise Practica: Manuel de Falla: Homenaje pour Le Tombeau de Debussy*, (2015), ss. 1-7.

### Tezler

Calle, M. (2014). *Proceso de Analisis Musical de Los “Nuevos Estudios Sencillos” para Guitarra del Maestro Leo Brouwer*. Lisans Tezi, Universidad Tecnologica de Pereira Facultad de Bellas Artes y Humanidades Programa Licenciatura en Musica.



Beavers, S. (2006). Homage in the Solo Guitar Music of Roland Dyerns. Doktora Tezi, The Florida States University College of Music.

Lowing, S.E.L. (2012). *Musical Borrowing In Three Hommages By Bela Kovacs* (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). The University of Georgia. Georgia, Athens.

### İnternet Kaynakları

Cummings, R. *Alexandre Tansman* (1998). (çevrimiçi).

<http://www.allmusic.com/artist/alexandre-tansman-mn0001196377/biography>. (erişim tarihi: 02.03.2017)

Tinguely, J. The Editors of Encyclopedia Britannica. 1998 (çevrimiçi). <http://global.britannica/Jean-Tinguely#ref290922>).

Vicks, M. (2011). Andrei Zviagintsev's The Return (Vozvrashchenie, 2003). (çevrimiçi) <http://www.kinokultura.com/2011/32rr-return.shtml>. (erişim tarihi: 03.05.2017).

Leduc, A. Eugene Bozza: Hommage a Bach (Trombone-Piano) (çevrimiçi). <https://www.musicroom.com/product-detail/product252241/variant252241/>. (erişim tarihi: 03.04.2017).

Maddox, M. Two Kind of Hommages. (çevrimiçi). (erişim tarihi: 05.05.2017). <http://www.dailywritingtips.com/two-kinds-of-homage/>.

Annala, H. Matlik, H. Books Classical Guitar and Lute Composers and Teachers: An Annotated Bibliography [https://www.guitarsint.com/article/Books\\_about\\_Classical\\_Guitar\\_and\\_Lute\\_Composers\\_and\\_Teachers\\_An\\_Annotated\\_Bibliography](https://www.guitarsint.com/article/Books_about_Classical_Guitar_and_Lute_Composers_and_Teachers_An_Annotated_Bibliography). (erişim tarihi: 03.03.2017).

Verdery, B. (2014), Reflections on Manuel de Falla's Homenaje, <http://www.benjaminverdery.com/bens-deep-thoughts/2014/11/20/reflections-on-manuel-de-fallas-homenaje>. (erişim tarihi: 15.12.2016).

Jhon, D. (2010). Carlo Domeniconi List of Works with Descriptipons by the Composer. <http://www.my-favourite-planet.de/carlodomeniconi/english/works.html>. (erişim tarihi: 02.01.2017).

Juannini, N. (2008). Alexandre Tansman Variation on Theme of Scriabin.pdf. <https://tr.scribd.com/doc/109068264/Variationes-sur-un-theme-de-Scriabine-Alexandre-Tansman>. (erişim tarihi : (05.05.2017).