

YAŞAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**20. YÜZYIL MÜZİĞİNİN GİTAR TEKNİĞİNE
ETKİSİNİN LEO BROUWER' IN "ESTUDİOS
SENCILLOS" ETÜTLERİ ÜZERİNDEN
AÇIKLANMASI**

DENİZ GÜLFIRAT

TEZ DANIŞMANI: DOÇ. DR. PAOLO SUSANNİ

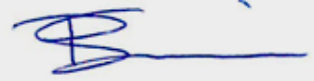
İZMİR 2017

YÜKSEK LİSANS TEZ JÜRİ ONAY SAYFASI

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

15.08.2017

Doç.Dr. Paolo SUSANNI



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

15.08.2017

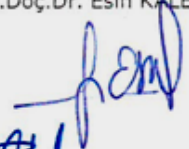
Yard.Doç.Dr. Füsün KÖKSAL İNCİRLİOĞLU



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

15.08.2017

Yard.Doç.Dr. Esin KALELİ



Doç.Dr. Çağrı Bulut

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜ MÜDÜRÜ

ÖZ

20. YÜZYIL MÜZİĞİNİN GİTAR TEKNİĞİNE ETKİSİNİN LEO BROUWER' IN "ESTUDIOS SENCILLOS" ETÜTLERİ ÜZERİNDEN AÇIKLANMASI

Deniz Gülfirat

Yüksek Lisans

Danışman: Doç Dr. Paolo SUSANNİ

2017

Bu tezde, günümüzde klasik gitar eğitimi veren pek çok kurumda öğretim amaçlı kullanılan Leo Brouwer' in *Estudios Sencillos* isimli etütleri incelenecektir.

Çalışmada ilk kısmı Leo Brouwer' in hayatı ve bestecilik periyodları hakkında bilgi verir. Ardından, Brouwer' in, etüt yazma geleneğini sürdüren gitar bestecilerinden biri olduğu ve bu gelenekle ilişkisi tarihsel olarak açıklanacaktır. Çalışmanın son bölümü *Estudios Sencillos* etütlerinin, müzikal ve teknik analizine ayrılmıştır. Analizde kullanılan terimler listelenerek açıklanmıştır.

Bu tez, 20. yüzyılda kullanılan besteleme tekniklerinin, gitar çalma tekniği üzerindeki etkisini açıklar.

Anahtar sözcükler: Leo Brouwer, Estudios Sencillos, 20. yüzyıl müziği, gitar tekniği.

ABSTRACT

EXPLAINING THE EFFECT OF 20TH CENTURY MUSIC ON GUITAR PERFORMANCE TECHNIQUES BY USING LEO BROUWER'S "ESTUDIOS SENCILLOS"

Deniz Gülfirat

Ma, Art&Design

Advisor: Assoc. Prof. Paolo SUSANNI

2017

In this thesis, I will examine Leo Brouwer's series of etudes *Estudios Sencillos* which are widely used in every guitar-teaching institution.

The first part contains Brouwer's biography and a description of his compositional styles. Following this is an account that describes Brouwer's contextual placement in the historical evolution of the Guitar Etude genre. This is followed by an in-depth analysis of the mode of tonal progression found in the complete set of his etudes. To facilitate an understanding of the terms used, a glossary of important terms has also been included. Finally, this thesis aims to explain how Brouwer's modern compositional techniques effect guitar-playing techniques.

Keywords: Leo Brouwer, Estudios Sencillos, 20th century music, guitar technique.

TEŞEKKÜR

Tez alıőmasının planlanmasında, yazılmasında, yürütülmesinde ve tamamlanmasında ilgi ve desteğini esirgemeyen, engin bilgi birikimi ve tecrübelerinden yararlandığım, alıőmamı bilimsel temeller ışığında őekillendiren, sayın hocam Doç. Dr. Paolo SUSANNI' ye teőekkürlerimi sunarım.

Deniz Gülfırat

İzmir, 2017



YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunmuş olduğum “20. yüzyıl müziğinin gitar tekniğine etkisinin Leo Brouwer’ ın ‘Estudios sencillos’ etütleri üzerinden açıklanması” adlı çalışmanın, araştırma aşamasından tamamlanmasına kadar olan tüm süreçte, tarafımdan bilimsel ahlak, gelenek ve temellere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla doğrularım.

Deniz GÜLFIRAT



İçindekiler

| | |
|--|-----------|
| ÖZ..... | iii |
| ABSTRACT..... | iv |
| TEŞEKKÜR..... | v |
| YEMİN METNİ..... | vi |
| ŞEKİL LİSTESİ..... | ix |
| KISALTIMA LİSTESİ..... | ix |
| Giriş..... | xi |
| 1.BÖLÜM LEO BROUWER: HAYATI VE BESTECİLİK PERİYODLARI | 2 |
| 2.BÖLÜM ETÜT VE GİTAR TEKNİĞİ | 6 |
| 2.1 Aguado..... | 6 |
| 2.2 Francisco Tarrega..... | 7 |
| 2.3 Emilio Pujol | 8 |
| 3.BÖLÜM ESTUDIOS SENCILLOS - MÜZİKAL VE TEKNİK ANALİZ..... | 10 |
| 3.1 Etüt I | 15 |
| 3.2 Etüt II | 16 |
| 3.3 Etüt III..... | 19 |
| 3.4 Etüt IV..... | 20 |
| 3.5 Etüt V | 22 |
| 3.6 Etüt VI..... | 24 |
| 3.7 Etüt VII | 28 |
| 3.8 Etüt VIII..... | 31 |
| 3.9 Etüt IX..... | 33 |
| 3.10 Etüt X..... | 34 |
| 3.11 Etüt XI..... | 36 |

| | |
|-----------------------|----|
| 3.12 Etüt XII | 38 |
| 3.13 Etüt XIII | 39 |
| 3.14 Etüt XIV | 40 |
| 3.15 Etüt XV | 42 |
| 3.16 Etüt XVI..... | 44 |
| 3.17 Etüt XVII..... | 46 |
| 3.18 Etüt XVIII | 47 |
| 3.19 Etüt XIX..... | 48 |
| 3.20 Etüt XX..... | 49 |
| Sonuç | 51 |

ŞEKİL TABLOSU

| | |
|--|----|
| Şekil 1: <i>Cinquillo ritmi ve Etüt V (ö 1)</i> | 5 |
| Şekil 2: <i>Sor (solda) ve Aguado (sağda) ’ nun metotlarında gösterdikleri farklı sağ el pozisyonları. ..</i> | 7 |
| Şekil 3: <i>Tarrega (solda) ve Aguado ’ nun gitar tutuşu arasındaki fark ve Aguado ’nün kullandığı gitar desteği.</i> | 8 |
| Şekil 4: <i>Üçüncü parmağın pivot finger olarak kullanılması (J. K. Mertz “Eelegie” ö. 5)</i> | 10 |
| Şekil 5: <i>İki ve dördüncü parmakların Guide Finger olarak kullanımı (J. K. Mertz “Eelegie” ö.72)</i> | 11 |
| Şekil 6: <i>Aralık çemberleri. 6/6 çemberinden sonrakiler, buradaki aralıkların çevrimi (7/5, 8/4, 9/3, 10/2, 11/1, 12/0) oldukları için gösterilmemiştir.</i> | 12 |
| Şekil 7: <i>F#/G arasındaki simetri eksenini</i> | 13 |
| Şekil 8: <i>Etudes Simples, No1 (ö. 1,2) E Eolyen modunu oluşturan notalar numaralandırılarak gösterilmiştir.</i> | 15 |
| Şekil 9: <i>Modal rotasyonu sağlayan 7/5 çemberi kesiti.</i> | 16 |
| Şekil 10: <i>Etudes Simples, No2 (ö. 1,2)</i> | 17 |
| Şekil 11: <i>Etudes Simples, No2 (ö. 8,9)</i> | 18 |
| Şekil 12: <i>Etudes Simples, No3 (ö. 1,2)</i> | 19 |
| Şekil 13: <i>Etudes Simples, No3 (ö. 1,2)</i> | 21 |
| Şekil 14: <i>La bemol etrafındaki simetrik yapı.</i> | 22 |
| Şekil 15: <i>Etudes Simples, No5 (ö. 10,11) Örnekte tam ton gamı içinde yer alan notalar yuvarlak içindedir.</i> | 23 |
| Şekil 16: <i>Birlikte kullanılan doryen/eolyen modunun ve tam ton gamının çembersel olarak gösterilişi.</i> | 23 |
| Şekil 17: <i>Etudes Simples, No 6</i> | 24 |
| Şekil 18: <i>Etudes Simples No 6 (ö.1)</i> | 25 |
| Şekil 19: <i>Oktatonik gamı oluşturan notaların eklenme sırası.</i> | 25 |
| Şekil 20: <i>Oktatonik gamdan diatonik olmayan moda geçiş sırasında kullanılan ortak notalar.</i> | 25 |
| Şekil 21: <i>Çembersel yapıyı oluşturan notaların eklenme sırası.</i> | 26 |
| Şekil 22: <i>Etüdün tamamında kullanılan 7/5 çemberi. Yuvarlak içindeki notalar yedi ve on ikinci ölçüler arasında kullanılan modu gösterir.</i> | 26 |
| Şekil 23: <i>B bölümü için uygulanabilecek bir arpej.</i> | 27 |
| Şekil 24: <i>Kullanılan Guide ve Pivot parmakların listesi.</i> | 28 |
| Şekil 25: <i>Soldaki şekilde notaların etüt içindeki kullanım sıralarına, sağdaki şekilde ortak nota Fa ile başka bir çemberin nasıl kullanıldığına dikkat çekilmiştir.</i> | 29 |
| Şekil 26: <i>Etudes Simples No 7 (ö. 5)</i> | 29 |
| Şekil 27: <i>On altı, on yedi ve on sekizinci ölçülerde kullanılan üçlülerin, 7/5 çemberi içindeki yeri.</i> | 30 |
| Şekil 28: <i>7/5 aralık çemberinden yola çıkılarak kullanılan modlar.</i> | 32 |
| Şekil 29: <i>Oktatik 1,2 gamı ve aralarındaki ortak notalar.</i> | 33 |
| Şekil 30: <i>İki oktattonik gamdan edilen yapı.</i> | 34 |
| Şekil 31: <i>Etudes Simples No 10 (ö 3,4) 7/5 aralık çemberinin [C-G-()-A-E-B-()-C#-G#-D#] küçük ikililer oluşturacak şekilde kullanılması.</i> | 35 |
| Şekil 32: <i>Küçük ikili gruplarının oluşturdukları tam ton gamları.</i> | 35 |
| Şekil 33: <i>E Doryen ve A Doryen modlarının, 7/5 çemberinin farklı kısımları kullanılarak elde edilmesi.</i> | 37 |

| | |
|---|----|
| Şekil 34: <i>G#</i> eksenindeki simetrik yapı..... | 38 |
| Şekil 35: <i>E Dorian</i> gamının tetrakordlarından oluşan farklı oktatonik yapılar..... | 40 |
| Şekil 36: <i>Etudes Simples No 14</i> (ö 9,10)..... | 41 |
| Şekil 37: <i>Etudes Simples No 14</i> (ö 54-56, ö 10,11)..... | 41 |
| Şekil 38: <i>Etudes Simples No 15</i> (ö 1-4)..... | 43 |
| Şekil 39: <i>Etudes Simples No 15</i> (ö 41-43, ö 52-54)..... | 44 |
| Şekil 40: <i>D Miksolidyen, D Doryen ve diatonik olmayan gamın (yuvarlak içine alınan notalar) oluşturulmasında kullanılan 7/5 çemberi.</i> | 45 |
| Şekil 41: <i>Etudes Simples No 19</i> (ö 7,8) <i>Etütte kullanılan 3:2 geçişli ritim ve basitleştirilmiş bir örnek.</i> | 49 |



KISALTMA LİSTESİ

| | |
|--------|---|
| a | : Sağ el yüzük parmağı |
| a.g.e | : Adı geçen eser, yazara ait en son zikredilen yer. |
| Bkz. | : Bakınız |
| i | : Sağ el işaret parmağı |
| ing. | : İngilizce |
| m | : Sağ el orta parmağı |
| M. E. | : Max Eschig |
| okt X | : Oktatonik X |
| örn. | : Örneğin |
| ö. x | : Ölçü x |
| ö x,y | : Ölçü x ve y |
| ö. x-y | : x ölçüsünden y ölçüsüne kadar (x ve y dahil) |
| p | : Sağ el başparmağı |
| tt X | : TamtonX |

Giriş

Gitar, kendine özgü sınırlılıkları olan bir enstrüman olduğundan, tarih boyunca gitar için müzik yazan tüm besteciler, gitarist olmasalar bile bu enstrümanın özelliklerini iyi bilen kişiler olmuşlardır. Leo Brouwer bu besteci-gitaristler arasında yer alır ve hepsi gibi Brouwer' da yaşadığı dönemin özelliklerini müziğine aktarmıştır. Gitar repertuvarında çok büyük eksiklikler olduğunu düşünen Brouwer, yirminci yüzyılın değişen müzik dilinden etkilenerek eserler yazmıştır. Bu dilin genç çalıcılarca daha anlaşılabilir hale gelmesi için yazdığı etütler, çalıcıyı hem yirminci yüzyıl müziğine hem de bu müziği en iyi şekilde seyirciye aktarabilmek için ihtiyaç duyulan tekniğe hazırlamaktır.

Bu konuyu ele almamın sebebi, ülkemizde yirminci yüzyıl gitar bestecilerinin yeterince incelenmemiş ve az icra ediliyor olmasıdır.

Bu çalışmanın amacı, her etüdün müzikal ve teknik analizini yapıp, bu etütleri çalacak olan kişilerin performansını ve müzikal anlayışını geliştirmektir.

Çalışma üç ana başlıktan oluşur; ilk olarak Brouwer' in hayatı ve bestecilik periyodları anlatılır, *Estudios Sencillos*' u yazdığı periyodlar ve özellikleri belirlenir. İkinci olarak gitar tekniği ve gitar için yazılmış etütler tarihsel olarak ele alınarak Brouwer' in tarihsel gelenekle doğrudan ve dolaylı kurduğu bağ incelenir. Son bölümde, her etüdün detaylı analizi yapılır.

1. BÖLÜM LEO BROUWER: HAYATI VE BESTECİLİK PERİYODLARI

Gitar repertuvarına çok büyük katkıları olan gitarist, besteci, şef ve pedagoğ Juan Leovigildo Brouwer Mezquida 1939 yılında, Havana, Küba’ da doğdu. Gitar besteleri dışında birçok oda müziği, orkestra, bale, elektro-akustik ve film müziği eserleri de vardır.

Brouwer’ in ailesinde müzik ile ilgilenen pek çok kişi bulunurdu. Annesi Mercedes Mezquida, bir çok enstrüman da çalan bir şarkıcıydı ve kardeşi ile düet yapıp radyo programı *La Hora Suprema* isimli radyo programını sundular. Babası Juan Bautista Brouwer Lecuona, Küba müziğinde önemli yeri olan bir aileden gelen, besteci-piyaniist Ernesto Lecuona’ nın oğludur. Biyolog ve Flamenko müziğine ilgili amatör bir gitarist olan babası, Brouwer’ in gitara olan ilgisinin kaynağıdır, bunu

“(…) kulaktan çalardı, nota olmadan, Granados *Dance no:5*, Tarrega, Villa Lobos *Choro...* Bir gün bunları çaldığımı duydum ve büyüye kapıldım”¹

sözleriyle ifade eder. Brouwer’ in ilk gitar öğretmeni babası olmuştur ve ona da gitarı kendi öğrendiği şekilde öğretmiştir. Brouwer babasından gitar dersleri aldığı o günlerden

“(…) bana gitar çalmak ister miyim diye sordu, hemen orada derse başladık. Bana akor geçişlerini ve bazı rasgueado tekniklerini gösterdi. Birkaç gün sonra *farruca* ve *tanquillo* çalıyordum o zamandan bu zamana Flamenko müziği her zaman tutkum olmuştur. Birkaç ay sonra klasik gitar repertuvarından bazı eserleri babam gibi kulaktan çalar oldum, hala aynı parçaları babamın bana öğrettiği şekilde çalmaya devam ederim.”²

diyerek bahseder. Çocukluğunda çello, piyano ve klarnet de çalmıştır. Bu enstrümanlarla da iç içe büyümüş olması, bestecilik yapmaya başladığında çok işine yaramıştır.

Gitarda çok hızlı gelişmesinden dolayı bir gitar öğretmeninden ders almaya ihtiyaç duyan Brouwer, 1952 yılında, gitar dersleri alan arkadaşı Jesus Ortega³ sayesinde ilk gitar öğretmeni Isaac Nicola ile tanışır. Nicola, gitarist-besteci Tarrega’

¹ Dumond Arnoud (1988) Denis Françoise Emanuelle *Entretiens avec Leo Brouwer*

² Fernandez Isabella, *Leo Brouwer*, Editore musical de Cuba ISBN 959-7153-01-7

³ Uzun yıllar Küba Sanat Enstitüsü’ nün gitar bölümü başkanlığını yapmış önemli Kübalı gitarist, Brouwer’ in arkadaşı.

nın en popüler öğrencilerinden biri olan Emilio Pujol' un öğrencisidir. Dolayısıyla Brouwer' in gitar eğitiminin kökleri Aguado-Tarrega ekollerine dayanır. Nicola ile Brouwer, ilk kez gitarda Rönesans, Barok ve on dokuzuncu yüzyıla ait ünlü gitar eserlerini çalar. Yıllar sonra Brouwer Nicola için “Nicola ile yaptığımız bu çalışmalar bana geleceğimi ve rüyalarımı verdi” (Dausend, *Guitar Review* 1990) demiştir. Flamenko gitarı bırakıp, kendini klasik gitara adanmıştır. Brouwer, Nicola ile 1955' e kadar çalışmaya devam etmiştir.

Brouwer gitar repertuarına hâkim oldukça, büyük bestecilerin, gitara bestelerinde hiç yer vermemiş olduğunu gözlemledi. Bunu:

“gitarın sözde ‘yüce’ repertuarını öğrendikten sonra, çok büyük boşluklar olduğunun farkına vardım. Bizim, Stravinsky’ den *L ‘histoire du soldat’* imiz yoktu, Hindemith’ in oda müziği eserlerine sahip değildik, hiç Bartok sonatları yoktu. Çok genç ve hırslıydım, kendi kendime dedim ki ‘eğer Bartok gitara bir sonat yazmadıysa, ben yazarım’ benim besteciliğe başlamam bu şekilde oldu” (McKenna, *An Interview with Leo Brouwer* 1988)

sözleriyle gitar repertuarında gördüğü eksiklikleri dile getirmiştir.

Brouwer, 1959 ve 1960 yıllarında, Küba hükümetinden aldığı burs ile Amerika’ ya gidip Hartt School of Music ve Juilliard School’ da eğitim almıştır. Burada Vincent Persicheri ve Isaldor Freed gibi isimlerle kompozisyon ve şeflik çalışmıştır. Brouwer burada geçirdiği zamanları:

“Dünyanın her yerinden ve her tarihinden notalara sahip bir kütüphaneleri vardı. Çok sıra dışı da bir profesör vardı; Persichetti, bana Leonard Bernstein ve Paul Hindemith’ in yanında otururken ders vermişti. Etrafınızda böyle insanlar varken ilham almamak olanaksız”⁴

sözleriyle anlatmıştır. Brouwer Havana’ ya döndükten sonra Juan Blanco, Carlos Farinas ve Manuel Duchesne Cuzan ile beraber Küba’ da 1960’ lı yılların sonunda avangart akımını başlatmışlardır. Amerika’ da kalmaktansa Küba’ ya geri dönen Brouwer, bu tercihi yapmış olmaktan pişman olup olmadığı sorulduğunda şöyle yanıt verir:

“(…) örneğin Amerika’ da ‘özel çocuk’ olarak kalabilirdim ve belki burada çok zengin de olabilirdim fakat ben Küba’ da özgür olmayı başka herhangi bir ülkede zengin olmaya tercih ettim. Orada [Küba’da] mutluyum (...) sosyalizmin baskıcı olduğunu düşünebilirsiniz ve

⁴ Kirk J. M. (1994), *An Interview With Leo Brouwer*, *Guitar Review*

böyle düşünüyorsanız gitme özgürlüğünüz de var. Baskı demek istediğiniz bir şeyi yapmanıza engel olunuyor demektir. Fransa örneğin, bana bazı programlarımı değiştirmemi önerdi. Küba’ da benim programlarıma hiçbir zaman karışılmaz. Yani Küba, Fransa’ dan daha baskıcı değil, hatta daha özgür!”⁵

Brouwer’ ın gitar için olan besteleri üç döneme ayrılır. İlk dönemi “milliyetçi ve yarı tonal” olarak adlandırılır (1954-1964). Bu yıllarda Latin Amerikalı birçok (örn Heitor Villa-Lobos, Carlos Chavez ve Alberto Ginastera) besteci gibi Brouwer da Avrupa Modernizmini, yerel ritmik ve melodik öğelerle buluşturur. Bu dönemin önemli eserleri arasında *Danza Caracteristica* (1957), *Tres Apuntes* (1959) ve *Elogio de la Danza* (1964) yer alır.

İkinci dönemi (1968-1978) ikinci dünya savaşı sonrası avangart teknikleri kullandığı dönemdir. Bu dönemde yazdığı eserlerde Darmstadt ekolünden aldığı ilham görülür. 1961 yılında Polonya’ da düzenlenen “Polish Warsaw Autumn Festival” e katılan Brouwer burada Penderecki, Baird, Ligeti, Xenakis ve Henze gibi besteciler ile tanışır, müziklerinden etkilenir. Bu dönemde serializm ve elektro-akustik müzikle ilgili çalışmalar yapmıştır. Gitar için yazdığı önemli eserler *Canticum* (1968), *La Espiral Eterna* (1971) ve *Tarantos* (1974) dur. Brouwer *Tarantos* eserinden sonra, solo gitar için eser yazmaya ara verir.

El decameron negro (1981) isimli eseri, hem gitar için beste yapmaya geri dönmesi hem de bestecilik açısından yeni bir dönemin (1981-) başlangıcı olduğu için önemlidir. Bu eseri besteledikten sonraki periyod, kategorize edilmekte zorlanılmıştır. Gitarist John Duarte bu periyoda “modifiye edilmiş romantizm” derken, Paul Century “eklektik” adını vermiştir (Century P. *Idiom and Intellect*). Brouwer bu tarzından “yeni basitlik”⁶ olarak bahseder. Brouwer ile yapılan bir söyleşide kendisi bu dönemden

“Avangart tüm gerilmelerin çözümünde eksik kalıyordu. Yaşayan ve dinlenmeyen hiçbir şey yoktur. Bu benim kendi kendime analizlerle keşfettiğim bir şey. Bu keşiften sonra, beste yaparken kullandığım yapılarda basitliğe yönelmeye başladım. Bu yüzden son dönem bestelerimi ‘yeni basitlik’ olarak adlandırıyorum. Bu yeni basitlik, popüler müzikten klasiğe

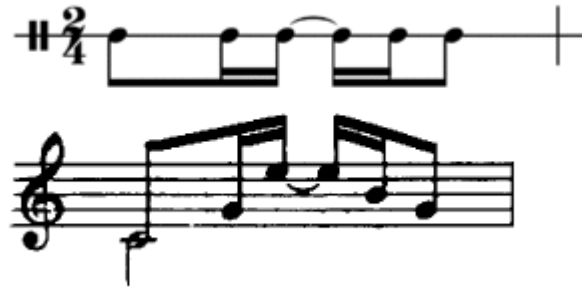
⁵ Breuker Els (1977) *Leo Brouwer in Holland*, Guitar Review

⁶ Rodolfo Betancourt (1998) *A Close Encounter with Leo Brouwer*, Guitar Review

ve avangarta her yönden öğeler içeriyor. Tüm bunlar benim, gerilmeleri çözmek için bir zıtlık yaratarak bana yardımcı oluyor”⁷

diye bahseder. Yeni basitlik döneminde, bir önceki iki döneminden öğeleri birlikte kullanır, Afro-Küba⁸ halk ezgi ve ritimlerini kullanmaya başlar, bunları avangart stil ile birleştirir.

Brouwer’ in etütleri, bestecinin ilk ve son dönemlerine denk gelir. Etütler yazıldıkları tarihlere göre dört gruba ayrılır. Seri 1 (etüt 1-5, 1959 yılında bestelenmiş, 1972’ de yayımlanmış) ve seri 2 (etüt 6-10, 1960-61 yıllarında bestelenmiş, 1972’ de yayımlanmış) Brouwer’ in ilk bestecilik periyoduna denk gelir. Seri 1’ i Amerika’ da olduğu dönemde bestelemiştir. Seri 3 ve 4, (etüt 10-20, 1981 yılında bestelenmiş, 1983’ de yayımlanmış) son dönemine denk gelmektedir. Etütlerin basımında bazı hatalar vardır bunlar: *Etüt VIII* aslında *Etüt VI* olarak bestelenmiş ve *Fantasia* başlığına sahiptir, Etüt IX ise Etüt VII olarak bestelenmiştir⁹. Brouwer ilk ve son dönemlerinin ortak özelliği olan, modallık ve Afro-Küba elementlerinin eserlerinde kullanımı, etütlerine de yansımıştır. Örneğin, *Etüt V*, tipik bir Küba ritmi olan *cinquillo* kullanılarak yazılmıştır (şekil 1).



Şekil 1: *Cinquillo* ritmi ve *Etüt V* (ö 1)

⁷ A.g.e.

⁸ Küba kültürü, hem İspanyol kolonisi zamanında İspanyol kültüründen, hem de daha sonra Afrika’ dan getirilen köleler sayesinde Afrika kültüründen oluşmaktadır. *Afro-Küba*, daha çok Afrika etkilerini taşıyan Küba kültürünü anlatmak için kullanılmıştır.

⁹ Castilla Penarada, (2009), *Carlos Isaac Leo Brouwer’s Estudios Sencillos for Guitar: Afro-Cuban Elements and Pedagogical Devices*, (yayımlanmış doktora tezi) The University of Southern Mississippi sf.38

2. BÖLÜM ETÜT VE GİTAR TEKNİĞİ

Etüt; genelde kısa ve belirli zorluk seviyesinde olan, çalıcıyı *müzikal* veya teknik bir konu üzerinde geliştirmeye yönelik yazılmış bestelere verilen isimdir. Etüt yazma geleneği on dokuzuncu yüzyılda piyano bestecileri arasında popüler olmaya başlamıştır. Bu bestecilerden bazılarının etütleri günümüzde de pedagojik olarak kullanılmaktadır (örn. Czerny). Etütlerin tek amacı sadece teknik olarak enstrüman icrasını geliştirmek değil, aynı zamanda yazıldığı dönemin müziğini ve karakteristik özelliklerini icracıya öğretmektir. Bu yüzden yazılan her etüt, yazıldığı dönemin müzikal özelliklerini içinde barındırır. On dokuzuncu ve yirminci yüzyılın Chopin, Liszt, Debussy, Ives, Ligeti ve Cage gibi ünlü bestecileri enstrümanlar, çalgı toplulukları (*quatre etudes op.7*, Stravinsky) ve elektronikler (*Konkrete Etüde*, Stockhausen) için etütler yazmışlardır.

Etüt yazma geleneği, gitar bestecilerini de etkilemiştir. Fernando Sor (1778-1839), Dionisio Aguado (1784-1849), Matteo Carcassi (1792-1853), Francisco Tarrega (1852-1909), Emilio Pujol (1886-1980) ve Heitor Villa-Lobos (1887-1959) bu besteciler arasındadır. Leo Brouwer' da bu geleneği sürdüren bir bestecidir.

Brouwer' in ilk ve tek gitar öğretmeni olan Isaac Nikola, Emilio Pujol' un öğrencisidir. Emilio Pujol ise Tarrega'nın bilinen öğrencilerindendir. Bu sebeple Brouwer' in, Tarrega-Aguado stilinde bir eğitim aldığı söylenebilir. Brouwer' in etütlerindeki teknik yapıyı anlayabilmek için Tarrega-Aguado stilini bilmek gerekir.

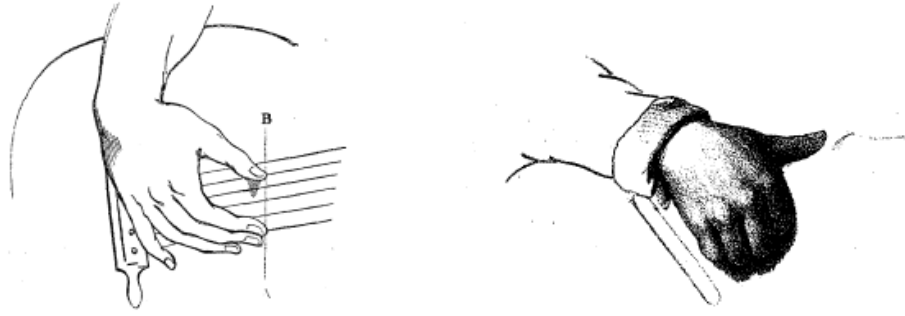
2.1 Aguado

Aguado, ölümünden altı yıl önce (1843) yazdığı "*Nuevo Metodo para Guitarra*, Benito Campo, 1843" metodunda gitar tekniği ile ilgili tüm tecrübelerini aktardığı bir kitap oluşturdu. Brouwer' in kullandığı bazı tekniklerin kökü buraya dayanır. Bu metodun önemi, Aguado' nun sağ el ile ilgili, *daha güzel ses çıkarma* konusunun ilk kez ele alınmasından kaynaklanır. Sağ el pozisyonları, çalma seçenekleri, arpej teknikleri ve değişik ses renkleri üzerinde nasıl oynanabileceğini açıklar. Kendisinden önce gelen Sor ekolünün aksine Aguado, sağ elde sadece et ile değil, daha gür ve parlak bir renk için, tırnak ile çalmanın gerekliliğini savunur ve bu

doğrultuda sağ el pozisyonunun değiştirilmesini söyler¹⁰ (şekil 2). Metodunda sol el ile ilgili olarak

“sağ el telleri ne kadar iyi çalarsa çalsın, eğer sol el düzgün bir biçimde notaları basmıyorsa, istediğiniz sesi elde edemezsiniz. Sağ kolunuzu, elinize ve parmaklarınıza yeterli rahatlığı, gücü ve hızı sağlayacak şekilde yerleştirin, tek yapmanız gereken bu”

demiştir. Sor’un daha kuralcı sol el yaklaşımına kıyasla, Aguado daha çok rahatlık üzerinde durur. Aguado’ nun metodunda sol el ile ilgili bare, sol el legatoları, majör-minör gamlar, üçlü, altılı ve sekizli aralıkların çalımına yönelik egzersizler ve etütler bulunur.



Şekil 2: Sor¹¹ (solda) ve Aguado (sağda)’ nun metotlarında gösterdikleri farklı sağ el pozisyonları.

2.2 Francisco Tarrega

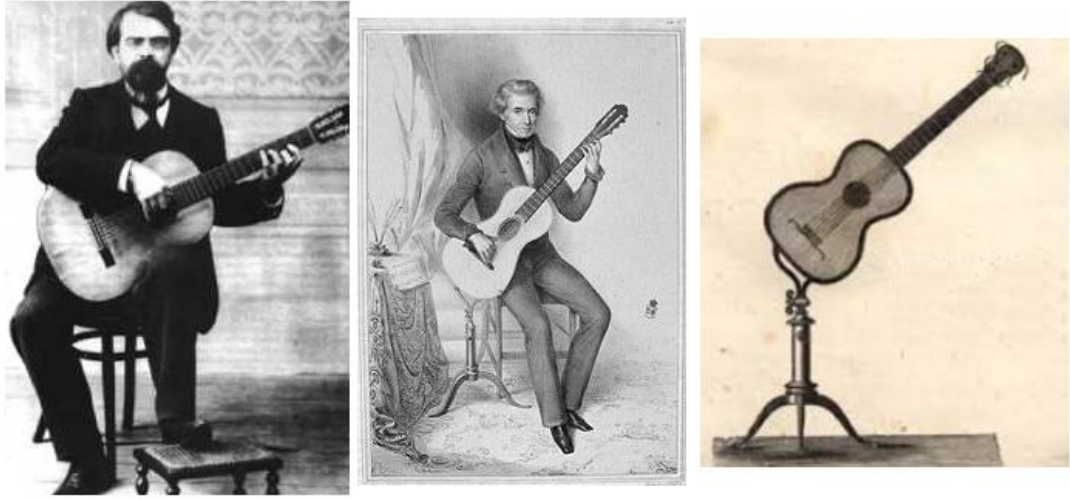
Sor ve Aguado’ nun yazdıkları, on dokuzuncu yüzyıla kadar klasik gitar tekniğinin temelini oluşturdu. Fakat altı telli gitarın, bugünkü çalış tekniğine ulaştıran Tarrega’ nın çalışmaları olmuştur. Tarrega, Aguado’ nun öğrencisi Julian Arcas (1832-1882) ile çalışmıştır¹² ve Aguado’nun tekniğini benimseyip, onun metodunu, kendi çalışının temelini oluşturacak şekilde kullanmıştır. Tarrega, günümüzün birçok gitaristin benimsediği şekilde hem tırnak hem de et ile

¹⁰ Kronenberg Clive, (2000), *Cuban Artist, Leo Brouwer and His Solo Guitar Works: Pieza Sin Titulo To, Elogio de la Danza. A Contextual-Analytical Study*, (yayınlanmış yüksek lisans tezi) University of Cape Town

¹¹ Fernando Sor, (1924), *Method for the Guitar*, Frank Mott Harrison, sf.12

¹² Emilio Pujol, (1960), *The Dillemma of Timbre on the Guitar*, Jean Girodon, Ricordi Americana, sf.48

çalmaktadır. Aguado' nun gitar kullandığı gitar sehpası yerine, sol bacağına bir ayaklık ile yukarı kaldırarak çalar (şekil 3).



Şekil 3: Tarrega (solda) ve Aguado'nun gitar tutuşu arasındaki fark ve Aguado'nun kullandığı gitar desteği.

Tarrega'yı Aguado'dan ayıran bir diğer özelliği de besteciliğidir. Aguado'nun dikey ve arpejlere dayanan yapıları yerine Tarrega, bestelerinde uzun ve melodik yapıları yer vermiştir. Her iki besteci de, kendi dönemlerinin müziğinin gerektirdiği teknik gerekliliklere yönelik etütler yazmışlardır.

2.3 Emilio Pujol

Emilio Pujol, Tarrega ile çalışmalarına 1901 yılında Barselona Kraliyet Konservatuvarında başladı. Tarrega'dan öğrendiği tekniğini kendisi de geliştirerek "*Theoretical and Practical Method for the Guitar Based on the Principels of Francisco Tarrega*" isimli kitabını yazmıştır. Bu kitapta, egzersizler, etütler, pozisyon geçişleri, kolların, ellerin ve parmakların pozisyonunu anlatılır. Pujol da kendinden öncekiler gibi sol ele büyük önem verir, parmak bağımsızlığı ve rahat bare basabilme gibi konularına değinir. Gitar çalma tekniğini önemli ölçüde geliştiren bu çalışmalarıyla Pujol, İspanyol besteci Manuel de Falla'nın da dikkatini çeker ve bir mektubunda Falla, Pujol'a şöyle yazar:

“Aguado’dan bu yana gitarın teknik gelişimini aktaracak bir metot yoktu. Siz bu eksiği mükemmel bir şekilde kapattınız. Bu büyük katkınız sadece çalıcıları değil, gitarın yeni olanaklarını keşfeden biz bestecileri de besledi.”¹³

Tüm bu teknik geleneğinin, günümüzdeki en son temsilcisi Leo Brouwer’ dır. Şüphesiz ki, Villa-Lobos’ un (1877-1959) etütleri de, Brouwer’ in etütleri kadar bilindik olsa da, Villa-Lobos bir gitarist değil, gitar klavyesine hâkim, iyi bir bestecidir. Lobos etütleri konser performansına yönelikken, Brouwer etütleri pedagojik bir amaç taşır. Brouwer bir görüşmede

“(…) etütlerdeki eksiklik, bir konu ile ilgilenirken öteki teknik zorlukların göz ardı edilmesidir. Örneğin sağ el arpeji ile ilgili bir etüdün, sol elini çalması bir çocuk için çok zor olabilir (...) benim için önemli olan ritmik ve armonik öğeleriyle modern, teknik problemlere ekonomik çözümler getiren etütler yazmak.(...) Bazı etütler müzikal olarak çok basit olmalarına rağmen, çalması çok zor, tam tersini yapıp müzikal olarak zengin ve çalma açısından kolay etütler yazarsak, çocuklar çalmayı daha çok sevecektir”¹⁴ demiştir.

Arkadaşı Jesus Ortega, Brouwer’ in etütleri hakkında:

“maestronun yazdığı tüm eserler gitar camiası tarafından çok hızlı bir şekilde benimsendi. Sadece ileri seviyede çalıcılar tarafından değil, her seviyedeki gitaristler tarafından çalınmaya başlandı. *Estudios Sencillos* pedagojik bir amaç için yazıldı; bu enstrümanın çalma tekniğine ve öğretilmesine katkıda bulunmak. Bugün, Avrupa, Kuzey ve Güney Amerika’nın tüm büyük konservatuvarlarında, öğrencilere bu etütler çalıştırılmaktadır”¹⁵ demiştir.

Brouwer etütlerini, tıpkı besteci Bartok’ un “*Microkosmos*” isimli çalışmasında yaptığı gibi, genç müzisyenlerin, müziğin yeni dilini öğrenebilmeleri için yazmıştır¹⁵. Brouwer’ in amacı bu yeni dili ve tekniği gençlere aktarmak olsa da, etütleri, ileri seviye gitarcular tarafından konserlerde çalınmış, kayıtları yapılmıştır. Amerikalı gitar virtüözü David Tanenbaum, Brouwer’ in tüm etütlerini kaydetmiştir ve etütler hakkındaki düşüncelerini şöyle açıklar:

“*Estudios Sencillos* gitar repertuarındaki önemli pozisyonu birkaç sebepten dolayı aldı. Gitar klavyesinin genelde ilk pozisyonlarında çalındıkları için öğrenciler tarafından çalınabilir oldular. Aynı zamanda iyi bir müzikaliteye de sahip oldukları için konser

¹³ Emilio Pujol, (1991), *Theoretical Practical Method for the Guitar*, Peter Segal

¹⁴ Dumond Arnoud, (1988) Denis Françoise Emanuelle *Entretiens avec Leo Brouwer*

¹⁵ Laurent Françis, (2005) *Leo Brouwer: Oeuvres pour guitare, sf 7*

programlarına uygunlar ve çağdaş müzik unsurlarını da içinde barındırıyorlar. Çağdaş müzik yorumcusunun karşılaşılabileceği sağ el ve sol el teknik zorlukları, çalışmaların merkezinde yer alıyor; senkoplar, üçül olmayan akorlar, tartım değişimleri ve dinamikler¹⁶.

3 BÖLÜM ESTUDİOS SENCILLOS - MÜZİKAL VE TEKNİK ANALİZ

Bu bölümde her etüdün detaylı müzikal ve teknik analizine yer verilecektir. Teknik analizlerde, Tarrega-Aguado ekolünü günümüz temsilcilerinden, gitaristler Scott Tennant (*Pumping Nylon: The Classical Guitarist's Technique Handbook*) ve Christopher Parkening (*The Christopher Parkening Guitar Method vol:1&2*)' in teknik metotlarından yararlanılmıştır.

Etütlerin analizinde kullanılacak bazı terimler şunlardır:

Pivot (veya Anchor) finger: Sol elde aynı pozisyon içerisinde yapılan değişimlerde, öteki parmaklar yer değiştirirken, yerinden kımıldamayan parmağdır (şekil 4).



Şekil 4: Üçüncü parmağın pivot finger olarak kullanılması (J. K. Mertz "Elegie" ö. 5)

Guide finger: Sol elde bir pozisyondan ötekine geçilirken, geçilen pozisyon ile ortak parmak numarasına sahip ve telden ayrılmadan öteki parmaklara *rehberlik* eden parmak (şekil 5). Guide finger tekniği kullanılırken *glisando* etkisi yaratmamak için, parmakların telin üzerinde, ses oluşturmayacak bir baskı ile kaydırılması çok önemlidir. Aksi takdirde hem istenmeyen bir efekt elde edilir hem de sol el pozisyon geçişi sırasında rahatlatılamaz.

¹⁶ Tanenbaum David, (1992) *The Essential Studies – Leo Brouwer's 20 Estudios Sencillos*, Jim Ferguson, sf 28



Şekil 5: İki ve dördüncü parmakların Guide Finger olarak kullanımı (J. K. Mertz “Eelegie” ö.72)

Full planting: Sağ el arpeji çalarken, parmakları çalacakları telin üstünde hazır bekletmek. Özellikle çıkıcı arpejlerde kullanılır. Örneğin, bir *pima* arpejine başlanmadan önce parmaklar çalacakları telin üzerine yerleştirilir, *a* parmağı çalınırken sonra *p* parmağı çalacağı telin üstünde hazırlanır, *p* parmağı çalarken de *ima* parmakları hazırlanır. Yani şu sırayla ilerler: *pima* hazırlanır, *p* çalar, *i* çalar, *m* çalar, *a* çalarken *p* hazırlanır, *p* çalarken *ima* hazırlanır. Parmakların tellerin üstünde bekletilerek hazırlandığı bu yöntem, çok iyi bir hız ve kontrol çalışması olsa da seslerin uzamasını engellediği için, performans sırasında tercih edilmeyebilir.

Sequential planting: Sağ el arpeji çalınırken, parmakları bir önceki parmak çalarken hazırlamak. Özellikle inici arpejlerde kullanılır. Örneğin *amip* arpejinde: *a* çalarken *m* hazırlanır, *m* çalarken *i* hazırlanır, *i* çalarken *p* hazırlanır. Bu yöntemle beraber, *full planting* tekniğinde karşılaşılan, seslerin önceden kesilmesi sorunu çözülmüş olur.

Aralık çemberi (ing. Interval Cycle): Çoğu yirminci yüzyıl müziğinde oktav, simetrik olarak aralıklara bölünmüştür. Bir oktavı oluşturan tüm notaların, birbirinden eşit uzaklıktaki aralıklara bölünmesine *aralık çemberi* denir. x/y çemberi olarak gösterilir. Bu bölmeyi göstermek için kullanılan rakamlar, yarım tonu ifade eder ve x , çemberi oluşturmak için kullanılan aralığı, y ise bu aralığın çevrimini gösterir. Bu aralıkların toplamı her zaman on ikiye yani oktava eşittir. Örneğin aralık 1 çemberi şu şekilde gösterilir: $1/11$ [C-C#-D-D#-E-F-F#-G-G#-A-A#-B].¹⁷ Aşağıda, tüm aralık çemberleri gösterilmiştir (şekil 6).

¹⁷ Susanni Paolo, Antokoletz Elliott, (2012), *Music and Twentieth-Century Tonality: Harmonic Progression Based on Modality and the Interval Cycles*, Rotledge, sf.22

| 0/12 | 1/11 | 2/10 | 3/9 | 4/8 | 5/7 | 6/6 |
|------|------|------|---------|-----------|-----|-----------------|
| C | C | | | | C | |
| C | B | | | | E# | |
| C | Bb | | | | A# | |
| C | A | | | | D# | |
| C | G# | | | | G# | |
| C | G | | | | C# | |
| C | F# | C C# | | | F# | |
| C | F | A# B | | | B | |
| C | E | G# A | C C# D | | E | |
| C | Eb | F# G | A Bb B | C C# D Eb | A | |
| C | D | E F | F# G G# | G# A A# B | D | C C# D Eb E F |
| C | C# | D D# | Eb E F | E F F# G | G | F# G G# A A# C# |
| C | C | C C# | C C# D | C C# D Eb | C | C C# D Eb E F |

Şekil 6: Aralık çemberleri. 6/6 çemberinden sonrakiler, buradaki aralıkların çevrimi (7/5, 8/4, 9/3, 10/2, 11/1, 12/0) oldukları için gösterilmemiştir.¹⁸

Tamamlanmamış (eksik, çember kesiti) çember: Çemberdeki bazı notalar yazılmamışsa kullanılır. Eksik notalar çemberin arasındaysa, gösterilirken yerlerine parantez konur, eğer çemberin ucundalarsa yazılmazlar. Örneğin tamamlanmamış 5/7 çemberi [G-D-()-E-B], tamamlanmamış 2/10 çemberi [C-D-E-F#] şeklinde gösterilir.

Pentatonik gam: Beş notadan oluşan her gama genel olarak “pentatonik” dene de, burada kastedilen, ikili ve üçlülerden oluşan (örn. C-D-E-G-A) pentatonik gamdır.

Tam ton gamı: Sadece tam tonlardan (bazen büyük ikili, bazen eksik üçlü olarak yazılır) oluşan altı notalı gama denir. Yirminci yüzyıl müziğinde en yaygın kullanılan altı notalı gamdır. Bu gamdan iki adet vardır; tam ton0 [C-D-E-F#-G#-Bb] ve tam ton1 [C#-D#-F-G-A-B]. Yirminci yüzyılın önemli bestecisi Olivier Messiaen, bu gamdan *sınırlı transpozisyona sahip modlar* gruplandırmasında Mod1 olarak bahseder¹⁹

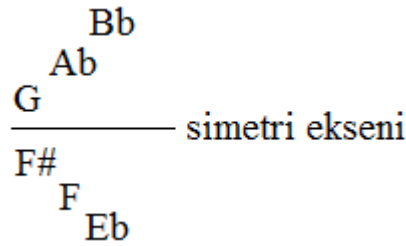
¹⁸ A.g.e. sf. 22

¹⁹ Messiaen O., (1944) *The Technique of my Musiacal Language*, Alphonse Leduc, çev. John Satterfield sf. 58

Diyatonik gam: Beş tam ve iki yarım tondan oluşturulan yedi sesli gamlardır. Yedi kilise modu için kullanılır. Bu modlar; İyonyen (ing. Ionian), Doryen (Dorian), Frigyen (Phrygian), Miksolidyen (Mixolydian), Eolyen (Aeolian) ve Lokriyen (Locrian) dir. Yedi notadan oluşan fakat diyatonik olmayan gamlar da bulunur örneğin; Akustik gam (ing. Overtone Scale, Acoustic Scale) G-A-B-C#-D-E-F.

Oktatonik gam: Sekiz notadan oluşan her gama dense de, burada kastedilen tam ve yarım tonlardan oluşan Oktatonik gamdır. Üç tane Oktatonik gam bulunur Oktatonik 0 [C-D-D#-F-F#-G#-A-B], Oktatonik 1 [C#-D#-E-F#-G-A-Bb-C] ve Oktatonik 2 [D-E-F-G-G#-A#-B-C#] geri kalan seslerden oluşturulacak Oktatonik gamlar bu üç gamın tekrarı olacaktır. Messiaen' in gruplandırmasında bu moddan Mod 2 olarak bahsedilir.²⁰

Simetri: Müzikte simetri, belirli bir gamın yarısının, öteki yarısı ile *tıpkı bir ayna konulmuş gibi* aynı aralıklara sahip olmasıdır. Oktatonik ve tam ton gamları da simetriktirler. *Simetri eksenini* bu aynanın nereye konulduğudur. Örneğin E-F-G-A-Bb yapısını ele alalım, sesler birinden yarım-tam-tam-tam-yarım uzaklığındadır, G notası ortada ve öteki seslere eşit uzaklıktadır, o halde bu yapının simetrik eksenini G notasıdır. Eksen bir nota üstünde olduğu gibi iki nota arasında da olabilir örneğin Eb-F-F#-G-A-Bb notalarındaki simetri eksenini F#/G arasındadır (şekil 7).



Şekil 7: F#/G arasındaki simetri eksenini

Merkez tonal: Tonal armoni kurallarını kullanmadan bir tonal merkez yaratmaya denir. Pedal, vurgulama, ostinato, geri dönme gibi yöntemler kullanılarak dinleyicide merkez bir tonallık duygusu oluşturulur.

Bimodal ve Polimodal: Bimodal, iki modun bir arada kullanılmasına denir. Polimodal ikiden fazla modun birlikte kullanılmasıdır. İki farklı tonun aynı anda kullanılması için söylenen *politonalite* terimi ile karıştırılmamalıdır. İki mod bimodal

²⁰ A.g.e sf.58

olarak farklı şekillerde kullanılabilir. Örneğin; her iki modun farklı tetrakorları bir araya getirilebilir; A İyonyen/Eolyen [A-B-C#-D (iyonyen modunun ilk tetrakordu)-E-F-G-A (eolyen modunun ikinci tetrakordu)]. Her iki mod birlikte de kullanılabilir örneğin C İyonyen/Doryen [C-D-E-F-G-A-Bb/B]. Eğer bir modu belirleyecek karakteristik bir nota eksikse gene aynı gösterim kullanılır örneğin [D-E-F-G-A-()-C] moduna Bb eklenirse mod Eolyen, B eklenirse Doryen olacağından D Eolyen/Doryen olarak gösterilir.

Modal Rotasyon: Merkez sesleri ortak modlar arasında geçiş yapılmasına denir. Örneğin; C İyonyen [C-D-E-F-G-A-B], C Doryen [C-D-Eb-F-G-A-Bb] gibi.

Tamamlanmamış (veya eksik) mod: Modu oluşturan seslerin tamamının olmaması halinde kullanılır, gösterilirken eksik olan ses yerine parantez konur. Örneğin; eksik C Lidyen [C-()-E-F#-G-A-B] gibi.

Nota İsimleri: Analizlerde nota isimlendirmeleri, ülkemizde yaygın olarak kullanılan, Guido d'Arezzo' nun bir Gregoryen ilahisinin (*Ut quænt laxis*) ilk hecelerini kullanarak oluşturduğu sisteme (do-re-mi-fa-sol-la-si) dayanarak değil, filozof Severinus Boethius' un geliştirdiği alfabetik (la: A, si: B do: C, re: D, mi: E, fa: F, sol: G) sisteme göre yazılmıştır. Bunun sebebi hem alfabetik yazımın daha kolay gösterilip-anlaşılabilir olması hem de notaların, Zoltan Kodaly' nin yirminci yüzyılda yaygınlaştırdığı, solfej öğretiminde kullanılan “movable-do”²¹ sistemindeki derece isimleri ile karışıklığa yol açmamasıdır. Ayrıca diyez (#), bemol (b) olarak gösterilmiştir, *natürel* için ayrı bir sembol kullanılmamıştır.

²¹ Müzik eğitimcisi Sarah Glover ve John Curwen' in bulduğu, ardından Zoltan Kodaly tarafından geliştirip yaygınlaştırılan “movable-do” solfej sistemi, nota isimlerinin, sesin yüksekliğini değil, gam içindeki derecesini gösterdiği bir sistemdir. Örneğin bir G modunda ikinci derecenin adı “re” dir, fakat notanın yüksekliğinden bahsedilmek isteniyorsa “A”denir.

3.1 Etüt I

Etütte yapı, aksanlı ve senkoplu bas melodisine eşlik eden yüksek perdedeki armonilerden oluşur. Etüdün temel amacı, eşliği arka planda tutmaktır. Bu, parçanın başındaki “*cantato el bajo*” yani, “*basa şarkı söyletmek*” anlamına gelen yönergenden anlaşılabilir. İkincil amaç dinamiklerle ilgilidir. Brouwer bu amaca ulaşmak için polimodaliteyi kullanır. E Eolyen [E-F#-G-A-B-C-D], E Doryen [E-F#-G-A-B-C#-D] ve E Frigyen [E-F-G-A-B-C-D] modları arasında rotasyon (bkz. Modal Rotasyon) yaparken dinamikler de her farklı rotasyona göre değişir.

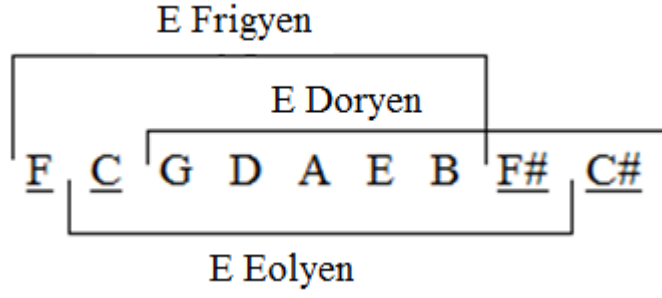
Modal ve çembersel yapıların kullanımına dayanarak bu etüt üç bölüme ayrılır; A (ö. 1-8), B (ö. 9-17) ve A' (ö. 17-26).

A bölümünün başlangıcında (ö. 1,2) *mf* dinamik seviyesinde bir E Eolyen modu vardır (Şekil 8).



Şekil 8: Etudes Simples, No1 (ö. 1,2) E Eolyen modunu oluşturan notalar numaralandırılarak gösterilmiştir.

Ardından (ö. 3,4) aynı yapı bu sefer C yerine C# çalınarak tekrarlanır, buradaki değişiklik, E Doryen moduna rotasyonun sebebidir. Bu rotasyon *pp* dinamik seviyesindedir. İkinci rotasyonda (ö. 5,6) C# ve F# notalarının ikisi de yarım ton pesleştirilerek E Frigyen modu elde edilir. E Doryen moduna rotasyonu sağlayan C# notasının sunulması ve C#, F# notalarının E Frigyen modu elde etmek için kromatik pesleştirilmeleri tam beşli çemberi ilişkisi içinde olmuştur. Bu bölümde kullanılan modların hepsinin ortak merkezi E notasıdır ve rotasyonları modal bir sıralamaya göre değil, çembersel yapının rotasyonunun sonucudur (Şekil 9).



Şekil 9: Modal rotasyonu sağlayan 7/5 çemberi kesiti.

Yukarıdaki şekilde çembersel rotasyonun nasıl modal rotasyona sebep olduğu görsel olarak gösterilmiş, rotasyonun elde edildiği notaların altı çizilmiştir. E Eolyen modunu oluşturan çember sağa doğru rotasyona uğradığında E Doryen, sola doğru E Frigyen elde edilir.

B bölümünde, etütte izlenen çembersel yöntem, hem dinamik seçimlerindeki ani değişiklik hem de modal bir yazımdan çembersel bir yazıma geçilmesiyle doğrulanır. Burada eşlik de bas gibi vurguludur ve bası taklit eden bir yapıdadır. A bölümünde üçlülerden oluşan eşlik, burada melodiyle de birlikte tam beşli ve dörtlülerden oluşur. Bu kullanım bir 7/5 kesiti oluşturur [F-C-G-D-A-E-B-F#-C#]. Özellikle buradaki çemberin, birinci bölümü oluşturan üç modun notalarıyla aynı oluşu etüdün ardındaki çembersel yapının en büyük ispatıdır.

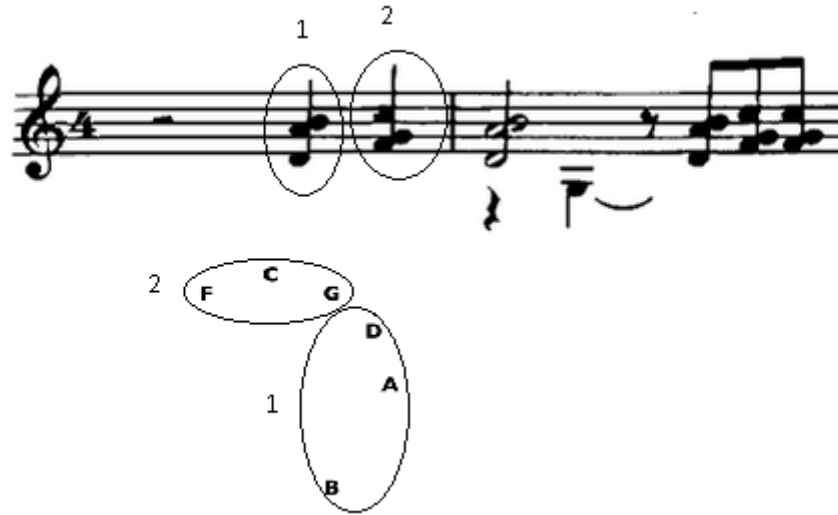
3.2 Etüt II

Etüt sesler arasındaki eşitliğe dikkat edilmesi gereken yavaş bir koral. Performans perspektifinden, birlikte çalınan her sese dikkat etmek, bu istenen eşitliğin elde edilebilmesi için bir ön gereklilik. Akorları birbirine bağlı çalabilmek, sol elde kusursuz geçişlerle mümkün, bunu elde etmenin yolu da her geçişi yavaşça çalışıp sol el *parmak bağımsızlığını* geliştirmek. Bas partisindeki notaların uzunluğu sağ el başparmağı tarafından kontrol edilmeli, önce çalınan bas notasının bir sonraki ile birlikte tınlamasına izin verilmemelidir. Bu, eğer sonra gelen nota *yukarıdaki* teldeyse (örn. A – E) sıradaki notayı apayando çalarak (apayandonun doğal olarak daha kuvvetli olacağına dikkat ederek) veya sıradaki notayı çalmadan önce başparmak ile tınlamakta olan tele dokunarak yapılabilir (parça buna izin verecek kadar yavaş ise). Eğer ki sonra gelen nota *aşağıdaki* teldeyse, (örn. E – A) gene çalmadan önce başparmak ile tınlamakta olan tele dokuma yöntemi uygulanabileceği gibi, sonraki gelen notayı çalmak için *planting* tekniği uygulandığı sırada

başparmağın yukarıdaki kısmıyla üst tele dokunulabilir (hızlı parçalarda daha etkili bir susturma yöntemidir). Bunu sağ el yapamıyorsa o sırada boş olan bir sol el parmağı da kullanılabilir fakat bu etütte buna gerek yoktur.

Etütte Brouwer, 7/5 çemberi kesitlerinden [F-C-G-D-A-E-B, C-G-D-A-E-B-F# ve Bb-()-C-G-D-A-E-()-F#] farklı modlar oluşturmaktadır: G Miksolidyen, G İyonyen ve akustik gam. Bu üç yapı da bir 7/5 çember kesitine aittir [Bb-F-C-G-D-A-E-B-F#]. Modların dizilimi parçanın formal yapısını belirler; A (ö. 1-5), B (ö. 5-9) ve C (ö. 9-14).

A bölümündeki akorlar tam beşlilerin üzerine büyük ikili eklenmesinden oluşurlar. Eklenen notalar, 5/7 çemberinin bir kesiti olarak da yorumlanabilirler. Örneğin ilk ve ikinci akorlar (ö. 1) D-A-B ve F-G-C, [F-C-G-D-A-()-B] 7/5 kesitinin içinde yer alırlar (şekil 10).



Şekil 10: Etudes Simples, No2 (ö. 1,2)

Akorların bu çembersel yapıları aynı zamanda tüm etüt boyunca bas partisinde de kullanılmıştır [G-()-A-E]. Çembersel kesitteki eksiklik ise E notasının da (ö. 3) eklenmesiyle tamamlanmıştır ve G Miksolidyen modunu oluşturur [G-A-B-C-D-E-F].

B bölümünün akor yapısı çembersel genişlemeden dolayı farklılık gösterir (ö. 5-7). Tam beşli aralığın üstüne bu sefer büyük ikililer (B-E-A, E-G-D ve D-Bb-C), küçük ikililer (F-B-E, F#-G-B) ve üçlüler gelmiştir (G-B-E ve F-A-C). A bölümünde G Miksolidyen modunu oluşturan çember, F# ve Bb notalarının eklenmesiyle

genişletilmiştir [Bb-F-C-G-D-A-E-B-F#]. Bu genişleme (ö. 8,9) içinde tamamlanmamış bir tam ton gamı da bulunduran akustik gamı oluşturur [C-D-E-F#-G-A-Bb]. (Şekil 11)

The image shows two musical examples. On the left, 'Akustik gam' is shown with a treble clef staff containing a sequence of notes: Bb, C, D, E, F#, G, A, Bb. Below the staff is a chord diagram for a guitar, with notes C, G, D, A, E, and F# marked on the strings. On the right, 'Tam ton gamı' is shown with a treble clef staff containing a sequence of notes: C, D, E, F#, G, A, B, C. Below the staff is a chord diagram for a guitar, with notes C, D, E, and F# marked on the strings.

Şekil 11: *Etudes Simples, No2* (ö. 8,9)

B bölümünün son akorundaki Bb, A ve C bölümlerinde kullanılan mod yapısına uygun olarak B ye yükseltilmiştir. Bu, modal ve çembersel yapıdaki değişiklik parça içindeki formal geçişi vurgulamak içindir.

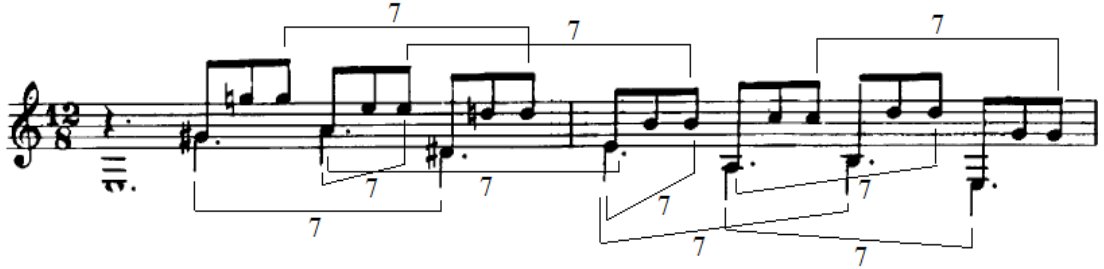
C bölümünün akorları B de kullanılan akorlarla aynı şekilde tasarlanmıştır. Bölüm üç akordan oluşur [F#-G-B, E-G-C ve D-G-B]. F# kullanımıyla beraber G İyonyen [G-()-B-C-D-E-F#] moduna rotasyon gerçekleşmiştir.

Nota dizilimlerindeki değişimler aynı zamanda nüanslarla da desteklenmiştir. A bölümü *mf* le başlar, etütte asıl değişiklerin yaşandığı yer olan B bölümü ise *f* ile başlayıp *decrescendo* liderliğinde *p* ya varır, burası da çembersel genişlemenin olduğu yerdir. C bölümü *mf* ile başlar ve *diminuendo* ile sona erer.

3.3 Etüt III

Etüt E merkezlidir ve üç bölümden oluşur; A (ö 1-4), B (ö 5-10) ve A' (ö 11-14). Etüt bölümlere, kullanılan çembersel ve oktatonik yapılar arasındaki farka dayanılarak ayrılmıştır. Etüdün amacı, sürekli tekrarlanan sağ el *pmi* düzenini hızlandırarak, icracıyı tremolo (genelde²² kullanılan şekliyle *pami*) tekniğine hazırlamaktır. Başparmak ile çalınan notalar, birbirlerine bağlanacak şekilde çalınır.

A bölümünde kullanılan notalar birbirleri ile çembersel bir ilişki içerisindedirler. Başlangıçtaki (ö 1,2) notalar, önce küçük ikili, ardından beşli aralıklar kullanılmışlardır. Bu kullanım 7/5 [G-D-A-E-B-()-()-G#-D#] aralık çemberinden yola çıkılarak yapılmıştır (şekil 12). Ardından (ö 2) küçük üçlüler [A-C, B-D, E-G] gene çembersel düzene eklenirler. A bölümü bu iki ölçünün tekrarlanmasıyla sona erer (ö 3,4).



Şekil 12: *Etudes Simples, No3* (ö. 1,2)

Şekilde küçük üçlü, ikili ve tam beşli aralıkların çembersel biçimde kullanımı gösterilmiştir.

B bölümünün girişinde (ö 5,6) kullanılan notalar Oktatonik 1 [C#-D#-E-()-G-A-Bb-()] gamını oluştururlar. Bunu takip eden iki ölçüde ise (ö 7,8) hem oktatonik hem de çembersellik bir arada kullanılır. Oktatonik 1 gamını tamamlayacak C ve F# notaları, aynı zamanda çembersel bir yapı da [F#-B-E-A-D-G-C-F-Bb] oluşturacak

²² Flamenko müziğinde tremolo, altılama (*pimami*) ve beşleme (*pami*) şeklinde de kullanılır. Tennant S. (1995), *Pumping Nylon: The Classical Guitarist's Technique Handbook*, Nathaniel Gunod, s 58.

Ayrıca günümüzde bazı gitaristler (örneğin Ana Vidovic) üç parmak ile de (*pmim* veya *pimi*) tremolo çalmaktadırlar.

B, D ve F notaları ile beraber eklenir. Sekizinci ölçünün son üç vuruşunda, Oktatonik 1 gamı tekrar vurgulanır [E-()-G-A-Bb-C]. Bu iki ölçü tekrar edildikten sonra (ö 9,10) A' bölümüne geçilir.

A' bölümünün A bölümünden tek farkı, ilk iki ölçünün tekrar edilmesi yerine, daha önce kullanılan küçük ikili ve tam beşli aralıklardan oluşan iki ölçü yazılmıştır. Burada kullanılan notalar, çembersel yapıyı değiştirmez.

Teknik açıdan, etüdü belirtilen hızda “*rapido*” (hızlı) çalabilmek için bazı çalışmalar yapmak gerekir. Örneğin *speed bursts*²³ etüde uygulanabilir bir çalışmadır. Üç sekizliğe bölünmüş grupların her biri hızlıca çalındıktan sonra sağ el parmağının rahatlaması sağlanır, bu durumun ritmik aksamaya sebep olması doğal hatta kasıtlıdır. Önce bu ritmik aksama azaltılır, daha sonra gruplar genişletilir (örneğin her altı sekizlik, daha sonra her ölçü bir grup olarak belirlenir). Sağ elde dikkat edilmesi gereken bir diğer konu da i ve m parmakları arasındaki gürlük eşitliğidir. m parmağı daha güçlü bir parmak olduğu için, kontrol edilmezse i den daha gür bir ses çıkarır. Bu da istenmeyen notaları vurgulu gibi duyuracağından, i ve m arasındaki dengeye dikkat edilmelidir. Bu konu aynı zamanda tremolo tekniğinde de dengesizliğe yol açan bir unsurdur. Eğer m parmağı kontrol edilmekte zorlanılıyorsa, etüt, her iki parmağın gürlük seviyesi eşit hale gelene kadar i parmağına denk gelen notaları vurgulayarak çalışılabilir.

3.4 Etüt IV

Etüt D merkezlidir ve üç bölümden oluşur; A (ö. 1-8), B (ö. 9-18) ve A' (ö. 19-26). Bölümlerin birbirlerinden ayrılması, melodik bir ögenin farklı modal yapılar oluşturacak şekilde çembersel şekilde transpoze edilip tekrarlanmasına dayanır. A ve A' bölümlerin ikisi de D merkezlidir, B bölümünde ise F, C ve G modları kullanılır. Bu beşli sıralama etüdün ardındaki çembersel düşünceyi vurgular. Etüdün formal yapısı düzenli olarak devam eden 2/4 ve 3/4 'lük ölçü değişimleri ile de belirtilir. Bu yapılar birbiri ardına çalındığında içinde farklı müzikal fikirleri barındıran 5/4 lük birleşimler oluşturur (şekil 5). Birleşimlerden A ve A' bölümlerinde dört tane, B bölümünde beş tane bulunur.

²³ Speed Bursts, hızlı çalınacak notaları gruplara bölerek, her grubu hızlıca çalıp, grup aralarında sağ elin tamamen rahatlaması beklenerek yapılan bir çalışma yöntemidir. Tennant S. (1995), *Pumping Nylon: The Classical Guitarist's Technique Handbook*, Nathaniel Gunod, s 69.

A bölümündeki ilk ana melodinin (ö. 1,2) notaları bir D Doryen [D-E-F-G-A-B-C] modu oluşturur (Şekil 13). Bunu takip eden melodi (ö. 3) aynı şekilde başlar fakat Doryen modundaki B yerine Bb yazıldığı için, mod D Eolyen [D-E-F-G-A-Bb-C] olur (ö. 3-8). Bb notasının eklenmesi çembersel sıraya [Bb-F-C-G-D-A-E-B] göre yapılmıştır, bu çember kesiti daha sonra B bölümünde de farklı modlar elde edilmek için kullanılır.



Şekil 13: Etudes Simples, No3 (ö. 1,2)

Bu şekilde tüm etüt boyunca kullanılan melodi yapısının ilki gösterilmiştir. Melodi notaları yuvarlak içindedir. Re Dorian modunun Re den La ya kadar olan notaları melodide, Si ve Do notaları ise eşlikte yer almaktadır.

B bölümünde yer alan ana melodinin ilk iki tekrarı (ö. 9-12) aynıdır ve tamamlanmamış F Lidyen modunu oluşturur [F-G-A-B-C-D-()]. Ezginin üçüncü tekrarı ise (ö. 13,14) gene tamamlanmamış C Miksolidyen modu oluşturur [C-D-E-F-()-()-Bb]. Bu modları oluşturan notalar birleştirildiğinde, 7/5 [Bb-F-C-G-D-A-E-B] aralık çemberine (daha önce mod değişimleri için de kullanılan) göre ayarlanmış bir bimodal yapı oluşturur. Mod değişimleri çembersel olarak ilerlemektedir, bu, aynı zamanda G Doryen [G-A-Bb-C-D-()-F] modunu oluşturan son melodi tekrarıyla da doğrulanabilir. Bu modun da eklenmesiyle, eklenen modlar sırasıyla F, C, G modlarıdır, A' bölümü de beşli sıralamaya uygun bir şekilde devam ederek D modundadır [F-C-G-D].

A' bölümü (ö. 19-26) ana melodinin iki kere tekrarlanmasından oluşur. Bu bölüm ile A bölümü arasındaki tek fark, burada sadece D Doryen modunun kullanılmış olmasıdır. Etüt, eşlikteki akorlar ile biter.

Teknik açıdan etüt, basta melodi alt tellerdeki eşlikle ilk etüde benzer. Melodideki her nota bas tellerde değil, bazıları alt tellerde (ö. 14). Genelde alt tellere yazılan bu notalar başparmak dışındaki parmaklarda çalınsa da, başparmağın en güçlü ve aynı zamanda gitar çalarken yer çekimiyle beraber hareket et eden tek

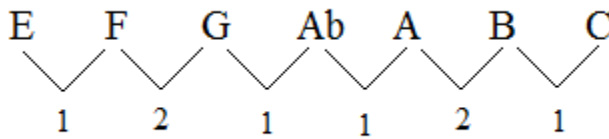
parmak olması sebebiyle yarattığı doğal aksandan faydalanmak amacıyla bu notaların da başparmakla çalınması daha uygundur.

3.5 Etüt V

Etüt C merkezlidir ve üç bölümden oluşur; A (ö. 1-9), B (ö. 10-17) ve A' (ö. 18-27). İki müzikal hattı vardır; bir tanesi arpejlenmiş yüksesk perdeli notalardan oluşan melodi, diğeri ise senkoplanmış bas notalardan oluşan eşlik.

Ritmik olarak etüdün Afro-Küba müziğine referanslarda bulunur. Ritim senkopludur ve ostinato gibi tekrar eder. Parçanın başında kullanılan “*montuno*” terimi de buna yöneliktir. “*Montuno*” kelimesi İspanyolca’ da “Eğer” anlamına gelen “*Montura*” kelimesinden gelir. Ritmin at sürmeye benzemesinden bahsedilir. Aynı zamanda Küba Müziğinde *montuno* kelimesi “dağlardan gelen” anlamında kullanılır, bu da Küba’ nın dağlık bir coğrafyaya sahip Oriente bölgesinin müziğine atıfta bulunmak için kullanılır.

A bölümü Ab notası etrafında simetrik olan [E-F-G-Ab-A-B-C] bir yapıyla (şekil 14) başlar. Basta ise sabit bir C vardır (ö. 1-4). Ardından pentatonik gam [C-D-F-G-A] kullanılır (ö. 5). Bas partisinin geliştirilmesi bir 7/5 çemberi ortaya çıkarır [F-C-G-D], bu melodi partisinde kullanılan notalar ile birleştirildiğinde 7/5 çember kesiti genişler [Bb-F-C-G-D-A-()-B].



Şekil 14: La bemol etrafındaki simetrik yapı.

B bölümünde 7/5 çember kesiti Eb notasının da eklenmesiyle (ö. 10-13) genişler ve tamamlanmamış C Doryen veya Eolyen (A notasının eksikliğinden dolayı) modunu oluşturur [C-D-Eb-F-G-()-Bb]. Melodi partisinde tam ton gamı [Db-

3.6 Etüt VI

Etüt A merkezlidir ve iki bölüme ayrılır; A (ö 1-22) ve B (ö 23-38). Bölümlerin ayrımı, sağ eldeki sabit olan arpejin ve tartımın değişmesinden anlaşılabilir. Etüdün amacı, çalıcıya sağ elde sürekli olarak devam eden bir arpeji aksatmadan, sol elde notalar arasında geçiş yapma kabiliyetini kazandırmaktır. Etüt, yazıldığı haliyle iyi bir seviyede çalındıktan sonra, Brouwer' in da belirttiği ve bir örnek yazdığı (şekil 17) gibi, değişik sağ el arpej düzenleri ile de çalınabilir. Notalar her iki bölümde de inici bir düzen izler.



Şekil 17: *Etudes Simples, No 6*

Şekilde Leo Brouwer' in, etüdün çalınabileceği bir alternatif olarak gösterdiği arpej yer almaktadır. Yazılan Fransızca not "cette etude peut mettre de nouvelles formules, par ex." Türkçe' de "bu etüdü yeni formüllerle de çalabilirsiniz, örneğin;" anlamına gelmektedir.

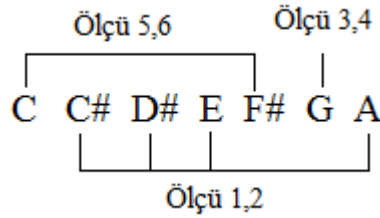
A bölümündeki arpej, her iki ölçüde bir yinelenir. Tamamı onaltılık nota değerinden oluşan etütte, nota değişimlerinin yaşandığı yerler sabittir. Her ölçünün ilk vuruşundaki ikinci onaltılık ve ikinci vuruşundaki ilk onaltılık notalar haricindeki tüm notalar bölüm boyunca inici bir çizgi izler. İlk başlarda (ö. 1-10) dördüncü tele denk gelen notalardan (her ölçünün ikinci vuruşunun dördüncü onaltılığı ve üçüncü vuruşunun üçüncü onaltılığı) oluşan bir melodik yapı daha sonra (ö. 11-18) p parmağı ile çalınan bas tellerde de tekrarlanır. Bahsedilen notaları (şekil 18) vurgulu çalmak, hem bu melodiyi daha çok ortaya çıkarmak hem de sağ elde parmak bağımsızlığını geliştirmek için iyi bir tercihtir.



Şekil 18: Etudes Simples No 6 (ö.1)

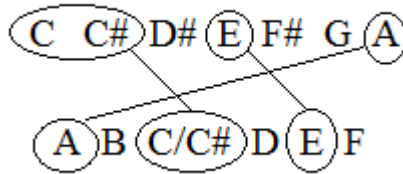
Şekilde, yukarıda bahsedilen melodik yapıyı oluşturan notalar yuvarlak içine alınmıştır. Onuncu ölçüye kadar aynı ritmik noktalarda devam eden bu yapı, on birinci ölçüde bas tellerde çalınır.

Bu bölüm tamamlanmamış bir oktatonik1 gamın [C#-D#-E-F#-G-A-()-C] notalarının her tekrarda eklenmesiyle (şekil 19) başlar (ö. 1-6).



Şekil 19: Oktatonik gamı oluşturan notaların eklenme sırası.

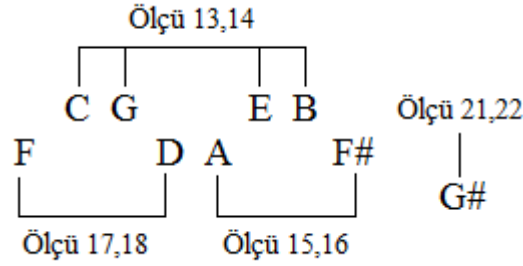
Daha sonra (ö. 7-12) bu oktatonik gam ile ortak notalar kullanılarak, diatonik olmayan bir A gamı [A-B-C/C#-D-E-F-()] elde edilir (şekil 20). Bu mod yedi ve sekizinci ölçüde A Eolyen, dokuz ve onuncu ölçülerde A İyonyen, on bir ve on ikinci ölçülerde ise tekrar A Eolyen etkisi yaratacak şekilde kullanılmıştır.



Şekil 20: Oktatonik gamdan diatonik olmayan moda geçiş sırasında kullanılan ortak notalar.

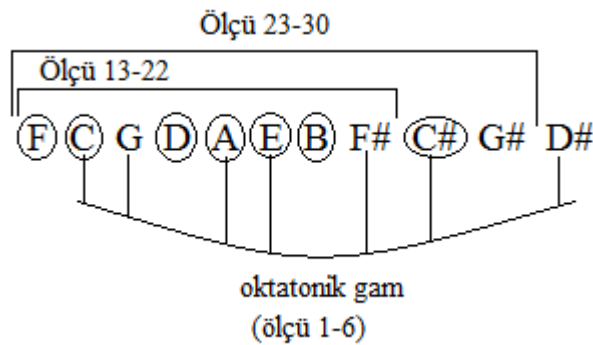
Ardından, daha önceden dördüncü telde olan melodik iniş, basta çalınmaya başlar. Bu melodik hareket etüdün bu kısmının E merkezli olmasını sağlar. Melodik iniş ile

beraber etüt, çembersel bir şekilde devam eder (ö.13-22). Bu, notaların eklenme sırasından da anlaşılabilir (şekil 21). Çembersellik ilk olarak C-G ve E-B beşlileriyle başlar (ö.13,14) daha sonra bu çemberin eksik olan notaları A-F# (ö. 15,16) ve F-D (ö. 17-18) altılıları ile doldurulur. Son olarak bu yapıya G# de eklenir (ö.21-22) ve kullanılan tamamlanmamış 7/5 çemberi ortaya çıkar [F-C-G-D-A-E-B-F#-()-G#].



Şekil 21: Çembersel yapıyı oluşturan notaların eklenme sırası.

B bölümünde etüt tekrar A merkezli olarak devam eder. Çembersel yapı burada da sürdürülür. Bölümün ilk iki ölçüsünde (ö. 23, 24) oluşan çember [F-()-()-D-A-E-B], sonraki iki ölçüde (ö. 25,26) genişletilir [F#-C#]. Son olarak bu yapıya G# de eklenerek çember tamamlanır [F-()-()-D-A-E-B-F#-C#-G#]. Aslında etüdün tamamında bir çembersel yapıdan yola çıkılarak, diatonik ve simetrik (oktatonik1) gamların elde edildiği, tüm etütte kullanılan notalara bakılarak anlaşılabilir.(şekil 22).



Şekil 22: Etüdün tamamında kullanılan 7/5 çemberi. Yuvarlak içindeki notalar yedi ve on ikinci ölçüler arasında kullanılan modu gösterir.

Teknik olarak sağ elde, hem arpejin inici olması hem de seslerin birbirine daha bağlı duyulması istenirse *sequentially planting* tekniğini uygulamak daha uygun gözükmektedir. Ancak etüt çok süratli çalınmak istenirse, her ölçünün başında p parmağı çalındığı sırada *a,m,i* parmakları *full planting* yöntemiyle hazırlanabilir.

| Ölçü | Guide | Pivot |
|--------|-------|-------|
| 4-5 | 2 | |
| 8-9 | | 4 |
| 10-11 | | 4 |
| 12-13 | 4 | |
| 14-15 | 4 | |
| 16-20* | | 4 |
| 20-21 | | 3 |
| 22-23 | 3 | |
| 24-25 | 3 | |
| 26-27 | 4 | |
| 28-29 | 4 | |
| 30-31 | 4 | |
| 31-32 | | 4 |

Şekil 24: Kullanılan Guide ve Pivot parmakların listesi.

** M.E. edisyonunda, on dokuzuncu ölçüde A notasının üçüncü parmakla çalınması istenmesine rağmen, B bölümüne geçişte bir pivot parmak (üçüncü parmak) sağlamak adına, bu notadan dördüncü parmağın hiç ayrılmaması ve gelecek olan Mi notasına üçüncü parmağın basılması daha doğrudur.*

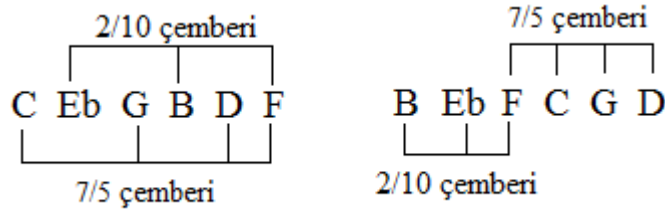
Sol eldeki geçişlere yardımcı olacak bir unsur da boş tellerdir. Etüdün çoğunda her ölçünün ilk, ikinci ve son onaltılığı boş teldir. İcracı, sağ elde boş telleri çalarken sol elde bir sonraki pozisyona geçmeye başlayabilir. Örneğin B kısmına geçilirken yirmi ikinci ölçünün son onaltılığı, öteki ölçünün de ilk üç onaltılığı boş teldir, bu icracıya sol elde geçiş yapabilmek için neredeyse bir vuruşluk zaman verir. Bunu bir anda uygulamak zor olacağından, etüdü yavaş bir şekilde çalışarak alışkanlık haline getirmek daha iyi bir yöntem olacaktır.

3.7 Etüt VII

Etüt E merkezlidir, kullanılan nota ve aralıkların ayırımına göre üç bölümden oluşur; A (ö. 1-11), B (ö. 12- 20) ve A' (ö 21-26). İlk ve son bölümlerde sadece üçlü aralıklar kullanılır, ikinci bölümde ikililer de eklenir. Bu etütte kullanılan üçlüler,

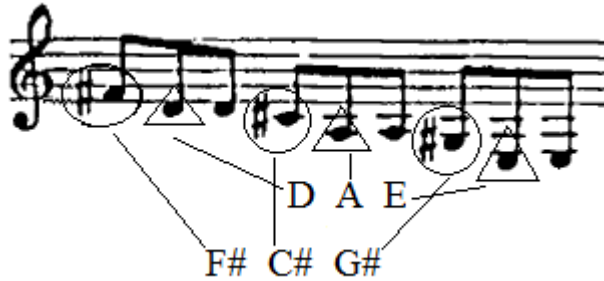
yedili veya on üçlü akorlar oluştursalar da, belirli bir ton veya moddan değil, çembersel yapıların bir araya getirilmesinden elde edilirler. Tartım 12/8 ve 9/8 arasında değişir, her vuruş üçlü gruplardan oluşur. Etüdün başındaki “*Los mas rapido posible*”, “olabildiğince hızlı” anlamına gelmektedir. Etüdün amacı, sol el legatolarının gelişimi ve hızlandırılmasıdır.

A bölümü çıkıcı üçlülerden [C-Eb-G-B-D-F] oluşan bir motifin iki kere çalınmasıyla başlar (ö. 1,2). Daha sonra aynı motifin iniçi hali de çalınır (ö. 4). Bu üçlüler iki farklı çemberin, ortak bir nota kullanılarak birleştirilmesiyle elde edilmiştir. Bu çemberler aralık 7/5 [F-C-G-D] ve 2/10 [B-()-Eb-F] çemberleridir (şekil 25).



Şekil 25: Soldaki şekilde notaların etüt içindeki kullanım sıralarına, sağdaki şekilde ortak nota Fa ile başka bir çemberin nasıl kullanıldığına dikkat çekilmiştir.

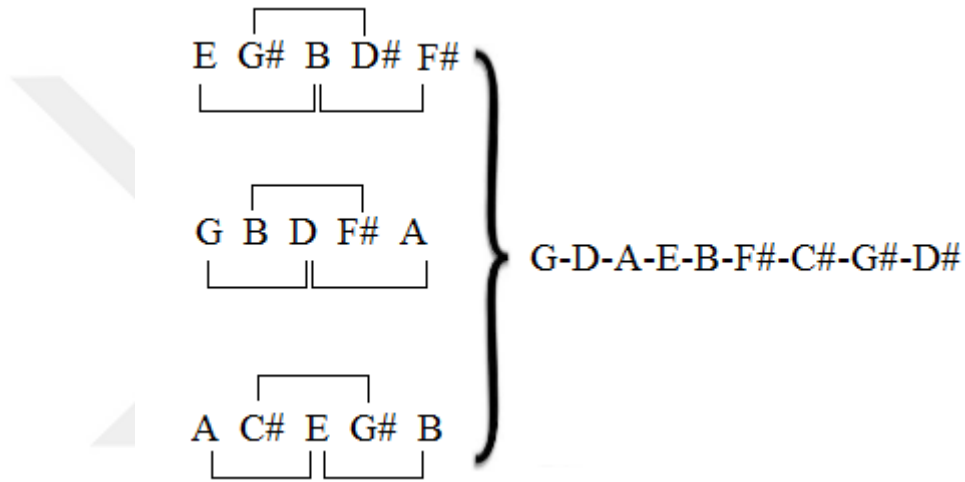
Sonraki ölçüde eklenen (ö. 5) her üçlü grubun başındaki notalar ve takip eden notalar birbirinden beşli aralık uzaklıktadır (şekil 26) ve 7/5 çemberini genişletir [F-C-G-D-A-E-B-F#-C#-G#-D#]. Bu ölçüde kullanılan bazı notalar 2/10 çemberini de genişletse de, 7/5 çemberine ait notalar daha yoğun kullanıldığı için, etüde bir tam ton etkisi katmaz (2/10 çemberinin notaları, tam ton gamını oluşturur).



Şekil 26: *Etudes Simples No 7 (ö. 5)*

A bölümü, daha önce kullanılan yapının tekrar edilmesiyle sona erer (ö. 8-10). Fakat bu tekrarda önceki yapının ilk ölçüsü yerine, bir ölçü sus yazılmıştır. Bu Brouwer' in sessizliği de müzikal bir parametre olarak kullanmasına bir örnektir.

B bölümü çıkıcı bir kromatik hareketle başlar, etütte kullanılan üçlü dışındaki tek aralık olan ikili ve beşliler burada yer alır (ö. 12-15). A bölümünde kullanılan 7/5 çemberini tamamlayan nota Bb/A# etüdün sadece bu kısmında yer alır. Bu kromatik hareketin ardından etüt, tekrar başlangıç tartımı olan 12/8 e geri döner (ö. 16). Burada kullanılan notalar A bölümünden farklı olarak, tek bir çember kullanılarak üretilmiştir. On altıncı kullanılan üçlüler [E-G#-B-D#-F#] bir çembersel yapı [E-B-F#-()-G#-D#] oluşturur. Sonraki ölçüde (ö. 17) de aynı yöntem izlenerek yazılan notalar G-B-D-F#-A ve A-C#-E-G#-B (ö. 18), çemberi genişletir [G-D-A-E-B-F#-C#-G#-D#] (şekil 27).



Şekil 27: On altı, on yedi ve on sekizinci ölçülerde kullanılan üçlülerin, 7/5 çemberi içindeki yeri.

A' bölümünde, A bölümünün girişinde kullanılan motif tekrar edilir (ö. 21,22). Daha sonraki ölçüler ise (ö. 23, 24) tekrar niteliğini taşımakla beraber, sadece üçüncü vuruşun notaları yazılmış, ötekiler yerine sus yazılmıştır. Etüt A bölümü ile aynı şekilde biter.

Sol elde legato tekniğini geliştirmeyi amaçlayan bu etüt, inici ve çıkıcı yapısıyla hem ters hem de düz legatoyu içinde barındırır. Özellikle en zayıf parmak olan dördüncü parmak daha yoğun kullanılır. Etüdü “mümkün olduğunca hızlı” çalabilmek için bu legatoların rahat ve sorunsuz bir şekilde çalınabilmesi gerekir. Legatolar iyi çalındıktan sonra bu teknik, hız arttırmak için bir engel değil, aksine sol elin işini kolaylaştıran bir yardımcıdır. Asıl amaçlanan nokta sol el legatoları olsa da, sağ elin de parçanın icrasında önemli görevi dinamiklerdir. Birbirinden çok zıt ve aniden gerçekleşen bu dinamikler (örneğin parçanın sonundaki *sff* ve ardından gelen

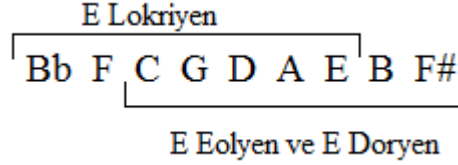
pp) çok iyi bir sağ el, baskı kontrolü gerektirmektedir. Şiddetli çalınması gereken notalar, sağ el parmakları tarafından momentum kullanılarak çalınmaya çalışılırsa gereksiz büyüklükte bir harekete sebep olur ve hızlanmayı engeller. Bunun yerine şiddetli notalar çalınırken teller, gitarın gövdesine doğru baskılanmalıdır. Sağ eldeki bir görev de başparmağın bazı tellerin tınlamasını engellemesidir. Etüdün başındaki motif her çalındığında, üçüncü tel tınlamaya devam eder, bunu engellemek için i ve m parmakları çalmaya devam ederken, p parmağı üçüncü tele inip bu teli susturmalıdır. Parmak susturma işlemini tamamladıktan sonra üçüncü telin üzerinde kalmaya devam edebilir çünkü bir dahaki ölçüye kadar yerine dönmek için yeterince vakit vardır. Baş parmak aynı zamanda son ölçüdeki gibi *fff* dinamik seviyesinde yazılmış E notalarını da çaldıktan sonra susturmalıdır, bu hem nota değerinden hem de “*secco*” yani “*kuru, rezonans olmadan*” teriminden anlaşılır. Ses şiddeti ile ilgili dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta da nerede *ponticello* çalınacağıdır. Etüdün sadece bir yerinde (ö. 20) bu ifade edilmesine rağmen, genel olarak şiddetli tüm notaları *ponticello* çalmak, *tasto* çalınırsa gitarın cızırtı yapmasından dolayı daha mantıklıdır. Daha düşük şiddetteki notaların ise nasıl çalınacağı ise performansçının ses rengi arayışına bağlıdır.

3.8 Etüt VIII

Etüt A merkezlidir ve üç bölüme ayrılır; A (ö 1-10), B (ö 10-21) ve A (ö 22-32). Bölümler arası ayırım, etüdün modal ve ritmik farklılıklarına göredir. F# notasının değiştirgeç olarak tercih edilmesi, etüdün genelinin E merkezli olmasından dolayıdır. Son ölçüde çalınan akor ise merkezi A yapar. Etüt, 7/5 aralık çemberinin, belirli modlar oluşturacak şekilde düzenlenmesinden oluşur. Bu modlar, melodik ve yatay bir yazım ile *bimodal* olarak kullanılmıştır. Kullanılan melodi, B bölümünde, sağ el arpeji eşliğinde tekrarlanmıştır. Etüdün amacı, aynı anda farklı modlar kullanılarak yazılmış melodileri çalabilme kabiliyeti kazandırmaktır.

A bölümü melodinin A merkezli olarak çalınmasıyla başlar (ö 1), daha sonraki ölçüde melodi, E merkezli olarak çalınmaya başlanır. Tiz tellerde çalınan melodi, A Doryen [A-B-C-D-E-F#-G], bas tellerdeki melodi, E Eolyen [E-F#-G-A-B-C-D] etkisi yaratır. Daha sonra (ö 7) bas melodisinin F notasına çözülmesiyle, bu

modal etki değişir. Bunu takiben (ö 9) Bb notasının da eklenmesiyle E Lokriyen [E-F-G-A-Bb-C-D] modu elde edilir. Bu değişikliklerin modülasyon değil, çembersel bir genişleme olduğu, notaların kullanılma düzenine bakılarak anlaşılır. Etüdün başında (ö 1,2) her iki partide kullanılan notalar çembersel bir düzen [C-()-D-A-E-B-F#] ortaya koyar. Daha sonra F, Bb ve G (ö. 9) notalarının eklenmesi de bu düzeni genişleten bir niteliktedir [Bb-F-C-G-D-A-E-B-F#] (şekil 28).



şekil 28: 7/5 aralık çemberinden yola çıkılarak kullanılan modlar.

B bölümünde, ilk bölümde kullanılan melodik yapı, E Doryen modunda bas tellerde tekrarlanır. Buna tiz tellerde bölüm boyunca sabit olan A# - B notaları eşlik eder. Bazı ölçülerde (ö 13, 17) bastaki hareketler, birinci telde de tekrar edilir. Bu notalar da melodideki notalar gibi vurgulu çalınmalıdır.

Teknik olarak, A bölümünde bas notaların p parmağı ile çalınması gerekir. Melodilerin birbirlerinden farklı zamanlarda başladığı ve çözüldüğü unutulmamalıdır. B bölümünde, eşlikte yer alan A# ve B notaları melodiye göre daha hafif çalınmalı. Özellikle a parmağı melodiye devraldığında, bu parmağın da daha önceki melodi notaları kadar şiddetli çalınması gerekir. B bölümünde uygulanabilecek bir teknik de, melodideki notaların *apayando* çalınmasıdır. Bu sayede hem parmaklar arasındaki bağımsızlık geliştirilmiş olur (*p apayando* çalarken i ve m nin *tirando* çalması) hem de etütte istenen vurgu *apayando* ile doğal olarak elde edilir. Burada *p* parmağının çalındıktan sonra rahatlatılması önemlidir, tel çalındıktan sonra *p* parmağı başlangıç pozisyonuna geri döndürülerek rahatlatılmalı, telin üstünde gergin bir şekilde öteki notaya kadar bekletilmemelidir.

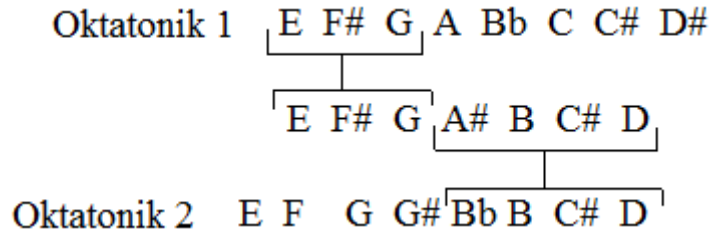
3.9 Etüt IX

Etüt G merkezlidir ve devam eden tek bir bölümden oluşur. Etüt büyük ve küçük ikili aralıkların kullanımına dikkat çekmektedir. Genelde etüt boyunca küçük ikili aralıklar sol el lagatosu ile birbirlerine bağlanmış veya birlikte çalınır. Oktatonik gam da büyük ve küçük ikililerden oluşturulduğu için, etütteki bu ikili kullanımı oktatonik bir etkiye sebep olur. Kullanılan oktatonik gamlar ikiye ayrılır; oktatonik 1 [C#-D#-E-F#-G-A-Bb-C] ve oktatonik 2 [D-E-F-G-G#-Bb-B-C#]. Bu iki oktatonik gamın notaları birleştirildiğinde, bir oktavin içindeki tüm on iki ses elde edilir. Etüt boyunca bu iki oktatonik gam arasında ortak notalardan (şekil 29) faydalanılarak geçişler yapılacaktır ve beraber kullanılacaktır.

| | | | | | | | | |
|-------------|---|----|---|----|----|---|----|----|
| Oktatonik 1 | E | F# | G | A | Bb | C | C# | D# |
| | | | | | | | | |
| Oktatonik 2 | E | F | G | G# | Bb | B | C# | D |

Şekil 29: Oktatik 1,2 gamı ve aralarındaki ortak notalar.

Etüt, oktatonik 2 gamının notalarının bir kısmı [G-A#-B-C#-D] kullanılarak başlar (ö 1). Aynı ölçü içinde bu notalara oktatonik 1 gamına ait notalar da eklenir [G-A-A#-C-C#]. Bu notalardan üçü [G-A#-C#] ortak nota olduğundan, bu ölçüde daha çok oktatonik 2 gamının etkisi vardır. Daha sonra (ö 3,4) oktatonik 1 gamından [E-F#] ve oktatonik 2 gamından [E-F] iki nota daha eklenir. Bu ölçüde oktatonik 1 gamından beş nota [D#-E-F#-A-Bb], oktatonik 2 gamından dört nota [E-F-A#B] kullanılmıştır. Oktatonik 2 gamının etkisinin azaldığı, oktatonik 1 gamının karakteristik (ortak olmayan) notalarının daha çok kullanılmasından da anlaşılabilir. Burada, her iki oktatonik gamdan alınmış bir yapı kullanılmıştır [E-F#-G-A#-B-C#-D] (şekil 30). Aynı yapı daha sonra basta D# notasının çalınmasıyla her iki oktatonikten, bir tetrakord alınarak tekrarlanmış olur (ö 12,13). Son olarak (ö 14,15) oktatonik 1 den sadece iki karakteristik nota [B-D] içeren bir yapı, etüdü tekrar oktatonik 2 gamının etkisine sokar. Etüdün son iki ölçüsü (ö 16, 17) etüdün sol merkezini vurgulayacak bir biçimde yazılmıştır.



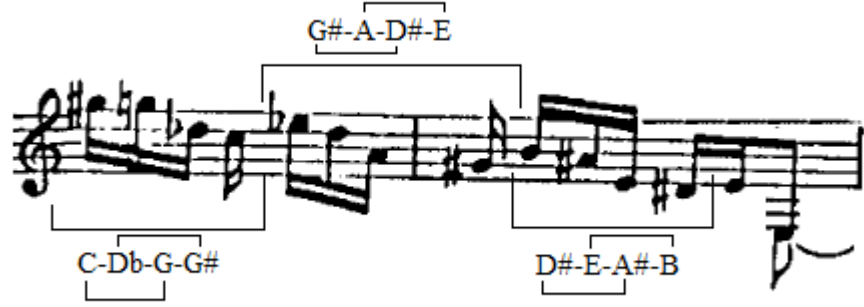
Şekil 30: İki oktatonik gamdan edilen yapı.

Teknik açıdan etütte sol el legatoları önemli bir yere sahiptir. Tüm küçük ikili aralıklar aynı anda değilse, sol el legatosuyla melodik olarak çalınmıştır. Bu legatolar çalınırken, üst veya alt teldeki notayı susturmamak gerekir. Örneğin üçüncü ölçünün ikinci vuruşunda birbirine bağlı olan D# E notaları çalınırken, aşağıdaki G notasını susturmamak için sol el parmakları tellere parmak ucuyla, dik bir şekilde basmalıdır. Sağ elde başparmak parçanın başında (ö 1-4) gelen bas tellerdeki notaları değerinde tınlaması için susturmalıdır. Bunun dışında, M.E. edisyonunda on dört ve on beşinci ölçülerinin ikinci ve dördüncü vuruşunda *i* ve *p* parmaklarıyla çalınması önerilen F# G notalarının *m* ve *i* ile çalınması sağ el için daha kolay olacaktır.

3.10 Etüt X

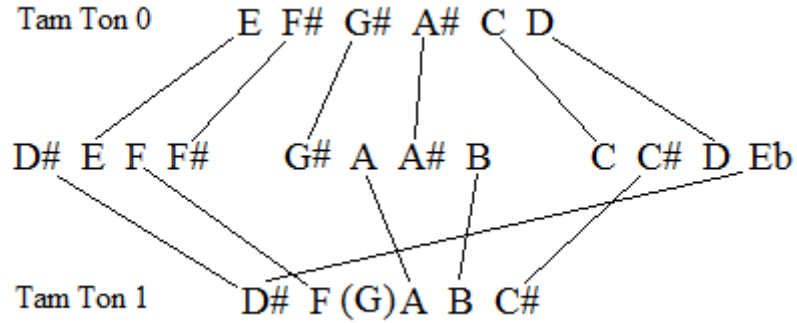
Etüt E merkezlidir ve üç bölümden oluşur; A (ö 1- 10), B (ö 10-22) ve A' (ö 23-34). Bir önceki etütte olduğu gibi, burada da en çok kullanılan aralık küçük ikilidir. Etüdün amacı, sol ve sağ eldeki tel ve parmak geçişi senkronizasyonunu geliştirmektir.

A bölümü çembersel bir yapıda [Bb-F-()-G-D-()-E] başlar. İlk olarak dikey olarak aynı anda çalınan bu çembersel yapı daha sonra (ö 3-6) melodik olarak küçük ikililer oluşturacak şekilde üç gruba ayrılmıştır; [C-Db-G-G#], [D#-A-D-E] ve [D#-E-A#-B] (şekil 31). F# ve A# notalarının da eklenmesiyle (ö 7,8) 7/5 çemberi tamamlanır [F-C-G-D-A-E-B-F#-C#-G#-D#-A#].



Şekil 31: Etudes Simples No 10 (ö 3,4) 7/5 aralık çemberinin [C-G-()-A-E-B-()-C#-G#-D#] küçük ikililer oluşturacak şekilde kullanılması.

B bölümünün girişinde (ö 11,12) kullanılan küçük ikililer ise 2/10 aralık çemberlerinden elde edilmişlerdir. Her iki 2/10 çemberi [C-D-E-F#-G#-A#], [C#-D#-F-G-A-B], küçük ikililer elde etmek için birlikte ve melodik gruplar halinde kullanılmıştır [D#-E-F-F#], [G#-A-A#-B], [C-C#-D-Eb] (şekil 32). Bu 2/10 çemberleri aynı zamanda tam ton gamlarını oluştururlar. Ardından (ö 15,16) oktatonik1 [E-F-G-()-Bb-B-Db] ve diatonik (E Phrygian) gam art arda kullanılır. Daha sonra aynı yapı tekrar edilerek A' bölümüne geçiş yapılır.



Şekil 32: Küçük ikili gruplarının oluşturdukları tam ton gamları.

A' bölümünde A bölümünden farklı olan tek şey, etüdün sonunda E merkezini vurgulamak için konulan notalardır.

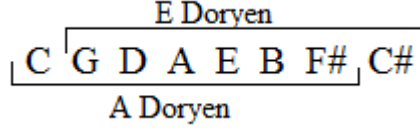
Bu etütte sol el parmaklarının sağ el parmakları ile senkronizasyonu önemli yer kaplar. Etüdün hızlı çalınabilmesi için her iki elinde gerekenden erken veya geç hareketler yapmaması gerekir. Gitarist Scott Tennant'ın "Pumping Nylon: Classical Guitarist's Technique Handbook" isimli kitabının altmış beşinci sayfasında da belirttiği gibi *senkronizasyon*, sağ el parmaklarının, sol el parmaklarıyla aynı anda

çalmasıdır. Sağ elde bunu sağlayabilmek için tel geçişlerini geliştirmek önemli bir yer tutmaktadır. Bunun için etüdün sağ elindeki geçişler ayrı bir şekilde çalışılabilir. Öteki faydalı bir çalışma da Scott Tennant' ın kitabının otuz yedinci sayfasında "Right Hand Independence" başlığı altındaki çalışma olacaktır. Sağ el geçişlerini en iyi şekilde yapabilmek için, icracının etütteki bazı yerlere (örn. ö 3-6) kendine en uygun sağ el şifrelerini yazmalı ve sol eli çalmadan önce bu tel geçişlerini çalışmalıdır. Bu aşamadan sonra sol elle beraber senkronizasyon çalışmalarına geçilebilir. Bunun için de Tennant' ın aynı kitabının altmışaltı ve altmış yedinci sayfalarındaki çalışmalar faydalı olacaktır.

3.11 Etüt XI

Etüt G merkezlidir ve üç bölüme ayrılır; A (ö 1-12), B (ö 13-24) ve A' (ö 1-12, 25-28). Etüdün başındaki "*pour les lies et les positions fixes*" ifadesi Türkçeye "lagetolar ve sabit pozisyonlar için" olarak çevrilir. Burada bahsedilen "legato" sol el legatosu değil, genel olarak sesleri birbirine bağlı çalmaktır. Etütte çembersel ve modal yapılar, farklı bölümleri oluşturmak için kullanılmıştır. Etüdün legato olmasına rağmen, kullanılan "*deciso e ritmico* (kararlı ve ritmik)" (ö 1), "*legato ma in tempo* (legato fakat tempo içinde)" (ö 13) ve "*2 T rall...* (ikinci tekrarda yavaşlayarak)" gibi ifadeler, Brouwer' ın parçanın ritmine ve temposuna hassas bir önem verdiğini gösterir.

A bölümü E Doryen [E-F#-G-A-B-C#-D] modu ile başlar (ö 1,2), hemen ardından (ö 3,4) mod, A Doryen [A-B-C-D-E-F#-G] olur. Bu modülasyon, 7/5 çemberinin farklı kısımlarının kullanılmasıyla elde edilmiştir (şekil 33). Etüt bu modlar arasında geçiş yapmaya devam ederken (ö 5-8), kullanılan çembersellik de aradaki iki ölçüde (ö 4, 8) oluşturulan çember kesitleriyle vurgulanır [G-D-A-E]. Ardından (ö 9-12) modal yapı terkedilerek tamamen çembersel olan etüt, daha büyük bir çember kesiti oluşturur [Db-Ab-()-Bb-F-C-G-D-()- E-B]



Şekil 33: E Doryen ve A Doryen modlarının, 7/5 çemberinin farklı kısımları kullanılarak elde edilmesi.

B bölümünde çembersel yapı tekrar modal bir yapı oluşturacak biçimde kullanılır. Bölümün ilk dört ölçüsü (ö 13-16), [C-G-D-()-E-B] çember kesitini oluşturur ve G İyonyen [G-A-B-C-D-E-F#] moduna vurgu yapar. On sekizinci ölçüde yer alan D# ve C#, E ve D notalarına geçmek için kromatik olarak kullanıldığından çembere dâhil edilmezler. Bölümün son ölçüsündeki (ö 24) F# notası, A' bölümüne geçiş sağlamak için yazılmıştır.

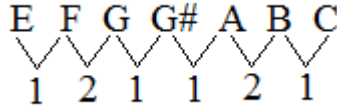
A' bölümünde, A bölümü tamamen aynı şekilde tekrarlanır ve sonuna B bölümünden bir kesit eklenir (ö 25-28).

Etüt boyunca hâkim olan legato etkisine ve bazı yerlerde senkoplanan ritimler olmasına rağmen, tempoyu sona kadar değiştirmeden korumak önemlidir. Bunun için metronomla çalışılması ve etütte yer alan hızlanma/yavaşlama ibarelerine dikkat edilmelidir. B bölümünün sonlarında (ö 20-23) yer alan, çift parmakla yapılan sol el legatosunun ayrıca çalışılması gerekir. İkinci parmak, birinci parmaktan daha güçlü bir parmak olduğundan, aynı anda yapılan legatoda ikinci parmağın çektiği tel daha gür ses çıkaracaktır. Bunu engellemek için hem birinci parmağa daha çok baskı uygulanmalı, hem de ikinci parmak teli daha yumuşak çekmelidir. Böylece her iki telde de eşit bir gürlük elde edilebilir. Etüdün sonunda (ö 26,27) yer alan “*cediendo*” ifadesi, Latince “vermek” anlamına gelen “*cede*” kökünden gelir. Türkçeye “vererek” olarak çevrilebilecek bu terimi, gitarist Andres Segovia da transkripsiyonlarında kullanır. Terimin nasıl bir ses efekti olduğu, gitaristin kayıtları dinlenerek anlaşılabilir.

3.12 Etüt XII

Etüt A merkezlidir ve tek bölümden oluşur. Etüdün başındaki “*Pour les accords brises en legato*” cümlesi dilimize “akor çözümleri ve legatolar için” olarak çevrilir. Buradaki “çözülme” kelimesi tonal müzikteki çözülme ile karıştırılmamalıdır çünkü etüt tonal bir yapıda değildir.

Etüt, ekseni G# olan simetrik bir yapı [E-F-G-G#-A-B-C] (şekil 34) ile başlar (ö. 1,2). Daha sonra (ö. 3,4) G sesi pedal olarak kullanılarak bir inici, bir çıkıcı olmak üzere iki ayrı kromatik hat yazılmıştır. Bu kromatik hatlar ilerleyen ölçülerde (ö 5-9) önce ikisi de çıkıcı, sonra ikisi de inici olmak üzere farklı şekillerde de kullanılmışlardır. Bu kromatik hareketleri takip eden ölçüde (ö 10) etütteki ilk çembersel yapı bulunur [F-C-G-D]. Ardından ilk iki ölçü tekrarlandıktan sonra, beşli olarak kullanılan notalarla beraber (ö 11,12) daha geniş bir 7/5 aralık çemberi ortaya çıkmaktadır [C-G-D-A-E-B]. Ardından ilk iki ölçüde kullanılan simetrik yapının notaları bu sefer akorlar oluşturmak için kullanılmıştır (ö 16-18). Son ölçüde ise A minör akoru, F# geciktirmesi ile beraber kullanılmıştır.



Şekil 34: G# eksenindeki simetrik yapı.

Etütte amaç, sürekli olarak legato çalışı devam ettirmektir. Bu, etüdün başındaki “*sempre legato*” yani “sürekli legato” ifadesinden de anlaşılabilir. Etütteki tüm nota değişimleri, sesler kesilmeden ve birbirine bağlanarak yapılmalıdır. Bu sebeple etüt yavaş olmasına rağmen, özellikle sol elin pozisyonlar arasında kaydırılarak geçiş yapılan yerlerde (ö 5-9), seslerin legato etkisini yitirmemesi için sol el hızlı bir şekilde hareket etmelidir. Etüdün bir diğer amacı da gürlükler arasındaki farklılıklardır. Genelde düşük ses gürlüğünde yazılan bu etüdün, çalıcı tarafından gürlükler arasındaki farkın belli edilmesi önemli ve geliştiricidir. Örneğin son dört ölçüdeki (ö 16-19) gürlük seviyelerinin aşamalı olarak azaldığına dikkat edilmelidir. İlk aşama *mf* ardından *mp*, *p* ve *dim* ile ulaşılan *ppp* vardır. Gürlükteki bu aşamalı düşüş, ancak hassas bir sağ el baskı kontrolü ile sağlanabilir.

3.13 Etüt XIII

Etüt F# merkezlidir ve üç bölümden oluşur; A (ö 1-15), B (ö 16-34) ve A' (ö 35-64). Bölümler birbirlerinden, kullanılan gamlara göre ayrılmışlardır. Bu etüdün başında da on birinci etütte olduğu gibi “*pour les lies et les positions fixes*” ifadesi yer almaktadır. On birinci etütten farklı olarak buradaki “legato” sol el legatolarına yöneliktir. Etüdün asıl amacı, sol elde aynı anda çift telde legato yapma kabiliyetini performansçıya kazandırmaktır. Bir diğer amacı da sürekli olarak 2/4, 3/4, 4/4 ve 5/4 lük tartımlar arasında değişiklikler yoluyla icracının sayma kabiliyetini geliştirmektir.

A bölümü Oktatonik 1 [C#-D#-E-F#-G-A-Bb-C] gamından bir kesitin kullanılması ile başlar [E-F#-G-()-Bb] (ö 1-5). Oktatonik gama ait olmayan D notası da bu yapıya eşlik eder. Ardından A (ö 6) ve C# (ö 11) notaları da eklenmesiyle bu bölümde kullanılan Oktatonik 1 gamı genişler [C#-()-E-F#-G-A-Bb-C]. Bu bölümde Oktatonik 1 gamına ait olup da kullanılmayan tek nota D# yerine D kullanılmıştır.

B bölümünde etüt G# merkezli olmaya başlar. Burada Oktatonik 0 [C-D-Eb-F-F#-G#-A-B] gamı kullanılmıştır. Bu gamın çoğu notası [F-F#-G#-A-B], bölümün ilk ölçüsünde (ö 16) yer almaktadır. Bu bölümde de Oktatonik 0 gamına ait olmayan G notasıdır ve çalınırken vurgulanması istenmiştir. Oktatonik yapı önce C (ö 21) sonra da D (ö 22) notalarının eklenmesiyle genişletilir. Yirmi dördüncü ve yirmi yedinci ölçülerde Bb notasının vurgulu bir biçimde eklenmesi, tekrar Oktatonik 1 yapısına döneceğini işaret eder. Otuzuncu ölçüde de etüt tekrar F# merkezli olur ve Oktatonik 1 gamına dönlür.

A' bölümü A bölümü ile aynı şekilde başlar (ö 35-45) fakat kırk altıncı ölçüde beşlilerden oluşan bir yapı [G-D-A-E-B-F#-C#] etütteki oktatonik etkisini sonlandırır. Sonraki üç ölçüde (ö 47-49) bu çembersel yapı E Dorian modunu oluşturmakta kullanılır. E Dorian modunun seçilmesinin sebebi, her iki tetrakordunun, oktatonik bir etki taşımasıdır (şekil 35). Ardından (ö 50-53) Oktatonik 1 gamı bu sefer yabancı bir nota olmadan yazılır [C#-D#-E-F#-G-()-Bb-()]. Daha sonraki ölçülerde (ö 54,55) çembersel bir yapıyı takiben [G-D-()-E-B], bir tam ton

kesiti [G-A-B-C#] kullanılmıştır (ö 56,57). Diatonik mod tekrarlandıktan sonra (ö 58-61) A bölümü tekrar edilerek etüt biter.

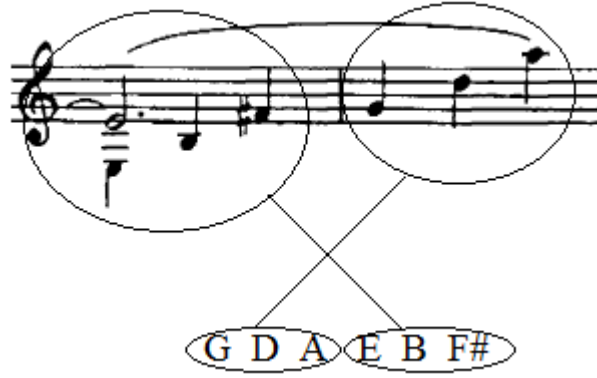


Şekil 35: E Dorian gamının tetrakordlarından oluşan farklı oktatonik yapılar.

3.14 Etüt XIV

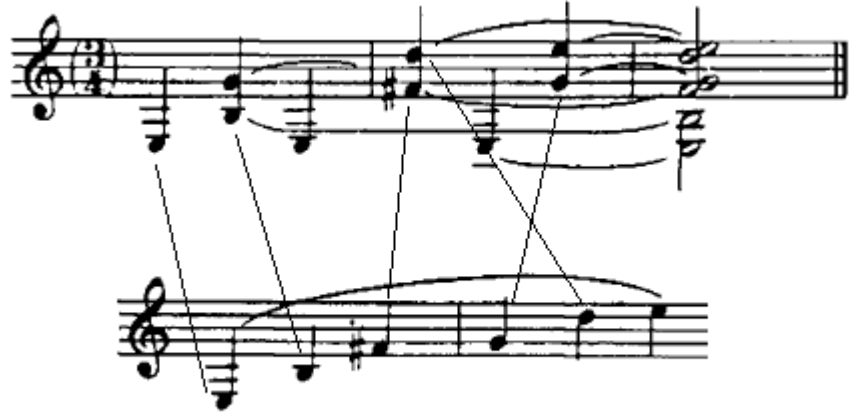
Etüt E merkezlidir ve iki bölümden oluşur; A (ö 1-42, 54-56) ve B (ö 43-53). Bölümler birbirinden, kullanılan merkez sesinin değişmesiyle ayrılır. Etüdün başındaki “*pour les lies et le pouce*” Fransızcadan dilimize “legatolar ve başparmak için” olarak çevrilir. Etütte, sol elde yapılan çift sesli legatolar önemli yer kaplar. Sol el legatolarını takip eden ölçülerde başparmak, melodik ve ritmik yapıyı vurgulu bir şekilde tek başına taklit eder. Etütte sadece üçlü ve dörtlü aralıklar kullanılmıştır.

A bölümünün ilk sekiz ölçüsü (ö 1-8) G B D üçlülerinden oluşur, buna basta E notası eşlik eder. Bu üçlülerin [E-G-B-D] tonal bir fonksiyonu yoktur, kullanılan notalar 7/5 aralık çember kesiti oluşturur [G-D-()-E-B]. Takip eden ölçülerdeki (ö 9-12) notalar beşli aralıklarla yazılmışlardır ve 7/5 aralık çemberini genişletirler [G-D-A-E-B-F#] (şekil 36). Ardından gelen sekiz ölçüde (ö 13-20) 7/5 çemberine rotasyon uygulanır [C-G-D-A-E-B]. Bu ölçülerde, daha önceden kullanılan üçlü aralıklara, dörtlü aralıklar da eklenir. Bölüm çembersel yapı daraltılarak devam eder. Önce C notası yapıdan çıkarılarak pentatonik gam elde edilir [G-A-B-D-E] (ö 21-26), ardından da G notası eksiltilir (ö 27) [D-A-E-B]. Yirmi sekizinci ölçüde ilk kez, A notası pedal sesi olarak kullanılır. Bu değişiklik, dört ölçü boyunca (ö 28-31) bölümün merkezini A olarak değiştirirse de, hemen ardından (ö 32) E merkezine geri dönlür. Merkezin A olduğu ölçülerde, 7/5 çemberi tekrar genişletilir [C-G-D-A-E-B]. Daha önceki ölçülerde çemberin daraltılması, merkez değişikliğine hazırlama niteliği taşır. Aynı zamanda bölümün ilk on iki ölçüsünde basta taklit edilen melodik yapı, şimdi üçüncü telde tekrar edilir. Etüdün başına yapılan referanstan sonra, ilk on iki ölçü küçük değişikliklerle (ö 33 ve 35’ in ilk vuruşlarında E ve A notalarına yapılan vurgu) tekrar edilir(ö 32-42).



Şekil 36: Etudes Simples No 14 (ö 9,10)

B Bölümü iki kez tekrar edilir ve F# merkezlidir. Bu bölümün de oluşturulmasında 7/5 çemberi [G-D-A-E-B-F#] kullanılmıştır. Legato ile çalınan notalar ilk bölümde kullanılmış olsalar da, bölümü F# merkezli yapan bu notalar değil, basta p parmağı ile çalınan notalardır. Bölümün ilk beş ölçüsü (ö 43-47) F# merkezinin etkisi altındadır, fakat sonraki ölçülerde (ö 48-52) bastaki hareket, bölümü E merkezli olan ilk bölüme dönüş için hazırlar. A bölümü kodaya kadar tekrar edildikten sonra çalınan ölçüler (ö 54-56), bölümün bitişinde kullanılan notaların birlikte çalınmasından oluşurlar (şekil 37).



Şekil 37: Etudes Simples No 14 (ö 54-56, ö 10,11)

Performans açısından etütte, sol elde çift telde yapılan legatoları geliştirmek asıl amaçtır. Legato yapılırken, yukarı teldeki parmağın, aşağı tele dokunup, teli susturması engellenmelidir (örneğin ö 14). Çift parmak ile legato çalarken yapılan bir hata da iyi ses çıkarabilmek için, sol elin başparmak ve öteki parmaklar arasında gitarın sapına yaptığı baskıyı arttırmaktır. Bu yöntem kısa vadede işe yarasa da, sol

ele yarattığı gerginlik sebebiyle uzun vadede ciddi sorunlara yol açacak bir yöntemdir. Tam tersine legatolar yapılırken sol el başparmağına mümkün olduğunca az baskı uygulanmalı ve ihtiyaç duyulan güç sadece parmaklardan değil, tüm koldan karşılanmalıdır. Etütte ses renklerine de önem verilmiştir, “*un poco sul tasto*” (ö 13,14), biraz daha klavyeye yakın çalınmasını, “*sul ponticello*” ise eşige yakın çalınmasını ifade eder. On dokuzuncu ölçüde yer alan “L.V.” ibaresi, notaların tınlatılmaya devam edilmesine yöneliktir. B bölümünün başında yer alan “*Muy poco meno*”, temponun yavaşlatılmasını ifade eder.

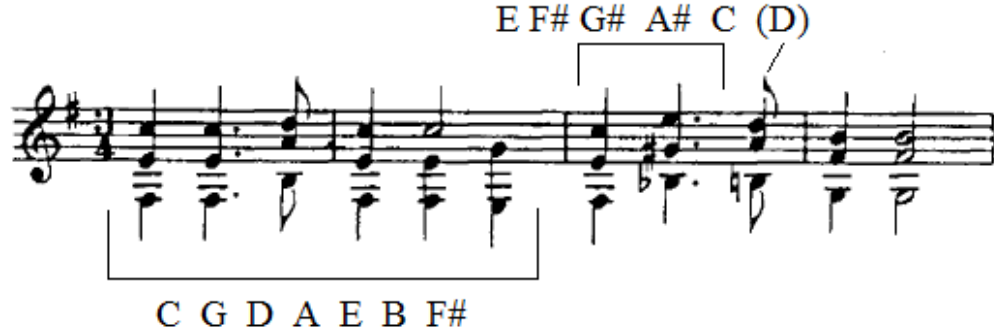
3.15 Etüt XV

Etüt G merkezlidir ve üç bölümden oluşur; A (ö 1-31), B (ö 32-54) ve A' (ö 55-65). Üç zamanlı bir dans olan “*sarabanda*” stilinde yazılmıştır. Bu dansın, İspanyol Kolonisi döneminden Latin Amerikan kökenli olup, Arap-İspanyol kültürlerinden etkilendiği ve kastanyet eşliğinde edilen neşeli bir dans olduğu düşünülmektedir.²⁴ Dans on yedinci yüzyılda Avrupa’ da, özellikle İtalya ve Fransa’ da popüler hale gelmesiyle, yavaş bir salon dansı haline gelmiştir.²⁵ Etüdün başındaki “*Pour les accords de trois sons*” ifadesi dilimize “üç notadan oluşan akorlar için” olarak çevrilir. Bu yönergeden de anlaşılacağı üzere etüdün amacı, akorlar arasındaki dengeyi ve geçişleri geliştirmeye yöneliktir. Etüdün bölümlere ayrılması, kullanılan çembersel ve modal yapıların değişmesine dayanır.

A bölümü, 7/5 çemberi [G-D-A-E-B-F#] oluşturan akorlar ile başlar (ö 1,2). Bunu takiben (ö 3, vuruş 2) eklenen G# ve Bb notaları, bu ölçüde bir tam ton gamı (veya 2/10 çemberi) oluşturur [E-F#-G#-A#-C]. Bu tam ton gamına, önceki vuruşta kullanılan ve çembersel yapının devamı niteliğini taşıyan F#-E-C akorunun sesleri, ortak nota olarak kullanılıp ulaşılmıştır. Tam ton gamının eksik notası olan D, bir sonraki vuruşta eklense de, bu vuruşta çembersel yapıya geri dönülen notalar da olduğundan, tam ton gamı, etkisini yitirir (şekil 38).

²⁴ *The Encyclopædia Britannica* (1990) 15. bs. Cilt 10, s 445.

²⁵ Bellingham J. (2002). *Sarabande, The Oxford Companion to Music*, Alison Latham New York: Oxford University Press.



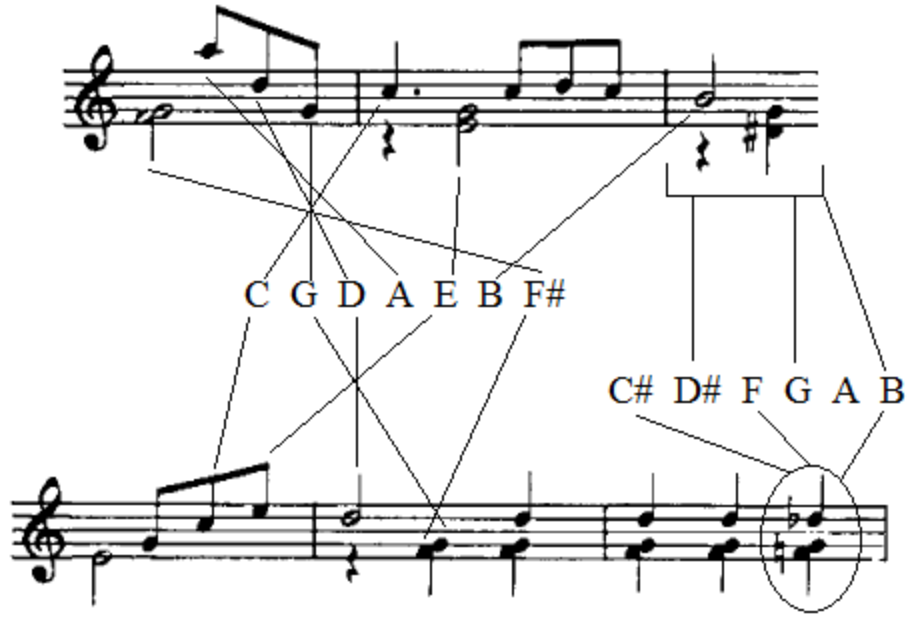
Şekil 38: Etudes Simples No 15 (ö 1-4)

Ardından etüt, çembersel yapıda olan ilk beş ölçünün tekrarıyla devam eder (ö 5-10). Yapılan tekrarın tek farkı, bu sefer tam ton gamına yer verilmemiş olmasıdır. On birinci ölçüye kadar üç sesli akorlardan oluşan etüt, bu ölçüde tek sesli olarak B notası çalınır. On iki ve on üçüncü ölçülerde B notasına kromatik olarak sırasıyla A#, A ve Ab notaları eklenir, kromatik iniş ile G notasına ulaşıldığında, D de eklenir ve bu iki ses, beş ölçü (ö. 13-17) boyunca pedal görevi görür. Bu sırada bas notaları eklenerek, tekrar üç sesli bir yapı oluşturulur. Takip eden ölçülerde (ö 18-21) kromatik iniş devam ettirilir [G-F#-F-E]. Kromatik iniş sona ererken (ö 20,21) kullanılan notalar tekrar 7/5 çemberi [Bb-F-C-G-D-A-E-B-F#] oluşturur ve bu ölçüden sonra bölümün başındaki çembersel kısım tekrar edilir.

B bölümünün başları (ö 32-39) kullanılan F notasıyla birlikte, E Miksolidyen modunu [E-F-G-A-B-C-D] oluşturur. İlk yedi ölçü boyunca eksik olan A notası, yapının sadece sonunda vardır (ö 39). Daha sonra (ö 40-54) F notası tekrar F# olarak çalınmaya başlar, bu değişiklik, bölümün tekrar çembersel bir yapıyla [C-G-D-A-E-B-F#] yazılmaya başlanmasından kaynaklanır. Çembersellik, kırk bir ve kırk ikinci ölçülerde yazılmış olan C-G-D-A notalarından da anlaşılabilir. Çembersel yapı genişletilirken, A bölümünde de yapılmış olduğu gibi, ortak notalar kullanılarak tam ton gamına yer verilir (ö 43). Aynı yöntem, bu bölüm biterken de uygulanır (şekil 39).

A' bölümü, A bölümünün bir kısmının tekrarından oluşur (ö 1-10). Tekrarda son ölçü hariç hiçbir öge değiştirilmemiştir. Geleneksel olarak *binary*²⁶ formunda yazılan saraband dansı, bu tekrarlar *rounded binary*²⁷ formuna girer.

²⁶ Binary: ikili form, örneğin A B



Şekil 39: Etudes Simples No 15 (ö 41-43, ö 52-54)

Şekilde, çembersel yapıyla ile ortak notalar kullanılarak elde edilen tam ton kesitleri gösterilmiştir.

Performans açısından etütte sağ el dengesi önemlidir. Akorları çalan tüm sağ el parmaklarının, eşit derecede baskı uygulaması gerekir. İlk bölümde, sol eldeki akor değişimlerinin seslerin rezonansını kesmeden yapılması gerekir, bunun için yavaşça çalışılarak, bir sonraki pozisyonun parmakları daha öncesinden hazırlanmalıdır. On üçüncü ölçüden itibaren sarabandı oluşturan yapı, bas tellerde çalınmaya başlar, bu melodi, tiz tellerdeki nota değişimlerine rağmen, bağlı olarak ve “*marc. il basso*” ifadesinden de anlaşılacağı gibi, biraz daha baskılı çalınmalıdır.

3.16 Etüt XVI

Etüt D merkezlidir üç bölüme ayrılır; A (ö 1-9), B (ö 10-15) ve A' (ö 16-21). Kullanılan diatonik ve diatonik olmayan gamlara göre bölümler birbirinden ayrılırlar. Etüdün amacı “Pour les ornements” ifadesinden de anlaşılacağı gibi, sağ el ve sol elde yapılan süslenmeleri geliştirmektir. “*Tempo de Obertura Frencesa*” Fransız Uvertürü temposunda anlamına gelir. Fransız Uvertürü etkisini yaratan, etütteki iki noktalı sekizlik ve otuz ikilik notaların kullanılmasıdır. İcracının süslemeler sebebiyle karışık görünen yerleri daha çabuk anlayabilmesi için portenin altına

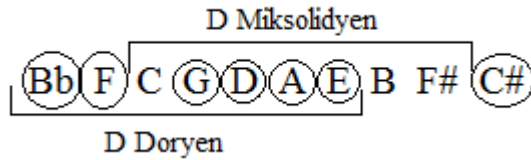
²⁷ Rounded Binary: B bölümünden sonra A bölümünden bir kısmın tekrar edildiği ikili form türü. Örneğin A B A'

notalar süslemesiz şekilde yazılmıştır. Etütte yer alan modlar arasındaki geçiş, çembersel düzene göre yapılmıştır.

A bölümü D Doryen [D-E-F-G-A-Bb-C] modu ile başlar (ö 1,2). İkinci ölçünün son vuruşunda bulunan B ve ardından üçüncü ölçünün sonundaki F# notaları modu D Miksolidyen [D-E-F#-G-A-B-C] yapar. Hemen ardından (ö 4) bu iki nota tekrar D Doryen modu oluşturacak şekilde F ve Bb olarak değiştirilir. A bölümünün sonuna kadar bu mod değiştirilmez.

B bölümünde C# notasının eklenmesiyle modal yapı, diatonik olmayan bir gam [D-E-F-G-A-Bb-C#]²⁸ ile değiştirilir (ö 10-12). Bölümün takip eden üç ölçüsünde (ö 13-15) C# notası kullanılmaz ve diatonik olmayan gam etkisini yitirmeye başlar, fakat başka bir gam oluşturacak nota da eklenmez

A' bölümü, A bölümünün bir kısmının (ö 1-5) tekrarından oluşur ve son ölçü dışında hiçbir öge değiştirilmemiştir. Son ölçüde ise etüt boyunca merkez nota olan D vurgulanır. Etütte yapılan modal değişiklikler 7/5 çemberine göre yapılmıştır (şekil 40).



Şekil 40: D Miksolidyen, D Doryen ve diatonik olmayan gamın (yuvarlak içine alınan notalar) oluşturulmasında kullanılan 7/5 çemberi.

Teknik olarak bu etütte Fransız Uvertürü etkisini yaratan iki noktalı sekizlik ve otuz ikilik notaların çalımına dikkat edilmeli ve bu ritmik yapının noktalı sekizlik ve on altılık yapıdan farkı ortaya çıkarılmalıdır (örn. ö 1, ilk ve ikinci vuruş arasındaki fark). Etütte tril, mordan, ters mordan²⁹ gibi çeşitli süslemelere yer verilmiştir. Yazılmış her süsleme için, uygun olan sağ ve sol el şifreleri etütte belirtilmiştir, bu önerilere uyulması gerekir. Dokuz ve on dördüncü ölçüler arasında otuz ikilik notalar p parmağı ile çalınır, burada tel geçişlerini hızlı bir şekilde

²⁸ Gama "armonik gam" denilebilirse de, etütte armonik bir fonksiyonu olmadığından, bu terim tercih edilmemiştir.

²⁹ Gıtarıda süslemeler konusunda ayrıntılı bilgi için Bkz. Parkening C. (1997) *The Christopher Parkening Guitar Method Vol. 2: The Art and Technique of Classical Guitar*, Hal Leonard, sf. 54

yapabilmek için Scott Tennant' ın *Pumping Nylon: The Classical Guitarist's Technique Handbook* (sf 40-43) kitabında yer alan egzersizler yapılabilir.

3.17 Etüt XVII

Etüt D merkezlidir ve üç bölümden oluşur; A (ö 1-9), B (ö 13-30) ve A' (ö 1-9, 31-33). Bölümler birbirinden çembersel ve modal öğelerin kullanımındaki farklara dayanılarak ayrılırlar. Bu etüt de bir önceki etüt gibi süslemelerin çalımına yönelik bir etüttür. Aynı zamanda tüm etütler arasında standart gitar akordunun değiştirildiği (6 = D) tek etüttür.

A bölümü, 7/5 çemberinin parçasını oluşturan notalar [F-()-()-D-A-E] ile başlar (ö 1). Sırasıyla G (ö 2), C (ö 6), Bb (ö 6) ve B (ö 8) notaları eklenir. Eklenen notalar ile beraber bölümde kullanılan çember genişletilmiş olur [Bb-F-C-G-D-A-E-B-F]. Bu çember, bölümün genelinde D Eolyen [D-E-F-G-A-Bb-C] modu oluşturacak şekilde kullanılmıştır. Sekiz ve onuncu ölçüler arasında B ve süsleme içerisinde yer alan C# notası kullanılırken, D Eolyen modunun karakteristik notası F'nin kullanılmaması, bu ölçüler arasında İyonyan etkisine sebep olmaktadır. Ardından gelen ölçüde ise tekrar D Eolyene ait notaların çalınması, bu etkiyi ortadan kaldırır.

B bölümü D İyonyen [D-E-F#-G-A-B-C#] modunda yazılmıştır. Bölümün yazılmasında üçlülerden faydalandığı için etüdün bu kısmı tonal bir etki yaratmaktadır. Fakat yazılan bu üçlülerin gerilme/çözülme gibi bir fonksiyonu olmadığı için, bu bölüme tonal demek doğru olmaz. Bölüm, iki üçlü grubundan oluşur [D-F#-A-C, E-G-B-D]. On dokuzuncu ölçüye kadar bu üçlü gruplarından faydalanılarak yazılan notalar, bu ölçüden sonra aralara süslemeler koyularak tekrarlanır (ö 20-26). Daha sonraki ölçüler A' bölümüne geçiş için bir köprü niteliğindedir (ö 27-30).

A' bölümü, A bölümünün tekrarından oluşur ve kodadan, etüdün sonuna geçilir. Bu ölçülerde D ve A beşlisi vurgulanır.

Teknik açıdan, etütte süsleme olan yerlerin öncesinde, aynı yerin süslemesiz hali de yazılmıştır. Burada amaçlanın, çalıcıya, süsleme notalarının, yeni bir ezgisel yapı yaratmaktan ziyade, var olan ezgisel yapıyı *süslemek* için kullanıldığını göstermektir. Etüdün B bölümünde yer alan bare geçişlerinde, bareyi basılı tutup

kaydırmak yerine, telin üzerinden ayırmadan fakat baskı da uygulamadan kaydırmak gerekir.

3.18 Etüt XVIII

Etüt B merkezlidir ve devam eden tek bir bölümden oluşur. Bu etüt de süslemeleri geliştirmeyi amaçlar. Merkez etüt boyunca değiştirilir, merkezin değişimini sağlayan, basta vurgulanan notalardır. Etüt farklı modal yapılar kullanılarak yazılmıştır.

İlk iki ölçü F# notasını vurgular. Ardından eklen notalar ile F# Miksolidyen [F#-G#-A#-B-C#-D#-E] modu oluşturulur (ö 1-4). Dördüncü ölçünün sonunda vurgulanmaya başlanan E notası, merkezi E yapar. Bu merkez değişikliği, modal rotasyonla E Lidyen [E-F#-G#-A#-B-C#-D#] moduna geçilmesini sağlar (ö 5-21). Daha sonra merkez B olunca (ö 22-25) gene rotasyon ile B İyonyan moduna geçilir [B-C#-D#-E-F#-G#-A#]. Etüt bitmeden önce, yapılan rotasyonlar önce F# (ö 27,28), sonra E (ö 29,30), en sonda da B (ö 32) notalarına gidilerek tekrarlanır (ö 26-32). Etüt B merkezinde sona ermesine rağmen, etüdün genelinde E ve F# notası merkez olarak kullanılmıştır. Rotasyon yapılan modlar çembesel bir düzen izlemektedir [E-B-F#].

Teknik açıdan etüt, sağ elde ve sol de hızlı çalınan nota gruplarını bulundurur fakat bu pasajlar devamlı ve uzun olmadıkları için, her iki elin de bir sonraki grubu çalmaya başlamadan önce rahatlatılmak için yeterince vakti vardır. Süslemelerin sadece sol el legatolarıyla değil, sağ el arpejleriyle de yapıldığı bu etütte, geleneksel sağ el süsleme tekniklerinden farklı olarak, Brouwer' in "*Resbalando el 'i' quasi arpa*" olarak ifade ettiği i parmağını arptaki gibi kaydırarak çalma yöntemi kullanılmıştır (ö 13). Burada dikkat edilmesi gereken, i parmağını tellerin üstünde kaydırırken bunu ritmin dışına çıkmadan yapmaktır. Bu yüzden bu teknik sadece sağ el kullanılarak yavaşça çalışılmalıdır.

3.19 Etüt XIX

Etüt G merkezlidir, tema (ö 1-16) ve varyasyondan (ö 17-34) oluşur. Varyasyon çalındıktan sonra, tema tekrarlanarak kodaya geçilir. Etüdün başındaki “*pour les accords do quatre sons*” ifadesi dilimize “dört sesli akorlar için” olarak çevrilir. Temada bu akorlar bazen başparmaktaki, bazen ima parmaklarındaki notalar senkoplanarak kullanılmıştır. Varyasyonda ise bu akorlar senkoplanmaz, bunun yerine akorlara sol el lagatosu ile sesler eklenir. Akorlar 7/5 çemberinin çeşitli kesitleri kullanılarak oluşturulmuştur.

Tema 7/5 çember kesiti [G-D-A-()-B] ile başlar (ö 1,2). Hemen ardından bu kesite E notasının da eklenmesiyle pentatonik bir yapı oluşur [G-A-B-D-E] (ö 3-6). Sonraki iki ölçüde (ö 7,8) eklenen F#, C# ve G# notaları çemberi genişletmeye yöneliktir [G-D-A-E-B-F#-C#-G#]. Ardından çember tekrar, pentatonik bir yapı [C-D-E-G-A] oluşturacak şekilde kullanılır (ö 9-12). Varyasyona geçilmeden önce, temada da sol el legatolarının çalınmaya başlanması, varyasyona geçilen bir köprü yaratır (ö 13-16).

Varyasyondaki ilk sekiz ölçü (ö 17-24), temada kullanılan yapının aynısının sol el legatoları eklenilerek çalınmasından oluşur. Yirmi beşinci ölçüye geldiğindeyse, varyasyon, temadan farklılık göstermeye başlar. Kullanılan pentatonik gam önce (ö 25,26) Bb-C-D-F-G, ardından (ö 27,28) F-G-A-C-D olarak değiştirilir. Varyasyon biterken (ö 29-34), kullanılan notalar tekrar çembersel bir yapı [F-C-G-()-A-E-B-F#] oluşturur.

Varyasyon çalındıktan sonra tema tekrarlanır ve kodaya geçilir. Bu kısım da pentatonik gamdan [G-A-B-D-E] oluşturulmuştur.

Teknik açıdan, akor çalan sol el parmaklarının arasındaki dengeye dikkat edilmelidir. Bu akorlar bazen dört ses aynı anda, bazen ise başparmak ile ami parmakları ayrılarak çalınmaktadır. Akorların birbirinden ayrıldığı bu yerlerde, senkoplu ritmin daha iyi çalınabilmesi için, 3:2³⁰ geçişli-ritmik³¹ yapılar

³⁰ Eşit aralıklı üç notanın, eşit aralıklı iki nota ile beraber çalınması (örn. üç tane dörtlük ile iki tane noktalı dörtlük).

³¹ Geçişli-ritmik (cross-rhythm): Terim, ilk kez 1934 yılında müzikolog Arthur Morris Jones (1889-1980) tarafından kullanılmıştır. Devam etmekte olan ritmik düzenin, buna karşıt bir düzen

çalışılmalıdır (şekil 41). Bu 3:2 ilişkisi ve permütasyonları batı afrika müziğinin temelini oluşturur³²



Şekil 41: Etudes Simples No 19 (ö 7,8) Etütte kullanılan 3:2 geçişli ritim ve basitleştirilmiş bir örnek.

Sol elde ise temanın sonunda ve varyasyon boyunca çalınan legatoların geliştirilmesi gerekir. Özellikle çift parmak ile aynı anda yapılan legatolar çalınırken gereken güç, sadece parmaklardan değil, tüm koldan sağlanmalıdır. Sol eldeki bir diğer geliştirilmesi gereken konu da on ölçü boyunca basılan baredir (ö 25-34). İlk dört ölçü boyunca beşinci tele kadar basılan barenin (ö 25-28), yirmi dokuzuncu ölçüden itibaren dördüncü tele kadar basılması yeterlidir. Bare basılırken, kullanılmayan tellere baskı yapmak, bareden daha temiz sesler çıkarmak için sol el başparmağından destek almak, sol eli yorar. Bu sebeple, bare çalışılırken ilk aşamada seslerin temizliği görmezden gelinip, sol el başparmağı kullanılmadan çalınmalıdır. Bare başparmağa aşırı baskı yapmadan da çalınabildikten sonra, seslerin temizliği çalışılır.

3.20 Etüt XX

Etüt G merkezlidir ve üç bölümden oluşur A B ve A. Bu etüdün B bölümü, aslında Etüt XIX un bir varyasyonu olarak düşünülmüştür, fakat daha sonra ayrı bir etüt olarak yazılmıştır³³. Bu sebepler A bölümleri, Etüt XIX un teması ile aynıdır. Etüdün başındaki “Pour la main gauche et les lies”, “sol el ve legatolar için” anlamına gelmektedir.

oluşturacak şekilde başka bir ritmik yapı ile geçici veya kalıcı olarak değiştirilmesi anlamına gelir. (New Harvard Dictionary of Music 1986 sf216)

³² Novotney D. E. (1998) *The Three Against Two Relationship as the Foundation of Timelines in West African Musics* (yayınlanmış tez) Urbana, IL: University of Illinois, sf. 201.

³³ Laurent F. (2006) *Leo Brouwer: Oeuvres por guitare*, Max Eschig, sf. 8

Brouwer, B bölümünü de kendi içinde alfabetik olarak (A ve B) ikiye ayırır. Bu bölümleri oluşturan notalar, ölçülerle birbirinden ayrılmak yerine, kullanılan materyallere göre gruplara ayrılırlar. Bu gruplar Arap rakamlarıyla numaralandırılmışlardır (1-8). Grupların ne kadar tekrar edileceği, icracı tarafından, gruplar arasındaki zikzaklara bakılarak, tahmini bir şekilde yapılır.

Grup 1 D E notalarıyla başlar, Grup 2 de G notası eklenir, Grup 3 de B notasının da eklenmesiyle bir çember kesiti oluşturulur [G-D-()-E-B]. Grup 4 de bu kesite A notası da eklenir, çember, pentatonik gamı oluşturur [G-A-B-D-E]. Gruplar 5, 6, 7 ve 8 de bu pentatonik yapı sürdürülür. B bölümünün ikinci kısmına gelindiğinde gruplar baştan numaralandırılır. Grup 1 E G, grup 2 E G B notalarından oluşur. Grup 3 de eklenen D notası ile beraber, daha önce de kullanılan çembersel yapı [G-D-()-E-B] burada da oluşturulur. Grup 4 F# notasının eklenmesiyle notalar, daha öncekinden farklı olarak pentatonik gamı değil, diatonik gam oluşturmaya başlar. Grup 5 ve 6 da eklenen C ve A notaları diatonik gamı tamamlayarak E Eolyen modunu oluşturur. Grup 7 ve 8 de pentatonik gama [G-A-B-D-E] geri dönülür. Etüt, temanın tekrar edilmesinin ardından gelen pentatonik yapı ile sona erer.

Performans açısından, bir önceki etütte geçerli olan her şey, burada da geçerlidir. Bu etüdü farklı yapan, B kısmında kullanılan ve sol el legatoları ile çalınan gruplardır. Gruplar ölçüler ile bölünmüş olmasalar da, vuruş birimi dörtlüktür ve ritmik yapı bellidir. Bu nedenle, özellikle üç notadan oluşan grupların üçleme veya altılama olarak çalınmaması gerekir. Gruplarda kullanılan legatolar genelde boş telden veya boş teledirler. Sol elde legatoyu yapan parmak, legato özellikle boş telden ise tüm kolun gücünden faydalanabilir. Grupların her biri ayrı ve yavaş bir tempoda çalışılmalıdır (özellikle B bölümünün ikinci kısmında, grup 6 da aynı parmak kaydırılarak yapılan legato).

Sonuç

Çalışmamın ilk kısmında, Brouwer'in yirminci yüzyılın çeşitli müzik akımlarından, hayatının farklı zamanlarında etkilendiğini ve tamamlanması yirmi dört yıllık bir süreç alan “*Estudios Sencillos*” adlı etüt serilerinin Brouwer'in farklı bestecilik dönemlerine denk geldiği anlatılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, Aguado, Arcas, Tarrega, Pujol ve Nikola yoluyla aktarılan gitar çalma ve etüt yazma geleneğinin yirminci yüzyıldaki temsilcisinin Brouwer olduğu anlatılır. Bu bestecilerin hepsi etütler yazmıştır ve etütler, yazıldığı zamanın müzik dilini yansıtır. Leo Brouwer' in etütlerinin de yazıldığı zamanın müzikal özelliklerini taşıdığı, Afro-Küba elementlerine yer verdiği anlatılır. Ayrıca, Brouwer' in bu etütleri yazmadaki amacının, basit bir müzikal dil kullanarak, genç gitaristlere bu yeni müzik dilini tanıtırken, teknik sorunlara çözümler üretmek olduğu, kendi sözleriyle anlatılmıştır.

Etütlerin detaylı müzikal ve teknik analizine yer verdiğim son bölümde, Brouwer' in etütlerinde kullandığı yirminci yüzyıl müziğinin öğeleri ortaya çıkarılmıştır. Bu analizlerin sonucunda anlaşılabilir ki, Brouwer, bu müzikal öğeleri sistematik ve başarılı bir şekilde etütlerine yansıtmış ve çalınması için gerekli olan tekniklere dikkat çekmiştir. Bu da günümüzde gitar eğitimi veren her kurumda Brouwer'in etütlerinin kullanılıyor olmasının önemli bir nedenidir.

Etütlerin yazıldığı müzikal dil ve modern gitar çalma teknikleri arasında ilişki kurabilmek, bir gitaristin yirminci yüzyıla ait eserleri yorumlamasında ona önemli bir rehber olacaktır.

KAYNAKÇA

Bellingham J. (2002). *Sarabande, The Oxford Companion to Music*, Alison Latham
New York: Oxford University Press

Breuker Els (1977) *Leo Brouwer in Holland*, Guitar Review

Castilla Penarada, (2009), *Carlos Isaac Leo Brouwer's Estudios Sencillos for Guitar: Afro-Cuban Elements and Pedagogical Devices*,(yayınlanmış doktora tezi) The University of Southern Mississippi sf.38

Dumond Arnoud (1988) Denis Françoise Emanuelle *Entretiens avec Leo Brouwer*

Emilio Pujol, (1960), *The Dillemma of Timbre on the Guitar*, Jean Girodon, Ricordi Americana, sf.48

Emilio Pujol, (1991), *Theoretical Practical Method for the Guitar*, Peter Segal

Fernandez Isabella, *Leo Brouwer*, Editore musical de Cuba ISBN 959-7153-01-7

Fernando Sor, (1924), *Method for the Guitar*, Frank Mott Harrison, sf.12

Hector Quine, (1990) *Guitar Technique Intermediate to Advenced*, Oxford University Press

Huston J. B. (2006) *The Afro-Cuban and the Avant-Garde: Unification of Style and Gesture in the Guitar Muusic of Leo Brouwer* (yayınlanmış doktora tezi) The University of Georgia

Kirk J. M. (1994), *An Interview With Leo Brouwer*, Guitar Review

Kronenberg Clive, (2000), *Cuban Artist, Leo Brouwer and His Solo Guitar Works: Pieza Sin Titulo To, Elogio de la Danza. A Contextual-Analytical Study*, (yayınlanmış yüksek lisans tezi) University of Cape Town

Laurent Françis, (2005) *Leo Brouwer: OEuvres pour guitare*, sf 7,8

Messiaen O., (1944) *The Technique of my Musaical Language*, Alphonse Leduc, çev. John Satterfield sf. 58

New Harvard Dictionary of Music 1986 sf216

Novotney D. E. (1998) *The Three Against Two Relationship as the Foundation of Timelines in West African Musics* (yayınlanmış tez) Urbana, IL: University of Illinois, sf. 201

Parkening C. (1997) *The Christopher Parkening Guitar Method Vol. 2: The Art and Technique of Classical Guitar*, Hal Leonard

Paul Century (1987), *A Portrait of the Artist in Socialist Cuba*, Latin American Music Review, Vol. 8 No. 2 (çevrimiçi) <http://www.jstor.org/stable/780096> (erişim tarihi: 27.07.2017)

Rodolfo Betancourt (1998) *A Close Encounter with Leo Brouwer*, Guitar Review

Susanni Paolo, Antokoletz Elliott, (2012), *Music and Twentieth-Century Tonality: Harmonic Progression Based on Modality and the Interval Cycles*, Rotledge, sf.22

Stefan Kostka (2006) *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*, Sarah Touborg, bs. 3

Tanenbaum David, (1992) *The Essential Studies – Leo Brouwer's 20 Estudios Sencillos*, Jim Ferguson, sf 28

Tennant S. (1995), *Pumping Nylon: The Classical Guitarist's Technique Handbook*, Nathaniel Gunod, s 58, 69

The Encyclopædia Britannica (1990) 15. bs. Cilt 10, s 445

Vincent Persichetti (1961) *Twentieth Century Harmony: Creative Aspects and Practice* W.W. Norton & Company