

T. C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

HEITOR VILLA-LOBOS'UN 12 GİTAR ETÜDÜNÜN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Bülent ERGÜDEN

Piano Anasanat Dalı Gitar Bölümü

Danışman: Öğr. Gör. Erdem SÖKMEN

EYLÜL - 1994

T. C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

HEITOR VILLA-LOBOS'UN 12 GİTAR ETÜDÜNÜN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Bülent ERGÜDEN

Piano Anasanat Dalı Gitar Bölümü

Danışman: Öğr. Gör. Erdem SÖKMEN

EYLÜL - 1994

ÖNSÖZ

Carcassi, Aguado, Sor gibi besteciler gitar eğitimi için çok önemli etütler bestelemişlerdir. Ancak çoğu metot düzeyinde kalmış, bugünkü konser repertuarına girememişlerdir. Brezilyalı dâhi kompozitör Villa-Lobos hem el tekniklerini geliştiren, hem de eğitimsel bir amaç gütmeyi için estetik değerleri yüksek konser parçaları olan 12 etüt bestelemiştir. Müzik tarihinde bunu gerçekleştiren besteci sayısı çok azdır (Scarlatti ve Chopin gibi). Dikkatli bir icracı, bu parçaların parmaklara verdiği esnekliği, verimi ve özgürlüğü görür. Onları deşifre ederken, ya da dinlerken, içerdiği asalete, dehâya ve şiirsel heyecana hayran kalır. Eğer ki ıssız bir adaya terkedilseydim ve yanıma sadece kaset çalar ve bir gitar kaydı almama izin verilseydi, seçimim Julian Bream'ın Villa-Lobos'un gitar için 12 etüdü ve Suite Populaire Bresilienne'yi icra ettiği kaydı olurdu. Bream kişisel bir seçimdir, ama Villa-Lobos'un gitar müziği, her türlü müziksel, zevki tatmin edecek çeşitliliğe sahiptir. Güney Amerika'nın yetiştirdiği en büyük besteci olan Villa-Lobos'un gitar repertuarına hediye ettiği 12 etüdü incelemek, benim için yapılacak ilk seçimdi.

Bu çalışmamda bana yardımcı olan danışmanım Erdem Sökmen'e ve Selçuk Özüpek'e teşekkür ederim.

II İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖNSÖZ	I
İÇİNDEKİLER	II
ÖZ VE ABSTRACT	III
I- GİRİŞ	1
II- VILLA-LOBOS'UN HAYATI	3
III- GENEL OLARAK BREZİLYA MÜZİĞİ	5
IV-BESTECİ OLARAK VILLA-LOBOS	6
V- BİR GİTARİST BESTECİ OLARAK VILLA-LOBOS	7
VI-VILLA-LOBOS'UN KRONOLOJİK SIRAYLA GİTAR ESERLERİ	11
VII- VILLA-LOBOS'UN BASILI ESERLERİ	12
VIII- VILLA-LOBOS'UN ESERLERİNİN SEÇİLMİŞ GİTAR KAYITLARI	13
IX- VILLA-LOBOS GİTAR ETÜTLERİNİN İNCELENMESİ	14
X- SONUÇ	52
XI-ÖZET VE SUMMARY	53
XII- KAYNAKÇALAR	54
ÖZGEÇMİŞ	55

III ÖZ

Bu tezimde araştırma konum "Heitor Villa-Lobos'un 12 gitar etüdünün incelemesi"dir. Villa-Lobos çok iyi bir gitaristti. Bu eserleri gitarı bir virtüozun yapabileceği kadar zorlar, ancak hiç bir zaman sınırı aşmaz. Çıkan sesler zorlama değildir. Enstrümanın inceliklerini açığa çıkarır. Araştırmamda etütlerin dönemsel, yerel, formlar içeriklerini incelemeye çalıştım. Ayrıca notada oldukça eksik olan duate sorunlarının, yorum ve teknik anlayışın, oldukça ünlü olan nota hatalarının üzerinde durdum. Bunu yaparken de müziğin soyut değerleriyle, gitarın meziyetlerinin birlikteliğini göz önünde bulundurdum. Kuşkusuz, Villa-Lobos'un Breziya popüler müziğiyle olan tecrübesi, bir çok etütde kendini hissettirdi.

ABSTRACT

EXAMINATION OF HEITOR VILLA-LOBOS' ETUDES FOR GUITAR.

In my thesis, the subject I researched on was "Villa-Lobos 12 Etudes for Guitar"

Villa-Lobos was a very fine guitarist. He forced the the guitar, technically, as much as a virtuoso, but he never overdid it.. The sounds that came out were never unsuitable for the instrument and on the contrary, they showed the instrument's fineness of expression. In my thesis, I examined the etudes from the periodical, provincial and structural point of views. At the same time, I paid close attention to duet problems, interpre tational and technical understanding and the famous errors in notation. While I was doing that, I never even once, put it off my mind that the loves values of the music and the strength of expression of the instrument always go together. No doubt that Villa-Lobos' experience with Brazilian popular music reveal itself in his etudes.

I GİRİŞ

Yüzyılın başında gitarı bekleyen bulmaca, Andrés Segovia'nın sözleriyle şuydu: "Besteci olmadığı için yorumcu yok, yorumcu olmadığı için de besteci yok." Tüm bestelerinin % 5'i gitar için yazılmış olan Villa-Lobos'u, bu paradoksun çözümünün anahtarı yapan neydi? Bu sorunun yanıtı, onun müzik tarihi içindeki yerinde ve eserlerinin derinlemesine incelenip, çalınmasındadır.

Virtüozlar çağı olan 19. yüzyıldan sonra, 20. yüzyılda icracıların yükü daha da artmıştır. Koskoca bir müzik tarihini ve içindeki olağanüstü dehalari yansıtabilmek, hiç kuşkusuz son derece zor bir iştir. Bu arada en çok tartışılan konulardan biri de, "bestecinin eserini çalan kişinin seslendirici mi, yoksa yorumcu mu olduğu" konusu olmuştur. Her ne kadar yorumculuğun, seslendiriciliğe göre daha büyük bir paye olduğunu düşünülürse de, benim kanım bunun tam tersidir. Notada yazılı olan, iyi bir araştırma olmadan çok yetersizdir. Araştırma, dönemi ve besteciye kapsar. Bu çaba, müziğin olağanüstü boyutlara ulaştığı son yüzyıllarda, dahi bestecilere ulaşmayı neredeyse olanaksız hale getirmiştir. Burada çok önemli bir nokta da, yorumun müziği canlı tutan en önemli faktörlerden biri olmasıdır. Yüzyılımızın bestecisi olan Villa-Lobos üzerine de birçok tartışmalar yapılmaktadır. Sözelimi bazı eserleri kayıptır. Karısı ve arkadaşları bu eserlerin varlığı üzerine gelişen ifadelerde bulunmuşlardır. 8 nolu etüdün üzerine, besteci tarafından metronom hızı olarak 80 konmuştur. Ancak bu araştırmada örnek alınan icracılardan hiçbiri, parçayı bu hızda çalmamışlardır. Nota hataları konusunda da yorumlar çok değişiktir. Bu örnekler çoğaltılabilir. Yorumcu entümantistliği ve müzisyenliği kadar, müzik tarihçisi de olmalıdır. Bu çaba, dönem, besteci ve icracıların incelenmesini içerir.

Büyük sanatçıların eserleri yalnızca geçmişe ait değildir. Onların sahip olduğu gücün ebedi varlığı, hayat ve enerji doludur. Kusursuzluğu aramak sanatın özünde vardır ve hiç bitmeyen bir çabadır. Villa-Lobos'un çalışmaları da bu düzlemde ele alınmalıdır. Bu müzik gitara hayat verir ve onu sanat tarihindeki değerli yerine doğru iter.

Villa-Lobos yenilikçi, klişeleşmiş formülleri reddeden bir besteci idi. Önceleri eleştirmenlerce sertçe kınandı. Buna rağmen estetik inançları ona kendi kurallarına göre ilerleyecek gücü verdi.

Eğer modern gitar müziğinin doğuşunu araştırırsak, enstrümanı tamamen yeni bir rotaya itmiş olanın, Manuel de Falla'nın "Homanaje à Debussy"si olduğunu görürüz. Ne yazık ki M. de Falla gitar için yeni bir girişimi başlatmasına rağmen, daha ileri götürmemiştir. Bunu başaran Villa-Lobos olmuştur.

Ünlü müzikolog Alfonso Salazar, ne kadar çok insanın Wagner'in yeni düşüncelerini anlayamadığını veya kabul edemediğini belirtir. Bu karşı çıkışın kaynağını da, Johannes Brahms, Joseph Joachim ve başkaları tarafından imzalanan ünlü manifestoda görür. Bu, yeni müzikal öğeleri suçlayan, onlara saldıran, son derece önemli bir belgedir. Doğal olarak herkes Brahms'ın anıtsal müziğinin katkılarını ve Joachim'in önemli eserlerinin farkındadır. Yine de yüksek sanatsal yeteneğe sahip müzisyenlerin, bazen nasıl hata yapabileceklerini görmek ilginçtir.

Villa-Lobos müzesinin (Rio de Janerio) bir yayımında "Max Eschig yayımları" nın yöneticilerinden biri olan Philipe Marietti, Segovia ve Villa-Lobos arasında durmadan tekrarlanan bir tartışmayı anlatır. Villa-Lobos, Segovia'nın gitarda çalınamaz dediği bestelerinin bahis konusu pasajlarını çalarak tartışmayı bitirir. Villa-Lobos'un, 20. yüzyılın en büyük gitar dehası olan Segovia ile olan bu tartışması, onun bazı eserleriyle, gitarı yeni bir rotaya iten yenilikler getirdiğinin bir göstergesidir. Burada gelişkilere çok, içinde pozitif değerlerin bulunduğu yaratıcı süreç önemlidir.

Villa-Lobos'un gitar müziğinin başlattığı bu yaratıcı süreç, günümüzde de değerinden hiçbir şey kaybetmeden sürmektedir.

II. VILLA-LOBOS'UN HAYATI

Villa-Lobos 5 mart 1887'de Rio de Janeiro'da doğdu. Babası Rio'da Ulusal Kütüphane'de çalışıyordu. Aynı zamanda amatör bir müzisyendi ve çello çalışıyordu. Villa-Lobos ilk müzik derslerini babasından aldı. Komşularından da birkaç gitar dersi almıştı. Annesi onun bir fizikçi olmasını istiyor ve çalışma isteğine karşı çıkıyordu. Villa-Lobos 12 yaşındayken babası öldü. Annesi çocuklarının eğitimine önem verdi. Ancak genç Villa-Lobos, daha çok Rio'daki popüler müzikçilerle ilgileniyordu. "Chôro" müziklerini öğrendi ve büyük bir orkestra kurdu. Chôrada insan sesleri nadiren yer alır. Enstrüman çalanlar müziği yaratır, melodi ve varyasyon emprovize ederler. Güzel armoniler kendiliğinden ve mükemmelce yakalanır. Chôro, yaratılışındaki kendiliğindencilik yüzünden derin hislere sahiptir. Aynı zamanda virtüozite gerektirir.

18-25 yaşlarında, Villa-Lobos Brezilya'yı dolaştı. Böylece ulusal müzikle çok yakından tanıştı. Bundan sonraki yapıtlarında ve eğitim anlayışında, bu gezinin derin izlerine rastlanır.

Bu zaman zarfında ilk yapıtlarını bestelemiştir: Piano Trio No: 1 ve iki gitar parçası. Rio de Janeiro'ya dönüşünde, National Music Enstitüsü'nde kompozisyonla ilgilendi. Ancak böyle bir hayat ona uymadı ve bir süre sonra enstitüden ayrıldı. Villa-Lobos kendisine kariyerinin ilk yıllarında yardımcı olan Braga ve Nascimento gibi bestecilerden etkilenmişti. Özel olarak Viscent d'Indy'nin "Cours de Composition Musicale" adlı armoni kitabını çalıştı. Bu kitap eserlerinin temel materyalini oluşturuyordu. Villa-Lobos'un üzerinde, Wagner'in "Tristan"ı derin etki bırakmıştı. Bu zaman süresinde Villa-Lobos, çello çalarak hayatını kazanmıştır.

13 Kasım 1915'de Villa-Lobos, Journal de Camercio'da bir seri konsere başladı. Bu konserlerde, Piano Trio No: 1, Keman ve Piano için Sonat No: 2, birkaç şarkı ve diğer bestelerini çaldı. Ancak dinleyicinin yanıtı çok karışık. Eleştiriler sertti, hatta Oscar Guanbario yaşamının sonuna kadar onun müziğiyle savaştı.

Bu arada yavaş yavaş önemli kişilerden ilgi görmeye başladı. Ünlü sanat eleştirmeni Rodrigues Barbosa, yazar Coelho Neto ve dünyaca ünlü pianist Arthur Rubinstein'dan önemli destek aldı. Sao Paulo'da Şubat 1922'de yapılan "Modern Sanat Haftası", Brezilya müziğinin çağdaşlaşmasında bir dönem noktasıydı. Bu toplantılara içlerinde Villa-Lobos'un da bulunduğu pekçok sanatçı katıldı. Ufak bir sanat yarışmasıyla başlayan bu olay, ulusal bir tartışmaya dönüştü. Ardından Arthur Rubinstein'in ve hükümetten bir bilim adamının desteğiyle, Villa-Lobos Avrupa'ya bestelerini tanıtmaya gitti. Hükümetin ondan beklediği, Avrupa'da Brezilya müziği kon-

serleri düzenlemesiydi. Paris'e gittiğinde, kendisini kimin eğittiği sorulduğunda gururla yanıt verdi; "Beni siz eğiteceksiniz."

Villa-Lobos' Paris'te büyük bir başarı elde etti. Konserleri sansasyon yarattı, basın onu alkışladı ve 5 Ocak 1929 tarihli sözleşmeyle Max Esching bestelerini yayımlamaya başladı. Paris, onun sosyal yaşamında önemli bir değişiklik oldu. Sanatçılar için yapılan davetlere katıldı. İçlerinde Edgar Varese'nin de bulunduğu birçok sanatçıyla tanıştı. 1948'de "Institute de France"ın üyesi oldu. Bu süreç Villa-Lobos için üretken bir dönem olmuştur.

1930'da konserler vermek için ülkesine döndü. São Paulo'da siyasi atmosfer çok gergindi ve müzik de bundan çok etkilenmişti. Villa-Lobos'un Sao Paulo'da müzik öğretmek için çok zamanı vardı. Hazırladığı alternatif müzik programı, yeni başkan tarafından kabul edildi. Villa-Lobos, Paris'e dönmesi konusundaki zorlamalara direndi ve büyük bir enerjiyle eğitim işine başladı. Rio ve Sao Paulo'da müzik eğitimini organize etti. Eğitim Bakanlığı çatısı altında bir konservatuar kurdu. Çalışmaları sayesinde "Orfeonic singing" Brezilya okullarında zorunlu oldu. Adı Yunan mitolojisindeki "Orpheus'dan gelen bu tarz, 1830'larda Fransa'da bazı koroların ek konserleri olarak doğdu. Brezilya'da 1912'de tanındı. Ama Villa-Lobos'un elinde "Orfeonic singing" daha değişik bir hale geldi. Villa-Lobos "Canto Orfeonica" için müzik eğitiminde, Brezilya müziğinin gelişmesinde ve yurtseverlik duygularının yaygınlaşmasında, bu tarzın çok etkili olduğunu söylüyordu. İşte kendi sözleri: "Kollektif şarkı söylemenin sosyal gücü, egoizmi yener ve toplulukla kaynaşmış bireyselliği geliştirir"

Villa-Lobos daha sonra Uruguay, Arjantin ve Şili'ye gitti. 1944 yılında ilk kez A.B.D.'ye gitmiştir. Esas şöhretini burada kazandı. A.B.D.'nin belli başlı orkestralarını yönetti. 1945 yılında Villa-Lobos, Brezilya Müzik Akademisini kurdu ve ölene kadar başkanlığını yaptı. 1947'den sonra sürekli A.B.D ve Avrupa'ya gitti. Birçok ödül ve nişan aldı. 17 Kasım 1959 yılında öldü.

III. GENEL OLARAK BREZİLYA MÜZİĞİ.

Brezilya'lılar müzisyen insanlar olarak bilinirler. Kökenlerinde üç ırk vardır. Siyahlar, beyazlar ve kızılderililer. Müziklerinde Avrupa etkisi Portekiz, Fransız ve İtalyan etkisi olarak bilinir (klasik müzik) . Müzik tarihçisi Mario de Andrade şöyle der: "Portekizliler, Brezilyalılara kendi armonilerini, tonalitelerini, senkoplarını ve Afrika ritmleriyle bağlarını vermişlerdir." Vasco Mariz'e göre İspanyol etkisi fandangolar, boleros, habaneralar ve tangolardır. Fransız etkisi çocuk şarkılarında görülür. 18. yüzyıldan, bu yana İtalyan operası ve Avusturya valsleri Brezilya'da çok sevilir.

Köle ticareti 200 yıl sürdü. Bu süre içinde Brezilya'ya çok sayıda zenci gelmesinin, etnik müziğin yaratılmasında önemli rol olmuştur. Bu etki kendini en çok ritimde gösterir. Brezilya'da kızılderililer küçük bir azınlıktır. Ama müzikteki etkileri büyüktür. Bütün bunları Villa-Lobos müziğinin kökleri ve arka planıdır.

IV. BESTECİ OLARAK VİLLA-LOBOS

Villa-Lobos, uluslararası arası üne sahip ilk ve en önemli Latin Amerika bestecisidir. Eserleri buraya sığmayacak kadar çoktur. En önemli eserleri 12 Choros suiti, Bachianas Bresileras, Ruy e poema adlı piano eseri ve gitar eserlerinin tümüdür. Ayrıca operalar, baleler, senfoniler, piano konçertoları ve şarkılar bestelemiştir. Eserleri ölümünden sonra yerine, ölümünden önce daha çok çalınmış bestecilerden biridir. 5 nolu Bachianas Bresileras ve gitar eserleri günümüzde çok revaçtadır. 13 Chorosunda Brezilya müziğinin etkileri olabileceğince görülür. Villa-Lobos'ta Bach etkisi oldukça belirgindir. Ona göre güzel müzik folklorik müzik ve Bach'tı. Brezilya ruhunda Bach'ı anımsatan ve onu sentez haline getiren dokuz adet çalışmalar dizisi olan "Bachianas Bresileras" (1939) çok ünlüdür. Hemen hemen bütün bölümler, Barok ve Brezilya formlarından iki başlığa sahiptir. (Tokatta ve Chôro gibi.)

Gitar için yapıtlarında ise "Neo-klasizm" etkisi açıkça görülür. Bazı yazarlar Satie ve Villa-Lobos arasındaki benzerliğe dikkat çekmişlerdir. Villa-Lobos müzik stiliyle, gençlere duyduğu sevgi ve ilgiyle ve sosyal budalalıkları sezmesiyle, bütün insanlık kültürünü bir armoni içerisinde birleştirmeye çalışmıştır.

V. BİR GİTARİST - BESTECİ OLARAK VILLA - LOBOS

Değişik yazılar ve biyografiler okunduğunda, Villa-Lobos'un gitar eserlerine ne kadar az yer ayrıldığı görülür. Ancak, gitar eserleri diğerlerinden çok daha fazla çalınmaktadır. Villa-Lobos'un gitar eserleri, gitar repertuarının önemli bir bölümünü oluşturur. Bu eserler sadece gitaristlerin değil, diğer müzisyenlerin de beğenisini kazanmıştır. Bunlar kaliteli ve orijinal eserlerdir. Villa-Lobos'un kötü bir gitar eseri yoktur.

Villa-Lobos'un ne kadar iyi bir gitarist olduğu bestelerinde açıkça görülür. Çıkan sesler zorlama değildir. Enstrümanın inceliklerini açığa çıkarır. Segovia, 12 etüdün önsözünde, onun için "gitarı eksiksiz bilir" dediğinde abartmıyordu. 1957'de Ralph J. Gladstone'la yaptığı röportajda, (Guitar Review 21) Villa-Lobos, gitar çalmaya 7-8 yaşlarında başladığını, Carulli, Sor, Carcassi dahil bulabildiği her metodu çalıştığını açıklamıştı. Enstrüman üzerinde armoni ve melodinin birbirine eklenmesiyle ilgili sorunları çözdü. Notayı ilk kez gördüğünde rahatlıkla deşifre edebiliyordu. İlk besteleri gitar içindi (Mazurka in D majör, 1899 ve Pangueca, 1900) . Andès Segovia İspanya'da bir köyde gizli gizli gitar çalışırken, ondan 6 yaş büyük olan Villa-Lobos da Rio de Janeiro'da aynı şeyi yapıyordu. İkinin de aileleri gitarisittliği bir meslek olarak yapmalarına karşıydılar. Ancak, onların müziğe ve gitara olan açlıkları, tüm engelleri aştı ve sonunda onları bir araya getirdi.

Genç bir gitar delisi olarak Villa-Lobos, klasik gitar bilgisini, ilk büyük aşkı olan "chôro" (Rio'da o zamanlar popüler olan bir müzik türü) ile birleştirdi. Villa-Lobos'un gitar müziğinin kökleri, genel olarak bu "chôro" müziğinin kıvrak melodilerinde, bir de Fernando Sor ve çağdaşlarının çalışmalarında yatar.

Ancak Villa-Lobos gençken bile bir yenilikçidir. Ünlü chôro gitaristlerinden ve bir zamanlar birlikte çalıştıkları Donga, onun için "Villa-Lobos çok başarılı bir emprovize sanatçısı ve gitaristtir" der. Çok iyi teknik gerektiren klasik parçaları çalar ve hep çok çalışırdı. Villa-Lobos'un yeteneğinin kanıtları, yapmış olduğu iki kayıta açıkça görülebilir. 1940 yılında RCA Victor Brazil için Chôro No: 1 ve daha sonra Prelüt No: 1'in kayıtlarını gerçekleştirdi. Chôro No: 1'de rubato ve düz tempolar çok iyi dengelenmiştir. Ritm keskin ve olabildiğince hızlıdır. Ancak temelde hep bir zarafeti muhafaza eder.

Villa-Lobos'un gitarist - besteci olarak ilk yıllarına ait çok az bilgi vardır. 1923 yılında Paris'e ilk gezisinden önce solo gitar için 25 kadar parça yazmıştır. Bu bestelerin orijinallerinin çoğu

kayıptır. Aynı zamanda Chopin'in eserlerinin ve Bach Chaconne'un transkripsiyonlarını yapmıştır. 1904 yılında bestelediği, "Valsa Briliante", 3 dakika uzunluğunda, çok etkileyici bir parçaydı. 20. yüzyılın büyük gitar virtüozlarından Miguel Llobet tarafından da çalınmıştı.

Bundan sonra ilk büyük eseri "Suite Populaire Bresiliere"dir. (1908-1912) Bu parçalarda empresyonizm ve kromatik armoni izleri görülür. Bu müziğin netliği ve çekiciliği, gitaristlerin bu parçaları repertuarlarının baş köşesine yerleştirmelerine neden olmuştur. Sexteto Mistico (1917) gitarı kapsayan ikinci önemli eseridir. Bu yıllarda Villa-Lobos'un, kendine iyice modern bir stil edindiğini görüyoruz. Bu eser Villa-Lobos'un ilk oda müziği denemelerinin en iyisidir. Gitar, flüt, klarnet, arp, saksafon ve selesta için yazılmıştır. Böyle bir kombinasyon belki de ilk defa yapılıyordu.

1920'de bestelenen Chôro No: 1 ise Ernesto Nazareth'e ithaf edilmiştir. Bu eser Brezilya müziğinin ruhunu ve yapısını mükemmele ulaştırmıştır. Bu parça, Brezilya'da bugün çalınan solo stillerin öncüsüdür. (Kontrapuantal bas, armonide sık sık değişmeler, rubatolar, aktif, senkoplu melodiler.)

Bazıları, modern gitar tarihinin en önemli olayının, 1924 yılında Segovia ve Villa-Lobos'un Paris'te buluşmaları olduğunu söylerler. Segovia bir yandan gitarı halka açmaya çalışıyor, diğer yandansa bestecileri (özellikle gitarist olmayan bestecileri) gitar repertuarını geliştirmeleri için destekliyordu. Villa-Lobos ise besteler yazdığı her entrümanın teknik olanaklarını olabildiğince zorlama eğilimindeydi. Bu iki müzisyen bir devette karşılaştılar. O zaman kadar Segovia, Villa-Lobos'un müziğini duymuş ve onun için "enstrümana yabancı elementler taşıyor" demişti. İki müzisyen bu konuda çalıştılar. Segovia, bestecinin sağ elin beşinci parmağının kullanımı konusundaki düşüncelerini örnek gösterince, Villa-Lobos gitarı kaptı ve ona bu tekniğin kullanılabilirliğini gösterdi.

Bu buluşma, sıcak bir arkadaşlığın, birbirlerini yeterince tanıma süreçlerinin, birbirlerini bazı konularda ikna etmelerinin ve olanakları zorlamalarının başlangıcı oldu. Segovia'nın, Villa-Lobos'u anlayabilmesi için olaya tarafsız bakması ve ileri görüşlü olması gerekmiştir. Ancak bu şekilde onun teknik ve estetik kaygılarını anlayabilmiştir. Teknik olarak neyin olanaklı ve müzik olarak, neyin gitara uygun olduğu tartışmaları, Villa-Lobos'un 1929'da Segovia'ya ithaf ettiği 12 gitar etüdünün, 1953'te Max Esching tarafından basılışına kadar sürdü.

12 etüdün, müzik kalitesi ve gitar tekniğinin standartlarını yükseltmesi açısından önemi çok büyüktü. Bu eserler, Falla'nın 1920'de bestelediği "Homenaje pour le tombeau de Debussy"sinden

sonra, ilk önemli modern gitar parçalarıdır. Bugün de gitaristin virtüöz sayılabilmesi için, teknik ve performans olarak ulaşılması gereken noktayı belirler. 1, 7, 8 ve 11 nolu etütler en çok çalınanlardır. Gitar yarışmalarında, konservatuar giriş sınavlarında, mezuniyet sonrası derece resitallerinde 12 etüt içinden çok sayıda parça istenmektedir. Pianistler kendilerini geliştirmek için Liszt, Chopin ve Scarlatti, kemancılar Paganini, gitaristlerse Villa-Lobos çalarlar. 12 etüd Villa-Lobos müziğinin ana elementlerini de ele verir. Brezilya pülpüler müziğinin unsurları özellikle 5. , 7. ve 10. etütlerde bulunabilir. Eserler çoğunlukla emresyonisttir. 4., 5., 8., 9. ve 10. etütlerde Debussy ve Ravel'in etkileri görülür. Villa-Lobos'un "Amazon etütleri" olarak adlandırdığı 5 ve 10 nolu etütlerde Brezilya kızılderililerinin etkileri çok açıktır. 12 nolu etüt ise "avant - garde'dir. Etütleri ilk çalan ve kaydeden doğal olarak Segovia'dır. İkinci kaydı da Brezilyalı gitarist Turibio Santos, 1962'de tüm etütleri çalarak yaptı.

1940 yılında Villa-Lobos 5 prelüdü besteledi. Bir 6. prelüdün varlığından söz edilse de, izine rastlanmamıştır. Etütler gibi prelütler de büyük bir çeşitliliğe sahiptir. 1 nolu prelüt (lyrecal melody Homanage to the Bresilian Cauntry Dweller) romantik temalıdır ve gitarın bir enstrüman olarak yapısına çok uygundur. Adeta gitarın şiiri gibidir. 2 nolu prelüt başlık ve içerik olarak Bachianas Bresileiras No: 1'e benzer (Melodia capadocia) . 3 nolu Prelüdün adının "Homage to Bach" (Bach'a saygı) olması kimseyi şaşırtmamalıdır. 4 nolu prelüdün adı "Homage to the Brezilian Indians" (Brezilyalı kızılderililere saygı) dır. Bu gizemli parçada doğal bir orman havası vardır. 5 nolu prelüt ise "Suite Populaire Bresilienne" ye en çok benzienidir. Bu bir kozmopolit valstir ve adı "Homage to social life" (sosyal yaşama saygı) dır.

Segovia, konçerto formundaki parçaların entrümanın popüleritesini arttıracığına inandığı için, Villa-Lobos'un bir gitar konçertosu bestelemesini istiyordu. O dönemin önemli bestecileri olan Debussy, Ravel, Stravinsky, Schoenberg ve Bartók gitara ilgi göstermediler. Villa-Lobos'un gitar konçertosu bestelemesi, onu çok popüler yapabilecekti. Ancak, Villa-Lobos bunun bir mikrofon kullanılması halinde geçerli olduğunu düşündüğü için, hep duraksadı. 1951 yılında "Fantasia Concertante" adıyla böyle bir beste yaptı. 6 Şubat 1956 tarihinde Segovia bu konçertoyu çaldı. Houston Senfoni Orkestrasını besteci yönetti. Konçertoda da etütlerde ve prelütlerde kullanılan unsurlar çok sık kullanılmıştır. Bu da ikinci kez dinleniyormuş etkisini yaratır. Aslında parça orijinal olarak "fantasia cocertando" olarak bestelenmiş, Segovia'nın ısrarlarıyla "cadanza" sonradan ilave edilmişti. Gitarın volümünün azlığından dolayı, orkestra çok hafif çalması için uyarılmıştı. Bir bölüme pppp bile yazılmıştı.

Villa-Lobos gitaristlere 20. yüzyıl müzik akımlarına giriş fırsatı verdi. Stil olarak Villa-Lobos, Ponce ve Castelnuovo Tedesco gibi Sor'un klazisini tekrarlayan tutucu gitar bestecileriyle,

günümüz "avant - garde"ları arasında bir köprü oluşturmuştur. Bugün gitaristlerin tekniği yeni yeni 12 etüdün seviyesine gelmektedir.

Villa-Lobos olmasaydı gitar bugün nerede olurdu? Ponce, Tedesco, Tansman, Torroba ve Rodrigo'nun gitar müziği, Henze, Elliot Carter ve Milton Babbitt'i gitar için yazmaya yönlendirebilirmiydi?

VI. VILLA - LOBOS'UN KRONOLOJİK SARIYLA GİTAR ESERLERİ

1899	Mazurca in D
1900	Poqueca
1904	Valsa Concerto No: 2
1908.1912	Suite Popular Brasileira
1909	Fantasia
1909-1912	Oito Dobrados Concção Brasileira Two Waltzes (Chopin) arr. Dobrado Pitoresco Quadrilha Tarantella Prelude (F sharp Minör, Chopin) arr.
1917	Sexeto Mistico (for flute, clarinet, saxaphone, harp, celeste, guitar)
1920	Chôros No: 1. Modinha (voice, guitar arr.)
1929	12 Studies Introduction aux Chôros (orch, gtr.)
1937	Distribution de Flores (Women's choir, fl, gtr.)
1938	Aria de "Bachianas Brasileiras" No: 5 (spr., gtr.) arr. 5 Preludes Concerto for Guitar.

VII. VILLA - LOBOS'UN BASILI GİTAR ESERLERİ

EDITIONS MAX ESCHING.

Cinq Preludes

Douze Etudes

Choros No: 1

Suite Populaire Bresilienne

Concerto pour Guitare et Orchestre

A Canoa Virou (trans, for two guitare by E. pujol)

Distribuição de Flares (fl, guit.)

Modinha (voice ve guitare, Seresta No: 5, orig. voice, pno)

Sextour Mystique (guit, harp, celeste, fl., clar., sax.)

ASSOCIATED MUSIC PUPLISHERS

Bachianas Brasileiras No: 5, movement 1

(Aria-Cantilena) (voice and guit., arr. by

Villa-Lobos, fing. by A. Segovia)

COLUMBIA MUSIC CO.

Choros No: 1 (Revised and fing. by S. Papas)

EDITORIA ARTHUR NAPOLEAO LTDA.

RIO JANERIO

A Lenda do Caboclo (orig. for pno., arr, for guitar by Nelson Pilo)

Choros No: 1

Modinha (trans. by N. Pilo)

GUITAR REVIEW

Modinha (voice and guit, GR No: 21)

Tarde Azul (from the film "Green Mansions", trans. by Carlos Barbosa-Lima)

VIII. VILLA - LOBOS'UN ESERLERİNİN SEÇİLMİŞ GİTAR KAYITLARI

The Twelve Studies:

Turibio Santos, Erato Records (France), STU 70 496, 1971.
Narciso Yepes, Deutsche Grammophon, 2530-140, 1971.
Julian Bream, RCA, ARL 1. 2499, 1978.
Eliot Fisk, ECM, IC - 067 - 14 - 6757 - 1, 1984.
Andrés Segovia, Brunswick (or reissues) Nos. 1 and 8, 1948.
Manuel Barrueco, Turnabout TV 34676.
John Williams, SMS 2827 (No: 1)

The Five Preludes:

Narciso Yepes, DG, as above.
Julian Bream, RCA, SB - 6852, 1971.
Maria Livia Sao Marcos, Fermata (Brazil) 3031006, 1971.
Andrés Segovia, Brunswick (or reissues) Nos. 1 and 3 1955.
Eliot Fisk, EMI IC 067 1467571.
Turibio Santos, Erato STU 70496, 1971.
Manuel Barrueco, Turnabout TV 34676.
John Williams, SMS 2627.

Choros No. 17:

Julian Bream, RCA, RB-6593, 1964.
Turibio Santos, Erato, STU 70913, 1976.
Jorge Morel, Guitar Masters Rec 5., 1005, 1983.
Heitor Villa-Lobos, RCA Victor (Brazil) 12 - 204, 1941.

Suite Populaire Brésilienne:

Manuel Barrueco, Turnabout TV 34676.
Julian Bream, RCA, ARL 1-2499, 1978.

Concerto:

Julian Bream, RCA SB 6852
John Williams, CBS 76369

IX. VILLA - LOBOS GİTAR ETÜTLERİNİN İNCELENMESİ

ETÜT - 1

Mi minör tonda arpej etüdüdür. Bu çalışmada en önemli sorun hızdır. Villa-Lobos parçanın başına "Allegro notropo" ibaresi koymuştur. (1) Bu etüd armonik rezonans havası yaratır, her nota bir diğeriyle, kapsamlı bir etki içinde birleşir. Bazı önemli gitaristlerin bu parçada kullandıkları tempolar şöyledir:

Julian Bream: 132

Narciso Yepes: 168

Manuel Barrueco 144

John Williams: 152

Elliot Fisk: 142

Turibio Santos: 140

Andrés Segovia: 144

Eğer parçanın Bach'ın prelütlerine benzerliğini düşünürsek, (Bach, Villa-Lobos'un tanrısıdır) temponun çok hızlı olmaması gerekir. Aynı zamanda sabit bir ritimde çalınmalıdır. Parçanın başında P (piano) nüansı vardır. Bu konuda gitaristler düş güçlerini kullanırlar. Sözelimi John Williams bütün bir parçayı boğuk bir sonoriteyle, rüzgârı andıran bir havada çalmıştır. Bas notalar 8 ölçü, 3 vuruşluk değerlerde verilmiş, daha sonra onaltılık notalar halinde yazılmıştır. Bunun anlamı kesinlikle basın kesik çalınacağı olamaz. Bu yazış Barok stilin ip uçlarından biridir. Eserin güzelliği her notanın berraklığında ve her ölçüde sunulan farklı seslerin tekrarındadır. Besteciye göre her arpej ilk seferinde forte çalınmalı ve arpejin tekrarında piano çalınarak eko efekti verilmelidir. Bu işitsel etki iki yolla olabilir:

1. Forte - piano çalarak

2. Daha uygun bir yolla sesin tınısını kullanarak metalik-normal çalarak. (Eşiğin dibinden ve ortadan).

(1) Buna rağmen teknik geliştirmek amacıyla da olsa hız çalışılmalıdır.

Gitarda böyle bir icra çok zordur. Arpejin her tekrarında parmakların ve kolun açısı değiştirmesi ilk bakışta kolay gözükse de, pratikte oldukça zordur. Bestecinin istediği duygunun çok uygun bir yolu, bazı notalara aksan vererek çalmaktır. Böyle bir çalım sağ el için çok iyi bir çalışma olduğu gibi, çok hoş bir hava yaratır. Bazı gitarcıların yaptığı aksanlardan örnekler:

Ex. 1

Ex. 2 Santos

Brean

Yepes b. 12

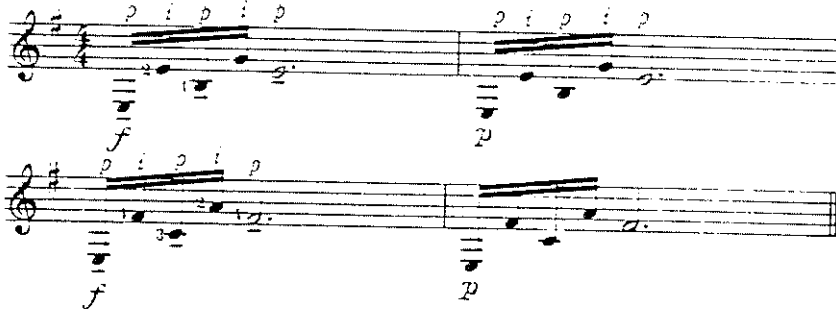
Arpeji hızlandırmak için telleri mendille yükselterek çalışmak yararlıdır. Ayrıca bu etüdü, değişik rimlerle çalışmanın büyük yararı vardır. Birçok yetenekli gitarist salt parmak hareketleriyle, hızı yakalayabilseler de, sağ el pozisyon değişimini koldan yapmak çok daha doğrudur.

Çalışma: P,i,m,a parmaklarıyla 6., 5., 4. ve 3. telleri tutun. Sonra elin yerini kol hareketiyle değiştirerek 5., 4., 3. ve 2. telleri tutun. Daha sonra da 4., 3., 2., telleri tutun. Hareketi koldan yapmaya özen gösterin. Bu çalışma, sağ elin doğal bir tarzda hareketini sağlar. Parmakların tele uzunmasına gerek kalmaz.

Baş parmak ilk vuruşta tırnakla ve kuvvetli, tekrarda ise tırnaksız ve hafif çalmalıdır. Baş parmak parça boyunca 3. telin hizasına kesinlikle inmemelidir.

Arpeji bölerek çalmanın büyük yararları vardır. Ölçünün son vuruşu pianissimo ile biter. Bu elin tam bir kas gevşemesiyle yapılmalıdır.

Alıştırma:



Son üç vuruşluk nota, el ve parmakların piano tekrarı için hazırlanmasını sağlar.

Baş parmağın doğal refleksi, 6. tele vurduktan sonra 5. telin, 5. tele vurduktan sonra 4. telin üstünde durmayı gerektirir. Ama 4. tele vurduktan sonra 3. telin hizasında olmamalıdır.

Sol elde akor geçişlerini oturtabilmek için, bütün parça blok akorlar şeklinde ve çok ağır bir tempoda çalınmalıdır. Burada yine hareketin sadece parmaklarla değil, bilek ve kol yardımıyla olmasına dikkat edilmelidir.

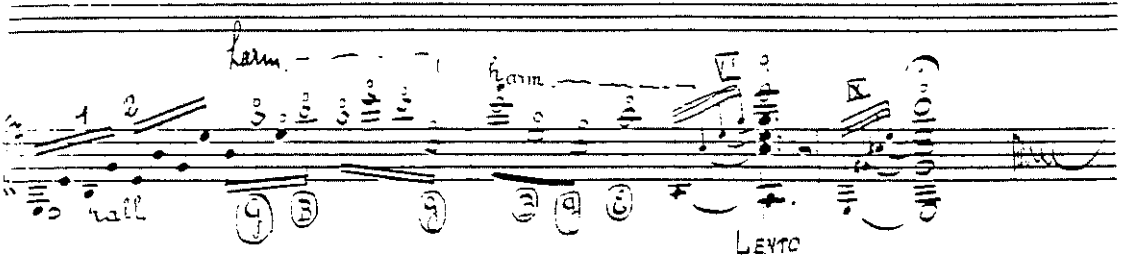
İlk yedi ölçü için örnek:



12-22. ölçüler arasında mi sesi pedaldır. Eksik 5 eksik 7 akoru ise kromatik olarak pesieşir. böylece sol elin pozisyonu, bağıntılı olarak aynı kalır. Burada önemli bir sorun kaydırmalardan doğan üst tellerin gıcirtısıdır. 2. ve 3. parmaklar çok az kaldırılarak geçiş yapılırsa sorun; kalmaz. Bu çalışmayı blok akorlarla da yapmalıdır. Villa-Lobos, gitar eserlerinde (çoğunlukla orta bölümlerde) boş telleri pedal yapıp, paralel akor kaydırmalarını sıkça kullanmıştır. İstenmeyen seslere karşı bu teknik diğer parçalarda da düşünülmelidir.

Nota Sorunları: 19. ölçüdeki bas notası fa diyez değil, mi olmalıdır. 32. ölçünün 3. vuruşundaki pozisyon VII değil, VIII olmalıdır ve mi sesi armonik çalınmalıdır. Ayrıca 32. ölçünün 3. vuruşunun, 3. notasının üstü (A) olmalıdır. 22-23. ölçülerin tekrarlı çalınması parçanın gidişatına pek uymaz. Bu bölümü J. Bream tekrarlı T. Santos, J. Williams, M. Barroueco, N. Yepes, A. Segovia, E. Fisk tekrarsız çalmışlardır. 24-25. ölçülerdeki tekrarı ise bu gitarcuların hiçbiri yapmamıştır. 30-31. ölçülerin tekrarını ise T. Santos, J. Bream, M. Barroueco yapmış, N. Yepes, J. Williams, A. Segovia yapmamıştır.

Bazı armonik ses sorunlarını barındıran son 3 ölçünün orijinal el yazması şöyledir:



31. ölçünün 3. vuruşunun 2. sesi olan mi orijinal notada natürel, basımda armonik, 32. ölçünün son akorundaki ince mi orijinal notada armonik, basımda natürel olarak verilmiştir.

ETÜD 2

La majör tonunda olan bu etüdün üstünde "des arpèges" yazmaktadır. Ancak gitarcıların arpej çalışmasından anladıkları daha değişikdir. Bu da akor seslerinin farklı tellerde çalınması şeklindedir. Kırık akor (broken chord) şeklinde değil. Buradaki çalışma teknik açıdan barok gitaristleri anımsatmaktadır. Bazen diatonik gam ve arpej birleşir. Etüdün bir özelliği de uzak pozisyonlara atlamadır. Parmaklama ve ligodolar en önemli sorun haline gelir. Parçayı bir bütün olarak analiz etmeden önce, her ölçüde bu teknik sorun halledilmelidir. Villa-Lobos'un eserlerinde ligadoları anlamak çok zordur. Bazen mantıklı olabilir (1. ölçü), bazense anlaşılması çok zor (8., 9. ölçüler) hatta olanaksızdır (18., 19. ölçüler). Burada gitaristik bir çözüm şu olabilir: Giuliani böyle bir durumda ne yapardı. Mantiki olarak düşünülürse, her ölçünün üçüncü vuruşunun başında ligado yapılmasının uygun olacağı görülür.

İlk problem birinci ölçüdeki la-do diyez ligadosudur. Ligado yapılan iki nota arasında geniş aralık varsa, parmak tele vurduğu anda bir gürültü çıkar. Bu sorunun çözümü, parmağı vurmak yerine, daha kuvvetli bir basınçla bastırmaktır. Bu durumda 4. parmak kol ile pres yapan (vuran değil) elin ayası ile birlikte çalışmalıdır. Notanın armoniğinin sürmesi için 4. parmak do diyez notasında kalabilir.



Bu ölçünün bir diğer özelliği de çapraz bare kullanılmasıdır. Yani 4. teldeki mi ve 3. teldeki la notalarını 1. parmakla, 2. teldeki do diyez notasını ise 2. parmakla çalmak. Böylece en alttaki mi notası boş kalır. Elin durumu çaprazdır ve yalnızca 1. parmağın ucu 3. ve 4. tellere bare yapar. Sol elin I. pozisyonundan, IX. pozisyona geçmesi sorununa gelince, akılda tutulması gereken şudur: Sol elin baş parmağı anlık bir dayanak noktasıdır, elin hareketine bir engel değildir.

1. ölçüden, 2. ölçüye geçerken son do diyez notası, bir sonraki ölçünün ilk sesi olan si notasıyla birleşmelidir. Burada merkez 4. parmağıdır. El si notasını çalacak pozisyona gelmeden, parmak kalkmamalıdır. Yani, yeni hareketin pozisyonu önceden hazırlanmalıdır. Bu hareketin kol yardımıyla olması gerekir.



Etüdün 2. ölçüsü, I. pozisyon, IV. pozisyona giden bir hareketi içerir. I. pozisyonda elin durumu, 2. ve 3. parmakların aynı eşikte yer almalarına olanak sağlayacak biçimde hazırlanmalıdır.



3. ölçü pozisyon değişiklikleri içermez. Burada sorun aşağı-yukarı parmak hareketleri ve inici ligadolardır. Kol hareketleri bu ölçüde rahatlık sağlar.



7. ve 8. ölçülerde ise iki türlü güçlük vardır: I. pozisyon, XII. pozisyona atlama ve sapın ikinci oktavında yarım bare. Atlama hareketinde gerekli olan, kol ve vücudun ahenkli hareketidir. Gitar vücuda eğimli bir açıda olmalı, sola ve öne rahat hareket edebilmelidir. XII. pozisyondaki yarım barede ise, baş parmağı gitarın sapında tutmamak gerekir. Dirsek öne doğru bir hareket yapar. Baş parmak ve işaret parmağının birbirine bakması gerekir. Barede diğer parmakların hareketinin engellenmemesine dikkat edilmelidir.

14. ölçü için ilginç bir çözüm, ilk ligadoyu yapmamak, la'yı (5 telde) boş vurmak ve hemen arkasından bare yapmaktır. Bu arada 6. teldeki fa diyezi susturmamaya dikkat etmek gerekir. 3. ve 4. parmaklar çalındığında kol bareyi bozmadan enlemesine hareket eder.



-20-

Önemli gitaristlerin kullandığı metronom hızları:

T. Santos: 116

M. Barrueco: 144

J. Bream: 129

N. Yepes: 128

E. Fisk: 164

Nota hataları: 4. ölçünün son notası arpej gereği mi yerine, re olmalıdır.

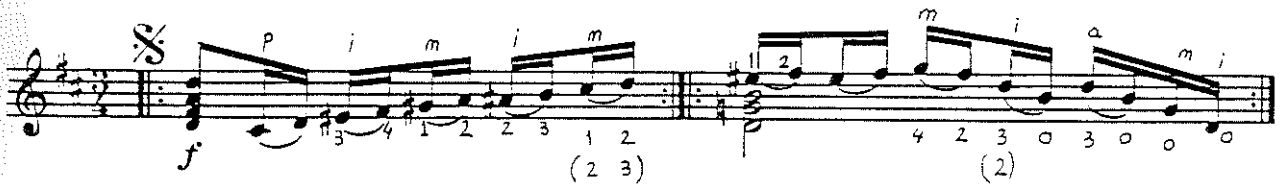
Bazı gitaristler 12. ölçünün son fa diyez notasını kadans gereği sol diyez çalmışlardır.

ETÜT 3

Re majör tonunda olan bu etüdün başında da arpej etüdü yazmaktadır. (Orijinal el yazmalarında bu ibare bulunmaz.) Etüt esas olarak inici, çıkıcı ligadolarla ilgilidir. Bazı ligadolar serbestçe yapılırken, diğerleri bir ya da daha çok sabit parmak kombinasyonlarıyla yapılır (bare, akor gibi).

Çalışmayı mantıklı bir duruma getirebilmek için, öncelikle doğru bir parmaklama yapmak gerekir.

1. ölçünün son ligadosu (do diyez- re), ikinci tekrarda 2. ve 3. parmaklarla çalınır. (İlk defada 1. ve 2. parmaklarla.) Bunun nedeni kolay bir geçiş yapabilmektir. Aynı şekilde, 2. ölçünün son vuruşundan, 3. ölçüye geçişte benzer bir durum vardır. Sol - fa ligadosu 4. ve 2. parmaklarla yapılırken, 4. parmağın alt telin 3. eşiğinde durması için kasılması gerekir. bu parmaklama ardından gelecek olan re-si ligadosu için, 3. parmağı serbest bırakır. Bu ligado özel dikkat ister. 3. parmağın alt tele değmemesi için, eli hafifçe kaldırmak gerekir. Tekrarda bu ligado, geçişi kolay yapmak için 2. parmakla çalınır.



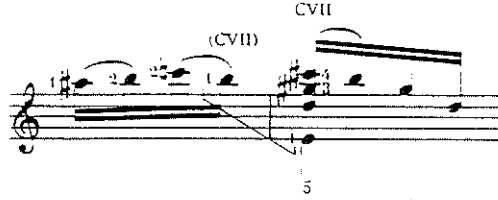
4. ölçüde değişik bir sorun vardır. Burada kısmi bare kullanımı, 1. parmağın alt teldeki fa diyezden, 5. teldeki si notasına zor olan hareketini engeller. Çözüm 1. parmağı bare gibi yerleştirmek, ancak bütün tellere değil, parmağın alt kısmıyla sadece 1. tele bastırmak, ardından 5. teldeki si notasını bare yaparak çalmaktır.

Franck Koonce bu teknikten "hinge bar" olarak bahseder. Gitarda alışıla gelmiş tekniklerden değildir.



6. ölçüdeki; akor önce I. pozisyon, tekrarında ise VI. pozisyon alınabilir.

10. ölçüden, 11. ölçüye geçişte, 1. parmağın çapraz hareket yapmaması için bareyi si notasında yerleştirmek gerekir.



14. ölçüde orijinal el yazmasıyla, nota arısında fark vardır. El yazmasına göre 3. vuruşun ilk notası re olmalıdır.

21. ve 22. ölçülerde çapraz bare gereklidir. 1. parmak si bemol ve fa basarken, 2. parmak 2. telde re notasındadır.



26. ölçüde ise, X. pozisyonda yarım bare yaparak çalmak tercih edilmelidir.

Nota sorunları: 3. ölçünün ilk notasını Yepes do, diğer gitaristler do diyez çalmışlardır. 14. ölçünün 1. vuruşundaki akor seslerinin uzaması istenmiştir. Bu teknik açıdan olanaksızdır. Burada çözüm sadece bas notasının uzaması olabilir. Benzer durum 2. ölçüde de vardır. Ancak akorun boş tellerde olmasından dolayı, burada sesler kısmi olarak uzar. 15. ölçünün ilk akorundaki do diyez sesini J. Bream do naturel olarak çalmıştır. 30. ölçünün 1. vuruşundaki akora iki vuruşluk değer, basa ise bir vuruşluk değer verilmiştir. Akorun normal süresi bir vuruşluk olması gerekir. Son ölçüdeki, armonikler burada da problemdir. Anlaşılması çok güçtür. A3 ve D4 yazımından ne kastedildiği anlaşılır değildir. Armonik ses olarak yazılmayan, ince re notasının üstünde ise boş (o) işareti bulunur.

J. Bream, E. Fisk, M. Barrueco VII. perdede iki harmonik ses çalmışlardır. T. Santos ise VIII. perdede iki harmonik ve 1. tel, X. perdede normal re sesini çalmıştır.

ETÜT 4

Sol majör tonundaki bu etüt, tekrar eden akorlar içindir. Akorda bulunan tüm seslerin eşit olarak tınlaması gerekir. Brezilya'lı gitarist Trubio Santos, parçayı kendi folk müzikleriyle, cazın karışımı olan "bossa-nova" ya benzetmiştir. Ancak tempo bossa-novada olduğu gibi karmaşık değil, daha rahat bir şekilde gider. Parçanın başında ritme ilişkin olarak "un per moderé" ibaresi vardır. Orjinal el yazmasında ise "andante" yazmaktadır.

Gitaristlerin kullandığı metronom hızları şöyledir:

J. Bream:	94
E. Fisk:	53
N. Yepes:	56
T. Santos:	46

Ritmde yavaşlama işaretleri çeşitli yerlerde konulmuştur. 1-2. ve 3-4. ölçülerde "rit." yazmaktadır. Ancak daha sonra "a tempo" yazmaz. Villa-Lobos bu etüdün çalımında daima boş tellerden yararlanmayı önermiştir. Bu etüt boş tellerden ve gitar akordundan yararlanılmak için yazılmıştır. Ancak bu giriş ölçüsü için geçerli değildir.

1. ve 3. ölçüler, sonra da 2. ve 4. ölçüler aynı melodik yolu izler. 5. ve 6. ölçüler aynıdır ve 29-30. ölçülerde tekrar edilirler. 8. ve 9. ölçüler armonik olarak ayrı olsalar da melodik olarak benzerler.

Bu etüt için söylenecek en önemli çalışmalardan biri de akorun bir sesini diğerlerinden öne çıkarmaktır. Örnek olarak 23. ve 24. ölçülerde, melodi orta sestedir ve orta parmak (m) daha kuvvetli çalınmalıdır. Bu sorun için bir yöntem, m parmağını tırnağın daha gerisinden tele vurmaktır. Ya da konsantrasyonla güç bu parmağa yüklenebilir.

Nota hataları: 27. Ölçünün 3. vuruşuyla, 3. ölçünün 3. vuruşu aynıdır. 3. ölçüdeki re notası, re diyez olmalıdır. 38. ölçünün 2. vuruşuyla, 46. ölçünün 2. vuruşu aynıdır. Orta ses la diyez olmalıdır. 47. ölçünün 1. vuruşuyla 39. ölçünün 1. vuruşu aynıdır. 7. ölçüdeki fa diyez notası, fa natürel olmalıdır. 62. ölçünün 1. vuruşunda bir sıfır fazladır. Ayrıca 10. ölçünün ilk vuruşunda 2 tane bas verilmiştir. Ancak ikinci basta akorun vurulup, vurulmayacağı belli değildir. Turibio Santos burada 1. basla birlikte 2 kez akor vurmuş, daha sonra 2 kez mi bas notasını çalmıştır.

ETÜT 5

Parçanın başında hiç bir arıza yoktur. Etüdün modal bir karakteri vardır. Başında teknik anlamda hiç bir şey yazmayan ilk etüddür. Eğer uygun birşey düşünmek gerekirse "ostinato" olabilir. Villa-Lobos basları ve orta sesleri çok akıllıca kullanmıştır. Ancak parça yine de çok gitaristik değildir. Turibio Santos'a göre Brezilya folk gitarının (viola caipira) özelliklerini yansıtır. Parçanın başında "andantino" yazmaktadır. Ancak ilk iki ölçüden sonra, parça dinamik bir özellik taşımaya başlar. Kayıtlarda çok değişik hızlarda çalınmıştır.

Önemli gitaristlerin kullandıkları metronom hızları:

N. Yepes: 62

E. Fisk: 106

T. Santos: 85

J. Bream: 134

M. Barrueco: 123

Bu etüt, sürekli olarak birbirini izleyen üçlülerin oluşturduğu çok iyi düşünülmüş bir yapı üzerine kurulmuştur. Üçlülerin oluşturduğu bu yapıya, üst partide bir melodi hattı ve buna karşı bir de bas hattı eklenmiştir. Parçanın yapısının güzelliği, çıkarılan seslerin renginde, kalitesinde ve birbirine paralel olarak gelişen üç partinin dinamik seviyesinde ortaya çıkmalıdır. İlk iki ölçüde, dalga dalga birbirini izleyen sekiz notanın oluşturduğu yapı, parçanın sonuna kadar devam eder. Ostinato partisi çok değişik biçimlerde ifade edilebilir. Yepes çok ağır icra ettiği bu parçada, ostinato partisini staccato olarak çalmıştır. Bu notaların geri plana gitmesi, bir çok yorumcu tarafından engellenmiştir. Bu notalar eşlik olarak düşünülmemeli, sürekli bir efekt olarak hissedilmelidir. Ostinato partisi sürekli iki ayrı telde icrayı gerektirir. İnterval hep üçlüdür. Gitarda bunun tek telde olması pek hoş olmaz.

Sistematik tekrarın bir ürünü olarak düzenli bir şekilde devam eden ritm ve notaların arasındaki ilişki ciddi bir hava yaratır. Göreceli olarak katı denilebilecek bu yapıya karşılık, üçüncü ölçüde, üst partide değişik bir ritmsel yapıya sahip melodi hattı belirir.

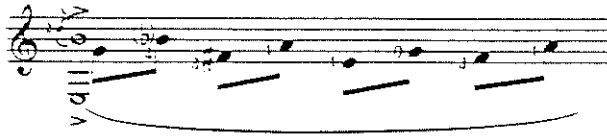
Beşinci ölçüde bas partisi belirir ve üç parti arasında armonik bir etkileşim söz konusu olur. Bu etkileşimde her bir partinin etkisi görülür. Bas ve soprano partilerinin ayrı ayrı baskın çıkmaları gereken bölümler olduğu gibi, her üç partinin beraberce gelişiminden zevk alınacak bölümler de

vardır. Ama bu etüdün güzelliği ve zarafeti, her bir partinin tam zamanında ve gerektiği kadar vurgulanmasıyla çıkar. Bu işi yapmada sağ el çok önemli bir rol üstlenir. Değişik kuvvetteki vuruşlarıyla her bir partiyi baskın çıkarır, ya da geride tutar. Üçüncü ölçüde başlayan üst parti, sadece çeşitli vuruş seviyelerinde değil, bazen dördlük, bazen de sekizlik notalarla çoğalan bir formda tekrarlanır. Üçlülerin meydana getirdiği yapı değişmeden devam eder ve birbirini takip eden basla, soprano partilerine karşı daha hafifçe çalınmalıdır. Sekiz notanın oluşturduğu bu bölümün, nasıl olup da böylesine sakın bir hava yarattığı, gerçekten hayranlık uyandırıcıdır. Eser derin bir şiirsellik ve nostalji taşır. Gelişme içinde Villa-Lobos, Brezilya halk müziğinde kullanılan özel bir süs notasını kullanmıştır. Bu süs notası "expressive" (duygu yüklü) bir anlam taşır. Villa-Lobos bu özelliğin hem bu etüt, hem de 10 numaralı etüt için geçerli olduğunu söylemiştir. Bu etütler Amazon bölgesinin özelliklerini taşır. Villa-Lobos'un deyimiyle 8 ve 10 nolu etütler "Amazon etütleri"dir. Süs notaları elin yardımıyla yapılmalıdır. Böylece, aşağı doğru teli çekerek majör ikili yapan parmak, bir alt tele dokunmaz. Bu süs notası vahşi bir çığlık gibi çıkmalıdır. Müzikal kavramların ötesinde, duygusal bir görevi olmalıdır. Doğal bir gelişmeyle, tonun inceden kalına doğru olan süs notasına karşı, 15. ölçü kalından inceye doğru majör ikili bir süs notası içerir. ama bu sefer bas partisinde değil de üst partide.

Uzak pozisyona geçişi kolaylaştırmak için, 16. ölçünün sonundaki notalar, aşağıda belirtilen, tel ve parmak numaralarıyla olmalıdır.



27. ve 28. ölçülerde si natürel, si bemol çalındıktan sonra kaybolmamalıdır.



37. ölçüden, 40. ölçüye kadar olan bölümde sağ el parmaklarının kontrolüne, özellikle dikkat etmek gerekir; çünkü bu bölümde birbirine karşıt üç partinin tam bir işitsel etki yaratması için, telerin değişik kuvvetlerle çekilmesi gerekir.

Ritmik yapı, diğer seslerle birlikte, 41. ölçüde (crescendo) müziği finale taşır. Bu arada tema ritmik uzamayla 43. ölçüde tekrar belirir. 45. ölçüde aşağı doğru, kesin ve güçlü bir gam ile

çözülür. Bu, 46. ölçüde "piano subito" ya yol açar. Burada hava yavaşça değişerek tonal olur. Yeni düşünce kısa bir süre (46. ve 55. ölçüler arası) devam eder. 56. ölçüde bas do ile ilk temaya dönülür.

Parçada nota sorunları şunlardır: 27. ve 28. ölçülerin başında süsleme (ornament) notası vardır. 27. ölçüde hem süsleme, hem de ardından gelen esas notaya aksan verilmiştir. Bu farklılığın nedeni pek açık değildir. 46. ölçüde "poco meno" ibaresi vardır. Ancak gitaristler buna pek uymamışlardır. Yipes bu kısmı daha hızlı çalmıştır. Bream ve Barrueco aynı tempoda, Santos ve Fisk düşük tempoda çalmışlardır.

48. ölçüdeki mi notası, orijinal el yazmasında mi bemol şeklindedir.

Basılı nota



Orijinal el yazması



65. ölçüdeki armonikler yine tam anlaşılamaz. Orta partideki do notası normal gözükmemekte, ancak notaların üstündeki üç tane yuvarlaktan do notasının da armonik çalınması gerektiği anlaşılmaktadır. J. Bream do notasını normal, diğer iki notayı armonik çalmıştır. T. Santos, E. Fisk ve N. Yipes üçünü de armonik çalmışlardır.

ETÜT 6

Mi minör tonunda olan bu etüd akorlarla ilgilidir. Akor çalışması yapmak aynı zamanda sağ ve sol elin birbirleriyle uyumlu çalışmasını sağlamaktır. Bunu yaparken armonik bütünlüğü oluşturmak ve yüksek sesin oluşturduğu melodi hattını ön plana çıkarmak gerekir. Parça teknik açıdan kolay değildir. Akor geçişlerini oturtabilmek için uzun bir çalışma gerekir.

Etüdün çok yalın bir formu vardır. İlk ölçüdeki 4 akor çalışmanın ana motifini oluşturur.



Parçanın formsal açıdan gidişatı şu şekildedir.

1. bölüm: 1. ve 18. ölçüler arası. (18 ölçü)
2. bölüm: 19 ve 27. ölçüler arası. (9 ölçü)
3. bölüm: 28. ve 45. ölçüler arası (18 ölçü)
4. bölüm: 46. ve 54. ölçüler arası. (9 ölçü)

Coda: 55 ve 56. ölçü M: minör tonunun 6. derecesiyle başlar, dominant-tonik olarak biter.

Parça çeşitleme tarzındadır. Her bölümün son ölçüsü "rall", takip eden ölçüsü ise "a tempo" olarak gösterilmiştir. Akor yapısı bakımından, esas tema ilk ölçü içinde belirlenmiştir. Bundan sonra tekrarlar bu temanın küçük değişiklikleridir. 3. bölümde başlar ayrılır. Bas ve melodi karşılıklı olarak, eşit önemde çalınır.

Parçanın başında ilk üç ölçü, birbirleriyle aynıdır. Her ölçüdeki ilk akor "sforzato" olarak çalınır. Diğer akorların da kesik çalınması gerekir. Müzik Arjantin tangolarına ve Güney Amerika folk müziğinin akompanye stiline benzer. Tempo olarak "Poco Allegro"dur.

Gitaristlerin kullandığı metronom hızları:

N. Yepes: 59

E. Fisk: 74, 81

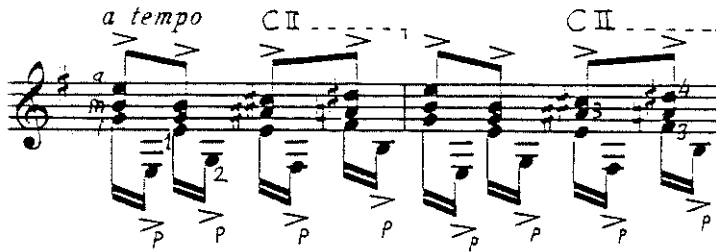
T. Santos: 68, 76

J. Bream: 71, 96

İlk akor baş parmakla çalınır. Melodiyi ön plana çıkarmak için şu teknik uygulanabilir: İlk beş ses baş parmağın etli kısmıyla, son ses tırnakla çalınır. böylece yüksek ses önde tınlar. Baş parmak altı tel üzerinden geçerken, ne kadar hızlı çalınsa da doğal bir arpej ortaya çıkar. Ancak baş parmağın hareketi "sforzato" yaratabilmek için en uygun yoldur. İlk akorun baş parmakla çalımı ritmi bozmamalıdır. İlk akoru izleyen üç akor arpej çalınmamalı, tersine "staccato" çalınmalıdır. Bu akorlar ayrı (non-legado) çalınarak, ritmdeki sekizlik notalar vurgulanmalıdır.

3. ve 4. akorlarda tam bare uygulanır. Ancak bas ses fa diyez, son akorda uzamamalıdır. Bunun en uygun yolu, bas sesi sağ elin baş parmağının kesmesidir. P, i, m, a parmaklarıyla çalınan 4 sesli akorların, melodi hattını ortaya çıkarabilmek için değişik bir teknik uygulanır. Yüzük parmağı biraz açık tutularak parmağa ek bir kuvvet verilmeden telle temas edilir. Bu vuruşta "a" parmağı eşige yaklaştığı için daha kuvvetli bir ses çıkarır. ayrıca ince ses daha metalik ve net olarak diğer seslerin önüne geçer.

28. ölçüden başlayarak, baş parmağın daha önem kazandığı çeşitleme başlar. Burada parmaklar aşağıdaki gibi olmalıdır:



Nota sorunları: 23. ölçünün 2. vuruşunda si natürelidir. Çeşitlemesinde ise bu işaret unutulmuştur. 60. ölçünün 1. vuruşunun üstünde bir sıfır fazladır. 39-46. ölçüler arası için "meno" ibaresi vardır. Hemen ardından "A tempo 1" ibaresi bulunur. Ancak gitaristler bu bölümün temposunda herhangi bir değişiklik yapmamışlardır. 55.-60. ölçüler arası yine "meno" vardır. E. Fisk 1. ölçüyü ağır çalmış, J. Bream ve N. Yepes yavaşlama yapmamış, T. Santos ise en sonda yavaşlama yapmıştır.

Parçada eksik 5, eksik 7 li akorunun kaydırılması sıkça kullanılmıştır. Bu bölümlerde üst tellerin gıcırtiları önemli bir sorundur. Alt dört telde yapılan kaydırmalar için 4. teldeki parmağı, orta 4 telde yapılan kaydırmalarda ise 4. ve 5. tellerdeki parmakları kaldırarak geçiş yapılırsa, bu sorun ortadan kalkar.

ETÜD 7

Mi majör tonunda olan bu etüdün çalınabilmesi için çok iyi bir tekniğe gereksinim vardır. Etüt gam, ligado, arpej, bare gibi bir çok değişik tekniği içerir.

Etüt, A - B - A - C - final formundadır.

A = Très anime - ilk 12 ölçü

B = Moins (Meno) - 13 - 30. ölçüler

A = Birinci bölümün tekrar sunumu - 31-40. ölçüler

C = Pio Mosso - 41 - 55. ölçüler

final - vif = 53-56. ölçüler.

İlk bölümde inici gamlar vardır. Bu gamlar bestecinin istediği hızda çalmalıdır. (Daha hızlı ve kontrol dışı değil.) Tüm notalar tek tek duyulmalıdır. Bu bölümü kolaylaştırmak için ligadolar konulabilir. Son mi diyez notası da baş parmakla çalınabilir.



Ancak apoyando vuruşlarla, ligadosuz ve forte bir çalım, zor olmakla birlikte çok daha iyi etki yaratır. Sağ elde i, a parmaklarını kullanmak, sürati arttırabilir. Her tel değiştirişte el de yukarı doğru çıkmalıdır. Sol elde de aynı şekilde bir hareket olur. Gam mi majör üzerinedir ve altere edilmiş mi sesiyle biter. Modülasyon önce fa diyez minöre, daha sonra sol diyez minöre doğrudur.

2. ölçüde parmaklama sorunu vardır. 2 örnek çözüm:

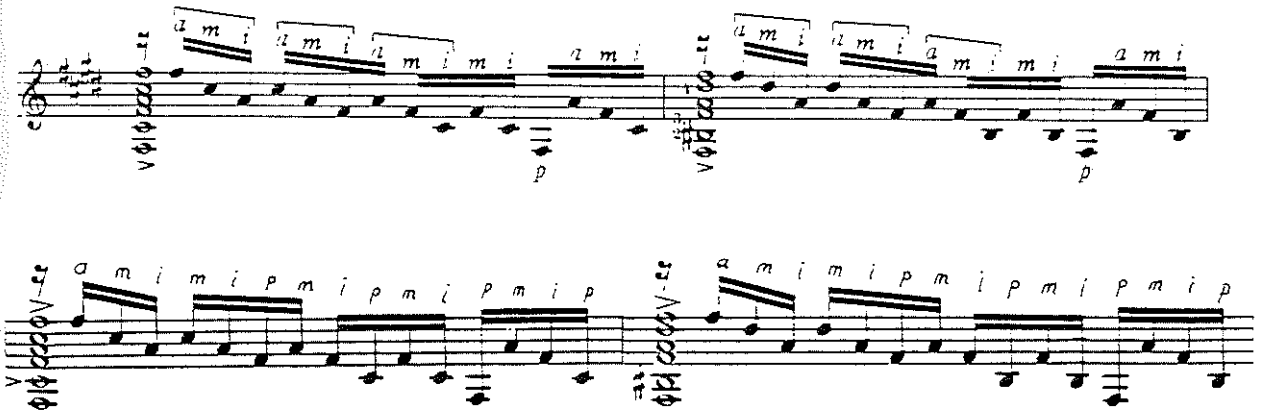


2., 4., 6. ölçülerdeki akorların ritmik etkisi, gam pasajlarıyla kontrast oluşturur. Bu nedenle akorlar kırık çalınmamalıdır.

9. ölçüden başlayarak, kromatik inici sol diyez notasında son bulan inici bir gam vardır. Bütün bu farklı gamlar, ilk ölçüden çıkar. Etüdün birinci bölümünde sabırsızlık ve gerginlik havası vardır. Bu atmosfer, son notası fa olan 12. ölçüde biter. Bu fa notası bir sonraki ölçüde tekrar edilir. Ancak buradaki çalımında farklı bir renk gereklidir. Re minör tonundaki B bölümü dominant 7'li akoruyla başlar. Fa notası apojatürdür. 5. teldeki pedal sese rağmen, bu bölümün tonal etkisi zayıftır. Bu bölümde, açık telleri kullanarak yapılan arpejle desteklenmiş melodi vardır. 1.e ve 2. parmaklar aynı düzende kalır. 3. tel açıktır. (14. ölçüde 2. tel açıktır.) Önceden planlanmış olarak paralel bir iniş söz konusudur. Bir kaç istisna dışında melodi "a" parmağıyla çalınır. Melodi hattının olabildiğince güçlü olarak, apoyondo icra edilmesi gerekir. Baslar çok güçlü olmamalı, melodiye kendini uydurmalıdır. Bas ve melodi aynı anda çalınmalıdır. Aksi halde ritmik anlayış bozulur.

26. ve 27. ölçülerde dikkat sağ ele verilmelidir. a, m, i parmaklarının sürekli kullanımıyla onaltılık notalar, üçlemelere dönüşebilir. Eğer baştaki onaltılık sus uzun tutulursa, aynı sorun ortaya çıkabilir.

Bu bölüm için iki çözüm:



C bölümü, 41. ölçüde, melodinin zayıf vuruşlarda belirlendiği paralel akorlar serisiyle kendini gösterir. Aksanlar bu bölümde bas partisindedir. Basların dayanarak pulgar tekniğiyle baş parmağı bir alt tele dayayarak çalınması uygun olur.

46. ölçüden başlayarak, tonik pedalı üzerinde, birinci çevrilmiş üçlü akorlar, trillerle süslü olarak ortaya çıkar. Trillerde kol ve bileğin yardımı olmalıdır. Yarım bareyle çalınan akorlarda, triller 1. ve 3. parmaklarla olabileceği gibi, hızı sağlamak için 1, 2, 1, 3 sıralamasıyla çalınması daha doğrudur. Bir çok gitarist bu bölümü arpej olarak çalmıştır. Böyle pratik bir yolun doğruluğunun kanıtlanabilir bir yanı olamaz.

Önemli gitaristlerin kayıtlarında kullandıkları metronom hızları şöyledir:

N. Yepes: 143

E. Fisk: 161

T. Santos: 136

J. Bream: 152

M. Barrueco: 152

Nota sorunları: 6. ölçünün 3. vuruşundaki ilk nota la değil, la diyez olmalıdır. 8. ölçünün son notası la diyez olmalıdır. 17. ölçünün 2. vuruşunda 3. ve 4. notalar ters yazılmıştır. Yer değiştirmeleri gerekir. 22. ölçünün 1. vuruşundaki baslar fa diyez ve do diyez olmalıdır. 18. ve 25. ölçülerdeki glissandolar, birçok gitarist tarafından yapılmamıştır. 29. ölçüde gitarın 6 teli olmasına karşın, aynı anda çalınması gereken 7 nota bulunur. Çift olan si sesini tek çalarak bu bölüm çözümlenir. 39. ölçüde Turibio Santos bir ölçü fazla çalmıştır. 9. ve 10. ölçülerdeki, bu bölümün benzerinde olduğu gibi, 41. ölçüdeki "pio mosso" pek uygulanmaz. Bunun nedeni, etüdün bundan sonra teknik açıdan çok zor olmasıdır. J. Bream, T. Santos, N. Yepes bu bölümde yavaşlamışlardır. M. Barrueco ve E. Fisk ise hızlanmışlardır.

ETÜD 8

Do diyez minör üzerine olan bu parça, en çok çalınan etütlerden biridir. Bunun nedeni etüdün güzelliğiyle birlikte, teknik açıdan pek zor olmamasıdır. Diğer etütlerden farklı olarak, Villa-Lobos parçanın başına metronom hızı koymuştur: Modere (1/4 = 80). Ancak gitaristler yine de değişik hızlar kullanmışlardır.

N. Yepes. 40

E. Fisk: 82

T. Santos: 52

J. Bream: 48

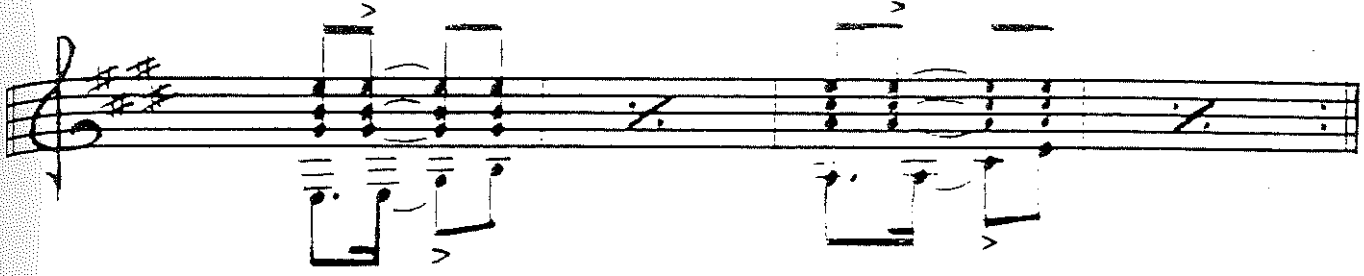
M. Barrueco: 60

Parçada hüzünlü bir ifade vardır. Zaman zaman ritimde serbestlik, anlamlı bir duygu yaratabilir. Bazı gitaristler instruction bölümünden sonra biraz hızlanırlar. Villa-Lobos genç yaşta Brezilya'yı gezme olanağını bulmuştu. Böylece Rio'da hiç bir zaman duyamadığı ritimleri keşfetti. Gitar Brezilya'nın ulusal çalgısıdır. İyi bir gitarist olan Villa-Lobos bu birikimini gitar dışı müziklere de yansıtmıştır. Brezilyalı gitarist Turibio Santos, Villa - Lobos'un müziğinde, başın melodi, gövdenin armoni, ayaklarınsa ritm olduğunu söylemiştir. Bu parçanın ritmi orta tempodaki bir Kuzey Brezilya ritmi olan "Xote"dir.

Xotede bas hattı şu şekildedir:



Akompanye eklenmesi şu şekilde olabilir:



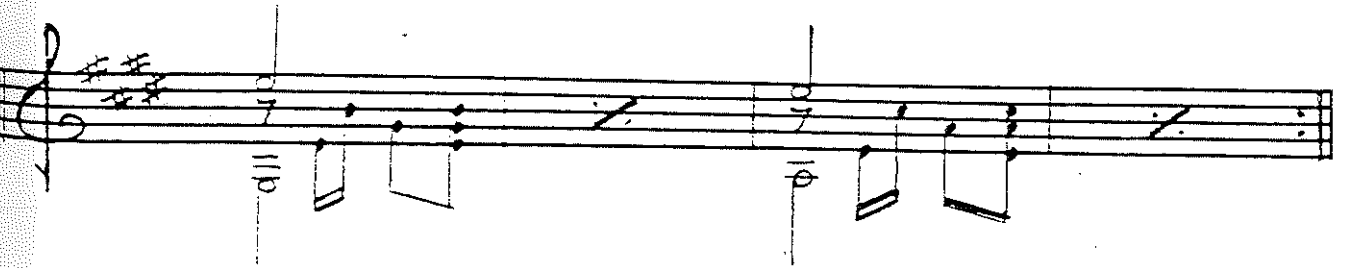
Arpej çeşitlemesi şu şekilde olabilir:



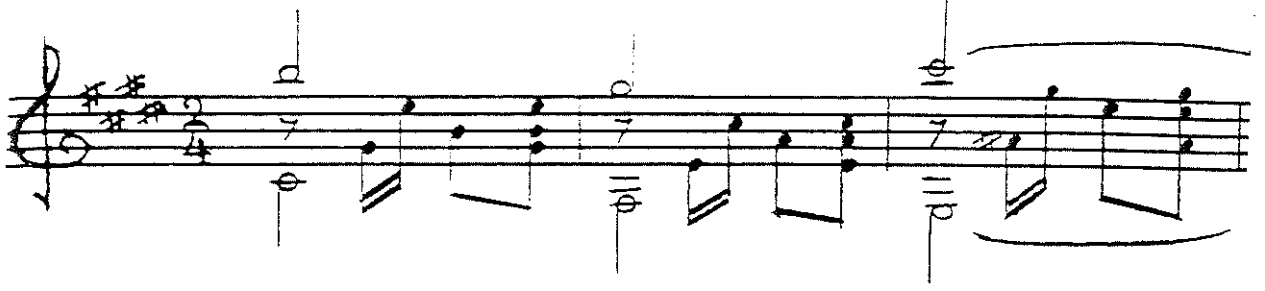
Melodi sesi eklenmesi şu şekilde olabilir:



Diğer bir yazım şekli şu şekilde olabilir:



Az bir değişiklikle 8. etüde ulaşırız:



Xote ritminde vurgulamalar çok önemlidir. Etüde bu vurgulamalar belirtilmiştir.

Bazı gitaristler Villa-Lobos'un müziğinde ritimle oynamayı severler. Ancak bu durumda duygu tümüyle değişebilir. 15. ölçüde sıkça yapılan aşağıdaki ritm değişikliği, parçayı İspanyol müziği havasına sokar.



8 nolu etüt popüler şarkı niteliğindeki basit bir temaya sahiptir. Kimi zaman emprovizasyon izlenimi uyandırır da sağlam bir yapı üzerine kurulmuştur. Tema ilk ölçülerde baslarda hissedilir ve kromatik olarak inen bir artmış dördüyle, bir majör üçlünün bas seslerle birleşen ikili akorlarıyla tamamlanır. Bu bölümün bağlı çalınması çok önemlidir.

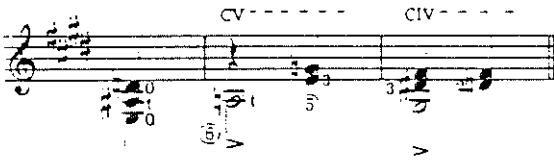


İkinci bölümde (15. ölçü) giriş teması, küçük değişikliklerle, yukarı notalarda kendini gösterir. Armoni ritmik bir formülü tekrarlayarak parçaya özel bir hava verir. Tüm etüt ikilik notalarla gelişir, ama ritmik gelişim ikilik notalara katı bir şekilde bağlı değildir. Aksine parça, çeşitli ritmik figürlerin zarifçe girmesiyle, gittikçe armonik ve melodik bir kumaş gibi dokunarak, bir ölçü serbetliği duygusu uyandırır.

Parça, baş parmağın tırnak darbeleriyle ön plana çıkartabilecek notalarla başlar. Burada baş parmak pulgar olarak kullanılmamalıdır. Ancak notalar, zarafeti bozmadan forte çalınmalıdır. Bunun için de teli mümkün olduğu kadar itmek gerekir. Gitaristin tekniğine göre, gerekirse bilek hareketi de yapılabilir. Kromatik olarak inen tiz seslerde kullanılan armonik eşlik, orta ve işaret parmaklarıyla çalınmalıdır. burada orta parmağı köprüye doğru açmak, metalik bir şarkı havasının ayrışmasını sağlar.

6. ölçüden, 7. ölçüye geçerken zorunlu olmamakla birlikte II. pozisyonda bare kullanılabilir. Bunun nedeni bir sonraki ölçüdeki fa diyez bası çalarken, 1. parmağın 4. telden, 6. tele zıplamasıdır.

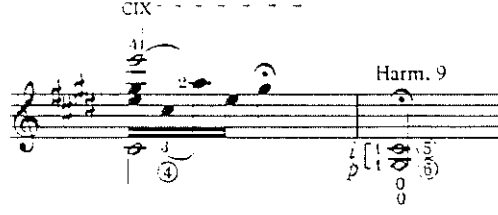
13. ve 14. ölçülerdeki tekrarda, la notasını 6. telden çok, 5. açık telde çalmak tercih edilmelidir. Bunun nedeni açık telin uzunluğundaki armonik zenginliktir. Bu armoniklerin bazılarının eksikliği nedeniyle, 6. teldeki sonoritte daha kısıtlı olacaktır. Bu yöntemin bir diğer yararı da, V. ve IV. pozisyondaki barelerin, teli sıyrarak çıkardığı gıcırtiların engellenmesidir. Ayrıca IV. pozisyondaki bare boş telde olan la sesini tam zamanında susturur.



14. ölçünün tekrarındaki son akorla, baslarda sunulmuş temanın tizlerde görülmeye başladığı onu izleyen akorun bağını görmek oldukça ilginçtir. 14. ölçüdeki re notası, parçanın yorumu açısından büyük önem taşıyan, inici kromatik geçisi tamamlayan (mi, re diyez, re natürel, do diyez) do diyezle karışarak bir bağlantı notası görevi üstlenir. 14. ölçüden, 15. ölçüye geçerken 6. telde olan bare, 5. tele inmeli. Bunun nedeni, 6. telde gereksiz olarak basılacak sol diyez notasının oluşturacağı armoniklerin olumsuz etkisidir.

Aynı pozisyonda olup, farklı yerleşimlerde olan iki bareyi gerektiren bir başka örnek, 19, 20, 21 ve 22. ölçülerde teknik gerekliliklere bağlı olarak, üç değişik şekilde basılan II. pozisyon baresidir. 19. ölçüde bare 5. telin üzerine gelir. 6. tele çıkması gereksiz güç kaybıdır. 20. ölçüde bare ilk 4 teli kapsar, çünkü 5. teli boş bırakmak durumundadır. 21. ve 22. ölçülerde bare bütün telleri kapsamak zorundadır. Çünkü 22. ölçüde 6. telde bulunan fa diyeze tam bir hazırlık yapılmalıdır.

Parçanın sonundaki armonikler IX. perdede 5. ve 6. tellerde çalınmalıdır.



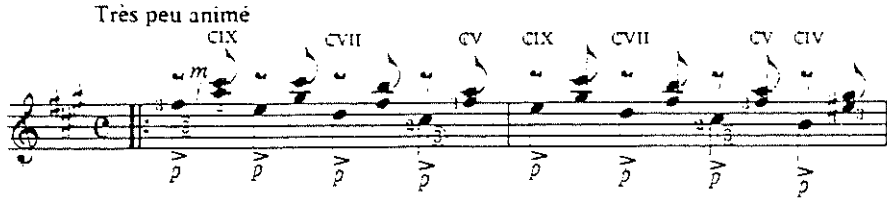
Nota Sorunları: 46. ölçüde bas re notasının yanında nokta vardır. Ardından çalınacak ikinci re notasıyla, ilk sesin uzaması söz konusu olmaz. 48. ölçü de benzerdir. 49. ölçünün sonunda "rit" vardır. Ancak ondan sonra ne zaman "A tempo" olacağı belli değildir. 4. ölçüdeki glissando yapılamaz. Hem boş telden dolayı kaydırma olamaz, hem de basın susması söz konusu olur.

14. ölçünün tekrarının 2. vuruşundaki fa diyez notasını, J. Bream ve N. Yepes fa naturel olarak çalmışlardır. 28. ve 29. ölçüler, 70. ve 71. ölçülerle aynıdır. İlkinde yazılı olan "cres" ve "animando", ikincisinde yazılmamıştır. Büyük bir olasılıkla Villa-Lobos gitaristin hafızasına güvenmiştir. 80. ölçüde Villa-Lobos bir armonik, bir de normal nota yazmış, ancak üstüne armonik anlamına gelen iki tane sıfır koymuştur. Gitaristler iki notayı da armonik olarak çalmışlardır.

ETÜD 9

"Trés per anime" ile başlayan bu etüt için besteci 3 diyezli bir anahtar koymuştur. Bu, son akor da düşünülürse, parçanın fa diyez minör olduğunu gösterir. Ancak benzerlerine göre, buradaki tonalite çok daha serbesttir. Zaman zaman boş teller kullanılır, bu da tonalitenin bulanıklaşmasını getirir.

İlk bölümde sağ el baş parmağı, inici bir melodik hattı takip eden bas partisini çalar.



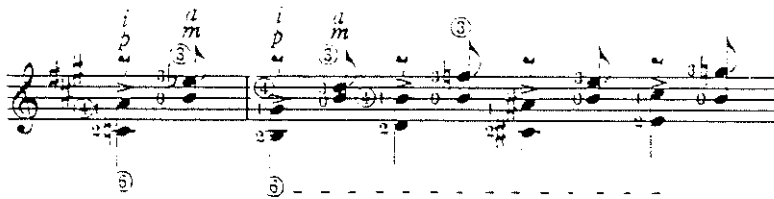
Bu akorlar zinciri ilk sekiz ölçü devam eder. 9. ölçüde etüt açılır. 10. ölçüde arpej (do diyez minör 7 li), inici bir gamla takip edilir. Bu ölçüde altılamaların bulunduğu ritmik bir değişim vardır. Besteci bu ölçünün 39. ölçüdeki tekrarında, IV. pozisyondan çalınmasını istemiştir. Çok iyi bir çalımla, bu elbette ki doğrudur. Ancak arpejin daha iyi tınılaması ve bölümün daha rahat çalınabilmesi için bir çözüm daha vardır. I. pozisyondan başlayan bu çalımda, arpejin ilk beş notası, sol el parmaklarında hiç bir değişim yapılmadan çalınır. Bu şekilde hem her telin doğal rezonansından yararlanılır, hem de akorun toniği olan do diyez uzatılır. İlk altılamanın son notası olan sol diyezi 4. parmakla çalmamak gerekir. Çünkü bu durumda, el I.pozisyondadır. Böylece IV. pozisyona en kötü zamanda geçiş yapılmış olur. Aynı zamanda seste bir bozulma olabilir. Eğer bu geçişte açık mi telinden yararlanılırsa, 1. ve 4. parmaklarla çalınan sol diyez ve si notaları daha parlak olur. Aynı zamanda ritm de daha netleşir. Bu bölümün 3. vuruşundaki I. pozisyona dönüşte de, boş si telinden yararlanmak gerekir. Boş si sesinin uzaması, do diyez minör 7'li arpejinin 7. derecesi olarak uyumlu olur.



Açık tel kullanmadan da bir parmaklama olabilir. Burada doğru parmaklama, IV pozisyonundan, I. pozisyona geçerken 3. teli kullanmaktır. Bu, geçişi parmak hareketiyle değil, bir sıçramayla yapmayı sağlar. Böylece telden istenmeyen bir gıcırta çıkması engellenmiş olur.



11. ölçüyle, 16. ölçü arası açık tellerin sistematik kullanımıyla belirlenir. Melodi 4. teldedir, bas ona paralel bir şekilde gider.



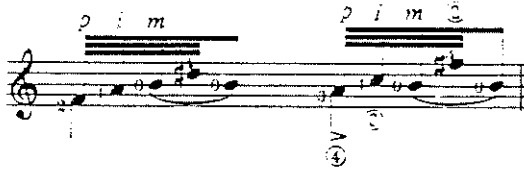
Bu bölümde de paralel kaydırmalardan dolayı gıcırta sorunu vardır. 1. ve 2. parmakları birlikte, ya da tercihe göre bir tanesini havadan zıplatarak çalmak, bu soruna çözüm olur. Melodi 4. teldedir. Bu teli çalan işaret parmağı biraz geriden vurarak, melodiyi öne çıkarmalıdır.

28. ve 29. ölçülerde, basta ve melodide kromatik ters hareket vardır. Bu bölümde bu iki partiyi öne çıkarabilmek için, baş parmağı ve yüzük parmağını iyi kullanmak gerekir. Son vuruştaki fa diyez minör akoruyla birlikte yeni bir bölüm başlar. 3. bölüm ilk 17 ölçünün tekrarıdır. Ancak akorlar arpejlere dönüşmüştür. Tüm etüt A bölümünün çeşitlemeleri üzerine kuruludur. Bu bölüm, süsleme notalarıyla arpej şeklindedir. Bu basit yapıya rağmen, Villa-Lobos müziğin zarafetini korur.

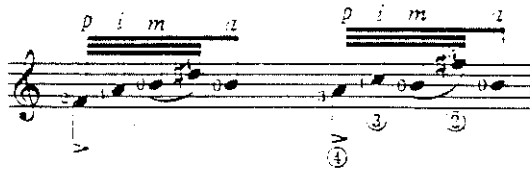


40. ölçü başka bir çeşitleme sunar. Teknik terminolojiyle, açık tellerle karışık ligado. Bu bölüm iki şekilde çalınabilir:

1- Karışık ligadoları kol ve bileğin yardımını akılda tutarak, 4. parmakla çakmak.



2- Sağ elin yüzük parmağını ustaca kullanarak, son si notasını 2. telde çalmak. Bu şekilde yalnızca bir çıkıcı ligado kullanılmış olur. Son nota olan si, yüzük parmağıyla sanki ligado yapıyormuşçasına hafifçe çalınır.



44. ve 45. ölçülerdeki ligadolar daha da zordur. Aşağı pozisyonlarda teller daha yüksektir ve 4. parmağın çalışması zorlaşır. Burada çözüm, yalnız inici ligadoyu yapmak olabilir. Böyle bir çözüme rağmen, bu bölümün çalışımı yine de zordur. 6. ve 4. tellerdeki altılılar ana melodiyi oluşturur. 4. parmakla yapılan ligadoları geri plandadır. Ancak temiz duyulması gerekir. Bu da sapın diplerinde çok zordur. Boş tele doğru ligado yaparken iki hareket olur:

1- Parmağın direkt hareketi

2- Parmağın komşu tele değmesini engelleyen kesici bir hareket.

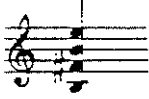
Böyle zor bir pasajda, kolun doğru bir hareketi rahatlatıcı olacaktır. Sesin temizliği için parmak, el ve kol kombine hareket etmelidir.

ETÜT 10

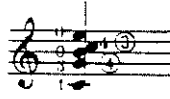
Başlangıç ve bitiş akorları si minördür. Bu çalışma Villa - Lobos gitar etütlerinin ortak özelliği olan, sol el parmaklarının (bir tam beşli ve oktav) perde üzerinde değişik pozisyonlarda kullanılması sağlar. Armoni açık si ve mi tellerinin eklenmesiyle tamamlanır. (Tam dörtlü olan si ve mi sesleri)

Birinci bölümde armonik dönüşümler, enstrümanın eşsiz özellikleri ve bestecinin hayal gücüyle son derece doğal olarak biçimlenir.

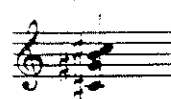
I. pozisyondaki armoni, 7. ölçüde II. pozisyona, 12. ölçüde ise III. pozisyona taşınır.



I. pozisyon



II. pozisyon



III. pozisyon

Böylece birinci bölümün gelişmesi sabit sol el hareketlerinin, kromatik yükselişiyle olur.

Bu bölümün ritm anlayışı değişkenlik sergiler. Ölçülerde 4/8, 3/8, 2/4, 3/4 gibi ritimler kullanılmıştır. Tekrarlanan parmak hareketleri için, 1. ve 4. parmaklar çok iyi yerleştirilmelidir. Boş tellerin seslerinin engellenmemesi için, kol biraz yukarı kalkmalıdır. Kaydırmalarda parmaklara gereksiz güç binmemeli, kolun hareketi ağırlık kazanmalıdır. Bu bölümde ritm çok önemli olduğu için, kırık akorlardan kaçınmalıdır. Basımda 7. ve 8. ölçüler arası atlanmıştır. Bestecinin orijinal el yazmasında 7. ölçüde ilk 8 notadan sonra bir ölçü çizgisi vardır.

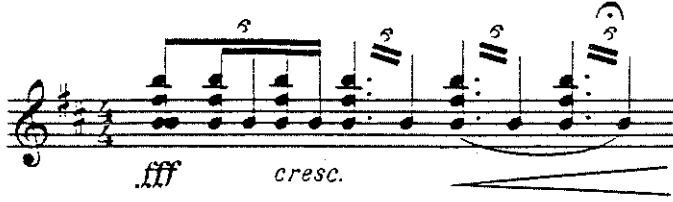
Etüdün ikinci bölümünde, teknik daha da ağırlık kazanır. Bir yandan ligadoların sürekli kullanımı, diğer yandan baslardan doğan güçlü etnik melodi. Bu etüt, Amazon bölgesinin ritmik ve melodik yapılarını içermektedir. Baş parmakla çalınan bas melodi, onaltılık ligadolarından oluşmuş ince seslerle karışmamalıdır. Her ses bireysel bir kimliğe sahiptir. Villa-Lobos "en dehors" ibaresini, baştaki melodik şarkının önemi için yazmıştır. Bu bölüm başlangıçta olduğu gibi, sabit parmaklarla birlikte ligadolar olarak düzenlenmiştir. Ligadoların hafif çalınması, parmaklarda çeviklik sağlar. Pozisyon değişimlerinde bilek ve kola iş düşer. Kondisyon gerektiren bu çalışmada, en az kuvveti harcamaya çalışırken, aralıklı dinlenmelerle parmakların rahatlaması gerekir.

Etüdün formu şu şekilde analiz edilebilir:

- A: Trés animé 1.-20. ölçüler.
B: Un peu animé 21.- 56. ölçüler.
C: 57.-65. ölçüler.
A1: 63.-73 ölçüler ve final.

C bölümü, fa diyez pedalıyla başlar. Giderek yerini fa naturel ve mi seslerine bırakır. Sonunda sekizlik notalardan oluşan ostinato bas, yerini final bölümü olan A1'e bırakır.

Final bölümü, ilk bölümün ritmik varyasyonu şeklindedir. Ritm daha da canlanır. 71. ölçüde etüdün başlangıcındaki akor, ritmik çeşitlemeyle bir oktav yüksekte verilir.



Sondan bir önceki ölçüde romen rakkamıyla gösterilen (I) işaret, i parmağı olmalıdır.

ETÜT 11

Bu etüt, kesinlikle bütün gitaristlerin favorisidir. Çalımı orta bölümdeki arpej dışında çok zor değildir. Baslarda çello stilindeki bir melodiye, boş tellerin hakim olduğu akorlar eşlik eder. (1. prelüt ve gitar konçertosunun 2. bölümü gibi.) Çeşitleme bu parçada da hissedilir. Villa-Lobos gitarın 20. yüzyıla kadar olan bütün olanaklarını, bu etüdün içerisinde kullanır. Orta bölümde 5 ayrı teldeki mi sesinin aynı anda işitilmesiyle başlayan, çana benzeyen bir efekt vardır. Boş telde re sesinin ilavesi ise, gitar tarihinde bir dönüm noktasıdır. Değişik tellerde aynı notaların tekrarı denenmemiş, hatta hayal bile edilmemiştir.

Tempo olarak 4 değişik bölüm vardır: Lento, Pio mosso, Anime, Paco meno.

Gitaristlerin kullandıkları hızlarsa şu şekildedir:

T. Santos:	50/121/179/93
E. Fisk:	74/125/174/94
M. Barrueco:	?/104/175/124
N. Yepes:	64/112/146/124

Bu etüdün ilk bölümü 4. ve 5. tellerde çalınan, duygusal bir temadır. Çelloyu anımsatan bir ses, ritmik bir kalıpla birleşir. Bu bölümdeki iki karşıt özellik, etüt ilerledikçe gelişecektir.

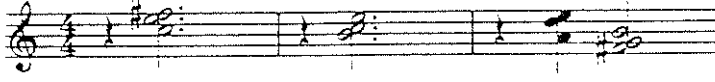
Melodik tema şu şekildedir:



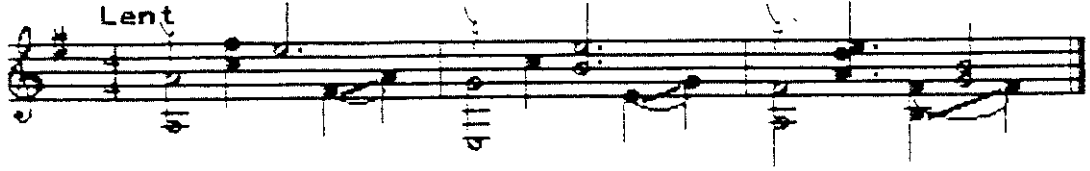
Bas armoniye verecek bir biçimde boş tellerdir.



Eşlik akorlarıysa şu şekildedir:



Ritm sabittir. İkilik bir notayı, 2 tane birlik nota izler. Ancak tempo değişiktir: İlk 3 ölçüde lento, 4. ölçüde pio mosso, 8. ölçüde tekrar lento, 11. ölçüde tekrar pio mosso. 6. ölçünün 2. vuruşu ikiye bölünmüştür. Bu küçük varsayson, etüdün gelişeceğinin küçük bir göstergesidir. Diğer bir özellikse, ilk 4 ölçüdeki 2. vuruşlardaki akorlarda görülür. Burada, Villa-Lobos gitarın doğal olanaklarını kullanır. Bunun sonucu olarak buradaki akorların 1. ve 2. telleri açıktır ve ilk bölümün değişik akorlarını birleştirir. Teknik açıdan, birinci ölçüdeki akor seslerini uzatmak olanaksızdır. 1. ölçüde do, fa diyez ve mi seslerinin ölçünün sonuna kadar uzaması gerekir. Ancak melodideki fa diyez ve layı çaldığımızda sadece boş olan mi uzar. Diğer iki ses, melodiyi çalmak için kalkmak zorundadır. Bu bölümde doğru bir natosyon şöyle olabilir:



Her telin üzerinde değişik bir ses rengi kullanarak, akorların melodiden ayrılması hissi verilirse, bu bölümde bestecinin istediği his verilebilir. Bu da ilk bölümü oluşturan değişik unsurları, uygun bir şekilde sıraya koyacak sağ ele bağlıdır. Akorlardaki ortak ses olan mi, yüzük parmağının, gitarın köprüsüne doğru açılımıyla metalik olarak çalınabilir. İşaret ve orta parmaklar sa naturel bir ses vermelidir. Bu, orkestra olarak düşünüldüğünde telli ve üflemeli çalgıların birleşimini anımsatacak bir nitelik yaratır. Bu arada baş parmak, şarkı söyleyen bir sesi ifade edercesine melodiyi öne çıkarır. Bu çelloya benzeyen bir sestir. Villa-Lobos parçanın başında bunu açıkça belirtir: "Bien chante et très expressif dans la corde"

5. ölçüde ilk kez ortaya çıkan ritmik varyasyon ve bir sonraki ölçüde taklit edilen akorlar tekrar tekrar kullanılacaktır.

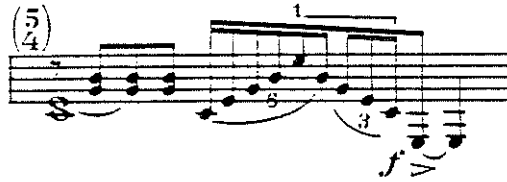
15. ölçüde açık olan 1. ve 2. tellerin üzerindeki, 3. telde duyulan kromatik iniş, ikinci bölüme geçiş sağlar. Formsal olarak etüdün 5 bölümü şöyledir:

- 1. bölüm (A) : 1-14. ölçüler. Sonuncu ölçü köprü niteliğindedir.
- 2. bölüm (B) : 15-47. ölçüler.

3. bölüm (A1) : 48-66. ölçüler
 4. bölüm (B1) : 67-84 ölçüler.
 5. bölüm (A) : 85. ölçüden sonuna dek.

İkinci bölüm 15. ölçüde, pedal görevini yapan açık 2. ve 3. tellerin duyulmasıyla başlar. Bu sesler melodik bir motifle birleşir; birbirine karışmış ısrırlı sekizlik notalarla, sapın değişik perdelinde çalınan bir üçlü majör. Kendini açıkça göstermek istercesine, burada önemli bir müzikal unsur olacak Brezilya müziğinin karakteristlik bir özelliği olan senkoplar ortaya çıkar. İkinci bölüm "anime"dir ve tam bu sırada "sforzato" ve "piano subito" ile şiddetlenen senkoplu ritm belirginleşir. (18. ölçü)

19. ölçü 4/5 ritmindedir. Bu ölçünün 3. vuruşunda başlayan motitüm çalımı çok önemlidir. Çok temiz çalınmalı ve son bas mi notası kuvvetli olarak duyurulmalıdır. Bu motif 23, 27, 31 ve diğer ölçülerde, sapın değişik bölümlerinde tekrarlanır. Hepsinde ortak özellik majör üçlülerin boş tellerle birlikte çalınmasıdır. 5. ve 4. tellerdeki üçlüler, başparmağın çifte vuruşuyla yapılır. İşaret parmağı 3. teli, orta parmaksa 2. teli çalar. Daha sonra işaret parmağı (yüzük parmağı da olabilir.) alttan üstte doğru, glissandoyla bütün telleri çalar. Hareket kol ve bilekten olmalıdır. Bas mi notasına gelindiğinde, hareket birden hızlanırsa sonuç mükemmel olur.



İkinci bölüm tekrarlanan boş sol ve si notalarıyla, diminuendo ve rallentando olarak 47. ölçüde biter. Böylece üçüncü bölüm "poco meno" olarak başlar. Burada birlik vuruşlarla oktav mi ostinatosu başlar.



Ardından arpeje dayalı varyasyonla ilk bölüme dönülür. Onaltılık sekstetlerle çalınan arpejin, görkemli bir havası vardır. 1. ve 6. teldeki mi pedaldır. Baş parmağın üst üç teli birlikte çaldığı

bölümler vardır. Bu pasajlarda boş tel olan re net olarak duyurulmalıdır. Bunun için sol kolu biraz öne çıkarmak, çok yararlı olur. Sol elde parmaklar 1, 2, 4 olabileceği gibi, 1,3,4 de olabilir. Sol eli oturtmak için arpej yapmadan, pozisyon geçişlerini akorsal olarak çalışmak gerekir.

Nota sorunları: 5. ölçünün 4. vuruşunda, eşlik eksik kalmıştır. Burada 4. ölçüyle kıyaslayarak, bir vuruşluk sus işaretinin eksik kaldığı söylenebilir. 19. ölçünün, 3. vuruşundaki do major 7'li akorunun arpeji üzerinde, 1 yerine, index (işaret) parmağının sembolü olan i olmalıdır.

ETÜT 12

Son etüt en zor olanlardan biridir. Diğer etütler kadar melodik olmadığı için, gitaristler arasında pek popüler değildir. Bir çok ritm değişikliği ve paralel akorların görüldüğü 12. etüt, tipik bir Villa-Lobos eseridir. Paralellik ve serilik (teknik açıdan perdelere ve tellere göre), bu parçanın dominant müzikal düşüncesidir. Teknikte ilginç olan, paralel akorlarla "glissando" ve parçanın sonundaki "rasquado"dur.

Gitarda glissandoları yaparken üst tellerden çıkar gıcırtilar büyük sorundur. Ancak, Villa-Lobos iyi bir çalımla, bu seslerin doğal bir efekt etkisi yaratacağını düşünürdü. Bu parça düşüncesine en iyi örnektir. Glissandolar gitarın 20. perdesi gibi kullanılır.

Parçada 9/8'lik ritme, 2/4'lük ölçüler karışır. 3 tane sekizlik vuruş, 4 tane onaltılık vuruş haline gelir. Etüdün başında "anime" ibaresi vardır. Bu kesinlikle hızlı çalınacak anlamındadır. İkinci bölümde "pio mosso" ile birlikte daha da hızlanır.

Gitaristlerin kullandığı tempolar şöyledir:

T. Santos:	135	143
E. Fisk:	124	154
M. Barrueco:	123	160
J. Bream:	120	131
N. Yepes:	130	146

Villa-Lobos'un 12 numaralı etüdü, enstrümanın teknik olanakları açısından düşünülmüş olarak bes-telenmiştir. Parça tam olarak tonal olmasa da, genel olarak la minör etrafında toplanmıştır. La minör akoru gitarın farklı perdelerine (neredeyse hepsine) kaydırılır. Böylece tonalite uçup gider. La ve mi pedalları tonaliteyi ima ediyor gibidir. La minör akoru parçanın ilk akorunda olduğu gibi, son ölçüsünde de bir başka çevirimiyle yer alır.

Etüdün ilk bölümü (A) başlangıcından 21. ölçüye kadar, aynı parmaklandırmayla oluşan, bir dizi paralel akoru içerir. Armoni bu anlayışın etkisindedir. Bundan da etüdün gitarda bestelendiği açıkça anlaşılır. Sol elin parmaklarının sabit olup, hareketin kolla yapıldığı kaydırma bölümlerinde, parmakların tel üzerindeki baskısı minimum düzeyde olmalı, sol elin baş parmağı sapa kuvvet uygulamayıp, engelsiz bir geçiş yapmalıdır.

Parça formsal açıdan şöyledir:

1. Bölüm (A) : 21. ölçüye kadar, aynı parmaklandırmayı değişik pozisyonlarda kullanır.

2. Bölüm (B) : 22. ve 29. ölçüler arasıdır. Sol elin 4- 1 - 0 formülünü kullanır.

3. Bölüm (A1) : 30. ve 38. ölçüler arasıdır. 1. bölümün az farklılıklarla devamı niteliğindedir.

Bu bölümde majör olan kaydırma akoru bareyle yapılmalıdır.

4. Bölüm (C) : 39. ve 69 ölçüler arasıdır. 6. telde boş pedal mi ve 5. telde çalınan melodi, çift ses olarak bu bölümü oluştururlar.

5. Bölüm (A2) : 70. ve 90. ölçüler arasıdır. İlk bölümün tekrarıdır.

6. Bölüm (B1) : 91. ve 98. ölçüler arasıdır. İkinci bölümün tekrarıdır.

7. Bölüm (A3) : 99. ölçüden parçanın sonuna kadar sürer. Coda olarak biraz daha canlıdır.

İkinci bölüm (B) 1. telden, 6. tele ve sonra 6. dan, 1. ye doğru giderek, 4-1-0 formülünde sabit mekanik bir yapı arzeden, onaltılık notalar serisinden oluşur. Bu bölümün sonunda 6. telden, 1. tele doğru 3-1-0 formülü kullanılmıştır. Her vuruşta dört onaltılık notaya bağlı olan ritme uyulmalıdır. Hep boş bir telde biten 4-1-0 ve 3-1-0 formülündeki, 3 parmağın tekrarının üçlemeler dönüşmesini engellemek gerekir. Bunun için dört vuruşta bir aksan yapılmalıdır.

1. Kaçınılan



2. Doğrusu

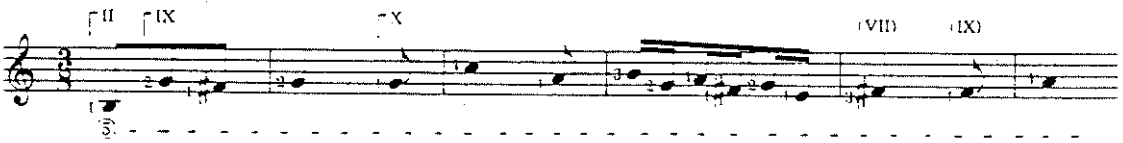


Üçüncü bölümün son 4 ölçüsü (35. ve 38. ölçüler arası), dördüncü bölümün (C) doğasına ipucu niteliğindedir. Her 4 ölçünün sonunda 6. boş telde mi devreye girerek, etüdü yeni bir bölümün başlangıcına götürür. 6. boş telin tekrarı bu bölümün sonuna kadar (69. ölçüye kadar) kesilmeksizin sürer. Dördüncü bölümde çözülmesi gereken iki problem vardır: Biri sağ, diğeryse sol elin parmaklandırılması. Sağ elde aynı anda çalınan iki notanın tekrarları için en uygun teknik seçilmelidir. 5 telden, 6. tele doğru vurulacak i,m ya da i, a en sık kullanılan çözümlerdir. Ancak daha da hız alabilmek için, i parmağının bir mızrap gibi aşağı ve yukarı hareketlerini yapmak gerekir. Hareket tamamen bilekten olmalıdır. Bu teknik tuşe açısından da çok daha elverişlidir.

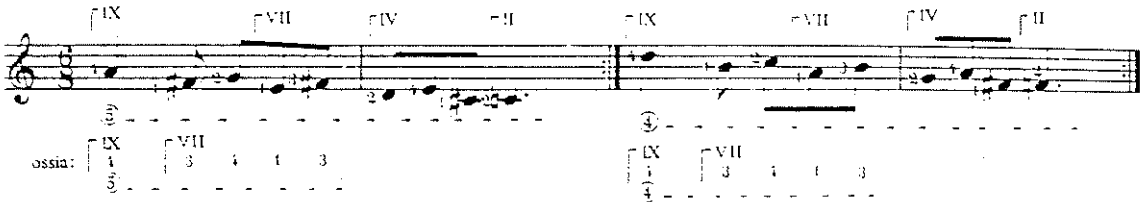


Sol el içinse 5. teli çalan parmaklara dikkat etmelidir. Bu bölümde pozisyon atlamaları en büyük sorundur. Gitaristin kendi tekniğine göre birçok seçeneği vardır. Ancak bu parmaklama el, kol, parmak işbirliğiyle uygulandığında doğru olarak kabul edilebilir. Yol gösterici iki örnek:

1) 46-50. ölçüler için.



2) 51-54. ölçüler için.



Coda etüdün başlangıcı üzerine inşa edilmiştir. Üçlemelerden oluşan ritm, giderek yerini dörtlemelere bırakır. Son ölçüde üzerinde uzatma bağı bulunan sus, hakkıyla yapılmalıdır. Bu müzikal açıdan gerekli olduğu gibi, son la minör akorunun hazırlığı için de önemlidir. Son akoru çalarken, yüzük parmağı (a) 3. teldeki la notasını öne çıkaracak bir şekilde vurmalıdır.

Nota sorunları: 5. ölçünün, 2. vuruşundaki; 2. akorda la diyez notası, la naturel olmalıdır. 74. ölçüde de aynı sorun vardır. Bu paralel giden minör akorun gereğidir. 37. ölçünün 1. vuruşunda bir nota fazladır. Bu bir sonraki ölçüde çok net bir şekilde görülür. Orta ses olan mi fazladır ve çalımı olanaksızdır. 47. ölçüde bas sol yerine mi olmalıdır.

Bu bölümde bas olarak pedal mi gitmektedir. Ayrıca diğer parti 5. telde çalındığı için, sol sesinin icrası olanaksızdır. Çünkü sol sesi III. perdede, diğer oktav sol ise X. perdededir. Böyle bir açılımı parmaklar gerçekleştiremezler. Bu iki nedenden dolayı bas ses mi olmalıdır. 76. ölçünün 2. vuruşunda onaltılık akor minör olmalıdır. 7. ölçüdeki benzerinde olduğu gibi la notasının, la bemol olması gerekir. 105. ölçüde arpej sırası olarak si, sol diyez, mi re, la yazılmış, ardından da la, re, mi, sol diyez, si verilmiştir. Notanın üstünde sağ elle glissando yapılacağı belirtilir. Bu da tek parmakla (işaret parmağı) olabilir. Bu durumda notaların sırası şöyle olmalıdır: Mi, si, sol, re diyez, la/ la, re diyez, sol, si, mi.

X - SONUÇ

Bu tezde Villa-Lobos'un 12 gitar etüdünü araştırdım. Gitar virüoziteye ve eğitimindeki yeri çok önemli olan bu etütlerin hakkıyla çalınması, günümüzde neredeyse virtüoziteye giden tek yoldur. Villa-Lobos'un gitar etütleri yazmış olması, Bach'ın gitarın atası olan lavta için süitler bestelemesi kadar gitaristler için büyük şans olmuştur. Her ikisinde de çözülmesi ve yenilmesi gereken birçok teknik ve müzikal sorun vardır. Villa-Lobos'un gitar etütleri, kendinden önce ve sonra bestelenmiş bütün etütlerden daha üstte olarak, gitar tarihindeki yerini korumaktadır.

XI-ÖZET

HEITOR VILLA-LOBOS'UN 12 GİTAR ETÜDÜNÜN İNCELENMESİ

Bu çalışmamda Villa-Lobos'un gitar etütlerini teker teker teknik, analiz ve yorum açısından inceledim. Bunu, genel olarak Brezilya müziği, besteci olarak Villa-Lobos'un genel müziği ve gitar anlayışı içinden bakarak yapmaya çalıştım.

Aynı zamanda önemli gitaristlerin bu eserleri yorumlayışı, bu konuda önemli bir ışıkta. Ayrıca Villa-Lobos'un etütlerindeki özel sorunların (nota hataları, tel gıcırıltıları gibi) çözümüne fikir getirmeye çalıştım.

EXAMINATION OF HEITOR VILLA-LOBOS' ETUDES FOR GUITAR

XI-SUMMARY

In this study, I examined Villa-Lobos' etudes for guitar, one by one, from the technical, analytical and interpretational point of views. I tried to do, this, generally, by viewing Brazilian music, Villa-Lobos' music and his understanding of the instruments as a whole.

At the same time, the important guitarists interpretation of his music enlightened may path. Other than this, I tried to comment on particular problems, such as notation, creaking of the string, etc.

XII. KAYNAKLAR

Wright, S. (1992), Villa-Lobos,

Oxford University Press-New York

Poppercorn, L., (1980), Villa-Lobos,

Omnibus Press - Cambridge

Carlevaro, A., (1988), The guitar works of Heitor Villa-Lobos,

Chanterelle - Heidelberg.

Appleby, D.P., (1984), Heitor Villa-Lobos A Bio-Bibliography,

Greenwood Press - U.S.A

Çelebioğlu, E., (1986), Tarihsel açıdan Evrensel Müzige giriş,

Üçdal Neşriyat - İstanbul

Heller, A., (1989), The one - world "Style of Villa-Lobos",

Guitar Review, No: 78, Summer 1989, New York

Hodel, B., (1988), Villa-Lobos and the guitar,

Guitar Review, No: 72, Winter 1988, New York

Savijoki, J., (1987), The Guitar works of Heitor Villa-Lobos

Guitar International, May, June,

August, September 1987, London

Nascimento, N., (1986), Villa-Lobos and Brezilian Rhythms,

Guitar International, December 1986, London

ÖZ GEÇMİŞ

3 Aralık 1957'de İstanbul'da doğan Bülent Ergüden, klasik gitara Carlo Dominiconi ile başladı. Daha sonra Okan Demiriş ve Emel Çelebioğlu ile solfej ve teori dersleri çalıştı. Çeşitli ülkelerde John Williams Duarte, Vlademir Mikulka, Leo Brouwer, Thomas Müller - Perring, Wolfgang Landle, Costas Cotsiolis gibi gitaristlerle çalıştı. Bu arada önce Marmara Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesini, daha sonra İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarını bitirdi. Çeşitli radyo, Tv programları ve konserler yaptı.

Halen İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarında gitar öğretmenliği yapan Bülent Ergüden, aynı zamanda Erdem Sökmen denetiminde gitar çalışmalarını sürdürmektedir.