



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**Piyano Anasanat Dalı**

**BESTECİLERİN KENDİ ESERLERİNDEN YAPTIKLARI GİTAR  
TRANSKRİPSİYONLARININ İNCELENMESİ**

**Gürkan GÜLTEKİN**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Ankara, 2023**



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Piyano Anasanat Dalı

BESTECİLERİN KENDİ ESERLERİNDEN YAPTIKLARI GİTAR  
TRANSKRİPSİYONLARININ İNCELENMESİ

Gürkan GÜLTEKİN

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2023

# BESTECİLERİN KENDİ ESERLERİNDEN YAPTIKLARI GİTAR TRANSKRİPSİYONLARININ İNCELENMESİ

**Danışman:** Dr. Öğr. Üyesi Eren SÜALP

**Yazar:** Gürkan GÜLTEKİN

## ÖZ

Bu çalışmada, gitar transkripsiyon literatüründe ender olarak rastlanan, bestecinin kendisi tarafından yapılmış olan gitar transkripsiyonları incelenmiştir. Söz konusu eserlerden seçilen örnekler, transkripsiyonun temel ilkeleri kapsamında ele alınmış ve bu ilkelere ne derecede bağlı kaldıkları değerlendirilmiştir.

Bu bağlamda, yapılan literatür taraması sonucunda notalarına ulaşılabilen bütün eserler değerlendirmeye alınmış, bunun sonucunda da her biri ayrı bir besteciye ait olan üç eser incelenmiştir.

Eserlerin orijinal versiyonları ile gitar transkripsiyonlarının ölçü bazında karşılaştırması yapılarak, arada melodi, armoni ve ritm açısından ne gibi farklılıklar olduğu belirlenmiş, elde edilen veriler ışığında bestecilerin transkripsiyonda, eserin aslına ne derecede bağlı kaldıkları yorumlanmıştır.

Araştırma sonucunda, elde edilen bulguların genel çerçevede bir özeti çıkarılmış, amaç ve hedefler doğrultusunda elde edilen sonuçlar açıklanarak gelecek araştırma ve çalışmalara ışık tutacak öneriler verilmiştir.

**Anahtar sözcükler:** Klasik gitar, transkripsiyon, Mompou, Santorsola, Villa-Lobos.

# THE ANALYSIS OF THE GUITAR TRANSCRIPTIONS MADE BY THE COMPOSERS THEMSELVES

**Supervisor:** Dr. Öğr. Üyesi Eren SÜALP

**Author:** Gürkan GÜLTEKİN

## ABSTRACT

In this study, the guitar transcriptions made by the composers themselves, which are rare in guitar literature, were examined. The instances selected from such works were discussed in the concept of fundamental principles of transcription and the extent to which those principles apply to these instances, was evaluated.

In this context, all of the works that the scores of which can be reached, were taken into consideration. As a result, three works that belong to different composers, were examined.

By making measure-level comparisons of the original versions and the guitar transcriptions of these works, their melodic, harmonic and rhythmic differences were determined. With the guidance of the data obtained, interpretations were made on the degree that the composers remain consistent with their original works.

In the end, the results obtained from the study were summarized in a general perspective, along with the explanations of the results obtained in terms of the goals of the study and suggestions that will shed light on future research.

**Keywords:** Classical guitar, transcription, Mompou, Santorsola, Villa-Lobos.

## TEŞEKKÜR

Çalışmama önemli katkılar sunmuş olan, başta akademik danışmanım **Dr. Öğr. Üyesi Eren SÜALP** olmak üzere konservatuvardaki bütün hocalarıma, yüksek lisans eğitimimde kendisinden dersler aldığım hocam **Prof. Dr. Ahmet KANNECİ'ye**, tezime eleştirileri ve önerileri ile katkıda bulunan hocam **Dr. Öğr. Üyesi Erkan Mehmet KARAGÜLLE'ye**, araştırmamda yer alan eserlerin el yazmalarına ulaşabilmemi sağlayan **Laura DEARMAS** ve **Kazuyoshi SUWA'ya**, müzik teorisi alanındaki bilgisiyle eser analizlerime ve nota yazımlarıma rehberlik yapan kontrbas sanatçısı arkadaşım **Evren ŐEN'e** sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

## İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	I
ABSTRACT .....	II
TEŞEKKÜR .....	III
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	IV
GÖRSEL DİZİNİ.....	VI
TANIMLAR DİZİNİ .....	XIII
GİRİŞ .....	1
<b>1.BÖLÜM: GENEL BİLGİLER .....</b>	<b>4</b>
1.1. TRANSKRİPSİYON VE TEMEL İLKELERİ .....	4
1.2. BESTECİLER HAKKINDA GENEL BİLGİLER.....	5
1.2.1. Federico Mompou .....	5
1.2.2. Guido Santorsola.....	11
1.2.3. Heitor Villa-Lobos .....	13
1.3. PROBLEM TANIMI.....	19
1.3.1. Problem Cümlesi .....	19
1.3.2. Alt problemler .....	20
1.4. ARAŞTIRMANIN AMACI.....	20
1.5. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ .....	20
1.6. VARSAYIMLAR .....	21
1.7. SINIRLILIKLAR.....	21
<b>2. BÖLÜM: YÖNTEM.....</b>	<b>22</b>
2.1. ARAŞTIRMANIN TÜRÜ.....	22
2.2. EVREN VE ÖRNEKLEM.....	22
2.3. VERİLERİN TOPLANMASI .....	23
<b>3. BÖLÜM: BULGULAR VE YORUMLAR.....</b>	<b>24</b>
3.1. ESERLERİN ORIJINALLERİ İLE GİTAR TRANSKRİPSİYONLARININ KARŞILAŞTIRILMASI .....	24

3.1.1. Federico Mompou / Cancion y Danza No. 10'a ilişkin bulgular .....	24
3.1.2. Guido Santorsola / Choro No. 1'e ilişkin bulgular .....	35
3.1.3. Heitor Villa Lobos / Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria'ya ilişkin bulgular .....	57
<b>4. BÖLÜM : SONUÇ .....</b>	<b>84</b>
<b>5.BÖLÜM : TARTIŞMA.....</b>	<b>86</b>
<b>KAYNAKLAR.....</b>	<b>88</b>
<b>ETİK BEYANI .....</b>	<b>91</b>
<b>ORİJİNALLİK RAPORU.....</b>	<b>92</b>
<b>ORIGINALITY REPORT.....</b>	<b>93</b>
<b>YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....</b>	<b>94</b>

## GÖRSEL DİZİNİ

<b>Görsel 1.</b> J.S BACH / BWV 1003 keman sonatı el yazması .....	2
<b>Görsel 2.</b> J.S BACH / BWV 964 klavsen sonatı el yazması.....	2
<b>Görsel 3.</b> J.S BACH / BWV 1011 viyolonsel süiti el yazması.....	2
<b>Görsel 4</b> J.S BACH / BWV 995 lavta süiti el yazması .....	2
<b>Görsel 5.</b> Cancion y Danza No. 10 / Federico Mompou el yazması (Suwa). .....	24
<b>Görsel 6.</b> Cancion y Danza No. 10 / Federico Mompou el yazması (Suwa). .....	25
<b>Görsel 7.</b> Cancion y Danza No. 10, Cancion, Ölçü 2, Orijinal Aktarım .....	26
<b>Görsel 8.</b> Cancion y Danza No. 10, Cancion, Ölçü 2, Gitar Transkripsiyonu .....	26
<b>Görsel 9.</b> Cancion y Danza No. 10, Cancion, Ölçü 5, Orijinal Aktarım .....	27
<b>Görsel 10.</b> Cancion y Danza No. 10, Cancion, Ölçü 5, Gitar Transkripsiyonu .....	27
<b>Görsel 11.</b> Cancion y Danza No. 10, Cancion, Ölçü 5 - 7, Alt parti yürüyüşü – Orijinal Aktarım .....	27
<b>Görsel 12.</b> Cancion y Danza No. 10, Cancion, Ölçü 5 - 7, Alt parti yürüyüşü – Gitar Transkripsiyonu .....	27
<b>Görsel 13.</b> Cancion y Danza No. 10, Cancion, Ölçü 6 , Orijinal Aktarım .....	28
<b>Görsel 14.</b> Cancion y Danza No. 10, Cancion, Ölçü 6 , Gitar Transkripsiyonu .....	28
<b>Görsel 15.</b> Cancion y Danza No. 10, Cancion, Ölçü 11, Orijinal Aktarım .....	29
<b>Görsel 16.</b> Cancion y Danza No. 10, Cancion, Ölçü 11, Gitar Transkripsiyonu .....	29
<b>Görsel 17.</b> Cancion y Danza No. 10, Cancion, Ölçü 13, Orijinal Aktarım .....	30
<b>Görsel 18.</b> Cancion y Danza No. 10, Cancion, Ölçü 13, Gitar Transkripsiyonu .....	30
<b>Görsel 19.</b> Cancion y Danza No. 10, Cancion, Ölçü 15, Orijinal Aktarım .....	31
<b>Görsel 20.</b> Cancion y Danza No. 10, Cancion, Ölçü 15, Gitar Transkripsiyonu .....	31
<b>Görsel 21.</b> Cancion y Danza No. 10, Cancion, Ölçü 21 - 24, Orijinal Aktarım .....	32
<b>Görsel 22.</b> Cancion y Danza No. 10, Cancion, Ölçü 21 - 24, Gitar Transkripsiyonu .....	32
<b>Görsel 23.</b> Cancion y Danza No. 10, Cancion, Ölçü 13 - 16, Orijinal Aktarım .....	33
<b>Görsel 24.</b> Cancion y Danza No. 10, Danza , Ölçü 13 - 16, Gitar Transkripsiyonu .....	34
<b>Görsel 25.</b> Cancion y Danza No. 10, Danza, Ölçü 25 - 27, Orijinal Aktarım .....	34



<b>Görsel 26.</b> Cancion y Danza No. 10, Danza, Ölçü 25 - 27, Gitar Transkripsiyonu .....	34
<b>Görsel 27.</b> Choro No. 1 / Guido SANTORSOLA – Yayınlanmış edisyon .....	35
<b>Görsel 28.</b> Choro No. 1, Ölçü 1- 4 (İntrodüksiyon), Orijinal Aktarım .....	36
<b>Görsel 29.</b> Choro No. 1, Ölçü 1- 4 (İntrodüksiyon), Gitar Transkripsiyonu .....	37
<b>Görsel 30.</b> Choro No. 1, Ölçü 5, Orijinal Aktarım.....	37
<b>Görsel 31.</b> Choro No. 1, Ölçü 5, Gitar Transkripsiyonu .....	37
<b>Görsel 32.</b> Choro No. 1, Ölçü 5, Orijinal Aktarım.....	38
<b>Görsel 33.</b> Choro No. 1, Ölçü 5, Gitar Transkripsiyonu .....	38
<b>Görsel 34.</b> Choro No. 1, Ölçü 7 (İntrodüksiyon), Orijinal Aktarım .....	39
<b>Görsel 35.</b> Choro No. 1, Ölçü 7 (İntrodüksiyon), Gitar Transkripsiyonu .....	39
<b>Görsel 36.</b> Choro No. 1, Ölçü 8, Orijinal Aktarım.....	40
<b>Görsel 37.</b> Choro No. 1, Ölçü 8, Gitar Transkripsiyonu .....	40
<b>Görsel 38.</b> Choro No. 1, Ölçü 11 – 12, Orijinal Aktarım .....	41
<b>Görsel 39.</b> Choro No. 1, Ölçü 11 – 12, Gitar Transkripsiyonu.....	41
<b>Görsel 40.</b> Choro No. 1, Ölçü 13, Orijinal Aktarım.....	42
<b>Görsel 41.</b> Choro No. 1, Ölçü 13, Gitar Transkripsiyonu .....	42
<b>Görsel 42.</b> Choro No. 1, Ölçü 14, Orijinal Aktarım.....	43
<b>Görsel 43.</b> Choro No. 1, Ölçü 14, Gitar Transkripsiyonu .....	43
<b>Görsel 44.</b> Choro No. 1, Ölçü 15, Orijinal Aktarım.....	44
<b>Görsel 45.</b> Choro No. 1, Ölçü 15, Gitar Transkripsiyonu .....	44
<b>Görsel 46.</b> Choro No. 1, Ölçü 16, Orijinal Aktarım.....	44
<b>Görsel 47.</b> Choro No. 1, Ölçü 16, Gitar Transkripsiyonu .....	45
<b>Görsel 48.</b> Choro No. 1, Ölçü 17, Orijinal Aktarım.....	45
<b>Görsel 49.</b> Choro No. 1, Ölçü 17, Gitar Transkripsiyonu .....	45
<b>Görsel 50.</b> Choro No. 1, Ölçü 19 – 20, Orijinal Aktarım.....	47
<b>Görsel 51.</b> Choro No. 1, Ölçü 21, Orijinal Aktarım.....	47
<b>Görsel 52.</b> Choro No. 1, Ölçü 19 - 21, Gitar Transkripsiyonu .....	47
<b>Görsel 53.</b> Choro No. 1, Ölçü 22 - 23, Orijinal Aktarım.....	48
<b>Görsel 54.</b> Choro No. 1, Ölçü 22- 23, Gitar Transkripsiyonu .....	48
<b>Görsel 55.</b> Choro No. 1, Ölçü 30 - 31, Orijinal Aktarım.....	50
<b>Görsel 56.</b> Choro No. 1, Ölçü 30 - 31, Gitar Transkripsiyonu .....	50
<b>Görsel 57.</b> Choro No. 1, Ölçü 32 – 33, Orijinal Aktarım.....	51

<b>Görsel 58.</b> Choro No. 1, Ölçü 32 – 33, Gitar Transkripsiyonu .....	51
<b>Görsel 59.</b> Choro No. 1, Ölçü 34 - 37, Orijinal Aktarım.....	53
<b>Görsel 60.</b> Choro No. 1, Ölçü 34 - 37, Gitar Transkripsiyonu .....	53
<b>Görsel 61.</b> Choro No. 1, Ölçü 38 - 41, Orijinal Aktarım.....	54
<b>Görsel 62.</b> Choro No. 1, Ölçü 38 - 41, Gitar Transkripsiyonu .....	54
<b>Görsel 63.</b> Choro No. 1, Ölçü 42 - 45, Orijinal Aktarım.....	55
<b>Görsel 64.</b> Choro No. 1, Ölçü 42 – 45, Gitar Transkripsiyonu .....	55
<b>Görsel 65.</b> Choro No. 1, Ölçü 49 - 50, Orijinal Aktarım.....	56
<b>Görsel 66.</b> Choro No. 1, Ölçü 49 – 50, Gitar Transkripsiyonu .....	56
<b>Görsel 67.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 – Aria / H. Villa-Lobos / Yayımlanmış edisyon .....	57
<b>Görsel 68.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 1 - 2 (İntrodüksiyon), viyolonsel partisi.....	59
<b>Görsel 69.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 1 - 2 (İntrodüksiyon), Orijinal Aktarım.....	59
<b>Görsel 70.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 1 - 2 (İntrodüksiyon), Gitar Transkripsiyonu .....	59
<b>Görsel 71.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 4, Orijinal Aktarım .....	60
<b>Görsel 72.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 4, Gitar Transkripsiyonu .....	60
<b>Görsel 73.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 5, Orijinal Aktarım .....	61
<b>Görsel 74.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 5, Gitar Transkripsiyonu .....	61
<b>Görsel 75.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 6, Orijinal Aktarım .....	61
<b>Görsel 76.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 6, Gitar Transkripsiyonu.....	61
<b>Görsel 77.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 7, Orijinal Aktarım .....	62
<b>Görsel 78.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 7, Gitar Transkripsiyonu .....	62

<b>Görsel 79.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 7 – devam – Orijinal Aktarım.....	62
<b>Görsel 80.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 7 - devam, Gitar Transkripsiyonu .....	63
<b>Görsel 81.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 7-8 geçiş, Gitar Transkripsiyonu .....	63
<b>Görsel 82.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 8, Orijinal Aktarım .....	63
<b>Görsel 83.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 8, Gitar Transkripsiyonu .....	63
<b>Görsel 84.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 9, Orijinal Aktarım .....	65
<b>Görsel 85.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 9, Gitar Transkripsiyonu .....	65
<b>Görsel 86.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 13, Orijinal Aktarım .....	66
<b>Görsel 87.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 13, Gitar Transkripsiyonu .....	66
<b>Görsel 88.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 14, Orijinal Aktarım .....	66
<b>Görsel 89.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 14, Gitar Transkripsiyonu .....	66
<b>Görsel 90.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 15, Orijinal Aktarım .....	67
<b>Görsel 91.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 15, Gitar Transkripsiyonu .....	67
<b>Görsel 92.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 16, Orijinal Aktarım .....	68
<b>Görsel 93.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 16, Gitar Transkripsiyonu .....	68
<b>Görsel 94.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 17, Orijinal Aktarım .....	69

<b>Görsel 95.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 17, Gitar Transkripsiyonu .....	69
<b>Görsel 96.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 18, Orijinal Aktarım .....	69
<b>Görsel 97</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 18, Gitar Transkripsiyonu .....	69
<b>Görsel 98.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 19, Orijinal Aktarım .....	70
<b>Görsel 99.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 19, Gitar Transkripsiyonu .....	70
<b>Görsel 100.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 20, Orijinal Aktarım .....	70
<b>Görsel 101.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 20, Gitar Transkripsiyonu .....	70
<b>Görsel 102.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Piu Mosso, Orijinal Bas Yürüyüşü.....	71
<b>Görsel 103.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Piu Mosso, Transkripsiyondaki Bas Yürüyüşü .....	71
<b>Görsel 104.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria – Piu Mosso, viyolonsel partilerinin dağılımı .....	72
<b>Görsel 105.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Piu Mosso, Ölçü 2, Orijinal Aktarım.....	73
<b>Görsel 106.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Piu Mosso, Ölçü 2, Gitar Transkripsiyonu .....	73
<b>Görsel 107.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Piu Mosso, Ölçü 3, Orijinal Aktarım .....	73
<b>Görsel 108.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Piu Mosso, Ölçü 3, Gitar Transkripsiyonu .....	73
<b>Görsel 109.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Piu Mosso, Ölçü 4, Orijinal Aktarım .....	74
<b>Görsel 110.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Piu Mosso, Ölçü 4, Gitar Transkripsiyonu .....	74

<b>Görsel 111.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Piu Mosso, Ölçü 5, Orijinal Aktarım .....	75
<b>Görsel 112.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Piu Mosso, Ölçü 5, Gitar Transkripsiyonu .....	75
<b>Görsel 113.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Piu Mosso, Ölçü 6, Orijinal Aktarım .....	75
<b>Görsel 114.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Piu Mosso, Ölçü 6, Gitar Transkripsiyonu .....	75
<b>Görsel 115.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Piu Mosso, Ölçü 7, Orijinal Aktarım .....	76
<b>Görsel 116.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Piu Mosso, Ölçü 7, Gitar Transkripsiyonu .....	76
<b>Görsel 117.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Piu Mosso, Ölçü 8, Orijinal Aktarım .....	77
<b>Görsel 118.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Piu Mosso, Ölçü 8, Gitar Transkripsiyonu .....	77
<b>Görsel 119.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Grandioso, Ölçü 1, Orijinal Aktarım .....	79
<b>Görsel 120.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Grandioso, Ölçü 1, Gitar Transkripsiyonu .....	79
<b>Görsel 121.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria -Grandioso, Ölçü 2, Orijinal Aktarım .....	80
<b>Görsel 122.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Grandioso, Ölçü 2, Gitar Transkripsiyonu .....	80
<b>Görsel 123.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Grandioso, Ölçü 3, Orijinal Aktarım .....	80
<b>Görsel 124.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Grandioso, Ölçü 3, Gitar Transkripsiyonu .....	81
<b>Görsel 125.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Grandioso, Ölçü 4, Orijinal Aktarım .....	81
<b>Görsel 126.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Grandioso, Ölçü 4, Gitar Transkripsiyonu .....	81

<b>Görsel 127.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Grandioso, Ölçü 5 - 7, Gitar Transkripsiyonu .....	82
<b>Görsel 128.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria -Grandioso, Ölçü 8, Orijinal Aktarım .....	82
<b>Görsel 129.</b> Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Grandioso, Ölçü 8, Gitar Transkripsiyonu .....	82

## TANIMLAR DİZİNİ

**Basso Continuo:** “Sürekli bas. Genellikle Barok müzikte toplu çalışta viyolonsel, viyola da gamba, fagot, bas, lavta, org ve klavsen gibi pes sesleri çıkarabilen çalgıların eşlikte eserin süresi boyunca tonaliteyi desteklemek için çaldığı bas partisi.” (Aktüze, 2010, s. 53)

**Divisi:** “Orkestra partilerindeki parti bölünmesi” (Uluç, 2019, s. 101)

**Muvman (Mouvement):** “Senfoni, konçerto, sonat, süit gibi çok kısımlı eserlerin bölümlerine verilen ad.” (Aktüze, 2010, s. 401)

**Oktav transpozeli sol anahtarı:** Yazıldığı oktavın bir oktav altından duyulan seslerin ifade edildiği sol anahtarı. Klasik gitarda genel olarak bu anahtar kullanılır.

**Orijinal aktarım:** Bkz. “2.3. Verilerin Toplanması”

**Diptik:** “Bir sanat terimi olarak diptik, iki parçadan ya da panelden oluşan ve birlikte tek bir sanat eseri oluşturan eserlerdir. Bunlar birbirine iliştilirilebilir ya da birbirine eklenerek sunulabilir.”

(Wikipedia. Dyptich. Erişim : 03.10.2023. <https://en.wikipedia.org/wiki/Diptych>)

## GİRİŞ

Klasik gitar repertuarı, çok boyutlu ve geniş bir yelpazeye sahiptir. Gitar için bestelenmiş orijinal eserler olduğu gibi, farklı enstrümanlardan gitara uyarlanmış eserler de repertuarın önemli bir bölümünü oluşturur. Fernando Sor(1778 - 1839), Ferdinando Carulli (1770 - 1841), Mauro Giuliani (1781 - 1829), Francisco Tarrega (1852 - 1909) vb. isimler başta olmak üzere birçok besteci, gitar için eserler vermişlerdir. Ancak Johann Sebastian Bach (1685 - 1750), Domenico Scarlatti(1685 - 1757), Isaac Albeniz(1860 - 1909), Enrique Granados(1867 - 1916) gibi birçok besteci de, gitar için hiçbir eser yazmamış olmalarına karşın, eserleri gitar repertuarında yaygın bir şekilde seslendirilmektedir. Bunun yanında; Francisco Tarrega(1852 - 1909), Mauro Giuliani(1781 - 1829), Johann Kaspar Mertz (1806 - 1856), Agustin Barrios Mangore(1885 - 1944) gibi bazı gitar bestecileri de, kendi eserlerinin yanı sıra gitar için yaptıkları transkripsiyonlarla da ünlüdürler. İspanyol klasik gitar virtüözü Andres Segovia(1893 - 1987), yaptığı transkripsiyonlar ile gitar repertuarını oldukça genişletmiştir ve bu katkılarıyla klasik gitar tarihinde önemli bir yere sahiptir.

Gitar transkripsiyonları üzerine literatürde birçok araştırma, makale ve tez bulunmaktadır. Ancak bu çalışmaların tamamına yakını, bir eserin, bestecisi dışında kişiler tarafından yapılan transkripsiyonlarını incelemektedir. Bu araştırma, bestecilerin kendi gitar transkripsiyonlarını incelemesi ve bunları genel bir başlık altında toplaması bakımından diğerlerinden ayrılmaktadır.

Bestecilerin kendi eserlerinden yaptıkları transkripsiyonların tarihte birçok örneği vardır. Örneğin J.S Bach, BWV 1003 la minör keman sonatını, BWV 964 re minör klavsen sonatı olarak klavsene, BWV 1011 do minör viyolonsel süitini (No. 5) ise BWV 995 sol minör lavta süiti olarak lavtaya uyarlamıştır. Edward Elgar'ın "Enigma varyasyonları" ve Stravinsky'nin "Ateş Kuşu" adlı bale müziği de, bestecilerin kendileri tarafından yapılan piyano transkripsiyonlarına örnektir.





**Görsel 1.** J.S BACH / BWV 1003 keman sonatı el yazması (BACH, 1726)

<https://tinyurl.com/2s3eacx5>



**Görsel 2.** J.S BACH / BWV 964 klavsen sonatı el yazması (BACH, 1750)

<https://tinyurl.com/yckxbauw>



**Görsel 3.** J.S BACH / BWV 1011 viyolonsel süiti el yazması (BACH, 1760 - 1789)

<https://tinyurl.com/2p8jpkvw>



**Görsel 4** J.S BACH / BWV 995 lavta süiti el yazması (BACH, 1727 - 1731)

<https://tinyurl.com/5n7juywi>

Müzik tarihinde örneklerine nisbeten sık rastlanabilen bu olgunun, gitar literatüründeki örnekleri yok denecek kadar azdır. Ancak diğer yandan, yirminci yüzyılda özellikle Segovia'nın çabaları sonucunda, gitarist olmayan birçok besteci, gitar için eserler yazmıştır. Bu bestecilerin çoğunlukla gitar çalmadıkları düşünüldüğünde, bu eserleri piyano ya da diğer enstrümanlar üzerinde düşünüp tasarlamış olmaları olasıdır. Bu açıdan bakıldığında, gitarist olmayan bestecilerin, eserlerini en başta gitar için yazarken dahi bir çeşit aktarım süreci izledikleri fikri öne sürülebilir.

Bu araştırma kapsamında incelenmiş olan eserler ise, orijinali başka bir enstrüman için yazıldıktan bir süre sonra bestecisi tarafından gitara uyarlanmış eserlerdir. Bu bağlamda, seçilen üç bestecinin birer tane eseri ele alınmış ve bu eserler, orijinalleriyle karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir. Araştırmanın, söz konusu bestecilerin hem gitara hem de kendi eserlerine bakış açılarını anlamaya yönelik ipuçları sunacağı öngörülmektedir.

## 1. BÖLÜM: GENEL BİLGİLER

Bu bölümde; öncelikle transkripsiyon kavramı ve temel ilkeleri hakkında bilgi verilmiş, ardından araştırmamızın örneklemini oluşturan eserlerin bestecileri, yaşamları ve eserleri tanıtılmış, son olarak da bu araştırmaya konu olan eserleri hakkında spesifik bilgiler verilmiştir.

### 1.1. Transkripsiyon ve Temel İlkeleri

Carlos Barbosa-Lima'nın "Guitar. The Art of Transcription" adlı makalesinde transkripsiyonun tanımı şu şekilde yapılmaktadır:

"Temel olarak transkripsiyon sanatı, bir eserin orijinal olarak yazılmış olduğu ortamdan bir başka ortama, müziğin özünün değişmeden kalacağı bir şekilde, adapte edilmesi şeklinde tanımlanabilir." (Barbosa-Lima, 1976, s. 32)

Bu tanıma göre, farklı enstrümanlar için yazılmış eserlerin gitara uyarlanması da birer transkripsiyon örneğidir. Bu süreçte önemli olan nokta, eserin aslına bağlı kalınması ve eserin bestecisinin ortaya koymuş olduğu müzikal yapının dışına çıkılmaması olarak düşünülmektedir. Ancak öncelikle bu 'aslına bağlılık' ifadesi ile ne kast edildiğinin açıklığa kavuşturulması gerekli görülmüştür.

Barbosa-Lima'nın tanımında aslına bağlılık, "müziğin özünün değişmemesi" olgusu ile özdeşleştirilmiştir. Bu ifade ile tam olarak ne kast edildiği ise, söz konusu makalenin devamında daha net bir şekilde açıklığa kavuşmaktadır:

Transkripsiyonu yapan, herhangi bir yaratıcı sanatçı gibi, parçayı içsel kulağı ile sanki zaten gitar için bestelenmiş gibi duyarak parçanın metafiziksel görünümünü kavramalıdır. Ardından orijinal yapıyı analiz etmeli ve özün korunduğundan emin olmalıdır. Mantıksal müzikal ve teknik etkenleri temel alarak transpoze için doğru tonu bulmak bir sonraki aşamadır. Bir eserin transkripsiyonu nadiren yalnızca transpoze ile yapılabilir, fakat bu, transkripsiyoncunun kuralı olmaktan ziyade, bir istisnadır. (Barbosa-Lima, 1976, s. 33)

Bu ifadelerden, transkripsiyon sürecinin, enstrümandan enstrümana notası notasına yapılmış bir çeviri değil, bestecinin aktarmak istediği müzikal düşüncenin yorumlanarak, bir diğer enstrüman için yeniden yazılması anlamına geldiği anlaşılmaktadır.

Teknik anlamda düşünüldüğünde, transkripsiyonu yapılan bir eserin özünün korunabilmesi açısından, eserin temalarındaki melodik çizginin, eserdeki ritmlerin, bas yürüyüşlerinin ve armonik derecelerin olduğu gibi korunması, geri kalan

kısımlarda gerekli görüldükçe birtakım değişiklikler yapılması vb. şekillerde transkripsiyonun belli bir standarta oturtulması söz konusu olabilir.

Ancak transkripsiyonu yapan, eserin kendi bestecisi olduğunda, kuralların bu şekilde standardize edilmesinin gerekli olmadığı düşünülmektedir. Çünkü bir eserde müzikal olarak neyin ifade edilmek istendiğine, hangi transkripsiyonun bu fikri yansıtip hangisinin yansıtmadığına en doğru şekilde karar verecek olan kişi yine bestecinin kendisi olarak görülmektedir. Bu bağlamda, araştırmmanın “bulgular” kısmında yapılacak olan analizler sonucunda, bestecilerin yaptıkları transkripsiyonların bu tür standardize bir modelden ne ölçüde saptığının yorumlanabilmesi öngörülmekte ve söz konusu değişikliklerin, bestecilerin eserleri üzerinden gelecekte yapılabilecek transkripsiyonlarda ne ölçüde kullanılabileceğine dair fikir sahibi olunması yönünde bir kılavuza ulaşılmasının sağlanacağı düşünülmektedir.

## **1.2. Besteciler Hakkında Genel Bilgiler**

Araştırmaya konu olan besteciler; Federico Mompou (1893 - 1987), Guido Santorsola (1904 - 1994) ve H.Villa Lobos (1887 - 1959), bu bölümde tanıtılmıştır.

### **1.2.1. Federico Mompou**

#### **Yaşamı**

Mompou, 1893 - 1987 yılları arasında yaşamış Katalan bestecidir. Yaşamının bir bölümü İspanya’da, çoğunlukla Barcelona’da, önemli bir bölümü de Paris’te geçmiştir. Mompou’nun yaşamı ile ilgili birçok yabancı kaynak bulunsa da, yapılan literatür taramasında bulunabilen tek Türkçe akademik kaynak, Dr. Mohammad Ranjbari’nin “Federico Mompou’nun Suite Compostelana Eserine İlişkin Yeni Bir Edisyon Önerisi” başlıklı sanatta yeterlik tezidir. Besteci ile ilgili bu bölümdeki bilgiler, gerek Ranjbari’nin tezinde yabancı araştırmacılardan aktarılan bilgilerden, gerekse de bizzat diğer araştırmacıların çalışmalarından naklen verilmektedir.

İspanya’nın Katalonya bölgesinde, Barcelona kentinde dünyaya gelen Mompou, müziğe olan ilgisini küçük yaşlarda göstermiştir. Dedesinin bir çan yapımcısı olması onun çocukluğunda bol bol çan sesleri dinlemesine neden olmuş ve bu da bestecinin yaşamı boyunca eserlerine ilham kaynağı olmuştur. (Kruckeberg, 2012, s.12, akt. Ranjbari, 2018, s. 2)

Genelde ie dönük ve okulda yalnızca mzık dersinde başarılı bir ocuk olan Mompou (Ranjbari, 2018, s.3), mzık kariyerinin temellerini bu yıllarda atmaya başladı. İlkokulu *Ecole Franaises'de*, ortaokulu ise *Hermanos de la Doctrina Cristiana* adlı katolik medresede okuduktan sonra(Marco'dan akt. Kruckeberg, s.14, akt. Ranjbari, 2018, s.3) 1907 yılında *Conservatorio de Liceo'ya* girdi. (Kruckeberg, 2012, s. 14, akt. Ranjbari, 2018, s.3)

1911 yılına kadar Pedro Serra ile piyano çalışan besteci, 1908 yılında ilk konserini verdi. (Kruckeberg, 2012, s. 14, akt. Ranjbari, 2018, s.3) Piyanistlik zerine eğitim almasına karşın Mompou, besteciliğe daha çok ilgi duymaktaydı(Bendell, 1983, s. 11) ve nitekim bu süreç, sonunda onun bir piyanist-besteci olarak tanınmasını sağlayacak ve besteci, eserlerinin büyük çoğunluğunu piyano için yazacaktı.

Mompou'nun besteciliğe yönelmesinde rol oynayan en önemli olayların başında, 1910'da Gabriel Faure'nin Barcelona'daki konserini dinlemesinin geldiği birçok kaynakta ifade edilmektedir. Mompou konsere geç kaldığı için Faure'nin performansını kapının arkasından dinlemek zorunda kaldığını, ancak buna karşın Faure'nin müziğinden çok etkilendiğini şu sözlerle dile getirmiştir:

“Faure'nin müziği, kapıların arkasından bile beni iten etkiledi. Kendimi kompozisyona adanmak istedim, Paris'e gidip, aristokrat Fransız ustadan o parlayan nefis armoni yeniliklerini öğrenmek istedim.” (Kastner'den akt. Kruckeberg, 2012, s.15, akt. Ranjbari, 2018, s.3)

Eğitimine Paris'te devam etmek isteyen besteci, Paris Konservatuvarı'na kabul edilmek amacıyla kendisi gibi Katalan bir besteci olan Enrique Granados'tan referans mektubu istemiş, ve bu mektubu almak için yaptığı görüşme, Granados ile ilk ve son görüşmesi olmuştur. Mompou ve Granados, ikisi de Barcelona'da yaşıyor olmalarına karşın bir daha yüz yüze gelmemişlerdir. (Holland'dan akt. Kruckeberg, 2012, s. 15, akt. Ranjbari, 2018, s.3)

Bu tavsiye mektubu sayesinde, hayranı olduğu Faure'nin yönetimindeki Paris Konservatuarı'na kabul edilen Mompou, Faure ile hiçbir zaman şahsen tanışmadı. (Bendell, 1983, s.9, akt. Kruckeberg, 2012, s.15) Mompou, konservatuvarda Louis Diemer ile piyano, Emille Pessard ile de armoni ve kontrpuan çalışıyor (Bendell, 1983, s.9, akt. Kruckeberg, 2012, s.15) , bir yandan da kompozisyona olan ilgisi devam ediyordu. (Bendell, 1983, s.9)

Besteci bu isteğini hayata geçirmekte fazla gecikmedi ve çok geçmeden kendi eserlerini yazmaya başladı. (Bendell, 1983, s.10) Mompou'nun bestecilikteki bu ilk dönemlerini Kruckeberg, Bendell'den naklen şu şekilde aktarmaktadır:

Mompou, besteciliğe yönelik büyük bir isteğe sahip olsa da, geleneksel teorinin kuralları onu hayal kırıklığına uğratmıştı. Çan sesleri ile oktav, tam beşli ve tam dördü aralıklara olan sevgisi, konservatuvardaki hocalar tarafından desteklenmiyordu. Mompou'nun Pessard ve Rousseau ile olan kompozisyon çalışmaları da moral bozucu ve yavaştı, çünkü her iki adamın kompozisyon hakkında farklı fikirleri vardı. Sonunda Mompou kendi kompozisyon stilini buldu ve bunda çocukluğunda duyduğu seslerin önemli bir payı vardı. Mompou, konservatuvardaki hocalarının fikirlerine dayanarak hareket etmek yerine, 'bir besteci olarak kendi içgüdülerini, hayal gücünü ve zekasını rehber almaya' karar verdi. (Bendell, 1983, s. 11, akt. Kruckeberg, 2012, s. 16,)

Mompou bir yandan bestecilik çalışmalarını sürdürürken, bir yandan da piyanistlik eğitimine devam etmekteydi. Bestecinin bu dönemini Bendell şu şekilde aktarmaktadır:

Besteleri üzerinde yalnız başına çalışmakta olan Mompou, değer görecekları kanısına varmadan önce onları hiç kimseye paylaşmamaya karar verdi. Bu süre içerisinde, piyano eğitimi alma umuduyla ünlü piyano pedagogu Isidore Philipp'e gitti ancak Philipp'in sınıfı doluydu. Philipp, bunun yerine Mompou'ya meslektaşı Ferdinand Motte-Lacroix ile çalışmasını önerdi. Motte-Lacroix, Mompou'nun öğretmeni, akıl hocası ve daha sonra da piyano eserlerinin ilk yorumcusu oldu. (Ibid'den akt. Bendell, 1983, s. 10)

Mompou, 1920'de Paris'e döndü. Mompou'nun Paris'e dönüşünden sonraki ilk yılları, Ranjbari'nin çalışmasında şu şekilde aktarılmaktadır:

1920'lerin başlarında Paris'te Mompou'nun hayatı hareketli geçiyordu. Paris'in ünlü aristokrat çevresi onu sıcak karşılıyordu. O yıllar içerisinde, Mompou kompozisyon stilini de geliştirdi ve Dialogues, Souvenirs de l'exposition, Seis preludios, Variaciones sobre un tema de Chopin, Canciones y Danzas no. 3 ve 4, and the songs of Quatre melodies, Cancionneta incerta ve Trois Comptines adlı piyano eserlerini besteledi. (Ranjbari, 2018, s.5)

1921'de Londra turuna çıkan Mompou'nun bundan itibaren genellikle Paris'te geçen yılları ise Bendell'in aktarımıyla şu şekildedir:

1921 yılı süresince Mompou Londra turuna çıktı ancak İngiliz müzik çevrelerine katılım göstermedi. 1923'teki, on sekiz yıl kalmak üzere Paris'e dönüşüne kadar, 1922 yılı boyunca Barcelona'da yaşadı. Mompou, Paris'te moda olan kompozisyon ekollerine katılmasa da, Prokofieff, Poulenc ve Ravel gibi bazı tanınmış bestecilerle tanıştı. Halk önünde çaldığı çok nadirdi, genelde ressam, heykeltıraş ve yazarlardan oluşan küçük topluluklara dinleti yapmayı tercih ediyordu. Mompou, Ravel ile de bu özel toplantıların birinden çıkışta eve dönerken tanışmıştı. (Bendell, 1983, s. 13)

Mompou, Paris'e dönüşünden sonraki ilk zamanlarında birçok eser vermiş, ancak ilerleyen yıllarda üretkenliği gittikçe azalmıştı. Öyle ki besteci, 1931 - 1937 yıllarında hiç eser vermemiştir. Paris'teki yoğun ve hareketli yaşamı, bestecinin sakin doğasına uymuyor ve eser üretmesi için ihtiyaç duyduğu ortamı sağlayamıyordu. Besteci, İkinci Dünya Savaşı'nın başlaması üzerine, 1941'de yeniden Barcelona'ya, yaşamının bundan sonraki kısmını burada geçirmek üzere döndü ve yeni eserler vermesi için kendisine uygun ortama burada yeniden kavuştu. (Kruckeberg, 2012, s. 18-19, akt. Ranjbari, 2018, s.5)

1955'te piyanist Carmen Bravo ile birlikte Avrupa turuna çıktı ve ardından onunla evlendi.(Philips'ten akt. Bendell, 1983, s.15) Bendell, bu süreci şu şekilde aktarmaktadır:

"Carmen Bravo, besteci ellili yaşlarındayken onunla tanıştı. Kendisi o sırada yirmi iki yaşında bir öğrenciydi ve ardından Mompou'nun eşi oldu." (Philips'ten akt. Bendell, 1983, s.15)

Mompou, bundan sonra 1970, 1973 ve 1978 yıllarında olmak üzere üç kez New York seyahati yaptı. 1970'te İspanya Enstitüsü'ne ait Lucrezia Bori konser salonunun açılışında konser veren besteci (Soria'dan akt. Kruckeberg, 2012, s.19, akt. Ranjbari, 2018, s.6) 1973'te *Los Improperios* adlı oratoryosunun Amerika prömiyerini gerçekleştirdikten sonra,(Ericson'dan akt. Kruckeberg, 2012, s.19, akt. Ranjbari, 2018, s.6) 1978'de Alice Tully Hall'da verdiği konserinde de *Canciones y Danzas, Cants Magics, İki Preludes, Suburbis, ve Scenes D"enfants"*tan üç parça seslendirdi. (Kruckeberg, 2012, s. 19) Donal Henahan, New York Times

gazetesinde besteciden övgü ile söz etmiştir. (Henahan'dan akt. Kruckeberg, 2012, s. 20, akt. Ranjbari, 2018, s.6)

1978'den itibaren yaşamını Barcelona'da sürdüren besteci, 30 Haziran 1987'de burada öldü. (Kruckeberg, 2012, s.20)

Mompou'nun yaşamı boyunca kazandığı ödüller ve üstlendiği görevler, Ranjbari'nin tezinde listelendiği haliyle, şu şekildedir:

1946'da İspanya Ulusal Müzik Ödülü;

1952'de Royal Academy of San Jorge'ye seçildi ve ödüllendirildi;

1952 "Officer d'Academie" and "Chevalier des Arts et des Lettres" ünvanı (Kruckeberg, 2012, s.20'den akt. Iglesias, 1976, s. 15);

1959 "Royal Academy of Fine Arts of San Fernando"nun koordinatörlüğü; Uzun zaman İspanya'nın uluslararası "Society of Contemporary Music"nin komisyon başkanlığı; 7

1979'de dünyaca ünlü eserlerinden dolayı "Premio Nacional de Musica" ödülü (Kruckeberg, 2012, s.20'den akt. Marco,1993, s.70); 1980 "Gobierno de la Generalitat de Barcelona" ve "Academia de Bellas Artes de Madrid"dan altın madalya;

1982 "Universidad Menéndez Pelayo" altın madalya; 1984 "Sociedad General de Autores" altın madalya; 1986 "Ciudad de Barcelona" altın madalya. (Ranjbari, 2018, s. 6)

## Eserleri

Richard Peter Paine, "Grove Music"teki yazısında, Mompou'nun müziği hakkında şunları söylemektedir:

Mompou, Fransız etkisinin yanı sıra, İspanyol ve Katalan öncüllerine çok şey borçlu. Falla'da olduğu gibi, halk müziğinin yapısal ve modal mizacı onun eserlerine hakimdir. Aslında Falla'nın müziğinde çok daha fazla virtüözitenin yer alması, iki bestecinin sahip olduğu çok miktardaki ortak yönleri gizlemektedir. Endülüs'e özgü modlar ve figürasyonlar ile diğer yöresel öğeler(idiom) Mompou'nun müziğinde yer alır, fakat melodik yazımı ritmik ve yapısal olarak daha çok Katalan halk şarkısını andırır. Ara sıra otantik ya da yarı otantik Katalan melodileri de kullanılır, örneğin 'Scènes d'enfants'ın son bölümündeki 'La filla del Marxant' gibi. 14 Cançons , dances adlı uzun seri, 5, 6 ve 10 (Alfonso el Sabio'ya ait Cantigas de Santa Maria'dan iki tanesinin kullanıldığı) ve 13 numaralar (gitar için yazılan yalnızca bu) ile 3, 9 ve 14 numaralı danslar haricinde, Katalan ezgilerini temel alır ve bunlar zengin ve sofistike armoni ile işlenmiştir. Diatonik melodinin, çoğunlukla kromatik olan zengin armoni ile bu bileşimi, Mompou'nun tüm müziğinin temelini oluşturur. (Paine, 2001, s.1)

Yine aynı kaynakta, Mompou'nun "seçme eserler listesi" şu şekilde verilmiştir:

### Sahne eserleri

Perimplinada (ballet, after F.G. Lorca), 1956, collab. Montsalvatge

### Piyano

Impresiones intimas, 1911–14, rev. 1959

Pessebres, 1914–17

Scènes d'enfants, 1915–18

Suburbis, 1916–17

Cants màgics, 1917–19

Fêtes lointaines, 1920 Charmes, 1920–21

3 variations, 1921 Dialogues I–II, 1923

Cançons i dances nos.1–4, 1921–8, nos.5–12, 1942–62

Préludes nos.1–6, 1927–30

Souvenirs de l'exposition, 1937

Variaciones sobre un tema di Chopin, 1938–57

Dialogues III–IV, 1941–4

Paisajes, 1942–60

Cancionns i dances V–XII, 1942–62

Preludes nos.1–10, 1943–51 La cançion que más amaba, 1944



Canción de cuna, 1951

Música callada, 1959–67 [4 vols]

### **Sarkılar**

L' hora grisa (M. Blancafort), 1915

Cancionneta incerta (J. Carner), 1926

4 mélodies, 1926 Le nuage (M. Pomés), 1928

Comptines I–III, 1931 Combat del Somni (J. Janés), 1942–8

Comptines IV–VI, 1943 Lluve sobre el río,

Pastoral (J.R. Jiménez), 1945 Cantar del alma (St John of the Cross), 1945

Cançó de la fira (T. Garcés), 1945

Aureana do sil (R. Cabanillas), 1951

Sant Martí (P. Ribot), 1962 Primeros pasos (C. Janés), 1964

5 Melodías sobre textos de Paul Valéry, 1965–73

Becquerianas (G.A. Bécquer), 1971

### **Koral eserler**

Cantar del alma (St John of the Cross), chorus, org, 1951

Improperios (liturgical texts), Bar/B, chorus, orch, 1963

L'Ocell Daurat, chorus, 1970

Propis del temps d'avent, chorus, org, 1973

Ball rodo, SATB, 1976 La vaca cega (J. Maragall), chorus, org, 1978

### **Diğer enstrümanlar**

Suite compostelana, gui, 1962

Pastoral, org, 1972–3

El pont, vc, pf, 1976 (Paine, 2001, s. 2- 4)

Mompou, gitar için de eserler bestelemiştir. Bunlar içinde en çok bilineni “Suite Compostelana”dır. Ranjbari, bu eseri incelediği çalışmasında, bestecinin Andres Segovia ile tanışıklığından söz etmekte ve Mompou'nun gitar repertuarına olan katkılarını şu şekilde özetlemektedir:

70'li ve 80'li yıllarda İspanyanın “Santiago de Compostela” kenti dünyanın birinci sınıf müzisyenlerinin buluşma merkezine dönüşmüştü. Onların arasında dünyaca ünlü gitarist Andres Segovia da vardı. Müzisyenler her yaz Compostela'da toplanıp, müzik yapıp aynı zamanda ustalık çalışmaları yaparlardı.

Mompou'nun gitar repertuarına katkı sağladığı eserler şunlardır: 1962'de Mompou, Andres Segovia'ya ithafen altı bölümlü Suite Compostelana isimli eseri besteledi. Canço i Danza No.13'ü 1972'de Narciso Yepes'e ithafen bestelemiştir ve 1953'te piyano için bestelediği Canço i Danza No.10'u gitar için düzenlemiştir. (La “Suite Compostelana de Mompou, 2016).

Altı bölümlü Suite Compostelana, Mompou ve Segovia Santiago de Compostela'nın hac yolculuğu yönüne özel ilgilerinden dolayı ortaya çıkmıştır. Mompou bu eseri 1963'te Segovia'ya hem önemli kent için hem de yıllık festival anısına ithaf etmiştir. (Ranjbari, s. 11)

## Cancion y Danza No. 10

Jean Christine Bendell'in "FEDERICO MOMPOU: AN ANALYTICAL AND STYLISTIC STUDY OF THE CANCIONES Y DANZAS FOR PIANO" adlı doktora tezi, tamamen Mompou'nun "Cancion y Danza" başlıklı piyano eserlerine odaklanan bir araştırmadır. Burada, bu eser koleksiyonundan şu şekilde söz etmektedir:

On iki 'Cancion ve Danza', Mompou'nun altmış iki yıllık müzikal yaratıcılık döneminin kırk bir yıllık kısmında bestelenmiştir. Belirtmek gerekir ki Mompou yakın zamanda bir konçerto da dahil olmak üzere üç diğer yeni eserle birlikte Cancion y Danza No. 13 ve 14'ü de yazmıştır. Ancak bu eserler henüz halka ulaşmamıştır. (Iglesias'tan akt. Bendell, 1983, s. 20)

Bendell'in söz ettiği eserlerin, söz konusu araştırmanın yapıldığı dönemde yeni yazılmış ve henüz basılmamış olduğu anlaşılmaktadır.

'Cancion y Danza'lar, birbirinden bağımsız görünen iki ayrı bölümden oluşuyor olmalarına karşın, Mompou bunları ayrı eserler olarak değil, birlikte gruplandırmıştır. Bunun nedenini besteci kendisi şu şekilde açıklamaktadır:

Hem lirik ve ritmik arasındaki kontrast nedeniyle, hem de şarkılar için ayrı, danslar içinse ayrı bir cilt yapmaktan kaçınma isteğiyle. Ayrıca bu tamamen doğal ve mantıklıdır ve başka besteciler tarafından da yapılmıştır; örneğin size Liszt'in rapsodilerini hatırlatayım, modern olanlardan da Bartok'u ya da Allende'nin "Tonadas Chilenes"ini. (Iglesias'tan akt. Bendell, 1983, s. 20)

Bu araştırmanın konusu dahilinde olan "Cancion y Danza No. 10" hakkındaki bilgiler ise aynı çalışmada şu şekilde verilmiştir:

"Cancion y Danza No. 10," "Kral Alfonso X'un iki 'cantiga'sı üzerine," Kral Alfonso XIII'ün iki kızından birine "A.S.A.R. la Infanta dona Maria 22 Cristina de Borbon Battenburg," ithaf edilmiş ve 1953'te yazılmıştır. (Ibid'den akt. Bendell, 1983, s.25) Alfonso X(1252-84-)'un 'Santa Maria Cantiga'ları, muhtemelen kendisi de katkıda bulunmuş olan Kral "Alfonso el Sabio" için toplanmıştır. 'Cantigas de Santa Maria'da, çoğunluğu Bakire Meryem onuruna yazılmış olan dört yüzün üzerinde monofonik İspanyol ezgisi bulunmaktadır. Bu koleksiyon, Hıristiyan saray müziğinin Mağribilerden etkilendiğine işaret etmekte ve el yazması illüminasyonları da İspanyol ve Mağribi müzisyenleri birlikte enstrüman çalarken göstermektedir. (Huot'tan akt. Bendell, 1983, s.26)

### 1.2.2. Guido Santorsola

#### Yaşamı

Santorsola'nın yaşamı, Susana Salgado'nun, "Grove music"teki yazısında aktardığı kadarıyla, şu şekildedir:

18 Kasım 1904 tarihinde İtalya'nın Canosa kentinde dünyaya gelen Guido Santorsola, müzik çalışmalarına Sao Paulo'da babasından teori dersleri alarak

başladı. Ardından burada konservatuvara girerek Autuori ile keman ve Cantu ile armoni ve kontrpuan çalıştı. (Salgado, 2001, s.1)

Salgado, bestecinin bundan sonraki yaşamını şu şekilde anlatmaktadır:

Baldi ile daha ileri çalışmalar yaptıktan sonra, Brezilya devlet bursu ile Avrupa'ya gitti ve Napoli'de Fusella ile ve Londra'daki Trinity College'da Mitowsky ile keman çalışmalarını sürdürdü. 1925'te Brezilya'ya döndüğünde Paulista Quartet'e viyolacı olarak katıldı. Brezilya Müzik Enstitüsünü kurarak burada oda müziği dersini idare etti. Rio de Janeiro Teatro Municipal'in orkestrasında birinci keman olmakla birlikte, viyola ve viyola d'amore solist sanatçısı olarak da sahne aldı. Bundan sonra, bir süre Sao Paulo Konservatuvarı'nda keman, viyola, armoni ve kontrpuan eğitmenliği yapmasının ardından, radyo senfoni orkestrasında (OSSODRE) viyolacı olarak Montevideo'ya yerleşti. 1943'te, Brezilya şehirlerini turlayarak Müzikoloji Enstitüsü'nün resmi bir görevine önderlik etti ve 1948'de Belo Horizonte orkestrasını yeniden organize ederek burada bir dizi konserde şeflik yaptı. Ayrıca "Uruguayan Cultural Association"ın orkestrasını da kurup yönetti ve Montevideo'daki "Kleiber Quartet"i oluşturdu. Ek olarak, Montevideo Konservatuvarı'nda armoni, kompozisyon ve estetik dersleri verdi. 1977'de Virginia'daki Marymount Üniversitesi'ndeki '*Birinci Uluslar Arası Klasik Gitar Konferansı*'na davet edilerek burada kompozisyon 'masterclass'ları verdi. Olgunluk dönemi eserlerinde ise 12ton müziği üzerinde denemeler yaptı ve çok çeşitli çağdaş teknikleri araştırdı. (Salgado, 2001, s.1) Bundan sonra Amerika kıtasında ve Avrupa'da gerçekleşen konserlere davet edildi ve 1984'te Toronto'da düzenlenen '*Uluslar Arası Gitar Festivali ve Yarışması*'na jüri olarak katıldı. Burada, Kitchener-Waterloo senfoni orkestrası, Santorsola'nın 'Üçüncü Gitar Konçertosu'nun ilk seslendirilişini gerçekleştirdi.

Piyano, gitar ve keman için bestelediği ilk eserlerinin bazıları Brezilya halk müziği etkisinde yazılmıştı ve '*choro*'yu içeriyordu. Besteci daha sonraları Uruguay halk müziğine ilgi duydu. 1943'te Uruguay radyo kompozisyon yarışmasını kazanan eseri '*Gitar için Konçertino*'nun ikinci bölümü '*vidalita*' formunda yazılmıştır. Kompozisyon, gitar, armoni ve fûg üzerine birçok eğitici kitap yazdı. (Salgado, 2001, s.1)

Santorsola, 25 Eylül 1994'te Montevideo'da öldü. (Salgado, 2001, s.1)

### Eserleri

Salgado, yine aynı kaynakta, bestecinin seçme eserler listesini de şu şekilde vermektedir:

#### **Orkestra**

Viyola konçertosu, 1933

Piyano konçertosu, 1938–9

Gitar konçertosu, 1942

Senfoni No. 1, 1957

Cantata a Artigas, 1965

İki gitar için konçerto, 1966

Dört korno için konçerto, 1967

35 başka eser

#### **Vokal**

Os tres misteiros da note, speaker, A, orch, 1966

Koral eserler, şarkılar

20 oda müziği eseri, piyano  
ve keman için 12 eser

30'dan fazla gitar eseri

20'den fazla piyano eseri (Salgado, 2001, s.2)

## Choro No. 1

Gerard Béhague, "Grove Music"teki yazısında Choro formunu şu şekilde anlatmaktadır:

Brezilya popüler müziğinde çeşitli anlamları olan bir terim. Genel olarak *choro*, bir grup üyesinin solist olduğu enstrümantal çalgı grubu müziğini belirtir. Spesifik olarak ise, 1870 dolaylarında Rio Janeiro'da gelişmiş olan, *chorões* (serenatçı müzisyenler)lerden oluşan çalgı grubunu ifade eder.

...

Choro gruplarının repertuarı çoğunlukla popüler şenliklerde icra edilen Avrupa kökenli danslardan oluşurdu. Serenatlarda ise topluluk, *modinha* gibi, bir solo şarkıcı tarafından seslendirilen, duygulu şarkılara eşlik ederdi. Bu dönemde '*choro*'lar için özel bir müzik bestelenmiyordu, fakat *polka-choro* ve *valsa-choro* gibi düzenlemeler, Avrupa danslarının Brezilya'daki ulusallaşmasına işaret eder.

Yirminci yüzyılda, *choro* veya *chorinho*, kentsel Brezilya'daki diğer popüler danslarla, örneğin *maxixe*, *tango brasileiro* ve *samba ile*, yakın ilişki içerisindeydi. Tempo ve enstrümantasyon ayırt edici özellikler olmasına karşın, hepsi aynı ritmik kalıplara sahiptir. 1930'lardaki ve 1940'lardaki *choro* nun orijinalliği, örneğin 'Pixiguinha(Alfredo da Rocha Viana)'daki Velha Guarda grubununkiler, enstrümantal varyasyonlardaki tipik virtöziteden ve bunun sonucunda ortaya çıkan, hayal gücünün ürünü olan kontrpuandan ileri gelir. (Béhague, 2001b, s.1)

Santorsola ise, bu araştırmaya konu olan solo piyano eseri "Choro No. 1" hakkında, eserin baskısının ön sözünde şunları söylemektedir:

Choro, melodinin türü farklı olmakla birlikte, ritmik olarak *habanera* yı temel almaktadır. Buradaki *Choro 1* gibi ve Brezilyalı büyük Besteci H.Villa-Lobos'un bestelediği birçoğu gibi, gerçek birer şarkı olan, yani melodik olan, '*choro*'lar vardır; ve Apanhei - Te Cavaquinho gibi ve Brezilyalı popüler besteci Ernesto Nazareth'inkiler gibi hızlı ve coşkulu ritimli olanlar da vardır. (Santorsola, s.1)

### 1.2.3. Heitor Villa-Lobos

#### Yaşamı

Heitor Villa Lobos, 5 Mart 1887'de Brezilya'nın Rio de Janeiro kentinde dünyaya geldi. İlk müzik derslerini amatör bir müzisyen olan babasından alan besteci, ilk olarak viyolonsel çalmayı da ondan öğrendi. Babasının müziğe olan bu ilgisi sayesinde küçük yaşta klasik müzik çevrelerine girmiş olmakla birlikte, ülkesinin yerel ve ulusal müziklerine ilgi duymaktaydı. Bunun sonucunda gitar çalmayı da öğrendi. Popüler kültürün simgesi olarak görülen gitar, o dönemde Brezilya'daki elit çevreler tarafından kabul görmemekteydi. 1887 - 1899 yılları arasındaki zamanı

babası ile klasik müziği tanıyarak geçiren Villa-Lobos, 1899'da babasını kaybetti. (Béhague, 2001a, s.1) Villa-Lobos'un yaşamını on beş yıllık periyodlar halinde inceleyen Lisa M. Peppercorn, bestecinin bu çocukluk yıllarını şöyle anlatmaktadır:

Villa Lobos'un ilk on beş yılı - çocukluğu - diğer çocuklarınkinden ya da Rio de Janeiro Milli Kütüphanesi'nde çalışan diğer kamu görevlilerinin çocuklarınınkinden farklı değildi. VillaLobos mütevazı fakat kültürlü ve entellektüel bir evde büyüdü. Babası Raúl (1862 - 1899), kütüphanedeki işinin dışında, üretken bir yazar ve çevirmen, amatör bir cellist ve portre ressamıydı. Boş zamanının büyük kısmını oğlu Heitor'a -birkaç çocuğundan biri- ayırıyordu, çünkü çocuğun daha küçük yaşlarda sergilemekte olduğu müzik yeteneğini ve edebiyat ile coğrafyaya olan ilgisini fark etmişti. (Peppercorn, s. 180)

Babasının ölümü, bestecinin bundan sonraki yıllarında ekonomik koşullarının, dolayısıyla da eğitim koşullarının değişmesine neden oldu. Babası ile başlamış olduğu entellektüel yaşamdan ve eğitimden bir miktar uzaklaşan Villa-Lobos, bu dönemde popüler müziğe daha çok yöneldi ve Brezilya'daki sokak müzisyenleriyle birlikte gitar çalmaya başladı. Bu şekilde, para da kazanıyordu. (Peppercorn, s. 181)

Raul, oğlu Heitor için iyi bir eğitim planlamıştı. 3 Nisan 1901'de, on dört yaşındayken, babasının ölümünden iki yıl sonra, Rio de Janeiro'daki 'Pedro II' kolejine girdi. Ne var ki, sıtmaya yenik düşen babasının ani ölümü, yüzyılın bitiminde bu iyi planlanmış sürecin sona ermesine neden oldu. Villa-Lobos'un babasının ardından kırk yedi yıl hayatta kalan annesi Noémia, az miktarda bir ölüm aylığı ile iki yakayı bir araya getirmekte ve kendisi ile çocuklarını desteklemekte zorlanıyordu. Entellektüel Raúl'un, yetenekli oğlu Heitor için sağlayabileceği herhangi bir formal ya da yüksek öğrenim (öyle var sayılabilir), Villa-Lobos ailesinin mevcut ekonomik koşullarında söz konusu değildi. Değişen koşullar Villa-Lobos'un sonraki on beş yılını belirledi; mesleki ve ekonomik olarak kendi yolunu çizmek ona kalmıştı. Bu, onun gelişim ve ergenlik yılları için belirleyici oldu. (Peppercorn, s. 181)

Okul eğitimini S. Bento Manastırı'nda tamamladıktan sonra, tıp fakültesi için hazırlık kursuna yazıldı. Bir süre sonra derslere ilgisizliğinden dolayı 1903'te annesinin yanından ayrılarak teyzesi Zizinha'nın yanına gitti. (Béhague, 2001a, sf1)

Bu yıllarda, henüz onlu yaşlarındayken çeşitli yerlerde viyolonsel çalarak para kazandı ve bu dönemde Brezilya'nın ünlü sanatçıları ile tanıştı. Bunlar arasında Ernesto Nazareth, Eduardo das Neves ve Anacleto de Medeiros gibi isimler yer almaktadır. (Béhague, 2001a, sf1) Villa-Lobos, bunun yanında besteler de yapmaktaydı ve bir süre sonra daha ileri seviyede bir müzik eğitimi alması gerektiğine karar verdi. (Peppercorn, 1979, s. 183)

Villa-Lobos, arkadaşlarının eğlence müziği üretimine kendi katkısını sunarak bir choro ve bir mazurka besteledi. Yine de, teknik eğitiminin yetersizliğini ve bir çeşit formal eğitimin faydalı olacağını hissetmiş olmalıydı. Sonuçta 1906 / 1907 dolaylarında, 20 yaşındayken, Instituto Nacional de Música'da kendine bir miktar rehberlik aramış olsa da, buraya yalnızca ara sıra devam etti. Birkaç yıl sonra, popüler müzikten ciddi müzik besteciliğine döndüğü zamanlarda, kesintili müzik eğitimini Agnelo França'dan armoni dersleri olarak ve Brezilyalı besteci Antonio Francisco Braga'nın tavsiyelerine başvurarak destekledi. (Peppercorn, 1979, s. 183)

Villa-Lobos, ülkesinin folklorik müziklerine büyük bir ilgi duymaktaydı. 1905 - 1913 yılları arasında, yeni keşifler yapmak ve Brezilyalı bir müzisyen olarak kendi kimliğini bulmak amacıyla, Amazonlar da dahil olmak üzere Brezilya'nın çeşitli bölgelerine geziye çıktı. Seyahatlerinin sonunda yeniden Rio'ya dönen besteci, 1913'te piyanist Lucília Guimarães ile evlendi. Guimarães, 1910'lu ve 1920'li yıllarda, bestecinin birçok piyano eserinin prömiyerini gerçekleştirdi. (Béhague, 2001a, s. 2)

1909'dan itibaren Rio de Janeiro Municipal Theatre'ın orkestrasında çalışmakta olan besteci, burada Avrupa klasik müziğine dair birçok besteci ve eser ile tanışma olanağı buldu. Bu orkestra ile dünyaca ünlü opera, bale, senfoni ve başka birçok büyük eser seslendirilmekteydi. (Peppercorn, 1979, s. 184) Bunların bestecinin müzikal anlayışı üzerinde yarattığı etkiyi Peppercorn, yine aynı çalışmasında şu şekilde dile getirmektedir:

Rusların ve Fransız izlenimcilerinin müziği, her biri kendi açısından, Villa Lobos'un düşüncelerini, eser başlığı ve söz yazarı seçimlerini ve aynı zamanda da dereceli bir şekilde enstrümantasyon ve müzik stilini etkiliyordu. Böylece, Villa Lobos'un yaşamının ikinci on beş yılı müziği pratik yolla öğrenme sürecinden oluşuyordu: Önce popüler müzikle ve bestecileriyle yakın etkileşimi, ve sonra da bir orkestra elemanı olarak ciddi müzikle içli dışlı olması vasıtasıyla. Kendisine sunulan bu olanakları entellektüel olarak özümsemekteydi. Bu, onun yaşamı boyunca bağlı kaldığı sentezleyici yaklaşımdı. (Peppercorn, 1979, s. 184)

1912 - 1917 yılları arasında birçok eser yazan besteci, ilk gitar eserlerini de bu dönemde besteledi. 13 Kasım 1915'te, baştan sona kendi eserlerinden oluşan ilk konserini verdi. 1917 - 1919 arasında verdiği konserlerde ise başlıca orkestra eserleri seslendirildi. Bu konserler onun daha çok tanınmasını sağladı ve sonrasında 11 - 18 Şubat 1922 tarihleri arasında São Paulo'da düzenlenen "Modern Sanat Haftası"na modern Brezilya müziğinin temsilcisi olarak davet edildi. (Béhague, 2001a, s. 2)

Bestecinin Avrupa seyahatlerini başlatan süreçteki olaylar zincirinin de, São Paulo'daki bu organizasyon ile hız kazandığı düşünülmektedir. Nitekim bundan çok kısa süre sonra, devletin vermiş olduğu destek ile 1923'te Paris'e giderek bir yıl kadar burada kalmış, Avrupa'nın çeşitli şehirlerini dolaştıktan sonra 1930'a kadar kalmak üzere yeniden Paris'e yerleşmiştir. (Peppercorn, 1979, s. 187)

1915 - 1930 yılları arasını bestecinin yaşamında bir başka on beş yıllık periyod olarak değerlendiren Peppercorn, bestecinin Paris'te edindiği izlenimler sonucunda

bestecilik algısına kattığı kazanımları, besteci için bir 'dönüm noktası' olarak nitelendirmektedir:

Ardından gelen, 1915 - 1930 arası on beş yılı Villa-Lobos'un en önemli yaratıcılık yıllarıydı. Kendisine ait marka adı haline gelen kişisel stilini buldu ve oluşturdu. Kendisini ve halkın tepkisini ölçtü. Sonuçta neredeyse her yıl kendi konserlerini organize etti. 1917'ye kadar bunların tamamı oda müziği konserleriydi. 1918'den itibaren kendisini orkestra eserlerinin bestecisi olarak tanıttı. Bunların bazıları kendisi, bazıları da başkaları tarafından yönetiliyordu.

...

Paris'te kaldığı dönem, bu on beş yılın ilk yarısından ikinci yarısına geçiş dönemi idi. Bu geçiş dönemi boyunca, enternasyonalizme sırt çevirmesi ve müziğinde Brezilya'nın ruhunu ifade etmesi gerektiği sonucuna vardı. Zira folklor ve ulusal öğeler o günlerde Avrupa'da moda akımlardı. Bunlar, onların bestecilerini başarıya ulaştırıyordu. Villa-Lobos bu probleme entelektüel şekilde yaklaştı. Bu, onun besteciliğinde bir dönüm noktasıydı. (Peppercorn, 1979, s. 185 - 187)

Yine bu dönemde bestecinin, 1917 - 1918 yılları arasında Rio'da yaşayan Darius Milhaud ile arkadaşlık kurduğunu ve 1918'de Arthur Rubinstein ile tanıştığını da eklemek gerekir. (Béhague, 2001a, s. 2)

1924, 1927 ve 1930'da Paris'te verdiği konserler Villa-Lobos'a büyük ün sağladı. Eserleri büyük yayın evleri tarafından basılmakta, dönemin tanınmış besteci ve müzik eleştirmenlerinden de ilgi görmekteydi (Béhague, 2001a, s. 3). Béhague, bu süreçten şöyle söz etmektedir:

Paris'te, 1924, 1927 ve 1930'da büyük eserlerinin yer aldığı konserlerde çok büyük başarıya ulaştı ve Rubinstein, Florent Schmitt gibi isimlerin ve Prunières, Le Flem ve Klingsor gibi müzik eleştirmenlerinin desteğini kazandı. Aynı zamanda Ravel, d'Indy, de Falla, Stravinsky, Prokofiev ve Varèse dahil olmak üzere birçok besteci ile tanıştı ve eserleri Max Eschig tarafından basılmaya başladı. 1930'da kalıcı olarak ülkesine döndüğünde (Daha önce Brezilya ve Arjantin'de konserler yönetmek için geri dönmüştü), Paris'te başka hiçbir Latin Amerikalı bestecinin sahip olmadığı üne sahipti. (Béhague, 2001a, s. 3)

1924'te yeniden Brezilya'ya dönen Villa - Lobos, bir yandan bestecilik yaşamına devam ederken, bir yandan da kendini araştırmaya verdi. Ülkesinin yerel ve ulusal müziklerini daha derinlemesine öğrenmek amacıyla kitaplar okuyor, yerli halkların müziklerine ait kayıtları dinliyor, yerli enstrümanlarını öğreniyor ve özümlediği bu bilgileri yeni eserlerine yansıtıyordu. Edindiği bu yeni donanımlar ile besteci 1927'de yeniden Paris'e döndü ve 1930'a kadar buraya yerleşti. (Peppercorn, 1979, s. 188 - 189)

1930'da kalıcı olarak Brezilya'ya dönen besteci, burada bestecilik yaşamına ve konserlerine aktif şekilde devam etti. 1945'e kadar yaşamını ülkesinde sürdürürken, ara sıra kısa ziyaretler için yurt dışına çıkmaktaydı. Bu süre içinde Arjantin, Uruguay ve Şili'de de konserler yönetti. (Béhague, 2001a, s. 3)

1936'da Prag'daki "Müzik Eğitimi Kongresi"ne katıldığı sırada, Berlin'deki bir radyo kanalı için kendi eserlerinden birçoğunu yönetti. (Béhague, 2001a, s. 3 - 4) 1942'de Brezilya Devleti tarafından kurulan "National Conservatory of Orpheonic Singing"e başkan olarak atandı ve 1957'deki emekliliğine kadar burada çalıştı. (Béhague, 2001a, s. 3)

Peppercorn, bestecinin yaşamının son on beş yıllık döneminin (1944 - 1959) artık her şeyi bırakma yoluna girdiği dönem olduğunu söylemektedir. Ancak buna karşın besteci, dünyanın birçok yerine seyahatlere devam etmiş ve gittiği ülkelerde konserler yönetmeyi sürdürmüştür. (Peppercorn, 1979, s. 193)

Villa-Lobos, 1944 - 1945 yıllarında ABD'de birçok konser yönetti, ünlü orkestra şefleri, dönemin ünlü klasik ve caz müzisyenleri ile tanıştı. 1945'te yeniden ülkesine dönerek Brezilya Müzik Akademisi'ni kurdu. Bundan iki yıl sonra, Roma, Lisbon, Paris ve New York'u dolaşarak burada eserlerini seslendirdi. 1949'da Avrupa, ABD ve Japonya'yı turladı. (Béhague, 2001a, s. 4)

Son yedi yılında yeniden Paris'e yerleşen besteci, ABD'ye seyahatlerini ve buradaki konserlerini sürdürmekteyken, diğer yandan Brezilya'da da 1957 yılı VillaLobos yılı ilan edildi. 1959'da Rio de Janeiro'ya döndüğünde, artık sağlığı çok bozulmuştu ve aynı yıl burada öldü. Cenazesine Brezilya devlet başkanı başta olmak üzere ülkenin önde gelenleri ve ünlü sanatçıları katıldı. (Béhague, 2001a, s. 4)

### **Eserleri**

Villa-Lobos, daha önce de söz edildiği gibi, ülkesinin ulusal ve yerel müziklerini incelemiş, bunun için seyahatler yapmış bir bestecidir (bkz. s. 27). Bu yüzden 'ulusalci' bir besteci olarak değerlendirilebilir, ancak Villa-Lobos bundan çok fazlasıdır. "Grove music"te Villa-Lobos'un müziği hakkında şunlar yazılmaktadır:

Villa-Lobos, tartışmasız şekilde güçlü bir ulusalci besteci idi; bununla birlikte altmıştan fazla yıllık sıradışı üretken çalışması boyunca ulusalculuğu birçok biçim kazanmıştı. Folklorik ve popüler müzikle olan özdeşleşmesi onun için en yüksek öneme sahipti, ancak eserlerini yalnızca bunun varlığı ya da yokluğu üzerinden sınıflandırmak ya da aslında bu referansları bestecinin dil ve stil üzerindeki çok sayıda ve çeşitli deneylerinden ayrı olarak değerlendirmek, tek bir eser içerisinde bile olsa, basite indirgemek olur. (Béhague, 2001a, s.4)

Villa-Lobos, ulusalculuğunun yanı sıra, klasik müzikte dünya çapında kabul görmüş olan birçok ekolün de etkisindeydi. Etkilendiklerinin başında Wagner, Richard Strauss, Rus Beşleri, Tschaikowsky, Debussy ve Puccini gelmektedir. (Peppercorn,



1977, s. 16) Yapılan araştırmalarda, besteci üzerinde Fransız izlenimciliğinin etkisinden söz edilmektedir. (Béhague, 2001a, s. 2, Peppercorn, 1977, s. 45)

Lisa M. Peppercorn, Villa-Lobos'un müzik stili üzerindeki yabancı etkilere dair çalışmasında, kendisinin ilk bestecilik yıllarında Avrupa akımlarının etkisindeyken, ulusalcı yapıları müziğine sonradan dahil ettiğini ifade etmekte ve bunun nedenlerini de şu şekilde açıklamaktadır:

Ülkesinde ve ülke dışında ünlü bir besteci olan ve ülkesinin en önemli temsilcisi olarak sayılan Heitor Villa-Lobos, özellikle müziğindeki Brezilya karakteri ile adını duyurmuştu. Buna karşın, ilgisini Brezilya folklorüne yönelttiğinde çoktan otuzlu yaşlarının sonlarındaydı. Garip görünmekle birlikte, onu böyle yapmaya yönelten Brezilya değildi. Aslında ona Brezilyalı bir bestecinin, rekabetin güçlü olduğu ve diğerlerinin kendilerine özgü stilleri ve fikirleriyle ün yaptığı bir dünyada başarılı olması için, kendisinin de yalnızca göze çarpmakla kalmayıp aynı zamanda Avrupa müziğinden tamamen farklı bir şeyler yaptığını göstermesi gerektiğini fark ettiren Paris'ti. Dolayısıyla açıktır ki 1923 ortalarından 1924 ortalarına kadar Brezilya devletinin desteği ile Paris'te bir yıl kaldıktan sonra Brezilya'ya döndüğünde Villa-Lobos geleneksel form ve stillere sırt çevirmeye başladı ve yerel bir şeylere yöneldi. Bu değişim beklenmedik ve aniydi. Bu, içsel bir dürtüden çok, ünü ve serveti aramak, adından söz ettirmek ve dikkati çekmek için vazgeçilmez bir gereklilikti. (Peppercorn, 1977, s. 37)

Villa-Lobos, bilinen en üretken bestecilerden biridir ve çok sayıda eser yazmıştır. Eserleri arasında başlıcaları şunlardır: (Britannica, s. 2);

- 9 Bachianas Brasileiras (1930 - 1945),
- 14 Choro (1920 - 1929),
- 12 senfoni
- 2 viyolonsel konçertosu (1915, 1955)
- Momoprecoce, piyano ve orkestra için (1929),
- Gitar konçertosu (1951),
- Harp Konçertosu (1953),
- Harmonica Konçertosu (1955),
- 16 yaylı çalgılar dörtlüsü,
- Rudepoema, solo piyano için (1926; orkestrasyon 1942),
- senfonik şiirler Uirapurú (1917), Amazonas (1929), ve Dawn in a Tropical Forest (1954).

Villa-Lobos, aynı zamanda gitar repertuarına da önemli katkılar sağlamıştır.

Gitar için yazmış olduğu başlıca eserler:

“Suite popular brasileira, 1908 – 1912

Chôros No.1, 1920

12 Etüd, 1929

5 Prelüd, 1940” (Béhague, 2001a, s. 20)

## **Bachianas Brasileiras No. 5**

Villa-Lobos’un sekiz viyolonsel ve bir soprano için bestelediği bu eser, bütün eserleri içinde en ünlü olanıdır. ‘Bachianas’ sözcüğü büyük besteci J.S. Bach’ın adından gelirken, ‘Brasileiras’ ise Brezilya müziği olduğunu ifade etmektedir.

Bunun açıklamalı anlatımı, yine “Grove music”te, ilgili bölümde yapılmıştır:

Vargas rejimi boyunca Villa-Lobos, kendisi tarafından ‘büyük dahi Johann Sebastian Bach’a saygı(homage) olarak tanımlanan dokuz ‘Bachianas Brasileiras’ı besteledi.

...

Ne var ki bu eserler, Bach’ın stilize edilmiş bir yorumu olma amacına değil, Brezilya müziğini birtakım Barok armonik ve kontrpuantal prosedürlere serbest bir biçimde adapte etme amacına yönelikti. ‘Bachianas’lar, Barok mantığı ile iki, üç ya da dört tane dans **muvmanından\*** oluşan süit formunda tasarlanmıştır. No. 6’nın ikinci muvmanı, No. 8’in ilk ve son muvmanları ve No. 9 hariç olmak üzere, her muvmanın iki tane başlığı vardır - biri form olarak à la Bach, örneğin prelüd, introduksiyon, aria, fantasia, toccata, füg... ve diğeri ulusalci, örneğin embolada, modinha, ponteio, desafio ve choro gibi. Bu ulusal öğeler, ritmik yapılar öncelikli olmakla birlikte, zaman zaman da melodinin türü ve ele alış biçimi ile ses rengi ilişkilendirmeleri vasıtasıyla ifade edilme eğilimindedir. (Béhague, 2001a, s.10)

Bachianas Brasileiras hakkında verilen bu genel bilgilerin ardından, makalenin devamında bu araştırmada incelenmiş olan Bachianas Brasileiras No. 5 hakkında şu bilgiler verilmektedir:

Ancak hiçbiri, Villa-Lobos’un hak ederek en ünlü eseri olan Bachianas Brasileiras No.5’in “Aria - Cantilena” bölümündeki soprano çizgisi kadar duygusal bir ifadeye ve güçlü bir içine alıcı etkiye sahip değildir. Sopranonun, serenat yapan bir ‘chorão’yu anımsatan ve sona ermeyecekmiş izlenimi veren uzun, kavisli cümlelerindeki doğaçlama karakterin yanısıra, Brezilya’ya özgü nitelikler de viyolonsel grup eşliğinin ele alışı biçimi ile, ponteio (çekme) olarak bilinen bir gitar tekniğinin genişletilmiş hali ile, vurgulanmaktadır. Birinci viyolonsellerin soprano çizgisini bir oktav alttan çiftlemeleri yalnızca hacim eklemekle kalmamakta, aynı zamanda kendine özgü bir renk derinliği yaratmaktadır. (Béhague, 2001a, s. 11 - 12)

### **1.3. Problem Tanımı**

Bu bölümde, araştırmanın problem durumu açıklanmıştır.

#### **1.3.1. Problem Cümlesi**

Araştırma, aşağıdaki soruya yanıt vermeyi amaçlamaktadır:

Besteci, transkripsiyon sırasında eserinde hangi değişiklikleri yapmıştır?

### **1.3.2. Alt problemler**

Alt problem 1: Transkripsiyonda, eserin orijinaline hangi ekleme ve çıkarmalar yapılmıştır?

Alt problem 2: Transkripsiyonda, eserin orijinaline göre melodi, armoni ve ritm açısından hangi farklar bulunmaktadır?

Alt problem 3: Yapılan değişikliklerin hangileri, söz konusu ölçülerin gitarda çalınmasının olanaksız olduğu durumlarda yapılmıştır?

### **1.4. Araştırmanın Amacı**

Araştırmanın amacı, çalışma kapsamında yer alan bestecilerin, kendi eserlerini gitara aktarırken nasıl bir bakış açısıyla ele aldıklarını incelemek ve eserlerin, Gitar Transkripsiyonunda ne gibi değişikliklere uğradığını belirlemektir. Bestecinin, gitarın olanaklarını ve olanaksızlıklarını nasıl değerlendirdiği irdelenirken, oktav genişliği ve çok seslilik potansiyeli daha fazla olan çalgılar için yazılmış eserlerin, bu açılardan görece kısıtlı olan gitara aktarılmasının, besteci için hangi koşullarda kabul edilebilir hale geldiği sorusuna da yanıt aranmaktadır. Ayrıca bestecinin, aynı koşullar ile karşılaştığında aynı tercihleri yapıp yapmadığının ve bestecinin, söz konusu eserin kendi eseri olmasından kaynaklanan serbestliği transkripsiyonuna ne ölçüde yansıttığının mümkün olduğunca belirlenmesi de amaçlanmaktadır.

### **1.5. Araştırmanın Önemi**

Araştırmanın, bestecilerin kendi eserlerinden yaptıkları transkripsiyonlara dair çalışmaları, Gitar Transkripsiyonu perspektifine taşınması öngörülmektedir. Gitar transkripsiyonlarının karşılaştırmalı analizlerine dair birçok çalışma bulunmasına karşın, yapılan literatür taramasında, bestecilerin kendi transkripsiyonlarını genel bir başlık altında inceleyen bir araştırmaya rastlanmamıştır. Bu bakımdan araştırmanın, gerek bestecilerin kendi eserlerinden yaptıkları transkripsiyonlara dair çalışmaların tüm gitar transkripsiyonları perspektifine katılmasının hedeflenmesinden dolayı, gerekse yeni yapılacak transkripsiyonların bestecinin perspektifinden bakılarak gerçekleştirilmesine ışık tutması bakımından önemli olduğu düşünülmektedir.

## **1.6. Varsayımlar**

Araştırmada;

- Literatür taramasında bulunan kaynakların güvenilir olduğu,
- Eserin gitarda orijinal haliyle çalınmasının mümkün olmadığı durumlarda yapılan değişikliklerin bu nedenle yapılmış olduğu,
- Besteci tarafından transkripsiyon sürecinde eser üzerinde yapılan, zorunlu olmayan değişikliklerin, bestecinin müzikal tercihlerini yansıttığı varsayılmıştır.

## **1.7. Sınırlılıklar**

Araştırma;

- Literatür taraması sonucunda araştırmacı tarafından; bestecilerin başka çalgılar için yazıp gitar için transkripsiyonunu yaptığı, el yazmaları veya yayımlanmış edisyonlarına ulaşılabilen eserler ile sınırlıdır.

## 2. BÖLÜM: YÖNTEM

Bu bölümde, araştırmanın türü, evren ve örnekleme ile veri toplama yöntemleri açıklanmıştır.

### 2.1. Araştırmanın Türü

Araştırma, betimsel araştırma yöntemi kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Eserlerin orijinal el yazmaları ve yayımlanmış edisyonları kaynak olarak kullanılmış ve bu kaynaklar analiz edilerek sonuçlara ulaşılmıştır.

### 2.2. Evren ve Örneklem

Söz konusu eserler, istisnai derecede az sayıda olduğundan dolayı, örneklem olarak bu eserler içinde ulaşılabilenlerin tamamının incelenmesi hedeflenmiştir.

Evren: Eserin kendi bestecisi tarafından yapılmış olan bütün gitar transkripsiyonları

Örneklem: Eserin kendi bestecisi tarafından yapılmış olan gitar transkripsiyonları içinde, araştırmacı tarafından hem orijinal olarak yazıldığı enstrümana, hem de Gitar Transkripsiyonuna ait notaya ulaşılabilen bütün eserler.

Söz konusu örneklem, aşağıdaki eserlerden oluşmaktadır:

- Cancion y Danza No. 10 / F. MOMPOU
- Choro No. 1 / G.SANTORSOLA
- Bachianas Brasileiras No. 5 - Aria / H. VILLA-LOBOS

### 2.3. Verilerin Toplanması

Araştırmanın örneklemini olarak seçilen üç eser ve bestecileri tarafından yapılan transkripsiyonları ölçü bazında karşılaştırılarak, her bir ölçüde aradaki melodik, armonik ve ritmik farklar belirlenmiştir. Cancion y Danza No. 10'un gitar versiyonu ile Choro No. 1'in piyano versiyonu, bestecilerin orijinal el yazmalarından, araştırmacı tarafından bilgisayara aktarılmış, diğer enstrümandaki versiyonları için ise, kaynakçada belirtilmiş olan yayımlanmış edisyonlar (Mompou, 1957), (Santorsola, 1979) araştırmacı tarafından bilgisayarda yeniden yazılmıştır. Bachianas Brasileiras No. 5 adlı eserin ise her iki versiyonunun da yayımlanmış edisyonları (Villa-Lobos, 1947), (Villa-Lobos, 1954), (Villa-Lobos, 2020), araştırmacı tarafından bilgisayarda yeniden yazılarak kullanılmıştır. Karşılaştırmayı kolaylaştırmak amacıyla eserlerin orijinal partiyonları, transkripsiyonları ile aynı tonda ve anahtarda yazılmış, gerekli olduğunda partiler tek portede birleştirilmiş, bu yazım şekline de orijinal aktarım\* adı verilmiştir. Bu şekilde yapılan analiz sonucunda bulunan farklılıklar teker teker değerlendirilerek, değişikliklerin nedeni saptanmaya çalışılmış, bunun için de eserin melodik, armonik ve ritmik analizine başvurulmuştur. Nedeni kesin olmayan veya hiçbir şekilde belirlenemeyen durumlarda ise tahminlerde bulunulmuştur. Elde edilen veriler ışığında, bestecinin, transkripsiyon sürecinde eseri ele alma biçimi ile ilgili bulgulara ulaşılmıştır.

Bestecilerin yaşamları ve eserleri ile ilgili bölümlerde ise, konuyla ilgili daha önce yazılmış olan tezler, makaleler, biyografiler ve ansiklopedi maddelerinden elde edilen bilgiler derlenmiştir.

### 3. BÖLÜM: BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde, eserlerin karşılaştırmalı analizleri sonucunda elde edilen bulgular, problem ve alt problemler ile ilişkili şekilde açıklanmıştır.

#### 3.1. Eserlerin Orijinalleri ile Gitar Transkripsiyonlarının Karşılaştırılması

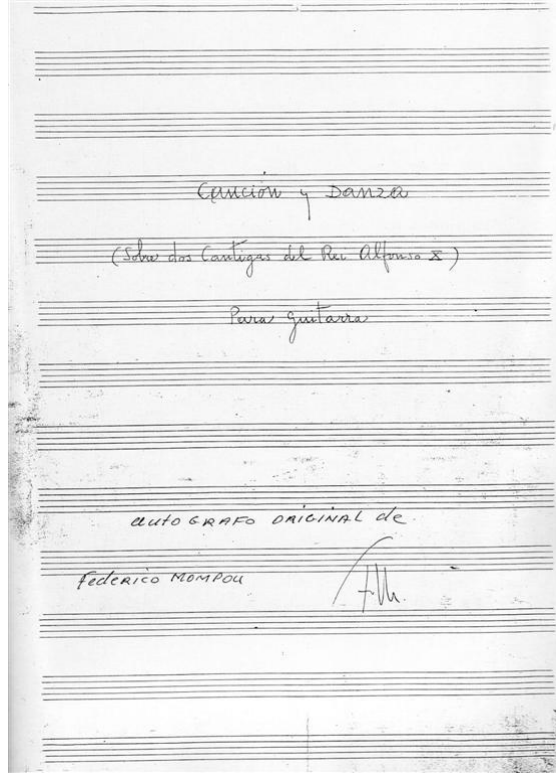
##### 3.1.1. Federico Mompou / Cancion y Danza No. 10'a ilişkin bulgular

Besteci bu eseri, orijinal piyano versiyonu ile aynı tonda ve aynı oktavda gitara aktarmıştır ve transkripsiyon, eserin orijinali ile neredeyse bire bir aynıdır.

Araştırmada, az sayıdaki küçük farklar gösterilmiştir.

Eserin oktav genişliği, gitarın oktav genişliği sınırları içindedir ve transkripsiyonda herhangi bir notanın oktavını değiştirmeye gerek duyulmamıştır.

Eserin orijinal aktarımında, iki porte de oktav transpozeli sol anahtarına\* aktarılarak yazılmıştır.



Görsel 5. Cancion y Danza No. 10 / Federico Mompou el yazması (Suwa).

<https://tinyurl.com/2jffd4xm>



**Görsel 6.** Cancion y Danza No. 10 / Federico Mompou el yazması (Suwa).

<https://tinyurl.com/2jffd4xm>

Alfonso El Sabio'nun(Alfonso 10, "bilge", 13. Yüzyıl İspanya Kralı, sanat hamisi, şair) *Cantigas de Santa Maria* larından iki tanesi üzerine temellendirilmiş olan, onuncu Cancion y Danza, farklı bir yönden istisna oluşturmaktadır: Piyano için olan versiyonunun yanısıra, Mompou'nun kendisi tarafından yapılmış başka versiyonlar da mevcuttur. Elimizdeki parçanın keşfine kadar, basılmış olan bir tane daha versiyon mevcuttu: 1953 tarihli, *Dos Cantigas del Alfonso X el Sabio, Cancion y Danza No. 10* başlıklı koral versiyon. **Mayıs 2001'de, Mompou'nun kendi Gitar Transkripsiyonunun, Angelo Gilardino tarafından keşfi ile birlikte, diğer ikisi ile eşit itibara sahip olan bir üçüncü versiyon, artık bilinmektedir.** Angelo Gilardino'nun keşfi, aynı zamanda, Mompou'nun bilinen gitar eserlerinin sayısını da üçe çıkarmaktadır. (Allan Clive Jones) (Mompou, s. 4)

En iyi bildiğimiz kadarıyla, Federico Mompou'nun gitar için yazdığı üç eserin ilki, imzalı el yazması Linares'teki Segovia arşivinde saklanan ve 1962'ye tarihlenmiş olan şaheseri *Suite Compostelana* dır.. Onuncu *Cancion y Danza / (sobre dos cantigas del rei Alfonso X) / para guitarra* 'nın, imzalı el yazması aynı şekilde Segovia arşivinde bulunan gitar versiyonunun da *Suite Compostelana*'dan sonra yazıldığına inanıyoruz, ancak el yazması tarihlendirilmemiş olduğundan dolayı tam olarak ne kadar sonra olduğunu bilemiyoruz. Ne var ki bunun, neredeyse aynı başlığı taşıyan (*Cancion y Danza / X / sobre dos cantigas del rei Alfonso X / siglo XII*) ve piyano için zaten mevcut olan (1953'te bestelenmiş ve 1957'de Salabert tarafından basılmıştır.) 'diptik\*'in gitar için bir düzenlemesi olduğuna şüphe yoktur. (Angelo Gilardino) (Mompou, s.5)

Mompou'nun, eserin gitar versiyonuna ait, yukarıda sözü edilen el yazması ile, daha önce yayımlanmış olan orijinal piyano versiyonu arasındaki farklar, olası nedenleri ile birlikte aşağıda karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.



## Cancion

**Ölçü 2:** Aşağıda, ikinci ölçüde, orta partideki “do” notasının, eserin orijinalinde tekrarlanırken, Gitar Transkripsiyonunda tekrarlanmadığı görülmektedir.



**Görsel 7.** Cancion y Danza No. 10, Cancion, Ölçü 2, Orijinal Aktarım



**Görsel 8.** Cancion y Danza No. 10, Cancion, Ölçü 2, Gitar Transkripsiyonu

**Ölçü 5:** Orta ve alt partilerdeki ezgisel yürüyüşlerin, aşağıdaki şekilde gösterildiği gibi değiştirildiği görülmektedir.

Bir önceki ve bir sonraki ölçüye baktığımızda, tenor partisinde “la” dan “do” ya doğru giden inici bir diyatonik yürüyüş görülmektedir. Gitar Transkripsiyonunda bu yürüyüş doğrudan verilmiştir. Dolayısıyla, orijinal piyano versiyonunda da bestecinin aynı müzikal fikri “re”yi pedal ses olarak kullanmak vesilesiyle vermiş olması olasılık dahilindedir. (Bkz. Görsel 11 – 12)

Orta partide yapılan değişikliklerin ise nedeni anlaşılamamaktadır.



**Görsel 9.** Cancion y Danza No. 10, Cancion, Ölçü 5, Orijinal Aktarım



**Görsel 10.** Cancion y Danza No. 10, Cancion, Ölçü 5, Gitar Transkripsiyonu



**Görsel 11.** Cancion y Danza No. 10, Cancion, Ölçü 5 - 7, Alt parti yürüyüşü – Orijinal Aktarım



**Görsel 12.** Cancion y Danza No. 10, Cancion, Ölçü 5 - 7, Alt parti yürüyüşü – Gitar Transkripsiyonu

**Ölçü 6:** Aşağıda, bas partisindeki “do - sol” aralığının, “do - do” ünison aralığına dönüştürüldüğü görülmektedir.

Bu ölçünün gitarda orijinal haliyle çalınmasında bir güçlük yoktur ancak besteci değiştirmeyi tercih etmiştir.



**Görsel 13.** Cancion y Danza No. 10, Cancion, Ölçü 6 , Orijinal Aktarım



**Görsel 14.** Cancion y Danza No. 10, Cancion, Ölçü 6 , Gitar Transkripsiyonu

**Ölçü 11:** Üst parti aynı kalırken, diğer bütün partilerin ise ilk iki dörtlükte aynı kalmakla birlikte, son iki dörtlükte aşağıdaki gibi değiştirildiği görülmektedir.

Orijinal partiyon incelendiğinde, ölçüdeki akorlar arasındaki pozisyon geçişlerinin gitarda kesintisiz şekilde yapılmasının mümkün olmadığı anlaşılmaktadır.

Ayrıca üçüncü vuruştaki akor birinci pozisyondan basılmaya çalışıldığında, bastaki “mi” notası klavyede diğer partilere uzak kalmaktadır. Gitar Transkripsiyonunda bu notanın “fa” olarak değiştirilmiş olması, bestecinin söz konusu pasajı gitar icrasına daha uygun hale getirmeye çalıştığını düşündürmektedir.

Diğer yandan besteci, bas partisindeki “fa” notasının gitarda uzatılması mümkün olmadığı halde bu notayı ikilik olarak yazmıştır.

Son iki vuruşta yapılan değişiklikler, armonide farklılaşmaya neden olmuştur:

- “mi - do - fa - la (fa - la - do - mi çevrim)” akoru, “fa - do - fa - la” akoruna dönüşmüş, böylece akorun yedilisi atılmıştır. Ancak çevrim değişmekle birlikte, akor aynı kalmıştır.

- “re - si - fa - si (si - re - fa çevrim) akoru “fa - re - sol - si (sol - si - re - fa çevrim)” akoruna dönüşmüş, akorun kök sesi basa alınırken, bu bas ses akorun yedilisi haline gelmiştir.



**Görsel 15.** Cancion y Danza No. 10, Cancion, Ölçü 11, Orijinal Aktarım



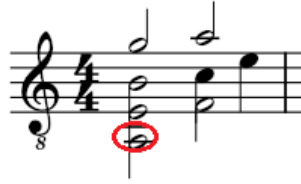
**Görsel 16.** Cancion y Danza No. 10, Cancion, Ölçü 11, Gitar Transkripsiyonu

**Ölçü 13:** Aşağıda, bastaki “la” notasının, eserin orijinalinde birlik nota olarak yazılmışken, Gitar Transkripsiyonunda ikilik olarak yazıldığı görülmektedir.

Bir sonraki akora bakıldığında, pozisyon geçişinden dolayı alt partideki “fa” sesinin beşinci telden alınması gerektiği görülmekte, nota değerindeki değişikliğin de bu nedenle yapıldığı düşünülmektedir.



**Görsel 17.** Cancion y Danza No. 10,Cancion, Ölçü 13, Orijinal Aktarım



**Görsel 18.** Cancion y Danza No. 10,Cancion, Ölçü 13, Gitar Transkripsiyonu

**Ölçü 15:** Aşağıda görüldüğü üzere, eserin orijinalinde, alt orta parti, bütün diğer partiler gibi dörtlükler halinde yazılmış, ancak Gitar Transkripsiyonunda bu partinin üçüncü vuruşundaki “do” sesi iki sekizliğe bölünerek “do - re” şeklinde yazılmıştır.

Bu değişikliğin olası bir açıklaması şu şekildedir:

Ölçüde, üst partideki üçlü aralıklı diyatonik yürüyüşe ek olarak, alt partide bu yürüyüşe dörtlü aralıkla paralel olarak seyreden bir başka ardışık diyatonik yürüyüş görülmektedir.

Piyano partisinde görüldüğü üzere, la – sol – fa – mi yürüyüşü sağ elde, onun alt partisindeki mi – re – do – si yürüyüşü ise sol elde çalınmaktadır. Bu nedenle de ayrı şekilde duyurulabilmelerinde herhangi bir sorun olmamaktadır.

Ancak Gitar Transkripsiyonunda, ayrı duyulması gereken bu yürüyüşler pozisyon gereği birbirine karışmakta, alttaki yürüyüşün üçüncü sesi olan “do” sesi ile üstteki yürüyüşün son sesi olan “mi” sesi, ikisi de aynı telde art arda çalındığından dolayı, “do – mi” şeklinde bir üçlü atlamanın duyulmasına neden olmakta, böylece ardışık ezgisel yürüyüş pratikte bozulmaktadır. Bestecinin, araya eklediği sekizlik değerindeki “re” geçit sesi ile bu “do – mi” atlamasını ortadan kaldırarak, “do – re – mi” ardışık yürüyüşü olarak duyulmasını sağladığı, aynı anda da alt partiyi “do – re – si” haline getirerek, “re”yi aynı zamanda “do – si” yürüyüşünde bir “ezgisel süsleme” notası olarak kullandığı anlaşılmaktadır. Sonuç olarak, ölçüde yaratılmak istenen duyumun kısmen korunmuş olduğu düşünülmektedir.



**Görsel 19.** Cancion y Danza No. 10, Cancion, Ölçü 15, Orijinal Aktarım



**Görsel 20.** Cancion y Danza No. 10, Cancion, Ölçü 15, Gitar Transkripsiyonu

**Ölçü 21 - 24:** Aşağıda, üst ve orta partilerin hepsi aynı kalmakla birlikte, bas partisinin şekildeki gibi değiştirildiği görülmektedir.

22'nci ölçüde, iki akor arasındaki pozisyon geçişinde bastaki "fa" sesi kesilmektedir, dolayısıyla ikinci akorda da duyurulabilmesinin en kolay yolu bu sesi tekrar etmektir. Besteci de bunu yapmıştır. (Bu sesi kesmeden de geçişi yapmak mümkündür, fakat bu şekilde pozisyon geçişi daha serbest hale getirilmiştir.)

23'üncü ölçünün orijinalinde ise, bas partisinde "mi - fa" yürüyüşünün olduğu iki akorda pozisyon geçişini kesintisiz şekilde yapmak mümkün olmamaktadır.

Fakat bestecinin bas seste yaptığı değişiklikle bu sorun ortadan kalkmaktadır.

Aynı pozisyon geçiş sorunu yirmi üçüncü ölçünün sonunda da bulunmaktadır, ancak besteci burada bir değişiklik yapmamıştır.

23'üncü ölçüde yapılan değişiklik, armoninin de değişmesine yol açmış, "fa - do fa - la" akoru, "mi - do - fa - la" (fa - la - do - mi üçüncü çevrim) yedili akoruna dönüşmüştür.



**Görsel 21.** Cancion y Danza No. 10, Cancion, Ölçü 21 - 24, Orijinal Aktarım



**Görsel 22.** Cancion y Danza No. 10, Cancion, Ölçü 21 - 24, Gitar Transkripsiyonu

## Danza

**Ölçü 13 - 16:** Bas partisinde, aşağıda gösterilen değişikliklere ek olarak, 15. ölçüde üst orta partideki “re” sesinin “mi”ye dönüştürüldüğü görülmektedir.

13’üncü ölçüde, bastaki sol sesi, diğer seslerle birlikte basılmak istendiğinde uzak pozisyonda kaldığından dolayı bu sesin atılmış olması olasıdır.

15’inci ölçü ise orijinalindeki gibi çalındığında bastaki “re - mi” geçişinde pozisyon atlaması meydana gelmekte ve sonraki vuruşta gelen orta partideki “re” sesi uzak pozisyonda kalmaktadır. Transkripsiyonda, bastaki “re” sesinin uzatılması ve sonraki “re” sesinin “mi”ye dönüştürülmesi şeklinde yapılan değişiklikler bu sorunları ortadan kaldırmaktadır.

Ayrıca söz konusu partide, re – mi – re şeklinde karşımıza çıkan yürüyüşün, Gitar Transkripsiyonunda uzayan “re” olarak kalması, aradaki “mi” sesinin işleme olarak kullanılmış olabileceğini düşündürmektedir. Bu durumda besteci, Gitar Transkripsiyonunda, yukarıda söz edilen soruna neden olan bu işleme notasını eserden çıkarmış olabilir.

Bununla birlikte, akorun bas sesi olan “mi”nin çıkarılması ile, akor ikinci çevrim akoruna dönüşmüş, ayrıca üst partide “mi – re – mi” işlemesi yine duyurulmuştur. İkinci çevrimlerin armonide işleme fonksiyonuyla kullanılabilirdiği düşünüldüğünde, akorun bas sesinin de aynı kaldığı göz önünde bulundurularak, söz konusu akorun transkripsiyonda da işleme olarak kullanıldığı, dolayısıyla bu ölçüde temel müzikal düşüncenin korunduğu sonucuna ulaşılabılır.



**Görsel 23.** Cancion y Danza No. 10, Cancion, Ölçü 13 - 16, Orijinal Aktarım





**Görsel 24.** Cancion y Danza No. 10, Danza , Ölçü 13 - 16, Gitar Transkripsiyonu

**Ölçü 25 - 27:** Alt partideki “si - la - sol” seslerinin her biri, eserin orijinalinde ölçü sonuna kadar uzarken, Gitar Transkripsiyonunda dörtlük olarak yazılmış ve uzatılmamıştır.

İncelendiğinde bu seslerin gitarda zaten uzatılmayacağı anlaşılmaktadır, çünkü bu sesler bastaki “re” sesi ile aynı telde çakışmaktadır ve dolayısıyla birlikte çalınmamaktadır (İlk ölçü hariç).

Eserin orijinalinde ayrı partilerde olmasına karşın Gitar Transkripsiyonunda bu seslerin bastaki “re” ile aynı partide yazılmış olmasının nedeninin de bu olduğu düşünülmektedir.



**Görsel 25.** Cancion y Danza No. 10, Danza, Ölçü 25 - 27, Orijinal Aktarım



**Görsel 26.** Cancion y Danza No. 10, Danza, Ölçü 25 - 27, Gitar Transkripsiyonu

### 3.1.2. Guido Santorsola / Choro No. 1'e ilişkin bulgular

Orijinali piyano için bestelenmiş olan bu eserin, ilk bestelendiği ton Sol majör'dür. Besteci, Gitar Transkripsiyonunda eseri Re majör tonuna traspoze etmiştir. Eserin orijinal el yazmasında, sol el portesinde sık sık anahtar değişiklikleri yapılmıştır. Öyle ki, birçok yerde aynı ölçü içinde birden çok kez anahtar değişikliği görülebilmektedir. Eserin 'orijinal aktarım'ında, anahtar değişiklikleri ortadan kaldırılmış, her iki porte de gitarda olduğu gibi oktav transpozeli sol anahtarında yazılmıştır. Ayrıca, piyano notasyonu, Gitar Transkripsiyonu ile aynı tona, yani Re majör'e transpoze edilmiştir.

**CHORO No. 1**

*Transcribed for guitar by the composer.  
Fingered by  
Carlos Barbosa-Lima  
(1975)*

**GUIDO SANTORSOLA**  
(1944)

Introd. Moderato

© - D

*p i m i m*

*f p*

*affrett.*

*rall.*

③ ②

**Görsel 27.** Choro No. 1 / Guido SANTORSOLA – Yayınlanmış edisyon (Santorsola, 1979).

Eser A-B-A formunda olup, eserin orijinalinde, ikinci A bölümü ilk A bölümünün farklı bir varyantıdır. Ancak Gitar Transkripsiyonunda A bölümü olduğu gibi tekrar edilmiştir.

Bestecinin transkripsiyonda neden re- majör tonunu tercih etmiş olduğuna dair olasılıklar şu şekilde açıklanabilir:

Öncelikle, klasik gitarda "mi - la - re" tonlarının hem orijinal eserlerde hem de transkripsiyonlarda kullanımı yaygındır. Bunun nedeni, tonik sesin boş tel olarak çalınabilmesidir. Bu noktada bestecinin de "re" tonunu tercih etmiş olması anlaşılabilir.

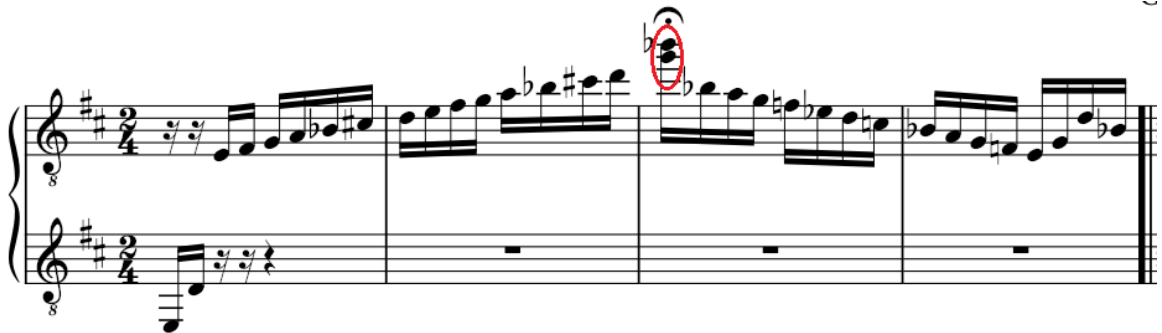
Ancak burada bir soru daha karşımıza çıkmaktadır. Besteci, eseri bu tonda yazabilmek için akort değişikliği yapmış ve en üst telin akordunu “mi”den “re”ye çekmiştir. Oysa ki eser gitara mi-majör tonunda aktarılmış olsaydı, buna gerek kalmayacak, üstelik orijinal tona daha yakın bir transkripsiyon yapılmış olacaktı. Bu durumda bestecinin neden re majör tonunu seçmiş olabileceğine dair bir açıklamaya daha ihtiyaç duyulmaktadır.

Burada görünürdeki neden, bestecinin tonik sesi veren tek bir boş tel yerine iki tane boş tele ihtiyaç duymuş olmasıdır. Nitekim yapılan analizler sonucunda, bas partisinde söz konusu oktav atlamaları görülebilmekte (Bkz. ölçü 6), bestecinin bu tonu gitar icrasına uygunluk açısından tercih ettiği düşünülmektedir.

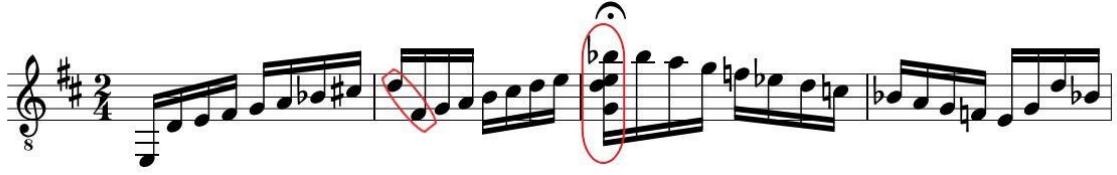
Transkripsiyonun karşılaştırmalı analizi şu şekildedir:

**İntrodüksiyon:** Besteci bu dört ölçüde yazdığı ezginin, Gitar Transkripsiyonunda farklı bir versiyonunu yazmıştır. Ezgisel farklar, aşağıda gösterildiği gibidir. Bunun dışında, üçüncü ölçünün başı piyanoda üçlü aralıklı çift ses iken, Gitar Transkripsiyonunda akor şeklinde yazılmıştır.

Üst partideki ezgi, gitarda son perdeye kadar inmekle birlikte, çalımı mümkündür. Ancak bu durumda, sondaki “si b” notasına üçlü aralıkla eşlik eden “sol” notası, gitarın perde sınırlarının dışına çıkmakta, dolayısıyla bu iki ses bir arada verilememektedir. Besteci, söz konusu “sol” sesini atmak yerine, aşağıda görüldüğü şekilde farklı bir çözüm üretmiştir. Bunda, introdüksiyonun daha gitaristik duyulmasını istemesinin de etkisi olabilir.



**Görsel 28.** Choro No. 1, Ölçü 1- 4 (İntrodüksiyon), Orijinal Aktarım



**Görsel 29.** Choro No. 1, Ölçü 1- 4 (İntrodüksiyon), Gitar Transkripsiyonu

**Ölçü 5:** Bu ölçünün başındaki “la - mi – do# - sol - si (la - do - mi - sol - si) akorunun, “la” sesinin, gitarın en pes oktavından daha aşağıya inmesi nedeniyle değiştirilmesi gerekmiş, dolayısıyla bastaki “la” notası oktav üste alınmıştır. Ancak bu durum, yeni bir soruna neden olmuştur:

Bastaki “la” sesinin oktav yukarı alınması ile birlikte, beşlisi olan “mi” sesinin de oktav yukarı alınması gerekmiştir. Ancak bu durumda ortaya çıkan yeni akorun, altıncı telin akordu “re” ye çekilmiş olan gitarda beş sesinin birlikte çalınması mümkün olmamıştır. Bunun sonucunda aşağıda görüldüğü gibi, akorun beşlisi olan “mi” sesi atılmıştır.



**Görsel 30.** Choro No. 1, Ölçü 5, Orijinal Aktarım



**Görsel 31.** Choro No. 1, Ölçü 5, Gitar Transkripsiyonu

**Ölçü 6:** Aşağıda, ilk akorda çiftlenen “la” seslerinden bir tanesinin Gitar Transkripsiyonunda atıldığı görülmektedir. Akor, orijinal haliyle gitarda çalınabiliyor olsa da, gitarın yapısından dolayı bu tür akorlar gitar müziğinde genellikle tercih edilmemektedir. Bestecinin de bu noktada daha gitaristik düşünerek akoru bu şekilde yazmayı tercih ettiği düşünülmektedir.

Tekrar eden “re” seslerinden ikincisi oktav aşağıya alınmıştır. Bu değişikliğin, bestecinin, gitarın kendine özgü olanaklarını kullanmak, boş tellerde oktav atlamasını duyurmak ve bu şekilde duyumu zenginleştirmek istemesinden kaynaklandığı düşünülebilir.



**Görsel 32.** Choro No. 1, Ölçü 5, Orijinal Aktarım



**Görsel 33.** Choro No. 1, Ölçü 5, Gitar Transkripsiyonu

**Ölçü 7:** Ölçünün ilk dörtlüğü, beşinci ölçüdeki ile aynıdır. Fakat transkripsiyonda, bestecinin burayı farklı bir armoni ile yazdığı görülmektedir. Bu kez “la” sesi atılmış ve “mi” sesi alt partiye yazılmıştır. Böylece akor ikinci çevrim durumuna gelmiştir.

Bestecinin bunu neden yapmış olduğu bilinmemekle birlikte, bu akorun traskripsiyonda tam haliyle verilememesinden dolayı ortaya çıkan eksikliği, akorun her bir tekrarında çeşitlilik yaratarak telafi etmek istediği tahmin edilebilir.

Bunun haricinde, orta partideki ince “do” notasının yazımındaki ritmik değişiklik, aşağıda gösterilmiştir.



**Görsel 34.**Choro No. 1, Ölçü 7 (İntrodüksiyon), Orijinal Aktarım



**Görsel 35.** Choro No. 1, Ölçü 7 (İntrodüksiyon), Gitar Transkripsiyonu

**Ölçü 8:** Aşağıda, “re - fa - la” akorundaki “fa” sesi ikinci vuruşta atılırken, “re - do” şeklindeki inici aralığın ise “re” sesi oktav alta alınarak “re - do” çıkıcı aralığına dönüştürüldüğü görülmektedir. Bu ölçünün orijinal aktarımdaki ile bire bir aynı şekilde gitarda çalınması mümkündür, ancak besteci, anlaşılamayan nedenlerden dolayı, bunu tercih etmemiştir. Bunun sonucunda, ikinci vuruşta akorun üçlüsü kaybedilmiştir.



**Görsel 36.** Choro No. 1, Ölçü 8, Orijinal Aktarım



**Görsel 37.** Choro No. 1, Ölçü 8, Gitar Transkripsiyonu

**Ölçü 11 - 12 :** Aşağıda, orijinal aktarımda, bastaki re - sol# - sol  $\flat$  - fa# - fa  $\flat$  yürüyüşüne, 11'inci ölçüde ikili aralıkla mi - la# - la  $\flat$  , 12. ölçüde de üçlü aralıkla la - la  $\flat$  yürüyüşlerinin orta partide paralel hareketle eşlik ettiği görülmektedir.

İkiden fazla ardışık sesin aynı anda çalımı, piyanoda çoğunlukla kolayca uygulanabiliyor olmasına karşın, gitarda birçok zaman sorun yaratmaktadır. Ardışık seslerden bir tanesi boş telden alınamıyorsa ve perdeleri yakın değilse bu sesleri olduğu gibi çalmak bazen olanaksız hale gelmektedir. Bu durumda çözüm ya bu seslerden birinin oktavını değiştirmek, ya da bu seslerden birini atmaktır.

Bu iki ölçüde, hem üst ve alt partilerdeki melodik çizgiyi koruyup hem de bu seslerin oktavını değiştirmek mümkün olmamaktadır. Besteci burada melodik çizgileri korumaya öncelik vermiş olmalı ki, bunun yerine orta partileri çıkarmayı veya değiştirmeyi tercih etmiştir.

Orijinal aktarımda ilk ölçünün sonunda başlayıp ikinci ölçünün başına uzayan “la” sesi, transkripsiyonda “do#” olarak değişmiştir. Bunun ardından gelen “fa - la - fa” akoruna da “re” sesi eklenerek “fa - la - re - fa” akoruna dönüştürülmüştür.

“fa - la b - do” şeklindeki son akor ise, “la b” sesi oktav alta alınarak çevrim haline getirilmiştir. Bu son akorun, alt partideki “fa” notasını oktav alta alarak orijinal haliyle de gitarda çalınabildiği anlaşılmaktadır. Fakat besteci bunu tercih etmemiş, bunun yerine “la b” notasını oktav alta alarak akorun çevrimini değiştirmiştir. Orijinal aktarımda, alt ve orta partilerde birbirine paralel bir inici kromatik yürüyüşün olduğu görülmektedir. Transkripsiyonda ise bu partilerden biri (orta parti) zaten atılmış olduğundan dolayı, bestecinin alt partideki kromatik yürüyüşü korumak adına tercihini bu yönde kullandığı düşünülmektedir



Görsel 38. Choro No. 1, Ölçü 11 – 12, Orijinal Aktarım



Görsel 39. Choro No. 1, Ölçü 11 – 12, Gitar Transkripsiyonu



**Ölçü 13:** Bu ölçü, 5'inci ölçü ile aynıdır. Bestecinin, aşağıda görüldüğü gibi burada da benzer bir şekilde ölçünün armonik bir varyantını yazarak yeniden bir çeşitlilik yarattığı düşünülmektedir.



**Görsel 40.** Choro No. 1, Ölçü 13, Orijinal Aktarım



**Görsel 41.** Choro No. 1, Ölçü 13, Gitar Transkripsiyonu

**Ölçü 14:** Bu ölçü, orijinalinde farklı olmasına karşın, Gitar Transkripsiyonunda altıncı ölçü ile aynı şekilde yazılmıştır. Ölçü, orijinal aktarımdaki gibi çalınmak istendiğinde, ilk vuruşun sonunda başlayıp ikinci vuruşa bağlanan, dolayısıyla kesilmemesi gereken “fa# - la – re” akoru kesilmekte, bu da eserin genel ritmik karakterine uymamaktadır. Dolayısıyla bestecinin buradaki söz konusu varyasyonu yapmaktan bu nedenle feragat ettiği anlaşılmaktadır. Bunun dışında yapılan değişiklikler, ölçü 6'daki ile aynıdır.



**Görsel 42.** Choro No. 1, Ölçü 14, Orijinal Aktarım



**Görsel 43.** Choro No. 1, Ölçü 14, Gitar Transkripsiyonu

**Ölçü 15:** Bu ölçü de, bir önceki ölçüde olduğu gibi, orijinalinde yedinci ölçünün bir varyantı olmasına karşın, transkripsiyonda yedinci ölçü ile bire bir aynı şekilde yazılmıştır. Burada da ölçü – 14'tekine benzer şekilde, orijinal haliyle çalınmak istendiğinde pozisyonun çok geniş olmasından dolayı bazı sesler kesilmektedir.

Aşağıda, son vuruştaki la - do# - mi # - sol - si akorundan mi# sesinin atılmasının, akoru beşlisiz hale getirdiği görülmektedir.

Bunun dışında “sol” sesinin oktav üstten yazılmış olması, armonide bir değişikliğe yol açmamıştır.



**Görsel 44.** Choro No. 1, Ölçü 15, Orijinal Aktarım



**Görsel 45.** Choro No. 1, Ölçü 15, Gitar Transkripsiyonu

**Ölçü 16:** Aşağıda, alt partideki “fa#” notasının akordan çıkarıldığı ve bas partisindeki “re” notasının da oktav alta alındığı görülmektedir. Bu durum, armonide herhangi bir değişime ya da eksilmeye neden olmamıştır. Akor yine tam olarak verilmiştir. Buradaki değişikliğin, ölçü - 6 ile aynı nedenlerden dolayı yapıldığı düşünülmektedir.



**Görsel 46.** Choro No. 1, Ölçü 16, Orijinal Aktarım



**Görsel 47.** Choro No. 1, Ölçü 16, Gitar Transkripsiyonu

**Ölçü 17:** Aşağıda, orijinal aktarımda dörtlük olarak yazılıp ölçünün sonuna kadar uzayan bastaki “la” sesinin, transkripsiyonda onaltılık olarak yazılıp re#’e bağlandığı görülmektedir. Oysa ki orijinal aktarımda “la” ve “re#” notaları farklı partilerdedir.

Ancak bu durum, pratikte herhangi bir değişikliğe yol açmamıştır. “la” ve “re#” notaları transkripsiyonda aynı partide gibi yazılmış olsa da, farklı tellerden alınarak arpej şeklinde çalındığı için duyum yine aynı olmakta, “la” sesi uzamaktadır.

Özetle, çalım olarak bu ölçünün transkripsiyonu, orijinali ile aynıdır.



**Görsel 48.** Choro No. 1, Ölçü 17, Orijinal Aktarım



**Görsel 49.** Choro No. 1, Ölçü 17, Gitar Transkripsiyonu

**Ölçü 19 - 21:** Aşağıda, ilk ölçüdeki tekrar eden “mi - re - sol - si  $\flat$  - fa# (mi - sol si  $\flat$  - re - fa#)” akorunda, sol sesinin atıldığı görülmektedir. Bunun sonucunda akorun üçlüsü kaybolmuş, dolayısıyla akor yitirilmiştir. Bu değişikliğin, bu seslerin hepsinin bir arada verilmesinin mümkün olmamasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Bestecinin bunu yapmak yerine akorun beşlisi olan “si  $\flat$ ” sesini atmayı tercih etmemesinin nedeni, orta partinin melodik çizgisinde si  $\flat$  – do# bağlantısını korumak istemesi olabilir.

Son sekizlikteki “la - do# - sol - si  $\flat$  - fa#” akorunda ise si  $\flat$  sesi atılarak, “do#” sesi oktav yukarı alınmıştır. Bu durum, daha önceki ölçülerde açıklandığı üzere, gitarın yapısı ile ilgilidir. Do#'in oktav yukarı alınması sonucunda, bir önceki akorun aynı partisinde yer alıp do#'e inmekte olan “re” sesi artık “sol”e bağlanmaktadır. Ayrıca yapılan bu değişiklik, yukarıda sözü edilen si  $\flat$  – do# bağlantısının da korunmasını sağlamaktadır.

Aynı akorda, bu kez sol sesi korunarak si  $\flat$  sesi atılmıştır. Ancak bu akor, hiçbir ses atılmadan da gitarda sorunsuz şekilde çalınabilmektedir.

Yirminci ölçüde, her iki dolapta da bastaki “re” sesi tekrar edilmek yerine ölçünün sonuna kadar uzatılmıştır. Bunun dışında ilk dolap orijinal aktarımdaki ile bire bir aynıdır. İkinci dolapta ise, sondaki “re - mi - mi#” melodik geçit notaları, gitarın oktav genişliğinin yetersizliğinden dolayı bir oktav yukarıya alınmıştır.

Yirminci ölçü, aynı zamanda eserin A bölmesinin son ölçüsü olup, armoni bu ölçüde ana tona dönmektedir. Dolayısıyla, bir önceki ölçünün sonunda gelen dominant yedili “sol” notasının, toniğin üçlüsü olan “fa#”e inmiş olması da beklenen bir durumdur. Besteci, yaptığı değişiklikleri, bu bağlantışı koruyacak şekilde yapmıştır.



Görsel 50. Choro No. 1, Ölçü 19 – 20, Orijinal Aktarım



Görsel 51. Choro No. 1, Ölçü 21, Orijinal Aktarım



Görsel 52. Choro No. 1, Ölçü 19 - 21, Gitar Transkripsiyonu

**Ölçü 22 - 29:** Aşağıda, gitarın oktav yetersizliğinden dolayı, basların bir oktav yukarıya alındığı görülmektedir. Şekilde, örnek olarak 22 ve 23. ölçüler verilmiştir.

Buna ek olarak, 23'üncü ölçüde üst partideki "fa#" notası uzatılmak yerine "re"ye bağlanmıştır. Oysa ki orijinal aktarımda "fa#" ve "re" sesleri iki ayrı partidedir ve birlikte tınlamaktadır. Ancak teoride farklı olsa da, pratikte bu sesler Gitar Transkripsiyonunda da aynı şekilde birlikte tınlayabilecekleri bir pozisyonda yazılmıştır. Aynı durum, motifin 25. ölçüdeki varyasyonunda da geçerlidir.



**Görsel 53.** Choro No. 1, Ölçü 22 - 23, Orijinal Aktarım



**Görsel 54.** Choro No. 1, Ölçü 22- 23, Gitar Transkripsiyonu

**Ölçü 30 - 31:** Aşağıda, tekrar eden akorlarda çiftlenen “fa#” seslerinden birinin (alt partideki) atılarak, bastaki “mi” sesinin oktav alta alındığı görülmektedir. İlk ölçünün sonunda, bastaki “mi” sesi ile soprano partisindeki “re” sesi yer değiştirmiştir. Benzer bir yer değiştirme, ikinci ölçünün başında, bas partisindeki “mi” ile orta partideki “do#” sesleri arasında da yapılmıştır.

Bu durum, üst partideki melodinin değişmesine yol açmıştır. İlk ölçünün sonunda, yer değiştirme nedeniyle “si” sesi “do” haline gelirken, devamında da “la” sesi “si” olarak değişmiş, böylece inici ikili aralık korunmuştur.

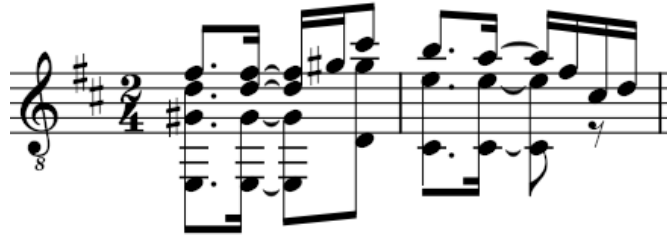
Bestecinin, en köklü değişikliği bu ölçülerde yaptığı görülmektedir. İlk ölçünün son sekizliğinden itibaren, hem melodi hem de armoni değişmiştir. Bu iki ölçü gitar üzerinde analiz edildiğinde, değişikliğin **kısmen zorunlu** olduğu anlaşılmaktadır. Bunun da açıklaması şu şekildedir:

- İlk ölçü, yalnızca çiftlenen “fa” notasının alt partiden çıkarılması ile, çalınması mümkün hale gelmektedir. Ancak ikinci ölçüde aynı yöntem başvurulduğunda, bütün sesler bir arada çalınabilmekle birlikte, pozisyon geçişlerinde kesinti yaşandığından dolayı, alt partideki akorların süresi tam olarak verilememektedir.
- Görüldüğü kadarıyla besteci bu durumu tolere etmek istememiş, bunun yerine bu iki ölçüyü bir bütün olarak ele alıp, bunları gitar için, benzer bir melodik duyumu verecek şekilde **yeniden besteleme** yoluna gitmiştir.





Görsel 55. Choro No. 1, Ölçü 30 - 31, Orijinal Aktarım



Görsel 56. Choro No. 1, Ölçü 30 - 31, Gitar Transkripsiyonu

**Ölçü 32 - 33:** Aşağıda gösterildiği üzere;

- ilk ölçüde, otuzuncu ölçüdekine benzer şekilde, “fa#” sesinin atıldığı ve bastaki “mi” sesinin oktav alta alındığı görülmekte, ancak bu kez “fa#” sesi çiftlenmemektedir.
- Orijinal aktarımda, üst orta partide yer alan si sesi bir noktalı sekizlik ve bir onaltılık boyunca devam ettikten sonra “re” ye çıkarken, Gitar Transkripsiyonunda “si” lerin yerini “re” almakta ve son sekizlikte de kesilmektedir.
- 33’üncü ölçünün başındaki “mi - fa# - la - do# - fa#” (la majör 6’lı çevrim) akorunda, akorun beşlisi olan ses orijinal aktarımda bas partisinde duyulurken transkripsiyonda bu sesin atılarak, kök ses olan “la” sesinin bas partisine alındığı, akorun kök haline getirildiği görülmektedir.
- Aynı akorda, do# sesi sekizlik olarak yazılmakta ve sonra kesilmektedir. Orijinal versiyonda olduğu gibi akor tekrar edilmemektedir.

- Altılı ses olan “fa#” sesi ise, orijinal aktarımda ölçü boyunca devam ederken, Gitar Transkripsiyonunda bir onaltılık şeklinde duyulduktan sonra kesilmektedir. Ancak, bu onaltılık “fa#” sesinin ve akorun diğer seslerinin üst partinin ezgisel yürüyüşünde birer birer duyurulduğu göz önünde bulundurulduğunda, akorun duyumunun burada da kısmen korunmuş olduğu çıkarımı yapılabilir.



**Görsel 57.** Choro No. 1, Ölçü 32 – 33, Orijinal Aktarım



**Görsel 58.** Choro No. 1, Ölçü 32 – 33, Gitar Transkripsiyonu

**Ölçü 34 - 37:** Bu kısımda besteci, piyanonun oktav genişliğini kullanarak, eşlik akorlarının bir kısmını en pes oktavlarda yazmıştır. Ancak gitarda bu oktavlara inilmesi mümkün olmadığından, transkripsiyonda akorları bu şekilde çeşitlemek yerine, aynı akoru olduğu gibi tekrar etmeyi tercih etmiştir.

Aşağıda, armonideki değişikliğe ek olarak, notaların yazımında da değişiklikler görülmektedir. Besteci transkripsiyonda, mevcut notaların bir kısmını sesteşleri (anarmonik) ile değiştirmiştir.

Örneğin ilk ölçüdeki ilk akor olan “fa# - sol# - si# - re #” akoru, “la b - sol b - do b - mi b” haline gelmiş, aynı zamanda akorun çevrimi de değişmiştir.

Transkripsiyonda, bu akor ilk ölçüde üç kez tekrarlanmıştır.

Orijinal aktarımda ise, bunun ardından gelen ve alt oktavlara inen fa## ve sol# notaları, üst partideki “si#” ve “re#” notalarının altına gelerek “sol - sol# si# - re#” akorunu oluşturmuştur.

34'üncü ölçüde ise “mi# - sol# - do# - la#” akoru, transkripsiyonda “fa b , re b , si b” şeklinde yazılmış, böylece akorun beşlisi atılmıştır. Alt oktava inen akor ise bir önceki ölçüdeki ile aynıdır ve transkripsiyonda yine aynı şekilde bir önceki akorun tekrarı şeklinde yazılmıştır. Üçüncü akor, orijinal aktarımda ilk akorun tekrarıken, transkripsiyonda tamamen atılmıştır.

34'üncü ölçüde sesteşlerin kullanımı bırakılmış, orijinal aktarımdaki “mi b - sol b la” akoru, transkripsiyonda “sol b” sesi oktav aşağı alınarak “sol b - mi b - la” şeklinde yazılmış, akorun çevrimi değişmiştir. Ardından, orijinal aktarımda alt oktavlardan gelen “fa# - fa# - la” akoru transkripsiyonda hiç kullanılmamış, bunun yerine bir önceki akor tekrar edilmiştir. Son sekizlikteki “mi b - sol b - la sol b” akoru ise transkripsiyonda “mi b - la - do - sol b (la - do - mi b - sol b çevrim)” haline gelmiştir. “do” sesinin eklenmesi ile la sesi kök ses haline gelerek, akor farklı bir akora dönüşmüştür.

Son ölçüde, “re b - fa# , si b - fa#” akorunda sol b sesi, ilk sekizlikte gecikme sesi olarak kullanılmış, ikinci sekizlikte esas sese (fa ) inmiştir. Transkripsiyonda da aynı şey yapılmış, fakat çiftlenen “fa#” sesi atılmıştır. Burada dikkat çeken nokta, eserin

orijinalinde geciken ses ilk akorda duyurulurken, transkripsiyonda bunun yapılmamış olmasıdır.

Orijinal aktarımda bunun hemen ardından yine bir önceki ölçüde olduğu gibi “fa<sup>♭</sup> - fa<sup>♮</sup>” armonik oktav aralığı kullanılmış, “fa<sup>♮</sup> - si” aralığı” elde edilmiş, fakat transkripsiyonda bunun yerine bir önceki akor tekrar edilmiştir.

Yapılan son değişiklik ise, önceki ölçülerde olduğu gibi, gitarın oktav yetersizliğinden dolayı, bir sonraki ölçüye geçit olarak kullanılan ardışık bas seslerin oktav üstten alınmış olmasıdır.

Bunların hepsine ek olarak, ritmik gösterimde de küçük bir değişiklik yapılmış ve ikinci noktalı sekizlikler bir sekizlik ve bir onaltılık bağlanarak ifade edilmiştir.

**Ölçü 38 - 41:** Bu ölçüler, ölçü 22 - 25'teki motiflerin farklı tonda yazılmış halidir ve burada da aynı değişiklikler yapılmıştır. Ancak bu kez ek olarak bas yürüyüşünde de aşağıda gösterilmiş olan değişiklik yapılmış, ayrıca orta partiye de fa<sup>4</sup> ve sol sesleri eklenmiştir.

Bu değişikliğin yapıldığı 23'üncü ölçü, orijinal haliyle de gitarda çalınabiliyor olmakla birlikte, bestecinin bunu tercih etmediği, bunun yerine buradaki bas partisini boş telden alarak pasajı daha gitaristik hale getirdiği görülmektedir.

**Ölçü 42 - 45:** Aşağıda gösterildiği üzere;

- 11'inci ve 12'nci ölçülerde açıklanmış olan, yanaşık seslerin birlikte çalımından kaynaklanan değişikliklerin 42'nce ölçüde de yapılmış olduğu görülmektedir. Buna ek olarak, akora do<sup>4</sup> sesi de eklenmiştir. Bu durum, ölçüdeki akorun ve armonik derecenin tamamen değişmesine yol açmıştır.
- 43'üncü ölçü orijinal aktarım ile bire bir aynıdır.
- 44'üncü ölçüde, tekrar eden ilk akorda, sol el partisinin sesleri tamamen atılmıştır. Bu da akoru kök halden birinci çevrim haline dönüştürmekle birlikte, akorun beşlisi de atılmıştır.
- 45'inci ölçüde re<sup>b</sup> sesi gitarın oktavını aştığından dolayı oktav üste alınmış, bu durumda birlikte çalınması mümkün olmayan la<sup>b</sup> sesi de atılmıştır. Böylece burada da akorun beşlisi kaybedilmiştir.
- Piyano partiyonunda akor bağlı şekilde bir onaltılık kadar uzarken, Gitar Transkripsiyonunda "es"e bağlanmıştır. Bunun dışında, noktalı sekizliklerin gösterimindeki değişiklik burada da mevcuttur.



**Görsel 63.** Choro No. 1, Ölçü 42 - 45, Orijinal Aktarım



**Görsel 64.** Choro No. 1, Ölçü 42 – 45, Gitar Transkripsiyonu

**Ölçü 46 - 51:** Bu altı ölçülük kısım, eserin B bölümünden A bölümüne dönüş köprüsüdür. Bu kısımda, introdüksiyon bölümündeki melodik çıkışın, aşağıda gösterildiği gibi farklı bir şekilde tekrarlandığı görülmektedir.

- 46, 47 ve 48'inci ölçüler orijinal aktarım ile bire bir aynıdır.
- İntrodüksiyondaki melodik çıkışta olduğu gibi, gitar son perdesine kadar kullanıldığında sürekli çıkıcı ezginin aynısının verilebilmesi mümkün olduğu halde bu tercih edilmemiş, bunun yerine 49'uncu ölçüde si b sesi oktav alta alınarak çıkıcı ezgi buradan devam ettirilmiştir.
- Böylece, orijinal aktarımda inici "si b - fa#" aralığı ile bitirilen ezgi, Gitar Transkripsiyonunda çıkıcı "si b - fa#" aralığı ile bitirilmiştir.

**\* İntrodüksiyonda yapılan değişiklikten farklı olarak, burada ardışık ezgisel yürüyüş değiştirilmemiş, yalnızca oktav değişiklikleri yapılmıştır.**



**Görsel 65.** Choro No. 1, Ölçü 49 - 50, Orijinal Aktarım



**Görsel 66.** Choro No. 1, Ölçü 49 – 50, Gitar Transkripsiyonu

### 3.1.3. Heitor Villa Lobos / Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria'ya ilişkin bulgular

*To Mindinha* 3

## Bachianas Brasileiras No 5

I Aria (Cantilena)  
For Soprano and Guitar

**Text by Ruth V. Corr a**  
**English version by Harvey Officer**

**Arranged by the Composer**  
**HEITOR VILLA - LOBOS**

The image shows a musical score for 'Aria (Cantilena)' from 'Bachianas Brasileiras No. 5' by Heitor Villa-Lobos. The score is for Soprano and Guitar. It features a guitar part with a complex rhythmic pattern and a soprano part with vocalizations. The tempo is marked 'Adagio' and 'rall.'. The guitar part includes fingerings and dynamics like 'p' and 'mf'.

**Görsel 67.** Bachianas Brasileiras No. 5 – Aria / H. Villa-Lobos / Yayınlanmış edisyon (Villa-Lobos, 1954)

Eser, sekiz viyolonsel ve bir soprano için yazılmıştır. Viyolonsel partilerinden iki tanesi şan partisi ile birlikte ana ezgiyi (oktavı ya da bazı yerlerde divisi olarak farklı sesler halinde) seslendirdiği için, eşlik olarak yazılmış olan viyolonsel partisi altı tanedir.

Gitar Transkripsiyonunda da şan partisinin eşliği gitara aktarılmış olduğundan dolayı, bu altı viyolonsel partisinin Gitar Transkripsiyonu söz konusudur. Bunlar; 3, 4, 5, 6, 7 ve 8 numaralı viyolonsellerdir.

Eserin “aria” bölümü u  alt bölümden oluşmaktadır. Bunlar;

- Adagio
- Piu Mosso
- Grandioso



bölümleridir. Transkripsiyon analizinde, bu alt bölümler ayrı ayrı incelenecektir.

Eserin orijinal aktarımı şu yöntemle oluşturulmuştur:

- 1) Bestecinin, eşlikteki viyolonsel partilerinin tamamını mı yoksa bir kısmını mı kullandığının belirlenmesi, tamamı kullanılmadıysa hangi partilerin atılmış olduğunun saptanması.
- 2) Transkripsiyonda kullanılmış olan viyolonsel partileri tek bir porte üzerinde birleştirilerek, oktav transpozeli sol anahtarlı şekilde, gitar notasyonuna uygun olarak yazılması.

### **ADAGIO**

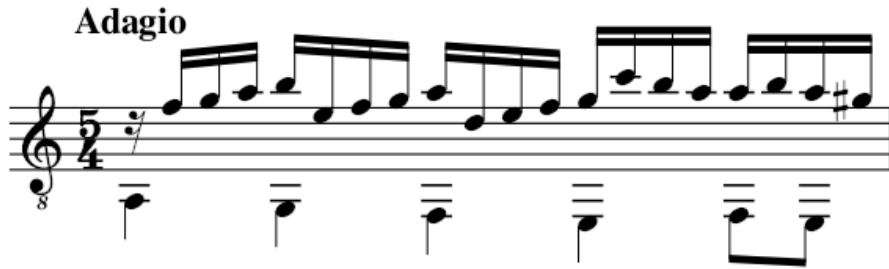
Bu bölümde genel olarak; 3, 4, 5 ve 6 numaralı viyolonsel partileri kullanılmıştır. 7 ve 8 numaralı partiler yalnızca birkaç ölçüde kullanılmış, bunun haricinde eserden çıkarılmıştır. 5 ve 6 numaralı partilerde verilmiş olan **basso continuo\*** yapısı olduğu gibi korunmuş, yalnızca gerekli görülen bazı ölçülerde oktav transpozisi yapılmıştır.

Bölümün transkripsiyonundaki farklılıklar, ölçü bazında incelendiğinde şu şekildedir:

**Ölçü 1 - 2:** Bu ölçüler, birbirini olduğu gibi tekrar eden introdüksiyon ölçüleridir. Eserin orijinalinde viyolonsel-3 ve viyolonsel-4 tarafından **divisi\*** halinde üçlü aralıklı çift ses olarak çalınan bu introdüksiyon, aşağıda görüldüğü gibi, Gitar Transkripsiyonunda tek partiye indirgenmiş ve viyolonsel-3 atılarak yalnızca viyolonsel-4 partisi kullanılmıştır.



**Görsel 68.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 1 - 2 (İntrodüksiyon), viyolonsel partisi



**Görsel 69.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 1 - 2 (İntrodüksiyon), Orijinal Aktarım



**Görsel 70.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 1 - 2 (İntrodüksiyon), Gitar Transkripsiyonu

Bunun haricinde, tiz parti, orijinal aktarımdakine göre oktav alttan alınmıştır. Söz konusu transpozenin nedeni şu şekilde açıklanabilir:

Baslar transpoze edilmeden olduğu gibi korunduğunda, tizler ile birlikte çalınması olanaksız hale gelmektedir.

Bu problemi çözmek için iki seçenek mevcuttur:

- Basları oktav yukarı almak
- Tizleri oktav aşağı almak.

Besteci, ikinci seçeneği tercih etmiştir.

**Ölçü 4:** Aşağıda, basso continuo'daki ikinci "si" notasının, oktav alttan alındığı görülmektedir. Normalde bu bas notasının gitarda orijinal oktavında çalınması da mümkündür. Ancak bestecinin burada gitaristik düşünerek bas telleri daha çok kullanmak istediği düşünülmektedir.



**Görsel 71.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 4, Orijinal Aktarım



**Görsel 72.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 4, Gitar Transkripsiyonu

**Ölçü 5 - 7:** 5'inci ve 6'ncı ölçülerde, la - do# - mi akoru üst partide pedal ses olarak kullanılıp alt partideki bas yürüyüşü duyurulmuştur. 7'nci ölçüde aynı durum re - fa# - la akoru kullanılarak tekrarlanmıştır.

Orijinal aktarımda bu iki akor, ölçülerin tamamında olduğu gibi tekrar ederken, Gitar Transkripsiyonunda, üç sesin birlikte çalınması mümkün olmayan yerlerde bu seslerden bir tanesi atılmıştır. Atılan sesler şu şekildedir:

- 5'inci ölçü ikinci ve üçüncü vuruşlarda, la sesi (kök ses)
- İkinci vuruşta atılan la sesi, akorun kök sesi olmakla birlikte armonik açıdan bir sorun yaratmamakta, çünkü bu ses basso continuo partisinde verilmektedir.
- Üçüncü vuruşta atılan la sesi ise bas partisinde tamamlanmamakta, bunun yerine bas partisinde "sol" sesi gelmektedir. Bu sırada şan partisi "la" sesini vermekte olduğu için akorun kök sesi yine de kaybedilmemekte, fakat akor "sol - do# - mi - la" haline gelmekte, yani çevrim akora dönüşmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi,

basso continuo, orijinal aktarımda da aynı olduğu için, sonuç olarak “sol - la - do# mi - la” akorundan yalnızca bir tane la sesi atılmış, dolayısıyla aynı çevrim elde edilmiş ve armoni korunmuş olmaktadır.



**Görsel 73.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 5, Orijinal Aktarım



**Görsel 74.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 5, Gitar Transkripsiyonu

- 6'ncı ölçü 6'ncı vuruşta, la sesi

- Burada atılmış olan kök ses, bas partisinde tamamlanmaktadır.



**Görsel 75.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 6, Orijinal Aktarım



**Görsel 76.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 6, Gitar Transkripsiyonu

- 7'nci ölçü 2, 3 ve 4'üncü vuruşlarda, re sesi (kök ses)
  - İkinci vuruştaki re sesi, bas partisinde tamamlanmaktadır.
  - Üçüncü vuruştaki re sesi, ilk çeyrek vuruş boyunca soprano partisinden gelmekte, sonra kesilmektedir.
  - Dördüncü vuruşta re sesi tamamen atılmakta, akorun kök sesi yitilmektedir.
- Bestecinin burada armoniden ödün verdiği görülmektedir.



**Görşel 77.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 7, Orijinal Aktarım



**Görşel 78.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 7, Gitar Transkripsiyonu

- 5'inci ve 6'ncı vuruşlarda akora yedilisi olan do sesi eklenmiş, bu kez de akorun üçlüsü olan fa# atılmıştır. 5'inci vuruşta bu üçlü ses bas partisinde gelirken, 6'ncı vuruşta hiç gelmemiştir. Bu, aynı ölçü içinde armoniden verilen ikinci ödündür.



**Görşel 79.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 7 – devam – Orijinal Aktarım



**Görsel 80.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 7 - devam, Gitar Transkripsiyonu

- 7'nci ölçüden 8'inci ölçüye geçerken, beklendiği gibi akorun 7'lisi bitişik hareketle aşağıya inmiştir. Aynı durum şan partisinde de gerçekleşmiştir. Bu durumda, akorun yedilisini kullanma konusunda bestecinin, ölçünün bütününe esas alarak armoniyi koruduğu (üçlü dışında) söylenebilir.



**Görsel 81.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 7-8 geçiş, Gitar Transkripsiyonu

**Ölçü 8:** Aşağıda, bu ölçünün son arpeji, orijinal aktarımda “mi” notası ile biterken, transkripsiyonda “re” notası ile bittiği görülmektedir.



**Görsel 82.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 8, Orijinal Aktarım



**Görsel 83.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 8, Gitar Transkripsiyonu

Bu ölçüyü orijinalinde olduğu gibi seslendirmek, gitarda herhangi bir çalım güçlüğü yaratmamaktadır. Öyleyse bestecinin transkripsiyondaki bu tercihi başka bir nedene dayanıyor olmalıdır.

Bu farkın nedenini anlamak için, orijinal partitürün tamamına, transkripsiyonda yer almayan viyolonsel partilerine (viyolonsel 1 & 2, viyolonsel 7 & 8) bakılmalıdır. Partitürün incelenmesi sonucunda, viyolonsel-7 partisinde de 8'inci ölçünün son onaltılık notasının mi olduğunu ve viyolonsel 1&2 partilerinin de soprano ile tamamen aynı ezgiyi çaldıkları görülmektedir. Bu durumda mi'den re'ye değiştirilen bu arpej notasının, eserin orijinalindeki diğer partilerle de bir ilgisi yoktur. Üstelik bu değişiklik ile, arpej şeklinde çalınan akor da değişmiştir:

**Orijinal aktarım:** Do - si  $\flat$  - sol - mi, yani Do - mi - sol - si  $\flat$  akoru iken,

**Transkripsiyon:** Do - si  $\flat$  - sol - re akoruna dönüşmüştür.

Bu da, Do - sol - si  $\flat$  - re akoruna karşılık gelmektedir.

Yani, akorun üçlüsü olan mi sesi atılmıştır.

Aynı zamanda burada bulunan "re" notası, şan partisi tarafından da çiftlenmektedir.

Buradaki değişikliğin, gitarda icrayı mümkün hale getirmekle bir ilgisi olmadığı açıktır. Ancak hangi nedenle yapıldığı anlaşılamamaktadır.

**Ölçü 9:** Aşağıda, orijinal aktarımda eşliğin üst partisinde yer alan do - do# - re yürüyüşünün transkripsiyonda re - do# - mi şeklinde değiştiği görülmektedir. 7 ve 8 numaralı viyolonsel partilerine bakıldığında da, bu değişikliğin bir açıklaması bulunmamaktadır. Transkripsiyonda, açıkça armoni değişmiştir. Orijinaldeki **fa - la - do** akoru **fa - la - re (re - fa- la çevrim)** haline dönüşmüş, **si b - re - fa** akoruna ise “mi” yabancı sesi eklenmiştir.



**Görsel 84.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 9, Orijinal Aktarım



**Görsel 85.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 9, Gitar Transkripsiyonu

Buna karşın, bu ölçüde re minör tonunda olduğumuzu düşünürsek, değişen ilk akorda bestecinin üçüncü derece akorunu birinci derece akoru ile değiştirdiği görülmektedir. Eserin orijinalinde de üçüncü dereceyi birinci derecenin yerine kullanmış olduğunu düşünecek olursak, bu durumda yine de armoniye korumuş olduğu sonucuna varılabilir.

Bu ölçüde de orijinal haliyle çalım açısından herhangi bir güçlük yoktur. Değişiklik, yine anlaşılmasayan farklı bir nedenle yapılmıştır.



**Ölçü 13:** Bu ölçüde, transkripsiyonun genelinden farklı olarak besteci viyolonsel7 & viyolonsel-8 partilerini de eklemiş, fakat orijinalinden farklı olarak bu parti oktav yukarıdan çiftlenmiştir. Aşağıda, bastaki “re” notasının, gitardaki oktav yetersizliğinden dolayı çiftlenememiş ve oktav yukarı alınmış olduğu görülmektedir.



**Görsel 86.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 13, Orijinal Aktarım



**Görsel 87.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 13, Gitar Transkripsiyonu

**Ölçü 14:** Aşağıda, beşinci vuruşta gelen arpejin tiz partisindeki “do#” notasının, “mi” olarak değiştirildiği görülmektedir. Buradaki akor, “la - do# - mi - sol” akorunun birinci çevrimidir. Orijinalinde akorun beşlisi atılmışken, transkripsiyonda atılmamış, akor tam olarak verilmiştir.



**Görsel 88.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 14, Orijinal Aktarım



**Görsel 89.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 14, Gitar Transkripsiyonu

**Ölçü 15:** Bu ölçü, basso continuo'da değişiklik yapılan nadir ölçülerdendir. Ancak yapılan değişiklik, re - re oktav atlamasının, ünison aralık haline getirilmesinden ibarettir. Buna bağlı olarak, aşağıda görüldüğü gibi, ardından gelen baslar da aynı oktavda devam etmiş, üst partideki akorların da oktavları değişmiştir.

İlk akorda, re - fa - la - re akoru, üçlüsü atılarak re - la - la - re akoruna dönüşmüştür. Fakat hemen ardından gelen akorda da aynı armonik derecenin devam ettiği düşünüldüğünde, ikinci vuruştaki re - la - fa - re akorunda bu üçlü ses tamamlanmaktadır. Ancak bu akor da orijinal aktarıma göre değiştirilmiştir. Orijinal akor re - fa - re - la şeklindedir. Bundan sonra gelen akorlar, oktav aşağıya alınmış olmakla birlikte, çevrimleri orijinal aktarımdakiyle bire bir aynıdır.



**Görşel 90.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 15, Orijinal Aktarım



**Görşel 91.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 15, Gitar Transkripsiyonu

**Ölçü 16:** Aşağıda, 15'inci ölçüde başlayan oktav değişiminin aynı şekilde devam ettiği görülmektedir. Bunun dışında son akorda "mi" notası "re" olarak değiştirilmiştir. Partitürün tamamına bakıldığında, transkripsiyonda atılmış olan "viyolonsel 7" alt partisinde "do" sesinin ölçü boyunca uzadığı, "viyolonsel 8" partisinin son iki vuruşunda da son akorun en alt partisinde "fa" sesinin geldiği, dolayısıyla akorun tamamının "fa - do - fa - mi - la - re" ("re - fa - la - do - mi dokuzlu çevrim) akoru olduğu görülmektedir. Ancak transkripsiyonda bu "do" ve "fa"(en alt partideki) sesleri de "viyolonsel - 7" ve "viyolonsel 8" partileri ile birlikte atılmıştır. Yapılan değişiklik sonucunda akor orijinal aktarımdaki "fa - mi - la - re (re - fa - la - mi çevrim)" akorundan, "fa - re - re - la (re - re - fa - la çevrim) akoruna dönüşmüştür. Fakat atılmış olan mi sesi şan partisinde geldiğinden dolayı, armoni korunmuştur.



**Görsel 92.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 16, Orijinal Aktarım



**Görsel 93.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 16, Gitar Transkripsiyonu

**Ölçü 17:** Oktav değişimi devam etmekle birlikte, bu ölçüdeki tek değişiklik, aşağıda görüldüğü gibi, son akordaki bas (mi) notasının çiftlenmiş olmasıdır. viyolonsel partitürüne baktığımızda, bu notanın viyolonsel-7 ve viyolonsel-8 tarafından da çiftlenmiş olduğunu görmekteyiz. Bestecinin burada bu etkiyi duyurmak istediği düşünülmektedir. Bu durum, gitarda aynı oktavda çakışan mi ve re notalarının da arpej şeklinde değil, ezgisel şekilde duyulmasına yol açmıştır.



**Görsel 94.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 17, Orijinal Aktarım



**Görsel 95.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 17, Gitar Transkripsiyonu

**Ölçü 18:** Aşağıda, Ölçü 17’de olduğu gibi, ilk akorun bası olan “la” notasının çiftlendiği görülmektedir.



**Görsel 96.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 18, Orijinal Aktarım



**Görsel 97** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 18, Gitar Transkripsiyonu

**Ölçü 19:** Aşağıda, 'basso continuo'nun oktav alta alındığı görülmektedir. Bunun, gitarda "mi" boş telini kullanabilmek ve böylece bas etkisini daha güçlü şekilde verebilmek amacıyla yapıldığı düşünülmektedir.



**Görsel 98.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 19, Orijinal Aktarım



**Görsel 99.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 19, Gitar Transkripsiyonu

**Ölçü 20:** Bu ölçüde istisnai olarak, viyolonsel 3&4 partileri yerine viyolonsel 7&8 partileri kullanılmıştır. Bu durumun, eserde bitiş melodisinin bu partilerde duyuluyor olmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Basso continuo'daki "mi" notası atılmış, la notası oktav alta alınmıştır. Bu şekilde, basta "la - do" üçlü melodik aralığı ortaya çıkmıştır.



**Görsel 100.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 20, Orijinal Aktarım



**Görsel 101.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Adagio, Ölçü 20, Gitar Transkripsiyonu

Adagio bölümünde bestecinin, orijinal partisyonda var olan bir pasajı ve bununla birlikte gelen tekrarı da transkripsiyonda kullanmadığı görülmektedir. Eserin orijinalinde, sopranonun seslendirdiği ezginin bitiminden itibaren üç ölçülük bir dönüş köprüsünden sonra başa dönülerek aynı ezgi viyolonsel-1 tarafından seslendirilmekteyken, Gitar Transkripsiyonunda bu kısımlar eserden çıkarılmıştır.

### PIU MOSSO

Bu bölümde basso continuo, 7 ve 8 numaralı viyolonsel partilerinde, oktav katlamalı olarak verilmiştir. Besteci, transkripsiyonunda bu oktav katlamalı baslardan yer yer üst oktavdakini, yer yer de alt oktavdakini tercih etmiştir. Bunu hangi nedenlerle yaptığı, ölçü bazında verilecek olan analizlerde incelenecektir.

Aşağıda, Piu Mosso bölümündeki orijinal bas yürüyüşü ve Gitar Transkripsiyonundaki bas yürüyüşü karşılaştırmalı olarak gösterilmiştir.



**Görsel 102.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Piu Mosso, Orijinal Bas Yürüyüşü



**Görsel 103.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Piu Mosso, Transkripsiyondaki Bas Yürüyüşü

Aşağıda, Soprano'nun melodisinin 3 ve 4 numaralı viyolonsellerde ünison şeklinde yazıldığı, 5 ve 6 numaralı viyolonsellerin ünison olarak 1 numaralı viyolonselin alt oktavından duyurulduğu, 1 ve 2 numaralı viyolonsellerin ise büyük üçlü aralıklarla paralel bir şekilde, sopranoya inici melodik hareketlerle eşlik ettikleri görülmektedir.

The image displays a musical score for the piece 'Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria – Piu Mosso'. The score is written in 5/4 time and consists of eight staves. The first two staves are in treble clef, and the remaining six are in bass clef. The first staff contains a melodic line with a sharp sign on the first note. The second staff continues the melody. The third and fourth staves feature a complex rhythmic pattern with triplets, indicated by a '3' above the notes. The fifth and sixth staves show a similar melodic line to the first two. The seventh and eighth staves contain long, sustained notes with a fermata, indicating a slow, expressive passage.

**Görsel 104.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria – Piu Mosso, viyolonsel partilerinin dağılımı

Orijinal aktarım ile transkripsiyonun ölçü bazında karşılaştırması şu şekildedir:

**Ölçü 1:** Orijinal aktarım ile tamamen aynıdır.

**Ölçü 2:** Basso continuo'nun başlangıcı olan bu ölçüde, bestecinin bas notası olarak alt oktavdaki değil, üst oktavdaki "re"yi tercih ettiği görülmektedir. Bu zorunlu bir tercihtir, çünkü transkripsiyon standart akortta yapılmıştır ve standart akortlu gitarda alt oktavdaki "re" notası bulunmamaktadır. Transkripsiyonda, orta parti olarak besteci yalnızca viyolonsel-6 partisini (viyolonsel-2'nin bir alt oktavı) kullanmıştır, viyolonsel-2 atılmıştır.



**Görsel 105.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Piu Mosso, Ölçü 2, Orijinal Aktarım



**Görsel 106.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Piu Mosso, Ölçü 2, Gitar Transkripsiyonu

**Ölçü 3:** Aşağıda, bastaki “mi” notasının oktav alttan kullanıldığı görülmektedir, bunun dışında durum ölçü 2’deki ile aynıdır.



**Görsel 107.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Piu Mosso, Ölçü 3, Orijinal Aktarım



**Görsel 108.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Piu Mosso, Ölçü 3, Gitar Transkripsiyonu

- Beşinci vuruştaki “mi - mi - sol# - do (do - mi - mi - sol#) akorunda çiftleyen mi seslerinden biri atılmış, bunun dışında akor olduğu gibi korunmuştur. Bu, transkripsiyonlarda sık karşılaşılan bir durumdur ancak istenirse gitarda bu akorun tam haliyle çalınması da mümkündür.



**Ölçü 4:** Aşağıda, bastaki “fa” notasının oktav alttan kullanıldığı ve orta partilerde viyolonsel-6 ile birlikte viyolonsel-2 partisinin de kullanıldığı görülmektedir. Fakat viyolonsel-2'deki fa# - fa - mi - mi ♭ yürüyüşü,

- re# - fa - mi - mi ♭ olarak değiştirilmiştir. Buradaki re# notası, diğer viyolonsel partilerinde de bulunmamaktadır.

- Orijinal aktarımda basso continuo bir tane birlik, bir tane de dörtlük notadan oluşurken, transkripsiyonda bir noktalı ikilik ve iki dörtlük şeklinde bölünmüştür.



**Görşel 109.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Piu Mosso, Ölçü 4, Orijinal Aktarım

-



**Görşel 110.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Piu Mosso, Ölçü 4, Gitar Transkripsiyonu

**Ölçü 5:** Aşağıda, viyolonsel-1 partisinin olduğu gibi aktarıldığı, ancak çakışan la notasının partisyonda gösterilmediği görülmektedir. viyolonsel-2 partisinde ise yalnızca fa ve do# notaları kullanılmış, aradaki melodik yürüyüş notaları atılmıştır. Bu durumun, bestecinin bu iki notayı “geçit” olarak değerlendirmiş olmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Buna ek olarak, orijinal aktarımda “fa” olarak yazılmış olan nota, transkripsiyonda “mi#” olarak gösterilmektedir.

Bu ölçüde de bir önceki ölçüdekine benzer şekilde, son vuruş orijinal aktarımda üçleme şeklinde yazılmışken transkripsiyonda sekizliklere bölünmüştür. sekizliklere (üçleme) bölünmüştür. Bu durum, sonraki ölçülerde de devam etmektedir.



**Görsel 111.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Piu Mosso, Ölçü 5, Orijinal Aktarım



**Görsel 112.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Piu Mosso, Ölçü 5, Gitar Transkripsiyonu

**Ölçü 6:** Aşağıda, viyolonsel-1 partisi olduğu gibi aktarılırken, viyolonsel 2 partisinin ise atıldığı görülmektedir. Ancak viyolonsel-3 partisindeki mi - re# - do# - si melodik yürüyüşünün sonundaki "si" notası basso continuo partisindeki "si" ile çakıştığı için, bu ses korunmuştur.



**Görsel 113.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Piu Mosso, Ölçü 6, Orijinal Aktarım



**Görsel 114.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Piu Mosso, Ölçü 6, Gitar Transkripsiyonu

**Ölçü 7:** Bu ölçüde, hem viyolonsel-1 hem de viyolonsel-2 partilerinin aktarıldığı görülmektedir. Ancak Gitar Transkripsiyonunda, viyolonsel-1 partisindeki “fa - sol - si - do - si” melodik yürüyüşünün ilk notası olan “fa”, gitarda çalınması mümkün olduğu halde atılmıştır.

Basso continuo'daki “mi” notası orijinal aktarımda iki tane ikilik ve bir tane dörtlük şeklinde bölünürken, transkripsiyonda beş dörtlüğe ayrılmış ve her akorun altına yazılmıştır.



**Görsel 115.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Piu Mosso, Ölçü 7, Orijinal Aktarım



**Görsel 116.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Piu Mosso, Ölçü 7, Gitar Transkripsiyonu

**Ölçü 8:** Orijinal aktarımda, ikinci vuruştaki akorda si<sup>♮</sup> ve si<sup>♭</sup> sesleri aynı anda bulunmaktadır. Ancak Gitar Transkripsiyonunda, alt partideki si<sup>♮</sup> sesinin korunarak, üst partideki si<sup>♭</sup> sesinin atılmış olduğu görülmektedir. Nitekim söz konusu akorda, bu seslerin hepsinin bir arada verilmesi mümkün olmamaktadır ve besteci bunlardan bir tanesini tercih etmiştir. Bunun dışında, çiftleyen “re” seslerinin de bir tanesi atılmıştır.



**Görsel 117.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Piu Mosso, Ölçü 8, Orijinal Aktarım



**Görsel 118.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Piu Mosso, Ölçü 8, Gitar Transkripsiyonu

Piu mosso bölümünde, atılan partilerin çoğunlukla eşlikteki üç partinin gitarda bir arada çalınmasının olanaksızlığından dolayı, bestecinin orta partilerden bir tanesini tercih etmiş olmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Nitekim, üç partiyi birlikte kullanmanın mümkün olduğu yerlerde besteci çoğunlukla bunları tam biçimde vermiştir. Atılan seslerin yer yer armonide değişikliğe neden olduğu öne sürülebilir olsa da, bestecinin, yansıtmak istediği müzikal düşünceye en yakın olan seçeneği tercih ettiği var sayılmalı ve transkripsiyon buna göre değerlendirilmelidir.

## GRANDIOSO

Bu bölümde, viyolonsel-1, viyolonsel-2, viyolonsel 3&4 ve viyolonsel-7 partileri kullanılmıştır.

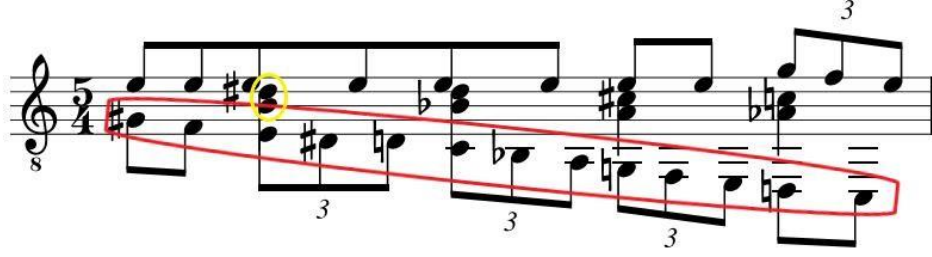
Eserin diğer bölümlerinde olduğu gibi, viyolonsel-7’de verilen basso continuo partisi korunmuş, ancak gitardaki oktav genişliğinin yetersizliği nedeniyle oktavlarda değişiklik yapıldığı için, basların inici ve çıkıcı melodik yapısı korunamamıştır.

Ana melodiyi oluşturan soprano partisi, viyolonsel 3&4’te oktav alttan seslendirilmiş, Gitar Transkripsiyonunda da bu partinin en üstte duyurulabilmesi için viyolonsel 1&2 partileri oktav alta alınmıştır. Ancak aşağıda belirtileceği üzere, bu durum son üç ölçüde değişmiştir.

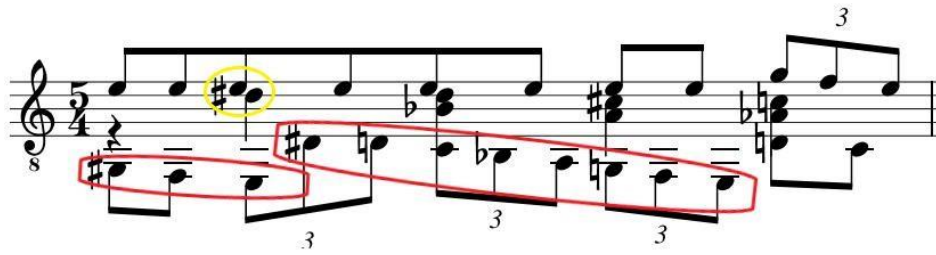
**Ölçü 1:** Aşağıda, orijinal aktarımdaki basso continuo’nun sol#’den oktav alttaki do’ya doğru sürekli inici bir hareket yaptığı görülmektedir. Ancak transkripsiyonda bu inici hareket, gitarın oktav yetersizliğinden dolayı verilememiştir. Bunun yerinde “sol# - fa - mi” yürüyüşünden sonraki “re#” notası oktav üstten alınmış ve bundan sonra mi’ye kadar yine inici hareket devam etmiş, sonra ardından gelen “re” ve “do” notaları yine oktav üstten alınmıştır.

Burada aslında son iki notaya gelinceye kadar, bas notalarının orijinal oktavından çalınarak inici hareketin sürdürülmesi ve yalnızca son vuruşta oktav yukarı çıkılması teknik olarak mümkündür. Böylece inici hareket iki kez değil yalnızca bir kez değiştirilmiş olur, ve son vuruşa gelinceye kadar da melodik yapı değişmemiş olurdu. Ancak bestecinin bunu tercih etmediği, gitarın bas tellerini kullanma eğilimini bu ölçüde de sürdürdüğü görülmektedir.

İkinci vuruştaki “mi - si - re# - mi” akorunun gitara aktarımında “si” sesi atılmıştır. Oysa ki akorun orijinal haliyle de gitarda çalınabildiği görülmekte ve bestecinin neden böyle bir tercih yaptığı anlaşılamamaktadır.



Görsel 119. Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria -Grandioso, Ölçü 1, Orijinal Aktarım



Görsel 120. Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Grandioso, Ölçü 1, Gitar Transkripsiyonu

**Ölçü 2:** Aşağıda, bas partisindeki “re” notasının oktav üstten alındığı, fakat bir önceki ölçünün sonundaki “do” notası da aynı oktavdan alınmış olduğu için, “do - re” çıkıcı aralığının korunduğu görülmektedir. Böylece hem gitardaki oktav yetersizliği telafi edilmiş, hem de iki ölçü arasındaki bas geçişi duyurulmuştur.

Fakat bu durum, orta partilerden bir tanesinin atılmasına neden olmuştur. Öyle ki, dördüncü boş teldeki re notası (ikilik nota süresinin duyurulabilmesi için boş telin tercih edildiği anlaşılmaktadır) ile birlikte hem soprano partisinin hem de aradaki iki partinin bir arada çalınması mümkün olmadığından, besteci, çalınması mümkün olan viyolonsel-1 partisini tercih etmiş, viyolonsel-2 partisini atmıştır.

Bunlara ek olarak, bas partisindeki birlik “re” notası, Gitar Transkripsiyonunda iki ikilik şeklinde bölünmüştür.



**Görssel 121.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Grandioso, Ölçü 2, Orijinal Aktarım



**Görssel 122.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Grandioso, Ölçü 2, Gitar Transkripsiyonu

**Ölçü 3:** Bu ölçüde de, bir önceki ölçüdeki ile aynı şekilde, üst orta partinin kullanıldığı, alt orta partinin atıldığı görülmektedir. Bunun dışında bu ölçüde açıkça göze çarpan iki değişiklik şu şekildedir:

- Eserin orijinalinde, son akorda bulunmayan “do” notası, Gitar Transkripsiyonunda eklenmiştir. Bu durum, orta partideki “do” notasının tekrarlanmasından kaynaklanıyor gibi görünmektedir, ancak neden yalnızca transkripsiyonda eklenmiş olduğu bilinmemektedir. Burada bestecinin, gitarın teknik özelliklerini düşünerek daha güzel bir duyum yakalamak için bunu yapmış olması kuvvetle muhtemeldir.
- Orijinal aktarımda ilk dört vuruşta sekizliklere ve onaltılıklara bölünmüş olan üst parti, Gitar Transkripsiyonunda bölünmeden, dörtlükler olarak yazılmıştır.



**Görssel 123.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Grandioso, Ölçü 3, Orijinal Aktarım



**Görsel 124.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Grandioso, Ölçü 3, Gitar Transkripsiyonu

**Ölçü 4:** Aşağıda gösterildiği üzere, bu ölçüde;

- Orta partideki “la# - la - sol# - fa - mi - re” şeklindeki yürüyüşte, sondaki “mi” ve “re” notaları atılmıştır. Bunun sonucu olarak orijinal aktarımın üst ve orta partilerinde aynı yönde hareket eden iki tane üçleme eş zamanlı olarak duyulurken, Gitar Transkripsiyonunda orta partideki üçleme atılmıştır.
- Son vuruşun başındaki akorda, “sol#” sesi Gitar Transkripsiyonunda oktav alta alınmıştır. Bu değişikliğin, bir önceki ölçüdeki ile aynı nedenle yapıldığı düşünülebilir.



**Görsel 125.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria -Grandioso, Ölçü 4, Orijinal Aktarım



**Görsel 126.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Grandioso, Ölçü 4, Gitar Transkripsiyonu



**Ölçü 5 - 7:** Aşağıda, beşinci ölçünün ikinci vuruşundan itibaren, bu ölçülerde artık ana melodiyi seslendiren üst partinin atıldığı ve orta partilerin bir oktav yukarıya, yani orijinal oktavına alındığı görülmektedir (Açıklama için bkz. s.102) Bunun, gitarda basların daha aşağıya inememesi dolayısıyla partilerin çakışmasını engellemek amacıyla yapıldığı anlaşılmaktadır. Bunun dışında bu ölçüler, orijinal aktarımdakiyle bire bir aynıdır.



**Görsel 127.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Grandioso, Ölçü 5 - 7, Gitar Transkripsiyonu

**Ölçü 8:** Bu ölçü, yalnızca bitiş akoru ve “es”lerden oluşmaktadır. Eserin orijinalinde bu akor dörtlük olarak yazılırken, Gitar Transkripsiyonunda birlik olarak yazılmıştır.



**Görsel 128.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Grandioso, Ölçü 8, Orijinal Aktarım



**Görsel 129.** Bachianas Brasileiras No. 5 / Aria - Grandioso, Ölçü 8, Gitar Transkripsiyonu

Grandioso bölümünde yapılan değişiklikler, genellikle Piu Mosso bölümündekiler ile benzerdir ve benzer armoni değişikliklerine neden olmuştur. Her iki bölümde de dikkat çeken unsur şu şekilde ifade edilebilir:

Besteci, eşlik partisinde sopranonun melodisini çiftlemeyi son ölçülere kadar sürdürmüş, bunu yapabilmek için de eşlik partilerinin bir kısmını, armonide kayıp yaşanmasına karşın partisyondan çıkarmıştır. Oysa ki bu transkripsiyon, bestecinin kendisi tarafından değil de başka bir gitarist tarafından yapılmış olsaydı, çok büyük olasılıkla üst partideki ana melodi, şan partisinde zaten mevcut olduğundan dolayı eşlikten çıkarılır, bunun yerine eşlikteki armoni korunmaya çalışılırdı. Bestecinin neden bunu tercih etmemekte ısrar ettiğini kesin olarak bilemeyiz. Bir olasılık, icra sırasında solistin sesi kaybetmemesini sağlamak olabilir, ancak bunun ne kadar gerekli olduğu tartışma konusudur.

#### 4. BÖLÜM : SONUÇ

Araştırmanın örneklemini olarak seçilen üç orijinal eser ve transkripsiyonları incelendiğinde, aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

- Besteciler, eserlerinin transkripsiyonlarında, melodik, armonik ve ritmik değişiklikler yapmıştır.
- Değişikliklerin bir kısmı, eseri teknik olarak gitar icrasına daha uygun hale getirmektedir.
- Eserlerdeki bazı kısımlar, orijinal halleriyle gitarda çalınmalarında bir güçlük olmadığı halde değiştirilmiştir.
- Bazı değişikliklerin nedeni net olarak anlaşılamamaktadır. Bu tür değişikliklerin, bestecinin müzikal tercihlerinden kaynaklandığı düşünülmektedir.

Yapılan melodik, armonik ve ritmik değişiklikler dikkate alındığında, besteci tarafından yapılan transkripsiyonların bir “yeniden besteleme” süreci olarak da değerlendirilebileceği görülmektedir. Araştırmanın giriş kısmında belirtildiği gibi, bestecinin kendi eserini istediği gibi yeniden yazmakta özgür olması, bu bağlamda yapılan transkripsiyonları incelerken transkripsiyonun temel ilkelerinin görece daha esnek şekilde düşünülmesi gerektiği anlamına gelmekte, ve yapılan analizler de bu düşünceyi desteklemektedir.

Transkripsiyonların önemli bir bölümünde, bestecinin öznel tercihlerinin sürece yön verdiği ve gitar için eserin farklı bir versiyonunun yazılmış olduğu görülmektedir.

Araştırmada elde edilen sonuçlar ışığında, söz konusu bestecilerin diğer eserlerinden yapacakları transkripsiyonlarla gitar repertuarına katkıda bulunmak isteyen gitaristlere;

- Bestecinin kendi eserini gitara aktarırken, eserin genel çerçevesini nasıl değerlendirdiğinin farkında olunması,
- Eserdeki hangi özelliklerin (armonik dereceler, melodik çizgi, nota süreleri) besteci tarafından daha ön planda tutulduğunun bilinmesi ve mutlaka değişiklik yapılması gereken durumlarda ne tür bir değişiklik yapılacağına buna göre karar verilmesi (Örneğin Mompou, eserin bazı ölçülerinde nota sürelerinden ödün verirken, Santorsola nota sürelerini koruyarak melodiyi değiştirmiştir.),

- Gitarın oktav genişliğinin yetersiz olduğu durumlarda bestecinin bunu nasıl tolere ettiğine bakarak yeni transkripsiyonlarda da bu yöntemlerin bir alternatif olarak düşünülmesi (Örneğin Santorsola, introdüksiyondaki çıkıcı diyatonik melodide, oktav değişikliğinin ötesinde değişiklikler yapmıştır.),
- Mompou örneğinde olduğu gibi, besteci, eserini ana melodide hiçbir değişiklik yapmadan gitara aktarırsa, bu durumda bu bestecinin eserlerinden yapılacak transkripsiyonlarda bu tür bir değişiklikten kaçınılması önerilmektedir.

## 5. BÖLÜM : TARTIŞMA

Görüldüğü gibi, bir bestecinin kendi eserini gitara uyarlarken birçok yerde melodik, armonik ve ritmik değişiklikler yapması mümkündür. Peki burada, gelecekte yapılacak transkripsiyonlar için çıkarılabilecek ne gibi dersler vardır? Giriş bölümünde transkripsiyonu tanımlarken, transkripsiyon sürecinin, eserin “özünü bozmadan” yapılan bir aktarım süreci olduğu belirtilmişti. Ancak yapılan analizlerde, bestecinin kendi eserini aktarırken yer yer eserin orijinal yapısını değiştirme eğiliminde olduğu görülebilmektedir. Böyle bir durum, normalde eserin gitarda çalınmasını mümkün kılmak amacıyla yapıldığında bile çoğunlukla tartışma konusu olabilirken, bestecilerin bunu, eserin, orijinalinde olduğu gibi gitarda çalınmasının rahatlıkla mümkün olduğu durumlarda yapmış olması nasıl yorumlanmalıdır? Bu tür bir durumun, bestecinin kendi eserinin transkripsiyonunu yapıyor olmasından kaynaklanan bir serbestlik olduğu düşünülmektedir. Peki bu transkripsiyonu başka bir kimse yapmış olsa, bu derece köklü değişiklikler yapması transkripsiyonun temel ilkeleri içerisinde kabul edilebilir mi? Bir başka deyişle, bu tür değişikliklerin yalnızca bestecinin kendisi tarafından yapıldığında kabul edilebilir olduğu söylenebilir mi? Elimizdeki analizler bize son derece somut veriler sunuyor olmakla birlikte, söz konusu soruların yanıtı, bu verilerin nasıl yorumlanacağına bağlıdır ve bu yorumlar da çoğunlukla öznel niteliktedir.

Bunların yanısıra, karşımıza bir önemli soru daha çıkmaktadır: Bestecinin bir eserinde yaptığı değişiklikler, olası nedenleriyle detaylı şekilde analiz edildikten sonra, aynı bestecinin bir başka eseri gitara aktarılırken, bu analizlere dayanarak benzer değişiklikler bir başka transkripsiyonda tekrarlanabilir mi? Örneğin Mompou'nun Cancion y Danza'sında, arka arkaya çalınan partilerin gitar klavyesinde uzak pozisyonda kalması nedeniyle seslerin uzatılmaması ve bestecinin de Gitar Transkripsiyonunda bu seslerin süre değerlerini değiştirmiş olması, Mompou'nun bir başka Cancion y Danza'sının transkripsiyonunu yaparken aynı durumla karşılaşıldığında bu transkripsiyonda uygulanan çözümün referans alınabileceği anlamına gelir mi?

“Amaç” bölümünde de belirtildiği üzere, elde edilen verilerin bu tür bir kılavuza ulaşılmasını sağlayacağı var sayılmıştır. Tabi ki bu, araştırmadan yararlanan kimseye bir bilgi sunma amacını taşımakta, kesin talimatlar vermek anlamına gelmemektedir. Söz konusu verilerin, gelecekte yapılacak transkripsiyonlarda

referans alınıp alınmayacağını ya da ne şekilde referans alınacağını, transkripsiyonu yapacak olan kişinin yorumuna ve tercihine bırakılması uygun görülmektedir.

## KAYNAKLAR

Aktüze, İrkin. (2010). *MÜZİĞİ ANLAMAK ANSİKLOPEDİK MÜZİK SÖZLÜĞÜ*. İstanbul. Pan Yayınları.

BACH, Johann Sebastian. (1760). Sonate in d (BWV 964) - Sonate, d-Moll (BWV 964); scribe: J. G. Müthel. D-B Mus.ms. Bach P 218, Faszikel 2. [https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource\\_source\\_00001120](https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001120). Erişim: 18.09.2021

BACH, Johann Sebastian. (1760 – 1789). D-B Mus.ms. Bach P 289, Faszikel 10. [https://www.bachdigital.de/receive/BachDigitalSource\\_source\\_00001281](https://www.bachdigital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001281). Erişim: 18.09.2021

BACH, Johann Sebastian. (1726). Sonata in a (BWV 1003) - Sonata a-Moll (BWV 1003); scribe: J. P. Kellner. D-B Mus.ms. Bach P 804, Faszikel 22. [https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource\\_source\\_00001818](https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001818). Erişim: 18.09.2021

BACH, Johann Sebastian. (1727–1731). Preludio - Suite, G minor (transcription of BWV 1011) BWV 995/1: prelude; scribe: J. S. Bach. B-Br Ms II 4085 Mus (Fétis 2910) [https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource\\_source\\_00000269](https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000269). Erişim: 18.09.2021

Barbosa-Lima, Carlos. (1976). GUITAR. The Art of Transcription. Music Journal; New York Vol.34, Iss. 5, (May 1, 1976): 32.

Béhague, G. (2001a). Villa-Lobos, Heitor. *Grove Music Online*. Erişim: 25.05.2021. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029373>.

Béhague, G. Choro. (2001b). *Grove Music Online*.

Erişim: 25.05.2021.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005679>.

Bendell, Christine Jean. (1983). *FEDERICO MOMPOU: AN ANALYTICAL AND STYLISTIC STUDY OF THE "CANCIONES Y DANZAS" FOR PIANO*. University of Northern Colorado D.A .

Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "Heitor Villa-Lobos". Encyclopedia Britannica, 1 Mar. 2021, <https://www.britannica.com/biography/Heitor-Villa-Lobos>. Erişim: 12.06.2021.

Kruckeberg, Lynell Joy. (2012). *Federico Mompou: a style analysis of thirty-five songs*. DMA (Doctor of Musical Arts) thesis. University of Iowa.

Mompou, Federico. *Cancion y Danza / (sobre dos cantigas del rei Alfonso X) para guitarra*. BERBEN Edizioni Musicali. ANCONA, Italia.

Mompou, Federico. (1957). *Cancion y Danza no.10*. Paris. Editions Salabert.

Paine, R. (2001). Frederic Mompou, *Grove Music Online*. Erişim: 27.05.2021. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018925>.

Peppercorn, Lisa M. (1977). "FOREIGN INFLUENCES IN VILLA-LOBOS's MUSIC." *Ibero-Amerikanisches Archiv*, vol. 3, no. 1, 1977, pp. 37–51. JSTOR, [www.jstor.org/stable/43750552](http://www.jstor.org/stable/43750552). Erişim: 12.06.2021.

Peppercorn, Lisa M. (1979). "THE FIFTEEN-YEAR-PERIODS IN VILLA-LOBOS's LIFE." *Ibero-Amerikanisches Archiv*, vol. 5, no. 2, 1979, pp. 179–197. JSTOR, [www.jstor.org/stable/43392262](http://www.jstor.org/stable/43392262). Erişim: 11.06.2021.

Ranjbari, Mohammad. (2018). *Federico Mompou'nun Suite Compostelana Eserine İlişkin Yeni Bir Edisyon Önerisi*. (Sanatta Yeterlik Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Piyano Anasanat Dalı. Ankara.



Salgado, S. (2001). Santórsola, Guido. *Grove Music Online*. Erişim: 25.05.2021. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024554>.

Santorsola, Guido. (1979). *Two Brazilian pieces* (Carlos Barbosa-Lima, Arr.). Washington. Columbia Music Company.

Suwa, Kazuyoshi. Federico Mompou: Song and Dance No.10 (about Two Canticles of Alfonso X of Castile) for guitar. Erişim:12.12.2020. <https://www.kazu-classicalguitar.co.uk/kazu-suwa-guitar/essays/federico-mompou/song-and-dance-no10-guitar>.

Uluç, Murat Özden. (2019). MÜZİK CEP SÖZLÜĞÜ. Ankara. Müzik Eğitimi Yayınları.

Villa Lobos - Heitor. (1947). BACHIANAS BRASILEIRAS NO.5. for soprano and orchestra of violoncelli. New York, NY. Associated Music Publishers, Inc.

Villa Lobos - Heitor. (1954). BACHIANAS BRASILEIRAS NO.5 I. Aria (Cantilena) for soprano and guitar. New York, NY. Associated Music Publishers, Inc.

Villa Lobos - Heitor. (2020). *Bachianas Brasileiras No. 5 - Ária (Cantilena) - W389 for Soprano and Orchestra of Violoncelli - To Mindinha* (1938).

Editör: Daniel Balparda de Carvalho.

[IMSLP654723-PMLP80958-Villa-Lobos - Bachianas Brasileiras No5 - Ária \(Cantilena\) - Full Score.pdf \(petruccimusiclibrary.ca\)](https://www.petruccimusiclibrary.ca/IMSLP654723-PMLP80958-Villa-Lobos%20-%20Bachianas%20Brasileiras%20No5%20-%20Ária%20(Cantilena)%20-%20Full%20Score.pdf).

Lisans: [CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) - <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Wikipedia.Dyptich. Erişim: 03.10.2023. <https://en.wikipedia.org/wiki/Diptych>

## **Etik Beyanı**

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu tezde,

- ▯ Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- ▯ görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- ▯ başkalarının eserlerinden yararlanması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- ▯ atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- ▯ kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- ▯ bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

25/10/2023

Gürkan GÜLTEKİN

## Yüksek Lisans Tezi Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: Bestecilerin Kendi Eserlerinden Yaptıkları Gitar  
Transkripsiyonlarının İncelenmesi

Yukarıda başlığı verilen tezin tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin  
adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir.  
Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
25.10.2023	92	102357	04.10.2023	7	2125200168

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (25 / 10 / 2023)

Gürkan GÜLTEKİN

Öğrenci No.: N21238524

Anasanat/Anabilim Dalı: Piyano

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI  
UYGUNDUR.

Dr. Eren SÜALP

## Master's Thesis Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title : The Analysis of The Guitar Transcriptions Made By The Composers Themselves.

The whole thesis is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
25.10.2023	92	102357	04.10.2023	7	2125200168

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

I respectfully submit this for approval. (25 / 10 / 2023)

Gürkan GÜLTEKİN

Student No.: N21238524

Department: Piano

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Dr. Eren SÜALP

## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge\*** kapsamında tezim aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

25 / 10 / 2023

Gürkan GÜLTEKİN

\*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

**Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir**

