



**MANUEL PONCE: GİTAR ve ORKESTRA
İÇİN “CONCIERTO DEL SUR”UN
ANALİZ ÇALIŞMASI**

Yüksek Lisans Tezi

Adil Koray BARUT

Eskişehir 2018

**MANUEL PONCE: GİTAR ve ORKESTRA İÇİN “CONCIERTO DEL SUR”UN
ANALİZ ÇALIŞMASI**

Adil Koray BARUT



YÜKSEK LİSANS TEZİ

Müzik Anasanat Dalı

Danışman: Doç. Lilian Maria TONELLA TÜZÜN

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Nisan 2018**

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Adil Koray BARUT'un "Manuel Ponce: Gitar ve Orkestra için "Concierto del Sur"un Analiz Çalışması " başlıklı tezi 30 Nisan 2018 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Müzik Anasanat Dalı Piyano Sanat Dalı Yüksek Lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Doç. Lilian Maria TONELLA TÜZÜN

İmza

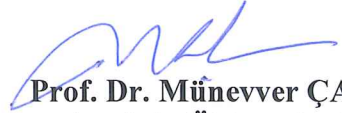
.....

Üye : Prof. Serla BALKARLI

.....

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Cem ÇELİKSIRT

.....


Prof. Dr. Münevver ÇAKI
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZET

Manuel Ponce: Gitar ve Orkestra İçin “*Concierto del Sur*”un Analiz Çalışması

Adil Koray BARUT

Müzik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Nisan, 2018

Danışman: Doç. Lilian Maria TONELLA TÜZÜN

Bu çalışmada, Meksikalı besteci Manuel Ponce’nin (1882-1948) klasik gitar için yazmış olduğu *Concierto del Sur* eserinin form ve armoni yapısı incelenmiştir. 19. yüzyılda Meksika’nın bağımsızlığını kazanmasından sonraki dönemin sosyal ve kültürel yapısına değinilerek bestecinin biyografisine yer verilmiştir. Ponce, 20. yüzyılın ilk yarısında Latin Amerika’da önde gelen seçkin bir besteci ve Meksika müzik kültürünün önemli bir figürü olarak nitelendirilir. Halk bilimci, pedagog, etnomüzikolojist olarak çok yönlülüğü ile Meksika müzikal milliyetçiliğinin yüceltilmesine öncülük etmiş, kendisine Meksika tarihinde eşsiz bir yer edinmiştir.

Çalışmada *Concierto del Sur* eserinin form ve armoni yapısı gitar ve orkestra partilerinden örnekler verilerek incelenmiş, ayrıca bestecinin 1920 sonrası yaptığı gitar sonatlarından, bazı piyano ve orkestra eserlerinden örnekler verilerek müzikal stiline değinilmiştir. Gitar repertuvarının dönemin müzik anlayışına uygun, daha modern ve büyük formlarda eserlere sahip olmasını bir vizyon olarak belirleyen ve bunun için gitarist olmayan bestecilerden destek alan Andres Segovia’nın (1893-1987) Ponce ile tanışması, gitar müziğinde önemli bir dönüm noktasıdır. Bu iki sanatçının yakın dostluğu Ponce’nin bu enstrümanı yakından tanımasını ve bu enstrüman için bir repertuvar oluşturmasını sağlamıştır. Segovia’nın ısrarları sonucu İspanyol müziği etkisinde yazdığı *Concierto del Sur*, müzikal birikimini gösteren en önemli eserlerindendir.

Anahtar Sözcükler: Manuel Ponce, Meksika Müziği, Gitar, *Concierto del Sur*, Andres Segovia

ABSTRACT

Manuel Ponce: Analysis Study of “*Concierto del Sur*” for Guitar and Orchestra

Adil Koray BARUT

Master of Musical Arts

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, April, 2018

Supervisor: Doç. Lilian Maria TONELLA TÜZÜN

In this work, the form and the structure of harmony the work of the Mexican composer Manuel Ponce (1882-1948), *Concierto del Sur*, which was written for classical guitar, was investigated. The biography of the composer was given in the midst of the social and cultural structure of the period after Mexico's independence in the 19th century. Ponce was described as a prominent composer in Latin America and an important figure in Mexican musical culture in the first half of the 20th century. Ponce, a folklorist, pedagogue, ethnomusicologist, has pioneered the glorification of Mexican musical nationalism with his versatility and gained a unique place in Mexico's history.

In this study, the form and the structure of harmony *Concierto del Sur* was examined by giving examples of guitar and orchestra parties. In addition, musical style was mentioned by giving examples of some piano, orchestra works and guitar sonatas which was made by composer after 1920. The meeting of Ponce and Andres Segovia (1893-1987) who dedicated himself to make the guitar repertoire suitable for the understanding of music of the era and got help from other composers who were not guitarists, is an important milestone in the guitar history. The close friendship of these two artists led Ponce to know this instrument closely and to form a repertoire for this instrument. *Concierto del Sur*, which was written after Segovia encouraged him to create a masterpiece, under the influence of Spanish music, is one of the most important musical pieces.

Keywords: Manuel Ponce, Mexican Music, Guitar, *Concierto del Sur*, Andres Segovia

ÖNSÖZ

Tez çalışmamın planlanmasında, araştırılmasında, yürütülmesinde ve oluşumunda ilgi ve desteğini esirgemeyen, bilgi ve tecrübelerinden yararlandığım danışmanım Doç. Lilian Maria Tonella Tüzün'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım. *Concierto del Sur* eserinin orkestrasyon notalarının bulunmasında yardımcı olan Prof. Kağan Korad, Cecilio Perera ve Evren Aktüel'e, eserin analiz yapısının incelenmesinde desteğini esirgemeyen Doç. Dr. Berkant Gençkal'a sonsuz teşekkür ederim. Desteğinden dolayı sevgili ailem ve Duygu Özdemir'e teşekkür ederim. Çalışmanın yazım ve imla kontrollerinde yardımlarını esirgemeyen İnan Oransal'a teşekkürlerimi sunarım.



30.04.2018

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez/proje çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.



Adil Koray BARUT

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI	i
JURİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
TABLolar DİZİNİ.....	ix
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	x
GÖRSELLER DİZİNİ	xiv
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. MEKSİKA	3
1.1. Bağımsızlık Sonrası Meksika’da Müzik.....	4
1.2. Meksika Devrimi (1910-1920)	8
1.3. Meksika Muralizm Hareketi	10
1.3.1. ABD’de Meksika Muralizmi	12
1.4. Devrim Sonrası Müzik	13

İKİNCİ BÖLÜM

2. MANUEL MARIA PONCE’NİN PORTRESİ.....	16
2.1. Biyografi.....	16

2.2. Manuel Ponce'nin Müzikal Stili	20
2.2.1. Romantik dönem: 1915'e kadar.....	21
2.2.2. Geçiş dönemi: 1915-1925	23
2.2.3. Modern dönem: 1925-1948	24
2.3. Dönemin Gitar Repertuarı	29
2.4. Andres Segovia-Manuel Ponce İşbirliği	31
2.5. Gitar Eserlerindeki Halk Müziği	36
2.6. Meksika Müziğinde Manuel Ponce'nin Rolü	38
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
3. CONCIERTO DEL SUR'UN GENEL ÖZELLİKLERİ	41
3.1. Birinci Bölüm: Allegro Moderato	44
3.1.1. Concierto del Sur, Allegro Moderato, taslak özeti	66
3.2. İkinci Bölüm: Andante.....	67
3.2.1. Concierto del Sur, Andante, taslak özeti.....	74
3.3. Üçüncü Bölüm: Allegro Moderato e Festivo.....	75
3.3.1. Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo, taslak özeti	89
SONUÇ	90
KAYNAKÇA.....	92
EKLER	
ÖZGEÇMİŞ	

TABLÖLAR DİZİNİ

Sayfa

Tablo 3.1. Birinci Bölüm, Allegro Moderato Taslak Özeti	66
Tablo 3.2. İkinci Bölüm, Andante Taslak Özeti	74
Tablo 3.3. Üçüncü Bölüm, Allegro Moderato e Festivo Taslak Özeti	89



ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa

Şekil 2.1. Balad Mexica ölçü 89-93	22
Şekil 2.2. Estampas Nocturnas 1.Bölüm Ölçü 1-7	22
Şekil 2.3. Estampas Nocturnas 4. Bölüm Ölçü 10-16	23
Şekil 2.4. Sonata Mexicana Ölçü 1-12	24
Şekil 2.5. Suit Bitonal 1. Bölüm Prelude Scherzoso Ölçü 1-4	25
Şekil 2.6. Suit Bitonal 2. Bölüm Arietta ölçü 1-4.....	26
Şekil 2.7. Suit Bitonal 3. Bölüm Sarabande Ölçü 1-6	26
Şekil 2.8. Suit Bitonal 4. Bölüm Gigue Ölçü 1-4	26
Şekil 2.9. Sonata Romantica 1. Bölüm	27
Şekil 2.10. Sonata Romantica 2. Bölüm	27
Şekil 2.11. Sonata Romantica 3. Bölüm	27
Şekil 2.12. Sonata Romantica 4. Bölüm	27
Şekil 2.13. Sonatina Meridional, Campo Ölçü 1-4.....	28
Şekil 2.14. Sonata III Ölçü 1-8	28
Şekil 3.1. Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 1-4.....	45
Şekil 3.2. Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 5-9.....	46
Şekil 3.3. Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 15-19.....	47
Şekil 3.4. Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 20-24.....	48
Şekil 3.5. Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 34-37	49
Şekil 3.6. Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 38-42.....	50
Şekil 3.7. Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 46-49.....	50
Şekil 3.8. Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 54-57	51
Şekil 3.9. Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 63-68.....	51

Şekil 3.10. Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 75-79.....	52
Şekil 3.11. Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 89-93.....	53
Şekil 3.12. Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 98-105.....	53
Şekil 3.13. Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 110-113.....	54
Şekil 3.14. Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 116-119.....	55
Şekil 3.15. Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 126-129.....	55
Şekil 3.16. Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 134-137.....	55
Şekil 3.17. Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 144-147.....	56
Şekil 3.18. Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 164-167.....	56
Şekil 3.19. Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 171-174.....	56
Şekil 3.20. Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 184-187.....	57
Şekil 3.21. Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 188 -191.....	57
Şekil 3.22. Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 200-203.....	57
Şekil 3.23. Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 204-207.....	58
Şekil 3.24. Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 208-211.....	58
Şekil 3.25. Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 212-215.....	59
Şekil 3.26. Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 225-228.....	59
Şekil 3.27. Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 232-235.....	59
Şekil 3.28. Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 246-249.....	60
Şekil 3.29. Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 256-259.....	60
Şekil 3.30. Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 264-267.....	61
Şekil 3.31. Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 268-272.....	61
Şekil 3.32. Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 303-306.....	62
Şekil 3.33. Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 307-311.....	62
Şekil 3.34. Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 319-322.....	62

Şekil 3.35. Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 334-339.....	62
Şekil 3.36. Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 353-356.....	63
Şekil 3.37. Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 380-391.....	63
Şekil 3.38. Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 401-404.....	64
Şekil 3.39. Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 426-430.....	65
Şekil 3.40. Concierto del Sur, Andante, ölçü 1-4	67
Şekil 3.41. Concierto del Sur, Andante, ölçü 9-12	67
Şekil 3.42. Concierto del Sur, Andante, ölçü 19-22	68
Şekil 3.43. Concierto del Sur, Andante, ölçü 24-27	68
Şekil 3.44. Concierto del Sur, Andante, ölçü 29-32	69
Şekil 3.45. Concierto del Sur, Andante, ölçü 33-36	69
Şekil 3.46. Concierto del Sur, Andante, ölçü 41-44	70
Şekil 3.47. Concierto del Sur, Andante, ölçü 73-77	70
Şekil 3.48. Concierto del Sur, Andante, ölçü 78-82	71
Şekil 3.49. Concierto del Sur, Andante, ölçü 83-87	72
Şekil 3.50. Concierto del Sur, Andante, ölçü 98-102	73
Şekil 3.51. Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo, 1-6	75
Şekil 3.52. Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo, ölçü 12-18	75
Şekil 3.53. Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo, ölçü 22-25	76
Şekil 3.54. Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo, ölçü 31-36	76
Şekil 3.55. Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo, ölçü 58-64	76
Şekil 3.56. Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo, ölçü 65-69	77
Şekil 3.57. Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo, ölçü 108-115	77
Şekil 3.58. Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo, ölçü 116-121	78
Şekil 3.59. Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo, ölçü 131-137	78

Şekil 3.60. Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo, ölçü 151-156	79
Şekil 3.61. Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo, ölçü 174-179	79
Şekil 3.62. Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo, ölçü 183- 188	80
Şekil 3.63. Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo, ölçü 228-246	80
Şekil 3.64. Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo, ölçü 265-272	80
Şekil 3.65. Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo, ölçü 272-279	81
Şekil 3.66. Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo, ölçü 280-283	81
Şekil 3.67. Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo, ölçü 284-287	81
Şekil 3.68. Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo, ölçü 288-294	81
Şekil 3.69. Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo, ölçü 298-303	82
Şekil 3.70. Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo, ölçü 304-309	83
Şekil 3.71. Concierto del Sur Allegro Moderato e Festivo, ölçü 313-322	83
Şekil 3.72. Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo, ölçü 331-338	84
Şekil 3.73. Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo, ölçü 348-352	85
Şekil 3.74. Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo, ölçü 353-359	86
Şekil 3.75. Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo, ölçü 372-375	86
Şekil 3.76. Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo, ölçü 385-390	87
Şekil 3.77. Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo, ölçü 425-432	88

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 2.1. Manuel Maria Ponce.....	18
Görsel 2.2. Andrés Segovia.....	33
Görsel 3.1. Lamberto Baldi (orkestra şefi), Manuel Ponce ve Andres Segovia, 1941.	43



GİRİŞ

Manuel Ponce 20. yüzyılın ilk yarısında Latin Amerika'nın seçkin bestecilerinden biri olarak kabul görmüş; Meksika'da müzikal kültürün ve müzikal milliyetçiliğin öncüsü olmuştur. Kompozisyonlarında romantik, empresyonist ve neo-klasik unsurlardan yararlanmışır. 200'ün üzerinde eser besteleyen ve onlarca halk şarkısını düzenleyen Ponce birçok enstrüman ve neredeyse her bir tür için eser yazmıştır.

19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın ilk yarısı klasik gitarın akademik düzeyde popülaritesinin çok daha fazla arttığı bir dönemdir. Gitarist olmayan bestecilerin bu enstrüman için eserler yazmaya başlamış olması, bu döneme kadar daha çok İspanyol müziği etkisinde kalmış ve flamenko müziği ile özdeşleştirilen bu enstrümanın armonik temellere ve klasik formlara dayalı bir repertuvara sahip olmasını sağlamıştır. Yapılan bu eserlerin başta Andres Segovia tarafından konser salonlarında icra edilmesi, enstrümanı daha saygın bir hale getirmiştir. Ponce, gitar çalmamasına rağmen bu enstrüman için yazdığı altı sonat, üç varyasyon, iki süit, yirmi dört prelüd, bir konçerto ve birkaç solo parçası ile gitar repertuvarına önemli bir katkı sağlamıştır.

Ponce'nin tüm bilgi birikimini gösteren en önemli eserlerinden biri olan *Concierto del Sur*, Segovia'nın yoğun ısrarları sonucu uzun bir süreçte meydana gelmiştir. Eserin müzikal dokusunda İspanyol müziği etkileri görülmektedir. Çalışmada, bestecinin konçertoyu oluşturduğu süreç içerisinde yazmış olduğu modern dönem müzikal tarzını yansıtan gitar sonatlarından ve bazı piyano ve orkestra eserlerinden örnekler verilerek, konçerto analizinin daha anlaşılır ve destekleyici nitelikte olması amaçlanmıştır.

Bu çalışma üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde dönemin toplumsal ve kültürel özelliklerini bilerek, bestecinin ulusal öğelerden esinlenerek yazmış olduğu kompozisyonlarını ve düzenlemesini yaptığı halk şarkılarını daha iyi anlamak için Meksika tarihine ve bağımsızlık sonrası Meksika müziğine kısaca yer verilmiştir. İkinci bölümde Ponce'nin yaşamı ve müzikal stiline değinilmiş; gitar tarihindeki en önemli isimlerden biri olan Segovia ile yakın dostluğu sonucu ortaya çıkan gitar müziği ele alınmıştır. Bu bölümde kullanılan nota örnekleri farklı kaynaklardan bulunduğu için yapısal düzensizlik yaratmış; bunun üzerine bölümdeki notaların bilgisayar

programında tekrar yazılarak daha düzgün ve benzer karakterde olması sağlanmıştır. Üçüncü bölümde ise *Concierto del Sur* eserinin armoni ve form yapısı incelenmiş; eserin müzikal diline değinilmiştir. Eserin 1970 yılında Peermusic tarafından New York ve Hamburg’da basılan notasyonu kullanılmıştır.



BİRİNCİ BÖLÜM

1. MEKSİKA

Meksika ulusu, kendine özgü kimliğe sahip olan bir ulus olarak doğmamıştır. 13 Ağustos 1521'de İspanyolların resmi olarak Aztek uygarlığının başkenti olan Tenochtitlan'ı ele geçirmesiyle bölgedeki yerli halk ile Aztekler İspanya'nın boyunduruğu altına girmiş ve bu süreç 1821'e kadar devam etmiştir.

Üç yüz yıllık sömürge döneminde İspanyollar bu toplumu ırk ve sınıflara bölerek yönetmiştir. Hiyerarşinin en üstünde İspanya'da doğan ve *Peninsulares*¹ olarak bilinen beyaz ırk bulunuyordu. Kiliseden ve yönetim pozisyonlarından dışlansalar da *Criollos*² (Kreol) sosyal basamakta ikinci en yüksek pozisyona sahiplerdi. Yerliler sömürge dönemi öncesinde var olan bir topluluktan ve İspanyollar ile yerli halkın karışımı olan *Mestizos*³ ise çoğunlukla işçi sınıfını oluşturuyordu (Yip, 2008, s. 2).

Kreoller, Latin Amerika'da büyük toprak parçalarına sahip olan, emrinde binlerce kölenin günü kurtarabilmek adına çalıştığı ve gelirini bu insanlardan aldığı vergilerden sağlayan yönetici bir kitleyi teşkil etmiştir. Aslında sömürgeleştirmenin en ön saflarında çaba sarf eden bu yönetici kitle, İspanya Kraliyetince İspanya doğumlu olma esasına göre atanan üst düzey İspanyolların gölgesinde kalmaktan bunalmış, asıl önemin kendilerine atfedilmesi gerektiğini savunmuşlardır. Bu iki grup arasındaki rekabet ve çekişmeden önemli derecede etkilenen kesim ise; bu toprakların asıl sahibi olan yerliler ve sömürgelerden en fazla verimi alabilmek adına bu kıtaya zincirlenen Afrikalı köleler olmuştur. Latin Amerika'da bağımsızlık ateşini körükleyen Kreoller, bu yangının kendilerini de kasıp kavuracağından habersizdiler (http-3).

Sosyal sınıflar şeklinde kategorize edilmek Meksika halkı arasında huzursuzluk yaratmış ve üç yüz yıl boyunca İspanyolların egemenliği altında yaşamış olmaları onlarda özgür olma arzusu doğurmuştu. Yerli halkın özgürlüğü ve egemenliği için mücadele eden ve kendisi de Kreol olan rahip Miguel Hidalgo (1753-1811) *Peninsulare*lere karşı koyabilmek için yerli halk ile melezlerin birlikte hareket etme düşüncesini savunuyordu. 16 Eylül 1810'da Hidalgo, halkı kilisede bir araya getirerek İspanyol sömürgesine karşı isyan etmeye çağırmış ve Hidalgo'nun başlattığı bu

¹İspanya'da doğan fakat kolonide yaşayan insanlardır (http-1).

²Criollo: 16. yüzyılda, özellikle Latin Amerika'da İspanya tarafından kurulan deniz aşırı kolonilerinin kast sisteminde yer alan sosyal bir sınıftır. Saf ya da çoğunlukla İspanyol kanı taşıyan ancak kolonide doğmuş olan kişilerdir (http-2).

³Mestizo: Çeşitli ülkelerde melezler için kullanılan ad (http-3).

ayaklanma hızlı bir şekilde yayılarak kısa sürede toplumsal bir harekete dönüşmüştür. Meksikalıların İspanyol boyunduruğunu devirmeyi başarması ve bir cumhuriyet olarak kendi bağımsız yönetimlerini ilan etmeleri on bir yıl süren savaştan sonra gerçekleşmiştir. Bağımsız bir ulus olma yolunda ilerlemeye devam eden Meksika’da, 1824’de ilk başkan olarak Guadalupe Victoria (1786-1843) seçilmiş; ve Victoria, başkanlığı süresince Meksika’yı daha demokratik bir ülke haline getirmek için köleliğin kaldırılması, askeri bir akademinin kurulması ve İspanyol vatandaşlarının yeni yönetime karşı herhangi bir suç girişiminde bulunması durumunda sınır dışı edilmesi gibi önlemler almıştır. Yeni devlet; İspanya, Fransa gibi Avrupa ülkeleri ve Amerika Birleşik Devletleri ile İngiltere tarafından da tanınmıştır.

Latin Amerika’nın bağımsızlığına giden bu süreçte Liberalizm ve Milliyetçilik akımları, şüphesiz ana etmenler olarak görülmektedir. Ancak, böylesine zor ve ağır bedelleri olan bağımsızlık süreci, halkın egemenliğini halka teslim eden bir olgu olmaktan çok; halk adına egemenliği dilediği gibi kullanan “beyaz yerlilere” (Kreol) hizmet etmiştir. Bu yönüyle sürdürülebilir bir halk desteğinden yoksun siyasi elit; nihai barış, refah ve huzura erişmede önemli sıkıntılar çekmiştir (http-4).

Sömürge sonrası Meksika’da, ırk, din, dil ve kültürel çeşitliliklerin zorluğuna rağmen yurttaşlık anlayışına ulaşma mücadelesi hâkim olmuştur. Ponce’nin yaşadığı zamandaki Meksika, kendi kimliğini oluşturmaya ve sesini tüm dünyaya duyurmaya gayret eden bir ülkedir. İnsanların bilmediği şey ise bu kez Meksika’nın başka bir savaşın eşiğinde olmasıdır ve bu, ulusu birleştirmeye yönelik içsel bir savaştır (Yip, 2008, s. 5).

1.1. Bağımsızlık Sonrası Meksika’da Müzik

Bağımsızlık hareketi ilk ortaya çıktığında popüler gruplar, İspanyollardan öğrenilen romans⁴ ve baladları⁵ söylemekteydiler. Elit tabaka ise Avrupa’ya olan hayranlığın bir göstergesi olarak operanın yanında piyano müziği dinlemekteydi. Bununla birlikte ulusal dönemin ilk yıllarında Meksika müzik geleneği, eşsiz ve kararlı bir şekilde şiir ve halk şarkıları şeklinde gelişmeye devam etmiştir. Ünlü müzikolog

⁴Romans: Lied ve ballade gibi deri ifadeli ses biçimlerinin yanı sıra, duygusal ve lirik karakterde bestelenmiş olan kısa çalgı müziği formu (Say, 2010, s. 168).

⁵Ballade: Ortaçağdan beri yaşayan bir halk şiiri, halk şarkısı ve halk dansı formu. Terim Latince *ballare* = “dans etmek” sözcüğünden kaynaklanır. İtalya’da *ballata* adıyla doğmuş, “Formes fixes” denen üç temel müzik formu arasında yer almıştır. İngilizce *ballad*. Dilimizde *balad* denir (Say, 2010, s. 163).

Vicente Mendoza (1894-1964) tarafından tanımlanmış *corridolar*⁶, lirik akışkanlık ve destansı üslubu ile *jarabe*⁷ ve *canción*⁸ gibi diğer popüler müzik stillerinden ayrılmaktadır. Halk şarkılarının sosyal fonksiyonu, okuryazar olmayan bir toplumda eğlencenin de ötesine geçmiştir. Bu şarkıların destansı anlatım tarzı insanlara dedikodu, haber ve yakın çevreleri dışındaki yerlerin tarihi hakkında bilgi vermiştir. Popüler müziğin bu yeni formları, *Mestizo* ve *Criolloların* etkileriyle İspanyol müzik geleneğinin karışımını göstermektedir. Dahası, 19. yüzyıldaki ulusal çalkantılı dönem, yabancı istilalar ve iç savaşlar ile birlikte yeni temalar, türler ve enstrümanlar ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bunların hepsi yeni ulusalcılık anlayışıyla birlikte yeni bir müzik tarzını meydana getirmiştir (Neufeld ve Matthews, 2015, s. 8).

1866'da Ulusal Konsertvatuvar açılmıştır. Bu eğitim kurumu, Cumhuriyet'in liberal liderlerince desteklenerek halkı müzik eğitime teşvik etmek için önemli bir araç olmuştur. Aynı dönemlerde yüksek kültürü halk arasında popülerleştirmeye çalışan sanatçılar ortaya çıkmıştır. Moreno Rivas'a⁹ (1937-1994) göre popüler müzik, yenilenen Cumhuriyet döneminde sözde yüksek kültürlü bestecilerin kaynaşması ile başlamıştır. Anticeto Ortega'nın (1825-1875) *Guatimozin*¹⁰ operası bu gelişmeleri yansıtan ve yerli estetiği ile 19. yüzyıl müzik geleneklerini birleştiren ilk operalardan biridir (Neufeld ve Matthews, 2015). Meksika'nın destansı savunmasını anlatan bu eser tek perde ve dokuz sahneden oluşmakta olup popüler melodiler önemli ölçüde kullanılmaktadır. Diğer bir milli tarihsel opera Miguel Bernal Jimenez'in (1910-1956) *Tata Vasco* operasıdır. Bu opera ibadet müziği ve Hint melodileri de dâhil olmak üzere birçok koro sahnesi içermektedir (Grout and Williams, 2003, s. 605).

19. yüzyılın ikinci yarısında hem politik hem dini içeriği olan *copla*¹¹'nin yerine popüler lirik ifadenin daha yaygın bir formu kendini göstermiştir. Bununla birlikte ulus

⁶Corrido: (İsp.). Latin Amerika ülkelerinde, özellikle Meksika'da yaygın olan bir çeşit konulu ya da öykülü, üç zamanlı şarkı. Meksika'da "Devrim şarkısı" özelliği kazanmıştır. İspanyolca *corrido* = terbiyesiz (Say, 2002, s. 111).

⁷Jarabe: (İsp.) Jalisco yöresinde oynanan, şurup anlamına gelen, 5-6 kısa şarkıdan oluşan, ¾'lük ölçüde, Mazurka benzeri dans edilen İsp. kaynaklı Meksika dansı (Aktüze, 2010, s. 292).

⁸Cancion: (İsp.). "Şarkı". 15. yüzyıl İspanyol şarkısı. Villancico'nun bir çeşidi (Say, 2002, s. 91).

⁹Meksikalı piyanist, öğretmen, müzikolog (http-5).

¹⁰Guatimotzin: 16. yüzyılda Meksikalılar tarafından tahta çağrılmış Montezuma'nın üvey oğlu olan Prens Quauhtemotzin veya İspanyollar tarafından söylenen şekliyle Guatemotzin. (Frost, 1869, s. 114)

¹¹Copla: (İsp.) 1) Şarkı kıtası. Couplet. Kıta. 2) Sekiz hecelik dört satırdan oluşan küçük halk şarkısı. 3) Ortaçağın nakaratlı şarkısı *villancico* gibi, aynı melodi dizesi üzerine tekrarlanan kıta, dörtlük (Aktüze, 2010, s. 137).

genelindeki popüler *fandangoları*¹² tanımlayan edebi dizileri, sıradan insanların hayatlarındaki müzik merkeziliğinin kanıtıdır. Örneğin 1855'te José María Rivera¹³, *fandangoları* Meksika kimliğinin eşsiz bir hali olarak tanımlamış; popüler kutlamalarda gerçekleşen şenliği, dansları ve şarkıları raporlamıştır.

Neufeld ve Matthews (2015, s. 10)' e göre, Porfirio Diaz diktatörlüğü döneminde (1876-1910) yeni ulusal müzik gelenekleri ortaya çıkmış ve şekillenmiştir. Ulusal Konservatuvar gibi seçkin kurumlar daha çok elit tabakanın zevkine hitap etmeye ve güzel işler çıkarmaya devam ederken 40 popüler *corrido*, açık biçimde Meksika tarzını temsil eden bir müzik türü olarak önem kazanmıştır. Ayrıca seçkin besteciler ulusal semboller ve tarihle alakalı operalar üretmiştir. Bu dönemin öncüleri arasında konservatuvarda opera ve senfoni eserleri besteleyen Profesör Gustavo Campa (1863-1934) ile dört opera¹⁴ ve piyano konçertosu¹⁵ yazan besteci Ricardo Castro (1864-1907) bulunmaktadır (Hindley, 1981, s. 476).

Corridonun yanında Diaz döneminde *canciones* diye bilinen; bugün de söylenmeye devam eden popüler şarkılar da bestelenmiştir. "*Sobre las olas*", "*Las mañanitas*", "*La golondrina*" ve "*La paloma*" gibi eserler Díaz diktatörlüğü sırasında popülerlik kazanmaya başlamış; kökeni kırsal kesimlerden oluşan şarkılar dinamik ve canlı müzikal gelenekleri ile şehir sakinleri arasında popüler hale gelmiştir.

19. yüzyıl sonlarına kadar Latin Amerika'nın sanat müziği, Avrupa örneklerine benzemektedir. Sömürge imparatorlukları kendi kültürlerini getirmişler, Kızılderili kabilelerinin müziği ya da köylerdeki müzik hiçbir zaman gün ışığına çıkamamıştır. Yerel müziği inceleyen 20. yüzyıl bestecileri, sömürge yönetimi ile Avrupa'dan gelen kuşakların yörelere göre değişim geçiren müziğini de ele alır. Meksika'dan Carlos Chavez (1899-1978), Manuel Ponce (1882-1948), Silvestra Revueltas (1899-1940) gibi besteciler, el değmemiş yerel ezgileri sanat müziğine katarlar (İlyasoğlu, 1996, s. 230).

Devrimci liderlerin yeni kadrosu, ulusal bir müziğin yaratımını 1920'den sonra resmi politikalarının bir ürünü haline getirmiştir. Örneğin, José Vasconcelos'un (1882-1959) yönetimi altında *jarabe*, okul sınıfları ve şehir etkinlikleri gibi popüler

¹²Fandango: (İsp.). 18'inci yüzyılda İspanya'da yaygınlaşmaya başlayan bir dans şarkısı çeşidi. Üç zamanlı ölçüde, canlı tempoda, sert aksanlar taşıyan, gitar ve kastanyet eşliğinde uygulanan fandangonun Güney Amerika'dan kaynaklandığı tahmin edilmektedir. İspanya'daki çeşitli bölgelerin adına göre, Ronda, Malaga, Granada, Murcia gibi adlar almıştır (Say, 2010, s. 571).

¹³Alta, California'da iki kez görev yapmış Meksikalı vali (http-6).

¹⁴Opera: Tiyatro ve müziğin temelleri üzerinde şiir, şarkı, dans, dekor, kostüm, resim, mimarlık, şan ve oyunculuk sanatlarının kaynaştığı sanatsal bileşim. Özü bakımından, hareketleri içeren bir ya da birkaç bölümden (perdeden) oluşmuş müzikli sahne eseridir (Say, 2002, s. 386).

¹⁵Konçerto: Uluslararası sanat müziğinde solo çalgı(lar) ve orkestra için, iki temalı sonat formunda yazılan etkileyici, görkemli eser biçimi (Say, 2002, s. 300).

mekânlarda sanatın bir biçimi olarak teşvik edilmiştir. İspanyol istilasından önce Meksika’da yaşayan yerli halkın (Kızılderililerin) kültürünün benimsenmesi, müzikte yeni bir ulusal kimlik oluşturmak için merkezi bir rol oynamıştır. Ülkenin Kristof Kolomb (1436-1506) öncesi geçmişinin kuruluşunu ve yerli müziğini destekleyen kişilerin başında Carlos Chávez (1899-1978) vardır. Devrimci halk şarkılarını müziğe koymanın yanı sıra Aztek temalı bir bale bestelemek, mestizo halk geleneklerini ile şehir popüler müziğini bir araya getirmek gibi projeleri vardır. Bunu yaparken "son derece Avrupa dışı" olarak nitelendirilen eserler yaratmıştır. Politika belirleyicileri ve kültür üreticileri, yerel kültürlerle ulusal bir kimlik oluşturmak için yaptıkları girişimlerde, Porfirio döneminde ortaya çıkan Kızılderili konularını yerli kültürlerin önemini vurgulamak üzere kullanmışlardır (Neufeld ve Matthews, 2015, s. 12).

Ekim 1928’de Meksika Ulusal Üniversitesi himayesinde verilen bir konferansta Chavez yakında yaygın ve geçerli olacak aborijin¹⁶ müziğiyle ilgili yeni fikirleri özetlemiştir. Konu başlığı “Aztek Müziği” olan bu konferansta fetih öncesi müzikal fikirlere geri dönmeyi savunmuştur. Çünkü İspanyol istilasından önceki müzik, Meksika ruhunun en derin ve en etkileyici ifade biçimidir. Ona göre yerlilerin müzik hayatı Meksika müzik tarihinin en önemli aşamasını oluşturuyordu. Azteklerin¹⁷ melodi sistemi ile ilgili olarak şunları söylemiştir:

“Aztekler ilk tercihlerini minör üçlü ve tam beşli aralıklarla gösterdi, diğer aralıkların kullanımı nadirdi... Minör için köklü ve sezgisel bir özlemi belirtmek amacıyla alınan bu aralık tercihleri tamamen yarım ses aralığından yoksun, modal ezgilerde uygun ifade bulmuştur. (Bu yarım ses aralığını içermeyen pentatonik¹⁸ diziler en çok yerli Amerikan kabileleri tarafından kullanıldı.) Aztek melodileri beş notadan oluşan dizinin herhangi bir derecesinde başlayabilir ve bitebilirdi. Bu nedenle onların müziğinden bahsederken her biri pentatonik dizide farklı bir tonik üzerine kurulan beş farklı melodik moddan söz edilebilir.

¹⁶Aborjinler: Avustralya kıtası yerlilerine verilen addır. Aborjinler ifadesi tüm bir Avustralya, Tazmania ve çevre adalarda yaşayan yerlileri tanımlamakla birlikte bu isimlendirmenin dil ve yaşayış biçimi olarak ortak noktalarıyla birlikte farklılıklar da taşıyan geleneksel toplulukları işaret ettiği de unutulmamalıdır (http-7).

¹⁷Aztekler: 15. ve 16. yüzyıl başlarında bugünkü Meksika’nın orta ve güney kesimlerinde yaşamış bir Orta Amerika halkıdır (http-8).

¹⁸Pentatonik Dizi: Beş dereceli dizi; beş sestten oluşan dizi sistemi. Yunanca *penta*: "5". Pentatonik dizi, tarihin en eski dizilerinden biri olarak bilinir. Tarih öncesi çağlardan beri kullanılmış, Orta Asya, Uzakdoğu, Güneydoğu Asya, Doğu Avrupa, Orta Doğu, Latin Amerika ve bazı Afrika halklarının, ayrıca Kızılderililerin müzik kültürlerinde yer almıştır. Bu nedenle birçok ulusun halk şarkılarında pentatonik dizilerin ezgiye kaynak oluşturduğu görülür. Pentatonik diziye etnomüzikolojik yaklaşımla eğilen ilk müzikbilimci Hugo Riemann’dır. Onun 1916 yılında Leipzig’te yayımlanan “Pentatonisch und Tetracordale Melodien” adlı çalışmasının uyandırdığı yankıdan sonra, Macar besteci ve etnomüzikolog Bela Bartok bu alanda Balkan Ülkeleri ve Anadolu’da araştırmalar yapmıştır (Say, 2002, s. 419).

Diyatonik¹⁹ dizinin dördüncü ve yedinci sesleri bu müzikte bulunmadıkları için tonalitedeki tüm armonik içermeler Aztek melodisinden çıkarıldı. Kulakları Avrupa diyatonik sistemi ile uzun süredir aşinalık içinde alıştırılmış olanlar için yerli müziğin modalitesi, kaçınılmaz şekilde politonalite²⁰ gibi etki bırakabilir. Müzikte politonalite, aborijin resimlerinde karşılaştığımız perspektifin eksikliğine benzemektedir. Fetih öncesi klasik metin resimleri, bize bu perspektif eksikliğinin ne demek olduğunu gösteriyor. Görünüşe bakılırsa aborjinler ya müzikal bir işitsel duyarlılığa sahiptiler ya da aralarında köklü bir dinleme alışkanlığı geliştirdi (Stevenson, 1971, s. 6)”.

Besteciler, "otantik" yerli müzik kültürünü modern müzik öğeleriyle harmanlayan melez bir müzik tarzı yaratmaya çalışmışlardır. Bu gelişme 1928'de Porfirio dönemi operası Atzimba'nın canlandırılmasıyla en açık şekilde gösterilmiştir. Atzimba, bir İspanyol kaptanına âşık olan Tarascan Prensesi'nin hikâyesini İtalyan tarzı bir müzik ile anlatıyordu. 1938'teki petrol kamulaştırmasından ülkenin II. Dünya Savaşı'na katılımına kadar değişen konularla işlenen halk şarkıları, 1940'larda en popüler müzikal anlatım biçimi olarak kalmıştır (Neufeld ve Matthews, 2015, s. 13).

1.2. Meksika Devrimi (1910-1920)

İspanyolların egemenliği döneminde ortaya çıkan sosyal katmanlaşma yabancı güçlere karşı birleşme ve isyan etme ihtiyacı yaratmış, Meksika bu süreç boyunca dökülen kanlar yüzünden istikrarsız bir ülke haline gelmiştir.

Meksika Devrimi'nin gerçekleştiği 1910 yılına kadar ülke otuz bir yıl boyunca Porfirio Díaz (1830-1915) başkanlığında yönetilmiştir. Devrimin patlak vermesine sebep olan karışıklıklar bu dönemde daha da artmış, ülkedeki ekonomik ve sosyal eşitsizlik had safhaya ulaşmıştır. Porfirio Díaz ilk olarak 1867 yılında Benito Juárez'in (1806-1872) yeniden devlet başkanı seçilmesine karşı olduğunu belirterek başkanlığa adaylığını koymuş fakat seçimlerde başarısız olmuştur (Usta, 2013, s. 3)

Başkan Benito Pablo Juárez'in 1872'deki ölümünden sonra Meksikalı politikacı Diaz, Meksika hükümetine karşı oluşan ayaklanmanın avantajını kullanarak yerel yönetimler konusunda daha fazla demokrasi istemiş ve yeniden seçilme prensibini sorgulamıştır. 1876'da devlet başkanı seçilen Diaz, seçimleri ortadan kaldırarak

¹⁹Diyatonik: Belirli ve değişmez bir niteliği olan dizi cinsi. Avrupa müziğinin temel dizisi olan, bir sekizli içindeki tam ve yarım perdelerden kurulmuş bulunan diziye verilen ad. Piyanonun tuşlarında olduğu gibi, belirli sıradaki tam ve yarım perdelerden oluşur (Say, 2002, s. 149).

²⁰Politonalite: "Çok tonluluk". Bir besteleme türü. Çok sesli dokuyu oluşturan değişik sesler, birbirinden bağımsız olarak, değişik tonlarda hareket eder. 1910'lu yıllarda denenmeye başlanmıştır. Birinci Dünya Savaşı yıllarıyla 1935 arası yaygınlaşmıştır. Bu yöntemi en iyi uygulayan, ilk ve en anlaşılır örnekleri veren (*Les Choephores*, 1915) Darius Milhaud olmuştur (Sözer, 1986, s. 611).

hükümdarlığına başlamıştır. Ülke yönetim tarafından 1876'dan 1910'a kadar Diaz diktatörlüğü altında iki sosyal sınıfa bölünmüştür. Yabancı iş adamları ve büyük çiftlik sahipleri üst sınıfta yer alırken köylü halk ve mestizolar daha da fazla ezilmişlerdir. Bu durum Meksika'da iç savaşın oluşmasına zemin hazırlamış ve Diaz'ın diktatörlüğü altında yabancı karşıtı görüşler daha da güçlenmiştir. Andres Molina Enriquez (1868-1940) gibi devrim öncesi provokatör yazarlar Meksikalıları kendi kültürlerinden bozulmaksızın gelen sanat, müzik ve yazılarla daha fazla ilgili olma konusunda cesaretlendirmişlerdir. Enriquez'e göre amaç; Meksika kültürüne ait olan her şeyi yüceltmek ve Meksika'yı birleşik bir ulus haline getirmektir. Bu durum Meksika devrimiyle sonuçlanacak şekilde köylü nüfusunu 1910 yılının başlarında isyan etmek üzere cesaretlendirmiştir. Köylüler tarafından yapılan bir dizi değişim ile birlikte feodal sistem yıkılarak sözde demokratik ilkeler üzerine kurulmuş olan yeni bir sosyal düzen oluşturulmuştur. Ancak bu süreç boyunca 1,5 milyona yakın insan ölmüş, birkaç Meksika başkanı kendi muhalifleri tarafından suikasta uğramış ve bu yeni düzen Meksika halkına daha fazla trajedi getirmiştir (Yip, 2008, s. 6).

Alvaro Obregon'nun (1880-1928) 1920'de başkan seçilmesi devrimin sonu ve daha istikrarlı bir yönetimin başlangıcı olarak tarihe geçmiştir.

Bu dönemde devrim sonrasında oluşan Meksika'nın yeni yüzüne yakışır kurumların açılması için girişimlerde bulunulmuştur. Amerika Birleşik Devletleri ile gerginleşen ilişkilerin iyileştirilmesi için anlaşmalar yapılmıştır. Yine bu dönemde devrime yakışır bir şekilde yeniliklerin gerçekleşmesi için ülkede birçok gelişmeler yaşanmıştır. Özellikle eğitim ve kültür için atılan adımlar büyük önem taşımıştır. İlköğretiminin zorunlu olması ve ülkenin her yerine yayılması için çalışmalar yapılmıştır. Kütüphaneler kurulmuş, kitap ve dergiler yayımlanmıştır. Ressamlar, şairler, sanatçılar devlet tarafından desteklenmiştir. Dönemin Milli Eğitim Bakanı José Vasconcelos (1882-1959), "*alfabe, ekmek, sabun (pan, jabón y alfabeto)*" adıyla bir kampanya düzenleyerek okuma yazma oranını arttırmayı hedeflemiştir. Bu kampanyaya çağrılan eğitimli kişiler, okuma yazmadan kültüre kadar birçok yönden halkın nispeten cahil kalan kesimine bilgi aktarımı yapmış ve böylece ülkedeki eğitim seviyesi artmıştır (Usta, 2013, s. 40).

Bir dış güç olan Sovyetler Birliği 1918'de Meksika'nın içinde bulunduğu savunmasız durumun avantajını kullanarak Meksika Sosyalist Partisi'nin içine nüfus etmek amacıyla politika sahnesine girmiş, iki yıl sonra Meksika Komünist Partisi'nin kurulmasını sağlamıştır.

Diego Rivera (1886-1957), Jose Clemente Orozco (1883-1949) ve David Alfaro Siqueiros (1896-1974) gibi ünlü sanatçılar Meksika Komünist Partisi'ne üyeydiler. Esas

olarak yönetim tarafından görevlendirilmiş olan bu üç sanatçı kendi sanatsal çalışmalarında önemli ölçüde milliyetçi duyguları kullanmalarıyla bilinirler. Bu devrimci sembolizmin güçlü kullanımı sayesinde sanatta özellikle de resimde bir milliyetçilik akımı yaratmışlardır. Ponce, devrim öncesi ve devrim yıllarında milliyetçi müzikler yaratmış olsa da temel milliyetçi müzik akımı devrim sonrasında Ulusal Resim Okulu'nun kurulmasıyla başlamıştır (Yip, 2008, s. 7).

1.3. Meksika Muralizm Hareketi

Meksika tarihsel bir duvar resmi geleneğine sahiptir. Bu miras İspanyolların işgalinden önceki dönemde Güney Amerika'da bilinen en eski boyalı sanatlardan bazılarını üreten Olmekler'e kadar uzanır. Bu gelenek İspanyolların denetimi altında Katolik Mezhebi'nin öykü ve fikirlerini Meksikalılara tanıtmak için de kullanılmaya devam etmiştir. Bu noktadan itibaren duvar resmi, Meksika kültüründe sanatın en baskın formlarından ve ülke çapındaki en iyi ifade araçlarından biri haline gelmiştir. Bu durum politik olarak desteklenen Meksika Muralist Hareketi'nin doğuşunu teşvik etmek için hazır bir platform sağlamıştır ([http-9](http://9)).

Rivera, Orozco ve Siqueiros'un öncülük ettiği muralizm hareketi 1920'lerden 1940'lara kadar Meksika sanatında büyük bir etki meydana getirmiştir. Bir yandan İtalyan Rönesansı'nın ustaları tarafından yapılan eski duvar resim tekniklerini uygulayarak modern sanatta yeni bir gelenek yaratmışlardır; diğer yandan Meksika sanat tarihini İspanyolların fethinden itibaren başlayarak çalışmalarında sergilemişlerdir. Çoğu Meksikalı için duvar resimciliği bir simge olmaktan çok daha fazlasıdır.

1920'de yeni hükümet devrimin temel değerlerini tanıtır destekleyerek Meksika için yeni bir kimlik oluşturulmasına yardım edecek pek çok sayıda kamu eserini ön plana çıkarmıştır. Bu yeni kimlik Meksika'nın zengin tarihi gelenekleriyle birlikte modern çağa ilerleme anlayışı üzerine kuruludur. O dönemde çoğu Meksikalının okuryazarlığı yoktur ve yeni hükümetin mesajları broşür ve gazete gibi geleneksel medya araçlarıyla başarıya ulaşamamıştır. Hükümet bunun yerine vermek istediği mesajı pek çok kişi tarafından görülebilen kamusal alanlardaki büyük ölçekteki duvar resimleriyle iletmiştir. Duvar resimlerindeki estetik yapı ve kültürel öğeler Meksikalıları bir bütün olarak bir araya getirmiş ve yeni rejime adapte etmede önemli rol oynamıştır.

Duvar resimleri genellikle Meksika'nın İspanyol kültürü öncesi mirasını hatırlatan, yeni hükümetin ideallerini teşvik eden ve Meksika Devrimi'ni öven temalarla yapılmıştır. Bu duvar resimlerini oluşturmak üzere hükümet o dönemin en iyi Meksikalı sanatçılarından bazılarını istihdam etmiştir. Rivera da dahil olmak üzere bu sanatçılardan bazıları devrimden önce Avrupa'da bulunmuş ve haksızlığa uğramış işçi sınıfının vahim durumunu göstermek için resim sanatının kullanıldığı Avrupa'daki realizm akımı ile tanışmışlardır. Bu, Meksika Muralizm Hareketi'nin ortaya çıkışındaki en önemli etki olmuştur (Alvarez, 2001, s. 5).

Siqueiros, Orozco ve Rivera Meksika Muralist Hareketi'nin liderleri haline gelmiş ve uluslararası alanda "*Los tres grandes*" (Üç büyükler) olarak anılmaya başlamışlardır. Rivera bu sanatçılardan en ünlü olanıdır. İnsanları, özellikle de işçi sınıfını asil ve görkemli olarak resmetmek için Avrupa modernizmiyle kübizm elementlerini çalışmalarında birleştirmiştir. Devrimde mücadele etmiş olan Orozco insanlığın acısını, savaş korkusunu ve gelecekte teknolojiye olan bağımlılığın endişesini resmetmek için ekspresyonizmden açıkça faydalanmıştır. Genç ve radikal Siqueiros gelişen teknikleri ve materyalleri duvar resminde kullanarak ilerlemeyi aktarabilmek için bilim ve endüstrinin vizyonunu harmanlanmıştır. Her ne kadar bu üç sanatçının farklı politik inanç ve idealleri olsa da, üçü de Meksika'nın devrim sonrası yeni kimliğinin oluşmasında anlatım gücünün en yüksek ifade biçimi olan sanatın gerekliliği konusunda hemfikirdirler. Sanatı, toplumun gelişimi ve eğitimi için bir araç olarak görmüşlerdir. Meksika halkını yücelten ve sanatsal çabalarına karşı daha geniş bir ölçüde dikkat çekilmesini sağlayan Meksika İşçi, Heykeltıraş ve Ressamlar Sendikası'nı kurmuşlardır (http-9).

Hükümetin öncelikli çabaları *Escuela Nacional Preparatoria* (Ulusal Lise) için mural çalışma siparişleri verme yönündedir. Bu okul siyasete ya da Meksika'nın entellektüel sahnesine atılmayı umut eden herkes için önemli bir basamak olmuştur. Rivera, okulun oditoryumundaki "Creation" duvar resmi tasviri için görevlendirilmiştir. "Creation" tasvirinde duvarın iki tarafında çıplak halde oturan kadın ve erkek figürleri vardır. Bu figürler yerli Meksika halkını simgelemektedir. Kültür ve eğitim eksikliklerinin bir sembolü olarak çıplak görünmektedirler. Kendi üstlerinde yükselen figürlere bakarak onların giyimlerini, kültürlerini ve eğitimlerini öğrenirler. Bu, Rivera tarafından ortaya konulan ve Meksika Muralist Hareketi'ne zemin hazırlayan bir geçiş çalışmasıdır. Hükümet ayrıca Orozco, Siqueiros, Fernando Leal (1896-1964) ve Jean

Charlot (1898-1979) gibi isimlerin de dâhil olduğu diğer bazı Meksikalı sanatçıları da okul için duvar resmi yapmaları amacıyla görevlendirmiştir. “Üç büyükler” kadar bilinmemeleri ve onlar kadar popüler ya da coşturucu olmamalarına rağmen Leal ve Charlot’un katılımları Meksika Muralizmi’nin daha önce farklı stillerde çalışmış olan bir dizi sanatçı tarafından benimsenen, ülke çapında bir hareket olduğunu göstermiştir. *Escuela Nacional Preparatoria*’daki geniş çaplı projenin başarısını takiben 1920’lerin ortalarında ülke çapında duvar resmi çalışmalarında bir patlama görülmüş ve sanatçılar kendi özgün stilleri ile hızlı bir uluslararası tanınırlık elde etmişlerdir (Alvarez, 2001, s.7).

Devrim sonrası hükümet 1920’lerin sonlarında kendi kontrolünü sağlamaya çalışırken sanatçıları betimleyecekleri konularda kısıtlamaya çalışmaya başlamıştır. Bunun sonucunda Rivera bu duruma adapte olmayı seçerken Siqueiros gibi diğerleri güçlü siyasi görüşleri nedeniyle sürgüne gönderilmişlerdir.

1.3.1. ABD’de Meksika Muralizmi

1920’lerin sonunda Meksika Muralizm Hareketi’nin etkisi ABD başta olmak üzere geniş çapta yayılmaya başlamıştır. Meksika’daki başarı ve tanınırlıklarının ardından “Üç büyükler” belli bir süre ABD’de bulunmuşlardır. Bu durum Meksika’da popüler bir şekilde ifadesini bulan idealizmin, devrimden sonraki süreçte kırılmaların kendini göstermeye başlamasıyla ilgilidir. Hükümetin söz ve hareketleri istihdam ettikleri sanatçılarla tam olarak uyumlu değildir. Meksika Muralist Hareketi’nin başlangıç döneminde sanatçılar kendilerini özgürce ifade edebilmesine rağmen, hükümet sipariş verdiği duvar resimlerindeki tasvir konularında kendi kontrolünü sağlamaya çalışmıştır. 1930’da Orozco California Claremont’taki Pomona Koleji’nde ABD’deki Meksika Muralizmi’nin gelişimini gösteren bir duvar resmi hazırlamaya davet edilmiştir. Rivera da aynı yıl ABD’ye taşınmış ve ülke çapında duvar resmi üretmesi için sipariş almıştır. Fakat dört yıl sonra kendi ülkesine geri dönmüştür. Siqueiros 1932’de Meksika’dan sürgün edilmiş ve Los Angeles’a taşınmıştır. Bu sanatçıların gelişleri Amerikan sanatında büyük bir sansasyon yaratmış ve duvar resimciliği ABD’de hızlı bir biçimde kamusal sanatın popüler bir biçimini almıştır. Meksika’da 1940’lara yaklaşıldığında duvar resimciliği büyüyen bir burjuva sınıfı ile daha uyumlu hale gelmiş ve bununla birlikte muralizm kendi sosyalist devrimci başlangıcından uzun bir yol kat ederek evrimleşmiştir.

ABD’de Meksika Muralizmi’nin sanattaki etkisi aşikârdır. Rivera, Orozco ve Siqueiros gibi Meksika muralist sanatçıları tarafından ABD’ye gerçekleştirilen ziyaretler, Başkan Franklin Delano Roosevelt’in (1882-1945) Eserler Gelişim Yönetimi ile idare edilen Kamu Eserleri Sanat Projesi’ni etkilemeye yardımcı olmuştur. Proje, ABD’de 1929 yılında başlayan “Büyük Bunalım” süresince sanatçıları ve zanaatkarları için istihdam sağlamakla birlikte kamu binalarında moral yükselten duvar resimleri ve heykeller yaratmaya yöneliktir. Devrim sonrası Meksika hükümetinin kamu duvar resimleri programından esinlenilerek Rivera’nın da dahil olduğu bazı muralist sanatçıları Amerika’da işe bile alınmıştır. Muralistler ABD ile birlikte kendi pozisyonlarının ötesinde bir etkiye sahip olmuşlardır. Örneğin, Siqueiros’un New York’ta yaşadığı sırada verdiği sanat derslerindeki öğrencilerinden biri soyut dışavurumcu ressam Jakscon Pullock’tur (1912-1956) ([http-9](http://9)).

1.4. Devrim Sonrası Müzik

Ülke yöneticilerinin desteğiyle Rivera, Orozco ve Siquieros gibi ressamalar 1922’de muralist bir okul ve sanatçıları için bir birlik kurmuşlardır. Bu okul milliyetçilik adına ve ekonomik olarak devamlılığını sürdürebilmek üzere diğer sanatçıları için birtakım standartlar yayınlamıştır (Yip, 2008, s. 7). 1920’lerde Meksika Ulusal Resim Okulu’nda kayda değer şekilde üretilen etki, aynı zamanda yeni Meksika müziğinde de meydana gelmiştir. Bu müzik yüzyılın başında Avrupa’daki yeni teknikler ve özgürlükler tarafından serbest bırakılarak belirgin bir şekilde gelişmiştir.

Copland’a (2015, s. 239) göre, Chavez Amerika Birleşik Devletleri’ndeki meslektaşlarının çoğu gibi eski gelenekten uzak, yoğun bir orijinal müzik geliştirme fırsatından yararlanmıştır. Nasıl Claude Debussy (1862-1918) ve Maurice Ravel (1875-1937) Fransız ruhunun açıklığını, inceliğini ve alaycılığını Fransız folklorunun yardımı olmadan yansıttılsa; Chavez de Meksika’nın naif, vurdumduymaz, mestizo ruhunu yakalayan bir müziği yaratmayı öğrenmişti. Chavez’in ilk eserlerinden olan *Sinfonia India* ve *Antigona* onun radikal çalışmalarıdır. Her ikisi de açıkça Chavez’dir ve her ikisi de açıkça Meksikalıdır ama *India* senfonisi yerli ezgilerinin bir potporisiyken *Antigona* süiti herhangi bir Meksika kaynağından tamamen bağımsızdır. Chavez neredeyse hiç folklorik öğeler kullanmadan hem çağdaş hem de ulusal bir müzikal ifade yöntemi belirlemiştir. Yine de folklorik öğelerin sınırlamalarına rağmen çağdaş ressamalar gibi toplumsal bilinç ve ifade içinde yer almıştır (Salzman, 1988, s. 86).

1910'da Ponce'nin en önemli öğrencisi olan Chavez müzikal milliyetçiliğe yönetim desteğinin sağlanmasında hayati rol oynamıştır. 1928'de başladığı Ulusal Konservatuvar Programı'na gönderme yaparak şunları söylemiştir: “Müzikte benzer bir program için yaptığımız girişim, Meksikalı ressamların başlattıkları hareketten birkaç yıl sonra gerçekleşmiştir”. Yirmili yaşlarının başlarında başta Meksika Kültür Programı'nın da başında olan eğitim sekreteri Jose Vasconcelos (1882-1959) olmak üzere aydın politikacılarla sosyal olarak daha samimi olmaya başlamıştır. Vasconcelos, Chavez'i sömürge öncesi Meksika'yla ilgili bir bale yazmakla görevlendirmiştir, ilerleyen dönemlerde Chavez'i Meksika Senfoni Orkestrası'nın en üst pozisyonu olan şeflik görevine getirmiştir. Bir eğitimci, besteci ve şef olarak 1920'lerden 1950'lere kadar Meksika Müzik Topluluğu'nun çok güçlü ve etkili bir üyesi olmuş ve onun popülaritesi Silvestre Revueltas (1899-1940), Pablo Moncayo (1912-1958), Salvador Contreras (1910-1982) gibi yeni nesil milliyetçi bestecileri de etkilemiştir.

Birçok bilgi gösteriyor ki genç Chavez Meksika'daki milliyetçi bestecilere liderlik yapmak konusunda Ponce'den daha fazla ön ayak olmuştur fakat Ponce'yi Meksika'daki ilk milliyetçi besteci ve akademisyen olarak kabul eder. Ponce'nin Meksika müziğinin gelişimini direkt olarak iki şekilde etkilediğini düşünür. Birincisi; muhteşem başarılar elde ettiği piyano konçertosu ve piyano, keman, çello için yazdığı *Trio Romantico* gibi güçlü Meksika müzikal anlatımının temel taşlarını oluşturan eserler yaparak. Chavez'e göre Ponce'nin oluşturduğu formlar salon müziğinin ardındaki sınırları keşfetmekte isteksizlik gösteren 20. yüzyılın başlarındaki diğer Meksikalı bestecilerden farklıydı. İkinci olarak ise Chavez, Ponce'nin “müzikal milliyetçiliği” başlattığına inanır ve Meksika halk müziğinin zenginliği hakkında gerçek bir bilinç yaratanın ve bu müziği diğer yüksek formlu bestelere dâhil etme sürecini uyumlu hale getirenin Ponce olduğuna inanır.

Neoklasisizm²¹, primitivizm²² ve modernistik öğelerin sentezlenmesine odaklanan Chavez'e karşılık Ponce, sömürge öncesi dönem öğelerini eksik bulur ve kendisinin milliyetçi stildeki müziklerinde içten duygular oluşturabilmek için folklor gibi faktörlere odaklanmayı seçer. O, halk müziğinin Meksika milliyetçiliğinin amaçlarına en iyi şekilde hizmet ettiğine inanmıştır (Yip, 2008, s. 9).

Bu bölümde, 19. yüzyılın ikinci yarısı ve 20. yüzyıl başlarındaki Meksika'nın toplumsal, sosyal ve kültürel yapısına değinilmiştir. İkinci bölümde ise siyasi gerilimin bu denli yüksek olduğu bir dönemde yaşayan bestecinin müzikal stilinden, gitar repertuvarına katkılarından ve Meksika müziğindeki rolünden bahsedilecektir.



²¹Neo-klasisizm: Uluslararası sanat müziğinde 1910'lu yıllardan başlayarak 1950'li yıllara kadar süren bir akım. Geleneklerle bağları koparmak istemeyen, geçmişin “tonal merkez”, “melodik gelişim” ve amaca yönelik müzikal fikirler gibi değerlerinin yeniden anlamlandırılmayı öngören bir kavrayışı içerir. Dışavurumculuk akımının tam tersi bir yönde gelişen yeni klasikçilik (neo-klasisizm), özneliliğin dizginlenmesinden yana bir görüşten yola çıkmış, barok ve klasik dönemlerin değerlerine önem vererek yeni bir akıma dönüşmüştür. Bu anlayışı savunan besteciler, 20. yüzyılın başlarındaki hızlı gelişimin verdiği ürküntü ile geçmişten güç alarak çalışmak, yapılacak her şeyi aklın süzgecinden geçirmek ve esinlenmeyi, yaratıcılıktaki son etken olarak görmek gereğini duymuşlardır (Say, 2002, s. 586).

²²Primitivizm: İlkencilik. İlkencilik ya da primitivizm, insanlık tarihinin ilk dönemlerinde ya da ilkel insanlar arasında yaşamın çok daha iyi, dürüst ve etik olduğunu savunan bir inanç akımıdır. İlkencilige göre insan uygarlığının gelişmesi ve ilerlemesiyle bu değerler bozulmaya uğramıştır. Savunduğu görüş, "uygarlığın ve teknolojilerin ilerlemesi insanoğluna yararlı mı olmuştur, zararlı mı" sorusunun yanıtıdır (http-10).

İKİNCİ BÖLÜM

2. MANUEL MARIA PONCE'NİN PORTRESİ

Vazquez'e (2007, s. 8) göre, Ponce'nin kompozisyon felsefesi ve stili, Meksika'nın 19. yüzyıl sonlarındaki müzikal, toplumsal ve kültürel gelişimiyle doğrudan ilişkilidir. Milliyetçi bir besteci olarak ülkenin müzikal kültüründe üstlendiği rolün yanısıra toplumsal değerleri ve yerel öğeleri kompozisyonlarında kullanarak tarihsel bilinç farkındalığının daha anlaşılabilir olmasını sağlamıştır.

Bu bölümde Ponce'nin hayat öyküsüne yer verilmiş, müzikal gelişimine değinilmiştir. Segovia ile olan yakın arkadaşlığı ve bunun sonucunda klasik gitar repertuvarına olan katkıları belirlenmiş; ayrıca Meksika müziğindeki rolünün önemi vurgulanmıştır.

2.1. Biyografi

Ponce, 8 Aralık 1882'de Meksika'nın Zacatecas eyaletinin Fresnillo şehrinde doğmuştur. Doğumundan hemen sonra ailesi, Ponce'nin büyüdüğü şehir olan Aguascalientes'e taşınmıştır. İlk piyano derslerini kız kardeşi Maria del Refugio'dan almış; ilk piyano eseri olan *La Danza Del Sarampi*'yi (Kızamık Dansı) beş yaşında geçirmiş olduğu rahatsızlıktan sonra yazmıştır.

On yaşında San Diego Kilisesi'nin korosundayken kendine ait bir şiiirden esinlenerek piyano ile birlikte seslendirdiği ilk iki şarkısını yazmıştır. On üç-on altı yaşları arasında asistan orgculuktan baş orgculuğa yükseldiği aynı kilisede çalışmaya devam etmiştir. Bu yıllar müzikal yeteneğini ve romantik klavye stilini güçlendirerek piyanosuna ve besteleme yeteneğine profesyonel öğeler katmıştır. 1921'de yapılan bir röportajında “Org çalarken doğaçlama yapmak benim hayal dünyamı geliştirdi, düşündüğüm herhangi bir şeyi kolaylıkla notaya dökebilirim.” şeklinde bir açıklama yapmıştır (Ahedo, 2008, s. 1).

Ponce 1900'de Vicente Manas (1858-1931) ile piyano; Eduardo Gabrielli ile armoni çalışmak için Mexico City'ye taşınmıştır. 1901'de Ulusal Konservatuvar'a girmek için çaba göstermiş; fakat yönetimin onun önceki çalışmalarını geçerli saymaması ve onun da başlangıç seviyesinden başlamayı reddetmesi sebebiyle konservatuvara girmemiştir (Corvera, 2004, s. 2).

1901 ve 1904 yılları arasında icracı, besteci, öğretmen ve ikinci derecede bir gazeteci olarak aktif bir kariyer geliştiren Ponce ayrıca zamanının büyük bir kısmını kompozisyon yaratma özelliğini geliştirmeye adanmıştır. Yıllık San Marcos fuarlarına katıldığı dönemde müziğin birçok farklı yönlerini görme ve duyma fırsatı yakalamış, daha sonraları keşfettiği ve 200’den fazla müzik düzenlemesinde kullandığı yerel halk şarkılarından büyülenmiştir.

1904’de müzik eğitimine devam etmek üzere Avrupa’ya gitmiştir. İtalya’da Profesör Cesare Dall'Olio (1849-1906), Luigi Torchi (1858-1920) ve Enrico Bossi (1861-1925) ile birlikte armoni, kontrpuan, füğ ve orkestrasyon çalışmış; bir yıl sonra ise Edwin Fisher (1886-1960) ve Martin Krause (1853-1918) ile birlikte çalıştığı Stern Konsertvatuvarı’na girmek üzere Berlin’e gitmiştir. Abisine yazdığı bir mektupta Berlin’deki sınavını şöyle anlatır:

“Hummel’in sonatını ve kendi etüdümü çaldım. Değişik ritimler Martin Krause’nin (1853-1918) dikkatini çekti ve benden yeniden çalmamı istedi. Birden bunun neyle ilgili olduğunu anladım ve her ölçünün başındaki notayı aksanlı çalmayı tekrarladım. Gerçekten ölçüleri sayıyordu, alaycı bir gülüşle Almanca olarak “İtalyan tarzı!” dedi. O sözden Almanların İtalyanlara galip gelen müzikal kibirlerini anladım çünkü bu milletin modern bestecileri öyle ya da böyle muhteşem Wagner’in çizdiği yolu takip etmişlerdi (Ahedo, 2008, s. 3).”



Görsel 2.1. Manuel Maria Ponce (<http-11>)

Ponce, 1907’de Meksika’ya geri dönmüş ve 1915’e kadar burada kalmıştır. Onun dönüşü Meksika’nın politik olarak zor günler geçirdiği döneme denk gelir ve 1910 yılında devrim deklare edilir. Dönemin güvensiz ve karmaşık durumuna rağmen kişisel kararlılığının gücü sayesinde üretken bir müzik kariyerine ulaşır. 1907’de besteci Gustavo Ernesto Campa (1863-1934) Ulusal Konservatuvar’a müdür olma görevini kabul etmiş ve Ponce’yi konservatuvarda profesör olarak göreve getirmiştir (Corvera, 2004, s. 5).

Meksika devriminin etkileri elit kesimlere ulaşmış, sanatçıların faaliyetlerini de zorlamaya başlamıştır. Konservatuvar geçici olarak kapanmış ve şehrin performans aktiviteleri gözle görülür şekilde azalmıştır. Ponce bu süreçte ülkeden ayrılmış ve Küba’ya gitmiştir. Meksika devrimi birçok sanatçıyı ve politikacıyı sürgüne gitmeye zorlamıştır. Ponce, şair Luis Gonzaga Urbina (1864-1934) ve keman sanatçısı Pedro Valdes Fraga (1864-1943) ile beraber gittiği Küba’da bulunmalarını “gönüllü sürgün” olarak nitelemektedir. Küba’daki Meksika sürgünün lideri olan Federico Gamboa (1864-1939) tarafından sponsorluğu yapılan müzik akşamlarına katılmışlardır. Burada sergilediği son piyano, vokal ve oda müziği çalışmalarını içeren performansları memnuniyetle karşılanmıştır. Küba’nın zengin müzik folkloru, Ponce’nin piyano çalışmaları üzerinde büyük etki bırakır ve ona *Tres Rapsodias Cubanas* (Üç Küba Rapsodisi), *Suite Cubana*, *Preludio Cubano*, *Elegia de la Ausencia* (Yokluğa Ağıt) ve

Guateque gibi eserleri yazmasında ilham kaynağı olur. Bu zaman diliminde ayrıca onun en güzel oda müziği çalışmalarından biri olan viyolonsel ve piyano için *Sonata* üzerinde çalışmaya başlamıştır. Küba La Havana’da yaşarken iki yerel gazete için makaleler ve konser eleştirileri yazma fırsatını da yakalamıştır.

1916 yılının Mart ayında Aeolian Hall’de bir “Ponce” resitali vermek üzere New York’a gider. Haziran 1917’de Mexico City’ye geri döndükten üç ay sonra hayat boyu süren refakatçisi olacak vokalist Clema Maurel ile evlenir (Ahedo, 2008, s. 8).

Meksika’ya dönüşünden hemen sonra Ulusal Senfoni Orkestrası’na baş şef olarak atanmıştır. Daha önceden “Konsertvatuvar Orkestrası” olarak bilinen ve ismi daha yeni değişmiş olan orkestrayla beraber kendini geliştirmekte kararlıdır. Çalışmalarında, Felix Mendelssohn (1809-1847), Frans Liszt (1811-1886), Edvard Grieg (1843-1907), Aleksandr Glazunov (1865-1936), Richard Wagner (1813-1883), Franz Schubert (1797-1828), Pyotr İlyiç Tchaikovski (1840-1893), Claude Debussy (1862-1918), Paul Dukas (1865-1935), Philipp Scharvenka (1847-1917), Enrico Bossi (1861-1925), Felipe Villanueva (1862-1893) gibi farklı bestecilerin programlarını bir araya getirmiştir. Çellist Pablo Casals (1876-1973); piyanist Rosita Renard (1894-1949), Pedro Luis Ogazon, Mauricio Dumesnil gibi en prestijli solistlerle çalışmış, orkestranın repertuvarını güncellemiştir (Corvera, 2004, s. 11).

1920’lerde ve 1930’ların başlarında Paris, Avrupa’nın sanatsal aktivitelerinin merkezidir ve dünyanın dört bir yanından son estetik eğilimlere katılmaya istekli sanatçılara ev sahipliği yapmaktadır. Ponce kırk üç yaşında pedagog ve besteci Paul Dukas (1865-1935) ile birlikte müzik çalışmalarına devam etmek için *Ecole Normale de Musique de Paris*’e (Paris Müzik Okulu) kayıt yaptırmıştır. Ayrıca özel olarak Fransız besteci ve orkestra şefi olan Nadia Boulanger (1887-1979) ile de çalışmıştır. Sınıf arkadaşları arasında Meksikalı besteci Jose Rolon (1876-1945) ve İspanyol besteci Joaquin Rodrigo (1901-1999) da vardır (Ahedo, 2008, s. 9).

Ponce’nin o yıla kadar pek çok bestesi olsa da resmi olarak besteci ünvanını 1932 senesinde almıştır. *Ecole Normale de Musique de Paris*’in ilan notlarında Paul Dukas şöyle yazmıştır: “Ponce’nin eserleri en seçkin yeteneğe vurulmuş bir damgadır. Bunlar herhangi bir akademik kritere göre sınıflandırılmazlar. Onun üstün kişiliği ve disiplininden duyduğum hazzı göstermek için çok yüksek dereceler olsa dahi ona puan vermek istemezdim (Manderville, 2006, s. 7)”.

1933 yılında Ponce Meksika'ya döner. Hayatının son beş yılında sağlık durumunun kötüleşmesine rağmen oldukça üretkendir. Son orkestral çalışmaları onun hem teknik olarak hem de üslup olarak tam olgunluğa eriştiğini göstermiştir. Son çalışmaları *Suit en Estilo Antiguo* (Eski Stil Süit), *Poema Elegíaco* (Hüzünlü Şiir), *Ferial*, *Instantaneas Mexicanas* gibi düzenlemeler ve keman konçertosunu içermektedir. En dikkat çekici neo-romantik çalışması onun dünyaca tanınan ve prömiyeri 4 Ekim 1941'de Montevideo'da İspanyol gitarist Segovia tarafından çalınmış olan gitar konçertosu *Concierto del Sur*'dur (Güneyin Konçertosu). Bu çalışma onun tüm müzikal birikimini gösteren eseridir.

Son yıllarında Ponce sayısız ödüller ve takdirler almıştır. Meksika'nın Ulusal Sanat ve Bilim Ödülü'nü alan ilk besteci olmuştur ve ödül töreninde Ponce'nin öğrencisi Meksikalı besteci ve şef Carlos Chavez şu açıklamayı yapmıştır:

“Bu ödül ilk oluşturulduğunda öncelikli olarak özel çalışmalar için düşünülmüştür. Şimdi yönetim tarafından yapılan ve onaylanan yasal değişikliklerin bir sonucu olarak tüm hayatını inanılmaz değerli sanat eserleri yaratmaya adanmış bir insana veriliyor. Bu ödül oybirliğiyle Profesör Ponce'ye verilmiştir. O, bu yüzyılın başında “*Trio romantico*” (Romantik üçlü) ve “*Concierto para piano y orquesta*” (Piyano konçertosu) ile büyük formlar meydana getirdi. Popüler Meksika sanatının ilk keşfedicisi ve bizim ülkemizdeki ilk milliyetçilik akımının başlatıcılarından olmuştur. Onun çalışmaları, gitar konçertosu gibi verimli ve kesintisiz yaratımlarla sonuçlanan evrensel bir kutsamaya ulaşmıştır (Ahedo, 2008, s. 14).”

Seremoni 26 Şubat 1948'de gerçekleşir ve iki ay sonra 24 Nisan'da Ponce kalp krizinden vefat etmiştir.

2.2. Manuel Ponce'nin Müzikal Stili

Ponce'nin müzikal eserleri stil çeşitliliğine sahiptir. Barok ve klasik form anlayışında yaptığı çalışmalarının yanı sıra romantik, empresyonist²³, neo-klasik ve neo-romantik stillerde de çalışmaları bulunmaktadır. Eserlerinin çoğu Küba, İspanya ve özellikle de Meksika müziğinden etkilenmiştir. İlk piyano eserlerindeki klasik ve yalın müzikal tarzı Keman Konçertosu'ndaki (1943) modernizme evrilmesine rağmen asla yenilikçi bir besteci olmamıştır. Geleneksel kalıpların, klişeleşmiş enstrüman

²³Empresyonizm: İzlenimcilik. Önce resim ve edebiyatta ortaya çıkan, 20.yüzyıl başında modern Fransız bestecilerini tanımlamakta kullanılan; doğayı gerçek görüşüyle değil de bestecide uyandırdığı duyguları, etkileri -program açıklamalarından çok- uçucu armonilerle, özgür modülasyonlarla, renkli enstrümantasyonla yansıtan, Debussy'nin önderliğindeki müzik türü (Aktüze, 2010, s. 187).

kullanımının ve konservatif ritimlerin sınırları içinde bulunmak kaydıyla anlamlı melodiye, hüner dolu kontrpuanı, motiflerin etkili kullanımını yeğleyen ve tonaliteyi tercih eden bir yapı göstermiştir. Modernizmi ise diğ r kriterlere kıyasla çok daha fazla armonik yeniliğ  bağılıdır.

Kompozisyon tekniğı açısından Ponce'nin müziğindeki değışim    döneme ayrılabilir: 1915'e kadar olan ilk çalışmalarını kapsayan konservatif romantik dönem, 1915'ten 1925'e kadar olan geçiş dönemi, 1925'ten 1948'e kadar olan ve 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarının müzikal yapısından faydalandığı bir modernleşme dönemi.

2.2.1. Romantik dönem: 1915'e kadar

İtalyan operasının egemen güç olduğı 19. yüzyılda Meksika'da müzik Avrupa modellerinin h kimiyeti altındadır. Bu yüzyılın son  eyreğ ne doğıru Meksikalı piyanist ve bestek rlardan oluşan bir nesil, Avrupalı üstatların tesiri altında salon m ziğı yapmaktadır. Julio Ituarte (1845-1905), Ernesto Elorduy (1853-1912), Ricardo Castro (1864-1907) ve diğ rlerine ait düzinelerce kısa piyano parçası, Meksika soylularının zevk kaynağıdır. Ponce'nin ilk besteleri, bu geleneğı yakından takip eden ama kendine has zarafet ve inceliğinin kişisel işaretlerine sahip olan küçük piyano parçalarıdır (Corvera, 2004, s. 23).

1905 yılında Enrico Bossi (1861-1925) tarafından modası geçmiş bir tarzda beste yapmakla eleştirilse de 19. yüzyılın başlarından ortalarına dek süren Avrupa romantik müziğinin derinliklerine k   salmış etkileyici bir tarzla yazmaya devam etmiştir. Bununla birlikte eserleri ahenk, kontrpuan ve motifsel işleyiş bakımından teknik olarak ciddi derecede zenginleşmektedir. Bu sayede eserlerinde parça parça yenilikçi özellikler de görülmeye başlanır. Çeşitli uzunluklardaki bireysel piyano parçalarına ek olarak ilk önemli oda m ziğı ve orkestra eserlerini yazmaya başlamıştır. İtalya'da sadece bir yıllık bestecilik öğreniminin ve birkaç yıllık deneyimin ardından daha büyük formlar eserlerinde hissedilmeye başlanır. *Piano concierto* (1911), yaylı  algılar orkestrası için *Estampas Nocturnas* (1910); keman,  ello ve piyano için *Trio Romantico* (1905-1912) salon müziğinin hafif ve y zeyssel tarzından uzak daha ciddi bir yaklaşım göstermelerinin yanı sıra daha sağıam bir teknik ortaya koyarlar.

Zaman ilerledikçe Ponce'nin armonisi daha zengin ve daha karmaşık bir hal almıştır. *Balad Mexica* (1915) gibi solo piyano parçalarında tam ton dizisi kullanılır;

ancak bu kullanım sadece melodiktir ve görünürde birkaç ölçüyle sınırlıdır (Bkz. Şekil 2.1.).



Şekil 2.1. Balad Mexica ölçü 89-93 (<http-12>)

Ponce'nin ilk çalışmaları Beethoven ve Bach gibi ustalara bir saygı gösterisidir. Besteci, yapısal açıdan önemli kontrpuantal becerilerini ortaya çıkaran polifoniden yana eğilim göstermektedir. Biçim olarak da her bir bölümün, eserin bütünüyle uyumlu olması ile ilgilenir. Motifleri dikkatli kullanışında Beethoven'ın etkisi belirgindir. Bölümler arasında sıkça bağlantılar görülür. Örneğin *Estampas Nocturnas* eserinin son bölümünde birinci bölümün açılışına bir gönderme vardır. Dördüncü bölümdeki çello ve kontrbas partisi, birinci bölümdeki viyola partisi ile; dördüncü bölümdeki viyola partisi birinci bölümdeki keman partisi ile benzerlik göstermektedir. (Bkz. Şekil 2.2, Şekil 2.3.).



Şekil 2.2. Estampas Nocturnas 1.Bölüm Ölçü 1-7 (<http-13>)



Şekil 2.3. *Estampas Nocturnas 4. Bölüm Ölçü 10-16 (http-13)*

Bahsedilen büyük çalışmalarda milliyetçi karakter açık bir şekilde burada görülmemektedir; ancak yine de Meksika'nın romantik atmosferi sezilmektedir. Kısa parçalarının çoğunda milliyetçiliği farklı seviyelerde eserlerinde yansıtmıştır. İlk olarak halk şarkılarının çoğunu korumak ve konser dinleyicilerine tanıtmak amacıyla toplamış, sınıflandırmış ve düzenlemiştir. Bu düzenlemeleri radikal değişikliklerden uzaktır ve temelde basit armoniyle yapılan vokal-piyano düzenlemeleridir. İkinci olarak orijinal Meksika şarkılarını bestelemiş ve düzenlemelerinin çoğu gibi bunları da genelde basit armoniyle yaparak küçük parçalardan oluşturmuştur. Üçüncü olarak kompozisyon tekniğinin tüm olanaklarını uygulayabileceği milliyetçi eserler yaratmak için halk temalarını kullanmıştır (Corvera, 2004, s. 24).

2.2.2. Geçiş dönemi: 1915-1925

Ponce'nin bu dönemdeki bestelerinden birçoğu müziğine karakteristik özellikler kazandıran önemli atılımlardan oluşur. Bu besteler empresyonizmden bazı izlerin yanı sıra çözülmemiş armoniler, daha modern yaklaşımlar içeren akor dizileri ve neo-modalite²⁴ gibi unsurlar içermeye başlar. Ancak bu gelişime rağmen hala geleneksel armoni yapısından kopamamaktadır.

²⁴Neo-modal: Gerçek modal tonalitelerin klasik ya da sonraki armoni sistemlerinde uygulanan şekli (Aktüze, 2010, s. 418).

Oldukça konservatif olan *Sonata II*'de (1916) yukarıda bahsedilen öğelerden bazıları romantik, folklorik ve empresyonist tarzların sıra dışı bir karışımı ile kullanılmıştır. Ponce'nin eski öğrencisi Meksikalı piyanist Carlos Vazquez, bu eserle ilgili olarak şu yorumda bulunur: “Akorların uyumsuzluğu hem empresyonist bir tutum içinde hem de Bela Bartok tarzı olarak algılanabilir; oysaki ahengin çoğu geleneksel yöntemlerle verilmektedir (Corvera, 2004, s. 25)”.

Ponce'nin ilk gitar çalışması *Sonata Mexicana* (1923) neo-klasik tarzdadır. Piyano Sonatı gibi bu eser de daha modern bir müzikal dil kullanımına doğru yönelmiştir. Örneğin ikinci bölümün açılışı; aksak ölçü (5/8) ve geleneksel olmayan armoni yapısı gibi birkaç yeni unsuru içinde bulundurur. Bu bölüm Re majör olmasına karşın açılıştaki akorların çoğu bu tona yabancıdır. Do diyez majör, fa diyez minör ve sol minör Re majörün ilk çıkışının önüne geçer. 8. ölçünün son kısmına kadar Re majörün kullanıldığı tonik (ölçü 9) çözülümün hâkimiyet kurmaya başladığı görülmez (Bkz. Şekil 2.4.).



Şekil 2.4. *Sonata Mexicana* Ölçü 1-12 (<http-14>)

2.2.3. Modern dönem: 1925-1948

Üçüncü dönemde, Ponce'nin müzikal felsefesi, çağına daha fazla uyum sağlamış modern bir yazı stili gösterir. Paris'te yazdığı eserlerle (1925-1933) Meksika'da besteledikleri (1933-1948) arasında önemli farklılıklar vardır.

Ponce, içlerinde Igor Stravinski (1882-1971), Claude Debussy (1862-1918), Maurice Ravel (1875-1937), Erik Satie (1866-1925), Darius Milhaud (1892-1974), Arthur Honegger (1892-1955), Arnold Schoenberg (1874-1951), Alban Berg (1885-1935), Paul Hindemith (1895-1963), Manuel de Falla (1876-1946), Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Edgard Varese (1883-1965) ve diğer birçoğunun da bulunduğu 20. yüzyılın en büyük bestecilerinden bazılarının müziğinden fazlasıyla etkilenmiştir. Bunun bir sonucu olarak neo-klasik ve empresyonist eğilimler müzikal tarzında daha belirgin bir biçimde görülür. Ponce'nin Paris'te bulunduğu süre içerisinde yaptığı

eserlerinde İspanyol müziğinin etkileri hissedilmektedir. Bu sırada İspanyol gitarist Segovia ile yakın dostluk içinde olması onun bu enstrümana olan ilgisini daha da arttırmıştır. Bu dönem boyunca Ponce'nin Meksika milliyetçiliği eğilimleri neredeyse tümüyle geri planda kalmıştır.

Stravinski pek çok besteci üzerinde büyük bir etkiye sahiptir ve Ponce da bu etkiden payına düşeni almıştır. Ponce, Stravinski'nin çağın müzik dâhisi olduğunu savunmaktadır. Ponce, daima tonalite yönünde tercih göstermiş ve Arnold Schoenberg'in (1874-1951) atonal müziğine ilgi duymamıştır ve dönemin müzikal konsepti ve sanatçıları hakkında şöyle bir söz söylemiştir:

“Manuel de Falla, Stravinski, Sergey Sergeviç Prokofiev (1891-1953), Bela Bartok (1881-1945) ve diğerleri tonalite konseptinin müzikal yaratıcılıkta gerekli olduğunu fark etmişlerdi. Ancak onların tonalite kavramı eski klasik ve romantik ustaların takip ettiği aynı tonal konsept değildi. Modal düzensizlik, geçici modülasyonların sıklığı, çağdaş müziğin dış cephesini değiştirmiştir (Corvera, 2004, s. 26)”.

Bununla birlikte Ponce'nin armoni hazinesi tonal düzensizliğe doğru yöneliyor ve gitgide uyumsuz bir hale geliyordu. Neo-modalite ve empresyonist armonik yöntemlere ek olarak en maceraperest çalışmalarından bazılarında politonalite, atonallık sınırında gezinen uç kromatisizm pasajları ve bunların yanı sıra çözülmemiş armonilerin artan kullanımı görülebilir. Neo-klasik eğilimlerle uyum içindeki bu çalışmalardan birkaçı, dikey bir konseptten ziyade yatay bir konsept özelliği gösterir. Bu nedenle çözülmemiş armoniler genelde uyumsuz kontrpuanın bir sonucudur.

Politonalite bazı çalışmalarda açıkça görülür. *Suit Bitonal* (Süit Bitonal) olarak da bilinen *Quatre Pieces Pour Piano*'da (1929) (Piyano İçin Dört Eser), her bir porte farklı bir tonla yazılmıştır. 1. ve 4. bölümler Do majör ve Re bemol majör; 2. ve 3. bölümler ise Do majör ve Si majör tonundadır (Bkz. Şekil 2.5, Şekil 2.6, Şekil 2.7, Şekil 2.8.). Parçadaki tonlar birbirlerinden yarım ses aralığı kadar uzaktırlar. Bunun sonucunda bir hayli uyumsuz bir ses yapısı oluşur (Corvera, 2004, s. 27).



Şekil 2.5. *Suit Bitonal* 1. Bölüm Prelude Scherzoso Ölçü 1-4 (Guerra, 1997)



Şekil 2.6. Suit Bitonal 2. Bölüm Arietta ölçü 1-4 (Guerra, 1997)



Şekil 2.7. Suit Bitonal 3. Bölüm Sarabande Ölçü 1-6 (Guerra, 1997)



Şekil 2.8. Suit Bitonal 4. Bölüm Gigue Ölçü 1-4 (Guerra, 1997)

Ponce, Segovia'nın ısrarlı ve cesaretlendirici desteğiyle gitar parçalarının çoğunu Paris'te yapmıştır. Bu ciddi üretim baroktan 20. yüzyıla dek uzanan geniş bir tarz aralığını kapsamaktadır.

Ponce'nin gitar için bestelediği *Sonata Romantica*, Franz Schubert'in (1797-1828) solo enstrümental çalışmalarının birçok öğelerini içermektedir. Schubert dört bölümlü sonat formunu 1828'de oluşturmuş ve üç tane dört bölümlü piyano sonatı bestelemiştir. Schubert'in dört bölümlü piyano sonatlarının her biri, kendi içinde biçimsel yapısını yansıtan öngörülebilir bir tempo düzenine sahiptir. Tipik olarak Sonat Allegrosu formunda hızlı bir ilk bölüm; bir adagio veya andante olarak ikinci bölüm; genellikle scherzo veya minuet olarak belirtilen üçüncü bir bölüm ve hızlı bir dördüncü bölüm içerir. *Sonata Romantica*'daki bölümler gözlemlendiğinde Ponce'nin bu sonatı Schubert'in piyano sonat biçimine benzer bir kullanım ile kurguladığı açıktır (Bkz. şekil 2.9, 2.10, 2.11, 2.12.) (Scinta, 2014, s. 23).

Allegro moderato



Şekil 2.9. Sonata Romantica 1. Bölüm (Ponce, 1929)

Andante espressivo



Şekil 2.10. Sonata Romantica 2. Bölüm (Ponce, 1929)

Allegretto vivo



Şekil 2.11. Sonata Romantica 3. Bölüm (Ponce, 1929)

Allegro non troppo serio



Şekil 2.12. Sonata Romantica 4. Bölüm (Ponce, 1929)

Schubert'in tarihsel etkisi Ponce'nin eserlerini geçici olarak yeniden canlandırmanın ötesine taşımıştır. Ponce'nin Almanya'daki öğrenimi, kompozisyon eğitimini ve yazı stilini büyük ölçüde etkilemiştir. Romantizm önceki bestelerinin çoğuna yayılmıştır. Bu durum, Bossi'nin mektuplarında da belirtildiği üzere Ponce'nin tarzını 20. yüzyıl kompozisyon teknikleri için güncelliğini yitirmiş olarak gören pek çok yoruma neden olmuştur.

Sonatina Meridional eserini bestelediğinde basitçe *Sonatina* olarak adlandırmıştır. Segovia daha sonra başlığına “*Meridional*” eklemiş, ayrıca bölümlerin isimleri *Campa*, *Copla* ve *Fiesta* olarak değiştirerek başlıkları daha programlı hale getirmiştir. Segovia, *Sonatina Meridional*'ı gitar için uyarlarken çeşitli değişiklikler yapmıştır. Bu değişiklikler eserin daha kolay çalınabilir bir hale gelmesi için mutlaka yapılması gerekli değildir. Değişiklikler esas olarak estetik amaçlı yapılmıştır. Segovia,

armonileri doldurarak ve akorları tamamlayarak müziği daha dingin bir hale getirmek için değiştirmiştir.

Sonatina Meridional farklı bir İspanyol milliyetçiliği özelliğine sahiptir. Bu durum kısmen Ponce'nin modal armoni kullanımından kaynaklanmaktadır. Frigyan mod, parçanın açılış ölçüsünde akorları yapılandırmada kullanılır. Başlangıçtaki tonik akorunu bir bemol II akoru izlemektedir (Bkz. Şekil 2.13.). Bu tür modal armonik ilerleme İspanyol milliyetçiliğinin karakteristik özelliğidir. Akorlar çalındığında milliyetçi karakter yükselişe geçer, İspanyol flamenko müziğinde kullanılan çalma tekniklerini anımsatır (Knepp, 2011, s. 43).



Şekil 2.13. *Sonatina Meridional*, Campo Ölçü 1-4 (Ponce, 1939)

Sonata III eserinde de İspanyol milliyetçiliğinin karakteristik özelliği görülmektedir. Frigyan mod eserin 6. ölçüsünden itibaren kendini göstermektedir (Bkz. 2.14.).



Şekil 2.14. *Sonata III* Ölçü 1-8 (Ponce, 1928)

1933'te hayatının son 15 yılını geçireceği Meksika'ya geri dönmüştür. Neo-klasik ve empresyonist eğilimlere ek olarak özellikle Keman Konçertosu'nda milliyetçilik temasına geri dönüşün yanı sıra neo-romantik öğeler de görülür. Temelde İspanyol ve Meksika karışımı kaynaklardan faydalanan ilk milliyetçi parçalarının aksine son çalışmalarında yöresel öğeleri önemli miktarda kullanmıştır. Ünlü *Concierto del Sur* (1941) gibi İspanyol tesiri altında besteler yapmaya devam etmesine rağmen Meksika milliyetçiliğine karşı yeniden canlanan ilgisi senfonik piyes *Ferial* (1940) ve *Violin concierto* (1943) (Keman Konçertosu) gibi başyapıtlar ortaya çıkarmasına sebep

olmuştur. Bu çalışmalar hem Meksika müziğinden hem de İspanyol müziğinden alınmış olan öğeleri etkili bir biçimde birleştirmektedir.

Ponce'nin son yıllarında (1933-1948) yazdığı eserlerin çoğunun armonik dili çözülmemiş armonilerden oluşmaktadır; ancak Paris'te yaptığı cüretli eserlerin bazılarında daha az maceracı ve daha az deneysel bir yaklaşım göstermişlerdir. Artık armonilerde, baskın biçimde diyatonik, kromatik, makamsal ve bir dereceye kadar da tam ton dizilerine rastlanır. Diğer yandan Ponce'nin bu dönemdeki eserlerinde empresyonist etkiler ve sık görülen tonal dengesizlikler hâkimdir (Corvera, 2004, s. 29).

2.3. Dönemin Gitar Repertuarı

Günümüzün 6 telli gitarı, 1780'li yıllarda İtalya'da geliştirildikten sonra Avrupa'da kullanılmaya başlamıştır. Bu dönemin önde gelen gitar bestecisi Madrid'de bir gitar öğretim kitabı da yayımlanmış olan Dionysio Aguado'dur (1784-1849). Aynı dönemin büyük kemancısı Paganini, gitar müziğine tutkuyla bağlanmış, iki yılını gitara adanmıştır. Bir piyano müziği besteci olan Chopin ise onu "en etkileyici çalgı" diye nitelendirmiştir. 19. yüzyılın ünlü gitar bestecileri arasında şu isimler vardır: Kariyerini Londra ve Paris'te sürdüren Fernando Sor (1778-1839), Viyana'ya yerleşen Mauro Giuliani (1781-1829) ve Paris'te yaşayan Ferdinando Carulli (1770-1841). Gitar müziğine sonat ve çeşitleme formlarında çok sayıda eser kazandıran diğer başlıca gitarcular şöyle sıralanabilir: Matteo Carcassi (1792-1853), Johann Kaspar Mertz (1806-1856), Napoleon Coste (1806-1883), Francisco Tarrega (1852-1909). 19. yüzyıldan itibaren gitar müziği "ulusal stil" olmaktan çıkmış, geleneksel özelliğiyle daha çok İspanya'da sürdürülmüştür. Romantik dönemde Avrupa ülkelerinde gitar, solo konserler ve şan-gitar resitalleri gibi etkinliklerin yanı sıra, orkestra müziğine ve operalara da girmiştir. 20. yüzyılda klasik gitar müziğini geliştiren ve yaygınlaştıran isimlerin başında Andres Segovia gelir (Say, 2002, s. 223).

1928 yılı boyunca birçok insan gitarı, Segovia'nın klasik ve barok dönem eserlerini içeren çok sayıda düzenlemesi ve birkaç çağdaş gitar kompozisyonundan oluşan konser repertuarı ile tanımıştır. 19. yüzyılın gitar repertuarı yüzlerce kompozisyona sahip olmasına rağmen, bu eserlerin bestecilerinden birkaçı bu enstrümanın haricinde de müzik yazmıştır.

20. yüzyılın başlarında yazılan solo gitar repertuarı, çağdaş deyimlerden oluşan Richard Strauss (1864-1949), Stravinski ve Schoenberg gibi yenilikçi bestecilerin eserlerinin aksine romantik etkiyi sürdürmüş ve yirmi-otuz yıl öncesinin değerleri ile bestelenmiştir. Bu gecikmiş olan sitilistik eğilim, 19. yüzyılın başlarında

sürekli olarak klasik formlarda eser yazan gitar bestecileri İspanyol Sor ve İtalyan Giuliani'ye dayandırılabilir. Tárrega (1852-1909) ve Miguel Llobet (1878-1938) gibi gitaristlerin kompozisyonlarına günümüzde büyük saygı duyulsa da 20. yüzyılın başlarındaki gitar bestecileri diğer romantik dönem bestecileri ile karşılaştırıldığında alay konusu olmuşlardır. Segovia'nın repertuvarına yönelik eleştiriler, orijinal gitar kompozisyonlarına karşı saygısızlık ve transkripsiyonlara karşı küçümseyici bir tutum ortaya koymuştur. Segovia, bir *Ateneo*²⁵ üyesinden gitara karşı aldığı sert eleştiriden şöyle bahseder:

Gitar konseriyle ilgili söyleyecek pek az şeyim var çünkü oturup dinleyecek sabrım yoktu, böylece ikinci bölüm sona ermeden ayrıldım. O aptal genç adam gitari değiştirmek için işe yaramaz çabalar sarf ediyor... Gitar, Endülüs folklorunun tutkuyla yüceltilmesine tepki verir; klasik müziğin kesinliğine, düzenine ve yapısına değil. Yalnızca bir aptal bu iki dünyayı, eti ve ruhu, duyuları ve zekayı ayıran kanunları ihlal etme cesareti gösterebilir. (Scinta, 2014, s. 13).

Aynı konsere katılan başka bir eleştirmen şöyle der:

“Bence enstrümanın (gitar) doğası, örneğin Albéniz ve Malats'ın küçük eserleri için daha uygun. Bana bu genç adamın Bach füglerini bile çaldığını söylediler... Bana göre bu durum zeki numaralar yapması için bir köpeği eğitmek gibi görünüyor. Eğer enstrümanı daha iyi tanısaydık ve gitar yeterince virtüozite cezbedebilseydi tipik bir İspanyol repertuvarı yaratılabilirdi (Scinta, 2014, s. 14).”

Bu eleştirilerin çoğu eleştirmenlerin enstrüman hakkındaki cehaletlerinden kaynaklanmıştır. Gitara karşı olan bu yaklaşım Latin Amerika'nın hemen hemen her bölgesinde aynı şekildedir.

Brezilyalı piyanist ve orkestra şefi olan Chiguinha Gonzaga (1847-1935), 1889 yılında Sao Pedro de Alcantara İmparatorluk Tiyatrosu'nda *Maldito* adı verilen 100 gitardan kurulu bir topluluğu yöneterek konser vermiştir. Türkçe karşılığı *melun*, Tanrı tarafından lanetlenmiş, anlamına gelen *Maldito*'nun böyle kötü bir sıfat ile anılmasının altında Katolik kilisesinin bu çalgı eşliğinde kadın ve erkeğin birbirine çok yaklaşarak, adeta cinsel bir ritual havasında yaptıkları dansa olan bakışı yatmaktadır (Tüzün, 2017, s. 37).

Enstrüman ve onu icra edenlere karşı olan küçümseyici tavırlar yalnızca mevcut repertuvarda sınırlı kalmamış, enstrümanın kendisine kadar uzanmıştır. Gitarın küçümsenmesi öncelikle gitarın kültürel olarak kafelerde çalınan bir halk enstrümanı olarak görüldüğü yer olan İspanya'dan kaynaklanıyordu. Bu olumsuz durumlar gitarın

²⁵ *Ateneo Científico y Artístico de Madrid* Madrid'de bulunan sanat, bilim ve edebiyatın korunmasına ithafen oluşturulmuş özel kültürel bir kurumdur (Scinta, 2014, s. 14).

akademik çevrede daha saygın bir enstrüman olarak yer alması için Segovia'yı motive etmiştir. Dolayısıyla daha önemli bir gitar repertuvarının oluşturulmasına yardımcı olabilecek bir besteci ile olan işbirliği daha önemli hale gelmiştir. Gitar 19. yüzyılın kurulu kompozisyon figürleri arasında önemli repertuvardan yoksundur. 19. yüzyılda birincil oda enstrümanı haline gelen piyanonun yanı sıra saygın bestecilerin gitar repertuvarlarındaki boşluk, bu tanınma eksikliğine katkıda bulunmuştur. Ponce'nin gitar sonatları gitar literatürüne önemli bir katkı sağlamış; taklitsel kompozisyon becerisi Segovia'ya önemli ve saygın bestecilerin eserlerini yansıtan performanslar sergileterek, eleştirilenleri susturmak için imkan sağlamıştır. Ponce ve Segovia dostluğunun başında gitar için bir eğitim programı mevcut değildir. Fakat Ponce ile olan yakın dostluk gitarın 20. yüzyılın ortalarına kadar saygın bir konser aracı olma konumuna gelmesine büyük ölçüde katkıda bulunmuş ve yüksek öğretim kurumlarında görülme sıklığını arttırmıştır. Ponce ile aynı dönemde yaşamış 20. yüzyıl Brezilya müziğinin en önemli bestecilerinde Villa-Lobos da bu süreç içerisinde gitar için yazdığı 12 etüdü Segovia'ya ithaf ederek gitar repertuvarını geliştirmiş; gitarın saygınlığını arttırmıştır (Scinta, 2014, s. 15).

2.4. Andres Segovia-Manuel Ponce İşbirliği

Ponce ile Segovia arasındaki dostluk ve işbirliği gitar tarihinde önemli bir yere sahiptir. 1923'teki ilk buluşmalarından Ponce'nin ölümüne kadar geçen süreçte bu iki sanatçı etkileyici bir kompozisyon listesi yaratmıştır. “Meksika ulusal müziğinin kurucusu ve ülkesinin müziğini Salon Müziği olmaktan kurtaran müzikçi olarak tanınan Ponce, gitar çalmamasına karşın, bu çalgı için yazdığı bestelerle gitar repertuvarına pek çok eser kazandırmıştır (Aktüze, 2003, s. 1705)”.

Bu eserler altı sonat²⁶, üç varyasyon²⁷, iki süit²⁸, yirmi dört prelüd²⁹, bir konçerto³⁰ ve birkaç solo³¹ parçadan oluşmaktadır.

Segovia 20. yüzyılın ilk yarısında klasik gitar performansının dünyadaki başlıca temsilcisidir. Gitar repertuarını genişletmek için Ponce da dâhil olmak üzere çeşitli bestecilerle yakın dostluk kurmuştur. Çalıştığı bestecilerin çoğu gitar çalmadığı için yazınsal düzeltmeleri kendisi yapmak durumunda kalmıştır.

1893 yılında İspanya’da doğan Segovia piyano ya da keman gibi belirli bir repertuarı olan enstrüman çalışmaya teşvik edilmesine rağmen tüm kariyeri boyunca gurur duyduğu gitarı 10 yaşında kendi kendine çalmaya başlamıştır. Gitarla ilişkilendirilen Endülüs halk müziği ve bu müzik eşliğinde yapılan dans olan flamenkodan hoşlanmamış ve Francisco Tarrega’nın (1852-1909) müziğini hızlı bir şekilde keşfetmiştir. Tarrega’nın Segovia üzerinde derin etkisi vardır. Bu iki sanatçı bir araya gelmemiş olsa da, Segovia Tarrega’nın kaldığı yerden devam edebilmiştir.

²⁶Sonat: İt. *Sonare* sözcüğünden “tınlayan, seslendirilen parça” anlamının gelişmesiyle, genel olarak 1 ya da 2 eşdeğer çalgı için çok bölümlü -çoğunlukla da çabuk (Allegro), anlatım zenginlikli ve ağırca (Andante), canlı ve kıvrak (Scherzo), parlak ve oldukça çabuk (Finale) şeklide sıralanan 4 bölümlü-enstrumantal eser. (Aktüze, 2010, s. 576).

²⁷Varyasyon: Çeşitleme. Bir müzikal düşüncenin ya da temanın türlü biçimlerde değiştirilerek tekrarı (Aktüze, 2010, s. 673).

²⁸Süit: Genellikle aynı tonda, belirli dans parçalarının birbirini izlemesinden oluşan enstrumantal eser türü (Aktüze, 2010, s. 602).

²⁹Prelüd: “Giriş parçası” özelliğindeki çalgı müziği eseri. Rönesans’tan başlayarak bestelenmiş, barok dönemde çoğunlukla org, lavta ve çembalo için yazılmıştır. Romantik dönemde belirli bir ruhsal durumu piyano doğaçlamaları ile yansıtmayı amaçlamıştır. İzlenimci akımın prelüdları ise belli bir görünümü, bir sahneyi tasvir etmeyi öngörmüştür. Terim, Latince *praeludere*:“ön çalış” sözcüğünden kaynaklanır (Say, 2002, s. 436).

³⁰Konçerto: Bir veya daha çok solo çalgı ve orkestra için kapsamlı -genellikle sonat formunda ve 3 bölümlü- beste. Konçerto’nun kelime anlamının mücadele etmek olan *concertare*’den geldiği öne sürülür. Concerto grubunda yer alan solo çalgı ile orkestranın geniş kısmını oluşturan *ripieno* grubunun savaşımının sergilendiği konçerto türünün ilk gerçek örnekleri 17. yüzyıl sonunda A. Corelli tarafından -*Concerto de da chiesa* (Kilise konçertosu) ve *concerto da camera* (Oda konçertosu) tarzları geliştirilerek-gerçekleştirilmiştir (Aktüze, 2010, s. 323).

³¹Solo: Yalnız, tek başına. Bir çalgı ya da koro topluluğunda, eşlikli ya da eşiksiz olarak, bir kişi tarafından çalınan ya da söylenen bölüm (Sözer, 1986, s. 718).



Görsel 2.2. *Andrés Segovia* (<http-15>)

On altı yaşında Granada’da ilk konserini vermiştir. Bunu Cordoba, Sevilla ve Madrid konserleri izlemiştir. İlk yıllar gitar repertuvarının yetersiz olması sebebiyle zor dönemlerdir. Repertuarı genişletmek için Tarrega’nın çalışmalarını izlemiş ve diğer enstrümanlardan gitar için düzenleme yapmaya başlamıştır. Hayat misyonu gitarı saygın bir konser enstrümanı haline getirmektir. Bunu yerine getirmek için 4 görev belirlemiştir: Birincisi, gitarı halk müziğinden kurtarmak; ikincisi, gitarın konser sahnesinde olmasının değerli olduğunu göstermek için uygar dünyanın her yerine gitmek; üçüncüsü, gitar için çok iyi bir repertuar oluşturulması; dördüncüsü, konservatuvar yetkililerini, müzik akademilerini ve üniversiteleri doğru bir şekilde gitar öğretmek için yol gösterici olmak. Kısa süre içerisinde repertuarını arttırmak için gitarist olmayan bestecileri araştırmaya başlamış ve çağrısına cevap veren ilk kişi 1921’de *Danza*’yı besteleyen İspanyol Federico Moreno Torroba (1891-1982) olmuştur (Mandervilla, 2006, s. 11).

İki yıl sonra Meksika’ya konser vermeye giderken bu yolculuğun gitar tarihinde yaratacağı etkiyi bilmemektedir. O dönemde El Universal’da³² müzik eleştirmenliği yapan Ponce, Segovia’nın konserinde yerini almıştır. Ponce Meksika’nın en önemli bestecilerinden biridir ve gitarın güçlü, ifadeli kapasitesinden etkilenmiştir. Konser sonrası bir araya gelen bu iki sanatçının görüşmesiyle birlikte Segovia Ponce’den gitar için eser yazmasını istemiştir. Buluşmalarından bir kaç ay sonra Ponce, Meksika halk şarkısı olan *La Valentina*’nın düzenlemesi ve daha sonraları *Sonata Mexicana*’nın

³²El Universal: Meksika’da yayınlanan günlük gazete (<http-16>).

üçüncü bölümü olan *Serenade* ile cevap vermiştir. 1924 tarihli Segovia'dan Ponce'ye yazılmış mektup:

“....Bu yeni grubun güzel enstrümanımı yücelttiğini görmek, sanırım her seferinde çağrımın cevap veren ilk kişilere daha çok şükran duyuyorum, yani Torroba'ya ve sana. Bir kez daha size en içten şükranlarımı sunmak istiyorum. Fakat kendimi *Sonata* ve zarif *Valentina* ile sınırlamak istediğimi sanmayın. Senden daha fazla şey istemiyorum, çünkü onlar birçok konserim için gerekli ve hepsinin üzerinde adını görmek istiyorum. Hoşçakal! Seni seven ve sana hayranlık duyan arkadaşın (Mandervilla, 2006, s. 10)”.

Ponce, çalışmalarını ilerletmek için Paris'e gelene kadar gitar için eser yazmamıştır. Paris'de bulunduğu süre zarfında Segovia ile yakından çalışma fırsatı bulup güçlü bir dostluk geliştirmişlerdir. Bunun sonucu olarak gitar çalışmalarının çoğu Paris'te yazılmıştır. Paris'te bestelenen ilk büyük eser orijinal bir temaya dayalı virtüözlük çalışma olan *Theme Varié et'* tir. Bunu *Sonata III* (Sonat III) takip etmiştir (Mandervilla, 2006, s. 12). *Estrellite* ve *Por ti mi corazon* (Kalbim Senindir) şarkılarını da gitar için düzenlemiş ve si minör *Prelude* yazmıştır (Otero, 1994, s. 21).

Ponce'nin farklı müzik stillerini taklit edebilen bir besteci olduğunu bilen Segovia, Ponce'den gitar için benzer eserler oluşturtmasını istemiştir. Yetersiz olan gitar repertuarındaki boşlukları doldurmaya çalışarak diğer solo enstrümanlarla kıyaslanabilen bir birikim oluşturmaya çalışan Segovia, ilk olarak Viyana piyano sonatları gibi modellenen Haydn tarzında bir çalışma, daha sonra ise 1928 yılında Franz Schubert stiline bir sonat istemiştir. *Sonata Romantica* olarak adlandırılan bu eseri aldığı anda son bölümde bir problem fark etmiş ve 30 eylül 1928'de Ponce'ye yazdığı mektupta bunu şöyle dile getirmiştir:

Segovia'dan Ponce'ye (Geneva, 30.9.28)

“... Kendimi final kısmına aç bir köpek gibi attım... Ve gitara çok öfkeliyim. En azından tahmin edeceğin şey senin müziğinle ilk kez imkânsız hale geldi: Arpejler... Ve sen, Bach'ın (solo keman) Mi majör prelüdünün gitarla bağdaştırılamaz halindeki durumuyla daha önce karşılaştın. Her iki pasajdaki zorluk; arpejlerin ayırt edici notasını çalmak için aynı tel üzerinde art arda gelen perde aralıklarının birbirini izlemesi gereklidir. Anlıyor musun? Gitarda arpej tekniği tamamen kalıp halindeki akorların olanaklarından elde edilir. Birlikte basılan akorda mümkün olmayan şey, eğer çok yavaş çalınmazsa, arpejde de mümkün değildir. Bunu nasıl düzelteceksin? Tamamıyla umutsuzum çünkü onu olduğu gibi seviyorum. Ne yapabiliyorsan yap ve onu kurtar, lütfen! Ne akorların melodik yapısını ne de ritmi değiştir: Sadece arpej biçimini değiştir. Önceki üç bölümün nasıl iyi gittiğini göreceksin. Andante çok hoş: Schubert'in yapmadan bıraktığı en iyiler arasında. Bütün günümü onu çalarak harcadım. Gitarın sesi muhteşem (Mandervilla 2005, s.13)”.

Ponce onun isteğini gözden geçirip kısa zamanda yeni bir versiyon göndererek cevaplamıştır. 1929 yılında, Segovia bir tema ve *Folias de Espana*'nın varyasyon fikriyle Ponce'ye ulaşmıştır. Aralık 1929 tarihli Segovia'dan Ponce'ye gelen mektup:

“Senden benim için, Berlin'deki bir el yazmasından sana bir kopyasını gönderdiğim re minördeki *Folias de Espana* teması üzerine birkaç ıslıtlı çeşitleme yapmanı istiyorum. XVIII. yüzyıl İtalyan klasisizmi ve Alman Romantizmi'nin doğuşu arasında yer alan bir tarzda yapmalısın. Bunun için sana dizlerimin üzerinde yalvarıyorum... Eğer onu adınla imzalamak istemiyorsan, biz onu keşfedilecek çok şeyi olan ve bana Moskova'da bir el yazması verilen (Mauro) Giuliani adına atfedeceğiz. Bunun, Corelli'nin aynı temada keman için olan benzerleri gibi, dönemin en harika eseri olmasını istiyorum (Manderville, 2006, s. 14)”.

Ponce'nin bu çalışma hakkında farklı fikirleri vardır ve 1931 yılında tamamlanan *Thema and Variations on “Folias de Espana” and Fugue* (“Folias de Espana” Üzerine Tema ve Varyasyonlar ve Füg) enstrümanın teknik olanaklarını sergileyen yirmi virtüözik varyasyondan ve üç sesli bir füğden oluşuyordu.

Segovia'nın bu çalışma için asıl amacı Ponce'nin vizyonundan farklıdır. Kompozisyon sürecinin bütünüyle kontrolünü isteyen Segovia bu uzunlukta bir eser istememektedir ve asıl endişesi bu eserin genel dinleyici kitlesi için çok karmaşık olmasıdır. Bu sebeple füğün kısa ve büyüleyici bir finalle değiştirilmesini isteyerek eserin bir başka versiyonunu talep etmiştir. Ponce ise bu duruma sıcak bakmamış ve final kısmını Segovia'nın istediği şekilde yazmamıştır. Segovia, Ponce'nin temasını kendisinininki ile değiştirip ve 20 varyasyondan özellikle istemiş olduğu tremolo (no.16) varyasyonunun da dâhil olduğu 11 tanesini çıkartarak bu eserin daha kısa bir versiyonunu kaydetmiş ve icra etmiştir.

1931 yılında Ponce Segovia için ‘barok’ bir süit yazmıştır. Bu çalışmayı İtalyan besteci Alessandro Scarlatti'nin (1660-1725) *Suite Antiqua* eserine atfetmişlerdir. Bitmiş eser 5 bölüm içermektedir: “*Preamble, Courante, Sarabande, Gavotte I ve II ve Gigue*”. *Suite Antiqua* haricinde, *Suite in D*, *Classical Suite in D* ve *Suite Classica* gibi değişik isimlerle de adlandırılmıştır.

Aynı yıl, Sylvius Leopold Weiss'e (1687-1750) adayarak *Preludio* ve *Baletto* adlı iki eser bestelemiştir. 1936 yılında Segovia ve piyanist olan ikinci eşi Paquita Madriguera'ya (1900-1965) düğün hediyesi olarak gitar ve klavsen için *Preludio*'nun bir düzenlemesini yapmıştır.

1930 yılında Segovia'nın İspanyol tarzında istediği sonat 1932 yılında tamamlanmış ve eser 1939 yılında *Sonatina Meridional* olarak yayımlanmıştır. Bu çalışma, 1933 yılında Meksika'ya dönmeden önce Ponce'nin Paris'te yazdığı son eserdir.

Ponce 1933 yılında *Ecole Normale de Musique de Paris*'deki (Paris Müzik Okulu) çalışmalarını tamamladıktan sonra Meksika'ya dönmüştür. 1933 ve 1940 yılları arasında gitar için yeni bir eser yazmamış; enerjisini daha büyük orkestral çalışmalara harcamıştır. Ülkesine döndükten sonra çok hastadır. Segovia'nın ısrarlarından sonra, 1941 yılında *Conceiarto del Sur*'u tamamlamıştır. *Concierto del Sur*, Ponce tarafından Segovia için yazılan son eserdir.

Ponce'nin gitar repertuvarına katkısı bu enstrümanı çalmayan bestecilerin içinde en büyüğü olmuştur. Bu çalışmaların oluşturulmasında Segovia ise büyük bir rol oynamıştır. Segovia sadece editörlük görevini üstlenmemiş aynı zamanda Ponce'nin eserlerinin büyük çoğunluğunun basımından da sorumlu olmuştur. Düzenli olarak Ponce'nin eserlerini kaydetmiş ve çalmıştır. Ponce'nin ölümü üzerine şu sözleri söylemiştir:

“Ben, Ponce'ye herkesten daha çok şükran borçluyum. Çünkü gitarda yapmak istediğim değişimlerde sonu gelmeyen hırslarıma derinden sempati ile cevap verdi. Kendisinin ve diğer ünlü arkadaşlarımanın manevi güçleri sayesinde bunu harekete geçirdim. Şimdi yoğun bir neşe ile bir kozanın kelebeğe dönüştüğünü izleyebilirim (Mandervilla, 2006, s. 20)”.

2.5. Gitar Eserlerindeki Halk Müziği

Meksika'da müzikal milliyetçiliğin öncüsü olarak adlandırılan Ponce'nin 1923-1932 yılları arasında yapmış olduğu gitar eserlerinde halk müziği etkileri oldukça fazla görülmektedir. Gitar için düzenlemiş olduğu *La Valentina*, *Estrellita*, *Cuiden su vida*, *La pajarera* ve *Por ti mi corozon* eserleri Meksika halk şarkılarıdır. Ayrıca Küba'da bestelediği *Tropico* ve *Rumba* eserlerinde de halk müziği etkileri görülmektedir. Ponce'nin folklor ile özdeşleşmiş unsurları içeren gitar müziği Meksika halk müziğine ve türkülere dayanmaktadır. Ponce bu parçaları düzenlemiş veya bestelemiş; Andrés Segovia da performansları ve konserlerine verilen tanıtım sayesinde onları dünyada daha popüler hale getirmeye yardımcı olmuştur (Santos, 2014, s. 17).

Ponce *Revista Musical de México*'da (Meksika Müzik Dergisi) “*El Folklore Musical Mexicano, lo que se ha hecho. Lo que puede hacerse*” (Meksika Müzikal

Folklorü, Ne yapıldı, Ne yapılabilir) başlıklı yazısında Meksika folklorunun bir ifadesi olarak popüler şarkıyı eleştiren bazı gerçeklerin endişesini ve ayrıntılarını anlatmış; Meksika'daki müzikal milliyetçiliğin sağlamlaştırılmasına nasıl katkıda bulunduğunu şöyle dile getirmiştir:

“Bu konuyla ilgilenen kişilere esas önem taşıyan bir soru sorulmaktadır. Müzik folklorumuzun geleceği: Şarkılarımızdaki ham madde gerçekten milli bir müzik oluşturmak için vazgeçilmez unsur mu? Bu öğeler müziğimiz için ayırt edici bir karakteristik etki bırakıyor mu? (Santos, 2014, s. 17)”.

Aynı makalede Ponce, birçok popüler melodinin kesin olarak unutulmaktan kurtulmasını, genç müzisyenlerin on yıllar önce kullanılmayan bir kompozisyon türüne daha çok ilgi duymalarını, halkın Meksika folk müziğini popüler ruhun ifadesi olarak kabullenmesini ve yabancı sanatçıların folk şarkıları seslendirmelerini ve müzik programlarına dahil etmeye layık bulmalarını ulusal bir kimliğin oluşturulmasında büyük bir başarı olarak görmektedir. Ponce kategorik olarak sorulan soruları şöyle yanıtlamıştır:

“Yerel şarkılarda gizli, ulusal bir müzik oluşturmanın temel unsurları olduğunu söyleyebiliriz... Öncelikle halk melodisine nasıl biçim verileceğini düşünmeliyiz... Şimdi, halk şarkılarının çağın gerisinde kalmasını önlemek istiyorsak, bir başyapıtın seviyesine yükselen sanatsal bir stilizasyon eseri olan gerçek zenginlik çalışmalarına başlamalıyız (Santos, 2014, s. 18)”.

Sonata I (Sonata Mexicana) eseri Meksika popüler müziğine dayanan iki müzikal temaya sahiptir. İlk bölümdeki tema Meksika eyaleti Bajío'ya ait "Salve niño" olarak adlandırılan şarkı ile benzer özelliklere sahiptir.

La Valentina eseri Ponce'nin gitar için düzenlemiş olduğu halk şarkılarından biridir. Valentina olarak bahsedilen kadın 1910'da başlayan Meksika Devrimi'ne katılmak ve teğmen olabilmek için erkek kardeşlerinden nasıl konuşacağından atlara nasıl binileceğine kadar her şeyi öğrenen ve bir erkek gibi davranmanın yollarını öğrenmek zorunda kalan Valentina Ramirez Avitia'dır (1893-1979). 1969'da gazeteye verdiği bir röportajda kendi deyimiyle şunları söylemiştir:

Francisco I. Madero diktatör Porfirio Diaz'a karşı durduğunda gençtim ve babamla yaşıyorduk. Vatandaşlarımızın özgürlüğü için savaşılabacağı haberdar edildi ve ben de gideceğimi söyledim. Kasım 1910'da General Iturbe grubuna katıldım, fakat bir erkek gibi

giyindim ve Juan Ramirez adıyla kayıtlara geçtim. Böylece Juan Ramirez 22 Haziran 1911'e kadar savaştı (Santos, 2014, s. 19).

La pajarera düzenlemesi Meksika halk şarkısına çok güzel bir örnektir. Bir tüccar şarkısıdır. Sokaklarda satmak için kuş yakalayan Rosita adlı bir kadını tasvir etmektedir. Üç popüler şarkıdan *Por Tí mi Corazón* (Kalbim Senin İçin) Ponce'nin kendisinin yazdığı şarkıdır. *La Pajarera* ve *La Valentina*, Meksika devrimi döneminde ortaya çıkan şarkılar arasından seçilen bestecinin düzenlemeleridir (Santos, 2014, s. 36).

2.6. Meksika Müziğinde Manuel Ponce'nin Rolü

Vazquez'e (2007, s. 14) göre, Ponce sadece bestecilik yapmakla sınırlı kalmamış, düzinelerce halk şarkısını toplayarak ve düzenleyerek Meksika halk müziğine bilinçli bir katkı sağlamış, ulusal müzik hazinesinin yaratılmasına hizmet eden önemli görevlerde de yer almıştır. "Ulusal müziğin hammadde kaynaklarından biri halk müziği ise; buna şekil veren, biçimlendiren ve daha üst bir aşamaya ulaştıran, evrensel müzik birikimidir. Besteciler böyle bir birikime sahip olmasalardı, yerellikten kurtulamazlardı (Kaygısız, 2004, s. 243)".

Ahedo'ya (2008, s. 13) göre, Ponce'nin halk bilimci ve yaratıcı olan çift yönlülüğü kendisinin Meksika tarihinde eşsiz bir yer edinmesini sağlamıştır. Meksika vokal repertuvarına kendi yaptığı folklorik şarkılarla katkılarının yanı sıra Meksika halk şarkılarını düzenlemiş ve *Tres Poemas de M. Brull* (M. Brull'dan Üç Şiir), *Cinco Poemas Chinos* (Beş Çin Şiiri), *Cuatro Poemas Melancolicos* (Dört Melankoli Şiiri), *Cuatro Poemas de A. de Icaza* (A. de Icaza'nın Dört Şiiri), *Seis Poemas Arcaicos* (Altı Arkaik Şiir) ve *Tres Poemas de Enrique Gonzalez Martinez* (Enrique Gonzalez Martinez'in Üç Şiiri) gibi liedlerle büyük bir katkı sağlamıştır. Vazquez'e (2007, s. 14) göre, Ponce 20. yüzyılın ilk yarısı boyunca Meksika müzikal milliyetçiliğin yüceltilmesine öncülük eden eylemlerin içinde de bulunmuştur. Escuela Ünivertesi'nde ilk müzik halkbilim kursunu kurmuş ve konservatuvarda aynı alanda müdür olarak hizmet etmiştir. Etnomüzikolojistlerin birinci jenerasyonuna önderlik etmiş ve halk şarkıları derlemesi odaklı bir folklor atölyesi kurulmasını önermiştir.

Ponce bir avangard pedegogtur; 1912'de öğrencileri Meksika'da ilk defa bir Debussy eseri çalmıştır. Bu önemli bir etkinliktir çünkü Meksikalı dinleyicilerin aşına olmadığı bir müzikal tarzıdır. Ülkede müzik folkloru üzerine ilk konferansını vermiş ve

genç bestecileri ulusalcı müzikler yazmaya teşvik etmek amacıyla yıllık müzik kongreleri yapılması gerektiğini söyleyen makaleler yazmıştır.

1913 yılının Aralık ayında daha sonra *Revista de Revistas* ve *Gaceta Musical* gibi iki dergide de yayınlanacak olan “Müzik ve Meksika Şarkıları” isimli dersindeki bir alıntı şöyledir:

“Popüler şarkılar insan ruhunun melodik dışavurumudur... İnsanlar şarkı söyler çünkü daha derin duygularını ifade etmeye yarayan daha güçlü bir ifade şekline ihtiyaçları vardır. Bu, acı çeken ve sessiz olan popüler ruhun rahatlamasıdır ve hiçbir söz bunu yapamaz, sadece müzik bunu gösterebilir. Ben ülkelerinin müziklerini; sanatsal yöntemle şekillendirerek yüceltmenin, onu çokseslilik elbisesiyle yeniden giydirmenin ve ruhun ifadesi olan popüler müziği korumanın her bir Meksikalı besteci için bir görev olduğunu düşünüyorum (Ahedo, 2008, s. 5).”

Bu zaman diliminde Ponce düzinelerce halk şarkısını toplayarak, sınıflandırarak ve düzenleyerek Meksika halk müziğine bilinçli bir katkıda bulunmuştur. Sadece kendisinin vokal çalışmalarında değil aynı zamanda enstrümantal ve orkestra müziği konusunda yaptığı çalışmalarda da Meksika folkloru için kendi tercihlerini gösteren programlı başlıklar kullanmayı yeğlemiştir. Bu çaba onun Meksika müziğinde milliyetçiliğin öncüsü olarak anılmasını sağlamıştır.

Cultura, *Revista Musical de Mexico*, *Mexico Moderno*, *Arte y Labor* gibi çeşitli dergiler ve *El Heraldo Ilustrado* ve *El Universal* gazetelerinde otuz sekiz makale yazmıştır. Ayrıca *Revista Musical de Mexico*'nun (Meksika Müzik Dergisi) kuruculuğunu ve direktörlüğünü yapmış ve besteci Ruben M. Campos (1876-1945) ile beraber kompozisyonlar, eleştiriler ve uluslararası müzik haberlerini içeren aylık dergiler yayınlamışlardır.

Ponce, Paris'te elit müzik çevreleri içerisinde tanınırlık kazandıktan sonra Latin Amerikalı sanat topluluğu ile özel bir bağlantı kurarak 1928'de *Gaceta Musical* isimli Latin Amerikan müziğine destek olan ve bütün dünyadaki müzik haberlerini içeren İspanyolca dergiyi kurarak yönetmiştir. Fakat finansal destek bulma konusunda sıkıntılar yaşadığı için maalesef uzun süreli bir proje olamamıştır. Ponce'nin dergisine katkıda bulunan sanatçılar arasında, Falla, Jose Vasconcelos (1882-1959), Jose Rolon (1876-1945), Rodrigo, Alejo Carpentier (1904-1980), Dukas, Darius Milhaud (1892-1974), Alfred Cortot (1877-1962), Marc Pincherle (1888-1974), Campos, ve Joaquin Turina (1882-1949) vardır.

1942’de Güzel Sanatlar bölümü için okul öncesi düzeye denetleme yapmaktan sorumlu olduğu müfettişlik görevine atanmış ve bu zaman diliminde çocuklar için *50 Cantos Infantiles para Los Jardines de Ninos* (Anaokulu için 50  ocuk şarkısı) ve *Veinte Piezas Faciles* (20 Basit Eser) isminde iki büyük pedojojik çalışmayı tamamlamıştır (Ahedo, 2008, s. 12).



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. CONCIERTO DEL SUR'UN GENEL ÖZELLİKLERİ

Concierto del Sur 1928'den 1941 yılına kadar neredeyse on üç yıllık aralıklı çalışmanın ürünüdür. Valenzuela'ya (2017, s. 47) göre, Ponce gitarın narin ve şiirsel tınılarının orkestra içerisinde kaybolup gideceğinden korkarak ilk etapta çalışmayı bırakmıştır. Bu sorun 1939'da Mario Castelnuovo-Tedesco'nun (1895-1968) *Concierto No.1 in D majör, op.99*'u bestelediğinde çözülmüş, ayrıca Rodrigo'nun *Concierto de Aranjuez*'in 1940'daki prömiyerinde gitarın ses kalitesi ve gitar teknikleri geniş bir yelpazede keşfedilmiştir. Bu iki konçerto solistin orkestra sesine karşı mücadele etmeyeceği ve solistin ustalığına tanık olabilecek bir gitar konçertosu oluşturmak için Ponce'ye yeterli olacaktır. Bir konçerto yazma düşüncesi Ponce'ye Paris'te yaşarken Segovia tarafından verilmiştir. Ponce konçertonun birinci kısmını Segovia'ya göndererek 1929 yılından beri kendisini bu çalışmayı tamamlaması için sıkıştırmış olan Segovia'nın içini sevinçle doldurmuştur. Artık büyük çalışma somutlaşmaya başlamıştır. 5 Ekim 1940 tarihli mektupta Segovia'nın Ponce'ye yazdığı mektup:

“Buldum! Bu sürpriz bir sevinç patlamasına sebep oldu. Paquita ve ben, hemen kendimizi senin küçük yazılarını çözmeye hazırladık, seni tüm kalbimizle tebrik ediyoruz. Aynı zamanda gitar ve piyano parçalarını böylesine temiz bir minyatüre sığdırma işini yaparken gösterdiğin irade gücüne de hayranlık duyuyoruz. Çalışmaya da el attım ve söylemeliyim ki, benim kaprisli enstrümanım için her şey şimdiye kadar iyi gitti. Bunların devamlı olmasını bekliyoruz ve hava yoluyla gelen her posta bizi merakta tutuyor. Güle güle. (Otero, 1994, s. 52).”

Segovia, kendisine gönderilmiş olan ve hafızasına kaydetmiş olduğu konçertonun küçük parçasını incelemiş, Ponce'den zaman kaybetmeden devamını göndermesini istemiştir. Konçertonun devamını aldığı anda kısa sürede ezberleyen Segovia bazı pasajlarda küçük değişiklikler yapmaya başlamıştır. Aralık başlarında Ponce konçertonun ilk bölümünü, birkaç gün sonra da *Andante*'nin başlangıcını bitirmiş ve Segovia'ya göndermiştir. *Andante*'nin tamamı eline geldiğinde ağır ve yavaş çalınabilen arpejlerde bazı değişiklikler aramıştır. Çalışmalarına yoğun bir şekilde devam eden Ponce arpejleri daha akıcı bir şekilde çalınabilir hale getirerek düzeltmiştir. Nihayet Ocak ayı başlarında konçerto tamamlanmıştır. *Concierto del Sur* üç bölüme sahiptir; *Allegro Moderato*, *Andante* ve *Allegro Moderato e Festivo* (Otero, 1994, s. 55).

Ponce orkestranın çok sesliliğini gitarla dengelemek için yaylıların yanı sıra sadece flüt, klarnet, obua, fagot ve vurmali çalgılar kullanmıştır. İlk bölüm solist için önemli bir kadansında içinde bulunduğu uyumlu kısımlarıyla Endülüs'ün melodik ve ritmik ambiyansını akla getirir. Andante, basta bir pizzicato ostinato üzerinden gelişen hoş melodisiyle Granada'nın Arap çevrelerini anımsatır. Son bölüm İspanyol rasgueado³³'su ile Sevilla'nın tüm neşesine sahiptir.

Ponce son bölümü Segovia'ya göndermiş ve şu cevabı almıştır (Montevideo. 6.1.41):

“Derin ve içten coşkunluğumu bilmeni isterim. Paquita ve ben, gönderdiğin son bölümü çalmayı daha yeni bitirdik. Neşeli, sağlıklı, zarif, güzel ve tümüyle yüksek ve asil bir müziğe ait olmasına rağmen, melodik, doğal ve içe işleyen bir bölüm. Dinlemeye alışık duyarlı insanların bulunduğu her yerde coşkunlukla karşılanacaktır. Ne kadar memnun olduğumu sana anlatamam (Otero, 1994, s. 55)” .

Concierto del Sur 4 Ekim 1941'de *Estudio Auditorio del Sodre* konser salonunda *Orquesta Sinfonica del Sodre* (del Sodre Senfoni Orkestrası) tarafından, İtalyan Lamberto Baldi (1895-1979) şefliğinde ve Segovia'nın solistliğinde istisnasız herkesin beğenisiyle Montevideo'da icra edilmiştir (Corvera 2004, s. 34).

³³Rasgueado: (İsp.) (Fr. Batterie; İt. Battute) İsp. gitarında 16. yüzyıldan beri önem kazanan, Barok çağda da kullanılan, özellikle *Flamenko* stilde yaygın olan, akorları sağ elin tüm parmakları ile çok hızlı, arpej tarzında etkili çalış tarzı (Aktüze, 2010, s. 502).



Görsel 3.1. *Lamberto Baldi (orquestra şefi), Manuel Ponce ve Andres Segovia, 1941* ([http-17](http://17))

Ponce Uruguay’da elde edilen başarıdan sonra Arjantin’e gitmiş ve burada Meksika halk kültürü üzerine bir dizi konuşma yapmıştır. Bunun yanı sıra Segovia ile birlikte Konçerto’yu icra ederek birlikte büyük övgüler almışlardır.

1944’e kadar gitar konçertosu Meksika’da icra edilmemiştir. Erich Kleiber’in (1890-1956) yönetiminde Segovia tarafından çalınan *Concierto del Sur* Uruguay’daki ilk icrasından itibaren bunu beklemekte olan Meksika halkıyla büyük bir başarı elde etmiştir. Güzel Sanatlar Enstitüsü Ponce’yi 1947 yılı Ulusal Sanat ve Bilim Ödülü’nün kazananı ilan ederek ilk kez bir müzisyenin bu ödülü kazanmasını sağlamıştır. Cumhurbaşkanı Miguel Aleman (1900-1983), 26 Şubat 1948’de ödülü ona sunmuş ve törende Ponce şu konuşmayı yapmıştır:

“Fransız şair Paul Valery (1871-1945) umudun olayların gerçekliğini bizden saklayan bir duvar olduğunu söylemişti. Umut, büyük gizemi öğrenmenin eşğine gelmiş bir adamın yaşamı son bulduğunda tükenir, yaratıcı hayalleriyle uzun bir zaman içinde hazırladığı çalışmalara bir son vermek için düşünceleri ve arzuları alır.

Yanılsamanın moral bozucu bir gerçeklikten önce kaybolduğu anlarda gelen bir ödül, bir destek; umudu güçlendirmeye hizmet eder ve bu desteğin verdiği huzur olmaksızın, eserlerin hatta belki de önemli olanlarının sadece eser projesi olarak kalacağı bu eserlerin gerçekleştirilmesine katkıda bulunur.

Uygar bir devletin üniversiteler aracılığıyla gerçekleşen cömertliği unutulmaz dostumuz olan Ramon Lopez Velarde tarafından söylendiği gibi vatana yeni bir ihtişam kattığı zaman, hastalık ve ekonomik sorunların neredeyse gerçekleştirilemez hayallere dönüştürdüğü bu eserleri tamamına erdirmenin kesinliğiyle umut yeniden doğar. Bu sözlerle, Cumhurbaşkanı Miguel Aleman'a, Eğitim Bakanı Wal Vidal'e, Güzel Sanatlar Enstitüsü Başkanı Carlos Chavez'e, Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü'ne ve bu Enstitü Kurulunun üyelerine, hak edilmemiş olduğu kadar beklenmedikte olan bu ödülü bana bahşetmekle layık gördükleri için şeref duyduğum derin minnettarlığı aktarmak istedim. Tanrı bana biraz daha zaman tanırsa bitmek tükenmez hastalık ayları boyunca derin düşüncelere daldığım belirli eserleri tamamlayacağım. Valery'nin dediği gibi: Umut, son yolculuğun yakınlığını açıkça görmeme izin vermeyen bir duvardır. (Otero, 1994, s. 65)."

Bu ölümden eserinin armoni yapısı incelenirken temaların ve kesitlerin hangi tonda geldikleri belirlenmiş, bestecinin müzikal diline değinilmiştir. Eserin 1970 yılında New York ve Hamburg'da Peermusic tarafından basılan notaları kullanılmıştır. Her alt başlığın sonunda o bölümün form yapısının tablosu konulmuştur.

3.1. Birinci Bölüm: Allegro Moderato

Bu bölüm Sonat Allegrosu biçiminde yazılmıştır. A temasının ritmik yapısı bütün bölüme hâkimdir. Bölümde tek bir ton söz konusu değildir. Ponce klasik tonal anlayışından uzaklaşarak modaliteyi ön planda tutmuştur. Özellikle bu bölümde, çoğunlukla belli bir bas çizgisi üzerine blok olarak paralel ilerleyen ve akor kümeleri şeklinde gelişen bir ses dünyası sunmaktadır. Köprü'de A teması karakteristik özelliklerini işleyen Ponce, B temasını ilgili tonda, tematik yapı olarak zıt karakterde getirmiş ve işlemiştir. Gelişme kısmında motifler farklı tonlarda ve tematik karakterde gelmektedir. Yeniden Sergi ana tonda gelmektedir. Uzun bir kadansın ardında Koda ile çift çizgiye gelmektedir.

Obua ile başlayan ve flüt ile devam eden İlkil Tema'nın (A) ilk kesitinde La sesi üzerinde aelion mod kullanılmıştır (Bkz. Şekil 3.1.).



Şekil 3.1. *Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 1-4 (Ponce, 1970)*

6. ölçüde gitar rasgueado hareketi ile akorları çaldığında orkestra pianissimo dinamiğine düşmektedir. Rasgueado hareketinin konçertoya başlamak için etkili bir yöntem olduğunu söyleyebiliriz çünkü bu teknikte gitarın sesi çok belirgin ve güçlüdür. Ponce bu akorları dinleyicileri 12. ölçüdeki gitar motifine hazırlamak için kullanmaktadır. 6. ölçüden itibaren yaylılarda 2'li ve 3'lü, gitar da ise 4'lü aralıklardan oluşan akorlar bulunmaktadır (Bkz. Şekil 3.2.).

16. ölçünün son vuruşundan kontrbas ve viyola partisi 5’li aralıklarla ilerlemektedir (Bkz. Şekil 3.3.).



Şekil 3.3. *Concierto del Sur*, *Allegro Moderato*, ölçü 15-19 (Ponce, 1970)

20. ölçünün sonuyla beraber gitar partisinde, İlk Tema'nın ikinci kesitinde, La sesi üzerinde frigyan mod kullanılmıştır. 21. ölçüde gitar önemli bir melodik pasajı çalarken orkestra armonik destek vererek müziği güçlendirmekte ve gitar akorlarına renk katmaktadır (Bkz. Şekil 3.4.).

Şekil 3.4. Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 20-24 (Ponce, 1970)

Köprü’de, 34. ölçüden itibaren ton merkezi Fa diyez eksenindedir. (Bkz. Şekil 3.5.).

The image displays a musical score for a string quartet and guitar, titled 'Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 34-37' by Ponce (1970). The score is written for five instruments: Guitar (G.), Violin I (VI.1), Violin II (VI.2), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (D.B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score shows measures 34 through 37. The G. part has a melodic line with a 'mi' note marked above it. The string parts have various dynamics like 'pp' and 'arco'.

Şekil 3.5. *Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 34-37* (Ponce, 1970)

39. ölçüde ton merkezi Do diyez eksenindedir. 40. ölçüde V. derece fonksiyonu gelmektedir (sol diyez minör). Bu akor la bemol minör olarak düşünüldüğünde Enarmonik bağlantı gerçekleşmiş olur. 41. ölçüde Do majöre mediyantik bağlantı vardır (la bemol minör-Do majör). Melodi Do majördür. 42. ölçüde tekrar V^V derece fonksiyonu Re majör gelmektedir (Bkz. Şekil 3.6.).



Şekil 3.6. *Concierto del Sur, Allegro Moderato*, ölçü 38-42 (Ponce, 1970)

47. ve 48. ölçüde gitar partisinde tam ton dizisi sesleri (B^b-C-D-E-F[#]) kullanılmıştır (Bkz. Şekil 3.7.).



Şekil 3.7. *Concierto del Sur, Allegro Moderato*, ölçü 46-49 (Ponce, 1970)

Köprü’de, 54. ölçüde kontrbas ve viyola partileri 5’li aralıklarla paralel ilerlemektedir. A teması gelen 1. keman partisinde, Mi sesi üzerinde aeolian mod kullanılmıştır (Bkz. Şekil 3.8.).



Şekil 3.8. *Concierto del Sur*, *Allegro Moderato*, ölçü 54-57 (Ponce, 1970)

66. ölçüde gelen İkincil Tema, İlkil Tema’nın V. derecesinde gelmektedir (Bkz. Şekil 3.9.).



Şekil 3.9. *Concierto del Sur*, *Allegro Moderato*, ölçü 63-68 (Ponce, 1970)

78. ölçüde orkestrada İkincil Tema geldiğinde Ponce gitarı arka planda bırakmak yerine rasgueado tekniği ile ritmik karakter sergileyerek ön planda tutmuştur (Hudson, 1992) (Bkz. Şekil 3.10.).



Şekil 3.10. *Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 75-79 (Ponce, 1970)*

89. ölçü ile beraber Ponce gitar ile orkestra enstrümanları arasında melodik geçişlerin akışını sağlamaktadır. Bu teknik pek çok sebepten dolayı faydalı olarak nitelendirilebilir. Bu faydaların en önemlisi akış içerisinde tekrar eden ezgilerin çeşitlenmesi mümkün kılınmaktadır. Ek olarak dokuda ses yoğunluğundan kaynaklanan bir farklılık oluşur çünkü orkestradaki enstrüman gruplarından gelen sesler monofonik değildir bu yüzden renklilik fazladır. Üçüncü olarak gitar için oluşturulan bu zeminde gitarın performansı, ani çıkışları, orkestraya daha keskin hatlar kazandırmaktadır. Ponce, gitar ve orkestra arasında taklitsel pasajlar kullanır (Hudson, 1992, s. 52) (Bkz. Şekil 3.11.).

Şekil 3.11. *Concierto del Sur, Allegro Moderato*, ölçü 89-93 (Ponce, 1970)

100. ve 104. ölçü arasında, gitar partisinde Si sesi üzerinde frigyan mod kullanılmaktadır (Bkz. Şekil 3.12.).

Şekil 3.12. *Concierto del Sur, Allegro Moderato*, ölçü 98-105 (Ponce, 1970)

Gelişme bölümünde, 110. ölçü ile 122. ölçü arasında Ponce orkestra partisinde taklitsel bir yapı kullanmış, 110. ve 111. ölçüdeki motiflerin ton merkezlerini kaydırarak 122. ölçünün sonuna kadar devam ettirmiştir. 110. ve 115. ölçü arasında gelişme bölümünün 1. kesitinde Sol diyez sesi üzerinde frigyan mod kullanılmıştır (Bkz. Şekil 3.13.).

Şekil 3.13. *Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 110-113* (Ponce, 1970)

116. ve 120. ölçü arasında Gelişme bölümünün 1. kesitinde Do diyez sesi üzerinde frigyan mod kullanılmaktadır (Bkz. Şekil 3.14.).



Şekil 3.14. *Concierto del Sur, Allegro Moderato*, ölçü 116-119 (Ponce, 1970)

127. ölçüde Gelişme bölümünün 2. kesitinde gitar partisinde auftakt ile başlayıp 129. ölçüye kadar süren A temasında Mi sesi üzerinde majör frigyan mod kullanılmıştır (Bkz. Şekil 3.15.).



Şekil 3.15. *Concierto del Sur, Allegro Moderato*, ölçü 126-129 (Ponce, 1970)

Gelişme bölümünde, 134. ölçüde flüt, klarnet ve ikinci kemanda başlayan tema, 78. ölçüde girişi yapılan B temasının daha kısaltılmış halidir (Bkz. Şekil 3.16.).



Şekil 3.16. *Concierto del Sur, Allegro Moderato*, ölçü 134-137 (Ponce, 1970)

144. ve 147. ölçü arasında Gelişme bölümünün 3. kesitinde B teması La majör tonunda duyurulmaktadır (Bkz. Şekil 3.17.).



Şekil 3.17. *Concierto del Sur*, *Allegro Moderato*, ölçü 144-147 (Ponce, 1970)

Gelişme bölümünde 166. ve 167. ölçülerde viyola ve viyolonsel patisinde paralel 7'li yürüyüş bulunmaktadır (Bkz. Şekil 3.18.).



Şekil 3.18. *Concierto del Sur*, *Allegro Moderato*, ölçü 164-167 (Ponce, 1970)

171. ve 173. ölçü arasında Dönüş Köprüsü'nde kontrbas ve çello partisi 5'li aralıklarla ilerlemekte, keman ve viyola partilerinde ise İlkil Tema duyurulmaktadır (Bkz. Şekil 3.19.).



Şekil 3.19. *Concierto del Sur*, *Allegro Moderato*, ölçü 171-174 (Ponce, 1970)

184. ölçüde Yeniden Sergi başlangıcında İlk Tema gitar partisinde la minör tonundadır (Bkz. Şekil 3.20.).



Şekil 3.20. *Concierto del Sur, Allegro Moderato*, ölçü 184-187 (Ponce, 1970)

188. ölçüden itibaren Yeniden Sergi bölümünde İlk Tema'da La sesi üzerinde frigyan mod kullanılmaktadır (Bkz. Şekil 3.21.).



Şekil 3.21. *Concierto del Sur, Allegro Moderato*, ölçü 188-191 (Ponce, 1970)

201. ve 203. ölçü arasında, Köprü'de, flüt ve gitar partisinde Si sesi üzerinde pentatonik minör dizisi sesleri kullanılmıştır (Bkz. Şekil 3.22.).



Şekil 3.22. *Concierto del Sur, Allegro Moderato*, ölçü 200-203 (Ponce, 1970)

204. ölçünün son vuruşunda, Köprü'de, La majör akoru duyurulmakta ve 205. ölçüde melodi Re eksenine gelmektedir. 207. ölçüde Re sesi üzerinde pentatonik minör dizisi sesleri kullanılmıştır (Bkz. Şekil 3.23.).



Şekil 3.23. *Concierto del Sur, Allegro Moderato*, ölçü 204-207 (Ponce, 1970)

209. ölçüde, Köprü’de, orkestrada Do diyez majör akoru gelmektedir, 210. ölçüde gitar partisinde Do diyez sesi üzerinde locrian mod kullanılmaktadır (Bkz. Şekil 3.24.).



Şekil 3.24. *Concierto del Sur, Allegro Moderato*, ölçü 208-211 (Ponce, 1970)

213. ölçüde, Köprü’de, gitar partisinde Do diyez sesi üzerinde frigyan mod kullanılmıştır. 214. ölçüde Fa sesi üzerinde lydian mod kullanılmıştır (Bkz. Şekil 3.25.).



Şekil 3.25. *Concierto del Sur, Allegro Moderato*, ölçü 212-215 (Ponce, 1970)

225. ölçüden itibaren Köprü’de, flüt partisinde İlkil Tema La sesi üzerinde aeolian moddadır (Bkz. Şekil 3.26.).



Şekil 3.26. *Concierto del Sur, Allegro Moderato*, ölçü 225-228 (Ponce, 1970)

233. ve 236. ölçü arasında Köprü’de, gitar partisinde Mi sesi üzerinde frigyan mod kullanılmaktadır (Bkz. Şekil 3.27.).



Şekil 3.27. *Concierto del Sur, Allegro Moderato*, ölçü 232-235 (Ponce, 1970)

246. ve 249. ölçü arasında, Köprü’de, gitar partisinde Do diyez sesi üzerinde pentatonik minör dizisi sesleri kullanılmıştır (Bkz. Şekil 3.28.).



Şekil 3.28. *Concierto del Sur, Allegro Moderato*, ölçü 246-249 (Ponce, 1970)

Yeniden Sergi bölümünde, 257. ölçüde, orkestrada İkincil Tema'da, Do diyez sesi üzerinde frigyan mod kullanılmaktadır (Bkz. Şekil 3.29.).



Şekil 3.29. *Concierto del Sur, Allegro Moderato*, ölçü 256-259 (Ponce, 1970)

Yeniden Sergi bölümünde, 265. ölçüde, İkincil Tema La majör tonundadır (Bkz. Şekil 3.30.).



Şekil 3.30. *Concierto del Sur, Allegro Moderato*, ölçü 264-267 (Ponce, 1970)

Yeniden Sergi bölümünde, 268. ölçüde V, 269. ölçüde VI, 270. ölçüde III, 271. ölçüde VI, 272. ölçüde III. derece fonksiyonları gelmektedir (Bkz. Şekil 3.31.).



Şekil 3.31. *Concierto del Sur, Allegro Moderato*, ölçü 268-272 (Ponce, 1970)

303. ölçüden itibaren kadans başlamaktadır. Ponce gitarda arpej yaklaşımını benimsemektedir. Ponce'nin kullandığı tekniklere bakılarak kadans pek çok kısımda incelenebilir. İlk teknik rasgueado tekniğidir. Kadansın başında ve sonunda bu tekniği kullanmıştır (Bkz. Şekil 3.32.).



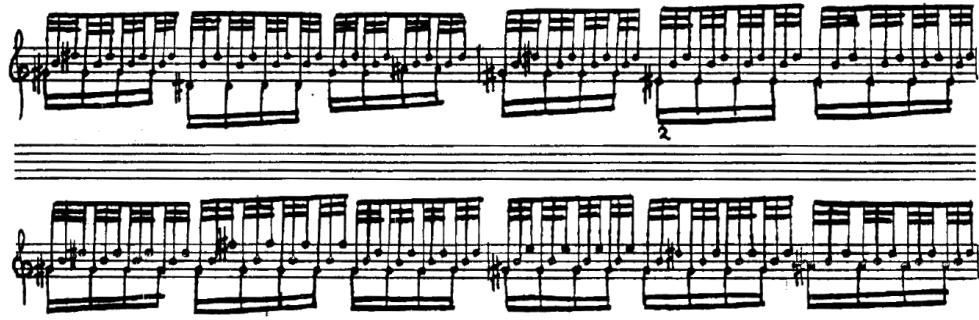
Şekil 3.32. *Concierto del Sur*, *Allegro Moderato*, ölçü 303-307 (Ponce, 1970)

İkinci teknik melodik arpejdir (Bkz. Şekil 3.33.).



Şekil 3.33. *Concierto del Sur*, *Allegro Moderato*, ölçü 307-311 (Ponce, 1970)

Arpej kullanımı (Bkz. Şekil 3.34.).



Şekil 3.34. *Concierto del Sur*, *Allegro Moderato*, ölçü 319-322 (Ponce, 1970)

Bilindiği üzere Ponce, Latin Amerika ve İspanya yerel müzik tarzının yakından takipçisidir (özellikle İspanyol çingenelerinin dansı flamenkonun). Bu kültüre hâkim olması düşünüldüğünde Ponce'nin 334. ölçü ile 350. ölçü arasında kullandığı gitar kısımlarının ne türlü bir ruhla yazıldığını anlayabiliriz. Bu kısımda flamenko kültürünün izlerini rahatlıkla bulabilmekteyiz (Bkz. Şekil 3.35.).



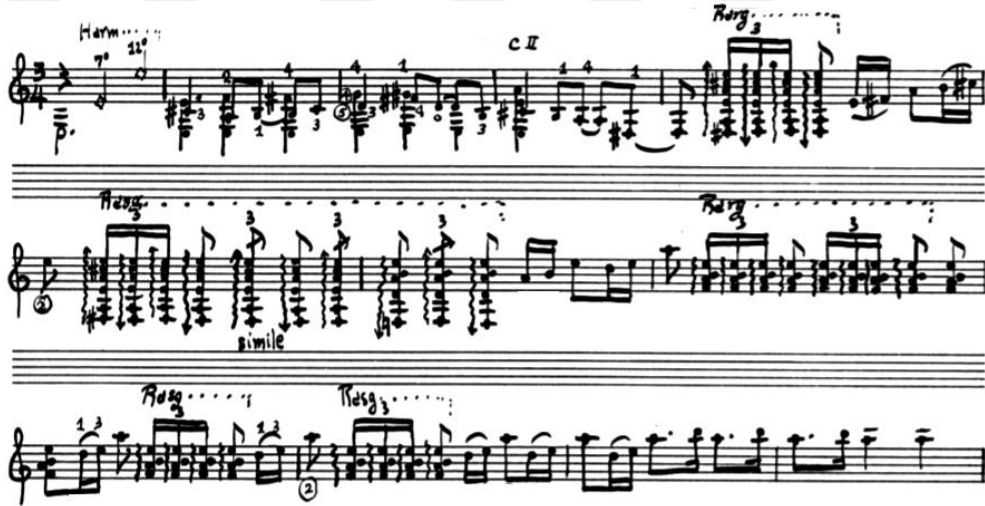
Şekil 3.35. *Concierto del Sur*, *Allegro Moderato*, ölçü 334-339 (Ponce, 1970)

353. ölçüde Ponce jazz gitaristlerinin akor-melodi olarak nitelendirdiği tekniği kullanır. Bu teknik kontrapuntal değildir, daha çok monofonik ve homofonik bir tarzdadır. Gitarist yer yer kesik kesik melodilerle desteklenen bir pasaj çalar. Bu örnek yukarıda bahsedilenle ters özellikler taşımaktadır (Bkz. Şekil 3.36.).



Şekil 3.36. *Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 353-356 (Ponce, 1970)*

Kadansın final kısmında rasgueadonun ritmik etkileri tekrar ön plana çıkmaktadır. Ponce kadansın giriş kısmının aksine kısa melodik parçaları ritmik-melodik diyaloglar yaratarak kullanır (Hudson, 1992, s. 76) (Bkz. Şekil 3.37.).



Şekil 3.37. *Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 380-391 (Ponce, 1970)*

400. ölçüde, Uzatma kısmında, ton La majördür. 401. ölçüler gitar partisinde La sesi üzerinde frigyan mod kullanılmıştır. 403. ölçüde V. derece, 404. ölçüde I. derece fonksiyonları bulunmaktadır (Bkz. Şekil 3.38.).

Fl.

Ob.

Bsn.

Timp.

G.

Vi.1

Vi.2

Vla.

Vc.

D.B.

c III

ff

(pizz.)

Şekil 3.38. *Concierto del Sur, Allegro Moderato, ölçü 401-404* (Ponce, 1970)

427. ölçü ile 430. ölçü arasında, Koda'da, I-II^b (Napoliten Altılısı) akor bağlantıları bulunmaktadır (Bkz. Şekil 3.39.).

The musical score for 'Concierto del Sur, Allegro Moderato' by Ponce, measures 426-430, is presented in a multi-staff format. The woodwind section (Fl, Ob, Bb Cl, Bsn) and timpani (Timp) are shown in the upper staves. The guitar (Gt.) part is in the middle, featuring a 'Rasg.' (rhythmic strumming) section with a 'simile' marking. The string section (Vi1, Vi2, Vla, Vc, D.B.) is in the lower staves, with 'pizz.' (pizzicato) markings. The score is in 2/4 time and D major. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the guitar plays a complex rhythmic figure. The 'Rasg.' section is marked with a 'f' (forte) dynamic and a 'simile' marking. The 'pizz.' markings indicate that the strings are playing pizzicato. The score is written in a clear, professional style with standard musical notation.

Şekil 3.39. *Concierto del Sur, Allegro Moderato*, ölçü 426-430 (Ponce, 1970)

3.1.1. Concierto del Sur, Allegro Moderato, taslak özeti

Bu bölüm Sonat Allegrosu Biçimi'nde yazılmıştır (Bkz. Tablo 3.1.).

Tablo 3.1. Birinci Bölüm, Allegro Moderato Taslak Özeti

SERGİ			
Ölçüler	Bölünüm	Açıklama	Tasarım Sembolü
1-33	İlkil Tema	İki kesitten oluşmaktadır.	A
1-20	Birinci Kesit	Asıl cümle orkestrada gözükteğı gibi ilk beş ölçüdedir, fakat cümle sonunun uzaması ve tekrar etmesiyle yirmi ölçüye çıkarılmıştır.	a
21-33	İkincil Kesit	Gitar partisinde yirminci ölçüde auftakt	a ¹
34-65	Köprü		
66-104	İkincil Tema	İlkil temaya karşıt olarak daha sakin bir temadır.	B
105-109	Kodetta		
GELİŞME			
Ölçüler	Bölünüm	Açıklama	Tasarım Sembolü
110-122	Birinci Kesit		
123-126	Geçit		
127-129	İkinci Kesit	Gitar partis A teması ile başlıyor.	
130-133		Gitar partis A teması ile başlıyor.	
134-137		Orkestrada B teması geliyor.	
138-170	Üçüncü Kesit	144. ölçüde B teması orkestrada geliyor.	
171-182	Dönüş Köprüsü	A temasından bir kesit ile başlıyor.	
YENİDEN SERGİ			
Ölçüler	Bölünüm	Açıklama	Tasarım Sembolü
183-200	İlkil Tema	Gitar partisinde gelmektedir.	A ¹
201-256	Köprü	200. ölçünün sonundan itibaren ilkil temanın sonu kayarak uzatılmaktadır.	
		201. ölçüden itibaren müzik bambaşka yerlere kaymaktadır. 34.ölçüde de müzik aynı stilde kullanılmıştır.	
257-286	İkincil Tema	Ana tonda orkestrada gelmektedir. 265. ölçüde gitar partisinde gelmektedir.	B ¹
287-302	Ara Kesit	A temasından bir kesit ile gelmektedir.	
303-391	Kadans		
392-426	Uzatma	Tam kalış yapılmadan önce bir uzatma gelmektedir.	
427-440	Koda		

3.2. İkinci Bölüm: Andante

Bu bölüm Karmaşık Üç Bölmeli Lied Biçimi'nde yazılmıştır. İkinci bölme olarak gelmesi gereken “B”, besteci tarafından birinci bölme içerisinde ikinci kesit olarak kullanılmıştır. Bölümde gitarın 6. teli (kalın Mi) 1 ses aralığı pesleştirilerek Re notasına akort edilmektedir. Bu çalma yöntemi gitara genişletilmiş bir düşük frekans aralığı sağlamaktadır.

Bu bölüm orkestra partisinde pizzicato ostinato ile başlamaktadır. Birinci Bölme'nin (A), birinci kesitinde (a), 1. ve 4. ölçüler arasında Re sesi üzerinde frigyan mod kullanılmıştır ve 2. ile 3. ölçülerde gitar partisinde paralel akorlar bulunmaktadır (Bkz. Şekil 3.40.).



Şekil 3.40. *Concierto del Sur, Andante, ölçü 1-4* (Ponce, 1970)

10. ölçü 11. ölçüde, Birinci Bölme'nin birinci kesitinde, gitar partisinde Re sesi üzerinde aeolian mod kullanılmıştır (Bkz. Şekil 3.41.).



Şekil 3.41. *Concierto del Sur, Andante, ölçü 9-12* (Ponce, 1970)

19. ve 23. ölçü arasında, Birinci Bölme'nin birinci kesitinde, Ponce orkestrada nefesli çalgılarda (fagot, obua, flüt, klarnet) imitasyon tekniği kullanılmaktadır. 19. ve 20. ölçülerde orkestrada si sesi üzerinde frigyan mod kullanılmıştır (Bkz. Şekil 3.42.).



Şekil 3.42. *Concierto del Sur, Andante*, ölçü 19-22 (Ponce, 1970)

25. ölçü ile 26. ölçüde, Birinci Bölme'nin ikinci kesitinde, orkestra partisi Sol majör tonunda gelmektedir fakat Si sesine eklenen Do diyez sesi akoru bozmaktadır ve uyumsuz hale getirmektedir. Bu, ton değişikliği ile sonuçlanmayıp, tonalite içinde kalarak renk katmaktadır. Alterasyon kullanılmıştır (Bkz. Şekil 3.43.).



Şekil 3.43. *Concierto del Sur, Andante*, ölçü 24-27 (Ponce, 1970)

29. ölçüde, Birinci Bölme'nin ikinci kesitinde, do minör akorunda kalış yapılmaktadır. 29. ölçünün son akoru ile 30. ölçünün ilk akorunun mediyantik armoni ile bağlanmaktadır (La bemol majör-Do majör). 30. ölçüde orkestra partisi Do majör tonundadır fakat Mi sesine eklenen Fa diyez sesi akoru tekrar bozmaktadır ve uyumsuz hale getirmektedir. Tekrar alterasyon kullanılmıştır (Bkz. Şekil 3.44.).



Şekil 3.44. *Concierto del Sur, Andante*, ölçü 29-32 (Ponce, 1970)

33. ölçüden itibaren gitar tekrar melodik bir rol almaktadır. 34. ve 35. ölçüde, Birinci Bölme'nin birinci kesit tekrarında, gitar partisinde La sesi üzerinde frigyan mod kullanılmaktadır (Bkz. Şekil 3.45.).



Şekil 3.45. *Concierto del Sur, Andante*, ölçü 33-36 (Ponce, 1970)

41. ve 43. ölçü arasında, Birinci Bölme'nin birinci kesit tekrarında, Si sesi üzerinde majör frigyan mod kullanılmaktadır (Bkz. Şekil 3.46.).



Şekil 3.46. *Concierto del Sur, Andante*, ölçü 41-44 (Ponce, 1970)

İkinci Bölme'de (C), 75. ölçüden itibaren farklı bir tematik karakter gelmektedir ve tonu Re majördür. 75. ölçüde Re maj⁷ akoru duyulmaktadır. 76. ölçüde Re maj⁷ ikinci çevrim akoru bulunmaktadır. 77. ölçüde Sol majör 2. çevrim akoru bulunmaktadır (Bkz. Şekil 3.47.).



Şekil 3.47. *Concierto del Sur, Andante*, ölçü 73-77 (Ponce, 1970)

İkinci Bölme'nin birinci kesitinde, 78. ölçüde Sol majör ve Fa diyez majör 2. çevrim akorları bulunmaktadır. 79. ölçüden 81. ölçüye kadar orkestra partisinde kromatik bir yürüyüş vardır. 79. ölçü mi minör akoru ile başlamaktadır. 80. ölçüde IV. ve V. derece (Sol majör, La majör) fonksiyonları duyurulmakta, 81. ölçüde tonik akoru Re majöre gelinmekte ve IV. ve I. derece akorları kullanılmaktadır (Bkz. Şekil 3.48.).



Şekil 3.48. Concierto del Sur, Andante, ölçü 78-82 (Ponce, 1970)

İkinci Bölme'nin birinci kesitinde, 83. ölçü ile 85. ölçü arasında mediyantik armoni kullanılarak Re majör ve Fa diyez majör akorları birbirlerine bağlanmıştır. 86. ölçüde Do diyez majör akoru bulunmaktadır. Bu akor enarmonik değişimle Re bemol majör olarak değerlendirilmektedir. Çünkü 87. ölçüde Sol bemol majör tonunda yeni bir kesit başladığı için Sol bemol majörün V. derecesi duyurulup I. dereceye gelinmiştir (Bkz. Şekil 3.49.).

Fl.

Ob.

B♭Cl.

Bsn.

Timp.

G.

Piu calmo

Poco più

Vl. 1

Vl. 2

Vla.

Vcl.

D.B.

Şekil 3.49. *Concierto del Sur, Andante, ölçü 83-87 (Ponce, 1970)*

99. ölçüde, Birinci Bölme Tekrarı'nda, yeniden ana tonda A teması geliyor fakat bu tonaliteyi bir önceki ölçüde IV. derece fonksiyonu kullanarak hazırlıyor (Bkz. Şekil 3.50.).

Fl.

Ob.

Bcl.

Bsn.

Timp.

G. ^{A¹}

Tempo I

Vi.1 con sordina

Vi.2 con sordina

Vla. con sordina

Vc. pizz.

D.B. pizz.

Şekil 3.50. *Concierto del Sur, Andante*, ölçü 98-102 (Ponce, 1970)

3.2.1. Concierto del Sur, Andante, taslak özeti

Bu bölüm Karmaşık 3 Bölmeli Lied biçiminde yazılmıştır (Bkz. Tablo 3.2.).

Tablo 3.2. *İkinci Bölüm, Andante Taslak Özeti*

Ölçüler	Bölünüm	Açıklama	Tasarım Sembolü
1-59	Birinci Bölme		A
1-24		Birinci kesit	a
25-33		İkinci kesit	b
34-59		Birinci kesit tekrarı. Gelişmeli bir kesittir. Tam bir röpriz olmasa da, ritmik yapı devam etmektedir.	a ¹
60-74	Köprü		
75-98	İkinci Bölme		C
75-86		Birinci kesit	c
87-98		İkinci kesit	c ¹
99-113	Birinci Bölmenin Tekrarı	Röpriz. Birinci bölmenin daha kısaltılmış bir şekliyle geliyor.	A¹
114-121	Coda		

3.3. Üçüncü Bölüm: Allegro Moderato e Festivo

Bu bölüm Üçünü Çeşit Rondo Biçimi'nde yazılmış gibi görünse de, bölüm sonuna eklenen “D” ve “C” temaları bestecinin form açısından denemeler içeren bir yapı sergilediğini göstermektedir.

1. ve 57. ölçü arasında gelen İlkil Tema, Basit 3 Bölmeli Lied biçimindedir.

İlkil Tema, 1.ve 6. ölçü arası La sesi üzerinde aeolian modundadır (Bkz. Şekil 3.51.).



Şekil 3.51. Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo, ölçü 1-6 (Ponce, 1970)

İlkil Tema, İkinci Bölme’de, Ponce ilk bölümde (Allegro Moderato) olduğu gibi gitarı rasgueado hareketi ile başlatarak folklorik bir giriş sunmuştur (Bkz. Şekil 3.52.).



Şekil 3.52. Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo, ölçü 12-18 (Ponce, 1970)

İlkil Tema, İkinci Bölme, 22. ve 25. ölçü arasında gitar, orkestra tarafından desteklenmekte ve akor-melodi olarak solo sergilemektedir. Sırayla V-VI-V-I fonksiyonları bulunmaktadır (Bkz. Şekil 3.53.).



Şekil 3.53. *Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo*, ölçü 22-27 (Ponce, 1970)

Ponce'nin gitar solosunu çeşitlendiren yöntemleri arasında gitarı destekleyen flütün kullanımını söyleyebiliriz. Bu iki enstrümanın yapmış olduğu düetler her zaman dikkat çekici ve güzel bir uyum içindedir. Gitarın ritimsel çıkışı ve armonik yetenekleri flütü desteklemektedir (Hudson, 1992) (Bkz. Şekil 3.54.).



Şekil 3.54. *Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo*, ölçü 31-36 (Ponce, 1970)

I. İkincil Tema, 58. ölçü ile 64. ölçü arasında gitar partisinde La sesi üzerinde frigyan mod kullanılmıştır (Bkz. Şekil 3.55.).



Şekil 3.55. *Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo*, ölçü 58-64 (Ponce, 1970)

I. İkincil Tema, 65. ölçü ile 69. ölçüler arasında gitar partisinde La sesi üzerinde locrian mod kullanılmıştır (Bkz. Şekil 3.56.).



Şekil 3.56. *Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo*, ölçü 65-69 (Ponce, 1970)

Dönüş Köprüsü, 108. ve 115. ölçü arasında birinci kemanlar küçük 2'li aralıklarla ilerlemektedir ve 109. ölçüden itibaren akorlar birinci çevrimdir (Bkz. Şekil 3.57.).



Şekil 3.57. *Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo*, ölçü 108-115 (Ponce, 1970)

Dönüş Köprüsü, 116. ölçü ile 121. ölçü arasında Do diyez sesi üzerinde frigyan mod kullanılmıştır (Bkz. Şekil 3.58.).



Şekil 3.58. *Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo*, ölçü 116-121 (Ponce, 1970)

Dönüş Köprüsü, 131. ve 137. ölçü arasında gitar partisinde paralel olarak ilerleyen birinci çevrim akorları kullanılmaktadır (Bkz. Şekil 3.59.).



Şekil 3.59. *Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo*, ölçü 131-137 (Ponce, 1970)

İlkil Tema'da, 150. ölçüde, A teması orkestrada Mi sesi üzerinde de frigyan modunda gelmektedir. 151. ölçüden itibaren ostinato performans sergilenmektedir. Gitardaki arpej kullanımı gitarın performansına folklorik bir kazanım katmaktadır (Bkz. Şekil 3.60.).



Şekil 3.60. *Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo*, ölçü 151-156 (Ponce, 1970)

II. İkincil Tema'da, 174. ölçüde, orkestrada Do diyez sesi üzerinde aeolian mod kullanılmaktadır (Bkz. Şekil 3.61.).



Şekil 3.61. *Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo*, ölçü 174-179 (Ponce, 1970)

II. İkincil Tema'da, 183. ölçüde, gitar partisinde Fa diyez sesi üzerinde aeolian mod kullanılmıştır (Bkz. Şekil 3.62.).



Şekil 3.62. *Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo*, ölçü 183-188 (Ponce, 1970)

İlkil Tema'da, 228. ve 245. ölçü arasında La sesi üzerinde frigyan mod kullanılmıştır (Bkz. Şekil 3.63.).



Şekil 3.63. *Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo*, ölçü 228-246 (Ponce, 1970)

265. ve 272. ölçü arasında, obua ile başlayan ve flüt ile devam eden İlkil Tema'da, Mi sesi üzerinde aeolian mod kullanılmıştır (Bkz. Şekil 3.64.).



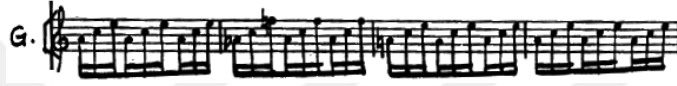
Şekil 3.64. *Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo*, ölçü 265-272 (Ponce, 1970)

III. İkincil Tema'da, 272. ölçüden itibaren gitar, onaltılık notalarla arpej tekniğinde bir performans sergilemektedir. 272. ile 294. ölçü arasında gitar partisinde mediyantik armoni bağlanması bulunmaktadır. 272. ile 279. ölçü arası gitar partisinde si minör-sol minör akorları bulunmaktadır (Bkz. Şekil 3.65.).



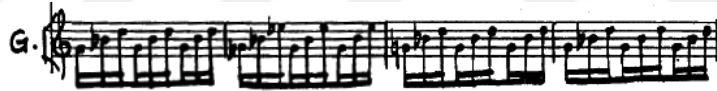
Şekil 3.65. *Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo*, ölçü 272-279 (Ponce, 1970)

III. İkincil Tema'da, 280. ölçü ile 283. ölçü arasında gitar partisinde la minör-fa minör akorları bulunmaktadır (Bkz. Şekil 3.66.).



Şekil 3.66. *Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo*, ölçü 280-283 (Ponce, 1970)

284. ile 287. ölçü arasında gitar partisinde sol minör-Mi bemol majör akorları bulunmaktadır (Bkz. Şekil 3.67.).



Şekil 3.67. *Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo*, ölçü 284-287(Ponce, 1970)

288. ölçü ile 294. ölçü arasında gitar partisinde re minör-si bemol minör akorları bulunmaktadır (Bkz. Şekil 3.68.).



Şekil 3.68. *Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo*, ölçü 288-294 (Ponce, 1970)

298. ölçü ile 305. ölçü arasında yaylılar ile üflemeliler arasında bir taklitsel yapı bulunmaktadır. Bu esnada gitar dikkati orkestradan başka yönler çekmektedir. 298. ölçüde La sesi üzerinde majör frigyan mod kullanılmıştır (Bkz. Şekil 3.69.).

Şekil 3.69. *Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo*, ölçü 298-303 (Ponce, 1970)

304. ölçüde Fa diyez majör akoru gelmekte ve 305. ölçüde si minör armonik gamı bulunmaktadır. 306. ölçüde II. İkincil Tema başlamaktadır. Ton merkezi Si'ye gelmektedir ve birinci keman partisinde Si sesi üzerinde aeolian mod kullanılmıştır (Bkz. Şekil 3.70.).

Şekil 3.70. *Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo*, ölçü 304-309 (Ponce, 1970)

II. İkincil Tema'da, 313. ölçüde başlayan gitar partisindeki melodide, Mi sesi üzerinde aeolian mod kullanılmaktadır (Bkz. Şekil 3.71.).

Şekil 3.71. *Concierto del Sur Allegro Moderato e Festivo*, ölçü 313-322 (Ponce, 1970)

Geçit kısmında, 331. ölçü’de, obua partisinde A temasından kesitle başlayan tema Si’de aeolian modundadır (Bkz. Şekil 3.72.).



Şekil 3.72. *Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo*, ölçü 331-338 (Ponce, 1970)

Geçit kısmında, 348. ölçüde orkestrada gelen A teması La majör tonundadır (Bkz. Şekil 3.73.).

Fl.

Ob.

Bsn.

Timp.

Vi.1

Vi.2

Via.

Vc.

D.B.

Şekil 3.73. *Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo*, ölçü 346-352 (Ponce, 1970)

Geçit kısmı, 356. ve 359. ölçü arasında, Fa diyez sesi üzerinde aeolian mod kullanılmıştır (Bkz. Şekil 3.74.).



Şekil 3.74. *Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo*, ölçü 353-359 (Ponce, 1970)

375. ölçüde, Köprü’de, orkestra ve gitar Re bemol majör tonundadır fakat bu Do diyez majör olarak düşünüldüğünde enarmonik bağlantı gerçekleşmiş olur. Böylece Ponce La majör-Do diyez majör bağlantısı kurarak mediyantik armoni bağlantısı kullanmaktadır. (Bkz. Şekil 3.75.).



Şekil 3.75. *Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo*, ölçü 372-377 (Ponce, 1970)

385. ölçüde başlayan Koda tematik karakter ve festival havası taşımaktadır. Tutti performans sergilenmektedir. La majör tonundadır (Bkz. Şekil 3.76.).

The image shows a musical score for the piece 'Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo' by Ponce, 1970. The score is for measures 385-390. It features a G. (Guitar) part at the top, followed by VI.1, VI.2, Vla., Vc., and D.B. (Double Bass). The G. part is marked 'Pizz.' and 'simile'. The VI.1 part has a '3' marking. The Vc. part has a 'f' marking. The D.B. part has a 'f' marking. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Şekil 3.76. *Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo*, ölçü 385-390 (Ponce, 1970)

425. ölçü, Koda, La majör tonundadır (Bkz. Şekil 3.77.).

Fl.

Ob.

Bb Cl.

Bbn.

Timp.

G.

Vi.1

Vi.2

Via.

Vc.

D.b.

Şekil 3.77. *Concierto del Sur*, *Allegro Moderato e Festivo*, ölçü 425-432 (Ponce, 1970)

3.3.1. Concierto del Sur, Allegro Moderato e Festivo, taslak özeti

Allegro Modeato e Festivo taslak özeti aşağıdaki gibidir (Bkz. Tablo 3.3.).

Tablo 3.3. Üçüncü Bölüm, Allegro Moderato e Festivo Taslak Özeti

BİRİNCİ BÖLME			
Ölçüler	Bölünüm	Açıklama	Tasarım Sembolü
1-57	İlkil Tema	Basit 3 Bölmeli Lied Biçimi'nden oluşmaktadır.	A
1.Kas	Birinci bölme	Orkestrada başlıyor.	a
12-40	İkinci bölme	Gitar partisinde geliyor, orkestra bu bölümde gitara eşlik eşlik ediyor.	b
41-57	Üçüncü bölme	Orkestrada geliyor.	a ¹
58-107	I. İkincil Tema	58. ölçüde gitar partisinde başlıyor.	B
108-149	Dönüş Köprüsü		
150-173	İlkil Tema	Orkestra partisinde gelmektedir, gitar eşlik enstrümanı durumundadır.	A ¹
ORTA BÖLME			
Ölçüler	Bölünüm	Açıklama	Tasarım Sembolü
174-191	II. İkincil Tema	174. ölçüde orkestra partisinde, 183. ölçüde gitar partisinde gelmektedir.	C
192-227	Dönüş Köprüsü		
BİRİNCİ BÖLMENİN TEKRARI			
Ölçüler	Bölünüm	Açıklama	Tasarım Sembolü
228-271	İlkil Tema	Gitar partisinde gelmektedir.	A ²
272-305	III. İkncil Tema	İlk bölümdeki kadansın benzeri bir bölüm olarak gitar partisinde gelmiştir.	D
306-330	II. İkincil Tema	306. ölçüde orkestada, 313. ölçüde gitar partisinde geliyor.	C ¹
331-362	Geçit		
363-384	Köprü	375. ölçüde orkestrada A teması	
385-459	Koda	Eserin sonuna kadar devam etmektedir.	

SONUÇ

Sömürgecilğin etkilerinin devam ettiği, siyasi çalkantıların yaşandığı ve toplumun kendi kültürünü (İspanyol istilası öncesi kültür) yeniden oluşturmaya çalıştığı bir dönemde eserlerinde yerel öğeler ve halk temalarını kullanarak milliyetçi müzikler yaratan Ponce, Latin kimliği ile batının klasik tekniklerini ve ses dünyalarını çok başarılı bir şekilde sentezlemiştir. Her ne kadar yapılan bu müzik kreatif formüllerle ilerlemiyor olsa da Latin besteciler arasında Ponce'yi daha Avrupalı bir kimliğe büründürmüştür.

Bu çalışmada Manuel Ponce'nin Meksika müziğindeki önemi, müzikal tarzı ve gitar müziğine olan katkıları ele alınıp, *Concierto del Sur* eserinin armoni ve form yapısı incelenmiştir. Ponce'nin müzikal tarzı modern eğilimler içermesine rağmen yenilikçi değildir. Bu, geleneksel müzik değerlerine sımsıkı bağlanmış bir gelişimin sonucudur. Ponce'nin tonaliteye dayanan modern müzikal dili milliyetçi eğilimleriyle romantik doğasını birleştirmiştir. Gitar konçertosunu geleneksel formların ve armonik dillerin sınırları içerisinde bestelemiş olsa da, onun klasik tonal anlayışa ve form yapısına sıkı sıkıya bağlı kalmadığını görüyoruz. Ani ton geçişleri ile belli bir tona hâkim olmaksızın ilerleyen bir müzik sunan besteci gideceği tonlarda mod sistemini kullanarak adeta müzik nereye götürürse fikriyle hareket etmiştir. Bu da doğal olarak armonik diline ve akor seçimlerine yansımaktadır. Orkestra partisinde sıkça kullanılan paralel ilerleyişler ve uzayan sesler eklemesi, gideceği yeri önceden kestiremediğimiz bir ses dünyası oluşturmaktadır. Döneminin diğer bestecilerinden fazlasıyla etkilenen Ponce'nin Latin havası taşıyan gitar kullanımı eserin çoğu bölümünde kendini göstermektedir. Müziği yeri gelip çok sade bir hale getirmesi, bazı pasajlarda büyük tuttiller kullanması ve uzun soluklu akıcı pasajlarla müzikal dokuyu işlemesi dinleyicinin dikkatini ayakta tutmaktadır. Ponce, gitarın sonoritesinin farkında olarak gitarın orkestra içerisinde kaybolmamasına özen göstermiştir. Gitar ve orkestranın beraber çaldığı bölümlerde orkestrayı armonik destek vermek amaçlı kullanıp piyano dinamiğinde tutarak, gitarın ön planda olmasını sağlamıştır.

Çalışmada, bestecinin *Balad Mexica*, *Estampas Nocturnas*, *Sonata Mexicana*, *Suit Bitonal*, *Sonata Romantica*, *Sonatina Meridional*, *Sonata III* eserlerinden örnekler verilerek konçerto analizinin daha anlaşılır ve destekleyici nitelikte olması amaçlanmıştır. Çalışmanın ek kısmında bestecinin tüm eserleri liste halinde verilerek

konservatuvar öğrencilerinin repertuvar çalışmalarına katkıda bulunulması hedeflenmiştir.



KAYNAKÇA

- Ahedo, V.C. (2008). *Three Main Chamber Music Works For Strings And The Piano By The Mexican Composer Manuel M. Ponce*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Florida: University of Miami, Frost Scholl of Music.
- Aktüze, İ. (2003). *Müziği Okumak*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aktüze, İ. (2010). *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. (3. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Alvarez, L. (2001). *The Influence of the Mexican Muralists in the United States. From the New Deal to the Abstract Expressionism*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Blacksburg: Faculty of Virginia Polytechnic Institute and State University.
- Cangal, N. (2005). *Armoni*. (3. Baskı). Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Copland, A. (2015). *Yeni Müzik*. (Çev: A. Cenk Gedik). İstanbul: Yazılama Yayınevi.
- Corvera, J.B. (2004). *Manuel Maria Ponce A Bio-Bibliography*. United States of America: Praeger Publishers.
- Frost, J. (1869). *Pictorial History of Mexica and The Mexican War*. Philadelphia.
- Gaytan, L. (2014). *An Introduction To The Piano Music Of Manuel Ponce*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Louisiana: Louisiana State University.
- Grout, D ve Williams, H.W. (2003). *A Short History of Opera*. New York: Columbia Univesty Press.
- Guerra, D. (1997). *Manuel Maria Ponce: A Study of His Solo Piano Works and His Relationship to Mexican Musical Nationalism*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Norman: The University of Oklahoma, Graduate Faculty of The School of Music.
- Hindley, G. (1981). *Larousse Encyclopedia of Music*. Portekiz: Filmtyp Services Limited.
- Hudson, R.W. (1992). *The Orchestration of the Guitar Concerto: a Comparison of the Concerto in A Major, op. 30, by Mauro Giuliani and the Concierto del Sur*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Georgia: Georgia State University.
- İlyasoğlu, E. (1994). *Zaman İçinde Müzik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları Ltd. Şti.
- Kaygısız, M. (2004). *Müzik Tarihi*. (2.Baskı). İstanbul: Analiz Basım Yayın Tasarım Gıda Ticaret ve Sanayi Ltd. Şti.
- Kadmon, A. (1991). *The Guitar Grimoire – Scales&Modes*. U.S.A: Metatron, Inc.

- Knepp, B.M. (2011). *Tracing the Segovia Style: Collaboration and Composition in the Guitar Sonatinas of Manuel Maria Ponce*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Athens: Georgia University, Dean of Graduate School.
- Madrid, A.L. (2003). *Writing Modernist and Avan-garde Music in Mexico: Performativity, Transculturation and Identity After The Revolution, 1920-1930*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ohio: Ohio State University, M.F.A.
- Mandervilla, K.R. (2005). *Manuel Ponce and The Suite in A Minor: Its Historical Significance and an Examination of Existing Editions*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Florida: Florida State University, College of Music.
- Neufeld, S. ve Matthews, M. (2015). *Mexico in Verse: History of Music, Rhym and Power*. Arizona: University of Arizona Press.
- Otero, C. (1994). *Manuel M. Ponce and The Guitar*. United States: The Bold Strummer Limited.
- Paz, R.R. (2013). *Manuel M. Ponce's Suite D Major for Solo Guitar Performance Edition and Analysis*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Arizona: Arizona State University, Graduate College.
- Ponce, M. (1970). *Concierto del Sur*. New York / Hamburg: Peer International Corporation.
- Ponce, M. (1928). *Sonata III*. Germany: Schott Musik International.
- Ponce, M. (1929). *Sonata romantica*. Germany: Schott Musik International.
- Ponce, M. (1939). *Sonatina meridional*. Germany: Schott Musik International.
- Poulos, P.S. (1992). *Towards a Contemporary Style: Manuel M. Ponce's Neoclassical Compositions for Guitar*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Cincinnati: University of Cincinnati, College-Conservatory of Music.
- Salzman, E. (1988). *Twentieth-Century Music*. New Jersey: Prentice Hall.
- Santos, A.G. (2014). *The Influence of Folk Music in Guitar Compositions by Manuel Ponce*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Arizona: Arizona State University.
- Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2010). *Müzik Ansiklopedisi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Scinta, P.S. (2014). *A Realization Analysis: The Manifestation of Franz Schubert Within Manuel Maria Ponce's Sonata Romantica*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Louisville: Louisville University, Division of Composition and Music Theory School of Music.

- Sözer, V. (1986). *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitapevi A.Ş. Yayınları.
- Stevenson, R. (1971). *Music in Mexico a Historical Survey*. New York: Apollo Edition.
- Tüzün, L.M. (2017). *Brezilya'da Piyano*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Yayınları No:107.
- Usmanbaş, İ. (1974). *Müzikte Biçimler*. İstanbul: M. E. B.
- Usta, M. (2013). *Meksika Devrim Süreci ve Plutarco Elias Calles*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Valenzuela, C.R.S. (2017). *The Cadenzas of The First Modern Guitar Concertos*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Lexington: University of Kentucky, College of Fine Arts.
- Vazquez, C.B. (2007). *Manuel M. Ponce: A Critical Study of His Concierto Romantico for Piano and Orchestra*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Texas: University of North Texas, College of Music.
- Yip, M. (2008). *Stylistic Development in the Piano Works by Manuel Maria Ponce (1882–1948)*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Cincinnati: University of Cincinnati, Graduate School.
- http-1:** <https://www.britannica.com/topic/peninsular>
(Erişim tarihi: 27.03.2018)
- http-2:** <https://www.britannica.com/topic/Creole>
(Erişim tarihi: 27.03.2018)
- http-3:** <https://www.britannica.com/topic/mestizo>
(Erişim tarihi: 27.03.2018)
- http-4:** <http://sahipkiran.org/2015/02/21/latin-amerika-bagimsizlik-sureci/>
(Erişim tarihi: 18.03.2018)
- http-5:** <http://oceanomexico.com.mx/autores/moreno-rivas-yolanda-1614.aspx>
(Erişim tarihi: 29.03.2018)
- http-6:** <https://missiontour.org/wp/related/mexican-governors-of-california.html>
(Erişim tarihi: 29.03.2018)
- http-7:** <https://www.turkcebilgi.com/aborjinler>
(Erişim tarihi: 27.03.2018)

- http-8:** <http://www.arkeografya.com/index.php/konular-/tarih-/286-aztek-uygarl-1430-1520>
(Erişim tarihi: 01.03.2018)
- http-9:** http://www.theartstory.org/movement-mexican-uralism.htm#resources_header
(Erişim tarihi: 26.11.2017)
- http-10:** <https://www.turkcebilgi.com/primitivizm>
(Erişim tarihi: 27.03.2018)
- http-11:** <http://www.allmusic.com/artist/manuel-Ponce-mn0000590334>
(Erişim tarihi: 06.03.2018)
- http-12:** <https://musopen.org/es/music/15285-balada-mexicana/>
(Erişim tarihi: 01.04.2018)
- http-13:** http://petruccilibrary.ca/files/imglnks/caimg/3/31/IMSLP414114-MLP585759-Ponce_-_Estampas_Nocturnas_correcciones_2016.pdf
(Erişim tarihi: 04.02.2018)
- http-14:** https://kupdf.com/queue/1925-ponce-manuel-sonata-mexicana_58dc80dedc0d60bf34897103_pdf?queue_id=-1
(Erişim tarihi: 04.02.2018)
- http-15:** <https://alchetron.com/Andr%C3%A9s-Segovia>
(Erişim tarihi: 06.03.2018)
- http-16:** [https://ipfs.io/ipns/QmVH1VzGBydSfmNG7rmdDjAeBZ71UVeEahVbNpFQtwZK8W/wiki/El_Universal_\(Meksika\).html](https://ipfs.io/ipns/QmVH1VzGBydSfmNG7rmdDjAeBZ71UVeEahVbNpFQtwZK8W/wiki/El_Universal_(Meksika).html)
(Erişim tarihi: 27.03.2018)
- http-17:** <https://redmayor.wordpress.com/2011/09/12/manuel-m-Ponce-1882-1948-2/>
(Erişim tarihi: 06.03.2018)

EKLER

EK-1

Manuel Ponce'nin Eserleri

Bestecinin tüm eserleri liste halinde verilerek bu besteci hakkında çalışma yapacak olan araştırmacılar için bir kaynak oluşturulması amaçlanmıştır.

1.Orkestra

Eser Adı	Tarih
✓ Balada mexicana	1918
✓ Chant et danse des anciens mexicans	1926
✓ Chapultepec	1920-1922
✓ Concerto for violin and large orchestra	1942-1943
✓ Concierto del sur for guitar and orchestra	1926-1941
✓ Concierto para piano y orquesta	1911
✓ Concierto II para piano y orquesta	1944-1948
✓ Dos scherzos de arco	1910
✓ Estampas nocturnas	1940
✓ Ferial	
✓ Gavota	1947
✓ Instantaneas mexicanas	
✓ Oratorio a San Felipe de Jesus	
✓ Poema elegiaco	1919
✓ Romanzetta y Scherzo	
✓ Suite en estilo antiguo	
✓ Suite sinfonica del "Merlin" de I. Albeniz. Arreglo de M. M. Ponce	1929

2. Sahne Çalışmaları

Eser Adı	Tarih
✓ Blanca nieve y los enanos	1915
✓ El patio florido	1912-1914
✓ Kimbombo	1928
✓ La verdad sospechosa	1934

3. Oda Müziği

Eser Adı	Enstrüman	Tarih
✓ Alla maniera d'un inno	trompet ve piyano	1914
✓ Andante	yaylı quartet	1902
✓ Andante	3 keman ve piyano	1900-1910
✓ Cadanze für die "Sinfonie Concertante" von J.Christian Bach	keman viyolonsel	
✓ Cancion de otono	keman piyano	1920
✓ Canto de las hadas	keman, viyola, çello ve piyano	1900-1910
✓ Canzoncina d'amore	çello piyano	1905
✓ Cuarteto	gitar, keman, viyola ve çello	1946
✓ Estrellita	keman, piyano	
✓ Gavota	keman, çello ve piyano	
✓ Granada	viyolonsel, piyano	1927
✓ Jeunesse	keman, piyano	1905
✓ Pajarito	flüt, piyano	
✓ Pastorcito alegre	flüt, piyano	
✓ Petite suite dans le styleancien	keman, viyola, viyolonsel	1927
✓ Prelude	gitar, klavsen	1936

✓ Preludes pour violoncelle et piano	viyolonsel, piyano	1930
✓ Quatre miniatures pour quatuor a cordes		1927
✓ Romanzetta y Scherzo	keman, piyano	1908
✓ Scherzino	keman, piyano	1910
✓ Sonata breve	keman, piyano	1930
✓ Sonata for guitar and harpsichord		1929
✓ Sonata for violoncello and piano		1922
✓ Sonate un duo pour violon et alto		1936-1938
✓ String quartet		1935-1936
✓ Trio	keman,viyola ve piyano	1929
✓ Trio para violin, viola y violoncello		1943
✓ Trio para violin, violoncello y piano		1905-1912

4. Gitar

Eser Adı	Tarih
✓ Alborada y Canción	1927
✓ Balleto	1931
✓ Courante	1930
✓ Cuatro Piezas para Guitarra	1933
✓ Estudio	1930
✓ Homenaje a Bach	1933
✓ Homenaje a Tárrega	1932
✓ Postlude	1930
✓ Prélude E Majör	1931
✓ Preludio A Minor	1925
✓ Preludio E Minor	
✓ Preludio enmascarado (el yazması kayıp ya da başka bir başlık altında)	
✓ Sarabanda en La menor (el yazması kayıp)	

✓ Sarabanda en Mi mayor (el yazması kayıp)	
✓ Scherzino mexicano	
✓ Seis Preludios Cortos	1947
✓ Sonata Clásica (Hommage a Fernando Sor)	1928
✓ Sonata de Paganini	1930
✓ Sonata Mexicana	1923
✓ Sonata II (A minor)	1926
✓ Sonata III	1927
✓ Sonata romantica (Hommage a Fr. Schubert qui aimait laguitare)	1928
✓ Sonatina Meridional	1930
✓ Suite (D Majör)	1931
✓ Suite en la mineur	1929
✓ Theme Varié et Finale	1926
✓ Tres Canciónes Populares Mexicanas	1925
✓ Twenty-four preludes for Guitar	1926
✓ Variations on a Theme of Cabezón	1948
✓ Variations sur “Folia de Espana” et fugue	1930
✓ Vespertina y Matinal	1946

5. Org

Eser Adı	Tarih
✓ Cuatro corales sobre un tema de Bach	

6. Piyano

Eser Adı	Tarih
✓ Album de amor	1912
✓ Allegro moderato	

✓ Amorosamente (Vals lento)	
✓ Apasionadamente (Vals lento)	
✓ Arruladora mexicana (La rancherita)	1909
✓ Arruladora mexicana II	1925
✓ Bailable oriental	1920
✓ Balada mexicana	1915
✓ Barcarola mexicana “Xochimilco”	1915
✓ Bersagliera	1904
✓ Bocetos nocturnas	1905
✓ Canon	
✓ Cantico a la memoria de un artista	1913
✓ Canto maya	
✓ Caprice II	
✓ Cuatro danzas mexicanas	1941
✓ Danza de la Pascola	1937
✓ Danza del sarampion	1887
✓ Deux etudes pour piano	
✓ Dos cadencias para el cuerto concierto de Beethoven	1939
✓ Dos danzas	1890
✓ Dos danzas	1916
✓ Elegia de la ausencia	1915
✓ Estrellita	1920
✓ Estudio de Moscheles	1906
✓ Estudios de concierto	1899-1915
✓ Evocaciones	1921
✓ Gavota	1901
✓ Gavotte et musette	1920
✓ Glosario intimo	1919
✓ Guateque (Tempo di danzon)	1916
✓ Historia de un alma. Parte I. Preambulo (La noche)	1905
✓ Hojas de album	1903

✓ Horas augustas	
✓ Idilio mexicano	1939
✓ Intermezzo	
✓ Intermezzo II	1933
✓ Intermezzo III	
✓ Jesusita (Vals lento)	
✓ Legende	1905
✓ Lent	1928
✓ Malgre tout	1900
✓ Mananitas de los ninos	1937
✓ Mayo	1903
✓ Mazurca	
✓ Mazurka de salon (Mi majör)	1900
✓ Mazurka de salon (Fa majör)	1900
✓ Mazurkas	1910-1917
✓ Melodia	1900
✓ Miniatures	1903
✓ Minuetto (Mi majör)	
✓ Minuetto II (Mi majör)	1900
✓ Minuetto III (Fa majör)	1900
✓ Misterio doloroso	
✓ Notturmo	1906
✓ Notturmo II	1906
✓ Pagina de album	1907
✓ Pavana	
✓ Petite serenade	1917
✓ Prelude (Moderato malincomio)	1928
✓ Prelude et fugue pour la main gauche seule	1931
✓ Prelude fugue	1933
✓ Preludio (Do majör)	1937
✓ Preludio (do minör)	1894
✓ Preludio cubano	1916

✓ Preludio mexicano “Cielito lindo”	1913
✓ Preludio mexicano “Cuiden su vida”	
✓ Preludio romantico	1934
✓ Preludios encadenados	1927
✓ Preludios y fuga sobre un tema de J.S.Bach	1905-1908
✓ Preludio y fuga sobre un tema de Haendel	1915
✓ Primera Gavota para piano a cuatro manos	
✓ Primer amor	
✓ Quatre pieces pour piano	1929
✓ Rapsodia cubana I	1915
✓ Rapsodia cubana II	1915
✓ Rapsodia cubana III	1916
✓ Rapsodia mexicana I	1911
✓ Rapsodia mexicana II	1913
✓ Rapsodia yucateca	1916
✓ Romanza de amor	1915
✓ Scherzino	1912
✓ Scherzino maya	1919
✓ Scherzino mexicano	1909
✓ Serenata frivola	1913
✓ Serenata mexicana	1912
✓ Serenata romantica	1948
✓ Sonata I	1913
✓ Sonata II	1916
✓ Sonatine	1932
✓ Suite cubana	1915
✓ Suplica	
✓ Tema mexicano variado	
✓ Tempo di minuetto	1899
✓ Tiempo de Shottisch	

✓ Tres preludes	1905
✓ Tres romanzas sin palabras	1900
✓ Trozos romanticos	1910-1911
✓ Un recuerdo	
✓ Valse galante	1917
✓ Variaciones sobre un tema popular religioso	
✓ Viente piezas faciles	1939
✓ Vier kleine fugen	1906

7. Vokal ve Piano

Eser Adı	Tarih
✓ Adios, mi bien!	
✓ Aleluya!	1909
✓ Breit über mein haupt	1911
✓ Cancioncita a Nuestra Senora de Guadalupe	1948
✓ Cancion del martirio	1919
✓ Canciones mexicanas paraninos	
✓ Cerca de mi	
✓ Cerca de ti	
✓ Cinco poemas chinos	1931-1932
✓ Cuatro poemas de Francisco A. De Icaza (de la vida Honda y de la emocion fugitiva)	1936-1937
✓ Cuatro poemas melancolicos	1931-1935
✓ Espera	
✓ Estrellita	1912
✓ Forse	1914
✓ Ho bisogno	1914
✓ Ihr lerchen	1911
✓ In deines auges	1914

✓ Insomnio	
✓ La mort	1921
✓ Lejos de ti	1915
✓ Melopeya	
✓ Nocturno febril	1909
✓ Ofrenda	1916
✓ Para estefania	
✓ Por ti mi corazon	1912
✓ Por ti mujer	1912
✓ Romanzetta	1914
✓ Seis poemas arcaicos	1938
✓ Si tu pouvais venir	1914
✓ Sperando sognando	1905
✓ Todo paso	
✓ Toi!	
✓ Tres poemas de Enrique Gonzales Martinez	
✓ Tres poemas de Lermontow	1926
✓ Tres poemas de M. Brull	1927-1931
✓ Valse passionee	
✓ Ya sin tu amor	1912
✓ Yo te quiero	1912

8. Meksika Halk Şarkılarının Vokal ve Piyano Düzenlemeleri

Eser Adı

- ✓ Acuerdate de mi
- ✓ Ah, que bonito
- ✓ A la orilla de un palmar
- ✓ Antes te amaba
- ✓ A ti va
- ✓ A tus amigos
- ✓ China del alma

- ✓ Cielito lindo
- ✓ Cubreme ;oh luna
- ✓ Cuiden su vida
- ✓ De tres flores
- ✓ Dolores hay
- ✓ Dos seres hay
- ✓ El bracero
- ✓ El desterrado
- ✓ El olvido
- ✓ Estrella del norte
- ✓ Golondrina viajera
- ✓ Hace ocho meses
- ✓ Isaura de mi amor
- ✓ Yo mismo no comprendo
- ✓ La despedida
- ✓ La ola
- ✓ La pajarera
- ✓ La palma
- ✓ La polama
- ✓ La pena
- ✓ Las mananitas
- ✓ Marchita el alma
- ✓ Nunca, nunca
- ✓ Nunca yo traicione
- ✓ Ojitos aceitunados
- ✓ Oye la voz
- ✓ Palomita
- ✓ Para amar sin consuelo
- ✓ Para que quiero la vida?
- ✓ Perdida ya toda esperanza
- ✓ Perdi un amor
- ✓ Pobre del hombre pobre
- ✓ Poe esas calles

- ✓ Que chulos ando
- ✓ Que pronto
- ✓ Quisiera morir
- ✓ Rayando el sol
- ✓ Serenata mexicana
- ✓ Si alguna vez
- ✓ Si algun ser
- ✓ Si eres recuerdo
- ✓ Son las horas
- ✓ Sono mi metne loca
- ✓ Soy paloma errante
- ✓ Te amo
- ✓ Triguena hermosa
- ✓ Valentina
- ✓ Vengo a saber si tu me amas
- ✓ Ven ;oh luna!
- ✓ Voy a partir
- ✓ Ya no llores, enjuga ese llanto
- ✓ Yo me propuse

9. Çeşitli Vokal Eserleri

Eser Adı	Enstrüman	Tarih
✓ Alborada Guadalupana	vokal ve org	
✓ Ave Gratia Plena (Motete a la Santisima Virgen)	soprano,kontralto, bas ve org	1905
✓ Bendita sea tu pureza	soprano,kontralto,tenor,bas ve org	1905
✓ Canto de la Victoria		
✓ Canto del soldado a la bandera	vokal, piyano	1933
✓ Cantos infantiles para los jardines de ninos	tek sesli çocuk korusu ve piyano	1938
✓ Comunión	üç sesli koro ve org	

✓ Himno		1939
✓ Himno catequístico	vokal, piyano	
✓ Himno de la raza	vokal, piyano	1918
✓ Himno deportivomexicano I	vokal, piyano	1937
✓ Himno deportivomexicano II	vokal, piyano	1937
✓ Pasas por el abismo de mis tristezas	dört sesli koro	
✓ Pater Noster	vokal, piyano	
✓ Yo adoro a mi madre	tek sesli çocuk korusu ve piyano	1937



ÖZGEÇMİŞ

Adı-Soyadı : Adil Koray Barut
Yabancı Dil : İngilizce
Doğum Yeri ve Yılı : Eskişehir / 1987
E-Posta : akoraybarut@gmail.com

Eğitim ve Mesleki Geçmiş:

- 2016, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, Yüksek Lisans.
- 2009, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, Yüksek Lisans (Tamamlanmadı).
- 2007/2008, The Ignacy Jan Paderewski Academy of Music in Poznań Gitar Bölümü (Erasmus).
- 2005, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, Lisans.
- 2001, Eskişehir Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi, Müzik Bölümü.

Sanatsal Faaliyetler:

- 2018, Flüt-Gitar Oda Müziği Konseri, Latin Akşamı, BSM Ergin Orbey Sahnesi
- 2017, Fethiye 6. Benyamin Sönmez Klasik Müzik Festivali
- 2016, Flüt-Gitar Oda Müziği Konseri, ODTÜ Kültür ve Kongre Merkezi
- 2016, Flüt-Gitar Oda Müziği Konseri, BSM Ergin Orbey Sahnesi
- 2016, Oda Müziği Konseri, Caz'dan Tango'ya, BSM Ergin Orbey Sahnesi
- 2015, Oda Müziği Konseri, BSM Ergin Orbey Sahnesi
- 2014, Oda Müziği Konseri, BSM Ergin Orbey Sahnesi
- 2012, Caz Festivali, Anadolu Üniversitesi
- 2012, 1. Uluslararası Sanat Festivali, Alanya
- 2012, Gitar Konseri, Eskişehir Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi
- 2012, Mezunlar Buluşması Konseri, Anadolu Üniversitesi, Mühendislik Mimarlık Fakültesi

- 2011, 8. Mezunlar Buluşması Konseri, Anadolu Üniversitesi, Mühendislik Mimarlık Fakültesi
- 2011, Solist, Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Senfoni Orkestrası
- 2010, Oda Müziği Konseri, 4. Türkiye Gitar Buluşması, Ankara / Bilkent
- 2009, Gitar Resitali, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
- 2009, Gitar Resitali, Eskişehir Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi
- 2006, Gitar Konseri, 1.Türkiye Gitar Buluşması, Ankara / Bilkent
- 2006, Gitar Konseri, Anadolu Üniversitesi, Halk Bilim Merkezi

