

LEO BROUWER'İN ESERLERİNDEKİ ULUSLARARASI DÜZEYİN İNCELENMESİ

The Research of The Universal Level in The Works of Leo Brouwer

DOI NO: 10.36442/AMADER.2024.105

Güray ALYÖRÜK¹

Geliş Tarihi: 02.12.2023

Kabul Tarihi: 29.01.2024

Özet

Bu çalışma, Kübalı gitarist ve besteci Leo Brouwer'in, hayatından bazı kesitleri ayrıca bestecilik kariyerinde eserlerinde kullandığı geleneksel Afro-Küba tınlarını klasik gitarda uluslararası düzeye nasıl taşıdığını incelemek amacıyla yapılmıştır. Bu doğrultuda gelecek nesillerin onun yaşamını ve eserlerini tanınması, ayrıca günümüz müzisyenlerinin de faydalanabileceği bir kaynak oluşturması ve yeni çalışmalara öncülük etmesi amaçlanmıştır. Leo Brouwer'in profesyonel anlamdaki meslek yaşamı tarihsel süreçleriyle aktarılmış olup, dönemsel olarak bestelediği bazı eserleri incelenmiştir. Besteciliği ile ilgili önemli detaylara yer verilerek, sanatsal bakış açısı hakkında değerlendirmeler yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Afro Küba, Besteci, Klasik Gitar, Leo Brouwer.

Abstract

The purpose of this study is to examine some sections of the life of Cuban guitarist and composer Leo Brouwer and how he brought the traditional Afro-Cuban timbres he used in his works to the universal level on the classical guitar. In this direction, it is aimed to enable future generations to recognise his life and works, as well as to create a source that today's musicians can benefit from and to pioneer new studies. Leo Brouwer's professional life in the professional sense has been conveyed with historical processes and some of his periodically composed works have been analysed. Important details about his composition are given and evaluations are made about his artistic point of view.

Keywords: Afro-Cuban, Classica Guitar, Composer, Leo Brouwer.

GİRİŞ

Leo Brouwer (1939-) klasik gitar camiasında yaşayan en önemli besteci olarak kabul edilmektedir. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, tanınmış pek çok müzik kurumlarında klasik gitar eğitimi alan öğrenciler Brouwer'in eserlerine daha fazla ilgi göstermişlerdir. Buna paralel olarak, müzik eğitimi veren kurumlarda çalışan gitar öğretmenleri

¹ Doç. Dr., Aksaray Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Aksaray, Türkiye, gurayalyoruk@aksaray.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-6050-9736

uzun yıllar boyunca Brouwer'in gitar edebiyatını tutarlı ve özverili bir şekilde öğretim programlarına dâhil etmişlerdir. Brouwer'in temel hedeflerinden biri, farklı performans standartlarına sahip klasik gitaristler için erişilebilir eserler yazmak olmuştur. Bunun bir sonucu olarak, Brouwer'in gitar eserlerini genç, orta, ileri ve uluslararası üne sahip gitaristlerin bir kısmı seslendirmiş ve bir ölçüde tatmin olmuşlardır (Walters, 1984: 17).

Brouwer'in Müziğe Bakışı

Karayıpler'in büyük adalarından biri ve İspanyol sömürge yönetiminin eski bir ada ülkesi olan Küba, 16. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar köle ticareti yoluyla getirilen yüz binlerce Afrikalı için bir varış noktası olmuştur. Dolayısıyla, modern Küba kültürü ve sanatı, genel olarak hem İspanyol hem de Afrika kültürel geleneklerinden köklenen güçlü etkileri yansıtmaktadır. Bu olgu Brouwer'in yazdığı eserlerde de aynı şekilde somutlaşmıştır (Kronenberg, 2004: 24).

Bestecinin gitar eserleri incelendiğinde özellikle Afrika'nın yöresel ve dini müziklerine ait unsurların varlığı ortaya çıktığı görülmektedir. Bu unsurlar soyut, ayrıntı edilebilen temel özellikler olarak öne çıkmaktadırlar. Eserlerinde bu tür geleneksel unsurların sıradanlığına rağmen, eserlerindeki geleneksel motifler incelendiğinde uluslararası sanat formlarını yakalamayı amaçladığı düşünülmektedir. Bunu, müzikte ulusalcılık sınırlarının ötesindeki yaygın olan ileri kompozisyon teknikleri, stilleri ve biçimsel yapıları hakkında sahip olduğu derin farkındalık ve bilgisi ile gerçekleştirmeye çalışmıştır (McKenna, 1988: 10).

Leo Brouwer'ın, doğduğu ülke olan Küba jeopolitik konumu nedeniyle, uzun yıllar boyunca Batı müzikoloji çevrelerince yaygın bir şekilde tanınmamıştır. *Classical Guitar* ve *Guitar Review* gibi gitar dergilerinin Brouwer'in eserleri hakkında daha ayrıntılı arka plan bilgisi sağlaması son yirmi yıl içinde gerçekleşmiştir. Akademik alanda Paul Century, Dean Suzuki, Constance Mc Kenna, Roberto Pincirolli ve yakın zamanda Marie-Madeleine Doherty, Arun Sethi ve Kim Tran gibi akademisyenler, onun eserleriyle ilgili büyük ölçekli araştırma projelerine girişmişlerdir. Özellikle Paul Century ve Dean Suzuki'nin Araştırmaları, Brouwer'in solo gitar edebiyatının Avrupa'da incelenmesine ön ayak olmuştur. Bir yandan Brouwer'in eserlerindeki geleneksel Afro-Küban özelliklerinin varlığına, diğer yandan da bestecinin çağdaş besteleme tekniklerini kullanımına dikkat çekmişlerdir. Bu özellikler bir araya gelerek onun uluslararası bir müzik dili anlayışını oluşturmuştur (Kronenberg, 2004: 25).

Sanatsal Gelişimi

Leo Brouwer 1939'da Küba'nın başkenti Havana'da doğdu. Bu Küba'ya özgü soyadı, Hollanda kökenli olan ancak hayatının büyük bölümünü Küba'da geçirmiş olan büyükbabasından gelmektedir. Birçok seçkin sanatçının aksine, Brouwer erken çocukluk döneminde verimli bir kültürel çevreye çok az maruz kalmıştır. Kendisi bu durumunu “ilk yıllarımda resimlerle, ressamlarla ya da müzikle hiçbir ilişkim olmadı.” şeklinde belirtmiştir. Ancak hayatının ilerleyen dönemlerinde sosyal koşullarının ülkenin kültürel gelişimine elverişli olmadığını fark etmiştir. Dönemin diktatörlük yönetimi, Küba kültürünün köklerinin büyük ölçüde sekteye uğramasına neden olduğu görülmektedir. Dokuz yaşındayken, zamanla Küba'nın ulusal mirasının ayrılmaz bir parçası haline gelen Batı Afrika dini geleneği olan “Yoruba” adındaki dini müziğinden derin bir şekilde etkilenmiştir. Bu deneyim, hayatı boyunca onunla birlikte kalacak ve hayatının ilerleyen dönemlerinde besteleyeceği ve ün kazanacağı eserlerin çoğunun karakterini etkileyecektir (Kronenberg, 2004: 15).

Brouwer, 12 yaşından itibaren Heitor Villa-Lobos, Francisco Tárrega ve Enrique Granados gibi bestecilerin hayranı ve bu bestecilerin eserlerini sanatçı olarak icra eden babasından ilk gitar derslerini almaya başlamıştır. Babasından aldığı bu dersler ve ilham sayesinde eserleri kulaktan çalma konusunda yetkin hale gelmiştir. Yaklaşık yedi ay gibi bir sürede genç ve yetenekli öğrenci Brouwer, Villa Lobos'un gitar repertuarının en unutulmaz ve sıklıkla çalınan eserlerinden olan *Choros No.1* ve *5 Prelude'ü* ilk icra ettiği eserler arasındadır. Konsantrasyonu o kadar yoğun ki, birkaç yıl sonra Brouwer klasik gitar eserlerini herhangi bir nota üzerinden deşifre yapmadan kulaktan çıkarıp yazıldığı gibi neredeyse mükemmele yakın bir şekilde icra edebiliyordu. Bu süre zarfında Brouwer *flamenko* gitara da büyük ilgi duymaya başlamış ve gitarda flamenko stilinde çalmayı da sürdürmüştür. 14 yaşına geldiğinde, babasından aldığı derslerden sonra, akademik olarak gitar eğitimini Küba'nın ünlü gitar eğitmeni Isaac Nicola'dan (1916-1998) almıştır (Kronenberg, 2004: 33).

Nicola, özellikle klasik gitarın merkezi bir yere sahip olduğu köklü bir sanatsal çevreden geliyordu. Bu ünlü eğitmenin ekolü, Dionisio Aguado-Francisco Tárrega gibi İspanyol gitar bestecilerine dayanmaktadır. Bu sayede Brouwer'e klasik gitar tekniği ve eserleri icra etmesi konusunda çok özgün bilgiler sunabilmiştir. Nicola'nın etkisiyle Brouwer ilk kez Rönesans ve Barok müzik ile tanışmıştır (Kronenberg, 2000: 16). Nicola'nın eğitmenliği Brouwer'i ilk kez 19. yüzyılın bazı önemli gitar eserleriyle tanıştırmıştır. Bu yeni müzikal deneyimlerden etkilenen Brouwer, *flamenko* çalma stilini bırakmış ve

kendini tamamen konser gitaristi olmaya adanmıştır (Dausend, 1990: 10).

Nicola'nın yanında yaklaşık iki yıl kaldıktan sonra Brouwer, mevcut gitar repertuarının önemli bir kısmında ustalaşmayı başarmıştır ki bu, normalde on yıllık sıkı bir eğitimi gerektiren tüm standartlara göre nadir bir başarıdır. Genç sanatçı aynı zamanda piyano, kontrbas, viyolonsel, klarnet, flüt ve çeşitli üflemeli çalgılar alanında da ayrıntılı bilgi sahibi olmuştur. Bu geniş bilgi birikimi, ileride orkestra, oda müziği toplulukları ve gitar dışındaki solo çalgılar için de eser yazmaya başladığında ona çok faydası olacaktır (Kronenberg, 2000: 17).

Brouwer henüz 16 yaşında olmasına rağmen, Mozart, Beethoven, Schumann gibi tarihteki büyük bestecilerin eserlerinde gitarı pek de dikkate almadıklarını fark etmiştir. Onar gitar için eser yazmadığına göre, bu boşluğu kendisinin doldurması gerektiğini düşünmüş ve düşüncelerini şu şekilde dile getirmiştir: “Gitar repertuarında çok fazla boşluk olduğunu fark ettim. Stravinsky'nin *L'Histoire du Soldat*'ı yoktu, Hindemith'in gitar için oda müziği eseri yoktu, Bartók'un gitar sonatları yoktu. Genç, hırslı ve çılgın olduğum için kendime Bartók'ın hiç gitar için sonat yazmadıysa belki ben yapabilirim dedim. Brahms bir gitar konçertosu yazsaydı ne güzel bir şey olurdu. Ama yazmadı, belki ben yazabilirim. Bu benim için besteciliğin başlangıcıydı” (McKenna, 1988: 11).

1950'lerin ortalarında Leo Brouwer bestecilik eğitimi almaya başlamıştır. Bu dönemde Kübalı sanatçıların önemli bir bölümü, tarihsel ve siyasi koşullar nedeniyle büyük ölçüde göz ardı edilmiş olan Afro-Küba kültürünü tanıtmak için birkaç yıldır çaba gösteriyorlardı. Sanatçılar aynı zamanda evrensel sanat formları oluşturdukları için, ulusal ve kültürel unsurları eserlerinde destekleme hedefi kendi başına bir amaç olarak görülüyordu. Bu felsefe Küba'nın önde gelen sanatçıları tarafından geliştirilmiş ve Leo Brouwer tarafından son şeklini almıştır. Brouwer bu durumu “Aklıma takılan sorulardan biri, Küba mirasının bir parçası olan, saygı duyduğum ve sevdiğim tarihi değerleri evrensel olanla nasıl ilişkilendirebileceğim veya bağlayabileceğimdir.” şeklinde ifade etmiştir (Century, 1991:7).

Ulusal Unsurların Dâhil Ediliş Süreci

Kariyerinin erken dönemlerinde Brouwer'in öncelikli hedefi, eserlerine ulusal unsurları dâhil etmektir. Bu düşüncenin kökeni büyük ölçüde Küba'nın önde gelen antropologlarından ve Afro-Küba kültürünün ilk savunucularından olan Fernando Ortiz'in (1881-1969)

felsefelerine dayanmaktadır. Ortiz'in 20. yüzyılın başlarından 1960'ların ortalarına kadar uzanan sayısız yayınının çoğu Afro-Küba tarihi, dans, tiyatro ve Afrika ayin müziği ile ilgili konulardan oluşmaktadır. *La Africanía de la Música Folklórica de Cuba* (1965) adlı kitabında, hayatı boyunca araştırdığı, topladığı ve yazıya döktüğü Afrika'nın belirli bölgelerindeki ayinlerde çalınan müziğinin bolca örneğine yer vermiştir (Kronenberg, 2004: 45).

Ortiz, bilimsel araştırmalarının çoğunda Küba kültürü içinde Afrika geleneklerinin daha fazla tanınmasını ve farkındalığının artmasını sağlamıştır. Müzik alanında ise Afro-Küba müziğinin sıradan bir şekilde onaylanmasını değil, daha ziyade Batı Avrupa geleneği içerisinde Afro-Küba mirasından bazı stilistik unsurları da yansıtacak yeni müzikal eserlerin yazılmasını teşvik etmiştir. Bu bakış açısının bir sonucu olarak *Grupo Minorista* adlı bir dernek kurulmuştur. Genç şairler, yazarlar ve müzisyenlerden oluşan bu derneğin önde gelen isimleri arasında Amadeo Roldán (1900-1939) ve Alejandro García Caturla (1906-1940) gibi tanınmış besteciler de yer almıştır (Moore, 1994: 46).

Ortiz'in topladığı ve uyarladığı birçok Afro-Küba ritmik kalıpları arasından özellikle ikisinin daha yakından incelenmesinin hak edildiği düşünülmektedir. Bunlardan biri *tresillo* olarak bilinen üç senkoplu notadan oluşan bir grup, ikincisi ise *cinquillo* olarak adlandırılan, aynı şekilde senkoplu beş notadan oluşan bir gruptur. Brouwer'in gitar için yazdığı eserlerde bu unsurların varlığı açıkça görülmektedir (Kronenberg, 2004: 45).

Görsel 1. Afro-Cuban Rhythmic Figures, After Ortiz, 1965



(Ortiz, 1965: 1)

Roldán ve Caturla'nın erken ölümlerinin ardından (sırasıyla 1939 ve 1940'ta), 1930'da Havana'ya yerleşen İspanya doğumlu besteci Jose Ardevol artık modern Küba müziği bestecilerinin öncüsü olarak

kabul edilmiştir. Ardevol, Belediye Konservatuarı'nda (daha sonra Roldán Konservatuarı adını almıştır) kompozisyon dersleri vermiş ve 1934 yılında Havana Oda Orkestrası'nı kurmuştur. 1942'de en iyi öğrencilerinden bazılarıyla birlikte *Grupo de Renovación Musical*'i kurmuştur. Amacı, diğer ülkelerde olduğu gibi aynı derecede evrenselliğe ulaşabilecek bir Kübalı besteciler okulunu hayata geçirmektir. Bu ekibin ruhani öncüsü olarak onun etkisiyle, Küba bestecilik stilleri neo-klasisizm, atonalite ve çok tonluluk gibi çağdaş deyimler literatüre girmiştir. Bu ekipte Harold Gramatges, Edgardo Martín, Algeliers León ve Julian Orbon gibi başarılı besteciler yer almıştır. *Grupo de Renovación Musical*'in felsefesi, Büyük müzik formlarının geliştirilmesi ve yeni eserlerde kullanılması ve daha gelişmiş ülkelerde bulunan müzik tekniklerini de uygulama gibi temel ilkeleri vurgulamaktadır (Kronenberg, 2004: 35).

Ardevol'a göre, zengin bir popler müziğe sahip Küba'da milliyetçilik hala gerekli bir aşamayıydı; ancak ideal olan, Küba kültürünün doğuştan gelen niteliklerini kaybetmeden evrensel bir ifadeye ulaşabilmektir (Century, 1991: 7).

Bestecilik Üzerine Çalışmaları

Brouwer'in bestecilik eğitimi, başlangıçta yoğun bir şekilde kendi kendine çalışmasıyla başlamıştır. Uluslararası müzikal ifadeye ulaşma hedefinin rehberliğinde, farklı milletlerden ve tarihsel dönemlerden çeşitli bestecilerin eserlerinin partiyonlarını kapsamlı bir şekilde analiz etmiştir. Bu süre zarfında Brouwer'in dikkatini en çok 20. yüzyılın tanınmış bestecileri olan Béla Bartók, Claude Debussy, Igor Stravinsky ve Manuel de Falla'nın stilleri ve teknikleri olmuştur. Brouwer'in besteciliğe teknik yaklaşımını en başından itibaren etkileyen, her şeyden önce bu bestecilerin eserleri olmuştur.

Brouwer, yaratıcı becerilerini daha doğru bir şekilde geliştirme çabasıyla, 1959-1960 yıllarında New York'taki Juilliard School'da kompozisyon ve orkestra şefliği üzerine eğitim almıştır. Burada dönemin önde gelen çağdaş dönem bestecilerinden Darius Milhaud, Lukas Foss ve Paul Hindemith'in eserleriyle tanışmıştır. Brouwer'in 'Handel ve Bach' gibi 'gerçek bir orkestra şefi olarak gördüğü Vincent Persichetti'nin öğretileri de onun deneyimleri arasında önemli bir yer tutmaktadır (Dumond&Denis, 1988: 12). Bu ünlü Amerikalı besteci ve orkestra şefi bu vesileyle başarılı öğrencisine "kompozisyon çalışmana gerek yok; beste yap!" tavsiyesinde bulunmuştur (Kronenberg, 1998: 36).

1961 Polonya Festivali

Brouwer'in çağdaş müzik konusundaki farkındalığı ve bilgisi özellikle 1961 Polonya Varşova Sonbahar Festivali'ne yaptığı önemli bir ziyaret sırasında artmıştır. Bu etkinlikte Avrupa kıtasındaki çağdaş müzik eserlerinden bazılarını tanıma fırsatı olmuştur. Tadeusz Baird, Kazimierz Serocki, Ernest Block, Luigi Nono ve Hans Werner Henze gibi devrimci besteciler Brouwer'in ilgisini çekmiştir (Kronenberg, 1998:36). Penderecki'nin Hiroşima kurbanları anısına bestelediği orkestra eseri *Threnody*'nin (1960) ilk seslendirilişi, Brouwer'in derin ilgi ve hayranlığını kazanan pek çok yenilikçi deneyim arasında sayılabilir. Bu ziyaretin genel sonucunda, Brouwer çağdaş müzikle ilgili gelişmeler hakkında köklü bilgiler elde etmiştir. Küba'ya döndüğünde genç sanatçı, bazı çevrelerde *avangard* olarak bilinen bu çığır açıcı eğilimleri tartışmak üzere ülkenin önde gelen sanatçıları için resmi bir konferans düzenlemiştir. Bunu takiben, 1961'de Kübalı Yazarlar ve Sanatçılar Birliği'nin kuruluşunda ilk seslendirilişi yapılan piyano için *Sonograma I adlı* eseri bestelemiştir. Eser, ilk rastlantısal müzik olarak Küba'yı temsil etmesi ve bu çağdaş müzik tarzının ülkeye girişini sağlaması açısından öncü kabul edilmektedir.

Bu tarzın ardından gelen daha önemli eserlerden bazıları, bir orkestra eseri olan *Sonograma II* (1964), iki piyano için *Sonograma III* (?) ve piyano ve teyze için yazılmış *Sonata pian'e forte* (1970). Kendine özgü çağdaş bir tarzı yansıtan bu son eser, Beethoven, Skryabin, Gabrieli ve Szymanowski gibi çeşitli bestecilerin eserlerinden alıntılar içermektedir. Brouwer'in 1961 Varşova Festivali'nde sergilenen stil ve tekniklerden bazılarını gitar eserlerine dâhil etme çabası 1968'den itibaren oldukça belirgin hale geldiği görülmektedir (Kronenberg, 1998: 36).

Uluslararası Faaliyetleri

Sağ elindeki rahatsızlık nedeniyle Brouwer son yıllarda şefliğe, besteciliğe ve uluslararası sanat projelerine daha fazla zaman ayırmaya başlamıştır. Gitar camiasında tanınmış bir kişi olduğu için uluslararası gitar yarışmalarında jüri üyesi olarak talep görmektedir. Ayrıca dünya çapında gitar ustalık sınıfları, bestecilik sınıfları ve performans atölyeleri yönetmektedir. Tokyo, Helsinki, Roma, Martinik, Toronto, Atina, Nürtingen, Latin Amerika'nın büyük bölümü ve İspanya'da düzenlenen gitar festivallerinin onur konuğu olmuştur. Brouwer'in yönetiminde düzenlenen Havana Uluslararası Gitar Festivali ve Yarışması'na katılmak üzere dünyanın dört bir yanından en üst düzey

gitaristler her iki yılda bir ülkenin başkentinde bir araya gelirler (Kronenberg, 2004: 35).

Solo Gitar İçin Yazdığı Eserler Bazı Eserlerin İncelenmesi Birinci Dönem Eserlerinden Bazı Örnekler (1956 – 1964)

Brouwer'in gitar için yazdığı ilk eserlerinde geleneksel Afrika'nın belirli bölgelerindeki ayinlerde çalınan müziklerden esinlenen bir dizi tematik ve ritmik unsur yer almaktadır. Ancak bu eserlerin melodik malzemesi rutin olarak daha karmaşık bir armonik yapının içine gömülmektedir. Bestecinin çağdaş armonik ifadesi, temelde tonal olsa da, minör ikilileri, üçlü kalıpları ve kromatik diziler gibi çelişkili aralıkların kullanımıyla belirlenmektedir. Özellikle *Pieza sin titulo* (1956) ve *Preludio* (1956), Afro- Kübaya özgü iki senkoplu ritimler *tresillo* ve *cinquillo* zaman zaman yaratıcı bir şekilde gizlenmiş ve manipüle edilmiş olarak kullanılmaktadır.

Pieza sin Titulo

Pieza sin titulo, Brouwer'in bilinen en eski eserlerinden biridir ve farklı zamanlarda bestelenmiş *Tres piezas sin titulo* başlığını taşıyan üç ayrı eserin ikidir. *Pieza sin titulo* 1956 yılında, Küba'nın uluslararası çerçevede tanınmadığı bir ülke olduğu dönemde yazılmıştır. Brouwer'in başlığı (*İsimsiz üç parça*) bu nedenle sembolik bir anlam ifade etmektedir. Ancak besteci, eserlerinin prelüd, etüt, varyasyon veya dans içermediğini belirtmek için bu başlığı koymuştur. Kendisinin de belirttiği gibi, "bunlar küçük çağrışımlardır, keskin öğeleri çıkış noktası olarak kullanan kısa çalışmalar; bu parçalardan ilki, ['No. 1'] 7/4'lük olarak yazılmıştır ve Afrika-Küba ritimlerine dayanmaktadır" (Dumond, 1988: 7).

Brouwer'in köklerine olan bağlılığı, eserlerinde kullandığı Afro-Küba ritmik unsura olan tutkusundan hemen anlaşılabilir. Bunlar *Pieza sin titulo* eserinin tamamında mevcut olup ancak zaman zaman ustaca bir şekilde gizlenmiştir. Bu eserinde 7/4'lük ölçüyü seçmesi, periyodik olarak 3/4'lük ve 4/4'lük ritimlerin bir alt bölümü olarak ifade edilmektedir. Birbirine benzer veya tekrarlanan ölçüler aynı bölünmeyi içermektedir. 7/4'lük ölçü aynı şekilde Afro-Küba senkoplu ritimlerinin maskelenmiş görünümünü içermektedir. Bunlardan biri olan *cinquillo*, melodik açılış olarak daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Eserin girişinde *tresillo* ortaya çıkar, ancak belirtildiği gibi değil gizlenmiş olarak yer almaktadır. Sonraki ölçülerde aksan işaretleri

bu özelliği daha belirgin bir şekilde ortaya çıkarmaktadır. Birbirini takip eden akorlar, *tresilonun bir* varyasyonunu yineleyerek zaman zaman üç sesli bir ritmik uyum içinde seslendirildiği anlaşılmaktadır. *Tresillo* eser boyunca yinelenir ve gelişme bölümünün ardından, başlangıçtaki *cinquillo* yeniden duyurulur. Bu özellik eserin kapanışına doğru da duyurulur ve 4/4'lük bölümün ritmini oluşturduğu gözlemlenmektedir.

Brouwer'in eserlerinin temaları ağırlıklı olarak kendi buluşu olsa da, ayinlerde çalınan Afro-Küba ezgilerinden muazzam ölçüde etkilendiği görülmektedir. Bestelemeye başladığı ilk andan itibaren amacı bu tür bir ifadeyi yansıtmak olmuştur. *Pieza sin título*'nun teması, eserin açılışında duyurulur ve doğal minör olması rağmen, bazı belirsizliklere sebebiyet vermektedir. Muhtemelen ya başlangıçtaki duyurulan akorun bir parçası olan Si perdesi ya da açılıştaki Fa# , tematik cümlelerin başlangıcına işaret ediyor olarak gözlemlenebilir. Ayrıca, ana fikir ikinci ölçünün Si kok notasında (üç sesli akorun üst perdesi) sonlanabilir ya da yine ölçünün tekrarlanan Do# notasına kadar uzanan bir döngü oluşturabilir.

Brouwer'in temasını daha iyi kavramak için Ortiz'in Afrika halk şarkıları derlemesini incelemek yerinde olacaktır. Dışarıdan bakıldığında, *Afro-Küba* ilahisi “*O ya ya lumba lumba'nın*” ilk üç ölçüden dördüncü ölçünün ilk perdesine kadar ve bu perde de dâhil olmak üzere kurulduğu ve sonrasında bir miktar gelişime uğradığı gözlemlenmektedir. Benzer bir sürecin Brouwer'in eserinin temasında da görüldüğü tespit edilmektedir. Ayrıca, geleneksel ilahinin girişteki melodik ve ritmik kısmın ilk ölçüsünün ardından sakinliğe döndüğü görülmüştür. Bu noktada, dominant nota olan Sol sesinin tınlaması, tonik üzerinde bir armonik gerilim yarattığı anlaşılmaktadır.

Görsel 2. Canto mayombe “O ya ya Lumbe lumbe”

After Ortiz, 1965

O ya ya lumba lumba ta o
ya ya khandagan ga mi nan fin da ton to gua
se re te muaria ta ho guasimaso o. o. o.
ya ya a. o. o. o. ya a ya a o. o. o.
ya ya a dia ma tian gue ta.

(Ortiz, 1965: 2)

Pieza sin titulo eserinde Brouwer aynı şekilde açılıшта noktalı sekizlik Do# notasını kullanarak beşinci derecenin beşlisini duyurur. Daha sonra bu tematik bölümü Si kök notasında sonlandırır. Ortiz'in derlemesindeki Afrika ilahisiyle karşılaştırıldığında, Brouwer'in temasının inşasında bir Afro-Küba motifini uyandırmaya çalıştığı görülmektedir. Ayrıca, Brouwer'in eseri ile Ortiz'in transkripsiyonu arasındaki diğer benzerlikler, çeşitli senkoplar ile ve özellikle “*O ya ya lumba lumba*” eseri boyunca kullanılan *tresillo*ya da işaret ettiği anlaşılmaktadır.

Görsel 3. *Pieza sin titulo*

(Brouwer,1982: 1)

Preludio

Preludio, 1956'da yazılan bir başka erken dönem eseridir. Brouwer'e göre, beste yapmaya başladığında bu eseri iyi ve gizemli olarak belirtmiştir, ayrıca temel unsurlara yönelik özel zevkinin bir kanıtı olarak görmüştür. Bu tema *Pieza sin titulo* eserinde kullanılanlardan oldukça farklı, açık bir şekilde popüler ve daha çok, tasasız bir karaktere sahip olduğu için 'gizemli' ifadesi belki de erken kullanılmıştır. Yapısı, I. ve V. derece temel akorların karmaşık olmayan değişimine dayanan basit bir armonik yapı öne sürer ve Do majör tonundadır. Besteci, bu temanın da mevcut bir Afro-Küba teması olmadığını, ancak Afro-Küba motiflerinden muazzam bir şekilde etkilendiğini belirtmiştir.

Buna bağlı olarak eserin ritmik dokusu karakteristik bir Afro-Küba senkoplu dokuya bürünür ve bu özellik hemen fark edilebilir. Bu, *Pieza sin titulo* eserinde de aynı şekilde belirgindir ve bestecinin

sonraki eserlerinin çoğunluğuna da nüfuz ettiği anlaşılmaktadır. *Preludio*'nun ritmi 6/8'lidir. Ancak ikinci ölçüde bir ikileme olduğu görülmektedir. Sonraki ölçülerde bu özellik, tekrar ortaya çıkan iki sesli bir akor ile vurgulanmaktadır. Eserde zaman zaman 2/4 lük vuruş öne çıkarken, 3/4 lük vuruş düzenli olarak görülmektedir. Bas ses bu üçleme şeklinde devam eden ölçüyü seslendirir ve üst perdede bazı taklitlerin meydana geldiği gözlemlenmektedir. Üçlemeler parçanın kapanışına doğru daha belirgin bir şekilde tekrarlanır ve burada dört sesli akorlar ile ifade edildiği gözlemlenmiştir.

Eserin başlangıcında üst ses temayı duyurur bu da belirtildiği gibi I. ve V. dereceler arası geçişi ortaya çıkarır. Sekiz ölçümlük tema sona ererken, bu noktada vurgulanan V. derecedeki melodi kendini rahatça tekrarlayabildiği için döngüsel yapıyı güçlü bir şekilde sürdürebilmektedir. Tek başına temanın tonalitesi, majör ikili ve üçlü aralıkların öne çıkmasıyla Do majör tonunu vurgulamaktadır. Bu eserde Brouwer'in temasının Afro-Küba motifini doğrulamak için Fernando Ortiz'in koleksiyonundaki karşılaştırmalı örnekleri incelemek gerekmektedir.

Geleneksel Afro-Küba eseri olan *Rumba popular*, dans ritmini sağ elin bastaki *tresillo*ya katışı senkronize akorlar ile çaldığı eşlikten aldığı gözlemlenmektedir. Ezgi açık bir sol majör tonalitesindedir ve benzer şekilde sekiz ölçü uzunluğundadır. Bununla birlikte, ritmi düzenli bir ölçüye göre ayarlanmıştır. Bu sayede eşlikten ayırt edilebilmektedir. Önemli olan, eserin Brouwer'in ezgisini tipikleştiren hafif atımlı temposudur. Dahası, *Rumba popular*'i sadece I. ve V(7) (Dominant 7'li) üzerine yapılandırmıştır. İlk dört ölçüdeki ezgi, tonik, mediant ve supertonik olmak üzere sadece üç perde üzerine inşa edilmiştir. Bu, *Preludio* eseri ile karşılaştırılabilecek bir başka karakter özelliği olduğu anlaşılmaktadır. Majör ikili ve üçlü aralıklar Afro-Küba geleneğinden gelen melodilerin ayrılmaz bir bileşenini oluşturduğu gözlemlenmektedir.

Görsel 4. *Preludio*



(Brouwer, 1956: 1)

Fuga No.1

1957 yılında yazmış olduğu *Fuga No.1*, üç sesli bir kontrapuntal eserdir ve Afrika kökenli ritmik yapıyı benzer şekilde sürdürmektedir. Eser, Brouwer'in polifonik geleneğin biçimsel yapı ve tekniklerine yönelik artan farkındalığının ve düşkünlüğünün açık bir ifadesi olmuştur. Nitekim *Fuga'nın* yanı sıra, daha sonraki gitar eserlerinin gelişim bölümleri de sıklıkla kontrapuntal dokulara bürünmektedirler. Tahmin edilebileceği gibi *Fuga No.1*, çok sesli müziğin biçimsel yapısı içinde yer alan Afro-Küba melodik ve ritmik unsurlarını kullanmaktadır. Fügün ilk teması 19. yüzyıl Afro-Küba teması iken, kapanış teması bestecinin iddia ettiğine göre '16. yüzyıldan kalma bir mutlak Afro-Küba temasıdır. Dahası, bu temalar bestecinin kendine aittir ve Afrika kıtasında konuşulan bazı lehçelerin yarattığı etkileşimlere dayanmaktadır. Brouwer'e göre *Fuga No.1*, 'kültürlerin karışımının, açık bir örneğini göstermektedir. Örneğin *ragtime*'i da 'beyaz ve 'siyah'ın, yani Avrupalı ve Afrikalı'nın bir birleşimi olarak değerlendirmektedir. Piyanoda polka ritmi sol elde seslendirilirken, sağ el de Afro-Küba senkoplu ritimlerini iera etmektedir. Aynı şekilde Brouwer'e göre Küba dans formu *varzon* da aynı prensibe dayanır, çünkü Afrika'dan gelen *çinquillo* ile Avrupa'dan gelen polka ritimleri dönüşümlü olarak kullanıldığı gözlemlenmektedir (Kronenberg, 1998: 41).

Fuga eseri üç seslidir ve alto partisi ilk temayı girişteki dört ölçü içinde duyurur. İlk melodik cümle, dört notalı Re-Sol-Fa-Mi alt yapısına dayanan Dorian modundadır. Tematik Re perdesi açılıшта bir pedal noktası olarak ortaya çıkmaktadır. Açılıştaki tematik ifade, fügün bazı yapısal unsurlarını, yani ayırt edici dörtlüleri ve üçlüleri barındırmaktadır. Tam dörtlü, açılıшта Re ve Sol sesleri kullanılır ve ortaya çıkan tematik malzemeye daha da işlenir hale getirmektedir.

Bestecinin de belirttiği gibi, eser Afro-Küba senkopu ile düzenli ritmik aktivitenin değişimini içermektedir. Cevap cümlesinin soru cümlesine karşı seslendirilmesiyle, bu amaç daha da ileri bir noktaya taşınmıştır. Çünkü soprano'nun ritmik düzeni cevap cümlesiyle tersine döndüğü gözlemlenmektedir. Sonraki ölçülerde sesler her iki geleneği eşzamanlı olarak birbirlerine karşı ifade etmektedirler. Eserin sonlarına doğru, melodik yapının daha tiz perdede yer değiştirdiği kısımda, aksanlı vuruşlar Küba kültürüne birkaç yüz yıl önce girmiş olan Afrika'nın belirli bölgelerindeki ayinlerde kullanılan davullarının vuruşları olduğu anlaşılmaktadır.

Tres Apuntes (1959)

Brouwer'in ileri tekniklerin kullanımındaki entelektüel gelişimi belki de en açık şekilde ve en gelişmiş solo gitar eseri olan *Tres Apuntes*'de görülmektedir. Üç bölümden oluşan eser, Brouwer'in etkilendiği bestecilere bir övgü niteliğindedir. Bu besteciler Stravinsky, Bartók, Falla ve Debussy'dir. Bölümler sırasıyla bu bestecilerle yakından ilişkili belirli teknik ve stilleri ön plana çıkarmaktadır (Hakes, 1982: 129). İlk bölüm olan 'Del el Homenaje a Falla', bestecinin sadece Falla'ya değil, Debussy'ye olan hayranlığını da ifade etmektedir. Brouwer, Falla'yı onurlandırmak için İspanyol gitarına olan derin farkındalığını ve saygısını, çalgının çok çeşitli tınısal yönlerini derinlemesine keşfederek ortaya koymaktadır. Eser aynı zamanda İspanya üzerindeki Mağribi kültürel etkisinin simgesi olan Frigyen modundaki ilahi unsurlara da dikkat çekmektedir. Aynı eser Debussy'nin “*La Soirée dans Grenade*” adlı piyano prelüdünün temasını da içermektedir. *Soirée* melodisi ilk olarak açılıшта bas çizgisinde ortaya çıkar ve daha sonraki ölçülerde çeşitli dönüşümler meydana geldiği gözlemlenmektedir. Eserin ilk bölümü 'Del el Homenaje a Falla'nın B kısmının başlangıcında *Soirée* temasını duyurmaktadır. Bu tema periyodik olarak ve parçalı bir şekilde sunulmuştur. Eserin başındaki değiştirilmiş minör üçlü yapısı, bazı motiflerle kesintive uğramıştır. Debussy'nin temasının tam ton dizisi üzerine inşa edilmiş olması da dikkat çekicidir; bu dizinin unsurları Brouwer'in Debussy'ye olan saygı duruşunu da benzer şekilde ifade etmektedir. Brouwer'in Debussy'nin izlenimci tarzını algılayışı, *Soirée*'nin karakteristik özellikleri olan majör ve minör armonilerin, paralel akor ilerlemelerinin ve pedal seslerinin birleşiminde de yansıtıldığı anlaşılmaktadır.

Tres Apuntes'in ikinci bölümü 'De un fragmento instrumental', *ostinato* figürünün kullanımı yoluyla Stravinsky'yi onurlandırdığı anlaşılmaktadır. Bu eser, Rus bestecinin kendine özgü vurmali stillerini güçlü bir şekilde vurgularken, ritmik, metrik ve melodik değişikliklere uğramaktadır. Brouwer'in Bartók'a övgü olarak yazdığı üçüncü ve son övgü eseri 'Sobre un canto Bulgaria'da Macar bestecinin eserlerinin çoğunda ayırt edici bir özellik olan Bulgar halk şarkısını simgeleyen bir melodiyi yapısal unsur olarak kullandığı gözlemlenmektedir (Hakes, 1982: 129).

Değişen ritmik yapılarla karakterize edilmesine rağmen *Tres Apuntes*, Küba-İspanyol halk dansı ritmi *Guajira*'nın 6/8 ve 3/4'lük değişimiyle temel bir yapıdadır. *Guajira* dansında 6/8'lik ve 3/4'lük ritimlerin düzenli değişimine ise yer verilmez, bu değişimler ara sıra görülmektedir. Melodik çizgiler belirgindir ve bu özellikler

bestecinin kültürel köklerinden türettiği çeşitli ritimlerin hem kesinliğine hem de yer değiştirmesine katkıda bulunmaktadır. Genellikle poliritmik veya polimetrik olarak adlandırılan iki ya da daha fazla motifin bir araya getirildiği bir gruptur. Batı ve Orta Afrika'da çok popüler olduğu ve zamanla Afro-Küba halk kültürünün önemli bir özelliği haline geldiği gerçeği önemli bir yer tutmaktadır.

Elogio de la Danza (1964)

Brouwer *Elogio de la danza*, adlı eserini daha titiz bir çalışmanın zirvesi olarak belirtmiştir. 1964 yılında bestelenen bu eser, Brouwer'in ilk stilistik döneminin son, en olgun ve beğenilen solo gitar eserini temsil etmektedir (Dumond, 1988: 8).

Elogio de la danza geniş bir yelpazede ileri teknikler kullansa da tonal sistemin temelini korumaktadır. Bestecinin sıklıkla atonal diziler, kromatik süslemeler ve birbirine çarpışan majör-minör değişimleriyle güçlendirilen karmaşık armonileri yaratıcı bir şekilde kullanması oldukça dikkat çekici olduğu gözlemlenmektedir. Eserin temel fikirleri, ilk bölümün başlangıcından itibaren geniş vuruşlarla yayılarak duyurulmaktadır. Eserin açılışında duyulan akorların tiz sesleri, eserin tamamına yayılan sakin ve ferah havayı oluşturmaktadır. Bu motifler, minör ikili, üçlü, dörtlü ve yedililer üzerine kurulu akor yapılarının belirgin kullanımıyla sürekli olarak geliştirilmektedir. Eser, bestecinin de belirttiği gibi bale dünyasına güçlü bir gönderme yapmaktadır. Bu sayede eser, bölümün genelindeki sakinleştirici tonu hem başlatan hem de sürdüren bir dizi hassas tınısal efektler içerdiği anlaşılmaktadır.

İkinci bölüm, oldukça sert ve belirgin olarak gitarda kullanılan efektlerle desteklenen bir ritmik yapıyı yansıtmaktadır. İlk bölümden önemli ölçüde farklılık gösteren ikinci bölüm, Stravinsky'nin sıradan zayıf zamanlı kalıplarını öne çıkarmaktadır. Bölümün güçlü havası zaman zaman *flamenko* gitarının karakteristik özellikleri olan *rasguado* ve golpe teknikleriyle desteklenmektedir. Mi majör akorları periyodik olarak açık bir zıtlık içinde tınladığı gözlemlenmektedir (Kilvington, 1989: 14).

Görsel 5. Elogio De La Danza İkinci Bölümden Alıntı

The image displays a musical score for 'Elogio De La Danza' by Heitor Brouwer. It consists of six staves of music. The first staff is marked 'ritmico' and features a complex rhythmic pattern. The second staff is marked 'Abzoge' and 'fresco'. The third staff is marked 'sul ponticello' and 'rall.'. The fourth staff is marked 'sul ponticello' and 'rall.'. The fifth staff is marked 'sul ponticello' and 'rall.'. The sixth staff is marked 'a tempo' and 'rall.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

(Brouwer,1964: 4)

İkinci bölüm olan *Obstinato*'nun *Vivace* kısmındaki örnekler, bestecinin Afrika kültürüyle olan yakın bağını belirgin bir şekilde ortaya çıkarmaktadır. Bu bölüm, köy seslerindeki tanıdık ritmik figür *tresillo*'yu hatırlatmaktadır. Bu özellik sürekli yinelenirken, ünlü *cinquillo* eserindeki gibi üst dört seste varlığını hissettirdiği anlaşılmaktadır.

Hem *tresillo* hem de *cinquillo* adlı eserlerde karakteristik özelliklerin ortaya çıkışı, bu yenilikçi eserin tipik olarak daha kesin bir senkoplu doku kullandığını göstermektedir. Senkoplu ritimlerin ustaca kullanımı Brouwer'in eserlerinin genelini büyük ölçüde karakterize ettiği görülmektedir. Bu yapıların bu eserde kullanımı ayrıca bestecinin Küba'nın ulusal mirasının Afrika kökleriyle olan yakın ilişkisinin altını çizmektedir.

İkinci ve Üçüncü Dönem Eserleri (1968-)

Brouwer'in ikinci dönemine (1968-1979) ait gitar eserleri, uluslararası çağdaş müziğin belirleyici stillerine bürünerek sanatsal gelişimi üzerindeki büyük etkisini ortaya koymuştur. *Canticum* (1968), *La espiral eterna* (1970), *Per Suonare a due* (1972), *Parabola* (1973-74) ve *Tarantos* (1973-74) gibi eserleri, icracıyı ve dinleyiciyi

birbirini takip eden kromatik kümelere, atonal duyumlara maruz bırakmıştır. Bu eserler ayrıca nota sürelerine ve gitarda daha önce bu ölçekte yaygın olarak karşılaşılmamış çok sayıda kullanılan percussion (vurmalı) sese maruz bırakmak üzere tasarlanmış ve yazılmışlardır. Besteci bu dönemde ağırlıklı olarak yapısal ve teknik yeniliklerle ilgilenmiş olsa da, eserlerinde 1980'den günümüze kadar geleneksel Afro-Küba temaları, ritimleri yeni tekniklerle yazmıştır. *Variations sur un theme de Reinhardt* (1984) Brouwer'in ilk büyük tema ve varyasyon örneğidir ve aynı zamanda ünlü müzisyenler Robert Vidal ve Django Reinhardt'a bir saygı duruşu niteliğinde olmuştur. İngiliz gitar virtüözü Julian Bream'in daha 'sağlam' ve ' karmaşık' gitar eserleri için yaptığı çağrıya Brouwer, o dönemdeki yazdığı en kapsamlı gitar eseri olan 1990 yılında bestelediği *Sonata No.1* ile yanıt vermiştir. *El rito de los Orishas* (1993) Uruguaylı gitar ustası Alvaro Pierri'ye ithafen yazılmıştır. Daha önceki birçok eserine benzer bir şekilde, eser “Yoruba” ayini müziğinden esinlenmiştir. Eserde, bestecinin almetifarikalarından biri olan ve bu örnekte Yoruba töreni ayinlerinin özelliğini yansıtan alt perdede tekrar eden notalar kullanılmaktadır.

Sonat biçiminde yazılmış üç bölümlü bir eser olan *El Decameron negro* (1980), Brouwer'in belki de en unutulmaz eserlerinden biri olduğu görülmektedir. Afrika mitolojisine dayanan eser, besteci tarafından evrenselliğe batmış bir sanatın iyi bir örneği' olarak değerlendirilmektedir. *El Decameron negro*, Alman antropolog Leo Robenhuis tarafından 1910 yılında derlenen Batı Afrika halk masalları derlemesinden esinlenilmiş olması açısından önemli bir yer tutmaktadır (Kronenberg, 1998: 44). Eserin üç bölümü olan *La arpa del guerrero* (Savaşçının arpa), *La huida de los amantes por el valle de los ecos* (Aşkların yankılar vadisindeki uçuşu) ve *Ballada de la doncella enamorada* (Aşk hastası genç kızın baladı) hem geleneksel folklorun hem de Afrika kıtasının coğrafi panoramasının kalıcı ve müzikal açıdan ilgi çekici tasvirlerini sunduğu görülmektedir.

SONUÇ

Leo Brouwer'in gitar için yazdığı eserler, bazı tarihsel koşulların boşluklarını doldurma arzusuyla ve çalgı alanında daha önce ihmal edilmiş çağdaş bir anlam ortaya koymaktadır. Uluslararası bir dil yaratma arzusunda, düşüncelerini hayata geçirmiştir. Sadece köklü Afrika geleneğinden ilham alarak değil, aynı zamanda büyük bestecilerden de ilham alarak yazdığı eserler sayesinde klasik gitarı

uluslararası boyuta taşımıştır. Bu bağlamda Brouwer, yapısal karmaşıklığa odaklanmıştır. Kendi ifadesiyle dinleyicinin entelektüel yetilerini rahatsız etmeyecek şekilde kolayca tanınan popüler sanatlar arasında genellikle var olan çelişkiyi ortadan kaldırmaya çalışmıştır. Bu girişim sayesinde Brouwer, halk kültürünün bazı yönlerini kucaklayıp teşvik ederken aynı zamanda eleştirel boyutlarını da yükselterek genel dinleyici kitlesi için erişilebilir olmaya devam etmiştir.

GERİ ÇEKME

KAYNAKÇA

- Century, Paul Reed. (1991). The principles of pitch organization in Leo Brouwer's atonal music for guitar, Unpublished Ph.D. Dissertation, University of California at Santa Barbara.
- Dausend, Michael Gerd. (1990). Structure is a fundamental element of my work: An interview with Leo Brouwer, (R. Augustine transl.), *Guitar Review*, No. 82 (Summer), pp. 10–16.
- Dumond, A. and Denis, F. (1988). Entretiens avec Leo Brouwer, *Les Cahiers de la Guitare* (4e Trimestre), pp. 12–20.
- Hakes, John. (1982). Leo Brouwer: Early influences in *Tres Apuntes*, *Soundboard*, No. 2 (Summer), pp. 129–131.
- Kilvington, Chris. 1989. Step by Step: An analysis of the techniques employed by both hands in six bars of Leo Brouwer's *Elogio de la danza*, *Classical Guitar* (August), pp. 14–15.
- Kronenberg, Clive. (1998). Masters research files: Discussions with Leo Brouwer, and notes from his composition classes, Nürtingen Guitar Festival, Germany.
- Kronenberg, Clive. (2000) Cuban artist Leo Brouwer and his works for solo guitar – from *pieza sin titulo* to *elogio del la Danza*: a contextual-analytical study, unpublished M.Mus. Dissertation, University of Cape Town.
- Kronenberg, Clive. (2004) Let us play for our children: a reappraisal for the guitar tutor, *Guitarra Magazine*, Issue 15,
- Kronenberg, Clive. (2004) The value of culture in revolutionary Cuba, *UNISA Latin American Report*, Vol. 20, No.2, pp. 24–45.
- Kronenberg, Clive. (2005) Illustrations of cultural universalism in Cuba Vol. 21, No.2, pp. 56–75.
- McKenna, Constance. (1988). An Interview with Leo Brouwer, *Guitar Review*, No. 75 (Fall), pp. 10–16.
- Moore, Robin. (1994). Representations of Afrocuban expressive culture in the writings of Fernando Ortiz, *Latin American Music Review*. Vol. 15, No. 1 (Spring/Summer), pp. 32–53.
- Walters, Gareth (1984). Leo Brouwer, *Classical Guitar* (September), pp. 17–19.