

**E. GRANADOS'UN PİYANO ESERLERİNİN F. GOYA'NIN TABLOLARI İLE
İLİŞKİLENDİRİLEREK İNCELENMESİ VE BU ESERLERİN İSPANYOL
MÜZİĞİ ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

BENGİSU TÜRK

**MERSİN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

MÜZİK ANA SANAT DALI

**MERSİN
MAYIS-2019**

**E. GRANADOS'UN PİYANO ESERLERİNİN F. GOYA'NIN TABLOLARI İLE
İLİŞKİLENDİRİLEREK İNCELENMESİ VE BU ESERLERİN İSPANYOL
MÜZİĞİ ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

BENGİSU TÜRK

**MERSİN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

MÜZİK ANA SANAT DALI

DANIŞMAN



Dr. Öğr. Üyesi DENİZ KAYA

MERSİN

MAYIS-2019

ONAY

Bengisu Türk tarafından Dr. Öğr. Üyesi Deniz KAYA danışmanlığında hazırlanan "E. Granados'un Piyano Eserlerinin F. Goya'nın Tabloları ile İlişkilendirilerek İncelenmesi ve Bu Eserlerin İspanyol Müziği Üzerindeki Etkileri" başlıklı bu çalışma, aşağıda imzaları bulunan jüri üyeleri tarafından oy birliği/çokluğu ile Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Görevi	Ünvanı, Adı ve Soyadı	İmza
Başkan	Dr. Öğr. Üyesi Deniz KAYA	
Üye	Prof. Celil Hakan ÇUHADAR	
Üye	Dr. Öğr. Üyesi Tuba ÖZKAN	

Yukarıdaki Jüri kararı Güzel Sanatlar Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 16.10.2019 tarih ve 2019/57 sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Doç. Dr. Savaş YILDIRIM
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü



ETİK BEYAN

Mersin Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliğinde belirtilen kurallara uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada,

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak kullandığımı,
- Kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- Bu tezin herhangi bir bölümünü Mersin Üniversitesi veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı,
- Tezin tüm telif haklarını Mersin Üniversitesi'ne devrettiğimi beyan ederim.

ETHICAL DECLARATION

This thesis is prepared in accordance with the rules specified in Mersin University Graduate Education Regulation and I declare to comply with the following conditions:

- I have obtained all the information and the documents of the thesis in accordance with the academic rules.
- I presented all the visual, auditory and written information and results in accordance with scientific ethics.
- I refer in accordance with the norms of scientific works about the case of exploitation of others' works.
- I used all of the referred works as the references.
- I did not do any tampering in the used data.
- I did not present any part of this thesis as another thesis at Mersin University or another university.
- I transfer all copyrights of this thesis to the Mersin University.

09 Mayıs 2019/09 May 2019

İmza / Signature



Öğrenci Adı ve Soyadı / Student Name and Surname

Bengisu Türk

ÖZET

Sanatlar arasındaki ilişkinin yüzyıllar boyunca varlığını korumuş olduğu bilinmektedir. 19. yüzyılda daha ön plana çıkmış olan resim ve müzik ilişkisi bu bağlamda önemli bir yer tutmaktadır. Bu ilişkinin doğurduğu bütünlük sayesinde müzik daha somut değerlerle birleşmiş ve eseri icra eden sanatçılara ve dinleyici kitlesine daha belirgin bir yol göstermiştir.

İspanyol besteci Enrique Granados, Goyescas Piyano Süiti'ni ve ardından Goyescas Operası'nı İspanyol ressam Francisco de Goya'nın eserlerinden etkilenerek yazmıştır. Granados'un Goyescas'ı ile Goya'nın Kapriçyolar'ı arasındaki ilişki ilk bakışta anlatılan hikayenin zıtlığı sebebiyle birbirinden uzak görünmektedir. Bunun sebebi, Kapriçyolar'ın toplumsal olayları eleştirel, ürkütücü ve karanlık bir şekilde yansıtması ve buna karşılık olarak, Granados'un Goyescas Piyano Süit'indeki Majismoların bir aşk hikayesini anlatmasıdır. Goyescas ve Kapriçyolar arasındaki en önemli bağlantı ise Majismo karakterleridir.

Bu tez çalışmasında, Enrique Granados ve Francisco de Goya'nın yaşamları, stilleri ve müzikal anlayışları incelenip, bu iki sanatçı arasında nasıl bir ilişki olduğu araştırılmıştır. Goyescas Piyano Süiti ve Goya'nın eserleri arasındaki bağlantı ve biçimsel inceleme yapıldıktan sonra, Granados'un aynı başlıklı eseri Goyescas Operası'nın konusu, bu iki eser arasındaki benzerlik ve farklılıklar araştırılmıştır.

Granados'un Goyescas Piyano Süiti'ni yazarken etkilendiği tek kişi Goya değildir. Besteci, Scarlatti'nin Sonatlarından, Francisco Ramón de la Cruz'un oyunundan, Blas de Laserna'nın Tonadilla'sından da etkilenmiştir. Öğretmeni Felipe Pedrell'in etkisi hem Granados'un hem de Granados'un çağdaşları olan Isaac Albéniz ve Manuel de Falla'nın eserlerinde de görülmektedir. Pedrell öğrencilerinin eserlerinde kullanması için İspanyol halk şarkılarını toplamış, bu sayede Granados, Albéniz ve Falla İspanyol piyano müziğinin altın çağını başlatmıştır.

İspanya'da yaşamış medeniyetler, İspanyol kültürünü etkilemekle kalmayıp, bu etkiyi müziğe kadar uzandırmışlardır. Bu medeniyetlerin yaşadığı dönemlerde süre gelen kültürel ve müzikal biçimlenmenin İspanyol müziğini nasıl etkilediği incelenmiştir. Bu etkilerin Granados, Albéniz ve Falla'nın eserlerinde nasıl yer bulduğu araştırılıp, üç bestecinin stillerinin ortak özellikleri ve farklılıklarıyla İspanyol piyano müziğinin yaratılmasında ne gibi roller oynadıkları incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Enrique Granados, Francisco de Goya, Goyescas, Majismo, İspanyol Müzik.

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Deniz KAYA, Mersin Üniversitesi, Müzik Anasanat Dalı, Mersin.

ABSTRACT

It is known that the relationship between arts has protected its existence for centuries. In this respect the relationship between painting and music which came into prominence more in the 19th century is very important. By means of the wholeness that relationship caused, music has united with more concrete values and has leaded much clearer way to the audiences and the musicians performed the piece.

The Spanish composer Enrique Granados composed Goyescas Piyano Suite and Goyescas Opera by being affected from the Spanish artist Francisco de Goya's paintings. At first sight, because of the contrary story told the relationship between Granados' Goyescas and Goya's Caprichos seems far from each other. This is because, while the Majismos in Granados' Goyescas Piano Suite tell a love story, Caprichos tell the social events in a critical, scary and darkness way. The most important relationship between Goyescas and Caprichos are the Majismo characters.

In this thesis, Enrique Granados and Francisco de Goya's lives, styles and musical comprehends have been analyzed and what kind of relationship between these two performers has been searched. After the relationship between Goyescas Piano Suite and Goya's paintings and formal analysis are researched, Granados' the same titled piece Goyescas Opera's subject, the differences and the similarities between these two pieces have been observed.

Granados was affected by not only Goya but also Scarlatti's Sonatas, Francisco Ramón de la Cruz's play, Blas de Laserna's Tonadilla while he was writing Goyescas Piano Suite. His teacher Felipe Pedrell's effect has been seen on both Granados and Granados' comtemporaries Isaac Albéniz and Manuel de Falla's pieces. Pedrell collected Spanish folk songs to enable his students use them in their pieces and thus, Granados, Albéniz and Falla have started the golden age of Spanish piano music.

The civilizations lived in Spain effected not only Spanish culture but also their music. In this work, how the cultural and musical formation during these civilizations effected the Spanish music has been investigated. Moreover, how these effects take place in Granados, Albéniz and Falla's pieces has been searched and what kind of roles of these three composers' common trait and differences take place in creating Spanish piano music has been investigated.

Keywords: Enrique Granados, Francisco de Goya, Goyescas, Majismo, Spanish Music.

Advisor: Dr. Öğr. Üyesi Deniz KAYA, Department of Music, Mersin University, Mersin.

TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmasının araştırma ve yazım s¼recinde karşılaştığım her t¼rl¼ zorlukta bilgisi ve d¼ř¼nceleriyle yanımda olan, vaktini ve yardımlarını benden esirgemeyen danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Deniz KAYA'ya, İspanyol müziğine beni daha da yakınlaştıran, bu konuyu araştırmaya teşvik eden ve materyal toplamam konusunda yardımcı olan piyano hocam Misha DACIĆ'e ve çalışmalarım sırasında sabır ve destekleri ile motive olmamı sağlayan aileme, arkadaşlarıma ve hocalarıma sonsuz teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

	Sayfa
İÇ KAPAK	ii
ONAY	iii
ETİK BEYAN	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
TEŞEKKÜR	vii
İÇİNDEKİLER	viii
TABLolar DİZİNİ	ix
ŞEKİLLER DİZİNİ	x
GİRİŞ	1
1. ENRIQUE GRANADOS (1867-1916)	2
1.1. Bir Pedagog Olarak Granados	6
2. FRANCISCO DE GOYA (1746-1828)	9
3. GOYESCAS: LOS MAJOS ENAMORADOS OP. 11	14
3.1. Los Requeiebros	16
3.2. Coloquio en la Reja	24
3.3. El Fandango de Candil	31
3.4. Quejas o la Maja y el Ruiseñor	39
3.5. El Amor y la Muerte: Balada	47
3.6. Epilogo: Serenata de Espectro	57
4. EL PELELE	63
5. GOYESCAS OPERASI	65
5.1. Birinci Tablo	66
5.2. İkinci Tablo	66
5.3. Üçüncü Tablo	67
6. E. GRANADOS'UN ÇAĞDAŞLARI	68
6.1. Isaac Albéniz (1860-1909)	68
6.2. Manuel de Falla (1876-1946)	70
7. İSPANYOL MÜZİĞİNİN KISA TARİHİ	73
7.1. E. Granados, I. Albéniz ve M. de Falla'nın Müzikal Yapı ve Anlayışları	76
SONUÇ	79
KAYNAKLAR	81
ÖZGEÇMİŞ	86

TABLÖLAR DİZİNİ

	Sayfa
Tablo 5.1. Goyecas Operası'ndaki bölümler	67



ŞEKİLLER DİZİNİ

	Sayfa
Şekil 1.1. Enrique Granados	3
Şekil 2.1. Francisco de Goya	10
Şekil 3.1. Goya Kapriçyo Tal para qual	16
Şekil 3.2. Blas de Laserna Tirana del Trípili	17
Şekil 3.3. Enrique Granados, Los Requeiebros Op.11 No.1, 1-13. ölçü 1. copla	18
Şekil 3.4. Enrique Granados, Los Requeiebros Op.11 No.1, 33-38. ölçü	18
Şekil 3.5. Enrique Granados, Los Requeiebros Op.11 No.1, 57-80. ölçü 2. copla	19
Şekil 3.6. Enrique Granados, Los Requeiebros Op.11 No.1, 102-114.	20
Şekil 3.7. Granados Tonadilla El Majo Olvidado 25-30. ölçü	21
Şekil 3.8. Granados Tonadilla El Majo Olvidado 37-43. ölçü	21
Şekil 3.9. Enrique Granados, Los Requeiebros Op.11 No.1, 205-233. ölçü	22
Şekil 3.10. Enrique Granados, Los Requeiebros Op.11 No.1, 293-310. ölçü	23
Şekil 3.11. Granados'un Coloquio en la Reja çizimi	24
Şekil 3.12. Enrique Granados, Coloquio en la Reja Op.11 No.2, 1-12. ölçü	25
Şekil 3.13. La maja dolorosa No.1	25
Şekil 3.14. Granados'un El Amor del Maja taslağı	26
Şekil 3.15. Enrique Granados, Coloquio en la Reja Op.11 No.2, 28-48. ölçü	26
Şekil 3.16. Enrique Granados, Coloquio en la Reja Op.11 No.2, 80-88. ölçü	27
Şekil 3.17. Enrique Granados, Coloquio en la Reja Op.11 No.2, 103-117. ölçü	28
Şekil 3.18. Jacara, Danza para cantar y bailar 49-53. ölçü	29
Şekil 3.19. Enrique Granados, Coloquio en la Reja Op.11 No.2, 146-168. ölçü	30
Şekil 3.20. Enrique Granados, Coloquio en la Reja Op.11 No.2, 187. ölçü	31
Şekil 3.21. Enrique Granados, El Fandango de Candil Op.11 No3, 1-13. ölçü	32
Şekil 3.22. Enrique Granados, El Fandango de Candil Op.11 No3, 14-29. ölçü	33
Şekil 3.23. Enrique Granados, El Fandango de Candil Op.11 No3, 1-6. ölçü	34
Şekil 3.24. Goyescas Operası, Tablo 2, Sahne 1, 1-7. ölçü	34
Şekil 3.25. Enrique Granados, El Fandango de Candil Op.11 No3, 39-44. ölçü	35
Şekil 3.26. Enrique Granados, El Fandango de Candil Op.11 No3, 60-71. ölçü	36
Şekil 3.27. Enrique Granados, El Fandango de Candil Op.11 No3, 80-85. ölçü	37
Şekil 3.28. Enrique Granados, El Fandango de Candil Op.11 No3, 104-105. ölçü	37
Şekil 3.29. Enrique Granados, El Fandango de Candil Op.11 No3, 112-120. ölçü	38
Şekil 3.30. Enrique Granados, El Fandango de Candil Op.11 No3, 170-177. ölçü	39
Şekil 3.31. Valensiya halk melodisi	40
Şekil 3.32. Enrique Granados, Quejas o la Maja y el Ruiseñor Op.11 No4, 1-19. ölçü	41
Şekil 3.33. Enrique Granados, Quejas o la Maja y el Ruiseñor Op.11 No4, 20-26. ölçü	42
Şekil 3.34. Enrique Granados, Quejas o la Maja y el Ruiseñor Op.11 No4, 31-39. ölçü	43
Şekil 3.35. Enrique Granados, Quejas o la Maja y el Ruiseñor Op.11 No4, 40-47. ölçü	44
Şekil 3.36. Enrique Granados, Quejas o la Maja y el Ruiseñor Op.11 No4, 55-67. ölçü	45
Şekil 3.37. Enrique Granados, Quejas o la Maja y el Ruiseñor Op.11 No4, 68-84. ölçü	46
Şekil 3.38. Goya Kapriçyo El Amor y la Muerte	47
Şekil 3.39. Enrique Granados, El Amor y la Muerte: Balada Op.11 No.5, 1-15. ölçü	48
Şekil 3.40. Enrique Granados, El Amor y la Muerte: Balada Op.11 No.5, 16-24. ölçü	49
Şekil 3.41. Enrique Granados, El Amor y la Muerte: Balada Op.11 No.5, 36-39. ölçü	50
Şekil 3.42. Enrique Granados, El Amor y la Muerte: Balada Op.11 No.5, 44-49. ölçü	51
Şekil 3.43. Enrique Granados, El Amor y la Muerte: Balada Op.11 No.5, 50-61. ölçü	52
Şekil 3.44. Enrique Granados, El Amor y la Muerte: Balada Op.11 No.5, 62-66. ölçü	53
Şekil 3.45. Enrique Granados, El Amor y la Muerte: Balada Op.11 No.5, 73-76. ölçü	53
Şekil 3.46. Enrique Granados, El Amor y la Muerte: Balada Op.11 No.5, 80-85. ölçü	54
Şekil 3.47. Enrique Granados, El Amor y la Muerte: Balada Op.11 No.5, 91-105. ölçü	55
Şekil 3.48. Enrique Granados, El Amor y la Muerte: Balada Op.11 No.5, 129-132. ölçü	56
Şekil 3.49. Enrique Granados, El Amor y la Muerte: Balada Op.11 No.5, 165-173. ölçü	56

Şekil 3.50. Enrique Granados, El Amor y la Muerte: Balada Op.11 No.5, 174-208. ölçü	57
Şekil 3.51. Enrique Granados, Epilogo: Serenata de Espectro Op.11 No.6, 1-8. ölçü	58
Şekil 3.52. Enrique Granados, Epilogo: Serenata de Espectro Op.11 No.6, 38-56. ölçü	59
Şekil 3.53. Enrique Granados, Epilogo: Serenata de Espectro Op.11 No.6, 57-62. ölçü	59
Şekil 3.54. Enrique Granados, Epilogo: Serenata de Espectro Op.11 No.6, 140-148. ölçü	60
Şekil 3.55. Enrique Granados, Epilogo: Serenata de Espectro Op.11 No.6, 169-174. ölçü	60
Şekil 3.56. Enrique Granados, Epilogo: Serenata de Espectro Op.11 No.6, 204-213. ölçü	61
Şekil 3.57. Enrique Granados, Epilogo: Serenata de Espectro Op.11 No.6, 260-262. ölçü	62
Şekil 4.1. Goya El Pelele	63
Şekil 6.1. Isaac Albéniz	68
Şekil 6.2. Manuel de Falla	71



GİRİŞ

Her milletin kendine ait ulusal kültürü ve bu kültüre ait müzikleri vardır. Bu müziklerden bazılarının klasik batı müziğinin içerisinde bir form olarak kullanılması Romantik dönemde birlikte oluşmaya başlar. Bununla birlikte, 19. yüzyılın sonlarına doğru doğan Nasyonalizm, Post-Romantizm ve Empresyonizm akımlarının kökleri de Romantik döneme dayanır. Besteciler, uluslararası ortak kuralları sanata uygulamaktansa, ulusal ve özel bir sanat yaratma peşindedir. Siyasi düşünce biçimi olan Nasyonalizm, 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında bir sanat akımı olarak ön plana çıkar.

Besteciler müziklerinde halk şarkılarını geliştirerek kullanmaya başlamış; eski ritimlerden, sade armonilerden, alt tabaka sınıftaki kişilerin söylediği şarkılardan ve danslardan yararlanmışlardır. Ulusalçılık akımı, halk sanatını ve özelliklerini desteklemiştir (Selanik, 1996: 186). İspanya'da ise bu akım, Enrique Granados, Isaac Albéniz ve Manuel de Falla'nın halk şarkılarını eserlerinde kullanarak kendi müziklerini bestelemeleriyle ortaya çıkmıştır.

Kültürel bir olgu olan Majismo, 18. yüzyılda geleneksel kıyafetler giyen, Katalan dili konuşan ve İspanyol öz geleneklerini yaşatan alt tabakadan gelen bir sınıftır. Bu halkın erkekleri Majo kadınları ise Maja olarak adlandırılır. Majaların giyim tarzı modern olmakla birlikte açık seçik bulunuyordu. Özgürlüklerine düşkün olan Majismolar aristokratları taklit ederken bir süre sonra aristokratlar Maja ve Majaların kılığına girerek onların eğlencelerine katılmaya başlarlar. Bu olgunun birçok İspanyol sanatçıyı etkilediği ve özellikle ressamların tablolarında, eskizlerinde ve goblen baskılarında sıklıkla tasvir edildiği görülür. Granados'la birlikte Majismolar yeni bir alan materyali olarak müzikte de ön plana çıkar.

Resim ve müzik ilişkisinin kesin bir çizgi ile ifade edildiği döneme Empresyonizm adı verilir. Dönemsel olarak bestelenen eserler görsel sanatları etkilerken, Empresyonist dönemle birlikte resim sanatı müziği etkilemeye başlar. Bu bağlantının devamı olarak sadece resim değil tarihi mimari yapılar da müzik üzerinde etkisini gösterir. Enrique Granados ve Francisco de Goya'nın sanatsal ilişkisi incelendiğinde, aralarındaki bağın yalnızca resim ve müzik ilişkisi değil, aynı zamanda bir fikir ortaklığı olduğu görülür.

1. ENRIQUE GRANADOS (1867-1916)

Pantaleon Enrique Granados y Campiña İspanya'nın Katalan bölgesindeki Llerida (Lérida) şehrinde 27 Temmuz 1867'de doğdu. Küba doğumlu olan babası Calixto Granados Armenteros, İspanyol ordusunda çalıştı. Annesi Enriqueta Elvira Campiña İspanya Santander'liydi (Kuriha, 2005:2-3).

Bilinmeyen bir nedenden dolayı Granados 1867'de değil, 1868'de doğduğunu öne sürmüştür. Yaşamı boyunca ve sonrasında birçok kaynağın Granados'un doğum yılını 1868 olarak göstermesinin sebeplerine ait bir takım örnekler vardır. 29 Mayıs 1903'te hayat sigortasını yaptırırken kendisine doğum yılı sorulduğunda 1868 olarak cevap vermiştir. 26 Mayıs 1907'de Albéniz'e yazdığı mektupta o yıl 40. yaş gününü kutlaması gerekirken, 27 Temmuz'da 39. yaş gününü kutlayacağını bildirmesi ise bir diğer kanıttır (Clark, 2006:12).

Granados müzik yeteneğini erken yaşta gösterdi. İlk piyano ve solfej eğitimini bando şefi Kaptan Jose Junqueda'dan aldı (Kurihara, 2005:3). 1874'te Granados ve ailesi Barselona'ya taşındı. Burada Escolonia De La Mercé'de Francisco Jurnet'ten ilk (resmi) piyano derslerini aldı (Ruiz, 2004:1). Granados daha sonra Barselona'nın seçkin öğretmenlerinden Juon Baptista Pujol (1835-1898) ile çalıştı. Pujol, aynı zamanda Katalan piyano okulunun kurucusu olarak anıldı (Hess, 1993:90). Pujol, Granados, Isaac Albéniz (1860-1909), Ricarda Viñes¹ (1875-1943), Carles Vidiella² (1856-1915) ve Joaquim Malats³ (1872-1912) yetiştirdi (Hess, 1991:6). Müzikal yeteneğini ve piyano tekniğini geliştirdikten sonra Granados 1883'te öğrencileri için Pujol'un organize ettiği yarışmaya katıldı. Bu yarışmada R. Schumann Sonata No. 2 ile Claudio Martinez Imbert'in zor bir eserini çaldı ve birincilik ödülü kazandı. Jüride Felipe Pedrell, Martinez Imbert ve Isaac Albéniz yer alıyordu (Clark, 2006:15). Bu yarışma sayesinde Pedrell ile tanışma fırsatı bulup, ertesi yıl Pedrell ile armoni ve kompozisyon çalıştı (Hess, 1991:6).

Granados'un Concepcion, Calixto, Jose ve Francisco adlarında dört kardeşi vardı. Babası ve büyükbabası gibi, Enrique'nin abisi Calixto erken yaşta askeriyeye girdi. Calixto 9 Mayıs 1858'de Havana'da doğdu. Haziran 1874'te harp okuluna başladı. Nihayetinde Binbaşı ünvanını aldı. Ailenin askeri geçmişine rağmen Granados askeriyeye hiç katılmadı. 1874'te abisi çatışma esnasında yaralandı. Babasının ve abisinin davul ve kornet eşliğinde eve dönmesine erken yaşlarında tanıklık etmesi Granados'un unutamadığı bir anı oldu. Bu tür anılar, onun piyano için askeri marş bestelerine ilham kaynağı oldu (Clark, 2006:12).

¹ Ricardo Viñes 5 Şubat 1875- 29 Nisan 1943 tarihleri arasında yaşamış İspanyol piyanisttir. Ravel, Debussy, Satie, Falla ve Albéniz'in birçok eserinin prömiyerini yapmıştır. Aynı zamanda Fransız besteci Francis Poulenc'in de öğretmenidir. (<https://www.allmusic.com/artist/ricardo-vi%C3%B1es-mn0001654664/biography>)

² Carles Gumersind Vidiella y Esteba İspanyol besteci ve müzisyendir. (https://es.wikipedia.org/wiki/Carles_Vidiella)

³ Joaquim Malats i Miarons İspanyol besteci ve piyanisttir. (https://es.wikipedia.org/wiki/Joaquim_Malats)



Şekil 1.1. Enrique Granados (<https://www.wrti.org/post/enrique-granados-had-just-conquered-america>)

Pedrell İspanya'nın en seçkin besteci, öğretmen ve müzikologlarından biriydi. Koyu ulusalçı olarak bilinen Pedrell, Manuel de Falla (1876-1946), Albéniz ve Granados gibi İspanyol bestecileri üzerinde büyük bir etki yaratmak için çaba gösterdi (Kurihara, 2005:3). Öğrencilerini, bestelerinde İspanyol halk şarkıları ve dans müziklerini kullanmaları için cesaretlendirdi (Hess, 1991:6). Granados'un sonraki bestelerinde Pedrell'in etkisi görüldü (Larrad, 2001:1).

Granados, maddi nedenlerden dolayı Pedrell ile çalışmalarını bitirmek zorunda kaldı. Ailesine destek olmak için Cafe de las Delicias'ta günde beş saat çalışmaya başladı (Hess, 1991:6-7). Bu şekilde kendisini geliştiremeyeceğini fark edip, çoğu İspanyol müzisyenin yaptığı gibi Paris'e gitmek istedi. Para biriktirmek için bu kafede çalışmaya devam etti. Şans eseri Granados kendisine maddi destek sağlayan, zengin Katalan iş adamı Don Edward Conde ile tanıştı (Kurihara, 2005:4).

Granados'un amacı Paris Konservatuvar'ına girmektir fakat geçirdiği uzun süreli ateşli hastalık sınava girmesine engel oldu. İyileştiğinde yaş sınırını geçtiği için okula giremedi (Hess, 1991:7). 1887-1889 yılları arasında Paris'te kalması onun için çok faydalı oldu (Kurihara, 2005:4). Paris Konservatuvarında çalışan Charles-Wilfrid de Beriot'dan özel dersler aldı (Ruiz, 2004:2). Pedal tekniği ve doğaçlama derslerine dışardan dinleyici olarak katıldı. Bu dersler Granados'un daha sonra uygulayacağı pedal teknikleri öğretimine büyük fayda sağladı (Kurihara, 2005:4-5). Beriot'nun üzerinde durduğu bir diğer konu ise doğaçlamaydı (Hess, 1993:91). Granados mükemmel bir doğaçlama yeteneğine sahipti (Leikin, 2002:11) ve bu dersler sayesinde yeteneğini üst seviyeye taşıdı (Kurihara, 2005:4-5).

İspanyol piyanist Alicia de Laroche, Granados'un resital programında çalmış olduğu El Pelele üzerinde yapılan son eklemeler hakkında yazdığı bir makalede Granados'un doğaçlama yeteneğini öne çıkardı. Granados yeni eserini nota ile çalmaya karar verdi ve öğrencisi Frank Marshall'dan sayfa çevirmesini istedi. Marshall iki sayfa sonra Granados'un notaya bağlı kalmadığını farketti. Sayfa çevirmeye ihtiyaç olmadığını görünce, arkasına yaslanıp El Pelele'nin harika yeni versiyonunu dinledi (Leikin, 2002:11).

1889'da geçici olarak Barselona'ya geri döndü burada kariyerine piyanist, besteci ve öğretmen olarak başladı (Kurihara, 2005:5). 20 Nisan 1890 yılında Liric Tiyatrosunda ilk kez sahneye çıktı. Arabesca, Serenata Española, Danzas Españolas gibi kendisine ait solo eserlerin prömiyerini yaptı (Hess, 1991:9). Beethoven Trio Op.1 No.1'in yanı sıra Chopin, Mendelssohn, Saint-Saens ve Bizet'nin solo eserlerini çaldı. İspanyol dansları ile besteci olarak ünlendi ve çalışmaları İspanyol ulusal müziğine önemli katkılarda bulundu (Kurihara, 2005:5).

1892 yılında Valensiyalı iş adamı Francesco Gal y Sabater'in kızı Amparo Gal y Lloberas ile tanıştı. 1892-1895 yılları arasında uzun bir sessizlik süreci oldu. 1893'te evlendi (Hess, 1991:10). Enrique'nin doğum gününden bir gün sonra 28 Temmuz 1894'te ilk çocukları Eduardo doğdu, Granados ona patronunun ismini verdi. Solita, Enrique, Victor, Fransicco ve Natalia adlarında beş çocuğu daha oldu (Clark, 2006:21). Bu dönemde kendisini ailesine adadığı için müzik alanında sessizleşmeye başladı (Kurihara, 2005:6).

15 Şubat 1895'te Granados sessizlik döneminden çıkıp, yazdığı Do Major Piyanolu Trio'sunun ve sol minör Piyanolu Quintet'inin prömiyerini Francés, Peralta (keman), Cuenca (viyola) ve Pablo Casals (çello) ile yaptı (Ruiz, 2004:3). Yedi yıl içinde *Societat Filharmonica*-Filarmoni topluluğu ile yirmi beşten fazla konserde çaldı. Aynı zamanda, solo piyano ve J. Malats ile iki piyano konserleri de verdi (Kurihara, 2005:6).

1898 yılının ortalarında Granados Madrid'e dönerek ilk sahne eseri Maria Del Carmen'in prömiyerini yaptı (Hess, 1991:12). Eserin başarısı Granados'un bestecilik ününü arttırdı. Bir sonraki sene Barselona'da bu eseri kendisi yönetti (Kurihara 2005:6). 1900'de Klasik Konserler Topluluğu Granados tarafından kuruldu. Yaylı sazlardan oluşan bu topluluğa zaman geçtikçe üflemeli ve vurmali sazlar da eklendi (Clark, 2006:74). Barselona'da bulunan senfoni geleneği eksikliğinden dolayı Granados, halkın senfoni müziğine olan ilgisini canlandırma ihtiyacı hissetti. Bir orkestra kurdu; J. Malats ve P. Casals gibi müzisyenleri davet etti. Ne yazık ki Klasik Konserler Topluluğu bir kaç sezon sonra dağıldı (Kurihara, 2005:7).

Granados 1901 yılında kendi akademisini açtı. Granados Akademisinde piyano, şan, keman, çello, teori, solfej ve armoni dersleri vardı (Ruiz 2004:3). Derslerin sabit bir süresi yoktu. Enstrüman çalışmaları için ayrıntılı müfredatlar oluşturuldu, her biri ekstra bir mükemmellik yılı olan sekiz yıllık bir çalışmaya ayrıldı. Çalışılacak repertuvar dikkatle seçilerek belirlendi (Riva, 1986:105). Granados, öğrencilerine her döneme ait eserlerden örnekler çalıştırdı. Bach,

Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt ve Schubert, aynı zamanda, Grieg, Paderewski, Fauré, Debussy ve Albéniz'in yazdığı son dönem eserleri eğitim müfredatının temelini oluşturuyordu (Hess, 1993:92). Piyanistik gelişimin önemli bir parçası olan teknik çalışmaları her gün uygulamanın önemini vurguluyordu. Beş parmak çalışması, gam, üçlüler için çalışma, legato çalım ve süsleme teknikleri öğretti (Kurihara, 2005:8).

Granados, ciddi bir şekilde pedagoji ile ilgileniyordu (Hess, 1991:22). Bu nedenle, teknik çalışmalarını pedagojik olarak yazdı. Kendisi, pedal tekniği ile ilgilenip kitap yayımlayan ilk İspanyol bestecidir. Granados pedal tekniği ile ton üretimi hakkında dersler de verdi. Öğretmiş olduğu renk tonlarının çeşitliliği ve inceliği için pedal tekniği hakkında vermiş olduğu eğitimler dönemin müzisyenlerini de etkiledi. Granados pedal kullanımını tekniklerini genişleterek üç seri halinde bir eğitim kitapçığı olarak yayımladı. Birçok besteci bu kitabı pedal tekniklerinin incileri olarak değerlendirdi (Kurihara, 2005:8). Granados'un *El Pedal ve Método, teórico-práctico, para el uso de los pedales del piano* el kitapları pedal kullanımını ekolünün temelini sağladı (Ruiz, 2004:4).

Granados başarılı bir öğretmendi. Öğretme tutkusu öğrencilerini etkiliyordu. En ünlü piyano öğrencisi Frank Marshall (1883-1959) Granados'un teknik metodları ve müzik stili konusunda varisi olarak anıldı (Kurihara, 2005:8-9).

1909'da en ünlü eserinden biri olan Goyescas'ı yazmaya başladı. 18. yüzyıl İspanyol ressam Goya'nın renkli resimlerinden ve halı desenlerinden etkilendi (Kurihara, 2005:9). Goyescas'ın ilk kitabının özel performansını Barselona'da, 11 Mart 1911'de Goyescas'ın halk prömiyerini Palau De Musica Catalana'da yaptı (Hess, 1991:26). Tüm Goyescas'ı bir sonraki sene Madrid'de seslendirdi (Kurihara, 2005:10). Üç yıl sonra 4 Nisan 1914'te Goyescas Piyano Süiti'ni ve diğer eserlerini çalmak için Salle Pleyel'e döndü ve bu konser onur madalyasıyla ödüllendirildi (Ruiz, 2004:5). 1913'te de aynı başlıkla Goyescas'ın operasını yazdı fakat 1. Dünya savaşı sebebiyle operanın Paris'teki prömiyeri iptal edildi. Arkadaşı piyanist Ernest Schelling'in desteği ile operanın prömiyeri 28 Ocak 1916'da New York Metropolitan Opera Evi'nde gerçekleşti. Bu prömiyer çok ses getirdi. Goyescas Granados'un ününe ün kattı (Kurihara, 2005:10).

New York'tan İspanya'ya dönerken İngiliz kanalında bir Alman denizaltı tarafından gemileri Sussex bombalandı. Granados cankurtaran filikasına alındı fakat eşinin boğulduğunu gören Granados eşini kurtarmak için suya atladı (Ruiz, 2004:6). Maalesef, eşini kurtaramadan her ikisi de boğuldu. Granados öldüğünde 48 yaşındaydı. Hiç kimse onun hayatının bu denli trajik biteceğini hayal etmemişti. Oysa ki müzik dünyasında başarı noktasına henüz ulaşmıştı (Kurihara, 2005:12).

Granados New York'tan arkadaşı Amadeo Vives'a yazdığı mektubunda, besteci olarak başarısının başlangıcını gösteren şu ifadeleri kullandı:

“Sonunda rüyamın gerçekleştiğini gördüm. Saçlarımın beyaza döndüğü doğrudur. Artık birileri işimi daha iyi yapabilmek adına güven ve coşku ile eskisinden çok daha fazla çalıştığımı söyleyebilir” (Hess, 1991:35).

1.1. Bir Pedagog Olarak Granados

Joan B. Pujol, Felipe Pedrell ve Charles de Bériot Granados’un pedagojik gelişiminde çok önemli rol oynadılar. Pujol’ün hayranlık uyandıran klavye çalma becerisi Granados’un piyano çalışını etkiledi (Koslowsky-Schmidt, 2009:22). Pujol öğrencilerine düşünme fırsatı vermeyip, sadece kendi söylediklerini yapmaya teşvik etti. Fakat Granados öğrencilerine karşı pedagojik yaklaşımında Pujol gibi otoriter bir öğretmen olmadı (Clark, 2006:65). Granados’un kariyerine bakıldığında, İspanyol müzik milliyetçiliğiyle ilgili düşüncelerini geliştirmesinde Pedrell önemli bir faktör oldu. Pedrell’in fikirleri Granados’un Goyescas: Los Majos Enamorados eserini de etkiledi (Francou-Desrochers, 2009:2-3). İronik olarak, Goyescas Fransız etkisi altında kalmadı. Paris Konservatuvarı’ndaki öğretmeni Bériot ile yirmili yaşlarında çalıştı. Granados’un doğaçlama kabiliyetini geliştirmesini cesaretlendirerek değerli bir katkı sağladı (Koslowsky-Schmidt, 2009:23).

Modern piyano tekniği bakımından, Granados’un piyano çalışına fiziksel yaklaşımı daha çok ilgi çekti. İlk dersten itibaren Boladeres, Granados’un teknik sorunlarla ilgili özgün görüşlerini gözlemledi (Hess, 1993:92). Granados, öğrencilerinin teknik ve sanatsal gelişimiyle olağanüstü bir biçimde ilgilendi. İkisinin ayrılmaz bir şekilde iç içe geçmiş olduğunu anladı. Daha fazla kontrol elde etmek ve yorumlayıcı yeteneklerini geliştirmek için öğrencileri ile haftada iki olmak üzere teknik ve yorumlama dersleri yaptı (Clark, 2006:67). Granados’un öğrettiği önemli konulardan biri de pedal kullanımıydı. Granados’un uluslararası alanda tanınmasına yardımcı olan Ernest Schelling, Granados’u dinledikten sonra şunları yazdı:

“Onun elde ettiği efektleri üretmeye çalıştım. Birçok başarısızlıktan sonra, klavyedeki büyüleyici sonuçların hepsinin pedalın bir meselesi olduğunu keşfettim” (Riva, 1986:105). Granados’un pedal kullanımına olan hakimiyeti, Katalan ekolü haline gelmesi amacıyla oluşturduğu bu metotla desteklendi. Kendisini öğrencilerine ve eğitime adayan Granados’un derslerde aldığı notlar bu çalışmanın temelini oluşturdu (Hansen, 1988:2-3).

Método, teórico-práctico, para el uso de los pedales del piano metodunda Granados, pedal mekanizmasının piyanonun akciğerleri olduğu ve icracının elde ettiği seslerin bağlılığını kontrol etmesine olanak sağladığı temel görüşünü ortaya koymaktaydı. Granados ayrı notaları legato içinde pedal ile çalma ve ses elde etmek, nota gruplarını uyumlu ya da uyumsuz rezonanslara bağlamak ve bir melodi içinde ton rengini kontrol etmekle ilgileniyordu. Bununla birlikte, bu talimatların yalnızca yeni başlayanlar için tasarlandığı ve tüm olasılıkları kapsamadığı bilinmektedir (Clark, 2006:67).

Büyük ölçüde gözden kaçmış olmasına rağmen, uzatma pedalı (sağ pedal), uygulanma problemlerini analiz eden ve bu problemlere kesin çözümler öneren tek yöntemdir (Riva, 1986:105). Granados'un piyano çalımını Joaquin Nin şu şekilde tanımladı: '... duygusal yumuşaklığı ve aynı derecede enerjisel bir döngüyü birleştiren çalış stili vardı'. Özellikle güzel ve etkileyici tonu ve pedalla elde ettiği göz kamaştırıcı efektleri ile dikkat çekti (Riva, 1986:101-102).

Boladeres, 20. yy'ın başlarında pek çok piyanistin Stuttgart'daki Lebert-Stark okulunun geleneğine benzer bir eğitim aldıklarını ve bu yaklaşımın Romantik repertuarın taleplerine cevap vermediğini gördü. Bu okulun geleneğini öneren eğitimciler; piyano çalımında yüksek parmak hareketini, aşırı kıvrık bir eli ve bireysel parmak hareketini tavsiye etti. Bu sistem, dördüncü ve beşinci parmakların incinmesine ve kas sakatlıklarına neden oluyordu. Buna karşılık olarak Granados, her bir parmağın mümkün olan en yüksek seviyeye çıkma fikrini fiziksel açıdan olumlu bulmadı. Kendisinin savunduğu *mecanismo* sistemi; kol, ön kol, bilek ve parmakların koordine edilerek birlikte çalışma şekliydi. Granados, yüksek parmak hareketinden sakındığını, kas koordinasyonuna büyük önem verdiğini, basılan ağırlığın rahat bir şekilde kontrol edilmesi gerekliliğini ve ton derecesi/dağılımının bu sistem içerisinde çok büyük bir yer kapladığını belirtti (Hess, 1993:92-93).

Bir öğrencinin *mecanismo* özelliğini geliştirmeye olan bağlılığı konusunda programı tam ve detaylıydı:

- 1-Beriot'nun tüm tuşlarda beş parmak egzersizi,
- 2-Arpejler, üçlü ve altılı gamlar, kromatik gamlar ve oktavlar, haftada bir metronom ile ilerlemeleri kontrol etme (Cumartesi günleri),
- 3-Yavaş, her ölçü için etkili çalışma, her ölçüyü 15 ya da 20 kere tekrar etme (zorluk seviyesine bağlı olarak 2 ölçü de olabilir),
- 4-Özellikle Chopin Etüdüler olmak üzere ayda bir kere bir pasajını ya da sayfasını derinlemesine çalışma,
- 5-Yukarıdaki maddelerin daha yumuşak ve hızlı tekrarlanması,
- 6-Bir öğrencinin haftalık tekrarlarının izlenmesi (yine Cumartesi) ve dikkatli bir şekilde deftere kaydedilmesi (Clark, 2006:69).

Piyano öğrencileri İngiliz besteci Byrd ve Bull'dan seçmeler, Rameau ve Couperin'den parçalar, Bach'tan çok sayıda çalışmalar, Mozart ve Beethoven'dan sonatlar, Chopin, Schumann ve Liszt'ten eserler öğrendiler. Granados; Fauré, Albéniz ve Debussy'den seçilmiş besteleri de çağdaş müzik müfredatına dahil etti (Riva, 1986:105).

Granados'un ölümünden sonra Marshall, Académia Granados'un direktörlüğünü üstlendi ve adını Académia Marshall olarak değiştirdi. Marshall'ın en ünlü öğrencisi olan Alicia de Larrocha okulun müdürlüğüne devam ediyordu (Hansen, 1988:4). İlköğretim düzeyinden profesyonel seviyeye kadar var olan tüm öğrencilere, Granados tarafından başlatılan yöntemler

kullanılarak ders verilmekteydi. Aynı hassas klavye tekniği, müzikal ifadeye önem verme ve Acadmia'nın mevcut yöntemleri ve Larrocha ve Merce Roldos'un Marshall'dan öğrendiği Granados geleneği sürdürülmektedir (Riva, 1986:113).



2. FRANCISCO DE GOYA (1746-1828)

Goya, 30 Mart 1746'da İspanya'nın kuzeydoğusunda bulunan Zaragoza yakınlarındaki Fuendetodos'un küçük bir kasabasında dünyaya geldi. Aragon soylularının belirsiz bir aileden gelen annesi Gracia Lucientes'di. Babası José ise aristokrat ataları olduğu iddia edilen Bask ailesindendi (McNeese, 2008:15-16).

Francisco'nun doğumundan sonra ailesi Aragon'un başkentinde yaşamaya başladılar; babası José Goya burada tezhipçilik mesleğine devam etti. İlköğrenimine Peder Joaquin'in okulunda kayınbiraderi olacak Ramon Bayeu ile başladı. 1758'de heykeltıraş José Ramirez de Arellano'nun evinde açtığı resim okuluna yazıldı (Akkoyunlu-Ersöz & Bahar, 2012:18). "Sanat hayatına 1760'da Zaragoza'da José Luzan Martinez'in kurduğu akademide sanatçının öğrencisi olarak başladı" (Starkweather, 1916:15). Francisco 13-14 yaşlarındayken akademide teknik ressamlık ilkelerini öğrendi. "Diğer sanatçıların eserlerini kopyalayarak geleneksel biçimde çizim ve resim dersleri aldı" (Richardson, 1994:25). Goya çok uzun bir zaman Fransız, Flaman ve İtalyan gravürlerini kopyaladı ve bunlardan çok az şey öğrendi. Sonunda Yunan ve Roma büstlerinin alçı kalıplarına bakarak çizim yapmasına izin verildi. Bir sanat öğrencisi olarak kendisini gösteremedi (McNeese, 2008:26). Goya, öğretmeni Luzan ile Zaragoza'da kısa bir süre çalışmasına rağmen onun akademik tarzından etkilendi (Starkweather, 1916:15).

1763 sonunda Francisco Bayeu'nun teşvik etmesiyle San Fernando Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nin açtığı resim bursu yarışmasına katılmak için Madrid'e gitti fakat çizimi başarısız bulundu (Akkoyunlu-Ersöz & Bahar, 2012:18). Daha sonra Neoklasik ressam Anton Raphael Mengs ile çalışmak için Madrid'e taşındı. Portre ve Rokoko tarzı tabloları Barok dönem öncüsü İspanyol ressam Diego Velazquez'in etkisi altında kaldı (Palmer, 2011).

1766 yılında Goya San Fernando Kraliyet Akademisi bursu için yarışmaya ikinci kez katılma şansını elde etti. O sene yapılan yarışmanın konusu İspanyol tarihinin eski bir kralı olan Bilge Alfonso'yu gösteren bir sahneyi resmetmekti (McNeese, 2008:32).

Bu deneyim sanat hayatının en büyük fiyaskosu olacaktı çünkü Goya'nın çalışması tek bir oy bile alamamıştı ve bursu Ramon Bayeu kazandı. Goya 1770 yılında kendi imkanlarıyla İtalya'ya giderek Roma'ya yerleşti. 1771'de Zaragoza'ya döndü ve fresk⁴ tekniğindeki ustalığını kanıtladı (Akkoyunlu-Ersöz & Bahar, 2012:19).

⁴ Fresk, ıslak kireç siva üstüne, ezildikten sonra su ya da su ve kireç bileşimi bir bağlayıcı ile karıştırılan pigmentlerle yapılan resim (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Fresk>).



Şekil 2.1. Francisco de Goya

(<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRnJhbmNpc2NvX0dveWE>)

Zaragoza'da kariyerine başlamadan önce Roma'da Parma resim yarışmasını kazandı. İlk siparişleri Zaragoza'daki dini çalışmalarındı. Kısa bir süre sonra Madrid'deki Escorial'da kullanılan bir dizi kraliyet halısını tasarlamak için teklif aldı (Palmer, 2011). 25 Temmuz 1773 yılında Josefa Bayeu ile evlendi. 1774 kışında Goya, Anton Mengs tarafından Santa Barbara'daki Kraliyet Halı fabrikasına çağırıldı (Richardson, 1994:28). Mengs, Goya'nın yeteneğini kısa sürede fark etti ve genç sanatçıyı fabrikada dokunulacak halıların desenlerini tasarlamakla görevlendirdi. İlk tasarım 1776 yılında teslim edildi ve o tarihten itibaren 1791'e kadar Goya Kraliyet Fabrikası için çalışmalar yaptı (Starkweather, 1916:18).

Goya'nın ürkütücü atmosferi 1784 ve 1788 yıllarında yaptığı iki muhteşem görkemli aile portresi gibi grup resimlerinde de mevcuttur (Richardson, 1994:43). "Goya'nın ünü gittikçe arttı ve 1785'de San Fernando Kraliyet Akademisi resim asistanlığı görevine getirildi" (Richardson, 1994:35). IV. Carlos 1789 Nisan'ında Goya'yı 13 yıl önce başvurusunu yapmış olduğu saray ressamlığına getirdi. Bir yıl içinde geçirdiği hastalıktan dolayı Goya kısmen felç oldu. O süre boyunca kendisini sürekli yorgun hissediyor ve acı çekiyordu. Ayrıca duyma yetisini kaybediyor ve kör olabileceğinden korkuyordu (McNeese, 2008:78-89). Hastalığı yüzünden Akademi'den istifa ettiğini mektupla bildirdi. İstifası kabul edildi ve kendisine Onursal Başkan ünvanı verildi. 1798 en verimli yılıydı. Madrid San Antonio de la Florida Kilisesi'nin duvar bezemeleri Goyaesk unsurlarını taşıyordu. Bu işleri şüphesiz kariyerinin dönüm noktasıydı (Akkoyunlu-Ersöz & Bahar, 2012:36). 1796 ya da 1797 yılında *Kapriçyolar* olarak bilinen gravür serisi ortaya çıktı. Bu

çalışmalar sanat tarihinde eşsiz bir yere sahiptir ve Goya'nın en kişisel eserleridir (Starkweather, 1916:31). Birçok insan Goya'nın gravürlerinin çok koyu, negatif, alaycı, tahrik edici ve modern olduğunu düşündü. Goya her türlü sosyal davranış ve batıl inançla, ahlaksızlıkla, kibirle, kurumlarla ve hatta Engizisyonla⁵ bile alay etti (McNeese, 2008:100). “Kapriçyolar dizisi Goya'nın 'en kişisel' eserlerinin başlangıç noktasını oluşturur; bu çalışması ona 'modernliğin öncüsü' sıfatını kazandırdı ve uluslararası sanat tarihindeki ayrıcalıklı konumuna ulaşmasını sağladı. Unutmayalım ki Goya'nın eserlerinin Fransa ve İngiltere'de tanınıp takdir edilmeye başlaması Kapriçyolar sayesinde oldu” (Akkoyunlu-Ersöz & Bahar, 2012:38). Goya'nın Kapriçyolar'a verdiği başlıklar o dönemde popüler olan başlıklardan farklıydı. Ressam, açıklayıcı ve ahlaklı başlıklar kullanma girişiminde bulunmadı (Stanson, 2010:80).

Goya 1800'lü yılların sonunda kraliyet ailesinin ustalık portresini bitirdiği sırada Godoy için de özel bir eser olan başka bir resim daha tamamladı. Godoy için yaptığı resmin adı La Maja Desnuda (Çıplak Maja)'ydı. Muhtemelen tablodaki kadın Godoy'un metresiydi. Sadece Goya'nın on dokuzuncu yüzyılın başlarındaki sanatının değil, modern sanatın da simgesi haline gelmek üzere tasarlanmış bir eserd. Çıplak Maja tablosundan sonra La Maja Vestida (Giyinik Maja) tablosunu da yaptı (McNeese, 2008:107-108).

1815 yılı portre çalışmaları açısından Goya için çok verimli bir yıl oldu. Bu dönemin portrelerinde, “Goya'nın paletinde bir değişim gözlenir; renkler giderek koyulaşır ve sadeleşir, keskin siyah-beyaz kontrastlara yer verilir ve boya cömertçe kullanılır” (Akkoyunlu-Ersöz & Bahar, 2012:49). Goya'nın sanatındaki yeni bir ayrımı ifade eden üslup, o dönemlerdeki en büyük ilgi kaynağı ve Goya'nın son eserlerini niteleyen tarzına doğru atılan ilk adımlardan biri oldu. Portrait of a Lady çalışmasında geniş fırçalar kullanarak renkleri kayboluncaya kadar harmanlıyordu. Goya'nın uzmanı olduğu bu teknik, uzun yıllar sonra izlenimcilik ve daha sonraları pointilizm adıyla geliştirilen bir tekniğin başlangıcı olabilir (Moret, 1922:161-164).

1815 yılından sonra İspanyol sarayı için daha az resim yapmaya başladı. Boğa güreşi serisi dahil olmak üzere sadece kendi seçtiği resimleri yaptı. Kimsenin onu değiştirememesi ya da kontrol edememesi Goya'yı dokunulmaz bir ressam yaptı (McNeese, 2008:127). 1816'da Abrantes Düşesi ve X. Osuna Dükü portrelerinde daha önce kullandığı dramatik renklerden farklı olan parlak renkler kullandı (Akkoyunlu-Ersöz & Bahar, 2012:51). Goya iyi bir gözlemciydi, tekniği ile hayatın yaşamsal gerçeklerini tuvalinde yaşatmaya çalıştı. İspanyol sanatı diğer sanatlardan daha gerçekt. İspanyol resim okulu (ekolü) kurulduğundan itibaren gerçeği tasvir etme idealini taşıyordu. Goya'nın çalışmalarının ana ilkesi olan bu gerçekçilik en fantastik özelliklerindendi (Starkweather, 1916:39-41). 1817 yılında Sevilla Katedrali için Aziz Justa ve Rufina'nın tablolarını yapmak için sipariş aldı. Daha sonraki yıllar Goya'nın tablolarında gelişim gözlemlendi. Eserlerini kronolojik sıra ile takip edemeyiz ama 1818, 1819 ve 1820 yıllarının

⁵ Engizisyon, Katolik Kilisesi'ne bağlı bir mahkeme sistemi idi (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Engizisyon>).

yapıtlarını 74 yaşında yapmış olmasına rağmen gençlik dönemindeki heves ve coşkunun etkisi görülmektedir (Moret, 1922:166-167). 1819'da Madrid'deki Manzanaras nehrinin karşısındaki San Isidro ovasının yakınında bir kır evine taşındı. 73 yaşındayken litografi⁶ ile çalışmaya başladı. Goya'nın beğendiği bir yöntemdi çünkü eski tarz oyma baskısına kıyasla daha hızlı ve az emek harcıyordu (McNeese, 2008:127).

“Son yıllarına kadar her türlü izlenime ve etkiye açık olan, sanatının gelişimindeki her anda ihtiyaç duyduğu unsurlarla uyum içinde olup, en uygun ifade öğelerini araştıran Goya, asla bir taklitçi olmadı” (Moret, 1922:170). Goya'nın kendisi ilham ve eğitim kaynaklarının en iyi otoritesiydi. Kendisi, üç üstadının olduğunu ve bunların doğa, Velazquez, Rembrandt olduğunu yazdı (Starkweather, 1916:41). Goya'nın özgürlüğü kendini hızla ortaya koydu ve Goyesque unsurları taşıyan bireysel bir sanata dönüştü (Moret, 1922:170). 1820-1823 yılları arasında yaşadığı evin duvarlarına yaptığı *Siyah Resimler*, ürettiği diğer resimlerden farklı olup çağdaş dünyanın yollarıyla olan ayrılışını ve hayal kırıklığını yansıtır (McNeese, 2008:128-129). [Bu nedenle] “Goya ekspresyonizmin ve modern sanatın habercisi sayılmıştır. Resimlerinin hepsinde önemli bir bütünlük göze çarpar; çoğunlukla figürler merkezde yer almaz, birçoğu gece sahnelerini betimler ve bu bir kötümserlik havası yaratır” (Akkoyunlu-Ersöz & Bahar, 2012:54).

1824 yılında Fransa'ya taşınmasının birden fazla nedeni vardı. Kralın ressamı olması gravürlerine yapılan saldırıların önüne geçmesini sağladı. Fakat siyasi huzursuzluğun ortasında kalması İspanya'yı terk etmesindeki ilk nedenlerden biriydi. Diğer bir yandan İspanya'da hiç bir arkadaşının kalmaması, oğlunun kendinden uzak yaşaması aynı zamanda hep bir Fransa merakının olması, İspanya'yı terketmesinin nedenleri oldu (Moret, 1922:176-177).

Plombières ılıcalarında tedavi görmek için İspanyol mahkemesinden izin aldı fakat Plombières'e hiç gitmedi. Bordeaux'daki arkadaşı Leandro Moratin'in evine gitti. Moratin Goya'dan şu şekilde bahsetti; “sağır, yaşlı, zayıf, bir kelime Fransızca bilmiyor ama dünyayı görmek için çok mutlu ve istekliydi” (McNeese, 2008:133). “Goya Fransa'ya vardığında yetmiş sekiz yaşında, çeşitli rahatsızlıklardan muzdarip, sağırlığının yarattığı yalnızlığa gömülmüş ve ciddi görme bozukluğu olan bir ihtiyardı” (Akkoyunlu-Ersöz & Bahar, 2012:55). 1825 yılında sağlığının bozulduğu gerekçesi ile izninin bir yıl daha uzatılmasını talep etti. Kraliyet izni ile İspanya'dan ayrıldığı için sarayın kendisine bağladığı maaş hala geçerliydi. 1826'da emekliliğini istemek için Madrid'e gitti ve tekrar Fransa'ya dönme izni aldı (Akkoyunlu-Ersöz & Bahar, 2012:55). Paris'te kaldığı dönemde D. Joaquin Maria Ferrer ve Doña Manuela de Alvarez Coifias y Thomas de Ferrer portrelerini yaptı. Bu iki portre çarpıcı, olağanüstü nitelikte basitlik özellikleri taşıyor, hatta yaşamın ve kendi hayatının gerçek yansımalarını barındırıyordu (Moret, 1922:178-179). Boğa güreşi resmini ayrıca kalem ve mürekkeple çizdiği çok yorgun bir gezgin gibi görüldüğü portresini burada tamamladı. Ressam, Eylül 1824'te Bordeaux'da küçük bir eve

⁶ yeni baskı aracı (McNeese, 2008).

yerleşti ve burada litografi tekniği ile *Bordeaux'un Boğaları* adlı dört ünlü levha yaptı (McNeese, 2008:133-134).

Goya Bordeaux'da 16 Nisan 1828 günü sabahın ikisinde son nefesini verdi ve La Chartreuse Mezarlığı'nda Goicoechea aile kabrine gömüldü. 1900 yılında kemikleri Madrid San Isidro Mezarlığı'na, ardından 29 Kasım 1919'da kilisesinde duvar resmine en büyük katkılarında birini gerçekleştirdiği San Antonia de la Florida Mezarlığı'na taşındı (Akkoyunlu-Ersöz & Bahar, 2012:55-56).



3. GOYESCAS: LOS MAJOS ENAMORADOS OP. 11

Goyescas'ın anlamı Goya-esque ya da Goya benzeri anlamına gelen programlı bir başlıktır. Ressam Goya'nın dünyasıyla olan bağlantıyı açıkça belirtir. Eserin alt başlığı Los Majos Enamorados (Aşık Majos) bir aşk hikayesini anlatır. Bölümlere verilen başlıklar hikayede etkileyici bir ilerleme sağlamaktadır (Koslowsky-Schmidt, 2009:25). Goyescas, Maja ve Majo karakterleri için bir dramdır. Aşkın ürkek ve ateşli neşesini, dilekleri, arzuları, endişeleri, beklentileri, İspanyol ruhunun güçlü dini inançlarını ve yoğun tutkusunu anlatır (Jean-Aubry, 1916:536). Granados kısmen Goya'nın eskizlerinden ve aynı zamanda Goya dönemindeki Majo ve Maja'nın renkli halı desenlerinden esinlenmesiyle Goyescas Piyano Süiti'ni besteledi (May, 2011:163).

Granados'un müziğini tamamen değerlendirebilmek için 18. yüzyıl İspanya'sının atmosferini, ruh halini, tutumlarını ve zaferlerini bilmek gerekir. İspanyollar, toplu eğlencelerini sokaklarda ve meydanlarda kutlardı. Madrid'in sokaklarının temiz ve daha güvenli olması her zamankinden daha ön plana çıktı. O günlerde açık hava meydanlarında yer alan sokak panayırıları, dini yürüyüşler, boğa güreşleri ve geziler İspanyol yaşamının belirleyici özelliklerinden biriydi. Büyük caddelerde yapılan akşam gezintileri, flörtleşme, tartışma, rahatlama, yenilenme için bir andı ve Madrid'in bu görüntüsüne alt sınıftan olan Majo ve Majalar hakimdi (Salvador, 1988:10-11).

Özellikle Majo ve Majanın bohem karakteri Goya'yı ve hayranlarını etkiledi. Eski Madrid'e egemen olan ve romantikleşmiş imgesi *Majismo* olarak bilinen hayranlık, Granados ve çağdaşları tarafından benimsendi (Clark, 2006:112). Goya, 1775-1792 yılları arasında Santa Barbara'daki Kraliyet Halı Fabrikası için altmıştan fazla taslak çizdi. Goblen⁷ taslaklarının çoğunda 18. yy'da yaşayan Maja ve Majo'nun hayatlarındaki cilveleşme, sevgi, dans, düello ve gitar serenatları konularına değinen çeşitli anları tasvir etti (Cho, 2008:4). Kastilya ruhunun saflığını ve özgürlüğünü temsil etmeleri dolayısıyla Goya bundan daha iyi bir konu bulamazdı. İspanyol kültürüne, giyinme kurallarına ve eğlencelerine olan bağlılıkları aynı zamanda Fransız etkisi ve kültürü karşısında siyasi ve kültürel bir protesto aracı olarak görülüyorlardı (Francou-Desrochers, 2009:36). Goya toplumsal taşlamalarını Kapriçyolar ile betimledi. Granados, Fransız Romantikleri gibi Majanın güzelliği ve Majonun cesurluğuyla aşk dolu buluşmalarına odaklandı (Samulski-Parekh, 1988:97). Goya'nın üç çalışması; Kapriçyo No.5 Tala Para Qual, Kapriçyo No.10 El Amor y la Muerte ve El Pelele tablosu Goyescas süitini etkiledi. Süitin beşinci ve yedinci bölümleri olan El Amor y la Muerte ve El Pelele başlıklarını direkt olarak Goya'nın çalışmalarından aldı. Bu Piyano Süiti'ni bestelerken Granados'un yararlandığı tek kaynak Majismo ve Goya'nın çalışmaları değildi. Aynı zamanda ünlü Tonadilla bestecisi Blas de

⁷ Goblen, bir kumaş üzerine renkli iplerin iğne ile işlenmesi ile resim oluşturulması sanatıdır (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Goblen>).

Laserna'nın Tonadilla'sını süitinin ilk bölümünde kullandı. Granados'un yazmış olduğu Tonadilla'lar da bu süitin oluşmasında önemli bir rol oynadı. *Apuntes y temas para mis obras* (çalışmalarım için notlar ve temalar) defterine yazdığı tamamlanmamış Tonadilla'ları süitinin içine yerleştirdi.

Goya'dan sonra, Granados'u en çok etkileyen 18. yy figürü edebi Majismonun lideri Francisco Ramón de la Cruz'du (1721-1794). Üretken ve popüler bir yazar olan Cruz, İspanyol sahnesi için beş yüze aşkın eser yazdı ve ulusal tiyatro formunun geliştirilmesinde çok önemli rol oynadı (Francou-Desrochers, 2009:40). Granados'un süitinin üçüncü bölümünün en yakın ilham kaynağı Cruz'un aynı başlıklı oyunu olan *El Fandango de Candil*'dir (Cho, 2008:58).

Goya ve Cruz'a ek olarak Granados'u etkileyen bir diğer figür Scarlatti'ydi. İtalyan besteci hayatının son yirmi sekiz yılını Madrid'de geçirdi ve 555 sonatının çoğunda hissedilen Kastilya halk müziğinden ve danslarından esinlendi (Clark, 2006:114). Granados kariyeri boyunca Scarlatti'nin sonatlarını seslendirdi. Granados'un kaydettiği 18. yüzyıl sonatının romantik bir yorumu olan Scarlatti Sonat K. 190'nın içiçe geçmiş süslemeleri, sınırsız atlamaları ve teknik virtüözlüğü Goyescas'ı etkileyen unsurları sergiledi (Francou-Desrochers, 2009:53).

Granados'un Goyescas Piyano Süiti iki kitaptan oluşmaktadır. Süitinin ismi *Goyescas: Los Majos Enamorados* (Goyescas: Aşık Majos)'dur. Birinci kitap *Los Requeibros* (Övgüler, Flörtler), *Coloquio en la Reja* (Pencerede Konuşma) ve *El Fandango de Candil* (Mum ışığı ile Fandango) *Quejas o la Maja y el Ruiseñor* (Şikayetler veya Maja ve Bülbül) bölümlerinden, ikinci kitap ise *El Amor y la Muerte: Balada* (Aşk ve Ölüm) ve *Epilogo: Serenata del Espectro* (Son söz: Hayaletin Serenati) bölümlerinden oluşmaktadır.

Granados, Goyescas Piyano Süiti taslaklarının büyük kısmını 1909-10 yılları arasında tamamladı. 31 Ağustos 1910'da Joaquim Malats'a gönderdiği mektupta sonuçları şöyle anlattı: "ve bu yaz koleksiyonum olan Goyescas'ı zorlukla ve harika bir hızla besteledim" (Hess, 1993:26).

Granados el yazmalarında tarih belirtmediği için eserlerini kronolojik olarak sıralamak zordur. Besteleme sırası süitin basılmış haliyle aynı değildir. *Coloquio en la Reja*'nın taslağında Pazartesi, Aralık 1909 yazması bize o tarihte süitin ilk bölümü üzerinde çalıştığını ve yazdığı ilk bölümün *Coloquio en la Reja* olduğunu gösterir. *Los Requeibros*'u Nisan 1910'da yazmaya başlayıp 23 Temmuz'da bitirdi. *Quejas o la Maja y el Ruiseñor*'u 16 Haziran 1910'da, *Epilogo: Serenata del Espectro*'yu ise 28 Aralık 1911'de tamamladı. *El Fandango de Candil* ve *El Amor y la Muerte: Balada* bölümlerinin ne zaman yazıldığı belli değildir ama *Fandango*, *El Amor y la Muerte: Balada* ve *Epilogo*'dan önce tamamlanmış olduğu kesindir çünkü iki bölümde de *Fandango* motifleri bulunmaktadır (Clark, 2006:121).

Granados süitin kitabını 1911'de kendi el yazısıyla yayımladı. Birinci kitabın ilk edisyonu 1912 yılında Casa Dotesio tarafından Barselona'da basıldı. Madrid Unión Musical Española, Casa

Dotesio'yu satın aldı ve 1914'te Goyescas'ın hem birinci hem de ikinci kitabını yayımladı (Samulski-Parekh, 1988:116).

3.1. Los Requeibros

Goyescas: Los Majos Enamorados'un ilk bölümü olan Los Requeibros (Flörtler) flörtün oyun şeklinde sunulmasıyla başlayan bir ilişkiyi anlatır (Koslowsky-Schmidt, 2009:25). Eski zamanlardaki İspanyol Maja ve Majoların en güzel anlarını ele alır. Bu bölüm direkt olarak Goya'nın 5. Kapriçyosu olan Tal para qual (Şekil 3.1.) adlı çalışmasından esinlendi (Salvador, 1988:63). Goya, 13. Alba düşesinin Endülüs'deki konağını ziyaretinde Sanlucar de Barrameda'da 1796-97 yılları arasında tablosunun eskizini çizdi. Fakir ama kılıç taşıyan adamla Majanın flörtünün resmini yaptı. Granados bu gravürüne o kadar çok önem verdi ki, Goyescas'ın ilk baskısının kapağı olarak kullandı (Clark, 2006:125). Flört ve kurlaşmanın atmosferi; eğlenceli havasında başlangıçlar, bitişler ve sürekli tempo değişimleri ile Los Requeibros'a yansımaktadır (Salvador, 1988:63).



Şekil 3.1. Goya Kapriçyo Tal para qual
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museo_del_Prado_-_Goya_-_Caprichos_-_No.05_-_Tal_para_qual.jpg)

İspanya genelinde bilinen bir dans olan *Jota* yüksek ihtimalle Aragon kökenlidir. Dansçılar yöresel kıyafet giyip, kastanyet eşliğinde dans eder. Bazı yazarlar, 6/8'liğin şiirsel ve koreografik yapıyla daha iyi uyum sağladığını iddia etmesine rağmen 3/4'lük bir ritme sahiptir (Selen, 2009:xiii). Çok sayıda melodik süsleme içeren Jota cümlelerin paralel tekrarlanmasına dayanır. Özetle, Jota'nın çok yönlülüğü ve basit armonileri, halk müziğinin bilinen doğaçlamaya ideal bir biçimde uymasını sağlar. Granados, Goyescas'ın ilk bölümünde Jota formundan ve

özelliklerinden yararlanır (Samulski-Parekh, 1988:66). Los Requebros, Blas de Laserna tarafından bestelenmiş 18. yüzyıl Tonadillası olan *Tirana del Trípili*'den (Şekil 3.2.) iki ana tema içerir. Moderato tempoda ve üç zamanlı bir Endülüs dansı/şarkısı olan *Tirana* melodisini Granados bu bölümde Jota dansına uyarlar (Salvador, 1988:64-65).



Con el trí - pi - li, trí - pi - li, trá - pa - la,
la ti - ra - na se can - ta y se bai - la _____
An - da, chi - qui - lla! Da - le con
gra - cia, que me ro - bas el al - ma!

Şekil 3.2. Blas de Laserna Tirana del Trípili (Clark, 2006:126)

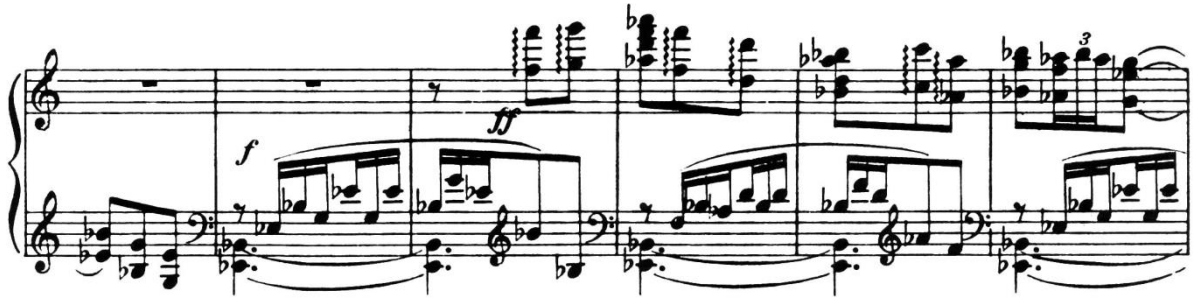
Tirana del Trípili adlı Tonadilla'nın Estribillo'sunun (tekrarının) üzerine kurulu olan bu bölüm Granados'a özgü olan dominant sesin üzerine kurulu dört ölçümlük bir giriş ile başlar. Granados Tonadilla'yı düzenleyerek Mi bemol Majör tonda olan ilk Copla'yı (temayı) Estribillo'nun ilk kısmından alır (ölçü 5-11) (Şekil 3.3.). Bas partisindeki Jota dansının karakteristik ritmi Copla'ya eşlik eder.

Jota'nın bir diğer karakteristik özelliği ise, bol bol yazılmış melodik süslemelere, ritmik doğaçlamaya ve iki katına çıkmış melodik çizgilere izin veren, majör tonda basit tonik-dominant armonik geçişlerin kullanılmasıdır (Cho, 2008:31).



Şekil 3.3. Enrique Granados, Los Requeiebros Op.11 No.1, 1-13. ölçü 1. copla (Casa Dotesio, c.a. 1912:1)

35. ölçüde birinci Copla daha yoğun armonik dokusuyla oktavlı haliyle sunulur (Şekil 3.4.).



Şekil 3.4. Enrique Granados, Los Requeiebros Op.11 No.1, 33-38. ölçü (Casa Dotesio, c.a. 1912:2)

Granados 57. ölçüde Laserna'nın Estribillo'sunun ikinci kısmını, ikinci Copla'sında kullanır. Bu sefer tema tenor partisindedir ve sağ eldeki onaltılık motifler bu temaya eşlik eder. 65. ölçüde tema ve eşlik partileri yer değiştirerek, modülasyonla birlikte 73. ölçüde ikinci Copla'nın varyasyonu soprano partisinde duyulur (Şekil 3.5.).

Poco più animato.

(57) *marcato il canto*

cresc.

con gallardia.

f

poco rall.

(73) *un pochettino meno*

p ben leg.

cresc. molto

Şekil 3.5. Enrique Granados, Los Requiémbros Op.11 No.1, 57-80. ölçü 2. copla (Casa Dotesio, c.a. 1912:3)

105. ölçüde Granados birinci Copla'nın varyasyonlu halini bas partisinde duyurur. Los Requiémbros'ta Scarlatti dokusu sürekli olarak hem süslemelerle hem de dönüş figürleriyle

işlenir. Bu özellik 106-111. ölçüleri arasında göze çarpar (Francou-Desrochers, 2009:61). Sağ eldeki bu parti iki porte boyunca sol ele eşlik eder (Şekil 3.6.). 112. ölçüde Coloquio'ya anlık atflar vardır.

102 *a tempo poco più mosso*
martellato

106 *ff*

109 *poco rall. e dim.*

112 *p marc. il canto molto espress.* *poco rall.*

Şekil 3.6. Enrique Granados, Los Requeibros Op.11 No.1, 102-114. ölçü (Casa Dotesio, c.a. 1912:4-5)

Variante de la Tonadilla kısmı, tonu ve sakin havasıyla neredeyse yeni bir bölümdür. Los Requeibros'un açılış melodisi ile ustaca birleştirilen Tonadilla *El Majo Olvidado* teması (Şekil 3.7.), (Şekil 3.8.) Granados'un yaratıcılığını ortaya koymaktadır (Cho, 2008:39). Bu da Granados'un eserlerini kendi bestelerinden esinlenerek yazdığını kanıtlamaktadır.

25

Şekil 3.7. Granados Tonadilla El Majo Olvidado 25-30. ölçü (Cho, 2008;39)

37

Cuan.do en las no - ches se - re - nas can - te el rui - se - ñor _____

Şekil 3.8. Granados Tonadilla El Majo Olvidado 37-43. ölçü (Cho, 2008;39)



Şekil 3.9. Enrique Granados, Los Requebros Op.11 No.1, 205-233. ölçü (Casa Dotesio, c.a. 1912:10)

Granados 217-296. ölçüleri arasında El Majo Olvidado (Şekil 3.9.) temasını yavaş yavaş geliştirerek bölümün Coda'sına hazırlar. Dört sesli kontrpuantal yazı benzeri temadan sonra ilk varyasyon oktaviyla (231. ölçü), ikinci varyasyon ise tenor partisinde (248. ölçü) duyulur. 255. ölçüde Granados *La Maja Dolorosa No. 1* Tonadilla'sının motifini kullandıktan sonra tekrar ikinci varyasyona (268. ölçü) geçiş yapar. Üçüncü varyasyon (278. ölçü) yine oktaviyla ve daha yoğun eşlik partisile zirve noktasına ulaşıp Coda'ya bağlanır. Tema motifinin tükenmeyen varyasyonları ve süsleme kullanımı muhtemelen Granados'un doğaçlama yeteneğinden kaynaklanmıştır.

297. ölçüde (Şekil 3.10.) kullanılan Tirana del Tripili'nin sade materyaline ait görkemli piyanistik biçimi, Liszt'in piyano tekniği ve İspanyol halk müziği özellikleri ile Coda kısmında birleşir (Salvador, 1988:71).

The image shows a musical score for Enrique Granados' Los Requeiebros Op.11 No.1, measures 293-310. The score is in 3/4 time and features a complex, virtuosic piano texture. It includes markings such as 'quasi a tempo molto a piacere', 'velocemente', and 'brillante ff'. The piece concludes with a 'Tonadilla - Con gallardia' section. The score is divided into three systems, with measure numbers 293, 299, and 305 indicated at the beginning of each system.

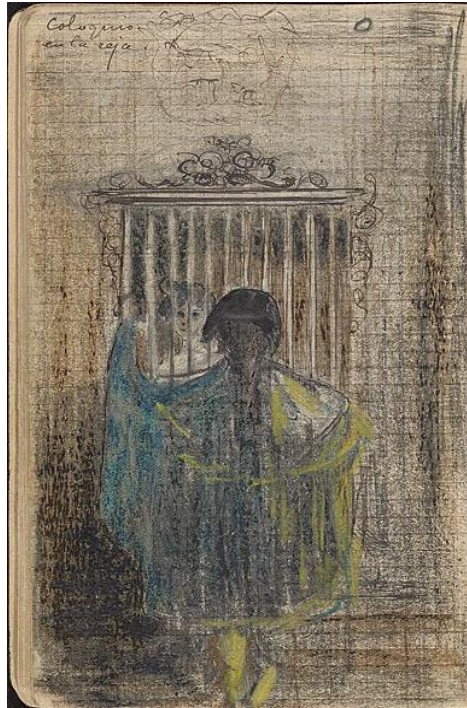
Şekil 3.10. Enrique Granados, Los Requeiebros Op.11 No.1, 293-310. ölçü (Casa Dotesio, c.a. 1912:13)

Her hangi bir dizi yapısına uymamasına rağmen Los Requeiebros'un formu çeşitli bölümleri birbirinden ayıran iki çizgili ölçü çizgileriyle belirlidir. Granados Copla melodilerini geliştirir ve melodileri modülasyona uğratar. Ana tema sadece Coda'dan önce aynı şekliyle bir kez daha görülür. Bununla birlikte Copla ve Estribillo'nun düzenlenmiş değişimi doğaçlama yapmak için maksimum alan sağlar. Aynı zamanda, bu bölüm folklorik temaların üzerine kuruludur (Clark, 2006:128).

Granados, bu bölüm için basit bir parça seçti ve bu parçayı hayranlık uyandıran piyanistik unsurlarla (kromatik armoniler üzerine karmaşık arpejler, zorlu çift sesli pasajlar ve mükemmel kontrpuan) zorlaştırdı ve İspanyol Jota karakteristik özellikleri ile yapılandırdı (Cho, 2008:41).

3.2. Coloquio en la Reja

Coloquio en la Reja Grandos'un bestelediği ilk Goyescas'dır fakat yayımlanan süitteki ilk bölüm değildir. Granados Quejas o la Maja y el Ruiseñor dışındaki bütün bölümlerde Coloquio'nun tematik materyallerini kullandığı için süitin döngüsünde zaman sıralaması açısından merkezi bir konuma sahiptir (Clark, 2006:128). Granados'un Apuntes'inde bulunan Coloquio en la Reja çizimi (Şekil 3.11.), aynı başlıklı bu bölümün ilhamını ortaya koydu. Bu çizim, Majo ile sevgili Maja'nın pencerenin demirleri arkasından konuşmalarını tasvir ediyordu (Cho, 2008:42). Goyesque döneminin Majolarının süslenmiş demir pencereler ardında Majalara kur yaptıkları bu buluşma yeri Güney aşkının klasik simgesi haline geldi (Salvador, 1988:73). Katalan halk müziğinden ağırlıklı olarak etkilenen bu bölümde Granados Endülüs *Cante Jondo* stilini belirgin bir şekilde kullandı (Samulski-Parekh, 1988:79).



Şekil 3.11. Granados'un Coloquio en la Reja çizimi (<https://www.themorgan.org/>)

Granados bu bölümün girişinde Cante Jonto şarkı stiline atmosferini yaratmak için gitar sesini taklit etti. İspanyol şarkılarının çoğunluğu o dönemde gitar eşlikli çalınıyordu. Granados bu bağlantıyı sadece bu bölümde değil Goyescas Süiti'nin genelinde kullandı. 5 ölçülük girişten sonra A teması 6. ölçüde başlar.

Katalan yerli müziği, Güney müziği veya Endülüs halk müziğinden az da olsa etkilendi. Tipik Katalan unsurları şunlardır: Major tonda kullanılan öncül dominant, çok karışık armoniler, major ve minör tonlarda altere edilen üçüncü derece, artık ikili aralığı, geniş kromatik melodiler. Bazı Katalan müziklerinde özgür ritimler ve dalgalı melodik çizgi kullanılır (Samulski-Parekh, 1988:59-60).

Katalan müziği özellikleri en çok bu bölümde görülür: 6. ölçüde artık VI⁷. derece akoru, 6-7, 10-11. ölçülerde bas sesin üçlüsüne gitmesi ve karışık armoniler kullanılır (Şekil 3.12.).

Giriş **Andantino allegretto**
con sentimento amoroso

p
sourdine

poco rall. *tempo*

sempre leg. col pedal

8 *ten.*
molto espress.

Şekil 3.12. Enrique Granados, Coloquio en la Reja Op.11 No.2, 1-12. ölçü (Casa Dotesio, c.a. 1912:1)

B temasında Granados kendi bestelediği La Maja Dolorosa No. 1 adlı Tonadilla'sını kullanır (Şekil 3.13.). C temasının ilk motifini B teması başladıktan hemen 4 ölçü sonra duyurur. Apuntes'inde taslağı olan ve hiç tamamlanmamış *El Amor del Majo* (Şekil 3.14.) başlıklı Tonadilla'sını Granados bu bölümün C teması olarak yerleştirir (Şekil 3.15.).

ff

¡Oh muerte cruel ¿Porqué tu á trai-ción mi majo arre-ba-
Noes po-si-ble ya Sen-tir más do-lor: en lá grimas des.

f *ff*

Şekil 3.13. La Maja Dolorosa No.1, 7-13. ölçü (Cho, 2008:50)



Şekil 3.14. Granados'un El Amor del Maja taslağı (<https://www.themorgan.org/>)

28 un poco meno mosso a tempo

rall. p teneramente marcato il canto

34 m.d.

39 un pochettino rall. Poco in tempo

44 poco rall. cresc. molto

m.g.

Detailed description of the musical score: The score is for piano and consists of four systems of music. The first system (measures 28-33) starts with a treble clef and a key signature of two flats. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is 'un poco meno mosso' and the mood is 'p teneramente'. A section marked 'B' begins at measure 30. The second system (measures 34-38) continues the melody with some triplet figures. The third system (measures 39-43) is marked 'un pochettino rall.' and 'Poco in tempo'. A section marked 'C' begins at measure 41. The fourth system (measures 44-48) ends with a 'poco rall.' and 'cresc. molto' marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Şekil 3.15. Enrique Granados, Coloquio en la Reja Op.11 No.2, 28-48. ölçü (Casa Dotesio, c.a. 1912:2)

D teması (80. ölçü), Goyescas Sütünin beşinci bölümünde sıklıkla kullanılmış olan beşlemeli ritmin üzerine kuruludur (Şekil 3.16.). Bu önemli motif sadece beşinci bölümde değil sütün genelinde de duyulur.

Bu bölümde Granados'un faydalandığı kendine özgü beşlemeler, İspanyol halk şarkısının tipik arabesk desenini, Scarlatti Sonatları'nın süslemesini ve hatta muhtemelen Reja'nın geometrik yapısını hatırlatmaktadır (Clark 2006:131).

89. ölçüde Granados A ve D temasının motiflerini aynı anda kullanarak ve bu iki temayı birleştirerek fikri genişletir. Besteci, melodik yoğunluk sebebiyle sıkışık görünen partilerin daha rahat okunabilmesi için üç portre kullanır.

Şekil 3.16. Enrique Granados, Coloquio en la Reja Op.11 No.2, 80-88. ölçü (Casa Dotesio, c.a. 1912:4)

105. ölçüde Copla kısmı başlar (Şekil 3.17.). Copla'nın ikinci kısmında Granados *Jacara, Danza para cantar y bailar* (Şekil 3.18.) adlı piyano eserini bu kısımda kullanır. 118. ölçüde Copla daha karmaşık ritmik yapısı ve farklı partilere bölünmüş dağınık melodik çizgisi ile ilk varyasyonu ile karşımıza çıkar. Copla ve Copla₁'de melodi çizgisi sürekli parti değiştirdiği ve

yoğun bir yazıya sahip olduğu için bütünlük açısından zor bir kısımdır. Copla₁ 118. ölçüde Copla₂ 131. ölçüde başlar.

103 **Copla (molto espress.)** Birinci kısım
dim. molto *rall. molto*

107 *ppp* *m.g.* *pp*

111 İkinci kısım

114 *m.g.* *m.g.* *f* *cresc.* *rall.* *dim. molto rall.*

Şekil 3.17. Enrique Granados, Coloquio en la Reja Op.11 No.2, 103-117. ölçü (Casa Dotesio, c.a. 1912:6)



Şekil 3.18. Jacara, Danza para cantar y bailar 49-53. ölçü (Clark, 2006:130)

Allegretto aioso (Şekil 3.19.) kısmı gitar stillerinin karışımını içerir. Granados, *punteado* (tellere vurma) ve *rasgueado* (telleri koparma) gitar çalım stillerini piyano yazısı ile taklit eder. Melodik materyalden arınmış bu ara kısım, tematik pasajların rahatlamasına neden olur (Salvador, 1988:81).

165. ölçüde C teması sağ elde dört sesli akorlara eşlik eden üçlemelerle devam eder. Nota üzerinde belirtilen sol eldeki üçlemelerin birinci bölüm olan Requiebro'stan alındığı not edilmiştir.



146 *a tempo* *calando* **Allegretto airoso.**
dim. *rall.* *p*
sans Pedale

151 *m.g.*
p *sans Pedale* *Pedale*

156 *lento e ritmico* *in tempo* *Grave. a tempo*
f *p libramente*
sans Pedale *Pedale* *la main droite très légère*
senza Pedale *marcato il basso, con sordino*

161

165 **ff grandioso**
3 *3* *3* *3* *3* *3* *3* *3*
raquiebro *raquiebro*

Şekil 3.19. Enrique Granados, Coloquio en la Reja Op.11 No.2, 146-168. ölçü (Casa Dotesio, c.a. 1912:9)

187. ölçüde (Şekil 3.20.) tüm süitte sadece bir tane bulunacak olan Cante Jondo'ya (Flamenko şarkısı) gönderme vardır. Goyescas'ın eserlerinde Reçitatif yazan bölümler bir duraklama hissi vermelidir çünkü reçitatifler, halk bilimine dayalı anlamlı bir an olarak görülmektedir (Clark, 2006:131-132).



Şekil 3.20. Enrique Granados, Coloquio en la Reja Op.11 No.2, 187. ölçü (Casa Dotesio, c.a. 1912:10)

3.3. El Fandango de Candil

Del candil (mum ışığı) başlığının genel kullanımı, romantik dans sahnelerinin imgelerini canlandırır. Goya'nın eserleri incelendiğinde, bölümün bu başlığa uygun bir çalışma olmadığı ortaya çıkar. Konu ve başlık Ramon de la Cruz'un El Fandango de Candil adlı Sainete'si ile birebir eşleşir (Salvador, 1988:83).

Ramón de la Cruz'un hayalinde canlandığı konu; Majo, Chispero ve benzerlerinin bir odada toplanıp, mum ışığında gitarlar ve diğer yaylı enstrümanlar eşliğinde yapılan bir kutlamaydı. Kutlamada giyilen *Baile de Candil* popüler bir kostümdü. Aslında Cruz'un küçük dramasının gerçek bir konusu yoktu fakat basitçe müzik ve dans ile dopdolu göz kamaştırıcı bir sahne sundu. Baile (dans) farklı grup insanları bir yandan Maja ve Majoları diğer yandan soylu taklitçileri bir araya getirdi. Aralarındaki bu etkileşim absurt komediyi ortaya çıkardı (Clark, 2006:132).

Fandango; gitar, kastanyet veya palmas (alkış) ile eşlik edilen üç zamanlı canlı bir çift dansıdır. 18. yüzyılın başlarından itibaren yaygın olan bu dans Endülüs bölgesi ile bağlantılıdır. Kökeni İspanyol çingeneleri ve katırcıları arasında yaygınken 18. yüzyıl'ın sonlarına doğru bu dans aristokraside de popüler hale geldi (Cho, 2008:20).

Granados bu bölümün başında yaptığı *Escena cantada y bailada, lentamente y con ritmo* (şarkı ve dans sahnesi, yavaş ritim ile) açıklaması ve ilk temanın geldiği yerde yazılmış olan *Bien chanté, cantando* ifadeleri ile bu bölümün sadece dans karakterini değil aynı zamanda bir şarkı

karakterini de barındırdığını ifade eder. Gallardo (zarif, nazik) kelimesi bize bu bölümün nasıl bir atmosferi olduğunu açıklar. Tüm açıklamaları birleştiren Granados, icracıya keskin Fandango dans ritminin üzerinde kurulu zarif melodik çizginin korunarak çalınması gerektiğini belirtir. A-B-A formunda yazılmış bu bölüm 8 ölçülük disonans akorlardan oluşan gitar girişi ile başlar. T1, 9. ölçüde T1a, 22. ölçüde duyulur ve bu temaları giriş motifini kullanarak yazdığı bir köprü (13-21. ölçü) ile bağlar (Şekil 3.21.), (Şekil 3.22.).

3 El Fandango de Candil

Escena cantada y bailada
lentamente y con ritmo.

Scène chantée et dansée lentement
avec beaucoup de rythme.

Allegretto
A **Gallardo.**
un peu lentement avec beaucoup de rythme

Bien chanté.
cantando

pp

Şekil 3.21. Enrique Granados, El Fandango de Candil Op.11 No3, 1-13. ölçü (Casa Dotesio, c.a. 1912:1)

14

17

20

24

27

f marc.

espress.

Şekil 3.22. Enrique Granados, El Fandango de Candil Op.11 No3, 14-29. ölçü (Casa Dotesio, c.a. 1912:2)

Ek olarak bas vuruşlarının düzeni 3/4 yazılmış her iki ölçüde 3/2 hemiola etkisi yaratır (Şekil 3.23.). İcracı, İspanyol müziğinin en ayırt edici özelliklerinden biri olan bu iki farklı ölçü

birimini aynı anda hissetmelidir. Opera notasındaki sol el eşliği, Granados'un bilinçli olarak hemiola etkisini tasarladığını kanıtlar (Şekil 3.24.) (Cho, 2008:60).

Allegretto
Gallardo.
un peu lentement avec beaucoup de rythme



Şekil 3.23. Enrique Granados, El Fandango de Candil Op.11 No3, 1-6. ölçü (Casa Dotesio, c.a. 1912:1)

Aire de danza Gallardo



Şekil 3.24. Goyescas Operası, Tablo 2, Sahne 1, 1-7. ölçü (Cho, 2008:60)

40. ölçüde T2 (Şekil 3.25.), 60. ölçüde T3 (Şekil 3.26.) başlar. T2 bitene kadar fandango ritmi (sekizlik-onaltılık üçleme) temaya sürekli eşlik eder. Köprülerde de bu motif kullanılır. T3'e onaltılık ritim kalıpları eşlik eder. Tema bittikten sonra köprüde tekrar fandango ritmine dönüş vardır.

39 *Con anima.*

41

43

The image displays three systems of musical notation for Enrique Granados' 'El Fandango de Candil'. The first system (measures 39-40) is marked 'Con anima.' and features a forte dynamic. The second system (measures 41-42) includes a 'pizzicato' marking. The third system (measures 43-44) continues the piece's intricate harmonic and rhythmic patterns. The notation is in a single system with treble and bass clefs, showing complex chordal textures and melodic lines.

Şekil 3.25. Enrique Granados, El Fandango de Candil Op.11 No3, 39-44. ölçü (Casa Dotesio, c.a. 1912:3-4)

Şekil 3.26. Enrique Granados, El Fandango de Candil Op.11 No3, 60-71. ölçü (Casa Dotesio, c.a. 1912:5-6)

B kısmının başlangıcı (Şekil 3.27.) Coloquio motifi ile başlar ve 85. ölçüde başlayan bu kısmın teması (T4) Coloquio bölümünün C temasının (Coloquio 166. ölçü) varyasyonlu halidir. B kısmının yapısı A kısımları ile karakter olarak bir kontrast yaratır.

Şekil 3.27. Enrique Granados, El Fandango de Candil Op.11 No3, 80-85. ölçü (Casa Dotesio, c.a. 1912:7)

104. ölçüde A kısmı (Şekil 3.28.) giriş motifi ile başlar. 112. ölçüde başlayan T1 bu kısımda orta partidedir. Melodi çizgisi iki ele bölündüğü ve eşlik partisinin içinde bulunan üçlü motifler her sese eşlik ettiği için piyanistik açıdan zorlayıcıdır (Şekil 3.29.). 143. ölçüde T2, 162. ölçüde T3 duyulduktan sonra 171. ölçüde Coda'ya bağlanır.

Şekil 3.28. Enrique Granados, El Fandango de Candil Op.11 No3, 104-105. ölçü (Casa Dotesio, c.a. 1912:9)

Şekil 3.29. Enrique Granados, El Fandango de Candil Op.11 No3, 112-120. ölçü (Casa Dotesio, c.a. 1912:10)

Bu bölümde gitar efektleri öne çıkar. Granados, rasgueado ve punteadonun etkilerini eserlerinde ortaya çıkartmakla övünür. Fandango'nun ısrarcı üçlü ritimleri bolero ritmi olarak bilinir fakat bu bölümün sonu bir çeşit gerilimle biter. Hızlı unison ve fortissimo ile biten final kısmı (Şekil 3.30.) dinleyicilere Ole'nin doruk neşesinin harekete geçtiği izlenimini verir (Clark, 2006:133).

170 *jusqu'au* - - - - Iº Tempo.

173

176 *molto cresc.*

Şekil 3.30. Enrique Granados, El Fandango de Candil Op.11 No3, 170-177. ölçü (Casa Dotesio, c.a. 1912:14)

3.4. Quejas o la Maja y el Ruiseñor

Besteci ve müzikolog Gilbert Chase bu bölüm için 'Granados'un en kişisel ve şiirsel sözlerinden biri' demiştir. Powell ise 'bütün İspanyol edebiyatının en güzel pasajlarından biri' değerlendirmesi ile övgüleri daha da ileri götürmüştür (Salvador, 1988:90). Jean-Aubry bu bölümü şu sözleriyle anlatmıştır:

Quejas o la Maja y el Ruiseñor, büyük olasılıkla Granados'un en büyük ilham kaynağı ve ismini sürdürmek için tek başına yeterli olan bir çalışmadır. Bu bölümde, Majanın melankolik rüyası, bülbül gece şarkı söylerken yok olan Majonun anısını aklına getirir. Granados, aşkın sonsuz dramı ve İspanyol manzarasından esinlendiği duygu ile bir kaç sayfa içinde bunları anlatmayı başardı.... onun güveni, kuralların ve teknik sınırların çok ötesinde gerçek bir büyüklüğe sahiptir (Jean-Aubry, 1916:536).

Quejas o la Maja y el Ruiseñor süitteki en eşsiz bölümdür. Çünkü Granados, Goyescas'daki hiç bir bölümden faydalanmamış ve alıntı yapmamıştır.

Bölümün teması Granados'un gezileri sırasında bir yörede, genç bir kızdan duyduğu Valensiya'ya ait bir halk melodisidir (Şekil 3.31.). Bu halk melodisi bölümde dokunaklı bir etki

yaratır. Şarkının sözleri bahçedeki üzüntülü bir kuşun şarkısını anlatır. Granados'un bu bölümü fa diyez minör tonunda yazması eserdeki duyguları yoğunlaştırır (Clark, 2006:134). Granados bu melodiyi, tüm renkleri ve güzellikleri barındıran bir dizi varyasyona dönüştürür ve bölüm, bir bülbülün şarkısını taklit eden özenle süslenmiş bir kadans ile biter (Cho, 2008:72).

U na tar de que meha - lla ba En mi jar din di ver

ti da O i una voz do lo ri da

que un pa ja ri llo can ta ba Y a mi co mo me gus

ta ba del pa ja ri llo la voz

Se qui sus pas sos ve loz O i quees ta ba con

tan do Ay! y en el ar boe del a mor

Şekil 3.31. Valensiya halk melodisi (Cho, 2008:74)

Andante melancólico

5 *tempo*

9 *tr* *3* *3* *3* *rall.*

12 *poco rall.* *rall.* *rall. molto*

16 *poco rall.* *rall.* *rall. molto*

Şekil 3.32. Enrique Granados, *Quejas o la Maja y el Ruiseñor* Op.11 No4, 1-19. ölçü (Casa Dotesio, c.a. 1912:1-2)

Bu bölüm yapısal olarak dört kısım ve Coda'dan oluşur. Granados, ikinci, üçüncü ve dördüncü kısımların melodi materyali kullanımında yukarıda anlatılan halk şarkısından yararlanır. Dördüncü kısma kadar adım adım bir yükseliş ve ardından beşinci kısım ve Coda'ya

bir geri dönüş vardır. Birinci kısımda Granados, Valensiya halk melodisini La Majörden fa diyez minöre transpoze ederek kullanır. İkinci kısmın ilk yarısında temanın birinci varyasyonunu (20. ölçü) ve ikinci yarısında ikinci varyasyonunu (24. ölçü) daha yoğun süslemelerle bir üst oktavdan duyurur. İlk varyasyon orijinal motif ile başlar ve bu melodiye onaltılık arpejler eşlik eder (Şekil 3.33.).

Şekil 3.33. Enrique Granados, Quejas o la Maja y el Ruiseñor Op.11 No4, 20-26. ölçü (Casa Dotesio, c.a. 1912:2)

Açılış bölümünün etkileyici melodisi kromatik yazı ve göze batmayan süslemelerle doludur. Buna benzer kromatik başlangıçların belirsiz ton eğilimi Chopin'in karakteristik özelliklerinden biridir. Ayrıca, 25. ölçünün bas partisindeki eşlik Chopin'i anımsatan bir diğer özelliktir (Samulski-Parekh, 1988:37-38). Üçüncü kısımdaki üçüncü (31. ölçü) ve dördüncü varyasyonlar si minör tonunda sunulur. Dördüncü varyasyon (37. ölçü) aynı ritmik kalıbı üçüncü kez tekrar ederek bölümü doruk noktasına ulaştırır (Şekil 3. 34.).

40

poco rall.

molto espress.

marc. il canto

43

dim. rall.

dim.

46

*poco lento
con molto espressione en un sentimento doloroso*

pp

cresc.

Şekil 3.35. Enrique Granados, Quejas o la Maja y el Ruiseñor Op.11 No4, 40-47. ölçü (Casa Dotesio, c.a. 1912:4)

55-58. ölçüler, Majanın ağlayışının dokunaklı iç çekişini temsil eder. 59. ölçüdeki fermata, müzik tekrar başlamadan önce önemli bir sessizlik anı sağlar (Şekil3.36.). Fermata'nın bulunduğu vuruş doğru sayılmasa bile beklenilmesi gereken süre hissedilmelidir (Cho, 2008:80).

55 Andante *ten.* *rall. molto* *p* 1º Tempo *ten.*

62 *calmato il Tempo* *poco rall.* *molto rall.* *ten.*

Şekil 3.36. Enrique Granados, Quejas o la Maja y el Ruiseñor Op.11 No4, 55-67. ölçü (Casa Dotesio, c.a. 1912:5)

Bülbülün şarkısını temsil eden bu kısım 68. ölçüde başlar (Şekil 3.37.). Granados bülbülün tasvirini piyanonun üçüncü oktavında duyulan altmışdörtlük notalar ve trillerle yapmıştır. 79. ölçüde Majanın yakarışlarına gönderme vardır.

68 *cadenza ad lib.*

71 *Lento trill*

73 *Vivace*

76 *Lento trill* *Vivace* *Andante*

80 *Vivace* *Lento*

ppp

rall. *velocemente*

Şekil 3.37. Enrique Granados, Quejas o la Maja y el Ruiseñor Op.11 No4, 68-84. ölçü (Casa Dotesio, c.a. 1912:6)

Ortaçağdan beri, romantik aşkın popüler sembolü olan bülbül, edebiyatta önemli bir rol oynar. Bir sembol olarak bülbül çok çeşitli metaforik anlamlara sahiptir. Geleneksel olarak tanımlandığında mutlu ya da mutsuz aşkı çağrıştırabilir (Salvador, 1988:96). Bülbülün kadansındaki triller ve hızlı kırık akorlar Liszt'in gösterişli yazım stili tutkusunu andırır (Samulski-Parekh, 1988:47). Kadans bölümünün yanı sıra, Maja ve bülbül arasındaki diyalog tüm parça boyunca belirgin bir şekilde hissedilir. Halk melodisi Maja tarafından söylenirken bülbül kısa ötüşleriyle kendisini belli eder (Cho, 2008:82).

Granados piyaniste, bir dul kadının üzüntüsüyle değil evli bir kadının kıskançlığı ile çalması için yol gösterir. Granados Amparo'ya ithaf ettiği bu bölümü, Amparo'nun Clotilde Godo ile cilveleşmesi ışığında yazar. Amparo ihanetleri hakkında acı bir şekilde şikayet etmesi şüphesizdir (Clark, 2006:135).

3.5. El Amor y la Muerte: Balada

Goyescas süitinin ikinci kitabının ilk bölümü El Amor y le Muerte: Balada (Aşk ve Ölüm) Goya'nın 10. Kapriçyo'su ile aynı başlığı paylaşır (Şekil3.38.). Granados'un masalsı ve romantik melodilerine ek olarak şiirsel çalışmalarını ilişkilendirdiği *Balada* kelimesini bölüm başlığına eklemesi bu aşk hikayesini açıklığa kavuşturur (Koslowsky-Schmidt, 2009:75). Sevgili, korkmuş ve dehşete düşmüş Majanın kollarında bayılır. Bu onların son kucaklaşması olarak tasvir edilir. Aynı dehşet, verilen son nefes ve canlı çığlıkların karışmasıyla ikisinin yüzünde görülür (Salvador, 1988:97). Granados, 1915'te Barselona'daki Piyano Süiti'nin performansı ile ilgili olarak "Goyescas'ın tüm temaları bu parçada birleşti.....üç büyük duygu bu bölümde ortaya çıkıyor: yoğun acı, nostaljik aşk ve son trajedi-ölüm....son akorlar mutluluğun yeniden birleşmesini temsil ediyor" yazdı (Cho, 2008:84). Bu sözleri yazmasının üstünden bir yıl geçmeden, El Amor y la Muerte sadece bir dizi duygu olmamış, kendisi ve eşi için korkunç bir gerçeğe dönüşmüştür (Clark, 2006:137).



Şekil 3.38. Goya Kapriçyo El Amor y la Muerte
(<http://www.artnet.com/artists/francisco-goya/el-amor-y-la-muerte-33nsLdmd9SHm3QOWzahdGg2>)

Giriş-A-B-A₍₁₎ ve Coda kısımlarından oluşan bu bölümde Granados; Los Requiebro, Coloquio en la Reja, El Fandango de Candil ve Quejas o la Maja y el Ruiseñor bölümlerinin temalarını bazen birebir aynı şekilde, bazen farklı tonda ve bazen de sadece ritmik özellikleriyle devamlı olarak kullanmaktadır. İlk bölümden son bölüme kadar bir aşk hikayesi anlatan süit bu bölümünde; Granados'un önceki bölümlerde kullandığı motifler, Majanın, bu ölümle birlikte Majo ile olan geçmişini hatırlamasını temsil ediyor olabilir.

Granados bölümün girişinde Coloquio'da kullanılan beşlemeleri, sekizli (oktav) olarak kullanır (Şekil 3.39.). Oktavlar aşkın ölümcül bir şekilde yaralanıp kadının kollarına yığılmasını betimler. Dominant yedili akorların çoşkulu bir şekilde peşpeşe birbirini takip etmesi onun ölmeden önceki baygın halini ifade eder. Quejas'ta kullanılan halk şarkısı bu bölümün 12. ölçüsünde kullanılır. Kadın, aşkın ve ölümün acısını burada deneyimler (Clark, 2006:135).

The image shows a musical score for Enrique Granados' 'El Amor y la Muerte: Balada Op.11 No.5, 1-15. ölçü'. The score is written for piano and is in 3/8 time. It consists of three systems of music. The first system starts with the tempo marking 'Animato e drammatico. assai lento recit.' and features a five-measure phrase marked 'ff' and 'con molto espressione e con dolore'. The second system begins with a circled '6' and the tempo marking 'a tempo', followed by 'Lento.' and 'pp'. It includes a five-measure phrase marked 'ten.' and 'con sentimento di pieta', and a section marked 'Lento.' with 'malinconico' and 'Prisordanza'. The third system starts with a circled '13' and 'rall.', followed by 'appassionato' and 'poco rall.'. It includes a section marked 'cresc. drammatico' and 'f molto espressivo', and ends with 'poco rall.'.

Şekil 3.39. Enrique Granados, El Amor y la Muerte: Balada Op.11 No.5, 1-15. ölçü (Casa Dotesio, c.a. 1912:1)

2. ve 8. ölçüde başlayan dört ölçümlük kısımlar, Granados'un La Maja Dolorosa No. 1 Tonadillasının (Şekil 3.13.) motiflerini içerir. Bu motiflerin arasında sürekli Coloquio'da

kullanılan beşlemeler duyulur. A bölümü, 15. ölçüde Requiebro'sun ritmik motiflerini hatırlatan virtüöz pasaj ile başlar. 22. ölçüye kadar ilk defa Coloquio'da duyduğumuz La Maja Dolorosa No. 1 Tonadillasına ve Coloquio'nun Copla kısmının varyasyonuna anlık atıflar vardır. 22. ölçüde notanın üzerinde yazılı olarak (Şekil 3.40.) yedi ölçünün Coloquio'dan kesin bir şekilde alındığı görülmektedir.

16

riten. *ff* *poco rall.*

18

con dolore *accel.*

20

ff *rall.*

22

ben calmato amoroso *rall.*

(El coloquio)

Şekil 3.40. Enrique Granados, El Amor y la Muerte: Balada Op.11 No.5, 16-24. ölçü (Casa Dotesio, c.a. 1912:1-2)

Granados 37. ölçünün (Şekil 3.41.) tenor partisinde bulunan Coloquio temasının varyasyonunu, Requiebro'sun motifini kullanarak bir sonraki ölçüye bağlar.

36 *p ben calmato* *più rall.* *tempo tranquillo*

38 *dolcemente é ben leg.* *(Requiebros.)* *tr*

Şekil 3.41. Enrique Granados, El Amor y la Muerte: Balada Op.11 No.5, 36-39. ölçü (Casa Dotesio, c.a. 1912:3)

45. ölçüde (Şekil 3.42.) Fandango teması ve arkasından gelen iki ölçülük köprü, bu bölümün girişinde de kullanılır ve aynı motifle 50. ölçüye (Şekil 3.43.) bağlanır ve ardından Coloquio'nun ikinci teması, melodinin oktavlı gelişi olarak duyulur.

Andante.

44 *dim. molto*

rall. molto

(Fandango)

ppp

46 *cresc.*

48 *f dim.*

cresc. rall. molto riten.

Şekil 3.42. Enrique Granados, El Amor y la Muerte: Balada Op.11 No.5, 44-49. ölçü (Casa Dotesio, c.a. 1912:4)

50 **Allegro rubato.**

molto cresc.

*non tanto allegro
passionato e pesante*

55

f

58

meno

ff

appassionato

pesante

rall.

tempo

cresc. con

Şekil 3.43. Enrique Granados, El Amor y la Muerte: Balada Op.11 No.5, 50-61. ölçü (Casa Dotesio, c.a. 1912:5)

64-66. ölçülerde (Şekil 3.44.) Quejas teması bas partisinde duyulurken, üst partide ise Fandango'dan motifler görülür. 73-76. ölçülerde (Şekil 3.45.) bir öncesine zıt olarak, Quejas teması üst partideyken, eşlik partisinde Requiebro'sun ilk teması vardır.

62 *dolore rall.* *più a tempo* **Fermo e a tempo.** *ff* (Fandango)

65 **Allegro.** *molto cresc.* *rall.*

Şekil 3.44. Enrique Granados, El Amor y la Muerte: Balada Op.11 No.5, 62-66. ölçü (Casa Dotesio, c.a. 1912:5)

73 *a tempo* *p* *pp* *poco rall.*

75 *a tempo* *poco rall.*

Şekil 3.45. Enrique Granados, El Amor y la Muerte: Balada Op.11 No.5, 73-76. ölçü (Casa Dotesio, c.a. 1912:6)

Fandango teması bir üst oktavda 81-84. ölçülerde şekil değiştirir. Burada geçmişte yaşamış oldukları mutluluğun şiirsel anlatımı sergilenir (Clark, 2006:135). Bu temaya sol elde arpejler eşlik eder (Şekil 3.46.).

Şekil 3.46. Enrique Granados, El Amor y la Muerte: Balada Op.11 No.5, 80-85. ölçü (Casa Dotesio, c.a. 1912:7)

Anlatılan aşkın Nocturne benzeri kısmı tüm süitin en güzel bölümlerinden biridir. Büyük bölümlerde çok sayıda doğaçlama özgürlüğü ve ruh hali değişimleri görülür (Cho, 2008:91). Sakin ruh hali Adagio bölümü boyunca korunur. Bu bölümde Granados, birbiriyle ilişkili temaların en çarpıcı kullanımlarından birini sergiler. Ruiseñor melodik teması ile Requiebros'a ait basit bir senkop eşliğini birleştirir (Salvador, 1988:101). 91. ölçüde (Şekil 3.47.) üç ölçülük bir köprü ile bu kısmı B bölümüne bağlar.

91 *più molto* *Adagio.*

sempre *rall.*

95 *p*

99

102 *cresc.* *poco dim. rall.*

Şekil 3.47. Enrique Granados, El Amor y la Muerte: Balada Op.11 No.5, 91-105. ölçü (Casa Dotesio, c.a. 1912:8)

130. ölçüde $A_{(1)}$ (Şekil 3.48.) bölümü başlar. A bölümü ile karşılaştırılınca 15. ve 16. ölçüde kullanılan materyal A bölümünde iki ölçüde kullanılırken $A_{(1)}$ bölümünde dokuz ölçü boyunca devam eder.

129 *molto rall.* **Con moto un poco agitato.**

8^a baja

131

Şekil 3.48. Enrique Granados, El Amor y la Muerte: Balada Op.11 No.5, 129-132. ölçü (Casa Dotesio, c.a. 1912:10)

165. ölçüde (Şekil 3.49.) gelen Coda, Quejas temasının gelişmiş hali ile başlar. Sağ elde oktavlar, sol elde ise senkoplu bir eşlik partisi vardır.

Molto espressivo e comme una felicità nel dolore.

165

espressivo ten.

Şekil 3.49. Enrique Granados, El Amor y la Muerte: Balada Op.11 No.5, 165-173. ölçü (Casa Dotesio, c.a. 1912:13)

178. ölçüdeki *Recit. Dramatico* Majonun ölümünü anlatır (Şekil 3.50.). Akorların çözülümü Majanın yaşadığı derin üzüntüyü ifade eder. Bunu izleyen sessizlik ise bir mezarı

hatırlatır. Granados'a göre son akorun kısa vuruşu mutluluğun vazgeçişini temsil eder (Clark, 2006:136).

The image displays three staves of musical notation for Enrique Granados' 'El Amor y la Muerte, Balada Op.11 No.5'. The first staff (measures 174-183) is marked 'Recit. Dramático.' and includes dynamics like 'mancando', 'rall.', 'più rall.', 'ten.', 'ff', 'dim.', and 'pp'. The second staff (measures 184-195) is marked 'Lento.' and 'p'. The third staff (measures 196-208) is marked 'm.g.' and 'pp'. The piece concludes with a final chord marked 'pp'.

Şekil 3.50. Enrique Granados, El Amor y la Muerte: Balada Op.11 No.5, 174-208. ölçü (Casa Dotesio, c.a. 1912:13)

3.6. Epilogo: Serenata del Espectro

Goya'nın Epilogo başlığı altında bir çalışması yoktur. Granados'un Epilogo bölümünde kendi kompozisyon tekniklerini deneyişi, Goya'nın Siyah Resimler adlı çalışmasını andırır. Gerçekçi renkler yerine daha izlenimci davranan Goya, çalışmalarında daha fazla güçlü ve duygulu hislere yer vermeye çalıştı. Benzer şekilde Granados da eski sınırlamalardan kurtulmaya başladı (Salvador, 1988:105). Son bölümde ölü Majonun hayaleti, sevgilisi olan Majaya hayali gitarıyla serenat yaparken sıradışı bir görüntüyle ortaya çıkar. Parçanın gerçek üstü atmosferi eserin başında ortaya konulmaktadır (Şekil 3.51.) çünkü ilk akor dizisi, geleneksel armoni analizini nerdeyse reddetmektedir (Clark, 2006:137).



Şekil 3.51. Enrique Granados, Epilogo: Serenata de Espectro Op.11 No.6, 1-8. ölçü (Casa Dotesio, c.a. 1912:1)

Form, tekrarların ve solonun varyasyonlarına dayalıdır. Tekrardan önce gelen üç solo ve her tekrar yeni bir temayı tanıtır. Bölüm Coloquio temasını içeren Coda ile son bulur.

Bölümün girişinde lirik bir melodi duyulmaması Granados'un özelliklerine ait bir unsur değildir. Köşeli ve kromatik temanın, bölümün devamında gelen Dies Irae motifinin karşılığı olması amaçlanmıştır (Samulski-Parekh, 1988:168). Bu motiften sonra 48. ölçüde Coloquio'ya bir gönderme vardır ve notada da yazılmış olan Fandango bölümü, kendisini yeni gelen iki ölçüde duyurur (Şekil 3.52.).



Şekil 3.52. Enrique Granados, Epilogo: Serenata de Espectro Op.11 No.6, 38-56. ölçü (Casa Dotesio, c.a. 1912:2)

59-62. ölçü arasındaki (Şekil 3.53.) yükseliş gizlice süslenmiş figürlerde saklıdır. Bu yükseliş uçan bir hayaletin varlığını hissettirir (Clark, 2006:137).



Şekil 3.53. Enrique Granados, Epilogo: Serenata de Espectro Op.11 No.6, 57-62. ölçü (Casa Dotesio, c.a. 1912:3)

1-8, 23-30, 87-96, 107-117 ve 195-201. ölçüler arasında Granados bölümün başında kullandığı giriş kısmını varyasyonlarıyla hatırlatır. Buradaki motiflerin melodik bir yapıya sahip olmaması hayaletin cansızlığını anlatmaktadır.

Bu bölümün en ilginç özelliği, Granados'un varyasyonunu Dies Irae motifi (Şekil 3.54.) üzerine yazmasıdır. Melodi tenor partisinde görülür ve aynı zamanda sağ eldeki ritimlendirilmiş oktavlar bu melodiye eşlik eder (Cho, 2008:100).

The image shows two systems of musical notation for measures 140-148. The first system starts at measure 140 and the second at measure 145. The upper staff is a tenor clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lower staff is a piano accompaniment. The piano part has a 'perdendosi' marking at the beginning and a 'cresc.' marking later. The melody in the tenor part is marked with an '8' indicating an octave. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes.

Şekil 3.54. Enrique Granados, Epilogo: Serenata de Espectro Op.11 No.6, 140-148. ölçü (Casa Dotesio, c.a. 1912:6)

169. ölçüde (Şekil 3.55.) Granados, Balada'nın temasını duyurup bu temanın sonunu hayaletin uçuşunu anımsatan ritmik bir hareketle devam ettirir.

The image shows two systems of musical notation for measures 169-174. The first system starts at measure 169 and the second at measure 172. The upper staff is a horn clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lower staff is a piano accompaniment. The piano part has a 'cresc.' marking and a 'f' marking. The melody in the horn part is marked with a '3' indicating a triplet. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes.

Şekil 3.55. Enrique Granados, Epilogo: Serenata de Espectro Op.11 No.6, 169-174. ölçü (Casa Dotesio, c.a. 1912:8)

81-101. ölçüler arasındaki kuru Staccato'nun gitarın punteadosu gibi çalınmasını, 107-116. ölçüler arasındaki her vuruştan önce gelen hızlı arpejli süslemelerin ise gitarın strumming (tel çekme) tekniği gibi duyulmasını önerir (Clark, 2006:137).

Granados, Coda kısmında Coloquio'nun aşk temasıyla Copla temasını (Şekil 3.56.) ritmik ve melodik değişiklikler yaparak büyük bir ustalıkla birleştirir (Salvador, 1988:110).

The image shows a musical score for Enrique Granados' Epilogo: Serenata de Espectro Op.11 No.6, measures 204-213. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The tempo is marked 'marca il canto dolcemente'. The score includes dynamic markings 'm.g.' and 'm.d.'. The score is written for piano and includes a treble and bass clef. The measures are numbered 204 and 209.

Şekil 3.56. Enrique Granados, Epilogo: Serenata de Espectro Op.11 No.6, 204-213. ölçü (Casa Dotesio, c.a. 1912:10)

Granados, hayaletin gitarın tellerini koparmasıyla kaybolduğunu notanın üzerinde açık bir şekilde yazarak gösterir (Şekil 3.57.). Parçanın sonunda ise gitarın boş tellerinin çıkardığı seslerle bölümün bittiğini ifade eder.

260

Le spectre disparaît pinçant les cordes de sa guitare



Şekil 3.57. Enrique Granados, Epilogo: Serenata de Espectro Op.11 No.6, 260-262. ölçü (Casa Dotesio, c.a. 1912:11)

Bu eserde muhteşemliğin ve ölümün bir arada bulunması Goya'nın son eserlerinin hatırlatıcısıdır. Goyescas, Kapriçyolar ile başlayarak, sadece Granados'un çalışmalarından ilham almış bir örnektir. Tarif edilemez korkunun renk katışımı, olağanüstünlüğün dehşetini ve nereye yol aldığını bilmeyen bir ruhun bu dünyadan ayrılışı bu eserde koyu bir şekilde hissedilir. Fakat Epilogo kuralların dışında olan istisnai bir bölümdür. Douglas Riva, Granados'un, Goya İspanya'sının garipliğine ve dehşetine değil, zarıflığına, inceliğine ve soyluluğuna odaklandığını anlatır. Bu, piyano müziğinin tümünü operasında kullanmış olup, neden bu bölümü kullanmadığını açıklayabilir. Granados Goyescas Süiti'ni bitirmesiyle şöhret ve mirasını eserin zaferi eşliğinde mühürledi (Clark, 2006:138).

4. EL PELELE

Bu bölüm Goyescas Piyano Süiti'ne sonradan eklenmesine rağmen ilham kaynağı önceki bölümlerle aynıdır. Bölümün canlı ritimleri, iyimserliğin rengini ve parlaklığını coşkulu bir duyguyla anlatır (Clark, 2006:138). Goya'nın Tal Para Qual, El Amor y la Muerte ve El Pelele çalışmaları Goyescas'ı doğrudan etkiledi (Cho, 2008:5). Solo piyano versiyonu olan *El Pelele: Escena Goyesca* 1915 yılında yayımlandı. Bu eser, Piyano Süiti'nin değil, Goyescas operasının açılış bölümüne aittir fakat genellikle Piyano Süiti ile birlikte çalınır (Samulski-Parekh, 1988:95-96). Goyescas Piyano Süitinden bağımsız fakat bir o kadar da ilişkili olan El Pelele (Kukla) bölümü alaycı bir aşkın sembolüdür (Jean-Aubry, 1916:536). Granados El Pelele'yi Goya'nın aynı adı taşıyan resminden esinlenerek yazdı. Bu resim dört genç kadının peleleyi havaya fırlatıp bir battaniyeyle yakalamasını resmeder (Riva, 1982:8). Zamanın popüler geleneği olan Pelele'nin bu fırlatılma hareketi, aşık bir adamın Pelele gibi havaya atılmasını ima eder ve Goyescas operası bu sahne ile başlar (Samulski-Parekh, 1988:95-96). El Pelele bölümü şen kahkahalarla dolup taşıdığı için operada bir ön oyun olarak kullanılır (Partridge, 1930:182).



Şekil 4.1. Goya El Pelele
([https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:El_Pelele_\(Goya\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:El_Pelele_(Goya)))

Granados, Majaların yüzündeki ifadeleri ve parlak renkleri yansıtmak için Majör tonda basit armoniler kullanarak Goya'nın resmini saf ve alaycı bir müzikal tarz ile ifade eder. Parça boyunca devam eden triller ve süslemeler dört Majanın fırfırlı elbiselerine karşılık gelir. Yükselen ve alçalan melodiler, tekrarlanan ritmik motif ve güçlü staccato artikülasyonu ile birleştirildiğinde kuklanın uçmasını ve battaniyeye düşmesini hatırlatır (Cho, 2008:5-6).

Granados Goya'nın özel çalışmalarından daha çok El Pelele tablosundan etkilendi. Bunun nedeni Goya döneminin Madrid şartlarındaki atmosferi, halkı ve halkın yaşam detaylarıydı. Goya'nın hayatı boyunca Madrid '...tarihin en romantik dönemi olduğu' için, göz alıcı bir ilham kaynağıydı (Riva, 1982:8). Granados, Goya'nın renkli sahnesinde resmedilen, 18. yy Madrid sokaklarında oyun oynayan genç kadınların fiziksel hareketlerine odaklandı (Francou-Desrochers, 2009:39).

Goya'nın bu sahneyi unutulamaz bir şekilde resmetmesi Granados'un müziğindeki oyunun ruhunu ortaya koymasında ilham kaynağı oldu (Clark, 2006:139). Goya, Kapriçyolarında olduğu gibi, karikatürleri için de herhangi bir açıklama yapmamasına rağmen; sosyal hiciv unsurları gözlemlenen karikatürün anlamı, 18. yy'ın incelik ve güzellik geleneğinin katılık ve çarpıklıklarla değiştirilmesiydi (Francou-Desrochers, 2009:39).

El Pelele'deki fandango veya boleronun güçlü ritmi ve canlılığı sürekli. Granados bu bölümde bir onaltılık nota, bir onaltılık sus, iki onaltılık nota ve bir sekizlik notadan oluşan ritmi ısrarcı bir şekilde döndürerek kullanır. Bu motif tekrarlarının coşkulu kullanımları, El Pelele'yi Granados'un en fazla akılda kalan melodisi yaptı. Eserin alışılanın dışında bir form yapısı vardır. Bölüm, A-A-B-A-Coda formunda iki bölmeli gibi görünür ve Granados'un iyi bildiği 18. yy klavsen sonatları ve Scarlatti ile baştan sona uyumludur (Clark, 2006:139). El Pelele, Granados ve Scarlatti arasındaki stil benzerliklerinin güçlü bir kanıtıdır (Francou-Desrochers, 2009:66-67). Scarlatti'nin buradaki etkisi, ustalığın reddedilemez tatlılığı ve cana yakınlığı ile diğer tüm eserlerinden çok daha belirgindir (Clark, 2006:138).

5. GOYESCAS OPERASI

17. yüzyıldan itibaren İtalya, Fransa ve Almanya ile kıyaslandığında, İspanya'da opera daha yavaş gelişti. Opera'nın diğer Avrupa ülkelerindeki popüleritesi, İspanyol bestecilere 17. yüzyılda kendi eşsiz milliyetçi Zarzuela opera stilini yaratmaları konusunda ilham verdi (Newbegin, 2016:1). Zarzuela, konuşmalı ve şarkılı sahneleri olan; opera ve popüler şarkıların yanı sıra dansı da içeren İspanyol lirik dramasıdır. Zarzuela ismi Kraliyet av köşkü olan Palacio de la Zarzuela'nın adından türemiştir (Selen, 2009:xv). Goyescas Operası, opera tarihindeki en eşsiz kökenlerden birine sahiptir. Operanın müziği libretto oluşmadan önce hazırды. Goyescas ilk olarak 1909-1911 yılları arasında bir Piyano Süiti olarak bestelendi. Granados daha sonra bu süiti operaya uyarladı (Chan, 2012:51). Bestecinin Goyescas Piyano Süiti ile aynı adı paylaşması alışılmamış bir kaynak kullanımıydı. Amerikalı piyanist Ernest Schelling, Granados'un Goyescas Piyano Süiti'ni Goyescas Operası'na dönüştürülebileceğini düşündü ve bu fikri besteciye önerdi (Blier, 2006:49). 1914 Temmuz ayında Ernest Schelling, Cenevre gölündeki villası Seligny'de Goyescas Piyano Süiti'nin çalınması için bir organizasyon düzenledi. Bu organizasyonda Granados kendi eserini seslendirdi. Zamanın en ünlü müzisyenleri bu etkinlik için toplandı. Goyescas'ın başarısını kutlama esnasında 1. Dünya Savaşı'nın ilanı ile ilgili haber alındı (Newbegin, 2016:2). Goyescas Operası'nın Paris prömiyeri bu savaş nedeniyle iptal edildi. Fakat Granados'un arkadaşı Amerikalı piyanist Ernest Schelling'in desteği ile operanın prömiyeri New York Metropolitan Operası'nda 28 Ocak 1916'da gerçekleşti (Kurihara, 2005:10). Granados, 1890'ların sonunda yaptığı bir Madrid ziyareti sırasında, Tonadilla şairi Fernando Periquet ile tanıştı. Goyescas Operası'nın librettosunu yazmak için şair Periquet'i seçti. Her ikisinin ortak Goya hayranlığı uzun süren arkadaşlıklarının başlangıcı oldu (Samulski-Parekh, 1988:190).

Goyescas'ta ihmal edilen birkaç konu vardı. Bunlardan ilki librettonun zayıflığıydı. Eleştirmenler libretto hakkında şunları söyledi: Goyescas'ın dramatik kalitesi göze çarpan bir değere sahip değildi. Drama, küçük bir eylem içeren taslak gibiydi, motiflerin gelişimi belirtilenden daha yetersizdi. Diğer eleştirmenler, eksik olan librettoya ek olarak nota ile hareket ilişkisindeki zamanlamanın yetersiz olduğunu söylediler (Hess, 1991:30).

Rosario'nun ağıdı La Maja y el Ruiseñor aryasını içerir. Bu arya o kadar büyüleyici ve güzeldir ki, bir piyano eserinden yola çıkılarak yazılmış olduğuna inanmak çok zordur. Bu arya sayesinde Periquet'in librettosu başarıyla yükselir (Blier, 2006:49-50).

Librettonun zayıflığıyla ilgili yapılan yorumlara rağmen, genel olarak eleştirmenler Goyescas'ın müzikal içeriklerine övgüde bulundular: Bay Granados, 'modern armoni'yi kullananları izlememesine rağmen zengin ve alışılmamış bir armonik duyguya sahiptir. Müziğinin akılda kalıcı bir gücü vardır. Opera, modern sanata büyük bir katkıdır ve hatta muhteşemliğe ulaşmasını sağlar. Bunlar büyük övgüler olsa da, gerçekler bunlardır ve vazgeçilmezdir (Hess, 1991:30-31).

5.1. Birinci Tablo

Majalar ve Majolar San Antonio de la Florida Kilisesi'nin dışında, Manzanares nehri uzaktan akarken özgür grup zamanlarını dans ederek, yemek yiyerek ve pecele olarak bilinen geleneksel oyunlarını oynayarak güzel bir gün geçirirler (Newbegin, 2016:22). Boğa güreşçisi Paquiro kızlara iltifat ederken Maja Pepa at arabası ile yanlarına ulaşır. Bu sahne Goya'nın La Maja y los Embozados adlı resminden esinlenmiş olabilir. Kısa süre sonra soylu kadın Rosario tahtirevan ile gelir. Rosario sevdiği Fernando ile tanışır (Salvador, 1988:116). Paquiro Rosario'ya mum ışığında yapılan baloya katıldığını hatırlatır ve tekrar gitmek için davet eder. Fernando teklifi duyar, kıskanır ve içini şüphe kaplar. Fernando Paquiro'ya Rosario'nun dansa gideceğini ve kendisinin ona eşlik edeceğini söyler. Paquiro Rosario'dan kendisiyle gitmesi için söz ister (Samulski-Parekh, 1988:192). Paquiro'ya aşık olan Pepa onu kıskanır ve bununla birlikte Fernando daveti duyar. Bu sahnede Los Requeibros bölümünün teması çalar. Fernando Paquiro'ya sinirlenerek Rosario'nun aşkını test etmek adına onu tavernaya götürmek için ısrar eder (Salvador, 1988:116).

5.2. İkinci Tablo

Granados, prömiyerden bir gece önce ünlü Inermezzo'sunu besteledi. Sahne değişimlerinde orkestranın boşluğu doldurması gerekiyordu. Son dakika başarısı olmasına rağmen Granados'un Intermezzo'su onun en tanınmış melodisi oldu. Besteci bazı eleştirmenler tarafından Goyescas'ı Bizet'nin Carmen Operası kadar iyi bulmamaları sebebiyle eleştirildi. Bunun üzerine Granados, dünyanın gerçek İspanyol müziği hakkında hiçbir şey bilmediğini ifade eden bir yorum yaptı. Eleştirilere rağmen New York halkı tarafından methedildi (Kurihara, 2005:10-11). Birinci ve ikinci tablo arasında çalınan bu Intermezzo'dan sonra El Fandango de Candil müziği ile balo sahnesi başlar.

Fernando ve Rosario içeri girer ve onlar kapıdan girer girmez Pepa alay etmeye başlar. Fernando Rosario'ya onun onurunu koruyacağına dair söz verir. Çok geçmeden Paquiro Rosario'ya dans etmeyi teklif eder ve onun Rosario'ya olan ilgisi Pepa'yı kıskandırır (Newbegin, 2016:23). Fernando Paquiro ile alay ederken dansçılar bu tartışmaya karşı öfkelenmeye başlar. Fernando Paquiro'yu düelloya davet eder. Rosario'nun evine yakın olan Prado'da o gece buluşmak için anlaşılırlar. Misafirler ayrılır ve süslemeli Fandango müziği ile dans devam eder (Salvador, 1988:117).

5.3. Üçüncü Tablo

Rosario kendisini bankta tutkulu bir aşk şarkısıyla eşlik ettiği bülbülün şarkısını dinlerken bulur (La Maja y el Ruiseñor). Daha sonra eve girer ve pencereden dışarıya doğru uzandığında Fernando onu görür. Birlikte aşk düetlerini söylerler (Coloquio en la Reja) (Samulski-Parekh, 1988:192). Sevgi dolu bir an paylaşırlar fakat arka tarafta düello hazırlığı yapan Paquiro'nun varlığı ile bu an hızlıca bozulur. Fernando ayrılmaya yeltenirken Rosario ona gitmemesi için yalvarır. Fernando Rosario'ya zafer sözü vererek yanından ayrılır. Rosario Fernando'yu takip eder ve düello başlar (Newbegin, 2016:23). Paquiro koşarak sahneden çıkar ve Fernando'yu kucaklamak için Rosario sahneye girer (Goya Kapriçyo No.10). El Amor y la Muerte ile şarkı söylemeleri Fernando'nun ölümü ile sona erer. Rosario veda kısmını söyler ve opera biter (Salvador, 1988:118).

Tablo 5.1. Goyescas Operası'ndaki bölümler

Tablo 1	El Pelele La Calesa Los Requeibros
Intermezzo Tablo 2	El Fandango de Candil El Fandango de Candil (piyano versiyonundan farklı)
Interlude Tablo 3	La Maja y el Ruiseñor Coloquio en le Reja El Amor y la Muerte

Epilogo bölümü hariç, Goyescas Piyano Süiti'nin tamamı opera içerisinde korunaklı kaldı. Granados daha sonra teatral düzenlemeye uygun olmadığı için bu bölümün operadan çıkarıldığını yazdı (Salvador, 1988:118).

Goyescas, Goya'nın sanatındaki İspanyol karakterlerinin yansıması olan ifade, yapı, stil ve konu ile paralellik gösterir. Kapriçyolar Romantik dönemde ifade edildiğinde belli bir formu olmayan fantezi olup, benzer şekilde, Goyescas sonat ya da diğer formlardan ziyade temaların tekrarına dayanan özgür bir fantezi olarak düşünülebilir. Granados'un Goyescas'ta tema ve tekrar eden motiflerde varyasyon kullanımı Goya'nın etkilerinden biri olabilir. Piyanistin hayal gücü, özellikle Goya'nın eserlerinde yer alan Maja ve Majo gibi karakterleri göz önünde bulundurması performans için birleştirici bir öykü tasarlamada vazgeçilmez olacaktır. Aynı melodilerin çoğunu paylaştıkları göz önünde bulundurulursa, Goyescas operası Piyano Süiti'nden ayrılamaz. Dahası, opera her zaman Goya'nın eserlerini temel alarak Granados'un hayal ettiği sahneler için şiirsel ve görsel bir ortam sağlar. Böylece operayı düzgün bir şekilde değerlendirmek bir piyanist için önemli bir ön koşuldur (Cho, 2008:14-16).

6. E. GRANADOS'UN ÇAĞDAŞLARI

6.1. Isaac Albéniz (1860-1909)

Isaac Manuel Francisco Albéniz Pascual 29 Mayıs 1860 Gerona şehrinin Camprodon kasabasında doğdu (Garcia-Nieto ve Peralta-Aras, 2013:26). Ailesine zorlu bir çocukluk yaşatan Albéniz, piyano çalmaya disiplinli bir şekilde ablasıyla başladı ve ilk konserini dört yaşındayken Barcelona'da verdi. Konserden sonra sık sık haylazlık yapmaya devam etti. Her seferinde evden kaçtığına birileri Albéniz'i tekrar eve getirirdi (Kaufmann, 2013:1). Konser başarısının ardından Narciso Oliveras ile çalışmalara başladı.

1866'da anneleri Albéniz ve kız kardeşini Antoine-François Marmontel ile çalışmaları için Paris'e götürdü. Albéniz, dokuz aylık bu sürecin sonunda Paris Konservatuvarı'na girmek için komitenin karşısına çıktı (Mast, 1974:18-19). Sınavı çok başarılı geçmesine rağmen oynadığı topu fırlatıp aynayı kırdığı için jüri Albéniz'in okula olan kabulünü iki yıllığına erteledi (Chase, 1959:151).



Şekil 6.1. Isaac Albéniz (<https://www.pcmsconcerts.org/composer/isaac-albeniz/>)

On iki yaşındaki Albéniz Arjantin'deyken Küba, New York ve hatta San Francisco'ya kadar uzanan uluslararası konser turuna başladı. 1874'te Avrupa'ya döndü ve Leipzig'de Carl Reinecke ile çalıştı. İspanyol hükümetinin yardımlarıyla eğitimine devam ettiği Brüksel Konservatuvarı'ndan birincilikle mezun oldu (Selen, 2009:93). Brüksel'de Louis Brassin'den piyano, François Gevaert'den kompozisyon, Joseph Dupont'dan armoni, H. F. Kufferath'dan kontrpuan ve füg dersleri aldı (Mast, 1974:25). 12 Ağustos 1880'de Franz Liszt'i (1811-86) bulmak için Brüksel'den trenle Budapeşte'ye doğru yola çıktı. Porto Riko ve Küba'da konser verdikten sonra İspanya'ya geri döndü (Garcia-Nieto ve Peralta-Aras, 2013:26). Mezun olduktan sonra piyanist Anton Rubinstein ile Amerika turuna çıktı. O tarihten sonra virtüöz ve besteci olarak yoğun bir hayat sürdürdü (Kaufmann, 2013:1).

1882-1883 yılları arasında Albéniz Barcelona'da Arbos tarafından düzenlenen konser serisine katıldı. Bu dönemde ünlü müzikolog besteci Felipe Pedrell ile tanıştı (Mast, 1974:30). 1883 yılında Albéniz Barcelona'ya taşındı. Aynı yıl Katalonya başkentinde önemli bir ailenin kızı olan öğrencisi Rosina Jordana Lagarriga ile evlendi (Cho, 2006:41). 1885 yılında İspanyol halk müziğinin eşsiz değerlerini Albéniz'e öğreten Felipe Pedrell ile kompozisyon okudu (Selen, 2009:93). Pedrell'in İspanyol müzik hayatına yaptığı en büyük katkı Albéniz Granados ve Falla'ya öğretmenlik ve akıl hocalığı yapmasıydı. Pedrell kompozisyon çalışmalarında büyük bir başarıya sahip olmasa da İspanya'nın gelecek kuşak bestecilerini büyük ölçüde etkiledi (Newbegin, 2016:4).

1885 yılında ailesiyle birlikte Madrid'e yerleşip 1889'a kadar orada yaşadı. Albéniz aktif bir şekilde konser vermeye devam ederken öğretmenliğe ve beste yapmaya devam etti. Bu dönemin birçok başarılı konseri arasında Madrid, Zaragoza (1886), Palma, Madrid, San Sebastian (1887), Barcelona (1888), Madrid ve Vitoria (1889) yer aldı. Albéniz 1889 yılında kariyerinin doruk noktasına ulaştı. Bu süre zarfında Albéniz'in besteleri de artmaya başladı. Piyano eserleri eksiksiz seviyeye ulaştıracağı İspanyol tarzına daha da yaklaştı (Mast, 1974:31-33).

1889'da Paris ve Londra konserlerinin başarısı Albéniz'i İspanya dışına çıkması konusunda cesaretlendirdi. 1890-1893 yılları arası Londra'da yaşadı. Büyük Britanya'da ve Avrupa şehirlerinin geri kalanında konserler verdi. İngiltere'deki başarısına rağmen 1893 yılında Londra'dan ayrılıp Paris'e yerleşti (Garcia-Nieto ve Peralta-Aras, 2013:26-27). 1892 yılında Londra'da Prince of Wales Theater'da şef olarak görev yaparken aynı zamanda beste yapmaya devam etti. Ertesi yıl eşi ve üç çocuğu ile Paris'e yerleşti. Fransız müzikal trendlerini inceledi ve izlenimciliği istekli bir şekilde kabul etti (Kaufmann, 2013:1). Chausson, Faure, Dukas ve d'Indy ile arkadaş oldu. Schola Cantorum'da piyano öğretmenliğine başladı. Albéniz'in piyano için yaptığı bestelerin sayısı tam olarak bilinmemekle beraber, yaklaşık 250 çalışmasının yayımlandığı tahmin edilmektedir (Selen, 2009:93). Albéniz sıcakkanlı çekici ve cömert bir insandı. Keskin mizah anlayışı her zaman arkadaş edinmesine ve faydalı bağlantılar kurmasına neden oldu. Melankoli eğilimli, karmaşık ve güçlü bir kişiliği vardı (Garcia-Nieto ve Peralta-Aras, 2013:26).

Bestecinin 1898-1900 yılları arasında Schola Cantorum'daki öğretmenliğine devam etti. Sağlık nedenlerinden dolayı istifa edip Barcelona'ya gitti. İki sene Barcelona'da yaşadıkdan sonra 1902 yılının sonunda Fransa'ya geri döndü (Cho, 2006:45).

Albéniz on iki parçadan oluşan İberia başlıklı eserini 1906-09 yılları arasında yazdı. Her bir eser üç parçadan oluşan dört kitap halinde yayımlandı. İberia Süiti İspanya'nın danslarını, şarkılarını ve İspanyol yaşamının sahnelerini barındırır (Clendenin, 1965:386). Albéniz'in İberia'sı İspanyol kimliğinin belirsiz sınırı, bir yandan Fransız liderliğindeki doğulaştırmayı

diğer bir yandan İspanyol müziğinin kabulünü örneklemektedir. Christoforidis, İberia için 'Parisli eleştirmenler tarafından hem İspanyol milliyetçiliğinin hem de Fransız piyano edebiyatının bir başyapıtı olarak benimsendi' sözlerini söyledi (Francou-Desrochers, 2009:11-12).

1898 yılında baş gösteren böbrek hastalığının etkileri giderek kötüleşti ve en iyi doktorlar bile hiç bir şey yapamadı. 1908-1909 kış ayları boyunca evinden hiç çıkmadı. Enrique Granados, Manuel de Falla, Ernest Chausson, Alfred Cortot, Jacques Thibaud, Pablo Casals, Joseph ve Marguerite Long de Marliave dahil olmak üzere tüm arkadaşları düzenli olarak Albéniz'i ziyaret etti. Hatta Dukas'ın tüm kış boyunca onu bir gün bile yalnız bırakmadığı söylenir. Albéniz 18 Mayıs 1909'da Cambo-les-Bains'de öldü (Mast, 1974:40-41).

Müzik alanı dışında resmi dersler almamasına rağmen Albéniz iyi eğitilmiş, birçok dil konuşan, siyaset ve felsefe ile aktif olarak ilgilenen biriydi. Kendisini siyasi olarak liberal, din konusunda ise şüpheci olarak tanımlardı. Eserleri İspanya'nın manzaralarını ve seslerini uyandırır da anavatanından uzak kalmayı tercih etti (Garcia-Nieto ve Peralta-Aras, 2013:26). Suite Española, Albéniz'in en iyi İspanyol koleksiyonlarından biriydi. Bu eserin özelliği; Granada, Cataluna, Sevilla, Cadiz, Asturias, Aragon, Castilla ve hatta Küba'nın renkli ritimlerini hatırlatmasıydı. Asturias ve Castilla'nın geleneksel İspanyol tarzını temsil eden koleksiyonun en başarılı bölümleri olduğu kanıtlandı (Selen, 2009:94).

Müzikte İspanyol romantizmini etkili bir biçimde tanımladı, Joaquin Turina (1882-1949) ve Manuel de Falla (1876-1946) gibi milliyetçi besteciler üzerinde önemli bir etki yarattı. Çağdaşlarının Albéniz'e duyduğu ve özellikle Fransa'da belirginleşen saygınlık; Albéniz'in virtüözlüğünün ve geleneksel repertuar yorumunun parlaklığı ile sınırlı kalmayıp, kendi eserlerinin, özellikle İberia'nın özgünlük ve yeniliğinin sonucudur (Garcia-Nieto ve Peralta-Aras, 2013:26).

6.2. Manuel de Falla (1876-1946)

Manuel Maria de Falla y Matheu 23 Kasım 1876'da Endülüs bölgesinin Cadiz Şehrinde doğdu. Annesi Katalan, babası Valensiya kökenliydi ama her iki aile de nesiller boyunca Cadiz'de yaşadı. Manuel'in ilk piyano öğretmeni annesiydi (Chase, 1959:183). Falla, İspanyol nasyonalizmin lideri olan Felipe Pedrell ile iletişime geçti. Besteci, 'Araştırmalarım başladığımdan beri hayal ettiğim bir şeydi. Tanışmaktan mutluluk duydum. Onun öğretmenim olmasını istemek için Pedrell'e gittim. Çalışmamın en net ve sağlam yönünü onun öğretilerine borçluyum.' sözlerini Pedrell için yazdı (Selen, 2009:104). Felipe Pedrell'in etkisiyle Madrid Konservatuarı'na gitti. Konservatuardaki çalışmalarını onur derecesiyle tamamladıktan sonra tiyatrolar için müzik yazarak ve piyano dersi vererek yaşamını kazandı (Ewen, 1968:261). La Vida Brece eseri 1905'te Güzel Sanatlar Akademisi'nin düzenlediği bir yarışmada birincilik ödülü

kazandı. Kısa bir süre sonra İspanya'daki tüm piyanistlerin katıldığı bir yarışmada yeniden birincilik ödülüne layık görüldü (Kaufmann, 2013:46).

Manuel de Falla, yerel İspanyol müzik stilini empresyonist bir üslupla birleştirdi. 1907-1914 yıllarını Paris'te geçirdi (Bonds, 2013:633). 1907'de Falla yedi haftalık bir ziyaret için Paris'e gidip yedi yıl kaldı. Fransız müziğinin önemli isimlerinin yer aldığı Debussy, Dukas, Ravel, Satie, Schmitt, Roussel gibi isimlerin olduğu bir çevreye sahip oldu. Paris'te kaldığı süre boyunca az eser yazdı. Fransız müziğinin formunu ve tekniğini öğrenmekle meşguldü (Ewen, 1968:261). Gizemli bir tarafı olan Falla, İspanyol yaşamının gerçekliğini resmetmektense, bu ülkenin yaşamsal özünü müziğinde öne çıkarmaya çalıştı. Dolayısıyla, Fransız İzlenimcilerinin etkilerini eserlerinde bulmak şaşırtıcı değildi (Clendenin, 1965:387). Paris'te İspanyol Bahçelerinde Geceler (Noches en los Jardines de España) kompozisyonuna başladı. Falla eser için, 'Orijinal formlarda nadiren kullanılmasına rağmen, temalar Endülüs'ün kendine özgü ritimleri, modları, kadansları ve süslemeleri üzerine kuruludur.' diye yazdı (Kaufmann, 2013:47).



Şekil 6.2. Manuel de Falla (<http://www.wiki-zero.co/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvTGlzdF9vZl9jb21wb3NpdGlvbNfYnlfTWfudWVsX2RlX0ZhbGxh>)

1914'te 1. Dünya Savaşı'nın başlaması ile Madrid'e geri döndü. Paris'e gitmeden önce başladığı El Amor Brujo, El Sombrero de Tres Picos ve Noches en los Jardines de España çalışmalarını Madrid'te tamamladı. Madrid'deki bu üç yıl boyunca Falla bir besteci olarak ünlendi (Selen, 2009:105).

Takıntı derecesindeki titizliğinden dolayı yaşamı boyunca az sayıda eser besteledi. Fakat bu eserlerin çoğu şiirsel güzellik bakımından zengin, İspanya'nın renkli kişiliğini anlatış biçimiyle de birer şaheserdir. Felipe Pedrell, Albéniz'i yönlendirdiği gibi Falla'yı da yönlendirdi. Falla'nın eserlerindeki İspanyol halk müziğinin tekniğini, yöntemini ve stillerini kullanması Pedrell'in etkisiydi. Falla'nın ilk önemli başarısı olan *La Vide Breve* Operası (1915), İspanyol halk müziğinin ruhunu ve ilhamını elde etme konusunda daha da başarılıydı. İspanyol halk şarkılarını ve danslarını kullanması Falla'nın sanatının temeli oldu (Ewen, 1968:259-260).

1922'de daha huzurlu bir yaşama sahip olmak için Granada'ya taşındı. Yerleşim bölgesi olarak kendisine Alhambra tepesini seçti. Falla, Granada'dan hem bir besteci hem de solist olarak yükümlülüklerini yerine getirmek üzere ayrıldı. 1933-1934 yıllarında Chopin Festivali için Mallorca'ya gitti (Selen, 2009:105). 1938 yılında ise Arjantin'e bir yolculuk yaptı. Üzerinde on yıl çalıştığı Atlantida oratoryosu çalışmalarına Arjantin'de devam etti. Sağlığı çok zayıftı ve vatan özlemi çekiyordu. 1946'da depresyona girdi ve çok emek verdiği Atlantida'yı bitirmeden öldü (Kaufmann, 2013:47). Falla zor bir karakterdi. Havalı dış görünüşü ve yumuşak kalbi ile müziğinin içine girmek oldukça zordu. Gerçek şu ki Falla doğuştan olmasa da ruh olarak gerçek bir aristokrattı (Goddard, 1954:603).

1909 yılında yayımlanan *Cuatro Piezas Españolas* eseri yayımlanmadan önce 1908 yılında ünlü piyanist Ricardo Viñes tarafından Societe Nationale'da çalındı. Falla Londra'daki konserinin ilk yarısında da bu eseri seslendirdi. Basılma esnasında ölen Albéniz'e adanmış bu eser Falla'nın eski meslektaşının eserlerini andırıyordu. Albéniz genellikle İberia'da bulunan şehir ve bölge isimlerini kullandı. Falla da, Albéniz'in daha önce *Suite Española*'da yaptığı gibi eyalet (Aragonesa, Cubana, Montanesa, Andaluza) isimleri kullandı (Selen, 2009:106).

7. İSPANYOL MÜZİĞİNİN KISA TARİHİ

İberya, tarih öncesi çağlardan itibaren birçok medeniyete ev sahipliği yaptı. Bu medeniyetler farklı etnik kökenleri, dinleri ve müzik kültürlerini de etkiledi.

Tarih öncesi dönemlerden beri İspanya'da yaşayan insanlar İberyalı olarak bilinir. İspanya'nın ilk sömürgecileri Fenikeliler M.Ö. 12. yüzyılda Guadalquivir Nehri'nin yanında bulunan Tartessos bölgesine yerleşti (Mendez, 1988:6-7). M.Ö. ilk binyılın başlarında, Fenikeli ve Yunan tüccarlar yarımada'nın kıyı bölgelerinde bir ticaret zinciri kurdu. Kültür seviyesi yüksek bir toplum olan Tartessoslular, Fenikeli ve Yunan tüccarların ilk ticaret ortağıydı (Lalaguna, 1990:4). Fenikeliler tüccar olmalarına rağmen müzik onlara yabancı değildi. Sümerlerin, Babillerin ve Mısırlıların geliştirdiği müzik sisteminin Fenikeliler tarafından da uygulandığı ileri sürülmektedir. Müzik alanında Girit ve Ege halklarının Babil ve Mısır geleneklerini Fenikelilerden aldıkları kesin olarak bilinir. Böylece, Fenikelilerin etkisi neredeyse bin yıldan beri mevcut olduğu İber Yarımadasında Doğu müziği geleneklerini içerisinde barındırır (Mendez, 1988:11). "Kuzeyden gelen Keltler batı Pireneler'den İberya'ya girerek Atlantik kıyısına dağılmışlardı. Kelt ve İber kültürleri daha sonra yerel halkla ve en azından yarımada'nın orta bölümünde birbirleriyle karışarak Yunan ve Romalı yazarların anlattığı bileşik bir kültürü oluşturdu" (Phillips & Phillips, 2010/2018:28).

Güneyde Fenikelilerin etkisini Kartacalılar sürdürdü. Kartacalılar uzun bir süre boyunca Cebelitarık Boğazı'nı işgalcilerden korudu. Fakat Yunanlar İspanya'nın doğusuna ulaşır Ampurias şehrinde bir koloni kurdu (Livermore, 1972:4). Kartacalılar İspanya'yı egemenliği altına almadan önce Romalılarla aralarında aniden çıkan Pön Savaşı nedeniyle ülkeyi terketmek zorunda kaldı. Bu sırada Romalılar başta Saguntum ve Ampurias olmak üzere bazı şehirlerle ittifak kurdu. Onları Kartacalıların saldırılarına karşı koruyacaklarına dair sözler verdi (Callcott, 1840:4). Kartacalıların iki yüzyıldan fazla bir süre İspanya'da bulunmaları yerlilerin geleneklerini etkileyip o güne kadar elde edilenden daha yüksek bir kültüre ulaşmalarına yardımcı oldu. Roma'nın şekillendireceği İspanyol medeniyetinin temelini Fenikelilerin, Yunanlıların ve Kartacalıların hazırladığı unutulmamalıdır (Chapman, 1918:14).

İspanya Yarımadası'nın tek bir otorite altında birleşik bir bölge olarak yaşaması Romalılar ile gerçekleşti. İber Yarımadası, M.Ö. birinci yüzyılın sonundan M.S. ikinci yüzyılın sonuna kadar Roma'nın genişlemesinde kilit bir rol oynadı. Roma, yeni bir dil ve tamamen farklı geleneklerle yeni bir toplum oluşturdu (Lalaguna, 1990:7-9). Roma döneminin İspanya'sında müzikle ilgili direkt bilgi sınırlı olmasına rağmen, ikonografik tasvirler birbirinden farklı ve sayısız enstrüman olduğunu gösterir. Lir, trompet, boynuz, Frigya aulosu Roma kökenlidir, bununla birlikte kastanyet, tejoleta ve crotal gibi bazı yerel enstrümanlar da vardır (Mendez, 1988:16).

Roma imparatorluğunun yıkılma süreci aşamalı bir şekilde oldu. İmparatorluk Hristiyanlığı destekledikten sonra temellerinin barbarlar tarafından zayıflatıldığı ortaya çıktı. Ostrogotlar (Doğu Gotlar) ve Visigotlar (Batı Gotlar) Roma koruması altında kendi krallıklarını kurarak İspanya'da uzun süre barış içinde yaşadılar (Parmele, 1906:31-32). Vizigotlar İspanya topraklarında yeni bir dönem başlattılar. Bazı Roma geleneklerini benimseyip Hristiyanlığın Ariusçuluk koluna geçmeyi kabul ettiler. Roma İmparatorluğu askeri sorunlar yaşadığı dönemde (M.S. 409-415) üç barbar grubu (Suevler, Vandallar, Alanlar) daha İspanya'ya girdi (Phillips & Phillips, 2010/2018:44-48). Romalılar Gotiklerin şarkılarını sert ve korkutucu olarak nitelendirdi, Hristiyanlığa geçince müzikleri de yavaş yavaş değişmeye başladı. İber Yarımadası'nda Hristiyanlığı yayma ve geliştirme süreci Yahudilerle yakından ilişkiliydi. Bu İspanyol müzik geleneği için de çok önemliydi. Hristiyan ayinleri büyük ölçüde Yahudi ayinlerinden türedi. Zamanla Hristiyan ayinleri kendi bağımsız formlarını ve müzikal yapılarını geliştirdi ancak ayinin temel unsurları, ilahilerin söylenmesi ve İncil'in okunması Yahudi geleneğinde olduğu gibi korundu (Mendez, 1988:17-18). Eski Roma gücüne karşı Euric, kuşatma başlatıp Tarragona eyaletinin başkentini de aldı. Euric, Visigot krallığını Avrupa'daki en geniş sınırlarına ve en yüksek kudretine ulaştırdı. Ölümünden sonra çöküşe geçen Visigot krallığı şanını ve sahip olduğu toprakların neredeyse yarısını kaybetti (Burke, 1900:69-70). Sevilla, Toledo ve Zaragoza, Vizigot dönemindeki İspanya'nın önemli müzik kültür merkezleriydi. Arapların İber Yarımadası'nı işgal ettikleri yıl İspanyol-Gotik ilahileri doruk noktasına ulaştı. 1079'da Burgos Konseyi'nin emri üzerine İspanyol ayinlerinin kaldırılması, İber Yarımadası'nın tamamında Roma ayininin kurulmasına yol açtı (Mendez, 1988:19-21).

711 yazının başında Tarık⁸, İslamiyeti kabul etmiş 7000 Berberi⁹ ile Cebelitarık Kayasına ayakbastı. 713 yılında Ifriqiya¹⁰ valisi, Yemen, Kuzey ve Orta Arabistan'dan 18.000 Arap ile Tarık'a katılarak ülkeyi 714'te tamamen işgal ettiler (Lalaguna, 1990:22). Arapların 711'deki işgali, Romalılaştırılmış İspanya'ya son verdi. İber Yarımadası'nda sekiz yüzyıl boyunca sürecek kültürel bir etki yarattı. İspanya'da gelişen bu Arap kültürü eşsizdi ve Avrupa'daki ortaçağ kültürünün en yüksek ifadesini temsil etmekteydi. Sanat, bilim ve edebiyat merkezleri Cordona, Granada ve Sevilla şehirlerinde bulunmaktaydı (Mendez, 1988:21). Müslüman işgali Avrupa için önemli olduğu gibi İspanya ve Latin Amerika için de önemlidir. Avrupa, Müslüman İspanya aracılığıyla klasik ve Bizans uygarlığı hakkında bilgi edindi. Bu dönemdeki ırkçılık unsurları İspanyol karakterini, özellikle Endülüs halkını ve Latin Amerika'yı derinden etkilemiş oldu (Chapman, 1918:38). Arap müziğinin temel özellikleri ilk zamanlardan beri değişime uğramadı. Bu müzik tamamen tek sesli ve melodik temelli küçük mikrotonal aralıklara dayanır.

⁸ Tarık bin Ziyad Endülüs'ü fetheden Emevi komutan

⁹ Bugün ki Mısır, Lidya, Tunus, Cezayir ve Fas'ı içine alan Kuzey Afrika'nın bilinen en eski yerli halkı.

¹⁰ Afrika, Araplar tarafından orijinal lisanına sadık kalınara Ifriqiya olarak adlandırılmıştır ([https://tr.wikipedia.org/wiki/Afrika_\(Roma_eyaleti\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Afrika_(Roma_eyaleti))).

Enstrümanlar ritmi sürdürmek ve melodiyi destekleme amaçlı kullanılır (Mendez, 1988:22). Materyal olarak, Arap modları ve tek sesli şarkı söyleme geleneği baskındır. Endülüs modu (Frigyen modu) İran'a özgü dastgahı¹¹ ya da hicazkar makamının etkisini yansıtır. Halk şarkıları ve onların ritimleri bölgesel olduğu kadar hangi ritüel ve sosyal anlamı taşıdığına da bağlıdır. Avrupa ve Arap etkileri arasında ölçü farklılıkları vardır. Eğer sayılabilen ölçülü şarkılarsa 13. yüzyıl Troubadour şarkılarıdır, özgür ve ölçüsüz ise Arap geleneğinden gelen ninni, şarkı ve Endülüs Cante Jondo'larıdır (Selen, 2009:2).

Afrika zencilerinin ve İspanyolların müziği arasında benzerlikler vardır. Güney Amerika'da İspanyol melodileri zencilerin ritimlerine maruz kaldı. İspanyolların danslarında etki çoğu zaman melodi yerine ritimdedir. İspanyol melodileri, Afrikalı zencilerin ezgilerinin parçalarıdır. Afrika kökenli bir dans olan Habanera, Küba'dan İspanya'ya geçtiği bilinmektedir (Vechten, 1918:38-39).

Araplara direnen Hristiyan krallıkları, 719'da Oviedo, 790'da Navarre ve 950'de Kastilya bölgeleri, yeniden canlanan Hristiyan kültürünün merkezleri haline geldi. 840 yılından itibaren Santiago de Compostela dini hac dünyasının en önemli bölgelerinden biri olup Avrupa'da kültürel değişimin yolu oldu (Mendez, 1988:23-25).

15. yüzyılın ortalarında İspanya'nın güneyine çingener yerleşti. Çingene müziğinin unsurları, Arap ve Bizans öğelerinin bir araya gelmesiyle birlikte Endülüs flamenkosu oluşturdu. Çingenerin yeni bir müzik geleneği getirip getirmediği veya önceden var olan sentezlerle kendi geleneklerini besleyip beslemedikleri hala bir tartışma konusudur. Bazı akademisyenler, flamenko stiline Hindistan'dan geldiğine inanmaktadır. Bu tür argümanlar Flamenko ile Raga¹² arasındaki güçlü benzerlik ile kanıtlanmaktadır (Mendez, 1988:25-26). İber Yarımadası'ndaki doğuya özgü etkinin karakteriyle ilgili olarak Salvador de Madariaga şunları yazıyor: Yarımada, içinde en zengin sesleri barındırarak Doğudan gelen topluluklar için bir ses yelpazesi gibidir. Arap, Yahudi ve Çingene toplulukları İspanya'yı mükemmellik seviyesine yükseltir. İspanya'da Arap uygarlığı en görkemli seviyeye ulaştı. İspanyol Yahudileri, eski zamanlardan beri İbrani uygarlığının en bilge aydınlarına sahiptir. Çingenerlere gelince, İspanyol türünün diğerlerine üstünlüğü kitaplarla değil Endülüs'te bulunabilecek canlı örneklerin gözlemlenmesiyle kanıtlanır (Madariaga, 1958:18).

¹¹ Geleneksel İran Sanat Müziği'nde bir modal sistem adıdır. Dastgah sistemi Arap müziğindeki makam sistemini ile benzerlik taşır.

¹² Sanskritçe renk, ruh hali anlamına gelen raga sözü bir melodinin üstüne kurulu beş ve daha fazla notudan oluşan melodik modlardır (Kerimov, R. (2013). Geleneksel hint müziğinin yapısı.)

7.1. E. Granados, I. Albéniz ve M. de Falla'nın Müzikal Yapı ve Anlayışları

Linton Powell, İspanyol piyano müziğinin düzenli ilerleyen bir gelenek geçmişine sahip olmadığını savunur. 16. Yüzyılda Antonio de Cabezón (1510-1566), 17. yüzyılda ise José Jiménez (1601-1672), Pablo Bruna (1611-1679) ve Juan Cabanilles (1644-1712) tarafından büyük org eserleri bestelendi. Ancak org müziği geleneği 18. yüzyıl piyano repertuvarına aktarılamadı. Bunun kısmen nedeni 1740'larda İspanya'da piyano kullanımı başladıktan sonra bile orgun daha ulaşılabilir olmasıdır (Powell, 1980:1). 'İspanyol piyano müziğinin altın çağı' olarak adlandırılan Granados, Albéniz ve Falla'nın kompozisyon kriterlerindeki en önemli unsur aynı temele sahip olmalarıdır. Bu üç besteci sayesinde İspanyol Nasyonalizmi doğmuştur. Bu besteciler, İspanyol olarak tanımlanabilecek müzikal ifadenin Batı Avrupa ve Alman kültüründen bağımsız hale geldiğini kanıtlamak için çalıştı. Bunun yanı sıra, Granados, Albéniz ve Falla'nın öğretmeni Felipe Pedrell İspanyol halk şarkılarını (Cancioneros) topladı. Öğrencileri Pedrell'in fikrini, kullandığı İspanyol halk şarkılarını ve diğer unsurları, yerel kültürlerini yeniden yaratmak için kendi eserlerinde kullandı.

Bu besteciler İspanyol müziğinin temel bakış açısının karmaşık bileşenlerini araştırıp geliştirdiler. Her zaman eserlerini bu temel unsurlara dayandırarak, İspanyol ritimlerini ve farklı bölgelerin danslarını kullandılar. Bunlara örnek olarak El Polo, Jota Aragonesa, Sardana Asturiana, Seguidilla Murciana, Bolero, Fandango, Sevillanas, Flamenko dansları ve ritimleri gösterilebilir. Eserlerinde bu tür folklorik dansları melodik ve ritmik açıdan uygulamalarının yanı sıra bölüm başlığı olarak da kullandılar. Bölüm başlığı olarak kullandıkları bir diğer element ise bölge isimleridir. Örnekler şu şekildedir:

Manuel de Falla - Cuatro Piezas Españolas; Aragonesa, Cubana, Montañesa, Andaluza

Isaac Albéniz - 2 Danzas Españoles; Jota Aragonesa, Tango

Isaac Albéniz - Suite Española Op.47 No.1; Granada, Cataluña, Sevilla, Cadiz, Asturias, Aragon, Castilla, Cuba

Isaac Albéniz - Suite Española Op.97 No.2; Zaragoza, Sevilla, Cadiz-Gadinata, Zambra Granadina

Isaac Albéniz - Iberia; Triana, El Albaicin, Malaga, Jerez

Enrique Granados - 12 Danzas Españolas; Galante-Minuetto, Orientaş, Fandango-Zarabanda, Villanescas, Andaluza, Rondalla Aragonesa-Jota, Valenciana, Sardana-Asturiana, Mazurka Romántica, Danza Triste-Melancólica, Zambra, Bolero-Arabesca

Enrique Granados - Dos Danzas Españolas Op.37; Danza Lenta, Sardana (Catalan dance)

19. yüzyılın ortasına doğru ulusal karakter, geleneklerde ve özellikle Endülüs'te bulunan pitoresk¹³ ortamlarda ifade buldu. *Andalucismo* olarak bilinen bu estetik eğilim, İspanyol kimliğinin oluşumunda son derece önemli hale geldi (Francou-Desrochers, 2009:8). Müzikal unsurların yanı sıra eserlerinde İspanyol bölgelerinin isimlerini kullanarak bu estetik eğilimi somutlaştırıp güçlendirdiler. Görsel olarak müziği somutlaştırmak için kullanılan öğelerden biri tarihsel anıtlar, diğeri ise İspanya'nın kültürel mirasıdır. Tarihsel anıtlara örnek olarak Falla'nın *Noches en los jardines de España* eserinin ilk bölümü *En el Generalife* gösterilebilir. *Generalife* Endülüs bölgesinin Granada şehrinde yer alan Nasri Hanedanı'nın sarayıdır. Mimarın bahçesi anlamına gelen *Generalife*, Arap bahçe sanatının önemli bir örneğidir. Falla eserini bu bahçeden etkilenerek yazmıştır. Bu anıtlara ikinci örnek olarak Albéniz'in *La Vega'sı* gösterilebilir. Albéniz *La Vega'yı* Alhambra süitinin ilk bölümü olarak tasarladı fakat bu süiti tamamlayamadı. Alhambra, El Hamra Sarayı'nı betimlemektedir. Granada'da bulunan bu saray orta çağın en önemli Arap Saraylarından. *Generalife* ve *El Hamra Sarayı* aynı yerde bulunmaktadır fakat erozyon nedeniyle günümüzde aralarından bir ova geçmektedir. Bu iki tarihsel anıt UNESCO Dünya Mirası'nın içinde yer alır.

İspanyolların kültürel mirasının en önemli kaynağı *Majismodur*. Bu topluluk İspanya'nın alt tabakasından gelen mutlu, eğlenceli ve iyi görünümlü insanlardan oluşur. İspanyol halkının asıl karakterini ise *Majismolar* anlatır. *Granados*, *Goyescas Piyano Süiti*'ni bu kültürel mirasdan yola çıkarak yazmıştır.

Granados, *Albéniz* ve *Falla*'nın eserlerinde İspanyol melodik yapı, süslemeler, *Copla*, *Tonadilla* ve *Cante Jondo* sıklıkla karşımıza çıkar. İspanyol halk şarkılarının armonik diline bakacak olursak *mod* kullanımı da önemli bir unsurdur. Genellikle *Frigyen*¹⁴ modunu kullanmalarına rağmen, eserlerinde *İyonyen*¹⁵, *Lidyen*¹⁶, *Miksolidyen*¹⁷ ve *Eolien*¹⁸ modları da bulunur. Eserlerde, İspanya'da Endülüs Emevileri'nden kaynaklanan oryantalizmin varlığı ve bunun müziğe etkileri de görülmektedir.

Bunlara ek olarak, gitar sesleri, *rasgueado* ve *punteado* gibi gitar tekniği taklitleri de bu bestecilerin piyano eserlerinde kullanmış oldukları materyallere örnektir. Dahası, *Granados*'un *Goyescas Piyano Süiti*'nin altıncı bölümü *Serenata del Espectro*'nun son üç ölçüsünde besteci gitar taklidi kullandığını yazılı olarak belirtir. *Manuel de Falla*'nın *Fantasia Beatice*'sının açılış arpejleri, *Albéniz*'in *Iberia Süiti*'nin *El Albaicin* bölümü, *Suite Española No.1* *Cataluna* bölümü ve *Cantos de España*'nın *Cordoba* bölümünün girişleri de bu gitar taklitlerinin örnekleridir.

¹³ Görünümü ve ya duruşu bir konu veya tablo olmaya degecek güzel görünüm

¹⁴ Herhangi bir majör gamın 3. derecesine kurulan moddur.

¹⁵ Herhangi bir majör gamın 1. derecesine kurulan moddur.

¹⁶ Herhangi bir majör gamın 4.derecesine kurulan moddur.

¹⁷ Herhangi bir majör gamın 5. derecesine kurulan moddur.

¹⁸ Herhangi bir majör gamın 6. derecesine kurulan moddur.

Granados ve Albéniz 19. yüzyıla özgü stilde Mazurkalar, Valsler, İmpromptular ve Barcaroller bestelediler. Bu bestelerde İspanyol etkileri daha az, Chopin, Liszt ve Schumann etkileri ise daha fazla görülmektedir. İki besteci de, yıllar geçtikçe stillerini Iberia ve Goyescas ile sonuçlanacak şekilde daha karmaşık yazı ve dokulara doğru geliştirip değiştirdiler. Albéniz ve Granados geniş repertuvarlarla konser veren piyanistlerdi. Bestelerinin en büyük kısmını piyano için yazdılar. Piyanistik ve teknik karmaşıklığıyla Albéniz'in Iberia'sı piyano literatüründeki en zorlu eserlerden biridir. Iberia ile eşit ya da benzer bir piyanistik karmaşıklık düzeyinde olan diğer eser ise Granados'un Goyescas'ıdır.

Bu benzerliklerin yanı sıra Granados, Albéniz ve Falla'nın eserlerinde ortaya çıkan farklılıklar da söz konusudur. Iberia'daki parçalar genişletilmiş bir sonat yapısını takip ederken, Granados eserlerini daha çok kısa formları ve özellikle varyasyon formunu baz alarak yazmıştır. Varyasyon formu için Goyescas Süiti'nin dördüncü bölümü Quejas o la Maja y el Ruiseñor en belirgin örnektir. Bununla birlikte besteci, büyük formlarda yazmadığı için eleştirildi. Eser yazımı genellikle doğaçlama yazılmış gibi görülebilir çünkü Granados, eserin yapısından daha çok melodiye önem veren bir bestecidir. Kendisi İspanyol Chopin ya da piyanonun şairi olarak bilinirdi. Hem Albéniz hem de Granados İspanyol ulusal ve folklorik unsurlarla şekillenirken, Granados için lirizm, hayal gücü, müziğin kaynaşması ve şiirsel düşünceler biraz daha geniş bir yer kaplıyordu.

Goyescas Piyano Süiti ve Goyescas Operası bir hikaye anlatırken, Albéniz; danslar, ritimler ve farklı folklorik stillerle ilgilenmiştir. Iberia Süitinde 12 parçadan 11'i, bir hikayeyi takip etmeden farklı şehirler ve dansların üzerine kuruludur. Bu yüzden yapısal olarak en büyük karmaşıklık Albéniz'in eserlerinde görülmektedir. Onun eserlerinde ortaya çıkan farklılıklar; daha dikey yazı, keskin ve ritmik yapıların sürekliliği, melodi katmanlarının bağlantı halinde olması, hem melodi hem de ritim içeren ve aynı zamanda netlik ve hassasiyet gerektiren çalışmalar olarak sıralanabilir. Örnek olarak Triana bölümünün açılışı ve Rondena teması gösterilebilir. Granados'un yazı stiline genel olarak daha yatay ve rapsodik olması melodiyi detaylandırmaya veya genişletmeye olanak sağlar. El Amor y la Muerte: Balada bölümü bunun için kapsamlı bir örnektir. Falla'nın yazı stiline katkıları Granados ve Albéniz ile karşılaştırıldığında, Falla'nın çok fazla yeni fikir kullanmamış olduğu görülmektedir. Onun yapısı diğer bestecilere göre daha sadedir. Granados ve Albéniz enstrüman olanaklarından daha fazla yararlanıp, zengin bir piyanistik yapı geleneği kullanırken, Falla neoklasikçi olarak tanımlanabilir. Albéniz ve Granados'un piyano literatürüne katkıları Falla ile kıyaslanamayacak kadar fazladır. Falla'nın İspanyol piyano literatüründeki en karmaşık ve önemli eseri Fantasia Baetica'dır.

SONUÇ

Müzik tarihinin dönemselsel olarak görsel sanatlardan etkilendiği ve yanısıra benzerlikler gösterdiği bilinmektedir. Bu tezde İspanyol besteci Enrique Granados'un İspanyol ressam Francisco de Goya'nın Kapriçyolarından etkilenecek yazmış olduğu Goyescas Piyano Süiti incelenmiştir. Bu süiti incelerken sadece Goya'nın Kapriçyolarından değil aynı zamanda fikirlerinden de etkilendiği görülmüştür. Goya'nın tablolarında veya çizimlerinde kullandığı Majismolar Granados'un Goyescas Piyano Süiti'ni etkilemekle kalmayıp, Goyescas Operası'nın da ana fikirlerinden biri olmuştur. Majismoların dönemin İspanya'sındaki özgürlükçü tutumu bu eserlerde de ön plana çıkmıştır. Hem Goya hem de yazar Francisco Ramón de la Cruz eserlerinde Majismolara yer vererek 1900'lü yıllarda yaşamış bestecileri etkilemişlerdir.

Araştırmalarım doğrultusunda Granados'u etkileyen bir diğer ismin İtalyan besteci Domenico Scarlatti olduğu ortaya çıkmıştır. Scarlatti'nin bir dönem İspanya'da yaşamış olması sebebiyle, yazmış olduğu sonatların Kastilya halk müzikleri ve danslarından etkilenmiş olduğu görülmüştür. Scarlatti'nin sonatlarında sıklıkla kullanılan süslemeler ve atlamalı pasajlar Goyescas Piyano Süiti'nde de aynı sıklıkta bulunmaktadır. Bununla birlikte Granados, kendisine ait fakat tamamlanmamış olan Tonadilla'larını bu süitin içinde tema halinde kullanarak geliştirmiştir. Bu da Granados'un kendisinden beslenen bir besteci olduğunu göstermiştir.

Altı bölümden oluşan Goyescas Piyano Süiti'ne yedinci bölüm olan El Pelele sonradan eklenmiştir. İlham kaynakları aynı olup, Goyescas Operası'nın açılış bölümü olarak organize edilmiştir. Granados bölüm aralarına eklediği küçük farklılıklarla Goyescas Piyano Süiti'ndeki bölümlerin aynısını Goyescas Operası'nda da kullanmıştır. Fakat Opera Piyano Süiti kadar başarılı olamamıştır.

Granados'un eserlerinde İspanyol halk şarkılarına, ritimlerine, danslarına ve kültürel miraslarına yer vermesinin sebebi olarak bilinen en önemli kişi öğretmeni Felipe Pedrell'dir. Pedrell aynı zamanda Isaac Albéniz ve Manuel de Falla'nın da öğretmeni olup, öğrencilerini İspanyol halk şarkılarını eserlerinde kullanmaları için onlara yol göstermiştir. Bu üç besteci sayesinde İspanyol Nasyonalizmi doğmuştur. Diğer Avrupa ülkelerine bakıldığında İspanyol müziğinin bu kadar geç ortaya çıkmasındaki sebep, 1740'larda orgun hala ulaşılabilir bir enstrüman olması ve bu nedenle org müziğinin besteciler tarafından piyanoya aktarılmamış olmasıdır.

İspanyol müziği, tarihinden dolayı çok fazla medeniyetten ve kültürden etkilenmiştir. M.Ö. 12. yüzyıldan 15. yüzyıla kadar Fenikeliler, Yunanlar, Keltler, Kartacalılar, Romalılar, Vizigotlar, Ostrogotlar, Suevler, Vandanlar, Alanlar, Araplar (Endülüs Emevileri) ve Çingeneler bu coğrafyayı kültürel olarak etkilemişlerdir. İncelemelerim sırasında özellikle Endülüs Emevilerinin İspanyol müziğindeki varlıklarını ve bu müziği belirgin şekilde etkilemiş oldukları sonucuna varılmıştır.

Granados, Albéniz ve Falla'nın eserleri analiz edildiğinde, birçok ortak özelliğe sahip oldukları ve bu özellikleri geliştirmiş oldukları gözlemlenmiştir. Eserlerinde İspanyol halk müziklerini ve danslarını kullanmalarının yanı sıra gitar tekniğini de sıklıkla kullanmış olmaları ortaya çıkan sonuçlara örnektir. Armonik olarak bakıldığında Endülüs Emevilerinin müziklerinde kullandığı modların bu bestecilerin eserlerinde görülmesi mümkündür. Eserlerini başlıklandırırken İspanya bölge ve şehir isimleri kullanmaları da Andalucismo olarak bilinen estetik eğilimin etkisi olmuştur ve besteciler bu şekilde müziklerini somutlaştırmışlardır. Bir diğer görsel etken ise tarihsel anıtlardır. Granados, Albéniz ve Falla, eserlerinin hem konularını hem de yapılarını İspanya'ya ait temel öğelere dayandırmış olan bestecilerdir.



KAYNAKLAR

- [1]. Akkoyunlu-Ersöz, B. & Bahar, T. (Eds.). (2012). *Goya Zamanının Tanığı Gravürler ve Resimler*. İstanbul: İstanbul Pera Müzesi Yayını.
- [2]. Blier, S. (2006). The Great Granados. *Opera News*, 70, 46-50. 06 Eylül 2017 tarihinde <http://eds.b.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=1&sid=3941f944-4891-445d-8794-ae5c11b28119%40sessionmgr102> adresinden alınmıştır.
- [3]. Bonds, M. E. (2013). *A History of Music in Western Culture*. New Jersey: Pearson Education.
- [4]. Burke, U. R. (1900). *A History of Spain from the Earliest times to the Death of Ferdinand the Catholic*. 15 Ocak 2019 tarihinde <https://archive.org/> adresinden alınmıştır.
- [5]. Callcott, M. (1840). *A History of Spain*. 15 Ocak 2019 tarihinde <https://archive.org/> adresinden alınmıştır.
- [6]. Casa Dotesio. (c.a. 1912). *Goyescas (Los Majos Enamorados)*. Barcelona: Enrique Granados.
- [7]. Chan, L. F. (2012). *Class Struggle as Reflection of Spain's sociocultural Identity in Enrique Granados's Opera Goyescas (1916)*. Doktora Tezi, University of Florida, Florida.
- [8]. Chapman, C. E. (1918). *History of Spain*. 15 Ocak 2019 tarihinde <https://archive.org/> adresinden alınmıştır.
- [9]. Chase, G. (1959). *The Music of Spain*. 12 Kasım 2017 tarihinde <https://archive.org/> adresinden alınmıştır.
- [10]. Cho, S. (2008). *Interpretive Issues in Performing the Piano Suite "Goyescas" by Enrique Granados*. Doktora Tezi, College-Conservatory of Music University of Cincinnati, Ohio.
- [11]. Cho, Y. S. (2006). *The Spanish Guitar Influence on the Piano Music of Isaac Albéniz and Enrique Granados: A Detailed Study of "Granada" and "Asturias" of Suite Española by Albéniz and "Andaluza" and "Danza Triste" of Doce Danzas Españolas by Granados*. Doktora Tezi, The University of Texas at Austin, Austin.
- [12]. Clark, W. A. (2006). *Enrique Granados: Poet of Piano*. New York: Oxford University Press.
- [13]. Clendenin, W. R. (1965). *Music History and Theory*. 6 Eylül 2017 tarihinde <https://archive.org/> adresinden alınmıştır.
- [14]. *El Amor y la Muerte* (t.y.). 27 Mart 2018 tarihinde <http://www.artnet.com/artists/francisco-goya/el-amor-y-la-muerte-33nsLdmd9SHm3QOWzahdGg2> adresinden alınmıştır.
- [15]. *El Pelele: Goya* (t.y.). 25 Haziran 2018 tarihinde [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:El_Pelele_\(Goya\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:El_Pelele_(Goya)) adresinden alınmıştır.
- [16]. *Enrique Granados Had Just Conquered America* (t.y.). 07 Nisan 2019 tarihinde <https://www.wrti.org/post/enrique-granados-had-just-conquered-america> adresinden alınmıştır.

- [17]. Ewen, D. (1968). *The World of Twentieth Century Music*. 6 Eylül 2017 tarihinde <https://archive.org/> adresinden alınmıştır.
- [18]. *Francisco Goya Biyografi* (t.y.). 23 Ocak 2018 tarihinde <http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRnJhbmNpc2NvX0dveWE> adresinden alınmıştır.
- [19]. Francou-Desrochers, M. A. (2009). *Resituating Scarlatti in a Nationalist Context: Spanish Identity in the Goyescas of Granados*. Yüksek Lisans Tezi, Schulich School of Music McGill University, Montreal.
- [20]. Garcia-Nieto, V. M., & Peralta-Aros, C. (2013). Isaac Albéniz (1860-1909): Spanish musician who died of chronic renal disease. *Journal of Medical Biography*, 21, 26-31. 6 Eylül 2017 tarihinde https://www.researchgate.net/profile/Victor_Garcia_Nieto/publication/236267229_Isaac_Albeniz_1860-1909_Spanish_musician_who_died_of_chronic_renal_disease/links/55ab80c608ae815a0427a47e/Isaac-Albeniz-1860-1909-Spanish-musician-who-died-of-chronic-renal-disease.pdf adresinden alınmıştır.
- [21]. Goddard, S. (1954). Manuel de Falla: His Life and Works by Jaime Pahissa. *The Musical Times*, 95, 603. 09 Temmuz 2017 tarihinde https://www.jstor.org/stable/934152?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=scott&searchText=goddard&searchText=falla&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dscott%2Bgoddard%2Bfalla&ab_segments=0%2Fdefault-2%2Fcontrol&refreqid=search%3Ad27a9a7be228ae2cb3dbe4bfd032b100&seq=1#metadata_info_tab_contents adresinden alınmıştır.
- [22]. Hansen, M. R. (1988). *The Pedagogical Methods of Enrique Granados and Frank Marshall: An Illumination of Relevance to Performance Practice and Interpretation on Granados' Escenas Romanticas, A Lecture Recital Together with Three Recitals of Selected Works of Shubert, Prokofieff, Chopin, Poulenc, and Rachmaninoff*. Doktora Tezi, University of North Texas, Texas.
- [23]. Hess, C. A. (1991). *Enrique Granados: A bio-bibliography*. New York: Greenwood Press.
- [24]. Hess, C. A. (1993). Enrique Granados and Modern Piano Technique. *Performance Practice Review*, 6, 89-94. doi: 10.5642/perfpr.199306.01.05 21 Nisan 2017 tarihinde <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol6/iss1/5> adresinden alınmıştır.
- [25]. *Isaac Albeniz Biyografi* (t.y.). 30 Temmuz 2018 tarihinde <https://www.pcmsconcerts.org/composer/isaac-albeniz/> adresinden alınmıştır.
- [26]. Jean-Aubry, G. (1916) Enrique Granados. *The Musical Times*, 57, 535-537. 09 Temmuz 2017 tarihinde <https://www.jstor.org/stable/908363?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=jean&searchText=aubry&searchText=granados&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3D>

[jean%2Baubry%2Bgranados&ab_segments=0%2Fdefault-2%2Fcontrol&refreqid=search%3A129b9a5dc81c800a39ad24896fcc7207&seq=1#metadata_info_tab_contents](http://www.jean%2Baubry%2Bgranados&ab_segments=0%2Fdefault-2%2Fcontrol&refreqid=search%3A129b9a5dc81c800a39ad24896fcc7207&seq=1#metadata_info_tab_contents) adresinden alınmıştır.

[27]. Kaufmann, H. L. (2013). *History's 100 Greatest Composers*. 6 Eylül 2017 tarihinde <https://archive.org/> adresinden alınmıştır.

[28]. Koslowsky-Schmidt, K. (2009). *Enrique Granados' Piano Suite Goyescas: Los Majos Enamorados A Narrative Interpretation in Light of His Tonadillas for Voice and Piano*. Doktora Tezi, The University of British Columbia Üniversitesi, Vancouver.

[29]. Kurihara, H. (2005). *Selected intermediate-level solo piano music of Enrique Granados: a pedagogical analysis*. Yüksek Lisans Tezi, Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, New Orleans.

[30]. Lalaguna, J. (1990). *A Traveller's History of Spain*. 15 Ocak 2019 tarihinde <https://archive.org/> adresinden alınmıştır.

[31]. Larrad, M. (2001). *Granados, Enrique (1867-1916), composer, pianist*. 2 Şubat 2017 tarihinde

<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.fiu.edu/subscriber/article/grove/music/11603> adresinden alınmıştır.

[32]. Leikin, A. (2002). Piano-Roll Recordings of Enrique Granados: A Study of a Transcription of the Composer's Performance. *Journal of Musicological Research*, 21, 3-19. doi: 10.1080/01411890290024333 06 Eylül 2017 tarihinde

[https://www.researchgate.net/publication/315461055 Piano-Roll Recordings of Enrique Granados A Study of a Transcription of the Composer's Performance](https://www.researchgate.net/publication/315461055_Piano-Roll_Recordings_of_Enrique_Granados_A_Study_of_a_Transcription_of_the_Composer's_Performance) adresinden alınmıştır.

[33]. *List of Compositions by Manuel de Falla* (t.y.). 30 Temmuz 2018 tarihinde <http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvTGlz dF9vZl9jb21wb3NpdGlvbnNfYnlFTWFudWVsX2RlX0ZhbGxh> adresinden alınmıştır.

[34]. Livermore, A. (1972). *A Short History of Spanish Music*. 6 Eylül 2017 tarihinde <https://archive.org/> adresinden alınmıştır.

[35]. Madariaga, S. (1958). *Spain, A Modern History*. 5 Mart 2019 tarihinde <https://archive.org/> adresinden alınmıştır.

[36]. Mast, P. B. (1974). *Style and Structure in Iberia by Isaac Albéniz*. Doktora Tezi, Eastman School of Music of the University of Rochester, New York.

[37]. May, E. L. (2011). Enrique Granados: A Musical Portrait. *Project Muse*, 68, 162-163. doi: 10.1353/not.2011.0082. 09 Temmuz 2017 tarihinde <https://muse.jhu.edu/article/448089> adresinden alınmıştır.

[38]. McNeese, T. (2008). *The Great Hispanic Heritage Francisco Goya*. New York: Chelsea House.

- [39]. Mendez, C. L. H. de (1988). *The Spanish idiom in the Works of non-Hispanic European composers of the late nineteenth and early twentieth centuries*. Yüksek Lisans Tezi, San Jose State University, Kaliforniya.
- [40]. Moret, A. de B. y (1922). *Goya as a Portrait Painter*. 19 Kasım 2017 tarihinde <https://archive.org/> adresinden alınmıştır.
- [41]. *Museo del Prado Goya Caprichos No. 05 Tal para qual* (t.y.). 25 Mart 2018 tarihinde https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museo_del_Prado_-_Goya_-_Caprichos_-_No._05_-_Tal_para_qual.jpg adresinden alınmıştır.
- [42]. Newbegin, K. (2016). *Goyescas: A Performer's Guide*. Doktora Tezi, Graduate Faculty of the University of Kansas, Kansas.
- [43]. Palmer, A. L. (2011). *Historical Dictionary of Romantic Art and Architecture*. 12 Kasım 2017 tarihinde https://books.google.com.tr/books/about/Historical_Dictionary_of_Romantic_Art_an.html?id=4yNBJQHT9LcC&source=kp_cover&redir_esc=y adresinden alınmıştır.
- [44]. Parmele, M. P. (1906). *A Short History of Spain*. 15 Ocak 2019 tarihinde <https://archive.org/> adresinden alınmıştır.
- [45]. Partridge, R. E. (1930). *Enrique Granados*. Yüksek Lisans Tezi, Boston University Graduate School, Boston. 6 Eylül 2017 tarihinde <https://archive.org/> adresinden alınmıştır.
- [46]. Phillips, W. D. & Phillips, C. R. (2018). *İspanya'nın Kısa Tarihi*. (Çev. T. Erkmen). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi (Özgün Çalışma 2010).
- [47]. Powell, L. (1980). *A History of Spanish Piano Music*. 12 Mart 2019 tarihinde <https://archive.org/> adresinden alınmıştır.
- [48]. Richardson, M. (1994). *Francisco Goya*. 12 Kasım 2017 tarihinde <https://archive.org/> adresinden alınmıştır.
- [49]. Riva, D. (1986). Enric Granados: Composer, Performer, and Teacher. *Catalan Review*, 1, 101-114. 21 Nisan 2017 tarihinde <https://core.ac.uk/download/pdf/45666444.pdf> adresinden alınmıştır.
- [50]. Riva, J. D. (1982). *The Goyescas for Piyano by Enrique Granados: A Critical Edition*. Doktora Tezi, New York University, New York.
- [51]. Ruiz, S. H. (2004). *The Chamber Music of Enrique Granados*. Doktora Tezi, Rice University, Houston.
- [52]. Salvador, M. (1988). *The Piano Suite Goyescas by Enrique Granaods: An Analytical Study*. Doktora Tezi. University of Miami, Florida.
- [53]. Samulski-Parekh, M. M. V. (1988). *A Comprehensive Study of the Piano Suite Goyescas by Enrique Granados*. Doktora Tezi, University of Missouri-Kansas City, Missouri.
- [54]. Selanik, C. (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*. Ankara: Doruk Yayıncılık.

[55]. Selen, B. (2009). *A Study on the Authenticity and Evolution of Piano Technique for Spanish Piano Music: with Selections from the Repertoire of Albéniz, Granados and Falla*. Doktora Tezi, İstanbul Technical University Institute of Social Sciences, İstanbul.

[56]. Stanson, E. F. (2010). Goya's Language. *Romance Quarterly*, 54, 79-92. doi: 10.3200/RQTR.54.1.79-92 06 Eylül 2017 tarihinde <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.3200/RQTR.54.1.79-92?src=recsys> adresinden alınmıştır.

[57]. Starkweather, W. E. B. (1916). *Paintings and Drawings by Francisco Goya: In the Collection of the Hispanic Society of America*. 6 Eylül 2017 tarihinde <https://archive.org/> adresinden alınmıştır.

[58]. Vechten, C. V. (1918). *The Music of Spain*. 6 Eylül 2017 tarihinde <https://archive.org/> adresinden alınmıştır.

[59]. The Morgan Library & Museum Katalog Tarama (t.y.). 08. Aralık 2017 tarihinde <https://www.themorgan.org/> adresinden alınmıştır.

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Bengisu Türk
Doğum tarihi ve yeri: 07 Temmuz 1994, Mersin
E-mail: bengisuturk7@gmail.com

EĞİTİM

Yüksek Lisans (2016-2019) Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı
Lisans (2012-2016) Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
Lise (2008-2012) Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
Ortaokul (2005-2008) Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

MESLEKİ DENEYİMLER

2006 Mühiddin Dürrüoğlu Demiriz ile Masterclass, Music-A Braine l'Alleud, Brüksel
2006 Kamerhan Turan ile Masterclass, Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Mersin
2006-2007 Kamerhan Turan ve Özgür Aydın ile Masterclass, Akademi Datça, Muğla
2007 Zöhrab Adıgüzelzade ve Arın Karamürsel ile Masterclass, 2. Pera Piyano Festivali, İstanbul
2007 Martin Berkofsky ile Masterclass, Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Adana
2008 Özgür Aydın ile Masterclass, Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Mersin
2008 Renato Premezzi ile Masterclass, Interational Music Courses and Festival, Urbino İtalya
2010 Emre Elivar ile Masterclass, Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Mersin
2011 Mühiddin Dürrüoğlu Demiriz ile Masterclass, Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Mersin
2012 Gülsin Onay ve Emre Elivar ile Masterclass, Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Mersin
2014 Johan Schmidt ile Masterclass, Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Mersin
2015 Kemal Rastgeldi Oda Müziği Yarışması, 3.lük ödülü

- 2016** Tamara Atschba ile Masterclass, Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı,
Mersin
- 2016** 1. Akdeniz Öğrenci Oda Müziği Yarışması, 2.lık ödülü
- 2016-2019** Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Ana Sanat Dalı / Öğretim
Elemanı

