



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü  
Piyano Anasanat Dalı

**JOAQUİN TURİNA'NIN GİTAR ESERLERİNİN ANALİZİ VE İCRASI İLE İLGİLİ  
BİR ARAŞTIRMA**

Orçun Terzioğlu

Yüksek Lisans Sanat alışması Raporu

Ankara, 2019



# JOAQUİN TURİNA'NIN GİTAR ESERLERİNİN ANALİZİ VE İCRASI İLE İLGİLİ BİR ARAŞTIRMA

Orçun Terzioğlu

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Piyano Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2019

## KABUL VE ONAY

### KABUL VE ONAY

Orçun Terzioğlu tarafından hazırlanan "Joaquin Turina'nın Gitar Eserlerinin Analizi ve İcrası ile İlgili Bir Araştırma" başlıklı bu çalışma, 11.06.2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Sanat Çalışma Raporu olarak kabul edilmiştir.



Prof. Binnur EKBER (Başkan)



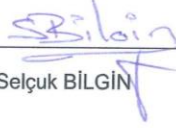
Prof. Dr. Ahmet KANNECI (Danışman)



Prof. Dr. Mehmet Emin GÖKTEPE



Prof. Reyhan BAŞARAN



Dr. Öğr. Üyesi Selçuk BİLGİN

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Pelin YILDIZ (Enstitü Müdürü)

## ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Tez Danışmanının **Prof. Dr. Ahmet KANNECİ** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.



**Orçun TERZİOĞLU**

## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

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

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

**o Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.**

(Bu seçenekle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etseniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

**o Tezimin/Raporumun .....tarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.**

(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

**o Tezimin/Raporumun.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.**

**o Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi**

11/06/2019  
  
Orçun TERZİOĞLU

## ÖZET

Orçun TERZİOĞLU. *Joaquin Turina'nın Gitar Eserlerinin Analizi ve İcrası ile İlgili Bir Araştırma*, Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Ankara, 2019.

Bu çalışma Joaquin Turina'nın gitar eserleri üzerine yapılmış bir araştırmadır.

Çalışmanın "giriş" kısmında amaç ve yöntem anlatılmıştır. İkinci bölümde bestecinin yaşamına ve döneme değinilmiştir. Üçüncü bölümde bestecinin gitar eserlerine op. 31 ve op. 36 katalog numaralı eserlerinin teknik analizi ve icrasına yönelik bazı tavsiyelere yer verilmiştir.

### **Anahtar Sözcükler**

Turina, Gitar, Klasik Gitar, Fandanguillo, Sonata, op. 36, op. 61, teknik analiz

## ABSTRACT

Orçun Terzioğlu. *A Research on the Analysis and Interpretation of Joaquin Turina's Guitar Works*, Artwork Report, Ankara, 2019.

This work is a research on Joaquin Turina's guitar Works.

In the "introduction" section of the work mentioned that sort of Turina. In the second part , the method of working is explained, In the third part about op. 36 and op. 61 are given some recommendation for technical analysis and about performing.

### **Keywords**

Turina, Guitar, Classical Guitar, Fandanguillo, Sonata, op. 36, op. 61, technical analysis



## İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY .....	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	ii
ETİK BEYAN.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	viii
<b>1. GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>
<b>1.1.AMAÇ .....</b>	<b>1</b>
<b>1.2. YÖNTEM .....</b>	<b>1</b>
<b>1.3. PROBLEM.....</b>	<b>2</b>
1.3.1. Problem Cümlesi .....	2
1.3.2. Alt Problemler .....	2
<b>1.4. ARAŞTIRMANIN AMACI .....</b>	<b>2</b>
<b>1.5. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ .....</b>	<b>2</b>
<b>1.6. VARSAYILANLAR .....</b>	<b>3</b>
<b>1.7. SINIRLILIKLAR.....</b>	<b>3</b>
<b>1.8 ARAŞTIRMANIN MODELİ .....</b>	<b>3</b>
<b>1.9. EVREN VE ÖRNEKLEM .....</b>	<b>3</b>
<b>1.10. VERİLERİN TOPLANMASI.....</b>	<b>3</b>
<b>1.11. VERİLERİN ANALİZİ .....</b>	<b>3</b>
<b>2.BÖLÜM: BESTECİNİN YAŞAMI VE GENEL ÇERÇEVE .....</b>	<b>4</b>
<b>2.1. Genel Hatlarıyla 20. Yüzyıl İspanyol Müziği.....</b>	<b>4</b>
<b>2.2. Joaquin Turina'nın Hayatı.....</b>	<b>6</b>
2.2.1. Sevilla Yılları(1882-1902).....	6
2.2.2.Madrid Yılları (1902-1905) .....	6
2.2.3. Paris Yılları (1905-1913) .....	7
2.2.4. Madrid Yılları-II (1913-1949).....	8
<b>2.3. Empresyonizm ve Nasyonalizm'in Müziğe Olan Etkisi.....</b>	<b>9</b>
2.3.1. Empresyonizm (izlenimcilik) .....	9

2.3.2. Nasyonalizm (Ulusalcılık) .....	10
<b>3. BÖLÜM: BESTECİNİN GİTAR ESERLERİ ve İCRA TEKNİK ANALİZLERİ.....</b>	<b>11</b>
<b>3.1. Bestecinin Gitar Eserleri .....</b>	<b>11</b>
3.1.1. Sevilana Op. 29.....	11
3.1.2. Fandanguillo Op. 36 .....	11
3.1.3. Rafaga Op. 53 .....	12
3.1.4. Sonata Op. 61.....	12
3.1.5. Garrotin & Soleares Op. 69 .....	12
<b>3.2. İcra Teknik Analizleri .....</b>	<b>13</b>
3.2.1. Fandanguillo op.36'nın İcra Teknik Analizi.....	13
3.2.2 Sonata Op. 61'in İcra Teknik Analizi .....	21
<b>4. SONUÇ VE ÖNERİLER.....</b>	<b>44</b>
<b>4.1. Sonuç.....</b>	<b>44</b>
<b>4.2. Öneriler.....</b>	<b>45</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>46</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>47</b>
<b>EKLER.....</b>	<b>48</b>
<b>EK 1. Turnitin Raporu .....</b>	<b>49</b>

## ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1- Fandanguillo 1-9 Ölçüler .....	13
Şekil 2.Fandango ritmik yapısı.....	14
Şekil 3. Fandanguillo 10-18 Ölçüler.....	15
Şekil 4. Fandanguillo 20-26 Ölçüler.....	16
Şekil 5. Fandanguillo 27-31 Ölçüler.....	16
Şekil 6. Fandanguillo 35-38 Ölçüler.....	17
Şekil 7 Fandanguillo 47-55 Ölçüler.....	18
Şekil 8. Fandanguillo 58-61 Ölçüler.....	19
Şekil 9 Fandanguillo 69-74 Ölçüler.....	19
Şekil 10. Fandanguillo 87-91 Ölçüler.....	20
Şekil 11. Fandanguillo 96-100 Ölçüler.....	20
Şekil 12. Sonat Allegro 1-6 Ölçüler.....	25
Şekil 13. Sonat Allegro 7-22 Ölçüler.....	26
Şekil 14. Sonat Allegro 23-26 Ölçüler.....	27
Şekil 15. Sonat Allegro 45-50 Ölçüler.....	27
Şekil 16. Sonat Allegro 51-68 Ölçüler.....	28
Şekil 17. Sonat Allegro 69-72 Ölçüler.....	29
Şekil 18. Sonat Allegro 73-75 Ölçüler.....	30
Şekil 19. Sonat Allegro 78-84 Ölçüler.....	30
Şekil 20. Sonat Allegro 85. Ölçü .....	31
Şekil 21. Sonat Allegro 86-89 Ölçüler.....	31
Şekil 22. Sonat Allegro 96-99 Ölçüler.....	32
Şekil 23. Sonat Allegro 101-103 Ölçüler.....	32

Şekil 24. Sonat Allegro Koda .....	33
Şekil 25. Sonat Andante 1-4 Ölçüler .....	34
Şekil 26. Sonat Andante 5-8 Ölçüler .....	34
Şekil 27. Sonat Andante 18-29 Ölçüler .....	35
Şekil 28. Sonat Andante 30-39 Ölçüler .....	36
Şekil 29. Sonat Andante 38-41 Ölçüler .....	36
Şekil 30. Sonat Andante 42-51 Ölçüler .....	37
Şekil 31. Sonat Andante 52-63 Ölçüler .....	38
Şekil 32. Sonat Allegro Vivo 1-34 Ölçüler.....	39
Şekil 33. Sonat Allegro Vivo 35-63 Ölçüler.....	40
Şekil 34. Sonat Allegro Vivo 64-98 Ölçüler.....	41
Şekil 35. Sonat Allegro Vivo 99-111 Ölçüler.....	42
Şekil 36. Sonat Allegro Vivo 112-158 Ölçüler.....	43

## 1. GİRİŞ

Joaquin Turina 20. Yüzyılın önemli İspanyol bestecileridir. İlk eserlerinde Fransız izlenimciliğinden oldukça etkilendiği görülmektedir. Buna sebep olarak Paris Konservatuvarı'nda eğitim gördüğü sırada öğrencileri arasında Debussy ve Ravel gibi önemli bestecilerin de olduğu değerli kompozisyon hocası Charles D'Indy'den aldığı armoni ve kontrpuan dersleri gösterilebilir. İlerleyen yıllarda Isaac Albeniz ve Manuel de Falla ile olan arkadaşlıkları Turina'nın bestecilik stilini oldukça etkilemiştir. Kendisi gibi İspanyol olan Albeniz'in yönlendirmesi ile İzlenimci bestecilik stilinden çok da uzaklaşmadan nasyonalist türde eserler vermeye başlamıştır.

Gitar için yazmış olduğu beş eser vardır. Bunlardan biri solo gitar için sonattır. Diğer dört eser ise İspanyol danslarından oluşmaktadır.

Bu çalışmada Turina'nın solo gitar için yazmış olduğu Op. 61 katalog numaralı sonatı ve danslara örnek teşkil etmesi amacı ile Op. 36 katalog numaralı eseri olan "*Fandanguillo*"nun icra teknik analizi yapılacaktır. Analizin yanı sıra icracıların performanslarına yardımcı olabilecek çeşitli fikirler de sunulacaktır.

### 1.1.AMAÇ

Joaquin Turina'nın Op. 36 ve Op. 61 eserleri üzerinde yapılan bu incelemenin, bu eserlerle ilgili çalışma yapan araştırmacı, icracı, öğretmen ve öğrenciler için icra tekniği, form ve müzikal açıdan referans teşkil edeceği amaçlanmaktadır.

### 1.2. YÖNTEM

Araştırma kaynak tarama ve analiz yöntemlerinden oluşturulmuş; betimsel bir çalışma olarak kurgulanmıştır.

### 1.3. PROBLEM

20. yüzyılın önemli bestecilerinden biri olan Joaquin Turina'nın İzlenimcilik'ten ve Nasyonalizm'den oldukça etkilendiği bilinmektedir. Bestecinin İspanyol olması sebebiyle yapılan analizlerde çoğunlukla Flamenko ve makamsal yapı üzerinde durulduğu anlaşılmaktadır. Bu durum bestecinin klasik gitar müziğine katkısının çoğunlukla Nasyonalizm tabanlı anlaşılmasına sebep olmaktadır.

#### 1.3.1. Problem Cümlesi

Joaquin Turina'nın eserleri icra edilirken nelere dikkat edilmelidir?

#### 1.3.2. Alt Problemler

1. Empresyonist bestecilerin genel üslup özellikleri nelerdir?
2. Flamenko ve makamsal analiz, klasik gitar eserini doğru icra etmek için yeterli midir?
3. İspanyol müziğinde ritmik öğeler Turina'nın müziğinde ne şekilde yer almıştır?

### 1.4. ARAŞTIRMANIN AMACI

Yapılan analizlerin, Joaquin Turina' nın gitar eserlerinin icrasına olan etkisi incelenmektedir.

### 1.5. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Bu Araştırma:

1. Söz konusu eserlerin icra tekniği açısından ilk kez incelenmiş olması.
2. Gitaristlere, icralarında kaynak teşkil etmesi açısından faydalı olacağı düşünülmektedir.

## **1.6. VARSAYILANLAR**

Kullanılan kaynakların doğru bilgiler içerdiği varsayılmıştır.

## **1.7. SINIRLILIKLAR**

Joaquin Turina'nın gitar için bestelediği eserlerle sınırlıdır.

## **1.8. ARAŞTIRMANIN MODELİ**

Bu araştırmada literatür taraması ve analiz yöntemi ile betimsel sonuçlara ulaşılması hedeflenmektedir.

## **1.9. EVREN VE ÖRNEKLEM**

Araştırmanın evreni Joaquin Turina'nın gitar eserleri, örnekleme ise Op. 36 ve Op. 61 katalog numaralı eserlerin icra tekniği açısından analizidir.

## **1.10. VERİLERİN TOPLANMASI**

Veriler doküman analizi yöntemi ile toplanmıştır.

## **1.11. VERİLERİN ANALİZİ**

Joaquin Turina'nın gitar eserleri için teorik ve pratik açıdan yeni bir icra önerisi sunulmuştur.

## 2.BÖLÜM: BESTECİNİN YAŞAMI VE GENEL ÇERÇEVE

### 2.1. Genel Hatlarıyla 20. Yüzyıl İspanyol Müziği

“İspanyol halk müziğinin öteki Avrupa ülkeleri müziğinden farklı özellikleri vardır. Bunun başlıca nedeni 8.-15 yüzyıllar arasındaki Arap etkisinin İspanyol müziği üzerinde bıraktığı “Doğu Müziği” etkileridir. Arap etkisinin sürdüğü 700 yıl boyunca, Ortadoğu’nun makamsal ve ritmik sistemleri, telli ve vurmali çalgıları, İspanya’da kalıcı biçimde yerleşmiştir. İspanyol halk müziğinde bölgesel farklılıklar belirgindir. İspanyol halk danslarından olan Sarabande, 18. Yüzyıl Avrupa müziğinde (süit formunda) yer almıştır.20.yy İspanyol müziğinin kökenleri çoğunlukla on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında yapılan çalışmalara dayandırılmaktadır. 1869’da Eslava isimli bir rahibin çabalarıyla bu ülkede ilk kez bir “İspanyol Müziği Antolojisi” yayınlanmıştır. Bunun önemli sonuçları olmuş, İspanyol bestecileri özgün bir İspanyol Müzik Okulu’nun varlığını keşfetmişlerdir. Ulusal Müzik Okulu’nun ilk bestecisi Felipe Pedrell’dir. (1841-1922) Pedrell’in İspanya ile Fransa’yı ayıran Priene sıradağlarının adını taşıyan Priene’ler operası, İspanyol Okulu’nun ilk değerli yapıtlarındandır ve öteki İspanyol bestecilerini de derinden etkilemiştir. Başlangıçta bu etkiler Francisco Barbieri (1823-1894) ve Frederico Olmeda (1865-1909) gibi bestecilerde görülmüş, bunları Albeniz, Granados, Turina ve Manuel de Falla izlemiştir” (Say, 2001: 445).

“Isaac Albeniz(1860-1909), serüvenci kişiliğini küçük yaştan başlayarak sergilemiştir. Dört yaşında piyanoya başlayan Albeniz, yedi yaşındayken Paris Konservatuarı’na başvurmuş, yaşının küçük olması nedeniyle bu okula alınmayınca Madrid Konservatuarı’nda öğrenime başlamıştır. Dokuz yaşındayken evinden ayrılarak İspanya’nın kentlerinde konserler vermeye başlayan küçük yetenek, Küba’dan San Francisco’ya uzanan gezisi sırasında yeni konserlerle yaşamını kazanmış, 13 yaşında Avrupa’ya dönmüştür. Bu kez İngiltere’de konserler veren Albeniz, Brüksel ve Leipzig’de öğrenim görmek üzere bir İspanyol bursu kazanmış, Leipzig’deki bir yıllık öğrenimden sonra Küba, Meksika ve Arjantin turnelerine çıkmıştır. Besteciliğe ağırlık vermek üzere konser turnelerini bırakan genç yetenek Paris’e yerleşerek D’Indy ve Dukas ile kompozisyon çalışmış, bu arada Debussy’den etkilenmiştir. Piyano için bestelediği 12 Bölüm’den oluşan Iberia adlı süit (1909), İspanyol dans ritmlerini ve halk müziği renklerini ateşli biçimde sergileyen değerli bir yapıttır” (Say, 2001: 445).

“Enrique Granados(1867-1916) Pedrell’in öğrencisidir. Daha sonra Paris’te Beriot ile piyano çalışan Granados, Paris’te piyanist olarak ün kazanmış, ülkesine döndüğü yıl Maria del Carmen adlı operası sahnelenmiştir. (1898) Goya’nın tablolarından aldığı başlıklarla yazdığı piyano parçaları, başyapıtları sayılır. İspanyol müziği özelliklerini yansıtan ezgi ve ritmlerle örülü bu yapıtlar, ileri bir piyano tekniğini sergiler. Yine Goya’nın resimlerinden esinlenerek yazdığı Goyescas adlı operası New York’ta 1916 yılında başarıyla sahnelenmiştir. Granados, operasının ilk sahnelenişinde bulunmak üzere geldiği New York’tan dönerken bindiği gemi bir Alman



denizaltısı tarafından batırılmış ve besteci Atlas Okyanusu'nda boğularak can vermiştir" (Say, 2001: 445).

"Madrid Konservatuvarı'nda öğrenim gören, daha sonra Paris'te Moskovski ve d'Indy ile kompozisyon çalışan Joaquin Turina(1882-1949), İspanyol temalarından yararlanarak yazdığı Fantastik danslar, Sevilla Senfonisi, Ritmler adlı yapıtlarıyla başarı kazanmış, Madrid Konservatuvarı kompozisyon öğretmenliğine getirildiği 1931 yılından sonra teorik çalışmalara yönelmiştir. Bu kapsamdaki çalışmalarından olan Müzik Ansiklopedisi ve Kompozisyona Giriş adlı kitaplarıyla İspanyol Okulu'na katkıda bulunmuştur" (Say, 2001: 445).

"İspanyol Okulu'nun yenilikçi özellikleriyle ün kazanan bestecisi Manuel de Falla(1876-1946), Madrid Konsertuvarı'nda Pedrell'in öğrencisi olmuş, 1907'de Paris'e giderek bu kentte yedi yıl kalmış ve Debussy, Ravel gibi izlenimci bestecilerle dostluk kurmuştur. İzlenimci müziği İspanyol müziğinin ezgi ve ritim özellikleriyle birleştirmeye yönelik bir anlayışı temsil eden Falla, 1909'da şan ve piyano için Gautier'in şiirleri üzerine Üç Şarkı, piyano ve orkestra için İspanyol Bahçelerinde Geceler gibi özenli bir işçilikle yazdığı yapıtlarıyla dikkati çekmiştir" (Say, 2001: 445).

"Falla, Franco faşizminin başlattığı iç savaş yıllarında gizlenerek yaşamış (1936-1939), Franco'nun yönetime gelmesiyle 1939'da Arjantin'e göç etmiştir. Koyu bir Katolik olan bağdar, burada tam bir çilekeş yaşamı sürdürmüştür. 1928'de başlamış olduğu kantat, opera ve oratoryo türlerinden hangisine girebileceğini kendisinin de tam belirleyemediği Atalantida adlı eserini bitiremeden 1946'da Alta Gracia'da (Arjantin) ölmüştür. Falla Büyücü Aşk (1915) ve Üç Köşeli Şapka (1919) adlı bale müzikleri, geniş yankı uyandırmış yapıtları arasındadır" (Say, 2001: 446).

"İspanyol Okulu'nun öteki bestecileri arasında Pablo de Sarasate (1844-1908), Ruberto Chapi (1851- 1933), Francisco Tarrega (1852-1909), Antonie Nicolau (1858-1933) ve sonraki kuşaktan Salvadore Bacarisse (1898-1963) bulunmaktadır. İç savaş nedeniyle Paris'e yerleşen Bacarisse, ulusal temaları kullanmakla birlikte "Yeni-Klasikçi" bir çizgiyi benimsemiştir. Yine aynı kuşaktan Joaquin Rodrigo, gitar ve orkestra için Aranjuez adlı ünlü konçertosuyla (1936) geniş kitlelere yönelik duygusal bir dil kullanarak yapıtının yaygınlaşmasını sağlamıştır" (Say, 2001: 446).

## 2.2. Joaquin Turina'nın Hayatı

### 2.2.1. Sevilla Yılları(1882-1902)

*“Joaquin Turina Perez orta sınıf bir ailenin çocuğu olarak 9 Aralık 1882 tarihinde Sevilla’da doğdu. 1847’de doğan İtalyan asıllı babası Joaquin Turina Güzel Sanatlar Okulu Resim Bölümü’nün seçkin bir üyesiydi. Annesi Concepcion Turina ise Sevilla yakınlarında küçük bir kasabada doğdu.*

*4 yaşındayken evin hizmetçisinin ona aldığı akordeon ile doğaçlama yapmaya başladı. Santo Angel Okulu’nda ilk müzik derslerini aldı. Aynı zamanda okulun kızlardan oluşan korosuna piyanist olarak eşlik etti.*

*Liseyi San Ramon Okulu’nda okudu. Burada Enrique Rodriguez ile piyano derslerine başladı. 1894 yılında sevgiyle ve hayranlıkla bahsettiği hocası Evaristo Garcia Torres ile armoni ve kontrpuan çalışmaya başladı. İcracı olarak ve arkadaşlarıyla kurduğu piyano kenteti ile başarıyı yakalamıştır. “La Orquestina” adını verdiği bu topluluk parti ve toplantılarda performans sergilemiştir. Aynı zamanda hocası ile de dört el piyano çalmıştır.14 Mart 1897 yılında Sevilla Meydanı’nda “Kuartet Topluluğu” tarafından düzenlenen resital organizasyonunda Rossini’nin “Moses” eserine yaptığı piyano çevirisi Segismund Talberg tarafından yorumlanmıştır. Bu çalışma yerel basın tarafından övgü ile karşılanmıştır. Bu etkinlikten on ay sonra Turina, oda müziği ve solo eserlerinin bestecilik yönündeki inceliklerini kavradığını hissetmiştir. Turina’nın ilk orkestra eseri “Folk Songs for the Passion of the Lord”, El Salvador Kilisesi’nde yirmi kişilik bir orkestra ile icra edilmiştir. Bu çalışma aynı zamanda eserin ilk seslendirilişidir.*

*Turina on beş yaşındayken kendisini operaya taşıyabilecek nitelikteki eserler yazma hayali kurmuştur. Librettosu Pedro Balganon tarafından yazılan La Sulamita adlı eser Turina’nın ilk opera eseri olma özelliğini taşımakta olsa da söz konusu eser hiçbir zaman sahnelenmemiştir. Her ne kadar seyirci Turina’nın yeteneğini kabullense de eserin Madrid Kraliyet Tiyatrosu’nda sergilenecek kalitede olmadığı düşünülmüştür. Ayrıca tıp konusunda da çalışan Turina bu çalışmalarını sonlandırıp ve kendini tamamıyla müziğe adanmıştır. Hocası Garcia Torres, Turina’nın Madrid’e taşınmasına yardımcı olmuştur. Babası da Sevilla’da yeterli kaynak olmadığı için Madrid’e taşınmasında önemli rol oynamıştır” (<http://www.joaquinturina.com/biography.html>).*

### 2.2.2.Madrid Yılları (1902-1905)

*“Mart 1902’de Madrid’e vardıktan üç gün sonra, Turina önemli bir tiyatro olan Kraliyet Tiyatrosu’na Wassily Sapelnikow’un yönettiği Concert Society orkestrasını dinlemeye gitmiştir. Wassily Madrid’de Çaykovski’nin beşinci senfonisini yorumlayan kişidir. Madrid’de tüm müzik hayatı içerisinde orkestra konserleri Turina’yı operadan, zarzueladan, resitallerden ve oda konserlerinden daha çok etkilemiştir.*

Madrid'e ilk gidişinde babasının ressam arkadaşı Jose Villegas'tan yardım almıştır. İlerleyen yıllarda partneri olacak olan Conrado del Campo ile özel bir davette tanışmıştır. Madrid'den Sevilla'ya geri döndüğünde başarıya ulaşamamış olsa da birçok seçkin insanla tanışmıştır. Bunların başında Manuel de Falla gelir ki bu arkadaşlık yıllarca sürmüştür.1903 yılının Mart ayında Ateneo'da Scarlatti, Beethoven, Schumann, Wagner ve şu anda ulaşılamayan kendi eserlerinden (La danza de los elfos, Variaciones sobre cantos populares ve Granpolacca) oluşan repertuarı ile kendini tanıtmıştır.

Madrid'de bulunduğu süre boyunca hiç bestecilik dersi almamıştır. Muhtemelen karşısına iyi ve doğru bir hoca çıkmamasındandır. Bunun yerine Jose Trago ile piyano çalışmıştır.1903-1904 yılları arasında ailesini kaybettiği için hayatı büyük bir değişime uğramıştır ve Villegas'ın tavsiyesi ile eğitimine devam etmek için Paris'e gitmiştir”  
(<http://www.joaquinturina.com/biography.html>).

### 2.2.3. Paris Yılları (1905-1913)

“1905 yılının sonunda Paris'e gittiğinde, Turina kendini geliştirmek adına Joaquin Nin'in tanıştırdığı Moritz Moszkowski ile piyano ve bestecilik dersleri yapmaya başlamıştır. Birkaç hafta sonra 1906 Ocak ayında yine Nin'in tanıştırdığı D'Indy'nin bestecilik sınıfına geçiş yapıp Moszkowski ile piyano çalışmalarına devam etmiştir.

29 Nisan 1907 de “Sala Aeolian de Paris” halkının önüne çıkmıştır. Parent Quartet'inin yanında Brahms ve Franck'ın kentetlerini de çalmışlar ve Turina Poema de las estaciones eserini sunmuşlardır. 8 gün sonra aynı sahneye geri dönüp kendisine ait olan eseri Sol minör kuartetin ilk seslendiriş icracısını gerçekleştirmiştir. Eser o kadar başarılıydı ki sonrasında repertuara eklendi ve bir yıl sonra “Salón de Otoño” da ödüle layık görüldü. Kendi kataloğunu düzenleyebildiği için Turina bu kenteti ilk parçası olarak görür, öncesinde yazdığı her şeyi yok sayar. Ama Sala Aeolian'da kazandığı en büyük ödül Isaac Albéniz'in oradaki varlığıydı. Turina'nın itiraflarına göre Albéniz ve Falla ile yaptığı konuşma onun estetik fikirlerini tamamen değiştirmiştir. Bu anı hayatının en bütün metamorfozu olarak tanımlar. Turina'nın bir daha Fransız etkisi altında müzik yazmayacağı, bunu yerine popüler İspanyol şarkılarını veya daha da iyisi Endülüs akımını tercih edeceğine söz vermesi karşılığında Albeniz bütün dikkatini kentetin düzenlenmesine yöneltir. Paris dönemi süresince Turina yavaş yavaş Schola Cantorum çevresinden uzaklaşıp bunun yerine onun yerli Endülüs özelliklerinden olan şarkılar, ritimler, parlak ve neşeli müziklere yer vermiştir. 1908 yılında Obdulia Garzón ile evlenir ve iki yıl sonra beş çocuğundan ilki doğar. 1913'te Schola Cantorum'daki eğitim süreci sona erer. 4 Mart tarihli okul sertifikası Vincent D'Indy tarafından imzalanmıştır ve aynı ayın 30'unda Madrid Senfoni Orkestrası ve Enrique Fernández Arbós'un konduktörlüğü altında Madrid Kraliyet Tiyatrosu'nda verdiği gala ile büyük bir başarıya imza atar. 1.Dünya Savaşı'nın çıkması Turina'nın Paris'ten ayrılmaya zorlar ve Madrid'e kesin olarak dönmesine neden olur.

(<http://www.joaquinturina.com/biography.html>).

#### 2.2.4. Madrid Yılları-II (1913-1949)

Alfonso XI no. 5 adresinde yerleşti (bugün no.7). İlk galası Ekim 1914'te daha sonradan düzenli iş arkadaşı olacak Gregorio Martínez Sierra ve María Lejárraga adlı evli çift tarafından yazılan libretto ve lirik komedi tarzında olan Margot'tu. 1915 Şubatında Ateneo de Madrid'de, Paris'teki eğitimleri yeni biten Falla ve Turina tarafından bir konser verilir. Turina'nın eserleri senfonik müzik, orkestra, şarkılar ve özellikle de yüzden fazla eserin altmışını oluşturan piyano eserleri üzerinde yoğunlaşır. Turina ayrıca kendi başına, orkestra topluluklarıyla ve şarkıcılarla beraber konser vermeye devam etmiştir. Orkestra şefi olarak Noel(1916), La adúltera penitente(1917), El corregidor y la molinera (1917) parçalarını sunar ve 1918 de Serge Diaguilev onu İspanya çapında Rus Balesi'nin Tur Şefi olarak işe alır. Kraliyet Tiyatrosu'nda Maestro olarak çalışırken aynı zamanda Danzas fantásticas (Fantastik Danslar) (1919), the Sinfonía sevillana (Sevilla Senfonisi) (1920), Sanlúcar de Barrameda (1921), Jardín de Oriente (Parıltı Bahçesi) (1923), La oración del torero (Matadorun Duası) (1925) ve Trío n.1 (1926) eserlerini de yazmıştır. Kendini ayrıca ilk başta evde aldığı özel derslerle, 1931 yılından sonra da Madrid Konservatuari'ndeki konumunda eşzamanlı olarak İspanya içi ve dışında konferans ve master dersleri verirken besteciliğe adanmıştır. Ayrıca belirtmek gerekir ki, 1917 basımlı Kısaltılmış Müzik Sözlüğü'nde de değinildiği üzere yaşamının son günlerinde de Müzikal Beste Antlaşması'nı yazıyordu ama sadece ilk iki seviyesini bitirebilmişti. 1926'da hayatının sonuna kadar devam edecek olan yazılı basında müzik eleştirmenliğine başladı. 1936'da gazete ortadan kaybolana kadar El Debate de, sonra Ya ve son olarak da Digame adlı haftalık dergide çıktı. İspanyol Sivil Savaşı süresince Madrid'de yaşarken onu koruyan ve İngiliz Konsolosluğu'nun çalışanı olarak gösteren bir lisansı vardı. Bu süreçten sonra İspanyol Konservatuvarlarını yeniden organize etme ile görevli bir komisyonda yer aldı ve sonrasında Müzik Genel Müdürü olduğunda ona düzgün bir Ulusal Orkestra kurma olanağı sağlanmış oldu. Meslekler arasında gidiş geliş, uğraşlar ve gündün güne daha da problemlili olan hastalık onun eser sayısını sınırlamıştır. Hayatının son dokuz yılında sadece on üç eser vermiştir. Son eseri opus. 104 ve 1947 yılında yazılmış olan Desde mi Terraza'dır. Turina 14 Ocak 1949 günü Madrid'de hayata veda etmiştir. En bilinen ve sürekli geliştirdiği uğraşları arasında okuma, fotoğrafçılık yer aldığı bilinmektedir. İlk başta arkadaşlarıyla kafelerde buluşup, konuşmaktan, etrafında müziğin olmasından, Retiro Parkı yakınlarında ve Madrid'de yaptığı aile yürüyüşlerine vakit ayırdığı geçit törenlerine inanılmaz ilgi duyduğu ve ne zaman fırsat bulsa Paskalya döneminde geçit törenleri izlemek için Sevilla'ya gittiği, çok sık olmamakla birlikte boğa güreşlerini ve sinemayı sevdiği, ayrıca çocuklarını sirke, açık hava danslarına ve Ferris tekeri binmeye götürmeyi sevdiği bilinmektedir.

(<http://www.joaquinturina.com/biography.html>).

## 2.3. Empresyonizm ve Nasyonalizm'in Müziğe Olan Etkisi

### 2.3.1. Empresyonizm (İzlenimcilik)

19. Yüzyıl başlarında Fransa'da resim sanatında ortaya çıkan bir akımdır. Sonrasında müzik sanatında da etkisini göstermiştir. "Claude Monet", "Edgar Degas", "Camille Pissarro" gibi ressamın geliştirdikleri akımın en önemli özellikleri, renk karışımları yerine saf renklerin kullanılması, ışık ve rengin önünde tutulması, dolaysız anlatımdan kaçınılmasıdır. Akıma damga vuran "an" olgusudur. Bu davranış biçimini özümsemiş olan ressamın bir önceki çalışması esnasındaki hava koşullarının tekrar oluşmasını saatlerce, günlerce beklediği bilinmektedir. Bu davranış müzikte de kendine modalite, yapma diziler, tam don dizisi, pentatonik diziler, koşut hareketli beşli akorlar, koşut hareketli yedili akorlar, 11'li ve 13'lü akorların kullanımı, politonalite, akorlarda büyük yedili aralığın sıkça kullanımı ve kromatizmin yaygın kullanımı biçimde karşılık bulmuştur. İzlenimciliğin gelişimindeki en önemli besteci Claude Achille Debussy olarak kabul edilmektedir(Çevik, 2007: 101)

#### 2.3.1.1 Claude Debussy

22 Ağustos 1862'de Paris yakınındaki Saint- Germain Enlaye'de doğdu. Fakir bir ailede büyüdü. Okula gidememesi sebebi ile okuma yazmayı annesinden öğrendiği bilinir(Thompson, 1967: 124).

Debussy yaşantısı ve sanatında izlediği yol bakımından simbolistlere yakındır. İzlenimci ressamın estetik yaklaşımlarından da etkilenmiştir. Bundan dolayı izlenimcilikle bağdaştırılıp, bağdaştırılamayacağı tartışılmaktadır. Debussy getirdiği yeniliklerle müzik tarihinde önemli bir bestecidir(Çevik, 2007: 102-103).

*"Debussy için tını ve renk çok önemlidir. Orkestrayı küçültmeyi denemiş, orkestralamada heyecanlandırıcı güçlü etkiler yerine saf tınıları tercih etmiştir. Çalgı birleşimleri konusunda büyük titizlikle hareket ederek ses renklerinin karışmasını önlemiş, çalgının özgün tınısı korumaya çalışmıştır. Bakır üflemelerin üstünlüğüne son vererek tahta üflemelere öncelik tanımıştır. Celestra, arp, glockenspiel, gong gibi çalgıların esrarengiz renklerinden sık sık yararlanmış, özellikle arp'ı yardımcı görevde değil, kendine özgü renk ve tınılarını sergileyecek şekilde kullanmıştır"(Çevik, 2007: 103-104).*

#### 2.3.1.2 Maurice Ravel

*"Babası İsviçre'li, annesi İspanya'nın Bask bölgesinden olan Maurice Ravel (1875-1937), müziğini devrimci değil evrimci olarak tanımlamıştır. 1901 yılında*

*bestelediği Su Oyunları adlı yapıtı tümüyle izlenimcidir. Hatta izlenimci akımı Ravel'in başlattığı söylenmiştir. Oysa Ravel'in tüm yapıtları ele alındığında bu akımın salt temsilcisi olduğu söylenemez. Onun müziği biraz anlatımcı, hatta geleneksel müziğe yakındır" (Say, 2003: 460).*

### 2.3.2. Nasyonalizm (Ulusalçılık)

Avrupa ülkelerinde ulusal bilincin uyandığı bir çağ olarak bilinen 19. Yüzyıl süresince gelişen düşünsel ve siyasal akımlar, ulusal bilincin yükselmesine yol açmış ve artık ulusalçılık bir akım olarak sanat alanında, özellikle edebiyat ve müzikte ağırlıkla kendisini göstermiştir (Pekdemir: 2015, 3).

Akım olarak ulusalçılığın kökeninde, 18.Yüzyıl'ın ikinci yarısında hakim olan Aydınlanma Felsefesi ile Fransız Devrimi'nin yaygınlaştırdığı özgürlük ve eşitlik ilkeleri vardır.

*"Ulusalçı duyguları körükleyen bir diğer önemli unsur ise Avrupa halkının Napolyon savaşlarına gösterdiği tepkidir. 19.Yüzyıl bestecilerinin kendi halkına duyduğu yakınlık, toprağa dönüş duygusu, ulusal müzik hareketinin gelişmesinde rol oynamıştır"(Einstein, 1987: 191).*

*"Sonuç olarak ulusal akımlar, kendi kültür değerlerini öne çıkarmaya çabalayan, dışarıdan gelen kültürel baskıları yok sayan nitelikte olmuşlardır. Bu yönüyle 19. Yüzyıl, Macar, Çek, İspanyol, İngiliz, ve Rus bestecilerinin yanı sıra, Polonyalı, Belçikalı, Norveçli, Danimarkalı, Finlandiyalı ve Balkan ülkelerindeki bestecilerin de ulusal kimlikleriyle müzik dünyasına katıldığı bir çağ özelliği taşımaktadır. 20. Yüzyıl'dan itibaren Türkiye de bu kavrayışı hayata geçirmeye başlamıştır. O döneme kadar Avrupa'da, müzikte adını zor ve dolaylı biçimde duyurabilen ülkeler, ulusalçı etkenleri öne çıkaran eserler yazan bestecileriyle dünya müziğinde hak ettikleri yeri kazanmışlardır. Ulusalçı hareketi okul haline getiren ülkeler vardır. Rus Okulu, Çek Okulu, İspanyol Okulu, Polonya Okulu, İsveç, Norveç, Danimarka ve Finlandiya'yı kapsayan İskandinav Okulu ve Macar Okulu. İngilizlerde de ulusalçı müzikte, Edward Elgar'dan Vaughan Williams'a kadar uzanan temsilcilerin bulunduğu söylenebilir"(Pekdemir, 2015: 3-4).*

*"Ulusal müzik, bir ulusa özgü özellikleri içinde barındıran evrensel müziktir. Bir ulusa özgü özellikler; doğa, üretim, dil, din, gelenek gibi çeşitli etkilerin şekillendirdiği yerel, ulusal renklerdir. Bunlar, "ezgi", "makam", "biçim" şeklinde kendini gösterir. Konuları da buna katabiliriz. Evrensel özellikler ise müziğin o gün ulaştığı ezgi, ritim, armoni ve biçimden oluşan anlatım (dil) düzeyidir. Ulusal müzik, yerel renklerle evrensel bir anlatımı gerçekleştirmektedir. Yereli evrenselle birleştirmektedir diyebiliriz(Kaygısız, 2009: 242).*

### 3. BÖLÜM: BESTECİNİN GİTAR ESERLERİ ve İCRA TEKNİK ANALİZLERİ

#### 3.1. Bestecinin Gitar Eserleri

##### 3.1.1. Sevillana Op. 29

Araştırmacı “Sevillana” dansı hakkında bilgi sunma amacı gütmektedir:

Eser 1923 yılında yazılmıştır.

*“Gitarist Juan Martin tarafından “Endülüs halk müziğinin neşeli ve ahenkli bir örneğidir. İsmi Sevilla kentinden doğduğunu çağırırsa da eski Kastilya kentinden doğmuştur. Günümüzde gitar solosu olarak çalındığı gibi, dans olarak icra edilebilir ve şarkı sözleri de mevcuttur. Tüm çeşitlerinde kompas ayındır” şeklinde tanımlanmıştır”(Öztürk, 2012: 15).*

Frigyen modunda çalındığında geleneksel Flamenko karakteri gösterse de çoğu örneğinde majör ve minör tonlarda çalındığı görülmektedir. Bu özelliği ile İspanyol halk müziğine benzemektedir. Çiftler tarafından icra edilen neşeli bir danstır(Öztürk, 2012: 15).

##### 3.1.2. Fandanguillo Op. 36

Eser 1925 yılında yazılmıştır.

*“Fandanguillo, Fandango temelli bir danstır. Juan Martin, “El Arte Flamenco de La Guitarra” isimli kitabında Fandangos hakkında şöyle der: Flamenko'nun en eski formlarından biridir ve kökleri Araplar'ın güney İspanya'daki zamanlarına kadar uzanır. Kuzeyde Jota güneyde ise Rondena, Malaguena, Granadias, Tarantas, Minera ve Cartagenera'nın temellerini oluşturmuştur. Fandangos ve Fandaguillos bütün Andalucia'da icra edilirler ve yerel isimlerle geleneksel olarak anılırlar.*

*Günümüz gitaristlerine göre Fandangos iki türdür:*

1. İfade gücü yüksek olan Fandangolar: Fandangos Grandes ki Cante'ye aittir. Kompas yapısında bir özgürlük söz konusudur.

2. Güçlü, ritmik Fandangolar: Hem dans edilebilir hem de şarkı söylenebilir. Fandangos de Huealva örnek teşkil etmektedir.

Ancak incelenecek eserin **Fandangos de Malaga (Verdiales)** ritmik dokusuna daha çok benzediği. Bu türde gitardaki rasgueado tekniğinin belirginliği görülmektedir. Diğer formlara kıyasla daha folklorik bir yapıdadır”(Öztürk, 2012: 17).

### 3.1.3. Rafaga Op. 53

Eser 1929 yılında yazılmıştır.

Joaquin Turina'nın izlenimcilik etkilerinin en bariz görüldüğü eserdir. Rafaga “kasırğa” anlamı taşımaktadır. 9'lu akorların, art arda gelen dördül armonik yapıların baskın olduğu eserde Debussy etkisi hissedilmektedir.

### 3.1.4. Sonata Op. 61

Eser 1930 yılında yazılmıştır.

Allegro, Andante ve Andante Vivo'dan oluşan üç bölümlü bir sonattır.

Birinci bölümde izlenimcilik etkileri hissedilmektedir. Yapı olarak sonat allegrosu formunun genel karakteristik özelliklerini taşımaktadır. İkinci bölümde İspanyol Halk Müziğinin ritmik yapıları kendini göstermektedir. Küçük köprülerle kurgulanmış bu bölüm icracının çalgıya olan hakimiyetini göstermesi açısından imkan sunmaktadır.

Üçüncü bölüm bir Rondo olarak yazılmıştır. A-B-A-C-A yapısının analiz edildiği bir kurgudadır. Geleneksel İspanyol müziğinin ritmik yapısı da eserin içerisinde oldukça belirgindir.

### 3.1.5. Garrocin & Soleares Op. 69

Eser 1932 yılında yazılmıştır.



İki eserden oluşan bir küçük bir süit olarak bilinmektedir. Garrotin neşeli bir şarkı ve dans formudur.

*Garrotin dansının ortaya çıkışı hakkında çeşitli söylentiler vardır. İspanya'nın Asturia ya da Valladolid şehirlerinden doğmuş olabileceği gibi Lerida ve Tarragona şehirlerindeki çingenelerden geldiği düşünülmektedir. 19. Yüzyıl sonlarında Flamenko repertuarına girdiği bilinmektedir. İki zamanlı bir dans olmakla birlikte basit bir tema ve onun çeşitlemelerinden oluştuğu bilinmektedir(Öztürk, 2012: 14).*

*Soleares ise 12 zamanlı bir yapıdadır. İspanyolca'da "solea" güneşli manasını taşımaktadır. İspanyollar tarafından flamenkonun en temel formlarından biri olarak da görülmektedir. Tarihsel süreçte incelemek gerekirse Soleares'in kökünün Cadiz Eyaleti'nin andik dansı Jaloe'ya kadar uzandığı bilinmektedir. Gitar solosu olarak çalınabileceği gibi dans formu ve şarkı olarak da icra edilebilir(Öztürk, 2012: 14).*

## 3.2. İcra Teknik Analizleri

### 3.2.1. Fandanguillo op.36'nın İcra Teknik Analizi

Eser gitar için yazılmıştır. Joaquin Turina tarafından Andres Segovia'ya atfedilmiştir. Turina'nın yazdığı ilk gitar eseri olma özelliği taşımaktadır. Edisyonu Andres Segovia tarafından yapılmıştır. Klasik gitar repertuarında önemli bir yere sahiptir. Birçok yarışmada ve festivalde gitaristler tarafından seslendirilmiştir. Eserin teknik ve çalgısal anlamdaki bazı zorlukları nice virtüöz tarafından farklı bir biçimde yorumlanmasına neden olmuştur.

Allegretto tranquillo  $\text{♩} = 72$   
(Percusion con el dedo pulgar junto a la puente y sobre la VI y la V cuerdas.)

The image shows a musical score for the piece 'Fandanguillo op.36'. The score is written for guitar and includes a percussion part. The tempo is 'Allegretto tranquillo' with a metronome marking of 72 quarter notes per minute. The score is in 3/4 time and G major. The guitar part is marked with a dynamic of 'p' (piano) and includes a section labeled 'Percusion'. The percussion part is also marked 'Percusion' and 'cresc.' (crescendo). The score includes fingerings for the guitar and a circled '6' indicating a barre on the sixth fret. The guitar part consists of two staves of music, and the percussion part is shown below it.

Şekil 1- Fandanguillo 1-9 Ölçüler

Mi eksenli yazı. Akort sisteminin de mi eksenli olduğu düşünülecek.

Eser 3/4'lük ritim yapısı ile kurgulanmıştır. İlk ölçü perküsyon efektleriyle ve fandango ritmini anımsatarak başlar.

Fandango ritmi en temel biçimde aşağıdaki biçimde gösterilebilir;



Şekil 2.Fandango ritmik yapısı

Sağ elin alt eşiğe dayanarak pulgar yani baş parmakla çalınmasını ifade eden "percusion" etkisi karşımıza çıkmaktadır. İkinci ölçü ise akorların ilk duyulduğu yerdir ve son akordaki si, re diyez ve la seslerinin ton dışı olduğunun anlaşılması açısından belirgin bir vurgu yapılabilir. Üç ve dördüncü ölçülerde de bu yapı sürdürülmektedir. Beşinci ölçüde mi'den sol notasına kadar enerjik bir çıkıcı gam vardır. Turina bu gamın crescendo çalınacağını belirtmiştir. Gamın iki oktav olması ve gitarın da ses şiddetinin çok geniş olmaması göz önünde bulundurulursa ilk notaları kısık bir şiddetle çalmak bu gamın yazıldığı gibi çalınmasına yardımcı olacaktır. Aksi takdirde gitarın son notalarda crescendo nüansının etkisi yeterince hissedilemeyecektir. Yedinci ölçüden sekizinci ölçünün sonuna kadar dördül armoniye göre yazılmış dört sesli akorlar vardır. Dördüncü ek çizgi sol notasına kadar çıkıcı olarak yazılmış bu akorlar pizzicato tekniği ile çalınmalıdır. Bazı gitaristler bu pasajı pizzicato yerine rasgueado tekniği ile çalmaktadır. Dokuzuncu ölçüde ise ritim 2/4'lük olur ve iki vuruşluk sus işareti ile giriş kısmı tamamlanır.

Şekil 3. Fandanguillo 10-18 Ölçüler

Dokuzuncu ölçüdeki 2/4'lük yazının 3/4'lüğe geçiş yaptığı görülmektedir. Onuncu ölçünün girişinde ilk kez tek sesli bir melodi duyulur. Joaquin Turina bu ezginin “kısıksesle” ve “şarkı söyler gibi” çalınmasını belirtmiştir ve bu ölçüden sonra eserin giriş kısmındaki perküsyon sesleri ile tema birbirini iç içe geçmiştir. Onuncu ölçüde ise tema duyulur. Si ile başlayan bu tema eserin tonal yapısı hakkında da oldukça açıklayıcıdır. Bestecinin Mi-La-Re-Sol-Si-Mi akort sistemine uygun bir biçimde Mi notasını eksen kabul ettiği görülmektedir. Bu kısımda melodi ile akorların karşıtık oluşturacak vuruş zamanlarında gelmesi çalım anlamında çeşitli zorluklara sebebiyet verebilir. Bunun üstesinden gelmek için önce melodi çalışılabilir. Zayıf zamanlara yazılmış olan akorları ise teker teker çalışmak temanın daha net duyulmasını sağlayacaktır. 16. ve 17. Ölçülerde ikinci ölçüye gönderme yapıldığı görülmektedir.

On dokuzuncu ölçüdeki çıkıcı gam “olabildiğince sessiz” çalınmalıdır.



Şekil 4. Fandanguillo 20-26 Ölçüler

Bu ölçüler arasında küçük bir hatırlatıcı görülmektedir. Bu hatırlatıcı 27. Ölçüdeki modülasyona hazırlayıcı olması bakımından önem taşır. 27. Ölçüde öncesinde La ekseni üzerinde başlayan tonal yapının yeni bir fikir ifade etmesi 20 ve 26. Ölçülerin çok iddialı çalınmaması gerekliliğini destekler niteliktedir.



Şekil 5. Fandanguillo 27-31 Ölçüler

La aksenlidir. Majör tınıların belirgin olduğu bir kısımdır. Birinci temanın yerini ikinci temaya bıraktığı görülmektedir. Birinci temaya kıyasla daha seyirsel ve

aksamayan ritim kalıpları ile oluşturulmuş bir bestecilik yazısı olduğu gözlemlenmektedir.



Şekil 6. Fandanguillo 35-38 Ölçüler

Bu pasaj icracının virtüözitesini sergileyebileceği bir kısımdır. Bağlı notaların aynı tel üzerinde çalınması homojen yapıyı korumaya yardımcı olacaktır. Aynı zamanda köprü niteliğindedir

The musical score is presented on three staves. The first staff, marked 'cantando', shows a melodic line with a 'v' accent. The second staff provides a rhythmic accompaniment with chords and a 'v' accent. The third staff includes dynamic markings 'p', 'pp', and 'ppp', along with a 'pizz.' instruction. The piece concludes with a double bar line.

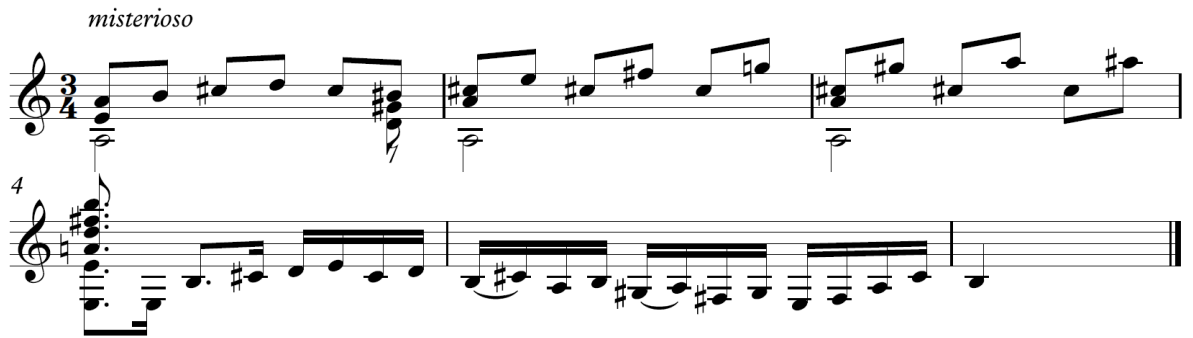
Şekil 7 Fandanguillo 47-55 Ölçüler

Birinci tema tekrar çalınır. İzlenimci İspanyol Bestecilerin eserlerinin icrasında birinci temanın ilk çalımındaki nüansların yinelenmesi çalım açısından doğru olacaktır. Andres Segovia'nın eser kaydı da bu çalım üslubuna örnek teşkil eder niteliktedir.



Şekil 8. Fandanguillo 58-61 Ölçüler

Eserin ikinci bölümü 58. Ölçü ile başlar. Joaquin Turina bu kısımda icracının “gizemli” bir çalım üslubu sergilemesini beklediğini belirtmiştir. Aralıklar arasındaki kromatik yapıyı öne çıkarabilmek için birinci parti seslerinin son ana kadar uzatılması icracıya yardımcı olacaktır. Bu kısımda ölçü sonlarındaki son sekizlik notaların tamamı birinci parti değil ikinci parti olarak yazılmıştır. Bu konu icra biçimi ile ilgili ışık tutmaktadır. Eksen dışı olan son sekizliklere uygulanacak daha kuvvetli bir çalım, akorların gerilim çözülüm ilişkilerini duyurmak açısından doğru olacaktır.



Şekil 9 Fandanguillo 69-74 Ölçüler

Bu pasaj ikinci bölümün ilk temasına atıfta bulunup kromatik bir genişleme ile kadansa bağlanmıştır. 70 ile 72. ölçüler kromatik olarak kadansa bağlanan bir köprüdür. Durucu olan do diyez sesinin üçüncü telde çalınması durumunda, 72. Ölçünün başındaki mi eksenli akora zamanında düşmek teknik açıdan daha kolay bir hale gelecektir.



Şekil 10. Fandanguillo 87-91 Ölçüler

Bu motifte melodik bir ifadeden ziyade ritmik yapının öne çıktığı görülmektedir. Eserin ilk dokuz ölçüsü incelendiğinde golpe (vurarak çalma) tekniği kullanarak çalınan giriş müziği ile yukarıdaki motifin aynı ritmik öğelere sahip olduğu görülecektir. Buradaki akorların mi,fa ve sol ekseninde kurgulanmış olduğu, bunun sebebi olarak ise “fandango” dansında kullanılan basit müzik yapısına göndermede bulunulduğu tespit edilmiştir.



Şekil 11. Fandanguillo 96-100 Ölçüler

Eserin finalinde birinci temanın çözümünde kullanılan motif kendini tekrar etmektedir. Bu motif eserde üçüncü kez görülmektedir. İlk iki yorumun dışına çıkılmaması eserin genel dokusunu bozmamak adına doğru olacaktır. 98. Ölçünün birinci partisindeki üç vuruşluk mi notası eserin tekrar eksene bağlandığı yerdir. Buna dayanarak ardından gelen mi eksenli arpejin, ilk çalınan mi notasının gölgesi olduğu kanısına varılabilir. Aynı şekilde üç sesli olarak kurgulanmış olan son akorun da yüksek sesle çalınmaması gerekmektedir.



## 3.2.2 Sonata Op. 61'in İcra Teknik Analizi

### 3.2.2.1 Sonat'ın Yapısı

*Bir ya da iki çalgı için yazılmış çok bölümlü, dil zenginliği ve anlatım gücü yüksek çalgı müziği eseri ve onun yapılanmasını kesinleştiren form. Terim, Latince sonus: "tını" sözcüğünden kaynaklanır. İtalyanca sonata, Fransızca ve Almanca sonate. Dilimizce Fransızca söylenişle sonat olarak girmiştir (Say: Müzik Sözlüğü, 2005).*

Etkileri, yapısal özellikleri ve niteliklerinin başka formlara yansiyarak yaygınlığını geliştirmesi bakımından sonat, müzik tarihinin en önemli verimlerinden biri kabul edilir ve genel olarak iki açıdan incelenir:

1)Tarih içindeki gelişim süreci ve etkileri.

2)Form bilgisindeki yeri.

*16.yüzyıla kadar çalgı müziği pek önem taşıymıyordu. Onun yaygınlık kazanmaya başlaması, 1550'lere rastlar. Sonatın tohumlarının da bu tarihlerde atılmış olduğu kabul edilir. Dans müziğinin gelişimi sonucu ortaya çıkan süit'in yerine, sonatın kökleri Fransız Flaman kaynaklı bir ses müziği biçimi olan chanson'a uzanır(Say: Müzik Sözlüğü, 2005).*

*Sonat 17. Yüzyıl boyunca ve 18. Yüzyılın başlarında, süite göre daha ciddi nitelikler taşıyan, bazıları iki, bazıları üç bölmeli biçimde yazılmış birkaç bölümlü bir eserd. Oysa 17. Yüzyılın başlarındaki ilk şekliyle Canzona ile Süit'in bileşimi niteliğindedir: Bu dönemde "Son ata" terimi, polifonik özellikteki bir çalgı parçasını temsil ediyordu; Sinfonia ise dönemine göre homofonik bir yazıya yakınlık göstermekteydi(Say: Müzik Sözlüğü, 2005).*

*17.yüzyılın başlarında sonat, ikinci derece önemi olan bir biçim konumundaydı: Ses eserlerine, bir operaya ya da kantata "giriş parçası" şeklinde değerlendiriliyordu. 1650'lere doğru Alman besteciler, süitlerinin ya da partatılarının baş tarafına bu çalgı müziği formunun girişinde yer veriyordu. Bir süre sonra, dans düşüncesi taşımayan birkaç bölümlü parçalara" sonat" denmeye başlamıştır. 1670'li yıllarda İtalyan müzikçilerin sonat biçimini ikiye ayırdığı, füg deyişindeki sonata da chise(kilise sonatı), dans müziğine yatkın olan ise sonata da camera(oda sonatı) adı verdiği görülür. Oysa ayrı adlar taşıyan bu iki sonat çeşidinin birçok ortak yönü bulunuyordu; örneğin, genellikle ikisinde de ağır ve hızlı bölümlerin nöbetleştiği dört bölüm vardı ve ikisinde de çalgı olarak keman yer alıyordu(Say: Müzik Sözlüğü, 2005).*

*17.Yüzyılın sonlarına doğru sonat, çoğunlukla keman ve rakamlı bas ya da iki keman ve rakamlı bas için (üçlü sonat) yazılmıştır. Öte yandan çağının en büyük klavsen bestecisi olarak tanınan François Couperin, İtalyan sonatını Fransa'ya getirerek verimi geliştirmiştir. Daha sonra Alman besteciler bu biçimi genişletmiştir.*

*Kuhnau, sonatı tek çalgıya uygulamış, J.S. Bach ise keman ve çembalo için ilk sonatları yazmıştır. 18. Yüzyılın ortasına yaklaşırken “klasik sonat” biçiminin sergileyeceği büyük dönüşümün ilk ipuçları verilmiş ve ortadan kalkmak üzere olan süit ile yenilenecek bir biçim olan sonatın bütün ilişkileri kopmuştur. Bach’ın oğlu C. Philipp Emmanuel Bach (1714- 1788) gibi Alman geleneğini temsil eden, Luigi Boccherini (1743-1805) gibi kendi çağında İtalyan stilini geliştiren, Johann Stamitz (1717-1757) gibi Bohemyalı bir araştırmacı ve uygulayıcı olan bestecilerin yaklaşık aynı zamanda diliminde birbirinden habersiz ama tarih koşullarının elvermesinden ötürü birbiriyle örtüşen kavrayışları sonucunda, “iki temalı” kuruluş kesin olarak yerleşmiş, bu müzikal devrimin geliştiricileri olan Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1765-1791) ve Ludwig Van Beethoven (1770-1827) ile insanlığın özgür, ileri, yüksek, atılımcı değerlerini temsil eden gelişme bölmesi, kültür tarihinde “müzik formları” denen olguya yeni bir soluk katmıştır. Bu nitelikleriyle klasik dönem sonat biçimi, oda müziği eserlerinin ve senfoninin örnek yapısı olarak insanlık kültüründe atılımcı bir dönemin kavrayışını dile getiren, daha sonraki yüzyıllar içinde ondan dersler çıkarılan bir müzik formunu temsil etmiştir. Günümüzde, Haydn, Mozart ve Beethoven gibi klasik çağ bestecilerinin müziğini büyük bir hayranlıkla seslendirme ve dinleme isteği bulunmasının kaynağında, 18. Yüzyılın ikinci yarısında yükselen Aydınlanma Felsefesinin özgür, ileri kavrayışının müziğe taşınmış olması vardır. Müzik tarihinin daha sonraki dönemlerinde biçim kalıplarını doğal olarak aşmak isteyen besteciler, sonat biçimindeki bağlayıcı yönlerin dışına çıkarken, bu formun özelliklerini yeni bir anlayışla değerlendirmek gereğini duymuşlardır(Say: Müzik Sözlüğü,2005)*

## **Sonat Biçimi**

*Klasik dönemin yaratıcılığına olanaklar açan gelişkin çalgı müziği yapısının adı: 18. Yüzyılın ikinci yarısındaki olgun niteliğiyle iki temayı içeren dört bölümlü çalgı müziği formu. Birçok yönüyle önemi, çalgı müziğinin başlıca öteki biçimlerini yönlendirmiş, etkilemiş olmasından gelir: Senfoni, orkestra için yazılmış bir sonattır; konçerto, solo çalgılar ve orkestra için yazılmış bir sonattır(Say: Müzik Tarihi,2005).*

*Piyano ya da keman gibi tek çalgı için yazılmış eserlere “solo sonat” denir. Keman ve piyano için, ya da viyolonsel ve piyano için, ya da benzeri iki çalgı yazılmış eserler “duo sonat”, üç çalgı için yazılmış eserler ise “trio” adını alır. Sonat biçimi terimi, bir sonatı oluşturan bölümlerden yalnızca birinin yapısını belirtmekte kullanılır. Bu bölüme “sonat allegrosu” denir ve sonat allegrosu kendi içinde üç temel bölme içerir: Sergi, gelişme, serginin tekrarı(Say: Müzik Tarihi,2005).*

## **Sonat Formu**

Sonat: Bir veya iki çalgı için yazılmış üç veya dört bölümden oluşan müzik eseridir. Latince ve İtalya’da kullanılan “sonare (tınlamak)” kökünden gelmektedir.

Sonatı oluşturan dört bölümün sıralanması şu şekildedir:

Birinci Bölüm: Sonat Allegrosu

İkinci Bölüm: Üçlü form (sonat-lied)

Üçüncü Bölüm: Triolu menuet veya scherzo

Dördüncü Bölüm: Rondo

*Bölümlerin temposu, denge yaratacak estetik ilkelere göre belirlenir. Hızlı-Ağır-Orta-Hızlı şeklindedir. "Sonat formu" terimi, bir sonatı oluşturan dört bölümün sadece birincisinin yapısını belirtir. Buna "sonat allegrosu" denir. "Sonat formu" işte bu birinci bölümün yapısıdır. Aynı yapı dördüncü bölümde yeniden kullanılabilir. Böylece dört bölümlü eserin başı ve sonuna kalın çizgilerle bir çerçeve getirilmiş olur. Sonat allegrosu bölümü, eserin gövdesini yönlendiren özelliktedir. (Say, 2002:149)*

### **Sonat Allegrosu**

*Dört bölümlü bir sonatın ilk bölümü olan "sonat" ya da "sonat allegrosu", üç kısımdan oluşur. Bunlar "sergi", "gelişme", "serginin tekrarı ve onun sonunda yer alan coda" kısımlarından meydana gelir. Sonat genişleterek büyütülmüş olan üç bölümlü bir şarkı formudur. Temanın takdimi, geliştirilmesi ve sonlanması sonatı meydana getirir. Takdim, sergilenme (exposition); teşhir, gelişme(development); sonlanma ise tekrar sergi (re-exposition) olarak müzik diline girmiştir. Sonatlarının çoğunda serginin tekrarı vardır. Sergi esere temel olan esas fikirleri tanıtır. Esas temayı kesin bir form içinde gösterir. Sergi esere temel olan esas fikirleri tanıtır. Esas temayı kesin bir form içinde gösterir. Daha sonra gelen yan temanın tema ile uyum sağlamak ise varış köprüsünün görevidir. Esas temaya zıt olan yan temayı yine zıt olan bitiş teması takip eder. Gelişme bölümünün üstün güzelliği ve araştırıcı yapısı sonat formuna çekicilik verir. (Say, 2002:149)*

### **Üçlü Form (Sonat Lied)**

*Bu lied çeşidine işleme kısmı olmayan sonat formu denilebilir. Sonatta olduğu gibi liedde de iki tema vardır. A ve B temaları önce bir köprü ile bağlanırlar. B işitildikten sonraki birinci kısım biter. İşleme kısmına geçilmeyip küçük bir geçitle doğrudan doğruya ikinci sergiye başlanır. Burada ikinci tema tonalite bakımından değişikliğe uğrar. Eserin sonuna bir koda eklenir. Sonat-Lied formundaki iki tema iki zıt karakterde olmaktan çok, birbirini tamamlayıcı karakter taşırlar. Burada lied formunun esere egemen olduğu gözlenir. Sonat-Lied çeşidinin formülü şöyledir.*

A-B-A-B

*Görüldüğü gibi sonat-lied ikili bir şekil sergiler.*

*Bir de "Variye-Lied" formu vardır. Bu form, üç kısımlı tek bir temanın değişik şekillerde süslenerek tekrarlanmasından ibarettir. Varyasyon formu açıklanırken belirtilen özellikler variye-lied formu içinde geçerlidir. Bu ise eserin temasıdır. (Fenmen, 1991:55-56)*

### **Triolu Menuet veya Scherzo**

Klasik sonat formunun üçüncü bölümü önceleri menuet, Beethoven'dan sonra ise scherzo formunda yazılmıştır.

### Triolu Menuet

*Aslında bir dans olan bu form, eski sütünlerden sonata geçen bir mirastır. 4,8 ya da 16 ölçülük periyotlardan yapıli cümleleri ile gelenekleşmiş tekrarları ve trionu ile menuet eski bir saray dansıdır. Menuet'te başlıca iki kısım vardır. Menuet, trio.*

*Menuet lied formunu andıran A-B-A şeklinde yazılır. Önce komşu tonda biten ilk cümle (A) işitilir. Bu cümle birer kere tekrarlandıktan sonra, komşu tondan hareket eden ikinci bir fikre (B) bağlanır. Bu ikinci fikir bir geçit şeklindedir ve tekrar ana cümleye (A) ulaşır.*

*Trio form bakımından menuet kısmının aynıdır. Trioyu menuetten ayıran en önemli özellik, trioda kullanılan temaların daha ciddi, daha az hareketli ve daha sade olmasıdır. Çünkü dans eden bu üç kişiyi bekler. Triodan sonra menuet kısmına tekrar dönülür ve tekrarsız olarak menuet kısmı baştan sonra çalınır(Fenmen, 1991:56).*

### Scherzo

*Beethoven ilk olarak sonatlarının bazılarında menuet yerine scherzo kullanmıştır. Kuruluş bakımından bu form menuetten farklı olmamakla birlikte, temaları daha canlı, şakacı ve hareketli karakterler taşır. Scherzo formunda da menuette olduğu gibi kısım vardır. Scherzo ve trio. Bu kısımlar kuruluş açısından menuet ile aynıdır. Bazı scherzolar da iki trio olabilir. Bu trioları tekrar scherzo bölümüne dönüş izler. Yalnız bu dönüşlerde besteci scherzoda bazı değişiklik ve önemli değişmeler kullanarak eseri en yüksek noktasına ulaştırır. Sonunda koyulan coda ise scherzoyu kapar.*

*Scherzo ile trio kısımları arasında ton bakımından yakınlık olmalıdır. Trioya doğrudan doğruya scherzo kısmının tonunda ya da ana tona yakın bir tonda yazılır(Fenmen, 1991:56).*

### Rondo

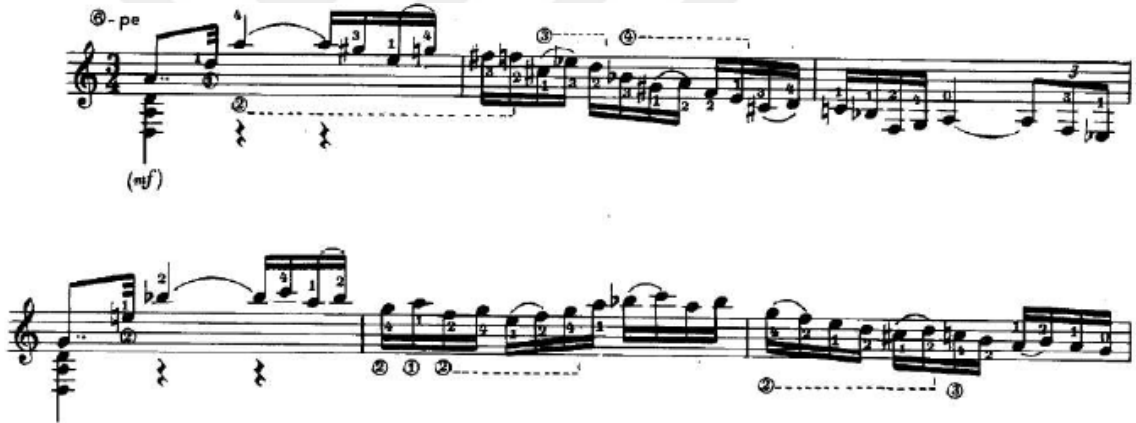
*Üç bölümlü Lied biçimine yeni bir müzik fikrinin eklenmesiyle "Rondo" formuna ulaşılmıştır. Rondo'nun anlamı "dönüp dolaşıp arını yere gelmek"tir. Rondo formu yeni müzik fikirleriyle genişletilebilir ya da kısaltılabilir. Klasik dönemde rondo formu, sonatın son bölümü olarak değerlendirilmiştir. Buna "sonat rondosu" denir. Sonat rondosu, sonatın orkestra için yazılmış biçimi olan senfoniye, ayrıca kuartet'e ve konçertoya da uyarlanmıştır. Bu form özellikle sonatların final kısımlarında kullanılır. Bu formu karakterize eden şey sıkı sık yinelenen bir kısmının bulunmasıdır. Bu kısa nakarat (refrain) denir. Tekrar işitildikten sonra yeni bir fikir gelir. Bu da kıta (couplet) denir. Kıtayı izleyerek tekrar nakarata dönülür. Böylelikle eser baştan sona kadar nakarat ve kıtanın art arda sıralanmasından oluşur. Nakarat her gelişinde değişikliğe uğramaz. Kıtalar ise her gelişte yeni elemanlar getirirler. Bunun için rondo formülünü*

yazarken nakarat için tek harf kıtalar için ise her seferinde yeni elemanlar getirdiklerinden dolayı B,C,D gibi harfler kullanılır. Bu durumda rondo formülü şudur:

A-B-A-C-A-D-A

Bu formül incelendiğinde öncelikle A ana tonda iştilir. Sonra A'yı B kıtasına bağlayan küçük bir köprü gelir. Bu köprünün görevi de nakaratı kıtaya bağlamak ve kıtanın tonunu hazırlamaktır. Köprüyü izleyen B kıtası yeni elemanlarıyla yakın bir tonda duyulur. İzleyen A fikri yine ana tonda görünür. Nakaratın ikinci kez iştilmesinden sonra C kıtası yeni elemanlar getirir. C fikri yakın bir tonda olmakla birlikte B kıtasının tonundan başka bir tonda yazılır. C kıtası tekrar nakarata bağlanır ve bu şekilde devam eder. Nakaratların aynen tekrarlanması eseri yeknesaklığa sürükleyebileceği endişesi ile her tekrarında küçük değişiklikler yapmak usul haline getirilmiştir. Son gelişinde nakaratın yalnız ilk cümlesi iştilir ve daha önce duyulmuş olan bir önemli elemanların özeti bunu izler. Bu bitiş kısmı rondo'nun coda'sıdır (Fenmen, 1991: 57).

### Bölüm 1- Allegro



Şekil 12. Sonat Allegro 1-6 Ölçüler

Turina'nın eserin girişini kromatizmden faydalanarak, devinimsel bir yapı ile kurguladığı görülmektedir. Birinci ve beşinci ölçüdeki 32'lik notaların 4'lük notalar çalınırken uzamaması gerekmektedir. Besteci bu çalımı bas partisi notalarını 4'lük olacak biçimde yazarak ifade etmiştir.

Sonatların birinci temaları genellikle canlı, enerjik ve güçlü bir karakter taşır. Bu kısmı serginin ilk teması olarak nitelendirmenin doğru olacağı düşünülmüştür.

Allegro

III.

V.

poco rit.

Şekil 13. Sonat Allegro 7-22 Ölçüler

Bu kısım birinci ve ikinci tema arasındaki köprüdür. Köprü genellikle abartılı nüanslardan kaçınılması gereken bir kısımdır. Buna sebep olarak temayı temaya taşıyan bir görev görmesi gösterilebilir.

Yedinci ölçü bir bas yürüyüşü ile başlayıp re ekseninde ilerlemektedir. Yürüyüşün re notasından başlayıp do notasında bitmesi re eksenli yedili bir akor duyusuna sebep olmaktadır. Yirmi birinci ölçüde soncul bu defa alterasyon ile gelmektedir. Sonculun ilk ölçüsünde si bemol olarak gelen notanın aynı yapının tekrarında si natural olarak gelmesi eser bölmesinin değişeceğinin habercisi olarak görülebilir. Köprülerin gelecek olan temanın tonalitesini hazırlamak gibi de bir misyonu olduğu bilinmektedir.



Şekil 14. Sonat Allegro 23-26 Ölçüler

Yirmi üçüncü ölçüde gerek “a tempo” gerek ise “espressivo” ibareleri ikinci temanın sergileneceğini vurgulamaktadır. Bu yapı sadece Turina’nın değil Haydn, Mozart, Beethoven gibi bestecilerin de eserlerinde çok sık kullandığı bir belirteçtir. (İkinci temanın hazırlayıcısı olan köprüdeki nüans işaretlerinin azlığı ve gelen ikinci temadaki çokça görülen ifadeyi yazılar)

Bu kısmın ikinci tema olduğu düşünülmektedir. İkinci temaların genellikle lirik bir yapıda olması, dominant veya ilgili minör-majör tonlarda gelmesi bu fikri destekler niteliktedir. Güçlü ve enerjik bir temanın ardından gelen devinimsel bir köprü, köprü finalinin ardından gelen yumuşak ve sakin karakterli bir melodi de bu kısmın ikinci tema olduğuna işaret etmektedir. Çok iddialı bir çalım üslubu benimsememek, eserin ikinci temasının seslendiriliş şekli açısından doğru olacağı düşünülmektedir.



Şekil 15. Sonat Allegro 45-50 Ölçüler

Bu kısımdaki ritmik yapının 4'lük notalarla genişlemesi ve armonik olarak çalınması 7. ölçüde allegro başlayan köprünün girişine bir hazırlık olduğu hissini

uyandırmaktadır. Turina aynı şekilde 21. Ölçüde kullandığı alterasyon çeşitliliğini 46 ve 47. Ölçülerde de kullanmıştır. 48. Ölçüdeki çıkıcı yapı nüans olarak belirtilmemiş olsa da rubato çalınmaya müsaittir. Buna sebep olarak 51. Ölçüde gelecek olan üçleme ile oluşturulan köprü motifi gösterilebilir. Ani ritmik yapı değişimlerinin yorum olarak birbirinden ayrılmaya elverişli olduğu düşünülmektedir.

Allegro

The musical score consists of five staves. The first staff begins with the tempo marking 'Allegro' and the dynamic 'p'. It contains measures 51-58. The second staff contains measures 59-66, with a 'p' dynamic. The third staff contains measures 67-68, with a 'f' dynamic. The fourth and fifth staves continue the melodic line with various articulations and dynamics.

Şekil 16. Sonat Allegro 51-68 Ölçüler

51. ölçüden itibaren üçlemelerle oluşturulmuş olan motif her ne kadar



tema olmaya uygun bir karakterde olsa da birinci tema olarak saptanan kısmın sonatın üçüncü bölümünde modüle edilerek getirilmesi, 51. ölçüdeki motifin tema olarak adlandırılmamasına sebebiyet vermektedir. Bu durum aynı zamanda eserin ilk bölümünde ikinci bir tema olmaması anlamına gelmektedir. Turina bu esere her ne kadar “sonat” adı vermiş olsa da anlaşıldığı kadarı ile eser sonattan ziyade bir sonatini andırmaktadır. Bu duruma örnek olarak gelişmenin öncül ve soncul yapısındaki serbestlik de gösterilebilir. Bu yapı ile benzerlik gösteren bir başka durum ise bir başka İspanyol besteci olan Joaquin Rodrigo’nun 1960 yılında bestelemiş olduğu “Sonata Giacosa” adlı eserde görülmektedir. Eserin tek temasının olması ve bu temanın yalnızca gamlardan oluşması iki eser arasındaki benzerliği anlatması açısından önemlidir. Buna dayanarak empresyonizmden etkilenen bu iki Neo-Klasist bestecinin eserlerinde sonat formunun geleneksel yapısını esnettiği anlaşılmaktadır.

67 ve 69. ölçüdeki akorların gergin bir biçimde kırılması karakteristik açıdan doğru olacaktır. Turina aynı zamanda ölçü sonlarındaki notalara vurgu yapılmasını belirtmiştir. Bu da 68. ölçünün ardından gelecek olan 4 ölçülük küçük İspanyol dansının hazırlayıcısı olarak düşünülmektedir.



Şekil 17. Sonat Allegro 69-72 Ölçüler

69 ve 72. Ölçüler arasındaki motifin, dört ölçüden oluşan küçük bir dans olarak kurgulandığı düşünülmektedir. Noktalı sekizlik notaların onaltılık notalara geçişi, yazıldığından biraz daha sıkıştırılmış ve köşeli yorumlanabilir. Geleneksel İspanyol müziğinin böyle bir icranın kullanılması açısından uygunluğu örneklerle desteklenebilir.

Bkz: Fandango

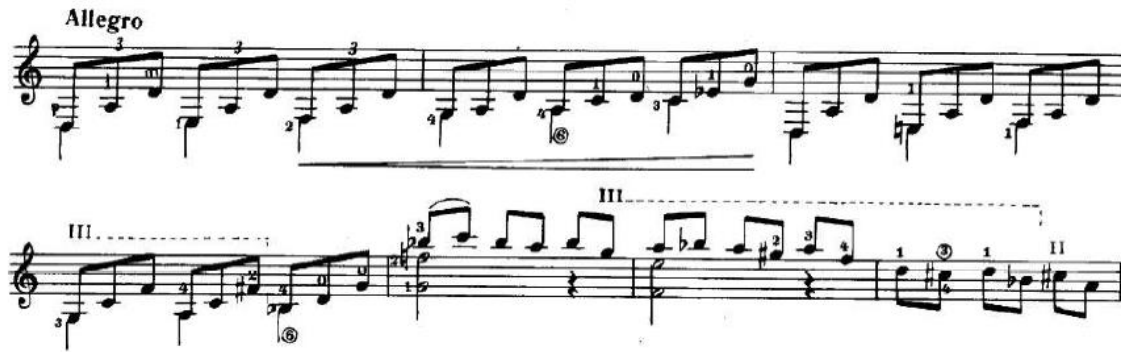
Bkz: Solea

72. ölçüdeki seyirsel çıkıcı gamı yükselerek ve genişleyerek çalmak bir sonraki ölçüde temanın tekrarını hazırlaması açısından uygun olduğu düşünülmektedir.



Şekil 18. Sonat Allegro 73-75 Ölçüler

Uzun ve farklı malzemelerle kurgulanmış olan bir köprüden sonra eserin birinci teması tekrar ana tonda getirilmiştir. Bu kısma yeniden sergi adı verilir. Yeniden serginin ilk teması beklendiği üzere ana tonda kullanılmıştır. Buna dayanarak ikinci temanın kısa bir köprüden sonra, farklı bir tonda gelmesi beklenir. Yeniden sergi bölümünde birinci tema ana tonda gelirse ikinci temanın farklı bir tonda (çoğunlukla dominant ya da ilgili minör-majör) gelmesi geleneksel sonat biçiminde sık kullanılan bir bestecilik davranışıdır.



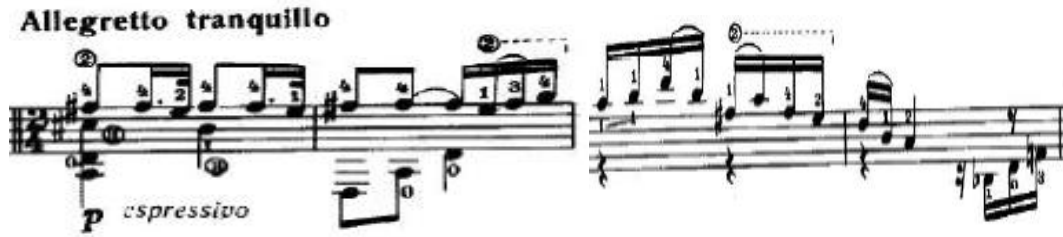
Şekil 19. Sonat Allegro 78-84 Ölçüler

Bu kısımda köprü öncül ve soncul olmak üzere 8 ölçüden oluşmaktadır. İlk köprüden daha kısa ve az malzemeye kurgulanmıştır. Buna sebep olarak temaların önceden sergilenmiş olması gösterilebilir.



Şekil 20. Sonat Allegro 85. Ölçü

Sonculun son ölçüsüdür ve görüldüğü üzere modülasyonu hazırlar. Si bemol notasında yapılan kalış temanın si natürel yani sol ekseninin beşinci derecesi üzerinden gelmeyeceğini göstermiştir. Turina geçit notalar yerine durucu bir yapı tercih edip işlemler kullanmıştır.



Şekil 21. Sonat Allegro 86-89 Ölçüler

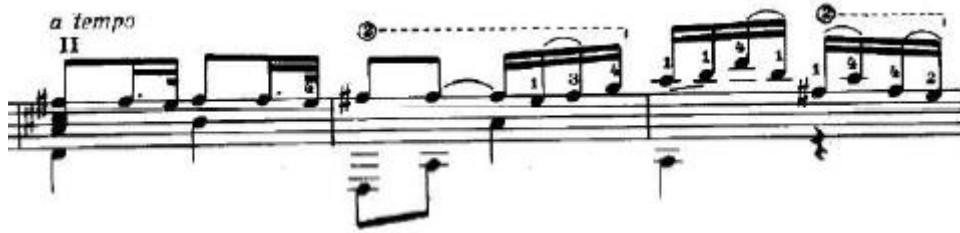
23 ve 26. Ölçülerde görülen ikinci tema tekrar kullanılmıştır. Bu kısım yeniden sergi bölmesinin ikinci temasıdır. Sergi bölümünde sol eksensiz olarak kullanılan ikinci tema, bu defa dominant tondan getirilmiştir. Akordaki do notasının duyurulması si notasına olan çözülmenin anlaşılması açısından önem teşkil eder.



Şekil 22. Sonat Allegro 96-99 Ölçüler

Yeniden serginin ikinci teması da kullanıldıktan sonra “sürekli modülasyon” adı da verilen kısımda kodaya bir gidiş başlar. Bu devinimsel yapı Mozart, Beethoven gibi sonatları ile ön plana çıkmış olan bestecilerin dehasını kanıtladıkları kısımlar olarak düşünülmektedir.

İkinci tema bu kez fa eksenli bir yedili akor ile kurgulanmıştır. Temaların bağlantı yürüyüşlerinde pentatonik gamlar görülmektedir.



Şekil 23. Sonat Allegro 101-103 Ölçüler

Re eksenli maj7 akoruna geri dönülmüştür. Eğer farklı bir modülasyon çeşitliliği sürdürülmeyecek ise re ekseninde kalındığı anlaşılmaktadır. Temanın re ekseninde bir kalış yapmasının önemi birinci temanın da re eksenli olarak kurgulanmış olmasıdır. Buradaki yapının kodayı hazırlamak açısından uygun olduğu anlaşılmaktadır.



Şekil 24. Sonat Allegro Koda

Temponun da değişmesinden anlaşılacağı üzere ana tonda gelen koda eserin bitişini simgelemektedir. Beethoven, Mozart gibi besteciler uzun kodalarla eseri uzatmayı tercih ederken Turina sekiz ölçülük enerjik bir koda ile birinci bölümü noktalamıştır. Son iki ölçüdeki do ve si bemol notaları forte olarak yazılmıştır. Golpe tekniği gitarın eşliğine eli yaslayıp tellere vurma tekniğidir. Do ve si bemolün çok kuvvetli çalınması son akorun etkisini azaltacağı düşünülmektedir. Buna dayanarak fortenin dengesine dikkat etmek gitaristik açıdan doğru olacaktır.

## Bölüm 2- Andante

Üç bölmeli lied formunda yazıldığı anlaşılmaktadır.



Şekil 25. Sonat Andante 1-4 Ölçüler

Eserin ikinci bölümü sergi kısmının giriş müziği ile başlamaktadır. İlk cümle dominant akor üzerine kurulmuş bir yapı ile başlamaktadır. Bu akoru napoliten altılı akoru takip eder. Eser ritmik yapısı itibarı ile serbestliğe az da olsa izin vermektedir. Birinci cümle sol diyez sesinde biter. Beşinci ölçünün la notası ile başlayacak olması sebebiyle akor dışı olan sol diyez sesini duyurmanın müzikal açıdan doğru olabileceği düşünülmektedir.



Şekil 26. Sonat Andante 5-8 Ölçüler

Bu kısım A'nın tamamlayıcısı olarak anlaşılmaktadır. İlk iki ölçüde geleneksel İspanyol müziğinin doğaçlama motifleri görülmektedir. Buna dayanarak çalım az da olsa esnetilebilir. Takip eden iki ölçüde ise aynı motif kuvvetsiz bir çalım ile ve beş ve altıncı ölçünün gölgesi gibi çalınmalıdır.

Buradaki enerjik çalım beklentisi eril olması sebebi ile birinci temanın ilk cümlesi hissi uyandırmaktadır. Eserin devamında da görüleceği üzere bu kısım birinci tema olarak kurgulanmıştır.

Bu motifte tonal bir akor ekseninden bahsedilememektedir. Bunun sebebi sonculunun”mi, la, re, sol, si, mi” yani gitarın boş tellerinin tamamının kullanılmasıdır. Turina’nın bu temayı bir eksen gözetmeksizin, gitarın açık ses imkanlarından faydalanarak bestelediği sonucuna varılmıştır. Sonculun son ölçüsünün köprüyü de başlattığı görülmektedir.



Şekil 27. Sonat Andante 18-29 Ölçüler

Köprünün üç sesli ve seyirsel yapıdaki akorlarla kurgulandığı anlaşılmaktadır. 18. Ölçüden itibaren melodinin ikinci telde devam etmesi hem duyuş homojenliği hem de 21. ölçüde gelen çıkıcı yapıya teknik kolaylık sağlaması açısından önerilebilir. Armonik olarak çalınacak notaların ise tüm sesleri susturduktan sonra tınlatılmasının önemli olduğu düşünülmektedir.



Şekil 28. Sonat Andante 30-39 Ölçüler

“Cantando” yani şarkı söyler gibi çalınması belirtilmiştir. Burası eserin ikinci temasıdır. Do eksenli bir yapıdadır. Temanın üçlü aralıklar kullanılarak, çift ses olarak çalınacağı düşünülürse, temaya eşlik eden üçlünün alttaki seslerinin daha kısık çalınması temanın duyurulması açısından kolaylık sağlayacağı düşünülmektedir.



Şekil 29. Sonat Andante 38-41 Ölçüler



Burada Turina'nın giriş müziğine dört ölçülük bir atıfta bulunduğu, hemen sonrasında eserin başında da olduğu gibi birinci temayı kullandığı görülmektedir.



Şekil 30. Sonat Andante 42-51 Ölçüler

Birinci temanın A bölmesinin ikinci gelişinde de aynı tondan geldiği görülmektedir. Yüzyıllardır birçok besteci de tema tekrarında birinci temadan ziyade ikinci temayı modülasyona uğratmayı tercih etmiştir. 51. Ölçü köprü görevi görmektedir.



Şekil 31. Sonat Andante 52-63 Ölçüler

30.ölçüde do eksenli olarak kullanılan ikinci tema eserin koda kısmında la eksenli kullanılmıştır. Buna sebep olarak hem eserin la eksenini üzerine kurgulanmış olması, hem de sonatın üçüncü bölümünün re eksenini ile başlayacak olması düşünülebilir. 53. Ölçüdeki mi re sol# si# akorunun beşinci pozisyonundan alınmasının, 54. Ölçüdeki ilk akorun yedinci pozisyonundan alınmasına kolaylık yaratacağı düşünülmektedir. 54. Ölçünün son iki sesi olan do# ve mi# seslerinin akor dışı olmasından dolayı daha vurgulu çalınmasının gerilim ve çözülüm hissini sağlaması açısından uygun olacağı düşünülmektedir.

Eserin A-B-A-B olması bu bölümün Sonat Lied olarak yazıldığını destekler niteliktedir.

## Bölüm 3- Allegro vivo

**III**

Allegro vivo *respiando* -----

*ppp* *ritardando*

Şekil 32. Sonat Allegro Vivo 1-34 Ölçüler

34. ölçünün sonuna kadar uzun bir A bölümü görülmektedir. Eserin ilk ölçüsü birinci bölümün A temasına gönderme yapmaktadır. Bu atıf geç romantik bestecilerinden itibaren oldukça sık görülmektedir. A bölümünün re ekseni yazıldığı anlaşılmaktadır. Rasgueado pasajlarını m,i,i,m parmaklarını kullanarak yapmanın hem teknik kolaylığa, hem de duyuşsal homojenliğe destek olacağı düşünülmektedir.

Allegro moderato

The musical score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The first measure is marked 'p con garbo'. The score includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. There are also dynamic markings such as 'mf' and 'dim.'. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Şekil 33. Sonat Allegro Vivo 35-63 Ölçüler

B bölümü ritmik bir yapıda kurgulanmıştır. 35. Ölçünün fa-la-do-mi seslerinden oluştuğu görülmektedir. Ölçüde kullanılan sekvens tabanlı gam pasajının,

müziğin ritmik yapısından daha bağımsız ve farklı bir karakterle çalmak 43. Ölçüde tekrarlanacak olan ritmik motifin önemini vurgulamak açısından doğru olduğu düşünülmektedir.

(64-98 Ölçü)

Şekil 34. Sonat Allegro Vivo 64-98 Ölçüler

A bölümü tekrar kullanılmıştır. 93. Ölçüye kadar gerek nüans gerek ise nota değişikliği anlamında hiçbir değişiklik yapılmamıştır. 93-98 ölçüler arasında

ısrarcı bir köprü vardır. 97. Ölçüde görülen diminuendo, rallentando ve kromatik çıkıcı notalar 99. Ölçüde gelecek olan C bölmesinin habercisi olarak anlaşılmaktadır.

The image shows a musical score for 'Sonat Allegro Vivo' measures 99-111. The score is in 2/4 time and G major. It features a piano part with a 'pizzicato' instruction and an 'Arm.' (armatura) instruction. The tempo is marked 'Allegretto'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'pp'.

Şekil 35. Sonat Allegro Vivo 99-111 Ölçüler

Burası birinci bölmeyi atıfta bulunduğu için ve ana eksene geri döndüğü için C bölmesi olarak anlaşılmaktadır. Birinci bölümün ikinci temasının beşinci derece üzerinden tekrar kullanılması da sonatlarda oldukça sık rastlanan bir yazı dilidir. 99. Ölçü ana tonun komşu derecelerinden biri olan dominant dereceden kullanılmıştır. 103. Ölçünün beşinci pozisyondan çalınmasının 105. Ölçüye parmak hazırlamak açısından uygun olduğu düşünülmektedir. Eserin buraya kadar A-B-A-C olarak yazılmış olması da bu bölümün "rondo" olduğunu dair fikri güçlendirmektedir.



112. ölçüden 125. Ölçüye kadar sekvens gamlarla kurgulanmış bir köprü olduğu görülmektedir. Bu köprü 126. Ölçüde kendisini final kısmı olan A bölmesine tamamlamaktadır. Buna dayanarak üçüncü bölümün *rondo* olduğu söylenebilir. 146. ölçüden itibaren koda başlamaktadır. Herhangi bir tempo değiştirici nüans olmadığı için ritmik yapıya ve tempoya bağlı kalmanın yorum açısından doğru olacağı düşünülmektedir. Eser re, fa#, la sesleri ile bitmiştir. Başında re eksenini ile başlayıp, son akorun re majörün akor seslerinden oluşmasına dayanarak eserin re majör tonunda yazıldığı düşünülmektedir.

## 4. SONUÇ VE ÖNERİLER

### 4.1. Sonuç

Armonik analizlerden de anlaşıldığı üzere Joaquin Turina'nın empresyonist etkide olduğu kabul edilebilir. Ayrıca dönemin yaygın bir davranış şekli olan nasyonalizmden de etkilendiği anlaşılmaktadır. Her ikisinin etkisinde özgür eser yazma gayretleri dikkat çekmektedir.

Joaquin Turina eserleri incelenirken öncelik armonik, ritmik ve melodik analizlerle başlamıştır. Bu tip analizler eserlerin yukarıda bahsedilen empresyonist, ulusalcı ve özgün olduğu sonucuna ulaştırmıştır.

Bir eserin analizinin detaylı şekilde yapılması icracının da doğruluğu konusunda icracıya çok ipucu vereceği düşünülmüştür. Bunu araştırmacı tez dönemi sonundaki konsere hazırlanırken uygulamış ve daha önceki icracıları ile karşılaştırmıştır. Bu da önerilen tezin doğruluğu konusunda küçük de olsa bir kanıt olarak düşünülebilir.

Eser analizi icracının keyfi yorumlarına bir disiplin getirir sonucuna varılmıştır. Bu tip davranış biçimleri bestecinin fikirlerinin daha net ve daha doğru sonuçlarına ulaşmasında icracıya güven verebilir. Bu güven ise eserler üzerindeki lüzumsuz tartışmaların ortadan kalkmasına ya da daha az rastlanır



hale gelmesine neden olur. Arařtırmacının dūřüncesine göre referans daima bestecinin önerisidir.

Araştırmacının yukarıda bahsedilen yaklaşımı, doğru denebilecek icra oluşturabilmek açısından önemli bir davranış olduğu dūřnlmektedir. Bu araştırmanın icracıların hedeflerinin belirlenmesi konusunda bir model oluşturması beklenmektedir. Çıkardığımız bu sonucun icracılara yararlı olacağı dūřnlmektedir.

#### **4.2. neriler**

Joaquin Turina'nın eserlerinin doğru icrasının yapılabilmesi açısından empresyonizm akımının ve nasyonalizm davranışının iyi öğrenilmesinin icracı açısından faydalı olacağı dūřnlmüřtr.

Eser analizi yapılırken çok yönlü bir çalışma yapılmasının icraya destek olması açısından önemli olacağı dūřnlmüřtr.

Konserde alınacak eserlerin öncesinde analiz edilmesinin icracının eseri doğru anlaması ve yorumlaması açısından faydalı olacağı dūřnlmüřtr.

Eserin analizinin yapılması, bestecinin aktarmak istediklerinin icraya yansıtılması konusuna yardımcı olacaktır.

## KAYNAKÇA

Çevik, B. (2007). Çağdaş müziğin öncüsü: Claude Debussy, Hayatı, Eserleri ve Müziğe Katkıları. Balıkesir Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi

Einstein, A. (1987). A Short History of Music. United States, Hippocrene Books

Fenmen, M (1991) Müzikçinin El Kitabı, Müzik Ansiklopedisi Yayınları

İlyasoğlu, E. (2008) Zaman İçinde Müzik, Remzi Kitabevi, İstanbul

<http://www.joaquinturina.com/biography.html>, JOAQUÍN TURINA. Sitio oficial, May 28, 2019

Kaygısız, M. (2009) Müzik Tarihi Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi (3. Baskı) İstanbul: Analiz Basım Yayın Tasarım Gıda Ticaret ve Sanayi LTD. ŞTİ.

Öztürk, E. (2012) İçinde Flamenko Unsurları Barındıran Klasik Gitar Eserlerinin Otantik Flamenko Yaklaşımıyla Analitik Olarak Değerlendirilmesi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi

Pekdemir, R. (2015) Nasyonalizmin Bela Bartok'un Müziğine Olan Etkisi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi

Say, A. (2002). Müzik Sözlüğü. (1.Baskı). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları

Say, A. (2003). Müzik Tarihi. (5.Baskı). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları

Thompson, O. (1967) "Claude Debussy", New York Dover Publications

## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Orçun Terzioğlu  
Doğum Yeri ve Tarihi : İstanbul / 14.12.1989

### Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi :HÜADK Gitar Bölümü  
Yüksek Lisans Öğrenimi :HÜADK Güzel Sanatlar Enstitüsü  
Bildiği Yabancı Diller :İngilizce  
Bilimsel Faaliyetleri :

### İş Deneyimi

Stajlar :  
Projeler :  
Çalıştığı Kurumlar : Özel Arı Okulları

### İletişim

E-Posta Adresi :terziogluorcun@gmail.com

Tarih : 11.06.2019

**EKLER**

**EK 1. Turnitin Raporu**

# JOAQUİN TURİNA'NIN GİTAR ESERLERİNİN ANALİZİ VE İCRASI İLE İLGİLİ BİR ARAŞTIRMA

*Yazar Orçun Terzioğlu*

---

**Gönderim Tarihi:** 01-Tem-2019 05:56PM (UTC+0300)

**Gönderim Numarası:** 1130266066

**Dosya adı:** or\_untezturmitin.pdf (3.06M)

**Kelime sayısı:** 9236

**Karakter sayısı:** 67494

## JOAQUİN TURİNA'NIN GİTAR ESERLERİNİN ANALİZİ VE İCRASI İLE İLGİLİ BİR ARAŞTIRMA

### ORIJINALLIK RAPORU

<b>%24</b>	<b>%19</b>	<b>%1</b>	<b>%14</b>
BENZERLİK ENDEKSİ	İNTERNET KAYNAKLARI	YAYINLAR	ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

### BİRİNCİL KAYNAKLAR

<b>1</b>	<b>muzikegitimcileri.net</b> İnternet Kaynağı	<b>%9</b>
<b>2</b>	<b>Submitted to Trakya University</b> Öğrenci Ödevi	<b>%6</b>
<b>3</b>	<b>www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080</b> İnternet Kaynağı	<b>%4</b>
<b>4</b>	<b>fbe.balikesir.edu.tr</b> İnternet Kaynağı	<b>%2</b>
<b>5</b>	<b>www.berkgurman.com</b> İnternet Kaynağı	<b>&lt;%1</b>
<b>6</b>	<b>Submitted to Kocaeli Üniversitesi</b> Öğrenci Ödevi	<b>&lt;%1</b>
<b>7</b>	<b>www.ait.hacettepe.edu.tr</b> İnternet Kaynağı	<b>&lt;%1</b>
<b>8</b>	<b>Submitted to Hacettepe University</b> Öğrenci Ödevi	<b>&lt;%1</b>

9	Submitted to Konya Necmettin Erbakan University Öğrenci Ödevi	<% 1
10	www.nef.balikesir.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
11	Submitted to Bahcesehir University Öğrenci Ödevi	<% 1
12	Submitted to TechKnowledge Turkey Öğrenci Ödevi	<% 1
13	Submitted to Çankırı Karatekin University Öğrenci Ödevi	<% 1
14	Submitted to Haliç Üniversitesi Öğrenci Ödevi	<% 1
15	Submitted to Uludag University Öğrenci Ödevi	<% 1
16	img.eba.gov.tr İnternet Kaynağı	<% 1
17	www.newwsa.com İnternet Kaynağı	<% 1
18	www.flamenkoizmir.com İnternet Kaynağı	<% 1
19	Submitted to Beykent Üniversitesi Öğrenci Ödevi	<% 1

- 20 mustafaasir.blogspot.com <% 1  
İnternet Kaynağı
- 
- 21 Submitted to Dokuz Eylul Universitesi <% 1  
Öğrenci Ödevi
- 
- 22 ALYÖRÜK, Güray. "TÜRKİYE'DE GİTAR ALANINDA YAPILAN LİSANSÜSTÜ TEZLER: BİR BİBLİYOGRAFYA ÇALIŞMASI", Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016. Yayın <% 1
- 
- 23 Submitted to Mehmet Akif Ersoy Aniversitesi <% 1  
Öğrenci Ödevi
- 

Alıntılarını çıkart Kapat  
Bibliyografyayı Çıkart Kapat

Eşleşmeleri çıkar Kapat



