

**T.C.  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK MÜZİĞİ ANASANAT DALI**

**JOAQUIN RODRIGO “FANTASIA PARA UN GENTILHOMBRE”  
VE  
KAYNAĞI OLAN GASPAR SANZ’IN ALTI GİTAR ESERİNİN  
KARŞILAŞTIRILMASI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan  
Fazıl Cem KÜÇÜMEN**

**Tez Danışmanı  
Prof. Mutlu TORUN**

**Haziran, 2009  
İstanbul**



**T.C.  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK MÜZİĞİ ANASANAT DALI**

**JOAQUIN RODRIGO “FANTASIA PARA UN GENTILHOMBRE”  
VE  
KAYNAĞI OLAN GASPAR SANZ’IN ALTI GİTAR ESERİNİN  
KARŞILAŞTIRILMASI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan  
Fazıl Cem KÜÇÜMEN**

**Tez Danışmanı  
Prof. Mutlu TORUN**

**Haziran, 2009  
İstanbul**

**T.C.**  
**HALIÇ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

Türk Musikisi Anasanat Dalı Türk Musikisi Programı yüksek lisans öğrencisi **Fazıl Cem KÜÇÜMEN** tarafından hazırlanan **JOAQUIN RODRIGO “FANTASI’ A PARA UN GENTILHOMBRE” VE KAYNAĞI OLAN GASPAR SANZ’IN ALTI GİTAR ESERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI**” adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 22.10.2009

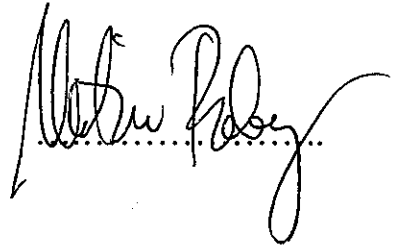
( Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu ) :

İmzası :

Jüri Üyesi: Prof.Mutlu TORUN  
Danışman-HAL.Üniv.Türk Musikisi ASD Öğr.Üyesi

  
.....

Jüri Üyesi : Prof.Dr.Metin BALAY  
Yeditepe Üniv. Öğr.Üyesi

  
.....

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Çetin KÖRÜKÇÜ  
HAL.Üniv.Türk Musikisi ASD Öğr.Üyesi

  
.....

## ÖNSÖZ

Bu çalışma, T.C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Anasanat Dalında, Yüksek Lisans Tezi olarak hazırlanmıştır.

Tez aşamasında, gitar müziği ve bestecilerini içeren konuları gözden geçirirken, geleneksel eserlerden çağdaş bir esere ulaşmanın yöntemlerini araştırma fikri oluştu. Bu özellikleri taşıyan örnek bir eser olduğunu düşündüğüm, Joaquin Rodrigo'nun, "Fantasía Para Un Gentlehombre" adlı gitar konçertosunu araştırmaya karar verdim. Rodrigo, ülkedaşı olan Barok dönem gitar bestecisi, Gaspar Sanz'ın altı gitar parçasını baz olarak almış ve repertuvara yeni bir gitar konçertosu kazandırmıştı. Bunu yaparken köklerine olan bağlılığını göstermiş ve Sanz'a olan saygısını dile getirmiştir. Türkçe deyişle "Bir Soylu İçin Fantezi" olarak adlandırabileceğimiz bu eserde, Rodrigo, Sanz'ın cümlelerini değiştirmeden, varyasyon, modülasyon ve benzetme yoluyla cümleler türetmiş, zengin bir orkestrasyon meydana getirmiştir. Aynı zamanda armonik yapıya oldukça sadık kalmıştır.

Tezin, genç bestecilere ve araştırmacılara bir ışık tutacağını umar, bu çalışmamda büyük emeği geçen danışman hocam, Sayın Prof. Mutlu TORUN'a, benden desteğini esirgemeyen Sayın Yrd. Doç. Çetin KÖRÜKÇÜ ve değerli eşim Raciha Beril KÜÇÜMEN'e şükranlarımı sunarım.

Fazıl Cem KÜÇÜMEN  
Haziran 2009

## İÇİNDEKİLER

<b>ÖZET</b> .....	<b>i</b>
<b>SUMMARY</b> .....	<b>iii</b>
<b>KISALTMALAR</b> .....	<b>v</b>
<b>RESİM LİSTESİ</b> .....	<b>vii</b>
<b>TABLO LİSTESİ</b> .....	<b>viii</b>
<b>ŞEKİL LİSTESİ</b> .....	<b>x</b>

<b>1. GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>2. GASPARD SANZ VE JOAQUIN RODRIGO</b> .....	<b>3</b>
2.1. Gaspar Sanz'ın Hayatı ve Eserleri .....	<b>3</b>
2.1.1. Gaspar Sanz'ın Dönemi ve Barok Gitar .....	<b>4</b>
2.2. Joaquin Rodrigo.....	<b>6</b>
2.2.1. Joaquin Rodrigo'nun Hayatı ve Eserleri .....	<b>6</b>
2.2.2. Müzikal Kimliği.....	<b>8</b>
2.2.3. Modern Gitar ve Orkestra .....	<b>9</b>
<b>3. ESERLERİN KARŞILAŞTIRILMASI</b> .....	<b>11</b>
3.1. Genel Bilgiler.....	<b>11</b>
3.1.1. Sanz'ın Altı Parçası .....	<b>11</b>
3.1.2. Fantasia Para Un Gentilhombre.....	<b>11</b>
3.2. Başlıklar.....	<b>12</b>
3.2.1. Gözlemler.....	<b>12</b>
3.3. Ritm.....	<b>13</b>
3.3.1. Ölçü Zamanları.....	<b>13</b>
3.3.2. Gözlemler .....	<b>13</b>
3.3.3. Ölçü Sayıları .....	<b>14</b>
3.3.4. Gözlemler.....	<b>14</b>
3.3.5. Tempo.....	<b>15</b>
3.3.6. Gözlemler.....	<b>15</b>
3.4. Anahtar Başlıkları (Donanım) ve Tonalite.....	<b>16</b>
3.4.1. Gözlemler.....	<b>16</b>

3.5. Form ve Diğer Unsurlar.....	17
3.5.1. Tür .....	17
3.5.2. Gözlemler.....	19
3.5.3. Cümle Analizleri ve Orkestrasyon .....	19
3.5.4. Villanos (Sanz).....	20
3.5.5. Villano (Rodrigo) .....	21
3.5.6. Gözlemler.....	23
3.5.7. Fuga 1 <sup>a</sup> primer tono al ayre espanol (Sanz).....	30
3.5.8. Ricercare (Rodrigo) .....	31
3.5.9. Gözlemler.....	34
3.5.10. Españolaletas (Sanz).....	41
3.5.11. Españolaleta (Rodrigo) .....	42
3.5.12. Gözlemler.....	44
3.5.13. La Cavalleria de Napoles con dos Clarines (Sanz.....	50
3.5.14. Fanfare de la Caballería de Napole (Rodrigo).....	51
3.5.15. Gözlemler.....	54
3.5.16. Las Hachas (Sanz).....	62
3.5.17. Danza de las Hachas (Rodrigo).....	63
3.5.18. Gözlemler.....	64
3.5.19. Canarios (Sanz).....	67
3.5.20. Canario (Rodrigo).....	68
3.5.21. Gözlemler.....	73

#### **4. RODRIGO’NUN KULLANDIĞI CÜMLELERİN SAYISAL**

**SONUÇLARI..... 90**

**5. SONUÇ..... 92**

**6. KAYNAKÇA..... 94**

**EKLER..... 95**

Ek. A. Sanz Altı Gitar Parçası.

Ek. B. Rodrigo “Fantasía Para Un Gentlehombre”

Ek. C. Sanz “Instruccion de Musica Sobre La Guitarra Española” dan el yazması  
tablatur notaların kopyaları.

Ek. D. CD-ROM. Ses kayıtları.

#### **ÖZGEÇMİŞ**

**T.C.**  
**HALIÇ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK MÜZİĞİ ANASANAT DALI**  
**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**JOAQUIN RODRIGO “FANTASIA PARA UN GENTILHOMBRE”**  
**VE**  
**KAYNAĞI OLAN GASPAN SANZ’IN ALTI GİTAR ESERİNİN**  
**KARŞILAŞTIRILMASI**

**Hazırlayan**  
**Fazıl Cem KÜÇÜMEN**

**Tez Danışmanı**  
**Prof. Mutlu TORUN**

**Haziran, 2009**  
**İstanbul**

**ÖZET**

‘Joaquin Rodrigo “Fantasia para un Gentilhombre” ve Kaynağı olan Gaspar Sanz’ın Altı Gitar Eserinin Karşılaştırılması’ başlıklı bu tezde, 1954 yılında Joaquin Rodrigo tarafından bestelenen, “Fantasia para un Gentilhombre” (Bir Soylu için Fantezi) adlı eserin yazılış yöntemleri araştırılmıştır. Bu yöntemler içinde en önemlisi, kaynak olarak aldığı temaları ne ölçüde ve nasıl kullandığının belirlenmesi olmuştur. Rodrigo, her ne kadar 20. yy bestecisi olarak tanınsa da, yazdığı eserlerde daima köklerine bağlılığını göstermiştir. Bu eseri en belirgin örneklerden birisidir.

Araştırmada, konçerto ve kaynağı olan altı gitar parçasının cümle analizleri, ritmik, melodik ve armonik yapıları karşılaştırma yöntemi ile, ölçü ölçü incelenmiş, sonuçlar tablo olarak gösterilmiştir. Tablolarda yer alan terimler ve kısaltmalar,



metin içerisinde detaylı olarak anlatılmıştır. Bu tablolarda Rodrigo'nun yapmış olduğu orkestrasyonun çalgılara olan dağılımına da yer verilmiştir. Gözlemler bölümünde ise, tablolarda açıklanamayan önemli noktalar, notalarla şekil olarak açıklanmıştır. Elde edilen cümle analizleri, formül şeklinde yazılarak, Rodrigo'nun izlediği yöntemler araştırılmış, kaynak olarak aldığı temaları ne şekilde geliştirdiği izlenmiştir. Yapılan tüm karşılaştırmalarda, Sanz'ın cümleleri baz olarak alınmıştır. İstatistik verilere dayanılarak, meydana getirilen eserde, kaynaktan bire bir alınan, benzetilen, türetilen ya da yeniden yazılmış cümlelerin değerlendirilmesi yapılmıştır.

Geleneksel eserlerden yola çıkarak, büyük formda çağdaş bir eser oluşturulurken izlenecek yöntemlerin araştırılmasının, genç bestecilere ve bu konuda çalışma yapacaklara bir yol göstereceğini düşünmekteyiz.

**Anahtar Kelimeler:** Konçerto, Joaquin Rodrigo, Gaspar Sanz, orkestrasyon.

**T.R.**  
**HALIC UNIVERSITY**  
**SOCIAL SCIENCES INSTITUTE**  
**TURKISH MUSIC DIVISION**  
**MASTER THESIS**

**JOAQUIN RODRIGO “FANTASIA PARA UN GENTILHOMBRE”**  
**AND**  
**COMPARISON OF ITS SOURCE GASPAR SANZ’S SIX GUITAR PIECES**

**Prepared By**  
**Fazil Cem KUCUMEN**

**Adviser**  
**Prof. Mutlu TORUN**

**June, 2009**  
**Istanbul**

**SUMMARY**

In this thesis entitled Joaquin Rodrigo ‘Fantasia para un Gentilhombre’ and comparison of its source Gaspar Sanz’s ‘Six Guitar Pieces’, the composition techniques of ‘Fantasia para un Gentilhombre’ (Fantasy for a Nobleman), which was composed by Joaquin Rodrigo in 1954, are investigated. The most important technique is the one identifying to what extent Rodrigo uses the themes and how he uses them, which he has taken as source. Although Rodrigo is known to be a composer of the twentieth century, he has always shown his affection to his roots in his compositions. In his musical work this characteristic is very distinct.

In this research, the sentence analyses of the concerto and its source, six guitar pieces, are examined meter by meter comparing their rhythmic, melodic and

harmonical structures and the results are tabulated. The terms and abbreviations given in the tables are explained in detail throughout the text. The distribution of Rodrigo's orchestration to the instruments are also demonstrated in the tables. The important points that cannot be explained in the tables, are clarified in the observations section by figures containing notations. The techniques followed by Rodrigo and how he has developed the themes which were taken as source are investigated by typing the sentence analyses in formulas. In all of the comparisons, Sanz's sentences are taken as reference. In this work of art, the sentences that were copied from the source note-by-note, imitated, derivated or re-written are evaluated based on the statistical data.

It is thought that the investigation methods followed during the composition of a contemporary piece of music in a big form will guide young composers and those who will conduct work in this area.

**Key words:** Concerto, Joaquin Rodrigo, Gaspar Sanz, orchestration.

## KISALTMALAR

0-4 <sub>1</sub>	: Baştaki eksik ölçüden, 4.ölçünün ilk yarısına kadar.
4 <sub>2</sub> -8 <sub>1</sub>	: 4. ölçünün ikinci yarısından, 8.ölçünün ilk yarısına kadar.
S (a)	: Sanz'ın (a) cümlesi
S (a')	: Aynı tonda S (a) cümlesine benzer cümle.
S (a'')	: Aynı tonda S (a) cümlesine benzer ikinci bir cümle.
S (a) <sup>8</sup>	: S (a) bir oktav yukarıdan.
S (a) <sub>8</sub>	: S (a) bir oktav aşağıdan.
S (a) <sup>16</sup>	: S (a) iki oktav yukarıdan.
S (a) <sup>24</sup>	: S (a) üç oktav yukarıdan.
S (a) <sup>5</sup>	: S (a) beşli yukarıdan.
S (a) <sub>7</sub>	: S (a) yedili aşağıdan.
S (a-)	: S(a) tamamlanmamış.
S (a1)	: S (a)'nın birinci motifi.
S (a1')	: Aynı tonda S (a)'ya benzer cümlenin birinci motifi.
S (a2)	: S (a)'nın ikinci motifi.
S (a1-)	: S (a)'nın tamamlanmamış birinci motifi.
S (a1') <sup>I</sup>	: Farklı tonda birinci S (a1').
S (a1') <sup>II</sup>	: Farklı tonda ikinci bir S (a1').
S (a1.hüc)	: S (a1)'den alınmış hücre.
S (a.var)	: S (a)'nın varyasyonu.
R (a)	: Rodrigo'nun, Sanz'ın (a) cümlesinden türettiği yeni bir cümle.
R (a.var)	: S (a)'dan Rodrigo'nun türettiği varyasyon.
R (cüm)	: Rodrigo'nun bağımsız olarak yazdığı cümle. (Eserde bir tane varsa)
R (cüm1)	: R(cüm)'nin birinci motifi.
R (1.cüm)	: Rodrigo birinci cümle. (Eserde birden fazla varsa)
R (1.cüm.var)	: R (1.cüm)'ün varyasyonu.
R (mtf)	: Rodrigonun yazdığı motif. (Eserde bir tane varsa)
R (1.motif)	: Rodrigo'nun yazdığı birinci motif. (Eserde birden fazla varsa)
R (kon)	: Rodrigo'nun yazdığı konu
R (kon2)	: Rodrigo'nun yazdığı konunun ikinci motifi.

R (kdns) : Rodrigo kadans.  
R (gam) : Rodrigo'nun gitar için yazdığı gam geçişi.

<u>S (a)</u>	: Cümlelerin orkestrasyonda üst üste gelmesi.
<u>S (b)</u>	
R (a.var)	

Ak.eş : Akor eşliği.

Ak.ses : Akor sesi.

Arp. : Arpej.

Eş. : Eşlik.

Hom.eş : Homofonik eşlik.<sup>1</sup>

Kont.eş : Kontrapuntal eşlik.

Ped.eş : Pedal eşlik.

Joaquin Rodrigo : Rodrigo

Gaspar Sanz : Sanz

---

<sup>1</sup> Ritmik figürleri değiştirmeden farklı seslerle yapılan eşlik.

**RESİM LİSTESİ**

<b>Resim 2.1.</b>	Gaspar Sanz'ın, resmi. "Instruccion de Musica Sobre Española" kitabından.....	3
<b>Resim 2.2.</b>	"Instruccion de musica sobre la guitarra espanola" kitabından sağ ve sol el pozisyonları.Sanz'ın kendi çizimleri.....	4
<b>Resim 2.3.</b>	Beş çift telli barok gitar.....	4
<b>Resim 2.4.</b>	Joaquin Rodrigo'nun fotoğrafı.....	7
<b>Resim 3.1.</b>	"Fuga 1 <sup>a</sup> por primer tono al ayre Española" nın başlangıç Bölüm Sanz el yazması, kopyadan.....	34

## TABLO LİSTESİ

<b>Tablo 3.1.</b>	Başlıkların karşılaştırılması.....	12
<b>Tablo 3.2.</b>	Ölçü zamanlarının karşılaştırılması.....	13
<b>Tablo 3.3.</b>	Ölçü sayılarının karşılaştırılması.....	14
<b>Tablo 3.4.</b>	Fantasia Para Un Gentilhombre. Tempo ve metronom hızları.....	15
<b>Tablo 3.5.</b>	Anahtar başlığı ve tonalitenin karşılaştırılması.....	16
<b>Tablo 3.6.</b>	Sanz, Villanos, cümle analizleri.....	20
<b>Tablo 3.7.</b>	Rodrigo. Villano cümle analizleri ve orkestrasyon.....	21
<b>Tablo 3.8.</b>	“Villanos” ve “Villano”, cümle analizlerinin formül olarak karşılaştırılması.....	29
<b>Tablo 3.9.</b>	“Fuga 1 <sup>a</sup> primer tono al ayre espanol” konu analizleri.....	30
<b>Tablo 3.10</b>	Rodrigo, Ricercare, cümle analizleri ve orkestrasyon.....	31
<b>Tablo 3.11.</b>	“Fuga 1 <sup>a</sup> primer tono al ayre espanol” ve “Ricercare”, cümle analizlerinin formül olarak karşılaştırılması.....	40
<b>Tablo 3.12.</b>	Sanz, Españoletas, cümle analizleri.....	41
<b>Tablo 3.13.</b>	Rodrigo, Espanoleta cümle analizleri ve orkestrasyon.....	42
<b>Tablo 3.14.</b>	“Españoletas” ve “Españoleta”, cümle analizlerinin formül olarak karşılaştırılması.....	49
<b>Tablo 3.15.</b>	Sanz, La Cavalleria de Napoles con dos clarines, cümle analizleri.....	50
<b>Tablo 3.16.</b>	Rodrigo, Fanfare de la Caballeria de Napoles, cümle analizleri ve orkestrasyon.....	51
<b>Tablo 3.17.</b>	“La Cavalleria de Napoles con dos Clarines” ve “Fanfare de la Caballeria de Napoles”, cümle analizlerinin formül olarak karşılaştırılması.....	61
<b>Tablo 3.18.</b>	Sanz, Las Hachas cümle analizleri.....	62
<b>Tablo 3.19.</b>	Rodrigo, Danza de las Hachas, cümle analizleri ve Orkestrasyon.....	63
<b>Tablo 3.20.</b>	“Danza de Las Hachas” ve “Las Hachas”, cümle analizlerinin formül olarak karşılaştırılması.....	66

<b>Tablo 3.21.</b>	Sanz, Canarios cümle analizleri.....	67
<b>Tablo 3.22.</b>	Rodrigo, Canario, cümle analizleri ve orkestrasyon.....	68
<b>Tablo 3.23.</b>	“Canario” ve “Canarios”, cümle analizlerinin formül olarak karşılaştırılması.....	89
<b>Tablo 4.1.</b>	Sanz’dan alınan cümlelerin sayısal sonuçları.....	90
<b>Tablo 4.2.</b>	Sanz’dan türetilen cümlelerin sayısal sonuçları.....	91
<b>Tablo 4.3.</b>	Rodrigo cümleleri sayısal sonuçları.....	91



## ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 2.1.	Amat'ın akord sistemi.....	5
Şekil 2.2.	Tablature sistemi ile yazılmış bir örnek.....	5
Şekil 2.3.	Sanz'ın kullandığı akord sistemleri.....	6
Şekil 2.4.	Modern gitarın akordu.....	9
Şekil 2.5.	Gitarın transpoze çalışışı.....	10
Şekil 3.1.	Gaspar Sanz'ın (a) cümlesi: S (a), gitar.....	23
Şekil 3.2.	Joaquin Rodrigo'nun kullandığı S (a) cümlesi, I. ve II Keman.....	23
Şekil 3.3.	Joaquin Rodrigo'nun kullandığı S (a) cümlesi, gitar.....	23
Şekil 3.4.	S (a) <sup>24</sup> , pikolo. S (a) <sup>10</sup> , flüt ve Rodrigo'nun yazdığı varyasyon: R (a.var), gitar.....	24
Şekil 3.5.	Rodrigo'nun, Sanz cümlelerini üstüste getirdiği orkestrasyon.	24
Şekil 3.6.	Rodrigo'nun, S (c) cümlesinin motiflerini paylaştırdığı orkestrasyon.....	25
Şekil 3.7.	Sanz'ın halka cümlesi: S (e). Barok gitar.....	25
Şekil 3.8.	Rodrigo'nun süslediği S (e) cümlesi. Gitar.....	26
Şekil 3.9.	S (e) ve R (e.var) cümlelerinin Rodrigo orkestrasyonu.....	26
Şekil 3.10.	Rodrigo'nun kullandığı S (a) <sup>5</sup> cümlesi. Gitar.....	26
Şekil 3.11.	Rodrigo'nun kullandığı S (b) <sup>5</sup> cümlesi. Gitar.....	27
Şekil 3.12.	Genişletilen S (e) cümlesi ve gitarın varyasyonu.....	27
Şekil 3.13.	S (a1') motifi tüm orkestra.....	28
Şekil 3.14.	Sanz I. Konu ve motifleri.....	30
Şekil 3.15.	Sanz, ilk konu S (a) eşlikli. Gitar.....	34
Şekil 3.16.	Rodrigo ilk konu S (a) eşliksiz. Gitar.....	34
Şekil 3.17.	Sanz II. Konu benzeri: S (b'). Gitar.....	35
Şekil 3.18.	Sanz II. Konu: S (b). Gitar.....	35
Şekil 3.19.	Rodrigo yeni konu : S (b1' + b2). Gitar.....	35
Şekil 3.20.	Sanz III. Konu : S (c). Gitar.....	35
Şekil 3.21.	Rodrigo S (c) <sub>7</sub> . Viyolonsel ve kontrbas.....	35
Şekil 3.22.	Rodrigo S (a) <sup>5</sup> . I. ve II.Kemanlar.....	36
Şekil 3.23.	Rodrigo, S (b1') <sup>I</sup> , S (b1') <sup>II</sup> ve S (b1') <sup>III</sup> . Gitar.....	36
Şekil 3.24.	S (b') <sup>IV</sup> , S (b1') <sup>V</sup> ve S (b1') <sup>VI</sup> . Flüt ve obua. S (b2') <sup>I</sup> , S (b2') <sup>II</sup> ve S (b2') <sup>III</sup> . Gitar .....	36

<b>Şekil 3.25.</b>	S (b1') <sup>VII</sup> . Pikolo ve flüt. S (a) <sup>7</sup> . I. ve II Keman.....	37
<b>Şekil 3.26.</b>	S (b') <sup>7</sup> . Gitar. S (b1') <sup>I</sup> . Trompet.....	37
<b>Şekil 3.27.</b>	S (b1') <sup>V</sup> . Flüt ve obua. S (b1') <sup>III</sup> + S (b1') <sup>V</sup> . Trompet. S (a). I. ve II. Keman.....	38
<b>Şekil 3.28.</b>	S (b1') <sup>V</sup> . Fagot ve viyola. S (b1') <sup>III</sup> . I. ve II. Keman. S (b1'.var) <sup>III</sup> . Gitar.....	38
<b>Şekil 3.29.</b>	Sanz, S (a) ve S (b) cümleleri ve motifleri. Gitar.....	44
<b>Şekil 3.30.</b>	Rodrigo, S (a) ve S (b) motiflerinden türemiş karma cümleler.Gitar.....	44
<b>Şekil 3.31.</b>	R (cüm) <sup>11</sup> . Flüt. R (cüm). Obua. R (cüm..var). Gitar. R (cüm.2.var). I. ve II. Keman.....	45
<b>Şekil 3.32.</b>	R (a2). Gitar. R (a2-). Fagot.....	45
<b>Şekil 3.33.</b>	S (a1'). Obua. S (a1') <sup>5</sup> + R (a2) <sup>5</sup> . Gitar.....	45
<b>Şekil 3.34.</b>	S (a1'.var) <sup>5</sup> + R (b2.var) <sup>5</sup> . Gitar.....	46
<b>Şekil 3.35.</b>	R (cüm.3. var). Gitar.....	46
<b>Şekil 3.36.</b>	S (a1'.1var) + R (a2.1var) ve S (a1'.1var) + R (b2.1var). Gitar. S (a1') + R (a2) ve S (a1') + R (b2). I.Keman.....	46
<b>Şekil 3.37.</b>	R (a2-) ve R (b2). Flüt. S (a1') + R (a2) ve S (a1') + R (b2). Obua. S (a1'.2var) + S (a2.2var) ve S (a1'.2var) + R (b2.2var). Gitar.....	47
<b>Şekil 3.38.</b>	R (kon).Gitar ve flüt. R (kon2). Pikolo ve I.Keman.....	48
<b>Şekil 3.39.</b>	Sanz, genişletilmiş S (a) cümlesi. Gitar.....	50
<b>Şekil 3.40.</b>	Gitarın “acciaccatura” stilindeki ritmik motifi.....	54
<b>Şekil 3.41.</b>	Üstte, Sanz'ın genişletilmiş S (a) cümlesi. Gitar Altta, Rodrigo'nun S (a-) cümlesi. Flüt.....	54
<b>Şekil 3.42.</b>	S (a-). Flüt. S (a-) <sub>3</sub> . Trompet. Ritmik eşlik. Gitar, Viyolonsel ve Kontrbas.....	55
<b>Şekil 3.43.</b>	Üstte, Sanz. S (b). Gitar. Altta, Rodrigo. S (b2.hüc) Fransız altılısı akoru ve La majöre çözümü. Gitar.....	55
<b>Şekil 3.44.</b>	S (b1) <sup>8</sup> . Trompet.....	56
<b>Şekil 3.45.</b>	S (b2-) + S (a2-). Gitar.....	56
<b>Şekil 3.46.</b>	S (a2-). Gitar.....	56
<b>Şekil 3.47.</b>	S (c) <sup>16</sup> . Pikolo. S (c.var) <sup>3</sup> . Flüt. Pedal eşlik. Obua ve trompet.....	57

<b>Şekil 3.48.</b>	S (c2). I.Keman. S (c2) <sub>3</sub> . II.Keman ve pedal eşlik. Fagot.....	57
<b>Şekil 3.49.</b>	S (b2-). Flüt. S (b2-) <sub>3</sub> . Trompet. S (b2) motifini tamamlayan S (b2.hüc). Gitar.....	58
<b>Şekil 3.50.</b>	S (a2'). I.Keman + trompet ve gitarın ritmik motifi.....	58
<b>Şekil 3.51.</b>	S (a1') <sup>4</sup> + R (a2) <sup>4</sup> . Gitar.....	59
<b>Şekil 3.52.</b>	R (cüm) <sup>10</sup> . Flüt. R (cüm) <sup>3</sup> . Obua. R (cüm) <sup>7</sup> . I.ve II. Keman ,viyola.....	59
<b>Şekil 3.53.</b>	S (cüm.var) <sub>5</sub> . Gitar. S (cüm) <sup>7</sup> . I.Keman. S (cüm.var) <sup>7</sup> . Flüt ve pikolo.....	60
<b>Şekil 3.54.</b>	La minör tonunda S (a1') + R (a2) cümlesi. Fagot+gitar.....	60
<b>Şekil 3.55.</b>	Sanz'ın (a) cümlesi: S (a). Gitar.....	64
<b>Şekil 3.56.</b>	Rodrigo S (a) cümlesi. Ritmik değişiklik ve süslemeler. I.Keman.....	64
<b>Şekil 3.57.</b>	S (a1') + S (a1'). Gitar.....	64
<b>Şekil 3.58.</b>	Sanz'ın (b) cümlesi: S (b). Gitar.....	65
<b>Şekil 3.59.</b>	Rodrigo, S (b1') + S (b2) cümlesi. Gitar.....	65
<b>Şekil 3.60.</b>	Rodrigo. S (b) cümlesi. Gitar.....	65
<b>Şekil.3.61.</b>	Üstte, Sanz S (a) cümlesi. Gitar. Alta, Rodrigo S (a) cümlesi. Gitar.....	73
<b>Şekil 3.62.</b>	Sanz, S (b) cümlesi yarım kalış. Gitar.....	73
<b>Şekil 3.63.</b>	Rodrigo, S (b) cümlesi tam kalış. Gitar.....	73
<b>Şekil 3.64.</b>	S (b) + S (b2). Flüt, obua ve I.Keman.....	74
<b>Şekil 3.65.</b>	Üstte, Sanz, S (i) cümlesi. Gitar. Altta, Rodrigo, S (i2) motifi. Flüt, obua ve I.Keman.....	75
<b>Şekil 3.66.</b>	Rodrigo, S (i2) aralık farkıyla üç kez tekrarlanışı. Gitar.....	75
<b>Şekil 3.67.</b>	R (1.cüm). Gitar. R (1.cüm2). Viyolonsel ve kontrbas.....	75
<b>Şekil 3.68.</b>	Üstte, Sanz (c) cümlesi: S (c). Gitar. Alta, Rodrigo S (c). I. ve II.Keman.....	76
<b>Şekil 3.69.</b>	Üstte, Sanz'ın (d) cümlesi: S (d). Gitar. Altta, Rodrigo, S (d'). Gitar.....	76
<b>Şekil 3.70.</b>	S (c) <sup>16</sup> . Pikolo. S (c) <sup>11</sup> . Flüt. R (c.var). Gitar. Akora yabancı sesler. Obua.....	77
<b>Şekil 3.71.</b>	S (d). Pikolo. R (d.var). Gitar. Akora yabancı sesler. Obua.....	78
<b>Şekil 3.72.</b>	S (a1) motifi. Flüt, obua, I. ve II.Keman.....	78
<b>Şekil 3.73.</b>	S (a) <sup>5</sup> . Gitar.....	79
<b>Şekil 3.74.</b>	S (b) <sup>5</sup> . Gitar.....	79
<b>Şekil 3.75.</b>	R (2.cüm). Gitar.....	79

Şekil 3.76.	R (2.cüm) <sub>5</sub> . Gitar.....	79
Şekil 3.77.	R (3.cüm). Flüt, obua ve trompet.....	80
Şekil 3.78.	R (3.cüm) <sup>I</sup> . Flüt, obua ve trompet.....	80
Şekil 3.79.	R (mtf) + R (mtf) <sup>8</sup> + R (mtf) <sup>11</sup> + R (mtf) <sub>4</sub> . Gitar.....	80
Şekil 3.80.	R (mtf) <sup>3</sup> + R (mtf) <sup>10</sup> . Gitar. R (mtf.var) <sup>3</sup> . I.Keman.....	81
Şekil 3.81.	Rodrigo gam. Gitar.....	81
Şekil 3.82.	Sondan genişletilmiş S (b) cümlesi. Trompet ve I.Keman.....	82
Şekil 3.83.	Sanz. S (j1). Gitar.....	82
Şekil.3.84.	Rodrigo S (j1)+(j1). Gitar.....	82
Şekil.3.85.	Sanz'ın (k) cümlesi: S (k). Gitar.....	83
Şekil 3.86.	Rodrigo, S (k). Gitar ve homofonik eşlik. Fagot.....	83
Şekil 3.87.	Sanz, S (l) cümlesi. Gitar.....	84
Şekil 3.88.	S (l) <sup>24</sup> . Pikolo ve S (k) <sup>8</sup> . Flüt.....	84
Şekil 3.89.	Sanz, S (e) cümlesi. Gitar.....	84
Şekil 3.90.	R (e). Trompet.....	84
Şekil 3.91.	S (k1). Gitar. S (d1.hüc). Pikolo, flüt, obua, trompet ve gitar...85	85
Şekil 3.92.	S (c1) + S (c.var). Gitar.....	85
Şekil 3.93.	R (c.var). Gitar.....	86
Şekil 3.94.	Farklı tonlarda, S (c) <sup>I</sup> ve S (c) <sup>II</sup> cümleleri. Gitar.....	86
Şekil 3.95.	R (c.var) <sup>II</sup> . Gitar.....	86
Şekil 3.96.	Sanz, S (m). Gitar.....	87
Şekil 3.97.	Rodrigo, S (m). I.Keman.....	87
Şekil 3.98.	S (m1+m1). Pikolo ve flüt. S (m1). Gitar.....	87
Şekil 3.99.	S (m.var). Gitar. S (m2). Tüm yaylılar, fagot ve trompet.....	88

## 1. GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı, çağdaş bir bestecinin, geleneksel ve küçük boyutlu müzik eserlerinden yola çıkarak, büyük boyutlu bir eser meydana getirirken izlediği yolu araştırmak, geleneksel müziklerden yararlanmak isteyen genç bestecilere ve araştırmacılara, örnek olabilecek bir kaynak oluşturmaktır.

19. yy tüm Avrupa ülkelerinde ulusal bilincin uyandığı bir çağdır. Müzik bilimci Alfred Einstein'e göre: "19. yy, romantik bestecilerinin halklarına duyduğu yakınlık ve toprağa geri dönme akımı, ulusal müziğin gelişimine yol açmıştır." Ulusalcı sanat akımları, dıştan gelen kültürel baskıları kırmaya ve kendi kültürel varlıklarını ön plana çıkartmaya eğilim göstermişlerdir. Bu yüzyıl, Rus, Çek, İspanyol, İngiliz, Polonyalı, Norveçli, Danimarkalı, Finlandiyalı ve Macar bestecilerin ulusal kimlikleriyle müzik dünyasına katıldıkları bir yüzyıldır.

Araştırmamızın konusu olan "Fantasía para un Gentilhombre" adlı eserin bestecisi Joaquín Rodrigo, 19. yy İspanyol müziğinin temsilcileri, Isaac Albeniz, Enrique Granados, Manuel de Falla ve Joaquín Turina gibi büyük bestecileri izleyen kuşağın önde gelen bestecilerindendir. Rodrigo bu eserinde, Barok dönem İspanyol müziğinin temsilcilerinden gitarist ve besteci Gaspar Sanz'ın altı gitar parçasını kullanmış ve böylece geleneksel müziğe olan bağlılığını göstermiştir.

Rodrigo'nun, gitar ve orkestra için yazdığı, konçerto formundaki bu eser: Özgün bir çalışma mı, bir uyarılma mı, yoksa Sanz'ın parçalarının yeniden inşası mıdır? Bu sorulara yanıt ararken izleyeceğimiz yöntemler, form analizlerinin karşılaştırılması, ritmik, melodik, armonik yapının incelenmesi ve orkestrasyon olmuştur. Ağırlıklı olarak, Sanz cümlelerinin, Rodrigo tarafından nasıl kullanıldığı araştırılmıştır. Harflerle kodladığımız cümlelerin, kolaylıkla takibi için, ekte yer alan Sanz'ın eserlerinde de bu kodlamaya yer verilmiştir (Bkz.Ek.A).

Karşılaştırma sonuçları ve orkestrasyon, tablolar şeklinde verilmiş, önemli görülen noktalar ise gözlemler bölümünde açıklanmıştır. Tüm bunların sonucunda elde edilen bilgiler değerlendirilip, meydana gelen eserde kullanılan cümlelerin sayısal dökümleri yapılmıştır. Rodrigo'nun, kaynak olarak Sanz'ın orijinal el yazmalarını mı, yoksa modern gitar uyarlamalarını mı kullandığı hakkında kesin bir bilgiye sahip değiliz. Bu yüzden kaynak olarak, en son yapılmış modern gitar uyarlamalarını kullandık (Bkz.Ek.A). Bunun yanı sıra, Sanz'ın el yazmalarının kopyalarına da başvurduk (Bkz.Ek.C).

Araştırmamızı işitsel olarak desteklemek amacıyla, içerisinde karşılaştırılmalı cümle analizlerinin, midi kayıtlarının bulunduğu bir CD-ROM hazırladık (Bkz.Ek.D).

Ülkemizde, cumhuriyet dönemi ilk kuşak bestecileri için, halk ezgilerinin derlenmesi ve notaya aktarılması önemli bir kaynak oluşturmuştur. Bu başlangıç, 19. yy sonu Avrupa'nın birçok ülkesinde ortaya çıkan, ulusal kaynaklara yönelme akımının bir parçasıdır. İlk kuşak bestecileri, başlangıçta geleneksel bir anlayıştan yola çıkmış, yerel müziğimizin renklerinden yararlanmışlardır. Ancak, sonraları giderek uzaklaşarak kendi özgün duyuş ve düşünceslerini geliştirmişlerdir.

Rodrigo'nun bu konçertosu, geleneksel müziğimizden yararlanarak, eser yazacak genç bestecilere yol gösterici olabilir. Ancak, kullanılan ses sistemi (makamsal) ve icra üslubu gibi farklılıklar, göz ardı edilemeyecek unsurlar olarak görülmektedir.

## 2. GASPAN SANZ VE JOAQUIN RODRIGO

### 2.1. Gaspar Sanz'ın Hayatı ve Eserleri

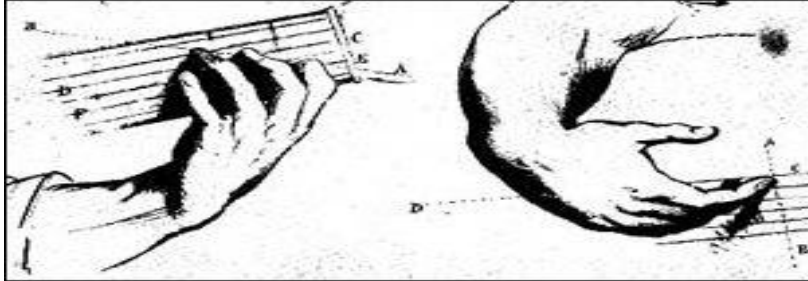


Resim. 2.1. Gaspar Sanz'ın, resmi. "Instruccion de Musica Sobre la Guitarra Española" kitabından (Bkz. Ek C).

*"İspanya'da 1647 yılında doğmuş olan Gaspar Sanz, Calanda de Ero kentinde Francisco Bartolome Sanz y Celma adıyla vaftiz edilmiştir. Salamanca Üniversitesinde edebiyat ve ilahiyat öğrenimi görmüş, sonra da aynı kurumda ders vermiştir. Öğreniminden sonra İtalya'ya giderek, Napoli Krallık Kilisesinde orgçu olan Cristoforo Carisani'den ders almış; bu arada ünlü İtalyan gitarıcı Foscarini ile tanışmıştır. Granata, Francesco Corbetta ve Portekizli Nicolao Doici'nin eserlerini incelemiştir; Lelio Colista'dan ders almıştır. İspanya'ya dönüşünde Aragon Kral Naibi "Avusturyalı" Juan José'nin sarayında gitar öğretmeni olarak çalışmıştır.*

*Çağın Orfeus'u olarak tanımlanan Lelio Colista'nın öğrencisi olduğunu, birinci cildi 1674'te Saragossa'da yayımlanan ünlü "Instruccion de Musica Sobre la Guitarra Española" adlı üç ciltlik kitabında belirten Sanz, bu kitabı Juan José'ye ithaf etmiştir. İkinci cildini 1675'te, üçüncüsünü de 1697'de yayımladığı kitabında beş telli (La, Re, Sol, Si, Mi) gitar için her türlü akorları Latin alfabesi harfleri ve*

resimlerle açıklar, süslemeler için örnekler verir. Kitaptaki tüm şekiller ve resimleri, 20 akoru gösteren iki tablo dışında Sanz çizmiştir. İkinci ve üçüncü kitapta yalnızca müzik olmasına karşın, birinci kitapta bilgi de verilir, gitarın gelişimi ve nasıl akort edileceğini belirtir. Bu arada dört telli gitara beşinci telin İspanya’da eklendiği ve Avrupa’nın bu gitarı taklit ederek ona İspanyol Gitarı adını verdiğini de anlatır.”<sup>1</sup>



Resim 2.2. ‘Instruccion de musica sobre la guitarra espanola’ kitabından sağ ve sol el pozisyonları.Sanz’ın kendi çizimleri

### 2.1.1. Sanz’ın Dönemi ve Barok Gitar



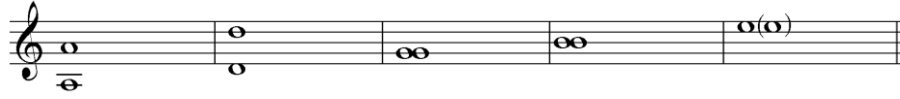
Resim 2.3. Beş çift telli barok gitar.

Beş çift telli barok gitarın ilk metodu İspanyol Juan Carlos Amat (1572-1642) tarafından yazılmıştır. “Guitarra Espanola de Cinco Ordenes” (1596). Amat’ın akord

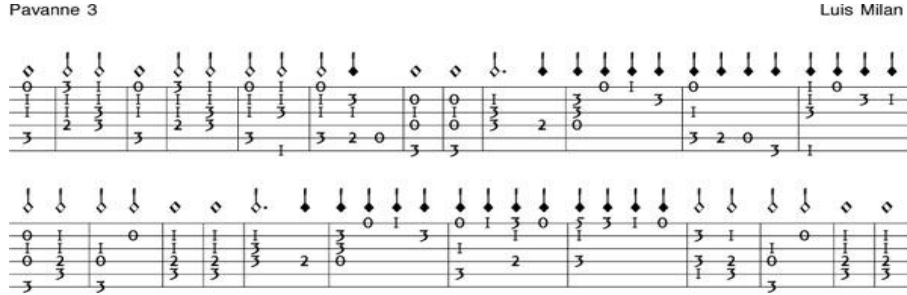
<sup>1</sup> İrkin Aktüze, Müziği Okumak (Cilt no: IV. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2003), s. 1972.



sistemi günümüz gitarına benzemektedir (Şekil 2.1). Kullanılan notalama, günümüz sisteminden farklı idi. “Tablature”<sup>2</sup> adı verilen bir sistem kullanılmaktaydı (Şekil 2.2).



Şekil 2.1. Amat'ın akord sistemi.



Şekil 2.2. Tablature sistemi ile yazılmış bir örnek.

Amat'ın kitabının yayınlanmasından hemen sonra 5 çift telli barok gitarı Avrupa'da moda oldu ve evrenselleşerek “İspanyol Gitarı” olarak tanındı. Özellikle İtalya'da chitarra spagnola'nın popüleritesi birçok gitar metodunun yayınlanmasına yol açtı; bunların ilki Girolama Montesardo tarafından 1606 yılında yayınlanmıştır. Montesardo akorları tanımlamak için Amat'ın sayı sistemine karşın harfleri kullanmış; “alfabeto” adı verilen bu sistem, zaman içinde Amat'ın sistemini İspanya da dahil olmak üzere her yerde gölgelemiştir. Ciddi anlamda gitar çalanlar uzun bir süre sadece şarkı eşlikleri ile tatmin olmayacaklardı. Bu müzisyenler teknik olarak daha zor ve takdir edilen bir çalma stili arayışına girdiler. Basılmış olan gitar metotları halkın tüketimine yönelik basit uyarlamaları içerse de, bazı profesyonel müzisyenlerin teknik olarak daha zor olan eserleri çaldığına dair ipuçları bulunmaktadır. Resimli belgeler, bazı müzisyenlerin hem gitar hem de lut çaldığını göstermektedir. Bu yüzden her iki enstrümanı ilgilendiren teknikler arasında transferler yapılmış olabilir. Gitarın “punteado”<sup>3</sup> stili 17. yy'ın ilk metodlarında çalma stili olarak görülmesi de o günkü usta çalgıcıların çalma stili olarak süregelmiştir. Giovanni Paolo Foscari'nin 1629 yılında basılmış olan “Il primo, secondo e terzo libro della Chitarra Spagnola” adındaki metodu, “rasgueado”<sup>4</sup> ve punteado”

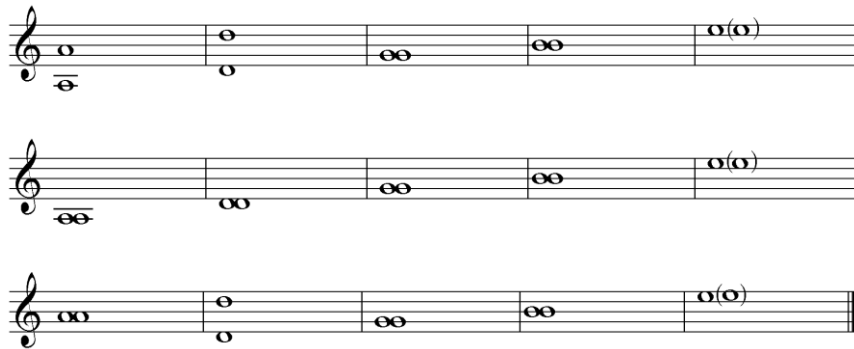
<sup>2</sup> Porte yerine, gitarın tellerini temsil eden çizgiler üzerine perde numaralarının yazıldığı bir notalama sistemi. Nota değerleri değişikçe ölçü üstüne yazılırdı.

<sup>3</sup> Sağ el parmakları ile gitarın tellerini çekerek çalma tekniği.

<sup>4</sup> Akorların sağ elin tüm parmakları ile çok hızlı arpej tarzında çalınması tekniği.

notasyonunu ilk olarak birleştiren miks tabulatūra örnek teşkil etmektedir. Bu tarihten itibaren 5 çift telli gitar için yazılmış olan gitar müziği, İtalya’da Ludovico Roncalli, Fransa’da Robert de Visée, İspanya’da Gaspar Sanz ve Santiago de Murcia gibi dönemin ünlü gitarcularının öncülüğünde doruğa yükselmiştir.

Barok gitar transpoze<sup>5</sup> bir enstrümandır. Yazılı notayı bir oktav aşağıdan seslendirir. Sanz’ın eserlerinde kullandığı üç farklı akord sistemi olduğu bilinmektedir (Şekil 2.3).



Şekil 2.3. Sanz’ın kullandığı akord sistemleri.

## 2.2. Joaquin Rodrigo

### 2.2.1. Joaquin Rodrigo’nun Hayatı ve Eserleri

“Gitar müziğinin tanınmış eserlerinden biri olan “Concierto de Aranjuez” (1939) adlı konçertosuyla ün kazanan İspanyol besteci Joaquin Rodrigo 22 Kasım 1901’de Valencia’nın kuzeyindeki Saqunt kasabasında doğdu. Sanatçı görme duyusunu üç yaşındayken yitirmiş, öğrenimini Valencia kentinde yaptıktan sonra 1927 yılında Paris’e giderek Ecole Normale de Musique ve Paris Konservatuari’nı Paul Dukas’ın kompozisyon öğrencisi olarak bitirmiştir. Paris’te ünlü İspanyol besteci Manuel de Falla ile tanışan ve onun özendirici görüşlerini alan Rodrigo, ülkesine döndükten sonra 1939’da Madrid’e yerleşmiş, 1947’de Madrid Üniversitesi’nde profesörlüğe getirilerek müzik tarihi dersleri vermiştir.

Önceleri Stravinsky ve Ravel’den etkilenen besteci, daha sonra ana kaynak olarak İspanyol folklorundan güç alan kendi özgün melodik ve ritmik dilini oluşturmuştur. Ülkesinin ünlü bir bestecisi olarak orkestra ve oda müziği eserleri,

<sup>5</sup> Yazılı notanın oktav veya ton farkı ile duyulması

gitar için solo parçalar, bale ve sahne müzikleri ve şarkılar yazan Rodrigo, “Aranjuez”in yanı sıra, “Fantasia para un Gentilhombre” (1954) başlıklı gitar ve orkestra için eseriyle büyük başarı kazanmıştır.

İstanbullu piyanist Victoria Kamhi ile evlenen Rodrigo İspanyol gitarıcı ve eğitimci Emilio Pujol ile de tanışmış ve bu iki kişi kendisine yeni ufuklar açmıştır. Özellikle gitar eserleri dünya çapında tanınan Rodrigo 1999’da Madrid’te hayata gözlerini kapamıştır.”<sup>6</sup>



Resim 2.4. Joaquin Rodrigo’nun fotoğrafı.

## ESERLERİ<sup>7</sup>

### SAHNE MÜZİĞİ:

Pavane real, bale (1955)

El hijo fingido, geleneksel sahne oyunu zarzuela (1964)

La azuzena de Quito, opera (1965)

### ORKESTRA:

Juglares (1929)

Concierto de Aranjuez, gitar ve orkestra için (1939)

Concierto heroico, piyano ve orkestra için (1942)

Concierto de estio, keman ve orkestra için (1943)

<sup>6</sup> Ahmet Say, Müzik Ansiklopedisi (Cilt no: III. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2005), s.162

<sup>7</sup> www.rodriego.org

Concierto in modo galante, viyolonsel ve orkestra için (1949)

Concierto serenata, arp ve orkestra için (1952)

Fantasia para un Gentilhombre, gitar ve orkestra için (1954)

Sones en la Giralda, arp ve orkestra için (1963)

Concierto Andaluz, 4 gitar ve orkestra için (1967)

Concierto )Madrigal, 2 gitar ve orkestra için (1968)

Doz danzas espanoles (1969)

Palillos y panderetas (1982)

Concierto para una fiesta, gitar ve orkestra için (1982)

ODA MÜZİĞİ:

Sonata pimpante, keman ve piyano için (1966)

GİTAR:

Sonata a la espanola, gitar için (1969)

Pajaros de primavera, gitar için (1972)

Sonata Giocosa

Por los Campos de Espana (1958)

Elegio de la Guitarra

Tres Piezas Espanolas

Invocation et Danse

### 2.2.2. Müzikal Kimliği

Fransız neoklasisizm akımının etkisinden önce İspanya'daki müzik, flamenko ve zarzuela'dan<sup>8</sup> oluşan İspanyol halk müziğinin yeniden uyanışından ibaretti. İspanyol halk müziğinden değerli müzik eserleri yaratan iki önemli besteci Isaac Albeniz (1860-1909) ve Enrique Granados'tur (1867-1916). İspanyollar neoklasisizm'in kültüründen etkilenmemişler, kendi kültürlerine uyarlamışlardır. Böylece "casticismo"<sup>9</sup> adında yeni bir akım doğmuştur. Casticismo ile ilgili besteciler arasında Manuel de Falla, Joaquin Turina sayılabilir. Bu besteciler 1898 jenerasyonu (Generacion del '98) olarak bilinirler; her ikisi de Fransa'da eğitim alırken büyük Fransız empresyonistlerinden ve neoklasik stillerinden etkilenmiştir. Bu besteciler

<sup>8</sup> 17. yy.'dan günümüze uzanan, İspanyoların geleneksel müzikli tiyatrosu. Ahmet Say, Müzik Ansiklopedisi (Cilt no: III. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2005), s.664

<sup>9</sup> Dilde, gelenek veya göreneklerde soyluluk ve arılık sevgisi.

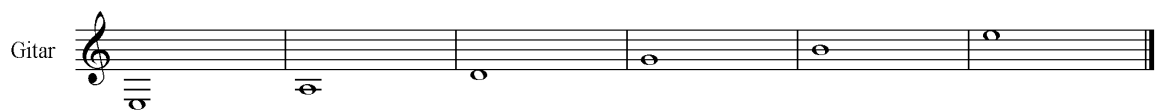
kendilerinden sonra gelen bestecileri etkilemişler ve 1920’li yıllarda, kendi gruplarını oluşturmalarına yol açmışlardır. (Generacion del ’27) olarak bilinen gruba Rodrigo da dahildi. Rodrigo, Fransız neoklasisizminden ve casticismo’den çok etkilenmiş ve uzun yaşamı boyunca “neocasticismo” adındaki yeni bir müzikal akımın da kurucusu olmuştur. Bu müzikal hareket İspanya İç savaşı ( 1936-39)’da başlamış ve sonrasında devam etmiştir.

Rodrigo, Falla’nın tavsiyesi ve burs alarak gittiği Sorbonne Üniversitesinde müzikoloji tahsil etmiş ve vihuela<sup>10</sup> üzerine bir araştırma yazmıştır. Rodrigo gitar konçertolarında 16. yy madrigalleri, diferencias<sup>11</sup>, vihuela, Barok gitar müziği ve 18. yy koncerto formunu kullanarak neocasticismo müzikal arayışlarını gerçekleştirmiştir. Gitar konçertoları Concierto de Aranjuez ve Fantasia para un Gentilhombre, “neocasticismo” stiline örnek olan eserlerindedir.

### 2.2.3. Modern Gitar ve Orkestra

Modern Gitar:

19. yy başlarında gitar, yeniden doğuşunu, bir seri yapısal değişikliklere borçludur. Bu değişimler, gür sesli ve altı tek telli çalgıyı yarattı. Yeni gitarlar, gitaristlere bir takım avantajlar sağlıyordu. Eklenen altıncı telin “mi” ye akord edilmesi, enstrümanın akordunda bir simetri yaratmış ve akorların seslendirilmesinde bas seslerin kullanımını arttırmıştır. Günümüzde kullanılan modern gitarın akordu: “Dörtlü+Dörtlü+Dörtlü+Majör üçlü+Dörtlü” aralıkları ile yapılmaktadır (Şekil 2.4).

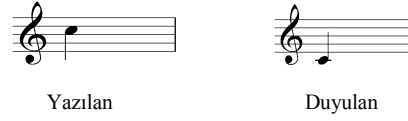


Şekil 2.4. Modern gitarın akordu.

<sup>10</sup> 16. yy. İspanyasında kullanılan ve modern gitarın atası olarak kabul edilen bir çalgı. Cem Küçümen (Ders Notları, 1998)

<sup>11</sup> 16. yy. İspanyol vihuela bestecilerinin kısa bir tema üzerine yazdığı varyasyon formu. Cem Küçümen. (Ders Notları, 1998)

Modern gitar, Barok gitar gibi yazılı notayı bir oktav aşağıdan seslendirir (Şekil 2.5).



Şekil 2.5. Gitarın transpoze çalışması.

Orkestra:

Rodrigo, Gitarın solist olarak yer aldığı orkestralamasında şu enstrümanlara yer vermiştir:

İspanyolca

Türkçe

Piccolo

Pikolo

Flauto

Flüt

Oboe

Obua

Tromba(C)

Do Trompet

Chitarra

Gitar

Violino I

I.Keman

Violino II

II.Keman

Viola

Viyola

Violoncello

Viyolonsel

Contrabasso

Kontrbas

Bu nefesli ve yaylılardan oluşturabilecek en küçük orkestra kadrosudur. Daha fazla enstrüman ve vurmali çalgıların yer alması düşündürücüdür. Kaynak olarak aldığı eserlerin yalnızca beş telli bir gitar için yazıldığı düşünüldüğünde bu seçimin doğru olabileceğini söylemek mümkündür. Ayrıca Barok orkestra tınısına yakın olma isteği de rol oynamış olabilir.

### 3. ESERLERİN KARŞILAŞTIRILMASI

#### 3.1 Genel Bilgiler

##### 3.1.1. Gaspar Sanz'ın Altı Gitar Parçası

17. yy bestecisi Gaspar Sanz'ın 5 telli barok gitarı için “Instruccion de Musica Sobre la Guitarra Española” adlı eseri, 90 küçük parçadan oluşmaktadır. Bu parçaların içeriğine baktığımızda, bir kısmının İspanyol halk müziğine dayalı danslar, diğerlerinin ise Fransız ve İtalyan geleneğinden gelen müzikler olduğunu görmekteyiz.<sup>12</sup> Eserin içinden alınan 6 parça, Rodrigo'nun yukarıda adı geçen gitar konçertosunun temaları için ilham kaynağı oluşturmuştur. Bu parçalar sırasıyla: Villanos, Fuga 1<sup>a</sup> por primer tono al ayre Española, Españoleta, La Cavalleria de Napoles con dos Clarines, Las Hachas, ve Canarios adlı eserlerdir.

##### 3.1.2. Fantasía para un Gentlehombre

Fantasía para un Gentlehombre (Bir Soylu İçin Fantezi) 1954 yılında, İspanyol besteci Joaquin Rodrigo tarafından, gitar ve orkestra için bestelenmiş dört bölümlü bir konçertodur. Rodrigo, bu eseri yazarken, 17. yy bestecisi Gaspar Sanz'ın, 1674 yılında Zaragoza'da yayımladığı “Instrucción de Musica Sobre la Guitarra Española” adlı kitabının içinde yer alan 6 parçayı kullanmıştır.<sup>13</sup> Besteci, bu durumu şöyle açıklamaktadır:

*“Sanz'ın eski, yıllanmış şaraplarını, 20. yy.'ın armonik tadlandırıcılarıyla, bozmadan ustaca çeşnilendirdik ve çekici orkestral renklerle şişeledik.”<sup>14</sup>*

Rodrigo, eserini dönemin ünlü İspanyol gitaristi Andres Segovia'ya (1893-1987) ithaf ederek, “Bir soylu için fantezi” başlığıyla, hem Sanz'a hem de Segovia'ya gönderme yapmış oluyordu.

Eser, ilk kez Enrique Jorda yönetiminde ve Symphony of Air Orkestrası eşliğinde, Segovia tarafından seslendirilmiştir<sup>15</sup> (San Francisco,1958).

<sup>12</sup> Graham Wade. A Concise History of the Classical Guitar (U.S.A : Mel Bay Publications, Inc., 2001), s.47,48

<sup>13</sup> Joaquin Rodrigo. Fantasía Para Un Gentlehombre (London,England: Schott&Co Ltd., 1962), s.3

<sup>14</sup> İrkin Aktüze, Müziği Okumak (Cilt no:IV.İstanbul:Pan Yayıncılık, 2003), s.1908.

<sup>15</sup> İrkin Aktüze, Müziği Okumak (Cilt no:IV.İstanbul:Pan Yayıncılık, 2003), s.1909.

### 3.2. Başlıklar (Ek.A ve B)

Altı Gitar Eseri (Sanz)	Fantasia Para Un Gentilhombre (Rodrigo)
Villanos	<b>I.Bölüm</b> Villano y Ricercare
Fuga 1 <sup>a</sup> por primer tono al ayre Española	
Españoletas	<b>II. Bölüm</b> Españoleta y fanfare de la Caballería de Nápoles
La Cavalleria de Nápoles con dos Clarines	
Las Hachas	<b>III. Bölüm</b> Danza de Las Hachas
Canarios	<b>IV. Bölüm</b> Canario

Tablo 3.1. Başlıkların karşılaştırılması

#### 3.2.1. Gözlemler

Başlıklarda göze çarpan değişiklikleri şöyle sıralayabiliriz:

- Dilbilgisi kuralları: “Villanos-Villano”, “Españoletas-Españoleta”, “Canarios-Canario” İspanyolcada “s” çoğul eki olarak kullanılmaktadır.
- Yabancı dil: “La Cavalleria de Nápoles con dos Clarines” İtalyanca, “Fanfare de la Caballería de Nápoles” İspanyolca olarak yazılmıştır.
- Vurgulama: “Las Hachas” yerine “Danza de Las Hachas” başlığının kullanılması, bir dans formu olduğunun vurgulanması diye düşünülebilir.
- Form: “Fuga 1<sup>a</sup> por primer tono al ayre Española”nın, “Ricercare” olarak adlandırılması Rodrigo’nun “Füg” ün atası olan “Ricercare”yi daha uygun bulduğu şeklinde yorumlanabilir (Bkz.3.5.1.Ricercare).



### 3.3. Ritm

#### 3.3.1. Ölçü Zamanları (Ek.A ve B)

Altı Gitar Eseri (Sanz)		Fantasía Para Un Gentilhombre (Rodrigo)	
Başlık	Ölçü Zamanları	Başlık	Ölçü Zamanları
Villanos	ç	Villano	ç
Fuga 1 <sup>a</sup> por primer tono al ayre Española	c	Ricercare	c
Españoletas	$\frac{3}{4}$	Españoleta	$\frac{6}{8}$
La Cavalleria de Nápoles con dos Clarines	$\frac{3}{4}$	Fanfare de la Caballería de Nápoles	$\frac{6}{8}$
Las Hachas	ç	Danza de las Hachas	ç
Canarios	$\frac{6}{8}$ $\frac{3}{4}$	Canario	$\frac{6}{8}$

Tablo 3.2. Ölçü zamanlarının karşılaştırılması

#### 3.3.2. Gözlemler

Ölçü zamanlarının karşılaştırılmasında üç eserde farklılıklar olduğu göze çarpmaktadır. Bunlar, Españolaletas- Españolaleta, La Cavalleria de Nápoles con dos Clarines- Fanfare de la Caballería de Nápoles ve Canarios-Canario eşleşmeleridir. Sanz'ın,  $\frac{3}{4}$ 'lük zamanlarına karşı, Rodrigo'nun  $\frac{6}{8}$ 'lik zamanları tercih ettiği görülmektedir. Yalnızca Canarios eserinde, hem  $\frac{6}{8}$  hem de  $\frac{3}{4}$ 'lük zamanlar kullanılmıştır. Bu durumda sekizlik notaları, hem ikili hem de üçlü gruplar halinde yazma olanağı doğmaktadır. Sanz'ın orijinal tablatur yazısına baktığımızda, Canarios için  $\frac{6}{8}$ , diğer iki eserde ise, yalnızca 3 rakamını kullandığını görmekteyiz. Modern notalamaya geçilirken değişiklik yapıldığı anlaşılmaktadır. Rodrigo'nun,  $\frac{6}{8}$ 'lik zaman ölçülerini tercih etmesi, hem cümlelerin ritmik yerleşimlerini kolaylaştırmak, hem de üçlü zamanlara bir standart getirmek istediğini düşündürmektedir.

### 3.3.3. Ölçü sayıları (Ek.A ve B)

Altı Gitar Eseri (Sanz)		Fantasía Para Un Gentilhombre (Rodrigo)	
Başlık	Ölçü Sayısı	Başlık	Ölçü Sayısı
Villanos	24	Villano	61
Fuga 1 <sup>a</sup> por primer tono al ayre Española	26	Ricercare	46
Españoletas	72	Españoleta	77
La Cavalleria de Nápoles con dos Clarines	40	Fanfare de la Caballería de Nápoles	69
		Tempo de Española	40
Las Hachas	16	Danza de las Hachas	120
Canarios	60	Canario	235
<b>Toplam</b>	<b>238</b>	<b>Toplam</b>	<b>648</b>

Tablo 3.3. Ölçü sayılarının karşılaştırılması

### 3.3.4. Gözlemler

Ölçü sayılarına bakıldığında, en büyük fark Canarios-Canario 175 ölçü, en az fark ise, Fuga 1<sup>a</sup> por primer tono al ayre Española-Ricercare 20 ölçü olarak görülmektedir. Ancak, bu sonuçlara varırken, Fanfare de la Caballería de Nápoles'ten sonra gelen, 40 ölçülük Española'yı göz önünde bulundurmanız gerekir.

Tablodan çıkaracağımız sonuç, Sanz'ın altı eserinde toplam ölçü sayısı 238 iken, Rodrigo, 648 ölçüye varmıştır.

### 3.3.5. Tempo (Ek.A ve B)












Başlık	Tempo	Metronom	
Villano	Adagietto	$\text{♩} = 56$	$\text{♩}$
Ricercare	Andante moderato	$\text{♩} = 84$	$\text{♩}$
Españoleta	Andante	$\text{♩} = 108$	$\frac{6}{8}$
Fanfare de la Caballería de Nápoles	Allegro, molto ritmico	$\text{♩} = 63$	$\frac{6}{8}$
Danza de las Hachas	Allegro con brio	$\text{♩} = 120$	$\text{♩}$
Canario	Allegro ma non troppo	$\text{♩} = 108$	$\frac{6}{8}$

Tablo 3.4. Fantasia Para Un Gentlehombre. Tempo ve metronom hızları

### 3.3.6. Gözlemler

Sanz'ın altı eserinin hem orijinal hem de modern notalamasında, tempoyu belirleyen hiçbir işarete rastlanmamıştır. Buna karşın Rodrigo'nun, tempo terimleri ve metronom değerlerini, her bölüm ve bölümü oluşturan parçalarda kullandığı görülmektedir.

### 3.4. Anahtar Başlıkları (Donanım) ve Tonalite (Ek.A ve B)

Altı Gitar Eseri (Sanz)	Anahtar Başlıkları ve Tonalite	Fantasia Para Un Gentilhombre (Rodrigo)	Anahtar Başlıkları ve Tonalite
Villanos	La Majör 	<b>I. Bölüm</b> Villano y Ricercare	La Majör 
Fuga 1 <sup>a</sup> por primer tono al ayre Española	La Minör 		La Minör 
Españoletas	La Minör 	<b>II. Bölüm</b> Españoleta y fanfare de la Caballería de Nápoles (Tempo de Española)	La Minör 
La Cavalleria de Nápoles con dos Clarines	Re Majör 		Re Majör 
Las Hachas	Re Minör 	<b>III. Bölüm</b> Danza de Las Hachas	Re Minör 
Canarios	Re Majör 		<b>IV. Bölüm</b> Canario

Tablo 3.5. Anahtar başlığı ve tonalitenin karşılaştırılması

#### 3.4.1. Gözlemler

Rodrigo, konçertonun bölümlerine baktığımızda:

1.Bölüm. Villanos La majör, bölümün ikinci parçası Ricercare ise La minör tonundadır. Ancak bölüm Re majör akoru ile son bulmaktadır. Bunun sebebi Sanz'ın Fuga'sının La Aoleian mod ile başlayıp, Re minör akoru ile bitiyor olmasıdır. (Bkz.Ek.A) Rodrigo finali Re majör akoru (Picardie 3'lüsü)<sup>16</sup> ile bitirmiştir.

2.Bölüm. Española, La minör başlayıp, Fanfare de la Caballería de Nápoles'e geçtiğinde Re majör olmakta ve tekrar Española'ya döndüğünde La minör olarak sonuçlanmaktadır.

3. Bölüm. Danza de Las Hachas, Re minör tonundadır.

4. Bölüm. Canario, Re majör olarak konçertoyu bitirmektedir.

Rodrigo'nun, Re eksenli bir süit konçerto formu oluşturmak istediği söylenebilir.

<sup>16</sup> Katedralleri ile ünlü Picardie bölgesine izafeten kilise müziğinde minör tondaki eserlerin majör üçlü akor ile sonlanmasına verilen ad. İrkin Aktüze, Ansiklopedik Müzik Sözlüğü (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2003), s. 429.

### 3.5. Form ve Diğer Unsurlar

#### 3.5.1. Tür

##### Gaspar Sanz'ın Altı Gitar Eseri

Beş telli Barok Gitar için yazılmış olan bu eserlerin türlerine tek tek baktığımız zaman aşağıdaki bilgilere ulaşılabilir.<sup>17</sup>

##### Villanos:

Kelime anlamı köylü olan villano toplumun alt tabakalarına ait bir “köy dansı” olup, 17. yy aristokratları için stilize bir dansa dönüşmüştür. Köy dansı formunun iki popüler bölümü bulunur. Birinci bölüm “zapateado”, el çırpma ve ayak vurma hareketlerini içerir. İkinci bölüm “despernada” ani şıçrayışlar gerektirir. Villano’da Canario gibi I-IV-I-V-I armonik cümlesini içerir.

##### Fuga 1<sup>a</sup> por primer tono al ayre Española:

Adı her ne kadar Füg olsa da, eser formu itibariyle, Barok Dönem formlarından ve Füg’ün atası olan Ricercare’yi çağrıştırmaktadır. 16. yy’da İtalya’da doğan ve 17. yy’da önem kazanan bir çalgı müziği formudur. Lavta ve dönemin org, çembalo gibi klavyeli çalgıları için özgür formda bestelenen Ricercare, 17. yy’da füg formuna yakınlık göstermiştir.

##### Espanoletas:

Espanoleta, orijini 16. yy İtalya’sına dayanan aristokrat dansıdır. Üç zamanlı, Re minör ya da herhangi bir minör tonda yazılır. 17. yy’da üç bölümlü bir armonik şemaya oturtulmuş ve bu şemalar çalgı varyasyonları için kullanılmıştır.

Birinci şema: a-G-C-C-F-G-C-C<sup>18</sup>

İkinci şema: C-C-G-G-a-E-a-a

Üçüncü şema: a-E-F-E-a-d-E-a

##### La Cavalleria de Napoles con dos Clarines:

İki trompetli Napoli süvarisi olarak tercüme edilebilir. Gaspar Sanz, Napoli’de bulunduğu sırada fanfare’yi (nefesli çalgılar topluluğu) dinlemiş ve etkilenerek bu eseri yazmıştır.

<sup>17</sup> Franck Koonce. The Baroque Guitar in Spain and the New World (U.S.A : Mel Bay Publications, Inc., 2006), s.28,29,39

<sup>18</sup> Majör tonlar büyük harf, minör tonlar küçük harf ile gösterilmiştir.

### **Las Hachas:**

Kraliyet kutlamaları ve tiyatro gösterilerinde çalınan aristokrat bir danstır. Dans sırasında bir meşale elden ele dolaştırılır böylece herkes farklı partnerler ile dans edebilir.

### **Canarios:**

Bu dans (canario) sert ve seri ayak hareketleri içeren dört ölçülü enstrümental bir parçadır. Kanarya adaları orijinli olup 1496 yılında bu adaların İspanyol egemenliğine geçmesi ile üçlemeli ve ayak vurmali neşeli bir dans olarak icra edilmeye başlanmıştır. Armonik cümle yapısı Villanos'da olduğu gibi I-IV-I-V-I dir.

### **Fantasia Para Un Gentilhombre**

Konçerto: Solo çalgı(lar) ve orkestra için bestelenmiş bir müzik formudur. Klasik dönemde yazılan konçertolar, birinci bölümü iki temalı sonat formunda olmak üzere, üç bölümden oluşur. Solo çalgı ya da çalgılar ile orkestrayı oluşturan taraflar, bir bakıma birbirini bütünler. Bu yönüyle konçerto formu, solo çalgı ile orkestranın diyalogu sayılabilir. Diyalog, müzik düşüncelerinin karşılıklı irdelenmesini, soru ve cevapları, karşıtlıkları ve onaylamaları, özetle dinleyiciyi saran müzikal bir tartışmayı içerir. Konçerto terimi, Latince concertare: "iddiaya girmek" sözcüğünden kaynaklanmıştır. Terim İtalyanca, Fransızca ve İngilizce'de, concerto sözcüğüyle karşlanır; Almanca Konzert, İspanyolca'da ise concierto denir.

Klasik dönem konçertolarında genellikle bir solo çalgı kullanılmış, bu çalgı çoğunlukla keman, piyano ve viyolonsel olmuştur. Solo konçerto, bir solo çalgının orkestra eşliğinde sunulması demektir. Zaman zaman solo çalgıların sayısı artırılarak iki, üç, hatta dört çalgı da kullanılmıştır: "İkili konçerto", "Üçlü konçerto", vb gibi.

Kadans, solistin teknik becerilerini sergilemesi için yazılmış solo bir pasajdır. Önceleri solistin o bölümdeki ana temadan yola çıkarak yaptığı doğaçlamalarla kurulurdu. Oysa Beethoven'le başlayarak besteciler kadanslarını genellikle kendileri yazmışlardır.

Form ve çağ stili açısından konçerto, 20. yy'da atılan ileri ve geri adımlarla ikilemler içinde gözükmiştir. Form kalıplarına çoğunlukla sırt çevrildiği modern dönemde, genel yapısıyla konçerto yapısının pek değişmediği söylenebilir. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra geliştirilen yeni klasikçi akım, romantizm öncesi anlayışa özenmekle kalmamış, "Yeni-Barok" olarak nitelenebilecek bir stile de yönelmiştir.

Fantasia Para Un Gentilhombre, gitar ve orkestra için yazılmış dört bölümlü bir süit konçertodur. Barok dönem süit form<sup>19</sup> anlayışı ile yazıldığı söylenebilir. Ancak bölümler, barok süitin bölümleri gibi aynı tonda yazılmamıştır. Konçertoda, Re hakim olan tondur. Dört bölümün tonalitesi sırasıyla, Re majör, La minör, Re minör ve Re majör olduğu görülmektedir (Bkz.3.4.1 Gözlemler). Üç bölümlü klasik bir konçertonun, bölümleri, kullanılan tonun I-V-I derecelerinden oluşmaktadır. Rodrigo'nun böyle bir kurgu ile klasik konçerto tonal yapısına gönderme yaptığı söylenebilir.

### 3.5.2. Gözlemler

Beş telli barok gitar için yazılan küçük formdaki eserlerden, büyük formulu bir süit konçerto oluşturulduğu görülmektedir. Seçilen eserler tonalite olarak birbirlerine uyum sağlamaktadır. Bu seçimin bilinçli olarak yapıldığını söyleyebiliriz.

### 3.5.3. Cümle Analizleri ve Orkestrasyon

Karşılaştırma yapılırken, cümle analizleri, ritmik, melodik ve armonik yapıdaki değişiklikler gözlemlenmiş, orkestralama da incelenmiştir.

Cümle analizlerinin karşılaştırılmasında, kaynak ön planda olacağı için, Sanz'ın cümleleri baz olarak alınmıştır.

Oktav farklılıklarına bakarken, hem barok hem de modern gitarın yazılı notayı bir oktav aşağıdan, seslendirdiği dikkate alınmalıdır (Bkz. Şekil 2.5).

---

<sup>19</sup> Alman orgcu ve besteci J. Jacob Froberger'in (1617-1667), Allemande, Courante, Sarabande ve Gigue sıralamasından oluşturduğu bir süit formudur. Daha sonraları başta Bach olmak üzere, 18.yy bestecileri bu forma başka bölümler ekleyerek gelişimini tamamlamışlardır. İrkin Aktüze, Ansiklopedik Müzik Sözlüğü (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2003), s. 562.

### 3.5.4. Villanos (Sanz) (Ek.A)

Ölçü No	Cümleler
0 – 4 <sub>1</sub>	Birinci cümle <b>S (a)</b>
4 <sub>2</sub> -8 <sub>1</sub>	İkinci cümle <b>S (b)</b>
8 <sub>2</sub> -12 <sub>1</sub>	Üçüncü cümle <b>S (c)</b>
12 <sub>2</sub> -16 <sub>1</sub>	Dördüncü cümle <b>S (d)</b>
16 <sub>2</sub> -20 <sub>1</sub>	Beşinci cümle <b>S (e)</b>
20 <sub>2</sub> -24	Altıncı cümle <b>S (f)</b>

Tablo 3.6. Sanz. Villanos cümle analizleri

Beşinci cümle S (e), model figürden<sup>20</sup> üretilmiş bir halka cümledir<sup>21</sup> (Bkz. Şekil 3.7). (20<sub>2</sub>-24) arasında yer alan koda cümlesi S (f), başlangıçtaki S (a) cümlesinin birinci motifi<sup>22</sup> ve ondan türeyen motifin birleşiminden oluşmaktadır: S (a1) + S (a1'). Karşılaştırma yapılırken, Rodrigo'nun kullandığı benzer cümlelerle karışmaması için, burada ve bundan sonraki analizlerde, bu tür cümleleri yeni bir cümle olarak adlandırdık.

<sup>20</sup> Figür: Motif parçası.

<sup>21</sup> İçindeki küçük motiflerin ve ezgi parçacıklarının bir çeşit geliştirilmesi, yürüyüşlere uğratılması ile cümle genişletilmeye uğratılabilir. Bunlara halka cümle demek daha doğru olur. İlhan Usmanbaş, Müzikte Biçimler (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2003), s. 429.

<sup>22</sup> Motif: .....melodi, armoni ve ritim bakımlarından özel bir karakter sahibi olabilen en küçük müzik fikri ve form elemanıdır. Fuad Koray, Müzik Formları (İstanbul: Maarif Basımevi, 1954), s.1.



### 3.5.5. Villano Rodrigo (Ek.B)

Tablo 3.7. Rodrigo. Villano cümle analizleri ve orkestrasyon

Ölçü No	Cümleler	Pikolo	Flüt	Obua	Fagot	Trompet	Gitar	I.Keman	II.Keman	Viyola	Viyolonsel	Kontrbas
0-4 <sub>1</sub>	S (a)	-	-	-	-	-	Ak. eş	S (a)	S (a)	Ak.ses	Ak.ses	Ak.ses
4 <sub>2</sub> -8 <sub>1</sub>	S (a)	-	-	-	-	-	S (a)	-	-	-	-	-
8 <sub>2</sub> -12 <sub>1</sub>	S (b)	-	-	-	-	-	Ak. eş 9-10 S (b2) <sup>8</sup> 10 <sub>2</sub> -12 <sub>1</sub>	S (b1) 8 <sub>2</sub> -10 <sub>1</sub>	S (b1) 8 <sub>2</sub> -10 <sub>1</sub>	Ak.ses 9-10 <sub>1</sub>	Ak.ses 9-10 <sub>1</sub>	Ak.ses 9-10 <sub>1</sub>
12 <sub>2</sub> -16 <sub>1</sub>	$\frac{S(a)^{10}}{S(a2)^{10}}$ R (a.var)	S (a) <sup>24</sup>	S (a) <sup>10</sup>	Ak. ses 12 <sub>2</sub> -14 <sub>1</sub> S (a2) <sup>10</sup> 14 <sub>2</sub> -16 <sub>1</sub>	Ak.ses	Ak.ses	R (a.var) 13 <sub>2</sub> -16 <sub>1</sub>	Ak.ses 13 <sub>1</sub> -14 <sub>1</sub>	Ak.ses 13 <sub>1</sub> -14 <sub>1</sub>	Ak.ses 13 <sub>1</sub> -14 <sub>1</sub>	Ak.ses 13 <sub>1</sub> -14 <sub>1</sub>	Ak.ses 13 <sub>1</sub> -14 <sub>1</sub>
16 <sub>2</sub> -21 <sub>1</sub>	$\frac{S(a1) + S(a2')}{S(b1) + S(b2')}$ S (b1) + R(b2.var)	S (b1) <sup>16</sup> + S (b2') 17 <sub>2</sub> -21 <sub>1</sub>	S(a1) <sup>16</sup> + S (a2') 16 <sub>2</sub> -21 <sub>1</sub>	S (b1) <sup>8</sup> + S (b2') 17 <sub>2</sub> -21 <sub>1</sub>	S (a1) <sup>8</sup> + S (a2') 16 <sub>2</sub> -21 <sub>1</sub>	S (a1) <sup>8</sup> + S (a2') 18 <sub>2</sub> -21 <sub>1</sub>	S(b1) <sup>8</sup> + R(b2.var) 16 <sub>2</sub> -21 <sub>1</sub>	-	-	-	-	-
21 <sub>2</sub> -23 <sub>1</sub>	S (c1)	-	-	-	-	-	Ak. eş	S (c1)	S (c1)	Eş.	Ak.ses	Ak.ses
23 <sub>2</sub> -25 <sub>1</sub>	S (c2)	S (c2) <sup>24</sup>	S (c2) <sup>16</sup>	Hom. eş	Hom. eş	Hom. eş	-	-	-	-	-	-
25 <sub>2</sub> -29 <sub>1</sub>	S (d)	Ak.ses 27 <sub>2</sub> -29 <sub>1</sub>	Ak.ses 27 <sub>2</sub> -29 <sub>1</sub>	Ak.ses 27 <sub>2</sub> -29 <sub>1</sub>	Ak.ses 27 <sub>2</sub> -29 <sub>1</sub>	S (d2) <sup>8</sup> 27 <sub>2</sub> -29 <sub>1</sub>	Ak. eş 25 <sub>2</sub> -27 <sub>1</sub>	Ak. eş 25 <sub>2</sub> -27 <sub>1</sub>	Ak. eş 25 <sub>2</sub> -27 <sub>1</sub>	S (d1) 25 <sub>2</sub> -27 <sub>1</sub>	S (d1) <sub>8</sub> 25 <sub>2</sub> -27 <sub>1</sub>	S (d1) <sub>16</sub> 25 <sub>2</sub> -27 <sub>1</sub>
29 <sub>2</sub> -33 <sub>1</sub>	S (e)	-	-	-	-	-	S (e)	-	-	-	-	-
33 <sub>2</sub> -37 <sub>1</sub>	$\frac{S(e)}{R(e.var)}$	-	-	-	-	-	R (e.var)	Ped. ses	-	S (e-)	S (e-) <sub>8</sub>	

Tablo 3.7. Devamı

Ölçü No	Cümleler	Pikolo	Flüt	Obua	Fagot	Trompet	Gitar	I.Keman	II.Keman	Viyola	Viyolonsel	Kontrbas
37 <sub>2</sub> -39 <sub>1</sub>	<b>S (a1)</b>	-	-	-	-	-	-	<b>S (a1)</b>	<b>S (a1)</b>	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses
39 <sub>2</sub> -43 <sub>1</sub>	<b>S (a)<sup>5</sup></b>	-	-	-	-	-	<b>S (a)<sup>5</sup></b>	-	-	-	-	-
43 <sub>2</sub> -47 <sub>1</sub>	<b>S (b)<sup>5</sup></b>	-	-	-	-	-	<b>S (b)<sup>5</sup></b>	-	-	-	-	-
47 <sub>2</sub> -53 <sub>1</sub>	<b>S (e)<sup>5</sup></b> <b>R (e.var)<sup>5</sup></b> <b>S (e2-)</b>	Eş. 47 <sub>2</sub> -50	Eş. 47 <sub>2</sub> -50	<b>S (e)<sup>5</sup></b> 47 <sub>2</sub> -50	Ped. Eş 47 <sub>2</sub> -50	Hom. Eş 47 <sub>2</sub> -50	<b>R (e<sup>5</sup>.var)</b>	<b>S (e2-)</b> 51-53 <sub>1</sub>	-	-	Ak. Ses 51-53 <sub>1</sub>	-
53 <sub>2</sub> -57 <sub>1</sub>	<b>S (a)</b>	-	<b>S (a)<sup>16</sup></b>	<b>S (a)<sup>8</sup></b>	Ak. ses	-	Ak. ses	<b>S (a)<sup>8</sup></b>	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses
57 <sub>2</sub> -59 <sub>1</sub>	<b>S (b1)</b>	-	<b>S (b1)<sup>16</sup></b>	<b>S (b1)<sup>8</sup></b>	Ak. ses	-	Ak. ses	<b>S (b1)<sup>8</sup></b>	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses
59 <sub>2</sub> -61	<b>S (a1')</b>	<b>S (a1')<sup>24</sup></b>	<b>S (a1')<sup>16</sup></b>	<b>S (a1')<sup>8</sup></b>	Ak. ses	<b>S (a1')<sup>8</sup></b>	Ak. ses	<b>S (a1')<sup>8</sup></b>	<b>S (a1')<sup>8</sup></b>	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses

### 3.5.6. Gözlemler

(0-4<sub>1</sub>):

S (a), (Şekil 3.1) aynı oktavda ve unison olarak I. ve II. Kemanlar tarafından seslendirilmektedir. Sanz'ın orijinal yazısındaki triller yalnızca ikinci motifte kullanılmış açık notalama ile gösterilmiştir (Şekil 3.2).

Gitar

Şekil 3.1. Gaspar Sanz'ın (a) cümlesi: S (a), gitar.

I.Keman

II.Keman

Şekil 3.2. Joaquin Rodrigo'nun kullandığı S (a) cümlesi, I. ve II Keman.

(4<sub>2</sub>-8<sub>1</sub>):

Sanz'ın yazdığı triller, notalama ile gösterilmiştir. Cümlelerin birinci motifinde zaman başları akorlarla zenginleştirilmiş, ikinci motifte ise kontrpantal yazı ile işlenmiştir (Şekil 3.3).

Gitar

Şekil 3.3. Joaquin Rodrigo'nun kullandığı S (a) cümlesi, gitar

**(12<sub>2</sub>-16<sub>1</sub>):**

S (a)'yı, piccolo 2 oktav, flüt 10'lu yukarıdan seslendirirken, (13<sub>2</sub>-16<sub>1</sub>)'de, Rodrigo'nun gitar için türettiği S (a)'nın varyasyonu: R (a.var), yer almaktadır. Cümlelerin üstüste ve kontrpuan tarzında işlendiği görülmektedir (Şekil 3.4).

Şekil 3.4. S (a)<sup>24</sup>, pikolo. S (a)<sup>10</sup>, flüt ve Rodrigo'nun yazdığı varyasyon: R (a.var), gitar.

**16<sub>2</sub>.21<sub>1</sub>:**

Rodrigo, Sanz'ın (b2) motifinden gitar için varyasyon bir üretmiş, S (a1) + S(a2'), S (b1) + S (b2') ve S (b1) + R(b2.var) cümlelerini üst üste getirerek, kanonik tarzda gitar ve nefeslilere paylaşmıştır (Şekil 3.5).

Şekil 3.5. Rodrigo'nun, Sanz cümlelerini üstüste getirdiği orkestrasyon.

17<sub>2</sub>-21<sub>1</sub>, arasında pikolo ve obuannın başlattığı S (b1) + S (b2') cümlesinin ikinci motifi: S (b2'), 20. ölçüde flüt ve fagot tarafından tamamlanarak, S (b2)'ye dönüşmektedir (Bkz. Şekil 3.5).

### 21<sub>2</sub>-25<sub>1</sub>:

S (c) cümlesinin motifleri, enstrümanlara paylaştırılmıştır. (21<sub>2</sub>-23<sub>1</sub>) arasında, I.ve II. Keman ünison olarak S (c1)'i, (23<sub>2</sub>-25<sub>1</sub>)'de ise, S (c2) ve S (c2') aynı anda pikolo ve flüt tarafından seslendirilmektedir (Şekil 3.6).

Şekil 3.6. Rodrigo'nun, S (c) cümlesinin motiflerini paylaştırdığı orkestrasyon

Rodrigo, benzer yapıyı 25<sub>2</sub>-29<sub>1</sub> arasında da kullanmıştır. Bu kez S (d) cümlesinin birinci motifi S (d1)'i, viyola, viyolonsel ve kontrbasa, devamında S (d2)'yi, trompete yazarak cümleyi tamamlamıştır.

### 29<sub>2</sub>-33<sub>1</sub>:

Model figürden sekilemeyle türetilmiş ve inici özellik taşıyan halka cümle S (e) (Şekil 3.7), yalnız gitar tarafından sergilenir. Rodrigo'nun, barok gitar yazısına uygun tarzda süslemeler ve armoniye sadık akorlar eklediği görülmektedir. Ancak, sondan 2. ölçünün başındaki akoru La majör yerine Mi majör olarak değiştirmiştir (Bkz. Şekil 3.8).

Şekil 3.7. Sanz'ın halka cümlesi: S (e). Barok gitar



Şekil 3.8. Rodrigo'nun süslediği S (e) cümlesi. Gitar

**33<sub>2</sub>-37<sub>1</sub>:**

S (e), viyola ve viyolonsel tarafından çalınmaktadır. Bu sırada gitar, S (e)'nin varyasyonu olarak türetilen R (e.var) cümlesini aynı anda seslendirmektedir. (36<sub>2</sub>)'de viyola ve viyolonselın eksik bıraktığı motif parçasını, viyolonsel ve kontrbas tamamlamaktadır (Şekil 3.9).

Şekil 3.9. S (e) ve R (e.var) cümlelerinin Rodrigo orkestrasyonu.

**39<sub>2</sub>-43<sub>1</sub>:**

Buradan itibaren, (53<sub>2</sub>) ye kadar dominant tonuna (Mi majör) modülasyon yapılmıştır. Gitarın seslendirdiği S (a) cümlesi, tam 5'li yukarıdan alınmış ve kontrpental eşlik yazılmıştır (Şekil 3.10).

Şekil 3.10. Rodrigo'nun kullandığı S (a)<sup>5</sup> cümlesi. Gitar

**43<sub>2</sub>-47<sub>1</sub>:**

Gitarın seslendirdiği S (b) cümlesi tam 5'li yukarıdan yazılmış ve akor eşlikleri eklenmiştir (Şekil 3.11).



Şekil 3.11. Rodrigo'nun kullandığı S (b)<sup>5</sup> cümlesi. Gitar

**47<sub>2</sub>-53<sub>1</sub>:**

(47<sub>2</sub>-50), Sanz'ın (e) cümlesi obua tarafından 5'li yukarıdan çalınırken, gitar da Rodrigo'nun bu cümleden türettiği varyasyonu seslendirmektedir. (50-53<sub>1</sub>), S (e) cümlesinin sondan genişletilmesi olarak değerlendirilebilir. Bu genişlemeyi, I. Keman ve gitar üstlenmektedir. Armonik açıdan gözlenen değişiklik, S (e) cümlesindeki bas fonksiyonları yerine (Bkz. Şekil 3.7), fagotun cümle boyunca mi notasını pedal olarak kullanmasıdır (Şekil 3.12).

Şekil 3.12. Genişletilen S (e) cümlesi ve gitarın varyasyonu.

**53<sub>2</sub>-61:**

Bu kısmın, girişteki fikirlerle örülmüş bir koda olduğu düşünülebilir. (53<sub>2</sub>-59<sub>1</sub>) arasında, flüt, obua ve I.Kemanın katılımıyla önce S (a), hemen ardından S (b1) seslendirilmektedir. (59<sub>2</sub>-61) arasında ise, pikolo, flüt, obua, trompet, ve kemanlara yazılan, S (a1) benzeri motif, S (a1') ile eser sonlanır (Şekil 3.13).

The image shows a musical score for measures 59 to 61. The score is written for a full orchestra. The instruments listed are Piccolo, Flüt, Obua, Fagot, Trompet, Gitar, I.Keman, II.Keman, Viyola, Viyolonsel, and Kontrbas. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The score shows the S (a1) motif being played by various instruments. The Piccolo and Flüt parts are the most prominent, with the Piccolo playing a melodic line and the Flüt playing a similar line. The other instruments provide harmonic support. The score ends at measure 61 with a final chord.

Şekil 3.13. S (a1') motifi tüm orkestra.

Genel olarak “Villano”da:

Rodrigo, Sanz'dan aldığı cümle ve motifleri değiştirmeden aldığı gibi, zaman zaman modülasyonlarını, benzerlerini ve gitar için varyasyonlarını da kullanmıştır. Cümleleri üst üste getirerek kanonik tarzda işlediği orkestrasyon dikkat çekicidir. Armonik açıdan bakıldığında, Sanz'ın I-IV-I-V-I akor kadansına bağlı kaldığı görülmektedir.



Sanz ve Rodrigo'nun cümle analizlerinin formül olarak karşılaştırılması aşağıdaki sonuçları vermektedir:

<b>SANZ</b> "Villanos"					
<b>S (a)</b>	<b>S (b)</b>	<b>S (c)</b>	<b>S (d)</b>	<b>S (e)</b>	<b>S (f)</b>

<b>RODRIGO</b> "Villano"					
<b>S (a)</b>	<b>S (a)</b>	<b>S (b)</b>	$\frac{S (a)^{10}}{S (a2)^{10}}$ <b>R (a.var)</b>	$\frac{S (a1) + S (a2')}{S (b1) + S (b2')}$ <b>S (b1) +R (b2.var)</b>	<b>S (c1)</b>

<b>S (c2)</b>	<b>S (d)</b>	<b>S (e)</b>	$\frac{S (e)}{R (e.var)}$	<b>S (a1)</b>	<b>S (a)<sup>5</sup></b>
---------------	--------------	--------------	---------------------------	---------------	--------------------------

<b>S (b)<sup>5</sup></b>	$\frac{S (e)^5}{R (e.var)^5}$ <b>S (e2-)</b>	<b>S (a)</b>	<b>S (b1)</b>	<b>S (a1')</b>
--------------------------	---	--------------	---------------	----------------

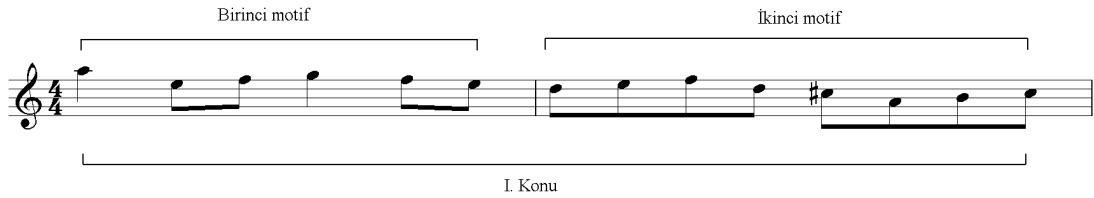
Tablo 3.8. "Villanos" ve "Villano", cümle analizlerinin formül olarak karşılaştırılması.

### 3.5.7. Fuga 1<sup>a</sup> primer tono al ayre espanol (Sanz) (Ek.A)

Ölçü No	Konular
1-2	I.Konu S (a)
3-4	II.Konu S (b)
5-6	S (a)
7-8	S (b')
9	S (b1)
10-11	S (a)
12-13	S (b')
14-15	III. Konu. S (c)
16	S (c1) <sub>4</sub>
17	S (a1) <sub>4</sub>
18-19	S (a)
20-21	S ( b2 +b2)
22-23 <sub>1</sub>	S (a1 + a2-)
23 <sub>2</sub> -24	S (a1 + a2-)
25-26	S (a1)

Tablo 3.9. “Fuga 1<sup>a</sup> primer tono al ayre espanol” konu analizleri

Eserin formunda, “cümle” yerine “konu”<sup>23</sup> kullanılmıştır. Bu yüzden analiz yapılırken “konu”lar dikkate alınmıştır. Sanz’ın kullandığı konular birer ölçülük iki motiften oluşmaktadır. Bazen konuları, bazen de konu motiflerini arka arkaya kullandığı görülmektedir (Şekil 3.14).



Şekil 3.14. Sanz I. Konu ve motifleri.

<sup>23</sup> Füg ve sonat gibi formlarda, geliştirilerek işlenen ana düşünceyi (melodik temayı) niteler. Ahmet Say, Müzik Ansiklopedisi (Cilt no: II. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2005), s.296.

### 3.5.8. Ricercare (Rodrigo) (Ek.B)

Tablo 3.10. Rodrigo. Ricercare cümle analizleri ve orkestrasyon

Ölçü No	Konular	Pikolo	Flüt	Obua	Fagot	Trompet	Gitar	I.Keman	II.Keman	Viyola	Viyolonsel	Kontrbas
62-63	S (a)	-	-	-	-	-	S (a)	-	-	-	-	-
64-65	S (b1' + b2)	-	-	-	-	-	S (b1' + b2)	-	-	-	-	-
66-67	S (a)	-	-	-	-	-	S (a)	-	-	-	-	-
68-69	S (b1' + b2)	-	-	-	-	-	S (b1' + b2)	-	-	-	-	-
70-71	S (a)	-	S (a) <sub>16</sub>	S (a) <sub>8</sub>	-	-	Ak. eş 70 Hom.eş 71	-	-	-	-	-
72-73	S (b1' + b2)	S (b1' + b2) <sup>24</sup>	Eş.	Eş.	-	S (b1' + b2) <sup>8</sup>	Ak. eş	-	-	-	-	-
74-75	S (a)	Eş.	Eş.	Eş.	S (a)	Eş.	Ak. eş	-	-	S (a)	-	-
76-78	S (c) <sub>7</sub>	Kont.eş	-	-	Kont.eş	Kont.eş	Ak. eş	-	-	Kont.eş	S (c) <sub>7</sub> 77-78	S (c) <sub>15</sub> 77-78
79-80	S (a) <sup>5</sup>	Eş.	-	-	Eş.	Eş.	Ak. eş	S (a) <sup>5</sup>	S (a) <sup>5</sup>	Eş.	Eş.	Eş.
81-82	S (a)	-	-	-	-	-	S (a)	Eş.	Eş.	-	Eş.	Eş.
83	S (b1') <sup>I</sup>	-	-	-	-	-	S (b1') <sup>I</sup>	-	-	-	-	-
84	S (b1') <sup>II</sup>	-	-	-	-	-	S (b1') <sup>II</sup>	-	-	-	-	-

Tablo 3.10. Devamı

Ölçü No	Konular	Pikolo	Flüt	Obua	Fagot	Trompet	Gitar	I.Keman	II.Keman	Viyola	Viyolonsel	Kontrbas
85	$S(b1)'''$	-	-	-	-	-	$S(b1)'''$	-	-	-	-	-
86	$\frac{S(b1)^{IV}}{S(b2)^I}$	-	$S(b1)^{IV}$	$S(b1)^{IV}$	-	-	$S(b2)^I$	-	-	-	-	-
87	$\frac{S(b1)^V}{S(b2)''}$	-	$S(b1)^V$	$S(b1)^V$	-	-	$S(b2)''$	-	-	-	-	-
88	$\frac{S(b1)^{VI}}{S(b2)''''}$	-	$S(b1)^{VI}$	$S(b1)^{VI}$	-	-	$S(b2)''''$	-	-	-	-	-
89-90	$\frac{S(b1)^{VII}}{S(a)^7}$	$S(b1)^{VII}$	$S(b1)^{VII}$	$S(b1)^{VII}$	Ak. ses	-	Ak. eş	$S(a)^7$	$S(a)^7$	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses
91-92	$\frac{S(b1)^I}{S(b)^7}$	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	$\frac{S(b1)^I}{92}$	$Sb)^7$	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses
93	$\frac{S(b1)^{VII}}{S(b1)^{VIII}}$	-	$S(b1)^{VII}$	$S(b1)^{VII}$	Ak. ses	$S(b1)^{VIII}$	Ak. eş	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses
94-95	$\frac{S(b1)^V}{S(b1)''' + S(b1)^V}$ $S(a)$	-	$S(b1)^V$ 94 + Akor sesi	$S(b1)^V$ 94 + Akor sesi	Ak. ses	$S(b1)''' + S(b1)^V$	Ak. eş	$S(a)^8$	$S(a)$	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses
96-97	$\frac{S(b)^{VIII}}{S(b1)^{VIII}}$	$S(b)^8$	$S(b)^{16}$	$S(b)^{24}$	Ak. ses	$\frac{S(b1)^{VIII}}{97}$	Ak. eş	Ak. ses + $S(b1)^{VIII}$ 97	Ak. ses + $S(b1)^{VIII}$ 97	Ak. ses	Eş.	Eş.

Tablo 3.10. Devamı

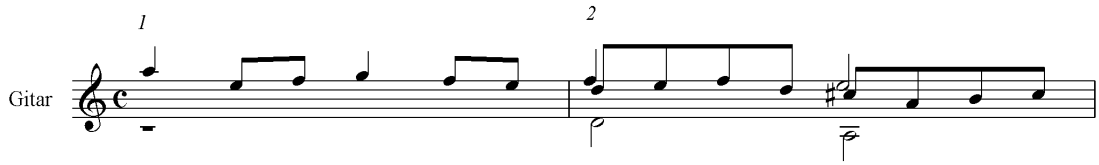
Ölçü No	Konular	Pikolo	Flüt	Obua	Fagot	Trompet	Gitar	I.Keman	II.Keman	Viyola	Viyolonsel	Kontrbas
98	<u>S (b1')<sup>V</sup></u> <u>S (b1')<sup>III</sup></u> R (b1'.var) <sup>III</sup>	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	S (b1') <sup>V</sup>	Ak. ses	R (b1'.var) <sup>III</sup>	S (b1') <sup>III</sup>	S (b1') <sup>III</sup>	S (b1') <sup>V</sup>	Ak. ses	Ak. ses
99	<u>S (b1')<sup>IX</sup></u> <u>S (b1')<sup>IV</sup></u> R (b1'.var) <sup>IV</sup>	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	S (b1') <sup>IX</sup>	-	R (b1'.var) <sup>IV</sup>	S (b1') <sup>IV</sup>	S (b1') <sup>IV</sup>	S (b1') <sup>IX</sup>	Ak. ses	Ak. ses
100	<u>S (b1')<sup>X</sup></u> <u>S (b1')<sup>V</sup></u> R (b1'.var) <sup>V</sup>	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	S (b1') <sup>X</sup>	-	R (b1'.var) <sup>V</sup>	S (b1') <sup>V</sup>	S (b1') <sup>V</sup>	S (b1') <sup>X</sup>	Ak. ses	Ak. ses
101	<u>S (b1')<sup>I</sup></u> <u>S (b1')<sup>VI</sup></u> R (b1'.var) <sup>VI</sup>	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	S (b1') <sup>I</sup>	-	R (b1'.var) <sup>VI</sup>	S (b1') <sup>VI</sup>	S (b1') <sup>I</sup>	S (b1') <sup>I</sup>	Ak. ses	Ak. ses
102	<u>S (b1')<sup>X</sup></u> <u>S (b1')<sup>VIII</sup></u> R (b1'.var) <sup>VIII</sup>	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	S (b1') <sup>VIII</sup>	-	R (b1'.var) <sup>VIII</sup>	S (b1') <sup>X</sup>	S (b1') <sup>VIII</sup>	S (b1') <sup>VIII</sup>	Ak. ses	Ak. ses
103	<u>S (b1')<sup>I</sup></u> <u>S (b1')<sup>VI</sup></u> R (b1'.var) <sup>VI</sup>	S (b1') <sup>I</sup>	S (b1') <sup>I</sup>	S (b1') <sup>I</sup>	S (b1') <sup>I</sup>	S (b1') <sup>I</sup>	R (b1'.var) <sup>VI</sup>	S (b1') <sup>VI</sup>	S (b1') <sup>I</sup>	S (b1') <sup>I</sup>	Ak. ses	Ak. ses
104	<u>S (b1')<sup>X</sup></u> <u>S (b1')<sup>XI</sup></u> R (b1'.var) <sup>X</sup>	S (b1') <sup>X</sup>	S (b1') <sup>X</sup>	S (b1') <sup>X</sup>	S (b1') <sup>XI</sup>	S (b1') <sup>X</sup>	R (b1'.var) <sup>X</sup>	S (b1') <sup>X</sup>	S (b1') <sup>XI</sup>	S (b1') <sup>XI</sup>	Ak. ses	Ak. ses
105-107	-	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Arp. 105-106 Ak. eş 107	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses

### 3.5.9. Gözlemler

Sanz, eserinde Re minör ve La minör tonlarını dönüşümlü olarak kullanmış, kurgusunu bu tonlara bağlı kalarak gerçekleştirmiştir. Rodrigo, farklı bir kurgu işlemiş, Sanz'ın konu ve motiflerini, aynen veya benzer olarak kullanmış, zaman zaman da bunları farklı tonlara taşımıştır.

#### 62-63:

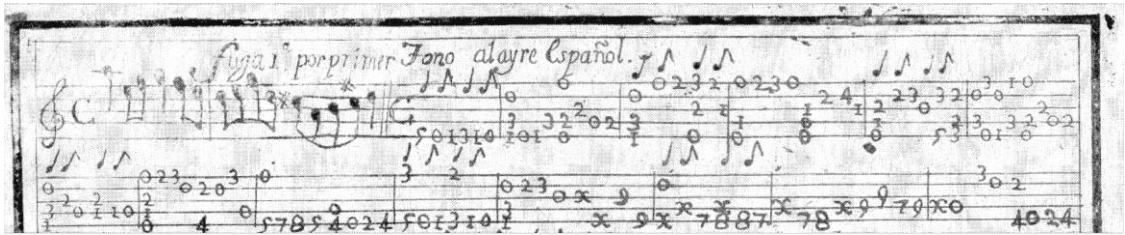
Sanz'ın modern gitar uyarlamasında eşlikli yazılmış olan S (a) konusu (Şekil 3.15), Rodrigo tarafından solo gitara eşiksiz olarak aktarılmıştır (Şekil 3.16). Sanz'ın tablatur yazılı kopyasının girişinde, modern notalama ile S (a) eşiksiz olarak verilmiştir. Esere dahil edilmeyen bu iki ölçünün, ilk konuyu tanıtmak amacı ile yazıldığı düşünülmektedir (Resim 3.1).



Şekil 3.15. Sanz, ilk konu S (a) eşlikli. Gitar.



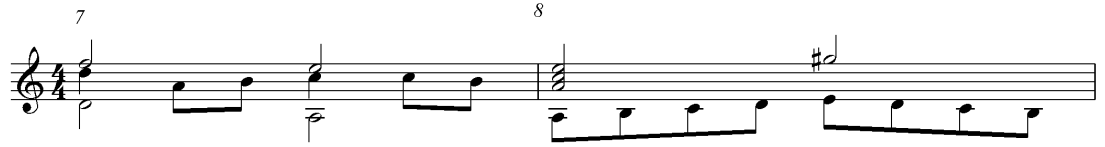
Şekil 3.16. Rodrigo ilk konu S (a) eşiksiz. Gitar.



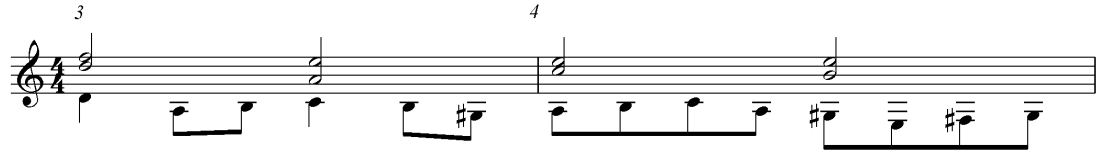
Resim 3.1. "Fuga 1ª por primer tono al ayre Española" nın başlangıç bölümü Sanz el yazması, kopyadan . ( Bkz. Ek C)

**64-65:**

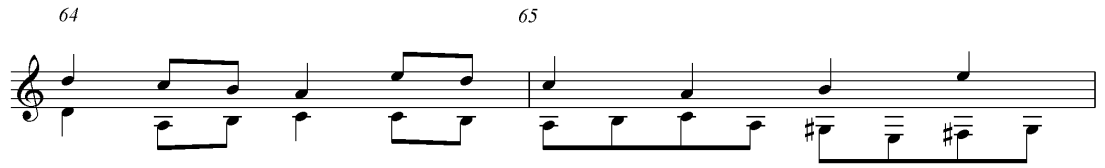
Rodrigo, Sanz'ın (b') konusunun birinci motifi (Şekil 3.17) ve (b) konusunun ikinci motifini (Şekil 3.18) birleştirerek yeni bir konu oluşturmuştur: S (b1' + b2) (Şekil 3.19). Eser boyunca S (b) yerine, bu yeni konuyu kullandığı görülmektedir.



Şekil 3.17. Sanz II. Konu benzeri: S (b'). Gitar.



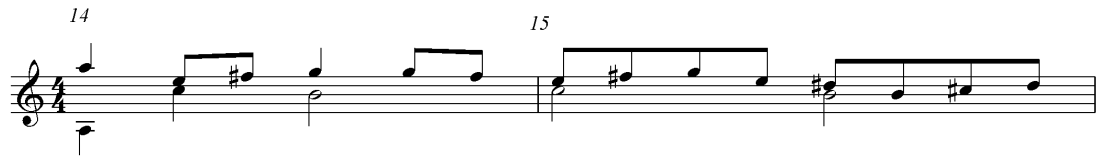
Şekil 3.18. Sanz II. Konu: S (b). Gitar.



Şekil 3.19. Rodrigo yeni konu : S (b1' + b2). Gitar.

**77-78:**

III. Konu: S (c) (Şekil 3.20), 7'li aşağıdan viyolonsel ve kontrbas tarafından seslendirilmektedir (Şekil 3.21).



Şekil 3.20. Sanz III. Konu : S (c). Gitar



Şekil 3.21. Rodrigo S (c)<sub>7</sub>. Viyolonsel ve kontrbas

**79-80:**

Rodrigo, Sanz'ın I.Konusu S (a) yı, 5'li yukarıdan I.ve II.Kemanlara vermiştir (Şekil 3.22).

Şekil 3.22. Rodrigo S (a)<sup>5</sup>. I. ve II.Kemanlar.

**83-85:**

Sanz'ın, II. Konu benzeri S (b')'nün birinci motifinden ve farklı tonlarda, gitar için yazılmış üç motif gözlemlenmiştir. (83<sub>2</sub>)'den başlayan ve üst partiyi taklit eden bir bas partisi yazılmıştır (Şekil 3.23).

Şekil 3.23. Rodrigo, S (b1')<sup>I</sup>, S (b1')<sup>II</sup> ve S (b1')<sup>III</sup>. Gitar

**86-88:**

S (b1') ve S (b2') motiflerindenden, farklı tonlarda, flüt, obua ve gitar için yazılmış bir diğer üç motif, aynı anda yer almaktadır. (86<sub>2</sub>)'den başlayan gitar partisinde, dörtlü aşağıdan yazılmış bir diğer parti dikkati çekmektedir (Şekil 3.24).

Şekil 3.24. S (b2')<sup>IV</sup>, S (b1')<sup>V</sup> ve S (b1')<sup>VI</sup>. Flüt ve obua. S (b2')<sup>I</sup>, S (b2')<sup>II</sup> ve S (b2')<sup>III</sup>. Gitar.



**89-90:**

S (b1')'den türetilen farklı tonda başka bir motif ve S (a) cümlesi 7'li yukarıdan üst üste gelmiştir. Ancak kontrpuan yazı gereği S (b1')<sup>VII</sup>, S (a)<sup>7</sup>'nin motifi gibi gözükmemektedir (Şekil 3.25).

Şekil 3.25. S (b1')<sup>VII</sup>. Pikolo ve flüt. S (a)<sup>7</sup>. I. ve II Keman.

**91-92:**

S (b') cümlesi 7'li yukarıdan ve daha önce yer alan S (b1')<sup>I</sup> motifi, gitar ve trompet tarafından üst üste seslendirilmektedir (Şekil 3.26).

Şekil 3.26. S (b')<sup>7</sup>. Gitar. S (b1')<sup>I</sup>. Trompet

**94-95:**

Daha önce kullanılmış olan  $S(b1')^{III}$  ve  $S(b1')^V$  motifleriyle,  $S(a)$  cümlesinden oluşan üç parti üst üste getirilmiştir. (81-82)'den bu yana kullanılmayan  $S(a)$ 'nın, yeniden ortaya çıkışı dikkat çekicidir (Şekil 3.27).

Şekil 3.27.  $S(b1')^V$ . Flüt ve obua.  $S(b1')^{III} + S(b1')^V$ . Trompet.  $S(a)$ . I. ve II. Keman

**98:**

$S(b1')^V$  ve  $S(b1')^{III}$  motifleri ile, Rodrigo'nun  $S(b1')^{III}$  motifinden gitar için ürettiği varyasyon:  $R(b1'.var)^{III}$ . beşli parti olarak aynı anda seslendirilmektedir (Şekil 3.28). Bu yapı, (103). ölçüye dek, diyatonik bir yükselişle korunur. Değişik tonlardaki motifleri, farklı enstrümanlar üstlenirken, gitarın bu motiflerin varyasyonlarına katıldığı görülür. (103 ve 104). ölçülerde gitarın görevi değişmezken, viyolonsel ve kontrbas haricinde tüm enstrümanlar, motifleri seslendirmektedir.

Şekil 3.28.  $S(b1')^V$ . Fagot ve viyola.  $S(b1')^{III}$ . I. ve II. Keman.  $S(b1'.var)^{III}$ . Gitar.

**105-107:**

Sanz'ın, Re minör bitiriş akoruna karşılık, tüm orkestra ve gitarın katılımı ile, eser Re majör tonunda sonuçlanır.

“Riccercare” bölümünde ön plana çıkanlar:

Sanz'ın iki değişik konusunun motiflerinden oluşturduğu yeni konu (Bkz. Şekil. 3.19), (76-78) ve (79-80) arası kullanılan Sanz cümlelerinin modülasyonları, (98-104) arası, yalnızca farklı tondaki motiflerin ve gitara yazılan motif varyasyonlarının üst üste yer almasıdır. Ayrıca bir diğer önemli husus ise, Sanz'ın basit kontrpantal yazısının, Rodrigo orkestrasyonu ile kompleks bir yapıya dönüştüğüdür.

Sanz ve Rodrigo'nun cümle analizlerinin formül olarak karşılaştırılması aşağıdaki sonuçları vermektedir:

SANZ					
“Fuga 1 <sup>a</sup> primer tono al ayre espanol”					
S (a)	S (b)	S (a)	S (b)	S (b1)	S (a)
S (b')	S (c)	S (c1) <sub>4</sub>	S (a1) <sub>4</sub>	S (a)	S (b2 + b2)
S (a1 + a2-)	S (a1 + a2-)	S (a1)			
RODRIGO					
“Ricercare”					
S (a)	S (b1' + b2)	S (a)	S (b1' + b2)	S (a)	S (b1' + b2)
S (a)	S (c) <sub>7</sub>	S (a) <sup>5</sup>	S (a)	S (b1') <sup>I</sup>	S (b1') <sup>II</sup>
S (b1') <sup>III</sup>	$\frac{S(b1')^{IV}}{S(b2')^I}$	$\frac{S(b1')^V}{S(b2')^{II}}$	$\frac{S(b1')^{VI}}{S(b2')^{III}}$	$\frac{S(b1')^{VII}}{S(a)^7}$	$\frac{S(b1')^I}{S(b')^7}$
$\frac{S(b1')^{VII}}{S(b1')^{VIII}}$	$\frac{S(b1')^V}{S(b1')^{III} + S(b1')^V} + S(a)$	$\frac{S(b')}{S(b1')^{VIII}}$	$\frac{S(b1')^V}{S(b1')^{III}} R(b1'.var)^{III}$	$\frac{S(b1')^{IX}}{S(b1')^{IV}} R(b1'.var)^{IV}$	$\frac{S(b1')^X}{S(b1')^V} R(b1'.var)^V$
$\frac{S(b1')^I}{S(b1')^{VI}} R(b1'.var)^{VI}$	$\frac{S(b1')^X}{S(b1')^{VIII}} R(b1'.var)^{VIII}$	$\frac{S(b1')^I}{S(b1')^{VI}} R(b1'.var)^{VI}$	$\frac{S(b1')^X}{S(b1')^{XI}} R(b1'.var)^X$		

Tablo 3.11. “Fuga 1<sup>a</sup> primer tono al ayre espanol” ve “Ricercare”, cümle analizlerinin formül olarak karşılaştırılması.

### 3.5.10. Españoletas (Gaspar Sanz) (Ek.A)

Ölçü No	Cümleler
1-8	Birinci cümle <b>S (a)</b>
9-16 <sub>3/2</sub>	İkinci cümle <b>S (b)</b>
16 <sub>3/1</sub> -24	Üçüncü cümle <b>S (c)</b>
25-32	S (a) birinci varyasyon <b>S (a.1var)</b>
33-40 <sub>1</sub>	S (b) birinci varyasyon <b>S (b.1var)</b>
40 <sub>2</sub> -48	S (c) birinci varyasyon <b>S (c.1var)</b>
49-56	S (a) ikinci varyasyon <b>S (a.2var)</b>
57-64 <sub>1</sub>	S (b) ikinci varyasyon <b>S (b.2var)</b>
64 <sub>2</sub> -72	S (c) ikinci varyasyon <b>S (c.2 var)</b>

Tablo 3.12. Sanz, Españoletas cümle analizleri.

S (a), S (b) ve S (c) ana cümleleri oluşturmakta, sonrasında bu cümlelerin varyasyonları yer almaktadır.

### 3.5.11. Espanoleta (Rodrigo) (Ek.B)

Tablo 3.13. Espanoleta cümle analizleri ve orkestrasyon

2Ölçü No	Cümleler	Pikolo	Filit	Obua	Fagot	Trompet	Gitar	I.Keman	II.Keman	Viyola	Viyolonsel	Kontrbas
1-3 <sub>1</sub>	R (a2)	R (a2) <sup>16</sup>	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	-	-	-	-	-	-
3 <sub>2</sub> -8 <sub>1</sub>	S (a1') + R (a2)	-	-	-	-	-	S (a1') <sub>8</sub> + R (a2) <sub>8</sub>	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses
8 <sub>2</sub> -12 <sub>1</sub>	S (a1') + R (b2)	-	-	-	-	-	S (a1') <sub>8</sub> + R (b2) <sub>8</sub>	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses
12 <sub>2</sub> -17 <sub>1</sub>	S (a1') + R (a2)	-	-	Ak. ses 16	-	-	S (a1') + R (a2)	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	-
17 <sub>2</sub> -21 <sub>1</sub>	S (a1') + R (b2)	-	-	-	-	-	S (a1') <sup>8</sup> + R (b2) <sup>8</sup>	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	-
21-25 <sub>1</sub>	R (cüm) <sup>11</sup> R (cüm) R (cüm.1.var) R (cüm.2.var)	-	R (cüm) <sup>11</sup> 21 <sub>2</sub> -25 <sub>1</sub>	R (cüm)	-	-	R (cüm.1.var) 21-25	R (cüm. 2.var) 21 <sub>2</sub> -24	R (cüm.2.var) 25	Ak. ses	Ak. ses	-
25 <sub>2</sub> -28 <sub>1</sub>	R (cüm-) <sup>1</sup> R (cüm-) <sup>4</sup> R (cüm- 1.var) <sup>4</sup> R (cüm- 2.var) <sup>4</sup>	-	R (cüm-) <sup>1</sup> 26-28 <sub>1</sub>	R (cüm-) <sup>1</sup> 26-28 <sub>1</sub>	-	-	R (cüm- 1.var) <sup>4</sup> 26-28 <sub>1</sub>	R (cüm-) <sup>4</sup> 25 <sub>2</sub> -28 <sub>1</sub>	R (cüm- 2.var) <sup>4</sup> 26-28 <sub>1</sub>	Ak. ses	Ak. ses	-
28 <sub>2</sub> -33 <sub>1</sub>	S (a1') + R (a2) R (a2-)	-	-	-	R (a2-) <sup>8</sup> 31 <sub>2</sub> -33 <sub>1</sub>	-	S (a1') <sub>8</sub> + R (a2) <sub>8</sub>	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses 29-33 <sub>1</sub>
33 <sub>2</sub> -35 <sub>1</sub>	S (a1')	-	-	S (a1') <sup>16</sup>	-	-	-	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses
35 <sub>2</sub> -39 <sub>1</sub>	S (a1') <sup>5</sup> + R (b2) <sup>5</sup>	-	-	-	-	-	S (a1') <sup>5</sup> + R (b2) <sup>5</sup>	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses
39-43 <sub>1</sub>	S (a1'.var) <sup>5</sup> + R (b2.var) <sup>5</sup>	-	-	-	-	-	S (a1'.var) <sup>5</sup> + R (b2.var) <sup>5</sup>	-	-	-	-	-

Tablo 3.13. Devamı

Ölçü No	Cümleler	Pikolo	Flüt	Obua	Fagot	Trompet	Gi tar	I.Keman	II.Keman	Viyola	Viyolonsel	Kontrbas
43-46 <sub>1</sub>	R (cüm.3var)	-	-	-	-	-	R (cüm.3var)	-	-	-	-	-
46 <sub>2</sub> -50 <sub>1</sub>	S (a1'') + R (b2')	-	-	-	-	-	R (b2') 48 <sub>2</sub> -50 <sub>1</sub>	S (a1'') <sup>8</sup> 46 <sub>2</sub> -48 <sub>1</sub>	S (a1'') <sup>8</sup> 46 <sub>2</sub> -48 <sub>1</sub>	Kont. eş	Ak. ses	Ak. ses
50 <sub>2</sub> -54 <sub>1</sub>	S (a1'') + R (b2')	-	S (a1'') <sup>16</sup> + R (b2') <sup>16</sup>	-	-	-	-	S (a1'') <sup>16</sup> + R (b2') <sup>16</sup>	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses
54 <sub>2</sub> -59 <sub>1</sub>	<u>S (a1') + R (a2)</u> S (a1'.1var) + R (a2.1var)	-	-	-	-	-	S (a1'.var) + R (a2.var)	S (a1') <sup>8</sup> + R (a2) <sup>8</sup>	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses
59 <sub>2</sub> -63 <sub>1</sub>	<u>S (a1') + R (b2)</u> S (a1'.1var) + R (b2.1var)	-	-	-	-	-	S (a1'.var) + R (b2.var) 54 <sub>2</sub> -59	S (a1') <sup>8</sup> + R (b2) <sup>8</sup>	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses
63 <sub>2</sub> -68 <sub>1</sub>	<u>R (a2-)</u> <u>S (a1') + R (a2)</u> S (a1'.2var) + R (a2.2var)	-	R (a2-) <sup>16</sup> 66 <sub>2</sub> -68 <sub>1</sub>	S (a1') <sup>8</sup> + R (a2) <sup>8</sup>	-	-	S (a1'.var) + R (a2.var)	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses
68 <sub>2</sub> -72 <sub>1</sub>	<u>R (b2)</u> <u>S (a1') + R (b2)</u> S (a1'.2var) + R (b2.2var)	-	R (b2) <sup>8</sup> 70-72 <sub>1</sub>	S (a1') <sup>16</sup> + R (b2) <sup>16</sup>	-	-	S (a1'.var) + R (b2.var)	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ak. eş 69-72 <sub>1</sub>	Ak. ses
72 <sub>2</sub> -76	<u>R (kon2)</u> <u>R (kon)</u>	R (kon2) <sup>16</sup> 74 <sub>2</sub> -75	R (kon) <sup>8</sup> 73 <sub>2</sub> -75	Kont. eş 73 <sub>2</sub> -75	Kont. eş 73 <sub>2</sub> -75	Kont. eş 73 <sub>2</sub> -75	R (kon) 72-73	R (kon 2) 75 <sub>2</sub> -76	Hom eş 75 <sub>2</sub> -76	Hom. eş 75 <sub>2</sub> -76	Hom. eş 76	-
76 <sub>2</sub> -77	R (kon 2')	-	-	-	-	-	R (kon 2')	-	-	-	-	-

### 3.5.12. Gözlemler

#### 3<sub>2</sub>-12<sub>1</sub>:

S (a)'nın birinci motifinin benzeri ile Rodrigo'nun, S (a)'nın ikinci motifinden türettiği motiflerden oluşan karma cümle: S (a1') + R (a2) ve aynı yöntemle oluşturulan bir diğer cümle: S (a1') + R (b2) görülmektedir (Şekil 3.29 ve 3.30).

Şekil 3.29. Sanz, S (a) ve S (b) cümleleri ve motifleri. Gitar.

Şekil 3.30. Rodrigo, S (a) ve S (b) motiflerinden türemiş karma cümleler. Gitar

S (a1') + R (a2) cümlesi, (12<sub>2</sub>-17<sub>1</sub>) ve (28<sub>2</sub>-33<sub>1</sub>)'de, S (a1') + R (b2) cümlesi ise, (17<sub>2</sub>-21<sub>1</sub>)'de tekrarlanmaktadır.

#### 21-25<sub>1</sub>:

Rodrigo'nun bu bölüm için yazdığı cümlesi: R (cüm) ve bu cümleden türeyen varyasyonların üst üste yazıldığı bu pasajda, cümlelerin armonik yürüyüş özelliği taşıdığı gözlemlenmiştir. Cümle, obuanın girişi ile başlamaktadır (Bkz.Şekil 3.31).



Şekil 3.31. R (cüm)<sup>11</sup>. Flüt. R (cüm). Obua. R (cüm..var). Gitar. R (cüm.2.var). I. ve II. Keman.

(25<sub>2</sub>-28<sub>1</sub>)’de, yukarıdakine benzer yapı ortaya çıkmaktadır. Farklı olan, Rodrigo’nun cümlesinin tamamlanmamış olarak yer almasıdır.

### 28<sub>2</sub>-43<sub>1</sub>:

(28<sub>2</sub>-33<sub>1</sub>), Gitarın bir oktav aşağıdan seslendirdiği S (a1’) + R (a2) cümlesine, fagot (31<sub>2</sub>-33<sub>1</sub>)’de, tamamlanmamış R (a2) motifiyle katılmaktadır (Şekil 3.32).

Şekil 3.32. R (a2). Gitar. R (a2-). Fagot.

(33<sub>2</sub>-35<sub>1</sub>), obua, S (a1) benzeri motif ile gitarın 5’li yukarıdan modülasyonuna hazırlık yapmakta, (35<sub>2</sub>-39<sub>1</sub>)’de gitarın seslendirdiği S (a1’) + R (a2) cümlesi, 5’li yukarıdan modülasyona uğramaktadır (Şekil 3.33).

Şekil 3.33. S (a1’). Obua. S (a1’) + R (a2)<sup>5</sup>. Gitar.

(39-43<sub>1</sub>)’de gitar modülasyona uğramış olan cümlelerin varyasyonlarını seslendirmektedir (Şekil 3.34).



Şekil 3.34. S (a1'.var)<sup>5</sup> + R (b2.var)<sup>5</sup>. Gitar.

### 43-46<sub>1</sub>:

Rodrigo’nun cümlesinden türeyen üçüncü varyasyon gitar tarafından seslendirilmektedir (Şekil 3.35).



Şekil 3.35. R (cüm.3. var). Gitar

### 54<sub>2</sub>-63<sub>1</sub>:

(54<sub>2</sub>-59<sub>1</sub>)’de, S (a1') + R (a2) cümlesi ve bundan türetilen birinci varyasyon:

S (a1'.1var) + R (a2.1var), I.Keman ve gitarın üst üste çaldığı cümleler olarak görülmektedir. (59<sub>2</sub>-63<sub>1</sub>)’de ise, aynı enstrümanlar kurguyu bozmaksızın, S (a1') + R (b2) cümlesi ve onun varyasyonu olan, S (a1'.1var) + R (b2.1var) cümlelerini seslendirmektedir (Şekil 3.36).



Şekil 3.36. S (a1'.1var) + R (a2.1var) ve S (a1'.1var) + R (b2.1var), Gitar. S (a1') + R (a2) ve S (a1') + R (b2), I.Keman.

**63<sub>2</sub>-72<sub>1</sub>:**

(54<sub>2</sub>-63<sub>1</sub>)'dekine benzer bir yapı, bazı değişikliklerle yer almaktadır. S (a1') + R (a2) ve S (a1') + R (b2) cümlelerini obua üstlenmekte, bunlardan türeyen ikinci varyasyonu: S (a1'.2var) + R (a2.2var) ve S (a1'.2var) + R (b2.2var) gitar tarafından seslendirilmektedir. Ayrıca, flütün katılımıyla, (66<sub>2</sub>-68<sub>1</sub>)'de R (a2) tamamlanmamış olarak, (70-72<sub>1</sub>)'de ise, R (b2) tam olarak bir üçüncü parti oluşturmaktadırlar (Şekil 3.37).

The image shows a musical score for three instruments: Flute, Oboe, and Guitar. The score is in 6/8 time and consists of two systems of staves. The first system covers measures 63 to 71, and the second system covers measures 72 to 74. The Flute part is in the top staff, the Oboe part is in the middle staff, and the Guitar part is in the bottom staff. The Flute part has a rest at measure 72. The Oboe part has a rest at measure 72. The Guitar part has a rest at measure 72. The score features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes.

Şekil 3.37. R (a2-) ve R (b2). Flüt. S (a1') + R (a2) ve S (a1') + R (b2). Obua. S (a1'.2var) + S (a2.2var) ve S (a1'.2var) + R (b2.2var). Gitar.

**72-76:**

Burada kontrpantal yazı gereği cümle yerine “konu” demenin daha doğru olacağı düşünülmektedir. Rodrigo’nun, “Ricerca” bölümünde kullandığı, S (a) “konu”suna (Bkz.şekil 3.14) çok benzeyen bir “konu” türettiğini söyleyebiliriz Buradaki gözlemlerimiz, Rodrigo’nun ürettiği “konu”: R (kon) ve onun ikinci motifi olan R (kon2)’nin gitar ve tüm orkestra tarafından kanonik tarzda işlenmesidir. Gitarın “konu”sunun akorlarla zenginleştirildiği görülmektedir (Şekil 3.38).

The image shows a musical score for measures 72-76. The score is in 3/8 time and includes parts for Piccolo, Flüt, Oboa, Fagot, Trompet, Gitar, I.Keman, II.Keman, Viyola, Viyolonsel, and Kontrbas. The guitar part is the most prominent, featuring a complex, rhythmic pattern of chords and single notes. The flute part plays a melodic line. The other instruments provide harmonic support.

Şekil 3.38. R (kon).Gitar ve flüt. R (kon2). Pikolo ve I.Keman

Rodrigo’nun oluşturduğu karma cümleler ve gitarın aynı anda bu cümlelerin varyasyonlarını çalması, koda bölümünde Ricerca’deki konuya gönderme yaparak oluşturduğu yeni konu ve bu konu motiflerini kanonik tarzda kullanması öne çıkan gözlemlerdir.

Sanz ve Rodrigo'nun cümle analizlerinin formül olarak karşılaştırılması aşağıdaki sonuçları vermektedir:

<b>SANZ</b> "Españoletas"					
S (a)	S (b)	S (c)	S (a.1var)	S (b.1var)	S (c.1var)

S (a.2var)	S (b.2var)	S (c.2var)
------------	------------	------------

<b>RODRIGO</b> "Españoleta"					
R (a2)	S (a1') + R (a2)	S (a1') + R (b2)	S (a1') + R (a2)	S (a1') + R (b2)	$\frac{R(\text{cüm})^{11}}{R(\text{cüm})}$ $\frac{R(\text{cüm.1var})}{R(\text{cüm.2var})}$

$\frac{R(\text{cüm-})^I}{R(\text{cüm-})^4}$ $\frac{R(\text{cüm- 1.var})^4}{R(\text{cüm- 2.var})^4}$	$\frac{S(a1') + R(a2)}{R(a2-)}$	S (a1'')	S (a1') <sup>5</sup> + R (b2) <sup>5</sup>	S (a1'.var) <sup>5</sup> + R (b2.var) <sup>5</sup>	R (cüm.3var)
--	---------------------------------	----------	--	--	--------------

S (a1''') + R (b2')	S (a1''') + R (b2')	$\frac{S(a1') + R(a2)}{S(a1'.1var) + R(a2.1var)}$	$\frac{S(a1') + R(b2)}{S(a1'.1var) + R(b2.1var)}$
---------------------	---------------------	---	---

$\frac{R(a2-)}{S(a1') + R(a2)}$ S (a1'.2var) + R (a2.2var)	$\frac{R(b2)}{S(a1') + R(b2)}$ S (a1'.2var) + R (b2.2var)	$\frac{R(kon2)}{R(kon)}$	R (kon 2')
---	--	--------------------------	------------

Tablo 3.14. "Españoletas" ve "Españoleta", cümle analizlerinin formül olarak karşılaştırılması.

### 3.5.13. La Cavalleria de Napoles con dos Clarines (Sanz) (Ek.A)

Ölçü No	Cümleler
1-3	Birinci cümle birinci motif: <b>S (a1)</b>
4-8	Birinci cümle ikinci motif: <b>S (a2)</b>
9-12	İkinci cümle birinci motif: <b>S (b1)</b>
13-17	İkinci cümle ikinci motif: <b>S (b2)</b>
18-22	<b>S (a2)</b>
23-30	Üçüncü cümle: <b>S (c)</b>
31-35	<b>S (b2)<sub>8</sub></b>
36-40	<b>S (a2)<sub>8</sub></b>

Tablo 3.15. Sanz. La Cavalleria de Napoles con dos clarines, cümle analizleri.

Cümleler eşit sayıda ölçülerden oluşmadığı için, tabloda, motiflerin ölçülere göre dağılımı gösterilmiştir. S (a) cümlesinde (Şekil 3.39), ölçü tekrarıyla cümle genişletilmesi<sup>24</sup> yapılmıştır. S (c) cümlesi, genişletilme dahil, S (a) cümlesinin 6'lı üstten gelişidir.

Gitar

S (a1) S (a2)

Şekil 3.39. Sanz, genişletilmiş S (a) cümlesi. Gitar.

<sup>24</sup> Bir cümle veya cümle parçacığı tekrarlar yoluyla yada ses uzatmalarıyla geliştirilebilir. İlhan Usmanbaş, Müzikte Biçimler (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1974), s.16.

### 3.5.14. Fanfare de la Caballeria de Napoles (Rodrigo) (Ek.B)

Tablo 3.16. Rodrigo. Fanfare de la Caballeria de Napoles-Tempo de Españoleta Cümle Analizleri ve Orkestrasyon

Ölçü No	Cümleler	Pikolo	Flüt	Obua	Fagot	Trompet	Gitar	I.Keman	II.Keman	Viyola	Viyolonsel	Kontrbas
78-82	<u>S (a-)</u> S (a-)3	-	S (a-) 792-821	-	-	S (a-)3 792-821	Ped. Eş	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ped. eş	Ped. eş
83-861	<u>S (a-)</u> S (a-)3	-	S (a-) 832-861	-	-	S (a-)3 832-861	Ped. eş	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ped. eş	Ped. eş
862-871	S (b2.hüc)	-	-	-	-	-	S (b2.hüc)	-	-	-	Ped. eş	Ped. eş
872-901	<u>S (a-)</u> S (a-)3	-	S (a-)	-	-	S (a-)3	Ped. eş	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ped. eş	Ped. eş
902-911	S (b2.hüc)	-	-	-	-	-	S (b2.hüc)	-	-	-	Ped. eş	Ped. eş
912-921	S (b2.hüc)	-	-	-	-	-	S (b2.hüc)	-	-	-	Ped. eş	Ped. eş
922-941	S (b1)	-	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	S (b1) <sup>8</sup>	-	-	-	-	Ped. eş	Ped. eş
942-951	S (b2.hüc)	-	-	-	-	-	S (b2.hüc)	-	-	-	Ped. eş	Ped. eş
952-961	S (b2.hüc)	-	-	-	-	-	S (b2.hüc)	-	-	-	Ped. eş	Ped. eş
962-97	S (b2.hüc)	-	-	-	-	-	S (b2.hüc)	-	-	-	Ped. eş	Ped. eş
972-1001	<u>S (a-)</u> S (a-)3	-	S (a-)	-	Ak. ses	S (a-)3	Ped. eş	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ped. eş	Ped. eş
1002-1031	S (b2-) + S (a2-)	-	-	-	-	-	S (b2-) + S (a2-)	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ped. eş	Ped. eş
1032-1051	S (b1)	-	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	S (b1) <sup>8</sup>	-	-	-	-	Ped. eş	Ped. eş

Tablo 3.16. Devamı

Ölçü No	Cümleler	Pikolo	Flüt	Obua	Fagot	Trompet	Gitar	I.Keman	II.Keman	Viyola	Viyolonsel	Kontrbas
105 <sub>2</sub> -106	<b>S (b2.hüc)</b>	-	Ak. ses 106	-	-	Ak. ses 106	<b>S (b2.hüc)</b>	-	-	-	Ped. eş.	Ped. eş.
107-109 <sub>1</sub>	<b>S (a-)</b> <b>S (a-)<sub>3</sub></b>	-	<b>S (a-)</b>	-	-	<b>S (a-)<sub>3</sub></b>	Ped. eş.	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ped. eş.	Ped. eş.
109 <sub>2</sub> -110 <sub>1</sub>	<b>S (a2-)</b>	-	-	-	-	-	<b>S (a2)<sup>8</sup></b>	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ped. eş.	Ped. eş.
110 <sub>2</sub> -114 <sub>1</sub>	<b>S (c)</b> <b>S (c'.var)<sup>6</sup></b>	<b>S (c)<sup>16</sup></b>	<b>S (c'.var)<sup>6</sup></b>	Ped. eş.	Ak. ses	Ped. eş.	-	-	-	-	-	-
114 <sub>2</sub> -115	-	-	-	-	Ped. eş. 115	Ped. eş. 114	Akor sesi 114	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	-
116-118	<b>S (c2)</b> <b>S (c2)<sub>3</sub></b>	-	-	-	Ped.eş.	-	-	<b>S (c2)</b>	<b>S (c2)<sub>3</sub></b>	Eşlik	Ak. ses	-
118 <sub>2</sub> -121 <sub>1</sub>	<b>S (a-)</b> <b>S (a-)<sub>3</sub></b>	-	<b>S (a-)</b>	Ak. ses	Ak. ses	<b>S (a-)<sub>3</sub></b>	Ped. eş.	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ped. eş.	Ped. eş.
121 <sub>2</sub> -123	<b>S (b2.hüc)<sub>3</sub></b>	-	-	-	-	-	<b>S (b2.hüc)<sub>3</sub></b>	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ped. eş.	Ped. eş.
123 <sub>2</sub> -126 <sub>1</sub>	<b>S (a-)</b> <b>S (a-)<sub>3</sub></b>	-	<b>S (a-)</b>	-	Ak. ses	<b>S (a-)<sub>3</sub></b>	Ped. eş.	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ped. eş.	Ped. eş.
126 <sub>2</sub> -128 <sub>1</sub>	<b>S (b1)</b>	-	-	-	-	-	<b>S (b1)</b>	-	-	-	Ped. eş.	Ped. eş.
128 <sub>2</sub> -130 <sub>1</sub>	<b>S (b1)</b>	-	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	<b>S (b1)<sup>8</sup></b>	-	-	-	-	Ped. eş.	Ped. eş.
130 <sub>2</sub> -131 <sub>1</sub>	<b>S (b2.hüc)</b>	-	-	-	-	-	<b>S (b2.hüc)</b>	-	-	-	Ped. eş.	Ped. eş.
131 <sub>2</sub> -135 <sub>1</sub>	<b>S (b2-)</b> + <b>S (a2)</b> <b>S (b2-)<sub>3</sub></b> + <b>S (a2)<sub>3</sub></b>	-	<b>S (b2) + S (a2)</b>	-	-	<b>S (b2)<sub>3</sub> + S (a2)<sub>3</sub></b>	-	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ped. eş.	Ped. eş.
135-140 <sub>1</sub>	<b>S (a2')</b>	-	Eş. 137	-	-	<b>S (a2')</b> 137	Ped. eş. 138-140 <sub>1</sub>	<b>S (a2')</b> 135-136	Eş. 135-136	-	-	-



Tablo 3.13. Devamı. (Tempo de Española / Española'ya dönüş)

Ölçü No	Cümleler	Pikolo	Flüt	Obua	Fagot	Trompet	Gitar	I.Keman	II.Keman	Viyola	Viyolonsel	Kontrbas
140 <sub>2</sub> -145 <sub>1</sub>	$S (a1')^4 + R (a2)^4$	-	-	-	-	-	$S (a1')^4 + R (a2)^4$	-	-	-	-	-
145 <sub>2</sub> -149 <sub>1</sub>	$S (a1')_5 + R (b2)_5$	-	-	-	-	-	$S (a1')_5 + R (b2)_5$	-	-	-	-	-
149 <sub>2</sub> -154 <sub>1</sub>	$\frac{S (a1')^{18} + R (a2)^{18}}{S (a1')^{11} + R (a2)^{11}}$	-	$S (a1')^{18} + R (a2)^{18}$	$S (a1')^{11} + R (a2)^{11}$	-	-	-	$S (a1')^{11} + R (b2)^{11}$	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses
154 <sub>2</sub> -158 <sub>1</sub>	$\frac{S (a1')^{18} + R (b2)^{18}}{S (a1')^{11} + R (b2)^{11}}$	-	$S (a1')^{18} + R (a2)^{18}$	$S (a1')^{11} + R (a2)^{11}$	-	-	-	$S (a1')^{11} + R (a2)^{11}$	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	-
158-161	$\frac{R (cüm)^{10}}{R (cüm)^3}$ $R (cüm)^7$	-	$R (cüm)^{10}$	$R (cüm)^3$	Ak. ses	Ak. ses	-	$R (cüm)^7$	$R (cüm)^7$	$R (cüm)^7$	Ak. ses	-
161 <sub>2</sub> -164	$\frac{R (cüm.var)^7}{R (cüm.var)_5}$ $R (cüm)^7$	$R (cüm.var)^7$ 162-164	$R (cüm.var)^7$ 162-164	-	Ak. Ses 161	-	$R (cüm.var)_5$	$R (cüm)^7$ 162-164	Ak. ses 162-164	Kont eş	Ak. ses	-
164 <sub>2</sub> -169 <sub>1</sub>	$S (a1') + R (a2)$	-	-	-	$S (a1')$ 164 <sub>2</sub> -166	-	$R (a2)_8$ 166 <sub>2</sub> -169 <sub>1</sub>	-	-	-	-	-
169 <sub>2</sub> -173 <sub>1</sub>	$S (a1') + R (b2)$	-	-	$S (a1')^8$ 169 <sub>2</sub> -171 <sub>1</sub>	-	-	$R (b2)^8$ 171-173 <sub>1</sub>	-	-	-	-	-
173-176	$R (kon)$	-	-	-	-	-	$R (kon)$ 174 <sub>2</sub> -176	$R (kon)$ 173-174	Kont eş	Kont eş	Kont eş	-
176 <sub>2</sub> -181	$R (kon2)$	-	-	-	-	-	-	-	-	$R (kon2)$ 176 <sub>2</sub> -177	Kont eş	$R (kon2)$ 177 <sub>2</sub> -178
182-186	-	Ak. ses 182-183	Ak. ses 182-183	Ak. ses 182-183	Ak. ses 182-183	-	Arp. 183 Ak. ses. 184-186	Ak. ses 182-183	Ak. ses 182-183	Ak. ses 182-183	Ak. ses 182-183	Ak. ses 182-183

### 3.5.15. Gözlemler

**78-79:**

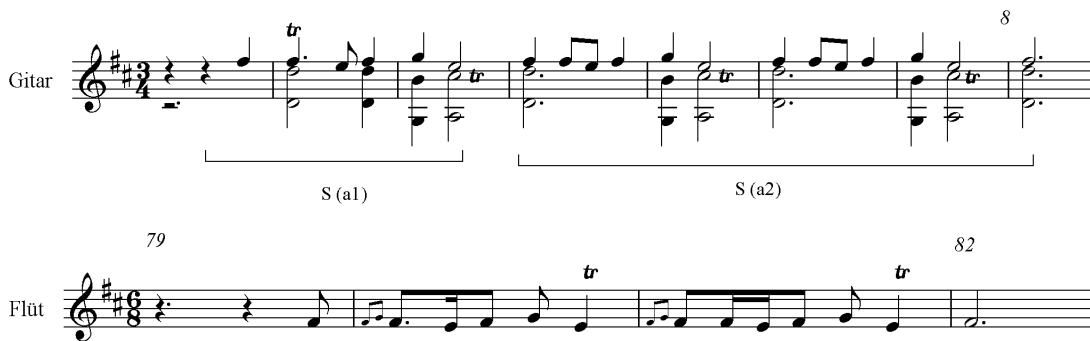
Eserin ilk iki ölçüsünde, gitarın seslendirdiği ritmik motif yer almaktadır. Bu motifte dikkat çeken özellik, süsleme (çarpma) notalarının esas nota ile aynı anda çalınmasıdır (Şekil 3.40). Disonans bir etki yaratan bu durum, barok müzikte “acciaccatura”<sup>25</sup> olarak adlandırılan bir çalış stildir.



Şekil 3.40. Gitarın “acciaccatura” stilindeki ritmik motifi.

**79<sub>2</sub>-82:**

Rodrigo'nun, ölçü tekrarı ile genişletilmiş S (a) cümlesini, genişletme olmaksızın ele aldığı görülmektedir (Şekil 3.41). Bu yüzden kısaltmayı S (a-) olarak kullanmayı uygun gördük. Flüt, S (a-) ve trompet 3'lü aşağıdan S (a-)<sub>3</sub> seslendirirken, gitar ritmik motife devam etmekte, Viyolonsel ve kontrbas ise, Re notası üzerinde, gitarla aynı ritmik eşliği paylaşmaktadır (Bkz. Şekil 3.42).



Şekil 3.41. Üstte, Sanz'ın genişletilmiş S (a) cümlesi. Gitar. Altta, Rodrigo'nun S (a-) cümlesi. Flüt.

<sup>25</sup> Acciaccatura (İt.) Çarpma. Telli ve klavyeli çalgılarda 1) Bir akorun notalarını çabuk bir arpejle, hızla duyurarak çalış. 2) Kısa aksanlı bir çarpma, asıl notayı yukarıdaki süs notasıyla birlikte tek vuruşta çalış. İrkin Aktüze, Ansiklopedik Müzik Sözlüğü (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2003), s. 3.

Şekil 3.42. S (a-). Flüt. S (a-)<sub>3</sub>. Trompet. Ritmik eşlik. Gitar, Viyolonsel ve Kontrbas.

Bu yapı, (83-86<sub>1</sub>), (87<sub>2</sub>-90<sub>1</sub>), (97<sub>2</sub>-100<sub>1</sub>), (107-109<sub>1</sub>), (118<sub>2</sub>-121<sub>1</sub>) ve (123<sub>2</sub>-126<sub>1</sub>) ölçülerinde tekrarlanmaktadır.

### 86<sub>2</sub>-87<sub>1</sub>:

Rodrigo, Sanz'ın (b) cümlesinin ikinci motifinden küçük bir parça kullanmış-biz bunu, "hücre" olarak adlandırmayı uygun görüp, S (b2.hüc) şeklinde kısalttık-ve farklı bir şekilde armonilemiştir. Sanz'ın La majör akoruna karşılık, Rodrigo İlk ölçüde "Fransız Altılısı"<sup>26</sup> akoru kullanmış ve çözümünü La majöre yapmıştır (Şekil 3.43).

Şekil 3.43. Üstte, Sanz. S (b). Altta, Rodrigo. S (b2.hüc) Fransız altılısı akoru ve La majöre çözümü. Gitar.

Rodrigo, ikinci motiftten aldığı bu hücreyi, (90<sub>2</sub>-92<sub>1</sub>), (94<sub>2</sub>-97), (105<sub>2</sub>-106), ve (130<sub>2</sub>-131<sub>1</sub>)'de tekrarlamıştır. (121<sub>2</sub>-123)'de ise 3'lü aşağıdan yazdığı gözlemlenmiştir.

<sup>26</sup> Artık altılı akoru; en pes ve en tiz notaları arasında artık altılı aralığı olan akor. İrkin Aktüze, Ansiklopedik Müzik Sözlüğü (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2003), s.204.

**92<sub>2</sub>-94<sub>1</sub>:**

S (b1) motifi, trompete bir oktav yukarıdan ve solo olarak yazılmıştır (Şekil 3.44).



Şekil 3.44. S (b1)<sup>8</sup>. Trompet.

Bu motif, (103<sub>2</sub>-105<sub>1</sub>)’de, trompet, (126<sub>2</sub>-128<sub>1</sub>)’de, gitar (akorlu), (128<sub>2</sub>-130<sub>1</sub>)’de trompet, sırasıyla tekrarlanmaktadır.

**100<sub>2</sub>-103<sub>1</sub>:**

Tamamlanmamış S (b2) + S (a2) motifi farklı bir armonileme ile gitar tarafından seslendirilmektedir. (100<sub>2</sub>)’de Re majör akoruna Do<sup>#</sup>, (101<sub>1</sub>)’de IV.derece ikinci çevrim Sol majör akoruna Do<sup>#</sup> ve La<sup>#</sup>, (101<sub>2</sub>)’de La majör dominant akoruna Fa<sup>#</sup> notaları eklenmiştir (Şekil 3.45). Süsleme (çarpma) notaları olan bu notalar, arpejlenmiş akorların içerisinde yer almakta ve daha önce söz ettiğimiz “acciaccatura” çalış stiline uyum göstermektedirler. Rodrigo’nun süsleme (çarpma) notaları esas notalarla beraber kullanması, hem gerilimi arttırmak, hem de armonik bir renk elde etmek istediğini düşündürmektedir.



Şekil 3.45. S (b2-) + S (a2-). Gitar.

**109<sub>2</sub>-110<sub>1</sub>:**

Gitarın seslendirdiği S (a2) motifinin, sondan eksik bırakıldığı görülmektedir. Armonik yapısı, (100<sub>2</sub>-103<sub>1</sub>)’deki gibidir (Şekil 3.46).



Şekil 3.46. S (a2-). Gitar.

**110<sub>2</sub>-114<sub>1</sub>:**

Sanz'ın (c) cümlesinin tamamı ve 3'lü aşağıdan varyasyonu, pikolo ve flüt tarafından aynı anda seslendirilmektedir (Şekil 3.47). Eserin başından bu yana devam eden, viyolonsel ve kontrbasın pedal eşliğini, (110-114)'de obua ve trompet, (115-118)'de ise fagot üstlenmektedir (Bkz. Şekil 3.48).

The musical score for measures 110-114 is written in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). It features four staves: Piccolo, Flute, Oboe, and Trumpet. The Piccolo and Flute parts play a melodic line with eighth notes and rests, while the Oboe and Trumpet parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score is marked with measure numbers 110 and 114.

Şekil 3.47. S (c)<sup>16</sup>. Pikolo. S (c.var)<sup>3</sup>. Flüt. Pedal eşlik. Obua ve trompet.

**115-118:**

(116-118), S (c)'nin ikinci motifini I.Keman, aynı motifi 3'lü aşağıdan II.Keman çalmaktadır. (115-118)'de ise fagotun pedal eşliği yer almaktadır (Şekil 3.48).

The musical score for measures 115-118 is written in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). It features three staves: Bassoon, Violin I, and Violin II. The Bassoon part plays a melodic line with eighth notes and rests, while the Violin I and Violin II parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score is marked with measure numbers 115 and 118.

Şekil 3.48. S (c<sub>2</sub>). I.Keman. S (c<sub>2</sub>)<sub>3</sub>. II.Keman ve pedal eşlik. Fagot.

**130<sub>2</sub>-135<sub>1</sub>:**

Giriş eksik olan S (b2)'yi, flüt ve 3'lü aşağıdan trompet seslendirmektedir. (130-131<sub>1</sub>)'de, gitarın S (b2.hüc) katılımıyla, eksik olan S (b2) tamamlanmaktadır (Şekil 3.49).

Şekil 3.49. S (b2-). Fflüt. S (b2-)<sub>3</sub>. Trompet. S (b2) motifini tamamlayan S (b2.hüc). Gitar.

**135<sub>2</sub>-140<sub>1</sub>:**

S (a2) benzeri: S (a2') motifini, I.Kemanlar başlatmakta, (137-138<sub>2</sub>)'de trompetin katılımı ile motif tamamlanmaktadır.(138-140)'da ise, gitarın ritmik motifi ile eserin "Españoleta"ya geri döndüğü görülmektedir (Şekil.3.50).

Şekil 3.50. S (a2'). I.Keman + trompet ve gitarın ritmik motifi

Bu bölümde ön plana çıkanlar: Oldukça sade bir kurgu yapılmıştır. S (a) ve S (b)'nin tamamlanmamış motifleri sıklıkla kullanılmış, gitar ve orkestraya paylaştırılmıştır. Kontrbas ve viyolonsel in sürekli Re notası üzerindeki pedal eşlikleri dikkat çekicidir. Gitar da zaman zaman aynı ritimde pedal eşliği yapmaktadır. S (c) eser içinde bir kez ve eksiksiz olarak yer almıştır. Bölüm sonunda tekrardan Espanoletaya dönüş, Barok süitlerdeki dönüşlü Menuet I-II-I ya da Gavotte I-II-I izlenimi yaratmaktadır.

### Espanoleta'ya Dönüş (Tempo de Espanoleta)

#### 140<sub>2</sub>-145<sub>1</sub>:

Buradan itibaren eser “Espanoleta”ya geri dönmektedir. Gitarın solo olarak seslendirdiği S (a1') + R (a2) cümlesi, 4'lü yukarıdan modülasyona uğramış ve Re minör tonuna geçilmiştir (Şekil 3.51).

**Tempo de Espanoleta**

140 145

Gitar

Şekil 3.51. S (a1')<sup>4</sup> + R (a2)<sup>4</sup>. Gitar.

(145<sub>2</sub>-149<sub>1</sub>)'de, gitar S (a1')<sup>4</sup> + R (b2)<sup>4</sup> cümlesini bir oktav aşağıdan seslendirmekte, tüm bu yapı (149<sub>1</sub>-158<sub>2</sub>) arasında, flüt, obua ve I. Kemanın üst üste çalışıyla yinelenmektedir.

#### 158-161:

Espanoleta'nın ilk gelişindeki R (cüm) (Bkz.Şekil 3.31), farklı tonlarda tekrar karşımıza çıkmaktadır. Flüt 10'lu, obua 3'lü, I. ve II.Keman ve viyola 7'li yukarıdan, cümleyi seslendirmektedir (Şekil 3.52).

158 161

Flüt

Obua

I.Keman

II.Keman

Viyola

Şekil 3.52. R (cüm)<sup>10</sup>. Flüt. R (cüm)<sup>3</sup>. Obua. R (cüm)<sup>7</sup>. I.ve II. Keman ,viyola.

**161<sub>2</sub>-164:**

I.Keman, R (cüm)<sup>7</sup>'yi ritmik değişiklikle tekrarlarlarken, pikolo ve flüt, bu cümlelerin, gitar ise 5'li aşağıdan R (cüm)'ün varyasyonunu üstlenmektedir. Üst üste gelen bu yapıda, girişler: Gitar-I.Keman-Flüt-Pikolo sırasıyla yapılmaktadır (Şekil 3.53).

Şekil 3.53. S (cüm.var)<sub>5</sub>. Gitar. S (cüm)<sup>7</sup>. I.Keman. S (cüm.var)<sup>7</sup>. Flüt ve pikolo.

(164-165)'te Dominant-Tonik bağlantısı ile, La minör tonuna geri dönülmektedir.

**164<sub>2</sub>-169<sub>1</sub>):**

S (a1') + R (a2) cümlesi, en baştaki La minör tonundadır. Fagot ve gitar cümle motiflerini paylaşmaktadır. Bu paylaşım, Fagot :S (a1'), gitar: R (a2) şeklindedir (Şekil 3.54).

Şekil 3.54. La minör tonunda S (a1') + R (a2) cümlesi. Fagot+gitar.

**169<sub>2</sub>-173<sub>1</sub>:**

S (a1') + R (b2) cümlesi, S (a1') obua ve R (b2) gitar, paylaşımı ile yer almaktadır.

**173-181:**

“Españoleta”nın ilk gelişinde yer alan R (kon) ve ikinci motifi, R (kon2) (Bkz.Şekil.3.38), tekrar ortaya çıkmakta, I.Keman, gitar, viyola, viyolonsel ve kontrbas tarafından kontrpental tarzda işlenmektedir.



**182-186:**

Bir coda niteliği taşıyan bu pasaj, arpejlenmiş La minör akorunun, gitar ve orkestra tarafından seslendirilmesi ile bölümü sonlandırmaktadır.

“Españoleta”ya dönüş bölümünde öne çıkan gözlemler:

Bölümün, 4’lü yukarıdan modülasyona uğrayarak Re minör tonunda başlaması, (164<sub>2</sub>)’den sonra La minöre dönmesi ve (164<sub>2</sub>-173<sub>1</sub>) arasındaki cümle motiflerinin, farklı enstrümanlara verilmesidir.

Rodrigo ve Sanz’ın cümle analizlerinin formül olarak karşılaştırılması, aşağıdaki sonuçları vermektedir:

SANZ						
“La Cavalleria de Napoles con dos Clarines						
S (a1)	S (a2)	S (b1)	S (b2)	S (a2)	S (c)	
S (b2) <sub>8</sub>		S (a2) <sub>8</sub>				
RODRIGO						
“Fanfare de la Caballeria de Napoles”						
Tempo de Espanoleta						
$\frac{S(a-)}{S(a-)_3}$	$\frac{S(a-)}{S(a-)_3}$	S (b2.hüc)	$\frac{S(a-)}{S(a-)_3}$	S (b2.hüc)	S (b2.hüc)	
S (b1)	S (b2.hüc)	S (b2.hüc)	S (b2.hüc)	$\frac{S(a-)}{S(a-)_3}$	S (b2-) + S (a2-)	
S (b1)	S (b2.hüc)	$\frac{S(a-)}{S(a-)_3}$	S (a2-)	$\frac{S(c)}{S(c'.var)^6}$	$\frac{S(c2)}{S(c2)_3}$	
$\frac{S(a-)}{S(a-)_3}$	S (b2.hüc) <sub>3</sub>	$\frac{S(a-)}{S(a-)_3}$	S (b1)	S (b1)	S (b2.hüc)	
$\frac{S(b2-) + S(a2)}{S(b2-)_3 + S(a2)_3}$	S (a2')	S (a1') <sup>4</sup> + R (a2) <sup>4</sup>	S (a1') <sub>5</sub> + R (b2) <sub>5</sub>	$\frac{S(a1')^{18} + R(a2)^{18}}{S(a1')^{11} + R(a2)^{11}}$		
$\frac{S(a1')^{18} + R(b2)^{18}}{S(a1')^{11} + R(b2)^{11}}$	$\frac{R(cüm)^{10}}{R(cüm)^3}$ $\frac{R(cüm)^3}{R(cüm)^7}$	$\frac{R(cüm.var)^7}{R(cüm.var)_5}$ $\frac{R(cüm)^7}{R(cüm)^7}$	S (a1') + R (a2)	S (a1') + R (b2)	R (kon)	R (kon2)

Tablo. 3.17. “La Cavalleria de Napoles con dos Clarines” ve “Fanfare de la Caballeria de Napoles – Tempo de Espanoleta” cümle analizlerinin formül olarak karşılaştırılması.

**3.5.16 Las Hachas. Gaspar Sanz (Ek.A)**

<b>Ölçü No</b>	<b>Cümleler</b>
1-8	Birinci cümle: <b>S (a)</b>
9-16	İkinci cümle: <b>S (b)</b>

Tablo 3.18. Sanz, Las Hachas cümle analizleri

Tabloda görüldüğü üzere, form olarak çok basit bir yapıya sahip olan bu eser iki cümleden oluşmaktadır: S (a) ve S (b).

**3.5.17. Danza de las Hachas (Rodrigo) (Ek.B)**

Tablo 3.19. Danza de las Hachas, cümle analizleri ve orkestrasyon.

Ölçü No	Cümleler	Pikolo	Flüt	Obua	Fagot	Trompet	Gitar	I.Keman	II.Keman	Viyola	Viyolonsel	Kontrbas
1-8	S (a)	-	-	-	-	-	Ak. eş	S (a) <sup>8</sup>	S (a) <sup>8</sup>	S (a)	Ak. eş	Ak. ses
9-16	S (a)	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	S (a) <sup>8</sup>	-	-	-	-	-	-
17-24	S (b1') + S (b2)	-	-	-	-	-	S (b1') + S (b2)	-	-	-	-	-
25-32	S (b1') + S (b2)	S (b1') <sup>16</sup> + S (b2) <sup>16</sup>	S (b1') <sup>8</sup> + S (b2) <sup>8</sup>	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	-	-	-	-	-	-
33-40	S (a)	-	-	-	-	-	Ak. eş	S (a) <sup>8</sup>	S (a) <sup>8</sup>	S (a)	Ak. eş	Ak. ses
41-48	S (a)	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	S (a) <sup>8</sup>	-	-	-	-	-	-
49-56	S (b)	-	-	-	-	-	S (b)	-	-	-	-	-
57-64	S (b)	S (b) <sup>16</sup>	Ak. ses	S (b) <sup>8</sup>	Ak. ses	Ak. ses	-	-	-	-	-	-
65-72	S (a)	-	-	-	-	-	S (a)	-	-	-	-	-
73-80	S (a)	-	-	-	-	-	-	Ak. eş	Ak. eş	S (a)	S (a) <sub>8</sub>	S (a) <sub>16</sub>
81-88	S (b) <sup>5</sup>	-	-	-	-	-	S (b) <sup>5</sup>	-	-	-	-	-
89-96	S (b) <sup>5</sup>	S (b) <sup>5</sup>	S (b) <sup>5</sup>	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	-	-	-	-	-	-
97-104	S (a)	-	-	-	-	-	Ak. eş	S (a) <sup>8</sup>	S (a) <sup>8</sup>	S (a)	Ak. eş	Ak. ses
105-112	S (a1') + S (a1')	-	-	-	-	-	S (a1') + S (a1')	-	-	-	-	-
113-120	S (a)	S (a) <sup>24</sup>	S (a) <sup>16</sup>	S (a) <sup>8</sup>	S (a)	S (a) <sup>8</sup>	Ak. eş	S (a) <sup>8</sup>	S (a) <sup>8</sup>	S (a)	Ak. eş	Ak. ses

### 3.5.18. Gözlemler

Rodrigo, Sanz'ın iki cümleden oluşan basit yapısını korumuş ve küçük değişikliklerle, cümleleri bütün olarak kullanmıştır. S (a) cümlesinde (Şekil 3.55) göze çarpan değişiklikler, aynı ezginin ritmik yapısındaki farklılık ve süsleme notalarının eklenmiş olmasıdır (Şekil 3.56).



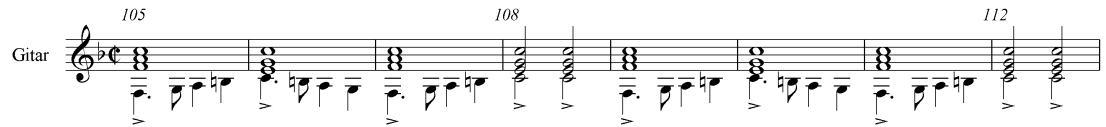
Şekil 3.55. Sanz'ın (a) cümlesi: S (a). Gitar



Şekil 3.56. Rodrigo S (a) cümlesi. Ritmik değişiklik ve süslemeler. I.Keman

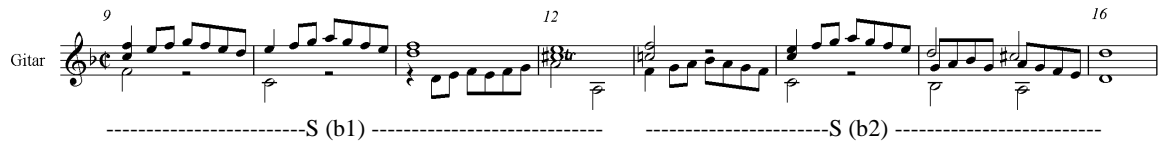
S (a) cümlesi: (1-8), (33-40), (97-104)'te, I. ve II. Keman, viyola, viyolonsel; (9-16), (41-48)'de solo trompet; (65-72)'de solo gitar; (73-80)'de, viyola, viyolonsel ve kontrbas; (113-120)'de tüm nefesliler ve yaylılar tarafından seslendirilmektedir.

S (a)'nın birinci motif benzeri, S (a1') motifinin iki kez tekrarından oluşan cümlelerin, (105-112)'de solo gitara yazıldığı görülmektedir. Armonik değişiklik, S (a1)'de La majöre çözülürken, S (a1')'de Do majöre çözülmeştir (Şekil 3.57).



Şekil 3.57. S (a1') + S (a1'). Gitar.

Rodrigo, Sanz'ın (b) cümlesini (Şekil 3.58), iki farklı şekilde ele almıştır. İlkinde (17-24), S (b1) motifinin ilk ölçüsü yerine, S (b2) motifinin ilk ölçüsünü kullanarak-ritmik ve armonik yapı değişmeden-S (b1') + S (b2) şeklinde bir cümle (Şekil 3.59) oluşturmuş, ikincisinde (49-56), orijinal cümle S (b)'yi kullanmıştır. Ancak, S (b)'nin birinci motifinde armonik bir değişikliğe gidildiği görülmektedir. Motifin giriş ölçüsündeki (49), birinci zaman akoru, Fa majör yerine Re minör, ikinci ölçüsündeki (50), Do majör yerine de La majör akoru tercih edilmiştir (Şekil 3.60). Her iki cümlede de, anlamı bozmayan ritmik değişiklikler göze çarpmaktadır.



Şekil 3.58. Sanz'ın (b) cümlesi: S (b). Gitar.



Şekil 3.59. Rodrigo, S (b1') + S (b2) cümlesi. Gitar.



Şekil 3.60. Rodrigo. S (b) cümlesi. Gitar.

Orijinalindeki basit ve sade yapıya bağlı kalınmış ve cümleler solo gitar, solo trompet, nefesliler ve yaylılar olmak üzere sırasıyla paylaştırılmıştır. En dikkat çeken husus, cümlelerin ardı ardına getirilmesi ve hiçbir zaman üst üste gelmemesidir. Gitar orkestranın çaldığı pasajlarda akorlarla destek vererek yapıyı zenginleştirmiştir. (113-120) bitiriş cümlesi olarak, S (a)'nın tüm orkestra ile çalınması da güçlü bir etki yaratmıştır.

Rodrigo ve Sanz'ın cümle analizlerinin formül olarak karşılaştırılması aşağıdaki sonuçları vermektedir:

<b>SANZ</b> "Las Hachas"	
<b>S (a)</b>	<b>S (b)</b>

<b>RODRIGO</b> "Danza de Las Hachas"							
<b>S (a)</b>	<b>S (a)</b>	<b>S (b1') + S (b2)</b>	<b>S (b1') + S (b2)</b>	<b>S (a)</b>	<b>S (a)</b>	<b>S (b)</b>	
<b>S (b)</b>	<b>S (a)</b>	<b>S (a)</b>	<b>S (b)<sup>5</sup></b>	<b>S (b)<sup>5</sup></b>	<b>S (a)</b>	<b>S (a1') + S (a1')</b>	<b>S (a)</b>

Tablo 3.20. "Las Hachas" ve "Danza de Las Hachas" cümle analizlerinin formül olarak karşılaştırılması

### 3.5.19. Canarios (Sanz) (Ek.A)

Ölçü No	Cümleler	
0-4 <sub>1</sub>	Birinci cümle	S (a)
4 <sub>2</sub> -8 <sub>1</sub>	İkinci cümle	S (b)
8 <sub>2</sub> -12 <sub>1</sub>	Üçüncü cümle	S (c)
12 <sub>2</sub> -16 <sub>1</sub>	Dördüncü cümle	S (d)
16 <sub>2</sub> -20 <sub>1</sub>	Beşinci cümle	S (e)
20 <sub>2</sub> -24 <sub>1</sub>	Altıncı cümle	S (f)
24 <sub>2</sub> -28 <sub>1</sub>	Yedinci cümle	S (g)
28 <sub>2</sub> -32 <sub>1</sub>	Sekizinci cümle	S (h)
32 <sub>2</sub> -36 <sub>1</sub>	Dokuzuncu cümle	S (i)
36 <sub>2</sub> -40 <sub>1</sub>	Onuncu cümle	S (j)
40 <sub>2</sub> -44 <sub>1</sub>	Onbirinci cümle	S (k)
44 <sub>2</sub> -48 <sub>1</sub>	Onikinci cümle	S (l)
48 <sub>2</sub> -52 <sub>1</sub>	Onüçüncü cümle	S (m)
52 <sub>2</sub> -56 <sub>1</sub>	Ondördüncü cümle	S (n)
56 <sub>2</sub> -60	Onbeşinci cümle	S (o)

Tablo 3.21. Sanz, Canarios cümle analizleri.

Bu cümleler içinde birbirine benzeşen cümleler bulunduğunu söylemek mümkündür:

S (c) - S (h) - S (d)

S (j) - S (k)

S (e) - S (n)

### 3.5.20. Canario. Rodrigo (Ek.B)

Tablo 3.22. Rodrigo. Canario, cümle analizleri ve orkestrasyon.

Ölçü No	Cümleler	Pikolo	Flüt	Obua	Fagot	Trompet	Gitar	I.Keman	II.Keman	Viyola	Viyolonsel	Kontrbas
0-4 <sub>1</sub>	S (a)	-	-	-	-	-	S (a)	-	-	-	-	-
4 <sub>2</sub> -8 <sub>1</sub>	S (b)	-	-	-	-	-	S (b)	-	-	-	-	-
8 <sub>2</sub> -12 <sub>1</sub>	S (a)	-	S (a) <sup>16</sup>	S (a) <sup>8</sup>	-	-	-	S (a) <sup>8</sup>	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses
12 <sub>2</sub> -16 <sub>1</sub>	S (b)	-	S (b) <sup>16</sup>	S (b) <sup>8</sup>	-	-	-	S (b) <sup>8</sup>	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses
16 <sub>2</sub> -18 <sub>1</sub>	S (b2)	-	S (b2) <sup>16</sup>	S (b2) <sup>8</sup>	-	-	-	S (b2) <sup>8</sup>	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses
18 <sub>2</sub> -20 <sub>1</sub>	S (i2)	-	S (i2) <sup>16</sup>	S (i2) <sup>8</sup>	-	-	-	S (i2) <sup>8</sup>	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses
20-22 <sub>1</sub>	S (i2) <sub>11</sub>	-	-	-	-	-	S (i2) <sub>11</sub>	Eş	Eş	Eş	-	-
22 <sub>2</sub> -24 <sub>1</sub>	S (i2) <sub>4</sub>	-	Eş 23-24 <sub>1</sub>	Eş 23-24 <sub>1</sub>	-	Eş 23-24 <sub>1</sub>	S (i2) <sub>4</sub>	Ak. ses 24 <sub>1</sub>	Ak. ses 24 <sub>1</sub>	Ak. ses 24 <sub>1</sub>	-	-
24 <sub>2</sub> -26 <sub>1</sub>	S (i2) <sup>5</sup>	-	Eş 25-26 <sub>1</sub>	Eş 25-26 <sub>1</sub>	-	Eş 25-26 <sub>1</sub>	S (i2) <sup>5</sup>	Ak. ses 26 <sub>1</sub>	Ak. ses 26 <sub>1</sub>	Ak. ses 26 <sub>1</sub>	-	-
26 <sub>2</sub> -30 <sub>1</sub>	<u>R (1.cüm)</u> R (1.cüm2)	-	Ak. ses 26-28	Ak. ses 26-28	-	Ak. ses 26-28	S (k)	Ak. ses 26-28	Ak. ses 26-28	Ak. ses 26-28	R (1.cüm2) <sub>8</sub> 29-30	R(1.cüm2) <sub>16</sub> 29-30
30 <sub>2</sub> -34 <sub>1</sub>	S (c)	-	-	-	-	-	-	S (c)	S (c)	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses
34 <sub>2</sub> -38 <sub>1</sub>	S (c)	-	-	-	-	-	S (c) <sub>16</sub>	-	-	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses



Tablo 3.22. Devamı.

Ölçü No	Cümleler	Pikolo	Flüt	Obua	Fagot	Trompet	Gitar	I.Keman	II.Keman	Viyola	Viyolonsel	Kontrbas
38 <sub>2</sub> -42 <sub>1</sub>	S (d')	-	-	-	-	-	S (d') <sup>8</sup>	-	-	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses
42 <sub>2</sub> -46 <sub>1</sub>	S (d')	-	-	-	Hom. eş	-	S (d') <sup>8</sup>	-	-	Hom. eş	Hom. eş	Hom. eş
46 <sub>2</sub> -50 <sub>1</sub>	<u>S (c)</u> <u>S (c)<sup>11</sup></u> <u>R (c.var)</u>	S (c) <sup>16</sup>	S (c) <sup>11</sup>	Hom. eş	Hom. eş	Ped. eş	R (c.var)	Ak. ses 48, 50	Ak. ses 48, 50	-	-	-
50 <sub>2</sub> -54 <sub>1</sub>	<u>S (d')</u> <u>R (d'.var)</u>	S (d') <sup>16</sup>	Hom. eş	Hom. eş	Hom. eş	Hom. eş	R (d'.var)	Ak. ses	Ak. ses	-	-	-
54 <sub>2</sub> -56 <sub>1</sub>	S (a1)	-	S (a1) <sup>16</sup>	S (a1) <sup>8</sup>	-	-	-	S (a1) <sup>8</sup>	S (a1) <sup>8</sup>	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses
56 <sub>2</sub> -60 <sub>1</sub>	S (a) <sup>5</sup>	-	-	-	-	-	S (a) <sup>5</sup>	-	-	-	-	-
60 <sub>2</sub> -64 <sub>1</sub>	S (b) <sup>5</sup>	-	-	-	-	-	S (b) <sup>5</sup>	-	-	-	-	-
64 <sub>2</sub> -68 <sub>1</sub>	S (a)	Hom. Eş 65-68 <sub>1</sub>	Hom. Eş 65-68 <sub>1</sub>	Hom. Eş 65-68 <sub>1</sub>	Hom. Eş 65-68 <sub>1</sub>	S (a) <sup>8</sup>	-	S (a) <sup>8</sup>	Ak. ses 65-68 <sub>1</sub>	Hom. Eş 65-68 <sub>1</sub>	Hom. eş	Ak. ses
68 <sub>2</sub> -72 <sub>1</sub>	S (b)	Hom. eş	Hom. eş	Eş	Hom. eş	S (b) <sup>8</sup>	-	S (b) <sup>8</sup>	Ak. ses	Hom. eş	Hom. eş	Ak. ses
72 <sub>2</sub> -76 <sub>1</sub>	R (2.cüm)	-	-	-	-	-	R (2.cüm)	-	-	-	-	-
76 <sub>2</sub> -80 <sub>1</sub>	R (2.cüm)	R (2.cüm) <sup>16</sup>	R (2.cüm) <sup>8</sup>	Ak. ses 77-80 <sub>1</sub>	Hom. Eş 77-80 <sub>1</sub>	-	-	-	-	-	-	-
80 <sub>2</sub> -84 <sub>1</sub>	R (2.cüm) <sub>5</sub>	-	-	-	-	-	R (2.cüm) <sub>5</sub>	-	-	-	-	-

Tablo 3.22. Devamı.

Ölçü No	Cümleler	Pikolo	Flüt	Obua	Fagot	Trompet	Gitar	I.Keman	II.Keman	Viyola	Viyolonsel	Kontrbas
84-87 <sub>1</sub>	<b>R (3.cüm)</b>	-	<b>R (3.cüm 1)</b> 84-85 <sub>1</sub>	<b>R (3.cüm 1)<sub>8</sub></b> 84-85 <sub>1</sub>	-	<b>R (3.cüm 2)</b> 85 <sub>1</sub> -86 <sub>1</sub>	Arp. 84-85 Ak.eş 86-87 <sub>1</sub>	Ak.ses	Ak.ses	-	Ak.ses 86-71 <sub>1</sub>	Ak.ses 86-71 <sub>1</sub>
87-90 <sub>1</sub>	<b>R (3.cüm)<sup>I</sup></b>	-	<b>R (3.cüm 1)<sup>I</sup></b> 87-88 <sub>1</sub>	<b>R (3.cüm 1)<sup>I</sup></b> 87-88 <sub>1</sub>	-	<b>R (3.cüm 2)<sup>I</sup></b> 88 <sub>1</sub> -89 <sub>1</sub>	Arp. 87 <sub>2</sub> -88 Ak.eş 89-90 <sub>1</sub>	-	-	-	Ak.ses 89-90 <sub>1</sub>	Ak.ses 89-90 <sub>1</sub>
90-92 <sub>1</sub>	<b>R (mtf) + (mtf)</b>	-	-	-	-	-	<b>R (mtf)</b> 90-90 <sub>1</sub> + <b>R (mtf)<sup>8</sup></b> 91-92 <sub>1</sub>	Ak.ses 90 <sub>2</sub> - 92 <sub>1</sub>	Ak.ses 90 <sub>2</sub> -92 <sub>1</sub>	Ak.ses 90 <sub>2</sub> -92 <sub>1</sub>	Ak.ses	-
92-94 <sub>1</sub>	<b>R (mtf)<sup>11</sup> + (mtf)<sub>4</sub></b>	-	-	-	-	-	<b>R (mtf)<sup>11</sup></b> 92-93 <sub>1</sub> + <b>R (mtf)<sub>4</sub></b> 93-94 <sub>1</sub>	Ak.ses 92 <sub>2</sub> -94 <sub>1</sub>	Ak.ses 92 <sub>2</sub> -94 <sub>1</sub>	Ak.ses 92 <sub>2</sub> -94 <sub>1</sub>	Ak.ses	-
94-97 <sub>1</sub>	<b>R (3.cüm)</b>	-	<b>R (3.cüm 1)<sup>8</sup></b> 94-95 <sub>1</sub>	<b>R (3.cüm 1)<sub>8</sub></b> 94-95 <sub>1</sub>	-	<b>R (3.cüm 2)</b> 95 <sub>1</sub> ,96 <sub>1</sub>	Arp 94 <sub>2</sub> -95 Ak.eş 96-97 <sub>1</sub>	Ak.ses	Ak.ses	-	Ak.ses	Ak.ses 96-97 <sub>1</sub>
97-100 <sub>1</sub>	<b>R (3.cüm)<sup>I</sup></b>	-	<b>R (3.cüm 1)<sup>I</sup></b> 97-98 <sub>1</sub>	<b>R (3.cüm 1)<sup>I</sup></b> 97-98 <sub>1</sub>	-	<b>R (3.cüm 2)<sup>I</sup></b> 98 <sub>1</sub> -99 <sub>1</sub>	Arp 97 <sub>2</sub> -98 Ak.eş 99-100 <sub>1</sub>	Ak.ses	Ak.ses	-	Ak.ses	Ak.ses 99-100 <sub>1</sub>
100-103 <sub>1</sub>	<b><u>R (1.mtf)<sup>3</sup> + R (1.mtf)<sup>10</sup></u></b> <b>R (1.mtf.var)<sup>3</sup></b>	Ak.ses 100 <sub>2</sub> -103 <sub>1</sub>	Ak.ses 100 <sub>2</sub> -103 <sub>1</sub>	Ak.ses 100 <sub>2</sub> -103 <sub>1</sub>	Ak.ses 100 <sub>2</sub> -103 <sub>1</sub>	Ak.ses 100 <sub>2</sub> -103 <sub>1</sub>	<b>R (1.mtf)<sup>3</sup></b> 100-101 <sub>1</sub> + <b>R (1.mtf)<sup>10</sup></b> 101-102 <sub>1</sub>	<b>R</b> <b>(1.mtf.var)<sup>3</sup></b>	-	-	-	-
103-107 <sub>1</sub>	<b>R (gam)</b>	-	-	-	-	-	<b>R (gam)</b>	-	-	-	-	-
107-110 <sub>1</sub>	<b>S (a)</b>	Hom. eş	Hom. eş	Eş	Hom. eş	<b>S (a)<sup>8</sup></b>	-	<b>S (a)<sup>8</sup></b>	Ak.ses	Hom. eş	Hom. eş	Hom. eş
110 <sub>2</sub> -114 <sub>1</sub>	<b>S (b)</b>	Hom. eş	Hom. eş	Eş	Hom. eş	<b>S (b)<sup>8</sup></b>	-	<b>S (b)<sup>8</sup></b>	Ak.ses	Hom. eş	Hom. eş	Hom. eş
114 <sub>2</sub> -118 <sub>1</sub>	<b>S (b2 + b2)</b>	Hom. eş	Hom. eş	Eş	Hom. eş	<b>S (b2 + b2)<sup>8</sup></b>	-	<b>S (b2 + b2)<sup>8</sup></b>	Ak.ses	Hom. eş	Hom. eş	Hom. eş

Tablo 3.22. Devamı.

Ölçü No	Cümleler	Pikolo	Flüt	Obua	Fagot	Trompet	Gitar	I.Keman	II.Keman	Viyola	Viyolonsel	Kontrbas
118 <sub>2</sub> -122 <sub>1</sub>	S (e)	-	-	-	-	-	S (e) <sub>16</sub>	-	-	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses
122 <sub>2</sub> -126 <sub>1</sub>	S (d')	-	-	-	-	-	S (d') <sub>8</sub>	-	-	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses
126 <sub>2</sub> -130 <sub>1</sub>	S (e)	-	-	-	-	Hom. Eş 129 <sub>1</sub>	-	S (e)	S (e)	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses
130 <sub>2</sub> -134 <sub>1</sub>	S (d')	-	S (d') <sup>8</sup>	S (d')	-	-	Hom. Eş 131 <sub>1</sub> , 132 <sub>1</sub> , 133 <sub>1</sub>	S (d')	S (d')	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses
135-138	S (j1 + j1)	-	-	-	-	-	S (j1 + j1)	-	-	-	-	-
139-142 <sub>1</sub>	S (k)	-	-	-	Hom. eş	-	S (k)	-	-	-	-	-
143-146 <sub>1</sub>	S (j1 + j1)	-	-	-	-	-	-	S (j1 + j1) <sup>8</sup>	Hom. eş	Hom. eş	Hom. eş	Ak. ses
147-150 <sub>1</sub>	S (k)	-	-	-	-	-	-	S (k) <sup>8</sup>	Hom. eş	Hom. eş	Hom. eş	Hom. eş
150-153 <sub>1</sub>	<u>S (l)</u> S (k)	S (l) <sup>24</sup>	S (k) <sup>8</sup>	Hom. eş	Hom. eş	Hom. eş	-	-	-	-	-	-
154-157 <sub>1</sub>	R (e)	-	-	-	-	R (e)	-	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses
157 <sub>2</sub> -161 <sub>1</sub>	S (k)	-	-	-	-	S (k)	-	-	-	Ak. ses 159-161 <sub>1</sub>	Ak. ses	Ak. ses
161 <sub>2</sub> -163	S (k1)	-	-	-	-	-	S (k1) <sub>8</sub>	-	-	-	-	-
163 <sub>2</sub> -166 <sub>1</sub>	S (d1.hüc)	S (d1.hüc) 163 <sub>2</sub> -164 <sub>1</sub>	S (d1.hüc) 163 <sub>2</sub> -164 <sub>1</sub>	S (d1.hüc) 163 <sub>2</sub> -164 <sub>1</sub>	-	S (d1.hüc) 163 <sub>2</sub> -164 <sub>1</sub>	S (d1.hüc) 164 <sub>2</sub> -166 <sub>1</sub>	-	-	-	-	-

Tablo 3.22. Devamı.

Ölçü No	Cümleler	Pikolo	Flüt	Obua	Fagot	Trompet	Gitar	I.Keman	II.Keman	Viyola	Viyolonsel	Kontrbas
166 <sub>2</sub> -204 <sub>1</sub>	<b>R (kdns)</b>	-	-	-	-	-	<b>R (kdns)</b>	-	-	-	-	-
204-207 <sub>1</sub>	<b>S (j1 + j1)</b>	-	-	-	-	-	-	<b>S (j1 + j1)<sup>8</sup></b>	-	Hom. eş	Hom. eş	Ak. ses
208-211	<b>S (j1 + j1)</b>	-	-	-	-	-	<b>S (j1 + j1)</b>	-	-	-	-	-
212-215 <sub>1</sub>	<b>S (k)</b>	-	-	-	Hom. eş	-	<b>S (k)</b>	-	-	-	-	-
215-218 <sub>1</sub>	<b><u>S (l)</u></b> <b>S (k)</b>	<b>S (l)<sup>24</sup></b>	<b>S (k)<sup>8</sup></b>	Hom. eş	Hom. eş	Hom. eş	-	-	-	-	-	-
218-221 <sub>1</sub>	<b>S (l)</b>	-	-	-	-	-	<b>S (l)<sup>8</sup></b>	-	-	-	-	-
222 <sub>2</sub> -225 <sub>1</sub>	<b>S (m)</b>	-	-	-	-	-	-	<b>S (m)</b>	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses	Ak. ses
226-230	<b><u>S (m1 + m1)</u></b> <b>S (m1)</b>	<b>S (m1 + m1)<sup>16</sup></b> 226-230 <sub>1</sub>	Ak. Ses 226-230 <sub>1</sub>	<b>S (m1 + m1)</b>	Ak. Ses 226-230 <sub>1</sub>	Ak. Ses 226-230 <sub>1</sub>	<b>S (m1)</b> 230	Ped. Eş 226-230 <sub>1</sub>	Ped. Eş 226-230 <sub>1</sub>	Ped. Eş 226-230 <sub>1</sub>	Ped. Eş 226-230 <sub>1</sub>	-
231-235	<b><u>R (m.var)</u></b> <b>S (m2)</b>	Ak. ses 235 <sub>1</sub>	Ak. ses 235 <sub>1</sub>	Ak. ses 235 <sub>1</sub>	<b>S (m2)<sub>8</sub></b> 234-235	<b>S (m2)<sup>8</sup></b> 234-235	<b>R (m.var)<sub>8</sub></b>	<b>S (m2)</b> 234-235 <sub>1</sub>	<b>S (m2)</b> 234-235	<b>S (m2)<sub>8</sub></b> 234-235	<b>S (m2)<sub>16</sub></b> 234-235	<b>S (m2)<sub>16</sub></b> 234-235

### 3.5.21. Gözlemler

#### 0-4<sub>1</sub>:

Bölüm solo gitarın seslendirdiği S (a) cümlesi ile başlamaktadır. (2<sub>1</sub>)’deki tril açık notalama ile yazılmış ve (4<sub>1</sub>)’de süsleme notalar kullanılmıştır (Şekil 3.61).

Şekil 3.61. Üstte, Sanz S (a) cümlesi. Gitar. Alta, Rodrigo S (a) cümlesi. Gitar.

The image shows two guitar staves. The top staff is for Sanz's S (a) phrase, and the bottom staff is for Rodrigo's S (a) phrase. Both are in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). The top staff features a melodic line with a trill (tr) and a fourth (4) fingering. The bottom staff features a more complex melodic line with triplets (3) and a fourth (4) fingering.

Şekil.3.61. Üstte, Sanz S (a) cümlesi. Gitar. Alta, Rodrigo S (a) cümlesi. Gitar.

#### 4<sub>2</sub>-8<sub>1</sub>:

Rodrigo, S (b) cümlesinin (Şekil 3.62) son iki ölçüsü (7-8<sub>1</sub>) yerine, S (a) cümlesinin (Bkz.Şekil 3.61) son iki ölçüsünü (3-4<sub>1</sub>) almıştır (Şekil 3.63).

Böylece, Sanz’ın, yarım kalışla biten (b) cümlesine karşılık, Rodrigo, tam kalışı tercih etmiştir. Bu tercihi S (a)’ya geri dönebilmek için yaptığı düşünülebilir. Nitekim, (8<sub>2</sub>-12<sub>1</sub>)’de flüt, obua ve I. Kemanla S (a)’ya geri dönülmektedir.

Şekil 3.62. Sanz, S (b) cümlesi yarım kalış. Gitar.

The image shows a guitar staff for Sanz's S (b) phrase. It is in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). The phrase consists of 8 measures, with a 4-measure rest at the beginning and an 8-measure rest at the end.

Şekil 3.62. Sanz, S (b) cümlesi yarım kalış. Gitar.

Şekil 3.63. Rodrigo, S (b) cümlesi tam kalış. Gitar.

The image shows a guitar staff for Rodrigo's S (b) phrase. It is in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). The phrase consists of 8 measures, with a 4-measure rest at the beginning and an 8-measure rest at the end. The phrase is a full version of the S (a) phrase.

Şekil 3.63. Rodrigo, S (b) cümlesi tam kalış. Gitar.

S (a) ve S (b), eser içerisinde birbirinin peşi sıra ve aşağıdaki gibi kullanılmıştır:

S (a)..... (8<sub>2</sub>-12<sub>1</sub>)..... Flüt, obua, I.Keman.

S (b)..... (12<sub>2</sub>-16<sub>1</sub>)... Flüt, obua, I.Keman.

S (a)..... (64<sub>2</sub>-68<sub>1</sub>).... Trompet, I.Keman.

S (b)..... (68<sub>2</sub>-72<sub>1</sub>).... Trompet, I.Keman.

S (a).....(107-110<sub>1</sub>)...Trompet, I.Keman.

S (b).....(110<sub>2</sub>-114<sub>1</sub>).. Trompet, I.Keman.

Rodrigo'nun, S (a) ve S (b) cümlelerinden, S (a + b) şeklinde bir periyot oluşturmak istediği söylenebilir.

### 12<sub>2</sub>-18<sub>1</sub>:

(12<sub>2</sub>-16<sub>1</sub>), S (b) cümlesi, Flüt, obua ve I.Keman tarafından seslendirilmekte, (16<sub>2</sub>-18<sub>1</sub>)'de ise, aynı enstrümanların S (b)'nin ikinci motifi, S (b<sub>2</sub>)'yi tekrarladığı görülmektedir. Bu durum, S (b) cümlesinin motif tekrarı ile sondan genişletildiğini düşündürmektedir (Şekil 3.64).

Şekil 3.64. S (b) + S (b<sub>2</sub>). Flüt, obua ve I.Keman.

**18<sub>2</sub>-20<sub>1</sub>:**

Rodrigo, eser boyunca yalnızca burada kullandığı S (i) cümlesinin ikinci motifini, flüt , obua ve I.Kemana vermiştir (Şekil 3.65).

The musical score for Figure 3.65 consists of four staves. The top staff is for Guitar, starting at measure 32 and ending at 36. The second staff is for Flüt, starting at measure 18 and ending at 20. The third staff is for Obua, starting at measure 18 and ending at 20. The bottom staff is for I.Keman, starting at measure 18 and ending at 20. All parts are in 6/8 time and D major.

Şekil 3.65. Üstte, Sanz, S (i) cümlesi. Gitar. Altta, Rodrigo, S (i2) motifi. Flüt, obua ve I.Keman.

**20-26<sub>1</sub>:**

S (i2) motifi (Bkz.Şekil 3.65), gitar tarafından, S (i2)<sub>11</sub> + S (i2)<sub>4</sub> + S (i2)<sub>5</sub> şeklinde farklı aralıklarla üç kez tekrarlanmaktadır (Şekil 3.66).

The musical score for Figure 3.66 is a single staff for Guitar, starting at measure 20 and ending at 26. The score is in 6/8 time and D major.

Şekil 3.66. Rodrigo, S (i2) aralık farkıyla üç kez tekrarlanması. Gitar.

**26<sub>2</sub>-30<sub>1</sub>:**

Rodrigo tarafından üretilen yeni bir cümle: R (1.cüm) yer almaktadır. Bu cümleyi gitar, ikinci motifini ise (29-30)'da viyolonsel ve kontrbas seslendirmektedir. Ayrıca (29-30)'da ritmin 6/8 yerine 3/4 olarak vurgulandığı görülmektedir (Şekil 3.67).

The musical score for Figure 3.67 consists of three staves. The top staff is for Gitar, starting at measure 26 and ending at 30. The middle staff is for Viyolonsel, starting at measure 26 and ending at 30. The bottom staff is for Kontrbas, starting at measure 26 and ending at 30. The score is in 3/4 time and D major.

Şekil 3.67. R (1.cüm). Gitar. R (1.cüm2). Viyolonsel ve kontrbas.

**30<sub>2</sub>-38<sub>1</sub>:**

Sanz'ın (c) cümlesi, (30<sub>2</sub>-34<sub>1</sub>)'de I. ve II.Kemanlar tarafından seslendirilmektedir (Şekil 3.68).

Şekil 3.68. Üstte, Sanz (c) cümlesi: S (c). Gitar. Alta, Rodrigo S (c). I. ve II.Keman.

S (c) eser içerisinde aşağıdaki ölçülerde de yer almaktadır:

(34<sub>2</sub>-38<sub>1</sub>).....iki oktav aşağı.... Gitar.

(118<sub>2</sub>-122<sub>1</sub>).... iki oktav aşağı....Gitar.

(126<sub>2</sub>-130<sub>1</sub>).....I. ve II.Keman.

**38<sub>2</sub>-46<sub>1</sub>:**

Sanz'ın (d) cümlesi benzeri S (d'), gitar tarafından, oktav farkıyla iki kez tekrarlanmaktadır (Şekil 3.69).

Şekil 3.69. Üstte, Sanz'ın (d) cümlesi: S (d). Gitar. Alta, Rodrigo, S (d'). Gitar.



S (d') eser içerisinde aşağıdaki ölçülerde yer almaktadır:

(122<sub>2</sub>-126<sub>1</sub>)....Bir oktav aşağı...Gitar.

(130<sub>2</sub>-134<sub>1</sub>)....Bir oktav yukarı... Obua, I. ve II.Keman, flüt.

#### 46<sub>2</sub>-50<sub>1</sub>:

Rodrigo'nun, S (c) cümlesinden (Bkz.Şekil 3.68), S (c)<sup>16</sup>, S (c)<sup>11</sup> ve R (c.var) şeklinde türettiği cümleleri üst üste kullandığı görülmektedir. Bu cümleler sırasıyla, pikolo, flüt ve gitar tarafından seslendirilmektedir. Gitara yazılan varyasyonda, arpejlerin ilk notaları cümleyi meydana getirmektedir. Ayrıca, yazılan orkestrasyonda, obua partisinin akora yabancı notaları içerdiği gözlemlenmektedir. Bu durum, daha önce konu edilen "acciaccatura" (Bkz.3.15) tekniği ile açıklanabilir (Şekil 3. 70).

Şekil 3.70. S (c)<sup>16</sup>. Pikolo. S (c)<sup>11</sup>. Flüt. R (c.var). Gitar. Akora yabancı sesler. Obua.

**50<sub>2</sub>-54<sub>1</sub>:**

Yukarıdaki orkestrasyon ve gitarın varyasyonları, bu kez S (d') ve R (d'.var) cümlelerine dönüşmektedir. S (d') pikolo, S (d'.var) gitar tarafından çalınmakta, obua partisi akora yabancı sesleri sürdürmeye devam etmektedir (Şekil 3.71).

The musical score for measures 50-54 is presented in a multi-staff format. The instruments included are Piccolo, Flute, Oboe, Bassoon, Trumpet, and Guitar. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 8/8. The Piccolo part starts with a rest in measure 50, followed by a melodic line. The Flute part also starts with a rest in measure 50 and then plays a melodic line. The Oboe part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Bassoon part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Trumpet part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Guitar part plays a rhythmic pattern of eighth notes.

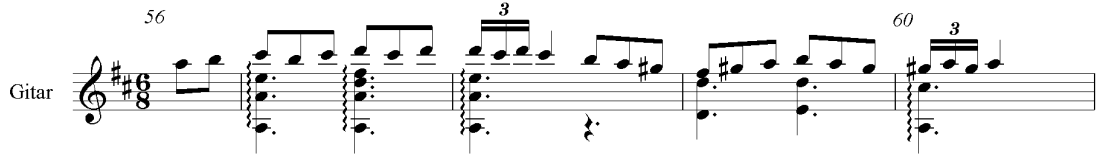
Şekil 3.71. S (d). Pikolo. R (d.var). Gitar. Akora yabancı sesler. Obua.

**54<sub>2</sub>-64<sub>1</sub>:**

(54<sub>2</sub>-56<sub>1</sub>), S (a1) motifinin flüt, obua, I. ve II.Keman tarafından duyurulması ile (Bkz.Şekil 3.72), (56<sub>2</sub>-64<sub>1</sub>)'de S (a) ve S (b) cümleleri 5'li yukarıdan modülasyona uğramış ve Re majör tonundan, La majöre geçiş yapılmıştır. S (a)<sup>5</sup> ve S (b)<sup>5</sup> cümlelerini, gitar seslendirmektedir (Bkz.Şekil 3.73 - 3.74).

The musical score for measures 54-56 is presented in a multi-staff format. The instruments included are Flute, Oboe, I. Violin, and II. Violin. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 8/8. The Flute part starts with a rest in measure 54, followed by a melodic line. The Oboe part starts with a rest in measure 54 and then plays a melodic line. The I. Violin part starts with a rest in measure 54 and then plays a melodic line. The II. Violin part starts with a rest in measure 54 and then plays a melodic line.

Şekil 3.72. S (a1) motifi. Flüt, obua, I. ve II.Keman.

Şekil 3.73. S (a)<sup>5</sup>. Gitar.Şekil 3.74. S (b)<sup>5</sup>. Gitar.**72<sub>2</sub>-84<sub>1</sub>:**

Bu bölüm içerisinde, Rodrigo'nun ürettiği ikinci cümle: R (2.cüm), (72<sub>2</sub>-76<sub>1</sub>)'de gitar (Şekil 3.75), (76<sub>2</sub>-80<sub>1</sub>)'de ise, pikolo ve flüt tarafından seslendirilmektedir. Aynı cümlelerin, (80<sub>2</sub>-84<sub>1</sub>)'de 5'li aşağıdan modülasyonunun, gitara yazıldığı gözlemlenmektedir (Şekil 3.76).



Şekil 3.75. R (2.cüm). Gitar.

Şekil 3.76. R (2.cüm)<sub>5</sub>. Gitar.**84-90<sub>1</sub>:**

(84-87<sub>1</sub>), Rodrigo'nun ürettiği üçüncü cümle R (3.cüm)'ün birinci motifi, flüt ve obua, ikinci motifi, trompet tarafından seslendirilmektedir (Şekil Bkz.3.77). Do minör tonunda olan bu cümle, (87-90<sub>1</sub>)'de modülasyona uğrayarak Si bemol majör tonunda aynı yapıyı korumaktadır (Bkz.Şekil 3.78). Her iki cümlede de, gitar eşliği armonik yapıyı vurgulamaktadır.

84 87

Flüt

Obua

Trompet

Gitar

Şekil 3.77. R (3.cüm). Flüt, obua ve trompet

87 90

Flüt

Obua

Trompet

Gitar

Şekil 3.78. R (3.cüm)<sup>1</sup>. Flüt, obua ve trompet.

Bu yapı, (94-100<sub>1</sub>) arasında tekrarlanmaktadır.

### 90-94<sub>1</sub>:

(90-90<sub>1</sub>), Rodrigo'nun ürettiği motif: R (mtf) ve daha sonra bu motifin, R (mtf)<sup>8</sup>, R (mtf)<sup>11</sup>, R (mtf)<sub>4</sub> halleri, sırasıyla gitar tarafından seslendirilmektedir (Şekil 3.79).

90 94

Gitar

Şekil 3.79. R (mtf) + R (mtf)<sup>8</sup> + R (mtf)<sup>11</sup> + R (mtf)<sub>4</sub>. Gitar.

**100-103<sub>1</sub>:**

(100-102<sub>1</sub>), R (mtf), önce 3'lü yukarıdan ve hemen ardından 10'lu yukarıdan gitar tarafından seslendirilmektedir. (102-103<sub>1</sub>)'de I.Keman, bu motifin varyasyonu ile yapıyı tamamlamaktadır. Pikolo ve flüt partilerinde, akor seslerinde, Sol # ve Sol ♮ notaları disonans etki yaratmaktadır (Şekil 3.80).

The image shows a musical score for measures 100 to 103. The score is written for seven instruments: Piccolo, Flute, Oboe, Bassoon, Trumpet in C, Gitar, and I.Keman. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The Piccolo, Flute, Oboe, and Bassoon parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Trumpet in C part plays a similar pattern. The Gitar part features a complex rhythmic pattern with triplets and a 10-measure phrase. The I.Keman part plays a melodic line with a 10-measure phrase. The score is divided into two systems, with measures 100-102 in the first system and measures 103 in the second system.

Şekil 3.80. R (mtf)<sup>3</sup> + R (mtf)<sup>10</sup> . Gitar. R (mtf.var)<sup>3</sup>. I.Keman.

**103-107<sub>1</sub>:**

Gitar için yazılan gam gözlemlenmektedir. (72<sub>2</sub>)'den bu yana Rodrigo'nun ürettiği cümle ve motiflerin bu köprü ile en baştaki S (a) cümlesine bağlandığını söylemek mümkündür (Şekil 3.81).

The image shows a musical score for measure 103, featuring the Gitar. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The Gitar part plays a complex rhythmic pattern with triplets and a 10-measure phrase. The score is divided into two systems, with measures 103-106 in the first system and measure 107 in the second system.

Şekil 3.81. Rodrigo gam. Gitar.

**110-118<sub>1</sub>:**

Trompet ve I.Kemanın seslendirdiği, S (b) cümlesinin, ikinci motifinin iki kez tekrarı ile, cümlelerin sondan genişletildiği gözlemlenmektedir ( Şekil 3.82).

Şekil 3.82. Sondan genişletilmiş S (b) cümlesi. Trompet ve I.Keman.

**135-138:**

Sanz'ın (j) cümlesi'nin birinci motifi: S (j1), (Şekil 3.83) gitar tarafından iki kez tekrarlanmaktadır. (135<sub>1</sub>)'de Do # (135<sub>2</sub>)'de Do # ve Sol notaları akora yabancı seslerdir. Rodrigo'nun, bölüm içinde sıklıkla kullandığı bu durum, süsleme (çarpma) notalarının akor içinde kullanılması olarak açıklanabilir (Şekil 3.84).

Şekil 3.83. Sanz. S (j1). Gitar.

Şekil.3.84. Rodrigo S (j1)+(j1). Gitar.

S (j1)+(j1) eser içerisinde aşağıdaki ölçülerde yer almaktadır:

143-146<sub>1</sub>.....Bir oktav yukarı....I.Keman

204-207<sub>1</sub>.....Bir oktav yukarı...I.Keman

208-211...Gitar

**139-142<sub>1</sub>:**

Sanz'ın (k) cümlesi (Şekil 3.85), gitara yazılmıştır. Gitarın bas notaları ile fagot eşliğindeki notaların aynı olduğu görülmektedir. Bu notalar, akora dahil edilmiş süsleme (çarpma) notalarıdır. (135-138)'de olduğu gibi disonans bir etki yaratmaktadır (Şekil 3.86).



Şekil.3.85. Sanz'ın (k) cümlesi: S (k). Gitar.

Şekil 3.86. Rodrigo, S (k). Gitar ve homofonik eşlik. Fagot.

S (k) cümlesi aşağıdaki ölçülerde tekrarlanmaktadır:

147-150<sub>1</sub>.....Bir oktav yukarı....I.Keman.

157<sub>2</sub>-161<sub>1</sub>....Trompet.

212-215<sub>1</sub>... Gitar.

**150-153<sub>1</sub>:**

S (l) (Şekil 3.87) ve S (k) (Bkz.Şekil 3.85) cümleleri, pikolo ve flüt tarafından aynı anda çalınmaktadır (Şekil 3.88).

45 48

Gitar

Şekil 3.87. Sanz, S (l) cümlesi. Gitar.

150 153

Pikolo

Flüt

Şekil 3.88. S (l)<sup>24</sup>. Pikolo ve S (k)<sup>8</sup>. Flüt.

Bu yapı, aynı enstrümanlarla (215-218<sub>1</sub>)’de tekrarlanmaktadır.

**154-157<sub>1</sub>:**

Sanz’ın (e) cümlesinden (Şekil 3.89) türetilen, R (e) cümlesini trompet seslendirmektedir (Şekil 3.90).

17 20

Gitar

Şekil 3.89. Sanz, S (e) cümlesi. Gitar

154 157

Trompet

Şekil 3.90. R (e). Trompet.



**161<sub>2</sub>-166<sub>1</sub>:**

(161<sub>2</sub>-163)<sup>'de</sup>, gitar S (k1) motifini üstlenmektedir. (163<sub>2</sub>-164<sub>1</sub>)<sup>'de</sup>, pikolo, flüt, obua ve trompet, (164<sub>2</sub>-165<sub>1</sub>) (165<sub>2</sub>-166<sub>1</sub>)<sup>'de</sup> de gitar, Sanz'ın (d) cümlesinin başından alınan hücre (Bkz.Şekil 3.69), S (d1.hüc)'ü seslendirmektedirler (Şekil 3.91).

Şekil 3.91. S (k1). Gitar. S (d1.hüc). Pikolo, flüt, obua, trompet ve gitar.

**166<sub>2</sub>-204<sub>1</sub>:**

**Cadenza** (Kadans), gitarın tek başına seslendirdiği bir pasajdır. Rodrigo, Sanz'ın cümlelerini, motiflerini ve modülasyonlarını kullandığı gibi, Sanz benzeri ve özgün cümlelere de yer vermiştir.

Kadans içerisindeki yapıyı incelediğimizde:

(166<sub>2</sub>-168<sub>1</sub>), S (c1) motifi, (168<sub>2</sub>-171<sub>1</sub>)<sup>'de</sup> S (c.var) cümlesinin yer aldığı görülmektedir (Şekil 3.92).

Şekil 3.92. S (c1) + S (c.var). Gitar

(172<sub>2</sub>-175)'de, R (c.var), Rodrigo'nun S (c1) motifini genişleterek oluşturduğu bir varyasyon olarak gözlemlenmektedir. Arpejlerde gitarın bas telleri, açık tel olarak pedal şeklinde kullanılmıştır (Şekil 3.93).



Şekil 3.93. R (c.var). Gitar

(181<sub>2</sub>-190), S (c) farklı bir tonda (Fa maj) ele alınmış ve ikinci tekrarında cümlelerin birinci motifi, genişletilerek La majöre modülasyon yapılmıştır. Böylece Fa majör başlayan cümlelerin, La majör olarak sonuçlandığı anlaşılmaktadır (Şekil 3.94).



Şekil 3.94. Farklı tonlarda, S (c)<sup>I</sup> ve S (c)<sup>II</sup> cümleleri. Gitar

(190<sub>2</sub>-194<sub>1</sub>), R (c.var)<sup>II</sup>, Rodrigo'nun S (c1)<sup>II</sup> motifini genişleterek oluşturduğu bir varyasyon olarak gözlemlenmektedir (Şekil 3.95).



Şekil 3.95. R (c.var)<sup>II</sup>. Gitar.

Kadansın sonundaki gam geçişi ile, daha önce (Bkz.135-153<sub>1</sub>)'de yer alan bölümle benzerlik gösteren, bir bölüme (Bkz.204-218<sub>1</sub>)'e bağlanıldığı görülmektedir.

**222-235:**

(222-225<sub>1</sub>)’de I.Kemanın, Sanz’ın (m) cümlesini (Şekil 3.96) seslendirdiği görülmektedir (Şekil 3.97).

Gitar

Şekil 3.96. Sanz, S (m). Gitar.

I.Keman

Şekil 3.97. Rodrigo, S (m). I.Keman.

(226-230<sub>1</sub>), S (m)’nin birinci motifi S (m1), pikolo ve flüt tarafından iki kez tekrarlanmakta (230)’da gitar aynı motifle bu yapıya katılmaktadır (Şekil 3.98).

Pikolo

Obua

Gitar

Şekil 3.98. S (m1+m1). Pikolo ve flüt. S (m1). Gitar.

(231-235), gitar, S (m) cümlesinin varyasyonu ile yer alırken, (234-235)'de, tüm yaylılar, fagot ve trompet S (m2) motifini seslendirmektedir (Şekil 3.99).

231 235

The musical score for Figure 3.99 consists of eight staves. The top staff is for the Guitar (Gitar), which is in the upper register and features a complex rhythmic pattern with a triplet in the first measure. The remaining seven staves are for the string section: I. Keman (Violin I), II. Keman (Violin II), Viyola (Viola), Viyolonsel (Cello), and Kontrbas (Double Bass). The string section provides a steady accompaniment with a consistent rhythmic pattern. The score is in 8/8 time and D major.

Şekil 3.99. S (m.var). Gitar. S (m2). Tüm yaylılar, fagot ve trompet.

(222-235) arasındaki tüm bu yapının, eserin bitiriş bölümü (coda) olduğu düşünülmektedir.

Konçerto'nun son bölümü olan "Canario" da ön plana çıkanlar:

- 1.) S (a) ve S (b), S (c) ve S (d'), S (j) ve S (k), S (l) ve S (m), cümlelerinin birbirinin ardı sıra kullanılarak cümlelerden periyot oluşumuna gidilmesi.
- 2.) S (a) ve S (b), S (c) ve S (d'), cümlelerinin Rodrigo cümle ve motiflerinin ardından tekrar ortaya çıkması.
- 3.) S (j) , S (k) ve S (l) cümlelerinin cadenza (kadans) tan sonra tekrarlanması.
- 4.) Rodrigo cümle motif ve varyasyonlarının, diğer bölümlere oranla en çok bu bölümde görülmesi.
- 5.) Akora yabancı ses olarak, süsleme (çarpma) notalarının, orkestra ve gitar partilerinde kullanılarak disonans etki yaratılması.
- 6.) Varyasyon ve cümlelerin üst üste getirilmesi.
- 7.) Coda bölümünde, S (m) cümlesinin işlenmesi.
- 8.) Bu bölümde esere konçerto niteliği kazandıran bir cadenza (kadans) kısmının yer almasıdır.

Rodrigo ve Sanz'ın cümle analiz formüllerini karşılaştırdığımızda, çıkan sonuçlar aşağıdaki gibidir.

<b>SANZ</b>							
<b>“Canarios”</b>							
S (a)	S (b)	S (c)	S (d)	S (e)	S (f)	S (g)	S (h)

S (i)	S (j)	S (k)	S (l)	S (m)	S (n)	S (o)
-------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

<b>RODRIGO</b>							
<b>“Canario”</b>							
S (a)	S (b)	S (a)	S (b)	S (b2)	S (i2)	S (i2) <sub>11</sub>	S (i2) <sub>4</sub>

S (i2) <sup>5</sup>	$\frac{R(1.cüm)}{R(1.cüm2)}$	S (c)	S (c)	S (d')	S (d')	$\frac{S(c)}{S(e)^{11}}$ R (c.var)	S (a1)
---------------------	------------------------------	-------	-------	--------	--------	---------------------------------------	--------

S (a) <sup>5</sup>	S (b) <sup>5</sup>	S (a)	S (b)	R (2.cüm)	R (2.cüm)	R (2.cüm) <sub>5</sub>	R (3.cüm)
--------------------	--------------------	-------	-------	-----------	-----------	------------------------	-----------

R (3.cüm) <sup>1</sup>	R (mtf) + (mtf)	R (mtf) <sup>11+</sup> + (mtf) <sub>4</sub>	R (3.cüm)	R (3.cüm) <sup>1</sup>	$\frac{R(1.mtf)^3 + R(1.mtf)^{10}}{R(1.mtf.var)^3}$
------------------------	-----------------	---	-----------	------------------------	---

R (gam)	S (a)	S (b)	S (b2 + b2)	S (c)	S (d')	S (c)	S (d')	S (j1 + j1)	S (k)	S (j1 + j1)
---------	-------	-------	-------------	-------	--------	-------	--------	-------------	-------	-------------

S (k)	$\frac{S(l)}{S(k)}$	R (e)	S (k)	S (k1)	S (d1.hüc)	R (kdns)	S (j1 + j1)	S (j1 + j1)
-------	---------------------	-------	-------	--------	------------	----------	-------------	-------------

S (k)	$\frac{S(l)}{S(k)}$	S (l)	S (m)	$\frac{S(m1 + m1)}{S(m1)}$	$\frac{R(m.var)}{S(m2)}$
-------	---------------------	-------	-------	----------------------------	--------------------------

Tablo 3.23. “Canarios” ve “Canario”, cümle analizlerinin formül olarak karşılaştırılması.

#### 4. RODRIGO’NUN KULLANDIĞI CÜMLELERİN SAYISAL SONUÇLARI

Rodrigo’nun kullandığı cümleleri incelerken, “cümleler” başlığı altında, cümle, benzer cümle, motif, benzer motif, varyasyonlar vb. unsurlar ele alınmıştır. Cümleleri üç gruba ayırabiliriz:

- 1) Sanz’dan aldığı cümleler (Tablo 4.1).
- 2) Sanz’dan türettiği cümleler (Tablo 4.2).
- 3) Rodrigo cümleleri (Tablo 4.3).

SANZ’DAN ALDIĞI CÜMLELER	SAYI
Cümle	47
Benzer cümle	5
Modülasyonlu cümle	12
Tamamlanmamış cümle	7
Modülasyonlu tamamlanmamış cümle	7
Modülasyonlu benzer cümle varyasyon	1
Motif	36
Benzer motif	26
Modülasyonlu motif	13
Tamamlanmamış motif	8
Benzer motif farklı tonda	31
Benzer motif varyasyon	4
Modülasyonlu benzer motif varyasyon	1
Motiften hücre	10
Toplam	208

Tablo. 4.1. Sanz’dan alınan cümlelerin sayısal sonuçları.

<b>SANZ'DAN TÜRETTİĞİ CÜMLELER</b>	<b>SAYI</b>
Cümle	1
Cümle varyasyon	4
Benzer cümle varyasyon	1
Modülasyonlu cümle varyasyon	1
Motif	13
Benzer motif	2
Motif varyasyon	5
Benzer motif farklı tonda	7
Modülasyonlu motif	7
Tamamlanmamış motif	2
Modülasyonlu motif varyasyon	1
Modülasyonlu tamamlanmamış benzer motif	1
Toplam	45

Tablo 4.2. Sanz'dan türetilen cümlelerin sayısal sonuçları.

<b>RODRIGO CÜMLELERİ</b>	<b>SAYI</b>
Cümle	19
Motif	10
Cümle varyasyon	6
Motif varyasyon	1
Toplam	36

Tablo 4.3. Rodrigo cümleleri sayısal sonuçları.

Bu sonuçlardan başka, cümle, motif, varyasyon vb. unsurların , orkestrasyonda üst üste kullanılma sayısı: 49 olarak saptanmıştır.

## 5. SONUÇ

Rodrigo, bu eserini yazarken, barok dönem “süit” anlayışından yola çıkmış ve Sanz’ın gitar parçalarından bir “süit konçerto” formu oluşturmuştur. Parçaları seçerken, tonaliteleri değiştirmeden almış, altı parçayı bölümlere paylaştırırken majör ve minör uyumuna özen göstermiştir. II. Bölümde, “Españoleta-Fanfare de la Caballeria de Nápoles- Españoleta” şeklindeki dönüşümle, Barok dönem süitlerinde kullanılan “Menuet I-Menuet II-Menuet I” benzeri bir form oluşturmuştur.

Sanz’ın çağında olmayan, tempo ve metronom hızı belirterek, yorumcuyu kendi tercihleri açısından yönlendirmiştir. Genelde armoniye sadık kalmış, zaman zaman küçük değişikliklere gitmiştir. “Fanfare de la Caballeria de Napoles” bölümünde, gitar, “Canario” bölümünde ise, hem gitar hem de orkestrasyon partilerinde yer alan akora yabancı sesler, disonans etkiler yaratmaktadır. Rodrigo’nun diğer eserlerinde de rastlanan bu durum, süsleme (çarpma) notalarının akora dahil edilerek çalınması şeklinde açıklanabilir. Sanz’ın yazısına oranla, gitar partilerinde, akorları geniş kullanması ve yapılan modülasyonlar da eserin armonik açıdan zenginleşmesine yol açmıştır. Ritm açısından bakıldığında, iki parçanın ritmini değiştirdiği görülür: “Españoletas” ve “La Cavalleria de Napoles con dos Clarines”. Bu iki parçanın ritmini 3/4 yerine, 6/8 olarak tercih etmesi, hem ritimsel birliği yakalamak, hem de cümlelerin uygun düşmesine yönelik bir tecih düşündürmektedir.

Cümle sayıları açısından, Sanz’ın parçalarına oranla oldukça kabarık sonuçlara varıldığı görülmektedir. Bunda başlıca etken, form açısından basit bir yapıya sahip olan parçaların, Rodrigo tarafından genişletilip, işlenmesiyle oldukça kompleks bir yapıya dönüşmüş olmasındadır. Cümle analizlerinin formül olarak gösterilişlerine baktığımızda bunu daha açık ve net olarak görebiliriz. Bu sonuçta, orkestranın ve bugünkü gitar tekniğinin katkılarının da, önemli bir rol oynadığını söylememiz gerekir.

Rodrigo, Sanz’ın parçalarından yola çıkmış, ancak tüm bölümlerde, cümle ve motiflerle oynamıştır. Kimi zaman yalnız gitarı kullanmış, bazen orkestraya görev vermiş, bazen de hem orkestra hem de gitarı birlikte çaldırılmıştır. Cümle ve motifleri



aynen kullandığı pasajlarla beraber, Sanz'ın cümlelerinden türettiği, ya da tamamıyla kendisine ait konu ve cümlelere de yer vermiştir. Zaman zaman, cümle, motif ve bunların varyasyonlarını üst üste getirmiş, bazen de “kanon” tarzında orkestraya dağıtmıştır.

Biçim ve melodik yapıya bakıldığında, ortaya konan eserin, Rodrigo'nun köklerinden esinlenerek yazdığı özgün bir eser olduğu fikrine varılabilir. Bu fikri destekleyen bazı ipuçları: “Ricerca”de başka tonda yazdığı 12 motif, “Españoleta”daki karma cümleler ve son bölüm “Canario” da kendi cümle ve motiflerine yer vermesidir diyebiliriz. Ayrıca elde edilen sayısal sonuçlara bakıldığında, Sanz benzeri, Sanz'dan türettiği ya da kendi ürettiği cümle ve motiflerin, toplamda öne geçmesi de, özgün bir eser olduğu fikrini kuvvetlendirmektedir. Rodrigo, Sanz'dan türettiği ya da yeniden yazdığı bölümlerde, Rönesans ve Barok gitar bestecilerinin çok sık başvurduğu “Diferencias” (Çeşitleme), yönteminden de faydalanmıştır.

Tüm bu değerlendirmelerin ışığında eserin, biçim ve melodik yapısıyla, armonize edilmiş bir uyarlama olmadığı, Rodrigo'nun, Sanz'ın parçalarından esinlenerek, kendi fikir ve form kurgusunu da katarak, yeni bir eser ürettiği fikrine varabiliriz. Ancak, Sanz'a duyduğu saygı, onun melodilerini büyük ölçüde kullanmasından; Ritmik, melodik ve hatta armonik sadâkattan anlaşılmaktadır. Yayıllar ve nefeslilerden oluşturduğu, küçük çaptaki orkestra ile de, Barok dönem tınısını eserine yansıtmıştır.

Eseri tek bir cümle ile anlatmak gerekirse, o da Rodrigo'nun söylediği şu cümle olacaktır: *“Eğer Sanz bu müziği dinlediğinde ‘Bu tam ben değilim, ama kendimi duyabiliyorum’ derse, idealim gerçekleşmiş olacaktır.”*

Çağdaş bir bestecinin, geleneksel müzik eserlerinden yola çıkarak, büyük boyutlu bir eser meydana getirirken izlediği yolun araştırıldığı bu çalışmanın, bestecilik eğitimi alan öğrencilere, genç bestecilere ve araştırmacılara, bir kaynak oluşturacağını umarız.

## 6. KAYNAKLAR

- ABE, Yasuo; “Baroque”. ZEN-ON Music Company Ltd., Tokyo, Japonya, 1982.
- AKTÜZE, İrkin; “Müziği Okumak”. Pan Yayıncılık, İstanbul, 2003.
- AKTÜZE, İrkin; “Ansiklopedik Müzik Sözlüğü”. Pan Yayıncılık, İstanbul, 2003.
- CANGAL, Nurhan; “Müzik Formları”. Arkadaş Yayınevi, Ankara, 2004.
- HODEİR, Andre; “Müzikte Türler ve Biçimler”. Çev. İlhan Usmanbaş, Pan Yayınları, İstanbul, 1992.
- KOONCE, Franck; “The Baroque Guitar in Spain and the New World”. Mel Bay Publications, Inc., ABD, 2006.
- KORAY, Fuad; “Müzik Formları”. Maarif Basımevi, İstanbul, 1957.
- KÜÇÜMEN, Cem; “İlk Gitarlar”. Ders Notları, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, İstanbul, 1998.
- RAGOSSNİG, Konrad; “Handbuch der Gitarre und Laute”. Edition Shott, Mainz, Almanya, 1978.
- RODRİGO, Joaquin; “Fantasia Para Un Gentilhombre”. Schott & Co Ltd., London, 1962.
- SANZ, Gaspar; “Instruccion de Musica Sobre la Guitarra Española”. Facsimile Reprint. Editions Minkoff, Geneva, 1973.
- SAY, Ahmet; “Müzik ansiklopedisi”. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2005.
- SUMMERFIELD, Maurice, J; “The Classical Guitar”. Ashley Mark Publishing Company, Newcastle-upon-Tyne, İngiltere, 1991.
- TURNBULL, Harvey; “The Guitar from the Renaissance to the Present Day”. The Bold Strummer, Ltd. Westport, Connecticut, ABD, 1991.
- TYLER, James; “The Early Guitar”. Oxford University Press, Londra, 1980.
- USMANBAŞ, İlhan; “Müzikte Biçimler”. Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1974.
- WADE, Graham; “A Concise History of the Classical Guitar”. Mel Bay Publications, Inc., ABD, 2001.
- <http://www.etd.lib.fsu.edu/theses>
- <http://www.rodriago.org>

**EKLER**

**EK. A**

**SANZ ALTI GİTAR PARÇASI**

KOONCE, Franck; "The Baroque Guitar in Spain and the New World". Mel Bay Publications, Inc., ABD, 2006.

# Villanos

Gaspar Sanz

S (a)

First staff of music, starting at measure 1. It features a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1, 2, 3, 4) and accents. The bass line is a simple accompaniment of quarter notes.

S (b)

Second staff of music, starting at measure 4. It continues the melody and accompaniment from the first staff, with similar rhythmic patterns and fingerings.

S (c)

Third staff of music, starting at measure 7. It includes a vibrato marking 'vib.' above the final note of the staff. The notation continues with eighth and sixteenth notes.

S (d)

Fourth staff of music, starting at measure 11. It features more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, with detailed fingerings.

S (e)

Fifth staff of music, starting at measure 15. It begins with a vibrato marking 'vib.' and continues with eighth and sixteenth notes, including some triplets.

S (f)

Sixth staff of music, starting at measure 18. It features a circled '2' above the final note, indicating a second ending or a specific fingering. The notation includes eighth and sixteenth notes.

21

Continuation of the sixth staff, starting at measure 21. It includes a vibrato marking 'vib.' and a circled '2' above the final note. The notation concludes with eighth and sixteenth notes.

# Fuga 1ª primer tono al ayre español

Gaspar SANZ

S (a) m a m i S (b)

4 S (a) B II S (b)

8 S (b1) B II S (a)

12 S (b) B II S (c)

16 S (c1)<sub>4</sub> B I S (a1)<sub>4</sub> S (a)

20 S (b2 + b2) S (a1 + a2-)

23 S (a1 + a2-) S (a1) ②

# Españoletas

Gaspar Sanz

8

S (a)

Musical notation for measures 1-5. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. The bass line consists of quarter notes G3, F#3, E3, and D3. Trills are marked above the first and third notes of the melody. Fingerings 1, 2, 3, and 4 are indicated above the notes.

6

III<sub>4</sub>

S (b)

Musical notation for measures 6-11. Measure 6 includes a fingering III<sub>4</sub> above the first note. The melody continues with quarter notes D5, E5, F#5, and G5. The bass line continues with quarter notes C3, B2, A2, and G2. Trills are marked above the first and third notes of the melody. Fingerings 1, 2, 3, and 4 are indicated above the notes.

12

S (c)

Musical notation for measures 12-17. The melody continues with quarter notes A5, B5, C6, and D6. The bass line continues with quarter notes F#2, E2, D2, and C2. Trills are marked above the first and third notes of the melody. Fingerings 1, 2, 3, and 4 are indicated above the notes.

18

Musical notation for measures 18-23. The key signature changes to two sharps (F# and C#) and the time signature changes to 2/3. The melody continues with quarter notes D6, E6, F#6, and G6. The bass line continues with quarter notes B1, A1, G1, and F#1. Trills are marked above the first and third notes of the melody. Fingerings 1, 2, 3, and 4 are indicated above the notes.

24

S (a.1var)

Musical notation for measures 24-28. The melody continues with quarter notes G6, A6, B6, and C7. The bass line continues with quarter notes E1, D1, C1, and B1. Trills are marked above the first and third notes of the melody. Fingerings 1, 2, 3, and 4 are indicated above the notes.

29

S (b.1var)

Musical notation for measures 29-33. The melody continues with quarter notes D7, E7, F#7, and G7. The bass line continues with quarter notes A1, G1, F#1, and E1. Trills are marked above the first and third notes of the melody. Fingerings 1, 2, 3, and 4 are indicated above the notes.

34

Musical notation for measures 34-38. The melody continues with quarter notes A7, B7, C8, and D8. The bass line continues with quarter notes D1, C1, B1, and A1. Trills are marked above the first and third notes of the melody. Fingerings 1, 2, 3, and 4 are indicated above the notes.

S (c.1var)

39

44

S (a.2var)

49

III<sub>4</sub>

S (b.2var)

54

59

S (c.2var)

64

68



# La cavalleria de Napoles con dos clarines

Gaspar Sanz

The musical score is written for two clarinets in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of eight systems of music, each with a measure number and a section label. The notation includes various articulations such as accents, trills, and vibrato, as well as dynamic markings like *vib.* and *tr*. Fingerings are indicated by numbers 1-4.

- System 1:** Measures 1-5. Section label: S (a1). Includes trills and accents.
- System 2:** Measures 6-10. Section label: S (b1). Includes trills and accents.
- System 3:** Measures 11-16. Section label: S (b2). Includes vibrato and trills.
- System 4:** Measures 17-22. Section label: S (a2). Includes trills and accents.
- System 5:** Measures 23-28. Section label: S (c). Includes vibrato and trills.
- System 6:** Measures 29-34. Section label: S (b2)<sub>8</sub>. Includes vibrato and trills.
- System 7:** Measures 35-40. Section label: S (a2)<sub>8</sub>. Includes vibrato and trills.

# Las Hachas

Gaspar Sanz

S (a)

Musical notation for S (a) measures 1-4. The piece is in 3/8 time with a key signature of one flat (B-flat). Measure 1 starts with a treble clef and a 3/8 time signature. A first finger barre (I<sub>2</sub>) is indicated over the first two notes. The melody consists of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. The bass line consists of quarter notes: G3, Bb3, D4, F4, G4, Bb4, D5, F5. Measure 4 ends with a repeat sign.

Musical notation for S (a) measures 5-8. The melody continues with eighth notes: G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6. The bass line continues with quarter notes: G4, Bb4, D5, F5, G5, Bb5, D6, F6. Measure 8 ends with a repeat sign.

S (b)

Musical notation for S (b) measures 9-12. The piece changes to 4/8 time. Measure 9 starts with a treble clef and a 4/8 time signature. The melody consists of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. The bass line consists of quarter notes: G3, Bb3, D4, F4, G4, Bb4, D5, F5. Measure 10 includes a first finger barre (I<sub>2</sub>) over the first two notes. Measure 11 includes a first finger barre (I<sub>2</sub>) over the first two notes. Measure 12 ends with a repeat sign.

Musical notation for S (b) measures 13-16. The melody continues with eighth notes: G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6. The bass line continues with quarter notes: G4, Bb4, D5, F5, G5, Bb5, D6, F6. Measure 13 includes a first finger barre (I<sub>2</sub>) over the first two notes. Measure 14 includes a first finger barre (I<sub>2</sub>) over the first two notes. Measure 15 includes a first finger barre (I<sub>2</sub>) over the first two notes. Measure 16 ends with a repeat sign.

# Canarios

Gaspar Sanz

**S (a)**

Musical notation for S (a) in G major, 3/4 time. The piece starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The first measure contains a whole note chord of G4, B4, and D5. The melody begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and a quarter note C5. This is followed by a triplet of eighth notes D5, E5, and F#5. The melody continues with quarter notes G5 and A5, and eighth notes B5 and C6. There are two trills marked with a trill symbol and a fermata. The bass line consists of quarter notes G2, B2, and D3, with a final whole note G2.

**S (b)**

Musical notation for S (b) in G major, 3/4 time. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and a quarter note C5. This is followed by a triplet of eighth notes D5, E5, and F#5. The melody continues with quarter notes G5 and A5, and eighth notes B5 and C6. The bass line consists of quarter notes G2, B2, and D3, with a final whole note G2.

**S (c)**

Musical notation for S (c) in G major, 3/4 time. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and a quarter note C5. This is followed by a triplet of eighth notes D5, E5, and F#5. The melody continues with quarter notes G5 and A5, and eighth notes B5 and C6. There are two vibrato markings (vib.) over the first two measures. The bass line consists of quarter notes G2, B2, and D3, with a final whole note G2.

**S (d)**

Musical notation for S (d) in G major, 3/4 time. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and a quarter note C5. This is followed by a triplet of eighth notes D5, E5, and F#5. The melody continues with quarter notes G5 and A5, and eighth notes B5 and C6. There are two vibrato markings (vib.) over the first two measures. The bass line consists of quarter notes G2, B2, and D3, with a final whole note G2.

**S (e)**

Musical notation for S (e) in G major, 3/4 time. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and a quarter note C5. This is followed by a triplet of eighth notes D5, E5, and F#5. The melody continues with quarter notes G5 and A5, and eighth notes B5 and C6. There is one vibrato marking (vib.) over the first measure. The bass line consists of quarter notes G2, B2, and D3, with a final whole note G2.

**S (f)**

Musical notation for S (f) in G major, 3/4 time. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and a quarter note C5. This is followed by a triplet of eighth notes D5, E5, and F#5. The melody continues with quarter notes G5 and A5, and eighth notes B5 and C6. The bass line consists of quarter notes G2, B2, and D3, with a final whole note G2.

**S (g)**

Musical notation for S (g) in G major, 3/4 time. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and a quarter note C5. This is followed by a triplet of eighth notes D5, E5, and F#5. The melody continues with quarter notes G5 and A5, and eighth notes B5 and C6. The bass line consists of quarter notes G2, B2, and D3, with a final whole note G2.

28 **S (h)** vib. vib.

32 **S (i)** II<sub>4</sub> VII<sub>4</sub>

36 **S (j)**

40 **S (k)** vib. vib.

44 **S (l)** vib. vib. vib. vib.

48 **S (m)**

52 **S (n)** vib.

56 **S (o)**

**EK. B**

**“FANTASÍA PARA UN GENTILHOMBRE”**

RODRÍGO, Joaquin; “Fantasia Para Un Gentilhombre”. Schott & Co Ltd., London, 1962.

---

JOAQUÍN RODRIGO

---

# FANTASÍA PARA UN GENTILHOMBRE

for Guitar and Orchestra



Ernst Eulenburg Ltd

London · Mainz · Madrid · New York · Paris · Tokyo · Toronto · Zürich

18. - 1965

---

# CONTENTS/INHALT

---

Preface/Vorwort . . . . .	III
I. Villano y Ricerare . . . . .	1
II. Españoleta y fanfare de la Caballería de Nápoles . . . . .	10
III. Danza de las hachas . . . . .	25
IV. Canario . . . . .	30

© 1962 Schott & Co Ltd, London

Reprinted by permission of Schott & Co Ltd

Preface © 1991 Ernst Eulenburg & Co GmbH

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system,  
or transmitted in any form or by any means,  
electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise,  
without the prior written permission of the publisher:

Ernst Eulenburg Ltd  
48 Great Marlborough Street  
London W1V 2BN

## VIII Orchestration/Orchesterbesetzung

Flauto piccolo

Flauto

Oboe

Fagotto

Tromba

Violono I, II

Viola

Violoncello

Contrabbasso



# FANTASÍA PARA UN GENTILHOMBRE

Joaquín Rodrigo  
(\*1901)

## I. Villano y Ricercare

Adagietto (♩ 56)

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Piccolo, Flauto, Oboe, Fagotto, Tromba (C), Chitarra, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The second system includes staves for Fg., Chit., Viola I, Viola II, Viola, Vc., and Cb. The score is in 3/4 time with a tempo marking of Adagietto (♩ 56). The key signature has one sharp (F#). The Chitarra part features complex rhythmic patterns and chords. The Violino I and II parts have 'sul IV' markings. The Viola I and II parts also have 'sul IV' markings. The Fg. part starts with a fermata and a 'p' dynamic marking. The Chit. part has a 'p' dynamic marking. The Viola I and II parts have 'mf' dynamic markings. The Vc. and Cb. parts have 'mf' dynamic markings. The score is numbered 5 at the beginning of the Fg. staff.

11

Picc. *ppp*

Fl. *p*

Ob. *pp*

Fg. *pp*

Tr. (C) *pp*

Chit. *mf*

I. VI. *pp* pizz.

II. VI. *pp* pizz.

Va. *pp* pizz.

Vc. *pp* pizz.

Cb. *pp* pizz.

16

Picc. *ppp*

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Fg. *pp*

Tr. (C) *pp*

Chit.

20

Picc.  
Fl.  
Ob.  
Fg.  
Tr. (C)  
Chit.  
I  
VI.  
II  
Va.  
Vc.  
Cb.

arco v  
arco v  
arco  
arco  
arco

Detailed description: This system of musical notation covers measures 20 through 25. It includes staves for Piccolo, Flute, Oboe, Bassoon, Trumpet (C), Clarinet, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The woodwinds and strings play melodic lines with various articulations. The strings are marked with 'arco' and 'arco v' (arco vibrato). A first ending bracket labeled '1' is positioned above measure 25.

26

Picc.  
Fl.  
Ob.  
Fg.  
Tr. (C)  
Chit.  
I  
VI.  
II  
Va.  
Vc.  
Cb.

1

Detailed description: This system of musical notation covers measures 26 through 31. It includes staves for Piccolo, Flute, Oboe, Bassoon, Trumpet (C), Clarinet, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The woodwinds and strings play melodic lines with various articulations. A first ending bracket labeled '1' is positioned above measure 26.

32

Chit. *cresc.*

VI. I *p*

Va. *p saltando*

Vc. *p saltando*

36

Chit. *f*

VI. I *sul IV v*

VI. II *sul IV v*

Va.

Vc.

Cb. *p*

42

Chit.

47

Picc. *pp*

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Fg. *pp*

Tr. (C) *con sord.* *pp*

Chit. *p* *cresc.*

51 2

Fl. *f*

Ob. *f*

Fg. *mf*

Chit. *f*

I. *pp* *f*

II. *f*

Va. *f*

Vc. *pizz.* *f* *arco*

Cb. *f*

56 *rall.*

Picc. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Fg. *ff*

Tr. (C) *ff* *senza sord.*

Chit. *sfz*

I. *ff*

II. *ff*

Va. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

# Ricercare

Andante moderato (♩ 84)

62 Chit. *mf*

67 Fl. *mf espr.* **3**

Ob. *mf espr.*

Chit.

72 Picc. *mf espr.*

Fl.

Ob.

Fg. *mf*

Tr. (C) *mf espr.*

Chit.

Va.

Vc. Cb.

4

77

Picc.

Fg.

Tr. (C)

Chit.

I

VI.

II

Va.

Vc. Cb.

83

Fl.

Ob.

Chit.

89

5

Picc.

Fl.

Ob.

Fg.

Tr. (C)

Chit.

I

VI.

II

Va.

Vc. Cb.

Solo

95 6

Picc.  
Fl.  
Ob.  
Fg.  
Tr. (C)  
Chit.  
I  
VI.  
II  
Va.  
Vc.  
Cb.

*mf* *mf* *p* *p* *sempre dim.*  
*molto cantabile sempre dim.*  
*molto cantabile sempre dim.*  
*p* *molto cantabile sempre dim.*  
*p* *sempre dim.*

100

Picc.  
Fl.  
Ob.  
Fg.  
Tr. (C)  
Chit.  
I  
VI.  
II  
Va.  
Vc.  
Cb.

*f* *f* *f* *f* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*



104

poco rall. . . .

Picc.

Fl.

Ob.

Fg.

Tr. (C)

Chit.  
*sempre dim.*

I

VI.

II

Va.

Vc.  
*ff*

Cb.  
*ff*

## II. Española y fanfare de la Caballería de Nápoles

Adagio (♩ 108)

Piccolo

Flauto Solo  
*p dolce e espressivo*

Oboe *pp*

Fagotto *pp*

Tromba (C) *pp*

Chitarra *p espr.*

Violino I *con sord. fpp con sord.*

Violino II *con sord. fpp con sord.*

Viola *con sord. fpp con sord.*

Violoncello *con sord. fpp con sord. pizz.*

Contrabbasso *fpp*

7

Chit. *fpp*

VI. I *div. fpp*

VI. II *fpp*

Va. *fpp pizz.*

Vc. *fpp*

Cb. *fpp*

14

Ob.

Chit.

I  
Vl.

II

Va.

Vc.

*pp*

21 7

Fl.

Ob.

Chit.

I  
Vl.

II

Va.

Vc.

*mf cantabile*

*cresc.*

*pizz.*

25

Fl.

Ob.

Chit.

I  
Vl.

II

Va.

Vc.

*mf*

*espressivo*

*unis.*

29

Ob.

Fg.

Chit.

I.

VI.

II.

Va.

Vc.

Cb.

36 **8**

Chit.

I.

VI.

II.

Va.

Vc.

Cb.

41

Chit.

45

Chit.

I.

VI.

II.

Va.

Vc.

Cb.

*ppp*

*arco*

*pizz.*

*ppp*

*pp*

*f*

*rit.*

*a tempo*

*arco*

*cresc.*

Detailed description of the musical score: The page contains five systems of musical notation. The first system (measures 29-35) includes staves for Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Harp (Chit.), Violin I (I.), Violin II (II.), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The harp part features a complex rhythmic pattern with triplets. The strings play a sustained accompaniment with various dynamics like *ppp* and *pp*. The second system (measures 36-40) shows the harp continuing its pattern, with a measure rest of 8 measures in measure 36. The strings provide harmonic support. The third system (measures 41-44) features more intricate harp textures with triplets and a *cresc.* marking. The fourth system (measures 45-49) includes a *rit.* (ritardando) leading to *a tempo*. The harp part has a measure rest of 3 measures in measure 45. The strings continue their accompaniment, with a *arco* marking in the Cb. part.

50

Fl.

Chit.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

*mf*

*ppp*

*pizz.*

*pp*

55

9

Chit.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

*ppp*

*ppp*

*ppp*

*ppp*

*ppp*

59

Chit.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

*cresc.*

*ppp*

63 Solo *pp*

Ob.

Chit.

I

VI.

II

Va.

Vc.

Cb.

*arco*

*pp*

*arco*

*pp*

*arco*

*pp*

(pizz.) *tranquillo*

*pp*

pizz.

*pp*

66

Fl.

Ob.

Chit.

I

VI.

II

Va.

Vc.

Cb.

*f*

69 10

Fl.  
Ob.  
Chit.  
I. VI.  
II.  
Va.  
Vc.  
Cb.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 69 to 72. It includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Chit.), Violin I (I. VI.), Violin II (II.), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Clarinet part features prominent triplet patterns. A rehearsal mark '10' is enclosed in a box above the Flute staff. The music is written in a single system with various articulations and dynamics.

73 poco rit.

Picc.  
Fl.  
Ob.  
Fg.  
Tr. (C)  
Chit.  
I. VI.  
II.  
Va.  
Vc.

a la corde  
pp  
a la corde  
pp  
a la corde  
pp  
arco a la corde  
pp

Detailed description: This system of musical notation covers measures 73 to 76. It includes staves for Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Trumpet in C (Tr. (C)), Clarinet (Chit.), Violin I (I. VI.), Violin II (II.), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.). The tempo marking 'poco rit.' is placed above the Piccolo staff. The string parts (Violins, Viola, and Cello) are marked 'a la corde' and 'arco a la corde' with a dynamic marking of 'pp' (pianissimo). The Clarinet part has a melodic line with some grace notes.

# Fanfare de la Caballería de Nápoles

78 Allegretto, molto ritmico (♩. 63)

Fl. *mp*

Tr. (C) *pp*

Chit. *f*

I div. *pp* sul pont.

VI. *pp*

II *pp*

Va. *pp*

Vc. Cb. *p* col legno

82

Fl. *tr*

Tr. (C) *tr*

Chit. *f*

I div.

VI.

II

Va.

Vc. Cb. *p*



87

Fl.

Tr. (C)

Chit.

I div.

VI.

II

Va.

Vc. Cb.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 87 to 91. The Flute (Fl.) and Trumpet (Tr. (C)) parts feature melodic lines with dynamic markings such as *f* and *mf*. The Chiton (Chit.) part provides a complex rhythmic accompaniment with various articulations. The string section, including Violin I (I div.), Violin VI (VI.), Violin II (II), Viola (Va.), and Violoncello/Contrabass (Vc. Cb.), plays sustained chords and a steady bass line. A double bar line is present at the end of measure 91.

92

Fl.

Ob.

Fg.

Tr. (C)

Chit.

Vc. Cb.

*con sord. Solo*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 92 to 96. The Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Fg.) parts play melodic lines with dynamic markings like *f*. The Trumpet (Tr. (C)) part is marked *con sord. Solo* and features a melodic line. The Chiton (Chit.) part continues with its rhythmic accompaniment. The Violoncello/Contrabass (Vc. Cb.) part maintains a steady bass line. A double bar line is present at the end of measure 96.

97

Fl. *mp* *tr*

Fg. *pp*

Tr. (C) *senza sord.* *pp*

Chit. *f* *sf*

I div. VI.

II

Va.

Vc. Cb.

102

Fl. *f* *sf* *mp*

Ob. *f*

Fg. *f*

Tr. (C) *con sord. Solo* *f* *senza sord.* *p*

Chit.

I div. VI.

II

Va.

Vc. Cb.

11

107

Picc.

Fl.

Ob.

Fg.

Tr. (C)

Chit.

I div.

VI.

II

Va.

Vc. Cb.

*p*

*f*

112

Picc.

Fl.

Ob.

Fg.

Tr. (C)

Chit.

I uniti

VI.

II

Va.

Vc.

*f*

ord.

ord.

ord.

arco

117

Fl.

Fg.

Tr. (C)

Chit.

I div.

Vi.

II

Va.

Vc.

Cb.

sul pont.

pp

pp

pp

pp

col legno

p

col legno

p

122

Fl.

Fg.

Tr. (C)

Chit.

I div.

Vi.

II

Va.

Vc.

Cb.

127

Fl.  
Ob.  
Fg.  
Tr. (C)  
Chit.  
I div.  
VI.  
II  
Va.  
Vc.  
Cb.

con sord. Solo senza sord.  
*f* *f* *f* *pp* *p* *p* *p* *p*

132

Fl.  
Tr. (C)  
I div.  
VI.  
II  
Va.  
Vc.  
Cb.

*pp* *pp* *pp* *f*

137 rit. ----- a tempo

Tempo de Española

Fl.  
Tr. (C)  
Chit.

*pp* *pp* *p*

143

Chit.

*p* *f*

149

Fl. *ff espr.*

Ob. *ff espr.*

Fg. *ff*

Chit.

I *ord.*  
*ff espr.*

VI *ord.*  
*ff*

II div. *ord.*  
*ff*

Va. *ord.*  
*ff*

Vc. *arco*  
*ff*

Cb. *arco*  
*ff*

155

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Fg. *mf*

Tr. (C) *senza sord.*

I *mf*

VI *mf*

II div. *mf*

Va. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

12

160

Picc.  
Fl.  
Ob.  
Fg.  
Tr. (C)  
Chit.  
I  
VI.  
II uniti  
Va.  
Vc.  
Cb.

*pp*  
*pp*  
*p*  
*pizz.*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 160 through 163. The score is for a full orchestra. The Piccolo (Picc.) part has a few notes in measure 160. The Flute (Fl.) part has a melodic line starting in measure 160. The Oboe (Ob.) part has a melodic line starting in measure 160. The Bassoon (Fg.) part has a melodic line starting in measure 160. The Trumpet in C (Tr. (C)) part has a melodic line starting in measure 160. The Clarinet (Chit.) part has a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. The Violin I (I) part has a melodic line starting in measure 160. The Violin II (VI.) part has a melodic line starting in measure 160. The Viola (Va.) part has a melodic line starting in measure 160. The Violoncello (Vc.) part has a melodic line starting in measure 160. The Contrabass (Cb.) part has a melodic line starting in measure 160. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p* (piano). Performance instructions include *pizz.* (pizzicato) for the strings.

164

Picc.  
Fl.  
Fg.  
Chit.  
I  
VI.  
II  
Va.  
Vc.

*Solo*  
*p espr.*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 164 through 167. The Piccolo (Picc.) part is silent. The Flute (Fl.) part has a melodic line starting in measure 164. The Bassoon (Fg.) part has a melodic line starting in measure 164, marked *Solo*. The Clarinet (Chit.) part has a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. The Violin I (I) part has a melodic line starting in measure 164. The Violin II (VI.) part has a melodic line starting in measure 164. The Viola (Va.) part has a melodic line starting in measure 164. The Violoncello (Vc.) part has a melodic line starting in measure 164. Dynamics include *p espr.* (piano espressivo).

169

Ob. *p espr.*

Chit. *p*

173

Chit. *mp* sul pont.

I. *pizz.*

VI. *pizz.*

II. *pizz.* *div.*

Va. *pizz.* *div.* *unis. arco*

Vc. *pizz.* *pp arco* *stacc. e espr.* *dim.*

Cb. *pp stacc. e espr. dim.*

179

Picc. *rit.* *pp*

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Fg. *pp*

Chit. *pp* senza pont.

I. *(pizz.) pp*

VI. *ppp (pizz.)*

II. *ppp pizz.*

Va. *ppp pizz.*

Vc. *ppp pizz.*

Cb. *ppp*



# III. Danza de las hachas

Allegro con brio (♩ 120)

Musical score for measures 1-4. The score includes parts for Piccolo, Flauto, Oboe, Fagotto, Tromba (C), Chitarra, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The string parts are marked with *arco senza sord.* and *ff*. The guitar part features a rhythmic accompaniment with *ff* dynamics.

Musical score for measures 5-8. The score includes parts for Picc., Fl., Ob., Fg., Tr. (C), Chit., Violino I, Violino II, Va., Vc., and Cb. The woodwinds and strings continue with their respective parts. The trumpet part has a *Solo* marking in measure 8. The guitar part continues with its rhythmic accompaniment.

10  
Picc.  
Fl.  
Ob.  
Fg.  
Tr. (C)

17  
Chit.

25  
Picc.  
Fl.  
Ob.  
Fg.  
Tr. (C)

33  
Chit.  
I  
VI.  
II  
Va.  
Vc.  
Cb.

Detailed description: This page of a musical score contains three systems of staves. The first system (measures 10-16) features Piccolo, Flute, Oboe, Bassoon, and Trumpet (C). The second system (measures 17-24) features Clarinet. The third system (measures 25-32) features Piccolo, Flute, Oboe, Bassoon, and Trumpet (C). The fourth system (measures 33-39) features Clarinet, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *f* and *ff*. Some notes are marked with 'v' for accents.

This musical score page contains three systems of staves. The first system (measures 41-48) features Piccolo, Flute, Oboe, Bassoon, and Trumpet (C) parts, all marked *ff*. The second system (measures 49-56) includes Clarinet (Chit.), Piccolo, Flute, Oboe, Bassoon, and Trumpet (C) parts, with *f* dynamics. The third system (measures 57-64) continues the woodwind and trumpet parts. The fourth system (measures 65-72) features Clarinet (Chit.) parts. The fifth system (measures 73-80) includes strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso) and Percussion (I, II), with *ff* dynamics and *secco* markings. Rehearsal marks 13 and 14 are present.

81 Chit.

89 Picc.

Fl.

Ob.

Fg.

Tr. (C)

97 Chit.

I. Vl.

II. Vl.

Va.

Vc.

Cb.

105 Chit.

poco rit.

113

This musical score page contains ten staves for various instruments. The Piccolo, Flute, Oboe, Bassoon, and Trumpet (C) parts are marked with a forte (*ff*) dynamic. The Clarinet part is marked with a forte (*f*) dynamic. The Violin I and Violin II parts are marked with a forte (*ff*) dynamic. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts are marked with a forte (*f*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The tempo marking *poco rit.* is located at the top right of the page.

# IV. Canario

Allegro ma non troppo (♩. 108)

Musical score for measures 1-5. The score includes staves for Piccolo, Flauto, Oboe, Fagotto, Tromba (C), Chitarra, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello Contrabbasso. The Chitarra part is marked *grazioso* and *ff*. The woodwinds and strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Musical score for measures 6-9. The score includes staves for Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Chit. (Guitar), Violino I (Violin I), Violino II (Violin II), Va. (Viola), and Vc. Cb. (Violoncello/Contrabasso). The Fl. and Ob. parts feature complex rhythmic patterns with triplets and are marked *ff*. The Chit. part continues with its *grazioso* and *ff* character. The Violino I and II parts have a more active melodic line, also marked *ff*. The Viola and Vc. Cb. parts provide a steady accompaniment.

13

Fl.

Ob.

I.

VI.

II.

Va.

Vc.

Cb.

20

Fl.

Ob.

Tr. (C)

Chit.

I.

VI.

II.

Va.

Vc.

Cb.

15

27

Fl.

Ob.

Tr. (C)

Chit.

I.

VI.

II.

Va.

Vc.

Cb.

*con sord.*

*cresc.*

*pizz.*

*pizz.*

*pizz.*

35

Chit. *pp*

Va. *pp*

Vc. Cb. *pp*

42

Picc.

Fl.

Ob.

Fg. *p cresc.*

Tr. (C)

Chit. *cresc.*

Va. *arco p*

Vc. Cb. *arco p*

48

Picc.

Fl.

Ob.

Fg.

Tr. (C)

Chit. *cresc.*

I *pizz.*

VI. *pizz.*

II *pizz.*



53

Picc.

Fl.

Ob.

Fg.

Tr. (C)

Chit.

I

VI.

II

Va.

Vc.

Cb.

58

Chit.

64

16

Picc.

Fl.

Ob.

Fg.

Tr. (C)

Chit.

I

VI.

II

Va.

Vc.

Cb.

con sord. Solo *ff*

poco meno mosso

70

Picc.  
Fl.  
Ob.  
Fg.  
Tr. (C)  
Chit.  
I  
VI.  
II  
Va.  
Vc.  
Cb.

*cantabile*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 70 to 75. It includes staves for Piccolo, Flute, Oboe, Bassoon, Trumpet (C), Clarinet, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The tempo is marked 'poco meno mosso'. The Clarinet part features a melodic line starting at measure 74, marked 'cantabile'.

76

Picc.  
Fl.  
Ob.  
Fg.  
Chit.

*cantabile*

Detailed description: This system covers measures 76 to 80. It includes staves for Piccolo, Flute, Oboe, Bassoon, and Clarinet. The Flute and Piccolo parts are marked 'cantabile' and feature a melodic line with slurs and accents.

81

Fl.  
Ob.  
Tr. (C)  
Chit.

Solo

Detailed description: This system covers measures 81 to 85. It includes staves for Flute, Oboe, Trumpet (C), and Clarinet. The Clarinet part has a melodic line with slurs and accents. The Trumpet part has a 'Solo' marking at the end of the system.

86

Fl.

Ob.

Tr. (C)

Chit.

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

*pizz.*

*p*

*arco*

*p*

*p*

*pizz.*

*p*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 86 through 91. The Flute and Oboe parts play a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *mf*. The Trumpet (C) part has a few notes in measures 86-87. The Clarinet part features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The Violin II part has a few notes in measures 90-91 with a dynamic marking of *p*. The Viola part has a few notes in measures 90-91 with a dynamic marking of *p*. The Violoncello part plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a *pizz.* marking and a dynamic of *p*, and switching to *arco* in measure 90. The Contrabass part plays a rhythmic pattern of eighth notes with a *pizz.* marking and a dynamic of *p*.

92

Fl.

Ob.

Tr. (C)

Chit.

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

*f*

*pizz.*

*pizz.*

*p*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 92 through 97. The Flute and Oboe parts play a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *mf*. The Trumpet (C) part has a few notes in measures 92-93. The Clarinet part features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs, starting with a dynamic marking of *f*. The Violin II part plays a rhythmic pattern of eighth notes with a *pizz.* marking. The Viola part has a few notes in measures 92-93. The Violoncello part plays a rhythmic pattern of eighth notes with a *pizz.* marking. The Contrabass part has a few notes in measures 96-97 with a dynamic marking of *p*.

97

Picc.  
Fl.  
Ob.  
Fg.  
Tr. (C)  
Chit.  
VI. II  
Vc.  
Cb.

102 *a tempo*

Picc.  
Fl.  
Ob.  
Fg.  
Tr. (C)  
Chit.  
VI. I

107

Picc. *f*

Fl. *f*

Ob. *f*

Fg. *f*

Tr. (C) *f*

Chit. *f*

I. *f*

VI. *f*

II. *f*

Va. *f* arco

Vc. *f* arco

Cb. *f* arco

113

Picc.

Fl.

Ob.

Fg.

Tr. (C)

Chit.

I.

VI.

II.

Va. *pp* pizz.

Vc. *pp* pizz.

Cb. *pp* pizz.

17

119

Chit.

Va.

Vc. Cb.

125

Tr. (C)

Chit.

I. VI.

II.

Va.

Vc. Cb.

senza sord.

arco

mp

130

Fl.

Ob.

Chit.

I.

VI.

II.

Va.

Vc.

Cb.

cresc.

f

18

rasg.

136

Fg.

Chit. *rasg.*

*pp*

*p*

*f*

143

Fg.

Tr. (C)

Chit.

I. Vl.

II. Vl.

Va.

Vc.

Cb.

*f*

*ff*

*p*

150

Picc.

Fl.

Ob.

Fg.

Tr. (C)

I. Vl.

II. Vl.

Va.

Vc.

Cb.

*pp*

*f*

*brioso*

*pizz.*

*mf*

158 rit. -----

Picc.

Fl.

Ob.

Tr. (C)

Chit.

Va.

Vc. Cb.

165 Cadenza a tempo

Chit.

*p* *cresc.*

171

Chit.

176

Chit.

*f* *molto espr.*

182

Chit.

*pp*

189

Chit.

*cresc.* *f* rit. -----

197

Chit.

*ff con bravura*



202

Tr. (C)

Chit.

I

VI

II

Va.

Vc.

Cb.

arco

*ff*

208

19

Fg.

Chit.

*ff* *rasg.*

*rasg.*

*p*

215

Picc.

Fl.

Ob.

Fg.

Tr. (C)

Chit.

*p*

*p*

*p*

*p*

*ff*

*decresc.*

221

Chit.

I. VI.

II.

Va.

Vc. Cb.

*f* *grazioso*

226

Picc.

Fl.

Ob.

Fg.

Tr. (C)

Chit.

I. VI.

Va.

Vc. Cb.

*con sord.*

*col legno*

*sempre ff*

231

Musical score for measures 231-234. The score includes parts for Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Trumpet (C) (Tr. (C)), Clarinet (Chit.), Violin I (I), Violin II (II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measure 231: Piccolo, Flute, Oboe, and Bassoon are silent. Trumpet (C) and Clarinet play a rhythmic pattern. Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello play a rhythmic pattern marked "arco". Contrabass is silent.

Measure 232: Piccolo, Flute, Oboe, and Bassoon are silent. Trumpet (C) and Clarinet play a rhythmic pattern. Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello play a rhythmic pattern marked "arco". Contrabass is silent.

Measure 233: Piccolo, Flute, Oboe, and Bassoon are silent. Trumpet (C) and Clarinet play a rhythmic pattern. Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello play a rhythmic pattern marked "arco". Contrabass is silent.

Measure 234: Piccolo, Flute, Oboe, and Bassoon play a rhythmic pattern marked "ff". Trumpet (C) and Clarinet play a rhythmic pattern. Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello play a rhythmic pattern marked "arco". Contrabass plays a rhythmic pattern marked "ff".

**EK. C**

**“INSTRUCCION DE MUSICA SOBRA LA GUITARRA ESPAÑOLA”**

SANZ, Gaspar; “Instruccion de Musica Sobra la Guitarra Española”.Facsimile  
Reprint. Editions Minkoff, Geneva, 1973.

INSTRVCCION  
DE MVSICA SOBRE LA

GVITARRA ESPAÑOLA;

Y METODO DE SVS PRIMEROS RVDIMENTOS,  
HASTA TAÑERLA CON DESTREZA.

CON DOS LABERINTOS INGENIOSOS, VARIEDAD DE SONES, Y  
Dances de Ragueado, y Punteado, al estilo Español, Italiano,  
Francès, y Inglés.

CON VN BREVE TRATADO PARA ACOMPAÑAR CON PERFECCION,  
sobre la parte muy effencial para la Guitarra, Arpa, y Organo, resumi-  
do en doze reglas, y exemplos los mas principales de Con-  
trapunto, y Composicion.

DEDICADO

AL SERENISSIMO SEÑOR; EL SEÑOR  
DON IVAN.

COMPUESTO POR EL LICENCIADO GASPAR SANZ, ARAGONES, NATVRAL DE  
*la Villa de Calanda, Bachiller en Teologia por la Insigne Vniversidad de Salamanca.*

*Con licencia:* En Zaragoza, por los Herederos de Diego Dormer. Año 1674.



IOHANNES AVSTRIACVS

IOHANNES AVSTRIACVS

IOHANNES AVSTRIACVS

Saxa sequi plectrum vssum est, se plectra sequitur saxa, quia nam chordas cordas, Jure in oues



Passacallesobrela D con muchas Diferencias para soltar Una y otra mano. a los 8 de Noviembre 1674

tomo I. 6

Gaspar Sanz, inventor scripti

Shelfmark K1 K13, by permission of the British Library

Canarios.

tomo I. 7

Gaspar Sanz, inventor.

Shelfmark K1 K13, by permission of the British Library



*Gallardias.*

*Las Hachas.*

*La Buelta.*

*Volias.*

*Esta Llosada Toda se Corre.*

Caspar Sanz Invenit.

3 tomo. 2.

Shelfmark K1 K13, by permission of the British Library

*Rujero.*

*Paradetas.*

*Matachín.*

*Zarabanda.*

*Jucarás.*

*Chacona.*

Caspar Sanz Invenit.

4 tomo. 2.

Shelfmark K1 K13, by permission of the British Library

**Españoletas.**

*Son d'Españoletas por Otro  
Prácticas que se sigue*

*Pasacalles.*

Gasparr Sanz, Invenit      tomo. 2.      5

Shelfmark K1 K13, by permission of the British Library

**Canarios.**

*Sigue se Otros Cana  
rios*

*Villanos.*

tomo. 2      6      Gasparr Sanz, Invenit

Shelfmark K1 K13, by permission of the British Library

*Pavanas por la D. con Partidas al Aire Español, Una Siga Inglesa y Bailete frances.*

*Siga Inglesa*

*Bailete frances*

*mas suave*

*mas suave*

*Gaspar Sanz Invenit*

10 tomo. 2

Shelfmark K1 K13, by permission of the British Library

*Clarines y Trompetas con Canciones muy curiosas Españolas y de Estrangeras Naciones. En Caragoza. 1675.*

*La Cavalleria de Napoles. con dos Clarines.*

*Canciones*

*La Sarzona.*

*La Quina francesa.*

*Lantururu.*

*La Cochacha de Napoles.*

*La Minona de Cataluña.*

*La Minona de Portugal.*

*Clarín de los Mosqueteros del Rey de Francia.*

*Das Trompetas de la Reyna de Suecia.*

*Gaspar Sanz Invenit*

tomo. 2

12

Shelfmark K1 K13, by permission of the British Library

**EK. D**

**CD ROM. SES KAYITLARI**

Sanz ve Rodrigo cümle analizleri. Midi ses kayıtları. Hazırlayan: Cem Küçümen.

## ÖZGEÇMİŞ

**Cem Küçümen**, Gitarist, eğitimci ve besteci

İstanbul'da doğdu. İlk gitar çalışmalarına Ertuğrul Şatıroğlu ile başladı. Besteci, eğitimci ve keman virtüözü Ekrem Zeki Ün ile oda müziği ve teori çalışmalarının ardından, 1979 yılında Şadi Ensari ve Önder Arık'ın katılımıyla "İstanbul Gitar Üçlüsü"nü kurdu. 1980 yılında, Yıldız Teknik Üniversitesi, Elektrik Mühendisliği bölümünden mezun oldu.

O tarihten günümüze hem üçlü hem de solist olarak konserler verdi. Uluslararası gitar festivallerinde çaldı. TRT'nin hazırladığı bir çok radyo ve televizyon programına katıldı. 37. Avrupa Forumu, 6.Yıldız Gitar Günleri ve Mavi Martı Gitar Festivali içerisinde yer alan gitar yarışmalarında jüri üyesi olarak yer aldı. Carlo Domeniconi, Costas Cotsiolis ve Roberto Aussel gibi ünlü gitaristler ile çalışan sanatçı, 1994 yılında mezun olduğu İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda, kadrolu öğretim görevlisi olarak çalışmakta, aynı zamanda Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda da, Yüksek Lisans öğrencilerine "Gitar Edebiyatı ve Repertuarı" dersini vermektedir.

