
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
Gazi
1926

JOAQUIN RODRIGO'NUN PİYANO SONATLARININ FORM, ARMONİK, TEKNİK VE MÜZİKAL ANALİZİ

Tuğba ÇAĞLAK EKER

DOKTORA TEZİ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MART, 2019

TELİF HAKKI ve TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU

Bu tezin tüm hakları saklıdır. Kaynak göstermek koşuluyla tezin teslim tarihinden itibaren.....(....) ay sonra tezden fotokopi çekilebilir.

YAZARIN

Adı : Tuğba

Soyadı : ÇAĞLAK EKER

Bölümü : Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı

İmza :

Teslim tarihi :

TEZİN

Türkçe Adı : Joaquín Rodrigo'nun Piyano Sonatlarının Form, Armonik, Teknik ve Müzikal Analizi

İngilizce Adı : The Form, Harmonic, Technical and Musical Analysis Of Joaquín Rodrigo's Piano Sonatas

ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI

Tez yazma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyduğumu, yararlandığım tüm kaynakları kaynak gösterme ilkelerine uygun olarak kaynakçada belirttiğimi ve bu bölümler dışındaki tüm ifadelerin şahsıma ait olduğunu beyan ederim.

Yazar Adı Soyadı: Tuğba ÇAĞLAK EKER

İmza:

JÜRİ ONAY SAYFASI

Tuğba ÇAĞLAK EKER tarafından hazırlanan "Joaquín Rodrigo'nun Piyano Sonatlarının Form, Armonik, Teknik ve Müzikal Analizi" adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından oy birliği / ~~oy çokluğu~~ ile Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı'nda Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman:	Prof. Nezihe ŞENTÜRK	.....
Başkan:	Prof . Dr. Hakkı Alper MARAL	.....
Üye:	Prof . Dr. Aytekin ALBUZ	.....
Üye:	Doç. Dr. Güler DEMİROVA GYÖRFFY	.....
Üye:	Doç. Dr. Şebnem YILDIRIM ORHAN	.....

Tez Savunma Tarihi: 11/ 03/ 2019

Bu tezin Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı'nda Doktora tezi olması için şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Prof. Dr. Selma YEL

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürü ....

Canım aileme

TEŞEKKÜR

Hayatıma büyük katkılarda bulunan tüm değerli öğretmenlerime,

Benden hiçbir desteği esirgemeden bana her daim yardımcı olan, yalnızca eğitimci kimliği ile değil insani değerleriyle de bana yol gösteren kıymetli danışmanım Prof. Nezihe ŞENTÜRK'e,

Çalışma sürecinde her türlü bilgi ve desteği ile çalışmamın şekillenmesine önemli katkılar sağlayan Tez İzleme Komitesinin değerli jüri üyeleri Prof. Dr. Aytekin ALBUZ ve Doç. Dr. Güler DEMİROVA GYÖRFFY'e,

Doktora süreci boyunca bana her daim yol gösterip manevi destekleri ile bana güç veren canım arkadaşlarım İlay Bilge DENKTAŞ ve Ezgi TEKGÜL'e,

Hayatımın her evresinde bana destek olan ve inandığım yolda ilerlemem için bana güç veren annem Ayşenur İNANÇ ve kardeşim Ayşe ÇAĞLAK'a, her konuda bana sonuna kadar destek olan ve doktora süreci boyunca yardımları ile bana güç veren eşim Burak EKER'e ve biricik aileme sonsuz saygı ve teşekkürlerimi sunarım.

JOAQUIN RODRIGO'NUN PİYANO SONATLARININ FORM, ARMONİK, TEKNİK VE MÜZİKAL ANALİZİ

(Doktora Tezi)

Tuğba ÇAĞLAK EKER

GAZİ ÜNİVERSİTESİ

EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

Mart, 2019

ÖZ

Yirminci yüzyıl, müzik alanında pek çok yenilikçi fikirlerin ortaya çıktığı bir dönem olarak karşımıza çıkmakla birlikte, eski kompozisyonel stillerin de yeniden bestecilik materyali olarak kullanıldığı bir zaman dilimi olarak kendini göstermektedir. Müzikal ögelerde yaşanan büyük dönüşümlerin yanında neo-klasik akımda olduğu gibi eski formlara da yönelim yaşandığı bilinmektedir. Yirminci yüzyıl müziğinin önemli isimlerinden biri de neo-klasik eserleri bulunan İspanyol besteci ve piyanist Joaquín Rodrigo'dur. Yaşamı süresince çok sayıda eser üreten Rodrigo, tanınmış gitar eserlerinin yanında, piyano için yazmış olduğu eserlerle de dikkat çekmektedir. Gitar konçertosu ile ünlü olmasından dolayı genellikle piyanist kimliği ile anılmayan Rodrigo'nun, piyano eğitiminde önemli bir yere sahip olduğu düşünülen piyano eserlerinin yeterince tanınmadığı söylenebilir. Buradan yola çıkılarak araştırmanın amacı, Rodrigo'nun yaşadığı dönem ve coğrafyada gelişen müzik akımları doğrultusunda *Album Centanario Piano (Yüzyıllık Piyano Albümü)* kitabında yer alan *Cinco Sonatas de Castilla (Beş Kastilya Sonatı)* olarak bilinen *Sonata, Sonata en fa sostenido menor, Sonata en Re, Sonata como un Tiento, Sonata en La* isimli piyano sonatlarının form, armonik, teknik ve müzikal analizini yaparak piyano eğitimi repertuarına çalışma rehberi niteliğinde bir bilgi kaynağı olarak katkı sağlamaktır. Bu araştırmanın, piyano eğitimcilerine ve öğrencilerine form, armonik, teknik ve müzikal bilgi kaynağı olabilmesi yönüyle önemli olduğu düşünülmektedir. Araştırma nitel araştırma tekniklerinden durum çalışmasına örnektir. Betimsel araştırma yöntem ve tekniklerinin kullanıldığı bu çalışmada alt problemler doğrultusunda öncelikle öğretim elemanlarının görüşlerini almak için nitel araştırma yöntemlerinden yarı yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılmıştır. Öğretim elemanlarının görüşlerinin alınmasından ardından doküman inceleme yoluyla literatür taranmış ve Rodrigo'nun piyano sonatları analiz edilmiş, birbirleri ile benzer ve farklı yönleri tespit edilmiştir. Piyano öğretim elemanları ile yapılan görüşmeler sonucunda, öğretim elemanlarının Rodrigo'yu bir besteci olarak tanıdıkları ancak piyano eserlerine ilişkin bilgi sahibi olmadıkları tespit edilmiştir. Araştırmanın form

analizi basamağında Rodrigo'nun sonatlarında sonat allegrosu, şarkı formu ve tiento biçimi ile neo-klasik yaklaşımının görüldüğü söylenebilir. Armonik analiz doğrultusunda *Sonata, Sonata en Re* ve *Sonata en La*'nın klasik dönem sonat allegrosu armonik yapısını yansıttığı; armonik çeşitliliğin görüldüğü *Sonata en fa sostenido menor* ve *Sonata, como un Tiento*'da ise bir 20. Yüzyıl bestecisi olarak Rodrigo'nun çağdaş stilini göstermiş olduğu belirtilebilir. Teknik analizde elde edilen bulgular ışığında her sonatta legato, staccato, aksan, çift ses ve oktav geçişlerinin yer aldığı görülmektedir. Bu tekniklerin sağ ve sol elde diğer tekniklerle de birlikte kullanılmasından dolayı, sonatların piyano eğitimi sürecinde teknik gelişimi destekler nitelikte olduğu söylenebilir. Müzikal analiz doğrultusunda sonatlarda çeşitli ritim kalıpları ile poliritmik yapılar ve İspanyol müziği karakterini yansıtan ritim kalıplarının kullanıldığı, bununla birlikte tekdüze ritmik yapıların da yer aldığı görülmektedir. Ritmik yapıları benzer nitelikte olan sonatlarda melodik yapının da benzer olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca sonatlarda ritmik ve melodik çeşitliliğin yoğun olduğu söylenebilir. Araştırmada elde edilen bulgular doğrultusunda ulaşılan sonuçlardan hareketle, piyano derslerinde eser seçiminde Rodrigo'nun piyano eserlerine yer verilerek, bestecilik stilinin tanıtılması ve öğrencinin farklı kültürlere ilişkin bilgi sahibi olması; Rodrigo'nun *Cinco Sonatas de Castilla* eserindeki sonatları çalışacak veya öğrencilerine çalıştıracak piyano eğitimcilerinin araştırma kapsamında yer alan analizler doğrultusunda eserleri tanımaları önerilir.

Anahtar Kelimeler	:	Joaquín Rodrigo, Piyano, Sonat, Neo-Klasik, Yirminci Yüzyıl, Cinco Sonatas De Castilla
Sayfa Adedi	:	190
Danışman	:	Prof. Nezihe ŞENTÜRK

THE FORM, HARMONIC, TECHNICAL AND MUSICAL ANALYSIS OF JOAQUIN RODRIGO'S PIANO SONATAS

(Ph.D.)

Tuğba ÇAĞLAK EKER

GAZI UNIVERSITY

INSTITUTE OF EDUCATIONAL SCIENCES

March, 2019

ABSTRACT

As well as the 20th century is a period when innovative opinions came forward in the field of music, it comes to the forefront as the period in which old compositional styles are reused as composition material. It is known that in addition to great changes undergone in musical factors, a tendency toward old forms, as in neoclassical flow, is seen in this period. One of the most important figures of the music of 20th century is Spanish composer and pianist Joaquín Rodrigo, who has neoclassical works. Rodrigo, who produced many works during his life, also draws attention with his works written for piano. It can be said that Rodrigo's works of piano, whose pianist identity is not mentioned since he is famous with his guitar concerto, considered to have an important place in piano training, is not sufficiently known. In the light of these facts, the aim of the study is to make form, harmonic, technical and musical analysis of Rodrigo' sonatas which are in *Album Centanario Piano* book, namely *Sonata, Sonata en fa sostenido menor, Sonata en Re, Sonata como un Tiento, Sonata en La* of *Cinco Sonatas de Castilla*, in the direction of the period Rodrigo lived in and of musical flows developed in relevant geography, and accordingly to make contribution to piano training repertoire as being a source of information having characteristics of a work guide. This study is considered to be important since it can be used as a form, harmonic technical and musical source of information by piano trainers and students. The study sets an example of a case study, one of the qualitative study methods. In this study where descriptive methods and techniques were used, semistructured interview technique, one of the qualitative research techniques, was used to take piano lecturers' opinions first in the direction of the subproblems. Subsequent to taking instructors' opinions, the literature was reviewed through document review; Rodrigo's piano sonatas were analyzed and their similar and different aspects were determined. As a result of the interview with the piano lecturers, it was found that the lecturers knew Rodrigo as a composer, but do not have knowledge about his piano works. In the form analysis of the research, it can be said that in the sonatas of Rodrigo, with

sonata allegros, song and tiento form, his neo-classical approach are seen. In the direction of harmonic analysis, *Sonata, Sonata en Re* and *Sonata en La* reflects the harmonic structure of classical period sonata allegros; in the harmonic analysis, *Sonata en fa sostenido menor* and *Sonata como un Tiento*, as a 20th-century composer, Rodrigo has shown the contemporary style. In the light of the findings obtained in technical analysis, it is seen that legato, staccato, accent, double sound and octave transitions are included in each sonata. Because these techniques are used together with other techniques in the right and left hand, it can be said that sonatas support the technical development in the piano education process. According to musical analysis, various rhythm patterns, polyrhythm and rhythm patterns reflecting the character of Spanish music are used, however, uniform rhythmic structures are also observed. It was found that melodic structure was similar in sonatics with similar rhythmic structures. In addition, it can be said that rhythmic and melodic diversity is intensive in sonatas. Based on the results obtained in the study, it is recommended that practicing Rodrigo's piano works in piano lessons to introduce composition style and to have knowledge of different cultures; recognize the sonatas accordance with the analysis who study sonatas.

Key Words	:	Joaquín Rodrigo, Piano, Sonata, Neoclassic, 20th century, Cinco Sonatas de Castilla
Page Number	:	190
Supervisor	:	Prof. Nezihe ŞENTÜRK

İÇİNDEKİLER

TELİF HAKKI ve TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU ii
ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI iii
JÜRİ ONAY SAYFASI iv
TEŞEKKÜR vi
ÖZ vii
ABSTRACT ix
İÇİNDEKİLER xi
TABLOLAR LİSTESİ xv
ŞEKİLLER LİSTESİ xvii
BÖLÜM I 1
GİRİŞ 1
1.1. Problem Durumu 7
1.2. Alt Problemler 7
1.3. Araştırmanın Amacı 8
1.4. Araştırmanın Önemi 8
1.5. Sayıltılar 8
1.6. Sınırlılıklar 9
BÖLÜM II 10
İLGİLİ ARAŞTIRMALAR 10
BÖLÜM III 15
KAVRAMSAL ÇERÇEVE 15
3.1. Sonatın Tarihi Süreç İçindeki Gelişimi 15
3.1.1. Sonat Formu ve Farklı Örneklemler Üzerinden Değişen Yapısı 20
3.2. İspanya'nın Bölgesel Müzik Kültürü 27
3.3. Joaquín Rodrigo Vidre 30
3.3.1. Rodrigo'nun Bestecilik Stili 35
3.3.1.1. Piyano Eserleri *37*
3.3.1.2. Cinco Sonatas de Castilla *38*

3.3.1.2.1. I Sonata *39*
3.3.1.2.2. II Sonata en Fa Sostenido Menor *39*
3.3.1.2.3. III Sonata en Re *39*
3.3.1.2.4. IV Sonata, Como un Tiento *39*
3.3.1.2.5. V Sonata en La *40*
BÖLÜM IV **41**
YÖNTEM **41**
4.1. Araştırmanın Modeli **41**
4.2. Çalışma Grubu **43**
4.3. Çalışma Eserleri **43**
4.4. Veri Toplama Araçları **43**
4.5. Veri Toplama Araçlarının Geliştirilmesi **44**
4.5.1. Yarı Yapılandırılmış Görüşme Formunun Geliştirilmesi **44**
4.4.2. Analiz Yönteminin Geliştirilmesi **45**
4.5. Verilerin Çözümlenmesi ve Yorumlanması **49**
BÖLÜM V **51**
BULGULAR VE YORUM **51**
5.1. Joaquín Rodrigo'nun Piyano Eserlerinin Tanınmasına İlişkin Piyano Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Yönelik Bulgular **51**
5.1.1. Piyano Öğretim Elemanlarının 20. Yüzyıl Piyano Literatürünü Derslerinde Kullanma Durumları **51**
5.1.2. Piyano Öğretim Elemanlarının Derslerinde 20. Yüzyıl Bestecilerinin Eserlerini Kullanma Durumları **52**
5.1.3. Piyano Öğretim Elemanlarının 20. Yüzyıl Dönemine Ait Repertuvarlarındaki Eser Sayısını Yeterli Bulma Durumları **55**
5.1.4. Piyano Öğretim Elemanlarının 20. Yüzyıl Dönemine Ait Piyano Eserlerinin Öğrencilere Kazandırdığı Davranışlara İlişkin Görüşleri **56**
5.1.5. Piyano Öğretim Elemanlarının Farklı Kültürlerde Yetişmiş Bestecilerin Eserlerinin Tanınmasının Önemine İlişkin Görüşleri **59**
5.1.6. Joaquín Rodrigo'nun Tanınmasına İlişkin Bulgular **61**
5.1.7. Piyano Öğretim Elemanlarının Rodrigo'nun Piyano Eserlerini Repertuvarlarında Bulundurma Durumları **61**
5.2. Joaquín Rodrigo'nun Piyano Sonatlarının Form, Armonik, Teknik ve Müzikal Analizine İlişkin Bulgular **61**
5.2.1. *Sonata*'nın Form, Armonik, Teknik ve Müzikal Analizine İlişkin Bulgular **62**
5.2.1.1. Sonata'nın Form Analizine İlişkin Bulgular ***62***

5.2.1.2. Sonata'nın Armonik Analizine İlişkin Bulgular 68

5.2.1.3. Sonata'nın Teknik Analizine İlişkin Bulgular 69

5.2.1.4. Sonata'nın Müzikal Analizine İlişkin Bulgular 71

5.2.2. *Sonata en Fa sostenido menor*'un Form, Armonik, Teknik ve Müzikal Analizine İlişkin Bulgular 74

5.2.2.1. Sonata en Fa sostenido menor'un Form Analizine İlişkin Bulgular 74

5.2.2.2. Sonata en Fa sostenido menor'un Armonik Analizine İlişkin Bulgular..... 81

5.2.2.3. Sonata en Fa sostenido menor'un Teknik Analizine İlişkin Bulgular..... 81

5.2.2.4. Sonata en Fa sostenido menor'un Müzikal Analizine İlişkin Bulgular..... 84

5.2.3. *Sonata en Re*'nin Form, Armonik, Teknik ve Müzikal Analizine İlişkin Bulgular 87

5.2.3.1. Sonata en Re'nin Form Analizine İlişkin Bulgular 87

5.2.3.2. Sonata en Re'nin Armonik Analizine İlişkin Bulgular..... 98

5.2.3.3. Sonata en Re'nin Teknik Analizine İlişkin Bulgular..... 99

5.2.3.4. Sonata en Re'nin Müzikal Analizine İlişkin Bulgular..... 103

5.2.4. *Sonata, como un Tiento*'nun Form, Armonik, Teknik ve Müzikal Analizine İlişkin Bulgular 108

5.2.4.1. Sonata, como un Tiento'nun Form Analizine İlişkin Bulgular .. 108

5.2.4.2. Sonata, como un Tiento'nun Armonik Analizine İlişkin Bulgular 113

5.2.4.3. Sonata, como un Tiento'nun Teknik Analizine İlişkin Bulgular 114

5.2.4.4. Sonata, como un Tiento'nun Müzikal Analizine İlişkin Bulgular 116

5.2.5. *Sonata en La*'nın Form, Armonik, Teknik ve Müzikal Analizine İlişkin Bulgular 119

5.2.5.1. Sonata en La'nın Form Analizine İlişkin Bulgular 120

5.2.5.2. Sonata en La'nın Armonik Analizine İlişkin Bulgular..... 127

5.2.5.3. Sonata en La'nın Teknik Analizine İlişkin Bulgular..... 128

5.2.5.4. Sonata en La'nın Müzikal Analizine İlişkin Bulgular..... 131

5.3. Joaquín Rodrigo'nun Piyano Sonatlarının Benzer ve Farklı Yönlerine İlişkin Bulgular 135

5.3.1. Rodrigo'nun Piyano Sonatlarının Form Analizi Açısından Benzer ve Farklı Yönlerine İlişkin Bulgular..... 135

5.3.2. Rodrigo'nun Piyano Sonatlarının Armonik Analizi Açısından Benzer ve Farklı Yönlerine İlişkin Bulgular..... 136

5.3.3. Rodrigo'nun Piyano Sonatlarının Teknik Analizi Açısından Benzer ve Farklı Yönlerine İlişkin Bulgular 137

5.3.4. Rodrigo'nun Piyano Sonatlarının Müzikal Analizi Açısından Benzer ve Farklı Yönlerine İlişkin Bulgular 139

BÖLÜM VI 142

SONUÇ VE ÖNERİLER 142

6.1. Sonuçlar 142

6.2. Öneriler 143

KAYNAKÇA 144

EKLER 150

EK-1 151

EK-2 155

EK-3 165

Ek-4 166

EK-5 167

EK-6 168

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1. *Uzmanların yarı yapılandırılmış görüşme formuna ilişkin görüşleri* 45
Tablo 2. *Sonat formu analizi* 46
Tablo 3. *Şarkı formu analizi* 46
Tablo 4. *Armonik analiz* 47
Tablo 5. *Teknik analiz* 47
Tablo 6. *Ritmik yapı* 48
Tablo 7. *Dinamikler* 48
Tablo 8. *Uzmanların analiz yöntemine ilişkin görüşleri* 49
Tablo 9. Piyano öğretim elemanlarının 20. yüzyıl piyano literatürünü derslerinde kullanma durumlarına ilişkin bulgular 51
Tablo 10. Piyano öğretim elemanlarının 20. yüzyıl dönemine ait repertuvarlarındaki eser sayısını yeterli bulma durumlarına ilişkin bulgular 55
Tablo 11. *Piyano öğretim elemanlarının 20. yüzyıl dönemine ait piyano eserlerinin öğrencilere kazandırdığı davranışlara ilişkin görüşlerine yönelik bulgular* 58
Tablo 12. *Piyano öğretim elemanlarının farklı kültürlerde yetişmiş bestecilerin eserlerinin tanınmasının önemine ilişkin görüşlerine yönelik bulgular* 59
Tablo 13. *Joaquín Rodrigo'nun tanınmasına ilişkin bulgular* 61
Tablo 14. *Piyano öğretim elemanlarının rodrigo'nun piyano eserlerini repertuvarlarında bulundurma durumlarına ilişkin bulgular* 61
Tablo 15. *Sonata'nın form analizine ilişkin bulgular* 62
Tablo 16. *Sonata'nın armonik yapısına ilişkin bulgular* 68
Tablo 17. *Sonata'nın teknik analizine ilişkin bulgular* 69
Tablo 18. *Sonata'da kullanılan ritim kalıplarına ilişkin bulgular* 72
Tablo 19. *Sonata'da kullanılan dinamiklere ilişkin bulgular* 73
Tablo 20. *Sonata en Fa sostenido menor'un form analizine ilişkin bulgular* 75
Tablo 21. *Sonata en Fa sostenido menor'un armonik yapısına ilişkin bulgular* 81
Tablo 22. *Sonata en Fa sostenido menor'un teknik analizine ilişkin bulgular* 82

Tablo 23. *Sonata en Fa sostenido menor'un kullanılan ritim kalıplarına ilişkin bulgular* 85
Tablo 24. *Sonata en Fa sostenido menor'un kullanılan dinamiklere ilişkin bulgular* ... 86
Tablo 25. *Sonata en Re'nin form analizine ilişkin bulgular* 88
Tablo 26. *Sonata en Re'nin armonik yapısına ilişkin bulgular* 98
Tablo 27. *Sonata en Re'nin teknik analizine ilişkin bulgular* 100
Tablo 28. *Sonata en Re'de kullanılan ritim kalıplarına ilişkin bulgular* 104
Tablo 29. *Sonata en Re'de kullanılan dinamiklere ilişkin bulgular* 106
Tablo 30. *Sonata, como un Tiento'nun form analizine ilişkin bulgular* 108
Tablo 31. *Sonata, como un tiento'nun armonik yapısına ilişkin bulgular* 113
Tablo 32. *Sonata, como un tiento'nun teknik analizine ilişkin bulgular* 115
Tablo 33. *Sonata, como un tiento'da kullanılan ritim kalıplarına ilişkin bulgular* 117
Tablo 34. *Sonata, como un tiento'da kullanılan dinamiklere ilişkin bulgular* 118
Tablo 35. *Sonata en La'nın form analizine ilişkin bulgular* 120
Tablo 36. *Sonata en La'nın armonik yapısına ilişkin bulgular* 127
Tablo 37. *Sonata en La'nın teknik analizine ilişkin bulgular* 128
Tablo 38. *Sonata en La'da 3/4'lük zamanlarda kullanılan ritim kalıplarına ilişkin bulgular* 132
Tablo 39. *Sonata en La'da 2/4'lük zamanlarda kullanılan ritim kalıplarına ilişkin bulgular* 133
Tablo 40. *Sonata en La'da kullanılan dinamiklere ilişkin bulgular* 134
Tablo 41. *Sonat Allegrosu formunda olan sonatların form yapılarına ilişkin bulgular*. 136
Tablo 42. *Sonat Allegrosu formunda olan sonatların armonik yapılarına ilişkin bulgular* 137
Tablo 43. *Rodrigo'nun piyano sonatlarında kullanılan tekniklerin ölçü sayılarına ilişkin bulgular* 138
Tablo 44. *Rodrigo'nun piyano sonatlarının ritmik yapılarına ilişkin bulgular* 139
Tablo 45. *Rodrigo'nun piyano sonatlarında kullanılan müzikal ifadelerin ölçü sayılarına ilişkin bulgular* 140

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Corelli Op.2 No.1 Prelüd (Corelli, 1801:2)..... 16
Şekil 2. Corelli Op.2 No.1 Allegro (Corelli, 1801:2)..... 16
Şekil 3. Corelli Op.2 No.1 Courante (Corelli, 1801:2)..... 16
Şekil 4. Corelli Op.2 No.1 Gavotte (Corelli, 1801:2) 17
Şekil 5. Corelli Op.2 No.5 Prelüd (Corelli, 1801:6)..... 17
Şekil 6. Corelli Op.2 No.5 Allemande (Corelli, 1801:6) 17
Şekil 7. Corelli Op.2 No.5 Sarabande (Corelli, 1801:6) 17
Şekil 8. Corelli Op.2 No.5 Gavotte (Corelli, 1801:6) 17
Şekil 9. Telemann Six Sonates a Violin Seul, Accompagne par le Clavessin No.1 Adagio (Telemann, 1715:1)..... 21
Şekil 10. Telemann Six Sonates a Violin Seul, Accompagne par le Clavessin No.1 Allegro (Telemann, 1715:1)..... 21
Şekil 11. Telemann Six Sonates a Violin Seul, Accompagne par le Clavessin No.1 Adagio (Telemann, 1715:1)..... 21
Şekil 12. Telemann Six Sonates a Violin Seul, Accompagne par le Clavessin No.1 Vivace (Telemann, 1715:2) 21
Şekil 13. Si Majör Piyano Sonatı Sergi Bölümü 1. Tonalite, Si Majör..... 25
Şekil 14. Si Majör Piyano Sonatı Sergi Bölümü 2. Tonalite, Sol Majör..... 25
Şekil 15. Si Majör Piyano Sonatı Sergi Bölümü 3. Tonalite, Mi Majör 25
Şekil 16. Si Majör Piyano Sonatı Sergi Bölümü 4. Tonalite, Fa Diyez Majör 26
Şekil 17. İspanya Haritası (Wikimedia, 2016) 28
Şekil 18. Piyano öğretim elemanlarının derslerinde 20. yüzyıl bestecilerinin eserlerini kullanma durumlarına ilişkin bulgular..... 54
Şekil 19. Sonata sergi bölümü..... 64
Şekil 20. Sonata gelişme bölümü 66
Şekil 21. Sonata serginin tekrarı bölümü 67
Şekil 22. Sonata en Fa sostenido menor A bölmesi..... 76

Şekil 23. Sonata en Fa sostenido menor B bölmesi 77
Şekil 24. Sonata en Fa sostenido menor A^{I} bölmesi 78
Şekil 25. Sonata en Fa sostenido menor B^{I} bölmesi 79
Şekil 26. Sonata en Fa sostenido menor A^{II} bölmesi 80
Şekil 27. Sonata en Re sergi bölümü 90
Şekil 28. Sonata en Re gelişme bölümü 94
Şekil 29. Sonata en Re serginin tekrarı bölümü 97
Şekil 30. Sonata, como un *Tiento* A bölmesi 110
Şekil 31. Sonata, como un Tiento B bölmesi 111
Şekil 32. Sonata, como un Tiento B^{I} bölmesi 112
Şekil 33. Sonata, como un Tiento A^{I} bölmesi 113
Şekil 34. Sonata en La sergi bölümü 123
Şekil 35. Sonata en La gelişme bölümü 125
Şekil 36. Sonata en La serginin tekrarı bölümü 126

BÖLÜM I

GİRİŞ

Tarihin akışı içinde değişim göstererek günümüze kadar gelen müzik, dönem ve kültürlere göre kendine özgü bir karakter yansıtmıştır. Tarihsel anlamda keskin çizgilerle birbirinden ayrılmamakla birlikte, Ortaçağ, Rönesans, Klasik, Romantik ve de çeşitli akımların vücut bulduğu yirminci yüzyıl müziği olarak adlandırılan bu dönemlerin, müziğin farklı stilistik özelliklerini yansıttığı söylenebilir.

Yirminci yüzyıl müziği, tarihsel süreç içerisindeki gelişimi ile ele alındığında birçok yeniliğin, yenilikle beraber eskiye de dönüşün yaşandığı, içerisinde birçok akımın yer aldığı, modernizmi simgeleyen bir dönem olarak nitelendirilmektedir. "Yirminci yüzyılın, müzik tarihinin en canlı çağı olarak saptanmış olması gerekir. İleriye dönük büyük atılımların yanında beklenmedik gerici tutumların da yer aldığı çelişkili yirminci yüzyıl özellikle devrimci aşamalarıyla değerlendirilmelidir"(Mimaroğlu, 2006:119).

Yirminci yüzyıl, müzikte yalnızca yenilikçi düşüncelerin yer almadığı, eskiye dönüşün de görüldüğü bir dönem olarak kendini göstermektedir. Müzikal ögelerde yaşanan büyük dönüşümlerin yanında bir taraftan da eski formlara yönelim yaşandığı bilinmektedir.

Igor Stravinsky'nin de belirttiği üzere, "*Petruşka, Bahar Ayini* ve *Bülbül'*ün, birçok şeyi yerinden edip kafaları karıştıran köklü değişimlerle nitelenen bir zamanda ortaya çıktığını unutmayalım. Sözünü ettiğim değişimler, müzik sanatının hem temel değerlerinin hem de en eski öğelerinin genel bir revizyonuna yol açmıştır" (Stravinsky, 2004:16).

Her dönemde olduğu gibi, yirminci yüzyılda müzik sanatındaki gelişmeleri de diğer sanat dalları ile birlikte anmak gerekmektedir. Özellikle resim sanatı, müzikte yeni akımların doğmasına öncülük etmiştir ve *izlenimcilik* akımı bunun en önemli örneğidir. Ayrıca 1910'lu yıllarda Vasili Kandinski'nin soyut eserleri ile hemen hemen aynı zamanda kendini gösteren müzikteki atonal yaklaşımlar da, sanatın kollarının birbirlerine olan etkisinin görüldüğü bir başka örnektir.

Yirminci yüzyıl müziğini, kendinden önceki dönemlerden ayıran önemli bir unsur da tek bir kavramla tanımlanamaz oluşudur. Önceki müzikal dönemlere bakıldığında rönesansın hümanizm, klasisizmin aydınlanma ve romantizmin bireysel duygu gibi kavramlarla açıklanabilir olmasına karşın, yirminci yüzyıl döneminde çok farklı akımların baş göstermesi bu dönem müziğinin tek bir kavramla ifade edilebilmesini olanaksız kılmıştır.

1800'lü yılların sonu ile 1980'li yılları kapsayan yirminci yüzyıl müziği içerisinde çok sayıda akımın yer aldığı bir dönemdir. Bu akımları Yöre (2011), izlenimci (1892), anlatımcı (1908), elektronik müzik (1906), müziksel ilkelcilik (1910), neo-klasik (1911), dizisel (1920), mikrotonal (1920), caz etkili (1924), işlevsel (1930), rastlamsal (1930lar), neo-romantik (1930), bilgisayarlı (1950), minimal (1960), çok stilli (1960), yeni yalınlık (1970ler), yeni karmaşıklık (1980ler), müziksel tarihçilik (1980ler), rock etkili (1980ler) müzik olarak ele almıştır. Gören (2015) ise, yirminci yıl müziğinin şekillenmesini sağlayan akım, stil ve teknikleri izlenimcilik, anlatımcılık, ilkelcilik, yeni-klasikçilik, yeni-romantikçilik, rastlamsallık, minimalizm, gelecekçilik, folklorizm, caz müziği, on iki ton müziği ve dizisellik, mikrotonal müzik, işlevsel müzik, somut ve elektronik müzik olarak sıralamıştır.

İzlenimci (empresyonist) müzik, 19. Yüzyılın ikinci yarısında Fransa'da edebiyat ve görsel sanatlarda baş gösteren izlenimcilik akımının müzik sanatındaki yansımasıdır. Empresyonizm kavramı, orjinal adı *Empression, Sunrise* olan Claude Monet'in 1874'te sergilenen *İzlenim, Gündoğumu* adlı eserinden gelmektedir. Monet'in eserine bir eleştiri olarak türeyen izlenimci sözcüğü, eserlerinde görüntünün insanda uyandırdığı izlenimleri ve nesneleri betimlemenin ötesinde onların ışık karşısındaki hareketlerini yansıtan ressamların dahil olduğu bir akımı ifade etmiştir.

Resim sanatında olduğu gibi müzikte de besteciler, görüntünün insandaki izlenimini yansıtmayı amaçlamışlardır. Bu dönemde izlenimcilik akımının müzikteki yansıması, eserlerdeki form ve armonideki belirsizlik hissi, kromatizm, dizilerdeki atonal etkilerle betimlenebilir. Ammer'in belirttiği üzere, ne kadar ironik de olsa eserleri tamamen bu akımın özellikleri ile örteşen Debussy, izlenimcilik akımını bir kavram olarak reddetmiştir. "Bununla birlikte, onun tarzının diğer besteciler üzerinde de büyük etkisi olmuştur, özellikle Ravel ve biraz daha az, Dukas ve Roussel (Fransa); Frederick Delius ve Cyril Scott (İngiltere); de Falla (İspanya); Respighi (İtalya); ve Charles Loeffler ve Charles Griffes (Birleşik Devletler). İzlenimciliğin gelecekteki bestecilere belki de en önemli katkısı, yeni ton olasılıkları açan yeni armoniler ve ölçüler kullanılmasıdır" (2004:190).

“İzlenimci müzik, armoniden çok ezgi, ritim ve tını öğelerinin bileşimlerine yer veren, geleneklerden sıyrılarak, yeni eylem ve arayışlara yönelen, tını dolgunluğu yerine, tını saflığına yer veren, yalın, özlü, kısıtlamacı bir anlayışı sergiler. Romantik dönem müziğiyle karşılaştırıldığında, bu dönem müziğinin ritmik enerjisinin ve geriliminin daha düşük olduğu görülür” (Barbur, 2008:10).

Birçok besteci izlenimcilik akımından etkilenmiş ve eserlerinde bu etkileri yansıtmışlardır. Doğan ve Caferova (2015), yaptıkları bir çalışmada Türk Beşleri üyeleri arasında yer alan Necil Kazım Akses'in “Minyatürler” isimli solo piyano eseri izlenimcilik müziği özelliklerine göre analiz edilmiş ve sonuç olarak izlenimcilik etkisi ortaya çıkarılmıştır.

İzlenimci müzikten farklı olarak gelişen anlatımcı müziğin temeli ise felsefe, edebiyat ve görsel sanatlara dayandırılmaktadır. Literatürde anlatımcılık, dışa vurumculuk ve ekspresyonizm gibi ifadelerle de karşımıza çıkmaktadır. Dış dünyaki nesnelerin insanda uyandırdığı izlenimlerin yansıtılmaya çalışıldığı izlenimci akımının tam tersi olan anlatımcılıkta, sanatçının iç dünyasını dışa vurmayı amaçladığı söylenebilir.

Anlatımcı müziğin temsilcileri, II. Viyana Okulu bestecilerinden Alban Berg, Arnold Schoenberg ve Anton Webern olarak görülmektedir. Ekspresyonizmle ilişkilendirilen bu bestecilerin kompozisyonal stillerine bakıldığında geleneksel tonal yapıya karşı on iki ton sistemi ve atonal yönelimleri kullandıkları görülmektedir. Buradan hareketle müzikteki ekspresyonizmin, bestecilerin eserlerinde tonal yapının terk edilerek on iki ton sisteminin kullanılmasına yön verdiği söylenebilir.

İlerleyen zamanla birlikte gelişen teknoloji, müzik sanatına da katkı sağlamış ve elektronik çalgıların sayısının da artmasıyla elektronik müzik besteleme tekniği ortaya çıkmıştır. Genel olarak elektronik müzik, eserin besteleme veya seslendirilmesinde her türlü elektronik gereçlerden yararlanılmasını, elektronik gereçlerin esere dahil edilmesini ifade etmektedir. Soyut müzik ise, Fransız Ulusal Radyosu’nda ses teknisyeni olarak çalışan Pierre Schaeffer’in kaydettiği sesler üzerindeki, seslerin bir kısmını kesme; çalma hızını değiştirme; sesleri üst üste birleştime; tersten çalma gibi sesi müzikal bir malzeme olarak görerek ve onu her türlü kullanarak gerçekleştirdiği değiştirme çalışmaları ile oluşmuştur.

Yüzyılın başlarında kendini gösteren bir diğer akım ise müziksel ilkelciliktir. Eserlerinde kullandığı ilkel armoni ve ritmik elementler ile Stravinski müzikte İlkelcilik (Primitivizm) akımının öncüsü olmuştur. “Stravinsky'nin estetik ilkelciliği hakkında; onun ritmik gücü ve keskinliği, ostinato etkilerine bağlılığı, fiziksel hareket duygusuna itirazı ile ilgili birçok

şey söylenmiştir. Bu ilkellik hiçbir şekilde temelsiz değildir; aksine müziğin kendi kökenindeki üretken gücünü tekrar ele geçirmekte kalıcı bir kararlılıktır" (Asenjo, 1968:298).

Müziksel ilkelciğe örnek Stravinski'nin en önemli eseri, ilk balelerinden biri olan *Bahar Ayini (Le Sacre du Printemps)* olarak anılmaktadır. "Stravinsky'nin *Bahar Ayini*'nde, çıplak ve umursamaz, hafif engellerden ya da düzen veya örnek ikilemlerinden bile şiddetle ortaya çıkan müziği algılıyoruz" (Gilman, 1922:119). Her ne kadar bir akımın öncüsü olsa da, Stravinski Bahar Ayini'nden sonraki eserlerinde neo-klasisizm, on iki ton tekniği, serializm gibi yirminci yüzyılda ortaya çıkan akımlara ait farklı stil ve besteleme tekniklerini de kullanmıştır.

Yirminci yüzyılın başlarında müzikte yaşanan bu yeniliklerden farklı olarak neo-klasik akım doğmuştur. "Igor Stravinsky burada da yine öncülük yaptı. Fransız müzik dünyası başlarda 'Bach'a dönüş' akımı olarak söz edilen bu eğilimden Stravinsky *Octet*'inin 18 Ağustos 1923'deki ilk seslendirilişiyle haberdar oldu" (Copland, 2015:75).

Neo-klasik müzikte, tonal ve atonal melodik yapılar barok dönemde kendini gösteren biçimlerle birleştirilerek kullanılmıştır. Max Reger'in '*Concerto in the Old Style*'(1912) adlı eseriyle başladığı bilinen neo-klasik akım, yirminci yüzyılın ortalarına doğru etkinliğini yitirmiştir. Müzikte neo-klasik teriminin 1922 yılında besteci Ferruccio Busoni tarafından ifade edildiği bilinmektedir. Bu akımın en önemli öncüsünün ise Paul Hindemith olduğu söylenebilir. Neo-klasikçilik, "Aslında, varsayımlarının birçoğunu geleneksel kaynaklardan alan ve o zamanki mevcut fikirler ile değiştiren ideolojik bir yapıydı" (William, 1969:52).

Neo-klasik akımının etkisinde kalmayarak kendi çalışmalarına devam eden Arnold Schoenberg'in öncüsü olduğu serializm (dizisellik) yönteminde "on iki nota, ardı ardına, 'diziler' halinde sıralanacaktı. Ve bu dizilim, parça boyunca bestecinin istediği, gerekli gördüğü kadar değişik biçimlerde tekrarlanacaktı. Bu yöntemin gerekli gördüğü tek şey, dizilere gereken özenin gösterilmesiydi" (Griffiths, 2015:245-246).

"Yalnızca aralıkların müzikal kullanımı değil, ton yapısının organizasyonu da özellikle kendi dizisel formunda olmak üzere, atonal müzikte önemli bir dönüşüm geçirmiştir. Teknik olarak bu stil, klavyeli çalgıların ton tamamlayıcı olarak temsil edilen oktavın on iki eşit mesafeye bölünmesiyle elde edilen on iki ton yarım basamaklarından oluşmaktadır" (Albersheim, 1960:25). Arnold Schoenberg, Anton Webern, Edgard Varèse Milton

Babbitt, Luciano Berio Pierre Boulez, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, İlhan Usmanbaş ve Jean Barraqué gibi besteciler serializme örnek eserler vermiş, bu akımın önemli isimleridir.

Yirminci yüzyılda görülen bir diğer müzik akımı ise mikrotonal müziktir. Öncüsü Çek asıllı besteci Alois Haba olarak bilinen miktoronal müzikte, makamsal aralıklarla eş değerde görülebilen nitelikte, tam aralığın dörde, altıya bölünmesi ile oluşturulan yeni aralıklar kullanılır. Elektronik müzikte ve çalgılar üzerinde de etkisi görülen mikrotonal müzik akımı için Ivan Wyschnegradsky, Harry Partch, Adriaan Daniel Fokker ve Eivind Groven gibi besteciler önemli isimler olarak görülmektedir.

19. yüzyılın sonlarından itibaren Amerika'da kendini gösteren caz müzik, Birinci Dünya Savaşı'nın ardından Avrupa ve Amerikalı bestecileri karşılıklı olarak etkilemiş, sanat müziği içerisinde de yerini bulmuştur. Caz etkisi ile bestelenen ilk senfonik eser olarak George Gerswin'in *Rhapsody in Blue* eseri örnek gösterilebilir. Gerswin'in *An American in Paris* isimli senfonik eseri ve *Porgy and Bess* isimli operası da caz etkili yazılmış eserlerdir. Ayrıca Maurice Ravel'in piyano konçertoları ve Keman Sonatı'nın *Blues* bölümü ile Debussy'nin *Golliwog's Cake Walk* isimli piyano eseri de bu dönemde bestelenmiş caz etkili müzik eserlerine örnek olarak verilebilir.

"1920'lerde, 'sanat için sanat' olmak yerine, bazı sosyal ya da eğitimsel amaçlara yöneltilen eserlere şair Brecht'ten etkilenen Hindemith, Weill ve Krenek gibi besteciler tarafından uygulanan terim olan *Gebrauchsmusik*" (Kennedy,2005:279), işlevsel müziği ifade etmektedir. Müzik çevrelerinin genişlemesi düşüncesi ile ortaya çıkan işlevsel müzikte amaç, amatörlerin çalıp söyleyebileceği düzeyde eserler besteleyerek müziği geniş kitlelere katarak ilerletmek; profesyonel gruplarla işbirliği yaparak amatörlerin onlarla çalmasını sağlamak, onların çalgı çalma veya söyleme düzeylerinde ilerlemelerine yardımcı olmaktır.

Savaş sonrası dönemde ortaya çıkan bir akım olan rastlamsal müzik akımı ise, aleatory, şans ve belirsizlik olarak da anılmaktadır. Amerika'da rastamsal müzik akımı hareketinin en önemli temsilcisi, Kaliforniya doğumlu John Cage (1912-1992) olarak bilinmektedir. Felsefik temelleri de olan bu akımın öncü Cage, 'zaman parantezleri' (time brackets) adını verdiği, notaların başlama ve bitiş zamanlarının saat zamanıyla belirtildiği bir bestemele tekniği bulmuştur. Örneğin, dizekte yan yana birbirine bağlı iki nota olduğu düşünüldüğünde, dizeğin sol üst köşesinde 3', sağ üst köşesinde 3'30" yazılmış olması bu

notaların çalınmasına üçüncü dakikada başlanıp 30 saniyenin sonunda çalmanın bitireleceğini ifade etmektir.

Yirminci yüzyılda varolan atonal serial müziğe karşı bir tepki olarak "neo-romantik müzik, yirminci yüzyılın sonlarında ortaya çıkmış, melodiyi yeniden canlandırmış ve duyguları vurgulamıştır" (Cramer, 2009: 1714). Neo-romantik müziğin öncüsü kabul edilen "Samuel Barber'in 'oturmuş muhafazakarlığı', izleyicilerin ilk duymalarında sıkça karşılaşabileceği bir durumdu. Bazı uyumsuzluk ve karmaşık ritimler arasında, onu bir neo-romantik besteci olarak belirleyen bir lirizm vardı" (aktaran Wentzel, 2001: 23).

1950 yıllarında kendini gösteren bilgisayarlı müzik, elektronik müzikle ilişkili olarak bilgisayar ve yazılım sistemlerinin zaman içerisindeki gelişimi sonucu ortaya çıkan bir akımdır. Bilgisayarlı müziğin bestelenmesinde müzik teorisi ve matematiksel unsurlar kullanılarak orjinal ve dijital sesler bilgisayarlar aracılığı ile birleştirilir.

Birçok değişikliğin hızla gerçekleştiği yirminci yüzyılda sanatçıların soyut dışavurumculuğa tepkileri ve Uzakdoğu kültürü ile felsefesine meraklarının bir sonucu olarak ortaya çıkan yalınlık arayışları sanatta minimalizmi doğurmuştur. Minimalizmde, içsel anlam, sadelik ve tekrarlı ögeler esas kabul edilmiştir. Müzikal ögelerdeki tekrarlı yapılar eserlerde meditatif etkinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. 1960'larda Amerikada kendini gösteren bu akımın öncüleri olarak La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich ve Philip Glass gösterilebilir.

Yirminci yüzyılda sanatın diğer kollarında da görülen ve müzik sanatındaki öncüsü Alfred Schnittke olarak kabul edilen çok stilli müzik (polistilizm) "en temel düzeyde, bir çalışma içinde farklı tarihsel dönemlerin üsluplarını ifade etmektedir" (Rapaport, 2012: 6).

Yeni yalınlık akımında, "fikirlerin Batı klasik müziği tarzında gelişiminden dikkatle kaçınarak, müzikal materyal ve karakterde yalınlığa ve 'saflığa' erişilmesi amaçlanmıştır" (Fisk, 1994: 402).

Yalınlığa bir tepki olarak ortaya çıkan yeni karmaşıklık akımında, "yeni karmaşıklıkla ilişkili besteciler çabalarının çoğunu 'bilişsel kısıtlamalara' kesinlikle imtiyaz verilmeden, sonsuz müzikal evrim ideallerini son derece hassas kontrol altında gerçekleştirmek ve sonsuz hassasiyetle sunmak için aslında kavraması zor mikrotonlar, sürekli değişen ritmik bölünmeler ve küçük derecelerde tını ve ses yüksekliğini içeren nota yazımını bulmak için harcadılar" (Taruskin, 2010: 475-476).

Yirminci yüzyılın sonlarına doğru görülen müziksel tarihçilik akımı, "müzik tarihindeki

tüm dönemsel özelliklerin tonal ve atonal yapı içerisinde yeni bir anlayışla kullanımını içeren bir besteleme akımıdır. Rock etkili müzik ise rock ve sanat müziği malzemeleri ve çalgılarının iç içe kullanıldığı bir tekniktir" (aktaran Yöre, 2011: 12).

1.1. Problem Durumu

Claude Debussy, Moris Ravel, Alexander Skriyabin, Charles Ives, Arnold Schoenberg, Alban Berg, Anton von Webern gibi besteciler ile yön bulan 20. yy müziğinin önemli isimlerinden biri de neo-klasik eserleri bulunan İspanyol besteci ve piyanist Joaquín Rodrigo'dur (1901-1999).

> Henüz 3 yaşındayken körlükle sonuçlanan difteriye yakalanmıştır. Devam eden yıllarda geçirdiği göz ameliyatları ona biraz ışık ve renk ayırt edebilmeyi sağlamasına rağmen, 40'lı yaşlarının sonlarına doğru görme yetisini tamamen kaybetmiştir. Müzik yaşamına erken yaşlarda maruz kalmış ve onda büyük bir ilgi uyandırmıştır. Rodrigo, görme engelinden dolayı yedi yaşında Valencia'da Colegio de Ciegos'a (Görme Engelliler Okulu) girmiştir. İlköğretim eğitiminin yanı sıra piyano eğitimi de almıştır (Vicente Vaya Pla'dan aktaran Donis, 2005, s. 42-43).

Yaşamı süresince çok sayıda eser üreten Joaquín Rodrigo, tanınmış gitar eserlerinin yanında, piyano için yazmış olduğu eserlerle de dikkat çekmektedir. Ancak Yök Tez Merkezi veri tabanında ve Ulakbim'de yapılan araştırma sonucu Joaquín Rodrigo'nun piyano sonatlarının incelendiği bir çalışmaya rastlanmamıştır (Yök Tez, 2017; Ulakbim, 2017).

Gitar konçertosu ile ünlü olmasından dolayı piyanist kimliği ile anılmayan Joaquín Rodrigo'nun, piyano eğitiminde önemli bir yere sahip olduğu düşünülen piyano eserlerinin yeterince tanınmadığı söylenebilir. Buradan yola çıkılarak araştırmanın problem cümlesi:

"Joaquín Rodrigo'nun Piyano Sonatlarının Form, Armonik, Teknik ve Müzikal Analizi Nasıldır?" olarak belirlenmiştir.

1.2. Alt Problemler

Bu çalışmanın problem durumuna çözüm üretebilmek için aşağıdaki alt problem ifadeleri geliştirilmiştir:

1. Joaquín Rodrigo'nun piyano eserlerinin tanınmasına ilişkin piyano öğretim elemanlarının görüşleri nasıldır?
2. Joaquín Rodrigo'nun "Cinco Sonatas de Castilla" isimli piyano sonatlarının form analizi nasıldır?

3. Joaquín Rodrigo'nun "Cinco Sonatas de Castilla" isimli piyano sonatlarının armonik analizi nasıldır?
4. Joaquín Rodrigo'nun "Cinco Sonatas de Castilla" isimli piyano sonatlarının teknik analizi nasıldır?
5. Joaquín Rodrigo'nun "Cinco Sonatas de Castilla" isimli piyano sonatlarının müzikal analizi nasıldır?
6. Joaquín Rodrigo'nun "Cinco Sonatas de Castilla" isimli piyano sonatlarının form açısından benzer ve farklı yönleri nelerdir?
7. Joaquín Rodrigo'nun "Cinco Sonatas de Castilla" isimli piyano sonatlarının armoni açısından benzer ve farklı yönleri nelerdir?
8. Joaquín Rodrigo'nun "Cinco Sonatas de Castilla" isimli piyano sonatlarının müzikal açıdan benzer ve farklı yönleri nelerdir?
9. Joaquín Rodrigo'nun "Cinco Sonatas de Castilla" isimli piyano sonatlarının teknik açıdan benzer ve farklı yönleri nelerdir?

1.3. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, Joaquín Rodrigo'nun yaşadığı dönem ve coğrafyada gelişen müzik akımları doğrultusunda "Cinco Sonatas de Castilla" isimli piyano sonatlarının form, armonik, teknik ve müzikal analizini yaparak piyano eğitimi repertuarına çalışma rehberi niteliğinde bir bilgi kaynağı olarak katkı sağlamaktır.

1.4. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, piyano eğitimcilerine ve öğrencilerine form, armonik, teknik ve müzikal bilgi kaynağı olabilmesi yönüyle önemli olacağı düşünülmektedir.

Türkiye'de Joaquín Rodrigo'nun piyano eserlerinin incelenmesine yönelik yapılan bir çalışma bulunmadığından özgün bir çalışma niteliği taşıyacağı düşünülmektedir.

Joaquín Rodrigo'nun piyano sonatlarının daha geniş kitlelerce tanınmasını sağlayacağından fark yaratacağı yönünde önemli görülmektedir.

1.5. Sayıltılar

Bu araştırmada, Joaquín Rodrigo'nun piyano eserlerinin piyano literatüründe önemli bir yere sahip olduğu düşünülmektedir.

1.6. Sınırlılıklar

Araştırma, Joaquín Rodrigo'nun piyano sonatları arasından "Cinco Sonatas de Castilla" (Beş Kastilya Sonatı) eserinde yer alan *Sonata, Sonata en fa sostenido menor, Sonata en Re, Sonata como un tiento* ve *Sonata en La* ile sınırlandırılmıştır.

Araştırmanın çalışma grubu, Türkiye'de bulunan üniversitelerin ilgili müzik bölümlerinde görev yapmakta olan, araştırmacının ulaşıp dönüt alabildiği piyano öğretim elemanlarından oluşmaktadır.

Eserlere ilişkin form, armonik, tekni ve müzikal analiz formları araştırmacı tarafından geliştirilmiştir.

BÖLÜM II

İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Bu bölümde Joaquín Rodrigo'nun eserlerine ilişkin yapılmış çalışmalara yer verilmiştir. Araştırmalar;

1. León (2017), "A Performer's Guide to Joaquín Rodrigo's *Concierto de Estío* (1943) in the Context of the Twentieth-Century Spanish Violin Concerto" isimli doktora tezinde, Joaquín Rodrigo'nun bir keman konçertosu olan *Concierto de Estío* (1943)'yu incelemiştir. Eser tarihsel, biyografik ve müzikal bağlamı göz önünde bulundurarak biçim, stil ve performans konuları analiz ederek derinlemesine incelenmiştir. Bu çalışma 19. ve 20. yüzyıllarda İspanyol keman okulunun gelişimine genel bir tarihsel bakış açışı sağlamak ve Rodrigo'nun keman repertuarına olan katkısını açıklamak amacıyla yapılmıştır. İspanyol keman repertuarına ilişkin araştırmalar hala yetersiz kalırken, çok az sayıda bilimsel kitap mevcut durumda olsa da, bu çalışmanın Rodrigo'nun çalışmalarının uluslararası anlamda güçlendireceği, uzmanlar ve sanatçılar arasında 20. yy İspanyol keman müziğine ilginin artmasına yardımcı olacağı düşünülmektedir.
2. Altınörs (2016), "Joaquín Rodrigo'nun Gitar Eserlerindeki Teknik Zorluklara Metodolojik Bir Yaklaşım" isimli yüksek lisans tezinde Joaquín Rodrigo'nun gitar için yazmış olduğu eserlerde karşılaşılan bir takım teknik zorlukların çözülmesi ve gerekli genel teknik altyapının oluşturulmasını amaçlamıştır. Bu bağlamda, besteci hakkında bilgiler toplayarak bestecinin neden zor teknikleri tercih ettiği, müzikal yapısı gibi birçok donanımı da göz önünde bulundurarak gerekli araştırma ve çalışmalar yapılmıştır. Tezin birinci bölümünde; Rodrigo'nun hayatı ve eserleri, ikinci bölümünde; bestecinin müzikal stili, etkilendiği dönemler, akım ve çalgılar gibi konulara yer verilmiştir. Son bölümde ise; bestecinin bazı eserlerinde kullandığı sağ ve sol el tekniklerinde karşılaşılan zorluklar tespit edilerek çözümlerine yönelik genel

gitar tekniğinin gelişimi ve eserlerin teknik zorluk teşkil eden bölümlerine alternatif performans teknikleri üretilmiştir.

3. Guil (2014), "La canción con piano de Joaquín Rodrigo. Un estudio poético-musical y psicoeducativo" isimli doktora tezinde Rodrigo'nun piyano eşlikli şarkılarını şiirsel-müziksel ve psiko-eğitsel boyutlarda incelemiştir. Araştırmanın hipotezi, Rodrigo'nun Hispanic Lied türünü en iyi temsil eden kişi olması durumudur. Bu doğrultuda Rodrigo'nun piyano eşlikli şarkıları incelenirken Avrupa'daki şarkı sanatının durumu, bu türün İspanya'daki tarihi ve tarihsel gelişimi ele alınmıştır.
4. Önder (2012), "Joaquín Rodrigo'nun Fantasia Para Un Gentilhombre İsimli Eserinin Müzikal ve Teknik Açıdan İncelenmesi" isimli sanatta yeterlik eser metninde Rodrigo'nun yaklaşık yüzyıl süren müzik dolu hayatı hakkında ayrıntılı bir kaynak oluşturmak ve yazmış olduğu Fantasia Para un Gentilhombre isimli gitar konçertosunu orkestra partisyonu üzerinden teknik ve müzikal olarak analiz etmeyi amaçlamıştır. Çalışmanın ilk bölümünde Joaquín Rodrigo'nun yaşam öyküsünü ele almıştır. Rodrigo'nun en çok etkilendiği müzikal akım olan Neoklasizim hakkında detaylı bilgi verilmiştir. İspanyol müziği ile bağlantıları ve etkileşimleri incelenmiştir. Ayrıca İspanya'da gitarın tarihçesi hakkında bilgi verilmiştir. İkinci bölümde ise konçertoya esin kaynağı olan altı Barok gitar parçasının bestecisi Gaspar Sanz'ın (1640-1710) yaşam öyküsü ve müzikle olan ilişkisi hakkında bilgilerin yanı sıra günümüz klasik gitarı ile Barok gitar hakkında bilgilere de yer verilmiştir. Ayrıca altı parçanın (Villanos, Fuga 1a por primer tono al ayre Española, Españoleta, La Cavalleria de Napoles con dos Clarines, Danza de las Hachas, Canarios) yer aldığı "Instruccion de Musica Sobra la Gitarra Española" isimli kitap incelenmiştir. Bir sonraki bölümde ise Fantasia Para un Gentilhombre (Bir Centilmen için Fantezi) isimli gitar konçertosu, gitar-orkestra partisyonu üzerinden müzikal olarak incelenmiştir.
5. Aydın (2011), "Joaquín Rodrigo'nun 'Fantasia Para Un Gentilhombre' İsimli Gitar Konçertosu" isimli yüksek lisans eser metninde, Rodrigo'nun hayatı hakkında bilgiler vermeyi, onun Fantasia Para un Gentilhombre (Bir Centilmen için Fantezi) isimli gitar konçertosunun piyano ve gitar transkripsiyonu üzerinden genel olarak form analizini yapmayı, bütün eserin tematik kaynağı olan İspanyol besteci Gaspar Sanz'ın Villanos, Fuga 1a por primer tono al ayre Española, Españoleta, La Cavalleria de Napoles con dos Clarines, Danza de las Hachas ve Canarios isimli altı gitar parçası ile Fantasia Para un Gentilhombre'nin (Bir Centilmen için Fantezi) tematik açıdan karşılaştırmasını yaparak Türkiye'deki gitar öğrencilerine ve genç gitaristlere

faydalanabilecekleri bir kaynak ortaya koymayı amaçlamıştır. Çalışmasında Rodrigo'nun ayrıntılı yaşam öyküsüne yer vermiş, bestecinin müzik hayatına başlayışı ve bu sürecin gelişimi de kısaca ele almıştır. Bir sonraki bölüm ise, Gaspar Sanz'ın hayatı ve Fantasia Para un Gentilhombre'nin esin kaynağı olan Villanos, Fuga 1a por primer tono al ayre Española, Españoleta, La Cavalleria de Napoles con dos Clarines, Danza de las Hachas, Canarios isimli altı gitar parçasının yer aldığı Instruccion de Musica Sobra la Gvitarra Española isimli kitabın içeriği hakkında bilgi içermektedir. Takip eden bölümlerde Fantasia Para un Gentilhombre (Bir Centilmen için Fantezi) isimli gitar konçertosunun piyano ve gitar transkripsiyonu üzerinden yapılan genel form analizine ve Sanz'ın gitar parçalarının tematik materyali ile Rodrigo'nun materyalinin örnekler ile karşılaştırılmasına yer verilmiştir. Gaspar Sanz'ın Instruccion de Musica Sobra la Gvitarra Española isimli kitabının örnekleri, kitabın orijinal kopyasından elde edilmiştir. Sanz'ın eserlerini yazarken kullanmış olduğu nota yazım sistemi, günümüzde kullanılan nota yazım sistemine yazar tarafından uyarlanmıştır.

6. Kaya (2011), "Joaquín Rodrigo'nun Gitar Eserleri ve 'Invocacion y Danza' Adlı Eserinin İncelenmesi" isimli sanatta yeterlik eser metninde Joaquín Rodrigo'nun solo gitar eserleri ve Invocacion y danza adlı eserini incelemiştir. Araştırmadaki amacı, 20. yüzyıl İspanya'nın bestecilerinden Rodrigo'nun yaşadığı dönemde gelişen çağdaş ulusal müzik akımlarını ve besteciliğini etkileyen diğer unsurları inceleyerek modern klasik gitar literatüründe önemli bir yer edinmiş olan solo gitar eserlerine genel bir bakış oluşturmaktır. Çalışmada ilk olarak Rodrigo'nun hayatı, bestecilik çizgisini oluşturmasında rol oynayan diğer İspanyol besteciler, yirminci yüzyılda İspanyol müziğinin biçimlenmesini sağlayan akımlar ve diğer önemli gelişmeler incelenmiştir. Devam eden bölümde, İspanyol ulusalcılık akımının ve çağdaş müziğinin oluşmasında önemli bir rol oynayan geleneksel İspanyol müzikleri hakkında bilgiler verilmiştir. İlerleyen bölümlerde İspanya'nın gitar müziği tarihindeki önemi vurgulanmış ve yirminci yüzyıl klasik gitar müziği tarihi hakkında bilgiler aktarılmıştır. Çalışmanın son bölümünde Rodrigo'nun gitar besteciliği anlayışı değerlendirilmiş ve en çok yorumlanan solo gitar eserleri hakkında bilgiler verilip, bu eserlerin genel özellikleri anlatılmıştır. Bu eserlerden biri olan Invocacion y danza adlı eser detaylı olarak incelenip, üzerinde teknik analiz yapılmıştır.
7. Woodruff (2011), "Transcription for guitar trio of Joaquín Rodrigo's *Cuatro Piezas Para Piano*" isimli doktora tezinde, Rodrigo'nun dört piyano eserini gitar trio için düzenlemiştir. Eserlerin gitar trio için düzenlenme amacı ise, tek gitarın fiziksel yapısı

nedeniyle seslerde ve müzikal dokuda kayıp yaşamama olarak belirtilmiştir. Rodrigo'nun piyano eserlerinin gitar topluluğu için düzenlenmesini amaçlayan çalışmalara az rastlanıldığı düşünülerek bu çalışmanın gitar trio için yeni bir transkripsiyon kaynağı olduğu belirtilmiştir.

8. Küçümen (2009), "Joaquín Rodrigo 'Fantasia Para un Gentilhombre' ve Kaynağı Olan Gaspar Sanz'ın Altı Gitar Eserinin Karşılaştırılması" isimli yüksek lisans tezinde 1954 yılında Joaquín Rodrigo tarafından bestelenen, Fantasía para un Gentilhombre (Bir Soylu için Fantezi) adlı eserin yazılış yöntemlerini araştırmıştır. 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 oluşturmak olarak belirlenmiştir. 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. 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.
9. Cebeci (2008), "Joaquín Rodrigo 'Concierto de Aranjuez' Eserinin Analizi" isimli yüksek lisans eser metninde İspanyol besteci Joaquín Rodrigo'nun ünlü eseri Concierto de Aranjuez' in detaylı bir analizini ele almıştır. Çalışmada ilk olarak, Joaquin Rodrigo'nun geniş bir biyografisi yer almaktadır. Ardından Rodrigo'nun müziğini etkileyen Neoklasisizm akımı ve bu akımın İspanyol müziğine olan etkileri incelenmiştir. Bu bölüm içerisinde İspanyol zarzuelası ve İspanya'da gitar müziğinin tarihi ile özellikle son yüzyıl içinde gelinen nokta araştırılmıştır. Daha sonra Yaratıcılık Portresi başlığı altında bestecinin bestecilik dili ve eserlerinin genel özellikleri açıklanmıştır. Son olarak Concierto de Aranjuez' in genel özellikleri incelenmiş ve ardından bölümleri ayrı ayrı olarak örneklerle analiz edilmiştir.
10. Jones (2001), "The piano Works of Joaquín Rodrigo: An evaluation of social influences and compositional style" isimli doktora tezinde, Rodrigo'nun 1923'ten

1987’ye kadar olan süreçte bestelemiş olduğu piyano eserleri üzerine bir araştırma yapmıştır. Araştırma kapsamında bestecinin biyografisi ve 23 solo piyano eserini, Rodrigo’yu etkileyen müzikal yaklaşımları sunmuştur. Rodrigo’nun erken dönem piyano eserlerinden ikisi, 1923 tarihli *Suite para piano* ve 1926 tarihli *Preludio al gallo mananero* eserlerinin analizleri ile, Rodrigo’nun 20. yüzyıl dönemi başlarındaki kompozisyonal teknikleri eserlerine uygulayış biçimini göstermiştir. Çalışmada *Serenata Espagnola* ve *Sonatas de Castilla, con toccata* eserlerinin betimleyici analizi yapılarak, Rodrigo’nun olgun bestecilik dili ve gelişmiş piyanistik stilinin yanında kullanmış olduğu folklorik yapıların, eserlerindeki kültür, müzik ve folklor ilişkisinin birleşimini gösterdiği sonucuna varılmıştır.

11. Pastrana (2001), “A performance edition with critical commentary on Joaquín Rodrigo's ‘Invocacion y Danza’” isimli doktora tezinde, eleştirel bir yorumla Rodrigo’nun Invocacion y Danza isimli eserinde performans kaygısını incelemiştir. Çalışmada, eserin icrasında karşılaşılan problemler ve bu problemlerin üstesinden gelmek için yollar sunulmuştur. Aynı zamanda Invocacion y Danza'nın varolan edisyonları karşılaştırılıp, eserin karmaşık bölümleri açıklanarak düzenlemesi sunulmuştur. Oluşturulan bu edisyonun, daha önceki edisyonlarda çözümlenmemiş karmaşık pasajlara çözüm sunduğu düşünülmektedir.

BÖLÜM III

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Araştırmanın bu bölümünde, sonatın tarihi süreç içindeki gelişimi ile farklı örnekler üzerinden değişim gösteren sonat formu ele alınmış, İspanya'nın bölgesel müzikal dokularına değinilerek, Joaquín Rodrigo'nun hayatı, müzikal kimliği, eserleri ve araştırmanın çalışma eserini oluşturan Cinco Sonatas de Castilla eserine ilişkin bilgilere yer verilmiştir.

3.1. Sonatın Tarihi Süreç İçindeki Gelişimi

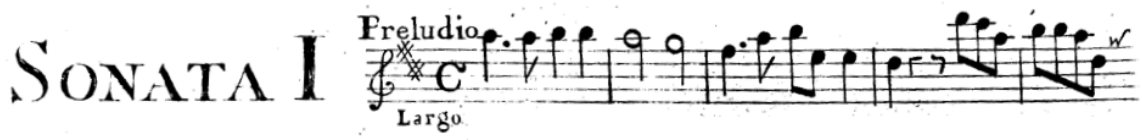
16. yüzyılda, Rönesans döneminde ortaya çıkan aydınlanma hareketleri doğrultusunda, insan sesi odaklı besteler yapılan önceki dönemlerden farklı olarak, çalgı müziğinin ön plana çıkmaya başladığı bilinmektedir. "16. Yüzyılda gelişen çalgısal biçimleri dans biçimleri, doğaçlama biçimleri ve sonat biçimleri olarak üç gruba ayırmak mümkündür" (Boran ve Şenürkmez, 2015:70).

Seslendirmek/tınlamak anlamında olan *sounare* sözünden gelen sonat kelimesi (Kennedy, 2005:686), 16. yüzyılda yazılmış olan çalgısal eserlerin birçoğunda başlık olarak kullanılmıştır. "Örneğin ilk kez G. Gorzani 1561 yılında Lauta için yazdığı esere *'Sonate per luito'* başlığını koymuştur" (Cangal, 2011:140).

Bilim, felsefe ve sanat alanındaki yenilikler, takip eden 17. yüzyılda da ilerlemiş, çalgı müziğine de etki ederek yeni biçimlerin ortaya çıkmasını ve var olan biçimlerin gelişmesini sağlamıştır. "On yedinci yüzyılda orkestranın gelişmesi, orkestrada kullanılan çalgıları yapanların daha ileri yapım yöntemleriyle çalışmaları, çalgıcının gitgide eşlik görevinden ayrılıp tek başına ya da çalgı toplulukları içinde çalabilme yetisini kazanması, bestecilerin özellikle çalgılar için artan sayıda müzik yazmaları ve bu müziğe yeni biçimler kazandırmaları, bu çağa daha sonraki yüzyılların müzik evrimi açısından büyük önem kazandırmaktadır" (Mimaroğlu, 2006:38).

Bu dönemde sonat, dini karakterde olup kilisede çalınan *Sonata da chiesa (Kilise Sonatı)* ve dans müziği olan *Sonata da camera (Oda Sonatı)* olarak bestelenmiştir. "*Sonata da chiesa* kilise çevresine uygun ciddi karakterde bir eser yapısına sahiptir" (Kennedy, 2005:687). Bir veya biden çok keman ve bas için yazılan sonata da chiesa aynı bir süitin dans bölümleri gibi bölümlerden oluşmaktaydı. Ancak temel sonat formunda yazılan Arcangelo Corelli'nin sonata da chiesa eserleri incelendiğinde dans formlarından uzaklaştığı görülmektedir. Corelli'nin Op. 1 & 3 (1681, 1689) sonata da chiesa eserleri çoğunlukta dört bölümden oluşmaktadır.

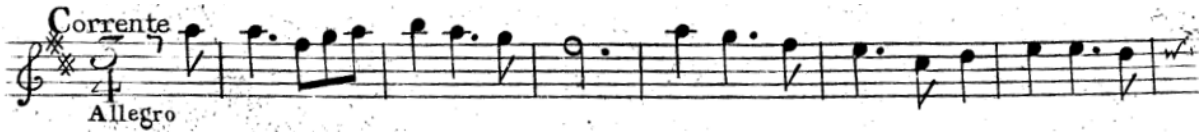
"Dinsel olmayan performans için yazılmış bir tür solo veya trio sonat olan *Sonata da camera* özellikle Arcangelo Corelli'nin eserlerinin arasında yer almaktadır. Bu biçimde, bir açılış prelüdü birbiri ardına gelen dans bölümlerince takip edilmektedir" (Britannica, 2018). Corelli'nin 1685 ve 1692 yıllarında bestelemiş olduğu Op. 2 & 4 eserleri de sonata da chiesa gibi bir veya birden çok keman ve bas için yazılan ve çoğunlukla dört bölümden oluşan oda sonatına örnek eserlerdir. Örneğin Corelli'nin *Sonata da camera* eserinden bir numaralı sonatı Largo ifade edilmiş bir Prelüd ile başlar ve Allegro olan ikinci bölüme bağlanır. Ardından yine Allegro olan kısa bir Courante bölümünü takip eden Allegro Gavotte bölümü ile eser sona erer. Aşağıda yer alan örnekler Corelli'nin Op.2 Trio Sonatı'nın (*Sonata da camera*) yalnızca keman bölümüdür.



Şekil 1. Corelli Op.2 No.1 Prelüd (Corelli, 1801:2)



Şekil 2. Corelli Op.2 No.1 Allegro (Corelli, 1801:2)

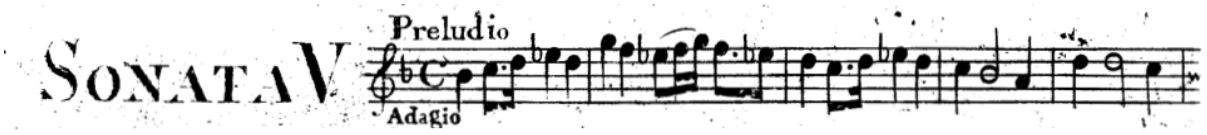


Şekil 3. Corelli Op.2 No.1 Courante (Corelli, 1801:2)



Şekil 4. Corelli Op.2 No.1 Gavotte (Corelli, 1801:2)

Corelli'nin *Sonata da camera* eserinden beş numaralı sonatı ise ağır bir Prelüd bölümünün ardından Allegro devam eden Allemande ile ağır bir Sarabande bölümünün ardından devam eden Allegro bir Gavotte bölümünden oluşmaktadır.



Şekil 5. Corelli Op.2 No.5 Prelüd (Corelli, 1801:6)



Şekil 6. Corelli Op.2 No.5 Allemande (Corelli, 1801:6)



Şekil 7. Corelli Op.2 No.5 Sarabande (Corelli, 1801:6)



Şekil 8. Corelli Op.2 No.5 Gavotte (Corelli, 1801:6)

Sonat türünün oluşturulmasında bir diğer önemli isim ise keman, flüt, org, obua, viola da gamba ve çembalo gibi birçok çalgı için sonat yazmış olan Johann Sebastian Bach olmuştur. "1677 de Vitali'nin yazdığı ikili formda sonatlar üç ya da dört parçadan kurulmuşlardır. Bu eserlerde eseri kuran bütün parçalar tek tema kullanılarak form bütünlüğü güçlendirilmiştir. Özellikle 16.yy lavtacılarının pavane ve gaillarde'larında, organist ve klavsenistlerinde de rastlanılan bu verimli tarz daha sonraları Froberger, Corelli, Telemann gibi besteciler tarafından da benimsenmiştir" (Delikara, 2010:28).

Domenico Scarlatti ise 550'yi aşkın barok stilde bestelemiş olduğu klavye sonatları ile dönemin önemli bir ismidir. Sonatların çoğu aynı tematik yapının kullanıldığı tek bölümden ve iki bölmeden oluşmaktadır. Sürekli ritmik bir armoni ile süregelen melodiden oluşan sonatları genellikle gallant stil içermektedir. Scarlatti'den sonra birçok besteci çok bölümlü sonatlar bestelemişlerdir. Daha sonra sonat bölümleri azalmış ancak uzun bir harekete dönüşmüştür. Benedetto Marcello'nun klavsen için sonatlar bestelediği sonatları 2, 3 veya 4 bölümlüdür.

Geç barok ve erken klasik dönemde önemli bir isim olan Lodovico Giustini'nin bestelemiş olduğu sonatlar da sonatın tarihsel gelişimi içinde önemli bir yere sahiptir. "Giustini'nin '12 sonate da cimcalo di piano e forte, detto volgarmente di martelletti' (genellikle çekiçli klavsen olarak adlandırılan hafif ve yüksek sesli klavsen için 12 Sonat), op.1, 1732 yılında Floransa'da tamamlanan, pianoforte ifadesinin belirtildiği bilinen ilk klavye müziğini oluşturmaktadır" (akt. Corneilson, 2016:152). Aynı zamanda bu sonatlar, Kral John'un kardeşi Dom Antonio'ya ithaf edilmiş olmasından dolayı Portekiz'le bağlantılıdır.

İtalya'da müzik çalışmaları yapan Giovanni Benedetto Platti, o yıllarda yeni icat edilmiş olan fortepiano'yu öğrenmiş ve flüt, obua ve viyonsel gibi çalgıların yanında fortepiano için de sonatlar bestelemiştir. Klavye sonatlarındaki gelişme artan gelişime doğru ilerleme göstermiştir. "İlk sonatlarında, 1742'de basılan Opus 1'de bazı geleneksel özellikler hala baskındır ve birçok dans müziği ritmi keşfedilebilir" (Badura-Skoda, 2017:280). Sonatları genellikle dört bölümden oluşmaktadır.

17. yüzyıldaki çeşitli bestecilerin sonat başlığı altında besteler yapmış olmalarına rağmen, yalnızca klasik dönemde 'piyano sonatı' terimi müzikal kompozisyonun bir ilkesi olarak öne çıkarak, kesin bir anlam ve karakteristik bir form elde etmiştir. Klasik dönemde sonatın gelişmesi çalgı müziğindeki yeniliklerin önünü açmıştır. "Klasik dönem ilk olarak sonat formunda köklü değişimlere gitti, senfonileri yarattı, solo konçerto ve solo piyano sonatı gibi yenilikler getirdi, yaylı çalgılar dörtlüsü ve diğer oda müziği kavramları müziğin içine girdi. Yine bu dönemde orkestraların yapısı değişti, hem enstrüman hem de kişi sayısı olarak bir hayli arttı. Piyano, klavsenin yerini aldı ve klasik dönemin en önemli enstrümanı haline geldi" (Akt. Toptaş, 2012:1159).

Klasik dönemdeki piyano repertuarı incelendiğinde piyano eserlerinin büyük bir çoğunluğunu piyano sonatlarının oluşturduğu görülmektedir. Sonatların ilk bölümü klasik dönemde geliştiren sonat formundan oluşmaktadır. İkinci bölüm genellikle ağır tempoda

yazılmış şarkı formunu içerir. Üçüncü bölüm ise sıklıkla bir menüet ve ardından gelen son bölüm genellikle bir rondo olarak bestelenir. Bu genellikle Ludwig van Beethoven'in bestelemiş olduğu piyano sonatlarında görülen bir yapıdır. Joseph Haydn ve Wolfgang Amadeus Mozart piyano sonatlarında daha çok ilk bölümün sonat allegrosu; son bölümün rondo; orta bölümün lied veya dans formundan oluşan üç bölümlü yapı kurmuşlardır. Ayrıca bu dönemde Haydn'ın sonata kıyasla daha yalın bir biçim olarak görülen divertimento türünde çok sayıda eser bestelediği ve ilerleyen zamanlarda bu divertimentoların sonat olarak adlandırıldığı bilinmektedir. Piyano literatürüne büyük katkı sağlamış olan besteci Muzio Clementi yaklaşık 110 piyano sonatı bestelemiş ancak bunlardan ilk bestelediği ve basit düzeyde olan sonatları daha sonra sonatin olarak ayrılmıştır. Clementi'nin piyano sonatları da bölüm sayısı olarak değişkenlik göstermektedir.

Toptaş yapmış olduğu bir araştırmada (2012:1162), Joseph Haydn'ın 52 piyano sonatından dokuz tanesinin iki bölümlü; 42 tanesinin üç bölümlü ve bir tanesinin de dört bölümlü olduğunu tespit etmiştir. Mozart'ın ise 19 piyano sonatının tamamının da üç bölümlü olduğunu belirtmiş ve Ludwig van Beethoven'in 32 piyano sonatından altı tanesinin iki bölümlü; 14 tanesinin üç bölümlü; 12 tanesinin de dört bölümlü olduğunu ifade etmiştir.

Beethoven'in iki bölümlü sonatları "Opus 49'tan iki tane sonat, Opus 54, Opus 78, Opus 90 ve Opus 111'dir. Bu iki bölümlü sonatların bazı özgün özellikleri vardır. Her iki bölüm de (majör ve minörde) aynı tonalite veya paralel tonalitededir: üç tanesinin hepsi majör tonalitede ve diğer üç tanesi de majör ve minörün paralel tonalitesindedir" (Kim, 2011:19).

Beethoven'in arkadaşı ve Mozart ile Clementi'nin öğrencisi Johann Nepomuk Hummel piyano için bir tanesi yayımlanmamış on tane sonat bestelemiştir. Akıcı ve incelikli stili ile bilinen Hummel'in piyano sonatlarından ilk beş sonatı ve dokuz numaralı sonatı üç; altı ve sekiz numaralı sonatı dört; yedi numaralı sonatı iki bölümlüdür. Üç bölümlü sonatlarda ilk ve son bölümler canlı karakterde Allegro, Vivace veya Rondo; ikinci bölümler Adagio olarak belirtilmiştir. Dört bölümlü sonatlardan sekiz numaralı sonatta ise ikinci bölüm Menuet, üçüncü bölüm Trio olarak ifade edilmiştir. Almanya doğumlu Danimarkalı besteci Friedrich Kuhlau'nun da piyano sonatlarındaki bölüm sayıları değişiklik göstermektedir. İki, üç, dört ve beş bölümlü sonatları bulunan Kuhlau, Allegro, Andante ve Rondo bölümlerinden oluşan üç bölümlü Op. 6b Re Majör piyano sonatına, piyanoya eşlik niteliğinde bir alternatif olarak keman partisi eklemiştir.

Clementi'nin öncülük ettiği Londra piyano ekölünün gelişimine önemli katkıları olan Çek besteci Jan Ladislav Dussek, solo piyano için 34 tane sonat bestelemiştir. Hem piyanist hem besteci olarak piyano tekniğinin gelişimine verdiği önemi piyano eserlerine yansıtan Dussek'i en iyi temsil eden eserleri piyano sonatları olarak bilinmektedir. Sonatları çoğunlukla üç bölümden oluşmakla birlikte sayısal olarak değişiklik göstermektedir.

Klasik dönemden sonra Beethoven'in geç dönem sonatları ile sonat türü romantik dönem özelliklerini taşıyan besteleme stillerine uyarak gelişimini sürdürmüştür. Romantik dönem sonatlarında melodik çizgide farklılıklar görülmekte, özellikle armonideki zenginlik dikkat çekmektedir. Sonatların bölümleri incelediğinde örneğin Frederic Chopin'in bestelediği üç piyano sonatının dört bölümden oluştuğu görülmektedir. Op.4 No.1 piyano sonatının ilk bölümü sonat allegrosu formunda olup ikinci bölüm Menuetto, üçüncü bölüm Larghetto ve en uzun bölüm olan son bölüm Finale: Presto'dur. Op.35 No.2 piyano sonatı sonat allegrosu olan Grave-Doppio, Scherzo, Marche funebre ve Finale: Presto bölümlerinden oluşmaktadır. Chopin'in Op. 58 No. 3 ise diğer sonatlarına kıyasla teknik ve müzikal açıdan en zor sonatı olduğu düşünülmektedir. Sonat allegrosu olan ilk bölümü Scherzo: Molto vivace olan ikinci bölüm takip etmektedir. Üçüncü bölüm Largo'dur ve son bölüm Finale: Presto non tanto olarak sona erer. Robert Schumann'a ithaf edilen Liszt'in S. 178 Si Minör Piyano Sonatı ise tek bölümden oluşmaktadır.

20. yüzyılla birlikte sonat çok çeşitli bir hale gelmiştir. Romantik dönemde sonattaki bölüm sayıları ve yapısal gelişmeler doğrultusunda 20. yüzyılda sonat daha genel bir yapıya kavuşmuştur. Sonatın geçirdiği bu evrimler doğrultusunda besteciler tek bölümlüden dört bölümlüye kadar çeşitli formlarda eser üretmişlerdir. Sergei Prokofiev'in bestelemiş olduğu 11 piyano sonatı da bölümler açısından çeşitlilik göstermektedir. Örneğin Op.1 No.1 piyano sonatı kendinden önceki dönemin romantik geleneğinden etkilenmesinin bir yansıması olarak uzun bir tek bölümden oluşmaktadır. Sonuç olarak sonat hem yapısı hem de müzikal stil açısından 16. yüzyıldan itibaren gelişim göstermektedir.

3.1.1. Sonat Formu ve Farklı Örneklemler Üzerinden Değişen Yapısı

Sonatın bölümlerinden ilk bölüm genellikle "Allegro" olarak ifade edilir ve "Sonat allegrosu" formundadır. Sonat ve sonat allegrosu birbirinden farklı yapılardır. "Sonat terimi senfoni, opera gibi bir türü ifade ederken, sonat allegrosu ise bir formdur; yani farklı bölümlerden oluşan bir eserin tamamının değil, bir bölümünün biçimsel yapısıdır"

(Usmanbaş, 1974:111).

Barok dönemde sonat başlığı altında bestelenen çalgısal müzik türünde genellikle ağır bir prelüd bölümü ile çabuk bölümlere bağlandığı görülmektedir. Ayrıca yine prelüd niteliğinde iki ağır bölümü takiben iki çabuk bölümden oluştuğu da söylenebilir. 17. Yüzyılın sonları ve 18. yüzyılın ikinci yarısına kadar üretken bir bir yaşam sürmüş olan George Philipp Telemann'ın klavsen eşlikli keman için bestelediği altı sonattan bir numaralı sonat bu duruma örnektir.



Şekil 9. Telemann Six Sonates a Violin Seul, Accompagne par le Clavessin No.1 Adagio (Telemann, 1715:1)



Şekil 10. Telemann Six Sonates a Violin Seul, Accompagne par le Clavessin No.1 Allegro (Telemann, 1715:1)



Şekil 11. Telemann Six Sonates a Violin Seul, Accompagne par le Clavessin No.1 Adagio (Telemann, 1715:1)



Şekil 12. Telemann Six Sonates a Violin Seul, Accompagne par le Clavessin No.1 Vivace (Telemann, 1715:2)

Görüldüğü üzere Barok dönemde yazılmış olan sonatların değişen duygulara odaklı bir üslupla zıtlıktan oluşan bir yapıyı sergilediği söylenebilir. Bu iki zıt tema üzerinde oluşan sonat formu klasik dönemle birlikte en yüksek gelişmesine ulaşmıştır.

Sonat formu, bir diğer adıyla sonat allegrosu, bir sonatın tema ögelerinin tanıtılarak eserin ana karakterinin sunulduğu en önemli bölümüdür. Sonat allegrosu yalnızca sonat türünün değil, oda müziği eserleri ile senfoni ve konçertoların da birinci bölümlerini oluşturabilir.

Cangal (2011:150)'ın da belirttiği üzere Klasik Çağ sonat formu üç bölmeden oluşur:

1. Sergi (Serim, Exposition) bölmesinde, bu bölüme temel olan fikirler tanıtılır.
2. Gelişme (İşleme, Gelişim, Développement) bölmesi, ilk bölmede duyulmuş olan fikirlerin işlendiği ve geliştirildiği yerdir.
3. Serginin yinelenmesi (Yeniden serim, Serginin dönüşü, Reexposition) bölmesinde, birinci bölmedeki fikirler esas ton egemenliğinde getirilirler. Bir son söz (Codetta ya da Coda) ile birinci bölüm sona erer.

Hodeir 17. yüzyılda bestelenen sonatları Ön Klasik Çağ Sonatı olarak ifade etmiş ve ön klasik ile klasik çağ sonatlarının form yapılarını , çok sayıda farklı örneğin de olduğunu belirterek, kesin bir yargı olmaksızın bir şemada ele almıştır (Hodeir, 2016:90).

Ön klasik	*Klasik (Sonat Biçimi)*
Tek temalı I. Sergi; 1. A teması; ana tonda 2. B; A'nın artçılı; güçlü tonuna doğru yol alma; genellikle güçlü tonunda biten sergi	İki temalı I. Sergi; 1. A teması; ana tonda 2. Güçlü tonuna köprü 3. B teması; güçlü tonunda bazen A'dan çıkan bu temanın $b^{I}b^{II}b^{III}$ diye üç cümlesi vardır. 4. Güçlü tonunda bitiren kalış ezgisi (bu ezgi bazen öyle geniş tutulmuştur ki buna C de denebilir).
II. Ara müziği; Ton değiştirimli bölme; A ve B üzerinde taklitli oyunlar; ana tonun hazırlanması	II. Gelişme; A ve B (bazen C) temalarıyla temasal çalışma bölmesi; ana tona dönüşüm hazırlanması
III. Serginin tekrarı; 1. A teması; ana tonda 2. B teması; ana tonda	III. Serginin tekrarı; 1. A teması; ana tonda 2. Ton değiştirimli köprü ama ana tona döner 3. B teması; ana tonda 4. Ana tonda bitiriş ezgi

Sonat formunun ilk bölümü olan, eserin ana temalarının sunulduğu sergi bölümü tıpkı bir

kompozisyonun, çalışmanın tanıtımına benzer niteliktedir. Sonat formu ilki eserin ana tonalitesinde, ikincisi ise akraba tonalitede devam eden iki temaya sahiptir. İlk tema ana tema, ikinci tema ise yan tema olarak adlandırılmaktadır. Ana tema ve yan tema birbirinden farklı müzikal yapılardan oluşmaktadır. Ana tema etkileyici, belirgin bir yapıda iken yan tema lirik ve akıcı olarak betimlenebilir.

Sonat formunun ikinci bölümü gelişme bölümü olarak adlandırılır. Eserin en değişken bölümü olarak ifade edilebilen gelişme bölümünde sergide sunulan temalar işlenir ve genişletilir. Gelişme bölümü bestecinin serginin tematik malzemelerinden beslenerek yeni fikirler ürettiği için aynı zamanda bir doğaçlama özelliği de taşımaktadır.

Sonat formunun son bölümü ise serginin tekrarı olarak adlandırılır. Bu bölüm sergideki iki temanın da bir ifadesi niteliğindedir. Sonatın bitiminde yer alan, eserdeki ana fikirleri yeniden ifade edildiği bir sonuç bölümü işlevindedir.

Klasik stilin oluşmasında büyük bir role sahip olan Haydn'ın önemi senfoni ve piyano sonatları ile kendini göstermektedir. Besteci olarak gelişim sürecinde Carl Philipp Emanuel Bach'ın sonatlarından büyük ölçüde etkilendiği; Mozart ile birbirilerini karşılıklı olarak etkiledikleri bilinmektedir. Haydn'ın basit düzeyde bestelenmiş eğitici nitelikteki ilk ve olgunluk çağındaki son sonatlarında yer alan 'gelişme' bölümü ile sonat formu yapısının kurulmasını gerçekleşmiştir. "Piyano sonatlarına baktığımızda form olarak her birinin diğerinden farklı olduğunu görürüz. Haydn'ın dehası, düşünceler ve bunların yarattığı duygular yerine tonal gelişme ile ilgiliydi' (Bucak, 1995:62). Haydn ayrıca rondo formunu sonatlarında bu kadar sıklıkla kullanan ilk besteci olarak görülmektedir. Sonat formunda yer alan temaları basit gibi görünse de gelişme bölümündeki işleyişler oldukça yaratıcı ve kapsamlıdır. Tonalite dağılımlarının genellikle zorlayıcı olmadığı görülür, hatta bütün bölümleri aynı tonalitede devam eden sonatları mevcuttur.

Haydn'la belli bir seviyeye gelen sonat formu Mozart'a da büyük bir avantaj sağlamış, sonatın belirlenmiş formal yapısı üzerine kendi üslubunu kurmuştur. Mozart'ın piyano sonatlarındaki en büyük başarısının melodik dilindeki kusursuz simetriden kaynaklandığı söylenebilir. Sonat formunun anahatlarının belirlenmesinde, Haydn ve Mozart'ın bestelemiş oldukları sonatlarda temalar arasına yerleştirdikleri köprüler ve bu köprüler ile kadanslar arasında kurdukları bağlantılar etkili olmuştur.

Beethoven ise, sahip olduğu karakteristik üslubu ile Haydn ve Mozart ile genel yapısı kesinleşmiş olan sonat formuna kendine özgü bir karakter kazandırmıştır. Mozart'ın

temalarındaki değişkenliklerini ve yalın üslubunu; Haydn'ın ise senfonilerindeki orkestral tınıyı kendi piyano sonatlarına yansıtmıştır. Bununla birlikte kendi yaşantısından yola çıkarak hislerini ve düşüncelerini eklemiş ve romantizm akımının öncüsü olmuştur.

Romantik dönem piyano sonatlarında genellikle ilk bölüm olan sonat allegrosunda "gelişme" bölümünü genişletilerek bir dönüşüm yapılmıştır. "Haydn ve Mozart'ın armonik ve formsal modellerini kendine örnek almasına rağmen, onlarda verilmek istenen bütün müzikal fikirler sergi bölmesinde yer alırken, Beethoven'da gelişme bölmesi yapıtın kalbi haline gelmiştir. Bunu yaparken besteci, gelişme bölmesini sadece uzatmamış, kendi içinde tekrar yapılandırmıştır" (Aktaş Urgun, 2008:12). Beethoven'ın da çoğunlukla kullandığı bu durumda, iki ana temaya ek olarak gelişme bölümünde de yer alan yeni temalar kullanılmıştır.

Beethoven'in piyano sonatlarının, onun müzikal cümlelerindeki karşıtlıklar ile adeta bir orkestra eserinin ihtişamına ve derinliğine sahip olduğu söylenebilir. Beethoven, sonatlarında temalarını ana temaların bir parçası veya ana tema ile ilgili olan köprülerle bağlamayı tercih etmiş ve bu sebeple sonat allegrosu içerisindeki bölümler çok kesin çizgilerle birbirinden ayrılmamıştır. Ayrıca bu temalardan seçtiği motifleri sadece köprülerde değil sonat formunun tamamında da kullanmıştır. Ancak Op.109 ve Op. 110 sonatlarında kesitsel yapıyı kullanmıştır.

Klasik dönem sonrasında Beethoven'in katkıları sonucunda büyük değişim gösteren sonat formu, romantik dönem içinde farklı bestecilerce çeşitli biçimlerde kendini göstermiş ve Franz Liszt'in Si Minör Piyano Sonatı ile başka bir boyut kazanmıştır. Beethoven'in sonatlarında kullandığı kesitsel yapının kullanıldığı Si Minör Piyano Sonatı yaklaşık 30 dakika süren ve tek bölümden oluşan, kapsamlı bir sonat formudur. Sonatın kapsamlı ve kesitsel yapısı, formal analiz konusunda farklı görüşlerin oluşmasına yol açmıştır. Ancak genel olarak benimsenen görüş dört ayrı bölümden oluşan tek bölümlü döngüsel sonat yapısında olduğu yönündedir. Liszt'in Si Minör Sonatı ile görülen bir başka yenilik ise az sayıda kullandığı temel ögeler ile bütün bir kompozisyonun oluşmasını sağlaması olmuştur.

Liszt'in Piyano Sonatı'nın form yapısına benzer nitelikte olan bir başka örnek ise Richard Wagner'in La Bemol Majör Piyano Sonatı'dır. "İki sonat birçok bölümden entegre edilen tek bölümlü olması ile benzer, armonik yapıları açısından farklıdır: Wagner'in sonatı az miktarda kromatizm içeren tonal yapıdadır" (Daysalı, 2016:10).

Romantik dönemde gelişmeye devam eden sonat formuna katkısı olan bestecilerden biri de "döngüsel, çevrimsel" (cyclic) formu kullanması ve bu kullanım ile özellikle Cesar Franck gibi dönemin diğer bestecilerini de etkileyen Chopin'dir. "Chopin'in tek bir düşüncenin ifadesinden kaynaklanan ikinci sonatında, tüm bölümlerin arasındaki tematik ve motifsel benzerlikler, 'cyclique' (çevrimsel) form olarak anılan, sonata bütünlüğünü kazandıran bir yenilik olmuştur" (Cebeci, 2007:68).

Klasik sonat formunun sergi bölümünde çoğunlukla majörde ilgili dominant derecesine, minörde ise ilgili majöre yapılan tonalite geçişine ek olarak "19. yüzyıl sonat formu bölümlerinde, özellikle Franz Schubert ve Johannes Bhrams tarafından sıklıkla 'three-key exposition' kullanılmıştır" (Hunt, 2009:65). Sergi bölümünde üç farklı tonalitenin yer aldığı bu kullanımda dominant veya ilgili majöre doğrudan değil başka bir tonalite vasıtasıyla dolaylı olarak geçilir. Bir diğer farklı kullanım ise "four-key exposition", dört farklı kullanımın sergi bölümünde yer almasıdır. Schubert'in Si Majör Piyano Sonatı'nda görülen bu örnekte Si Majör tonalitesinden Fa Diyez Majör tonalitesine geçilirken Sol Majör ve Mi Majör tonaliteleri kullanılmıştır.



Şekil 13. Si Majör Piyano Sonatı Sergi Bölümü 1. Tonalite, Si Majör



Şekil 14. Si Majör Piyano Sonatı Sergi Bölümü 2. Tonalite, Sol Majör



Şekil 15. Si Majör Piyano Sonatı Sergi Bölümü 3. Tonalite, Mi Majör



Şekil 16. Si Majör Piyano Sonatı Sergi Bölümü 4. Tonalite, Fa Diyez Majör

Sonat formunda önemli bir örneği bulunan bir diğer besteci ise Edvard Grieg'dir. Gençlik dönemi yapıtı olan Op. 7 mi minör piyano sonatı lirik pasajların görkemli bölümlere eklendiği yapısı ile piyano sonatı literatüründe önemli bir eser olarak bilinmektedir.

Romantik dönemindeki gelişmeler ile sonat formuna eklenen fikirler 20. yüzyılda da değişim göstermeye devam etmiştir. 20. yüzyıl döneminde yer alan akımlar ve klasik sonat formu doğrultusunda besteciler piyano sonatının farklı örneklerini vermişlerdir. Bununla birlikte klasik dönemde olduğu gibi besteciler sayısal olarak piyano sonatına fazla yönelmemiş, döneme damgasını vuran önemli bestecilerinden Arnold Schoenberg ve Claude Debussy ise sonat formunun piyanoda bir örneğini vermemiştir.

Yaşamı boyunca piyano literatürüne çok sayıda katkı sağlamış olan Sergei Prokofiev'in kaybolmuş veya bitmemiş olan sonatları haricinde bilinen dokuz piyano sonatı bulunmaktadır. Bu dokuz sonat içerisinde üç ve dört bölümlü sonatlar ile birlikte No.1 ve No.3'ün Liszt'in Si Minör Sonatına benzer nitelikte tek bölümlü olduğu görülmektedir. Prokofiev müziğindeki armonik çeşitliliği ile melodik ve ritmik yapılarındaki zenginliği piyano sonatlarına da yansıtmıştır. "Prokofiev'in hemen hemen bütün eserlerinde, Sovyet dönemi müziğinde de önemli bir yer tutan triadlar sıkça kullanılır. Örnek olarak, Prokofiev'in dokuz piyano sonatının genelde bütün bölümleri triadla sona erer" (Akt.Çalgan, 2009:11). "Sinirli, hırçın bir temanın ardından sakin, içe dönük, sorgulayan, zaman zaman tedirgin atmosfer, aynı zamanda alaycı bir yaklaşım Prokofiev'in eserlerinde karşılaşılan belirgin özelliklerdir" (Gören, 2014:60).

Geç romantik dönemin sonat formu yapısında örnekler vermiş olan Alexander Scriabin'in ise beş numaralı sonatından itibaren sonat formunun kurallarından çıkarak modern pratikleri sonatlarına yansıttığı bilinmektedir. Scriabin'in piyano için bestelemiş olduğu on sonat, sonatın romantik ve modern müzik pratiklerinin örnekleri niteliğinde olduğu söylenebilir. Beş numaralı sonatından itibaren Scriabin'in tek bölümlü sonat yazmıştır. Sonat yazımına yansıyan yeniliklerden birkaçı atonal yapı, mistik akor, tristan akor, dominant armoni ve oktatonik dizi olarak sıralanabilir. Scriabin, oktatonik dizi ve

Scriabin'in altı numaralı piyano sonatı hakkında Taruskin şunları söylemiştir:

> Muhteşem bir becerilikle oktatonik koleksiyonu ele alan Sciriabin olmuştur... Müziğinin son döneminde...oktatonik koleksiyon, diatonik armoni ile etkileşime veya triad bağlantılarını vurgulamaz. Aksine, altı numaralı sonatta olduğu gibi... üç oktatonik dizi referans koleksiyon olarak hareket eder, geleneksel anlamda fonksiyon olarak tonalitelere benzer. Bir dizi devam devam ederken, geleneksel yazım kuralların göre dizi tonalitesi çözümlenmeden oktatonik koleksiyonun dışında yatan tonalitenin her özelliğini donanır, yetmiş ölçüye kadar uzanan bir genişlemede yabancı ses, çarpma gibi az miktarda kromatik süslemelere izin verir. Tonal hareket hissi, bir oktatonik gruptan diğerine yapılan modülasyonlarla elde edilir. Bu, gidişat boyunca ne kadar aşırılık yapılsa da her zaman başlangıçtaki aynı oktatonik dizi ile sonlandığı, oktatonizmde bir Scriabin denemesiyle gerçekleşen geleneksel tonal kurallara dayalı, bilinçli bir tekniktir (Ewell, 2002:31).

20. yüzyıl bestecilerinden Pierre Boulez'in ise, bestelediği üç piyano sonatının ilk piyano sonatında on iki ton dizi tekniği, üç numaralı sonatında da rastlamsal müzik akımından yansımalar görülmektedir. Bu örneklerden yola çıkarak, bu yüzyılda ortaya çıkan çıkan müzik akımlarının piyano sonatlarında da etkisini göstermiş olduğunu söylemek mümkündür.

Piyano literatürü incelendiğinde Samuel Barber, Bela Bartok, Alban Berg, Arnold Schoenberg, Pierre Boulez, Aaron Copland, Chick Korea, Alberto Ginastera, Paul Hindemith, Isaac Albeniz, Charles Ives, Leos Janacek, Lowell Liebermann, Douglas Lilburn, Nikolai Medtner, Sergei Prokofiev, Alfred Schnittke, Alexander Scriabin, Dmitri Shostakovich, Igor Stravinsky... gibi bestecilerin sonat formunda eser yazdıkları görülmektedir. Buradan anlaşılacağı üzere sonat formu 20. yüzyılda da besteciler tarafından önemsenmiş ve bestelenmeye devam etmiştir.

3.2. İspanya'nın Bölgesel Müzik Kültürü

İspanya müziği, coğrafyasında bulunan bölgelerde sahip olduğu birçok farklı geleneksel müzik ve dans tarzı ile zengin; Rönesans ve Barok dönemlerde Avrupa sanat müziğine etkisi ile de uzun bir geçmişe sahiptir. İspanya, resmi adıyla İspanya Krallığı 15 özerk bölgeden: Aragon, Asturyas (Asturias), Balear Adaları (Balearic Islands), Bas Ülkesi (Basque Country), Eksremadura (Extremadura), Endülüs (Andalusia), Galiçya (Galicia), Kanarya Adaları (Canary Islands), Kantabria (Cantabria), Kastilya ve Leon (Castile-Leon), Katalunya (Catalonia), Kastilya- La Mancha, La Rioja, Madrid, Murcia, Navarre, Valensiya (Valencia); 2 özerk ilden oluşmaktadır: Ceuta ve Melilla.



Şekil 17. İspanya Haritası (Wikimedia, 2016)

Tarihsel süreç boyunca farklı kültür yapılarına sahip olan toplulukların yaşadığı Endülüs bölgesi zengin bir kültüre sahiptir. "Bölgesel olarak bakıldığında birçok farklı etnik kültürün ve dinlerin bir arada bulunduğu İber Yarımadası'nda, Katolik Hristiyanlığın yanı sıra 8. yüzyıldan 15. yüzyıla kadar yaklaşık 700 yıl süren Endülüs-Arap egemenliğinin ve kültürünün var olmuş olması İspanya'daki sanatsal ve kültürel yapının da gelişiminde büyük rol oynamıştır" (Kaya, 2011:15). Ayrıca konumu gereği Avrupa ve Afrika arasında köprü niteliği taşımaktadır. Endülüs bölgesel kimliğinin, kültürel ifadenin yansıması ise Endülüs halk müziği ve bu müzik eşliğinde yapılan dans olan *flamenko* ile kendini göstermektedir. Ritmik vurgularda kastanyetle desteklenen gitar eşliğinde yapılan flamenkonun karakteri hüznü, kasveti, ateşi yansıtır. İspanyol olmayan besteciler bile bu kültürden etkilenmiş, İspanyol folklorik elementlerini eserlerinde kullanmışlardır. *Habanera, aragonesa* ve *seguidilla* gibi Flamenko danslarının bulunduğu George Bizet'in Carmen; Eduard Lalo'nun *Symhonie Espagnole* (İspanyol Senfoni); Nicolai Rimsky-Korsakov'un *Kaprichchio na Ispanskiye Temï* (İspanyol Kapriçyo, 1887) eseri bu duruma örnektir.

İspanya'nın kuzeydoğu bölgesinde yer alan Aragon'da ise üç zamanlı (3/4, 3/8, 6/8) , canlı bir dans olan *jota (xota)* görülmektedir. Aragon bölgesinde kastanyet eşliğinde yapılan jota çiftli bir dans türüdür. Jotanın ayrıca İspanya'nın Kanarya Adaları, Kastilya, Galiçya, Extremadura, Navarre, La Rioja, Valensiya, Madrid ve Leon bölgelerinde de farklı çalgı eşlikleri ile çeşitlendirilmiş örnekleri bulunmaktadır. Örneğin Galiçya bölgesinde davul,

gayda veya Arjantin davulu; Kanarya Adaları'nda ukulele veya küçük Portekiz gitarı; Ekstremadura bölgesinde çelik üçgen, kastanyet, gitar, tef, akordion veya davul; Kastilya bölgesinde gitar, davul, mandolin, lute veya dolçaina (İspanyol çift kamışlı bir tür obua) gibi çalgılar jotaya eşlik için kullanılmaktadır. Jota, Aragon bölgesinde çok enerjik olmasına rağmen Kastilya ve Leon bölgesinde daha yavaş bir yapıdadır.

"Aralarında Rhapsodie Espagnole (İspanyol Rapsodi) eserinde bir jota kullanan Liszt ve Jota Aragonesa adında bir orkestral uvertür yazan Glinka gibi isimlerin bulunduğu birçok besteci bu forma ilgi duymuştur" (Ammer, 2004:203). Ayrıca Bizet'in *Carmen* operasındaki *Entr'acte* de bir jotadır.

Valensiya bölgesinde de jota görülmektedir ancak bu bölgede dolçainanın da sıklıkla kullanıldığı bando müziği ön plandadır. Güneydoğu bölgesinde yer alan Murcia ise gitar eşliğinde *cante jonto, flamenko* ve *rondalla* ile ilişkidir. Cante jonto, derin şarkı anlamına gelmekte ve flamenkoda bir vokal stili, rondolla ise mızraplı çalgılar olarak da bilinen telli çalgılardan oluşan bir topluluğu ifade etmektedir.

İspanya'nın kuzeybatı bölgesinde yer alan Asturyas, Kantabriya ve Galiçya bölgelerinde tarihsel süreç içerisinde yerel müzik geleneklerinin evrimine rağmen bu bölgelerin müzik geleneğinin köklerini Keltlerden aldığı düşünülebilir. Bu bölgelerde geleneksel çalgı gaydadır ve çoğunlukla stick dans, muiñeira, alborada, fandango dansları yaygındır. Stick dans, uzun çubuklarla yapılan kılıç dansına benzeyen bir türdür. Muiñeira ise 6/8'lik canlı bir tempoda yapılan eşli bir danstır. Alborada ise bir özel bir gün kutlamasının açılışında ve gün doğumunda çalınan bir türdür. Fandango ise gitar, kastanyet veya el çırpması ile eşlik edilen üç zamanlı bir danstır (2018). Rus besteci Nikolia Rimsky-Korsakov'un 1887 yılında yazmış olduğu ünlü orkestra eseri *Capriccio Espagnol* eserinde üç Asturyan bölüm bulunmaktadır. Beş bölümden oluşan eserin bir üçüncü bölümü Alborada, beşinci bölümü ise Fandango Asturiano'dur.

Genel olarak bakıldığında İspanya'nın kuzeybatı tarafında gayda; merkez ve kuzey tarafında jota; güneyinde ise flamenkonun, bölgelerin müzik kimliklerini yansıttığı söylenebilir. Avrupa sanat müziğine katkılarına bakıldığında ise, bir İspanyol operası olan *zarzuela* dikkat çekmektedir. "Zarzuela ismi, 17. yüzyılda Kral *IV. Philippe*'nin yaz aylarını geçirdiği Madrid yakınlarındaki *La Zarzuela* adlı şatosundan gelmektedir. Burada kralın boş zamanlarını geçirmek için getirttiği müzisyenler, küçük çaplı eserlerden oluşan temsiller yapmaktaydılar. Bu temsillere *Fiestas de Zarzuela* (Zarzuela Bayramları)

deniliyordu" (Cebeci, 2008:21).

Zarzuela diyalogları, aryaları, madrigal stilinde yazılan koroları, resitatifleri, bale ve diğer dansları içeren, konusu mit veya efsane olan kapsamlı bir türdür. İlk zarzuelalar Juan Hidalgo (1600–1685) tarafından yazılmış ve geleneği Sebastián Durón (1650-1717) ve Antonio Literes Carrión (1670-1747) tarafından devam ettirmiştir. 17. Yüzyılda büyük gelişme göstermiş olmasına rağmen yüzyılın sonuna doğru yerini bir komik opera olan *tonadilla'*ya bırakmıştır. 19. Yüzyılın ortasında ulusal tarih ve geleneklere yeniden duyulan ilgi ile zarzuela tekrar canlanmıştır. Madrid'de zarzuela eserleri için bir tiyatro yapılmış ve birçok besteci bu türe yönelmiştir (Ammer, 2004:480).

Ulusal tarih ve geleneğe duyulan etkinin izdüşümü sahne eserinden başka çalgı formlarında da görülmüştür. 19. yüzyılın sonlarına doğru ve 20. yüzyılın başlarında Isaac Albeniz, Enrique Granados, Manuel de Falla ve Joaquín Turina gibi bestecilerin ulusalcılık düşüncelerini piyanoya yansıtmaları ile İspanyol piyano müziğine büyük katkı sağladıkları söylenebilir.

3.3. Joaquín Rodrigo Vidre

Joaquín Rodrigo Vidre, Valensiya'nın Sagunto (Saguntum) kasabasında, müzisyenlerin azizi olarak bilinen Saint Cecilia günü 22 Kasım 1901'de dünyaya gelmiştir. Henüz üç yaşında iken, Sagunto'da pek çok çocuğun ölümü ile sonuçlanan difteri salgını Rodrigo'nun da görme yetisini kaybetmesine sebep olmuştur. Bunun üzerine ailesi, Rodrigo'nun görme engelliler okulunda eğitime başlayabilmesi için Sagunto'dan Valensiya'ya taşınmıştır.

Ailesi ile birlikte gittiği tiyatro gösterilerinde, performanslara eşlik eden müzik Rodrigo'nun ilgini çekmiş ve resmi kayıtlı olmasa da Valensiya Konservatuarı'ndaki öğretmenlerden müzik eğitimi almaya başlamıştır. 16 yaşında başladığı müzik eğitiminde, armoni ve kompozisyon çalışmalarını Francisco Antich ile gerçekleştirmiştir. Ayrıca sınıflarına katıldığı müzisyen Enrique Gomá ve Eduardo López Chávarri de Rodrigo'ya danışmanlık yaparak ve besteci olma hayalini sürdürmeye teşvik ederek onun müzik eğitiminde önemli rol oynamışlardır.

Bu süreçte öğrenmesini kolaylaştırmak ve günlük işlerinde destek için babasının eski bir çalışanı olan Rafael Ibáñez, Rodrigo'nun yardımcısı olmuştur. Ondan on yaş büyük, Fransızca ve biraz Almanca konuşan, ayrıca müzik bilmeden iyi bir yazıcı olan zeki genç

bir adamdı; edebiyat, felsefe ve tarihteki bu Sagunto'lu besteciyi resmeden kişidir (Kamhi ve Sopeña,'dan aktaran Guil, 2014:56). Ibanez Rodrigo'ya her konuda yardımda bulunmuştur. Rodrigo'nun ilk eserleri Ibanez tarafından kopya edilmiş, ayrıca edebiyata ilgili olan Rodrigo'ya hemen her konuda okuma da yapmıştır.

Müzik, Rodrigo'nun küçük yaştan itibaren hayatının içinde ve merkezinde olmuştur. Çok küçük yaştan itibaren, çok yakın olduğu kız kardeşi Juana sayesinde şarkı söylemeye ve piyano çalmaya eğilim göstermiştir (Vaya Pla'dan aktaran Guil, 2014:57). "Ayrıca keman eğitimi almış olmasına rağmen onun birincil çalgısı kendi kendine öğrettiği piyano olmuştur" (Vaya Pla'dan aktaran Jones, 2001:17).

1920'lerin başında çağdaş yaklaşımların bilincinde, iyi bir piyanist ve kompozisyon öğrencisi olan Rodrigo 1923'te keman ve piyano için Op.1 *Dos esbozos* (İki skeç), *Suite para piano* (Piyano için suit) ve keman ve yaylı orkestra için *Cançoneta* (Küçük şarkı), org ve koro için *Ave María* eserlerini bestelemiştir.

Büyük orkestra için ilk çalışması olan *Juglares* (Ozanlar), 1924'te Enrique Izquierdo tarafından yönetilen Valencia Senfoni Orkestrası tarafından seslendirilmiştir. Bu büyük başarısının ardından Rodrigo, Concurso Nacional de Composición'a (Ulusal Beste Yarışması) orkestra için *Cinco Piezas Infantiles* (Çocuklar İçin Beş Parça) eseri ile katılmış ve jüri onur ödülüne layık görülmüştür. 1927 ve 1929'da Valensiya ve Paris'te prömiyerleri gerçekleştirilen bu eser, başarısıyla büyük yankı uyandırmıştır. Daha sonra Rodrigo bu eseri iki piyano için düzenlemiştir.

Normal şartlarda zaman harcayan kompozisyon, transkripsiyon, düzenleme işleri görme yetisi olmayan Rodrigo için daha da zor bir durum yaratmıştır. Bestelerini Braille formatında yazı üreten Braille yazı makinesi kullanarak yazmıştır. Ancak Rodrigo'nun besteleme sürecinin oldukça karmaşık olduğu söylenebilir. "İlk adım, piyanoda geliştirdiği müzikal fikirleri hatırlamak ve *maquinita* (küçük makine) olarak adlandırdığı Braille yazı makinesine o fikirleri yazmaktı. Sonra Braille notasyonunu yazılı müzik notasyonuna dönüştürmek için kopya yapan bir kişi (hem Braille hem yazılı müzik notasyonu eğitimi almış) beklerdi. Üçüncü ve en zahmetli adım müziği düzlenmekti. Rodrigo, bir piyanistle iş birliği yaparak (evlendikten sonra bu kişi her zaman karısı Victoria Kamhi olurdu) piyanistin yazılı müziği çalmasını dinlerdi. Son olarak, piyanist yazılı notayı çalarken Rodrigo'nun yanında oturan, düzeltme notları alan kopya yapan kişiye sözlü olarak düzeltmeler verirdi" (Iglesias'dan aktaran Jones, 2001:18,19)

Valensiya'daki eğitimi tamamlamasının ardından 1927 yılında Paris'e giden Rodrigo, çalışmalarını *École Normale de Musique*'de Paul Dukas ile çalışmaya başlamıştır. Besteci Manuel Ponce ve Bask Orkestra Şefi Jesus Arambarri'nin de bulunduğu Dukas'ın kompozisyon sınıfında Rodrigo beş yıl boyunca eğitim görmüştür.

Solo piyano için bestelediği *Preludio al Gallo Mananero* (Sabah Horozu için Prelüd) eseri ile ününü duyurmaya başlamıştır. Paris'te öğrenci olduğu dönemde *Le Monde Musical* dergisinde bu eserin bir bölümü yayınlanmış, "bu alıntı ile, Ecole Normale de Musique'de Paul Dukas'ın öğrencisi olan ve eserindeki folk melodileri şöhretli yurttaşlarınınki kadar harika olmasa da çok yakında Albeniz ve Manuel de Falla'nın halefi olarak kendini ispatlayacak bu dikkate değer müzisyenin yeteneğinden sadece bir örnek veriyoruz" (Cebeci, 2008:4) ifadesi eklenmiştir.

Rodrigo'nun müzikal gelişiminde öğretmeni Paul Dukas'ın önemli bir etkisi olmuştur. Ayrıca *Cinco Piezas Infantiles* ile yakaladığı başarı, Dukas'ın bu eserin yayımlanmasında Rodrigo'ya yardımcı olmasını sağlamıştır. Rodrigo bu dönemde, "Paris'in müzikal çevrelerinde piyanist ve besteci olarak bilinir, Ravel, Milhaud, Honneger, Stravinsky, Roussel, Alfred Cortot, D'Indy, Ibert, Poulenc, Enesco gibi zamanın önemli kişileri ile arkadaşlıklar kurar" (Iglesias'tan aktaran Guil, 2014:63). Ayrıca Rodrigo'nun Paris'te olması olması, birlikte pek çok çalışma yapacağı Manuel de Falla ile tanışmasına olanak sağlamıştır. Rodrigo'nun, Paris'in müzikal çevrelerinde tanınmasına etkisi olan bir diğer kişi de Falla olmuştur. "Falla, *Légion d'Honneur Nişanı* için aday gösterildiğinde, Ernesto Hálffter (1905-1989), Joaquín Rodrigo (1901- 1999) ve Joaquin Turina'nın (1882-1949) da müziklerinin dikkat çekici olduğundan bahsederek bu bestecilere destek verilmesi gerektiğini belirtmiştir" (Önder, 2012:3).

> 1930 yılına gelindiğinde, Rodrigo bir besteci olarak kendinden emin hissetmeye başladı ancak kompozisyon stilinde kalbinin onu götürdüğü yerden emin değildi. Çevresi orjinal İspanyol müziği etkileri ile doluydu: sınıfındaki meslektaşları, salon müziği dinleyicileri, İspanyol, Endülüs müziği isteyen en çok hayran olduğu kişiler. Her taraftan baskı altında olan Rodrigo, - bir inanç doğrultusunda değil bir gereklilik olarak- halkın istediği, istiyor olduğu ve gelecekte de istemeye devam edeceğini umduğum bu müziği yazmak zorundaydı. Yine de o hala emin değildi (Vaya Pla'dan aktaran Jones, 2001:23).

Rodrigo bestelemek istemediği bir stil olduğundan ne kadar emin olsa da üzerinde hissettiği bu baskıdan dolayı Endülüs bölgesi müziğinin ritmik ve melodik yapısını yansıtan, piyano için *Serenata Espanola* (İspanyol Serenat) eserini bestelemiştir. Rodrigo'nun milliyetçi stili Endülüs bölgesinin temsilcisi olarak değil, daha geniş alana yayılı, İspanyol kimliğini simgeleyen bir nitelikte olduğu söylenebilir.

Paris'te bulunduğu süre içerisinde Rodrigo'nun hayatında meydana gelen bir diğer önemli gelişme ise, Türkiye'ye yerleşmiş Sefarad bir aileden gelen genç piyanist Victoria Kamhi (1905-1997) ile tanışması olmuştur. "*Le Monde Musical* dergisine ek olarak yayınlanmış olan Rodrigo'nun *Preludio al gallo Mananero* ile büyülenen Victoria, 1929 kışında besteciyle ilk kez tanışmıştır. İkisi arasında hızlı bir şekilde kurulan yakın dostluk, 19 Ocak 1933'te Valensiya'daki nişan ve evliliklerine yol açmıştır" (Pajares, 2001:38). Kamhi bu evlilikle kendi kariyerinden vazgeçmiş ve kendini Rodrigo'ya adamıştır. Hayat arkadaşlığının yanında Rodrigo'nun besteleme süreçlerindeki çalma, kopyalama ve düzeltme aşamalarında asistanlığını yapmış, Rodrigo'nun bestelediği birçok şarkının sözlerini yazmış, kısacası eşinin dünya çapında ün kazanması yolunda kariyer gelişiminin en büyük destekçisi olmuştur.

Rodrigo'nun hem profesyonel hem de kişisel gelişimi düşünüldüğünde Paris'te geçirdiği yılların önemli bir etkisinin olduğu söylenebilir. Paris'te edindiği müzikal gelişim ve başarılarının yanında hayatında büyük öneme sahip Paul Dukas, Manuel de Falla ve Victoria Kamhi ile tanışmıştır. Ancak Kamhi ile evliliklerinin adından Rodrigo'nun ailesinin yaşadığı ekonomik sıkıntılar Valensiya'ya dönüş yapmalarını gerektirmiştir. Kalabalık Rodrigo ailesinin tek bir evde yaşamak zorunda kalışı, Rodrigo ve Kamhi'nin bir yıl kadar bir süre için ayrı kalmalarına sebep olmuştur. Ayrı kaldıkları bu sürede Rodrigo hüzünlü ruh halini yansıttığı *Cántico de la esposa* (Eş için bir şarkı) ve önemli eserlerinden biri olan *Per la flor del lliri blau* (Mavi zambak çiçeği için) isimli senfonik şiirini bestelemiştir. *Per la flor del lliri blau* eseri ile *Círculo de Bellas Artes* ödülünü kazanmıştır.

Senfonik şiiri ile yakaladığı başarının devamında Manuel de Falla'nın destek olması ile birlikte Madrid'te bulunan *The Real Academia de Bellas* Artes tarafından sağlanan *Conde de Cartegiana* bursuna layık görülerek kompozisyon çalışmalarına devam etmek üzere tekrar Paris'e gönderilmiştir. Eşi ile birlikte döndüğü Paris'te "her ikisi de çeşitli projeler üzerinde çalıştı. O besteledi, eşi çaldı. Her ikisi de İspanyol Enstitüsü'nde İspanyol literatürü; Sorbonne'daki besteci Orlando de Lassus'a önem vererek müzik tarihi; Paris'in ünlü üniversitesi ve Rodrigo'nun eski okulu *Ecole Normale de Musique*'de Paul Dukas'ın birkaç dersine katıldılar" (Kamhi'den aktaran Jones, 2001:30). O sene (1935) Paul Dukas vefat etmiş ve bunun üzerine Rodrigo, öğretmenine bir vefa göstergesi olarak piyano için ilk sonatı olan *Sonada de adiós* (Elveda Sonatı) eserini bestelemiştir.

Rodrigo'nun kazandığı *Conde de Cartegiana* bursunun bir yıllık olması nedeniyle 1936'da

Rodrigo tekrar bir başvuruda bulunmuş, kültür ateşesi ve öğretmen olan Aurelio Vinas bursun tekrarı için bir tavsiye mektubu yazmıştır. "1936 yılının baharında Vinas, Rodrigo'yu bir bildiri yazmaya ve o yılın mayıs ayında Paris'teki İspanyol Çalışmaları Enstitüsü'nde (Institute of Hispanic Studies) gerçekleşecek olan bir konferansta o bildiriyi sunmaya ikna etmiştir. Rodrigo bu konferans için 'La Vihuela y los Vihuelistas en el Siglo XVI' (16. Yüzyılda Vihuela ve Vihuelistler) başlıklı yayımlanmamış çalışmasını yazmıştır" (Donis, 2005:47). Çalışmanın konusu bir Rönesans çalgısı olan vihuela, çalış tekniği ve vihuelistleri kapsamaktadır.

1936'nın yazında eşi ile birlikte Almanya Baden-Baden'e giden Rodrigo, İspanya'da meydana gelen sivil savaş sebebiyle bursunu yeniletememiş ve çift, Freiburg'da görme engelliler enstitüsünde müzik ve İspanyolca dersleri vermeye başlamıştır. Bu süreçte vihuela çalışmasını Fransa, Avusturya ve İsviçre olmak üzere birçok konferansta sunmuştur. "1951'de Rodrigo, aynı vihuela bildirisini Londra'da sunmak üzere davet aldı. Eşinin eşliğinde, Rodrigo'nun 1938'de piyano için bir süit olarak düzenlediği ve uyarladığı Rönesans bestecileriden birkaç eser çaldı. Süit *Cinco Piezas del Siglo XVI* (16. Yüzyıldan Beş Bölüm) olarak adlandırılmıştır" (Donis, 2005:48).

1938'de Paris'e dönerek piyano resitalleri ve bestecilik çalışmalarını sürdüren Rodrigo, İspanya'da iç savaşın son bulması ile ülkesine dönme kararı almıştır. "Manuel de Falla'dan Granada ya da Sevil Üniversitelerinde profesörlük teklifi aynı zamanda Antonio Tovar'dan da ulusal radyonun müzik bölümünün müzik eleştirmenliği görevi için teklif gelmiştir" (Cebeci, 2008:9). Ulusal radyodan gelen teklifi kabul eden Rodrigo, 1 Eylül 1939'da yanında *Concerto de Aranjuez*'in taslakları ile İspanya'ya ulaşmıştır.

1940 yılında Barselona Filarmoni Orkestrası tarafından gitarist Regino Sainz de la Maza ile gerçekleştiren *Concerto de Aranjuez*'in prömiyeri ile Rodrigo büyük bir başarıya imza atmıştır. "1940'lar Rodrigo için profesyonel ve kişisel anlamda çok önemli bir dönemdir. 1939 yılı itibari ile 'ONCE' (Organizacion Nacional de Ciegos de Espana- İspanya Ulusal Körler Organizasyonu) kuruluşunun başına geçer. 1940 itibari ile İspanya'daki 'Radio Nacional'in başına geçmiş bulunmaktadır. 1941'de ise ilk ve tek çocuğu Cecilia doğmuştur" (Aydın, 2011:6).

1942 yılında piyano ve orkestra için *Concierto Heroico* isimli eserini bestelemiş ve bu eseri Ulusal Müzik Ödülüne layık görüşmüştür. "Bu eserle sadece ulusal bir ödül almakla kalmamış aynı zamanda Pueblo Marca ve Madrid gazeteleri tarafından da müzik

eleştirmenliği teklifi almıştır. Böylece müzik çalışmalarına sadece besteci ve yorumcu olarak değil felsefi ve düşünsel olarak da eğilme imkânı bulmuştur" (Önder, 2012:6).

1944 yılında keman ve orkestra için yazdığı *Concierto de Estío* (Yaz Konçertosu) eserini, keman için *Capriccio*; *Cuatro madrigales amatorios* (Dört aşk şarkısı) ve senfonik şiiri olan *Ausencias de Dulcines* (Sevgiliye özlem) takip etmiştir. 1947'de Madrid'de Manuel de Falla'nın yerine müzik profesörlüğü görevine getirilmiş ve 30 yıl boyunca bu görevi sürdürmüştür. 1948'de ise *Ausencias de Dulcines* isimli senfonik şiiri ile Cervantes Ödülü'ne layık görülmüştür. 1960 yılında ise *Officier des Arts et Lettres* ünvanı ile geçmişte Manuel de Falla'nın almış olduğu *Legion d'honneur* ünvanına layık görülmüştür. Yaşamı boyunca pek çok başarıya imza atan Rodrigo'nun almış olduğu ödüller Ek 1.'de yer almaktadır.

21 Temmuz 1997'de eşi Victoria Kamhi'yi kaybeden Rodrigo iki yıl sonra 6 Temmuz 1999'da hayata veda etmiştir.

3.3.1. Rodrigo'nun Bestecilik Stili

Birinci Dünya Savaşı'nın sanat üzerinde, romantizmin abartılı yapısının reddedilerek, gerçeklik, açıklık, yalınlık, arınma gibi kavramların ön plana çıkarıldığı bir etkisi olmuştur. Bu düşünceler 1920'lerde neo-klasik hareketin ortaya çıkmasına sağlamıştır. Bestecilerin on yedinci ve on sekizinci yüzyılın üsluplarını kullandıkları bir yirminci yüzyıl akımı olan neo-klasik akım genellikle Stravinsky'nin müziği ile ilişkilendirilmektedir. Sanat ve edebiyat için bu dönemde önemli merkez haline gelen Paris'te "Fransız besteciler Alman ektisinden uzaklaşma çabasıyla Ortaçağ, Rönesans, Barok ve Klasik dönemdeki önemli bestecilerden etkilenmeden alternatif stillere yönelmiştir" (Minor, 2004:6).

Fransa'daki neo-klasik hareket, zengin bir müzik kültürüne sahip olan İspanya'daki bestecileri de etkilemiş ve İspanya'nın gerilemesine tepki niteliğinde entelektüel bir hareket olarak ortaya çıkan, yazar ve şairlerden oluşan *Generacion del '98* (98 Kuşağı)'in müzikteki yansıması, bestecilerin yeni bir kompozisyon stili oluşturmasına yol açmıştır. 98 kuşağı bestecileri olarak anılan Manuel de Falla (1876-1946), Joaquin Turina (1882-1949), Conrado del Campo (1878-1953), Julio Gómez (1886-1973), Jesús Guridi (1886-1961) ve Oscar Espla (1886-1976)'nın "çözüm önerileri endüstrileşmiş, medeni Batı Avrupa ülkelerini örnek almakla, en çok Kastilya bölgesinde bulunduğu iddia edilen İspanya'ya ait manevi değerleri korumak ve teşvik etmek arasında değişiklik göstermiştir" (Chase'den aktaran Rodríguez, 2017:22). İspanyol müziğinin folklorik unsurlarını eserlerine yansıtan

Isaac Albeniz (1860-1909) ve Enrique Granados (1867-1916), bestecilerden oluşan bu grubun öncüleri olarak kabul edilmektedir.

İspanyol halk müziği elementlerini neo-klasik yaklaşımla biçimlendiren 98 Kuşağı bestecileri *casticismo* olarak adlandırılan stilin müzikteki yansımasını oluşturmuşlardır. "İspanyol Kraliyet Akademisi sözlüğü casticismo'yu eski geleneksel adet, usul ve görgülere olan aşk olarak tanımlamaktadır. Dilde yabancı kelime veya ifadeleri karıştırmadan saf lisan kullanımını belirtmektedir. Müzikte ise geleneksel otantik değerlere ve etnik kökenlere geri dönüş anlamına gelmektedir" (Marco, 1993:33).

Neo-klasizmi kendi kültürlerine uyarlayarak casticismo akımını yaratan ve sürdüren 98 Kuşağı bestecileri, kendilerinden sonra gelen kuşağı etkileyerek, *Generacion del '27* (27 Kuşağı) isimli bir grubun oluşmasına yol açmıştır. 1920'li yıllarda kendini gösteren bu grubun bir üyesi de Joaquín Rodrigo olmuştur. "Rodrigo, Fransız neo-klasisizminden ve casticismo'dan çok etkilenmiş ve uzun yaşamı boyunca 'neocasticismo' adındaki yeni bir müzikal akımın da kurucusu olmuştur". (Küçümen, 2009:9) "Joaquín Rodrigo ve onun jenerasyonun estetiği, 'eski müziğin tadı' ve Valensiya'lı bestecinin 'neocasticismo' olarak tanımladığı durumun bir birleşimi olarak tanımlanabilir" (Guil, 2014:99).

Rodrigo milliyetçi duygularının yansıması olarak İspanyol müziği elementleri ile modern besteleme tekniklerini kullanarak bestelediği eserleri ile neocasticismo stilinin temsilcisi olmuştur. "Birçok besteci bu stilde eser üretmiştir. Ancak bu dönem, tüm avantajları ve dezavantajları ile etkisi kapsamlı ve oldukça uzun bir süredir devam eden olağanüstü bir figürün hakimiyeti altındaydı: Joaquín Rodrigo" (Marco, 1933:130).

Besteci kimliği ile değerlendirildiğinde özgün ve üretken olarak kabul edilen Rodrigo, farklı formlarda çok sayıda eser bestelemiştir. Orkestra için 11; oda orkestrası için 2; yaylı çalgılar orkestrası için 3; nefesli çalgılar orkestrası için 5; telli çalgılar orkestrası için 1; piyano ve orkestra için 2; keman ve orkestra için 2; viyolonsel ve orkestra için 2; arp ve orkestra için 3; gitar ve orkestra için 6; flüt ve orkestra için 3; piyano için 21; dört el piyano için 4; iki piyano için 1; klavsen için 1; gitar için 24; keman için 1; viyolonsel için 1; arp için 1; bandoneon için 1; şan ve orkestra için 14; solist, koro ve orkestra için 5; koro ve orkestra için 1; şan ve çalgı topluluğu için 3; koro için 6; şan ve piyano için 38; şan ve piyano veya flüt için 3; şan ve gitar için 6; iki gitar için 3; keman ve piyano için 4; viyolonsel ve piyano için 2; flüt ve piyano için 1; flüt ve gitar için 1; flüt veya keman ve gitar için 2; armonika ve piyano için 1; kuartet için 1; zarzuela için 1; operet için 1; bale

için 3; sahne için 9; film müziği için 4 eseri bulunmaktadır. Rodrigo'nun diğer çalgılar için yazmış olduğu eserlerinin listesine Ek 2'de yer verilmiştir.

3.3.1.1. Piyano Eserleri

Rodrigo yaşamı boyunca, gerek performanslarında gerek besteleme süreçlerinde piyanoyu yoğun olarak kullanmıştır. Piyano eserleri incelendiğinde piyanistik stillerin kullanımı bakımından zengin yapıda eserler oldukları görülmektedir. "Temel bir müzik dili Rodrigo'nun bütün piyano eserlerini birleştirse de içeriğin zenginliği, uzunluğu ve belirli stilistik seçimleri, esnek ve çeşitli bir müzikal ifadeyi sağlamıştır"(Jones, 2001:44).

Rodrigo'nun eser kataloğu incelendiğinde klavyeli çalgılar ile ilgili olarak, piyano ve orkestra; piyano; dört el piyano; iki piyano ve klavsen için eser yazdığı görülmektedir (Catalogo, 2017).

Piyano ve Orkestra Eserleri:
Concierto heroico (1933-42)
Concierto para piano y orquesta (1995)

Piyano Eserleri:
Suite para piano (1923)
Deux berceuses (1923-28)
Canción y danza (1925)
Zarabanda lejana (1926)
Preludio al gallo mañanero (1926-29)
Pastoral (1926)
Bagatela (1926)
Air de ballet sur le nom d'une jeune fille (1929)
Serenata Española (1931)
Sonada de adiós (1935)
Cuatro piezas para piano (1938)
Cinco piezas del siglo XVI (1938)
Tres danzas de España (1941)
À l'ombre de Torre Bermeja (1945)
Cuatro estampas andaluzas (1946-52)

El álbum de Cecilia (1948)

Sonatas de Castilla (con Toccata a modo de pregón) (1950-1951)

Aranjues, ma pensée (1968)

Danza de la amapola (1972)

Tres evocaciones (1981)

Preludio de añoranza (1987)

Dört El Piyano Eserleri:

Junglares (1923)

Gran marcha de los subsecretarios (1941)

Atardecer (1975)

Sonatina para dos muñecas (1977)

İki Piyano İçin Eser:

Cinco piezas infantiles (1928)

Klavsen İçin Eser:

Preludio y ritornello (1979)

3.3.1.2. Cinco Sonatas de Castilla

1950-1951 yıllarında bestenen *Cinco Sonatas de Castilla* (Beş Kastilya Sonatı)'nın prömiyeri, 18 Kasım 1951'de Madrid'deki San Fernando Güzel Sanatlar Kraliyet Akademisi üyesi olarak yemin töreninde Rodrigo'nun kendisi tarafından çalınarak gerçekleştirilmiştir. Eserin Rodrigo'nun farklı stillerini içeren bir örnek niteliğinde olduğu söylenebilir. Her sonat müzikal ve ritmik bağlamda birbirinden farklı niteliklere sahip olmasının yanında, eserlerin piyanistik yazımının da temalar kadar çeşitli olduğu görülmektedir.

Eser altı bölümden oluşmaktadır. Beş Kastilya Sonatı esere hazırlayıcı bir uvertürle başlamaktadır. *Toccata a modo de pregón* bir bildiri, ilan türünde toccata olarak ifade edilen bu bölüm sonatlara hazırlık niteliğinde sert bir karakterde olup, eserde bestecinin *Preludio al gallo mañanero* eserine benzer stilde disonans sesler kullanılmıştır. Rodrigo bu Toccata'yı Federico García Sanchiz'e ithaf etmiştir. Federico García Sanchiz (1886-1964) bir yazar, gazeteci, profesör, İspanyol bir gezgin ve İspanyol Kraliyet Akademisi üyesidir. Ayrıca Sanchiz, Kraliyet Dil Akademisi üyesi olmasının yanı sıra Valensiya Güzel Sanatlar Akademisi üyesidir (2018).

3.3.1.2.1. I Sonata

Beş Kastilya Sonat'ın ilk sonatı olan *Sonata*'nın hareketli yapısının yanında melankolik bir karaktere sahip olduğu söylenebilir. Sonat klasik çağ sonat formunda yazılmıştır. Eser, "konservatuarda profesör olan ve Manuel de Falla'nın Nights in the Gardens of Spain eserinin prömiyerini yapanmış olan seçkin piyanist José Cubiles'e ithaf edilmiştir" (Gallego, 2003:208).

3.3.1.2.2. II Sonata en Fa Sostenido Menor

İlk sonatla aynı tonalitede yazılmış olan iki numaralı sonat *Sonata en Fa Sostenido Menor*, form ve müzikal yapısı gereği ilk sonattan oldukça farklıdır. Oldukça ağır bir tempoda olan bu sonat ilk temanın geliştirilmesi sonucu ortaya çıkan beş bölümden oluşmuş, şarkı formunda yazılmıştır. Rodrigo bu eseri Franco rejimi döneminde Güzel Sanatlar Bakanlığı'na danışmanlık yapan Antonio Iglesias'a ithaf etmiştir (Fairclough, 2016:188).

3.3.1.2.3. III Sonata en Re

Üç numaralı sonat *Sonata en Re*, iki temanın sergilenişi ve gelişme bölümünde bu iki temanın işlenişinin ardından serginin tekrarı bölümünden oluşan bir sonat allegrosu yapısındadır. Sonatın karakteri oldukça hareketli ve renklidir. Rogrido bu sonatı İspanya'nın Aragon Özerk Bölgesi'nin Zaragoza ilinden olan ünlü piyanist Luis Galve (1908-1995)'ye ithaf etmiştir.

3.3.1.2.4. IV Sonata, Como un Tiento

Dört numaralı sonat *Sonata, como un Tiento* incelenirken sonatın ismindeki *como un Tiento,* yani *Tiento gibi* ifadesi dikkat çekmektedir. Vihuelistler arasında bu terimi ilk kez Portekizce'de çoğul biçimde *tentos* olarak kullanan Luis Milan'a göre tiento bir fantasia ile aynı karakteristik özelliğe sahip, doğaçlama tınlayan bir eser anlamına gelmektedir (Koonce, 2008:26). 15. Yüzyılda İspanya'da vihuela için bestelenirken 16. yüzyılın sonlarına doğru daha çok org için bestelenen bir tür olmuştur. Rodrigo'nun Si Minör Sonatı'nda da olduğu gibi 20. yüzyıl müziğinde *tiento* ismiyle eserler karşımıza çıkmaktadır.

Şarkı formunda yazılmış olan bu sonat sakin bir yapıda olup iki tema ve tekrarlarından oluşmaktadır. Rodrigo bu sonatını, Barselona'nın Mataro ilçesinde doğan, Katalan kültürü

ile yaşamını ve müzikal kariyerini sürdürerek Granados'un öğrencisi olan ve İngiliz bir aileden gelen piyanist Frank Marshall'a adamıştır.

3.3.1.2.5. V Sonata en La

Beş Kastilya Sonatı'nın son sonatı olan *Sonata en La* sonat allegro formunda olup hareketli ve görkemli bir yapıya sahiptir. Ana tema ve yan temanın karakteristik yapısındaki zıtlık ile sonat formunun 18. yüzyıldaki biçimini yansıtmaktadır. "Sonat saygın bir kapanışla, ancak 'neo-cartisismo çeşnili' içeriği ile 19, 18. yüzyıl iklimindeki form yapısına geri dönmüştür" (Gallego, 2003:209).

Rodrigo bu sonatını erken yaşta konser kariyerine başlayarak büyük ün kazanmış Zaragoza'lı İspanyol piyanist Pilar Bayona López de Ansó'ya adamıştır. Ayrıca Rodrigo "Danzas de España" isimli eserini de Pilar Bayona'ya ithaf etmiştir.

BÖLÜM IV

YÖNTEM

Bu bölümde, araştırmada izlenen yöntem, yöntemin genel niteliği, araştırmanın modeline ilişkin açıklamalar, çalışma eserleri, verilerin toplanmasına, toplanan verilerin çözümlenmesine ve yorumlanmasına ilişkin bilgilere yer verilecektir.

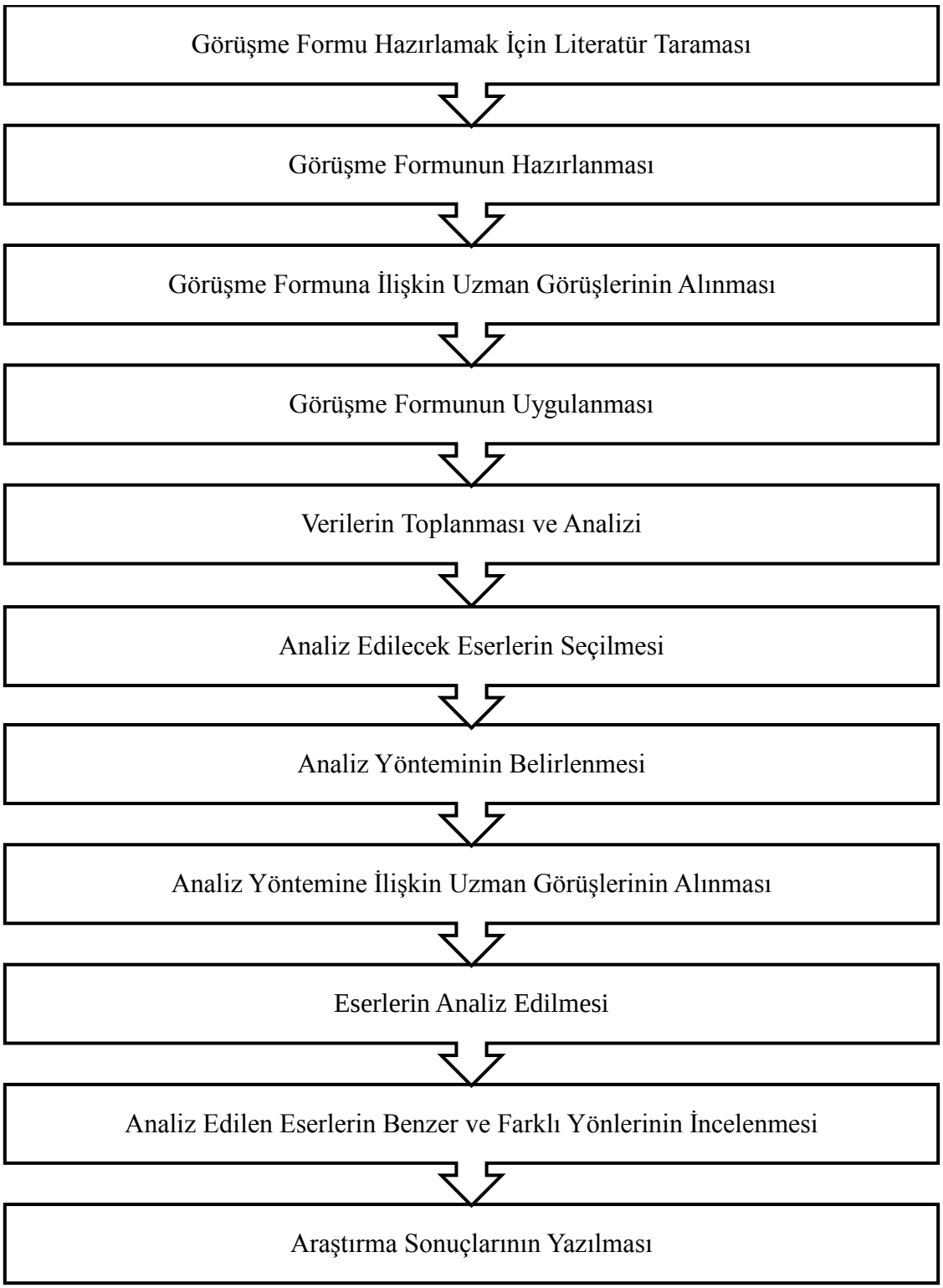
4.1. Araştırmanın Modeli

Araştırma betimsel modele dayalı olup, nitel araştırma tekniklerinden durum çalışmasına örnektir. "Durum çalışması, olayların/durumların içerisindeki dinamikleri anlamaya odaklanan bir araştırma stratejisidir" (Eisenhardt, 1989:534). Betimsel araştırma yöntem ve tekniklerinin kullanıldığı bu araştırmada alt problemler doğrultusunda ilk olarak öğretim elemanlarının görüşlerini almak için nitel araştırma yöntemlerinden yarı yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılmıştır.

Öğretim elemanlarının görüşlerinin alınmasından ardından döküman inceleme yoluyla literatür taranmış ve Joaquín Rodrigo'nun piyano sonatları incelenmiştir. Sonatların yapılan analizlerinin ardından birbirleri ile benzer ve farklı yönleri tespit edilmiştir. "Araştırma kapsamında incelenen konuyla ilgili olgu ve olaylar hakkında bilgi içeren yazılı belgelerin analiz edilmesiyle veri sağlanmasına döküman incelemesi denilmektedir" (Karataş, 2015:72).

Araştırmanın modeline ilişkin şablon aşağıda verilmiştir.

Araştırmanın Deseni



4.2. Çalışma Grubu

Araştırmanın birinci alt problemi doğrultusunda Joaquín Rodrigo'nun piyano eserlerinin tanınıp tanınmadığını tespit etmek amacıyla Türkiye'de bulunan üniversitelerin ilgili müzik bölümlerinde görev yapmakta olan piyano öğretim elemanlarından oluşan bir çalışma grubu oluşturulmuştur. Araştırmanın çalışma grubu, araştırmacının telefon, e-mail yolu ve yüz yüze ulaşıp, dönüt alabildiği piyano öğretim elemanlarından oluşmaktadır.

4.3. Çalışma Eserleri

Araştırmanın çalışma eseri olan Joaquín Rodrigo'nun "Cinco Sonatas de Castilla" eseri, seçkisiz olmayan örnekleme yöntemlerinden, amaçsal örnekleme yaklaşımı ile seçilmiştir. "Amaçsal örnekleme (purposive/purposeful sampling), çalışmanın amacına bağlı olarak bilgi açısından zengin durumların (information-rich cases) seçilerek derinlemesine araştırma yapılmasına olanak tanır" (Büyüköztürk ve diğerleri, 2014:90).

Joaquín Rodrigo'nun neo-klasizm akımı ile milliyetçi düşünceleri ve 20. yüzyıl kompozisyonal stilinin birleşiminin bir örneği olan bu piyano sonatları bir toccata ve beş sonattan oluşmaktadır. Form yapısının farklı olması sebebiyle Toccata bölümü araştırma dışı bırakılmış ve beş sonat çalışma grubunu oluşturmuştur:

1. Sonata
2. Sonata en Fa sostenido menor
3. Sonata en Re
4. Sonata como un tiento
5. Sonata en La

Araştırma kapsamında Rodrigo'nun *Album Centenario piano* kitabında yer alan *Cinco Sonatas de Castilla* eserleri incelenirken Joaquin Rodrigo yayınevinin edisyonu (*Ediciones Joaquín Rodrigo)* esas alınmış, çalışmada yer alan nota örnekleri ve sonat bölümleri Sibelius (© 2017 Avid Technology) programında araştırmacı tarafından yazılmıştır.

4.4. Veri Toplama Araçları

Araştırma verilerinin elde edilmesinde kaynak tarama, literatür incelemesi ve görüşme için içerik analizi gibi nitel veri toplama araçları kullanılmıştır.

Araştırmanın birinci alt problemi doğrultusunda ilgili alan yazın taranmış, Joaquín Rodrigo'nun piyano eserleri ile ilişkilendirilebilecek çalışmalar incelenmiştir. Alan

yazında Rodrigo'nun piyano eserleri ile ilgili bir çalışma yapılmadığı görülmüş ve buradan hareketle piyano öğretim elemanları ile görüşme yapılmıştır. Üniversitelerin müzik bölümlerinde piyano eğitimi vermekte olan öğretim elemanları ile yapılan görüşmelerde, yapılandırılmamış ve yapılandırılmış toplam yedi sorudan oluşan bir yarı yapılandırılmış görüşme formu uygulanmıştır.

Araştırmanın ikinci aşaması olan, Joaquín Rodrigo'nun "Cinco Sonatas de Castilla" eserinde yer alan beş sonatın analizi form, armoni, teknik ve müzikal olmak üzere dört boyutta ele alınmıştır. Eserlerin form, armoni, teknik ve müzikal analizinde nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz teknikleri ile veriler toplanmıştır.

4.5. Veri Toplama Araçlarının Geliştirilmesi

Joaquín Rodrigo'nun piyano sonatlarının form, armonik, teknik ve müzikal analizinin amaçlandığı bu araştırmada ilk olarak piyano öğretim elemanları ile görüşme yapılması planlanmış ve ölçme aracı olarak yarı yapılandırılmış görüşme formu hazırlanmıştır. Hazırlanan görüşme formuna ilişkin uzman görüşü alınmış ve uzman görüşleri doğrultusunda form son şeklini almıştır.

Joaquín Rodrigo'nun "Cinco Sonatas de Castilla" eserinin form, armonik, teknik ve müzikal olmak üzere dört boyutta yapılacak olan analizinde her eser ayrı ayrı değerlendirilmiş ve ilgili alazyazın incelenerek araştırmacı tarafından geliştirilen tablolarla yorumlanmıştır. Analiz yöntemine ilişkin ilgili alan uzmanları ile görüşme yapılmış ve uzmanlar analiz yöntemini değerlendirmiştir.

4.5.1. Yarı Yapılandırılmış Görüşme Formunun Geliştirilmesi

Joaquín Rodrigo'nun piyano sonatlarının 20. yüzyıl piyano literatüründeki yeri ve eserlerin piyano öğretim elemanlarınca tanınıp tanınmadığını tespit etmek amacı ile yarı yapılandırılmış görüşme formu hazırlanmıştır. Sorular araştırmacı tarafından hazırlanarak, soruların amaçlanan bilgilerin ölçülmesine uygunluğunu ve anlaşılırlığını tespit etmek amacı ile iki farklı uzmana danışılmıştır. Uzmanlar hazırlanan soruları incelemiş, uygun /uygun değil/ düzeltilmeli ifadeleri ile yarı yapılandırılmış görüşme formunu değerlendirmiştir. Uzmanların görüşme formunun uygunluğuna ilişkin belirttikleri görüşleri Tablo 1'de yer almaktadır.

Tablo 1

Uzmanların yarı yapılandırılmış görüşme formuna ilişkin görüşleri

	Uzman 1			Uzman 2		
Sorular	Uygun	Uygun değil	Düzeltilmeli	Uygun	Uygun değil	Düzeltilmeli
1	X					X
2	X					X
3	X			X		
4	X			X		
5	X			X		
6			X	X		
7			X	X		

Tablo 1'de görüldüğü üzere hazırlanan yarı yapılandırılmış görüşme formuna ilişkin uzmanlar uygun ve düzeltilmeli ifadelerini kullanmıştır. Uzman 1 yarı yapılandırılmış görüşme formunun 1, 2, 3, 4 ve 5. sorularının amaçlanan bilgilerin ölçülmesine uygun ve anlaşılır olduğunu, ancak 6 ve 7. sorularının anlaşılırlık bakımından zayıf kaldığını, düzeltilmesi gerekiğini belirtmiştir. Uzman 2 ise görüşme formunun 1 ve 2. sorularının düzeltilmesini gerektiği belirtmiş, 3, 4, 5, 6 ve 7. sorularının amaçlanan bilgilerin ölçülmesine uygun ve anlaşılır olduğunu ifade etmiştir. Elde edilen bu verilerden hareketle 7 soru olarak hazırlanan bu görüşme formundan hiçbir madde çıkarılmamış, dört soru düzeltilerek yarı yapılandırılmış görüşme formu oluşturulmuştur.

4.4.2. Analiz Yönteminin Geliştirilmesi

Joaquín Rodrigo'nun "Cinco Sonatas de Castilla" eserinin form, armonik, teknik ve müzikal olmak üzere dört boyutta yapılacak olan analizinde her eser ayrı ayrı değerlendirilmiş ve ilgili alazyazın incelenerek araştırmacı tarafından geliştirilen tablolarla yorumlanmıştır. Form analizi için klasik çağ sonat formu yapısı ve ögeleri göz önünde bulundurularak aşağıdaki tablo oluşturulmuştur.

Tablo 2

Sonat formu analizi

Bölüm	**Sergi :**					**Gelişme**	**Serginin Tekrarı**				
Form Ögesi	Bölme x		Bölme y		:	-	Bölme x ¹		Bölme y ¹		
	Esas Tema	Varış Köprüsü	Yan Tema	Bitiş Teması	Codetta :		Esas Tema (c^1)	Varış Köprüsü¹	Yan Tema (d^1+e)	Bitiş Teması (f^1)	Codetta¹
Ölçü Numaraları											

Görüldüğü üzere tabloda, klasik dönem sonat formuna ait olan sergi, gelişme ve serginin tekrarı bölümleri; sergi bölümüne ait bölmeler (x, y ve vb) ve esas tema, varış köprüsü, yan tema, bitiş teması ve codetta (veya coda); serginin tekrarı bölümüne ait bölmeler (x ¹, y ¹ ve vb) ve esas temanın, varış köprüsünün, yan temanın, bitiş temasının ve codettanın tekrarı olan form ögeleri ile ölçü numaraları yer almaktadır.

Joaquín Rodrigo'nun "Cinco Sonatas de Castilla" eserinde yer alan beş sonattan ikisinin sonat formuna uygun olmadığı, şarkı formunda bestelenmiş olduğunun tespiti ile şarkı formu için aşağıdaki tablo oluşturulmuştur.

Tablo 3

Şarkı formu analizi

Form Ögesi	**Bölme x**	**Bölme y**
	Cümleler	Cümleler
Ölçü Numaraları		

Tablo 3 incelendiğinde şarkı formu analizi için form ögesi olarak bölme ve cümle ile ölçü numaralarından oluşan bir tablo oluşturulduğu görülmektedir.

Joaquín Rodrigo'nun "Cinco Sonatas de Castilla" eserinin armonik analizi boyutunda eserlerdeki genel armonik yürüyüşler göz önünde bulundurulmuş, ve bestecinin kompozisyonel stilinin tanımlanabilmesinde için önemli olduğu düşünülen Ortaçağ kilise modların kullanımı incelenmiştir. Eserlerin armonik analizi için aşağıdaki tablo oluşturulmuştur.

Tablo 4

Armonik analiz

Form Ögesi	Tonalite	Armonik Yapı
X	-	-
Y	-	-

Tabloda görüldüğü üzere armonik analiz için eserlerin form ögeleri doğrultusunda tonalite ve tonalite içindeki armonik hareketleri esas alınmıştır.

Joaquín Rodrigo'nun "Cinco Sonatas de Castilla" eserinin teknik analizi için piyano teknikleri ile ilgili alan yazın incelenmiş ve teknikler listelenmiştir. Bu tekniklerden Rodrigo'nun eserlerinde kullandığı teknikler göz önünde bulundurularak tablolar oluşturulmuş ve yorumlanmıştır. Sonatlar incelendiğinde Joaquín Rodrigo'nun bu eserlerinde legato, staccato, marcato, aksan, arpej, çift ses, süsleme, oktav geçişleri, dizi, akor, oktav ve oktav üstü aralık, portato, martellato, leggiero ve pedal kullandığı görülmüştür. Sonatların analizinde piyano tekniklerinin tespit edilmesi için hazırlanan tablo aşağıda yer almaktadır.

Tablo 5

Teknik analiz

Teknikler	Ölçü Numaraları	Örnekler
Legato	-	-
Staccato	-	-
Marcato	-	-
Aksan	-	-
Arpej	-	-
Çift Ses	-	-
Süsleme	-	-
Oktav Geçişleri	-	-
Dizi	-	-
Akor	-	-
Oktav ve Oktav Üstü Aralık	-	-
Portato	-	-
Martellato	-	-
Leggiero	-	-
Pedal	-	-

Görüldüğü üzere sonatların teknik analizleri için hazırlanan tabloda, teknikler ve tekniklerin yer aldığı ölçü numaraları ile eserde yer alan bu tekniklerin kullanıldığı küçük örnekler için bölüm bulunmaktadır.

Joaquín Rodrigo'nun "Cinco Sonatas de Castilla" eserinin müzikal analizi ritmik yapı ve melodik yapı olmak üzere iki boyutta ele alınmıştır. Eserlerin ritmik yapısı incelenirken ilk olarak ölçü sayısına bakılıp, ardından bir ölçü içinde yer alan ritmik yapıların gruplandırılarak kullanılan ölçü sayılarını tespit etmek üzere tablo hazırlanmıştır.

Tablo 6

Ritmik yapı

Ritim Kalıpları	1.-	2.-
Ölçü Numaraları	-	-

Görüldüğü üzere eserin bir ölçüsünde yer alan ritim kalıbı ve o ritim kabının eserin hangi ölçülerde bulunduğuna ilişkin ölçü numaraları tabloda yer almaktadır. Eserin melodik yapısı incelenirken ise ilk olarak müzikal ifadeler, artikülasyon ve cümlelemeler incelenerek, dinamiklerin tespiti ve kullanılan ölçü sayılarını tespit etmek üzere tablo oluşturulmuştur.

Tablo 7

Dinamikler

Dinamikler	**Ölçü Numaraları**	**Ölçü Sayısı (f)**
Piano (p)	-	-
Mezzo forte (mf)	-	-
Mezzo piano (mp)	-	-
Forte (f)	-	-
Pianissimo (pp)	-	-
Fortissimo (ff)	-	-
Pianissisimo (ppp)	-	-
Fortissisimo (fff)	-	-
Crescendo (cresc.)	-	-
Decrescendo (decresc.)	-	-
Diminuendo (dim.)	-	-

Tabloda görüldüğü üzere, Joaquín Rodrigo'nun "Cinco Sonatas de Castilla" eserinde kullanılan dinamikler incelendiğinde *piano, mezzo forte, mezzo piano, forte, pianissimo, fortissimo, pianissisimo, fortissisimo, crescendo, decrescendo* ve *diminuendo* gibi dimaniklerin kullanıldığı görülmüştür. Tabloda dinamiklere, dinamiklerin kullanıldığı ölçü numaralarına ve toplam kullanıldığı ölçü sayısına ilişkin bilgilere yer verilmiştir.

Araştırmanın problem cümlesi ve amacı kapsamında Joaquín Rodrigo'nun "Cinco Sonatas de Castilla" eserinin yapılacak olan analizine ilişkin, izlenecek yolun ve kullanılacak tabloların uygun olup/olmadığının tespiti için uzman görüşü alınmıştır. Yapılan görüşmeler kapsamında uzmanlara sonatların analiz boyutlarına ilişkin bilgiler verilerek, uygun /uygun değil/ değiştirilmeli ifadeleri ile analiz yöntemini değerlendirmeleri istenmiştir. Görüşmeler sonucu elde edilen, uzmanların araştırmanın analiz boyutunda izlenecek yöntemin uygunluğuna ilişkin görüşleri Tablo 8'de yer almaktadır.

Tablo 8

Uzmanların analiz yöntemine ilişkin görüşleri

	Uzman 1			**Uzman 2**		
	Uygun	Uygun değil	Değiştirilmeli	Uygun	Uygun değil	Değiştirilmeli
Form Analizi	X			X		
Armonik Analiz	X			X		
Teknik Analiz	X			X		
Müzikal Analiz	X			X		

Tablo 8'de görüldüğü üzere araştırmanın analiz yöntemine ilişkin uzmanlarla yapılan görüşmelerde iki uzman da analiz yöntemini uygun bulduklarını ifade etmiştir. Buradan hareketle analiz yönteminde hiçbir değişiklik yapılmamıştır.

4.5. Verilerin Çözümlenmesi ve Yorumlanması

Araştırmanın birinci alt problemi doğrultusunda piyano öğretim elemanları ile yapılan yarı yapılandırılmış görüşmelerden elde edilen veriler, içerik analizi yapılarak yorumlanmıştır. "İçerik analizi, belirli kurallara dayalı kodlamalarla bir metnin bazı sözcüklerinin daha küçük içerik kategorileri ile özetlendiği sistematik, yinelenebilir bir teknik olarak tanımlanır" (Büyüköztürk ve diğerleri, 2014, s. 240).

Araştırmanın konusu ile ilgili literatür taranmış ve Joaquín Rodrigo'nun "Cinco Sonatas de Castilla" eseri betimsel veri çözümleme yöntemleri doğrultusunda teknik, armonik ve müzikal boyutları ile analiz edilerek incelenmiştir.

BÖLÜM V

BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde, araştırmanın alt problemlerinden yola çıkılarak elde edilen bulgu ve yorumlara yer verilmiştir.

5.1. Joaquín Rodrigo'nun Piyano Eserlerinin Tanınmasına İlişkin Piyano Öğretim Elemanlarının Görüşlerine Yönelik Bulgular

Bu bölümde piyano öğretim elemanlarının yarı yapılandırılmış görüşme formuna verdikleri yanıtlardan elde edilen bulgular yer almaktadır. İçerik analizi ile elde edilen bulgularda 'f' öğretim elemanı sayısını ifade etmektedir. Ayrıca yapılandırılmamış sorularda piyano öğretim elemanlarından alıntı yapılmış, araştırmaya katılan 13 öğretim elemanı Ö1, Ö2, Ö3... şeklinde kodlanmıştır.

5.1.1. Piyano Öğretim Elemanlarının 20. Yüzyıl Piyano Literatürünü Derslerinde Kullanma Durumları

"20. Yüzyıl dönemine ait piyano literatürünü derslerinizde kullanıyor musunuz? "

Tablo 9

Piyano öğretim elemanlarının 20. yüzyıl piyano literatürünü derslerinde kullanma durumlarına ilişkin bulgular

	Evet	**Hayır**
f	11	2

Tablo 9'da görüldüğü üzere araştırmaya katılan piyano öğretim elemanlarının 11'i 20. Yüzyıl piyano literatürünü derslerinde kullandığını; 2'si kullanmadığını belirtmiştir. Bu durum, piyano eğitimcilerinin 20. yüzyıl piyano literatürünün piyano derslerindeki önemine ilişkin düşüncelerinin ifadesi olarak yorumlanabilir.

5.1.2. Piyano Öğretim Elemanlarının Derslerinde 20. Yüzyıl Bestecilerinin Eserlerini Kullanma Durumları

"20. Yüzyıl dönemine ait hangi bestecilerin eserlerini öğrencilerinize çalıştırıyorsunuz? "

Araştırmaya katılan Ö1, 20. yüzyıl dönemine ait bestecilerden çoğunlukla Isaac Albeniz, Claude Debussy, Erik Satie, Tan Dun ve Mike Cornick'in piyano eserlerini derslerinde kullandığını ifade etmiştir. Ö2 ise 20. yüzyıl döneminden Debussy'nin eserlerini çoğunlukla tercih ettiğini, ayrıca Sergei S. Prokofiev ile Dmitry Kabalevsky'nin eserlerini de piyano derslerinde aktif kullandığını belirtmiştir.

Araştırmaya katılan Ö3, piyano derslerinde film müziklerine ciddi bir şekilde yer verdiğini, Debussy, Alexandre Gretchaninoff, Satie, Maurice Ravel, Bela Bartók, Prokofiev, Kabalevsky, Aaron Copland, Dmitri Shostakovich, William Gillock, Leonard Bernstein, Aram Khatchaturian, David Karp, Denes Agay, John Thompson, Michael Aaron, Astor Piazzolla, Zoltan Kodaly ve hemen hemen tüm Türk bestecilerin eserlerini piyano öğrencilerine çalıştırdığını söylemiştir.

Piyano öğretim elemanı Ö4 ise piyano derslerinde 20. yüzyıl dönemine ait bestecilerden çoğunlukla Debussy ve Bartók'un, Türk bestecilerden ise Ulvi Cemal Erkin'in piyano eserlerini öğrencilerine çalıştırdığını ifade etmiştir.

Araştırmaya katılan Ö5, Rachmaninoff, Ravel, Igor Stravinsky, Prokofiev, Shostakovich, Gayane Tchebotaryan, Khatchaturian ve Rodion Schedrin'in eserlerini piyano derslerinde kullanıldığını söylemiştir.

Araştırmaya katılan piyano öğretim elemanı Ö6 ise, 20. yüzyıl piyano literatüründen Debussy, Satie ve Bartók'un eserlerini kullandığını ifade etmiştir. Özellikle Debussy'nin Children's Corner'dan Golliwogg's Cake Walk ve Claire de Lune; Satie'nin Gymnopedia no:1 ve Bartók'un Mikrokosmos eserlerini sıklıkla kullandığını belirtmiştir.

Ö7, piyano derslerinde 20. yüzyıl bestecilerinden farklı örneklere sıklıkla yer verdiğini, çoğunlukla Edvard Grieg, Bartók, Kabalevsky ve Khatchaturian ile Türk bestecilerinden A. Adnan Saygun ve Erkin'in eserlerini kullandığını ifade etmiştir.

Araştırmaya katılan piyano öğretim elemanı Ö8, 20. yüzyıl dönemine ait bestecilerin eserlerini piyano derslerinde kullanmadığını söylemiştir.

Piyano öğretim elemanlarından Ö9 ise Gabriel Faure, Ravel, Edvar Elgar, Debussy ve Aaron Copland ile Türk bestecilerinden de Cemal Reşit Rey ve Erkin'in piyano eserlerinden örnekleri derslerinde kullandığını ifade etmiştir.

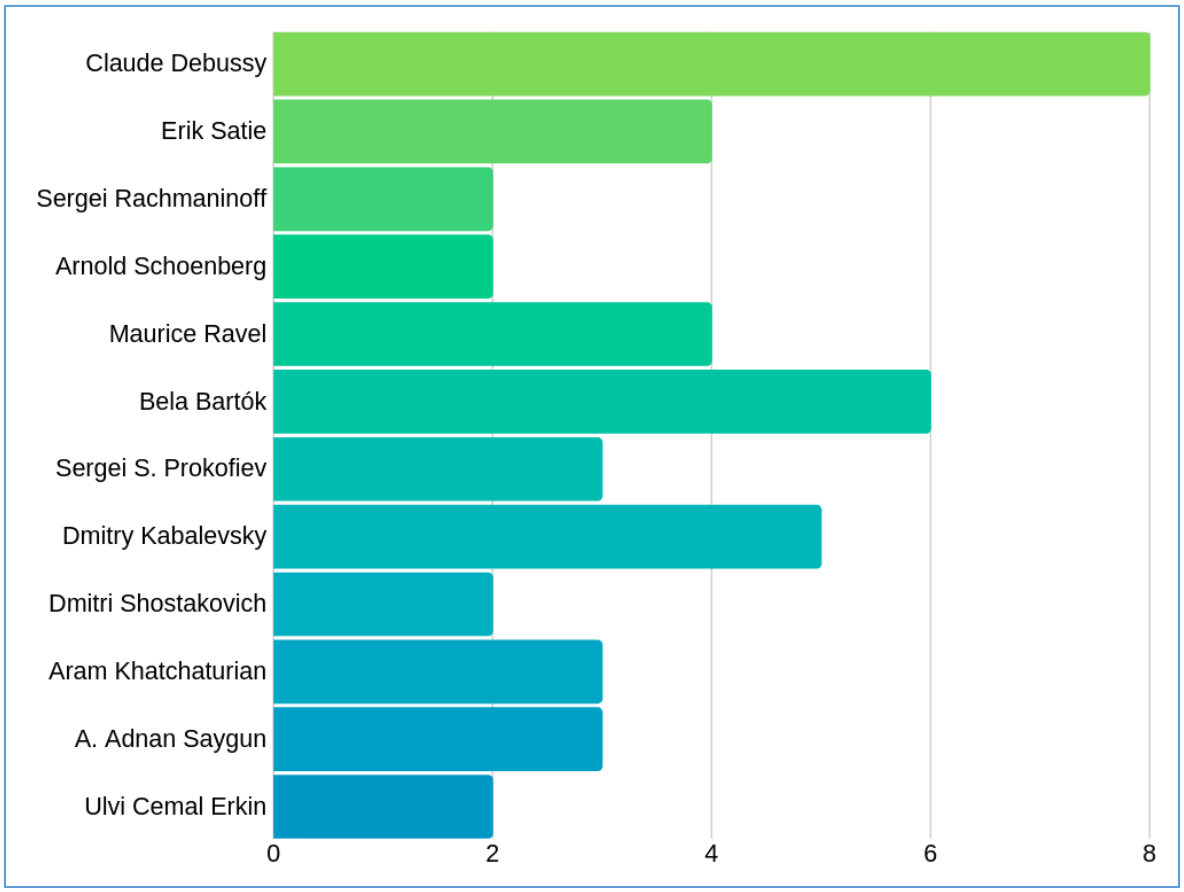
Araştırmaya katılan piyano öğretim elemanı Ö10, 20. yüzyıl dönemine ait bestecilerin eserlerini piyano derslerinde kullanmadığını söylemiştir.

Araştırmaya katılan Ö11, 20. yüzyıl piyano literatüründen Enrique Granados, Rachmaninoff, Ravel, Debussy, Schoenberg ve Anton Webern ile Türk bestecilerinden Saygun ve Erkin'in eserlerini derslerinde öğrencilerine çalıştırdığını belirtmiştir.

Piyano öğretim elemanı Ö12, 20. yüzyıl piyano literatüründen Debussy, Schoenberg, Bartók ve Kabalevsky'nin eserlerini kullandığını ifade etmiştir. Özellikle Debussy'nin Children's Cornes; Schoenberg'in Op.9 Six Little Piano Pieces; Bartók'un Mikrokosmos; Kabalevsky'nin Op.27 Thirty Pieces for Children eserlerini sıklıkla kullandığını belirtmiştir.

Araştırmaya katılan Ö13, Debussy, Samuel Maykapar, Satie, Bartók, Kabalevsky'nin eserlerini piyano derslerinde kullanıldığını söylemiştir. Ayrıca piyano derslerinde 20. yüzyıl dönemi piyano literatüründen eser seçerken çoğunlukla Maykapar'ın Op.28 No.15 Vals ve No.19 Prelüd; Satie'nin Gymnopedia no:1; Bartok'un Mikrokosmos; Kabalevsky'nin Thirty Pieces for Children eserlerini tercih ettiğini ifade etmiştir.

Elde edilen bulgular doğrultusunda, 20. yüzyıl bestecilerden Debussy, Satie, Rachmaninoff, Schoenberg, Ravel, Bartók, Prokofiev, Kabalevsky, Shostakovich ve Khatchaturian ile Türk bestecilerinden Saygun ve Erkin'in piyano eserlerinin araştırmaya katılan piyano öğretim elemanları tarafından çoğunlukla tercih edildiği görülmüştür. Bu doğrultuda öğretim elemanlarının bu bestecilerin eserlerini piyano derslerinde kullanma durumlarına ilişkin verilere Şekil 18'de yer verilmiştir.



Şekil 18. Piyano öğretim elemanlarının derslerinde 20. yüzyıl bestecilerinin eserlerini kullanma durumlarına ilişkin bulgular

Şekil 18'de görüldüğü üzere araştırmaya katılan piyano eğitimcilerinin piyano derslerinde kullanmayı en çok tercih ettiği 20. yüzyıl bestecisi Claude Debussy'dir. Claude Debussy'nin piyano eserlerini araştırmaya katılan Ö1, Ö2, Ö3, Ö4, Ö6, Ö9 Ö11 ve Ö12 (*f*8); Erik Satie'nin piyano eserlerini Ö1, Ö3, Ö6 ve Ö13 (*f*4); Sergei Rachmaninoff'un piyano eserlerini Ö5 ve Ö11 (*f*2); Arnold Schoenberg'in piyano eserlerini Ö12 ve Ö13 (*f*2); Maurice Ravel'in piyano eserlerini Ö3, Ö5, Ö9 ve Ö11 (*f*4); Bela Bartók'un piyano eserlerini Ö3, Ö4, Ö6, Ö7, Ö12 ve Ö13 (*f*6); Sergei S. Prokofiev'in piyano eserlerini Ö2, Ö3 ve Ö5 (*f*3); Dmitry Kabalevsky'nin piyano eserlerini Ö2, Ö3, Ö7, Ö12 ve Ö13 (*f*5); Dmitri Shostakovich'in piyano eserlerini Ö3 ve Ö5 (*f*2); Aram Khatchaturian'ın piyano eserlerini Ö3, Ö5 ve Ö7 (*f*3); A. Adnan Saygun'un piyano eserlerini Ö3, Ö7 ve Ö11 (*f*3); Ulvi Cemal Erkin'in piyano eserlerini Ö3, Ö4, Ö7, Ö9 ve Ö11'in (*f*5) kullandığı tespit edilmiştir.

Elde edilen bulgular doğrultusunda araştırmaya katılan öğretim elemanlarının araştırmanın konusunu oluşturan Joaquín Rodrigo'nun piyano eserlerini derslerinde kullanmadıkları,

İspanyol piyano literatüründen Enrique Granados ve Isaac Albeniz'in piyano eserlerini öğrencilerine çalıştırdıkları tespit edilmiştir.

5.1.3. Piyano Öğretim Elemanlarının 20. Yüzyıl Dönemine Ait Repertuvarlarındaki Eser Sayısını Yeterli Bulma Durumları

"Repertuvarınızda 20. yüzyıl dönemine ait yeterli sayıda eser bulunduğunu düşünüyor musunuz? Neden? "

Tablo 10

Piyano öğretim elemanlarının 20. yüzyıl dönemine ait repertuvarlarındaki eser sayısını yeterli bulma durumlarına ilişkin bulgular

	Evet	**Hayır**
f	4	9

Elde edilen bulgular doğrultusunda görülmektedir ki, araştırmaya katılan piyano öğretim elemanlarından Ö1, Ö3, Ö5 ve Ö7 (*f*4) 20. yüzyıl dönemine ait piyano repertuvarlarında bulunan eserlerin yeterli; Ö2, Ö4, Ö6, Ö8, Ö9, Ö10, Ö11, Ö12 ve Ö13 (*f*9) ise yetersiz sayıda olduğunu düşündükleri tespit edilmiştir.

Araştırmaya katılan Ö1, "özellikle caz repertuvarı olmak üzere sürekli yurt dışından kaynak getiriyorum" diyerek repertuvarında bulunan 20. yüzyıla ait piyano eserlerinin yeterli sayıda olduğunu düşündüğü belirtmiştir.

Araştırmaya katılan piyano öğretim elemanı Ö2, piyano repertuvarında 20. yüzyıl dönemine ilişkin yeterli sayıda eser bulunmadığını, daha çok sayıda farklı eserlere sahip olması gerektiğini düşündüğünü belirtmiştir.

Ö3, piyano repertuvarında yer alan 20. yüzyıl dönemine ait eserlerin sayısal anlamda yeterliliğini: "lisans derslerinde kullanılabilecek kadar; yani bu derslerin süresi, dersi alanların ortalama seviyesi, dersin tanımı içinde bu dönemin kapsadığı yer vb. açılardan bakılırsa, evet. Ancak bu sınırları kaldırırsak hiçbir zaman 'yeterli' yanıtını veremeyiz" görüşü ile değerlendirmiştir.

Araştırmaya katılan Ö4, 20. yüzyıl piyano repertuvarını, sayısal anlamda yetersiz bulduğunu ifade etmiştir. Ö5 ise, daha çok 20. Yüzyılın ilk yarısına ait eserleri kullandığını belirterek repertuvarında bu döneme ilişkin yeterli sayıda eser bulunduğunu düşündüğünü ifade etmiştir.

Piyano öğretim elemanı Ö6 20. yüzyıl piyano repertuvarının yeterli sayıda olmadığını söyleyerek eklemiştir: "Çünkü 20. yüzyıl bestecilerine ait eserlere ulaşma konusunda sıkıntı yaşıyorum. Bu eserlerin icrasının teknik ve müzikal anlamda içerdiği zorlukların öncelikle bu notalara ulaşmada, daha sonra da öğrencilere çaldırmada bir ölçüde engel oluşturduğunu belirtmeliyim".

Araştırmaya katılan Ö7, öğretmen adayları yetiştiren bir kurumda çalışmakta olduğundan, öğrenci profili doğrultusunda piyano repertuvarında yeterli sayıda 20. yüzyıl dönemine ait eser olduğunu belirtmiştir. "20. Yüzyıl piyano eserlerinin çalıştırılmasında seviyenin belirleyici bir unsur olduğunu düşünüyorum" diyerek bu döneme ait eserleri daha çok seviyesi ileri düzeyde olan piyano öğrencileri ile çalıştığını ifade etmiştir.

Piyano öğretim elemanı Ö8, "yeterli sayıda eser vardır ancak her öğrencinin seviyesi ya da başlangıç seviyesi için yeteri kadar eser olduğunu düşünmüyorum" diyerek repertuvarında 20. yüzyıl dönemine ait yeterli sayıda eser bulunmadığını belirtmiştir.

Araştırmaya katılan Ö9 ve Ö10, piyano repertuvarlarında 20. yüzyıl dönemine ait yeterli sayıda eser bulunmadığını belirtmiştir. Aynı şekilde Ö11 de bu döneme ait yeterli sayıda piyano eserine sahip olmadığını, bunun sebebinin 20. yüzyıl dönemine ait yeterli sayıda eser çalışmamış olması ile ilişkili olduğunu ifade etmiştir.

Araştırmaya katılan piyano öğretim elemanlarından Ö12 ve Ö13, repertuvarlarında 20. yüzyıl dönemine ait yeterli sayıda eser bulunmadığını belirterek, çalışmakta oldukları müzik eğitimi bölümünde öğrenim görmekte olan öğrencilerin seviyesine uygun eser bulmakta zorlandıklarını ifade etmiştir.

5.1.4. Piyano Öğretim Elemanlarının 20. Yüzyıl Dönemine Ait Piyano Eserlerinin Öğrencilere Kazandırdığı Davranışlara İlişkin Görüşleri

"20. yüzyıl dönemine ait piyano eserlerinin, öğrencilerde hangi davranışların kazanılmasında etkili olduğunu düşünüyorsunuz?"

Araştırmaya katılan Ö1, 20. yüzyıl dönemine ait piyano eserlerinin öğrencilerde kazandırılması beklenen davranışlar konusunda düşüncesini, "yeni armoniyi tanımaları ve form yapısındaki değişiklikleri görmeleri açısından önemli olduğunu düşünüyorum. Bu dönem eserlerinde tını anlayışı farklı, ritmik yapılar farklı, öğrenciler yeni müzikler çalmayı daha çok seviyor" şeklinde belirtmiştir.

Ö2: "20. yüzyıl dönemine ait piyano literatüründe tonal olmayan müzik üzerine yazılmış

eserler çalışıldığı için önemli olduğunu düşünüyorum. Bir eserde farklı tekniklerin kullanılmasını etkili buluyorum. Farklı bir stil olduğu için bütün dönemlerden eser çaldırırken 20. yüzyıl döneminden eserleri de mutlaka öğrencilerime çaldırıyorum."

Araştırmaya katılan Ö3 20. yüzyıl dönemine ait piyano eserlerinin öğrencilere kazandırdığı davranışlara ilişkin görüşlerini şu şekilde açıklamıştır: "Barok, Klasik ve Romantik döneme göre farklı çok seslendirme anlayışları ve farklı formlarla tanışmalarını sağlıyor; özellikle empresyonistlerde farklı seslendirme tekniklerini keşfediyorlar. Türk bestecilerin eserlerini çalışırken Türk müziği çok seslendirme yöntemlerinin uygulanmasını görmüş oluyorlar, etnik melodileri piyanoya aktarmayı, çeşitlemeyi ve soyutlamayı kavrıyorlar; ayrıca daha öğrendikleri her çeşit teknik, teorik uygulamayı kendi melodileri üzerinde içselleştirme şansı buluyorlar."

Piyano öğretim elemanı Ö4, 20. yüzyıl dönem armonisi ve çalma stilleri ile ilgili daha çok bilgi sağlamaları açısından bu dönem eserlerinin piyano eğitim sürecinde etkili olduklarını düşündüğünü belirtmiştir.

Araştırmaya katılan piyano öğretim elemanı Ö5, "klasik müziğin genel anlayışının dışına bakma ve düşünme fırsatı verdiği için" 20. yüzyıl dönemine ait piyano eserlerinin öğrencilerin kazanması gereken davranışlarda etkili olduğunu ifade etmiştir.

Araştırmaya katılan Ö6, 20. yüzyıl dönemine ait piyano eserlerinin, "kas gruplarını güçlendirmede, ritmik algıyı geliştirmede, kaliteli ton elde etme, repertuvar tanıma, işitme becerisi, müzikalite/müziksel ifade, transpozisyon, doğaçlama ve pedal kullanımı konularında davranış değişikliği yaratabileceğini" düşündüğü belirtmiştir.

Piyano öğretim elemanı Ö7 piyano derslerinde çalıştırdığı 20. Yüzyıl dönemine ait eserlerin öğrencilerin motivasyonu üzerinde olumlu etkisi olduğunu; atonal, kromatik ve ritmik yapıları ile farklı bir dönem ve tarzı tanımalarının önemli olduğunu belirtmiştir.

Araştırmaya katılan piyano öğretim elemanı Ö8'e göre, 20. yüzyıl döneminde gelişen "atonal müzikal yapının piyano ile bütünleşip öğrenciye aktarılması konusunda kazanım sağlayabilir. Piyano ile ayrıntılı bir şekilde öğrenme sağlanabilir."

Piyano öğretim elemanı Ö11, 20. yüzyıl dönemine ait piyano eserlerinin öğrencilerde birçok davranışın kazanılmasında etkili olduğunu belirtmiştir. "Barok, Klasik ve Romantik dönemden sonra tüm dönemlerin bilgilerini kavrayıp özümsemesine yardımcı olduğunu;. müzikal anlayışı geliştirdiğini; tekniğe yardımcı olduğunu; algıyı açıp, dikkati arttırdığını; çok yönlü düşünmeyi 4-5 sesli bir füg çalmak kadar arttırmada etkili olduğunu biliyorum."

Araştırmaya katılan öğretim elemanı Ö12'ye göre 20. yüzyıl dönemine ait piyano eserleri, "öğrencilere hem teknik gelişim açısından hem de müzikal ifadelerine yönelik farklı bir boyut kazandırmaktadır. 20. Yüzyıl dönem müziği, klasik veya barok dönemi gibi belirli armonik kalıp ve müziksel düşüncelerden çok daha karmaşık gibi görünmektedir. Öğrenci için ilk başta bu müzik anlaşılmaz gelse de çaldıkça günümüz müziğini ve armonisini yakından tanır ve aynı zamanda diğer dönemlerdeki eserleri de farklı bir vizyonla çalmalarını sağlar."

Piyano öğretim elemanı Ö13 ise bu dönem müziği eserlerinin çalıştırılması ile öğrencinin farklı bir piyano literatürü tanıyacağını, ayrıca öğrencilerin müzikal yönünü geliştirdiği düşündüğünü belirtmiştir.

20. yüzyıl dönemine ait piyano eserlerinin öğrencilere kazandırdığı davranışlara ilişkin piyano öğretim elemanları ile yapılan görüşmelerden elde edilen bulgulara Tablo 11'de yer verilmiştir.

Tablo 11

Piyano öğretim elemanlarının 20. yüzyıl dönemine ait piyano eserlerinin öğrencilere kazandırdığı davranışlara ilişkin görüşlerine yönelik bulgular

Tema	***f***
Armoni	3
Form	2
Tını	2
Ritmik yapı	3
Atonal yapı	3
Teknik	5
Farklı stil	6
Müzikal anlayış	4

Elde edilen bulgular doğrultusunda Ö1, Ö4 ve Ö12 (*f3*) 20. Yüzyıl dönemine ait piyano eserlerinin çalışılmasının öğrencilerin armoni bilgisine; Ö1 ve Ö3 (*f2*) form bilgisine; Ö1 ve Ö6 (*f2*) tını gelişimine; Ö1, Ö6 ve Ö7 (*f3*) farklı ritmik yapıların öğrenilmesine; Ö2, Ö7 ve Ö8 (*f3*) atonal yapının tanınmasına; Ö2, Ö4, Ö6, Ö11 ve Ö12 (*f5*) teknik açıdan gelişime; Ö1, Ö2, Ö5, Ö7, Ö12 ve Ö13 (*f6*) farklı stilde yeni müziklerin tanınmasına; Ö6, Ö11, Ö12 ve Ö13 (*f4*) müzikal anlayışa olumlu yönde etki ettiğini belirtmiştir.

5.1.5. Piyano Öğretim Elemanlarının Farklı Kültürlerde Yetişmiş Bestecilerin Eserlerinin Tanınmasının Önemine İlişkin Görüşleri

"Farklı kültürlerde yetişmiş bestecilerin eserlerinin tanınmasının önemli olduğunu düşünüyor musunuz? Neden?"

Tablo 12

Piyano öğretim elemanlarının farklı kültürlerde yetişmiş bestecilerin eserlerinin tanınmasının önemine ilişkin görüşlerine yönelik bulgular

	Evet	**Hayır**
f	13	-

Tablo 12'de görüldüğü üzere araştırmaya katılan piyano öğretim elemanlarının tümü (*f*13) faklı kültürlerde yetişmiş bestecilerin eserlerinin tanınmasının önemli olduğunu düşünmektedir. Araştırmaya katılan piyano öğretim elemanı Ö1, öğrencilerinin farklı kültürlere ait eserlere, özellikle Latin piyano eserlerine ilgi duyduklarını, ritmik çeşitliliğin zengin olduğu bu eserlerle öğrencilerin "hem genel kültür hem de müzikal donanım anlamında gelişmiş olduklarını" düşündüğünü belirtmiştir.

Araştırmaya katılan Ö2, farklı kültürde yetişmiş bestecilerin tanınmasının önemine ilişkin görüşlerini "farklı kültürlerde yetişmiş bestecilerin eserlerinde form, armoni ve müzikal anlamda farklı yapılar bulabiliyoruz, bu sebeple önemli olduğunu düşünüyorum" diyerek ifade etmiştir.

Araştırmaya katılan Ö3, farklı kültürlerde yetişip çalışmalarına kültürel farklılığı yansıtan bestecilerin eserlerinin önemine ilişkin görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir: "Müzik, kendi başına farklı kültürleri tanımada etkin rol oynar. Farklı etnik etkilerin müzikte gözlemlenmesi bir müzik öğrenicisi için;

- tınıların kültürlere göre farklı biçimde bir araya getirilişini (tonal, modal, makamsal, atonal...) ayırt etmesi,
- müzikal yapıların coğrafyadan coğrafyaya gösterdiği farklılıkları algılaması,
- rakamsal olarak aynı gibi görünen ölçülerin, yapısal düzenlemelerinin (birim vuruşlarının gruplanması, vurguların yer değiştirmesi vb.) kültürden kültüre nasıl değiştirdiğine tanık olması,
- sadece farklılıkları değil, benzerlikleri de seçebilir hale gelmesi önemlidir."

Piyano öğretim elemanı Ö4 göre “farklı kültürlerde yetişmiş bestecilerin eserlerini seslendirmek o kültürün geleneksel ezgisel yapısı ve sözlü eserlerdeki duygu aktarımı farklılıklarının anlaşılması bakımından önemlidir. ”

Araştırmaya katılan öğretim elemanı Ö5 farklı kültürlerde yetişmiş bestecilerin eserlerinin tanımasının, eserlerin kültürel özelliklerinin bilinmesinin, öğrencilerin müzikal bilincinin gelişimini sağladığını düşündüğünü ifade etmiştir.

Araştırmaya katılan Ö6’ya göre “farklı kültür demek farklı müzik tarzlarını tanıma yoluyla müziksel algı becerisi geliştirme demektir. Bu yolla yapılacak eğitim icra aşamasına geçmeden dinleme/zevk eğitimi aşamasında kalsa bile öğrencinin başarı düzeyini arttıran bir unsur olacaktır. ”

Piyano öğretim elemanı Ö7, farklı kültürlerde yetişmiş bestecilerin eserlerinin o kültürü tanıtmasından, bestelenen dönemi ve yaşamı tanıtmasından dolayı önemli olduğunu düşündüğünü belirtmiş ve eklemiştir: “Bir Rus bestecinin eserini çalıştırırken, o bestecinin yaşadığı toplumun durumu ve bulunduğu şartlar öğrencinin o kültürü anlamasını sağladığından çok önemlidir. Bu durum kültürler arası bir bağ oluşturmaktadır. Örneğin Bartók çalışırken öğrenci, bestecinin eserlerindeki o modal yapıyı keşfediyor ve bizim kültürümüzde de var olan müzikal yapı ile ilişkilendirebiliyor.

Araştırmaya katılan Ö8, Ö9, Ö11 ve Ö12 farklı kültürlerde yetişmiş bestecilerin eserlerinin tanınmasının öğrenciye farklı bakış açıları kazandırması bakımından önemli olduğunu düşündüklerini belirtmiştir.

Piyano öğretim elemanı Ö13 farklı kültürlerde yetişmiş bestecilerin tanınmasının önemli olduğunu ifade etmiş ve eklemiştir: “Her kültür kendi içerisinde farklı armonik yapılarla birlikte kendi müziğini yaratır. Bu durum, çalan kişi için bu farklı kültürleri tanımasına ve yeni fikirlerin oluşmasına sebep olur. Böylelikle çalan kişi, birçok açıdan yeni kazanımlar elde edebilir.”

5.1.6. Joaquín Rodrigo'nun Tanınmasına İlişkin Bulgular

"İspanyol bir besteci olan Joaquín Rodrigo'yu tanıyor musunuz?"

Tablo 13

Joaquín Rodrigo'nun tanınmasına ilişkin bulgular

	Evet	**Hayır**
f	13	-

Tablo 13'de görüldüğü üzere araştırmaya katılan piyano öğretim elemanlarının her biri (*f*13) İspanyol besteci Joaquín Rodrigo'yu tanıdığını ifade etmiştir.

5.1.7. Piyano Öğretim Elemanlarının Rodrigo'nun Piyano Eserlerini Repertuvarlarında Bulundurma Durumları

"Rodrigo'nun piyano eserlerini repertuvarınızda bulunduruyor musunuz? Yanıtınız evet ise, Rodrigo'nun hangi piyano eserlerini öğrencilerinize çalıştırıyorsunuz?"

Tablo 14

Piyano öğretim elemanlarının rodrigo'nun piyano eserlerini repertuvarlarında bulundurma durumlarına ilişkin bulgular

	Evet	**Hayır**
f	-	13

Tablo 14'te görüldüğü üzere araştırmaya katılan piyano öğretim elemanlarının hepsi (*f*13) Rodrigo'nun piyano eserlerini repertuvarlarında bulundurmadıklarını, Rodrigo'nun piyano eserlerinin olduğuna dair bilgilerinin olmadığını belirtmiştir.

5.2. Joaquín Rodrigo'nun Piyano Sonatlarının Form, Armonik, Teknik ve Müzikal Analizine İlişkin Bulgular

Bu bölümde Rodrigo'nun "Cinco Sonatas de Castilla" (Beş Kastilya Sonatı) form, armonik, teknik ve müzikal boyutlarda analiz edilmiştir. Form analizi yapılırken, sonatların biçimsel özellikleri incelenmiş ve form şeması çıkartılarak yorumlanmıştır. Armonik analiz aşamasında sonatların yapısal özellikleri incelenmiş, elde edilen veriler tablolaştırılarak yorumlanmıştır.

Sonatların teknik analizinin yapılmasında, stilistik analiz unsurları göz önünde bulundurulmuş ve elde edilen veriler tablolaştırılıp yorumlanmıştır. Sonatların müzikal analizi yapılırken, teorik terimler doğrultusunda müzikal unsurlar "ritmik yapı" ve "melodik yapı" olarak iki aşamada ele alınmış, elde edilen veriler tablolaştırılıp yorumlanmıştır.

5.2.1. *Sonata*'nın Form, Armonik, Teknik ve Müzikal Analizine İlişkin Bulgular

Bu bölümde Rodrigo'nun "Beş Kastilya Sonatı" eserinin ilk sonatı olan *Sonata* incelenmiştir. Eserin form, armonik, teknik ve müzikal analizine ilişkin bulgular tablolaştırılıp yorumlanmıştır.

5.2.1.1. Sonata'nın Form Analizine İlişkin Bulgular

Sonata'nın form analizi yapılmış ve eserin form analizi şemalaştırılarak Tablo 15'te belirtilmiştir.

Tablo 15

Sonata'nın form analizine ilişkin bulgular

Bölüm	**Sergi**					**Gelişme**	**Serginin Tekrarı**				
Form Ögesi	A		B	C	:	-	A^1		B^1	C^1	
	Esas Tema (a+b+c)	Varış Köprüsü	Yan Tema (d+e)	Bitiş Teması (f)	Codetta :		Esas Tema (c^1)	Varış Köprüsü^1	Yan Tema (d^1+e)	Bitiş Teması (f^1)	Codetta^1
Ölçü Numaraları	1-17	18-20	21-28	28-29	30-33	34-61	62-69	70-71	72-79	79-80	81-84

Tablo 15'te görüldüğü üzere *Sonata*'nın sergi bölümü A, B ve C olmak üzere 3 bölmeden ve codettadan oluşmaktadır. 3 cümleden oluşan esas tema, varış köprüsü ile iki cümleden oluşan yan temaya bağlanmıştır. Yan temanın ardından gelen bitiş teması ve 4 ölçülük bir codetta ile sergi bölümü son bulmuştur. Serginin ardından gelen gelişme bölümü 28 ölçü sürmüş ve devamında esas temanın tekrarı ile birlikte serginin tekrarı bölümüne geçilmiştir. Sergi bölümünde olduğu gibi, serginin tekrarı da A^1 , B^1 ve C^1 olmak üzere 3 dönemden oluşmaktadır. Esas temanın tekrarı, varış köprüsü ile yan temaya bağlanmış, bitiş teması ve codetta ile eser son bulmuştur.


Esas Tema
A
a
Allegro moderato ♩. = 80
b
6
c
10
14
Varış Köprüsü
B
Yan Tema
d
18
8va



Şekil 19. Sonata sergi bölümü

Şekil 19'da görüldüğü üzere sonatın sergi bölümünde yer alan esas tema, varış köprüsü, yan tema, bitiş teması, codetta ile A, B, C dönemleri ve a, b, c, d, e ve f cümleleri eser notası üzerinde belirtilmiştir.

Gelişme





Şekil 20. Sonata gelişme bölümü

Şekil 20'de görüldüğü üzere eserin form analizi doğrultusunda, sonatın 34. ölçüsünde başlayarak ile 61. ölçüsünde sona eren gelişme bölümü belirtilmiştir.



Şekil 21. Sonata serginin tekrarı bölümü

Şekil 21'de sonatın form analizi doğrultusunda esas temanın tekrarı, varış köprüsünün tekrarı, yan temanın tekrarı, bitiş temasının tekrarı, codettanın tekrarı, A^1, B^1, C^1 dönemleri ile c^1, d^1 cümleleri gösterilmiştir.

5.2.1.2. Sonata'nın Armonik Analizine İlişkin Bulgular

Eserin armonik yapısına ilişkin bulgulara Tablo 16'da yer verilmektedir.

Tablo 16

Sonata'nın armonik yapısına ilişkin bulgular

Form Ögesi	**Tonalite**	**Armonik Yapı**
Esas Tema (a+b+c)	fa♯ minör	I-V-I-V-I-V
Varış Köprüsü	fa♯ minör	IV-V
Yan Tema (d+e)	»La Majör	I
Bitiş Teması (f)	»f minör	V
Codetta	»La Majör	I-V
Gelişme	»fa♯ minör	I-IV-V-VI
	»Mib Majör	I
Esas Tema (c')	»re diyez frijyen	I
	»fa♯ minör	V
Varış Köprüsü	fa♯ minör	V
Yan Tema (d'+e')	»Fa♯ Majör	I-V
Bitiş Teması (f')	»fa♯ minör	V
Codetta'	»Fa♯ Majör	III-I

Sonata armonik açıdan incelendiğinde, esas temanın fa diyez minör tonalitesinde I-V-I-V-I-V derecelerine uğramış ve yine aynı tonalitede IV-V derecelerindeki varış köprüsü ile yan temaya bağlanmıştır. Dominant tonalitesi olan La Majörde başlayan yan tema I'inci derecede sürmüş ve fa minör tonalitesi ile bitiş temasına geçilmiştir. Bitiş teması V'inci derecede sürmüş ve codetta ile tekrar yan tema tonalitesine, La Majöre dönülerek sergi son bulmuştur.

Gelişme bölümünde ana tonalite olan fa diyez minöre geri dönülmüş ve I-IV-V-VI derecelerine uğranmıştır. Mi Bemol Majör tonalitesi ile son bulan gelişme bölümü re diyez frijyen modu ile duyurulan, esas temanın "c" cümlesinin tekrarı ile serginin tekrarı bölümüne geçilmiştir. Esas temanın "c" cümlesinin tekrarında V'inci derece ile tekrar ana

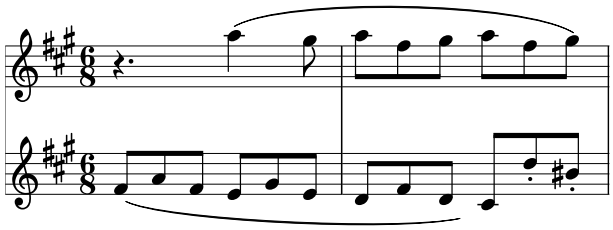
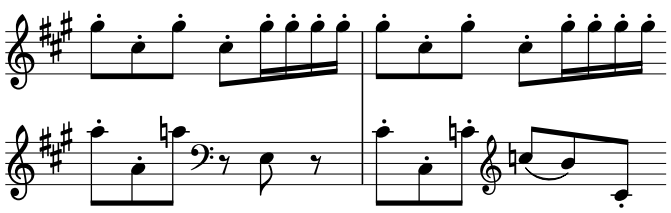
tonaliteye, fa diyez minöre dönülmüş ve yine aynı tonalitede varış köprüsü ile yan temaya gidilmiştir. Yan temanın tekrarı Fa Diyez Majör tonalitesinde, I-V derecelerinde duyurulmuş ve ardından bitiş teması fa diyez minör V'inci derece ile codettanın tekrarına bağlanmıştır. Fa Diyez Majör tonalitesinde olan ve III-I derecelerine süren codettanın tekrarı ile eser son bulmuştur.

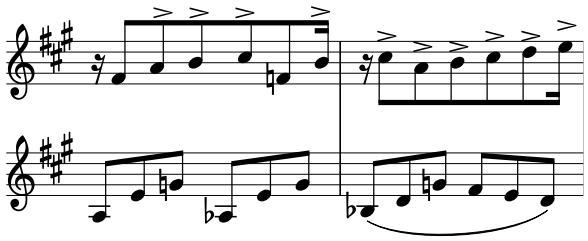
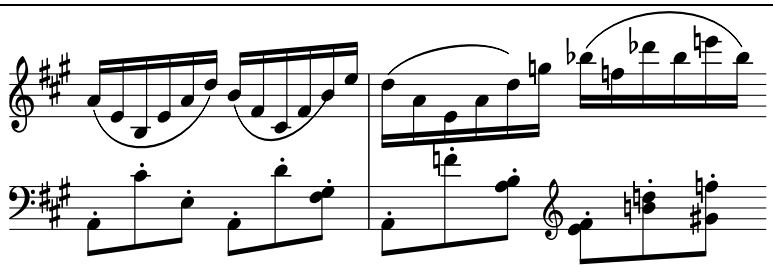
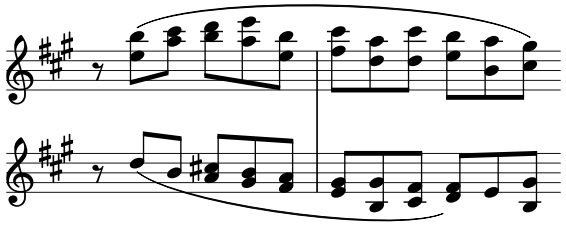
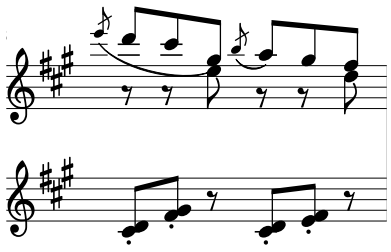
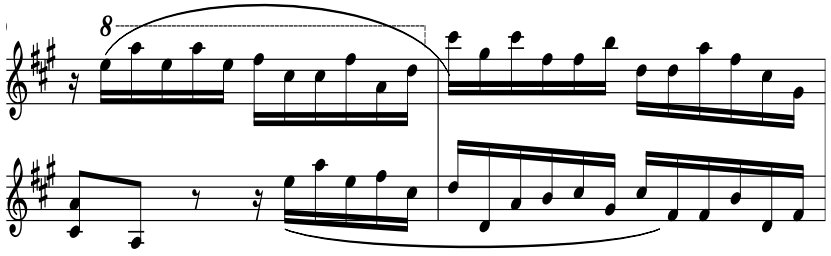
5.2.1.3. Sonata'nın Teknik Analizine İlişkin Bulgular

Rodrigo'nun Beş Kastilya Sonatı'nın ilk sonatı olan *Sonata* piyano teknikleri yönünden incelendiğinde "legato", "staccato", "marcato", "aksan", "arpej", "çift ses", "süsleme", "oktav geçişleri", "dizi" tekniklerine rastlanmıştır. Bu teknikler, eser içerisinde bulundukları ölçü numaraları ve eserden örnekler ile Tablo 17'de gösterilmiştir.

Tablo 17

Sonata'nın teknik analizine ilişkin bulgular

Teknikler	**Ölçü Numaraları**	**Örnekler**
Legato	1-46, 49-69, 71-84	
Staccato	1-14, 16-18, 25-30, 41, 54, 62-70, 76-81	
Marcato	62-70	

Aksan	34-39, 42-43	
Arpej	25-29, 76-80	
Çift Ses	9-10, 12, 14-15, 17, 19-20, 25-29, 32-33, 38-39, 41-43, 46-49, 54, 63, 65, 67, 69, 76-80, 83-84	
Süsleme	10	
Oktav Geçişleri	21, 28, 32-33, 44-47, 60-61, 72-73	
Dizi	5, 7, 12, 17, 40-41, 44-46, 53-54, 59-61, 63, 65, 67, 69	

Tablo 17'de görüldüğü üzere, *Sonata*'da kullanılan tekniklerde legato tekniğinin 1. ölçüden 46. ölçüye; 49. ölçüden 69. ölçüye; 71. ölçüden 84. ölçüye kadar kullanıldığı tespit edilmiştir. Ancak her ne kadar tabloda ölçü sayısı fazla görünse de legato kullanımları küçük motifler üzerinde olmuştur. Öyle ki nefessiz legato kullanımı en fazla iki ölçüyü kapsamaktadır. Staccato tekniğinin kullanımı da aynı legato gibi küçük motifler üzerindedir. Tabloda da görüldüğü üzere staccato tekniği 1. ölçüden 14. ölçüye; 16. ölçüden 18. ölçüye; 25. ölçüden 30. ölçüye; 62. ölçüden 70. ölçüye; 76. ölçüden 81. ölçüye kadar ve 41 ile 54. ölçülerde kullanılmıştır. Marcato tekniği ise 62. ölçüden 70. ölçüye kadar kullanılmıştır. Bu ölçülerde sağ elde staccato ve legato teknikleri kullanılırken, sol el marcato olarak eşlik etmektedir.

Eserde arpej tekniği 25. ölçüden 29. ölçüye; 76. ölçüden 80. ölçüye kadar sağ elde kullanılmıştır. Bitiş temasında yer alan bu sağ eldeki arpej yürüyüşüne sol el staccato olarak eşlik etmiştir. Tablo 17'de yer aldığı üzere, çift ses tekniği 9, 10, 12, 14, 15, 17, 19, 20, 32, 33, 38, 39, 54, 63, 65, 67, 69, 83, 84. ve 25. ölçüden 29. ölçüye; 41. ölçüden 43. ölçüye; 46. ölçüden 49. ölçüye; 76. ölçüden 80. ölçüye kadar kullanılmıştır. Çift ses kullanımı üç farklı şekilde gerçekleştirilmiştir. Bunlardan ilki, sol elde ikili aralıkla kurulan ve eşlik amaçlı kullanımdır. İkincisi hem sağ hem sol elde paralel olarak kullanılan yürüyüştür. Üçüncüsü ise sağ elde 4'lü, 5'li, 6'lı veya 7'li aralıkla kurulan, sol elin tek ses olarak eşlik ettiği kullanımdır.

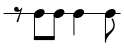
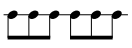
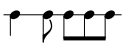
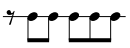
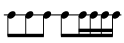
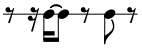
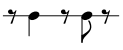
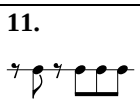
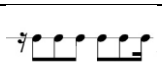
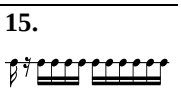
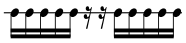
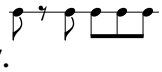
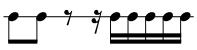
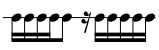
Eserde süsleme notaları yalnızca bir ölçüde yer almaktadır. 10. ölçüde sağ elde iki kez açakatura (acciaccatura) olarak kullanılmıştır. Oktav geçişleri ise 21, 28, 32, 33, 60, 61, 72, 73. ölçüde ve 44. ölçüden 47. ölçüye kadar yer almaktadır. Dörtlü aralık atlamalı bir diziden oluşan oktav geçişleri hem sağ elde hem sol elde kullanılmıştır. Tablo 17'de görüldüğü üzere diziler eserde 5, 7, 12, 17, 40,41, 44, 45, 46, 53, 54, 59, 60, 61, 63, 65, 67 ve 69. Ölçüde yer almaktadır.

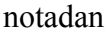
5.2.1.4. Sonata'nın Müzikal Analizine İlişkin Bulgular

Sonatın müzikal analizi yapılırken "ritmik yapı" ve "melodik yapı" olarak iki aşamada çalışılmıştır. Ritmik yapı "ölçü sayısı", "tempo" ve "ritim kalıbı" unsurları doğrultusunda incelenmiştir. Ölçü sayısı 6/8'lik olup, temposu ise canlı ve orta hızlı anlamına gelen Allegro Moderato olarak belirtilmiştir. Eser içerisinde kullanılan ritim kalıpları ise, kullanıldığı ölçü numaraları ile Tablo 18'de yer almaktadır.

Tablo 18

Sonata'da kullanılan ritim kalıplarına ilişkin bulgular

Ritim Kalıpları	**1.** 	**2.** 	**3.** 	**4.** 	**5.** 
Ölçü Numaraları	1, 3, 5, 7, 30, 81	31, 82	1-4, 6, 8, 10-18, 20, 25-29, 31, 32	34-39, 42, 43, 47-52, 55-58, 63-69, 76-80, 81, 82	9, 14, 19, 70
Ritim Kalıpları	**6.** 	**7.** 	**8.** 	**9.** 	**10.** 
Ölçü Numaraları	11, 13, 16, 18, 62, 64, 66, 68	21, 23, 72, 74	5, 7, 12, 17, 22, 24-29, 40, 44, 53, 63, 65, 67, 69, 73, 75-80	30, 81	31, 82
Ritim Kalıpları	**11.** 	**12.** 	**13.** 	**14.** 	**15.** 
Ölçü Numaraları	32, 83	34-39, 42, 43, 49-52, 55-58	40, 44, 53, 59	41, 54	45, 59, 60
Ritim Kalıpları	**16.** 	**17.** 	**18.** 	**19.** 	**20.** 
Ölçü Numaraları	74	62	71	21	23, 61
Ritim Kalıpları	**21.** 	**22.** 	**23.** 		
Ölçü Numaraları	30, 81	41, 46, 54, 61	33, 84		

Sonata'da kullanılan ritim kalıpları incelendiğinde, 32 ölçüde kullanıldığı tespit edilen bir dörtlük ve dört sekizlik notadan oluşan ritim kalıbının () en çok kullanılan ritim kalıbı olduğu görülmektedir. On iki onaltılık notadan oluşan ritim kalıbı () ise 25 ölçüde kullanılmış, ikinci en çok kullanılan ritim kalıbıdır.

11, 13, 16, 18, 62, 64, 66 ve 68. ölçülerde kullanılan dört sekizlik ve dört onaltılık notadan oluşan ritim kalıbı () ise İspanyol müziğinin karakterini esere yansıtmıştır. Aynı şekilde İspanyol müziği karakterine örnek olabilecek ritim kalıplarına, 30 ve 81. ölçülerde kullanılan bir sekizlik, iki onaltılık ve dört sekizlik notadan oluşan ritim kalıbı (); 34-39, 42, 43, 49-52 ve 55-58. ölçülerde kullanılan bir onaltılık sus, beş sekizlik ve bir onaltılık notadan oluşan ritim kalıbı () ve 71. ölçüde kullanılan bir onaltılık triole, iki sekizlik, bir onaltılık triole ve iki sekizlikten oluşan ritim kalıbı () örnektir.

Eserin melodik yapısı incelenirken ise, "dinamikler", "artikülasyon" ve "cümleleme" gibi unsurlar göz önünde bulundurulmuştur. Canlı, orta hızda anlamına gelen "Allegro moderato" olarak ifade edilen bu eserde müzikal dinamiklerden *piano, mezzo forte, forte, pianissimo, fortissimo, crescendo, decrescendo* ve *diminuendo'*nun kullanıldığı görülmektedir. Tablo 19'da eserde yer alan dinamiklerin kullanıldığı ölçüler ve ölçü sayıları (f) yer almaktadır.

Tablo 19

Sonata'da kullanılan dinamiklere ilişkin bulgular

Dinamikler	**Ölçü Numaraları**	**Ölçü Sayısı (f)**
Piano (p)	1-4, 30-33, 39, 43, 74, 81-83	14
Mezzo forte (mf)	5-13, 16-18, 23, 24, 53, 54, 59	17
Forte (f)	19-22, 38, 40, 42, 45, 60-70, 76-78	22
Pianissimo (pp)	34, 35, 49-52, 55-58, 72, 73, 84	13
Fortissimo (ff)	28, 79	2
Crescendo (cresc.)	14, 25-27, 36, 37, 44, 75	8
Decrescendo (decresc.)	15, 29, 41, 71, 80	5
Diminuendo (dim.)	46-48	3

Tablo 19'da görüldüğü üzere, *Sonata* canlı ama sakin bir şekilde *piano* başlamıştır. İkinci cümle (b) *mezzo forte* devam ederken 14. ölçüde *crescendo* ve 15. ölçüde *decrecendo* yapılarak armonik değişimin etkisi de müzikal olarak desteklenmiştir. Varış köprüsü (19. ölçü) *forte* başlamış ve yan temaya geçildiğinde 23. ölçüde *mezzo forte* devam edilmiştir. 25. ölçüdeki *crescendo* ile birlikte arpej ve oktav geçişleri daha etkili ifade edilmiş ve *decrescendo* ile codettaya geçilmiştir. *Piano* ifade edilen codetta bölümü, *poco ritardando* ile sona ermiştir.

Gelişme bölümü *pianissimo* başlamış ve *crescendo* ile 38. ölçüde *forte'*ye bağlanmıştır. Hemen 39. ölçüde yer alan *piano* bir önceki ölçünün yansıması nitelediğini taşımaktadır. Devamında 40. ölçüde tekrar *forte'*ye dönülmüş ve 41. ölçüde küçük bir *decrescendo* yapılmıştır. Devam eden ölçülerde 38 ve 39. ölçülerin (*forte, piano*) tekrarı yapılmış ve oktav geçişleri *crescendo* ile desteklenerek 45. ölçüde *forte* kullanılmıştır. 46. ölçünün ikinci yarısından itibaren kullanılan *diminuendo* ile 49. ölçüde *pianissimo'*ya varılmıştır. 53 ve 54. ölçülerde *mezzo forte* kullanılarak 55. ölçüde tekrar *pianissimo'*ya dönülmüştür.

59. ölçüde *mezzo forte* ile 60. ölçüde *forte* kullanılarak hem oktav geçişleri hem de armonik değişimin etkisi belirginleştirilmiştir.

Gelişme bölümünün ardından gelen serginin tekrarı da *forte* devam etmiş ve esas tema tekrarının ardından varış köprüsünde bir ölçülük *decrescendo* ile yan tema tekrarına *pianissimo* olarak geçilmiştir. 74 ve 76. ölçülerdeki oktav geçişleri *piano'*dan *forte'*ye; 79. ölçüde *fortissimo'*ya geçişle müzikal olarak desteklenmiş ve *decrescendo* ile codettanın tekrarına bağlanmıştır. *Piano* başlayan codetta, *ritardando* yapılarak pianissimo ifadesi ile sone ermiştir.

Eserde kullanılan artikülasyonlar ise, sonatın teknik analiz aşamasında da görüldüğü üzere, *legato, staccato, marcato* ve *aksan*'dır. Eserde legato ve staccato kullanımı sağ ve sol elde karşıt olarak yapılmıştır. Örneğin sağ el staccato çalarken sol el legato çalmaktadır. Karşıt duyulan bu ifadeler ve bu ifadeleri destekleyen ritmik yapı ile birlikte İspanyol müziği karakteri daha net ortaya çıkmaktadır. Ayrıca cümlelerin ve motiflerin kısa olduğu, hem legato hem de staccato kullanımının en fazla iki ölçüye taşacak şekilde kullanıldığı görülmektedir. Aksan ve marcato kullanımı ise eserin gelişme bölümünde gerçekleşmiştir. Aksanlar gelişme bölümünün başlangıcında senkoplu notalarda kullanılmıştır ve devamında çift bağlı notalar ile soru-cevap stilinde motiflerin işlenmesinde yer almıştır. Marcato ise, İspanyol müziği karakterini yansıtan bir sekizlik, dört onaltılık () ritim kalıbında kullanılmıştır. Daha önce sonatın sergi bölümünde sağ elde kullanılan bu ritim kalıbı, sol elde marcato olarak kullanılarak güçlü ve koyu bir tını oluşumu sağlanmıştır.

5.2.2. *Sonata en Fa sostenido menor*'un Form, Armonik, Teknik ve Müzikal Analizine İlişkin Bulgular

Bu bölümde Rodrigo'nun Beş Kastilya Sonatı eserinin ikinci sonatı olan *Sonata en Fa sostenido menor* incelenmiştir. Eserin form, armonik, teknik ve müzikal analizine ilişkin bulgular tablolaştırılıp yorumlanmıştır.

5.2.2.1. Sonata en Fa sostenido menor'un Form Analizine İlişkin Bulgular

Sonata en Fa sostenido menor'un form analizi yapılmış ve eserin form analizi şemalaştırılarak Tablo 20'de belirtilmiştir.

Tablo 20

Sonata en Fa sostenido menor'un form analizine ilişkin bulgular

Form Ögesi	**A**	**B**	**A^{I}**	**B^{I}**	**A^{II}**
	(a+a^{I})	(b+c+d)	(a^{II}+ a^{III})	(b^{I}+c^{I}+d^{I})	(a^{IV}+ a^{V})
Ölçü Numaraları	1-10	10-23	24-32	33-43	44-57

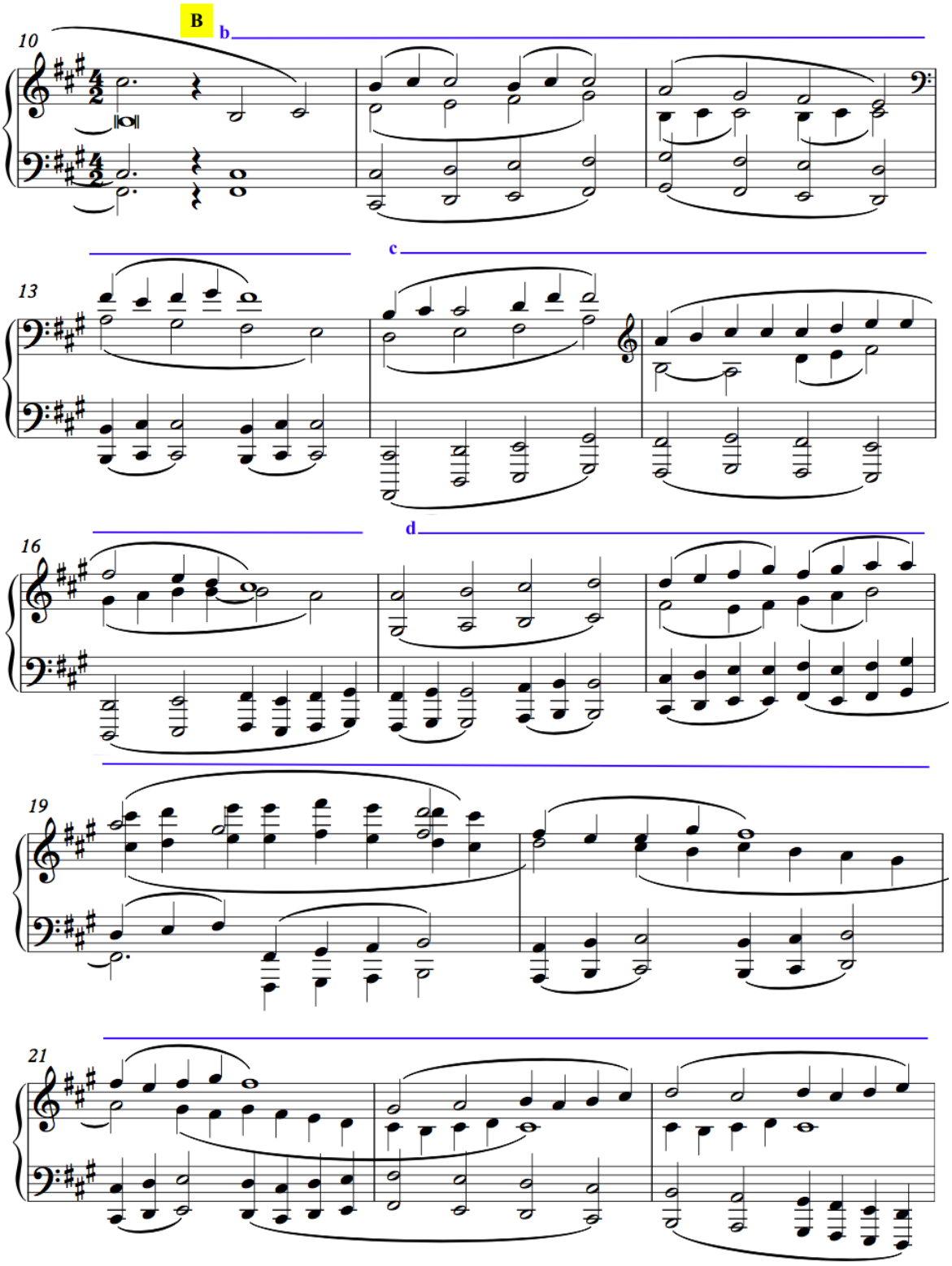
Sonata en Fa sostenido menor'un form şeması incelendiğinde, eserin 5 bölmeli şarkı formunda yazılmış olduğu görülmektedir. A bölmesi, 1-10 numaralı ölçülerde a ve a^{I} cümlelerinden oluşmaktadır. Ardından gelen b, c ve d cümlelerini kapsayan B bölmesi A bölmesinin dominant derecesinde tekrar eden A^{I} bölmesine bağlanmıştır.

A^{I} bölmesi 24-32 numaralı ölçülerde a^{II} ve a^{III} cümlelerinden oluşmuştur. 33 numaralı ölçüde B bölmesinin tekrarı olarak başlayan B^{I} bölmesinde yer alan b^{I}, c^{I} ve d^{I} cümlelerinin ardından tekrar A bölmesinin tekrarı A^{II} bölmesi gelmiş ve a^{IV} ile a^{V} cümleleri ile eser son bulmuştur.



Şekil 22. Sonata en Fa sostenido menor A bölmesi

Şekil 22'de görüldüğü üzere şarkı formunda yazılmış olan bu sonatın A bölmesi, a ve a¹ cümleleri gösterilmiştir.



Şekil 23. Sonata en Fa sostenido menor B bölmesi

Şekil 23'te görüldüğü üzere form analizi doğrultusunda sonatın B bölmesi ile bu bölmede bulunan b, c ve d cümleleri belirtilmiştir.



Şekil 24. Sonata en Fa sostenido menor A¹ bölmesi

Şekil 24'te iki numaralı sonatın A¹ bölmesi ve bu bölmede yer alan a² ile a³ cümleleri gösterilmektedir.



Şekil 25. Sonata en Fa sostenido menor B¹ bölmesi

Şekil 25'te görüldüğü üzere sonatın B¹ bölmesi ile bu bölmede bulunan b¹, c¹ ve d¹ cümleleri belirtilmiştir.



Şekil 26. Sonata en Fa sostenido menor A II bölmesi

Şekil 26'da görüldüğü üzere iki numaralı sonatın son bölmesi olan A II bölmesi ile a IV ve a V cümleleri gösterilmiştir.

5.2.2.2. Sonata en Fa sostenido menor'un Armonik Analizine İlişkin Bulgular

Eserin armonik yapısına ilişkin bulgulara Tablo 21'de yer verilmektedir.

Tablo 21

Sonata en Fa sostenido menor'un armonik yapısına ilişkin bulgular

Form Ögesi	**Tonalite**	**Armonik Yapı**
A (a+a^{I})	fa♯ minör	I-IV-I
B (b+c+d)	fa♯ minör	V-I-V-I-IV
A^{I} (a^{II}+a^{III})	fa♯ minör	V
B^{I} (b^{I}+c^{I}+d^{I})	»Fa Majör/ fa♯ minör	III-I-V
A^{II} (a^{IV}+a^{V})	Fa Majör/ fa♯ minör	V-I
	fa♯ minör	I-V-I

Tablo 21'de görüldüğü üzere, eserde başka tonalitelere yönelme yalnızca iki kez yapılmıştır. A bölmesi fa diyez minör tonalitesinde başlamış, I-IV derecelerine uğranarak B bölmesine bağlanmıştır. V-I-V-I-IV derecelerinde süren B bölmesi V'inci derecede A^{I} bölmesine bağlanmıştır.

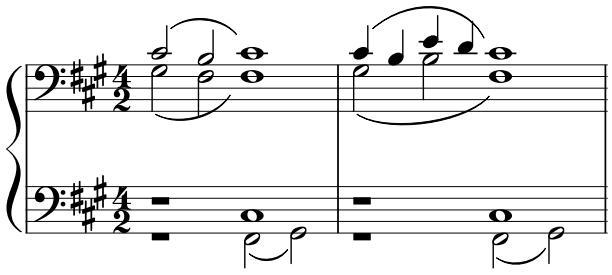
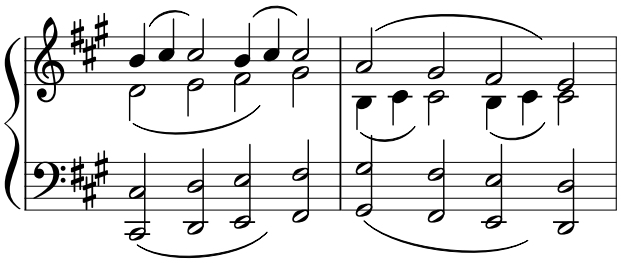
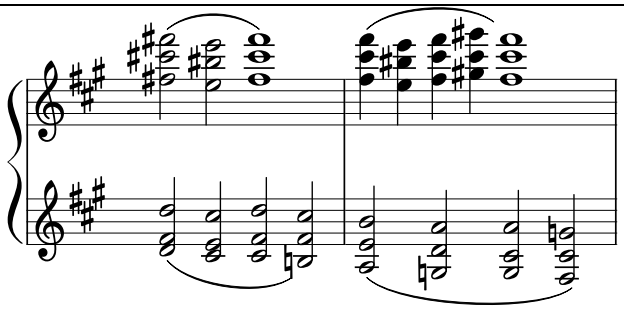
B^{I} bölmesinde V'inci derece ile Fa Majöre geçilmiş, III-I-V derecelerine uğrayarak ana tonaliteye, fa diyez minöre geri dönülmüştür. A^{II} bölmesi ise Fa Majör tonalitesinde V'inci derecede başlamış ardından fa diyez minöre I'inci derecede geri dönülmüş, V-I derecelerinde bulunarak eser ana tonalitede son bulmuştur.

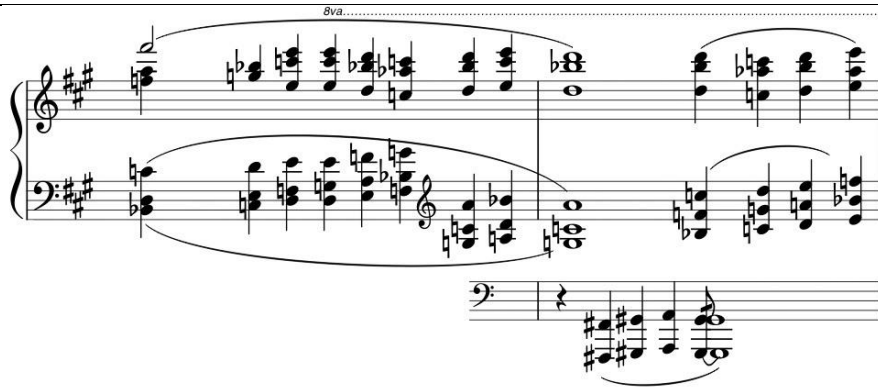
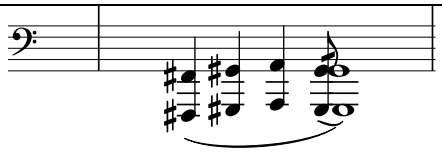
5.2.2.3. Sonata en Fa sostenido menor'un Teknik Analizine İlişkin Bulgular

Rodrigo'nun Beş Kastilya Sonatı'nın ikinci sonatı olan Fa Diyez Minör Piyano Sonatı piyano teknikleri yönünden incelendiğinde, "legato", "marcato", "çift ses", "akor", "oktav geçişleri", "oktav ve oktav üstü aralık" ve "süsleme" tekniklerine rastlanmıştır. Bu teknikler, eser içerisinde bulundukları ölçü numaraları ve eserden örnekler ile Tablo 22'de gösterilmiştir.

Tablo 22

Sonata en Fa sostenido menor'un teknik analizine ilişkin bulgular

Teknikler	**Ölçü Numaraları**	**Örnekler**
Legato	1-55	
Marcato	44	
Çift Ses	1-43, 45-47, 50-57	
Akor	19, 24, 25, 28-36, 38-52, 55-57	

Oktav Geçişleri	28-32, 41-49	
Oktav ve Oktav Üstü Aralık	4, 7, 10-32, 34, 36-38, 40, 42, 43	
Süsleme	46, 47	

Sonatın teknik analizi incelendiğinde, 57 ölçüden oluşan bu eserin 55 ölçüsünde kullanılan legato tekniğinin en çok kullanılan teknik olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca legato tekniği tek ses; çift ses; akor; oktav ve oktav üstü aralıklarda yer aldığı görülmektedir. Bu durum legato tekniğinin geliştirilmesini büyük ölçüde desteklemektedir. Marcato tekniği ise 44. ölçüde yer almaktadır. İki elde de akorların yer aldığı bu ölçüde, "*ben marcato il basso"* ifadesi ile akor içerisinde yürüyen ezginin kararlı bir şekilde belirtilmesi istenmiştir.

Çift ses tekniği bu sonatta, 1-43, 45-47 ve 50-57 ölçülerinde olmak üzere toplamda 53 ölçüde kullanılarak, legato tekniğinden sonra en çok kullanılan teknik olmuştur. Çift ses tekniğinin 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 ve 9'lu aralıklarla, hem armonik hem melodik, ayrıca tutan seslerle de birlikte kullanılmış olması, bu sonatın çift ses piyano tekniğinin gelişimini sağlamak için uygun bir örnek olduğunu göstermektedir. Sonatta akorlar ise 19, 24, 25, 28-36, 38-52 ve 55-57. ölçülerinde olmak üzere toplam 20 ölçüde kullanılmıştır. Akorların kullanımları da aynı çift seslerde olduğu gibi farklı aralıklardaki kurulumlara örnektir.

Sonatta yer alan tekniklerden bir diğeri olan oktav geçişleri, piyano klavyesine hakimiyetin göstergesi olması açısından önemlidir. Eserin 28-32 ve 41-49 ölçülerinde bulunan oktav

geçişleri incelendiğinde, 28-32 ölçülerinde beş buçuk oktav; 41-49 ölçülerinde ise beş buçuk oktavı aşan genişlikte piyano klavyesinin kullanıldığı görülmektedir.

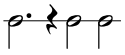
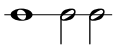
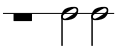
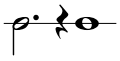
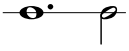
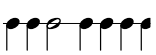
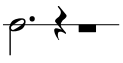
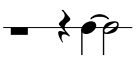
Oktav ve oktav üstü aralık kullanımları eserin 4, 7, 10-32, 34, 36-38, 40, 42 ve 43. ölçülerinde olmak üzere toplam 29 ölçüde yer almaktadır. Süsleme ise 46 ve 47. ölçülerde açakatura (acciaccatura) olarak yalnızca iki kez kullanılmıştır.

5.2.2.4. Sonata en Fa sostenido menor'un Müzikal Analizine İlişkin Bulgular

Sonatın ölçü sayısı 4/2'lik olup, temposu neredeyse çok geniş anlamına gelen Quasi Largo ve ikilik notaya 44 metronom olarak belirtilmiştir. Eser içerisinde kullanılan ritim kalıpları ise, kullanıldığı ölçü numaraları ile Tablo 23'te yer almaktadır.

Tablo 23

Sonata en Fa sostenido menor'un kullanılan ritim kalıplarına ilişkin bulgular

Ritim Kalıpları	**1.** 	**2.** 	**3.** 	**4.** 	**5.** 
Ölçü Numaraları	1, 5, 8, 24, 26, 27, 28-30, 32, 44-48, 50-52, 55	2, 4, 6, 8, 13, 20-23, 27, 29, 31, 35, 38, 45, 47, 49	3, 26, 46, 52	7	9, 42, 43, 52
Ritim Kalıpları	**6.** 	**7.** 	**8.** 	**9.** 	**10.** 
Ölçü Numaraları	10	11-14, 17, 20, 33-36, 39	11-15, 17, 22, 27, 33-37, 39, 48, 49, 53	15, 18, 19, 37, 40, 41, 51	16, 38
Ritim Kalıpları	**11.** 	**12.** 	**13.** 	**14.** 	**15.**
Ölçü Numaraları	16, 22, 23	29-31, 44-48, 51-54	20, 21, 38	53	10, 55-57
Ritim Kalıpları	**16.** 	**17.** 	**18.**	**19.**	**20.** 
Ölçü Numaraları	24, 25, 30, 56	1-7, 24, 28	1-8, 24, 25, 28, 50	9, 29-30, 54	10
Ritim Kalıpları	**21.** 	**22.** 	**23.** 	**24.** 	**25.** 
Ölçü Numaraları	19	30	15, 37	32	40
Ritim Kalıpları	**26.** 	**27.** 	**28.** 	**29.** 	**30.** 
Ölçü Numaraları	42, 43	8, 53	21	18	19
Ritim Kalıpları	**31.** 	**32.** 	**33.** 	**34.** 	**35.** 
Ölçü Numaraları	16	10	26	27-30	26

Tablo 23 incelendiğinde, sonatta en çok kullanılan ritim kalıbının, iki ikilik ve bir birlik notadan oluşan ritim kalıbı () olduğu görülmektedir. 1, 5, 8, 24, 26, 27, 28-30, 32, 44-48, 50-52 ve 55. ölçülerde olmak üzere toplam 19 ölçüde yer alan bu ritim kalıbı aynı zamanda A bölmesinde yer alan temel motifin ritmik yapısını oluşturmaktadır. En çok kullanılan diğer bir ritim kalıbı ise dört dörtlükten ve bir birlikten oluşan (), 2, 4, 6, 8,

13, 20-23, 27, 29, 31, 35, 38, 45, 47 ve 49. ölçülerde olmak üzere 17 ölçüde kullanılan ritim kalıbıdır. Bu ritim kalıbı da temel motifin geliştirilmesinde kullanılmıştır.

Oldukça sakin bir yapıda olan bu sonatta, ritim kalıpları da daha çok birlik, ikilik ve dörtlük notalardan oluşan tekdüze yapılardan oluştuğu görülmektedir. Örneğin sekizlik ve onaltılık notalardan oluşan ritim kalıbı, üç farklı yapıda olmak üzere () yalnızca üç ölçüde (7, 30, 53); ayrıca sekizlik notadan oluşan bir ritim kalıbı ise () 3, 26, 46 ve 52 olmak üzere dört ölçüde kullanılmıştır.

Eserin melodik yapısı incelenirken ise, müzikal dinamiklerden *piano, mezzo piano, forte, pianissimo, fortissimo, pianissisimo, crescendo, decrescendo* ve *diminuendo'*nun kullanıldığı görülmektedir. Tablo 24'te eserde yer alan dinamiklerin kullanıldığı ölçüler ve ölçü sayıları (f) yer almaktadır.

Tablo 24

Sonata en Fa sostenido menor'un kullanılan dinamiklere ilişkin bulgular

Dinamikler	**Ölçü Numaraları**	**Ölçü Sayısı (f)**
Piano (p)	5-13, 37, 38, 44-47	15
Mezzo piano (mp)	28-31	4
Forte (f)	39	1
Pianissimo (pp)	1-4, 22-27, 32-35, 50-54	19
Fortissimo (ff)	19, 41-43, 48	5
Pianissisimo (ppp)	56, 57	2
Crescendo (cresc.)	14, 15, 17, 18, 36, 40, 41	8
Decrescendo (decresc.)	16, 20, 21, 49	4
Diminuendo (dim.)	55	1

Oldukça sakin bir şekilde *pianissimo* başlayan sonat, 5. ölçüde "a^{l}" cümlesi ile *piano* devam etmiştir. B bölmesine geçildikten sonra 14. ölçüde *crescendo* ve 16. ölçüde *decrescendo* yapılmış, ardından 17. ölçüdeki *crescendo* ile 19. ölçüde *fortissimo'*ya ulaşılmıştır. 20. ölçüde *decrescendo* ile devam edilerek bitiş teması *pianissisimo* olarak belirtilmiştir.

A^{1} bölmesi *pianissisimo* devam etmiş ve oktav geçişlerinin başladığı 28. ölçüde *mezzo piano'*ya geçilmiş ve cümlenin sonunda (32. ölçü) *pianissisimo'*ya geri dönülmüştür. Armonik değişimin de başlamasının ardından 36. ölçüde *crescendo* ile 37. ölçüde

*piano'*ya; 39. ölçüde *forte'*ye geçilmiştir. 40. ölçüde tekrar gelen *crescendo* ile 41. ölçüde *fortissimo'*ya ulaşılarak, burada tekrar başlayan oktav geçişleri etkili bir şekilde ifade edilmiştir.

A^{II} bölmesi 44. ölçüde *piano* olarak başlamış ve *ben marcato il basso* ifadesi ile akor içerisinde yürüyen melodiye dikkat çekilmiştir. 48. ölçüde ana tonaliteye geri dönüş *fortissimo* ile güçlenmiş ve *animato* ifadesi ile canlı bir ifade ile çalınması gerektiği belirtilmiştir. Devam eden 49. ölçüde *decrescendo* ve *ritardando* kullanılmıştır. *A tempo* ifadesi ile asıl tempoya dönülen A^{II} bölmesinin devamında, 54. ölçüde *poco ritardando,* 55. ölçüde *diminuendo* yapılmış ve 56. ölçünün *pianissisimo* olarak ifade edilmesi ile eser son bulmuştur.

Eserde kullanılan artikülasyonlar incelendiğinde ise, 57 ölçüden oluşan bu sonatın 54 ölçüsünde legato kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca 44. ölçüde akor içerisinde yürüyen melodiye dikkat çekilerek *ben marcato il basso* ifadesi ile marcato da kullanılmıştır.

5.2.3. *Sonata en Re*'nin Form, Armonik, Teknik ve Müzikal Analizine İlişkin Bulgular

Bu bölümde Rodrigo'nun Beş Kastilya Sonatı eserinin üçüncü sonatı olan *Sonata en Re,* incelenmiştir. Eserin form, armonik, teknik ve müzikal analizine ilişkin bulgular tablolaştırılıp yorumlanmıştır.

5.2.3.1. Sonata en Re'nin Form Analizine İlişkin Bulgular

Sonata en Re'nin form analizi yapılmış ve eserin form analizine Tablo 25'te yer verilmiştir.

Tablo 25

Sonata en Re'nin form analizine ilişkin bulgular

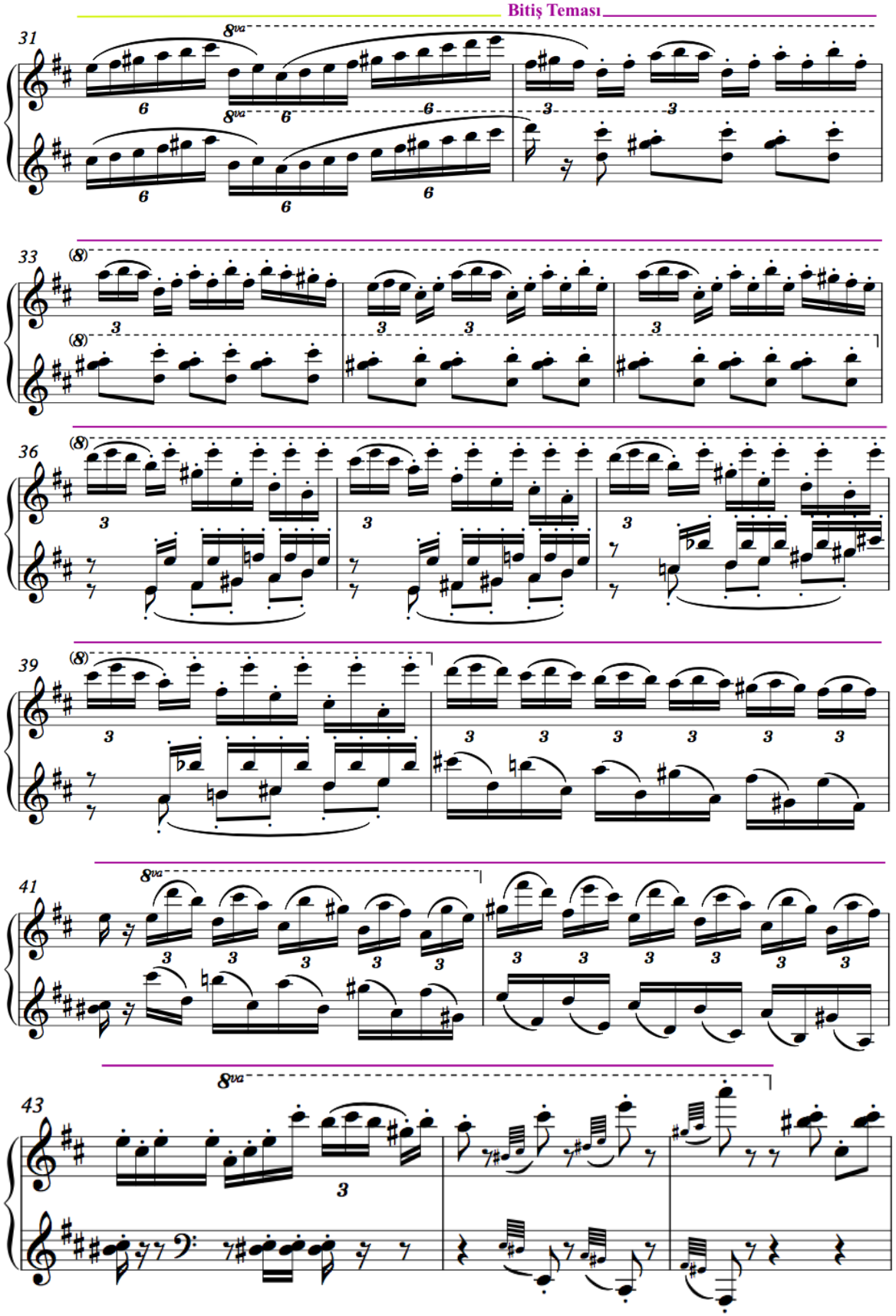
Bölüm	**Sergi**					**Gelişme**	**Serginin Tekrarı**				
Form Ögesi	A		B			-	A^1		B^1		
	Esas Tema ($a+a^I$)	Varış Köprüsü	Yan Tema ($b+b^I+b^{II}$)	Köprü	Bitiş Teması		Esas Tema ($a^{II}+a^{III}$)	Varış Köprüsü	Yan Tema ($b^{III}+b^{IV}+b^V+b^{VI}$)	Köprü	Bitiş Teması
Ölçü Numaraları	1-8	8-20	20-27	28-31	32-45	45-88	88-93	93-97	97-105	106-109	110-127

Tablo 25'te görüldüğü üzere *Sonata en Re*'nin sergi bölümü A ve B olmak üzere iki dönem ve codettadan oluşmaktadır. Sekiz ölçüden oluşan esas tema "a" ve "a^I" olmak üzere iki cümleden meydana gelmiş ve 13 ölçüden oluşan varış köprüsü ile yan temaya bağlanmıştır. Yan tema da esas tema gibi sekiz ölçüden oluşmaktadır ancak "b", "b^I" ve "b^{II}" olmak üzere üç cümleden meydana gelmiştir. Yan temanın dört ölçülük bir köprü ile bitiş temasına bağlanmasının ardından sergi bölümü son bulmuştur.

Serginin ardından gelen gelişme bölümü 44 ölçü sürmüştür ve 88. ölçüde esas temanın tekrarı ile serginin tekrarı bölümü başlamıştır. Serginin tekrarı bölümü A^1 ve B^1 dönemleri ile codettanın tekrarından oluşmaktadır. "a^{II}" ve "a^{III}" cümlelerinden oluşan esas tema tekrarı, varış köprüsü ile yan temanın tekrarına bağlanmıştır. Yan temanın tekrarı, sergi bölümünden farklı olarak "b^{III}", "b^{IV}", "b^V" ve "b^{VI}" cümlelerinden (dört cümle) oluşmaktadır. Yan temanın tekrarı köprü ile bitiş temasına bağlanmış ve eser son bulmuştur.


Esas Tema
a
A Allegro moderato ♩ = 108
a'
8va
Varış Köprüsü


14
16
18
B
Yan Tema
b
8va
b'
b''
(8)
21
8va
26
Köprü
29



Şekil 27. Sonata en Re sergi bölümü

Şekilde görüldüğü üzere sonatın sergi bölümü, esas tema, varış köprüsü, yan tema, köprü, bitiş teması, A, B bölmeleri ile a, a', b, b', b'' cümleleri nota üzerinde gösterilmiştir.

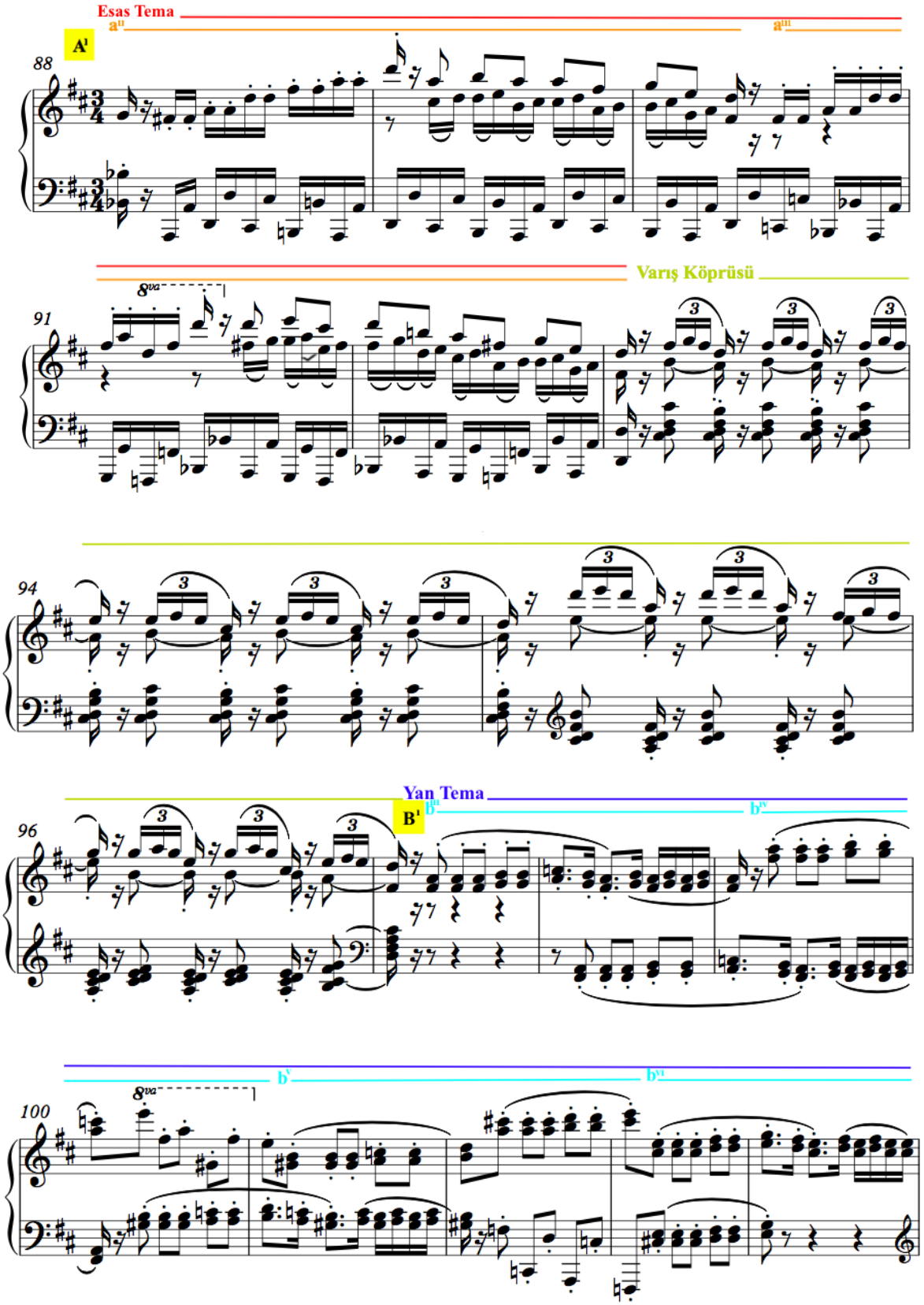


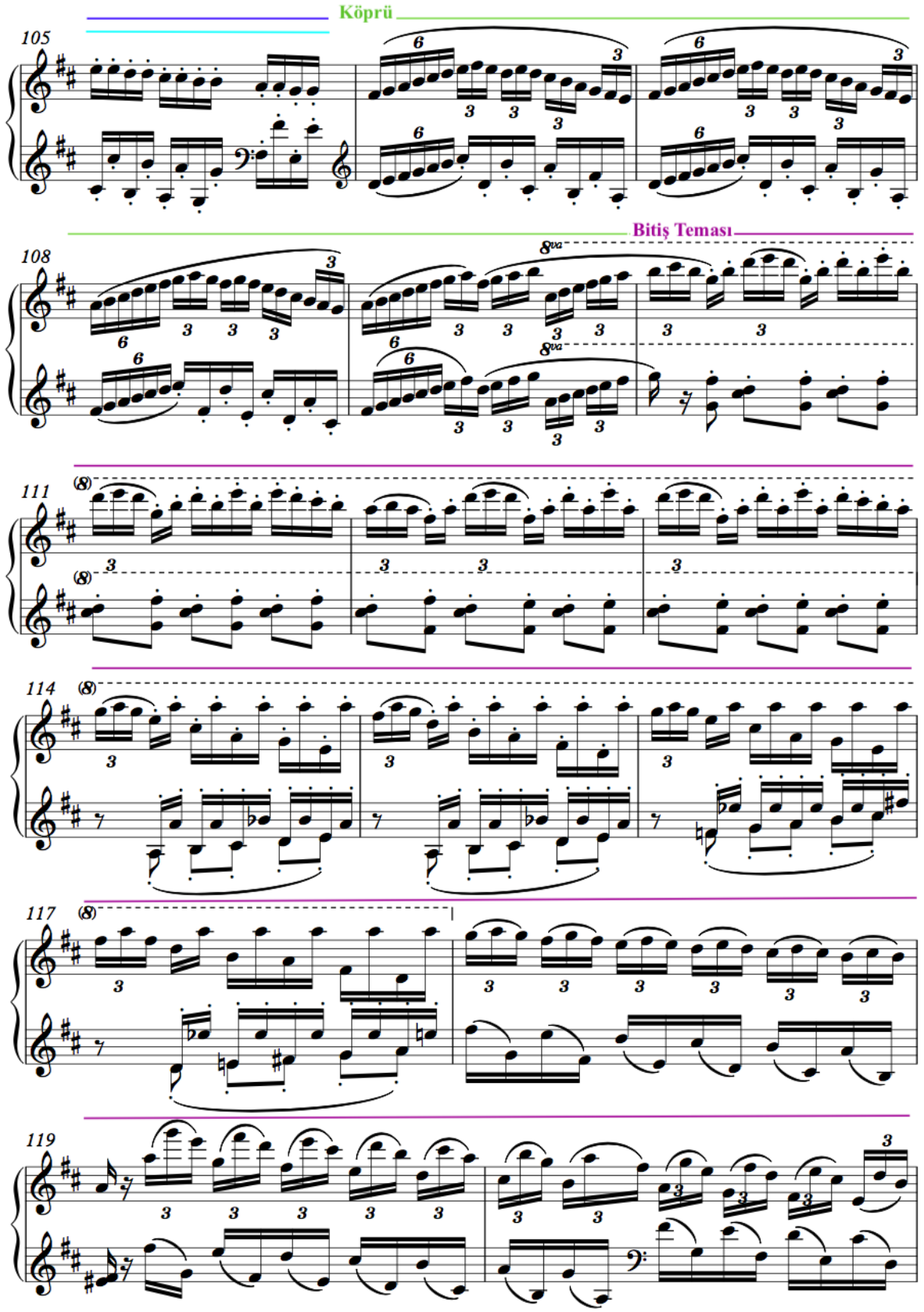

63
8va
66
8vb
70
(8)
74
77
79
8va



Şekil 28. Sonata en Re gelişme bölümü

Şekilde görüldüğü üzere form analizi doğrultusunda *Sonata en Re*'nin gelişme bölümü nota üzerinde belirtilmiştir.


Esas Tema
a[II]
a[III]
A'
88
Varış Köprüsü
8va
91
94
Yan Tema
B'
b[II]
b[IV]
96
b[V]
b[VI]
8va
100


Köprü
105
Bitiş Teması
108
111
114
117
119



Şekil 29. Sonata en Re serginin tekrarı bölümü

Şekilde görüldüğü üzere sonatın serginin tekrarı bölümü esas temanın tekrarı, varış köprüsü, yan temanın tekrarı, köprü, bitiş teması, A^{I}, B^{I} bölmeleri ve a^{II}, a^{III}, b^{III}, b^{IV}, b^{V} ve b^{VI} cümleleri ile gösterilmiştir.

5.2.3.2. Sonata en Re'nin Armonik Analizine İlişkin Bulgular

Eserin armonik yapısına ilişkin bulgulara Tablo 26'da yer verilmektedir.

Tablo 26

Sonata en Re'nin armonik yapısına ilişkin bulgular

Form Ögesi	**Tonalite**	**Armonik Yapı**
Esas Tema ($a+a^{I}$)	Re Majör	I
Varış Köprüsü	Re Majör	I-V-I
	»La Majör	I
Yan Tema ($b+b^{I}+b^{II}$)	La Majör	I-V
Köprü	La Majör	I-III
Bitiş Teması	La Majör	IV-V-I
Gelişme	La Majör	V
	»Fa Majör	I-V-I
	»La Majör	V
	»Fa Majör	I-V
	»Do Majör	I
	»Mib Majör	I-V
Esas Tema ($a^{II}+a^{III}$)	»Re Majör	I
Varış Köprüsü	Re Majör	V-I
Yan Tema ($b^{III}+b^{IV}+b^{V}+b^{VI}$)	Re Majör	I-V
Köprü	Re Majör	I-III
Bitiş Teması	Re Majör	IV-I-V-I

Sonata en Re'nin armonik yapısı incelendiğinde, esas temanın ana tonalitede başladığı ve devamındaki varış köprüsünün aynı tonalitede I-V-I derecelerini dolaşarak La Majör tonalitesine yöneldiği görülmektedir. La Majör tonalitesinde devam eden yan temada I-V derecelerine uğranarak, I-III derecelerinde süren köprü ile bitiş temasına ulaşılmıştır. Bitiş teması da La Majör tonalitesinde devam etmiş, IV-V-I dereceleri ile sergi bölümü son bulmuştur.

Gelişme bölümü incelendiğinde farklı tonalitelere yönelmeler yapıldığı görülmektedir. La Majör tonalitesinde V'inci derece başlayan gelişme bölümünde, Fa Majör tonalitesinde, I-

V-I derecelerinde devam etmiştir. Ardından La Majör tonalitesine geçilmiş ve V'inci derecede devam ederek Fa Majöre geri dönülmüştür. Fa Majör tonalitesinde I-V derecelerine uğrayarak Do Majöre yönelme yapılmıştır. I'inci derecede devam eden Do Majörün ardından I-V derecelerinde süren Mi Bemol Majör tonalitesinde geçilmiş ve gelişme bölümü bu tonalitede sona ermiştir.

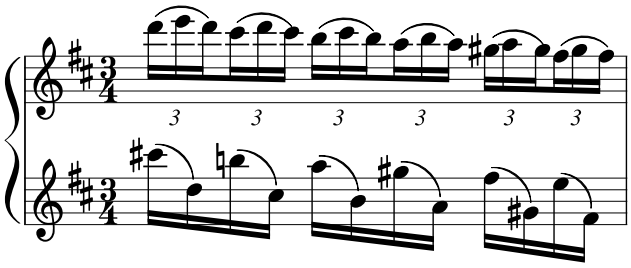
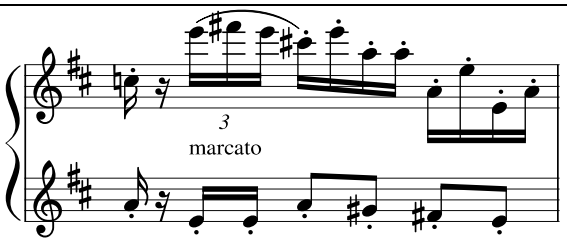
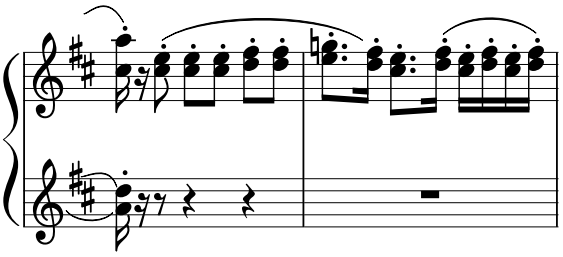
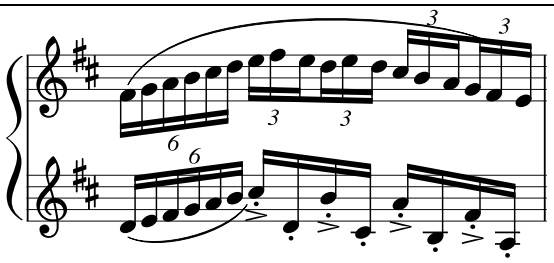
Esas temanın tekrarı ile birlikte ana tonalite olan Re Majöre geri dönüldüğü ve serginin tekrarı bölümünün tamamında başka bir tonaliteye yönelme yapılmadığı görülmektedir. Esas temada "a^{II}" ve "a^{III}" cümleleri I'inci derecede sürmüş ve V-I derecelerinde devam eden varış köprüsü ile yan temaya geçilmiştir. Yan temanın tekrarında "b^{III}", "b^{IV}", "b^{V}" ve "b^{VI}" cümleleri I-V derecelerinde devam etmiş ve I-III derecelerinde süren köprü ile bitiş temasına geçilmiştir. Bitiş teması IV-I-V-I derecelerinde devam etmiş ve eser sona ermiştir.

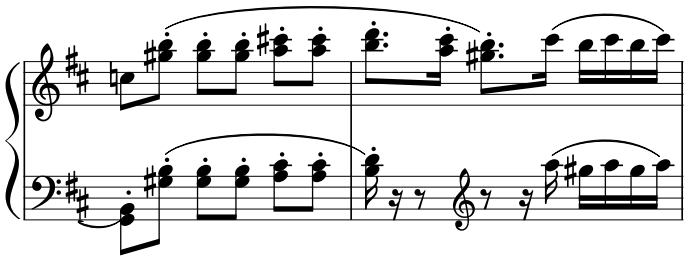
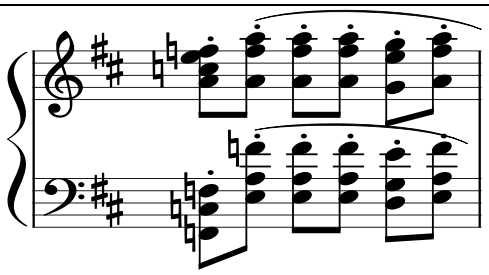
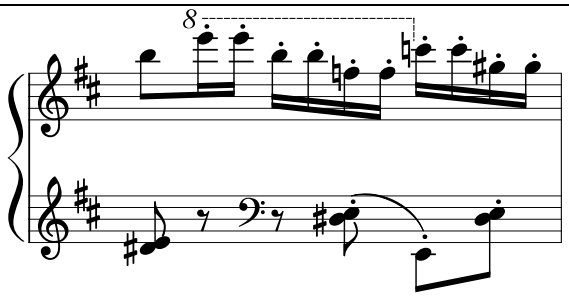
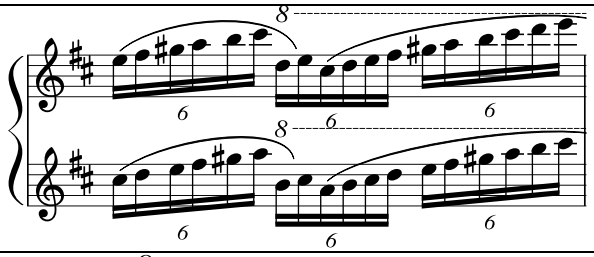
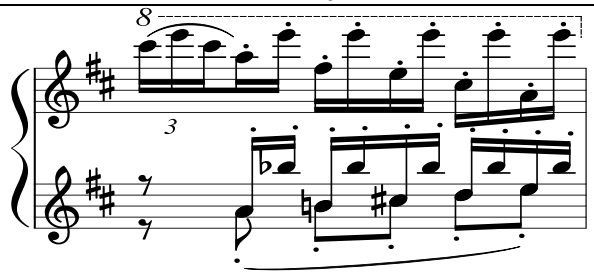
5.2.3.3. Sonata en Re'nin Teknik Analizine İlişkin Bulgular

Rodrigo'nun Beş Kastilya Sonatı'nın üçüncü sonatı olan *Sonata en Re* piyano teknikleri yönünden incelendiğinde, "legato", "staccato", "marcato", "portato", "aksan", "çift ses", "akor", "oktav geçişleri", "dizi", "oktav ve oktav üstü aralık", ve "süsleme" tekniklerine rastlanmıştır. Bu teknikler, eser içerisinde bulundukları ölçü numaraları ve eserden örnekler ile Tablo 27'de gösterilmiştir.

Tablo 27

Sonata en Re'nin teknik analizine ilişkin bulgular

Teknikler	**Ölçü Numaraları**	**Örnekler**
Legato	8-12, 14-26, 28-45, 47-50, 52-54, 59-61, 63, 64, 72, 76-79, 82, 83, 86, 87, 89, 90-102, 104, 106-127	
Staccato	1-8, 13-16, 22-24, 27-29, 31-39, 43-48, 50-52, 55-91, 100-103, 105-108, 110-117, 121	
Marcato	59-61, 63-68, 78-80, 82-84, 86-88	
Portato	8-12, 16-26, 28-30, 32-39, 43-45, 55, 57, 58, 61-64, 68, 69, 73, 80, 81, 84, 85, 93-104, 106-108, 110-117, 121-127	
Aksan	28-30, 106-108	

Çift Ses	1, 4-6, 8-13, 15-26, 32-35, 41, 43, 45-47, 49-52, 54, 55, 59-61, 73-80, 82-84, 86-104, 110-113, 119, 121-126	
Akor	10, 11, 56-58, 61, 62, 80, 81, 83, 84, 93-97, 122-126	
Oktav Geçişleri	4, 5, 20-22, 24, 31-39, 41, 43-45, 50, 55, 63-65, 69-73, 80-83, 91, 100, 109-117, 126, 127	
Dizi	27-31, 62, 81, 106-109	
Oktav ve Oktav Üstü Aralık	1, 3, 4, 6, 7, 13, 22, 24, 27, 36-39, 47-55, 59-61, 64, 72, 74, 78-80, 86-93, 102, 105, 114-117	
Süsleme	44, 45, 126, 127	

Tablo 27'de görüldüğü üzere, *Sonata en Re*'de piyano çalma tekniklerinden pek çoğu kullanılmıştır. Legato tekniği incelendiğinde 8-12, 14-26, 28-45, 47-50, 52-54, 59-61, 63, 64, 72, 76-79, 82, 83, 86, 87, 89, 90-102, 104 ve 106-127 ölçülerinde olmak üzere toplam

95 ölçüde kullanılmıştır. Bu sonatta legato tekniğinin farklı şekillerde kullanıldığı söylenebilir. İlk olarak, sekizinci ölçüde olduğu gibi sol elde bağlı+staccato (𝆕) sürerken, sağ elde çift ses çalınan bölümde uzatma bağı ve ifade bağı birlikte kullanılmıştır. Uzatma bağı, ifade bağı ve bağlı+staccato notaların dört ölçü boyunca birlikte kullanılmasının ardından, aynı zamanda politiritmik çalmaya örnek olan, sağ elde legato tekniğinde onaltılık triole ile sol elde iki bağlı onaltılık notalar bulunmaktadır. En uzun iki ölçü zamanı süresince kullanılan legato tekniği, bu sonatta uzun cümlelerin ifadesinde kullanılmamıştır.

Sonatta en çok kullanılan tekniklerden biri olan staccato ise, 1-8, 13-16, 22-24, 27-29, 31-39, 43-48, 50-52, 55-91, 100-103, 105-108, 110-117 ve 121. ölçü olmak üzere toplam 90 ölçüde yer almaktadır. Her ne kadar legato tekniğinden daha az ölçüde kullanılmış gibi görünse de, staccato tekniği uzun cümlelerde kullanılmış olması ile eserin karakteristik yapısında belirleyici unsur olmuştur. Örneğin esas temadaki "a" ve "a^{l}" cümleleleri hem sağ hem sol elde, baştan sona sağ staccato sürmüştür. Staccato tekniği legato tekniği ile pek çok yerde birlikte, bir el legato iken diğer el staccato olarak kullanılmıştır. Ayrıca sağ elde legato tekniğinde onaltılık trioleye karşılık sol elde staccato tekniğinde onaltılık iki notanın bulunduğu poliritmik gözeler de bulunmaktadır.

Marcato tekniği sonatın 59-61, 63-68, 78-80, 82-84, 86-88. ölçülerinde olmak üzere toplam 18 ölçüde, sol elde kullanılmıştır. Sol elin marcato olduğu bölümlerde sağ el legato tekniğinde ifade edilmiştir. Ayrıca gelişme bölümünde, sağ elde triole ve çift bağlı olarak işlenen motiflere karşılık gelen sol eldeki motifler, "marcato il basso" ifadesi ile bas partisindeki melodinin ön planda olacak şekilde marcato tekniğinde çalınması gerektiği belirtilmiştir.

Sonatta yer alan bir diğer teknik ise portato tekniğidir. Portato tekniği bağlı staccato yazımı ile ifade edilerek sonatın 74 ölçüsünde kullanılmıştır. Tek ses, çift ses, akor ve oktav gibi farklı tekniklerle birlikte kullanılmasından dolayı, bu eserin portato tekniği çalışmasını destekler nitelikte olduğu söylenebilir. Yalnızca altı ölçüde yer alan aksan ise, marcato tekniğinde olduğu gibi sol elde kullanılmıştır. Sol elde staccato ile birlikte kullanılan aksan, sağ elde legato onaltılık triolelere eşlik etmektedir.

Sonat incelendiğinde görülmektedir ki, çift ses tekniği sonatın 71 ölçüsünde farklı biçimlerde kullanılmıştır. Öncellikle iki aralıklardan oluşan kullanımının hem sağ hem sol elde, eserin pek çok yerinde eşlik veya melodi içerisinde bulunduğu görülmektedir. Üçlü

aralıklardan oluşan kullanım ise, sergi bölümünde yan temada "b", "b'" ve "b''" cümlelerinde kullanılarak yan temanın karakteristik özelliğinin belirleyici bir unsuru olmuştur. Akor ise eserin 21 ölçüsünde, yan temada "b" cümlesinde yer alan motifin işlenmesinde kullanılmıştır. Üç ve dört sesli kurulumlarının bulunduğu akorların ayrıca, sağ elde dizinin I-VI-VIII ve sol elde I-IV-VIII derecelerinde kurulumlarının bulunduğu görülmektedir.

Piyano klavyesinin kullanım genişliğini arttıran oktav geçişleri, sonatın 45 ölçüsünde yer almaktadır. Sonatta melodiyi sağ elde bir oktav yukarı; sol elde ise hem yukarı hem aşağı taşıyan oktav geçişleri bulunmaktadır. Ayrıca oktav geçişleriyle artan piyano klavyesi genişlikleri incelendiğinde, sergi bölümünün sonunda 43. ölçüde yer alan son notaların altı oktav genişliğinde olduğu tespit edilmiştir.

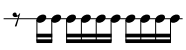
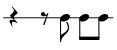
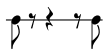
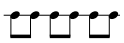
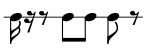
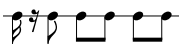
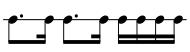
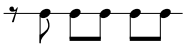
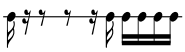
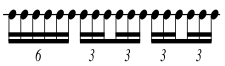
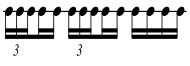
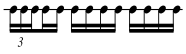
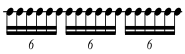
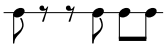
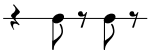
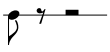
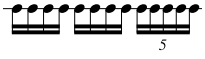
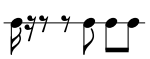
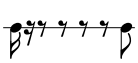
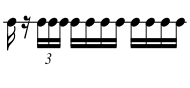
Bu sonatta diziler, legato tekniğinde triole ve sextuplet kalıplarında; staccato tekniğinde onaltılık notalarda olmak üzere iki farklı şekilde toplam 11 ölçüde kullanılmıştır. Oktav ve oktav üstü aralıklarda yazımlar ise, iki bağlı; uzatma bağlı; staccato; portato olarak 44 ölçüde yer almakadır. Re Majör Piyano Sonatı'nda incelenen son teknik olan süsleme tekniği, sonatın yalnızca sergi ve serginin tekrarı bölümlerinin sonlarında staccato notalara bağlanarak yapılmıştır.

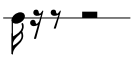
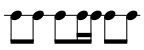
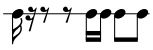
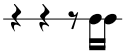
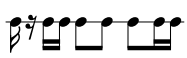
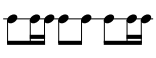
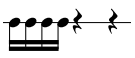
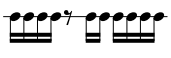
5.2.3.4. Sonata en Re'nin Müzikal Analizine İlişkin Bulgular

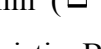
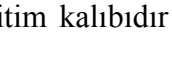
Sonatın ölçü sayısı 3/4'lük olup temposu Allegro Moderato, dörtlük notaya 108 metronom olarak belirtilmiştir. Eser içerisinde kullanılan ritim kalıpları ise, kullanıldığı ölçü numaraları ile Tablo 28'de yer almaktadır.

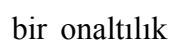
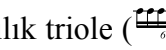
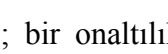
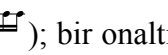
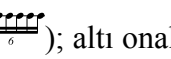
Tablo 28

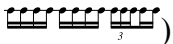
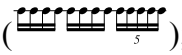
Sonata en Re'de kullanılan ritim kalıplarına ilişkin bulgular

Ritim Kalıpları	**1.** 	**2.** 	**3.** 	**4.** 	**5.** 
Ölçü Numaraları	1, 14, 36-39, 46, 47, 51, 52, 114-117	1	2, 5	2, 5	3, 4, 6, 7, 23-25, 33-35, 48, 49, 53, 54, 57, 61, 69, 72, 92, 100-103, 111-114
Ritim Kalıpları	**6.** 	**7.** 	**8.** 	**9.** 	**10.** 
Ölçü Numaraları	3, 7, 22, 40, 42, 89-92, 105, 118, 120	6	8-11, 16-19, 93-96, 122-125	8	8, 16, 122
Ritim Kalıpları	**11.** 	**12.** 	**13.** 	**14.** 	**15.** 
Ölçü Numaraları	9-11, 17-19, 94-96, 123-125	9-11, 17-19, 93-96, 123-125	12, 41, 78, 86, 119	4, 82, 83, 88, 119	13
Ritim Kalıpları	**16.** 	**17.** 	**18.** 	**19.** 	**20.** 
Ölçü Numaraları	13	15, 43, 121	16, 122	20, 22, 47, 52, 73, 80, 84, 89, 97, 99, 100, 102, 110	21, 26, 98, 99, 101, 104
Ritim Kalıpları	**21.** 	**22.** 	**23.** 	**24.** 	**25.** 
Ölçü Numaraları	22, 36-39, 98, 114-117	26	28-30, 106-109	28-30, 106-109	32, 34, 110, 112
Ritim Kalıpları	**26.** 	**27.** 	**28.** 	**29.** 	**30.** 
Ölçü Numaraları	33, 35-39, 111, 113-117	31	40, 42, 79, 87, 118, 120	15, 43, 77, 121	44, 126
Ritim Kalıpları	**31.** 	**32.** 	**33.** 	**34.** 	**35.** 
Ölçü Numaraları	45, 46, 50, 55	44	20, 45, 104, 127	48, 49, 53, 54	50, 55, 68, 72, 76
Ritim Kalıpları	**36.** 	**37.** 	**38.** 	**39.** 	**40.** 
Ölçü Numaraları	51	56	56	58, 62, 85	59, 63, 64

Ritim Kalıpları	**41.** 	**42.** 	**43.** 	**44.** 	**45.** 
Ölçü Numaraları	59, 60, 63, 65, 73, 82, 83	20, 65, 97	66, 67, 70, 71, 74, 75	69	70
Ritim Kalıpları	**46.** 	**47.** 	**48.** 	**49.** 	**50.** 
Ölçü Numaraları	71	73	74	74	76
Ritim Kalıpları	**51.** 	**52.** 	**53.** 	**54.** 	**55.** 
Ölçü Numaraları	78, 86	79, 87	90	90	91
Ritim Kalıpları	**56.** 				
Ölçü Numaraları	91				

Tablo 28'de görüldüğü üzere *Sonata en Re*'de çok çeşitli ritim kalıpları kullanılmıştır. Sonat incelendiğinde, altı sekizlik notadan oluşan ritim kalıbının () 27 ölçüde kullanıldığı ve en çok kullanılan ritim kalıbı olduğu tespit edilmiştir. Bu ritim kalıbı sol elde ikili, oktav ve oktav üstü aralıklarda atlamalı staccato notalarda; çift seslerden oluşan motiflerde ve portato arpejlerde kullanılmıştır. Bu ritim kalıbından başka sık kullanılan bir ritim kalıbı da bir sekizlik sus ve on onaltılık notadan oluşan ritim kalıbıdır (). Esas tema motifininin başlangıcını temsil eden bu ritim kalıbı 1, 14, 36-39, 46, 47, 51, 52 ve 114-117 olmak üzere toplam 14 ölçüde kullanılmıştır.

Ritmik çeşitliğin zengin olduğu bu sonatta onaltılık triole, quintuplet ve sextuplet ritim kalıpları da kullanılmıştır. Ezgi ile birlikte ele alındığında İspanyol müziği karakterini esere yansıttıkları söylenebilen bu ritim kalıpları bir onaltılık nota, bir onaltılık sus, onaltılık triole, bir onaltılık nota, bir onaltılık sus, onaltılık triole, bir onaltılık nota, bir onaltılık sus ve onaltılık triole (); bir onaltılık nota bir onaltılık sus ve beş onaltılık triole (); bir onaltılık sextuplet ve dört onaltılık triole (); bir onaltılık sextuplet ve sekiz onaltılık nota (); bir onaltılık triole, iki onaltılık nota, bir onaltılık triole ve altı onaltılık nota (); bir onaltılık triole ve on onaltılık nota (); üç onaltılık sextuplet (); altı onaltılık triole (

); (sekiz onaltılık nota, bir onaltılık triole ve iki onaltılık nota (); sekiz onaltılık nota ve bir onaltılık quintuplet (); bir onaltılık nota, bir onaltılık sus, bir onaltılık triole ve sekiz onaltılık nota () gibi farklı şekillerde kullanılmıştır. Kullanıldıkları ölçü sayılarına bakıldığında, bu ritim kalıplarının sonatın 69 ölçüsünde bulunduğu görülmektedir. Ayrıca bu ritim kalıpları eserde poliritmik olarak da karşımıza çıkmaktadır.

Eserin melodik yapısı incelenirken ise, müzikal dinamiklerden *piano, mezzo piano, forte, mezzo forte, pianissimo, fortissimo, crescendo* ve *decrescendo'*nun kullanıldığı görülmektedir. Tablo 29'da eserde yer alan dinamiklerin kullanıldığı ölçüler ve ölçü sayıları (f) yer almaktadır.

Tablo 29

Sonata en Re'de kullanılan dinamiklere ilişkin bulgular

Dinamikler	**Ölçü Numaraları**	**Ölçü Sayısı (f)**
Piano (p)	45, 78, 79, 82, 83, 86, 87	7
Mezzo piano (mp)	40, 46, 50, 51, 55, 56, 118	7
Forte (f)	1, 8-27, 41-43, 47-49, 52-54, 65-76, 89, 119, 120	45
Mezzo forte (mf)	97-103	7
Pianissimo (pp)	126, 127	2
Fortissimo (ff)	32-39, 56-64, 80, 84, 93-96, 110-117, 122-125	35
Crescendo (cresc.)	1, 2, 4-6, 28-31, 88, 90-92, 106-109, 121	18
Decrescendo (decresc.)	3, 7, 28-30, 44, 77, 81, 85, 90, 104-108, 126, 127	17

Sonata en Re'de sağ elde onaltılık staccato notalardan oluşan esas tema başlangıcı *forte* gürlükte ve *crescendo* ile başlamış ve cümle *decrescendo* ile sona ermiştir. Ardından gelen cümlenin tekrarı da *crescendo* ile başlamış ve *decrescendo* ile son bulmuştur. 8. ölçüde varış köprüsü *forte* gürlükte başlamış ve onu takip eden yan tema da *forte* sürmüştür. Yan temayı bitiş temasına bağlayan köprünün 28, 29 ve 30. ölçülerinin her birinde bulunan çıkıcı ve inici diziler *crescendo* ve *decrescendo* ile ifade edilmiştir. Köprünün son ölçüsü olan 31. ölçüde belirtilen *crescendo* ile bitiş teması *fortissimo* başlamıştır. *Fortissimo* süren bitiş temasında oktav geçişlerinin olduğu 40 ve 41. ölçüde ise *mezzo piano* ve *forte*

ifadeleri yer almaktadır. Bölüm sonunda *decrescendo* yapılmış ve sergi bölümünün son ölçüsü *piano* ifade edilmiştir.

Gelişme bölümü *mezzo piano* başlamış ve ardından gelen ölçüde *forte* ifadesi yer almıştır. Oktav geçişinin bulunduğu 50. ölçü *mezzo piano* olarak belirtilmiş ve tekrar iki ölçü sonra *forte'* ye geçilmiştir. 55. Ölçüde bulunan oktav geçişi yine *mezzo piano* istenmiş ve 57. ölçüye geçerken akor olarak çalınan notalar *fortissimo* olarak belirtilmiştir. 65. Ölçüde sol elin tek başına çaldığı bölüm *forte* gürlükte başlamış ve devam etmiştir. 77. Ölçüde yapılan *decrescendo* ile 78. ölçüde *piano'* ya geçilmiş ve akor olarak çalınan, ayrıca oktav geçişinin bulunduğu 80. ölçüde *fortissimo* gürlük ifadesi kullanılmıştır. 81. Ölçüde inici bir staccato dizide *decrescendo* ile tekrar 82. ölçüde *piano*'ya dönülmüş, sol elde *marcato* ifade edilen ezgiye, sağ elde eşlik olarak iki bağlı ve ikili aralık çift seslerden oluşan iki ölçü *piano* sürmüştür. Tekrar akor olarak çalınan notalar *fortissimo* istenmiş ve ardından *decrescendo* ile 86. ölçü *piano* olarak ifade edilmiş ve gelişme bölümü bu şekilde son bulmuştur.

88. Ölçüde gelen esas temanın tekrarında *crescendo* ile *forte* gürlük ifadesi yer almış, "a^{II}" cümlesinin sonunda *decrescendo* yapılmıştır. Devamında gelen "a^{III}" cümlesi de *crescendo* başlamıştır. 93. Ölçüde yer alan varış köprüsü *fortissimo* belirtilmiş ve yan tema *mezzo forte* olarak başlamıştır. Yan temanın son ölçüsünde yapılan *decrescendo* ile köprüye geçilmiştir. Köprünün 106, 107 ve 108. ölçülerinin her birinde bulunan çıkıcı ve inici diziler *crescendo* ve *decrescendo* ile ifade edilmiştir. Köprünün son ölçüsü olan 109. ölçüde belirtilen *crescendo* ile bitiş teması *fortissimo* başlamıştır. 118. Ölçüde *mezzo piano'* ya düşen gürlük bir sonraki ölçüde *forte* olarak belirtilmiş ve 121. ölçüde yer alan *crescendo* ile *fortissimo'* ya geçilmiştir. *Fortissimo* süren 4 ölçünün ardından *piannissimo* yapılmış ve *decrescendo* ile eser sona ermiştir.

Kullanılan ölçü sayılarına bakıldığında, canlı ve hareketli karakterde olan bu eserde en çok *forte* ve *fortissimo* gürlük ifadeleri kullanılmıştır. Eserde kullanılan artikülasyonlar incelendiğinde ise, staccato notalardan oluşan pasajların eserin karakterini belirleyen temel yapılar olduğu söylenebilir. Çift bağlı notalar ve bağlı onaltılık triolelerin de kullanımı da sıkça görülmektedir. Ayrıca 63 ve 65. ölçülerde marcato ifadesi de almaktadır. Marcato tekniği 78, 82, 86. ölçülerde sol elde yürüyen ezgiye dikkat çekmek için *marcato il basso* ifadesi ile kullanılmıştır.

5.2.4. *Sonata, como un Tiento*'nun Form, Armonik, Teknik ve Müzikal Analizine İlişkin Bulgular

Bu bölümde Rodrigo'nun Beş Kastilya Sonatı eserinin dördüncü sonatı olan *Sonata, como un Tiento* incelenmiştir. Eserin form, armonik, teknik ve müzikal analizine ilişkin bulgular tablolaştırılıp yorumlanmıştır.

5.2.4.1. Sonata, como un Tiento'nun Form Analizine İlişkin Bulgular

Sonata, como un Tiento'nun form analizi yapılmış ve şemalaştırılarak Tablo 30'da belirtilmiştir.

Tablo 30

Sonata, como un Tiento'nun form analizine ilişkin bulgular

Form Ögesi	A	B	B^{I}	A^{I}
	$(a+a^{I}+a\imath^{I}+a^{III})$	$(b+b^{I}+b^{II})$	$(b^{III}+b^{IV}+b^{V}+a^{IV})$	$(a^{V}+a^{VI})$
Ölçü Numaraları	1-43	44-62	63-83	83-98

Tablo 30'da görüldüğü üzere *Sonata, como un Tiento*'nun, 4 bölmeli şarkı formunda yazılmış olduğu görülmektedir. A bölmesi, 1-43 numaralı ölçülerde a, a^{I}, a^{II}, ve a^{III} cümlelerinden oluşmaktadır. Ardından b, b^{I}, ve b^{II} cümlelerini kapsayan B bölmesi gelmektedir.

B bölmesinin sona ermesiyle 63 numaralı ölçüde b^{III}, b^{IV}, b^{V} ve a^{IV} cümlelerinden oluşan B^{I} bölmesi başlamıştır. 83 numaralı ölçüde A bölmesinin tekrarı A^{I} bölmesi gelmiş ve a^{V} ile a^{VI} cümleleri ile eser sona ermiştir.


A
a
Andante ♩ = 63
6
a'
11
16
21
a''



Şekil 30. Sonata, como un Tiento A bölmesi

Şekilde görüldüğü üzere form analizi doğrultusunda sonatın A bölmesi a, a^{I}, a^{II}, a^{III} cümleleri ile belirtilmiştir.



Şekil 31. Sonata, como un Tiento B bölmesi

Şekilde görüldüğü üzere form analizi doğrultusunda sonatın B bölmesi b, b' ve b'' cümleleri ile gösterilmiştir.



Şekil 32. Sonata, como un Tiento B^{I} bölmesi

Şekilde görüldüğü üzere form analizi doğrultusunda sonatın B^{I} bölmesi b^{III}, b^{IV}, b^{V} ve a^{IV} cümleleri ile gösterilmiştir.



Şekil 33. Sonata, como un Tiento A¹ bölmesi

Şekilde görüldüğü üzere yapılan form analizi doğrultusunda sonatın A¹ bölmesi, a^v ve a^vı cümleleri ile gösterilmiştir.

5.2.4.2. Sonata, como un Tiento'nun Armonik Analizine İlişkin Bulgular

Eserin armonik yapısına ilişkin bulgulara Tablo 31'de yer verilmektedir.

Tablo 31 *Sonata, como un tiento'nun armonik yapısına ilişkin bulgular*

Form Ögesi	**Tonalite**	**Armonik Yapı**
A	si minör	I-IV-V-I
(a+a¹+aı¹+a^III)	»re minör	V
	»mi minör	I-V
B	mi minör	V
(b+b¹+b^II)	»la minör	I
	»do minör	V-I-V
B¹ (b^III+b^IV+b^v+a^IV)	do minör	V-I-IV
A¹ (a^v+a^vı)	»Mi Majör	III-VII-I

Tablo 31'de görüldüğü üzere *Sonata, como un Tiento*'da A bölmesi si minör ile başlamıştır. Si minör tonalitesinde I-IV-V-I derecelerine uğranarak 25. ölçüde re minöre geçilmiştir. Re minörde V. derecede devam eden eserde mi minöre geçilmiş ve I-V derecelerinin ardından yan tema başlamıştır.

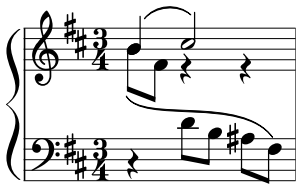
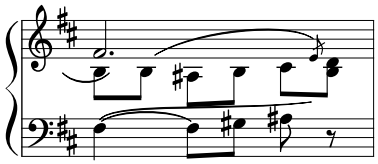
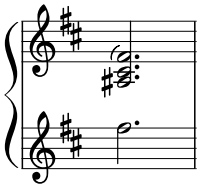
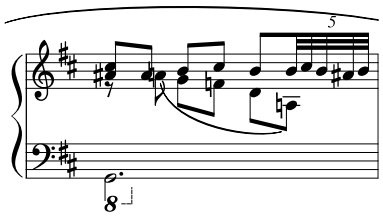
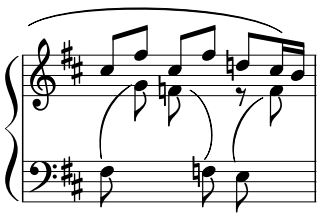
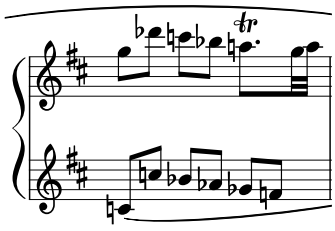
B bölmesi mi minör tonalitesinde V. derecede devam etmiş ve la minöre geçilmiştir. La minörde I. derecenin ardından do minöre yönelme yapılmış, V-I-V derecelerine uğranarak sergi bölümü son bulmuştur. B^{1} bölmesi do minörde V-I-IV derecelerinde sürmüştür. B^{1} bölmesinin ardından A^{1} bölmesi Mi Majör tonalitesinde olmuştur. A^{1} bölmesinde III-VII-I derecelerinde dolaşılarak Mi Majör tonalitesi I. derecede eser sona ermiştir.

5.2.4.3. Sonata, como un Tiento'nun Teknik Analizine İlişkin Bulgular

Rodrigo'nun Beş Kastilya Sonatı'nın dördüncü sonatı olan *Sonata, como un Tiento* piyano teknikleri yönünden incelendiğinde "legato", "marcato", "çift ses", "akor", "oktav geçişleri", "oktav ve oktav üstü aralık" ve "süsleme" tekniklerine rastlanmıştır. Bu teknikler, eser içerisinde bulundukları ölçü numaraları ve eserden örnekler ile Tablo 32'de gösterilmiştir.

Tablo 32

Sonata, como un tiento'nun teknik analizine ilişkin bulgular

Teknikler	**Ölçü Numaraları**	**Örnekler**
Legato	1-98	
Çift Ses	21, 42, 61, 78-83, 92, 97	
Akor	98, 62, 43, 22	
Oktav Geçişleri	77-82, 87-92	
Oktav ve Oktav Üstü Aralık	47, 51, 52-55, 57, 66, 70, 72-75, 77-82, 84-90, 93, 94, 97, 98	
Süsleme	8, 14, 18, 21, 36, 39, 42, 46, 47, 50, 51, 53-55, 58, 61, 65, 66, 69, 70, 72-75, 97	

Tablo 32 incelendiğinde görülmektedir ki, *Sonata, como un Tiento*'da en çok kullanılan teknik, her ölçüde bulunan teknik legato tekniğidir. Legato tekniği bu sonatta hem kısa nota geçişlerinde hem de uzun cümlelerin ifadesinde kullanılmıştır. Ayrıca eserde sağ elden sol ele legato geçişi de yer almaktadır.

Eserde kullanılan diğer bir teknik olan çift ses tekniği ise 21, 42, 61, 78-83, 92 ve 97. ölçü olmak üzere 10 ölçüde kullanılmıştır. Çift seslerin kullanımı cümle sonlarında birer ölçüde ve B[1] bölmesinin sonundaki altı ölçülük bir pasajda olmak üzere iki farklı şekilde görülmektedir. *Sonata, como un Tiento*'da akor kullanımı ise yalnızca cümle sonlarında, toplam dört ölçüde bulunmaktadır.

Oktav geçişleri B[1] bölmesinin son altı ölçüsünde sol elde yer almaktadır. Buradaki oktav geçişi iki oktav aralığı aşmaktadır. Diğer bir kullanım ise 87. ölçüde görülmektedir. Burada sol el partisi "*mano izquierda"* olarak belirtilmiş ve sağ el partisi ile birlikte yazılmıştır.

Oktav ve oktav üstü aralıkların kullanımı ise 47, 51, 52-55, 57, 66, 70, 72-75, 77-82, 84-90, 93, 94, 97, 98. ölçü olmak üzere 30 ölçüde kullanılmıştır. Bu aralıkların kullanımı, tutan bir ses ile birlikte melodinin devam etmesi; sol elin sağ el partisine çıkışları; iki bağlı notaların inici ve çıkıcı hareketleri gibi farklı şekillerde gerçekleşmiştir.

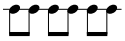
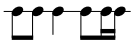
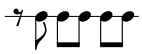
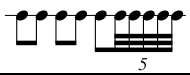
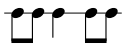
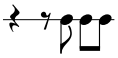
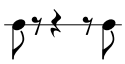
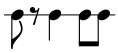
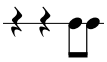
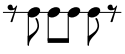
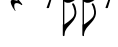
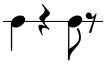
Süsleme tekniğinin bu sonatın karakteristik yapısında önemli bir unsur olduğu söylenebilir. Sakin bir eser olan bu sonatta, kullanılan süslemeler ile İspanyol müziği karakteri hissedilmektedir. *Sonata, como un Tiento*'da süslemeler tril ve açakatura olarak, 8, 14, 18, 21, 36, 39, 42, 46, 47, 50, 51, 53-55, 58, 61, 65, 66, 69, 70, 72-75 ve 97. ölçü olmak üzere toplam 25 ölçüde yer almaktadır.

5.2.4.4. Sonata, como un Tiento'nun Müzikal Analizine İlişkin Bulgular

Sonatın ölçü sayısı 3/4'lük olup temposu Andante, dörtlük notaya 63 metronom olarak belirtilmiştir. Eser içerisinde kullanılan ritim kalıpları ise, kullanıldığı ölçü numaraları ile Tablo 33'te yer almaktadır.

Tablo 33

Sonata, como un tiento'da kullanılan ritim kalıplarına ilişkin bulgular

Ritim Kalıpları	**1.** 	**2.** 	**3.** 	**4.** 	**5.** 
Ölçü Numaraları	1, 2, 9, 10, 23, 24, 28, 29, 50, 51, 65, 66, 69, 70	1-3, 6-11, 13-16, 18-21, 23-30, 32, 34-37, 39-42, 45, 49, 53-56, 58-61, 64, 67, 68, 72-76, 82, 91-96	3, 11, 25, 30	4	4, 12, 31, 77-81, 97
Ritim Kalıpları	**6.** 	**7.** 	**8.** 	**9.** 	**10.** 
Ölçü Numaraları	5, 33	5, 33	6, 7, 12, 15, 16, 26, 27, 31, 32, 34, 35, 77-81	8, 36, 55	84, 87, 88, 89
Ritim Kalıpları	**11.** 	**12.** 	**13.** 	**14.** 	**15.** 
Ölçü Numaraları	13, 17, 19, 38, 40, 57, 59, 67	17, 38, 57	20, 41, 60	21, 42, 61	21, 22, 42, 43, 61, 62, 77-82, 90, 91, 97, 98
Ritim Kalıpları	**16.** 	**17.** 	**18.** 	**19.** 	**20.** 
Ölçü Numaraları	18, 39, 58, 76, 90, 94	37, 93, 95	44, 48, 63, 82, 86	46, 47, 50, 51, 53, 54, 65, 66, 69, 70, 72-75	46, 47, 50, 51, 65, 66, 69, 70
Ritim Kalıpları	**21.** 	**22.** 	**23.** 	**24.** 	**25.** 
Ölçü Numaraları	48	52	52	52	44, 63, 96
Ritim Kalıpları	**26.** 	**27.** 	**28.** 	**29.** 	**30.** 
Ölçü Numaraları	71	71, 83, 84, 87, 88	71	78, 80	83
Ritim Kalıpları	**31.** 	**32.** 	**33.** 	**34.** 	**35.** 

Ölçü Numaraları	83-85, 87-89	84-89, 92-93	97	85, 87-89	85, 89
Ritim Kalıpları	**36.** 	**37.** 			
Ölçü Numaraları	86	94			

Sakin bir yapıda olan *Sonata, como un Tiento*, Tablo 33'te de görüldüğü üzere, çoğunlukla sekizlik notalardan oluşmaktadır. Altı sekizlik notadan oluşan ritim kalıbı () 98 ölçüden oluşan bu eserin 59 ölçüsünde kullanılmıştır. Bu sonatta çok kullanılan ritim kalıplarının diğerleri ise 14 ölçüde kullanılan, bir dörtlük ve bir ikilik notadan oluşan (); 16 ölçüde kullanılan, bir noktalı ikilik notadan oluşan (); 14 ölçüde kullanılan, beş dörtlük ve iki onaltılık notadan oluşan () ritim kalıplarıdır.

Ayrıca sonatta otuzikilik quintuplet kullanımı da görülmektedir. Süslemelerin de öenmli olduğu bu sonatta, beş sekizlik notanın ardından gelen otuzikilik quintuplet () esere İspanyol müzik karakterini vermektedir.

Eserin melodik yapısı incelenirken ise, müzikal dinamiklerden *piano, pianissimo, pianissisimo, mezzo forte, forte, crescendo, decrescendo* ve *diminuendo'*nun kullanıldığı görülmektedir. Tablo 34'te eserde yer alan dinamiklerin kullanıldığı ölçüler ve ölçü sayıları (f) yer almaktadır.

Tablo 34

Sonata, como un tiento'da kullanılan dinamiklere ilişkin bulgular

Dinamikler	**Ölçü Numaraları**	**Ölçü Sayısı (f)**
Piano (p)	10, 23, 24, 44-47, 74-78, 83	12
Pianissimo (pp)	1-7, 22, 43, 62	10
Pianissisimo (ppp)	98	1
Mezzo forte (mf)	9, 31-38, 52-59, 63-67, 82, 90, 91	25
Forte (f)	70-73	4
Crescendo (cresc.)	8, 11-13, 25, 29, 30, 48-51, 68, 69, 79-81, 84-89	22
Decrescendo (decresc.)	14-17, 26-28, 60, 61, 92-97	15
Diminuendo (dim.)	18-21, 39-42,	8

Sonata, como un Tiento pianissimo gürlükte başlamış ve sekizinci ölçüde yer alan cümle sonundaki *crescendo* ile ikinci cümle *mezzo forte* gürlükte belirtilmiştir. Mezzo forte'nin

ardından gelen *piano* ifadesini 11. ölçüde *crescendo* takip etmiştir. 14. Ölçüde *decrescendo* ile 18. ölçüdeki *diminuendo* ifadesinin ardından cümle sonu *pianissimo* gürlükte belirtilmiştir. A tempo ile başlayan 23. ölçüdeki cümle *piano* ifade edilmiş, 25. ölçü *crescendo*, 26. ölçü *decrescendo* olarak devam etmiştir. 29. Ölçüdeki *crescendo* ile birlikte 31. ölçü *mezzo forte* olarak belirtilmiştir. Cümle sonuna kadar *mezzo forte* devam edilmiş ve 43. ölçüde cümle *pianissimo* gürlükte sona ermiştir.

44. ölçüde *piano* gürlükte başlayan B^1 bölmesi 48. ölçüde gelen *crescendo'*nun ardında 52. ölçüde *mezzo forte* devam etmiştir. Cümle sonuna yaklaşırken yapılan *decrescendo* ile birlikte 62. Ölçüde *pianissimo* gürlükte cümle sona ermiştir. Devam eden yeni cümle *mezzo forte* başlamış ve 68. ölçüde yapılan *crescendo'*nun ardından 70. ölçüde *forte* olarak devam etmiştir. 74. Ölçüde *piano'*ya düşülmüş ve 79. ölçüde sol elde oktav geçişlerinin de başlamasının ardından *crescendo* ile 82. ölçüde *mezzo forte* gürlüğe ulaşılmıştır.

B^1 bölmesinin son bulduğu 83. ölçüde esas temanın tekrarı *piano* gürlükte ifade edilmiştir. 84 ve 87. ölçülerde belirtilen *crescendo'*nun ardından 90. ölçüde *mezzo forte* gürlüğe ulaşılmıştır. 92. ölçüde *decrescendo* yapılmış ve 96. ölçüde *rallentando* ile birlikte sonat *pianissisimo* olarak sona ermiştir.

Eserde kullanılan artikülasyonlar incelendiğinde ise, en çok kullanılan ve bu eserin müzikal ifadesindeki en güçlü ifade olan *legato* önem taşımaktadır. Legato baştan sona eserin her ölçüsünde, kısa ve uzun cümlelerde, tril ve süslemelerde yer almıştır.

Eserin müzikal ifadesi için önemli olan bir diğer unsurlar ise *ritardando, rallentando* ve *point d'orgue* kullanımlarıdır. Uzun cümlelerden oluşan dönemler, cümle sonları ritardando veya rallentando ile yavaşlayarak biterken, son akorlarda *point d'orgue* kullanılmaktadır. Biten bu dönemlerin ardından gelen yeni cümleler ise *a tempo* ile başlamaktadır.

5.2.5. *Sonata en La*'nın Form, Armonik, Teknik ve Müzikal Analizine İlişkin Bulgular

Bu bölümde Rodrigo'nun Beş Kastilya Sonatı eserinin beşinci sonatı olan *Sonata en La* incelenmiştir. Eserin form, armonik, teknik ve müzikal analizine ilişkin bulgular tablolaştırılıp yorumlanmıştır.

5.2.5.1. Sonata en La'nın Form Analizine İlişkin Bulgular

Sonata en La'nın form analizi yapılmış ve Sonat Allegrosu biçiminde olduğu tespit edilmiştir. Eserin form analizi şemalaştırılarak Tablo 35'te belirtilmiştir.

Tablo 35

Sonata en La'nın form analizine ilişkin bulgular

Bölüm	**Sergi**				**:**	**Gelişme**	**Serginin Tekrarı**
Form Ögesi	Esas Tema			Yan Tema	**:**	-	Yan Tema
	A	B	A^1	C	**:**		C^1
	$(a+a^1)$	$(b+c+c^1)$	$(a+a^1)$	$(d+d^1+c^{II})$	**:**		$(d^{II}+d^{III}+c^{III})$
Ölçü Numaraları	1-15	16-33	34-46	47-71	**:**	72-132	132-158

Tablo 35'te görüldüğü üzere *Sonata en La*'nın sergi bölümü A, B, A^1 ve C olmak üzere dört dönemden oluşmaktadır. Esas tema A, B ve A^1 dönemlerinden oluşarak 1-46 ölçülerini kapsamaktadır. A bölmesi 1-15 ölçüleri arasında ölçüde a ve a^1 cümlelerinden meydana gelmiştir. Devamında gelen B bölmesi b, c ve c^1 cümlelerinden oluşmuş ve ardından A bölmesinin tekrarı olan A^1 bölmesine bağlanmıştır. 46 numaralı ölçüde sona eren A^1 bölmesinin devamında Yan tema başlamış ve 71 numaralı ölçüde sergi bölümünün sonunda yer alan reprise (tekrar) işareti ile eserin başına dönülmüş ve bölüm tekrar edilmiştir.

Sergi bölümünün ardından 72. ölçüde gelişme bölümü başlamış ve 61 ölçü sürmüştür. 132. Ölçüde sergi bölümünün yan temanın tekrarı olan C^1 bölmesi yer almış ve 158 numaralı ölçüde eser sona ermiştir.


Esas Tema
A
a
a¹
Allegro molto ritmico ♩ = 156
8
14
B
b
c
21
c¹
8va
28
(8)
a
A¹


35
42
Yan Tema
C
47
53
58
63
8va



Şekil 34. Sonata en La sergi bölümü

Şekilde görüldüğü üzere form analizi doğrultusunda sonatın sergi bölümü esas tema, yan tema, A, B, A^{1}, C bölmeleri ve a, a^{1}, b, c, c^{1}, a, d, d^{1} ve c^{11} cümleleri ile gösterilmiştir.




96
(8)
102
8va
108
112
8va
115
118



Şekil 35. Sonata en La gelişme bölümü

Şekilde görüldüğü üzere yapılan form analizi doğrultusunda *Sonata en La*'nın gelişme bölümü eser üzerinde gösterilmiştir.



Şekil 36. Sonata en La serginin tekrarı bölümü

Şekilde görüldüğü üzere sonatın serginin tekrarı bölümü yan temanın tekrarı, C^{I} bölmesi ile d^{II}, d^{III} ve c^{III} cümleleri ile belirtilmiştir.

5.2.5.2. Sonata en La'nın Armonik Analizine İlişkin Bulgular

Eserin armonik yapısına ilişkin bulgulara Tablo 36'da yer verilmektedir.

Tablo 36

Sonata en La'nın armonik yapısına ilişkin bulgular

Form Ögesi		**Tonalite**	**Armonik Yapı**
Esas Tema	A ($a+a^{I}$)	La Majör	I-V-I
	B ($b+c+c^{I}$)	La Majör	V-I
	A^{I}	La Majör	I
	($a+a^{I}$)	»Mi Majör	V
Yan Tema C ($d+d^{I}+c^{I}$)		Mi Majör	I-IV-V-I-V
Gelişme		Mi Majör	III-V-VI
		»La Majör	I-V-I
Yan Temanın Tekrarı C^{I} ($d^{II}+d^{III}+c^{II}$)		La Majör	I

Tablo 36'da görüldüğü üzere *Sonata en La* ana tonalite olan La Majörde başlamış, I-V-I derecelerine devam edip yan temaya geçilmiştir. B dönemi de La Majör tonalitesinde V-I derecelerinde devam etmiştir. B'nin ardından gelen A^{I} dönemi La Majör I'inci derecede başlayıp Mi Majör V'inci derecede devam etmiştir. Yan tema Mi Majör tonalitesi I'inci derecede sürmüş ve codaya bağlanmıştır. Sergi bölümü Mi Majör tonalitesinde devam etmiş ve I-IV-V-I-V derecelerine uğrayarak son bulmuştur.

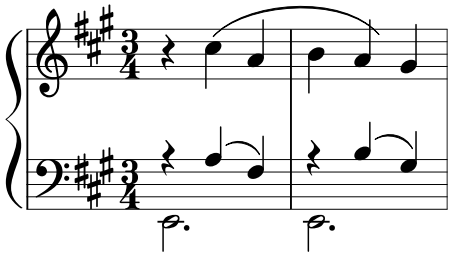
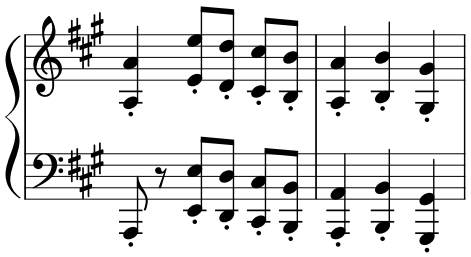
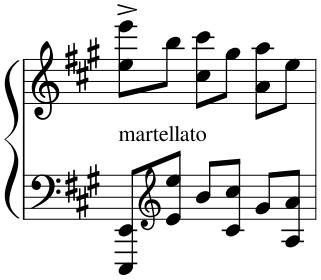
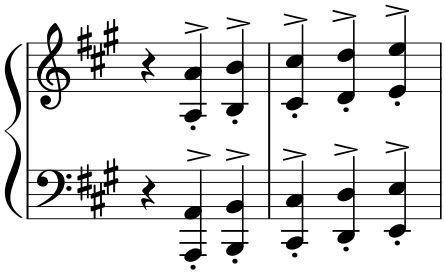
Sonata en La'nın gelişme bölümü sergi bölümünde esas temanın tekrarından itibaren devam eden Mi Majör tonalitesinde başlamış ve III-V-VI derecelerine uğrayarak La Majör tonalitesine geri dönülmüştür. La Majör tonalitesinde I-V-I derecelerinin ardından gelen yan temanın La Majör I'inci derecede devam etmiştir. Serginin tekrarı bölümüLa Majör I'inci derecede sürmüş ve eser bu derecede sona ermiştir.

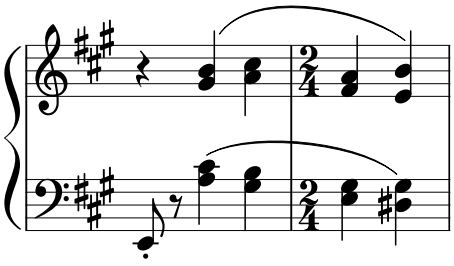
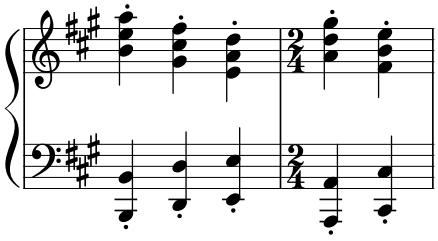
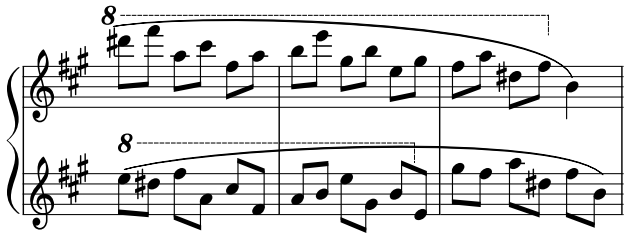
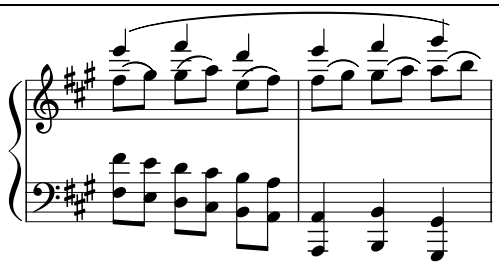
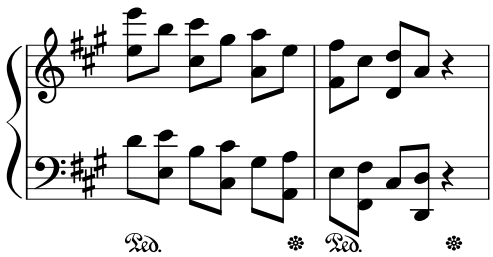
5.2.5.3. Sonata en La'nın Teknik Analizine İlişkin Bulgular

Rodrigo'nun Beş Kastilya Sonatı'nın beşinci ve son sonatı olan *Sonata en La* piyano teknikleri yönünden incelendiğinde, "legato", "staccato", "martellato", "aksan", "leggiero", "çift ses", "akor", "oktav geçişleri", "oktav ve oktav üstü aralık" ve "pedal" tekniklerine rastlanmıştır. Bu teknikler, eser içerisinde bulundukları ölçü numaraları ve eserden örnekler ile Tablo 37'de gösterilmiştir.

Tablo 37

Sonata en La'nın teknik analizine ilişkin bulgular

Teknikler	**Ölçü Numaraları**	**Örnekler**
Legato	2-4, 9-11, 16-19, 36-38, 42-45, 48, 49, 51, 52, 54, 55, 57-62, 72-113, 121, 126-129, 132, 133, 136, 137, 140, 141, 144-149	
Staccato	1-15, 20-48, 50, 51, 53, 54, 56, 57, 70, 71, 108-126, 130-132, 134-136, 138-140, 142, 143, 157, 158	
Martellato	63-69, 150-156	
Aksan	1-4, 6-10, 20, 22, 24, 27, 29, 31, 34-37, 39-46, 59, 60-62, 108-113, 120, 121	

Leggiero	130, 131, 134, 135, 138, 139, 142, 143	
Çift Ses	3-5, 9-11, 36-38, 42-45, 48, 49, 51, 52, 54, 55, 57-62, 113-118, 121-125, 130-149	
Akor	20-25	
Oktav Geçişleri	27, 28, 63-67, 85-89, 94-96, 104-107, 114, 126, 127, 150-154	
Oktav ve Oktav Üstü Aralık	1-3, 5-9, 11-14, 26-36, 38-42, 45, 46, 57-69, 118, 119, 130-132, 134-136, 138-140, 142-156	
Pedal	63-67, 86-89, 104-107, 126-129, 150-156	

Sonata en La 158 ölçüden oluşan ve birçok tekniğin birlikte kullanıldığı bir eserdir. Tablo 37'de de görüldüğü üzere legato tekniği 2-4, 9-11, 16-19, 36-38, 42-45, 48, 49, 51, 52, 54, 55, 57-62, 72-113, 121, 126-129, 132, 133, 136, 137, 140, 141 ve 144-149 ölçülerinde olmak üzere toplam 88 ölçüde kullanılmıştır. Sonatta legato tekniğinin kullanımı hem uzun cümlelerde hem de kısa motif ve iki bağlı nota geçişlerinde kullanılmıştır. İki bağlı notalarda legato ve staccato tekniğinin birlikte kullanıldığı örnekler de mevcuttur. Ayrıca çift ses ve triolelerden oluşan motiflerde de legato tekniği kullanılmıştır.

Staccato tekniği de bu sonatta çoğunlukla kullanılan bir teknik olup 83 ölçüde kullanılmıştır. Eserin başlangıcında esas tema da aksanla birlikte kullanılan staccato notalar ile başlamaktadır. Staccato tekniği sonattta oktav ve oktav üstü aralıkların; akorların; çift seslerin ve sekizlik triolelerin çalınmasında kullanılmıştır. Hareketli ve canlı, ritmik bir yapıya sahip olan bu sonatta legato ve staccato teknikleri gerek birlikte gerek karşıt kullanımları ile eserin karakteristik özelliğinin yansıtılmasını sağlamada en önemli iki teknik olarak görülebilir.

Sonata en La 63-69 ve 150-156 ölçülerinde fortissimo gürlükte, iki dörtlük ve üç dörtlük ölçülerden oluşan oktav aralıklarda sekizlik notaların çalınmasında, martellato tekniğinin kullanımı belirtilmiştir. Pedal kullanımının da eşlik ettiği bu pasajlar bölüm sonlarında görkemli bir bitiş yapılmasını sağlamaktadır.

Esas temanın karakteristik özelliğinin yansıtılmasında önemli bir yere sahip olan aksan tekniği bu sonatta 39 ölçüde yer almaktadır. Ayrıca ölçü sayısı değişikliğinde, kuvvetli zamanda aksan kullanılarak ritmik değişikliğin hissedilmesi sağlanmıştır. Bu kullanımları dışında aksanlar iki bağlı notaların kuvvetli zamanlarında ve 108-113 ölçülerinde yer alan, sağ eldeki trioleye karşılık sol eldeki atlamalı sekizlik notalarda bulunmaktadır.

Leggiero tekniği bu sonatta sekiz ölçüde kullanılmıştır. Tablo 37'deki örnekte görüldüğü gibi sekizlik triole notalarda kullanılmıştır. Ölçü sayısının her ölçüde değiştiği ve bu değişiklikle birlikte karakteristik yapının da farklılık gösterdiği bu pasajda, legato teknikte çift ses kullanımları ile karşıtlık oluşturulmuştur. Çift ses tekniği ise 3-5, 9-11, 36-38, 42-45, 48, 49, 51, 52, 54, 55, 57-62, 113-118, 121-125 ve 130-149 ölçülerinde olmak üzere 55 ölçüde oktav ve oktav üstü aralıklar ile bir oktava kadar olan aralıkların çalınmasında kullanılmıştır.

Tablo 37 incelendiğinde, *Sonata en La*'da akor kullanımının oldukça az olduğu ve yalnızca beş ölçüde kullanıldığı görülmektedir. 20-25 ölçülerindeki kullanımına bakıldığında,

akorların staccato tekniği ile birlikte kullanıldığı ve bu ölçülerin her seferinde iki dörtlük ve üç dörtlük olarak değişiklik gösterdiği tespit edilmiştir.

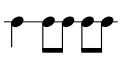
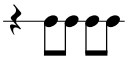
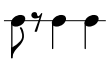
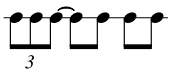
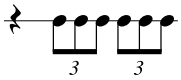
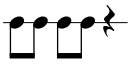
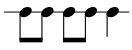
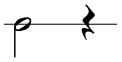
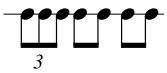
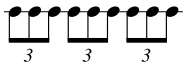
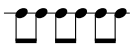
Oktav geçişlerinin 27 ölçüde yer aldığı bu sonatta, oktav geçişlerinde sekizlik notalar ile sekizlik triole kullanımı görülmektedir. Esas temada başlayan oktav ve oktav üstü aralıkların kullanımı ise, 1-3, 5-9, 11-14, 26-36, 38-42, 45, 46, 57-69, 118, 119, 130-132, 134-136, 138-140 ve 142-156 olmak üzere 69 ölçüde görülmektedir. Oktav ve oktav üstü aralıkların kullanımı legato ve staccatodan sonra en çok kullanılan üçüncü teknik olarak tespit edilmiştir. Ölçü sayısı değişikliğinin olduğu, oktav ve oktav üstü aralıkların çalındığı pasajlar ve uzun legato cümlelerde kullanılan sustain pedal 24 ölçüde yer almaktadır. Hem martellato hem legato tekniğinde kullanılan pedal, iki farklı kullanıma da örnek olduğundan önemlidir.

5.2.5.4. Sonata en La'nın Müzikal Analizine İlişkin Bulgular

Sonata en La'nın temposu dörtlük notaya 156 metronom, Allegro molto ritmico olarak belirtilmiştir. Sonat 3/4'lük ölçü sayısı ile başlamış, ancak ritmik geçkiler yapılarak eser içerisinde 2/4'lük ve 3/4'lük olarak değişiklik göstermiştir. 158 ölçü sayısından oluşan bu sonatın 133 ölçüsü 3/4'lük, 25 ölçüsü ise 2/4'lüktür. . Eser içerisinde kullanılan ritim kalıpları ise 3/4'lük ve 2/4'lük ölçülerde, kullanıldığı ölçü numaraları ile Tablo 38 ve Tablo 39'da yer almaktadır.

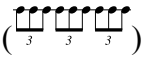
Tablo 38

Sonata en La'da 3/4'lük zamanlarda kullanılan ritim kalıplarına ilişkin bulgular

Ritim Kalıpları	**1.** 	**2.** 	**3.** 	**4.** 	**5.** 
Ölçü Numaraları	1, 14, 16-19, 72-75, 82-85, 90-93, 100-103, 108	119	3, 9, 12, 36, 42, 46, 74, 76, 92, 94, 144	10, 18, 37, 43, 44, 84, 86, 94, 102, 104, 126	5, 11, 12, 38, 45, 57
Ritim Kalıpları	**6.** 	**7.** 	**8.** 	**9.**	**10.** 
Ölçü Numaraları	3, 9, 36, 42	5, 6, 11, 38, 39, 44, 45, 48, 51, 54, 132, 136, 140	15	16-19, 72-75, 82-85, 90-93, 100-103	103
Ritim Kalıpları	**11.** 	**12.** 	**13.** 	**14.** 	**15.** 
Ölçü Numaraları	4, 10, 37, 43	76, 94, 108	71, 158	69, 156	126
Ritim Kalıpları	**16.** 	**17.** 	**18.** 	**19.** 	**20.** 
Ölçü Numaraları	86, 104	19, 89	80, 98	78, 81, 96, 99, 103, 121	121
Ritim Kalıpları	**21.** 	**22.** 	**23.** 		
Ölçü Numaraları	47, 50, 53, 56, 70, 77-80, 95-98, 109-112, 120, 122-125, 130, 134, 138, 142, 157	27, 29, 31, 57, 59, 61-63, 65, 67, 68, 77-79, 87-89, 95-97, 105-113, 119-121, 127-129, 144, 146, 148-150, 152, 154, 155	2, 6-8, 13,17, 20, 22, 24, 26, 33, 35, 39-41, 57, 59, 61, 62, 73, 75-81, 83, 91, 93-99, 101, 109-112, 121, 144, 146, 148, 149		

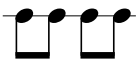
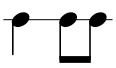
Tablo 38'de görüldüğü üzere *Sonata en La*'da en çok kullanılan ritim kalıbı üç dörtlükten oluşan () ve 46 ölçüde yer alan ritim kalıbıdır. Esas temada cümle başında; ölçü sayısının değişiklik gösterdiği ölçülerde ve üç sesli yürüyüş bulunan cümlelerde soprano partilerinde kullanılmıştır. Bu sonatta sıkça yer alan diğer bir ritim kalıbı ise altı sekizlikten oluşan () ve 43 ölçüde bulunan ritim kalıbıdır. Bu ritim kalıbı da ölçü sayısının

değişiklik gösterdiği ölçülerde; üç sesli yürüyüş bulunan cümlelerde alto partilerinde; köprülerin bir kısmını oluşturan, *martellato* tekniği ile çalınan ve oktavlardan oluşan bölümlerde; sağ elde triole bulunan poliritmik çalmanın bulunduğu pasajlarda kullanılmıştır.

Sonatta 3/4'lük ölçülerde kullanılan, üç sekizlik trioleden oluşan () ritim kalıbı 47, 50, 53, 56, 70, 77-80, 95-98, 109-112, 120, 122-125, 130, 134, 138, 142 ve 157 numaralı ölçülerde olmak üzere toplam 27 ölçüde kullanılmıştır. Bu ritim kalıbı ölçü sayısı değişikliklerinin de olduğu, sakin karakterde lirik bir anlatımla *legato* teknikte, *piano* gürlükte çalınan motiflere karşılık *forte* gürlükte, *staccato* tekniği ile çalınan motiflerde kullanılmıştır.

Tablo 39

Sonata en La'da 2/4'lük zamanlarda kullanılan ritim kalıplarına ilişkin bulgular

Ritim Kalıpları	**1.** 	**2.** 	**3.** 	**4.** 	**5.** 	**6.** 
Ölçü Numaraları	21, 23, 25, 34, 49, 52, 55, 58, 60, 133, 137, 141, 145, 147	28, 30, 32, 58, 60, 64, 66, 145, 147, 151, 153	32	60, 147	131, 135, 139, 143	131, 135, 139, 143

Sonata en La'da 2/4'lük ölçülerde en çok kullanılan ritim kalıbı ise iki dörtlük notadan oluşan () ritim kalıbıdır. Bu ritim kalıbı 21, 23, 25, 34, 49, 52, 55, 58, 60, 133, 137, 141, 145 ve 147 numaralı ölçülerde olmak üzere toplam 14 ölçüde kullanılmıştır. Ölçü sayısı değişikliğinin sık olduğu bu bölümlerde, 2/4'lük ölçüler sakin karakterde, *piano* gürlükte yazılmış ve *cantabile* olarak ifade edilmiştir. Bu ölçülerde kullanılan ritim kalıpları da müziği destekler nitelikte olup, dörtlük veya sekizlik nota değerinde yazılmıştır. İki dörtlük notadan oluşan ritim kalıbı () en çok kullanılan ritim kalıbı olarak tespit edilmiştir. Çoğunlukla kullanılan diğer bir ritim kalıbı ise 11 ölçüde kullanılmış olan, dört sekizlik notadan oluşan () ritim kalıbıdır.

Eserin melodik yapısı incelenirken ise, müzikal dinamiklerden *piano, forte, mezzo forte, mezzo piano, pianissimo, fortissimo, fortissisimo, crescendo, decrescendo* ve *diminuendo'*nun kullanıldığı görülmektedir. Tablo 40'da eserde yer alan dinamiklerin kullanıldığı ölçüler ve ölçü sayıları (f) yer almaktadır.

Tablo 40

Sonata en La'da kullanılan dinamiklere ilişkin bulgular

Dinamikler	**Ölçü Numaraları**	**Ölçü Sayısı (f)**
Piano (p)	15-19, 27-33, 48, 49, 51, 52, 54, 55, 72-75, 108-110	23
Forte (f)	46, 47, 50, 53, 56, 112, 114-120, 122-125	17
Mezzo forte (mf)	3-5, 9-11, 36-38, 42-45, 82-85, 90-93, 100-103	24
Mezzo piano (mp)	130-144	15
Pianissimo (pp)	76-81, 86-89, 94-99, 104-107, 126-129	22
Fortissimo (ff)	1, 2, 6-8, 12-14, 20-25, 34, 35, 39-41, 63-69, 150-156	33
Fortissisimo (fff)	70, 71, 157, 158	4
Crescendo (cresc.)	57-62, 111, 145-149	12
Decrescendo (decresc.)	113, 121	2
Diminuendo (dim.)	26	1

Tablo 40'ta görüldüğü üzere *Sonata en La fortissimo* gürlükte aksan ve staccato tekniği ile çalınan bir ezgi ile başlamıştır. İki ölçü sonrasında legato tekniğinin kullanımı ile gürlük de değişmiş ve *mezzo forte* olmuştur. Ana tema cümlesinin tekrar duyurulması ile 'fortissimo' devam edilmiş ve 15. ölçüde *piano* gürlüğe geçilerek müzikal ifade değişmiştir. 20. ölçüde staccato teknikte çalınan akorlar *fortissimo* ifade edilmiş ve 26. ölçüde gelen *diminuendo* ile 27. ölçüde *piano* gürlüğe geçilmiştir. 34. Ölçü ana ezginin tekrarı ile yine *fortissimo* başlamış, *mezzo forte*, *fortissimo* ve *mezzo forte* gürlüklerinde devam etmiştir. 46. ölçüde *forte* gürlüğe geçilerek 48. ölçüde müzikal karakterin de değişmesi ile *piano* gürlük kullanılmıştır. Ölçü sayısı değişikliklerinin olduğu bu pasajda gürlükler *piano* ve *forte* olarak sürekli değişmektedir. Sakin karakterde cantabile olarak ifade edilen 2/4'lük ölçüler *piano*, enerjik ifade edilen 3/4'lük ölçüler ise *forte* gürlükte belirtilmiştir. 57. ölçüde yapılan *crescendo* ile oktav geçişlerinin başladığı bölüm *fortissimo* gürlükte ifade edilmiş ve sergi bölümü 71. ölçüde *fortissisimo* gürlükte sona ermiştir.

Gelişme bölümü *piano* gürlükte başlamış ve sağ elde sekizlik triolelerin gelmesi ile birlikte *pianissimo* gürlüğe düşülmüştür. 80. Ölçüde yer alan *ritardando'*nun ardından 82. Ölçü *a tempo* ile birlikte *mezzo forte* gürlükte başlamıştır. Oktav geçişleri *pianissimo* gürlükte belirtilmiş ve 90. ölçüde *cantando* (lirik söyleme biçimi) ifade edilen cümle *mezzo forte* gürlükte başlamıştır. 94. Ölçüde yine sekizlik triole notalar ile *pianissimo'*ya

düşülmüştür. Cümle sonunda gelen *ritardando'*nun devamında *a tempo'*da ve *mezzo forte* gürlükte yeni cümle gelmektedir. Devamında oktav geçişlerinin gelmesi ile birlikte *pianissimo* gürlüğe düşülmüştür. 108. Ölçüde başlayan poliritmik ritim kalıplarının kullanıldığı bölüm *piano* gürlükte ifade edilmiş ve 111. ölçüde yapılan crescendo ile 112. ölçüde *forte* gürlüğe geçilmiştir. *Decrescendo* ile son bulan poliritmik çalınan bölüm, staccato teknikte *risoluto* (kararlı) olarak ifade edilen bölüm *forte* gürlükte devam etmiştir. Cümle sonunda *decrescendo* yapılmış ve tekrar *risoluto* ifadede ve *forte* gürlükte cümle tekrar etmiştir. Oktav geçişi ve melodik yapının da değişmesi ile *pianissimo* gürlüğe geçilmiş ve gelişme bölümü *leggiero* (incelikle, nazik) ifadede *mezzo piano* gürlükte son bulmuştur.

Serginin tekrarı bölümü *cantabile* ifadede başlamıştır. yan temanın tekrarı olarak başlayan bu bölümde ölçü sayısı değişikliklikleri ile birlikte, ifade değişiklikleri de kendini göstermektedir. *Legato* tekniği ile çalınan motifler *cantabile;* sekizlik triole notalar ile *staccato* tekniği ile çalınan motifler *leggiero* olarak belirtilmiştir. Gürlük olarak ise köprünün tekrarı *mezzo piano* gürlükte sürmüştür.

145. Ölçü ile birlikte başlayan *crescendo'*nun ardından 150. ölçüde *fortissimo* gürlüğe çıkılmıştır. *Martellato* olarak ifade edilen bu cümlenin ardından 157. ölçüde *fortissisimo* gürlüğe ulaşılmıştır. *Senza rit.* ifadesinin de bulunduğu bu ölçüde ritardando yapılmaması istenmiş ve *staccato* teknikte sekizlik triole notaların *fortissisimo* gürlükte çalınması eser görkemli bir ifadede sona ermiştir.

5.3. Joaquín Rodrigo'nun Piyano Sonatlarının Benzer ve Farklı Yönlerine İlişkin Bulgular

Bu bölümde Rodrigo'nun Beş Kastilya Sonatı'nın (Cinco Sonatas de Castilla) birbirleri ile karşılaştırıldıklarında ortaya çıkan benzer ve farklı yönleri ele alınmıştır. Sonatlar kendi içlerinde form, armonik, teknik ve müzikal olmak üzere dört ayrı nitelikte değerlendirilmiştir.

5.3.1. Rodrigo'nun Piyano Sonatlarının Form Analizi Açısından Benzer ve Farklı Yönlerine İlişkin Bulgular

Rodrigo'nun Beş Kastilya Sonatı'nın form analizleri incelendiğinde, ilk sonat *Sonata*, üç numaralı sonat *Sonata en Re* ve beş numaralı sonat olan *Sonata en La*'nın benzer yapıda

oldukları görülmektedir. Üç sonat da sergi, gelişme ve serginin tekrarı bölümleri ile klasik dönem sonat allegrosu formuna uygun yapıdadır.

Tablo 41

Sonat Allegrosu formunda olan sonatların form yapılarına ilişkin bulgular

	Sergi				**Gelişme**	**Serginin Tekrarı**			
Sonata	A	B	C	Codetta :	-	A^1	B^1	C^1	Codetta^1
Sonata en Re	A		B		-	A^1		B^1	
Sonata en La	A	B	A^1	C :	-	C^1			

Tabloda görüldüğü üzere bir numaralı sonat olan *Sonata* ile üç numaralı sonat olan *Sonata en Re*'de serginin tekrarı bölümünde sergi bölümünde yer alan dönemlerin tekrarı yapılmıştır. Üç numaralı sonatta ise sonat allegrosu formunda yazılmış olan diğer iki sonattan farklı olarak, serginin tekrarı bölümünde sergi bölümün C bölmesi tekrar edilmiştir. Ayrıca klasik sonat allegrosu formunda görülen codetta/coda kullanımı yalnızca *Sonata'*da görülmektedir. *Sonata en Re* ile *Sonata en La* sonat allegrosu formunda olmasına rağmen codetta bölümünün kullanılmaması farklılık yaratmıştır.

İki numaralı *Sonata en Fa sostenido menor* ve dört numaralı *Sonata, como un Tiento* ise şarkı formuna uygun yapıları ile diğer üç sonattan ayrışmaktadır. *Sonata en Fa sostenido menor*'unn form şeması A B A^1 B^1 A^{II}; *Sonata, como un Tiento*'nun A B B^1 A^1'dür. Bu iki sonat şarkı formunda olmaları açısından diğer üç sonatla farklılık; şarkı formu içerisinde iki dönem ve bunların tekrarını içeren yapılarından dolayı benzerlik göstermektedir.

5.3.2. Rodrigo'nun Piyano Sonatlarının Armonik Analizi Açısından Benzer ve Farklı Yönlerine İlişkin Bulgular

Sonatların armonik analizleri doğrultusunda elde edilen bulgular ışığında, armonik unsurların eserlerin form yapısına olan etkisi ile de sonat formunda yazılan sonatlar ve şarkı formunda yazılan sonatların armonik yapılarının farklı olduğu görülmektedir. Sonat formunda yazılmış olan bir numaralı *Sonata*, üç numaralı *Sonata en Re* ve beş numaralı *Sonata en La*'dan üç ve beş numaralı sonatların form yapılarındaki hareketlerde gerçekleştirilen armonik değişimlerin benzerlik göstermektedir.

Tablo 42

Sonat Allegrosu formunda olan sonatların armonik yapılarına ilişkin bulgular

	Esas Tema	**Yan Tema**	**Serginin Tekrarı**
Sonata en Re	Re Majör	La Majör	Re Majör
Sonata en La	La Majör	Mi Majör	La Majör

Tablo'da görüldüğü üzere *Sonata en Re* ve *Sonata en La*'da yan tema, sonatlarının ana tonalitelerinin dominant derecelerinde gerçekleştirilmiştir. Serginin tekrarı bölümünde ise *Sonata en Re*'de esas temanın tekrarında; *Sonata en La*'da yan temanın tekrarında yine ana tonaliteye dönülmüştür. Armonik yapıları ile benzer olan bu sonatlardan farklı olarak, diğer sonat allegrosunda yazılmış olan bir numaralı *Sonata*'da yan temada ilgili majöre, esas temanın tekrarında ise dört ölçülük bir re diyez frijyen modunun duyurulması ile ana tonaliteye geçilmiştir.

Şarkı formunda yazılmış olan iki ve dört numaralı sonatın armonik analizleri incelendiğinde ise iki sonatın birbirinden farklı armonik yapıda olduğu tespit edilmiştir. İki numaralı *Sonata en Fa sostenido menor* genel olarak ana tonalitede sürmüş, yalnızca B^{I} ve A^{II} dönemlerinde fa majöre yönelme yapılmıştır. *Sonata, como un Tiento*'da ise re minör, mi minör, la minör ve do minör tonaliteleri ile aşamalı modülasyon yapılarak eser mi majör tonalitesinde son bulmuştur.

5.3.3. Rodrigo'nun Piyano Sonatlarının Teknik Analizi Açısından Benzer ve Farklı Yönlerine İlişkin Bulgular

Rodrigo'nun Beş Kastilya Sonatı'nın teknik açıdan analizleri sonucunda elde edilen bulgular doğrultusunda sonatlarda *legato, staccato, marcato, aksan, arpej, çift ses, süsleme, oktav geçişleri, dizi, oktav ve oktav üstü aralık, akor, portato, martellato, leggiero ve pedal* kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu tekniklerin kullanımlarında sonatlar arasında benzerlik ve farklılıklar görülmektedir.

Tablo 43

Rodrigo'nun piyano sonatlarında kullanılan tekniklerin ölçü sayılarına ilişkin bulgular

	1.Sonata	**2. Sonata en Fa Sostenido menor**	**3. Sonata en Re**	**4. Sonata, como un Tiento**	**5. Sonata en La**
Legato	79	55	93	98	50
Staccato	40	-	60	-	84
Marcato	9	44	18	-	-
Aksan	8	-	6	-	39
Arpej	10	-	-	-	-
Çift Ses	36	54	83	11	56
Süsleme	1	1	4	25	-
Oktav Geçişleri	12	12	46	12	27
Dizi	18	-	11	-	-
Oktav ve oktav üstü aralık	-	32	44	30	59
Akor	-	30	21	4	6
Portato	-	-	73	-	-
Martellato	-	-	-	-	14
Leggiero	-	-	-	-	8
Pedal	-	-	-	-	24

Tabloda yer alan bulgular incelendiğinde sonatlarda yer alan legato, çift ses ve oktav geçişleri kullanımının her sonatta yer alması açısında benzerlik gösterdiği görülmektedir. Ayrıca bir numaralı *Sonata*, üç numaralı *Sonata en Re* ve beş numaralı *Sonata en La* staccato ve aksan tekniklerinin kullanılması bakımından benzer niteliktedir.

Marcato tekniği ise ilk üç sonatta yer alırken dört ve beş numaralı sonatlarda kullanılmamıştır. Bir numaralı *Sonata* arpej tekniğinin kullanıldığı tek sonat olarak diğer sonatlardan farklılık göstermektedir. Süslemeler ise beş numaralı *Sonata en La* hariç dört sonatta da kullanılmıştır.

Bir numaralı ve üç numaralı sonat ise dizi kullanımlarının yer aldığı sonatlar olarak diğer sonatlardan farklılık göstermektedir. Bir numaralı *Sonata* hariç diğer dört sonatın oktav ve oktav üstü aralıklar ile akor kullanımı açısından benzer yapıda oldukları tespit edilmiştir.

Üç numaralı *Sonata en Re* portato tekniğinin yer aldığı tek sonat olarak farklılık göstermektedir. Ayrıca martellato, leggiero ve pedal kullanımı yalnızca beş numaralı *Sonata en La*'da görülmektedir.

Tekniklerin kullanımları incelendiğinde üç numaralı *Sonata en Re*'de 11 farklı tekniğin yer aldığı, dört numaralı *Sonata, como un Tiento*'da ise altı farklı teknik kullanıldığı, sayısal oranda bakıldığında tekniklerin kullanım sıklığı açısından farklı oldukları görülmektedir. İki numaralı *Sonata en Fa sostenido menor*'un yedi adet teknik kullanımı bakımından *Sonata, como un Tiento* ile benzerlik gösterdiği söylenebilir. Ayrıca bir numaralı *Sonata*'da dokuz ve beş numaralı *Sonata en La*'da on adet teknik kullanılmış olması da sayısal anlamda benzer nitelikte olduklarını göstermektedir.

5.3.4. Rodrigo'nun Piyano Sonatlarının Müzikal Analizi Açısından Benzer ve Farklı Yönlerine İlişkin Bulgular

Sonatların müzikal analizleri doğrultusunda ritmik yapılarına bakıldığında bir numaralı *Sonata*, üç numaralı *Sonata en Re* ve beş numaralı *Sonata en La*'nın canlı; iki numaralı *Sonata en Fa sostenido menor* ve dört numaralı *Sonata, como un Tiento*'nun ağır tempoları ile benzer yapıda oldukları tespit edilmiştir.

Tablo 44

Rodrigo'nun piyano sonatlarının ritmik yapılarına ilişkin bulgular

1. Sonata	6/8 Allegro Moderato
2. Sonata en Fa sostenido menor	4/2 Quasi Largo
3. Sonata en Re	3/4 Allegro Moderato
4. Sonata, como un Tiento	3/4 Andante
5. Sonata en La	3/4 ; 2/4 Allegro Molto Ritmico

Tablo'da görüldüğü üzere bir numaralı *Sonata* ve üç numaralı *Sonata en Re*'nin Allegro Moderato, beş numaralı *Sonata en La*'nın ise Allegro Molto Ritmico olarak ifade edilmiş olması bu sonatların benzer nitelikte, canlı bir karaktere sahip olduğunu göstermektedir. İki numaralı *Sonata en Fa sostenido menor*'un Quasi Largo ve dört numaralı *Sonata, como un*

Tiento'nun Andante yapısı ile diğer sonatlardan oldukça farklı yapıda oldukları görülmektedir.

Ölçü sayılarına bakıldığında ise, 6/8'lik bir numaralı sonat ve 4/2'lik ikinci sonat diğer sonatlardan farklı bir yapıda iken, 3/4'lük ölçü sayısına sahip üç numaralı, dört numaralı ve beş numaralı sonatlar benzerlik göstermektedir. Beşinci sonatın 3/4'lük ölçü sayısı kullanımı ile diğer iki sonatla benzerlik göstermesinin yanında ritmik geçki ile 2/4'lük ölçü sayısının da kullanılmış olması bu sonatın diğer sonatlardan farklı bir yapıda olduğunu göstermektedir.

Sonatlarda kullanılan müzikal ifadeler ve ölçü sayılarına ilişkin bulgular tabloda verilmiştir.

Tablo 45

Rodrigo'nun piyano sonatlarında kullanılan müzikal ifadelerin ölçü sayılarına ilişkin bulgular

	1.Sonata	**2. Sonata en Fa sostenido menor**	**3. Sonata en Re**	**4. Sonata, como un Tiento**	**5. Sonata en La**
Piano (p)	14	15	7	12	23
Pianissimo (pp)	13	19	2	10	22
Pianissisimo (ppp)	-	2	-	1	-
Mezzo piano (mp)	-	4	7	-	15
Mezzo forte (mf)	17	-	7	25	24
Forte (f)	22	1	45	4	17
Fortissimo (ff)	2	5	35	-	33
Fortissisimo (fff)	-	-	-	-	4
Crescendo (cresc.)	8	8	18	22	12
Decrescendo (decresc.)	5	4	17	15	2
Diminuendo (dim.)	3	1	-	8	1

Tabloda sonatlarda kullanılan müzikal ifadelerin ölçü sayı bakımından kullanılma sıklıkları yer almaktadır. Buradan hareketle piano, pianissimo, forte, crescendo ve decrescendo

ifadelerinin beş sonatta da kullanılmış olması, sonatların bu ifadelerin kullanımı yönünden benzer nitelikte olduklarını göstermektedir.

Tempo açısından da diğer sonatlar ile karşılaştırıldığında daha benzer nitelikte olan iki numaralı *Sonata en Fa sostenido menor* ile dört numaralı *Sonata, como un Tiento* pianissisimo müzikal ifadesinin kullanımıyla da sakin yapıları bakımından benzerlik göstermektedir.

Mezzo piano ifadesi iki, üç ve beş numaralı sonatta; mezzo forte ifadesi bir, üç, dört ve beş numaralı sonatta kullanılmıştır. Sakin bir yapıda olan dört numaralı *Sonata, como un Tiento*'da fortissimo ifadesinin bulunmaması onu diğer sonatlardan farklı kılmaktadır. İki numaralı sonat tempo gereği sakin bir yapıda olmasına rağmen müzikal anlamda iniş çıkışlı olup, dört numaralı sonatın aksine bünyesinde fortissimo olarak ifade edilen beş ölçü barındırmaktadır.

Rodrigo'nun Beş Kastilya Sonatı'nın son sonatı olan *Sonata en La* ise görkemli, enerjik yapısını yansıtmaya yardımcı olan fortissisimo ifadesi ile diğer sonlardan ayrışmaktadır. Ayrıca bu sonat Beş Kastilya Sonatı içerisinde *martellato, leggiero* ve *cantabile* ifadelerinin kullanıldığı tek sonat olma özelliğini taşımaktadır.

Dört numaralı *Sonata, como un Tiento*'nun müzikal yapısına bakıldığında ise diğer sonatlardan farklı olarak, dönem sonlarında *ritardando , rallentando* ve *point d'orgue* kullanıldığı, yeni cümlelerin başlangıcının *a tempo* ile ifade edildiği görülmektedir. İki numaralı *Sonata en Fa sostenido menor* ile üç numaralı *Sonata en Re* ise sol elde yürüyen ezgiye dikkat çekmek adına kullanılan *marcato il basso* ifadesi ile benzerlik taşımaktadır.

BÖLÜM VI

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde araştırmada elde edilen bulgular doğrultusunda ulaşılan sonuçlara ve önerilere yer verilmiştir.

6.1. Sonuçlar

Piyano öğretim elemanları ile yapılan görüşmeler sonucunda, öğretim elemanlarının araştırmanın konusunu oluşturan Joaquín Rodrigo'yu bir besteci olarak tanıdıkları ancak piyano eserlerine ilişkin bilgi sahibi olmadıkları görülmektedir.

Araştırmanın form analizi basamağında elde edilen bulgular ışında Rodrigo'nun *Cinco Sonatas de Castilla* sonatlarında kullandığı sonat allegrosu, şarkı formu ve *tiento* biçimi ile neo-klasik yaklaşımının görüldüğü söylenebilir.

Araştırma kapsamında yapılan armonik analiz doğrultusunda *Sonata, Sonata en Re* ve *Sonata en La*'nın klasik dönem sonat allegrosu armonik yapısını yansıttığı görülmektedir. Armonik çeşitliliğin görüldüğü *Sonata en fa sostenido menor* ve *Sonata, como un Tiento*'da 20. yüzyıl bestecisi olarak çağdaş stilini ortaya koyduğu belirtilebilir.

Yapılan teknik analiz doğrultusunda, her sonatta legato, staccato, aksan, çift ses ve oktav geçişlerinin yer aldığı görülmektedir. Bu tekniklerin sağ ve sol elde diğer tekniklerle de birlikte kullanılmasından dolayı, Rodrigo'nun *Cinco Sonatas de Castilla*'nın piyano eğitimi sürecinde teknik gelişimi destekler nitelikte olduğu söylenebilir.

Müzikal analiz doğrultusunda, sonatlarda çeşitli ritim kalıpları ile poliritmik yapılar ve İspanyol müziği karakterini yansıtan ritim kalıplarının kullanıldığı, bununla birlikte tekdüze ritmik yapıların da yer aldığı görülmektedir. Aynı zamanda, tempo açısından benzer nitelikte olan sonatlarda melodik yapının da benzer olduğu tespit edilmiştir. Sonuç olarak Rodrigo'nun *Cinco Sonatas de Castilla* eserinde ritmik ve melodik çeşitliliğin yoğun olduğu söylenebilir.

Rodrigo'nun *Cinco Sonatas de Castilla* eserindeki sonatların form açısından benzer ve farklı yönleri incelendiğinde, sonat başlığı altında klasik dönem sonat allegrosu formunda bestelemiş olduğu üç sonata neo-klasik yaklaşımını yansıtan Rodrigo'nun, bir 20. yüzyıl dönemi bestecisi olarak diğer iki sonatta şarkı formunu kullanması ile kendi bestecilik stilini yansıttığı söylenebilir. Ayrıca sonatların armonik ve müzikal analizleri doğrultusunda form yapısı benzer olan sonatların armonik ve müzikal yapılarının da benzer nitelikte oldukları görülmektedir.

Rodrigo'nun *Cinco Sonatas de Castilla* isimli piyano sonatlarının teknik analizleri incelendiğinde sonuç olarak her sonatta legato tekniğinin kullanılması Rodrigo'nun eserlerindeki lirizmi; çift ses yoğunluğu ve oktav geçişleri ise piyano klavyesini etkin kullanmış olduğunu göstermektedir.

6.2. Öneriler

Araştırmada elde edilen bulgular doğrultusunda ulaşılan sonuçlardan hareketle;

- Joaquín Rodrigo'nun *Cinco Sonatas de Castilla* eserindeki sonatları çalışacak veya öğrencilerine çalıştıracak piyano eğitimcilerinin, araştırma kapsamında yer alan analiz doğrultusunda eseri tanımaları,
- Piyano öğrencilerinin form, armoni, teknik ve müzikal yapılara ilişkin kuramsal bilgilerini, araştırma kapsamındaki sonatlar üzerinde uygulayarak etkin bir öğrenme sağlaması,
- Piyano derslerinde eser seçiminde Joaquín Rodrigo'nun piyano eserlerine yer verilerek, bestecilik stilinin tanıtılması ve öğrencinin farklı kültürlere ilişkin bilgi sahibi olması,
- Başka araştırmacılar tarafından Joaquín Rodrigo'nun *Cinco Sonatas de Castilla* eserinin bu çalışma kapsamında incelenmeyen motifsel yapı ile yorum cümlelerinin incelenmesi ve teknik zorluklara ilişkin çalışma önerilerinin getirilmesi önerilir.

KAYNAKÇA

Aktaş Urgun, B. (2008). Beethoven Son Sonatlar Op.101- Op.111 Sonat Formunda Kırılma. Sanatta Yeterlik Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Albersheim, G. (1960). The Sense of Space in Tonal and Atonal Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 19(1), 17-30.

Altınörs, K. (2016). *Joaquin Rodrigo'nun Gitar Eserlerindeki Teknik Zorluklara Metodolojik Bir Yaklaşım.* Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Ammer, C. (2004). The Facts On File Dictionary of Music, Fourth Edition. Facts on File, New York.

Ammer, C. (2004). *The Facts on File Dictionary of Music*. 4.Edisyon, The Facts on File: New York.

Asenjo, F.G. (1968). *The Aesthetics of Igor Stravinsky. The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 26(3), 297-305.

Aydın, Z. F. (2011). *Joaquin Rodrigo'nun "Fantasia Para Un Gentilhombre" İsimli Gitar Konçertosu*. Yüksek Lisans Eser Metni, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Badura-Skoda, E. (2017). The Eighteenth Century Fortepiano Grand And Its Patrons. Indiana, USA: University

Barbur, S. (2008). *İzlenimcilik Akımının Müziğe Yansıması Ve Bu Akımdan Etkilenmiş Bestecilerin İncelenmesi.* Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.

Boran, İ., Şenürkmez, K.Y. (2015). *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği.* 3. Baskı, İstanbul:Yapı Kredi.

Bucak, S. (1995). Haydn Piyano Sonatları. Sanatta Yeterlik Tezi. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E.K., Akgün, Ö.E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2014). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri.* Ankara: Pegem.

Cangal, N. (2011). *Müzik Formları*. 4. Baskı, Ankara: Arkadaş.

Catalogo, Joaquín Rodrigo (2017). Ediciones Joaquín Rodrigo, Madrid. https://www.joaquin- rodrigo.com/files/Catalogo2007.pdf sayfasından erişilmiştir.

Cebeci, İ. (2008), '*Joaquin Rodrigo "Concierto de Aranjuez" Eserinin Analizi'*. Yüksek Lisans Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Cebeci, Ö. (2007). Chopin'in 2. Piyano Sonatı Üzerine Bir Araştırma. Yüksek Lisans Eser Metni. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Corelli, A. (1801). Twelve Sonatas for Two Violin and a Bass. London: Thomas Preston. https://imslp.org/wiki/12_Trio_Sonatas%2C_Op.2_(Corelli%2C_Arcangelo) sayfasından erişilmiştir.

Corneilson, P. (2016). J. C. Bach. Second Edition, Routledge Taylor & Francis Group: London and New York.

Cramer, A.W. (Ed). (2009). *Musicians & Composers of the 20th Century.* Salem Press: Amerika.

Çalgan, B. (2009). Öğrenci Prokofiev'in Büyük Ölçekli Piyano Eserlerindeki Sonat Allegrosu Anlayışı. Sanatta Yeterlik Tezi. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.

Daysalı, Y. (2016). The Liszt Piano Sonata In B Minor: A Precursor Of 20th Century Tonal Progression and Compositional Techniques. Master's Thesis. Yaşar University Institute of Social Sciences, İzmir.

Delikara, A. (2010) George Friedric Handel Op.1. Keman Sonatları'nın Teknik ve Müziksel Analizi. Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Doğan, Ö., Caferova, A. (2015). *Necil Kazım Akses'in "Minyatürler" İsimli Solo Piyano Eserinde İzlenimcilik Etkisi.* NWSA-Fine Arts, D0164, 10(1), 45-74.

Donis, J. A. (2005). *The Musicologist Behind The Composer: The Impact Of Historical Studies Upon The Creative Life In Joaquín Rodrigo's Guitar Compositions*. Msc Thesis, The Florida State University College of Music.

Eisenhardt, K.M. (1989). *Building Theories From Case Study Research Academy of Management.* The Academy of Management Review, 14-4, 534.

Ewell, P. (2002). Scriabin's Seventh Piano Sonata: Three Analytical Approaches. Indiana Theory Review, 23, 23-67. https://www.jstor.org/stable/24046537 sayfasından erişilmiştir.

Fairclough, P. (Ed) (2016). Twentieth-Century Music and Politics: Essays in Memory of Neil Edmunds. Second Edition. Routledge Taylor&Francis Group. New York.

Federico García Sanchiz (2018). http://www.wikizeroo.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lcy53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRmVkZXJpY29fR2FyY8OtYV9TYW5jaGl6 sayfasından erişilmiştir.

Fisk, J. (1994). *The New Simplicity: The Music of Górecki, Tavener and Pärt*. The Hudson Review, Vol. 47, No. 3, 394-412.

Gallego, A. (2003). El Arte de Joaquin Rodrigo. Iberautor Promociones Culturales, Madrid.

Gilman, L. (1922). *Music of the Month: From Stravinsky to Sibelius.* The North American Review, Vol. 215, No. 794, 117-121.

Gören, B (2014). Prokofiev Erken Dönem Eserlerine Genel Bir Bakış ve İlk Üç Piyano Sonatının İrdelenmesi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Gören, Ş. (2015). *Çağdaş Dönem Bestecilerinin Eserlerinde Vurmalı Çalgıların Önemi*. Yüksek Lisans Tezi. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.

Griffiths, P. (2015). *Batı Müziğinin Kısa Tarihi.* (Çev: M. Halim Spatar.) 3. Basım, Türkiye İş Bankası: İstanbul.

Guil, D. M. (2014). *La canción con piano de Joaquín Rodrigo. Un estudio poético-musical y psicoeducativo*, Ph. Thesis, Universidad de Córdoba Facultad de Ciencias de la Educación Departamento de Psicología, Cordoba.

Hodeir, A. (2016). Müzikte Türler ve Biçimler. (İ. Usmanbaş, Çev.) İstanbul: Pan.

Hunt, G. (2009). The Three-Key Trimodular Block and Its Classical Precedents: Sonata

Expositions of Schubert and Brahms. Intégral, 23, 65-119. https://www.jstor.org/stable/41219903 sayfasından erişilmiştir.

Jones, D. K. (2001). The Piano Works of Joaquin Rodrigo: An Evaluation of Social Influences and Compositional Style. Doctor of Musical Arts with a Major in Music, The University of Arizona.

Karataş, Z. (2015). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. *Manevi Temelli Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi, 1*(1).

Kaya, A. (2011). *Joaquin Rodrigo'nun Gitar Eserleri ve "Invocacion y Danza" Adlı Eserinin İncelenmesi,* Sanatta Yeterlik Eser Metni, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kaygısız, M. (2009). *Müzik Tarihi - Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi*. Kaynak Yayınları: İstanbul.

Kennedy, M. (2005). *Dictionary of Music.* Grange Books: Hoo.

Kim, J.H. (2011). A Study Of Ludwıg Van Beethoven's Pıano Sonata Op. 111, Robert Schumann's Op.6 And Maurıce Ravel's Jeux D'eau. Master Degree. Southern Illinois University Carbondale:USA.

Koonce, F.W. (2008). The Renaissance Vihulea & Guitar in Sixteenth-Century Spain. Mel Bay Publications, USA.

Küçümen, F. C. (2009). *Joaquin Rodrigo "Fantasia Para un Gentilhombre" ve Kaynağı Olan Gaspar Sanz'ın Altı Gitar Eserinin Karşılaştırılması.* Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

León, E. (2017). *A Performer's Guide to Joaquín Rodrigo's Concierto de Estío (1943) in the Context of the Twentieth-Century Spanish Violin Concerto*. Ph. Thesis, City University of New York, New York.

Marco, T. (1993). Spanish Music in the Twentieth Century. Harvard Univesity Press, USA.

Mimaroğlu, İ. (2006). *Müzik Tarihi*. 10. Basım, Varlık Yayınları: İstanbul.

Minor, J.L. (2004). "Were They Truly Neoclassic?" A Study Of French Neoclassicism Through Selected Clarinet Sonatas By "Les Six" Composers: Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Darius Milhaud, And Francis Poulenc.Doktora Tezi. Division of Research and Advanced Studies of the University of Cincinnati, USA.

Music of Galicia, Cantabria and Astruias (2018). http://www.wikizeroo.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvTXVzaWNfb2ZfR2FsaWNpYSxfQ2FudGFicmlhX2FuZF9Bc3R1cmlhcw sayfasından erişilmiştir.

Önder, T. (2012). *Joaquin Rodrigo'nun Fantasia Para Un Gentilhombre İsimli Eserinin Müzikal ve Teknik Açıdan İncelenmesi*. Sanatta Yeterlik Eser Metni, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Pajares, J. S. (2001). Joaquín Rodrigo. Fundación Autor, Madrid. ISBN: 84- 8048-421-7

Pastrana, J. L. (2001). *A performance edition with critical commentary on Joaquin Rodrigo's "Invocacion y Danza*". Ph. thesis, The University of Arizona, Arizona.

Rapaport, A. (2012). *An American Encounter with Polystylism: Schnittke's Cadenzas To Beethoven.* Master Thesis. University of North Carolina, Chapel Hill.

Rodríguez, E. M. (2017). Music Criticism and Music Critics in Early Francoist Spain. Oxford University Press, USA.

Say, A. (2012). *Müzik Tarihi.* 8. Basım, Müzik Ansiklopedisi: Ankara.

Sonata da camera. (n.d.). In Encyclopedia Britannica online. Retrieved from https://www.britannica.com/art/sonata-da-camera' den erişilmiştir

Spain (2016). https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ccaa-spain.png sayfasından erişilmiştir.

Stravinsky, I. (2004). *Altı Derste Müziğin Poetikası*. Çev: Cem Taylan. 2. Basım, İstanbul: Pan.

Taruskin, R. (2010). *Music in the Late Twentieth Century: The Oxford History of Western Music*. Oxford University Press: New York.

Telemann, G. P. (1715). Six Sonates a Violin Seul, Accompagne par le Clavessin. Frankfurt.https://imslp.org/wiki/6_Sonates_à_violon_seul_accompagné_par_le_clavessin_(Telemann,_Georg_Philipp) sayfasından erişilmiştir.

Toptaş, B. (2012). Haydn, Mozart ve Beethoven'in Piyano Sonatlarına Genel Bir Bakış. *Journal of Academic Social Science Studies,* 5(8), 1157-1166.

Ulakbim. (2017). *Veri Tabanı* http://uvt.ulakbim.gov.tr/uvt/index.php?keyword=Rodrigo&s_f=1&command=TARA&the_page=&the_ts=&vtadi=TSOS&cwid=3#alt sayfasından erişilmiştir.

Usmanbaş, İ. (1974). *Müzikte Biçimler*. İstanbul: Milli Eğitim.

Wentzel, W.C. (2001). *Samuel Barber: A Guide to Research.* Routledge Music Bibliographies: New York & London.

William, J. (1969). *What Was Neo-Classicism?* Journal of British Studies, 9(1), 49-70.

Woodruff, S. D. (2011*). Transcription for guitar trio of Joaquin Rodrigo's Cuatro Piezas Para Piano.* Ph. Thesis, University of Georgia, Athens-Georgia.

Yıldırım A. & Şimşek H. (2016). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri* (10. Baskı). Ankara: Seçkin.

Yök Tez. (2017). *Ulusal Tez Merkezi*. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp sayfasından erişilmiştr.

Yöre, S. (2011). *Çağdaş Müzik: Bestecilik Ana Akımları, Teknikleri ve Başlıca Besteciler.* Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 20(3), 1-20.

EKLER

EK-1

Ödüller

1934 Valensiya'da, *Per la Flor del Lliri Blau* senfonik şiiri ile katıldığı *Círculo de Bellas Artes* yarışmasında birincilik ödülü

1942 Piyano ve orkestra eseri *Concierto Heroico* için Ulusal Müzik Ödülü

1945 Alfonso X el Sabio *Encomienda* ödülü

1947 Madrid üniversitesi Felsefe ve Edebiyat Fakültesinde yeni oluşturulan *Manuel de Falla* kürsüsü

1948 Vokal ve orkestra eseri *Ausencias de Dulcinea* için Cervates yarışmasında (Cervantes'in doğumunun 400. yıl dönümü kutlamasında) birincilik ödülü

1950 Oy birliği ile Madrid San Fernando Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi üyeliğine seçimi

1952 *Villancicos y Canciones de Navidad* eserleri için Madrid Üniversitesi Ödülü

1953 Alfonso X el Sabio *Büyük Haç* ödülü.

1954 İspanya Uluslararası Çağdaş Müzik Derneği Bölüm Başkan Yardımcılığı (SCIM)

1960 Fransız hükümeti tarafından *Officier des Arts et Lettres (Sanat ve Edebiyat Görevlisi)* ünvanı

1961 *'Coupe de la Guitare' for Invocación y Danza* eseri için ORTF (Office de Radiodiffusion Television Française) birincilik ödülü

1963 Fransız hükümeti tarafından Légion d'Honneur nişanı ödülü

1964 Salamanca Üniversitesi'nden fahri doktora ünvanı

1966 Civil Merit *Büyük Haç* ödülü

Mérito en el Trabajo altın madalyası

1968 *Académie du Monde Latin* (Latin Dünya Akademisi) seçilmiş üyeliği.

1969 Valensiya San Carlos Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi Onursal Üyeliği

1975 Meksikan hükümeti tarafından *Silver Spur* ödülü

1976 Madrid Üniversitesi Onursal Üyeliği

UNESCO, Ulusararası Müzik Konseyi İspanya Ulusal Komitesi Başkanlığı

1978 Benjamin Britten'in yerine, Belçika Kraliyet Bilimler, Edebiyat ve Güzel Sanatlar Akademisi seçilmiş üyeliği

1980 Bellas Artes tarafından altın madalya

1982 Ulusal müzik ödülü

Güney Kaliforniya Üniversitesi'nden fahri doktora ünvanı

1987 Valensiya hükümeti taraşından altın madalya ve onursal üyeliği

1988 Honorary Doctorate, Valensiya Politeknik Üniversitesi'nden fahri doktora ünvanı

Madrid San Fernando Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi yöneticiliği

1989 Madrid Üniversitesi tarafından altın madalya

İspanyol Yazarlar Topluluğu (Spanish Authors Society) tarafından onursal üyeliği

Madrid Üniversitesi ve Alicante Üniversitesi tarafından fahri doktora ünvanı

Madrid şehrinin *Artistic Merit (Sanatsal Başarı)* madalyası

1990 Exeter Üniversitesi tarafından fahri doktora ünvanı

Madrid şehri tarafından altın madalya

1991 Kral Juan Carlos I. tarafından *Marqués de los Jardines de Aranjuez* soylu ünvanı

İspanyol müziği için Guerrero Vakfı ödülü

Valensiya Santa María del Puig Kraliyet Nişanı

Valencia şehrinin Gümüş Mührü

1992 Küba hükümetinde Félix Varela'nın emri ile birinci sınıf ödülü

Valensiya Kültür Kraliyet Akademisi onursal üyeliği

Joaquín Rodrigo ve Victoria Kamhi'ye verilen Aranjuez altın madalyası

Floransa Gitar Derneği onursal üyeliği

1993 İspanyol Yaşlılar Konseyi altın madalyası

1994 Müziğinin evrensel doğası nedeniyle kültür dünyasına katkılarından dolayı Valensiya, Círculo de Bellas Artes tarafından verilen altın madalya

Valensiya Rotary Klübü, Palau de la Musica (Müzik Sarayı)'ya Rodrigo'nun büstünü bağışlamıştır.

1995 Madrid Kraliyet Müzik Konservatuvarı altın madalyası

Yaşam boyu kariyeri için *Ondas* klasik müzik ödülü

Aranjuez şehri Isabel de Farnesio Kültür Merkezi'nde Joaquín Rodrigo Oditoryumu'nun açılışını yapmıştır.

1996 Asturias Prensi Sanat Ödülü

Rodrigo'nun doğum yerinde, Sagunto altın madalyası

Alman yayınevi Schott Music, 95. doğum günü için Joaquín Rodrigo anısına bronz madalya çıkarmıştır.

Sosyal Dayanışma Derneği *Büyük Haç* ödülü

'Estrella' Prize of the Community of Madrid (Regional government).

1997 Punto de las Artes dergisinden *Gerión de las Artes* ödülü

1998 Fransız hükümeti adını Ordre des Arts et des Lettres'in (Sanat ve Edebiyat nişanı) *onuru* olarak andı.

SGAE (Sociedad General de Autores y Editores) ve AIE (Artistas Interpretes o Ejecutantes de Espana) tarafından en iyi klasik müzik bestecisi ödülü

Uluslararası Santander Menéndez Pelayo Üniversitesi'sinden onur madalyası

1999 Granada Festivali altın madalyası

Rodrigo'nun ölümünün ardından İspanyol hükümeti, Rodrigo'nun yüzyıl kutlaması etkinliklerini düzenlemek için ulusal bir komisyon oluşturmuştur. (Joaquín Rodrigo, 2019)

EK-2

Eser Listesi

Orkestra Eserleri

- Juglares (1923)
- Cinco Piezas Infantiles (1924)
- Preludio para un Poema
- A la Alhambra (1928)
- Per la Flor del Lliri Blau (1934)
- Miedo (1936)
- Homenaje a la Tempranica (1939)
- Pavana Real (1955)
- Música para un Jardín (1957)
- Dos Danzas Españolas (1966)
- A la Busca del Más Allá (1976)
- Palillos y Panderetas (1982)

Oda Orkestrası

- Tres Viejos Aires de Danza (1929)
- Soleriana (1953)

Yaylı Orkestrası

- Zarabanda Lejana y Villancico (1927-30)
- Dos Miniaturas Andaluzas (1929)
- Dos Piezas Caballerescas (1945)

Nefesli Çalgılar Orkestrası

- Per la Flor del Lliri Blau (1934)
- Homenaje a la Tempranica (1939)
- Homenaje a Sagunto (1955)
- Adagio para Instrumentos de Viento (1966)
- Pasodoble para Paco Alcalde (1975)

Mızraplı Çalgılar Orkestrası

- Estudiantina (1962)

Piyano Ve Orkestra

- Concierto Heroico (1933-42)
- Concierto para Piano (1995)

Keman ve Orkestra

- Cançoneta (1923)
- Concierto de Estío (1943)

Viyolonsel ve Orkestra

- Concierto in modo Galante (1949)
- Concierto como un Divertimento (1981)

Arp ve Orkestra

- Sones en la Giralda (1963)
- Concierto de Aranjuez (1974)
- Concierto Serenata (1952)

Gitar ve Orkestra

- Concierto de Aranjuez (1939)
- Fantasía para un Gentilhombre (1954)
- Concierto Madrigal (1966)
- Concierto Andaluz (1967)
- Concierto para una Fiesta (1982)
- Sones en la Giralda (1993)

Flüt ve Orkestra

- Concierto Pastoral (1978)
- Fantasía para un Gentilhombre (1978)
- Aria Antigua (1998)

Piyano

- Deux berceuses(1923-28)
- Suite para piano(1923)
- Canción y Danza (1925)
- Bagatela (1926)
- Pastoral (1926)
- Preludio al Gallo Mañanero (1926)
- Zarabanda Lejana (1926)
- Air de Ballet Sur le Nom D'une Jeune Fille (1929)
- Serenata Española (1931)
- Sonada de Adiós (1935)
- Cinco Piezas Del Siglo XVI (1938)
- Cuatro Piezas Para Piano (1938)
- Tres Danzas de España (1941)
- A L'ombre de Torre Bermeja (1945)
- Cuatro Estampas Andaluzas (1946-52)
- El Álbum de Cecilia (1948)
- Sonatas de Castilla (1950-51)
- Danza de la Amapola (1972)
- Tres Evocaciones (1981)
- Preludio de Añoranza (1987)
- Aranjuez, Ma Pensée (1968)

Dört El Piyano

- Juglares (1923)
- Gran Marcha de los Subsecretarios (1941)

İki Piyano

- Atardecer (1975)
- Sonatina para dos Muñecas (1977)

Klavsen

- Cinco Piezas Infantiles (1924)
- Preludio y Ritornello (1979)

Gitar

- Zarabanda Lejana (1926)
- Toccata (1933)
- En los Trigales (1938)
- Tiento Antiguo (1942)
- Bajando de la Meseta (1954)
- Tres Piezas Españolas (1954)
- Entre Olivares (1956)
- Junto al Generalife (1957)
- Sonata Giocosa (1959)
- En Tierras de Jerez (1960)
- Invocación y Danza (1962)
- Tres Pequeñas Piezas (1963)
- Sonata a la Española (1969)
- Elogio de la Guitarra (1971)
- Pájaros de Primavera (1972)
- Dos Preludios (1977)
- Tríptico (1978)
- Un Tiempo fue Itálica Famosa (1981)
- Ecos de Sefarad (1987)
- ¡Qué Buen Caminito! (1987)
- Aranjuez, Ma Pensée (1988)
- Pastoral (1993)
- Fandango del Ventorrillo(1993)
- El Álbum De Cecilia (1998)

Keman

- Capriccio (1944)

Viyolonsel

- Como una Fantasía (1979)

Arp

- Impromptu (1959)

Bandoneon

- Motu Perpetuo (1960)

İki Gitar

- Tonadilla (1959)
- Fandango del Ventorrillo (1993)
- Concierto Madrigal (1995)

Keman ve Piyano

- Dos Esbozos (1923)
- Rumaniana (1943)
- Sonata Pimpante (1966)
- Set Cançons Valencianes (1982)

Viyolonsel ve Piyano

- Siciliana (1929)
- Sonata a la Breve (1977)

Flüt ve Piyano

- Aria Antigua (1959)

Flüt ve Gitar

- Aria Antigua (1959)

Flüt veya Keman ve Gitar

- Serenata al Alba del Dia (1982)
- Set Cançons Valencianes (2003)

Armonika ve Piyano

- Aldeas de España (1956)

Quartet

- Dos Piezas Caballerescas

Vokal ve Orkestra

- Serranilla (1928)
- Cántico de la Esposa (1934)
- Quatre Cançons en Llengua Catalana (1934-46)
- Tríptic de Mossèn Cinto (1934-46)
- Romance del Comendador de Ocaña (1947)
- Ausencias de Dulcinea (1948)
- Cuatro Madrigales Amatorios (1948)
- Duérmete, Niño (1952)
- La Espera (1952)
- Rosaliana (1965)
- Cantos de Amor y de Guerra (1968)

Solo, Koro ve Orkestra

- Cantan por Belén Pastores(1952)
- Retablo de Navidad (1952)
- Villancicos (1952)

- Canciones de Navidad (1952)
- Música para un Códice Salmantino (1953)
- La Azucena de Quito (1960)
- Himnos de los Neófitos de Qumrán (1965-74)

Koro ve Orkestra

- Cántico de San Francisco de Asís (1982)
- La Azucena de Quito (1960)
- Cánticos Nupciales (1963)
- Líricas Castellanas (1980)

Koro

- Ave María (1923-54)
- Tres Canciones Sefardíes Del Siglo XV (1950-1951)
- Jo Tinc un Burro (1933)
- A la Chiribirivuela (1952)
- A la Clavelina (1952)

Vokal ve Piyano

- Cantiga (1925)
- Romance de la Infantina de Francia (1928)
- Serranilla (1928)
- Barcarola (1934)
- Canço del Teuladí (1934)
- Cántico de la Esposa (1934)
- Esta Niña Se Lleva la Flor (1934)
- Estribillo (1934)
- Soneto (1934)
- Canticel (Trovadoresca) (1935)
- Coplas del Pastor Enamorado (1935)
- Fino Cristal (1935)
- Canción del Cucú (1937)

- Canción del Grumete (1938)
- Chimères (1939)
- La Chanson de Ma Vie (1939)
- La Cancıón de Mi Vida (1946)
- El Mar Me Llama (1946)
- Cuatro Madrigales Amatorios (1947)
- Romance del Comendador de Ocaña (1947)
- Primavera (1950)
- Romancillo (1950)
- Doce Canciones Españolas (1951)
- ¡Un Home, San Antonio! (1951)
- La Espera (1952)
- Villancicos (1952)
- Dos Poemas de Juan Ramón Jiménez (1960)
- La Grotte (1962)
- El Hijo Fingido (Seis Arias) (1963)
- Cuatro Canciones Sefardíes (1965)
- Sobre el Cupey (1965)
- Aranjuez Mon Amour (1967)
- En Aranjuez, Con Tu Amor (1968)
- El Tren De Las Penas Mías (1970)
- Con Antonio Machado (1971)
- Dos Canciones para Cantar a los Nıños (1973)
- Árbol (1987)
- ¿Por Qué Te Llamaré? (1987)

Vokal ve Piyano veya Flüt

- Ave María (1923)
- Dos Poemas De Juan Ramón
- Jiménez (1960)
- Primavera (1995)

Vokal ve Gitar

- Coplas del Pastorenamorado (1935)
- Tres Canciones Españolas (1951)
- Villancicos (1952)
- Romance de Durandarte (1955)
- Folías Canarias (1958)
- Aranjuez, Ma Pensée (1988)

Zarzuela

- El Hijo Fingido (1955-60)

Operet

- El Duende Azul (1946)
- La Canción de Mi Vida el Mar Me Llama
- Pavana Real (1955)
- Juana y los Caldereros (1956)
- La Bella Durmiente (1962)

Sahne Eserleri

- Miedo (1936)
- La Vida Es Sueño (1938)
- El Beso a la Bella Durmiente (1944)
- El Desdén con el Desdén (1951)
- La Destrucción de Sagunto (1954)
- Cyrano de Bergerac (1955)
- Tiestes (1956)
- Edipo Rey (1956)
- Sónnica, la Cortesana (1975)

Film Müzikleri

- Sor Intrépida (1952)
- El Hereje (1956)
- La Guerra de Dios (1953)
- Música para un Jardín (1957)

(Catalogo, 2017)

EK-3

Joaquín Rodrigo



Ek-4

***Cinco piezas infantiles* eseri ile kazandığı ödül**


MINISTERIO DE INSTRUCCION PUBLICA Y BELLAS ARTES
CONCURSOS NACIONALES

El Jurado del Concurso Nacional de Música 1924-25, acordó conceder Mención honorífica a D. Joaquín Rodrigo, por su obra "Cinco piezas infantiles".

El Secretario de los Concursos Nacionales

Madrid 12 de Mayo de 1925
El Director General de Bellas Artes.

EK-5

Joaquín Rodrigo Konser Afişi



EK-6

Görüşme formu

GÖRÜŞME FORMU

Bu görüşme formu, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü'nde yapılmakta olan "Joaquin Rodrigo'nun Piyano Sonatlarının Form, Armonik, Melodik ve Teknik Analizi" adlı doktora tezine veri toplamak amacıyla hazırlanmıştır.

7 sorudan oluşan bu yarı yapılandırılmış görüşme formundan elde edilen veriler ile Türkiye'de bulunan üniversitelerin müzik bölümlerinde Rodrigo'nun piyano eserlerinin kullanım durumlarının saptanması amaçlanmıştır. Görüşme formu sonucu elde edilen bilgiler araştırma kapsamı dışında başka herhangi bir amaçla kullanılmayacaktır.

Yardımlarınız için çok teşekkür ederim.

Tuğba ÇAĞLAK EKER

Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Öğretmenliği Bölümü

1. **20. Yüzyıl dönemine ait piyano literatürünü derslerinizde kullanıyor musunuz?**

   ☐ Evet ☐ Hayır

2. **20. Yüzyıl dönemine ait hangi bestecilerin eserlerini öğrencilerinize çalıştırıyorsunuz?**

   _____
   _____
   _____
   _____
   _____
   _____

3. **Repertuvarınızda 20. yüzyıl dönemine ait yeterli sayıda eser bulunduğunu düşünüyor musunuz? Neden?**

   Evet ☐ Hayır ☐

   _____

   _____

   _____

   _____

   _____

   _____

4. **20. Yüzyıl dönemine ait piyano eserlerinin, öğrencilerde hangi davranışların kazanılmasında etkili olduğunu düşünüyorsunuz?**

   _____

   _____

   _____

   _____

   _____

   _____

5. **Farklı kültürlerde yetişmiş bestecilerin eserlerinin tanınmasının önemli olduğunu düşünüyor musunuz? Neden?**

   Evet ☐ Hayır ☐

   _____

   _____

   _____

   _____

   _____

   _____

6. **İspanyol bir besteci olan Joaquin Rodrigo'yu tanıyor musunuz?**

   Evet ☐ Hayır ☐

   *Yanıtınız evet ise lütfen 7. soruya geçiniz.

7. **Rodrigo’nun piyano eserlerini repertuvarınızda bulunduruyor musunuz? Yanıtınız evet ise, Rodrigo’nun hangi piyano eserlerini öğrencilerinize çalıştırıyorsunuz?**

   Evet ☐ Hayır ☐

   _____

   _____

   _____

   _____

   _____

   _____



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR...