

**METİNLERARASI İLİŞKİLER KAPSAMINDA
ENDÜLÜS MÜZİĞİNDE MOTİF
YAPILARI**

Sanatta Yeterlik Tezi

Adil Koray BARUT

Eskişehir 2023

**METİNLERARASI İLİŞKİLER KAPSAMINDA ENDÜLÜS MÜZİĞİNDE
MOTİF YAPILARI**

Adil Koray BARUT

SANATTA YETERLİK TEZİ

Müzik Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Lilian Maria TONELLA TÜZÜN

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Nisan 2023

ÖZET
METİNLERARASI İLİŞKİLER KAPSAMINDA ENDÜLÜS MÜZİĞİNDE MOTİF
YAPILARI

Adil Koray BARUT

Müzik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Nisan 2023

Danışman: Prof. Lilian Maria Tonella TÜZÜN

1960'lı yıllardan itibaren Julia Kristeva tarafından kullanılan metinlerarasılık terimi, bir metnin kendi başına var olmayacağını, her metinde öncü metinlerden izler taşıdığını ifade eden bir kuramdır. Mozaik gibi farklı parçaları bir dokuda birleştiren kavram, metinler arasındaki yeniden yazıma vurgu yapmaktadır. Metinlerarasılıkta, ele alınan metinle bir veya daha çok metin arasındaki ilişki incelenir. Tarih boyunca yazınsal türün olduğu her dönemde bu ilişki varlığını sürdürmüştür. Edebi türde olduğu gibi müzikte de besteciler alıntılar ve biçimsel aktarımlar ile önceden yazılanı tekrar kendi çalışmalarına dahil etmişlerdir. Bu sayede hem kendinden önceki bestecilere olan saygılarını göstermişler, hem de eski olanı yeniden yazarak nesiller arası aktarım da sağlamışlardır.

Çalışmada ilk olarak metinlerarasılık kuramına değinilecek ve metinlerarası yöntemler açıklanacaktır. Metinlerarasılık kuramının müzikteki yansımasına ek olarak bestecilerin tarihsel süreçte yaptığı aktarmalardan ve yeniden yazımdan bahsedilecektir. İkinci olarak Endülüs bölgesinin tarihsel ve kültürel yapısı hakkında bilgi verilerek bu bölgede ortaya çıkan zengin kültürel gelenekten söz edilecektir. Buna bağlı olarak sözlü gelenek aracılığı ile de şekillenen Endülüs'ün ayırt edici müzikal özelliklerine değinilecektir. Son olarak da Endülüs'e ithafen yazılan çalışmalardan örnekler verilerek bu çalışmalardaki motifler metinlerarasılık kapsamında değerlendirilecektir.

Anahtar Sözcükler: Endülüs, Metinlerarasılık, Müzik, Halk teması.

ABSTRACT

MOTIF STRUCTURES IN ANDALUSIAN MUSIC IN THE CONTENT OF INTERTEXTUAL RELATIONS

Adil Koray Barut

Department of Music

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, April 2023

Supervisor: Prof. Lilian Maria Tonella TÜZÜN

The term intertextuality used by Julia Kristeva since the 1960s Intertextuality asserts that a text can't be existed by oneself, and it carries the traces of the antecedents. The theory, which combines different pieces such as mosaics in a texture, emphasizes the rewriting between texts. Intertextuality focuses on the affiliations between two or more texts. Throughout history, this relationship has continued to exist in every period of literary genre. In music, as in the literary genre, composers reintroduced what was previously written into their own works with quotations and stylistic transfers. In this way, they both showed their respect to the composers before them, and also provided intergenerational transmission by rewriting the old one.

In the study, firstly, the theory of intertextuality will be mentioned, and intertextual methods will be explained. In addition to the reflection of the theory of intertextuality in music, the transfers and rewriting of composers in the historical process will be mentioned. Secondly, by giving information about the historical and cultural structure of the Andalusia region, the rich cultural tradition that emerged in this region will be mentioned. Accordingly, the distinctive musical features of Andalusia, which was shaped by the oral tradition, will be mentioned. Finally, the motifs in these works will be evaluated within the scope of intertextuality by giving examples from the works written dedicated to Andalusia.

Keywords: Andalusia, Intertextuality, Music, Folk theme.

TEŞEKKÜR

Tez alıŐmamn planlanmasında, araŐtırılmasında, yürütölmesinde ve oluşumunda ilgi ve desteğini esirgemeyen, beni alıŐmalarım konusunda yüreklendiren, yönlendiren, emeklerini hiç bir zaman esirgemeyen değerli danıŐmanım Prof. Lilian Maria TONELLA TÜZÜN'e, tez süreci boyunca pozitif yaklaŐımlarıyla desteğini esirgemeyen sevgili Do. Emre ÜNLENEN'e, değerli hocalarım Do. Burak BASMACIOğLU, Do. Dr. Cem ELİKSIRT ve Prof. Kazım OKOğULLU'ya vermiş oldukları desteklerden ötürü içten teŐekkürlerimi sunarım.

06/04/2023

ETİK İLKE VE UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Adil Koray Barut

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI	i
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
TEŞEKKÜR.....	v
ETİK İLKE VE UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	ix
1. GİRİŞ	1
1.1. Sorun	20
1.1.2. Alt sorun.....	20
1.2. Amaç.....	20
1.3. Önem	21
1.4. Varsayımlar	21
1.5. Sınırlıklar	21
2. YÖNTEM.....	23
2.1. Araştırmanın Yöntemi.....	23
2.1.1. Araştırmanın evren ve örnekleme	23
3. BULGULAR VE YORUM	24
3.1. Giriş.....	24
3.2. Endülüs Bölgesi ve Toplumsal Yapısı	25
3.3. Endülüs Müzik Geleneğini Oluşturan Karakteristik Unsurlar.....	28
3.4. Endülüs Müziği'nin Ses ve Ritmik Özellikleri	36
3.5. 1850 Sonrası Endülüs Bölgesindeki Müzikal Atmosfer.....	47
3.5.1. Isaac Albeniz (1860-1909)	49

3.5.2. Enrique Granados (1867-1916)	50
3.5.3. Joaquin Turina (1882-1949)	51
3.5.4. Federico Moreno Torroba (1891-1982)	51
3.5.5. Manuel de Falla (1876-1946)	51
3.5.6. Joaquin Rodrigo (1901-1999)	53
3.6. Endülüs Müziğinin Yabancı Besteciler Üzerindeki Etkisi	54
3.7. Metinlerarası İlişkiler Bağlamında Endülüs Motifsel Yapıları.....	59
SONUÇ	77
KAYNAKÇA.....	79

ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa

Şekil 3.1. M. de Falla, Ciete Cansiones Populares Españoles, El Pano Moruno, ölçü 68-76	30
Şekil 3.2. M. de Falla, Homenaje a Debussy, ölçü 1-5	31
Şekil 3.3. M. de Falla, Noches en las Jardines de España, En los Jardines de la Cordoba, Piyano partisinde gitardaki tremolo etkisi, ölçü 57-58	34
Şekil 3.4. I. Albeniz, Iberia, El Puerto, gitardaki rasgueado tekniklerine piyanodan örnekler, ölçü 45-48	35
Şekil 3.5. Hicaz dizisi	37
Şekil 3.6. Hicaz Hümayun dizisi	37
Şekil 3.7. Uzzal dizisi	38
Şekil 3.8. Zirgüleli Hicaz dizisi	38
Şekil 3.9. Bayati makam dizisi	38
Şekil 3.10. La-Mi aralığında inici tetrakord örnekleri	39
Şekil 3.11. Frigyen mod	39
Şekil 3.12. Endülüs dizisinin çeşitli formları	39
Şekil 3.13. İspanyol dansları	42
Şekil 3.14. Seguidillaya benzer fandango ritmi	44
Şekil 3.15. Seguidillaya benzer fandango ritmik varyasyon	44
Şekil 3.16. Abandolao olarak adlandırılan fandango ritmi	44
Şekil 3.17. D. Scarlatti, Fandango Del Sıg. Scarlate, ölçü 10-13	44
Şekil 3.18. D. Aguado, Fandango variado, op. 16., Allegro vivace, ölçü 3-6	45
Şekil 3.19. L. Boccherini, Quintet no. 4 in D majör, Fandango, ölçü 147-150	45
Şekil 3.20. J. Rodrigo, Fandango from Tres Piezas Españolas, ölçü 28-31	46
Şekil 3.21. L. Brouwer, Guitar Sonata, Fandangos y Boleros, ölçü 13-15	47
Şekil 3.22. Fandago, ritmik yapı varyasyon	47
Şekil 3.23. Fandago, ritmik yapı varyasyon	47

Şekil 3.24. N. Rimsky-Korsakov, Spanish Capriccio, Scena e canto gitano, ölçü 13-20	55
Şekil 3.25. E. Lalo, Symphonie Espagnole op. 21, Andante, ölçü 18- 26.....	55
Şekil 3.26. C. Debussy, Estampes, La soiree Dans Grenade, ölçü 7-16	56
Şekil 3.27. M. Ponce, Sonatina Meridional, Campo, ölçü 1-6	57
Şekil 3.28. M. Ponce, Sonatina Meridional, Campo, ölçü 50-61	58
Şekil 3.29. R. Benedito, Serranilla	58
Şekil 3.30. I. Albeniz, Suite Espagnole op. 47, Cadiz, ölçü 41-44.....	61
Şekil 3.31. I. Albeniz, Suite Iberia, Jerez, ölçü 1-2	61
Şekil 3.32. I. Albeniz, Cantos de España Op. 232, Cordoba, ölçü 53-56.....	62
Şekil 3.33. E. Granados, Goyescas, El Fandango Candil, ölçü 26-29.....	63
Şekil 3.34. E. Granados, Goyescas, El Fandango Candil, ölçü 81-84.....	63
Şekil 3.35. E. Granados, Capricho Español Op. 39, ölçü 1-4.....	64
Şekil 3.36. J. Turina, Sevilla op.2, Bajo los Naranjos, ölçü 25-28.....	64
Şekil 3.37. J. Turina, Pregon de Flores, Invocacion a Sevilla, ölçü 95-99.....	64
Şekil 3.38. F. M. Torroba, Concierto de Castilla, Adagio, 54. ölçü.....	65
Şekil 3.39. M. Ravel, Rapsodie Espagnole, Malaguena, ölçü 1-6.....	65
Şekil 3.40. M. Ravel, Rapsodie Espagnole, Malaguena, ölçü 35-39.....	65
Şekil 3.41. M. Ravel, Rapsodie Espagnole, Malaguena ölçü 40-44.....	66
Şekil 3.42. J. Ibert, Histoires, La Meneuse de Tortues d'Or, ölçü 22-25	66
Şekil 3.43. M. de Falla, Noches en las Jardines de España, En los Jardines de la Cierra de Cordoba, ölçü 1-2.....	68
Şekil 3.44. M. de Falla, Noches en las Jardines de España, En los Jardines de la Cierra de Cordoba, ölçü 9-12.....	69
Şekil 3.45. M. de Falla, Noches en las Jardines de España, En los Jardines de la Cierra de Cordoba, ölçü 18-19.....	69
Şekil 3.46. M. de Falla, Noches en las Jardines de España, En los Jardines de la Cierra de Cordoba, ölçü 69-70.....	69
Şekil 3.47. M. Ponce, Concierto del Sur, Allegro moderato, 1-6.....	72

Şekil 3.48. M. Ponce, Concierto del Sur, Allegro moderato, ölçü 17-18.....	72
Şekil 3.49. M. Ponce, Concierto del Sur, Allegro moderato, ölçü 171-172.....	72
Şekil 3.50. M. Ponce, Concierto del Sur, Allegro moderato, ölçü 184-185.....	72
Şekil 3.51. J. Rodrigo, Concierto para una Fiesta, Allegro deciso, ölçü 1-4.....	75
Şekil 3.52. J. Rodrigo, Concierto para una Fiesta, Allegro moderato, ölçü 1-4.....	75
Şekil 3.53. J. Rodrigo, Concierto para una Fiesta, Allegro moderato, ölçü 36-40.....	75
Şekil 3.54. Metinlerarasılık ilişkiler ağında del Sur ve para una Fiesta	76

1. GİRİŞ

“Kitapların oldukça sık başka kitaplardan söz ettiklerini ya da sanki kendi aralarında konuştuklarını fark ediyordum (Eco, 2021, s. 402)”. Eco’dan alıntılanan bu cümlede belirtildiği üzere her metnin bir başka metinle ilişkisi vardır. Bu tezin ana eksenini, bu ilişkiler ağının müzikteki yansıması oluşturmaktadır.

Dedebaş’a (2007, s. 10) göre metinlerarasılık terimi “dokuma yaparken birbirine karışmak” anlamına gelen Latince *intertexto* kelimesinden türetilmiştir. Teriminin sözlük tanımı metnin yaratılması veya yorumlanmasında temel alınan bir metin ile diğer metinler arasındaki kompleks ilişki olarak okunur ve aynı zamanda yeni bir metnin yaratılışını da açıkça vurgulamaktadır. Dolayısıyla terim, metinlerin birbiriyle ilişkili olmasının yanı sıra, metinlerarası bir çalışmanın da yeni bir yaratım olduğunu düşündürür. Tüm bu tanımlar arasında metinlerarasılıkta hiçbir metnin özgün veya benzersiz olmadığı fikri bulunmakla beraber, daha çok kaçınılmaz ve bir dereceye kadar diğer metinlere yapılan göndermeler ve alıntılardan oluşan bir doku olduğu fikri de ön plandadır. Metinlerin kendi kendine yeterliliğini ve bütünlüğünü sarsan terim, her metnin diğer metinlerle yakın ilişki içinde olması gerektiğini ve hiçbir metnin tek başına okunamayacağını veya yorumlanamayacağını öne sürmektedir. Bu durum yekpare metinlerin hakimiyeti ve bütünlüğünü bulanıklaştırırken, değer sistemleri hakkında şüpheler uyandırmış ve okuyucunun önceki edebi metinler üzerinde eleştirel düşünmesini sağlamıştır.

Alfaro’ya (1996, s. 268) göre metinlerarasılık bir terim olarak ilk defa Julia Kristeva’nın (d. 1941) *Word, Dialogue and Novel* (1966) ve ardından memleketi Bulgaristan’dan Paris’e geldikten kısa bir süre sonra yazdığı *The Bounded Text* (1966-67) denemelerinde kullanılmıştır. Başlattığı metinlerarasılık kavramı metni statik yapılar ve ürünler yerine ilişkiel süreçlerin ve uygulamaların odak noktası olduğu dinamik bir alan olarak önermektedir. Bir kelimedede her zaman başka kelimeler, bir metinde başka metinler bulunabilmektedir. Bu nedenle metinlerarasılık kavramında metinlerin kendi kendine yeten sistemler olarak değil, farklı ve tarihsel olarak diğer metin yapılarının tekrarı ve dönüşümü olması, onları başkalığın izleri olarak anlamamızı gerektirmektedir.

Worton ve Still’e (1990, s. 2) göre metinlerarasılık terimi 1960’larda öne çıkan bir terim olsa da bu olgu en azından kayıtlı insan toplumu kadar eskidir. Bu nedenle şaşırtıcı olmayan bir şekilde metinler hakkında söylemin olduğu her yerde

metinlerarasılık teorileri bulunabilmektedir. Buna bağlı olarak Platon (MÖ 428/7-348/7), Aristoteles (MÖ 384-322), Horace'den (MÖ 65-8); Mihail Bahtin (1895-1975), Julia Kristeva, Gerard Genette (1930-2018), Roland Barthes (1915-1980), Jacques Derrida (1930-2004) ve diğer kuramcılara kadar metinler hakkında söylemin olduğu her yerde metinlerarasılıktan söz edilebilmektedir. Platon şiiri metinlerin işleyiş biçimine ilişkin kavrayışlardan, bazı modern metinlerarasılık kuramlarıyla pek çok ortak yanı olan kavrayışlardan dışlamamaktadır. Bu kavrayışlar taklit teorisi, tutkulu şair-okuyucu ve ideolojinin bilinçaltı tedarikçileri olarak metinler kavramı ile belirtilebilir. Yazdığı diyaloglar daha sonra metinlerarasılığın özü olarak tanımlanacak olanın çoğunu canlandırır. Bahtin, ilk örnekleri Platon tarafından verilen Sokratik diyalogların çeşitli şekillerde roman, çokdillilik, diyalogizm olarak adlandırdığı türlerin en eski biçimlerinden biri olduğunu belirtmiştir. Bu türü Kristeva daha sonra metinlerarasılık olarak adlandırmıştır.

Worton ve Still'e (1990, s. 6) göre Horace; şair, eğer izleyicilerini aynı duyguları yaşamaya sevk etmek istiyorsa, sunduğu duygulara girmesi gerektiğini iddia etmektedir. Bunu da tutkuları dillerimizle ifade etmeden önce içimizde hissetmemizi sağlayan doğanın örneğini takip ederek gerçekleşebileceğini belirtir. Longinuse, yüceliğe giden bir yolun geçmişin büyük tarihçilerinin ve şairlerinin taklit edilmesi ve öykünmesi olduğunu, bu ilişkiyi ilhamdan yanıp tutuşmak veya nefes almak olarak çeşitli şekillerde temsil etmek olduğunu savunmuştur. Aristoteles, başkalarını taklit ederek öğrendiğimizi ve taklit eserlerinden zevk alma içgüdümüzün doğuştan gelen bir içgüdü olduğunu; hem Cicero (MÖ 106-43) hem de Quintilian, taklidin yalnızca kendi söylemini oluşturmanın bir aracı olmadığını, aynı zamanda bilinçli olarak metinlerarası bir uygulama olduğunu vurgulamıştır. Cicero, Horace ile benzer şekilde yorumlama (paraphrase) ve çeviri (translation) gibi taklidin iki ana biçiminden ikincisini tercih etmektedir. Gereksiz totolojiye ya da anlamlandırma gücünün azalmasına yol açması muhtemel olduğundan ilkini reddetmektedir.

Worton ve Still'e (1990, s. 8) göre metinsel geçmiş alıntılar, imalar yoluyla veya açıkça bir şekilde sunulur. Francis Bacon (1561-1626), William Shakespeare (1564-1616), Desiderius Erasmus (1466-1536), Michel de Montaigne (1533-1592), Pierre de Ronsard (1524-1585), Joachim du Bellay (1522-1560) gibi yazarların eserlerinde birincil metne yapılan her gönderme, yorumun sonsuzluğunun farkındalığıyla bilgilendirilir. Bu, kökene uygun bir dönüşü hem vaat eder hem de erteler. Örneğin John

Florio'nun (1553-1625) Montaigne çevirisi, Philemon Holland'ın (1552-1637) Pliny çevirisi, George Chapman'ın (1559-1634) Homer çevirisi Shakespeare'in oyunlarının kültürlü izleyicilerine sunulabilirdi. Ancak modern okuyucular orijinal ön metne odaklanma eğilimindedir ve bu nedenle çağdaş, yerel metinlerarasılığın işleyişine karşı kördürler.

Dedebaş'a (2007, s. 3) göre Worton ve Still bilinçli olarak öncekilerden alıntı yapan ve onları taklit eden tüm Rönesans yazarları arasında, önceki metinlerden yararlanan ve bunu yaparken de konuşma havasını kullanan Montaigne'e saygı duymaktadırlar. Still ve Worton'a göre Montaigne'in, sık sık göndermelerde bulunması ve alıntılar kullanması ve bunlara aynı anda kuşkuyla yaklaşması Montaigne'i post-yapısalcı düşüncenin öncüsü olarak öne çıkarır. Önceki kuşakların üstünlüğünün bilincinde olan ve dolayısıyla taklidi, bakış açılarını çoğaltmanın ve önceki yazarların tekeli bozmanın bir yolu olarak gören Montaigne; çağdaş bir bağlamda yer alır ve Still ve Worton'un *Intertextuality: Theories and Practices* çalışmasındaki Rönesans yazarları arasındaki benzersiz konumu nedeniyle övülür. Yirminci yüzyıla kadar edebiyat gerek atalara teşekkür etmenin bir aracı olarak gerekse onların edebiyat üzerindeki baskısını ortadan kaldırmak için farklı metinlerarasılık biçimlerine tanık olmuştur. Bu taklit, parodi, imalar, etkiler ve yeniden yazma bolluğu, orijinallik diye bir şeyin olmadığı ve her şeyin bilinçli veya bilinçsiz olarak bir ön metnin farklı bir versiyonu olduğu fikrini de vurgulamaktadır.

Kristeva'ya (1980, s. 66) göre her metin bir alıntılar mozaigi olarak inşa edilir; herhangi bir metin bir diğerinin dönüştürülmesi ve özümsemesidir. Yazar, kurduğu dilsel anlatımın kendinden önceki metinlerle ilişkisine dikkat çekmektedir. Metinlerarasılıkta birincil odak, metinlerin karşılıklı bağımlılığıdır. Tüm metinler metinlerarasıdır çünkü önceden var olan metinlere atıfta bulunur, metinler geri dönüştürülür ve bunlardan yararlanır. Herhangi bir sanat eseri, diğer metinlerle etkileşime giren, onları yeniden yazan, dönüştüren veya parodileştiren bir ara metindir.

Hatred and Forgiveness kitabında değinildiği üzere metinlerarasılık kavramı uluslararası düzeyde belli bir başarı derecesine sahiptir. Bahtin'den geliştirilen bu fikir, okuyucuyu bir metni metinlerin kesişimi olarak yorumlamaya davet etmektedir. Çoğu zaman formalist ya da yapısalcı yaklaşımlarda bu durum alıntılara veya kaynaklara bir dönüş olarak algılanmıştır (Kristeva, 2010, s. 10). Ferdinand de Saussure (1857-1913) ve Bahtin metinlerarasılık terimini fiilen kullanmadığından, çoğu insan Kristeva'yı

metinlerarasılığın mucidi olarak kabul etmek ister. Kristeva hem Bahtin’ci hem de Saussure’cü modellerden etkilenir ve onların kavrayışları ile temel teorilerini birleştirmeye çalışır (Allen, 2000, s. 11).

Mihail Bahtin (1895-1975), Julia Kristeva, Roland Barthes (1915-1980), Michael Riffaterre (1924-2006), Laurent Jenny (1949) ve Gerard Genette (1930-2018) gibi teorisyenler metinlerarasılığın öncüleri olarak kabul edilir ve hepsinin üzerinde anlaştıkları ortak nokta, aynı konu ile yazılmış daha önceki metinlerden örtük veya açık bir şekilde etkilendikleridir. Bahtin metnin ancak başka bir metinle temas geçerek yaşadığını ifade eder. Bu temasın yalnızca tek bir metin içinde mümkün olan (metin ile bağlam arasında değil) karşıtlıkların mekanik bir teması değil, metinler (sözceler) arasındaki diyalojik bir temas olduğunu vurgular (Güven, 2016, s. 2).

Kramer’e (2021, s. 13) göre ise Kristeva, metinlerarasılığın yazı öznesini yargılanan bir özne olarak oluşturduğunu gözlemleyerek devam etmektedir. Konuşan özne bir karnavaldır, çoksesliliktir, sonsuza kadar çelişkili ve isyankardır. Metinlerarası yönüyle metin, sınırsız yaşamın bu çoğul ifadesinin bir görüntüsüdür. Kristeva metinlerarasılık terimini aktarma terimiyle açıklamaktadır. Ayrıca metinlerarasılığı kaynak-etki araştırmaları için revaçta olan bir etiket olarak görenleri eleştirmektedir (Zengin, 2016, s. 314).

Teorisyen Laurent Jenny konuyu farklı bir noktadan ele almaktadır. Ona göre metinlerarasılığın özelliği metnin doğrusallığını yok eden yeni bir okuma biçimi sunmasıdır. Her metinlerarası referans, bir alternatif için fırsattır. Ya onu sadece diğerleri gibi bir parça olarak alır; ya da metinlerarası referansın, unutulmuş bir yapıdan türeyen, yerinden edilmiş paradigmatik bir unsur gibi görüldüğü bir tür entelektüel hatırlama gerçekleştirerek kaynak metne dönülür. Bu iki süreç metinlerarası okumada ve söylemde metni anlamsal uzayda kademeli olarak genişleyen çatallanmalarla süsleyerek aynı anda çalışır (Allen, 2000, s. 114).

Said’e (1983, s. 135) göre ise hiçbir ima olmaksızın saf yazı var olmamaktadır ve bir şeyi bir kitaba hapsedmek yerine, bir kitaptan bir şeyin yazılı olarak serbest bırakılması yönündeki çağdaş eğilim önemlidir. Ona göre yazar orijinal yazmayı daha az, yeniden yazmayı daha çok düşünmektedir. Yazma imajı orijinal yazıttan paralel senaryoya, melodiden füge dönüşmektedir.

Cowart’a (2012, s. 1) göre özgün yazının olmadığı açık bir durumdur. Her metnin bir öncekinin yeniden anlatımını içerdiği fikrinden yola çıkarak, her hikâye anlatımının

aslında bir “çalıntı” olduğunu beyan eder. Oscar Wilde’dan (1850-1900) bir örnekle devam eder: "Yalnızca hayal gücü olmayanlar icat eder. Gerçek sanatçı, eklediklerini nasıl kullandığıyla bilinir ve her şeyi ekler." Cowart’a göre Wilde’ın gözlemi, Thomas Stearns Eliot’un (1888-1965) ünlü bir özdeyişini önceden şekillendirir: "Olgun olmayan şairler taklit eder; olgun şairler çalar." Cowart’a göre bu epigramların gücü, sanatçının yoktan yaratmadığı iddiasından kaynaklanmaktadır. Şiirler ve hikayeler önceki şiirleri ve hikayeleri içerir. Çoğunlukla sanatçıdan bu etkileri gizlemesi, bütünleştirmesi ve onları yalnızca ima olarak açık hale getirmesi beklenir.

Söz, kendisiyle başkası arasında atılan bir köprüdür. Köprünün bir ucu kendisine bağlıysa, diğeri muhatabına bağlıdır. Bir kelime hem gönderen hem de muhatap tarafından paylaşılan bölgedir (Volosinov, 1973, s. 86). Buna paralel olarak Özdemir (2017, s. 11) metinlerarasılık için şu ifadeyi kullanır: “Genel olarak metinlerarasılık iki metin arasında meydana gelen anlam veya biçim ilişkisi olarak tanımlanır. Bu ilişki, bir alt metin (hypotext) ile bir ana metni (hypertext) gerekli kılar.

Metinlerarasılık Kristeva tarafından herhangi bir kültürel veya anlamsal pratiğin başka bir pratiğe aktarılmasını belirtmek için icat edilen bir kelimedir. Metinlerarasılık, herhangi bir metnin kendisinden önceki yazıya dayanmasından daha fazlasını ifade etmeyecek şekilde genellikle kapsam olarak daraltılmıştır. Bununla birlikte metinlerarasılığın onu çevreleyen sayısız kod, alıntı ve söylemsel parçalardan herhangi bir yazı parçasının oluşturulmasına atıfta bulunduğu daha kapsamlı bir kullanım devam etmektedir. Bu doğrultuda çıkarılan radikal sonuç metinler nasıl bir kodlar mozaiğinden oluşuyorsa, okuyucuların da öyle olmasıdır. Metinlerarasılığı bu şekilde anlamak, öznenin herhangi bir merkezli veya üniter anlamının çözülmesine yol açabilmektedir (Dentith, 2000, s. 191).

Metinlerarası olgusu, yani her metnin ayrışık söylemlerin ya da başka metinlerin bir kesişme yeri olduğu, her yazının bir çokseslilik niteliğiyle belirlediği, dolayısıyla “metinlerarası postmodern yazının temel özelliklerinden biridir” saptaması eleştirmenler ve yazın kuramcıları arasında artık basmakalıplaşmış, bilinen bir anlayıştır. Metinlerarası, içerisinde yaşadığımız çağın düşünsel ve ekinel tarihine de bağlıdır. Çünkü günümüzde metinlerarasılık yalnızca romanda değil, genelde tüm sanat alanlarında -resim, yontu, sinema, mimari vb.- artık var olan bir olgudur. Bu ekinel kesişmenin içerisinden gitgide metinlerarasılık özelliğine bürünen bir düşünce ortaya çıkar. Başka ülkelere ait yazarlar yoğun olarak başka dillere çevrilir, buna bağlı olarak karşılaştırmalı yazın incelemeleri, aynı biçimde bilimlerarası alışverişler çoğalır; özellikle bilim, felsefe, yazın vb. alanlar arasında alışverişlere oldukça fazla rastlanır (Aktulum, 2000, s. 10).

Doğan'a (2019, s. 2) göre Kristeva'nın çalışmaları doğrultusunda edebiyat alanındaki araştırmacılar, metinlerarasılığın temel ilkelerini anlamak için sınıflandırmalar ve açıklamalar yapmaya çalışmışlardır. Bir metinlerarasılık türünü diğerinden ayıran sınırları belirlemek zor olsa da Robert S. Miola'nın (d. 1951) yedi metinlerarasılık türü, metinlerarasılık çalışmalarında geniş çapta takdir görmüş ve kullanılmıştır. Bu türler Miola'nın makalesinde şu şekilde listelenmiştir: Revizyon, Çeviri, Alıntı, Kaynaklar, Geleneksel Üsluplar ve Konfigürasyonlar, Türler, Paraloglar.

Metinlerarasılıkta ilişkiler kurulurken çeşitli yöntemler kullanılmaktadır. Metinlerarasılık, bir metin ile çeşitli biçimlerde ortaya çıkan diğer metinler arasında doğrudan alıntı, anıştırma, yankı, gönderme, taklit, kolaj, parodi, pastiş, edebi gelenekler, yapısal paralellik ve bilinçsizce yansıtılan her türlü kaynak olarak bir dizi bağlantı önerir (Zengin, 2016, s. 300).

Aktulum'a göre ise (1999, s. 93) metinlerarasılık yöntemleri iki tip ana başlıktan oluşmaktadır. Bunlardan ilki Ortak Birliktelik ilişkisi, diğeri ise Türev ilişkisidir. Bazı özelliklerinden dolayı metinlerarası ile bağlantılı olan ve sıkça yararlanılan birkaç farklı yöntemi de Aktulum metinlerarası ilişkiler bağlamında da ele almaktadır. Bunlar Anametinlerin Ciddi Düzendeki Dönüşümü, Klişe-basmakalıp Söz, Anlatı İçinde Anlatı olarak sıralanmaktadır.

Ortak Birliktelik ilişkileri alıntı ve gönderge, gizli alıntı, anıştırmadan oluşmaktadır. Alıntı ve gönderge en basit ifadeyle bir metne bir başka metinden alınan parça, kısım ya da bütün olarak isimlendirilmektedir. Alıntı yapılan metnin kaynağı ve varlığı belli olacak şekilde ana metni yenilemesidir. En basit haliyle bir metin ekleme metodu olan alıntının epigraf, kolaj ve montaj gibi farklı biçimleri mevcuttur (Kandemir, 2021, s. 54).

Alıntı, bir metinden alınan bir cümlenin, kavramın, sözün, görüşün tırnak içerisinde, bazen italik olarak, yazarın ve eserin adı da belirtilerek yapılır. Bu yöntem daha çok bilimsel metinlerde veya denemelerde görülür. Genel olarak, yani bilimsel metinlerin dışında kalan metinlerde bir başka metinden yapılan alıntı italik olarak yazılmaz, yazar ve eserin adı geçmez ise de tırnak içerisinde verilir (Yıldız, 2018, s. 52).

Gizli Alıntı ise bir intihaldir. Bir ibare ya da deyişin italik yazı veya ayrıçlar kullanılmadan, deyişin alındığı eser ya da yazarın adı belirtilmeden yapılan alıntıdır (Kemiksiz, 2017, s. 49). Anıştırma ise metinlerarasılıkta en sık karşılaşılan okuma yöntemlerinden biridir. Bir metin içerisinde müzik parçasına, resme, ortak bir duyguya, siyasete, bilime, dine daha doğrusu yazınsal metnin çerçevesinde bulunmayan herhangi

bir metne etki yolu ile anıştırma yapılabilir. Bu büyük yelpaze geniş bir kullanım alanına sahip olduğunu göstermektedir. Anıştırmada belirtilmesi istenen şey açıkça, doğrudan söylenmek yerine sadece telkin edilmektedir. Kişi ya da nesne hakkında tam bilgi verilmediğinden örtülü söylem ile eş anlamlıdır (Bulat, 2019, s. 68). Anıştırma tamamen bir söyleme bağı değildir, alıntıdan ayrılan belirgin yönü düşünceyi alıntılama değildir. Anıştırma saptanırken ilk olarak onu ortaya koyan öge, daha açık bir şekilde ifade ile söylemek gerekirse “iz” belirlenir. Bu “iz”den yola çıkılarak ortaya konan öge bulunmaya çalışılır. Alıntı ile sıkça karıştırılan anıştırma, alıntıda olduğu gibi sözcüğü sözcüğüne gerçekleştirilen bir metinlerarası yöntem değildir. Alıntıyı dolaylı bir biçimde sumaktadır. Anıştırmada düz anlamın altından söyleyişe ait bir yan anlam çıkmaktadır (Aktulum, 1999, s. 113).

Türev ilişkileri yansılama (parodi), alaycı dönüştürüm ve öykünmeden (pastiş) oluşmaktadır. “Yansılama bir metni başka bir amaçla kullanmak, ona yeni bir anlam yüklemektir (Aktulum, 1999, s. 117)”. Fakat bu anlam saf, masum ya da övgü dolu değildir. Yansılamanın başlıca özelliği alaycı bir üslupla bunu sunmasıdır. Yansılama önceki metnin içeriği farklı bir şekilde sunulmaktadır. Alaycı dönüştürümün ise çoğunlukla mizah ve hiciv niyetiyle yapıldığı söylenebilir. Tür olarak parodiye benzeyen alaycı dönüştürümün parodiden farkı ise konunun aynı bırakılması ama biçiminin farklılaşması, değiştirilmesidir (Kemiksiz, 2017, s. 51).

Bir yapıtın konusunu veya içeriğini değiştirerek daha çok, ciddi bir yapıttan gülünç, eğlendirici bir yapıt üretmek, bir ölçüde, bir başka yazarın yapıtına ait tümceleri ya da dizeleri eğlendirmek amacıyla dönüştürmek olan yansıtma’dan ayrı olarak, ondan türeyen alaycı (gülünç) dönüştürüm, yine soylu bir metnin –örneğin, destan– eylemini ya da konusunu olduğu gibi sürdürerek, yani yapıtın temel içeriğini ve anlatısal devinimini değiştirmeden, onu bildik, sıradan, yeni bir biçimde yeniden yazmak olarak tanımlanır (Aktulum, 1999, s. 126).

Öykünme, yansılamaдан ziyade alaycı dönüştürüme benzer şekilde metnin biçimini ele alır. Bu biçimden yola çıkan yazar kendi metnini oluşturur. Öykünme, alaycı dönüştürümde olduğu gibi metnin anlatış özelliğini değiştirerek yeni metin oluşturmaz, sadece metnin anlatış özelliğini yani biçimini taklit eder (Aktulum, 1999, s. 133). Öykünme taklit etme temel alınarak oluşturulduğu için, okurun anlaması diğer metinlerarası metotlara kıyasla daha kolaydır (Kemiksiz, 2017, s. 52).

Öykünme, yansılama (parodi) ve alaycı dönüştürümden şu noktada ayrılır: Öykünme yalnızca bir metnin konusunu veya üslubunu değil, bir yazarın üslubunu, anlatım şeklini, sözlerini taklit etmeye veya edebiyat alanı için bir edebî akımın kendisiyle özdeşleştirilmiş

özelliklerini taklit etmeye yönelir. Kısacası öykünme (pastiş), doğrudan metni hedef almaz, saldırgan bir tutum takınmaz; eğer bir metni kaynak olarak seçmişse onun benzerini yapmaya çalışır (Altun, 2018, s. 15).

Pastiş, eserin belli bir bölümüne ya da tamamına yayılabilir. Her iki durumda da başka yazarların çalışmalarından az ya da çok değiştirilmiş biçimde alıntılanan ibare, motif, imge, ifade biçimleri/üslupları ve bölümler gösterebilir (Kandemir, 2021, s. 66).

Pastişe başvuran yazarların gerekçeleri birbirinden farklıdır: Bir başka yazara saygısını bildirmek yanında onu eleştirmek, yermek, alaya almak, yeni (sahte) bir yapıt ortaya koymak ya da kendi biçimini yaratmak amacıyla ötekinin yapıtından yola çıkmak için onu taklit etme yoluna gidilmektedir. Ayrıca, öykünme genellikle gizli bir şekilde yapılmaz, konuşmalarda, yazışmalarda ya da yayımlama aşamasında yapıtın önsözünde yazarlar öykünülen eserin ne olduğu hakkında ipuçları verebilmektedirler (Bulat, 2019, s. 75).

Ana metinlerin ciddi düzende dönüşümü adından da anlaşılacağı üzere ciddi anlamda metinlerdeki değişiklikleri ifade eder. Değişim oyun, gülünç veya eğlendirme düzeninde yapılmaz, metnin ciddi bir eksende dönüştürülmesini belirtir. Aktulum'a (1999, s. 142) göre iki şekilde gerçekleştirilir. Birincisi biçimsel dönüşümler, ikincisi anlamsal dönüşümlerdir.

Biçimsel dönüşümler çeviri, koşuklaştırma, düzyazılaştırma, vezin-dönüşümü ve biçem dönüşümünden oluşur. Biçem dönüşümü de indirgeme, genişletme ve kipsel dönüşüm olarak üç başlığa ayrılır.

Anlamsal dönüşümler yazar tarafından yeniden yazım sürecindeki metinde anlamsal değişikliğe gidilmesidir (Korkmaz, 2017, s. 85). "İlke olarak ana metin başka bir dile, dizeye, biçeme aktarılırken biçimsel dönüşümler uygulanır. Ancak yapıtlar ekleme çıkarma işlemine tabi tutulduklarından anlamları da bir ölçüde değiştirilir. Bu tür dönüşümler anlamsal dönüşümlerdir (Aktulum, 1999, s. 147)". İki çeşit anlamsal dönüşüm bulunmaktadır: öyküsel dönüşüm, pragmatik dönüşüm.

Klişe-basmakalıp söz bir toplumda müşterek bir hafızadan meydana gelen, sürekli yeniden canlandırılan, benzer hisleri dile getirmek için kullanılan ifadelerdir. Herhangi bir yazara ait imza taşımayan bu ifadeler anonim yapı sergilemektedir (Goral, 2021, s. 16). Klişe toplum içerisinde, toplumsal çerçevede, ortak bir bellekten doğar. Bir toplum bir betiyi, bir örgeyi, düşünceyi, sözü vb. yineleyerek ve onları bir dönemden ötekine, bir çağdan öteki çağa aktararak klişeye dönüştürür. Klişe ile bir çağın ortak ekinsel alanına girilir (Aktulum, 1999, s. 149).

Anlatı içinde anlatı yönteminin diğer isimleri, *öykü içinde öykü*, *içanlatı*, *içöykü*dür. Anlatı içinde anlatının en belirgin işlevi, metni, düşsel bir yapıya veya bir yazarın somut bir

yapıtına, izleğine, olayına gönderip onun anlamına açıklık getirmesidir (Kemiksiz, 2017, s. 54).

Anlatı içinde anlatı, yansıma özelliği taşıyan, ilk anda “ayrışık”, ancak içerisine sokulduğunda metinle bir “benzeşiklik” ilişkisi kuran (izleksel ve anlamsal düzeyde), anlam üreten (koşut bir anlam) ve/ya metnin anlamını destekleyen (yani ona daha fazla açıklık katan) bir sözcüktür (Aktulum, 1999, s. 160).

Castonguay’a (2018, s. 61) göre literatürdeki bu tür süreçler müzikal ödünç alma ile karşılaştırılabilir ve dahası Kristeva’nın terimi 1980’lerden beri müzikte bu prosedürleri tanımlamak için kullanılmıştır. Geleneksel olarak metin bir kitaptaki bir bölüm gibi basılı iletişim olarak tanımlanır. Ancak postmodernist görüş, metin teriminin daha geniş bir yorumu olduğunu öne sürer. Metinler basılı kaynaklar olmak zorunda değildir, anlamı ileten herhangi bir kaynak da olabilir. Bu nedenle metinler öyküler, ders kitapları, romanlar, şiirler ve denemeler gibi basılı kaynaklar ya da müzik, drama, video, sanat ve jest gibi basılı olmayan kaynaklar da olabilir. Bu metinlerin tümü okuyucunun belleğinde saklanır ve güncel bir metinden anlam geliştirmede kullanılabilir (Lenski, 1998, s. 74).

Tarnawska-Kaczorowska’ya (1998, s. 77) göre edebi alanda olduğu gibi müzikte de metinlerarasılık tarih boyunca bestecilerin eserlerinde varlığını sürdürmüştür. Müzik, alıntılar ya da üslupsal aktarma yoluyla geçmişi uyandırabilmektedir. Belirlenen ve fark edilen alıntı, bir belirteç ya da bir şeyin işareti olmaktadır. Alıntı bir şeyi temsil, taklit, ifade ve ima etmekte, çağrıştırmakta ve sembolize etmektedir. Onu özümsemiş ya da bir şekilde kendine mal etmiş metinle çeşitli düzeylerde diyalog başlatmaktadır. Edebi eleştirideki fikirlerden yola çıkarak müzikal metinlerarasılığın arkasındaki temel önerme bestelerin kendi başlarına değil, potansiyel olarak sonsuz diğer eserler evreniyle ilişkileri yoluyla anlam kazanmalarındır. Müzik analisti için metinlerarası yaklaşımın belki de en büyük avantajı parçaları tamamen içeriden analiz etme şeklindeki biçimci idealin ötesine geçmemize izin vermesidir (Spicer 2009, s. 351).

Burkholder’e (2021, s. 68) göre yüzyıllar boyunca müzik yazarları müzikten ödünç almayı, müzisyenlerin bir veya daha fazla parçadan öğeler kullanarak yeni bir müzik parçası yaratmanın birçok yolunu tartışmışlardır. Bu durum Orta Çağ’dan günümüze Avrupa ve Amerika’daki her repertuarın parçası olan çok uzun bir geleneğe sahip bir uygulama olmuştur. Yine de ödünç almak müzisyenlerin eskiden yeni müzik yapmak için kullandıkları geniş bir uygulama yelpazesinin yalnızca bir parçasıdır. Yaklaşık son kırk yılda, her biri bu çeşitliliğin bir yönüne odaklanan birkaç paralel

çalışma alanı geliştirilmiştir. Bu yaklaşımların her biri dikkati müzik geleneğindeki önemli ve uzun süredir devam eden uygulamalara, bestecilerin müziği şekillendirmesine ve dinleyicilerin onu anlama biçimlerine çekmektedir. Bu uygulamaların her biri farklı niteliklere sahip olsa da hepsi birbiriyle ilişkilidir. Onlara olan bilimsel yaklaşımları bir spektrumun parçası olarak görmek, eski müziği yeni yapma yollarında geleneğin merkezinde olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Performans, düzenleme, ödünç alma, şemalar, konular ve metinlerarasılıktan oluşan altı uygulama ve bunlara hitap eden alanlar bu çeşitlilikte farklı renkler olarak görülebilmektedir. Performans, bir müzik parçasını icra etmektir ki buna performansın bir parçası olarak doğaçlama varyasyonlar dahildir. Düzenleme, yeni bir eşlik dahilinde bir parçanın yeni bir versiyonunu yaratmaktır. Ödünç alma, yeni bir parçaya bir veya daha fazla mevcut parçadan elemanları dahil etmektir. Şema, yeni bir parça yapmak için ortak bir şema veya formül repertuarı kullanmaktır. Konu, biçimi betimlemek, stiller ve türler tarafından taşınan çağrışımlar aracılığıyla anlam yaratmak için tanınabilir stil ve müzik türlerini dahil etmek veya bunlara atıfta bulunmaktır. Müzik parçaları arasındaki bu ve diğer ilişkileri kapsayan yöntem de metinlerarasılıktır.

Alexandrovna'ya (2021, s. 40) göre metinlerarasılık olgusu onlarca yıldır müzikologlar için tartışmasız olarak büyük bir ilgi görmüştür. Müzik bilimi için metinlerarası bağlantıların önemi günümüzde şüphesiz ön plana çıkmıştır. Metinlerarasılık kültürel çağlar arasındaki en önemli bağlantıdır. Alıntı yapan besteciler neredeyse her zaman alıntılanan parçalar ile yeni parçaların çerçeveleri arasında müzikal bağlantılar ararlar. Alıntı yaptıkları parçaları yalnızca saygı göstermek, zaman ve tarihi tasvir etmek veya anlam ifade etmek için değil, aynı zamanda müzikal öğelerinin (melodik veya ritmik motifler, tınılar vb.) uygunluğu için de dikkatlice seçmektedirler (Hicks 1984, s. 66). Her bir müzikal üretim daima çeşitli şekillerde önceki performanslarla ilişkili olmuştur ve gelecekteki müzikal yaratımlar için yönergeleri belirlemiştir. Performanslar her zaman yerel ve özeldir. Belirli bir anda, belirli bir yerde yer alırlar ve icracılar, dinleyiciler müzik icra etme ve dinleme konusunda fikirleri, becerileri, deneyimleri ve düşünceleri olan belirli bireylerdir. Her müzikal üretkenlik hem benzersizdir hem de diğer performanslarla ilişkilidir, tek kelimeyle orijinal olmayandır (Lind, 2012, s. 2).

Burkholder'e (2021, s. 79) göre metinlerarasılığın müziğe olan birçok uygulaması belirli bir parçanın başka bir parçayla ilişkisine odaklanmaktadır. Bazıları

metinlerarasılığı neredeyse müzikal ödünç alma ile eşanlamlı olarak kullanılmaktadır. Bir bestecinin önceki bir veya daha fazla eserden fikirleri nasıl ödünç aldığını ve yeniden biçimlendirdiğini keşfetmektedir. Ancak kavramlar arasında temel bir fark vardır. Müzikal ödünç alma uygulamaları tarihsel sorular sormak ve bir bestecinin veya parçanın bir diğeri üzerindeki etkisi üzerine ve sonraki bestecinin yaratıcı süreci hakkında iddialarda bulunmaktır. Böylece sonraki bestecinin önceki parçayı bildiğine ve kaynak olarak kullandığına dair kanıt sağlamalıdır. Buna karşılık metinlerarası ilişkiler tarihin dışında da var olabilmektedir. Bir dinleyici bestecileri birbirinden habersiz olan eserler arasındaki ilişkiyi fark edebilir veya parçaları birbirleriyle konuşuyormuş gibi duyabilir veya etkiden bağımsız olarak bu diyalogdan anlam ve taze iç görüler elde edebilir.

Hibberd'e (2007, s. 247-249) göre Burkholder müzikte ödünç almanın tarihini doğaçlama, kompozisyon ve performansın tarihi olarak tanımlamaktadır. Batı müzik geleneğinde önceden var olan malzemenin kullanımı onun anlayışı için esas olandır. Orta Çağ'dan günümüze besteciler ve icracılar önceden var olan erişilebilir müzik yapısını kullanmışlardır. Bunu yapmalarının nedenleri kısmen Batı kompozisyon tekniğinin tarihi ve yaratıcı gayesidir. Benzer şekilde ödünç alma çalışması Batı müzikolojisinin kendisi kadar eskidir. Burkholder, müzikal ödünç almayı repertuvardan repertuvara ya da türden türe bazında araştırma eğilimini sorunlu olarak tanımlamıştır. Bunun yerine mevcut müziğin yeni müziğin temeli olarak kullanılmasının tüm dönemlerde ve geleneklerde yaygın olduğunu öne sürmüştür. Hibberd çeşitli alıntı biçimlerini anlamının daha akıcı bir yolu olduğuna inanmaktadır. Mikhail Bahtin'in bir sürekliliği anlattığını dile getiren Hibberd bunun bir ucunda önceden var olan bir sözcenin doğrudan ve kabul edilmiş sahiplenilmesi olduğunu söyler. Diğer uçta, daha derinlemesine incelendiğinde herhangi bir sözce kavramı yer alır ve bize farklı derecelerde başkalarının yarı gizli veya tamamen gizlenmiş sözlerini ifşa eder. Bununla birlikte bir süreklilik kavramı, alıntının doğasını ve çeşitli tezahürlerini anlamak için oldukça önemlidir. Bunun altında yatan ima, ödünç almanın ölçeği veya açıklığının derecesi ne olursa olsun aynı temel koşulların geçerli olmasıdır. Ödünç alınmış bir sözcenin algılanması, besteci ve muhatap arasındaki diyaloga bağlıdır ve ayrılmaz bir şekilde onunla bağlantılıdır. Bir müzikal alıntı Hibberd'in tanımıyla tırnak içine alınabilen ve başka bir metinde açıkça aktarılabilen bir alıntıdır.

Müzikte yazınsal bağlamda olduğu gibi, ayraç, tırnak işareti, italik yazı gibi imlerle alıntı yapmak olası olmadığına göre, alıntının izlerini değişik besteler içerisinde sürer. Parodi, pastiş, pot-pourri, parça, aranjman, transkripsiyon, dolaylama, bir izlek üzerinde gerçekleştirilen varyasyonlar müziğin alanında metinlerarası uygulamalara karşılık gelen birkaç yöntemdir (Aktulum, 2017, s. 33).

Lee'ye (2016, s. 103) göre başka bir besteciye ithafen yazılan yeni bir eser, yazar bestecisinin kişisel değerlerini yansıtmaktadır. Sadece saygılarını sunan besteci için değil, aynı zamanda onurlandırılan besteci için de ödünç alınan, önceden var olan malzeme yeni müzikal özelliğe güncel bir ışık tutabilmektedir. Bu nedenle başka bir besteciden ödünç alınan müzik, müzikal bir saygı eylemi ve müzikal bir hatıra anlamına gelir. Herhangi bir gönderme, bir bestecinin hayal gücünü ve ilhamını öncekilerin eserlerinin ötesinde çarpıcı bir şekilde ortaya çıkarabilmektedir. Müzikte farklı zaman dilimleri arasındaki etkileşim, sanatsal yaratıcılık için vazgeçilmezdir.

Tarnawska-Kaczorowska'ya (1998, s. 80) göre bestecilerin alıntı yapmaktan haz duymalarının ya da zevk almalarının sebebi alıntıların anlamsal ve simgesel niteliklerinin en bol türetildiği alanı ortaklaşa sınırlandıran iki temel nedenden kaynaklanmaktadır. Bunların ilki olumsuz sebeplerdir. Besteciler alaycı, gülünç niyetlerle motive olurlar. Bestecilerin düşünceleri sorgulamak istedikleri bir şeyi, bir ilkeyi veya değeri küçümsemek, parodi yapmak ve onu gülünç bir ışıkla sunmaktır. Tıpkı Claude Debussy'nin (1862-1918) *Children's Corner* çalışmasındaki *Golliwog's Cakewalk* başlığı altındaki *Tristan* motifi veya Johann Strauss'un (1825-1899) *Also Sprach Zarathustra in Crumb's Vox Balaenae*'deki doğa teması gibi. İkincisi ise olumlu sebeplerdir. Burada besteci, başka bir eser veya besteciye (*Hommage...* diye başlayabilen bir başlıkla) saygı göstergesini, dayanışmasını belirtmeye çalışır. Debussy'nin *Images* çalışmasının ikinci parçası olan *Hommage à Rameau*; ya da Robert Helps'in (1928-2001) *Three Hommages: Hommage à Fauré, Hommage à Rachmaninov, Hommage à Ravel* çalışmaları gibi besteciler övgülerini ilk olarak bestelerinin başlığında ortaya koyarlar. Bir değeri onaylamak, onu yüceltmek ya da onu geri çağırarak isterler. Örneğin Dmitri Şostakoviç (1906-1975) 15. Senfoni'sinde Ludwig van Beethoven'ın (1770-1827) piyano sonatı *Les adieux*'den alıntılar yapar; Toru Takemitsu (1930-1996) *Orion ve Pleiades* çalışmasında Debussy'nin *l'après-midi d'un faune* çalışmasından alıntı yapar; Magnus Lindberg (d. 1958) *Tartuffe, je crois*'de Jean-Baptiste Lully (1632-1687) ve Jean-Philippe Rameau'dan (1683-1764) alıntılar yapar, Stanislav Krupoviç (d. 1952) *Farewell variations on a theme of Mozart*

çalışmasında Mozart'tan; Vitold Lutoslavski (1913-1994) *Partita*'sında Karol Simanovski'den (1882-1937) alıntı yapar.

Alıntılanan unsur yinelenirken biçimsel dönüşümlere uğrayabilir. Alıntılamanın değişik biçimlerine rastlamak olasıdır. Başka yapıtlar kültürel bir bağlama, benimsenen bir stratejiye, yaratılmak istenen etkiye, verilmek istenen bildiriye vb. göre alınlabilmektedir. Yazınsal bağlamda olduğu gibi, müziksel bir yapıtta, başka bir yapıttan bir kesit olduğu gibi alıntılanmak zorunda değildir. Örneğin enstrümanlarda yapılan değişiklikler, bir yapıtın yapısal özelliğine zarar vermez (Aktulum, 2017, s. 19).

Müzikte alıntı, parodi, orijinalin dönüştürülmesi, konu ve anıştırma olmak üzere en az beş tür metinlerarasılık ayırt edilebilmektedir. Alıntı metinlerarasılığın en bariz örneğidir. Bir eserin belirli bir anında besteci, başka bir belirli esere atıfta bulunduğu ortaya çıkar. Alıntı dört koşulda kendini gösterir. Birincisi metinlerarası referans güçlü ve belirgin olmalı (çoğu zaman alıntılar müziğin geri kalanıyla çelişir). İkincisi adı veya yazarı bilinmese dahi belirli ve tanınabilir bir esere yönelik olmalıdır. Üçüncüsü kasıtlı olmalı, tanınmalı ve belli ölçüde olmalıdır. Aksi takdirde intihal meydana gelmektedir. Sonuncu olarak ise bir orijinalin güçlü dönüşümü başka bir metinlerarasılık durumu haline geldiğinden, orijinal eser ile alıntısı arasında belirli bir gerçeklik olmalıdır. Parodi ise belirli bir eserin bir temasının, bir kısmının veya fikrinin başka bir farklı eserin bestelenmesi için başlangıç noktası olarak kullanılmasına atıfta bulunur. Parodi terimi hiciv veya alaycı bir taklit gibi anlaşılrsa da özgün anlamıyla orijinal malzemenin yeniden işlenmesini ifade etmektedir. Bu yöntem son derece eskidir. Kompozisyonun tarihi yeni eserler bestelemek için ilahilerin, dini şarkıların veya popüler şarkıların küçük parçalarını geri dönüştürme tarihidir. Orijinalin dönüştürülmesinde ise çeşitli nedenlerle bir eser, yazarı veya başka bir besteci tarafından gözden geçirilebilir, düzenlenebilir, varyasyonları oluşturulabilir ve hatta yeniden yazılabilir. Konu ise belli bir üslupla yazılmış bir eserden farklı bir üslup, tür veya müzik sınıfına yapılan göndermedir. Burada belirli ve tanınabilir bir esere değil, belirli bir yazar kaynağı olmayan geniş jenerik alanlara atıfta bulunmaktadır. Bu en ilginç metinlerarası süreçlerden biridir. Anıştırma ise bir eserin, bir yazarın genel stiline, müzik türüne ve hatta bir müzik kültürüne yönelik yaptığı genel yapılarla, sistemlere veya prosedürlere belirsiz, olası veya gizli göndermelerdir (López Cano, 2007, s. 31).

Hogg'a (2011, s. 88) göre müzik metinlerarası olarak düşünüldüğünde geleneksel batı müziği notasyonunda yorumlanabilen perde ve süre unsurlarından biraz daha fazlasıyla sınırlı olan müzikal materyalin anlaşılmasına dayanan birçok üslup arayışı

bulunmaktadır. Trevor Wishart'ın (d. 1946) iddia ettiği gibi bu durum müzikte önemli yere sahip tını, artikülasyonlar, dinamikler gibi diğer yönleri hesaba katmamaktadır. Bu teoriler bizi notalara dayanan bir müzikal metinlerarasılık yolculuğunun çok ötesine götürse de yine de müziği bir etkinlikten daha fazlası olarak değerlendirmeye yönelik kılmalıdır. Müzik, yapılan ve icra edilenden ziyade sahip olunandır aslında.

Tüzün'e (2020, s. 3) göre eski müziğin yansıması yeni bir yaratılış üzerindeki etkisinden sonra kendini melodilerin ve ses dalgalarının yayılması olarak göstermiştir. Bu yeni yaratım dönemler arasındaki ayrışma ara yüzü olmuştur. Müziğin geçmiş zamanlardan gelen kısmi veya tam rönesansı, bir sanat yönetmeninden veya sanatçıdan gelmektedir. Bu anlamda sanatçılar ve sanatlar arasındaki etki, yaratılışın yüzyıllar boyunca devamlılığının temel koşulu olmuştur. Tarihsel bağlamda yüzyıllardır süregelen müzikal alıntı pratiğinin temelinde orta çağ motetinde *Cantus firmus*'un¹ kullanılması olmuştur. Bu gelenekler Rönesans'ta parodi ve tefsirler/yorumlamalar ile gelişmiştir. Parodi madrigal, motet, *chanson* gibi çok sesli bir kompozisyonun tam bölümlerinden alınan müziği kullanmıştır. Nicola Gombert (1495-1560) Clemens non Papa (1510-1555) Giovanni Pierluigi da Palestrina (~1525-1594) ve Orlande de Lassus (1532-1594) gibi birçok Rönesans bestecisi parodi mass² yazmıştır. Diğer bir parodi tekniği de bir vokal parçadan temalar ödünç almak ve onları yeni ve farklı bir şekilde genişletmek olmuştur (Sharp, 1979, s. 3).

Lee'ye (2016, s. 32) göre Rönesans'tan sonraki süreçte Barok dönemin en büyük bestecisi Johann Sebastian Bach (1685-1750), Antonio Vivaldi'den (1678-1741) önemli derecede etkilenmiştir. Vivaldi'nin sadece genel müzik tarzlarını değil, özellikle konçertoları olmak üzere melodik malzemelerini de takip etmeye büyük önem vermiştir. Bach'ın üç org konçertosu *BWV 593*, *594* ve *596*, Vivaldi'nin 2 keman ve sürekli bas için yazdığı *Op. 3 No. 8 (RV 522)*, keman ve sürekli bas için yazdığı *Op. 7 No. 5 (RV 208)*, ve *Op. 3 No. 11 (RV 565)* çalışmalarından türemiştir. Bach, Vivaldi'nin müziğinden mekanik olarak alıntı yapmamıştır. Müziğe bir klavyecinin bakış açısından bakmış, keman ve klavyeli enstrümanların belirli özelliklerini somutlaştırmıştır. Bu transkripsiyonlar büyük bir bestecinin kendi müziğinde önceden var olan müzikal

¹(Lat.) (Alm. Fester Gesang; İng. Fixed melody; İt. Canto fermo). 1) Polifonik bölümler eklenerek, değiştirilmeden veya süslenerek yeni bir besteye temel olan, dinsel ya da dindışı asıl, ana müzik parçası. 2) Teması olan sabit şarkı. Önceden saptanan ya da başka kaynaktan alınan bir sesin genellikle tenor seslerde belli müziğe uygulanması. 3) Kilise müziğinde ilk yıllardan beri unison söylenen, ölçsüz koral notalarla tespit edilmiş Gregoryen şarkı -Plenşan- benzeri koro şarkısı (Aktüze, 2010, s. 98).

²(İng.). "Missa". Kilise müziğinin başta gelen en geniş formu (Say, 2010a, s. 431).

fikirleri taklit ederek nasıl ustaca eserler yarattığının seçkin örnekleridir. On sekizinci yüzyılda Barok dönemde önceden var olan müzik kullanımının eski yöntemi ve yeni bir aktarma, alıntılama türü bir arada var olmuştur. Eski stillerin bir kısmı devam ederken bir kısmı da ortadan kalkmıştır. Bazı yeni kompozisyon stilleri ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda besteciler çoğunlukla melodik varyasyonlar yazmışlardır ve sıklıkla popüler şarkılardan ve iyi bilinen melodilerden temalar aktarmışlardır. Özellikle Mozart basit temalara dayalı önemli sayıda varyasyon oluşturmuştur. Mozart'a ek olarak Klasik dönemin üretken ve temsili bestecisi Joseph Haydn (1732-1809) da bu yeni tür aktarma materyalin başarıyla kullanılmasında öncülerden olmuştur.

Müziksel bir yapıtta alıntı, değişik biçimlerde yer alır. Bestecilere alıntı yapıldığı kimi zaman açıkça bildirilir. Örneğin Mozart'ın Don Giovanni'sinin son sahnesinde Leporello, sahnede çalınan müzikte kullanılan alıntılarının nereden geldiğini açıklar. Kimi zaman alıntı, yazınsal bir yapının müziksel bağlamda kullanımına ilişkindir. Kimi zaman metin içinde ya da eylemle sözlü olarak ya da sessizlik anlarında bildirilir. Kimi zaman da ön plandaki ritim, armoni, tümce vb. unsurların değiştirilmesiyle yapılır. Alıntının belli bir görüşü ya da düşünceyi, ruh durumunu açıklayan bir işlevi olabilir (Aktulum, 2017, s. 21-22).

On sekizinci yüzyılda besteciler yeni yazılan çok sesli müzik için önceden var olan malzemeyi temel almak yerine halk ezgilerini tematik bir kaynak olarak kullanmaya başlamışlardır. Haydn, folklorik unsurlara dayanan belirli bir ulusal atmosferi ifade etmek için popüler şarkıları müziğindeki temalar olarak yorumlamıştır (Lee, 2016, s. 37). On dokuzuncu yüzyılda on sekizinci yüzyıl bestecilerinin daha az kullanmaya başladıkları geleneksel müzikal alıntı biçimleri yeniden canlandırılmıştır. Eski müziğin canlanması ve kalıcı bir müzik repertuarının ortaya çıkması, yeni eserlerin geçmişin eserleriyle yan yana sunulması anlamına gelmiştir. Besteciler eski üslupların yeniden canlandırılması da dahil olmak üzere çeşitli biçimlerde alıntılama yoluyla geçmişin müziğini yansıtmışlardır. Başka bir deyişle, on dokuzuncu yüzyıldaki besteciler alıntılamanın geleneksel yollarını kendi kompozisyon karakterlerine entegre etmişlerdir. Romantik besteciler geçmişe, özellikle Orta Çağ dönemine ve Giovanni Pierluigi da Palestrina'nın (1525-1594) eserlerine derin bir saygı duymuşlardır. Bach da büyük bir saygıyla karşılanmıştır. Çok sayıda eser başka bir bestecinin temasına dayalı olarak yazılmıştır veya hayran olunan bir besteciden motif veya yapısal biçim gibi önceden var olan materyalleri içermektedir. On dokuzuncu yüzyıl bestecileri, Bach'ın bazen eserlerine adını eklediğini ve bunu müzikal bir motif olarak kullandığını farkındadırlar. Bu nedenle Bach'tan bir şifrenin kullanılması, sonraki nesil bestecilere

müzikal bir meydan okuma sunmuştur. Romantik dönemin tanınmış bestecisi Schumann, Bach'ın harf aralığı denklemiyle oldukça ilgilenmiş, müzikal fikirlerinin birçoğunu aynı dönemde yaşamasalar da Bach'tan öğrenmiştir. Yazdığı fügler Bach'ın müzikal dilinden türetilmiştir. Sadece Bach'ın kontrpuan tarzından değil, aynı zamanda BACH isminin harflerinden de etkilenmiştir. Tıpkı Schumann gibi Felix Mendelssohn (1809-1874) da on dokuzuncu yüzyılın başlarında Bach'ın müzikal fikirlerini eserlerinde kullanarak büyük ustaya duyduğu saygı göstermiştir. Mendelssohn ayrıca B-A-C-H temasına dayanan bir eser yazmış, ancak el yazması günümüze ulaşmamıştır. Franz Liszt'in çalışması *Praludium und Fuge über das Motiv B-A-C-H*, Mendelssohn'un daha önce yaptığı gibi Bach'ın müziğinin yeniden canlanmasına neden olmuştur. Bu çalışma Schumann'ın *Six Fugues on B-A-C-H, Op.60*'dan on yıl sonra, 1855'te bestelenmiştir. Liszt 1871'de solo piyano için *Praludium und Fuge über das Motiv B-A-C-H*'yi düzenlemiştir. Eser B-A-C-H motifine göre yazılmıştır, ancak Liszt parlak virtüözlüğünü ekleyerek ve müzikal yaratıcılığını uygulayarak bu fikri gösterişli bir Romantizme aktarmıştır (Lee, 2016, s. 110).

Sharp'a, (1979, s. 12) göre Romantik besteci, geçmiş bestecilerin yaptığı gibi belirli bir durum ya da iş vereni memnun etmek için beste yapmadığı için kendini yalıtılmış hissetmiştir. Ani kazançtan ziyade gelecek nesiller için beste yapmış ve kendini rahip ve şairin bir bileşimi olarak görmüştür. Romantizm gerçekten de düşüncesinde geçmiş, bugünü ve geleceği içermektedir. Şimdiki zamanı aşmaya ve sonsuzluğa ulaşmaya çalışmış; geçmişe ve geleceğe bakmıştır. Zaman katmanlarının yeniden birleştirilmesine yönelik bu bariz ihtiyaç, günümüzde alıntı kullanan modern bestecilerin eserlerinde de kendini göstermektedir.

Sonuç olarak Romantik dönemde besteciler tarafından yararlanılan kaynakların yelpazesi genişletilmiştir. Bunun nedeni büyük ölçüde Romantik müziğin yalnızca bestecinin bireysel duygularını değil, aynı zamanda politik ve ideolojik düşüncelerini de yansıtması olmuştur (Lee, 2016, s. 44).

Yirminci yüzyıl neo-klasisizmi kavramı bazen belirli melodilerin veya üslup özelliklerinin taklit edilmesini veya alıntılanmasını içermesi yoluyla modern alıntı kullanımını etkilemiştir. Neoklasizm, hem klasik düzen ilkelerine geri dönme arzusu hem de Romantizme karşı bir tepki olmuştur. Besteciler artık geçmiş stiller hakkında daha önce mevcut olandan daha eksiksiz bir bilgiye sahiptir. Eski tekniklerin ve stillerin bazılarını kendi müziklerine uygulamaya başlamışlardır (Sharp, 1979, s. 5). Modern

bestelerde müzikal alıntı uygulaması çeşitli nedenlerle motive edilmiştir. Birçok alıntının belirli bir programatik anlamı olması amaçlanmıştır ve bu anlamı iletmek için alıntılar bir araç olarak kullanılmıştır. Diğer nedenler daha felsefi veya kişiseldir. Çağdaş bestecilerin alıntı kullanımlarını açıklamak ve gerekçelendirmek için gösterdikleri birçok nedenden en sık karşılaşılanı ve belki de en önemlisi geçmişi, bugünü ve geleceği bir sanat eserinde birleştirme arzusu olmuştur. Bu farklı zaman dilimlerini bir araya getirme arzusunun izi Romantik döneme kadar uzanabilmektedir (Sharp, 1979, s. 11). Bununla birlikte yirminci yüzyıl müziğinin çoğunda kullanılan eski malzeme bağımsız olarak bulunmaktadır, daha açık bir ifade ile eski ile yeni kaynaklar birbirine karışmamış durumdadır. Yirminci yüzyıldan önce yazılan besteler ise çağdaş unsurlar ve eski malzemeler arasındaki müzikal benzerlikleri özümsemiştir. Örneğin Beethoven'ın müzik dili Johannes Brahms'ın (1883-1897) müziğini etkilemiştir. Brahms, Beethoven'ın müzikal diline ve fikirlerine dayalı olarak beste yaparken, eserini ortak tonalite normları içine yerleştirmiştir. Brahms sadece yapısal benzerliği değil, aynı zamanda Beethoven'ın armonik özelliklerini de çeşitli eserlerine uygulamıştır. Bununla birlikte Beethoven'a yapılan göndermenin açık bir şekilde duyulması amaçlanmamıştır. Ayrıca Alman hegemonyasından kaçınmak için geleneksel beste tarzından dışlanan folklorik deyimleri de bünyelerine katmışlardır (Lee, 2016, s. 53).

Her halk ezgisi, her başlangıç için benzersiz bir organizmanın geliştirildiği DNA olarak çalışmaktadır (Artemyev, 2020, s. 11). Sanatsal müzik, popüler müzik, caz ve halk müziği, sade şarkılar, ilahiler... Tüm bunlar ana alıntı kaynakları olmuştur (Tarnawska-Kaczorowska, 1998, s. 72). Vaughan Williams (1872-1958), Béla Bartok (1881-1945), Joseph Canteloube (1879-1957), Ruth Crawford Seeger (1901-1953), Charles Ives (1874-1954) ve Zoltán Kodály (1882-1967) gibi yirminci yüzyılın başlarındaki besteciler halk ezgilerini yeni eserlerinin geleneksel müziğine sık sık kaynaştırmıştır. Halk ve ulusal ezgiler sadece egzotik ruh hallerini değil, aynı zamanda bestecilerin geçmişe dair kendi bireysel anılarını da aktarmıştır. Bilinen ezgiler özellikle bestecilerin ulusal karakterine, kültürel birlikteliklerine ve kişiliğine ışık tutmaktadır (Lee, 2016, s. 53).

Modern bestecilerin iki veya daha fazla besteciden çok sayıda alıntı yapmayı ve bunları bestelerine dahil etmeyi seçtikleri birçok örnek vardır. Bu uygulama, bir eserde sadece iki veya üç farklı besteciden alıntı yapmaktan, tüm üslup dönemlerinden birçok besteciden alıntılardan oluşan bir kolaj etkisi yaratmaya kadar değişebilmektedir.

Müzikal alıntı yüzyıllardır var olmasına rağmen, kolaj teknikleri uygulaması daha yakın tarihli yirminci yüzyıl bestecilerine özgü bir yöntem gibi görünmektedir. Bu sanatsal fenomene katkıda bulunan nedenlerin bir kısmı bugün bestecilere sunulan geçmişin gerçek zenginliği olmuştur (Sharp, 1979, s. 40). Ives'ın alıntılarının çoğu ilahi ezgilerinden, yurtsever şarkılardan ve ragtime müziğinden alınmış olsa da bestelerinin çoğunda konser müziğinden alıntılar kullanmıştır. Ayrıca Bach, Handel, Beethoven, Giuseppe Donizetti (1788-1856), Richard Wagner (1813-1883), Brahms, Pyotr İlyiç Çaykovski (1840-1893), Antonin Dvorak (1841-1904) ve Debussy gibi ciddi bestecilerin tanınmış eserlerinden alıntılar yapmıştır. Ives, yaptığı alıntılarla modern besteciler üzerinde önemli bir etkiye sahip olmuştur. Müzikal deneylerde bir özgürlük ruhunu aktarmanın yanı sıra, bestecilerin birçok farklı kaynaktan çoklu alıntılar kullanmalarının önünü açmıştır. Bu tür quodlibet³, medley⁴ veya kolaj tekniği yirminci yüzyıl bestecilerine özgü görünmektedir ve modern besteciler ayrıca Ives'in alıntı yaparken kullandığı çeşitli tekniklerden yararlanmışlardır (Sharp, 1979, s. 10).

George Crumb (1929-2022) müziğinde farklı zaman dilimlerinden alıntıları da birleştirmiştir. Crumb'ın *Ancient Voices of Children* eserini bestelediği süre boyunca, birbiriyle alakasız çeşitli üslup unsurlarını birleştirme dürtüsünün bilincinde olduğunu söylemiştir. Birbiriyle uyumsuz görünebilecek öğeleri yan yana getirme fikri onu büyülemiştir. Bach'ın *Bist du bei mir* eserinden bir alıntıyla birlikte flamenko öğeleri sergilemesi buna örnektir. Luciano Berio (1925-2003), *Sinfonia*'da Mahler'e ve ayrıca Mahler'in *Resurrection* Senfonisi'ni yönetmesinden dolayı Leonard Bernstein'a (1918-1990) saygıyla *Scherzo* yazmıştır. Bazı besteciler diğer bestecilerden sadece zevk almak için alıntı yaparlar ve ciddi bir sebep olmayabilir. Erik Satie (1866-1925) alıntıyı mizahi ve hiciv amaçlı kullanmıştır. *Sonatine Bureaucratique*'inde, Clementi'nin bazı sonatinalarından birçok genç müzisyenin aşına olduğu göze çarpan müzik parçaları vardır (Sharp, 1979, s. 17).

Modern müzikte alıntı aynı zamanda besteci ile halk arasında bağ kurmanın bir yolu olmuştur. Bilinen malzemedan alıntılarla çalışan bir besteci, temel müzik zevkleri esasen muhafazakâr ve hatta gerici olan geniş bir dinleyici kitlesiyle bağ

³(Lat.). “Nasıl dilerseniz; nasıl beğenirseniz”. Ses müziğinde, çeşitli sözler üzerine bestelenmiş melodik çizgilerin ya da melodi kesitlerinin genellikle kontrpuan tekniğiyle ve sanatsal kavrayışla bir araya getirildiği form (Say, 2010b, s. 108).

⁴(İng.). “Karışık”. İskoçya ve İngiltere'de özellikle 16'ncı yüzyılda yaygın olan üç sesli ayrı müzik parçalarından oluşan bütün. Bir tür potpuri. Günümüzün popüler müziğinde “medley”, birbiriyle hiçbir bağlantısı olmayan eski parçaların bir araya getirilmesi anlamında kullanılır (Say, 2010a, s. 443).

kurabilmektedir. Alıntı yoğun, özgün ve ilerici bir müzik dilinde bilinçli olarak taviz noktası olarak görünmektedir. Bu hem dinleyici hem de besteci için faydalar yaratmaktadır (Sharp, 1979, s. 18).

Lie'ye (2013, s. 2) göre birçok müzikolog müzikal alıntılar hakkında çalışma yapmıştır ve bunlar arasında Charles Michael Carroll müzikal ödünç almayı üç kategoriye ayırmıştır. Bunlardan ilki, incelikli ama yaygın olarak kullanılan bir öz alıntıdır. Bir bestecinin kendi eserlerinden motifsel ve tematik fikirleri kullanmasıdır. Bunun birçok örneği özellikle Bach, Handel, Mozart, Wagner ve Richard Strauss'da görülebilmektedir. Bach'ın *Si minör Mass* çalışmasındaki yedi bölüm, daha önceki *cantata* bölümlerinin yeniden düzenlemesidir. Benzer şekilde Handel'in *Messiah* çalışmasının dört bölümü önceki eserlerinin yeniden düzenlenmesidir. En yaygın yöntemlerden biri olan ikinci tür, diğer bestecilerin müziğinden toplumsal olarak kabul edilebilir bir biçimde ödünç almaktır. Carroll'un işaret ettiği gibi bu yeniden yazma genellikle ödünç alınan temanın, tema ve varyasyonlar için bir dayanak oluşturması ile gelişir. Yirminci yüzyılın keman literatüründe İtalyan virtüözleri ve Alman besteciler tarafından sıklıkla kullanılan tema ve varyasyonlar örnek verilebilir. Üçüncü tür, günümüz standartlarına göre intihal olarak görülebilecek, mevcut müziğin besteciler tarafından kendilerine aitmiş gibi gösterilmek istenmesidir. Bach'ın ve Handel'in zamanında müziği kopyalamak temel bir uygulama olmasına rağmen, o zaman ve şimdi arasındaki uygulamanın arkasındaki tutum farkını ayırt etmek önemlidir. On sekizinci yüzyılın ortalarında François-André Danican Philidor (1726-1795), operalarında Christoph Willibald Gluck'ın (1714-1787) müziğinden büyük ölçüde alıntı yapmış ve Gluck bundan oldukça gurur da duymuştur. Handel'in zamanında müzikal ödünç alma bir ahlak meselesi değildir. Bestecinin üstlendiği roldeki önem orijinal ve derin müzik sağlamaktan ziyade müzikal materyalin sergilenmesine odaklanmıştır.

“F. Escal, değişik bestecilerin yapıtlarında gündeme gelen metinlerarasılık olgularını şu türden bir varsayım üzerine dayandırmaktadır: her müziksel metin (partisyon), her defasında yeni bir bağlamda değişik yorumlarla yeniden yazılır; onun anlatımıyla söylersek, yenilenir, yeniden ürer (Aktulum, 2017, s. 31)”.

Yapılan literatür çalışmasında ilk olarak 1960'larda Julia Kristeva tarafından kullanılan metinlerarasılık kavramına değinilmiş ve bu kavramın tarihsel bağlamdaki izleri araştırılmıştır. Metinlerarası yöntemler açıklanmıştır. İkinci olarak yirminci yüzyılın sonlarına doğru müzik alanında metinlerarasılık ilişkiler üzerine değinilmiş ve

tarih boyunca bestecilerin yaptığı alıntılara değinilmiştir. Son olarak bulgular kısmında ise Endülüs bölgesinin kültürel, toplumsal ve müzikal atmosferine değinilecek ve farklı bestecilerin eserlerinde görülen Endülüs motifi metinlerarası ilişkiler bağlamında ele alınacaktır.

1.1. Sorun

Metinlerarasılığın çalışmada değinilen Endülüs bölgesine ithafen yazılan eserlerdeki motifler üzerindeki etkisi nedir? Metinlerarasılık yöntemleri ile yapılan analiz müzikte nasıl yorumlanmaktadır?

1.1.2. Alt sorun

1. 1960'larda ortaya çıkan metinlerarasılık kuramından tarihsel süreçte nasıl söz edilmiştir?
2. Müzik ve metinlerarasılık üzerine literatür çalışması ne zaman başlamıştır?
3. Metinlerarasılık kapsamında ele alınan motifler arasındaki benzerlikler ve farklılıklar nelerdir?
4. Endülüs bölgesinin müzikal atmosferini oluşturan unsurlar nelerdir?
5. Endülüs müziğinin ayırt edici yönleri nelerdir?
6. Endülüs ses dizisinin Arap müziği ile olan benzer özellikleri nelerdir?
7. Metinlerarasılık ağında klasik gitarın Endülüs bölgesindeki rolü nedir?
8. Değinilen Endülüs motiflerinde metinlerarasılık yöntemleri nelerdir?

1.2. Amaç

Yeniden yazım/üretim tarih boyunca birçok sanatsal ve edebi alanda kullanıldığı gibi müzikte de bestecilerin eserlerinde farklı şekillerde kendini göstermiştir. 1960'lı yıllarda Julia Kristeva tarafından edebiyat alanında kullanılan metinlerarasılık terimi her metnin kendisinden önceki metinlerle ilişkili olduğunu öne sürmektedir. Müzikte de metinlerarasılık ilişkiler 1980'li yıllardan itibaren müzikbilimciler ve müzikologlar tarafından çalışılmaya başlanmıştır. Kompozisyonlar arasındaki bağlantılar bu çerçevede ele alınarak metinlerarası ilişkiler değerlendirilmiştir.

Bu çalışma müzikal yeniden yazım yönünden Endülüs bölgesine yoğunlaşmıştır. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından sonra İspanyol besteciler piyano

repertuvarlarını genişleterek müzikal anlamda bir altın çağ başlatmışlardır. Özellikle Endülüs bölgesinin müzikal atmosferi bu bestecilerin hem kendi çalışmalarında yer almış hem de İspanyol olmayan bestecilerin dikkatini çekmiştir. Bu çalışmanın amacı Endülüs'ün müzikal kimliğini yansıtan ses özelliklerini eserlerinde kullanan bestecilerin çalışmalarından örnekler vererek, bu ses malzemelerinin oluşturduğu Endülüs motiflerini metinlerarasılık bağlamında değerlendirmektir. Buna ek olarak ne tür metinlerarasılık yöntemlerinin kullanıldığını belirlemek amaçlanmıştır.

1.3. Önem

Metin kavramı geleneksel yaklaşımda yazılı ifadeler olarak tanımlanmaktadır. Fakat göstergebilimsel yaklaşım ile metin tanımı kendisini saran çerçeveden sınırlarını genişletmiştir. Resim, mimari, müzik vb. alanlarda kullanılan farklı işaretler ve ifade biçimleri metin olarak değerlendirilmiştir. Yapılan literatür taramasında müzik ve metinlerarasılık üzerine çeşitli ifadeler bulunmuş ve müzik, metinlerarasılık evreninde farklı bakış açısı ile sunulmuştur.

Bu bağlam doğrultusunda müzikal eserler bestelendikleri andan itibaren hem kendi içlerinde analiz edilerek hem de farklı dönemlerde biçimsel ve işlevsel şekillerde yinelenabilmektedirler. Bu kabuk değiştirme bir diğer açıdan eserlerin sürdürülebilirliğini sağlamaktadır. Bu çalışma ile Endülüs'e ait karakteristik özellikler taşıyan motifleri metinlerarası ilişkiler ağında değerlendirerek müzikal yaklaşıma farklı bir bakış açısı sunmaktadır. Ülkemizde müzik ve metinlerarasılık bağlamında az sayıda çalışma olması da araştırmanın önemine değer katmaktadır.

1.4. Varsayımlar

İspanyol bestecilerin eserlerinde kullandıkları motiflerin Endülüs'e özgü halk temaları olduğu varsayılmaktadır. Ele alınan motiflerde metinlerarası unsurlara rastlanacağı varsayılmıştır.

1.5. Sınırlıklar

Çalışmada verilen örnekler Endülüs bölgesine ithafen yazılan eserlerden oluşmaktadır. Metinlerarası ilişkiler bağlamında ele alınan Endülüs motif yapılarına Isaac Albeniz'in (1860-1909) *Suite Espagnole op. 47 (Cadiz)*, *Suite Iberia (Jerez)* ve *Cantos de España Op. 232 (Cordoba)* başlıklı çalışmalarından; Enrique Granados'un

(1867-1916) *Goyescas (El Fandango Candil)* ve *Capricho Español Op. 39* başlıklı çalışmalarından, Joaquin Turina'nın (1882-1949) *Sevilla op. 2* ve *Pregon de Flores* başlıklı çalışmalarından; Federico Moreno Torroba'nın (1891-1982) *Concierto de Castilla (Adagio)* çalışmasından; Manuel de Falla'nın (1876-1946) *Noches en las Jardines de España (En los Jardines de la Cierra de Cordoba)* çalışmasından, Joaquin Rodrigo'nun *Concierto para una Fiesta (Allegro moderato)* çalışmasından; Manuel Ponce'nin *Concierto del Sur (Allegro moderato)* çalışmasından; Maurice Ravel'in *Rapsodie Espagnole (Malaguena)* çalışmasından ve Jacques Ibert'in *Histoires, (La Meneuse de Tortues d'Or)* çalışmasından örnekler verilmiştir.

2. YÖNTEM

2.1. Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmada edebiyat kuramı olan metinlerarasılık müzikal bağlamda ele alınmıştır. Edebiyat alanında ortaya çıkan bu kuram doğrultusunda Endülüs bölgesindeki müzikal motifler arasındaki ilişki değerlendirilmiş ve motiflerin birbirleri ile olan bağlantıları belirlenmiştir. Edebiyat alanında yapılan çalışmalarda olduğu gibi müzikal alanda da benzer bir çıkarım yapılmıştır. İlk olarak Endülüs'te klişeleşmiş ses özelliklerinden oluşan motifler metinlerarasılık ilişkisinde ele alınmıştır. İkinci olarak Falla, Ponce ve Rodrigo'nun eserlerindeki karakteristik motif metinlerarasılık ağında incelenmiştir. Motiflerin birbirleri ile olan bağlarını kurabilmek adına Endülüs'ün kültürel özellikleri ve Endülüs ruhunu oluşturan belirleyici unsurlar literatür taraması yapılarak saptanmıştır. Değinilen motifler Aktulum'un *Metinlerarası İlişkiler* (1999) kitabındaki metinlerarası yöntemler doğrultusunda değerlendirilmiştir.

Tarama modelini esas alan betimsel temelli çalışmada literatür incelemesini tanımlamak için kütüphaneler, internet siteleri ve arşivlerden veriler elde edilmiş; veriler gözlem tekniği, içerik inceleme ile toplanmış ve nitel tekniklere göre işlenmiştir (Karasar, 2017, s. 232); (Böke, 2014, s. 310). Çalışmada verilen nota örnekleri bilgisayarda *sibelius* programında yazılmıştır. Böylece düzgün ve benzer yapıda olması sağlanmıştır.

2.1.1. Araştırmanın evren ve örnekleme

Araştırmanın evrenini müzik ve metinlerarası ilişkiler oluşturmaktadır. Çalışmanın örnekleme ise Endülüs'e ithafen yazılan eserlerde metinlerarasılıktır. Bu eser örnekleri İspanyol besteciler Albeniz, Granados, Turina Torroba, Falla, Rodrigo; Meksikalı besteci Ponce; Fransız besteciler Ravel ve Ibert'in seçilen çalışmalarından verilmiştir.

3. BULGULAR VE YORUM

3.1. Giriş

Tarih boyunca süregelen müzikal alıntılama Endülüs bölgesinde de bestecilerin çalışmalarında sıklıkla yer bulmuştur. Sözlü gelenek ve kültürel aktarım yoluyla müzikal özellikler bölgenin kimliğini yansıtmıştır. Birçok besteci çalışmalarında benzer Endülüs motiflerini kullanarak alıntılar yapmış ve kompozisyonlarını bu doğrultuda oluşturmuştur. Bunu yaparken de müzikte metinlerarasılık yöntemlerinden yararlanmışlardır. Motifler hem bu bölgeye mal olmuş yapılar sergilemiştir hem de farklı bestecilerin çalışmalarında modern müzikal öğeler ile birleşerek sanatsal eğilimler doğrultusunda aynı potada erimiştir.

Sözlü gelenek yoluyla besteciler kendi eserlerini meydana getirirken içerisinde buldukları ya da önceki dönemlerin müzikal eğilimleri, kültürleri etkisi altında kalmışlardır. Çalışmalarında önceki dönemlere ait eserlerden pek çok izlere rastlamak ve geçmiştekenden esinlenmek kompozisyon süreçlerinde alışıldık bir durumdur. Besteci daha önceden yazılan bir eseri ya da eserin bir bölümünü kendi yorumu, stili ve bakış açısını katıp yeniden yazarak kendi çalışmasına dahil ettiğinde hem kendi çalışmasını zenginleştirmekte hem de ana fikri kendi eğilimleri doğrultusunda geliştirmektedir.

Morelló Broseta'ya (2020, s. 71) göre metinlerarasılık görünüşte uzak eserler ile yazarlar arasındaki ve hatta yazarın kendi eserlerindeki karşılıklı ilişkileri keşfetmenin kapısını açmaktadır. Julio Ogas'ın *El texto inacabado: tipologías intertextuales, música española y cultura* makalesinde belirttiği gibi metinlerarasılık yirminci yüzyıl İspanyol müziğinde oldukça etkili bir yere sahiptir ve farklı bestecilerin eserlerinde Rönesans müziğini, popüler müziği ve folkloru nasıl kullandıklarına bazı örneklerle işaret etmektedir. Bestecinin bir bölgenin veya ülkenin popüler müziğinin mirasıyla doğrudan bir bağlantı arayışında olduğu fikri folkloru başvuran eserlerde üslupsal gönderme veya dizinsel yapıda açıkça takdir edilmektedir.

Bu doğrultuda Endülüs'ün müzikal özellikleri ve La-Sol-Fa-Mi vb tetrakord ses dizilerinden oluşan motifler birçok bestecinin oluşturduğu kompozisyonda görülebilmektedir. Yüzyıllar boyunca farklı medeniyetlere ev sahipliği yapan Endülüs'ün coğrafik konumu ve topraklarının verimliliği farklı etnik grupların bu bölgeye yerleşmesinde başlıca faktörleri oluşturmuş ve bölgede yüzyıllar boyunca zengin bir kültürel birikim oluşmasını sağlamıştır. Farklı etnik grupların bölgede uzun

yıllar bir arada yaşaması bu birikimin en değerli yapı taşlarından biridir. Hristiyanların, Yahudilerin, Arapların ve Çingenerin bölgede karşılıklı etkileşimleri diğer sanat dallarında olduğu gibi müzikte de bu bölgenin kimliğini yansıtan ve karakteristik yapısını sunan ses özelliklerini şekillendirmiştir. Özellikle 1850 sonrası piyano repertuarının canlanması ile bu ses öğeleri İspanyol bestecilerin çalışmalarında ön plana da çıkmıştır. İspanya, diğer birçok Avrupa ülkesinde olduğu gibi bestecilerin kompozisyonel dışı vurumunu güçlü bir şekilde yansıtan zengin bir halk müziği geleneğine sahiptir. İspanyol besteciler kendi bölgelerindeki zengin materyali kullanarak eserler yaratmışlar, ulusal müziği kendi stilleri ile birleştirerek evrensel alanda yer edinmişlerdir. Ayrıca bu özellikler İspanyol olmayan, çağın önemli bestecileri tarafından da kendi eserlerinde kullanılmıştır.

3.2. Endülüs Bölgesi ve Toplumsal Yapısı

Fiziki, iklimsel ve biyolojik çeşitlilik açısından önemli bir bölge olan İber Yarımadası binlerce yıldır insansı etkilere maruz kalmıştır. Modern insanlar bölgenin topografyasında ve hepsinden önemlisi bitki örtüsünün ve doğal yaşam alanlarının dağılımında derin değişiklikler yapmıştır. Yarımada Avrupa'nın batı ucunda, Afrika sınırında ve yakın zamana kadar Akdeniz'e deniz yoluyla tek erişim yolu olan Cebelitarık Boğazı'na hâkim stratejik bir konuma sahiptir (Juana and Garcia, 2015, s. 9). Bu bölge yüzyıllar boyunca Avrupa ve Afrika arasında doğal bir geçiş yolu olduğundan birçok ulusun bu bölgeye yerleşmesine olanak sağlamıştır (Küskü, 2019, s. 3). Hint-Avrupa kavimleri ve Keltler M.Ö. 900 ile 600 yılları arasında yarımada'nın kuzey ve batı bölümlerine yerleşmişlerdir. M.Ö. 800 yıllarında Fenikeliler yarımada'nın doğu ve güney sahillerini sömürgeleştirerek ekonomik ve siyasal çıkar sağlamışlardır. M.Ö. 600'den itibaren Kartacalılar yarımada'ya yerleşmeye başlamıştır. Sicilya ve Güney İspanya'da hakimiyet kurarak ticari açıdan üstünlüklerini ilan etmişlerdir. Giderek güçlenmeleri Roma şehir devletlerinin tepkisini çekmiş ve Batı Akdeniz'de üstünlük kurma adına egemenlik savaşı başlamıştır. Uzun süren hakimiyet mücadelesinden sonra Romalılar, Yarımada'da egemenliği elde etmişlerdir (Bal, 2008, s. 17). “Roma'nın batıdaki en gelişmiş ve zenginleşmiş topraklarından biri hâline gelen İber Yarımadası, Roma'nın bölge üzerinde hâkimiyet sahasının genişlemesiyle Tarraconensis, Carthaginensis, Lusitania, Gallaecia ve Baetica isimleriyle beş büyük eyalete ayrılmıştır (Küskü, 2019, s. 5)”. “Roma İmparatorluğu zayıflayınca bölgede 409

yılından itibaren Vandallar, Suevler ve Vizigotlar gibi Germen kökenli kavimlerin istilası meydana gelmiştir (Şanal, 2018, s. 25)”. M.S. 460’tan başlayarak bölgede Vizigotların egemenliği görülmektedir. Kısa zaman zarfında Bask bölgesi hariç ülkenin hemen hemen büyük bir kısmını hakimiyet altına alan Vizigotlar Roma ile yaptıkları iş birliği ile de Germen topluluklarını bölgeden çıkarmışlardır (Okuyan, 2020, s. 43). 711 yılında Müslümanların bu bölgeyi fethetmesiyle birlikte Vizigotların egemenliği de sona ermiştir. Bunun sonucunda İspanya’da yaklaşık sekiz asırlık bir Müslüman egemenliği dönemi başlamıştır (Ruiz, 2007, s. 8).

Tüm bu uygarlıklar sözlü gelenek ve aktarımlar yolu ile yüzyıllar boyunca bölgede izlerini bırakarak çeşitli kültürlerle ev sahipliği yapan İber Yarımadası’nda kültürel birikimi oluşturmuşlardır. Sözlü gelenek, nesilden nesile ağızdan ağıza bilgi toplanmasıdır. Sözlü gelenek atasözleri, folklor, masallar, efsaneler, hikâye, mitler, epik şarkılar ve şiirler, tılsımlar, dualar, ilahiler, dramatik performanslar ve daha fazlası gibi birçok konuşulanı içermektedir. Toplumsal ve kültürel değerler ile toplumsal hafıza hakkında bilgi vermek için sözlü gelenek ve anlatımlardan yararlanılmaktadır. Rollerini kültürleri korumak için oldukça değerlidir. Dünyanın birçok toplumunda sözlü gelenek ata geleneğini sürdürmek için kullanılmaktadır (Rahman and Slamatin L., 2018, s. 92). Bu bağlamda İber Yarımadası’nın güney bölgesini oluşturan Endülüs, kültürel ve müzikal aktarımın en yoğun yaşandığı topraklar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Endülüs, sekizinci yüzyılın başlarında Müslüman hükümdarlığı altında olan ve 1492’de Hristiyan fethi sonrasında Granada Krallığı’nın düşüşüyle biten İber Yarımadası’nın güney bölgesine verilen Arapça addır. Müslümanların ve Yahudilerin İspanya’dan sınır dışı edilmesi 1610’a kadar sürmüştür. Endülüs’ün sabit bir yere veya zamana değil, akışkan ve değişen coğrafi, tarihi, politik ve kültürel kartografiye atıfta bulunduğunu belirtmek önemlidir (Shannon, 2015, s. 25).

Orta çağ metinleri İslam kültüründeki bölgelere ve şehirlere değer katan Arap edebi türü *fada’il* veya *merits* ile benzer şekilde Endülüs’ü olağanüstü diyar olarak temsil etmektedir. Endülüs, *fada’il* metinlerinde İslam öncesi toprak, geniş ve bereketli bir bahçe olarak geçer ve akan sular, yemyeşil tarlalar, kokulu ağaçlar ve kulağa hoş gelen kuş seslerinin diyarı olarak tanımlanır. Tüm bu tanımlar Endülüs’ün bugüne kadar edebi ve müzikal mirasındaki önemli temaları olmuştur (Shannon, 2015, s. 30).

Doğu kültürünün bir parçası olarak Avrupa’da filizlenen Endülüs, Doğu ve Batı’nın sosyal ve kültürel yapısını aynı çatı altında birleştiren soyut bir köprüyü

sembolize etmiştir. 1236'da Cordoba, 1238'de Valencia, 1248'de Sevilla ve son olarak 1492'de Granada Müslümanlar tarafından kaybedilmiş olsa da bu durum fiilen Endülüs geleneğinin sonlanması manasına gelmemiştir. Çünkü Endülüs edebiyatı, mimarisi, modası, müziği ve kültürü Granada'nın kaybedilmesinden bu zaman kadar geleneksel yapısını koruyabilmiştir (Shannon, 2015, s. 29).

İdari ve fiziki konumlanmalar önce kendi kültürlerini yaratır, sonra bu kültür, yani her bir yerleşim alanı kültürü, diğer alanların kültürüyle etkileşime girer ve değişir, gelişir, ya da küçülür, yok olur, yok eder. Sahip olduğu kültürel değerlere göre insana ve evrene bakışı, onları algılayışı zaman içinde yerleşir, oturur ve kurumsallaşır. Bu kuramla kurumları oluşturur, kurumlarda belli kuralları, belli statüleri ve belli kimlikleri yaratır. Sosyal yapı, belli bir toplum içindeki örgütlenmiş ve süreklilik gösteren ilişkilerin tümüdür. Yani sosyal yapı durağan değil, devinim halindeki bir olgudur. Bu hareketliliği ise o toplumun nüfusu yaratır, insanları var eder (Erinç M, 2013, s. 23).

Rönesans'tan dört yüzyıl önce Endülüs Emevileri zamanında Endülüs Devleti önemli bilimsel-kültürel gelişim yaşamıştır. Bilimsel ve felsefi alanda en eski toplumlardan olan Araplar ve Yahudiler karşılıklı olarak çalışmışlar ve bunun neticesinde Arapların bilimsel çalışmaları farklı diller bilen Yahudiler gibi gayrimüslimler tarafından Avrupa dillerine çevrilmiştir. Bu bilgi transferini Avrupalılar kendi uygarlıklarının inşasında kullanmışlardır (Şeyban, 2013, s. 51). Endülüs Emeviler Doğu'nun kültürel birikimini İber Yarımadası'na getirerek kalıcı bir medeniyet yaratmışlardır. Araştırmaya ve bilime olan ilgileri, eğitime verilen önem burada bulunan halkı diğer Avrupa bölgelerine kıyasla daha modern bir seviyeye getirmiştir (Budak, 2016, s. 166).

Farklı etnik grupların bölgede uzun yıllar iç içe ve uyum halinde yaşaması *convivencia* terimi ile açıklanmaktadır. Teknik bir İspanyolca terim olarak *convivencia*, Orta Çağ İspanya'sında İbrahimî dinlerden iki veya üçünün uyumlu bir şekilde bir arada yaşamayı başardığı durumu tanımlamaktadır. Dolayısıyla diğer bazı tarihsel dönemlerde de bu durumu tanımlamak için kullanılmıştır. *Convivencia* yalnızca birlikte yaşamayı değil, bireysel inanç yapılarına ve dini uygulamalara yönelik hoşgörü ve saygı temeli üzerine kurulmuş, iki veya daha fazla dini gelenek arasında olumlu bir etkileşimi içermiştir. Temelinde var olan hoşgörü anlayışı farklı karşı görüşlere izin vermiştir (Lovat ve Crotty, 2015, s. 103).

Erinç'e (2013, s. 25) göre "Sosyal yapının örüntüsü, insanın oluşmasında doğrudan etki yapar. Nüfus ve nüfusun karakteristikleri de o yapıyı etkiler". Özellikle

dokuzuncu ve onuncu yüzyıllarda Müslüman İspanya’da Endülüs’te hoşgörü rejimi yaşanmış ve bu topraklarda bir arada yaşama İslam tarihi çerçevesinde *Kordoba ruhu* olarak anılmaya başlamıştır. Orta Çağ boyunca İspanya’daki Müslüman varlığının tüm bilginleri ve alimleri birkaç yüzyıl boyunca Hristiyan, Müslüman ve Yahudi toplulukları arasında barış içinde bir arada yaşamaya dikkat etmiştir. *Kordoba ruhu* dünyaya Yahudi ve Hristiyan azınlıklara kendilerini çoğu durumda Arap dilinde özgürce ifade edebilmeleri için araçlar verecek bir hümanizm modeli sunmuştur (Quesada, 2017, s. 18).

Müslümanlar, Hristiyanlar ve Museviler hepsi aynı dilleri konuşmuş, aynı toplumsal değerlerin birçoğuna sahip olmuş, aynı yiyeceklerden pek çoğunu yemiş ve hatta halk geleneği, dini inanç ve teolojik yönelim yoluyla pek çok ortak noktayı paylaşmıştır. Hristiyanların, Müslümanların ve Yahudilerin kültürleri ve eylemleri hayatlarını yaşadıkları ve bireysel ya da toplumsal gündemlerini takip ettikleri geniş sosyo-kültürel eğilimlerinden ortaya çıkan karşılıklı anlaşılabilirlik ile karakterize edilmiştir. Kendi özel dini-kültürel kimliklerini sürdürmek adına çalışırken bile birbirlerinin geleneklerinden özgürce alıntılar yapmışlar ve karşılıklı olarak sosyalleşmişlerdir. Karşılıklı anlaşılabilirlik kavramının özü, çok sayıda kültürel, dini ve siyasi farklılık olmasına rağmen, bu ayrımların daha geniş bir şekilde paylaşılan sosyal yapılar ve kültürel repertuvarlar çerçevesinde var olmasıdır (Reynolds, 2021. s. 103).

3.3. Endülüs Müzik Geleneğini Oluşturan Karakteristik Unsurlar

Reynolds’a (2013, s. 970) göre Endülüs müziği bin yılı aşkın bir süredir sözlü olarak aktarılan ve Ortadoğu’nun birçok bölgesinde icra edilmeye devam eden zengin bir gelenek olarak dikkat çekmektedir. Aynı zamanda Arap ve Sefarad Yahudi kültürlerinin güçlü yönlerini oluşturan Orta Çağ İslam İspanya’sının kolektif hafızasını da yansıtmaktadır. Endülüs müziğinin temelleri tarihsel bağlamda bir taraftan İber Yarımadası’nın yerli müziğine, diğer taraftan da Arap Yarımadası’na dayanmaktadır. Sekizinci yüzyılda Müslümanların İber Yarımadası’na girmesi sonucu doğrudan temasa geçen bu kültürler kendilerine ait özelliklere sahip yeni bir müzik geleneği ortaya çıkarmıştır.

Kültür öğeleri değişerek ve genelde de gelişerek nesilden nesile geçer ve belli bir toplumun, belli bir yörenin sosyo kültürel yapısını oluşturur. Örneğin halk dansları ve halk çalgıları

sosyal yapıların en tipik göstergeleridir ve birbirlerini en çağrıştıranlarında bile nice özgünlük olduğu hemen dikkati çeker (Erinç M, 2013, 72) .

Pastrana'ya (2001, s. 21) göre Endülüs müziğinin en eski en ilkel şarkı söyleme geleneği *cante jondodur*. Sanchez'e (1953, s. 88) göre tarihsel ve manevi bağlamda Endülüs'ün şarkı mirası olan *cante jondo* Endülüs ırkını ve çevresini yansıtmaktadır. Esasen müzik ve şiirin bir ifadesi olarak *cante jondo* Pagan kültürünün unsurlarını taşıyan ve Endülüs bölgesinin gizemli yaratıcı içgüdüsünü dışa vuran manevi, telaşlı bir ağıtın ortaya çıkışıdır. Güney İspanya bölgesinin bu mirası halkının yaşam tarzının, kültürünün ve sembolik yansımalarının özelliklerinin ifadesini ortaya koymaktadır (Briggs, 2009, s. 54).

Cante jondo melodileri Bizans ve Doğu unsurlarını gösterir ve genellikle hüznü ve trajedi ile karakterize edilir. Genel olarak frigen modal dizi üzerine kuruludur ve altı ses aralığından oluşan melodilerden meydana gelir. Önemli bir özelliği de apajetürler ile tekrarlanan notaların aşırı bir şekilde kullanılmasıdır. Bunlar büyümlü sözler gibi söylenir ve melodik dizeye arkaik bir nitelik kazandırır. *Cante jondo*'nun dizelerine de *coplas* denmektedir (Downs, 2010, s. 17). En eski zamanlardan beri folklorik şarkı şiirleri, *coplalar* ve *kharjalar* İspanyol edebi geleneklerinin ayrılmaz bir parçası olmuştur. Şarkı ve şiir *copla* olarak adlandırılan türde tek çatı altında olarak şekillenmiştir. Bu melodik şarkı biçiminin eskiliği, müzikal ve tarihsel gelişiminin kökenine ilgi uyandırmaktadır. Uzak kökenlerinden bahsetmek aslında *coplayı* sözlü gelenekte kalıplaşmış şiir olarak ele almaktır (Garcia-Abrines, 2001, s. 68).

Zengin'in (2016) tanımına göre metinlerarasılık, bir metin ile çeşitli biçimlerde ortaya çıkan diğer metinler arasında edebi gelenekler, doğrudan alıntı, gönderme, taklit, ve bilinçsizce yansıtılan her türlü kaynak olarak bir dizi bağlantı önerir. Bu bağlamda *cante jondo* metinlerarasılık evreninde hem sözler ile hem de müzikal açıdan aktarım sağlayarak Endülüs'ün müzikal kimliğinin oluşumunda geleneksel rolü üstlenmektedir.

Orijinal *cante jondo* halk şarkılarında melodiler duygusal ifade aracı olarak çeyrek perdeden oluşan seslerin söylenmesini de içermektedir. Besteciler bu sesin temsilini oluşturmak için minör dizi kalıbına dayalı melismalar⁵ ve süslemeler kullanır. *Cante*

⁵(Yun.) Yun. şarkı, ezgi. 1) Bir hece üstüne söylenebilen melodi ya da melodi bölmesi. Asıl sesler arasındaki melodik süsleme zinciri. 2) Barok çağda Yun.'daki ilk anlama uygun, Orta çağ dinsel müziğinde Kyrie ve Halleluja'lardaki gibi -bazen 2. melodi benzeri ses veren- bir hece üstüne süslemeleri içeren ya da bir dize üzerine kurulu beste. 3) Doğu müziğinde asıl sözleri önemsiz kılan, ustaca gerçekleştirilen aşırı süslemeli vokal tarz ki, sonradan Orta çağ saz şairlerini de etkilemiş, Port.'in *Fado*'suna, İsp.'nin *flamenko*'suna, Güney Balkan ezgilerine yansımıştır (Aktüze, 2010, s. 375).

jondo, süslemeleri, ritmik özgürlüğü, rubato ve müzikal duyarlılığı ile esnek bir şekilde sergilenmektedir. Tekrarlanan şiirsel dizeleri vurgulama adına acıyı, hüznü, kederi ifade eden “ay” hecesi de *cante jondo*ların belirgin özelliklerindedir (Smith, 2015, s. 4). Coşkulu bir eğlenceden ziyade karanlık bir ruhun ifadesidir. İspanyol besteci Manuel de Falla’nın iki çalışmasından *cante jondo*’nun belirtilen özelliklerine örnekler Şekil 3.1. ve Şekil 3.2.’de verilmiştir. Şekil 3.1.’de halk şarkıları düzenlemeleri olan *Ciete Canciones Populares Españoles* çalışmasındaki ilk başlık olan *El pano moruno* bölümündeki “ay” hecesinin kullanımı gösterilmiştir. *Ciete Canciones Populares Españoles* sadece vokal ve piyano olarak orijinal yazımında değil; buna ek olarak birçok farklı enstrüman kombinasyonlarına da düzenlenerek icra edilmiştir. Bu şarkıların transkripsiyon sayısı eserin popülerliğini de yansıtmaktadır. Cezbedici İspanyol melodileri, dinamik ritimleri ve zengin armonileri ile bu müzik sadece vokaller tarafından değil, enstrüman icracıları tarafından da ilgi görmüştür. Bu eser Falla’nın popüler şarkıyı işleme konusundaki olgun tarzını yansıtan, önceden var olan popüler melodik çizgiye armonik bir boyut kazandıran ilk dikkate değer çalışmasıdır (Park, 2013, s. 6).

Şekil 3.1. M. de Falla, *Ciete Cansiones Populares Españoles*, *El Pano Moruno*, ölçü 68-76 (De Falla, 1992)

Şekil 3.2.’de ise Falla’nın *Homenaje a Debussy* çalışması örnek verilmiştir. Ritmik yapısı habanera⁶ tarzındadır ve kederli bir tonda yazılmış eserdir. Afro-Küba ritmi, İspanyol *cante jondo* şarkılarını anımsatan duygusal ve lirik bir melodiye eşlik etmek için kullanılır. Eserin başlangıcında bulunan ve aynı zamanda eser boyunca devam eden Fa-Mi seslerinde oluşan melodi ve bu seslere eşlik eden La-Mi bas sesleri karanlık ve kasvetli bir tını oluşturmaktadır (Muscarella, 2018, s. 9).

⁶(İsp.). Küba’da 19’uncu yüzyılda yaygınlaşan Afrika kökenli dans müziği. Adını Küba’nın başkenti Havana’dan almıştır (İspanyolca *La Habana*). İki dörtlük ölçüde olan bu dans müziğinde, başlangıçtaki ağır tempo giderek orta hıza dönüşür (Say, 2010a, s. 6).



Şekil 3.2. M. de Falla, *Homenaje a Debussy*, ölçü 1-5 (De Falla, 2021)

Cante jondo'nun müzikal oluşumu Güney İspanya'daki üç önemli etkene göre şekillenmiştir (Sanchez, 1953, s. 88). Birincisi, Bizans ayin müziğinin İspanyol Kilisesi tarafından kabul edilmesi olmuştur. İkinci bir tarihsel köken 711 yılında Müslümanların bu bölgeyi işgal etmesiyle birlikte Mağribi şarkılarının bu bölgenin yerel müziği ile etkileşime girmesidir. İspanyol yarımadası üzerindeki bir başka müzikal etki ise, 1447 civarında ülkeye gelen doğu Çingene kabilelerinden olmuştur. Hindistan'dan sürülen çok sayıda Çingene grubu bu bölgeye yerleşmiştir (Wray, 1968, s. V); (Stanton, 1978, s. 4). Birçok farklı bölgede olduğu gibi İspanya'da da Çingeneler hızla profesyonel müzisyenler olarak ün kazanmış ve on altıncı yüzyılın sonlarından itibaren birçok İspanyol şehrinde popüler şenliklere düzenli olarak katılmışlardır. Aynı dönemlerde yaşamış İspanyol edebiyatçı, şair ve oyun yazarı Miguel de Cervantes (1547-1616) *La Gitanilla* (Küçük Çingene Kızı) çalışmasında kadın kahramanın ve grubunun sokaklarda dans ederek festivalleri canlandırmak için köyden köye yaptığı seyahatleri anlatmaktadır. İspanya Çingenelerinin altın çağdaki profesyonel repertuarı iyi bilinmektedir ve bazı şarkılar en özgün İspanyol geleneğinden gelmektedir. Peri masalı veya efsanevi içerikli eski anlatı baladlarından oluşan, çoğu versiyonu belirli Çingene aileleri ile sözlü aktarım sayesinde korunmuş *romances* ve genellikle dans edilen *seguidillas*lar bu geleneğe örnek gösterilebilir (Leblon, 2003, s. 11). Araplar, Yahudiler ve Çingeneler de dahil olmak üzere bölgede yaşayan etnik grupların oluşturduğu mozaikten meydana gelen Endülüs'e özgü bir şarkı biçimi olan *cante jondo* içinde bulunduğu coğrafyanın tarihsel özelliklerini yansıtan flamenko müziğine öncülük etmiştir (Hobbs, 2004, s. 1).

Flamenko genel olarak İspanya ile ilişkilendirilirken, bu alandaki uzmanlar Güney İspanya'da geliştiği görüşünde birleşme eğilimindedir. Endülüs bölgesi, flamenkonun genellikle Endülüs ile eş anlamlı olduğu ölçüde, geleneğin kökenleri ve gelişiminde özel olmasa da önemli bir rol oynamıştır. Fakat flamenko aynı zamanda başka bir grup olan Çingeneler ile eş anlamlıdır. Popüler sözel anlatılara göre, flamenko Endülüs'ün Çingenelerin gelişinin ötesine uzanan ve daha önceki Bizans, Yahudi ve İslami etkilerin

bir potada eriyen kültürünün sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Arap, Yahudi ve Kastilya geleneklerinin tümü flamenkoyu etkilemiştir. Ancak flamenko üzerindeki en güçlü etki ve en özgün kökler Araplar'a dayanmaktadır. Flamenko kelimesi *falamencun* veya *felah men encundan* gelmektedir, şarkı söyleyen köylüler anlamındadır (Pastrana, 2001, s. 20).

Bununla birlikte Çingener genellikle flamenkonun baş koruyucuları olarak görülür ve bu nedenle tarih boyunca geleneğin Çingene veya Endülüs kökenlerine ilişkin anlatılar birbirinden ayrılmıştır. Sonuç olarak Çingener yüzyıllardır bölgeye yerleşmiş Endülüslülerdir ve birçoğu Endüslü Çingener olarak tanımlanır (Machin-Autenrieth, 2017, s. 5). Çingene-Endülüs flamenkosunun kökleri, güneybatı Endülüs'ün Çingene müzik geleneğine dayanmaktadır. Zulme uğrayan ve istenmeyen bir azınlık olarak Çingenerin tek hayatta kalma umudu, zaman içinde bölgeye egemen kültürün ana hatlarına uyum sağlamak olmuştur. Bununla birlikte geleneksel şarkı ve danslarını mevcut yapıda hâkim olan Mozarab kültüründeki özellikler ile birleştirerek kendi kültürlerinin müziğini korumayı başarmışlardır. Çingenerin sanatsal becerileri, iki geleneğin müzik ve dans biçimlerini Çingene-Endülüs flamenko olarak bilinen çatıda birleşmiştir (Schreiner, 1999, s. 22).

Flamenkonun üslup biçimlerinin dağılımı özünde coğrafidir ve gelenek bölge sınırlarının ötesine uzansa bile, esasen Endülüs coğrafyasının haritasını çıkarır. Gelenek belirgin müzikal, lirik veya dans özellikleriyle karakterize edilen farklı sanatsal biçimler olan bir dizi *palostan* oluşur. Bu özellikler kendine özgü ritmik yapılardan ve vuruşlardan, gitar eşliğinde birbiri ardına gelen ayırt edici armonilerden (Endülüs kadansı gibi), gitar performansındaki melodik varyasyonlardan ve hızlı ayak hareketleri gibi spesifik dans kısımlarımdan ya da *silencio* olarak adlandırılan dansçının üst vücut ve el hareketlerini vurguladığı bir kesitten oluşmaktadır. *Palolar* da ifade şekillerine göre sınıflandırılabilirler (Machin-Autenrieth, 2017, s. 18). Flamenko, ritmi ve modaliteyi dikte eden kendine özgü bir dizi yapı içinde doğaçlama yapılmış sözlü bir gelenektir. Bu yapıların önemli bir unsuru *falseta*dır. *Falsetas* hem gitarist tarafından bestelenir hem de sözlü olarak öğretmenden öğrenciye aktarılmaktadır (Zussman, 1995, s. 1). Flamenko metinleri toplumsal kökenlerini flamenko tarzından daha somut terimlerle yansıtmaya eğiliminde olmuştur ve genel olarak Endülüs şarkı sözleri (*coplas*, *seguidillas*, vb.) zengin bir sözlü tarih deposu oluşturmaktadır. Çok sayıda flamenko

şarkı sözü, hemen hemen karşılıksız aşka odaklanır (Manuel, 1989a, s. 52). Geleneksel bir performans olarak flamenko başlıca üç öğeden oluşmaktadır: şarkı, gitar ve dans.

İspanya'nın ulusal enstrümanı olan gitar dünya çapında İspanyol milliyetçiliğinin bir sembolü olarak tanınmaktadır. İspanyol müziği genellikle gitar için yazılmış, gitar eşliği veya gitar efektleriyle şekillendirilmiştir. Enstrüman İspanyol kültüründe ayırt edici bir rol oynar ve ses tınısı ile İspanyol müziğinin belirleyici özelliklerinden birini oluşturur. Enstrümanın bu belirleyici rolü İspanya'nın Endülüs bölgesindeki Çingenelerle bağlantılıdır (Smith, 2015, s. 3).

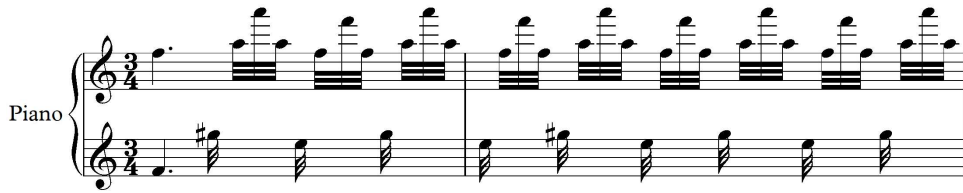
Abendroth'a (1990, s. 13) göre gitar İspanyol halk geleneğinin çoğunda önemli bir rolü olan ve belki de İspanya halk müziğinde birincil öneme sahip enstrümandır. *İspanyol Pişano Müziği Tarihi* adlı kitabında Linton E. Powell, İspanyol halkının ulusal müzik duygusunun gitarın tekniğine dayandığını belirtmektedir. Bu nedenle gitar sesi ya da gitar dışındaki enstrümanlar için yapılan bestelerdeki gitar efektleri genellikle müzikte bir İspanyol tadı uyandırma etkisine sahip olmuştur. Bir klavye çalışmasında gitar efektleri üretmek için bir besteci eserde bir dizi hızlı ve tekrarlanan nota gösterebilir ya da gitarın açık tellerini temsil eden Mi-La-Re-Sol-Si-Mi notalarında akorlar oluşturabilir.

Albeniz, Falla ve Turina'nın eserlerinde gitarın karakteristik yapısının belirgin şekilde etkisi vardır. Tellere vurarak çalınan akorları ve ritmik yoğunluğu nedeniyle gitar, İspanyol besteciler için doğuştan gelen bir müzikal duygu yoğunluğu sağlamaktadır. Rodrigo'ya göre İspanyol besteciler tarafından öngörülen gitar arpa kanatlarına, piyanonun kuyruğuna sahiptir. Aynı zamanda derin bir ruha sahip olan güçlü, fantastik, çok biçimli bir enstrümandır. İspanyol besteciler piyanoda iki temel gitar tekniğini yeniden yaratmanın yaratıcı yollarını bulmuşlardır: *rasgueado* ve *punteado* (Downs, 2010, s. 20).

Muscarella'ya (2018, s. 8) göre Falla, İspanyol müziğinde gitarın önemine sıkı sıkıya inanmıştır. Gitarı ulusal bir efsane veya ülkelerin halk geçmişinin bir parçası olarak değil, klasik müziğin keman veya çello gibi daha önde gelen enstrümanlarıyla aynı his ve duyguları ifade etme potansiyeline sahip bir enstrüman olarak görmüştür. Enstrümanı daha iyi anlamak için büyük Paraguaylı gitarist ve besteci Agustin Barrios'tan (1885-1944) destek almıştır. Falla, gitarın romantik bir sahne mobilyası olduğu fikrini reddetmiş ve özellikle modern müzik için uygun olduğunu dile getirmiştir. Gitar tellerinin (Mi-La-Re-Sol-Si-Mi) akordunun Debussy gibi İspanya

müziğini inceleyen ve onun armonik şemalarını benimseyen bestecilerin bestelerine daha uygun olduğunu açıklamıştır. Falla, milliyetçi Endülüs gitaristlerini İspanyol saf sanatının ve ifadesinin bir hazinesi olarak görmüş, gitarın zengin ve sofistike armonik ve melodik fikirler yaratma kapasitesini kabul etmiştir.

Falla'nın empresyonist yaklaşım sergilediği *Noches Jardines de España* çalışmasında gitarın etkileri de açık bir şekilde görülmektedir. Şekil 3.3.'te gösterildiği gibi *Noches*'in son bölümünde flamenkonun etkisi piyano ve orkestra arasındaki etkileşimde kendini göstermektedir. Bu zaman zaman flamenko şarkıcısına eşlik eden bir gitar eşliğine benzer şekilde; zaman zaman da piyanonun dekoratif doğaçlama stili ile ön plana çıkmaktadır. Piyano, gitarın tremolosunu tek bir notanın ısrarlı tekrarlarıyla taklit eder ve gitarın *rasgueado* ve *arpej* stiline yaklaşır, efektif yapı orkestrada taklit edilir. *Noches*'in birkaç pasajında, arp ve çelesta Debussy'nin *Iberia* çalışmasındaki ikinci bölümündeki *Les parfums de la nuit*'de olduğu gibi gitarın tınısı ile ilişkilendirilir (Christoforidis, 2018, s. 110).



Şekil 3.3. M. de Falla, *Noches en las Jardines de España, En los Jardines de la Cordoba*, Piyano partisinde gitardaki tremolo etkisi, ölçü 57-58 (De Falla, 1970)

Albeniz'in erken dönem bestelerinin çoğunda gitarın model alınan bir enstrüman olduğu açıktır. Albeniz'in *Suite Española*'dan *Asturias (Leyenda)* da çok yakın parmak geçişleri ve dahili pedal pasajları gitarın etkisini göstermektedir. *Rasgueado*⁷ ve *punteado*⁸ teknikleri Albeniz'in *Iberia* eserindeki *El Puerto* başlıklı çalışmasında da görülebilir. Granados'un *Goyescas* Sütinden *Serenata del Espectro* başlıklı çalışmada gitarın açık tellerinin etkisi açıktır. Albeniz'in *Suite Española* ve Granados'un *Doce Danzas Españolas*'ı başlangıçta piyano için yazılmış olmalarına rağmen çoğunlukla gitarda çalınır. İspanyol karakterinin yanı sıra İspanyol bestecilerin gitar tekniklerini

⁷(İsp.) İsp. gitarında 16. yy'dan beri önem kazanan, Barok çağda da kullanılan, özellikle flamenko stilde yaygın olan, akorları sağ elin tüm parmakları ile çok hızlı, arpej tarzında etkili çalış tarzı (Aktüze, 2010, s. 502).

⁸(İsp.) İspanya'da önce Barok gitar, sonrada flamenko gitarda telleri sağ el parmaklarıyla tek tek çalış tarzı (Aktüze, 2010, s. 491).

kullanmadaki bir diğer amacı akorlara bir apojetür etkisi vermek ve ritmik bir heyecan eklemektir (Cho, 2006, s. 35).



Şekil 3.4. I. Albeniz, *Iberia, El Puerto*, gitardaki rasgueado tekniklerine piyanodan örnekler, ölçü 45-48 (Albeniz, 1999)

İspanyol piyanist besteci Rodrigo birçok farklı türde eserler yazmasına rağmen özellikle müzikal dışı vurumu yirminci yüzyılın başlarında yeniden canlanan bir enstrüman olan gitar için olmuştur. Gitar, folklorik ve kültürlü olanı birbirine bağlamasıyla eşsiz bir neoklasik enstrümanı temsil etmiştir. İspanyol müziğinin altın çağında kökenleri ile bağlantı kurulması adına da arzu edilen bir enstrüman olmuştur (Svoboda, 2017, s. 2).

İspanya'nın ulusal kimliği ve karakteri ele alındığında gitar sanatsal, kültürel ve müzikal çevrenin yadsınamaz ve en önemli parçası olarak kabul görmüştür. Endülüs'te sosyal etkinlik, dans, resim ve şarkı söylemeyi bir araya getirerek günlük yaşamın bir parçası olmuştur. Cadiz, Sevilla, Cordoba ve Granada gibi illeri içeren Endülüs, gitar müziğinin bölgenin zengin kültürüne katkıda bulunduğu, halkının canlı ve renkli yaşam tarzıyla ünlüdür. 20. yüzyıl gitarının Endülüs'ten çıkmış en önemli iki figürü Andres Segovia (1893-1987) ve Miguel Llobet'tir (1878-1938) (Muscarella, 2018, s. 2).

Klasik gitar repertuarını zenginleştirmek ve onu akademik bir enstrüman haline getirmek için büyük çabalar harcayan dönemin en önemli gitaristlerinden Segovia bir *Ateneo* üyesinin gitara karşı sert eleştirilerini aktarmıştır. Eleştiride Segovia'nın gitarın toplumsal kimliğini değiştirmek için boşuna çaba harcadığı, gitarın Endülüs folklorunun tutkulu coşkusuna cevap verdiği, fakat klasik müziğin düzenine ve yapısına uygun olmadığı söylenmiştir. Klasik müzik repertuarı oluşturmaya çalışan ve dönemim birçok önde gelen bestecisiyle diyalog kurarak gitar için eserler yazdıran Segovia'yı bir aptal cesaretine sahip kişi olarak yorumlamışlardır (Scinta, 2014, s. 13). Bu tür söylemler Segovia'ya daha da cesaretlendirmiş ve dönemin piyanist bestecileriyle iletişim kurarak bu enstrüman için eserler yazmalarını istemiştir. Gitarist olmayan

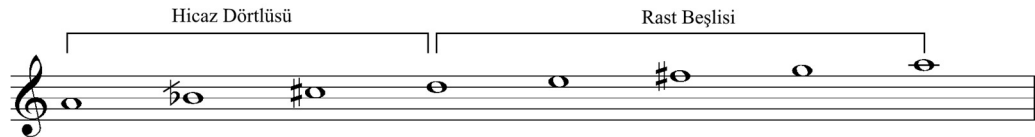
besteciler arasında Torroba, Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), Ponce ve Alexandre Tansman (1897-1986), Villa-Lobos, Turina ve Rodrigo gibi isimler bulunmaktadır. Segovia bu bestecilerin eserlerini hem konserlerinde çalarak hem de kayıtlarını yaparak gitara uluslararası arenada tanınır hale gelmesinde kıymetli rol oynamıştır. Paralel olarak bu bestecilerin aynı düzeyde saygınlıkları da artmıştır (Ünlünen, 2015, s. 164).

Cante jondo, flamenko ve gitarın dışında Endülüs müzikal bileşenine katkıda bulunan bir diğer unsur Endülüs müzik mirasıyla en yakından ilişkili müzik biçimi, Arap kültürüne dayanan *muvaşşah* adı verilen strofik biçimdir. *Muvaşşah* kelimesi orta çağda kadınların omuzlarına giydiği bir tür süslenmiş kuşak veya atkı olan Arapça *wuşah* kelimesinden türemiştir. *Muvaşşah* kelimesi, uzantı olarak manzum metinlerdeki süslemeye atıfta bulunarak "süslenmiş" anlamına gelmektedir. *Muvaşşah*'ın ilk kez Endülüs'te şiirsel-müzik bir tür olarak dokuzuncu ve on birinci yüzyıllar arasında ortaya çıktığı düşünülmektedir (Shannon, 2015, s. 44). İslam kültürü MS 750'ye gelindiğinde Batı'da İber Yarımadası ve Doğu'da Keşmir'e kadar uzanan topraklarda her zaman dini açıdan hakimiyeti sağlamasa da siyasi ve kültürel bir egemenlik konumuna ulaşmıştır. *Muvaşşah* müzik açısından koro tarafından icra edilen veya koronun solistle dönüşümlü olarak icra ettiği bir vokal için olan beste olarak tanımlanabilir. Vokal partisine genellikle küçük bir enstrüman grubu eşlik etmektedir. Daha az sıklıkla görülen tarafı ise solo bir performans olarak gerçekleşmesi ve genellikle dini bir karaktere sahip olmasıdır. *Muvaşşah* ister Arap dilinde manzum bir şekil olarak, isterse bu formun müzikal karşılığı olarak kabul edilsin, farklı çeşitleri mevcuttur. Strofik olmasının yanı sıra, yinelenen bir nakarat içeren ve genellikle tek sesli bir dokuya sahip olan, tekrarlanan bir ritmik yapıya veya mod üzerine kuruludur. MS 900 civarında İslami İspanya'da gelişiminden beri enstrümanlar eşliğinde söylenen bir şiir türüdür (Faruqi, 1975, s. 2-4). Endülüs bölgesine ithafen yazılan çalışmalarda sıklıkla kullanılan süslemelerin *muvaşşaha* dayandığı belirtilebilir. Sözlü aktarım ile uzun yıllar boyunca varlığını koruyan bu özellikler 1850 sonrası İspanyol bestecilerin çalışmalarında da görülmektedir.

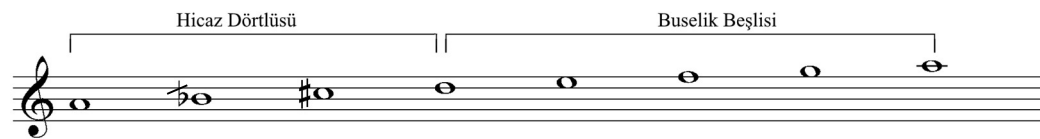
3.4. Endülüs Müziği'nin Ses ve Ritmik Özellikleri

Endülüs'ün popüler müziği, MS 711'den 1492'de Granada'nın düşüşüne kadar Güney İspanya'daki Mağribi egemenliği dönemine kadar uzanan Arap ve Avrupa

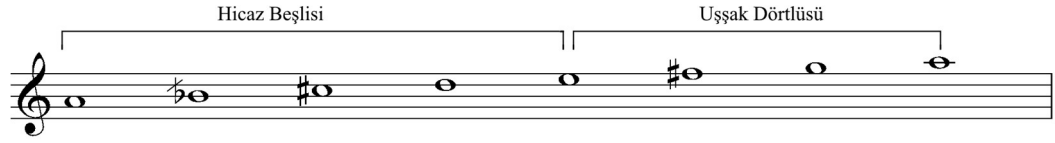
müziklerinin bir sentezini temsil eder. Ancak Mağriplilerin sınır dışı edilmesi, Kuzey Afrika müziğinin Endülüs üzerindeki etkisini sona erdirmemiştir. Kuzey Afrika müziğinin Endülüs müziği üzerindeki en önemli etkisi yaygın olarak frigyen tonalitesi olarak adlandırılan kendine özgü modal-armonik sistemin kullanılması olmuştur. Endülüs halk müziğinin büyük bir kısmı, Arap-Akdeniz unsurlarını melismatik vokal tarzı biçiminde korumaktadır. Aynı zamanda bu halk müzikleri frigyen tonalitesinde sunulmaktadır. Bu bölgede kullanılan frigyen tonalitesi büyük olasılıkla Mağribi öncesi İspanya'nın modal geleneklerinin, Arap modal (makam) müziklerinin ve Batı'nın yaygın tonalitesinin senkretik bir ürünüdür. Endülüs frigyen tonalitesi iki Arap makamı Hicaz ve Bayati ile yakından ilişkilidir. Bu makamların her ikisinde de dördüncü derece ikincil bir tonik ve nispeten kararlı bir dinlenme perdesi olarak işlev görmektedir. (Manuel, 1989b, s. 72); (Manuel, 2002, s. 321); (Mcdowell, 2016, s. 10). “Makam, nağmelerine, seyrine ve karar perdesine göre nitelenen ses dizisidir. Kendine has perde ve aralıklardan meydana gelen müzik dizilerinin özel bir ezgi dolaşımı (seyir) içinde meydana getirdiği yapıdır (Yahya Kaçar, 2008, s. 147)”. Arel-Ezgi-Uzdilek'in makam sınıflandırmasına göre Basit, şed (göçürülmüş) ve mürekkebe (bileşik) olmak üzere üç gruba ayrılmaktadırlar (Kutluğ, 2000, s. 107). Hicaz makamını oluşturan diziler kendi içerisinde küçük değişiklikler ile birbirinden ayrılarak farklı isimler ile gösterilmektedir ve Hicaz Ailesi olarak bilinmektedir. İnci çıkıcı seyir özelliklerine sahip Hicaz ailesini oluşturan makam dizileri “Hicaz, Hicaz Hümayun, Uzzal ve Zirgüleli Hicaz”dan oluşmaktadır (Köse, 2019, s. 6). Şekil 3.5., 3.6., 3.7., 3.8. ve 3.9.'da değinilen makam dizileri gösterilmiştir



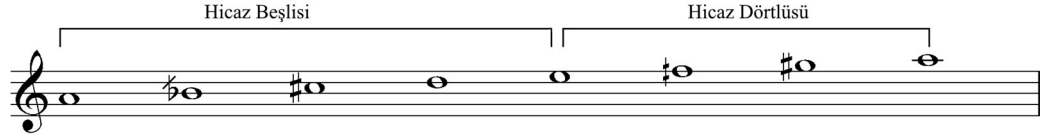
Şekil 3.5. Hicaz dizisi (Yılmaz, 2019, s. 11)



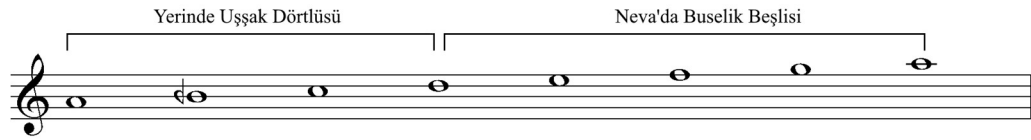
Şekil 3.6. Hicaz Hümayun dizisi (Yılmaz, 2019, s. 11)



Şekil 3.7. Uzzal dizisi (Yılmaz, 2019, s. 12)



Şekil 3.8. Zirgüleli Hicaz dizisi (Yılmaz, 2019, s. 13)



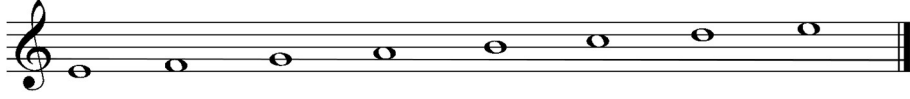
Şekil 3.9. Bayati makam dizisi (Andaç, 2019, s.104)

Güney İspanya'nın ana müzikal özelliklerinden ilki Mi-Fa-Sol-La ya da aynı düzeyde Mağrib versiyonunda geçerli olan Mi-Fa-Sol[#]-La notalarını içeren frigyen modunun kullanılmasıdır. Buna ek olarak Endülüs dizisi üzerinde sıkça kullanılan La-Sol-Fa-Mi inici tetrakord ses dizisi ve armonik kadans yapısı bulunmasıdır. İspanya halk ezgilerinin, genellikle altı notayı geçmeyen küçük bir ses aralığından oluşması ve bol miktarda süsleme sergilemesi, ses dizisindeki 2., 3., 6. ve 7. derecelerin majör veya minör aralık olarak değiştirilebilmesi de diğer bir özelliktir. Bu yapı daha çok Çingene dizisi olarak adlandırılmaktadır (Abendroth, 1990, s. 15); (Kurihara, 2005, s. 16-17); (Redford, 1994, s. 46-49). Şekil 3.10., 3.11. ve 3.12.'de Endülüs ses dizileri gösterilmiştir.

Endülüs armonisinde dominant fonksiyonu içeren oldukça yaygın olan akor yapısı La minör (Am) - Sol Majör (G) - Fa Majör (F) - Mi Majör (E) yürüyüşüdür. Endülüs popüler şarkılarında tonik fonksiyonu sıklıkla Mi (E)'dir. Bu, gitar ile Endülüs müziği arasındaki ayrılmaz bağlantının bir sonucu olarak gözükmemektedir (Mcdowell, 2016, s. 10).



Şekil 3.10. La-Mi aralığında inici tetrakord örnekleri (Redford, 1994, s. 46)



Şekil 3.11. Frigyen mod (Kurihara, 2005, s. 16)



Şekil 3.12. Endülüs dizisinin çeşitli formları (Kurihara, 2005, s. 16)

Kramer'in (2021) tanımında konuşan özne bir karnaval, çokseslilik olarak belirtilmiş; metinlerarası yönüyle metin, sınırsız yaşamın çoğul ifadesinin bir görüntüsüdür ifadesi kullanılmıştır. Güney İspanya'nın ses malzemesi La-Sol-Fa-Mi de sınırsız yaşamda çeşitli şekillerde kendini göstermiştir. Endülüs müziğinde motifsel yapıların kullanımında, kadanslarda, özellikle klasik gitarın açık tellerinin de etkisi ile akorsal yürüyüşlerde yer almıştır. Bu noktada tetrakord ses dizisine tarihsel bağlamda da değinmek gerekmektedir.

Tetrakord ses dizisi kullanımı Antik Yunan'a kadar uzanmaktadır. Art arda dizilmiş dört sestem oluşan bu yapı tetrakord olarak isimlendirilmiş ve müzik kuramının özü olarak benimsenmiştir. Antik Yunan'da birçok filozof ve bilim adamı müziğin fiziksel ve duygusal yönü ile ilgilenmiş, sayısal alandaki katkılar ile ses fiziği, ses perdesi ve tel uzunluğu alanında çalışmalar yapmıştır (Özgür, 2001, s. 170).

Pythagoras'a (MÖ 570-MÖ 495) atfedilen tetrakord, yani art arda dizilmiş dört seslik aralık, aslında kitharanın akorduyla ilgili bir düzene işaret eder. Tetrakord terimi "dört tel" anlamına gelir ve art arda dizili dört sesin diziliş düzenini anlatmak için kullanılır. Diatonik, kromatik ve enharmonik dizilerin farklı birleşimleri ve çeşitli müzikal yürüyüşleri Türkçede makam, gam, dizi dediğimiz, ezginin hangi notalar kullanılarak çalınacağını belirleyen kalıplardır. Antik dönemde söz konusu müzik geleneğinde bu kalıplar için *harmonia* terimi kullanılmaktaydı (İlim, 2018, s. 59).

Tetrakord Yunanlı filozof Aristoksenos (MÖ 4) tarafından temel müzik birimi olarak kabul edilmiştir. Aristoksenos tetrakordları enharmonik, kromatik ve diyatonik olarak üç temel biçimde tanımlamıştır. Diyatonik ve kromatik dörtlülerin çeşitli tonlar sergilediğini belirtmektedir. Aristoksenos dizilerin her zaman ezginin doğasını takip etmesi gerektiğini ileri sürmektedir. Ona göre sonsuz sayıda nota basitçe bir araya getirilemez. Ezgi çıkıcı veya inici ilerleyiş gösterebilir, dizide ardışık dört veya beş derece ile ayrılan notaların oluşturduğu aralıklar uyumlu aralıkları oluşturmalıdır. Dörtlüden daha büyük diziler, dörtlüler bir araya getirilerek birleştirilmelidir. Örneğin $Mi^1-Fa^1-Sol^1-La^1$ ve $La^1-Si^1-Do^2-Re^2$ veya ayrı olarak $Mi^1-Fa^1-Sol^1-La^1$ ve $Si^1-Do^2-Re^2-Mi^2$ (Christensen, 2008, s. 124).

Antik Yunan'daki ses özellikleri Orta Çağ batı uygarlığına aktarılmıştır. Hristiyanlık ile beraber ilerleyen yüzyıllarda dinsel özelliklerin halka empoze edilmesini sağlama aşamasında müzik kiliselerde aracı rol oynamıştır. Tetrakordların oluşturduğu modlar kiliselerde kullanılmaya başlanmıştır. İlk binyıl, Hristiyanlığın doğuşunu ve vokal eşliğinde ilahi şarkılar etrafında inşa edilen, gelişen müzikal ayinleri görürken, yeni binyılın ilk yüzyıllarında müzik teorisinin teknik bir disiplin olarak incelenmesi, taze sanatsal gelenekten büyük ölçüde izole kalmıştır. Latin Batı'da müzik öğreniminin gelişimi temel olarak Eski Yunanlılar tarafından formüle edilen teknik konulardan doğmuştur. Kadim düşüncenin bu çağlara aktarımı, alındığı entelektüel ve ruhsal bağlamlar tarafından hem sınırlı hem de zenginleştirilmiş olduğundan, erken Orta Çağ'daki müzik tarihi, eğitim, felsefe ve genel olarak öğrenme tarihinden ayrılmamaktadır (Christensen, 2008, s. 136).

On yedinci yüzyılın ilk yarısında belirli bir bas çizgisi kalıbı olan azalan minör tetrakord, neredeyse tek bir ifade türü olan ağıt (*lament*) ile ilişkili oldukça spesifik bir işlev üstlenmeye başlamıştır. Antik Yunan dramasından beri ağıt özel bir statüye sahip olmuş; duygusal bir doruk ve bir anlatı yapısının hareketi içinde özellikle yoğun bir ifade olan bir konuşma olarak kendini göstermiştir. Daha sonra teatral olmayan edebiyatta *lament* belirgin kimliğini korumuştur (Rosand, 1979, s. 346).

Lament özellikle belirli bir tematik birim içinde inici kromatik bas hattı ve armonik dizisi ile doğal bir yakınlığa sahiptir (W. E. Caplin, 2005, s. 120). *Lament* taslağı aşağı doğru inen bir bas çizgisi ile karakterize edilmektedir. Tonik skala derecesinden baskın olana doğru adım adım, dörtlü aralığı temsil etmektedir. Bu azalan tetrakord on yedinci yüzyılın başlarından ortalarına kadar özellikle *lamento* başlıklı

eserlerde yaslı bir metin içeren vokal müzik türüyle ilişkilendirilmiştir. Azalan tetrakord genellikle bir zemin bas olarak ele alınmış ve aynı zamanda *passacaglia* veya *chaconne* enstrümantal türleriyle de ilişkilendirilmiştir (W. Caplin, 2014, s. 5-486).

Jones'e (2019, s. 31) göre *lamento*, Avrupa klasik müzik geleneği içinde bir tür olarak kategorize edilebilmektedir. Etnomüzikolog ve opera eleştirmeni Ellen Rosand, bu tür hakkında *The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament* dahil olmak üzere birçok makale yazmıştır. *Lamentoyu* genellikle yaslı bir metne dayanan, genellikle alçalan bir tetrakord ostinato üzerine inşa edilen ve Barok döneminin kantat ve operalarında yaygın olan bir vokal parçası olarak tanımlamaktadır. Bir tetrakordun düşen hareketi *lamento* boyunca görülebilmektedir.

Jones'e göre *lamento* tetrakordu tanımlamanın birkaç yolu vardır. Tüm tetrakordlar aynı değildir ve birçok farklı özellik mevcut olabilir ve *lamento* türünün kapsamına girebilir. Etnomüzikolog ve orgcu Peter Williams, *The Chromatic Fourth During Four Centuries* kitabında birkaç yol tanımlamaktadır. Bunlar: inici kromatik olmayan tetrakord (D C B^b A), inici bir kromatik tetrakord D C[#] C^h B B^b A, bu ikisinden herhangi birinin doğrudan *ostinato* olarak tekrarlanması, *ritornello*⁹ olarak kullanılması ve kadans eklenerek oluşturulan tetrakord ile kendi kendine yeterli bir tema (dört, altı, sekiz ölçü) olarak da görünmektedir.

Tarih boyunca kullanılan bu yapı, Endülüs bölgesine özgü müzikal yaratımda kendine özgü karakteristik bir stile bürünmüştür. Farklı ritmik özellikler ile şekillenmiş motifler ile bölgenin ruhunu yansıtmıştır. Bölgedeki ses malzemelerinin yanı sıra farklı karakterler sergileyen bölgesel dansların ritmik yapıları da müzikal özelliklerde belirleyici rol oynamaktadır. İspanyol danslarının ritim ve melodik özellikleri birçok bestecinin çalışmalarında belirleyici rol oynamıştır. Ritmik karakterleri, ölçü sayıları ve bölgesel özellikleri dansların birbirlerinden ayırt edici yönünü oluşturmuştur. Kuzey İspanya'nın dansları (*jota, sardana, farruca,*) orta İspanya (*seguidilla, bolero*) ve güney İspanya'daki danslarla (*fandango, rondena, tarantas, bulerias, malaguena, patenera, polo, solea/soleares, sevillanas, zambra*) farklı karaktere sahiptirler. Kuzey dansları rasyonel, zarif hareketler sergilemektedir ve iki ya da daha fazla dansçı için olma eğilimindedir. Orta bölgelerdeki dansların kendine has bölgesel özellikleri olmakla

⁹(İt.) Küçük dönüş anlamına. Nakarat, aranağme. 1) İt. Şarkı formunda sözlü nakarat. 2) Özellikle Barok çağda, 17. ve 18. yüzyıllarda konçertolarda ya da vokal bestelerde ön, ara, son müziği (introduction, interlude, postlude) ya da nakarat olarak yer alan orkestral müzik (Aktüze, 2010, s. 52).

birlikte Kuzey ve Güney danslarından da etkilenmişlerdir. Birçok önde gelen otorite İspanyol dans sanatının kökenlerinin Endülüs'e dayandığına inanmaktadır. Güney dansları diğer bölgelere göre daha cesur ve renklidir. Ayrıca diğer bölgelerdeki çoğu solo dansçılara göre daha egzotik ve virtüöz hareketlere sahiptirler. İspanyol bestecilerin sanat müziğine uyarladıkları dansların çoğu Endülüs'ten gelmektedir (Downs, 2010, s. 28). İspanyol dansları ölçü sayılarına göre şekil 3.13.'te gösterilmiştir. Bunlara ek olarak İspanyol halk dansları ritmik canlılık ile karakterize edilmektedir. Bu dansların çoğunda sistematik bir hemiola etkisi de kullanılmaktadır (Redford, 1994, s. 18). İspanyol müziğinde karakteristik ritmik özellik olan hemiola bir ölçüdeki üç vuruşa karşı iki eşit vuruş veya tam tersi olarak yapılan ritmik değişikliktir. Bu özellik sık sık senkop etkisi hissettirmektedir. Yerleşik ölçü yapısına aykırı olan vurgulu veya aksanlı notalar ile oluşturulmaktadır. Hemiola göstermenin başka bir yolu da iki zamanlı ve üç zamanlı ölçü arasındaki değişimdir (Koonce, 2008, s. 19). Hemiola örnekleri şekil 3.4., 3.18. ve 3.25.'te belirtilmiştir.

3/4 3/8	Jota, Seguidilla, Bolero, Bulerías, Malaguena, Petenera, Polo, Solea
6/8	Sardana, Zapateado, Tarantas
3/4 6/8	Fandango, Guajira, Rondena
2/4 4/4	Farruca, Habanera, Tango

Şekil 3.13. İspanyol dansları (Downs, 2010, s. 28)

Birçok bölgesel dans türünü tek çatı altında toplayan ve daha kapsamlı bir form haline gelen Endülüs bölgesinin karakteristik dansı *fandango*, yaklaşık olarak on yedinci yüzyıldan beri İspanya'nın hemen her bölgesinde bir Endülüs halk dansı olarak kendisini göstermiştir. Kökleri Arap istilasına kadar uzanmaktadır (Schreiner, 1999, s. 71). *Fandango*, popüler İspanyol müziği ve flamenkodaki en yaygın müzik türlerinden biridir. On yedinci yüzyılın sonunda bir dans formu olarak ortaya çıkmasından bu yana, belirli coğrafi bölgelerle ve ayrıca İspanyol dansının klasik okulu olan *escuela bolera* ile ilişkili olarak çeşitli varyasyonları ortaya çıkaran birçok dönüşüm geçirmiştir. On sekizinci yüzyılda ulusal bir dans haline gelmiş, tüm sosyal sınıflar içerisinde ve hemen

hemen her yerde kendini göstermiştir (Buendia, 2016, s. 121). On yedinci ve on sekizinci yüzyılın sonlarında İspanya ve Latin Amerika'nın çoğunda *fandango* terimi müzik eşliğinde her türlü şehvetli, canlı dansa uygulanmıştır. Kelime böylece çok çeşitli özel şarkı ve dans biçimlerini ifade etmeye başlamıştır. On dokuzuncu yüzyılın başlarında *fandango*, flamenko formları olarak yeni bir mevcudiyet kazanmıştır. Endülüs *fandango* ailesinin öne çıkanları çeşitli varyasyon biçimlerini *malaguenas*, *verdiales*, *rondenas*, *granadinas* ve *fandangos de huelva* gibi bölgesel türleri içeren şarkı türleri oluşturmuştur. İspanya'da Endülüs'ün folklorik ve popüler özelliklerini yansıtan bu türler ayrıca ayrıntılı flamenko repertuarının da temel parçalarını oluşturmaktadırlar. Genellikle Endülüs *fandangoları* I-IV-V armonik fonksiyonlar eşliğinde söylenen ve IV-III-II-I (La-Sol-Fa-Mi) tetrakord ses dizisi üzerine melodik ve süslemeli motifler sergilemektedir (Manuel, 2002, s. 313). Genel olarak dans şarkıları frigyen modal dizisi üzerinde seyir eder ve 12 vuruşluk döngüler halinde birbirini izlemektedir. *Fandango* doğu Endülüs'te *verdiales*, Huelva'da *fandangos*, Murcia bölgesinde *malaguenas*, Castilian'da *rondenas* ve *malaguenas* ve Kanarya Adaları'nda *malaguenas* gibi birçok farklı müzikal formu bir çatı altında kapsayan danstır. *Fandangolar* kendilerine ait söz dizelerinden oluşur. Karakteristik dansı desteklemek için de genellikle gitar, vürmalı enstrümanlar ve flüt eşlik eder (Berlangua, 2015, s. 173). İspanya'nın *fandangosu*, Avrupa müziğinde bir basmakalıp figürü haline gelmiş, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) ve Gluck tarafından orkestra kıyafeti içinde ölümsüzleştirilmiştir. Antonio Soler (1729-1783), Domenico Scarlatti (1685-1757) ve diğerlerinin elinde de virtüöz performans gerektiren bir form olarak yüceltilmiştir (Kent, 2015, s. 606).

Fandango dansı genellikle 3/4 ölçü sayısı ile yazılmasına rağmen, kökeninde 6/8'lik ölçü yapısından gelmektedir. Bazen ölçü sayıları *rondena* dansında da olduğu gibi 3/4-6/8 arasında değişim gösterebilmektedir. Dans, karakter olarak hızlı ve coşkulu bir yapıya sahiptir (Downs, 2010, s. 62). *Fandango* dansının ritmik yapısındaki varyasyonlar şekil 3.14., 3.15. ve 3.16.'da gösterilmiştir. Şekil 3.14. *seguidilla* dansının ritmik yapısına benzer *fandango* ritmik yapısıdır. Şekil 3.15. *fandango* dansının varyasyonudur ve yine *seguidilla* dansının ritmik yapısına benzemektedir. Şekil 3.16. *abandolao* olarak adlandırılan ve *bolero*ya benzeyen *fandango* ritmidir (Buendia, 2016, s. 126).



Şekil 3.14. Seguidilla'ya benzer fandango ritmi (Buendia, 2016, s. 126)



Şekil 3.15. Seguidilla'ya benzer fandango ritmik varyasyon (Buendia, 2016, s. 126)



Şekil 3.16. Abandolao olarak adlandırılan fandango ritmi (Buendia, 2016, s. 126)

Yukarıda bahsedilen ritmik yapılarla paralel olarak *fandango* yazan farklı dönemlerden bestecilerin çalışmalarından örnekler verilmiştir. Bestecilerin bu dansın ritmik yapısını eserlerinde nasıl yansıttığını gösterilmiştir.

Scarlatti on sekizinci yüzyıl geç barok döneminde en önemli İtalyan müzik bestecilerinden biridir. İber Yarımadası'nda geçirdiği otuz altı yıl ve orada yaşarken yazdığı muazzam sayıda müzik göz önüne alındığında kendisinden İspanyol besteci olarak da bahsetmek mümkün görünmektedir. Sonatlarındaki karakteristik müzik efektleri diğer enstrümanların sesleriyle, İspanyol halk şarkılarında kullanılan ses efektleriyle ve İspanyol halk danslarının karakteristik halk ezgilerinin bölümleriyle karşılaştırılır. İspanyol müziğini özümseyen besteci İspanyol halk danslarının unsurlarına ilgi de duymuştur (Edwards, 1980, s. 1). Scarlatti *fandango* çalışmasını 3/4 ölçü sayısında yazmıştır fakat sol elde 6/8'lik bir duyuş da sergilenmektedir (Buendia, 2016, s. 126). Ritmik yapı Şekil 3.14.'te gösterildiği gibidir. Şekil 3.17.'de bestecinin notasyonu gösterilmiştir.



Şekil 3.17. D. Scarlatti, *Fandango Del Stg. Scarlate*, ölçü 10-13 (<http-1>)

Şekil 3.18.'de gösterildiği üzere İspanyol gitarist Dionisio Aguado'nun (1784-1849) *fandangosu* 3/4 ölçü yapısı sunarken, bu ezgiye eşlik eden bas sesler 6/8'lik bir eşlik biçimi sunmaktadır. Ritmik yapı şekil 3.14.'te gösterildiği gibidir.



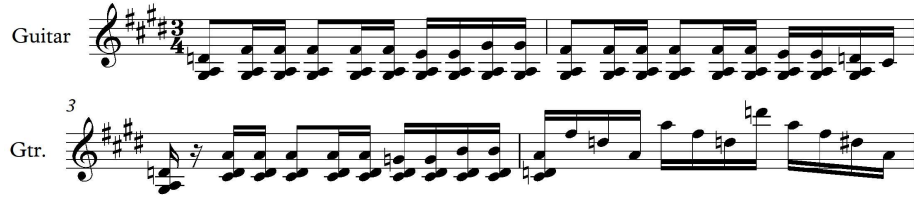
Şekil 3.18. D. Aguado, *Fandango variado*, op. 16., *Allegro vivace*, ölçü 3-6 (Aguado, 1999)

Raychev'e (2003, s. 8) göre İtalyan besteci Luigi Boccherini (1743-1805) İtalya, Fransa ve İspanya'da enstrümantal müziğin gelişmesinde önemli ve etkili bir rol oynamış, çello icra pratiğine büyük katkı sağlamıştır. Boccherini'nin viyolonsel çalışmaları, onun şaşırtıcı derecede gelişmiş tekniğini temsil etmektedir. Yayı çalgılar dördlüsü ve beşlisine ek olarak, viyolonsel literatürüne katkısı, on iki çello konçertosu ve otuz iki çello sonatını içermektedir. Şekil 3.19.'da *fandango* çalışmasından kesit verilmiştir.



Şekil 3.19. L. Boccherini, *Quintet no. 4 in D majör*, *Fandango*, ölçü 147-150 (<http://>2)

Tres piezas Españolas, Rodrigo'nun geleneksel popüler müzik ile Batı sanat müziğinin birleşimini sunan karakteristik bir çalışmadır ve 1954 yılında bestelenmiştir. Rodrigo üç bölümden oluşan bu eserde sadece *fandango* ve *zapateado*daki flamenkoda etkilenmiş ritimleri ve temaları birleştirmekle kalmaz, aynı zamanda yapısal olarak sanat müziğinin en ilkel örneklerinden biri olan *Passacaglia*'yı da çalışmanın orta bölümü olarak eklemiştir. Eserin ilk bölümü olan *Fandango* Rodrigo'nun müziğindeki flamenko etkisinin açık bir örneğidir (Ciulei, 2013, s. 31). Ritmik yapısı 3/4 ölçü sayısındadır ve çalışmanın başlığından da anlaşılacağı üzere *fandango* dansının karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır. Rodrigo minör ikili aralıklarla uyumsuz akorlar oluşturmuştur. Şekil 3.20.'de yazım stiline örnek verilmiştir.



Şekil 3.20. J. Rodrigo, *Fandango from Tres Piezas Españolas*, ölçü 28-31 (Rodrigo, 1963)

İspanyol bestecilerin yanı sıra Kübalı besteci, gitarist ve orkestra şefi Leo Brouwer'ın (d. 1939) gitar sonatı'nın ilk bölümü *Fandangos y Boleas* başlıktır. Babasının gitar müziğine olan ilgisi ve Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Francisco Tarrega (1852-1909) ve Granados'un gitar eserlerini çalması kendisinin de bu enstrümana genç yaşlarda ilgi duymasını sağlamıştır. Brouwer, on üç yaşına geldiğinde Villa-Lobos'un bazı *choros* ve prelüdlere ile Tarrega'nın bazı prelüd ve mazurkalarını öğrenmiş ve gitar için çok sayıda eser bestelemeye başlamıştır. O dönemlerde flamenko gitarına da büyük bir ilgi duymuştur (O'Leary, 2003, s. 1).

Brouwer'ın gitar müziği stilistik olarak eklektik olarak kabul görmektedir. Müziğinin bir kısmı Afro-Küba folklorundan türetilen güçlü milliyetçi unsurlar içerirken, Avrupa kaynaklı avangard estetikten ve çağdaş caz piyanosundan da ilham almıştır (Century, 1985, s. 15).

Brouwer'ın müziği günümüze kadar üç farklı dönemde irdelenebilir: 1954-1961 yılları arasında bestelediği geleneksel klasik form yapılarından oluşan ve Afro-Küban folklorik müziklerinden beslenen eserlerden oluşan 1. dönem, 1961 Varşova Sonbahar Müzik Festivali dönüşü sonrası Krzysztof Penderecki, Luigi Nono, John Cage ve Hans W. Henze'nin etkileriyle, eserlerinde modern bestecilik tekniklerinin yanı sıra post-serializm, minimalizm ve rastlantısallık elementlerinin görüldüğü; avangart, 2. dönem ve 1981'de bestecinin kendi tanımıyla "*National Hyper Romanticism*" olarak adlandırdığı, Afro-Küban bağlarına ve geleneksel form yapılarına geri döndüğü, ayrıca eserlerinde minimalizm etkilerinin görüldüğü 3. dönem (Ünlünen, 2016, s. 40).

Gitar sonatı üç bölümden oluşmaktadır ve 1990 yılında yazılmıştır. İlk bölüm *Fandangos y Boleas*, ikinci bölüm *Sarabanda de Scriabin* ve son bölüm *La Toccata de Pasquini* başlıklarından oluşmaktadır. Brouwer, gitar sonatının tematik malzemesini "başlıca ve temel özellik farklı dünyaların veya çağların etkileşimi, çapraz ilişkisi ve üst üste binmesidir" olarak tanımlamaktadır. Bahsi geçen dünyalar ve çağlar terimleri sürekli olarak yinelenen farklı müzikal fikirler veya jestler biçiminde çeşitli şekillerde temsil edilmektedir (Camacho, 1998, s. 24). Şekil 3.21.'de gösterildiği gibi Brouwer,

karakteri için de söylenebilir. Farklı nitelikte bir yapı sunan ikinci İspanyol geleneğini ortaya çıkaran unsurlar on sekizinci yüzyıl folklorunun idealleştirilmesi olan *Tonadilla*¹¹ ve İspanya’da Soler gibi besteciler tarafından yazılmış oda müziği oluşumdur. Üçüncü geleneksel yapı ise ulusalcılık olmuştur. Felipe Pedrell’in (1841-1922) teorilerine ve Pablo Sarasate (1844-1908) gibi bestecilerin öncü eserlerine dayanarak popüler şarkıların ve ritimlerin kaynaklarından yararlanılarak geliştirilen ulusal İspanyol okulu üçüncü geleneksel yapıyı oluşturmaktadır.

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından sonra ulusalcılık edebiyat, müzik ve sanat için önemli bir temel haline gelmiş, insanları ortak kültürel ve tarihi geleneklerle birleştirme niyetiyle siyasi bir hareket olarak başlamıştır. Müzikte ise ulusalcılık Avrupa müziğine egemen olan Alman klasik geleneklerine ve İtalyan operasına karşı bir tepki olarak gelişmiştir. Bu durum ülkelerin, bölgelerin ve etnik grupların sahip oldukları folklorik öğeleri kendi müziğine dahil etmesiyle sağlanmıştır. Halk şarkıları, halk dansları ve ritmik öğeler birçok bestecinin kompozisyon stilini şekillendirmeye başlamıştır (Downs, 2010, s. 12). “Bireysel kültür ile evrensel kültür arasında, ulusal kültürden geçen bir köprü kurulmadıkça sanat, folklorik, yöresel ya da geleneksel olma özelliğinin dışına çıkamaz. Bu bağlamdaki sanat da diğer kültürler için ancak ve ancak turistik eşya niteliğinde bir anlam taşır (Erinç, 2013, s. 41)”.

On dokuzuncu yüzyılın sonlarında İspanyol besteciler, birçoğu dönemin müzikal eğilimlerinin merkezi olan Paris’e eğitim amaçlı seyahat ettiği için, Fransız izlenimcilerinden güçlü bir şekilde etkilenmişlerdir. Albeniz, Granados, Falla, Turina ve Rodrigo gibi besteciler kendi ulusal tatları ve renkleriyle birlikte Fransız empresyonist tarzlarının unsurlarını eserlerinde belirgin bir şekilde kullanmışlardır (Yang, 2016, s. 18).

Piyanodaki geniş ses, doku ve dinamik yelpaze onu çok yönlü hale getirmiş ve solo bir enstrüman olarak Avrupa’daki Romantik sanatçılara hitap etmiştir. Robert Schumann (1810-1856), Frederic Chopin (1810-1849) ve Franz Liszt (1811-1886) gibi romantik besteciler solo piyano için günümüzde popülerliğini koruyan muazzam bir müzikal repertuar üretmişlerdir. İspanya’da piyano müziği yirminci yüzyılın başına ve Romantik dönemin son on yılına kadar önemli bir canlanma gerçekleştirmiş değildir (Abendroth, 1990, s. 2). On dokuzuncu yüzyılın büyük bir bölümünde İspanya’da

¹¹(İsp.). “Şarkıcık”. 17’nci ve 18’inci yüzyıllarda İspanya’da geleneksel tiyatro eserlerinin perde aralarında seslendirilmesi yaygınlaşan kısa şarkılar. İtalya’daki “intermezzo”ların İspanya koşullarına uyarlanmış akrabası (Say, 2010b, s. 485).

piyanist bestecilerin olmaması, özellikle Avrupa'nın geri kalanıyla kıyaslandığında dikkat çekici bulunmuştur. Bir dizi siyasi çalkantı müziği içler acısı bir durumda bırakmış, piyano alanında Liszt, Chopin veya Schumann'ın çalışmalarına rakip olabilecek hiçbir başyapıt bestelenmemiştir. Bunun yerine on dokuzuncu yüzyıl İspanyol piyano repertuarı daha çok hafif salon parçalarından ve opera temaları üzerine fantezilerden oluşmuştur (Downs, 2010, s. 13). Fakat 1890'larda Albeniz, Granados ve Falla'nın öncülüğünde İspanyol piyano müziğinde yeni bir altın çağ başlamıştır. İlham kaynaklarını kendi topraklarının zengin müzik mirasından alan bu besteciler ulusal geleneklerini aktif olarak canlandırmaya çalışmışlar ve İspanyol müzisyenlerin çabalarını bu amaca doğru yöneltmişlerdir. Bu bestecilere mentorluk yapan pedagog, besteci, müzikolog Pedrell öğretmenleri ve yazıları ile yaşamı boyunca İspanya'da ulusal kimliğin müzikal anlayışlarını derinden değiştirmiştir (Kurihara, 2005, s. 3). Pedrell çağdaş İspanyol bestecilerin ulusun müzikal kimliğini ancak geçmişe bakarak canlandırabileceğini savunmuştur. Bestecilere ilhamlarını İspanya'nın on dokuzuncu yüzyıl öncesi tarihinin müziğinden almaları için ön ayak olmuştur. Ona göre besteciler ancak bu öğelerin her ikisini de kullanarak "otantik" bir İspanyol müziği yaratabilirlerdi. Pedrell kendi topraklarındaki folklorik öğeleri Avrupalı etkiler ile birleştirmeyi amaçlamış, İspanyol müziğini evrenselleştirmek istemiştir (Desrochers, 2009, s. 1).

Albeniz ve Granados sadece İspanyol piyano müziğinin altın çağının ortaya çıkmasında rol oynamamış, aynı zamanda modern İspanyol müziğinin halkın dikkatine sunulmasından da sorumlu olmuşlardır. Falla, Turina ve Federico Mompou (1893-1987) da aynı çizgide devam eden bestecilerdir. Bu bestecilerin her biri kendine özgü bir müzikal üslup geliştirmiş ve bestelerinde halk unsurlarından yararlanmışlardır (Downs, 2010, 14).

3.5.1. Isaac Albeniz (1860-1909)

Isaac Manuel Francisco Albeniz y Pascual, 29 Mayıs 1860'ta Katalonya'nın Fransa sınırına yakın Girona ilindeki Camprodon kasabasında doğmuştur. Eşsiz müzik tarzı, halk müziği ilhamını modern müzik teknikleri ve formlarıyla birleştirmiştir. Bu alanda beste yaparken yeni bir tarzda İspanya'yı Avrupa müzik sahnesinin ön saflarına geri koyan ve bir nesil için İspanyol müziğinin yönünü belirleyen itici gücü sağlamıştır (Keyser, 2012, s. 4).

Albeniz'in Pedrell ile tanışması ve onunla kompozisyon çalışmaya başlaması büyük olasılıkla Albeniz'in Barcelona döneminde gerçekleşmiştir. Pedrell'in en büyük etkisi Albeniz'i kendi ülkesinin müzikal folklorunu besteleme konusundaki kararlılığını pekiştirmek olmuştur. Pedrell, halk şarkılarının İspanyol sanat müziği için ideal bir temel oluşturduğuna inanan müzikal milliyetçiliğin bir savunucusudur. 1880'ler, Albeniz'in piyano için büyüleyici ve ayırt edici İspanyol tarzı eserlerin artan dışa vurumuna tanık olmuş ve bu eserler halka açılan konserlerde coşkulu bir şekilde karşılanmıştır. Bu eserler, Albeniz'in yerel ve İspanyol olmayan unsurların karakteristik karışımını temsil etmiştir. Canlı ritimler, modalite, temel biçimsel yapı ve Chopin'i anımsatan dokunaklı, kromatik armonilerle ifade edilen akıldan çıkmayan arabesk melodiler bunlara örnektir. O dönemin popüler olan uluslararası salon tarzında hafif parçalar yazmaya devam etmesine rağmen, Albeniz'in İspanyol parçaları, eşsiz yaratıcı dehasının ilk çiçeklenmesini temsil etmiştir. İspanyol halk müziğinden eserlere tat veren belirli genel ritmik ve melodik unsurları özgürce uyarlamıştır. Endülüs'ün egzotik halk müziği olan flamenko'ya özel bir ilgi duymuştur (Clark, 2015, s. 6-7).

Granada, Albeniz için ayırt edici bir yerdir. Bölgedeki bahçelerin kokusu, selvi ağaçlarının gölgesi, Granada'ya veda ederken Boabdil'in¹² son iç çekişine gömülü alacakaranlık, melankoli ve nostalji Albeniz'in çeşitli şiirsel ve müzikal dışavurumunda vücut bulmuş ve besteci bilinçli olarak bunları müzikal dilinin ve imgeleminin evrimini yansıtabilecek şekilde yeniden oluşturmaya çalışmıştır (Christoforidis, 2018, s. 49)

3.5.2. Enrique Granados (1867-1916)

Granados, on dokuzuncu ve yirminci yüzyılın önde gelen İspanyol bestecilerinden biridir. Büyük kompozisyon dışavurumu solo şarkılar, operalar ve sahne müziği için yazdığı eserler, oda müziği ve orkestra müziği gibi çeşitli türler içerir. Repertuvara olan en büyük katkısı en sevdiği enstrüman olan piyano için yazdığı eserlerdir (Kurihara, 2005, s. 1). Albeniz ve Falla ile birlikte İspanya'da piyano müziğinin altın çağının kurulmasında önemli bir rol oynamıştır. Gerçek bir doğaçlama yeteneğine sahip başarılı bir piyanist olarak Romantik dönemin birçok özelliğini İspanyol halk deyimleriyle birleştirerek müzikler bestelemiştir (Cho, 2006, s. 1). Geleneksel estetiğe, Liszt ve Chopin'in sevdiği formlara derinden bağlı kalmıştır. Ne Strauss'un ne de Debussy'nin yenilikleri onu etkilememiştir. Bu bestecilere hiç merak göstermemiş ve kendi

¹²Muhammed XII, İspanyolca adı Boabdil, (öl. 1527), Granada, İspanya'nın son Nasrid sultanı ([http-3](http://3)).

kişiliğinin ifadesiyle yetinmiştir. Sonuna kadar her zaman olduğu gibi, büyüleyici ve tembel bir hayalperest olarak kalmıştır (Jean-Abry, 1916, s. 535).

3.5.3. Joaquin Turina (1882-1949)

Turina 1882 yılında Sevilla’da doğmuştur. 1905 yılında Fransa’ya müzikal çalışmalarını devam ettirmeye gitmiştir. Albeniz ile tanıştıktan sonra ulusalcı müzik üzerine beraber çalışmaya başlamışlardır. Bu arada Dukas, Ricardo Viñes (1875-1943), Angel Barrios (1882-1964) ve Falla ile de tanışmıştır. Turina’nın profesyonel yaşamı diğer meslektaşları gibi çok yönlüdür. Piyanist, orkestra şefi, müzik eleştirmeni ve profesör olarak görevler yapmıştır (Marco, 1993, s. 37-38). Albeniz ile olan dostluğu ve Albeniz’in Turina’ya ulusalcı müzik üzerine yoğunlaşması adına yüklediği misyon Turina’yı derinden etkilemiştir. Fransız ekolünde eserler yazmak yerine kendi topraklarındaki malzemelerden eserler yazmasını istemiştir.

3.5.4. Federico Moreno Torroba (1891-1982)

Torroba kariyeri boyunca kendi ülkesinin müzik geleneklerine sadık kalmış bir bestecidir. Bir besteci olarak öncelikle İspanya’ya özgü tür olan *zarzuela*¹³ ve gitar müziğini geliştirmiştir. Falla ve Turina Paris’teki müzikal yenilikleri özümserken Torroba yabancı bir eğitim arayışına girmemiş, Avrupa’daki müzikal eğilimlere ve tekniklere adapte olmak adına bir efor harcamamıştır. 20. yüzyıl İspanyol müziğinin kırsal kesimini temsil etmiştir (Krause, 1993, s. 3235). Torroba geç romantizmin müzik mirasına sıkı sıkıya sarılmış ve İspanya’da uzun, üretken ve başarılı bir kariyer yaşamıştır. 1980’lere kadar geç romantik dönem tarzında yüzlerce başarılı eser yazmış, oldukça belli olan milliyetçi ve muhafazakar sanatsal vizyonunu ülkesinin mirasından ilham alarak oluşturmuştur (Kuntz, 2015, s. 497).

3.5.5. Manuel de Falla (1876-1946)

Falla, yirminci yüzyılın başlıca İspanyol bestecilerinden biridir. Flamenkoyu destekleyen melankolik şarkı biçimi *cante jondo* geleneğinden derinden etkilenerik

¹³(İsp.) 17. yy.’da adını ‘böğürtlen çalısı’ anlamına *zarza* sözcüğünden alan, ilk kez Madrid yakınındaki El Pardo’daki av -eğlence- köşkü *Palacio la Zarzuela*’da oynandığı için bu isimle anılmıştır. Doğumunda *Sainete* türünün yardımcı olduğu, çoğunlukla tek perdeli, vokal solo ve korolar yanında konuşmaları da içeren, ara müzikler olarak *Bolero*, *Cachuca*, *Fandango* gibi danslara yer verilen, bu arada İsp. doğası da unutulmayan, komik karakterdeki müzikli oyunlara, kısacası İsp. operetlerine verilen ad (Aktüze, 2010, s. 722).

geleneksel İspanyol müziğinin özelliklerini eserlerine yansıtmıştır. Aynı zamanda Fransa'dan gelen yeni müziğe de ilgi duymuştur. Paris'te (1907-1914) bulunduğu süre zarfında Debussy, Ravel ve Stravinsky'nin yeni fikirlerini özümsemiştir ancak Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle Madrid'e dönmüştür. Isaac Albeniz'in ölümünden sonra yirminci yüzyılda klasik eğitimi İspanyol halk müziği ve flamenkonun etkisiyle birleştirerek İspanyol müziğinin gelişimine öncülük etmiştir. Falla'nın müziğine özel cazibesini veren de bu farklı etkilerin birleşimi olmuştur (Philip, 2018, s. 263).

Falla Paris'te Debussy'nin birçok canlı performansına katılmış, enstrümantal ve orkestral duyarlılığı hakkında daha fazla fikir edinmiştir ve Debussy'nin orkestra şefliğini görme fırsatı da bulmuştur. Debussy'nin ve onun müziğinin etkisi, Falla'nın hem *La vida breve* hem de *Noches en los Jardines de España* eserlerindeki orkestrasyon hakkındaki farkındalığını yeniden şekillendirmede belirgin rol oynamıştır. Özellikle *La vida breve* çalışmasında, orkestrasyonun sınırlarını zorlayan ve İspanya'yı çağrıştıran Ravel'in *Rapsodie Espagnole* (1908) ve Debussy'nin *Iberia* (1910) galasından ilham almıştır. Debussy'nin orkestrasyon içerisinde tutti pasajlar, tahta üflemelilerin arp ile olan kombinasyonu, efektif dokular yaratma, arpın renk enstrüman olarak kullanımı vb. görüşleri Falla'nın kendi yelpazesine kattığı önemli unsurlardır (Christoforidis, 2018, s. 37).

Falla eklektik bir İspanyol kimliğini temsil etmeyi amaçlayan bir ulusal stil soyutlaması yaratmak için ses dizileri, ritimler, modlar, kadanslar ve süslemeleri kullanmayı savunmuştur. 1919'da Granada'ya taşınmıştır ve bu süre zarfında İspanyol geleneksel müziğiyle derinden ilgilenmiştir (Munoz, 2018, s. 16-3). Granada'ya taşındığı andan itibaren Falla, genel fikirlerini şekillendirmede daha proaktif hale gelmiştir. Alhambra sarayının eteğindeki ikametgahının pitoresk¹⁴ çağrışımlarının bilincinde olarak Granada'yı küçük bir Paris'e benzetmiş ve dünyanın merkezinde gibi hissetmiştir. Granada, Falla'ya, benimsemiş olduğu çağdaş yalın ideallerine paralel olarak, kendi kendine empoze ettiği sade yaşam tarzını yaratma imkânı da sunmuştur (Christoforidis, 2018, s. 15).

1920'lerin başında Falla ve yakın dostu şair Federico Garcia Lorca (1898-1936) Granada'da yaşayan diğer bazı sanatçılarla birlikte, *cante jondo*'nun orijinalliğini kaybetme konusunda endişe duymuşlardır. 1922'de bu geleneği canlandırmak amacıyla

¹⁴Resimsi, resim gibi olan. Anlatımda, özellikle programlı müzikte resim etkisi uyandıran renklilik, canlılık. Terim dilimize Fransızca *pittoresque* sözcüğünden girmiştir (Say, 2010b, s. 53).

Falla, Lorca ve ressam Ignacio Zuloaga öncülüğünde Granada’da *Concurso de Cante Jondo* adlı bir festival, şarkı yarışması düzenlemişlerdir (Hobbs, 2004, s. 5). Yarışma efsanevi bir hale bürünmüştür. Onur ödülünü, Moren de la Fronteralı amatör yaşlı bir Çingene olan Diego Bermudez (1850-1923) kazanmıştır. Birçok şarkıda olağanüstü olduğunu kanıtlamış, jüriyi şaşkına çevirerek büyük bir başarı kazanmıştır. Festival, tarihsel bağlamda önemli olsa da flamenkoyu *cante jondo* köklerine döndürmede tamamen başarılı olamamıştır. Bir sonraki yarışma 1956’da son yarışma da 1959’da Kordoba’da yapılmıştır (Pohren, 1962, s. 186).

3.5.6. Joaquin Rodrigo (1901-1999)

1901 yılında Segunto’da doğan Rodrigo erken yaşta müzik eğitime başlamasına rağmen 1923 yılına kadar beste yapmaya başlamamıştır. 1924 yılında Valensiya Senfoni Orkestrası kendisinin ilk senfonik eserinin prömiyerini yapmış ve bu Rodrigo’ya büyük prestij sağlamıştır. Bir yıl sonra da *Cinco Piezas Infantiles* eseri ile mansiyon ödülü kazanmıştır. Bu ödül kendisine Paris’te tanınırlık getirmiş ve 1927’de *L’Ecole Normale de Musique*’de Paul Dukas (1865-1935) ile çalışmak için Paris’e gitmiştir. Paris’te bulunduğu süre zarfında sanatsal bir zemin içerisinde yer alan Rodrigo’nun sınıf arkadaşları arasında Ponce ve Brezilyalı Villa-Lobos bulunmaktadır. Burada geçirdiği yıllarda Rodrigo, en önemli destekçilerinden biri haline gelen ve ikonik İspanyol besteci Falla ile de tanışmıştır (Valenzuela, 2017, s. 20).

Falla’nın çalışmaları aracılığıyla belirgin bir İspanyol neoklasik stiline gelişimi, modern gitar repertuarının hızla genişlemesiyle aynı zamana denk gelmiştir. Folklorik ve flamenko gitar çağrışımları, İtalyan besteci Scarlatti (1685-1757) gibi Romantik öncesi bestecilerden, Albeniz’e, Granados’a hatta Falla’nın ilk dönemdeki eserlerine kadar İspanyol klavye literatüründe oldukça belirgin bir şekilde görülür. Yirminci yüzyıl, Rodrigo gibi gitarist olmayan bestecilerin enstrümanın bir konser ortamında neler sunabileceğini keşfetmeye başladığı ilk dönemdir. Buna ek olarak, modern İspanyol gitarı erken müzik ile ivme kazanan neoklasik eğilimleri de yansıtabilen bir karakter sunmuştur (Svoboda, 2017, s. 17).

Hayatında ve müziğinde farklı bileşenleri taşıyan Rodrigo neoklasik, milliyetçi bir bestecidir. Haydn ve Mozart’ın müziği üzerine ilgi duymuştur. Debussy ve Ravel’in izlenimci etkisini benimsemiş, Stravinsky’nin neoklasik özelliklerini kendine katmıştır. Milhaud, Honegger ile de tanışmıştır. Paris’te bulunduğu süre zarfında çağdaş müzik

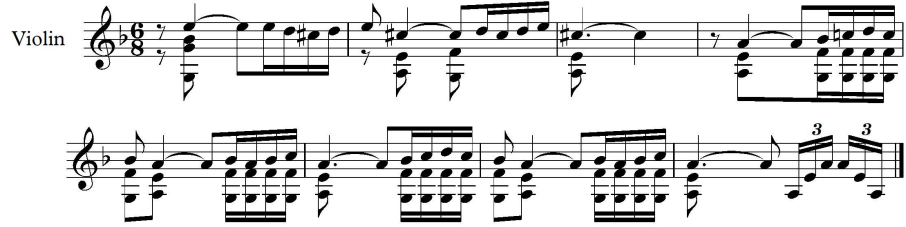
eğilimlerini de müzikal yelpazesine eklemiştir. Müziği doğduğu bölge Valensiya'nın nazik, şiirsel lezzetini temsil etmiştir (Smith, 2015, s. 9). Besteciliğin yanı sıra 1930'ların ortalarında Paris'te okuduğu dönemlerde müzikoloji ile de ilgilenmiştir. Bir müzikolog olarak on altıncı yüzyılın vihuela ve vihuelist bestecileri hakkında bir makale yazmış ve bunu 1936'da on altıncı yüzyıl İspanyol bestecisi Milan'ın eserlerini konu alan bir etkinlikte sunmuştur. Müziğinde gitar eserlerine Rönesans, Barok ve Klasik müzikte yaygın olarak bulunan formları ve kompozisyon tekniklerini dahil etmiş, ayrıca, on altıncı ve on yedinci yüzyılın önde gelen bestecilerinin eserlerinden alıntılar yapmıştır (Donis, 2005, s. 1).

3.6. Endülüs Müziğinin Yabancı Besteciler Üzerindeki Etkisi

On dokuzuncu yüzyıl boyunca İspanyol müziğinin ses özellikleri ve karakteristik yapısı yabancı bestecilerin çalışmalarına da ilham kaynağı olmuştur. Rus bestecilerden Michael Glinka (1804-1857), Nicholas Rimsky-Korsakov (1844-1908); Fransız bestecilerden Edouard Lalo (1823-1892), Georges Bizet (1838-1875), Emmanuel Chabrier (1841-1894), Claude Debussy (1862-1918) ve Maurice Ravel (1875-1937) İspanyol müziğinin karakteristik özelliklerini yansıtan çalışmalar yazmışlardır (De Mendez, 1988, s. 88) Aynı zamanda yirminci yüzyıl bestecilerinden Fransız besteci Jacques Ibert (1890-1962) ve İtalyan besteci Tedesco'nun da İspanyol tınısını oluşturduğu eserleri mevcuttur. Rus ulusal müzik okulu kurucularından Glinka 1845 yılında İspanya'ya gitmiş ve burada geçirdiği iki yıl boyunca Valladolid, Madrid, Sevilla ve Granada'da bulunmuştur. Valladolid'de kalırken 1845 yazında gitar performansı *jota aragonesa*den etkilenmiş ve bu performanstan bir temayı da kullanarak *First Spanish Overture* eserini Madrid'te tamamlamıştır. Eserin prömiyeri 1848 yılında Varşova'da yapılmıştır. 1849'da dört İspanyol temasına dayalı diğer bir orkestra çalışması yazmıştır. Bu eseri 1851 yılında genişleterek *Second Spanish Overture* olarak bilinen *Souvenir d'une nuit d'ete a Madrid* çalışmasına büründürmüştür. Rimsky-Korsakov 1864-65 yıllarında askerlik görevindeyken seyir halinde bulunduğu bir dönemde İspanya, Cadiz' de üç gün kalmıştır. Bulduğu süre zarfında İspanyol müziğinden oldukça etkilenmiştir. Glinka'nın *jota aragonesa* çalışmasına hayranlık duyan besteci 1887 yılında *Spanish Capriccio* çalışmasını bestelemiştir.

Şekil 3.24.'te Korsakov'un *Spanish Capriccio, Scena e canto gitano* başlıklı çalışmasından örnek verilmiştir. Endülüs ses özelliklerini yansıtan örnekte Korsakov

Endülüs ruhunu frigyen tonalitesi ile oluşturmaktadır. 13. ölçüde B^b-C[#] arttırılmış ikilisi ile makamsal özellikler sunsa da 16. ölçü ile 20. ölçüler arasında frigyen özelliklerini yansıtmaktadır. La-Si^b-Do-Re tetrakord sesleri ile melodiyi işlemektedir.



Şekil 3.24. N. Rimsky-Korsakov, *Spanish Capriccio, Scena e canto gitano*, ölçü 13-20 (Rimsky-Korsakov, 1887)

Fransız besteci Lalo *Symphonie Espagnole op. 21* çalışmasını 1874 yılında yazmıştır ve 1875 yılında Paris'te keman sanatçısı Pablo de Sarasate (1844-1908) ile prömiyeri yapılmıştır. Besteci *Andante* bölümünde keman partisinde Endülüs dizisi ile melodiyi oluşturmuştur. Ses malzemesi La-Si^b-Si-Do[#]-Re-Mi-Fa-Sol[#]'den oluşmaktadır.

Şekil 3.25. E. Lalo, *Symphonie Espagnole op. 21, Andante*, ölçü 18- 26 (Lalo, 1886)

3 Mart 1875'te, Lalo'nun *Symphonie Espagnole* eserinin ilk performansından bir aydan kısa bir süre sonra, Bizet'nin *Carmen* operası *Opera Comique*'de sahnelenmiştir. Seyircilerin çoğunluğu için İspanyol operasının prototipini temsil ediyor gibi görünen bu eser, İspanyol özellikleri açısından oldukça yapay kalmıştır. Chabrier 1882 yılında İspanya'yı ziyaret etmiştir. İspanya ziyareti müzik kariyerinde bir dönüm noktası olmuştur. Chabrier Endülüs müziğinin büyüüne kapılmış ve seyahati boyunca halk şarkılarını ve dansları not etmeye çalışmıştır. Flamenko danslarından derinden

etkilemiştir. *Suite España* eserinin prömiyeri 1883 yılında yapılmıştır (De Mendez, 1988, s. 118). Falla, Paris'teyken Debussy ve Ravel'i İspanyol gitar müziğiyle, özellikle de flamenko müziğiyle tanıştırmıştır (Schreiner, 1999, s. 21). Debussy'nin de *Iberia*, *La soiree Dans Grenade* ve *La Puerta del Vino* çalışmalarında İspanyol müziği özellikleri görülmektedir. Falla'ya göre ayrıca Debussy'nin çalışmaları olan *Serenade Interrompue*, *Mandoline*, *Danse Profane*, *Fantoches*, *Masques* ve *Yaylı Dörtlü'nün* ikinci bölümünde de İspanyol müzikal etkileri görülebilmektedir.

Şekil 3.26'da Debussy'nin *La soiree Dans Grenade* çalışmasından örnek verilmiştir. Debussy, *La Soirée dans Grenade*'de çeşitli diziler ve modlar kullanmaktadır. Eser Granada'nın Arap çevrelerini anımsatmaktadır. Debussy eserin başında gelen A temasındaki melodik yapıyı Do[#]-Re-Mi[#]-Fa[#]-Sol[#]-La-Si[#]-Do[#] ses dizisi ile oluşturmuş, süslemeli bir melodik ilerleyiş sunmuştur. Makamsal özellikler yansıtan Endülüs dizisi ile bölgenin ruhunu yansıtmaktadır.



Şekil 3.26. C. Debussy, *Estampes*, *La soiree Dans Grenade*, ölçü 7-16 (Debussy, 2006)

Meksikalı besteci Ponce ülkesinin folklorik özelliklerini büyük formlu eserlere dahil etmiş ve ülkesinin uluslararası üne sahip en önemli bestecisidir. Müzikal dışavurumu çeşitli stillerde kendini göstermiştir. Romantik, empresyonist, neoklasik, neoromantik özellikleri yanı sıra borak dönem müziğine de ilgi duymuştur. Çalışmalarının çoğu Küba, İspanya ve kendi ülkesi Meksika'nın müzikal ambiyansını yansıtmaktadır (Corvera, 2004, s. 22). 1923 yılında Segovia ile tanışması onun gitar müziğine olan ilgisini arttırmış ve Segovia'nın istekleri doğrultusunda İspanyol karakterinde eserler yazmaya da başlamıştır.

Dönemin birçok bestecisine ulaşan ve yakın ilişkiler kuran İspanyol klasik gitarist Segovia aynı kuşaktan olan Falla ve Ponce arasında bir köprü de olmuştur. Segovia'nın da belirttiği gibi Falla, Ponce'nin bestelerine ilgi duymuştur. Segovia Ponce'ye yazdığı birkaç mektupta Falla'nın Ponce ile bir araya gelmek ve çalışmalarını hakkında uzun uzadıya konuşmak istediğini belirtmiştir. İki bestecinin de kariyerleri ve çalışmaları ile ortak yönlerinin olması bu ilginin sebebinin açıklanmaktadır. İki bestecideki ortak en belirgin özellik ulusalcılık yönleri olmuştur. Burada her iki besteci de ilk eserlerinde ulusal dansları ve melodileri -Falla Endülüs karakterini, Ponce ise Meksika halk unsurlarını- lirik bir Romantik üslupla harmanlamıştır. İspanyol müziği ve İspanyol temalarıyla olan muazzam ilişki Falla'da bariz olsa da bu Ponce'nin eserlerinde de güçlü bir eğilim olarak görülmüştür. Ponce'nin gitara olan ilgisi ve Segovia etkisi ile yazılan *Concerto del Sur* ve *Sonatina Meridional* (1930) gibi eserlerde İspanyol havası oldukça belirgindir. Aynı zamanda Ponce'nin vokal ve piyano için *Granada* (Tres Poemas de M. Brull) (1927-1931), piyano için *La Alhambra (Evocaciones)* (1921), Kastilya halk ezgisine dayanan *Prelude XXIV for guitar* (1926), *Sonatina Meridional* ve vokal ile piyano için *Seis Poemas Arcaicos* (1938) gibi İspanyol esintilerinin hissedildiği başka eserler üretmesini sağlayan İspanyol müziğine olan sevgisi olmuştur (Poulos, 1992, s. 63).

Sonatina Meridional Campo, Copla ve Fiesta başlıklarından oluşmaktadır. Ponce *Campo* başlığında Segovia'nın İspanyol karakteri isteğini iki şekilde oluşturmaktadır. Birincisi ilk ölçü itibari ile bestecinin tipik bir flamenko gitar atmosferini hissettirmek için hızlı bir şekilde hizalanmış akor dokusu ile Frigyen modunu kullandığı ilk tematik fikirde ortaya çıkmaktadır. İkinci unsur ise ikinci tematik fikir olarak elli ve altmış birinci ölçüler arasında bir İspanyol türküsünün doğrudan alıntılanmasıyla ortaya çıkmaktadır. Ponce tarafından kullanılan şarkı, müzikolog Rafael Benedito (1885-1963) tarafından 1932 yılında yayınlanan İspanyol halk şarkıları antolojisinde yer alır. (Duarte, 2016, s. 59). Şekil 3.27., 3.28. ve 3.29.'da örnekler gösterilmiştir.



Şekil 3.27. M. Ponce, *Sonatina Meridional, Campo*, ölçü 1-6 (Duarte, 2016, s. 60)



Şekil 3.28. M. Ponce, *Sonatina Meridional, Campo*, ölçü 50-61 (Duarte, 2016, s. 60)

Şekil 3.29. R. Benedito, *Serranilla* (Duarte, 2016, s. 60)

Her iki besteci de daha önceki İspanyol bestecilerin müziğiyle ilgilenmiştir. Falla, Pedrell'in tamamlanmamış operası olan *La Celestina for his Pedrelliana*'dan melodiler alıntılanmış, Ponce de Albeniz'in *Merlin* operasından temalar ödünç alarak aynı başlıklı senfonik süitinde kullanmıştır (Poulos, 1992, s. 64). 1928'de Isaac Albeniz'in kızı Laura, babasının *Merlin* adlı operasını revize etmesi için Ponce ile temas kurmuştur. Ponce bu dönemde mali sıkıntılar içinde de olmasından ötürü bu teklifi kabul etmiştir. Ponce'nin kabul ettiği bu sipariş birkaç yıl süren bir proje olmuştur. Ayrıca Ponce'nin İspanyol müziğine hâkim olmasında belli bir süre o bölgede bulunması da etkilidir. 1930'da Halk Eğitimi Sekreterliği tarafından İspanya'nın Barselona kentinde düzenlenen *Festivales Sinfonicos Iberoamericanos*'da Meksika'yı temsil etmek üzere seçilmiştir. Bu süreç kendisine İspanyol folklorunu incelemesini de sağlamıştır. Festivalin son konserinde *Orquesta Sinfonica de Madrid*'i de yönetmiştir (Manderville, 2006, s. 7). Buna ek olarak 1941 yılında yazdığı *Mazurka No. 28*, İspanya'nın Endülüs bölgesinin folklorik bir şarkısı olan *solea gitana*'dan esinlenmiştir. Eserde İspanya'nın Çingene kültürünün zapateados'unu (dans adımları), gitarlarını ve *cante jondo*'sunu

çağrıştıran bir atmosfer oluşturulmuştur. Ancak ritimler Polonya dansı mazurkayı çağrıştıır ve armonik dil Ponce'nin modern tarzını yansıtmaktadır (Guerra, 1997, s. 74). Her ikisi de kendi stillerini modern eğilimler ile birleştirmişlerdir. Paris'te geçirdikleri zaman ve buradaki edinimleri kendi stillerinin oluşmasında önemli rol oynamıştır.

3.7. Metinlerarası İlişkiler Bağlamında Endülüs Motifsel Yapıları

1960'ların sonundan itibaren gelişen farklı bakış açılarıyla birlikte eserin yerine geçen "metin" anlayışında her türlü yazı biçimi, fotoğraf, reklam, ses kaydı, sinema filmi, heykel, müzik kompozisyonu vb. metin olarak değerlendirilir; dünyanın kendisi de dâhil her şeyin bir metin olarak okunabileceği öne sürülür. Bu düşünceyi paylaşan ve bütünleyen metinlerarasılık ise doğrudan ya da dolaylı alıntıları, anıştırmaları, göndermeleri ya da sadece bir metnin başka bir metni yankılamasının, onunla doğrudan ilişki kurmasının yollarını gündeme getirir. Dolayısıyla metinlerarasılık, bir metnin önceki kelimelere, kavramlara, çağrışımlara, kodlara, uzlaşımara, bilinçdışı pratiklere ve metinlere bağımlılığıdır. Her metin, bilinçli ya da farkında olmaksızın mevcut kültürün uçsuz bucaksız arşivine bir şeyler borçlu olan bir ara-metindir (Kandemir, 2021, s. 52).

Burkholder'e (2021, s. 79) göre 1966-67'de Kristeva tarafından tasarlanan metinlerarasılık kavramı kısaca her metnin bir metinler arası olduğu fikridir. Bu düşünceye göre okunulan veya duyulan her şey diğer metinlerle ilişkisi içinde anlaşılmaktadır. Her metne anlamını veren de metinler arasındaki ilişkidir. Bu kavram ilk olarak 1980'lerde müzik yazarları tarafından konu teorisi ve şema teorisi ile çağdaş olarak ele alınmış ve son yirmi yılda metinlerarasılık fikrini müziğe uygulayan büyüyen bir araştırma grubu var olmuştur.

La-Sol-Fa-Mi ses dizisi başlıca olmak üzere benzer tetrakord ses dizileri Endülüs bölgesinde yüzyıllar boyunca bestecilerin motiflerini oluştururken sıklıkla kullandığı, toplumda ortak bir bellekten doğan ve sözlü gelenek yoluyla aktarılan ses malzemesidir. Tarihsel süreçte ele alınan bu ses malzemesi ve özellikleri nesilden nesile aktarılarak bir klişeye dönüşmüştür. Bu yapının bireysel ifadeden daha çok toplumsal bir merkezde durması, belli bir gelenek içerisinde tekrarlanması, bu bölgeye mal olmuş bir yapı sergilemesi ve belli bir besteciye ait olmaması daha doğrusu anonim bir yapı sergilemesi Aktulum'un *Metinlerarası İlişkiler* kitabında (1999) değinilen metinlerarası yöntemlerden klişe-basmakalıp söz yöntemine dayalı bir aktarım söz konusu olduğunu göstermektedir. Besteciler, eserlerindeki Endülüs resmini müziksel bağlamda bu sözlerle oluşturmuşlardır. Kendilerinden önceki İspanyol bestecilerin kullanmış olduğu

ses malzemelerini tekrardan yenilemişlerdir. Said'in (1983) düşüncesi doğrultusunda yeniden yazım ele alındığında bu ses malzemesi, motiflerin çekirdek yapısını oluşturmuş, besteciler de farklı şekillerde melodiler yaratmıştır.

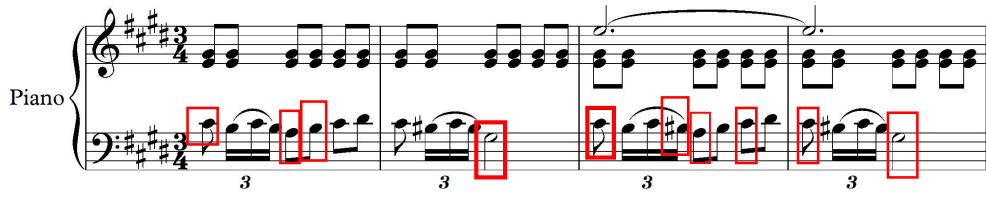
Çalışmanın bu kısmında ilk olarak İspanyol Albeniz, Granados, Turina ve Torroba; Fransız Maurice Ravel (1875-1937) ve Jacques Ibert'in (1890-1962) çalışmalarından örnekler verilmiştir. Bestecilerin bu bölgenin müzikal atmosferini yansıtan eserlerinde kullanmış oldukları motiflerde klişeye dönüşen bu tetrakord yapı çoğu kez görülmektedir. Örneklendirilen çalışmalar güney İspanya'ya ithafen yazılan eserlerdir. Bu ses dizisi ile oluşturulan motifler müzik ve metinlerarası ilişkiler bağlamında incelenmiştir. İkinci olarak ise İspanyol De Falla, Rodrigo ve Meksikalı besteci Ponce'nin çalışmalarından örnekler verilmiştir. Bu üç bestecinin eserlerinde kullandığı La-Sol-Fa-Mi üzerine kurulu motiflerin birbirleri ile olan ilişkileri metinlerarasılık bağlamında ele alınmıştır.

Dönemin İspanyol milliyetçileri Avrupalı çağdaşlarıyla genel olarak benzer bir düşünce yapısını paylaşmışlardır. Müzikleri yerel müziğin mevcut seslerini korumaktan çok dinleyiciler üzerinde bıraktığı izlenimleri iletmek olmuştur. Albeniz, Granados, Torroba, Falla ve Turina evrensel olarak kabul görmüş bir müzik dilinin yeni sanatsal amaçlar için kullanıldığı eşdeğer bir müzikal dil oluşturarak kendi topraklarının manzaralarını ve seslerini tanımlamayı varsaymışlardır (Kent, 2015, s. 607).

Suite Española'daki sekiz pitoresk parçada Albeniz, ülkesinin ulusal güzelliklerinden ve kendi halkının canlı dramatik özelliklerinden ilham almıştır. Lee (2016)'nin düşüncesine göre herhangi bir aktarma ya da gönderme, bir bestecinin hayal gücünü ve ilhamını öncekilerin eserlerinin ötesinde çarpıcı bir şekilde ortaya çıkarabilmektedir. Buna bağlı olarak farklı zaman dilimleri arasında ortaya çıkan müzikal etkileşim, sanatsal yaratıcılığın vazgeçilmez ögesidir. Bu bağlamda Albeniz var olan müzikal materyali çevresel özelliklerden aldığı izlenimler doğrultusunda metinlerarası evrende yeniden oluşturmuştur. *Suite Española*'daki bölümlerin her birinin adı, İspanya'daki coğrafi bir konumu veya dans özellikleri gibi müzik stilini belirtir. Üç tanesi Endülüs bölgesine (*Granada, Sevilla, Cadiz*), üç tanesi kuzey İspanya'ya (*Asturias, Aragon, Cataluna*), bir tanesi orta İspanya'ya (*Castilla*) atıfta bulunur. Son bölüm de *Cuba* başlıklıdır (Harrison, 1992, s. 44).

Şekil 3.30.'te *Cadiz* bölümünden motif örnek verilmiştir. 3/4 ölçü sayısında olan çalışmada piyanonun bas partisinde gelen tematik motif (Re[#])-Do[#]-Si[#]-(Si)-La-Sol[#]

tetrakord ses dizisi ile oluşturulmuştur. Üçlemeler süsleme havası katmaktadır. Motiftteki ses aralığı beş notayı geçmemektedir.



Şekil 3.30. I. Albeniz, Suite Espagnole op. 47, Cadiz, ölçü 41-44 (Albeniz, 1986)

Iberia eseri Albeniz'in 1905-1907 yılları arasında Londra, Paris ve Nice'te bestelediği çalışmadır. Piyano için yazılan on iki bağımsız şarkının derlemesidir. *Evocacion, El Puerto, Corpus Christi en Sevilla, Rondena, Almeria, Triana, El Albaicin, El Polo, Lavapies, Malaga, Jerez* ve *Eritana* başlıklarından oluşmaktadır (Mast, 1974, s. 3). Başlıkların çoğu yer adlarıdır ve bu bölgelerdeki dansların öğeleri eserlerin yapı taşlarını oluşturmaktadır (Downs, 2010, s. 21). Şekil 3.31'de gösterildiği gibi 3/4'lük ölçü yapısından oluşan *Jerez* bölümünden örnek verilmiştir. Mi frigen mod üzerine kurulu olan eserin başlangıcında La-Sol-Fa-Mi inici ses dizisi bulunmaktadır. Melodiyi destekleyen akorlar ise La minör-Sol Majör-Fa Majör ve Mi minördür.



Şekil 3.31. I. Albeniz, Suite Iberia, Jerez, ölçü 1-2 (Albeniz, 1982)

Şekil 3.32.'de örneği verilen *Cantos de España Op. 232* çalışması 1898 yılında yayımlanmıştır. Albeniz bas partisinde Re-La aralığından oluşan inici tetrakord ses dizisi ile üst partiye eşlik etmektedir.



Şekil 3.32. I. Albeniz, *Cantos de España Op. 232, Cordoba, ölçü 53-56* (Albeniz, 2017)

Abendroth (1990), Kurihara (2005) ve Redford'un (1994) belirttiği Endülüs ses özellikleri Albeniz çalışmalarından verilen üç örnekte de gözlemlenmektedir.

Granados'un 1909 ve 1911 yılları arasında bestelediği *Goyescas* eserinin, *El fandango de candil* başlığı, dönemin entrikaları için bir nostalji uyandırmayı amaçlayan virtüöz bir piyano eseridir. Bestecinin Francisco Goya'nın (1746-1828) tuvalerinden ve gravürlerinden esinlenerek yazdığı eser on sekizinci yüzyıl İspanyol romantizmini yansıtan duygulardır. Besteci Goya'nın sanatına oldukça ilgi duymuştur. Sanatçının resimleri, *Goyescas*'ın bestelemesinde besteciye ilham veren unsurlardır (Ho, 2013, s. 7). Goya'nın resimleri kendi iç dünyasında hissettiği üzüntü ve keder ile dönemimin olumsuzluklarının harmanlanması sonucu meydana gelmiştir. Bu durum sanatçının resimlerini daha etkili bir atmosfere büründürmüştür (Ateş, 2021, s. 318). Çalışmada Granados geleneksel Endülüs *fandangosunu* ele alırken klasik armonik ve yapısal biçimleri kullanmıştır. Granados'un eski gelenekler üzerine düşünselliği bu çalışmada zengin bir ifade bulmaktadır. Piyano yazısındaki süslemeler teknik olarak on dokuzuncu yüzyıldaki öncüllerini andırsa da üslup olarak Barok müziğin dekoratif süslemelerine daha yakındır. Eserde basit armonik ilerleyişler statik bir hayranlıkla süslediğinden varyasyon tekniği temel düzeyde önemli bir rol oynamaktadır (Kent, 2015, s. 608). Worton and Still'in göre, Horace bir şairin okuyucuları ile aynı duyguları paylaşması için benzer hisleri yaşaması gerektiğini belirtir. Bunun da doğayı takip ederek gerçekleşeceği ifade eder. Granados'un Goya'nın çalışmalarından aktardığı bu eser çevresel özellikleri yansıtan duygular olarak seyircilerine ulaştırmıştır. Said'e (1983) göre metinlerarasılık göndermeler ve alıntılar içeren bir dokudur. Bu bağlamda Grandos, çalışmasında oluşturduğu dokuyu Goya'nın eserlerinden alıntılar ve göndermeler ile kurmuştur. Müzikal metinlerarasılıkta alıntılar sadece nota aktarımı ile oluşmamaktadır. Notasyonda olmayan birtakım kodlar da aktarımı sağlamaktadır. Resimlerdeki toplumsal dışa vurum bestecinin müzikal dili ile şekillenmiştir. Metinlerarasılık evreninde besteci göstergebilimsel yaklaşımla çalışmasını kurgulamıştır.

Granados bu eserde ses ve ritmik özellikler ile Endülüs kimliğini dışa vurmaktadır. *Fandango* ritmik yapısı ve tetrakord diziler eser boyunca sıkça kullanılmaktadır. Şekil 3.33.'de 26. ölçüde başlayan motif Re-Do-Si^b-La tetrakord dizisi ile bitmektedir.



Şekil 3.33. E. Granados, *Goyescas, El Fandango Candil*, ölçü 26-29 (Granados, 2014)

Şekil 3.34.'te tetrakord yapı bu kez bas partisinde gelmektedir. Arpejlerdeki kök sesler Mi^b-Re^b-Do^b-Si^b olarak Endülüs ses özelliklerini göstermektedir.



Şekil 3.34. E. Granados, *Goyescas, El Fandango Candil*, ölçü 81-84 (Granados, 2014)

Şekil 3.35.'te gösterildiği gibi 1915 yılında yazılan *Capricho Español Op. 39* çalışması 3/4 ölçü sayısında yazılmıştır. Tematik motif Re-Do-Si^b-La ses dizisinden oluşmaktadır. Süslemelerin kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 3.35. E. Granados, *Capricho Español Op. 39*, ölçü 1-4 (Granados, 1996)

Turina'nın *Sevilla op.2* Fransız etkilerden tamamen arınmış bir çalışma olmasa da eser onun milliyetçi tarzına doğru dev bir adım olmuştur. 1908'de Sevilla'da coşkulu bir seyirci ile prömiyeri yapılmıştır (Landeros, 2014, s. 12). Şekil 3.36.'da verilen örnekte gösterildiği üzere tematik motif La-sol-Fa-Mi ses dizisinden oluşmaktadır. Eser 3/4 ölçü sayısında yazılmıştır.



Şekil 3.36. J. Turina, *Sevilla op.2, Bajo los Naranjos*, ölçü 25-28 (Turina, 2001)

Şekil 3.37.'de Turina'nın *Pregon de Flores, Invocacion a Sevilla* başlıklı çalışmasından örnek verilmiştir. 1940 yılında yazılan çalışmada Re-Do-Si-La ses dizisinden oluşan motif 2/4 ölçü yapısındadır.



Şekil 3.37. J. Turina, *Pregon de Flores, Invocacion a Sevilla*, ölçü 95-99 ([http-4](http://4))

Boyd'a (2005, s. 16) göre Torroba gitar ve orkestra için ilk konçertosu *Concierto de Castilla*'yı 1960 yılında bestelemiş ve aynı zamanda bu konçertoyu klasik gitarist Segovia'ya adamıştır. Çalışmanın başlığından da anlaşılacağı üzere Torroba otantik İspanyol temalarını, özellikle de Kastilya bölgesine ait olan karakteristik özellikleri eserinde yansıtmıştır Kent'in (2015) tanımıyla kendi topraklarının manzaralarını ve seslerini kullanmıştır. Konçerto *Adagio, Andantino mosso, Andante* bölümlerinden oluşmaktadır. Şekil 3.38.'de gösterildiği gibi *Adagio* bölümünde 54. ölçüde gelen tematik motifte Endülüs ses malzemelerini özelliklerini yansıtan La-Mi aralığındaki

tetrakord ses dizisini kullanmıştır. Motif inici ve çıkıcı seyir özellikleri göstermektedir. Frigyen modal dizisi sergilemektedir.



Şekil 3.38. F. M. Torroba, *Concierto de Castilla, Adagio*, 54. ölçü (Torroba, 1960)

Ravel'in İspanyol etkisine sahip en önemli iki eseri ünlü *Bolero* (1928) ve *Rhapsodie Espagnole*'dur (1907). *Sonata for Violin and Piano* (1897) ve *Alborada del Gracioso* (1904-1905) ve *Don Quichotte à Dulcinée* eserlerinde de İspanyol müziği etkileri görülmektedir. Cowart'ın (2012) ifadesine göre sanatçı yapmış olduğu alıntılarını kendisinin ile bütünleştirmeli ve onları ima olarak açık hale getirmelidir. *An Introduction to Discourse Analysis Theory and Method* kitabında metinlerarasılık, sözlü veya yazılı (Gee, 2011, s. 44) bir metnin doğrudan veya dolaylı olarak başka bir metni alıntılanması veya başka bir metne daha incelikli yollarla gönderme yapması olarak tanımlanır. Bu ifadeler doğrultusunda Ravel *Rhapsodie Espagnole* çalışmasının *Malaguena* başlıklı çalışmasında Endülüs inici ses dizisini eserinin başında sunmuş; çalışmasında kullanmış olduğu bu alıntıyı eser ile bütünleştirerek kompozisyonunu kendi müzikal üslubunda oluşturmuştur. Fransız besteci çalışmasına Endülüs imzasını bu şekilde atarak göstermiştir. *Malaguena* bölümüne besteci Si^b klarnette Sol-Fa-Mi-Re ses malzemesinden oluşan bir giriş ile başlamaktadır. 35. ve 40. ölçülerde gelen tematik motifte ise Fa[#]-Mi-Re-Do[#] tetrakord ses dizi ile Endülüs ses özelliklerini yansıtmaktadır. Şekil 3.39., 3.40. ve 3.41.'de örnekler gösterilmiştir.



Şekil 3.39. M. Ravel, *Rapsodie Espagnole, Malaguena*, ölçü 1-6 (Ravel, 2017)



Şekil 3.40. M. Ravel, *Rapsodie Espagnole, Malaguena*, ölçü 35-39 (Ravel, 2017)



Şekil 3.41. M. Ravel, *Rapsodie Espagnole*, Malaguena ölçü 40-44 (Ravel, 2017)

Ibert, emprestyonist izler taşıyan *Histoires* çalışmasında İspanyol müziğinden yansımalar sunmuştur. *La Meneuse de Tortues d'Or* bölümünde bas partinde sıklıkla Re-Do-Si^b-La tetrakord dizisi ile müzikal alt yapı kurgulamıştır.



Şekil 3.42. J. Ibert, *Histoires*, La Meneuse de Tortues d'Or, ölçü 22-25 (Ibert, 1922)

Falla'nın piyano repertuarı için önemli bir rol oynayacak olan çalışması *Nocturnes* adlı senfonik eseri 1916 yılının başında Madrid'de yayımlanmıştır. Ekim ayının sonuna doğru Cadiz, Granada, San Sebastian ve İspanya dışında Cenevre'de konser verilmiştir. Bu eser tam adı *Noches en los jardines de España* olan üç bölümden oluşan bir senfonik süittir. İlk bölüm *En el Generalife*, ikinci bölüm *Dans lejana* ve üçüncü bölüm *En los jardines de la sierra de Cordoba* başlıklıdır. Besteci tarafından alt başlık olarak verilen gösterim ise *Piyano ve Orkestra İçin Senfonik İzlenimlerdir* (Jean-aubry, 1917, s. 153).

Falla 1915'te Barselona'da *El Amor Brujo* eserinin prömiyerini yaptığında İspanyol ressam, şair Santiago Rusinol Falla'ya kendi atölyesini vermiş ve besteci Rusinol'un resimlerinin ve sanatsal çalışmalarının gölgesinde, *Noches Jardines de España* eserine son noktayı vermiştir. Falla prömiyer programının notlarında bu çalışmadaki amacının ne olduğunu şu şekilde açıklamıştır:

Bu eserde amaçlanan, yerlerin, duyumların ve hislerin hafızasını uyandırmaktan başka bir şey değildir. Kullanılan temalar Endülüs'ün popüler müziğini diğer müziklerden ayıran ritimlere, modlara, kadanslara ve figürlere dayanmaktadır. Orkestrasyon geleneksel olarak İspanya'nın bu bölgesinde kullanılan enstrümanlara özgü belirli etkileri kullanır. Müzik, betimleyici olma iddiasında değildir, yalnızca dışavurumcudur. Ancak bu ses çağrışımlarına festivallerin ve dansların coşkusundan ve müziklerinden daha fazlası ilham vermiştir (Villar, 1967, s. 653).

Arthur Rubinstein 1925 tarihli bir eleştiri yazısında *Noches*'in İspanya ile olan güçlü bağlantıya dikkat çekmiştir. Falla'nın başarısının derin bir gerçeğe dayandığını, belli belirsiz hissettiğimiz alışılmadık bir sunumla İspanya'nın cazibesini içimizde hissettirdiğini vurgulamıştır (Murray, 2013, s. 222).

Monel'e (2000, s. 150) göre kesin olan bir şey vardır. Metin ister edebi ister müzikal olsun derinlemesine soyuttur. Metin nota, performans ya da amaç değildir. Bu nedenle eserle bağlantılı olarak bestecinin niyetlerini, tarihini, psikolojisini ve sınırlarını sorgulamak tamamen meşrudur. Metnin bir kısmıyla ilgili olmalarına rağmen, bu tür araştırmaların müzik metni üzerinde çok az etkisi vardır. Ancak metin, yalnızca bestecinin eseri tarafından tanımlanan bir alanı işgal etmez. Onun uzamı esas olarak özellikle metinler evreni, yani metinlerarasılık gibi diğer bazı faktörler tarafından tanımlanır. Dinleyici bir müzik eserinde genellikle sadece bestecinin yaptığı ve kontrol ettiği şeyi değil, aynı zamanda onun hakkında hiçbir fikrinin olmadığı şeyleri de duyar. Müzikal bir mesajın anlaşılması kastedilmeyen, söylenmeyen, işitilmeyen, metinde olmayan bir dünyayı duymaya bağlıdır. Eğer böyle olmasaydı başka bir çağın müziğini duymak dayanılmaz olurdu. Çünkü bu şeyler her ne kadar bestecileri tarafından ifade edildi olarak gözükse de artık tarihsel döneme ilişkin hoşgörülü bir metinlerarası anlayışla duyulmaktadır.

Monel'in bu düşüncesine göre Falla'nın *Noches*'i oluştururken aklında kurduğu düşünsel yapı metinlerarası evrenini yansıtmaktadır. De Falla *Noches*'i dışı vurumcu bir eser olarak nitelemiş ve soyut bir anlam yüklemiştir. Eserdeki müziğin duyulan ya da görülen notalardan daha fazlası olduğunu belirtmiştir. Eser aslında Falla'nın tanımına göre metinler evreninden oluşturulan, metinlerarasılık gibi diğer bazı faktörler tarafından tanımlanmaktadır. Bunu da de Falla çalışmada Endülüs'ün ritimlerinin, modların, figürlerinin kullanıldığını açıklayarak belirtmiştir.

Karakteristik motif *En los Jardines de la Cierra de Cordoba* bölümünde 1., 9., 18. ve 69. ölçülerde gelmektedir. İlk ölçüde flüt, pikolo ve obua partisinde (La) Sol-Fa-Mi-Re tetrakord ses dizisi ile motif oluşturulmuştur. Ses özellikleri ve ritmik yapısı ile Endülüs müzikal özelliklerini derinden hissettirmektedir.

The image shows a musical score for five instruments: Flute, Piccolo, Oboe, Violin 1, and Violin 2. The score is in 3/4 time and has a key signature of one flat (B-flat). The Flute part features a melodic line with slurs and accents. The Piccolo and Oboe parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin 1 and Violin 2 parts play a similar rhythmic pattern, with Violin 1 including a trill. The score is divided into two measures.

Şekil 3.43. M. de Falla, *Noches en las Jardines de España, En los Jardines de la Cierra de Cordoba*, ölçü 1-2 (De Falla, 1970)

Şekil 3.44.'te belirtildiği gibi 9. ölçüde yaylılarda gelen tematik motif (Si)-La-Sol-Fa-Mi tetrakord dizisi ile oluşmaktadır. Frigyen dizisinde kullanılan motifin ritmik yapısı *fandango* dansının ritmik özelliklerini yansıtmaktadır. Motifin inici ve çıkıcı bir melodik yapı sergilemesi, ritmik özelliği, frigyen tonalitesinde yazılması ve ses aralığının altı notayı geçmemesi Endülüs'ün ses özelliklerini yansıtmaktadır. Metinlerarası ilişkiler ağında La-Sol-Fa-Mi tetrakord ses dizisi dikkate alındığında Falla'nın *Noches* eserinde bu klişe ses malzemesinin nicel bir biçimsel yeniden yazma yöntemi ile tekrar şekillendiği görülmektedir. Motif bu dört notanın tekrarlanarak ezgisel bir yapıya bürünmesi, dekoratif sesler ile nota sayısının artması ile oluşmaktadır. Aktulum'un *Metinlerarası İlişkiler* (1999) kitabında belirtildiği gibi metinlerarası yöntemlerden ana metinlerin ciddi düzende dönüşümü başlığındaki biçimsel dönüşüm yönteminin kullanılarak bu çekirdek yapıyı oluşturan ses malzemesinin karakteristik bir motife bürüldüğü gözlemlenmiştir.

Allegro

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello

Şekil 3.44. *M. de Falla, Noches en las Jardines de España, En los Jardines de la Cierra de Cordoba, ölçü 9-12 (De Falla, 1970)*

Şekil 3.45.'te gösterildiği üzere tematik motif 18. ölçüde piyano partisinde (La)-Sol-Fa-Mi-Re yapısı bulunmaktadır.

Piano

Şekil 3.45. *M. de Falla, Noches en las Jardines de España, En los Jardines de la Cierra de Cordoba, ölçü 18-19 (De Falla, 1970)*

Şekil 3.46.'da gösterildiği üzere 69. ölçüde tematik motif Sol-Fa-Mi-Re olarak kullanılmaktadır.

Flute
Piccolo
Oboe
Violin 1
Violin 2

Şekil 3.46. *M. de Falla, Noches en las Jardines de España, En los Jardines de la Cierra de Cordoba, ölçü 69-70 (De Falla, 1970)*

Concierto del Sur eseri yaklaşık olarak 13 yıllık bir süreyi kapsayan kompozisyon sürecinde yazılmıştır. İlk olarak 1928 yılında Segovia'nın ısrarları ile eseri yazmaya başlayan Ponce, gitar tınısının orkestra içerisinde kaybolabileceğini düşünerek eseri yazmayı durdurmuştur. Gitar için 1939'da yazılan Tedesco'nun *Concierto No. 1 in D majör* eseri ve Rodrigo'nun 1940 yılındaki *Aranjuez* prömiyeri Ponce'nin bu çalışmayı tamamlamasında öncü olmuştur. *Concierto del Sur* 1928-1941 yılları arasını kapsayan aralıklı bir çalışmanın sonucudur (Valenzuela, 2017, s. 47). Konçerto üç bölümden oluşmaktadır: *Allegro moderato*, *Andante* ve *Allegro moderato e Festivo*. Solist için önemli bir kadans kısmı da sunan ilk bölüm ritmik ve melodik yapısı ile Endülüs ambiyansını yansıtmaktadır. İkinci bölüm Granada'nın Arap izlerini taşımaktadır. Son bölüm ise Sevilla'nın tüm coşkusu hissettirmektedir (Otero, 1994, s. 55). Orkestra enstrümanları flüt, obua, klarnet, fagot, timpani, gitar ve yaylılardan oluşmaktadır.

İspanya'ya özgü bir gitar konçertosu yazan Ponce'nin Endülüs bölgesinin müzikal özelliklerini, atmosferini kendi çalışmasında oluştururken bölgenin müzikal tekstlerinden aktarmalar yaptığı görülmektedir. Metinlerarasılık evreninde yaratmış olduğu tematik motif Endülüs'ün belirgin özelliklerini yansıtmaktadır.

Güven'e (2016, s. 1) göre Kristeva için her metin bir öncekinden ipuçları taşımaktadır. Bu da yazar, şair veya oyun yazarının daha önceki kaynaklardan etkilenmesinin çok doğal olduğunu göstermektedir. Metinlerarasılık yoluyla okuyucular, kendilerinden önceki kuşakların eserlerinde öncüllerin izlerini görebilirler. Herhangi bir konu, kitap, roman, şiir vb. konularda yazan bir yazarın daha önce yazılanlardan etkilenmemesi mümkün değildir. Dolayısıyla yazarların bu etkileşim aracılığıyla yazdıklarını harmanlayarak yeni bir eser yaratmayı amaçladıkları söylenebilir.

Zack'a (2005, s. 59) göre bir müzik notası, geçmişin müziği için yetkili bir metindir. Herhangi bir yazılı metin olarak kabul edilen eser, bestecinin niyetini, tarihini ve psikolojisini sorgulamak için bir kaynaktır. Ancak metin, bestecinin eserinden daha fazlasını kapsamaktadır. Mekânı, çeşitli enstrümanları, icracıların sesi ve dil gibi farklı öznellikleri içerir. Bunun yanında notada görünmeyen ama başka metinler tarafından tanımlanan bir katman daha bulunmaktadır. Bu katman farklı öznellikler, tarih ve müzikal anlatı arasındaki boşlukların yarattığı gerilimi çözmek için bir araç haline gelen çok kültürlü kodlardan oluşan metinlerarası bir dünyadır.

Güven'in ve Zack'ın tanımları doğrultusunda Ponce *Concerto del Sur* çalışmasını oluştururken De Falla'nın *Noches*'inden izler kullanmış, birinci bölümün motifini benzer bir şekilde oluşturmuştur. Eserini oluştururken Endülüs'ün tarihsel özelliklerini, Endülüs tınısını yaratan enstrüman seçimini ve mekânsal özellikleri dikkate almıştır. Meksikalı bir besteci olarak Endülüs ruhunu yansıtmış, bu kompozisyonu bölgenin kolektif hafızana temellendirerek yapmıştır. Motifin *fandango* ritmik yapısının özelliklerini taşıması, modal armonik yapıda olması ve ses özellikleri bu ruhun belirleyici yapı taşlarını oluşturmuştur. Buna ek olarak bestecinin İspanya'nın en önemli klasik gitaristi Andres Segovia olan yakın dostluğu, Ponce'nin Endülüs müziğine olan düşüncelerinde, Endülüs'ün müzikal tarihini benimsemede ve bu bölgeye olan entelektüel bakışında da önemli rol oynamıştır. Bu bölgeye ithafen yazdığı çalışmada *Noches*'in son bölümündeki tematik motifi kendi çalışmasının 3. bölümün küçük ses değişiklikler yaparak metinlerarası bir bağ kurmuştur. Aktulum'un *Metinlerarası İlişkiler* kitabında (1999) belirtilen metinlerarasılık yöntemlerine göre Ponce'nin kendi çalışmasına anıştırma yaptığı açıktır. Ponce *Noches*'teki motifi birebir alıntılanmamıştır. Ezgisel yapıda farklılıklar bulunmaktadır. Falla'nın kullanmış olduğu motifteki düşünceyi alıntılanmıştır. İnici ve çıkıcı melodik ilerleyiş, ses yapısı, ritmik yapı bu düşünceyi oluşturan ana etmenlerdir. Kısmen ve tam belirtmeden alıntılama yapılmıştır. *Concierto del Sur* eserinin 1. bölümünde flüt partisinde, 4. ve 5. ölçüde, (La)-Sol-Fa-Mi-Re seslerinden oluşan karakteristik yapıdaki motifin de yine 2. ve 3. ölçüdeki gibi incici ve çıkıcı bir melodik ilerleyiş sergilemesi, yanaşık seslerden oluşması, ses özellikleri ve ritmik karakteri Falla'nın, *Noches en las Jardines de España, En los Jardines de la Tierra de Cordoba* başlıklı çalışmasında şekil 3.26.'da gösterildiği gibi 1. ve 2. ölçüde flüt, pikolo ve obua partisinde gelen motif ile benzerlik göstermektedir. Yine metinlerarası yöntemlerinden anıştırma yapıldığı görülmektedir.

Şekil 3.47.'de gösterildiği gibi değinilen karakteristik motif eserin ilk bölümünde obua ve flüt partisinde 2. ve 5. ölçüler arasında gelmektedir. İlk olarak obuada La-Sol-Fa-Mi tetrakord ile başlayan motif, Flüt partisinde Sol-Fa-Mi-Re ses dizisi ile devam etmektedir.

Flute

Oboe

Clarinet in Bb

Bassoon

Guitar

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Gtr.

Şekil 3.47. M. Ponce, *Concierto del Sur*, *Allegro moderato*, 1-6 (Ponce, 1970)

Ponce bu motifi ilk bölümün genelinde belirli aralıklar ile duyurmaktadır. Şekil 3.48., 3.49. ve 3.50.'de örnekleri verilmiştir.

Violin 1

Şekil 3.48. M. Ponce, *Concierto del Sur*, *Allegro moderato*, ölçü 17-18 (Ponce, 1970)

Violin 1

Şekil 3.49. M. Ponce, *Concierto del Sur*, *Allegro moderato*, ölçü 171-172 (Ponce, 1970)

Guitar

Şekil 3.50. M. Ponce, *Concierto del Sur*, *Allegro moderato*, ölçü 184-185 (Ponce, 1970)

Flamenko, Rodrigo'nun müziğinde büyük bir ilham kaynağı olmuştur. Klasik gitar repertuarına kazandırdığı eserlerde yerel halk deyimlerini kendi müzikal ustalığı ile birleştirmiştir. Rodrigo'nun 1982 yılında yazdığı ve tam anlamıyla İspanyol ruhunu yansıtan *Concierto para una Fiesta* eseri, zorlu gitar teknikleri içermektedir. İlk bölüme iki tema hakimdir, orijinal melodiler Valensiya'nın Mağribi geçmişinin ruhunu yansıtmaktadır. İkinci bölümde ise ana yapı melodiden daha ziyade ritmik yapının ön planda olmasıdır. Son bölüm *Allegro moderato* ise daha dışa dönüktür ve yinelenen bir tema olarak *Sevillianas* ile eğlence çevrelerine uygundur (De Rodrigo, 1992, s. 332).

Besteci eserde sözlü gelenek ile yıllarca mevcudiyetini koruyan bölgenin müzikal ruhunu, diğer bir ifadeyle kendi kültüründeki kaynakları açık bir şekilde hissettirmiştir. Geleneksel Endülüs ses ve ritmik özellikleri belirleyici şekilde ön plandadır. Rodrigo Ponce'nin gitar konçertosundan örnek verilen tematik motifi metinlerarası bağlamda aktarmıştır.

Guerrero'ya (2019, s. 91) göre Julia Kristeva'nın önerdiği gibi metinlerarasılık edebi metinlerin dinamik üretim sürecini ve alımlamasını açıklayan bir uygulama olarak düşünülmektedir. Bu ilişkilerin tanınması ve tanımlanması, yalnızca alıntılara veya imalara karşılık gelenler değildir, aynı zamanda nihai olarak izleyicinin kendi kültürlerine ait hazneye hitap etmektedir. Bu uygulamalar müzikte sadece melodiler, armoniler, ritimler ve stiller ile sınırlı kalmayıp aynı zamanda jestleri, bedenselliği, enstrümantasyonu, şarkı sözlerini, tür adlarını ve tınıları da kapsamaktadır.

Allsen'e (1992, s. 236) göre müzikologların yeni bir parçayı eski bir parçaya dayandırma sürecini tanımlarken kullandıkları parodi, taklit, ödünç alma gibi terimlerin çoğu tanımladıkları ilişkileri aydınlatmak yerine zaman zaman çarpıtan kavramsal çıkarımlarla yüküldür. Allsen metinlerarasılık terimini iki veya daha fazla motiften oluşan bir ana hattın sergilediği melodik, kontrpuansal, yapısal ve metinsel tüm ilişkili biçimlerini belirtmek için kullanmıştır.

Kristeva'ya (1984, s. 60) göre metinlerarasılık bir veya birkaç işaret sisteminin diğerine aktarılması anlamına gelmektedir. Ancak bu terim genellikle banal anlamda kaynakların incelenmesi olarak anlaşıldığından transpozisyon teriminin kullanılması tercih edilmektedir. Çünkü bu terim, belirli bir sistemden başka bir sisteme aktarılan pasajı belirtir, aktarım ise sanatsal tezin bir araya getirilmesini gerektirmektedir.

Kristevan'nın ve Allsen'in ifadesi doğrultusunda Rodrigo, *Concierto para una Fiesta* eserinin 3. bölümündeki tematik motifte Ponce'nin gitar konçertosununun 1.

bölümünde kullandığı tematik motifi kullanmıştır. Guerrero'nun metinlerarasılık ifadesine göre ise Rodrigo bu aktarmayı yaparken tematik motifin melodik ilerleyişi, ritmik özellikleri; bestecinin enstrümantasyon bağlamında orkestrada kullandığı çalgı benzerliği ve tür olarak gitar konçertosu biçiminde bu aktarımı sağlaması Ponce'nin gitar konçertosu ile kendi çalışması arasında metinlerarası evreninde ilişki kurduğunu göstermektedir.

Bu bağlamda Rodrigo *Concierto para una Fiesta* çalışmasında belli bir pasajı kendi çalışmasına aktarmış; Allsen'in de bahsettiği ana hattın sergilediği yapısal bir ilişki kullanarak metinlerarası bir bağlantı kurmuştur.

Concierto para una Fiesta eserinin *Allegro moderato* bölümüne Rodrigo, Ponce'nin kullandığı motifin ve orkestrasyonun biçimsel özelliklerini taklit etmiş ve kendi orijinal çalışmasını oluşturmuştur. Biçem bir çağa, bir ülkeye ya da bir sanatçıya özgü teknik, renk ve biçimlendirme özellikleridir. Aktulum'un *Metinlerarası İlişkiler* kitabındaki (1999) metinlerarası yöntemler açısından değerlendirildiğinde iki motifin de benzer ezgisel ilerleyişe, aynı ritmik karaktere, modal armoni yapısına, aynı ölçü sayısına sahip olması; orkestrada kullanılan enstrümanların (flüt, obua, klarnet, fagot, gitar ve yaylılar) tınsal özelliklerinin benzer olması biçimsel özellikleri belirlemektedir. Motiflerin oluşturduğu ritmik karakter iki bestecide de *fandango* dansının ritmik özelliklerini yansıtmaktadır. Rodrigo metinlerarasılık yöntemlerinden pastiş yöntemini kullanmış, Ponce'nin motifinin biçimini taklit ederek kendi çalışması *Allegro moderato*da başlangıç motifini La-Sol-Fa-Mi ses dizisi yerine Mi-Re-Do-Si tetrakord ses dizisinden oluşan karakteristik motif ile başlamıştır. Buna ek olarak şekil 3.53.'de gösterildiği gibi 36. ölçüde (Si)-La-Sol-Fa-Mi ses dizisinden oluşan bir yapı gelmektedir. Ponce'nin çalışması (şekil 3.47.) ile birebir alıntı olmaması adına Rodrigo küçük dekoratif dokunuşlarla on altılık nota değerinde suslar kullanmıştır.

Orkestra enstrümanları piccolo, flüt, obua, korangle, klarnet, fagot, korno gitar, perküsyon ve yaylılardan oluşmaktadır. Eserin ilk bölümü *Allegro deciso*'da Rodrigo Re-Do-Si-La tetrakord yapıyı şekil 3.51'de gösterildiği gibi ilk ölçülerde sunmaktadır.

Şekil 3.51. J. Rodrigo, *Concierto para una Fiesta*, *Allegro deciso*, ölçü 1-4 (J. Rodrigo, 1986)

Eserin son bölümünde (*Allegro moderato*) değinilen karakteristik motif bulunmaktadır. İlk dört ölçüde Mi-Re-Do-Si ses dizisi üzerinde Ponce'nin çalışmasındaki motif bulunmaktadır. Şekil 3.52.'de gösterilmiştir.

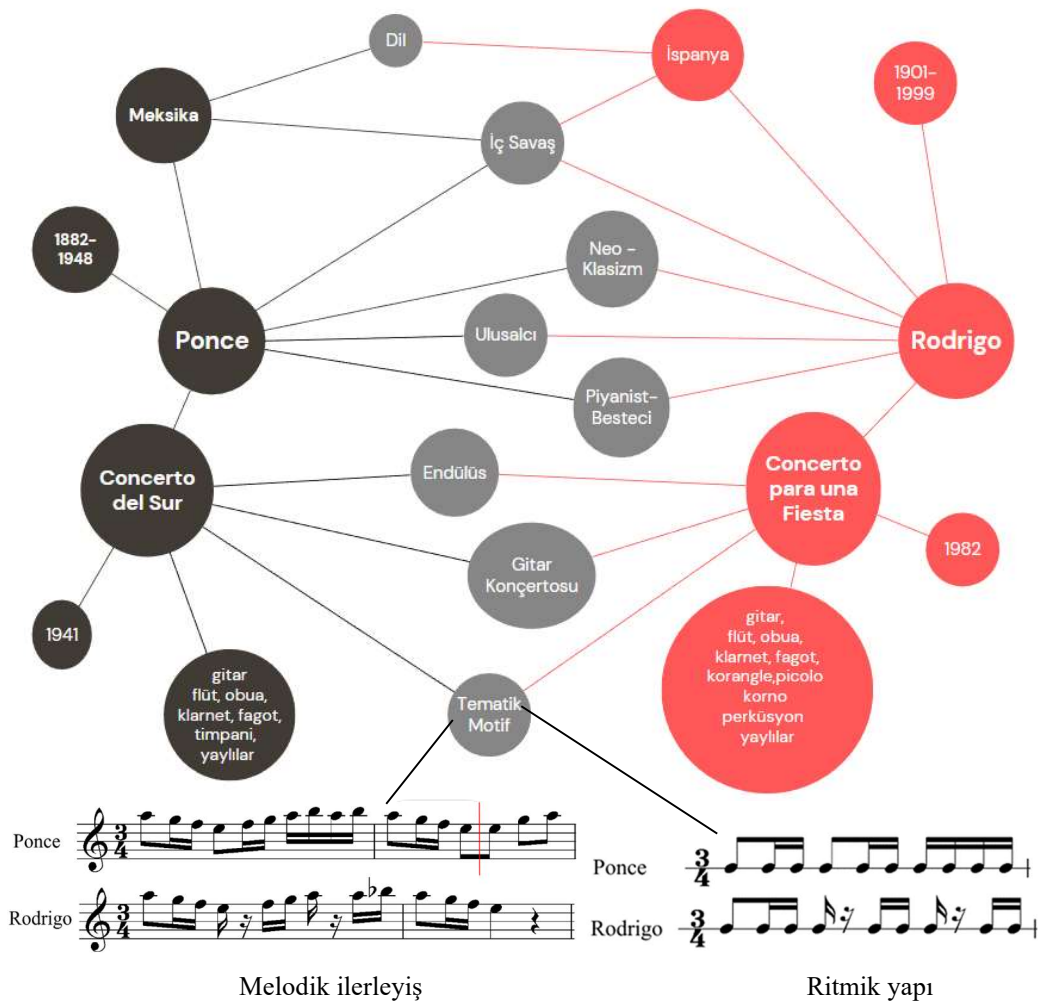
Şekil 3.52. J. Rodrigo, *Concierto para una Fiesta*, *Allegro moderato*, ölçü 1-4 (J. Rodrigo, 1986)

Allegro moderato'da 36. ölçüde motif La-Sol-Fa-Mi ses dizisi üzerinde gelmektedir.

Şekil 3.53. J. Rodrigo, *Concierto para una Fiesta*, *Allegro moderato*, ölçü 36-40 (J. Rodrigo, 1986)

Lagopoulos ve Boklund-Lagopoulou'ya (2021, s. 285) göre metinlerarasılık bir metnin zenginleşme sürecidir; dahası sınırlarını genişleten bir süreçtir. Alıcı metin ile kaynak metin arasında paradigmatik bir ilişki kurar ve aynı semiyotik sistem içinde veya farklı semiyotik sistemler arasında görülebilmektedir. Tüm göstergebilim sistemlerinde bulunmaktadır.

Zack (2005) Monel (2000) ve Lagopoulos ve Boklund-Lagopoulou (2021) tanımlarına göre metinlerarasılık sadece nota aktarımı değildir. Aynı zamanda bestecilerin içinde bulunduğu dönem, müzikal bakış açısı, müzikal geçmişi, sosyolojik - kültürel yapı ve bu olguları besleyen her türlü dinamik metinlerarasılık ilişkilerde rol oynamaktadır. Göstergeler arası benzerlikler, bestecilerin kullanmış olduğu müzikal doku, enstrüman seçimleri, kompozisyonu yaratırken kurguladıkları yapı metinlerarası evrende yer almaktadır. Bu bağlamda Ponce ve Rodrigo'nun değinilen motifleri metinlerarasılık ilişkiler ağında şekil 3.54.'te kapsamlı olarak gösterilmiştir.



Şekil 3.54. Metinlerarasılık ilişkiler ağında del Sur ve para una Fiesta

Cowert'ın (2012) "Olgun olmayan şairler taklit eder; olgun şairler çalar." ifadesi ile Cowert, sanatçının yoktan yaratmadığını vurgulamaktadır. Rodrigo'nun değinilen eserdeki tematik motifin neredeyse Ponce'nin değinilen çalışması ile aynı olması Cowert'ın bu düşüncesini de desteklemektedir.

SONUÇ

Bu araştırmada folklorik ögelerin oluşturduğu, Endülüs ile bütünleşmiş ses dizisinden meydana gelen motifler metinlerarası ağda incelenmiştir. İşpanyol müzikal milliyetçiliğinin ögelerini tanımlayan ritmik unsurlar, ses özellikleri, danslar ve enstrümantasyon bu ađ ilişkisinin yapı taşlarını oluşturmaktadır.

Endülüs'ün zengin kültürel birikimi dönemin birçok sanatçısı üzerinde etki bırakmıştır. Özellikle kültürel zeminin oluşmasında geniş bir yere sahip olan Araplar bölgedeki müzikal kimliğin şekillenmesinde ön plandadır. Müslümanların müzikal özellikleri bölgedeki mevcut müziği etkilemiş ve frigyen dizisi makamsal etkiler ile çeşitli biçimlerde bestecilerin çalışmalarında yer bulmuştur. Endülüs dizisi olarak adlandırılan bu sentez yapı bölgenin ayırt edici müzikal kimliğini yansıtmaktadır. Sadece İşpanyol besteciler değil; Debussy, Lalo gibi Fransız besteciler de Endülüs'e özgü çalışmalarında makamsal özellikleri eserlerinde sunmuştur. Benzer şekilde şiir-müzik türü *muvaşşah* da Endülüs bölgesindeki müzikal kimlikte belirgin rol oynamış; bu şiir-müzik türündeki süslemelerin bestecilerin çalışmalarında oldukça sık kullanılması bölge müziğinin yadsınmaz bir parçası olmuştur.

Frigyen mod dizisi, makamsal özellikler taşıyan ve farklı şekillerde kullanılan Endülüs dizisi, *fandangonun* karakteristik ritmik yapısı ve Endülüs'ün başlıca enstrümanı olan gitarın ses ve tekniksel özellikleri bu bölgeye ithafen eser yazan bestecilerin çalışmalarına esin kaynağı olmuştur. Klasik gitar tarih boyunca *cante jondo*, *muvaşşah*, flamenko ve *fandango* gibi sözlü geleneğin aktarımında rol oynayan kültürel özelliklerde başlıca pay sahibidir. Bu çalışmada verilen çoğu örnekte görüldüğu üzere gitar hem tekniksel hem de sembolik yönü ile Endülüs müziğinde oldukça etkin bir rol üstlendiğini göstermektedir. İşpanyol bestecilerin piyano ya da orkestrasyon çalışmalarında gitarın *rasgueado* gibi tekniksel ve efektif özelliklerini kullanmaları; gitarın flamenko ve *fandangonun* ana enstrümanı olması; ayrıca örnekleri verilen *del Sur*, *Fiesta* ve *Castilla* gitar konçertoları üstlenilen rolü niteleyen eserlerdir. Bu çalışma kapsamında gitar, metinlerarasılık ağının bu coğrafyadaki en değerli yapı taşını oluşturmaktadır.

Önceden var olan müzik malzemelerinin kullanımına Rönesans'tan günümüze kadar batı müziği tarihi boyunca rastlanmıştır. Mevcut olan ya da tanınabilen müzik, besteci için değerli bir kaynak materyal olarak hizmet etmiştir. Müzikal malzeme ya da fikir, besteciye onu dönüştürme yeteneğini sergileme fırsatı sunmuştur. Buna ek olarak

alıntılanan materyal bestecinin bakış açısından belirli mesajları iletme şansı da vermiştir. Ayrıca alıntılanan materyal daha geniş bir kitleye olası erişilebilirliği de sağlamıştır.

Çalışmada örnekleri verilen eserlerdeki tematik motifler metinlerarasılık ilişkiler bağlamında değerlendirildiğinde birkaç metinlerarasılık yöntemin kullanıldığı görülmektedir. İlk olarak bestecilerin bu motifleri kullanarak oluşturduğu eserlerin bir saygı unsuru olarak yazdıkları ön plana çıkmaktadır. Tarih boyunca birçok bestecinin başka bir besteciye saygılarını göstermek adına yazdıkları eserler gibi bu tezde ele alınan eserler de bir ithaf ve saygı göstergesidir. Çalışmaların başlıklarından da anlaşılacağı üzere eserlerin bir besteciye olmasa da belli bir bölgeye –Endülüs– ithafen yazıldıkları görülmektedir. Metinlerarasılık kapsamında örnekleri verilen çalışmalardaki motiflerde klişe-basmakalıp söz, biçimsel dönüşüm, anıştırma, pastiş gibi yöntemler gözlemlenmiştir.

Metinlerarasılık kapsamda ilk olarak Albeniz, Granados, Turina ve Torroba'nın çalışmalarından verilen örneklerde La-Sol-Fa-Mi vb. ses dizisinden oluşan motifler ele alınmıştır. Bu çekirdek ses yapısı niteliği değişmeden çok sayıda izlenim ve rezonansa girerek farklı bakış açılarından görülebilmüş ve anlamlandırılarak estetik değer kazanmıştır. Bu açıdan etkili bir şekilde dengelenmiş bir organizma olarak tamamlanan bu ses dizisi onlarca farklı şekilde, farklı bestecilerde yorumlanabilmiştir. Bir bakıma motifsel özellikler bestecilerin çalışmalarında birbirleri ile temasa geçerek varlıklarını sürdürmüşlerdir. İkinci olarak bu ses dizisi ile oluşturulan benzer karakteristik yapıya sahip Falla, Ponce ve Rodrigo'nun orkestra çalışmalarında örneklendirilen motif ele alınmıştır. Bu üç bestecinin diğer bestecilerin çalışmalarından ayrı değerlendirilmesini verilen örneklerdeki motiflerin ritmik ve ezgisel özellikleri belirlemektedir. Karakteristik bir stil oluşturan bu nitelikler üç bestecide de benzer şekilde kullanılmıştır. Değinilen örneklerin 3/4 ölçü sayılarından oluşmaları, inici çıkıcı melodik hat izlemeleri, ritmik özelliklerinin *fandango* dans özelliklerini yansıtması ve üç çalışmanın da orkestrasyon yapısında kullanılması metinlerarası ağırlık besteciler üzerindeki etkisini göstermektedir.

KAYNAKÇA

- Abendroth, C. L. (1990). *Inspiration and influence behind the keyboard styles of Isaac Albeniz and Enrique Granados*. Yayınlanmamış Lisans Tezi. Oregon: University of Oregon.
- Aguado, D. (1999). *Fandango Variado op. 16*. Lemoine.
- Aktulum, K. (1999). *Metinlerarası ilişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası ilişkiler* (İkinci Bas). Ankara: Öteki Ajans.
- Aktulum, K. (2017). *Müzik ve metinlerarasılık*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Aktüze, İ. (2010). *Müziği anlamak ansiklopedik müzik sözlüğü* (3. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Albeniz, I. (1999). *Iberia*. Schott Music
- Albeniz, I. (1986). *Suite Espagnole op. 47*. Schott Music.
- Albeniz, I. (2017). *Cantos de España Op. 232* (Alfred Mas).
- Alexandrovna, G. J. (2021). The phenomenon of intertextuality in music: theoretical aspects. *European Journal of Arts*, 1, 40-44.
- Alfaro, M. J. M. (1996). Intertextuality: origins and development of the concept. *Atlantis*, 18 (1), 268-285.
- Allen, G. (2000). *Intertextuality*. New York: Routledge.
- Allsen, J. M. (1992). *Style and intertextuality in the isorhythmic motet, 1400-1440*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Madison: The University of Wisconsin.
- Altun, İ. I. (2018). *Klasik Türk şiirindeki tehzile türev ilişkileri üzerinden metinlerarası bir yaklaşım*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Andaç, H. M. (2019). *Türk müziği makamlarının viyolonsel tuşesi üzerinde konumlandırılmasına ilişkin şematik bir yaklaşım*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Artemyev, A. (2020). *Revolutionary approach to tradition in the twentieth-four preludes for piano by Dmitri Kabalevsky and Dmitri Shostakovich*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Bloomington: Indiana University, Faculty of the Jacobs School of Music.
- Ateş, Ö. K. (2021). Goya'nın kara resimleri ve "köpek" adlı resminin analizi. *Sanat Dergisi*, 37, 317-336.
- Bal, F. (2008). *Endülüs Emevi Devleti sosyo-ekonomik yapısı (756-1031)*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.

- Berlanga, M. A. (2015). The fandangos of southern Spain in the context of other Spanish and American fandangos. *Musica Oral Del Sur*, 12, 171-184.
- Böke, K. (2014). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri* (4. Baskı). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Boyd, M. A. (2005). *The works for guitar and orchestra of Federico Moreno-Torroba and performing edition of romancillos for guitar and orchestra*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Mississippi: The University of Southern Mississippi.
- Briggs, D. A. (2009). Irrational and visionary imagery in “cante jondo” and the neo-popular poetry of Federico Garcia Lorca and Rafael Alberti. Yayınlanmamış Doktoraz Tezi. Albuquerque: The University of New Mexico, Doctor of Philosophy Spanish and Portuguese.
- Brouwer, L. (1991). *Sonata para guitarra sola*. Ediciones Musicales.
- Budak, M. A. (2016). Batı kaynaklarına göre Endülüs medeniyetinin eğitim ve bazı bilim alanlarında Avrupa’ya katkıları. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1 (23), 163-176.
- Buendia, G. C. (2016). Rhythmic evolution in the spanish fandango: binary and ternary rhythms. K. M. Goldberg ve A. Piza (Editörler), *The Global Reach of the Fandango in Music, Song and Dance: Spaniards, Indians, Africans and Gypsies* içinde (s. 120-152). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Bulat, S. (2019). *Animasyon filmlerin anlatı yapısında Shakespeare’in eserlerinin metinlerarasılık bağlamında analizi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Burkholder, J. P. (2021). Making old music new. W. A. E. V. Kostka ve P. F. De Castro (Editörler), *Intertextuality in Music Dialogic Composition* içinde (s. 68-84). London: Routledge.
- Camacho, L. D. (1998). *Interactions, cross-relations, and superimpositions: the musical language of Leo Brouwer and sobre heroes y rumbas (original composition)*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Pittsburgh: University of Pittsburgh, Faculty of Arts and Sciences Department of Music.
- Caplin, W. (2014). Topics and formal functions: the case of the lament. *The Oxford Handbook of Topic Theory*, 415-49.
- Caplin, W. E. (2005). On the relation of musical topoi to formal function. *Eighteenth-Century Music*, 2 (1), 113-124.
- Castonguay, R. (2018). Genettean hypertextuality as applied to the music of genesis. S. Lacasse ve L. Burns (Editörler), *The Pop Palimpsest Intertextuality in Recorded Popular Music* içinde (s. 61-82). Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Century, P. R. (1985). *Idiom and intellect: stylistic synthesis in the solo guitar music of Leo Brouwer*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Santa Barbara: University of

California.

- Cho, S. (2008). *Interpretive issues in performing the piano suite "Goyescas" by Enrique Granados*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Cincinnati: University of Cincinnati.
- Cho, Y. S. (2006). *The spanish guitar influence on the piano music of Isaac Albéniz and Enrique Granados: a detailed study of "Granada" and "Asturias" of Suite Española by Albéniz and "Andaluza" and "Danza Triste" of Doce Danzas Españolas by Granados*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Austin: The University of Texas.
- Christensen, T. (2008). *The Cambridge history of western music theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Christoforidis, M. (2018). *Manuel de Falla and visions of Spanish music*. London: Routledge.
- Ciulei, S. O. (2013). *Flamenco guitar techniques in the music of Joaquin Rodrigo*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Florida: Florida State University.
- Clark, W. A. (2015). *Isaac Albeniz a research and information guide* (2. baskı). New York: Routledge.
- Corvera, J. B. (2004). *Manuel Maria Ponce a bio-bibliography*. United States of America: Praeger Publishers.
- Cowart, D. (2012). *Literary symbiosis: the reconfigured text in twentieth-century writing*. Georgia: The University of Georgia Press.
- De Falla, M. (1970). *Noches en las Jardines de España*. Paris: Max Eschig.
- De Falla, M. (1992). *7 Canciones Populares Españolas: for medium voice and piano*. Brighton: Music Sales America.
- De Falla, M. (2021). *Homenaje a Debussy*, J. Klier (ed.). Germany: Schott Music.
- De Mendez, C. L. H. (1988). *The Spanish idiom in the works of non-hispanic european composers of the late nineteenth and early twentieth centuries*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. San Jose: San Jose State University.
- De Rodrigo, V. K. (1992). *Hand in hand with Joaquin Rodrigo: my life at the maestro's side*. Pensilvanya: Latin American Literary Review Press.
- Debussy, C. (2006). *Estampes*. Durand.
- Dedebaş, E. (2007). *Shakespeare re-positioned: intertextuality and the demystification of the canon in contemporary drama*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Boğaziçi University, Social Sciences.
- Dentith, S. (2000). *Parody*. London: Routledge.

- Desrochers, M. A. F. (2009). *Resituating Scarlatti in a nationalist context : Spanish identity in the Goyescas of Granados*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Montreal: McGill University, Schulich School of Music.
- Doğan, T. E. T. (2019). 'Sociological intertextuality' in the Turkish Translations of Tolkien's middle-earth novels. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Gazi University, Graduate School of Social Sciences.
- Donis, J. A. (2005). *The musicologist behind the composer : the impact of historical studies upon the creative life in Joaquín Rodrigo's guitar compositions*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Florida: Florida State University, College of Music.
- Downs, L. (2010). *Spanish dances and the piano music of Albeniz, Granados, Falla, Turina, and Mompou*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Norman: University of Oklahoma, Graduate College.
- Duarte, D. (2016). *A Study of multiculturalism in 20th century guitar music and the Brazilian elements in the music of Roland Dyens*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Bloomington: Indiana University.
- Eco, U. (2021). *Gülün adı* (55. Basım). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Edwards, D. O. (1980). *Iberian elements in the sonatas of Domenico Scarlatti. A lecture recital, together with three recitals of L. V. Beethoven, J. S. Bach, J. Brahms, and selected works of other composers*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Denton: North Texas State University.
- Erinç, M. S. (2013). *Sanat sosyolojisine giriş*. Ankara: Ütopya Yayın Evi.
- Faruqi, L. I. (1975). Muwashshah: a vocal form in Islamic culture. *University of Illinois Press on Behalf of Society for Ethnomusicology Stable*, 19 (1), 1-29.
- Garcia-Abrines, M. E. (2001). *Coplas de jota as formulaic language in an oral tradition: a window into the collection of Mariano Baselga Ramirez*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. New Haven: Yale University, Philosophy.
- Gee, J. P. (2011). *An introduction to discourse analysis theory and method*. (3. Baskı). New York: Routledge.
- Goral, A. (2021). *Milli mücadele konulu romanlarda metinlerarası ilişkiler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Malatya: İnönü Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Granados, E. (1996). *Capricho Español Op 39*. Union Music.
- Granados, E. (2014). *Goyescas*. G. Henle Verlag.
- Guerra, D. (1997). *Manuel M. Ponce: a study of his solo piano works and his relationship to Mexican Musical Nationalism*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Norman: University of Oklahoma, Graduate Faculty of the School of Music.

- Guerrero, J. (2019). La musica abordada como una practica: una relectura del concepto de intertextualidad. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 32, 73-93.
- Güven, H. F. (2016). *The intertextual relationships between the works of Albert Camus and Yusuf Atılgan*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Bingöl: Bingöl University, Institute of Social Sciences English.
- Harrison, M. B. S. (1992). *A pedagogical and analytical study of "Granada" ("Serenata"), "Sevilla" ("Sevillanas"), "Asturias" ("Leyenda") and "Catilla" ("Seguidillas") from the Suite Española, Opus 47 by Isaac Albeniz*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Florida: University of Miami.
- Hibberd, K. (2007). Quotation and cultural meaning in twentieth-century music - by David Metzger. *Music Analysis*, 26 (1-2), 247-252.
- Hicks, M. D. (1984). *The new quotation its origins and functions*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Urbana: University of Illinois.
- Ho, G. S. (2013). *Goya/Goyescas: the transformation of art into music*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Eugene: University of Oregon, School of Music and Dance.
- Hobbs, M. E. (2004). *An investigation of the traditional cante jondo as the inspiration for the song cycle five poems of Garcia Lorca by Elisenda Fabregas*. University of North Texas.
- Hogg, B. (2011). Enactive consciousness, intertextuality, and musical free improvisation: deconstructing mythologies and finding connections. D. Clarke ve E. Clarke (Editörler), *Music and Consciousness: Philosophical, Psychological, and Cultural Perspectives* (s. 79–94). New York: Oxford Universtiy Press.
- Ibert, J. (1922). *Histoires*. Alphonse Leduc.
- İlim, F. (2018). Aristoteles'te müzikal terimlerin anlamı ve kullanımı. *Kaygı. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 30, 55-66.
- Jean-Abry, G. (1916). Enrique Granados. *The Musical Times*, 57 (886), 535-537.
- Jean-Aubry, A. G. (1917). Manuel de Falla. *The Musical Times*, 58 (890), 151-154.
- Jones, C. (2019). *An examination of Lukas Ligeti's Thinking Songs: an analysis of compositional techniques for Ligeti's contemporary solo marimba composition*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Columbia: University of South Carolina, School of Music.
- Juana, E., Garcia, E. (2015). *The birds of the Iberian Peninsula*. London: Christopher Helm.
- Kaçar, G. Y. (2008). Türk musikisinde makam. *İstem*, 6 (11), 145-158.

- Kandemir, M. (2021). *Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde "kişi" ekseninde metinlerarasılık*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Karasar, N. (2017). *Bilimsel araştırma yöntemi: kavramlar ilkeler teknikler* (32. Basım). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık Tic. Ltd. Şti.
- Kemiksiz, C. (2017). *Metinlerarasılık ve Ahmet Telli'nin Nida kitabının metinlerarasılık kuramı açısından incelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kent, A. (2015). Corral, cafe, and concert hall: Enrique Granados's "El Fandango de Candil" and Manuel de Falla's "Danza de la Molinera." *Musica Oral Del Sur*, 12, 604-617.
- Keyser, S. A. (2012). *The unique nationalism of Isaac Albeniz*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. New York: Skidmore College.
- Koonce, F. (2008). *The renaissance vihuela and guitar in sixteenth-century spain*. U.S.A: Mel Bay Publications.
- Korkmaz, F. (2017). Metinlerarası ilişkilerin klasik retorikteki kökeni üzerine bir araştırma. *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi*, 3, 71-88.
- Köse, P. Ö. (2019). *Hicaz makamında aksak ölçülü türkülerin seslendirilmesinde makamsal dizi ve yay çalışmalarının keman çalma becerilerine etkisi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Kramer, L. (2021). What is (is there) musical intertextuality? V. Kostka, P. F. De Castro ve W. A. Everett (Editörler), *Intertextuality in Music Dialog Composition* (s. 13-31). London: Routledge.
- Krause, W. C. (1993). Casticismo and the music of Federico Moreno Torroba. *Revista de Musicologia*, 16 (6), 3235-3241.
- Kristeva, J. (1980). *Desire in language a semiotic approach to literature and art*. (Çev: T. Gora, A. Jardine ve L. S. Roudiez). New York: Columbia University Press.
- Kristeva, J. (1984). *Revolution in poetic language*. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, J. (2010). *Hatred and forgiveness*. (Çev: J. Herman). New York: Columbia University Press.
- Kuntz, D. M. (2015). Reviewed Work(s): Federico Moreno Torroba : A musical life in three acts. Currents in Latin American and Iberian Music by Walter Aaron Clark and William Craig Krause. *Music Library Association*, 71 (3), 497-499.

- Kurihara, H. (2005). *Selected intermediate-level solo piano music of Enrique Granados: a pedagogical analysis*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Louisiana: Louisiana State University.
- Küskü, O. (2019). *Endülüs Emevi Devleti'nin idari yapısı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk musikisinde makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Lagopoulos, A. P., Boklund-Lagopoulou, K. (2021). *Theory and methodology of semiotics: the tradition of Ferdinand de Saussure*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Lalo, E. (1986). *Symphonie Espagnole Op.21*. G. Schirmer.
- Landeros, F. (2014). *Andalusian souls: Joaquin Turina's setting of Gustavo Adolfo Becquer's Rimas*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Florida: University of Miami.
- Leblon, B. (2003). *Gypsies and flamenco*. Hertfordshire: University of Hertfordshire Press.
- Lee, M. J. (2016). *The art of borrowing: quotations and allusions in Western music*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Denton: University of North Texas.
- Lenski, S. D. (1998). Intertextual intentions: making connections across texts. *The Clearing House: A Journal of Educational Strategies, Issues and Ideas*, 72 (2), 74-80.
- Lie, Y. H. M. (2013). *Musical quotation and influence: a study of works by Eugène Ysaÿe and Max Reger drawing on the music of J.S. Bach and violinists of the early twentieth century*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Indiana: Indiana University, Faculty of the Jacobs School of Music.
- Lind, T. T. (2012). *The past is always present: the revival of the byzantine musical tradition at mount athos*. United Kingdom: The Scarecrow Press.
- Lopez Cano, R. (2007). Musica e intertextualidad. *Pauta. Cuadernos de Teoria y Critica Musical*, 104, 30-36.
- Lovat, T., Crotty, R. (2015). *Reconciling Islam, Christianity and Judaism*. New York: Springer.
- Machin-Autenrieth, M. (2017). *Flamenco, regionalism and musical heritage in southern Spain*. New York: Routledge.
- Manderville, K. R. (2006). *Manuel Ponce and the Suite in A minor: its historical significance and an examination of existing editions*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Tallahassee: Florida State University, College of Music.
- Manuel, P. (1989a). Andalusian, gypsy, and class identity in the contemporary flamenco complex. *University of Illinois Press on Behalf of Society for Ethnomusicology*, 33 (1), 47-65.

- Manuel, P. (1989b). Modal harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish syncretic musics. *Yearbook for Traditional Music*, 21, 70-94.
- Manuel, P. (2002). From Scarlatti to “Guantanamera”: dual tonicity in Spanish and Latin american musics. *Journal of the American Musicological Society*, 55 (2), 311-336.
- Marco, T. (1974). Traditionalism in contemporary Spanish music. *The World of Music*, 16 (3), 30-47.
- Marco, T. (1993). *Spanish music in the twentieth century*. London: Harvard University Press.
- Mast, P. B. (1974). *Style and structure in Iberia by Isiac Albeniz*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Rochester: University of Rochester.
- Mcdowell, J. (2016). *An overview and performance guide to Joaquín Rodrigo’s Fandango from Tres Piezas Españolas*. Yayınlanmamış Lisans Tazi. Dublin: Dublin Institute of Technology.
- Monelle, R. (2000). *The sense of music: semiotic essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Morelló Broseta, V. (2020). Intertextualidad entre el folclore Andaluz, “dedicatoria” y otras obras de Federico Moreno Torroba. *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, 5 (1), 67-88.
- Munoz, L. (2018). *Homenajes: finding Spanish identity in Falla’s orchestral suite*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Louisiana: Louisiana State University.
- Murray, K. J. (2013). *Spanish music and its representations in London (1878-1930): from the exotic to the modern*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Melbourne: University of Melbourne.
- Muscarella, V. A. (2018). *Nationalism in the guitar music of early twentieth century spanish composers: Manuel De Falla, Joaquín Turina, and Federico Moreno Torroba*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Brookville: Long Island University, The Faculty of the Department of Music.
- O’Leary, A. (2003). *Exploring the patterns, figures and flowing ideas of Leo Brouwer*. Dublin: Dublin Institute of Technology Conservatory of Music And Drama Exploring.
- Okuyan, İ. (2020). *Endülüs İslam medeniyetinin oluşumu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Otero, C. (1994). *Manuel M. Ponce and the guitar*. United States: The Bold Strummer Limited.
- Özdemir, S. (2017). *Metinlerarasılık yöntemleri: Ömer Seyfettin’in hikâyeleri*. İstanbul: Dün Bugün Yarın Yayınları.

- Özgür, Ü. (2001). Antik Yunan modlarından Ortaçağ (kilise) modlarına. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21 (2), 169-178.
- Park, J. (2013). *A study of Siete Canciones Populares Españolas by Manuel de Falla*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Lawrence: University of Kansas.
- Pastrana, J. L. (2001). *A performance edition with critical commentary on Joaquin Rodrigo's " Invocacion y Danza "*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Tucson: The University of Arizona, Faculty of The School of Music And Dance.
- Philip, R. (2018). In *The classical music lover's companion to orchestral music*. New Haven: Yale University Press
- Pohren, D. E. (1962). *The art of flamenco*. Jerez de la Frontera: Jerez Industrial.
- Ponce, M. M. (1970). *Concierto del Sur*. Peer International Corporation.
- Poulos, P. S. (1992). *Towards a contemporary style: Manuel M. Ponce's neoclassical compositions for guitar*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Cincinnati: University of Cincinnati.
- Quesada, J. M. (2017). Culture, coexistence and diversity in Al-Andalus: the spirit of Cordoba. M. Okumuşlar ve E. Özensel (Editörler), *Medeniyet ve Birlikte Yaşama Kültürü* içinde (s. 18). Konya: Türkiye İmam Hatipliler Vakfı Yayınları.
- Rahman, F., Slamatin L., P. (2018). Cultural preservation: rediscovering the endangered oral tradition of Maluku (A Case Study on Kapata of Central Maluku). *Advances in Language and Literary Studies*, 9 (2), 91-97.
- Ravel, M. (2017). *Rapsodie Espagnole*. Breitkopf & Härtel.
- Raychev, E. D. (2003). *The virtuoso cellist-composers from Luigi Boccherini To David Popper: a review of their lives and works*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Tallahassee: Florida State University, Scholl of Music.
- Redford, J. R. (1994). *The application of Spanish folk music in the piano suite "Iberia" by Isaac Albeniz*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Arizona: The University of Arizona, Faculty of The Department of Music.
- Reynolds, D. (2013). The music of Al-Andalus: meeting place of three cultures. A. Meddeb ve B. Stora (Editörler), *A History of Jewish-Muslim Relations: From the Origins to the Present Day* içinde (s. 970-984). Pinceton: Princeton University Press.
- Reynolds, D. F. (2021). *The musical heritage of Al-Andalus*. Abingdon: Routledge.
- Rimsky-Korsakov, N. (1887). *Capriccio Espagnol*, M.P. Belai.
- Rodrigo, J. (1963). *Tres Piezas Españolas*. Schott Music.
- Rodrigo, J. (1986). *Concierto para una Fiesta*. Schott.

- Rosand, E. (1979). The descending tetrachord: an emblem of lament author. *Musical Quarterly*, 65 (3), 346-359.
- Ruiz, A. (2007). *Vibrant Andalusia, the spice of life in southern Spain*. New York: Algora Publishing.
- Said, E. W. (1983). *The world, the text, and the critic*. Cambridge: Harvard University Press.
- Şanal, E. (2018). *Convivencia: Endülüs'te bir arada yaşama kültürü*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: İzmir Katip Çelebi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sanchez, H. F. (1953). Cante jondo : the soul of Andalusia. *Hispania*, 36 (1), 88-90.
- Say, A. (2010a). *Müzik ansiklopedisi* (2. cilt). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları
- Say, A. (2010b). *Müzik ansiklopedisi* (3. cilt). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Schreiner, C. (1999). The art of flamenco. C. Schreiner (Ed.), *Flamenco: gypsy dance and music from Andalusia* içinde (22-26). Portland: Amadeus Press.
- Scinta, P. S. (2014). *A realization and analysis: the manifestation of Franz Schubert within Manuel María Ponce's*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kentucky: University of Louisville.
- Şeyban, L. (2013). Endülüs kültür havzasından İberya-Avrupa kültürlerine geçen kelime ve kavramlar. *A Journal of Oriental Studies*, 12, 45-94.
- Shannon, J. H. (2015). *Performing al-Andalus: music and nostalgia across the mediterranean*. In *Others of My Kind*. Bloomington: Indiana University Press.
- Sharp, M. E. (1979). *A survey of musical quotation from 1940-1975*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kentucky: University of Louisville.
- Smith, M. S. (2015). *Spanish flavor in con Antonio Machado by Joaquín Rodrigo*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Warrensburg: University of Central Missouri.
- Spicer, M. (2009). Strategic intertextuality in three of John Lennon's late Beatles songs. *Gamut: The Online Journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic*, 2 (1), 347-375.
- Stanton, E. F. (1978). *The tragic myth: Lorca and cante jondo*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Svoboda, A. V. (2017). *The influence of neoclassicism in selected guitar works by Joaquín Rodrigo : implications for performance*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Melbourne: University of Melbourne.
- Tarnawska-Kaczorowska, K. (1998). Musical quotation an outline of the problem.

- Contemporary Music Review*, 17 (3), 69-90.
- Torroba, F. M. (1960). *Concierto de Castiila*. Sikorski.
- Turina, J. (2001). *Sevilla Suit op 2*. Max Eschig.
- Tüzün, L. M. T. (2020). The sephardic song la prima vez from phyfe to Bausch, Wenders and Oliveira. *Musica Hodie*, 1 (20), 1-29.
- Ünlenen, E. (2015). Andres Segovia'nın modern gitar müziğine katkıları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5 (2), 157-171.
- Ünlenen, E. (2016). *Leo Brouwer'in seçilmiş konçertoları üzerine yapılan detaylı incelemeler ışığında, bestecinin gitar müziğine katkılarının değerlendirilmesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Valenzuela, C. R. S. (2017). *The cadenzas of the first modern guitar concertos*. Yayınlanmamış Doktora Tezi Lexington: University of Kentucky, College of Fine Arts.
- Villar, G. M. S. (1967). Noches en los Jardines de España cien anos despues de su estreno. *Revista de Musicología*, 40 (2), 651-658.
- Volosinov, V. N. (1973). *Marxism and the philosophy of language*. Cambridge: Harvard University Press.
- Worton, M., Still, J. (1990). Introduction. M. Worton & J. Still (Editörler), *Intertextuality theories and practices* içinde (s. 1-44). Manchester: Manchester University Press.
- Wray, S. G. (1968). *Personajes masculinos de los poemas del cante jondo de Federico Garcia Lorca*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Chicago: Loyola University.
- Yang, H. H. H. (2016). *The Emergence of Spanish impressionism and its interaction with French impressionism in music at the turn of the twentieth century: selections from the solo and collaborative piano repertoire*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Maryland: University of Maryland.
- Yıldız, H. Ö. (2018). *Tutunamayanlar romanında metinlerarası ilişkiler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mersin: Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yılmaz, K. (2019). *Arel nazariyatındaki basit makamlarda bestelenmiş Klasik Türk Müziği eserleri ile bu makamlara ait nazari bilgilerin bilgisayar destekli karşılaştırılması*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Sivas: Sivas Cumhuriyeti Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Zack, E. S. (2005). Theorising music history: intertextuality as a tool for reclaiming the past in fanny Mendelssohn's cantata "Lobgesang." *Women's Writing*, 12 (1), 59-72.

Zengin, M. (2016). An introduction to intertextuality as a literary theory: definitions, axioms and the originators. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 25 (1), 299-326.

Zussman, B. T. (1995). *The siguiriyas song form in flamenco guitar: a historical and comparative study*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kaliforniya: San Jose State University.

http-1: <https://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=77076#>
(Erişim tarihi: 09.07.2022)

http-2: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/718195/ge26>
(Erişim tarihi: 09.05.2022)

http-3: <https://www.britannica.com/biography/Muhammad-XII>
(Erişim tarihi: 08.06.2022)

http-4: <https://digital.march.es/fedora/objects/turina:7474/datastreams/OBJ/content>
(Erişim tarihi: 08.06.2022)