



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Piyano Anasanat Dalı

**FEDERICO MOMPOU'NUN SUITE COMPOSTELANA ESERİNE  
İLİŞKİN YENİ BİR EDİSYON ÖNERİSİ**

Mohammad RANJBARI

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2018



FEDERICO MOMPOU'NUN SUITE COMPOSTELANA ESERİNE İLİŞKİN  
YENİ BİR EDİSYON ÖNERİSİ

Mohammad RANJBARİ

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü  
Piyano Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2018

## KABUL VE ONAY

Mohammad RANJBARI tarafından hazırlanan "FEDERICO MOMPOU'NUN SUITE COMPOSTELANA ESERİNE İLİŞKİN YENİ BİR EDİSYON ÖNERİSİ" başlıklı bu çalışma, 11.12.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.

---

Prof. A. Binnur EKBER (Başkan)



---

Prof. Dr. Ahmet KANNECİ (Danışman)



---

Prof. Dr. Nezihe ŞENTÜRK



---

Dr. Öğr. Üyesi Ali Turgay ERDENER



---

Dr. Öğr. Üyesi Selçuk BİLGİN



Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

**Enstitü Müdürü**

## BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun ..... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

[Jüri Tarihi]

[İmza]

11.12.2018

---

Mohammad Ranjbari

## YAYINLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

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

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

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan “ **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge**” kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi / H. Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- o Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. <sup>(1)</sup>
- o Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren .... Ay ertelenmiştir. <sup>(2)</sup>
- o Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. <sup>(3)</sup>

12/2018  
(İmza)

Mohammad Karjari  
Öğrencinin Adı SOYADI

“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. Şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü ve fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir\*. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.  
Madde 7. 2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

\* Tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

## ETİK BEYAN

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



(İmza)

**Mohammad RANJBARI**

## TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın gerçekleőtirilmesinde, saygıdeğer danışman hocam; Prof. Dr. Ahmet KANNECİ'nin desteklerine ve bilgilerin benimle paylaőan değerli hocalarım Doç. Dr. Hatıra AHMEDLİ CAFER, Prof. A. Binnur EKBER'e ve değerli arkadaşlarım; Dr. A. Semih BİREL, Dr. Salih İBUK, Dr. Murat GÖK, Dr. Nasir K. SHAHGÖLÜ'nün yardımlarına ve sevgili eőim Arezu MOJTAHED'e sonsuz teőekkürlerimi sunarım.

**Ankara 2018**

**Mohammad RANJBARI**



## ÖZET

RANJBARİ, Mohammad. *Federico Mompou'nun Suite Compostelana Eserine İlişkin Yeni Bir Edisyon Önerisi*, Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara, 2018.

Araştırmacı ilk kez Federico Mompou'a ait *Suite Compostelana* adlı eserin ilk kaynağı olan Segovia edisyonunu çalışırken, deşifre esnasında notada bazı yazı grafiklerinin daha açıklayıcı yazılabileceğini düşünmüştür. Ayrıca bazı bölümlerde tekrarlanan aralıklarda ve ölçü sayılarında bazı değişiklikler gözlemlendiğinden dolayı eseri daha derinlemesine incelemek için ilk kaynağa ulaşma gereksinimi düşünülmüştür. Araştırmacı Federico Mompou'nun el yazmasına ulaşp, Segovia edisyonu ile kıyasladığında, bazı aktarım hatalarının olduğunu tespit etmiştir. “Andres Segovia genellikle ona ithaf edilen eserleri kendi yorumlarını yansıtacak biçimde düzenlemiştir. Dolayısıyla, günümüz gitaristlerinin çoğu, Segovia'nın editör kararlarını kabul etmek veya reddetmek için, eserin orijinal el yazmalarını veya orijinal el yazmalarına dayanan yeni yayınlarını, Segovia'nın yayınlanmış sürümleriyle karşılaştırarak karar veriyorlar” (Andrés Segovia, 2018) .

Bu araştırmada Mompou'nun profesyonel hayatındaki önemli etkenler göz önünde tutularak bestecinin üslubu kavranmaya çalışılmış, *Suite Compostelana* eserinin doku ve biçimi incelemiştir. Bu amaç doğrultusunda, Suite Compostelana'nın orijinal el yazması ile Segovia edisyonu karşılaştırılmış, kesitler alınmış ve gitar çalgısına uyumlu teknik ve yorumlar ile yeni bir edisyon oluşturulup, önerilmiştir.

### **Anahtar Sözcükler**

Gitar, Mompou, Edisyon, Suite Compostelana

## ABSTRACT

RANJBARĪ, Mohammad. *Proposal for a New Edition of Federico Mompou's Suite Compostelana*, Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara, 2018.

When the researcher first studied the edition of Segovia, the first source of Federico Mompou's Suite Compostelana, he came up with the idea that some transcripts in the note could be written more clearly during the deciphering. In addition, the need to reach the first source for a more in-depth study of the artwork is considered because of the change in the repeated intervals and the measures in some sections. When he reached the manuscript of the composer and compared it with the Segovia edition, he found that there also were some transmission errors. "Andres Segovia often edited the works that reflect his own interpretations. Thus, most of today's guitarists decide to compare or reject the editorial decisions of Segovia, comparing the original manuscripts or new publications based on original manuscripts with the published versions of Segovia" (Andrés Segovia, 2018).

In this research, it is attempted to write a new edition of this music piece with understanding the composer's style by researching the important factors in the professional life of Mompou and also to learn the texture and form of the works of the suite compostelana. Suite Compostelana's original manuscripts were scanned in comparison with Segovia's edition, samples were taken and finally a new edition, which is compatible with techniques and interpretations of the instrument, is created and proposed.

### Keywords

Guitar, Suite Compostelana, Edition, Mompou

## İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY .....	i
BİLDİRİM .....	ii
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	iii
ETİK BEYAN.....	iv
TEŞEKKÜR .....	v
ÖZET.....	vi
ABSTRACT .....	vii
KISALTMALAR .....	x
TABLolar DİZİNİ .....	xi
RESİMLER DİZİNİ .....	xii
GİRİŞ .....	1
BÖLÜM I.....	2
1.1. Federico Mompou'nun Yaşam Öyküsü .....	2
1.2. Federico Mompou'nun Kompozisyon Stili ve Etkilendikleri .....	7
1.3. Suite Compostelana.....	10
1.4. Edisyon .....	12
1.5. Araştırmanın Amacı .....	13
1.5.1. Problem Durumu.....	13
1.6. Araştırmanın Önemi.....	13
BÖLÜM II .....	14
İLGİLİ YAYINLAR .....	14
BÖLÜM III.....	15
YÖNTEM.....	15
3.1. Araştırmanın Modeli .....	15
3.2. Evren, Örneklem, Sınırlılıklar ve Varsayımlar .....	15
3.2.1. Evren ve Örneklem .....	15
3.2.3. Varsayımlar.....	16
3.3. Verilerin Toplanması .....	16
3.4. Verilerin Çözümlemesi ve İşlenmesi .....	16
BÖLÜM IV .....	17
BULGULAR ve YORUM.....	17

<b>4.1 Preludio .....</b>	<b>17</b>
4.1.1. Karşılaştırmalar ve Yorumlar .....	19
<b>4.2. Coral .....</b>	<b>32</b>
4.2.1. Karşılaştırmalar ve Yorumlar .....	34
<b>4.3. Cuna .....</b>	<b>42</b>
4.3.1. Karşılaştırmalar ve Yorumlar .....	44
<b>4.4. Recitativo .....</b>	<b>56</b>
4.4.1. Karşılaştırmalar ve Yorumlar .....	58
<b>4.5. Canción .....</b>	<b>72</b>
4.5.1. Karşılaştırmalar ve Yorumlar .....	73
<b>4.6. Muñeira .....</b>	<b>86</b>
4.6.1. Karşılaştırmalar ve Yorumlar .....	87
<b>BÖLÜM V .....</b>	<b>103</b>
<b>SONUÇ VE ÖNERİLER .....</b>	<b>103</b>
<b>5.1. Sonuç .....</b>	<b>103</b>
<b>5.2. Öneriler .....</b>	<b>103</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>105</b>
<b>EK 1 .....</b>	<b>108</b>
<b>TURNITIN RAPORU .....</b>	<b>108</b>

## **KISALTMALAR**

FM : Federico MOMPOU'nun El yazması

FMU : Federico MOMPOU'nun El yazmasının nota yazım programına aktarılmış sürümü "*Urtext*"

AS : Andres SEGOVIA Edisyonu

MR : Mohammad RANJBARI Edisyonu

**TABLÓLAR DÍZINI**

Tablo 1 Preludio.....	18
Tablo 2 Coral.....	33
Tablo 3 Cuna.....	43
Tablo 4 Recitativo.....	57
Tablo 5 Canción.....	72
Tablo 6 Muñeira.....	86

## RESİMLER DİZİNİ

Resim 1 Preludio 1-2 Ölçüler.....	19
Resim 2 Preludio 10. Ölçü .....	21
Resim 3 Preludio 16. Ölçü .....	22
Resim 4 Preludio 18-19. Ölçüler.....	23
Resim 5 Preludio 21. Ölçü .....	24
Resim 6 Preludio 22. Ölçü .....	25
Resim 7 Preludio 34-35. Ölçüler.....	26
Resim 8 Preludio 36-47. Ölçüler.....	27
Resim 9 Preludio 43-45. Ölçüler.....	28
Resim 10 Preludio 59-60. Ölçüler.....	29
Resim 11 Preludio 64. Ölçü .....	30
Resim 12 Preludio 67-69. Ölçüler.....	31
Resim 13 Coral 2-3. Ölçüler .....	34
Resim 14 Coral 5-8. Ölçüler .....	35
Resim 15 Coral 15-16. Ölçüler .....	36
Resim 16 Coral 16-17. Ölçüler .....	37
Resim 17 Coral 18. Ölçü.....	38
Resim 18 Coral 19-21. Ölçüler .....	39
Resim 19 Coral 26-27. Ölçüler .....	40
Resim 20 Coral 27-33. Ölçüler .....	41
Resim 21 Cuna 1. Ölçü .....	44
Resim 22 Cuna 7-9. Ölçüler.....	45
Resim 23 Cuna 11-15. Ölçüler.....	46
Resim 24 Cuna 17-18. Ölçüler.....	47

Resim 25 Cuna 19-22. Ölçüler.....	48
Resim 26 Cuna 24. Ölçü .....	49
Resim 27 Cuna 25-27. Ölçüler.....	50
Resim 28 Cuna 34. Ölçü .....	51
Resim 29 Cuna 36. Ölçü .....	52
Resim 30 Cuna 41. Ölçü .....	53
Resim 31 Cuna 8. Ölçü .....	54
Resim 32 Cuna 50-52. Ölçüler.....	55
Resim 33 Cuna 70-73. Ölçüler.....	56
Resim 34 Recitativo 1-7. Ölçüler.....	58
Resim 35 Recitativo 11-12. Ölçüler.....	59
Resim 36 Recitativo 12-18. Ölçüler.....	60
Resim 37 Recitativo 23. Ölçü .....	61
Resim 38 Recitativo 24. Ölçü .....	62
Resim 39 Recitativo 25-26. Ölçüler.....	63
Resim 40 Recitativo 28-34. Ölçüler.....	64
Resim 41 Recitativo 31-35. Ölçüler.....	65
Resim 42 Recitativo 30. Ölçü .....	66
Resim 43 Recitativo 38. Ölçü .....	67
Resim 44 Recitativo 40-42. Ölçüler.....	68
Resim 45 Recitativo 45-46. Ölçüler.....	69
Resim 46 Recitativo 50-54. Ölçüler.....	70
Resim 47 Recitativo 63-64. Ölçüler.....	71
Resim 48 Canción 1-2. Ölçüler.....	73
Resim 49 Canción 9. Ölçü .....	74



Resim 50 Canción 14-16. Ölçüler.....	75
Resim 51 Canción 22-25. Ölçüler.....	76
Resim 52 Canción 27-28 ile 31-33. Ölçüler.....	77
Resim 53 Canción 38-40. Ölçüler.....	78
Resim 54 Canción 46-48. Ölçüler.....	79
Resim 55 Canción 50. Ölçü .....	80
Resim 56 Canción 54,56-57. Ölçüler.....	81
Resim 57 Canción 59. Ölçü .....	82
Resim 58 Canción 63-65. Ölçüler.....	83
Resim 59 Canción 73 ve 81. Ölçüler .....	84
Resim 60 Canción 84-85. Ölçüler.....	85
Resim 61 Muñeira 1-2. Ölçüler.....	87
Resim 62 Muñeira 17-18. Ölçüler.....	88
Resim 63 Muñeira 9-13. Ölçüler.....	89
Resim 64 Muñeira 26-32. Ölçüler.....	90
Resim 65 Muñeira 35-40. Ölçüler.....	91
Resim 66 Muñeira 41-47. Ölçüler.....	92
Resim 67 Muñeira 55-58. Ölçüler.....	93
Resim 68 Muñeira 64. Ölçü .....	94
Resim 69 Muñeira 65-70. Ölçüler.....	95
Resim 70 Muñeira 80-82. Ölçüler.....	96
Resim 71 Muñeira 84-87. Ölçüler.....	97
Resim 72 Muñeira 88-92. Ölçüler.....	98
Resim 73 Muñeira 117-120. Ölçüler.....	99
Resim 74 Muñeira 124-132. Ölçüler.....	100

Resim 75 Muñeira 135. Ölçü .....	101
Resim 76 Muñeira 139 ile 142-147. Ölçüler.....	102

## GİRİŞ

Gitar ve gitara benzer çalgıların gelişimini, Rönesans döneminden itibaren ele alırsak, bu çalgıya eser yazanlar, çoğunlukla çalgının icracılarıydı. Bu akım 1500'lerden 20.yy. başına kadar devam eder, ancak bu akımı değiştiren dünyaca ünlü İspanyol gitar virtüözü “Andres Segovia (1893-1987), tükenmez enerjisiyle gitarist olmayan bestecileri (çoğunlukla senfonik bestecileri) gitarın müzikal özelliklerini tanıtarak bu çalgıya özgün eserler yazmalarını sağlamıştır. Segovia ünlü gitaristlerin Sor, Giuliani, Carulli, Aguado, Arcas, Tarrega, Roch, Liobet, Fortea, Pujol, Brondi gibi belli başlı eserleri ve transkripsiyonlarının kısır döngüye girdiğini fark ederek bu yola başvurmuştur. Böylelikle, bu akıma dahil olan: M. De Falla, E. Granados, J. Turina, M. Ponce, H. V. Lobos, M. C. Tedesco, F. M. Torroba, F. Mompou ve A. Roussel gibi dünyaca ünlü besteciler gitar için eşsiz eserlere imza atmışlardır. Bu izlem ile gitar repertuarı 20.yy'de zenginleştirildi ve müzik camiasında gitara bakış açısı değişip, saygınlığı artmıştır” (Uluocak,2014, s.205). 20.yy. İspanyol besteci Federico Mompou da (1893-1987) bu akıma kapılmıştır. Mompou, 20.yy. Fransa ekolünden etkilenip; Manuel de Falla gibi kendi vatanının geleneksel müziğini diğer Avrupa stilleri ile birleştirerek kendine özgü bir müzik dili yaratmıştır. Mompou, gitar için iki özgün eser yazmıştır.

Andres Segovia genellikle ona ithaf edilen eserleri kendi yorumlarını yansıttıkları biçimde editörlüğünü yapmıştır. Dolayısıyla, günümüz gitaristlerinin çoğu, Segovia'nın editör kararlarını kabul etmek veya reddetmek için, eserin orijinal el yazmalarını veya orijinal el yazmalarına dayanan yeni yayınlarını, Segovia'nın yayınlanmış sürümleriyle karşılaştırarak karar veriyorlar (Andrés Segovia, 2018) .

Araştırmacı Federico Mompou'un Suite Compostelana adlı eserini bu çalışmada ele almıştır.

## BÖLÜM I

### 1.1. Federico Mompou'nun Yaşam Öyküsü

*Frederic Mompou i Dencausse* 16 Nisan 1893'de İspanya'nın Barcelona kentinde doğdu. Barcelona kenti İspanya'nın Katalonya bölgesindedir. Katalan bölgesi İspanya'nın diğer bölgelerinden farklı bir dil ve kültüre sahiptir. İspanya'nın kuzeydoğusunda yer alan bu bölge, Fransa'ya yakın olmasından dolayı, dili eski Güney Fransızcası ve İspanyol dillerinden oluşan karma bir dile benzemektedir. Aynı zamanda bölgenin yerli müziği de İspanya'da ki diğer bölgelerin müziklerinden farklılıklar gösterir (Gale Group, 2008).

Katalonyalı besteci Federico Mompou, Montmany ve Josephina Dencausse çiftinin en küçük çocuğu idi. O müzik, oyun, edebiyat ve şiir sever bir ailede doğdu. Mompou'nun Fransa ve Katalonya kültürlerinin melezi olduğunu söyleyebiliriz.

Mompou'nun anne tarafının Fransa'nın çok eski çan yapımcılarından olması Mompou'nun müzik hayatında çok önemli bir yer tutmuştur. Çan yapıcılığı 15. yüzyıldan itibaren Dencausse ailesinin gelir kaynağı idi. Çan işi karlı olduğu için, Mompou'nun dedesi İspanya'da da çan dökümhanesi kurmak istemişti. Böylelikle Mompou'nun dedesi İspanya'ya taşınıp fabrika kurmuştur. Mompou'nun babası da Katalonyalı bir ordu mensubu, erkek kardeşi Joseph Mompou ise bir ressamdı (Kruckeberg, 2012, s. 12) .

Mompou ve Dencausse aileleri Barselona'da uzun yıllar komşuluk yaptı. Onların aile gelenekleri Katalonya ve Fransa kültürünün ortak bir senteziydi. Hafta sonları aile toplanıp şarkı söyler, dans eder, özlemleri aile hikâyeleri anlatırlardı. Genç Mompou zamanının çoğunu müzik dinlemekle geçirir ve boş zamanlarında dedesinin fabrikasına giderek çan seslerine kulak kesilirdi. Dorle J. Soria 1978'deki Mompou ile röportajında şöyle diyor:

*"...Pazar günleri dostlarla toplanıp müzik dinleyip, şarkı söyleyip eğlenirdik." Genç Federico, Chopin ve Schumann müziklerini severdi, ancak çan sesi daha çok ilgisini çekmekteydi. Fabrikaya gider ve çanların metalik seslerini dinlerdi. Fabrikada tamire gelen çanların seslerini taklit etmeyi öğrenmişti. Müziğinde çan sesi ve metalik akorlar olması kaçınılmazdı"* (Kruckeberg, 2012, s. 13'den naklen Soria, 1978, s. 6).

Mompou, gayretli olmak şartı ile babasından kariyerini özgürce seçme desteği almıştı. Mompou müzisyen olmayı seçmişti ve babasına göre bir virtüöz olmalıydı (Kruckeberg, 2012, s. 13).

Mompou okulda orta seviyede bir öğrenci idi. Sadece müzik dersinde başarılıydı. Sakin bir çocuktü ve çoğunlukla zamanını çevresindeki dünyayı gözlemleyerek geçirirdi. İlkokulu *Ecole Françaises*'de, ortaokulu ise *Hermanos de la Doctrina Cristiana*'ya okudu.

*Hermanos de la Doctrina Cristiana* Katolik bir medreseydi ki; okuma yazma ve aritmetik eğitimi verilirdi (Kruckeberg, 2012, s.14'ten naklen Marco, 1993, s. 69).

1907'de *Conservatorio de Liceo*'ya girdi ve Pedro Serra'dan piyano dersi almaya başladı. İlk konserini 4 Mayıs 1908'de 15 yaşındayken verdi. Pedro Serra ile 1911 yılına kadar piyano çalıştı. O zamanlar piyano icracılığından, kompozisyona geçme isteğini kimseyle paylaşmamıştı (Kruckeberg, 2012, s. 14).

Mompou'nun besteci olma fikri Gabriel Fauré'nin 1910'da Barselona'daki konserini dinledikten sonra kesinleşti. Mompou konsere geç kalıp, kapıların arkasından dinlemesine rağmen konserden çok etkilenmişti ve besteci olmak için ilham almıştı. Mompou, Fauré'nin konseri ile ilgili Santiago Kastner'e şöyle yazar:

*"Fauré'nin müziği kapıların arkasından bile, beni içten etkiledi. Kendimi kompozisyona adanmak istedim, Paris'e gidip, aristokrat Fransız ustadan o parlayan nefis armoni yeniliklerini öğrenmek istedim"* (Kruckeberg, 2012, s.15'ten naklen Kastner, 1946, s. 23).

Mompou piyanist olarak kariyerini Paris'te devam ettirmek ve Fauré'nin başkanlığını yaptığı ünlü konservatuara girmek için, Katalonyalı besteci Enrique Granados'a gidip tavsiye mektubu ister. Mompou'nun Granados ile ilk ve son görüşmesinin bu mektup sayesinde olduğunu söyleyebiliriz. Hâlbuki ikisi de Barselonada yaşamaktaydı (Kruckeberg, 2012, s.15'ten naklen Holland, 1978, s.4).

Tavsiye mektubuna rağmen, Mompou'nun çekingenliği yüzünden, Paris'te kendisini Fauré'ye tanıtamadı. Mompou 1911'den 1913'e kadar Paris konservatuvarında eğitim aldı, ancak şahsen Fauré ile görüşemedi. Mompou başlangıçta Louis Diemer ile piyano, Emile Pessard ile kontrpuan ve armoni çalıştı. Pessard doğuştan yetenekli

olduğunu anlamıştı, fakat Mompou'nun çekingen ve içe dönük doğası onu hayal kırıklığına uğrattı. İddiaya göre Pessard Mompou'nun bestecilik ilgisini sürekli erteliyordu” (Kruckeberg, 2012, s.15'ten naklen Bendell, 1983, s. 9).

Mompou'nun müzikte araştırma yönü onu sonunda icracılıktan, kompozisyona sürükledi. Kompozisyona çok hevesli olmasına rağmen, klasik armoni kuralları onu hayal kırıklığına uğrattı. Mompou çanların sesini seviyordu, fakülte disiplinine göre oktav, tam beşli ve tam dörtlü aralıklarının kullanılmasına sıcak bakılmıyordu. Pessard ve Rousseau ile kompozisyon çalışmaları, amacına ulaşmıyor ve yavaş ilerliyordu. Onun da nedeni her ustanın farklı kompozisyon stili ve farklı fikirlere sahip olması idi. Buna rağmen, sonunda kendi kompozisyon stilini buldu. Bunu çocukken duyduğu seslere borçluydu. Sonrasında konservatuardaki hocalardan ziyade, bestecilik yolunda kendi içgüdüleri, hayal dünyası ve zekâsına güvenmeye karar verdi (Kruckeberg, 2012, s.16'dan naklen Bendell, 1983, s. 11).

Mompou beste yapmaya ve eş zamanlı olarak çok ünlü bir piyano pedagogu olan Isadore Philipp'in başarılı öğrencisi olan Ferdinand Motte-Lacroixten piyano dersleri almaya başladı. Motte-Lacroix Mompou'nun piyano öğretmeni, dostu ve akıl hocası olmuştu. Ayrıca Mompou'nun müziğinin hayranı idi ve onun eşsiz estetik anlayışını destekliyordu. Motte-Lacroix, Mompou'nun piyano eserlerinin ilk yorumcusudur (Kruckeberg, 2012, s.16'dan naklen Bendell, 1983, s. 10).

Mompou besteci olmaya karar verdikten sonra 1913'de zorunlu askerlik yüzünden Barselona'ya dönmek zorunda kaldı. 1914 yılında başlayan 1. Dünya Savaşı, Mompou'yu 1920'ye kadar Paris'e dönmekten alıkoydu. Bu altı sene Mompou için çok önemliydi. Dünya modern müzik peşinden giderken, Mompou daha eskiye dönük müzik bestelemeyi araştırıyordu ve ilkel müzik formlarını benimsemişti. “Saf” müzik peşindeydi. Müziğin akıl ve zekâdan ziyade insan ruhuna hitap etmesi gerektiğine inanmaktaydı. Bu yüzden kendi kompozisyon stiline “yeniden başlama” adı vermiştir” (Kruckeberg, 2012, s. 16).

Mompou 1920'de ilk piyano eserlerini Ferdinand Motte-Lacroix'e ithafen yayınladı ve aynı yıl Paris'e döndü. Onun “Cants Magics” adlı yayını, kayıtlarda ilk yayını olarak geçmektedir. Lacroix, Mompou'nun eserlerini icra ederek, onu Fransa'nın müzik camiasına tanıttı (Kruckeberg, 2012, s.18). Müzik eleştirmeni Emile Vuillermoz

Mompou'nun müziği ile ilgili Le Temps dergisinde şöyle beyan vermiştir; “*Mompou, Claude Debussy'nin tek müridi ve varisi sayılır (Maso, 1997). Bu İspanyol genç, memleketinin huzurlu köşesinde çalışarak ve meslektaşlarına göre az tanınan biri olmasına rağmen, bir büyücü sayılır. O, müzikte büyüü ve sihri araştırmaktadır. Onun “Cants Magics” adlı eseri neredeyse halüsinasyon gücüne sahiptir (Kent, 1999, s. 83'ten naklen Vuillermoz, 1921, s.364-365). Ortaçağda, insanlar böyle yetenekli bir sanatçıyı çarmıha gererlerdi” (Gale, 2014). Böylelikle, Mompou Paris'te ün kazandı.*

Mompou 1921'de Londra'ya giderek birkaç konser verdi. 1922'de Barselona'ya döndü, fakat 1923'de tekrar Paris'e gitti. O tarihten sonra 18 sene Paris'te yaşadı. Paris'e döner dönmez, ilgi odağı oldu. Genellikle resitallerini Baroness Roberta de Rothschild ve Princess Bassiano konser salonlarında yapardı. O yıllar içinde yurttaş piyanist, Ricardo Viñes ile tanıştı. Viñes resitallerinde genellikle Mompou'nun eserlerini seslendirirdi.

1920'lerin başlarında Paris'te Mompou'nun hayatı hareketli geçiyordu. Paris'in ünlü aristokrat çevresi onu sıcak karşılıyordu. O yıllar içerisinde, Mompou kompozisyon stilini de geliştirdi ve *Dialogues, Souvenirs de l'exposition, Seis preludios, Variaciones sobre un tema de chopin, Canciones y Danzas no. 3 ve 4, and the songs of Quatre melodies, Cançoneta incerta ve Trois Comptines* adlı piyano eserlerini besteledi.

Başarılarına rağmen, Paris'in ortamı Mompou'yu gitgide mutsuzluğa ve içine kapanmaya itmişti. Artık icralarını azınlıkta olan yazarlara, resamlara ve entelektüel kesime yapıyordu (Kruckeberg, 2012, s.18'den naklen Bendell, 1983, s.13). Çoğu yönden, Paris onun içe dönük, düşünen ve meditatif doğasına uymuyordu. O kendine zaman ayırmak için sakin bir ortam arıyordu (Kruckeberg, 2012, s. 18).

Paris'teki olumsuz durum onun işini de etkilemeye başlamıştı ve artık beste yapamıyordu. Böylelikle 1931'den 1937'ye kadar eser üretmedi ve yayını olamadı. 1941'de Barselona'ya kesin dönüş yaptıktan sonra, tekrar beste yapmaya başladı. Barselona'da istediği sakin hayata kavuşmuştu. Zamanını kompozisyon yaparak ve ara sıra da dinletiler ile geçiriyordu. O yıllarda önemli şarkısı *Combat del Somni*'ni yazdı. Mompou ara sıra Avrupa turuna çıkarak bestelerini sergilerdi (Kruckeberg, 2012, s.19).

Mompou 1955’de Carmen Bravo isimli piyanist ile Avrupa turuna çıktı. Carmen Bravo Mompou’nun Barselona konservatuarından eski öğrencisiydi. Mompou ve Carmen Bravo âşık olup 1955’de evlendiler. Barselona’ya yerleşip her ikisi de konservatuarda hocalık yaptılar (Kruckeberg, 2012, s.19).

Mompou, (üç New York seyahati hariç) genellikle Avrupa dışına seyahat etmezdi. 1970’de İspanya enstitüsünün Lucrezia Bori konser salonu açılışında sahne aldı (Kruckeberg, 2012, s.19’dan naklen Soria, 1978, MA-6). 1973’deki New York seyahatinde *oratorio Los Improperios* isimli orkestral eserinin ilk seslendirilişini, Oratorio Society of New York desteği ile yaptı (Kruckeberg, 2012, s.19’dan naklen Ericson, 1978, böl.3, C6). Mompou 1978 şubat ayında üçüncü kez ABD’ye döner ve bu defa Tully Hall konser salonunda Canciones y Danzas, Cants Magics, İki Preludes, Suburbis, ve Scenes D’enfants’tan üç eser sergiler. Donal Henahan, New York Times’da Mompou ile ilgili çok olumlu eleştiriler kaleme alır:

*“Mompou, bir düzineden fazla zarif ve bir o kadar da sade biçimde olan piyano eserlerinden sergiledi. Bay Mompou, uzun boylu ve aristokrat görünümlü bir ustadır. Onun müzikal fikirleri geriye dönük Salon müziğini anımsatmaktadır ve açıkça, günümüzdeki bestecilerin kişiliksiz ustalıklarının arasında nadir bulunan birini yansıtmaktadır. Eserleri zarif ve dokunaklıydı, özgür, akıcı ve zarafetle icra edildi. Mompou her eserin icrasından önce bir anlık düşünüp ve sonra, belki’de 60 sene önce arkadaş çevresinde doğaçladığı, müziği başlatırdı”* (Kruckeberg, 2012, s.20’den naklen Henahan, 1978, böl. 3,C16).

Mompou sanat hayatı boyunca önemli başarılarla imza atıp birçok ödül kazandı. Aldığı ödüller ve üstlendiği önemli görevleri şöyle sıralanabilir:

- 1946’da İspanya Ulusal Müzik Ödülü;
- 1952’de Royal Academy of San Jorge’ye seçildi ve ödüllendirildi;
- 1952 “Officer d’Academie” and “Chevalier des Arts et des Lettres” ünvanı (Kruckeberg, 2012, s.20’den naklen Iglesias, 1976, s. 15);
- 1959 “Royal Academy of Fine Arts of San Fernando’nun koordinatörlüğü;
- Uzun zaman İspanya’nın uluslararası “Society of Contemporary Music”in komisyon başkanlığı;



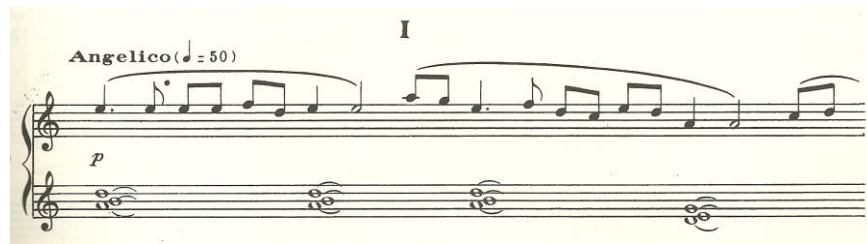
- 1979’de dünyaca ünlü eserlerinden dolayı “Premio Nacional de Musica” ödülü (Kruckeberg, 2012, s.20’den naklen Marco,1993, s.70);
- 1980 “Gobierno de la Generalitat de Barcelona” ve “Academia de Bellas Artes de Madrid”dan altın madalya;
- 1982 “Universidad Menéndez Pelayo” altın madalya;
- 1984 “Sociedad General de Autores” altın madalya;
- 1986 “Ciudad de Barcelona” altın madalya.

1978 New York seyahatinden kısa süre sonra, Mompou solunum yetmezliği krizi geçirdi ve aktiviteleri kısıtlandı. Barcelona’ya döndü ve ömrünün sonuna kadar ara-sıra öğretip, dinletiler yaptı. ( Kent, 1999, s. 86). Mompou, 94 yaşında 30 Haziran 1987’de Barselonada vefat etti (Kruckeberg, 2012, s. 20).

### 1.2.Federico Mompou’nun Kompozisyon Stili ve Etkilendikleri

Mompou öncelikle piyano eserleriyle tanınan bir besteciydi. “O kendi kompozisyon stiline “*primavista*” (ilkelci) adını vermiştir. Bu adı, eserlerinde minimal dokular kullanarak, geniş anlamlı ve ifadeli müzik yarattığı için kullanmıştır” (Jeffcoat York, 2011, s.5’ten naken Zalkind, 2002, s. 2). Müziğinde aşırı çok-seslilik ve ritim karmaşası görülmemektedir. Dolayısıyla, sade bir dokuya sahiptir ve ilkel tınlamaktadır (Jeffcoat York, 2011, s.5’ten naklen Paine, 2010, s. 65). Alttaki resimde Mompou’nun ilkelci ve sade üslubunun örneği gösterilmiştir.

Mompou’nun *Música Callada*: I. Angelico (Jeffcoat York, 2011, s. 5).



Mompou, Antonio Iglesias ile röportajında bestecilik tarzı ile ilgili şöyle söylüyor:

*“Benim tek isteğim eserlerimin eksik veya fazla kalmamasıdır. Ben her zaman kendimi, detaylarda kayıp olmamak için, gerekli fikirlere odaklanmakla sınırlamışım. Ben doğallığımdan, benimsemediğim kurallar için vazgeçmem... Benim için sadece*

*biçimim ve kavramım önemlidir; önce eser doğar; sonra kurallar ile açıklanır ve sınıflandırılır”* (Kent, 1999, s.80’den naklen Iglesias, 1976, s.12-13).

Mompou’nun eşi Carmen Bravo’a göre, eşinin müziğinin en önemli özelliği Katalan kültür ve geleneklerine bağlı olmasıdır (Jeffcoat York, 2011, s.7’den naklen MacClure, 2010). Mompou milliyetçi bir besteci olarak bilinmektedir. 20 sene Paris’te yaşamasına rağmen, eserlerindeki yerli müzik öğeleri, Barcelona’nın onun vatani olduğunu kanıtlar. Mompou Katalan kökenlerine bağlı kalmakla beraber, Toldrà gibi meslektaşlarının kentsel modernizm akımına dâhil olmadı (Jeffcoat York, 2011, s. 6’dan naklen Cockburn ve Stokes, 2006, s. 145).

Mompou’nun müziğinin başka bir özelliği de çan sesi taklidi içermesidir (Jeffcoat York, 2011, s.7’den naklen Gordon,1996, s.411). Çocukluk çağında, büyük babanın çan dökümhanesinde duyduğu seslerden çok etkilenmiştir. Mompou müziğinde çanın yankısını taklit etmeye çalışmıştır. Genellikle çan etkisini, piyano pedalını ölçü veya ölçüler boyunca tutarak yaratmaya çalışmıştır. O, pedalı tutarak piyano çalınca tellerin çıkardığı sesin çan sesi gibi gittikçe yoğunlaştığına inanırdı (Jeffcoat York, 2011, s.7’den naklen Iglesias,1974, s.9).

Mompou’nun eserlerinde kullanılan armoni üslubu genellikle empresyonist stili olarak sınıflandırılmaktadır. O, devamlı 20. y.y. armonisini küçük ikili ve altılı aralıkları kullanarak araştırırdı. Mompou’nun müziği seyrek dokular ve basit ezgilerle nitelenmektedir. Piyano eserlerinin eşlik kısmındaki akorlarda, eli büyük olduğu için, rahatlıkla onlu aralıkları kullanabiliyordu. Dolayısıyla müziğinde geniş aralıklar görülmektedir (Jeffcoat York, 2011, s.6’dan naklen Powell, 1980, s.108).

Lionel Salter, Mompou müziğinin kökeninde lirizm olduğunu yazmıştır. Halk ezgilerini uyarlayıp, geliştirmeyip ve bilerek ölçü çizgilerini koymayarak, müziğinde kendine has bir sadelik oluşturuyordu (Kruckeberg, 2012, s.17’den naklen Salter,1980, c.12, s.478).

Aslında onun ilkel tarzının doğasında çağdaş bir yapı olduğunu söyleyebiliriz. Onun dehası eserlerinin ezgi, armoni, ritim ve formlarında görülebilmektedir. Mompou için eserlerinin, kendisi ve dinleyiciler için anlamlı olması son derece önemliydi (Kruckeberg, 2012, s.17).

Mompou eserlerini üç kategoriye ayırırdı:

1. Manevi büyülenme ve aydınlanma hissi uyandıran eserler. Örneğin; *Impresiones intimats* ve *Cants magics*;
2. Kırsal Katalonya hayatının esintileri. Örneğin; *scènes d'enfants* ve *fêtes lointaines*;
3. Katalonya folk müziğinden alıntılar. Örneğin; *pessebres*”(Kent, 1999, s. 80'den naklen Starkie,1959, s. 134).

Çoğu kaynaklarda, Mompou'yu besteciliğe yönlendiren ilk etkenler: 1910'da Gabriel Faure ve Marguerite Longe'nin Barcelona'daki konseridir. Dolayısıyla besteci olmaya karar verip Paris'e yönelmiştir (Kent, 1999, s. 79'dan naklen Iglasias,1976, s.11).

“Mompou'nun ilk biyografist'lerinden Santiago Kastner, onun orta çağ müziğine olan ilgisinin gelişmesini, aynı süreçte Roma resimlerini araştırmasına bağlamıştır (Kent, 1999, s.79'dan naklen Kastner,1946, s.30). Besteci yeni bir sanatsal bakış açısı oluşturma sürecine girmişti. “Recomençament” (yeni başlangıç) olarak adlandırdığı üslup, müziksel yaratıcılığa katı armoni sistemi ve aşırı akılcı yaklaşımlara karşı, kullandığı bir kinayeydi. Daha somut bir deyimle; ölçüsüz müzik ve armoni yaklaşımıyla, işlevsel ve ayrıntılı gelişmeden ziyade tını hissi ve basit bilince dayanan yapı kastedilmiştir (Kent,1999, s.79).

Mompou eski müziğe ilham kaynağı olarak bakmasına rağmen, çağdaş bestecilerin müziğini de (Maurice Ravel, Erik Satie ve Les Six üyelerini: (Francis Poulenc, Darius Milhaud, Louis Durey, Georges Auric, Arthur Honegger ve Germaine Tailleferre) beğenirdi. O, Erik Satie'nin eserlerinin kendi müzik buluşlarına daha yakın olduğunu düşünüyordu. Erik Satie de müziğinde sadelik ve şeffaflığı ortaya koymayı başarmıştı. Dolayısıyla Mompou'yu da kendi yolunda cesaretlendiriyordu. Bu cesaret Erik Satie ile ortak müzik özelliği kullanmasından kaynaklanıyordu. Bu benzerliğe sade ritim anlayışı, çizgisiz serbest ölçülerin kullanımı ve 2-3 sesli armonik yazım kullanımı örnek olarak verilebilir (Kruckeberg, 2012, s. 17).

Mompou'nun Paris dönemindeki bestecilik denemelerinin ilk aşamalarında, en büyük etkenlerden bir diğeri, Ferdinand Motte-Lacroix ile tanışmasıydı. Motte-Lacroix Mompou'nun eserlerinin önemini anlamıştı ve büyük bir heyecan ile takip edip, fikir önerisinde bulunuyordu. Motte-Lacroix, Mompou'nun estetik anlayışını benimseyerek

desteklemiştir ve Mompou müziğinin ilk yorumcusu olarak bilinmektedir (Kruckeberg,2012, s.16'dan naklen Bendell,1983, s. 10).

Mompou her zaman ilkelere dönmeyi arzu etmiştir. Dolayısıyla halis ve saf müziğin peşinden gitmek istemiştir. Ona göre müziğin entelektüel ve akılcı yaklaşımları beslemekten ziyade ruha hitap etmesi gerekmektedir (Kruckeberg,2012, s. 17).

Mompou'nun arkadaşı Agustin Quintas'ın sponsorluğu ile Mompou'nun ilk albümü “*Cants Magics*” 1920’de ulusal İspanyol müzik yayıncısı “*Union Musical Espanola*” tarafından basıldı ve Mompou müzik camiasına besteci olarak tanıtıldı. Quintas önceden Mompou'nun piyano eserlerini duymuştu ve hayranıydı. Quintas'ın teşvik ve desteklerinin Mompou'nun bestecilik hayatındaki büyük etkenlerden biri olduğu bilinmektedir.

Mompou'nun müziğindeki belirgin sadelik aynı zamanda kişisel alışkanlıklarını ve karakterini yansıtır; dikkatli, sabırlı, ihtiyatlı ve içe dönüktür. Yazar Wilfrid Mellers, bestecide son derece kişisel bir tat olduğunu sezer ve onun halk şarkılarına benzer ezgilerinin ve tüm bu iddiasız üslubunun, sanatçının çocuksu sadeliğine özlemliy duygular beslediğinin bir göstergesi olarak açıklar. Mompou'nun genel müzik tarzı karmaşık değil, sayfadaki notlar seyrek (Schwerke, 1973, s. 176.).

Mompou, dinleyiciyi büyüleyen güçlü bir ezgisel duyuya sahiptir. Onun melodilerinin birçoğu Katalan halk ezgisinin etkisini yansıtır. Melodik yapıtları genellikle iki veya dört ölçülük kısa ifadelerden oluşur.

### **1.3. Suite Compostelana**

Santiago de Compostela İspanya'nın kuzey batısında, Atlas okyanusunun kıyısında çok yağmurlu bir bölgede yer alan ve aynı zamanda Hıristiyanlık gelenekleri ile önde gelen bir şehir olarak tanınmaktadır. “*El Camino de Santiago*” isimli ünlü kutsal yolculuk, özellikle ortaçağda, tüm Avrupa'dan yürünerek Compostela'nın ünlü katedralinde biterdi.

70 ve 80’li yıllarda İspanyanın “Santiago de Compostela” kenti dünyanın birinci sınıf müzisyenlerinin buluşma merkezine dönüşmüştü. Onların arasında dünyaca ünlü gitarist Andres Segovia'da vardı. Müzisyenler her yaz Compostela'da toplanıp, müzik

yapıp aynı zamanda ustalık çalışmaları yaparlardı. Raphaella Smits o sınıflara katılanlardan biri olarak şöyle anlatıyor:

*“O yıllarda Jose Tomas, Andres Segovia’nın asistanlığını yapardı. Orada ben ilk kez Mompou’nun şan, gitar ve piyano için yazdığı müziğiyle tanıştım” (Smits, 2016).*

Mompou’nun gitar repertuarına katkı sağladığı eserler şunlardır; 1962’de Mompou, Andres Segovia’ya ithafen altı bölümlü Suite Compostelana isimli eseri besteledi, Cançó i dansa No. 13’ü 1972’de Narciso Yepes’e ithafen bestelemiştir ve 1953’de piyano için bestelediği Cançó i dansa No. 10’u gitar için düzenlemiştir. ( *La “Suite Compostelana” de Mompou, 2016*).

Altı bölümlü Suite Compostelana, Mompou ve Segovia Santiago de Compostela’nın hac yolculuğu yönüne, özel ilgilerinden dolayı ortaya çıkmıştır. Mompou bu eseri 1963’de Segovia’ya, hem önemli kent için ve hem de yıllık festival anısına, ithaf etmiştir (Wallace, 2016).

Suite Compostelana’nın birinci bölümü *“Preludio”* çoğunlukla devamlı hareket eden hatlardan oluşmaktadır. Bölümün başlangıç ve bitiş tonları gayet basit ve nettir, fakat içeriğinde çok uzak tonlarda gezindiği görülmektedir. *“Coral”* bölümü dört partiden oluşan bir bölümdür. Bach’ın koral’larını anımsatmasına rağmen, 20. yy. müziği armonisi taşımaktadır. İlk kısmında nazikçe sallanan *“Cuna”* (beşik şarkısı), sevimli ve basit ifadesiyle, şarkı kısmında yerini akorla ifade edilen halk müziği esintilerine bırakmaktadır. *“Recitativo”* bölümü ise aslında ısrarcı-dominant ve şakacı-resesif sesler arasındaki bir diyalog gibidir. Mompou melodi yazmak yeteneğine sahipti ve onu önemserdi, eserin beşinci bölümü *“Canción”*da bu yetenek görülmektedir, şarkı dördüncü ve beşinci aralıklarla desteklenerek, halk ezgisi etkisinde duyulmaktadır. Altıncı bölüm *“Muñeira”* ise Galicia bölgesine ait olan hareketli bir halk dansıdır (Duarte, 1997).

Araştırmacı Federico MOMPOU’nu bir gitarist-besteci olmadığını dikkate almak ve Suite Compostelana eserini gitarist Andres SEGOVIA için yazdığını hatırlatmak istemektedir. Böylelikle, Segovia bu eserin ilk edisyonun yaparak gitar için uyumlu hale getirmiştir.

#### 1.4. Edisyon

Müzik eserinin besteci dışında birileri tarafından, yayın, icra veya araştırmak için hazırlanması işlemine edisyon denir. İyi bir edisyon eserdeki tüm soruları cevaplayamaz ise dahi tüm soruları araştırmış demektir. Öyle ki, kullanıcılar bu eserle ilgili tüm mevcut bilgilere ulaşabileceklerini hissetmektedirler (GRIER, 2001).

Her müzik eserinin yeni edisyonu, editörün o eser için karar verdiği müzikal ifadeleri ve icra biçimini yansıtmaktadır. Editör, bilimsel veya eleştirel edisyonlarda, genellikle kararlarını ilk kaynağa dayanarak vermektedir. Bazı editörler, bestecinin eserden beklentisini en iyi karşılayan nihai kaynağı seçip, dikkate alır. Diğerleri ise farklı kaynaklardan materyal toplayıp, farklı yorumlarla karşılaşınca da kendi kararlarına dayanarak, seçim yaparlar. Editör kaynak seçiminde farklı kriterlere başvurmaktadır. Örneğin; bestecinin kendi el yazması mı yoksa başkası kopyalamış olabilir mi? İlk edisyon mu? Başka kişi yazdıysa, besteciye fikir olarak ne kadar yakın olabilir? Hangi kaynak bestecinin üslubuna daha yakındır? Sonuçta, zaman sürecinde bakış felsefesi ve edisyon teknikleri değiştiği için, bir eserin farklı yorumlarına rastlayabiliriz.

Bilimsel edisyonlarda, genellikle eserin farklı yorumları alt yazılar veya ek bölümlerde gösterilir. Editör, ilgili besteci ve repertuarının üzerine uzmanlaşmış bir araştırıcı olmalıdır (the editing process, 2018).

Bu çalışmada da olduğu gibi, icracıl ve yorumcul edisyon diyebileceğimiz türden olan bir çalışmadır ki batı sanat müziğinde, genellikle icracılar tarafından ve çoğunlukla çalgı repertuarı için yapılmaktaydı.

Batı sanat müziğinde bir eserin oluşması iki aşamadan oluşmaktadır. Birincisi kompozisyon ki nihayetinde yazılı müzik metinini oluşturmaktadır, diğer faktör ise yazılı müziğin icrasıdır. Besteci kurguladığı müziği yazı haline dönüştürme sürecinde dönemin konvansiyonel müzikal işaretleri ve sembollerini kullanarak icracıya kurduğu anlamı aktarmaya çalışmaktadır. İcracıda döneme ait donanımdaki sembolleri deşifre ederek bestecinin kurgusuna en yakın ifadeyi dinleyiciye yansıtmaktadır. Kullanılan sembollerin kısmen soyut olmasından dolayı ister istemez bazı detaylar icracının takdirine kalmaktadır. Editör besteci ve icracı arasındaki bağı sağlam tutmaya çalışmaktadır. Zaman sürecinde konvansiyonel materyal, sosyal, ekonomik, felsefi

bakışlar veya estetik anlayışı değişse bile, editör araştırarak, eserin edisyonunda besteciyle icracının arasındaki doyurucu bağı yeniden kurmaya çalışmaktadır.

### 1.5. Araştırmanın Amacı

Her eser bestecisinin kurguladığı gibi seslendirmeyi hak eder ve her icracı kusursuz biçimde o eseri sunmak ister. Bir eseri kusursuz sunabilmek için, her yönüyle araştırıp ve derinlemesine anlamak vazgeçilemez bir olgudur.

Araştırmacı ilk kez Federico Mompou'a ait *Suite Compostelana* adlı eserin ilk kaynağı olan Segovia edisyonunu çalışırken, deşifre esnasında notada bazı yazı grafiklerinin daha açıklayıcı yazılabileceğini düşünmüştür. Ayrıca bazı bölümlerde tekrarlanan aralıklarda ve ölçü sayılarında bazı değişiklikler gözlemlendiğinden dolayı eseri daha derinlemesine incelemek için ilk kaynağa ulaşma gereksinimi düşünülmüştür. Araştırmacı Federico Mompou'nun el yazmasına ulaşp, Segovia edisyonu ile kıyasladığında, bazı aktarım hatalarının olduğunu tespit etmiştir. Bundan yola çıkarak, bu araştırmada alttaki sorular problem durumunu oluşturmaktadır.

#### 1.5.1. Problem Durumu

Federico Mompou'nun *Suite Compostelana* eserinin gitar ile çalınabilirlik durumu nedir? Bu problem cümlesine ait alt problemler ise şu şekilde sıralanmıştır:

1. *Suite Compostelana*'nın el yazmasının çalınabilirlik durumu nedir?
2. Mompou'nun bu eseri ithaf ettiği Andres Segovia'nın edisyonunun çalınabilirlik durumu nedir?
3. Bu eserin orijinal yazısına sadık kalarak yeni edisyon geliştirilebilir mi?

Bu araştırmada araştırmacı bulgular ve alt problemlere ilişkin sorulara çözüm yollarını araştırarak, nihayetinde yeni bir *Suite Compostelana* edisyonu oluşturmayı hedeflemiştir.

### 1.6. Araştırmanın Önemi

Federico Mompou'nun *Suite Compostelana* eseri Andres Segovia'ya ithaf edilmiştir. Bu araştırma, eserin orijinal yazmasını yeniden araştırıp, aktarım hatalarını giderip, müziksel etkenlerini önemseyerek, daha açıklayıcı bir nota yazımıyla ve nihayetinde icra için yeni bir edisyon sunabilmek açısından önem taşımaktadır.

## **BÖLÜM II**

### **İLGİLİ YAYINLAR**

Suite Compostelana'nın ilk yayını Durand Salabert yayınları tarafından 1962 yılında Segovia vasıtasıyla yayınlanmıştır (Mompou ve Segovia, 1962). 2002 yılında Angelo Gilardino ve Luigi Biscaldi, Segovia'nın eşinin izniyle (Segovia arşivinde Mompou'nun orijinal el yazmasına ulaşarak) Edizioni Musicali Bèrben, Ancona, İtalya yayınevi tarafından yayınlanmıştır. (Mompou, Gilardino ve Biscaldi, 2002) Bu edisyon bestecinin orijinal yazımına dayanarak yapılmıştır ve ayrıca eserin orijinal kopyası edisyona eklenmiştir.



## **BÖLÜM III**

### **YÖNTEM**

#### **3.1. Araştırmanın Modeli**

Bu araştırmada tarama modeli kullanılmıştır. “Tarama modelleri, geçmişte ya da hâlâ var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay birey ya da nesne, kendi koşulları içinde olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları, herhangi bir biçimde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. Bilinmek istenen şey vardır ve oradadır. Önemli olan onu uygun biçimde “gözleyip” belirleyebilmektir” (Karasar, 1994, s.77).

Tarama sonucunda elde edilen verilerden yola çıkılarak, problemler tespit edilip yeni model (edisyon) geliştirme yolu izlenmiştir. Tarama modelleri çeşitli açılardan sınıflandırılmaktadır. Bunlar genel tarama modelleri ve örnek olay taramalarıdır. Bu araştırmada genel tarama modelinin bir alt türü olan tekil tarama ve onunda bir alt türü kesit alma modeli kullanılmıştır. Tekil tarama modelinde evren hakkında bir yargıya varmak amacıyla, evrenin tümü ya da alınan örneklem üzerinde çalışılır, sonuçlar evrene genellenir. Tarama sonucunda elde edilen verilere dayalı olarak bir model (edisyon) oluşturulmaya çalışılır.

Bu araştırmada Suite Compostelana'nın besteciye ait orijinal el yazması ve önceki edisyonunu taranıp; kesit olarak karşılaştırılıp, form, doku, kavramları göz önüne alınarak, gitar çalgısına uyumlu biçimde yeni edisyon oluşturmaya çalışılmıştır.

#### **3.2. Evren, Örneklem, Sınırlılıklar ve Varsayımlar**

##### **3.2.1. Evren ve Örneklem**

Bu çalışmanın evreni 20. yy. bestecisi Federico Mompou'nun solo gitara yazdığı eserleri olan Suite Compostelana ve Cancion y Danza no. 13 ile sınırlıdır. Araştırmanın örneklemini ise altı bölümlü Suite Compostelana eseri oluşturmaktadır.

##### **3.2.2. Sınırlılıklar**

Bu çalışma tezin amacı olan yeni bir edisyon oluşturulmasına yönelik olup, gitar çalgısına uyumluluk açısından yapılan araştırmaya ve inceleme ile sınırlıdır.

### 3.2.3. Varsayımlar

Araştırmacı Suite Compostelana gitar eserinin orijinal el yazmasının, besteciye ait olduğunu varsaymaktadır. Ayrıca bu eserin ünlü gitar virtüözü Andres Segovia'ya ithaf edildiği ve ilk edisyonunun onun tarafından yayımlandığı varsayılmıştır.

### 3.3. Verilerin Toplanması

Bu araştırmada kullanılan olgusal veriler genelde “belgesel tarama”, özelde de söz konusu Suite Compostelana gitar eserinin orijinal el yazması ve Andres Segovia'ya ait eserin ilk edisyonunun incelenmesiyle elde edilmiştir.

### 3.4. Verilerin Çözümlemesi ve İşlenmesi

Bu araştırmada gitar çalımına uygunluk açısından karşılaştırma yöntemi kullanılmıştır.

Araştırmacı tarafından elde edilen Suite Compostelana gitar eserinin orijinal el yazması ve Andres Segovia'ya ait eserin ilk edisyonu, her ölçüde yer alan pozisyon değişimleri, parmak numaraları değişimleri, ifade değişimleri, yazı grafiği, aktarım hataları bakımından karşılaştırılmıştır. Karşılaştırma sonucunda elde edilen değişiklikler ve buna ilişkin yeni edisyon önerisi görsel olarak tezin bulgular bölümünde sunulmuştur.

## BÖLÜM IV

### BULGULAR ve YORUM

Bu bölümde, Federico MOMPOU'ya ait *Suite Compostelana* eserinin orijinal yazması ve Andres Segovia edisyonu karşılaştırılarak, yoruma yönelik yeni bir edisyon ortaya koymaya çalışılacaktır.

Besteci eserinde İspanya'nın Santiago de Compostela kentinin kendisinde etki bırakan 6 konuyu müziksel anlayışıyla yansıtmaya çalışmıştır.

#### 4.1 Preludio

Preludio bölümü gitar müziğinin geleneksel olarak, basta melodi yürüyüşü ve tizde sürekli pedal döngüsüyle başlar. Cazip modal tonu garip, eski ve hatta romantik hava yaratır. Bu kalıp bas notalara ulaşır ve çok rezonanslı oktav sesinde sonlanıp dolgun tınlı dörtlü aralıklardan yapılmış modern modal akorlarla devam eder. Baştaki döngülü kalıp tekrarlanınca, bu kez modal diziler yerine esrarengiz kromatik hareketlerle ayırıcı ve sürekli amaçsız gezen bir tabiat sergiler. Ancak eser önceki modal yapısını alt çekende anımsatarak sonlanır (Tyranny, 2017).

Preludio bölümü, bestecinin Santiago de Compostela'nın çok yağmurlu iklimini yansıtıp taklit etmeye çalışmıştır. Baştaki döngülü karakter yağmur damlalarının düşmesini anımsatmaktadır (Ahmet Kanneçi, şahsi görüşme, 2016).

Eserin *Preludio* bölümün yapısını A-B-A+koda olarak değerlendirebiliriz. Ancak A'nın tekrarı sub-dominant tonuna çekilmiştir.

Tablo 1Preludio

ALTERASYON	<b>A:</b> Sağ El	Resim 1 ve 6
	<b>B:</b> Sol El	Resim 6, 7 ve 10
	<b>C:</b> Pozisyon	Resim 2, 5, 7 ve 9
	<b>D:</b> Register	Resim 4, 9 ve 10
DİNAMİK	<b>E:</b> İfade	Resim 2 ve 10
	<b>F:</b> Şiddet	Resim 4, 6, 7 ve 11
	<b>G:</b> Renk	Resim 10
	<b>H:</b> Bağ	Resim 1, 11 ve 12
TARTIM	<b>I:</b> Ölçü	Resim 2
	<b>J:</b> Ritim	Resim 2
	<b>K:</b> Zaman Süresi	Resim 4 ve 5
EDİSYON TERCİHLERİ	<b>L:</b> Nota	Resim 3, 7 ve 12
	<b>M:</b> Grafik	Resim 1, 2, 5 ve 8

#### 4.1.1.Karşılaştırmalar ve Yorumlar

FM.

FMU.

AS.

MR. 1

MR. 2

Resim 1 Preludio 1-2 Ölçüler


**M:** Araştırmacı (M.R.1) yazısında bu eserin gitar üzerinde gerçek duyumunu göstermektedir. Ancak icracı açısından deşifre kolaylığını sağlamak için ikinci yazıyı (M.R.2) tercih etmiştir. Bu durum gitar tekniğinden dolayı tüm eserde yayılmıştır. Dolayısıyla, araştırmacı ikinci yazıyı kullanmaktadır.

**H:** Birinci bölümün başlangıcından itibaren ölçünün dışına taşınan motifler görülmektedir. Bu olay yorum açısından önem taşıdığından dolayı, besteci eserin genelinde cümle bağı kullanarak belirtmiştir. Ancak Segovia edisyonunda cümle bağları görülmemektedir. Araştırmacı, bu bağların yorum açısından önem taşıdığını düşündüğü için, kendi edisyonunda yer vermiştir.


**M:** Eserin genelinde besteci farklı partileri iç içe yazılmıştır. Yukarıdaki kesitte de görüldüğü gibi alt parti farklı bir ezgi hattı izlemektedir. Araştırmacı icracı açısından partilerin birbirinden kolayca fark edilmesinin önemli olduğu kanaatindedir. Dolayısıyla kendi edisyon yazısında da belirtmiştir.

**A:** Segovia edisyonunda belirtilen sağ el parmak numaralarında alt partiye *p* parmağı yazılmıştır. Bu seçim iki partinin birbirinden renk ayrımı ve ayrı duyulması açısından doğru seçim olabilir, ancak araştırmacı iki partinin homojen duyulması için *i* parmağı tercih etmiştir.


**FM.**



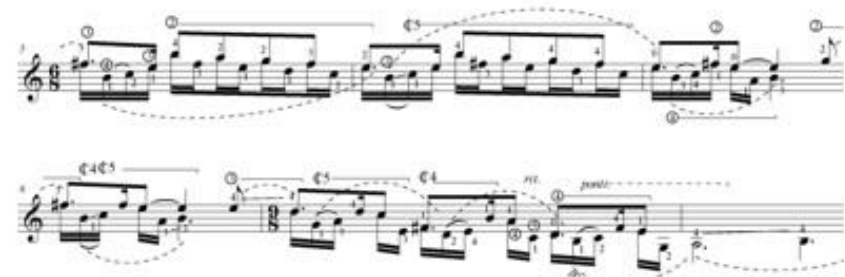
**FMU.**



**AS.**



**MR.**



Resim 2 Preludio 10. Ölçü

**I, J:** Mompou yazısında onuncu ölçüde, ölçü sayısı değişikliği görülmemektedir. Ancak Segovia edisyonunda 9/8'lik ölçü birimini, 6/8'e değiştirip, farklı bir tartım kullanmıştır. Araştırmacı, Segovia'nın cümle sonunda 6/8'lik ölçüyü, “*rubato* tekniğini

daha iyi uygulayabilmek” için tercih ettiğini düşünmektedir. Zaten Mompou’nun kompozisyon stili *rubato* içermektedir, dolayısıyla ölçüyü kısaltarak *rubato* hissini yaratmak deşifrasyonu zorlaştırabilir. Araştırmacı kendi edisyonunda orijinal ölçü sayısını (9/8) tercih etmektedir.

**C, M:** Araştırmacı icra ve yorum açısından kolaylık ve belirginlik sağlamak için, farklı partileri birbirinden ayıracak grafiklerle gösterip yeni pozisyon seçimlerine başvurmuştur.

**E:** 7, 8 ve 9’uncu ölçülerin üst partilerinde, eski bir dans olan *Gige*’in tartım yapısı ortaya çıkmaktadır. Bu durum, araştırmacıya göre yorum açısından önem taşımaktadır.

**FM.** 

**FMU.** 

**AS.** 

**MR.** 

Resim 3 Preludio 16.Ölçü



**L:** Mompou'nun el yazmasında bas parti görülmemektedir. Ayrıca 16. ölçüde *decrescendo* işareti mevcuttur. Ancak Segovia, edisyonunda vuruş başına bas partisi ekleyerek yorumlamıştır. Araştırmacı orijinal edisyondaki yorumu tercih etmiştir.

FM.

FMU.

*meno mosso e espress.*

AS.

*meno mosso e espressivo*

Arm.

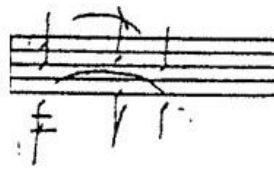
MR.

*molto espressivo*


Resim 4 Preludio 18-19. Ölçüler

**D, F, K:** Segovia edisyonunda (mi) notası orijinal yerinden bir oktav altta görülmektedir, bunun nedeni araştırmacıya göre, icra açısından kolaylık sağlamaktır. Araştırmacının edisyonunda beşinci telin yedinci pozisyondaki armonik sesi kullanarak notanın asıl ses aralığı duyurulmaktadır.


FM.




FMU.



AS.



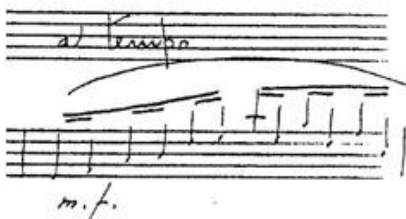
MR.




*Resim 5 Preludio 21. Ölçü*

**C, K, M:** Araştırmacı bu kadansı kendi yazdığı edisyon biçimde yorumlamanın, bestecinin müzikal anlayışına daha yakın olacağı kanaatindedir.


FM.




FMU.



AS.



MR.



Resim 6 Preludio 22. Ölçü

**A, B, G:** Araştırmacı yukarıdaki motifi yazdığı gibi yorumlamayı tercih etmiştir, ayrıca orijinal yazısındaki dinamik işaretleri kullanılmıştır.

FM. 

FMU. 

AS. 


MR. 

Resim 7 Preludio 34-35. Ölçüler


**B, C, F, L:** Orijinalde bulunan dinamik işareti Segovia edisyonunda bulunmamaktadır. Araştırmacıya göre görülen dinamik işareti bu motife bütünlük kazandırmaktadır. Ayrıca Segovia, motifi çalınabilir hale getirmek için bas partideki nota sürelerinin bazılarını değiştirmiştir. Araştırmacı, motifin bestecinin yazdığı gibi yorumlanması için farklı *bare* tekniği kullanmaktadır.




FM.




FMU.



AS.



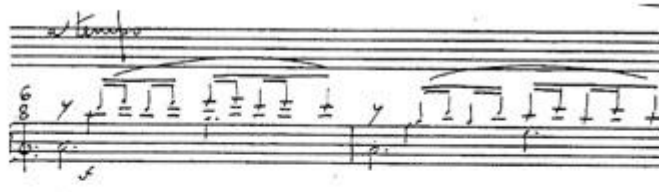
MR.




Resim 9 Preludio 43-45. Ölçüler

**C, D:** Araştırmacıya göre Segovia edisyonunda çalım kolaylığından dolayı bas notaların oktavları değiştirilmiştir. Araştırmacı orijinal ses aralıklarına bağlı kalıp, pozisyon değişimiyle asıl aralığı duyurmaya çalışmıştır.

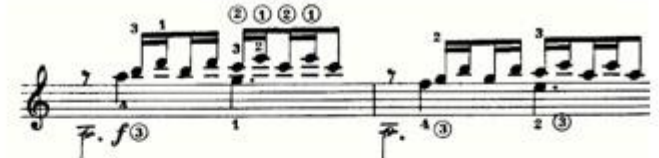
**FM.**



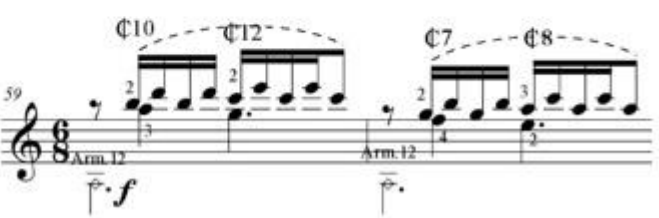
**FMU.**



**AS.**



**MR.**



Resim 10 Preludio 59-60. Ölçüler

**B, D, G:** Segovia edisyonunda icra kolaylığını sağlamak için 'la' sesi asıl yerinden bir oktav alta çekilmiştir. Araştırmacı orijinal ses aralığını duyurmak için 'la' telinin on ikinci pozisyonda armonik sesini kullanarak hem icra kolaylığı hem de 'la' notasının orijinal duyuluşunu sağlamıştır. Ayrıca bu motiflerde *bare* tekniğini kullanarak seslerin bağlı duyulmasını sağlamaktadır.

FM.



FMU.



AS.



MR.




Resim 11 Preludio 64. Ölçü


**E, F, H:** Araştırmacıya göre 64. ölçüde *decrescendo* işareti ve 63. ölçüde bastaki bağ işareti yorum açısından önem taşımaktadır ( senkop hissi uyandırmaktadır).



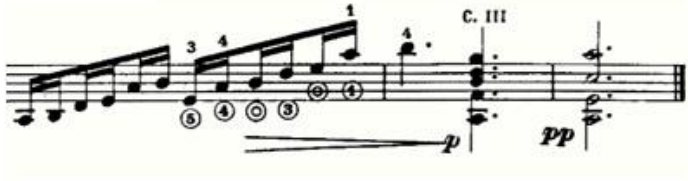
**FM.**




**MFU.**



**AS.**



**MR.**



Resim 12 Preludio 67-69. Ölçüler

**H, L:** Segovia edisyonunda son ölçüden bir öncesinde ‘mi’ notası yazılmamaktadır. Araştırmacı son üç ölçüyü, legato ekleyerek ve basları uzatarak yorumlamıştır.

#### 4.2. Coral

"Coral" (koral) bölümü hüzünlü armonisini ağır tempoda yaymaktadır. Bu müzik çağdaş akorların izlenimi, çoğunlukla ana-sayılar da armoni dışı sesleri vurgulayarak ve onları zayıf sayılarda; standart üçlü aralıklara çözer ek, vermektedir. Bazen minör dokuzlu akorların çözülm eden bırakıldığı görülmektedir. Bu bölüm samimi, lirik, hüzünlü ve dalgın hissini yansıtmaktadır (Tyranny, 2017).

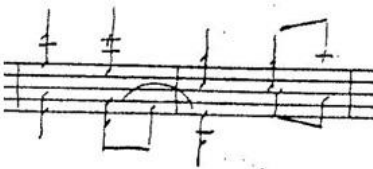
Bu bölümde besteci koro müziğini taklit etmekle birlikte dini müziği çağrıştırarak aynı zamanda çağdaş bir izlenim de yaratmaktadır. Araştırmacıya göre bu bölümde Santiago de Compostelena'nın dini kimliği ve önemli katedrali bestecinin arayışında yer alabilmektedir. Bu bölümde A-B-A formu kullanılmıştır ([www.clasesguitarraonline.com](http://www.clasesguitarraonline.com)).

Tablo 2 Coral


ALTERASYON	<b>A:</b> Sağ El	
	<b>B:</b> Sol El	Resim 14, 18 ve 19
	<b>C:</b> Pozisyon	Resim 13, 14, 15, 18 ve 19
	<b>D:</b> Register	
DİNAMİK	<b>E:</b> İfade	
	<b>F:</b> Şiddet	Resim 14, 17, 18 ve 20
	<b>G:</b> Renk	
	<b>H:</b> Bağ	Resim 13, 14 ve 18
TARTIM	<b>I:</b> Ölçü	Resim 16
	<b>J:</b> Ritim	
	<b>K:</b> Zaman Süresi	
EDİSYON TERCİHLERİ	<b>L:</b> Nota	Resim 15
	<b>M:</b> Grafik	Resim 13, 18 ve 20

## 4.2.1. Karşılaştırmalar ve Yorumlar


FM.



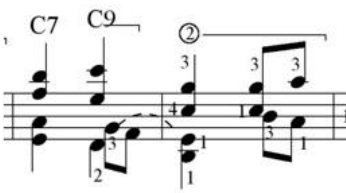
FMU.



AS.



MR.



Resim 13 Coral 2-3. Ölçüler

**C, H, M:** Mompou'nun el yazmasında görüldüğü gibi, Segovia edisyonunun aksine, ikinci ölçüde tenor partisi cümle bağıyla öne çıkarılmıştır. Araştırmacı bu bağın yorum açısından önemli olduğunu düşünerek kendi edisyonunda yer vermiştir. Ayrıca bas partisindeki 're' notasının yazı grafiğini değiştirerek ve tenor partisinden ayırarak bas ezgi hattını ortaya çıkarmıştır. Bunları gitarda olduğu gibi seslendirmek için çalgı pozisyonlarında değişiklik yapmıştır.

FM.

FMU.

AS.

MR.

Resim 14 Coral 5-8. Ölçüler

**B, C, F, H:** Eserin orijinalindeki gibi alt partideki cümle bağı araştırmacıya göre önemlidir ve edisyonunda mevcuttur. Ayrıca belirtilen dinamik işareti de eserin bütünlüğü açısından önem taşımaktadır. Segovia edisyonunda her iki konu görülmemektedir. Yeni edisyonda, çalış pozisyonu açısından, Segovia'nın edisyonuna göre küçük değişiklikler yapılmıştır.

FM.



FMU.



AS.



MR.



Resim 15 Coral 15-16. Ölçüler

**C, L:** araştırmacı soprano partisindeki **sol** notasının **la**'ya çözümlenmesinin daha belirgin görülüp duyulması için, **sol** notasını dörtlük değerinde tutup, alt partiden ayırmıştır. Bundan dolayı çalış pozisyonunda değişiklik yapmıştır.

FM.

FMU.

AS.

MR.

Resim 16 Coral 16-17. Ölçüler

**I:** orijinal yazıda cümle sonundaki ölçü ve tekrardan sonra gelen ölçü aynıdır. Segovia edisyonunda tekrardan sonradaki ölçü silinmiştir. Araştırmacı bütünlük açısından ölçü tekrarının önemli olduğu kanaatindedir ve edisyonunda orijinal yazımına bağlı kalmıştır. Ayrıca alt partide uzatma bağı kullanarak yorumlamıştır.

FM.

FMU.

AS.

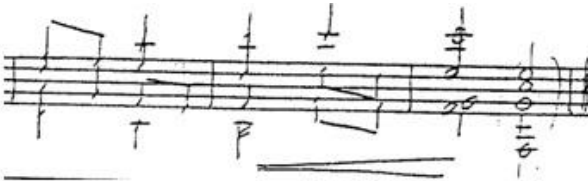
MR.

Resim 17 Coral 18. Ölçü


**F:** araştırmacı orijinal yazısındaki dinamik işaretini yorum açısından mantıklı bulup kendi edisyonunda uygulamıştır.



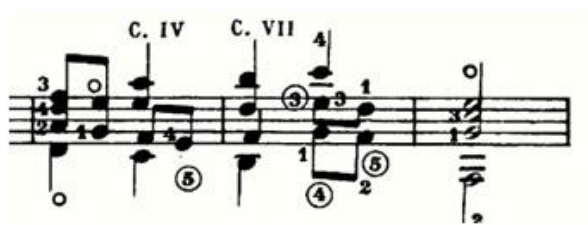
FM.




FMU.



AS.



MR.



Resim 18 Coral 19-21. Ölçüler

**B, C, F, H, M:** Mompou 21. Ölçüdeki akoru icracının tercihine bırakmıştır (belki gitar çalışına uyumluluk açısından). İcraçı iki akordan birini seçebilmektedir. Araştırmacı bunlardan ilkini, partilerin gelişme ve sonuçlanma açısından seçmiştir ve kendi edisyonunda yer vermiştir. Ayrıca yazı grafiklerini, çalış pozisyonunu değiştirerek deşifasyon kolaylığı sağlamıştır. Sonuçta orijinalinde olduğu gibi, Segovia edisyonunun aksine, dinamik işaretini kullanmıştır.

FM.

FMU.

AS.

MR.

*Resim 19 Coral 26-27. Ölçüler*

**B, C:** Bu ölçüde araştırmacı bir sonraki ölçüye ses kesilmeden geçmek için alternatif pozisyon kullanmıştır.

**FM.**



**FMU.**



**AS.**



**MR.**



Resim 20 Coral 27-33. Ölçüler

**F, M:** Araştırmacı kendi edisyonunda, 27. Ölçünün alto partisinde **mi** notasının süresini dörtlük olarak değiştirerek bir sonraki ölçüde **re** notasına çözülmesini belirgin kılmıştır. Dolayısıyla, yazı grafiği olarak yorum ve deşifre açısından kolaylık sağlanmıştır. Bundan dolayı araştırmacı, kaçınılmaz olarak alternatif çalış pozisyonları kullanmıştır.

27-35. ölçülerde araştırmacı, dinamik işaretini orijinal yazısında olduğu gibi, kendi edisyonunda kullanmıştır. Araştırmacı buradaki dinamik işaretini eserin nüans bütünlüğü açısından mantıklı bulmuştur.

28. ölçüde, 21. Ölçü gibi besteci alternatif nota seçimi sunmaktadır. Bu kez araştırmacı birinci akoru edisyonuna yansıtımıştır, çünkü ikinci alternatif akorun bas notası **fa** ve soprano notası **do#** tek tutuşta sol ele sığamaz ve pozisyon açısından gitara uyumlu değildir.

### 4.3. Cuna


Cuna'nın (beşik şarkısı) nazik ve tatlı ana teması, yakın aralıkta olan ikişer notalarla, yumuşakça akar. Bu akışa ilk vuruşlardaki sade arpejler eşlik eder. Orta bölüm ise şarkımsı havasıyla sanki hafif koral etkisi olan, düşüncele anlara sahiptir. Sonra, eser ilk temaya dönmekle birlikte basit majör kadansıyla biter (Tyranny, 2017).


Müzikte genellikle ninni formundaki eserler, bu bölümde görüldüğü gibi, tekrarlayıcı karaktere sahiptirler. Bu eserde yine iki ana motiften oluşan ve nihayetinde A-B-A formunun (Mompou'nun müziğinin çoğunda karakteristik özelliği) sergilendiğini görüyoruz ([www.clasesguitarraonline.com](http://www.clasesguitarraonline.com)).


Tablo 3 Cuna


ALTERASYON	<b>A:</b> Sağ El	Resim 29
	<b>B:</b> Sol El	Resim 21, 25, 26 ve 32
	<b>C:</b> Pozisyon	Resim 21, 25, 26, 29, 32 ve 33
	<b>D:</b> Register	Resim 25 ve 33
DİNAMİK	<b>E:</b> İfade	Resim 22, 23, 24, 26, 27 ve 28
	<b>F:</b> Şiddet	Resim 23, 28 ve 33
	<b>G:</b> Renk	
	<b>H:</b> Bağ	Resim 32
TARTIM	<b>I:</b> Ölçü	Resim 33
	<b>J:</b> Ritim	Resim 33
	<b>K:</b> Zaman Süresi	Resim 32
EDİSYON TERCİHLERİ	<b>L:</b> Nota	Resim 25, 30, 32 ve 33
	<b>M:</b> Grafik	Resim 29, 30, 32 ve 33

## 4.3.1. Karşılaştırmalar ve Yorumlar

FM. 

FMU. 


AS. 

MR. 


Resim 21 Cuna 1. Ölçü

**B, C:** beşinci ölçüde Segovia **mi** notasını açık telde kullanmıştır. Araştırmacı kendi edisyonunda aynı notayı ikinci telden alarak seste daha homojen sonuç elde etmeye çalışmıştır.


FM.




FMU.



AS.



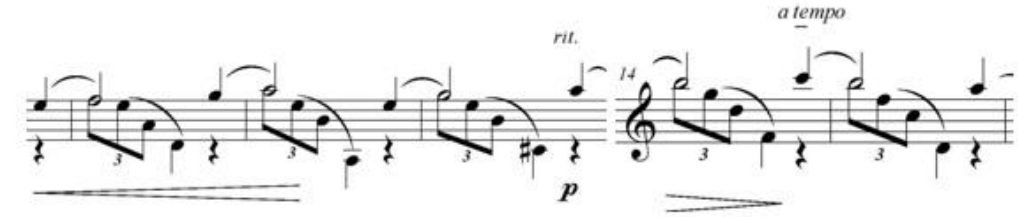
MR.




Resim 22 Cuna 7-9. Ölçüler

**E:** sekizinci ölçüde ilk motif tekrarlandığı için, araştırmacı ilgili dinamik işaretlerini kullanarak yorumlamıştır.

**FM.** 

**FMU.** 

**AS.** 

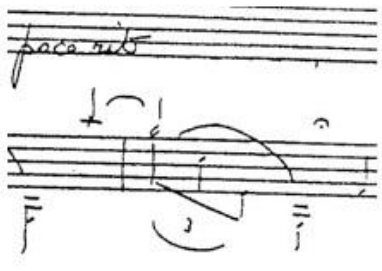
**MR.** 

Resim 23 Cuna 11-15. Ölçüler

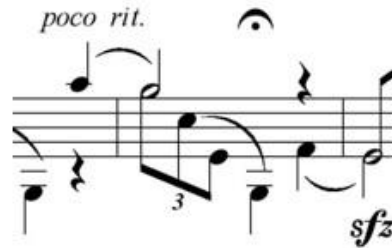
**E, F:** 11. Ölçüde başlayan ve 15. Ölçüye kadar devam eden bir dinamik anlayış orijinal yazıda görülmektedir. Araştırmacı form açısından (15. Ölçü yeni cümlenin başlangıcı olarak) bu işaretleri doğru bulup kendi edisyonunda orijinali gibi yorumlamıştır.




**FM.**



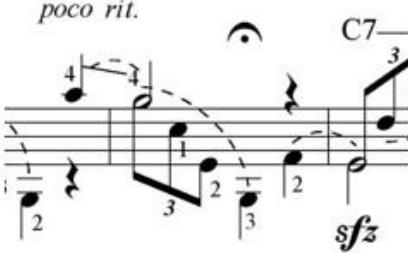
**FMU.**



**AS.**



**MR.**



Resim 24 Cuna 17-18. Ölçüler

**E:** 17-18. ölçülerinde bestecinin ortaya koyduğu geciktirme ifadeleri, müzik cümlesinin bitişini simgeliyor. Segovia edisyonunda sadece ikinci ibare (fermatto) yazılmıştır. Araştırmacı her iki ibarenin uygulamasından yanadır ve bir bütün sağladığını düşünmektedir. Dolayısıyla kendi edisyonunda orijinal yazımı uygulamıştır.

**FM.** 

**FMU.** 

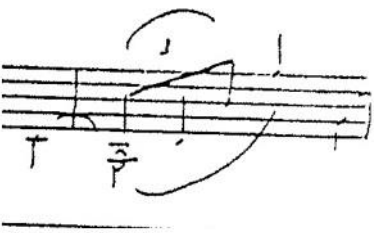
**AS.** 

**MR** 


Resim 25 Cuna 19-22. Ölçüler

**B, C, D:** 19-22. ve 28-29. ölçülerde orijinal yazım gitar icrasına uygulama açısından zor olacağından, Segovia akor içi seslerin bazılarını bir oktav yukarıya taşımış ve böylelikle gitarda standart bir pozisyon ve ses elde etmiştir. Araştırmacı Segovia edisyonunun bu ölçülerdeki tercihini doğru bulup kendi edisyonunda sadece 29. ölçüde, orijinal yazıyı uygulamıştır.


FM.



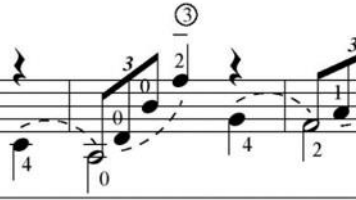
FMU.



AS.



MR.



Resim 26 Cuna 24. Ölçü

**B, C, E:** 24. Ölçüde araştırmacı müzikal bütünlüğünden dolayı **fa** notasını *tenuto* ifadesiyle kendi edisyonunda yorumlamıştır. Ayrıca bu ifadeyi vurgulamak için alternatif pozisyon kullanmıştır.

25

FM.

rit. a tempo

FMU.

AS.

C. VII

rit. a tempo

MR.

C7

cres

The image displays a musical score for measures 25-27, organized into four staves. The top staff is labeled 'FM.' and contains a treble clef with a handwritten '25' above it. It features a triplet of eighth notes, a quarter note, and another triplet of eighth notes. Below this staff are two staves labeled 'FMU.' and 'AS.'. The 'FMU.' staff continues the triplet pattern. The 'AS.' staff includes a bass clef, a circled '5' below the first measure, and a 'C. VII' chord symbol above the second measure. The bottom staff is labeled 'MR.' and contains a bass clef with a circled '6' below the first measure, a 'C7' chord symbol above the second measure, and a 'cres' dynamic marking at the end. The score is divided into two sections by tempo markings: 'rit.' (ritardando) for the first two measures and 'a tempo' for the last two measures. Various musical notations such as slurs, ties, and accidentals are present throughout the score.

Resim 27 Cuna 25-27. Ölçüler

**E:** 25-27. Ölçüler arası *ritardando* ve *a tempo* işaretleri görüldüğü gibi orijinal yazıda yazılmıştır. 27. ölçüde yeni cümle geliştiğinden dolayı, araştırmacı üste gelen işaretleri yorum bütünlüğü açısından doğru bularak kendi edisyonunda uygulamıştır.

FM.

FMU.

AS.

MR.

Resim 28 Cuna 34. Ölçü

**E, F:** 34. ölçüde eser B bölümüne geçmeye hazırlandığından dolayı, orijinal yazımında görüldüğü gibi, araştırmacı da kendi edisyonunda *ritardando* işaretini önemseyip, uygulamıştır. Ayrıca, araştırmacı Segovia edisyonunda bulunan aksan işaretlerini kendi edisyonunda önermemiştir.

FM.

FMU.

AS.

MR.

*Resim 29 Cuna 36. Ölçü*

**A, C, M:** Araştırmacı, bestecinin genel üslubunu daha iyi yansıtmak için 36. ölçü ikinci vuruşun orta partisinin zaman değerini uzatmıştır. Ayrıca ölçünün ilk vuruşunda kırık akor tekniği önerilmiştir.

FM.

FMU.


AS.

MR.


Resim 30 Cuna 41. Ölçü

**L:** 41. Ölçüde Segovia edisyonunda orijinal yazısında görülen # işaretleri bulunmamaktadır. Araştırmacı kendi edisyonunda hataları gidermiştir.

FM.



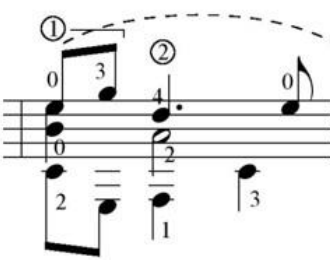
FMU.



AS.



MR.



*Resim 31 Cuna 8. Ölçü*

**B, K:** 48. Ölçü, ikinci vuruşun orta partisinde la notasının zaman değerini uzatarak, araştırmacı daha doğru bir grafik uygulamaya çalışmıştır.



The image displays four musical staves, each representing a different edition of a piece. The staves are labeled FM., FMU., AS., and MR. from top to bottom. Each staff shows a melodic line with various notes, rests, and ornaments. The FM. staff has a simple melodic line with a fermata. The FMU. staff has a more complex melodic line with a fermata. The AS. staff has a melodic line with a fermata and a 'u. II' marking. The MR. staff has a melodic line with a fermata, a dashed line indicating a change, and a 'C2' marking.

Resim 32 Cuna 50-52. Ölçüler

**C, H, K, L, M:** Araştırmacı 50. ölçüde alternatif parmak numara değişimiyle birlikte, ikinci vuruşun tenor partisinde, bestecinin üslubunu göz önüne alarak, **re** notasının zaman değerini uzatmış ve yazı grafiğini değiştirmiştir. **La** notasında Segovia edisyonunun aksine orijinal yazıyı uygulamıştır.

52. ölçüde Segovia edisyonunda ölçünün başındaki notalar yazılmamıştır. Araştırmacı orijinal yazıya dayanarak bu notaların B bölümünün bitişiinde çok önemli olduğunu düşünerek kendi edisyonunda mi ve si notasını bir önceki ölçüden uzatarak yorumlamıştır.

The image displays four staves of musical notation for Segovia's 'Cuna' (measures 70-73). The staves are labeled FM, FMU, AS, and MR. The FM staff shows a melodic line with triplets and slurs. The FMU staff includes a triplet and a 'rit.' marking. The AS staff features a 'molto rit.' marking and an 'Arm 8<sup>a</sup>' instruction. The MR staff includes a 'molto rit.' marking, a 'C3' instruction, and a 'XII' instruction. The score concludes with a 'pp' dynamic marking.

Resim 33 Cuna 70-73. Ölçüler

**C, D, F, I, J, L, M:** Segovia edisyonunda 70-71 ölçülerinde **la** ve **sol** seslerini bir oktav aşağı taşıyıp bir sonraki ölçüde aynı seslerin tekrarında flajöle tekniğiyle üste taşımıştır. Araştırmacı kendi edisyonunda orijinal yazıyı önermektedir.

71. ölçüde 4/4'lük ölçüye geçilerek ve ritardando tekniği kullanılarak eser bitişe doğru gelişmiştir. Mompou'nun orijinal el yazmasında ölçü sayısı yazılmadan dört dörtlük bir ölçü görülmektedir.

#### 4.4. Recitativo

"Recitativo" (Recitative) bölümü belirli bir duyguya atfetmesi zor olan garip bir hava yaratmaktadır. Triton aralıklar, nadiren Locrian modu ve uyumsuz akorları kullanarak eserdeki kararsız halini yaratmaktadır. Eserin birkaç ölçüsü alaycı çocuk

şarkısı gibi tınlamaktadır. Yine de bu bölüm "Lento molto espressivo e cantabile" tempoda seslendirildiğinde unutulmaz bir kaliteye sahiptir (Tyranny, 2017).

*Tablo 4 Recitativo*

ALTERASYON	<b>A:</b> Sağ El	Resim 42
	<b>B:</b> Sol El	Resim 34, 35, 38, 43 ve 47
	<b>C:</b> Pozisyon	Resim 34, 35, 38, 43 ve 47
	<b>D:</b> Register	Resim 47
DİNAMİK	<b>E:</b> İfade	Resim 37 ve 46
	<b>F:</b> Şiddet	Resim 37, 39, 41, 42, 45 ve 46
	<b>G:</b> Renk	Resim 34 ve 36
	<b>H:</b> Bağ	Resim 34, 36, 39, 41, 42 ve 45
TARTIM	<b>I:</b> Ölçü	
	<b>J:</b> Ritim	
	<b>K:</b> Zaman Süresi	Resim 38, 40 ve 43
EDİSYON TERCİHLERİ	<b>L:</b> Nota	Resim 39
	<b>M:</b> Grafik	Resim 36, 43, 44, 45 ve 46

## 4.4.1. Karşılaştırmalar ve Yorumlar

**FM.**



*Lento molto espressivo e cantabile*

**FMU.**



*Lento molto espressivo e cantabile*

**AS.**



*Lento molto espressivo e cantabile*

**MR.**



*Lento molto espressivo e cantabile*

Resim 34 Recitativo 1-7. Ölçüler

**B, C, G, H:** Araştırmacı bu bölümde 11 ölçüden oluşan cümlenin, 7 ölçüsünü “Sul Tasto” olarak ve 4 ölçüsünü “Sul Ponticello” tekniği ile yorumlamıştır, çünkü soru cevap karakteri olarak değerlendirince tını renginin değişimi bu karakteri daha da belirgin duyurabilmektedir. Araştırmacı bütünlüğü sağlamak amacıyla bu değişimi bölümün sonuna kadar devam ettirmiştir.

Bestecinin genel üslubuna dayanarak (genellikle dörtlü aralıklarının içe içe duyuluşu), araştırmacı kendi edisyonunda cümle bağlarının grafiğini değiştirmiştir. Bu değişim bölümün tümüne yansımaktadır.

Araştırmacı 6.-7. ölçülerde, seslerin daha homojen duyulması amacıyla, alternatif parmak numarası ve pozisyon kullanmıştır.

FM.

FMU.

AS.

MR.

Resim 35 Recitativo 11-12. Ölçüler

**B, C:** 11-12 ölçülerde araştırmacı icra açısından kolaylık sağlamak için alternatif parmak numaraları kullanmıştır.

**FM.** 

**FMU.** 

**AS.** 

**MR.** 

Resim 36 Recitativo 12-18. Ölçüler

**G, H, M:** Araştırmacı ilk cümlede uyguladığı tını rengi, cümle bağı ve yazı grafik değişimini, 12-18 ölçülerde de simetrik bağlantı yapılanmasından dolayı kendi edisyonunda önermiştir.

FM.

FMU.

AS.

MR.

Resim 37 Recitativo 23. Ölçü

**E, F:** Segovia edisyonunda 23. Ölçüde “sfz” işareti yazılmamıştır. Orijinal yazıda ise bu dinamik işareti bulunmamaktadır. Araştırmacı, kendi edisyonunda yorum bütünlüğü açısından orijinal yazıyı tercih edip bununla birlikte 23. ölçüyü yeni cümle başlangıcı olarak değerlendirip “a tempo” işaretini de eklemiştir.

FM.

FMU.

AS.

MR.

Resim 38 Recitativo 24. Ölçü

**B, C, K:** 24. ölçüde orijinal edisyonun gitar icrasında zorluk oluşturacağından dolayı, araştırmacı **La bemol** notasının zaman değeri ve çalış pozisyonunu kendi edisyonunda değiştirmiştir.



FM.

FMU.

AS.

MR.

Resim 39 Recitativo 25-26. Ölçüler

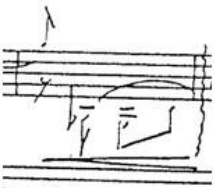
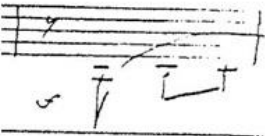

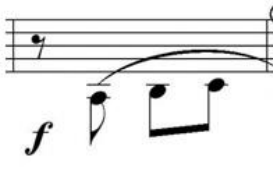



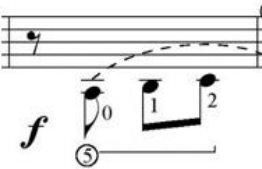
**F, H, L:** 25. ölçüde araştırmacı son notanın **do** olduğu kanaatindedir, çünkü bu ölçünün 23. ölçünün taklidi olduğunu düşünmektedir ve ayrıca orijinal yazıda bestecinin notayı işaretleyerek, yazım hatası olduğunu belirttiğini ifade etmektedir.

26. ölçüde Segovia edisyonunda orijinal yazıda kullanılan dinamik işareti yazılmamıştır. Araştırmacı yorum bütünlüğü açısından bu işareti önemseyip kendi edisyonunda yer vermiştir.

FM.		
FMU.		
AS.		
MR.		

Resim 40 Recitativo 28-34. Ölçüler

**K:** 28. ve 34. ölçülerde Segovia orijinal yazımının aksine bas partiye sus eklemiştir. Araştırmacı bestecinin sesleri uzattığını, bunun doğru ve üslubun gereği olduğunu düşünerek kendi edisyonunda orijinal yazıyı uygulamıştır.

<b>FM.</b>		
<b>FMU.</b>		
<b>AS.</b>		
<b>MR.</b>		

Resim 41 Recitativo 31-35. Ölçüler

**F, H:** 31. ve 35. ölçülerde araştırmacının edisyonunda kullandığı dinamik işaretleri orijinal yazıya aittir ve yorum açısından önemlidir. Segovia edisyonu bu işaretleri kullanmamıştır.

FM.

FMU.

C. III  
AS.

MR.

Resim 42 Recitativo 30. Ölçü

**A, F, H:** 30. ölçüde Mompou kırık akoru tercih etmiştir, oysa Segovia icracının tercihine bırakmıştır. Araştırmacı kendi edisyonunda, orijinali gibi bağ kullanarak kırık akoru tercih etmiştir. 32. ve 36. ölçülerde aynı durum görülmektedir. Ayrıca orijinal yazımda Segovia edisyonundaki *Forte* dinamik işareti kullanılmamıştır.

The image displays four musical staves, each representing a different interpretation of a musical phrase. The staves are labeled FM, FMU, AS, and MR. Each staff shows a sequence of notes with stems, and some notes are circled or numbered to indicate specific features or positions. The FM staff shows a sequence of notes with stems. The FMU staff shows a sequence of notes with stems and a circled 7. The AS staff shows a sequence of notes with stems and a circled 2. The MR staff shows a sequence of notes with stems and a circled 6.

Resim 43 Recitativo 38. Ölçü

**B, C, K, M:** Araştırmacı 38. ölçüyü üstteki yazı grafiği ve pozisyon seçimiyle yorumlamıştır. Bunun nedeni, orijinal yazıda yazıldığı gibi solo gitarda çalınamamasıdır.

FM.

FMU.

AS.

MR.

The image displays four staves of musical notation for a recitativo piece. The staves are labeled FM., FMU., AS., and MR. The AS. staff features two instances of 'Arm. 8os' (Armonico 8va) markings, each with a circled number 2 above it. The MR. staff features two instances of 'XII XII' markings, each with a circled number 3 above it. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingering indications.

Resim 44 Recitativo 40-42. Ölçüler

**M:** 40. ve 42. ölçülerde orijinal yazıyı gitarda uygulayabilmek için armonik sesleri kullanmak gerekmektedir. Araştırmacı Segovia edisyonunda kullanılan armonik sesleri kendi edisyonunda uygulamıştır, ayrıca üstteki yazı grafiğini tercih etmiştir.

FM.

FMU.

AS.

MR.

Resim 45 Recitativo 45-46. Ölçüler

**F, H, M:** 45. Ölçüde orijinal yazıyı gitarda uygulayınca, araştırmacının grafiğinin icranın gerçek görüntüsünü daha iyi ifade ettiği düşünülmektedir.

46. ölçüdeki dinamik işaretinin, bestecinin belirttiği gibi, ikinci vuruşta uygulanması araştırmacıya göre önemlidir. Segovia edisyonunda ölçünün başında uygulanmıştır.

**FM.**

**FMU.**

**AS.**

**MR.**

Resim 46 Recitativo 50-54. Ölçüler

**E, F, M:** 54. Ölçüde araştırmacının edisyonunda yazı grafiği orijinal yazıya yakın biçimde uygulanmıştır.

52-53. ölçülerde orijinal yazıda görülen dinamik işareti, Segovia edisyonunda uygulanmamıştır. Araştırmacı bu ölçülerdeki dinamik işaretini yorum açısından önemsemektedir. 50. Ölçüdeki tempo işareti, eser A temasına döndüğü için önemlidir.



FM.

FMU.

AS.

MR.

Resim 47 Recitativo 63-64. Ölçüler

**B, C, D:** 63. ve 64. ölçülerinde orijinal yazıda kullanılan akorun gitara uygulanması zor olduğu için, Segovia edisyonunda üstteki **re** notası silinmiştir. Araştırmacı son **re** notasının silinmesinin, akorun karakterini yansıtmadığına neden olduğunu düşünerek kendi edisyonunda üstteki **re** notasını tutup akorun içindeki **re** notasının tekrarını kaldırarak, hem gitarda çalınabilir hale getirmiştir hem de akorun duyuş karakterine dokunmamıştır.

#### 4.5. Canción

"Canción" (şarkı) bölümünün baş teması la minör tonunda olan melankolik bir valstır. Bu bölüm saf la minör tonunda devam ederken ince kromatik değişimler ile bastırılmış tutkuyu ifade eder. Orta bölümü dalgalı hareket ile Dorian moduna çözülür, fakat eser ana temanın tamamını tekrarlayarak biter (Tyranny, 2017).

Cümleleri Sekiz ölçüden oluşan "Cancion", rondo formunu anımsatmaktadır. A-B-A-'C-A' formunda olan bu bölüm küçük bir koda ile biter ve dört dörtlük ölçü yapısına sahiptir.

Tablo 5 Canción

ALTERASYON	<b>A:</b> Sağ El	Resim 49 ve 53
	<b>B:</b> Sol El	Resim 48, 50, 51, 52, 53 ve 58
	<b>C:</b> Pozisyon	Resim 48, 50, 51, 52, 53 ve 58
	<b>D:</b> Register	Resim 52
DİNAMİK	<b>E:</b> İfade	Resim 50, 54, 55, 56 ve 60
	<b>F:</b> Şiddet	Resim 50, 52, 56, 57 ve 58
	<b>G:</b> Renk	Resim 51
	<b>H:</b> Bağ	Resim 34, 36, 39, 41, 42 ve 45
TARTIM	<b>I:</b> Ölçü	
	<b>J:</b> Ritim	
	<b>K:</b> Zaman Süresi	Resim 48, 49 ve 60
EDİSYON TERCİHLERİ	<b>L:</b> Nota	Resim 53, 54, 56, 57 ve 59
	<b>M:</b> Grafik	Resim 48, 51, 56 ve 58

## 4.5.1. Karşılaştırmalar ve Yorumlar

**FM.** 

**FMU.** 

**AS.** 

**MR.** 

Resim 48 Canción 1-2. Ölçüler

**B, C, K, M:** Tüm eserde araştırmacı, edisyonunda ikinci vuruşlarda bağ ile uzatılan notaların yerine M.R. de görülen notasyonu kullanmıştır.

Araştırmacı 1. ve 2. ölçüde alternatif pozisyon kullanmayı tercih etmiştir.

FM.

FMU.


AS.

MR.


Resim 49 Canción 9. Ölçü

**A, K:** 9. ölçüde araştırmacı kendi edisyonunda, bir önceki ölçüden gelen bastaki **mi** notasının sesinin susturulması için, alt partiye sus işareti eklemiştir.


**FM.**




**FMU.**



**AS.**



**MR.**



Resim 50 Canción 14-16. Ölçüler

**B, C, E, F:** Araştırmacı 14. ölçüde ezginin homojen duyulması için alternatif pozisyon kullanmıştır.

16. ölçüde Segovia edisyonunda, orijinal yazımda görülen dinamik işaretleri bulunmamaktadır. Araştırmacı bu işaretleri müzikal bütünlük açısından önemsemektedir ve kendi edisyonunda dinamik işaretleri uygulanmıştır.

**FM.**

**FMU.**

**AS.**

**MR.**

Resim 51 Canción 22-25. Ölçüler

**B, C, G, M:** 22-25. ölçülerde orijinal yazıda görülen dinamik işareti araştırmacı tarafından tutulmaktadır, ayrıca 24-25. ölçülerde *ponticello* tını rengiyle yorumlamıştır.

23. ölçünün ikinci vuruşunda, araştırmacı alternatif parmak numarası kullanarak daha kolay icra edilmesine yönelik çözümler sunmuştur.

FM. 

FMU. 

AS. 

MR. 


31 





Resim 52 Canción 27-28 ile 31-33. Ölçüler


**B, C, D, F:** 27,28. ölçülerden başlayan ve 33'de biten *crescendo* ve *decrescendo* işareti, orijinal yazıdaki gibi araştırmacı edisyonunda da yer almıştır. Araştırmacı bu dinamik işaretinin cümle bütünlüğünde önemli rolü olduğu kanaatindedir.

Segovia edisyonunda 31. ölçünün ikinci vuruşundaki **sol** notası orijinal yazımına göre bir oktav tizde yazılmıştır. Araştırmacı kendi edisyonunda orijinal yazımı tercih etmiş ve alternatif pozisyon kullanmıştır. Araştırmacı 32. ölçüde de alternatif pozisyonu Segovia edisyonuna göre daha mantıklı bulmuştur.

FM. 

FMU. 

AS. 

MR. 

Resim 53 Canción 38-40. Ölçüler

**A, B, C, L:** Üste görüldüğü gibi 38. ve 39. ölçülerde orijinal yazıma göre, Segovia edisyonunda nota eksikliği ve 40. ölçüde zaman değeri değişikliği vardır. Araştırmacı edisyonunda orijinal yazımı temel alıp alternatif pozisyon kullanmıştır.



**FM.** 

**FMU.** 

**AS.** 

**MR.** 

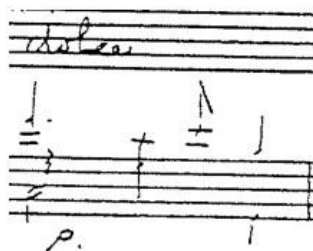
Resim 54 Canción 46-48. Ölçüler

**E, L:** 46. ölçünün son vuruşunda **do** ve **la** notası Segovia edisyonunda yazılmamıştır. Araştırmacı orijinal yazımı temel alarak edisyonunu düzenlemiştir.


47. ölçüde Segovia edisyonunda ikinci vuruşta **la** yerine **do** ve üçüncü vuruşta **si** yerine **la** yazılmıştır. Araştırmacının gözünde bu bir aktarım hatası olarak değerlendirilmiştir ve kendi edisyonunda düzeltilmiştir.

48. ölçüde orijinal yazıda kullanılan *ritardando* işareti Segovia edisyonunda görülmemektedir. Araştırmacı cümle bitişinde yazılan bu işareti önemli bulup kendi edisyonunda uygulamıştır.


FM.




FMU.



AS.



MR.



Resim 55 Canción 50. Ölçü

**E:** 50. ölçüdeki cümlelerin başındaki *dolce* işareti orijinal yazımda olduğu gibi araştırmacının edisyonunda da uygulanmıştır. Ayrıca bir önceki ölçünün *ritardando* işaretinin devamında *a tempo* işaretinin olması bütünlük açısından mantıklı bulunup araştırmacı tarafından uygulanmıştır.

FM.



FMU.



AS.



MR.

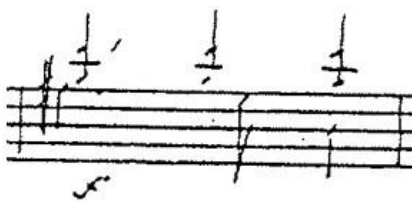


Resim 56 Canción 54,56-57. Ölçüler


**E, F, L, M:** 54. ve 56-57. ölçülerdeki dinamik işaretleri orijinal yazımında olduğu gibi araştırmacı edisyonunda da uygulanmıştır ve yorum açısından önem taşımaktadır.

56. ölçünün ikinci vuruşunda **si** notası Segovia edisyonunda yazılmamıştır. Araştırmacı bunun nedenini soprano partisindeki ezginin kesilmemesinde görmektedir. Ancak araştırmacı kendi edisyonunda orijinal yazıyı temel alarak düzenlemiştir.


FM.




FMU.



AS.

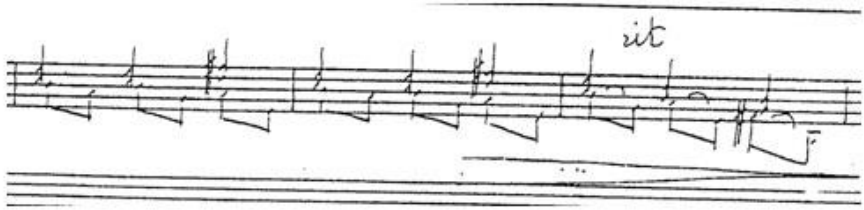



MR.




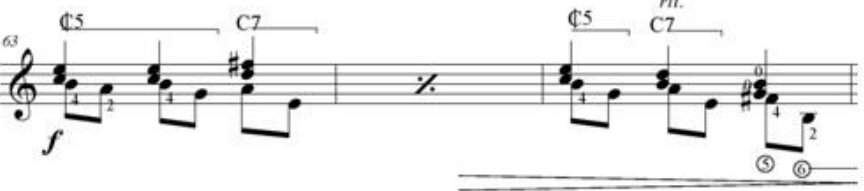
Resim 57 Canción 59. Ölçü

**F, L:** 59. ölçünün birinci vuruşunda orijinal yazıda görülen fa# notası, Segovia edisyonunda yanlışlıkla fa natürel ve diyez işareti sol notasına çekilmiştir. Araştırmacı bunun bir aktarım hatası olduğunu düşünüp kendi edisyonunda düzeltmiştir. Ayrıca orijinal yazıda görülen f işaretini ekleyip; decrescendo işaretiyle yorumlamıştır.

**FM.** 

**FMU.** 

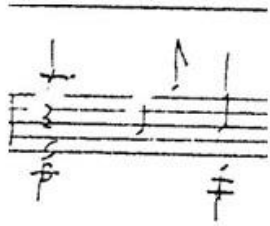







**AS.** 

**MR.** 

Resim 58 Canción 63-65. Ölçüler

**B, C, F, M:** 63-65. ölçülerde araştırmacı daha homojen tını elde etmek için alternatif pozisyonlar kullanmıştır.

Orijinal edisyonda bulunan dinamik işareti cümle bitişi olduğundan, araştırmacı tarafından mantıklı bulunup kendi edisyonunda uygulamıştır.

<b>FM.</b>		
<b>FMU.</b>		
<b>AS.</b>		
<b>MR.</b>		

*Resim 59 Canción 73 ve 81. Ölçüler*

**L:** Segovia edisyonunun 73. ve 81. ölçülerin tüm vuruşlarında, orijinal yazıma göre eksik ve bazen hatalı notalar tespit edilmiştir. Araştırmacı edisyonunda orijinal yazımı temel alarak hataları düzeltmiştir.

FM.

FMU.

AS.

MR.

Resim 60 Canción 84-85. Ölçüler

**E, K:** 85. ölçünün birinci ve ikinci vuruşunda, araştırmacı bestecinin üslubunu göz önüne alarak, **mi** ve **la** notasının değerini uzatmıştır.

Araştırmacı 84. ölçüyü *a tempo* işaretiyle yorumlamıştır.

#### 4.6. Muñeira

"Muñeira" bölümü 6/8'lik ölçüde ve çok neşeli olan Galiçya kültürüne ait bir kukla dansıdır. Bu dansın hoplayıp zıplamalı karakteri ile birlikte beşinci vuruşundaki vurgu sanki kuklanın ani şaka yapmasını taklit etmektedir. Eserin ezgileri pedal akorlarının üstüne kurulmuştur. Ezgilerin inişli çizgileri vardır ve orta partilerde tamamlanırlar. Orta bölümünde uyumsuz aralıklar eklenerek eser çeşitlenip; komik ve hatta grotesk bir karaktere bürünür. Gittikçe eser kendi imajına dönmek ile birlikte ana temayı bu kez majör akorlar ve çok kuvvetli ve şaşalı olan *rasgueado* tekniği eşlik eder ve böylece eser biter (Tyranny, 2017).

Tablo 6 Muñeira

ALTERASYON	<b>A:</b> Sağ El	Resim 62, 66, 71, 73 ve 74
	<b>B:</b> Sol El	Resim 61, 62, 63, 64, 65, 66, 69, 73 ve 74
	<b>C:</b> Pozisyon	Resim 62, 63, 64, 65, 66, 69, 73, 74 ve 76
	<b>D:</b> Register	Resim 65, 73 ve 76
DİNAMİK	<b>E:</b> İfade	Resim 61, 70 ve 76
	<b>F:</b> Şiddet	Resim 69, 70 ve 72
	<b>G:</b> Renk	Resim 64 ve 71
	<b>H:</b> Bağ	Resim 64
TARTIM	<b>I:</b> Ölçü	
	<b>J:</b> Ritim	
	<b>K:</b> Zaman Süresi	Resim 65, 66, 67, 71 ve 73
EDİSYON TERCİHLERİ	<b>L:</b> Nota	Resim 61, 62, 64, 66, 67, 68, 69, 73, 74, 75 ve
	<b>M:</b> Grafik	Resim 61, 69, 70, 72 ve 74



## 4.6.1. Karşılaştırmalar ve Yorumlar

FM.



FMU.



AS.



MR.



Resim 61 Muñeira 1-2. Ölçüler

**B, E, L, M:** Birinci ve ikinci ölçüde araştırmacı deşifre kolaylığı sağlamak için yazıların grafiğini değiştirmiştir, ayrıca Segovia edisyonunda eklenen pes re notasını kendi edisyonunda alternatif pozisyon ile uygulamıştır.

İkinci ölçünün beşinci vuruşunda araştırmacı *portamento* tekniğini tercih etmiştir. Bu tekniği 3.4.6.7.8 ölçülerde de uygulamıştır.

FM.

FMU.

AS.

MR.

Resim 62 Muñeira 17-18. Ölçüler

**A, B, C, L:** Segovia edisyonunda 17. ölçüde soprano ve orta parti orijinal yazıma göre, kaldırılmış görülmektedir. Araştırmacıya göre bu ezgi çizgileri önemlidir ve kendi edisyonunda alternatif pozisyon kullanarak uygulamıştır.

Segovia edisyonda 18. ölçü birinci vuruşta bas **la** ve **mi** notası eklenmiştir. Araştırmacı orijinal yazımı baz alarak sadece orta partide pedal notayı tekrarlamıştır. Çünkü bir önceki ölçüden gelen ezgi çizgisi **re** notasına daha iyi çözülebilir. Ayrıca bu ölçüde de araştırmacı edisyonunda alternatif pozisyon kullanılmıştır.

FM.

FMU.

AS.

MR.

The image displays a musical score for Muñeira 9-13, consisting of four staves labeled FM, FMU, AS, and MR. The FM staff shows a sequence of notes with stems. The FMU staff features a melody with a 'mf' dynamic marking. The AS staff is highlighted in yellow and includes various fingerings (e.g., 4, 2, 3, 1, 2, 1, 3) and chord markings (C.V, C.VII). The MR staff also includes fingerings and a 'mf' dynamic marking. The score is written in a single system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Resim 63 Muñeira 9-13. Ölçüler

B, C: 9-13. ölçülerde araştırmacı edisyonunda Segovia edisyonuna göre daha farklı pozisyonlar ve parmak numaraları kullanılmıştır.

**FM.**

**FM.**



**FMU.**



**AS.**



**MR.**



Resim 65 Muñeira 35-40. Ölçüler

**B, C, D, K:** 35-40. arası ölçülerde hem orijinal yazımda hem de Segovia edisyonunda ilk vuruşlardaki pedal sesleri ölçü boyunca uzatılmıştır. Hâlbuki uygulamada bu sesler ancak bir vuruş tutulabiliyor, bu nedenle araştırmacı kendi edisyonunda gerçek duyuluşuna göre yazı grafiğini düzenlemiştir. Ayrıca baştaki üç ölçüde ilk vuruştaki sol notaları bir oktav indirerek yorumlanmıştır.

Bu değişimler ile birlikte ortaya çıkan alternatif pozisyonları seçerek araştırmacı daha akışkan bir icra elde etmeyi amaçlamıştır.

**FM.** 

**FMU.** 

**AS.** 

**MR.** 

Resim 66 Muñeira 41-47. Ölçüler

**A, B, C, K, L:** 41. Ölçüde araştırmacı alternatif pozisyon kullanmakla beraber sağ el tekniğini de değiştirmiştir.

Araştırmacı, Segovia edisyonundaki 43-46. ölçülerin ikinci vuruşlarında uygun gördüğü akorlarda nota eklenmesini, bölümün birinci zirvesine ulaştığından dolayı mantıklı bulup kendi edisyonunda da uygulamıştır.

47. ölçüde segovia edisyonunda soprano partisi **la** notası yerine **fa#** yazılmıştır, ayrıca zaman değerisi de değiştirilmiştir. Segovia alış kolaylığı sağlamak için bu değerisime başvurmuş olabilir. Araştırmacı kendi edisyonunda alternatif pozisyon kullanarak orijinal yazıma en yakın versiyonu uygulamaya çalışmıştır.

55

FM.

FMU.

AS.

MR.

Resim 67 Muñeira 55-58. Ölçüler

**K, L:** 55. Ölçünün birinci vuruşunda orijinal yazıda bulunan **fa#** notasının uygulaması zor olduğundan dolayı Segovia edisyonu ve araştırmacının edisyonunda silinmesi uygun görülmüştür. 57., ve 58. ölçülerde ise araştırmacı orijinal yazımı temel olarak üst ve orta partideki notaları uygulayıp nota eklemesinden kaçınmıştır. Böylelikle, araştırmacı farklı partilerdeki ezgi çizgilerini korumuştur. Ayrıca baştaki **la** notasını icra kolaylığı sağlamak için ikinci vuruşta uzatmıştır.

FM.

FMU.

AS.

MR.

Resim 68 Muñeira 64. Ölçü

**L:** 64. Ölçünün birinci vuruşunda Segovia edisyonunda **sol** notası kaldırılmıştır. Araştırmacı soprano partisinde olan bu notanın devam eden müzikte önemli rolü olduğunu düşünüp, kendi edisyonunda alternatif pozisyon kullanarak uygulamıştır.



FM.

FMU.

AS.

MR.

Resim 69 Muñeira 65-70. Ölçüler

**B, C, F, L, M:** 65. ölçüde araştırmacı *decrescendo* işaretini kullanarak müzikal açıdan daha sessiz kısma girmek için hazırlık yapmıştır.

67-68. ölçülerde araştırmacı icra kolaylığı sağlamak için armonik sesler kullanmayı tercih etmiştir.

69. ölçüde araştırmacı önceki değişikliklerden dolayı alternatif pozisyon kullanmıştır. Ayrıca ilk vuruştaki **re#** notasını icra kolaylığını sağlamak için, Segovia edisyonundaki gibi kaldırmak zorunda kalmıştır.

70. ölçüde araştırmacı alternatif pozisyon kullanmıştır. Buna ilaveten, Segovia edisyonu **mi** notası yerine yanlış armonik ses kullanmıştır. Araştırmacı edisyonunda orijinal yazı temel alınıp, zaman değeri pratik çalışmada uygulandığı gibi gösterilmiştir.

The image displays four staves of musical notation for Muñeira 80-82. The staves are labeled FM, FMU, AS, and MR. Each staff shows a different version of the music, with various dynamics and articulations. The FM staff has a dynamic marking of *f*. The FMU staff has a dynamic marking of *f* and the tempo marking *animato*. The AS staff has a dynamic marking of *f* and the tempo marking *animato*. The MR staff has a dynamic marking of *f* and the tempo marking *animato*. The AS and MR staves also include fingerings (1, 2, 3, 4) and a circled '3' (C3) marking. The AS staff also includes a circled '4' (C4) marking and a circled '1' (C1) marking. The MR staff also includes a circled '1' (C1) marking. The AS and MR staves also include a circled '3' (C3) marking. The AS staff also includes a circled '4' (C4) marking. The MR staff also includes a circled '1' (C1) marking. The AS and MR staves also include a circled '3' (C3) marking. The AS staff also includes a circled '4' (C4) marking. The MR staff also includes a circled '1' (C1) marking.

Resim 70 Muñeira 80-82. Ölçüler

**E, F, M:** 75. ve 80-82. ölçülerde orijinal yazımda da kullanılan dinamik ve ifade işaretleri araştırmacıya göre çok önemlidir. Bölümün bu kısmında eser hareketli bölgeye girdiği için araştırmacı kendi edisyonunda dinamik işaretlerini uygulamıştır. Ayrıca araştırmacı 82. ölçüde daha mantıklı bir pozisyon kullanmaya çalışmıştır.

FM.

FMU.

AS.

MR.

The image displays four staves of musical notation for Muñeira 84-87. The staves are labeled FM, FMU, AS, and MR. The FM staff shows a sequence of notes with stems. The FMU staff features a melody with a sharp key signature and a 3/4 time signature. The AS staff includes a treble clef, a sharp key signature, and a 3/4 time signature, with a 'sul ponticello' instruction and a '86' marking. The MR staff shows a melody with a sharp key signature and a 3/4 time signature, with various fingerings and a 'sul ponticello' instruction.

Resim 71 Muñeira 84-87. Ölçüler

**A, G, K:** Araştırmacı 84-87. arası ölçülerde sağ el tekniğini değiştirerek ilk vuruşlarda bir önceki ölçüden devam eden bas notaları susturarak daha temiz bir icra elde etmeye çalışmıştır.

87. ölçüde araştırmacı yorum bütünlüğünden dolayı *sul ponticello* tekniğini uygulamıştır.

FM. 

FMU. 

AS. 

MR. 

Resim 72 Muñeira 88-92. Ölçüler

**F, M:** 88-92. ölçüler arası dinamik işaretleri orijinal yazımda da görüldüğü gibi müzikal bütünlüğünü sağlamak açısından, araştırmacının gözünde, önemlidir ve kendi edisyonunda uygulamıştır.

91,92. ölçüleri orijinal yazımda tekrarlanmasına rağmen, Segovia edisyonunda tekrarlanmamıştır. Araştırmacı bu tekrarın bölümün bütünlüğü açısından değerli olduğunu düşünüp kendi edisyonunda farklı grafik yazıyla uygulamıştır.

FM. 

FMU. 

AS. 

MR. 

Resim 73 Muñeira 117-120. Ölçüler

**A, B, C, D, K, L:** 117-120. ölçülerin birinci vuruşlarında araştırmacı stakato tekniğini uygulayarak yorumlamıştır.

123. ölçüde Segovia edisyonunda orta parti kaldırılmıştır, ayrıca bastaki **la** notası dördüncü vuruşta tekrar eklenmiştir. Araştırmacı orijinal yazıyı baz alıp alternatif pozisyon kullanarak uygulamıştır. Ancak, Dördüncü vuruşta **la** notası önemli olmasına rağmen, uygulama zorluğundan dolayı kaldırılmıştır.

Segovia edisyonunda 117-122. ölçülerin tüm birinci vuruşlarında alttaki **re** notaları bir oktav pesleştirilmiştir, ayrıca **re** notası olmayan yerlerde de fazladan eklendiği görülmektedir. Araştırmacı bunun sürekli pedal sesi duyulsun diye yapıldığı kanaatinde. Araştırmacı, Segovia edisyonundaki bu değişikliği mantıklı bulmayıp, orijinal yazımı temel almış ve alternatif pozisyonlar kullanarak edisyonunda uygulamıştır.

The image displays a musical score for guitar, consisting of four staves labeled FM, FMU, AS, and MR. The FM staff is marked 'animato rasgue.' and 'ff'. The FMU staff is also marked 'animato rasgue.' and 'ff'. The AS staff features various musical notations including slurs, accents, and fingering numbers (1, 2, 3, 4). The MR staff is marked 'animato rasgue.' and 'ff' and includes a measure number '138'. The score is written in a style that combines traditional musical notation with specific guitar techniques.

Resim 74 Muñeira 124-132. Ölçüler

**A, B, C, L, M:** 124-132. ölçülerde araştırmacı *abanico* (bir çeşit rasgado) tekniği kullanarak yorumlamıştır. Bu ölçüler araştırmacıya göre bölümün zirvesi sayılmaktadır ve bu tekniği kullanarak dolgun bir perküsyon etkisi elde edilmiştir.

Araştırmacı deşifre kolaylığı sağlamak için aynı notaların tekrarından kaçınarak yazı grafiğini değiştirmiştir.

Segovia edisyonundaki tüm ölçülerde nota eksiltmeleri görölmektedir. Araştırmacı orijinal yazımı temel alarak edisyonunu düzenleyip yorumlamıştır.

Araştırmacı edisyonunda tüm ölçülerde yorum ve değişikliklerden doğan alternatif pozisyonları değerlendirmiştir.

FM.



FMU.



AS.



MR.



Resim 75 Muñeira 135. Ölçü

**L:** Segovia edisyonunda 135. Ölçünün birinci ve beşinci vuruşlarındaki **do** ve **fa** natürel notalarının yerine **re** ve **fa#** notaları görülmektedir. Araştırmacı bunu bir aktarım hatası olarak değerlendirip, kendi edisyonunda düzelterek alternatif pozisyon uygulamıştır.

FM.  - 

FMU.  - 

AS.  - 

MR.  - 

Resim 76 Muñeira 139 ile 142-147. Ölçüler

**C, D, E, L:** Araştırmacı 139. Ölçünün dördüncü vuruşunda orta bölümdeki **re** notasının yerine bas **re** notası uygulamıştır. Ayrıca iki edisyonda da aynı vuruştaki **mi** ve **re** notaları, icra zorluğu açısından kaldırılmıştır.

Segovia edisyonunda 142. Ölçüde kullanılan *a tempo* işareti görülmemektedir. Araştırmacı bu terimin uygulanmasını, önceki *lento* ifadesinin bitişinden dolayı önemli bulup edisyonunda uygulamıştır.

Araştırmacı 142-147. ölçülerde Segovia edisyonunda uygulanan ses genişlik değişikliğini ve 146. ölçüde eklenen motifi eserin bitişe giden karakterine uygun bulup kendi edisyonunda da uygulamıştır.



## BÖLÜM V

### SONUÇ VE ÖNERİLER

#### 5.1. Sonuç

Araştırmanın problem durumunda ifade edildiği gibi Federico Mompou'nun Suite Compostelana eserinin orijinal el yazması ve Andres Segovia'ya ait edisyonundaki gitar çalgısında çalınabilirlik durumunu değerlendirerek aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

1. Segovia edisyonundaki aktarım hataları tespit edilip, orijinal yazıyı temel alarak yeni edisyonda düzeltilmiştir.
2. Bu eseri gitara daha uyumlu hale getirmek için araştırmacı oluşturduğu yeni edisyonda bazen orijinal yazı, bazen Segovia edisyonundaki veya bunlardaki fikirlerin sentezini kullanmıştır veya hatta kimi durumlarda kendisi çözüm üretmiştir. Örneğin, araştırmacı kendi edisyonuna açıklayıcı notasyon grafikleri ekleyerek daha anlaşılır olmasını sağlamaya çalışmış veya alternatif pozisyon ve duateler kullanmıştır.
3. Araştırmacı son olarak oluşturduğu edisyonu icra etmiş ve değişiklikleri deneyerek çalınabilir olduğu görüşüne varmıştır.

#### 5.2. Öneriler

Bu çalışmanın sonucunda düzenlenen Suite Compostelana edisyonu gitaristlerin çalışmaları için uygunluk açısından önerilmektedir.

Düzenlenen Suite Compostelana edisyonunun bütün veya bölümler halinde eğitim müziğinde kullanılması önerilmektedir.

Gitar bestelerinin edisyon basımlarında ek olarak bestecinin yazdığı orijinal yazımı veya urtext edisyonu ile beraber basılması önerilmektedir. Böylece yanlış aktarımlar varsa veya editörlerin orijinal yazım üzerinde gerçekleştirdikleri tercihler

açıkça görülebilir. Araştırmacı bu konuyu eğitim ve araştırma açısından önemsemektedir.

Bu çalışmada kullanılan yöntemin icradan önce herhangi bir eser üzerinde uygulanması önerilmektedir; çünkü icracılar için en önemli referans besteci veya eserin orijinal versiyonudur.

## KAYNAKÇA

- Andrés Segovia, (2010). Wikipedia, The Free Encyclopedia içinde *legacy* başlığı altında: [https://en.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9s\\_Segovia#cite\\_note-59](https://en.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9s_Segovia#cite_note-59) (Erişim tarihi: 03.07.2018).
- Bendell, C. J. (1983). “Federico Mompou: *An Analytical and Stylistic Study of the “Canciones Y Danzas “for Piano.”* Tezi, Northern Colorado Üniversitesi.
- Cockburn, J. ve Stokes, R. (2006). *The Spanish Song Companion*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, Inc.
- Duarte, John W. (1997). Music Notes on Antigoni Goni *Laureate Series*, CD Kitapçığı, CD No. 8,553774, Naxos yayınları.
- Ericson, R. (1978). “Compatriots Offer Homage to Mompou”, sec. 3, C6, The New York Times.
- Gale Encyclopedia of Biography (2014). *Federico Mompou*, Elektronik Sürüm. Gale Group (22.11.2008), *Federico Mompou*, <http://www.bloggen.be/boekelder4/archief.php?ID=141573> (Erişim tarihi: 14.06.2017).
- Gordon, S. (1996). *History of Keyboard Literature: Music for the Piano and Its Forerunners (Casebound)*. Wadsworth Publishing Company.
- Grier, J. (2001). The New Grove Dictionary of Music and Musicians – 3. Cilt, [Elektronik Sürüm].
- Henahan, D. (1978). “*Countrymen Pay Homage to Mompou*”. C16. New York Times.
- Holland, F. E. (1987). “Federico Mompou: *A Performer’s Guide to the Songs for Voice and Piano.*” Yayınlanmış Doktora Tezi, Texas Üniversitesi.
- Iglesias, A. (1974). “*Variations sur un thème de Chopin.*” *Mompou: Complete Piano Works*. Barcelona: Antonio Armet.
- Iglesias, A. (1976). *Federico Mompou (Su obra para piano)*, Madrid: Editorial Alpuerto.

- Karasar, N. (1995). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. 7. Basım, Ankara, Alkım Yayınevi.
- Kastner, S. (1946). "Federico Mompou," Madrid: *Consejo Superior de Investigaciones Cientificas*.
- Kent, A. (1999). *The use of Catalan folk materials in the works of Federico Mompou and Joaquin Nin-Culmell* [Elektronik Sürüm], Yayımlanmış Doktora Tezi. Juilliard School, New York.
- Kruckeberg, L. J. (2012). *Federico Mompou: a Style Analysis of Thirty-Five Songs*, Yayımlanmış Doktora Tezi, Iowa, Iowa Üniversitesi.
- La "Suite Compostelana" de Mompou (10.05.2016), <http://www.clasesguitarraonline.com/teoria-analisis-musical/2016/5/10/la-suite-compostelana-de-mompou> (Erişim tarihi: 04.07.2018).
- Macclure, Mac, (2010) Tarihinde Gönderilmiş E-Posta. Federico Mompou ve Carmen Bravo'nın Eski Öğrencisi.
- Marco, T. (1993). *Spanish Music in the Twentieth Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Maso, J. (1997). *Classics Online: Frederic Mompou – Piano Music, Vol. 1* Audio CD, Naxos.
- Mompou, F., Gilardino, A. ve Biscaldi, L., (2002), *Segovia Archive: Suite Compostelan*. Bèrben.
- Mompou, F., Segovia, A., (1962), *Suite Compostelana*. Salabert.
- Paine, R. P. "Mompou, Frederic [Federico]" *Oxford Music Online* (Erişim tarihi: 24.02.2010)
- Powell, L. (1980). *A history of Spanish piano music*. Indiana Univ Pr.
- Rawlins, J. T., & Hernández-Banuchi, A. (2006). FEDERICO MOMPOU. *The American Music Teacher*, 56 (3), 34.
- Salter, L., (1980) "Mompou, Federico," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vols, 6th ed., ed. Stanley Sadie London: Macmillan Publishers, Ltd,

- Schwerke, I. (1973). "Frederic Mompou: Spanish Poet of the Piano". A The Chicago Tribune. Nova York, april.
- Smits, R. (2016). *Resital*, CD Kitapçığı, CD No. SR1084, Rockaway Studios, Castellón de la Plana, İspanya.
- Soria, D. J. (1978). "Artist Life: Mompou the Magician", *High Fidelity and Musical America*.
- Starkie, W. (1959). "Mompou, Federico," in *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 5. baskı, Eric Blom, ed. 5. cilt, N. Y.: St. Martin's Press.
- Tayranny, G. (?) "Suite Compostelana," <http://www.allmusic.com/composition/suite-compostelana-for-guitar-mc0002366181> (Erişim tarihi: 14.06.2017).
- The editing process: scholarly editions*, <http://guides.lib.byu.edu/c.php?g=216332&p=143086> (Erişim tarihi: 07.01.2018).
- Uluocak, S. (2011). *Klasik Gitar Tarihi III: Klasik ve Romantik Dönemde Gitar*. İstanbul, Doruk Yayınları.
- Vuillermoz, E. (1921). "Chants Magics," *Le temps*, yayın tekrarı: Janes.
- Wallace, F. (2016). *Omaggio*, [Elektronik Sürüm], CD Tanıtımı, Gyre Music.
- York, S. J. (2010). *A study of Federico Mompou's "Variations sur un thème de Chopin"*. Yayınlanmış Doktora Tezi, Ala-b-ama Üniversitesi, Ala-b-ama.
- Zalkind, Ann. (2002). *A Study of Catalan Composer Federico Mompou's (1893-1987) Música Callada*. Lewiston, New York: The Edwin Mellen Press.

**EK 1**

**TURNITIN RAPORU**

# FEDERICO MOMPOU'NUN SUITE COMPOSTELANA ESERİNE İLİŞKİN YENİ BİR EDİSYON ÖNERİSİ

*Yazar* Mohemmed Ranjbari

**Gönderim Tarihi:** 13-Ara-2018 03:28PM (UTC+0300)

**Gönderim Numarası:** 1037429394

**Dosya adı:** mohammad\_ranjbari\_doktora\_tez\_d\_zelti\_dosyas\_yeni.pdf (3.81M)

**Kelime sayısı:** 11556

**Karakter sayısı:** 86156

# FEDERICO MOMPOU'NUN SUITE COMPOSTELANA ESERİNE İLİŞKİN YENİ BİR EDİSYON ÖNERİSİ

ORIJINALLIK RAPORU

%**9**

BENZERLİK ENDEKSİ

%**9**

İNTERNET  
KAYNAKLARI

%**1**

YAYINLAR

%**6**

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

**1**

Submitted to Hacettepe University  
Öğrenci Ödevi

%**3**

**2**

muzikegitimcileri.net  
İnternet Kaynağı

%**1**

**3**

ir.uiowa.edu  
İnternet Kaynağı

%**1**

**4**

etd.library.scu.edu.tw  
İnternet Kaynağı

<%**1**

**5**

Submitted to University of Chichester  
Öğrenci Ödevi

<%**1**

**6**

www.manevisosyalhizmet.com  
İnternet Kaynağı

<%**1**

**7**

zahmedya.com  
İnternet Kaynağı

<%**1**

**8**

media.proquest.com  
İnternet Kaynağı

<%**1**



9 slideplayer.biz.tr  
İnternet Kaynağı <% 1

10 Submitted to Central Queensland University  
Öğrenci Ödevi <% 1

11 www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080  
İnternet Kaynağı <% 1

12 Submitted to Royal Northern College of Music  
Öğrenci Ödevi <% 1

13 dosyayukleme.ahievran.edu.tr  
İnternet Kaynağı <% 1

14 Submitted to Afyon Kocatepe University  
Öğrenci Ödevi <% 1

15 ddd.uab.cat  
İnternet Kaynağı <% 1

16 www.um.edu.mt  
İnternet Kaynağı <% 1

17 fedetd.mis.nsysu.edu.tw  
İnternet Kaynağı <% 1

18 www.quotesque.net  
İnternet Kaynağı <% 1

19 SEMERÇİ, Çetin. "Akreditasyon Algısı (AA) Ölçeğinin Geliştirilmesi: Geçerlik ve ", Bartın Üniversitesi Eğitim Fakültesi, 2017.  
Yayın <% 1

20	documents.tips İnternet Kaynağı	<% 1
21	isu.libguides.com İnternet Kaynağı	<% 1
22	ir.ua.edu İnternet Kaynağı	<% 1
23	classicalmjourney.blogspot.com İnternet Kaynağı	<% 1
24	"Metzler Sachlexikon Musik", Springer Nature, 1998 Yayın	<% 1
25	sr.wikipedia.org İnternet Kaynağı	<% 1
26	www.islamportali.com İnternet Kaynağı	<% 1
27	www.cesmedia.cn İnternet Kaynağı	<% 1
28	katalog.hacettepe.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1

Alıntılarını çıkart

Kapat

Eşleşmeleri çıkar

Kapat

Bibliyografyayı Çıkart

Kapat