

**T.C.KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİKOLOJİ ANASANAT DALI
PERFORMANS SANAT DALI**

FLAMENKO VE ARABESK MÜZİĞİN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İbrahim Şevket GÜLEÇ

KOCAELİ 2018

**T.C.KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİKOLOJİ ANASANAT DALI
PERFORMANS SANAT DALI**

FLAMENKO VE ARABESK MÜZİĞİN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İbrahim Şevket GÜLEÇ

**Danışman
Dr.Öğr.Üy.Ümit Kubilay Can**

KOCAELİ 2018

**T.C.KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİKOLJİ ANASANAT DALI
PERFORMANS SANAT DALI**

FLAMENKO VE ARABESK MÜZİĞİN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

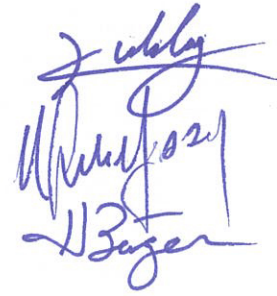
Tezi Hazırlayan: İbrahim Şevket GÜLEÇ

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No:

Jüri Başkanı: Dr. Öğr. Üy. Ümit Kubilay CAN

Jüri Üyesi: Prof. Dr. M.Safa YEPREM

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üy. Hakan BAĞCI



KOCAELİ 2018

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	II
ÖZET	III
ABSTRACT	IV
TABLO LİSTESİ	V
ŞEKİL LİSTESİ	VII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. FLAMENKO VE ARABESK MÜZİK	
1.1. FLAMENKO KÜLTÜRÜNÜN ÖĞELERİ	4
1.2 FLAMENKO MÜZİĞİ	7
1.3. FLAMENKO MÜZİKTE ÖNCÜ MÜZİSYENLER	9
1.4. ARABESK KÜLTÜRÜNÜN ÖĞELERİ	11
1.5. ARABESK MÜZİK	15
1.6. ARABESK MÜZİKTE ÖNCÜ İSİMLER	16
1.7 İLGİLİ ARAŞTIRMALAR	17
1.8. PROBLEM	21
1.9. AMAÇ	21
1.10. ÖNEM	21
1.11. SINIRLILIKLAR	21

İKİNCİ BÖLÜM

2. YÖNTEM	
2.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ	22
2.2. EVREN VE ÖRNEKLEM	22
2.3. VERİLERİN TOPLANMASI VE ÇÖZÜMLENMESİ	22

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. BULGULAR	
3.1. FLAMENKO VE ARABESK MÜZİĞİN COĞRAFİ VE KÜLTÜREL ANALİZİ İLE İLGİLİ BULGULAR	23
3.2. FLAMENKO VE ARABESK MÜZİK ARASINDAKİ BENZERLİKLER İLE İLGİLİ BULGULAR	24
3.3. FLAMENKO VE ARABESK MÜZİKTE SEÇİLİ ÜÇ ÖRNEĞİN İÇERDİĞİ SÖZEL VE MÜZİKAL ÖGELER İLE İLGİLİ BULGULAR	28
SONUÇ	34
KAYNAKÇA	36
EKLER	40
EK 1. Bir Teselli Ver /Nota ve Analizi	40
EK 2. Koca Dünya/ Nota ve Analizi	43
EK 3. Senin Olmaya Geldim/ Nota ve Analizi	45
EK 4. Gitana Morena/ Nota ve Analizi	48
EK 5. El Huerfanito/ Nota ve Analizi	51
EK 6. Maria de la O'/ Nota ve Analizi	53
ÖZGEÇMİŞ	57

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın tüm aşamalarında yardımlarını esirgemeyen değerli danışman hocalarım Dr.Öğr.Üy. Ümit Kubilay CAN'a ve Prof. Dr. M.Safa YEPREM'e şükranlarımı sunuyorum.

Eser seçimlerinde yardımlarını esirgemeyen gitarist Dinçer DEDEOĞLU'na, İspanyolca çevirileri ve engin bilgi dağarcığıyla katkılarını sunan emekli Yrd.Doç. Armağan Cengiz BÜKER'e ve Türk müziği analizlerinde Sayın Sibel BOĞA'ya ve benden desteğini esirgemeyen sevgili aileme teşekkür ediyorum.



ÖZET

Flamenko, Güney İspanya'nın Endülüs bölgesine ait müzik ve dans çeşididir İspanya coğrafyası Araplar, Berberiler, Çingenerler ve Yahudiler gibi birçok toplumla yoğun bir kültürel etkileşim sürecine tanıktır. Ülkemizde müzik alanında arabeskin kullanımı “acıklı tavır” anlamındadır. Arabesk müzik, 18.yüzyılda başlayan Batılılaşma hareketlerinin 20. yüzyıla kadar olan süreçte Türk kültürüne yansıttığı değişimlerin bir uzantısı olarak değerlendirilmektedir.

Araştırmada Flamenko ve arabesk müziğin ortaya çıkmasına zemin hazırlayan toplumsal faktörlerin ve bu iki müzik türüne ait unsurların neler olduğu konusunun incelenmesi bu araştırmanın problemini oluşturmaktadır. Bu araştırma Flamenko ve arabesk müziğin coğrafi-kültürel yapısını ve müzikal-sözel öğelerinin örneklerle karşılaştırılmasını amaçlamaktadır.

Araştırma, Flamenko müziğe örnek olarak Manuel Vallejo'nun “El huerfanito” ve “Maria de la O” eseri, El Peluso'nun “Gitana Morena” adlı eseri, arabesk müziğe örnek olarak Orhan Gencebay'dan “Hey Koca Dünya” ve “Bir Teselli Ver”, Selami Şahin'den “Senin Olmaya Geldim” adlı eserleri ile sınırlandırılmıştır.

Araştırma betimseldir ve model olarak tarama modeli kullanılmıştır. Dil ve eser analizi yöntemlerinin yanı sıra, karşılaştırma ve benzeşim yöntemleri de araştırmada kullanılmıştır. Araştırma süresi boyunca literatürden seçilen yazılı, sesli ve görüntülü kaynaklar incelenmiş, ilgili kısımlardan araştırmaya katkısı olabileceği düşünülen verilere ulaşılmıştır. Bu araştırma; problemi ve içeriği gereği, betimsel araştırmalardan tarama modeli ile gerçekleştirilmiştir.

Bu iki müzik türünün özellikle Akdeniz ve Arap kültüründen etkilendiği, iklim örtüsünün ve geçim kaynaklarının benzediği, ritim ve ezgi yapılarında, armonik alt yapıda, kullanılan temalarda benzeştiği görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Flamenko müziği, arabesk müziği, kültürel karşılaştırma, müzikal karşılaştırma.

ABSTRACT

Flamenco is a music and dance style native to Southern Spain. Throughout centuries, Spain hosted many different communities such as Arabs, Gypsies, Jews or Berbers. In Turkey, the term Arabesk often used musically as “in a melancholic way”. Arabesk music sometimes considered as a reaction against reformist movements that started in 18.century in Ottoman Empire and spans through to the Turkish Republic.

This research handles the relationship between Flamenco and arabesk music on social, cultural and musical aspects. Elements are compared both geographically and musically.

The pieces that analysed in this work are “El huerfanito” of Manuel Vallejo, “Maria de la O” and “Gitana Morena” of El Peluso for Flamenco, “Bir Teselli Ver” and “Hey Koca Dünya” of Orhan Gencebay and “Senin Olmaya Geldim” of Selami Şahin for arabesk music.

It is found that these two genres bear similarities geographically, culturally and they share elements on rhythmic and melodic structure,

It is to be hoped that this research might surface new ideas for related works in this field.

Key Words: Flamenco music, arabesk music, cultural comparison, musical comparison.

TABLO LİSTESİ

Tablo 1: Arabesk Müzik Besteci ve İcracıları.....	17
Tablo 2: Arabesk ve Flamenko'nun Karşılaştırmalı Coğrafi ve Kültürel Yapı Analizi.....	23
Tablo 3: Koca Dünya ve El Huerfanito Eserlerinin Karşılaştırmalı Metinsel Analizi.....	28
Tablo 4: Koca Dünya ve El Huerfanito Eserlerinin Karşılaştırmalı Müzikal Analizi.....	29
Tablo 5: Bir Teselli Ver ve Gitana Morena Eserlerinin Karşılaştırmalı Metinsel Analizi.....	30
Tablo 6: Bir Teselli Ver ve Gitana Morena Eserlerinin Karşılaştırmalı Müzikal Analizi.....	31
Tablo 7: Senin Olmaya Geldim ve Maria De La O' Eserlerinin Karşılaştırmalı Metinsel Analizi.....	32
Tablo 8: Senin Olmaya Geldim ve Maria De La O' Eserlerinin Karşılaştırmalı Müzikal Analizi.....	33

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1: Arabesk Müzikte Kullanılan Ritim Örnekleri.....	25
Şekil 2: Modlara veya Klasik Batı Müziği Dizilerine Yakınlık Gösteren Makamlar.....	26
Şekil 3: Türk Müziği İle Flamenko Müziği Ritim Örnekleri.....	27



GİRİŞ

Flamenko'nun doğduğu yer olan Endülüs bölgesinde M.Ö. 800'lerden itibaren İberyalılar, Fenikeliler, Kartacalılar ve Yunanlılar, M.Ö. 210 tarihinden itibaren ise Romalılar hüküm sürmüşlerdir. Roma İmparatorluğu'nun egemenliği Vandal ve Vizigotların M.S. 5. yüzyılda bölgeye gelmesine kadar sürmüştür. Sonrasında Emeviler, (711-1492), Granada'nın Kastilya Krallığı tarafından fethine kadar bölgenin çoğunluğuna hâkimi olmuşlardır¹.

İspanya'nın Hristiyanlarca yeniden fethedilişinden sonra tüm azınlıklar baskıya maruz kalmıştır. Kral III. Filip döneminde ise Müslüman medeniyetinin izleri İber Yarımadasından neredeyse tamamen silinmiştir (Yeprem, 2006, s.17).

Çingenerler İspanya'ya 1400'lü yılların başında gelmiştir. Halifeliğin yıkılmasına ve güç değişimlerine denk gelen bu süreç onlar için kolay olmaz. Zamanla Müslümanlar ve Yahudiler gibi dışlanarak oturdukları yerden belli şehirlere sürülmeye başlanırlar. Çingenerlere karşı sertleşen bu muamele 1783'te Kral III.Carlos'un insan hakları buyruğu ile son bulur ve Çingenerler İspanyol vatandaşlığı hakkı kazanırlar. O zamana kadar gizli saklı yaptıkları, yüzyılların verdiği acı ve ezilmişlik ile yoğurdukları müzik böylece yavaşça gün yüzüne çıkmaya başlar (The New Grove, 2001, s.922).

Flamenko müziğinin tam olarak ne şekilde başladığı ve nasıl şekillendiği tam olarak belirlenemese de genel düşünce formların Flamenko şarkısı "El Cante"den şekillendiğidir. Flamenko'da hiçbir formun çok katı kuralları yoktur ve bütün formlar birbiriyle bağlantılıdır (Martinez, 2003, s.6).

Flamenko müziği genel olarak üç döneme ayrılır; birinci dönem 1800'lü yıllarda Endülüs'lü Çingenerlerin ve fakir insanların sadece kendi aralarında yaptığı müzik, ikincisi 1860 ile 1910 arasında Flamenko müziğinin kafelerde icra edilmesiyle başlayan "cafes cantantes" dönemi, üçüncüsü ise halen devam eden

¹ Encyclopedia Britannica. Erişim: 21.12.2017, <https://www.britannica.com/place/Andalusia-region-Spain/>.

1910 ve sonrasında Flamenko'nun ününün iyice arttığı ve tüm dünyaca tanınıp sevildiği süreçtir (Yeprem, 2006, s.20).

Arabesk müzik, 18.yüzyılda başlayan batılılaşma hareketlerinin 20. yüzyıla kadar olan süreçte Türk kültürüne yansıttığı değişimlerin bir uzantısı olarak değerlendirilebilir. Osmanlı İmparatorluğu döneminde, saray müziğini halka indirme çabası, Dede Efendi ile başlayan ve Hacı Arif Bey ile devam eden süreçte anlaşılır basit şarkı formunda eserler yazılmasına neden olmuştur (Güngör, 1990, s. 46).

1900'lere doğru Türk müziğinin büyük formları terk edilerek, popüler müziğe yakın basit şarkı formuna yaklaşılması, Arabesk gibi Türk müziği üzerine kurulmuş popüler bir türün doğumunun nedenlerinden biri olarak görülebilir. Cumhuriyet döneminde arabeskin tarihi genel olarak ikiye ayrılmaktadır; 1930 – 1960 hazırlık süreci, 1960 – 1990 arasındaki oluşum, değişim ve yumuşama süreci (Küçükkaplan, 2012, s.135).

1936'da devletin radyoları denetimi altına alarak, belirli kültürel projeler kapsamında daha az Türk müziği yayını yapması arabeskin oluşmasını sağlayan faktörlerden biri sayılmaktadır. Bu süreçte halk kendi beğeni düzeyine uygun Arap radyolarını dinlemeye başlamıştır. Arap etkisinin Türk müziği üzerinde güç kazanmasına en büyük nedenlerden birisi de Mısır sinemasıdır. Arap filmlerindeki müziklere Türkçe sözler yazılmış ve bu filmlerden esinlenerek bazı şarkılar bestelenmiştir (Güngör, 1990, s.67).

Gazino ve müzikhol kültürünün bu tarz yeni müziklerin yayılmasında önemli bir rolü vardır. 1930'lardan beri şehirlerde gazino kültürü varlığını sürdürür. 1950 ve 1960 senelerinde şehirlerin yoğun göç alması, değişen repertuar ve ekonomik zorluklar yavaşça gazinolara olan ilgiyi azaltır. Bu ortam radyo ve plak endüstrisinin güçlenmesine sebebiyet vermiş, alternatif müziklerin doğuşuna ön ayak olmuştur. Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu'nun (TRT) denetiminden geçmeyen birçok plak piyasayı doldurmuş ve evlerde yoğun olarak dinlenilmeye başlamıştır. İlk arabesk plakları 1960'ların sonunda piyasaya sürülmüştür (Güngör, 1990, s.68).

Arabesk tüm sosyal olaylardan etkilenmiş, özellikle dönemin siyasi yapısına göre durduğu konum değişmeye başlamıştır. 1989 yılında ilk özel kanalın kurulması Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu'nun tek kanal olmaktan çıkması, kayıt teknolojilerinin ilerlemesi ve kasetlerin yaygınlaşması, polis radyosunun hali hazırda arabesk yayını yapıyor olması ve 1992'de özel radyo kanallarının da ortaya çıkması ile bu müzik halkın tüm kesimleri tarafından daha sık dinlenen bir müzik haline almıştır (Milli Eğitim Bakanlığı, 2011, s.19).

Flamenko'nun merkezinde bulunan acıyı haykırma isteği, bunu yaparken takındığı isyankar tavır, aşk acısının ve yoksulluğun tasviri arabesk müzikle benzerlik taşır. Bu durum sadece tematik olarak değil, müzikal tasvirde, kullanılan aralıklar ve süslemelerde de kendini göstermektedir.

Çalışmada tarihsel bilgilerin ışığında Flamenko ve arabesk müziğin oluşumunu sağlayan faktörlerden; coğrafi ve kültürel yapı, tema, dil ve müzikal unsurlar (ritim, makam, ton) karşılaştırmalı olarak seçili örneklerle incelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. FLAMENKO VE ARABESK MÜZİK

1.1. FLAMENKO KÜLTÜRÜNÜN ÖĞELERİ

Flamenko teriminin çıkış noktası hakkında yapılan tanımlamalardan bazıları şöyledir;

a.İspanya’da kalan Yahudilerin dini şarkılarına verdikleri bir addır.

b.Arapça’da “senin grubundan çiftçi” manasına gelen “fellaħ minkum” tamlamasının zamanla Çingenerler için kullanılan bir tabiridir.

c.19.yüzyılın başlarında “kibirli, küstah” manasında argo olarak, sonrasında Çingenerleri ve onların müziğini tanımlamak için kullanılır (Yeşrem, 2006, s.9).

Flamenko, Güney İspanya’nın Endülüs² bölgesine ait bir müzik ve dans çeşididir. İspanya coğrafyası Araplar, Berberiler, Çingenerler ve Yahudiler gibi birçok toplumla yoğun bir kültürel etkileşim sürecine tanıktır (Bahl, 2015, s.9). Endülüs’ün İslamiyet etkisi altında kaldığı Emevi Devleti döneminde Endülüs bölgesi kültürel olarak, üniversiteleri ve kütüphaneleri ile çok verimli bir dönem geçirmiştir. Bu kültürel ortamın en önemli meyvesi de ortaya çıkan müziklerdir. Bu bölgede ortaya çıkan müzikler Doğu ve Batı Endülüs Müziği ve Flamenko’dur. Endülüs müziği saray müziği olarak geçmektedir (Banzi, 2007, s.54).

Endülüs; Afrika ve Avrupa’yı birbirine bağlayan bir köprü konumundadır. Zengin yer altı kaynakları ve bereketli topraklara sahip olmasından dolayı jeopolitik önemi yüksek bir bölgedir. Yüzyıllar içerisinde farklı uygarlıklara ve kültürlere ev sahipliği yapmıştır. Bölgede bulunan ilk uygarlıklar M.Ö. 800’lerden itibaren İberyalılar, Fenikeliler, Kartacalılar ve Yunanlılardır. Sonrasında Romalılar M.Ö. 210 yılında bölgeyi ele geçirmiştir. Roma İmparatorluğu, Vandal ve Vizigotların

² Endülüs kelimesi Arapça’da “andalush” kelimesinden gelmektedir ve bu kelime Vandalları tanımlamak için kullanılmıştır (Safa Yeşrem, Flamenko Sanatı ve Gitar. İstanbul, Bemol Müzik Yayınları, s.10-11).

M.S. 5. yüzyılda bölgeye gelmesine kadar hüküm sürmüştür. Emeviler 711 yılında bölgeyi fethetmiştir. 1492’de Granada’nın Kastilya Krallığı tarafından fethine kadar Müslümanlar bölgenin hâkimi olmuşlardır³.

II. Abdurrahman döneminde (822-852) Arap asıllı müzisyenlerin bölgede varlık gösterdiği bilinmektedir. Buna önemli bir örnek olan Bağdat’lı müzisyen Ziryab, Kordoba’da bir müzik okulu açmıştır. Ziryab, Endülüs bölgesinin özellikle yönetici kesiminde kıyafet ve yeme içme kültürüne büyük etkisi bulunan bir müzisyendir (Banzi, 2007, s.55).

Endülüs bölgesinde kullanılan enstrümanlardan bir kısmının günümüzde İspanyolca telaffuzları ile bilindiğini fakat Arapçadan gelen isimleri olduğunu görürüz. Bunlara örnek olarak “Ud – Laud”, “Gişare – Guitarra”, “Rebab – Rabel”, “Bendir – Pandera”yı gösterebiliriz (Yeprem, 2006, s.15).

İlk Flamenko şarkılarının Mozarab ilahilerinden esinlendiği fikri mevcuttur. Mozarab, kelime anlamıyla Araplaşanlar manasına gelmektedir. 8. ve 11. yüzyıllar arasında Müslüman olmayan kesimi, özellikle Hristiyanları tanımlamak için kullanılmış bir sözcüktür. Mozarablar, Arap kültürüne ait birçok şeyi benimsemiş, kullanmış fakat kendi kültürlerinden kopmamışlardır. Eski dini ilahilerini yeniden şekillendirmiş ve Mozarab ilahisi olarak kullanmışlardır (Spera, 2010, s.4).

15. yüzyılda bölgeye Çingenerin gelmesi ve böylesi bir kültürel buluşma noktasında yaşamaları, ataları Hindistan’dan göç etmiş ve Batı Avrupa’ya kadar gelmiş bu topluluğun müziğine ve kültürüne ciddi bir katkıda bulunmuştur (The New Grove, 2001, s.921).

İspanya’nın Hristiyanlar tarafından yeniden fethedilişinden sonra tüm azınlıklar baskıya maruz kalmıştır. Tüm azınlıklara Hristiyan olma baskısı yapılmış, aksi takdirde ise sürgün veya ölüm tehdidi ile karşı karşıya kalmışlardır. Kral III. Filip döneminde ise Müslüman medeniyetinin izleri İber Yarımadasından neredeyse tamamen silinmiştir (Yeprem, 2006, s.17).

³ Encyclopedia Britannica. Erişim:21.12.2017, <https://www.britannica.com/place/Andalusia-region-Spain/>

Halifeliğin yıkılmasına ve güç değişimlerine denk gelen bu süreç onlar için hiç de kolay olmamıştır. Bir süre hoş görülseler de zamanla Müslümanlar ve Yahudilerle aynı muameleyi görmeye başlamışlardır. Toplum içinde hor görülme ve dışlanma ile başlayan bu süreç, zamanla oturdukları yerden belli şehirlere sürülmeye, belli kıyafetler giymelerine ve belli işlerde çalışmalarına zorlanmaya kadar varmıştır. Bu muamele giderek sertleşmiş, bazı Çingenerler köle olarak kullanılmış, kendilerine özel dillerini konuşmaları ve evlenmeleri yasaklanmıştır (Martinez, 2003, s.46).

Çingenerler Kral III.Carlos'un insan hakları buyruğu ile İspanyol vatandaşlığı hakkı kazanırlar. O zamana kadar gizli saklı yaptıkları, yüzyılların verdiği acı ve ezilmişlik ile yoğurdukları müzikler böylece yavaşça gün ışığı görmeye başlamıştır. Öncelikle halk kulüplerinde gösteriler halka açılmaya başlamıştır. O dönem burjuva halen bu müziği yadırgadığı için ilk müşterileri ve icracıları yine Çingenerler ve köylü/kasabalı halktır. Eserlerin içeriği çoğunlukla aşk acısı, ezilmişlik ve çaresizliktir (Spera, 2010, s.4).

Bu akım, Endülüs'ün en önemli müzik türlerinden biri haline gelir. Bu döneme kadar gitarla veya gitarsız olarak icra edilen bu tür, artık tüm Endülüs'te yaygınlaşmış ve her kesimden insanın ilgisini çekmeye başlamıştır. Böylece icracılar sahne gösterisini daha da büyütme ve ilgi çekici yapmak zorunda kalmış, protest veya ağır içerikli sözler yerini daha gündelik hikayelere bırakmıştır. Artık Flamenko'yu Çingene olmayan profesyonel müzisyenler de icra etmeye başlamıştır. Bu dönemden sonra Flamenko dünyaca tanınan bir tür haline gelir (The New Grove, 2001, s.922).

Prof. Juan Brazales Brigham Young Üniversitesinde katıldığı bir panelde "İspanyol kültürünün ne kadarı yüzyıllar önce oraları fetheden Arap Müslümanlardan geliyor?" sorusunu şöyle yanıtlar: "Araplar İspanya'da yapıları, yemekleri, bilimi ve felsefeyi etkilediler. Hatta bazı çok kullanılan İspanyolca sözcükler bile Arapça kökenlidir.

Hristiyan ve Müslüman bölgelerin arasındaki ilişkinin akordeon gibi sürekli genişleyip daralan bir yapısı olduğundan söz eden Brazales; "Hristiyanlar birçok

Arap adetini, mimarisini ve sözcüklerini almış ve kendi kültürlerine ve dillerine devşirmişlerdir. Arap Müslümanların İspanyol kültüründeki etkileri “net olarak kanıtlanabilir.” Arap-Müslüman etkisinin en önemli örneklerinden biri şimdi Katolik bir katedral olan Kordoba’daki büyük camidir. Şeritli kemer yapısına dikkatinizi çekerim. Kemer taşlarındaki kırmızı ve beyazlarda Kudüs’teki kutsal kubbeden esinlenilmiş olması çok muhtemeldir.

Birçok kişinin bilmediği şey ise birçok İspanyolca kelimenin Arapça’dan etkilendiğidir” diyor Brazales. Buna bir örnek olan “azucar”, İspanyolca’daki şeker, Arapça’daki “assukar”, muhtemelen İpek Yolu zamanlarından kalan bir etkileşimdir. Ötekisi ise “usted”, İspanyolca’da kibarca “siz” demek için kullanılan bu sözcük aslen Arapçadaki “ustadh” (üstad) tan gelmektedir ⁴.

1.2. FLAMENKO MÜZİĞİ

Flamenko müziğini genel olarak üç döneme ayırılır; birincisi 1800’lü yıllarda Endülüs’lü Çingenelerin ve fakir insanların kendi aralarında bu müziği icra ettiği dönem, ikincisi 1860 ile 1910 arasında Flamenko müziğinin kafelerde icra edilmesiyle başlayan “cafes cantantes” dönemi, üçüncü ve halen devam eden Flamenko’nun 1910 ve sonrasında ününün iyice arttığı ve tüm dünyaca tanınıp sevildiği süreçtir (Yeşrem, 2006, s.20).

Flamenko müziğinin tam olarak ne şekilde başladığı ve nasıl şekillendiği tam olarak belirlenemese de genel düşünce formların Flamenko şarkısı “El Cante”den şekillendiğidir. Her şarkının belirli bir eşliği ve dansı mevcuttur. Flamenko’da hiçbir formun çok katı kuralları yoktur ve bütün formlar birbiriyle bağlantılıdır (Martinez, 2003, s.6).

Endülüs’ün tüm kültürel yapısını ve azınlıkların etkisini içinde barındıran bu nadide müzik türünde gitar tek eşlik çalgısıdır. Zamanla Flamenko şarkıları belirli

⁴ Hannah Sandorf Davis (2017). Arab-Muslim Influence on the Iberian Peninsula/Prof. Juan Castilla Brazales ile röportaj. <https://humanities.byu.edu/arab-muslim-influence-on-the-iberian-peninsula/>Erişim: 12.04.2018.

şekiller olarak isimler kazanır, bunlardan bazıları malaguenas, sevillanas, rondenas, alegrias, fandangodur. Aynı zamanda Flamenko formlarının gelişmesinde Çingenelerin ve “cante gitano” nun rolü büyüktür (Uludağ, 2008, s.48).

Geleneksel olarak Flamenko icrasında gitarist ve vokalist yer alır. Buna eşlik eden bir dansçı olabilir. Palmas (alkışla ritim tutma) vokalist veya diğer bir kişi tarafından yapılabilir. Dansçılar kastanyet kullanılabilir. Zaman içerisinde Flamenko müziğine cajon ve bas gitar gibi başka çalgılar da katılmıştır.

Flamenko formları genel olarak üçe ayrılır, küçük (chico), serbest (intermedio) ve büyük (jondo, grande) formlar. Ritmik kalıpları belirten terim ise “compas” dır. Bir formun kaç kaçlık olduğunu ve ara vurguları belirten o formun kompasıdır. Kompaslar genellikle birkaç ölçü uzunluğundadır ve 2’li/3’lü bölünmeli olarak ayrılırlar. 2 bölünmeli kompas ailesinden bazı örnekler olarak Tangos, Zapateado ve Colombianas, 3 bölünmelilere örnek olarak Soleares, Bulerias ve Sevillanas, serbest formlara örnek olarak Granadinas, Malaguena ve Rondena verilebilir (Yeprem, 2006, s.63).

Gitar eşliğinde kullanılan bazı terimler vardır. Bunların başlıcaları Llamada, Falseta, Remate ve Cierre’dir. “Llamada” çağrı manasına gelir ve belirgin bir hareketle yeni gelecek olan forma ve karakteristik kompas/falsetaya yol verir. Ardından gelen “Falseta”, gitaristin şarkıcının söylemediği yerlerde boşluğu doldurmak için kullandığı ritmik/melodik/armonik yapılarıdır. Zamanla bu yapılar genişleyerek solo gitar formlarını oluşturmuşlardır. “Remate” genel olarak kapanış pasajına verilen addır ve pasaj “Cierre” ölçüsü ile sonlanır. Falsetalar dışında genellikle bu hareketler belirgin ve değişmeyen figürlerle yapılarak şarkıcıya ve dinleyiciye hangi formda seyir edildiğini/edileceğini işaret ederler (Arıca, 2013, s.21-22).

Flamenko şarkısının kıtaları ve beyitleri olan “copla” ve “letras”lar şarkının formuna ve ritmine göre sayıca değişkenlik gösterebilir.

1.3. FLAMENKO MÜZİKTE ÖNCÜ MÜZİSYENLER

Martinez, üç büyük gitar okulundan bahsetmektedir; bunlar Moron, Jerez ve Granada'dır. Moron de la Frontera okulundan çıkan en önemli isim Diego del Gastor'dur (1908-1973). Ronda bölgesinde doğup Moron'da yaşamını sürdürmüş bu gitarist 1950-1960 arasındaki birçok önemli kayıtlara imza atmıştır. Bu okuldan yetişmiş diğer önemli gitaristler arasında Diego'nun kuzenleri Francisco Gomes Amaya (1944-) ve Diego Torres Amaya (1947-) sayılabilir (Martinez, 2003, s.84).

Jerez okulunun öncüsü Javier Molina (1868-1956), Manuel Morao'nun (1929) hocasıdır. Morao, Jerez okulunun kurucusu olarak kabul edilir. Bu okuldaki diğer önemli isimler ise Manuel'in kardeşi Juan Morao (1935-2002), Juan'ın oğlu Moraito Chico (1956-), Moraito'nun oğlu Diego de Morao (1979-) ve Molina'nın bir diğer öğrencisi Perico el del Lunar'dır (1894-1946) (Leblon, 1995, s.121).

Granada okulu diğer okullar kadar kendine özgü bir çalış stiline sahip olmasa da o bölgeye ait önemli gitaristler arasında Juan Habichuela (1933-2016), kardeşi Pepe Habichuela (1944-) ve Paco Cortes (1957-) sayılabilir (Martinez, 2003, s.86).

Belirli bir okula ait olmayan önemli gitaristler şöyle sıralanabilir; Ramon Montoya (1879-1949), Paco de Lucena'nın öğrencisidir. Pujol ve Llobet gibi klasik ustaların tekniklerini özümsemiş bir stili vardır. Önemli şarkıcılardan Antonio Chacon'un gitaristliğini yapmıştır. Montoya, rondena formuna son şeklini veren gitaristtir. Lucena ile çalışma fırsatı bulmuş bir diğer önemli gitarist ise Manolo de Huelva'dır (1892-1976). Andres Segovia kendisi için "gençken dinlediğim en iyi gitaristti" demiştir. Sabicas (1912-1990), 10 yaşında Villa de la Rosa'da ilk sahnesini almış ve kendini diğer müzisyenlere kabul ettirebilmiştir. Sabicas'ın sağ ve sol el tekniklerine hakimiyeti ve çalışındaki berraklık, kendisinden sonra gelen gitaristler için bir manada zorunluluk haline gelmiştir. Yine bu berraklıkta ve teknik üstünlükte çalan önemli gitaristler arasında Pepe Martinez (1923-1984) ve Serranito (1942-) sayılabilir (Leblon, 1995, s.122).

Luis Maravilla (1914-2000) Llobet ile gitar çalışmış ve Rodrigo'nun Aranjuez konçertosunu ilk kez seslendiren gitarist olmuştur. Aynı zamanda bilinen ilk Flamenko metotlarından birini notaya almıştır (Martinez, 2003, s.88).

Esteban Sanlucar (1910-1989) önemli besteler vermiş bir kompozitördür. "Panaderos Flamencos" ve "Mantilla de Feria" adlı ünlü eserleri Paco de Lucia tarafından icra edilmiş ve Flamenko repertuarına kazandırılmıştır. Gitarist besteci El Niño Ricardo (1904-1972) birçok Flamenko standartını bestelemiş ve gitaristliği ile çağdaş birçok Flamenko gitaristine ilham vermiştir. Eserlerini en çok seslendiren gitaristlerden biri Paco Pena (1942) dir. Paco de Lucia, Ricardo hakkında "hepimiz onu taklit etmeye çalıştık" demiştir (Leblon, 1995, s.123).

Serranito, bilinen ilk orkestral Flamenko eserlerinden birini yazmıştır. Manolo Sanlucar (1943-), klasik müzik eğitimi görmüş ve eserlerini notaya alan bir müzisyen olmasının yanı sıra, icrasıyla da Lucia'dan ayrılmaktadır. Sanlucar'ın gitar ve orkestra için eserleri vardır ve üç albüm şeklinde çıkardığı eseri "Mundo y Formas de la Guitarra" da her formdan falsetaları icra etmiştir. Sanlucar'ın bu formal yaklaşımı belki de ardından gelen genç gitarist besteciler için bir ilham kaynağı olmuştur. Rafael Riqueni (1962-), Vicente Amigo (1967-), Juan Carlos Romero (1964-) bu formal bakış açısına sahip bir yolda, kendi adımları ile ilerlemiş ve dünya çapında başarı kazanmışlardır (Martinez, 2003, s.89).

Folklorist Manuel Machado (Demofilo)'nun 1881'de bir biyografide belirttiğine göre Silverio Franconetti (1823-1889) tarihe geçen ilk Flamenko şarkıcılarından. Franconetti'nin aynı zamanda Çingene olmadığı da belirtilmiştir. O dönemde sadece Çingeneler tarafından söylenmiş bir müziği onlardan ne zaman ve nasıl öğrendiği gizemini korumaktadır (Leblon, 1995, s.124).

Bunun dışında kayıtları bulunan belli başlı şarkıcılar ikiye ayrılmaktadır, Çingene olanlar ve olmayanlar (payos). Çingene olmayan önemli şarkıcılara örnek olarak Pepe Marchena (1903-1976), Don Antonio Chacon (1869-1929), Jose Cepero (1888-1960) ve çağdaşları Enrique Morente (1942-2010), Carmen Linares (1951-) ve Jose Menese (1942-2016) verilebilir. Önemli Çingene şarkıcılar arasında Manuel

Agujetas (1939-2015), Manuel Torre (1878-1933), El Terremoto (1934-1981), La Paquera de Jerez (1934-2004), Fernanda de Utrera (1923-2006), Bernarda de Utrera (1927-2009) ve Camarón de la Isla (1950-1992) verilebilir (Martinez, 2003, s.26).

1.4. ARABESK KÜLTÜRÜNÜN ÖGELERİ

Arabesk müzik, 18.yüzyılda başlayan batılılaşma hareketlerinin 20. yüzyıla kadar olan süreçte Türk kültürüne yansıttığı değişimlerin bir uzantısı olarak değerlendirilmektedir. Ülkemizde ise müzik alanında arabeskin kullanımı “acıklı bir tavırda” anlamına yakındır.

Arabeskin kelime karşılığı Türk Dil Kurumu sözlüğünde “Arap müziğini andıran, karamsar bir müzik” olarak tanımlanmaktadır. Kelimenin başka anlamlarına bakıldığında;

a. Arap stilinde süsleme anlamındadır. Bu süslemeler el işi ve mimaride çiçek ve yaprakların, geometrik şekillerin iç içe geçerek şekiller oluşturulmasına verilen addır (Güngör, 1990, s.13).

b. Bunun dışında bale sanatında bir duruşa verilen addır. Fransızca “arabesque” kelimesinden türemiştir⁵.

Müzikte arabesk teriminin kullanımının Barok Çağ’a kadar dayandığını görülmektedir. Marin Marais’nin “L’arabesque” adlı eseri (1717), Schumann’ın “Arabeske” eseri (1839) ve piyano müziğinin en ünlü eserlerden olan Debussy’nin “Deux Arabesque” adlı iki eseri (1888-91) örnek gösterilebilir. Elbette ki burada arabeskten kasıt Arap etkileri içeren ezgilerin kullanımı değil, süslemelerin ve ezgilerin, hatta fikirlerin iç içe kullanıldığını anlatan mecazi bir tabirdir.

Osmanlı İmparatorluğu döneminde Dede Efendi ile başlayan ve sonrasında Hacı Arif Bey ile güçlenen ve Şevki Bey ile devam eden halka inme çabası, daha anlaşılır basit şarkı formunda eserler doğmasına vesile olur. Bu anlayış içerisinde

⁵Türk Dil Kurumu. Erişim:4.4.2018

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5b3e4f6994c3a1.30507387

köçekçe, türkü ve şarkı formunda, dörder mısrayı geçmeyen güftelerle eserler üretilmiştir (Güngör, 1990, s. 46).

Şarkı çığırını açan Hacı Arif Bey (1831-1885) klasik üslûbun yüklü, ağır anlatımından sıyrılarak, halkın daha kolay sevebileceği, sade, samimi eserler bestelemiş olmakla birlikte, şarkıya; belli bir yapıya, belli kurallara kavuşturulması gereken bir form olarak eğilme gereği duymuştur. Hacı Arif Bey müziğiyle geçmişten uzaklaşma yolunu açmış, üslûbu ve güfteyi işleyişiyle yeni bir tarz geliştirmiştir. Bu tarz, kendisinden sonraki hemen bütün şarkı bestecilerini etkilemiştir (Karamahmutoglu, 1999, s.633).

1900'lere doğru Türk müziğinin büyük formlarının bırakılarak, popüler müziğe yakın basit şarkı formuna yaklaşılması bir manada yıllar sonra Arabesk gibi Türk müziği üzerine kurulmuş popüler bir türün de doğumuna neden olmuştur. Hali hazırda unutulmaya yüz tutmuş fasıl müziği kayıt teknolojileri ile de zarara uğramış, 1900'lerin başında kullanılmaya başlanan plaklarda kayıt süresinin kısalığı nedeniyle saz semai ve peşrevleri eksik tutulmuştur (Özer, 2009, s.20).

Küçükkaplan'a göre cumhuriyet sonrası arabesk tarihini genel olarak ikiye ayırabiliriz; 1930 - 1960 arasındaki hazırlık süreci ve 1960 – 1990 arasındaki oluşum, değişim ve yumuşama süreci (Küçükkaplan, 2012, s.135).

Cumhuriyetin kültür devrimiyle, milli kimliği ve kültürel unsurları barındıran ürünleri üzerine çalışmalar başlatılmıştır. Bu çalışmalarla toplumun kültürel dinamiklerinin milli temeller üstünde yükselmesi amaçlanmıştır.

Cumhuriyet sonrası dönem hakkında Küçükkaplan şunları belirtmektedir;

Eğitim, sanat ve ekonomi başta olmak üzere pek çok alanın modern bir anlayış içerisinde yeniden yapılandırılması gerektiği öne sürülürken, ulaşılmak istenen noktaya ulusal bir bilinç üzerinden gidilmeye çalışılmıştır. Bu uğurda Batı örnek alınırken, diğer taraftan "ulusal kökenlere" bağlı kalmak gerektiğinin sürekli olarak altı çizilmiş, uluslararası alanda ancak bu sayede saygın bir yer elde edilebileceği savunulmuştur. Zamanla daha da keskinleşen ve tümüyle hâkim bir

ideolojiye dönüşen söz konusu yaklaşım, kültür ve sanat alanları başta olmak üzere pek çok sahada iradi müdahalelerin yapılmasıyla somut bir kimlik hâline gelmiştir (Küçük Kaplan, 2012, s.8).

Dönemin yönetimi, Atatürk'ün inkılapları doğrultusunda sosyal ve kültürel faaliyetleri düzenleme altına almak ister. Fakat yapılan çalışmalar ve düzenlemelere karşı oluşan bir takım sosyal tepkiler vardır. Demir, bu konuda şunları belirtir;“1936’da devlet radyoları denetimi altına alarak bürokrat ve bilim adamlarının geliştirdiği kültürel projelerin ürünlerini yayınlamaya başlamıştır. Bu kısıtlamalar arabeskin gelişmesini etkileyen önemli bir faktördür. Kendi beğeni düzeyine uygun müziği radyodan dinleyemeyen halk, kendisine batı müziğinden daha yakın gelen Arap radyolarını dinlemeye başlamıştır. Halkın Kuran’dan dolayı Arap müziğinin ezgilerine, ezandan dolayı da Arap müziğinde çok önemli bir yeri olan hicaz makamına kulaklarının dolgun olduğunu belirtir” (Demir, 2010, s.36).

Arap etkisinin Türk müziği üzerinde tekrar güç kazanmasının en büyük nedenlerden birisi dönemde yoğun bir şekilde rağbet gören Mısır sinemasıdır. Konuyla ilgili Özer şunları belirtmektedir: “XX. yüzyılın başında Mısır’da ve başka Arap ülkelerinde peşrevler, saz semaîleri, beste ve semaîler besteleniyor, güfte Arapça oluyor, fakat terennüm kısmında “canım, ömrüm” gibi Türkçe sözler kullanılıyordu. Sonra modern Mısır musikisi safhası gelir. Bu safhanın gelişip bütün Arap alemini istila edip Türk musikisine zarar verebilmesi, radyo ve film vasıtasıyla mümkün olmuştur. Başta çok kudretli Kahire radyosu olmak üzere Arap radyoları, bu Modern Mısır musikisini yaydıkça yaymışlardır. Fakat Mısır filmciliğinin tesiri daha büyük olmuştur. Mısır’da musikisi film, adeta tasavvur edilememekte, tutmamakta, halk, seyirci, dinleyici, musiki istemektedir (Özer, 2009, s.26-27).

Arabesk müziğin ortaya çıkışındaki en önemli isimlerden biri Saadettin Kaynak’tır. Kaynak, Arap filmlerindeki müziklere Türkçe sözler yazmış veya filmlerden esinlenerek bazı şarkılar bestelemiştir. Bu eserlerden en önemlileri “Leyla”, “Nideyim bilmem senin elinden” ve “Çiçeklerim Gülüyor” adlı şarkılardır (Güngör, 1990, s.58). Bu dönemden sonra (1970’lere doğru) üst düzey lokallerde ve gazinolarda hafif müzik ve fantaziye yakın eserler Fecri Ebcioğlu ve Yaşar Güvenir

gibi sanatçılar tarafından icra edilmeye başlanmış fakat yoğun bir ilgi görememiş, sadece o lokallerde tüketilen bir müzik olmuştur. Bu ortamdan destek alan Ahmet Sezgin, Adnan Varveren ve Orhan Gencebay gibi isimler daha halka hitap edecek bir müzik arayışına giriştiler. Bu müzik hem Türk hem de Arap müziğinden esintiler içerecek ve dinlenilmesi kolay bir müzik olacaktır (Güngör, 1990, s.67).

Gazino ve müzikhol kültürünün bu tarz yeni müziklerin yayılmasında önemli bir rolü vardır. 1950 ve 1960 senelerinde şehirlerin yoğun göç alması, değişen repertuar ve ekonomik zorluklar yavaşça gazinolara olan ilgiyi azaltır. Bu ortam radyo ve plak endüstrisinin daha da güçlenmesine sebebiyet vermiş, alternatif müziklerin doğuşuna ön ayak olmuştur (Küçük Kaplan, 2012, s.103-104).

Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu'nun (TRT) denetiminden geçmeyen birçok plak piyasayı doldurmuş ve evlerde yoğun olarak dinlenilmeye başlamıştır. Arabesk'in doğumu olarak kabul gören Orhan Gencebay'ın ilk plakları, "deryada bir salım yok" ve "bir teselli ver" 1968 senesinde yayınlanmış ve özellikle halkın alt kesiminden yoğun bir ilgi görmüştür (Güngör, 1990, s.68).

Arabesk tüm sosyal olaylardan etkilenmiş, bu manada özellikle dönemin siyasi yapısına göre durduğu konum değişmeye başlamıştır. İlk çıktığı zamanlardan 1980 yılına kadar Türkiye Radyo Televizyon Kurumunda da icrası yasaklanmış olan arabesk müziğin kaderi yine onu ortaya çıkaran kişi olarak kabul edilen Orhan Gencebay'ın Türkiye Radyo Televizyon Kurumunda yılbaşı programına çıkmasıyla değişmiştir. Böylece sadece alt kültür olarak kalan ve belli bir kitle tarafından dinlenen bu müzik daha erişilebilir hale gelmiştir (Küçük Kaplan, 2012, s.125).

1989 yılında ilk özel kanalın kurulmasıyla Türkiye Radyo Televizyon Kurumu'nun tek kanal olmaktan çıkması, kayıt teknolojilerinin ilerlemesi ve kasetlerin yaygınlaşması, polis radyosunun hali hazırda arabesk yayını yapıyor olması ve 1992'de özel radyo kanallarının da ortaya çıkması ile bu müzik halkın tüm kesimleri tarafından daha sık dinlenen, ya da bir manada maruz kalınan bir müzik halini almıştır (Milli Eğitim Bakanlığı, 2011, s.19).

1.5. ARABESK MÜZİK

Arabesk müziğin ana müzikal kaynağı Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği'dir. Bu yüzden Flamenko ile arabesk müziği karşılaştırırken Türk müziğinde kullanılan makam ve ritimlere bakmak yeterlidir.

Kullanılan çalgılar Türk müziği çalgılarıdır ve müziğe armoni/ritim vermek için piyano, gitar, bas gitar ve bateri gibi çağdaş batı müziği çalgıları da eklenir. Niteliği açısından popüler bir müzik olduğu için düzenlemeler ve çalgıların seçiminde geleneksel Türk müziğinden ayrılır (elektro bağlama kullanımı gibi). Türk müziğinde kullanılan bazı çalgılara örnek olarak kudüm, def, darbuka, mahzar, çalpara, halide, zil, tambur, ut, kanun, cümbüş, kopuz, bağlama, bendir, çeng, keman, kemençe, rebab, ney, klarnet, daire, zurna, cura, kaşık, tar, kaval, kabak kemane verilebilir.

Türk müziği sisteminde iki ses arasında 9 koma vardır ve komaların niteliği kullanılan makam (Türk Sanat Müziği) ve ayaklara (Türk Halk Müziği) (dizi/mod) göre değişir. Ölçü birimini ve ritim yapısını kullanılan usul belirler (Salgar, 2017, s.14).

Kullanılan ritimler tümü basit iki/üç bölünmeli ve aksak ritimlerdir. Ölçü biriminin değişmesi nadiren görülür fakat aynı ölçü birimi içerisinde ritim kalıpları değişebilir. Türk müziğindeki çoğu ritime (Nim Sofyan, Semai, Yürük, Aksak vs.) ve batı müziğinde kullanılan bazı ritimlere (bolero, rumba, vals vs.) rastlanabilir. Bilinen ritimler çeşitlenerek farklı şekillerde gelebilirler (Özer, 2009, s.46).

Türk Halk Müziğindeki bazı ayaklara örnek olarak Kerem, Abdal, Garip, Misket, Yörük, Türk Sanat Müziğindeki bazı basit makamlara da örnek olarak Hicaz, Rast, Uşşak, Hüseyini, Süzinak ve Karcıgar verilebilir. (Milli Eğitim Bakanlığı, 2012, s.20).

Arabesk şarkı formu genellikle Türk müziğindeki "Zemin-Nakarat-Meyan-Nakarat" tan az farklı olarak "Zemin-Meyan-Nakarat" formunu alır.

1.6. ARABESK MÜZİKTE ÖNCÜ İSİMLER

Öncü arabesk müzik sanatçılarını iki temel grupta toplamak mümkündür. Bir yanda düzenli bir müzik eğitiminden geçmiş, profesyonel müzik yaşamlarına çoğunlukla radyoda başlamış, ancak daha sonraları çeşitli nedenlerle arabesk müzik dünyasına girmiş sanatçılar yer alırken, bir yanda da herhangi bir müzik eğitiminden geçmemiş, müzik yaşamlarına doğrudan doğruya arabesk müzikle başlamış olanlar yer almaktadır. Birinci grupta yer alanlar arasında bazı isimlerden Orhan Gencebay, Neşe Karaböcek, Ferdi Özbeğen, Nilüfer, Yeliz, Semiha Yankı, hatta Zeki Müren gibi kişileri saymak olanaklıdır. Eğitim almamış gruba ise Ferdi Tayfur, Hakkı Bulut, Kerem Güney, Ahmet Kaya, Ceylan, Küçük Emrah, Kibariye, Bergen, Tudanya, İbrahim Tatlıses gibi isimler girmektedir (Güngör, 1990, s.21-22).

Aşağıdaki tabloda arabeskin ilk ve orta döneminde beste ve icrası olan bazı önemli isimler gösterilmiştir. Bu isimlerin birçoğu, kendi döneminde müzik piyasasının ve hatta gündelik kültürün şekillenmesinde yeri olan kişilerdir (Tablo 1).

Tablo 1. Arabesk Müzik Besteci ve İcracıları⁶

İsim	Doğum/Ölüm Tarihi	Aktif Olduğu Alan
A. Nail Bayşu	1926 – 1983	Besteci
Zeki Müren	1931 – 1996	Besteci – İcracı
Suat Sayın	1932 – 2006	Besteci – İcracı
Ahmet Sezgin	1936 – 2008	İcracı
Yıldırım Gürses	1939 – 2000	Besteci – İcracı
Orhan Gencebay	1944 -	Besteci – İcracı
Vedat Yıldırımboza	1944 -	Besteci
Ferdi Tayfur	1945 -	İcracı
Hakkı Bulut	1945 -	Besteci – İcracı
Mustafa Sayan	1945 -	Besteci – İcracı
Kamuran Akkor	1947 -	İcracı
Neşe Karaböcek	1947 -	İcracı
Selami Şahin	1948 -	Besteci – İcracı
Bülent Ersoy	1952 -	İcracı
Gülden Karaböcek	1953 -	İcracı
Müslüm Gürses	1953 – 2013	İcracı
Esengül (Esen Ağan)	1954 – 1979	İcracı
Mine Koşan	1956 -	İcracı
Nejat Alp	1952 -	İcracı
Bayram Şenpınar	1953 -	Besteci – İcracı
Coşkun Sabah	1954 -	Besteci – İcracı
Gökhan Güney	1954 -	İcracı
Arif Susam	1956 -	İcracı
Mine Koşan	1956 -	İcracı
Ümit Besen	1956 -	Besteci – İcracı
Cengiz Kurtoğlu	1959 -	İcracı
Bergen	1960 – 1989	İcracı
Kibariye	1960 -	İcracı

1.7. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Oberlander (2017) yaptığı çalışmada, Endülüs bölgesinde Arap ve Flamenko etkileşimini incelemiştir. Bu doğrultuda bölgenin sosyal ve kültürel yapısı derinlemesine araştırılmıştır. 1970’lerde Flamenko müzisyenlerinin bölgedeki Fas’lı müzisyenlerle daha sık çalışmalar içerisine girmesi ve birbirlerine hem müzikal hem

⁶ Uğur Küçükkaplan, 1930’lardan Bugüne Türkiye’de Arabesk Müziğin Kültürel Zemini ve Toplumsal-Müzikal Analizi, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012, s.157-166.

de kültürel olarak ne kadar yakın olduklarını görmeleri üzerinden yola çıkılmıştır. Araştırma sonucunda iki kültürün sosyal ve tarihsel alanlarda yakınlıklar gösterdiği ortaya çıkmaktadır.

Manuel (1989) makalesinde, Endülüs bölgesindeki kültürel farkların ve zenginliklerin çağdaş Flamenko ortamında nasıl yer bulduğu konusunu ve bu konunun Çingene kültürü ile olan ilişkisi ortaya konulmaktadır. Çalışma aynı zamanda Flamenko ve Arap kültürü etkileşimlerine de yer vermektedir. Bu manada çalışma Endülüs ve Çingene kültürünün karşılıklı ilişkisi ve İspanya'daki yerini irdeler. Makale herhangi bir müzik türünün sosyal içeriğinden ayırt edilerek incelenmemesi gerektiğini ortaya koymaktadır.

Manuel (2010) bir diğer makalesinde, nota üzerinde başlamamış ve uzun süre de böyle devam etmiş Flamenko müziğinin sahiplenilmesi konusu irdelenmiştir. Bu konu üzerinden hem Flamenko tarihi, hem de Çingene kültürü, eserlerin oluşumu ve sahiplenilmesi konusunu işlemektedir. Çalışma, Flamenko gibi akışkan bir müziğinin sahiplenilmesi konusunun çoğu zaman hayli zor olduğu sonucuna varmaktadır.

Machin-Autenrieth (2013) çalışmasında, Flamenko müziğinin bölgesel ve kültürel tanımını İspanya tarihi ve kimliği içerisinde sunmakta ve bunu yaparken tüm İspanya tarihini ve Flamenko müziğinin sosyal dinamiklerini bize sunmaktadır. Araştırma, Flamenko müziğinin Endülüs bölgesinin kültürel yapısının en önemli öğelerinden biri olduğu, Flamenko'nun Sevilla'da daha çok sahiplenildiği, bazı şarkı ve gitar çalım tekniklerinde şehirlere özgü tavırlardan daha çok bölgesel bir icra stilinin oluştuğu sonucuna varmaktadır.

Hart (2013) tezinde, Flamenko kültürünün İspanya tarihindeki sosyal yerini açıklar. Çalışma bu açıklamaları özellikle dönemi etkileyen politik ve kültürel isimlerin üzerinden yürüttüğü için Flamenko'nun İspanya ve özellikle Endülüs bölgesinde nasıl bir yer edindiğini göstermektedir. Tez sonucunda Flamenko'nun popüler, Endülüs bölgesine özel ve de tüm İspanya'ya ait olan yanlarının olduğu ve Flamenko'nun İspanya kültüründe vazgeçilmez bir unsur olduğu vurgulanmaktadır.

Papavlou (2003) makalesinde, Endülüs kültürünün Çingene kültürü ile kaynaşması ve karşılıklı ilişkisi anlatmaktadır. Çalışmanın sonucunda Flamenko müziği incelenirken sosyal ve kültürel ilişkilerden kopulmaması gerekliliği ve konuya sadece Çingene veya Çingene olmayan müzisyenler üzerinden yaklaşılmayıp, daha bütüncü bir bakış açısı kazanılması gerekliliği vurgulanmıştır.

Serdar (2012) yaptığı çalışmada, 1970–2000 yılları arası arabesk kültürün doğrudan veya dolaylı olarak Türk sinemasına nasıl yansıdığını karakterler, karakterlerin mekânla ilişkileri, karakterlerin tutum ve davranışları ve karakterlere yüklenen diyaloglar üzerinden ortaya konulmuştur. Araştırmada, Arabesk müziğin aslen kentlerde tutunmaya çalışan yoksul kesimin benimsediği bir müzik olduğu, sonralarda bu anlamı yitirdiği ve değişime uğradığı, asıl amacından saptığı sonucuna varılmaktadır.

Demirkıran (2014) tez çalışmasında, 90’lı yıllardan sonra arabesk müziğin gelişimini incelerken aynı zamanda fantezi müziğin ve diğer alt türlerin oluşumunu göstermektedir. Bir müzik türü olmanın ötesinde bir kültürü temsil eden arabeskin yaşadığı değişim/dönüşüm dalgaları, 12 Eylül sonrası farklı Türkiye’nin arabeskiyle, 90’ların Türkiye’sinin arabeskine geçiş ve bu geçişin arabesk müzikte ve dinleyen kitlelerde yarattığı değişimden söz edilmektedir. Çalışma sonucunda dönemin gelişmeleri ve politik havasından etkilenen Arabesk müziğin türlü değişimler geçirdiği ve melezleştiği fikri ortaya konulmaktadır.

Elal (2013) çalışmasında, 1980’li ve 1990’lı yıllarda Türk sinemasında arabesk filmlerdeki çocuk temasını toplumsal bir bakış açısıyla irdelemektedir. Arabeskçi çocukların oldukça acıklı şarkı ve melodram türüne yakın arabesk filmleri toplumu etkilemeyi başarmışlardır. Bu başarıda arabeskin “acılı çocuk” karakterlerinin, Türk halkının kolektif duygularına seslenmelerindeki payı büyüktür. Tez, çocukluk dönemine bakış açısının zamanla değiştiğini savunur ve sonrasında sinemada önceleri çeşitli kahraman rollerinde olan çocukların 1980’lerden itibaren şarkıcı oyuncu rolü üstlenerek geçirdiği değişimi gösterir. Bu unsurlar gösterilirken arabesk kültürün çocukları bir duygu sömürüsü olarak kullanılıp çocukluklarının

ellerinden alınması konusunda söz edilir ve çocukların bir manada yetişkin rolü üstlenmesi 20.yüzyılda çocukluğun medya tarafından yok edildiği sonucuna varılmaktadır.

Avcı (2004) yaptığı çalışmada, 1970-80'lerdeki arabesk filmlerin anlatım yapısını inceler. Zengin-yoksul ikiliğinin işlenmesi üzerinden toplumsal ve kültürel iç yapıyı anlatmayı amaçlar. Türkiye'nin modernleşme çabası içerisindeyken yeni melodramlar geliştirmesini inceler ve yine arabesk müziğin iç dinamiklerini ve atmosferini anlatır. Çalışmanın sonucunda arabesk filmlerde iyi-kötü tarafın oluşturulmasının tamamen sosyal kesimler üzerinden yapıldığı ortaya çıkmaktadır.

Söğüt (2009) çalışmasında, melodramın ve arabeskin tarihsel ve kültürel süreçler bağlamında benzerliklerini ortaya koyarak sonrasında bu iki tür arasındaki biçim ve içerik ilişkilerini açıklaması açısından önem taşır. Arabesk filmlerin ve melodram filmlerinin tarihsel ve kültürel süreçler ve ayrıca sinemasal türlere özgü nitelikler bağlamında birbirlerinin devamı olduğunu ortaya koyar. Tezin sonucunda bu iki türün sadece kültürel olarak değil kurgu, işlenen temalar ve karakterlerin işlenişi olarak da çok benzediği ortaya çıkmaktadır.

Mullins (2010) çalışmasında, Flamenko müziğinde ve dansında yer alan tüm hareketleri ve jestleri inceleyerek bunların alt metinlerini ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Bunu yaparken tüm Flamenko tarihinden alıntılar yaparak karşılıklı etkileşimleri ortaya koymakta ve Flamenko'da kullanılan en ufak hareketin bile sosyal ve kültürel alt metinleri olduğunu varsaymaktadır. Çalışmanın sonucunda bu tür bağlantıların olduğu fakat tam olarak belirlenmesinin zor olduğu, ayrıyeten mükemmel dans figürüne ve gitar solosuna ulaşmanın ancak bir hedef olabileceğini, fakat gerçekçi bir sonuç olamayacağı fikrine varılmaktadır.

Doğu (2011) tez çalışmasında, Flamenko gitar teknikleri üzerine yoğunlaşmış olmasına rağmen gitar icrası üzerinden teknik, ritmik ve armonik içeriklerini incelerken bir yandan da Flamenko tarihi hakkında bilgi verilmiştir. Araştırma, Flamenko eserlerin çalınışının ideal seviyeye gelmesi için ritmik yapıların doğru

şekilde içselleştirilmesine, armonik yapıları iyi analiz etmesine ve tüm gitaristik teknikleri doğru şekilde kullanması gerektiğine dair sonuçlara varılmaktadır.

1.8. PROBLEM

Flamenko ve arabesk müziğin ortaya çıkmasına zemin hazırlayan toplumsal ve coğrafi faktörlerin neler olduğu, aynı zamanda bu iki müzik türüne ait müzikal unsurların neler olduğu konusunun incelenmesi bu araştırmanın problemini oluşturmaktadır.

1.9. AMAÇ

Bu çalışmada Flamenko ve Arabesk müziğinin incelenmesi amaçlanmaktadır.

Bu araştırmanın amacı doğrultusunda aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır.

1. Flamenko ve arabesk müziğin coğrafi ve kültürel yapısı nedir?
2. Flamenko ve arabesk müzik arasındaki benzerlikler nelerdir?
3. Flamenko ve arabesk müzikten seçili üç örneğin içerdiği sözel ve müzikal öğeler nelerdir?

1.10. ÖNEM

Bu çalışma, Flamenko ve arabesk müziğin kültürel ve müzikal öğelerini inceleyerek müzik bilimi alanında yeni araştırma alanlarının ortaya konulması açısından önem taşımaktadır. Bu iki müzik türünü oluşturan unsurların ortaya konulmasının, araştırmacılara ve müzisyenlere kaynak oluşturabileceği düşünülmektedir.

1.11. SINIRLILIKLAR

Araştırma, Flamenko müziğe örnek olarak Manuel Vallejo'nun "El huerfanito" ve "Maria de la O" eseri, El Peluso'nun "Gitana Morena" adlı eseri, arabesk müziğe örnek olarak Orhan Gencebay'dan "Hey Koca Dünya" ve "Bir Teselli Ver", Selami Şahin'den "Senin Olmaya Geldim" adlı eserleri ile sınırlandırılmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. YÖNTEM

2.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ

Bu araştırma betimsel bir araştırma olup tarama modeli kullanılmıştır. Dil ve eser analizi yöntemlerinin yanı sıra, karşılaştırma ve benzeşim yöntemleri de araştırmada kullanılmıştır. Araştırma süresi boyunca literatürden seçilen yazılı, sesli ve görüntülü kaynaklar incelenmiş, ilgili kısımlardan araştırmaya katkısı olabileceği düşünülen verilere ulaşılmıştır.

2.2. EVREN VE ÖRNEKLEM

Bu araştırmanın evreni arabesk ve Flamenko müziktir. Örneklemi ise bu iki müziğin önemli temsilcilerine ait üçer eser, toplamda 6 eser oluşturmaktadır.

2.3. VERİLERİN TOPLANMASI VE ÇÖZÜMLENMESİ

Veri toplama sürecinde belgesel tarama teknikleri uygulanmıştır. Kaynak tarama yoluyla elde edilen veriler araştırmanın içeriğini oluşturan konuları desteklemek ve güçlendirmek amacıyla kullanılmıştır. Araştırmada verilerin toplanılmasında yazılı kaynak, veri tabanları ve uzman görüşüne başvurulmuştur.

Araştırmada arabesk ve Flamenko müziğin coğrafi ve kültürel yapısının analizinde bağlı olduğu kültürler, bölgeler, tarihsel süreç, geçim kaynakları, bölgede yetiştirilen ürünler ve iklim, müzikal benzerliklerin analiz edilmesinde ritimsel ve makamsal öğeler ele alınmıştır. Flamenko ve arabesk müzikten seçili üç örneğin içerdiği sözel ve müzikal öğelerin analizinde ise kullanılan lehçe, tema, üslup, vezin, anlatım şekli, mod, form, ritmik yapı, kullanılan çalgılar ele alınmıştır.

Flamenko müzik örnekleri finale programı kullanılarak notaya alınmış, arabesk müzik örnekleri internet kaynaklarından temin edilmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. BULGULAR

Bu bölümde Flamenko ve arabesk müziğin coğrafi ve kültürel analizi, Flamenko ve arabesk müzik arasındaki benzerlikler ve Flamenko ve arabesk müzikten seçili üç örneğin içerdiği sözel ve müzikal öğeler ele alınmıştır.

3.1. FLAMENKO VE ARABESK MÜZİĞİN COĞRAFİ VE KÜLTÜREL ANALİZİ İLE İLGİLİ BULGULAR

Tablo 2. Arabesk ve Flamenko'nun Karşılaştırmalı Coğrafi ve Kültürel Analizi

	Arabesk	Flamenko
Bağlı Olduğu Kültürler	Türk (Çingene, Yahudi, Arap, Gürcü, Ermeni, Süryani, Laz, Boşnak, Arnavut)	İspanyol (Çingene, Yahudi, Arap)
Bölgeler	Üretim yoğunlukla İstanbul, tüketim; tüm Türkiye	Endülüs bölgesi (Sevilla-Cadiz-Malaga-Granada-Cordoba)
Tarihsel Süreci	1960(yaklaşık)-2000(sonrasında fantazi müzik)	18.YY.- 1970 (sonrasında yeni Flamenko)
Halkın Geçim Kaynağı	Sanayi, Turizm, Tarım, Ticaret, Hayvancılık, Madencilik, Tekstil	Sanayi, Turizm, Tarım, Hayvancılık, Madencilik
Bölgede Yetiştirilen Başlıca Ürünler	Tüm Akdeniz, Karasal ve Karadeniz iklimi ürünleri	(Endülüs) Zeytin, pamuk, tütün, şeker kamışı, üzüm
İklim	Ilıman (Karadeniz- Karasal-Akdeniz)	Ilıman (Karasal-Akdeniz)

Etkilenilen kültürler açısından bakıldığında hem arabesk hem Flamenko birden fazla kültürel öge ile yakınlık göstermektedir. Bölgesel olarak Flamenko uzunca bir süre Güney İspanya'ya özgü kalmış, sonrasında İspanya'ya ve tüm dünyaya yayılmıştır. Arabesk müzik ise büyük şehirde doğmuş, giderek tüm Türkiye'ye yayılmıştır. Tarihsel süreç açısından Flamenko tarihi yaklaşık 1850'lerde başlarken Arabesk 1960'larda başlamıştır. Bunların yanı sıra ülkelerin iklimleri, geçim kaynakları ve yetiştirilen ürünler benzerlik göstermektedir.

3.2. FLAMENKO VE ARABESK MÜZİK ARASINDAKİ BENZERLİKLER İLE İLGİLİ BULGULAR

Arabesk müzik, Türkiye topraklarında doğmuş ve Türkiye'deki her türlü müzik unsurunu içinde barındıran, popüler bir müzik türüdür. Ana müzikal kaynağı Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği'dir. Bu yüzden Flamenko ile arabesk müziği karşılaştırırken Türk müziğinde kullanılan makamlara bakmak yeterlidir.

Arabesk müzikte kullanılan çalgılar Türk müziği çalgılarıdır ve müziğe armoni/ritim vermek için piyano, gitar, bas gitar ve bateri gibi çağdaş batı müziği çalgıları da eklenir. Niteliği açısından popüler bir müzik olduğu için düzenlemeler ve çalgıların seçiminde geleneksel Türk müziğinden ayrılır.

Arabesk müzikte kullanılan ritimler tümü basit iki/üç bölünmeli ve aksak ritimlerdir. Ölçü biriminin değişmesi nadiren görülür fakat aynı ölçü birimi içerisinde ritim kalıpları değişebilir. Türk müziğindeki tüm ritimlere ve batı müziğinde kullanılan bazı ritimlere (bolero, rumba, vals) rastlanır. Bilinen ritimler vevlelendirilerek (çeşitlenerek) farklı şekillerde gelebilirler (Özer, 2009, s.46). Bunlara örnek olarak şunları gösterebiliriz (Şekil 1).

Şekil 1. Arabesk Müzikte Kullanılan Ritim Örnekleri⁷

Döyök (Arap) Ritmi
Düm tek tek düm tek

Vahde (Döyök [Arap] Ritminin Velvesi)
Düm te tek te tek te tek te tek te tek

Ters Arap Ritmi
Tek düm te ke düm düm te ke tek te ke

Civev çıkacak kış çıkacak (Arap ritminin velvesi)
Düm düm te ke tek düm te ke tek te ke

Aşık Ritim Kalıbı
Düm tek tek

Flamenko, klasik batı müziğinin tampere sistemini ve gamlarını/modlarını kullanır. Bu diziler genel olarak üçe ayrılırlar; majör, minör (çoğunlukla armonik) ve ağırlıklı olarak frigyan modu. Majör diziler Türk müziğindeki Çargâh makamının kullanımlarına benzerlik gösterirler. Doğal minör gamı Buselik makamının bazı kullanımlarına benzerlik gösterir. Minör dizilerde genellikle inici ve çıkıcı olarak yeden sesinin yükseltildiği armonik minör kullanılır. Bu Türk müziğinde Kürdi makamının bazı kullanımları ile karşılık bulur. Flamenko'da üçüncü ve en çok kullanılan dizi frigyan modudur. Frigyan modu batı müziğinde ikinci aralığı küçültülmüş doğal minör gamına denk gelir. Türk müziğinde ise frigyan modunu karşılayan makam Kürdi makamıdır (Arıca, 2013, s.73).

⁷ Emrah Arıca, Türk Müziği ve Flamenko Müziğinin Karşılaştırılması, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013, s.52.

Şekil 2. Modlara veya Klasik Batı Müziği Dizilerine Yakınlık Gösteren Makamlar

Çargah Makamı

ÇARGÂH 5'LİSİ

ÇARGÂH 4'LÜSÜ

Do Majör Dizisi

Buselik Makamı

BÜSELİK 5'LİSİ

KÜRDİ 4'LÜSÜ

La minör (doğal) dizisi

Kürdi Makamı

KÜRDİ 4'LÜSÜ

BÜSELİK 5'LİSİ

Frigyan Modu

Hicaz Hümayûn Makamı

HİCÂZ 4'LÜSÜ

BÜSELİK 5'LİSİ

Re minör armonik dizisi

Flamenko, klasik batı müziğindeki iki ve üç bölünmeli ritimleri kullanır. Flamenko'daki basit iki zamanlı kompasların Türk Müziğindeki Nim Sofyan 2/4, Sofyan 4/4, üç zamanlı kompasların Yürük/Sengin Semai 6/8'e, 12/8 ölçü yapısındaki bazı kompasların Frenkçin 12/8 usulüne, rumba ailesine ait kompasların

Düyek/Müsemmen 8/8 ölçü yapısına olan yakınlıkları görülebilir. Serbest formların (Intermedio) ise Müslüman müziklerinde görülen Dua, Mevlid, Miraciye gibi formlara yakınlık gösterdiği de düşünülebilir (Yeprem, 2006, s.57).

Şekil 3. Türk Müziği ile Flamenko Müziği Ritim Örnekleri ⁸

The image displays several musical notation examples for Turkish and Flamenco rhythms. It includes:

- 2/4 Nim Sofyan**: A 2/4 time signature with two notes, 'Düm' and 'tek', on a staff.
- 4/8 Sofyan usulü velvelesi**: A 4/8 time signature with a sequence of notes and rests.
- 2/4 Kompas**: A 2/4 time signature with a complex rhythmic pattern of notes and rests.
- 4/4 Sofyan**: A 4/4 time signature with a sequence of notes.
- 4/4 Velvelesi**: A 4/4 time signature with a sequence of notes.
- 4/4 Kompas**: A 4/4 time signature with a sequence of notes, some marked with an accent (>).
- Farruca Kompas**: A 4/4 time signature with a complex rhythmic pattern of notes and rests.

Guajiras Örneği

The image shows a musical notation example for Guajiras. It features a 6/8 time signature with a sequence of notes and rests. Below the main notation, there is a 12/8 time signature with a sequence of notes and rests, with three diagonal lines connecting it to the main notation above.

⁸ Arıca, a.g.m, s.53.



3.3. FLAMENKO VE ARABESK MÜZİKTE SEÇİLİ ÜÇ ÖRNEĞİN İÇERDİĞİ SÖZEL VE MÜZİKAL ÖGELER İLE İLGİLİ BULGULAR

Tablo 3. Koca Dünya ve El Huerfanito Eserlerinin Karşılaştırmalı Metinsel Analizi

Eser adı	Koca Dünya	El Huerfanito (Yetim)
Kullanıldığı lehçe	Genel Türkçe	Güney İspanya lehçesi
Tema	Yaşamın zorluğu	Çaresizlik, Yaşamın zorluğu,
Üslup	Edebi	Serbest
Vezin	Tunç ve cinas kafiye Aaba düzeni “Dünya handır han içinde Yaşar onun can içinde Rüya gibi gelip geçer İnsanoğlu gam içinde”	Serbest vezin “Yo no tengo ni pare ni mare que sufra mis penas; huérfano soy. Sólo llevo tristeza y martirio dentro de mi alma; y el cruel dolor”
Anlatım Şekli	Dertli ağlar, dertsiz ağlar dünya içinde Hey gidi koca dünya gam yükü müsün? Söyle fani dünya söyle dert yükü müsün?	Ne anam var benim ne babam çilemi çekecek; Yetimim ben. Gönlümde yalnızca keder ve ezilmişlik var. Dinmeyen acısı; Bir eş bulamamanın, iyi bir eş

Arabesk eserde daha edebi bir anlatım ve günlük dil kullanılmaktayken Flamenko eserde yerel bir lehçe ve serbest anlatım görülmektedir. Bu aynı zamanda kullanılan vezin yapısına da yansımıştır. Tabloda görüldüğü gibi iki eserin de anlatım şeklindeki tavır (dertli ağlar dertsiz ağlar-ne anam ne babam var çilemi çekecek) ve ele aldıkları konular (çaresizlik, yaşamın zorluğu) birbirine yakınlık göstermektedir.

Tablo 4. Koca Dünya ve El Huerfanito Eserlerinin Karşılaştırmalı Müzikal Analizi

Eser adı	Koca Dünya	El Huerfanito
Mod	Hicaz makamı 	Do minör tonu 
Form	Değiştirilmiş şarkı formu (Zemin, meyan, nakarat)	Bulerias formu
Ritmik Yapı	2/4 Sofyan/Nim Sofyan (düm-tek/düm-te-ke) (1 [2] 3 [4]/ 1 2 [3] [4])	12/8 Bulerias (1 2 [3] 4 5 [6] 7 [8] 9 [10] 11 [12])
Kullanılan çalgılar	Bağlama ve vokal (düzenlemeye göre çeşitli çalgılar)	Gitar ve vokal

Arabesk şarkı formu genellikle Türk müziğindeki “Zemin-Nakarat-Meyan-Nakarat” tan az farklı olarak “Zemin-Meyan-Nakarat” şeklinde şekil bulur. Flamenko formları ise şarkıdaki dörtlük sayısına göre değişkenlik gösterir. Hicaz makamındaki artık 2’li kullanımı ile armonik minör’ün artık 2’li kullanımı birbirine benzerlik göstermektedir. Aynı zamanda ritim kalıplarında da benzerlik mevcuttur. (2/4 üzerinde: 1 2 [3] [4], 12/8 üzerinde: 1 2 [3-4])

Tablo 5. Bir Teselli Ver ve Gitana Morena Eserlerinin Karşılaştırmalı Metinsel Analizi

Eser adı	Bir Teselli Ver	Gitana Morena
Kullanıldığı lehçe	Genel Türkçe	Güney İspanya lehçesi
Tema	Aşk acısı, (yaratana) İsyan	Aşk acısı, İsyan
Üslup	Serbest	Serbest
Vezin	Tunç ve cinas kafiyeye Karışık düzen (aaba, abcb) “Ben zaten her acının tiryakisi olmuşum, Ömür boyu bitmeyen dert ile yorulmuşum”	Karışık düzen (aaaab, abacab,...) Yarım, tam kafiye “Aunque te ahogue la pena, que algún día llegará, igual que la Magdalena, cuando vieron que era buena, la pusieron un altar. ”
Anlatım Şekli	Sevenin halinden sevenler anlar, gel gör şu halimi bir teselli ver. Gülemem sevdiğim, ben sensiz ah, yaşayamam. Bana ne gerek, senin aşkından başka, bana ne gerek.	Ben sözümü yeminimi tuttum; Seni seveceğime söz vermiştim, Ben sözümü yeminimi tuttum; İçimdeki sevgi nasıldır bak Göreceksin sonu neye varacak, Seni görmez isem ölmüş olurum.

Arabesk eser günlük dil kullanırken Flamenko eserde yerel lehçe kullanılmıştır. İki eserde de kullanılan üslup serbest bir tavidir ve vezin yapıları da serbesttir. İki eserde de kullanılan temalar tabloda görüldüğü üzere aşk acısı / isyan üzerinedir ve anlatım şekilleri birbirine benzerlik (sensiz yaşayamam-seni görmezsem ölürüm) göstermektedir.

Tablo 6. Bir Teselli Ver ve Gitana Morena Eserlerinin Karşılaştırmalı Müzikal Analizi

Eser adı	Bir Teselli Ver	Gitana Morena
Mod	Muhayyerkürdi makamı 	Sol Frigyan 
Form	Değiştirilmiş şarkı formu (Zemin, meyan, nakarat)	Zambra ve Fandango
Ritmik Yapı	8/8 Düyek (düm-tek-tek-düm-tek) 1 [2] 3 [4] 5 6 [7] 8	2/4 Zambra (1 [2] 3 [4]) ve 6/8 Fandangos ([1] 2 3 [4] 5 6)
Kullanılan çalgılar	Türk Sanat Müziği Ekibi ve vokal (düzenlemeye göre çeşitli çalgılar)	Gitar ve vokal

Arabesk şarkı “Zemin-Meyan-Nakarat” formunu oluşturmuştur. Flamenko formları ise şarkıdaki dörtlük sayısına göre A-B-C formunu oluşturur. Kürdi makamın bazı kullanımları frigyan moduna doğal bir yakınlık gösterir. Aynı zamanda bu iki eserin ritim yapıları da birbirine benzerlik göstermektedir. Arabesk eserin nakarat kısmının armonizasyonu Endülüs kadansı ile benzerlik gösterir (Mi frigyan üzerinde sırasıyla la minör, sol majör, fa majör ve mi majör akorları).

Tablo 7. Senin Olmaya Geldim ve Maria De La O' Eserlerinin Karşılaştırmalı Metinsel Analizi

Eser adı	Senin Olmaya Geldim	Maria De La O'
Kullanıldığı lehçe	Genel Türkçe	Güney İspanya lehçesi
Tema	Aşk acısı	Aşk acısı, İsyan
Üslup	Serbest	Serbest
Vezin	Tunç ve zengin kafiye AABA düzeni <i>"Kalbindeki derdine derman olmaya geldim, Sakın artık üzülme sende kalmaya geldim , Yıllar var ki hasretim o gül yüziüne, Kararlıyım bu gece senin olmaya geldim."</i>	XABAB düzeni Yarım, tam kafiye <i>"Mientras más te quiero yo, más mala eres tú para mí, explicame la razón, por qué juegas tú así, con este corazón."</i>
Anlatım Şekli	Dün akşam yine benim yollarıma bakmışsın Gelmeyince üzülüp perdeyi kapatmışsın Kalbindeki derdine derman olmaya geldim Sakın artık üzülme sende kalmaya geldim	Ey O'lu Maria, Gel beraber yaşayalım, Senin ben aşkımızla, Bize yeter artar bile,, İstersen gül, gül sen ama Bak kimse seni görmesin

Arabesk eser günlük dil kullanırken Flamenko eserde yerel lehçe kullanılmıştır. İki eserde de kullanılan üslup serbest bir tavidir ve vezin yapıları da serbesttir. İki eser de serbest bir tavırla yazılmıştır. Tabloda görüldüğü üzere iki eserinde de kullandığı temalar (isyan, aşk acısı) ve anlatım tarzı (artık üzülme sende kalmaya geldim-ey maria gel beraber yaşayalım) benzerlikler göstermektedir.

Tablo 8. Senin Olmaya Geldim ve Maria De La O' Eserlerinin Karşılaştırmalı Müzikal Analizi

Eser adı	Senin Olmaya Geldim	Maria De La O'
Mod	Muhayyerkürdi makamı 	Si bemol minör tonu 
Form	Değiştirilmiş şarkı formu (Zemin, meyan, nakarat)	Bulerias
Ritmik Yapı	4/4 Sofyan (düm-tek) 1 [2] 3 [4]	12/8 Bulerias (1 2 [3] 4 5 [6] 7 [8] 9 [10] 11 [12])
Kullanılan Çalgılar	Türk Sanat Müziği ekibi ve vokal (düzenlemeye göre çeşitli çalgılar)	Gitar ve vokal

Arabesk şarkı “Zemin-Meyan-Nakarat” formundadır. Flamenko eser ise [A-x-B-x-C-x-D-x] şeklinde form oluşturmuştur. Kürdilihicaz makamında kullanılan artık 2’li kullanımlar armonik minör ve frigyan mod ile benzerlik göstermektedir. Arabesk eserin armonizasyonunda zaman zaman Endülüs kadansına benzer armonik işlemler söz konusudur (Mi frigyan üzerinde inici veya çıkıcı la minör, sol majör, fa majör ve mi majör akorları).

SONUÇ

Bu çalışmanın amacı, Flamenko ve arabesk kültürlerinin sahip olduğu sanat eserlerinin arasındaki bir ilişkinin var olup olmadığını incelemektir. Araştırmada çalışmanın amacı doğrultusunda oluşturulan üç soruya cevap aranmıştır.

Flamenko ve arabesk müziğin coğrafi ve kültürel yapısının ne olduğuna yönelik elde edilen bulgulara göre; iki ülkenin de bağlı olduğu kültürlerde Çingene, Yahudi, Arap etkisi olduğu, iki ülkenin de geçim kaynaklarının sanayi, turizm, tarım, ticaret, hayvancılık, madencilik, tekstil olduğu iki ülkenin de Akdeniz, Ilıman ve Karasal iklim etkisinde olduğu ve yetiştirilen ürünlerin de benzerlik gösterdiği görülmektedir.

Flamenko ve arabesk müzik arasındaki benzerliklere ilişkin elde edilen bulgulara göre; bazı Nim Sofyan velvelelerinin iki ve üç vuruşlu kompaslara yakınlıklar gösterdiği, Frenkçin kalıbı ile Guajiras kompası örneğinde olduğu gibi bazı ritim kalıplarında benzerlikler olduğu görülmüştür. Majör dizisinin Çargâh makamına (Özkan, 1990, s.95), doğal minörün Buselik makamına (Özkan, 1990, s.98) benzemesinin yanı sıra, özellikle Flamenko müziğinde sıkça kullanılan armonik minör'ün Hicaz Hümayûn makamı (Özkan, 1990, s.140) ve frigyan modunun Kürdi makamı (Özkan, 1990, s.111) ile benzeştiği görülmektedir.

Flamenko ve arabesk müzikten seçili üç örneğin içerdiği sözel ve müzikal öğeler neler olduğuna ilişkin bulgulara göre; arabesk eserlerde günlük dil kullanırken, Flamenko eserlerde yerel lehçe kullanılmıştır (Büker, 2017). Eserlerde kullanılan üslup serbest bir tavidir ve vezin yapıları arabesk müzikte genellikle düzenli, Flamenko müzikte genellikle serbesttir. Kullandıkları temalar olan yaşamın zorluğu, çaresizlik, aşk acısı, isyan gibi benzerlikler göstermekte, anlatım şekilleri de aynı serbestlikte, “senin olmaya geldim”, “gel beraber yaşayalım”, “ömür boyu bitmeyen dertle yorulmuşum”, “seni görmez isem ölmüş olurum” gibi tavırlarla benzerlik göstermektedir. Arabesk şarkı formu genellikle “Zemin-Meyan-Nakarât” formunu almakta, Flamenko formlarının ise şarkıdaki dörtlük sayısına göre değişkenlik gösterdiği görülmektedir. Bu durum iki müziğinde bilinen şarkı

formlarını kendilerine uygun doğrultuda değiştirdiğini gösterir. Endülüs kadansının “Bir Teselli Ver” ve “Senin Olmaya Geldim” eserlerinde kullanıldığı görülmüştür, yani Flamenko müziğinde sıkça kullanılan bir tavrın arabesk eserlerde de kullanıldığını göstermektedir. Endülüs kadansı özellikle 1990’larda başlayıp günümüze kadar süregelen, arabesk stilin bir devamı gibi kabul edebileceğimiz fantezi müzik türünde en sık rastlanan armonik yapıdır.

Fiziki ve kültürel benzerlikler sergileyen bölgelerde yaşayan toplumların sanatsal faaliyetlerde de yakınlıklar sergilemesi beklenebilir. Kültürün tanımı Türk Dil Kurumu’na göre; “tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü”⁹ dr. Flamenko ve arabesk müzik, Akdeniz ve Arap kültürlerinden beslenmektedir.

Araştırmanın müzikal alanda genişlemesi için kullanılan örneklem sayısının artırılarak, farklı boyutlarda karşılaştırmaların yapıldığı araştırmalar yapılması önerilmektedir. Örneklerin tüm dnemlerzerinden çoğaltılması bu iki müzik arasındaki müzikal benzerliklerin daha da net ortaya çıkarılması açısından önerilir. Bu manada hem arabesk hem de Flamenko müziğinin özellikle son dönemlerde geçirdiği değerimleri ve oluşan yeni alt türleri (fantezi müzik, nuevo-flamenco veya diğer sentez türler) daha net ortaya koyularak, karşılıklı araştırma konularına fikir vermesi açısından önerilmektedir.

Araştırmaya Flamenko ve arabesk müziğin icrasına yönelik teknik analizler ve karşılaştırmalar eklenmesi iki müziğin de icracılarına hem kendi alanlarında yeni fikirler edinmeleri hem de olası bir ortak çalışmada daha geniş bir çalışma ortamı yaratmaları açısından önerilmektedir.

⁹ Türk Dil Kurumu. Erişim: 4.4.2018, http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5b4b5e24271d46.30376826

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Güngör, Nazife (1990). Arabesk: Sosyokültürel Açıdan Arabesk Müzik. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Işık Caner, Nuran Erol (2002). Arabeskin Anlam Dünyası – Müslüm Gürses Örneği. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Kosal, Vedat (2001). Osmanlı İmparatorluğu'nda Klasik Batı Müziği. İstanbul: Eko Basım Yayıncılık.
- Manuel, Peter (1989). "Andalusian, Gypsy, and Class Identity in the Contemporary Flamenco Complex". Ed:Diane Tong. Gypsies An Interdisciplinary Reader. Amerika: University of Illinois Press s.47-65.
- Martinez, Emma (2003). Flamenco: All You Wanted to Know. Amerika: Melbay Press.
- Milli Eğitim Bakanlığı (2011). Radyo Televizyon Tarihi. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Mili Eğitim Bakanlığı (2012). Müzikte Sistem ve Makamlar. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özkan, İsmail Hakkı (1990). Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri. Kudüm Velveleleri. İstanbul: Ötüken Yayınevi.
- Salgar, M.Fatih (2017). Türk Müziğinde Makamlar, Usuller ve Seyir Örnekleri. İstanbul: Ötüken Yayınevi.
- Stokes, Martin (1997). Türkiye'de Arabesk Olayı. (Çev. H. Yılmaz). İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians Second Edition (2001). London: Oxford University Press.
- Washabaugh William (2006). Flamenko Tutku, Politika ve Popüler Kültür. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Webster, Jason (2004). Flamenko'nun İzinde. (Çev. E. Soylu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Yeprem, Safa (2006). Flamenko Sanatı ve Gitar. Bemol Müzik Yayınları: İstanbul.

Makaleler, Bildiriler, Diğer Basılı Yayınlar

- Arıca, Emrah (2013). Türk Müziği ve Flamenko Müziğinin Karşılaştırılması, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Avcı, Özgür (2004). Arabesk Filmlerde Toplumsal Sınıfların Temsilleri. Yüksek Lisans Tezi, Ortadoğu Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Bahl, Seema (2015). “Disability, Hybridity, and Flamenco Cante”. Women, Gender, and Families of Color, Cilt 3 (1) , s.1-18.
- Banzi, Julia Lynn (2007). Flamenco Guitar Innovation and the Circumscription of Tradition. Doktora Tezi, University of California, Amerika.
- Büker, Armağan Cengiz (2017). Flamenko Şarkılar ve Çeviri Notları.
- Demir, Onur (2010). Arabesk Kültürün Seçkin Kültüre Uyarlanma Çabalarının Medyadaki Örnekleri. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Demirkıran, Gökçe Kaan (2014). 90’lı Yıllar Sonrası Bir Popüler Kültür Ürünü Olarak Arabesk Müziğin Değişimi/Dönüşümü. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Doğu, Serhat (2011). Flamenko Gitar Müziğinde Teknik, Ritmik, Armonik Yaklaşımlar. Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.
- Elal, Mustafa Eray (2013). Arabesk Filmlerde Çocuk. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Hart, Marion Winrow (2013). The Influence of Flamenco on Spanish Nationalism. Doktora Tezi, University of California, Amerika.
- Karamahmutoğlu, Gülây (1999). “Tanzimat Döneminde Müzik, Dönem Padişahları ve Müzik Anlayışları”, Osmanlı- Kültür Sanat, Cilt 10, s.628-638.
- Kargın, Alper (2015). Flamenko Müziğine Makamsal Yaklaşımlar, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kaya, Serdar. (2012) 1970–2000 Yılları Arası Türk Sinemasında Arabesk Kültür Üzerine Bir İnceleme, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Küçükkaplan Uğur. (2012). 1930’lardan Bugüne Türkiye’de Arabesk Müziğin Kültürel Zemini ve Toplumsal-Müzikal Analizi. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Leblon, Bernard (1995). *Gypsies and Flamenco: The Emergence of The Art of Flamenco in Andalusia*, University of Hertfordshire, İngiltere.
- Machin-Autenrieth, Matthew (2013). *Andalucía Flamenca: Music, Regionalism and Identity in Southern Spain*. Doktora Tezi, Cardiff University, İngiltere.
- Manuel, Peter (2010). "Authorship, and Ownership in Flamenco, Past and Present". *Ethnomusicology*, Cilt 54 (1), s.106-135.
- Mullins, Steven K. (2010). *Flamenco Gestures: Musical Meaning in Motion*. Doktora Tezi, University of Colorado, Amerika.
- Oberlander, Brian Scott. (2017) *Deep Encounters: the Practice and Politics of Flamenco-Arab Fusion in Andalusia*. Doktora Tezi, Northwestern University, Amerika.
- Özer, Sayım Seçkin. (2009). *Arabesk Müzik ve Türk Musikisi Arasındaki Etkileşimlere Genel Bir Bakış*. Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Öztürk, Erhan. (2012). *İçinde Flamenko Unsurlarını Barındıran Klasik Gitar Eserlerinin Otantik Flamenko Yaklaşımıyla Analitik Olarak Değerlendirilmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.
- Papavlou, Maria (2003). "The City as a Stage: Flamenco in Andalusian Culture", *Journal of Society for the Antropology of Europa*, Cilt 3 (2), s.14-24.
- Söğüt, Fatih (2009). *Melodram Türünün Kaynağı Olarak Arabesk Filmler*. Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Spera, Claire Christine (2010). *Flamenco Nuevo: Tradition, Evolution and Innovation*. Yüksek Lisans Tezi, University of Southern California, Amerika.
- Uludağ, Ali Korkut (2008). *Flamenko Sanatının Kültürel Etkileşim Süreci ile Gitar İcracılığının Teknik Özelliklerinin İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Elektronik Kaynaklar

Davis, Hannah Sandorf (2017). Arab-Muslim Influence on the Iberian Peninsula
<https://humanities.byu.edu/arab-muslim-influence-on-the-iberian-peninsula/>Eriřim:
12.04.2018.

Encyclopedia Britannica. Erişim: 21.12.2017,
<https://www.britannica.com/place/Andalusia-region-Spain/>

Türk Dil Kurumu. Erişim: 4.4.2018,
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5b3e4f6994c3a1.30507387



EKLER

EK 1. Bir Teselli Ver /Nota ve Analizi

MUHAYYERKÜRDİ ŞARKI

BİR TESELLİ VER

USÛLÜ : DÜYEK

GÜFTE ve BESTE
Orhan GENCEBAY

(ARANAĞME)

Bir te sel li ver (Saz) Bir te sel li ver (Saz)
Ba na ne ge rek Ba na ne ge rek

Ya rat tı ğın mec nû na Bir te
Se nin aş kın dan baş ka Ba na

sel li ver (Saz)
ne ge rek

) Se ve nin hâ lin den (Saz) Se ven ler an lar (Saz)
Aş kın ze hîr ol sa Yi ne i çe rim

Gel gör şü hâ li mi (Saz) Bir te sel li ver (Saz)
Yo lun e cel ol sa Kork maz ge çe rim

) A ra mız da baş ka (Saz) Bi ri var i se (Saz
Ye ter ki sev dim de Ben bu aşk i le

) Ter te miz aş kı mı (Saz
Dün ya nın kah rı na

) ba na ge ri ver (Saz) Ben zâ ten her a cı nın
gü ler ge çe rim

tir yâ ki si ol mu şum Ö mür bo yu bit me yen

Der din le yo rul mu şum Gü le mem (Saz)

sev ai lim (Saz) Ben sen siz ah

sev gi lim (Saz) Ben sen siz ah

ya şa ya mam (Saz) Ya şa ya ma (Saz) (SON)

1.

Bir teselli ver, yarattığın mecnûna, bir teselli ver.
Sevenin hâlerinden sevenler anlar,
Gel gör şu hâlimi bir teselli ver.
Aramızda başka biri var ise,
Tertemiz aşkımı, bana geri ver.
Ben zâten her acının tiryâkisi olmuşum.
Ömür boyu bitmeyen derd ile yorulmuşum,
Gülemem, ben ah .. sensiz yaşayamam.

2.

Bana ne gerek senin aşkından başka, bana ne gerek.
Aşkın zehir olsa, yine içerim,
Yolun ecel olsa, korkmaz geçerim.
Yeter ki sevdim de; ben bu aşk ile,
Dünyanın kahrına güler geçerim.
Ben zâten her acının tiryâkisi olmuşum,
Ömür boyu bitmeyen derd ile yorulmuşum,
Gülemem, ben sensiz ah .. yaşayamam.

Bir Teselli Ver Eserinin Müzikal Analizi

Şarkının aranağmesinin ilk ölçüsünde muhayyerkürdi makamının özelliği gereği hüseyini 5'lisi gösterilmiş, ancak ikinci ölçünün yarısında fa naturel kullanılarak hemen çargah 5'lisi ile çargah perdesinde asma kalış yapılmıştır. Aranağmenin üçüncü portesinde muhayyerkürdi makamının durağı olan düğah perdesinde, sonra güçlüsü hüseyini perdesinde asma kalışlar yapılmıştır. Aranağmenin son ölçüsünde ise makamın yedeni olan rast perdesi gösterilerek düğahta karar verilmiştir.

Şarkının A bölümü dediğimiz zemin kısmına girerken Hicaz geçki yapılmış, ikinci ölçüde sümbüle perdesinde asma kalış yapılmıştır. Sonraki portede yani sözün ikinci portesinde tiz bölgeye doğru genişleyerek gerdaniye perdesinde Buselik 5'lisi gösterilmiştir. Üçüncü portede ise yine düğah perdesinde karar verilmiştir.

B bölümü dediğimiz nakarat kısmında Kürdi 4'lüsü gösterilmiş, daha sonra sırasıyla neva ve çargah perdesinde asma kalışlar yapılmıştır. Son olarak düğahta karar verilmiştir. Onu takip eden 3 porte de önceki 3 porteye aynı melodik yapıdadır. Armonik olarak bu kısımda Flamenko'daki Endülüs kadansı denilen yapıyı görmekteyiz.

C. bölümü dediğimiz Meyan kısmında yine Hicaz geçkisiyle başlanılmış, çargah perdesinde çargahlı asma kalış yapılmıştır. Daha sonra sırasıyla düğah, hüseyini, neva ve gerdaniye perdelerinde asma kalışlar yapılmıştır. Yeden rast perdesi gösterilerek düğahta karar verilmiştir.

Genel anlamda muhayyerkürdi makamının yapısına uygun olmakla beraber, düğah üzerinde hiç hüseyini dizisi yapılmamıştır. Aynı şekilde muhayyer perdesinde de simetrik hüseyini 5'lisi görülmemiştir. Daha çok makamın kürdi kısmı kullanılmıştır.

EK 2. Koca Dünya/ Nota ve Analizi

HİCAZ ŞARKI

Usûlü: NEMSOZYAN

Dünyâ handır han içinde
(Goca Dünyâ)

Söz ve Müzik:
ORHAN GENÇEBAY

♩ = 82

Aranağmesi ...

5

9

13

15

18

22

26

30

32

Dün yâ han dır (Saz) han i çin de (Saz) ya şar o nun .. can i çin .. de

(Saz) Rû yâ gi bi .. (Saz) ge lip ge çer (Saz) in san oğ .. lu gam i çin .. de

Dert li .. ağ .. lar .. dert .. siz .. ağ .. lar ..

dün yâ .. i çin .. de (Saz ...) de (Saz ...)

notaaarsivleri.com

35
 Hey gi di gi di ... go ca dün ya .. gam yü kü mü ..

38
 sün (Saz ...) Söy le .. fâ ni dün yâ .. söy le ..

41
 dert kü .. pü mü .. sün (Saz ...) SON

*Dünyâ handır han içinde,
 Yaşar o'nun can içinde.
 Rüyâ gibi gelip geçer,
 İnsanoğlu gam içinde.*

*Dertli ağlar, dertsiz ağlar,
 Dünyâ içinde.*

*Dünyâ döner, değirmendir,
 İnsan içinde çavdardır,
 Rüyâ gibi gelip geçer,
 Dolup boşalan bir handır.*

*Dertli ağlar, dertsiz ağlar,
 Dünyâ içinde.*

Nakarat

*Hey gidi gidi goca dünyâ,
 Gam yükü müsün?
 Söyle fâni dünyâ söyle,
 Dert küpümüsün?*

Orhan Gencebay

Koca Dünya Eserinin Müzikal Analizi

Aranâğmenin ikinci portesinde hicaz 4'lüsüyle giriş yapılmış ve makamın durağı düğah perdesinde yeden rast perdesi kullanılarak karar verilmiştir. Üçüncü ve dördüncü portede hüseyini perdesi üzerinde kürdi gösterilmiştir. Düğah üzerinde hicaz 4'lüsü kullanılarak karar verilmiştir.

Zemine (dünya handır) hüseyini perdesinde uşaklı girilmiştir. Yaklaşık iki porte uşak seslerine hakimdir. Daha sonraki portede fa naturel kullanılarak kürdiye geçilmiştir. Yine düğahta yedenli karar verilmiştir.

Nakarat (hey gidi koca dünya) tamamen hicaz 4'lüsünden oluşmaktadır. Yeden rast perdesi gösterilerek düğahta karar verilmiştir.

Şarkının pest kısımlarında tam olarak hicaz makamı hakimdir. Güçlü olarak daha çok hüseyini perdesi kullanıldığı için tiz kısımlarda bazen fa diyez ile hicaz uzal, bazen de fa naturel ile hicaz hümayun yapılmıştır.

EK 3. Senin Olmaya Geldim/ Nota ve Analizi

MUHAYYERKÜRDİ ŞARKI

DÜN AKŞAM YİNE BENİM YOLLARIMA BAKMIŞSIN

USÜLÜ : SOFYAN

GÜFTE ve BESTE
Selâmi ŞAHİN

İntro

Dün ak şam yi ne be nim yol la rı ma
Be nim i çin ağ la yı p hep göz ya şı

bak mış sın (Saz) Gel me yin ce ü zü lüp
dök mış sün Yol la rı ma ba kıp da

per de yi ka pat mış sın (Saz pat mış sın (Saz
hep boy nu nu bük mış sün bük mış sün

) Kal binde ki der di ne der man ol ma ya gel dim
 Sa kın ar tık ü zül me sen de kal ma ya gel dim (Saz
) Yıl lar var ki has re tim o gül yü zü
 ne (Saz) Ka rar lı yım bu ge ce
 se nin ol ma ya gel dim
 tr~
 tr~
) Yıl lar var ki has re tim o gül yü zü ne (saz)
 Ka rar lı yım bu ge ce se nin ol ma ya gel dim (son) D.C.

Dün akşam yine benim yollarıma bakmışsın,
 Gelmeyince üzülüp, perdeyi kapatmışsın.
 Kalbindeki derdine dermân olmaya geldim.
 Sakın artık üzülme, sende kalmaya geldim.
 Yıllar var ki; hasretim o gül yüzüne,
 Kararlıyım bu gece senin olmaya geldim.

Benim için ağlayıp hep göz yaşı dökmüştün,
 Yollarıma bakıp da hep göz yaşı dökmüştün.
 Kalbindeki derdine dermân olmaya geldim.
 Sakın artık üzülme, sende kalmaya geldim.
 Yıllar var ki; hasretim o gül yüzüne,
 Kararlıyım bu gece senin olmaya geldim.

Senin Olmaya Geldim Eserinin Müzikal Analizi

Aranağmeye makamın durağı olan düğah perdesiyle girilmiştir. İkinci ölçüde hemen kürdi perdesinde asma kalış yapılmıştır. Üçüncü portede muhayyer perdesine geçilmiş, tiz bölgede kürdi 4'lüsü gösterilmiştir. Ardından sırasıyla acem, neva, kürdi, gerdaniye, hüseyni ve çargâh perdelerinde asma kalışlar yapılmıştır.

Aranağmenin 5.portesinde tiz bölgede genişleme olmuş ve kürdi 4'lüsü gösterilmiştir.6.portenin sonunda durak olan düğah perdesi ve makamın güçlüsü hüseyni perdesi gösterilmiştir.

Zeminin (dün akşam yine benim) girişi yine Kürdili olmuş, acem perdesinde asma kalış yapılmıştır. Çargah ve kürdi perdeleriyle asma kalışlara devam edilmiştir. Saz payında fa diyez kullanılarak gerdaniye perdesinde kalınmıştır. Zeminin üçüncü portesinde yine fa diyez evç perdesi kullanılarak tiz çargahta asma kalış yapılmıştır.

Meyanın (kalbindeki derdine) girişi yine Kürdilidir. Tiz bölgeye doğru genişleme yapılmıştır. Gerdaniye perdesinde asma kalış yapılmış, saz payında evç perdesi kullanılarak re notası yani neva üzerinde Rast beşlisi gösterilmiş ve muhayyer perdesinde kalınmıştır.

Sırasıyla (yıllar var ki hasretim) acem, neva, kürdi, gerdaniye perdelerinde asma kalışlar yapılmıştır. Daha sonra tiz bölgede Kürdi 4'lüsü kullanılarak muhayyer perdesinde kalınmıştır. Yine yaklaşık üç portelik aranağmede muhayyer ve tiz kürdi perdelerinde kalınmış, daha sonra nevada buselik 5'lisiyle kalınmıştır. Devam eden sözlü kısımda neva üzerinde buselik 5'lisini yine görmekteyiz. En son düğah perdesinde kürdili kalınarak melodi tamamlanmıştır.

Eserde muhayyerkürdi makamının özelliklerini tam olarak görememekteyiz. Şarkı daha çok kürdi üzerine yoğunlaşmıştır. Muhayyerkürdi makamının özelliklerine bazı asma kalışlarda rastlamaktayız.

Form olarak da analiz edecek olursak Türk Müziğinin zemin-nakarat-meyan-nakarat şekline uymamaktadır. Zemin-meyan-nakarat şeklinde sıralanmıştır. Ek olarak “kararlıyım bu gece senin olmaya geldim” ve “gelmeyince üzülp perdeyi kapatmışsın” mısralarında eşlikte Endülüs kadansına yakın inici ve çıkıcı hareketler vardır.

EK 4. Gitana Morena/ Nota ve Analizi

El Peluso - Gitana Morena

Zambra y Fandango

The musical score is written in G minor (three flats) and 2/4 time. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a $G7(\flat 9)$ chord. The second staff includes Cm and $B\flat$ chords. The third staff includes $A\flat$, $G7$, G , D , and G chords. The fourth staff includes G , D , G , D , and G chords. The fifth staff includes G and D chords. The sixth staff includes $G7(\flat 9)$, $B\flat 7$, $E\flat$, and $A\flat$ chords. The seventh staff includes $E\flat$, $B\flat 7$, $E\flat$, and $A\flat$ chords. The eighth staff includes a $G7$ chord. The score features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. A double bar line with repeat dots appears at the end of the eighth staff.

2 El Peluso - Gitana Morena

53 Cm Bb

60 Ab G7

Gitana Morena - Cantaor: El Peluso ----- Esmir Çingene Kızı

Año de grabación: 1935 ----- Kayıt târihi: 1935

Por tós los gitanos ----- Tüm Çingeneler yoluna
 te ves aborrecía, ----- canın sıkılmışa benzer,
 porque tu cariño ----- -çünkü sen sevgini
 lo has querío vender; ----- -satmak istedin kendini;
 y hasta te quitaron ----- -öyle ki seni alıp götürdüler;
 de la vera mía; ----- benim yanımdan;
 pero el juramento ----- fakat ben ettiğim yemini
 yo lo cumpliré. ----- verdiğim sözü tutacağım.

Aunque te ahogue la pena; ----- -Acılardan boğulsan bile;
 que algún día llegará, ----- bir gün elbette gelecek,
 igual que la Magdalena; ----- tıpkı Magdalena gibi;
 cuando vieron que era buena ----- iyi bir insan olduğunu görünce
 la pusieron un altar. ----- -onu tapınma yerine çıkardılar.

Por ser delito el querer, ----- Sevmek bir suç olunca
 te quitaron de mi vera, ----- seni benden ayırdılar,
 por ser delito el querer; ----- sevmek suç olduğu için;
 y la gente en su ceguera ----- ve insanlar körlük içinde
 no ha sabío comprender ----- -anlamak istemediler
 que yo te quiero hasta que muera. ----- seni sevdiğimi ölecek kadar.

Y al tiempo te traje ----- -Zaman getirdi sonunda
 a la vera mía; ----- seni yine benim yanıma;
 de las malas lenguas ----- -kötü söyleyen dillerden
 te encuentras vengá; ----- -elbet öcünü alacaksın;
 como te casaste ----- nasıl evlendin
 con quien tú querías, ----- -sevdiğin biriyle
 por los de tu raza ----- -senin soyundan olanlar
 no estás criticá. ----- kınamasın seni.

Ya no te amarga la pena ----- -Sana çektirilen bunca çile
que te hizo tan desgraciá; ----- engel olmaz artık tâlihine;
que aquella que nace buena ----- çünkü iyi olarak doğmuş olanlar
sabe romper las cadenas ----- zincirlerini sonunda kırarlar
cuando quiere de verdad. ----- istemleri yeter olur buna.

Yo cumplí mi juramento; ----- -Ben sözümü yeminimi tuttum;
yo juré que te quería, ----- seni seveceğime söz vermiştim,
y cumplí mi juramento; ----- -ben sözümü yeminimi tuttum;
mira tú cómo sería ----- -içimdeki sevgi nasıldır bak
el querer que llevo dentro, ----- -göreceksin sonu neye varacak,
que sin verte yo me moría. ----- seni görmez isem ölmüş olurum.

Gitana Morena Eserinin Müzikal Analizi

Eser sadece gitar ve şarkıcı ile icra edilmektedir. Eserin A bölümü iki bölünmeli kompas ailesinden (ritim kalıbı) Zambra formundadır. Zambra, diğer formlara nazaran daha çok Arap etkisi içeren bir yapıya sahiptir. Ağır ve serbest/akıcıdır. B kısmını 20. ölçüde sol majör akoruyla işaretleyebiliriz. 38. ölçüde, C kısmında ise eser üç bölünmeli kompas ailesinden Fandango (de Huelva karakteristik kompasına yakın) formuna geçer. Fandango formu Flamenko müziğinin en eski ve yine Arap etkisi altından kalan formlarından biridir.

Gitarist eserin girişini 14 ölçü boyunca, Zambra'nın havasına uygun, ağır ama akıcı, çok ufak değişimler içeren falsetasıyla verir. Sol frigyan modunda eser başlar (Zambra'nın mi frigyanda gelmesini bekleriz fakat kayıta tonun yüksek duyulması söz konusu olabilir) ve ilk copla duyurulur (şiiir kıtası). Frigyan mod, Türk Sanat Müziğinde Kürdi ve Hicaz makamına denk gelir. İlk copla ile A bölümü sonlanır.

B bölümü ikinci copla ile 20. ölçüde başlar. Burada sol frigyan aynı şekilde sol majöre dönüşür ve kıta bitene kadar burada seyir eder. C bölümünde Fandango ile tempo değişir ve üçüncü copla'ya geçilir. Bu bölüm kıtanın ve bölümün sonuna kadar mi bemol majörde seyreder ve A bölümüne yeni copla ile dönülür. Burada yine ritim Zambra'ya döner ve ağırlaşır. Yeni copla B'yi tekrar getirir ve bir sonraki copla'da yine Fandango ile C kısmında eser copla bitimiyle kısa bir falseta duyurur ve iki ölçü içerisinde gitarla eser sonlanır.

Böylece [A-B-C] olarak üçe bölünmüş yapının iki kez tekrarı ile iki bölünmeli şarkı formunu görmekteyiz.

EK 5. El Huerfanito/ Nota ve Analizi

El Huerfanito

The musical score for 'El Huerfanito' is written in 12/8 time and consists of 18 measures. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into several systems, each with a measure number at the beginning. Chords are indicated above the staff: Cm, G7, and C. The melody features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and is embellished with triplets and grace notes. The piece concludes with a 'Final' marking at measure 16.

Manuel Vallejo - (Bulerías) El huerfanito (Tahmini Kayıt Tarihi 1930-40)

Yo no tengo ni pare ni mare que sufra mis penas;
huérfano soy.
Sólo llevo tristeza y martirio dentro de mi alma;
y el cruel dolor
de no hallar una mujer, una mujer buena
que me llene el vacío tan grande
que ellos me dejaron;
con cruel dolor.
Yo no tengo pare, yo no tengo mare,
yo no tengo a nadie que me quiera a mí.

Türkçesi

Manuel Vallejo - (Bulerías) Hem Öksüz Hem Yetim (Tahmini Kayıt Tarihi 1930-40)

Ne anam var benim ne babam çilemi çekecek;
yetimim ben.
Gönlümde yalnızca keder ve ezilmişlik var;
dinmeyen acısı
bir eş bulamamanın, iyi bir eş
kocaman bir boşluk
bırakmışlar benim içimde;
bu hiç dinmeyen acılar.
Babam yok, anam yok,
hiç kimsem yok benim beni sevecek.

El Huerfanito Eserinin Müzikal Analizi

Eser Bulerias ritminin özelliklerini sergilemektedir fakat karakteristik Bulerias kompasını gitarda duyamamaktayız. Giriş kısmında gitarist 4 ölçüden biraz fazla olarak do minörde kadans yaparak ritmi verir. Genel olarak şarkıcının oluşturduğu 3 ana melodi vardır, bunlar en başta gelen “Yo no tengo ni pare ni mare que sufra mis penas;huérfano soy.” ve 4. ölçüde biten ilk copla, ikinci önemli melodi “de no hallar una mujer, una mujer buena” kısmındaki do majöre gidip sonra çeken akoru ile tekrar do minöre döndüğü 5. ve 6. ölçüler, üçüncü ve son önemli melodi ise “Yo no tengo pare, yo no tengo mare, yo no tengo a nadie que me quiera a mí.” coplasını oluşturan 9. ölçüden başlayıp 11. ölçüde biten kısımdır. Bu üç ana melodi ve buna uygun copla’lar final melodisine kadar, şiire uygun olarak sürekli hareket halinde dönmektedir. Genel olarak karşımıza sürekli devreden [A-B-C] formu çıkmaktadır.

EK 6. Maria de la O' / Nota ve Analizi

Maria De La O'

The musical score for "Maria De La O'" is written in 12/8 time and consists of a single melodic line. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score is divided into measures, with bar numbers 4, 8, 12, 16, 20, and 23 indicated at the start of their respective lines. Chords are written above the staff at various points: Bbm (measures 1-3, 5-7, 9-11, 13-15, 17-19, 21-22, 24), F7 (measures 12-13, 16-17, 20-21), and Bb (measure 20). The melody features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final double bar line at the end of measure 24.

Maria De La O – Cantaor: Manuel Vallejo ----- Şarkıcı: Manuel Vallejo

Año de grabación: 1935 ----- Kayıt Yılı: 1935

Palo flamenco: Bulerías

Mientras más te quiero yo ----- Ben seni nice seversem
más mala eres tú para mí; ----- sen beni onca kırıyorsun;
explícame la razón, ----- -sebebini söyle bana,
por qué juegas tú así ----- benim bu kırık kalbimle
con este corazón. ----- -niçin böyle oynuyorsun?

Tó lo que me has pedío ----- Senin benden istediğın
yo siempre te lo di. ----- ne olduysa verdim
sana.

Y ahora que ves ----- -Ama bak şimdi
que no tengo dinero ----- param yok
te alejas de mí. ----- benden uzaklaşıyorsun.

Me engañas con otro, ----- Beni sen bir başkasıyla
me dijo un amigo, ----- bal gibi aldatıyorsun,
y no lo creí; ----- -arkadaş diyorsun ama;
pero al poco tiempo ----- inanmıyorum ben sana
tuve que creerlo, ----- çok geçmeden göreceksın
bien claro lo vi. ----- yalan söylüyorsun bana.

María de la O, ----- O’lu María, [bu bir isimdir]
viviendo muy juntos, ----- -gel birlikte yaşayalım,
con nuestro cariño ----- sevımız (aşkımız) yetecek elbet,
nos sobra de tó. ----- herşeye hem de fazlasıyla.

Te quieres reir; ----- Bana neden gülüyorsun;
y hasta los ojitos ----- gülerken kızarıyorsun
los tienes moraos ----- -gözlerine değın mosmor
de tanto sufrir. ----- belli, acı çekiyorsun.

Maldito parné, ----- Paranın gözü kör olsun,
que tiene la culpa ----- -bütün kabahat parada.
de tó en este mundo, ----- dünyada ne kötülük varsa,
pues solo por él, ----- her zaman ucu orada,
bien lo sabe Dios, ----- Allah biliyor elbette,
bien lo sabe Dios, ----- Tanrı biliyor elbette,
que es la crucecita ----- -yüreğinde taşıdığın
que llevas tú a cuestras, ----- -o minicik haç inanca,
María de la O... ----- -O’lu María...

Vienes tú a mí arrepentía, ----- -Gel benim pişmanlığıma,
después de que habías hecho el daño; ----- yapmışken yapacağını bana;
y yo en vez de aborrecerte, ----- -bense sana kızmıyorum,

te quiero más toavía, - - - - - daha da çok seviyorum,
no puedo remediarlo. - - - - - çâre bulamıyorum ben buna.

La vida de experiencia - - - - - Hayat tecrübelerinle
te debe de servir; - - - - - ders alırsın yeterince;
porque ya habrás visto - - - - - çünkü sen gözünle gördün
que sólo el dinero no hace feliz. - - - - - parayla mutluluk olmaz.

Yo no envidio la suerte de - - - - - Kıskanmıyorum ben onu
hombre ninguno teniéndote a ti; - - - - - o seni hiç sevmeyeni;
Y ahora de tos esos - - - - - ve bütün bunlardan sonra
que antes se han reído - - - - - sen kahkaha atacaksın
te puedes tú reir. - - - - - sana kahkaha atanlara.

María de la O, - - - - - Ey, O'lu Maria,
viviendo muy juntos, - - - - - gel berâber yaşayalım,
con nuestro cariño - - - - - seninle ben aşkımızla
nos sobra de tó. - - - - - bize yeter, artar bile.
Ya te puedes reir; - - - - - İstersen gül, gül sen ama;
pa que nadie te vea - - - - - bak kimse seni görmesin
esos ojitos moraos - - - - - acı çekiyor olmaktan
de tanto sufrir. - - - - - mosmor olmuş gözlerine.

Maldito parné, - - - - - Paranın gözü kör olsun,
que tiene la culpa - - - - - bütün suç onda
de tó en este mundo, - - - - - nerede kötülük varsa
pues solo por él; - - - - - hep paradan bu dünyada;
bien lo sabe Dios, - - - - - Allah biliyor elbette,
bien lo sabe Dios, - - - - - Tanrı biliyor elbette,
que es la crucecita - - - - - imanın omuzlarında
que llevas tú al hombro, - - - - - taşıdığın o Aşkta.
María de la O. - - - - - Sen, O'lu Maria.

Maria De La O' Eserinin Müzikal Analizi

Eser frigyan üzerinde karar kılmadığı için yine karakteristik Bulerias kompasını gitarda duyamamaktayız fakat ritim kalıbı olarak uygunluk göstermektedir. 5 ölçü gitar girişinde si bemol minör üzerinde kadanslar yapmaktadır. (muhtemelen la minör tonunda olup kayıttan dolayı yüksek çıkmaktadır fakat kapo kullanılma ihtimali söz konusu olabilir) Önemli ilk melodi “Mientras más te quiero yo, más mala eres tú para mí” coplasıyla gelir, (ölçü 5-6 ve 8-9), ikinci önemli melodi “explícame la razón, por qué juegas tú así, con este corazón” dediği bir tür kapanış melodisi olan bölümdür (ölçü 11-12). İkinci coplada gelen (ölçü 14-19) ilk iki melodinin az olarak değişmiş versiyonu olarak gelir.

“Me engañas con otro” diye başlayan 20. ölçüde majöre gitmekte ve üçüncü önemli melodiyi vermektedir ve sonrasında kapanış melodisi gelir. Ardından gelen copla ilk iki coplanın bir versiyonudur. Bundan sonra tek farklı melodi “Vienes tú a mí arrepentía, después de que habías hecho el daño” coplasında gelir, hemen sonrasında kapanış cümlesiyle biter.

Böylece farklı dört cümle ve kapanış cümlesi ile ortaya [A-x-B-x-C-x-D-x] formu çıkmaktadır. Fakat bu cümlelerin yeri ve sırası ve uzunluğu şarkıcıya göre değişir.



ÖZGEÇMİŞ

İbrahim Şevket Güleç 1983 yılında Yalova’da doğdu. İlk gitar çalışmalarına dokuz yaşında, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuarında yarı zamanlı olarak girdiği gitar bölümünde Yrd. Doç. Ertan Birol’le başladı. İki sene yarı zamanlı eğitimden sonra ortaokulda tam zamanlı eğitime geçiş yaptı.

Lise döneminde yan dal olarak teori bölümüne girmeye hak kazandı. Dört sene boyunca Yrd. Doç. Volkan Barut ile armoni ve analiz, Prof. Dr. Özkan Manav ile kontrpuan ve partiyon okuma, Prof. Dr. Hasan Uçarsu ile çağdaş müzik ve orkestrasyon, Doç. Mehmet Saim Nemutlu ile solfej öğretim yöntemleri ve Dr. Michael Ellison ile klasik dönem sonatı ve Schenkerian analiz dersleri aldı. Lisans 2. seviyede teori eğitimine ara vererek 2005 yılında gitar bölümünden mezun oldu.

2018 senesinde Doç. Sinan Erşahin himayesinde yine M.S.G.S.Ü.’de sanatta yeterlik diploması almaya hak kazandı.