

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

**FLAMENKO MÜZİĞİNE MAKAMSAL
YAKLAŞIMLAR**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Alper KARGIN**

**Tez Danışmanı
PROF. Mutlu TORUN**

İstanbul - 2015

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

**FLAMENKO MÜZİĞİNE MAKAMSAL
YAKLAŞIMLAR**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Alper KARGIN**

**Tez Danışmanı
PROF. Mutlu TORUN**

İstanbul - 2015

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Türk Müziği Anabilim/Anasanat Dalı Türk Müziği Programı Tezli Yüksek Lisans
öğrencisi Alper Kargın tarafından hazırlanan
“Flamenko müziğine makamsal yaklaşımler”

adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 11.11.2016

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

İmzası :

Jüri Üyesi: Prof. Mutlu TARUN
Danışman:.....Üniv.ASD/ABD Öğr.Üyesi

.....

Jüri Üyesi: Prof. Enal DERAN
.....Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi

.....

Jüri Üyesi: Dr. Naci MUHAMMED
.....Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi

.....

Jüri Üyesi:
.....Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

.....

Jüri Üyesi:
.....Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

.....

ÖNSÖZ

Bu çalışma T.C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi olarak hazırlanmıştır.

Flamenko, Endülüs bölgesine ait içinde dans, gitar ve şarkı olan bir kültürün adıdır.

Bu çalışmada, Türk müziğindeki makam ve çeşnilerden faydalanarak Flamenko müziğine katkıda bulunmayı amaçladım. Flamenko müziğindeki makamların Türk müziğinin içinde varolması fakat Türk müziğindeki birçok makamın Flamenko müziğinde varolmaması bu konuyu seçme sebeplerimden biri oldu.

Bu çalışmayı yapmamda yardımlarını esirgemeyen danışman öğretmenim Prof. Mutlu TORUN başta olmak üzere, Dr. Naci MADANOĞLU, Esra KAR, Ziya KARGIN, Müjgan KARGIN, Murat ALPAY ve Fatih AKIN'a teşekkürlerimi borç bilirim.

İstanbul 2015

Alper KARGIN

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

İÇİNDEKİLER.....	i
KISALTMALAR.....	iii
ŞEKİLLER.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
1.GİRİŞ.....	1
2. FLAMENKO’NUN TARİHÇESİ VE OLUŞUMU.....	3
2.1 Endülüs-Arap etkisi.....	4
2.2 Yahudilerin etkisi.....	5
2.3 Çingenelerin etkisi.....	7
2.4 Avrupa’nın (çoksesliliğin) etkisi.....	9
3. TÜRK MÜZİĞİ VE FLAMENKO.....	10
3.1 Genel olarak Türk ve Arap müziği.....	10
3.2 Abdallar - Kırşehir dolayları halk müziği.....	11
3.3 Müzikal benzerlikler.....	14
3.3.1 Tonal müzik kapsamındaki benzerlikler.....	15
3.3.2 Modal/Makamsal müzik kapsamındaki benzerlikler.....	18
4. TÜRK MÜZİĞİ ETKİLEŞİMLİ FLAMENKO BESTELER VE ANALİZLERİNE ÖRNEKLER.....	28
4.1 Tangos en La Hicaz.....	28
4.2 Bulerias en Re Nikriz.....	35

5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME.....	48
6. KAYNAKLAR.....	50
7. EKLER LİSTESİ.....	52
8. EKLER.....	53
9. ÖZGEÇMİŞ.....	67
10. SÖZLÜK.....	68

KISALTMALAR

Alm.	: Almanca
CD	: Compact Disc
Dr.	: Doktor
İng.	: İngilizce
İsp.	: İspanyolca
İt.	: İtalyanca
M.Ö.	: Milattan önce
M.S.	: Milattan sonra
Prof.	: Profesör
s.	: Sayfa
vb.	: Ve benzeri
yy.	: Yüzyıl

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa No.

Şekil 1.1: Barrio La Viña.....	16
Şekil 1.2: Mi minör gamı.....	16
Şekil 1.3: A la Perla de Cadiz.....	17
Şekil 1.4: Do majör gamı.....	17
Şekil 2.1: Endülüs kadansı.....	18
Şekil 2.2: Mi frigyan dizisi.....	18
Şekil 2.3: Mi frigyan major dizisi.....	19
Şekil 2.4: Kromatikli çözülme.....	19
Şekil 2.5: Spanish Phrygian.....	19
Şekil 2.6: Dizileriyle Endülüs kadansı 1.....	20
Şekil 2.7: Dizileriyle Endülüs kadansı 2.....	21
Şekil 2.8: Dizileriyle Endülüs kadansı 3.....	22
Şekil 2.9: Dizileriyle Endülüs kadansı 4.....	23
Şekil 2.10: Dizileriyle ikincil dominantlı Endülüs kadansı 1.....	24
Şekil 2.11: Dizileriyle ikincil dominantlı Endülüs kadansı 2.....	25
Şekil 2.12: Alternatif kadans 1.....	26
Şekil 2.13: Alternatif kadans 2.....	27

GENEL BİLGİLER

Adı Soyadı	: Alper KARGIN
Ana Sanat Dalı	: Türk Musikisi
Program	: Yüksek Lisans (Türk Musikisi)
Tez Danışmanı	: Prof. Mutlu TORUN
Tez Türü Ve Tarihi	: Yüksek Lisans - 2015 Aralık

FLAMENKO MÜZİĞİNE MAKAMSAL YAKLAŞIMLAR

ÖZET

Araplarla İspanya'nın ve Türkiye'nin coğrafi olarak bağlantısı, müzikler üzerinde de bir etkileşim yaratarak bir bağ oluşturmuştur.

Bu çalışmada, Flamenko müziğindeki makamların Türk müziğinin içinde var olması fakat Türk müziğindeki birçok makamın Flamenko müziğinde varolmaması ve bu makamların Flamenko müziğine uygulanabilecek olması üzerine değinilmiştir. Türk müziğindeki makamların Flamenko müziğinde işlenmesi sırasında bazı makamların dizilerindeki koma farkları gözardı edilmiştir.

Türk müziği etkisiyle bestelenen yeni eserler notaya alınmış analiz ve icra edilmiştir.

Anahtar Kelimeler : Flamenko, Türk Müziği, Makamlar, Besteler

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Alper KARGIN
Field : Turkish Music
Program : Yüksek Lisans (Turkish Music)
Supervisor : Prof. Mutlu TORUN
Degree Awarded and Date : Yüksek Lisans - 2015 Aralık

APPROACHING FLAMENCO MUSIC WITH MAQAMS

ABSTRACT

The geographical connection of Arabs with Turkey and Spain, had also made an interaction with the both countries and made a bond between them.

In this study Turkish music already contains the scales which exist in Flamenco music but Flamenco music doesn't contain many of the scales which exists in Flamenco and being applicable of these scales to Flamenco music was the reason why this subject was chosen. During the application of the scales in Turkish music to flamenco music the microtones were ignored.

The newly composed pieces which contain the influence of Turkish music is notated and analyzed.

Keywords : Flamenco, Turkish Music, maqams or scales, compositions

1. GİRİŞ

Flamenko'nun Batı müziği olduğu kadar Doğu müziği olduğuda söylenebilir. Kullanılan enstrüman gitar olmasaydı belki de tamamen Doğu müziği denilebilirdi. Gitarın perdeli yapısı, Flamenko'yu Doğu müziği olmaktan çıkartmış, Doğu'nun ve Batı'nın sentezi haline getirmiştir.

Gitarın perdeli bir enstrüman olması, akorların ve çoksesli müziğin rahatça icra edilmesine olanak sağlamıştır. Klasik gitar müziği repertuarında kullanılan akorlar doğal bir şekilde Flamenko'ya girmiş ve gitarla icra edilen Flamenko müziğini çoksesli hale gelmiştir. Zaman içinde klasik gitar çalım tekniklerini de kendine adapte etmiş ve Flamenko gitar üzerine besteler yapılmıştır. Daha sonraları Flamenko gitaristlerinin Caz ve Latin Amerika müziklerine ilgisi, Flamenko'yu daha evrensel bir türe dönüştürürken kökleri olan Doğu müziğinden uzaklaştırdı.

Günümüzdeki İspanyol gitaristlerin Doğu müziği makamlarındaki seyirleri ve bunların makamı değiştirme inceliklerine vakıf olmamaları ve kulaklarının koma farklarını algılayamayacak şekilde batılılaşmış olması bir eksikliği hissettirdi. Bu eksiklik Türk müziğinin makamsal zenginliklerini katarak Flamenko türünde yeni besteler yapılarak giderilebilirdi. Besteler gitar müziği olmalıydı. Karşımıza çıkacak en büyük sorun tampere seslerin kullanılacak olmasıydı. Eğer perdesiz gitar için besteler yapılsaydı bu koma farklılıkları kullanılabilirdi. Bu durumda da arzu edilenin aksine Flamenko'nun Türk müziğine katkı sağlayan taraf olarak değişmesi bu çalışmayı amacından saptıracaktı.

Koma farkları olmasa da Flamenko için Türk müziğinden alınabilecek çok özellik bulunmaktadır. Seyir Batı müziğinde olmayan bir durumdur. Bir dizinin inici, çıkıcı veya inici-çıkıcı olması Türk müziğinde makamın adını değiştirmesine karşılık, Batı müziğinde ve Flamenko'da gamın adını değiştirmemektedir. Bu sayede Flamenko'da Türk müziğindeki hisleri

uyandıracak dokunuşlar yapılabilir.

Bir başka ve daha mühim mesele ise dizilerdir. Çoğu Türk müziği makamı nota dizilimleri olarak Flamenko'da bulunmamaktadır. Bu çalışmada koma farklılıkları gözardı edilmiş olsa da, Türk müziği makamlarındaki nota dizilimlerinden faydalanılmıştır. Koma farklarının bu bestelere yansıtılmamış olması Türk müziği içerisinde değerlendirildiğinde her ne kadar makamı bozuyor olsa da, tampere seslerle çalınan bu makamlar dizi ve seyir özellikleriyle Türk müziği hissiyatını uyandıracaktır.

Bu olumlu düşünceler bu tezin yazımına ilham kaynağı olmuştur. Mesele, Türk müziğinden esinlenerek Flamenko besteler yapılması olduğu için, Flamenko müziğindeki kaçınılmaz olan kadansı ve ritmi değiştirilmemiştir. Bu sebeple Türk müziği ritimlerine değinilmemiştir. Yine de genel bir analiz yapılacak olursa, Türk müziğindeki ritimlerin bir şekilde Flamenko ritimlerini içinde barındırdığı görülür.

Bu tezin amacının Türk müziği ile zenginleştirilmiş Flamenko besteleri olması sebebiyle, tarihsel ve kimliksel konulara, iki müzik arasındaki müzikal benzerlik ve farklılıklara ayrıntılı değinilmemiştir. Bu konular da kendi içlerinde bütünüyle birer araştırma konularıdır.

Tezde iki adet beste bulunmaktadır. Bu bestelerin analizleri yapılmış, icraları ise CD'ye kayıtlı olarak kitap ile beraberdir. Bu çalışmanın başka Türk müzisyenlere de cesaret ve ilham vermesi veya Türk olmayan Flamenko gitaristlerin Türk müziği makamlarına ilgi duymaları bizim için en büyük mutluluk olacaktır.

2. FLAMENKO'NUN TARİHÇESİ VE OLUŞUMU

Flamenko'nun yazılı bir tarihi olmadığı için, isminin nereden geldiği, tam olarak ne zaman ve nasıl başladığı ile ilgili farklı görüşler bulunmaktadır. Flamenko, İspanya'nın güneyindeki "Endülüs" adıyla anılan bölgesine ait folklorik bir halk müziğidir denilebilir. Endülüs adıyla bilinen bu bölge farklı birçok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Bu nedenle Flamenko'nun nasıl ve neden İspanya'da ortaya çıktığını anlayabilmek için, çingenelerin, Araplar'ın ve Yahudiler'in Endülüs'deki yaşamlarına bakmak gerekir.

Flamenko müziğinin ve kültürünün tam olarak nereden geldiğinin bilinmemesi gibi Flamenko kelimesi için de pek çok varsayım yapılmaktadır.

Flamenko kelimesinin kökeni tartışmalıdır. Muhtemelen Arap kökenlidir. 19. yüzyılın başlarında argo bir kelime olarak popüler kullanımda olup, kibirli insan ve numaracı insan gibi anlamlara gelmekteydi. Daha sonraları Endülüs'lü çingeneleri (gitano) tanımlamak için kullanıldı. Ve ancak daha sonra dans ve şarkılarını adlandırmak üzere kullanıldı. (MARTIN, 2009, s. 59)

Flamenko kelimesinin bir topluluğa verilen isim olabileceği gibi varsayımların yanı sıra sanatın kendisine verilen bir terim olabileceğine dair varsayımlar da bulunmaktadır.

Flamenko teriminin, mevcut olan birçok varsayıma rağmen hala tam olarak nereden çıktığı tespit edilememiştir. Çoğu kaynaklarda, Flamenko teriminin anlamı somut olarak belirtilmemiştir. Flamenko terimi, genellikle müziği genel olarak ifade eden bir kavram olarak düşünülmektedir. Flamenko kelimesi, Güney İspanya'nın bazı halk şarkılarına verilen ad olarak ifade edilmektedir. Bunlar, Endülüs'ün bazı kısımlarında yaşayan İspanyollar'ın ve orada Flamenkli adıyla bilinen çingenelerin eseridir. Bu şarkıların birçoğunun bestesi dans müziğidir.. (SAY, 1985, s.143)

Flamenko'nun bugün bildiğimiz hali aslında çok da eskiye dayanmamaktadır. Arap ve yahudilerden etkilenmiş bu müzik aslında bu toplulukların İberia yarımadasını terk etmesinden epey sonra oluşmuştur.

Flamenko, bugün bildiğimiz şekliyle pek de eski bir sanat tarzı değildir. Yaklaşık 200 yıl önce, gitarın tek eşlik çalgısı rolünü üstlenmesiyle ortaya çıkmıştır. İspanya'da Arap müziğinin etkisiyle gelişmiş halk dans müziği olan Flamenko, 18. yüzyıldan sonra, oynanış ve söyleniş biçimine göre değişik adlar almıştır. Bunlardan bazıları; malaguenas, sevillanas, rondena, alegrias, fandango'dur. Burada gitar bir eşlik enstürmanı olarak kullanılır. (ELMAS, 2003, s. 85)

Flamenko müziği Endülüs topraklarında birçok kültürün bir araya gelmesi ile ortaya çıkmıştır. Çoğu tutucu Flamenko eleştirmeni için Flamenko'nun bugün başka müziklerle karıştırılması onun saf halini bozuyor gibi yorumlansa da aslında Flamenko zaten hali hazırda birçok müziğin karışımıdır.

“Flamenko 19. yüzyılın ortasında Endülüs'te su yüzüne çıktı. İnsanların, dinlerin ve kültürlerin karışımı, yeni bir müzik türü yarattı. Yunan çingirakları, Mozarap kharjalar, Gregoryen ilahiler, Kastilya romansları ve Yahudi ağıtları, karanlık sesler ve uzak Hindistan'dan gelen çingene yerleşimcilerin hepsi bugün Flamenko adını verdiğimiz müzikal yapıyı oluşturmak için birbiriyle karıştılar.” (Flamenco, Saura, 1995)

2.1 Endülüs-Arap Etkisi

Endülüs'e gerçekleşen Arap işgalinin, Flamenko üzerindeki etkisinin oldukça fazla olduğu söylenebilir. Sadece müzik alanında değil birçok mimari yapı da bu etkinin eseridir. Endülüs bölgesindeki mimari yapılar farklılıklarıyla göze çarpmaktadır. Bu etki, Flamenko'yuda diğer Avrupa müziklerinden daha farklı bir boyuta taşımış ve farklı kültürlerin ortak bir paydada buluşmasını sağlamıştır. Arap işgaliyle birlikte birçok kültür, Flamenko'yu derinden etkilemiştir. Flamenko dinlerken, özellikle şarkıcının şarkıyı söylerken yaptığı nağmeler Doğu müziği nağmelerini andırmaktadır.

İspanyol halk müziğinin öteki Avrupa ülkeleri müziğinden farklı özellikleri vardır. Bunun başlıca nedeni 8–15. yüzyıllar arasındaki Arap işgalinin İspanyol müziği üzerinde bıraktığı “Doğu Müziği” etkileridir. Arap etkisinin sürdüğü 700 yıl boyunca, Ortadoğu’nun makamsal ve ritmik sistemleri, telli ve vurmali çalgıları, İspanya’ kalıcı biçimde yerleşmiştir. (SAY, 2006, s.145)

Ünlü Flamenko üstadı Paco Peña, Flamenko ile ilgili yapmış olduğu söyleşilerde Flamenko’nun tarih ve geleneğinin özünde Doğu’ya ait olduğunu samimi bir şekilde dile getirmiştir. Aynı zamanda Paco Peña Flamenko’nun Kurtuba’da (Cordoba) Araplar’ın yüzyıllar boyunca yaşadığı topraklarda doğduğunu söyler.

“Flamenko çok farklıdır ve fizyonomik olarak kendisine özgü bir şekli vardır. Flamenko bir bütündür. Ondaki bütün unsurlar için tam olarak bu Arap, bu İspanyol, bu Yahudi, bu çingene şeklinde ayırma gitmek zordur. Flamenko kendine has, eşsiz bir müzik... özel bir müzik. İstanbul’da namaz için insanları çağıran muezzin ile Flamenko müzisyeninin arasında çok büyük benzerlik var. İşte bu yüzden şurası veya burası Arap demek zor. Fakat bezeme, sesi kullanma şekli Batılı değil...Aksine daha Doğulu” Paco Peña (ÇETİNKAYA, 1999, s.19)

Araplar Endülüs’te sadece askeri değil, ticari ve kültürel yaşamı da etkisi altına almıştır.

Ünlü İspanyol tarihçi Ramon Menendez Pidal’e göre, Araplar’ın kültürel egemenliği 8. yüzyılda başlamış ve 10. yüzyılda doruğuna ulaşmıştır İspanya’da. Bütün Endülüs şehirleri, ekonomik ve kültürel anlamda büyük gelişme göstermekteydi. Başkent Kurtuba’dan bolluk ve zarafet yayılıyordu. (ÇETİNKAYA, 1999, s.18)

2.2 Yahudilerin etkisi

“Önceden Flamenko’nun daha çok Arap etkisinden olduğunu düşünürdüm ama şimdi neredeyse eminim ki bugün yaptığımız Flamenko o zamanki Toledo Yahudileri’nden derinden etkilenmiştir.” (Paco De Lucia, 2004, Cositas Buenas röportaj)

Ünlü Flamenko gitaristi Paco De Lucia'ya göre İspanyol Yahudiler'in Flamenko üzerindeki etkisi oldukça fazladır. Yahudiler'in varlığı İspanya'da çok eskilere dayanmaktadır. El Hamra Kararnamesi imzalanana kadar uzun yıllar İspanya'da yaşamış, kararname sonrasında ise çeşitli yerlere özellikle Osmanlı topraklarına yerleşmişlerdir.

İspanya'da yaşayan Yahudiler'in kovulmasını öngören El Hamra Kararnamesi 31 Mart 1492'de Granada'daki El Hamra Sarayı'nda imzalandı. Bu kararnameye göre Yahudi dinine mensup olan ya da kökenleri bu dine inanmış halka dayanan herkes İspanya'yı terk etmek zorunda kalırken, yanına altın, para ve ziynet eşyası alamadı. (SANCHEZ, 2014)

Bu sürgün sırasında Osmanlı'ya gelen Sefaradlar kendi müzik ve kültürlerini Osmanlı topraklarına getirdikleri gibi Osmanlı müziğini de İspanya'da kalıp hristiyanlaşmış akrabaları vasıtasıyla Endülüs topraklarına götürmüş olma olasılıkları da göz ardı edilmemelidir.

“Sefarad” İbranice'de İspanya anlamına geliyor. 1492 yılında İspanya'dan kovulan Sefarad Yahudileri'nin bir çoğu Kuzey Afrika, Güney Avrupa ve Balkanlara sürgün edildi. Bu Yahudiler'in bir kısmı da dönemin Padişahı 2. Beyazıt'ın çağrısıyla Osmanlı topraklarına gelip yerleşti. İsrail Devleti'nin kurulmasının ardından 1950'den itibaren çok sayıda Sefarad Yahudisi ise bu ülkeye taşındı. Dünyada yaklaşık 3,5 milyon Sefarad Yahudisi'nin bulunduğu tahmin ediliyor. İspanyol Sefaradları İbranice'de “Samj Tet” olarak adlandırılır ve bu da “Saf Sefarad” anlamına gelir. Sefarad dili olan Ladino İsrail'de halen konuşuluyor ve İbranice'de bu dile “Espanolit” deniyor.” Sefarad Yahudileri'nin bir kısmı ise 1492'de Hristiyanlık dinine geçerek, İspanya'da kalmaya karar verdi. (SANCHEZ, 2014)

Bugün Türkiye topraklarındaki yahudilerin büyük bir çoğunluğunun İspanya'dan gelmiş olması Endülüs ve Türk kültürleri arasındaki bağı bize açıklayabilir.

15. yüzyıl boyunca İspanya'dan 100 bin Yahudi kaçtı. Bazıları Kuzey Afrika'ya gitti, ama çoğu Osmanlı İmparatorluğu topraklarında İstanbul, İzmir, Selanik ve Safed kentlerinde yerleşti. Bugün Türkiye'deki Yahudiler'in % 90'ı Sefarad Yahudisi. İspanya'nın 1492'de Yahudileri kovmasının ülke ekonomisi üzerinde yıkıcı etkileri olmuş. Yahudiler'in çoğu varlıklı tekstil tüccarı, mücevherci ve tefeciyimış.(HADDEN,2013)

2.3 Çingenelerin etkisi

Çingeneler buldukları her toplumda farklı isimlerle çağırılmışlardır. Türkiye'deki çingene kelimesinin kökeni Farsça'dan gelmektedir. Çalgı çalan anlamında kullanılmaktadır.

Farsça olan Çingene sözcüğü çeng (bir tür müzik aleti) köküne bağlı olarak çengian (çalgı çalan) 'dan gelen, dünyanın çeşitli yerlerine dağılmış ve genellikle çalgı çalarak geçimini sağlayan topluluğun (Rom'ların) genel adıdır. Doğu'ya doğru gidildikçe Çingenelere gurbete düşmüş anlamıyla Gurbat, Gurbati ya da Kurbat da denilir. (PARLAK, 2013, s.46)

Çingeneler göçebe bir toplumdur. Müzik hayatlarının ayrılmaz bir parçası, gittikleri heryere götürdükleri meslekleridir. Yerleştikleri bölgelerin müziklerini yorumlamaları çok belirgin özelliklerindedir. Gittikleri her coğrafyada oranın müziğini kendi kültürleriyle harmanlayıp yeni bir müzik tarzı oluşturmuşlardır. Fransa'da Manouche, Balkanlar'da Tallava, Türkiye'de Roman, İspanya'da ise Flamenko oluşturdukları tarzlardandır.

Çingenelerin 10. yüzyıldan başlayarak 19. yüzyıla kadar İran taraflarından ve Kafkasya'dan gelerek, Anadolu içlerine yerleştikleri, daha sonra da Mısır ve Kuzey Afrika'ya geçtikleri, buradan da İspanya'ya ve Avrupa içlerine dağıldıkları; Anadolu'da kalan grupların bir kısmının Marmara ve Trakya'yı geçerek Balkanlara yerleştikleri bugün konu ile ilgilenen tüm araştırmacıların paylaştıkları bir görüştür. (DUYGULU, 2006, s.19)

Çingenelerin anavatanları, 9. yüzyılın başlarında büyük kitleler halinde terk ettikleri Hindistan'dır. Yüzlerce yıl bu insanlar, Yunanistan'da yerleşik bir hayat yaşamışlar ve oradan da bütün Balkan yarımadasına yayılmışlardır. 15.yy'ın başında İspanya'ya ulaşmışlardır. Bu dönemde birçok çingene kabileleri, 1447'de Katalonya'dan İspanya'ya giren göçmenlerin bir kolu olarak İspanya'ya girmişlerdir. Daha sonraki yüzyılda çingeneler, Arap ve Musevilerle karışmıştır. Museviler, Müslümanlar ve "putperest" çingeneler, Katolik kralı ve kilisenin izni ile Endülüs dağlarında sığınma hakkını almışlardır. Genellikle çayırılık bölgelerde kendine has ve kötü şartlarda yaşamlarını sürdüren çingenelerin, müziksel açıdan sahip oldukları yetenek dikkat çekicidir. (YEPREM, 2006, s. 21)

Yerleştikleri yerler arasında Sevilla'daki Triana, Cadiz, Jerez de la Frontera, Granada, Malaga, Ronda, ve Endülüs'ün diğer şehirleri sayılabilir. İnsanlar onların Mısır'dan geldiklerini düşünmüşler ve onlara "Egyptian" (Mısırlı) diye isimlendirmişlerdir. Bu kelimedenden de "gitano" yani "gypsy" sözü çıkarılmıştır. Çingeneler, göçebe hayatları dolayısıyla çok değişmiş olan Hindistan şarkılarını getirmişlerdir. Değişmiş olmalarına rağmen şarkılar, oryantal folklorün özelliklerini taşımaktaydı... Bunlar Endülüs'ün müzikal ve folklorik kültürünü paylaşmışlar ve kendi geleneklerinden de eklemeler yapmışlardır. (YEPREM, 2006, s. 21)

Çingeneler buldukları yerlerde hor görülen ve ezilen bir toplum olmuştur. Yaşadıkları acıları şarkılarla ve danslarla ifade etmişlerdir.

Çingenelerin 1492 ve 1783 arasında, 300 yıl boyunca tecrit edildikleri, zulme maruz bırakıldıkları söylenir. Çingeneler bu zulüm ve tehditkar çevreler karşısında, kendi içlerine kapanmıştır. (WASHABAUGH, 2006, s.62)

Çingeneler, çalışırken veya dinlenirken beraber şarkı söylerlerdi. Demirci çekici gibi aletlerle (el çırpılarıyla veya sopanın yere vurulmasıyla) kendi kendilerine eşlik ederlerdi. Başlangıç olarak, günlük hayatın bu şarkı ve dansları, "günden güne hayatta kalmanın kutlaması" şeklinde algılanıyordu. (Enstrümantal gösteriler değildi) Bu yüzden gitara ihtiyaç yoktu ve gitar, ilk Flamenko'nun pek de önemli bir bölümü değildi. (YEPREM, 2006, s 128)

Flamenko'nun formlarından biri olan Martinete formunda hala gitar kullanılmaz ve şarkıya çoğu zaman demirci çekiçi veya baston vuruşları eşlik eder.

2.4 Avrupa'nın (çoksesliliğin) etkisi

Bugün “geleneksel armoni” olarak nitelenen ve özellikle klasik çağ (1750-1820) ile romantik çağda (1810-1900) egemen olan çokseslendirme yönteminin ilk örnekleri barok çağının başlangıcı sayılan 1600 yıllarına kadar uzanmaktadır. (CANGAL, 2010, s.13)

Avrupa'da çoksesliliğin tarihi yüzyıllar öncesine dayanır. Bu yüzyıllık süreç içerisinde pek çok müzikal akım oluşmuştur. Basit armonik ve melodik yapılarla başlayan bu serüven günümüzde kendini kompleks yapılarla bırakmıştır.

Rönesans (1450-1600) ve barok (1600-1750) çağın en önemli çokseslendirme yöntemi olan “kontrapunt”taki “yatay çokseslilik” örgüsüne karşıt olarak, aynı anda tınlayan seslerin “dikey” ilişkisine dayanan armonik çokseslendirme, bütün barok çağ boyunca kontrapuntla yan yana (kimi zaman da iç içe) kullanılmış olmasına karşın, kullanılan yöntemin teknik yanı ile ilgili yazılı açıklamalar “ilk kez 1722 yılında Rameau” tarafından yapılmış”, konunun teknik yanını ifade eden ‘armoni bilgisi’ terimi de “bilindiği kadarıyla ilk kez G.A. Sorge'nin ‘Armonik Özet ya da Armoni Bilgisi’ (Compendium harmonicum oder... Lehre von de Harmonie, 1760) başlıklı kitabında kullanılmıştır.” Böylece, pratikteki armonik çokseslendirme, müzik yaşamına girişinden yaklaşık yüzyıl aşkın yıl sonra belirli bir kurama bağlanmaya başlamış ve Rameau'nun 1722 yılından başlayan kuramsal açıklamalarını öteki kuramcılarının açıklamaları izlemiştir. (CANGAL, 2010, s.13)

İspanyol folklorik müziğini Klasik müzik çerçevesinde işleyen bestecilerin Flamenko müziğine katkıları gözardı edilemeyecek kadar büyüktür. Bu bestecilerden bazıları Isaac Albeniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916), Manuel de Falla (1876-1946) ve Joaquin Rodrigo (1901-1999)'dur. Bu besteciler İspanyol halk şarkılarını, danslarını ve ritmlerini kendi müziklerine ilham olarak kullandıkları gibi Flamenko müziğine de armonik ve melodik olarak katkıda bulunmuşlardır.

Flamenko müziğinde çokseslilik gitarın bu müzikte kullanılmasıyla başlamıştır. Şarkı tek başına söylendiğinde modal (makamsal) yapısında kalmasına rağmen gitar ile icra edildiğinde devreye akorlar ve doğal olarak armoni girmiş olur. Flamenko müziğinin sadece gitar ile yani solo gitar olarak icra edildiği besteler neredeyse tamamen çokseslidir.

3. TÜRK MÜZİĞİ VE FLAMENKO

Türk müziği ile Flamenko arasında bazı benzerlikler olduğu düşünülmektedir. İspanya'dan göç eden İspanyol Yahudiler'in çoğunluğunun Osmanlı topraklarına sığınmış olması, Türk müziği ile Flamenko arasındaki benzerliğin sebeplerinden biri sayılabilir. Paylaşılmakta olan bir diğer özellik ise, Arap müziğinin her iki tarz üzerindeki etkileridir. Temelinde Doğu kökenli olan bu müziklerin vokallerdeki üslup benzerliği ilk dikkati çeken unsurdur. Batı ses sistemiyle çalınsa da Flamenko gitarın geleneksel icra tavrının, Türk ve Arap medeniyetlerinde çalınan ud ile akraba olduğu düşünülebilir.

“Flamenko, şan tekniğiyle söylenmiş ve insan sesini adeta mekanik imkanlarla donatılmış bir halde değil daha çok duyguyu aksettiren, kendi sesiymiş gibi kullandıran bir müzik türü; tıpkı Türk müziği gibi. Bizim gazellerimize çok benzeyen söyleme şekilleri var.” Prof. Mutlu TORUN

3.1 Genel olarak Türk ve Arap müziği

Türklerin Araplarla olan müzik alışverişini Osmanlı İmparatorluğu ile bağdaştırmak gerekir. Tarih boyunca Osmanlı İmparatorluğu Araplarla yoğun kültürel ve ticari ilişki içinde olmuştur.

Osmanlı mûsikîsi, Osmanlı saray veya halk müzisyenlerinin askerî, dini, klâsik ve folklorik türlerde ürettiği ve toplumun her kesiminde kullanılmış bir sanat olup bir ucu Çin'e, bir ucu Fas'a kadar uzanan 25 asırlık Türk mûsikîsinin yaklaşık 500 yıllık bir bölümünü teşkil eder. (TANRIKORUR, 2005)

Osmanlı İmparatorluğu hükümdarlığı süresince birçok müziği ve kültürü içine almıştır. Türkler Orta Asya'dan Anadolu'ya göçleri sırasında Araplarla her daim komşu olmuştur. Bu iki halkın müziklerini de birbirleriyle paylaşmış olması olasıdır.

Osmanlı Müziği, imparatorluğa katılan yeni ülkelerin değişik müzik kültürlerinden etkilenmiş, öğeler almış öğeler vermiş bir sentezdir. Tarihin bir çok zenginliğini içinde taşır. Türklerle birlikte yaşayan Bizans, Rum, Acem, Arap, Yahudi, Ermeni gibi azınlıklarca da paylaşılarak birlikte oluşturulmuş ve Osmanlı Saray okulunda, Enderun'da en parlak devrine erişmiştir. Bu sistemi kullanan hiçbir ülke Osmanlı'nın ulaştığı sanatsal seviyeye erişememiştir. Bu müzik türü, Osmanlı Devleti'nin kurulması, büyümesi ve güçlenmesine paralel olarak zenginleşmiş, olgunlaşmış, biçim / estetiğini geliştirmiş ve bir sanat müziği kimliği kazanmıştır. Din, aşk, ordu-savaş gibi bir çok konuda ürünler vermiş ve her biri kendi türlerini, biçimlerini, topluluklarını oluşturmuştur. (ALİOĞLU, 2015)

Bu iki müziğin bir olduğunu düşünmek büyük bir yanılgı olurdu. Bu müziklerin arasındaki benzerlikler sadece kültürel alışverişin bir sonucudur. Nihayetinde iki müzik hem işitsel olarak hem de icra edilmesindeki detaylarda birbirinden çok farklıdır.

“Basite indirgemeye çalışırsak Arap müziği ayrıdır, Türk müziği ayrıdır temelde. Fakat benzerlikleri vardır çünkü tarihte Türkler ve Araplar devletler kurdular, aynı kültürleri paylaştılar. Ve ayrıca din kültürünü paylaşmaktalar.” Orhan Gencebay (AKYOL, 2009, Milliyet)

3.2 Abdallar – Kırşehir dolayları halk müziği

Abdalların Doğu Türkistan civarlarından Batı'ya göç etmeleri, çingenerin de Kuzeybatı Hindistan'dan İspanya'ya geldiği bilgilerine dayanarak ortak bir coğrafi durumdan bahsedilebilir. Abdalların yolculukları sırasında Hindistan'dan geçip çingenerle aynı coğrafya üzerinde bulunmuş olması söz konusudur. Bu iki göçebe halkın birbirleriyle müzik kültürlerini paylaşmış olma ihtimali yüksektir.

Abdal adıyla bilinen dinsel topluluklara, dünyanın farklı bölgelerinde tarihin eski dönemlerinden günümüze değin rastlanıldığı tarihi belgelerle sabittir. Araştırmalar, Abdalların genel bir niteleme ile Türkistan'dan Anadolu'ya, Mısır'dan Hindistan'a kadar geniş bir coğrafya üzerinde dağınık gruplar halinde yaşadığını, yer yer belirgin olmalarına rağmen çeşitli bölgelerde de asimile olarak kaybolduklarını ortaya koymaktadır. (PARLAK, 2013, s.51)

Abdal kelimesinin daha çok Anadolu'da görüldüğü de birçok tarihi belgede bulunmaktadır. Bu sözcük bir topluluktan öte hayat felsefesini anlatır.

Tarihi belgeler, Abdal teriminin yaygın olarak diğer sahalardan çok Anadolu'da kullanıldığını ortaya koymaktadır. Bu terimin birçok ozan tarafından mahlas olarak da kullanılmasının nedeni; deyimine göre gönüllülük, dünya malına değer vermeme, dervişlik vb. anlamları da içermesindedir. (PARLAK, 2013, s. 39)

Abdal sözcüğünün tarihteki yeri 2000 yılı aşkın bir süreden beri vardır. Bu sözcük ilk görüldüğü tarihten yüzyıllar sonra bir kavrama dönüşmüştür.

Eldeki veriler, Abdal sözcüğünün tarihte ilk olarak M.Ö. 5.-6. yüzyıllarda görülmekle beraber tasavvufun kurumlaşmaya başladığı yaklaşık M.S. 9. yüzyıldan itibaren bir kavram olarak kullanılmaya başlandığı, çeşitli dönemlerde bir takım etkiler sonucu anlam ve ifade yönünden belirli değişim ve dönüşümlere uğrayarak günümüze kadar ulaştığını ortaya koymaktadır. (PARLAK, 2013, s.40)

Anadolu'nun çeşitli yörelerinde kimi zaman Çingene yerine Kıpti adlandırmasının da kullanıldığı ve dolayısı ile kendilerine Çingenelik isnat edilen Abdallar için de Kıpti denildiği görülmektedir. Kıpti terimi, çeşitli kaynaklarda birincil olarak Mısır halkından olan kimse anlamındadır. Ancak bunun yanında aynı kaynaklarda kelimenin ikincil bir biçimde Çingene anlamına geldiği de ifade edilmektedir. Görülen; Kıpti kavramının içeriğinin tarihsel süreçte çeşitli nedenlere bağlı olarak değişime uğradığı ve Anadolu'da Çingene kavramıyla aynı anlamda kullanılmaya başlandığı yönündedir. (PARLAK, 2013, s.47)

Buna rağmen hala abdallar ile çingenelerin arasındaki bağ ortaya konulamamıştır. Abdallar ve çingeneler kendilerini birbirinden ayrı olarak görmektedirler.

Örneğin son yıllarda bazı Abdal topluluklarının büyük kentlerin kenar mahallelerine göç ettikleri ve yerleşik düzene geçtikleri bilinmekle birlikte, Anadolu içlerinden gelerek büyük kentlere yerleşen ve Çingenelerle akrabalıkları henüz tam olarak ortaya konulamamış Abdalların, yerleşik Çingene gruplar tarafından dışlandıkları da bir vak'adır. Bu gruplar arasında yalnızca müzikle uğraşanların birbirlerini benimsedikleri bilinmektedir. (DUYGULU, 2006, s.25)

Abdal müziği ve Flamenko müziği arasında gerek yorum gerek yapısal olarak büyük benzerlikler vardır. Bu konuya bir söyleşide Prof. Mutlu Torun da değinmiştir.

“Bütün bunların dışında hiçbir Avrupa kitabında yazmayan birşeyi bir konser sırasında Erkan Oğur söyledi. Oradan benim düşünceme takıldı. Abdalların müziği Flamenko'ya benziyor diye.” (Mutlu TORUN,2015)

Kırşehir yöresindeki bozlakların Flamenko müziğindeki Tarantas, Cartageneras, Mineras vb. serbest formlara olan benzerliği, bu iki tür arasında bir bağ olma olasılığının düşünülmesine sebep olmuştur. Anadolu ve Endülüs her ne kadar coğrafi olarak komşu değilse de aradaki bu bağı oluşturan ortak birşeyler olmalıydı.

Müzikal bağlamda Kürdî makamının ağırlıklı olarak kullanılmasından bahsedebiliriz. Bu iki tarz için de Kürdî makamı temeldir. İki müzik içindeki bazı türlerin serbest yani usulsüz bir şekilde icra edilmesi de başka bir ortak noktadır. İcracı kendisini ölçüden özgür bir şekilde sesleri istediği gibi uzatıp kısaltarak tamamen duygusuna yoğunlaşır.

Çingeneler Endülüs'te oranın müziklerini kendi ifade şekilleriyle harmanlamış ve Flamenko'yu oluşturmuştur. Aynı şekilde Abdallar da Anadolu'da Türk müziği ile kendilerini yoğurup bozlakları seslendirmiştir. En büyük ortak noktaları bu müzikleri seslendirmedeki ifade şekli benzerlikleri ve Kürdî makamının baskınlığıdır.

3.3 Müzikal benzerlikler

Flamenko müziği aynı Batı müziğindeki gibi dizide sadece hangi notaların olduğuyula ilgilenirken, Türk müziği bu seçilmiş notaların akışı ile de ilgilenir. Bu akış (seyir) makamı oluşturur.

Batı müziğinde notaların sıralanması gamları oluşturur. Gamların kullanılması tamamen bestecinin zevkine kalmış ve bu yönde herhangi bir kaide yoktur.

Yükseklik derecelerine (frekanslarına) göre sıralanmış ses (perde) gruplarına DİZİ (İt. gamma, scala; İsp. Gama; İng. Scale; Alm. Tonleiter) denir. Diziler; içerdikleri seslerin niteliğinde, sıralanma biçimine ve sayısına göre farklı türlerden oluşur. (Nurhan Cangal, 2010, s.18)

Türk müziğinde ise notaların sıralanması ile oluşan gamlar bir makamı oluşturmak için yeterli bilgiyi vermeyebilir. Bu gamların seyirinin yanı sıra güçlüsünün değişmesi bile makamın ismini değiştirir.

Kendine özel aralıklarıyla belirli seslerin, karakteristik bir akış (seyir) içinde kullanılmaları, makamı meydana getirir. Makamların en önemli özellikleri, kullandıkları sesler, yani dizi'leri (gam'ları); bu seslerin ardarda gelişleriyle oluşturdukları melodi'nin genel alışkanlıkları (inici veya çıkıcı oluşları, bazı seslere önem verip etrafında dolaşmaları) yani seyir'leridir. (Mutlu Torun, 2009, s.96)

Bu çalışmada örnek gösterilen makamlarda seyirler göz ardı edilip Batı müziğinden yola çıkarak karşılaştırılmıştır.

3.3.1 Tonal müzik kapsamındaki benzerlikler

Flamenko müziğinde tonal müziğin iki unsuru olan majör ve minör gamlar kullanılmaktadır. Bunların yapısal olarak Batı müziğinden farkı olmadığı gibi uygulamasında da bir fark yoktur. Minör gam temelli eserler daha çok Farruca, Bulerias ve Alegrias gibi formlarında kullanılırken, majör gam temelli eserler ise Sevillanas, Alegrias ve Zapateado gibi formlarda kullanılır.

Paco de Lucia'nın "Barrio La Viña" adlı eserinde Alegrias içinde minör tonalitenin kullanılmasını görebiliriz. Minör tonaliteden hiç çıkılmamasına rağmen en son akor majör çalınarak paralel modu olan majör tonaliteye direkt geçiş yapılmıştır. Eserin karar sesi Mi'dir.

The musical score is presented in four systems. Each system consists of a treble clef staff and a guitar tablature staff. The tablature staff is divided into three lines: Treble (T), Middle (A), and Bass (B). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings (p, p---). The tablature includes fret numbers and bar lines. The piece ends with a final chord in G major.

Şekil 1.1 Barrio La Viña (BERGES, 2004, s. 35,36)

Duyum olarak Türk müziğindeki Nihavend makamından pek bir farkı yoktur. Batı müziğinin akorları ve arpejlerinden yararlanılmıştır. Re majör akoruna düşülürken ilgili dominant La7 akorundaki Do diyez sesi, Do majör akoruna düşerken ilgili dominant Sol7 akorundaki Fa bekar sesi ve Si7 akoruna düşerken La diyez sesi kullanılmıştır. Bu la diyez sesi bize Zırgüleli Hicaz makamını anımsatır.

Koma farklılıkları gözetmeden kullanılan minör gam aşağıdaki gibidir ve Nihavend makamının Mi tonuna göçürülmüş halinin benzeridir.

Şekil 1.2 Mi minor gamı

Aşağıdaki örnek ise yine Paco de Lucia'nın bir eserinden alınmıştır. Eserin adı "A la Perla de Cadiz", türü ise Cantiñas'tır.



Şekil 1.3 A la Perla de Cadiz (SETTA, 1993, s.45)

Burada da görüldüğü üzere koma farklılıkları göz ardı edildiğinde Türk müziğindeki Çargah ya da Rast makamı ile benzer olduğunu görebiliriz.



Şekil 1.4 Do majör gamı

Flamenko müziği bu iki tonalitede, Avrupa çoksesli müziği içindeki bütün olanakları kullanmakta özgür olmuştur. Günümüzde ise daha çok Caz müziği ile içli dışlı olan Flamenko müziği bestelenirken kısa pasajlarda daha küçük modülasyonlardan, kromatizmden ve altere seslerden sakınmamıştır.

3.3.2 Modal/Makamsal müzik kapsamındaki benzerlikler

Flamenko müziği majör/minör tonalitenin dışında asıl karakteristiği olan makamsal yanı ile ön plana çıkar. Bu yön Doğu müziğindeki makamsal anlayışın Batı müziğindeki çokseslilikle birleşmesi sonucudur. Bu birleşim sonucunda Doğu müziğindeki koma farklılıkları ortadan kalkmış ve akorlara uyum gösterecek şekilde tampere sistem kullanılmıştır. Flamenko müziğindeki en önemli unsur belki de “Cadencia Andaluza” denilen Endülüs kadansıdır. Mi karar olarak düşünürsek bu kadans şöyledir.



Şekil 2.1 Endülüs kadansı

Burada görüldüğü üzere Mi frigyan modu son akora kadar kullanılmış olup son akorda sol diyez ses gelmiş ve Mi frigyan majör modu kullanılmıştır. Bunların Türk müziğindeki adları ise yine koma farklılıkları göz ardı edilerek Mi Kürdî ve Mi Hicaz makamları olacaktır.

Mi frigyan ya da Mi sesinden Kürdî makamı;



Şekil 2.2 Mi frigyan dizisi

Mi frigyan majör veya Mi sesinden Hicaz makamı;



Şekil 2.3 Mi frigyan majör dizisi

Flamenko müziğinde şu şekilde bir çözüme çok sık görülür;



Şekil 2.4 Kromatikli çözüme

Burada frigyan ve frigyan majör modlarının iç içe geçtiğini görürüz. Bu da bize başka bir gamın varlığını işaret eder. Bu gamın adı Spanish Phrygian (MILLER, 1996, s. 16) yani İspanyol Frigyanıdır ve sekiz notadan oluşur.



Şekil 2.5 Spanish Phrygian

Hicaz makamı ve Kürdî makamının iç içe kullanılışı karakteristik Flamenko tınılarını verir.

Endülüs kadansının temel gamları ise şöyledir;



Şekil 2.6 Dizileriyle Endülüs kadansı 1

Bunların batı müziğindeki ve Türk müziğindeki adları şöyledir.

Batı müziğinde;

Am akorunda : Aeolian

G akorunda : Mixolydian

F akorunda : Lydian

E akorunda : Phrygian Dominant (Phrygian Major)

Türk Müziğinde;

Am akorunda : Buselik

G akorunda : Acemli Rast

F akorunda : Pençgah

E akorunda : Hicaz Hümayun

Eğer karar sesi olan Mi sesini her akorda başlangıç sesi olarak tutulursa şöyle olacaktır;



Şekil 2.7 Dizileriyle Endülüs kadansı 2

Gamlar ise şöyle olacaktır;

Batı müziğinde;

Am akorunda : E Phrygian

G akorunda : E Phrygian

F akorunda : E Phrygian

E akorunda : E Phrygian Dominant

Türk müziğinde;

Am akorunda : Mi Kürdî

G akorunda : Mi Kürdî

F akorunda : Mi Kürdî

E akorunda : Mi Hicaz Hümayun

Akorlara yedinci dereceleri eklendiğinde ise şu tablo çıkacaktır.



Şekil 2.8 Dizileriyle Endülüs kadansı 3

Burada ise gamlar şu şekilde olacaktır;

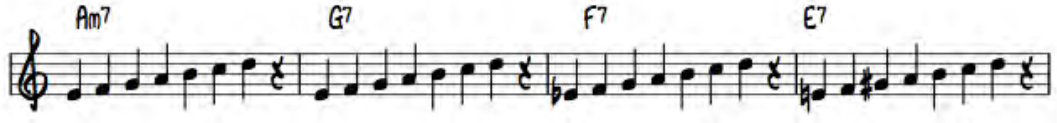
Batı müziğinde;

- Am7 : Aelolian
- G7 : Mixolydian
- F7 : Lydian b7
- E7b9 : Phrygian Dominant

Türk müziğinde;

- Am7 : Buselik
- G7 : Acemli Rast
- F7 : Pençgah (Acemli)
- E7 : Hicaz Hümayun

Karar sesi Mi ortak tutulduğunda ise şöyle olacaktır;



Şekil 2.9 Dizileriyle Endülüs kadansı 4

Batı müziğinde;

Am7 : E Phrygian

G7 : E Phrygian

F7 : Eb Lydian Augmented

E7 : E Phrygian Dominant

Türk müziğinde;

Am7 : Mi Kürdî

G7 : Mi Kürdî

F7 : ? (Tam ses aşağısında karar veren “Acemli Pençgah” olarak düşünülebilir)

E7 : Mi Hicaz Hümayun

Not: Fa7 akorunda Mi yerine Mi bemol geldiği için başlangıç sesi de geçici olarak Mi bemol olarak düşünülür. Bundan sonra gelecek örneklerde de aynı uygulama olacaktır.

Endülüs kadansı Secondary Dominants adı verilen ikincil dominant akorlarıyla genişletilebilir. Bu yeni akor yürüyüşü ve gamları aşağıdaki gibidir;



Şekil 2.10 Dizileriyle ikincil dominantlı Endülüs kadansı 1

Gamların ve makamların isimleri şöyledir.

Batı müziğinde;

- Am : A Aeolian
- D7 : D Mixolydian
- G : G Mixolydian
- C7 : C Mixolydian
- F : F Lydian
- F7 : Lydian b7
- E7 : E Phrygian Dominant

Türk Müziğinde;

- Am : La Buselik
- D7 : Acemli Rast
- G : Acemli Rast
- C7 : Acemli Rast
- F : Pençgah
- F7 : Acemli Pençgah
- E7 : Mi Hicaz Hümayun

Mi karar sesini sabit tutulursa tablo şöyle olacaktır;



Şekil 2.11 Dizileriyle ikincil dominantlı Endülüs kadansı 2

Gamlara ve makamlara verilecek adlar ise aşağıdaki gibidir;

Batı müziğinde;

- Am : E Phrygian
- D7 : E Dorian
- G : E Phrygian
- C7 : E Locrian
- F : E Phrygian
- F7/Eb : Eb Lydian Augmented
- E7 : E Phrygian Dominant

Türk Müziğinde;

- Am : Mi Kürdî
- D7 : Mi Hüseyinî
- G : Mi Kürdî
- C7 : Acemli Rast
- F : Mi Kürdî
- F7/Eb : ? (Tam ses aşağısında karar veren “Acemli Pençgah” olarak düşünülebilir)
- E7 : E Hicaz Hümayun

Bir diğerkadans da Re minör akoruna gitmektir ve bu da sıklıkla ikincil dominant yardımcı ile olur ama ikincil dominantın kullanılması şart değildir. Aşağıda ikincil dominant ile olan şekli gösterilmiştir.



Şekil 2.12 Alternatif kadans 1

Bu kadansın gamları ve makamları ise şöyledir;

Batı müziğinde;

A7 : A Phrygian Dominant

Dm : D Aeolian

F7 : F Lydian b7

E7 : E Phrygian Dominant

Türk Müziğinde;

A7 : La Hicaz Hümayun

Dm : Re Buselik

F7 : Pençgah (Acemli)

E7 : Mi Hicaz Hümayun

Karar sesi Mi sabit bırakılıp düşünülduğünde ise şu tablo çıkar;



Şekil 2.13 Alternatif kadans 2

Bu şekilde oluşan gamlar ve makamlar ise şöyledir;

Batı müziğinde;

- A7 : E Locrian #6
- Dm : E Locrian
- F7 : Eb Lydian Augmented
- E7 : E Phrygian Dominant

Türk Müziğinde;

- A7 : ? “Bazı bozlaklarda inici Karcıgar yapılıp sonunda Kürdî karara gidiliyor (Beypazarı bozlağı). Birleşik bir makam gibi Karcıgar Kürdî denilebilir.” (Mutlu TORUN)
- Dm : 2. Derecesinden Re Buselik
- F7 : ? (Tam ses aşağısında karar veren “Acemli Pençgah” olarak düşünülebilir)
- E7 : Mi Hicaz Hümayun

Bu bölümde anlatılan teori kısıtlıdır. Bu makamların kullanım şekli başka bir tez konusudur. Burada sadece genel anlamda değinilmiş ve karşılaştırmalı tablolar çıkartılmıştır.

4. TÜRK MÜZİĞİ ETKİLEŞİMLİ FLAMENKO BESTELER VE ANALİZLERİNE ÖRNEKLER

Bu bölümde Türk müziği makamlarıyla zenginleştirilmiş biri Tangos diğeri Bulerias formlarında olan iki beste bulunmaktadır. Bu bestelerin makamsal analizleri yapılmıştır. Türk müziği makamlarındaki koma farkları gitarın fiziksel yapısından dolayı kullanılamamıştır.

4.1 Tangos en La Hicaz

Tangos 4/4 lük bir Flamenko ritmidir. Dansta çok kullanılır. Diğer Flamenko formlarında olduğu gibi falsetalardan meydana gelir. (Falsetalar müzisyenlerin daha önceden bestelediği melodik varyasyonlardır). Bestede zaman zaman türün ritmini belli eden vuruşlar gerçekleşir.

Aşağıdaki çalışmada Tangos'un ritmik ve form özellikleri korunmaya çalışıldı. Diğer Tangos'larda olduğu gibi gitar tekniğinin getirdiği üsluptan ve akorların kullanılmasından kaçınılmadı.

Bu çalışma, la sesinde hicaz makamında bir tangostur. Hicaz makamı ağırlıkta duyurulsa da parça saba, hüzzam, segah makamları gibi farklı makamlara da geçmiş, sonunda Hicaz La karar verilmiştir.

Tangos en La Hicaz

Alper Kargin

♩ = 152

1. 2. 3.

Hicaz -----

4.

1.

Hicaz -----

6.

2.

Hicaz -----

Fa#'de Hüzzam -----

8.

1.

Fa#'de Hüzzam -----



----- Fa#de Hüzzam -----



----- Fa#de Hüzzam -----



----- Fa#de Segah -----



----- Fa#de Segah -----

22

Fa#de Segah | Hicaz -----

26

----- Hicaz -----

28

----- Hicaz ----- | Hicaz --

30

----- Hicaz -----

33

----- Hicaz -----

36

----- Hicaz -----

38

----- Hicaz -----

40

----- Hicaz -----



----- Re'de Buselik -----

----- Hicaz -----



----- Hicaz -----



----- Hicaz -----



----- Sol'de Buselik ----- Saba --

----- Hicaz -----

54

----- Saba -----

L----- Hicaz -----

56

----- Hicaz -----

58

----- Hicaz -----

60

----- Hicaz -----

4.2 Bulerias en Re Nikriz

Bulerias 12 zamanlı bir form olup ritmik bölünmesi 3-3-2-2-2 şeklindedir. Genellikle A frigyan tonundan icra edilse de E, F#, B, C#, Eb tonlarından da sıkça icra edilir. Flamenko'daki en hızlı 3 bölünmeli formdur. Fiestalarda en çok kullanılan, hiç durmadan çok uzun süreler değişik şarkıcıların söylemesiyle icra edilen formdur. Temposu çok hızlıdır. Bu sebeple hatasız çalması zordur.

Paco de Lucia "Castro Marin" albümünün kartonetinde "The Gypsy of Andalusia" adlı eserden şöyle bahsediyor:

"Bu parça Flamenko'daki en zor ama bir o kadar da en önemli ritm paternine, Bulerias'a dayanmaktadır. Bu Flamenko'nun temelidir ve öteki ritimleri ne kadar iyi çalarsanız çalın eğer bunda usta değilseniz başarısız olarak damgalanırsınız." Paco De Lucia

Bu çalışmada, Bulerias ritminden vazgeçilmemiştir ve Türk müziğindeki Nikriz makamı melodik olarak esas alınmıştır. Gitarın doğal akortunda en kalın sesi Mi olduğu için ve bu parça Re tonundan olduğu için, gitarın altıncı telinin akortu değiştirilip Re'ye alınmıştır. Böylece Mi hicaz Flamenko'daki çalımından çok farklı olmayan bir şekilde icra edilebilmiş ve karar sesi olan Re'ye düşerek Nikriz icra edilmiştir. Parçanın çalımı sırasında Hicaz, Buselik, Nihavend, Segah, Kürdî gibi makamlara geçki yapılmış olup karar Re'de Nikriz iletilir.

Bulerias en Re Nikriz

Alper Kargin

♩ = 240



----- Hicaz -----

----- Re'de Nev' eser -----

3



----- Re'de Nev' eser -----

5



----- Hicaz -----

----- Re'de Nev' eser -----

7



----- Hicaz -----

----- Re'de Nev' eser -----



----- Sol'de Buselik -----



----- Sol'de Buselik -----



----- Sol'de Buselik ----- | ----- Re'de Nikriz -----



----- Re'de Nikriz -----

17

----- Hicaz -----

----- Re'de Nev' eser -----

19

----- Re'de Nev' eser -----

21

----- Hicaz -----

----- Re'de Nev' eser -----

23

----- Re'de Nev' eser -----

25



-----Sol'de Buselik-----

27



-----Sol'de Buselik-----

29



----- Sol'de Buselik ----- Re'de Nikriz -----

31



----- Re'de Nikriz -----

33



----- Re'de Nikriz -----

35



----- Re'de Nikriz -----

37



----- Re'de Nikriz -----

39



----- Re'de Nikriz ----- | ----- Mi'de Hicaz -----



----- Mi'de Hicaz -----



----- Mi'de Hicaz -----] ----- La'da Buselik -----

----- Re'de Nikriz -----



----- La'da Buselik -----]

----- Re'de Nikriz -----



----- Re'de Nikriz -----



----- Re'de Nikriz -----



----- Re'de Nikriz -----] L----- Nihavend --



----- Nihavend -----



-----] L----- Re'de Buselik -----] L----- Nihavend --



----- Nihavend -----



----- Nihavend ----- | ----- Kürdi --



Kürdi ----- | ----- Hicaz -----

----- Re'de Nev' eser -----



----- Re'de Nev' eser ----- | ----- Kürdi -----



Kürdi ----- Do#’de Segah ----- Si’de Segah --



----- La’da Segah ----- Buselik ---



(Kırık kadans)

Buselik-----



----- Re’de Nikriz -----



----- Re'de Nikriz -----



----- Re'de Nikriz -----



----- Re'de Nikriz -----



----- Re'de Nikriz -----

81



Musical notation for measure 81, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The accompaniment starts with a dotted quarter note F#4, followed by a quarter note G4, and then a series of chords: A4-B4-C5, A4-B4-C5, A4-B4-C5, and A4-B4-C5.

----- Re'de Nikriz -----

83



Musical notation for measure 83, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The accompaniment starts with a dotted quarter note F#4, followed by a quarter note G4, and then a series of chords: A4-B4-C5, A4-B4-C5, A4-B4-C5, and A4-B4-C5.

----- Re'de Nikriz -----

85



Musical notation for measure 85, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The accompaniment starts with a dotted quarter note F#4, followed by a quarter note G4, and then a series of chords: A4-B4-C5, A4-B4-C5, A4-B4-C5, and A4-B4-C5.

----- Re'de Nikriz -----

87



Musical notation for measure 87, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The accompaniment starts with a dotted quarter note F#4, followed by a quarter note G4, and then a series of chords: A4-B4-C5, A4-B4-C5, A4-B4-C5, and A4-B4-C5.

----- Re'de Nikriz -----

----- Mi Hicaz ve Re Nikriz akorları -----

89

----- Re'de Nikriz -----

----- Mi Hicaz ve Re Nikriz akorları -----

91

----- Re'de Nikriz -----

93

----- Re'de Nikriz -----

95

----- Re'de Nikriz -----

97

----- Re'de Nikriz -----

5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Endülüs, Avrupa'nın en uç noktasında olsa da Araplar'ın etkisi altında Doğu sanatından nasibini almıştır. İspanya'nın diğer bölgelerindeki mimariye karşın Endülüs bölgesinde Arap mimarisi kendisini gösteriyor. Müziği de aynı şekilde Doğu'nun izlerini yoğun bir şekilde taşıyor. Doğu ile Batı'nın sentezi olan Flamenko müziği her iki taraftan da belirli unsurları kendisinde barındırıyor. Frigyan ile ilgili olan makamsal yönü Doğu müziğinde karşılık bulurken, akorlarla oluşturulan armoni ise Batı müziğinde karşılık buluyor. İki taraftan da öğeleri bulundururken bazı noktalarda eksiklikleri de bulunuyor. Armonisi ne Batı müziğindeki kadar zengin, ne de makamları kullanışı Doğu -konumuz itibariyle Türk- müziği kadar zengindir. Bu çalışmadaki amaç makamsal yönden Flamenko'yu Türk müziği ile nasıl zenginleştirilebileceğiydi. Bu yapılırken en büyük zorluk, gitarın perdeli bir enstrüman olması nedeniyle Türk müziğindeki koma farklarının kullanılamayacak olmasıydı. Buna rağmen makamlar koma farkları görmezden gelinerek kullanılmış ve üzerlerine Flamenko besteler yapılmıştır.

Flamenko'da usüller genel olarak ritmi üzerine adlandırılmaktadır. Bir perküsyoncu ya da palmas (alkış) yapan kişi icra edilen eserin ritmini verdiğinde, dinleyici onun Bulerias mı yoksa Tangos mu olduğunu rahatlıkla ayırt edebilir.

Bu çalışmada Flamenko ritimleri üzerine Türk makamları kullanılarak iki beste yapılmıştır. Biri Bulerias formunda ve Nikriz makamında bir beste, diğeri ise Tangos formunda ve Hicaz makamında bir bestedir. Bu iki beste kendi içlerinde Segah, Buselik, Nihavend, Kürdî vb. makamlara da geçki yapmıştır. Her ne kadar Türk müziğindeki koma farklılıkları kullanılmamış olsa da bu makamlardan faydalanılmıştır.

Besteler icra edildiğinde Türk müzisyenlere makamsal olarak aşık gelmesine rağmen, Flamenko müzisyenlerine hem kendilerinden bir müzik çalınıyormuş hissi uyandırmış hem de birşeyleri tuhaf hissettirmiştir. Örneğin;

nl Flamenko gitaristi Victor Monge Serranito “Bulerias en Re Nikriz” adlı besteyi dinlediğinde (Kasım 2015) ŐaşırmıŐ ve bunun bir Bulerias olduğunu ama kendilerinde böyle bir kullanımın olmadığını ancak beğendiğini dile getirmiştir. Aynı Şekilde Sevilla’lı Őarkıcı Pico de Triana’da sahne performansı sırasında palmas ile bu besteye eşlik ederken devamında kulağının aradığı ses olan Endülüs kadansına gitmediği için peŐinden Şarkıya girmekte zorlanmış ama bestenin icrası sırasında büyük keyif aldığı gözlenmiŐtir. Aslında bu tepkiler tam da aranılan reaksiyonlar olmuştur.

Buradan ıkartabileceđimiz sonuç, Flamenko’nun Türk müziği ile zenginleŐtirilebileceđi sonucudur.

6. KAYNAKLAR

AKYOL E., “TRT’nin bana karşı tavrı değişmedi” Milliyet, 08.08.2009
<http://www.milliyet.com.tr/Pazar/HaberDetay.aspx?aType=HaberDetay&ArticleID=1126315&Date=12.10.2008&Kategori=pazar&KategoriID=26&b=“TRTnin%20bana%20karsi%20tavri%20degismedi”&PAGE=1>

ALİOĞLU S. “Klasik dönem Türk toplum kültüründe müzik”. Erişim Tarihi: 10.12.2015,
<http://www.kitaphaber.com.tr/klasik-donem-turk-toplum-kulturunde-muzik-k2146.html>

BERGES J. (2004) *La Fabulosa Guitarra de Paco de Lucia*. Mul edition.

CANGAL, N. (2010). *Armoni*. (5.Baskı). Ankara: Arkadaş Yayınevi

ÇETİNKAYA, Y. (1999). *Müzik Yazıları*. , İstanbul: Kaknüs Yayınları

DE LUCIA, P. (1981) *Castro Marin* , Madrid: Polygram Iberica

DUYGULU, M. (2006). Türkiye’de Çingene Müziği, İstanbul: Pan Yayıncılık

HADDEN G. “İspanya: Osmanlı’ya sığınan Yahudilere vatandaşlık daveti” BBC, 08.08.2013
http://www.bbc.com/turkce/haberler/2013/03/130308_sefarad_yahudileri.shtml

ELMAS, Y. (2003). *Sorularla Gitar*. İstanbul: Pan Yayıncılık

MARTIN, J. (2009). *El Arte Flamenco de La Guitarra* London: United Music Publishers

MILLER, R. (1996). *Modal Jazz Composition & Harmony I*. Rottenburg N.: Advance Music

PARLAK, E. (2013) *Garip Bülbül Neşet Ertaş*. İstanbul. Demos Yayınları. S. 46

SANCHEZ E. , (2014). “İspanya tarihi hatasını düzeltiyor”. 29.08.2014,
<http://tr.euronews.com/2014/08/29/ispanya-tarihi-hatasini-duzeltiyor/>

SAURA, C.(1995). *Flamenco* [Film].İspanya. Juan Lebron Producciones ve RTVA (Radio Television de Andalucia)

SAY A. (2006). *Müzik Tarihi*. Ankara :Müzik Ansiklopedisi Yayınları

SAY, A. (1985) *Müzik Ansiklopedisi*, Cilt:2, Ankara: Sanem Matbaası.

SETTA, M. (1993). *Almoraima*. Madrid: Editorial Mambro.

TANRIKORUR, C. (2005). *Osmanlı dönemi Türk Musikisi* (2. Baskı). İstanbul: Dergah Yayınları

TORUN, M. (2009) *Ud Metodu Gelenekle Geleceğe*. İstanbul : Çağlar Musiki Yayınları

WASHABAUG, W. (2006). *Flamenko Tutku, Politika ve Popüler Kültür*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

YEPREM, S. (2006). *Flamenco Sanatı ve Gitar*. (3. Baskı). İstanbul: Bemol Müzik Yayınları

7. EKLER LİSTESİ

EK 8.1 Flamenko'nun Türk müziğiyle olan yakınlığıyla ilgili söyleşiler.....	53
....Ek 8.1.1 Mutlu Torun ile söyleşi.....	53
....Ek 8.1.2 Paco De Lucia ile söyleşi.....	56
..EK 8.2 Bestelerin Notaları.....	56

8. EKLER

EK 8.1 Flamenko'nun Türk müziğiyle olan yakınlığıyla ilgili söyleşiler

Ek 8.1.1 Mutlu Torun ile söyleşi (2015)

Flamenko'nun kaynakları hakkında; bu konuya ilgi duyduğum zamandan beri pek çok konuşmalar oldu. Bir takım yazılar okudum. Flamenko'yu oluşturan müziklerin içinde en mühim olanı Arap veya müslüman etkisidir. Buna herkes iştirak ediyor. Onun dışında bir de Çingene müziği olduğundan bahsedilir. Ondan sonra bir de yahudi tesiri denir. Aslında kaba taslak bildiğim mesele şu; Endülüs Emevi devleti küçüle küçüle ve Avrupa ilerleye ilerleye geldiği zaman, oradaki şehirler tek tek hristiyanların eline geçiyor ve idare edenler müslümanlara karşı, yahudilere karşı yani kendilerinden olmayanlara karşı çok sertler. Mesela yahudiler Osmanlılara sığınıyorlar. Bir de dışarı kaçamayan kişiler veya ülkesine dönemeyenler, orada kalıyor ama bunlar daha uzak, şehirlerden uzak dağlara, ormanlara kaçıyorlar. Kendilerine farklı bir hayat buluyorlar. Daha sonra hayat tabii değişiyor ama onların müzikleri de hep acının, yokluğun müziği oluyor.

Flamenko'nun kaynağı bunlar diye söylenir ama tabi ki burda bütün bu üç kültürün üstüne gelen Avrupa müziğini de koymak lazım, çünkü Flamenko çoksesli. Flamenko gitar çok sesli bir müzik yapıyor. Onun için de tabii yaptıkları müzikte majör var, minör var bir de frigyan var. Frigyan zaten senin konun olduğu için biliyorsun.

Frigyan müslüman müziğinde bazı makamlara benziyor. Bizim Arap müziğine ilgimizde, müslüman müziğinin ve Orta Doğu müziği ile olduğu için.

Osmanlı'dan veya Türkler'den birileri gitti diye birşey yok. Ama Berberilerin Türklükle ne kadar alakası var onu bilmem. Ondan bahsedilir yani Beberilerin gitmesi Endülüs'e.

Bütün bunların dışında hiçbir Avrupa kitabında yazmayan birşeyi bir konser sırasında Erkan Oğur söyledi. Oradan benim düşünceme takıldı. Abdalların müziği Flamenko'ya benziyor diye. Burada Anadolu'ya gelen Abdalların işte Muharrem Ertaş, Çekiç Ali, Hacı Taşan gibi bizim son zamanların bildiğimiz bu ustaların müziklerinin İspanya'ya direkt olarak tesir etmiş olması değil. Benim kafamın aldığı o, Hindistan'ın Kuzey tarafına yakın bölgelerde (Horasan gibi) oralarda oturan bu insanların, doğrusu (müzikolojik şekilde sağlam söylemiyorum, herhalde Erol Parlak'ın kitabında daha araştırılmışı vardır) Hindistan'a yakın bölgeden geldikleri için onlara yakın müzik yapmış olmaları lazım. Daha doğrusu o noktadan gelen kişiler Endülüs'e geliyorlar Flamenko'nun doğmasına katkıda bulunuyorlar. Bizimkiler Kırşehir dolaylarına Kapadokya civarlarına yerleşiyorlar. Gene oraya yakın bir müziği getiriyorlar. Onlar tabi Türk müziğiyle daha kaynaşiyor. Enstürmanları bağlama. Bazı bağlamalarda mesela Muharrem Ertaş'ın bazı kayıtlarında o bitişleri eski Flamenkocuların bitişlerine benziyor. Kendisi de söylerken bağlamayı çalıyor, bağlamanın çalışı gitara benziyor. Onun için söylüyorum ayrıca söylemeleri de Flamenko'ya benziyor. Diğer taraftan bizim gazelle de Flamenko'ya benziyor. Böyle bir mesele var. Birbirine tesir etmiş değil ama çıkış noktaları çok birbirine yakın olan iki toplum. Bir kısmı Türkiye'de bir kısmı Endülüs'te oluyor. Dolayısıyla müziklerin birbirine yakınlığı oradan da geliyor.

Şimdi senin konumunda Flamenko çalan bir adam için Türk sanat müziğinde, kendi içinde bütün bu makamları tasnif edilmiş şekilde var. Frigiana benzeyen bir Kürdîmiz var, diğer taraftan segah makamı da frigiyana çok benziyor tampere sistem gibi düşünülürse. Ondan sonra buna benzeyen bemol 4 dersen, hüzzamın biraz benzeri oluyor, bemol 5 yine acem Kürdî'de -mi bemol her zaman var- buna benzer ortaklıklar var. Sonra onlarda mesela Flamenko'da Kürdî ile hicaz çok karışık. Tabi bizde hicaz var. Bir de Flamenko müziğinin içinde Zambra, Danzamora dedikleri, tamamen zaten Arap müziğinin taklidi olduğu için, onlar

hicaz makamına çok benzetiyorlar. Genellikle zirgüleli hicaza benzeyeni daha çok seviyorlar. Böyle bir yakınlık var arada.

Diğer taraftan bozlaklardan benzerlikler olabilir. Onlarda da zaten hemen hemen hiç Flamenko'dan farkı olmayan bir müzik bozlak. Söylemesiyle, çalmasıyla öyle bir hali var ama tabi daha çok Flamenko'nun daha canlı havaları da var tabi Avrupa tesiri de belki ondan. Bozlaklar hep böyle yanık. Aklıma gelenler bunlar şimdilik.

Enstürmanlar açısından baktığımız zaman aslında bilinen şudur; Avrupa'daki klasik gitarın çıkış noktası vihuela adındaki bir saz. Form olarak ondan çıkmış ama çalma tekniği Avrupa lavtasından geliyor. Avrupa lavtasının kaynağı da ud. Bizim ud. Udun perdeli halde ve parmaklı çalınması aşağı yukarı Avrupa lavtasını doğuruyor. Bu arada bugünkü Flamenko'ya baktığımız zaman, tabiiiki gitar en çok klasik gitara benziyor. Klasik gitarla çalınıyor zaten. Bazı malzemeleri farklı, ahşabın cinsi farklı. Gitarın tekniği çoksesli ve parmakla çalınıyor. Bir de Türkiye'deki müzik şarkı söylemeyi öne alıyor. Herhangi bir şekilde teknik gösterişi çok fazla sevmiyor ve ifadeli çalmak, ifadeli söylemek istiyor. Belki ondan belki bazı tembelliklerden udun tekniği fazla gelişmemiş. Ama başka bir mesele var; baş parmakla çalma tekniği, özellikle "alzapua" dedikleri birşey var aynen mızrap gibi kullanıyor baş parmağının tırnağını oradaki gitarist. Bunu da zaten onlar da biliyorlar, söylüyorlar. Udla gitarın arasında böyle bir akrabalık da var.

Onun dışında bağlama ile Flamenko gitarı karşılaştırsak; şimdi bugünkü o "şelpe tekniği" biraz Flamenko gitara biraz yaklaşıyor ama abdalların çaldığı -bozlakları söyleyenlerin- çaldığı tezene ile çalınıyor. Tezene ile çalındığı için zaten o bir tek mızrap. Parmaklarla diğer tellere vurma meselesi yok. Ama bağlamanın zaten nasıl çalınırsa çalınır, adeti, sadece bir telde melodiyi çalıp bitirmek değil, bütün tellere vurmaktır. Üç tele birden vuruyor bağlama çalan. Bir de bağlamanın farklı düzenleri var. Farklı akortları var. O farklı akortlar, farklı akorları doğuruyor çaldığın sırada. Böyle bir mesele var. Dolayısıyla Flamenko'ya çok hoş gidebilecek akorlara rastlanabilir. Benim tahminimce onların daha çok tansiyonlu

akorlar olması lazım. Zaten tansiyonlu olmayan akor çok fazla yenmiş yutulmuş bitirilmiş klasik gitarda da Flamenko'da da. Bir mesele daha var bazı muhafazakar Flamenkocular çok fazla bu tansiyonlu akorları sevmiyorlar. Yani uyumsuz akorları sevmiyorlar cazdan gelenleri. Ama bugünkü hemen hemen bütün gitaristler bunu yapıyor, tansiyonlu akorları çalıyorlar. Onlar ne derse desin müzik o tarafa doğru akmış. Akorları da zenginleşmiş anlaşılabilir. Ama bugünkü gitaristlerde ben başka birşey daha hissediyorum. Mesela Sabicas veya Ramon Montoya sanki böyle klasik gitar gibi düz çalıyorlar ama bugünküler sanki bizim uddaki renkleri de arıyorlar. Çarpmaların cinsiyle, glisandoyla birtakım yeni tını ve ifade arayışları var. O bakımdan udun tekniğinden istifade etmek de ayrıca düşünülebilir. Belki daha ilerde.

Ek 8.1.2 Paco De Lucia ile söyleşi (2002)

Toledo'da yaşamaya karar verdim çünkü bu şehir sizi başka bir zamana götürüyor. Toledo sokaklarında yürüdükten sonra eve muhteşem bir huzur ile dönüyorsunuz ... sanki başka zamandaymışsınız gibi. Burada Arapların, yahudilerin, vizigotların ve Romalıların yaşadıklarını görebilirsiniz. Burada işim için gerekli huzuru buluyorum: beste yapmak ve ilham almak için. Her zaman Araplardan ve yahudilerden olan herşeyi çok sevmişimdir. Bence burada yaşayan halklar kültürümüze çok fazla katkıda bulunmuştur, ve ülkemizde genel müziğe. Örneğin, Sefarad transkripsiyonları buldum ve orada Flamenko'daki büyük etkisini görebildim.

EK 8.2 Bestelerin Notaları

Bu bölümde Türk müziğinden esinlenerek yapılmış iki özgün bestenin notaları bulunmaktadır. Bunlardan biri Tangos formunda ve Hicaz makamını temel alarak yapılmış bir beste, diğeri ise Nikriz makamı temel alınmış bir Bulerias'tır.

Tangos en La Hicaz

Alper Kargin

$\text{♩} = 152$

4

6

8

10

12

14

16

18

20

22

24

26

28

30

32

34



36



38



40



42



44



46



48



50



52



54



56



58



60



Bulerias en Re Nikriz

Alper Kargin

♩ = 240

3

5

7

9

11

13

15

17

19

21

23

25

27

29

31

33

35

37

39

41

43

45

47

49

Musical staff 49: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. Measures 49-50 show a melody with eighth notes and quarter notes, including a half note G4 with a fermata. Measure 51 begins with a whole note chord.

51

Musical staff 51: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. Measures 51-52 show a melody with eighth notes and quarter notes. Measure 53 begins with a whole note chord.

53

Musical staff 53: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. Measures 53-54 show a melody with eighth notes and quarter notes, including a half note G4 with a fermata. Measure 55 begins with a whole note chord.

55

Musical staff 55: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. Measures 55-56 show a melody with eighth notes and quarter notes, including a half note G4 with a fermata. Measure 57 begins with a whole note chord.

57

Musical staff 57: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. Measures 57-58 show a melody with eighth notes and quarter notes, including a half note G4 with a fermata. Measure 59 begins with a whole note chord.

59

Musical staff 59: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. Measures 59-60 show a melody with eighth notes and quarter notes, including a half note G4 with a fermata. Measure 61 begins with a whole note chord.

61

Musical staff 61: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. Measures 61-62 show a melody with eighth notes and quarter notes, including a half note G4 with a fermata. Measure 63 begins with a whole note chord.

63

Musical staff 63: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. Measures 63-64 show a melody with eighth notes and quarter notes, including a half note G4 with a fermata. Measure 65 begins with a whole note chord.

65

67

69

71

73

75

77

79

81

83

85

87

89

91

93

95

97

9. ÖZGEÇMİŞ

1979 yılında İstanbul'da doğdu. İlkokul eğitimini tamamladıktan sonra Adile Mermerci Anadolu Lisesi'nde okumaya hak kazandı. 13 yaşında ilk gitarını aldı ve birçok beste yaptı. Kendine klasik gitar eserlerinden oluşan geniş bir repertuvar yaptı ve klasik gitar resitaleri verdi.

1995 yılında türküleri Batı müziği formunda yorumlayan bir grup ile beraber Harbiye Açık hava Tiyatrosu dahil pek çok konser salonunda Flamenko eserlerden oluşan konserler verdi.

2000 yılında kurucularından olduğu Andalus Flamenko Grubu ile konserler verdi.

2001 yılında Bilgi Üniversitesi Jazz Performance bölümünü burslu kazanarak Donovan Mixon, Ricky Ford, Can Kozlu gibi birçok tanınmış yerli ve yabancı eğitimle çalışma fırsatı yakaladı. İkinci senenin sonunda daha önceden de ilgi duyduğu Ses Teknolojisi bölümüne geçiş yaptı.

2011 yılında ünlü türkücü Zara ile üyesi olduğu İstanbul Flamenko 5'lisi bir araya gelip türküleri Flamenko müziğiyle harmanlayarak bir albüm çalışması yaptılar.

Müzik kariyerinde Victor Monge Serrenito, Jose Luis Postigo, Manolo San Lucar, Tomatito gibi büyük Flamenko gitar ustalarıyla çalıştı, bunun yanı sıra Paco De Lucia başta olmak üzere Pepe Habichuela, Josemi Carmona, Rafael Riqueni, Juan Manuel Cañizares, Jose Maria Bandera gibi ünlü Flamenko gitaristleri ve dansçılarıyla aynı ortamda müzik yapma fırsatı buldu. Birçok Flamenko dans kumpanyasında müzik direktörü olarak yer aldı. Bunların yanı sıra akademik kariyerine devam ederek, Haliç Üniversitesi Konservatuvarı'nın Yüksek lisans programında Prof. Mutlu Torun ile ud ve Türk müziği çalıştı. Halen kurucusu olduğu ABCMusic Organization'ın işlerini yürütmekte ve müzik kariyerine devam etmektedir.

10. SÖZLÜK

AEOLIAN	: Majör gamın 6. derecesinden başlayan dizi
ALEGRIAS	: 12 zamanlı, ritmi Solea'ya benzeyen majör tonda ..icra edilen Flamenko formu
ALTERE	: 5. ve 9.uncu derecelerin değiştirilmesi ..(b9,#9,b5,#5)
ALZAPUA	: Flamenko'daki bir başparmak tekniği
ANDALUCIA	: Endülüs
ANDALUZA	: Endülüse ait
BULERIAS	: 12 zamanlı hızlı Flamenko formu
CADENCIA	: Kadans (İspanyolca)
CADIZ	: Endülüs bölgesinde bir şehir
CALO	: Çingelerin konuştukları dile verdikleri ad
CANTE	: Şarkı (İspanyolca)
CANTIÑAS	: Alegria formunun bir çeşidi
CARTAGENERAS	: Flamenko formu
ÇENGİAN	: Çingene
DANZAMORA	: Flamenko formunda Arap dansı
EGYPTIAN	: Mısırlı (İngilizce)
ENDÜLÜS	: İspanya'nın Güneyi
FANDANGO	: 3 zamanlı bir çift dansı
FARRUCA	: Minör tonunda 4/4 lük bir Flamenko formu
FİESTA	: Parti, eğlence (İspanyolca)
FRİGYAN	: Majör gamın 3. derecesinden başlayan dizi
GAMMA	: Gam (İtalyanca)
GIPSY	: Çingene (İngilizce)
GITANO	: Çingene (İspanyolca)

GRANADA	: Endülüs bölgesinde bir şehir
GURBATİ	: Doğu'da Çingenelele verilen ad
CANTE JONDO	: Derin şarkı
JUDEO-ESPAGNOL	: Yahudi İspanyolcası
KASTİLYA	: İber yarımadasında eski bir krallık
KIPTİ	: Mısır'ın eski bir halkı
KONTRAPUNT	: Kontrapuan (Melodinin melodiye eşliđi, yatay ..çokseslilik)
KROMATİZM	: Kromatik seslerin ana diziye serpiştirilme tekniği
KURBAT	: Doğu'da Çingenelele verilen ad
KURTUBA	: Cordoba
LADİNO	: Yahudi İspanyolcası
LAVTA	: Mızrapla çalınan, genellikle udun formunda perdeli bir Batı müziği ve Türk müziği çalgısı
LOCRIAN	: Majör gamın 7. derecesinden başlayan dizi
LYDIAN	: Majör gamın 4. derecesinden başlayan dizi
MAĞRİB	: Afrika'nın Kuzeybatısına verilen ad
MALAGA	: Endülüs bölgesinde bir şehir
MALAGUEÑAS	: Malaga'dan adını almış geleneksel bir Flamenko formu
MINERAS	: Sol# tonunda serbest usülde bir Flamenko formu
MIXOLYDIAN	: Majör gamın 5. derecesinden başlayan dizi
MODAL	: Makamsal
MOZARAP KHARJA	: Arapça konuşan hristiyanlara verilen isim
MÜDECCEN	: İspanyol müslümanlarına verilen ad
PALMAS	: Ellerin ritm aleti gibi kullanılması, alkış (İspanyolca)
PHRYGIAN DOMINANT	: Armonik minörün 5. Derecesinden başlayan dizi
ROMANSA	: İspanya'ya ait bir şiirsel müzik türü
RONDA	: Endülüs bölgesinde bir şehir
RONDEÑAS	: Malaga bölgesinden gelen müzikal form
RONİ	: Çingenelerin kendilerine taktıkları isim
SCALE	: Gam (İngilizce)

SEFARAD	: İspanyol Yahidileri
SEGURIAS	: Flamenko'da 2-2-3-3-2 bölünmeli 12 zamanlı bir form
SEVILLANAS	: Adını Sevilla'dan almış olan folklorik Flamenko formu
SOLO	: Tek başına
SOLEA	: Flamenko'da 12 zamanlı ağır tempolu form
ŞELPE	: Bağlamanın tezene yerine parmakla çalım tekniği
TAMPERE	: Bir oktavin 12 eşit parçaya bölüdüğü sistem
TARANTAS	: Fa# tonunda serbest ritimli bir Flamenko formu
TONLEİTER	: Gam (Almanca)
TRIANA	: Endülüs bölgesinde bir şehir
VERDIALES	: 12 zamanlı Fandango temelli bir müzik stili
VİHUELA	: 15. ve 16. Yy. 6 çift telden oluşan bir enstürman
VİZİGOT	: Büyük bir Cermen kabilesi olan Gotların en büyük iki edilen Flamenko formu
ZAMBRA	: Çingenelerin yaptığı Arap etkileşimli Flamenko formu