

T.C.
ORDU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI



FLAMENKO GİTAR METOTLARININ KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ:
“JUAN MARTİN VE MANUEL GRANADOS ÖRNEĞİ”

YAZAR
MEHMET UĞUR ULAŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
PROF. DR İRFAN KARADUMAN

ORDU- 2023

TEZ KABUL SAYFASI

Mehmet Uğur ULAŞ tarafından hazırlanan “**FLAMENKO GİTAR METOTLARININ KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ**” başlıklı bu çalışma, **20.07.2023** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

PROF. DR. İrfan KARADUMAN

Başkan

ORDU ÜNİVERSİTESİ MÜZİK VE SAHNE SANATLARI
FAKÜLTESİ

İmza

DR. ÖĞR. ÜYESİ Serdar ÖZDOĞAN

Üye

GİRESUN ÜNİVERSİTESİ DEVLET KONSERVATUVARI

İmza

DR. ÖĞR. ÜYESİ Varol ÇİÇEK

Üye

ORDU ÜNİVERSİTESİ MÜZİK VE SAHNE SANATLARI
FAKÜLTESİ

İmza

ETİK BEYANI

Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Mehmet Uğur ULAŞ

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

FLAMENKO GİTAR METOTLARININ KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ: “JUAN MARTİN VE MANUEL GRANADOS ÖRNEĞİ”

MEHMET UĞUR ULAŞ

İspanya'nın güneyinde ortaya çıkan ve birçok farklı müzikal formun birleşiminden oluşan; dans, şarkı ve müziğin bir araya geldiği bir sanat formu olan Flamenko, dünya çapında geniş bir hayran kitlesine sahip olmakla birlikte son yıllarda Türkiye’de de popüler hale gelmiştir. Bu müzik tarzının en önemli enstrümanı, teknik ve yapısal farklılıkları ile klasik gitardan ayrılan Flamenko gitarıdır. Flamenko gitarı, özellikle flamenko müziğinde kullanılan özel tekniklerle çalınır ve müziğin uygulanmasında ritmik olarak önemli bir rol oynar. Türkiye’de Flamenko müziği hayranları ve uygulayıcıları bulunmakta olup, flamenko gitar eğitimi de veren kurumlar mevcuttur. Bu tez çalışması, flamenko müziği, konusunda bir değerlendirme yapmayı amaçlayıp, Flamenko'nun tarihi kökenleri, müzikal yapısı, gitar teknikleri hakkında bilgi vermektedir. Bu bağlamda, İspanya'da Flamenko gitar alanında tanınmış isimlerden Juan Martin ve Manuel Granados'un metotlarının incelenmesi üzerinde durulmuştur. Bu iki isim, Flamenko müziği önemli bir yere sahiptirler ve Flamenko müziği alanında yayınladıkları eğitim materyalleri ile önemli katkılar sağlamışlardır. Bu gitar metotlarının karşılaştırılması sonucunda elde edilen bulguların, bu alanda çalışan öğretmenlere, öğrencilere ve araştırmacılara Flamenko müziğinin tanıtılması açısından yararlı olması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Flamenko, Gitar metodu, Juan Martin, Manuel Granados.

ABSTRACT

MASTER’S DEGREE

COMPARATIVE REVIEW OF FLAMENCO GUITAR METHODS: “JUAN MARTIN AND THE EXAMPLE OF MANUEL GRANADOS”MEHMET UĞUR ULAŞ

Originating in the south of Spain and consisting of a combination of many different musical forms; Flamenco, an art form that combines dance, song and music, has a wide fan base around the world and has also become popular in Turkey in recent years. The most important instrument of this musical style is the Flamenco guitar, which differs from the classical guitar with its technical and structural differences. The flamenco guitar is played with special techniques used especially in flamenco music and plays an important role rhythmically in the practice of music. There are flamenco music fans and practitioners in Turkey, and there are institutions that also provide flamenco guitar training. This thesis study aims to make an evaluation about flamenco music and gives information about the historical origins, musical structure and guitar techniques of flamenco. In this context, the analysis of the methods of Juan Martin and Manuel Granados, who are well-known names in the field of Flamenco guitar in Spain, is emphasized. These two names have an important place in Flamenco music and have made significant contributions to the field of Flamenco music with the educational materials they have published. It is aimed that the findings obtained as a result of the comparison of these guitar methods will be useful in terms of introducing Flamenco music to teachers, students and researchers working in this field.

Key Words : Flamenco, Guitar method, Juan Martin, Manuel Granados.

TEŞEKKÜR

Bu araştırmanın konusu, alışmaların ynlendirilmesi, sonuların değerlendirilmesi ve yazımı aşamasında değerli zamanını ayırarak yapmış olduğu büyük katkılarından dolayı tez danışmanım Sayın Prof. Dr. İrfan KARADUMAN' a; araştırma ve yazım süresince yardımlarını esirgemeyen iç arkadaşlarıma; tezimin son aşamasında düzenlenmesinde verdiği destekten dolayı değerli arkadaşım Özgür BADOğLU 'na; her konuda öneri ve eleştirileriyle yardımlarını gördüğüm Ordu Müzik ve Sahne Sanatları Bölümündeki hocalarıma ve arkadaşlarıma; bu araştırma boyunca sabırlı davranıp manevi desteklerinden esirgemeyen sevgili eşim Elif ULAŞ 'a ve kızım Doğa'ya ; hayatımın her alanında yanımda olan en önemli destekçim, sevgili annem Ayşe ULAŞ' a ve diğer aile fertlerime sonsuz teşekkür ederim.

Mehmet Uğur ULAŞ

İÇİNDEKİLER

TEZ KABUL SAYFAI	i
ETİK BEYANI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR	v
İÇİNDEKİLER	vi
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem Cümlesi	3
1.1.1. Alt Problemler	3
1.2. Araştırmanın Amacı	3
1.3. Araştırmanın Önemi	4
1.4. Varsayımlar	4
1.5. Sınırlılıklar	4
1.6. Tanımlar	4
2. YÖNTEM	9
2.1. Araştırmanın Modeli	9
2.2. Evren ve Örneklem	9
2.3. Veriler ve Toplanması	9
2.4. Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması	10
3. KURAMSAL ÇERÇEVE	11
3.1. Flamenkonun Kökeni	11
3.1.1. Endülüs Tarihi	16
3.1.2. Flamenko ve Çingeneler (Gitano)	18
3.1.3. Flamenko’da Mağribi (Arap) Etkileri.....	21
3.1.4. Flamenko’da Sefarad (İspanyol Yahudileri) Etkileri	24
3.2. Flamenkoyu Oluşturan Unsurlar	24
3.2.1. Flamenko’da Şarkı (Cante) ve Şarkıcı (Cantaor)	24
3.2.2. Flamenko Dansı (Baile).....	26
3.2.3. Flamenko’nun Altın Çağı	28
3.2.4. Flamenko Müziğinde Formlar (Palos) ve Ritim Yapısı	29
3.2.5. Flamenko’nun Armonik Yapısı	57
3.3. Flamenko Gitar.....	69
3.3.1. Flamenko Gitarın Gelişimi	69
3.3.2. Flamenko’da Etkili Bir İsim: Ziryab	69
3.3.3. Flamenko’da Gitaristlerin Rolü	73
3.3.4. Juan Martin ve Manuel Granados’un Kısa Hayatı	75
3.3.5. Flamenko’da Gitar Eğitimi.....	77
4. BULGULAR VE YORUM	80
4.1. Juan Martin ve Manuel Granados’a Ait Flamenko Gitar Metotlarının Şekil ve İçerik Olarak Karşılaştırılması	80
5. SONUÇ VE ÖNERİLER	104

5.1. Sonuç.....	104
5.1.1. 1. Alt problem: Juan Martin ve Manuel Granados' un metotlarında kullandıkları sağ el teknikleri ve tekniklerin uygulanmasına yönelik yapılan çalışmalar nelerdir?	104
5.1.2. 2. Alt Problem : Metotlarında kullandıkları tekniklerin örneklenmesinde hangi formlar kullanılmıştır?	110
5.2. Öneriler	112
KAYNAKLAR	114
ÖZGEÇMİŞ	123

TABLÖLAR

Tablo 3. 1. Formların ritmik yapılarının Faustino Nunez'e göre sınıflandırılması	49
Tablo 3. 2. Flamenkoda kullanılan tonlar ve isimleri tablosu	65
Tablo 4. 1. Martin ve Granados'un metotlarında flamenko tekniklerinin kullanım durumu	109
Tablo 4. 2. Martin ve Granados'un metotlarında yer alan formların karşılaştırması	111

ŞEKİLLER

Şekil 3. 1. Solea kompası.....	33
Şekil 3. 2. Solea ses dizisi.....	33
Şekil 3. 4. Seguiria kompası.....	34
Şekil 3. 5. Seguiriya dizisi	34
Şekil 3. 6. 2/4 – 6/8 – 1/4'lük ritim döngüsü ile yazılışı.....	34
Şekil 3. 7. Her dörtlük nota yerine 2/4'lük ölçü ve 6/8'lik yerine 3/4'lük ölçü ile yazılışı.....	34
Şekil 3. 8. 7/8- 5/8 ritim döngüsü ile yazılışı	35
Şekil 3. 9. 2/4 – 8/8'lik ritim döngüsü ile yazılışı.....	35
Şekil 3. 10. Seguirias kompas analizi ve incelemesi.....	36
Şekil 3. 11. 2/4 -6/8 -1/4 döngüsü ile notaya alınmış Seguirias.....	36
Şekil 3. 12. 7/8- 5/8 döngüsü ile notaya alınmış Seguirias	37
Şekil 3. 13. 2/4- 3/4 döngüsü ile notaya alınmış Seguirias	37
Şekil 3. 14. Granados'un Seguiriyasından falseta örneği 1.....	38
Şekil 3. 15. Granados'un Seguiriyasından falseta örneği 2.....	38
Şekil 3. 16. Bulerias kompası.....	39
Şekil 3. 17. Bulerias dizisi	39
Şekil 3. 18. Solea por Bulerias kompası	40
Şekil 3. 19. Solea Por Bulerias dizisi	40
Şekil 3. 20. Tangos kompası	41
Şekil 3. 21. Tangos dizisi	41
Şekil 3. 22. Tientos kompası.....	42
Şekil 3. 23. Tientos dizisi.....	42
Şekil 3. 24. Alegrias kompası	43
Şekil 3. 25. Alegrias Dizisi	43
Şekil 3. 26. Fandangos kompası.....	43
Şekil 3. 27. Fandangos Dizisi.....	44
Şekil 3. 28. Granainas Dizisi.....	44
Şekil 3. 29. Farruca kompası.....	45
Şekil 3. 30. Farruca Dizisi.....	45
Şekil 3. 31. Tarantos Dizisi	45
Şekil 3. 32. Malaguena Dizisi	46
Şekil 3. 33. Zapateado Dizisi	46
Şekil 3. 34. 12 vuruşlu kompas sistemi.....	47
Şekil 3. 35. Dört adet periyodik olmayan 12/8 zamanlı Flamenko ölçer (Banez, Farigu, Gomez, Rappaport, Taussanit,2004, s. 62).....	49
Şekil 3. 36. Seguiriya kompası (https://richterguitar.com)	49
Şekil 3. 37. Solea için Llamada örneği (Kai,2020, s. 36).....	53
Şekil 3. 38. Llamada ve Salida örneği (Serrano, 1979, s. 87)	53
Şekil 3. 39. Küçük bir Alegrias falsetası örneği (Koster, 2002, s. 26).....	54
Şekil 3. 40. Martin ve Granados metotlarından remate örnekleri	55
Şekil 3. 41. Solea'da remate örneği.Remate (Koster, 2002, s. 37).....	55
Şekil 3. 42. Remate için çalışmalar (http://canteytoque.es/solsampe.htm)	55
Şekil 3. 43. Cierre örnekleri (https://dokumen.tips/documents/la-guitarra-flamenca-de-paco-serrano-book.html , http://canteytoque.es/cantinac.htm).	56
Şekil 3. 44. Raspuesta örneği (Granados, 2000, s. 25).....	57

Şekil 3. 45. Antik Yunan müziğinde kullanılan modal sistem (Marin, 2021, s. 18).....	58
Şekil 3. 46. Gregoryen veya Dini modlar (Marin, 2021, s. 19).....	59
Şekil 3. 47. Günümüzde kullanılan modlar.....	59
Şekil 3. 48. Do Majör gamında kurulan Frigyen modu	60
Şekil 3. 49. Do Majör gamında kurulan Frigyen modu	60
Şekil 3. 50. Frigyen modunun azalan ölçeğinde 1. Ve 2. Tetrakordu.....	61
Şekil 3. 51. Endülüs kadansı	61
Şekil 3. 52. Açık pozisyonda kullanılan akorlara örnek	62
Şekil 3. 53. Eaddb9 akoru	63
Şekil 3. 54. Aaddb9 akoru.....	63
Şekil 3. 55. Bsus4addb2 akoru.....	63
Şekil 3. 56. F#7sus4addb2 akoru	63
Şekil 3. 57. G#addb9 akoru.....	64
Şekil 3. 58. C#addb9 akoru.....	64
Şekil 3. 59. Rondena tonu	64
Şekil 3. 60. D#5addb9 akoru.....	65
Şekil 3. 61. Kapo kullanılarak çalınan bir eserin nota yazımı.....	67
Şekil 3. 62. Solea'nın 1.perde de kapoya göre Bb minör tonundan notaya alınışı.....	67
Şekil 3. 63. Tablaturle birlikte yazılan nota örneği 1 (Martin, 1979, s. 93).....	68
Şekil 3. 64. Tablaturle birlikte yazılan nota örneği 2 (Granados, 2000, s. 63).....	68
Şekil 3. 65. Ayrıntılı Tablature yazılış örneği (Granados, 2003, s. 15).	68
Şekil 4. 1. Yukarı ve aşağı vuruşlar için Martin örneği	82
Şekil 4. 2. Yukarı ve aşağı vuruşlar için Granaos örneği.....	82
Şekil 4. 3. Üçleme rasgueado için sağ el örnekleri	83
Şekil 4. 4. Martin'in metodundan üçleme rasgueado örneği.....	83
Şekil 4. 5. Granados'un metodundan üçleme rasgueado örneği	83
Şekil 4. 6. Dörtleme rasgueado çeşitleri.....	84
Şekil 4. 7. Martin'in metodundan dörtleme örneği	84
Şekil 4. 8. Granados'un metodundan dörtleme örneği.....	84
Şekil 4. 9. Rasgueado örneği.....	85
Şekil 4. 10. Beşleme rasgueado örnekleri	85
Şekil 4. 11. Martin'in metodundan beşleme Rasqueado örneği.....	85
Şekil 4. 12. Granados'un metodundan beşleme Rasqueado örneği	85
Şekil 4. 13. Altılama rasgueado örnekleri.....	86
Şekil 4. 14. Tekrarlanan akor seslerinin yazılışı için Granados örneği.....	86
Şekil 4. 15. Granados'un Rasgueado Tablosu.....	87
Şekil 4. 16. Granados'un 1. kitabında yer alan Pulgar etüdü.....	88
Şekil 4. 17. Martin'in (Pulgar) Thumb çalışması.....	88
Şekil 4. 18. Pulgar için örnek bir çalışma	89
Şekil 4. 19. Alzapua örneği.....	89
Şekil 4. 20. Granados'un Alzapua etütlerinden bir bölüm.....	90
Şekil 4. 21. Alzapua etüdü	90
Şekil 4. 22. Alt golpe işaretinin görünümü	91
Şekil 4. 23. Golpe için Koster ve Herrero'nun gitar metodundan alternatif semboller (x ve *). 91	
Şekil 4. 24. Üçleme rasgueadonun sonunda işaret parmağı ile yapılan üstten golpe vuruşu örneği (Granados, 2000, s. 20).....	92
Şekil 4. 25. Granados'un Pikado etütlerinden bir örnek	93

Şekil 4. 26. Martin'in Pikado etütlerinden bir örnek.....	93
Şekil 4. 27. Pikado Etüdü.....	94
Şekil 4. 28. Beşleme tremolo için Martin'in metodundan bir falseta.....	95
Şekil 4. 29. Tremolonun kısaltma ile yazım örneği	95
Şekil 4. 30. Martin'in metodundan Arrastre örneği	96
Şekil 4. 31. Granados'un metodundan Arrastre örneği.....	96
Şekil 4. 32. Sabicas 'ın eserinden Arrastre örneği https://dokumen.tips/documents/sabicas-rey-del-flamenco?page=1	96
Şekil 4. 33. Juan Martin'in Malaguenasından bir Ayudado örneği.....	97
Şekil 4. 34. Granados' un metodundan Ayudado örneği	97
Şekil 4. 35. Ayudado için p-p-i ve p-p-p-i şeklinde örnekler.....	97
Şekil 4. 36. Granados Bulerias adlı eserinden Horquilla örneği	98
Şekil 4. 37. Horquilla tekniği için bir örnek.....	98
Şekil 4. 38. Martin'in Bulerisi'ndan sol el apagado örneği	99
Şekil 4. 39. Slaps tekniği örneği.....	99
Şekil 4. 40. Üçleme arpej	99
Şekil 4. 41. Dörtleme arpej	100
Şekil 4. 42. Altılama veya duble arpej	100
Şekil 4. 43. Dörtleme ve altılama arpeje küçük bir falseta örneği	100
Şekil 4. 44. Martin ve Granados 'tan örnekler	101
Şekil 4. 45. Granados'un etütlerinden legato örneği.....	101
Şekil 4. 46. Martinin etütlerinden legato örneği.....	101
Şekil 4. 47. La majörün tab da gösterilişi.....	102
Şekil 4. 48. La majörün notada gösterilişi.....	102
Şekil 4. 49. Örnek çalışma	103

GÖRSELLER

Görsel 3. 1. Flanders bölgesi (https://www.flandersliterature.be/about-flanders)	3
Görsel 3. 2. Mağrip bölgesi (https://tr.wikipedia.org/wiki/Mağrip).....	13
Görsel 3. 3. Flamenko şarkılarının doğduğu bölge (http://pueblosespana.es/fotos/foto8-mapa-andalucia/).....	16
Görsel 3. 4. Endülüs (Andalucia) bölgesi (https://www.alamy.com/map-of-spain-outline-illustration-country-map-autonomous-communities-image356767413.html)	18
Görsel 3. 5. Hindistan'dan başlayıp İspanya'ya kadar olan göç yollarını gösteren bir harita (http://www.foroflamenco.com/fb.asp?m=57722).....	21
Görsel 3. 6. Arapların yaşadığı bölgeler (http://gaviotasidiotas.blogspot.com/2014/07/entender-el-conflicto-judeopalestino-la.html).....	23
Görsel 3. 7. Kadın Flamenko dansçısı (https://elflamencoensevilla.com/en/learn-to-dance-flamenco/bailaora-flamenca-2/)	27
Görsel 3. 8. Kadın ve Erkek Flamenko dansçısı (https://www.deflamenco.com/revista/resenas-actuaciones/andres-pena-pilar-ogalla-de-sepia-y-oro-festival-de-jerez1-1.html)	28
Görsel 3. 9. Flamenko Soy Ağacı (https://flamencodancesite.wordpress.com/2017/04/02/the-different-palos-or-styles-of-flamenco).....	31
Görsel 3. 10. Flamenko Formları	32
Görsel 3. 11 On iki vuruşlu Flamenko kompas saati. (https://www.grafmartinez.de/en/compas.html)	48
Görsel 3. 12. Palmas Sordas (https://www.alamy.es/imagenes/palmas-flamencas.html?sortBy=relevant)	50
Görsel 3. 13. Palmas Secas (https://www.alamy.es/imagenes/palmas-flamencas.html?sortBy=relevant)	50
Görsel 3. 14. Palmas eşliği örneği (https://www.youtube.com/watch?v=mzwx4pw74tI).....	51
Görsel 3. 15. Pitos (https://fineartamerica.com/featured/pitos-daniel-depasquale.html).....	51
Görsel 3. 16. Castanuelas (Kastanyet). (https://www.enforex.com/spanisch/sprachkurs-flamenco-spanien.html).....	52
Görsel 3. 17. Cajon. (https://www.guitarfromspain.com/en/62-cajon-flamenco-and-other-percussion-instruments)	52
Görsel 3. 18. Kullandıkları armonik moda göre formların sınıflandırılması (https://flamenco.plus/flamencopolis/pagina/armonia).....	65
Görsel 3. 19. Flamenko gitaristlerinin kullandığı kapo (https://www.flamenco-guitar.net/capos/capo-paco-de-lucia/)	66
Görsel 3. 20. Paco de Lucia (https://www.classicfm.com/discover-music/latest/obituaries-deaths-2014/paco-de-lucia/).....	66
Görsel 3. 21. Vihuela	71
Görsel 3. 22. Mandola (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Genoese_mandola.jpg)	71
Görsel 3. 23. Flamenko gitarı.....	73
Görsel 3. 24. Juan Martin.....	75
Görsel 3. 25. Manuel Granados (https://www.conservatoriliceu.es/es/professors/manuel-granados/).....	77
Görsel 4. 1. Parmak isimleri.....	80
Görsel 4. 2. Pulgar tekniği	88
Görsel 4. 3. Apoyando pozisyonu (https://www.classicalguitaracademy.co.uk/apoyando-rest-stroke/)	92

Görsel 4. 4. Tirando pozisyonu	93
Görsel 4. 5. Sağ ve sol elde apagado.....	98
Görsel 4. 6. Flamenko'da La majör akoru için parmak ozisyonu	102
Görsel 4. 1. Parmak isimleri.....	80

1. GİRİŞ

Bir zamanlar İspanya'nın güneyinde dar bir alanla sınırlı olan Flamenko sanatı, bugün dünyanın birçok yerinde müzisyenler tarafından icra edilen bir müzik türü haline gelmiştir. Gitaristlerin birçoğu, bu müzikle ilk olarak yüzeysel olan "Pop-Flamenko" tarzlarıyla tanışır, İspanyolca sesleri andırdığı için temel rumba ritimlerini taklit ederek Flamenko çalmaya çalışırlar. Ancak bu müzisyenler, gerçek Flamenko müziğini duyduklarında, sahte olanı bırakırlar ve kendilerini bu müziği öğrenmeye adanır. Diğer müzik tarzları ile uğraşan gitaristler, Flamenko müziğinin gizemlerini çözme konusundaki hayal kırıklıklarını da sık sık dile getirmektedirler. "Bu teknik nasıl yapılabilir?" veya "Bu karmaşık ritmi asla öğrenemedim" vb... (Koster, 2015, s. 43). Bu sorunlar Flamenkoya ilgi duyan müzisyenlerin her zaman aklının bir köşesinde yer almıştır. Flamenko öğrenemezsiniz, onunla doğmanız gerekir gibi teoriler de giderek önemini yitirmeye başlamış ve gerilerde kalmıştır. Flamenko ile ilgili çalışmaların akademik alana dahil edilmesi, oldukça yeni olsa da artık bu müzik dalı üzerine titizlikle ele alınmış çok sayıda bilimsel makale bulunmaktadır. Uzmanlar, bu müzik türünü tanımlamaya, teorileştirmeye, adlandırmaya, sınıflandırmaya ve onu anlamaya yardımcı olacak bazı kavramlar oluşturmaya çalışmaktadırlar (Marin, 2021, s. 11).

Flamenko metotlarının büyük bir kısmı gitarda belirli bir seviyede gitaristler için hazırlanmıştır ve eserlerin başlangıç için de olsa oldukça zor olduğu görülmektedir. Öncelikle nota bilmek ve gitarda belirli bir oranda hakimiyete sahip olmak gerekmektedir. Flamenko gitar için müzik yelpazesi ise çok geniştir. Sorulacak sorulardan birisi de: Bu müziği icra edebilmek için, Endülüslü ya da İspanyol olmayan bir gitaristin, çalımına otantik bir Flamenko lezzeti ve ifade gücü kazandırmasını hangi çalışmalar sağlar? Anlaşılacağı üzere bu durum, her enstrümanda icracıların karşılaştığı evrensel bir sorundur. Herhangi bir türde yazılmış bir müzik ile amaçlanan ses arasında, yalnızca çok özel, kültürel olarak aktarılmış performans uygulamaları ve yorumlarıyla kapatılabilecek boşluklar vardır. Bir müzik türü ne kadar eskiyse ya da kültürel bakımdan ne kadar izole olmuşsa, bu boşluğu kapatmak da o kadar zorlaşır. Flamenko çalmaya yeni başlayan bir gitarist, literatürde yer alan tipik flamenko notalarını çalmaya çalışır, fakat bunlar genellikle klasik bir konçerto notasına benzemekte, bu da onu klasik gitarının tanıdık klasik seslerini çıkarmaya yönlendirmektedir. Bu yanlış anlama kulağa hoş gelse de gerçek Flamenkoyu yansıtmamaktadır. Çünkü Flamenko müziğinde özellikle gitar için

yazıya geçirilemeyecek çok sayıda doğaçlama unsur bulunmaktadır. Flamenko gitarda önceden yer alan Falsetalar ve Rasgueadolar, oldukça geleneksel olan doğaçlama bir tarzda yaratıcı ve orijinal şekillerde birleştirilir. Flamenko gitarı şarkıyı ve dansı destekler, o anda neler olup bittiğine, ruh haline veya hissiyatına bağlı olarak kendine has orijinal dokunuşlar ekler (Schreiner, 1990, s. 122-123).

Flamenko, diğer gitar çalma biçimlerinde çoğunlukla bulunmayan bir dizi zor ve karmaşık tekniğe sahiptir. Bu karmaşıklığa ek olarak, Flamenko'da akor diye bir şey yoktur, bunlar armonilerdir ve seslere bağlı olarak sürekli değişir. Koster'in söylediğine göre gitaristlerin birçoğu nota bilmez ve soliste göre akorları kullanırlar. Flamenko şarkılar, uzak atası olduğu düşünülen Hint klasik müziği gibi, ritim içindeki varyasyonlar ve süslemelerle iki kez aynı şekilde çalınmaz. Yani doğaçlamanın hâkim olduğu bir müziktir, bu nedenle Flamenko çoğunlukla sözlü yöntemlerle öğretilmektedir, usta-çırak ilişkisine dayalıdır. Bu farklılıklarının sonucunda Flamenko, bir an için yumuşak bir müzikten, aniden keskin, agresif vuruşlarla çok dinamik bir yapıya dönüşür. Flamenkoda sağ el teknikleri klasik gitarla birçok yönden aynıdır ama Flamenko, çalmak için belirli bir yeterliliğe ve ustalığa sahip olunması gereken birtakım temel teknikleri de içerir. Bu da klasik gitarla arasındaki ayırt edilebilir en önemli farkları oluşturur (Koster, 2015, s. 43).

15. yüzyıl, Güney İspanya kültüründe ve toplumunda küçük bir devrimin ilk kıvılcımlarının ortaya çıktığı dönemdir. Bu dönemde, Flamenko'nun ortaya çıkması ve gelişimi üzerinde, kritik etkileri olan bazı önemli olaylar yaşanmıştır. İlk olarak, göçebe Çingene toplulukları 1425'te İber Yarımadası'na gelmiş, Granada Müslümanlar tarafından fethedilmiş, Amerika kıtası keşfedilmiş ve Yahudiler İspanya'dan kovulmuştur. 13. yüzyılda, Hıristiyan Kastilya krallığı Endülüs'ün büyük bölümünü zaten fethetmişti. Kastilya kralları, bu toprakların yeniden Hıristiyanlaştırılması politikasını tercih etmiş olsalar da Müslüman nüfusun bir bölümü, Mudejar adı verilen dini ve etnik bir azınlık olarak bölgelerde kalmaya devam etmiştir. 1492'de Katolik Hükümdar olan Aragon Kralı, II. Granada Antlaşmasında, dini hoşgörüyü garanti etmiş ve bu Moors'un, barışçıl bir şekilde teslim olmasının yolunu açmıştır. Daha sonrasında ise, İspanyol Engizisyonu Ferdinand ve Isabella'ya anlaşmayı bozdurup, Müslüman ve Yahudileri ya Hıristiyanlığı kabul etmeye ya da İspanya'yı terk etmeye zorlamıştır (Keyser, 2015, s. 9). Bunun gibi birtakım asimilasyon uygulamaları, ilerleyen zamanda Flamenko adı verilecek olan sanatın oluşmasına da bir nevi alt yapı sağlamıştır.

Flamenko sanatı iki temel bileşenin kontrolündedir; ezoterizm ve sözlü gelenek. Bunun temel sebebi ise Flamenkonun yapısının karmaşıklığı ve hareketlerinin, onu tüm incelikleriyle kavranmasını özellikle zorlaştırıyor olmasıdır. Bu yüzden Flamenko, başlangıçta kendi kitlesi tarafından, kısıtlı ve kapalı bir toplumsal çevrenin gerçeği olarak kalmıştır. İspanyol sosyal ve entelektüel elitleri, yeni oluşmaya başlayan bu müziğe çok fazla kulak vermeye tenezzül etmemişlerdir. Bununla birlikte, başlangıç döneminde Flamenko ile ilgili bilgi elde etmek çok zordur. Çünkü hiçbir kural yazılmamış, özellikle müziksel olarak hiçbir melodi kaydedilmemiş ve tamamı sözlü olarak, hafızadan hafızaya aktarılmıştır. Yani Flamenko sanatçısı öldüğünde, onunla birlikte bir müzik repertuarı da kaybolmuştur. Çingene-Endülüs folklorunun zenginliklerini çağdaşlarına gösterebilmek için güçlü, bilgili ve bu mirasın sanatsal değerine ikna olmuş kişiler ihtiyaç vardı. Yaptıkları çalışmalar ile Manuel de Falla, Felipe Pedrell ve Garcia Lorca, Flamenko müziğine katkıda bulunan en seçkin kişiler arasında yer almışlardır (Gobin, 1975, s. 6)

Geleneksel Flamenko müziği, özellikle kompas da denilen ritimlerinin karmaşık bir yapıya sahip olması ve kendine has çalma tekniklerinin zorluğu nedeniyle öğrenmesi zaman alan bir müzik türüdür. Bu çalışmanın konusu olan Flamenko gitar eğitimi için kullanılan, çok az bir kısmı Türkçe olmak üzere birçok yabancı metot bulunmaktadır. Bu metotların konuları işleyiş sırası içerik ve öğrenciyi teknik açıdan geliştirmek için kullandığı yöntemler bakımından aralarında birtakım farklılıklar bulunmaktadır.

1.1. Problem Cümlesi

Juan Martin ve Manuel Granados' un Flamenko gitar metotlarında yer alan icra teknikleri ve kullandıkları formlar ne şekildedir?

1.1.1. Alt Problemler

1. Alt problem: Juan Martin ve Manuel Granados' un metotlarında kullandıkları sağ el teknikleri ne şekildedir?

2. Alt problem: Juan Martin ve Manuel Granados' un metotlarında kullandıkları tekniklerin örneklenmesinde hangi formlar kullanılmıştır?

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı; Flamenko gitar eğitiminde kullanılan Juan Martin ve Manuel Granados' un Flamenko gitar eğitim metotlarının karşılaştırmasını yaparak içerik bakımından benzerliklerini ve farklılıklarını ortaya koymaktır. Aynı zamanda bu metotlar

ve elde edilen kaynaklar çerçevesinde Flamenko müziğinin tarihsel, kültürel ve içerik yönleri ile tanıtılması, Flamenko kullanılan gitar tekniklerin belirlenip, uygulanmasına yönelik çalışmalar sonucunda elde edilecek kazanımların belirlenmesi amaçlanmıştır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, Türkiye’de ilk defa böyle bir çalışmanın yapılmış olması açısından önemli görülmektedir. Ayrıca gerek akademik gerekse amatör müzik eğitimi veren kurumlarda Flamenko gitar öğretiminde faydalanılarak bir kaynak niteliği taşıması, Flamenko müziği alanında gelecekte yapılacak araştırmalara zemin oluşturması ve Flamenko müziğinin daha geniş kitlelere ulaşip sürdürülebilirliğine katkı sağlaması açısından da önemli görülmektedir.

1.4. Varsayımlar

1. Araştırma için kullanılacak yöntemin araştırma konusuna uygun olduğu,
2. Veri toplamak için elde edilen kaynakların araştırma için yeterli olduğu varsayılmaktadır.

1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırma, ana konu olarak Juan Martin ve Manuel Granados’un metotlarının dijital ortama aktarılmış kopyalarıyla ve sadece karşılaştırmalar için diğer Flamenko metotları ile sınırlandırılmıştır.

1.6. Tanımlar

Amalgam: Karışım. Belirli bir müzik stiline iki farklı ritmin birbirini takip etmesidir. (<https://flamenco.plus/flamencopolis/pagina/terminologia/#p>)

Apotome (Koma): Pisagor ölçeğinde yarım tam tondan biraz daha büyük olan ve dörtlü ile iki tam ton arasındaki farka eşit olan bir yarım ton aralığına Yunanca apotome denilmektedir. (<https://www.merriam-webster.com/dictionary/apotome>)

Apogiatura: Abanti. Çarpma. Süsleme amacıyla akora veya tek sese bir üst veya alttan katılan yabancı nota. (<http://www.evinilyasoglu.com/p/muzik-terimleri-sozlugu.html>)

Agachonar, Gache, Gacho, Gachonal; Çingenelerin Endülüslüler ve daha genel olarak kendi ırkından olmayanlar için kullandıkları kelimelerdir (Caballero, 2004, s. 411).

Aragon Jota: Aragon jotası, İspanyol coğrafyasının çoğunda bulunan Jota adlı bir müzik türünün ve Aragon folklorunun bir tezahürüdür.

(https://es.wikipedia.org/wiki/Jota_aragonesa)

Baetca: İspanya'da bulunan üç Roma İmparatorluğu eyaletinden biri.

Cantica Gaditana ve Puellae Gaditanae; Romalıların, güney Hispania Baetica'dan gelen tüm kadın dansçılara verdikleri isimdir.

(https://en.wikipedia.org/wiki/Puellae_gaditanae)

Cante: Popüler Endülüs şarkıları. Flamenkoda farklı şarkı söyleme stillerine cante denilmektedir (Moreno, 2016, s. 4).

Cafe del cante: Flamenko şarkılarının, danslarının ve oyun resitallerinin sunulduğu yer (Malaga Sol y Flamenco, 2016, s. 76).

Cantaor: Flamenko şarkı yorumcusu (Malaga Sol y Flamenco, 2016, s. 76).

Compas; Klasik müzik teorisinde ölçü, ritim veya zaman anlamına gelen İspanyolca bir kelimedir. Flamenko'da bu anlamlara sahip olmanın yanı sıra, bir palo veya Flamenko stilinin ritmik döngüsüne veya düzenine de atıfta bulunur (Keyser, 2015, s. 16).

Duende: Hem sanatçıların hem de dinleyicilerin Flamenko dinlerken veya icra ederken hissettikleri duyguyu ifade eden İspanyolca soyut bir terimdir. Duende, edebi yoruma bağlı değildir ve diğer müzik biçimlerinde kullanılan belirli sayıda kavramla ilişkilendirilebilir ya da özümselenebilir. Blues'ta hissetmek veya Cazda Swing denen şeye yakın bir anlama gelmektedir. (Paviot, 2017, s. 35).

Ezoterizm: Ezoterizm kelimesi, Yunanca 'da içsel ve gizli anlamına gelen esoterikos kökünden gelen bir sıfattır (Boydaş, 2017, s. 339).

Flaman: Belçika'da Felemenkçenin lehçesi olan Flamanca 'yı konuşan Flandre'ye özgü bir Cermen etnik grubu (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Flamanlar>).

Flanders: Kuzey Denizi kıyısında eski Flandra Kontluğu ve etrafındaki topraklardan oluşan tarihi bölgedir (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Flanders>).

Falsetto: Gırtlığın üst tellerinin titreşmesiyle üretilen doğaldan daha yüksek sese denir (Malaga Sol y Flamenco, 2016, s. 79). Erkek sesini kadın sesine benzer kılarak gülünçlü efekt elde etmek (<http://www.evinilyasoglu.com/p/muzik-terimleri-sozlugu.html>)

Guadalquivir: İspanya'nın üçüncü Endülüs Özerk Bölgesi'nin en uzun ırmağı (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Guadalquivir>).

Hemiolik: Antik Yunanistan'da ortaya çıkan ritmik bir kavramdır. Aslında hemiolios (bir buçuk) teriminden gelir ve ritimde hemiola, normalde iki vuruşun kapladığı süre içinde eşit değerde üç vuruş anlamına gelir (Gallardo, 2012, s. 8).

Jarabe: Jarabe, Meksika'nın orta ve güney kesimleriyle Jalisco eyâletinde, çiftler hâlinde yapılan bir halk dansıdır (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Jarabe>)

Jarcha: Arap veya İbranice Endülüs şairleri tarafından yazılan moaxajas adlı Arapça şiirleri kapsayan kısa bir lirik kompozisyondur (<https://tr.warbletoncouncil.org/jarchas-mozarabes-12546>).

Jondo, Jondura; Flamenko Sanatının en derin ve köklü stillerinin genel olarak tanımlandığı duygusal ve ifade yoğunluğu (Caballero, 2004, s. 414). Jondo kelimesinin tam anlamı biraz belirsizdir çünkü derin anlamına gelen hondo teriminin bir deformasyonu veya İbranice Jom Tod (Tanrı'nın neşe günü) kelimesinin kısaltılmış halidir (Gobin, 1975, s. 10).

Levante: Levante, İspanya'nın doğu kıyısıdır. Barselona'dan Almeria 'ya kadar uzansa da Flamenko terimi, Almeria'dan Valencia'ya, Granada ve Murcia da dahil olmak üzere doğu Endülüs'ten bir grup şarkıyı ifade eder. Bu bölgenin Flamenko şarkıları Cantes de Levante olarak bilinir (<https://www.studioflamenco.com/cantes-de-levante>)

Litürjik müzik: Litürjik müzik veya kilise müziği, ibadet veya dini bir ayin sırasında yapılan müziktir (https://tr.eferrit.com/lituerjik-muezik-nedir/#google_vignette)

Marranolar: İber Yarımadası'ndan kovulmamak için Hristiyanlığa geçen fakat gizlice Rabbanî Yahudiliklerini devam ettiren Yahudilerdir. Bu terim, 1491 Gırnata Antlaşması'yla verilen hakların Elhamra Kararnamesiyle geri alındığı 1492 yılında kullanılmaya başlanmıştır (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Marrano>).

Moors (Morolar); Morolar, geçmişte, günümüz İspanya ve Portekiz'ine denk gelen topraklarda yaşamış Müslüman bir halk. Arap, Berberi ve İspanyol köklere sahip olmakla birlikte, Moro sözcüğü keskin bir etnik karakter taşımaz. Günümüzde sözcük, özellikle İspanyolcada, zaman zaman Faslıları tanımlamak için de kullanılır.

Morisko: Hristiyanlar tarafından Müdeccen Müslümanlar için, küçümseme ve aşağılama ifadesi olarak kullanılan bir kavramdır. 2 Ocak 1492 tarihinde İber Yarımadası ya da

Büyük Endülüs diyebileceğimiz topraklardan geriye kalan son Müslüman kalesi Gırnata'nın düşmesinden kısa süre sonra (1496), yapılan zimmet anlaşmasının Hristiyan krallar tarafından ihlâl edilmeye başlanmasıyla birlikte ortaya çıkmıştır. Mağribli veya Moritanyalı anlamına gelmektedir. Moriskolar, Moriskler, Moorlar (Moors, Moriscos) şeklinde de ifade edilmektedir (Şeyban, 2014, s. 80).

1492'de Granada'nın düşmesinden sonra Hıristiyanlığa geçen Müslümanlar için kullanılan bir terim. (Autenrieth, 2013, s. 336).

Melismatik ya da Melisma: Aynı hecede söylenen birkaç notanın art arda gelmesinden oluşan Flamenko şarkılarının çok göze çarpan özelliklerinden biridir (Caballero, 2004, s. 414).

Mikrotonalite: Mikrotonalite, oktavin on iki tondan (sesten) daha fazlasına bölünmesi demektir (Tarkum, 2018, s. 35).

Müdejar (Müdeccen); Müdeccenler ya da Müdecceller, İber Yarımadası'nda daha önce Arapların yönetimi altında bulunan Endülüs'te, Reconquista süreci ve izleyen dönemde Katolik yönetimi altında yaşayan İspanya Müslümanlarıdır. Bunların sürdürdüğü mimari üsluba da aynı ad verilir. Müdeccen ya da müdeccel Arapça kökenlidir. (<https://tr.wikipedia.org/wiki/M%C3%BCdeccenler>)

Ostinato: Aynı müzikal ses içinde, genellikle aynı perdede sürekli olarak tekrarlanan motif veya ifadedir (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Ostinato>)

Pateo: Herhangi bir incelik ve nüans olmaksızın ısrarlı bir şekilde yere güçlü darbeler uygulayan ayakların enerjik tekmeleme hareketi (Lara, Barrio, Barrio, 2009, s. 21).

Pencap: İçinden geçen İndus nehriyle onun dört kolundan dolayı “beş su” (penç âb) anlamında bir isim taşıyan Pencap, Hint alt kıtasının kuzeybatısında yer alan bölgedir (<https://islamansiklopedisi.org.tr/pencap#2-pencap-dili>)

Pericon: Flamenko dansında kullanılan bir yelpaze türü (<https://www.tamaraflamenco.com>).

Payo: Köylü, kaba demek. Katalonya, Valensiya ve Balear Adaları'nda bu anlama gelen payes'ten geliyor. Çingeneler bunu kendi ırklarından olmayanları aşağılayıcı bir şekilde adlandırmak için kullanmaya başladılar ve dil uzmanları bu kullanımın doğru olmadığı

konusunda ısrar etseler de bu terim çingene olmayanları adlandırmak için geliştirilmiştir (Caballero, 2004, s. 414).

Palo: Flamenko stillerine halk dilinde sıklıkla verilen isim. Soled, Sigüiriya, Malaguena, Taranta, Buleria vb... Flamenko kantları veya palolarıdır (Caballero, 2004, s. 414). Flamenko müzik tarzlarına İspanyolca'da palos denir. Bazıları nadiren yapılsa da 50'den fazla farklı palos Flamenko vardır. Palo, Flamenko'nun müzikal biçimi olarak tanımlanabilir. Flamenko şarkıları, temel ritmik kalıbı, modu, akor ilerlemesi, kıtanın biçimi veya coğrafi kökeni gibi çeşitli müzikal ve müzikal olmayan kriterlere dayalı olarak palos olarak sınıflandırılır (Keyser, 2015, s. 16).

Punteado: Yumuşak karakterli, ustaca ve gösterişli ayak hareketleri (Lara vd., 2009, s. 20).

Sarazen: Batılılar tarafından Arapları ve genel olarak Müslümanları tanımlamak amacıyla kullanılan isim (<https://islamansiklopedisi.org.tr/sarasinler>).

Toque: Bu kelimenin her şey dahil anlamı aslında gitarda çalınan tüm Flamenkodur. Küçük bir 't' ile roque kelimesi her şey dahil Toque'nin belirli bir bölümünü ifade eder. Örnek: toque jondo, genel Toque'nin bir alt bölümüdür (Pohren, 1962, s. 105).

Tercios: Belirli bir müzik varlığına sahip bir Flamenko şarkının mısrası veya sözleri (<https://www.flamencoviejo.com/claves-para-entender-mejor-el-flamenco.html>)

Zejel: Hispanik Arap kökenli şiirsel bir kompozisyondur (<https://tr.warbletoncouncil.org/tipos-poemas-8884>)

2. YÖNTEM

2.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada Juan Martin ve Manuel Granados'a ait Flamenko gitar metotları, form ve teknik bakımından karşılaştırılmıştır. Araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden olan durum çalışması deseni kullanılarak yürütülmüştür.

Nitel araştırmayı, “gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama tekniklerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma” olarak tanımlamak mümkündür (Yıldırım ve Şimşek, 2008, s. 39). Durum çalışması ise, Araştırmacının, zaman içerisinde sınırlandırılmış bir veya birkaç durumu çoklu kaynakları içeren veri toplama araçları (gözlemler, görüşmeler, görsel-işitseller, dokümanlar, raporlar) ile derinlemesine incelediği, durumların ve duruma bağlı temaların tanımlandığı araştırma yaklaşımıdır (Creswell, 2005, s. 465).

2.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini Flamenko gitar metotları oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemine ise evreni temsil ettiği varsayılan Flamenko eğitimi için kullanılan kaynaklardan iki adet Flamenko metodu olan Juan Martin'in “*El Arte Flamenco De La Guitarra*” ve Manuel Granados'un “*De La Guitarra Flamenca*” 1,2,3,4 adlı çalışmalar oluşturmaktadır.

Bu metotlar flamenko gitar eğitiminde kullanılan kaynaklardan olmasının yanı sıra özellikle Granados'un akademik alandaki uzmanlığı ve Martin'inde flamenko sanatındaki deneyimleri, iki farklı eğitim sistemi ile yetişmiş müzisyenlerin metotlarını karşılaştırmak açısından önemli olarak görülmüştür.

2.3. Veriler ve Toplanması

Çalışmanın giriş ve kavramsal çerçeve bölümleri hazırlanırken problem cümlesiyle doğrudan ve dolaylı olarak ilişkili olan kaynaklara ulaşmak ve problemin çözümüne yönelik katkı sağlayacağı düşünülen verileri toplamak için literatür taraması yapılmış, yerli ve yabancı kaynaklar olmak üzere tez, makale, bildiri, kitap vb. yayınlardan faydalanılmıştır.

2.4. Verilerin Çözömlenmesi ve Yorumlanması

Araştırmanın verileri incelenirken, nitel veri analizi yöntemlerinden doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Doküman analizi, yazılı belgelerin içeriğini titizlikle ve sistematik olarak analiz etmek için kullanılan bir nitel araştırma yöntemidir (Wach, 2013, s. 1). Doküman analizi, belli bir amaca dönük olarak kaynakları bulma, okuma, not alma ve değerlendirme işlemlerini kapsamaktadır (Karasar, 2012, s. 183).

Araştırmada yer alan eserlerin ve etüt çalışmalarının sağ el sol el teknikleri analiz edildikten sonra birbirleriyle karşılaştırılmıştır. Yapılan karşılaştırmada metotların form ve teknik bakımdan benzerlik ve farklılıkları ortaya konulmuştur.

3. KURAMSAL ÇERÇEVE

3.1. Flamenkonun Kökeni

Flamenko kelimesinin ortaya çıkışı ile İspanyol geleneksel müziği ve dansını tanımlamakta kullanılmaya başlanması farklı zaman dilimlerine denk gelmektedir. Flamenko kelimesinin kökeni gibi, Flamenko'nun erken tarihi de nihayetinde belirsizdir. Kimi yazarlar Flamenkoyu çingenelerle özdeşleştirmiş, kimileri ise İspanya'nın güneyinde daha önce yaşamış ve günümüzde halen bu bölgede var olan halkların ortak bir mirası olduğu yönünde fikirler ortaya atmışlardır.

Flamenko kelimesi literatürde ilk kez 1774 yılında José Cadalso'nun *Cartas Marruecas* kitabında geçer. Bu dönemde, bazı yazarların dediğine göre, gezginlerden alınan birkaç dağınık referans dışında Flamenko hakkında çok az bilgi vardır. Sebebi için de bu müziğin o dönemde daha adlandırılmamış olması söylenebilir (Keyser, 2015, s. 10). Kitabın orijinali 1789 yılında yayınlanmıştır. Flamenko kelimesinin geçtiği bölümün İspanyolcası ve açıklaması aşağıda verilmiştir.

“Un caballero Flamenco, que se halla en Madrid, siguiendo no se que pleyto, dimanado de cierta conexion de su familia con otra de este pais, troneo de aquella, le decia lo absurdo que le parecia este abuso, y lo amplificaba, anadia y repetia: Don es el amo de una casa” (Cadahalso, 1789, s. 192). Bu bölümde Madrid'de bulunan Flaman bir beyefendiden söz edilmektedir. Bu kişinin ailesinin de bağlantılı olduğu bir davayı takip ettiğini söylemiş ve saçma bir taciz olayı olduğundan bahsedilmiştir.

Bunu dışında Flaman kelimesi 1841 yılında İngiliz gezgin George Borrow tarafından yazılmış olan *Los Zincali: Los Gitanos de España* (Çingenelerin Hesabı) adlı eserde geçmektedir. Eserden Flamenca kelimesinin geçtiği bölüm şöyledir;

- *Si io no t'endicara*
- *En una semana*
- *Como aromali Flamenca de Roma*
- *Me rincondenéra.*
- *Flamenca de Roma*
- *Si tu sinaras mia,*
- *Te 'metiera entre viere*
- *Por sâri la Vida.* (Borrow, 1901, s. 295).

Bu eserlerde Flamenko kelimesi geçiyor olmasına rağmen o dönemlerde İspanyol ya da Endülüs halk müziği ve dansını tanımlamakta kullanılmamıştır. İspanyol yazar Sarafi

Estebanez Calderon'un 1846 yılında yayınladığı "Escenas Andaluzas" adlı eserinin bir bölümünde kınından Flamenko çıkardıklarını söylüyor.

"Esto hecho, se desnudaron de las capas con donoso desenfado y desenvainaron para pinjarse cada cual, el uno un flamenco de terciá y media, con cabo de blanco, y el otro un guadifeño de virola y golpetillo, ambos hierros relucientes que quitaban la vista, y agudos" Kısaca özetlersek bu cümlede önce pelerinini, sonrada Flamenkolarını kınından çıkardıklarını söylemiştir (Calderon, 2003, s. 5). *"Y en esto blandía, en efecto, un ancho y luciente flamenco de puro acero, objeto artístico salido de las manos del tío Matute, de Tolox"* Bu cümlede de yine bıçak yada kılıç olduğunu anlaşılan saf ve parlak çelikten olan bir Flamenko sallıyordu demiştir (Calderon, 2003, s. 147).

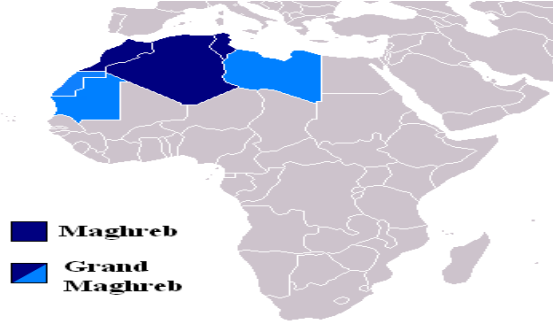
Flamenko terimi, günümüzdeki anlamıyla 19. yüzyılda kullanılmaya başlanmıştır. Müzikolog, tarihçi ve yazarlar Flamenko kelimesinin kökeni ve kelime anlamı ile ilgili birçok argüman ortaya atmışlardır. Bunlardan en önemlileri şöyledir:

Don Manuel Garcia Matos'a göre; Önemli sayıda yazar, bu konu üzerinde fazla araştırma yapmaya gerek duymamış ve Flamenko kelimesini Flanders ile ilişkilendirmiştir. Bu teoriye göre çingener İspanya'ya İmparator V. Carlos zamanında Flanders bölgesinden gelmiştir. İspanyol halkı da çingenerin bu bölgeden geldiğini düşünmüşler ki, bahsi geçen bölgedeki yerlilerinin beyaz tenli olmasına karşı bu insanlar koyu ve bronz bir tene sahip oldukları için, Endülüslüler ironi amaçlı onlara Flamenko demişlerdir (Garcia ve Alonso, 2012, s. 286).



Görsel 3. 1. Flanders bölgesi (<https://www.flandersliterature.be/about-flanders>)

Endülüs müziği ile Flamenko arasındaki ortak bağları belirtmekten ziyade, daha çok Flamenko'nun kökenleri hakkında hararetle kullanılan argümanlardan birisi de şöyledir; “Mağribi ayaklanmalarından sonra, Moriskolar ve çingeneler arasında müzik modlarının kaynaşmasına yol açan bir ittifak olmuştur. Birçok Moriskonun Granada’ da köleleştirilmesi ve sınır dışı edilmesi süreçlerinden biriydi; çok sayıda Moriskonun çingene grupları arasında karıştırılması, yüzyıllar boyunca Flamenko'ya yol açacak bir müzik sisteminin ortaya çıkmasını sağlamıştır” (Roldan, 2003, s. 109).



Görsel 3. 2. Mağrip bölgesi (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Mağrip>)

Amerikalı gitarist ve tarihçi olan Don E. Pohren ise, Flanders denilen bölgeye göç etmiş olan İspanyol Yahudilerinin, dinî ilahilerini rahatsız edilmeden söylemelerine izin verildiğini iddia etmiş ve bu şarkılara, engizisyon tarafından yasaklanan İspanyol kardeşleri tarafından “*Flamenko şarkıları*” adı verilmiştir. Pohren, ayrıca kitabında Flamenko araştırmalarında en çok karşılaşılan teorilerden birine de değinmiştir. Flamenko kelimesinin, kaçak köylü anlamına gelen Arapça “*felag*” ve “*mengu*” (felagmengu) kelimelerinin yanlış telaffuzu olduğunu belirtmektedir. Bu terimin Araplardan alınmış olması (Arapça o zamanlar Endülüs'te ortak bir dildi) ve dağlara kaçan, zulüm gören tüm insanlar için geçerli olması muhtemeldir. İspanyolcada bu kelime “*felagmengu*” kullanımından Flamenko'ya dönüşmüştür, sonunda bu terim kaçaklar tarafından benimsenip kullanılmaya başlanmıştır (Pohren, 1962, s. 40,41).

Benzer bir teze göre, çoğunluğu çiftçi olan Moriskolar, ölümden, zulümden veya tehirden kaçınmak için evlerinden sürüldüklerinde, fellahmengu olarak anılmaya başlanan Çingenelerin arasına sığındılar. Çingeneler gibi yaşayıp, şarkı söylemek de dahil olmak üzere bir şekilde kültürel yaşantılarını ve törelerini korumayı başardılar. Infante'ye göre, Flamenko böyle filizlenmeye başlamıştır (İnfante, 2010, s. 71). Araştırmacılar genellikle çalışmalarında Flamenkoyu, İspanya'nın geneli ile değil de Endülüs'le

ilişkilendirilmiştir. İspanya'nın geri kalanında Batı sanat müziği hâkim iken, Endülüs bölgesinin konumu sebebi ile Afrika ve Asya haklarının göç noktası haline gelmiş olması, bu bölgenin müzikal yapısını da etkilemiştir. Bunun sonucunda melez bir müzik olan Flamenko ortaya çıkmıştır.

Plasencia, El Cante Jondo aldı makalesinde Flamenkoyu öznel bir şekilde ifade etmiştir. *“Flamenko olgusunun kökleri kültürlerin kavşağı olan Endülüs'ün geçmişinde, yani Marcial ve Juvenal, 1. yüzyılda bize anlattığı Baetica'nın (cantica gaditana ve puellae gaditanae) şarkı söylemelerinde ve dansında, Halife Cordoba'nın soylularının zamra veya zambra olarak adlandırılan ve muhtemelen Jarchas'a benzer bir ölçüyle bestelenmiş popüler şarkı ve danslara duyduğu zevkte hissedilebilir. Bunlara, halihazırda zengin olan yerli müzik unsurları, sırasıyla İbranice sinagog şarkıları, II. Abdurrahman sarayındaki olağanüstü bir müzisyen olan Ziryab tarafından getirilen İran -Hindu şarkı söyleme unsurları ve 15. yüzyılda İspanyol Kilisesi tarafından uyarlanan Bizans şarkı sözleri eklendi. Bunlar belki de Endülüs doğasının içinde barındırdığı ve bu bölgeye göçen çingenerin toplayacakları kültürel-popüler müzik tortusuydu”* (Plasencia,1983, s. 85).

Cristobal Ortega Martos'a göre Flamenko; Endülüs müzikal yapısındaki belirli unsurlarının kendine özgü etkileyici çingene kalıpları içine kaynaşmasıyla ortaya çıkan şarkılar ve danslar kümesini belirten bir terimdir. Flamenko, Endülüs kökenli, yaklaşık iki asırlık geçmişi olan bir halk müziğidir. 18. yüzyılın sonlarına doğru belgelenmiş gibi görünen bu terimin şu anki anlamıyla kökeni hala çözülmemiştir (Martos, 2004, s. 14).

Flamenko, İspanya'nın Endülüs denilen güney bölgesinde yaşayan insanların oluşturduğu sanat biçimidir. Şarkı söylemeyi, gitar çalmayı, alkışlamayı ve dansı birleştiren folklorik bir sanattır, izleyiciyi coşkulu bir mutluluk durumundan melankolik ve kederli gibi birçok duygusal duruma götüren bir tiyatro gösterisidir. Flamenko müziği, dünyanın dört bir yanından Endülüs'e gelip, buraya yerleşen ve iç içe geçen kültürlerin, birlikte mükemmel bir uyum içinde çalıştığı bir müzik sinerjisidir. Yaygın bir inancın aksine, İspanyol çingeneri, Flamenko dediğimiz gizemli sanatın tek yaratıcıları da değildir. Genel olarak kabul edilen görüş; Flamenko'nun yüzyıllar boyunca Endülüs'te doğrudan veya dolaylı olarak önemli roller oynamış birçok kültürün müziğinin bir karışımı olduğudur ve bunların en önemlileri Müslüman, Yahudi, Hint-Pakistan ve Bizans'tır (Ciulei, 2013, s. 26).

Geçmişte, bazı Flamenko bilimciler Flamenko'nun çingenelerin getirdiği eski ve özel bir geleneğe türediğini savunmuştur. Bu araştırmacılara göre en az altı yüzyıl önce Hindistan'dan göç ettiklerinde onlarla birlikteydiler. Etnomüzikoloji profesörü Peter L. Manuele, türün on sekizinci yüzyılın sonlarında, öncelikle Endülüs halk müziği külliyyatından, özellikle Çingene profesyonel müzisyenler tarafından stilize edilmiş ve rafine edilmiş olarak ortaya çıktığını söylemiştir. Endülüs müzik kültürünün kendisi, bölgelerin farklı etnik gruplarının mirasını birleştiren seçici bir varlıktı. Sekizinci yüzyılın başlarında Mağribi egemenliğinin ortaya çıkmasından sonra, Araplar, Berberiler, Yahudiler ve Hristiyanlar yüzyıllar boyunca bir arada yaşadılar ve birçok Moro ya da Morisko, Granada'nın Hristiyan İspanyolların eline geçmesinden sonra gizlice Endülüs'te kaldı. Yeni dünya ile ticaretin artmasıyla, Seville ve Cadiz liman kentleri siyah Afrikalı topluluklara ev sahipliği yapmaya başlamış ve Latin Amerika etkileri yerel müzik kültürünü de etkilemiştir (Manuel, 2003, s. 13).

Schreiner'e göre de Flamenko, Güney Endülüs'te başlamıştır. Yapılan araştırmalar, merkezinde Jerez de la Frontera'nın bulunduğu Cadiz, Ronda ve Triana/Seville şehirler üçgeninin, Cante Flamenko'nun ilk biçimlerinin doğduğu yer olduğu sonucuna ulaşmıştır. Ancak bu üçgenin içinde bile çingene kültürü ile yerel Endülüs gelenekleri arasındaki farklı kültürleşme süreçleri, farklı Flamenko biçimlerinin oluşmasını sağladı. Sevilla ve Cadiz, Flamenko formlarının zenginliği bakımından bugün emsalsiz bölgelerdir. Soleares, Seguiriyas, Bulerias ve Cantes a Palo Seco bu Flamenko merkezlerinde ortaktır. Fandangos, Tangos de Triana ve Sevillanas ile çingene müziğinden büyük ölçüde etkilenmemiş olan Endülüs halk müziği (Cantes Camperos), Sevilla eyaletine özgüdür (Schreiner, 1990, s. 21).

2010 yılında "insanlığın somut olmayan mirası" olarak tanınan Flamenko, her şeyden önce İspanya'nın bir bölgesi olan Endülüs'ün sanatsal ve müzikal ifadesidir. İspanya'nın güneyinde yer alan ve sekiz eyaletten oluşan bu özerk bölge aynı zamanda Flamenko'nun beşiğidir. Özellikle Aşağı Endülüs'ün en güney bölgelerinde (Jerez de la Frontera, Cadiz, Utrera veya Lebrija) bugün bildiğimiz şeklini almıştır (Carcelen, 2013, s. 3).

Aşağıda yer alan Endülüs haritasında Cante'nin şu anki kökeninin bulunduğu üç köşe: Moron de la Frontera, Jerez de la Frontera ve Ronda gösterilmiştir.



Görsel 3. 3. Flamenko şarkılarının doğduğu bölge (<http://pueblosespana.es/fotos/foto8-mapa-andalucia/>)

Batı Avrupa'nın İber Yarımadası olarak bilinen ve Cebelitarık ile Atlas Okyanusu'ndan Pirene dağlarına kadar uzanan kısmına Grekler tarafından Baetica ve Hispania (Spania, España, İspanya) adları verilmiştir. Ancak, bölgenin Müslümanlar tarafından fethinden sonra, fâtipler tarafından bu topraklar için Endelüs adı kullanılmış ve o tarihten bugüne bu adla anılmaktadır. Endelüs adı, Hispania'nın karşılığı olarak ilk kez İslam fethinden sonra 716 yılında basılmış bir sikke üzerinde görülmüş ve V. yüzyılda İspanya'nın güneyinde kısa süre yerleşmiş olan Vandallar'ın (Vandalos) adından, yani Vandalların yurdu anlamına gelen Vandalucia'dan türemiştir (Şeyban, 2014, s. 16).

3.1.1. Endülüs Tarihi

Flamenko müziğini daha iyi anlamak ve analiz etmek açısından Endülüs bölgesinin müzikal geçmişi de incelemek gerekir. 1920 ve 1960 yılları arasında çeşitli araştırmacılar, İspanya'daki orta çağ müziği ile bölgede gerçekleşmiş olan müzikal alışverişler ve tarihsel aktarımlar hakkında entelektüel bir tartışma ortaya atmışlardır. Bu tartışmalardan müzikolojik alanda, J. Ribera'nın önerisi iyi bilinmektedir. Ribera'ya göre İspanyol popüler müziği modülasyonların kullanımı ve modal sistem bakımından erken dönem bir Hispanik Arap müziği niteliğindedir ve Avrupa müziğinin geri kalanından çok daha önce ortaya çıkmıştır. Kendine özgü bir sisteme dayanan bu müzik modeli, yalnızca Endülüs kökenli Zejeli değil, aynı zamanda tüm İspanyol popüler müziğinin arka planını oluşturacaktı. Diğer araştırmacılara göre ise bu müzikal arka plan, Arap varlığından

önceki bir döneme, yani kökleri antik çağa dayanan Endülüs müziğinin de temeli olan Akdeniz karakterine sahiptir. F. Pedrell ise, Arapların tek katkısını, kendi müziklerinin de kökeni olan Doğu ve İran sistemindeki ortak olan bazı süslemeleri Endülüs müziğine eklemeleri olarak yorumlamıştır (Roldan, 2003, s. 10-11).

Ribera ayrıca “*Music in Ancient Arabia and Spain*” adlı kitabında Arap müziğinin kökenlerini de Yunan ve Pers müziğine dayandırmaktadır. Ribera, Müslüman sanatının Pers ve Bizans sanatından türediği Arap sanatının Yunan melodilerinden örnekler barındırdığını ve dolayısıyla Arapların Atina ve Roma'nın varisi olduğu belirtmiştir (Ribera, 1929, s. 8).

Coğrafi konumu açısından bakıldığında Avrupa’da Endülüs gibi zengin bir tarihi olan, bu kadar çok farklı topluluğun geçtiği ya da yerleştiği başka bir yer neredeyse yok denecek kadar azdır. Birçok büyük medeniyete ev sahipliği yapan, Cebelitarık Boğazı üzerinden kara ve deniz yolu ile kolayca erişilebilen bu bölgede Romalılar, Fenikeliler, Yunanlılar, Vizigotlar ve Moorslar, uzun bir süre yaşamış ve burayı yönetmiştir. Diğer kültürler tarafından derinlerine nüfuz edilmesi ve egemen kültürde yaşanan değişikliklerle birlikte bu eyalette inanılmaz kültürel izler bırakılmıştır. Endülüs'ün zengin müzikal ve şiirsel mirası, her yere yayılan Flamenko'nun gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır (Schreiner, 1990, s. 39).

Roldan’a göre Endülüs müziğinin Kuzey Afrika'ya taşındığı dönemde Flamenko basitçe ifade etmek gerekirse mevcut değildi. Flamenkonun doğmasına daha yüzyıllar vardı ve ortaya çıkmasında çok çeşitli ama iç içe geçmiş müzik kültürleri, yalnızca Arap değil, aynı zamanda İbrani müzikleri, Yunan modlarını yeniden tanımlayan Bizans ayinleri ve Kastilya şarkı kitabı etkili olmuştur. Bu müziğin kökeni Hindistan'dan 'dan Afro-Amerikan biçimlerine kadar uzandığı için de muhtemelen Akdenizli bile olmayabilir (Roldan, 2003, s. 14).



Görsel 3. 4. Endülüs (Andalucia) bölgesi (<https://www.alamy.com/map-of-spain-outline-illustration-country-map-autonomous-communities-image356767413.html>)

3.1.2. Flamenko ve Çingener (Gitano)

İspanyolca bir kelime olan Gitano, Türkçede en çok Çingene ya da Roman, İngilizcede Gypsy olarak bildiğimiz halkın adıdır. Bunların dışında Türkiye’de ve dünyada yaşadıkları bölgelere göre çok çeşitli isimlerle anılmaktadırlar. Göçebe bir yaşam şekli sürdüren bu toplumun ilk olarak nerede ortaya çıktığı, hangi yollardan Endülüs bölgesine geldiği, etkileşimde buldukları topluluklar ve müzikal geçmişi Flamenkoya sağladıkları katkıları anlamamız açısından çok önemlidir. Kimi yazarlar Flamenkoda çingene etkilerini önemsemiyor olsa da Flamenko müziği söz konusu olduğunda çingenerden bahsetmeden geçemeyiz.

Berlanga çingeneri şu şekilde tanımlamıştır; Çingene, (Roman) Orta Çağ’dan beri Avrupa’da Hint-Aryan dil ailesine mensup olan, çingene dilini konuşan, Hindistan’dan gelmiş göçebe topluluklara verilen isimdir. Kullandıkları dilin, orta Hindistan ve kuzeybatıdaki (Pencap, Keşmir) Aryan dilleriyle benzerlikler göstermesi de kökenleri hakkında bize önemli bilgiler vermektedir. Çingener, anavatanlarından çeşitli sebeplerden dolayı ayrılmışlar ve dünyanın geneline yayılmışlardır. Göçebe olmaları sebebiyle çingenerlere ait bilgilere, geçtikleri yollar üzerindeki toplumların tarihi kaynaklarında rastlanmaktadır. 10 ve 11. yüzyıllar arasında birçok çingene topluluğu batıya doğru göç etmeye başladı. Görünüşe göre o zamanlar daha düşük bir kasta mensup olarak kabul ediliyorlardı ve eski çağlardan beri alternatif bir ticaret olarak müzik ve dans da yaptıklarını, diğer etnik grupların şenliklerini canlandırdıklarını ve geçtikleri veya yerleştikleri yerlerin geleneklerini kendi yöntemleriyle özümsemeye özel bir yatkınlık sergilediklerini belirtmişlerdir (Berlanga, 2017, s. 28).

Hemen hemen bütün yazarlar çingenerin Hindistan asıllı olduğu konusunda hemfikirdir fakat neden göç ettikleri konusunda farklı teoriler vardır. Birkaç İran metninde çingenerden bahsedilmiştir. Bunların en eskileri, Arap tarihçi Hamza İbn-Hasan Al-İsfahani tarafından XI. yüzyılın ortalarında yazılmış İran Krallarının Tarihi ve 13. yüzyılın ortalarında İranlı şair Firdevsi’nin Krallar Kitabı Şahname’dir. 11. yüzyılın başlarında, bu konuyla bağlantılı olarak iki kitapta da oldukça ilginç bir efsane anlatılmaktadır. 5. yüzyılın başlarında (420-438) İran’da hüküm süren Sasani kralı V. Bahram, kayınbiraderi Kannauj Kralı Shankalat’a bir mektup yazdı, o da ona krallığından

müziyenler göndererek yanıt verdi. Onlara Zott diyen Hamza'ya göre 12.000 kişiler, Firdevsiye göre ise sadece 10.000 kişiler ve onlara Luri deniyordu. Geldiklerinde Bahram, toprağı ekebilmeleri için onlara eşekler, sığırlar ve tohumluk tahıllar verdi. Karşılığında tek istediğı, yoksullar için ücretsiz müzik çalmalarıydı (Lebnon, 1995, s. 13).

Çingenerin 10. Yüzyılda başlayan göç yolculuklarında hemen İspanya'ya ulaşmadıklarını da söylemek gerekir.1447 yılına kadar, öncelikle Katalonya ve daha sonrasında Granada üzerinden Endülüs'e ulaşmaları dört buçuk asır sürmüştür. Göç yolları boyunca Doğu'dan son derece müzikal bir birikimi de beraberlerinde getirmişlerdir. Bu yolculukta Bizans, Suriye, İran, Bağdat, Yunanistan ve Roma müzikal formların yaratıcı kültürleriyle temasta bulunmuşlar, onlarla da uzun süre yaşamışlardır. Endülüs'te ise yarım asır Araplar ve Yahudilerle, daha sonra ağırlıklı olarak Pers ve Yunan müzik formlarının mirasçuları olan Morisko ve Marranolar ile birlikte yaşamışlar, zulüm görenlerin her zaman her koşulda katıldıkları şekilde onlarla bütünleşmişlerdir. Arrebola, tarihsel olarak Flamenko ile ilgili çingenerin, Endülüs'e geldikten sonra çok konuşulduğunu söylemiştir. 1835'te George Borrow, çingeneri belirtmek için kullanılan terimler arasında Flamenko'nun da olduğunu söylemektedir. Otuz yıl sonra, aynı şey Julian Zugasti tarafından da doğrulanmıştır (Arrebola, 1987, s. 100). Yazar Michael Simmons'a göre de Çingenerler, gezgindirler ve müzik yapma yetenekleriyle ünlüdürler. Muhtemelen savaş, gıda kıtlığı ve doğal afetler nedeniyle XI. Yy.'da Hindistan'dan ayrılmışlardır. Çingenerler ilk olarak XIV. yüzyılda Avrupa'ya gelmeye başlamışlardır. 1348'de Sırbistan'a, 1362'de Hırvatistan'a ve 1378'de Bulgaristan'a geldiklerini gösteren kayıtlar vardır. Geçtikleri bölgelerdeki yerel halklar, Çingeneri çeşitli isimlerle anmıştır.1514'te İngiltere'ye geldiklerinde, insanlar onların Mısır'dan gelen hacılar ya da büyücüler olduklarına inanmışlar ve "Mısırlılar" adı zamanla Çingene olarak değiştirilmiştir (Simmons, 2001, s. 14). İngilizce de Mısır'a, Egypt denilmektedir. Çingenerin Mısır'dan geldiğini düşündükleri için Gypsy ismi de buradan türetilmiştir.

İspanyol besteci ve piyanist olan Federico Garcia Lorca diğerlerinden farklı bir olayı işaret etmektedir. MS.1400 yılında, Büyük Timur'un yüz bin atlısının zulmüne uğrayan çingene kabileleri Hindistan'dan kaçmışlardır. Yirmi yıl sonra bu kabileler, Avrupa'nın farklı şehirlerinde ortaya çıkmış ve periyodik olarak Arabistan ve Mısır'dan kıyılara çıkan Sarazen ordularıyla da İspanya'ya girmişlerdir. Endülüs'e gelen bu insanlar, çok eski yerli unsurları kendi kültürleriyle birleştirmiş ve şimdi "Cante Jondo" denilen şarkılara kesin formunu vermişlerdir (Lorca, 2010, s. 16).

Çingene toplumu göç edip yerleştiği bölgenin müzik kültürünü benimsediği için aslında saf çingene müziği denilebilecek bir müzikleri yoktur. Yalnız, çingenelerin müziklerine ilişkin ilk yazılı referanslar İspanya'ya göç etmelerinden 300 yıldan uzun bir süre sonra ortaya çıkmıştır. Cadalso 1774'te Cartas Marruecas'ında özel bir çingene partisinde duyduğu Polo dan bahsetmiştir. Schreiner'e göre Endülüs'te o dönemlerde çingeneler için bırakın müzikal gösteriler sunmak, özgürce dolaşmaları bile çok zordu. Bu nedenle, bu tür performanslar kesinlikle aile içerisindeki eğlencelerde ve kapalı toplantılarda gerçekleşirdi (Schreiner, 1990, s. 42).

Çingenelerin göç yolları üzerinde temas ettikleri bütün toplumlarla müzikal bir ilişki kumuş oldukları ve kendi müzik kültürleriyle harmanlayıp, Endülüs'e kadar taşıdıklarını varsayarsak, Flamenko müziğinde doğudan batıya doğru birçok kültürün de izine rastlamak mümkündür. Bu konuda Arnaud Paviot çalışmasında şöyle söylemiştir: “*Yani flamenko şarkılarını dinlediğinizde, yüzyıllar boyunca Endülüs'ü aşan birçok etkiyi hissedersiniz. Bu şarkıların uzaklarda kökleri var. Çingeneler aslen kuzey Hindistan'dan geldi. Bugün bile, Flamenko ile kuzey Hindistan'da bulunan iki bölge olan Rajasthan veya Pencap'ın müzik ve dansı arasında benzerlikler var. Flamenko dinlediğimizde de oryantal bir ilham hissediyoruz.*” (Paviot, 2017, s. 30).

Flamenko da çingenelerin etkilerinin sanıldığı kadar çok olmadığını düşünen yazarlar da vardır. Matos'a göre; Flamenko şarkılarda çingene kökeni iddiaları zayıf temellere dayanıyordu. Bunun için dünyanın dört bir yanına dağılmış çingene müziklerini incelemek, sanatsal bilgisizliklerini anlamak için yeterli olacaktı. Yazarın iddiasına göre bunu gözlemlemek için İspanya dışına çıkmaya bile gerek yok. Bunu Endülüs dışındaki bölgelerde yaşayan çingeneler arasında ve hatta Endülüs'ün kendisinde doğrulamak bile mümkündür. Çünkü bir çingene Flamenkoyla temas kurmadan, hatta kursa bile Cante ye benzeyen ya da bununla ilişkili iki nota dahi üretemez. Endülüs dışında Flamenko benzeri bir müzik yapan Çingene toplumu olmadığına göre yazarın bu konuda haklı olduğunu düşünülebilir. Çingenelerin müzik sanatında çok özgün yeteneklere sahip olduğu kabul edilmiş bir gerçektir, ancak bilindiği kadarıyla sadece Rusya, Macaristan ve İspanya çingeneleri bu konuda ön plana çıkabilmiştir, çünkü diğer milletlerde yerleşik olanlar o zamana kadar kendilerini o milletlerden ayırmamıştır. Çingene şarkılarını derleyip edebi yönlerini inceleyen Schuchardt'in söylediğine göre de Çingeneler kesinlikle düşük şiirsel yeteneklere sahip bir halktır. Bela Bartok çingeneler için, çoğunun herhangi bir enstrüman çalmadığını, Çingene dilini kullansalar da melodileri genellikle yerli

sakinlerinkilerle karıştırıldığını ve Macar müziğini dönüştürüp deforme ettiklerini söylemiştir (Matos, 2012, s. 72,73).

Don E. Pohren 'de yaygın bir inanış olan Çingenelerin Flamenko müziğinin yaratıcıları olduğu düşüncesine karşı çıkmıştır. Pohren'e göre Flamenko, birçok farklı kültürden güney İspanya'ya yayılmış bir müziktir. Çok sayıda teoriye ve çok destek gören tahminlere göre ise, kökleri Fas, Mısır, İsrail, Hindistan, Pakistan gibi ülkelere ve genel olarak Doğu ve Uzak Doğu'ya kadar izlenmiştir. Araştırmacılar da Flamenko da güçlü bir Bizans etkisi olduğunu iddia etmişlerdir. Şarkıcı Manuel Molina, Malaguena formunun temelinde Gregoryen İlahiyi kullanmıştır. Bu kültürlerin müziği ve dansına aşina olan herkes, herhangi birinin dini müziği ile Flamenko Cante Jondo (derin şarkı) arasında kesinlikle benzerlik olduğunu fark edecektir. Özellikle yaygın olan Arap, Hint, Yahudi ve Bizans etkileri çok önemlidir. Bu kültürlerin hepsi İspanyol müziğinin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır (Pohren, 1962, s. 39). Flamenko müziğinin, Çingenelelere veya Endülüs'te daha önce yaşamış olan diğer topluluklara atfedilmesinin sebebi olarak, İspanyol halkının Flamenko sanatını fark edememesi, ilgi duymaması, bu müziği ve müzikle uğraşanları küçümseyip kötülemesi olarak düşünülebilir.



Görsel 3. 5. Hindistan'dan başlayıp İspanya'ya kadar olan göç yollarını gösteren bir harita (<http://www.foroflamenco.com/fb.asp?m=57722>)

3.1.3. Flamenko'da Mağribi (Arap) Etkileri

Flamenko müziğinin ortaya çıkmasında en önemli etkenlerden biri de Mağribi müzik geleneklerinin Emevî istilası sonrasında İspanya'ya taşınmış olmasıdır. Ayrıca İspanyol müziğinin Avrupa'nın geri kalanından farklılaşmasının sebeplerinden de birisidir. Flamenko kelimesinin Arapçadaki fellah mengü ifadesinden den türetildiği varsayımlar arasında olduğuna göre bu teori, Flamenko şarkılarının doğuşunda Mağribi katkılarını da destekler niteliktedir. Bunun yanı sıra Flamenkonun dinamik yapısının kaynağını Bedevi

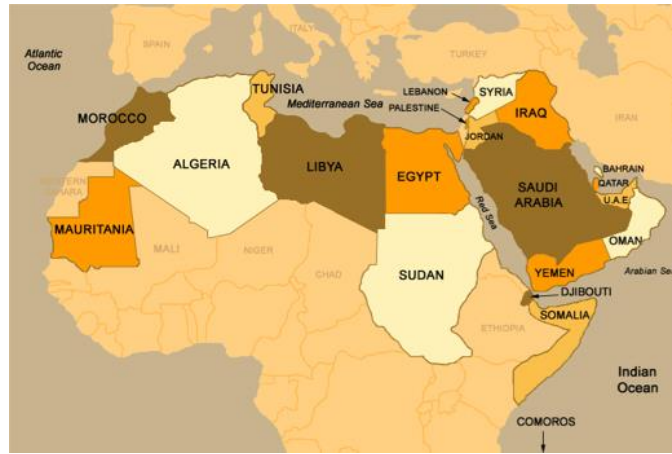
ezgilerine bağlayanlar vardır. Bedevi halkı aslında göçebedir ve İslam öncesi geleneklerinde ilkel ve ritmik müzikler geliştirmişlerdir. Bu halkın kuzeye yolculuklarında, Greko-Latin uygarlığıyla temas halinde olan Sümer, Suriye ve İbrani uygarlıklarıyla karşılaşmasıyla, Bedevilerin eski ve kaba şarkıları, Yunan müzik teorisine dayalı olarak evcilleştirilmiş ve daha sonra İslam'ın yayılmasına bağlı olarak farklı bölgesel geleneklerle bütünleşip gelişmiştir (Roldan, 2003, s.22). Endülüs'teki Arap yerleşimi, sadece Yunan müzik geleneğinin güçlenmesini değil, aynı zamanda diğer müzik sistemlerinin, özellikle Fars-Hint müziğinin ve daha önce bu bölgede yaşamış olan insanların bıraktığı müzik mirasının da güçlenmesini sağlamış, bu da müzikal oryantalizm adı verilen olguyu oluşturmuştur (Palomares, 2009, s. 11).

Arap ve Berberi hanedanları 8. Yüzyıl'dan, Granada'yı kaybettikleri 1492'ye kadar güney İspanya'nın büyük bölümünü yönetmiş, Avrupa, karanlık çağlardan yeni yeni çıkarken, o dönemde Mağribi yönetimindeki İspanya parlak ve dinamik bir kültüre ev sahipliği yapmıştır. Granada'nın kaybedilmesinden sonra ise Müslüman elitler ve halkın bir kısmı arkalarında ya Hristiyanlığa geçen ya da izole bölgelere sığınan binlerce Müslüman'ı bırakarak Kuzey Afrika'ya göç etmiştir. Moriskoların varlığının yanında, yüzyıllarca süren Mağribi yönetimi, Endülüs halk müziği üzerinde hala devam etmekte olan güçlü bir iz bırakmıştır. Hristiyan İspanya yönetimi, ülkedeki mağribi müzisyenlerin varlığına izin vermiş ve İspanya'da dolaşan Arap müzik metinleri, Ut ve Bendir gibi Arap enstrümanları Hristiyanlar tarafından da benimsenmiştir. Buna rağmen İspanyol sanat müziği Arap etkisine direnmiş ve Avrupa üslup çizgileri boyunca devam etmiştir. Endülüs halk müziği ise İspanyol sanat müziğine göre önemli miktarda Mağribi etkisi barındırmaktadır. Mağribi müziği Endülüs halkının geneli tarafından beğenilmiş ve Endülüs halk müziğini orta ve kuzey İspanya'nın daha Avrupalı tarzlarından farklı olmasını sağlamıştır. Flamenko on dokuzuncu yüzyıla kadar kendini tam olarak göstermese bile, Flamenkodaki melismatik söyleme tarzının, koma seslerin, ara sıra görülen eksik aralıkların, Hicaz makâmı benzeri modlar vb. gibi bazı özelliklerin, açıkça Mağribi etkisinin ürünleri olduğu düşünülebilir (Manuel, 1986, s. 48).

Brinker'e göre Mağribilerin Endülüs bölgesindeki etkileri vilayetin adından bile anlaşılmaktadır. Endülüs kelimesinin kendisi Mağribi kültüründen etkilendiği için, Arapların veya Moors'un modern Flamenko'ya evrilen müzik üzerinde birçok etkisi olduğu doğal olarak tahmin edilmektedir. Bazı bilim adamlarına göre de lavta ile çalınan arabesk müziğindeki, falsetto şarkı söyleme tekniğinin, gitar eşliğinde şarkı ve dans

içeren Flamenko'nun doğusunda önemli bir etken olabileceği düşünülmüştür. Lavta eşliğinden yüzyıllar sonra, Çingeneler gitarda daha farklı teknikler eklemişler ve bunlar sonunda mevcut Flamenko veya İspanyol gitar stiline dönüşmüştür (Brinker, 2004, s. 19).

Roldan'da Arap müziğinin Flamenkoya doğru aktarılmış bazı özelliklerinin olduğunu söylemiştir. Bunlar aslında iki müzik türüne de özel değildir fakat coğrafi yakınlıkları nedeni ile etkileşim kaçınılmaz olmuştur. Yani ikisi arasındaki akrabalıklar sadece armoni, melodi ve ritim alanlarında değil, aynı zamanda ifade edilme şekli, yorumlanması ve yaratıcılık yönlerindeki benzerliklerdir. Arap halk müziğinin genel olarak temel özellikleri, belirli bir düzende ve tonun içerisinde, baskın bir toniği vurgulayan bir mod sistemi yani makâm modları içine yazılmasıdır. Şarkılar, tonlar arasındaki bir dizi aralık mesafesine dayalı olarak tasarlanmıştır. Her belirli ritmik ve melodik evren, icracının duygusal durumuyla geliştirilmekte ve icra edilmektedir (Roldan, 2003, s.15). Endülüs müziği ve Flamenkonun ortak unsurlarından birisi de sesi modüle etmek için mikrotonal yani koma aralık ölçeklerinin de kullanılmasıdır. Bu aralıklar Doğu müziğinin aynı zamanda karakteristik özelliğidir. Örnek vermek gerekirse Hint müziğinin temel armonik gamında 22 derecesi vardır ve Arap müziği armonik gamını 17 ile 24 çeyrek ton arasında böler. Bunların dışında Mezmur şarkıları ve ilahileri ile Mozarabik ayininde kullanılan Bizans litürjik şarkıları, mikro aralıklı melismalar ve benzer dekoratif sesleri kullanmaktadır (Roldan, 2003, s. 21).



Görsel 3. 6. Arapların yaşadığı bölgeler
(<http://gaviotasidiotas.blogspot.com/2014/07/entender-el-conflicto-judeopalestino-la.html>)

Arap Dünyası; insanların Arapça konuştuğu ülkeleri tanımlamak için kullanılan bir terimdir. Örn: Mısır, Suudi Arabistan, Irak, Sudan ve daha fazlası.

3.1.4. Flamenko'da Sefarad (İspanyol Yahudileri) Etkileri

Karmaşık İspanya Yahudileri de diğer topluluklar gibi Hristiyan baskısından nasibini almıştır. Katolik hükümdarlar, ülkede dinî bütünlüğü sağlamak istemişler ve bunun için en uygun yol olan, İspanyol engizisyonuna başvurmuşlardır. Bundan sonraki adımda ise, 31 Mart 1492 tarihinde vaftiz olup, Hristiyanlığı kabul etmeyenler dışındaki bütün Yahudilerin ülkeden kovulacağını ilân etmişlerdir (Kılıç, 2016, s.89). 31 Mart 1492 tarihli Alhambra kararnamesi sonrasında, Yahudilerin bir bölümü Katolik inancını benimsemeyi seçmiştir. Yine de İspanyol Engizisyonu tarafından yakından izlenmişler ve sahte din değiştirme suçlamaları çoğu zaman onları işkenceye ve ölüme mahkûm etmiştir. Tüm bu yaşananlara rağmen insanlar gizlice Yahudi inançlarını korumayı da başarmışlardır. Sefarad Yahudilerinin ve Moriskoların ülkeden kovulması, Endülüs kültürü üzerindeki Orta Doğu etkisinin zayıflamasına yol açabilirdi ancak, Çingener ile Morisko nüfusunun 16. yüzyılda sınır dışı edilene kadar bir arada olması ve birçok Moriskonun, bu göçebe kabilelere katılması, iki kültürün de birbiriyle kaynaşmasını sağlamıştır. Günümüzde Granada Çingenerinin hala icra ettiği Zambranın orijinal Mağribi Zambra'sından türetildiği genel olarak kabul edilmektedir (Keyser, 2015, s. 9).

3.2. Flamenkoyu Oluşturan Unsurlar

3.2.1. Flamenko'da Şarkı (Cante) ve Şarkıcı (Cantaor)

Flamenko müziği gitardan önce enstrümentsiz olarak sadece çeşitli ritim aletleri ile beraber icra edilen bir müzikti. Bu yüzden Flamenko müziğinde şarkılar ve şarkıcılara çok önem verilmektedir. İspanyol müzik tarihinde belirgin bir öneme sahip olan üç olay vardır. Bunlar; Bizans İlahisinin İspanyol Kilisesi tarafından benimsenmesi, Arapların İspanya'yı istilası ve bu bölgeye çok sayıda çingene halkının göç etmesidir. Bu olayların sonucunda Flamenko şarkıları, Endülüs kültürünün en önemli müzikal ifadesi olmuştur. Daha önce de belirttiğimiz gibi Flamenko, çok çeşitli toplumların bir sentezidir. Bu müziğin temelinde: Fenikeliler, Kartacalılar, Vizigotlar, Bizans, Yunan, Arap, Yahudi, Hindu ve Fars kökenli çok çeşitli biçimleri olan doğu etkisi, Yunan ayinleri ve Sinagog şarkıları, Müezzin yakarışları, Bağdatlı müzisyen Ziryab'ın şarkıları, Berberi müzikleri ve Mozarabik Jarchaları, gitarsız şarkı söylemenin en ilkel biçimlerinin ilk örnekleri olan Endülüs Baladları, Endülüs folklorunun Fandangoları ve Çingene halkının müzikal yetenekleriyle yaptığı katkılar olduğu söylenebilir (Hernandez, 2006, s. 7).

Flamenko üç ana unsurdan meydana gelir: Cante (şarkı), baile (dans) ve toque (gitar). Şarkı, Flamenkoda en yüksek statüye sahiptir. Şarkıcılar, farklı sözlerden oluşan bir dizi şarkı biçimi olan paloları (form veya makâm) yorumlar. Bu formlar, hafif ve neşeliden trajik ve derine kadar bir dizi duyguyu içerir. Eşliksiz stiller var olsa da şarkıcılara normalde tek bir gitarist eşlik eder ve Flamenko performansının geleneksel oluşumu bu şekildedir (Autenrieth, 2013, s. 12). Endülüs şarkıları sistematik olarak üç kategoriye ayrılmıştır: Cante grande (büyük şarkı) veya cante jondo (derin şarkı), cante intermedio (ara şarkı), cante chico (küçük şarkı).

Cante Grande (Conte Jondo): Derin anlamına gelen bu son derece hüzünlü kante biçimi, ölüm, ıstırap, umutsuzluk veya dini duygular temalarını ele alır. Ana formlar Tonas, Martinetes, Seguiriya, Solea ve Carcelera'dır. Cante Jondo'nun Flamenkonun kalbi ve ruhu olduğu söylenir. Cante Jondo niteliksel hiyerarşinin zirvesini temsil eder ve repertuarı oluşturan şarkıların çoğu litürjik kökenlidir. Plasencia'ya göre en doğal haliyle Cante Jondo özünde (derin şarkı), büyümlü bir dini bir ritüeldir. Gerçek şekli payolar tarafından bilinmez ve sadece uygun koşullarda ve küçük bir müzisyen grubunun önünde, تنها bir yerde, bir meyhanede veya bir çingene topluluğunda gerçekleşir. Bu topluluklarda zaman zaman, payo veya gacho'nun (çingene olmayanlara denir) varlığına nadiren de olsa izin verilir. En özgün stiller, 15. ve 18. yüzyıllar arasında Güney-Batı Endülüs'te sayıları otuz civarında kasabaya yerleşmiş birkaç çingene ailesinden miras kalmıştır ve cante jondo halen çingene düğünleri ve kutlamalarında varlığını sürdürmektedir (Plasencia, 1983, s. 84).

Cante Intermedio: Cante Jondo'nun karmaşık teknikleri ile Cante Chico'nun kolaylığı arasında yer aldığı için bu şekilde nitelendirilen bu formlar, daha az derin ama aynı zamanda hareketlidir ve bazen müziğe doğulu bir hava katar. Farrucas, Sevillanas veya Bulerias gibi hafif şarkılar ve danslarla kolayca özdeşleşir.

(<https://flamenco.plus/flamencopolis/pagina/terminologia/#p>)

Cante Chico: Küçük şarkı anlamına gelen bu tür, Flamenko gitar eşliğinde aşk, müstehcen mizah ve mutluluk gibi konuları işler. Cante Chico'nun şenlikli türleri Alegrias, Bulerias ve Tangos gibi formları içerir. Bu terim M. Jose Carlos de Luna tarafından daha az derinliği olan yüzeysel stilleri tanımlamak için kullanılmıştır. Günümüzde bu terminoloji ortadan kalkmış çünkü bir şarkının derinliği ya da büyüklüğünü müzikal yapısı değil yorumu belirlemektedir.

(<https://flamenco.plus/flamencopolis/pagina/terminologia/#p>)

Çoğu koplâ, yani Flamenko şarkılarının sözleri, anonim kökenlidir ve daha sonra Manuel Machado, Garcia Lorca, Manuel Balmaseda ve diğerleri gibi şairler tarafından yazılan koplâlarla genişletilmiştir. Şarkıların yapılarında olduğu gibi, ilk kantaorlar tarafından söylenen koplâlar da sözlü olarak aktarılmıştır. Flamenko şarkıcıları bugün hala geleneksel şarkı sözlerine kullanmakta ve onları kendi varyasyonlarıyla zenginleştirmektedirler. Flamenko şarkı söyleme biçimini, müzikal olarak diğer Avrupa biçimleriyle kolayca karşılaştırmak pek mümkün değildir, bu da yabancıların bu şarkıları anlamasını zorlaştırmaktadır. Flamenkodaki çeşitli söyleme teknikleri, Çingenerin göçleri sırasında karşılaştıkları toplumların şarkı söyleme tarzlarından etkilenmesi ve bu kombinasyonları birleştirmesi ile benzersiz hale gelmiştir (Schreiner, 1990, s. 62-64).

Şarkıların (cante) yapısında gitardan farklı olarak Arap ve Doğu müziklerinin de etkisi ile gelişmiş olabilecek bir özellik vardır. Bu da şarkılarda mikrotonalizm (koma) yani yarım tondan daha küçük ses aralıklarının kullanılıyor olmasıdır. Notasyonda ise, küçük aralıkların not edilmesi için herhangi bir işaret kullanılmamıştır. Flamenkoda, bu aralıkları not etmek için belirli sembollere ihtiyaç vardır. Bu nedenle de cante, akortsuz müzik olarak tanımlanmaktadır. Bu durumda, tamperli sisteme göre yapılmış olan gitar da cante tarafından üretilen mikrotonal seslere eşlik eder. Yani temperlenmemiş bir sistemin başka bir temperlenmiş sistemle birlikte kullanılması dikkat çekicidir. Kulak için sinir bozucu ahenksiz veya akortsuz aralıklar oluşturan ses sorunu, kakofoni veya yakındaki frekansların çakışması yoktur (Ortega, 2011, s. 91).

3.2.2. Flamenko Dansı (Baile)

Yapılan araştırmalar Flamenko dansı ile müziğinin ortaya çıkışının benzer şekilde olduğunu göstermiştir. Bu, dansın Flamenko'nun altın çağı olan 1869 ile 1929 yılları arasında oluşmaya başladığı görünmektedir. En temel özelliği ise gitarla ayrılmaz bir şekilde bağlantılı olmasıdır (Ballester, 2020, s. 15).

Flamenko dansı, aynı şekilde gitar ve şarkılarda olduğu gibi Fars, Bizans, Yunan, Çingene, Yahudi ve Arapça unsurlar barındırmaktadır. Özellikle Arap etkileri diğerlerine göre daha çok gözlemlenmektedir. Brinker, kadınların bacaklarını hiç göstermeden ayrıntılı ayak hareketleri ile birlikte vücudun üst kısmında hareketlerin yoğunlaşmasının, kadınların vücutlarını göstermelerini yasaklayan İslam dini inançlarından kalma bir ayrıntı olabileceğini söylemiştir (Brinker, 2004, s. 39). Flamenko dansçısına Bailaor

(erkek) veya Bailaora (kadın) denilmektedir. Bu dansının icrası iki temel becerinin kontrolünü gerektirir; birincisi ayaklar tarafından yapılan kompas ritmi, diğeri de bedensel ifade gücüdür. Özellikle bu dans türünde çerçeveyi tamamlayan ellerin ve parmakların hareketidir. Dansçının mizacı ve fiziksel yetenekleri, dansın zenginliği ve muhteşemliği için çok önemlidir. Dansçı ayak ritimlerinde Zapateado, Punteado ve Pateo gibi teknikler kullanır (Lara ve Gértrudix, 2006, s. 11). Kıyafet konusunda erkekler tekdüze giyinir fakat kadınlar gıyesileri ile çok dikkat çekicidirler. Bailaor, genellikle ağırbaşlıdır, herhangi bir dekor ya da aksesuar içermez. Erkekler basit siyah bir pantolon ve beyaz tişört ya da gömlek giyerken kadın dansçıların elbiseleri daha gösterişlidir. Fırfırlı etek, kombinezonlar, kollarında parlak renkli objeler, küpe, şal, şapka ve topuklu ayakkabılar giyerler. Ellerinde yelpaze, baston, mendil vardır. Bu giyim tarzları aslında çingene kültürüne de bir atıf gibidir (Martin & Carlos, 2009, s. 25,26).



Görsel 3. 7. Kadın Flamenko dansçısı (<https://elflamencoensevilla.com/en/learn-to-dance-flamenco/bailaora-flamenca-2/>)



Görsel 3. 8. Kadın ve Erkek Flamenko dansçısı
(<https://www.deflenco.com/revista/resenas-actuaciones/andres-pena-pilar-ogalla-de-sepia-y-oro-festival-de-jerez1-1.html>)

Baile bugün, özellikle İspanya dışında, Flamenkonun imajı haline gelmiştir. Ayakların yere vurduğu ve ritmi gösterdiği tipik bir hareketle karakterize edilir. Zapateado denilen şeyi yorumlarken, vücudun üst kısmı neredeyse ters bir hareketle gökyüzüne doğru yükselir ve kollar ve ellerle arabesk hareketler çizer (Carcelen, 2013, s. 4).

3.2.3. Flamenko'nun Altın Çağı

Flamenko, İspanya'nın ötekileştirilmiş gruplarının içerisinde kapalı kapılar arkasında filizlenmiş ve 19. yy.'a geldiğinde yavaş yavaş kendini Endülüs'te göstermeye başlamıştır. Uzmanlar Flamenkonun ilk oluşum ve gelişim evrelerini üçe ayırırlar:

İlkel Evre: 18. yüzyılın ikinci, 19. Yy.'ın ilk yarısını kapsayan (yaklaşık 1765-1860) döneme ilkel evre denilmiştir. Romanslar, Corridos, Tonas, ilk Seguiriyalar ve Soleares gibi temel Flamenko formlarının bu dönemde yapılanmaya, tanımlanmaya ve yayılmaya başladığı düşünülmektedir.

Altın ve Klasik Çağ: 19. yüzyılın ikinci yarısı ile 20. yüzyılın başı (yaklaşık 1860-1920) arasındaki döneme bu ad verilir. 1870 ve 1920 yılları arasında şarkı söyleyen kafeler, Flamenko formlarının yapılanmasında ve yaratıcı müzisyenlerin ortaya çıkmasında katkıda bulunmuştur. Bu döneme "Flamenko'nun Altın Çağı" denilmiştir. Bu kafeler sayesinde Flamenko sanatçıları profesyonelleşmeye başlamış, aralarındaki rekabetin yoğunlaşması ifade biçimlerinin de gelişmesini sağlamıştır (Hernandez, 2006, s. 8).

Geçiş Dönemi: Altın Çağ'ın sonu ile Flamenko Operası sahnesinin başlangıcı arasında geçen dönemdir. Sonrasında Flamenkonun tanınması adına yapılmış olan, Manuel de Falla, Federico Garcia Lorca ve zamanın diğer müzisyenleri ve şairleri tarafından düzenlenen Granada'daki 1922 Cante Jondo Yarışması, çok sayıda halka açık etkinlik ve diğer sanatsal-kültürel faaliyetler için muazzam bir kapı açmıştır. Sinema, ses kayıtları, baskılar, dergiler, gazeteler, kitaplar ve radyo ve televizyon programları sayesinde Flamenko sanatı, dünyanın her köşesinde ilgi uyandırmıştır (Lara ve Gértrudix, 2006, s. 8). Kafe del cante, sanatçılara düzenli anlaşmalar ve sabit bir maaş sağlamış, çalışmalarına büyük saygı gösteren ilgili ve eleştirel bir izleyici kitlesi sunmuştur. Müzisyenlere sağlanan bu imkanlar, sanatçıların kendilerini sürekli olarak geliştirmesine, yeni kantarların üretilmesine, ayırt edici bireysel çalma ve söyleme stillerinin yaratılmasına

teşvik etmiştir. Sigüiriya, Solea, Bulerias ve Tangonun yerel ve kişisel varyasyonları giderek daha fazla ortaya çıkmış, Flamenko dansının ve gitar çalmanın önemi daha da artmıştır. Çingener bu dönemde Endülüs yerel şarkılarından faydalanmaya başlamış, onları kendilerine has bir üslupta değiştirip zenginleştirmişlerdir (Schreiner, 1990, s. 43). Bu gelişmelerin bazı olumsuz sonuçları olduğunu düşünenler de olmuştur. Bu ilerlemelerin yanında Flamenkonun otantik yapısında da birtakım değişiklikler ortaya çıkmaya başlamıştır. Kafe şarkıcılarının ortaya çıkması, rekabet ve buna bağlı olarak birçok müzisyenin profesyonelleşmesi, Cante Jondo'nun geniş kitlelere ulaşmasını sağladı, ancak bu Cante Jondo 'da yozlaşmayı da beraberinde getirdi. Plasencia, çingene Seguiriyasının hem yapısı hem de tarzı nedeniyle, Doğu'nun ilkel şarkılarının doğasında bulunan en yüksek niteliklerini tüm saflığıyla koruyan belki de tek Avrupa formu olduğunu söylemiş, Flamenkonun ise bu şekilde, doğal çevresinin dışında çıktığını, saflığını kaybettiğini, kendi kökeninden uzaklaştığını ve aynı zamanda karmaşıklaştığını belirtmiştir (Plasencia, 1983, s. 85-86).

Flamenko, en önemli ve radikal değişimini 70'li yıllardan itibaren bazı gitarist, şarkıcı ve dansçıların caz, pop, rock ve diğer popüler müziklerle olan yakın temasının sonucunda yaşamıştır. Bu sürece, Miles gibi bazı Amerikalı caz müzisyenlerinin 1950'lerin sonundan itibaren İspanyol müziğine ilgi göstermeye başlaması emsal olarak gösterilebilir. Yüzyılın ortalarında ise Ramon Montoya, Nino Ricardo, Miguel Borrull, Sabicas ve Mario Escudero gibi gitaristler, gitarı teknik açıdan mükemmel denilebilecek seviyelere taşımış, onlardan bayrağı devralarak yüzyılın ikinci yarısında bazı önemli isimler ortaya çıkmıştır. Bu isimler Flamenko dünyasının en önemli virtüözleri olan Victor Monge Serranito, Manolo Sanlucar ve Paco de Lucia'dır. Serranito, gitarda eşi görülmemiş teknik mükemmellik seviyelerine ulaşmış, Sanlucar; Flamenko müziğinin içerdiği ifade ve modal olanaklarını kullanıp yaymış, Paco de Lucia' da Flamenko müziğinde devrim yaratan bir dizi değişikliğin ana kahramanı olmuştur (Muns, 2012, s. 95).

3.2.4. Flamenko Müziğinde Formlar (Palos) ve Ritim Yapısı

Flamenko Müziğinde Formlar

Flamenkoda şarkı formlarından her birine Palo denilmektedir. Flamenko Palolarının da iki tanımlayıcı özelliği vardır: Aire ve Kompa. Bu, bir flamenko şarkısının çalma ve ifade nitelikleri anlamına gelir ve yalnızca eserin perdesini ve ritmik yapısını değil, aynı zamanda icracının kişisel üslubu ve tarzını da belirler. En genel anlamıyla ise,

Flamenko'ya özünü veren o özel sihirdir. Örnek vermek gerekirse Cadiz havaları, Granada'dan havalar vb.... gibi (Martin, 1979, s. 37).

Flamenkoda elliden fazla palo bulunmaktadır. Bunlardan bir kısmı nadiren kullanılırlar ve her birinin müzikal yapısı farklıdır. Flamenko da bir paloyu öğrendiğinizde aynı zamanda onun temel ritmik yapısını, hangi modda çalındığını, akor yürüyüşlerini, şarkı sözlerinin biçimini, coğrafi kökenini, müzikal ve müzikal olmayan birtakım özelliklerini de öğrenmiş olursunuz. Bazı palolar eşliksiz söylenirken bazılarında gitar ve başka enstrümanlar kullanılır. Bazılarında dans edilirken bazılarında edilmez. Dans için kadınlara veya erkeklere mahsus palolar vardır fakat günümüzde bu gelenek yavaş yavaş ortadan kalkmaya başlamıştır (<http://www.timenet.org>).

Flamenko müzikal formları, tarihsel, coğrafi ve ritmik yapılarına göre gruplandırılmış çok sayıda tür ve stile sahip karmaşık bir evren oluşturur. Bu formların birçoğu Endülüs halk müziğinden türetilmiştir. Bu kategoride Fandango ailesinin üyelerinden olan Malaguena, Granainas, Cantes Mineros örnek olarak gösterilebilir. Diğer formlar, genel anlamda Endülüs kökenli olmasına rağmen aslında çingene temellidir. Bunlar da Seguiriyas, Soleares, Bulerias ve Tangos tur. Bunların dışında Endülüs şarkıların armonik yapılarından yoksun olan, özellikle Latin Amerika kökenli Guajira, Colombianas, Rumba ve Milionga ve Aragon Jota'dan gelen Alegrialar örnek olarak gösterilebilir. (Manuel, 1986, s. 46,47) Aşağıdaki soy ağacında, Flamenko başlığı altında yer alan ve palo adı verilen geniş stil yelpazesi gösterilmektedir.

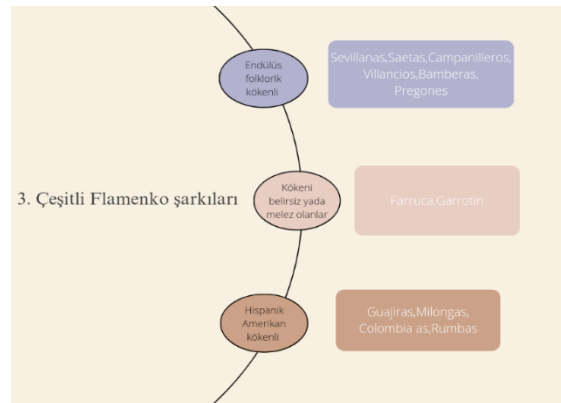
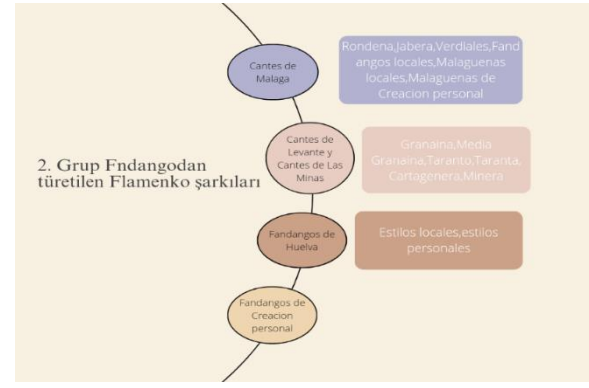
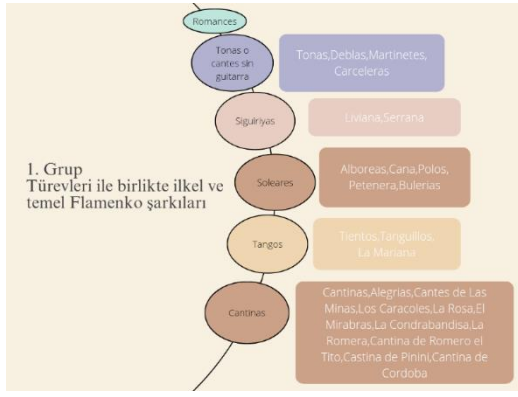


Görsel 3. 9. Flamenko Soy Ağacı

(<https://flamencodancesite.wordpress.com/2017/04/02/the-different-palos-or-styles-of-flamenco>)

Aşağıdaki şecere tablosunda Blas Vega'nın hazırlamış olduğu üç grup halinde sınıflandırılan kantlar gösterilmektedir. Vega'ya göre; İlk grubu, özünde en otantik ve en saf olan Flamenko şarkıları oluşturur. Bunlar aynı zamanda en eskileridir, yaratılışları ve içerikleri en az folkloriktir, çünkü her zaman bir azınlığa ve özel bir çevreye aittirler. İkinci grubun şarkıları Endülüs Fandangosu'ndan türetilmiştir ve folklorik bir kökene sahiptir. Bu gruptakiler zamanla, özellikle de 1870'den sonra Flamenko dünyasına ve formlarına dahil edilmiş, varyantlarla zenginleştirilmiş ve müzikalite alanı daha da genişletilmiştir. Üçüncüde, çeşitli kökenlere ve görece bir moderniteye sahip olan, özellikle de koloni savaşları döneminde doğan ve gelişen Hispanik Amerikan kökenli kentler gruplandırılmıştır. (Vega, 1982, s. 5).

A Palo Seco: Gitarsız şarkı grubu; Tonas, Martinetes, Carcelera ve Debla'dan oluşur. Tonalar, şüphesiz bilinen en ilkel şarkılar olduklarından, Flamenko şarkılarının kökeni ve oluşumunda temel olarak hassas ve temel bir işleve sahip olmuştur. (Vega, 1982, s. 18).



Görsel 3. 10. Flamenko Formları

Tona, Cana ve Polo, Flamenko metotlarının içinde yer almaz fakat bazı formların temeli olduğu için kısaca bahsetmemiz gerekmektedir. Ayrıca çalışmanın içeriğinde, her formun, öncelikli olarak geleneksel özellikleri hakkında bilgi verilecektir.

Tona: İspanyol baladlarından doğan ve Flamenko'nun temeli olduğu söylenen bir formdur. Endülüs folklorunda çingene mizacını ifade eden ilk ve en önemli form olan Tona, içerik olarak baskı temalarını ve çingenelerin çalkantılı yaşamını ele alır. Tondan, Martinete, Carceleras ve dini içerikli bir kante olan Debla gibi diğer stilleri doğurmuştur. Ritmik olarak serbest ve çoğu zaman bir akapella söylenen bir form olarak bilinir ancak bazı modern müzisyenler bunu icra ederken bir Solea'nın on iki sayılı ritmini kullanmaktadırlar (Kostic, 2009, s. 156).

Cana ve Polo: Cana ve Polo, 18. ve 19. yüzyılda adı geçen ve Cante Intermedio kategorisine ait eski formlardır. Temaları acı veya aşktır her ikisi de Solea compasına sahiptir. Solea stili, Cana ve Polo'dan doğmuştur (Kostic, 2009 s. 156).

Solea (Soleares): Solea terimi, İspanyolca Soledad veya yalnızlık kelimesinden gelir. Ana temaları aşk, sevinç, umutsuzluk arzu ve hayal kırıklığı gibi konuları içermektedir.

On iki vuruşlu bir döngüye dayanan ve modal bir armoniye sahip bir Flamenko formudur. Genellikle Flamenkonun anası olarak anılan Solea, Cante Jondo türünün bir parçasıdır. Bulerias, Alboreas ve Solea por Bulerias, Solea'dan doğan stillerdir (Autenrieth, 2013, s. 338). Ruiz'e göre Solea'nın merkezi Triana'dır. 19.yy'da dans etmek için bir çingene şarkısından türediği ortaya çıkmıştır (Morina, R ve Mairena A, 1964, s. 34). Solealar notaya genellikle 3/4'lük ölçüyle yazılır ve vurgunun her ölçünün ilk vuruşuna geldiği geleneksel yapının aksine, vurguların 3, 6, 8, 10 ve 12'de olduğu 12 sayılı bir kompas yapısına sahiptir. 12 zamanlı ritimleri sayarken aşağıdaki alternatifler kullanılabilir.

Vurgular	•	•	•	•	•							
Solea temel kompası	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	1	2	3	1	2	3	1	2	1	2	1	2

Şekil 3. 1. Solea kompası

Hız:60-90 ppm

Solea dizisi Mi frijyen moduna karşılık gelir ve La minör tonunda yazılır. Karakteristik armonik ilerlemesi Endülüs kadansı Am-G-F-E (IV-III-II-I) ve çözülme kadansı F-E (II-I) akorlarıdır. Frijyen modunda yaygın olarak III. ve istenirse VII. dereceler yarım ses inceltilir. II. ve III. Derecede genişletilmiş aralık, tonik akorun majörleştirilmesi için gerekmektedir.



Şekil 3. 2. Solea ses dizisi

Seguiriyas (Siguiria): Sözleri, her zaman üzüntüleri ve derin duyguları ifade eden, yorumlanması en zor çingene kantesidir. Çingene yaşamının tüm dramını içinde barındıran bir şarkı formudur. Seguiriyalar La Flamenko (Por medio) tonundan çalınır. Liviana, Serrana ve Saetalar Seguiriyadan doğmuştur (Gamboa, 2005, s. 107).

Seguiriyalar, vurguların 1,3, 5, 8 ve 11'de olduğu 12 sayılı bir compas yapısına sahiptir. Notaya, ölçü olarak 3/4- 6/8 yazılır fakat başlangıç eksik ölçü ile başlar ve döngüsel olarak devam eder. Vega'ya göre; müzikal olarak Seguiriyada, şarkı söyleme ve eşlik etme sırasında ritmik yapıyı oluşturan aslında gitaristtir. Solist şarkıyı serbest bir ritimde

okur. Birçok teorisyen ve müzisyen, Seguiriyayı kendi zevkine uygun yorumlar ve transkripsiyon açısından Seguiriya'nın ritmi başarılı olamamıştır. Daha temel çalışmalar, çingene Seguiriya'nın pusulasının bir amalgam ritmi olduğunu göstermiştir (Vega, 1982, s. 23).

Vurgular	• • • • •
Seguiriya temel kompası	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
	1 2 1 2 1 2 3 1 2 3 1 2
	1 . 2 . 3 . . 4 . . 5 .

Şekil 3. 3. Seguiria kompası

Hız: 140-160 ppm (referans 8 lik vuruş)



Şekil 3. 4. Seguiriya dizisi

Seguiriya dizisi La frijyen moduna karşılık gelir ve Re minör tonunda yazılır. Karakteristik armonik ilerlemesi Endülüs kadansı Dm-C-Bb-A (IV-III-II-I) ve çözüm kadansı Bb-A (II-I) arasındadır.

Aşağıda bu formun kompas yapısını daha iyi anlayabilmek için 3/4- 6/8 standart nota yazımına alternatif olarak birkaç farklı ritim döngüsü önerisi verilmiştir.



Şekil 3. 5. 2/4 – 6/8 – 1/4'lük ritim döngüsü ile yazılışı



Şekil 3. 6. Her dörtlük nota yerine 2/4'lük ölçü ve 6/8'lik yerine 3/4'lük ölçü ile yazılışı



Şekil 3. 7. 7/8- 5/8 ritim döngüsü ile yazılışı



Şekil 3. 8. 2/4 – 8/8'lik ritim döngüsü ile yazılışı

Seguiriyalar bu şekilde yazıldığında müzisyenler için nota çözümlemesi ve kompas yapısının daha anlaşılabilir olması mümkün olabilir. Aşağıdaki örneklerde Granados ve Martin'in Seguiriyalarının orijinal yazımına karşılık alternatif kompaslarla notaya alınışı verilmiştir. Araştırmaya konu olan iki metodun içinden alınacak her müzik yazısı örneği hakkındaki bilgiler ana metin içinde verilmiş olup, sayfa numaraları ayrıca verilmemiştir.

Ritim döngüsünün başlangıcı

SEGURIYAS

Cejilla at 2nd fret

41

41

Şekil 3. 9. Seguirias kompas analizi ve incelemesi

Martin; Seguiriyada eksik ölçü yerine dörtlük es ile başlamış ve 3/4- 6/8 ritim döngüsü ile devam etmiştir. Burada her 3/4'lük ölçünün ilk vuruşu eserin kompasının son vurgusuna denk geldiği için çalarken vurguların karıştırılmasına neden olabilmektedir. Dikkat edilirse Falsetaların başlangıçları 3/4'lük ölçülerin 2. dörtlüğüne denk gelmektedir.

Aşağıda Martin

'in Seguiriyasının alternatif ritimlerle yazılışı verilmektedir.12 vuruşluk kompas döngüsünün başlangıçları ok işaretleri ile gösterilmiştir.Üç farklı ritimde de kompas başlangıçları ölçü başlarına denk gelmektedir.

The image displays three musical systems for Seguirias. The first system is a guitar tablature with three staves labeled T, A, and B. It shows a sequence of chords and notes with fingerings (0, 2, 3, 0) and triplets (3). The second system is a notation for 'falseta 1' with a treble clef and a bass staff showing fingerings (0, 1, 3, 1, 0, 2, 2, 0, 3, 1, 0, 2, 2). The third system is another notation for 'falseta 1' with a treble clef and a bass staff showing fingerings (0, 1, 3, 1, 0, 2, 3, 0, 3, 1, 0, 2, 2). The systems are numbered 7 and 13 at the bottom.

Şekil 3. 10. 2/4 -6/8 -1/4 döngüsü ile notaya alınmış Seguirias

The image shows a musical score for Seguirias. It consists of three systems. The first system is a guitar tablature (TAB) with a treble clef and a key signature of one flat. It features a 7/8-5/8 time signature and includes several triplet markings (3) over the notes. The second system is a melodic line labeled 'falseta 1' with a treble clef and a key signature of one flat. It includes a guitar tablature below it with fret numbers (0, 1, 2, 3) and a measure number '5'. The third system is another melodic line with a treble clef and a key signature of one flat, including a guitar tablature below it with fret numbers (0, 1, 2, 3) and a measure number '9'.

Şekil 3. 11. 7/8- 5/8 döngüsü ile notaya alınmış Seguirias

The image shows a musical score for Seguirias. It consists of three systems. The first system is a guitar tablature (TAB) with a treble clef and a key signature of one flat. It features a 2/4-3/4 time signature and includes several triplet markings (3) over the notes. The second system is a melodic line labeled 'falseta 1' with a treble clef and a key signature of one flat. It includes a guitar tablature below it with fret numbers (0, 1, 2, 3) and a measure number '9'. The third system is another melodic line with a treble clef and a key signature of one flat, including a guitar tablature below it with fret numbers (0, 1, 2, 3) and a measure number '19'.

Şekil 3. 12. 2/4- 3/4 döngüsü ile notaya alınmış Seguirias

Granados; 3/4 -6/8 ritim döngüsüne eksik ölçü ile başlamış ve eserin bir bölümünde ölçüler tam yazılırken bazı bölümlerinde eksik ölçü olarak yazılmış ve başlangıç yerleri

işaretlenmiştir. Martin'in olduğu gibi Granados'un Seguiriyası'nda aynı ritimlerle notaya alındığında vurgular ölçü başlarına gelecektir. Bu şekilde notaların okunması ve çalarken eserin kompas yapısının daha anlaşılır olması sağlanabilir.

Şekil 3. 13. Granados'un Seguiriyasından falseta örneği 1

Eserin devamından bir bölüm: Bu kısımda kompas bazı bölümlerinde parantez içinde gösterilmiştir.

Şekil 3. 14. Granados'un Seguiriyasından falseta örneği 2

Bulerias: Bulerias, Jerez 'de doğmuş şenlikli ve görece genç bir formdur. Bu tazın kökenine ilişkin en yaygın teori, Solea'dan türediği, ritmi veya kompasını buradan aldığıdır. Seguiriya ve Soleaların aksine, daha ateşli bir ritim ve aralıksız alkışlarla daha mutlu, canlı bir tarzıdır. Bugün bildiğimiz şekliyle, mevcut geleneksel Buleria'nın, Nina de Los Peines ve Nino Gloria tarafından 1900'lerde yaratıldığı düşünülmektedir (Ögmundsdottir, 2010, s. 27).

Bulerias, doğaçlama için büyük alan sağlayan hızlı tempolu, kompas içinde belirli bir miktar zekâ ve yaratıcılık gerektiren teknik bir stildir. Şarkıcı, gitarist ve dansçının bu karmaşık ritim içinde hassasiyet ve hıza sahip olması gerekmektedir. Her tarz teknik, müzikalite ve çeviklik gerektirir, ancak Bulerias, ivme ve el becerisi talep etmesi bakımından benzersizdir. Bulerias, vurguların 3, 6, 8, 10 ve 12 veya 3,7,8,10 ve 12'de olduğu 12 sayılı bir kompas yapısına sahiptir (Kostic, 2009, s. 158). Notaya 3/4, 3/4–6/8 veya 12/4 lük ölçülerde yazılabilmektedir.

Vurgular												
Bulerias temel kompası	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Şekil 3. 15. Bulerias kompası

Hız: 200-250 ppm

Bulerias dizisi La frijyen moduna karşılık gelir ve Re minör tonunda yazılır. Karakteristik armonik ilerlemesi Endülüs kadansı Dm-C-Bb-A (IV-III-II-I) ve çözüm kadansı Bb-A (II-I) arasındadır. A-Am, E-Em tonlarında ya da modern Flamenkoda C# veya D# tonlarında da çalınmaktadır.



Şekil 3. 16. Bulerias dizisi

Martin; Flamenko ritminin heyecanının öncelikle hıza değil, stillerin temel ritmine ve vurgulamasına bağlı olduğu, Bulerias'ı başlangıçta çok yavaş çalmayı öğrenerek hem

rasgueadolarda hem de falsetalarda onun sabit nabzının ve vurgularının hissini ortaya çıkarılabileceğini söylemektedir (Martin, 1979, s. 74).

Bulerias icra edilirken, kulağa bazen çok daha karmaşık gelmektedir. Çünkü gitarist tarafından rasgueado, golpe, palmas ve dansçının taconeosu ile başka senkoplar da şarkıya eklenir. Yukarıda yalnızca temel vuruşlar gösterilmiştir, ancak araya başka vurgular da şarkıya dahil olur. Bununla birlikte, pusulaların temel biçimini anladığınızda, temel kalıbına uyan tüm bu olası ek öğelerle birlikte net bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

Solea por Bulerias: Solea por Bulerias, kelimenin tam anlamıyla Bulerias tarzında bir Solea anlamına gelir. Solea'nın temel kompasını korur; ancak tipik bir Buleriadan daha ağır bir karaktere sahip olma eğilimindedir. Genel olarak form, Solea ve Bulerialar arasında bir melezdir ve ikisi arasında geniş bir yelpazede herhangi bir noktada yer alabilir. (Utter, 2015, s. 14).

Solea por Bulerias dizisi La frijyen moduna karşılık gelir ve Re minör tonunda yazılır. Karakteristik armonik ilerlemesi Endülüs kadansı Dm-C-Bb-A (IV-III-II-I) ve çözüm kadansı Bb-A (II-I) arasındadır.

Vurgular	•	•	•	•	•							
Solea por Bulerias temel kompası	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
			•				•	•	•			•
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Şekil 3. 17. Solea por Bulerias kompası

Hız: 120-140 ppm



Şekil 3. 18. Solea Por Bulerias dizisi

Tangos: Tangos coğrafi olarak Cadiz, Jerez, Triana'nın Sevillian bölgesi ve Malaga'dan gelmekte olup Flamenkonun temel direklerinden biri sayılabilecek bir stildir. Tango, Bulerias gibi şenlikli bir stildir ve por medio modunda çalınır. Üçlü veya on iki vuruştan

Şekil 3. 23. Alegrias kompası

Hız: 120-140 ppm

Alegrias dizisi Mi İyonyen moduna karşılık gelir ve Mi majör tonunda yazılır. Karakteristik armonik ilerlemesi E-B7-E-A-E-B7-E (I-V7-I-IV-I-V7-I) ve çözüm kadansı B7-E (V7-I) arasındadır.



Şekil 3. 24. Alegrias Dizisi

Fandangos: Fandangolar, kökeni net olarak bilinmemekle birlikte İspanya'nın kuzeyindeki halk danslarından ve Fado olarak bilinen Portekiz kantesinden etkilendiği düşünülmektedir. Bunun dışında, Fandango'nun Mağribi köklerine sahip olduğu ve İspanya'da 17. yüzyılda ortaya çıkmış olabileceği fikri de çok yaygındır. Fandangos letraları genellikle doğası gereği kırsal kökenlidir ve hasat alanları, balıkçılık ve gurur temaları gibi konuları işler. Fandangolar şenlikli ve eğlencelidir. Kastanyetler, gitar ve dansçıların söylediği şarkılar eşliğinde tek ya da çift olarak dans edilebilir. Diğer pek çok formda olduğu gibi, şarkı ve dansda da bireyselliğe yer vardır. Vurguların 3, 6, 8, 10 ve 12'de ya da 1,4,7,10 da olduğu 12 sayılı bir kompas yapısına sahiptir (Kostic, 2009, s.162,163).

Vurgular	•	•	•	•								
Fandangos temel kompası	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	•	•	•	•								
	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

Şekil 3. 25. Fandangos kompası

Hız: 120-160 ppm

Fandangos dizisi Mi frijyen moduna karşılık gelir ve La minör tonunda yazılır. Karakteristik armonik ilerlemesi Endülüs kadansı Am-G-F-E (IV-III-II-I) ve çözülme kadansı F-E (II-I) akorlarıdır.



Şekil 3. 26. Fandangos Dizisi

Granadinas: Granada'nın bölgesel Fandangosu olup ve Cantes de Levante ailesine aittir. Gitaristler arasında çok popüler olan bu formda melismalar, arabeskler ve süslemeler genellikle yoğun bir şekilde kullanılır. Granadinas, por medio tonundan daha yüksek tona aktarılıp B Flamenko tonunda çalınır. Formun kompas yapısı değişken olup, bir Fandango ritminde veya serbest çalınabilmektedir. Bu nedenle eser içinde ölçüler değişkenlik gösterebilir. Genellikle tremolo ve iç içe geçmiş, karmaşık melodiler ve arpejler, Granadinaların yorumlanmasında yaygın olarak kullanılmaktadır. (Paviot, 2017, s. 113-267)

Granadinas dizisi Si frijyen moduna karşılık gelir ve Mi minör tonunda yazılır. Karakteristik armonik ilerlemesi Endülüs kadansı olan Em-D-C-B (IV-III-II-I) ve çözüm kadansı C-B (II-I) arasındadır.



Şekil 3. 27. Granainas Dizisi

Farruca: Etimolojik köken olarak Farruca'nın, Endülüslülerin Galiçyalılara ve Asturyalılara cesaretleri için verdikleri "Farruco" (yiğit kişi) unvanından geldiği düşünülmektedir. Önce Farruca'nın dansı sonra da ona eşlik edecek kante doğmuştur. Dans edilebilir bir ritmi olduğundan, çok sayıda bestecinin repertuarında enstrümental veya şarkılı versiyonları yer almıştır. Melodik yapısı itibarıyla melankolik bir havaya sahiptir. Bağımsız bir kante olarak tasarlanmış ve kantaorun gösteriş yapabileceği vokal süslemeleriyle doludur. Karakteristik armonik ilerlemesi V-I-IV-V-I şeklindedir. Farruca'nın kompas yapısı, genellikle 4/4 zamanın iki ölçüsünün 1, 3, 5 ve 7'nci vuruşlarında yapılan vurgularla ifade edilir. Geleneksel Farruca *La minör tonunda*, bazen diğer minör tonlarda da (örneğin D minör) çalınmaktadır. (Lara vd., 2009, s. 179).

Vurgular	• • • •
Farruca temel kompası	1 2 3 4 5 6 7 8
	• • • •
	1 2 3 4 1 2 3 4

Şekil 3. 28. Farruca kompası

Hız:100-140 ppm



Şekil 3. 29. Farruca Dizisi

Tarantos: Aslen Almeria'dan gelen bir Levante tarzı olarak kabul edilen Tarantos, Murcia'daki Minas de la Union'a göç eden Almeria madencileri tarafından geliştirilmiş ve şekillenmiştir. Tarantos, kendine özgü bir sese sahip olmasıyla karakterize edilir. Tonu, kapo kullanılmadan daha tiz bir sese yükseltilecek elde edilmiş ve gitarın müzikal yapısı göz önüne alındığında ilginç bir ses tonu ortaya çıkmıştır. Sosyal karakteri çok ciddi, melankolik, duygusal ve derindir (Miranda, 2012, s. 290). Taranto, isim ve yapı olarak birbirine çok benzeyen Taranta ailesinden bir kentedir ve ikisi de aynı tonda çalınır ancak Tarantos 'un yorumu daha yumuşaktır. Aynı şekilde kompas bu stilde daha belirgindir. Taranto, vokalsiz gitar yorumlarına çok uygun bir form olup bir Tangos kompasında, yani 2 veya 4 zamanlıdır. Ritmik yapısı iki stili birbirinden ayırır. Taranta genellikle kompas olmadan serbest olarak çalınırken, Tarantos belirgin bir ritimle çalınır. Tarantos, Tarantadan farklı olarak dans edilmesi muhtemel bir formdur. (Paviot, 2017, s. 281)

Tarantos dizisi F# frijyen moduna karşılık gelir ve Si minör tonunda yazılır. Karakteristik armonik ilerlemesi Endülüs kadansı olan Bm-A-G-F# (IV-III-II-I) ve çözüm kadansı G-F# (II-I) arasındadır.



Şekil 3. 30. Tarantos Dizisi

Malaguena: Malaganın geleneksel Flamenko tarzı olan Malaguena, Fandangodan türetilmiş bir formdur. 19. yüzyılın ilk yarısında bir Flamenko stili haline gelen Malaguenanın, kendine has bir dansı olmasa da geniş bir melodik yelpazesi vardır. 3/4 ve 6/8 ritimlerle çalınan bu stil, süreç içerisinde düzenli bir ritmik kalıp olmadan "cante libre" olarak yorumlanmaya başlanmıştır.

<https://dbpedia.org>

Malaguena dizisi Mi frijyen moduna karşılık gelir ve La minör tonunda yazılır. Karakteristik armonik ilerlemesi Endülüs kadansı Am-G-F-E (IV-III-II-I) ve çözülme kadansı F-E (II-I) akorlarıdır.



Şekil 3. 31. Malaguena Dizisi

Zapateado: Zapateado, 16. yüzyıldan kalma çok eski bir danstır. Terim olarak ayakkabıdan ve bu da vururken, üzerine basarken ve ezilirken çıkan ses olan zaptan türemiştir. Genellikle kadınlar veya karma çiftler tarafından gerçekleştirilen bu stil; topuk vuruşuyla, değişen hafif küçük adımlarla, canlı ve zarif yapısı ile karakterize edilir. Orta Çağ'dan; Yahudi, Hıristiyan ve Arapların yaptıkları danslara belirli bir benzerlik gösterdiği düşünülmektedir. Kültürlerin bir arada olması, çoğu zaman müzik ve dans alanları bağlamında birbirinden etkilenmiş ve günümüze miras kalmış, yeni başlayan müzik kültürü için bir temel oluşturmuştur. Bu dans, 19. yüzyılın ünlü dansçısı El Raspao ve daha sonra bugün bildiğimiz kesin şeklini veren Antonio Bilbao ve El Estampio aracılığıyla Flamenko stiline dahil edilmiştir. Karakteri neşeli ve şenlikli bir üsluptadır. Enstrümantal bir danstır, 2/4 ya da 6/8 lik ritimde ve genelde C tonunda çalınır. Karakteristik armonik ilerlemesi C-F-G7 (I-IV-V) ve çözülme kadansı G7-C (V-I) akorlarıdır (Miranda, 2012, s. 289).



Şekil 3. 32. Zapateado Dizisi

Flamenko müziğinin Kompas yapısı (Ritim) ve diğer ritim unsurları

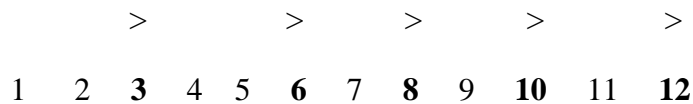
Bir formun en önemli tanımlayıcı özelliklerinden birisi de kompas 'tır. Kompas; Flamenko da müziğinin döngüsel ritimlerinin ifade edilme biçimine verilen isimdir. Flamenko'da, Batı müziği formlarında olduğu gibi "ölçüler" veya vuruşlardan bahsedilmez, bunun yerine kompas kullanılır. Flamenko müziğinin farklı formlarının altında yatan metrik yapıyı anlamak için de kompas yapısını iyi analiz etmek gerekmektedir. Şarkıların, dansların ve Flamenko gitar eserlerinin tasarımını onlar olmadan anlamak mümkün değildir. (Rubio, 2015, s. 119) Flamenkonun ortamında doğup büyüyen bir insan, küçük yaşlardan itibaren bu sanatın ritmini sezgisel olarak anlamaya ve özümsemeye başlar ve şarkılara, alkışlarla veya çeşitli şekillerde ritim tutarak eşlik edebilir. Bu ortamda eğitim almayan birisi Flamenko eğitimine temelden başlamalı, öncelikle kompas yapısını iyi anlamalıdır (Miranda, 2012, s. 284).

Flamenkoda üç temel ritim kullanılmaktadır: İkili, Üçlü ve Flamenkoya özgü on iki vuruşlu ritim döngüsü. Diğerlerinin yanı sıra, Tonas grubundaki Palos, Saetas, Malaguena, Tarantas ve bazı Fandango türleri dahil olmak üzere, herhangi bir ölçüye tabi olmayan serbest biçimli stiller de vardır. (<http://www.timenet.org/detail.html>)

Flamenko'da 3/4 'lük zamanlar için Compas Ternario, 3/4 – 6/8'ler için Compas Alterno, 2/4 – 4/4 için Compas Binaro y Cuaternaro, belirli bir ritmik yapısı olmayanlar için Libres terimi kullanılmaktadır (Granados, 1998, s. 50).

Atlas bölgesinin müzik geleneklerinin bir evrimi olarak, Endülüs'te senkopların bolluğu Flamenko kompasların ilginç yapısında da çoğu kez dikkat çekmektedir. Flamenko'da; zapateados, palmaslar, çeşitli vurmalı çalgılar ve jaleolar kullanılarak, şarkıdaki güçlü vurgunun yer değiştirmesiyle türetilen ritmik varyasyonlar sonucu ortaya çıkan estetik etkide de benzer özellikler bulunmaktadır. (Miranda, 2012, s.170).

Vurgulaması ve ritmik yapısı ile Flamenkonun en karakteristik ritmi 12 vuruşlu hemiolik kompastır. Kendine özgü vurgusu, iki üçlü ve üç ikili hücrenin kombinasyonları sayesinde elde edilmektedir (Arjona, 2018, s.95).



Şekil 3. 33. 12 vuruşlu kompas sistemi

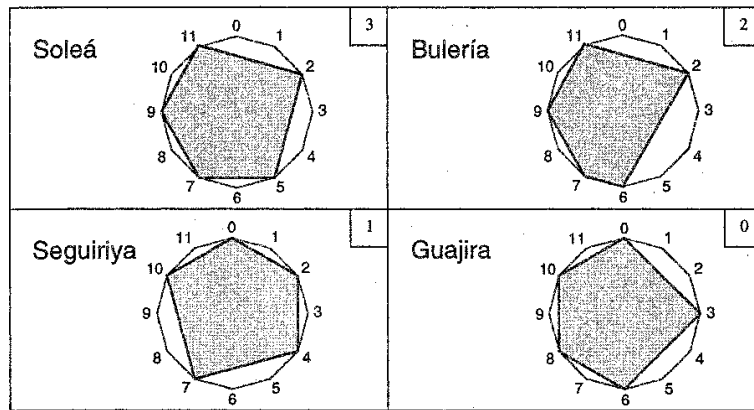
Flamenko saati: Flamenko müziğinde ölçü düzenleyicisi olarak kullanılan bu saat, en karakteristik formların bazılarının, ritmik yapısının anlaşılmasında görsel olarak yardımcı olmaktadır. Kadranın sağ yarısı, vurgular 12 ve 3'te olmak üzere 6/8 lik ölçünün altı vuruşuna denk gelir. Sol yarısı ise 3/4 lük ölçünün ikişerli gruplarda altı vuruşunu gösterir.

Aşağıdaki saatte bazı formların hangi vuruşlarla başladıkları belirtilmiştir. Koyu renkte olanlar güçlü vuruşları göstermektedir.



Görsel 3. 11 On iki vuruşlu Flamenko kompas saati. (<https://www.graf-martinez.de/en/compas.html>)

Aşağıdaki örnekte de sıfırı başlangıç olarak kabul edip saatin içindeki geometrik yapının uç kısımlarına gelen yerlerde güçlü vuruşlar yapıldığında o formun kompas yapısı ortaya çıkmaktadır. Bu ritmik döngüler Türk Müziği usullerinde olduğu gibi sağ elle güçlü, sol elle zayıf vuruşlar yapılarak da denenebilir.



Şekil 3. 34. Dört adet periyodik olmayan 12/8 zamanlı Flamenko ölçer (Banez, Farigu, Gomez, Rappaport, Taussanit,2004, s. 62).

Dikkat edilirse 12 vuruşlu kompas sisteminde 5 adet güçlü vuruş vardır. Bu sebepten Seguiriya örneğinde olduğu gibi bazı formlarda ritim döngüsü 5 vuruş üzerinden de sayılabilmektedir.

Accents: > > > > >
Compás: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
Count: 1 & 2 & 3 & a 4 & a 5 &

Şekil 3. 35. Seguiriya kompası (<https://richterguitar.com>)

Tablo 3. 1. Formların ritmik yapılarının Faustino Nunez'e göre sınıflandırılması

On iki zamanlı stiller	
Solea grubu	Bulerias, Bulerias por Solea, Alegrias, Solea por Bulerias, Cana, Polo, Mirabras, Caracoles, Romera, Cantinas, Bambera, Alborea, Romance
Seguria grubu	Seguirias, Cabaes, Liviana, Serrana, Tona-Liviana
Guajira ve Petenera	
İki ya da dört zamanlı stiller	
Tangos Grubu	Rumba, Garrotin, Colombiana, Milonga, Farruca, Taranta, Taranto, Tientos, Mariana.
Üç zamanlı stiller	Fandango de Huelva, Sevillana, Fandango malagueno
Poliritmik stiller	Tanguillo y Zapateado
Serbest ritimli stiller	Tona, Debla, Martinete, Carcelera, Cantes camperos, Saeta, Malaguena, Granaina, Media Granaina, Rondena, Cantes de las minas (Taranta, Cartagenera, Levantica, Murciana)

Flamenkodaki ritim veya kompas denilen yapı inanılmaz derecede karmaşıktır, çünkü şarkıcı, gitarist, dansçı ve alkışçı da dahil olmak üzere şarkıya eşlik edenlerin her biri, hatta seyirciler bile eş zamanlı olarak farklı şekillerde performans gösterebilirler. Vokaliste, gitaristin ikinci ses olarak eşlik etmesi, dansçının topuklarını yere vurması, el çırpma ya da alkış, birinin parmaklarını şaklatması, hatta bağırması gibi ritme eklenen unsurların hepsi mükemmel uyum veya zamanda gerçekleşir (Brinker, 2004, s. 33).

Palmas: Kantenin ritmini belirlemeye yarayan alkış şeklinde bir eşlik türüdür. Palmas, elleri senkronize bir şekilde vurmakla karakterize edilir ve kolay görünmesine rağmen yapması oldukça zordur. Bu alkış tekniğinin birkaç karmaşık yolu bulunmaktadır. En çok

bilinen tekniklerden iki tanesi Palmas Sordas ve Palmas Secas o Sonoras tır. Flamenkoda palmas yapan insanlara Palmeros denilmektedir (Meneses, 2013, s. 29).

Palmas Sordas: Palmas Sordas'a sağır palmas ta denilmektedir. Ses, elleri biraz çukurlaştırıp avuç içi birbirine vurarak üretilir. Bu sayede yumuşak ve tok bir ses elde edilir. Genelde gitar ve kantede en ciddi ezgilere hafifçe eşlik etmek için kullanılırlar. (Rubio, 2015, s. 118).



Görsel 3. 12. Palmas Sordas (<https://www.alamy.es/imagenes/palmas-flamencas.html?sortBy=relevant>)

Palmas Secas o Sonoras: Palmas Secasa'da kuru palmas denilmektedir. Bazı kaynaklarda palmas claras veya fuertes olarak geçer. Ses, bir elin parmaklarının diğer elin açık avucuna vurmasıyla elde edilir. Özellikle şenlikli formlarda (Bulerias, Alegrias, Tangolar, vb.) zirve anlarında kompas yapısını daha iyi belirginleştirmek için, sesli ve parlak olan bu teknik kullanılır (Rubio, 2015, s. 118).



Görsel 3. 13. Palmas Secas (<https://www.alamy.es/imagenes/palmas-flamencas.html?sortBy=relevant>)

Örnek olarak aşağıdaki videoda Bulerias için palmas eşliği gösterilmiştir.



**PALMAS POR BULERÍAS /
ALEXANDRA JIMÉNEZ**

Görsel 3. 14. Palmas eşliği örneği (<https://www.youtube.com/watch?v=mzwx4pw74tI>)

Jaleos veya Jalear: Coşkuyu ifade etmek, sanatçıları neşelendirmek veya canlandırmak için sezgisel ve kendiliğinden bağırma ve şırıltı şeklinde ortaya çıkan ifadeler dizisidir. En yaygın olanları: Ole, Eso es, Por Dios, Agua y Arsa (Zanın, 2008, s.148). Sıkça duyduğumuz “Ole” kelimesi, Arapça Tanrı anlamına gelen “Allah” kelimesinden geldiği düşünülen popüler bir jaleodur. <https://www.flamencoborealis.com>.

Pitos: Orta parmağın ucunu aynı elin başparmağına bastırıp, başparmağa çarpacak şekilde kuvvet ve hızla kaydırarak çıkartılan kuru sese pitos denilmektedir (Malaga, Sol y Flamenko.80) Pitos, Türkiye’de parmak şıklatma olarak bilinmektedir.



Görsel 3. 15. Pitos (<https://fineartamerica.com/featured/pitos-daniel-depasquale.html>)

Taconeo veya Zapateado: Dansta ritmi belirtmek için ayakkabının topuğu ve tabanı ile hafifçe yere vurularak yapılan eşliktir. Sadece dansçılar değil, solistler, palmeroslar, gitaristler ve copla ritmine eşlik eden herkes tarafından yapılabilir. Bu eşlik, Buleriaslarda yaygın olarak kullanılır ve icracının ifade gücü takdire şayan bir şekilde attırır (Meneses, 2013, s. 30). Zapateado aynı zamanda ritmik bir Flamenko dansının da adıdır.

Kastanyet: Köken olarak Fenikelilere kadar uzanan, dinlerken kaçınılmaz olarak Flamenko ile ilişkilendirdiğimiz bir enstrüman olan kastanyet, Flamenko müziğinin, dansının ve dolayısıyla İspanyol folkloru ve kültürünün belirleyici sesini

temsil eden vurmali bir çalgı türüdür. Kastanyetler, kordonla birleştirilmiş iki tahta parçasından oluşmaktadır (<https://elflamencoensevilla.com/castanuelas-en-el-flamenco/>).



Görsel 3. 16. Castanuelas (Kastanyet). (<https://www.enforex.com/spanisch/sprachkurs-flamenco-spanien.html>)

Cajon (kajon veya kahon): Başlangıçta Flamenko müziğinde ritmi belirteci olarak, ayaklarla yere vuruşlar ve alkışlamalar kullanılmıştır. Flamenkoya vurmali bir enstrüman ekleme girişimleri ise Paco de Lucia'nın yetmişli yıllarda kajon'u Peru'dan getirip tanıtmasına kadar devam etmiştir. Böylece kajon hızla Flamenko dünyasının bir parçası haline gelmiş ve bugün sadece Endülüs'te değil, dünyanın her yerinde sesi Flamenko ile bütünleşmiştir. Bu enstrümanı kullanan ilk sanatçı ise Ruben Damtas'tır (Martin ve Piqueras, 2016, s. 26).



Görsel 3. 17. Cajon. (<https://www.guitarfromspain.com/en/62-cajon-flamenco-and-other-percussion-instruments>)

Flamenko Formlarının Müzikal Yapısı

Flamenko müzik formları genel olarak; Llamada, Salida, Falseta, Remate, Escobrilla, Paseo, İda, Cierre, Raspuesta, Copla gibi birtakım öğelerin birleşiminden oluşmaktadır.

Llamada: Kelimenin tam anlamıyla çağrı anlamına gelmektedir. Dansçının veya şarkıcının gitariste ve müzisyenlere dans etmeye ya da şarkı söylemeye başlamak üzere olduğunu işaret eder. Dansçı aynı zamanda bu çağrı ile bir cümleden diğerine geçmek, hızı azaltmak veya arttırmak için gitariste işaret verir (Kostic, 2009, s. 175).

Llamada I

T
A
B
0

Şekil 3. 36. Solea için Llamada örneği (Kai,2020, s. 36).

Salida: Dansçının dans etmeye başladığı anı ifade eder. Aşağıdaki örnekte Llamada ve Salida birlikte verilmiştir (Serrano, 1979, s. 87).

ALEGRÍAS—PARA BAILE

LLAMADA

SALIDA

JUAN SERRANO

Şekil 3. 37. Llamada ve Salida örneği (Serrano, 1979, s. 87)

Falseta:Yorumu genişletmek, gitariste kendi ifade alanını vermek için şarkı sözlerinin arasına serpiştirilmiş melodik, armonik, ritmik ve biçimsel yapıda küçük müzikal fikirlere falseta denilmektedir (Gallardo, 2012, s. 13). Flamenko bir şarkıda, falsetaların yeri değiştirebilir, farklı bir şarkıdan falseta eklenebilir ya da sonradan ekleme doğaçlama bir falseta çalınabilir yani parçalar sabitçe yapılandırılmış değildir. Birçok Flamenko gitaristinin kayıtlarında bu tür farklılıklara sıkça rastlanmaktadır. Notalar ile bazen kayıtların tutmamasının sebepleri, eserlere falsetalar eklenip çıkartılması ve aralara

doğaçlamaların eklenmesidir. Vargas, Tomatito ile ilgili yaptığı analiz çalışmasında, Antonio Canales 'in 45 konserlik bir turnede Tomatito'nun aynı falsetayı aynı şekilde iki kez çalmadığını söylemiştir (Vargas, 2008, s. 11).

The image displays two musical staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It features a series of eighth notes with triplets and a final note with an upward arrow. The bottom staff is a guitar tablature with six lines (T, A, B) and fret numbers (0, 2, 3, 0, 2, 0, 2, 1, 2, 4, 2, 1, 4, 2, 4, 1, 2, 1, 4, 2, 0, 4, 2, 2, 1, 0). The tablature is aligned with the notes above it. The second staff is identical to the first but starts with a square box containing the letter 'S'.

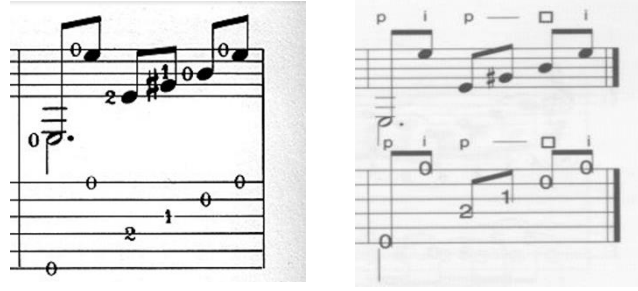
Şekil 3. 38. Küçük bir Alegrias falsetası örneği (Koster, 2002, s. 26)

Escobrilla: Buna zapateado da denilmektedir. Dansçılar bu bölümde, yeteneklerini ve zevklerini gösterirler (Serrano, 1979, s. 87).

Paseo: Paseo gezmek demektir. Bu bölümde dansçılar, ritmik çizgileri kaybetmeden hareketlerine çok fazla kibir katarak bir taraftan diğerine yürürler (Serrano, 1979, s. 87)

İda: Bu, veda etmek demektir. Dansçılar bir form dan çıkıp başka bir forma geçerler. Buna İda denir ve bir ritimden diğerine geçişi ifade eder (Serrano, 1979, s. 87)

Remate: Şarkıyı ve falsetayı sonlandıran kısa cümlelere remate denilmektedir. Genellikle son ölçüyü kapsar, ancak stile veya bestecinin anlayışına bağlıdır. Tonik üzerindeki bir kadans aracılığıyla bir falseta veya bestenin bitmesini sağlamaktadır. Müzik parçasının bu pasajlarında tempoda hafif bir artış olması çok yaygındır (Arjona, 2018, s. 108). Özellikle 12 vuruş kompaslı formlarda remateler birbirine benzer şekildedir. Genelde p-i-p-p-p-i parmak sırası ile bazen de alttaki Solea örneğinde olduğu gibi p-a-p-i-m-a şeklinde yapılmaktadır.



Şekil 3. 39. Martin ve Granados metotlarından remate örnekleri

Şekil 3. 40. Solea'da remate örneği. Remate (Koster, 2002, s. 37)

Şekil 3. 41. Remate için çalışmalar (<http://canteytoque.es/solsampc.htm>)

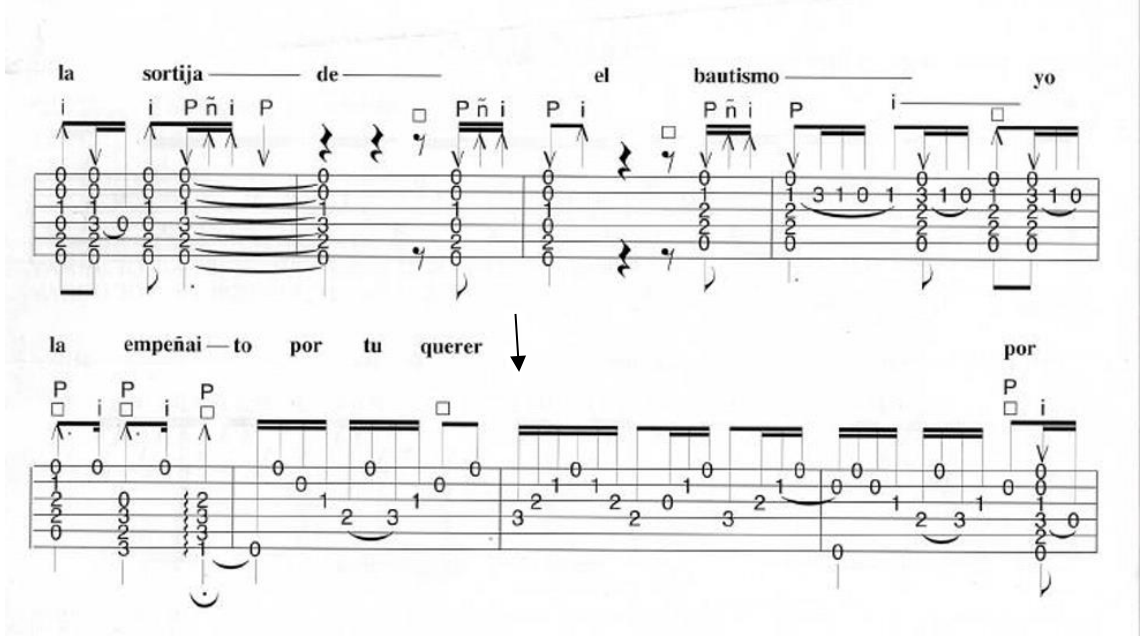
Cierre: Kapanış anlamına gelir. Çok açık bir şekilde sonuç işlevine sahip olan bir pasajdır. Bu nedenle bir falseta, önemli bir bölüm veya bir müzik eserini bitirmek için kullanılmaktadır (Arjona, 2018, s. 109).

cierre 1

cierre 3

Şekil 3. 42. Cierre örnekleri (<https://dokumen.tips/documents/la-guitarra-flamenca-de-paco-serrano-book.html>, <http://canteytoque.es/cantinac.htm>).

Raspuesta: Cevap anlamına gelmektedir. Gitardaki belirli müzikal pasajların, şarkı ile soru-cevap işlevi görmesi çok yaygındır. Gitar, melodiye bağlı olarak armonik destek görevi görmek, kantenin üçte biri veya mısraları arasında var olan sessizlikleri doldurmak için ilgili akorda basit bir Rasqueado veya bir arpej yapabilir (Arjona, 2018, s. 110).



Şekil 3. 43. Raspuesta örneği (Granados, 2000, s. 25).

Copla: İspanyol popüler şarkılarında ve edebiyatında bulunan dört mısradan oluşan şiirsel bir biçimdir. Flamenkoda şarkı sözleri çoğu durumda üç, dört veya beş mısra olan kıtalardan oluşur. Bu şarkıların konusu genelde aşk, neşe ve trajedir. En çok kullanılan ölçü formları ABAB, ABBA, ABBB, ABCB

Con lo que yo te quería **A**
y te tengo que dejar, **B**
por esas lenguas perdías **A**
que tanto vienen y van. **B** (Lara vd., 2009, s. 30).

3.2.5. Flamenko'nun Armonik Yapısı

Armoni, müzik tarihinin her döneminde olmadığı gibi, birçok müzik kültüründe de yoktur. Batı müziğinde armoni, 15. ve 16. yüzyıllar arasında çok seslilik adı verilen ve aynı anda çalınan birkaç ezginin üst üste gelmesiyle ortaya çıkmıştır. Flamenko ise, yapısı itibarı ile benzersiz bir modal müziktir ancak gitarın dizideki her notayı akorlaştırması ile birlikte modal Flamenko formları, armonize bir modaliteye dönüşmüştür. Flamenko şarkıya eşlik eden gitarın daha sonra solo enstrüman olarak geçirdiği evrim, Flamenko müziğini temsil eden eşsiz armonilerle sonuçlanmıştır (Marin, 2021, s. 16,21).

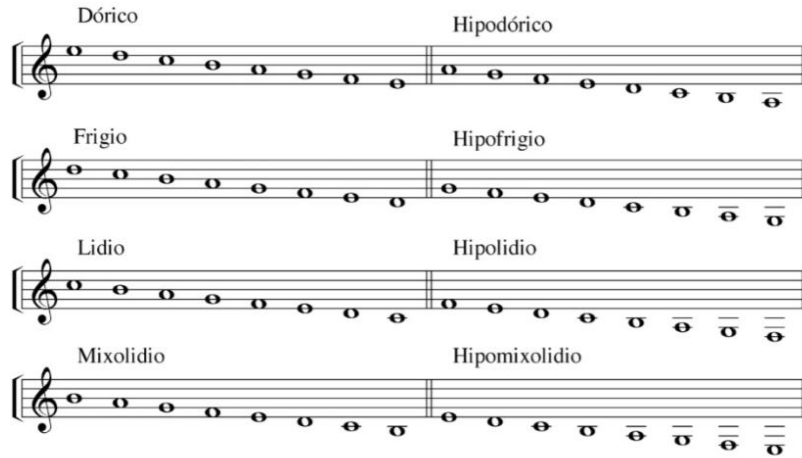
Flamenko için kullanılan gamlar çoğunlukla üç ana türe yakınlık göstermektedir:

- Orta çağ Frig ya da Yunan Dorian modu.

- Arap makâmı Hicaz'a benzeyen değiştirilmiş bir makâm dizisi.
- Majör ve Minör 2. ve 3. dereceler arasında değişkenliğin olduğu iki modlu bir yapı.

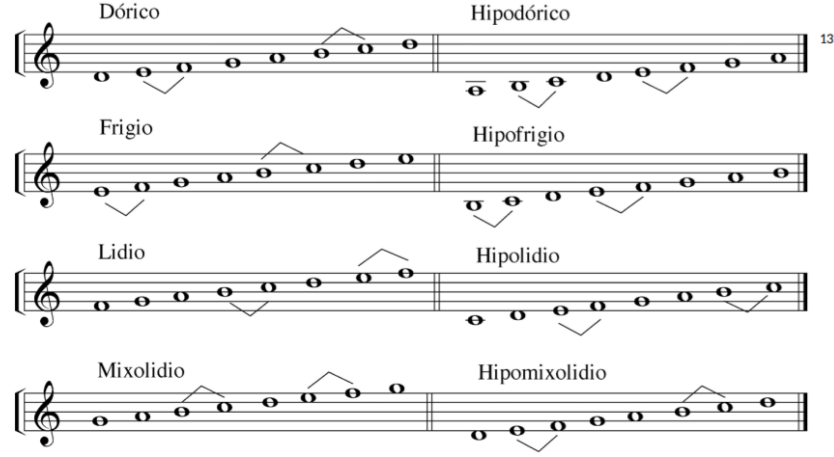
Melodiler, ağırlıklı olarak diyatoniktir. Ara sıra üçlü ve dörtlü aralıklar kullanılır ve Frig modu ortak bir özelliktir. Flamenko repertuarında şarkıcının yorumuna şarkıya göre, süsleme kullanımı hafiften ağıra değişiklik gösterebilir ve belirli notaları vurgulamak için genellikle artan veya azalan apogiatura benzeri süslemeler kullanılır. Bu tür çekimler mikrotonaldır ve Cante Jondo'nun en belirgin özelliklerinden biridir. (Pavıot, 2017, s. 83).

Flamenko armonisini daha iyi analiz etmek için Batı müziğindeki modal sistemin temelini bilmek gerekmektedir. Yunanlıların sesleri makâmlara göre nasıl düzenledikleri bilinmektedir. Azalan şekilde gösterilen iki tetrakordun toplamından kaynaklanan yedi heptatonik mod vardır. Aşağıdaki grafikte, her biriyle ilişkili adla birlikte dört ana dizi ve bu dört moddan, ana modlarla aynı, ancak hipo önekiyle adlandırılan dört ikincil mod daha ortaya çıkmıştır. Bunlar modun üstteki dört notası alt kısma yerleştirilerek yapılmıştır. Antik Yunan modal dizileri şu şekildedir. (Marin, 2021, s. 18).



Şekil 3. 44. Antik Yunan müziğinde kullanılan modal sistem (Marin, 2021, s. 18)

Yunan modları inici, Gregoryen veya Dini modlar ise çıkıcı niteliktedir.



Şekil 3. 45. Gregoryen veya Dini modlar (Marin, 2021, s. 19).

Gregoryen müziği ya da dini modlar, Yunan makâm sisteminin terminolojisini içeriyor olsa da aynı modlara farklı isimler kullanılmıştır. Eski Yunan'da ki Dorian, Frigyen olarak adlandırılmış ve Flamenko da temel olarak üçüncü mod olan Frigyen modunu kullanmıştır (Marin, 2021, s. 21). Bu modlar günümüzde şu şekilde adlandırılmıştır.



Şekil 3. 46. Günümüzde kullanılan modlar

Özellikle Flamenkoda çok sık kullanılan Frijyen modu herhangi bir majör gamın 3. derecesine kurulan moddur ve Türk Müziğinde Kürdi makâmına benzeyen bir dizidir.

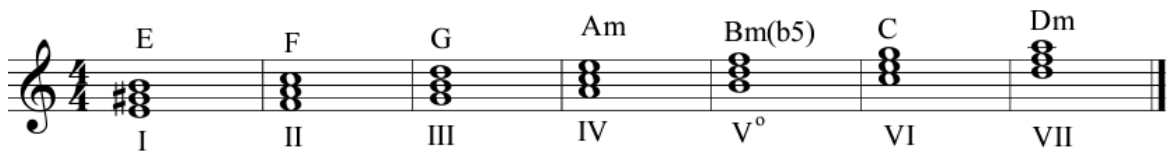


Şekil 3. 47. Do Majör gamında kurulan Frigyen modu

Batı tarafından görmezden gelinen Yunan müzik kültürünün orijinal monodik anlayışı, Araplar tarafından benimsenmiş, 9. yüzyılda Orta Çağ Avrupa'sından Endülüs'e aktarılmış ve bu kültürü derinlemesine etkilemiştir. Bu müzikal miras günümüzde de Ortadoğu ve Yakın Doğu'daki Arap ülkelerinde yaşamaya devam etmektedir. (Granados, 1998, s. 37).

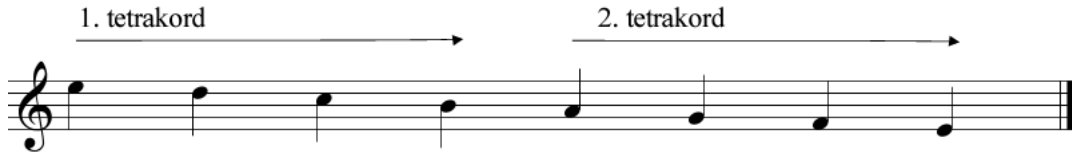
Flamenko armonisinin temelini oluşturan gitar, eşliğini; şarkı söyleme, dans etme ve her stili karakterize eden bir dizi ostinatoya bağlı olarak kullandıkları akor dizilerine dayandırır. Her Flamenko formunu estetik bir bakış açısıyla tanımlayan belirli bir akor dizisi vardır. Yani Solea 'ya belirli bir akor zinciriyle ya da Seguriya 'ya başka bir şekilde eşlik edilmektedir (<https://flamenco.plus/flamencopolis/pagina/armonia>).

Tonalite açısından bakıldığında ise Flamenko müziği, klasik bir tonaliteden ve klasik olmayan bir modaliteden etkilenmiştir. Yani, bazı Flamenko formları armonik ilerlemelerin büyük ölçüde I, IV ve V akorlarına dayandığı geleneksel majör ve minör gamları kullanıyor olsa da birçok Flamenko formu, Frigyen modunun üçüncü derecesindeki aralığın artırıldığı Endülüs moduna dayanmaktadır. Gitar performansında ise bu mod, geleneksel Frigyen modunda E minör yerine E majör 'ün tonik olarak kullanıldığı 'Endülüs kadansının sık kullanımını doğurmuştur. Bu nedenle, ezgilerde ara sıra Sol yerine Sol diyez geçer ve Arap müziklerinde çok tipik olan E-F-G#-A dizisini ve özellikle Hicaz modunu veya makâmını sağlar. 1970'lerden itibaren Paco de Lucia gibi gitaristler Flamenko gitarın armonik yapısını değiştirmiş, geliştirmiş ve birçok yenilik kazandırmıştır (Autenrieth, 2013, s. 13).

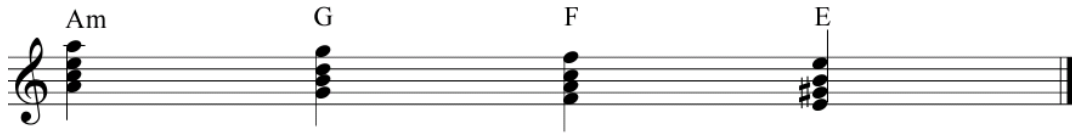


Şekil 3. 48. Do Majör gamında kurulan Frigyen modu

Endülüs kadansı: Flamenko'da majör veya minör ton armonilerinin eşlik ettiği Alegrias gibi tonal formlar olmasına rağmen, şarkılarının büyük çoğunluğu modal armonilerin eşlik ettiği modal sistemlerle oluşturulmuştur. En çok kullanılan harmonik kadans, Endülüs kadansı olarak adlandırılan kadanstır. Bu, Gregoryen Frigo veya Yunan Dorico modunun azalan ölçeğinin ikinci tetrakordundan oluşturulmuş bir armonik ilerleme türüdür. Bu ölçekte bir küçük ve üç büyük akor oluşur. Endülüs kadansı Flamenkonun geleneksel dans ve şarkılarının birçoğunun karakteristiğidir. (Lara vd., 2009, s. 26).



Şekil 3. 49. Frigyen modunun azalan ölçeğinde 1. Ve 2. Tetrakordu

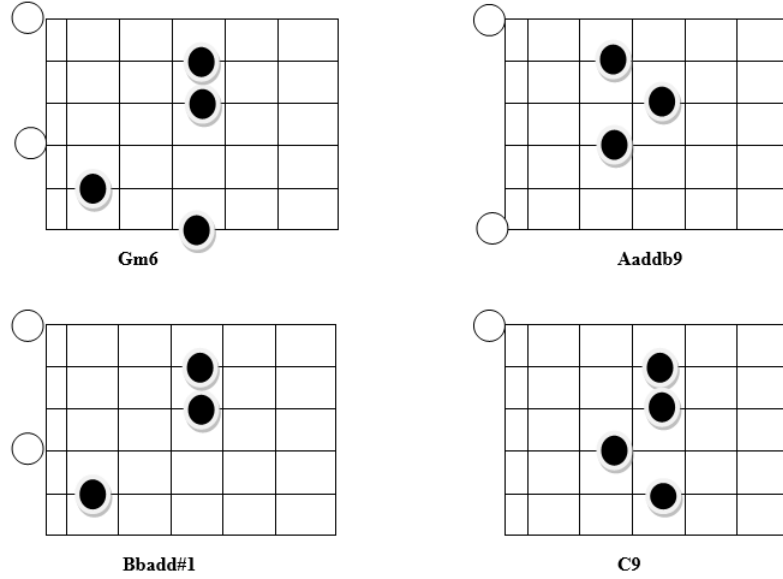


Şekil 3. 50. Endülüs kadansı

Bu akorların her birinin bir işlevi vardır. I-II-III-IV ana akor olarak adlandırılır. IV. akor azalan ilerlemeyi başlatma işlevine sahiptir. III. Akor alt baskın, II. akor Baskın ve I. akor da toniktir. Endülüs kadansı, son 4 akorun azalan ilerlemesine dayanır ve Flamenkodaki en önemli kadanstır. Bu akorlar dışında geri kalanlar ise ikincil akorlar olarak adlandırılır (<http://komptools.blogspot.com/2021/06/flamenco-armonia-ii.html>).

Flamenko armonisinin bir özelliği de ona ayırt edici bir lezzet katan, triadik olmayan tonları içeren değiştirilmiş akorların yaygın olarak kullanılıyor olmasıdır. Bu değişiklikler armonik sistemin yapısal veya dekoratif bileşenleri olarak kabul edilmeli, kesinlikle Flamenko gitar stiline temel ve ayrılmaz öğeleri olduğu unutulmamalıdır. Flamenko gitar stili öncelikle soliste eşlik ederek geliştiği için, triadik olmayan tonların çoğunun vokal melodilerden türediği düşünülebilir. Flamenko gitar armonisi ile ilgili yapılan araştırmalarda, geleneksel Flamenko gitaristlerinin, ağırlıklı olarak birinci pozisyonda çalma eğiliminde olmalarının sebebi olarak, açık telleri kullanmanın avantajlarından yararlanmak olduğu anlaşılmıştır. Gitaristler, değiştirilmiş akorlardaki triadik olmayan notaları çoğunlukla gitarın açık tellerinden sağlarken, perdeli notalar da triadik aralıkları sağlar. Bu uygulama, Flamenko armonisinin gitarla ayrılmaz bir bağlantı

içinde olduğunu da ortaya koyan bir örnektir. Flamenko müzisyenlerinin çoğu, Batı müziği teorisine pek aşina değildir ve akor terminolojisi gibi konular açısından Flamenko, ilkel bir müziktir. Bu haliyle, kullanılan armonilerin karmaşıklığı düşünüldüğünde, sezgisel bir eğilimle gitar çalıyor olan bu müzisyenlerin, müziklerini analitik terimlerle betimlemeleri pek mümkün gözükmemektedir (Manuel, 1986, s. 48,56). Aşağıda Flamenko gitarda açık pozisyonda kullanılan akorlardan bazıları örnek olarak verilmiştir.

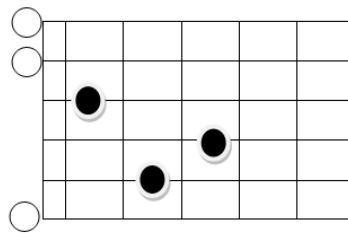


Şekil 3. 51. Açık pozisyonda kullanılan akorlara örnek

Geleneksel Flamenkonun karakteristik özelliklerinden birisi de çalınacak olan eserin tonunun, gitardaki çeşitli perdelere göre isimlendirilmiş olmasıdır. Yani nota ismi ya da karar ses belirtmek yerine çalınacak tonun ismi söylenir. Örneğin; Toque por Arriba, Por Medio, Granaina tonu veya Levante tonu.

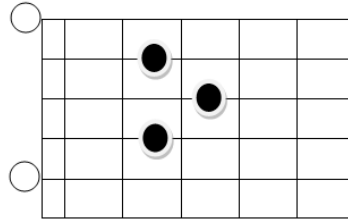
Kullanılan bu tonlar ve genel özellikleri şöyledir.

Por Arriba (yukarı pozisyon) Mi frigen modundadır. Flamenkoda en yaygın olan tondur. Göreceli anahtarı C majör ya da A minördür. Genellikle Solea ve Fandangos bu tondadır.



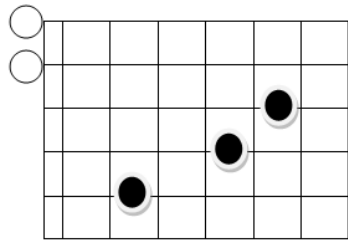
Şekil 3. 52. Eaddb9 akoru

Por Medio (orta pozisyon) La frigen modundadır. Flamenkoda kullanılan en yaygın tonlardan biridir. Göreceli anahtarı F majör ya da D minördür. Bulerias ve Seguirias ve gibi formları içermektedir.



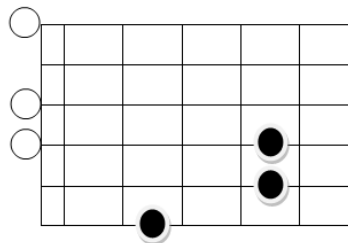
Şekil 3. 53. Aaddb9 akoru

Por Granaina Si frigen modundadır. Granainas bu tonda çalınır. Göreceli anahtarı G majör ya da E minördür.



Şekil 3. 54. Bsus4addb2 akoru

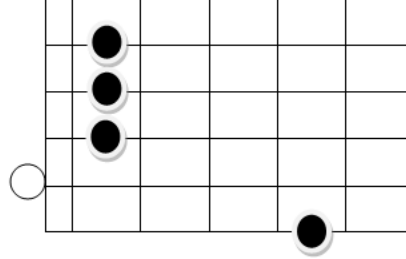
Por Levante (Tarantas) Fa# frigen modundadır. Göreceli anahtarı D majör ya da B minördür. Tarantas, Cartageneras, Levanticas, Mineras ve Tarantos gibi formlar bu tondadır.



Şekil 3. 55. F#7sus4addb2 akoru

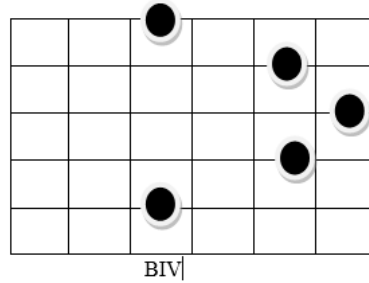
Por Mineras G# frigen modundadır. Göreceli anahtarı E majör ya da C# minördür. Mineras aslında F# frigen tonundadır. Miguel Borrul ve Ramon Montoya, kapo kullanmaya gerek kalmadan tonu değiştirmeyi ve gitarın tüm klavyesini kullanılabılır

hale getirmeyi mümkün kılmak için bu tonu eklemiştir (https://flamenco.plus/flamencopolis/pagina/armonia).



Şekil 3. 56. G#addb9 akoru

Por Rondena C# frigen modundadır. Göreceli anahtarı A majör ya da F# minördür.

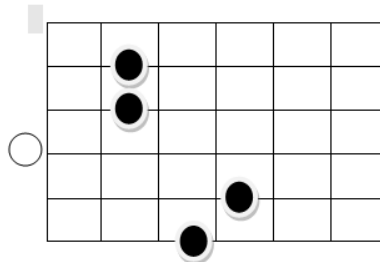


Şekil 3. 57. C#addb9 akoru

Bazen eserler klasik müzikte olduğu gibi Flamenkoda da akort sisteminde yapılan değişikliklerle farklı şekilde de çalınabilmektedir. Telli enstrümanlardaki standart akordun değiştirilmesine skordatura denilmektedir

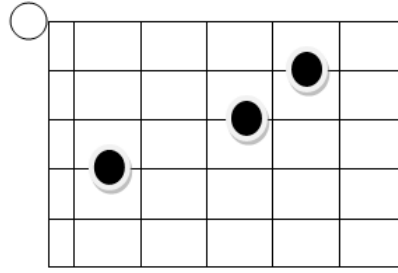
(https://en.wikipedia.org/wiki/Scordatura).

Rondenada'da akort sistemi kalın telden sırayla D-A-D-F#-B-E şeklinde değiştirilmektedir.



Şekil 3. 58. Rondena tonu

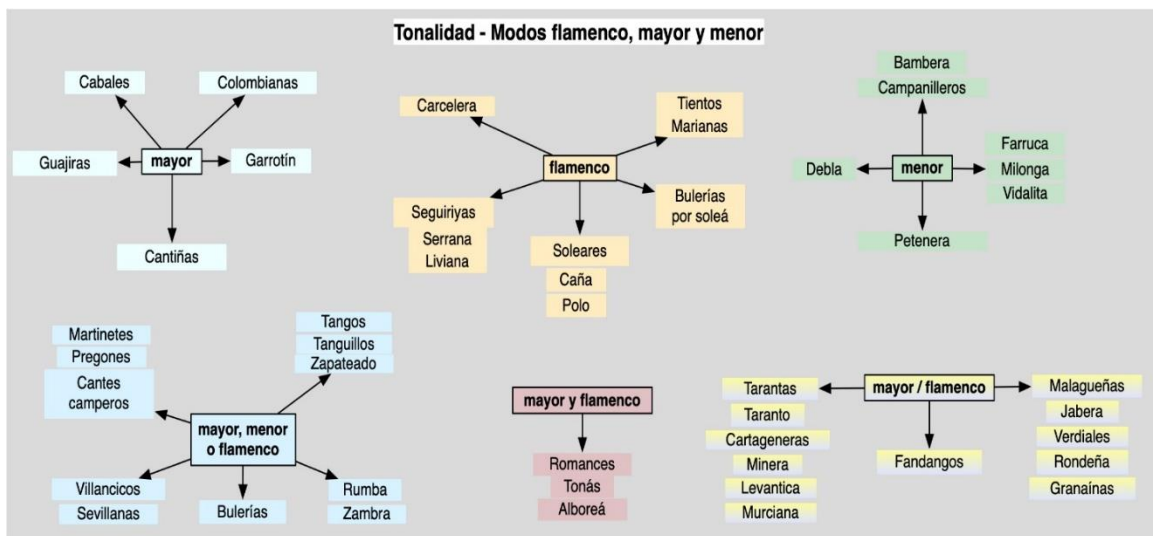
Seis Por Medio D# frigen modundadır. Göreceli anahtarı B majör ya da G# minördür (Alvarez, 2012, s. 4-10).



Şekil 3. 59. D#5addb9 akoru

Tablo 3. 2. Flamenkoda kullanılan tonlar ve isimleri tablosu

İSİM	TON	MOD	YÜRÜYÜŞ
Por Arriba	C Majör-A minör	E frigen	Am – G – F – E
Por Medio	F Majör-D minör	A frigen	Dm – C – Bb – A
Por Granaina	G Majör-E minör	B frigen	Em – D – C – B
Por Levante	D Majör-B minör	F# frigen	Bm – A – G – F#
Por Mineras	E Majör-C# minör	G# frigen	C#m – B – A – G#
Por Rondena	A Majör-F# minör	C# frigen	F#m – E – D – C#
Seis Por Medio	B majör-G# minör	D# frigen	G#m – F# – E – D#



Görsel 3. 18. Kullandıkları armonik moda göre formların sınıflandırılması (<https://flamenco.plus/flamencopolis/pagina/armonia>)

Kapo (cejilla, kelepçe): Gitar klavyesindeki perde aralıklarında, tellerin üzerinde tutturularak titreşim boyunu kısaltmak için kullanılan bir alet (Rojas,2017, s. 76). Kaponun kullanılmasındaki temel amaç, şarkıcıya yardımcı olmak ve şarkı söyleme aralığına uyum sağlamak için gitardaki tonu değiştirmektir (Cıuleı,2013, s. 13). Kapo, Flamenkonun temel unsurlarından birisi olsa da günümüzde gitaristler, kapo kullanmadan klavye üzerindeki diğer tonları kullanarak stilleri icra etmeye yönelmişlerdir.



Görsel 3. 19. Flamenko gitaristlerinin kullandığı kapo (<https://www.flamenco-guitar.net/capos/capo-paco-de-lucia/>)



Görsel 3. 20. Paco de Lucia (<https://www.classicfm.com/discover-music/latest/obituaries-deaths-2014/paco-de-lucia/>)

Solistin sesine göre kapo ile farklı tonlara transpoze yapılması, tonun isminde herhangi bir değişikliğe neden olmaz. Mesela 3. Perdeye kapo taktığımızda yukarı pozisyonda ton Sol, orta pozisyonda Do olur ama Flamenkoda yine ton Mi Flamenko ya da La Flamenko şeklinde kullanılır. Bu eser kapo ya göre Sol tonundan notaya alınmaz, Mi tonuna göre

notaya alınır ve kaçınıcı perdeye kapo takıldığı eserin başında belirtilir. Aşağıdaki Solea 'da kapo, 1. perde olarak gösterilmiştir. Por Arriba tonunda olan bu eser kapo dan dolayı aslında Fa tonundan çalınmış fakat notaya yine de Mi tonundan (anahtar C majör ya da A minör) alınmıştır. Aksi halde Db majör ya da Bb minör anahtarına göre notaya alınması gerekiyordu. Bu yöntemin en büyük avantajı eser deşifresinin Fa tonuna göre oldukça kolaylaşmasıdır. Flamenkodaki bazı eserlerin teknik zorlukları düşünülduğünde çalındığı tonlardan yazılması yerine, gitardaki temel pozisyonlardan yazılması daha pratik bir yöntemdir.

Soleares

Cajilla I

The image shows the musical notation for 'Soleares' in 3/4 time. It consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a guitar tablature below it. The tablature is written for strings T, A, and B. The piece is marked 'p' (piano). The notation includes a melody line and a guitar tablature below it. The tablature shows fingerings for strings T, A, and B. The piece is marked 'p' (piano).

Şekil 3. 60. Kapo kullanılarak çalınan bir eserin nota yazımı

<https://dokumen.tips/documents/la-guitarra-flamenca-de-paco-serrano-book.html>

The image shows the musical notation for 'Soleares' in 3/4 time. It consists of a treble clef staff with a key signature of two flats (Bb) and a guitar tablature below it. The tablature is written for strings T, A, and B. The piece is marked 'p' (piano). The notation includes a melody line and a guitar tablature below it. The tablature shows fingerings for strings T, A, and B. The piece is marked 'p' (piano).

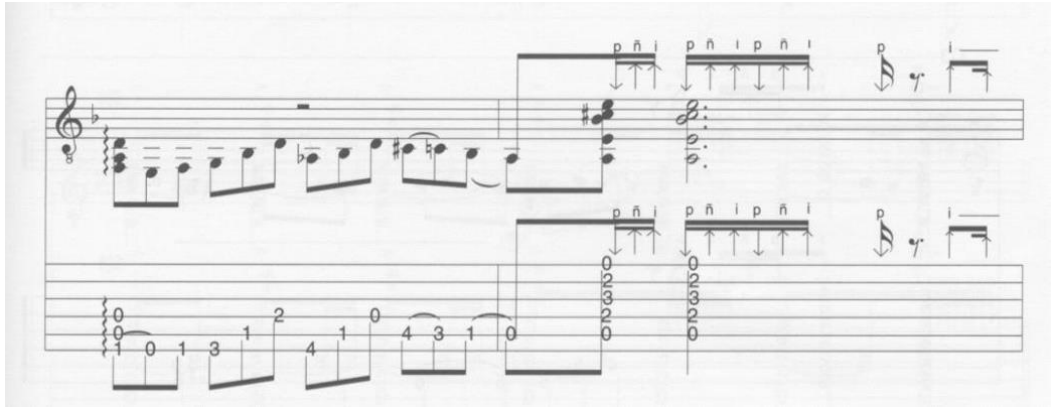
Şekil 3. 61. Solea'nın 1.perde de kapoya göre Bb minör tonundan notaya alınışı

Tablature: Tellerin yatay çizgilerle ve perdelerin sayılarla sembolize edildiği gitar ve diğer telli çalgılar için kullanılan bir müzik yazma biçimidir (Rojas, 2017, s. 769). Flamenko şarkılar tek başına notalarla, altına tablature ekli bir şekilde notalarla ya da sadece tablature şeklinde yazılabilir. Burada en önemlisi nota değerleri ile birlikte yazılmış olmasıdır. Sadece perde numaraları bir eserin nasıl çalınacağını anlayabilmek için yeterli değildir. Tablature eserin hızlı deşifresi için avantaj sağlayan bir yazım tekniğidir. Aşağıda genellikle kullanılan yazılış şekilleri gösterilmektedir.

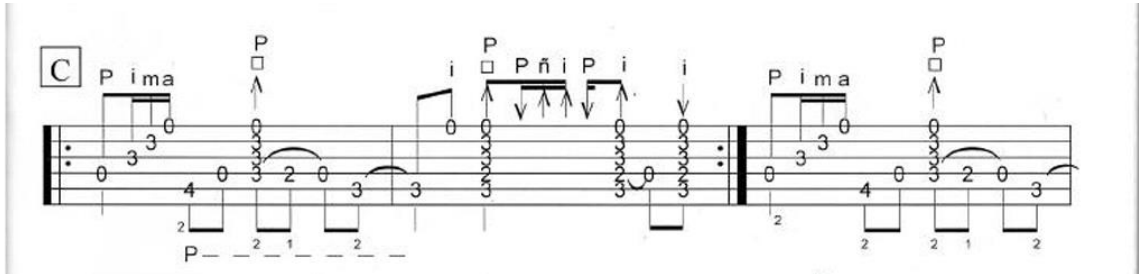


Şekil 3. 62. Tablaturle birlikte yazılan nota örneği 1 (Martin, 1979, s. 93).

Martin'in metodunda tablarda sadece perde numaraları belirtilmiş, müzikal ve gitara özel işaretlerin büyük bölümü notalarla birlikte yazılmıştır. Granados'ta ise nota değerleri ile diğer müzikal işaretler tablara ayrıca eklenmiştir. Martin'in, notaya aynı sistemle yazılmış birçok metodu ve repertuar kitabı bulunmaktadır. Granados'un ise diğer metot ve kitaplarının bir bölümü sadece tablature şeklinde yazılmıştır.



Şekil 3. 63. Tablaturle birlikte yazılan nota örneği 2 (Granados, 2000, s. 63).



Şekil 3. 64. Ayrıntılı Tablature yazılış örneği (Granados, 2003, s. 15).

3.3. Flamenko Gitar

3.3.1. Flamenko Gitarın Gelişimi

Birçok enstrüman gibi, evrimsel birtakım süreçlerin sonunda, günümüzdeki son halini alan gitarının, kökeni ile ilgili birçok farklı teori vardır. Bu çalışma, Flamenko üzerine olduğu için, gitarla ilgili Avrupa ve İspanya ile ilişkilendirilmiş kaynaklardan bilgiler aktarmanın daha uygun olduğunu düşünüyorum. İspanya’ da iki tür gitar vardır. Bunlar, Romalılar ve Araplar tarafından getirildiği düşünülen Latin gitarı ve Mağribi gitarıdır. Bu gitar türleri 12. Yy ‘da görülmeye başlanmış ve iki gitar türünün de icrasında farklı teknikler kullanılmıştır. 15. yüzyılda ise lavtaya doğru evrimleşerek “Mandola” veya “Mandora” ismini almıştır. Günümüz gitarının ana hatlarını oluşturan 15. yüzyılın Latin gitarı, Vihuela olarak biliniyordu. 15 yüzyılın sonuna kadar gelişimine devam eden bu enstrüman, bugünkü gitarın doğmasında öncülük etmiştir. Gitar ve Flamenko öncesi Endülüs müziğinin gelişiminde önemli bir figür olan, Bağdat'ta doğmuş ancak Cordoba ‘da yaşayan Ziryab, gitara önemli teknik yenilikler getirmiş, ayrıca Mağribi gitarına beşinci teli eklemiştir. Altıncı tel ise 17. yüzyılda İtalyanlar tarafından eklenmiştir. Zamanla, iki gitar birleşmiş; bu iki farklı teknik, iki farklı duygu, iki ses ve iki stil kaynaşarak Flamenko çalma stilini oluşturmuştur (Ögmundsdottir, 2010, s. 55-56).

3.3.2. Flamenko’da Etkili Bir İsim: Ziryab

Ziryab’ın yaşadığı dönemin, Flamenkonun ortaya çıkmasından çok çok eski bir zamana denk gelmesi nedeniyle Flamenko müziğine katkıları olmadığı düşünülebilir fakat, Endülüs müziği üzerindeki etkileri ve günümüz gitarına kadar gelmiş olabilecek teknik becerileri nedeniyle, Endülüs müziği ve toplumu için çok önemli bir müzisyen olan Ziryab ’tan kısaca bahsetmemiz gerekir.

Gerçek adı Ebü'l-Hasen Ali b. Nâfi olan 789 Musul doğumlu Ziryab, İshak el-Musuli'nin öğrencisidir. Zeki ve iyi bir kulağa sahip olan Ziryab, ders vakitleri dışında, karmaşık ve zor olduğu söylenen hocasının şarkılarını, gizlice öğrenmiştir. Hocası İshak, Harun El Reşit’in, genç müzisyeni dinlemek istemesine kadar Ziryab'ın ne kadar çok şey öğrendiğinin farkına varamamıştır. Harun Al Raşid’e yaptığı gösteriden sonra hocası İshak, Ziryab’ı çok kıskanmış ve şunları söylemiştir; "*Seç, dünya büyük, ya seni bir daha asla duymayacağım uzak bir yere gidersin, bunun için sana ihtiyacın olan parayı veririm, ya da orada kalırsan ben seni mahvetmek için her yolu deneyeceğim. Hangisini seçeceksin?*" Hocasının neler yapabileceğini bilen Ziryab, ayrılmayı tercih etmiş ve İshak

'ta ona vaat ettiği her Şeyi vermiştir. Byolece Ziryab, Batıya doğru yola koyulmuŐ ve adı Doğu'da yavaş yavaş unutulmuŐtur.

Ziryab, Endülüs emirliğinin hükümdarı El-Hakam'a müzik becerilerinden bahsettiği bir mektup yazmıŐ ve sarayında Bağdatlı bir müzisyen olması fikrinden mutlu olan İspanyol hükümdarı Al-Hakam, onu Endülüs'e davet etmiştir. Ziryab eŐleri ve çocuklarıyla Cebelitarık Boğazı'ndan Algeciras'a geçerek yola çıkmış fakat yolda, Al-Hakam'ın öldüğüne dair trajik bir haber almıştır. Al-Hakam tarafından Ziryab 'la görüŐmesi için gönderilen Yahudi Şarkıcı Mansur, onu kalmaya ve merhum hükümdarın oğlu II. Abdu'r Rahman'dan haber beklemeye ikna etmiş, Mansur'un tavsiyesi sayesinde, II. Abdlrahman, Ziryab'a yapılan bu daveti yinelemiŐtir.

Arap müziğinin zenginliği İspanya'ya onun aracılığıyla girmiŐtir. Bu nl Şarkıcı, sadece müziğinin Yarımada'ya yayılmasıyla değil, aynı zamanda hâkim kiŐiliđinden dolayı İspanyol müzik sanatının köşe taŐı haline gelmiştir. Son derece koyu rengi, konuŐmasının netliği ve karakterinin tatlılığı nedeniyle ayrıca Karatavuk olarak bilinen Ziryab, iyi bir Şair olmasının yanı sıra astronomi, coğrafya, fizik, meteoroloji ve benzeri birçok konuda iyi eğitimidir. Bazı yazarlara göre, on bin Őarkılık geniş bir repertuara sahipti ve bu sayı diğer sanatlar tarafından asla geçilmiyordu. Saray yetkilileri ve Kordoba'daki diğer önemli kişiler, Ziryab'ın davranıŐlarını bir sosyal model olarak kabul etmiŐler ve yeniliklerinin çoğu, her zaman onun adıyla bağlantılı olarak sonraki yüzyıllar boyunca sürmüştür. Ziryab'ın, aile fertlerinin Őa modelinden tutun da parfümleri, giysileri, piŐirdiđi yemekler ve kristal sofra takımlarının kullanılması, dönemin moda öncüsü haline gelen bu mzisyenden kaynaklanmıŐtır. Ama bizi en çok ilgilendiren onun belirlediği müzikal yeniliklerdir. Avrupa'da ilk müzik okulunu Kordoba'da kurmuş ve çocukları, o okulun 300 yıl yaŐamasını sağlamışlardır. Daha önce de belirttiğimiz üzere Lavta 'ya (Mağribi gitarı) 5. teli Ziryab eklemiŐ, ayrıca tahta yerine kartal tüyünden mızrap kullanmıştır (Ribera, 1929, s. 102-103).



Görsel 3. 21. Vihuela

(<https://create.vista.com/tr/photos/vihuela/>)



Görsel 3. 22. Mandola

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Genoese_mandola.jpg)

Şu anda kullanmakta olduğumuz Flamenko ve klasik gitar, modern klasik gitarın babası Luthier Antonio de Torres Jurado (1817-1892) 1859'da tarafından tasarlanmıştır. Torres, kendine has gitar yapım yöntemleri sonucunda, daha yüksek ve dengeli ifadeye sahip gitarlar elde etmiş ve bu yöntemler hızla, modern klasik ve Flamenko gitarın kalıbı haline gelmiştir. Torres gitarının İspanyol Francisco Tarrega ve ondan sonra Andres Segovia

gibi günün önde gelen sanatçıları tarafından onaylanması da bu tasarımın popülerleşmesine sağlamıştır (Cobb, 2018, s. 14).

Flamenko ve klasik gitar görünüşte birbirine çok benziyor olsa da aralarında kullanılan malzeme, enstrümanı tutma biçimi ve çalma tekniklerine varana kadar büyük farklılıklar vardır. Flamenko gitarları yapı olarak daha hafiftir, teller ses tablasına daha yakındır, üzerinde sağ el parmaklarıyla vurmaya kolaylaştırmak ve gitarı korumak için kullanılan golpedor bulunmaktadır. Flamenko gitarlarında, mekanik akort burguları ile daha geleneksel olarak abanoz veya gül ağacından ahşap mandallar kullanılır. Gövdesinin derinliği ve ses tablası klasik gitarinkinden daha sığdır. Bu, gövde içerisindeki havanın hacmini azaltır, yükseltir ve böylece sesin uzaması engellenir. Şarkılara eşlik ederken çıkarılan ritim seslerine benzer sesler üretilmesi sağlanır ve Flamenkonun arzu edilen karakteristik sesleri bu şekilde elde edilir. Bu özellikler, yapımında kullanılan ahşapları işleyiş yöntemi ve türlerindeki farklılıklardan da kaynaklanmaktadır. Flamenko gitarları, yapımında kullanılan ağaçlara göre geleneksel ve modern olarak iki kategoriye ayrılır. Geleneksel Flamenko gitarda, arka ve yanlar için açık renkli selvi, modern veya negra gitarda koyu renkli gül ağacı kullanılır. Antonio Torres 'in klasik ve Flamenko gitar yaptığı dönemde bulunabilirliği ve düşük maliyeti nedeniyle yerel bir ürün olan İspanyol servi ağacı kullanmıştır. İspanyol negrasının kullanımını da Paco de Lucia popüler hale getirmiştir. Daha yoğun gül ağacı kullanımı Flamenko gitarlarında, klasik gitarlarinkine yakın daha dolgun ve zengin bir ton elde edilmesini sağlamıştır (Keyser, 2015, s. 19-20). Farklı ağaçların kullanılmasının diğer bir sebebi de Flamenko gitarının iki farklı kullanımı olmasıdır. Şarkı söylemeye ve dansa eşlik etmek için kullanılan gitar genellikle servi ağacından yapılır. Bunların ürettiği ses daha keskindir ve daha yüksek sesler elde etmek için, içindeki harmonik çubuk sayısı azaltılır. Tellerin gerilimi, çalmayı kolaylaştırmak ve perküsyon gibi kullanılabilmesi için daha düşüktür. Solo konser gitarı ise daha fazla tel gerginliğine sahiptir ve bu da daha net bir ses elde edilmesini sağlar. Bu gitar türü için en uygun bas sesler, gül ağacı kullanımı ile elde edilir (Miranda, 2012, s. 310). Modern gitarda mekanik burgular, geleneksel Flamenko gitarda aşağıdaki örnekteki gibi ahşap burgular kullanılmaktadır.



Görsel 3. 23. Flamenko gitarı

[\(https://www.classicguitar.com/flamenco-guitars/1955-marcelo-barbero-flamenco-blanca/\)](https://www.classicguitar.com/flamenco-guitars/1955-marcelo-barbero-flamenco-blanca/)

Flamenko şarkılarına eşlik eden ana enstrüman gitar olsa da folklorik kökenlerinde küçük vurmali ya da yaylı çalgıların kullanıldığını unutmamak gerekir. Keman, tef, baston, tencere ve kaşık gibi rustik veya ev yapımı enstrümanlar örnek olarak verilebilir. Aynı şekilde farklı müzik türleri ile, klasik ve elektronik diğer enstrümanlar da bazı Flamenko şarkılarında yer almıştır. Günümüzde Flamenko ile bütünleşmiş olan Cajon 'da 1970'li yıllarda Flamenko müziğine dahil edilmiştir (Lara ve Gértrudix, 2006, s. 12).

3.3.3. Flamenko'da Gitaristlerin Rolü

Flamenkoda gitaristin geleneksel rolü aslında şarkıcıya eşlik etmektir. Flamenko'nun ilk dönemlerinden 19. yüzyılın ortalarına kadar, kantaorlar (solist) şarkılarını eşliksiz söylerler, el ile (palmas) vurarak ritim tutarlardı. Gitar, ancak Cafe Cantanelerin yayılmasından sonra palmaslara ek bir enstrüman olarak Flamenkoya dahil edildi. Gitar, kantenin ton zenginliğini arttırmış ve monotonluktan da çıkarmıştır. Flamenko da gitaristin görevi, kantenin ritmini belirlemek, şarkıyı desteklemek, belirli bir rotada ilerlemesini sağlamak ve şarkıcı için müzikal bir çerçeve kazandırmaktır. Bazen şarkı söylemenin hararetiyle, kantaor kantenin hangi bölümünü söylediğini unutur. Virtüöz bir gitarist, performansıyla şarkının normal gidişatını değiştirerek şarkıcının konsantrasyonunu bozabilir, bu nedenle iyi bir gitarist, virtüöz gösterisini, şarkının giriş bölümlerinde ve tercios arasındaki aralıklarda yapacağı falsetalarla sınırlar (Schreiner, 1990, s.66).

Flamenko gitaristleri eşsiz bir repertuara sahiptir. Müzikleri klasik gitar müziğinden çok farklıdır. Klasik gitar repertuarı, başarılı besteciler tarafından yapılmış klasik eserler, gitaristlerin kendi eserleri veya diğer klasik müzik enstrümanlarının repertuarındaki hem solo hem de çok sesli eserlerin gitara uyarlanmasından oluşur. Sonuç olarak hepsi Batı Müziği formundadır. Flamenko ise, İspanya'nın güneyinde ortaya çıkmış bir halk müziğidir. Yüzlerce yıl boyunca İspanya'nın bu bölümüne hâkim olan medeniyetlerin etkileri nedeniyle, Batı'dan çok Doğu müziğine benzeyen, dünya çapında büyük popülerlik düzeyine ulaşmış etnik bir müziktir. Flamenko klasik müzik gibi yazıya dökülmeden ziyade Hint, Arap ya da Yahudi müziğinde olduğu gibi, hocadan öğrenciye sözlü olarak aktarılır. Flamenko gitarda çalınan müzikler de genellikle doğaçlamadır ve falseta denilen ölçülü veya serbest çalınabilen, belirli bir akışa sahip müzik cümlelerinden oluşur. Flamenko gitaristine tocaor (dokunmak ya da çalmak) denir. Flamenko gitarda çalınan her şey için de toque (çalma) terimi kullanılır. Genellikle, bir Flamenko gitaristi, klasik gitar geleneğinde pek yaygın olmayan bir şekilde çaldığı şarkıları kendi besteler (Culei, 2013, s. 18-19).

Gitarist, esere önce formun ana unsurlarını tanıtan küçük bir bölümle başlar. Bunlar kompas, mod ve harmonik diziyi içerir. Bu açılış, şarkıcıya şarkının başlayabileceğini belirten bir Llamada ile sona erer. Bu noktada şarkıcı ilk koplasiyla (copla) içeri girer ve gitarist vokal melodinin rehberliğinde basit bir akor dizisi icra eder. Bu akor dizileri genellikle önceden belirlenmiş kalıpları takip ederken, gitarist şarkıcının tarzına, aralığına ve ritmine uyum sağlayacak şekilde çalar. Autenrieth, gitaristin Flamenkodaki rolünü şu şekilde tarif etmiştir;

“Bir dansçıya eşlik ederken, gitarist daha çok performansın ritmik unsurlarına odaklanır. Burada gitarist, bu farklı bölümlere uygun belirli bir ritmik model ve harmonik diziyi takip eder. Yine, gitarist belirli anlarda falseta'yı tanıtabilir. Bu falsetalar sırasında dansçılar hareketlerinin yoğunluğunu azaltabilir, alkışlayabilir veya performansı tamamen durdurabilir. Solo performansta gitarist, belirli bir form içerisinde kendi yorumunu da katarak, ritmik çalışmalar ve falsetalar kullanarak hem şarkıyı hem de dansı çağrıştırmaya çalışır. Normalde gitaristler falsetaları ve diğer bölümleri bir dizi farklı gitaristten 'ödünç alır'. Bunu yaparken, kendi ayırt edici yorumlarını yaratmak için onları bir araya getirirler. Bazen gitaristlerin yorumları, kendi başlarına sabit besteler haline gelir, yeni isimler alır ve bunlar diğer gitaristler tarafından icra edilir. Gitaristin emrinde bir teknikler cephaneliği vardır. Bu teknikler, genel olarak Flamenkoyu vurgulayan

estetikle ilgilidir. Geleneksel olarak, Flamenko müzisyenleri performanslarında Duende'ye ulaşmayı amaçlarlar. Bu durum, müzisyenin nihai tutku düzeyine ulaştığı ve seyirciyle sanatsal bir bağ kurduğu 'yarı ruhsal' bir idealdir. Flamenko gitar icrasında bu durum nasıl gerçekleşir? Gitarist, vokal performansının sade ve tutkulu estetiğini yansıtan kaba ve 'kirli' bir ses arar ‘’ (Autenrieth, 2013, s. 16-17).

İspanyol Flamenko şirketlerinin ve yurtdışında yaşayan gitaristlerin performanslarının yanında milyonlarca kayıt, televizyon ve radyo programları sayesinde, son yarım asırda Flamenko sanatı tüm dünyada tanınır hale gelmiştir. Solo Flamenko gitarı, bu tür performansların teknik farklılığı ve virtüözlüğü nedeniyle özel bir popülerlik kazanmıştır. Flamenko müziğinin özü, melodik ve dansı andıran ritmik unsurlarıyla aktarılır ve gitar bu nitelikleri yakalamak konusunda başka hiçbir enstrümana benzetilemez (Schreiner, 1990, s. 121).

3.3.4. Juan Martin ve Manuel Granados'un Kısa Hayatı

Juan Martin'in Hayatı



Görsel 3. 24. Juan Martin

(<https://www.aberystwythartscentre.co.uk/music/juan-martin-0>)

Juan Cristobal Martin, 1948 doğumlu İspanyol Flamenko gitaristi olup, sanatını halen yaşamakta olduğu Güney İspanyadaki Endülüs'te öğrenmiştir. Gençlik yıllarında; fiestalarda, düğünlerde ve vaftizlerde çalmış, bilgi ve becerilerini en saf Flamenko geleneklerinin disiplini ile geliştirmiştir. 17 yaşında profesyonel bir gitarist olan Martin "Donde Tu Estes" adlı filmde oynamış El Chocolate, Manolo Gafas ve Antonio Canillas gibi şarkıcılara eşlik etmiştir. 18 yaşında Madrit'e giden sanatçı, burada önde gelen oyuncu, dansçı ve şarkıcılarla çalışmalarda bulunmuş ve önemli deneyimler kazanmıştır. İlk yıllarındaki solo icracılığı ve kendi grubuyla yaptığı gösterileri, kariyerinin temelini oluşturmuş; bunun sonucu olarak Martin, yenilikçi bir konser sanatçısı, yayıncı ve kayıt sanatçısı olarak uluslararası beğeni kazanmıştır. Guitar Player dergisi tarafından iki yıl üst üste yılın en iyi Flamenko gitaristleri arasına seçilmiş, Picassonun 90. Doğum günü kutlamalarına davet edilmiş ve bu olay daha sonra, çığır açan "Picasso Portreleri" albümünü kaydetmesine vesile olmuştur. Biri, Miles Davis ile olmak üzere iki kez Montreux Jazz, ABD'deki Birinci Dünya Gitar Kongresi, The Adelaide Guitar Festivali, Celtic Connections, Ludwigsberg, Kanada'daki Atlantic Jazz ve Hong Kong Festivali gibi dünya çapındaki büyük festivallerde sahne almıştır. Ayrıca Cadiz'de Flamenko festivallerinde ve Malagadaki prestijli Ojen festivaline de katılmıştır. Flamenkonun Mağribi köklerine olan ilgisi sebebiyle, 12.- 13. Yüzyılların Endülüs ve Seferad müziğini araştırmış 1996'da Musica Alhambra'yı kaydetmiştir. Yakın tarihli kayıtlarında, meslektaşı Chaparro de Malaga ile ikili olarak; La Guitarra -Mi Vida Barbican'da canlı bir Flamenko performansı hem Londra Barbican hem de İstanbul Roman Arena'da filme alınan performanslar yer almaktadır. Bunlar dışında Filarmoni orkestralarıyla ve dünyaca ünlü gruplarla birçok kaydı bulunan Martin'in çok sayıda solo albümü bulunmaktadır.

Martin, sanatının gizemlerini daha geniş bir kitleye iletme tutkusunu sahipti ve bu nedenle 1978'de en çok satılanlar arasına giren ve hiçbir zaman baskısı tükenmeyen El Arte Flamenco de la Guitarra 'yı yayınlamıştır. Fernando Sor'un klasik gitar çalışmalarıyla karşılaştırılabilir bir niteliğe sahip olan bu kitabı, La Guitarra Flamenca, Solos Flamencos bir ve iki, Essential Flamenco birinci ve ikinci ciltler izlemiştir. Ayrıca bestelerini notaya alıp Guitarra Solista adlı çalışmasını da yayınlamıştır.

(<https://flamencovision.com/about/>)

Manuel Granados'un Hayatı



Görsel 3. 25. Manuel Granados

(<https://www.conservatoriliceu.es/es/professors/manuel-granados/>)

Uluslararası bir prestije sahip konser sanatçısı, besteci ve eğitimci olan Manuel Granados, konser sanatçısı ve eğitimci olan Antonio Francisco'dan Flamenko gitar eğitimi almıştır. Bir konser gitaristi olarak; Avrupa, Amerika ve Orta Doğu'da çok sayıda turneye çıkmış, ünlü konser salonlarında, radyo ve televizyonlarda performans sergilemiş, halkın ve uzman eleştirmenlerin hayranlığını kazanmıştır. Pedagojik çalışmaları sebebiyle, dünyanın dört bir yanındaki önemli üniversitelerde ustalık sınıfları düzenlemiş ve özel konferanslar vermiştir. Flamenko gitarın akademik standardizasyonunun destekçisi Manuel Granados, New York Travelling Theatre'da ve New York Ulusal İspanyol Gitar Enstitüsü'nde profesör, Barselona Gitar Sınıfı'nın kurucusudur. 1992'den beri Conservatori Superior de Musica del Liceu de Barcelona'nın bölüm direktörü ve Flamenko gitar profesörü olarak görev yapmaktadır. Flamenkonun teorik ve müzikal ilerlemesinde öncü olan Granados, konser eserlerinin yanı sıra çok sayıda Flamenko gitar metodunun da yazarıdır. Kapsamlı yayınları arasında, türün müzikal ve üslup analizinden enstrümanın teknik çalışmalarına kadar uzanan, uluslararası çapta yaygın olarak dağıtımı olan armoni beste ve enstrümantasyon üzerine çok sayıda kitabı bulunmaktadır.

(<https://www.manuelgranados.net/biograf%C3%ADa/>)

3.3.5. Flamenko'da Gitar Eğitimi

Flamenko öğrenmenin geleneksel yöntemi, anımsatıcı kurallar sayesinde parçaların tekrarlanarak ezberlenmesine dayanmaktadır. Bu metoda göre öğrenen gitaristin, nota

kullanmadan, ezberleyene kadar sadece doğrudan hocadan öğrenmesi, yani usta-çırak ilişkisi yöntemiyle veya bir kayıttan müziği özümsemesi yeterlidir. Böylece, müziği notaya alma ihtiyacı, her şeyden önce, konservatuarlar gibi akademik alanlara veya Flamenkoya yabancı müzisyenlere indirgenmiştir. Flamenko kültürü içerisinde doğup, büyümüş olan gitaristlerinin büyük çoğunluğu kullanmayacağı, karmaşık notasyon sistemlerini öğrenerek zamanını boşa harcadığını düşünmektedir. Onlar, enstrüman çalmak için yeterli bilgi ve beceriyi edindikten sonra birkaç falseta öğrenmekte ve böylece yazılı referanslara ihtiyaç duymadan kendini geliştirmek için yeterli içeriğe sahip olmaktadır (Ortega, 2011, s. 133). Geçmişte nota yazımı, klasik gitarda olduğu gibi, Flamenkoda pek gerekli görülmemiştir. Klasik gitarda besteci kendi eserlerini kendi notaya alırken, Flamenkoda beste süreci dışındaki kişiler bu görev üstlenmişlerdir. Bu sebeple Flamenko transkripsiyonu alanı, fazla ilerleme kaydedememiştir (Ortega, 2011, s. 46).

Şu anda ise, Flamenko gitar öğrenceleri, konservatuarda okusunlar ya da okumasınlar, dijital platformlar sayesinde eğitim videoları, konser kayıtları, Flamenko metronomları, vb.... gibi ders çalışırken kendilerine yardımcı olabilecek çok sayıda araca sahiptirler. Geçmişte bazı Flamenko eğitimcileri, konservatuardaki nota ve armoni eğitiminin, sözlü geleneğin müziğinden çok uzak olduğunu düşünmüşlerdir. Gitar öğrenceleri de bunu, gitarda gelişmek için çok zaman aldığı ve uygulamanın zor olması nedeniyle sıkıcı bulmuşlardır. Sözlü gelenek yönteminin hafıza becerileri arttırmak, müzik kulağının geliştirilmesi ve daha özgün bir yorumlamanın teşvik etmesi gibi faydaları olsa da müzikal dili bilmek, piyasadaki Flamenko gitar notaları külliyatına erişimi sağlar, birçok yeni bilgiye kapıları açar ve ayrıca armoni çalışmasını derinleştirmek, müziği analiz etmek veya etkileşim kurma yeteneği kazanmak için gereklidir. Boix; sözlü gelenek ile müzik diline hakimiyetin el ele gittiği karma bir metodoloji oluşturma ihtiyacının arttığına dikkat çekmiştir. Flamenko Gitarının Konservatuarlar sayesinde akademikleşmesi Flamenko gitaristinin müzikal teorik bilgisini diğer herhangi bir akademik müzik dalı ile karşılaştırmasına imkân tanır. Bu durum, sözlü gelenekle öğretimin kaybı anlamına gelmemektedir. Çünkü geleneksel sözlü aktarım, Flamenkoda şarkı söyleme ve dans eşliği öğrenilmesi kısımlarında daha etkilidir (Boix, 2021, s. 71-73).

Flamenko ile ilgili bilinmesi gereken önemli bir ayrıntı da bazı eserleri notaya göre çalmaya çalıştığımızda dinlediğimiz eserle notanın tam olarak uyuşmadığıdır. Ortega'ya

göre; Flamenko çalımı sırasında spontanlık ve belirli bir dereceye kadar doğaçlama çalınması esastır. Bu sebeple eksiksiz bir şekilde notayı çalmaya çalışmak yararsız olduğu kadar zordur. Yazılı notalar ve orijinal kayıtları dinlediğinizde, aralarında küçük farklılıklar olabilmektedir. Nedeni ise, Flamenko gitaristlerinin eserlerini her çaldıklarında ekledikleri, doğal olarak ortaya çıkan hafif süslemelerdir (Ortega, 2011, s. 46).

17. yüzyıldan beri gitar, İspanyol şarkılarında ve danslarında yalnızca eşlik eden bir enstrüman olarak kullanılmıştır. Kafe Cantane dönemiyle birlikte Flamenko gitar, şarkı söylemek ve dans etmek için sadece eşlik eden bir enstrüman olmaktan çıkıp solo bir enstrüman haline gelmiştir ve ortaya iki türden çalma stili ortaya çıkmıştır.

a) Toque de acompanamiento

Eşlik gitaristliği: Gitarist, şarkılara ve danslara ritmik ve armonik destek görevi görerek eşlik eder. Ek olarak, gitarist dansı ve şarkıyı daha da süslemek için şarkının sözleri arasında bir dizi falseta çalar. Bu bölüm aynı zamanda, gitaristin teknik ustalığını ve müzik besteleme yeteneğini izleyiciye gösterdiği yerdir.

b) Toque de concierto

Konser gitaristliği: Gitaristin kendi bestelerini ya da diğer gitaristlerin eserlerini yorumladığı, solo veya diğer enstrümanlar eşliğinde resitaller sunduğu bir tarzdır. Gitarist, önceki stilden daha gelişmiş ve karmaşık olarak, genellikle enstrümanında virtüözlük gösterisi sunar (Chicon, 2010, s. 4-5).

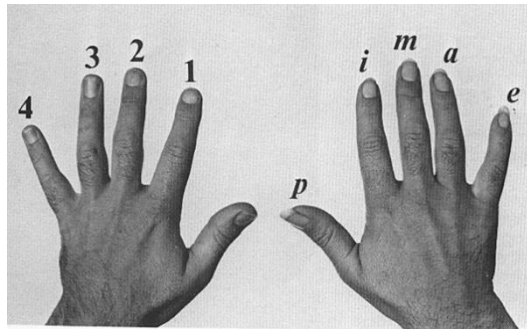
4. BULGULAR VE YORUM

4.1. Juan Martin ve Manuel Granados'a Ait Flamenko Gitar Metotlarının Şekil ve İçerik Olarak Karşılaştırılması

Juan Martin ve Manuel Granados Flamenko dünyasında; icracı, besteci ve aynı zamanda eğitimci yönleri ile tanınan çok önemli iki sanatçıdır. Uzun yıllardır Flamenko müziğinin yayılması ve gelişmesi için çok sayıda gitar metodu yayınlamışlardır. Bu gitaristler ve diğer birçok gitaristin çalışmalarının içeriği, Flamenkodaki en temel şarkı formlarının ve Flamenko gitar tekniklerinin üzerine kurulmuştur. Bu, Türk Müziğinde Hicaz, Kürdi, Rast, Uşşak vb....gibi makâmın daha bilinir olması gibi düşünülebilir. Bu bölümde, içeriğinde Flamenko tekniklerinin ve en çok bilinen palolar (form, stil, makâm) ile ilgili çalışmaların yer aldığı iki metot üzerinde inceleme yapılacaktır.

Flamenko metodunun içeriğinde öncelikle klasik gitarda kullanılan el tekniklerinin yanında Flamenkoya özel olan rasgueado, apagado, arpej, picado, alzapua ve Flamenkonun sahip olduğu diğer karmaşık ve zor olan sağ el tekniklerin de kapsamlı olarak yer alması gerekmektedir. Sol el için farklı bir teknik olmadığından, yapılan çalışmaların büyük bir bölümü sağ el için olacaktır.

Öncelikle, Flamenkoda parmak isimlendirmeleri sağ el küçük parmağı haricinde klasik gitarla tamamen aynıdır. Klasik gitarda küçük parmağın kullanımı çok nadirdir fakat Flamenkoda özellikle rasgueado tekniğinde kullanımı çok yaygındır.



Görsel 4. 1. Parmak isimleri

Sol el: (Mano izquierda)

1: İndice

2: Corazon

3: Anular

4: Meñique

Sağ el (Mano derecha)

p: Pulgar(Thumb)

i: Índice

m: Medico

a: Anular

e: Menique (Martin, 1979, s. 06).

Küçük parmak için gitaristler veya eserleri notaya alan transkriptörler, birçok farklı sembol kullanılmaktadır. Martin ‘e’ kullanırken Granados ‘ñ’ sembolünü kullanmıştır. Kullanılan sembollerden bazıları şunlardır:

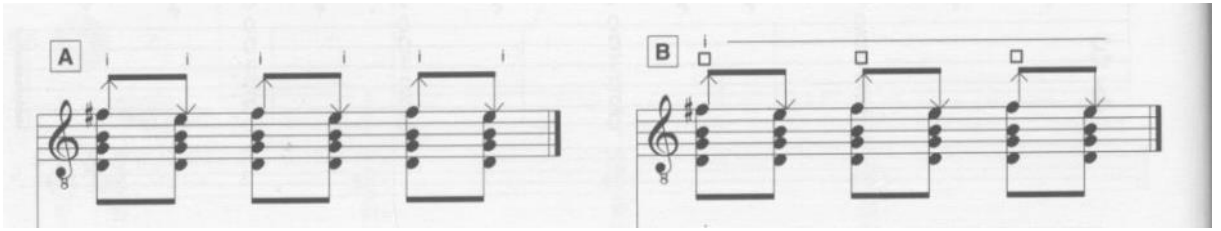
e, o, s, x, c, q, ñ

Rasqueado: Rasgiyado şeklinde telaffuz edilir ve Flamenko çalmanın temelini oluşturacak en önemli tekniklerden biridir. 16. yüzyıldan kalma kaynaklar, gitarın esas olarak ritmik işlevi için kullanıldığını, 17. yüzyıldan itibaren ise, rasgueadonun özellikle İspanyol danslarına eşlik etmek üzere farklı kombinasyonlarda ve yaygın olarak kullanıldığına işaret etmektedir (Cortes, 2010, s. 2). Bu teknik, sağ elin parmaklarının bazen yelpaze şeklindeki hareketlerle tellere hızlı bir şekilde vurması yoluyla yapılır. Tellerde yukardan aşağı veya tersi yönde sürekli bir ses üretilir ve bunu yapmak için birçok parmak kombinasyonu kullanılır (Castillo, 2015, s. 221). Bu kombinasyonlar, kullanan kişiye göre çeşitlilik gösterebilir. Her parmak değişikliğinde nüans farklılıkları olmaktadır. Rasgueado tekniği, üçleme, dörtleme, beşleme ve bunların tekrarlanıp katları şeklinde yapılabilmektedir. Aşağıda çalışmamızın konusu olan metotlar dışında birçok çalışmadan derlenen rasgueado örnekleri yer almaktadır. Örneklerde aynı rasgueadoların farklı parmak kombinasyonları ile çalındığına dikkat edilmelidir.

En temel rasgueado, i parmağı ile yukarı ve aşağı şeklinde yapılan vuruştur. Yukarı ok işareti kalın tellerden ince tellere doğru, aşağı ok işareti ince tellerden kalın tellere doğru vuruşları göstermektedir.

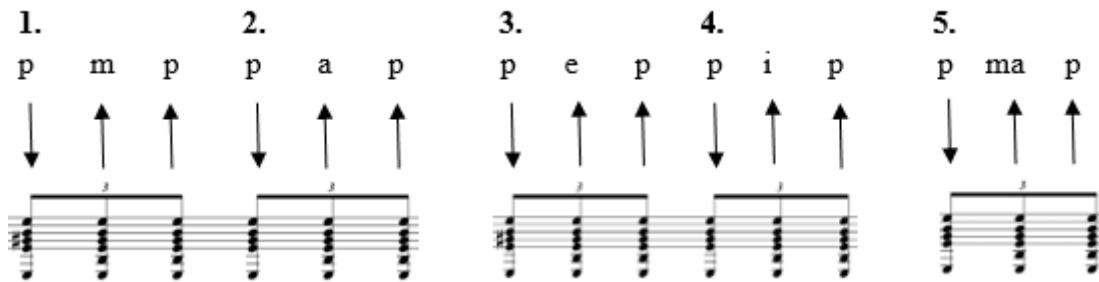


Şekil 4. 1. Yukarı ve aşağı vuruşlar için Martin örneği



Şekil 4. 2. Yukarı ve aşağı vuruşlar için Granaos örneği

Üçleme rasgueado(Tresillos): Flamenkoda üçleme için tresillos terimi kullanılmaktadır. Gitaristler arasında yaygın kullanımı olan bu rasgueado tekniği art arda hızlı tekrarlamalar şeklinde yapılmaktadır. Üçleme rasgueado tekniği ile ilgili, metotlarda ve repertuarlarda rastlayabileceğimiz parmak kullanımları aşağıda gösterilmiştir. Parmak gelişimi açısından her birinin üzerinde çalışma yapıp ustalaşmak gerekmektedir.



6. 7. 8. 9. 10.

m i i a i i e i i p m i p a i

↑ ↑ ↓ ↑ ↑ ↓ ↑ ↑ ↓ ↓ ↓ ↑ ↑ ↓ ↑ ↑

11. 12.

p e i a m i

↓ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

Şekil 4. 3. Üçleme rasgueado için sağ el örnekleri

CI

1 1 1 2 2 2 3 3 3 4 4 4

↓ ↑ ↓ ↓ ↓ ↓

p m p p m p p p m p p m p p

Şekil 4. 4. Martin'in metodundan üçleme rasgueado örneği

3 3 3

p ñ i p ñ i p ñ i

Şekil 4. 5. Granados'un metodundan üçleme rasgueado örneği

Martin üçleme için **p-m-p** formülünü Granados ise **p-n-p** formülünü kullanmaktadır.

1. e a m i

2. a m i - i

3. p a m i

4. i e a m i e a m i

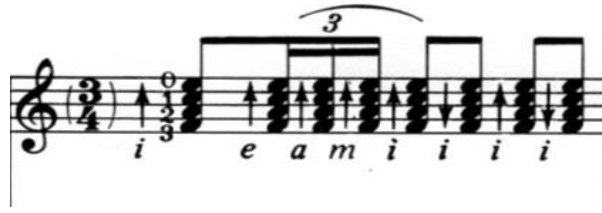
Şekil 4. 6. Dörtleme rasgueado çeşitleri

Şekil 4. 7. Martin'in metodundan dörtleme örneği

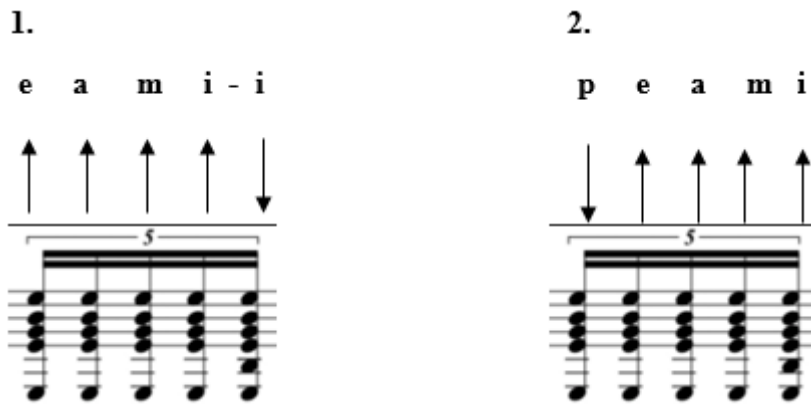
Şekil 4. 8. Granados'un metodundan dörtleme örneği

Aşağıda, Martin'in çalışmalarında çok sık kullandığı bir dörtleme örneği yer almaktadır. i parmağıyla başlayıp, üçlemenin sonunda diğer ölçüye bağlanan bu rasgueado aslında

beşinci vuruşla devam eden bir yapıdadır. Bu kalıplar Flamenkoda çok sık kullanılmaktadır.



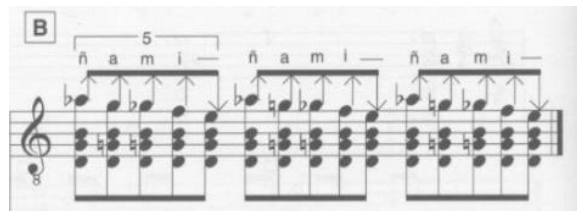
Şekil 4. 9. Rasgueado örneği



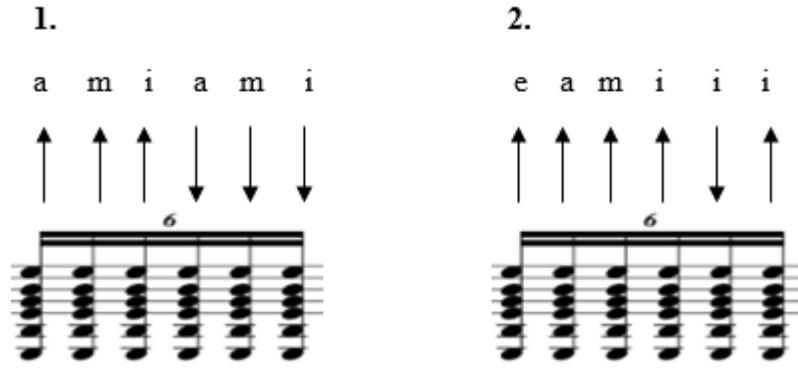
Şekil 4. 10. Beşleme rasgueado örnekleri



Şekil 4. 11. Martin 'in metodundan beşleme Rasgueado örneği



Şekil 4. 12. Granados'un metodundan beşleme Rasgueado örneği

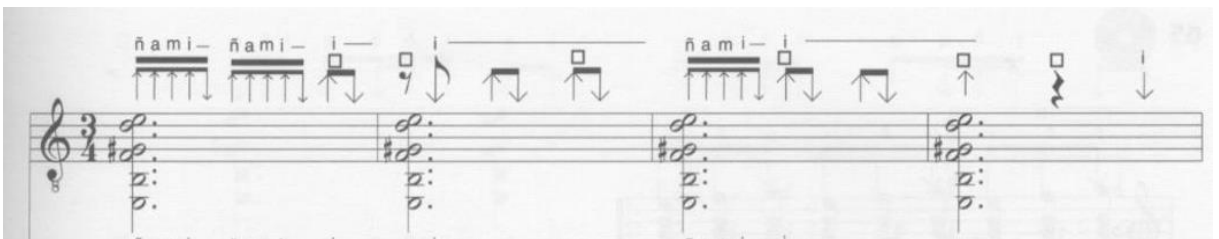


Şekil 4. 13. Altılama rasgueado örnekleri

Altılama için, bu örnekler dışında üçleme rasgueadoların tekrarlanması şeklinde birçok alternatif üretilebilir. Notaların üzerinde ya da altında rasgueadoların çalınacağı parmak formülleri mutlaka belirtilmektedir. Bunun dışında 7-8-9-10 ve 11'li gibi rasgueadolar dörtleme ya da beşlemenin tekrarlanması ile yapılır. Tüm bunlara ek olarak, kişisel deneyimlerle farklı varyasyonlar geliştirmek mümkündür.

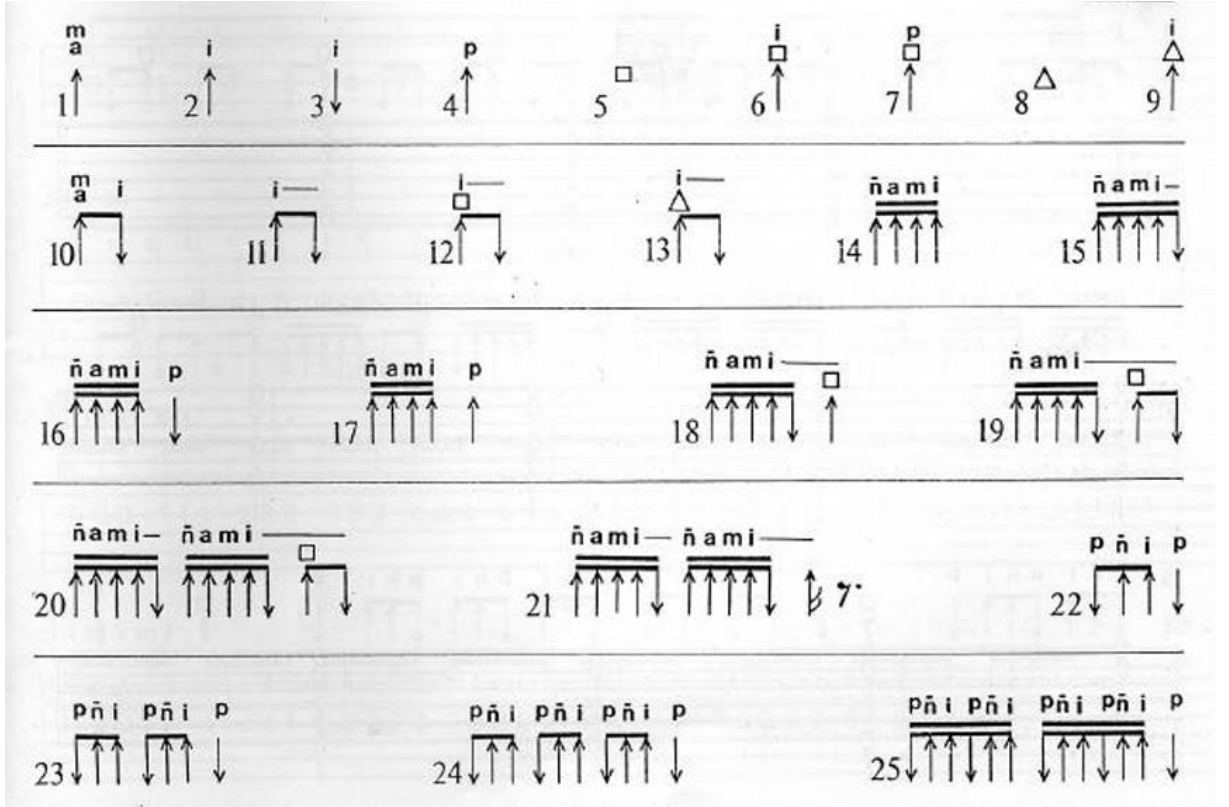
Flamenkoda rasgueadoların yazılışında, notaların sürekli tekrarlanıyor olmasından dolayı bazı kısaltma işaretleri de kullanılmıştır. Bu kısaltmaların açıklamaları metotların ya da repertuarların başlangıcında genellikle gösterilmektedir.

Aşağıdaki örnekte, beşleme rasgueadoların ilk notaları yazıldıktan sonra, akordaki tekrarlanacak notalar vurulacak yöndeki ok işaretleri ile belirtilmiştir. Bu yazılışın bir avantajı da porte üzerindeki nota karmaşıklığını bir nevi azaltması olarak düşünülebilir.



Şekil 4. 14. Tekrarlanan akor seslerinin yazılışı için Granados örneği

Granados; metodunda kullanacağı bütün rasgueado çeşitlerini, vuruşları yapacağı parmaklar ile birlikte önek bir tabloda göstermiştir.



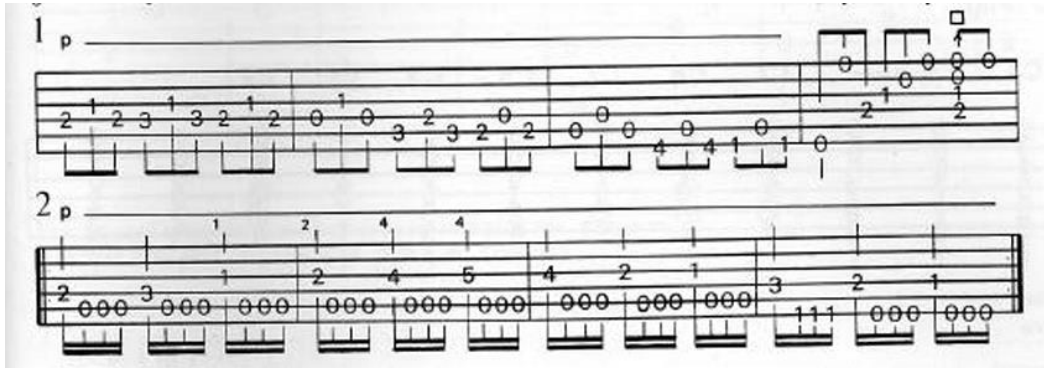
Şekil 4. 15. Granados'un Rasgueado Tablosu

Pulgar (Thumb): Pulgar; İspanyolca başparmak anlamına gelir. Başlı başına bir teknik olan Pulgar, ileri geri vuruşlarla uzun ve karmaşık pasajların çalınabilmesine imkân tanımaktadır. Pulgar tekniği farklı tınlar elde etmek için iki şekilde kullanılabilir. Sadece tırnağınızla tele vurduğunuzda, kuru, metalik bir ses elde ederken başparmağın etli kısmı ile birlikte vurularak elde edilen ses daha tok ve dolgun olacaktır. Flamenkoda çok aktif kullanılan baş parmak, pikado tekniğini kullanmadan, nispeten hızlı olanlar da dahil olmak üzere çok sayıda melodiyi çalmaya olanak sağlamaktadır. (Paviot, 2017, s. 59). Klasik gitarın aksine Flamenkoda neredeyse tüm başparmak vuruşları apoyando vuruşu şeklinde yapılmaktadır.

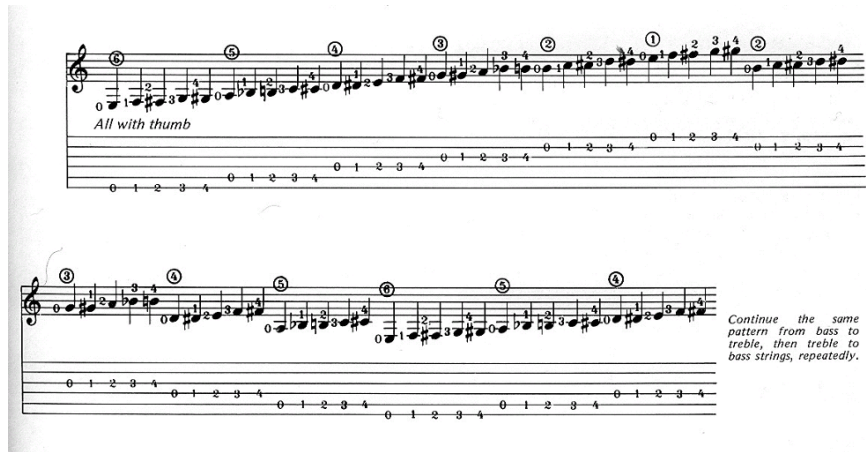
Granados'un metodunda Pulgar için küçük etütler yer ver almaktadır. Martin ise metodunda Pulgar yerine Thumb ismi kullanılmıştır.



Görsel 4. 2. Pulgar tekniği



Şekil 4. 16. Granados'un 1. kitabında yer alan Pulgar etüdü



Şekil 4. 17. Martin'in (Pulgar) Thumb çalışması



Şekil 4. 20. Granados'un Alzapua etütlerinden bir bölüm

M. Uğur Ulaş
28.03.2021

alzapua

p

T
A
B

2 3 3 2 0 3 3 0 3 3 1 1 0 2 2 0 2 2 2 2 2 2

3

3 3 3 3 2 2 0 0 2 2 2 2 2 0 3

5

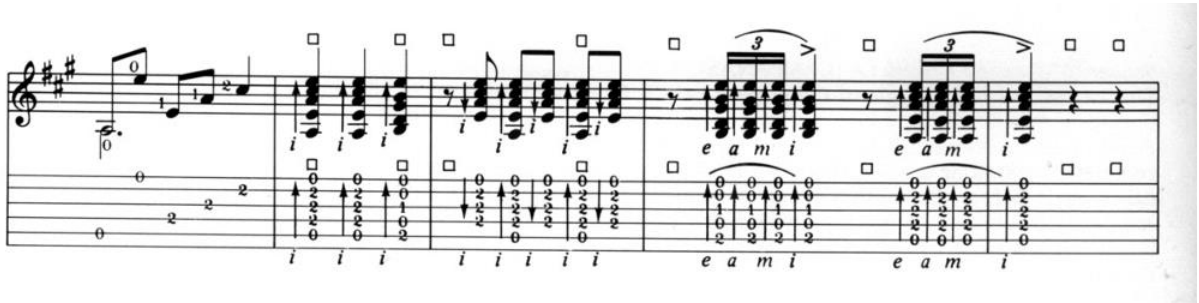
pai pai pai

üçleme rasgueado p

Şekil 4. 21. Alzapua etüdü

Golpe: Genellikle sağ elin yüzük parmağı ile gitarın üst tablasına, tellerin alt tarafından yapılan parmak vuruşlarına golpe denilmektedir. Bazen başparmakla ya da tablanın üst bölümünde orta parmak veya işaret parmağıyla da golpe yapılmaktadır. Gitarla perküsyon etkisi vermek ve bazı notaları vurgulamak için kullanılır. Bu teknik klasik gitarda nadiren kullanılır ve Flamenkoya göre farklı şekilde yapılır. Flamenko gitarı üzerinde, özellikle

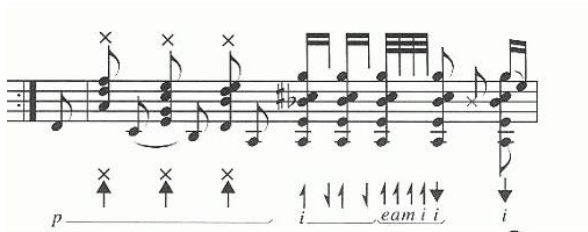
golpe yapılacak bölgeleri kapsayacak bir şekilde şeffaf plastik ve renksiz bir plaka kullanılır ve bu plakaya da golpeador denilmektedir. Golpedor, aynı zamanda parmakla yapılan vuruşların, gitar tablasına göre daha iyi ses çıkarmasını sağlar (Ciulei, 2013, s. 14). Golpe tekniği, genelde eseri notaya alan kişiye göre birkaç farklı şekilde yazılabilmektedir. Flamenko notaların büyük çoğunluğunda alttan golpeler kare () ile, bir kısmında ise (x) işareti ile gösterilir. Üstten golpe ise üçgen ile () ya da x ile gösterilmektedir. Metotların giriş bölümlerinde işaretler ve anlamlarının gösterildiği bölümler bulunmaktadır. Bu kısımda, gitariste ya da eserleri notaya alan kişinin tercihine göre şekiller değişiklik gösterebilmektedir. Eser ya da metot ile çalışmaya başlamadan önce her tekniğin yazılış şekilleri ve sembollerinin mutlaka öğrenilmesi gerekmektedir.



Şekil 4. 22. Alt golpe işaretinin görünümü

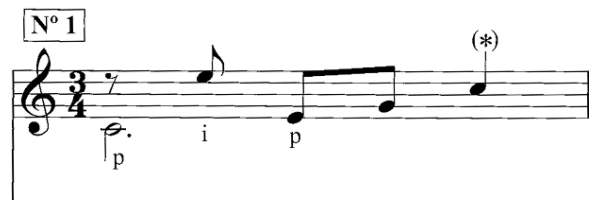
Martin ve Granados, alttan golpe tekniğinde aynı sembolü kullanmıştır. Aşağıda ise alternatif olarak Koster'in ve Herrero'nun metodunda kullandıkları golpe sembolleri gösterilmektedir.

Koster



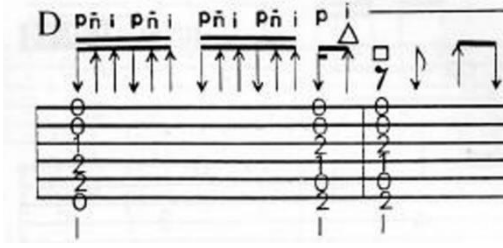
(Koster,2002, s. 31)

Herrero



(Herrero,2002, s. 4)

Şekil 4. 23. Golpe için Koster ve Herrero'nun gitar metodundan alternatif semboller (x ve *)



Şekil 4. 24. Üçleme rasgueadonun sonunda işaret parmağı ile yapılan üstten golpe vuruşu örneği (Granados, 2000, s. 20)

Pikado: Flamenko'da vazgeçilmez bir teknik olan pikado, genelde başparmak hariç sağ el parmaklarından herhangi biriyle tüm tek notalı melodik pasajları çalmayı ifade etmek için kullanılan terimdir. En yaygın kullanım şekli parmakların dönüşümlü olarak kullanıldığı i-m veya m-i kombinasyonlarıdır (Grecos, 1973, s. 29). Bu teknik hem hızlı hem de yavaş pasajlar çalınırken kullanılabilir. Pikado tekniğini geliştirmek ve sağ el becerisini arttırmak için birkaç farklı kombinasyonda egzersiz yapılmalıdır. Bu teknik Flamenkoda çoğunlukla ses deliği ile köprü arasındaki bölgede icra edilir ve böylece Flamenkoya özel parlak ve sert melodilerin ortaya çıkması sağlanır. Pikado tekniği iki şekilde kullanılmaktadır.

Apoyando (Destekli vuruş): İşaret ve orta parmağın, sırasıyla vurduğu telin üzerindeki tele dayanması şeklinde yapılan pikado tekniğidir. Apoyando da baş parmak çoğunlukla kalın Mi telinin üstünde konumlanır.



Görsel 4. 3. Apoyando pozisyonu
(<https://www.classicalguitaracademy.co.uk/apoyando-rest-stroke/>)

Tirando (Serbest vuruş): Bu teknikte sağ el parmakları apoyando tekniğinden farklı olarak üst tellere dayamadan telleri çekerek çalar. Apoyando tekniği dışında gitarın sağ elde genel duruş şekli tirando pozisyonudur.

Martin, i-m dışındaki parmakların kullanımıyla pikado etüdünü çeşitlendirmiştir. Gitaristlerin büyük çoğunluğu pikado tekniği için i-m seçeneği kullanıyor olsa da bu şekilde çalışmak diğer parmakların da kondisyonu arttırılabilmek için önemlidir.

M.UĞUR ULAŞ

08.10.2014

i - m - i - m . . . etc

4

7

Şekil 4. 27. Pikado Etüdü

Tremolo: Tremolo, solo gitar için iki enstrümanın birlikte çaldığı yanlısamasını veren bir tekniktir. Tiz olan ses, mandolinde olduğu gibi çok hızlı tekrar edilen notalarla, sürekli ses izleniminin verildiği akıcı bir melodik çizgi taşır. Diğer bas olan ses ise, ritmik bir eşlik veya karşı melodiyi çalar (Martin, 1979, s. 72). Teknik, gitara daha fazla rezonans vermek veya tek bir melodiyi sürdürmek için geliştirilmiştir. Flamenko gitarda, klasik gitardaki dörtlü tremolodan farklı olarak beşleme tremolo yapılmaktadır. Klasik müzikte tremolo p-a-m-i parmak sıralaması ile, Flamenkoda ise sırasıyla P-i-a-m-i şeklinde kullanılır.

Şekil 4. 28. Beşleme tremolo için Martin'in metodundan bir falseta

Tremolo için metotların bir kısmında notalar kısaltma işareti kullanılarak yazılmaktadır. Aşağıdaki örnekte Granados, tremoloları başlangıçta normal, devamını da kısaltma işareti kullanarak yazmıştır. Bunun için baş parmakla vurulan notalardan sonraki dörtlük notanın üzerine beşleme rasgueadoda da kısaltma için kullanılan çapraz çift çizgi kullanılır.

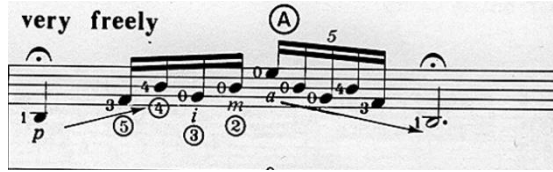
(Granados,2001, s. 30)

Şekil 4. 29. Tremolonun kısaltma ile yazım örneği

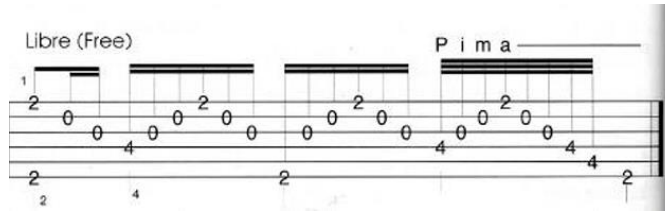
Arrastre: Yüzük parmağının telleri en alt telden başlayıp en kalın tele doğru tarayarak kükreme etkisi yarattığı bir sağ el tekniğidir. Arrastre tekniği Granainas ve Tarantas gibi bazı formlarda sıklıkla kullanılmaktadır (<https://richterguitar.com>). Genelde p- i-m

parmakları ile arpejin ardından a parmağı ile en alttan en üst tele doğru süpürme tekniğine benzer şekilde yukarıya çekilmesi şeklinde yapılır.

Aşağıda Martin'in Granadinas'ından, Granados'un Tarantos 'undan ve Sabicas'ın Malaguena de Lecuona eserinden Arrastre örnekleri verilmiştir. Bu teknik özellikle "a" parmağının yukarı doğru tek başına kullanımından da rahatlıkla anlaşılabilir.

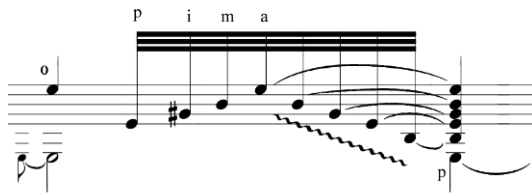


Şekil 4. 30. Martin'in metodundan Arrastre örneği



Şekil 4. 31. Granados'un metodundan Arrastre örneği

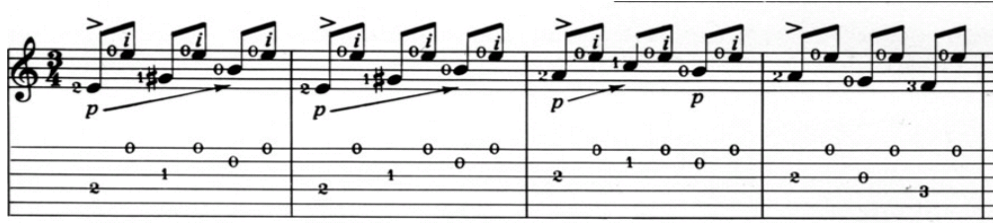
Sabicas'ın eserinde "a" parmağının kalın tellere doğru arpejli çıkışını göstermek için dalgalı çizgi işareti kullanılmıştır.



Şekil 4. 32. Sabicas 'ın eserinden Arrastre örneği
<https://dokumen.tips/documents/sabicas-rey-del-flamenco?page=1>

Ayudado: Çoğunlukla İşaret parmağının, başparmağı desteklediği bir çalma tekniğidir. Oldukça basit ama çok etkili bir yöntemdir. Her başparmak vuruşundan sonra işaret parmağı ya da tercihen diğer parmaklarla sabit bir nota tekrar edilir (Martinez, 2002,

s.30). Bu teknikte baş parmak apoyando, işaret parmağı ise tirando tekniği ile vuruşları yapar.



Şekil 4. 33. Juan Martin'in Malaguenasından bir Ayudado örneği

Flamenkoda melodiyi güçlendirmek ve ritmi desteklemek için " p" ile bas tellerde çalınan melodilere " i" parmağı ile küçük eşlikler eklenmektedir. Granados ve Martin metotlarında Ayudado için ayrıca bir çalışmaya yer vermemiştir. Aşağıdaki örnek Granados'un "Metodo Elemental de Guitarra Flamenca" adlı kitabından alınmıştır.

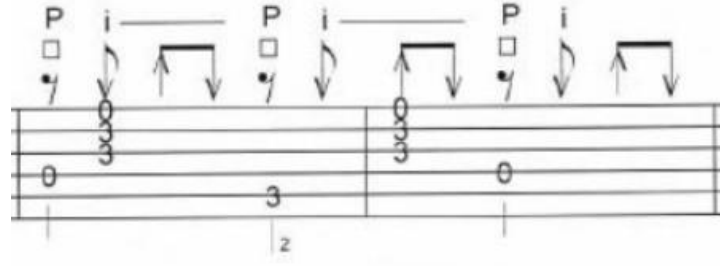


Şekil 4. 34. Granados' un metodundan Ayudado örneği



Şekil 4. 35. Ayudado için p-p-i ve p-p-p-i şeklinde örnekler

Horquilla: Ayudado 'ya çok benzeyen bu teknikte baş parmak yine bas melodiyi çalarken işaret parmağı akor seslerine yukarı ve aşağı vuruşları yapar (Grecos, 1973, s. 44). Bu teknikle ilgili Flamenko metotların genelinde özel bir çalışma bulunmamaktadır. Aşağıdaki örnekte Granados'un Bulerisi'ndan bir örnek verilmiştir.



Şekil 4. 36. Granados Bulerias adlı eserinden Horquilla örneği



Şekil 4. 37. Horquilla tekniği için bir örnek

Apagado: İspanyolca bir kelimedir ve kapatmak, söndürmek veya susturmak anlamına gelmektedir. Gitaristin, bir akorun sesini sol elinin serçe parmağıyla veya sağ elinin avuç içi ile susturduğu bir tekniktir (<https://richterguitar.com>).

Sağ elle kullanılan apagado “] R” ile, sol elle kullanılan apagado “] L” ile gösterilmektedir. Granados’un metodunda bu teknikle ilgili bilgi ve herhangi bir işaret yer almamaktadır.



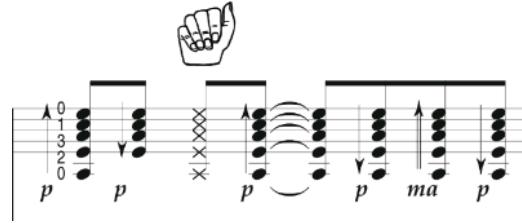
(Martin, 1979, s. 06)

Görsel 4. 5. Sağ ve sol elde apagado



Şekil 4. 38. Martin'in Bulerisi'ndan sol el apagado örneği

Slaps: Bu teknik özellikle rumba ritminin karakteristik bir özelliğidir. Sağ el yumruk şeklinde kapatılıp dış kısmı ile tellerin titreşimini durduracak şekilde vurulması şeklinde gerçekleştirilir. Vuruş kapalı yumruk simgesi ile gösterilir (Martin, 2014, s.8). Bu tekniğe iki metotta da yer verilmemiştir. Aşağıdaki örnek Martin'in farklı bir metodundan alınmıştır.

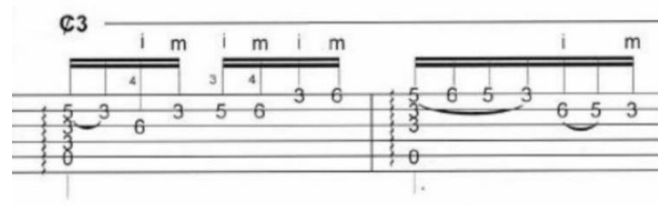


Şekil 4. 39. Slaps tekniği örneği

Arpej: Bir akor veya nota grubunu oluşturan seslerin ardışık bir şekilde çalınmasıdır. Gitarda, sağ elin parmaklarıyla farklı tellerin dönüşümlü ve art arda vuruşuyla yapılmaktadır ve bunun için çok sayıda kombinasyon üretilebilir. (Castillo, 2015, s. 228). Aşağıda Flamenko müziğinde sıkça kullanılan, bazı kalıplaşmış üçlü, dördü ve altılı arpej modelleri vardır.

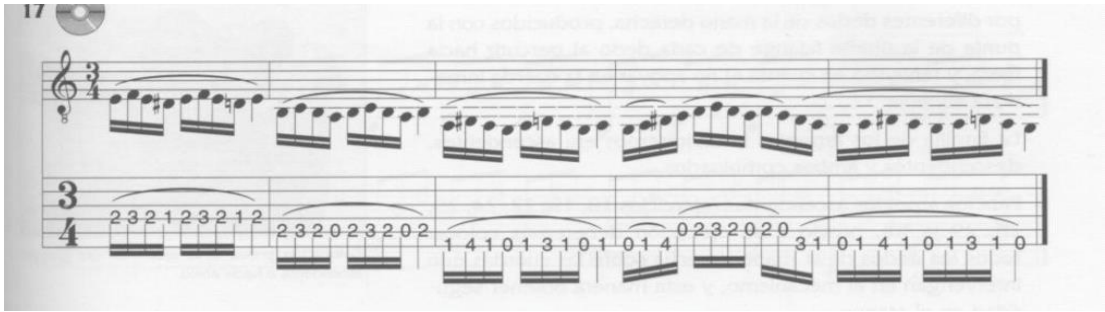


Şekil 4. 40. Üçleme arpej

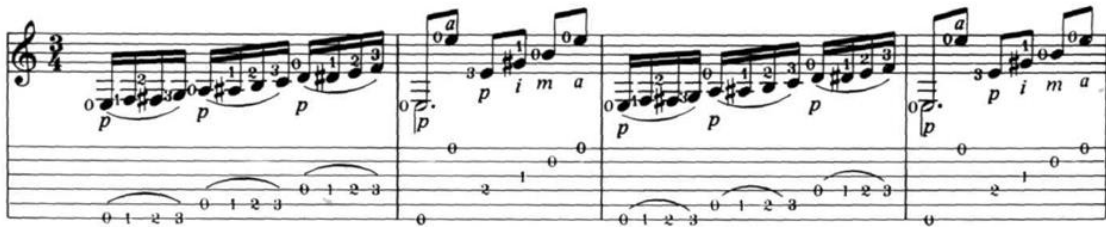


Şekil 4. 44. Martin ve Granados 'tan örnekler

Legato: Notaların aralarında kopukluk olmayacak şekilde birbirlerine bağlanarak çalınmasına legato denilmektedir. Flamenkoda çok kullanılan bu teknik, melodik cümlelere renklilik, pürüzsüzlük ve gitara hız katmaktadır (Grecos, 1973, s. 44).



Şekil 4. 45. Granados'un etütlerinden legato örneği

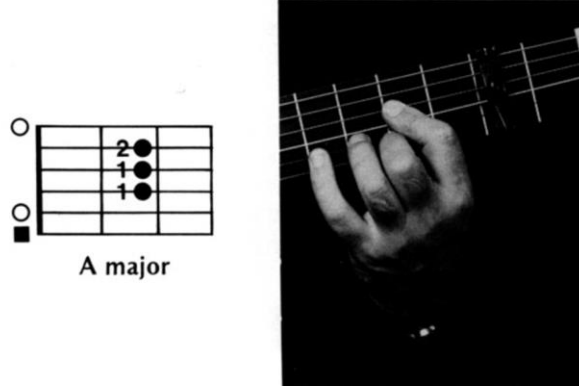


Şekil 4. 46. Martinin etütlerinden legato örneği

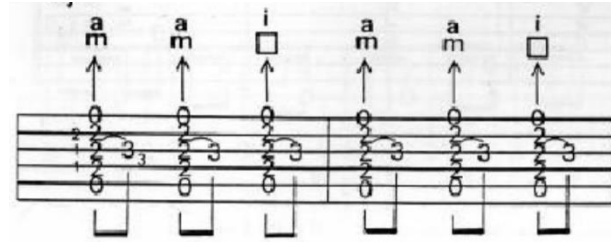
La Majör akorunun, Flamenkoya özel bir basılış yolu vardır. Bu teknik Por Medio tonundan neredeyse bütün formların çalınışında kullanıldığı için başlangıçta öğrenilmesi gerekmektedir. Birçok şarkının notasında parmak numaraları ile belirtiliş, Martin'in metodunda ise nasıl yapılacağı ile ilgili daha ayrıntılı bilgi verilmiştir.

La majör için normalde alışlagelen parmaklardan farklı olarak 3. ve 4. telde 2. perdeye (mi ve la notları), sol el 1. parmakla yarım bare basılır. Yine sol el 2. parmakla 2. telde 2. perdeye (do diyez) basılır. Sol el 3. Parmak boşta kalarak bazı formların karakteristik

ifadelerini göstermesini sağladığı özel bir işlevi yerine getirmektedir. Özellikle, Buleriaslarda 3.tel de la dan si bemole yaptığı legatolar için kullanılmaktadır. Ayrıca sol el 4. parmakla apagado tekniğinin yapılmasına da imkân tanımaktadır.



Görsel 4. 6. Flamenko’da La majör akoru için parmak pozisyonu



Şekil 4. 47. La majörün tab da gösterilişi



Şekil 4. 48. La majörün notada gösterilişi

M.Uğur Ulaş
10.04.2022

B $\frac{1}{2}$

T
A
B

3 3 3 3 3 3

p a i

3

Şekil 4. 49. Örnek çalışma

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Sonuç

Bu çalışmada Flamenko müziği için tarihsel perspektif üzerinden hareket edilmiş, öncelikle gitarın tarihsel gelişimi ve Flamenko müziğindeki yeri açıklanmıştır. İncelenen metotlar üzerinden değerlendirildiğinde ise, Juan Martin metodunu geleneksel Flamenko müziğinin bütün unsurlarını içerecek şekilde oluşturmuş ve bir metot olmanın ötesinde Flamenko tarihi ve kültürü hakkında bilgi edinilebilecek bir kaynak olarak hazırlamıştır. Manuel Granados ise metodunu teknik konular üzerine kurmuş, gitar teknikleri, etütler, form örnekleri ve Flamenkonun armoni yapısı üzerine kapsamlı çalışmalara yer vermiştir. Juan Martin ve Manuel Granados' a ait metotların şekil ve içerik olarak karşılaştırılmasının sonucunda ortaya çıkan sonuçlar ise şu şekildedir.

5.1.1. 1. Alt problem: Juan Martin ve Manuel Granados' un metotlarında kullandıkları sağ el teknikleri ve tekniklerin uygulanmasına yönelik yapılan çalışmalar nelerdir?

Juan Martin ve Manuel Granados'a ait metotların karşılaştırılması sonucu, Flamenko gitarda sağ el tekniklerinin farklı ve benzer kullanım şekillerinin olduğu görülmüştür. Klasik müzikten farklı olarak Flamenkoda tam olarak oturmuş bir sistem olmadığı, Flamenko gitaristlerinin bazı sağ el tekniklerinde kişisel alternatifler geliştirdiği ve eserlerini bu tekniklere göre de şekillendirdiği görülmektedir. Flamenko gitaristlerinin genelini nota bilmemesi ve eserlerin belirli kişilerce notaya alınmasından dolayı, bazı tekniklere ait işaretlerin farklı olması da söz konusudur. Bulgular bölümünde, flamenko müziği ile ilgilenen müzisyenlere faydalı olacağı düşünülerek sağ el parmaklarının ve gitar tekniklerin farklı gitaristlerce uygulanan alternatifleri verilmiştir. Ayrıca bu tekniklerin diğer varyasyonlarının çalışılması kişisel olarak deneyimlenmiş ve sağ el üzerinde olumlu sonuçlar elde edildiği görülmüştür. Bu bağlamda metotlarda yer alan sağ el tekniklerine ait farklılıklar ve benzerlikler maddeler halinde açıklanmıştır.

Parmak isimleri

Sağ el küçük parmağı Rasqueado tekniği dışında genellikle kullanılmaz. Sağ elde parmak isimleri gitar için küçük parmak (menique) dışında standart sembollerle aynı şekilde kullanılmıştır. Martin sağ el beşinci parmak ismi için "e"sembolünü kullanırken

Granados “ ñ “ sembolünü tercih etmiştir. Bu semboller dışında da küçük parmak için Flamenko metotlarında çeşitli semboller kullanılmaktadır.

Rasgueado tekniği

Bu teknikte Martin ve Granados, dörtleme ve beşleme rasgueadolar için aynı, üçlemeler için farklı parmaklar kullanılmaktadır. Martin üçleme için **p-m-p** formülünü Granados ise **p-n-p** formülünü kullanmıştır. Martin bu tekniği, her formu işleyişi sırasında o form içeriğinde kullandığı versiyonu ile öğreterek ilerlemiş Granados ise metodun başında özellikle metodunda kullanacağı bütün rasgueado çeşitlerini, vuruşları yapacağı parmaklar ile birlikte bir tabloda göstermiştir.

Pulgar

Pulgar baş parmakla çalmayı ifade eder ve bu tekniğin gitaristler arasında farklı bir kullanım şekli yoktur. Flamenkoda ise apoyando tekniği ile kullanılması daha yaygındır. Martin ise metodunda Pulgar yerine **Thumb** ismi kullanılmıştır ve metotta çok fazla Pulgar tekniği üzerine çalışma yoktur. Granados’un metodunda ise Pulgar için küçük etütler yer almaktadır. Bu parmak Flamenkoda neredeyse her tekniğin içerisinde yer aldığı için üzerinde çok fazla etüt yapılması gerekir. Bu açıdan Granados’un metot içeriği daha kapsamlıdır.

Alzapua

Flamenkoya özel gösterişli ve zor bir teknik olan alzapua için Martin metodunda ayrıntılı bir tanımlama yapmış fakat etüt çalışmasına yer vermemiştir. Bunu yerine birçok teknikte olduğu gibi alzapuayı form ile ilgili örnekler ile birlikte göstermeyi tercih etmiştir. Granados’un metodunda ise alzapua çeşitleri ile ilgili kısa etütler yer almaktadır. Zor bir teknik olan ve birçok flamenko eserin içerisinde yer alan alzapuanın alternatif etütlerle desteklenerek çalışılması gerekmektedir.

Golpe

Golpe genellikle gitarın ön tablası kullanılarak çıkarılan ritmik seslerdir. Farklı müzik türlerinde ve enstrümanlarda da kullanılan bu teknik Flamenkonun ritim yapısında çok önemli bir role sahiptir ve hem otantik hem de modern Flamenkoda mutlaka kullanılır. Bu tekniği ifade etmek için de birtakım semboller kullanılmış ve gitaristler arasında farklı şekiller tercih edilmiştir. Golpe, geleneksel Flamenkoda, üst ve alt tablaya gelecek şekilde

iki türlü kullanılır. Martin ve Granados, alttan golpe tekniğinde birçok gitaristin de eserlerinde yer alan kare sembolünü tercih etmiştir. Üstten golpe vuruşu için ise Martin metodunda özel bir işaret kullanmamış, Granados ise üstten golpe vuruşunu küçük bir üçgen sembolü ile göstermiştir. Koster ve Herrero gibi Flamenko gitaristlerinin metotlarında da ayrıca “ * ve x ” işaretleri de alt ve üst golpe tekniğini göstermek için kullanılmaktadır.

Pikado

Pikado Flamenkoda, genellikle klasik gitarda çok tercih edilmeyen apoyando vuruşu ile yapılmaktadır. Özellikle kullanılan formun modal yapısının ifade edildiği hızlı melodik pasajlarda kullanılır ve çalan kişinin teknik becerilerinin seviyesinin de anlaşılmasında fikir verebilir. Tek başına flamenko müziğini ifade etmese de gösterişli ve zor bir tekniktir. Pikado tekniği için her iki metodun içeriğinde çok sayıda etüt bulunmaktadır ve bu etütler birbirinden bağımsız alternatifler içermektedir. Pikado tekniğinde çoğu gitarist i-m ya da m-i sıralaması kullansa da Martin etüdünde i-m dışındaki parmakların kullanımıyla pikado etüdünü çeşitlendirmiştir. Bu çalışmalar diğer parmakları da geliştirmek açısından değerlendirilebilir.

Tremolo

Tremolo tekniği, küçük melodik cümlelerin daha dolgun bir şekilde duyumunu sağlamak için klasik versiyonundan farklı olarak dörtleme (**p-a-m-i**) yerine, işaret parmağıyla bir vuruş daha eklenerek Flamenko versiyonu olan (**P-i-a-m-i**) beşleme tremoloya dönüştürülmüştür. İki metottaki fark ise parmak düzeni yerine notaya yazılış şeklidir. Granados, tremoloları başlangıçta normal, devamını da kısaltma işareti kullanarak yazmıştır. Bunun için baş parmakla vurulan notalardan sonraki dörtlük notanın üzerine beşleme rasgueadoda da kısaltma için kullanılan çapraz çift çizgi kullanılmıştır.

Ayudado

Bu teknik genelde Pulgar tekniğin içine dahil edilmiş fakat, çalışmamızın dışındaki bazı metotlarda ayrıca tanımlandığından ayrıntılarıyla değinmenin daha uygun olacağı düşünülmüştür. Ayudado baş parmak vuruşunu, işaret parmağıyla desteklemek için kullanılır. Duyum olarak tek sesli bas tel melodisini güçlendiren ve melodiye çok seslilik katan bir teknik ifadedir. Granados ve Martin, metotlarında Ayudado tekniği için ayrıca

bir tanımlamaya yer vermemiştir fakat Martin, form örnekleri içerisinde bu tekniği kullanmış, Granados ise Pulgar etütleri ile birlikte örnek etütler vermiştir.

Horquilla

Bu teknik tanım olarak farklı bir gitar metodunda yer almakta ve Ayudado ile benzer şekilde yapılmaktadır. Ayudadoya göre farkı, bas teli destekleyen sesin tek ses yerine birden fazla telle, yani akorlarla yapılıyor olmasıdır. Flamenko metotların genelinde özel bir çalışma ve tanımı bulunmamaktadır. Örnek olarak bulgular bölümünde, eserlerin içerisinde seçilmiş küçük örnekler yer verilmiştir.

Apagado

Sesleri susturmak için kullanılan bu teknik iki elle de yapılabilir ve sağ elle kullanılan apagado ‘] R’ ile, sol elle kullanılan apagado ‘] L’ ile gösterilir. Martin susturmalarında apagado işaretlerini kullanmıştır. Granados’un metodunda ise bu teknikle ilgili tanım veya herhangi bir işaret yer almamaktadır. Flamenko icrasında duyduğumuz müzik ile notaya aktarılan müziğin arasında bunun gibi bazı işaretlerden dolayı farklılıklar bulunabilmektedir.

Slaps

Bu teknik iki metotta da yer almamaktadır. Rumba tarzında eserlerde kullanılan bu teknik modern bir gitar tekniğidir. Sağ el parmaklarının dışı ile tellere vurulmasını ifade eder. Martin’in farklı bir metodunda kullandığı bu işarete kaynak olması açısından bu çalışmada yer verilmiştir.

Arrastre

Arrastre, duyum olarak Flamenko müziği hissiyatını veren bu müzik türüne özel bir gitar tekniğidir. Genellikle arpej çalışmalarının içinde yer alsa da ayrı bir teknik olarak tanımlanmıştır. Martin’in metodunda bu teknikle ilgili çalışma yer almamakta fakat eser içinde kullanılmaktadır. Granados’un metodunda ise arpej ile ilgili çalışmaların içinde küçük bir örnek olarak verilmiştir. Notaya alınırken bazı işaretler ve parmak isimlendirilmesi farklılıkları olsa da uygulamada aynı şekilde icra edilmektedir.

Arpej ve legato, gitar türlerinin tamamında kullanılan çalma tekniklerindedir. Aralarındaki farkları ifade edebilecek ayrıntılar ise müzik kültürü içerisindeki melodik

yapı ile ilişkilendirilebilir. Flamenkoda sık kullanılan arpej türleri için Martin’de küçük örnekler bulunmakta, Granados’un metodunda ise oldukça kapsamlı arpej etütleri yer almaktadır.

Bir tekniği tanımlamak, o teknikle ilgili açıklayıcı ve anlaşılır bir tarif veya açıklama sunmaktır. Gitar çalarken kullanılan çeşitli teknikler, müziğin ifade gücünü ve çalınan parçanın duygusal yapısını büyük ölçüde etkileyebilir. Bu nedenle, bir gitar tekniğini doğru bir şekilde tanımlamak, o teknikle ilgili temel prensipleri ve uygulama yöntemlerini anlamak için oldukça önemlidir.

Bir gitar tekniğini tanımlarken;

- Tekniğin adı ve ne anlama geldiği,
- Hangi bölümlerde ve müzikal bağlamlarda kullanıldığı,
- Uygulama adımları ve dikkat edilmesi gereken detaylar,
- Müziğe nasıl bir etki kattığı belirtilmeli, ayrıca teknik ile ilgili ayrıntılar görsellerle veya videolarla detaylı bir şekilde desteklenmelidir.

Bir gitar tekniğini açık ve anlaşılır bir şekilde tanımlamak, yeni başlayanlar için temel becerileri öğrenmelerine yardımcı olurken deneyimli gitaristlerin müzikal ifadelerini daha da zenginleştirmelerine olanak tanır. Gitar tekniklerini anlamak ve doğru bir şekilde uygulamak, gitar çalma becerisini ve müzikal performansı geliştirmek için önemli bir adımdır.

Bu çalışmada konusu olan Martin ve Granados’a ait metotların içeriğinde, tekniklere ilişkin tanımlara, etütlere ve örneklemelere yer verilmiştir. Metotlarda yer alan sağ el tekniklerinin, tanım, etüt ve örneklerin kullanımlarına ilişkin sonuçlar tablolar halinde sunulmuştur.

Tablo 4. 1. Martin ve Granados'un metotlarında flamenko tekniklerinin kullanım durumu

	Juan Martin			Örnek	Manuel Granados		
	Tanım	Etüt	Örnek		Tanım	Etüt	Örnek
Rasgueado	✓	✓	✓	X	✓	✓	
Pulgar	✓	✓	✓	X	✓	✓	
Alzapua	✓	X	✓	X	✓	✓	
Golpe	✓	X	✓	X	✓	✓	
Pikado	✓	✓	✓	✓	✓	✓	
Tremolo	✓	✓	✓	X	✓	✓	
Arrastre	✓	X	✓	X	✓	✓	
Ayudado	X	✓	✓	X	X	✓	
Horguilla	X	✓	✓	X	X	✓	
Apagado	✓	X	✓	X	X	X	
Slaps	X	X	X	X	X	X	
Arpej	✓	✓	✓	✓	✓	✓	
Legato	✓	✓	✓	✓	✓	✓	

Martin ve Granados, Flamenko gitar eğitiminde farklı metodolojik yaklaşımlar benimsemiştir. Martin, metodunda birçok tekniği tanımlamış, görsellerle desteklemiş ve küçük örnekler vermiştir. Granados'un metodunda ise tanımlamalara ve görsellere fazla yer verilmemiş, gitar teknikleri ile ilgili 1. kitapta kısa etütler, 3. kitapta da kapsamlı etüt çalışmaları yapılmıştır. Martin'in farklı bir metodunda yer alan Slaps tekniği ise Flamenko metotlarında genelde gösterilmemektedir fakat Rumba formunda kullanılan bir teknik olduğu için bu çalışmaya ayrıca eklenmiştir. Granados, Apagado yerine 'es' işaretleri kullandığı için metodunda Apagado tekniği ile ilgili bir çalışma yer almamaktadır. Horguilla, Ayudado 'ya benzeyen bir tekniktir ve metotlarda tanım olarak yer almasa da kullanılan teknik olduğu için bu çalışmaya eklenmiştir.

5.1.2. 2. Alt Problem : Metotlarında kullandıkları tekniklerin örneklenmesinde hangi formlar kullanılmıştır?

Flamenko, İspanya'nın Andalucia bölgesine özgü geleneksel bir müzik türüdür. Bu zengin ve kültürel müzik, yüzyıllardır süregelen bir geleneğin sonucunda oluşmuş çok çeşitli formlar içermektedir. Bu formlar, dans, müzik ve şarkı söyleme gibi unsurlarla birlikte her biri kendine özgü çalma stilleri ve ritim yapılarına sahiptir. Flamenko müziğini yeni tanımaya başlayanlar için bu sürecin zor ve karmaşık hale gelmemesi açısından gitar metotları içerisinde genellikle herkes tarafından bilinen formlar daha çok tercih edilmektedir. Martin ve Granados'un metotlarında yer alan formların tanımlarının ve eser örneklerinin kullanımlarına ilişkin sonuçlar tablolaştırılmıştır.

Tablo 4. 2. Martin ve Granados'un metotlarında yer alan formların karşılaştırması

	Juan Martin		Manuel Granados	
	Tanım	Örnek	Tanım	Örnek
Solea	✓	✓	X	✓
Bulerias	✓	✓	X	✓
Tangos	✓	X	X	✓
Alegrias	✓	✓	X	✓
Seguirias	✓	✓	X	✓
Tientos	✓	✓	X	✓
Malaguena	✓	✓	X	✓
Farruca	✓	✓	X	✓
Solea por Bulerias	✓	✓	X	✓
Fandango	✓	✓	X	✓
Granainas	✓	✓	X	✓
Rondena	X	X	X	✓
Tarantos	✓	✓	X	X
Taranta	✓	X	X	✓
Serrana	X	X	X	✓
Zapateado	✓	✓	X	X
Sevillanas	✓	✓	X	X

Martin'in metodunda, içeriğinde yer alan tüm formlar hakkında tanımlayıcı bilgiler yer almaktadır. Ayrıca Martin, bu formların kompas yapısı hakkında bilgiler vermiş ve formların anlaşılmasını sağlayacak ve uygulanabileceği küçük falseta örnekleri sunmuştur. Metodun devamında ise bu teknikleri ve form bilgisini güçlendirecek geleneksel yapıda kısa eserler verilmiş böylece elde edilen kazanımların pekiştirilmesi sağlanmıştır. Granados ise tanımlar yerine ritim, Flamenko armonisi ve şarkı sözlerinin yapıları hakkında daha kapsamlı bilgilere yer vermiş, küçük örnekler yerine birkaç falsetadan oluşan eserlerle formları tanıtmıştır. Özellikle Flamenkonun müzikal yapısının incelenmesi bakımından diğer metotlara göre çok kapsamlıdır. İki metotta da ortak bir

özellik olarak Amerika kökenli olan Rumba, Milonga, Guajira ve Colombiana formlarından örneklere yer verilmemiştir.

Flamenko formlarından bazılarının, makamlar ile benzerliklerinden dolayı Türk Müziği veya Arap makamsal müziklerini anımsatan özellikle işitsel özellikleri vardır. Bu benzerliklerin sebebinin iki ülkenin Akdeniz bölgesinde bulunması, erken dönemlerde yapılmış olan fetihler, göç hareketleri ve Osmanlının üç kıtada topraklarının bulunması gibi birçok etken gösterilebilir. Bu tür benzerlikler sonucu ülkemizde Flamenko temalı birçok şarkı ve albüm yapılmış ve halk tarafından da sevilmiştir. Hatta bazı türküler flamenkoya uyarlanmış ve bu iki müzik, bazı noktalarda birbirine uyum da sağlayabilmişlerdir.

5.2. Öneriler

Flamenko, Türkiye'de son yıllarda giderek popüler hale gelmiş İspanya kökenli etnik bir müzik türüdür. Birçok ünlü Flamenko gitaristi Türkiye'de konserler vermiş ve yoğun bir ilgiyle karşılanmıştır. Geneli büyükşehirlerde bulunan az sayıda öğretmen ve müzik okulu, bu müzik tarzını konserler, gösteriler, dans ve gitar kursları aracılığı ile tanıtmaya çalışmaktadır. Ayrıca değerli eğitimci ve müzisyenlerin hazırlamış oldukları Flamenko gitar metotları ve İspanyol gitaristlerin repertuar ve eğitim kitapları ülkemizde kullanılmaktadır.

Flamenko müziği özellikle gitar teknikleri açısından oldukça zorlayıcı bir müziktir. Bazı flamenko stillerinde kompas yapısının karmaşıklığı nedeniyle doğru ritim ve tempo duygusunu yakalamak zordur. Flamenko gitar konusunda Juan Martin ve Manuel Granados gibi uzmanların metodolojik yaklaşımlarından faydalanılması, özellikle müzisyenlere kapsamlı bir Flamenko müzik bilgisi sunmak için oldukça faydalı olmakla birlikte, Flamenkoya ilgi duyan müzisyenlerin temel teknikleri ve ritimleri öğrenmelerine, Flamenko müziği üzerine kapsamlı bir anlayış geliştirmelerine ve repertuarlarını genişletmelerine yardımcı olabilir.

Juan Martin'in gitar metodu, Flamenko gitarının özüne odaklanmakta ve bu açıdan temel Flamenko bilgisi konusunda derin bir anlayış kazandırabilir. Granados'un metodu ise özellikle ileri seviyede eserlere hazırlık için gerekli teknik çalışmaların yapılması konusunda oldukça etkili olabilmektedir. Gitaristler, Martin ve Granados'un yöntemleri sayesinde Flamenko gitar müziği için gerekli olan teknikleri öğrenebilir ve repertuarda

yer alan geleneksel Flamenko şarkıları ile bu teknikleri uygulama becerilerini geliştirebilmektedirler. Flamenko müziği zengin bir geleneğe sahiptir ve her iki metot da bu muhteşem müziği öğrenmek ve icra etmek isteyen öğrenciler için değerli birer kaynaktır.

Ortaöğretim, lisans ve lisansüstü müzik eğitimi veren kurumlarda geleneksel klasik gitar eğitiminin yanında teknik anlamda birçok özelliğe sahip olan Flamenko müziğinin ve gitar tekniklerinin öğretilmesi, Flamenko müziğine ilgi duyan müzisyenlere ritim duygusunun gelişimi ve müzikal çeşitlilik gibi katkılar sağlayabilir.

Ritim duygusunun gelişimi: Flamenko müziğinde ritim yapısı diğer batı müziği türlerine göre oldukça farklıdır. Flamenko ritim sisteminin öğrenilmesi, ritim duygusunun geliştirilmesini ve bu alt yapıyı diğer müzik türlerinde de kullanabilme becerisi sağlayabilir.

Sağ el tekniğinin gelişimi: Flamenko müziğini gitarla çalınan diğer müziklerden ayıran en önemli özelliği sağ el tekniğinin oldukça farklı ve özel olmasıdır. Bu tekniklerin öğrenilmesi, öğrencilerin sağ el becerilerini önemli ölçüde geliştirip kendilerine özgü bir tarz geliştirerek, kendi müzikal kimliklerini oluşturmalarına katkı sağlayabilir.

Müzikal çeşitlilik: Flamenko müziği, armonik, form ve teknik bakımdan zengin bir müzik olup, bunların farklı müzik türlerinin icrasında da kullanılması, müzikal çeşitliliğin artmasını ve farklı yorumların ortaya çıkmasını sağlayabilir.

Türkiye’de Flamenko müziğinin tanınması ve gelişmesine önemli katkıları olan çok değerli Flamenko gitaristleri vardır. Flamenko hakkında kapsamlı bilgiler edinebileceğiniz ve ileri seviyelerde eserler öğrenebilmeye imkân sunan Prof. Dr. Mehmet Sefa Yeprem’in Flamenko Sanatı ve Gitar adlı çalışmaları Flamenkoya ilgi duyan her gitaristin elinde bulunması gereken önemli bir kaynaktır. Bunun dışında yurtiçi ve yurtdışında ülkemizi temsil eden Flamenko eğitiminin önemli isimlerinden Ilgaz Benekay, Doğan Canku, eserleri ve albümleri ile Ceyhun Güneş, Doruk Okuyucu, Cordoba Devlet Konservatuarında öğretim üyesi olan Taylan Polat vb... gibi çok değerli Flamenko gitaristlerinin önemli çalışmaları bulunmaktadır.

KAYNAKLAR

- Alvarez, J. A. P. (2012). Flamenco Chord Voicings. <https://www.scribd.com/document/386429544/283246487-Flamenco-Chord-Voicings>. Erişim: 26.09.2022
- Arjona, M. A.C. (2018). *La Metodologia Tradicional De Ensenanza y Aprendizaje De La Guitarra Flamenca: Un Estudio Diacronico y Sincronico*. (Doktora tezi). Universidad de Granada. <http://hdl.handle.net/10481/52366>. Erişim: 26.09.2022
- Arrebola, A.S. (1987). *Cantes Gitano-Andaluces Basicos*. Spain: Jiménez Mena, Artes Gráficas, Editorial.
- Autenrieth, M. M. (2013). *Andalucía flamenca: Music, Regionalism and Identity in Southern Spain*. (Doktora tezi). <https://www.semanticscholar.org/>. Erişim: 09.01.2022
- Banez J. M., Farigu, G., Gomez, F., Rappaport, D., Toussaint, G. T. (2004). El Compas Flamenco: A Phylogenetic Analysis, Bridges Mathematical Connections in Art, Music, and Science, ID: 59947168. <https://archive.bridgesmathart.org/2004/bridges2004-61.pdf> Erişim: 09.01.2023
- Ballester, C. M. (2020). *Flamenco, Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad: una oportunidad perdida*. <https://www.deflamenco.com> Erişim: 25.11.2022
- Berlanga, M. A. (2017). *El Flamenco, un Arte Musical y de la Danza*:Spain. Editorial: El Autor.
- Borrow, C. (1901). *The Zincahi*. London: Gutenberg Ebook.
- Boix, R. S. (2021). *La guitarra flamenca en el conservatorio*. ISSN: 2530-4380 Cilt 30. <http://revistadeflamencologia.es/> Erişim: 03.01.2023
- Boydış, O. (2017). Ezoterizm, Mu Uygarlığı ve Mu Kozmogonik Diyagramı. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/409478> Erişim: 25.11.2022
- Brinker, S.G.H. (2004). *A Musical Journey into the Heart of Andalusia*. (Doktora tezi). Texas Tech University <https://ttu-ir.tdl.org/handle/2346/23012>. Erişim: 25.10.2022
- Caballero, A. A. (2004) *El cante flamenco*.Spain: Alianza Editorial.
- Cadahalso, D.J. (1789). *Caras Marruecas Del Coronel*. Barcelona, Spain: Piferer Anó.

- Calderon, S. E. (2003). *Escenas Andaluzas*: Madrid, Spain: Alicante, Miguel de Cervantes Virtual Library, 1999.
- Carcelen, J. F. (2013). *Concert Educatif: Flamenco*.
- Castillo, R. R. (2015). *Técnicas de Ejecución de la Guitarra Flamenca: Historia, Desarrollo, Aporte y Mecanismos*.ISSN:2215-2636. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=44247253013> Erişim: 06.12.2022
- Centenario de Manuel Garcia Matos. Patrimonio Musical y Educacion.
- Chicon, I. B. (2010). *La Guitarra Flamenca Como Recurso Didáctico En El Aula De Musica*. ISSN:1989-4023.<https://www.feandalucia.ccoo.es/indcontei.aspx?d=4549&s=0&ind=204>. Erişim: 06.12.2022
- Ciulei, S. O. (2013). *Flamenco Guitar Techniques in the Music of Joaquin Rodrigo*. (Doktora tezi). The Florida State Universty College Of Music. (http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_migr_etd-73309) Erişim: 25.11.2022
- Cortes, N. T. (2010). *Guitarra Flamenca Volumen II Lo Contemporaneo y Otros Escritos*. Spain: Signatura Ediciones de Endülüs.
- Cobb, D.W. (2018). *Duende: Illuminating the Untranslatable*. (Yüksek Lisans Tezi). Florida State University Libraries. <https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:654716> Erişim: 18.01.2022
- Cresswell, J.W. (2005). *Educational research: Planning, conducting, and evaluating.. quantitative and qualitative researech*. (Secand Edition). New Jersey, Ohio: Upper Saddle River.
- Gallardo, P. A. (2012). *Flamenco: E estructura y duende, p asió n p or 'la, sol, f a, mi'*. S.07-12. N° 18 Edición 2012. Distribución Gratuita .Eq uipo Fegip.
- Garcia,C., Alonso,M.(2012).*Articulos y Aportaciones Breves, Edicion Conmemorativa del*.
- Gamboa,J.M.(2005). El Mairénismo. *Revista Internacional*. № 6. s.105-117.
- Gobin,A.(1975).*La Flamenco*.France:Presses Universitaires de France.
- Grecos,J.(1973).*La Guitarra Flamenca Por Juan Grecos*. Madrid:Union Musical Ediciones S.L.
- Granados, M. (1998). *El Manual Didactico De La Guitarra Flamenca*. Barcelona: Ventilador.

- Granados, M. (2000). Manuel Didáctico de la Guitarra Flamenca
- Granados, M. (2001).
- Granados, M. (2003).
- Herrero,O.(2002).Guitarra Flamenca Paso a Paso VIII. Madrid: RGB Arte Visual.
- Hernandez, J. M. (2006). Origenes Del Flamenco.Murcia:Portal Educativo.
<https://docplayer.es/6053468-Origenes-del-flamenco.html> Erişim: 18.01.2022
- İnfante, B. (2010). *Origenes De Lo Flamenco Y Secreto Del Cante Jondo*. Spain: Junta De Andalucia.
- Kai, C. (2020). Learn Flamenco Guitar: The Ultimate Guitar. Flamenco Explained LLC.
- Karasar, N. (2012). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: NOBEL.
- Keyser, C. H. (2015). *Flamenco Handbook*. <https://vdocument.in/flamenco-handbook.html>. Erişim: 10.05.2022
- Kılıç, A. (2016). *İspanyol Engizisyonu ve Müslümanlar*. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2460448> Erişim: 18.05.2022
- Koster, D. (2002). *Guitar Atlas: Flamenco (Book & CD) Partitura – 1*. Alfred Music.
- Koster, D. (2015). *The Keys to Flamenco Guitar Volume 1*. Mel Bay Publications, Inc.
- Kostic, R. C. (2009). *Flamenco and Its Gitanos An Investigation of the Paradox of Andalusia*: (Yüksek Lisans Tezi). University of New Mexico. https://digitalrepository.unm.edu/thea_etds/3 Erişim: 11.06.2022
- Lara,F.G, Barrio, F.G ve Lara,M.G.(2006).Palos y Estilos del Flamenco.Spain: Bubok Publishing, S.L.
- Lara, F, Barrio,F .,Barrio,M. (2009). *Palos y Estilos del Flamenco*. Bubok Publishing, S.L.
- Lebnon, B. (1995). *Gypsies and Flamenco.Madrit,Spain*: Gypsy Research Centre.
- Lorca, F. G. (2010). Poema del Cante Jondo Romancero Gitano.A.B.D: Stockcero, Inc.
- Martin,J. (1979). El Arte Flamenco De La Guitarra, London: United Music Publishers.
- Martin,J. (2014). Essential Flamenco Guitar Volume 1. MUSIC SALES.

- Martin, R., Carlos, J. (2009). *La identidad andaluza en el flamenco*. Espana: Editorial Atrapasueños.
- Martinez, G. G. (2002). *Flamenco Guitar Method Volume 1*. Schott Musik International.
- Martos, C. O. (2004). *El Impacto Del Flamenco En Las Industrias Culturales Andaluzas*. Master Gestión Cultural: Música, Teatro y Danza Promocion.
- Manuel, P.L. (2003). *Flamenco Guitar: History, Style, and Context*.
https://academicworks.cuny.edu/gc_pubs/89 Erişim: 11.10.2022
- Manuel, P.L. (1986). *Evolution and Structure in Flamenco Harmony*. " *Current Musicology*, no. 42.
<https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/D88051HJ> Erişim: 07.10.2022
- Marin, L. F. (2021). *La terminología musical del flamenco El sistema modal y los modos en la música flamenca*. <http://revistadeflamencologia.es/> Erişim: 03.01.2023
- Malaga Sol y Flamenco. (2016). *Guía Turística nº 16, s.76-79*. (<https://silo.tips/download/malaga-sol-y-flamenco>) Erişim: 03.02.2023
- Matos, M. G. (2012). *Articulos y Aportaciones Breves: Edición Conmemorativa del Centenario de Manuel García Matos*. S,72-73. Pilar Barrios Manzano.
- Meneses, A. S. (2013). *El Flamenco Como Marco De Una Tradición Cultural y Lingüística Del Español*. (Yüksek Lisans Tezi). <http://dspace.bc.uepb.edu.br:8080/xmlui/handle/123456789/3090>.
 Erişim: 03.02.2023
- Miranda, J. M. G. (2012). *Etnografía de la Guitarra Flamenca*. (Doktora tezi). Universidad de Granada.
<http://hdl.handle.net/10481/23483> Erişim: 03.02.2023
- Moreno, M.C. (2016). *Flamenco Dance. Characteristics, Resources and Reflections on its Evolution*.
<https://doi.org/10.1080/23311983.2016.1260825> Erişim: 04.02.2023
- Morina, R. Mairena, A. (1964). *Cuadernos de la Catedra de Flamencologia Estudios Folcloricos Andaluces*. *Revista de Flamencologia*. Pag.29, Jerez 3.s.34-45.
- Muns, R.G. (2012). *Música Mediterránea. Una realidad imaginada, Cuadernos de Etnomusicología nº2*.
 Cuadernos de Etnomusicología Nº2 (sibetrans.com) Erişim: 01.05.2022
- Ortega, R. H. (2011). *La transcripción musical para guitarra flamenca: análisis e implementación metodológica*. (Doktora tezi). Universidad de Sevilla, 2011.
<https://idus.us.es/handle/11441/86894> Erişim: 09.02.2023

- Ögmundsdóttir, E.Ö. (2010). Flamenco: una introducción desde su origen hasta nuestros días. (Yüksek Lisans Tezi). Sígillum Universitatis Islandiae. <https://skemman.is/bitstream/1946/4825/2/Fors%C3%ADda%20ofl.pdf>. Erişim: 03.02.2023
- Paviot,A.(2017). *La guitare flamenca de 1920 à nos jours*. (Doktora tezi). <https://www.theses.fr/231449461>. Erişim: 03.04.2023
- Palomares,F.C.(2009). *Granada en Clave de Flamenco*. Spain: Editoryal Tleo.
- Plasencia, P. (1983). El Cante Flamenco. *Revista de Letras*, v. 6, n. 1/2, s. 83-100. <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/3249> Erişim: 04.02.2023
- Pohren, D. E. (1962). *The Art of Flamenco*. Spain: Jerez Industrial.
- Ribera, J. (1929). *Music In Ancient Arabia And Sain*. California, ABD: Stanford University.
- Rios, J. C, Piqueras. (2016). *La identidad andaluza en el Flamenco*.Spain: Atrapasueños editorial.
- Rojas, C.M.V. (2017). *Entre cuerdas “De Guitarra” Cartilla 1*. Colombia: PNMC Editorial.
- Roldan, C. C. (2003). *El Flamenco Y La Musica Andalusi*. Barcelona: Digitalia.
- Rubio, J.F.C. (2015). Las Palmas En El Flamenc. *Revista De Investigacion Sobre Flamenco* La madrugada La madrugada N°12, Diciembre 2015, ISSN 1989-6042. <https://revistas.um.es/flamenco/article/view/246021> Erişim: 06.12.2022
- Schreiner, C. (1990). *Flamenco Gypsy Dance and Music from Andalusia*. Portlant OREGON: Amadeus Press
- Serrano, J. (1979). *Mel Bay’s Flamenco Guitar*. Pacific, MO: Mel Bay Publications.
- Serrano, P. (1993). *Guitarra flamenca Vol 1*. Spain: Encuentro Productions.
- Simmons, M. (November- December 2001). Origins of Gypsy Fiddling. *Folk works* Volume 1 Number 6. <https://www.folkworks.org/wp-content/uploads/2020/11/FWv01n06.pdf>. Erişim: 06.11.2022
- şeyban, L. (2014). *Endülüs*.İstanbul: Albaraka Türk Yayınları.
- Tarkum, E. (2018). Türk Müziği ve Batı Müziğinin Yapısal Özellikleri ve Çokseslilik Açısından İncelenmesi. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/495497> Erişim: 06.12.2022

Utter, J. M. (2015). *The Double Bass as a Solo Voice in Flamenco Music*. (Doktora tezi). University of Nebraska. <https://digitalcommons.unl.edu/musicstudent/87/> Erişim: 06.11.2022

Vargas, E. (2008). *Jose Fernandez Torres 'Tomatito'* Spain: Mel Bay Publications.

Vega, B. (1982). *Magna Antologia Del Cante Flamenco*. Spain: Hispavox
<https://pad.philharmoniedeparis.fr/doc/CIMU/1011196> Erişim: 06.11.2022

Wach, E. (2013). Learning about qualitative document analysis. (PDF) Learning about Qualitative Document Analysis (researchgate.net) Erişim: 07.11.2022

Yıldırım, A. (1999). Nitel araştırma yöntemlerinin temel özellikleri ve eğitim araştırmalarındaki yeri ve önemi. *Eğitim ve Bilim Dergisi*, 23(112), 7-17.

Zanın, F. (2008). *O Violão Flamenco e as Formas Musicais Flamencas*. R.cient./FAP, Curitiba, v.3, p.123-152, jan./dez. 2008.

https://www.academia.edu/67773791/O_Viol%C3%A3o_Flamenco_e_as_Formas_Musicais_Flamencas.%20Eri%C5%9Fim:%2006.12.2022

Elektronik Kaynaklar

<https://flamenco.plus/flamencopolis/pagina/terminologia/#p>. Erişim: 07.01.2021

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/apotome> Erişim: 08.11.2022

<http://www.evinilyasoglu.com/p/muzik-terimleri-sozlugu.html> Erişim: 01.06.2022

https://es.wikipedia.org/wiki/Jota_aragonesa Erişim: 04.19.2023

https://en.wikipedia.org/wiki/Puella_gaditanae Erişim: 15.06.2023

<http://www.evinilyasoglu.com/p/muzik-terimleri-sozlugu.html> Erişim: 26.08.2023

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Jarabe> Erişim: 26.11.2023

<https://islamansiklopedisi.org.tr/sarasinler> Erişim: 06.10.2022

<https://www.studioflamenco.com/cantes-de-levante> Erişim: 09.08.2022

https://tr.eferrit.com/lituerjik-muezik-nedir/#google_vignette Erişim: 06.01.2023

<https://tr.wikipedia.org/wiki/M%C3%BCdeccenler> Erişim: 15.02.2023

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Ostinato> Erişim: 29.07.2022

<https://islamansiklopedisi.org.tr/pencap#2-pencap-dili> Erişim: 18.01.2022

<https://www.tamaraflamenco.com> Erişim: 18.09.2022

<https://www.flandersliterature.be/about-flanders> Erişim: 06.09.2023

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Mağrip> Erişim: 09.12.2022

<http://pueblosespana.es/fotos/foto8-mapa-andalucia/> Erişim: 30.10.2023

<https://www.alamy.com/map-of-spain-outline-illustration-country-map-autonomous-communities-image356767413.html> Erişim: 01.09.2023

<http://www.foroflamenco.com/fb.asp?m=57722> Erişim: 25.11.2023

<http://gaviotasidiotas.blogspot.com/2014/07/entender-el-conflicto-judeopalestino-la.html> Erişim: 07.06.2023

<https://flamenco.plus/flamencopolis/pagina/terminologia/#p> Erişim: 26.02.2022

<https://create.vista.com/tr/photos/vihuela/> Erişim: 22.10.2022

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Genoese_mandola.jpg Erişim: 29.09.2023

<https://www.classicguitar.com/flamenco-guitars/1955-marcelo-barbero-flamenco-blanca/>Erişim: 19.12.2022

<https://elflamencoensevilla.com/en/learn-to-dance-flamenco/bailaora-flamenca-2/> Erişim: 09.02.2022

<https://www.deflamenco.com/revista/resenas-actuaciones/andres-pena-pilar-ogalla-de-sepia-y-oro-festival-de-jerez1-1.html> Erişim: 11.03.2022

<https://flamenco.plus/flamencopolis/pagina/armonia>. Erişim: 22.06.2023

<https://www.flamencoviejo.com/claves-para-entender-mejor-el-flamenco.html> Erişim: 25.02.2022

<http://komptools.blogspot.com/2021/06/flamenco-armonia-ii.html> Erişim: 26.10.2023

<https://en.wikipedia.org/wiki/Scordatura> Erişim: 07.08.2022

<https://www.flamenco-guitar.net/capos/capo-paco-de-lucia/> Erişim: 23.08.2022

<https://www.classicfm.com/discover-music/latest/obituaries-deaths-2014/paco-de-lucia/> Erişim:
25.05.2022

<https://dokumen.tips/documents/la-guitarra-flamenca-de-paco-serrano-book.html> Erişim: 07.05.2022
<http://www.timenet.org> Erişim: 06.02.2023

<https://flamencodancesite.wordpress.com/2017/04/02/the-different-palos-or-styles-of-flamenco>
Erişim: 12.02.2023

<https://dbpedia.org> Erişim: 09.12.2022

<http://www.timenet.org/detail.html> Erişim: 07.06.2023

<https://www.graf-martinez.de/en/compas.html> Erişim: 06.02.2022

<https://richterguitar.com> Erişim: 03.09.2022

<https://www.alamy.es/imagenes/palmas-flamencas.html?sortBy=relevant> Erişim: 14.01.2022

<https://www.youtube.com/watch?v=mzwx4pw74tI> Erişim: 11.12.2022

<https://fineartamerica.com/featured/pitos-daniel-depasquale.html> Erişim: 09.10.2023

<https://elflamencoensevilla.com/castanuelas-en-el-flamenco/> Erişim: 03.04.2023

<https://www.enforex.com/spanisch/sprachkurs-flamenco-spanien.html> Erişim: 04.03.2023

<https://www.guitarfromspain.com/en/62-cajon-flamenco-and-other-percussion-instruments> Erişim:
03.03.2022

<https://www.billboard.com/music/latin/paco-de-lucia-tribute-album-6745960/> Erişim: 07.09.2023

<https://www.lavozdigital.es/provincia/fotos-manolo-sanlucar-vida-dedicada-arte-flamenco-20220827181752-gav.html> Erişim: 12.08.2022

<https://tr.warbletoncouncil.org/jarchas-mozarabes-12546> Erişim: 02.10.2022

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Marrano> Erişim: 15.12.2023

<https://www.veojam.com/players/sabicas> Erişim: 19.07.2022

<https://www.pacopena.com/show.php?id=10> Erişim: 09.07.2022

<https://www.classicalguitaracademy.co.uk/apoyando-rest-stroke/>. Erişim: 07.09.2023

<https://www.classicalguitaracademy.co.uk/tirando-free-stroke>. Erişim: 01.08.2022

<https://flamencovision.com/about/>. Erişim: 08.01.2023

<https://www.manuelgranados.net/biograf%C3%ADa/>. Erişim: 07.11.2022

<https://www.aberystwythartscentre.co.uk/music/juan-martin-0>. Erişim: 29.10.2023

<https://www.conservatoriliceu.es/es/professors/manuel-granados/>. Erişim: 21.11.2023

<http://canteytoque.es/solsampc.htm>. Erişim: 19.12.2022

<https://dokumen.tips/documents/sabicas-rey-del-flamenco-5627b932ca843.html?page=5>. Erişim:
06.06.2022

<https://www.flamencoborealis.com/single-post/2016/05/03/the-meaning-of-ol%C3%A9> Erişim:
07.09.2022

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Flanders> Erişim: 09.03.2023

<https://tr.warbletoncouncil.org/tipos-poemas-8884> Erişim: 11.01.2022

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Flamanlar> Erişim: 21.11.2022

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı	Mehmet Uğur ULAŞ
Yabancı Dili	İngilizce
Orcid Numarası	0009-0001-0964-1870
Ulusal Tez Merkezi Referans Numarası	10565252
Lise	Ünye Lisesi
Lisans	Ordu Üniversitesi / Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Müzik Bölümü
Yüksek Lisans	Ordu Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü
Mesleki Deneyim	Mert Müzik Kursu 2006-2017 Ordu Büyükşehir Belediyesi Kent Orkestrası 2019-
Akademik Çalışmalar	1. 2.

