**T.C**

**KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ *SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

# FLAMENKO GİTAR MÜZİĞİNDE TEKNİK, RİTMİK, ARMONİK YAKLAŞIMLAR

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**SERHAT DOĞU**

**MÜZİKOLOJİ**

**ANA BİLİM DALI**

**KOCAELİ 2011**

**T.C**

**KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ *SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

# FLAMENKO GİTAR MÜZİĞİNDE TEKNİK, RİTMİK, ARMONİK YAKLAŞIMLAR

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**SERHAT DOĞU**

**MÜZİKOLOJİ**

**ANA BİLİM DALI**

**DANIŞMAN: Doç. Dr. M. Safa YEPREM**

**KOCAELİ 2011**

**T.C**

**KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

# FLAMENKO GİTAR MÜZİĞİNDE TEKNİK, RİTMİK, ARMONİK YAKLAŞIMLAR

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Tezi Hazırlayan: SERHAT DOĞU**
**Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Tarihi ve No: 06/07/2011-2011/20**

Prof. Mutlu TORUN

Doç. Dr. M.Safa YEPREM

Öğretim Görevlisi Erdem SÖNMEN

KOCAELİ 2011

# ÖNSÖZ

Flamenko sanatının öğrenimi konusunda gerek yabancı gerek Türkçe kaynakların birçoğu konuyu tek yönüyle ele almakta ve pek çoğu kişiye ait bestelerin tanıtımından öteye geçmemektedir. Konunun ritmik, armonik ve teknik açıdan ele alınması bütünün resmini daha iyi gözler önüne sererek doğru bir gelişimin yollarını aralayacaktır. Flamenko sanatının ciddi bir endüstri haline geldiği açıktır. Bu sebeple hazırlanan pek çok kitap öğretmekten daha çok en popüler eserlerin hazır olarak sunulmasından ibaret kalmaktadır. Ritmik, armonik ve teknik anlamda hazırlanmış olan pek çok ticari kaynak da aynı ölçüde sınırlı verilerle okuyucuya sunulmakta ve ciddi bir gelişimin yolu çizilmemektedir. Bu çalışmada mevcut olan literatürden faydalanılmakla beraber yıllarca öğrenme aşamasında tecrübe edilen doğru ve yanlış yollar belirtilerek okuyucuya, icracıya yardımcı olunmaya çalışılmıştır. Flamenko sanatının farklı sanatlardan aldığı güzelliklerle evrensel hale geliş serüveni bize kendi gelişim serüvenimiz için ilham oluşturmakta ve Flamenko'dan alınan güzelliklerin orijinal düzenleme ve eserlere dönüşmesi kaçınılmaz olmaktadır.

Flamenko sanatındaki ayrıntıların öğrenilmesi pek çok yeni fikirlerin ve cümlelerin geliştirilmesine katkıda bulunacaktır. Araştırma 2000-2010 yılları arasında geçen kişisel öğrenme ve icra çalışmaları aşamasındaki deneyimlerin göz önünde bulundurulmasından ve tartışılmasından dolayı deneysel bir nitelik taşımaktadır. Sibelius 3nota yazım programı , fotoğraf makinesi ve tarayıcı yardımı ile birçok resim çalışma içerisine dâhil edilmiş, konular içerisinde gerekli görülen notalar ile birlikte teknik, armonik ve ritmik açıklamalar yapılarak bu araştırma modelinde uygun yerlerde kullanılmıştır.

Flamenko gitar çalışmalarına başladığım değerli hocam Murat İşbilen'e ilk teşekkürlerimi iletmeyi bir borç bilirim. Bu çalışmanın başlamasına vesile olan ve master programının açılmasını sağlayan, programını oluşturan değerli hocam Doç. Dr. M.Safa Yeprem'e, fikir ve düşüncelerinden ilham aldığım araştırma ve sunum teknikleri konusunda desteğini esirgemeyen Doç. Dr. Nilgün Sazak'a , bilgilerimin şekillenmesine ve akademik bir platforma taşınmasına vesile olan tüm diğer değerli hocalarıma sonsuz teşekkür ederim . Flamenko gitar konusunda akademik anlamda

Türkiye'de az sayıda çalışma vardır. Bu çalışmanın aynı zamanda icracı bir danışman ile beraber yürütülmesi Flamenko Gitar icrası hakkında yardımcı bir kaynak oluşmasını sağlamıştır. Çalışmanın öğrenci ve danışman uyumu açısından önemini vurgulayarak değerli hocam Safa Yeprem'in katkılarının altını çizmek ve bu vesileyle tekrar teşekkürlerimi sunmak isterim .

Serhat DOĞU

Mayıs, 2011

**T.C.**

**KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ**

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**MÜZİKOLOJİ ANABİLİM DALI**

**FLAMENKO GİTAR MÜZİĞİNDE TEKNİK, RİTMİK ve ARMONİK YAKLAŞIMLAR**

**Serhat DOĞU**

**Tez Danışmanı**

**Doç. Dr. M. Safa YEPREM**

**Mayıs 2011**

# ÖZET

Bu araştırmada, Flamenko gitar icracılığına ait teknik özellikler resim ve şekil yöntemiyle kademeli olarak gösterilmiştir. Ayrıca, bütün teknik özelliklerin açıklamalarına da yer verilmiştir. Flamenko gitar öğrenme aşamalarının düzenli bir sisteme oturtulamamış oluşu ve izlenmesi gereken çalışma programlarının belirsizliği sebebiyle öğrenme aşamasında zorluk çeken ve formlara yeterince vakıf olamayanlara çözüm önerileri getirilmesi amaçlanmıştır. Çalışmada Flamenko gitar öğrenme yollarının üç ana başlık etrafında toplanması gereği vurgulanmıştır. Ritmik, Armonik ve Teknik Bölümler Flamenko müziğini oluşturan formlar etrafında şekillendirilmiştir. Flamenko gitar teknikleri açık bir şekilde tasvir edilmeye çalışılarak dikkat edilmesi gereken önemli noktalar vurgulanmıştır. Flamenko müziğinde en önemli unsur olarak kabul edilen kompas yapıları varyasyonlarıyla beraber irdelenmiştir. Armoni bilgisi ve çalışmalarının Flamenko gitar çalımına olumlu katkıları örneklerle gösterilmeye çalışılmış, çalışma daha çok belirli bir noktaya hızla gelen ve ilerlemeye devam edemeyen, teknik ve ritmik anlamda bazı önemli noktaları atlayan ve armoni çalışmasını gerekli görmeyen öğrencilere farkındalık oluşturmak ve seviyelerini ilerletmek için oluşturulmuştur.

**Anahtar Sözcükler:** Flamenko, Gitar, Teknik,Armoni,Ritim, Kompas

**T.C.**

**KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ**

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**MÜZİKOLOJİ ANABİLİM DALI**

**TECHNICAL, RHYTHMICAL AND HARMONIC APPROACHES IN FLAMENCO GUITAR MUSIC**

**Serhat DOĞU**

**Supervisor**

**Assoc.Prof.Dr. M. Safa YEPREM**

**May 2011**

# ABSTRACT

In this study techniques for flamenco guitar playing are discussed and supported with pictures , figures and sheet music step by step. All technical issues included in the study are explained in a detailed manner. Flamenco guitar studies should follow a systematic approach and the steps for progress should be well determined to achieve success.. Study is divided into three chapters as Rhythmical, Harmonic and Technical Approaches and necessity of all these issues are accented. All chapters are explained through flamenco forms. Important details and points in techniques are mentioned in order to take care while playing. The rhythmic part is prepared in order to get the ability of making variations . The positive contribution of harmonic concepts to technical progress is emphasized. This study is mostly for flamenco guitar learners who make quick progress and later stop because of the lack of knowledge on what to follow for further progress.

**Key Words:** Flamenco, Flamenca, Guitar, Technique, Harmony, Rhythm, Compas

# İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ ..... iv
ÖZET ..... vi
ABSTRACT ..... vii
İÇİNDEKİLER ..... viii
KISALTMALAR ..... xiii
1 GİRİŞ ..... 1
1.1 TEKNİK, RİTM, ARMONİ ..... 2
1.1.1 Problem Durumu ..... 3
1.1.2 Araştırmanın Amacı ve Önemi ..... 3
1.1.3 Sınırlılıklar ..... 3
2 YÖNTEM ..... 4
2.1 Araştırmanın Yöntemi ..... 4
2.2 Araştırmanın Modeli ..... 4
2.3 Evren ve Örneklem ..... 4
2.4 Verilerin Toplanması ..... 4
3 HAZIRLIK AŞAMALARI ..... 5
3.1 Dinleme ..... 5
3.2 Palmas Çalışması ..... 6
3.3 Fiziksel Hazırlık ..... 8
3.3.1 Kasların Çalmaya Hazır Hale Getirilmesi ..... 8
3.4 Eser Çalışma ..... 8
4 FLAMENKO MÜZİĞİNDEKİ RİTMİK YAKLAŞIMLAR ve RİTMİK ÇALIŞMALAR ..... 9
4.1 GİRİŞ: ..... 9
4.1.1 Kompas Tanımı ..... 9
4.1.2 Falseta Tanımı: ..... 10
4.2 KOMPAS AİLELERİ ..... 10
4.2.1 İki Zamanlı Kompas Ailesi ..... 10
4.2.2 Üç ve Altı ve Oniki Zamanlı Kompas Ailesi ..... 11
4.2.3 Serbest İcra Edilen Formlar ..... 11
4.3 RITMIK ANLAMDA KARŞILAŞILAN SORUNLAR VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ SES GÜRLÜĞÜNÜN ARTMASININ RİTME ETKİSİ - ACELECİLİK SORUNU ..... 12
Egzersiz 1 ..... 13

Egzersiz 2 ..... 13
4.3.1 Flamenko Müziğinde Kullanılan Genel Ritmik Varyasyon Mekanizmaları ..... 13
4.4 CIERRE , REMATE , LLAMADA ..... 16
4.4.1 Cierre Örnekleri ..... 16
4.4.2 Remate Örnekleri ..... 18
4.4.3 Llamada Örnekleri ..... 20
4.5 FARRUCA ..... 22
4.5.1 Farruca Kompas Yapısı ..... 22
4.5.2 Farruca-Llamada ve Remate Örneği ..... 22
4.6 TANGOS ..... 23
4.6.1 Kompas Yapısı ..... 23
4.6.2 3.8.2 Tangos Ritmik Varyasyonlar ..... 24
4.7 RUMBA ..... 25
4.7.1 Kompas Yapısı ..... 25
4.7.2 Rumba Cierre Örnekleri ..... 26
4.8 TIENTOS ..... 26
4.9 TANGUILLO ..... 28
4.10 ZAPATEADO ..... 29
4.11 COLOMBIANAS ..... 30
4.11.1 Colombianas Kompas yapısı ..... 30
4.12 SOLEA ..... 31
4.12.1 Solea Kompas Örneği ..... 31
4.13 SOLEARES -RİTMİK ÇEŞİTLEMELER ..... 32
4.14 ALEGRIAS ..... 33
4.14.1 Alegrias Remate Örneği ..... 38
4.14.2 Alegrias Llamada Örnekleri ..... 38
4.14.3 ALEGRIAS 7-8-9 CÜMLELERİ ..... 39
4.14.3.1 Alegrias 6-7-8-9 Cümleleri Örnekler ..... 39
4.14.3.2 Alegrias Final Örnekleri ..... 40
4.15 BULERIAS ..... 41
4.15.1 Bulerıas Kompas Yapısı ..... 41
4.15.2 Kompas Yapısında Soru ve Cevap ..... 42
4.15.3 Bulerias Ritmik Varyasyonlar ..... 42
4.15.4 Falseta Cümlelerinin Erken Başlaması Örneği : ..... 46

4.15.5 Kontratiempo Çalım ..... 47
4.15.6 Kontratiempo Çalım ile Kompasın Diğer Kompasa Bağlanması ..... 48
4.15.6.1 2/4 lük Kontratiempo çalışması: ..... 49
4.15.6.2 ¾ lük Kontratiempo çalışması: ..... 50
4.15.6.3 12/4 lük Kontratiempo çalışması: ..... 50
4.15.7 Buleria 6-7-8-9 Cümleleri ..... 51
4.15.8 Anadido: ..... 52
4.16 SEGUIRIYAS ..... 53
4.17 RUBATO – AD. LIBITIUM ..... 54
4.17.1 Seguiriyas Cierre Örnekleri ..... 56
Dördüncü ve Beşinci Vuruşlar ..... 56
4.17.2 Seguırıyas Llamada Örnekleri ..... 59
4.18 FANDANGOS DE HUELVA ..... 60
4.18.1 Fandangos Cierre Örnekleri ..... 61
4.18.2 Fandangos Kompas Örneği ..... 62
4.19 Fandangos Şarkı Eşliği Örneği ..... 63
4.20 SEVİLLANAS ..... 64
4.20.1 Sevillanas Kompas Örneği ..... 65
3.19.2 Sevillanas Cierre Örnekleri ..... 65
4.21 RİTMİK ÇALIŞMA ÖNERILERI ..... 66
4.22 ŞARKI VE DANS EŞLIĞININ SOLO GITAR ÇALIMINA KATKISI VE RITMIN İÇSELLEŞTIRILMESI ..... 66
4.23 BULERIA EŞLIK ÖRNEĞI : EL PANO MORUNA ..... 68
5 FLAMENKO MÜZİĞİNDE KULLANILAN ARMONİK YAKLAŞIMLAR ..... 70
5.1 ÖN HAZIRLIKLAR : ..... 70
5.1.1 Modlar Nasıl Çalışılmalıdır ? ..... 71
5.1.2 Mod ve Akor Birlikteliği: ..... 71
5.2 GELENEKSEL FLAMENKO MÜZİĞİNDE ARMONİ ANLAYIŞI ..... 71
5.2.1 Flamenko Müziğinde Kullanılan Ses Dizileri ..... 71
5.2.2 Majör Gamdan Türetilen Modlar ..... 72
5.2.2.1 C Majör Üzerinden Armonizasyon ..... 72
5.2.3 Spanish Phrygian Gamı ..... 73
5.2.4 Endülüs Kadansı ..... 76
5.2.5 Flamenko Modundaki Akorların Fonksiyonları ..... 77

5.2.6 Modun Sensible Notası ve Çözülümü ..... 79
5.2.7 Ikincil Dominant Akorlar ..... 80
5.2.8 Karakteristik Flamenco Modlarının Oluşumu: ..... 83
5.2.8.1 Mi modu: ..... 83
5.2.8.1 La Modu: ..... 83
5.2.8.2 Si Modu: ..... 84
5.2.8.3 Fa# Modu: ..... 84
5.2.8.4 Do# Modu: ..... 84
5.2.8.5 Sol# Modu: ..... 85
5.2.8.6 Re# Modu: ..... 85
5.3 Akorlara Yabancı Sesler Eklenmesi : ..... 86
5.4 Akor Gelişimi Üzerinde Plagal Kadansın Uygulanışı ..... 87
5.5 Moda Ait Olmayan Akorlar ..... 87
5.6 Geleneksel Flamenko Müziğinde Modülasyon ..... 89
5.7 POST-MODERN FLAMENKO MÜZİĞİNDEKİ ARMONİ ANLAYIŞI ..... 89
5.7.1 Minör Armoni, Mod Değiştirme Mantığı (Modal Interchange) ..... 89
5.7.2 Dorian ..... 90
5.7.3 Phrygian ..... 90
5.7.4 Ionian ..... 90
5.7.5 Melodik Minör ..... 90
5.7.6 Aeolean ..... 91
5.8 MELODİK MİNÖRÜN FLAMENKO MÜZİĞİNDE KULLANILIŞI ..... 92
5.9 SİMETRİK GAMLAR ve UYGULANIŞI ..... 93
5.9.1 Augmented Gamı ..... 94
5.9.2 Altere Gam ( SUPER LOCRIAN ) ( altered: değiştirilmiş) ..... 95
5.9.2.1 B Super Locrian ..... 95
5.9.2.2 G# Super Locrian ..... 95
5.9.2.3 Spanish Phrygian ..... 95
5.9.3 Diminished Gamı ..... 95
5.9.3.1 C Dimished Gamı ( Whole-Half) (Tam-Yarım) ..... 95
5.9.3.2 F Dimished Gamı ( Whole-Half) (Tam-Yarım) ..... 96
5.9.4 Whole Tone Gamı ..... 96
5.10 IMITASYON ..... 99
5.11 ŞARKI EŞLIĞINDE KULLANILAN AKOR GELIŞIMLERI ..... 101

5.11.1 Bulerias Örnek Akor Gelişimleri ..... 101
5.11.2 Serbest Formlar Akor Gelişimleri ..... 102
5.11.3 Sevillanas Örnek Akor Gelişimleri ..... 103
5.11.4 Fandangos De Huelva Örnek Akor Gelişimleri ..... 104
5.12 FLAMENKO GİTARDA KULLANILAN FARKLI AKORDLAR ..... 106
5.12.1 Farklı Akord Kullanma Gereği ..... 106
5.12.1.1 Farklı Akord Kullanılan Bazı Eserler : ..... 106
5.13 BOŞ TELLERİN KULLANILIŞ MANTIĞI ..... 107
6 FLAMENKO GİTAR TEKNİKLERİ ..... 108
6.1 SAĞ EL TEKNİKLERİ ..... 109
6.1.1 Tellerin Çekilerek Çalındığı Teknikler ..... 109
6.1.1.1 Tirando Tekniği – Arpej Tekniği: ..... 109
6.1.1.2 Tremolo Tekniği: ..... 110
6.1.1.3 Apoyando Tekniği - Pikado ..... 112
6.2 RUBEN DIAZ' A GORE PACO DE LUCIA'NIN PIKADO TEKNIĞI ..... 113
6.3 TELLERIN İTILEREK ÇALINDIĞI TEKNIKLER ..... 117
6.3.1 Rasqueado Tekniği ..... 117
6.3.2 Alzapua Tekniği ..... 119
6.4 SOL EL TEKNİKLERİ ..... 120
6.5 DİĞER TEKNİKLER ..... 121
6.5.1 Apagado (Sağ El ile) (DUYUM OLARAK STACCATO ) ..... 121
6.5.2 Apagado (SOL el ile) ( DUYUM OLARAK STACCATO) ..... 121
6.6 SOL EL PARMAKLARIYLA KISA BARE BASMA ..... 122
6.7 GÖVDE VURUŞLARI ..... 122
6.7.1 a-m-i Parmaklarıyla Golpe ..... 122
6.7.2 P Parmağı ile Golpe ..... 123
6.8 Teknik Çalışmalar Hakkında Yorum Ve Öneriler ..... 123
7 TARTIŞMALAR ve SONUÇ ..... 125
8 KAYNAKÇA ..... 128
9 EKLER ..... 132
10 ÖZGEÇMİŞ ..... 187

# KISALTMALAR

P : Başparmak

İ : İşaret Parmağı

m : orta parmak

a : Yüzük Parmağı

ma : m ve a parmaklarının birlikte kullanımını ifade eder.

Ras : Rasqueado

Ras A : p-a-i parmaklarıyla yapılan üçleme Rasqueado ( Rasqueado en Abanico'nun kısaltması )

T : m ve a parmaklarını birlikte kullanarak yapılan vuruş

oami : serçe parmağı, yüzük parmağı, orta parmak ve işaret parmağının sırayla kullanımını ifade eder.

# 1 GİRİŞ

Flamenko sanatının geliştiği ortam kendi içinde bu sanatın sırlarını barındırmakta ve bünyesindeki bireyler tarafından bilinmektedir. Flamenko ailesinin bireyleri bu bilgileri doğal bir şekilde, kendiliğinden ve yaşayarak öğrenmektedir. İçlerinde farklı yetenekte olan bireyler barındırmasına rağmen hepsinin uygulamaları Flamenko camiasında kabul görecek düzeydedir. Her Flamenko icracısının uyması gereken katı kurallar mevcuttur. Çocuğuna "Buleria" formunda şarkı söylemeyi öğreten bir ebeveyn sürekli olarak ikazlar ile ritme uyması konusunda telkinlerde bulunabilmektedir. Aynı şekilde yanlış ritmde dans eden ve gitar çalan birisini derhal uyarmaktadırlar. Bu durum Flamenko İcrasında dikkat edilmesi, bilinmesi gereken bazı kavramlar ve kurallar olduğunun da göstergesidir. Flamenko Sanatının dışında bu sanatı öğrenmeye çalışan kişilerin bu kuralları öğrenmesi dolaylı yollar ile gerçekleşmektedir. Doğrudan yaşayarak öğrenme fırsatı olmadığı durumlarda analiz yolu ile çözümlemeler, tespitler yapılır. Bu tespitler var olan bilgi ile harmanlanarak geliştirilebilir ve bu sanatın sahibi sayılan kişilere de yol göstererek gelişimlerine katkıda bulunabilir. Bu çalışmanın ana konusu öncelikle Flamenko Gitar sanatının temel yapı taşlarını incelemek ve sunmaktır. Flamenko gitar müziğinin geleneksel ve modern anlamda kıyaslanması ve öğrenilmesi icracıyı bu sanata daha fazla yaklaştıracaktır. Flamenko'yu anlamak için öncelikle temel, daha basit algılanabilir dönemleri incelemekte fayda vardır. Bu gelişimi bilmek kişisel müzikal çalışmalarına ve üretimlere de katkı sağlayacaktır. Flamenko gitar çalmayı öğrenen adayların kendilerine çalışma konusu olarak Paco de Lucia, Vicente Amigo, Gerardo Nunez gibi gitaristlerin son dönem ve en üst düzey eserlerini almaları işleri çok zorlaştırmakta ve sonuç olumsuz olabilmektedir. Bu gitaristler örnek alınıyorsa öncelikle yapılması gereken onların ilk dönemlerini ve öğrenme aşamalarını incelemek olmalıdır.

Öğrenme aşamasında sorunlar ve zorluklar yaşanması, izlenecek yolların bilinememesi ve de yanlış yollar izlenmesi çevrede acı çeken ve zaman kaybeden öğrenciler doğurmaktadır. Radikal yöntemler kullanılarak aşılacak bazı zorluklar zamana bırakılmakta fakat geçen zaman ve çabalar bir sonuç vermemektedir. Bu çalışma ile Flamenko Gitar İcra etmeye çalışan öğrencilere yol gösterilmeye çalışılmış ve bir bütün olarak tüm konular irdelenmeye çalışılmıştır. İrdelenen her bir

konu kendi içinde uzatılabilir, ayrıntı ve örnekler çoğaltılabilir. Çalışmaya eklenen başlıklar içeriğinde öğrencilerin kendi örnek ve araştırmalarına yardımcı örnekler oluşturulmaya çalışılmıştır.

## 1.1 TEKNİK, RİTM, ARMONİ

Bu sıralama kişinin kendisine kalmakla beraber kişiye göre değişebilir. Fakat üçünün de güçlü olması ustalık açısından önemlidir. "Teknik" iyi olduğu takdirde, "armoni" bilmeden dahi ezberlenmiş parça ve pozisyonlar üzerinden sağlıklı bir gitarist görüntüsü oluşturulabilir. Bununla beraber "teknik gelişim" uzun bir süreç olarak düşünülür, kabul edilirse eşzamanlı olarak "armonik çalışmalar" yapılarak gelişim süreci kısaltılabilir. Bu başka deyişle zamanı doğru yönetmektir. Bekleme süresinin de değerlendirilmesi başarı yolunu kısaltacaktır.. Armonik anlamda kazanılacaklar ile teknik çalışmalara yön verilebilir ve kişisel egzersizler oluşturma imkanı doğar. Bu aynı zamanda teknik anlamdaki gelişimi de hızlandıracaktır. Enstrümana, klavyeye hakimiyet ancak belli mekanizmaların anlaşılmasıyla mümkündür. Bunun adı ister armoni, ister pozisyon, kalıp vs .. bilgisi olarak koyulabilir. Birçok kişi büyük üstatların formal bir müzik eğitimi almamış olmalarını (Nota okumayı ve yazmayı bilmemeleri , vs..) örnek göstererek en büyük yanlışı yapmaktadır. Bu kişiler bu durumun yanı sıra enstrüman üzerinde pratik pozisyon bilgisi , ustalarıyla birebir çalışmalar ve grup içinde uygulamalar sayesinde zaten bilinen armoni kurallarını uygulamakta ve eserlerini de belki izah edemedikleri bu armonik düşünceler üzerine kurmaktadırlar. Bu gerçeğe rağmen çaldıkça ve dinledikçe kendiliğinden bu yaklaşımların özümseneceği düşüncesi, hayalden başka bir şey değildir. Ritme hakimiyet konusundaki yetersizlikler (Kompas yapısının korunamaması) ileri seviye bir teknik ve armoni bilgisini anlamsızlaştırabilen çok önemli bir sorundur. Çünkü her teknik ancak en doğru ritmik doku içinde duyulabilir. Kompas kendi içinde tutarlı varyasyonlar gösterdiği müddetçe anlamlı olacaktır. Sürekli olarak aynı giden bir ritmik anlayışla bestelenmiş bir eser sıradanlıktan kurtulamaz. Ritmik varyasyon Flamenko müziğinin en önemli temel taşlarındandır, böyle olmasaydı bu müzikte perküsyonistler bu kadar önemli bir yer tutmazdı . Bu sebeple sahnede bulunan diğer icracılar gibi gitaristler de en az bir perküsyoncu kadar ritmik dinamiklere hakim olmalıdır.

### 1.1.1 Problem Durumu

Flamenko gitarı doğru bir şekilde çalabilmek Flamenko müziğinin kendi coğrafyasının dışında çok sık rastlanan bir durum değildir. Bu durumun üstesinden gelmek ve doğru bir şekilde Flamenko müziği yapabilmenin gereklilikleri nelerdir ?

### 1.1.2 Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu araştırmanın seçilmesindeki temel amaç Flamenko Gitar öğrenme ve icra aşamasında yaşanılan sıkıntıların sebeplerini araştırarak doğru bir öğrenme süreci oluşturmak ve yanlış izlenen yollar sebebiyle kaybedilen vaktin önüne geçmektir. Yıllarca uğraşarak hedeflenen iyi çalma hayallerinin izlenen yanlış yol ve yöntemler sebebiyle gerçekleşmemesi durumu birçok kişiyi psikolojik olarak olumsuz etkilemekte, başarısızlığın getirdiği bunalım müzikten alınan keyfi ve hatta sosyal ilişkileri dahi zedeleyebilmektedir. Bununla beraber kısa süre içerisinde iyi derecede Flamenko gitar icra edenlerin ve kendi bestelerini yapabilenlerin izledikleri yolların birçok kişinin uzak durduğu ve hatta farkında olmadıkları yollar olduğu düşünülmektedir. Temel alınan başlıklar bu sorunun farklı yönlerine ışık tutması amacıyla oluşturulmuştur. Bu araştırma ile; iyi ve doğru bir şekilde Flamenko gitar çalabilmenin yolları araştırılarak ortaya konulacaktır .

### 1.1.3 Sınırlılıklar

1. Konunun kapsamı içerisinde kullanılan kaynaklar; kitaplar, makale, dergi, tez, sesli ve görsel kayıtlar ile sınırlı tutulmuştur.

2. Araştırma, Flamenko gitar müziğinin armonik ve ritmik özelliklerinin analizi, ve kullanılan çalım tekniklerinin açıklanması ve resimlerle uygulamalı olarak gösterilmesi ile sınırlı tutulmuştur.

3. Araştırmada kullanılan armonik açıklamalar ve örnekler konunun ilgilendirdiği kadarıyla sınırlı tutulmuştur.

4. Konu içeriğini, Flamenko Formlarının teknik, armonik ve ritmik özellikleri oluşturmaktadır.

# 2 YÖNTEM

## 2.1 Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırma bir yönüyle betimsel[1] bir araştırma olup kullanılan yöntem kaynak tarama modeline uygun betimsel bir yöntemdir. Araştırma süresi boyunca literatürden seçilen yazılı, sesli ve görüntülü kaynaklar incelenmiş ve ilgili kısımlar incelenerek araştırmaya katkısı olabileceği düşünülen verilere ulaşılmıştır.

## 2.2 Araştırmanın Modeli

Bu araştırmanın yürütülmesinde *tarama modeli* kullanılmıştır. Araştırma ile Flamenko gitar teknikleri incelenmeye çalışılmıştır. Tekniklerin yanı sıra ritmik ve armonik yaklaşımlar üzerinde durulmuştur. Araştırmada analiz, örnekleme ve betimleme modelleri uygulanmıştır.

## 2.3 Evren ve Örneklem

Bu araştırma evrenini Flamenko Sanatı icracıları, örneklemini ise Flamenko gitar öğrencileri oluşturmaktadır. Araştırmaya konu olan tüm başlıklar Flamenko gitar öğrencilerine bu sanatı daha doğru anlayıp uygulamaları için tavsiye niteliği taşımaktadır.

## 2.4 Verilerin Toplanması

Veri toplama sürecinde belgesel tarama teknikleri uygulanmıştır. Kaynak tarama yoluyla elde edilen veriler (nota alıntıları, görsel ve sesli kayıtlardan tespitler, şemalar vs..) araştırmanın içeriğini oluşturan konuları desteklemek ve güçlendirmek amacıyla kullanılmıştır.

[1] Betimleme araştırmaları tarihsel süreç içerisinde yaşanan mevcut olayların daha önceki olay ve koşullarla ilişkilerini dikkate alarak, durumlar arasındaki etkileşimi açıklamayı hedef alır. Bu yöntem objelerin, varlıkların çeşitli alanlardaki konuların "ne" olduğunu betimlemeye, açıklamaya veya tasvir etmeye çalışır.

# 3 HAZIRLIK AŞAMALARI

Flamenko gitar çalışmalarına başlamadan önce ya da çalışmalarla eş zamanlı olarak bazı hazırlık ve ön çalışmaları yapılması faydalı olacaktır. Flamenko gitar çalmaya başlamadan önceki yaşantısında çok az Flamenko müziği dinlemiş bir gitar öğrencisinin Endülüs'te doğduğu günden itibaren Flamenko kültürü ile iç içe olan ve eline gitarı almamış birisinden avantaj olarak geride olması muhtemeldir. Bu durumda aşağıda verilen hazırlık aşamalarından dinleme ve palmas çalışmaları başlıkları ayrıca önem kazanmaktadır.

## 3.1 Dinleme

Gitar eserlerinin ritmik yapıları ve bölümleri ile dans ve şarkı eşliği esnasındaki ritmik yaklaşımlar farklılık gösterebilirler. Solo eserde daha özgür iken dans ve şarkı eşliği esnasında amaç dansı ve şarkıyı güçlendirmektir ve bağlı kalınması gereken kurallar vardır. Şarkıcı ve dansçı sürekli gözlenmeli ve ritm ve armoni o doğrultuda devam etmelidir. İşte bu gibi sebeplerle kompas algısının oturması ve gitarda üretilen cümlelerin beslendiği kaynakların bilinmesi gerekmektedir. Gitarist dinlediği eserleri analiz etmeli ve bu analizi sadece solo eserler üzerinden yapmamalıdır. Şarkı ve dans eşliğini iyi gözlemleyerek zihinsel olarak Flamenko müziğini özümsemelidir. Dansın bölümleri, bölümler arası geçişler, bu geçişlere hazırlıklar, yavaşlamalar, hızlanmalar, ani duruşlar, melodi vs gibi pek çok müzikal öğeye dans,şarkı ve gitarın hep beraber oldukları fiesta ya da sahne gösterilerinde izlemek mümkündür.

Gitarist sürekli dinleme eyleminin içinde olarak çalacağı formları birbirinden ayırt edebilmelidir. Bu önemli bir zihinsel hazırlıktır.

Flamenko gitar Flamenko sanatına dahil olduğu yıllarda ilk olarak şarkıya ve dansa ritmik anlamda eşlik amacıyla kullanılmıştır. Zamanla 1900 yılların başından itibaren solo eserler üretilmeye başlanmıştır Palmas çalışması için de belirtildiği gibi ana öğelerin algılanması ve gelişimin gözlenmesi adına öncelikle ilk dönem Flamenko gitar eserlerini dinleyerek başlamakta fayda vardır. Flamenko'ya sonradan katılmış yeni öğelerle zaten karmaşık olan Flamenko müziği daha da anlaşılması zorlaşacağı için ilk üretilen gitar parçalarını dinleyerek Flamenko müziğine dahil olmak daha doğru bir yol olacaktır. Aşağıda verilen gitaristlerin eserleri günümüzde

de önemini devam ettirmekle beraber öncelikle dinlenilmesi Flamenko gitar çalmayı öğrenme aşamasındaki öğrenci için faydalı olacaktır.

*Ramon Montoya*

*Melchor de Marchena*

*Manuel Cano*

*Mario Escudero*

*Diego del Gastor*

*Nino Ricardo*

*Sabicas….. vs*

## 3.2 Palmas Çalışması

Palmas[2] çalışması şarkı veya gitar dinlerken yapılmalıdır. Öncelikle yapılan müzik hakkında bilgi ve birikim sahibi olunması sağlıklı bir çalışmanın alt yapısını hazırlayacağı düşünülür. Flamenko müziğine kendi coğrafyasının dışından ilgi duyan kişilerin onu öğrenirken karşılaştığı zorluklar benzerlik göstermektedir. Türkiye'de doğup büyüyen bir kişi daha doğduğu günden itibaren Türk müziği makamları, usulleri ile beraber yaşarken; dinlediği ninni, ezan, tekerleme gibi içindeki müzikal unsurları çok kuvvetli olan kültürel değerler kulağına yer etmektedir. Bu sebeple herhangi bir Türk Müziği enstrümanını çalışırken teknik dışında bir yabancının ihtiyacı gibi bir kulak eğitimine ihtiyaç duymamaktadır. Öğrencinin çalışılan her makamdan en az bir şarkı, türkü vs bilebileceği ihtimal dahilindedir.

Aynı yaklaşımla daha önce Flamenko müziği dinlememiş birisinin Flamenko gitar öğrenirken teknik dışında müziğe yabancı olmasının getirdiği zorluklarla karşılacağı düşünülebilir. İspanya'da teknik anlamda vasat sayılabilecek bir Flamenko gitaristinin Türkiye'de ileri seviyede teknik beceri ve bilgiye sahip bir gitaristten daha iyi Flamenko gitar çalabiliyor olmasının altında yatan sebep müzikal geçmişler arasındaki farktır.

[2] Palmas el çırpmak anlamına gelir . İki çeşit Palmas vardır. Palmas Secas (Kuru) ve Palmas Sordas ( Sağır)

Flamenko gitar öğrenmeye dinleyerek ve palmas çalışarak başlamak gerekir. Öğrenme amacıyla dinlenilen eserler ilk dönem örneklerinden olmalıdır. (Ramon Montoya, Nino Ricardo, Manuel Cano, Mario Escudero, Agustin Castello-Sabicas gibi) Dinlemeye son dönem Flamenko gitaristleriyle başlayan kişinin Flamenko müziğini öğrenme ve anlamakta zorluk çekeceği düşünülmektedir. Çünkü Flamenko müziği son yüzyılda kendi içinde büyük bir değişim ve gelişim yaşamıştır. Günümüzde Flamenko müziği içerisine Jazz öğelerinin de girmesiyle melodik ve armonik anlamda daha da karmaşık bir yapıya bürünmüştür. Bu durum Flamenko'nun kendi coğrafyasında da bölünmelere yol açmıştır. Geleneksel yapının korunması gerektiğine inananlar ve değişime ve gelişime açık olanlar olarak bu iki grubu oluşturur. Bu noktada Paco de Lucia ve Paco Pena'dan bahsetmekte fayda var. "Paco de Lucia" "Camaron de La Isla" ile beraber Flamenko'ya geleneğin dışında sayılabilecek ritmik, ezgisel ve gitar eşliği açısından yenilikler getirmişlerdir.[3] Paco Pena ise bestelerinin yanı sıra geleneksel eserleri tekrar aranje ederek seslendirmeyi tercih etmiştir. Bununla beraber öğrenme aşamasında olan öğrenci için başlangıçta Paco de Lucia 'nın ilk yıllarındaki çalışmaları dinlemek daha doğru bir tercih olacaktır.[4] Unutmayalım ki "Paco de Lucia" bile işe en basit şeyleri çalarak başlamıştır. Bu konuda Paco de Lucia'nın kendi ağzından açıklamalar duymak için "Light and Shade " belgeseli izlenebilir.

[3] Paco de Lucia' nın getirdiği yeniliklerle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Ruben Diaz websayfası (25.3.2011) http://rdiaz.org/rdpacoart.htm

[4] Paco De Lucia - 1963 - Los Chiquitos De Algeciras Albümü

## 3.3 Fiziksel Hazırlık

### 3.3.1 Kasların Çalmaya Hazır Hale Getirilmesi

Gitar çalarken ön kol kas grupları kullanılır(Fleksör ve ekstensörler). Herşeyden önce Flamenko Gitar teknikleri uygulanmaya başlarken ısınma egzersizleri yapılmalıdır. Germe, esnetme hareketleri ile el çevikliği ve rahat hareket kabiliyetini artırmak için bazı egzersizler yapılmalıdır. GREG IRWIN –Finger Fitness kitabındaki[5] çalışmalar ısınma hareketleri için faydalı olduğu düşünülmektedir.

Gitar çalmak fizyolojik bir olaydır. Kas yapılarının ve işleyişinin bilinmesi sağlıklı teknik gelişim göstermek adına önemli bir konu olduğu düşünülmektedir. Gitar tekniklerinin ilişkili olduğu kas gruplarının bilinmesi teknik çalışmalarda bilinç kazandırabilir ve böylece hedef kas grupları çalıştırılarak teknik gelişecektir. Bu konuda Spor Fizyolojisi ile ilgili dökümanların incelenmesinde fayda vardır. 15 Aralık 2010 Marmara Üniversitesi Müzik Öğretmenleri Sempozyumunda Serhat Doğu ve Nilgün Sazak[6] tarafından sunulan **" KAS GRUPLARININ ANATOMİK YAPISI İLE GİTAR ÇALIMINDA KULLANILAN SAĞ – SOL EL TEKNİKLERİNİN İLİŞKİLENDİRİLMESİ "** adlı çalışma konuyla ilgili detaylı bilgiler içermektedir.

## 3.4 Eser Çalışma

Herhangi bir eseri çalışırken teknik anlamda bir zorlanma yaşanmıyorsa o parçanın iyice özümsenmesi ve rahat icra edilebilir duruma gelene kadar çalışılması gerekmektedir. Parçanın akıcı hale gelmesi ve müzikal dinamiklerin icraya katılabilmesi bu anlama gelmektedir. Herhangi bir eseri her yönüyle anlamaya çalışmak onu daha çabuk kazanmak demektir. Bir parçayı her yönüyle anlamak için öncelikle ezberlenmesi gerekmektedir, ardından parçada verilmek istenen his ve müzikal dinamikler parçaya sokulmalıdır.

---

[5] Loraine C. & Gregory g. Irwin, The Art of Finger Control- Finger Fitness

[6] DOÇ. DR. NİLGÜN SAZAK Kocaeli Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğit.

# 4 FLAMENKO MÜZİĞİNDEKİ RİTMİK YAKLAŞIMLAR ve RİTMİK ÇALIŞMALAR

## 4.1 GİRİŞ:

Bu bölümde en çok kullanılan ve genel anlamda ritmik yapılarının algılanmasına yardımcı olacak formlar üzerinde çalışılmıştır. Burada üzerinde durulmayan pek çok form incelenen formların benzerleridir. Ritmik bölümde **Kompas** yapıları hemen hemen aynı olan "Soleares","Alegrias","Bulerias" ve "Solea por Bulerias" formlarının ayrı ayrı örneklendirilme sebebi birbirleri arasındaki benzerliğe dikkat çekmek ve aralarındaki farkların görülmesine olanak vererek diğer benzer formların algılanmasına yardımcı olmak içindir. Ritmik anlamda birbirinin hızlı ya da yavaşı olarak ayrılan formlar armonik yönleriyle birbirlerinden daha net çizgilerle ayrılırlar. Bu farklara Armoni kısmında yer verilmiştir. Bu durumda Flamenko formlarının ritmik anlamda sınıflandırması yapıldığında 12 zamanlı, 3 zamanlı ve 2 zamanlı kompas ailelerinden oluştuğunu söylemek mümkündür.

**Sıkça kullanılacak olan iki terimin kısa açıklamaları aşağıda verilmiştir:**

### 4.1.1 Kompas Tanımı

Kompas kelime anlamı itibari ile ölçü anlamına gemektedir. En basit anlamda çalınan formun zaman ölçüsünü ifade eder. Örneğin Tangos formu 4/4-2/4 lük çalınır derken Tangos formunun kompası anlatılmış olur. Fakat bu ifade kompası anlatmaya yeterli değildir. Kompas yapısının içinde akor değişikliklerinin yapıldığı yerler önemlidir . Aynı şekilde vurgu yerleri de kompas tanımının içinde yer almalıdır . Özetle Buleria, Solea , Alegria , Fandangos de Huelva gibi formlardan oluşan flamenko müziği öncelikle kompas yapıları ile anlatılmaktadır. Bu yapıların içinde vurgu yerleri muazzam önem taşımaktadır ve de akor değişikliklerinin yapıldığı vuruşlar geleneksel anlamda sabittir . Geleneksel flamenko kompas yapıları günümüz flamenko gitaristlerince çeşitlilik oluşturmak için değiştirilebilmektedir. Bu değişiklikler daha çok geçici olarak kullanılmakta, parçanın bütününde geleneksel kompas yapısı korunmaktadır. Flamenko müziğinde ritmik olmayan formlar da mevcuttur. Bunlar serbest formlar olarak nitelendirilir. Serbest icra edilen formların

da bir bölümünde ritmik olarak çalınması yaygın bir durumdur. ( Örneğin Serbest icra edilen Tarantas formu parçanın bir nölümünde 4/4 lük çalınarak Tarantos formuna dönüştürülür. Bu durumda serbest formlarda dahi kompas yapılarından uzaklaşılamamakta ve tüm kompas yapılarının bilinmesi gerekmektedir )

### 4.1.2 Falseta Tanımı:

Formların ritmik yapıları içinde kurulan armonik ya da melodik cümleler grubu. İlk zamanlarda sadece şarkı eşliği çalan gitaristler şarkıcının sustuğu noktalarda küçük cümleler (falsetalar) kurmuşlardır , daha sonraları şarkının melodilerini taklit eden daha uzun cümleler kurulmaya başlanmış ve son olarak da yeni melodiler içeren cümle yapıları ile solo eserler üretilmiştir. Falsetalar formların kompas yapıları içinde kurulurlar.

## 4.2 KOMPAS AİLELERİ[7]

### 4.2.1 İki Zamanlı Kompas Ailesi

- Tientos
- Tangos, Tangos de Malaga, Tangos de Trıana, Tangos de Granada, Tangos Extremenos
- Tanguillos
- Farruca
- Mariana
- Zambra, Danza Mora
- Taranto
- Tanguillo
- Zapateado
- Garrotin
- Colombianas

[7] Leiva,David.Metodo de Cante y Baile Flamenco y Su Acompanamiento Vol.1-2-3-4,Madrid,2009

### 4.2.2 Üç ve Altı ve Oniki Zamanlı Kompas Ailesi

- **Bulerias** : Bulerias de Jerez , Bulerias de Cadiz ,Jaleos
- **Soleares**: Solea de Alcala, Solea de Cadiz, Solea de Cordoba, Solea de Jerez, Solea de Triana, Solea Por Bulerias, Cana, Polo, Romance, Bambera, Alborea
- **Alegrias**: Alegrias de Cadiz , Alegrias de Cordoba, Cantinas, Caracoles, Mirabras, Romeras
- **Seguiriyas** : Serrana , Cabales , Liviana, Debla
- **Peteneras**
- **Guajira**
- **Fandangos**:Fandango de Almeria, Fandango de Granada, Fandango de Lucena, Fandango de Huelva, Rondena, Verdiales, Jabera
- Sevillanas

### 4.2.3 Serbest İcra Edilen Formlar

- Fandango Natural
- Taranta de Almeria, Taranta de Linares
- Cartagenera
- Levantica
- Minera
- Granaina
- Malaguenas
- Murciana
- Rondena

## 4.3 RİTMİK ANLAMDA KARŞILAŞILAN SORUNLAR VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ SES GÜRLÜĞÜNÜN ARTMASININ RİTME ETKİSİ - ACELECİLİK SORUNU

Ses gürlüğünün artması ritmin hızlandırılmasına yol açabilmekte, aynı şekilde ses gürlüğünün azalması da ritmin yavaşlamasına sebep olabilmektedir. Bu durum aynı zamanda teknik zaaf da oluşturmaktadır.

**Örnek 1**[8]:



Dizideki inici ve çıkıcı hareketler icracıyı crescendo ve decrescendo yapması konusunda yönlendirebilir. Ses gürlüğü artarken ya da azalırken ritmin bozulması genel bir eğilimdir. Bu eğilim metronom eşliğinde çalışılarak kontrol edilmelidir. Aşağıda bununla ilgili 2 adet egzersiz önerisi verilmiştir.

[8] Paco Serrano,La Guitarra Flamenca de Paco Serrano ,Encuentro Productions,s 38.

**Egzersiz 1**: Metronom eşliğinde yukarıda verilen pasaj Decrescendo ve Crescendo olarak ve ritm bozulmadan çalışılmalıdır.Çalınan tüm eserlerde bu duruma dikkat edilmelidir.

**Egzersiz 2**: Renk ve ton değişiklikleri ile çalışmalar yapılmalıdır. Öneriler : Sürekli pikado yerine tirandodan pikadoya geçiş ya da tersi , piano duyum ile yüksek ajilite gerektiren icra ve benzeri egzersiz kombinasyonları uygulanmalıdır.

Bu çalışma tüm tekniklerde herhangi bir eser icra esnasında arzu edilen yerlerde ritm bozulmadan ve kontrollü bir şekilde uygulanabilenecek düzeye getirilmelidir. Bu hem ritmik hem de teknik bir çalışmadır, başka bir deyişle ritmin teknik gelişmeye olan etkisini hatırlatan bir çalışmadır. Ritm önemsenmez ise teknik de doğru gelişmeyecektir ve de olması gerektiği gibi şekillenmeyecektir.[9]

### 4.3.1 Flamenko Müziğinde Kullanılan Genel Ritmik Varyasyon Mekanizmaları

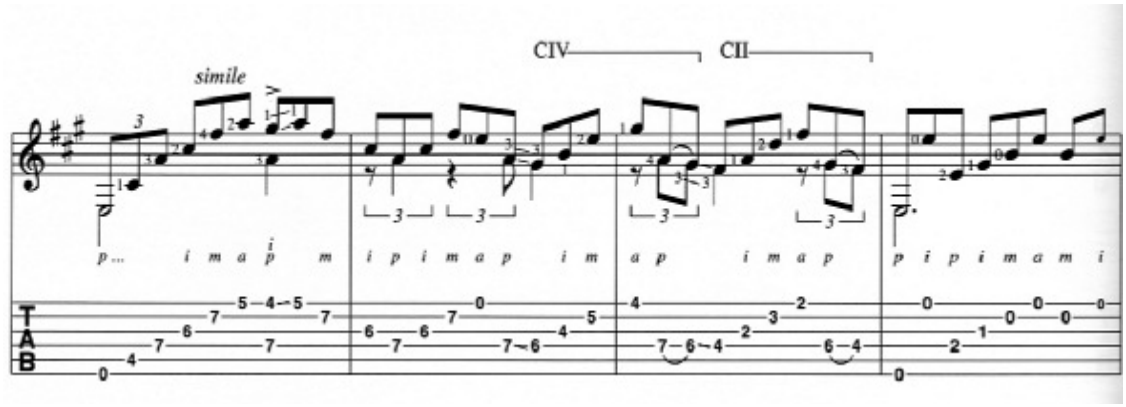
Flamenko ritmleri 2 zamanlı 3 zamanlı ve 12 zamanlı kompas aileleridir. Türk müziğindeki 5/8-7/8-9/8 gibi aksak ritmler henüz Flamenko Müziğinde kullanılmamaktadır. Flamenko müziğinde Kompas adı verilen döngüler asla tekdüze gitmez ve birbirleriyle soru cevap niteliğinde çeşitlendirilirler. Genel anlamda Ritmik çeşitliliklerin şu şekillerde gerçekleştirildiği görülür:

1. Kompas içindeki vurguların yerlerinin değiştirilmesi
2. Güçlü zamanı "es" çalarak güçsüz zamanı ön plana çıkarma. Buna Kontratiempo denir. özellikle 12 zamanlı kompas ailesinde yapılan Kontratiempolar ritmik anlamda karmaşık yapıların oluşmasına sebep olur.
3. Devam eden Kompas içinde sadece bazı yerlerde tellere vurmak. Ritmin bazı vurgularını ön plana çıkararak ve bu vurguları diğer vuruşların içine doğru yayarak, uzatarak çalmak. Bu durumda diğer vuruşlar icra esnasında zihinden takip edilmektedir.

[9] Ritmik varyasyonlar sonsuz şekilde türetilebilir. Devam eden sayfalarda verilen örnekler geneli yansıtacak ve bu türetmeyi sağlayacak nitelikte seçilmeye ve hazırlanmaya çalışılmıştır.

4. Her vuruşun üçlemelerden oluşması ve bu üçlemelerin senkoplu kullanılması ritmik anlamda karmaşık yapıların oluşturmaktadır. Bu Flamenko müziğinin karakteristik özelliklerinden biridir.
5. Üçleme dışında tuplet kullanımı . Aynı mantıkla üçlemer dışında dörtleme, beşleme vs kullanılarak ritmik çeşitlilik oluşturulmaktadır.

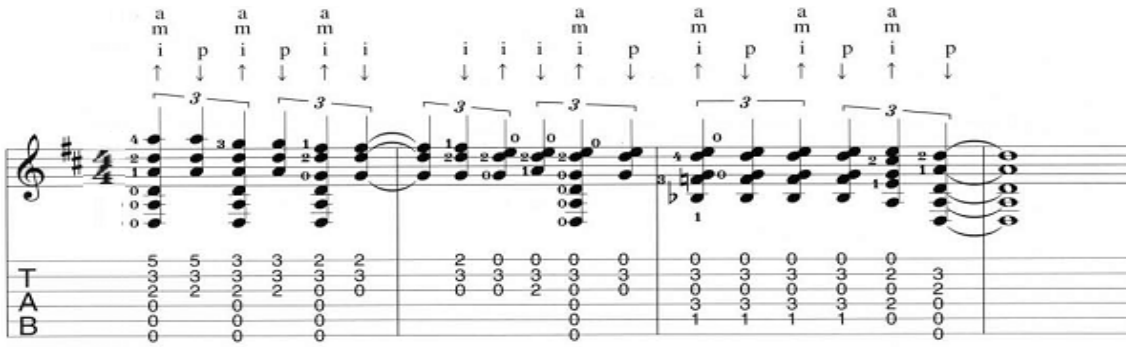
**Örnek 2**[10]:




Yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi vuruşlar 3 lemelerden oluşturulmuş. Bir vuruşun üçleme olarak düşünülmesi durumu Flamenko müziğinde sıkça kullanılmaktadır.

1. Bir vuruş üçleme olarak kümelenebildiği gibi iki vuruşluk değerlerin de üçleme olarak birleştirildiği örneklere sıkça rastlanılmaktadır.

**Örnek 3**[11]:




[10] Habichuela Pepe, La Guitarra Flamenca de Pepe Habichela, Affedis ,1999,s.18

[11] Habichuela Pepe, La Guitarra Flamenca de Pepe Habichela, Encuentro Productions ,s.83,1999

**Örnek 4**[12]




Bu tarz ritmik oyunlar yapabilmek için çalışma esnasında icracıya eşlik eden bir ritmik altyapı mutlaka olmalıdır. Bu ritmik altyapı yukarıdaki örnekte notanın üzerinde verilen örnekte olduğu gibi formun ritmik yapısına uygun bir eşlik olursa daha etkili olacaktır. Kişi en azından metronom eşliğinde çalışarak hızlanma ya da yavaşlama meylini önlemelidir. Ritm içselleştiği zaman ritmik eşlik olmadığı durumda dahi ritmik süreklilik korunabilir . Ritmin İçselleştirilmediği durumlarda herhangi bir parçanın ritmik eşliği olmadan çalışılması olumlu bir sonuç vermeyecektir. .

[12] Amigo. Vicente, El Mandaito-Buleria, Tr. Serhat Doğu

## 4.4 CIERRE , REMATE , LLAMADA

**Cerrar : Kapatmak→ Cierre : Kapanış**

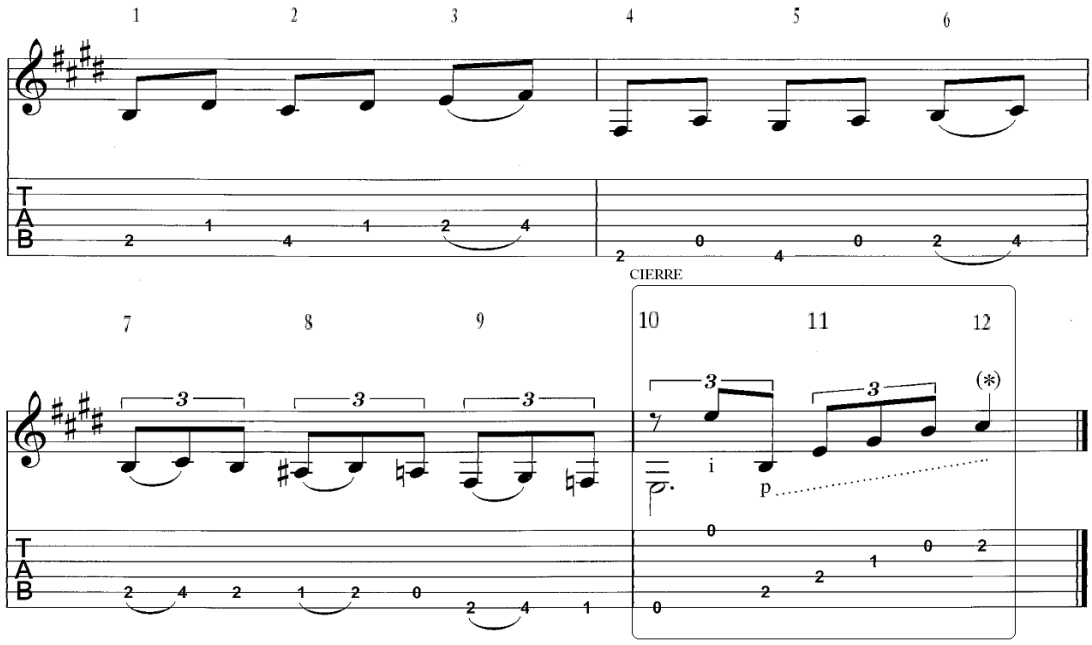
**Rematar : Bitirmek, sonlandırmak→Remate : Sonlanış**

**Llamar : Çağırmak→Llamada : Çağırış, Çağrı**

Kelime anlamları itibariyle yukarıdaki terimler bir fikir vermektedir. Cierre(Kapanış) karşılaşılan örneklere bakıldığında kompasın karar sese çözüldüğü vuruştan itibaren oluşan yapı olarak değerlendirilebilir. Tüm formlar için kompas içinde karar sese çözülüş kısımları incelendiğinde Cierre genel olarak tüm formlarda vardır denilebilir.

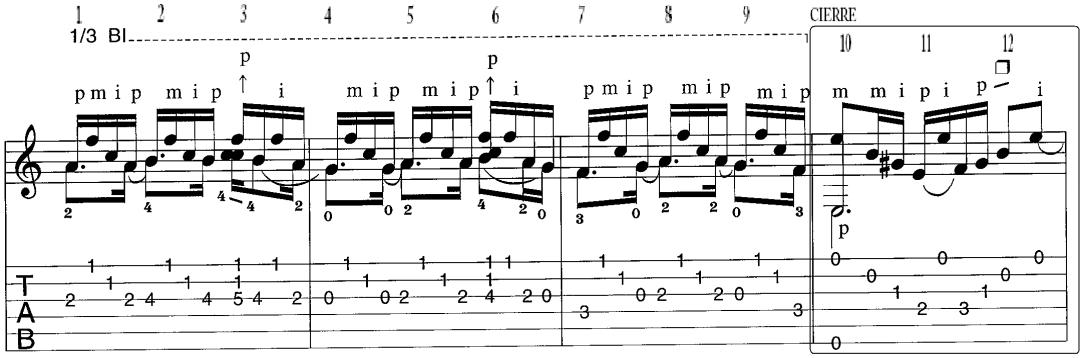
### 4.4.1 Cierre Örnekleri

**Örnek 5**[13] : Alegrias 10-11 ve 12. Vuruşlar




[13] Herrero .Oscar,Paso a Paso Alegrias Vol 7, RGB Arte Visual , S.19 ,1999

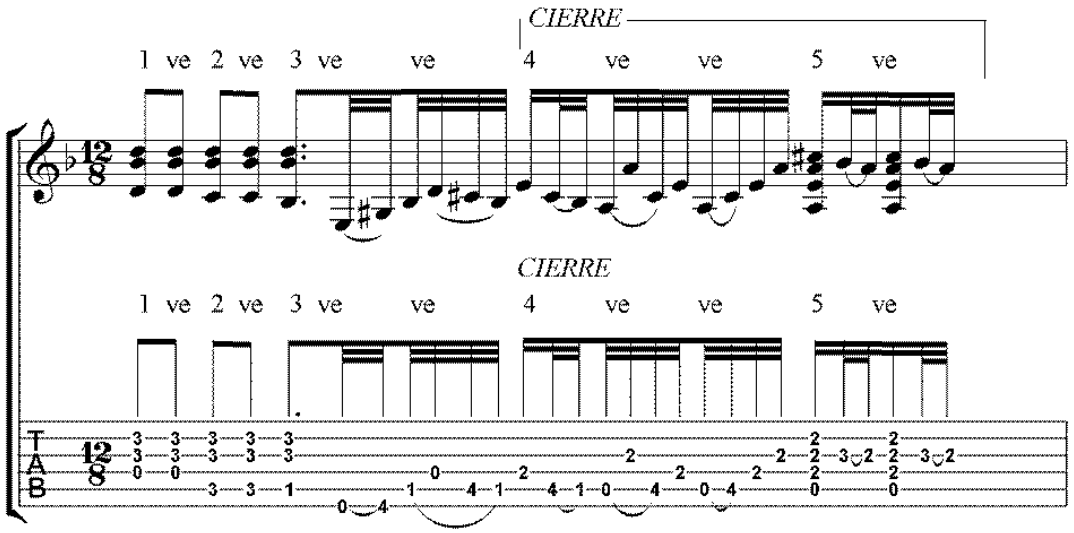
**Örnek 6**[14]: Soleares 10-11 ve 12. Vuruşlar




**Örnek 7**[15]: Fandangos Cierre:




**Örnek 8**[16] **:** Seguiriyas- Cierre



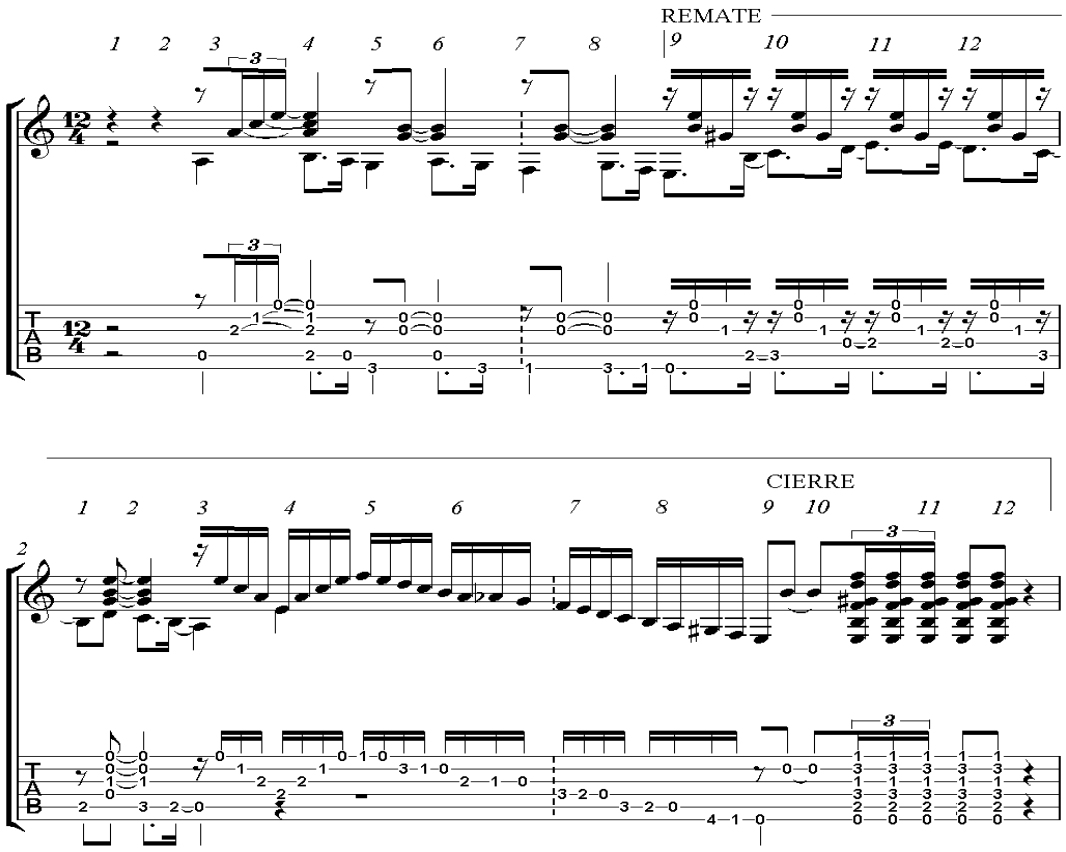

[14] Serrano.Paco, La Guitarra Flamenca de Paco Serrano, Encuetro Productions, S.11, 1999

[15] Paco de Lucia ,Fandangos de Huelva , En vivo desde el Teatro Real (1975)

### 4.4.2 Remate Örnekleri

Örneklerden anlaşıldığı üzere remate bir kompas boyunca ya da kompasın ikinci yarısında, bir başka deyişle de kompasın sonunu hedefleyen bir gerilim-çözülüm pasajıdır. İncelenen tüm örneklerde bu gerilim-çözülüm, soru-cevap ilişkisi mevcuttur. En önemli özelliği karar seste son bulmasıdır. Bu anlamda Rematenin Cierre'yi kapsadığı da düşünülebilir. Fakat tüm örneklerden anlaşılan remate nin kendi içinde bir bütün oluşturduğu ve gerilmeyi takip eden bir çözülmenin olması gerektiğidir. Remate leri bir kadans olarak nitelemek mümkündür. Bu durumda kadansların sonundaki bitiriş bölümleri de cierre yi oluşturmaktadır. Remate pasajlarında gerilim ve çözülüm armonik anlamda olduğu gibi ritmik anlamda da yapılmaktadır. Ritm bir sure karmaşıklaşmakta ve keskin bir şekilde sonlandırılmaktadır.

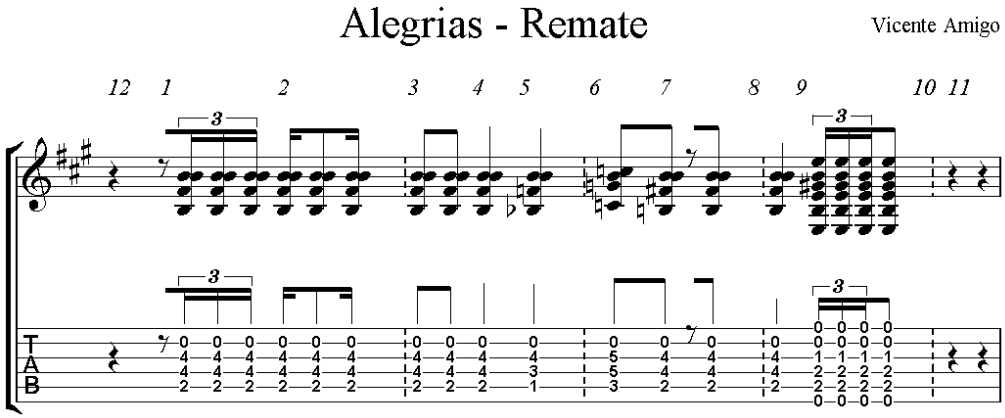
**Örnek 9**[17]**:** Fandangos **–**Remate



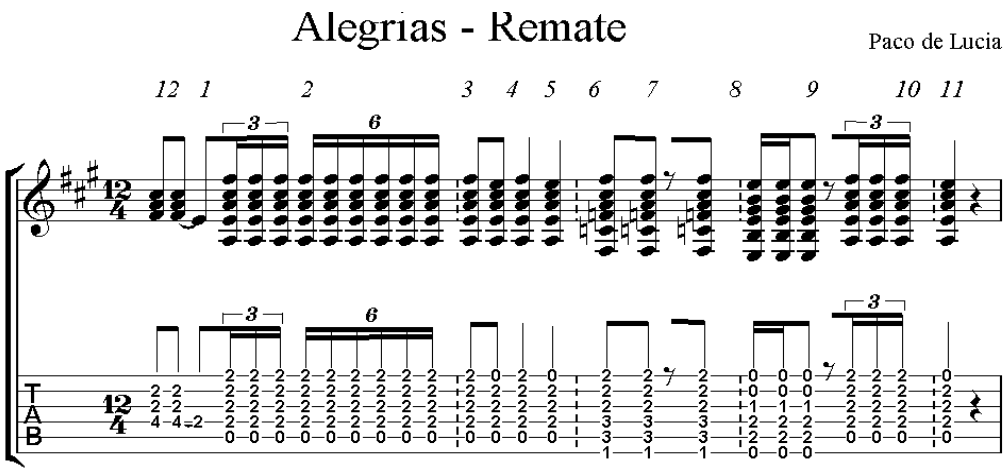

[16] Solo Kompas Seguiriyas y Martinetes-Manuel Salado CD si içerisinden Serhat Doğu tarafından yazılmıştır.

[17] Paco de Lucia ,Fandangos de Huelva , En vivo desde el Teatro Real (1975)

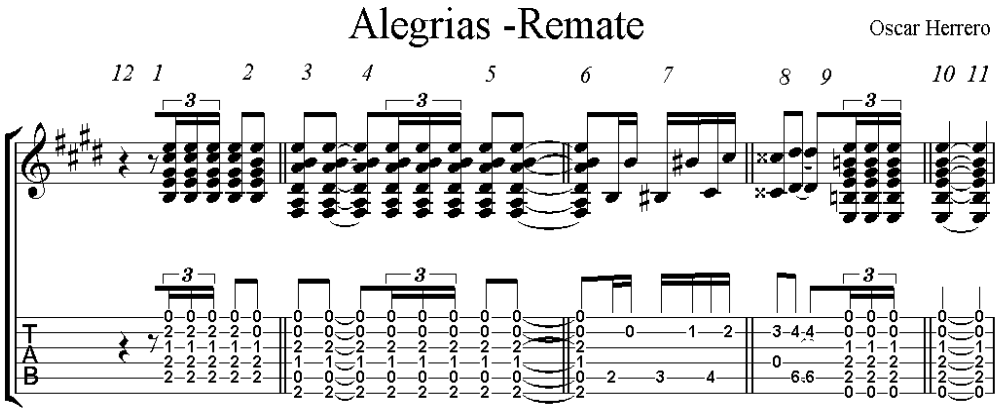
**Örnek 10**[18]: Alegrias-Remate




**Örnek 11**[19]: Alegrias-Remate




**Örnek 12**[20]: Alegrias-Remate



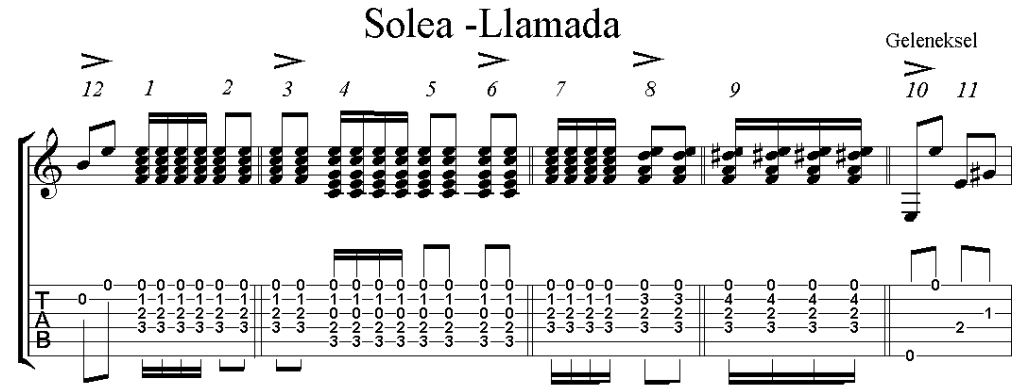

[18] Amigo.Vicente, Maestro Sanlucar, Alegrias en Mi, De Mi Corazón al Aire (1991)

[19] Paco De Lucia , La Barrosa -Alegrias en La, Siroco (1987)

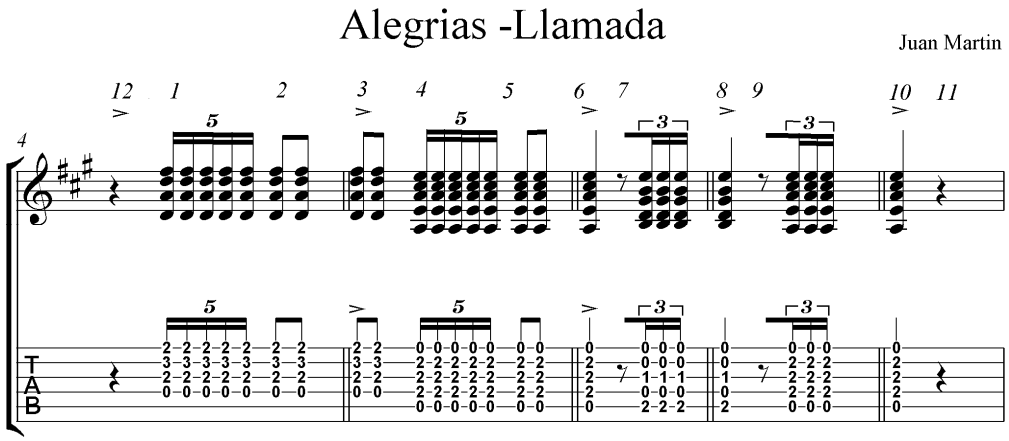
[20] • Herrero. Oscar ,Las Alegrias- Guitarra Flamenca Paso a Paso Vol 7 , RGB Arte Visual, s.31

### 4.4.3 Llamada Örnekleri

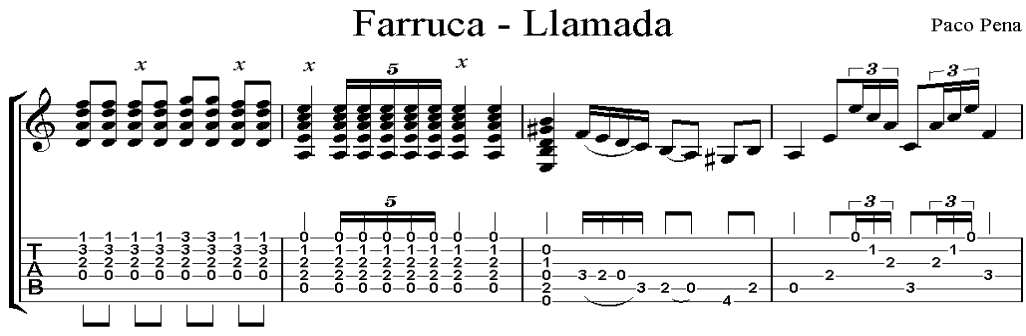
**Örnek 13**: Solea Llamada




**Örnek 14**[21] Alegrias Llamada



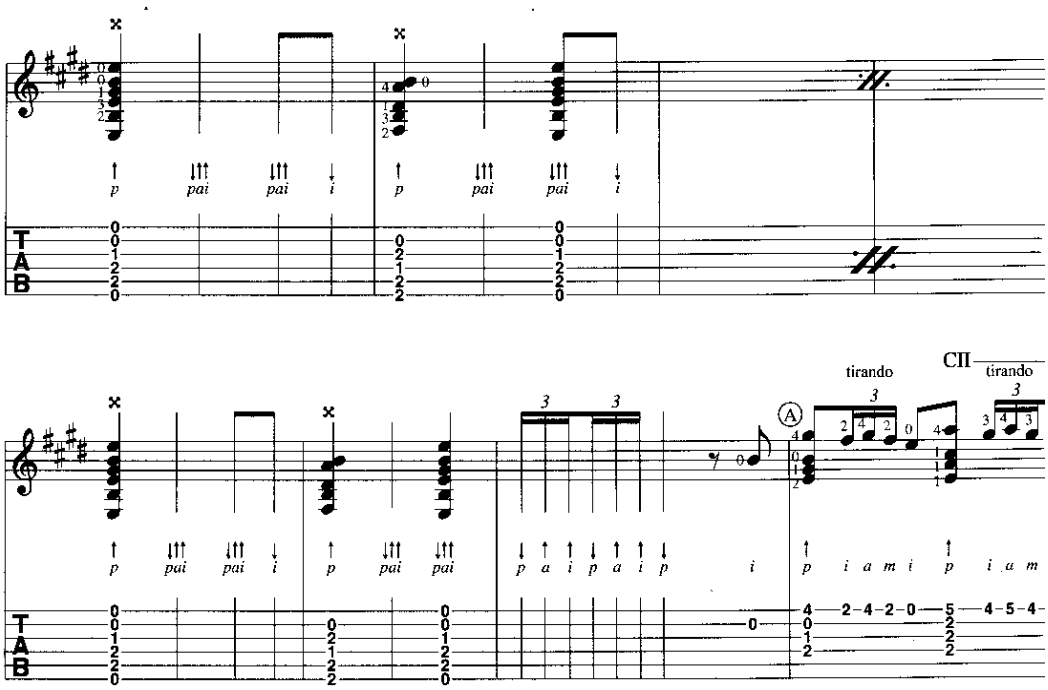

**Örnek 15**[22]: Farruca-Llamada




[21] Martin.Juan, El Arte Flamenco de La Guitarra Flamenca ,s.35

[22] Pena. Paco, Toques Flamencos Student's Repertoire, En Las Cuevas -Farruca

**Örnek 16**[23]: Sevillanas Llamada




Dikkat edilirse llamada'dan hemen sonra falsetalar başlamaktadır. Bu durumda **llamada** Flamenko gitar müziğinde melodiye girmeyi işaret eden, melodiyi çağıran bir yapı olarak algılanabilir. Dans için de bu farklı bir bölüme geçmek gibi algılanabilir.

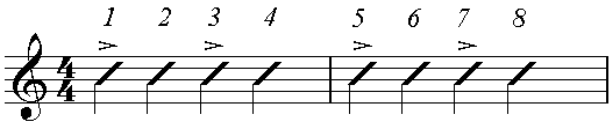
Yukarıdaki terimler hem armonik hem de ritmik özellik taşımaktadırlar. Kompas yapısı içerisinde bütün ya da parçaları temsil ederler. Ritmik olarak gerilme çözülme yöntemlerine ve armonik olarak gerilme çözülme şekillerine ve bunların sürekli olarak kullanılışına dikkat edilirse bu yapıların Flamenko müziğinde çok önemli yapılar olduğu anlaşılır ve gitar üzerinde bu yapıların ayrı olarak çalışılması kompasın algılanması için faydalı olacaktır .

Bu bölümde Flamenko müziğinde kullanılan üç önemli terim açıklanmıştır. Bununla beraber bu terimlerin farklı kaynaklarda birbirinin yerine kullanıldığı görülmektedir. Örneğin bir kaynakta Cierre olarak adlandırılan bölüm başka bir kaynakta Remate olarak adlandırıldığı görülmektektedir . Adlandırmalardaki bu farklılıklara rağmen fonksiyonel açıdan işaret edilen öğeler aynı olduğu için öncelikle bu fonksiyonların anlaşılması gerekli ve yeterlidir.

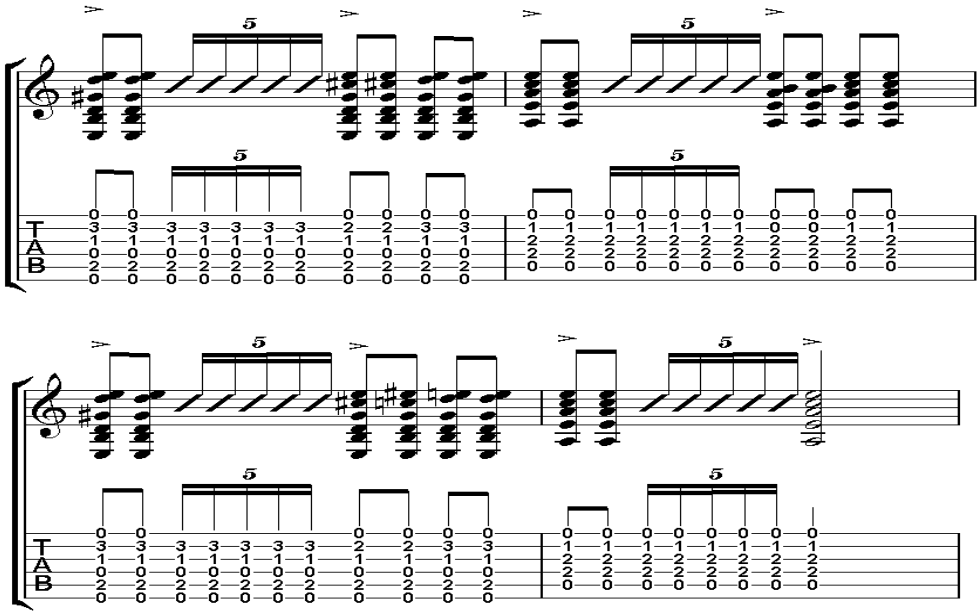
[23] Nunez.Gerardo, El Arte de Gerardo Nunez Vol I, s.50

## 4.5 FARRUCA

### 4.5.1 Farruca Kompas Yapısı [24]

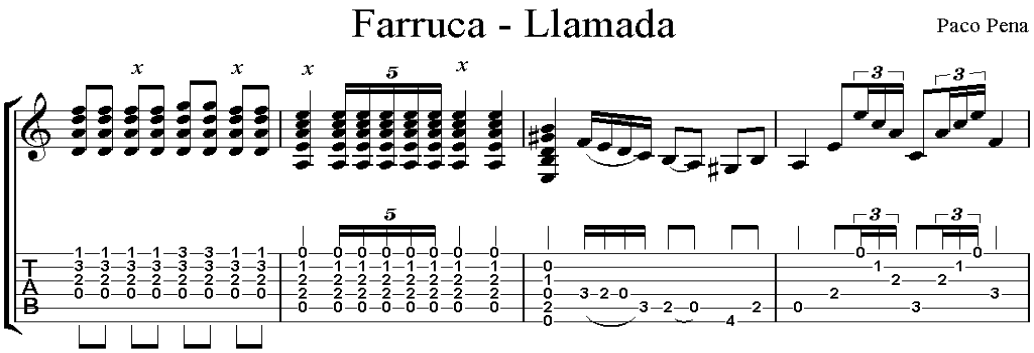



**Örnek 17**[25]



### 4.5.2 Farruca-Llamada ve Remate Örneği

**Örnek 18**[26] **Farruca Llamada**




[24] Serrano.Juan,MelBay's Flamenco Guitar Basic Techniques, ,MelBay Publications, 1979, s.62

[25] Batista.Andres, Tecnica de la Guitarra Flamenca, Ritmo y Puntera –Farruca

[26] Pena. Paco, Toques Flamencos Student's Repertoire, En Las Cuevas -Farruca

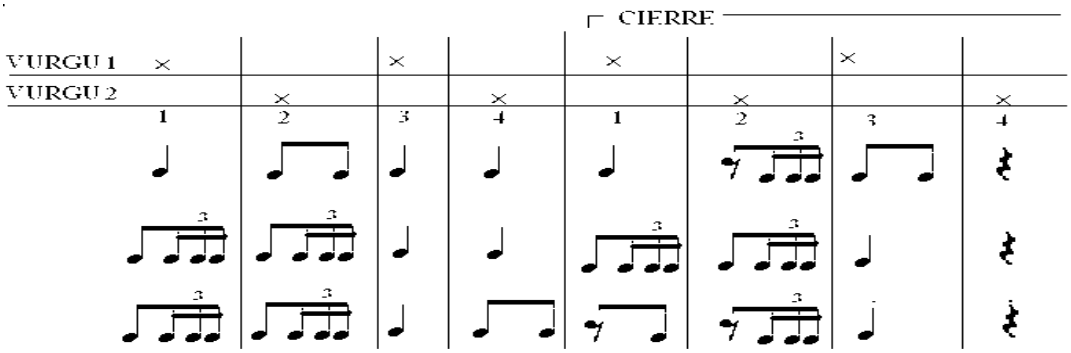
**Örnek 19** [27] **Farruca Remate**



## 4.6 TANGOS

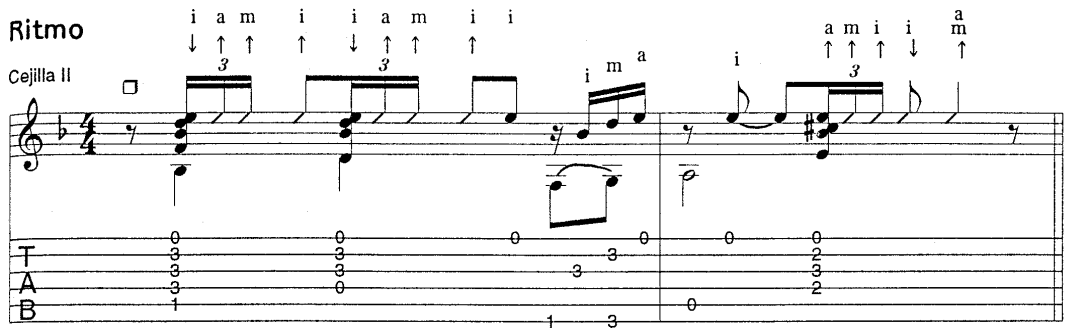
### 4.6.1 Kompas Yapısı

**Şekil 1**




Metronom ya da palmas eşliğinde yukarıda verilen ritmik yapıları gitar üzerinde uygun rasqueado formülleri ile çalışmak Tangos Kompas yapısının algılanmasına yardımcı olacaktır.

**Örnek 20**[28]

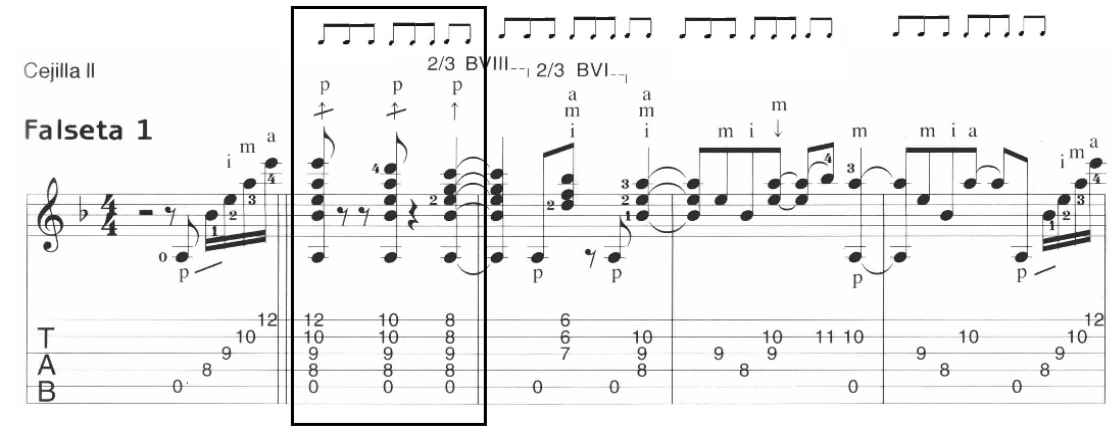



[27] Pena. Paco, Toques Flamencos Student's Repertoire, En Las Cuevas -Farruca

[28] Serrano.Paco,La Guitarra Flamenca de Paco Serrano ,Encuentro Productions, 1999,s.47

Tangos formu 4 zamanlı olmakla birlikte aşağıdaki örnekte görüldüğü gibi 3+3+2 şeklinde de düşünülebilir. Yazımdaki notaları 3+3+2 şeklinde gruplandırmak aşağıdaki parçanın bu bölümünde daha doğru bir yazım olacaktır.

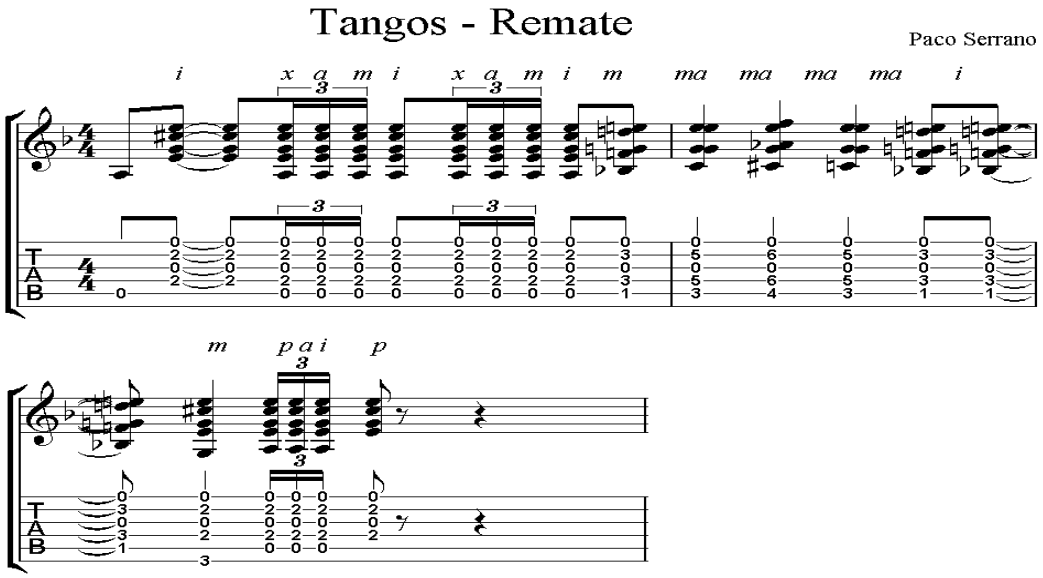
**Örnek 21**[29]




## 4.6.2 3.8.2 Tangos Ritmik Varyasyonlar

Aşağıdaki örnekte kompasın ikinci yarısında kare içine alınmış kısım ritmik anlamda bir gerilim oluşturulacağının habercisidir ve bu gerilim dilendiği kadar uzatılarak son kompasın 3. vuruşunda çözülerek sonlanmıştır. Bu gibi figürler sıklıkla uygulanmaktadır ve bu yaklaşımlar Tangos formunun remate örnekleri olarak düşünülebilir.

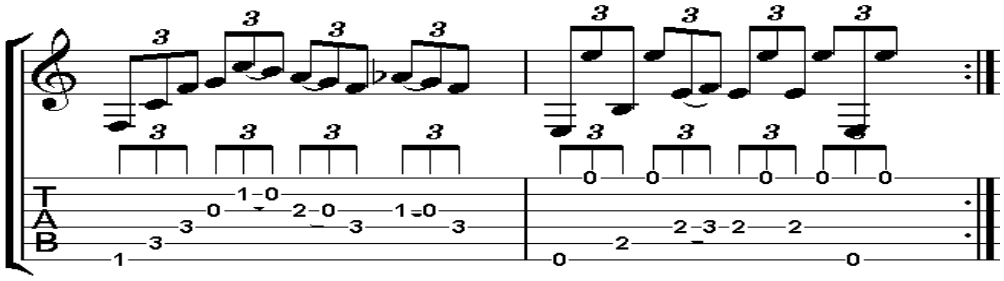
**Örnek 22**[30]




[29] Chicuela, La Guitarra Flamenca de Chicuela , Encuentro Productions, 2000,s.47

[30] Paco Serrano , La Guitarra flamenca de Paco Serrano, Encuentro Productions, 1999,s.49

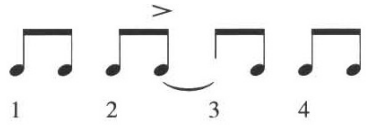
**Örnek 23**[31]



Flamenko müziğinde hemen hemen bütün formlarda bir vuruşun üçleme şeklinde kullanımı yaygındır. Yukarıdaki Tangos örneği de bunlardan biridir.

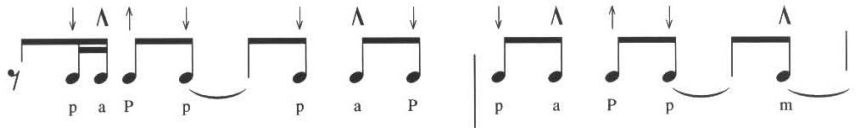
## 4.7 RUMBA

### 4.7.1 Kompas Yapısı [32]

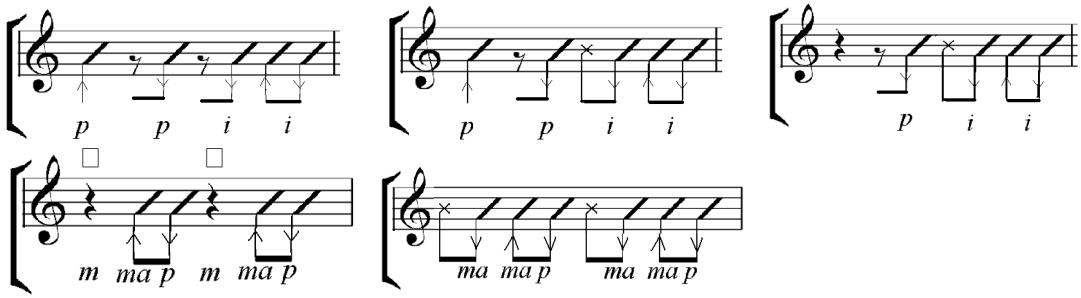



Vurgu yeri 2. Vuruşun ikinci yarısındadır.

**Örnek 24**[33]




**Şekil 2**[34]




**x**: Sağ avuç içi ile tellerin kapatılmasını simgelemektedir .

[31] Worms.Claude, La Guitare Gitane et Flamenca Vol I, s.14

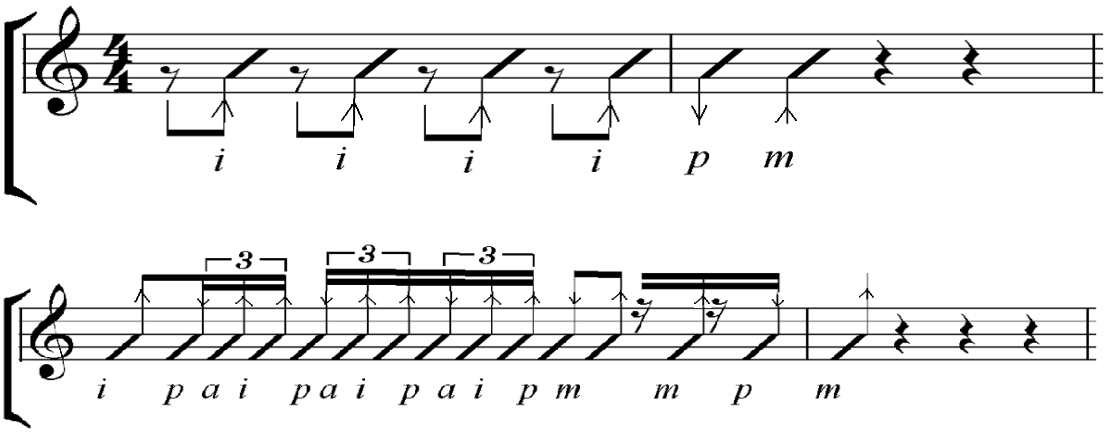
[32] Worms. Claude ,La Guitare Gitane&Flamenca Vol 1, PDG Music Publishing,2001, s.50

[33] Worms. Claude ,La Guitare Gitane&Flamenca Vol 1, PDG Music Publishing,2001, s.51

[34] Rumba ritmik formuller çeşitli Rumba parçalarından derlenerek yazılmıştır.

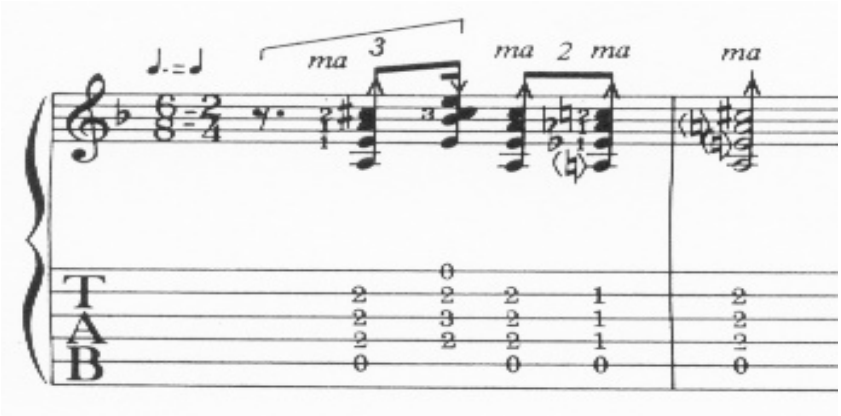
### 4.7.2 Rumba Cierre Örnekleri

**Şekil 3**[35]




## 4.8 TIENTOS

**Örnek 25**[36]

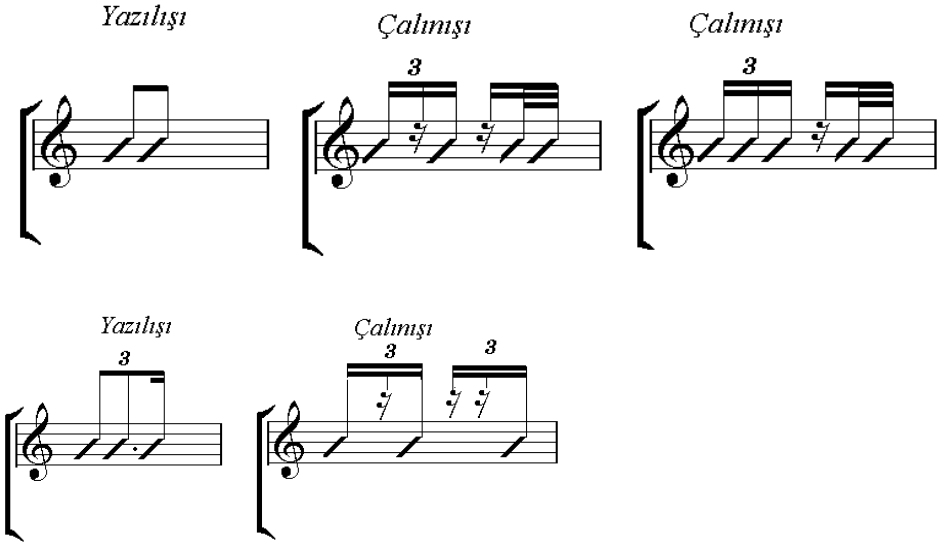



Karşılaşılan nota yazımlarında düz bir yazım tercih edilmekle beraber tientos formunun Tangos formundan ayrıldığı bir ritmik çalış şekli vardır. Aşağıda yazılış şekillerinin karşılığı olan çalınış şekilleri verilmeye çalışılmıştır.[37]

[35] Rumba Cierre örnekleri çeşitli Rumba parçalarından seçilerek yazılmıştır.

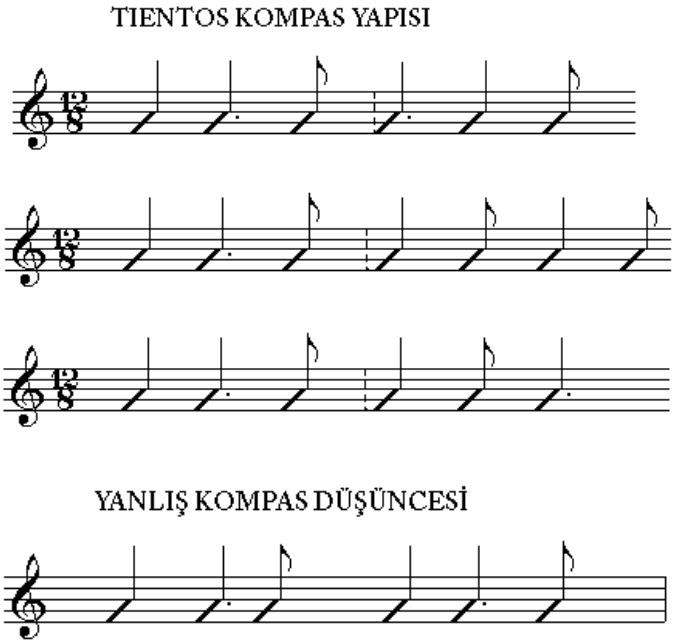
[36] Pena. Paco, Toques Flamencos, A Paso Lento

[37] Pena. Paco, Toques Flamencos, A Paso Lento




Literatürde bulunan nota yazımlarında formların doğru yazım şekillerine rastlamak zordur. Zamanla Flamenko formlarının çalımını en iyi şekilde ifade eden nota yazımları geliştirilmelidir. Tientos formunu 12/8 lik yazmak çalımı ifade edebilmek için daha doğru bir tercih olacaktır.

**Örnek 26**[38]



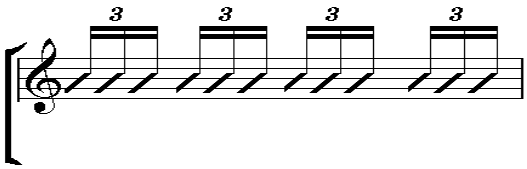

Yukarıdaki örnekte kompasın ikinci yazımdaki gibi aynı formun yinelenerek çalınması Tientos kompas yapısını bozmaktadır . Bu Juan Martin'in de **El Arte**

[38] Martin.Juan, El Arte Flamenco de La Guitarra , s.107

**Flamenco de La Guitarra adlı kitabında bahsettiği gibi** yapılan genel bir hatadır. [39]

## 4.9 TANGUILLO

Literatürde karşılaşılan yazımlarda Tanguillo formu 2/4 ya da 4/4 lük olarak yazılmıştır. Fakat Tanguillo Formu 6 veya 12 zamanlıdır. Tanguillos formu genel olarak 2/4 lük olarak anlatılmakta ve her vuruşun üçleme olarak da çalınabileceği seçeneği sunulmaktadır. Bu durum Tanguillo formunu Tangos formundan ayırmayacaktır bu sebeple Tanguillo formu 6 veya 12 zamanlı bir vuruş olarak yazılmalı ve öyle çeşitlenmelidir.




Aşağıda verilen Tanguillo örneğinde 6/8 lik yazım tercih edilerek daha doğru bir yazım oluşturulmuştur.

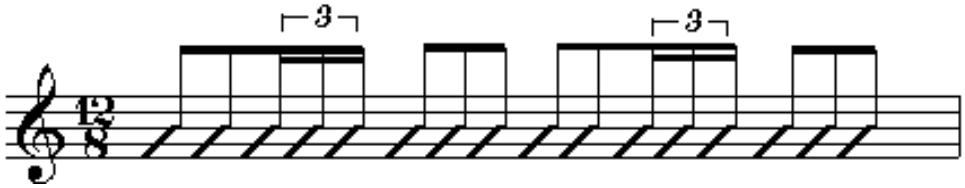
**Örnek 27**[40]




[39] Martin.Juan, El Arte Flamenco de La Guitarra , s.107

[40] Nunez. Gerardo, El Arte de Gerardo Nunez Vol I,Encuentro Productions, s. 59

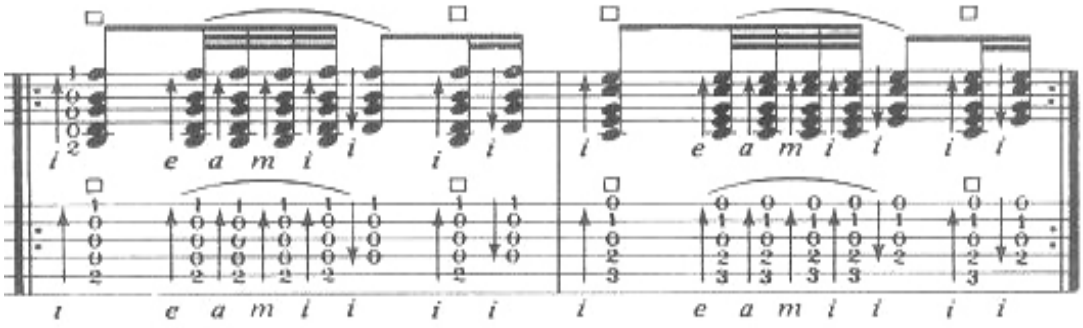
Bu durumda aşağıda verilen rasqueado pasajları Tanguillos duyumunu daha iyi vermektedir.



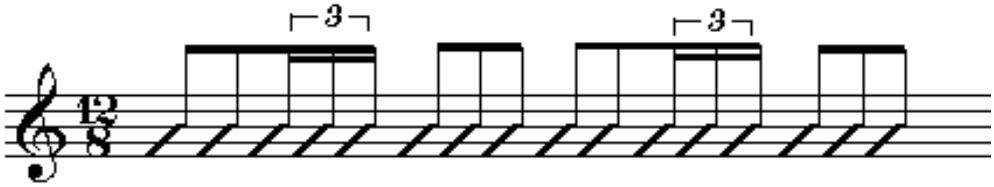
## 4.10 ZAPATEADO

Rasqueado pasajları aşağıdaki gibi 2/4 lük yazılıp melodik pasajlar 6/8 olarak yazılmaktadır. Bu durum yazım ile çalım arasındaki farkı tam anlamıyla yansıtmamaktadır bu sebeple Zapateado formu da 6/8 lik olarak yazılmalıdır. Zapateado Formunun Tanguillos formuna ritmik anlamda çok benzediği söylenebilir. Bununla birlikte zapateado formu daha düz bir 6/8 lik ölçüde seyretmektedir. Tanguillos 'ta 6/8 lik yapı korunsa da düz bir çalım söz konusu değildir. Aşağıdaki örnekte Zapateado formunun ritmik yapısı 2/4 lük olarak yazılmıştır. Melodik pasajlar 6/8 lik formda yazılmıştır. Bu durum Tanguillos formunda olduğu gibi 6/8 lik ya da 12/8 lik bir yazım tercih edilerek düzene sokulabilir.

**Örnek 28**[41]



**Örnek 29 12/8 lik Yazım- Tanguillos Yazımında olduğu gibi**



[41] Martin.Juan, El Arte Flamenco de La Guitarra, s.111

**Örnek 30**[42]



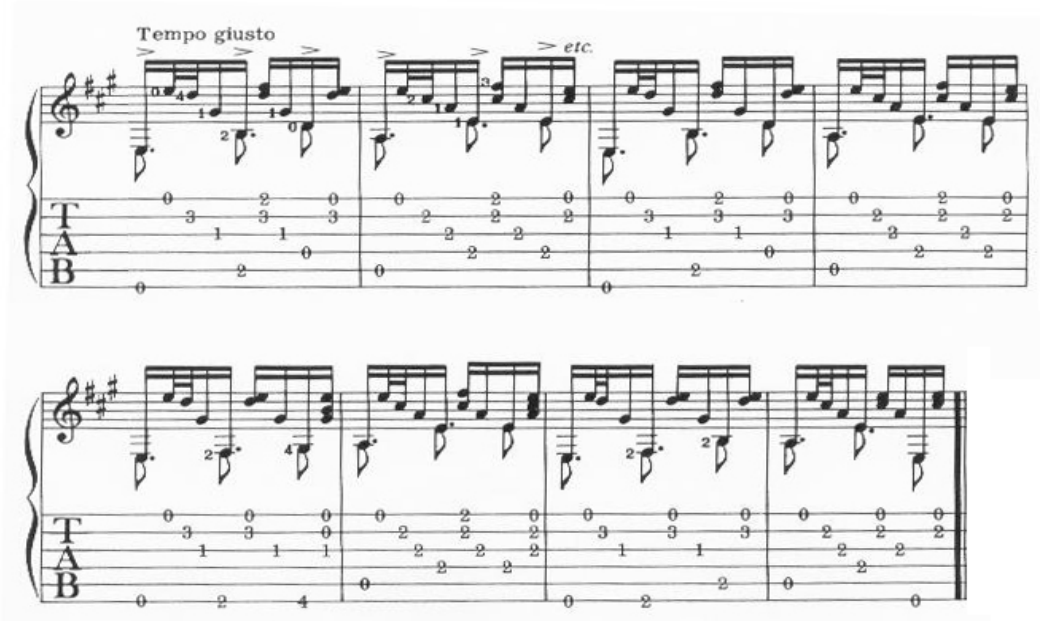
## 4.11 COLOMBIANAS

### 4.11.1 Colombianas Kompas yapısı

**Örnek 31**[43]



**Örnek 32**[44]




[42] Martin.Juan, El Arte Flamenco de La Guitarra, s.111

[43] Niebla.Salvador, The Virtual Drummer, MD Ediciones, 1998, s. 68

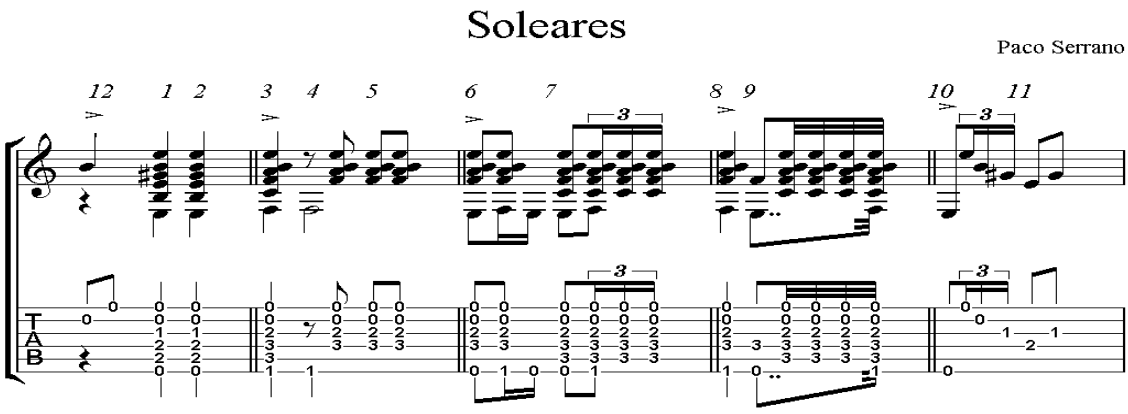
[44] Pena .Paco , Toques Flamencos- El Nuevo Dia, , s.50

## 4.12 SOLEA

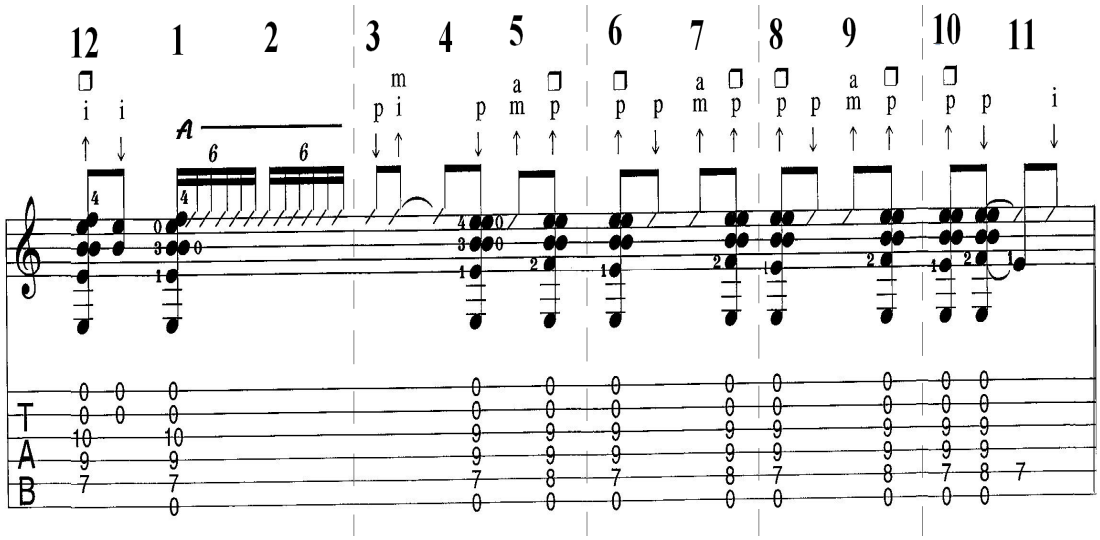
Solea Kompas yapısı 12 de başlar . Vurgular genel olarak 12-3-6-8-10. vuruşlardadır. Falsetalar genellikle 1 de başlar. Pek çok nota yazımında ¾ yazım tercih edilmekte ve cümleler 1 de başlatılmaktadır. Bu durum Solea Kompas yapısının algılanmasını güçleştirmektedir. Bu sebeple aşağıda verilen örneklerde 12. Vuruşun başa alındığı yazım şekli ve 3-3-2-2-2 şeklinde bölümlenerek uygulanmıştır.

### 4.12.1 Solea Kompas Örneği

**Örnek 33**[45]




**Örnek 34**[46]



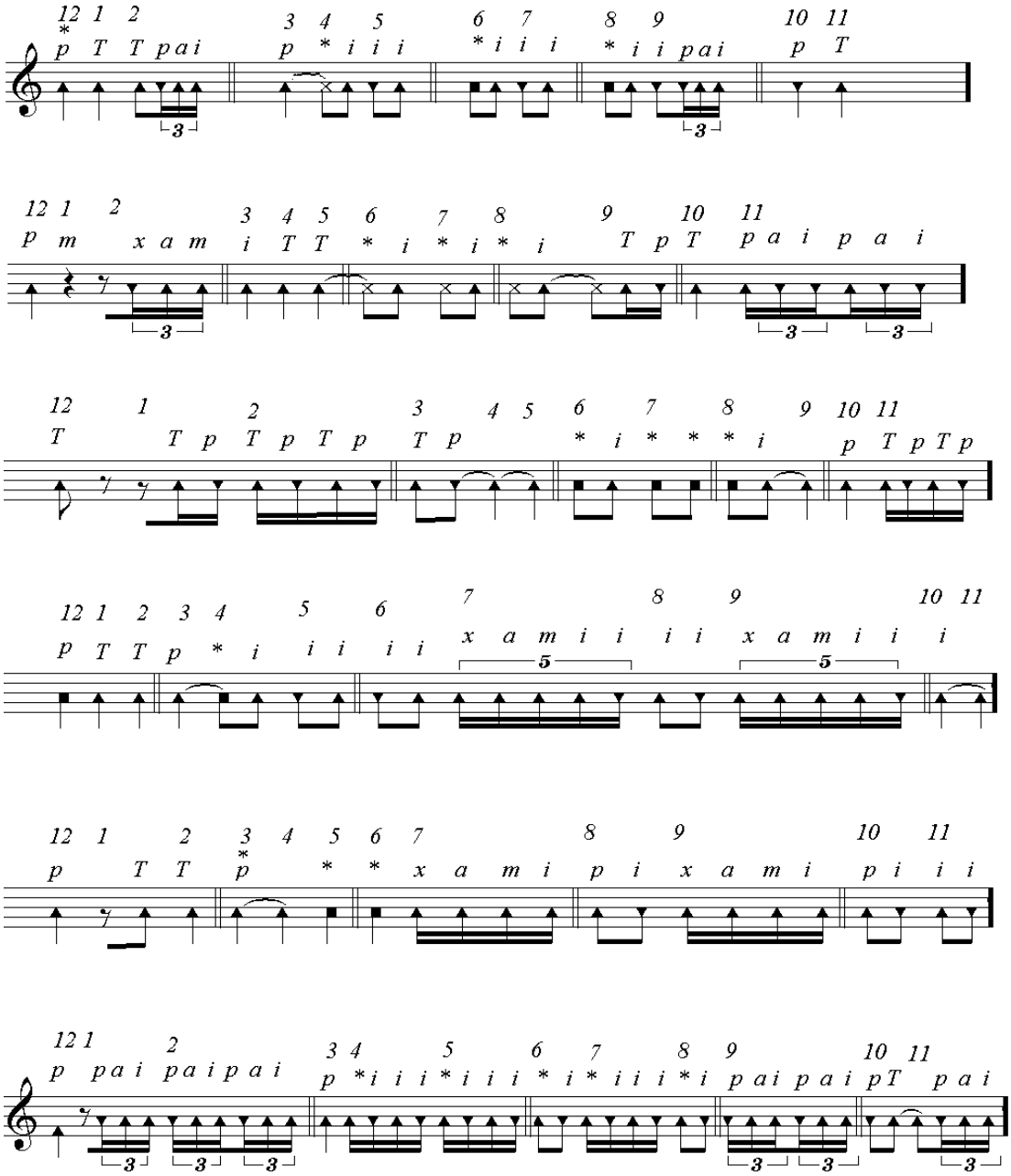
[45] Serrano.Paco, La Guitarra Flamenca de Paco Serrano, Encuentro Productions ,s.21

[46] Serrano.Paco, La Guitarra Flamenca de Paco Serrano, Encuentro Productions ,s.21

## 4.13 SOLEARES -RİTMİK ÇEŞİTLEMELER

Gitar telleri sol el ile susturularak metronom eşliğinde çalışılmalı

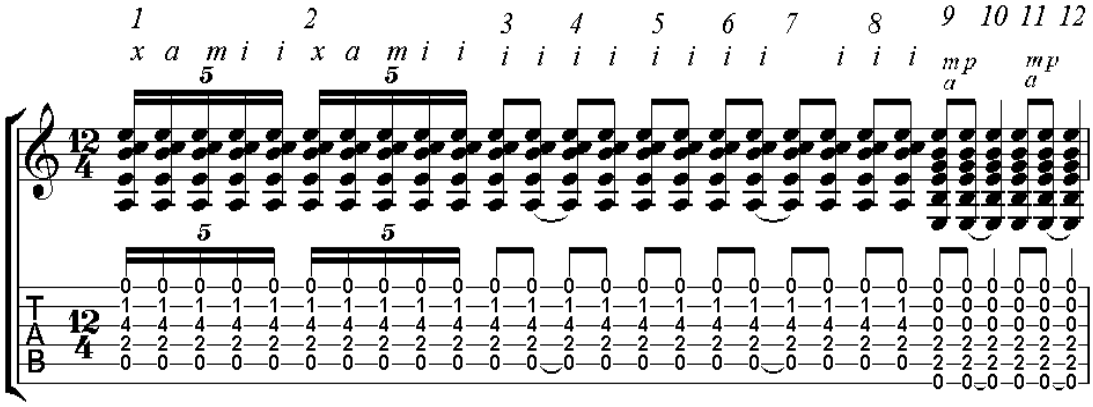
**Şekil 4**[47]



12. Vuruşun Başa alındığı haliyle Oscar Herrero'nun Ritmik çeşitleme örnekleri Gitar telleri sol el ile susturularak metronom ya da palmas eşliğinde çalışılmalı .

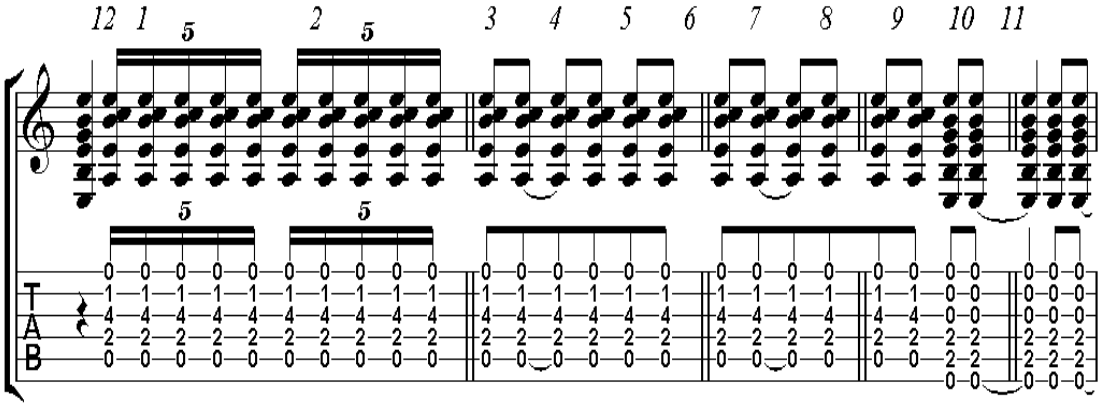
[47] Herrero. Oscar ,Acompanamiento al Cante por Solea, RGB Arte Visual, s. 4

**Örnek 35**[48]



Solea yukarıdaki yazıldığı gibi düşünüldüğünde farklı bir 12 zamanlı aile gibidir. Son vuruş olan 12 yi başa aldığımızda Buleria'ya benzeyecek fakat cümleler 1 de başlayan yavaş bir buleria gibi düşünülecektir. Bu gösterim ritmik anlamda yapılanların algılanmasına daha çok yardımcı olduğu gibi melodik başlangıcının yerinden dolayı bir karmaşaya neden olmaz. Bu sebeple yukarıdaki Solea kompasının yazılışı aşağıdaki gibi ve 12 zamanlı olmalıdır.

**Örnek 36**[49]



## 4.14 ALEGRIAS

Solea ile aynı ritmik yapıdadır. 12. Vuruş başa getirildiğinde Solea formunda olduğu gibi daha anlaşılır bir yapıya bürünmektedir.

[48] Serrano.Paco, La Guitarra Flamenca de Paco Serrano, Encuentro Productions ,s.26

[49] Serrano.Paco, La Guitarra Flamenca de Paco Serrano, Encuentro Productions ,s.26

Gitar telleri sol el ile susturularak metronom eşliğinde çalışılmalı.

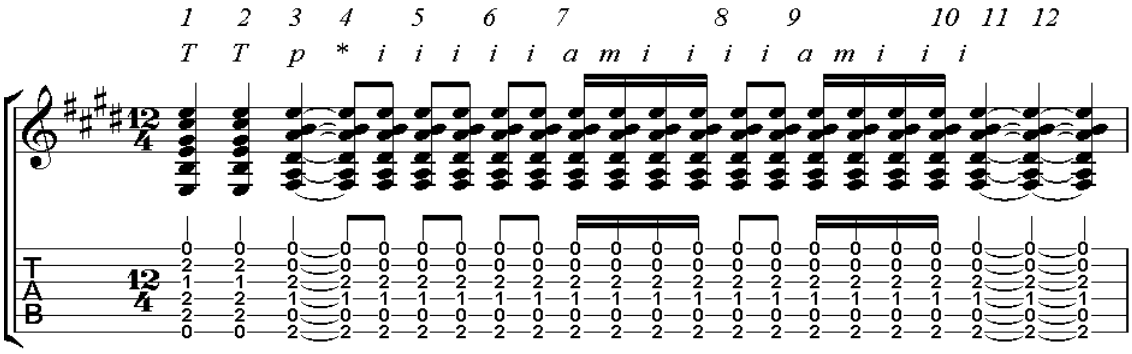
**Şekil 5**[50]




[50] Herrero. Oscar ,Acompanamiento al Cante por Alegrias, RGB Arte Visual, s. 4

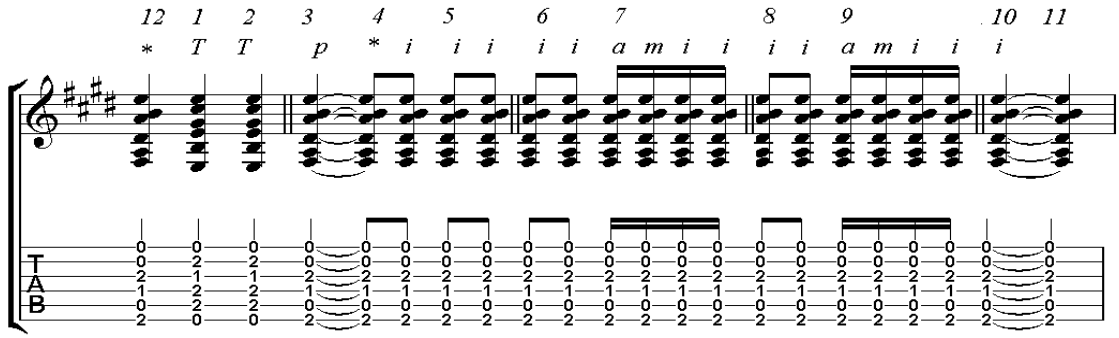
Aşağıdaki örnekte kompas 1 de başlıyor. Eğer 12. Vuruş başa alınırsa ritmik yapı daha anlaşılır olacaktır.

**Örnek 37**[51]

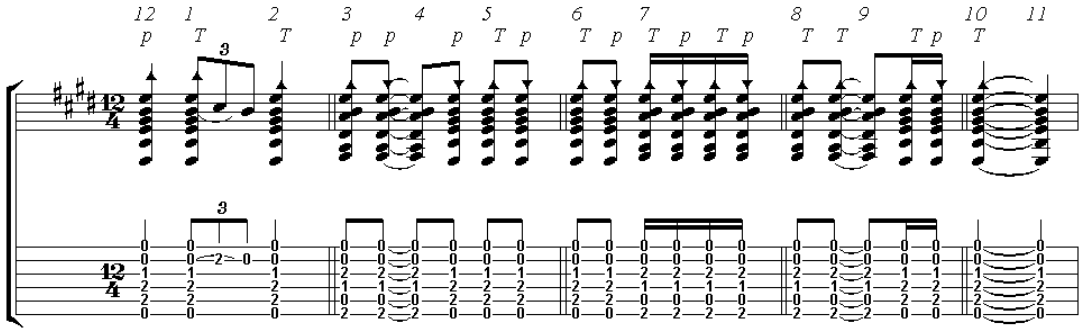


Aşağıdaki örnekte olduğu gibi 12. Vuruş başa alındığında rtimik yapı daha anlaşılır olacaktır.

**Örnek 38**[52]



**Örnek 39**[53]

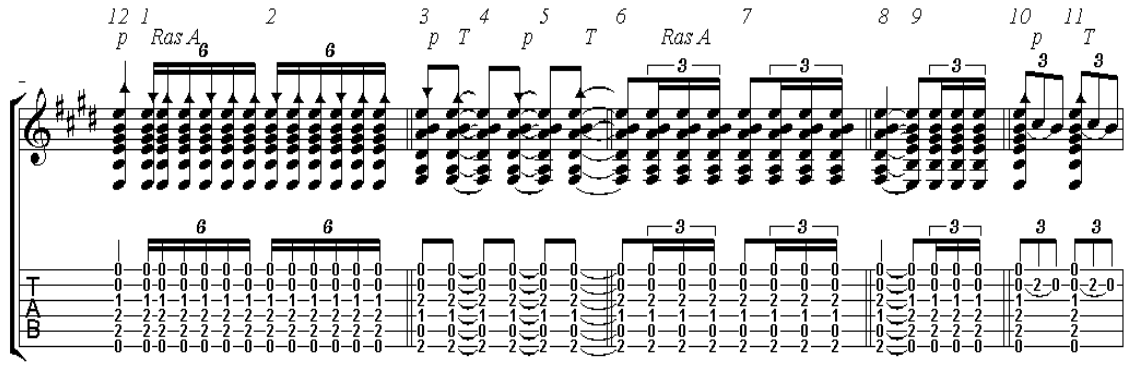


[51] Herrero. Oscar ,Las Alegrias- Guitarra Flamenca Paso a Paso Vol 7 , RGB Arte Visual, s. 6

[52] Herrero. Oscar ,Las Alegrias- Guitarra Flamenca Paso a Paso Vol 7 , RGB Arte Visual, s. 6

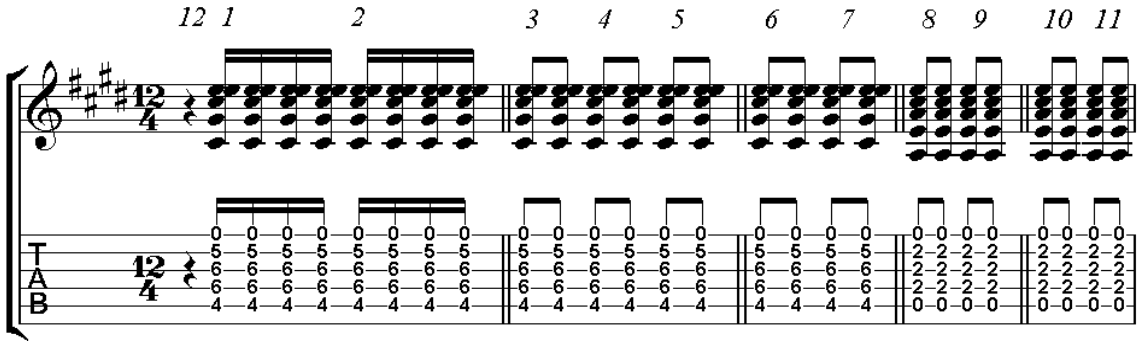
[53] Herrero. Oscar ,Las Alegrias- Guitarra Flamenca Paso a Paso Vol 7 , RGB Arte Visual, s. 7

**Örnek 40**[54]



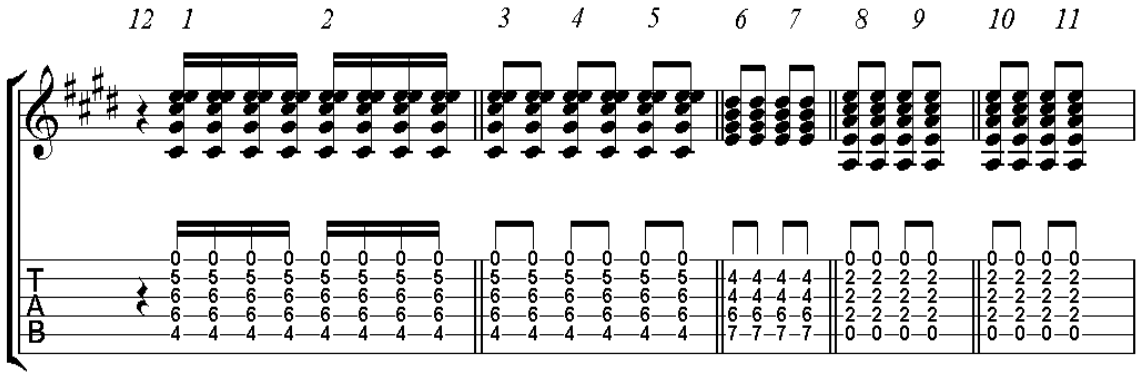
Aşağıda Vicente Amigonun Maestro Sanlucar adlı Alegrias Parçası ritmik açıdan aşama aşama irdelenmiştir.

**Örnek 41**[55]



**Bağsız ve düz Vurgularla**

**Örnek 42**[56]



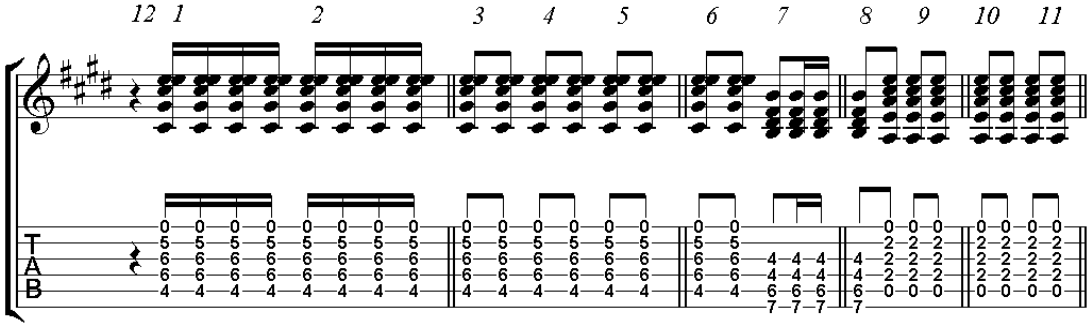
[54] Herrero. Oscar ,Las Alegrias- Guitarra Flamenca Paso a Paso Vol 7 , RGB Arte Visual, s. 7

[55] Vicente Amigo, Maestro Sanlucar-Alegrias en Mi, Alain Faucher Transcriptions

[56] Vicente Amigo ,Maestro Sanlucar-Alegrias en Mi, Alain Faucher Transcriptions

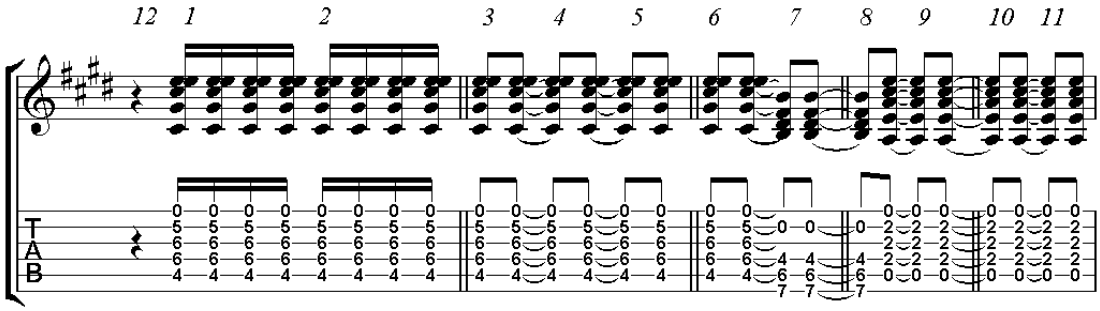
**Bağsız, Düz Vurgular ve Bir akor daha eklenmiş haliyle**

**Örnek 43**[57]




**Vurgunun 6 dan 7 ye geçmesi,2. ve 3. akorun güçsüz zamanlarda değiştirilmesi**

**Örnek 44**[58]




**Bağlı ve senkoplu, Vicente Amigo'nun çaldığı şekliyle**

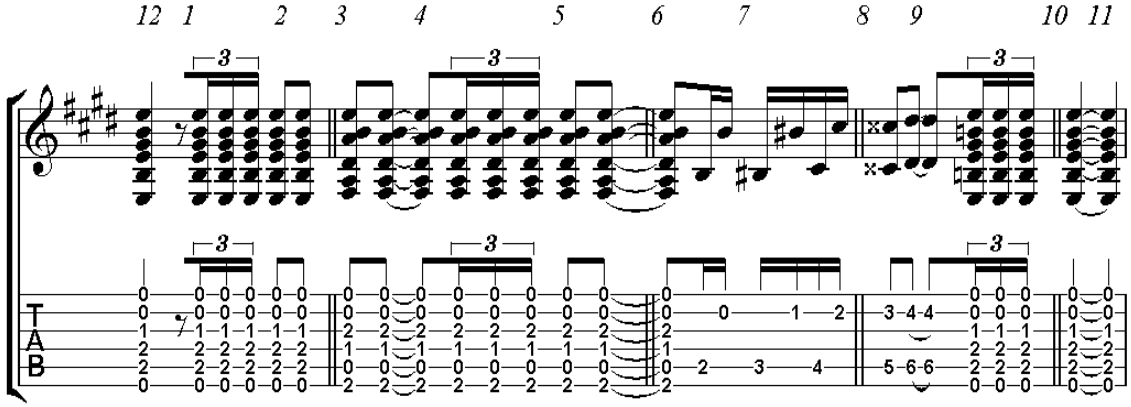
Temel 3. ve 10. Vuruşlar en önemli noktalardır. Sadece bu noktaların vurgulanması ile 12 zamanlı bir çok formun ritmik yapısı verilebilir. 10. Vuruştaki vurguyu öne almak (9 veya 9-10 arası), yani 9 ve 10 arasında bir yerde vuruşu bitirmek bazı önemli gitaristlerin 12 zamanlı kompas yapısında yaptığı varyasyonlara örnek olarak gösterilebilir. Örnek olarak Vicente Amigo'nun "Maestro Sanlucar" adlı Alegrias eseri gösterilebilir.

[57] Vicente Amigo ,Maestro Sanlucar-Alegrias en Mi, Alain Faucher Transcriptions

[58] Vicente Amigo ,Maestro Sanlucar-Alegrias en Mi, Alain Faucher Transcriptions

### 4.14.1 Alegrias Remate Örneği

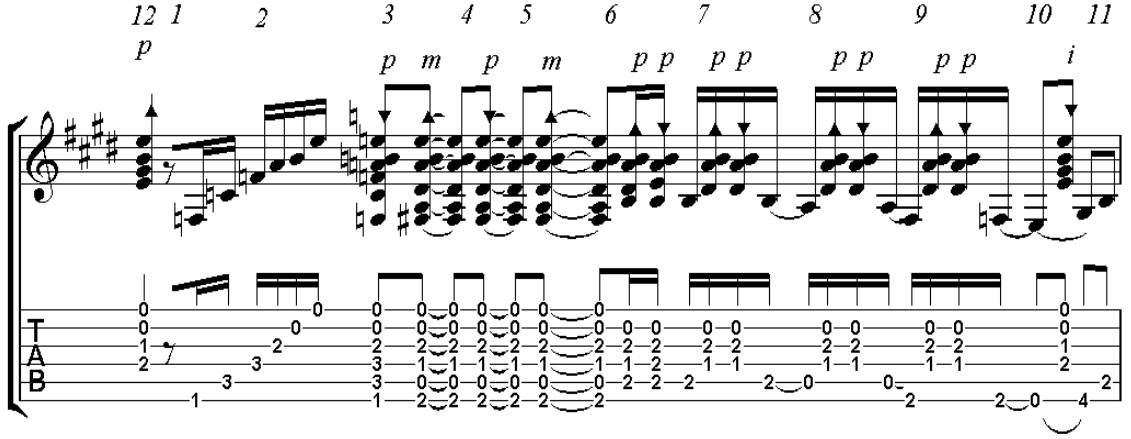
**Örnek 45**[59]



Remate , Cierre ve Llamada başlığında Alegrias ile ilgili remate örnekleri verilmişti.

### 4.14.2 Alegrias Llamada Örnekleri

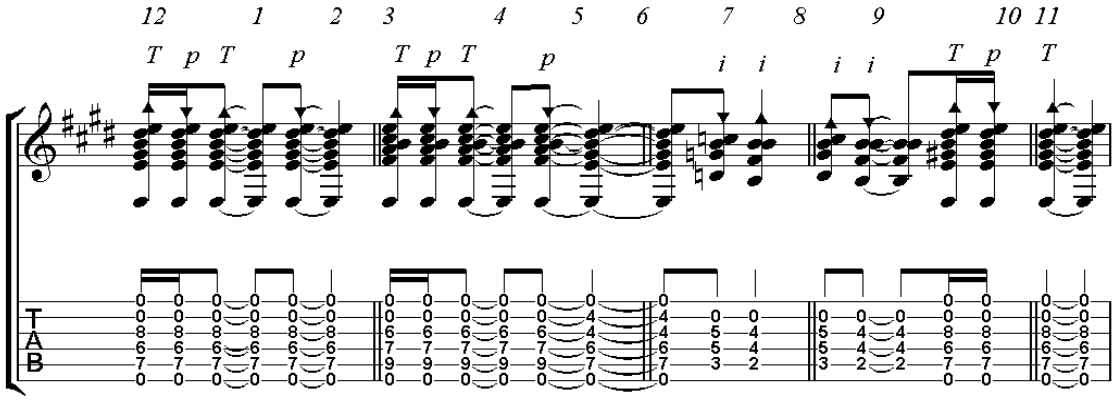
**Örnek 46**[60]



[59] Herrero. Oscar ,Las Alegrias- Guitarra Flamenca Paso a Paso Vol 7 , RGB Arte Visual, s. 31

[60] Herrero. Oscar ,Las Alegrias- Guitarra Flamenca Paso a Paso Vol 7 , RGB Arte Visual, s. 33

**Örnek 47**[61]

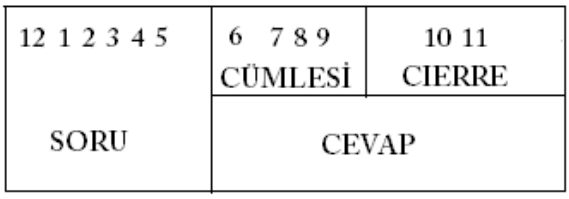


## 4.14.3 ALEGRIAS 7-8-9 CÜMLELERİ

Kompas içerisinde soru ve cevap bölümleri oluşturulur. 12 ve 5. Vuruşlar arası soru kısmı, 6 ve 11. Vuruşlar arası cevap olarak düşünülebilir. 6-7-8-9. vuruşlarda 10. vuruştaki akora çözülen cümleler kurulur. 10. Vuruştan 12. Vuruşa kadar olan kısım ise cierre[62] dir. 6. Vuruş genelde "es" ile başlar ya da tamamen " es" tir.

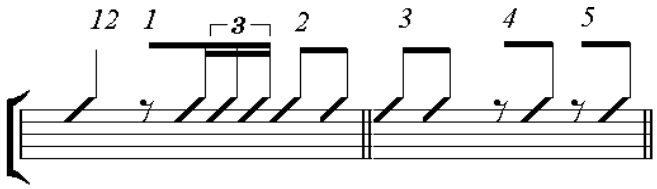
**Aşağıdaki şekilde yukarıdaki açıklama şematik olarak ifade edilmiştir.**

**Şekil 6**




### 4.14.3.1 Alegrias 6-7-8-9 Cümleleri Örnekler

6-7-8-9 cümlelerinden önce aşağıda verilen ritm ile başlamak kompasın tam olarak anlaşılması için faydalı olacaktır.



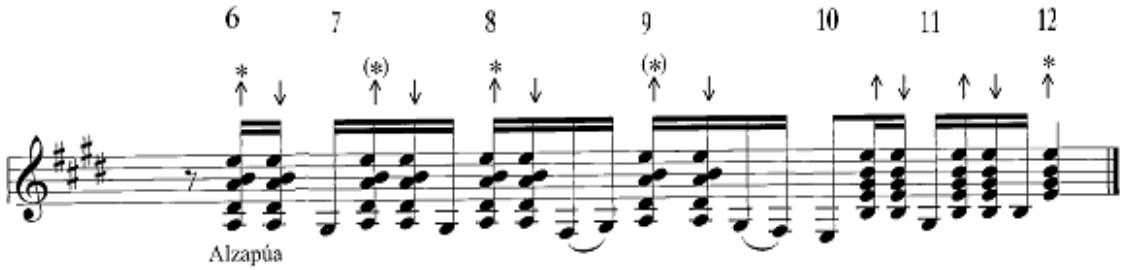
[61] Herrero. Oscar ,Las Alegrias- Guitarra Flamenca Paso a Paso Vol 7 , RGB Arte Visual, s. 31

[62] Bkz. Cierre , Remate, Llamada başlığı

**Örnek 48**[63]

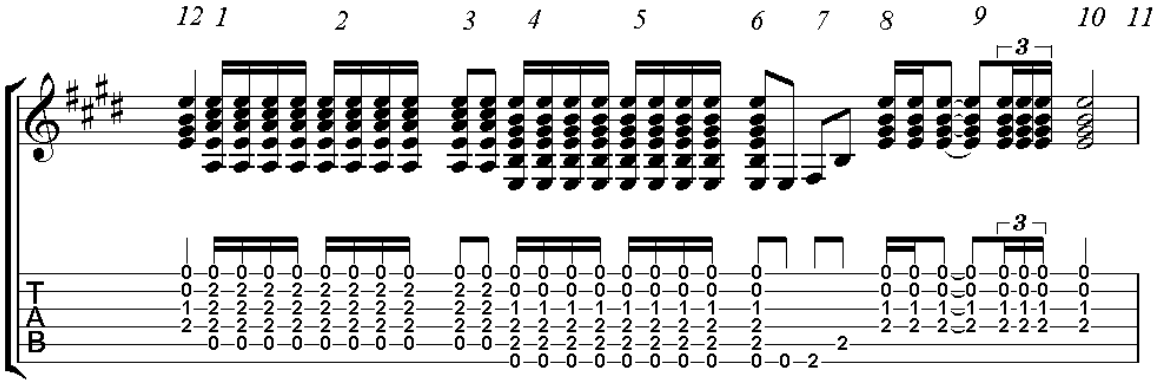



**Örnek 49**[64]




### 4.14.3.2 Alegrias Final Örnekleri

**Örnek 50**[65]

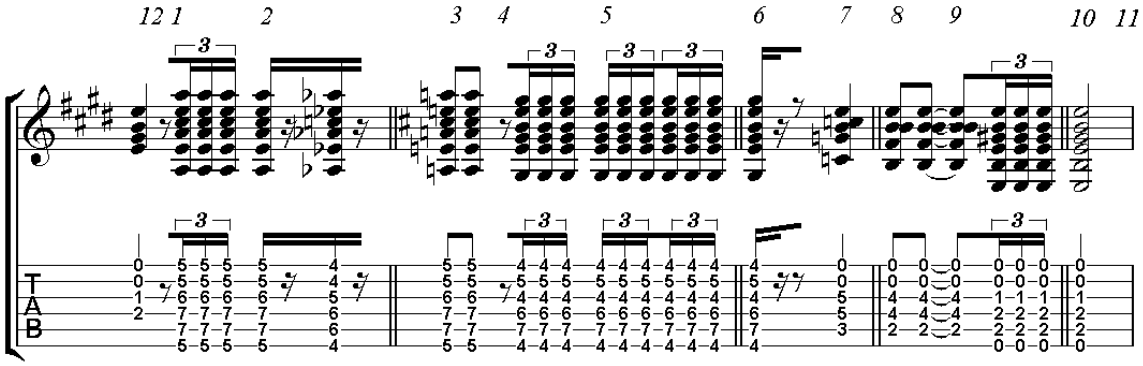



[63] Herrero. Oscar ,Las Alegrias- Guitarra Flamenca Paso a Paso Vol 7 , RGB Arte Visual, s. 14

[64] Herrero. Oscar ,Las Alegrias- Guitarra Flamenca Paso a Paso Vol 7 , RGB Arte Visual, s. 15

[65] Herrero. Oscar ,Las Alegrias- Guitarra Flamenca Paso a Paso Vol 7 , RGB Arte Visual, s. 35

**Örnek 51**[66]

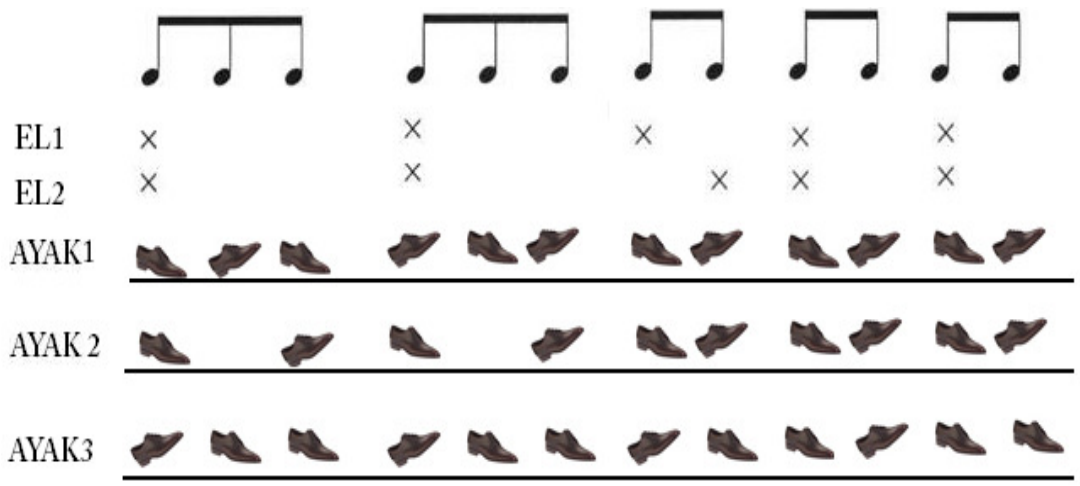


12 zamanlı formlardan Solea, Alegrias ve türevleri için ritmik yapılar benzerdir. Formlar arasındaki farklılıklar ton , hız , melodilerin başlangıç yerleri ve şarkı sözlerinin içeriği olarak özetlenebilir.

## 4.15 BULERIAS

### 4.15.1 Bulerıas Kompas Yapısı

**Şekil 7**[67]

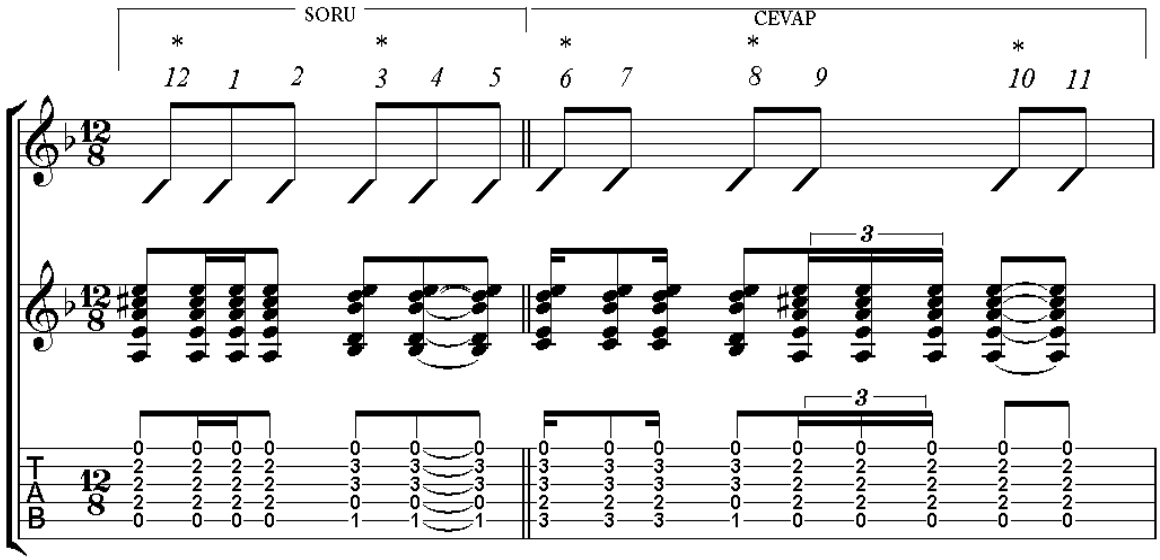



[66] Herrero. Oscar ,Las Alegrias- Guitarra Flamenca Paso a Paso Vol 7 , RGB Arte Visual, s. 35

[67] Gerhard Graf Martinez , Flamenco Guitar Method Vol 2 , sayfa 41

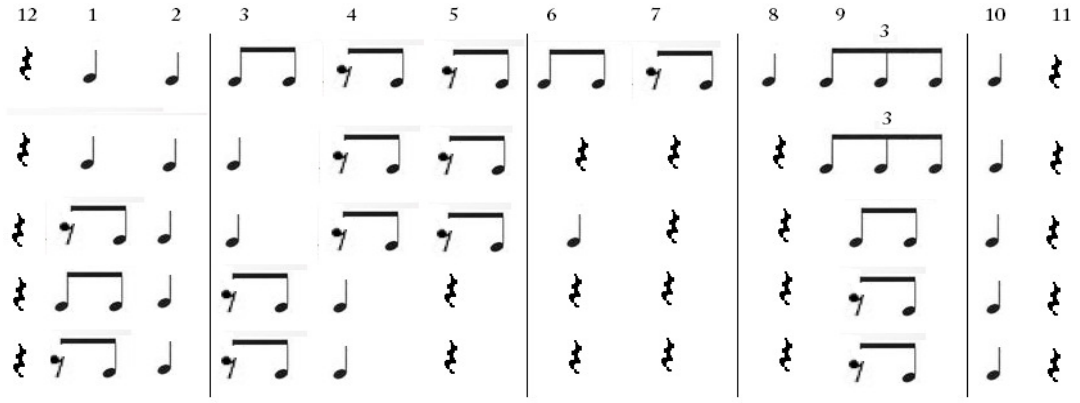
### 4.15.2 Kompas Yapısında Soru ve Cevap

**Örnek 52**[68]




### 4.15.3 Bulerias Ritmik Varyasyonlar

**Şekil 8**[69]




Yukarıdaki örnekler çoğaltılabilir.

Buleria formu ritmik anlamda genel olarak ¾ lük ve 6/8 lik olarak seyretmektedir. Bununla birlikte Buleria formunda ritmik çeşitlemeler 12 vuruşluk ritmik yapının 2'li 3 lü , 4 lü ve 6 lı gruplandırmaları şeklinde icra edilmektedir. Bir başka deyişle 6 tane 2/4 lük , 4 tane ¾ lük, 3 tane 4/4 lük ve 2 tene 6/6 lık gibi

[68] Gerhard Graf Martinez , Flamenco Guitar Method Vol 2 , sayfa 41

[69] Bulerias Ritmik çeşitlemeleri çeşitli parçalardan seçilerek yazılmıştır.

düşünülmektedir. Bu tarz çeşitlendirmenin ardından normal kompas yapısı olan ¾ ve 6/8 lik yapıya geri dönülmektedir.

**Örnek 53**[70]




[70] Pepe Habichuela, La Guitarra Flamenca de Pepe Habichuela, Encuentro Productions

Yukarıdaki örneği toplam 4 kompas vardır. İlk Kompasın ikinci bölümü diğer 3 kompas boyunca aynı ritmik yapıda tekrarlanmakta (2/4) ve oluşturulan gerilim doruğa çıktıktan sonra çözülmektedir. Yukarıdaki kompas normal kompas yapısı düşünülerek çalındığında ritm algılanamayacaktır. Bu sebeple bu ve benzeri kompas gruplarını ayırt edebilmek gereklidir.

Aynı şekilde kompas 3 lü gruplar (ya da 6 lı gruplar ) halinde de icra edilmektedir

**Örnek 54**[71]




[71] Nunez. Gerardo, El arte de Gerardo Nunez Vol I, Affedis Transcriptions,s. 28

**Örnek 55**[72]



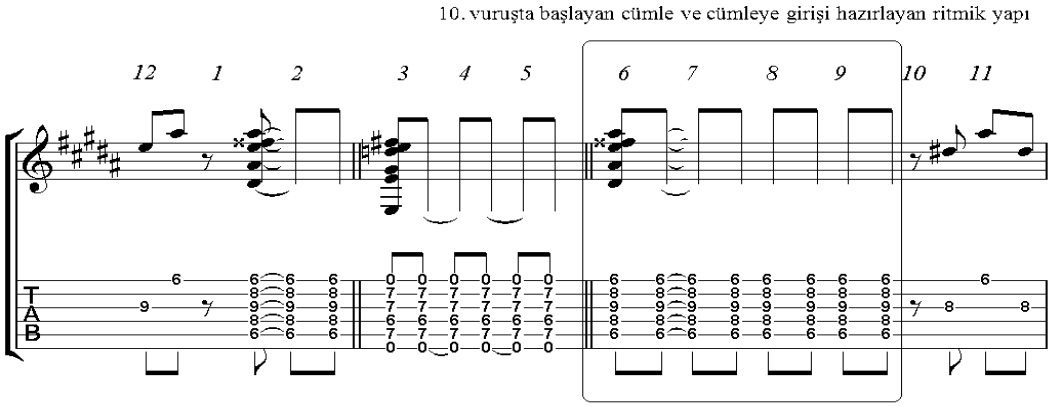
Yukarıdaki örnekte de kompasın bir kısmını üçlü ya da altılı gruplar halinde ayırmak mümkündür. Son kompasta tekrar normal kompas yapısına ( 3-3-2-2-2) dönülüyor.

[72] Nunez. Gerardo, El arte de Gerardo Nunez Vol I, Affedis Transcriptions,s. 29

### 4.15.4 Falseta Cümlelerinin Erken Başlaması Örneği :

Genelde cümlelerin ilk vuruşta başlaması beklenir. Her müzik türünde olduğu gibi flamenkoda da cümlelerin ilk vuruştan daha once bir önceki ölçünün sonlarında başlamasına sıklıkla karşılaşılmaktadır. Bu durumda falseta öncesinde çalınan son kompasta cümleye giriş için ritmik anlamda uygun bir hazırlık yapılır. Bu ritmik hazırlıkların ayrıca çalışılması ve anlaşılması gerekmektedir. Falsetaya girişten önceki son kısma dikkat edildiğinde 8-9. vuruşlardan sonraki cümle genellikle "es" ile başlamaktadır. Yani başlangıç cümlesi genellikle "es" tir. Falsetanın başladığı yerler şarkı eşliğinde şarkıcının söze girdiği yerlere karşılık gelmektedir. Falsetalar yaygın olarak 12 , 1 , 4, 9 ve 10. vuruşlarda başlamaktadır.

**Örnek 56**[73]




**Örnek 57**[74]




[73] Nunez. Gerardo, El arte de Gerardo Nunez Vol I, Affedis Transcriptions,s. 31

[74] Nunez. Gerardo, El arte de Gerardo Nunez Vol II, Affedis Transcriptions,s. 42

### 4.15.5 Kontratiempo Çalım

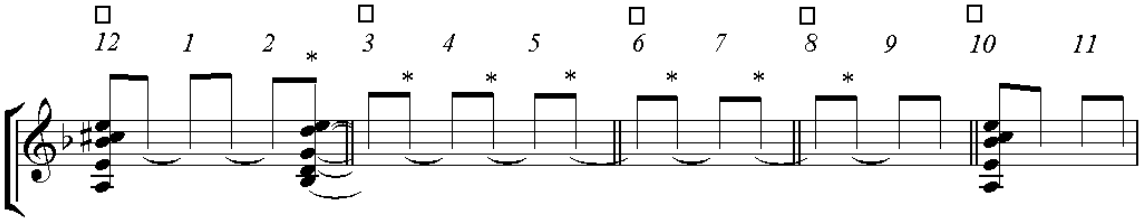
**Örnek 58**[75]



Yukarıdaki falsetadan hareketle yazılan aşağıdaki etüt çalışması güçsüz zamanlara denk gelen ritmik ve melodik yapıların özümsenmesi için gerekli bir çalışmadır. Çalışmayı kompas eşliğinde yapmak gerekmektedir. Kontratiempo çalmak normal ritmik yapıya karşı bir harekettir bu sebeple normal kompas vuruşlarının duyulması Kontratiempo çalımı anlamlılaştıracaktır. X ile işaretlenmiş yerleri güçlü ve bir sonraki 8 lik notaya kadar kesintisiz çalınması gereklidir. Aksi takdirde çalım hatalı gibi duyulacaktır.

[75] Nunez. Gerardo, El arte de Gerardo Nunez Vol I, Affedis Transcriptions,s. 31

**Şekil 9**



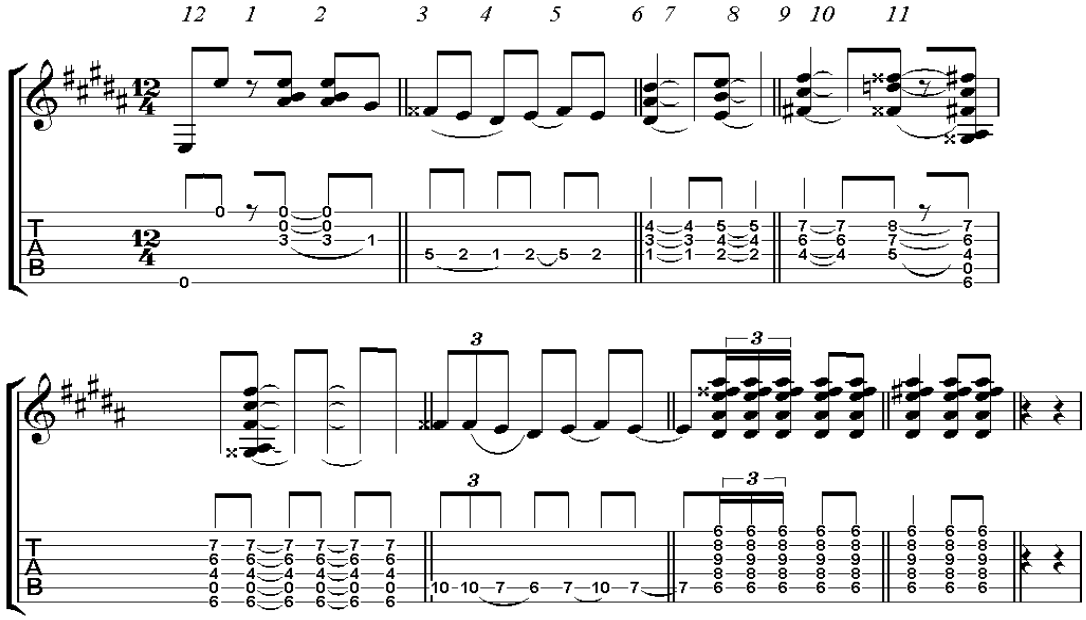
Yukarıdaki etüt sürekli tekrarlanarak içselleştirilmeye çalışılmalıdır. Etüt çalışılırken muhakkak arka planda metronom ya da kompas eşliği olmalıdır. Bir süre sonra düz ve Kontratiempo mantıkta işleyen ritmik yaklaşım oturarak ritmik algılama gelişecektir.

### 4.15.6 Kontratiempo Çalım ile Kompasın Diğer Kompasa Bağlanması

Gerardo Nunez'in "Jucal" parçasını seslendirdiği farklı kayıtlarda aşağıdaki bölümde işaretlenen kısmı zaman zaman düz zaman da Kontra çaldığı gözlemlenmektedir.

**Normal kompas yapısı içinde :**

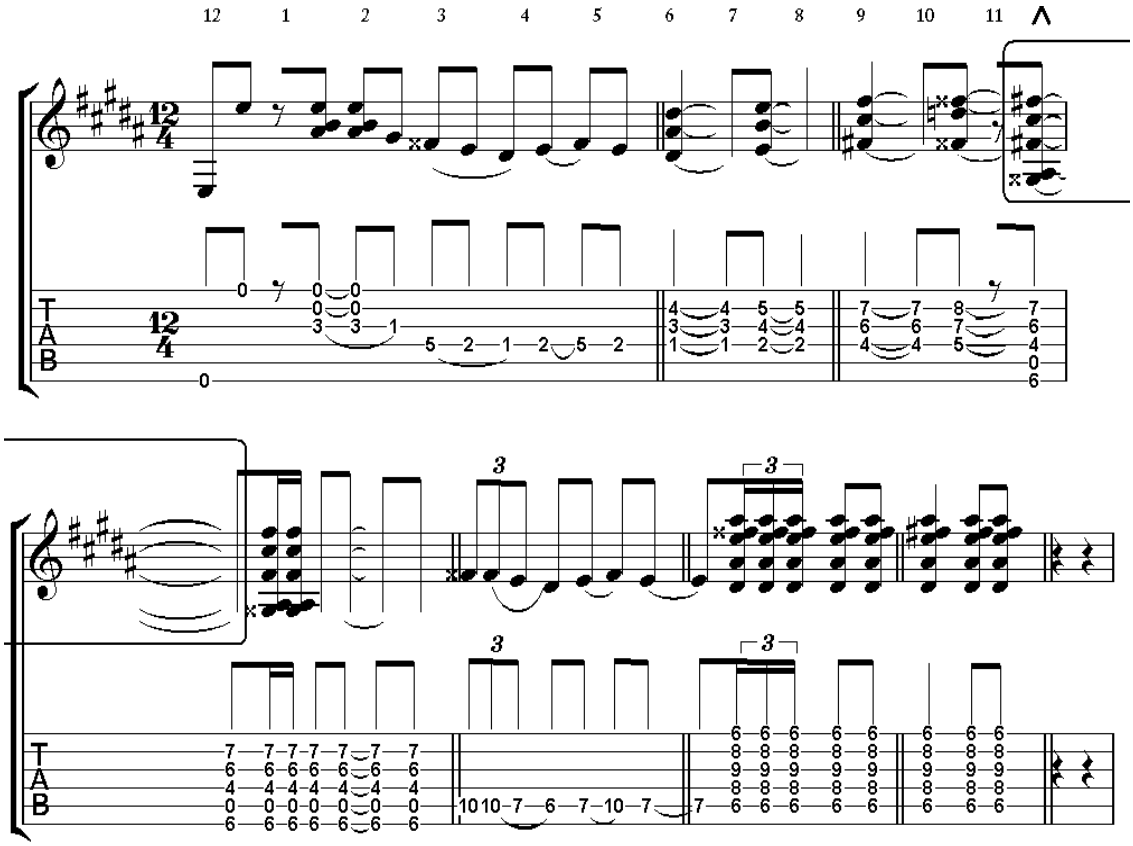
**Örnek 59**[76]



[76] Nunez. Gerardo, El arte de Gerardo Nunez Vol I, Affedis Transcriptions,s. 33

Bir sonraki örnekte yukarıdaki örneğin farklılaştırılmış hali gösterilmektedir: İkinci kompasa başlarken erken vurgu yapılıyor . Başka deyişle diğer kompasa bir önceki kompasın son vuruşunun ikinci yarısında başlanıyor. (Kontratiempo)

**Örnek 60**[77]

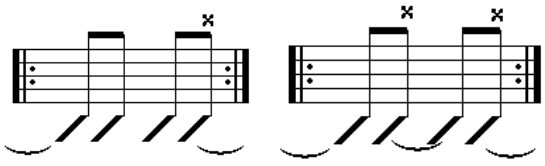


Bu mantığı etüt olarak çalışmakta fayda var:

### 4.15.6.1 2/4 lük Kontratiempo çalışması:

Metronom ya da ayak eşliğinde çalışılmalı.

**Şekil 10**

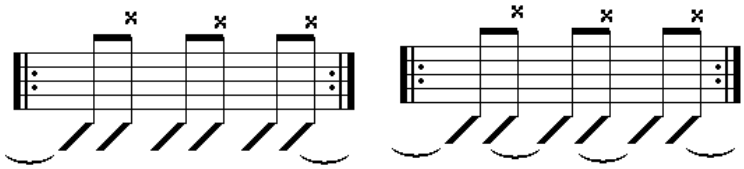


[77] Nunez. Gerardo, El arte de Gerardo Nunez Vol I, Affedis Transcriptions,s. 33

### 4.15.6.2 ¾ lük Kontratiempo çalışması:

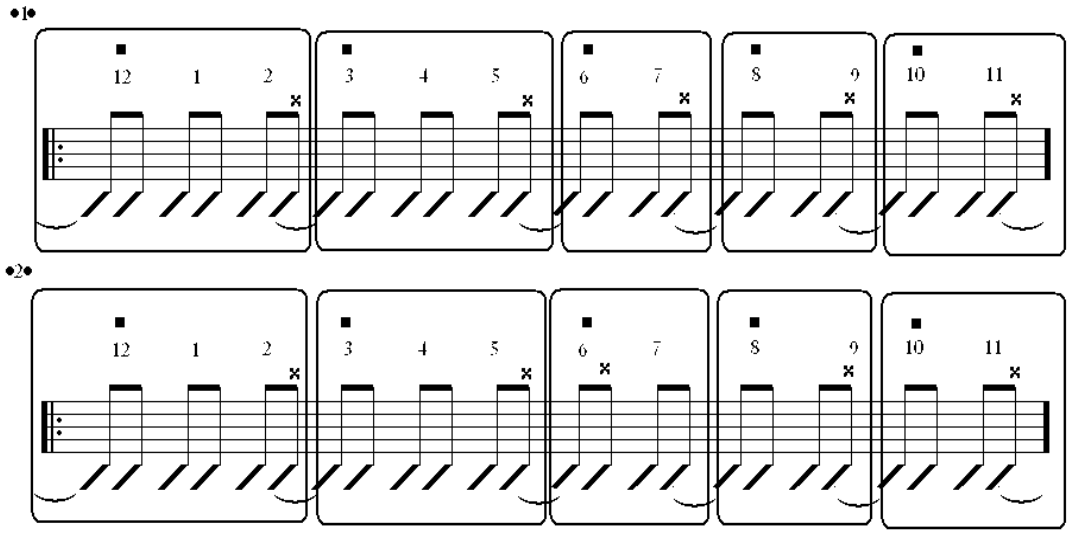
Metronom ya da ayak eşliğinde

**Şekil 11**



### 4.15.6.3 12/4 lük Kontratiempo çalışması:

Vurguları bir önceki vuruşta zamanından önce girme




12. vuruştaki vurguya 11. vuruşun ikinci yarısında , 3. vuruştaki vurguya 2. Vuruşun ikinci yarısında , ….vs . Vurguları bir önceki zamanın ölü zamanında yapmak sıklıkla yapılan bir uygulamadır ve çalışılması yapılan icraların daha kolay algulanmasını sağlayacaktır. ( Ölü zamandan kasıt bir vuruşun ikinci yarısıdır.)

### 4.15.7 Buleria 6-7-8-9 Cümleleri

**Şekil 12**

| | | |
|---|---|---|
| 12 1 2 3 4 5 | 6 7 8 9<br>CÜMLESİ | 10 11<br>CIERRE |
| SORU | CEVAP | |

Altıncı Vuruş genelde “es” tir.

**Örnek 61**[78]

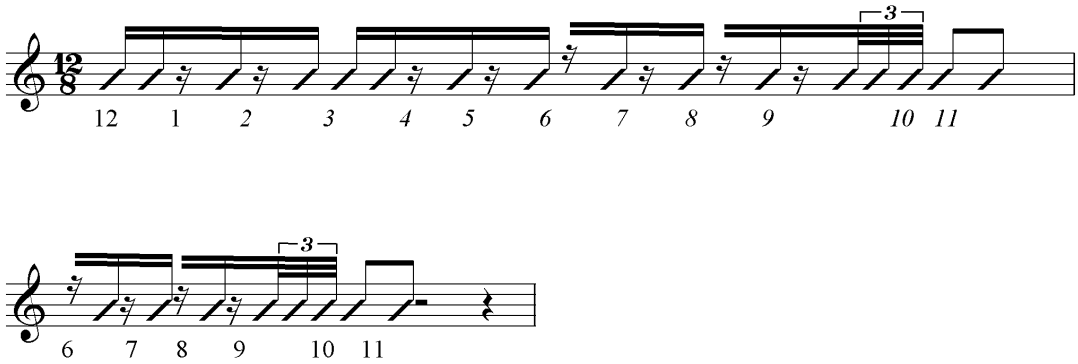


[78] Worms. Claude , Les Bulerias Vol 2A, sayfa 13

### 4.15.8 Anadido:

Bulerias Kompası Yarım Kompas ya da çeyrek kompas uzunluğunda uzatılabilmektedir.

**Örnek 62**[79]




Bu kullanım Ruben Diaz[80]'ın ilettiği bilgilere gore Paco de Lucia'nın flamenko'ya getirdiği yeniliklerden birisidir ve "ANADIDO" olarak nitelendirilmektedir. Anadido'nun kelime anlamı "eklenmiş" tir ve kompasa fazladan eklenmiş olan ölçüleri ifade eder. Paco de Lucia'nın "La Tumbona"adlı eserinde 3 vuruşluk fazla ölçü bulunmaktadır. Bu durum kompasa nasıl yaklaşıldığı ile alakalı bir durumdur. Buleria normal kompas yapısında 12 vuruş kendi içinde 3-3-2-2-2 şeklinde bölümlenmiştir. Post modern flamenko müziğinde kompas yapısı 12'nin bölünenleri şeklinde düşünülerek de çalınmakta ve normal kompas yapısı bu sebeple bozulmaktadır. Paco de Lucia'nın "Almoraima" adlı eserine palmas ile eşlik edebilmek için 6'lı grupla halinde ritm tutmak gerekmektedir. Normal kompas yapısıyla yapılan eşlik parçayı doğru ifade etmemektedir. Kompas yapıısındaki bölünme önceki örneklerde verildiği gibi 2'li, 3'lü, 6'lı ve hatta 4'lü olabilmektedir. Buna rağmen ölçülerin toplamı 12 vuruş olduğu müddetçe normal kompas yapısı devam ettiriliyor gibidir . Fakat bu bölünmeler sonucu oluşturulan cümle yapılarında cümlenin bittiği vuruşların her zaman toplamda 12 olmaması kompas yapısındaki düşüncenin 6'lı ya da 3'lü olduğunu bir kez daha gösternektedir.

Yarım Kompas eklenme örneği özellikle şarkı eşliğinde sıklıkla yapılmaktadır.

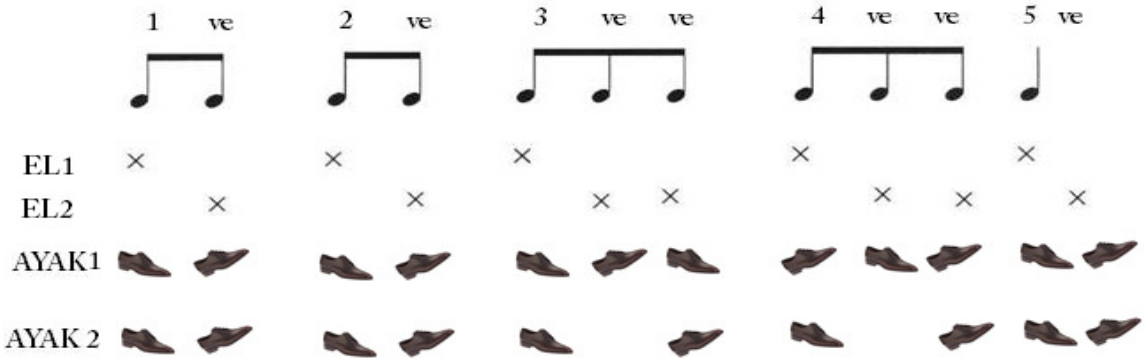
[79] Diaz.Ruben Websayfası (05.05.2011, http://rdiaz.org/rdvideo245.html , ABC of Bulerias

[80] Ruben Diaz Kanada Toronto Konservatuarında profesörlük yapmaktadır . Gitarist , besteci ve eğitimcidir. Özellikle paco de Lucia'nın teknik ve armonisi üzerinde çalışmalar ve dersler vermektedir.

Buleria formu İspanya'da ( Endülüste) flamenko müzisyenlerinin en çok kullandığı , en çok geliştirdiği ve en zor olarak nitelendirelebilecek formların başında gelmektedir. Bu formda kullanılan ritmik yapıların anlaşılması diğer 12 zamanlı formlara yaklaşımların anlaşılmasına katkıda bulanacaktır. Buleria formuna düz bir mantıkla yaklaşan müzisyenlerin oluşturduğu cümleler monoton bir soru cevap ilişkisinden öteye gitmemekte ve ritmik çeşitlilik kazanılmaması Buleria formunun doğru olarak icra edilmesini engellemektedir. Bu sebeple de Buleria olarak bestelenen pekçok eser Guajira formu gibi duyulmaktadır . Çünkü Guajira formu da 3-3-2-2-2 şeklinde çalınmakta ve bu yapının dışına çok fazla çıkılmamaktadır.

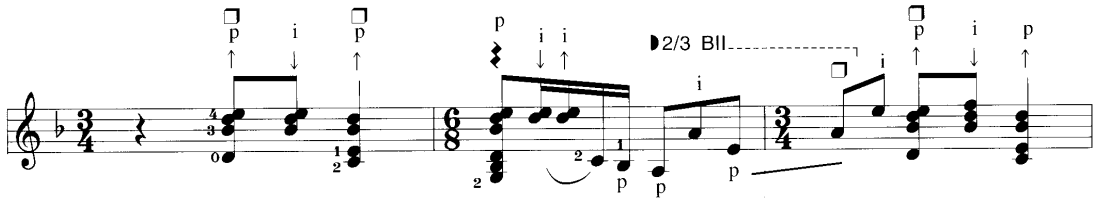
### 4.16 SEGUIRIYAS

**Şekil 13**




Verilen kompas örnekleri yukarıda verilen ayak figürleri ile beraber çalışılmalıdır**.**

**Örnek 63**[81]




Ritmik yapının aşağıda gösterildiği gibi bölümlenmesi kompas yapısını daha belirginleştirmektedir:

[81] Chico. Moraito, La Guitarra Flamenca de Moraito Chico, Encuentro Productions

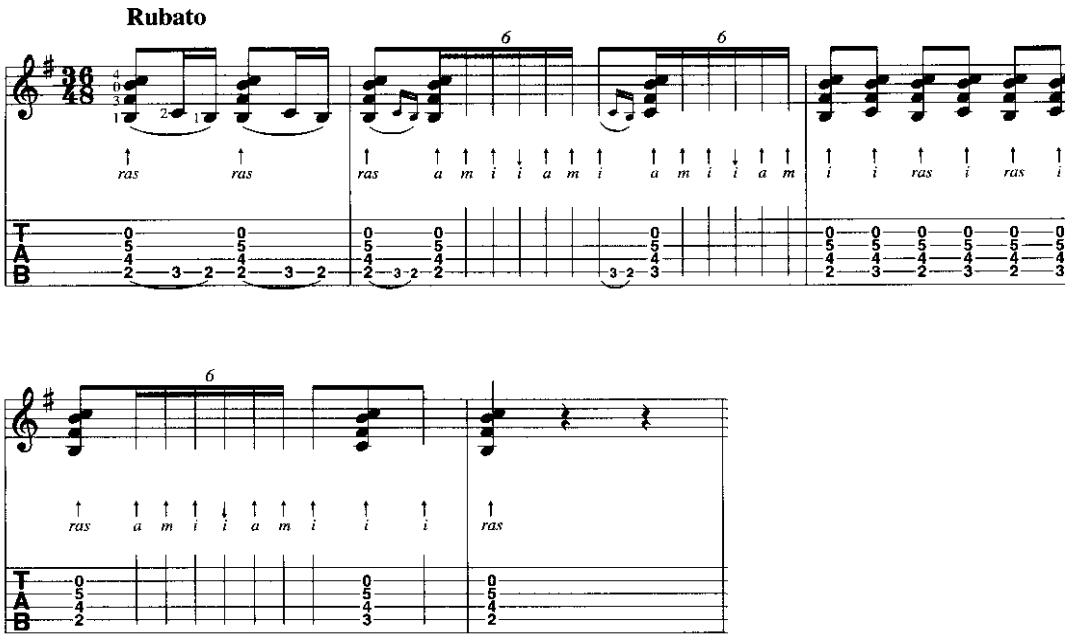
**Şekil 14**[82]




## 4.17 RUBATO – AD. LIBITIUM

Bu noktada seguiriya formunun çok önemli özelliği olan Rubato ve Ad. Libitum (Addendum Libitum: Serbestlik eklenmesi) çalımından bahsetmekte fayda var. Aşağıda verilen örneklerde bu çalım notada gösterilmeye çalışılmıştır . Bununla beraber fikri tam anlamıyla anlamak için dinlemek ve taklit etmeye çalışmak gerekmektedir. Rubato çalım ritmsiz çalma değildir. Ritmin küçük hızlanma ve yavaşlamalarla, gecikmelerle çalınması olarak özetlenebilir. Ad libitum kısmı da tamamen ritimden bağımsız çalınan kısımlardır. Bu her iki müzikal yapı Seguiriya formunun içinde sıklıkla kullanılmaktadır. Bu sebeple de ritmik olarak anlaşılması en zor formlardan birisidir. Dinleyici ilk zamanlarda öğrendiği kompas yapısını eşleştirmekte zorluklar yaşayabilir.

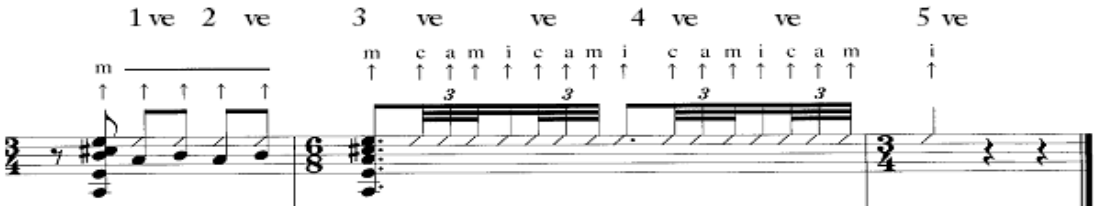
**Örnek 64**[83]



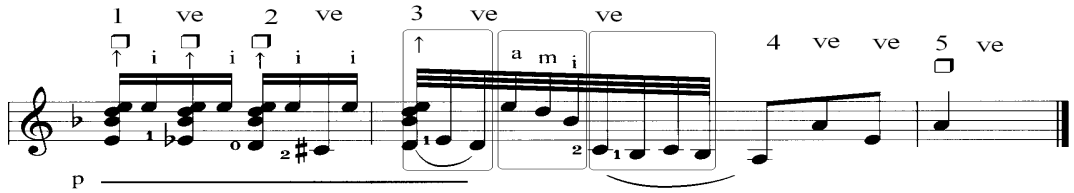

[82] Worms. Claude ,La Guitare Gitane&Flamenca Vol 2, PDG Music Publishing,2001, s.7

[83] Nunez. Gerardo, El Arte de Gerardo Nunez Vol I,

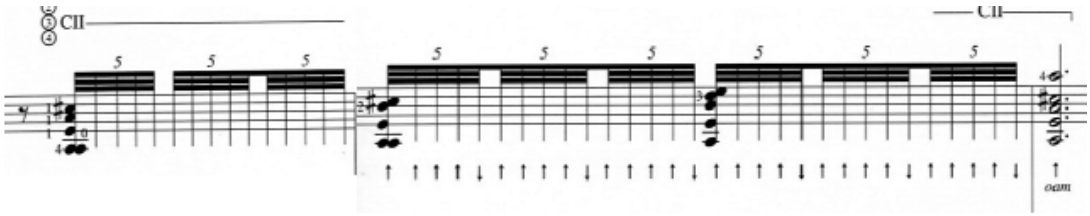
**Örnek 65**[84]




**Örnek 66**[85]



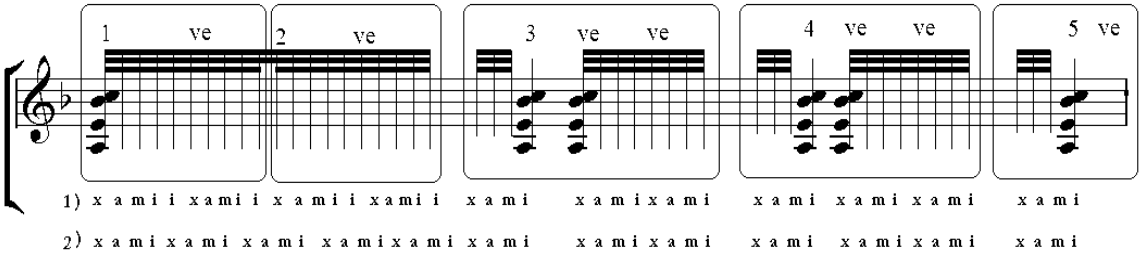

**Örnek 67**[86]




**Örnek 68**[87]




**Örnek 69**[88]




[84] Chico. Moraito, La Guitarra Flamenca de Moraito Chico, Encuentro Productions,1999,s 87

[85] Chico. Moraito, La Guitarra Flamenca de Moraito Chico, Encuentro Productions,1999,s 121

[86] Habichuela.Pepe, La Guitarra Flamenca de Pepe Habichuela, Encuentro Productions,1999,s.42

[87] Habichuela.Pepe, La Guitarra Flamenca de Pepe Habichuela, Encuentro Productions,1999,s.36

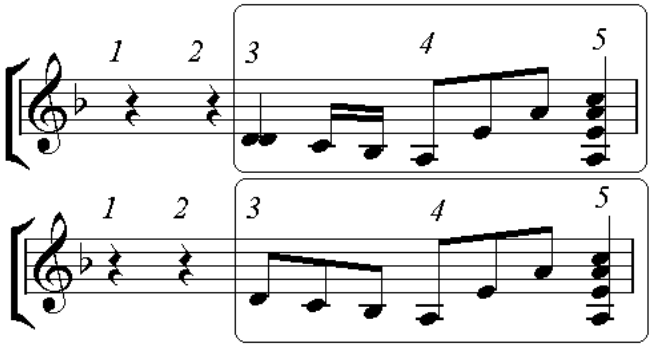
[88] Martin.Juan, La Guitarra Flamenca Lessons 3&6, s.25

Alegria formunu incelerken 7-8-9 cümlelerinden bahsedilmişti. 10. sesteki akora çözülen uygun cümleler kurulması yani cierre kısmına yapılan hazırlık bize seguiriyas formunda benzer bir analiz yapıp yapamayacapımız sorusunu hatırlatabilir. Her formda karar sese çözülme kısımları yani cierre kısımları kolayca görülebilir. Bu durumda cierre den önce bir kısımda cierre'ye hazırlık cümleleri olmalıdır. Aynı mantığı seguiriyas için kurmada önce seguiriyas formunun cierre bölümünü inceleyelim:

### 4.17.1 Seguiriyas Cierre Örnekleri

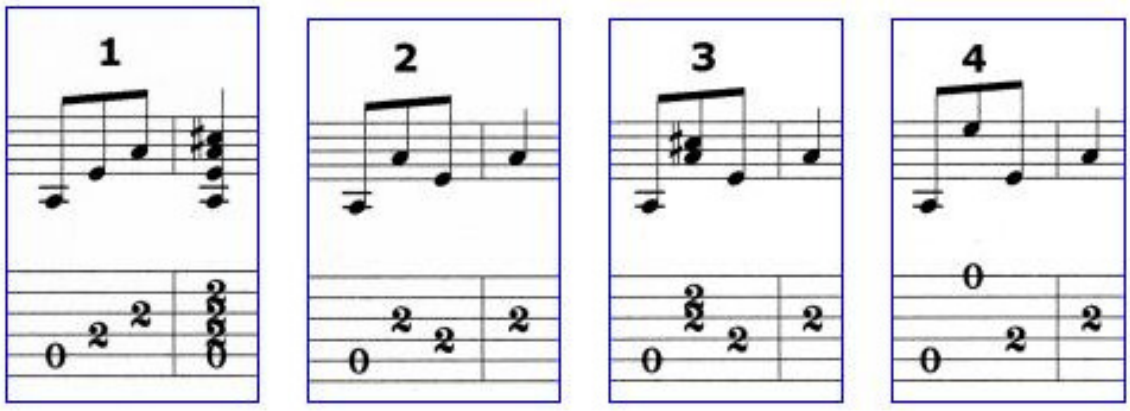
Üçüncü Vuruş Cierre'ye hazırlık ve Dördüncü Vuruşta karar sese çözülüyor

**Örnek 70**[89]




**Dördüncü ve Beşinci Vuruşlar**

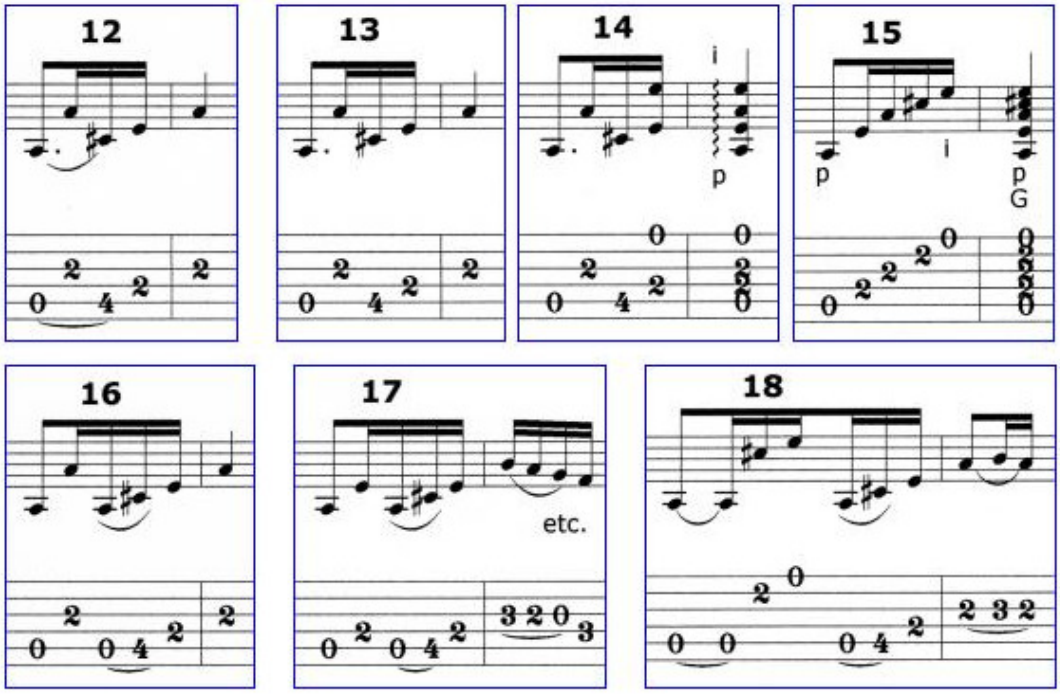
**Örnek 71**[90]



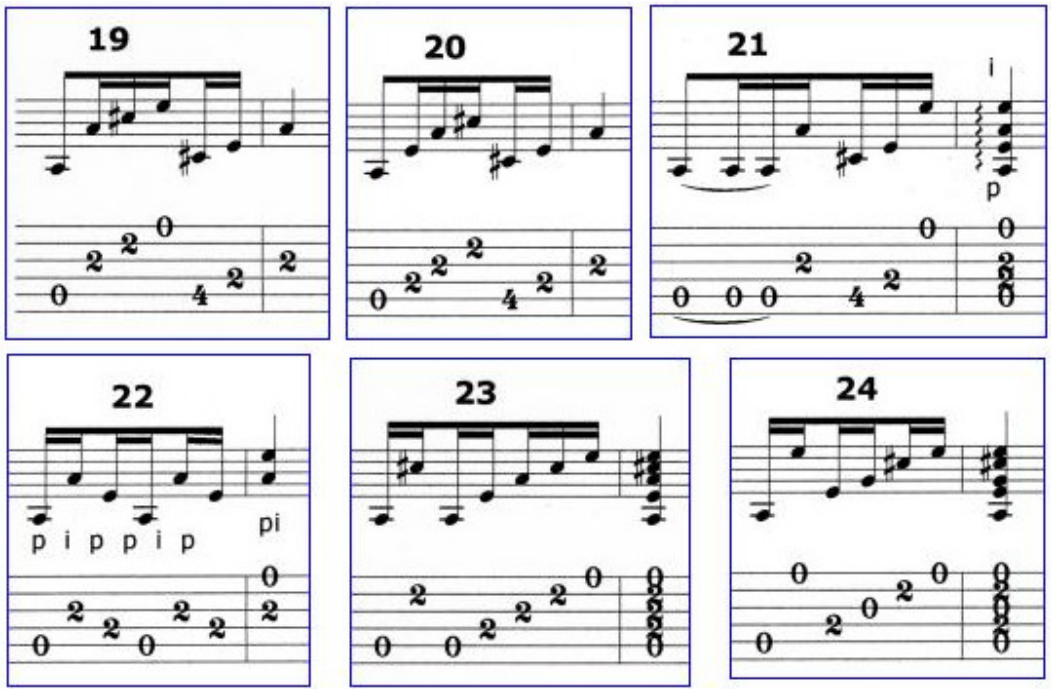

[89] Web sayfası (05.05.2011) ,http://www.canteytoque.es/segment.htm

[90] Web sayfası (05.05.2011) ,http://www.canteytoque.es/segment.htm

**Örnek 72**[91]



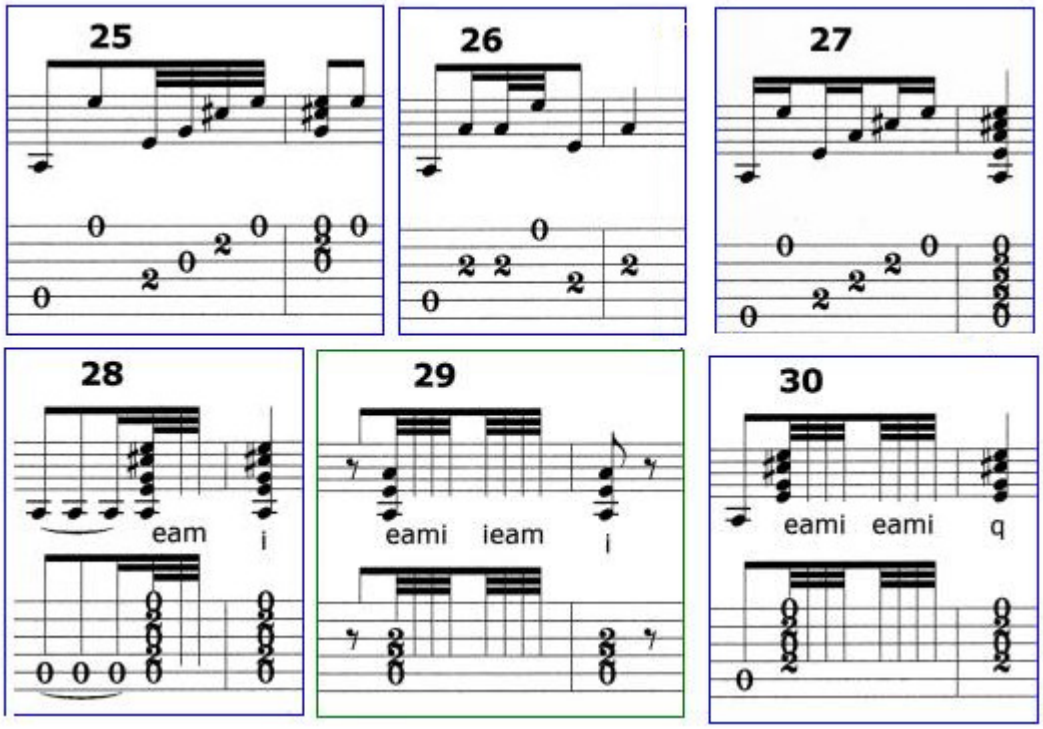

**Örnek 73**[92]




[91] Web sayfası (05.05.2011) ,http://www.canteytoque.es/segment.htm

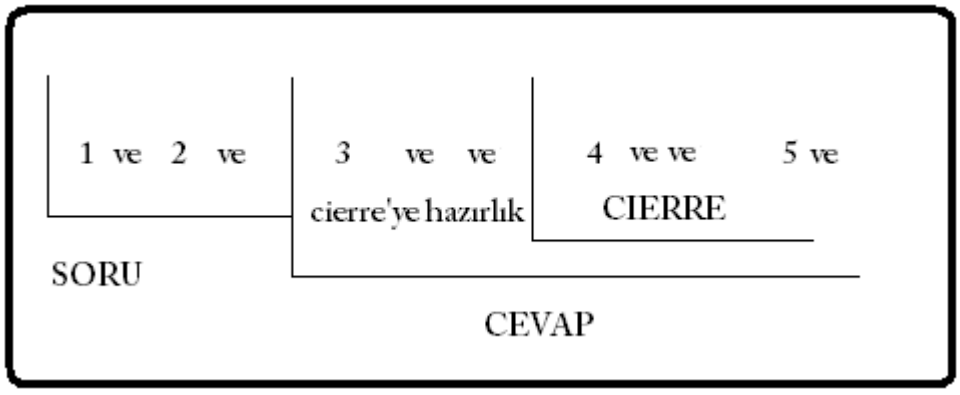
[92] Web sayfası (05.05.2011) ,http://www.canteytoque.es/segment.htm

**Örnek 74**[93]




Örneklere bakıldığında Cierre Seguiriyas formunda 4. ve 5. Vuruşlara ( 4 ve ve 5 ve) karşılık geliyor ve bu kısımda farklı varyasyonlar üretiliyor. Bu durumdan hareketle Seguiriyas formunda "3 ve ve" cümleleriyle cierre'ye hazırlık yapılıyor denebilir. (Alegriadaki 7-8-9 cümleleri gibi ).Öyleyse "1 ve 2 ve" kısmının da soru kısmını oluşturduğu düşünülebilir. Sonuç olarak aşağıdaki şema ile seguiriyas kompası özetlenebilir:

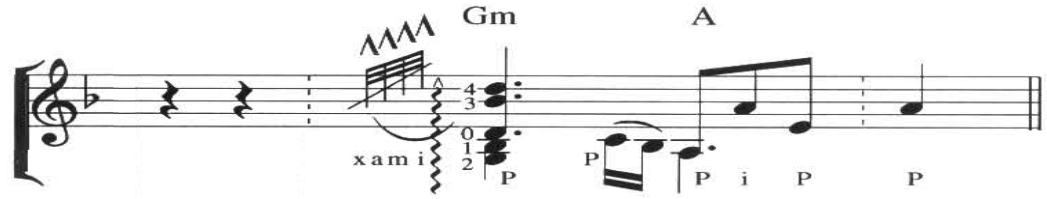
**Şekil 15**



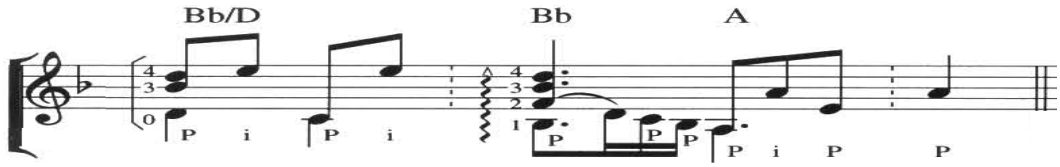

[93] Web sayfası (05.05.2011) ,http://www.canteytoque.es/segment.htm

### 4.17.2 Seguırıyas Llamada Örnekleri

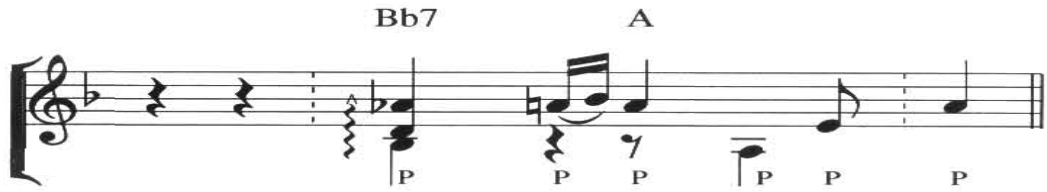
**Örnek 75**[94]




**Örnek 76**[95]




**Örnek77**[96]




**Örnek 78**[97]




*Seguiriya formunun serbest icra edildiği ve kompasın dışına çıkıldığı bölümleri vardır. Ad. Libitum şeklinde ifade edilen bu bölümlerde icracı özgür bir şekilde ritme bağlı olmadan cümleler kurar ve sonunda kadans (llamada) ile tekrar kompasa yani ritme geri döner. Bu serbest icra bölümü genellikle girişlerde yapılmakla beraber eserin ara bölümlerinde de karşılaşılmaktadır.

[94] Worms. Claude ,La Guitare Gitane&Flamenca Vol 2, PDG Music Publishing,2001, s.6

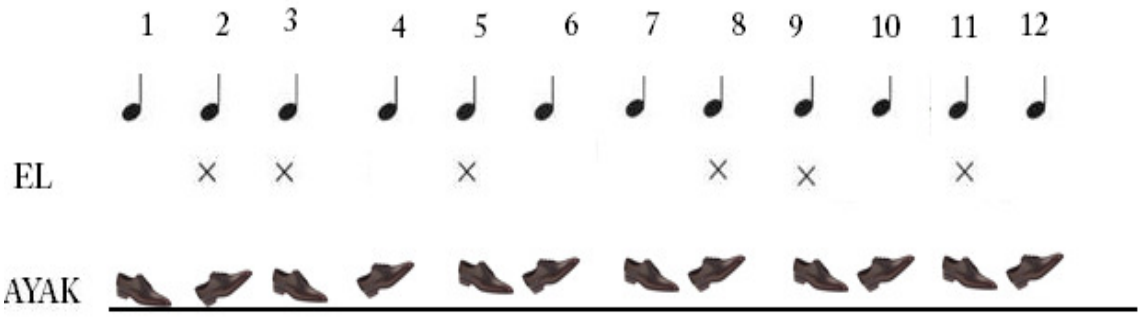
[95] Worms. Claude ,La Guitare Gitane&Flamenca Vol 2, PDG Music Publishing,2001, s.6

[96] Worms. Claude ,La Guitare Gitane&Flamenca Vol 2, PDG Music Publishing,2001, s.6

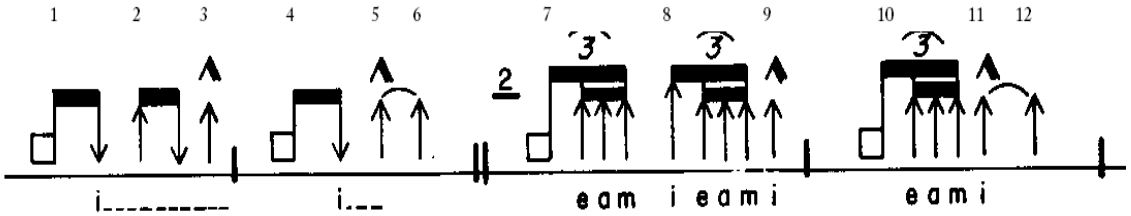
[97] Worms. Claude ,La Guitare Gitane&Flamenca Vol 2, PDG Music Publishing,2001, s.6

## 4.18 FANDANGOS DE HUELVA

**Şekil 16**

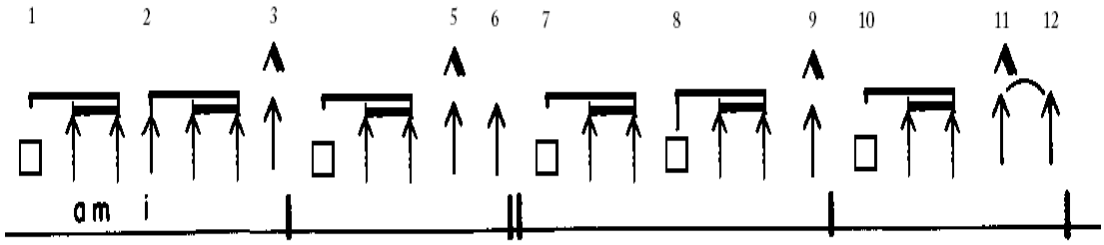



**Örnek 79[98]**




Yukarıdaki örnek aşağıdaki gibi çeşitlenebilir.

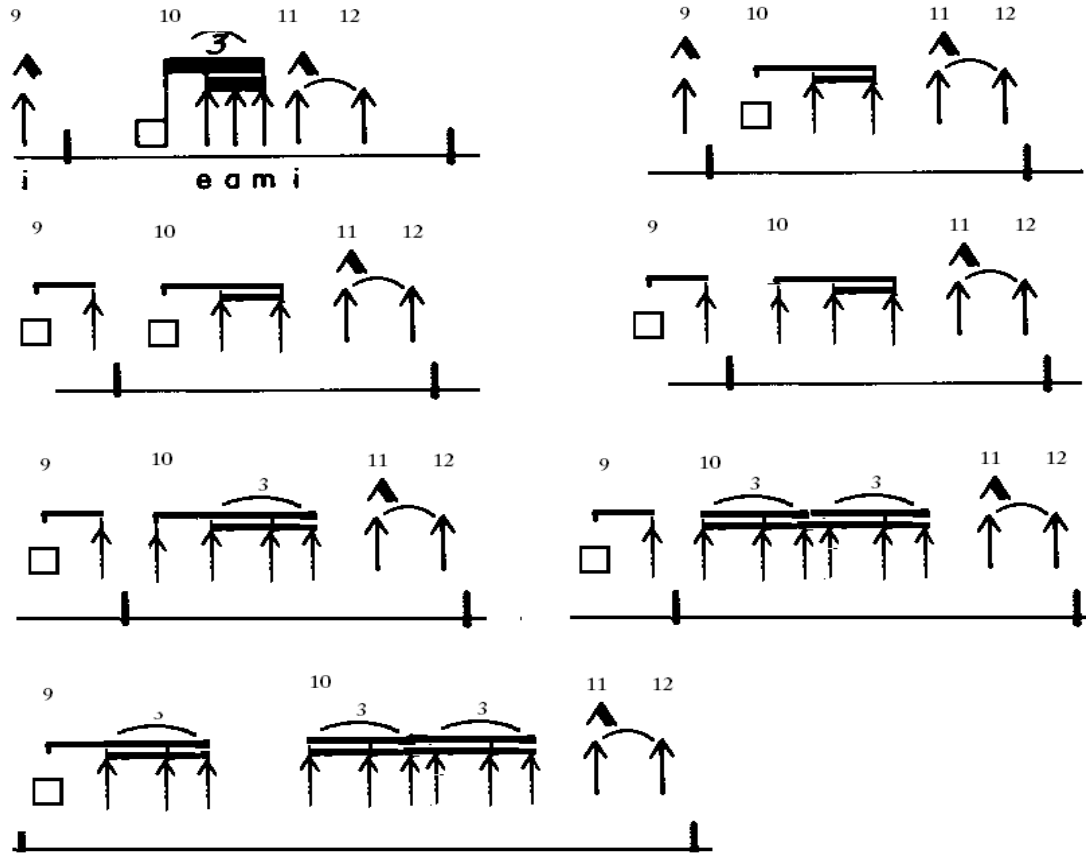
**Şekil 17**




[98] Batista.Andres,Metodo de Andres Batista , s.116

### 4.18.1 Fandangos Cierre Örnekleri

**Şekil 18**[99]




Fandangos de Huelva formuna dikkat edildiğinde 12 zamanlı kompas iki ayrı 6 vuruşluk cümleden oluştuğu söylenebilir . Bu 6 vuruşluk parçalar da kendi içinde iki ayrı 3 lemeden oluştuğu söylenebilir. Parçalar soru cevap şeklinde bütünü oluştururlar. Verdiales, Malaguena, Rondena, Sevillanas gibi formlar Fandangos de Huelva ailesini oluşturan ve benzer ritmik anlayışta kullanılan formlardır.

[99] Cierre örnekleri çeşitli "Fandangos de Huelva" eserlerinden seçilerek yazılmıştır. 9-10-11-12. Vuruşlarda gerçekleşmektedir.

### 4.18.2 Fandangos Kompas Örneği

**Örnek 80[100]**

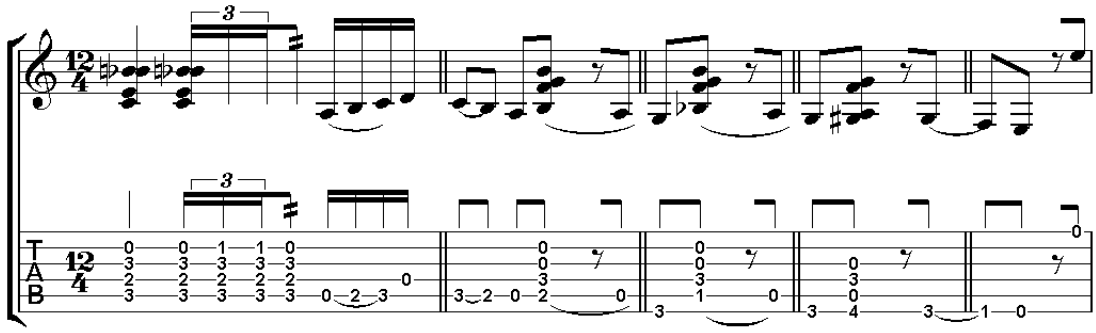



*Falseta lar genelde kompasın son iki vuruşunda başlar. Zaman zaman da 1. Vuruşta başlar. Fakat kompas daha önce bahsedildiği gibi 6 lı gruplar halinde düşünüldüğünde falsetaların bu iki 6 lı gruptan herhangi birinde başladığı düşünmek daha doğru olacaktır..

Aşağıda verilen1 örnekte kompasın ikinci yarısındaki ritmik varyasyonun 3 adet 2 vuruşluk grup oluşturularak üretildiği görülür.

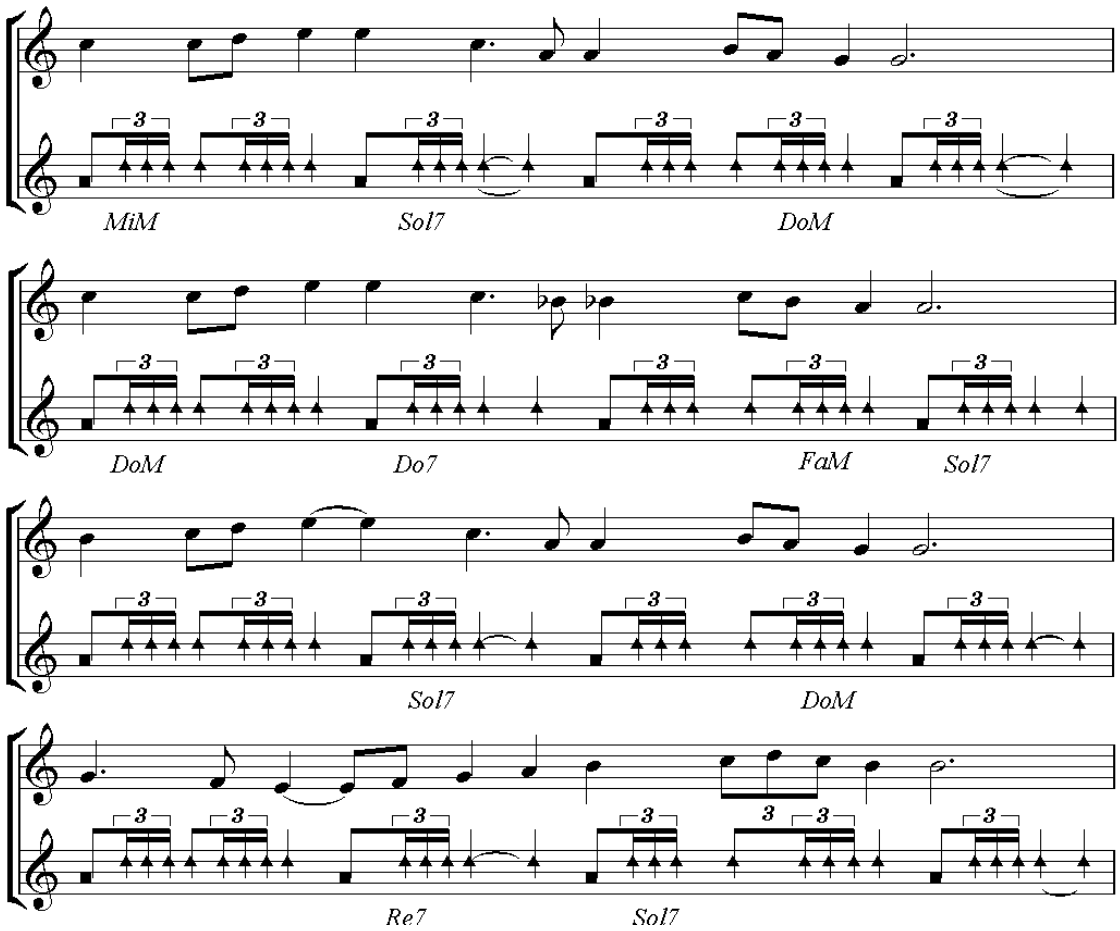
[100] Enrique de Melchor, , Keys to Flamenco, Affedis transcription, .s.86

**Örnek 81**[101]



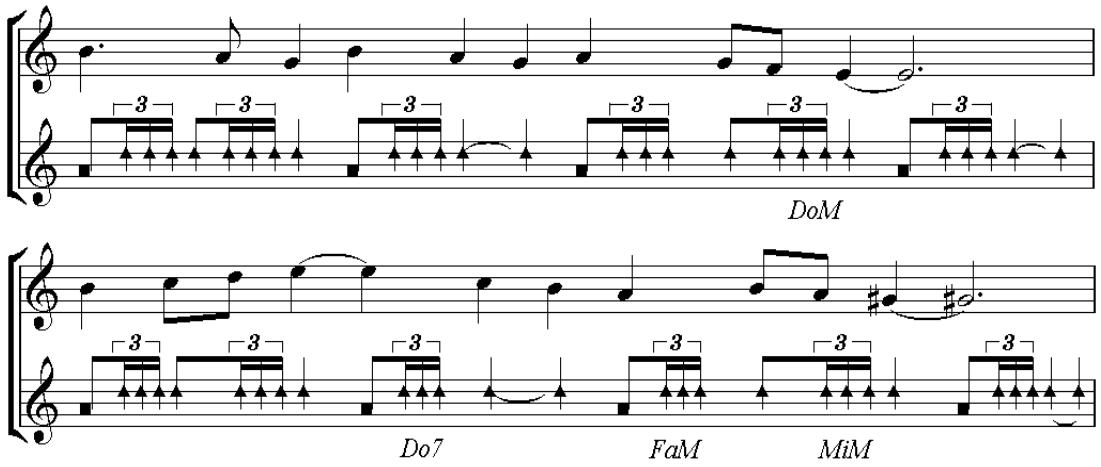
## 4.19 Fandangos Şarkı Eşliği Örneği

**Örnek82**[102]



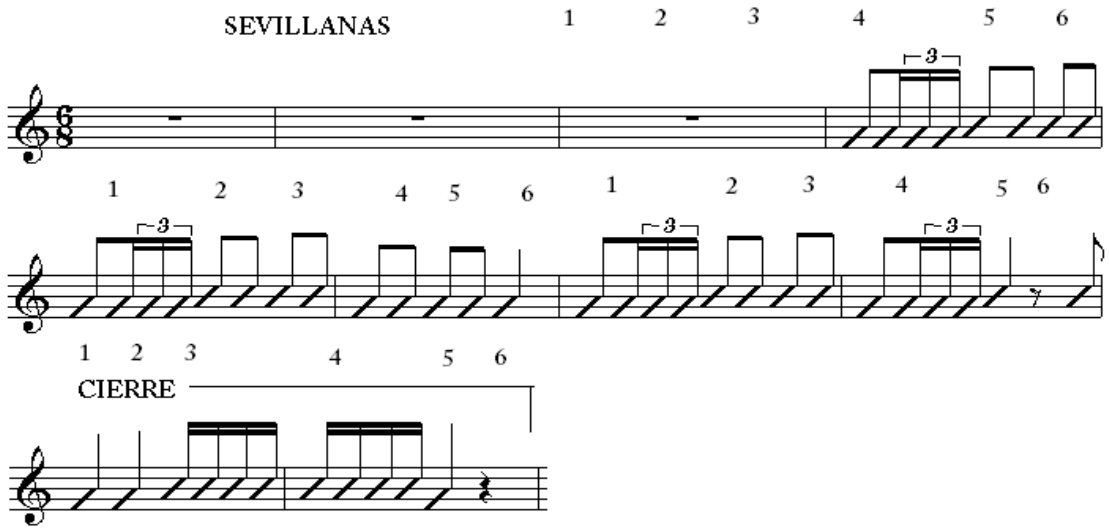

[101] Pena.Paco, Fandangos-Riomar, Affedis Transcriptions

[102] Batista.Andres,La Guitara Flamenca de Andres Batista,s.120-122




## 4.20 SEVİLLANAS

**Örnek 83**[103]

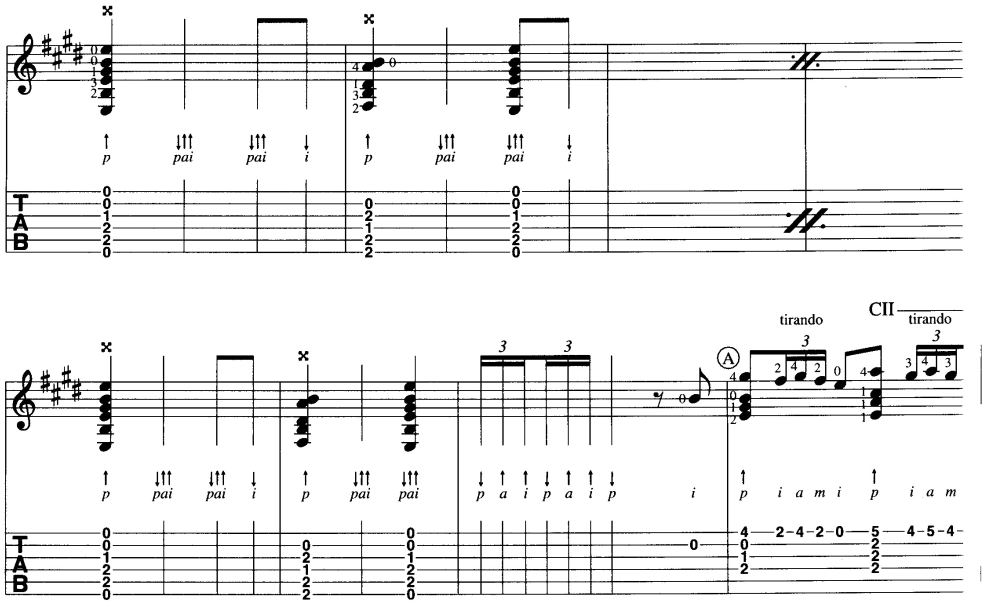



Sevillanas kompası 6 vuruştur. Soru ve cevap şeklinde devam eder. İlk 3 vuruş soru ikinci 3 vuruş cevaptır.

[103] Manuel Montoya.Jose, Aprende y Practica el Acompanamiento por Sevillanas ,RGB Arte Visual,2006, s.17

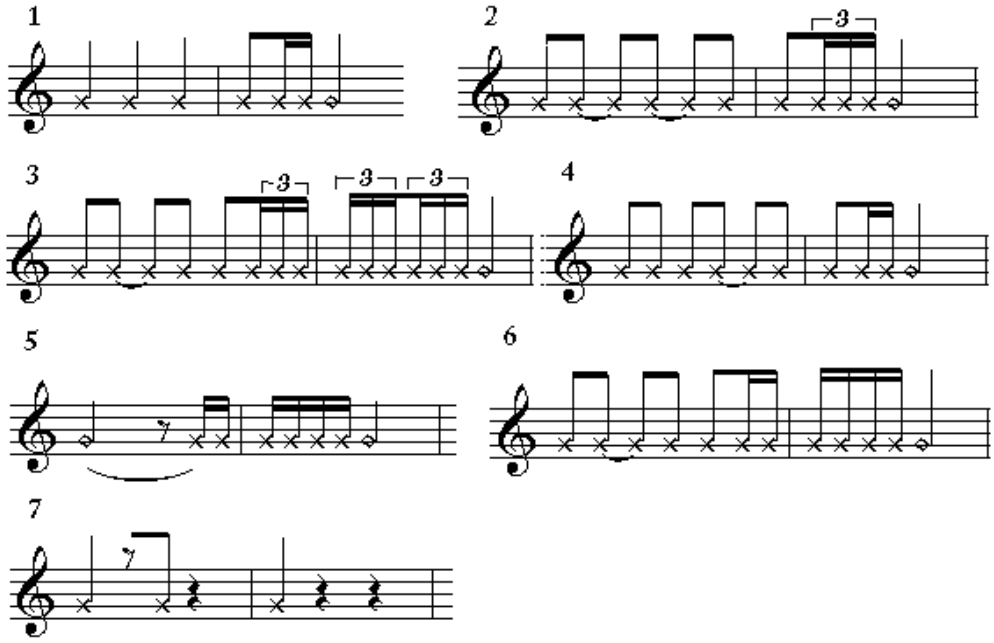
### 4.20.1 Sevillanas Kompas Örneği

**Örnek 84**[104]




### 3.19.2 Sevillanas Cierre Örnekleri

**Örnek 85**[105]




[104] Gerardo Nunez ,El Arte de Gerardo Nunez Vol1 ,EL Rincon Del Palli, Affedis Transcriptions

[105] Sevillanas Cierre örnekleri çeşitli parçalardan seçilerek yazılmıştır.

Yukarıdaki ritmik pasajdan sonra "Copla" olarak adlandırılan melodik bölüm başlamaktadır.

## 4.21 RİTMİK ÇALIŞMA ÖNERILERI

1. KOMPAS CD'si ya da metronom eşliğinde çalışılmalı.
2. Başlangıçta yavaş metronomla çalışılmalı. Zamanla hızlanmalı.
3. Ritmik çalışmalara en basit ritmik yaklaşım ile başlamalı.
4. Farklı varyasyonlar denenerek kişisel varyasyonlar oluşturmaya çalışmalı.
5. Dinlenilen performanslardan farklı ritmik yaklaşımları gözlemlenerek edinilmeye çalışılmalı.

## 4.22 ŞARKI VE DANS EŞLIĞININ SOLO GITAR ÇALIMINA KATKISI VE RITMIN İÇSELLEŞTIRILMESI

Yapılan tüm inceleme ve çözümlemelerden sonra nihai hedef ritimlerin saymadan dahi icra edilebilmesi ve tamamen hissedilebilmesidir. Herhangi bir eğitimi olmayan ve köyde yaşayan bir anne düşünelim. Bebeğini hoplatırken 9/8 lik söylediği şarkının ritmine sorunsuz bir şekilde hakim olması herhangi bir müzikal eğitimi olmadığı halde ritmin kendisinde içselleşmiş ve refleks bir davranışa dönüştüğünü gösterir. Flamenko Müziğinin ritmik yapıları da aynı şekilde içselleştirilmeye çalışılmalıdır. Bunun için katılımcı olmak gerekmektedir. Gerek şarkılara melodisi ile ve de palmas yaparak katılmak gerekmektedir.

Bu bölümde verilen tüm varyasyonlar şarkı ve dans eşliği esnasında plansız olarak üretilebilecek kombinasyonlardır. Ritmik yaklaşımın temel mantığı verilen örneklerle algılandıktan sonra icracı akıp giden kompas içinde daha farklı ritmik figürler geliştirebilmelidir. Ancak bu durumda ritmin öğrenildiği düşünülebilir. Bu çeşitlilik aynı zamanda ritmin ve icranın monoton olmasını engeller. Solo gitar çalımı esnasında bu oyunlar çok fazla yapılmayabilir. Cümle yapılarında ritmik çeşitlilik gösteren pek çok gitarist uzun yıllar şarkı ve dans eşliği yapmışlardır. Ritmin içselleşmesi ve varyasyonların artırılması adına şarkıcı ve dansçının bir gitariste kattığı çok şey vardır.

Özellikle dansçıların ayak oyunlarıyla ürettikleri karmaşık ritmik yapılar pek çok gitaristin icralarında ve eserlerinde taklit ettikleri yapılardır. Bireysel olarak solo gitarist olmaya çalışan pek çok gitar öğrencisi bu durumun farkına varmamakta ve bazı yetilerden mahrum kalmaktadırlar. Flamenko ya da başka herhangi bir tarzda müziğe eşlik etmeye çalışmak gitaristin yeteneklerini katbekat artıracak ve ritmin ve dolayısıyla icranın daha akıcı olmasına yardım edecektir.

Bu sebeple bir arada müzik yapmanın faydalarını tekrar dile getirmiş oluyoruz. Eşlik her tür müzikte önemli ve üzerinde durulması gereken bir konudur. Flamenko müziğinde de formların algılanması ve içselleştirilmesi en iyi şekilde eşlik ile birlikte sağlanabilir. Öğrenci en azından dinlediği bir şarkıya veya melodiye eşlik etmeye çalışmalı ve kompas eşliği olmadan Flamenko müziği icra etmemeye özen göstermelidir. Aksi takdirde saatlerce yapılan tekrarlar ritmin yanlış bir şekilde yer etmesine yol açacak ve asla duydukları müziği kendi icralarında göremeyeceklerdir.

Eşlik yaparken yukarıda anlatılan şekillerde varyasyonlar üretilmeli ve kompas tekdüze çalınmamalıdır.

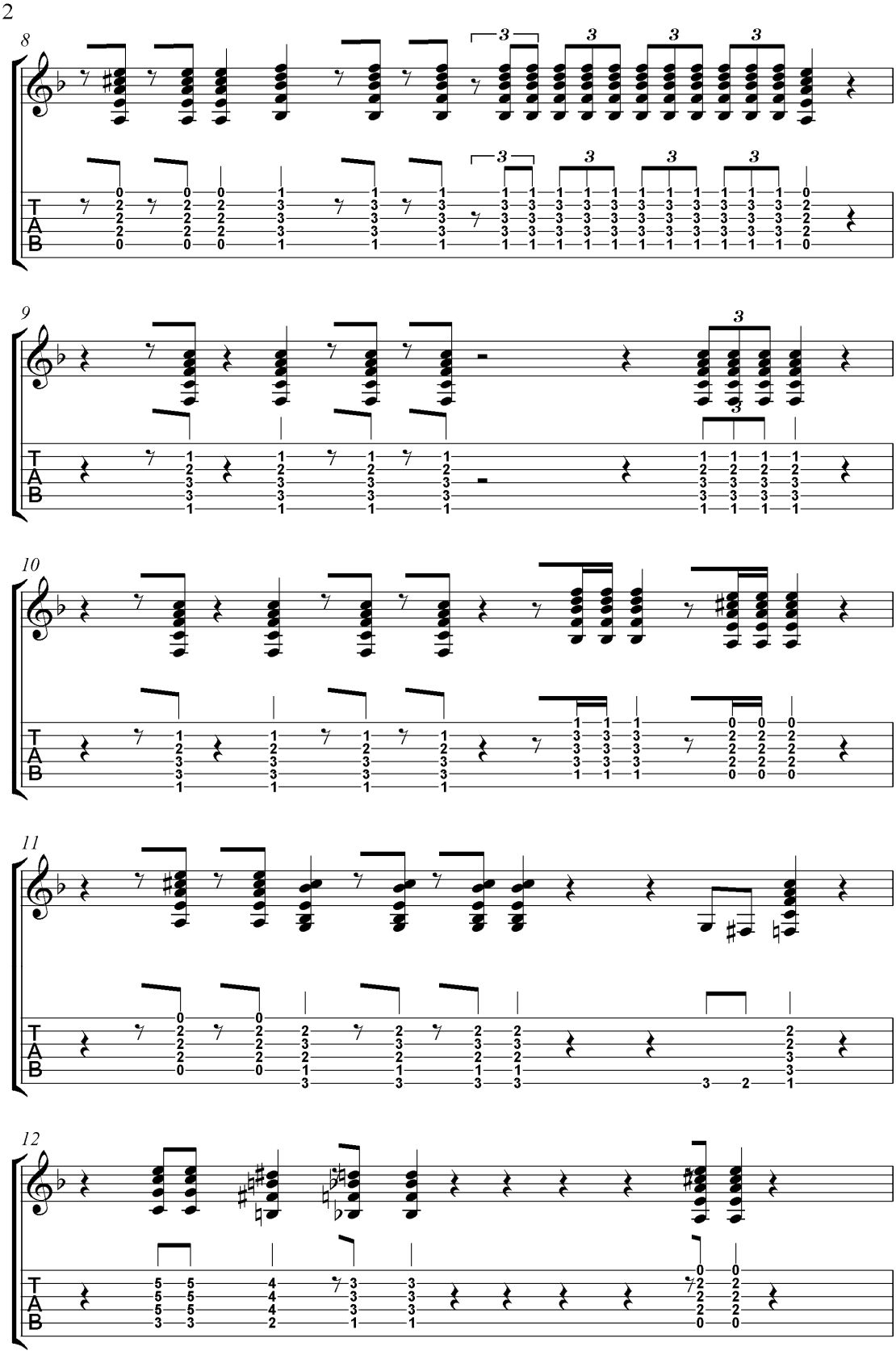
Flamenko müziğinde birbiri takip eden kompaslar birbirinden farklılaştırılmaya çalışılır. Sürekli olarak aynı gitmez. Aynı ritm bir sonraki kompasta muhakkak farklı bir şekilde çalınır. Bu durum akılda tutulmalı ve dikkat edilmelidir. Dinlenilen şarkı eşliklerinde birçok varyasyon örnekleri mevcut olup taklit edilerek kazanılmaya çalışılmalıdır. En etkili öğrenme yöntemlerinden birisi belirli bir temel altyapı oluşturulduktan sonra analiz etmek ve yapılanları taklit etmeye çalışmaktır.

## 4.23 BULERIA EŞLIK ÖRNEĞI : EL PANO MORUNA

**Örnek 86**[106]




[106] Carmen Linares'in Canciones Populares Antiguas adlı albümündeki eşlik Serhat Doğu tarafından notaya alınmıştır. Albümde Gitarlar Paco Cortes y Migel Angel Cortes tarafından çalınmıştır.

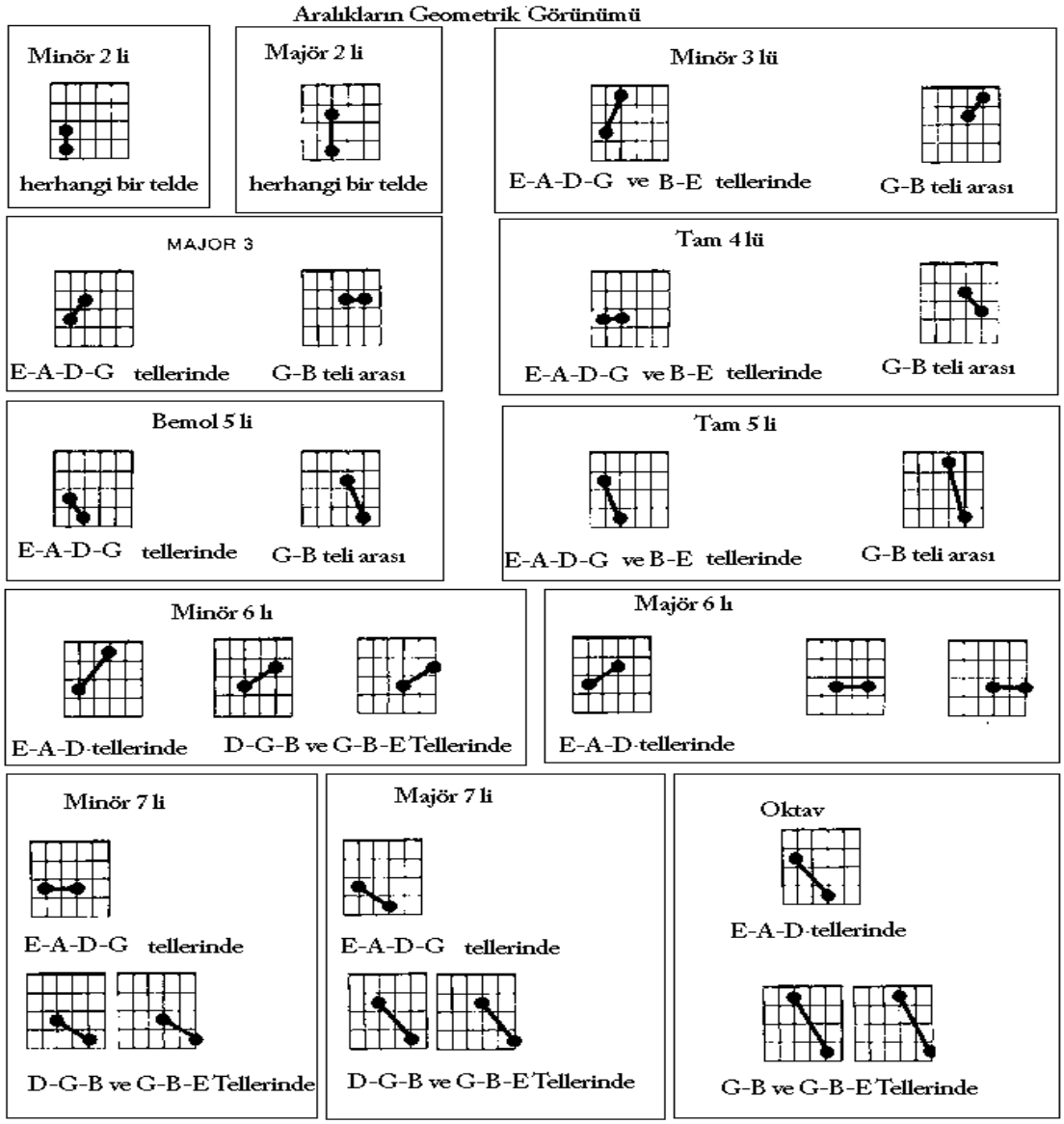

2
8
9
10
11
12
T
A
B

# 5 FLAMENKO MÜZİĞİNDE KULLANILAN ARMONİK YAKLAŞIMLAR

## 5.1 ÖN HAZIRLIKLAR :

• Aralık Çalışması: Gitar sapı üzerinde herhangi bir noktadan başlayarak tüm aralıkların anında görülebileceği çalışmalar yapılması akorlar ve de gamların çalımında, karşılaştırılmasında büyük fayda ve kolaylık sağlayacaktır.

**Şekil 19**[107]




[107] Mock.Don, Artful Arpeggios, Hall leanord Publishing Corporation, 1977,s.4

### 5.1.1 Modlar Nasıl Çalışılmalıdır ?

Majör, Armonik Minör ve Melodik Minör gamlarından türetilen gamlar ana modlar olarak kabul edilir ve gitar sapı üzerinde uygulandığında toplam 21 adet mod haritası ortaya çıkar. Bu modların ayrı ayrı ezberlenilmesi gerektiği gibi komşu Haritalar arasında her telde geçişler tasarlanarak çalışılmalı ve tüm klavyede hakimiyet sağlanmaya çalışılmalıdır . Bu konuda ayrıntılı bilgi için M.Safa Yeprem'in çalışmasından[108] faydanılabilir.

### 5.1.2 Mod ve Akor Birlikteliği:

Her modun seslerini temsil eden uyumlu bir akor mevcuttur. Bu akorlar çevrimleriyle beraber çalışılmalıdır . Her akorun arpeji de tüm sap boyunca çalışılmalıdır.

## 5.2 GELENEKSEL FLAMENKO MÜZİĞİNDE ARMONİ ANLAYIŞI

### 5.2.1 Flamenko Müziğinde Kullanılan Ses Dizileri

Flamenko müziğinin temel ses dizileri Majör, Minör ve Spanish Phrygian [109] olarak kabul edilir. Geleneksel Flamenko müziğinde şarkı ve dansın ön planda olmasından dolayı armoninin melodinin etkisiyle şekillendirildiği söylenebilir. Başka bir deyişle geçmişte gitar daha çok eşlik amacıyla kullanıldığı için armonizasyon, şarkı ve dansa göre şekilleniyor ve gitarist ritmik anlamda dansçıdan, melodik anlamda da şarkıdan besleniyordu. Günümüzde gitar eşliğin yanı sıra solist olarak da sahnede yer almaya başladığı için şarkı ve danstan bağımsız olarak varlık göstermektedir. Bu durum solo eserler ve salt eşlik amacıyla oluşturulmuş eserler arasındaki biçimsel farkın da bir göstergesi olarak düşünülebilir. Başlangıçta sadece eşlik amaçlı temel akorlar kullanılmış sonrasında melodinin gitarda taklit edilmesiyle cümleler kurulmaya başlanmıştır. Geleneksel Flamenko gitaristlerinin formal müzik eğitimleri olmaması nedeniyle geleneksel üslup dışında kuramsal müzik eğitimlerine sahip olmadıkları düşünülür. Ancak bu onların beste yapmalarını, müzik üretmelerini engellememiştir. Günümüzde Flamenko müziğinin daha deneysel

[108] Yeprem,Safa. Gitarda Modal Açılımlar ve Akor Yapıları, Fark Yayınları, Ankara, 2006

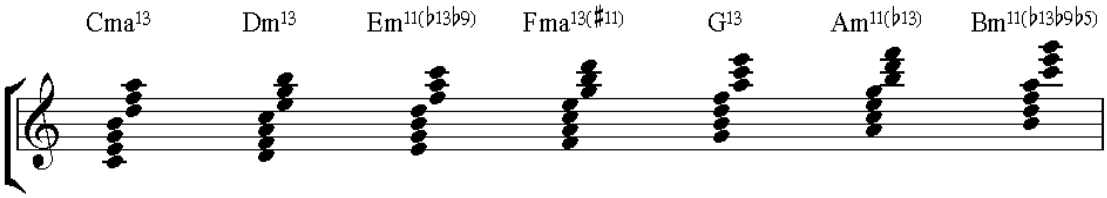
[109] Bkz. Spanish Phrygian başlığı, sayfa 4

yaklaşımlara da açık olması sebebiyle geleneksel üsluba kıyasla daha karmaşık olduğu düşünülebilir. Öğrenmek isteyen bir gitarist bu sebeple eskisine kıyasla daha karmaşık bir müzikle karşı karşıyadır .

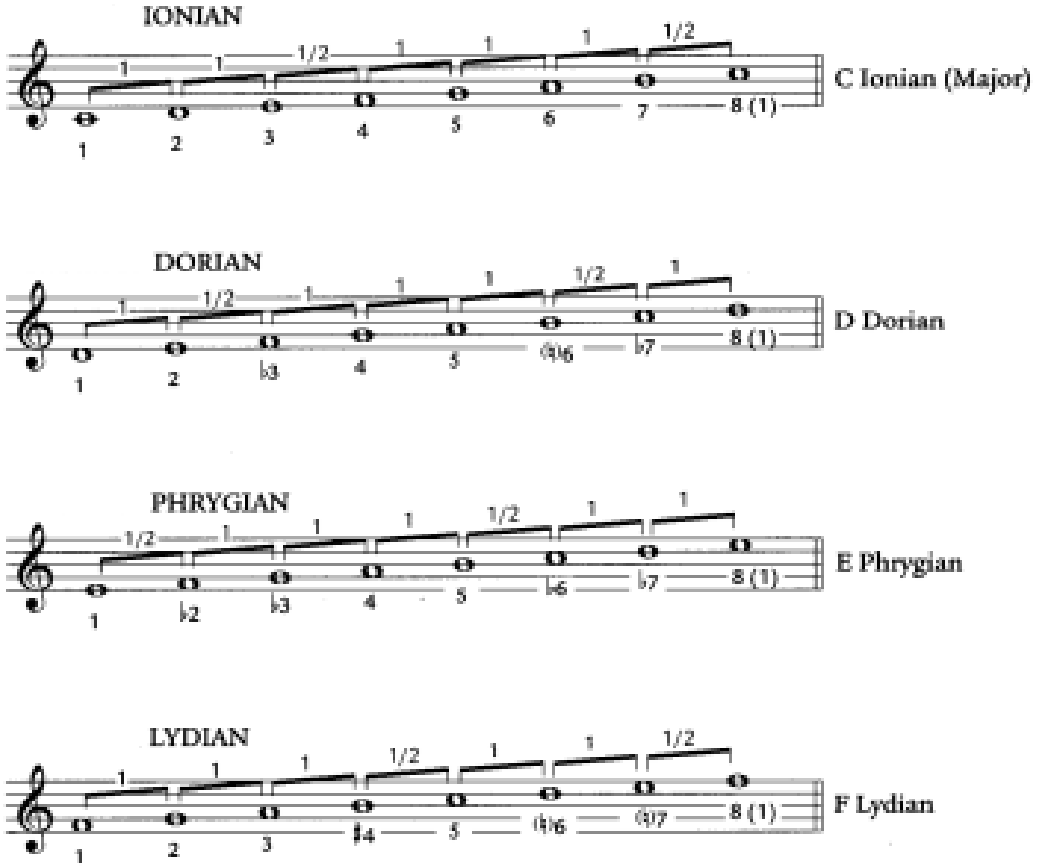
### 5.2.2 Majör Gamdan Türetilen Modlar

#### 5.2.2.1 C Majör Üzerinden Armonizasyon

**Şekil 20**[110]

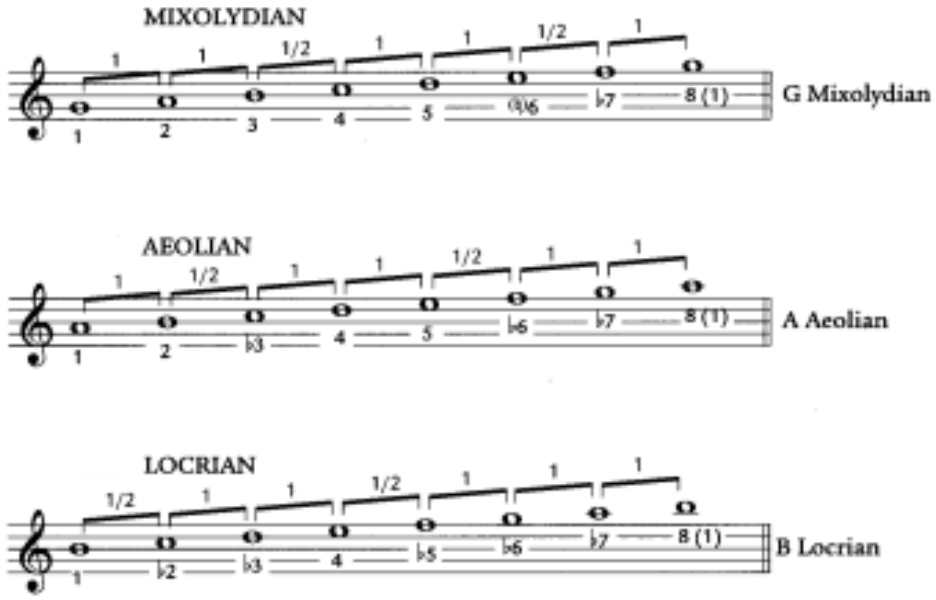



**Şekil 21**[111]




[110] Jaffe. Andy, Jazz Harmony, Advanced Music , 1996 ,s. 84

[111] Jaffe. Andy, Jazz Harmony, Advanced Music , 1996 ,s. 21




Akorların şifrelendirilmesi ile farklı yaklaşımlar mevcuttur. Örneğin half-diminished akoru m7b5 şeklinde gösterildiği gibi m7-5 ve sembol şeklinde de ( Bø ) gösterilmektedir. Akorların oluşumu ve gösterimleri ile ilgili birçok kaynak mevcuttur. Bunların incelenmesinde fayda vardır. Bu ve diğer jazz armonisi ilgili konularda **Andy Jaffe** 'nin "**Jazz Harmony**" adlı kitabı güzel bir başvuru kaynağı olarak önerilebilir.

### 5.2.3 Spanish Phrygian Gamı

Bir kilise modu olarak Phrygian dizisi, majör gamdan türetilen ve 3. Derece üzerine kurulan mod olarak Flamenko müziğindeki kullanıma tam olarak karşılık gelmemektedir. Iberia yarımadasında kullanılan gam İspanyol Phrygian i olarak da adlandırılan ve bemol3 - majör3 aralıklarını bir arada barındıran gam olduğu söylenebilir[112]. Bu gamın tek başına bemol3 ve majör 3 lü aralıkları barındırmasından bahsedilebileceği gibi "Modal Interchange" kısmında anlatılan konuyla ilişkilendirilirse Phrygian ve super Phrygian arasında geçiş yapıldığı da söylenebilir. Bu durumda Spanish Phrygian yerine Phrygian ve super Phrygian olarak iki gamın varlığından söz edilir.

[112] Jaffe. Andy, Jazz Harmony, Advanced Music , ,s. 88,1996

**Şekil 22**[113]




Türk müziğiyle Flamenko müziğinin benzerliğinden pek çok kişi bahsetmektedir. Bu benzerlik ile ilgili bazı örneklendirmeler ve çalışmalar mevcuttur. [114] Bu benzerlikler dizisel, makamsal , vokal , çalgılama, form ve notasyon olarak özetlenebilir.[115] Türk müziği ile ilgili makamsal çalışmalar Flamenko müziğini algılama açısından avantaj sağlayacaktır. Bu konuda ayrıntılı bilgi sahibi olmak için Türk müziğini oluşturan makamlar ve jazz müziğinde kullanılan modlar arştırılmalıdır. Aşağıda Flamenko müziğinde kullanılan modlara dizisel açıdan karşılık gelebilecek bazı makamlara örnekler verilmiştir. Erdal Oral'ın "**TÜRK SAN'AT MÜZİĞİ VE JAZZ MÜZİĞİ ARASINDA BİR KARŞILAŞTIRMA**" adlı yüksek lisans çalışması bu konuda yapılmış bir çalışmadır.[116]

**Tablo 1**

| Majör | Minör | Phrygian |
|---|---|---|
| Çargah | Buselik | Kürdi |
| Rast | Nihavend | Kürdilihicazkar |
| Acemaşiran | Beyati | Muhayyerkürdi |
| Mahur | Neva | Aşkefza |
| | Uşşak | Ferahnüma |
| | Sultanı-yegah | |

NOT: İlerleyen bölümlerdeki örnekler Mi Phrygian Modu üzerinden verilmiştir.

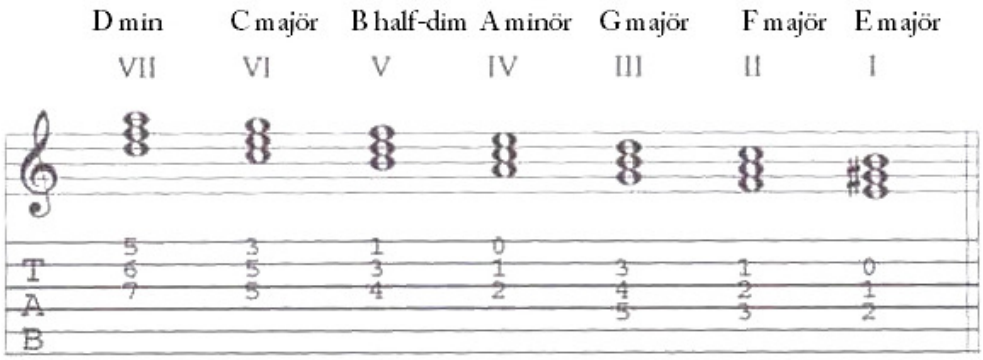
[113] Jaffe. Andy, Jazz Harmony, Advanced Music , 1996 ,s. 88

[114] Konu ile ilgili sesli örnekler için bkz. Tahir Aydoğdu nun Sufi'den Flamenkoya adlı albümü , İstanbul 2000 ,Kalan Müzik.

[115] Konu hakkında detaylı bilgi için Bkz. Safa Yeprem , Flamenko Sanatı ve Gitar ( 3. Baskı), Bemol Müzik Yayınları, İstanbul, 2006,s.25-55

[116] Oral.Erdal, TÜRK SAN'AT MÜZİĞİ VE JAZZ MÜZİĞİ ARASINDA BİR KARŞILAŞTIRMA, Haliç Üniversitesi, Yüksek Lisans tezi , 2006

**Şekil 23**[117]




Manuel Granados'a göre Phrygian dizisinin dereceleri aşağıdaki gibi isimlendirilmiş olup ilaveten Spanish Phrygian anlayışına göre majör 3 'lü aralık "M" (Medio) ,minör 3 lü aralığı ise "m" (medio) ile gösterilmiştir :

**Şekil 24**[118]




Manuel granados'un Armonia del Flamenco adlı kitabında ifade ettiği şekliyle derece akorlarını birincil (principal) ve ikincil ( secundario) olarak adlandırmak mümkün:

Birincil (Ana) Akorlar (Acordes Principales)= IV- Lam, III-Sol, II- Fa , I-Mi

[117] Granados.Manuel, Armonia del Flamenco, s.41,2009

[118] Granados.Manuel, Armonia del Flamenco, 2009, s.42

**İkincil Akorlar (Acordes Secundarios) = VI-Do ,VII- Rem ,V- Si Half-DiminishedŞekil 25**[119]




### 5.2.4 Endülüs Kadansı

Flamenko müziğinin temel altyapısını oluşturan aşağıdaki kadans literatüre Endülüs kadansı olarak geçmiştir. Bu temel kadans etrafında ekleme , çıkarma, değiştirmeler ile Flamenko müziğinin mozaiği oluşturulmaktadır.

**Şekil 26**[120]




Bu kadans tüm dünya müzik türleri içerisinde sayısız şarkının da altyapısını oluşturmaktadır. Temel anlamda sırasıyla A Aeolean, G Mixolydian , F lydian ve E

[119] Granados.Manuel, Armonia del Flamenco, 2009,s.43

[120] Granados.Manuel, Armonia del Flamenco, 2009,s.43

Phrygian mod haritaları kullanılarak kadans üzerinde doğaçlama yapılabilir ya da falsetalar üretilmektedir.

### 5.2.5 Flamenko Modundaki Akorların Fonksiyonları

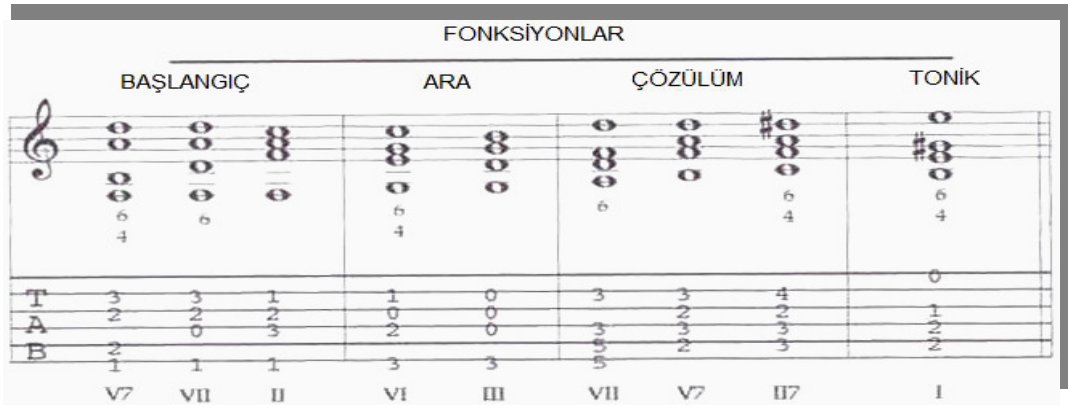
Endülüs kadansı içerisindeki akorlar fonksiyonel açıdan benzerlik gösteren farklı derece akorları ile yer değiştirilebilir. Bu fonksiyonel durum Manuel Granados'un "**Armonia del Flamenco**" adlı kitabında aşağıdaki gibi belirlenmiştir.

- Başlangıç Fonksiyonu Gösteren Dereceler (Funcion de inicio): IV,II,VII,V (Am,F,Dm,BHalf-Dim)
- İntermedio Fonksiyonu Gösteren Dereceler(Funcion İntermedia):III,VI(G,C)
- Çözülme Fonksiyonu Gösteren Dereceler(Funcion Resolutiva): II,VII,V(F,Dm,B Half-Dim)
- Tonik(Tonica): I (E)

**Şekil 27**[121]

IV –III- II - I = Am G F E
IV= Başlangıç Derecesi (Inicio )
III= Intermedio Derecesi (Intermedia)
II=Çözülme Derecesi (Resolutiva)
I= Karar Derecesi (Tonica )

**Şekil 28**[122]

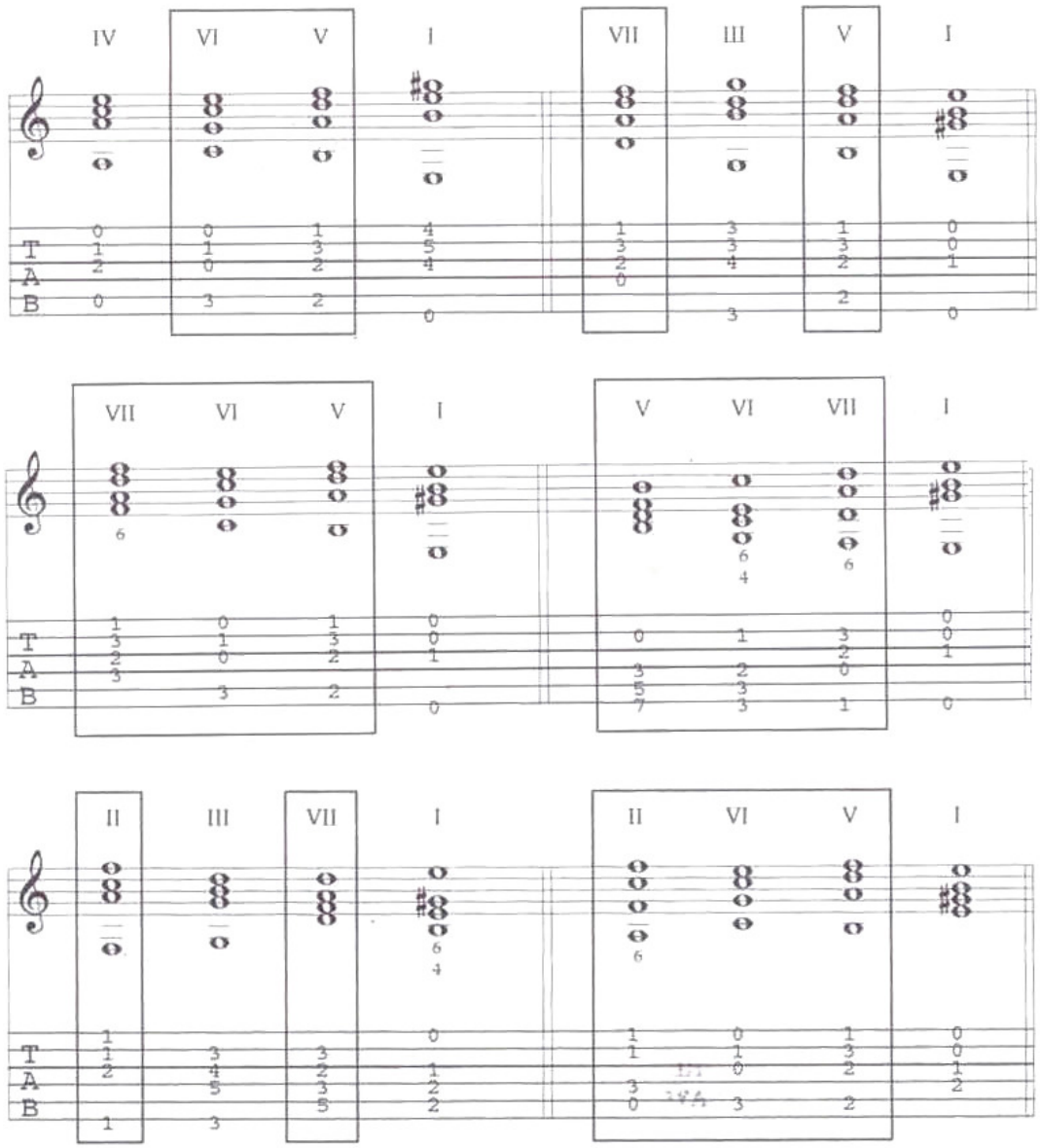



[121] Granados.Manuel, Armonia del Flamenco, 2009,s.44

[122] Granados.Manuel, Armonia del Flamenco, 2009, s.47

Bu fonksiyonel durumun sonucu olarak Endülüs  Kadansı aşağıdaki şekillerde de uygulanmaktadır:

**Şekil 29**[123]

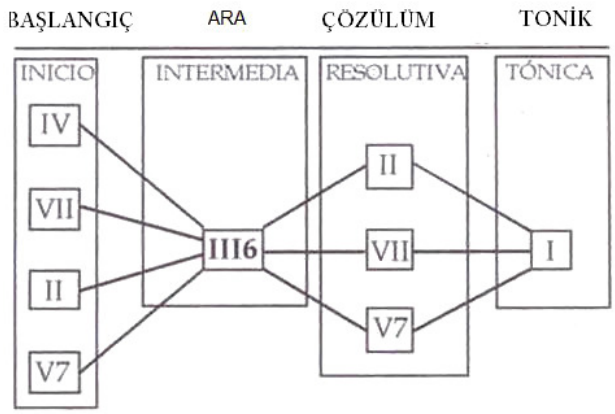



Geleneksel Flamenko Müziğinde III. Derece akorunun 6 lı olarak kullanımı yaygındır ve beklenmedik bir etki hissettirir. G6 (sol si re mi) akoru ve çevrimleri kullanılabilir .

Bu durumda Endülüs Kadansında farklı bir etki oluşturulmuş ve aşağıda kadansın muhtemel hareketleri verilmiştir.

[123] Granados.Manuel, Armonia del Flamenco, 2009, s.46

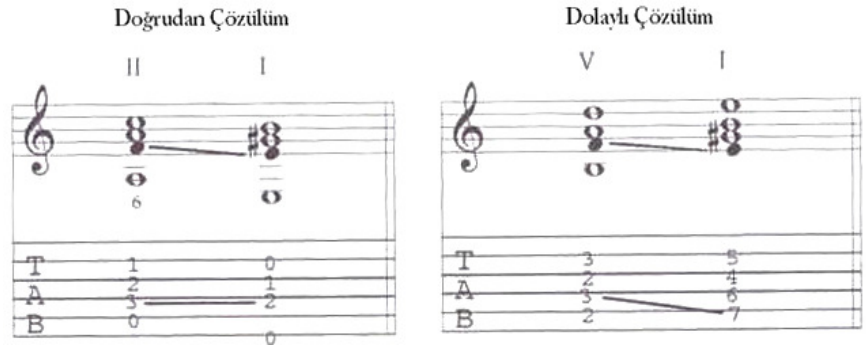
**Şekil 30**[124]



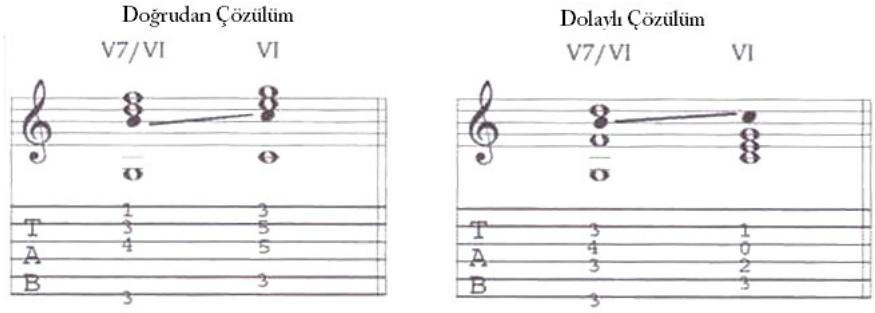

İlerleyen bölümlerde Endülüs kadansının farklılaştırılması durumlarına devam edilecektir.

### 5.2.6 Modun Sensible Notası ve Çözülümü

**Şekil 31**[125]




**Şekil 32**[126]




[124] Granados.Manuel, Armonia del Flamenco, 2009, s.48

[125] Granados.Manuel, Armonia del Flamenco, 2009, s.48

[126] Granados.Manuel, Armonia del Flamenco, 2009, s.49

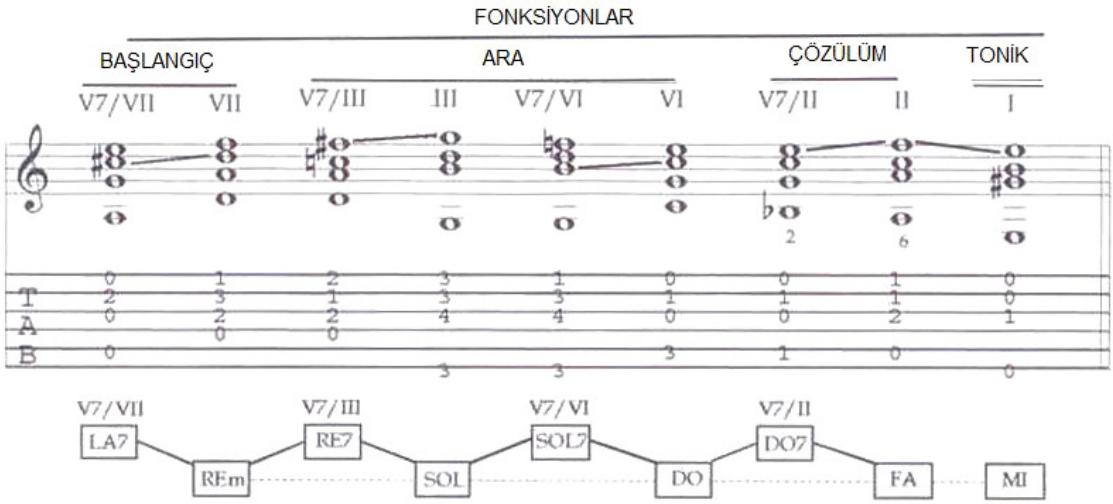
### 5.2.7 Ikincil Dominant Akorlar

Birinci derece akoru dışında Endülüs Kadansı içindeki diğer akorların beşinci derecesi üzerine kurulan dominant akorlar ikincil dominant akor olarak adlandırılmaktadır. Bu şekilde geçici olarak modülasyon yapıldığı düşünülebilir. Her derece tonikmiş gibi düşünülerek V7 akoru ile V-I kadansı uygulanmaktadır.

**Şekil 33**[127]




**Şekil 34**[128]




[127] Granados.Manuel, Armonia del Flamenco, 2009, s.61

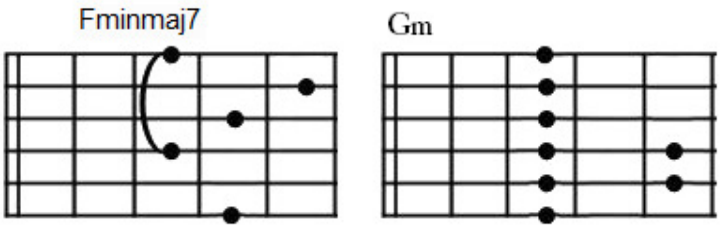
[128] Granados.Manuel, Armonia del Flamenco, 2009, s.61

Bu eklenen akorlar ikincil dominant akorlar olarak adlandırılmaktadır . I. Derece akorunda ikincil dominant uygulanmamaktadır. Çünkü I. Derece akoru için dominant etkiyi sağlayan akor II. Derece akorudur. İkincil dominantlar Flamenko müziğinde sadece süsleme amaçlı kullanılmamakta melodik yapıları da içermektedir.

Yeri gelen bir konu olarak bahsetmek gerekir ki Flamenko modunda dominant olarak görev yapan akor II. Derece akorudur (F). İkincil olarak dominant etki sağlayan bir diğer akor da V. Derece olan half-diminished akorudur (B half-diminished).

Akorların uzantıları ile beraber kullanılması ve V7 akorunun geçiş akoru olarak uygulanmasının dışında dereceler üzerine çözülme etkisi sağlayan diğer akorların kullanımı ile de kadans zenginleştirilmektedir.

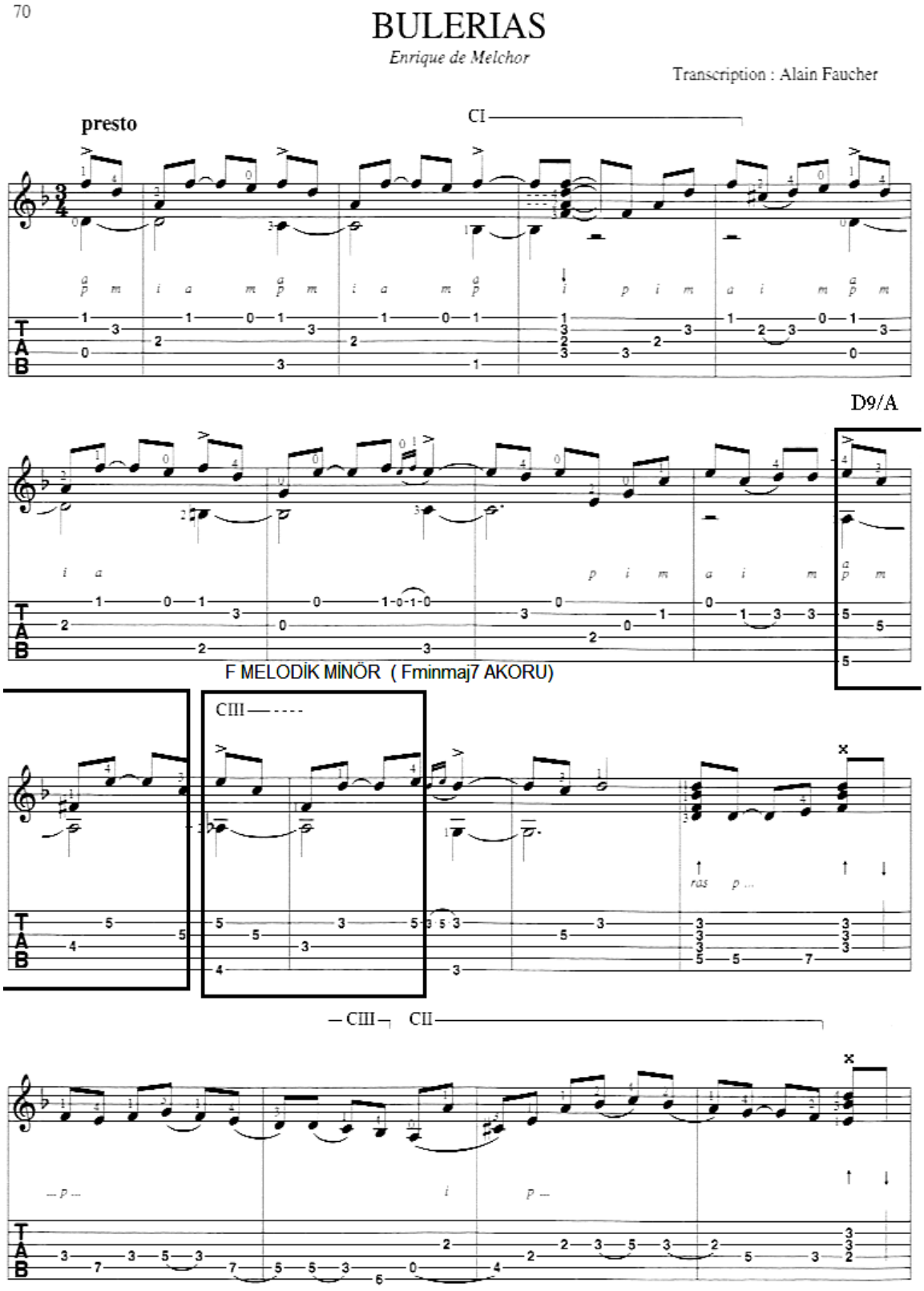
**Şekil 35**[129]




Bu kullanımın pek çok örneğine rastlanmakla beraber aşağıda Enrique de Melchor'un bir parçası örnek olarak verilmiştir.

[129] A modu – II. Derece akoru Gm e çözlüm etkisi sağlayan C#7 +9/Ab akoru. Burada Gm akorunun V7 si olan D7 akorunun kromatik olarak pesleştirilmesi ile D9-Gm yerine C#7(#9)-Gm geçişi yapıldığı görülmektedir.

**Örnek 87**[130]



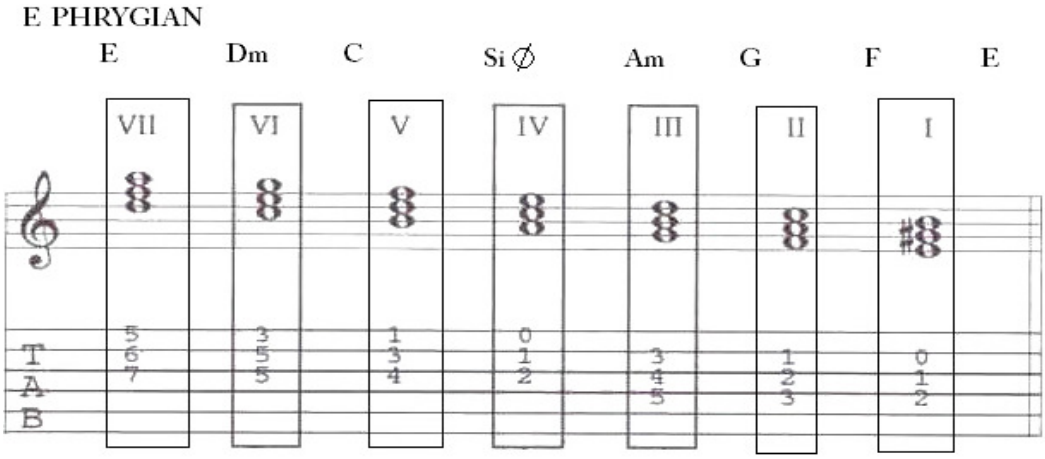

[130] Enrique de Melchor , Herencia Latina, 2005, s. 70

### 5.2.8 Karakteristik Flamenco Modlarının Oluşumu:

Her biri kuruluş itibariyle aynı olmakla beraber farklı tonlarda oluşturulmaları ve gitar üzerinde farklı şekillenmeleri itibariyle ait oldukları forma karakteristik özellikler katmaktadırlar. Geleneksel anlamda en çok kullanılan tonlar aşağıda verilmiştir.

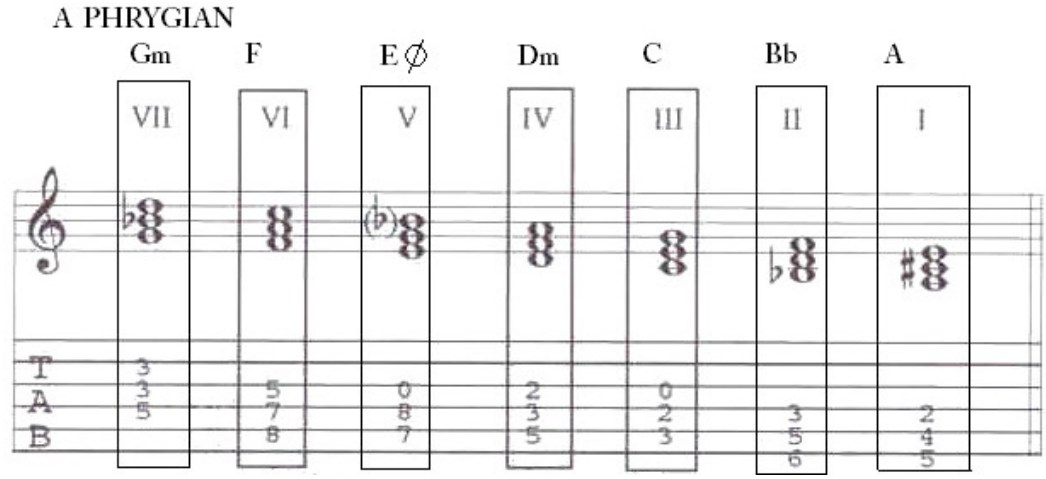
#### 5.2.8.1 Mi Modu: [131]

**Soleares, Peteneras,Serranas.**




#### 5.2.8.2 La Modu: [132]

**Bulerias, Solea Por Bulerias,Tangos,Seguiriyas**

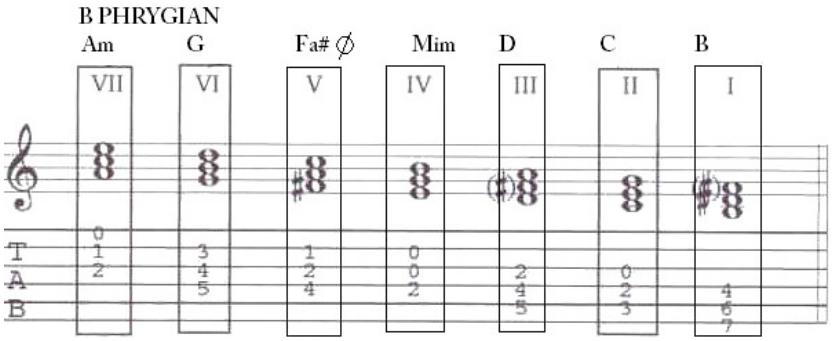



[131] Granados.Manuel, Armonia del Flamenco, 2009, s.50

[132] Granados.Manuel, Armonia del Flamenco, 2009, s.50

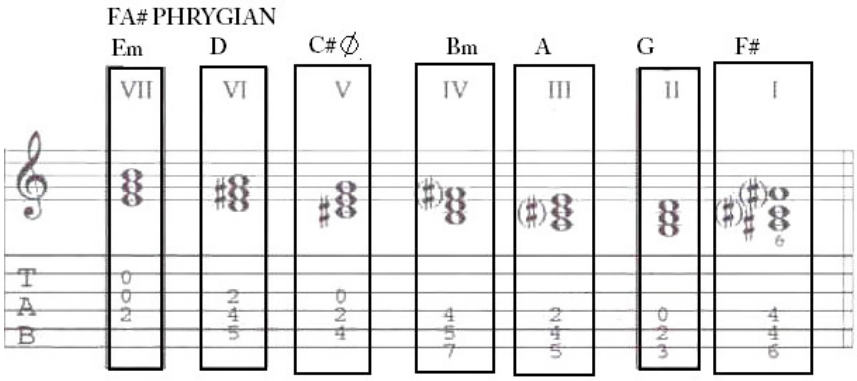
### 5.2.8.3 Si Modu: [133]

**Granainas, Rumbas**



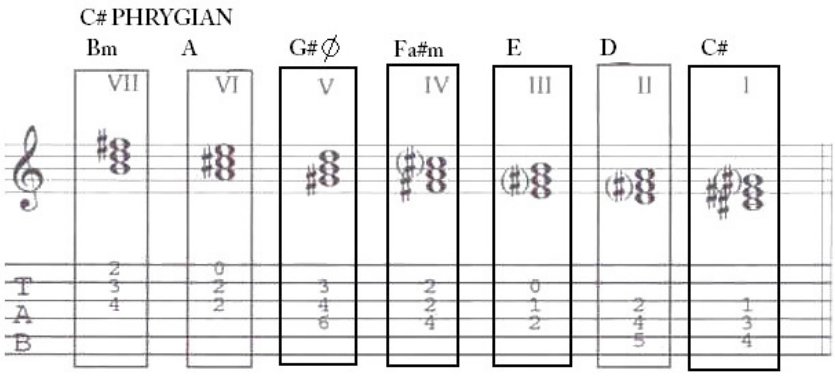

### 5.2.8.4 Fa# Modu:[134]

**Taranta, Cartagenera**




### 5.2.8.5 Do# Modu:[135]

**Bulerias**



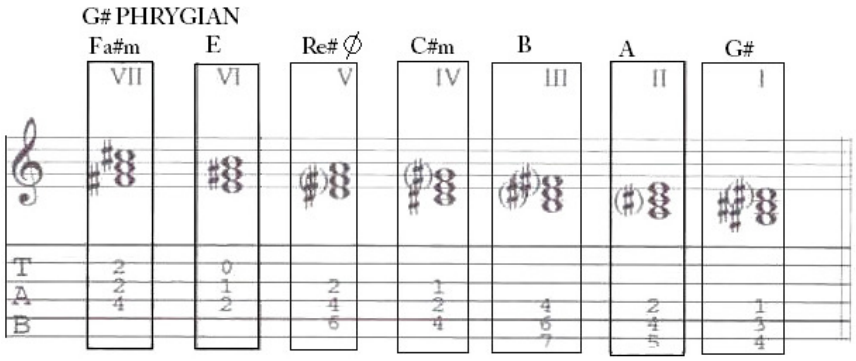

[133] Granados.Manuel, Armonia del Flamenco, 2009, s.50

[134]

[135] Granados.Manuel, Armonia del Flamenco, 2009, s.51

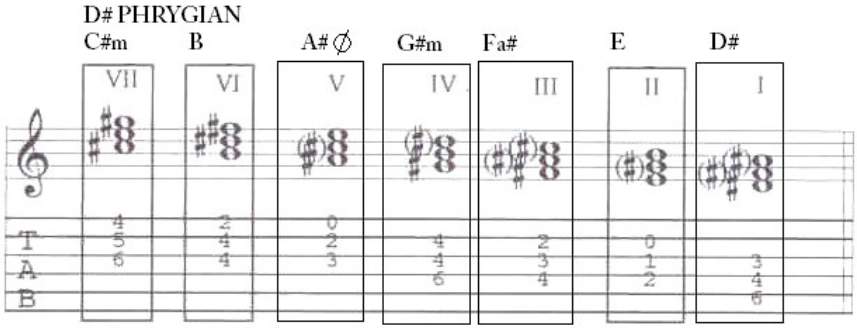
### 5.2.8.6 Sol# Modu: [136]

**Mineras, Bulerias**




### 5.2.8.7 Re# Modu: [137]

**Bulerias**




Kadansın zenginleştirilmesi derece akorlarının uzantıları(Extension) ile beraber kullanılmasıyla büyük oranda artırılmış olacaktır. Aşağıda kullanılan genişletilmiş akorlar listelenmiştir.

**Şekil 36[138]**

E PHRYGIAN

| VII | VI | V | IV | III | II | I |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Dm | C | Si ϕ | Am | G | F | E |
| Dm7 | Cmaj7 | Si ϕ7 | Am7 | G7 | Fmaj7 | E7b9 |
| Dm9 | Cmaj9 | | Am9 | G9 | Fmaj7#11 | |
| Dm11 | Cmaj13 | | Am11 | G11 | Fmaj13 | |
| | | | | G13 | | |

[136] Granados.Manuel, Armonia del Flamenco, 2009, s.51

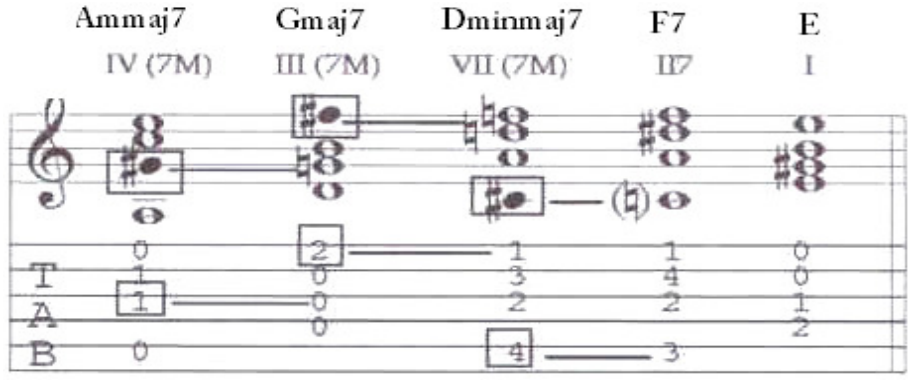
[137] Granados.Manuel, Armonia del Flamenco, 2009, s.51

[138] Granados.Manuel, Armonia del Flamenco, 2009, s. 53

## 5.3 Akorlara Yabancı Sesler Eklenmesi :

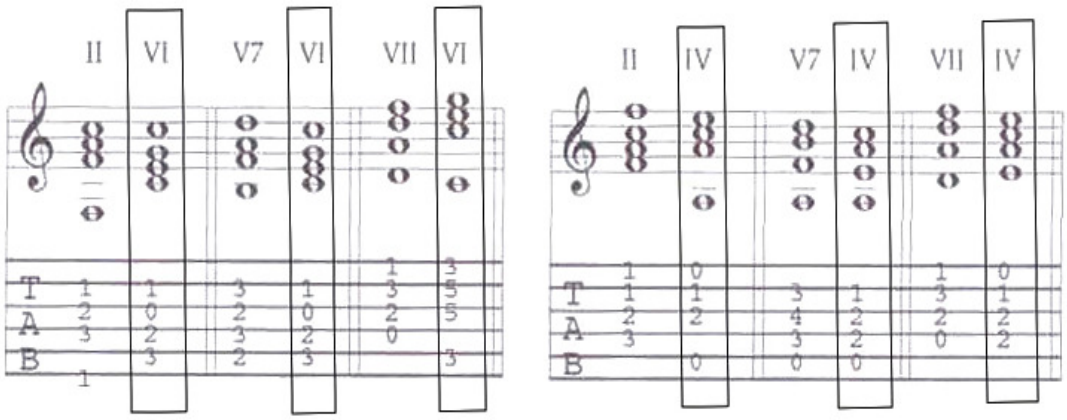
Flamenko modunun içindeki IV-III-VII akorları min7li yerine maj7 li olarak kullanıldığında Endülüs Kadansı ayrı bir renk kazanmaktadır.

**Şekil 37**[139]




II-V-VII derece akorları Toniğe çözülme fonksiyonuna sahip olduğu gibi aynı şekilde tonik dışındaki akorlardan önce de kullanılabilir . Böylece akor üzerinde yarım bir kadans oluşturulmuş olur. Bu kullanıma Manuel Granados Armonia del Flamenco adlı kitabında Yarım Kadans (Semicadence) adını vermiştir: Örnekte VI ve IV . derece üzerinde II-VI, V7-VI,VII-VI ve II-IV,V7-IV, VII-IV yarım kadansları uygulanmıştır.

**Şekil 38**[140]



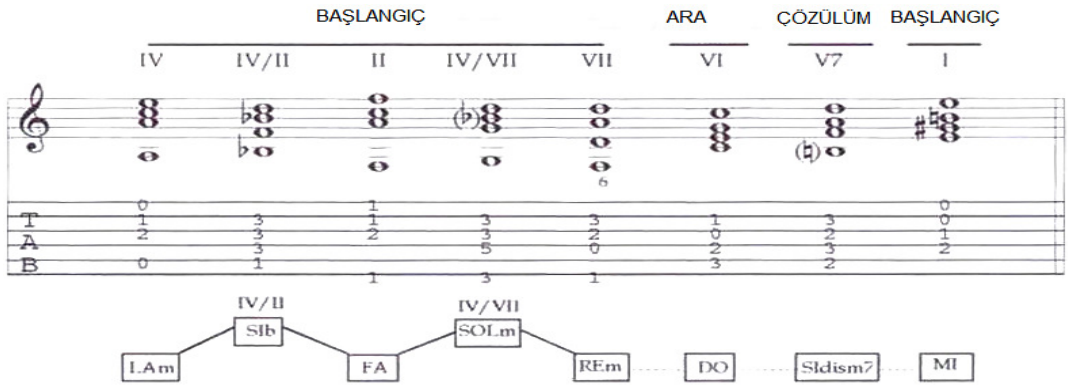

[139] Granados.Manuel, Armonia del Flamenco, 2009, s.54

[140] Granados.Manuel, Armonia del Flamenco, 2009,s.60

## 5.4 Akor Gelişimi Üzerinde Plagal Kadansın Uygulanışı

II ve VII. Derece akorları geleneksel armonideki mantıkla kendilerinden önce IV. Derece akorlarının kullanımıyla zenginleştirilebilirler. Bu durumda majör karakterli olan II. Derece akorundan önce onun IV. Derecesi olan majör akor gelecek, minör karakterli olan VII. Derece akorundan önce de onun IV. Derecesi olan Minör karakterli akor gelecek.

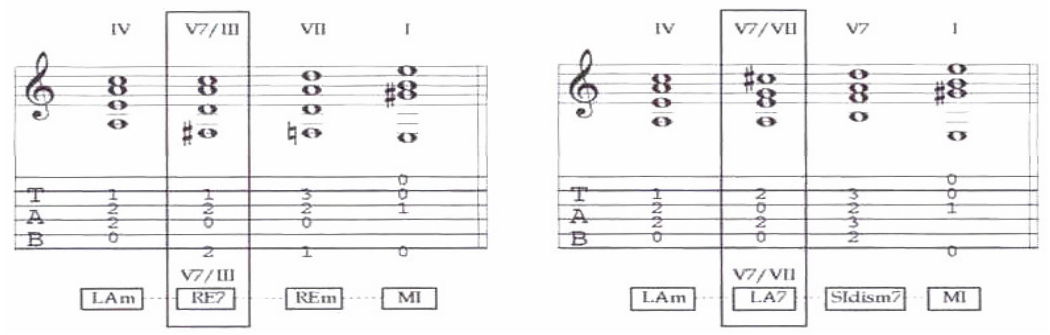
**Şekil 39**[141]




## 5.5 Moda Ait Olmayan Akorlar

Aşağıdaki örnekte III. derece akoruna ait ikincil dominant kullanılmış fakat III. Derece akoruna çözülüm yerine dominant akor minör karaktere dönüştürülmüş ve dolaylı bir şekilde VII. Derece akoruna geçilmiştir . VII. Derece akorunun V7 si VII. Dereceye çözülmeden V7 akoru ile devam ettirilmiştir.

**Şekil 40**[142]

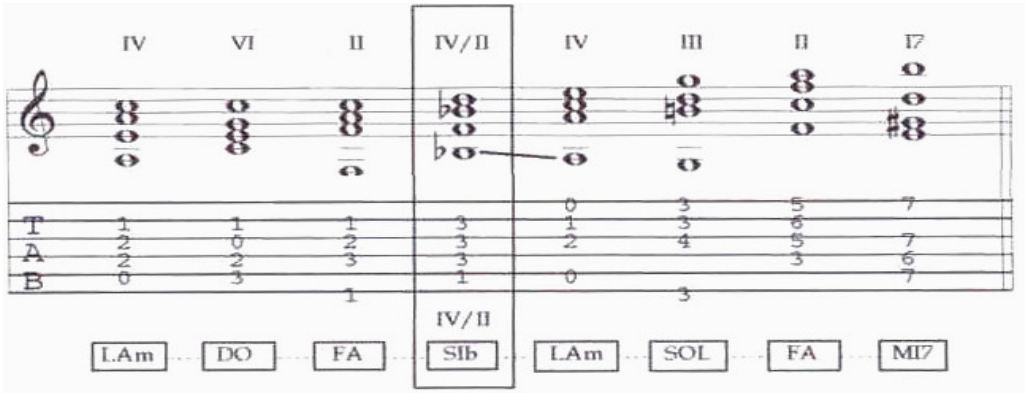



[141] Granados.Manuel, Armonia del Flamenco, 2009,s.62

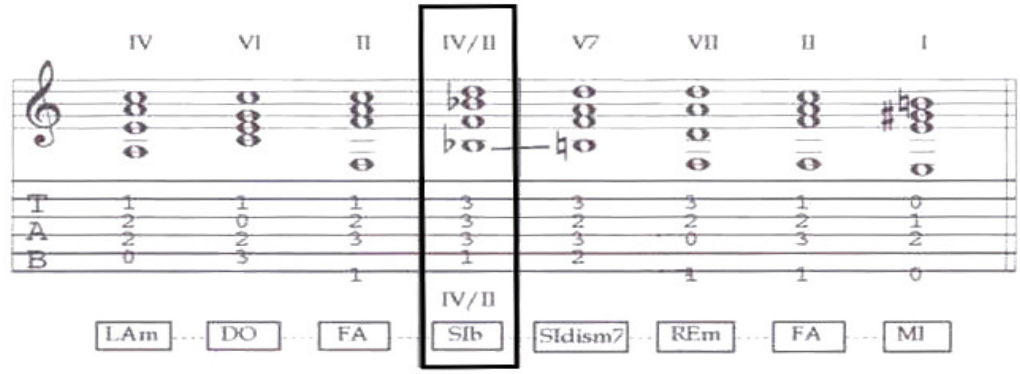
[142] Granados.Manuel, Armonia del Flamenco, 2009, s.63

Aynı şekilde II. Derece akorunun subdominantı(IV. Derecesi) kullanılıp II akoruna çözülmezse ve Endülüs Kadansının başlangıç(Inicio) ya da çözülme (Resolutivo) bağlanırsa benzer şekilde bir düşünce geliştirilmiş olur.

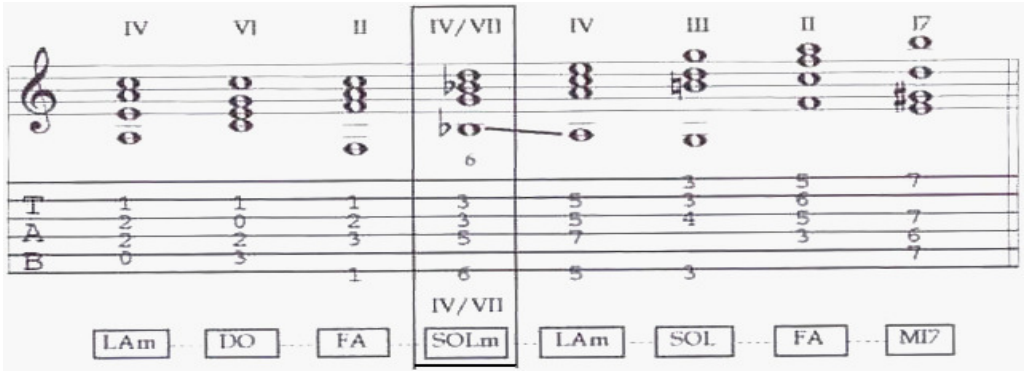
**Şekil 41**[143]




**Şekil 42**[144]




**Şekil 43**[145]




[143] Granados.Manuel, Armonia del Flamenco, 2009,s.63

[144] Granados.Manuel, Armonia del Flamenco, 2009,s.64

[145] Granados.Manuel, Armonia del Flamenco, 2009,s.64

## 5.6 Geleneksel Flamenko Müziğinde Modülasyon

Manuel Granados' a gore Flamenko müziğinde modülasyonlar aşağıdaki şekillerde yapılmaktadır.

1. Ortak Akorlar Aracılığıyla Modülasyon
2. Ana Akorlar (Principal ) Aracılığıyla Doğrudan(Direkt) Modülasyon
3. İkincil Akorlar (Secundarios) Aracılığıyla Doğrudan (Direkt) Modülasyon
4. Akorun Karakterinin Değiştirilmesi Aracılığıyla Modülasyon
5. İndirekt Modülasyon

## 5.7 POST-MODERN FLAMENKO MÜZİĞİNDEKİ ARMONİ ANLAYIŞI

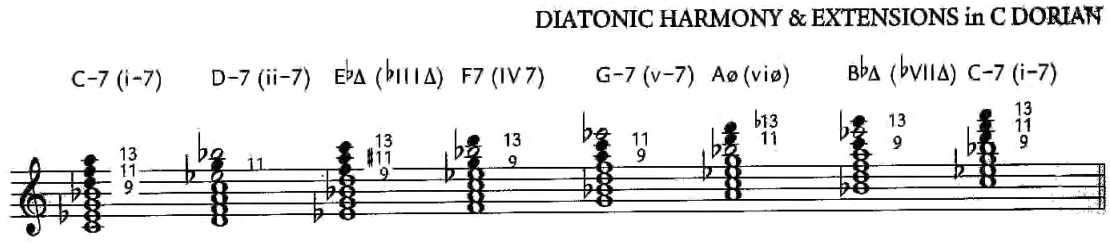
### 5.7.1 Minör Armoni, Mod Değiştirme Mantığı (Modal Interchange)

Flamenko müziğinde harmonik minör ,Phrygian ve super Phrygian gamları geleneksel anlamda kullanılmaktadır. Jazz müziğinden etkilenen Flamenko müziğinde dorian, melodik minör, harmonik minör , ionian gamlarına paralel geçişler yapılmakta ve tekrar ana tona dönülmektedir**.** Modal Interchange modülasyon olarak değil kısa süreliğine başka gamın seslerine geçmek ve geri dönmek olarak algılanmalıdır . Geçici olarak bulunan modu sanki başka bir modmuş gibi değerlendirmek ve sonra tekrar eski moda geri dönmektir.

Bunu anlamak ve uygulayabilmek için sırasıyla *Aeolean , Dorian,Phrygian,Melodik minör , Harmonik minör, Spanish phrygian* gamlarının armonizasyonları incelenmeli ve öğrenilmelidir. Bu armonizasyonların öğrenilebilmesi için aynı ton üzerinden çalışılmalı ve tüm gamlar birbiriyle kıyaslanabilmelidir.

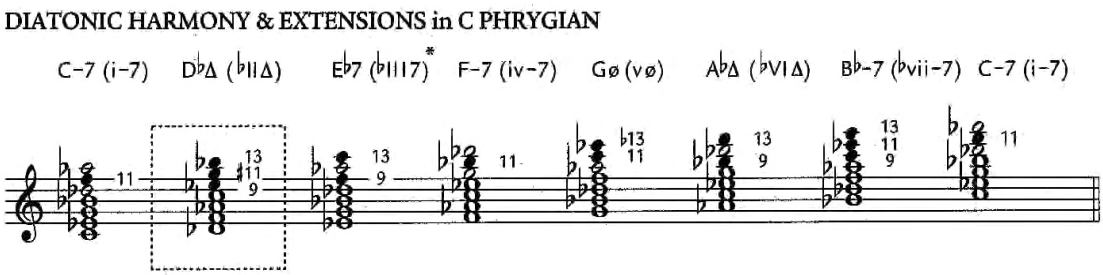
### 5.7.2 Dorian

**Şekil 44**[146]



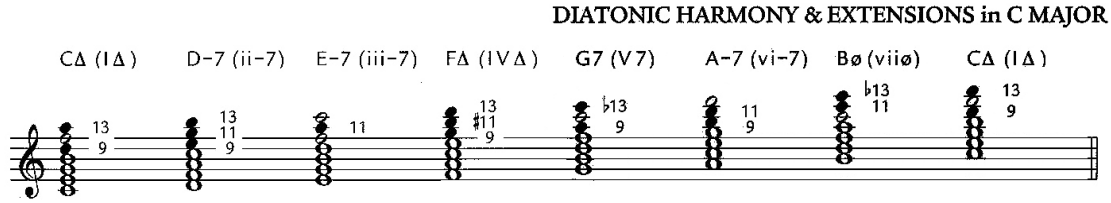

### 5.7.3 Phrygian

**Şekil 45**[147]



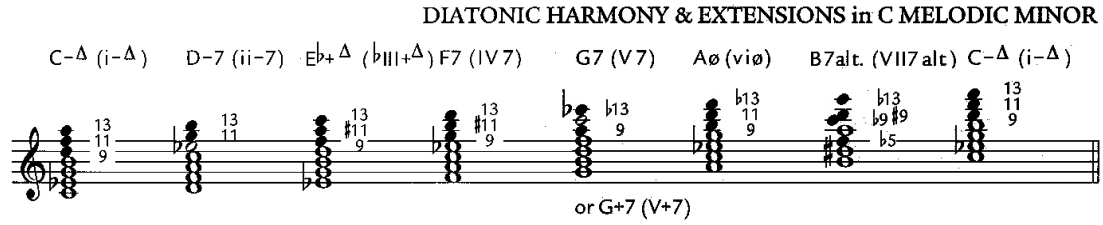

### 5.7.4 Ionian

**Şekil 46**[148]




### 5.7.5 Melodik Minör

**Şekil 47**[149]




[146] Jaffe.Andy, Jazz Harmony , Advance Music, 1996 ,s.87

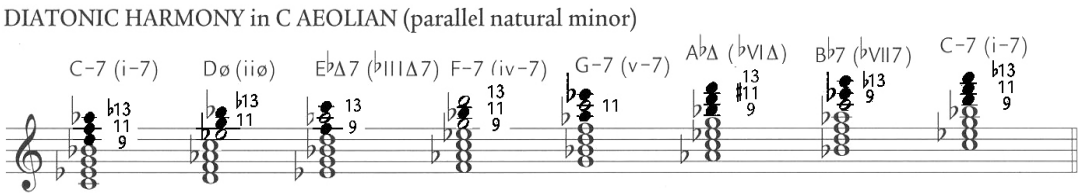
[147] Jaffe.Andy, Jazz Harmony , Advance Music, 1996,s.88

[148] Jaffe.Andy, Jazz Harmony , Advance Music, 1996,s.85

[149] Jaffe.Andy, Jazz Harmony , Advance Music, 1996,s.84

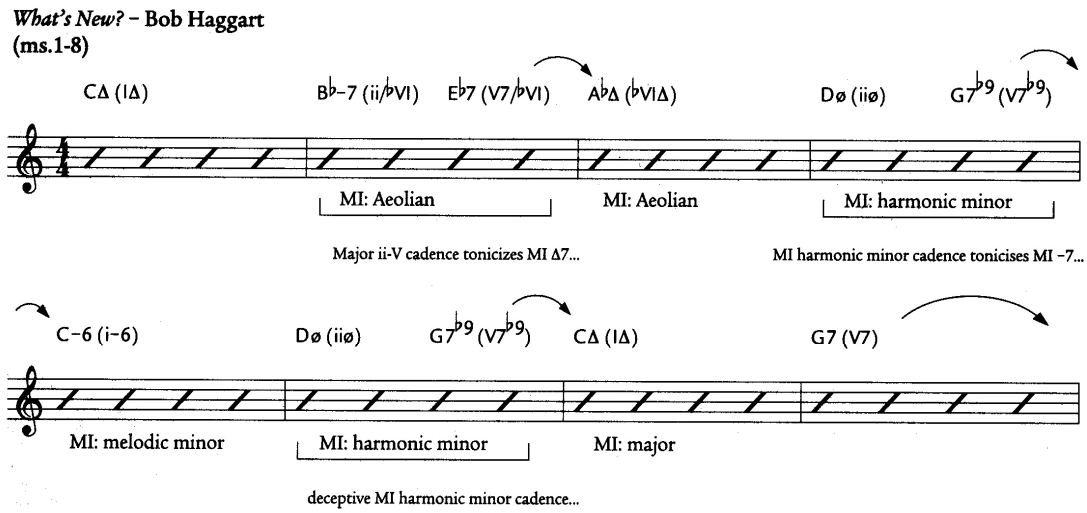
### 5.7.6 Aeolean

**Şekil 48**[150]




Yukarıda verilmiş olan tüm minör modların içinde barındırdığı akorlar ile birlikte ezbere bilinmesi gerekmektedir. Aksi takdirde modal alışverişin algılanması zorlaşacaktır. Modal Interchange mantığının kullanımı ile ilgili Andy Jaffe'nin "Jazz Harmony" adlı kitabında örneklenen Bob Haggart'a ait "*What is New*" parçası etkili bir örnektir . Parça C Ionian olarak başlıyor . Sonra sanki C Ionian değil de C Aeolean başlamış gibi davranarak Ab majör tonuna geçiş yapılıyor. Bu geçişin Ab majör gamının II. ve V. Dereceleri de kullanılarak II-V-I kadansı şekilinde yapıldığı görülmektedir. Ardından sanki C harmonic minör olarak başlanmış gibi D half diminished ve G7b9 akorları kullanılıyor ve bunu C melodic minör takip ediyor . devamında tekrar C harmonic minörün II. Ve V. Dereceleri kullanılıyor ve son olarak başlangıç modu olan C Ionian ile bitiyor . Aşağıdaki örnekte MI kısaltması "Modal Interchange " kelimelerinin başharfleridir.

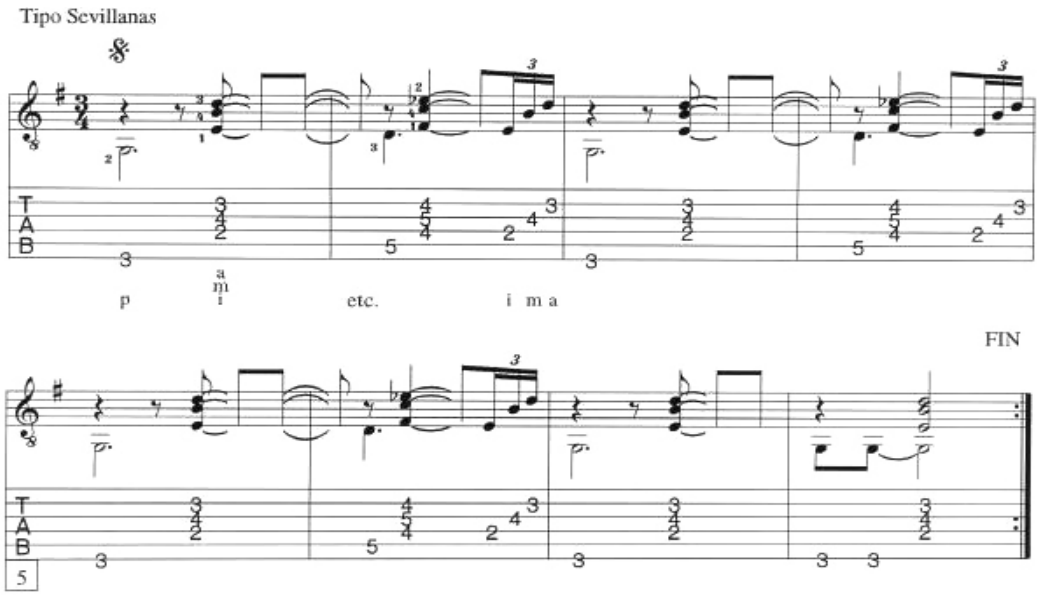
**Örnek 88**[151]




[150] Jaffe.Andy, Jazz Harmony , Advance Music, 1996,s.83

[151] Jaffe.Andy, Jazz Harmony , Advance Music, 1996, s.92

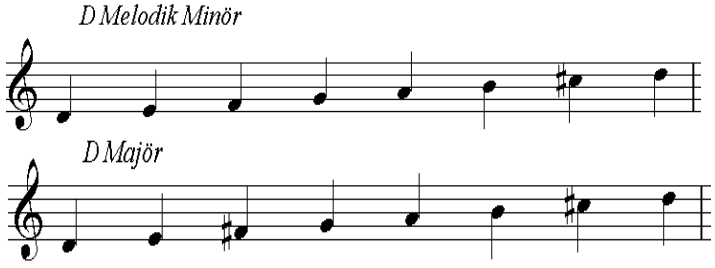
**Örnek 89**[152]




Bu örnekte parça G Ionian olarak başlıyor fakat V. Dereceye geldiğinde D mixolydian olarak devam etmesi gerekirken D Phrygian olarak devam ediyor , bu demek oluyor ki parça bir müddet sanki G Aeolean başlamış gibi davranarak modal interchange mantığı uygulanıyor.

## 5.8 MELODİK MİNÖRÜN FLAMENKO MÜZİĞİNDE KULLANILIŞI

Melodik minor Flamenko müziğinde de Jazz müziğinde kullanıldığı haliyle çıkıcı melodik minor dizisinin sesleri düşünülerek uygulanmaktadır. F# Phrygian modundaki taranta Formunu düşünülürse tüm seslerin D majörün sesleriyle aynı olduğu ve arızalı notaların F# ve C# notaları olduğu görülür. Burada D melodik minör modları kullanıldığı takdirde F natürel sesi tansiyon oluşturan bir ses olarak renk katmaktadır.



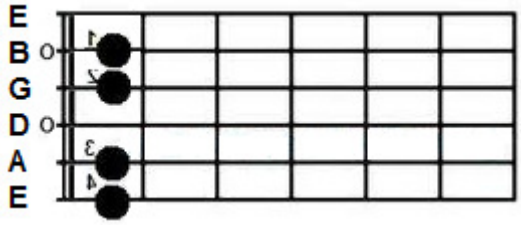

[152] Nunez. Gerardo, La Tecnica al Servicio del Arte Vol II, s. 51

Benzer şekilde herhangi bir ses moda eklenebilir veya modun içinden çıkarılabilir mantığından hareketle armonik seçenekler artırılmaktadır. Bu kullanım "**Modal Interchange**" olarak adlandırılmaktadır. Yani D melodik minör sesleri bir müddet tınlatılarak tekrar D majörün seslerine sahip olan F# Phrygian e dönülmektedir. Bu bir müddet adresten bilinçli olarak uzaklaşmak ve adres yakınlarında gezinip adrese geri dönmek olarak izah edilebilir. Adresten ne kadar uzaklaşıp dönmek gerektiği konusu ve yapılacak tüm oyunlar gitariste ve onun zevkine kalmıştır. Tüm bu fikirler formun ritmik yapısı içinde uygulanır. Flamenko'da genellikle farklı bir tona modülasyon gerçekleşmemektedir , daha çok modlar arası geçişler (modal interchange) yapılmaktadır.

**Örnek 90**

A Phrygian 'de çalınan Flamenko parçalarında sıklıkla **Bb9(#11)** akoru kullanıldığı görülür. Bu akor F melodik minörün dördüncü modu olan Lydian bemol7 modundan elde edilen akordur. F Melodik minörünün A Phrygian de kullanılması demek yukarıda bahsedildiği gibi A Phrygian'e aynı mantıkla Ab sesinin ilave edilmesidir. Bu durumun daha da netleştirilmesi için aşağıdaki başlıklar incelenmelidir.

**Şekil 49** Bb9(#11)




## 5.9 SİMETRİK GAMLAR ve UYGULANIŞI

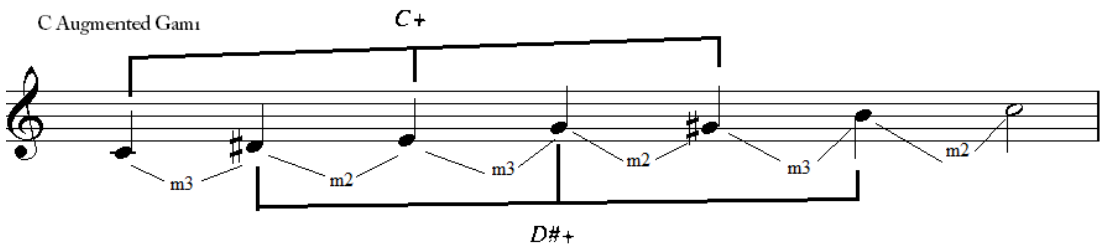
Aşağıda Flamenko müziğinde son yıllarda sıklıkla kullanılan gamların listesi verilmiştir.

Flamenko modu olarak kullanılan seslerin dışında yabancı seslerin müziğe katılmasıyla değişik mozaikler ve renkler elde edilmektedir. Günümüz Flamenko gitaristlerinin artık geleneksel icracılıktan ayrıldığı en önemli noktaların başında aşağıdaki gam ve ilgili akorların kullanımı gelmektedir . Flamenko müziğinin

karakteristiğini oluşturan Phrygian modu baz alınarak aşağıda kullanılabilecek ilgili gamlar yazılmıştır. Örnekler için E Phrygian modu tercih edilmiştir.

### 5.9.1 Augmented Gamı

**Örnek 91**[153]




Am- G-F-E kadansında C augmented gamının sesleri kullanılabilir. Dolayısıyla E ve G# augmented gamları da kullanılır çünkü sesleri C augmented gamı ile aynıdır. Ayrıntılı bilgi için **"Augmented scale in Jazz"**[154] adlı kitabın incelenmesi faydalı olacaktır. Gam kendisini her major üçlü aralıkta yinelemektedir. Yani major üçlü aralıklarla augmented gamı kurulduğunda aynı sesler elde edilmektedir.

Yukarıdaki gamın daha çok çevrimi kullanılmaktadır. Yani gam do'dan değil de re# 'den başlatıldığında minör 2 –minör 3 lü olarak devam edecektir.

**Örnek 92**[155]




Augmented gamı bu şekilde çevrimi ile adlandırılır ise Am- G-F-E kadansında D# augmented gamının sesleri kullanılır diye ifadeyi düzeltmek gerekmektedir.

[153] Weiskopf.Walt & Ricker. Ramon , The Augmented Scale in Jazz , Jamey Abersold, 1993, s.3

[154] Weiskopf.Walt & Ricker. Ramon , The Augmented Scale in Jazz , Jamey Abersold,1993

[155] Weiskopf.Walt & Ricker. Ramon , The Augmented Scale in Jazz , Jamey Abersold,1993, s.5

### 5.9.2 Altere Gam ( SUPER LOCRIAN ) ( altered: değiştirilmiş)

#### 5.9.2.1 B Super Locrian

**Şekil 50**[156]



#### 5.9.2.2 G# Super Locrian

**Şekil 51**



Super Locrian dizisi melodik minör dizisinin 7.dercesi üzerine kurulur. Am-G-F-E kadansında da B ve G# Altere gamının sesleri kullanılabilir. Bir başka deyişle C ve A melodik minör kullanımı uygundur. Aşağıda verilen gamların ortak ve ortak olmayan sesleri incelendiğinde kullanımın uygunluğu görülmektedir.

#### 5.9.2.3 Spanish Phrygian

**Şekil 52**[157]



Yukarıda verilen gamların içerdiği tüm mod ve akorlar E phrygian mod ve akorlarının yanısıra uygulanabilir. .

### 5.9.3 Diminished Gamı

#### 5.9.3.1 C Dimished Gamı ( Whole-Half) (Tam-Yarım)

**Şekil 53**[158]



[156] Jaffe.Andy, Jazz Harmony , Advance Music, 1996

[157] Jaffe.Andy, Jazz Harmony , Advance Music, 1996

[158] Jaffe.Andy, Jazz Harmony , Advance Music, 1996

Am- G-F-E kadansında aşağıda gösterilen F Diminished (whole- half) gamı kullanılabilir.

#### 5.9.3.2 F Dimished Gamı ( Whole-Half) (Tam-Yarım)

**Şekil 54**[159]



### 5.9.4 Whole Tone Gamı

**Şekil 55**[160]



Am- G-F-E kadansında F a Whole Tone gamının sesleri kullanılabilir.

Akla gelen en önemli soru bahsedilen gamların nasıl kullanılması gerektiğidir. Burada icracının bilmesi gereken en önemli nokta bu gamların tek başına bir şey ifade etmeyeceği ve kullanıldıktan sonra karar sese uygun bir şekilde bağlanması gereğidir. Bu gamları etkili olarak kullanabilmek için verilen gamların içindeki ortak ve yabancı seslerin bilinmesi gerekmektedir. Öğrenci gamları klavye üzerinde şeklen ezberlerse sadece o gamı etkili olarak kullanabilir bu sebeple düz bir kullanımdan öteye geçmekte zorlanabilir. Diğer durumda öğrenci gamların içindeki sesleri bilirse ekleyeceği çıkaracağı sesler üzerinden değişiklikler yapması kolaylaşır. Bu bir örnek ile açıklamaya çalışılırsa:

B Phrygian modu için G melodik minör ,E Melodik Minör, C Whole Tone , B Diminished , B super Phrygian gamlarının kullanabileceği belirlendi. Gamların sesleri sırasıyla aşağıda görülmektedir.

[159] Jaffe.Andy, Jazz Harmony , Advance Music, 1996

[160] Jaffe.Andy, Jazz Harmony , Advance Music, 1996

**Şekil 56**[161]




Dikkat edilirse tüm sesler toplandığında Kromatik gamın sesleri elde ediliyor. Bu da icracının ton dışındaki tüm sesleri kullanabileceğini gösteriyor. Fakat onların hangi kombinasyonlarla, ve de belli bir sistem dahilinde nasıl kullanılacağı fikrini yukarıda verilmiş olan alternatif gamlar veriyor. Bu sebeple ton dışındaki seslerin nasıl bir çeşitlilikle kullanılacağı fikri bu alternatif gamlardan edinilmektedir. Ve tüm bu gamların ayrıca çalışılması ve barındırdıkları akorların bilinmesi gerekmektedir. Bu konunun pekiştirilmesi için **"Gamların Armonizasyonu"** bilinmeli ve **iyice** pekiştirilene kadar çalışılmalıdır. E Phrygian için hazırlanmış olan yukarıdaki örnek iyice öğrenildikten sonar Flamenko müziğinde kullanılan diğer tüm modlar üzerinde

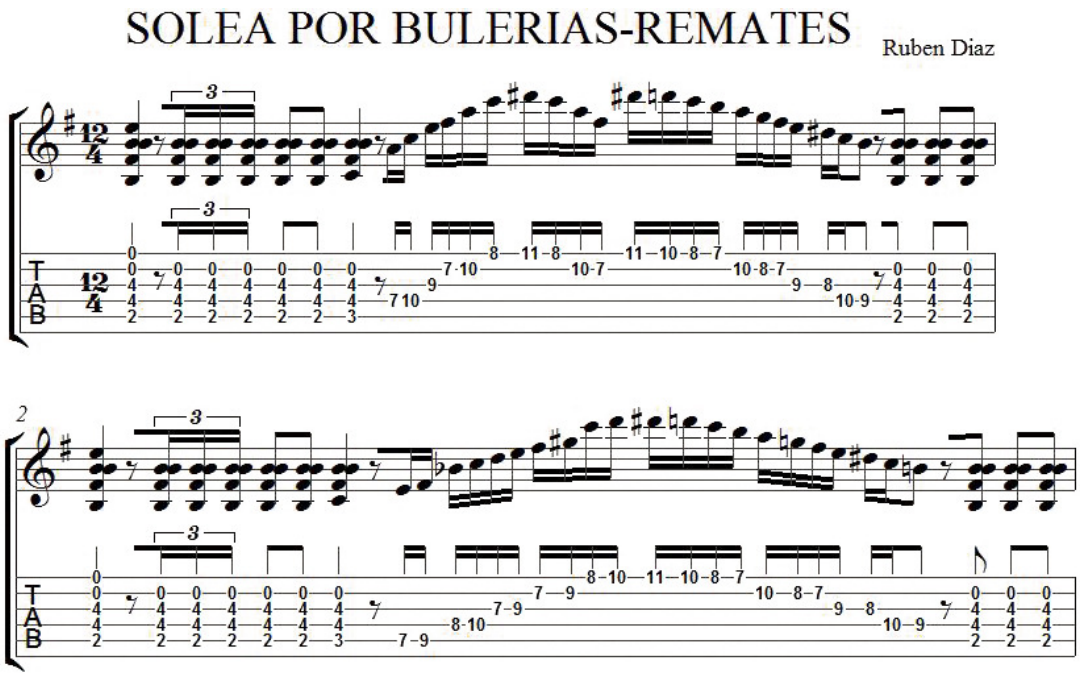
[161] Jaffe.Andy, Jazz Harmony , Advance Music, 1996

de benzeri çalışma yapılmalıdır. Tüm modlarda yukarıdaki gamların kullanılabilmesi icracıyı modülasyonlar için hazırlayacaktır. Modlar arası yakınlıklar daha iyi pekiştirilerek ayırdetme ve duyum yeteneği gelişecektir.

Bir önceki Şekil incelendiğinde B Phrygian seslerine C Whole Tone gamının sesleri eklendiğinde sadece G# ve A# seslerinin eklendiği görülür. Öncelikle B Phrygian seslerinin öğrenci tarafından klavye üzerinde çok iyi bilindiği varsayılırsa sadece G# ve A# seslerinin eklenmesi ile icra bir ölçüde zenginleştirilmektedir. Bu durum C Whole Tone gamına eşlik eden C augmented7 akorunun ve çevrimlerinin kullanımıyla desteklenmelidir. İcracı mutlaka bu sesleri ton içindeki diğer seslere çözmeyi hedeflemelidir.

Diğer gamlar da benzer şekilde kullanılmakla beraber birbiri içine karıştırılarak da kullanılmaktadır. Örneğin Çıkıcı olarak C Whole Tone gamı ile çıkıp inici olarak B Diminished gamı ile inmek ya da C Whole Tone ile birkaç ses ilerleyip B diminished gamı ile devam etmek ve sonra B Spanish Phrygian'e dönmek gibi pek çok mozaik örülmeye çalışılmalıdır. Aşağıda bununla ilgili Ruben Diaz'a ait güzel örnekler verilmiştir:

**Şekil 57**[162]

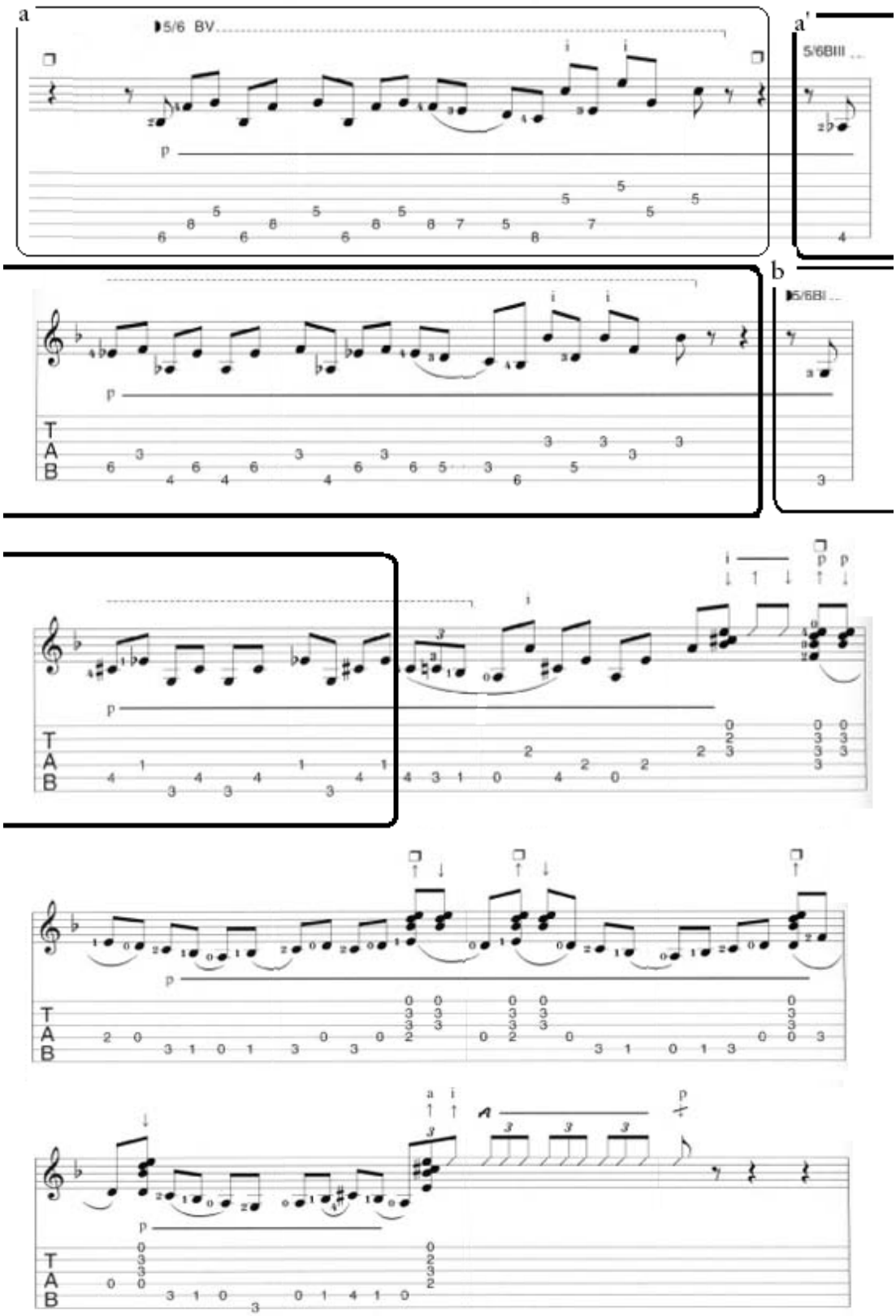



[162] Diaz.Ruben , http://rdiaz.org/rdvideo163.html , Solea Por Bulerias Remate Örnekleri, Transkripsiyon: Serhat Doğu

## 5.10 IMITASYON

Flamenko müziğinde cümlelerin belli aralıklarla taklit edilmesi özellikle Paco de Lucia ile birlikte yaygınlaşmıştır. İmitasyon melodik, ritmik ve armonik anlamda gerçekleştirilebilir. Bu belli bir düşüncenin geliştirilmesi ve zenginleşmesidir fakat belli bir yerde muhakkak çözüme kavuşturulmalıdır. Flamenko müziğinde armonik olarak bu çözülüş parçanın ana tonu olan Phrygian' e olmaktadır. Aşağıda Pepe Habichuela 'nın Buleria'sında görülen imitasyon örneği augmented akorunun bemol3 aralıklarla taklit edilmesi ile oluşturulan mozaiği göstermektedir. Bir armonik yapının, cümlenin paralel olarak kaydırılarak taklit edilmesi "paralel armoni" olarak da adlandırılmaktadır. Bu durum aynı zamanda "Modal Interchange" olarak da görülebilir. Sonuç olarak yapılan hareket için bakış açısına göre farklı değerlendirmeler yapılabilir . Burada "imitasyon " tabiri kullanılarak izah edilmeye çalışılmıştır. Aşağıdaki örnekte bir figurün belli aralıklarla kullanıldığı yerler **a** , **a'** ve b harfleriyle ile gösterilmiştir. **a** ve **a'** hem ritmik hem de şekil olarak **, b** ise ritmik anlamda taklit edilerek A phyrgian'e çözülüm gerçekleşmektedir .

**Örnek 93**[163]




[163] Pepe Habichuela, Encuentro Productions , Bulerias, sayfa 51-52,1999

## 5.11 ŞARKI EŞLİĞİNDE KULLANILAN AKOR GELİŞİMLERİ

Aşağıda verilmiş olan akor şifreleri 12 zamanlı ailenin içerisinde Buleria , Solea, Solea por Bulerias için birebir kullanılabilecek eşlik formülleridir. Formüller Jose Manuel Montoya'nın "Buleria Accompaniment Step by Step" adlı video ve akor kitabından seçilerek tablolaştırılmıştır . 12 zamanlı ailenin dışındaki formlarda da akor hareketleri benzer olmakla beraber ritmik yapı değişiklik göstermektedir. Flamenko müziğinde üretilen melodilerin altyapıları geleneksel anlamda farklılık göstermez. Akor değişim noktalarını şarkıcı ve formun ritmik yapısı belirler. V7/IV gösterimi dördüncü derece akorunun dominant beşlisi demektir.

### 5.11.1 Bulerias Örnek Akor Gelişimleri

| 12 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| I | | | | | | V7/IV | | | | IV | |
| I | | | | | | V7/IV | | | | IV | |
| IV | | | | | | V7/IV | | | | IV | |
| IV | | | | | | V7/VI | | | | VI | |
| II | | | | | | I | | | | | |
| I | | | II | | | V7/VI | | | | VI | |
| II | | | | | | I | | | | | |

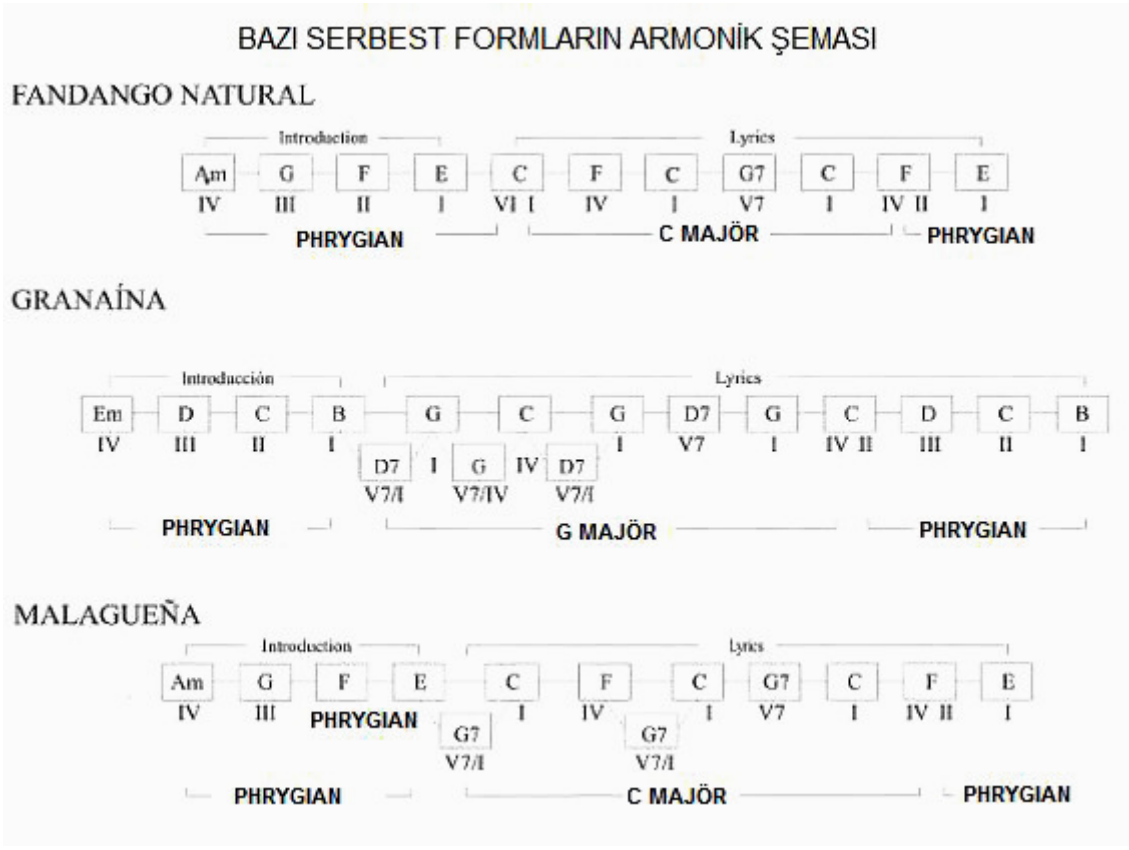
| 12 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| I | | | II | | | | | | | I | |
| I | | | II | | | | | | | I | |
| I | | | | | | V7/IV | | | | IV | |
| IV | | | | | | V7/VI | | | | VI | |
| II | | | | | | I | | | | | |
| I | | | II | | | V7/VI | | | | VI | |
| II | | | | | | I | | | | | |

| 12 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| I | | | | | | | | | | IV | |
| IV | | | | | | | | | | V7/I | |
| V7/I | | | | | | V7/VI | | | | VI | |
| II | | | | | | I | | | | | |
| I | | | II | | | V7/VI | | | | VI | |
| II | | | | | | I | | | | | |

| 12 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| V7/III | | | | | | III | | | | | |
| V7/III | | | | | | III | | | | | |
| V7/II | | | | | | II | | | | | |
| VII | | | | | | I | | | | | |
| V7/II | | | | | | II | | | | | |
| VII | | | | | | I | | | | | |

### 5.11.2 Serbest Formlar Akor Gelişimleri

**Şekil 58**[164]




Yukarıdaki şema üç serbest forma ait armonik şemayı göstermektedir. Benzerliğe dikkat edildiğinde diğer serbest formların da armonik yapısının farklı olmadığı anlaşılmaktadır. Farklılığı armonik anlamda çalınan tonlar belrilemektedir.

[164] Granados.Manuel, Manuel Didactico de la Guitarra Flamenca Vol 4, s. 33

### 5.11.3 Sevillanas Örnek Akor Gelişimleri

Majör, Minör ya da Phrygian olarak icra edilir. Majör tonda I-IV-V . dereceler ve de II. Derece ikincil dominantlar ile birlikte soru cevap şeklinde kullanılır. Formüller Jose Manuel Montoya'nın "Aprende y Practica el acompañamiento por Sevillanas" adlı kitabından seçilerek tablolaştırılmıştır.

**Şekil 59**: **Ionian Modunda Sevillanas Akor Gelişimi Örnek Şeması**

| 1 | 2 | | 3 | | 4 | 5 | | 6 | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | | | | |
| | | | | | I | | | | |
| V7/I | | I | | | I | | | | |
| V7/I | | I | | | I | | | | V7/I |
| | | | I | | | | | | |
| I | | | | | I | | | | |
| V7/I | | | | | I | | | | |
| V7/I | | I | | | I | | | | |
| | | | | | | | | | |
| V7/II | | | | II | | | | | |
| V7/I | | | | I | | | | | |
| V7/II | | | | II | | | | | |
| V7/I | | | | I | | | | | |

**Şekil 60** : **Minör Modda Sevillanas Akor Gelişimi Örnek Şeması**

| 1 | 2 | | 3 | | 4 | 5 | | 6 | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | | | | |
| | | | | | I | | | | |
| V7/I | | I | | | I | | | | |
| V7/I | | I | | | I | | | | V7/I |
| | | | I | | | | | | |
| I | | | | | I | | | | |
| V7/I | | | | | I | | | | |
| V7/I | | I | | | I | | | | |
| I | | V7/IV | | | IV | | | | |
| IV | | | | I | | | | | |
| VII | | | | V7/I | I | | | | |
| V7/II | | | | II | | | | | |
| V7/I | | | | I | | | | | |

**Şekil 61 : Phrygian Modunda Sevillanas Akor Gelişimi Örnek Şeması**

| 1 | 2 | | 3 | | 4 | 5 | | 6 | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | | | | |
| | | | | | I | | | | |
| II | | I | | | I | | | | |
| II | | I | | | I | | | | II |
| | | | I | | | | | | |
| I | | | | | I | | | | |
| II | | | | | I | | | | |
| II | | I | | | I | | | | |
| V7/VI | | VI | | | VI | | | | |
| V7/VI | | VI | | | VI | | | | |
| V7/III | | | | III | III | | | | |
| V7/II | | | | II | | | | | |
| | | | | II7b5 | I | | | | |

## 5.11.4 Fandangos De Huelva Örnek Akor Gelişimleri

**Şekil 62**[165]

| E | | Am | | | | G | F | E | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| E | | Am | | | | G | F | E | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| E | | C | | | | | | G | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| G | | F | | | | | | E | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| E | | C | | | | | | G | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| G | | F | | | | | | E | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |

[165] Websayfası (05.05.2011) ,http://www.studioflamenco.com/About_Fandangos.html#samplecante

**Şekil 63**[166]

| E | | | Am | | | D7/F# | | | G7 | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| C7 | | | F | | | F | | | E | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| E | | Am | | | | G | F | E | | E | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |

**Şekil 64**[167]

| E | | | G7 | | | | | | C/G | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| C/G | | | | | | | | | F | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| F | | | | | | | | | C/G | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| C/G | | | | | | | | | G7 | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| G7 | | | | | | | | | C/G | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| C7 | | | F | | | | | | E | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |

[166] Websayfası (05.05.2011) ,http://www.studioflamenco.com/About_Fandangos.html#samplecante

[167] Websayfası (05.05.2011) ,http://www.studioflamenco.com/About_Fandangos.html#samplecante

## 5.12 FLAMENKO GİTARDA KULLANILAN FARKLI AKORDLAR

### 5.12.1 Farklı Akord Kullanma Gereği

Bu bir zorunluluk olmamakla beraber gitarın farklı imkanlarını kullanabilmek adına akort sisteminde parçaya özel değişiklikler yapılmaktadır. Bu sayede belli hareket ve teknikler daha rahat yapılabildiği gibi geleneksel akort sisteminin sunmadığı bazı sesler de elde edilmektedir.

Gitarin normal akort sisteminde en uygun tonlardan biri E minör tonudur. Sebebi boş tellerin hepsinin E minör gaminin içindeki 5 sesi vermesidir. Bu durumda E minor gaminin dişinda olan boş tel bulunmamakta ve kalin mi teli ve hatta en alttaki ince e teli karar sesi olarak sürekli E minör tonunu desteklemektedir. Benzer şekilde farkli bir ton için de aynı kolaylığı sağlamak için akort sistemini değiştirmek mantıklı olacaktır. Scordatura adi verilen bu farkli akort sistemi oluşturma mantiği günümüz flamenco gitaristlerince sıklıkla kullanılmaktadir. Gitarist Ramon Montoya'nın kullandığı ve bu sebeple de ismiyle birlikte anıldığı Rondena akordu ( re la re fa# si mi ) C# phrygian modunda gitara sağladığı melodik ve armonik hareket olanaklari sebebiyle tercih edilmektedir. Bu akort ile C# Phrygian - A majör arasında melodiler türetilmekte ve tüm boş teller tona ait sesler olarak hizmet etmektedir. Günümüz gitaristlerinden farklı akort sistemilerini en çok kullananlardan biri Gerardo Nunez dir. Pek çok parçasında gitarının akordunu değiştirmektedir. Kullanılan farklı akordlar ile hemen hemen her formda eser üretilmekte ve böylece formlar zenginleştirillmektedir.

#### 5.12.1.1 Farklı Akord Kullanılan Bazı Eserler :

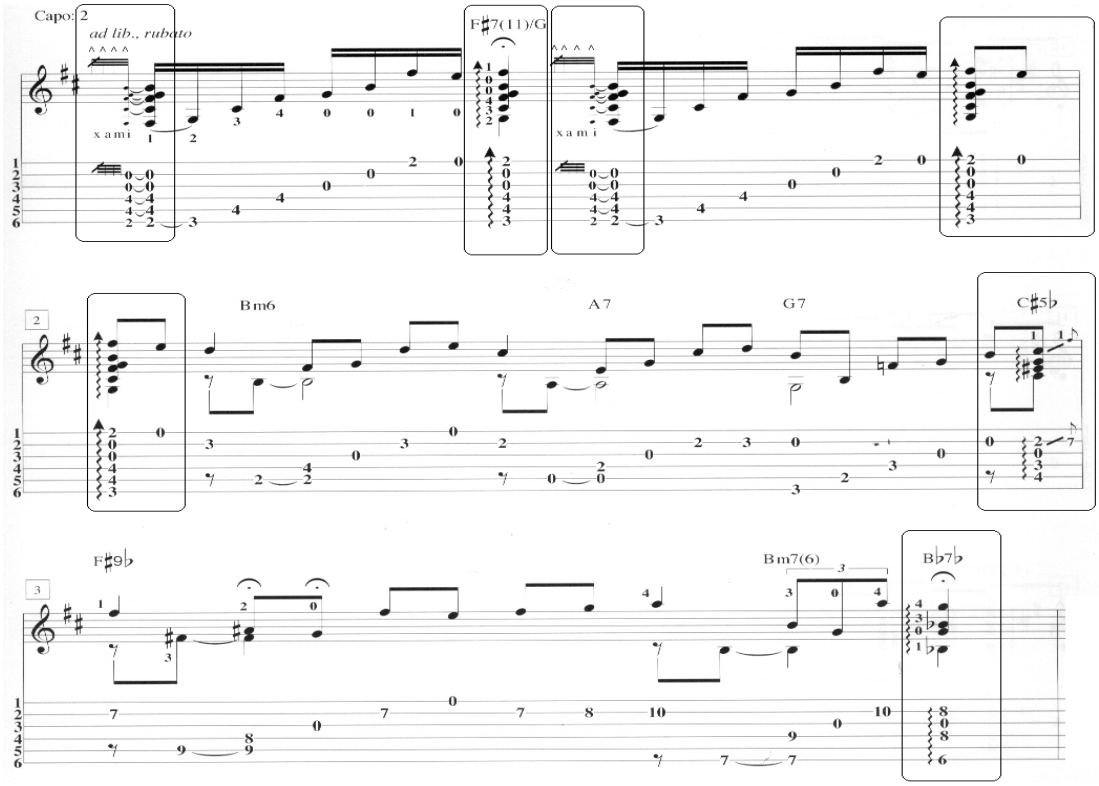
**Şekil 65**

| Parça Adı | Besteci | Formu | Akort şekli | Hedeflenen Mod |
|---|---|---|---|---|
| Zapateado en Re | Sabicas | Zapateado | DADGBE | D major- D minör |
| Caminillo Viejo | Tomatito | Tangos | DADGSibD | D Phrygian |
| Remache | Gerardo Nunez | Seguiriyas | B-A-D-G-B-D# | B Phrygian |
| Calima | Gerardo Nunez | Bulerias | C-G-C-G-B-E | C Phrygian |
| Templo del Lucero | Gerardo Nunez | Solea Por Buleria | D#-G#-C#-G-B-E | D# Phrygian |
| Pinonate | Paco de Lucia | Bulerias | E-A-D-G-Bb-D | A phrygian |
| Solo Quiero Caminar | Paco de Lucia | Tangos | D-A-D-G-B-E | D Phrygian |

## 5.13 BOŞ TELLERİN KULLANILIŞ MANTIĞI

Özellikle Phrygian modu için bemol9 sesinin tınlatılması karakteristik bir Flamenko duyumu vermektedir. Bemol9 sesinin boş tellerden birine rastlaması durumunda o boş tel sürekli olarak yalnız bırakılarak akorlar basılmakta ve böylece farklı derecelerde bemol9 sesi yani Phrygian duyumuna bir çekim sağlanmaktadır. Bu Tarantas formu ile örneklendirilirse 3.tel olan Sol teli boş tınlatılarak tüm akorlar basılır ve sonuç elde edilir. Aynı şekilde C# Phrygian de 4. Tel olan re teli boş tınlatılır ve aynı etki oluşturulur. Farklı akort sistemleri oluşturulurken de bu mantık ile birlikte aynı şekilde karar sesi de boş tel olarak çalınmakatadır. Bu mantığı genişletirsek her mod için karakteristik sayılan derecenin sürekli tınlatılması ile yani boş telde bu sesin bulunması o modun duyumu güçlendirilebilir. Örneğin Lydian modu için #11 sesi karakteristiktir. F lydian için Si sesi bu karakteristik sese karşılık gelmektedir. Bu durumda 2. Telin boş bırakılarak akorların basılması F Lydian duyumunu güçlendirecek ve basılan akorlar daha etkili duyulabilecektir.

**Örnek 94**[168]:




[168] Herrero.Oscar, Libro de Partituras , RGB ARTE VISUAL, s. 17

Yukarıda parçada kare içine alınmış akorlar gösteriyor ki 3. Boş tele karşılık gelen sol sesi sürekli olarak akora eklenmiş. F# Phrygian de b2 sesine karşılık gelen sol sesi boş bir telde mevcut olduğu için tüm akorlarda 3. Tele gelen ses çıkarılarak yerine boş tel eklenmiş ve bu da daha çok Flamenko duyumu sağlamıştır.

# 6 FLAMENKO GİTAR TEKNİKLERİ

Tekniklerin izahında hareketin yapılış şekillerine yer verilmiş ve farklı kişisel tercihler için fikirler verilmiştir. Teknik çalışmalar sadece mekanik hareketlerden ibaret değildırı ve tüm çalışmaların müziğin içerisine sokularak hissi anlamda da geliştirilmesi gerekmektedir. Başka bir deyişle teknik gelişim mekanik hareketin yanında nörofizyolojik bir olaydır. [169]

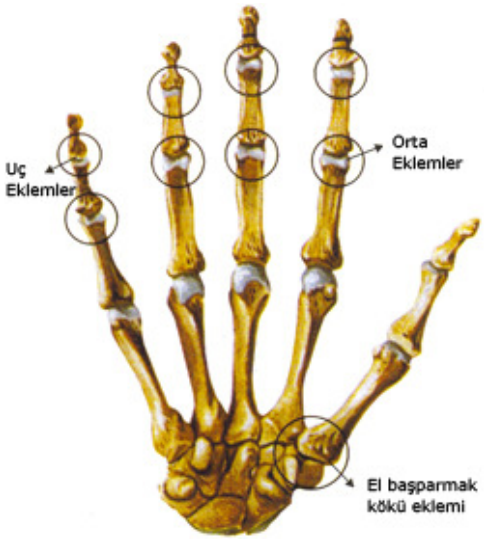
Hareketin yarıda bırakılması tekniği zayıf gösteren unsurlardan biridir. Ritmik anlamdaki zayıflıklar tekniklerde acele edilmesine ve hareketin yarım yamalak yapılarak iyi Flamenko gitar çalamamaya sebep olmaktadır. Bu sebeple çalışmaların yavaşlatılmış kompas eşliğinde yapılması zaman kaybetmemek ve zamanı doğru kullanmak adına en önemli unsurdur. Teknik zayıflıkların sebeplerinin çoğu zaman müzikal ve ritmik anlamdaki eksiklikler olması ihtimali göz önünde bulundurulmalıdır. Bu sebeple teknik gelişimin ritmik gelişim ve müzikal kaygılarla alakası yüksektir. Icracının müzikal kaygı duyması onun teknik anlamda sorgulamalar yapmasını sağlayacaktır. Aynı şekilde ritmik anlamdaki gelişimin tekniğin doğru şekillenmesi ile doğru orantılı olduğunu icracı akılda tutmalıdır. Herhangi bir teknik uygulanırken parmakların erken ya da geç hareket ettirilme meyilleri tekniğin acemice duyulmasına sebep olur, bu da tamamen tekniği olumsuz etkileyen ritmik bir zayıflıktır.

[169] Bkz: KAS GRUPLARININ ANATOMİK YAPISI İLE GİTAR ÇALIMINDA KULLANILAN SAĞ – SOL EL TEKNİKLERİNİN İLİŞKİLENDİRİLMESİ , 9. Müzik Öğretmenleri Sempozyumu,2010 Aralık , Serhat Doğu, Doç. Dr. Nilgün SAZAK

## 6.1 SAĞ EL TEKNİKLERİ

### 6.1.1 Tellerin Çekilerek Çalındığı Teknikler

**Şekil 66**[170]




#### 6.1.1.1 Tirando Tekniği – Arpej Tekniği:

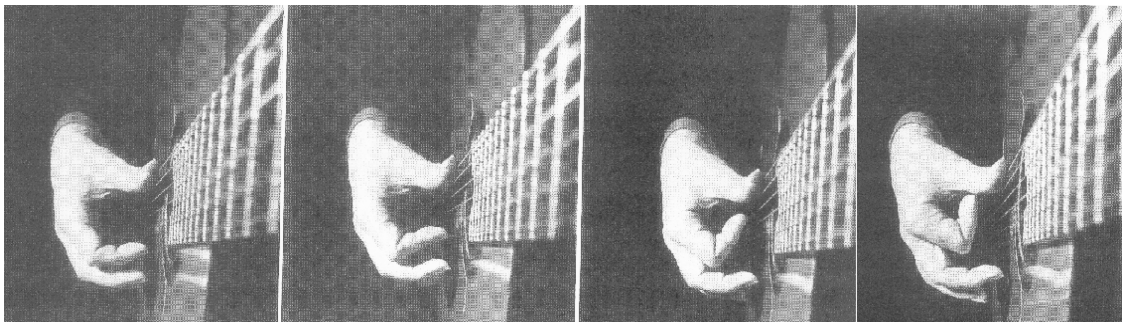
El pozisyonu ve hareket şekli Arpej ve tremolo tekniklerinde aynıdır. Teller parmak ucuyla çekilir, parmak bir üst tele değmeden avuç içine doğru hareket eder. Bu tekniğin uygulanması kişisel tercihlere göre değişebilir: Teknikler parmak orta ekleminden hareketle uygulanabildiği gibi, parmak ana ekleminden güç alınarak da uygulanabilir. Bir üst tele değme ihtimalinden dolayı ağırlıklı olarak orta eklemden hareketin sağlanması daha uygun olabilir. Bu tercih ses renginde de değişikliğe sebep olacağı için farklı yerlerde farklı eklemler baz alınarak uygulanmalıdır. Tırnakların tele vuruş açıları da aynı şekilde ses rengi ve çalım kolaylığını etkileyen bir diğer konudur. Bu durum da kişiye özel bir tercihtir. İcracı tırnaklarının uzunluğu, törpüleniş şekline göre el pozisyonunda küçük açı değişiklikleri yapabilir. Burada dikkat edilecek en önemli konulardan biri de telin nasıl çekildiğidir. Tel öncelikle gitara doğru bastırılmalı ve daha sonra parmak yukarıya yönlendirilerek tel serbest bırakılmalıdır. Bu durum bir sonraki bölümde bahsedilecek pikado için de geçerlidir.

Flamenko gitarda tirando arpej tekniği en sık kullanılan tekniktir. Genel çalımın tirando arpejle yapıldığını ve diğer tekniklerin özel durumlarda devreye girdiğini söylemek mümkündür. Bu sebeple etkili ve iyi tonlu bir tirando arpej tekniği Flamenko gitar çalımı için önemli bir noktadır. .

[170] ayrıntılı bilgi için bkz. Ruben Diaz websayfası
http://www.centralhospital.com/root/uzmangorusu_icerik.aspx?id=3 (25.3.2011)

### 6.1.1.2 Tremolo Tekniği:

**Şekil 67**[171]



Tremolo tekniği uygulanış şekliyle arpeje benzese de uygulama amacından dolayı ayrı olarak ele alınmalıdır. Gitarda sesler uzamadığı ve melodiyi veren ses çabuk sönümlendiği için tremolo tekniği kullanılır ve böylece tek sesin sürekliliği hedeflenir. Tremolo tekniği parmakların farklı kombinasyonlarıyla uygulanabilir. Flamenko gitarda geleneksel kullanım p-i-a-m-i (beşleme) şeklindedir. P parmağı bas yürüyüşleri çalarken diğer parmaklar melodiyi veren notaları çalar. Tremolo her ne kadar sağ el tekniği olsa da özellikle Flamenko müziğinde sol elin pasif olmayarak sürekli süsleme notaları ya da melodi eklediği görülür. Bu durum özel olarak senkronize çalışmaları yapmayı gerektirir. Başlangıçta sadece tek nota çalarak hareket sağlıklı bir şekilde oturtulmalıdır. Tremolo tekniğini başarmanın en önemli yollarından birisi yavaş ve güçlü çalışılmasıdır. Alternatif parmak sıralamalarıyla ve altenatif vurgulamalar ile yapılacak yavaş etütler sağlam bir tremolo tekniği kazanılmasına yardımcı olacaktır.

Aşağıda verilen etüt :

- Muhakkak metronom eşliğinde çalışılmalıdır.
- Farklı parmak kombinasyonları ile çalışılmalıdır.

**pimam,pamim,pmaim,pmami**

- Farklı vurgulamalar ile çalışılmalıdır.

[171] Martin.Juan, El Arte Flamenco de La Guitarra ,1973, s.27

**P**iami

p**İ**ami

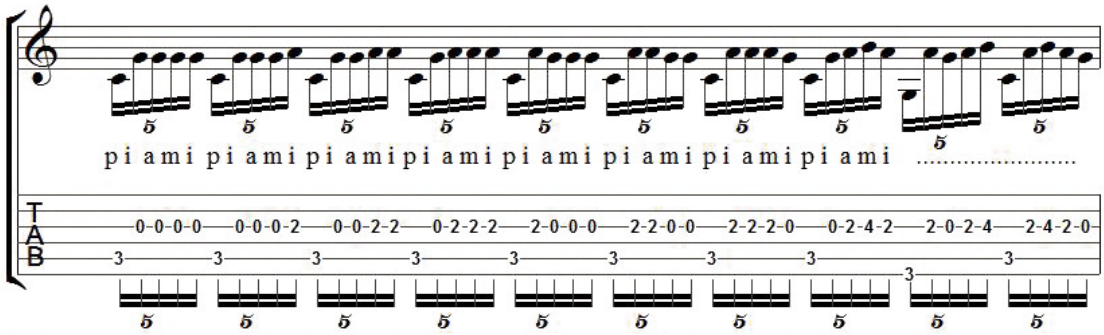
pi**A**mi

pia**M**i

piam**İ**

Yani sırasıyla p-i-m-a parmaklarından bir tanesi vurgulu diğerleri normal çalışılmalıdır. Bu her kombinasyon için yapılmalıdır.

**Örnek 95**[172]




Tremolo tekniğinde başparmak genellikle bas yürüşünü devam ettirirken a-m-i parmakları melodiyi çalar. a-m-i parmakları tek bir notayı çalabildiği gibi yukarıda örnekteki gibi her parmak farklı bir notayı da çalabilir. Bu durumda sol el parmakları da tremolo tekniğinde önemli bir yer alır. Sağ ve sol parmaklarının eş zamanlı hareket etmesine dikkat edilmelidir. Sol el notaları bağlı çalındığı durumlarda sağ el parmaklarının kontrolü çok önemlidir.

[172] Örnek Serhat Doğu tarafında tasarlanmıştır .

#### 6.1.1.3 Apoyando Tekniği - Pikado

Flamenko Gitar çalımında Apoyando tekniğinin karşılığı olan özel bir isim kullanılır. Bu isim Pikado'dur.

**Resim 1** Paco de Lucia Pikado Pozisyonu- " Me Regale" adlı parçasının klibinden alınmıştır.



Bu teknikte flamenko gitaristleri ana eklem ya da orta eklemlerini kullanırlar. Pikado yaparken de telin öncelikle gitara doğru bastırılması ve daha sonra parmak bir üst tele yaslandırılarak baskı uygulanan telin serbest bırakılması gerekmektedir. Parmaklar teli çektikten sonra bir üst tele yaslanarak adeta bir üst teli ezer. Üst teldeki gerilimden hareketle yaslanan parmak derhal güç uygulamayı bırakmalıdır. Hareket telin bir üst tele yaslandığı andan itibaren o parmak için bitmiş ve yerini diğer parmağa bırakmıştır. Hareketin bir üst tele değmeden bitirilmesi pikadonun tam olarak yapılmaması demektir. Bu sebeple daha çok orta eklemden hareketin sağlanmaya çalışılması daha kısa sürede üst tele yaslanma gerçekleştirileceği için daha uygun olabilir. Üst tele yaslanmadan sonra beyin kasılmaya son verilmesini emretmelidir. Çalışma esnasında bu hususa dikkat etmek doğru alışkanlık edinmek adına önemlidir. Diğer parmak aynı şekilde bir sonraki notaya vurur ve üst tele yaslanarak sırasını diğer parmağa bırakır. Parmaklar hızlı bir pasajda asla yinelenmez. Fakat yavaş pasajlarda ya da duraklama olan yerlerde aynı parmak

yinelenerek kullanılabilir. Özellikle ses rengini korumak için bu yineleme sıklıkla Paco De Lucia ve pek çok gitarist tarafından uygulanmaktadır.[173]

## 6.2 RUBEN DIAZ' A GORE PACO DE LUCIA'NIN PIKADO TEKNİĞI

Ruben Diaz'ın internetteki sayfasında hazırladığı eğitim videolarından Paco de Lucia 'nın Pikado tekniği uygulanırken dikkat edilmesi gerekenleri aşağıda tablolaştırılmıştır . Dikkat edilmesi gereken noktaların işlevsel olması itibariyle yer verilmiştir. Bu durum farklı yaklaşımların olamayacağı anlamına gelmemekle birlikte dikkat edilmesi gereken noktalar ile ilgili fikir vermesi açısından dikkatle incelenmeli ve sonuçları irdelenmelidir.

**Tablo 2[174]**



Bilek ses tahtası ile paralel bir konumda olmalı .



Başparmak 6. Tel üzerinde sabit durmamalı. Bkz. Şekil 70

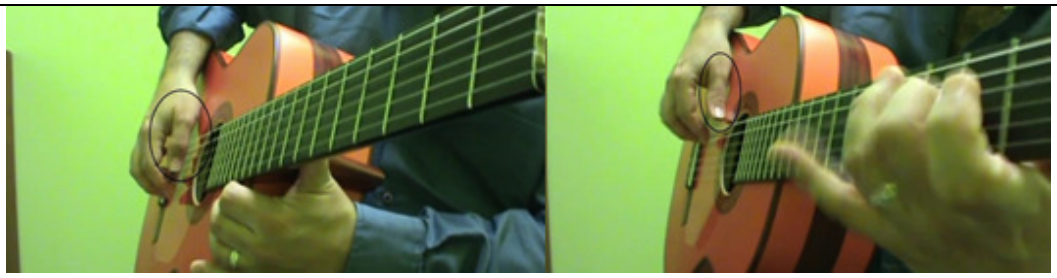




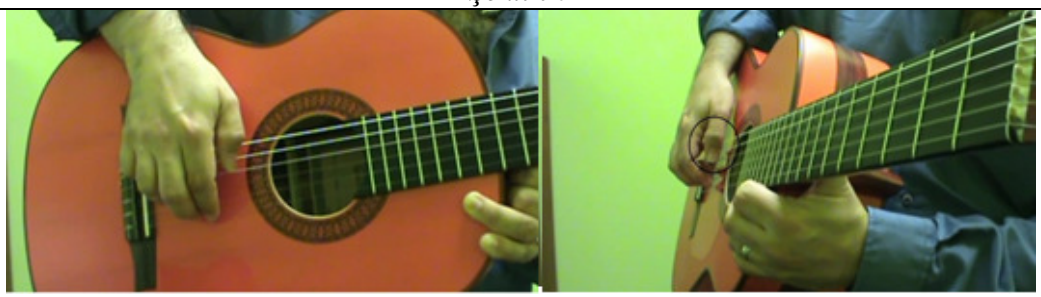
*Başparmak 6. Tel üzerinde yukarıdaki gibi sabit durmamalı*

[173] Bkz.: Paco de Lucia ,Concierto de Aranjuez Konseri ,1999

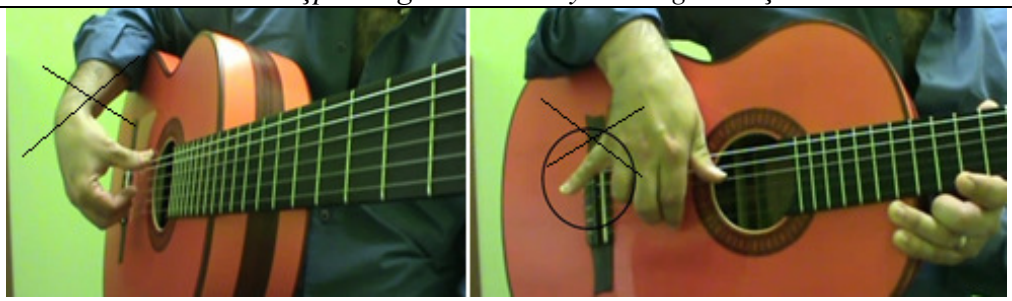
[174] Tablo Ruben Diaz'ın Paco de Lucia'nın Pikado tekniği ile ilgili gözlemlerine dayanılarak oluşturulmuştur. Web sayfası (05.05.2011) http://www.rdiaz.org/rdvideo502.html



*Başparmak yukarıda gösterildiği gibi 6. tele yaslanmadan konumlanmalı . Bkz. Şekil 70*



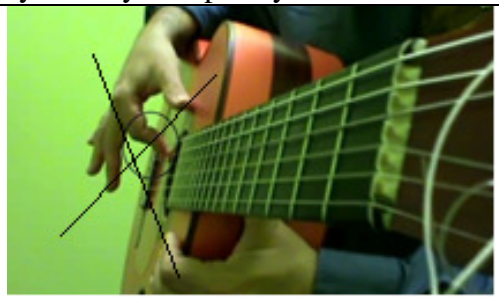
*Başparmağın önden ve yandan görünüşleri*



*Bilek dışa doğru çıkıntılı durmamalı ve pikado yapan parmakların dışındaki parmaklar gergin olmamalı*



Kol gevşek olmalı ve bilekte ya da parmaklarda herhangi bir gerginlik yaratmayacak pozisyonda olmalıdır.



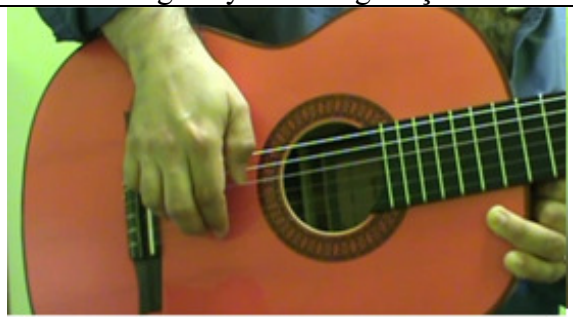
Parmak ilk eklemi yukarıdaki gibi bükülmemeli



Parmak hafif L şeklinde ve ilk eklemden bükülmeden hareketi tamamlamalı.



Bilek sağa veya sola doğru açılı olmamalı.



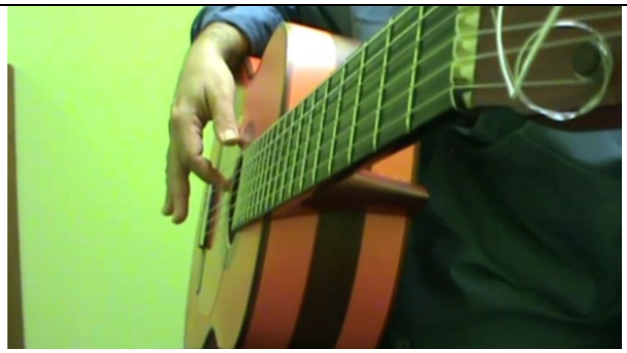
Bilek tellere dik bir konumda durmalı



Hareketin esas alındığı eklem yukarıda gösterildiği gibi ana eklem olmamalı.



Hareket ara eklem esas alınarak gerçekleştiriliyor.



Parmak önce teli gitara doğru itiyor sonra bir üst tele yaslanarak serbest bırakıyor .



Pikado aşağıda belirtilen nokta ile eşik arasında yapılıyor. 1-4. Perde arasında yuvarlak rosetin civarlarında , 5-8. Perdeler arsında biraz daha eşiğe doğru bir yerde , 9-12. Perdeler arasında eşiğe yakın yerde pikado yapılıyor. Bu ses renginin daha iyi tınlatılması amacıyla yapılıyor.

**Şekil 68** Paco de Lucia'nın Üst Tellerde Pikado Yaparken Sağ Elinin Pozisyonu ( Başparmak 6. Tel üzerinde değil)



Şekil 68'deki resimden anlaşılacağı üzere Paco de Lucia Pikado tekniğini uygularken başparmağını en üst tele yaslamıyor. Bu durum Paco de Lucia'nın başparmağını en üst tele hiç bir zaman yaslamadığı, bundan her zaman kaçındığı anlamına gelmemektedir. Gerçekten de birçok videosunda başparmağını en üst telde yaslı bir şekilde pikado yaptığı anlar gözlenmektedir. Bu durumdan hareketle karışıklığa engel olmak amacıyla başparmak pozisyonunun daha net ve açık bir şekilde ifade edilmesi gerekmektedir. Pikado tekniği en alt tel olan si ve mi tellerinde uygulanırken başparmağın pozisyonunun en üst tel hizasına gelmesi ve en üst tel üzerinde tutulması normaldir , fakat üst tellere doğru pikado ilerlediğinde başparmağın halen en üst tel hizasında konumlanması durumu Paco de Lucia'nın tercih etmediği bir harekettir. Bunun yerine başparmağını bileğinin açısını dik konumda tutarak gitara yaslamaktadır. Sonuç olarak Paco de Lucia tekniğini örnek alan öğrencinin başparmağını pikado esnasında sürekli olarak 6. Tele yaslamaması gerektiği ve kolun ses tahtasına parallel bir şekilde yukarı aşağı hareket etmesi gerektiği anlaşılmaktadır.

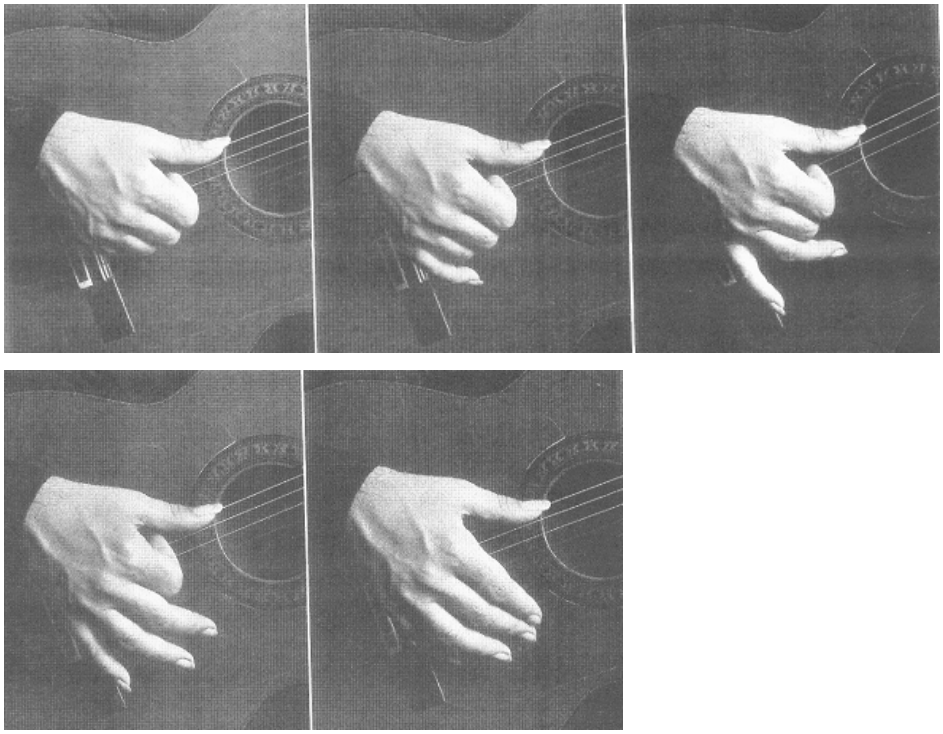
## 6.3 TELLERIN İTILEREK ÇALINDIĞI TEKNIKLER

### 6.3.1 Rasqueado Tekniği

( *Raheado şeklinde telaffuz edilir.)* Rasqueado tekniği tellerin hem itilerek hem de çekilerek çalındığı bir tekniktir. Ritmik pasajlar için doğru ve etkili bir rasqueado tekniği geliştirilmelidir. Rasqueado tekniği parmakların tellere fiske atmasıdır. Bunu yaparken iki ayrı tercih vardır. Bu fiskeyi bir yerden güç alarak ya da güç almadan yapmak. İkisi de farklı sonuçlar doğurur ve farklı ses tonları için her ikisi de tercih edilebilir. Fakat hiçbir yerden güç almadan fiskelerin güçlendirilmesi ve bu şekilde güçlü Rasqueadolar üretilmesi amaçlanmalıdır. Daha özgür ve hızlı hareket edebilmek için her bir parmak ayrı ayrı tellere fiske atarak çalıştırılmalıdır. Daha sonra parmaklar alternatif olarak x-a-m-i , a-m-i vs… kombinasyonlarında çalıştırılmalıdır. Yüzlerce çeşit kombinasyon yapmak mümkündür. Her gitarist kendisini en rahat hissettiği kombinasyonlar ve parmak seçimleriyle çalmalıdır. Bunu yapmadan önce geleneksel anlamda en çok kullanılan çalışmalar yapılmalı ve alternatif seçimler önerilmelidir.

**Aşamalı Olarak gösterilmiştir**

**Şekil 69**[175]

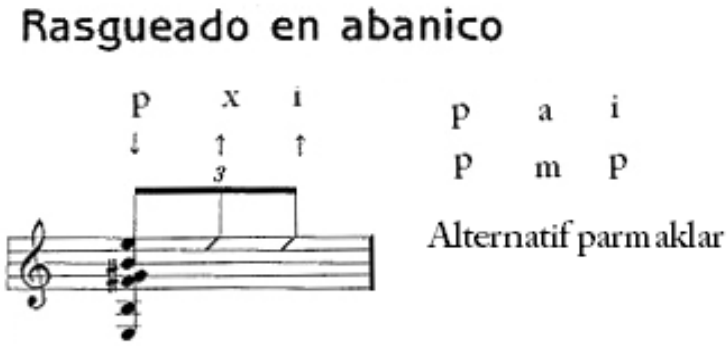


Rasqueado tekniğinde tüm x-a-m-i parmakları dışa doğru fiske atar, i parmağı hem içe hem dışa doğru kullanılır. Yani ekstensör (uzama hareketini yaptıran kas) kasların kullanıldığını söyleyebileceğimiz Rasqueado tekniğinde i parmağı kullanımında i parmağına ait fleksör (bükülme hareketini yaptıran kas) kaslar da devreye girer. x-a-m-i parmakları kullanılarak uygulanan rasqueadoda el bir miktar aşağıya doğru hareket ettirilerek parmakların daha ekonomik kullanılması ve böylece yerçekiminin lehte kullanımı sağlanabilir.

Başparmak Rasqueado tekniğinde i parmağı gibi aşağı ve yukarı olarak her iki yönde de kullanılır. Buna bir örnek aşağıda verilmiştir. Bu Rasqueado çeşidine özel bir ad verilmiştir.

[175] Martin.Juan, El Arte Flamenco de La Guitarra , s.8

**Şekil 70**[176]




Kelime itibariyle abanico yelpaze anlamına gelmektedir. Rasqueado en Abanico tekniği bir anlamda yelpaze sallamaya benzetilmektedir. P parmağı yukarıya doğru fiske atarken ara eklemden bükülmemektedir ve aynı zamanda telleri sürüyerek geçmemektedir. Genelde iki ya da üç teli bir kerede tınlatarak yukarıya doğru hareket etmektedir. Diğer parmaklar da aynı şekilde aşağı yönde telleri bir kerede geçmektedir. Rasqueado en Abanico tekniği uygulanırken bilek parmakların hareketlerine destek olarak döndürülmektedir ( yelpaze sallar gibi) .

### 6.3.2 Alzapua Tekniği

Başparmak tekniği olmakla beraber diğer parmakların pozisyonu hareketin sağlıklı gerçekleştirilebilmesi için önemlidir. İ parmağı en alt tel üzerinde adeta çalacak gibi konumlanır . Yüzük parmağının açık pozisyonda tutulması denge açısından önemli bir ayrıntıdır. Bu durum Alzapua tekniğini sadece başparmak tekniği olarak düşünmememiz gerektiğini hatırlatır. Çalma eylemi başparmağın telleri tek ya da grup halinde ileri ve geri tınlatması ile gerçekleştirilir. Tırnak uzunluğu ve tırnağın telle temas eden kısmı tellere takılmayacak şekilde törpülenmelidir Alzapuada kol gitara sarılır ve başparmak tellere dik bir açıda vurur. Bu pozisyonda Alzapua' ya çalımda zaman zaman eşlik eden tek parmak i parmağıdır. İ parmağı başparmağın bas melodilerine alt tellerden biriyle tirando ( tek nota çalar gibi) çalımla eşlik eder. Başparmak teli önce aşağıya doğru iter ve sonra serbest bırakır. Aşağıya doğru itme miktarı ses gürlüğüne göre ayarlanır. Daha gür bir ses için tel daha çok aşağıya itilir.

[176] Serrano.Paco, La guitarra flamenca de Paco Serrano, Encuentro Productions, s.43

**Şekil 71** Paco Pena Alzapua Pozisyonu



Telin çekilmesi süreci yukarıda açıklanan tekniklerde vurgulanarak açıklanmaya çalışlmıştır. Tel gitara doğru itilmeli ve sonar yukarı yönde çekilmelidir. Telin gitara doğru ne kadar bastırıldığı ses gürlüğünü belirler . Telin gitara doğru bastırılması niyetlenmelidir fakat çalım esnasında bunun görülmesi zordur. Yani çok küçük mesafelerde bastırma işlemi genellikle bitmektedir. Telin tırnak ya da etle temasından ayrılma anına kadar olan aşamanın iyi algılanması ve çalışılması gerekmektedir. Öncelikle tırnak tel ile temas eder, sonra tel gitara doğru bir miktar itilir ardından tel serbest bırakılır, serbest bırakma esnasında parmak bir üst tel yönünde (başparmak için bir alt tel yönünde) hareket eder.

## 6.4 SOL EL TEKNİKLERİ

Flamenko gitar çalımında genel gitar sol el teknikleri kullanılır . Flamenkoya özgü bir sol el tekniği olarak Sol el Apagadosu örnek verilebilir. Sol el tekniğinin güçlendirilmesi sağ el ile birlikte senkronize hareket etmesi sağlıklı bir çalım için gereklidir. Sol el parmaklarının kontrollü ve rahat hareket ettirilebiliyor olması önemlidir . Çoğu zaman sağ elde olduğu düşünülen zayıflık aslında sol el parmaklarının zayıflığından kaynaklanmaktadır. Sol el parmaklarının güçlendirilmesi ve kontrolü ile ilgi aşağıdaki kaynaklara başvurulabilir.

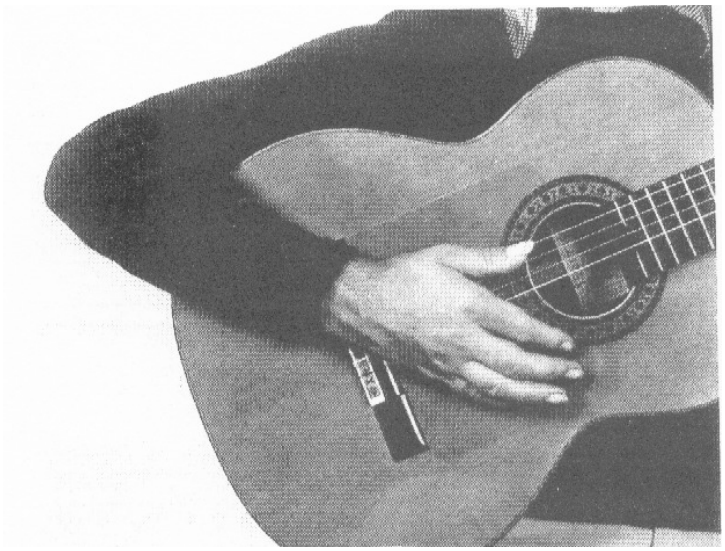
- Carlevaro.Abel, Tecnica de la Mano Derecha
- Scot Tennant , Pumping Nylon

Sol ile ilgili en önemli çalışmaların başında legato çalışması gelmektedir. Düzenli metronom vuruşlarıyla yapılacak ileri-geri legato çalışmaları sol eli muazzam derecede güçlendirecektir.

## 6.5 DİĞER TEKNİKLER

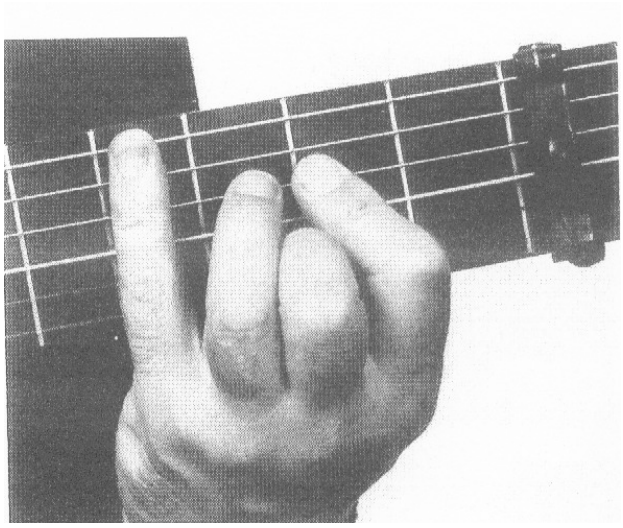
### 6.5.1 Apagado (Sağ El ile) (DUYUM OLARAK STACCATO )

**Şekil 72**[177]



### 6.5.2 Apagado (SOL el ile) ( DUYUM OLARAK STACCATO)

**Şekil 73**[178]



[177] Martin.Juan, El Arte Flamenco de La Guitarra , s.70

[178] Martin.Juan, El Arte Flamenco de La Guitarra , s.70

## 6.6 SOL EL PARMAKLARIYLA KISA BARE BASMA

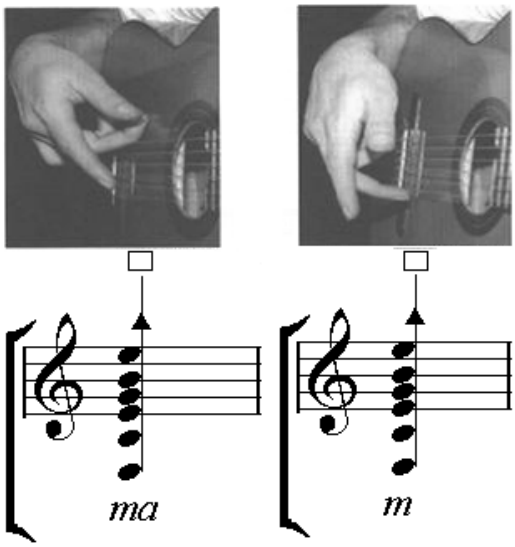
Son yıllarda özellikle jazz akorlarının kullanılmasıyla i parmağıyla yapılan barenin yanı sıra m ve a parmaklarıyla da kısa bareler basılması yaygınlaşmıştır.

- "i" parmağı ile
- "m" parmağı ile
- "a" parmağı ile

## 6.7 GÖVDE VURUŞLARI [179]

### 6.7.1 a-m-i Parmaklarıyla Golpe

**Şekil 74**[180]



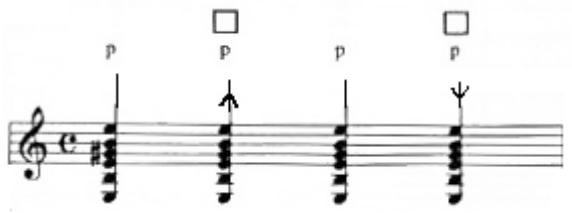

Aynı gövde vuruşu i parmağı ile de yapılır. Gitarın ses tahtası ile üst tellere doğru yapılan bir vuruştur. Önce ses tahtasına vuran parmak üst teller adeta yalayarak aşağıya doğru vuruşu gerçekleştirir. Hedef 6. Telin biraz üst kısmına doğru vuruşu gerçekleştirmek olmalıdır. 6. Tele yakın olan 5. Ve 4. Teller de bir miktar hareketin etkisiyle tınlamaktadır. Fakat 4 . 5. Tellere vurmaya çalışmak parmağın üst tele takılmasına sebep olabilir . O tellerin tınlaması hedef değil sadece hareketin etkisiyle oluşan bir sonuçtur.

[179] Gövde vuruşlarıyla ilgili detaylı bilgi için bkz. Safa Yeprem, Flamenko Sanatı ve Gitar,2006, s.140-142

[180] Gerhard Graf Martinez, Flamenco Guitar Method Vol I, s. 78

### 6.7.2 P Parmağı ile Golpe

**Şekil 75**[181]




P parmağı en üst telin hemen üstünden aşağıya doğru ses tahtasına ve üst tellere aşağı yönde aynı anda vurarak golpe vuruşunu gerçekleştirir. Aynı Şekilde başparmağın üst tarafı kullanılarak en alt tellerin hemen altındaki ses tahtası ile alt tellere aynı anda yukarı yönde vurarak da p parmağı golpe vuruşunu gerçekleştirir.

## 6.8 Teknik Çalışmalar Hakkında Yorum Ve Öneriler

- Yerçekimini lehte kullanmalı, gitar tutuşunda her iki kola da yük binmemesi için uygun pozisyon aranmalıdır. Yardımcı aparatlar ile saplıklı gitar tutuşu sağlanabilir.

Örnek: Paco Pena, Grisha Goryacev , Oscar Herrero

- Vuruş açısını istenen ses rengine, eklemin hareket kolaylığına, kasların en rahat ve etkili hereket ettiği pozisyona göre belirlemeye çalışmalı.
- Telleri Çekme Mantığı : Teknik izah : Dokun, basınç uygula ve serbest bırak(çekerek ).
- Sol elde "pivot"[182] parmak belirlemek, hızlı ve zor görünen pasajları kolaylaştıracaktır. Yani sol elde bir ya da iki parmak önceden pozisyonunu alarak diğer notalar boşta kalan parmaklar tarafından çalındığında çok hızlı ve imkansız gibi görünen pasajlar kolayca çalınabilmektedir. Örneğin Gerardo Nunez'in **"El Rincon del Palli"** adlı Sevillanas'ında pivot parmak belirleme mantığı sıklıkla kullanılmalıdır ve Gerardo Nunez de kullanmaktadır.
- Gitar tutuşu sürekli olarak sabit olmamalıdır. Bunun sebeplerinden birisi insanın sürekli aynı pozisyonda kalmasının sağlıksız oluşudur. Bir diğer sebep de

[181] Art of Rasqueado , Melbay Publications ,2004, s. 48

[182] Kocaeli Üniversitesi Müzikoloji Yüksek Lisans Pogramı- M. Safa YEPREM'in 2009-2010 sezonu vermiş olduğu Performans dersi notlarından alıntılanmıştır.-

çalınan eserin belli bölümlerinde  normal tutus pozisyonuyla çalım zor olabilir . Bu sebeple geçici olarak vücut ya da gitar ileriye geriye, saga sola hareket ettirilebilir .[183]

- Ritmik anlamdaki zayıflıklar , başka bir deyişle ritmik yapıların tam olarak anlaşılamaması sebebiyle icra esnasında teknik zayıflıklar oluşabilir. Ritmik anlamda kavranamayan bir eserde tekniklerin tedirgin ve güçsüz şekillenme ihtimali de yüksektir. .
- Herhangi bir teknik uzun süre başarılamıyorsa muhakkak temel anlamda hatalar yapılıyor demektir. Her tekniğin belli bir açıklaması ve olmazsa olmaz kaideleri vardır. Bunlar kişisel olarak araştırılmalıdır.
- Tüm tekniklerin uygulanmasında omuz ve dirsek il, ön kol ve elin konum ve açıları önemlidir. Bu sebeple her icracı kendi anatomik yapısına uygun açıları araştırmalı ve keşfetmelidir. Fizyolojik ve anatomik anlamda kişisel farklılıklar teknikler üzerinde belli farklı yaklaşımlar gerektirebilir. Bu sebeple amaç bir tekniği tam anlamıyla birisi gibi yapmak değil, tam anlamıyla doğru sonuç verecek yönde kişisel denemelerle geliştirmek ve şekillendirmektir.
- Muhakkak kişinin kendisini gözlemleyeceği bir ortam yaratılmalıdır. Bu ayna karşısında çalışmak, sesli veya görüntülü kayıt yapmak olabilir. Bu sayede kişi özeleştiri yapabilecek ve kişisel hatalarını bir başkasını izler ya da dinler gibi karşıdan gözlemleyerek düzeltebilecektir. Aksi takdirde farkındalık oluşması ve hataların düzeltilmesi zorlaşacaktır.

[183] Kocaeli Üniversitesi Müzikoloji Yüksek Lisans Pogramı- M. Safa YEPREM'in 2009-2010 sezonu vermiş olduğu  Performans dersi notlarından özetlenmiştir.-

# 7 TARTIŞMALAR ve SONUÇ

Bu çalışma Üç Ana başlık etrafında toplandı .

1-Flamenko Müziğinde Ritmik yapılar( Kompas Yapıları) : Flamenko müziği ritmik anlamda karmaşık yapılar barındıran bir müzik türüdür. Formlar iki-dört zamanlı ve üç-altı-oniki zamanlı ailelerden oluşmaktadır. Flamenko müziğinde henüz aksak ritmler (5/8-7/8-9/8-11/8 vs) kullanılmamaktadır. Mevcut ritmik yapıların da kendi içinde zenginleştirilmesiyle ritmik yapılar daha da zorlaşabilmektedir. Günümüz Flamenko Gitar icracıları temel kompas yapılarını belli ölçüde değiştirebilmektedirler. Bu durumda temel ritmik yapıları öğrenme aşamasında olan öğrenci farklılaştırılan yapıların neler olduğu konusunda fikir sahibi olamamakla birlikte temel ritmik yapılarını bu yeni fikirlerle örtüştürmeye çalışarak çözümsüz sorularla baş başa kalmaktadır. Flamenko gitar müziğini icra edebilmek için öncelikle formların ritmik yapılarının yani kompasının çok iyi özümsenmesi gerekmektedr. Aksi takdirde ezberlenen ve çalınan herhangi bir eserin doğru vurgu ve hissiyat ile çalınabilmesi zorlaşmaktadır.

Kompas yapılarının içselleştirilmesi için ezberlenen eserler ya da falsetalar serbest formlar dışında mutlaka palmas ya da metronom eşliğinde çalışılmalıdır. Metronom ya da palmas eşliği olmadan çalışılan eserler ritmik anlamda hızlanma , yavaşlama gibi sorunlar doğurmaktadır. Bu sorunlar teknik zayıflıklara da sebep olabilmektedir.

2-Flamenko Müziğinde Armonik Yapılar : geleneksel anlamda Flamenko gitar müziğinde kullanılan armonik yapılar post modern Flamenko gitar müziğinde kullanılan armonik yapılara göre daha kolay anlaşılır yapıdadırlar. Klasik müzik bestecilerinin armonik fikirlerinin Flamenko gitar müzisyenleri tarafından örnek alındığı bilinmektedir. Özellikle Manuel de Falla , Albeniz gibi bestecilerin eserlerinde kullandığı armonik fikirler Flamenko müziğinde de karşımıza çıkmaktadır. Bu durum Flamenko müziğinin klasik müzik üzerindeki etkisini ve dolayısıyla klasik müziğin Flamenko müziğine katkısını gözler önüne sermektedir.Jazz müziğinin pek çok müzik türüne olduğu gibi Flamenko gitar müziğinde de etkisi olmuştur ve günümüz Flamenko gitaristleri Jazz öğelerini sonuna kadar müziklerinde kullanmaktadırlar . Bu durum Flamenko gitar müziğini

öğrenme aşamasında olan öğrencinin farkında olması gereken bir konudur. Öğrencinin yapılanları algılayabilmesi için geleneksel armoni ile birlikte jazz armonisi üzerinde de çalışması gerkmektedir. Yapılan araştırmada armonik fikirleri gelişen gitaristlerin müzikal ve teknik anlamda da ilerlediği gözlenmiştir. Teknik anlamda aynı dönemde aynı seviyede olan üstatların armonik fikirler üretip üretmemesi sonucunda yıllar sonra aralarında ciddi farklar oluştuğu görülmektedir. Armonik fikirler formal bir müzik eğitimi almadan da geliştirilip adlandırılmakta ve uygulanmaktadır. Flamenko müziğinde de Cierre,Llamada,Remate ,Salida gibi terimler üretilerek icra edilen müziğin Flamenko müzisyenleri arasında dili oluşturulmuştur. Tüm bunlardan hareketler Flamenko gitar müziği ile uğraşan öğrencinin tablature okumaktan ziyade armoni ile ilgilenmesi icracılığına olumlu etkide bulunacaktır.

3-Flamenko Gitar Teknikleri: Flamenko müziği genel klasik gitar teknklerinin yanı sıra Flamenko müziğine has özel gitar teknikleri içermektedir. Tekniklerin doğru uygulanabilmesi için dikkat edilmesi gereken noktalar vardır. Bu çalışmada öğrencinin doğru sorgulamalar yapabilmesi için teknikler tanımlanmış , resim ve notalarla desteklenmiştir. Teknik uygulamalarda elin açısı , kullanılan eklemler , vücut pozisyonu ve tırnakların törpüleniş biçimi önemlidir. Bununla beraber pek çok Flamenko gitaristinin yanlış gibi görünen tekniklerine rağmen çok net sesler çıkardığı görülmektedir. Bu durum onların Flamenko müziğini çok iyi bilmelerinin, ritmik yapılara ve melodiye hakimiyetlerinin bir sonucudur. Bu durum Flamenko gitar müziğini iyi icra etmek isteyenlerin daha çok ritmik yapıları içselleştirmeye çalışması gerektiğini düşündürebilir . Bu kabul edilebilir bir tespit olmakla birlikte teknik yaklaşımların en doğru biçimde şekillendirilmeye çalışılması hedeflenmelidir. Bu hedef doğrultusunda örnek alınan gitaristler olabilir. Bu noktada saplantıya kapılmamak ve kişisel anatomik farklılıkları göz önünde bulundurmak gereklidir. Örneğin başparmak uzunluğu kişiden kişiye değişebilir. Bu durumda alzapua tekniğinde başparmağın şeklinin çalım esnasında farklı görünmesi muhtemeldir. Asıl nokta başparmağın ana eklemden ,kırılmadan, tele dik bir şekilde vurması gerektiği olmalıdır.

Bu çalışma Flamenko gitar müziğini doğru bir şekilde icra edebilmek amacıyla hazırlanmıştır. Üç ana başlık kendi içinde çok önemli başlıklar içermekte ve bütüne

hizmet etmektedir. Bu başlıklardan birinin eksikliği bütünün oluşmasını zorlaştıracaktır. Buna rağmen iyi bir teknik ve ritmik altyapı ile iyi derecede icra mümkündür. Armonik çalışmalar pek çok öğrencinin en sona bıraktığı bir konudur. Gözlemler öğrencilerin sadece teknik çalışmalara yoğunlaştığını göstermektedir . Ritmik ve armonik çalışmaların önemsenmesi icracı için önemli konulardır. Çoğu zaman teknik konularda zannedilen sorunların ritmik ve armonik eksikliklerden kaynaklandığı görülmektedir. Bu durumun farkında olunmaması sağlıklı bir sağ ve sol el yapısına sahip icracının teknik anlamdaki problemlerinin çözümünü geciktirmektedir.

# 8 KAYNAKÇA


- Amigo.Vicente, Maestro Sanlucar, Alegrias en Mi, De Mi Corazón al Aire (1991)
- Anastassakis,Ionnais. **The Art Of Rasqueado**, Mel Bay Publications Inc. USA,1998.
- Art of Rasqueado , Melbay Publications ,2004
- Batista ,Andres . **Metodo de Guitarra Flamenca**,Union Musical Editions S.L.,Madrid,1992.
- Batista.Andres, **Metodo de Andres Batista**
- Batista.Andres, **Tecnica de la Guitarra Flamenca**, Ritmo y Puntera –Farruca
- Carmen Linares , **Canciones Populares Antiguas** , CD. 1997
- Chico. Moraito, **La Guitarra Flamenca de Moraito Chico**, Encuentro Productions
- Chicuela, **La Guitarra Flamenca de Chicuela** , Encuentro Productions, 2000
- De Lucia,Paco. **Paco de Lucia Guitar Tab**.,Nueva Carisch,Madrid,1997.
- Diaz.Ruben Websayfası (05.05.2011, http://rdiaz.org/rdvideo245.html , ABC of Bulerias
- Enrique de Melchor , **Herencia Latina**, 2005
- Enrique de Melchor, **Keys to Flamenco**, Affedis transcription
- Faucher. Alain, **Affedis Transcriptions**, www.affedis.com
- Gerhard Graf Martinez , **Flamenco Guitar Method Vol 1**
- Gerhard Graf Martinez , **Flamenco Guitar Method Vol 2**
- Granados.Manuel, **Armonia del Flamenco**,2009
- Habichuela Pepe, **La Guitarra Flamenca de Pepe Habichela**, Encuentro Productions ,1999
- Habichuela.Pepe, **La Guitarra Flamenca de Pepe Habichuela**, Encuentro Productions,1999
- Herrero .Oscar,**Paso a Paso Alegrias Vol 7**, RGB Arte Visual ,1999
- Herrero. Oscar , **Paso a Paso La Guitarra Flamenco Vol 1-2-3-4-5-6-7-8-9**,RGB ARTE VISUAL . Madrid
- Herrero. Oscar ,**Acompanamiento al Cante por Solea**, RGB Arte Visual ,2000
- Herrero. Oscar ,**Las Alegrias- Guitarra Flamenca Paso a Paso Vol 7** , RGB Arte Visual
- Jaffe. Andy, **Jazz Harmony**, Advanced Music , 1996

- Oral.Erdal, **TÜRK SAN'AT MÜZİĞİ VE JAZZ MÜZİĞİ ARASINDA BİR KARŞILAŞTIRMA**, Haliç Üniversitesi, Yüksek Lisans tezi , 2006
- Kocaeli Üniversitesi Müzikoloji Yüksek Lisans Pogramı- M. Safa YEPREM, 2009-2010 sezonu Performans dersi notları
- Leiva,**David.Metodo de Cante y Baile Flamenco y Su Acompanamiento Vol.1-2-3-4**,Madrid,2009
- Leiva,David.**Metodo de Cante y Baile Flamenco y Su Acompanamiento Vol.1**,Madrid,2009
- Leiva,David.**Metodo de Cante y Baile Flamenco y Su Acompanamiento Vol.2**,Madrid,2009
- Leiva,David.**Metodo de Cante y Baile Flamenco y Su Acompanamiento Vol.3**,Madrid,2009
- Leiva,David.**Metodo de Cante y Baile Flamenco y Su Acompanamiento Vol.4**,Madrid,2009
- Loraine C. & Gregory g. Irwin, **The Art of Finger Control- Finger Fitness**
- Manuel Montoya.Jose, **Aprende y Practica el Acompanamiento por Sevillanas** ,RGB Arte Visual,2006
- Martin,Juan. **El Arte Flamenco de la Guitarra**,United Music Publishers Ltd. London,1978.
- Martin,Juan. **Solos Flamencos**,Flamenco Vision and Patrick Campbell,London-Malaga,2001.
- Martin.Juan, **El Arte Flamenco de La Guitarra Flamenca** ,1977
- Martin.Juan, **La Guitarra Flamenca Lessons 3&6**
- Mock.Don, **Artful Arpeggios**, Hall leanord Publishing Corporation, 1977
- Montoya Ramon.**Arte clasico Flamenco,**Affedis,Paris,1994.
- Niebla.Salvador, **The Virtual Drummer**, MD Ediciones, 1998
- Nunez,Gerardo, **El Arte de Gerardo Nunez Vol I**, Affedis Transcriptions, 2000
- Nunez,Gerardo, **El Arte de Gerardo Nunez Vol II**, Affedis Transcriptions, 2001
- Nunez,Gerardo, **El Arte de Gerardo Nunez Vol I**, Affedis Transcriptions, 2001
- Paco De Lucia - 1963 - Los Chiquitos De Algeciras Albümü
- Paco De Lucia , **La Barrosa -Alegrias en La**, Siroco (1987)

- Paco de Lucia ,**Fandangos de Huelva** , En vivo desde el Teatro Real (1975)
- Pena,Paco.**Guitar Styles**,Oxford University Press. England,1994.
- Pena,Paco.**Toques Flamencos**,Musical New Services Ltd. England,1976.
- Pena. Paco, **Toques Flamencos Student's Repertoire**, En Las Cuevas –Farruca
- Pepe Habichuela, **La Guitarra Flamenca de Pepe Habichuela**, Encuentro Productions , 1999
- Salado. Manuel ,**Seguiriyas y Martinetes**, CD
- Serhat Doğu, Doç. Dr. Nilgün SAZAK , **KAS GRUPLARININ ANATOMİK YAPISI İLE GİTAR ÇALIMINDA KULLANILAN SAĞ – SOL EL TEKNİKLERİNİN İLİŞKİLENDİRİLMESİ** , 9. Müzik Öğretmenleri Sempozyumu,15 Aralık 2010
- Serrano ,Paco.**La Guitarra Flamenca de Paco Serrano**,Encuentro Productions,Switzerland,1993.
- Serrano,Juan.**King of the Flamenco Guitar** , Mel Bay Publications Inc. Pasific MO,U.S.A,1997.
- Serrano,Juan.**Mel Bay's Flamenco Guitar** , Mel Bay Publications Inc. Pasific MO,U.S.A,1979.
- Serrano,Juan.**Systematic Studies for Flamenco Guitar** , Mel Bay Publications Inc. Pasific MO,U.S.A,1998.
- Serrano.Juan,**MelBay's Flamenco Guitar Basic Techniques**, ,MelBay Publications, 1979
- Serrano.Paco, **La Guitarra Flamenca de Paco Serrano**, Encuetro Productions, 1999
- Vicente Amigo ,**Maestro Sanlucar-Alegrias en Mi**, Alain Faucher Transcriptions
- Web sayfası (05.05.2011) ,http://www.canteytoque.es/segment.htm
- Websayfası (05.05.2011) http://www.studioflamenco.com/About_Fandangos.html#samplecante
- Websayfası http://www.centralhospital.com/root/uzmangorusu_icerik.aspx?id=3
- Weiskopf.Walt & Ricker. Ramon , **The Augmented Scale in Jazz** , Jamey Abersold, 1993
- Worms,Claude.**La Guitare Gitane&Flamenca Vol1**,PDG Music Publishing,Paris,2000.
- Worms,Claude.**La Guitare Gitane&Flamenca Vol2**,PDG Music Publishing,Paris,2001.

- Worms,Claude.**La Guitare Gitane&Flamenca Vol3**, PDG Music Publishing,Paris,2002.
- Worms,Claude.**Traite de Guitare Flamenca**,Editions Combre,Paris,1996.
- Worms. Claude , **Les Bulerias Vol 2A**
- Worms. Claude ,**La Guitare Gitane&Flamenca Vol 2**, PDG Music Publishing,2001
- Worms. Claude ,**La Guitare Gitane&Flamenca Vol 3**, PDG Music Publishing,2002
- Worms.Claude, **La Guitare Gitane et Flamenca Vol I** ,2000
- Yeprem,Safa. **Gitarda Modal Açılımlar ve Akor Yapıları**, Fark Yayınları, Ankara, 2006
- Yeprem,Safa.**Flamenko Sanatı ve Gitar**,Bemol Müzik yayınları,İstanbul,2006.

# 9 EKLER

## EK-1

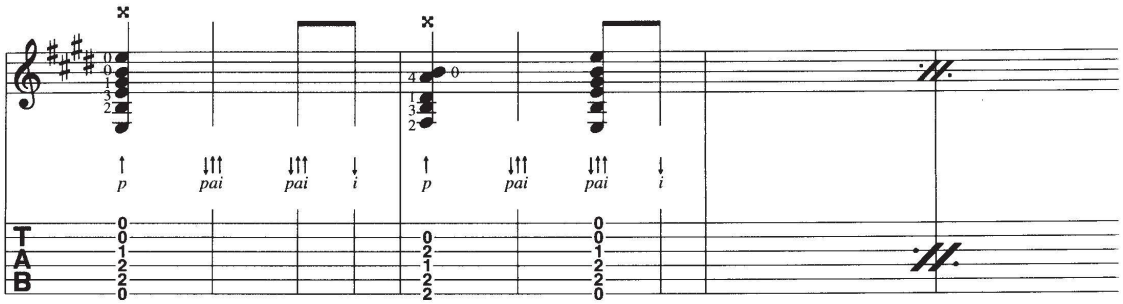


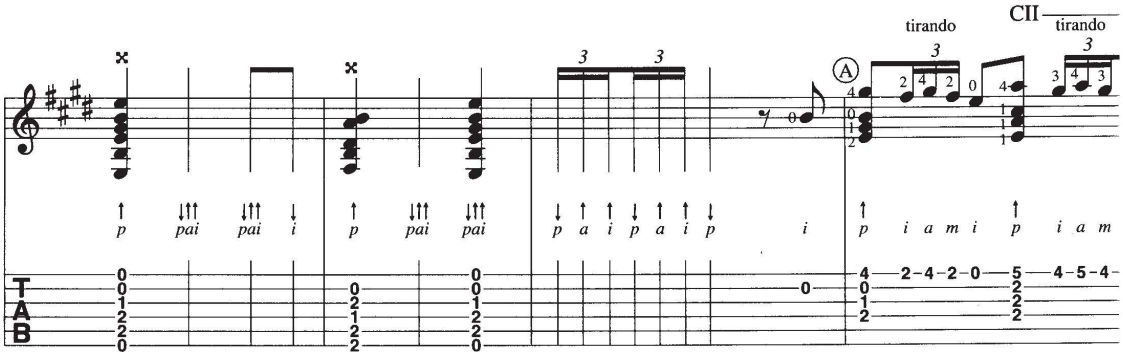

1997 by AFFEDIS. International Copyright secured
All rights reserved

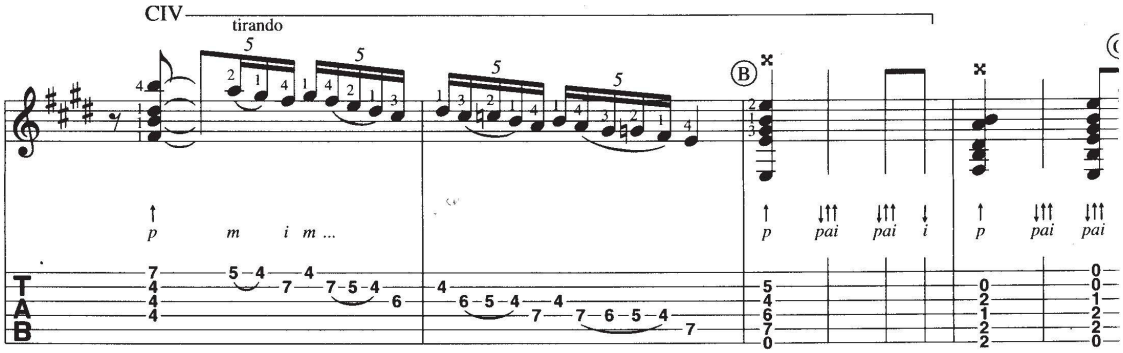

CV
CIII
i m ...
pima
i m ...
pima
m i ...
p pai pai i ...
p a i p a i p p i m a pima m a m
ras p i m a pima m a m
ras m i
p ...
i m ... i
m
p i m i m p i m

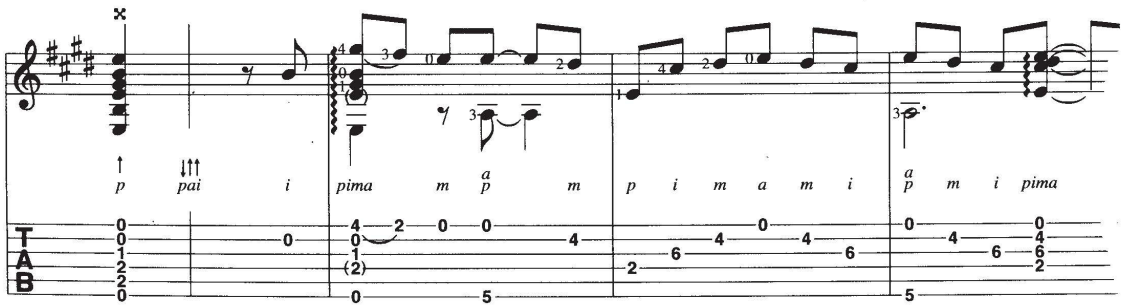

CII
CVII
CVII
VI
IV
II

2a copla:

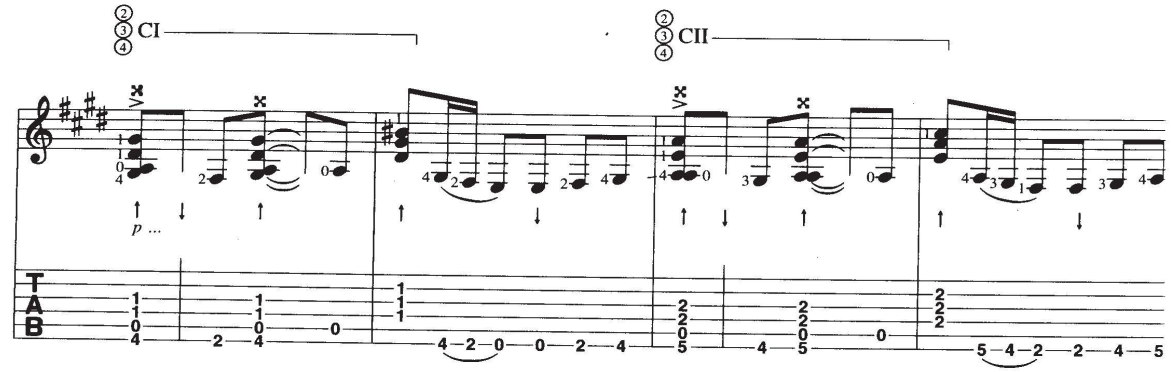


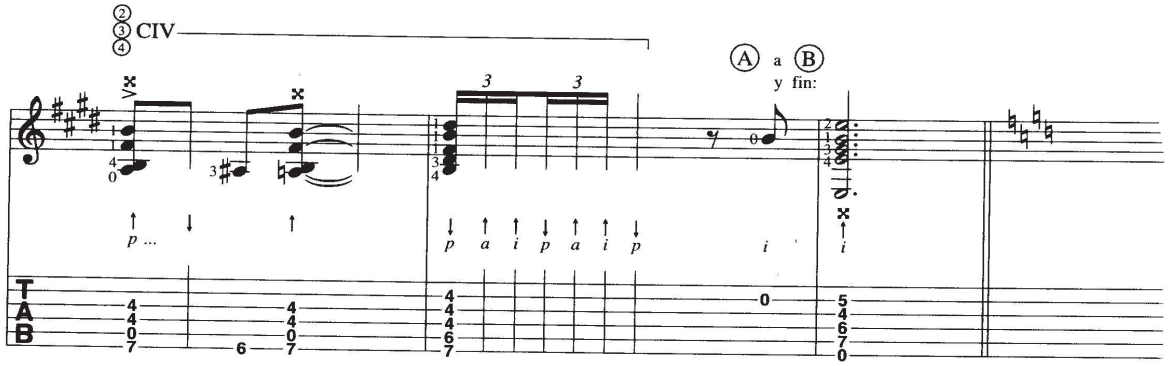


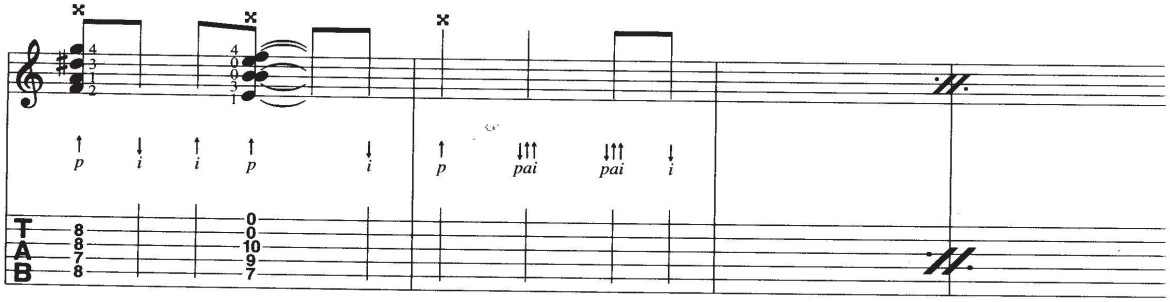



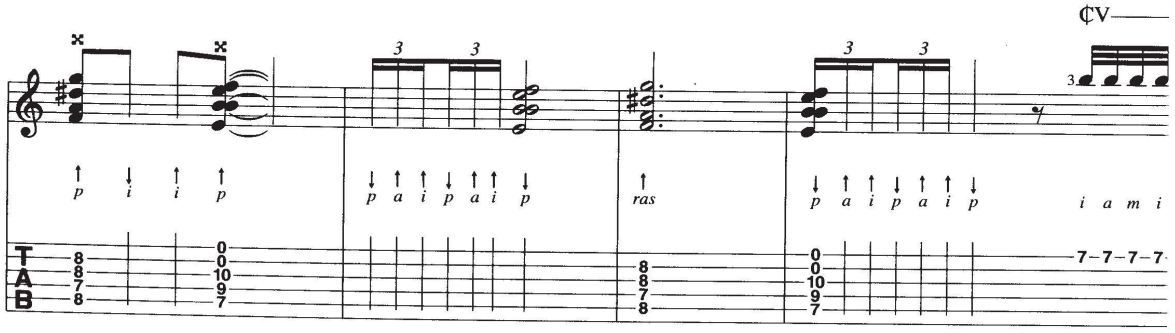

Ⓐ a Ⓒ
y sigue
CIV
CII
CII
CVII




3a copla:





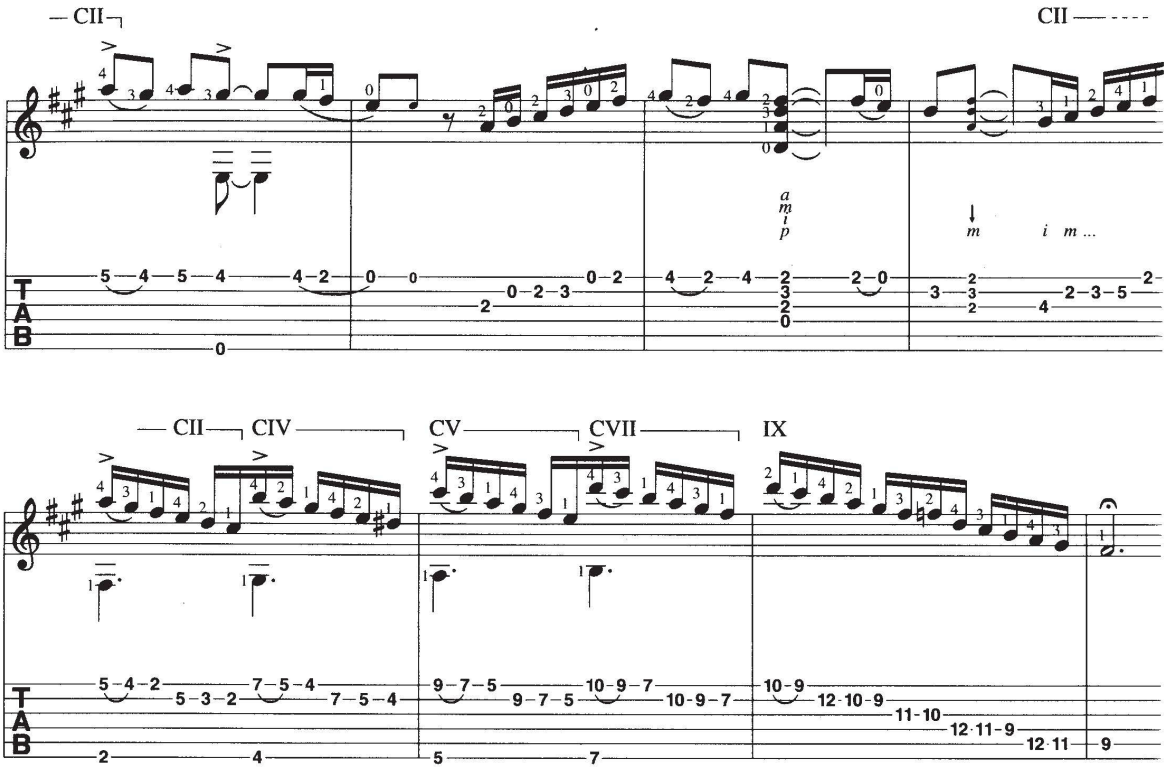

CV
CVII
CX
p m a m i
p a m i ...
pppima p ...
pai i i i
CVII
2 3 4 CVII
p i i p
p a i p a i p
p ...
2 3 4 CVII
CVII
2 3 4 CVII
... p ...
ras
p ...
CVII
... p ...
i p
pai pai i


¢V
¢VIII
CVII
CVII
CVIII


CVII
CV
p ...
ras i m ...
CV
i
4a copla:
¢II
¢I
p i i p i p pai pai i
¢II
¢IV
¢II
¢I
p i i p i p pai pai i p i i p p a i p a i p i m ...


¢I
pai
¢II
¢I
CII
CVII


¢II
¢I
¢II
¢II
p i i p p a i p a i p i a m i p i m... i i i a m i
2-2-2-2 2-4-5-5-9-7 5-4-0-0 2-2-2-2
¢II
¢V
¢V
p i m... i i i a m i p i m... i i i a m i
2-4-5-5-9-7 5-4-0-0-7-7-7-7 7-8-7-8-12-10 8-7-0-0-7-7-7-7
¢V
¢I
p i m... i i pai i i i
7-8-7-8-12-10 8-7-2-0 3-2-0 2 1-2-1 4-3-0 4-3-4-4
¢II
¢I
CII
p i i p i i ras i m... p ima i m...
2-1-3-2-0-5-4 3-5-3-2-4 2-4-2-4-6-4-2-4-2 2-4 2-3-5 2-4


— CII
CII
a
m
i
p
m
i m ...
T
A
B


— CII
CIV
CV
CVII
IX
T
A
B

**EK-2**


JUCAL
Gerardo Núñez
Presto
Transcription: Alain Faucher
CVI
CIV
© 1997 by AFFEDIS. International Copyright secured
All rights reserved


CVI
... p ...
CVI
... p ...
i
CIV
CIV
p ...
CIV
CVI
... p ...
i
p ...


CVI
... p ...
i
i ...
ras
i ...
CVI
CVI
ras
i
p
i
i
p
i
p
i ...
p
i
p
p
i
CVI
CVI
i
i
p
i ...
p ...
i
p
p
i
CVI
CVI
i
i
p
i ...
p
i ...
p
i
p
p
i
T
A
B


CVI
CII
CVI
CVI
CII
CI

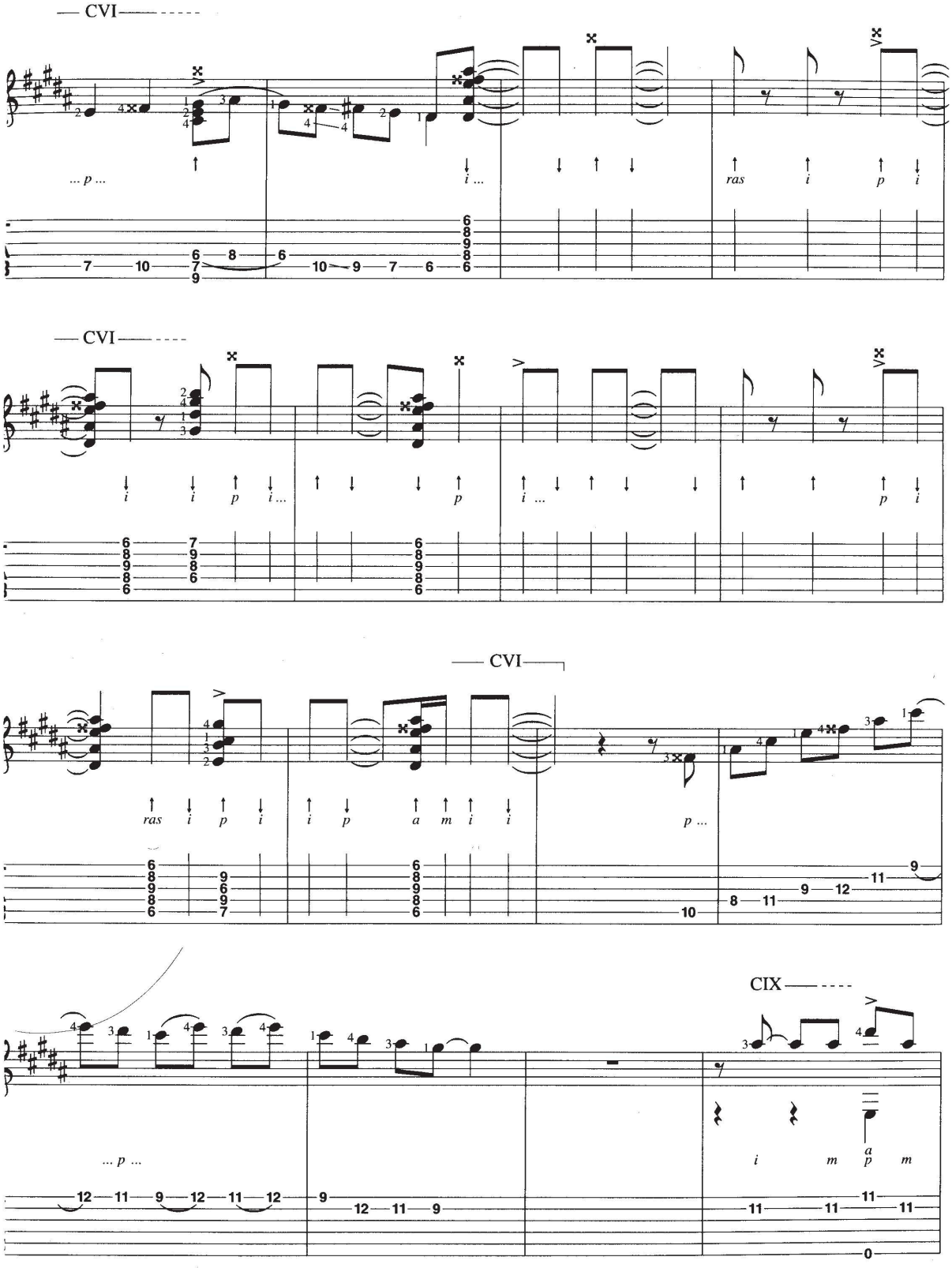

CI
CIV
CIV
CII
CVII
CII
¢IV
CII
A
T
A
B


B
C
CIV


CVI
CVI
CVI
CVI
CVI
sfz
T
A
B


CVI
CVI
CVI
CVI
CVII
CVII
CVI
CVII
CVI
CVII


CVII
CVI
CVII
CVI
CIX
CIX
CIX
CVIII
CIX
CVI


CVI
... p ...
i ...
ras
i
p
i
CVI
i
i
p
i ...
p
i ...
p
i
CVI
ras
i
p
i
i
p
a
m
i
i
p ...
CIX
... p ...
i
m
a
p
m

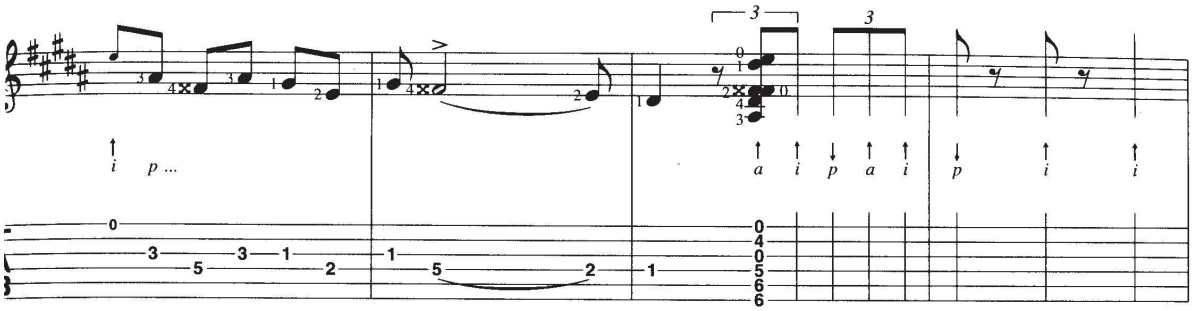

CIX
CVII
CI
CIX
CIX
CVII
CI
CIV

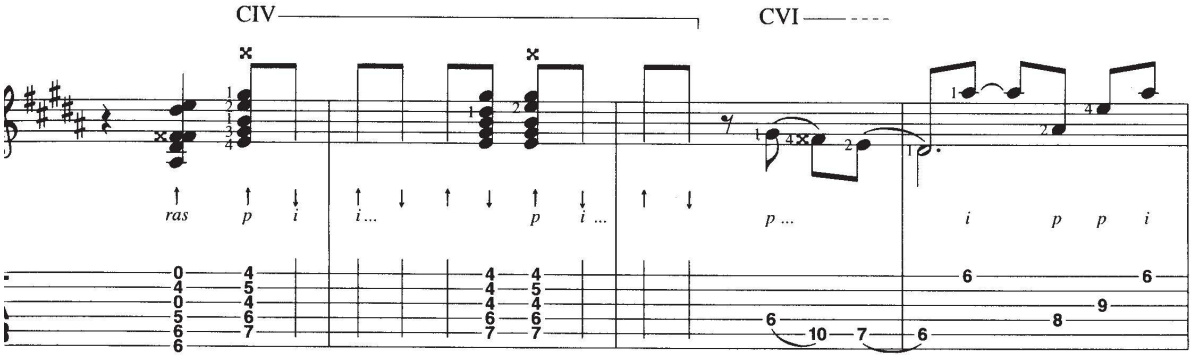

CIV
CVI
CV
i a m i ...
a p m
i ...
a p m
CV
CVII
CVI
CV
CIV
i a m a p m
i a a p m
i p i m a
p p i
CIV
ras i i ...
a i
p a i p a i p a i p
CIX
CIX
p ...
p i m a m

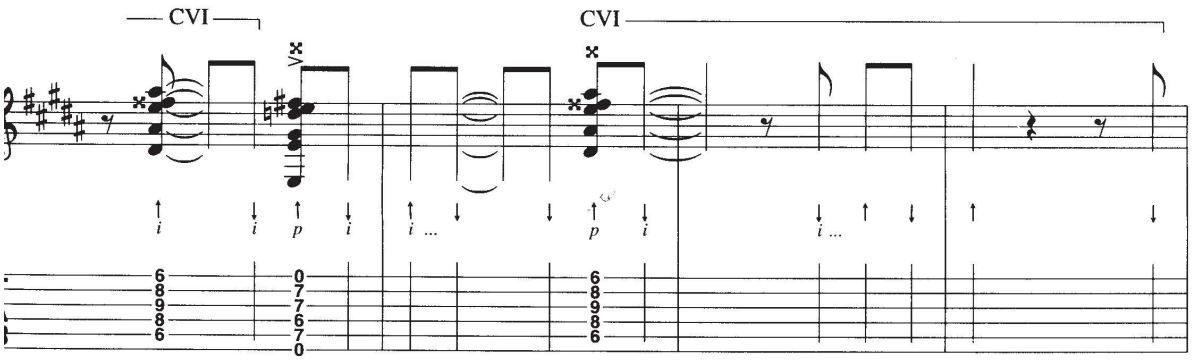

CVI
CIII
CVI
p i m a m p i m a
m
p ...
i i
ras
i ...
T
A
B
— CVI —
i i ...
p ...
i p p i
— CVI —
¢IX
i ras
i i ...
p ...
¢VII
CIX
CVI
... p ...
i i p ...
i

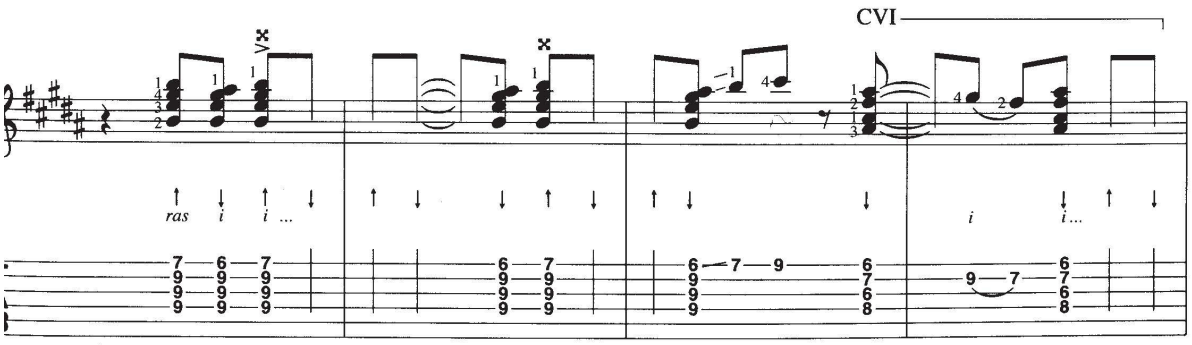

CVI
CVII
CVII
CVI
CVII
CVII
CIX
CIX


CIV
CIV




CIV
CVI


CVI
CVI


CVI

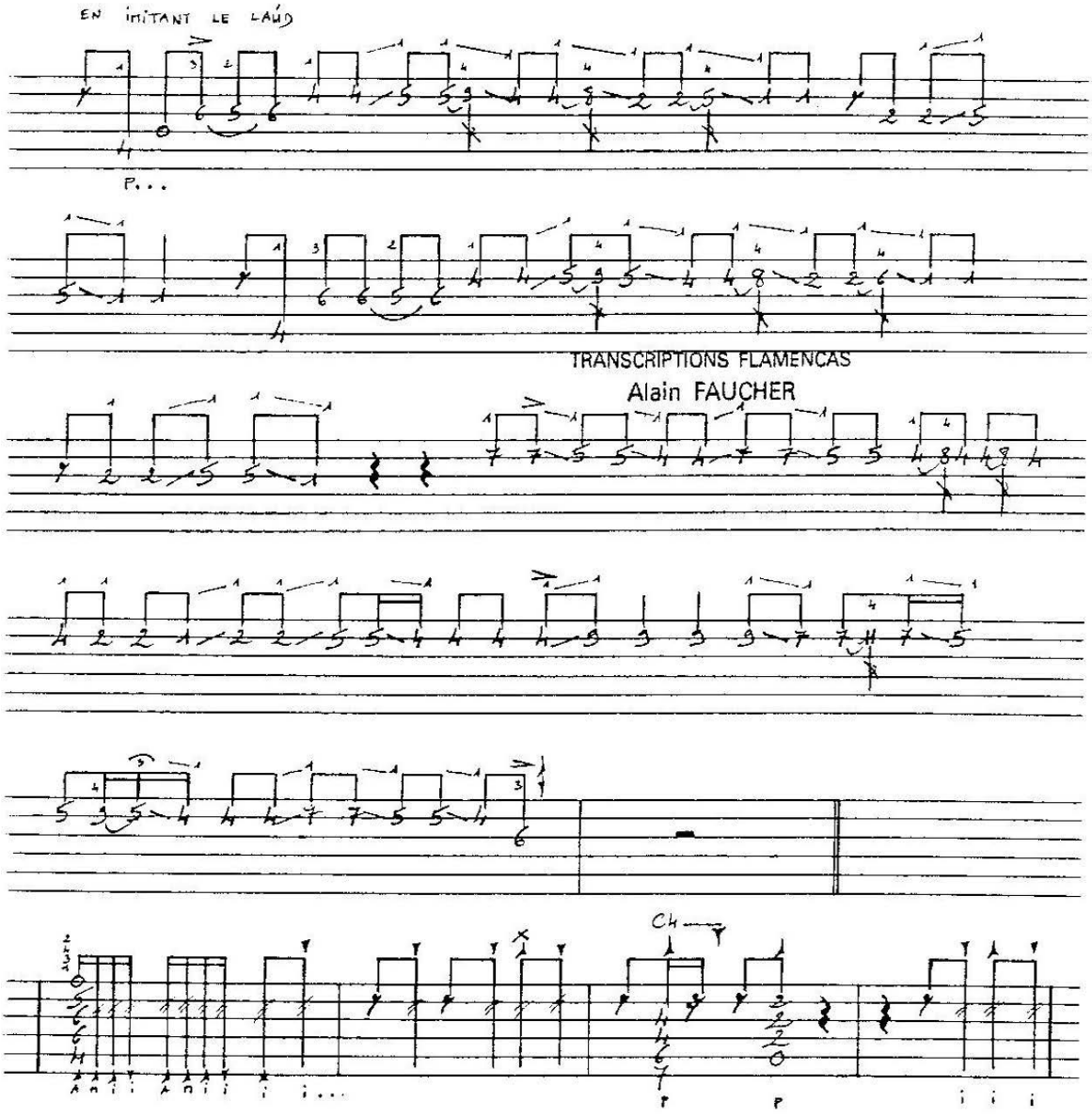

CIV
CVI
CVI
CIV


CVI
ras i ...
p ...
i
p a i p
CVI
p ...
p a i p
p ...
i m ...
... p ...
CVI
ras i ...


— CVI —
CVI — - - - -
ras
— CVI —
CVI — - - - -
— CVI —
CVI
𝄋 a ⊕
y sigue
Ⓐ a Ⓑ 2 veces
Ⓐ a Ⓒ y sigue
3/4 CIV
CVI — - - - -
T
A
B

**EK-3**

MAESTRO SANLUCAR alegrias Vicente Amigo 1

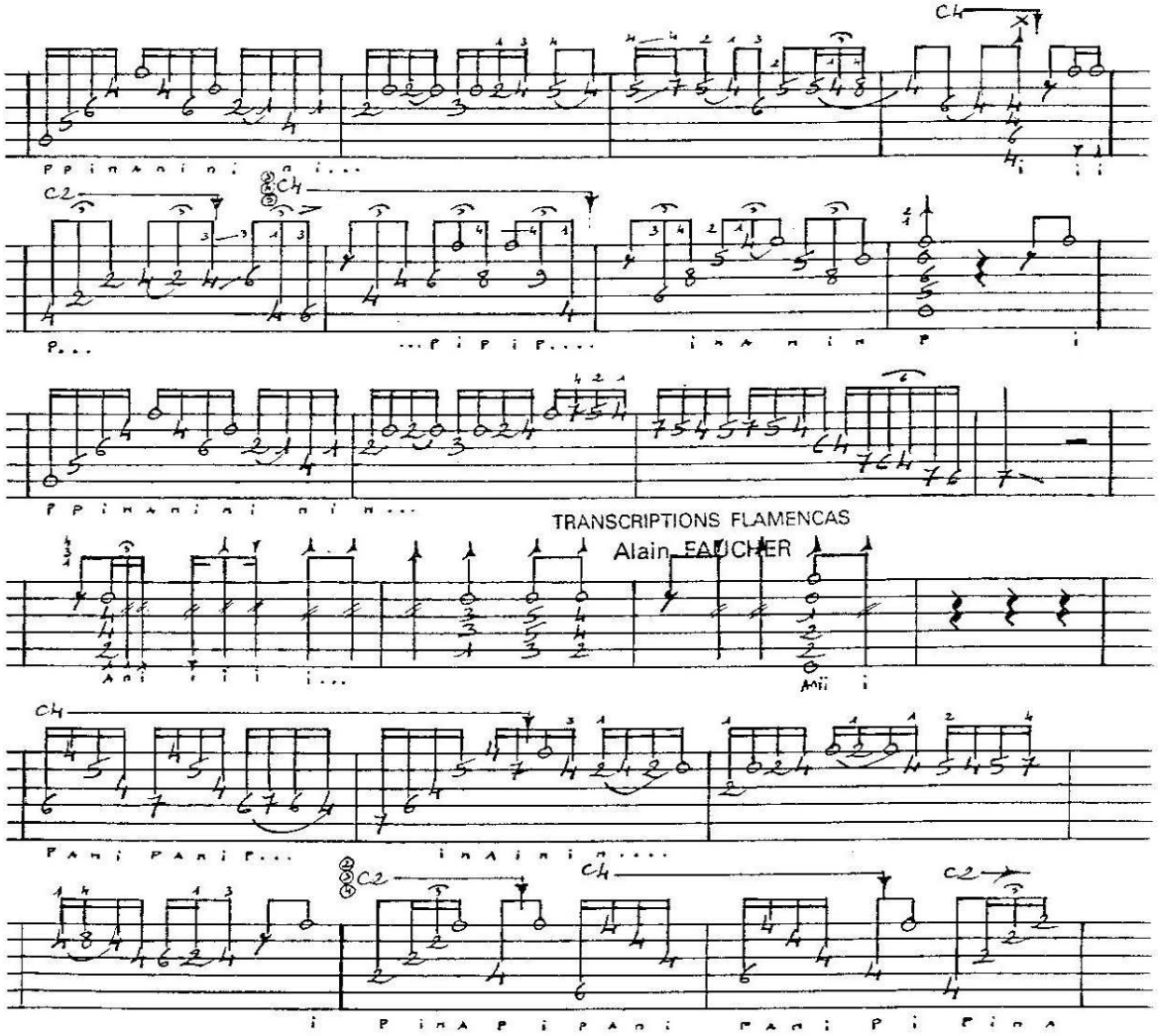



Transcription: Alain Faucher

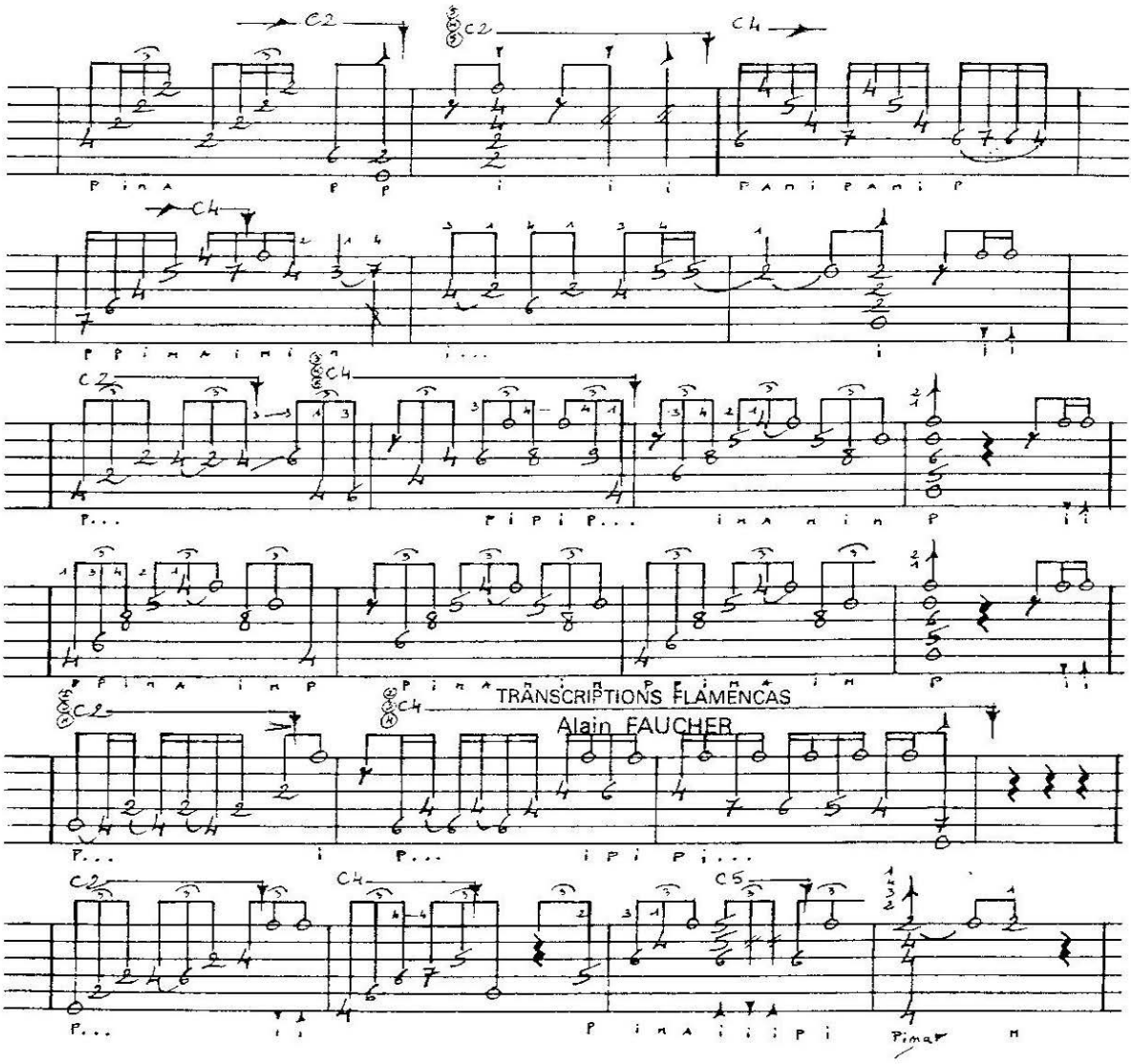
MAESTRO SANLUCAR 2



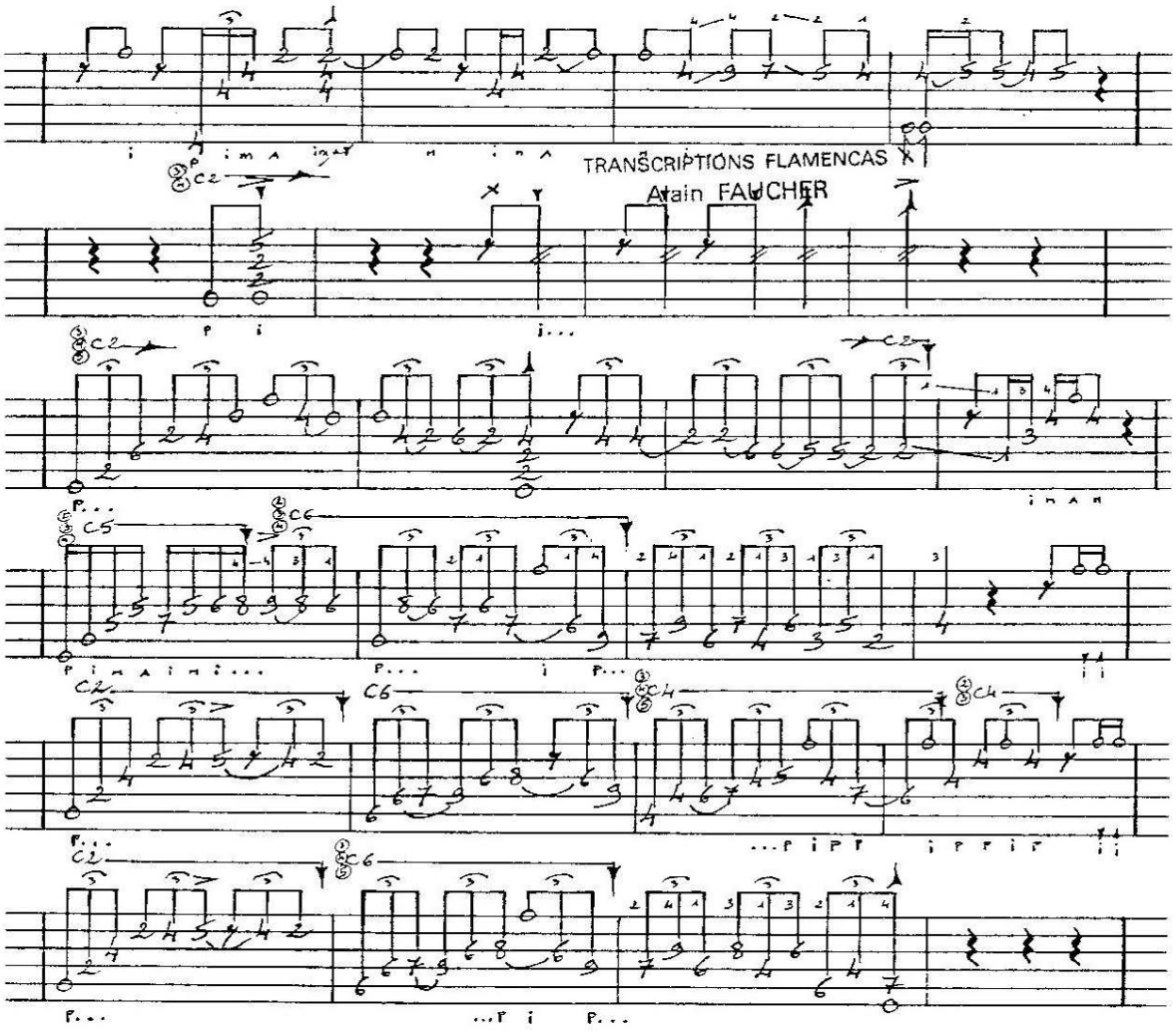

Transcription: Alain Faucher



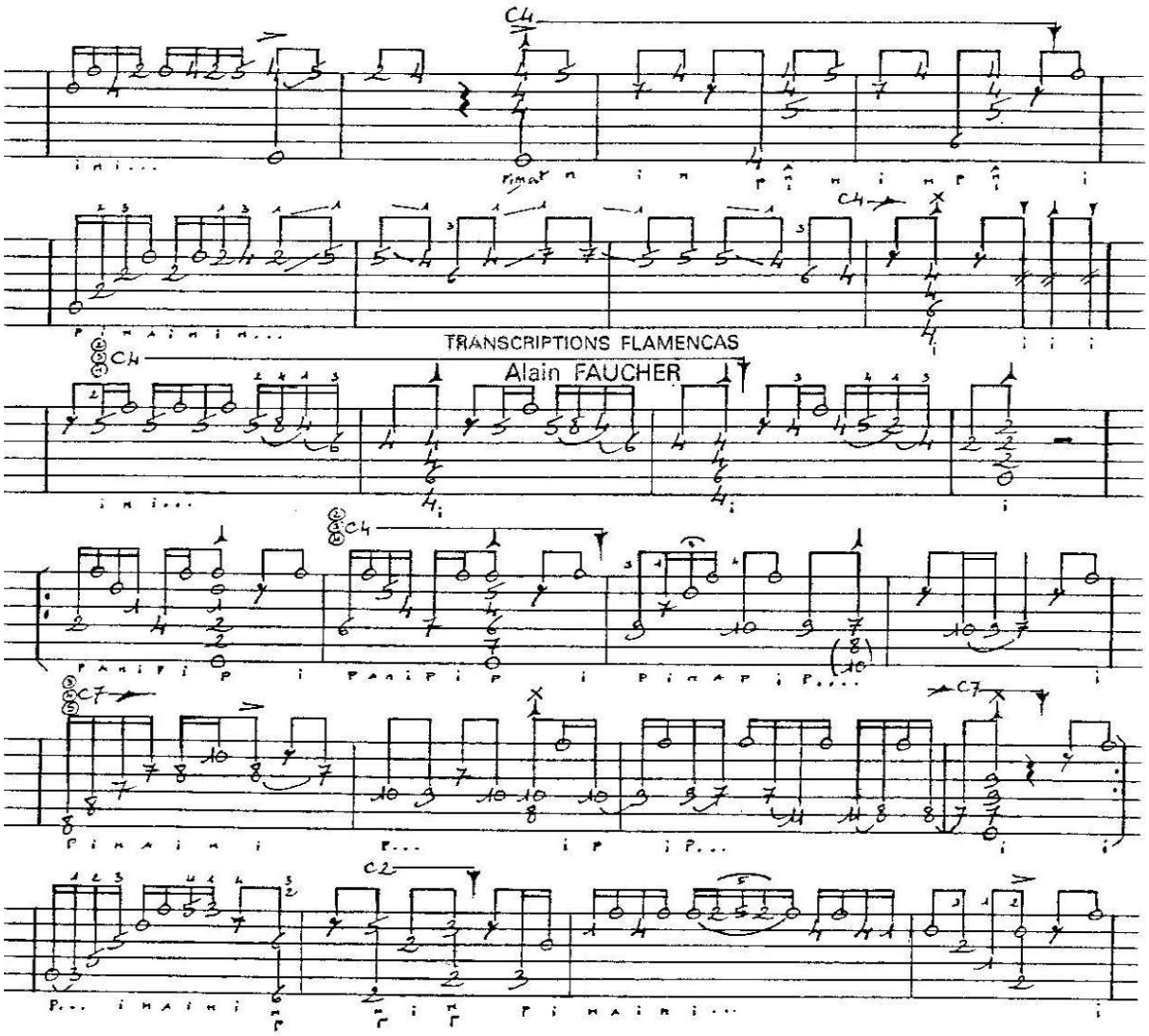

Transcription: Alain Faucher




Transcription: Alain Faucher




Transcription: Alain Faucher

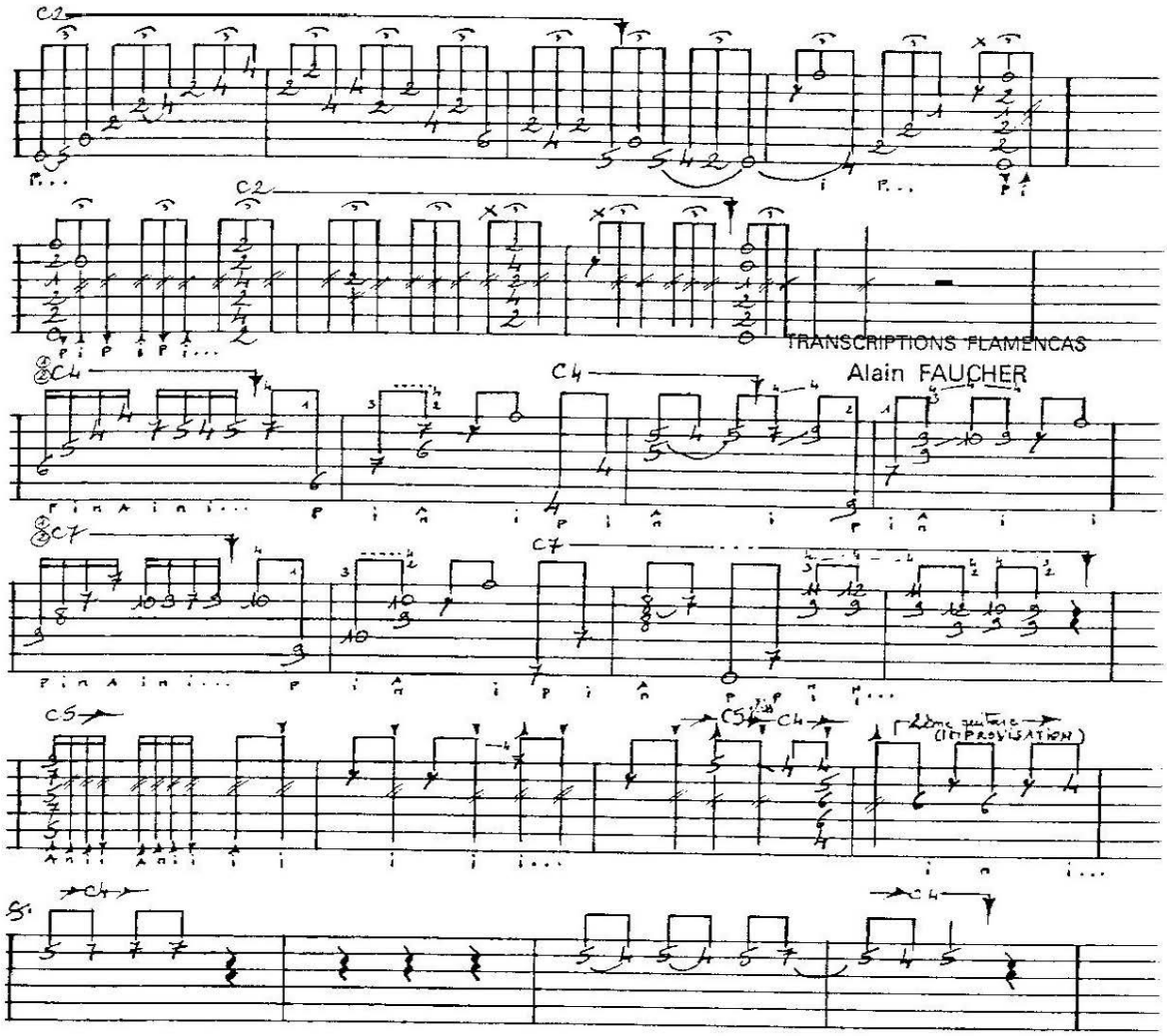



Transcription: Alain Faucher



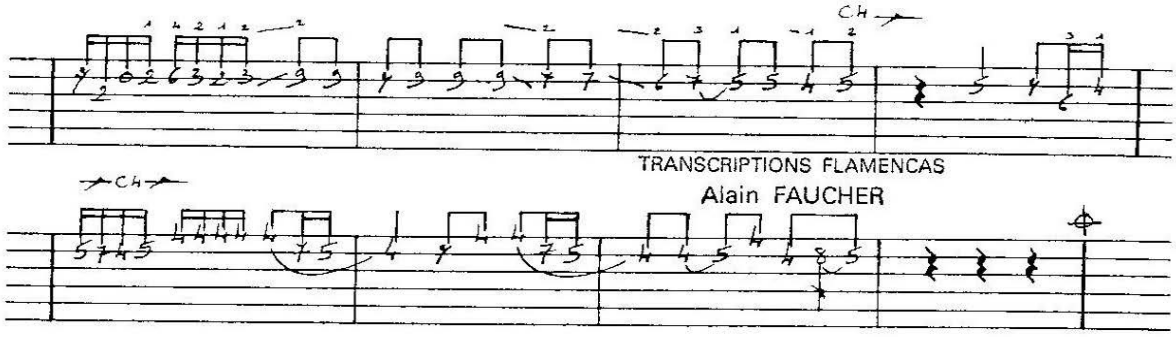

Transcription: Alain Faucher

MAESTRO SANLUCAR 8



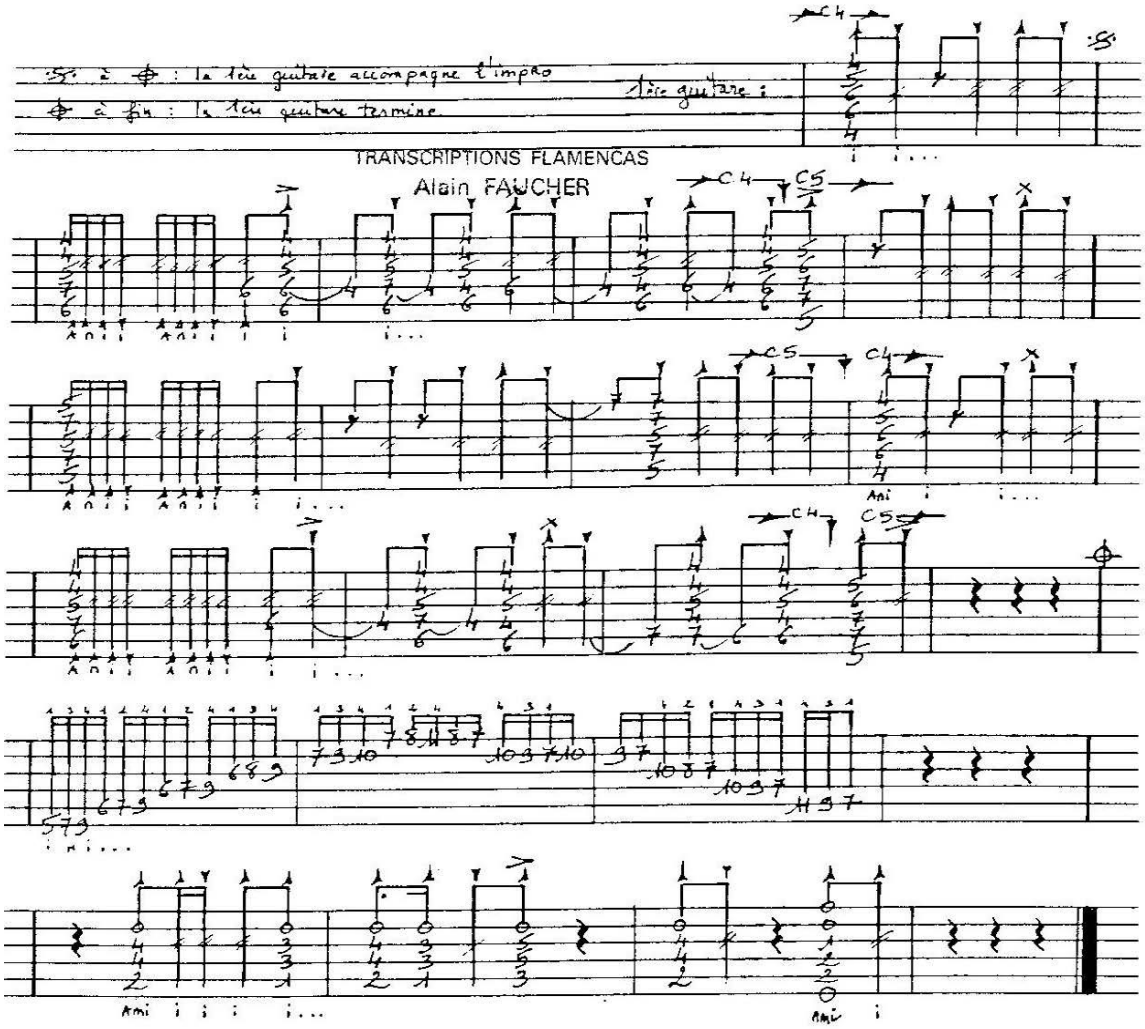

Transcription: Alain Faucher

MAESTRO SANLUCAR 9




Transcription: Alain Faucher

MAESTRO SANLUCAR 9 bis




Transcription: Alain Faucher

**EK-4**

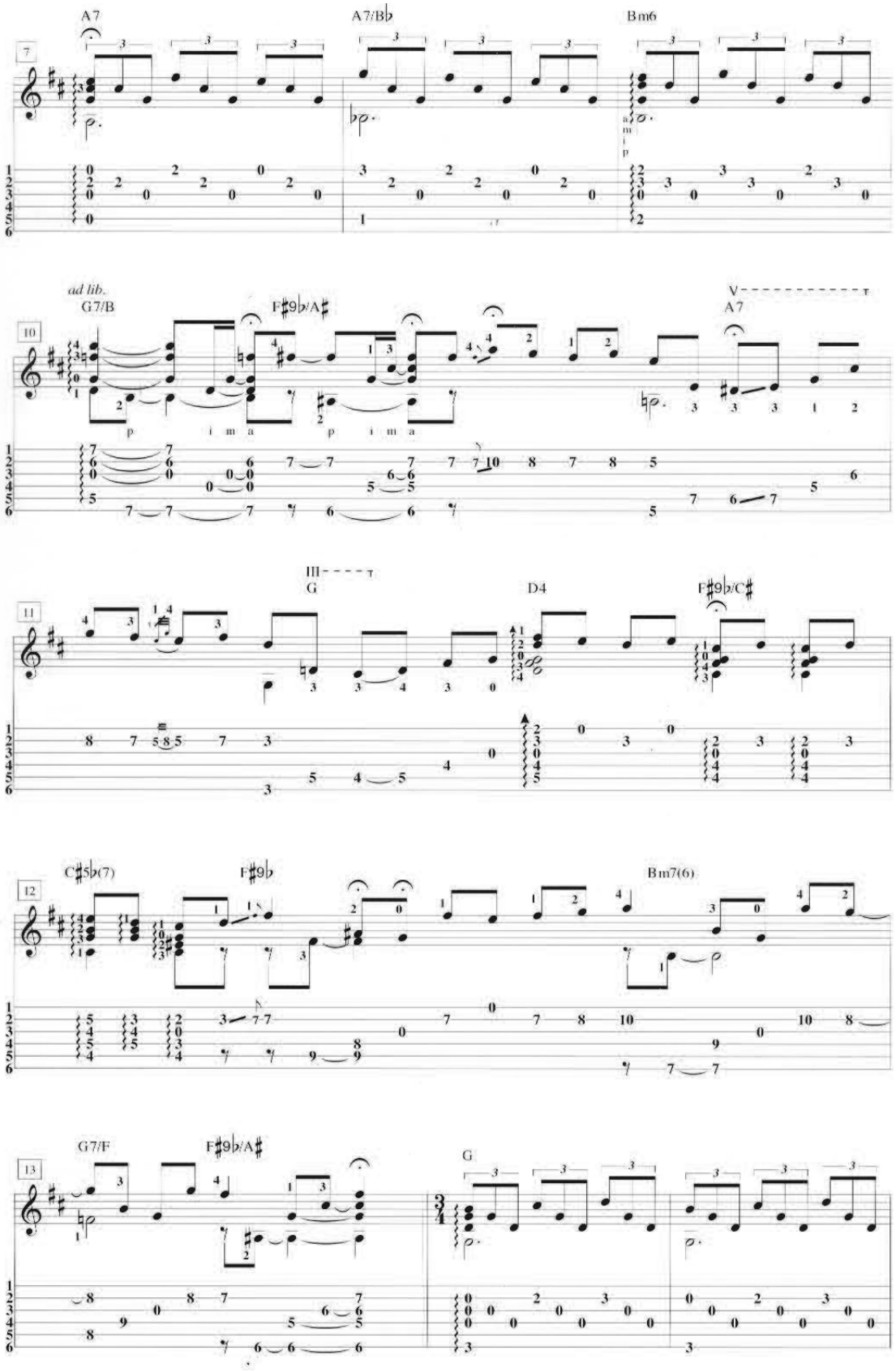
# ECLIPSE

(TARANTA - BULERÍA)

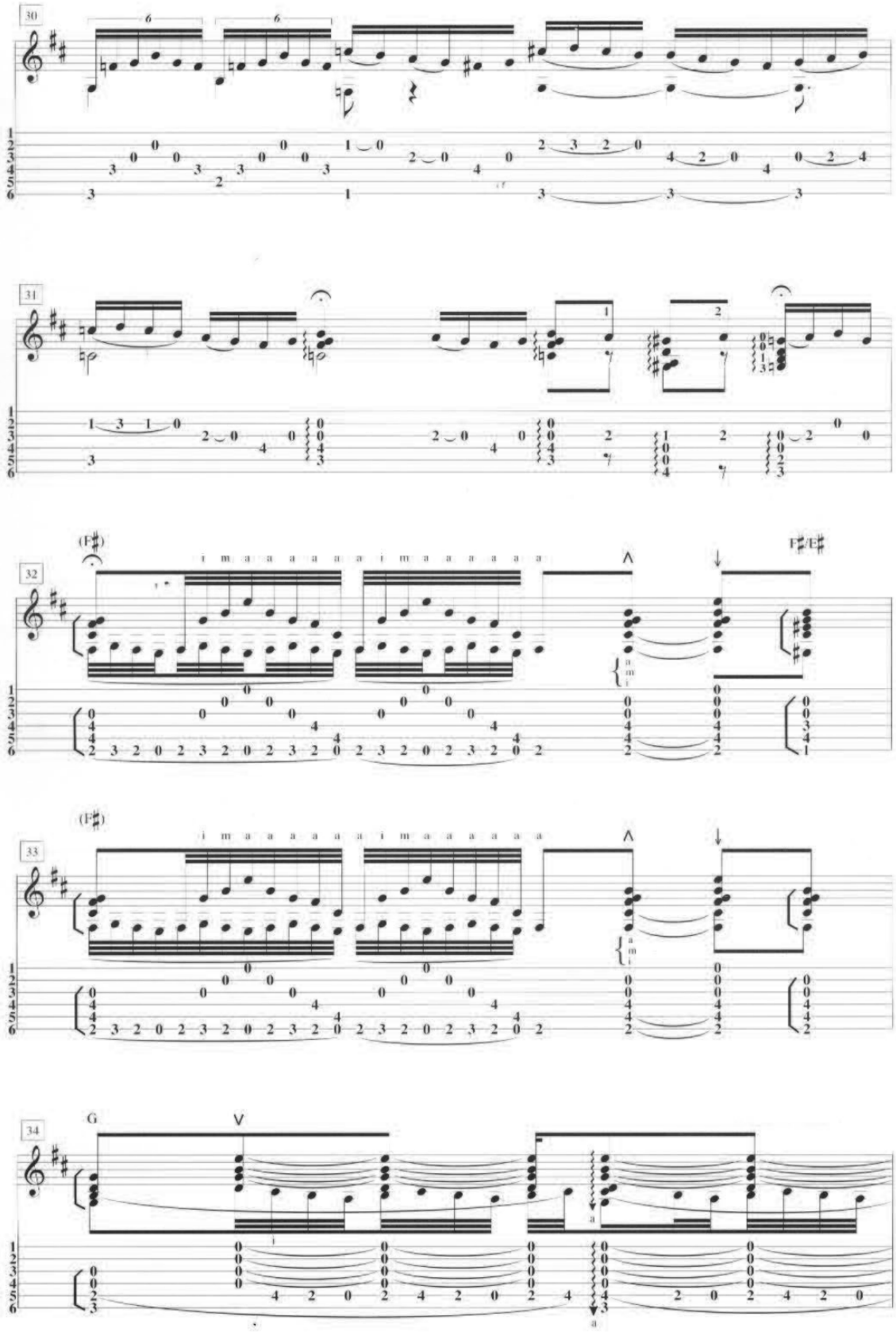
Transcripción de
Claude Worms

O. HERRERO




A7
A7/B♭
Bm6
7
ad lib.
G7/B
F♯9♭/A♯
V
A7
10
p i m a
III
G
D4
F♯9♭/C♯
11
C♯5♭(7)
F♯9♭
Bm7(6)
12
G7/F
F♯9♭/A♯
G
13


G7/F
Em
16
A7/B♭
1/2 II
D7M
19
G
22
G7/F
D7
25
ad lib.
G7
28


30
31
(F♯)
32
F♯/E♯
(F♯)
33
G
V
34


53
G
G7/F
55
D7
G
G7/F
Em7
57
(F♯)
(G7)
(F♯)
59
(G)
(F♯)
61
(G)
G7/F
12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11


G
(F♯/B♭)
63
G
(F♯)
65
G
F♯/B♭
67
G
G7/F
69
71
G
12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11


(F♯) (G) (A) (B♭) (A) (F♯) (G) (F♯)
73
m i i i i a i p m
12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
ad lib.
i m a m i p i m a a a a a a
75
i m a m i p i m a a a a a a
a
76
F♯7(11)/G
x ami
x ami
I/2 II
D7M
D79/F♯
D79/F♯
77
D7M
A9♭/E
G7/F
F♯9♭/A♯
78

**EK-5**

# TANGUILLO



*Gerardo Núñez*

Transcription: Alain Faucher

**Allegro**




© 1997 by AFFEDIS. International Copyright secured

All rights reserved


CVII
VII
1. 2. 3.
4.
CVIII
CVII
CVII


CV
CVII
CVII
CV
CV
CVII
CVII
CV
CVII


CV
CV
CVII
CII
CVII
CV
CVII
y sigue


CI
II
IV
V
CIII
CII
CII
CIII


CIII
CII
¢VIII
IX
X
IX
CIX
CVII
CV
CV
CIII
CII


CII
CV
CVII
CV
CV
CVII
CVII
CX
a
y
D C. a
excepto
A
a
B

# 10 ÖZGEÇMİŞ

Serhat Doğu 1982 yılında Çanakkale'nin Bayramiç ilçesinde doğdu. İlkokul'u Bayramiç Milli Hakimiyet İlkokul'u , Ortaokul'u sırasıyla Çan İbrahim Bodur Anadolu Lisesi ve Çanakkale Milli Piyango Anadolu Lisesi'nde okudu. İlk gitar çalışmalarına ortaokul yıllarında başladı. Lise'yi Çanakkale Fen Lisesi'nde tamamladı. Ortadoğu Teknik Üniversitesi Makine Mühendisliği Bölümü'ne başladığı 2000-2001 döneminde Murat İşbilen ile Flamenko Gitar çalışmalarına başladı. Üniversite yıllarında Jazz Armonisi ve Klasik Türk Müziği Nazariyatı ile ilgili araştırma ve çalışmalarda bulundu. Üniversite yıllarında çeşitli etkinliklerde gitar dinletilerine icracı olarak katıldı . 2009-2010 döneminde M. Safa Yeprem'in Kocaeli Üniversitesi'nde öncülüğünü yaptığı Müzikoloji Yüksek Lisans programına dahil olarak Flamenko Gitar üzerine araştırma ve çalışmalar yaptı. Şu an özel bir şirkette Makine Mühendisi olarak çalışmaya devam etmekte ve müzik çalışmalarına devam etmektedir.