HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Piyano Anasanat Dalı

ENDÜLÜS MÜZİĞİNİN PİYANO LİTERATÜRÜNE ETKİLERİ

Hazal Ceren ÇAKMAK

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2026

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Piyano Anasanat Dalı

ENDÜLÜS MÜZİĞİNİN PİYANO LİTERATÜRÜNE ETKİLERİ

Hazal Ceren ÇAKMAK

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2026

ENDÜLÜS MÜZİĞİNİN PİYANO LİTERATÜRÜNE ETKİLERİ

Danışman: Prof. Halide Hande DALKILIÇ ÖZKOÇAK
Yazar: Hazal Ceren ÇAKMAK

ÖZ

Bu çalışma, tarih boyunca farklı medeniyetlerin harmanıyla şekillenen Endülüs müzik kültürünün, klasik Batı müziği ve özellikle piyano literatürü üzerindeki tarihsel ve yapısal etkilerini incelemektedir. İber Yarımadası'nın stratejik konumu ve sekiz asır süren İslam egemenliği; Doğu'nun teorik birikimi, zengin ritmik yapıları ve modal derinliğinin bölgeye yerleşmesini sağlamıştır. Ziryab (777-857) tarafından temelleri atılan çalışmalar ise zamanla yerel halk ezgileriyle kaynaştırılarak özgün bir "Endülüs üslubu" oluşturmuştur. Araştırma kapsamında; on sekizinci yüzyılda Domenico Scarlatti'nin (1685-1757) klavsen eserlerindeki piyanistik stili ile on dokuzuncu yüzyılda Felipe Pedrell (1841-1922) öncülüğünde şekillenen İspanyol Ulusal Okulu'nun nasyonalist ve modern yaklaşımları, tarihsel ve teknik analiz metotları kullanılarak incelenmiştir. Bu doğrultuda; Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916), Manuel de Falla (1876-1946) ve Joaquín Turina (1882-1949) gibi bestecilerin, Endülüs'ün Frigyen ve Flamenko modları ile karakteristik *kadans*larını modern piyanoya yansıtma prensipleri incelenmiştir. Ayrıca, bu mirasın Claude Debussy (1862-1918) ve Maurice Ravel (1875-1937) gibi besteciler üzerindeki uluslararası yansımaları da değerlendirilmiştir. Çalışma sonucunda, Endülüs'ün müzik mirasının, piyano dünyasında sadece yerel bir renk olarak kalmadığı, aksine piyano literatürünü dünya çapında zenginleştiren yepyeni bir kimlik yarattığı görülmüştür. Bu çalışma hem piyanistler hem de müzik araştırmacıları için Endülüs üslubunu barındıran repertuvarı kavramalarına yönelik bir kaynak sunmaktadır.

Anahtar sözcükler: Endülüs müziği, İspanyol müziği, flamenko, piyano, halk şarkıları, dans.

THE IMPACT OF ANDALUSIAN MUSIC ON PIANO LITERATURE

Supervisor: Prof. Halide Hande DALKILIÇ ÖZKOÇAK
Author: Hazal Ceren ÇAKMAK

ABSTRACT

This study examines the historical and structural effects of Andalusian music culture, shaped by a blend of different civilizations throughout history, on classical Western music and particularly on piano literature. The strategic location of the *Iberia*n Peninsula and eight centuries of Islamic rule allowed the theoretical knowledge, rich rhythmic structures, and modal depth of the East to take root in the region. The foundations laid by Ziryab (777-857) eventually merged with local folk melodies to create a unique "Andalusian style." Within the scope of this research, the pianistic style in Domenico Scarlatti's (1685-1757) harpsichord works in the 18th century and the nationalist and modern approaches of the Spanish National School, formed under the leadership of Felipe Pedrell (1841-1922) in the 19th century, were examined using historical and technical analysis methods. Accordingly, it was analyzed how composers such as Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916), Manuel de Falla (1876-1946) and Joaquín Turina (1882-1949) reflected the Phrygian and Flamenco modes and characteristic cadences of Andalusia in modern piano writing techniques. Furthermore, the international reflections of this heritage on composers like Claude Debussy (1862-1918) and Maurice Ravel (1875-1937) were evaluated. As a result of the study, it was observed that the musical heritage of Andalusia did not remain merely a local color in the world of piano, but instead created a brand-new identity that enriched piano literature on a global scale. This study provides a resource for both pianists and music researchers aimed at understanding the repertoire containing the Andalusian style.

Keywords: Andalusian music, Spanish music, flamenco, piano, folk songs, dance.

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın başından sonuna kadar akademik rehberliğiyle yolumu açan, tecrübesiyle çalışmama yön veren değerli danışmanım Prof. Hande Dalkılıç'a en içten şükranlarımı sunarım. Kendisinin gösterdiği anlayış, titiz çalışma disiplini ve her aşamadaki kıymetli yönlendirmeleri bu çalışmanın tamamlanmasında büyük pay sahibidir.

Bu çalışmanın sürecinin getirdiği tüm zorlukları ve yoğunluğu benimle paylaşarak hafifleten, her zaman yanımda olduklarını hissettiren sevgili arkadaşlarıma dostlukları ve destekleri için çok teşekkür ederim.

Son olarak, bu uzun soluklu yolculukta adımlarıma her zaman güvenen, sevgisini ve desteğini hiçbir zaman esirgemeyen sevgili aileme minnettarım. Onların inancı ve sabrı olmasaydı bu çalışmayı gerçekleştirmem mümkün olamazdı.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ i

ABSTRACT ii

TEŞEKKÜR iii

GÖRSELLER DİZİNİ vi

GİRİŞ 1

1.BÖLÜM: II. DÜNYA SAVAŞINA KADAR İSPANYA VE ENDÜLÜS TARİHİ 3

2. BÖLÜM: ENDÜLÜS MÜZİĞİNİN KLASİK BATI MÜZİĞİNDE KULLANIMINI ŞEKİLLENDİREN AKIMLAR 14

2.1 Nasyonalizm 14

2.2 Costumbrismo 15

2.3 Egzotizm 17

2.4 Oryantalizm 20

3. BÖLÜM: ENDÜLÜS MÜZİĞİNİN TARİHSEL ANALİZİ 23

3.1 Antik Dönem Mirası: Fenike, Roma ve Vizigot Etkileri (MÖ – MS 8. Yüzyıl) 24

3.2 Doğu ile Batı Arasında Bir Köprü: Mozarap İlahilerinden Saray Müziğine (8. Yüzyıl) 29

3.3 *Al-Andalus* Dönemi: İslam Kültürünün Endülüs Müziğine Etkileri 30

3.4 Ziryab Dönemi: Müzikte ve Eğitimde Yenilikler (9. – 12. Yüzyıl) 33

3.5 Yeniden Fetih Sürecinde Paylaşım ve Değişim (12. – 15. Yüzyıl) 39

3.6 Saraylardan Sokaklara: Orta Çağ İspanya'sının Ozanları ve Halk Şarkıları 43

3.7 Yeniden Fetih'in Tamamlanışı, Katolik İspanya ve Yeni Dünyanın Keşfi (15. – 18. Yüzyıl) 48

3.8 Domenico Scarlatti 52

3.9 Bourbon İspanya'sında Danslar ve Eğlencenin Müziğe Etkileri (18. Yüzyıl) 55

3.10 Sahne Sanatlarında Yerel Gelenekler: Tonadilla ve Zarzuela 57

3.11 Flamenko Sanatının Doğuşu (19. Yüzyıl) 59

3.12 Felipe Pedrell ve İspanyol Ulusal Okulunun Doğuşu (19. – 20. Yüzyıl) 62

3.13 Isaac Albéniz 63

3.14 Enrique Granados 66

3.15 Manuel de Falla 70

3.16 Joaquín Turina 73

3.17 Endülüs Müziğinin Uluslararası Etkileri 76

4.BÖLÜM: ENDÜLÜS MÜZİĞİNİN YAPISAL VE MÜZİKAL ANALİZİ 82

4.1 Temel Ritim ve Dans 82

4.2 Temel Armoni ve Şarkı 90

SONUÇ 99

KAYNAKÇA 101

YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI 106

ETİK BEYANI 107

YÜKSEK LİSANS SANAT ÇALIŞMASI RAPORU ORİJİNALLİK RAPORU 108

MASTER'S THESIS ART WORK REPORT ORIGINALITY REPORT 109

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. İspanya haritası 3

Görsel 2. Endülüs haritası 4

Görsel 3. D. Scarlatti, Klavsen Sonatı, K.141, 1-5. ölçüsü 54

Görsel 4. D. Scarlatti, Klavsen Sonatı, K.239, 38-43. ölçüsü 54

Görsel 5. D. Scarlatti, Klavsen Sonatı, K.175, 7-8. ölçüsü 54

Görsel 6. E. Granados'a ait eskiz defterinden bir çizim.....69

Görsel 7. I. Albéniz, *Iberia, Rondeña*, 1-4. ölçü.....83

Görsel 8. I. Albéniz, *Recuerdos de Viaje*, Op. 71 No. 6 *Malagueña*, 11. ölçü 83

Görsel 9. I. Albéniz, *Suite Española*, Op.47 No.4 *Cádiz*, 65. ölçü 83

Görsel 10. I. Albéniz*, Suite Española*, Op.47, No.3, *Sevilla*, 96-97. ölçü.....84

Görsel 11. I. Albéniz, *Chants d'Espagne*, Op.232, No.5, *Seguidillas*, 1-5. ölçü…....86

Görsel 12. J. Turina, *Cinco Danzas Gitanas*, Op.55, No.4, *Generalife*, *Polo* dans örneği, 16-27. ölçü ……...…….……..87

Görsel 13. I. Albéniz*, Suite Española*, Op.47, No.3, *Sevilla*, 1-7. ölçü 88

Görsel 14. I. Albéniz, *España*, Op.165, No.3, *Malagueña*, 1-11. ölçü 88

Görsel 15. J. Turina, *Bailete*, Op.79, No.5, *Fandango*, 1-6. ölçü 89

Görsel 16. Mi eksenli Frigyen Modu 91

Görsel 17. J. Turina, *Danzas Gitanas*, Op.55, No.1, *Zambra*, 21-22. ölçü 91

Görsel 18. Mi eksenli Flamenko Modu …….....91

Görsel 19. I. Albéniz, *Iberia*, No. 3, *El Corpus En Sevilla*, 72-73 ölçü 92

Görsel 20. I. Albéniz, *Iberia*, No. 10, *Málaga*, 22-24 ölçü 92

Görsel 21. J. Turina, *Danzas Gitanas*, Op.55, No.5, *Sacro Monte*, 5-6. ölçü 93

Görsel 22. J. Turina, *Cinco Danzas Gitanas, Op.84, No.1, Fiesta de las Calderas, 37-38. ölçü* ……..…….....93

Görsel 23. Minör ve Frigyen Farkı Gösterimi…….....94

Görsel 24. I. Albéniz, *España*, Op. 165, No. 1, *Preludio*, 1-5. ölçü.....95

Görsel 25. J. Turina, *Danzas Gitanas*, Op.55, No.2, *Danza de la Seduccion*, 21-22. ölçü ..……..… 95

Görsel 26. I. Albéniz, *Suite Española*, Op.47, No.8, *Cuba*, 58-63. ölçü 96

Görsel 27. I. Albéniz, *Suite Española*, Op.47, No.6, *Aragon*, 86-95. ölçü 97

Görsel 28. I. Albéniz, *España*, Op. 165, No. 3, *Malagueña*, 84. ölçü 97

Görsel 29. I. Albéniz, *Suite Española*, Op.47, No.3, *Sevilla*, 95. ölçü 98

GİRİŞ

İber Yarımadası, tarih boyunca doğu ile batı arasında stratejik bir geçiş noktası ve farklı medeniyetlerin harmanlandığı bir kültür havzası olmuştur. Antik dönemde Fenikeliler, Romalılar ve Vizigotlar gibi toplulukların bıraktığı mirasın üzerine inşa edilen bu çok katmanlı yapı, sekizinci yüzyılda başlayan Müslüman fethiyle birlikte "Endülüs" (*Al-Andalus*) kimliği altında en görkemli dönemine ulaşmıştır. Sekiz asır süren bu dönem, bölgeyi sadece siyasi bir güç değil; bilim, edebiyat ve özellikle müzik alanında tüm Avrupa'yı etkileyen bir cazibe merkezi haline getirmiştir. Dolayısıyla Endülüs müziğinin karakteristik yapısını ve dünya müzik literatüründeki özgün konumunu anlayabilmek, bu geleneği biçimlendiren temel unsurların sistematik bir şekilde incelenmesinden geçmektedir.

Endülüs müziğinin kökleri, antik Doğu dünyasının vurmalı çalgı geleneklerinden Bizans ilahilerine kadar uzanan geniş bir yelpazeye dayanmaktadır. Ancak bu zengin mirasın sistemli bir sanat dalına dönüşmesi, dokuzuncu yüzyılda Bağdat'tan Kordoba'ya gelen lakabı Ziryab olan Ebü'l-Hasen Alî b. Nâfi``'nin (777-857) kurduğu müzik okulu ile mümkün olmuştur. Ziryab ve takipçileri, Doğu'nun teorik birikimini yerel unsurlarla sentezleyerek, armoniden enstrüman tekniklerine kadar uzanan ve bugün "Endülüs üslubu" olarak tanımlanan özgün yapının temellerini atmışlardır. *Reconquista* (Yeniden Fetih) süreciyle birlikte Müslüman siyasi varlığı sona erse de bu müzikal birikim Moriskolar[1] ve Çingene toplulukları aracılığıyla halkın hafızasında korunmuş ve on dokuzuncu yüzyılda doğacak olan Flamenko kültürüne zemin hazırlamıştır. Bu tarihsel süreçte farklı toplumların müziğe bakış açısına tek bir bölgede şahitlik edilmiş, sonuçta yüzyıllar süren zıtlıklardan bir uyum doğmuştur.

Klasik Batı müziği literatüründe Endülüs etkileri, diğer ülke bestecilerinin "egzotik" bir arayışla bölgeye yönelmesiyle uluslararası bir yankı da bulmuştur. Özellikle Georges Bizet (1838-1875), Claude Debussy (1862-1918) ve Maurice Ravel (1875-1937) gibi besteciler, Endülüs'ün ritmik yapıları ve modal derinliğini eserlerine taşıyarak bu tınıların uluslararası alanda tanınmasını sağlamışlardır. Ancak piyano literatürü açısından asıl dönüm noktası, on sekizinci yüzyılda İspanyol sarayında görev yapan Domenico Scarlatti'nin (1685-1757), İspanyol müziğinin temel stilini klavsen

[1] Moriskolar, Yeniden Fetih sonrasında Hristiyanlaştırılmış İspanyol Müslüman topluluğudur.

disipliniyle buluşturması olmuştur. Scarlatti'nin attığı bu tohumlar, on dokuzuncu yüzyılın sonunda Felipe Pedrell'in (1841-1922) öncülüğünde kurulan İspanyol Ulusal Okulu ile meyvesini vermiştir.

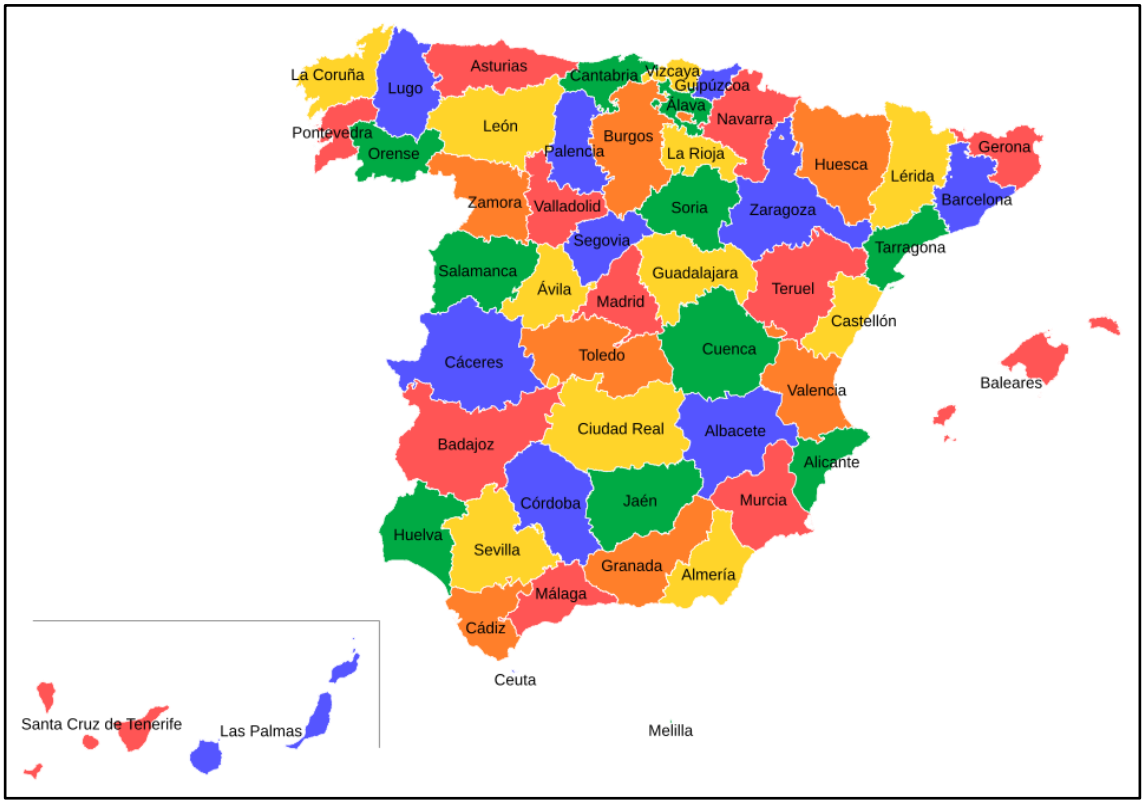
Bu çalışma, tarihsel süreçte klavye müziği için Scarlatti'nin saray müziğindeki etkilerinden başlayarak, Pedrell'in önderliğindeki İspanyol Ulusal Okulu'na kadar uzanan bir süreci ele almaktadır. Endülüs halk müziğinin; Nasyonalizm, *Costumbrismo* (bkz. s. 15), Egzotizm ve Oryantalizm gibi akımlar çerçevesinde klasik piyano repertuvarına nasıl uyarlandığı, bu çalışmanın temel sorunsalını oluşturmaktadır. Bölgenin müziğini; geleneksel dans formları, halk şarkıları ve bu ögelerin harmanlanmasıyla oluşan ritmik-melodik yapılar oluşturmaktadır. İspanya'nın güneyinden yükselen bu tınılar, sadece yerel bir ifade biçimi olarak kalmamış, özellikle on dokuzuncu yüzyılın sonundan itibaren piyano literatüründe önemli bir ilham kaynağı olarak yer edinmiştir.

Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916), Manuel de Falla (1876-1946) ve Joaquín Turina (1882-1949) gibi isimler; Endülüs'ün sokaklarından, saraylarından ve Çingene mahallelerinden topladıkları motifleri, modern piyano yazım teknikleriyle harmanlamışlardır. Bu besteciler; Frigyen ve Flamenko modları, Endülüs *kadans*ları, *copla* (bkz. s. 97) bölümleri ve gitarın piyanistik bir dile dönüştürülmesi gibi unsurlar aracılığıyla, Endülüs müziğini sadece yerel olmaktan çıkarıp evrenselleştirmişlerdir. Bu bağlamda çalışmada, söz konusu bestecilerin eserlerinde halk danslarının ve armonik yapıların nasıl kullanıldığı incelenmiştir.

Bu araştırma, tarihsel süreç içerisinde şekillenen Endülüs müzik kültürünün piyano literatürü üzerindeki tarihsel ve teknik etkilerini incelemeyi amaçlamıştır. Kaynaklar ışığında; antik dönemden modern döneme kadar uzanan kültürel aktarımın, piyano eserlerindeki form, armoni ve ritim yapılarını nasıl dönüştürdüğü verilerle analiz edilmiştir. Bu çalışmada, Endülüs müziğinin sunduğu materyalin piyano edebiyatındaki yeri ve işlevi kapsamlı bir biçimde ele alınmıştır. Yapılan incelemelerle, araştırmacı ve icracıların bu repertuvarı daha derinlemesine kavramalarına olanak tanıyacak bir kaynak oluşturulmuştur.

1. BÖLÜM: II. DÜNYA SAVAŞINA KADAR İSPANYA VE ENDÜLÜS TARİHİ

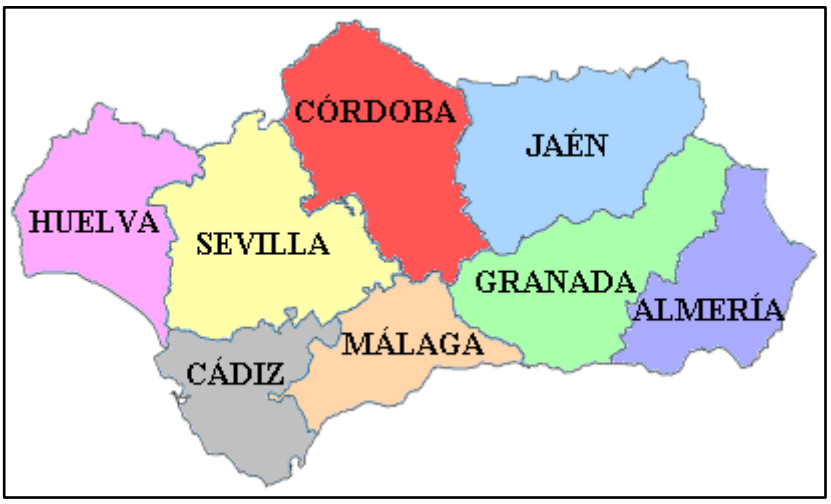
İber Yarımadası, doğu ile batı arasında kalan bir geçiş noktası olarak konumlanmıştır. Yarımada'da yer alan ve yüzölçümü ortalama 505.000 kilometre olan İspanya ise, Avrupa'nın en büyük dördüncü ülkesidir. Avrupa'nın batısında yer almakta, İber Yarımadası'nı Portekiz ile paylaşmaktadır. İspanya'nın güney sınırında yer alan ve antik dönemde Herkül Sütunları olarak isimlendirilen Cebelitarık Boğazı, bölgenin Afrika kıtasıyla da bağlantısını sağlamaktadır. Ancak bu noktada Cebelitarık, 1704 yılından bu yana İngiliz yönetimi altında kalmıştır. İspanya; 1898'e kadar denizaşırı sınırlara (Küba, Porto Riko ve Filipinler) sahip olan ülkelerden biridir. Ülkenin günümüz egemenlik alanı; Balear ve Kanarya Adaları gibi denizaşırı toprakların yanı sıra, Fas kıyılarındaki Ceuta ve Melilla gibi yerleşimleri de kapsamaktadır (Black, 2019, s. 7-14).



Görsel 1. İspanya haritası (Gómez Fernández, 2010). https://tinyurl.com/5h6tj8mu

İspanya, Akdeniz ile Atlantik arasındaki temel geçiş güzergâhı üzerinde konumlanmıştır. Bu stratejik yerleşim, bölgeyi antik dönemde birçok medeniyetin küresel ticaret ve askeri merkezi haline getirmiştir (Black, 2019, s. 14).

Endülüs ise, istilası altında oldukları Araplar tarafından İspanya'nın tümüne verilen ad iken; şu an İspanya topraklarının güneyini kapsayan bölgedir.



Görsel 2. Endülüs haritası (Wikimedia Commons Contributors, 2006). https://tinyurl.com/5x7nvbku

İber Yarımadası'ndaki yerleşik yaşamın kökenleri, MÖ 3000 yıllarına dayanmıştır. Bu erken dönem yerleşimleri, genellikle yaklaşan tehditleri önceden fark edebilmek amacıyla yamaçlara ve dik tepelere inşa edilmiştir. Kuzey Afrikalı grupların yarattığı güvenlik endişeleri nedeniyle on dokuzuncu yüzyıla kadar varlığını koruyan savunma odaklı yerleşim sistemi, özellikle Güney İspanya'da denizden gelebilecek istilalara karşı bir uyarı sistemi işlevi görmüş ve bölgenin karakteristik bir özelliği haline gelmiştir (Black, 2019, s. 22-23).

MÖ 800 civarında Kadiz'de (Cádiz) ilk üslerini kuran Fenikeli tüccarlar, İber Yarımadası'nı Akdeniz ekonomisinin merkezi haline getirmiştir. Málaga ve Almería gibi noktalarda temelleri atılan yerleşimler, Fenikelilerin bakır, kalay, altın ve gümüş gibi değerli metal kaynaklarına erişme arzularından dolayı kurulmuştur. Eş zamanlı olarak, Marsilya kökenli Grek tüccarlar özellikle kuzeydoğu bölgelerindeki faaliyetleri ile Endülüs içlerine kadar ilerlemiştir. Bu da bölgeye sadece teknolojik yenilikleri değil, yazılı kültürün aktarımını da sağlamıştır. Bu dönemde İberya; Fransa veya İngiltere'deki gibi merkezi devlet yapısından ziyade, kabile krallıklardan oluşan bir bütündür (Black, 2019, s. 22-23).

İber Yarımadası'nın antik dönemdeki siyasi haritası, bir Fenike kolonisi olan Kartaca ile Roma İmparatorluğu arasındaki hakimiyet mücadelesiyle yeniden şekillenmiştir. MÖ üçüncü yüzyıl boyunca devam eden gerginlikler, Kartacalıların İspanya'nın güney

ve doğu bölgelerinde yoğunlaşmalarına neden olmuştur. Tarihe Pön Savaşları olarak geçen bu uzun soluklu çatışma süreci, Roma'nın askeri üstünlüğüyle sonuçlanmıştır. MÖ 202 tarihinde imzalanan barış antlaşmasıyla birlikte İberya üzerindeki Kartaca kontrolü resmen sona ermiş ve bölge Roma yönetimine geçmiştir (Black, 2019, s. 24-25).

Roma yönetimi, ele geçirdiği bu yeni toprakları daha etkin idare edebilmek amacıyla MÖ 197 yılında idari bir düzenlemeye gitmiştir. Bu kapsamda yarımada; *Hispania Citerior* (Yakın İspanya) ve *Hispania Ulterior* (Uzak İspanya) olmak üzere iki ana eyalete bölünmüştür. Bu fetih ile birlikte yarımada Latin kültürüyle tanışmıştır (Black, 2019, s. 25).

Roma İmparatorluğu, İber Yarımadası'nda denetimi sağladığı bölgelerde kalıcı bir egemenlik kurmuştur. Bu sürecin en önemli merkezlerinden biri olan Kordoba, Roma İspanya'sının kalbi olarak öne çıkmıştır. Dönemin ekonomik refahı, büyük ölçüde zengin maden yataklarına ve özellikle Endülüs bölgesinin verimli topraklarında yürütülen tarımsal faaliyetlere dayandırılmıştır. Bununla birlikte Romalılar, bu coğrafyada mühendislik harikası yapılar bırakmıştır (Black, 2019, s. 32). Bu dönemde İspanya, aynı zamanda Roma imparatorları Trajan (53-117) ve Hadrian (76-138), filozof Genç Seneca (MÖ 4- M.S.75) gibi devlet adamı ve entelektüelleri yetiştiren bir medeniyet merkezi olarak da öne çıkmıştır (Chase, 1959, s. 14).

İspanya, Roma İmparatorluğu genelinde yaşanan politik değişimlerden ve salgın hastalıkların yarattığı sıkıntılardan doğrudan etkilenmiştir. Bu hareketlilik, yeni inanç sistemlerinin yarımadaya girişini de tetiklemiştir. Toplumun bazı bireylerinin Zerdüştlük kökenli Mitra dinine yöneliminin yanı sıra, Yahudilik ve erken dönem Hristiyanlık, toplumsal yapıda derin izler bırakmıştır. Nitekim 313 yılında Hristiyanlık imparatorluğun resmi dini olarak kabul edilmiştir (Black, 2019, s. 33).

İç karmaşanın yanı sıra; Roma İspanya'sı bu süreçte dış tehditlerden de etkilenmiştir. 170'li yıllardan itibaren Kuzeybatı Afrika kökenli Berberi kabilelerinin düzenlediği "barbar" akınları, bölgenin uzun süre güvenli kalmasını önlemiştir (Black, 2019, s. 33).

Roma İmparatorluğu'nun 395 yılında bölünmesinden önceki süreçte İspanya; İtalya ve Kuzey Afrika ile güçlü bağlar kurmuş ve bu bölgelerle bir idari yapı altında birleşmiştir. Ancak imparatorluğun ikiye ayrılmasıyla birlikte Batı Roma sınırları

içerisinde kalan İspanya, Germen kökenli kabilelerin hedefi haline gelmiştir. 409 yılında Alanlar, Sueviler ve Vandallardan oluşan Germen birliğinin istilasına uğrayan bölge, 410 yılına gelindiğinde Roma İmparatorluğu ile olan bağlarını tamamen yitirmiştir (Black, 2019, s. 35).

İber Yarımadası'nın güneyini tanımlayan *Andalucia* (Endülüs) kavramının kökenine dair en yaygın görüşlerden biri, bölgeyi işgal eden Germen topluluklarından Vandallara dayanmaktadır. Bu görüşe göre, Vandalların hakimiyet kurdukları topraklara verdikleri "*Vandalasia*" ismi, dilsel değişimlerle bugünkü halini almıştır. Ancak bu iddia, dilbilimciler ve tarihçiler arasında mutlak bir kabul görmemektedir. Dolayısıyla, Endülüs isminin etimolojik kökeni, bilim dünyasında tartışılan bir konu olma özelliğini korumaktadır (Black, 2019, s. 37).

İber Yarımadası'ndaki Germen birliklerinin dönemi, 454 yılında Vizigotların bölgeye girişiyle sona ermiştir. Vizigotlar, Suevi yerleşimlerini kuzeybatıya iterek yarımada üzerinde kontrol kurmuşlardır. Ancak Vizigot hakimiyeti, bölgedeki iç huzursuzluklar ve yerel direnişler nedeniyle kırılgan bir yapı sergilemiştir. Bu siyasi dengesizlik, Bizans İmparatorluğu'nun Akdeniz bölgesindeki eski Roma topraklarını geri kazanma politikası olarak İspanya'ya yönelmesinde etkili bir unsur olmuştur. (Black, 2019, s. 37-38).

Sonucunda İspanya, 552-624 yılları arasında Bizans yönetimi altına girerek imparatorluğun batıdaki bir eyaleti haline gelmiştir. Bu evre, yarımadanın hem kültürel hem de siyasi açıdan Bizans ve Vizigot arasında bir çekişme alanı haline gelmesine yol açmıştır. Sekizinci yüzyıl başındaki Müslüman fethine dek süren bu dönem, İspanya'nın çok parçalı kimliğinin oluşumunda belirleyici bir aşama olmuştur (Black, 2019, s. 37-38).

Sekizinci yüzyılın başlarında, İslam dünyasının sınırları doğuda Hindistan'dan batıda okyanus kıyılarına kadar genişlemişken, İber Yarımadası bu büyük imparatorluk için ulaşılması gereken önemli bir bölge haline gelmiştir. Ceuta Valisi Kont Julian'ın siyasi boşluğundan ve yarımadadaki iç çekişmelerden faydalanan Müslüman General Tarık bin Ziyad (670-720); Berberi, Arap ve Suriyeli birliklerden oluşan ordusuyla 711 yazında Herkül Sütunlarını geçmiş ve adının Cebelitarık (Tarık'ın Dağı) olarak değişmesine sebep olmuştur. Vizigot monarşisi hızla çökmüştür (Chase, 1959, s. 15).

İber Yarımadası'nda Müslüman hakimiyetinin ilk dönemi, fetihçi gruplar (Arap, Suriyeli ve Berberi) arasındaki iç çekişmeler içinde geçmiştir. Bu istikrarsızlık süreci, onuncu yüzyılda Kurtuba Halifeliği'nin ilanıyla sona ermiş ve ülke III. Abdurrahman'ın (912-961) hükümdarlık döneminde tarihinin en görkemli evresine tanıklık etmiştir. Bu dönemde Sevilla (İşbilye), Granada (Gırnata) ve Kordoba (Kurtuba) gibi şehirler; bilim, edebiyat ve müzik alanlarında öncü kültür merkezlerine dönüşmüştür (Chase, 1959, s. 15-16).

711 yılındaki fetihten sonra İspanya'nın kuzeyindeki dağlık alanlarda toplanan yerel yapılar, zamanla Aragon, Navarra, Kastilya ve León gibi bağımsız krallıklara dönüşmüştür. Bu siyasi oluşumlar güçlendikçe Müslüman idaresindeki bölgelere yönelik sistemli bir geri alma hareketi başlatmışlardır. İspanya tarihinin en çarpıcı süreçlerinden biri olan Yeniden Fetih, sekiz yüzyıla yayılan oldukça meşakkatli bir askeri-politik girişim olarak tarihe geçmiştir (Chase, 1959, s. 16).

722 yılı, tarihi bir dönüm noktasına sahne olmuştur. Hristiyan lider Pelayo (c.685-737) önderliğinde Covadonga'da[2] kazanılan askeri başarı, tarihe Yeniden Fetih'in sembolik başlangıcı olarak geçmiştir. Bu zafer, o dönem için sınırlı bir askeri kazanç gibi görünmüştür. Fakat sekiz yüzyıl sürecek olan Hristiyan geri alma mücadelesinin temelini oluşturmuştur (Black, 2019, s. 40).

756 yılında başkent ilan edilen Kordoba, onuncu yüzyılın ortalarında III. Abdurrahman (890-961) ve II. El-Hakem'in (915-976) liderliği altında global bir bilim ve sanat merkezine dönüşmüştür. Şehrin bu dönemdeki refahı, sadece ekonomik zenginlikle sınırlı kalmamıştır. Kütüphaneleri, üniversiteleri ve mimari yapılarıyla dönemin Avrupa'sının ilgi kaynağı olmuştur. Müslüman hakimiyeti dönemi sadece sanatsal değil, aynı zamanda teknik ve matematiksel bilginin de küresel merkezi olmuştur. Arap matematik ekolünün geliştirdiği hesaplama yöntemleri, usturlap gibi astronomik araçlar ve abaküsün geliştirilmiş formları, Endülüs üzerinden Hristiyan Avrupa'nın karanlık çağlarına ışık tutmuştur (Black, 2019, s. 43-44).

İber Yarımadası'ndaki kültürel aktarımın en somut merkezi olan Toledo, antik Yunan dönemine ait kayıp bilgilerin yeniden keşfedildiği bir odak noktası haline gelmiştir. Bu sürecin temelleri, Kordoba Halifesi II. El-Hakem gibi hükümdarların Latince ve

[2] Covandonga, Kuzeybatı İspanya'da, Asturias'ta yer alan bir bölgedir.

Grekçe eserlerin Arapçaya kazandırılmasını desteklemesiyle atılmıştır. Toledo'nun Hristiyan yönetimine geçmesinin ardından kurulan Toledo Çeviri Okulu, bu devasa Arapça literatürü Latinceye çevirerek antik çağın felsefi, tıbbi ve astronomik birikimini Avrupa üniversitelerine taşımıştır (Black, 2019, s. 44).

Bu okul bünyesinde Müslüman, Yahudi ve Hristiyan alimlerin birlikte yürüttüğü çalışmalar, bilginin dilsel ve dinsel sınırları aşan evrensel karakterini ortaya koymuştur. Aristoteles'ten (MÖ 384-MÖ 322) Batlamyus'a kadar pek çok düşünürün eserleri bu yolla Batı dünyasına geri dönmüş ve Avrupa'daki Rönesans hareketinin düşünsel altyapısını hazırlamıştır. Müzikoloji açısından bu aktarım, müzik teorisinin matematiksel temellerinin ve estetik yargıların yeniden formüle edilmesine imkân tanımış; Endülüs kökenli sanat anlayışının tüm Avrupa'ya yayılan entelektüel bir prestij kazanmasını sağlamıştır (Black, 2019, s. 44).

Bu dönemi tarihsel açıdan özel kılan bir diğer unsur ise Müslüman, Hristiyan ve Yahudi cemaatlerinin yarattığı toplumsal dokudur. Literatürde *convivencia*[3] terimiyle ifade edilen bu hoşgörü ortamında, farklı inanç ve kültürlerin çatışmak yerine birbirini beslediğine tanıklık edilmiştir. Bu çok kimlikli toplum yapısı; felsefeden tıbba, edebiyattan müziğe kadar her alanda özgün bir Endülüs kimliğinin doğmasını sağlamıştır. (Black, 2019, s. 44).

Ancak Kurtuba Halifeliği'nin on birinci yüzyıl başındaki siyasi çöküşü, İber Yarımadası'nda dengelerin kökten değişmesine neden olmuştur. Halife El-Mansur'un (977-1002) ölümünün ardından yaşanan iç karışıklıklar, halifeliğin yerini *Taifa* denilen küçük emirliklere bırakmasıyla sonuçlanmıştır. Bu siyasi istikrarsızlık, kuzeydeki Hristiyan krallıkların askeri kapasitelerini artırarak güneye doğru bir ilerleyiş başlatmalarına sebebiyet vermiştir (Black, 2019, s. 47-48).

Bu sürecin dönüm noktası ise 1085 yılında yaşanmıştır. León Kralı VI. Alfonso'nun stratejik önemi yüksek olan Toledo'yu ele geçirmesi, Yeniden Fetih hareketinin en önemli zaferlerinden biri olarak tarihe geçmiştir. Toledo'nun düşüşü, Müslüman hakimiyetindeki topraklara yönelik en büyük darbe olmuş ve yarımadadaki İslam varlığını kalıcı olarak zayıflatmıştır. Taifa krallıklarının kendi başlarına savunma

[3] Convivencia, bir arada yaşama anlamına gelmektedir.

yapamaması sonucu yardıma çağrılan Murabıtlar[4], 1086'da gerçekleşen Sagrajas Savaşı'nın zaferiyle Hristiyan yayılmasını yavaşlatmıştır. Sonrasında bölgedeki Murabıtları yönetimden indiren ve Endülüs'e hâkim olan Muvahhidler, çok daha disiplinli ve baskıcı bir yönetimle bölgedeki Müslüman varlığını ayakta tutmaya çalışmıştır (Black, 2019, s. 48).

On birinci yüzyılın ortalarından itibaren Hristiyan krallıklar, askeri üstünlüğü ele geçirmiş ve yarımadanın güneyine yönelik bir genişleme politikası izlemişlerdir. Bu dönemin en dikkat çeken figürlerinden biri olan 'Fatih' lakaplı Aragon Kralı I. Jaume, Balear Adaları ve Valencia'yı hakimiyetine alarak Akdeniz kıyılarında Hristiyan egemenliğini sağlamıştır. Eş zamanlı olarak Kastilya cephesinde III. Fernando, Guadalquivir[5] boyunca ilerlemiş ve İslam medeniyetinin eski başkenti olan Kordoba'yı 1236'da Sevilla'yı ise 1248'de fethetmiştir (Black, 2019, s. 52).

Müslüman varlığının bölgede ayakta tutulma çabası, 1212 yılındaki tarihi karşılaşma ile boşa düşmüştür. Kastilya, Aragon, Navarra ve Portekiz ordularının bir araya gelerek oluşturduğu Haçlı ittifakı, Las Navas de Tolosa Muharebesi'nde Muvahhitleri kesin ve ağır bir yenilgiye uğratmıştır. Bu zafer, Müslüman hakimiyetinin yarımadadaki savunma gücünü geri dönülemez bir şekilde zayıflatmış ve Yeniden Fetih hareketinin önündeki en büyük engeli kaldırmıştır. 1212 yılından sonra Endülüs toprakları hızla daralmaya başlamış, İslam varlığı yarımadanın güneyindeki Granada Emirliği ile sınırlı kalacağı son evreye girmiştir (Black, 2019, s. 51-52).

Bu fetihler, Müslümanları siyasi olarak yarımadanın en güney ucuna hapsetmiştir. Endülüs'ün görkemli mirası yalnızca Granada merkezli Nasri Krallığı ile sınırlı kalmıştır. Granada, bu dönemden itibaren Kastilya Krallığı'na vergi ödeyen bir devlet olarak varlığını sürdürebilmiştir. Bu daralma ile birlikte İspanyol kimliği, Kastilya odaklı merkezi bir yapıya evrilmiştir (Black, 2019, s. 52-53).

On ikinci yüzyılın ortalarında İber Yarımadası'nı vuran büyük veba salgını, nüfusun üçte birinin yok olmasına yol açmıştır. Toplumsal düzenin sarsıldığı bu dönemde, duyulan mantık dışı korkular, azınlık gruplara yönelik şiddetli bir nefret dalgasını tetiklemiştir. Özellikle vebayı yaydıkları hakkında halk arasında spekülasyonları

[4] Murabıtlar ve Muvahhidler: Fas topraklarını merkez olarak alan göçebe Berberi Müslüman hanedanlıklarıdır.
[5] Guadalquivir: Endülüs bölgesinde bulunan bir ırmaktır.

yayılan Yahudi toplumuna karşı gelişen bu düşmanlık, convivencia ruhunun ağır bir darbe almasına neden olmuştur (Black, 2019, s. 59-60).

On üçüncü yüzyılın en önemli figürü, X. Alfonso (1252-1284) olmuştur. Kral Bilgin Alfonso, fetihlerinden daha çok sanata ve bilime yaptığı katkılarıyla tarihe adını yazdırmıştır. O döneme kadar sadece halk arasında konuşulan bir lehçe olan Kastilceyi (İspanyolca) resmi dil olarak belirleyen kral, yerel İspanyolluğun halka sinmesini sağlamıştır. Bunun en temel örneği; Kastilceyi, Eski Ahit gibi kutsal metinlerin ve bilimsel eserlerin tercümesinde kullanarak bu dili resmileştirmesidir. Arapların bilimsel gelişmelerinin Avrupa'ya taşınmasında da büyük bir rol oynamıştır (Black, 2019, s. 53-54).

Uzun soluklu mücadelelerin ardından 1469 yılında Aragonlu Fernando (1452-1516) ile Kastilyalı Isabel'in (1451-1504) evliliği sayesinde iki büyük krallığın birleşmesi ve İspanya'nın büyük bir bölümünün tek bir yönetim altında toplanmasıyla yeni bir ilerleme gücü kazanılmıştır. Yeniden Fetih hareketi, 1492 yılında Endülüs'ün son kalesi olan Granada'nın ele geçirilmesiyle zaferle sonuçlanmıştır. Bu tarih, yarımadada Müslüman siyasi varlığının sona erdiği ve modern İspanya'nın temellerinin atıldığı bir dönüm noktasıdır (Chase, 1959, s. 16).

Yeniden Fetih sürecinin tamamlanması ile birlikte İspanya, ulusal birliğini sağlamak adına Katolik inancını siyasi bir sadakat şartı haline getirmiş ve Engizisyon Mahkemesi aracılığıyla süreci katı bir biçimde yönetmiştir. Bu süreçte Yahudiler ve Müslümanlar din değiştirmeye veya sürgüne zorlanmış, bu durum yarımadanın çok kültürlü yapısına büyük bir darbe vurmuştur (Black, 2019, s. 90-91).

İspanya'nın 1492'de ulusal birliğini sağlaması ve aynı yıl Amerika'nın keşfiyle okyanus ötesine açılması, ülkeyi küresel bir güç haline getirmiştir. Bu süreçte Habsburg Hanedanı ile kurulan akrabalık bağları ve stratejik evlilikler, İspanya'ya Avrupa'da saygınlık ve güç kazandırmıştır. Askeri ve siyasi açıdan kazanılan bu üstünlük, her ne kadar uzun vadede ekonomik ve toplumsal bir yorgunluğu beraberinde getirmiş olsa da kültürel anlamda benzersiz harmanlanma dönemine sokmuştur (Chase, 1959, s. 16-17).

On altıncı yüzyıl İspanya'sı, *Siglo de Oro*[6] dönemi ile dünya tarihindeki en etkili güçlerden biri haline gelmiştir. İber Yarımadası'ndaki Yeniden Fetih sürecinin tamamlanmasıyla eş zamanlı olarak başlayan denizaşırı fetihler, İspanya'yı kısa sürede bir dünya gücü konumuna taşımıştır. Bu dönemde İspanya, Amerika kıtasını da sınırları içine alarak güneşin batmadığı bir imparatorluğa dönüşmüştür. Francisco Pizarro (1478-1541) ve Hernán Cortés (1485-1547) gibi fatih ve kaşiflerin öncülüğünde Orta ve Güney Amerika'daki köklü medeniyetlerin toprakları işgal edilmiştir. Bu sayede İspanyol topraklarının devasa bir boyuta ulaşması sağlanmıştır. Ancak bu askeri başarıların maliyeti oldukça ağır olmuştur. Avrupalı göçmenlerle birlikte kıtaya taşınan çiçek virüsü gibi bulaşıcı hastalıklar, yerli nüfusun büyük bir bölümünün yok olmasına ve toplumsal bir yıkıma yol açmıştır. İş gücü açığını kapatmak amacıyla Afrika kıtasından köle ticaretinin teşvik edilmesi ise, Amerika ve İspanya'nın toplumsal yapısında kalıcı izler bırakan yeni bir katman oluşturmuştur (Black, 2019, s. 73-74).

On yedinci yüzyıl İspanya'sı, askeri ve siyasi egemenliğinin sarsıldığı, imparatorluğun yokluğa sürüklendiği bir gerileme evresidir. Bu dönemde yönetim, kralların yetkilerini devrettiği *valido* adı verilen bakanların eline geçmiştir. 1609'daki Müslüman sürgünü ve merkeziyetçi politikalara tepki olarak doğan 1640 Katalan ve Portekiz isyanları devlet yapısını derinden sarsmıştır. Fransa ile yapılan uzun süreli savaşların ardından imzalanan 1659 Pirene Barış Anlaşması ise İspanya'nın Avrupa üzerindeki üstünlüğünü yitirdiğinin bir kanıtı olmuştur. Yüzyılın sonuna gelindiğinde, son Habsburg kralı II. Carlos'un vârissiz ölümü, ülkeyi hem içeride hem de dışarıda büyük bir kaosa sürükleyecek olan Veraset Savaşı'nın eşiğine getirmiştir. (Black, 2019, s. 114).

Ekonomik olarak bitmek bilmeyen savaş harcamaları devletin defalarca iflas etmesine yol açmıştır. Ancak bu çöküşün aksine sanat ve edebiyat "Altın Çağ"ını; yazar Miguel de Cervantes (1547-1616); ressamlar Diego Velázquez (1599-1660), Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) gibi sanatçılarla yaşamaya devam etmiştir (Black, 2019, s. 118-120).

[6] Siglo de Oro, Altın Çağ anlamına gelmekte olup; İspanya'nın birçok bakımdan parladığı bir dönemi ifade etmek için kullanılmıştır.

İspanyol Veraset Savaşı, İber Yarımadası'nın kimliğini yeniden tanımlamıştır. On sekizinci yüzyılda V. Felipe (1683-1746) önderliğinde başlayan Bourbon hanedanlığının yönetimi, Fransız modelini örnek alan bir merkeziyetçilik politikasını hayata geçirmiştir. *Nueva Planta* (Yeni Düzen) kararnameleriyle bölgesel ayrıcalıkların kaldırılması hükmü ile İspanya tek bir devlet olma azmini sürdürmüştür. Bu dönemde İspanya, bir yandan İngiltere ve Avusturya ile rekabet içine girmiş; diğer yandan III. Carlos (1716-1788) döneminde ise Amerikan Bağımsızlık Savaşı gibi uluslararası savaşlarda rol alarak toprak kazanmıştır (Black, 2019, s. 123-124).

On dokuzuncu yüzyıl, İspanya için Napolyon Bonapart'ın (1769-1821) abisi Joseph Bonapart'ı (1768-1844) tahta çıkarmasının tetiklediği bir krizle açılmıştır. Fransız işgali, İspanyol halkında ulusal bir bilinç uyandırmıştır. Bonapart'ın tahttan inmesi ve VII. Fernando'nun tahta çıkışı ve ardından tahta karşı bir isyan olarak doğan Karlist Savaşları, ülkeyi on yıllarca sürecek iç çatışmaya mahkûm etmiştir. Bu süreçte, Amerika kıtasındaki kolonilerin neredeyse tamamı kaybedilmiştir. (Black, 2019, s. 152-153).

1868'de, VII. Fernando'ın ardından otuz yıl tahtta kalan II. Isabella (1830-1904), ekonomik zorlukları tetiklediği gerekçesiyle isyanlar sonucu tahttan indirilmiş ve sürgüne gönderilmiştir. Kraliçenin devrilmesinin ardından başarısız bir cumhuriyet deneyimi yaşanmıştır. İspanya'da; Bourbonların tekrar yönetime getirilmesi ile bir nebze siyasi istikrar sağlansa da bu düzen 1898'de gerçekleşen savaş ile yerle bir olmuştur. İspanya-Amerikan Savaşı neticesinde Küba, Porto Riko ve Filipinler kaybedilmiştir. Ülkede derin bir kimlik krizi "ulusal yenilenme" taleplerine yol açmıştır (Black, 2019, s. 190-191).

Yirminci yüzyılın başlarında İspanya, sanayileşmenin getirdiği işçi hareketleri ve bölgesel özerklik talepleriyle sarsılmıştır. 1909'daki *Setmana Tràgica*[7] (Trajik Hafta) ve ardından gelen anarşist şiddet dalgası, devletin otoritesini zayıflatmıştır. 1923'te General Miguel Primo de Rivera'nın (1870-1930) darbesiyle başlayan diktatörlük, toplumsal talepleri baskılayarak mevcut konumunu korumaya çalışmıştır. Rivera 1930'da halkın desteğini kaybetmiş ve yönetimi son bulmuştur. 1931'de İkinci Cumhuriyet'in ilanıyla özgürlükçü ve seküler reform dönemi başlamıştır. Reform

[7] Trajik Hafta, 1909'da Barcelona'da meydana gelen şiddetli işçi ayaklanmaları ve bu olayların sert bir biçimde bastırılma sürecidir.

dönemi kilise, ordu ve toplumun muhafazakâr tabakasında sert bir tepkiye yol açmıştır. Bu kutuplaşma ülkeyi 1936'da tarihin en yıkıcı iç savaşlarından biri olan İspanya İç Savaşı'na sürüklemiştir (Black, 2019, s. 197-198).

Bir tarafta Nazi Almanya'sı ve İtalya'nın desteğini alan General Francisco Franco (1892-1975) önderliğindeki Milliyetçiler olmuştur. Öte yanda ise Sovyetler Birliği ve uluslararası gönüllülerin desteklediği Cumhuriyetçiler vardır. Bu mücadele sadece bir toprak savaşı olmamıştır. Aynı zamanda yenilikçilik ile gelenekçiliği karşı karşıya getiren kanlı bir zıtlık olmuştur. 1939'da Madrid'in düşüşüyle sona eren iç savaş, İspanya'yı on yıllar sürecek olan Franco diktatörlüğüne taşımıştır (Black, 2019, s. 227-228).

2. BÖLÜM: ENDÜLÜS MÜZİĞİNİN KLASİK BATI MÜZİĞİNDE KULLANIMINI ŞEKİLLENDİREN AKIMLAR

2.1 Nasyonalizm

Nasyonalizm, diğer bir deyişle Milliyetçilik kelimesi, 1800'lerin ortalarından itibaren kişinin ülkesine duyduğu bağlılığını, ulusal ruhunu, bağımsızlık ve huzur isteğini yansıtmak için kullanılan bir terim olmuştur (Douglas, ty).

Ulusal bilincin kazanılması çok daha önceki tarihlere tekabül etse de geniş halk kitlelerini ortak bir "ulus" olgusunda birleştiren fikrin on dokuzuncu yüzyılda zirvesine ulaştığı düşünülmüştür. Genellikle 1848 ile 1914 yılları arasındaki dönemle sınırlandırılan müzikte milliyetçilik akımı, temelini 1848 İhtilalleri'nden almıştır. Bu ihtilaller, 1815 Viyana Kongresi'nin kurduğu baskıcı düzene karşı Avrupa genelinde özgürlükçülük, milliyetçilik ve sosyalizm akımlarının etkisiyle gelişen devrimci bir harekettir. Fransa'da krallığın devrilip II. Cumhuriyet'in ilanıyla başlayan süreç, kısa sürede tüm kıtaya yayılmıştır (Uçarol, 1985). 1848 yılı dolaylarında hız kazanan bu tip ulusal hareketler, "ulusal müzik" anlayışının en görkemli safhasını başlatmıştır. Bu dönemde; koro cemiyetleri yaygınlaşmış, milli değerleri sahneye taşıyan büyük ölçekli operalar ve yerel hikayeleri betimleyen senfonik şiirler ön plana çıkmıştır (Riley ve Smith, 2016, s. 15).

On sekizinci yüzyılın son çeyreğine kadar müzikal etkinlikler; kilise ve saray gibi aristokratik kurumların kontrolünde yürütülmüştür. Yüzyılın ortalarında ise müzikal etkinliklere bağımsız ve seküler bir dinleyici kitlesi katılım göstermeye başlamıştır. Bu yeni toplumsal sınıf, müziğin kitleleri birleştiren bir ulusal sembol haline gelmesinde belirleyici bir rol oynamıştır. Müziğin kilise ve saray tekelinden kurtulup seküler bir hale gelmesi, ulus bilincinin orta sınıf arasında yayılmasını sağlamıştır. Bu süreçte müzik, kitleleri birleştiren toplumsal bir simgeye dönüşmüş ve milliyetçilik akımının en önemli araçlarından biri olmuştur (Riley ve Smith, 2016, s. 17).

Modern ulus bilincinin oluşumunda sanatçılar, kültürel kökleri yeniden inşa etmekte büyük rol üstlenmiştir. Milliyetçilik akımının 1848 yılındaki zirve noktasından çok daha önce, Carl Maria von Weber (1786-1826), Mikhail Glinka (1804-1857) ve Frédéric François Chopin (1810-1849) gibi isimler ulusal müziğin ilk tohumlarını atan öncüler olmuştur. Bu besteciler, eserlerinde yerel kaynaklardan ve halk müziğinin

özgün dokusundan yararlanarak yeni bir ifade biçimi geliştirmiştir. On dokuzuncu yüzyıl bestecileri; ulusal efsaneleri, tarihsel figürleri ve yerel coğrafi manzara tasvirlerini müziklerinin merkezine yerleştirmiştir. Bu süreçte ulus, sadece siyasi bir tanım olmaktan çıkıp; bestecilerin yerel motifleri müzik formlarıyla harmanlaması sayesinde estetik bir boyut da kazanmıştır (Riley ve Smith, 2016, s. 15).

Besteciler, ulusal kimliği müzik yoluyla var etmek için halkın içinden gelen yerel kaynaklara ve geleneksel motiflere yönelmişlerdir. Bu süreçte yerel ritimler ve o coğrafyaya özgü tınılar, eserlerin temel yapı taşlarını oluşturmaya başlamıştır. Böylece müzik, sadece kulağa hoş gelen estetik bir sanat dalı olmanın ötesine geçmiştir. Müzik, artık bir toplumu birbirine bağlayan güçlü bir aidiyet simgesi haline gelmiştir (Riley ve Smith, 2016, s. 15-17).

Ulusal müzik ekollerinin yükselişi, yalnızca bestecilerin eserleriyle değil, aynı zamanda bu süreci fikirsel olarak destekleyen geniş bir kitleyle gerçekleşmiştir. Halk şarkılarını titizlikle derleyen araştırmacılar, sanatçıları yerel motifleri kullanmaya iten eleştirmenler ve müzik tarihçileri de bu yapının önem arz eden parçaları olmuştur. Bu isimler, bestecileri kendi kültürel köklerinden beslenen eserler üretmeye teşvik ederek, milliyetçilik akımının hem öğretici hem de fikirsel altyapısını sistemli bir hale getirmişlerdir (Riley ve Smith, 2016, s. 25).

On dokuzuncu yüzyılda Avrupa'yı saran bu uyanış dalgası, köklere dönüş arzusundan doğmuştur. Fakat bu dalganın, her coğrafyanın kendi kültürel toprağına göre farklı bir renk ve biçim alarak şekillendiği gözlemlenmiştir. İspanya'da milliyetçilik ile bağdaştırılan en yakın akım ise Costumbrismo'dur.

2.2 Costumbrismo

Costumbrismo kelimesinin kökeni, İspanyolca *costumbre* yani gelenek/adet kelimesinden gelmektedir. Dilimize gelenekselcilik gibi bir terim olarak çevrilebilmektedir. Bu akım, İspanya ve Latin Amerika'da, daha çok edebi ve görsel olarak gözlemlenmiş bir akımdır. Ancak müzikte de adı tam anlamıyla konmamış olsa da karakteristik özelliklerine rastlanılmıştır.

Romantik dönemin en belirgin eğilimlerinden biri olan costumbrismo, özellikle 1830 ve 1850 yılları arasında altın çağını yaşamış bir sanat ve fikir akımıdır. Bu akım, toplumun yerel geleneklerini, köklü adetlerini ve günlük hayatın içinden seçilen

sıradan sahneleri betimlemeyi esas almıştır. Geniş kitlelere ulaşması ise gazeteler aracılığıyla gerçekleşmiştir. Yazarlar, yayınlarda yer alan ve "adet tabloları" (*cuadro de costumbres*) ya da "gelenek makaleleri" (*artículo de costumbres*) olarak adlandırılan metinlerle halkın yaşam biçimini kayıt altına almışlardır. Böylece Costumbrismo, yerel kültürün edebiyattaki yadsınamaz bir parçası haline gelmiştir (Espín Templado, 1996, s. 127).

Costumbrismo'nun temelini oluşturan yapı taşları; gelenekçilik, yerellik ve halkçılıktır. Bu ilkeler doğrultusunda İspanyol kimliğinin yabancı etkilerden, özellikle de dönemin baskın kültürel güçleri olan Fransız ve İtalyan geleneklerinden arındırılması hedeflenmiştir. Bu fikir on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda operadan tiyatroya kadar her alanda hissedilmiş, dış etkilere karşı milliyetçi bir duruş sergilenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Modernleşme adı altında gelen yabancılaşmaya karşı geçmişin mirası savunulmuştur (Espín Templado, 1996, s. 128).

Costumbrismo çerçevesinde şekillenen eserlerde, İspanya veya bir bölgesine ait mekanlar, sokaklar ve mahalleler ele alınmıştır. Bu mekanlarda varlık gösteren karakterler, görsel ve sahne sanatlarında; dış görünüşleri ve dönemin ruhunu yansıtan kıyafetleriyle birlikte gerçeğe uygun bir biçimde betimlenmiştir. Edebiyatta halkı temsil eden karakterler, yalnızca sade ve sıradan unsurlar olarak yansıtılmamıştır. Kullandıkları yerel lehçeler, şiveler ve argolarla birlikte dilsel birer kimlik olarak da eserlere dahil edilmiştir. Akımın bir diğer temel amacı, çağdaşlaşma çatısı altında yok olmaya yüz tutan panayırlar ve festivaller gibi yerel adetlerin kayıt altına alınması olmuştur. (Espín Templado, 1996, s. 129).

Akımın müzik üzerindeki en belirgin izleri, 1830-1850 yılları arasında İspanyol ulusal müzikli tiyatrosu veya opereti olan *zarzuela*'nın yeniden canlanması ve gelişim süreciyle somutlaşmıştır. Müzik ve edebiyatın, özellikle İtalyan operası ve Fransızca'dan çevrilen eserler gibi yabancı kültürlere karşı ulusal bir kimlik inşası amacıyla birleştiği görülmüştür (Espín Templado, 1996, s. 129).

Costumbrismo akımının etkisiyle, unutulmaya yüz tutmuş halk şarkıları ve geleneksel dans formları, tiyatro eserlerinin yapısal birer parçası haline getirilmiştir. Özellikle eski bir İspanyol geleneği olan *tonadilla escénica* gibi türlerin izleri, sahnelerde yeniden görülmeye başlanmıştır. Tiyatrolarda halk korolarının eşlik ettiği coşkulu

festivaller, kasaba panayırları ve geleneksel kutlamalar, canlı bir müzik diliyle seyirciye sunulmuştur. Bu sayede sokak kültürü ve yerel adetler, sahne sanatları aracılığıyla belgelenmiş ve korunmuştur (Espín Templado, 1996, s. 133).

Halk müzikleri ile temelleri oluşturulan bu eserlerde çoğunlukla boğa güreşçileri, kestane satıcıları gibi halk figürlerine yer verilmiştir. Halkın geçmişten bu yana sürdürdüğü hayat tarzı taklit edilmeye çalışılmıştır. İspanya'da, bu gaye ile kurulan ulusal müzik ekolünün yaratıcısı ise Felipe Pedrell'dir. Pedrell; Albéniz'den Falla'ya, Turina'dan Granados'a kadar İspanyol müziğinin dev isimlerine yön vermiş bir figürdür. Halk şarkılarını gün yüzüne çıkartmasıyla ve öğrencilerine İspanyol yerelliğini aşılamasıyla, İspanyol ekolünün büyük yaratıcısı haline gelmiştir (Trend, 1929, s. 148).

İspanyol milliyetçi ekolüne mensup besteciler, eserlerinin temelini kendi ülkelerinin geleneksel dokusundan almıştır. Genellikle küçük formlu parçaların bir araya getirildiği albümlere spesifik bölge isimleri verilmiştir. Bu eserlere örnek olarak Albéniz'e ait olan *Iberia*, Falla'nın 4 İspanyol Parçası gibi albümler gösterilebilmektedir. Besteciler, sadece duyuşsal bir İspanyol estetiğini eserlerine yansıtmamıştır. İspanyol folkloruna ait efsaneleri ve tarihsel hikayeleri müziğe dökerek "ulus" kavramını somutlaştırmışlardır. Bu durum, İspanyol piyano literatürünün ulusal ve uluslararası çevrede kimlik kazanmasını sağlamıştır.

2.3 Egzotizm

Egzotik kelimesi, 1590'lardan itibaren Fransa'da "başka bir ülkeye ait olan" kavramı diye literatüre geçmiştir. Kökü Yunanca *exotikos* yani "yabancı" ve tam anlamıyla "dışarıdan olan" kelimesine dayanmaktadır (Douglas, ty). Egzotizm; farklılık ya da ötekiliğe olan bakış açısıyla bağdaştırılmıştır. Bir başka tanıma göre de egzotizm, keşfedilmemiş olanın cazibesi olarak görülmüştür (Neelam, 2022, s. 6). Egzotik olana ait olmayanların gözünde egzotik; "hayret verici, beklenmedik ve merak uyandırıcı ancak bazı durumlarda da tehlikeli ve yozlaşmıştır" (Theodossopoulos & Kapferer, 2016, s. 1) Oryantalizmse, egzotizm ile benzer bir bakış açısı olmasına karşın; keşfedilmemişi ve dışarıdan olanı doğu kültürü olarak sınırlayan bir kavramdır (Dellacasa ve McIntyre, 2019).

Müzikte egzotizm, batı müziği geleneğinin dışındaki uzak diyarlara, kültürlere ve topluluklara ait unsurların yeniden kurgulanmış olmasıdır. Besteciler alışılmışın dışında olanı seyirciye yansıtmayı amaçlamıştır. Bu amaca ulaşmak için genellikle standart Batı sistemine yabancı olan diziler ve modlar, alışılagelmemiş çalgılar veya onların taklitleri ya da kendine has ritmik yapılar kullanılmıştır. Besteciler, kendilerine yabancı olan bu kültürleri müzikal birer simgeye dönüştürerek dinleyiciyi farklı dünyalarla tanıştırmışlardır. Bu koşulların yaratılmasında genellikle eserin başlığı, metni, sahnelenme biçimi belirleyici bir rol oynamıştır (Locke, 2020).

Tarihsel süreçte egzotizm; sömürgecilik ve gelişen ulaşım imkanları ile birlikte daha belirgin bir yapıya bürünmüştür. Locke'a göre egzotizm; yalnızca bir üslup değil aynı zamanda kültürel sahiplenme gibi terimleri de içinde barındırmıştır. Sanat yoluyla canlandırılan bu egzotik hava; bestecinin kendi kültürel çevresine oldukça yakın olabileceği gibi çok uzak diyarlar da konumlanabilmiştir (Locke, 2020). İspanya, Avrupa'nın coğrafi sınırları içinde olsa dahi kendine özgü bir Avrupa olarak atfedilmiştir ve Endülüs kültürünün bıraktığı miras ile öteki olarak görülmüştür (Işık, 1991, s. 18).

Endülüs müziğini taklit etmek isteyen bir besteciler; majör ve minör kalıpların dışındaki yabancı diziler (örn. Frigyen modu) ve kadanslardan (örn. Endülüs kadansı) yararlanmış ve karakteristik ritmik kalıplar gibi müzikal özelliklerle desteklemiştir. Ayrıca vurmalı çalgıların kullanımı ile vokal *portamento*[8] gibi icra tekniklerini de bestelerinde sıkça taklit etmişlerdir.

Batı sanat müziğinin egzotizmle olan ilişkisi, Orta Çağ ve Rönesans dönemlerinde ilk temasını gerçekleştirmiştir. On altıncı yüzyıldan on sekizinci yüzyılın başlarına kadar ise çok daha aktif bir sürece girmiştir. Bu dönemde egzotik unsurlar; Johann Sebastian Bach (1685-1750) ve Georg Philipp Telemann'ın (1681-1767) polonezlerinde[9] ve Jean-Philippe Rameau'nun (1683-1764) *Les Indes Galantes*[10] adlı eserindeki "doğulu" veya "vahşi" karakterlerin sahnelerinde hayat bulmuştur. Ancak bu eserlerin çoğu,

[8] İtalyanca 'taşıma' anlamına gelen *portamento*, vokal ve yaylı çalgılarda notaların kesintisiz ve ara seslerin duyulacağı şekilde birbirine bağlanmasını ifade etmektedir. Bu teknikte, sesin bir ana perdeden diğerine geçişi sırasında mikrotonal aralıklara temas edilerek pürüzsüz bir süreklilik hedeflenir.
[9] Polonez: Polonya kökenli bir dans biçimi.
[10] *Les Indes Galantes:* Zarif Hindistanlılar/Diyarlar

başlıklarına rağmen, stil bakımından o dönemin egzotik olmayan bestelerinden belirgin bir fark göstermemiştir (Locke, 2020).

On sekizinci yüzyılda da uzak bölgeleri çağrıştıran pek çok eser, besteciler tarafından kurgulanmış fakat tasvir edilen gerçek kültürlerle pek ilgisi olmayan özellikler sergilemiştir. Yüzyılın sonlarına doğru ise, Avrupalıların Yeniçeri müziği hakkındaki anlatımlarına dayanan "Türk" temalı eserlerde büyük bir artış yaşanmıştır. Özellikle Türk modasının yakaladığı başarının bir sonucu olarak egzotik biçimler Batı müziği içerisinde hızla yayılmaya başlamıştır (Locke, 2020).

On dokuzuncu yüzyılda ulaşım ve iletişim teknolojilerindeki gelişmeler ve özellikle İngiliz ile Fransızların Avrupa dışındaki coğrafyaları sömürgeleştirme süreci, müzisyenlerin ve dinleyicilerin farklı halkları yakından tanımasına olanak sağlamıştır. Seyahat imkanlarının artması ve yayımlanan gezi raporları sayesinde Avrupalılar, yabancı kültürlerle doğrudan temas kurmuştur. Bu durum, dünyanın dört bir yanından gelen sanatçıların Batı tiyatrolarında ve büyük dünya fuarlarında sahne almasının da önünü açmıştır. *Camille Saint-Saëns* (1835-1921) gibi pek çok Avrupalı besteci, kış aylarını Kuzey Afrika ve Orta Doğu'da geçirmeye, hatta bu bölgelere yerleşmeye başlamıştır. Bu kültürel etkileşim sonucunda, Batı müziğinde çeşitli egzotik danslar ve müzik stilleri hızla moda haline gelmiştir. İskoç *ecossaise*'sinden İspanyol *bolero*'suna, İtalyan *tarantella*'sından Macar *csárdás*'ına kadar pek çok yerel dans formu, klasik Avrupa müziğine dahil edilmiştir (Locke, 2020).

On dokuzuncu yüzyıldan yirminci yüzyıla kadar uzanan süreçte, Batı Avrupa operası ve balesi için en popüler iki egzotik mekân Güney İspanya ve geniş Orta Doğu coğrafyası olmuştur. Bizet'nin *Carmen* operası ile gündeme gelen Güney İspanya imgesi, dönemin egzotizm ve oryantalizm anlayışının merkezinde yer almıştır (Locke, 2020).

İspanya, Avrupa'nın coğrafi olarak en batısındaki ülkelerinden birisi olmasına karşın; uzun bir süre boyunca Avrupa'nın doğusu olarak görülmüştür. Özellikle İspanya'nın en uzun süre Arap işgali altında kalan güney bölgesi, bundan dolayıdır ki Avrupa'nın genelinden uzaklaştırılmış ve yabancıya ait olarak betimlenmiştir.

2.4 Oryantalizm

Oryantalizm başlığının açılmasının temel sebebi; on dokuzuncu yüzyılda gezginler, sanatçılar ve birçokları için İspanya'nın; Avrupa'nın coğrafi olarak en batısındaki ülkelerden biri olmasına karşın Endülüs etkilerinden dolayı "Doğu" olarak tanımlanmasıdır. İspanya, Avrupa tarafından kimliği farklı yorumlanabilir bir ülke konumundadır. Bazen bir Akdeniz ülkesi, bazen Avrupa'nın en batısı, bazen Afrika'nın kuzeyi ve Endülüs mirasından dolayı da hayali bir "doğu" olarak farklı kimliklere sahip olmuştur. Doğu, coğrafi olarak belirsiz ve büyük bir alanı kapsamaktadır. Doğu olarak addedilebilecek bölgeler, tarih çerçevesinde gelişen olaylara ve şekillenen görüşlere göre değişim gösterebilmektedir (Hernandez Mateos, 2018).

Oryantalizm veya Şarkiyatçılık sözcüğünün kökü; şarka yani doğuya dayanmaktadır. Oryantal; ise "Doğudan gelen" veya "doğuya ait" anlamına gelmektedir (Douglas, ty).

Edward W. Said (1935-2003) Şarkiyatçılık kavramını, Batı'nın Doğu'yu algılama, tanımlama ve üzerinde hakimiyet kurma biçimi olarak nitelendirmiştir. Said'e göre bu terim, sadece akademik bir çalışma alanı değildir. Aynı zamanda doğu olarak görülen halklar, kültürler ve coğrafyalar hakkında üretilen tüm eserlerin ve eylemlerin toplamıdır (Said, 1978, s. 83).

1312 yılında Viyana'da toplanan kilise meclisinin aldığı karar, Batı dünyasında Şarkiyatçılığın resmi miladı olarak kabul edilmiştir. Bu görüşmede; Paris, Oxford, Bologna, Avignon ve Salamanca gibi dönemin önde gelen üniversitelerinde Arapça, Yunanca, İbranice ve Süryanice dillerinin eğitim programlarına dahil edilmesi kararlaştırılmıştır. Bu adım, Batı'nın Doğu dillerini ve kültürlerini akademik bir disiplin çerçevesinde incelemeye aldığı resmi sürecin başlangıcı sayılmıştır (Said, 1978, s. 59).

İslamiyet'in M.S. 632 yılında Hz. Muhammed'in vefatından sonra siyasi, kültürel ve düşünsel anlamda geniş bir coğrafyaya yayıldığı görülmüştür. Fetihlerin bu yayılmanın üzerindeki etkisinin oldukça etkili olduğu gözlemlenmiştir. İlk aşamada İran, Suriye, Mısır ve Anadolu topraklarının ardından Kuzey Afrika'nın Müslüman hakimiyetine girmesiyle başlayan bu süreç, sekizinci ve dokuzuncu yüzyıllarda İspanya, Sicilya ve Fransa'nın güney bölgelerine kadar ulaşmıştır. İlerleyen dönemlerde, özellikle on üçüncü ve on dördüncü yüzyıllarda ise İslam kültürü

Hindistan, Endonezya ve Çin gibi uzak coğrafyalara dek yayılma imkânı bulmuştur. Bu sayede doğuya ait olan kültürler dünyanın her noktasına ulaşmıştır (Said, 1978, s. 68-69).

Avrupa'da oryantalizmin yeniden canlanması, on sekizinci yüzyılın sonları ile on dokuzuncu yüzyılın başlarına tarihlendirilmektedir. Bu süreçte, Napolyon Bonapart'ın 1789'daki Mısır seferinin, Avrupalıların Doğu kültürüne yönelik ilgisini tetikleyen temel unsur olduğu kabul edilmektedir. Bunun yanı sıra Fransa'nın 1830 yılında Cezayir'i işgal etmesi ve 1869'da Süveyş Kanalı'nın tamamlanması gibi stratejik gelişmeler de Batı toplumunun bu coğrafyaya olan merakını canlı tutmuştur (Said, 1978, s. 52).

Edward Said'e göre on dokuzuncu yüzyılın başlarından itibaren özellikle İngiltere ve Fransa'da kültürel açıdan Oryantalist yansımalar gözlemlenmiştir. Ancak Almanya için bu durum geçerli değildir. Çünkü Almanya'nın Hindistan, Doğu Akdeniz, Kuzey Afrika gibi bölgelerle İngiltere ve Fransa gibi doğrudan bir sömürge geçmişi bulunmadığından bu coğrafyalarla kurduğu etkileşim ve kültür alışverişi sınırlı kalmıştır (Said, 1978, s. 28).

Oryantalizm bir sanat akımı biçimi değil, Batı'nın Doğu'yu yorumladığı fikirler bütünü olarak tanımlanmıştır. Bu yaklaşım, doğunun olduğu biçimi yansıtmak yerine; doğunun batı üzerinde bıraktığı izlenim ve batının bunu yorumlama şeklini ele almıştır. Fakat batının bu yorumlama biçimlerinden İspanyol sanatçıları ve sanatseverleri genelde memnun kalmamıştır.

Dönemin pek çok İspanyol sanatçısı, dış dünyada İspanyol müziğine yönelik geliştirilen dar bakış açısına karşı çıkmıştır. Temel itiraz noktaları, yabancı bestecilerin İspanyol tınısını yalnızca Endülüs'ün popüler flamenko ezgileriyle ve bu türün en yüzeysel, niteliksiz özellikleriyle sınırlı tutması olmuştur. Hatta bazen, İspanyol bestecilerin bile ulusal bir kimlik inşa ederken yapay bir Arapçılık veya oryantalist bir üslup zihniyetine kaydığı görülmüştür (Partridge, 1922, s. 102).

Albéniz, Falla gibi dönemin İspanyol bestecilerinin ulusal kaynaklara odaklanmak yerine, Richard Wagner (1813-1883) veya Debussy gibi yabancı ekollerin etkisi altında kalmaları ciddi şekilde eleştirilmiştir. Bu durum, İspanyol müziğinin özgün gelişimini yavaşlatan bir unsur olarak görülmüştür (Partridge, 1922, s. 212).

Pek çok dinleyici için İspanyol müziği, parlak bir güneşin ve yüksek enerjili bir tatil atmosferinin simgesidir. Ancak bu atmosferin de yardımıyla bu kültürü sadece bir pazarlama aracı gibi gören yaklaşımlara sıkça rastlanmıştır. Bazı sanatçılar, İspanya'yı "ticarileşmiş bir Endülüs" imajına hapsetmiştir. Bu bakış açısı, halk müziğinin özgün renklerini yapay ve standart motiflerle basitleştirmiştir. Oysa İspanyol sanatçılara göre gerçek İspanyol sanatı; yelpazeler, *fandango*lar (bkz. s. 89) veya albenili bakışlar gibi klişelerden çok daha köklü bir yapıya sahip olmuştur (Johnson & Gollancz, 1992, s. 13-15).

3. BÖLÜM: ENDÜLÜS MÜZİĞİNİN TARİHSEL ANALİZİ

İspanya'nın etnik çeşitliliği ve değişken arazi yapısı, oldukça zengin bir kültürel yelpaze yaratmıştır. İber Yarımadası, bölgeler arası sürekli iletişimi zorlaştıran yüksek sıra dağlar tarafından çevrelenmiştir. Bu doğal engeller, her İspanyol bölgesinin benzersiz karakterini korumasına olanak tanımıştır. Coğrafi izolasyon sayesinde her bölge; yaşam şeklini, geleneklerini, duygusal dünyasını ve sanatsal ifadesini kendine özgü bir biçimde geliştirme imkânı bulmuştur. Bu bağlamda İspanyol halk müziği, tek bir bütünlük göstermemiştir. Aksine dağlar ve nehirler tarafından sınırlandığı için kendine özgülüğünü koruyan mikro-kültürel yapılar şeklinde gözlemlenmiştir. Tüm bunlarla birlikte İber Yarımadası, tarih boyunca büyük istilalar ve göçler diyarı olmuştur (López-Chávarri Marco, 1927, s. 13-14).

Önceki başlıklarda belirtildiği üzere Endülüs bölgesi, tarih boyunca çeşitli medeniyetlere ev sahipliği yapmış; farklı etnik kökenlerin, dinlerin ve kültürlerin etkileşimi sonucunda özgün bir toplumsal yapı geliştirmiştir. Ayrıca iki kıtanın kesişim noktasında konumlanması, bölgenin kıtalararası kültürel etkileşimlere de açık olmasını sağlamıştır. Endülüs'ü İber Yarımadası'nın diğer bölgelerinden ayıran en belirgin unsur ise, uzun süreli Arap egemenliği altında kalmış olması ve bu egemenliğin bölgenin kültürel, toplumsal ve sanatsal kimliğini etkilemesidir (Cuenca Benet ve Villaespesa, 1927, s. 13).

İspanya, birçok medeniyete ev sahipliği yapmış, her fetih veya göçte yeni kültürel gelişmelere kucak açmıştır. Ama onu bu kadar zengin yapan unsurun, eski geleneklerine karşı tutucu bir tavır sergilemesidir. Bu tutuculuk, geleneklerin ve kültürel ögelerin belirli bir noktaya kadar korunmasını sağlamıştır. Bölgenin Pirene Dağları ile Avrupa'nın geri kalanından ayrılması, İspanya'nın; diğer Avrupa ülkelerinin ilerleme ve yenilik hedeflerinden daha dışarıda kalmasına ya da daha geç etkileşime girmesine sebep olmuştur (Chase, 1959, s. 16-17).

Endülüs müziğinin gelişimi, büyük oranda İber Yarımadası'nın ve İspanya'nın gelişimiyle benzer özellikler taşımaktadır. Bundan dolayı bu inceleme yapılırken, yalnızca Endülüs müziği değil, yarımadanın müziğindeki ilerlemeler de göz önünde bulundurulmuştur.

3.1 Antik Dönem Mirası: Fenike, Roma ve Vizigot Etkileri (MÖ – MS 8. Yüzyıl)

İspanyol müzik kimliği, tarih boyunca birbirinin üzerine inşa edilmiş medeniyet katmanlarının bir harmanı olmuştur. Bu yapının en alt katmanını kadim İber, Tartessos ve Kelt topluluklarının oluşturduğu temeller var ederken; kıyı bölgelerinde Fenikeliler ve Yunanların bıraktığı ticari ve kültürel izler bu temeli zenginleştirmiştir. Bu mirasın üzerine Roma ve Vizigot hâkimiyetinin getirdiği yapısal ve idari katmanlar eklenmiş; böylece İber Yarımadası'nın Avrupa'nın geri kalanı ile bağları güçlenmiştir (Trend, 1929, s. xiv-xvi).

İber Yarımadası'nın kültürel dokusu, erken dönemlerden itibaren Doğu kaynaklı medeniyetlerin etkisiyle biçimlenmiştir. Konumu itibarıyla yarımada; antik Akdeniz kültürlerinin birleşim noktası olmuştur. Nitekim Akdeniz, tarihsel açıdan yalnızca bir ticaret yolu olmaktan ziyade, Doğu medeniyetlerinden İspanya topraklarına sanatsal ve kültürel etkileşimi taşıyan önemli bir kanal işlevi görmüştür (López-Chávarri Marco, 1927, s. 14-15).

Endülüs müziği ve kültüründeki izlerin sürülebildiği en erken dönem, yarımadanın Roma İmparatorluğu'nun yönetimi altında olduğu çağlara kadar uzanabilmiştir. Ancak bu dönem üzerine bir inceleme yapılırken, araştırmayı yalnızca bugünkü Endülüs bölgesiyle sınırlandırmak mümkün değildir.

Roma İmparatorluğu'nun etkilerine tüm İber Yarımadası'nda rastlanmıştır. İmparatorluğun yarımada üzerinde yarattığı en dikkat çekici tesir, Latin kültürünü ve dilini İberlere aşılamış olmasıdır. Bu etkileşimin, İberlerin müzikte Greko-Romen sistemine geçmesine zemin hazırladığı düşünülmüştür (Mitjana, Lavignac ve de La Laurencie, 1920, s. 1914-1915).

Çok tanrılı dinden, Hristiyanlığa geçiş yapan Roma İmparatorluğu altındaki İberler, antik müziği bütünüyle terk etmemiş ve diğer toplulukların aksine, kendi kültürlerini muhafaza ederken Hristiyan etkili müziklere de adapte olmuşlardır. Bu uyum sürecinde antik müziği keskin bir biçimde kültürlerinden silmemeleri, gelecek dönemlerde müziklerinin birçok açıdan zengin ögeler barındırmasına olanak sağlamıştır (Mitjana, Lavignac ve de La Laurencie, 1920, s. 1914-1915).

O dönemin popüler çalgıları ve ezgileri hakkında günümüze ulaşan veriler sınırlı olsa dahi, mevcut kaynaklar İber Yarımadası'ndaki müzik formlarının ve unsurlarının

belirgin bir Asya kökenine sahip olduğunu doğrulamıştır. Bu bağlamda, İspanyol tarihinin bilinen en eski kayıtlarından biri, Romalı şair Marcus Valerius Martialis'e aittir. Martialis (40-c.102), ünlü mısralarında Kadiz dansçılarından ve onların *krotalum*larını[11] ne kadar büyüleyici bir ustalıkla çaldıklarından bahsetmiştir. Bununla birlikte yine Doğu'dan geldiği (Antik Mısır, Suriye, Fenike) zannedilen ziller, arplar ve lirler, çift telli vihuelalar, tek ve çift flütler, davul ve tef gibi enstrümanların izlerine de rastlanmıştır. Enstrümanların bu dönemde, yalnızca çalgısal bir müzik icra etmekten ziyade şarkıya veya dansa eşlik etmek için kullanıldığı belirtilmiştir (López-Chávarri Marco, 1927, s. 15-17).

Bu veriler ile birlikte, vurmalı çalgıların antik Doğu dünyasında oldukça yaygın olduğu görülmüştür. Mısır'daki arkeolojik kazılarda, Hanedanlık Öncesi Dönem'e kadar uzanan, ahşap ve fildişinden imal edilmiş son derece gelişmiş krotalumlar gün yüzüne çıkarılmıştır. Bu arkeolojik buluntular, Kadizli dansçıların kullandığı tekniğin, Doğu'dan Akdeniz vasıtasıyla Batı'ya taşınan ve binlerce yıla yayılan bir vurmalı çalgı geleneğinin yarımadadaki devamı olduğunu ortaya koymuştur (López-Chávarri Marco, 1927, s. 15-17).

Buna göre; Doğu'nun müzik sanatı incelendiğinde, çalgıların birçoğunun zamanla İspanya'da da yer edindiği gözlemlenmiştir. Antik Doğu'da; dini törenlerde veya savaşçı alaylarında yer alan şarkıcı ve müzisyen gruplarının icraları, halk müziği kalıplarından farklı bir karakter yapısı göstermiştir. Çünkü icra edilen müzik, o zamanlar devletin veya dinin himayesinde, kurallı bir yapıda olmuştur. Fakat bu müzik, İber Yarımadası'nda köklenmesinin ardından, yavaş yavaş yerel kültüre karışmıştır. Zamanla müzik, saray ve tapınaklardan çıkıp halk arasında birçok etkinliği desteklemek için kullanılan önemli bir öge haline gelmiştir (López-Chávarri Marco, 1927, s. 16).

Bu doğrultuda; Roma kültüründe müzik, ziyafetlerin, kutlamaların ve tiyatro oyunlarının önemli unsurlarından biri olarak kabul görmüştür. Aynı durum, sonrasında Vizigotlar için de geçerli olmuştur. Öte yandan Kilise, müziği yalnızca kutsallığın ve dinin bir parçası olarak sınırlandırmak istemiştir. Nitekim müziğin dini amaçlar haricinde kullanımı yasaklanmış ve din dışı eğlence ortamlarına eşlik etmesi şiddetle

[11] Antik Yunan ve Roma'ya özgü, tahta, kemik, bronz veya diğer uygun malzemelerden yapılmış ve genellikle dansa eşlik etmek için kullanılan, kastanyet benzeri bir müzik aleti.

kınanmıştır. Tüm bu baskılara rağmen müziğin büyüsel ritüellerden büyük halk törenlerine uzanan geniş sahnesini tamamıyla engelleyememiştir. Dönemin ahlak anlayışı sebebiyle, tiyatro ve dans gibi sahne sanatları da bu süreçte Kilise tarafından dışlanmıştır (Mitjana, Lavignac ve de La Laurencie, 1920, s. 1915-1917).

Roma uygarlığının çöküşünü takip eden süreçte, tiyatro sanatı da İspanya topraklarında ciddi engellerle karşılaşmıştır. Roma'nın pagan tiyatrosundan Hristiyan sahne geleneğine geçiş, sahne sanatlarında kökten bir değişimi zorunlu kılmıştır. Erken dönem Kilise otoriteleri, dindışı kabul edilen tüm şarkı ve dans formlarını yasaklamıştır. Böylece sahnelenen oyunların konusu tamamen dini temalara evrilmiştir. İspanya'da dini konuların müzik eşliğinde sahnelenmesi, kutsal metinlerin yerel halkın anlayabileceği bir dille aktarılmasını sağlamıştır. Yine de din dışı temalara uygulanan sansür ve bu dönemde gerçekleşen Germen istilaları, tiyatro formlarının olgunlaşmasını geciktirmiştir (López-Chávarri Marco, 1927, s. 83).

İber Yarımadası, Germen istilalarının ardından Vizigotların kontrolüne girmiştir. Ancak bu durum, bölgenin Doğu dünyası ile olan bağlarını tamamen koparmamıştır. Yarımadadaki Doğu etkisinin en somut kanıtlarından biri ise altıncı yüzyılın başlarında Bizans imparatorluk ordusunun bölgedeki varlığıdır. Suintila (588-633) dönemine kadar yarımadada kalan bu askeri ve siyasi temas, Roma-Bizans kültürel mirasının İspanya topraklarında süreklilik kazanmasına olanak tanımıştır. Vizigotların kendilerini uzun bir süre Katolik Hristiyan yerine Aryüsçü olarak tanımlamış olmaları, Batı Avrupa dünyası ile de aralarına bir mesafe koymuştur (López-Chávarri Marco, 1927, s. 18-19). Aryüsçülük, dördüncü yüzyılda İskenderiyeli rahip Aryüs (250-336) tarafından ortaya atılan, Hz. İsa'nın Tanrı ile aynı özden olmayıp, Tanrı tarafından yaratılmış bir varlık olduğunu savunarak ve Katolik/Ortodoks kiliselerince sapkın kabul edilen Hristiyanlık mezhebidir (Baş, 2000, s.167).

Tüm bu siyasi ve dinsel kırılmalara rağmen Vizigotlar; İber-Romalılar, Keltler, Basklar ve Yahudilerle bir arada yaşayarak son derece çeşitli ve renkli bir toplumsal yapı oluşturmuşlardır. Dolayısıyla Vizigot dönemi, bazı tarihçiler tarafından "Karanlık Çağ" olarak adlandırılsa da aslında antik Akdeniz geleneklerinin, Bizans estetiğinin ve bu çok kültürlü yerel unsurların harmanlandığı mühim bir geçiş sürecidir. (López-Chávarri Marco, 1927, s. 18-19).

Üçüncü ve altıncı yüzyıllar arasında, Hristiyanlığın Avrupa'nın birçok bölgesinde sanata hükmetmeye ve baskın bir güç haline gelmeye başladığı süreçte, İber Yarımadası'nda da aynı etki gözlemlenmiştir. Din adamlarının baskılarıyla, seküler müziğin yerini ilahiler almıştır. Hatta İspanya sınırları içerisinde, Hristiyanlık için önemli din adamlarının bölgeden çıkmış oluşu; İspanya'yı dini merkezlerden biri haline getirmiştir. Bu tanınmış din adamlarından kaynaklarda adı geçen ilk kişi, Papa Aziz I. Damasus (Papalık dönemi: 366-384)'tur (Mitjana, Lavignac ve de La Laurencie, 1920, s. 1913).

Bir din adamının, bahsedilen dönemlerde müzik için önem arz etmesinin sebebi; müziğin dinde kendini var etmiş olmasıdır. Çünkü o yüzyıllarda müziğin temel amacı, dini desteklemekten geçmektedir. Söz gelimi, yüksek sanat müziği olarak atfedilebilecek müziği yani kilise ilahilerini besteleyenler din adamları olmuştur. Dolayısıyla din adamları, dönemin bestecileri olarak kabul edilmiştir (Mitjana, Lavignac ve de La Laurencie, 1920).

Bizans İmparatorluğu'nun İber Yarımadası'nın güneyini işgaliyle birlikte bölgeye Doğu Akdeniz'in zengin birikimi taşınmıştır. Sevillalı Aziz Leander (534-600) de İspanyol din ve müzik tarihinde bu süreçte mühim bir rol oynamıştır. Konstantinopolis'te diplomatik görevlerde bulunarak Bizans saray ve kilise kültürünü yerinde tanıma fırsatı da elde eden Leander, söz konusu Doğu etkilerinin İber coğrafyasında kök salmasında öncü bir rol üstlenmiştir. Leander ve Konstantinopolis'i ziyaret eden diğer İspanyol din adamları aracılığıyla Bizans etkisi, Hispano-Gotik ayin müziklerinde belirgin bir biçimde hissedilmeye başlanmıştır. Sevilla Piskoposluğu döneminde Zebur'u derinlemesine inceleyen Leander, yeni ilahiler bestelemiş ve İspanyol kilisesine ait ilk ayin kitaplarını kaleme almıştır (Mitjana, Lavignac, ve de La Laurencie, 1920, s. 1914).

Yedinci yüzyılda, İspanya'nın Vizigot Krallığı yönetimi altında olduğu dönemde Sevilla, Toledo ve Zaragoza, dönemin en önemli üç sanatsal ve müzikal merkezini oluşturmuştur. Bu esnada İspanya sınırları içerisinde başka bir önemli din adamı figürü daha görülmüştür. Sevillalı Aziz Leander'in kardeşi olan Sevillalı Aziz Isidor (c.560-636), sanata ve bilime ehemmiyet vermiş bir başpiskopostur. *De Officiis Ecclesiasticis* (Kilise Hizmetleri Hakkında) adlı kitabında, ayin müziklerini incelemiş ve kayıt altına almıştır. Ona göre müzik; dört matematik disiplininden biridir. Her kelimenin ve

hareketin, bir müziğe ve ritme uyduğunu savunan Isidor; müziği armonik, organik ve ritmik olarak üçe ayırmıştır. Bu incelemeleri, müziğin özellikle İspanya topraklarında bilimsel açıdan önem kazanmasına zemin hazırlamıştır (Mitjana, Lavignac ve de La Laurencie, 1920, s. 1913).

İber Yarımadası genelinde Hristiyan din tarihine ve kültürüne yön vermiş birçok nüfuzlu din adamı yetişmiştir. Bu figürler yeni ilahiler bestelemiş ve mevcut repertuvarı düzenlemişlerdir. Bu doğrultuda, kiliselerde ilahi söyleme geleneği zamanla büyük bir yaygınlık kazanmıştır.

Kilisede icra edilen ilahilerin geleneksel yapısının bozulmadan korunması büyük bir önem arz etmiştir. Bu doğrultuda; ayinlerdeki ilahilere hâkim olmayan din adamlarının kiliselere atanmaması yönünde kesin kararlar alınmıştır. Bu katı kurallar bütünü, gelecekte İspanyol ve Endülüs müzik kültürünün temelini oluşturacak Hristiyan etkilerinin, sonraki yüzyıllara olabildiğince saf ve özgün haliyle aktarılmasına olanak tanımıştır (Mitjana, Lavignac, ve de La Laurencie, 1920, s. 1914-1915).

İspanya'da yaygınlaşan Hristiyan ilahilerinin bir diğer göze çarpan özelliği; üstlendiği işlev gereği olabildiğince sade ve akılda kalıcı melodilere sahip olmasıdır. Çünkü kilise cemaati tarafından toplu bir biçimde seslendirilen bu ilahilerin öncelikli amacı; dini öğretileri yaymak ve dini inancı desteklemektir. Yalın ezgisel yapı vasıtasıyla cemaate yeni inananlar kazandırılması ve var olan katılımcıların dinsel bağlılığının sürdürülmesi hedeflenmiştir (Mitjana, Lavignac, ve de La Laurencie, 1920, s. 1914-1915).

Bizans ve Vizigotlar arasındaki siyasal çekişmeler, İspanyol din adamlarının Roma merkezli Gregoryen repertuvara mesafeli durmasına zemin hazırlayarak, yerel geleneklerini korumalarına bir alan açmıştır. Bu dönemde Bizans kökenli müzikal unsurlar önemli bir ölçüde tesir göstermiştir. Sevillalı Aziz Isidor ve Toledolu Aziz Eugene'in (?-657) katkılarıyla şekillenen bu ilahiler, Roma'nın tek tipleştirici kurallarından ziyade İspanya'nın kendi özgün ruhunu yansıtan *Hispanik* geleneğe sadık kalmıştır (Mitjana, Lavignac, ve de La Laurencie, 1920, s. 1915).

Mitjana'ya göre Vizigotlar, Antik Roma'nın mirası ile Orta Çağ dünyası arasında bir köprü vazifesi görmüştür. Söz konusu kültür, Roma'nın kurumsal yapısını muhafaza ederken aynı zamanda Hristiyan öğretisinin temellerini Doğu estetiğiyle

harmanlamıştır. 711 yılındaki İslam fethine kadar geçen süreçte Vizigotlar hem bu antik mirası yaşatmış hem de Doğu geleneklerini kendi bünyesinde içselleştirmiştir. Bu tarihsel zemin, İslam fethi sonrasında yarımadada oluşacak çok kültürlü birleşme için önemli bir müzikal altyapı sağlamıştır (Mitjana, Lavignac, ve de La Laurencie, 1920, s. 1919-1920).

3.2 Doğu ile Batı Arasında Bir Köprü: Mozarap İlahilerinden Saray Müziğine (8. Yüzyıl)

Felipe Pedrell, *Cancionero* adlı çalışmasında, Endülüs halk şarkılarında gözlemlenen Doğu karakterinin; Arap istilasının aksine çok daha eski bir temele dayandığını iddia etmiştir. Pedrell'e göre, ülkenin Hristiyanlığa geçişinden on birinci yüzyıla kadar olan süreçte İspanyol Kilisesi'nde icra edilen ilahiler, yerel müzik diline modal bir derinlik kazandırmıştır. Bununla birlikte Manuel de Falla, Endülüs halk şarkılarının en temel ve köklü türlerinden biri olan *Seguirilla*[12] formunda, Bizans ilahilerine özgü belirli yapısal unsurların hala muhafaza edildiğini savunmuştur. Hatta Pedrell, Endülüs halk ezgilerinin kökeninin Arap veya Mağribilere değil, Bizanslılara dayandığını beyan etmiştir (Trend, 1929, s.20; Yoon Soo, 2006, s. 13-14).

Kültürün bu dönüşümü ve halka indirgenme süreci, dönemin dil yapısında da bariz bir biçimde gözlemlenmiştir. Nitekim Germen kabilelerinin ve Vizigotların yarımadadaki hâkimiyet süreciyle birlikte, o döneme kadar kullanılan Latince değişmeye başlamıştır. Seçkin ve eğitimli kesimler yazılı dilde klasik Latinceyi sürdürse dahi, gündelik konuşma dili *sermo rusticus* (köylü dili) olarak adlandırılan bir halk Latincesine evrilmiştir (López-Chávarri Marco, 1927, s. 20).

İslam kültürünün İspanya ve Endülüs topraklarında yayılmasıyla birlikte, bölgedeki Hristiyanlık gelenekleri çoklu bir nitelik kazanarak "Mozarap" (Mozarab) kültürünün doğmasına zemin hazırlamıştır. Mozarap teriminin etimolojik kökeni ve sınırları tartışmalı olsa da Albarrán'a göre bu ifade, Endülüs'te İslam hâkimiyeti altında yaşayan ve dilsel/kültürel açıdan entegre olmuş "Araplaşmış Hristiyanları" tanımlamak için kullanılmıştır (Albarrán, 2025).

[12] Endülüs *Cante Jondo* (Derin Şarkı) geleneğinin temelini oluşturan, fonetik olarak Kastilya kökenli *seguidilla* kelimesinden türemiş ancak ritmik ve melodik açıdan ondan tamamen bağımsızlaşan köklü bir flamenko formudur.

Mozaraplar, Sevillalı Aziz Isidor ve Toledolu Aziz Eugene'in öğretileriyle şekillenen ilahi geleneklerine sıkı sıkıya bağlı kalmışlardır. Aziz Eugene, Bizans'ın yenilikçi müzikal üslubunu İber kiliselerine taşıyan öncü bir figür olmuş ve onun kuramsal uygulamaları İspanyol kiliselerinde titizlikle takip edilmiştir. Bu sayede Batı Hristiyanlık geleneklerinin katı kalıpları, Doğu estetiği ile esnetilmiştir. Örneğin bir heceye birden fazla notanın düşmesiyle karakterize olan, daha serbest ve akışkan bir Doğu üslubu (melizmatik yapı) ile esnek ritim anlayışı bu süreçte yerel müziğe dahil olmuştur. Sonuç olarak, 711 yılındaki İslam fethi öncesinde İber Yarımadası'nda zaten güçlü bir Doğu estetiği ve müzikal altyapı mevcuttur (Mitjana, Lavignac ve de La Laurencie, 1920, s. 1914-1915). Fethin ardından Arap-İslam sanatsal ve kültürel geleneklerinin yerel halk tarafından bu denli hızlı kabul görmesinin temelinde, söz konusu Hispanik-Bizans müzikal altyapısının yattığı gözlemlenmiştir. Fakat bu döneme ait ezgileri, günümüz nota sistemiyle birebir yazabilmek mümkün değildir. Ayrıca yerel ilahilerin yazılı olmaktan ziyade, ustadan çırağa aktarılma sistemiyle yayılmasından dolayı yazılı kaynaklar sınırlı sayıdadır.

Mozarapların ilahi geleneklerinin özüne bağlı kalabilmelerindeki en büyük etmenlerden biri, yedinci yüzyılda kaleme alındığı bilinen Vizigot dönemi ilahi kitaplarının Toledolu Mozaraplar tarafından titizlikle korunmuş olmasıdır. Bu ilahi el yazmaları, aynı zamanda Vizigot-İspanyol tarihini ve kültürünü aydınlatan sayılı birincil kaynaklardan biri olarak kabul edilmektedir. Söz konusu el yazmaları dilbilimsel açıdan okunabilir durumda olsa dahi, kullanılan nota sisteminin gizeminden ötürü müzikal analizleri henüz tamamlanamamıştır (Mitjana, Lavignac, & de La Laurencie, 1920, s. 1918-1919).

3.3 *Al-Andalus* Dönemi: İslam Kültürünün Endülüs Müziğine Etkileri

Fetih döneminde Müslüman toplulukların askeri ve siyasi egemenliği üstlenmesiyle birlikte; siyasi, kültürel ve sanatsal açıdan birçok değişim süregelmiştir. Bu değişim, İspanyol ve Endülüs müziğini incelerken göz ardı edilemeyecek etkenleri barındırmaktadır. Müzik, Emevi fethi ile birlikte Endülüs topraklarında yeni bir anlam kazanmıştır. Ancak bu müziği günümüzde anlamlandırabilmek; dönemin çoğu müziğinin yazılı notasyondan ziyade sözlü geleneğe dayanmasından dolayı zorlu bir süreç olarak kabul görmüştür (Cortés García, 2017, s. 148).

Ezgiler kulaktan kulağa yayılmış olsa da bu şarkıların üzerine inşa edildiği şiirler günümüze kadar ulaşmayı başarmıştır. Bunun yanı sıra, dönemin müzik teorisi üzerine kaleme alınmış bazı metinlerinde; Endülüs müziğinin tamamen notasız olmadığı, aksine bazen harf ve sayı kombinasyonlarına dayanan alfabetik bir notasyon sistemiyle kâğıda aktarıldığı görülmüştür. Hatta Endülüs müziğinin matematiksel ve teorik derinliğinin, Yunan ve Hint matematiğine uzandığı düşünülmüştür. Çünkü Endülüs müziğinin kültürünün oluşum süreci, köklü bir entelektüel aktarımın sonucudur (Cortés García, 2017, s. 148).

Arap fethi, İspanyol halk şarkılarında antik dönemden beri hissedilen Doğu etkilerini sağlamlaştırmış ve resmileştirmiştir. Müslümanlar, Hristiyanlar (Mozaraplar) ve Yahudilerin yedi yüzyıl boyunca süren iç içe geçmiş yaşamları, Yakın Doğu ve Asya kökenli melizmatik yapıların halkın ortak müzik diline yerleşmesini sağlamıştır. Arapların getirdiği melodik unsurlar ile İspanyol dilinin kendi fonetik yapısında halihazırda var olan ögeler doğal bir biçimde harmanlanmıştır. Şarkıların edebi yönü de bu müzikal dönüşüme paralel olarak evrilmiştir (López-Chávarri Marco, 1927, s. 20-22).

Halk müziği ve şarkıların yaygınlaşması, belirli bir tarihsel sürecin sonrasına tekabül etmiştir. Çünkü Arap müzik sanatı İspanya'ya ilk ulaştığında, saray müziği ve halk müziği arasında hali hazırda belirgin bir ayrım olduğu gözlemlenmiştir. Müzik, Arapların fethinin ilk dönemlerinde katı kurallar ile şekillendirilmiştir ve baskılanmıştır. Buna göre bir müzik toplantısı için kiralanmış bir mülkün sözleşmesi kolayca feshedilebilmiş veya toplumda şarkıcı kimliği ile bilinen kişiler mahkemelerde tanık olarak görülmemişlerdir (Cortés García, 2017, s. 156-157).

Şarkı söylemek, enstrüman çalmak ve hatta müzisyen kölelerin ticaretini yapmak gibi konularda din alimleri arasında "helal mi, haram mı?" tartışmaları yaşanmıştır. Alim İbn Sîd el-Bunûh (1255-1333), Granada'daki dini uygulamalarda, kamış flüt kullanımını yasaklayan bir yazı kaleme almıştır. Söz konusu yasağın gerekçesi olarak, flütün "tatlı sesinin" inanan kişiyi Tanrı'dan uzaklaştırabileceği gösterilmiştir. Bu tür hukuki kısıtlamalar, müziğin Endülüs toplumundaki etkisi üzerinde önemli bir rol oynamıştır (Cortés García, 2017, s. 156-157).

Halifelik makamının güç ve refahla tanışmasıyla bu tutum yerini estetik bir lüks anlayışına bırakmıştır. Halifeler, saray yaşamının ayrılmaz bir parçası haline gelen seküler saray eğlencelerini ve müziği serbestçe benimsemişlerdir. Müzik, sarayın en keyif verici unsurlarından biri haline gelmiş, devasa müzisyen ve dansçı kadroları oluşturulmuştur. Böylece müziğe karşı bu katı tutum, zaman ilerledikçe ve kültürel ögelerin alışverişi sürdükçe yok olmaya yüz tutmuştur. Müzik, saraylara ve halk arasına yayılmaya başlamış, meşruiyet kazanmıştır (López-Chávarri Marco, 1927, s. 23-24).

Bölgedeki Araplaştırma ve İslamlaştırma süreçlerinin tamamlanması adına; Doğu'nun Şam ve Bağdat gibi önemli merkezlerinde üretilen sanatsal eserler Batı'ya transfer edilmiş, ek olarak gezginler ile ozanların vasıtasıyla kültürel etkileşimler hızlandırılmıştır. Bu birikim, Endülüs coğrafyasına yayılan saraylarda ve müzik okullarında resmi bir kimlik kazanarak kurumsallaşmıştır. Söz konusu aktarımın ve disiplinin günümüze ulaşan en somut örneklerinden biri de *Nevbe (Nawba)* geleneğidir (Cortés García, 2017, s. 158).

Nevbe, belirli bir makam düzenine göre sıralanmış, teknik olarak enstrümantal ve vokal parçalar içeren süit formuna benzeyen bir yapıdır. Endülüs'ün düşüşünün ardından Mağrip bölgelerde (Kuzey Afrika) varlığını sürdüren bu sistem, günümüze dek ulaşmış en önemli Endülüs müzik geleneklerinden birisi olmuştur (Bozkurt, Caro Repetto ve Serra, 2018, s. 405).

Tarihçi İbn Hayyân (987-1076*), el-Muktebis* (Alıntılar) adlı kitabında, nevbenin icra kurallarının nasıl belirlendiğini şöyle açıklamıştır: Şarkıya her zaman bir giriş icrası ile başlanmalı, ardından ağır/basit bir ritim ile devam edilmeli, nihayetinde de *muharrakat* (hareketli ritmik yapılar) ve *hazay* (kıvrak/neşeli ritimler) adı verilen daha hızlı ve karmaşık bir ritmik yapıyla eser tamamlanmalıdır. Belirlenen bu kademeli tempo artışı, günümüzde Mağrip ve Endülüs müzik geleneklerini yansıtmak için hala varlığını sürdüren "süit" formunun teknik temelini oluşturmuştur (Cortés García, 2017, s. 149). Dolayısıyla Isaac Albéniz, Manuel de Falla ve Joaquín Turina gibi bestecilerin İspanyol ulusal ruhunu tasvir ederken piyano süiti formunu tercih etmeleri bir rastlantı değil; kökü Endülüs'e dayanan bu çok bölümlü form anlayışının çağdaş birer yansımasıdır.

Endülüs'ün erken dönemlerinden itibaren Arapça, yarımadadaki tüm inanç grupları arasında iletişimi sağlayan baskın bir ortak dil haline gelmiştir. Öyle ki, dokuzuncu yüzyılda Sevilla Piskoposu Juan, İncil'i Arapçaya çevirme ihtiyacı duymuştur. Bu çevirinin temel amacının hem Hristiyanların hem de Müslümanların dini metinlere erişimini kolaylaştırmak ve doğululaştırma sürecini hızlandırmak olduğu öne sürülmüştür. Bu sayede müzik ve müziğin kullanım alanı, şiir de Araplaşma sürecine girmiştir (López-Chávarri Marco, 1927, s. 22).

Dokuzuncu yüzyılın önemli Hristiyan düşünürlerinden Kurtubalı Alvaro (Paulus Albarus), dönemin Hristiyan gençlerinin kendi dini metinlerini okumayıp geleneksel ilahilerini unuttuklarını, buna karşın Arapça şiirlere ve hikayelere büyük bir hayranlıkla yöneldiklerini ifade etmiştir. Bölgenin popülerleşmiş dili Arapça, halk arasında kendini ifade etmenin en estetik yolu olarak görülmüştür. Bu hayranlık, Arap şiir ve müzik formlarının daha hızlı yayılmasında büyük bir etken olmuştur. Öte yandan müziğe yansıyan karma yapıda olduğu gibi, halk hem Latince hem de Arapça konuşmuştur (López-Chávarri Marco, 1927, s. 22-23).

Bu doğululaşma dönemine dair aydınlatıcı kaynaklardan bir tanesi, Tunuslu alim Ahmet Tifâşî'nin (1184-1253) *Mut'atü'l-Asmâ'fî 'İlmi's-Semâ* (İşitme Kültüründe Kulakların Hazzı) adlı ansiklopedisidir. Tifâşî ansiklopedisinde, Endülüs müziğinin Emevi hanedanı öncesindeki durumu hakkında şunu belirtmiştir:

"El-Endülüs halkının şarkısı eskiden ya Hristiyanların tarzında ya da Arap deve kervancılarının tarzında olurdu ve Emevi hanedanının kurulmasına kadar dayanak alabilecekleri kurallar yoktu" (Cortés García, 2017, s. 148).

Bu ifadeler, Endülüs'ün erken döneminde henüz müzik sisteminin teorik bir çerçeveden yoksun olduğunu kanıtlamıştır. Ancak kaynaklarda, Emir I. Hakem (770-822) döneminde müziğin çerçevesinin değiştiği, emirin yanına Medine ve İfrikiye'den yani Doğu ve Kuzey Afrika'dan ezgiler sanatında ustalaşmış kişilerin çağrıldığı belirtilmiştir. Bu bilgi nakli, gezginler ve ozanların aracılığıyla sürat almıştır (Cortés García, 2017, s. 149).

3.4 Ziryab Dönemi: Müzikte ve Eğitimde Yenilikler (9. – 12. Yüzyıl)

Dokuzuncu yüzyıldan itibaren müziğin yazılı bir kaynağa aktarılabilmesi için *neuma* sisteminden yararlanılmıştır. *Neuma*, metin ile melodi arasındaki ilişkiyi bağdaştıran,

ezginin yönsel akışını gösteren bir sistemdir (Strayer, 2013, s. 1-2). Bu sistem doğrultusunda neumalar, bir notanın tam değerini veya ritmik yapıları net bir biçimde belirtmezken, melodinin çizdiği yönü, sesin hangi aralıklarla yükselip alçalacağını gösterir. Çağdaş dizekli nota sisteminin aksine, hassas perde değerlerinden ziyade melodi grafiğini yansıtmıştır. Bu teknik kısıtlılıktan ötürü, o dönemin ezgilerinin mutlak ses değerleri günümüzde tam olarak bilinememektedir.

Neuma sisteminin sağladığı bu esneklik, ilahilerin her bölgede farklı vokal süslemeler ve yerel üsluplarla okunmasının önünü açmıştır. Kesin ve katı kuralları olan bir nota çizgisi bulunmadığı için, Mozarap ilahileri bu serbestlik sayesinde kalıplardan sıyrılmış; icracının duygusuna, hissi derinliğine ve yorumuna alan açan akışkan bir yapı kazanmıştır (Mitjana, Lavignac, ve de La Laurencie, 1920, s. 1917).

Dokuzuncu yüzyıl Endülüs müziği için bir dönüm noktası olmuştur. İspanya'da müziğin bir "sanat dalı" olarak icrasına dair en erken kayıtlar bu yüzyıla, Endülüs'ün kültürel altın çağına uzanmıştır. Endülüs'te sistemli müzik eğitiminin temelleri, dokuzuncu yüzyılda Bağdat'tan göçen müzisyen Ziryab tarafından Kurtuba'da kurulan ilk müzik okulu ile atılmıştır. Ek olarak, İspanya'daki müzik performanslarının en eski görsel temsillerinin, Ziryab'ın etkisiyle şekillenen bu döneme ait olduğu saptanmıştır. Madeni paralar ve el yazmaları üzerinde resmedilen müzisyenlerin enstrüman formları ile giyim tarzları, aynı döneme ait Bağdat menşeili ikonografik temsillerle çarpıcı bir benzerlik sergilemektedir (Trend, 1929, s. xv).

Ziryab'ın kurduğu bu okulda, müzik teorisi kategorilere ayrılmış ve çözümlenmiş; on bin civarında şarkı repertuvarın tüm teknik ve makamsal özellikleri ile ezberletilmiştir. Ses analizi ve sınavlar yapılmış, özgür veya köle statüsünde olan kadın şarkıcılar okula kabul olmuştur. Endülüs müzik kimliğinin oluşumundaki en kritik aşamalardan biri de yerel unsurlar ile Doğu birikiminin sentezlenmesi olmuştur. Farklı kökenlerden gelen kadın sanatçılar, Vizigot-Bizans ve Doğu şarkı formlarını harmanlamıştır. Müzik eğitimi kurumsallaşmıştır. Bu sistem, daha sonrasında Sevilla ve Zaragoza gibi başlıca merkezlerde de kurulmuştur. On birinci yüzyılda ise merkezi tamamen Sevilla olmuştur (Cortés García, 2017, s. 160-161).

Ahmed Tifâşî, dönemindeki birçok şarkı formunda kullanılan edebi metnin, Ebü'l-Ferec el-İsfahânî'nin (897-967) yirmi bir ciltlik *Kitâbü'l-Egānî* (Şarkılar Kitabı) adlı

derlemesinden alındığını vurgulamıştır. Endülüs emirlerinin elçileri vasıtasıyla Doğu dünyasından özel olarak getirtilen bu devasa kaynak; Kurtuba saraylarında icra edilen müziğin bölgenin İslam medeniyetlerinin diğer bölgeleri ile de güçlü bir estetik ve teorik bağ kurmasını sağlamıştır. Ayrıca bu kitapta sadece şiir derlemeleri değil, dönemin popüler müzisyenleri ve müzik teorisi de kayda alınmıştır (Cortés García, 2017, s. 149).

Endülüs'ün ilk müzik teorisyenlerinden biri olan şair İbn Abdürabbih (860-940), *el-Ikdü'l-Ferîd* (Eşsiz Kolye) adlı, yirmi beş ciltlik bir eser yazmıştır. Bu ciltlerden biri müziğe ayrılmıştır ve dönemin müzik anlayışında dört telli udun müzik teorisi incelemelerinde ana enstrüman olarak kullanıldığı, vokal estetiğin önemi ve icracının üst düzey bir itinaya sahip olması gerektiği konularının üzerinde durmuştur (Cortés García, 2017, s. 149-150).

Emirlik dönemi boyunca Endülüs müziğinin karakteri, büyük ölçüde doğu üslubunda olarak tanımlanmıştır. Bu evrede Endülüs müzik repertuvarında; temel olarak Medine ekolüne dayanan, tek bir hece üzerinde birden fazla notanın söylendiği (melizmatik) şiirsel metin yorumlamalarına sıkça rastlanmıştır. Bu dönemde müzik, metne oldukça bağlı kalmış, dolayısıyla şiir ve metin için bestelenmiştir. Bu şiirler sadece okunmamış, aynı zamanda saraylar ve aristokratların salonlarında yüksek sanat müziği olarak yer almıştır (Cortés García, 2017, s. 149-150).

İspanyol şiirinde kafiye unsurunun ortaya çıkışı, popüler halk şarkılarının gelişimi açısından mühim sonuçlar doğurmuştur. Bu gelişmeyle birlikte şiir, klasik Yunan ve Latin edebiyatında görülmeyen yeni bir biçime kavuşmuştur. Artık dizeler sadece hecelerin ritmine dayanmakla kalmamıştır. Dize sonlarındaki ses benzerlikleri ile yeni bir ritmik yapı ve duraksama sistemi yaratılmıştır (López-Chávarri Marco, 1927, s. 25-26).

Şiirdeki bu yeni ölçü biçiminin yarattığı duraklamalar, melodik yapıda da benzer duraklamaların ve kadansların doğmasını zorunlu kılmıştır. Dans müziği de her adım kombinasyonunun sonuna gelen doğal duraklamalar sayesinde bu ölçü sistemine katkıda bulunmuştur. Buna karşın müziği daha esnek kılan asıl unsur kelime yapıları olmuştur. Şiirsel ve müzikal duraksamaların birbirine eklemlenmesiyle, müzikte ilk kez belirgin ve simetrik bir form yapısı oluşmaya başlamıştır. Bu yapısal simetri,

gelecekteki çok sesli armonik yapılar ve müzikal cümleleme anlayışı için bir zemin hazırlamıştır (López-Chávarri Marco, 1927, s. 25-26). Nitekim bu tarihsel gelişmenin çağdaş piyano literatürüne ve icra pratiğine yansıması; bugün dahi Endülüs motiflerini ödünç alan eserlerin cümle sonlarında, icracıya tanınan esnek serbestlikte ve duraksamalarda açıkça gözlemlenmektedir.

Müslüman müzik teorisinde, Batı tipi dikey armonik yapılar geleneksel olarak "mantıksız ve uyumsuz" kabul edilmiş; bu durum, müziğin yatay düzlemde yaratılmış ritmik çeşitliliğe yönelmesine neden olmuştur. Vurmalı çalgılarla üretilen ritim kombinasyonları, karmaşık armonik kombinasyonlar yerine tercih edilmiştir. Bu estetik anlayış, İspanyol müziğine taşınarak "kontrast ritimlerin" eşlik türü olarak yaygınlaşmasını sağlamıştır. Vurmalı çalgılarla üretilen düz ve karmaşık ritim kombinasyonları, Müslüman müziğinde uzun bir süre izin verilmiş tek eşlik türü olmuştur (Trend, 1929, s. 30).

Asırlarca süren gelişmeler doğrultusunda, katı fakat basit yapı yerini daha karmaşık ve özgür yapılara bırakmıştır. Bu dönemdeki en büyük sanatsal devrimlerden biri de Müslümanlar ve Hristiyanların ortaklaşa kullandığı yerel Romanca (erken İspanyolca) dilinde söylenen, nakaratlı bir şiir türünün icat edilmesi olmuştur (López-Chávarri Marco, 1927, s. 24). Bilgin İbn Bâcce (1077-1139) gibi figürlerin de etkisiyle, bu sade yapının yerini form olarak batı müziğindeki *rondo* veya varyasyon formlarına benzeyen, müzikte belirli bölümlerin tekrar ettiği *muveşşah* (süslü şarkı) ve *zecel* (neşeli gürültü) almıştır. Zecel; dizelerin dizilimi sayesinde, müzik cümlelerinin düzenli bölümlere ayrılmasına ve nakaratların tekrar edilebilmesine imkân tanımıştır. Bu form, saraylılardan sıradan köylülere kadar toplumun her kesimi tarafından benimsenmiş ve hızla yayılmıştır. Zecel'in bu yapısal özellikleri, yüzyıllar sonra bile İspanyol halk müziğinde görülen *peteneras*, *jotas* ve diğer birçok geleneksel türün ritmik iskeletini oluşturmuştur. Bu durum, bugün geleneksel İspanyol müziği dediğimiz yapının köklerinde Endülüs geleneklerinin yattığının önemli göstergelerinden biri olarak görülmüştür (Cortés García, 2017, s. 163).

Endülüs'te müzik teorisinin bilimsel bir zemine oturması, Emirler ve halifelerin himayesinde Doğu'dan getirtilmiş olan nadir el yazması eserler, kuramsal parşömenler ve bilimsel külliyatlar ile birlikte mümkün olmuştur. Bu süreçte sadece müzik kitapları değil, aynı zamanda müziğin matematiksel ve evrensel temellerini açıklayan birçok

kaynak da edinilmiştir. Nitekim o dönemin müzik teorisyenleri, yalnızca birer icracı olmanın ötesinde; matematik, astronomi ve tıp gibi fen bilimlerinde de uzmanlaşmış, çok yönlü âlimler olarak literatürde yer edinmişlerdir (Cortés García, 2017, s. 152-153).

Söz konusu dönemin alimleri müziği; sözel bilimleri içeren *Trivium (*Gramatik, Diyalektik, Retorik*)* ile sayısal-evrensel bilimleri kapsayan *Quadrivium (*Aritmetik, Geometri, Astronomi*)* arasındaki en güçlü köprü olarak benimsemişlerdir. Bu alimler, müziği; tıp, fizik, hukuk ve tasavvuf gibi alanlarla ilişkilendirmiştir ve hatta müziğin tıbbi alanda iyileştirici gücünden yararlanmaya çalışmışlardır (Cortés García, 2017, s. 186).

Bu alimlerin başvurduğu temel kaynaklar kronolojik olarak incelendiğinde; I. Hakem döneminde bölgeye getirilen İskenderiyeli Batlamyus'un *Harmonika* (Armoni) adlı eseri, antik Grek teori mirasını canlı tutmuştur. II. Hakem (961-976) döneminde ise Kurtuba kütüphanelerine kazandırılan İsfahânî'nin (897-967) *Kitâbü'l-Egānî*'si (Şarkılar Kitabı) ve Fârâbî'nin (?-950) *Kitâbü'l-Mûsîka'l-Kebîr*'i (Büyük Müzik Kitabı), Doğu müziğinin Endülüs'te kök salmasında belirleyici olmuştur (Cortés García, 2017, s. 157).

Dokuzuncu ve on birinci yüzyıllar arasında ithal edilen kaynaklar özellikle Bağdat, Kahire ve İskenderiye'den getirtilmiş; İber Yarımadası'nın güneyindeki müzikal yapıda bu bölgelerin etkileri yoğun şekilde gözlemlenmiştir. Bu zengin ortam, Doğu ve Endülüs kökenli ustaların iş birliği ile yeni profesyonel müzik okullarının kurulmasına zemin hazırlamıştır. İlk başlarda İslami Doğu'nun müziğini referans alan Endülüslü müzisyenler, zamanla bu zengin etkileşim sayesinde kendine has bir Endülüs tarzı yaratmıştır (Cortés García, 2017, s. 150).

İspanyol halk şarkılarının karakterini şekillendiren unsurlar, yalnızca Doğu etkileri ve yerel geleneklerle sınırlı kalmamıştır. İber Yarımadası, Orta Çağ boyunca kuzeyden gelen yoğun göç dalgalarıyla sürekli zenginleşen bir yapı sergilemiştir. Bu etkileşimin en hayati noktalarından biri; bölge Müslüman idaresi altında olsa dahi Avrupa'nın dört bir yanından gelen Hristiyan hacıların Santiago de Compostela'daki Aziz James (ö.44) mezarını ziyaret etmek için gerçekleştirdikleri hac yolculuklarıdır (López-Chávarri Marco, 1927, s. 20).

Çok uzak coğrafyalardan gelen bu hacı kafileleri, beraberlerinde kendi yörelerine özgü ilahileri, halk ezgilerini, ritmik yapıları ve enstrümanları da yarımadaya taşımışlardır. Bu insanların bir kısmının bölgeye kalıcı olarak yerleşmesiyle birlikte, İberya müziği sadece Doğu köklerinden beslenen bir yapı olmaktan çıkmış; Fransız, Germen ve diğer Avrupa halklarının gelenekleriyle harmanlanarak çok katmanlı bir kimliğe bürünmüştür (Chase, 1959, s. 30-32).

Zaragoza ve Albarracín gibi kültür merkezlerinin yanı sıra, Doğu Endülüs'ün kapsadığı Levante bölgesi de müzik sanatının kalbi haline gelmiştir. Bu bölgedeki müzikal gelişim, doğrudan siyasi otoritenin desteğiyle ilerlemiş; en parlak dönemini ise 1147-1172 yılları arasında Murcia ve Valencia emirliği yapan İbn Merdenîş (1124-1172) devrinde yaşamıştır. İbn Merdenîş, o güne kadarki en büyük Endülüs orkestrasını kurarak müzikal icrada bir devrim gerçekleştirmiştir. Çok sayıda telli çalgının bir araya geldiği bu görkemli topluluk sayesinde müzik, Endülüs'te sadece küçük meclislerde yapılan bir uğraş olmaktan çıkmış; profesyonel, geniş ölçekli toplu bir icra biçimine dönüşmüştür (Cortés García, 2017, s. 151).

Endülüs'teki çalgı gelişimi, dönemin müzik bilimcilerinin eserlerinden alınan detaylar ile telli, vurmalı ve üflemeli çalgı tasvirleriyle belgelenmiştir. Müzikolog Rosario Álvarez Martínez'e (d.1949) göre, sekizinci ve on üçüncü yüzyıllar arası dönem, İspanyol çalgı envanterinin şekillendiği önemli bir süreçtir. Çünkü bu süreçte Bizans ve İslam İmparatorlukları üzerinden gelen Geç Antik dönem enstrümanları, Endülüs'te gelişimini sürdürerek Orta Çağ enstrümanlarının temelini oluşturmuştur. Hukukçu ve alim İbnü'd-Derrâc (958-1030) Endülüs toplumunda kullanılan yaklaşık otuz farklı enstrümanı; telli, üflemeli ve vurmalı çalgılar olarak sistemli bir şekilde sınıflandırmıştır. İbnü'd-Derrâc'ın bu detaylı derlemesi, Doğu ve Mağrip kökenli enstrümanların Endülüs coğrafyasındaki gelişimini ve yerel kültüre adaptasyon süreçlerini belgeleyen en kapsamlı kaynaklardan biri olarak kabul edilmiştir (Cortés García, 2017, s. 151).

Endülüs'teki müzik ve çalgı terimlerinin ilk sistematik dökümü, Murcia'lı alim İbn Sîde (1007-1066) tarafından kaleme alınan *Kitâbü'l-Muhassas* (Uzmanlık Terimleri Sözlüğü) adlı eser ile yapılmıştır. Dâniye emîri İkbâlü'd-Devle'nın himayesinde hazırlanan bu sözlük; müzik, vokal icra, besteleme süreçleri ile dans ve oyun koreografileri üzerine de teknik terimler içermektedir. Eser, enstrümanları ikiye ayırır:

telli ve üflemeli. Sözlükte; ud, rebek, tanbur ve mizmar gibi enstrümanlar tanımlanmış ve Endülüs müziğinin yapı taşı olan enstrümanlar olarak vasıflandırılmışlardır (Cortés García, 2017, s. 151).

İbn Sîde'nin kurduğu bu altyapı, alim Ebû's-Salt ed-Dânî (1068-1134) tarafından teorik bir sisteme dönüştürülmüştür. Her iki alim de aynı emirin maiyetinde çalışmışlardır; bu durum da Dâniye'yi bir müzik merkezi haline getiren mühim bir etkendir. Ebû's-Salt, İbn Sîde'nin yarattığı terimsel altyapıyı temel alarak hem Müslüman hem de Mozarap kültür unsurlarını kapsayan, bütüncül bir müzik teorisi inşa eden ilk kişi olmuştur. Eserin Arapça nüshası dönemimize ulaşmamıştır; fakat on üçüncü yüzyılda yazıldığı tahmin edilen, Sefarad bir yazar tarafından çevrilmiş İbranice bir kopyası bulunmaktadır. Bu durum da Endülüs müziğinin, İslami çevreyle sınırlı kalmadığını, uluslararası ve dinler üstü akademik bir etkileşim yarattığını belgelemektedir (Cortés García, 2017, s. 151-152).

Ebu's-Salt'ın araştırmalarına göre müzik; bir matematik bilimi olarak adlandırılmıştır. Notalarla aralıkların sınıflandırılması ve oluşturulması, müzikte matematiksel yaklaşımın en önemli unsurları olarak görülmüştür. Müzik; o dönemde geometri, astronomi ve aritmetiğin ayrılmaz parçaları olarak varsayılmıştır. Ayrıca ses kaynakları; doğal (insan sesi) ve yapay (enstrüman sesleri) olarak ikiye ayrılmıştır. Batı müziğinin müzik teorisindeki gelişimi ve ilerlemesinde Endülüslü alimlerin bu tip araştırmalarının önemli ölçüde etkileri olmuştur (Cortés García, 2017, s. 153).

Endülüs müzik teorisi, Antik Yunan felsefesi ile Doğu'nun bilimsel mirasını sentezleyen bir yapıdır. Bu birleşim, bölgede yaşayan nice topluluktan insanların ortak kullanımında olmuştur. Hem İslam dünyası hem de Yahudi literatürü için ortak bir referans noktası oluşturularak bilimsel bilginin kültürel sınırların ötesine taşınması sağlanmıştır. Dönemin müzik teorisi; ritmik yapı, ölçü sistemleri, perdeler arası mesafeler ve aralıkların oranları gibi konularda tamamen bilimsel metotlar izlenerek oluşturulmuştur (Cortés García, 2017, s. 153).

3.5 Yeniden Fetih Sürecinde Paylaşım ve Değişim (12. – 15. Yüzyıl)

Dönem içerisinde çok kültürlü müzikal dokunun gelişimi ilerlemiştir. VII. Alfonso'nun (1105-1157) taç giyme töreni gibi etkinlikler bu gelişim için önemli bir örnek teşkil etmiştir. Şehir halkı, hükümdarı karşılamak için timpani, *cittern* ve kanun

gibi zengin bir enstrüman topluluğu kurmuş; her etnik grup kendi dilinde şarkılar söyleyerek ortak bir gösteri düzenlemiştir. Ancak bu sanatsal birliktelik, kilise otoritesinin tepkisini de çekmiştir. 1322 yılında düzenlenen Valladolid Konsili, gece ayinlerinde kiliselere ozanların, Müslümanların veya Yahudilerin getirilip müzik icra etmelerini kınamış; fakat yine de o dönem bu pratikleri tamamen yasaklamamıştır (López-Chávarri Marco, 1927, s. 27).

On üçüncü yüzyıldan itibaren, İber Yarımadası'ndaki Hristiyan ilerleyişinin hız kazanması ile birlikte, Endülüs'ün siyasi ve toplumsal yapısında köklü değişimler meydana gelmiştir. Bu baskı neticesinde, özellikle Doğu Endülüs bölgesindeki entelektüel kesimin bir kısmı Granada'daki Nasri Krallığı'na sığınmışken, önemli bir bölümü de Orta Doğu veya Kuzey Afrika'ya göç etmiştir. Bu göçler; Endülüs'e ait müzik teorisinin ve felsefi birikiminin Mağrip ve Doğu coğrafyasına taşınmasına zemin hazırlamıştır (Cortés García, 2017, s. 154).

Bu esnada Endülüs'teki müzik teorisyenleri ve derlemecileri, Doğu İslam dünyasının kuramsal ve pratik geleneklerini takip etmekle kalmamış; bu birikimi yerel unsurlarla zenginleştirerek özgün bir "Endülüs Müzik Ekolü" inşa etmişlerdir. Söz konusu âlimler, sistemi korumayı ve gelecek nesillere aktarmayı hedeflemişlerdir. On ikinci ve on üçüncü yüzyıllardaki siyasi istikrarsızlıklar ile göç hareketleri ise bu birikimin Güney ve Doğu coğrafyalarına taşınarak evrenselleşmesine yol açmıştır (Cortés García, 2017, s. 154-155).

Filozof İbn Seb'în (1217-1270), Antik Yunan'dan miras kalan *Ethos* Teorisi'ni Endülüs-Mağrip geleneğiyle harmanlamış ve müziği evrensel bir denge aracı olarak tanımlamıştır. Bu yaklaşıma göre müzikal modlar (makamlar), sadece melodi kalıpları olarak görülmemiş; aksine doğadaki elementler, gök cisimleri ve insan psikolojisiyle doğrudan bağlantılı kozmik titreşimler olarak kabul edilmiştir. Böylelikle müzik, salt saray aristokrasisine yönelik bir eğlence aracı olmanın ötesinde, çok daha evrensel amaçlar doğrultusunda kullanılmıştır (Cortés García, 2017, s. 155).

Zaragoza doğumlu filozof, hekim ve besteci İbn Bâcce (1070-1138), Latin dünyasında *Avempace* adıyla tanınmış, Endülüs müzik tarihinin en merkezi figürlerinden birisi olarak kabul görmüştür. Tarihe Endülüs Ud (*Lut*) Ekolünün kurucusu olarak geçmiştir.

İbn Bâcce çalışmalarında; ud ve diğer telli çalgıların tıp ile olan ilişkisine de yoğun bir şekilde odaklanmıştır (Cortés García, 2017, s. 156).

> Lût tipi çalgıların havada yarattığı titreşimlerin birikimi, sesi melodiye dönüştüren çeşitli yansımalar üretir. Farklı seslerin birleşimi havayı titreştirerek uyumlu (*mülâim*) ya da uyumsuz (*münâfir*) olabilen bileşik bir melodi yapısı ortaya çıkarır (Cortés García, 2017, s. 156).

Dans; edebiyat ve müziğin ayrılmaz bir parçası olmuştur. Enstrümanlar ve müzik teorisi hakkında kapsamlı derlemeler yapılmış olsa da Endülüs yazılı kaynaklarında dans sanatına dair veriler, diğer disiplinlere kıyasla daha sınırlı kalmıştır. Şiirler ve şarkılar, eşlik ettikleri dansların yapılarına göre sınıflandırılmış; ritmik ve duygusal etkilerine göre "dans ettiren" (hareketli) veya "keyif veren" (lirik) şeklinde isimlendirilecek kullanım alanları belirtilmiştir. Söz konusu dansların kökeninin, Antik Mısır'ın hanedanlık öncesi dönemine kadar dayandığı düşünülmektedir (Cortés García, 2017, s. 155).

Endülüs yazılı kaynaklarında dansı ifade etmek için genel birer terim olan *"al-raks"* ya da *"eş-şatb"* kavramlarına rastlanmıştır. Dönemin icra pratiğinde öne çıkan dans türleri ise; kılıç, pala, sopa ve mendil eşliğinde gerçekleştirilen tematik gösteriler olarak gözlemlenmiştir. Ancak bu dansların teknik adımları yazılı kaynaklara aktarılmamıştır. Erkeklerin icra ettiği danslar; kahramanlık ve savaş gibi temalarla anılmıştır. Buna karşın kadınların dansının ise albenili ve zarif bir karakter taşıdığı, kostümlerinin canlı renklere sahip ve ipeklerle bezeli olduğu belirtilmiştir. Kadın dansçıların çok sayıda mücevher taktıkları ve bileklerinin tamamen bileziklerle kaplandığı tanımlanmıştır. Dans esnasında kullanılan zurna ve darbuka gibi üflemeli ve vurmalı enstrümanların yanı sıra, bu bileziklerin birbirine çarpışından doğan sesler de ritmik ve işitsel efekt olarak kullanılmıştır (Cortés García, 2017, s. 164-165).

Son olarak Granada'nın da fethedilmesi ile birlikte, İber Yarımadası'ndaki Müslüman ve Yahudi toplumları için köklü bir sosyo-kültürel ve dini değişim süreci başlamıştır. Dilsel olarak Araplaşmış olan bölge halkının, Kastilce dilini öğrenmesi zorunlu hale getirilmiştir. Arapça konuşan toplum için Arapça-Kastilce sözlükler kaleme alınmış; söz konusu sözlüklere müzik ve dans terimleri de dahil edilerek kültürel bir köprü oluşturulması hedeflenmiştir (Cortés García, 2017, s. 179).

Ginés Pérez de Hita'nın (1544-1619) *Guerras civiles de Granada* (Granada'daki İç Savaşlar) adlı eseri, Granada Krallığı'nın halklarının mücadelelerini anlatırken, aynı

zamanda Morisko toplumunun zengin şenlik kültürüne dair detaylar da sunmuştur. Eserde betimlenen halk ve saray kutlamaları, Arapça şarkılar eşliğinde icra edilen müzik ve dans geleneğini belgelemiştir. Bu icralarda özellikle ud, *rabel* (rebek), *richet* (reçet) ve çeşitli kamışlı enstrümanların kullanımına rastlandığı belirtilmiştir. Düğünler ve sosyal toplantılar genellikle *zambra* ve *laila* olarak adlandırılan gece danslarıyla başlamıştır. Bu süreçte pek çok ritmik oyun ve sahnelemenin sergilendiği de kitapta vurgulanmıştır. Kamusal alanda düzenlenen boğa şenlikleri ve resmî törenlerde ise borazan, *añafil* (uzun trompet) ve *dulzaina* gibi yüksek sesli üflemeli çalgılar ön plana çıkmıştır (Cortés García, 2017, s. 178).

Ancak 1567 yılında ilan edilen kültürel düzenlemelerle birlikte Arapça dilinin sözlü ve yazılı kullanımı yasaklanmış, bununla birlikte şarkılar ve şiirlerin bu dil ile aktarılması engellenmiştir. Buna göre düğün, nişan ve kutlama gibi etkinliklerde geleneksel şarkılar söylenmesi, danslar edilmesi ve şiirlerin okunmasının sonucu cezalandırmak olmuştur. Bu yasaklar, Endülüs'ten miras kalan müzik ve dans kültürünün kamusal alandan silinmesine sebebiyet vermiş ve bu köklü geleneğin yok olması için tehlike yaratmıştır (Cortés García, 2017, s. 178-179).

Bu süreçte, kültürel ve dilsel yapı baştan inşa edilecek olsa dahi; İslam öncesi kültür Yahudiler tarafından korunmuştur. Yahudiler, Roman dillerini koruyarak Hristiyan ve Müslüman dünyaları arasında kültürel aracı rolü üstlenmişlerdir. Kordoba, Toledo ve Murcia gibi Orta Çağ ilim merkezlerinde yaşayan Yahudi alimler ve şairler; Doğu efsanelerini, geleneklerini ve İncil anlatılarını İspanyol halk şiirlerine taşımışlardır. Aynı zamanda kraliyet kayıtlarında; İspanyol krallarının hizmetinde çalışan çok sayıda Yahudi müzisyenin varlığına rastlanmıştır. Örneğin Hita Başrahibi Juan Ruiz (c.1283-c.1350), eserlerinde bayram ve şenlikleri tasvir ederken Mağribi ve Yahudi icracıları tek bir çizimde birleştirmiştir (López-Chávarri Marco, 1927, s. 22).

Yeniden Fetih'ten sonra, dönemin teorisyenleri halkın müziğine yönelmemiş ve geniş kitlelerin sanatsal icralarını kâğıda geçirmeye değer görmemiştir. Dönemin müzik teorisyenleri, popüler kültüre ait bu sanatsal üretimlere mesafeli yaklaşıp, söz konusu pratikleri yalnızca sıradan birer halk olgusu olarak nitelendirdikleri için Endülüs müzik tarihinde belirgin bir boşluk oluşmasına sebebiyet vermişlerdir. Böylece, geç Endülüs halk müziği tarih boyunca büyük ölçüde 'bilinmeyen' bir alan olarak

kalmıştır; çünkü dönemin egemen yazılı kültürü, halkın sanatına sayfalarında yer vermemiştir (López-Chávarri Marco, 1927, s. 27).

Yine de Endülüs halk müziği üzerinde gerçekleştirilebilen kısmi çalışmalar; şarkıların oyun ve dans müzikleri, çocuk şarkıları, askerî marşlar, köylü ezgileri ile tarla/iş şarkılarından oluşan zengin bir repertuvar barındırdığını göstermiştir (López-Chávarri Marco, 1927).

Sarayın ve kilisenin tüm disiplin çabalarına rağmen, halk şarkılarının popülaritesi azalmamıştır. Halk şarkılarında gözlemlenen lirik yapı, saraylı ilahilerin aksine; nakaratlar, özensiz biçimler, kaba mizah ve toplumsal eleştirilerle dolu olmuştur. Bu şarkılar ozanlar, kör dilenciler, hizmetçiler ve gezgin öğrencilerinin (*Goliard*lar) söylemesi ve yayması için yazılmıştır. Orta Çağ İspanya'sında müzik sadece yüksek bir mecra değil, aynı zamanda sokaktaki insanın günlük dertlerini, neşesini ve sistem eleştirisini dile getirdiği bir iletişim aracı haline gelmiştir (López-Chávarri Marco, 1927, s. 33).

3.6 Saraylardan Sokaklara: Orta Çağ İspanya'sının Ozanları ve Halk Şarkıları

Bütün kısıtlamalara karşın halkın sanatı ozanlar yoluyla yayılmıştır. Orta Çağ'ın toplumsal yapısında ozanlar (jonglörler), soyluların sanatı ile "avam" sanatı arasındaki dengeleyici bir aracı konumunda olmuşlardır. Bu göçebeler; sadece müzisyen değil, aynı zamanda kuklacı, oyuncu ve akrobat kimliklerini de bünyesinde barındıran çok yönlü sanatçılar olarak atfedilmiştir. Şehir meydanlarında sergiledikleri yetenekleri sayesinde halkla doğrudan temas kurmuşlar, saraylarda doğan aşık şarkılarını sokaklara taşımışlar ve sokaklardan duydukları ezgileri de başka şehirlere ulaştırmışlardır. Kültürel bir tüccar görevini üstlenmişlerdir. Ozanların icra ettiği tüm eserlerin doğrudan alt sınıflara ait olduğunu iddia etmek güç olsa da bu repertuvarın büyük çoğunluğu ya halk kültüründen beslenmiş ya da icra edildikten sonra kitleler tarafından benimsenerek anonimleşmiştir (López-Chávarri Marco, 1927, s. 33-34).

Orta Çağ İspanya'sında, din dışı müziğin üretim ve yayılım süreçleri, toplumsal statüleri ve sanatsal işlevleri bakımından birbirinden ayrılan trubadur ve jonglör figürleri üzerine inşa edilmiştir. Chase'e göre Trubadur, özü itibarıyla bir "yaratıcı" ve "besteci" (*trobador*) olarak tanımlanmıştır. Şiiri kurgulayan ve melodiyi tasarlayan asil veya eğitimli sınıfa mensup sanatçılardır. Trubadurlar zaman zaman kendi eserlerini

seslendirseler de asıl işlevleri bestelemektir. Buna karşın jonglör (Fransızca *jongleur*), bu yaratımların halka ve saraya ulaştırılmasını sağlayan profesyonel icracılardır. Jonglör terimi, geniş bir yelpazede müzik, şiir, akrobasi ve gösteri sanatlarıyla geçimini sağlayan tüm gezgin sanatçıları kapsayan bir kavram olarak görülmüştür (Chase, 1959, s. 34).

Ozanlar; Toledo'dan Bağdat'a, Londra'dan Sevilla'ya kadar uzanan geniş bir coğrafyada hareket etmişlerdir. Haberleri, aşk öykülerini ve efsaneleri taşıdıklarından sadece bir sanatçı değil, aynı zamanda bir gazeteci görevi üstlenmişlerdir. Ancak bir ozan, bir kralın veya soylunun doğrudan hizmetinde değilse ve sanatını halka açık meydanlarda bir gösteri olarak sunuyorsa, toplum tarafından marjinal kabul edilmiş ve yasalar tarafından kınanmıştır. Roma hukukundan miras kalan bu yasal dışlama; para karşılığında halkın önünde dans eden, taklit yapan ve şarkı söyleyen ozanları "rezil" (*infamis*) olarak damgalamıştır. Dolayısıyla ozanların kitlelere ulaştırabildiği haber ve şarkılar, büyük ölçüde egemen sınıfların izin verdiği ve meşru gördüğü sınırlar dahilinde şekillenmiştir (López-Chávarri Marco, 1927, s. 29).

On üçüncü yüzyıl ile birlikte; bazı halk şarkıları, eğitimli ve saraylı müzisyenler tarafından halkın söylemesi niyetiyle bestelenmiştir. Bunun sonucunda, geniş kitlelerin okuduğu şiirin ve söylediği şarkının bir aristokrata ait olduğunu fark etmeyip tamamen benimsediği yerel ezgiler ile dizeler ortaya çıkmıştır. *Villancico* ve *cantares* gibi birçok tür, bu yaratım sürecinin bir ürünü olmuştur. Söz konusu etkileşimin en somut örneklerinden biri, Bilge Alfonso gözetiminde hazırlanan *Cantigas de Santa Maria* (Meryem Ana İlahileri) koleksiyonu olarak gösterilmiştir. Normalde anlatıcı ve kahramanlık temalı olan Kastilya şiir geleneğinin aksine, bu koleksiyon duygusal bir biçemle yaratılmıştır. Ayrıca koleksiyonda icra pratikleri, enstrümanların minyatürleri ve notaların kayıtları tutulmuştur (López-Chávarri Marco, 1927, s. 30-31).

Cantigas de Santa Maria'nın geniş bir yaygınlık kazanmasının sebebi; Bilge Alfonso'nun sanata değer veriyor olması ve yayma çabasıdır. Dönemindeki ozanlar, Mağribiler ve Yahudiler; Hristiyan meslektaşlarıyla birlikte her türlü şarkıyı ve melodiyi yarımadada dolaşıma sokmuşlardır. Provençal, Galiçyalı, Kastilyalı, Müslüman ve İbrani sanatçıların bir arada bulunduğu Bilge Alfonso'nun sarayı, düzenlediği festivaller ve teşvik ettiği müzik üretimiyle evrensel bir sanat merkezine dönüşmüştür. Dönemin maaş bordroları ve idari kayıtları; sarayda belirli

enstrümanlarda uzmanlaşmış Yahudi ve Mağribi ozanların, telli çalgı icracıları ve perküsyon gruplarının, hatta Mağribi akrobatların düzenli olarak ödeme aldığını belgelemiştir (López-Chávarri Marco, 1927, s. 31-32).

Bilge Alfonso'nun sarayına gelen müzisyenler türlü müzik kalıpları yaratılmasında büyük bir katkı sağlamıştır. *Albades* ve *Serenades* gibi zamanın döngüsüne göre şekillenen, şafak veya akşam vaktini tasvir eden, *Sirventes* gibi sosyal ve siyasi eleştiri niteliği taşıyan, *Pastorelas* gibi doğa hikayelerini konu alan yapılar bu sarayda filizlenmiş veyahut da resmileşmiştir (López-Chávarri Marco, 1927, s. 37).

İber Yarımadası'nın Yeniden Fetih dönemi boyunca şekillenen ulusal yaşamı, beraberinde savaş, aşk, macera ve fetih temalı zengin bir şiir biçimini doğurmuştur. Hem Mağribi hem de Hristiyan kahramanlıklarını ortak bir estetikle harmanlayan bu şiirsel gelenek, İspanyol kültürel kimliğinin temel taşlarından birini oluşturmuştur. Bu destanlar sadece okunmak için değil, ozanlar tarafından belirli bir müzikal kalıp içinde seslendirmek için yazılmıştır. Bu durum, İspanyol halk müziğindeki *romans* formunun doğuşunu ve gelişimini sağlamıştır (López-Chávarri Marco, 1927, s. 39-40).

Başlangıçta çok uzun ve düzensiz ölçülü olan bu şiirler, popüler enstrümanlar eşliğinde meydanlarda yankılanmıştır. Bu şarkılar, doğrudan halkın içinden doğmuştur. On dördüncü yüzyıla gelindiğinde, bu şiirsel yapı daha da kısalmış; ses uyumunun baskın olduğu, popüler bir üsluba bürünmüştür. Bu dizeleri gezgin ozanlar sokaklarda ve köylerde söylemiş, halk da bu şarkıları benimsemiştir. On beşinci yüzyıla gelindiğinde bu evrimsel süreç tamamlanmış ve romans formunun stili oturmuştur (López-Chávarri Marco, 1927, s. 39-40).

Romanslar, toplumun her katmanında hayat bulmuştur. Ünlü saray ozanlarından mütevazı sokak sanatçılarına kadar her icracı; bu hikâyeleri lavta, vihuela veya halk arasında yaygın olan dilenci çalgısı laterna (*zanfona*) eşliğinde her yerde seslendirmiştir. Bu çok sesli ve çok sınıflı çalış biçimi, romansların sadece birer şiir metni olmanın ötesine geçerek, İspanyol halk ruhunun önemli bir müzikal ifadesi haline gelmesini sağlamıştır (López-Chávarri Marco, 1927, s. 40).

On beşinci yüzyılda soyluların gücünün yerelleşmesi ve belediyelerin (*concejo*) kurulmasıyla birlikte, halk ile soylular arasındaki uçurum küçülmüştür. Bu toplumsal dönüşüm, romansın formunun işlevsel olarak *balad* yapısıyla harmanlanmasına zemin

hazırlamıştır. Avrupa soylu geleneğinden gelen balad, bu dönemde yalnızca aristokrat sınıfı eğlendiren bir övgü şarkısı olmaktan çıkarak halk meydanlarında icra edilen popüler bir eser kimliği kazanmıştır. Bu popülaritenin saray çevresine ulaşmasıyla birlikte eserler eğitimli kompozitörlerce yeniden kaleme alınmıştır. Bu süreç, aynı şarkının çok sayıda çeşitlemesinin doğmasına yardımcı olmuştur (López-Chávarri Marco, 1927, s. 42).

Gezgin ozanların da hantal formlar yerine daha dinamik ve hızlı görülen balad formuna yönelmesi, Avrupa müziklerinin İspanya'da yaygınlaştığı bir dönemi başlatmıştır. Bu süreçle eş zamanlı olarak Arap-Endülüs gelenekleri yeniden canlanmıştır. Ancak Granada'nın henüz fethedilmediği ve Yeniden Fetih'in tamamlanmadığı bu dönemde, Endülüs kültürüne duyulan hayranlığı işleyen ağıtlar toplumsal bir isyan riski taşıdığı gerekçesiyle yasaklanmıştır. Siyasi otoritenin getirdiği bu kısıtlamaların yanı sıra; kilisenin de yerel dans ve din dışı şarkıları pagan kökenli sayması, halk müziği unsurlarının kurumsal arşivlere girmesini engellemiştir. Bu durum, söz konusu döneme ait müzikal belgelerde günümüze kadar ulaşan ciddi bir bilgi boşluğu doğmasına neden olmuştur (López-Chávarri Marco, 1927, s. 71).

Romans formunda, halk veya sarayda çalınması önemli olmaksızın; vihuela veya diğer halk çalgıları eşliğinde icra edilen tek bir ana melodi vardır. Bu türün en belirgin özelliği, edebi kıtalar okunurken, melodinin bu süreç boyunca sürekli tekrarlanmasıdır. Ancak romanslar oldukça uzun anlatılar olduğu için, aynı melodinin aralıksız tekrarı bir süre sonra dinleyici için monoton bir hale gelmiştir. Bu sorun, melodinin çeşitli varyasyonlarla renklendirilmesiyle çözüme ulaşmıştır. Varyasyonlarda ana melodiye yeni süslemeler eklenmiş ve ritmik yapılar değiştirilmiştir. Benzer bir yapısal özelliğe Arap müziğinde de rastlanması, İspanyol müziğindeki zengin süsleme anlayışının kökenlerine ilişkin önemli bir emare sunmaktadır. Bu durumun yanı sıra İspanyol müziğindeki sözlü gelenek dâhilinde bir ezginin farklı icracı ve aktarıcılar tarafından yeniden üretilmesi, aynı melodinin çeşitlenerek farklı coğrafyalarda ve biçimlerde günümüze ulaşmasını sağlamıştır (López-Chávarri Marco, 1927, s. 41).

Bu geleneksel varyasyon anlayışı; İspanyol ve özellikle Endülüs temalı eserler besteleyen yakın dönem bestecilerinin yapıtlarında da etkisini sürdürmüştür. Ana temanın her tekrarında daha yoğun süslemelerin, melizmatik yapıların ve ritmik çeşitliliklerin kullanıldıkları gözlemlenmiştir.

Yeniden Fetih'in son aşaması olan Granada'nın ele geçirilme süreci, yalnızca askerî bir harekât olmanın ötesinde, aynı zamanda sanatsal yaratımların sık görüldüğü bir dönem olmuştur. Bu aşama; savaş baladlarına, esir kaçırma maceralarına, intikam öykülerine ve iki medeniyet arasındaki karmaşık çatışma anlatılarına ilham kaynağı olmuştur. Dönemin müziği, askeri başarıları ölümsüzleştirmek ve toplumsal motivasyonu artırmak için stratejik bir araç olarak kullanılmıştır (López-Chávarri Marco, 1927, s. 35).

On beşinci yüzyıl sonu İspanya'sında müzik, ulusal kimliğin bir anlatım biçimine dönüşmüştür. Özellikle Katolik Hükümdarlar I. Isabel (1451-1504) ve II. Fernando (1452-1516) döneminde; 2 Ocak 1492'de Granada'nın düşmesi ve ardından yaşanan Moriskoların sürgünleri gibi hayati olaylar, dönemin şarkılarına ilham kaynağı olmuştur. Moriskolar coğrafyadan bütünüyle uzaklaştırılana dek, bölgede varlığını sürdürmeye devam edip yerel müzik kültürünü etkilemiştir. Çünkü doğrudan Müslüman kimliği taşıyan sanatsal üretimler yapmak kati kurallar ile önlenmiş olsa da Moriskoların sanatı bütünüyle engellenmemiştir (Martoz Sanchez, 2008).

Morisko toplulukları vasıtasıyla Arap-Endülüs müzikal mirasının belirli kuramsal ve pratik unsurları tarihsel süreçte korunabilmiştir. Bu kültürün taşıyıcısı ve koruyucusu olmalarına rağmen Moriskolar, klasik Doğu müziğini daha "laubali" ve kuralsız bir forma soktukları gerekçesiyle dönemin otoritelerince suçlanmışlardır. Buna göre Moriskolar, icralarında şakalara ve muzipliklere daha açık olmuşlar ve sahiplendikleri müzik daha gürültülü, daha kaba bir müzik türüne evrilmiştir.

On altıncı yüzyılın ikinci yarısına kadar Moriskoların geleneksel kutlamalarından vergi alınmadığı bilinse de bu dönemden itibaren artan siyasi baskılar söz konusu topluluğun dışlanması ve sürülmesiyle sonuçlanmıştır. Moriskoların bölgeden tahliye edilme süreci ile Çingene topluluklarının Granada'ya yerleşme tarihlerinde bir paralellik gözlemlenmiştir. Aynı zamanda sürgün kararlarından kaçan bazı Moriskoların Çingene gruplarına dahil olarak kimliklerini gizlemesi, Endülüs müzikal mirasının bu yeni topluluğa daha kolay bir biçimde aktarılmasını sağlamıştır. Bu göçebe gruplar, coğrafyaya girişleri ile birlikte, çeşitli halk ezgilerini de yanlarında taşımıştır. Fakat Çingenelerin; sundukları melodilerin gerçek mucitleri mi oldukları, yoksa göçebe yaşam tarzları gereği farklı coğrafyalardan topladıkları ezgileri taşıyan birer aktarıcı mı olduklarına dair kesin bir veri bulunamamıştır. Mevcut akademik

görüşler, Çingenelerin seyahatleri sırasında, İspanya'nın yeni yerleşimlerinde öğrendikleri melodileri kendi süzgeçlerinden geçirerek sundukları ihtimali üzerinde yoğunlaşmıştır. Kendi süzgeçlerinden geçirdiği halk müziklerini; daha abartılı ve tutkulu bir biçimde yorumlamaları, Çingenelerin müziğine özgü karakteristik bir özellik olarak görülmüştür (Trend, 1929 s. xv; Martoz Sanchez, 2008).

Bu dönemde halk ezgileri sadece sokakta kalmamış, eğitimli besteciler tarafından da temel bir kaynak olarak kullanılmıştır. Enstrümantal eserlerin ana melodilerinin çeşitlemelerle zenginleştirilmesi ve karmaşıklaştırılmasının yanı sıra, *a cappella* stili de popülerleşmiştir (López-Chávarri Marco, 1927, s. 45).

On beşinci yüzyılın sonlarından itibaren İspanya, kırsal kökenli şarkıların (özellikle *villana* ve villancico gibi formların) sanatsal açıdan zirveye çıktığı ve geniş kitlelerce benimsendiği bir sürece girmiştir. Bu dönem, yarımadadaki farklı coğrafyalara özgü karakteristik özelliklerin -dil, gelenek, müzik ve şiir gibi- harmanlandığı önemli bir aşama olmuştur. Artık yerel toplulukların ve köylerin şarkı ve dansları, İspanyol müziğinin asli unsurları haline gelmiştir (López-Chávarri Marco, 1927, s. 46-47).

3.7 Yeniden Fetih'in Tamamlanışı, Katolik İspanya ve Yeni Dünyanın Keşfi (15. – 18. Yüzyıl)

1492 yılında Granada'nın düşüşü ve ardından Amerika'nın keşfiyle başlayan süreç, İspanyol toplumunun ilgisini ulusal değerlerden "Yeni Dünya"ya yönelterek geleneksel halk müziği üzerinde sarsıcı bir etki yaratmıştır. Ayrıca I. Carlos (1500-1558) ile birlikte gelen Flaman, Alman ve Fransız hanedan unsurlarının (Habsburg etkisiyle) saraya taşınması neticesinde ulusal müzik bilinci bir duraklama evresine girmiştir. Bu tarihsel kırılmadan itibaren halk müziği ile saray müziği arasındaki uçurum tekrar derinleşmiştir. Saray müziği, Avrupa'nın farklı ekollerinden etkilenerek daha aristokrat bir yapıya bürünmüştür. Bu süreçte halk müziği, toplumun kültürel uyanışını ve yerel kimliğini simgeleyen bir direniş odağı haline gelirken, saray müziği ithal estetik anlayışların temsilcisi olmuştur (López-Chávarri Marco, 1927, s. 50-51).

Söz konusu dönemde; halkın bir kısmı göç etmiştir. Bu süreçte; şarkılar kederli bir hal almış, sokaklardaki coşkulu anlatılar, yerini dini bayramlarda seslendirilen hüzünlü dualara bırakmıştır. Geleneksel çalgı laterna yavaş yavaş terk edilmiş, onun yerini

eşlikçi olarak erken dönem gitar türleri almıştır (López-Chávarri Marco, 1927, s. 50-51).

Endülüs müzik kimliği, yalnızca bölgenin zengin halk şarkıları ve danslarının barındırdığı melodik veya ritmik özelliklerle sınırlı kalmamıştır. Bu tarihi sürecin, aynı zamanda Mozarabik ilahilerden, Rönesans döneminin Sevilla ve Granada merkezli çok sesli kilise müziği ekollerine, oradan da dinsel polifonik eserlerin büyük ustası Cristóbal de Morales'in (1500-1553) yapıtlarına kadar uzanan geniş bir yazılı mirası kapsadığı gözlemlenmiştir. Akademik müzik dünyasına artık kanon ve füg gibi karmaşık, matematiksel hesaplara dayanan stiller hâkim olmuştur (Trend, 1929, s. 43).

Halk sanatı, saray müziğinin aksine kendi özgün karakterini koruyarak toplumun farklı katmanları arasında yayılmaya devam etmiştir. Bu dönemde taşıyıcılığı artık saraylı ozanlar değil; çobanlar, pazar satıcıları ve askerler üstlenmiştir. Eski ozanların yerini alan bu kesimler, bölgesel melodilerin birbirine karışmasını ve halk müziğinin canlı kalmasını sağlayan ana unsurlar haline gelmiştir (López-Chávarri Marco, 1927, s. 52-53).

On altıncı ve on yedinci yüzyıllarda İspanya'da saray ile halk sanatı arasındaki mesafe, daha önce hiç olmadığı kadar derinleşmiştir. Halk sanatı; pazar yerlerinde, çoban kulübelerinde ve asker ocaklarında organik bir biçimde yaşamaya devam ederken, profesyonel müzisyenler kendi sanatlarını halktan soyutlayarak matematiksel bir bilim olarak konumlandırmıştır. Dönemin eğitimli kompozitörleri; tıp ve dilbilim gibi saygın disiplinlerle aynı statüde yer alma çabasıyla müziği bilerek karmaşıklaştırmışlardır. Bu durum, halkın doğal ve verimli yaratıcılığının saray tarafından küçümsenmesine yol açmıştır (López-Chávarri Marco, 1927, s. 52-53).

Yazılı müziğin halk tarafından anlaşılması zorlaştırılmıştır. Çünkü müzik, çözülmesi gereken bir bilmeceye (*augenmusik*) dönüşmüştür. Örneğin; notaların üzerine yazılan *"otia dant vitia"* (tembellik kötülük getirir) ifadesi, aslında icracıya "duraklama yapma" diyen gizli bir şifredir. *"Noctem in dia vertere"* (geceyi gündüze çevir) ifadesi ise, siyah notaların beyaz notalara çevrilmesi sonucu değerlerinin artması gerektiğini gösteren bir terimdir. Besteciler, eserin bütünlüğünü koruyan ölçü çizgilerinden bile kaçınmış, müziği sadece uzmanların anlayabileceği hiyeroglif bir yapıya

büründürmüşlerdir. Tüm bu teorik karmaşalara rağmen, halk kendi müzikal anlayışını doğal yollarla geliştirmeye devam etmiştir (López-Chávarri Marco, 1927, s. 53-54).

İspanyol müziğinde eserin hangi dilde yazıldığı, müziğin nasıl bir yapıya sahip olacağını doğrudan belirlemiştir. Bu dönemde Latince yazılan dini eserlerde, kilise geleneğine uygun olarak çok sesli ve karmaşık bir müzik dili kullanılırken; İspanyolca yazılan eserlerde halkın edebi metinleri kolayca anlayabilmesi için daha yalın söz merkezli ve tek bir melodinin baskın olduğu bir yapı tercih edilmiştir. Bu ayrım, müziğin hem kurallara bağlı hem de halka yakın olan iki farklı yüzünü ortaya koymuştur (Martin Moreno, 1983, s. 190).

Bu gelişimler, romans ve villancico gibi halkın çeşitli şarkı formlarında farklı biçimlerde görülmüştür. Aynı zamanda bu dönemde; *serranillas*, *vaqueras* ve *cantarcillos* gibi bugün yalnızca isimleri kalmış olan pek çok köylü şarkısı ve dans formuna da rastlanmıştır. Ancak bu karmaşık yapıda en çok dikkat çeken form, anlamı zamanla dönüşen villancico olmuştur. Villancico kelimesinin kökeni, eski İspanyolca'da kullanılan ve köylü anlamına gelen *villano* kelimesinden türemiştir (López-Chávarri Marco, 1927, s. 57).

Villancico, aslında önce seküler bir köy şarkısı/dansı olarak doğmuş, başarısından dolayı kilise tarafından halkı içeri çekmek için dini törenlere adapte edilmiştir. Bu tür, Noel gibi ayinlerin ve kilisenin vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir. Villancico'ların en belirgin özelliği, kilisenin resmi dili olan karmaşık Latince ilahilerin aksine, halkın doğrudan bağ kurabileceği yerel dildeki metinleri kullanması ve dans ritimlerine dayanan canlı, ritmik bir yapı barındırmasıdır (Van Vechten, 1920, s. 81).

Felipe Pedrell'e göre villancico dahil İspanya'da üretilen dini müzik, dini müziğin merkezi olarak görülen İtalyan stiline kıyasla daha muhafazakâr bir biçimde bestelenmiş ve kullanılmıştır. Ancak bu köklü kilise müziği geleneğinin modern İspanyol okulu üzerindeki doğrudan etkisi, akademik çevrelerde tartışmalı bir konu olmuştur. Genel çıkarımlar, çağdaş İspanyol bestecilerin sanatsal dillerini kurarken kadim dini polifoni yerine, doğrudan halk şarkıları ve bölgesel danslarından beslendikleri yönündedir (Van Vechten, 1920, s. 16). Bu döneme ait çok sesli şarkılar

için *villanesca*, *endecha*, *estrambote* ve *ensalada* gibi terimlerin kullanıldığına da rastlanılmıştır (Chase, 1959, s. 42).

On altıncı ve on yedinci yüzyıllarda İspanyol besteciler, saraylar ve dini mekanlarda Avrupa müzik formlarının kalıcı ve estetik bir yapıya kavuşma sürecinde belirleyici bir rol üstlenmişlerdir. Müzik tarihçisi William Smith Rockstro'nun (1823-1895) iddialarına göre, on altıncı yüzyıl başlarında Roma'daki büyük korolar için eser üreten kompozitörlerin önemli bir kısmı İspanyol kökenlidir. Bu dönemde İspanyol müzisyenlerin en büyük başarısı, Roma okulunun temellerinin atılmasında sağladıkları katkıdır. İspanyol müziği tarihinde etkileri dönüm noktası olarak kabul edilen Cristóbal de Morales, Roma'da görev yapmış ve Papalık Şapeli için günümüzde dahi icra edilmeye devam eden ayinler ve motetler bestelemiştir. Morales'in öğrencisi olan Francisco Guerrero (1528–1599) ise bu geleneği sürdürerek İspanyol polifonik müziğinin Avrupa genelindeki popülerliğine katkı sağlamıştır. Bu ustalar kendi ülkelerinin yerel müzikal dokusuyla evrensel kilise müziği literatürü üzerinde de kalıcı izler bırakmışlardır (Van Vechten, 1920, s. 31).

On sekizinci yüzyılın başlarında, İspanyol Veraset Savaşı sürecinin kültürel ve sanatsal kurumlar üzerinde yıkıcı etkileri gözlemlenmiştir. Habsburg ve Bourbon hanedanları arasındaki iktidar mücadelesi, dini kurumların siyasi taraflara bölünmesine neden olmuştur. Buna bağlı olarak, sanatsal faaliyetleri yürüten kurumlar müzikal etkinlikleri kısıtlamaya yönelmişlerdir. Orgcu Enrique Ayarra'ya (1937-2018) göre, Sevilla Katedrali bu süreçte Bourbon hanedanının yanında yer almıştır. Katedral yönetimi, hükümdara destek amacıyla korodaki cübbelerin satışına kadar varabilecek bir mali fedakârlık beyanında bulunmuştur (Martin Moreno, 1983, s. 183).

1630'lu yıllara dayanan düzenlemelerce, Sevilla Katedrali yönetimi, bünyesinde çalıştırmak üzere on iki ozan ve geniş bir müzisyen kadrosuna ihtiyaç duyulduğunu belirtmiştir. Ancak savaşın yarattığı ekonomik sıkıntılar, katedral bünyesine dahil müzisyenlerin (ozanlar ve şarkıcılar) sayısının azaltılmasına, kalanların kadrolu ve güvenceli pozisyonlardan maaşlı ve geçici pozisyonlara geçirilmesine neden olmuştur. Müzisyenlerin maaşlarından kesilen fonlar, katedralin savaş dönemindeki diğer mali ihtiyaçlarını karşılamak üzere başka alanlara devredilmiştir. Hatta 1717 yılında tutulmuş olan katedral tutanaklarında, önemli ritüeller sırasında Yüksek Sunak'ta icra

edilmesi gereken ilahilerin, geçmişteki şaşası ile sürdürülüp sürdürülemeyeceği tartışılmıştır (Martin Moreno, 1983, s. 183).

On sekizinci yüzyıl başındaki düzenlemeler ile birlikte, Sevilla Katedrali bünyesindeki koro şefinin geleneksel sorumlulukları yeniden yapılandırılmıştır. Bu yeni düzenleme ile birlikte şefler, koro çocuklarının eğitim ve öğretimlerinden muaf tutulmuştur. Ancak bu sorumlulukların yerine, katedralin dini takvimi içerisinde yer alan önemli bayramlar ve anma günlerinde icra edilecek Kastilya dilinde metinlere sahip yeni ilahiler ve eserler bestelemekle görevlendirilmiştir (Martin Moreno, 1983, s. 183-184).

Aynı dönemde, Doğu-Arap müzik felsefesi geleneklerine benzer biçimde; katedral de enstrümanlarla icra edilen müziğin insan ruhu üzerinde etkisi olduğunu güçlü bir şekilde savunmaya başlamıştır. Ancak 1200'lerdeki enstrümantal müziğin tatlı sesinin insanı Tanrı'dan uzaklaştıracağı savının aksine; çalgının seslendirdiği müziğin insan ruhunu inanca yaklaştıracağı savunulmuştur. Bu yaklaşım, klavye dahil birçok enstrümantal müziğin sadece bir eşlik aracı olmaktan çıkartıp, bağımsız bir sanat dalı olarak kabul edilmesini sağlamıştır (Martin Moreno, 1983, s. 190).

On sekizinci yüzyılın ilk yarısında, özellikle 1728-1733 yılları arasında Kral V. Felipe ve kraliyet sarayının Sevilla'ya yerleşmesiyle şehir, Endülüs bölgesini siyasi ve kültürel başkent konumuna yükselmiştir. Tarihte *Lustro Real* (Kraliyet Beş Yılı) olarak adlandırılan bu parlak kesitte Sevilla; sadece dini bir merkez olmaktan çıkmış, aristokrasinin ve uluslararası sanatçıların buluşma noktası haline gelmiştir (Martin Moreno, 1983, s. 184-185).

3.8 Domenico Scarlatti

Kralın sarayının Sevilla'da bulunduğu 1700'lü yılların ortasında; Kral V. Felipe ve Isabel Farnese'nin (1692-1766) yanı sıra, Asturias Prensi VI. Fernando (1713-1759) ile eşi Braganzalı Maria Barbara (1711-1758) da şehirde belirli bir süre yaşamıştır. Bu dönemde en çok göze çarpan müzikal figür, Maria Barbara'nın klavsen öğretmeni ve saray bestecisi olarak sarayda çalışan Domenico Scarlatti'dir. Scarlatti, yerel dinsel müzik gelenekleri, sokak kültürü ve özellikle de klavyeli çalgılar literatürü üzerinde bir yenilik dalgası başlatmıştır (Martin Moreno, 1983, s. 184-185).

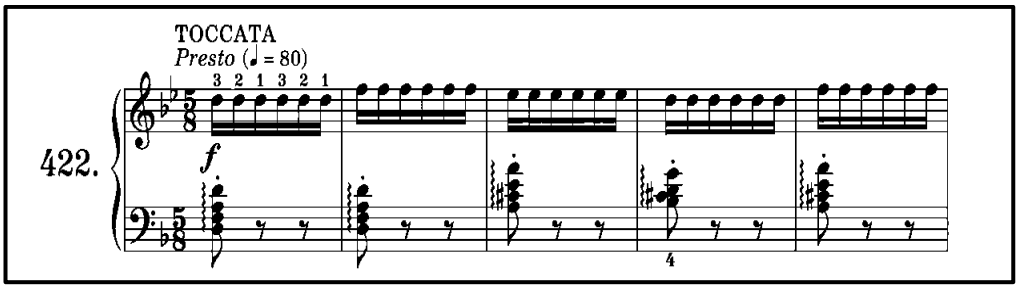
Scarlatti, kraliyet ailesi için çalıştığı sürenin bir kısmı boyunca, kökleri Endülüs Emevi mimari mirasına dayanan *Alcázar* Sarayı'nda bulunmuştur. Sarayın Doğu-İslam

estetiğinin süslemeleriyle bezeli mimari dokusu ve barındırdığı kültürel katmanlar, İtalyan bestecinin üzerinde derin bir etki yaratmıştır (Kirkpatrick, 1953, s. 87).

1733 yılında besteci, kraliyet ailesi ile birlikte Kastilya bölgesinde bulunan *Escorial* Kalesi'nde bir süre ikamet etmiştir. Burası, kaldığı en ihtişamlı ve öte yandan kasvetli konumlardan birisi olmuştur. Kraliyet ailesi, geleneklerinden dolayı burayı ziyaret etmeyi sürdürmüştür. Ancak büyük boş avluları ve Madrid'in ovalarına bakan bu kale, on sekizinci yüzyıl mimarisinden beklenen özellikleri karşılamamıştır. Soğuktur, mahzenleri rutubetlidir ve saraylılar tarafından ürperti ile söz edilmiş bir kaledir. Hastalıklar ve saldırılar görmüştür. İspanyol Engizisyon Mahkemeleri boyunca, sarayda birçok kişi yargılanmış; yakılmış veya asılmıştır. Bu karanlık geçmiş, halkı da bu kaleye karşı uzak tutmuştur. Ancak V. Felipe döneminde, sarayın huzurundaki idamlar çoğunlukla uygulamaya geçmemiştir fakat tamamen de kaldırılmamıştır. Scarlatti de bu kalede kırbaçlanan suçluları, kefaret geçitlerini görmüş ve onlara eşlik eden barbarca müzikleri duymuştur (Kirkpatrick, 1953, s. 90-91).

Scarlatti, kraliyet sarayının mevsimsel olarak sıkça düzenlediği seyahatlere, kraliyet ailesinin doğrudan müzikal eğitim ve öğretim sorumluluğunu üstlenmiş olmasından ötürü dâhil olmak durumunda kalmıştır. Bu geziler; onun İspanya'nın Sierra'dan Granada'ya ve Kadiz'e uzanan geniş bir coğrafi bölgeyi tanımasına ve kültürlerini keşfetmesine olanak sağlamıştır (Kirkpatrick, 1953, s. 83).

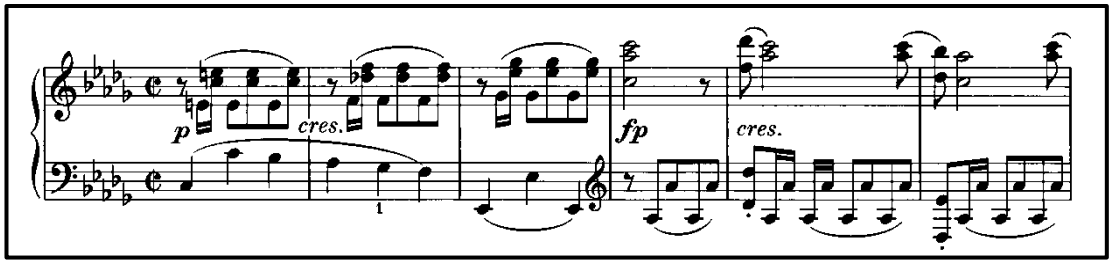
Scarlatti'nin, İtalyan barok tınılarını İspanyol yerel ritimleriyle harmanladığı birçok eser bulunmaktadır. İspanyol halk tınılarını ve özellikle Endülüs telli çalgı tekniklerini klavsen disipliniyle buluşturan sonatları, döneminin en önemli yapıtlarından olmuştur. Manuel de Falla; gitarın, Endülüs ve İspanya müziğindeki yerini fark edip klavyeye o etkiyi yansıtan ilk bestecinin Domenico Scarlatti olduğunu iddia etmiştir. Scarlatti, on sekizinci yüzyılda yazdığı klavsen sonatlarında gitarın ritmik vuruşlarını ve tipik armonik aralıklarını klavyeye taşıyarak, İspanyol piyano literatürünün temellerini atmıştır. Bu etkileşim, sadece basit bir taklit değil; gitarın fiziksel imkanlarının (açık teller, akor basışları) piyanistik bir dile dönüştürülmesi süreci olmuştur (Trend, 1929, s. 43-44).



Görsel 3. D. Scarlatti, Klavsen Sonatı, K.141, 1-5. ölçüsü (Scarlatti, 2020).
https://tinyurl.com/d7huw6e3

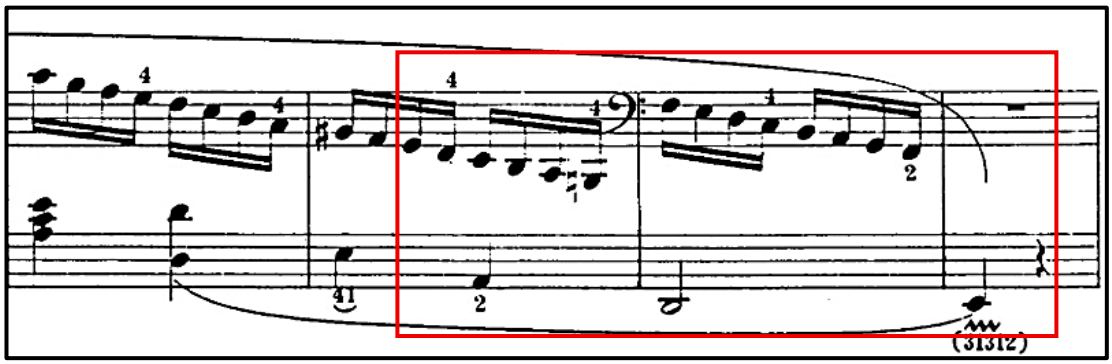
Scarlatti'nin üslubundaki ritmik canlılık ve çeşitlilik, İspanya'nın yerel müzik dürtülerinin doğrudan bir yansımasıdır. Altı yüzden fazla sonatı arasında, saray zarafeti ile halk atmosferini harmanlayan "İspanyol Dansları" karakterinde eserler mevcuttur (Chase, 1959, s. 110-111).

Nitekim besteci bazı sonatlarında, İspanyol halk müziğinin kendine özgü ritmik ve vurmalı karakterini, geleneksel çalgıların tınısal özelliklerini klavyede kurgusal olarak taklit ederek (örneğin karakteristik kastanyet efekti) eserlerine yansıtmıştır.



Görsel 4. D. Scarlatti, Klavsen Sonatı, K.239, 38-43. ölçüsü (Scarlatti, 2024).
https://tinyurl.com/45vcme3m

Armonik olarak incelendiğinde; Endülüs müziğinde sıklıkla kullanılan Frigyen modu gibi yapıları da bazı sonatlarında kullandığı gözlemlenmiştir.



Görsel 5. D. Scarlatti, Klavsen Sonatı, K.175, 7-8. ölçüsü (Scarlatti, 2014).
https://tinyurl.com/yk7y62v5

On sekizinci yüzyıl İspanya'sında vokal müzikte İtalyan etkisi baskınken, enstrümantal müzikte durum tersine dönmüştür. İspanyol dans ritimleri ve gitar teknikleri, Scarlatti ve ardından gelen Luigi Boccherini (1743-1805) gibi İtalyan besteciler tarafından; enstrümantal repertuvarında güçlü bir İspanyol üslubunun doğmasını sağlamıştır (Chase, 1959, s. 117).

Fakat piyanonun yaygınlaşmasıyla birlikte İspanyol stilinin sönümlenmesinin eş zamanlı olduğu gözlemlenmiştir. Org ve klavsen müziğindeki etki piyanoya aktarılamamıştır çünkü bu dönem içerisinde İspanya sınırlarında piyano mekanizmasına ulaşmak, org veya klavsene erişmekten çok daha maliyetli ve zordur. Diğer klavyeli enstrümanlara halk tarafından kilisede erişilebilirken, piyano aristokratlar tarafından saraylarda tutulmuştur. Piyanonun İspanyol müziğinde yaygınlaşması uzun bir sürecin sonucudur. Bundan dolayı dönemin saray ve kilise müziği İspanyol orijinalliği taşımak yerine, İtalyan ve Fransız etkileriyle yaratılmıştır (Yoon Soo, 2006, s. 6).

3.9 Bourbon İspanya'sında Danslar ve Eğlencenin Müziğe Etkileri (18. Yüzyıl)

İspanyol halk müziğinde enstrümanların varlığının temel niyeti; şarkıdaki metne ve insan sesine eşlik etmektir. Kilise geleneği çalgıları bağımsız birer icra kaynağı olarak yüceltmiş olsa da halk; Avrupa'nın geri kalanındaki gibi çok enstrümanlı karmaşık yapılar yerine, sadeliği ve sözün anlaşılabilirliğini her zaman en ön planda tutmuştur. Melodik derinlik geri planda iken ritmik destek öne çıkmıştır (López-Chávarri Marco, 1927, s. 72-73).

Dansın evrimsel sürecinde, antik kökenli bireysel sıçrama dansları ve toplu çember dansları temel formları oluşturmuştur. Ancak Araplar ile birlikte, halka daha derin ve bazıları için yasaklı duyguları aşılayan bir dans dili doğmuş, müzik buna göre şekillenmiştir (López-Chávarri Marco, 1927, s. 72-73).

Chase'e göre, Avrupa dansları uzuvların gövdeden uzaklaştığı geniş bir yer değiştirme sanatıdır. Dansçının kolları ve bacakları, vücut merkezinden dışarıya doğru açılarak dans edilen fiziksel mekânı fethetmeye odaklanmıştır. Ancak Endülüs'te Arap-Mağrip kültüründen miras kalan oryantal nitelikli danslarda ise, kol ve bacak hareketleri vücuttan uzaklaşmayacak biçimde yakındır ve dansçı yerinden kımıldamamaktadır. Dans, köşeli hatlara sahip değildir ve sürekli kıvrımlı bir hareket biçimi içindedir. Bu

yavaş dans şeklinin yapısı, Endülüs müziğinin yavaş şarkılarında da benzer özellikleri taşımıştır. Bu müzikal yapılar, İspanyol kültür coğrafyasında on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğine kadar varlığını güçlü bir biçimde sürdürmüştür (Chase, 1959, s. 246-247).

İspanyol müzik kültüründe, ritmik yapı sadece enstrümanlarla sağlanmamıştır. İzleyicilerin dansçıya el çırparak (*palmas*) eşlik etmesi ve bu sayede herkesin ritmik bir bütünlüğe dahil olması geleneğinin kökleri oldukça eskiye dayanmıştır. Bu uygulamanın, halen Çingene-Endülüs danslarında (flamenko geleneği) ve Mağrip ülkelerinde canlılığını koruduğu gözlemlenmiştir (Duff, 1940, s. 215).

Mağrip ülkelerinden gelen ve orada da varlığını sürdüren en önemli kutlama biçimlerinden biri, Zambra, oynamak veya çalmak kelimesinden türetilmiştir yani kökeninin *zamr* olduğu tahmin edilmiştir. Bu kelime kullanımı; "Mağribi orkestrası", "Mağribi dansı", "müzik ve eğlence dolu Mağribi festivali" veya "Mağribi dans topluluğu" gibi ifadeleri beyan etmiştir. Zambra, İber Yarımadası'na yerleşmiş Müslümanlar tarafından bölge halkına aşılanmıştır, Yeniden Fetih sonrasında dahi etkileri sürmüştür (Martoz Sanchez, 2008, s. 1-2). Falla'la göre *sevillano*, *zapateado* ve *seguidilla* gibi danslar da Mağribi kökenlidir ve bölge halkının içeriğini kendi danslarıyla sentezlediği dans biçimleridir (Trend, 1929, s. 22).

Zambra, on beşinci ve on altıncı yüzyıllarda Mağribi geleneği olarak görülse de, toplumsal alışverişler ve trendler neticesinde yıllarca kullanılmadıktan sonra ilk defa Granada çingenelerinde, flamenko mekanlarının bir unsuru olarak on dokuzuncu yüzyıl ortalarından itibaren tekrar canlanmıştır. On dokuzuncu yüzyıl flamenko estetiğinde yeniden yapılandırılan bu modern Zambra icralarında ise dengeyi sağlamak adına en az iki gitarist ile altı dansçıdan oluşan bir icra kadrosu kurgulanmıştır (Martoz Sanchez, 2008, s. 3).

On altıncı ve on yedinci yüzyılda müzik, sadece sosyal festivallerin bir parçası olmaktan çıkarak kurumsallaşan sahne sanatlarının asli unsuru haline gelmiştir. Bu dönemde halk müziği ve dansları, İspanyol ulusal tiyatrosunun içinde kendine geniş bir yer bulmuştur. Tiyatro eserlerinde perdeler arasına yerleştirilen müzikal bölümler, halkın estetik değerlerini sahneye taşımıştır. Oyunların aralarına yerleştirilen basit bir "ara şarkı" niteliğindeki bu yapılar, uzun süren bir kararsızlık evresinden sonra nihayet

on sekizinci yüzyılda *Tonadilla* formuna evrilmiştir (López-Chávarri Marco, 1927, s. 88-89).

3.10 Sahne Sanatlarında Yerel Gelenekler: Tonadilla ve Zarzuela

Etimolojik düzlemde tonadilla kelimesi, şarkı veya melodi anlamına gelen *tonada* teriminin küçültme formu olarak türetilmiştir. Ancak bu küçültme ekinin zamanla basit bir solo şarkıdan daha kapsamlı ve karmaşık bir formu temsil etmeye başladığı gözlemlenmiştir. Başta, bir aktör tarafından gitar eşliğinde seslendirilen kısa bir şarkı niteliği taşımış, ardından iki karakterin atışmalarına dönüşmüştür. Gelişim sürecine bir noktadan itibaren orkestra da eklenmiştir. Zirve noktasına ulaştığında, süresi yirmi dakikayı bulan ve minyatür bir komik operayı andıran bu sahne formuna, sadece solo bir şarkı olan türden ayırt etmek amacıyla *tonadilla escénica* teriminin kullanılmasında karar kılınmıştır (Chase, 1959, s. 128).

Tonadilla formu; müzikal olarak jota, *sevillana*, *tirana* ve bolero gibi ulusal müzik ve dansların stillerini barındırmıştır. İspanyol halk müziğinin kayda değer bir biçimde ilk defa sahneye taşınması, tonadilla formunun gelişimi ile eşdeğer olmuştur. Dönemin metinlerinde tonadilla, yabancı etkilerden (özellikle Fransız ve İtalyan) arınmış olarak tasvir edilmiş, ulusal bir tür olarak tanımlanmıştır (Pessarrodona & Ruiz Mayordomo, 2016, s. 77).

İspanyol üslubunun uluslararası bir biçimde yaygınlaşması ve bir gelenek haline gelmesinde yabancı bestecilerin rolü büyük olmuştur. Ancak bu bestecilerin çoğu, eserlerindeki yerel tınıları doğrudan halk kaynaklarından derlemek yerine, daha erişilebilir ve popüler bir form olan tonadilla escénica repertuvarından almayı tercih etmişlerdir (Chase, 1959, s. 131).

On sekizinci yüzyıla girildiğinde İspanyol sahne sanatları ve ondan beslenen müzik, hükümdarların siyasi yönelimlerine bağlı olarak İtalyan ve Fransız tiyatrosunun etkisi altına girmiştir. Saray tiyatrosu, ulusal geleneklerden uzaklaşarak Avrupa'nın o dönemki genel sanat anlayışına sürüklenmiştir. Bourbon Hanedanlığı'nın hükümdarları V. Felipe, VI. Fernando ve III. Carlos etkisiyle, İspanyol sanatında "yenilikçi" fikirler baskın hale gelmiştir. Bu yabancı hükümdarlar, kendi ülkelerinden getirdikleri sanatçıları ve sahneleme anlayışlarını desteklemiştir. Bu destek, ulusal sanatın gelişimini sekteye uğratmıştır. Bu sürecin en somut örneği, VI. Fernando döneminde devlet yönetiminde bile söz sahibi olan ünlü İtalyan kastrato Farinelli'dir

(1705-1782). Farinelli'nin müzikal anlamda sergilediği İspanyol karşıtı dışlayıcı tutum, yerel müzik gelenekleri üzerindeki baskıyı artırmıştır ve büyümesine ket vurmuştur. Saray müziği İtalyanlaşmış, halk müziğinden uzaklaşan ciddi bir ayrıma girmiştir (López-Chávarri Marco, 1927, s. 92-93).

İberya coğrafyasında yerel İspanyol halk müziği ile aristokratik elitlerin benimsediği İtalyan operası arasında keskin bir kültürel çatışma yaşanmıştır. Dönemin politikacı ve yazarlarından William Beckford (1760-1844) 1787 tarihli günlüklerinde, sokak müzisyenlerinin icrasını "gürültülü ve uygunsuz" olarak nitelendirmiştir (Trend, 1929, s. 17).

Buna karşın, İspanyol gelenekçiliği ve ulusal ruhu bu yabancı etkiler karşısında tamamen yok olmamış; varlığını tonadilla formunda sürdürmüştür. Yerel sahne müziği, tonadilla'nın gelişimi ile zarzuela formunda varlığını devam ettirmiştir. Zarzuela, İspanyol kültürüne özgü, konuşulan diyaloglar ile şarkı ve dans sahnelerinin birbirini takip ettiği müzikli tiyatro veya da operet türüdür. Geleneksel halk ezgilerini barındırmaktadır. İsmini, Madrid yakınlarındaki *La Zarzuela* Kraliyet Sarayı'ndan almıştır (Yoon Soo, 2006, s. 27). Nitekim zarzuela, İspanya'nın kültürel yaşamında boğa güreşlerinden sonra en popüler eğlence biçimi olarak kabul edilmiştir (Van Vechten, 1920, s. 72).

Zarzuela geleneği, yazılı metne tamamen bağlı kalmaktan ziyade, icracıların yaratıcılığına ve seyirciyle olan etkileşimine dayanan bir yapıt formundadır. Bu türde icracılar, diyaloglara şakalar eklemiş ve seyircilerle doğaçlama konuşmalar yapmıştır. İcracıların vokal ve enstrümantal hatlara zengin, kıvrak süslemeler eklemesi, dönemin en karakteristik performans özelliklerinden biri olarak kabul görmüştür. Nitekim bu müzikal yapının; bünyesinde flamenko, Sevilla ve Endülüs geleneksel dans ritimlerini de organik bir biçimde barındırdığı saptanmıştır (Van Vechten, 1920, s. 72-73).

On dokuzuncu yüzyılın başında Napolyon ordularının İber Yarımadası'nı işgal etmesiyle yaşanan kriz, İspanya'da güçlü bir vatanseverlik dalgasının uyanmasına neden olmuştur. Bu ulusal bilinç, sanat alanında geleneksel halk müziği formlarının ve yerel üslupların korunmasını ve canlanmasını tetiklemiştir (López-Chávarri Marco, 1927, s. 93). Napolyon işgali öncesinde filizlenen ancak savaş atmosferiyle birlikte pekişen bu süreç, sarayı çevreleyen İtalyan operası ve Fransız müzik tarzına karşı

toplumsal bir tepkinin doğmasını sağlamıştır. Tonadilla ve zarzuela gibi türler, İspanyol dilini ve Endülüs halk müziği unsurlarını (fandango, seguidilla) ön plana çıkararak bu yabancı etkilere karşı bir "milli stil" oluşturma aracı haline gelmiştir. Besteciler, halkın "otantik" seslerini kullanarak işgale karşı kültürel bir başkaldırıda bulunmuşlardır (Yoon Soo, 2006, s. 29).

İspanyol halk müziğinin bu evresinde, yalnızca yerel unsurlar değil, aynı zamanda "Yeni Dünya"dan geri dönen müzikal etkiler de belirleyici olmuştur. Amerika kıtasına ihraç edilen İspanyol kökenli melodiler ve danslar, sömürgeleşme sürecinde oradaki yerel kültürler ve Afrika kökenli toplulukların sanatsal gelenekleriyle temas ederek köklü bir dönüşüme uğramış ve asırlar içinde ana vatanına dönmüştür (López-Chávarri Marco, 1927, s. 93).

İspanya'nın siyasi açıdan en çalkantılı dönemlerinde, popüler müzik kültürü, yeniden doğuş evresine girmiştir. Siyasi mücadelelerin ve istikrarsızlığın yarattığı belirsizlik ortamında, İspanyol müziğinin gelişimi saraylardan ziyade, kırsal alanlarda yaşanmaya devam etmiştir. Bu süreçte İspanyol şarkı geleneğinin koruyuculuğu; saray veya dini otoriteler yerine uzun sürenin ardından tekrar halk sınıflarına, özellikle de köylülere emanet edilmiştir. İspanyol dini müziği evrensel bir kilise stilindeyken, halk dansları her zaman ulusal bir kimlik ortaya koymuştur (López-Chávarri Marco, 1927, s. 94-95).

3.11 Flamenko Sanatının Doğuşu (19. Yüzyıl)

Endülüs müziğinin özünü, halk şarkıları ve dansları oluşturmuştur. Milliyetçilik akımının on dokuzuncu yüzyılın ortasından itibaren İspanya'da da yükselişe geçen bir ideolojik yönelim olması etkisiyle, İspanyol besteciler özlerine dönmeyi tercih etmiştir. Bu noktada halk şarkılarının ezgileri, motifleri ve danslarının ritmik yapılarından etkilenmişler ve klasik müzik yazım sistemine en yakın biçimde notaya dökmüşlerdir.

Ancak bu şarkılar ve dans müzikleri motamot biçimde yazıya geçirilmemiştir ve ilk bestecileri zaman içinde anonimleşmiştir. Zira bu şarkılar halk arasında ağızdan ağıza, nesilden nesle aktarılarak yayılmıştır. Dolayısıyla bu halk ezgileri bir bireyden çok, topluma ait hale gelmiştir. On sekizinci yüzyılın ortalarına gelinceye dek ise halk şarkıları sistematik olarak incelenmemiştir. Endülüs elementlerini içeren eserler

besteleyen bestecilerin birçoğu, yapıtlarında bu şarkıların nakarat veya coplalarını da kullanarak çeşitliliği arttırmıştır (Chase, 1959, s. 222-223).

On dokuzuncu yüzyılın ortalarına gelinmesiyle birlikte, müziğin emanet edildiği halk arasında Endülüs coğrafyasına özgü ulusal bir şarkı biçimi olan *cante jondo* (bkz. s. 86) yaygınlık kazanmıştır. Ağır, eski ve trajik cante jondo'nun süreç içerisinde evrimleşmesiyle flamenko, dönemin en popüler ifade biçimi halini almıştır. Falla'ya göre flamenko terimi, bölgenin modernleşen şarkı ve form gruplarını tanımlamak için kullanılmıştır. Bu süreç içerisinde, belirli yerel türlerin bölgenin daha eski ve köklü yapılarından filizlenerek gelişim gösterdiği gözlemlenmiştir (Trend, 1929, s. 22-23).

Flamenko kelimesinin etimolojik kökenine dair pek çok argüman ortaya atılmıştır. Bu konuda en çok kabul gören teorilerden biri, terimin Arapça kökenli olduğudur. Buna göre kelimenin, Arapça'daki *fellah-mengu* ifadesinden türediği düşünülmüştür. Bu ifade, Türkçeye "topraksız köylü" veya "yurdundan edilmiş/kaçak çiftçi" olarak tercüme edilmiştir (Saoud, 2004, s. 10).

Papenbrok'un flamenko üzerine gerçekleştirdiği incelemede ise, "*flamenco*" teriminin köken olarak aslen doğrudan "Flaman" veya "Flamanlı" kişileri tanımlamak için kullanıldığı vurgulanmıştır. Kelimenin anlamsal dönüşümü on sekizinci yüzyılın sonlarına doğru gerçekleşmiştir. Bu süreçte terim, İspanyol Romanlarını niteleyen *gitano* ifadesiyle eşanlamlı bir nitelik kazanmış ve günümüzdeki anlamına evrilmiştir. Nitekim flamenkonun doğuşunun Kadiz, Ronda ve Sevilla'da başladığı öne sürülmüştür (Papenbrok, 2003).

Flamenko; şarkı ve dansı kapsayan, Endülüs bölgesine ait bütünsel bir sanat geleneği olarak kabul görmüştür. Bu olgu yalnızca estetik bir sanat biçimi olarak değil, Endülüs halkı ile Roman topluluklarının (Gitanolar) ortaklaşa paylaştığı bir yaşam tarzı ve varoluş biçimi olarak da tanımlanmıştır. Flamenko, on dokuzuncu yüzyılda hem ulusal hem de uluslararası düzlemde büyük bir popülarite yakalayarak küresel ölçekte İspanyol kimliğinin müzikal bir temsilcisi haline gelmiş olsa da tarihsel kökleri Yeniden Fetih dönemine dek uzanmaktadır. Endülüs'ün düşüşünün ardından baskı altında kalan ve sürülen Müslüman, Yahudi ve Çingene topluluklarının isyan, acı ve hüzünlerini ifade etme aracı olarak doğmuştur. Flamenko; *cante* (şarkı), *baile* (dans), *toque* (tam çevirisi "çalış, icra" olsa da burada gitar çalımı anlamında kullanılmıştır)

jaleo (tam çevirisi “gürültü, yaygara” olsa da burada tezahürat ve teşvik anlamında kullanılmıştır) ve palmas (el çırpışı) olmak üzere beş önemli kısma ayrılmıştır. Ek olarak *taconeo* (topuk vurma) ve *pitos* (parmak şıklatma) gibi ekstra efektlerden de sıklıkla yararlanılmıştır (Chien, 2016, s. 25).

Endülüs müzik üslubunun karakteristik yapısal gelişimi, bu geleneğin en temel enstrümanı olan gitarın yapısal ve tınısal etkisiyle doğrudan bağlantılı olmuştur. İspanya’da gitarın sosyo-kültürel konumu, Avrupa’nın diğer bölgelerindeki salon enstrümanı anlayışından temel bir biçimde farklılık göstermiştir. Enstrümanın yaygınlık kazandığı performans ortamları, akademik müzik çevrelerinin uzağında, halkın doğrudan içinde bulunduğu sosyal mekanlar olmuştur. Bu bağlamda, teknik ve akademik eğitimi bulunmayan yerel müzisyenlerin elinde dahi gitarın, alışılagelmiş icra sınırlarını zorlayan bir ifade gücüne ulaştığı gözlemlenmiştir (Trend, 1929, s. 40-41).

Manuel de Falla, gitarın İspanyol müziği üzerindeki işlevini iki ana başlık altında toplamıştır: ritmik etki ve armonik etki. Gitarın bu ikili doğası, asırlar boyunca İspanyol piyano literatürünün teknik ve estetik sınırlarını belirleyen en önemli unsur olmuştur. Gitarın ritmik etkisi ve belirli kadans biçimleri, İspanya’nın hem halk müziğinde hem de yüksek sanat müziğinde uzun süre boyunca baskın olan en önemli unsurlar olarak kabul edilmiştir (Trend, 1929, s. 41).

Endülüs müzik geleneğinin en karakteristik unsurlarından biri de icra esnasında dinleyicilerin şarkıcı ve müzisyenleri teşvik etmek amacıyla attıkları "Ole, ole!" nidaları ya da yaygaraları olmuştur. Bu ritüel, icracı ile dinleyici arasındaki mesafeyi ortadan kaldırarak performansı katılımlı bir hale getirmiştir. Manuel de Falla, bu geleneğin Doğu kökenli halklar tarafından benzer kültürel durumlarda hala sürdürülen kadim bir alışkanlık olduğunu vurgulamıştır. Söz konusu ünlemin, Doğu dillerindeki "Allah" veya "Yallah" kelimelerinden türediği ve zamanla İspanyol fonetiğine uyum sağlayarak "Ole" formuna dönüştüğü kaydedilmiştir. İcracının en zorlu melizmaları veya ritmik pasajları başarıyla tamamladığı anlarda bu nidalar yükselmiştir (Yeprem, 2006, s. 14-15).

Flamenko, on dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren ticari bir gösteri sanatına dönüşmeye başlamıştır. Bu dönemde *Cafés Cantantes* (Şarkıcı Kafeleri) adı verilen

müzikli kafelerin açılmasıyla, flamenko ilk kez profesyonel bir zemin kazanmış, şarkıcılar (*cantaor*lar*)* ve gitaristler (*tocaor*lar) düzenli maaş alan sanatçılar haline gelmiştir. Bu dönemde flamenko, artık kafelere sığmayan seyircisinden dolayı tiyatro sahnelerine taşınmıştır. Bu esnada zarzuela ve tonadilla gibi türlerle etkileşime girmiştir. Yabancı gezginlerin ve entelektüellerin Endülüs'ü "egzotik ve gizemli" olarak tasvir etmesi, flamenkonun İspanyol milli ruhunun simgesi olarak kabul edilmesini hızlandırmıştır. Ancak hem yabancı dinleyiciler hem de bazı İspanyol çevreler için bir eserin "İspanyol" olarak kabul görmesi, genellikle Endülüs'ün karakteristik şarkı ve danslarını veya Navarra'nın jota ritimlerini barındırmasına bağlı görülmüştür (Machin-Autenrieth, 2016, s. 157-159).

İspanyol halk müziğinin, özellikle de Endülüs kökenli melodilerin, birçok araştırmacı tarafından notasyona aktarılma sürecinde çeşitli bozulmalar yaşanmıştır. Bu melodilerin sahip olduğu bireysel ve modal karakter, birçok derlemeci tarafından Batı müziğinin majör ve minör gamlarının tonal kalıpları içerisine konulmuştur. Modal esneklik, icra serbestliği ve mikrotonal aralıklar; standart sistemde gerçek karakterini yitirmiştir (Trend, 1929, s. 13).

Yerel halkın kendi geleneklerini yazılı hale getirmekten ziyade sadece sözlü olarak sürdürmesi ve arşivlerin iyi korunmamış olması, bu danslar ve melodiler hakkında verilen bilgilerin bazen eksik veya yanıltıcı kalmasına neden olmuştur. İşte bu belgesel boşluk, İspanyol piyano müziği bestecilerinin halk danslarını eserlerine aktarırken neden sadece belirli bir kalıba bağlı kalmayıp, kendi yaratıcı yorumlarını ve kişisel üsluplarını da işin içine kattıklarını açıklayan bir unsur olarak kabul görmüştür. Tarihsel süreçte bu kültürel zenginliğin belgelerle korunmasına yeterince ilgi gösterilmemesi, dansların gelişim sürecini takip etmeyi zorlaştırmıştır. Ancak derin araştırmalar doğrultusunda eski türlerin ve halk müziğinin tekrar ortaya çıkması ve sunulmasında, on dokuzuncu yüzyılda en büyük rolü oynayan kişi Felipe Pedrell olmuştur.

3.12 Felipe Pedrell ve İspanyol Ulusal Okulunun Doğuşu (19. – 20. Yüzyıl)

Felipe Pedrell; Isaac Albéniz, Manuel de Falla, Joaquin Turina ve Enrique Granados gibi bestecilerin, kompozisyon hocasıdır. İspanyol müzik tarihinde Felipe Pedrell, genellikle el yazmalarını kopyalayan veya halk şarkılarını derleyen bir "müzik antikacısı" olarak sınırlandırılmıştır. Fakat besteci, İspanyol müzik geleneğinin

köklerini keşfetmiş ve dönemindeki bestecilerin erişimine açmıştır. Pedrell, müzikleri sadece arşivlemekle kalmamış, onları modern İspanyol bestecileri için bir kaynak haline getirmiştir. Sadece halk müziğinin ruhunu değil, aynı zamanda on altıncı yüzyılın polifoni geleneğini de modern bestecilerin (Albéniz, Granados, Falla) kullanımına sunmuştur. Öğrencilerinin, Endülüs etkili müzikler yazmalarında önemli bir rol oynamıştır (Trend, 1929, s. 148). Pedrell, İspanya'nın halk müziği mirasını modern seküler sanat müziğinin temel malzemesi olarak tanımlamış ve bu doğrultuda ulusal bir İspanyol okulu kavramını ortaya koymuştur (Peers, 1956, s. 242).

Falla, Pedrell'in bu araştırmacı yönünü şu şekilde tanımlamıştır: Pedrell'in, ulusal hazinemizi ele alıp aydınlatıcı bir analize tabi tutan ilk kişi olması, onun sonsuza dek sürecek bir şerefidir (Partridge, 1922, s. 13).

Pedrell, müzikolog ve besteci kimliklerinin ötesinde, modern İspanyol müziğinin yönünü belirleyen önemli bir kişilik olarak görülmüştür. Onun öğretmenliği, İspanyol müzisyenlere ulusal kimliklerini bulabilecekleri bir rota çizme eylemine dönüşmüştür. Falla; Pedrell için şu ifadelerde bulunmuştur:

"Pedrell, kelimenin tam anlamıyla bir ustaydı; çünkü hem öğretileriyle hem de örnekleriyle İspanyol müzisyenlere yolun nerede olduğunu gösterdi ve onları bu yolda bizzat yönlendirdi (Trend, 1929, s. 5)."

3.13 Isaac Albéniz

Esasen Endülüs halk müziği unsurlarının piyano literatürüne girişi ise Katalan besteci Isaac Albéniz ile gerçekleşmiştir. Albéniz, kuzeydoğu bölgesinin kökenlerini taşımasına rağmen yapıtlarında ağırlıklı olarak Endülüs müzik kültüründen esinlenmiştir. Kendisinden ders aldığı ve hayatında mühim bir etkiye sahip olan Pedrell ile aynı bölgesel kimliği ve kültürel coğrafyayı paylaşmaktadır (Chase, 1959, s. 150-151).

Besteci, gençliği boyunca akademik başarıdan uzak bir hayat sürdürmüştür. Girdiği konservatuvarlarda kronik devamsızlık sorunu yaşamış ve nihayetinde kurumsal eğitimleri yarıda bırakmıştır. Fakat bu süreç içerisinde piyanistik icracılığı bırakmamış, birçok farklı coğrafyada bulunup gözlem yapabilme şansına erişmiştir. Solistlik kariyerine odaklanan Albéniz, Avrupa ülkelerini tecrübe etmesi ve klasik armoninin dev ustaları ile çalışmasına rağmen ana vatanına dönmesinin ardından kendi

coğrafyasının müziğine yoğunlaşmaya karar vermiştir. İspanyol müziğine olan ilgisi arttıkça ve bu kaynaklardan beslenen yapıtlar ürettikçe, milliyetçi duyguları yoğunlaşmış olan İspanyol dinleyicisinin dikkatini çekmiştir (Chien, 2016, s. 14-15).

Albéniz'in müziği, hocası Felipe Pedrell'de gözlemlenen Katalan yerelliğinden belirgin bir biçimde ayrılmıştır. Buna karşın besteci, Pedrell'den yine de İspanyol milliyetçiliği ve gelenekselciliğini almıştır. Albéniz, yakın çevresine sıklıkla "Ben bir Mağribiyim" ifadesini kullanarak, damarlarında Mağribi kanı taşımasa da Endülüs coğrafyasına ve İslam-Endülüs mirasına duyduğu derin aidiyet hissini vurgulamıştır. İspanya sınırları içerisinde kendisini en çok evinde hissettiği yerin Granada'daki *Alhambra* Sarayı olduğunu beyan etmiştir (Chase, 1959, s. 150-151).

Albéniz, özellikle bir Granada hayranı olduğunu, sıklıkla mektuplarında ve yazılarında belirtmiştir. Dönemin prestijli yayınlarından *El Defensor de Granada* gazetesinde yayımlanmış olan bir mektubunda, Op.47 *Suite Española*'nın (İspanyol Süiti) ilk eserinden de bahsederek şu ifadeleri kullanmıştır.

> Gerekli, Granada'yı Katalonya'da yerelleştirmeliyim… İnanıyorum ki; bulunduğum yer olan Granada, Endülüs müziğinin hazinesidir… Bu rüya gibi diyardaki kalışımı, beste yapmaktan başka bir şekilde anlatamayacağımı itiraf etmeliyim. Çiçeklerin kokusunun, selvilerin üzerindeki alacakaranlığın ve dağların üzerindeki karların arasında, coşkunluk derecesinde romantik ve umutsuzluk derecesinde hüzünlü bir 'Serenat' yaşıyor ve besteliyorum. Toplu bir eğlencenin sarhoşluğunu bestelemeyeceğim; şimdi altın madeni gibi olan bir geleneği arıyorum ve çoğunlukla, parmakların tellerinin üzerinde tembelce gezdirildiği bir guslayı... Ve hepsinden önemlisi, uyumsuz ve yürek parçalayıcı bir ağıt (Cuenca Benet & Villaespesa, 1927, s. 17-18).

Albéniz, kendisi derin bir Endülüs hayranı olmasının yanı sıra, çağdaşı besteciler ve icracıların da Endülüs doğumlu olmamalarına karşın oranın kültürüne eğildiklerini de bu yazısında belirtmiştir (Cuenca Benet ve Villaespesa, 1927, s. 17-18). Besteci, gerçek halk temalarını doğrudan kullanmak yerine Endülüs halk müziğinin karakteristik özellikleriyle eserlerini sıfırdan kurgulamıştır (Chase, 1959, s. 150-151).

Isaac Albéniz'in uluslararası şöhretinin temelleri, bestecinin dünya genelinde büyük ilgi gören ilk eserler grubu olan Op.47 *Suite Española* ile atılmıştır. Bu koleksiyon, bestecinin geleneksel İspanyol halk dansı formlarını özgün bir piyanistik dille ve yazı stiliyle yeniden kurguladığı ilk ün kazanan çalışması olarak görülmüştür. Dönemin İspanya kraliçesine ithaf edilen bu süit; bestecinin erken dönemlerinde bestelediği bir yapıt olmasından ötürü bütünüyle arındırılmış saf İspanyol halk müziği ögeleri

içermemektedir. Aksine yerel olmayan, dönemin popüler armonileri ile İspanyol elementleri birleştirilerek yaratılmıştır (Chien, 2016, s. 15).

Fakat bu süit, Albéniz'in kurguladığı şekliyle yalnızca dört bölümden oluşmaktadır; dolayısıyla besteci, İspanyol Süiti'nin günümüzdeki sekiz bölümlü hâlini ömrü boyunca görememiştir. Onun süitin orijinalinde kullandığı eserler; *Granada*, *Sevilla*, *Cádiz* ve *Cuba*'dır. *Saeta* alt başlıklı *Cádiz*, 1890'ların ikonik bir İspanyol şarkısı haline gelmiş; dönemin kamusal mekânlarında, restoranlarında ve otellerinde sıklıkla icra edilmiştir. Bestecinin ölümünden sonra *Chants d'Espagne* (İspanya Şarkıları) adlı albümünün giriş parçası olan *Preludio* da *Asturias* adı, *Leyenda* (Efsane) alt başlığı ile süite eklenmiştir. Alman yayınevi *Hofmeister*, süitin daha geniş bir coğrafi repertuvarı kapsamasının ticari kazancı ve satış grafiklerini artıracağını öngördüğü için *Cataluña*, *Asturias*, *Aragon* ve *Castilla*'yı da süitin bir parçası haline getirilmiştir. Oysa ki *Asturias*'ın, adını aldığı bölgenin müziği ile doğrudan bir bağlantısı yoktur (Chien, 2016, s. 16-17).

Paris'te ikamet ettiği dönemde, *Schola Cantorum*'da eğitim almasına rağmen; katıldığı etkinlikler ve konserlerde ülkesinin müziğini icra etmekten kaçınmamıştır. Hatta söz konusu tarihsel kesitte, zarzuela ve sahne eserleri bestelemiş ve ülkesinin formlarının dönemin müzik merkezi Paris'te dikkat çekmesine sebep olmuştur. Ne var ki odak noktası haline gelen bu ilgi her zaman iyi olmamış, bazı eleştirmenlerce sahne eserleri "İspanyol olmayan" şeklinde değerlendirilmiştir (Chien, 2016, s. 19-20).

Besteci, olgunluk döneminde ise *Iberia* albümünü bestelemiştir. *Iberia* içerisinde yer alan bölümler, yerel unsurların saf bir aktarımından ziyade, gelişmiş bir kompozisyon tekniğiyle yeniden kurgulanmıştır. İspanyol piyano literatürünün teknik açıdan zirve noktalarından biri olarak kabul edilen *Iberia*, besteci tarafından "izlenimler" (*impressions*) olarak da adlandırılmıştır. Besteci, özellikle etkilendiği Debussy ve Paul Dukas'nın (1865-1935) Paris armonisiyle Endülüs'ün yerel tınılarını birleştirmiştir. Dört defter halinde sunulan bu on iki parça, Albéniz'in Paris'te geçirdiği yıllarda ülkesine duyduğu özlemin ve çağrışımların bir getirisidir. Albümün "izlenimler" olarak adlandırılmasının nedeni, bestecinin ülkesi ve özellikle Endülüs'ün kafasındaki tasvirler ve anılarının izlenimleriyle yaratılmış olmasıdır. Parçaların büyük bir kısmının tematik ve mekânsal odağını doğrudan Endülüs coğrafyası oluşturmaktadır (Chase, 1959, s. 155-156).

Örneğin; *Iberia* albümünün ilk defterinin üçüncü eseri *El Corpus en Sevilla* (Sevilla'da Katolik Yortusu), Sevilla şehrinin Kutsal Hafta (*Semana Santa*) *ve Corpus Christi* bayramlarındaki dinsel ihtişamı ve toplumsal heyecanı konu edinmiştir. Yedinci eser *El Albaicín*, adını Granada kentinde, *Alhambra* Sarayı'na bakan dik yamaçlardaki tarihî Çingene mahallesinden almıştır. Eser ayrıca Debussy'nin de özel hayranlığını kazanmıştır (Chase, 1959, s. 156-158).

Iberia albümündeki parçaların neredeyse her birinde, Endülüs'ün ritmik dans kalıpları veya şarkı biçimi temel olarak kullanılmıştır. Bu yapılar içerisinde dans ritimleri, vokal bölümler olan copla ile dönüşümlü bir etkileşim sergilemiştir. Ancak üçüncü defterin son eseri, adını Madrid'in ünlü bir tarihi mahallesinden alan *Lavapiés*, albümde Endülüs'e ithafen bestelenmemiş tek eseridir (Chase, 1959, s. 156-157).

Albéniz, *Iberia* albümünün tamamını sahnede çalmayı genellikle tercih etmemiş; onun yerine konserleri için albümden seçkiler yapmıştır. *Iberia*, piyanistler arasında popülerleştiğinden dolayı eseri birçok piyanistten dinleme şansı bulmuştur. Joaquín Malats (1872-1912) bestecinin favori yorumcusu olmuştur (Chien, 2016, s. 21).

Dönemin ünlü orkestra şefi ve müzik araştırmacısı Pedro García Morales (1877-1938) tarafından da belirtildiği üzere; Albéniz'in özellikle geç dönem eserleri, İspanya'nın müzikal kimliğini sadece halk müziği olmaktan çıkartmış, modern müzik literatürünün merkezine yerleştirmiştir. Bu süreç, İspanyol piyano okulunun dünya standartlarında bir konuma ulaşmasının temelini oluşturmuştur (Peers, 1956, s. 245).

3.14 Enrique Granados

Modern İspanyol müziğinin Avrupa genelinde tanınmasında Katalan besteci Enrique Granados da merkezi bir rol üstlenmiştir. Ancak sanatçı, dönemdaşı olan diğer bestecilere kıyasla Endülüs halk müziğine daha az yönelmiştir. Albéniz için Granada şehrinin karşılığı, Granados için Madrid olmuştur.

Granados, 1916 yılında kırk dokuz yaşında trajik bir biçimde vefat edene dek genç İspanyol müziğinin gelişiminde belirleyici bir rol oynamıştır. Hem eski hem de modern dönemlere ait kültürel, tarihi ve popüler İspanyol müzik geleneklerini gün yüzüne çıkarması, modern ulusal İspanyol müziğinin inşası açısından büyük bir önem teşkil etmiştir. Granados; Tarragona Katedrali kütüphanesinde gerçekleştirdiği arşiv araştırmaları neticesinde, Domenico Scarlatti'ye ait olan ve o tarihe kadar bilinmeyen

yirmi altı adet klavsen sonatını gün yüzüne çıkarmış ve bunları modern piyano yazısına uyarlayarak müzik literatürüne kazandırmıştır (Partridge, 1922, s. 72).

Sanatçının Katalan kökenli olmasına karşın, İberya coğrafyasının farklı bölgelerine ait miraslara ve müzik kültürlerine odaklanabilmesinin ardındaki en önemli sebeplerden biri de şüphesiz ailesinin soy ağacıdır. Babası bir Küba yerlisi, annesi ise bir Galiçya'lıdır. Bundan dolayıdır ki; kendisini katı bir Katalan yerlisi olarak tanımlamamıştır. Nitekim Granados, kendisini bütünüyle ulusalcı bir besteci olarak konumlandırmış; ancak hocası Pedrell gibi kendini Katalan kimliğiyle sınırlandırmaktan kaçınmıştır (Partridge, 1922, s. 25-26).

Çağdaşı Albéniz'in geniş piyano, orkestra ve opera repertuvarına karşılık Granados, piyano yazımına getirdiği o kendine has yaklaşımla dikkat çekmiştir. Tamamen İspanyol kimliğiyle hareket eden Granados, ulusal müziği ifade etmek ve piyanoya aktarmak için yalnızca Endülüs kaynaklarına başvurma zorunluluğu hissetmemiştir (Trend, 1929, s. 33).

Granados'u, diğer İspanyol bestecilerden ayıran bir diğer durum da halk ezgilerini ve dans formlarını doğrudan kurallarıyla kullanmak yerine, İspanyol müziğinin kendisi üzerinde bıraktığı etkiyle eserlerini kurgulaması olmuştur. Eserlerdeki unsurlar direkt olarak bölgeye ait değildir, kendi kişisel yorumlarıyla harmanlanmıştır. Besteci, müziğinde sadelik ve doğallığa önem vermiştir. Ton dışılığın (*atonalite*) ve birden fazla tonun aynı anda kullanılmasının (*politonalite*) ön plana çıktığı yirminci yüzyıl müzik camiasında Granados, doğrudan halk müziğinden alınmamış olsalar bile yerel şarkıların karakterini taşıyan melodiler kurgulamayı hedeflemiştir (Partridge, 1922, s. 211).

Bestecinin müziği, Falla'nın akademik ve teorik temellere dayalı yaklaşımıyla tam bir tezat oluşturmuştur. Granados'un eserleri, teknik sergilemeye önem vermekten ziyade; sade ve etkileyici bir anlatım sergilemiştir. Sanatçı bu yaklaşımla, halk müziği araştırmalarının bir sonucu olan düzenli ve sistemli bir yapıt üretimi yerine; tamamen kişisel, içsel ve duygu odaklı eserlerin doğmasını sağlamıştır (Partridge, 1922, s. 211).

Müzikal olarak Granados; tonadillaları, geleneksel giysileri ve gururlu duruşlarıyla öne çıkan eski Madrid alt sınıf halk kültürünün (*majo* ve *maja*) egemen olduğu bir geleneği kaynak almıştır. Bu doğrultuda Granados, yapıtlarında Madrid'in on sekizinci

ve on dokuzuncu yüzyıllardaki halk yaşamını, sokak kültürünü ve toplumsal değerlerini temel alarak özgün bir piyano yazısıyla kâğıda dökmüştür (Partridge, 1922, s. 170-171).

Besteci, armonik modülasyonlarındaki teknik ustalığı sayesinde, Endülüs müziğinde sıklıkla karşılaşılan o tekrarlayan döngüsel yapıdan uzaklaşmayı başarmıştır. Mağribi etkisi altındaki geleneksel İspanyol müziği, doğası gereği tekdüzeliğe ve çoğunlukla tek sesli şarkılara ya da yalnızca gitara dayalı yalın bir eşlik yapısına sahiptir. Granados ise, döneminde İspanya'da trend olan İtalyan üslubunun aşırılıklarına veya oryantalizmin durağan monotonluğuna düşmeden kendi özgün müziğini inşa etmiştir (Partridge, 1922, s. 174).
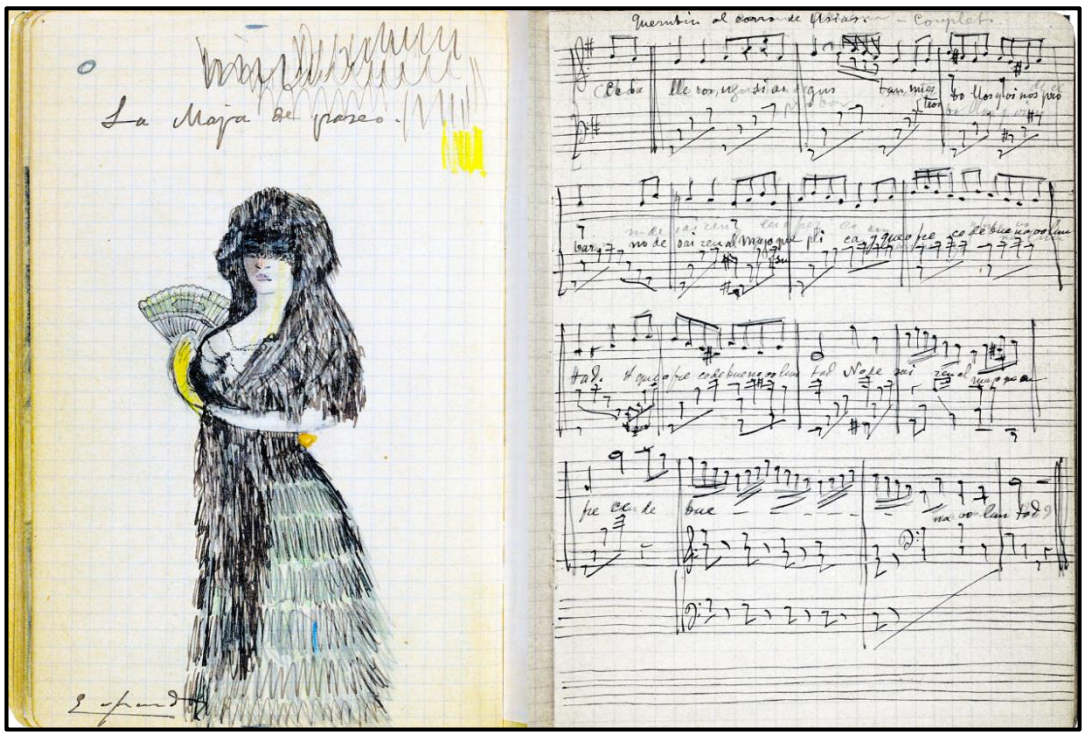
Bestecilik tarzı, önceden planlanmış katı kalıplara dayalı bir yapı inşa etmekten ziyade, anlık ilhamlar ve o andaki duygular üzerine şekillenmiştir. Yapıtlarında baştan sona büyük bir kurgu yaratmayı veya dramatik bir doruk noktası oluşturmayı tercih etmemiştir. Onun yerine, eserlerini belirli bir ruh halini yansıtan küçük formlar şeklinde inşa etmiştir (Partridge, 1922, s. 174).

Bestecinin Op. 37 *12 Danzas Españolas* (12 İspanyol Dansı) adlı yapıtı, dört cilt halinde yayımlanmıştır. Granados, ilhamını İspanya'nın farklı bölgelerinden, Arap, Çingene, Bask vb. kültürlerden almıştır. Fransız besteci ve müzik eleştirmeni Henri Collet'nin (1885-1951) değerlendirmesine göre bu yapıt; Endülüs ve Arap esintilerini de belirgin bir biçimde bünyesinde barındırmıştır. On birinci parça *Zambra* ise, Mağrip kültürüne bir göndermedir. Eserler, İspanyol halk yaşamının ayrılmaz bir parçası haline gelen Çingene kültürünün etkilerini de taşımıştır (Partridge, 1922, s. 122-123).

Goyescas süiti, Enrique Granados'un eserlerinin arasındaki en kapsamlı ve öne çıkan yapıtlardan biri olarak kabul edilmiştir. Süitte besteci, yaratım sürecinin temel kaynağı olan hayal gücünü ve doğallığı bir kenara bırakmamış; aksine bu ögeleri, Madrid'in o asil, ağırbaşlı ve ciddi duruşunu yansıtan bir üslupla birleştirmiştir. *Goyescas*'ta Granados, kendine has tüm ayırt edici müzikal özelliklerini titizlikle korumuş; ancak bu kez piyano tekniğinin zorluğu ve anlatım gücünün derinliği bakımından çok daha yoğun ve üst bir seviyeye ulaşmıştır (Partridge, 1922, s. 165).

Granados, bu süitte görsel sanatlardan aldığı ilhamı işitsel bir noktaya aktarmıştır. Diğer eserlerinde İspanya'nın farklı bölgelerine özgü temalar, geleneksel bir

yaklaşımla ele alınmıştır. Ne var ki besteci bu süitinde, ilhamını doğrudan doğruya ünlü İspanyol ressam Francisco Goya'nın (1746-1828) tablolarından ve gravürlerinden almıştır. Granados'un resim sanatıyla olan kişisel bağı ve hatta bu alandaki çalışmaları; Goya'nın resimlerini müzikal bir dille ifade etmesine zemin hazırlamıştır (Partridge, 1922, s. 167-168).



Görsel 6. E. Granados'a ait eskiz defterinden bir çizim (Briselli, 2026). https://tinyurl.com/583pp4fj

Granados'un *Goyescas*'taki temel amacı, on sekizinci yüzyıl İspanyası'nın *Majismo*[13] dönemini müzikal olarak yeniden inşa etmektir (Zanardi, 2016). Bu tarihi dönem; parlak, büyüleyici ancak toplumsal açıdan yozlaşmış bir yapı sergilemiş ve Napolyon ordularının istilasıyla sona ermiştir. Goya, kendisinin bizzat tanıklık ettiği bu çalkantılı süreci; maskeli balolar, boğa güreşleri ve fandango gibi hareketli halk danslarıyla öne çıkan bir toplum yapısı üzerinden resmetmiştir (Partridge, 1922, s. 168).

Goyescas süitinde, Endülüs temalarını bariz bir biçimde yansıtan üç eser bulunmaktadır. Eserin açılış parçası *Los Requiebros* (İltifatlar), jota tarzında hareketli bir ritmik yapıya sahip olmasına karşın, barındırdığı süslemeler ve motifler bakımından Endülüs tarzındadır. Eserin ikinci parçası *Coloquio en la Reja* (Pencere

[13] Majismo: On sekizinci yüzyıl İspanya'sında elitlerin, yabancı (özellikle Fransız) etkisine karşı yerel halkın kıyafet ve tavırlarını benimseyerek oluşturduğu milli kimlik akımı.

Yanında Sohbet), Endülüs'ün bahçe atmosferini ve pencere parmaklıkları ardındaki konuşma ritüelini yansıtmıştır. Yapıt, dönemin toplumsal flört geleneklerini piyano yazısı üzerinden ifade etmiştir. Bu eser de *Malagueña* (bkz. syf. 88) formunda inşa edilmiştir. Süitin üçüncü eseri *El Fandango de Candil* (Kandil Işığında *Fandango*) ise güçlü bir Endülüs ritmik yapısına sahiptir. Dansın doğasına uygun olarak, icra süresince enerjik ve heyecanlı pasajlar ile yavaş ve durgun bölümler arasında geçişler sergilemiştir. Dönemin popüler deyişiyle "Bolero sarhoş eder, fandango ise alevlendirir," ifadesiyle betimlenen eser, ateşli ve tutkulu bir atmosfer üzerine oluşturulmuştur (Partridge, 1922, s. 175).

3.15 Manuel de Falla

Manuel de Falla, ailesi Katalan kökenli olmasına karşın Endülüs bölgesinin liman şehri Kadiz'de dünyaya gelmiştir. Tıpkı Granados ve Albéniz gibi Pedrell'in bestecilik öğrencisi olan Manuel de Falla, piyano literatürüne Endülüs esintili eserler kazandırmış olsa da asıl olarak orkestra eserleri bestelemeye yoğunlaşmıştır. Sanatçı Endülüs etkilerini, piyano klavyesinde kastanyet gibi yöresel çalgıları taklit yoluyla yansıtmak yerine; büyük orkestra yapıtlarında bu çalgıların bizzat kendilerini kullanarak dinleyiciye aktarmayı tercih etmiştir (Chase, 1959, s. 183).

Albéniz ve Granados, İspanyol piyano literatürüne önemli oranda yapıtlar katan figürler olarak tarihe geçmiştir. Manuel de Falla'nın tarih sahnesine çıkışıyla birlikte, İspanyol ulusal müziğinin piyanodaki bu birikimi ve köklü altyapısı, artık orkestra dilinde de kendisini güçlü bir biçimde göstermeye başlamıştır. Falla, piyano literatüründeki yerel renkleri ve ritmik dinamikleri senfonik bir yapıya uyarlamıştır. İspanyol müziğinin uluslararası çevrelerde orkestral temsilini tamamlamıştır.

Falla'nın Paris'te geçirdiği yıllar hem kendisinin sanatsal gelişimi hem de İspanyol ulusal müziğinin kaderi için tam bir dönüm noktası olmuştur. Falla, ünlü besteci Dukas aracılığıyla Paris'teki seçkin müzik ortamlarına dahil edilmiştir. Burada Albéniz, Debussy, Ravel ve Gabriel Fauré (1845-1924) gibi çağın dahi yaratıcılarıyla tanışma fırsatı bulmuştur. Söz konusu büyük ustaların desteği sayesinde Falla, yapıtlarını geniş kitlelere ulaştırarak Avrupa genelinde büyük bir tanınırlık ve saygınlık kazanmıştır (Powell, 1980, s. 92).

Durand yayınevi, Debussy ve Ravel'in referansıyla Falla'nın eserlerini basmayı kabul etmiştir. Bu süreçte *Cuatro Piezas Españolas* (Dört İspanyol Parçası) adlı piyano albümü 1909 yılında yayımlanmıştır. Yayınevi, bu eserler için Falla'ya üç yüz frank tutarında bir ödeme yapmıştır. Bu ödeme, dönemin ünlü bestecilerinin kendi eserlerinin basımları için aldıkları teliflerden daha yüksektir. Bu mali durum, Falla'nın müziğinin Parisli sanat camiası tarafından ne kadar hızlı beğenilip kabul edildiğini kanıtlamıştır (Powell, 1980, s. 92).

1914 yılında I. Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle birlikte Manuel de Falla, ana vatanına dönerek Madrid'e yerleşmiştir. Sanatçı, burada müzik tarihine geçecek mühim sahne yapıtlarını tamamlamıştır. 1922 yılında daha sakin bir çalışma ortamı için Granada'ya taşınmıştır. Kendisine yeni yaşam alanı olarak tarihi *Alhambra* Sarayı'nın hemen yakınlarını seçmiştir. İspanya'daki iç karışıklıkların ardından 1939 yazında Arjantin'e göç eden Falla, 1946 yılındaki vefatına kadar yaşamını bu uzak coğrafyada sürdürmüştür (Powell, 1980, s. 92).

Falla'nın müzikal gelişiminde iki temel figür ve dönem kritik bir rol oynamıştır. Bunlardan ilki, bestecinin teorik altyapısını ve milliyetçi müzik bilincini şekillendiren öğretmeni Pedrell; ikincisi ise 1907 yılında Paris'e gerçekleştirdiği seyahati sırasında Claude Debussy ile kurduğu dostluktur. Debussy'nin İspanyol müziğine olan sıra dışı yaklaşımı, Falla'nın kendi öz müziğini algılama ve anlamlandırma biçimini kökten değiştirmiştir. Endülüs kökenli bir sanatçı olmasına karşın Falla; kendi doğduğu kültürün içinde var olan, ancak o güne dek tam anlamıyla fark edemediği bazı gizli ögeleri ve zenginlikleri, ancak Debussy'nin müziği ve estetik bakışı sayesinde keşfedebilmiştir (Trend, 1929, s. 51).

Falla, müziğin estetik bir değer kazanabilmesi için öncelikle entelektüel bir zeminde anlaşılması gerektiği yönündeki yaygın kanaati bir yanılgı olarak nitelendirmiş; sanatın birincil amacının "hissetmek" olduğunu savunmuştur. Bestecinin, *"Müzik anlaşılmak için değil, hissedilmek için yapılır."* (*La música no se hace para que se comprenda, sino para que se sienta.*) şeklindeki ifadesi, onun yaratım sürecindeki önceliklerini ortaya koymuştur. Falla'ya göre, güney İspanyol müziğinin teknik özellikleri (kadanslar, modlar, ritmik yapılar vb.), Endülüs müziğinin harfleri olarak tanımlanmıştır. Bu unsurlar analiz edilebilir ve açıklanabilir olsa da eserin gerçek özü olan ruh, ancak sezgisel bir düzeyde deneyimlenebilmektedir. Buna göre Endülüs

müziği, notanın üzerindeki kurallar ve belirteçlerden daha fazlasıdır (Trend, 1929, s. 45).

Manuel de Falla, solo piyano için yalnızca yedi eser bestelemiştir. Bu eserler; *Serenata Andaluza* (Endülüs Serenatı), *Vals Capricho*, *Nocturno*, *Allegro de Concierto*, *Cuatro Piezas Españolas, Fantasía Bética* (Baetica Fantezisi) ve *Homenaje a Dukas* (Dukas'ya Saygı) başlıklarını taşımıştır. Bu eserler konser programlarında nadiren yer almıştır. Buna karşın bestecinin *La Vida Breve* (Kısa Hayat), *El Amor Brujo* (Büyülü Aşk) ve *El Sombrero de Tres Picos* (Üç Köşeli Şapka) gibi sahne eserlerinden piyanoya uyarlanan bölümler büyük bir popülarite kazanmıştır (Powell, 1980, s. 93).

Falla'nın erken dönem yapıtlarından biri olan *Serenata Andaluza*, bestecinin üzerindeki Endülüs etkilerinin piyanodaki ilk belirgin yansıması olarak kabul görmüştür. Bu eserin, Falla'nın daha sonraki yıllarda kaleme alacağı *Cuatro Piezas Españolas* adlı piyano albümünde yer alan *Andaluza* parçasıyla büyük bir üslup benzerliği taşıdığı ve onu anımsattığı gözlemlenmiştir. Söz konusu her iki yapıt da Güney İspanya coğrafyasının kendine has ayırt edici ses renklerini ve ritmik kalıplarını dinleyiciye hissettirerek; bütünüyle Endülüs ruhunu taşıyan özgün ezgilerin doğmasına zemin hazırlayacak şekilde inşa edilmiştir (Powell, 1980, s. 93).

1909 yılında yayımlanan *Cuatro Piezas Españolas*, ilk olarak 1908'de İspanyol piyanist Ricardo Viñes (1875-1943) tarafından *Société Nationale de Musique*[14] bünyesinde seslendirilmiştir. Falla, bu koleksiyonu 1911 yılında Londra'daki ilk konser programına da dahil etmiştir. Besteci bu yapıtını, yayınlandığı yıl hayatını kaybeden Albéniz'e ithaf etmiştir (Powell, 1980, s. 93).

Söz konusu yapıtlar, Albéniz'in piyano yazısıyla belirgin benzerlikler taşımıştır. Bu estetik durum, aynı manzaranın iki farklı ressam tarafından, bütünüyle farklı bakış açıları ve renk tercihleriyle tuvale aktarılmasına benzetilmiştir. Albéniz, *Iberia*'da genellikle belli şehir ya da mahalle isimlerini kullanmayı tercih ederken; Falla *Cuatro Piezas Españolas* albümünde, Albéniz'in erken dönem yapıtı *Suite Española*'da

[14] *Société Nationale de Musique* (Ulusal Müzik Cemiyeti); 25 Şubat 1871'de Romain Bussine (1830-1899) ve Camille Saint-Saëns öncülüğünde, Fransız müziğini teşvik etmek ve genç bestecilerin eserlerine icra alanı yaratmak amacıyla Paris'te kurulmuş bir kurumdur.

başvurduğu yönteme yakın durarak daha geniş ve genel bölge isimler (*Aragonesa*, *Cubana*, *Montañesa* ve *Andaluza*) kullanmayı tercih etmiştir (Powell, 1980, s. 93).

Koleksiyonunun ikinci parçası olan *Cubana* (Küba'ya özgü), isimsel bakımdan diğer bölümlerle tam bir uyum sergilemiyor gibi görünse de aslında İspanyol müzik tarihinde Endülüs ile Latin Amerika arasında yüzyıllar boyu süren yoğun kültürel etkileşimi simgelemiştir. İspanya ve Yeni Dünya arasındaki bu kültürel alışveriş, zamanla hangi ögenin hangi coğrafyaya ait olduğunu ayırt etmeyi güçleştirmiştir. Koleksiyonun son parçası olan *Andaluza* ise kendisinden önceki bölümlere kıyasla çarpıcı bir bölüm olarak öne çıkmıştır. Eserin, besteci tarafından "çok ritmik ve vahşi bir hisle" (*très rhythmé et avec un sentiment sauvage*) çalınması istenmiştir. Falla, Endülüs'e özgü melizmatik süsleme notaları kullanmış ve de gitarın karakteristik tınısını piyano klavyesinde canlandırmıştır. Ayrıca Çingene-Endülüs yöresinin müziklerinde sıkça rastlanan Frigyen modu kullanılmıştır (Powell, 1980, s. 93-94).

Falla'nın solo piyano için en büyük ve teknik açıdan en zorlu yapıtı olan *Fantasía Bética*, bestecinin Endülüs üslubundaki son eseri ve bu toprakların onun üzerinde bıraktığı bütün izlenimlerin bir harmanı olmuştur. Eserin adı, İmparator Augustus (MÖ 63- MÖ 14) tarafından kurulan ve bugünkü Endülüs ile güney Extremadura bölgelerini kapsayan Roma eyaleti *Provincia Baetica*'dan gelmektedir; bu bakımdan yapıt, bir 'Endülüs Fantezisi' olarak da tanımlanmıştır. Çağdaşı olan diğer İspanyol bestecilerin yapıtlarından çok daha köşeli, sert ve Endülüs halk müziğinin o vurmalı çalgılarını piyano üzerinde yeniden var eden bir yaklaşımla bestelenmiştir. Bu yönüyle daha yöresel bir tınıdan ziyade daha ilkel bir duyuş yakalamıştır (Sanchez Velasco, 2017; Powell, 1980, s. 95-96).

3.16 Joaquín Turina

1882 yılında Sevilla'da dünyaya gelen Joaquín Turina ise, İspanyol ve Endülüs piyano ve orkestra literatürünün modernleşme sürecinde karakteristik bir üslup sergilemiştir. Turina'nın müziği, İspanyol sanatının keskin, parlak ve sert niteliklerini yansıtması bakımından diğer İspanyol bestecilerin yazım tarzından daha belirgin yöresel detaylar barındırmıştır. Turina'nın kazandığı şöhretin sebebi bestecilik yeteneklerinin ötesindedir. Kendi ülkesinin atmosferini yansıtış biçimi ona tanınırlık sağlamıştır. Müziği yurt dışında Falla kadar popülerleşmese de İspanyol sanat müziğini geliştirme açısından onunla benzer amaç ve kaygıları paylaşmıştır (Peers, 1956, s. 256).

1903–1905 yılları arasında Madrid'de José Tragó (1856-1934) ile çalışan Turina, burada Manuel de Falla ile dostluk kurmuştur. 1905 sonbaharında akademik hedefleri doğrultusunda Paris'e gitmiştir. Paris'te Moritz Moszkowski (1854-1925) ile piyano, Schola Cantorum'da ise Vincent d'Indy (1851-1931) ile kompozisyon çalışmalarına başlamıştır. Turina'nın Paris'e gelişi, Fransız İzlenimciliği ile Schola Cantorum'un akademik gelenekçiliği arasındaki sanatsal mücadelenin yaşandığı hareketli bir döneme rastlamıştır. d'Indy yönetimindeki Schola Cantorum, on dokuzuncu yüzyılın sonunda Fransız kilise müziğini modernleştirmek ve César Franck'ın (1822-1890) bestecilik geleneklerini sürdürmek amacıyla kurulmuştur. Kurum, o dönemde Fauré tarafından yönetilen ve Debussy'nin stilinin destekleyen müzisyenleri barındıran Paris Konservatuvarı ile ciddi bir rekabet içinde olmuştur. Bu atmosfer, Turina'nın teknik donanımını şekillendirmiştir (Powell, 1980, s. 97-98).

Madrid yıllarından gelen dostluklarını Paris'te de sürdüren Turina ve Falla'nın, bu süreçte müzikal olarak farklı yollar izlediği gözlemlenmiştir. Falla, Paris'teki sanat çevreleriyle kurduğu yakın bağlar ve dostluklar sayesinde, Debussy'nin izlenimci tını dünyasına çok daha yakın bir duruş sergilemiştir. Turina ise Schola Cantorum eğitimi sayesinde Franck'ın yapısal geleneklerine daha yatkın olmuştur. Ne var ki Turina, Debussy'nin müzikal yeniliklere getirdiği sıra dışı bakış açısına da bütünüyle kapalı kalmamış; kendi yapıtlarında köklü geleneksel tutum ile çağdaş yenilikler arasında kusursuz bir denge kurmayı başarmıştır (Powell, 1980, s. 97-98).

Sanatçının bütünüyle kendi memleketinin öz müziğine odaklanması, Paris'te tanıştığı Albéniz'in güçlü yönlendirmesinin ve etkisinin bir sonucu olmuştur. Bu etkileşim sonucunda Turina; çoğunlukla betimleyici ve Endülüs sahnelerini konu alan çok sayıda eser bestelemiştir (Partridge, 1922, s. 256).

Turina, 1907 yılında Paris'te seçkin konukların katıldığı büyük bir dinleti düzenlemiştir. Bu konserin dinleyicilerinin arasında bulunan Albéniz; Falla ve Turina'yı bir kafeye davet etmiştir. Bu buluşma, Turina'nın müziğe bakış açısında köklü bir değişim yaşanmasına sebep olmuştur. Bu üç besteci, o gün İspanyol ulusal müziği için Avrupa vizyonuyla İspanyol müziği üretmek üzere ortak bir fikirde buluşmuşlardır. Sanatçılar, İspanyol halk ezgilerini köklü bir bilimsel disiplinle ele alma ve Batı müziğinin büyük biçimsel kalıplarıyla (sonat, beşli oda müziği, süit gibi)

harmanlama konusunda bütünüyle aynı düşünce çerçevesinde buluşmuşlardır. Turina, bu buluşmayı şöyle ifade etmiştir:

> Orada müziğin bir sanat olması gerektiğini, kadınların hoppalığı ve erkeklerin savurganlığı için bir eğlence aracı olmaması gerektiğini anladım. Paris'in o köşesinde bir araya gelmiş üç İspanyol'duk ve ülkemizin milli müziği için cesurca mücadele etmek bizim görevimizdi (Powell, 1980, s. 98).

Joaquín Turina'nın sanatsal üslubu; Endülüs halk müziği, Schola Cantorum'dan kazandığı öğrenimler ve Debussy'nin izlenimci yeniliklerinin harmanlanmasıyla şekillenmiştir. Turina, özellikle Albéniz ve Falla ile gerçekleştirdiği o tarihi buluşmanın ardından kendisini, tüm sanatsal ve teknik bilgi birikimini seferber ederek neredeyse bütünüyle ulusal bir müzik dili inşa etmeye adamıştır. Bu noktadan sonra bestecinin müziği, Endülüs üslubuna bağlanmıştır (Powell, 1980, s. 98).

Turina, kendi müzik yazım tarzında modal İspanyol unsurlarını Franck'ın armonik zenginliğiyle harmanlamıştır. Yapıtlarında sıkça duyulan çözülmeyen *dominant* dokuzlu akorlar ve uyumsuz üçlülerin kullanımı ise onun Debussy'den aldığı mirası yansıtmıştır. Besteci kariyeri boyunca Bela Bartók (1881-1945), Igor Stravinsky (1882-1971), Paul Hindemith (1895-1963) ve Arnold Schönberg (1874-1951) gibi çağdaşlarının müzikte getirdiği yeniliklere tanıklık etmiştir. Ancak meslektaşı Falla'nın aksine, bu sert modern fikirlere daha mesafeli kalmıştır. Romantik gelenekten bütünüyle kopmayarak, yalnızca izlenimciliğin o renkli tını düzenini kendi müziğine dâhil etmiştir. Bu bilinçli tercih sayesinde İspanyol piyano literatüründe gelenek ile yenilik arasında dengeli bir duruş sergilemiştir (Powell, 1980, s. 104-105).

Turina'nın eserlerinin önemli bir bölümünü piyano eserleri oluşturmaktadır. Bestecinin yayımlanmış elli beş piyano eseri; Endülüs etkilerini de içeren geniş çaplı bir yapıtlar bütünüdür. Piyano sonatı olarak *Sanlúcar de Barrameda*[15], *Sonata Romántica- sobre un tema español* (Romantik Sonat – bir İspanyol teması üzerine) örnek gösterilebilmektedir. Besteci, *Sonata Romántica* temasını; besteci ve piyanist Joaquín Nin'in (1879-1949) *Vingt Chants Populaires* (Yirmi Halk Şarkısı) koleksiyonunda bulunan ve karakteristik bir Endülüs dansını simgeleyen *El Vito* eserinden almıştır. Turina'nın geleneksel dans kalıplarında yazdığı yapıtları, İspanyol piyano edebiyatına yaptığı en özgün ve ayırt edici katkılar arasında yer almıştır. Bestecinin bu alandaki

[15] Sanlúcar de Barrameda (Sanlúcar); İspanya'nın güneyinde, Endülüs'e bağlı Kadiz ilinin kuzeybatısında yer alan tarihi bir liman kentidir.

yönelimi, henüz kariyerinin başında bestelediği Op. 8 *Tres Danzas Andaluzas* (Üç Endülüs Dansı) süiti ile gözlemlenmiştir. Toplam on eserden ve iki defterden oluşan Op. 55 ve Op. 84 eser numaralı *Danzas Gitanas* (Çingene Dansları) süiti, genel olarak Endülüs çingenelerinin şarkı ve dans geleneklerini betimleyecek biçimde yazılmıştır (Powell, 1980, s. 99-103).

Joaquín Turina'nın piyano repertuvarı, çoğunlukla süit veya albüm formundaki betimleyici eserlerden oluşmuştur. Bestecinin *Álbum de Viaje* (Seyahat Albümü), *Mujeres Españolas* (İspanyol Kadınları) ve *Niñerías* (Çocukça Şeyler) başlıklı eserleri, onun "albüm" ve "süit" düşüncesine verdiği ağırlığı açıkça kanıtlamaktadır. Süitler genellikle beş ile sekiz bölümden meydana gelmiştir. Bu eserlerin başlıkları çoğunlukla coğrafi bir temele göre adlandırılmıştır ve merkezinde Sevilla şehri yer almıştır. Örnek olarak Op. 2 *Sevilla*, Op. 33 *El barrio de Santa Cruz* (Santa Cruz Mahallesi), ve Op.96 *Por las Calles de Sevilla* (Sevilla Sokakları İçin) gibi albümler gösterilebilir. Bahsi geçen bu üç yapıt da Sevilla'nın farklı yönlerini çağrıştırmak üzere tasarlanmıştır (Powell, 1980, s. 99-103).

Turina, üretken besteciliğinin yanı sıra müzik sanatına yön veren temel kuramsal yapıtlar da kaleme almıştır. 1917 yılında basılarak yayımlanan ve önsözü Manuel de Falla tarafından yazılan *Enciclopedia Abreviada de la Música* (Kısaltılmış Müzik Bilgisi Sözlüğü), o dönemin müzisyenleri ile genç kuşakları için hem genel müzik tarihi hem de dizilerin çözümlenmesi açısından yol gösterici, köklü bir kaynak olmuştur (Powell, 1980, s. 99).

3.17 Endülüs Müziğinin Uluslararası Etkileri

Endülüs halk müziğinin yapısı, sadece İspanya sınırları içinde kalmamış, on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl Avrupa müziğine yön veren bir stil haline gelmiştir. Bu etkileşimin ilk önemli halkası, M. Glinka ve ardından gelen Rus Beşleri grubudur. Rus sanatını Batı Avrupa taklitçiliğinden kurtarmayı amaçlayan bu grup, İspanyol halk müziğindeki Çingene unsurları ile kendi ulusal müziklerindeki benzerlikleri fark etmişlerdir. Rus ve İspanyol müzikleri arasındaki benzerliğin, her iki kültürün de kökenindeki doğulu ve göçebe etkilerin (Çingene/Doğu etkisi) bir yansıması olduğunu keşfetmişlerdir (López-Chávarri Marco, 1927, s. 140).

Trend'e göre; İspanyol müzik üslubunun uluslararası yüksek sanat müziğiyle bütünleşmesinde Rus bestecilerin öncü bir rol oynadığı kabul görmüştür. Ancak Mikhail Glinka dışındaki pek çok Rus bestecinin bu kültüre dair bilgisi doğrudan gözleme değil, ikincil kaynaklara dayanmıştır. Glinka ise 1840'lı yılların sonunda İspanya'da geçirdiği süre boyunca yerel tınıları bizzat tecrübe etmiş olsa da yaklaşımı daha çok melodik süslemeler ve ritmik figürlerin betimlenmesiyle sınırlı kalmıştır. Endülüs halkının özgün çalma ve söyleme tekniklerinin yaratabileceği derin armonik unsurlar, Glinka döneminde henüz tam anlamıyla (Pedrell tarafından) keşfedilememiştir. İspanya'da geçirdiği süre; ona orkestral eserleri *Jota Aragonesa* (Aragon Jotası) ve *Souvenir d'une nuit d'été à Madrid*'i (Madrid'de Yaz Gecesi Hatırası) yazmasına ilham olmuştur (Trend, 1929, s. 32).

İspanyol müziğinde; uluslararası sahnelerde hem yabancı dinleyiciler hem de bazı İspanyollar tarafından tek gerçek İspanyol tınısı olarak kabul edilen kalıplaşmış bir tür görülmüştür. Bu türün dışında kalan İspanyol eserleri, genellikle dinleyici tarafından soğuk karşılanmış ve repertuvar dışına itilme riskiyle karşı karşıya kalmıştır (Trend, 1929, s. 45-46).

On dokuzuncu yüzyıl süresince İspanyol müzik unsurları, Avrupa genelinde ticari bir yükselişe de geçmiştir. Bu dönemde pek çok besteci, piyano eğitimi alan kitlelere hitap etmek amacıyla eserlerine "İspanyol Dansları" veya "Gitar" gibi tematik başlıklar eklemiştir. Bu eğilim sonucunda; serenatlar, seguidillalar, Endülüs şarkıları, çingene dansları gibi formlar, standart piyano eseri olarak literatürde yer bulmuştur. İspanyol üslubu teknik bir süsleme veya ritmik bir karakter olarak genel bir kabul görmüş ve repertuvarın bir parçası haline gelmiştir. Bu süreç, İspanyol müziğine ait ögelerin uluslararası bir müzikal moda akımına dönüşmesiyle sonuçlanmıştır (Peers, 1956, s. 242).

Endülüs topraklarına bütünüyle yabancı olan bir bestecinin, buranın özgün ezgilerini kullanarak dünya çapında büyük bir yankı uyandırdığı ve bu alanda bilinen ilk örnek olan yapıt; Fransız besteci Georges Bizet tarafından 1875 yılında notaya dökülen ünlü *Carmen* operasıdır. Villaespesa'ya göre; *Carmen* operası, İspanyol bestecilerin kendi müziklerinin farkına varmasına yardımcı olan önemli bir kıvılcım olmuştur (Cuenca Benet & Villaespesa, 1927, s. 16-17).

Söz konusu Endülüs karakteri, 1876 yılında Bizet'nin *Carmen* adlı operasının seyirciyle buluşmasıyla birlikte Avrupa sanat estetiğinde yer edinmiştir. Ardından Édouard Lalo'nun (1823-1892) *Symphonie Espagnole* (İspanyol Senfonisi) ve Moritz Moszkowski'nin Op.12 İspanyol Dansları gibi eserlerle bu algı pekiştirilmiş; Emmanuel Chabrier (1841-1894) gibi bestecilerle bu egzotik üslup yaygınlaşmıştır. Trend'e göre bu eserler, İspanya'nın gerçek müzikal derinliğinden ziyade, dışarıdan kurgulanmış "romantik ve tutkulu İspanya" imajına dayanmaktadır (Trend, 1929, s. 15-16).

Endülüs tınıları, on dokuzuncu yüzyıl sonlarından itibaren I. Stravinsky, Debussy ve Ravel üzerinde de silinmez izler bırakmıştır. Bu bestecilerin yaklaşımı Bizet gibi oryantalist bir bakış açısıyla "İspanyol tarzında" (*à l'espagnole*) olmamıştır. Bazı müzik eleştirmenleri Bizet'nin, İspanyol temalarını dışarıdan bir gözlemle ve yüzeysel bir "renk" olarak kullandığını öne sürmüştür. Buna karşın *Carmen* operasındaki asıl İspanyol etkileri, Endülüs'ün o hırçın sokak müziğini dünya sahnesine ilk kez doğrudan taşımayı başarmıştır. Dolayısıyla on dokuzuncu yüzyılın sonunda "İspanyol ruhu" olarak adlandırılan ve hayranlık uyandıran o büyük sanat anlayışının, özünde bütünüyle Endülüs'ün sahne, çingene ve sokak geleneklerine borçlu olduğu açıkça gözlemlenmiştir (López-Chávarri Marco, 1927, s. 140).

Uluslararası müzik literatüründe İspanyol ruhunun en bilinen simgelerinden biri haline gelen *Carmen* operası, İspanyol tınılarının dünya çapında tanınmasında merkezi bir rol oynamıştır. Ancak eserdeki müzikal doku, doğrudan anonim halk kaynaklarından alınmak yerine, dönemin estetik anlayışına uygun bir biçimlendirme sürecinden geçmiştir. Bu sürecin en somut örneği, operanın ikonik *Habañera* aryasıdır. Bu melodi, doğrudan bir Endülüs halk ezgisi olmayıp, İspanyol-Amerikalı besteci Sebastian Yradier'in (1809-1865) özgün bir bestesinden esinlenilerek yapılandırılmıştır (Trend, 1929, s. 17-18).

Debussy ve Ravel gibi besteciler yüzeysel kalıpları aşarak Endülüs ruhuna ve stiline uygun eserler bestelemeyi amaçlamıştır. On dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başında İspanyol müzik unsurları yüzeysel bir egzotizm ögesi olmaktan çıkmıştır. İspanyol müziğinin uluslararası düzeyde modern piyano diline aktarılması süreci, Debussy'nin eserleriyle somutluk kazanmıştır. Debussy, Endülüs müziğine özgü içsel

ve armonik dokuyu; özellikle gitarın tınısal atmosferini ve müzikteki mikrotonal duyumları kendi müzik diline dahil etmiştir (Trend, 1929, s. 165-166).

Falla'nın analizine göre Debussy, İspanya hakkında sınırlı gözlem şansına sahip olmuştur. Hayatı boyunca İspanya'da yalnızca bir defa bulunmuştur. Bask bölgesindeki San Sebastián şehrinden daha öteye gitmemiştir ve gezisinde boğa güreşi gösterisi izlemiştir. 1889'da Paris'te gerçekleştirilen dünya sergisinde ise, İspanyol şarkılarını dinleme fırsatı bulmuştur. Bunun yanı sıra Paris'teki İspanyol sanatçılar ve kaynaklar aracılığıyla bu kültüre dair derin bir bilgi birikimi edinmiştir. Debussy için Endülüs, gitmediği ancak hayal gücüyle kurguladığı bir mekandır. Onun için İspanya; resim, şiir ve derlenmiş halk şarkıları gibi ikincil kaynaklara dayanan bir yerdir. Orta Çağ makam ve mod dizilerinin geleneksel İspanyol ve özellikle de Endülüs halk müziğinde asırlar boyu korunmuş olması ve bu köklerin sunduğu o alışılmadık çok sesli zenginlik, bestecinin yaratıcılığını büyük oranda etkilemiştir (Chase, 1959, s. 299).

Debussy; Endülüs elementlerini kullanarak birçok eser bestelemiştir. Orkestral eserleri arasında *Ibéria* bulunmaktadır. İspanyol ruhunun yansıtıldığı piyano edebiyatında ise bu yapıtlara; L.100 *Estampes* (Baskılar) albümünde bulunan *La Soirée dans Grenade* (Granada'da Bir Akşamüstü), ilk Prelüdler kitabının dokuzuncu parçası olan *La Sérénade Interrompue* (Yarıda Kesilmiş Serenat) ve ikinci Prelüdler kitabının üçüncü parçası olan *La Puerta del Vino* (Şarap Kapısı: *Alhambra* Sarayı'nın meşhur kapılarından biri) örnekler gösterilebilmektedir (Trend, 1929, s. 55).

Manuel de Falla'ya göre, bugüne dek kaleme alınmış en yüksek İspanyol ruhuna sahip yapıt *La Soirée dans Grenade* olmuştur. Eser, Granada'da bir geceyi tanımlamaktadır. Schimitz'e göre bu eserde; *habañera* dansının ritmik yapısı kullanılarak, küçük binek hayvanlarının boyunlarındaki çıngırak sesleri ile Mağribilerin köklü dansları taklit edilmiştir (Schmitz, 1950, s. 87-88). *La Soirée dans Grenade* yapıtının kendisinde uyandırdığı büyük hayranlığı Falla, şu asil sözlerle dile getirmiştir:

> *La Soirée dans* Grenade'ın birkaç sayfasına sığan hayal gücü, tamamen dehasının vizyonlarıyla hareket eden bir yabancı tarafından yazıldığı düşünüldüğünde, hayranlık uyandırıcı bir boyuta ulaşmıştır. Bu eser bizi, sözde İspanyol müzisyenlerin sunduğu sıradan 'Serenatlar', *'Madriléne*ler' ve 'Bolerolar'dan uzaklaştırmıştır. Burada, tabiri caizse özgünlükten yoksun bir gerçekliği değil, bizzat Endülüs'ün kendisini görmekteyiz. İspanyol halk müziğinden doğrudan alınmış tek bir nota bile olmamasına rağmen, eserin tamamı en ince ayrıntısına kadar İspanya'yı çağrıştırmıştır (Chase, 1959, s. 300).

La Sérénade Interrompue ile Debussy, dinleyiciyi bir defa daha İber topraklarına götürmüştür. Besteci bu parçasında, Endülüs halk üslubuyla sevgilisine serenat yapan bahtsız bir gitaristin öyküsünü anlatmıştır. Ne var ki gitaristin çaldığı bu gece müziği, sokaktan gelen çeşitli dış etkenlerle bölünmüş ve neticede bir türlü tamamlanamamıştır. Geleneksel gitarın tellerinin tek tek akort edilişinin canlandırılmasıyla başlayan yapıt; İspanyol gitarlarına has çalma tekniklerinin ve halk şarkıcısının şarkısının piyano üzerinde taklit edilmesiyle devam etmiş; en nihayetinde ise bu gece müziğinin, amacına ulaşamayan çalgıcı tarafından hüzünlü bir biçimde yarım bırakılmasıyla son bulmuştur (Schmitz, 1950, s. 152-153).

La Puerta del Vino, Falla'nın Debussy'e gönderdiği Granada kartpostalındaki Şarap Kapısı resminin bestecinin zihninde uyandırdığı izlenim sonucunda ortaya çıkmıştır. Yalnızca bir yapıdan ziyade; o yapının önündeki yaşanmışlıkları da anlatmaya çalışan besteci; araştırmalarının sonundaki izlenimleriyle flamenko sanatçılarının *ole* nidaları ve şarabın verdiği sarhoşluğu yansıtmaya çabalamıştır. İcrada denge bekleyen besteci, eseri tıpkı *La Soirée dans Grenade* gibi *habañera* formunda bestelemiş ve bu geleneksel dansın öz ruhunun, yüksek bir hız ve aceleci bir tempoyla bozulmasına her zaman kesin bir biçimde karşı durmuştur (Schmitz, 1950, s. 166-168).

Ravel, Debussy'nin başlattığı stili kendine has bir üslupla genişletip zenginleştirmiştir. Onun kendi müzik dilinde Endülüs ögelerine yer vermesinin gerekçeleri Debussy'nin arayışıyla büyük bir benzerlik taşısa da bu iki kompozitörün kültürel kökenleri temel noktalarda bütünüyle birbirinden ayrılmıştır. Besteci, İspanya sınırına birkaç kilometre ötedeki bir kasabada doğmuştur. Ravel'in hem annesi hem de babası, yaşamlarının uzun yıllarını bizzat İspanya coğrafyasında geçirmişlerdir. Ailesinin İspanyol kültürüne olan bu köklü bağlılığı ve özellikle annesinin, besteci henüz küçük bir çocukken ona İspanyolca halk şarkıları ve ninniler söylemesi, bestecinin üzerinde silinmez ve kayda değer izler bırakmıştır (Peers, 1956, s. 241).

Maurice Ravel'in Bask kökeni, karakteri üzerinde önemli bir etki bırakmıştır. Roland-Manuel'e göre; İspanya topraklarında besteciyi en derinden etkileyen ögeler; bu coğrafyanın dansçıları, denizcileri, köylüleri ve halkın dirençli ama coşkulu yapısı olmuştur. Ne var ki Ravel'i besleyen müzikal yapılar ve çocukluğundan beri kulak aşinalığının bulunduğu halk şarkısı kalıpları bütünüyle Bask bölgesine ait olduğu için, onun yapıtlarında saf bir Endülüs müziğine rastlamak pek mümkün değildir. Çünkü

Bask müziği, içinde Endülüs ve geri kalan bölgelerin müziğinden harici ritmik yapılar bulundurmaktadır (Roland-Manuel, 1972, s. 15-16).

Fransız şair ve eleştirmen André Suarès'in (1868-1948) Ravel hakkındaki incelemesi, bestecinin İspanya'ya bakış açısını şu şekilde özetlemiştir:

> Ravel, her ne kadar parmak uçlarına kadar Parisli olsa da sanatçılar arasında aslında en İspanyol olanıdır. İspanyol müzisyenler arasında 'büyük bir müzisyen' tanımına en çok o uymuştur; eserlerinde Goya'nın ve pikaresk[16] edebiyatının izlerini taşımıştır. Ravel'in her yönünde hem kim olduğu hem de ne yaptığı konusunda İspanya'nın ruhunu görüyorum… En önemlisi de sanatı, İspanyol aksanıyla dokunulmuş bir Fransız dili gibidir (Chase, 1959, s. 301).

Ravel'in İspanyol üslubunun ilk ve en belirgin örneklerinden biri, 1895 yılında iki piyano için yazdığı *Habañera*'dır. Besteci bu yapıtını daha sonra, 1907 tarihinde bestelediği *Rapsodie Espagnole* (İspanyol Rapsodisi) adlı büyük orkestra süitinin içine dahil etmiştir. *Rapsodie Espagnole*, bestecinin orkestral yazım üzerindeki hakimiyetini kanıtlayan asıl büyük çalışmalarından biri olmuştur. Süitin diğer bölümlerini *Prélude à la Nuit* (Geceye Prelüd), *Malagueña* ve *Feria* (Panayır) oluşturmuştur. Ravel, bu rapsodinin son bölümündeki jota haricinde, gerçek halk melodilerinden yararlanmamıştır. Bunun yerine İspanyol müziğinin ritmik yapılarını, modal melodilerini ve süsleme tekniklerini kendi stiline uygun bir biçimde kullanmıştır. Besteci bu bölümlerde tipik Endülüs ögelerini sıradan birer taklit olarak sergilemek yerine, kendi benimsediği stille harmanlamıştır. Bu da tipik Endülüs müziğinden daha özgün bir eserin ortaya çıkmasına sebep olmuştur (Chase, 1959, s. 301-302).

Bestecinin *Miroirs* (Aynalar) albümünün dördüncü parçası olan *Alborada del Gracioso* yapıtının, doğrudan doğruya yalnızca Endülüs bölgesinden etkilenilerek bestelenmediği; ancak tüm İber Yarımadası'nı zihinde canlandıracak çağrışımlarla tasarlandığı kabul görmektedir. "*Alborada*", İspanya'nın kuzeyindeki Galiçya yöresine has geleneksel bir sabah şarkısı iken, "*Gracioso*" ise İspanyol tiyatrosundaki soytarı karakterini simgelemektedir. Bu yönüyle yapıtın adı, birebir bir sözlük karşılığından ziyade kültürel bir zıtlığı betimlemiştir. Barındırdığı teknik güçlükler ve renk zenginliğinden dolayı bu parça, dünya çapında birçok önemli dinleti ve yarışma için icracılar tarafından öncelikli olarak tercih edilmiştir (Roland-Manuel, 1972, s. 42)

[16] Pikaresk: Toplumun alt kesiminden gelen kurnaz bir kahramanın, yozlaşmış bir dünyada hayatta kalmak için verdiği mücadeleyi mizahi ve gerçekçi bir dille anlatan İspanya kökenli edebi bir türdür (Pérez Fernández, 2013).

4. BÖLÜM: ENDÜLÜS MÜZİĞİNİN YAPISAL VE MÜZİKAL ANALİZİ

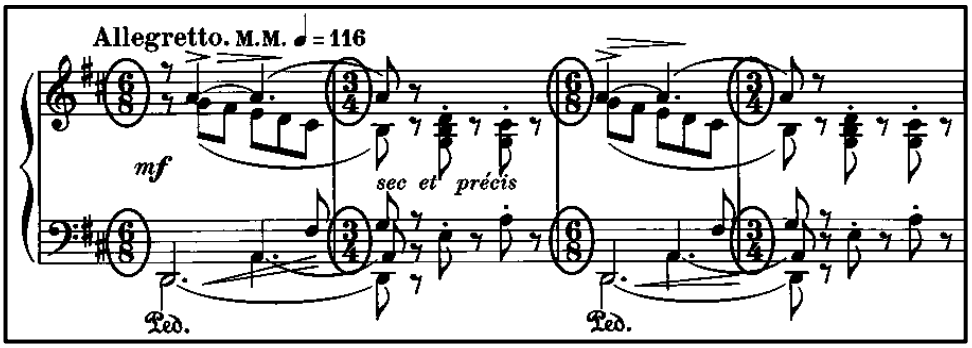
İspanyol halk müziği, dünyanın en zengin ve köklü müzik kültürlerinden biri olarak kabul edilmiştir. Bu büyük çeşitlilik, İber Yarımadası'nda tarih boyunca pek çok farklı topluluğun ve kültürün bir araya gelerek harmanlanmasından kaynaklanmıştır. Yarımadaya ayak basan her yeni medeniyet, kendi özgün ve silinmez izlerini bırakmıştır (Chase, 1959, s. 222).

İspanyolların kendi geleneklerine olan bağlılığı, bu mirası modern dünyanın tekdüze sistemine karşı korumuştur. Avrupa'daki ilerleme hareketlerinin dışında kalmaları, halk geleneklerinin canlı tutulmasını sağlamıştır. Ayrıca ülkenin dağlar ve nehirlerle bölünen sert coğrafyası, her bölgenin kendi kimliğini korumasına yol açmıştır. Bu doğal yapı, müzikal çeşitliliği artırarak her yörenin kendine has ögeler geliştirmesine zemin hazırlamıştır. Her folklorik müziğin kendini ele veren, onlara özgü elementleri vardır (Chase, 1959, s. 222).

4.1 Temel Ritim ve Dans

Müzikte ritim, zaman içindeki düzen ve orantı olarak tanımlanmıştır. Ritmin var olabilmesi için seslerin süresi veya yoğunluğu arasında bir eşitsizlik olması gerekmiştir (Turina, 1917, s. 14).
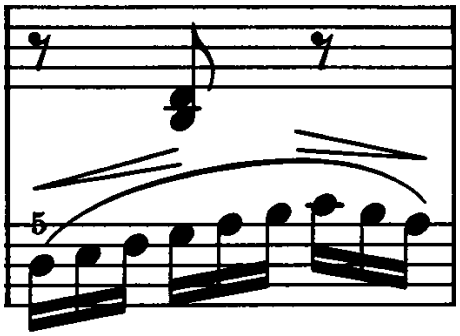
İspanya'nın müzik haritasında, kuzey ve güney yöreleri arasında çok belirgin tartım farklılıklarının barındığı gözlemlenmiştir. Güneydeki Endülüs bölgesinde geleneksel yapılar genellikle 3/4 ya da 6/8'lik ölçü kalıpları üzerine kuruluyken, kuzey bölgelerinde 5/8 gibi daha aksak vuruşlara rastlanmıştır. Bu durum, kendi topraklarının müziğinden esinlenen Manuel de Falla ve Isaac Albéniz gibi bestecilerin, yapıtlarında sıkça bu ölçü kalıplarını kullanmalarına zemin hazırlamıştır (Van Vechten, 1920, s. 44-48). Endülüs halk müziğine has en belirgin özelliklerden biri de 6/8 ve 3/4'lük ölçülerin bir arada, peş peşe ve ardışık olarak kullanılmasıyla ortaya çıkan zenginliktir (Fernández Marín, 2006, s. 27).



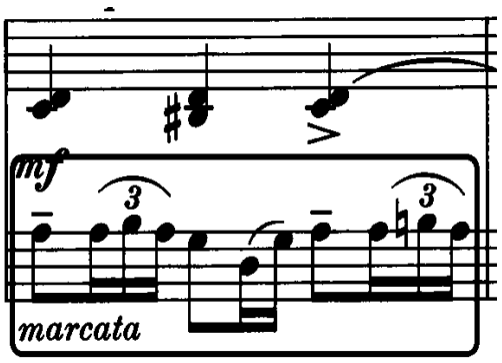
Görsel 7. I. Albéniz, *Iberia*, *Rondeña*, 1-4. ölçü (Albéniz, 2014). https://tinyurl.com/4kyfesjk

Endülüs müziğinin serbest ritim yapısı, batı dünyasının geleneksel nota yazım düzeninin sınırlarını büyük ölçüde zorlamıştır. Bu nedenle, kalıplaşmış geleneksel yazım sistemleri, bu özgün türün zamansızlığını kâğıt üzerinde tam anlamıyla karşılamakta yetersiz kalmıştır. Özellikle herhangi bir çalgı eşliği olmadan, yalın sesle icra edilen halk müziği türlerinde ya da parçaların aralarına yerleştirilen copla bölümlerinde, vuruş kalıplarının bütünüyle halk şarkıcısının o anki içsel yorumuna ve duygu yoğunluğuna bağlı olarak tamamen serbest bırakıldığı açıkça gözlemlenmiştir (Chase, 1959, s. 225).

Endülüs yöresine ait halk ezgilerinde en sık karşılaşılan ritmik yapı genellikle üçlemeler olmuştur. Endülüs halk şarkıcılarının söylediği ezgiler; kıvrak süslemeler ve doğu müziğini andıran mikrotonal/çeyrek ses geçişleri barındırmaktadır. Batılı besteciler, bu halk ezgilerini geleneksel batı sistemi ile taklit edip yazıya dökmek istediklerinde; söz konusu ses geçişlerini aslına en yakın biçimde ancak üçleme kalıplarıyla ve çok hızlı, küçük nota gruplarıyla kâğıda yansıtabileceklerini fark etmişlerdir (Fernández Marín, 2006. s. 26-27).



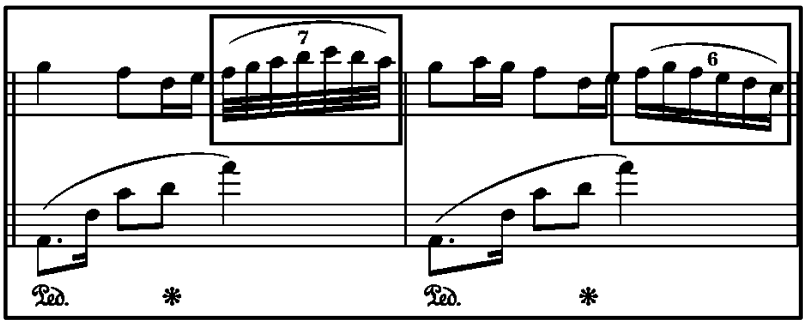
Görsel 8. I. Albéniz, *Recuerdos de Viaje*, Op. 71 No. 6 *Malagueña*, 11. ölçü (Albéniz, 2015). https://tinyurl.com/4zsn26yu



Görsel 9. I. Albéniz, *Suite Española*, Op.47, No.4 Cádiz, 65. ölçü (Albéniz, 2023). https://tinyurl.com/mtu5dunb

Endülüs müziği, çalgı eşlikli ya da eşliksiz olsun, içsel bir duygu yoğunluğuyla icra edilen bir tür olduğundan, vuruş özgürlüğü bu müziğin en temel yapı taşlarından birini oluşturmuştur. Zaman ve vuruş kalıpları, işin dans boyutunun sarsılmaz bir parçasını oluştursa da, copla bölümünde şarkıcıya ritmik bir serbestlik tanınmıştır. Bu sayede yapıtın sözlü bölümlerinde ezgi, kalıplaşmış ölçü çizgilerinden sıyrılarak tamamen özgürlük kazanmıştır. Geleneksel gitar ise bu süreçte, belirleyici ritim kalıplarını bir kenara bırakarak yalnızca halk şarkıcısını destekleyen bir eşlikçi rolünü üstlenmiştir (Fernández Marín, 2006. s.32).

Üçleme kalıpları ve sıkça başvurulan on altılık ya da otuz ikilik gibi kısa nota değerlerinin yanı sıra; beşleme ve yedileme gibi geleneksel batı sistemine uymayan düzensiz yapılara da Endülüs müziğinde sıklıkla rastlanmıştır. Endülüs halk müziğinde gözlemlenen bu asimetrik ses kümeleri şarkıcıların doğaçlamaları ile ortaya çıkmıştır. Nihayetinde besteciler tarafından kâğıda dökülürken geleneksel yazım kuralları içinde aslına en yakın ve en gerçekçi biçimde yansıtılmaya çalışılmıştır.



Görsel 10. I. Albéniz, *Suite Española*, Op.47, No.3, Sevilla, 96-97. ölçü (Albéniz, 2023). https://tinyurl.com/mtu5dunb

Dans, belirli bir ritme ve akışa göre yapılan her türlü bedensel ifadedir. İnsanlık tarihinin her çağında ve her toplulukta dans; bir eğlence biçimi ya da köklü inanç törenlerinin sarsılmaz bir parçası olmuştur. Tarihsel süreç içerisinde Endülüs müziğinin önemli bir parçası haline gelen dans; birçok halk şarkısının ve ezginin yaratım sürecindeki temel dayanaklardan biri olarak kabul görmüştür. Günümüze ulaşan en bilindik Endülüs yapıtlarının büyük bir kısmı, dans kökenli vuruş ve tartım ögeleri barındırmaktadır.

İspanyol halk danslarının özgün yapısı; Arap, Mağrip ve hatta Antik Yunan ile Mısır medeniyetlerine kadar uzanan çok köklü bir ortak kültürün ürünü olmuştur. Bu

geleneksel dansların doğu kökenlerini, iki temel dayanakla açıkça ele verdiği gözlemlenmiştir: çok katmanlı ritmik tabakalar ve kıvrak melodik süslemeler. İspanyol danslarındaki ritmik karmaşıklık, sadece nota üzerindeki belirtkeler ile sınırlı kalmamıştır. Dansçının topuk vuruşları, gitaristin çalış teknikleri ve seyircinin katılımıyla şekillenen, yazılı olmayan bir icra geleneği dans müziğinin hayati bir noktası olmuştur (Van Vechten, 1920, s. 244-245).

Köklü kaynaklar tarafından; İspanya'nın her yöresinde kendine has ayırt edici özellikleri bulunan sayısız halk dansının varlığı açıkça ortaya konulmuştur. Söz konusu bu danslar, yüzyıllardır toplumsal yaşamın tam kalbinde yer almıştır. Ne var ki bu geleneksel dansların asırlar önce tam olarak nasıl sergilendiğine dair katı ve net bilgilere ulaşmak oldukça güçtür; çünkü her bölge, hatta her ayrı dönem bu dansları kendi özgün anlayışıyla çok farklı biçimlerde icra etmiştir (Van Vechten, 1920, s. 244-245).

Endülüs bölgesinde geleneksel dansların kullanım amaçları, büyük bir çeşitliliği ve zenginliği kapsamaktadır. Halkın eğlence anlayışı, yöresel bayramlar ve köklü kutlamalara bağlı olarak farklılıklar sergilemiştir. Bölgenin sahip olduğu sayısız dans ile halk şarkısı genellikle bütünüyle aynı adı taşımaktadır. En belirgin ve özgün Endülüs dansları, flamenko çatısı altında bir araya getirilmiştir. Kendi içinde sarsılmaz bir bütünlük oluşturan flamenko dans ve şarkıları ise; cante jondo (derin şarkı) ve *cante chico* (küçük şarkı) olmak üzere iki ana damara ayrılmıştır.

Cante jondo, flamenko geleneğinin özü ve can damarı olarak tanımlanmıştır. Kimi müzik bilimcilere göre bu türün kökenleri Arap dünyasına dayanmıştır, kimilerine göre ise Bizans ve İbrani müzik geleneklerinden esinlenilmiştir. Ancak tarihsel kökenleri nereye ait olursa olsun, Endülüs topraklarına göç eden Çingene toplulukları bu şarkı türünü bütünüyle sahiplenmiş ve kendi yaşam biçimleri ile yeniden şekillendirmişlerdir. Bu doğrultuda cante jondo, Yoon Soo tarafından flamenkonun Çingene ruhuyla harmanlanmış bir biçimi olarak da nitelendirilmiştir (Yoon Soo, 2006, s. 13-14).
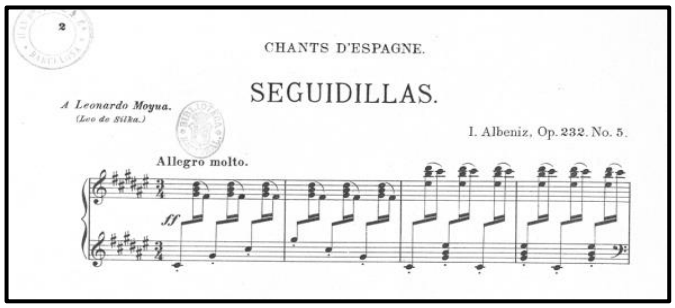
Manuel de Falla, cante jondo'nun melodik yapısını analiz ederken, bu türün Hindistan ve Uzak Doğu'daki antik müzik gelenekleriyle çarpıcı benzerlikler sergilediğine dikkat çekmiştir. Bu formun en temel özelliği; ses aralıklarının batı sanat müziğindeki

gibi katı ve sabit perdelerle sıkıştırılmış olmaması, ayrıca icracının o anki içsel coşkusuna ve duygu yoğunluğuna göre şekillenmesidir. Bazı durumlarda halk şarkısı, herhangi bir çalgı eşliği olmaksızın bütünüyle yalın sesle söylenmektedir; bu icra biçimi geleneksel flamenkoda *palo seco* (kuru stil) olarak adlandırılmıştır (Yoon Soo, 2006, s. 13-15).

Falla'ya göre cante jondo; flamenko gibi modern bir biçimden daha kadim ve eski bir müzik türüdür. Doğu kökenli topluluklar, halihazırda var olan *cante andaluz* (Endülüs şarkısı) geleneğine yeni bir karakter kazandırarak, onu daha derin ve trajik bir form olan cante jondo'ya dönüştürmüştür. Bu türün temelini, *seguirilla gitana* (Çingene Seguidillası) oluşturmuştur (Trend, 1929, s. 21-23).

Seguirilla (*Siguiriya*) kelimesi, Kastilce dilindeki seguidilla kelimesinin Endülüs Çingene ağzıyla (Endülüs fonetiğiyle) zamanla dönüşüme uğramış bir formudur. İsimsel akrabalıklarına rağmen bu iki tür, ritmik, ölçüsel ve estetik karakter bakımından birbirlerinden tamamen farklı özellikler göstermiştir. Öte yandan on sekizinci yüzyılın sonlarında İspanyol saray akademilerinde aristokratik bir form olarak gelişen bolero da ritmik kökenlerini seguidilla geleneğinden almıştır. Ancak bolero, seguidilla'nın hızlı ve neşeli karakterinin aksine, çok daha ağırbaşlı, ölçülü ve asil; 3/4'lük klasik bir İspanyol sahne dansı olarak tanımlanmıştır (Chase, 1959, s. 139).
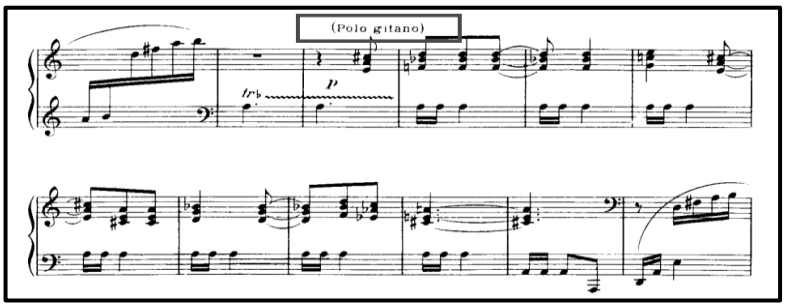
Piyano edebiyatında bilinen en seçkin seguidilla örneği; Isaac Albéniz'in Op.232 *Chants d'Espagne* adlı büyük yapıtının beşinci parçasıdır. Özünde doğrudan doğruya "*Seguidillas*" başlığını taşıyan bu parça; daha sonraki süreçte, bestecinin dünyaca ünlü Op. 47 *Suite Española* adlı çalışmasının yedinci bölümünü oluşturan *Castilla* (Kastilya) yapıtı hâline gelmiştir.



Görsel 11. I. Albéniz, *Chants d'Espagne*, Op.232, No.5, *Seguidillas*, 1-5. ölçü (Albéniz, 2022). https://tinyurl.com/48jzbm8z

Endülüs'ün bu köklü parça biçimi, Kastilya dilindeki *plañir* (yas tutmak/ağıt yakmak) fiilinden türetilen *playera* adıyla da anılmıştır. Endülüs'ün *cañas* ve playera*s* gibi bazı özel ve derin türleri yalnızca çıplak sesle söylenmek üzere doğmuş olsa da; İspanya'daki halk şarkılarının büyük bir kısmı doğrudan doğruya geleneksel dans vuruşları üzerine inşa edilmiş ve bu dansların adlarını taşımıştır (Van Vechten, 1920, s. 67). Playera üslubunun en ünlü örneği olarak da Granados'un Op. 37 *12 Danzas Españolas* albümünden 5. parçası *Andaluza*'da görülmüştür.

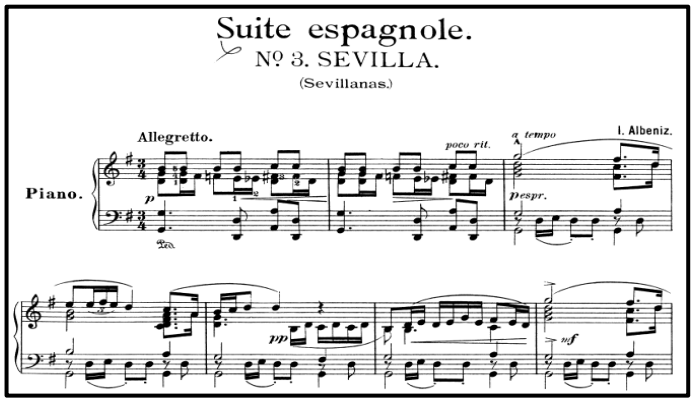
Cante jondo'nun en belirgin ve en köklü özelliklerini barındıran diğer halk dansı ve şarkı türleri ise; *polo*, *martinete* ve *soleá* olarak gösterilmektedir. Bu türlerden *soleá*; Kastilya dilindeki *soledad* (yalnızlık) kelimesinden türetilmiş yoğun bir türdür. Çingene bedensel anlatımı olarak bilinen *polo* ya da *olé* gibi türlerin kökenleri üzerine yapılan araştırmalarda ise; bu yapıların özünde çok daha eski İspanyol halk geleneklerinden evrildiği sonucuna varılmıştır. Söz konusu bu yapıların aslında *sarabande* gibi köklü ve vahşi İspanyol halk danslarının birer uzantısı olduğu var sayılmıştır. Yerleşik halkın zamanla unuttuğu bu eski biçimlerin, göçebe Çingene toplulukları tarafından bütünüyle benimsenerek korunup yaşatıldığı düşünülmüştür. Bu doğrultuda, İspanyol piyano edebiyatındaki Çingene tınısı olarak adlandırılan tüm ögelerin, aslında yarımadanın çok daha eski ve yerli bir halk dansı geleneğinin yansıması olduğu kanısına varılmıştır (Van Vechten, 1920, s. 44).



Görsel 12. J. Turina, *Cinco Danzas Gitanas*, Op.55, No.4, *Generalife*, Polo dans örneği, 16-27. ölçü (Turina, 2007). https://tinyurl.com/2s3k9b3d

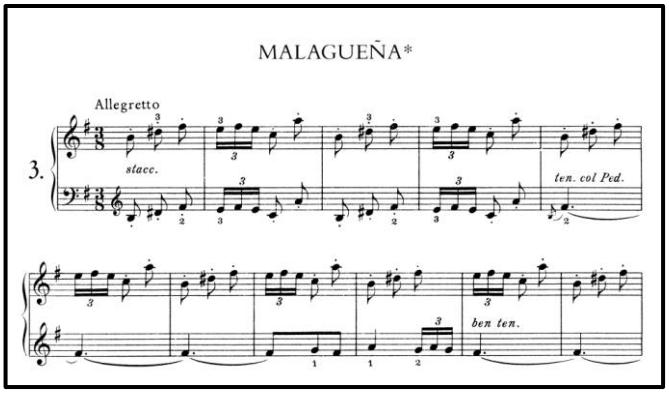
Cante jondo'nun tam zıttı olan cante chico türü ise; çok daha eğlenceli, hafif, neşeli ve coşkulu bir yapıya sahiptir. Söz konusu bu tür; yöresel kutlamalarda, şenliklerde ve halka açık meydan gösterilerinde sıklıkla kullanılmıştır. Bu doğrultuda en belirgin örnek olarak, Sevilla yöresine ait Sevillanas; 3/4'lük ölçü yapısı, geleneksel flamenko

gitarının eşliği ve parıltılı kastanyet kullanımının taklidiyle bölgenin dünya çapında en bilinen türlerinden biri olmuştur (Van Vechten, 1920, s. 23-24).



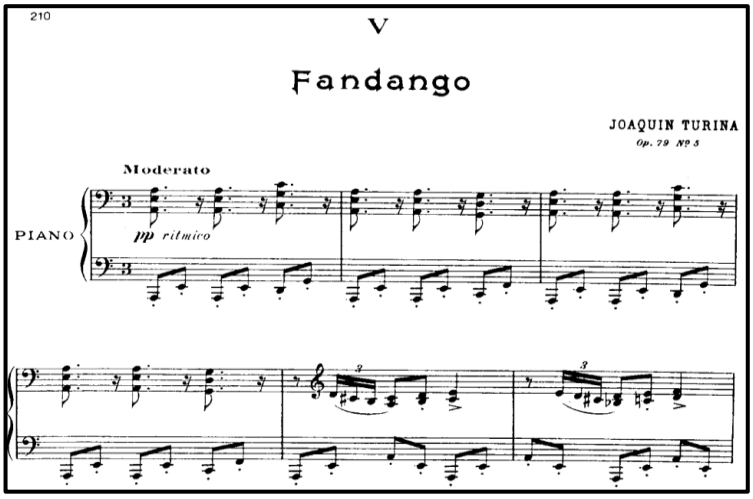
Görsel 13. I. Albéniz, *Suite Española*, Op.47, No.3, Sevilla, 1-7. ölçü (Albéniz, 2023).
https://tinyurl.com/mtu5dunb

Málaga kökenli Malagueña; serbest yapısı nedeniyle geleneksel yazı sistemine dökülmesi en güç türlerden biri olmuş, biçimsel olarak ise çoğunlukla Flamenko modunun eksenini oluşturan dominant akorla başlayan ve sonlanan bir yapı sergilemiştir. Seyircilerin yere vurdukları bastonlarla tuttuğu aksak ve senkoplu vuruşlar ile dansçıların topuklarıyla yarattığı binlerce çeşit tartım çeşitliliği de bu özgün üslubun en belirgin nitelikleridir. Endülüs bölgesinin en köklü danslarından biri olan tirana ise; halk şarkıları eşliğinde icra edilen ve kendine has vuruş düzeniyle öne çıkan bir türdür. Bu geleneksel dans; kadın icracıların önlükleriyle sergiledikleri dans figürleri ile erkeklerin şapka ve mendillerini kullanarak destekledikleri hareketleri kapsamaktadır (Van Vechten, 1920, s. 48).



Görsel 14. I. Albéniz, *España*, Op.165, No.3, *Malagueña*, 1-11. ölçü (Albéniz, 2010).
https://tinyurl.com/msna5mdj

Örneğin; İspanyol dans tarihinin en eski ve köklü kollarından biri olan fandango, tarihsel kökeni tam olarak kâğıt üzerinde belgelenememiş olsa da Mağrip dans geleneklerinin günümüze kadar ulaşmayı başarmış parıltılı bir yansıması olarak kabul görmüştür. Vuruş yapısı ve tartım düzeni bakımından Malagueña ile büyük bir benzerlik sergileyerek kıvrak üç zamanlı ölçü yapısına sahip olan bu geleneksel dans, sanatsal ruh hali ve duygu dünyası açısından ondan keskin bir biçimde ayrılmaktadır. Fandango, İspanyol halk dansları içerisindeki en neşeli, coşkulu ve dışa dönük yapılardan biri olarak köklü kaynaklara ve kitaplara geçmiştir (Van Vechten, 1920, s. 60).



Görsel 15. J. Turina, Bailete, Op.79, No.5, Fandango, 1-6. ölçü (Turina, 2007).
https://tinyurl.com/2rbmccxy

Kimi özgün türler ise; *cante intermedio* (ara biçim) olarak tanımlanmış olup hem cante jondo'nun hem de cante chico'nun özelliklerini taşımıştır.

Geleneksel İspanyol sanat müziğinde dans; ulusal kimliğin en temel taşlarından biri olmuştur. Büyük besteciler; halkın gündelik yaşamından, köklü yöresel geleneklerinden ve flamenko birikiminden gelen ögeleri piyano klavyesine taşıyarak, yerel tınıları evrensel bir sanat diline dönüştürmüşlerdir. Ritmik açıdan icra esnasında çoğunlukla gitarı ve kastanyetleri taklit etmişlerdir. Sonuç olarak, Isaac Albéniz'den Manuel de Falla'ya kadar tüm büyük ustalar için geleneksel dans biçimleri, İspanyol ruhunun ve İber kimliğinin vazgeçilmez birer can damarı olmuştur. Söz konusu bu besteciler de yapıtlarında geleneksel dansların en belirgin ve en özgün niteliklerinden yararlanmıştır.

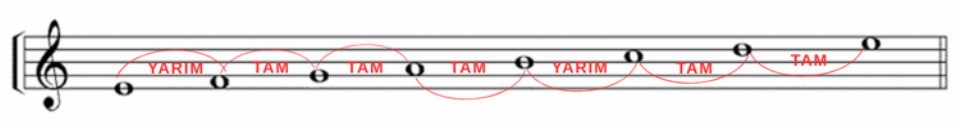
4.2 Temel Armoni ve Şarkı

Endülüs müziği, birçok farklı kültürün harmanlanmasıyla ortaya çıkmış zengin bir yapı barındırmaktadır. Bu müzik, köklü geçmişindeki her medeniyetten ögeler almıştır. Ne var ki açıkça gözlemlendiği üzere; Endülüs müziğinin temelinde barınan şarkıları geleneksel yazı düzeneğine birebir aktarabilmek mümkün değildir. Geleneksel batı yazı düzeni, Endülüs müziğinin özünü ve mikrotonal ses aralıklarını kâğıda bütünüyle aynı biçimde dökmeye elverişli olmadığından, yapıtlar aslına en yakın ve en gerçekçi biçimde kâğıda geçirilmiştir. Öte yandan asırlar boyunca dikey yazım anlayışı bu müzik kültüründe yabancı ve aykırı bulunduğu için yatay yazı sistemi görece çok daha büyük bir gelişim sergilemiştir.

Endülüs müziği tonal müzikten ziyade, modal müziğe daha yakındır. İspanyol sanatının ulusal olarak kendi içerisindeki gelişiminin altın çağı; doğrudan doğruya Endülüs emirliği ve halifeliği yönetimi altında olduğu döneme rastladığından, bölgenin müzikal kökenleri de çoğunlukla bu tarihsel birikime bağlıdır. Batı dünyası tonal sistemini inşa ederken İspanya, yabancı ülkelerin müzik kalıplarını taklit etme yoluna gitmiş ve bu süreçte kendi özlerinden uzaklaşmıştır. Dolayısıyla İspanyol bestecilerin kendi yöresel kimliklerini yeniden bulma çabası; ancak geçmişe, yani o zengin makamsal ve modal yapıların egemen olduğu Endülüs dönemine geri dönülmesiyle başarıya ulaşabilmiştir.
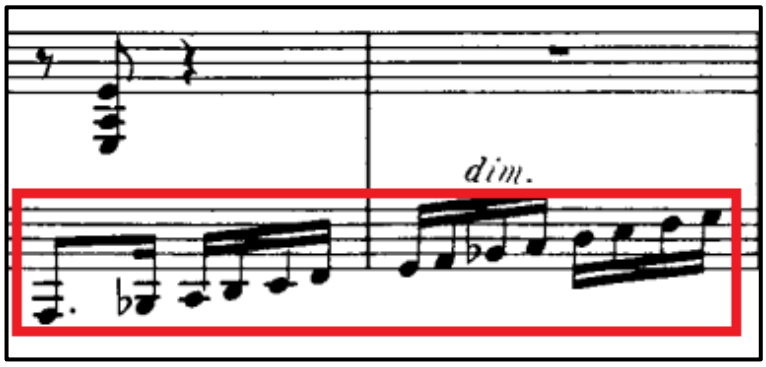
Bölgenin müziğini dünya üzerinde tanınır kılan ve işitildiği gibi anlaşılmasını sağlayan en önemli iki unsur; Frigyen modu ve Flamenko modudur. İkisi yapısal olarak benzer özellikler taşısa da bazı noktalarda ayrıştıkları gözlemlenmiştir. Flamenko modunun kökeni Frigyen moduna dayanmaktadır.

Orta Çağ'da kabul görmüş olan Frigyen modunda Mi notası, eksen nota olarak kabul edilmiştir. Frigyen modunun, tonal minör sistemden tek farkı ilk iki aralığının, tam değil; yarım ses olmasıdır. Frigyen modu, Mi notası baz alınarak aralıklar hesaplandığında ilk dörtlü aralık (*tetrakord*) Y-T-T (Yarım-Tam-Tam) şeklinde; La sesinden Mi sesine uzanan ikinci kısım, beşli aralık (*pentakord*) ise yine Y-T-T ile oluşturulmaktadır. Frigyen modu, hicaz makamına oldukça benzer bir yapıdadır (Yoon Soo, 2006, s. 14).



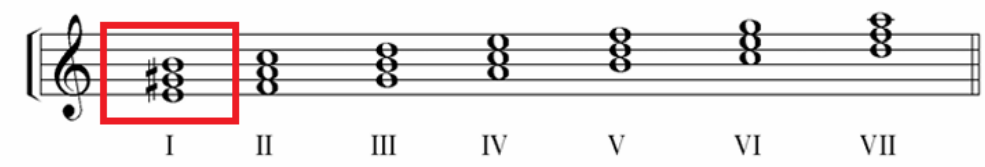
Görsel 16. Mi eksenli Frigyen Modu (Fernández Marín, 2021, s.8).

Frigyen modu, Endülüs müziğini yansıtmak amacıyla Flamenko moduna armonize edilmeden de besteciler tarafından kullanılmıştır. Bu duruma en belirgin örnek olarak; Joaquín Turina'nın Op.55 *Danzas Gitanas* adlı serisinin birinci parçası olan *Zambra* yapıtı gösterilebilmektedir.
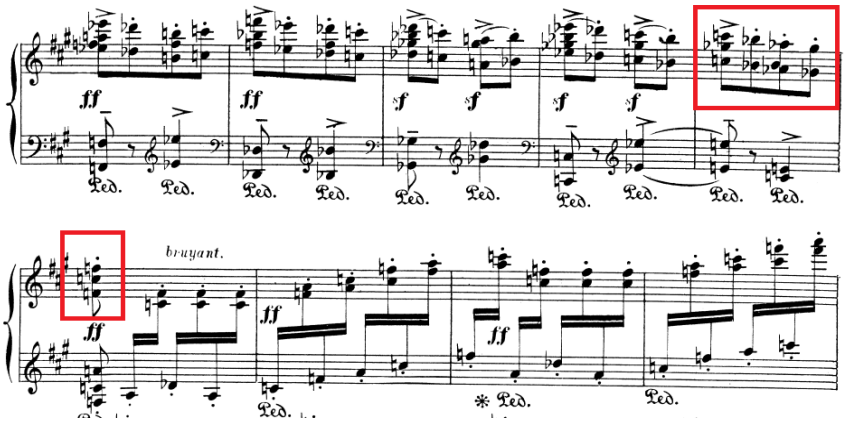


Görsel 17. J. Turina, *Danzas Gitanas*, Op.55, No.1, *Zambra*, 21-22. ölçü (Turina, 2007).
https://tinyurl.com/2s3k9b3d

Flamenko modu ise, Frigyen modunun dikey yazısının armonize edilmesi neticesinde ortaya çıkmıştır. Flamenko modunda, eksen akorunun üçüncü derecesi yarım ses tizleştirilerek kullanılmakta, yani ilgili akor bütünüyle majör bir yapıya ulaştırılmaktadır. Buradaki en önemli nokta şudur ki; üçüncü sesin bu şekilde tizleştirilmesi, yalnızca eksen akoruna özgü bir durumdur. Yarım ses tizleşen bu üçüncü derece, dizideki diğer akor kalıplarında bütünüyle kendi doğal hâliyle kullanılmaktadır. Örneğin; Mi notasının eksen olarak alındığı bir dizide; üçüncü ses olan Sol notası *tonik* akorda yarım ses tizleşmekte ancak dizinin diğer akorlarında Sol notası doğal olarak kullanılmaktadır (Fernández Marín, 2021, s. 8).
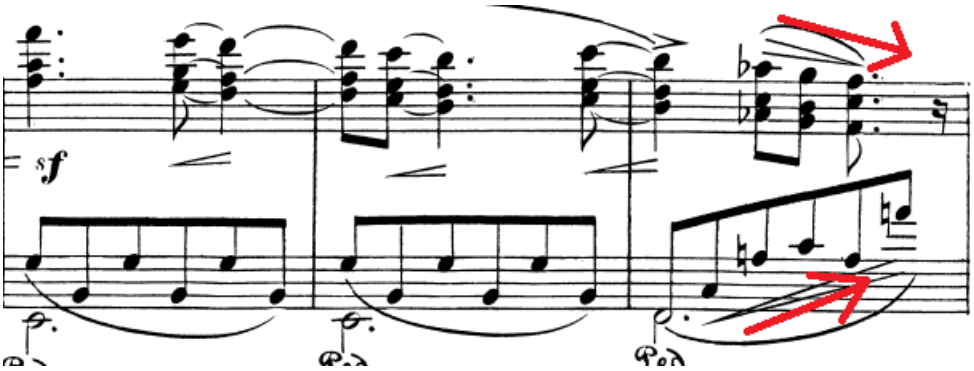


Görsel 18. Mi eksenli Flamenko Modu (Fernández Marín, 2021, s.8).

Flamenko modu; birçok bestecinin Endülüs müziğinin ruhunu yansıtmak adına başvurduğu ögelerin başında gelmektedir. Bu moda örnek olarak; Isaac Albéniz'in ünlü *Ibéria* albümünün birinci defterinde yer alan üçüncü parçası *El Corpus en Sevilla* yapıtı gösterilebilmektedir.



Görsel 19. I. Albéniz, *Iberia*, No. 3, El Corpus En Sevilla, 72-73 ölçü (Albéniz, 2014). https://tinyurl.com/4kyfesjk
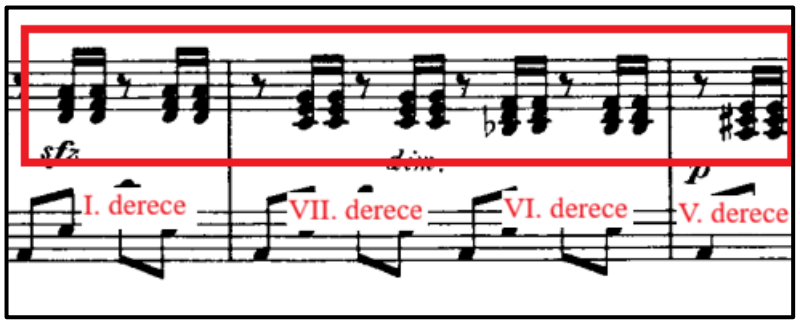
Kimi yapıtlarda ise; Frigyen modu ile Flamenko modunun eş zamanlı olarak bir arada kullanıldığına rastlanmıştır. Yani bu iki farklı modun çarpıştığı gözlemlenmiştir. Örneğin; söz konusu yapıtta Frigyen modu sağ elde çalınan partide yukarıdan aşağıya doğru inen bir hat üzerinde şekillenmişken, Flamenko modu ise sol el partisinde aşağıdan yukarıya doğru çıkan bir düzende yazılmıştır (Fernández Marín, 2021, s. 10-11).



Görsel 20. I. Albéniz, *Iberia*, No. 10, *Málaga*, 22-24 ölçü (Albéniz, 2014). https://tinyurl.com/4kyfesjk
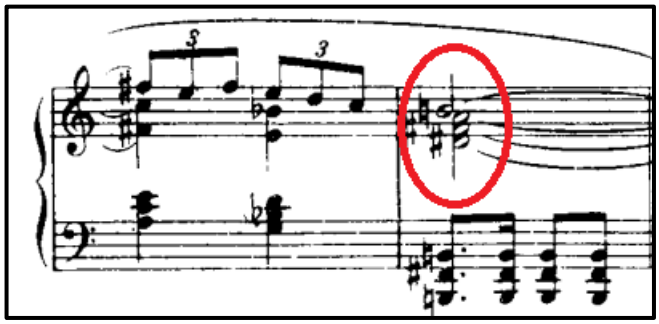
Flamenko modu belirli kurallar çerçevesinde inşa edildiğinde, Endülüs Kadansı elde edilmektedir. Endülüs Kadansı; tonal olarak incelendiği zaman, I-VII-VI-V biçiminde yukarıdan aşağıya doğru süzülen bir akor ilerleyişidir. Yani eksen akordan başlayıp,

ana karar akoruna doğru bir yürüyüşün sergilendiği bir bitiriş yapısıdır. Geleneksel batı yazım geleneğinde bu durum yalnızca bir yarım kalış veya bekleyiş olarak kabul görürken; Endülüs müziğinde mutlak bir bitiş yapısıdır. Endülüs Kadansı'na piyano edebiyatından verilebilecek örneklerden biri Turina'nın Op.55 *Danzas Gitanas* adlı serisinin beşinci parçası olan *Sacro-Monte* yapıtı gösterilebilmektedir (Fernández Marín, 2006, s.7).



Görsel 21. J. Turina, *Danzas Gitanas*, Op.55, No.5, *Sacro Monte*, 5-6. ölçü (Turina, 2007). https://tinyurl.com/2s3k9b3d

Flamenko kadansı da, Endülüs kadansının temel yapısal özelliklerini taşımaktadır. Buna ek olarak, flamenko kadansı zengin uyumsuz akor kalıplarıyla donatılmıştır. Endülüs kadansının karar akoru yalnızca yalın bir majör üçlü akor iken; Flamenko modunun mutlak bitiş akoru, pek çok durumda uyumsuz bir yapı sergilemektedir. Bu doğrultuda, geleneksel yapıtların bitiriş noktalarında genellikle küçük dokuzlu aralığıyla genişletildiği veya dominant yedili akorunun kullanıldığı açıkça gözlemlenmektedir (Fernández Marín, 2006, s.16-18).
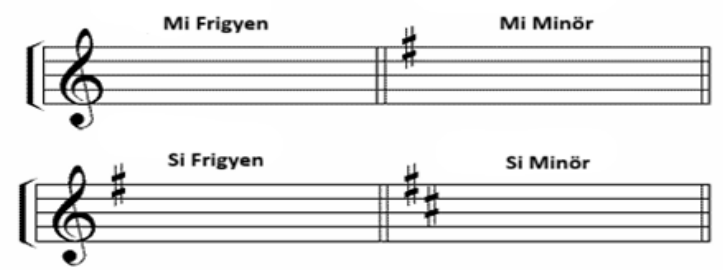


Görsel 22. J. Turina, *Cinco Danzas Gitanas*, Op.84, No.1, *Fiesta de las Calderas*, 37-38. ölçü (Turina, 2007). https://tinyurl.com/5yj32c5r

Flamenko müziğinin armonik yapısı, geleneksel batı müziği ile uyuşmayan, bütünüyle kendine has bir düzen üzerine kurulmuştur. Batının tonal eksen yapısında (örneğin La

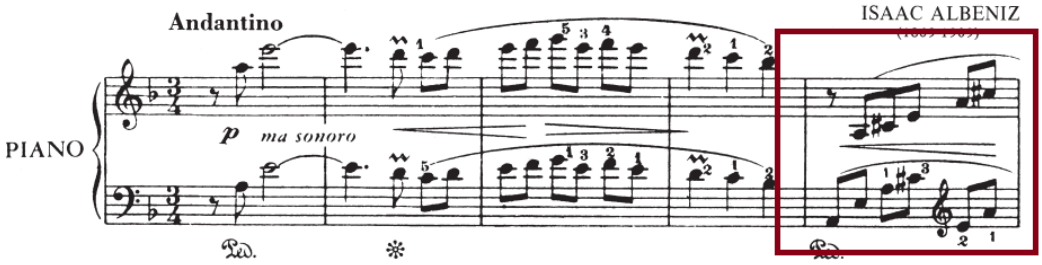
minör tonunda), tüm ezgisel akış ve akorlar birinci dereceye (La sesine) dönme eğilimindedir. Bu düzendeki beşinci derece (Mi majör akoru) ise yalnızca söz konusu bitişi hazırlayan geçici bir basamaktır. Ne var ki Flamenko modunda bu yerleşik düzen bütünüyle tersine dönmüştür. Geleneksel tonal sistemin gerilim noktası olan beşinci derece (Mi), Flamenko dünyasında artık bir bitiş noktası, yani yepyeni bir birinci derece (ana eksen) olarak belirlenmiştir. Bu doğrultuda akış artık La sesine değil, Mi sesine doğru çözülmektedir. Yani müziğin tüm karar merkezi kökten bir değişime uğramıştır (Fernández Marín, 2021, s. 12).

Eksen merkezindeki yerler değiştirildiğinde, diğer tüm akorların işlevleri de buna bağlı olarak bütünüyle yeniden adlandırılmıştır. Ses basamaklarının konumu, tonal yapıdaki işlevlerinden tamamen koparak yeni bir karar merkezi etrafında şekillenmiştir. Geleneksel düzendeki dominant (beşinci derece) akor, bu yeni ses örgüsünün tam odak noktası ve çözülüm merkezi hâline gelmiştir. Bundan dolayı söz konusu dizi de doğrudan doğruya o karar akorunun adıyla anılmaktadır. Buna göre, La minör tonun arıza işaretlerini içeren bir Flamenko ses örgüsü Mi Frigyen, Mi minör tonun arıza işaretlerini bünyesinde barındıran bir Flamenko dizisi ise Si Frigyen olarak adlandırılmaktadır.



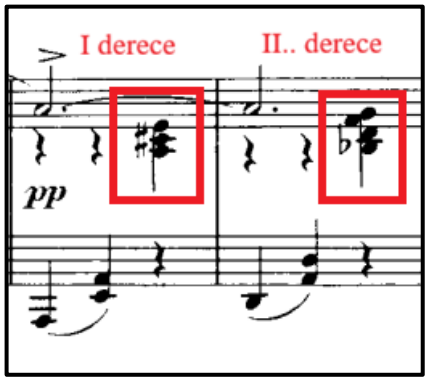
Görsel 23. Minör ve Frigyen Farkı Gösterimi (Fernández Marín, 2021, s.12)

Bu duruma bir başka örnek olarak; La Flamenko modu, geleneksel tonal yapıda Re minörün arıza işaretlerini donanımına alırken; Re Flamenko modu ise, aynı düzendeki Sol minörün arıza işaretlerini almaktadır. Söz gelimi Albéniz'in Op.165 *España* adlı albümünü *Preludio* parçası; donanım yönünden Re minörün arızalarını taşımasına karşın, özünde La Flamenko modu üzerine kurulmuştur. Yapıt, Re minör düzeninin arıza işaretlerini barındırsa da tüm durak noktaları çoğunlukla La Majör akoruna (yani Re minörün beşinci derecesi, La Flamenko modunun ise birinci derecesi) denk gelmektedir.



Görsel 24. I. Albéniz, *España*, Op. 165, No. 1, *Preludio*, 1-5. ölçü (Albéniz, 2010)**.** https://tinyurl.com/msna5mdj

Frigyen modunun armonik inşası klasik tonal sistemden belirgin bir biçimde ayrışmıştır. Geleneksel düzende en güçlü gerilim ögesi olan beşinci derece (dominant), Flamenko modunda bu işlevini tamamen yitirerek birinci derece (tonik) akoru, yani ana karar merkezi konumuna geçmiştir. Bu köklü yapısal değişimden dolayı; geleneksel düzende yalnızca bir hazırlayıcı rolü üstlenen ikinci derece, beşinci derecenin yerini alarak müziğin asıl gerilim yaratma görevini tek başına devralmıştır. Örneğin *La Flamenko* modunda, *La Majör* akoru artık bir varış iken; bu dizinin ilk iki basamağı arasındaki ses aralığı bütünüyle yarım ses olduğu için ortaya çıkan *Si Bemol Majör* akoru, gerilimi var eden en temel faktör hâline gelmiştir (Fernández Marín, 2021, s. 12).

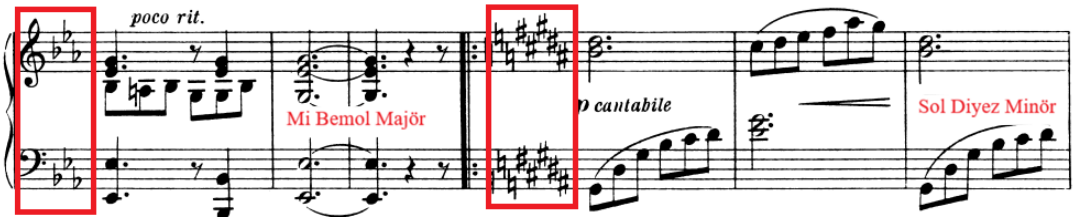


Görsel 25. J. Turina, *Danzas Gitanas*, Op.55, No.2, *Danza de la Seduccion*, 21-22. ölçü (Turina, 2007). https://tinyurl.com/2s3k9b3d

Geleneksel halk şarkısı ve dans biçimlerinin büyük bir çoğunluğu, tonal sisteme göre minör tonlarda şekillenmiştir. Ne var ki majör tonda olan dans yapıları da mevcuttur. Fernández Marín'e göre, bu duruma en belirgin örnekler olarak *Zapateado* ve *Guajira* gibi dans ve şarkı biçimleri gösterilebilmektedir. Söz konusu bu yapıtlar; birçok bakımdan Endülüs kimliğini sergilemiş, armonik açıdan bölgenin sanatsal yapılarının

majör tonda da inşa edilebileceğini açıkça kanıtlamıştır (Fernández Marín, 2006, s. 14).
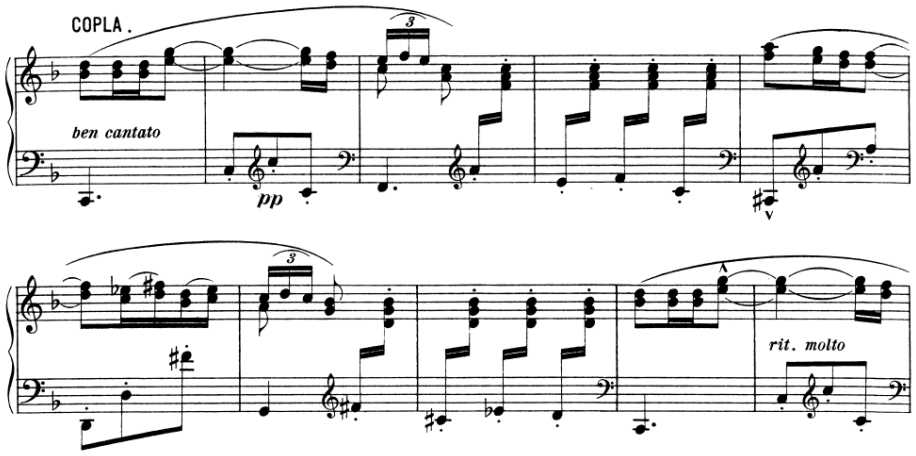
Benzer biçimde; minör tonda olsalar dahi Fandango ve *Folia* gibi geleneksel danslarda, ana akorunun (tonal olarak beşinci derecenin) bir köprü olarak kullanılması yoluyla paralel majör tona bağlandığına da rastlanılmıştır. Bu durumun tam tersi bir biçimde; yapıt aslen majör tonda bestelense dahi bile, ilgili minör tona doğru geçişlerin yapılması da oldukça yaygındır. Bahsi geçen bu tonal değişikliklerinden çoğunlukla yapıtların copla bölümlerinde yararlanılmıştır. Bu süreçte modülasyonların yapılması için dominant akorun kullanılmadığı durumlar da görülmüştür (Fernández Marín, 2006, s. 20).



Görsel 26. I. Albéniz, *Suite Española*, Op.47, No.8, *Cuba*, 58-63. ölçü (Albéniz, 2023). https://tinyurl.com/mtu5dunb

İspanyol ve flamenko geleneğinde copla (nakarat) terimi; öncelikle dört dizelik, sekizli hece ölçüsüyle kaleme alınmış halk şiiri düzenini ifade etmek amacıyla kullanılmıştır. Ne var ki söz konusu kavram, şiirsel kalıbın sınırlarını aşmıştır. Müzikal bir yapıtın kalbindeki veya bir dansın ara bölümlerindeki ana ezgisel kesiti tanımlayan bir yapıya dönüşmüştür. Özellikle flamenko dünyasında ve piyano edebiyatında copla, melodik hattın çok daha belirgin ve doğrudan bir halk şarkısı kimliği kazandığı bölümdür (Yoon Soo, 2006, s. 23).

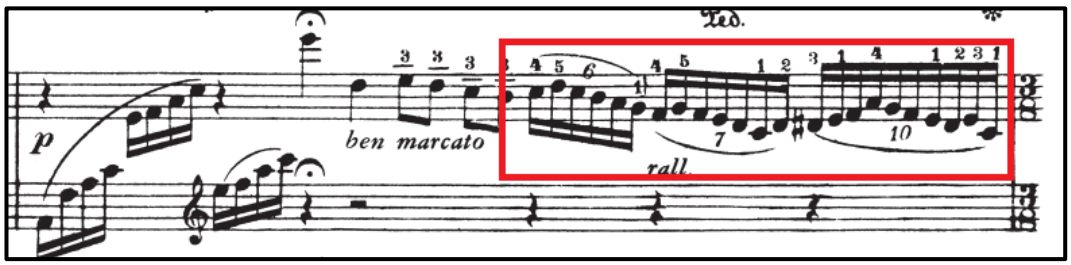
Piyano eserlerinde copla bölümleri, genellikle teknik pasajların veya ritmik dans figürlerinin ardından gelen, icracının enstrümanı "şarkı söylercesine" (*cantabile*) kullanmasını gerektiren kısımlar olarak bestelenmiştir. Bu bölümler, eserin duygusal merkezini oluşturmuştur.



Görsel 27. I. Albéniz, *Suite Española*, Op.47, No.6, *Aragon*, 86-95. ölçü (Albéniz, 2023).
https://tinyurl.com/mtu5dunb
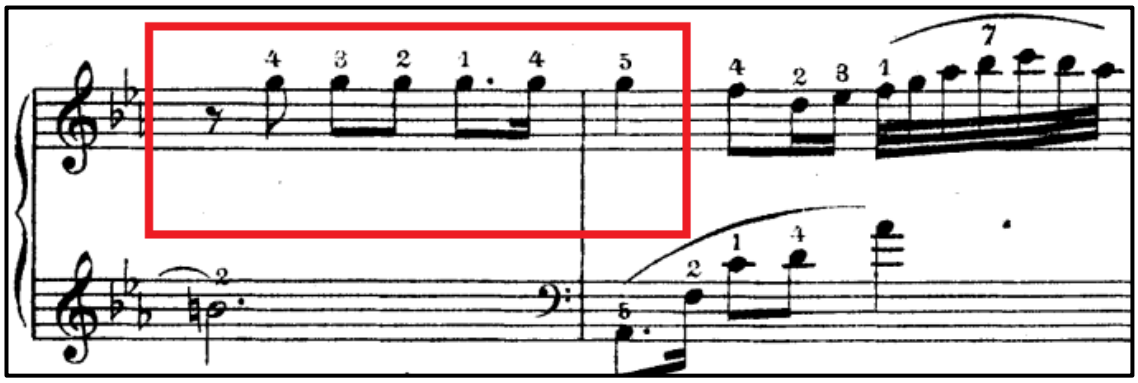
Halk şarkılarında duyguyu ve sözlerin anlamını güçlendirmek için belirli notalar, yarım ses aralığından daha küçük parçalara (çeyrek seslere veya komalara) bölünmüştür. İnsan seslerinin bu kadar ince aralıklara ayrılması ile, müziğe daha derin bir ifade gücü katılması hedeflenmiştir. Bunun yanı sıra, bir notadan diğerine kesintisiz ve yumuşak bir şekilde geçiş yapmayı sağlayan portamento tekniği de bu türün ayrılmaz bir parçası olmuştur. Bu teknikle şarkıcı, iki farklı nota arasında keskin bir geçiş yapmak yerine, aradaki tüm sesleri birbirine bağlayarak sonsuz bir ton geçişi üretmiştir. Bundan dolayı Endülüs şarkılarını modern Avrupa müzik yazım stiliyle kâğıda dökmek neredeyse imkânsız kabul edilmiştir. Bu zorluğun temel sebebi, melodilerin sahip olduğu mikrotonal içeriklerdir (Chase, 1959, s. 224).

Sözlü müzik geleneğinde, mikrotonal sistemin yanı sıra, doğu müziğinin etkilerinden bir diğeri olan yoğun süslemeler ve tek bir hece üzerinde söylenen notalara rastlanmıştır. İspanyol piyano ekolünün bestecileri eserlerinde Endülüs temasını kullanırken bu süslemelerden birçok defa yararlanmayı tercih etmiştir.



Görsel 28. I. Albéniz, *España*, Op. 165, No. 3, *Malagueña*, 84. ölçü (Albéniz, 2010).
https://tinyurl.com/msna5mdj

Endülüs müziğindeki bir diğer belirgin doğu karakteri ise, tek bir nota üzerinde adeta bir saplantı derecesinde yapılan ısrarlı tekrarlardır. Genellikle yukarıdan ve aşağıdan gelen süsleme notaları eşliğinde yapılan bu tekrarlar, dinleyici üzerinde hipnotik ve büyüleyici bir etki yaratmıştır. Bu melodik ısrarın sebebinin, tarih öncesi çağlarda gerçekleştirilen ayinlerdeki ruhani havayı oluşturduğu gözlemlenmiştir (Chase, 1959, s. 224).



Görsel 29. I. Albéniz, *Suite Española*, Op.47, No.3, *Sevilla*, 95. ölçü (Albéniz, 2023). https://tinyurl.com/mtu5dunb

Endülüs müziğinin armonik ve vokal dokusu, klasik piyano yazımında alışılagelmiş tonal sınırları aşarak modal bir derinlik ve melizmatik bir zenginlik sunmuştur. Özellikle Frigyen ve Flamenko modlarının karakteristik yapısı, Endülüs kadansının dikey bir çözümlemeden ziyade yatay bir gerilim yaratmasıyla birleşerek eserlere özgün bir kimlik kazandırmıştır. Vokal geleneğin bir yansıması olarak piyanoya aktarılan mikrotonal geçişler, portamento taklitleri ve ısrarlı nota tekrarları gibi etmenler enstrümanın teknik imkanlarını Endülüslü bir şarkıcının ifade gücüyle buluşturmuştur.

SONUÇ

Bu çalışmada incelenen veriler, İber Yarımadası'nın antik çağlardan itibaren Fenike, Roma, Bizans ve Vizigot gibi farklı medeniyetlerin göç dalgalarıyla şekillenen renkli yapısının, Kuzey Afrika üzerinden gelen Arap-İslam kültürüyle köklü bir değişime uğradığını ortaya koymuştur. Endülüs coğrafyasında buluşan Akdeniz adetleri ve Doğu gelenekleri, zamanla Ziryab'ın Kordoba'da kurduğu müzik okulu disipliniyle resmileşmiştir. Ancak bu miras, İslam egemenliği sonrasındaki dönemde yok olmamıştır. Hristiyan, Musevi ve Çingene topluluklarının sözlü geleneğiyle yoğrularak zengin bir halk müziği üslubuna evrilmiştir. Bu çalışma; söz konusu tarihsel sürecin halk şarkıları ve geleneksel dans biçimlerinden klasik Batı müziği piyano literatürüne uzanan tarihsel ve formsal yolculuğunu incelemiştir. Domenico Scarlatti'nin saray ortamında bu yerel tınıları klavsen disipliniyle buluşturarak attığı piyanistik adımlar, on dokuzuncu yüzyılın sonunda Felipe Pedrell öncülüğünde kurulan İspanyol Ulusal Okulu ile altın çağına ulaşmıştır. Isaac Albéniz, Enrique Granados, Manuel de Falla ve Joaquín Turina gibi besteciler, bu tarihsel birikimin şekillendirdiği halk şarkısı yapılarını ve dans formlarını modern piyano yazım teknikleriyle harmanlayarak dünya piyano literatürüne zenginlik kazandıracak yeni bir alan yaratmışlardır. Claude Debussy ve Maurice Ravel gibi coğrafyaya dışarıdan bakan bestecilerin bölgeye adanmış eserleri ise, dünya müzik literatürünün Endülüs'ün farklı gözlerden gözlemlenmiş halleriyle tanışmasını sağlamıştır.

Bu araştırmanın ortaya koyduğu temel argüman, Endülüs piyano literatürünün, ardında hem derin bir biçimsel yapı hem de coğrafyanın geçirdiği tarihsel dönüşümleri barındırdığıdır. Endülüs şarkılarını yüzeysel birer egzotik öge olarak görmenin ötesine geçen bu bakış açısının temel hedefi; tuşların arkasında basitleştirilmiş motiflerin değil, asırlar boyunca harmanlanarak adeta bir ulusun kültürel uyanışını simgeleyen halk şarkıları ile geleneksel dansların ruhunun yattığını görünür kılmaktır. Dolayısıyla sanat raporunun oluşturduğu zemin, icracının esere sadece teknik bir virtüözlükle değil, bölgenin özgün renklerini içselleştirerek yaklaşmasını sağlaması bakımından önem arz etmektedir.

Bu çalışma ile Endülüs müziğinin kökenlerinden itibaren geçirdiği dönüşüm ve piyano yazısına katkıları Türkçe literatüre kazandırılmıştır. Böylelikle, daha önce farklı kaynaklarda parçalı halde bulunan dönem incelemeleri ve müzikal analizler tek bir

çerçevede buluşturulmuştur. Hem araştırmacılar hem de icracılar için bu repertuvarı kökenleriyle birlikte ele alan temel bir başvuru kaynağı oluşturulmuştur.

Endülüs müziği; göç dalgalarıyla insanların eşlikçisi olup göçmenlerin içsel dünyasına tercümanlık eden, saraylardan köylere uzanan dans biçimleriyle zıt toplumsal yapıları aynı çatı altında buluşturan köklü bir mirasın ürünüdür. Zaman zaman ahlaki yozlaşmaya yol açtığı gerekçesiyle yasaklamalara maruz kalan, kimi dönemlerde ise iyileştirici bir gücü olduğuna inanılan bu gelenek, Akdeniz ve Avrupa kültürlerinden beslenirken kendi özgün karakterini korumayı başarmıştır. En Doğu'nun mikrotonal süslemeleriyle bezenirken en Batı'nın saf yapısı yüzyıllarca muhafaza edilmiş yerel unsurlarıyla harmanlanan bu kültür havzası, tarih boyunca hangi medeniyetle temas kurarsa kursun taklitçiliğe düşmeyip yalnızca kendini yenileyerek ve zenginleşerek var olmayı sürdürmüştür. Bu müzikal göçün ve birikimin piyano repertuvarına aktarılması, yerel bir halk mirasını dünya sahnesine taşımakla kalmamış, İspanyol piyano okulunun kendine özgü ve ayırt edici bir kimlik kazanmasında önemli bir rol oynamıştır.

KAYNAKÇA

Albarrán, J. (2025). The so-called «Mozarabs» and the fate of the Christians of al-Andalus. Al-Andalus y la Historia, Erişim: 20.01.2026 https://www.alandalusylahistoria.com/?p=5442

Albéniz, I. (2010). España, Op.165 (Albéniz, Isaac), IMSLP, Erişim: 20.04.2026 https://imslp.org/wiki/Espa%C3%B1a%2C_Op.165_(Alb%C3%A9niz%2C_Isaac)

Albéniz, I. (2014). *Iberia* (Albéniz, Isaac). IMSLP. Erişim: 20.04.2026 https://imslp.org/wiki/*Iberia*_(Alb%C3%A9niz%2C_Isaac)

Albéniz, I. (2015). Recuerdos de viaje, Op.71 (Albéniz, Isaac). IMSLP. Erişim: 20.04.2026 https://imslp.org/wiki/Recuerdos_de_viaje%2C_Op.71_(Alb%C3%A9niz%2C_Isaac)

Albéniz, I. (2022). Chants d'Espagne, Op.232 (Albéniz, Isaac). IMSLP. Erişim: 20.04.2026 https://imslp.org/wiki/Chants_d'Espagne%2C_Op.232_(Alb%C3%A9niz%2C_Isaac)

Albéniz, I. (2023). Suite EspañolaNo.1, Op.47 (Albéniz, Isaac). IMSLP. Erişim: 20.04.2026 https://imslp.org/wiki/Suite_espa%C3%B1ola_No.1%2C_Op.47_(Alb%C3%A9niz%2C_Isaac)

Baş, B. (2000). Monoteist bir Hıristiyanlık yorumu: Aryüsçülük mezhebi. Divan: Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi, 5(8), 167-200.

Black, J. (2019). Kısa İspanya Tarihi. (Y. Alogan, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.

Bozkurt, B., Caro Repetto, R., & Serra, X. (2018, Temmuz 4). NAWBA RECOGNITION FOR ARAB-ANDALUSIAN MUSIC USING TEMPLATES FROM MUSIC SCORES. International Sound & Music Computing Conference (SMC). Limassol: Zenodo. Erişim: 04.04.2026 doi:https://doi.org/10.5281/zenodo.1257388

Briselli, S. (2026). The Mind to Music Project. Enrique Granados sketchbook: autograph manuscript (1890 - 1916), The Morgan Library and Museum. Erişim: 15.04.2026 https://www.mindtomusicproject.com/granados-manuscript

Chase, G. (1959). The Music of Spain. New York: Dover Publications.

Chien, Y.-Y. (2016). A Comparison of the Piano and Guitar Versions of Isaac Albéniz's Spanish Suite. (Doktora Tezi) Oregon: University of Oregon.

Cortés García, M. (2017). La música, los instrumentos y las danzas andalusíes y moriscas en las fuentes árabes y cristianas (ss.IX-XVII). Cuadernos del CEMYR, 25, 147-190. doi: 10.25145/j.cemyr.2017.25.003

Cuenca Benet, F., & Villaespesa, F. (1927). Musica Andaluza. F. Cuenca Benet, & F. Villaespesa, Galería de Músicos Andaluces Contemporáneos. Habana: Cultura, S.A.

Dellacasa, C., & McIntyre, H. (2019). Reframing Exoticism in European Literature. Modern Humanities Research Association, 1-56.

Douglas, H. (ty). Origin and history of Exotic. Online Etymology Dictionary. Erişim: 16.12.2025 https://www.etymonline.com/word/exotic

Douglas, H. (ty). Etymology of Orientalism. Online Etymolog Dictionary. Erişim: 10.12.2025 https://www.etymonline.com/word/Orientalism

Douglas, H. (ty). Origin and history of Nationalism. Online Etymology Dictionary. Erişim: 16.12.2025 https://www.etymonline.com/word/nationalism

Duff, D. (1940). Flamenco. Modern Music, 214-220.

Espín Templado, M. (1996). El Costumbrismo Como Materia Teatral Durante El Período Romántico. Romanticismo 6: Actas del VI Congreso (s. 127-134). Roma: Bulzoni Editore.

Fernández Marín, L. (2006). El Flamenco En La Música Nacıonalısta Española. Música y educación: Revista Trimestral De Pedagogía Musical, 9(65), 29-64.

Fernández Marín, L. (2021). La Terminología Musıcal Del Flamenco. El Sıstema Modal Y Los Modos En La Músıca Flamenca. Revısta De Flamencología, (30).

Gómez Fernández, E. (2010). Provinces of Spain. *Wikipedia.* Erişim: 01.05.2026 https://tinyurl.com/5h6tj8mu

Hernandez Mateos, A. (2018). Clichés Musicales: Visiones de España. Fundacion Juan March. Madrid

Işık, G. (1991). İspanya Bir Başka Avrupa. İstanbul: Metis Yayınları

Johnson, G., & Gollancz, V. (1992). The Spanish Song Companion. London: Victor Gollancz Ltd.

Kirkpatrick, R. (1953). Domenico Scarlatti. New Jersey: Princeton University Press.

Locke, R. (2020, Mart 30). Exoticism. Oxford Music Online. Erişim: 14.03.2026 https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45644

López-Chávarri Marco, E. (1927). Música Popular Española. Barcelona: Editorial Labor.

Machin-Autenrieth, M. (2016). The Zambra, Tourism and Discourses of Authenticity in Granada's Flamenco Scene. MUSICultures, 43(2), 157-179. Erişim: 17.03.2026 https://journals.lib.unb.ca/index.php/MC/article/view/25479

Martin Moreno, A. (1983). Historia de la música española. Madrid: Alianza Musica.

Martoz Sanchez, E. (2008). La Zambra En Al-Andalus Y Su Proyeccıón Hıstórıca. Espiral. Cuadernos Del Profesorado, Vol 1(No.2).

Mitjana, R., Lavignac, A., & de La Laurencie, L. (1920). Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire (Cilt 4). Paris: C. Delagrave.

Neelam, A. (2022). Exoticism: Recurring Binary Element in Postcolonial Text of Conrad's Heart of Darkness. SSRN. Erişim: 14.04.2025 https://download.ssrn.com/22/12/31/ssrn_id4315639_code2891640.pdf?response-content-disposition=inline&X-Amz-Security-Token=IQoJb3JpZ2luX2VjEGQaCXVzLWVhc3QtMSJGMEQCIHfkdQXS23PNdR%2Fjiq25tDymwQ25UxYYRtPFHUqqy%2BEcAiBhpHgAiSUxzih83Ssel%2F3S%2BgTv6COp2WYO0ct4

Papenbrok, M. (2003). History of Flamenco. Flamenco. Portland: Amadeus Press.

Partridge, R. E. (1922). Enrique Granados. Boston: Boston University Graduate School.

Peers, E. (1956). Spain; a companion to Spanish studies. London: Methuen & CO. LTD.

Pérez Fernández, J. (2013). The Picaresque, Translation, And The History Of The Novel. Granada: Centro Mediterráneo.

Pessarrodona, A., & Ruiz Mayordomo, M. (2016). El fandango en la dramaturgia musical tonadillesca: el gesto en su contexto. Música Oral del Sur, s. 75-104. Erişim: 17.03.2026 https://www.academia.edu/30739533/El_fandango_en_la_dramaturgia_musical_tonadillesca_el_gesto_en_su_contexto

Powell, L. (1980). A History of Spanish Piano Music. Bloomington: Indiana University Press.

Riley, M., & Smith, A. (2016). Nacionalismo y música clásica. (P. Alfaya McShane, & J. Alfaya McShane, Çev.) Madrid: Alianza Editorial.

Roland-Manuel, A. (1972). Maurice Ravel. New York: Dover Publications Inc.

Said, E. W. (1978). Şarkiyatçılık-Batı'nın Şark Anlayışları. (B. Ülner Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.

Sanchez Velasco, J. (2017). Roman Baetica in History. In The Christianization of Western Baetica: Architecture, Power, and Religion in a Late Antique Landscape. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Saoud, R. (2004). The Arab Contribution to Music of the Western. Foundation for Science Technology and Civilisation.

Scarlatti, D. (2014). Keyboard Sonata in A minor, K.175. IMSLP. Erişim: 20.04.2026. https://imslp.org/wiki/Keyboard_Sonata_in_A_minor,_K.175_(Scarlatti,_Domenico)

Scarlatti, D. (2020). Keyboard Sonata in D minor, K.141. IMSLP. Erişim: 20.04.2026. https://imslp.org/wiki/Keyboard_Sonata_in_D_minor,_K.141_(Scarlatti,_Domenico)

Scarlatti, D. (2024). Keyboard Sonata in F minor, K.239. IMSLP. Erişim: 20.04.2026: https://imslp.org/wiki/Keyboard_Sonata_in_F_minor,_K.239_(Scarlatti,_Domenico)

Schmitz, E. (1950). The Piano Works of Claude Debussy. New York: Dover Publications Inc.

Strayer, H. R. (2013). From Neumes to Notes: The Evolution of Music Notation. ResearchGate. Erişim: 04.04.2026 https://www.researchgate.net/publication/270501266_From_Neumes_to_Notes_The_Evolution_of_Music_Notation

Theodossopoulos, D., & Kapferer, B. (2016). Against Exoticism: Toward the Transcendence of Relativism and Universalism in Anthropology. New York: Berghahn Books.

Trend, J. (1929). Manuel de Falla and Spanish Music. New York: A.A. Knopf.

Turina, J. (1917). Enciclopedia Abreviada de la Música. Madrid: Renacimiento Yayınları.

Turina, J. (2007, Temmuz 26). 5 *Danzas Gitanas*, Series 1, Op.55 (Turina, Joaquín). Erişim: 20.04.2026 IMSLP: https://imslp.org/wiki/5_Danzas_Gitanas%2C_Series_1%2C_Op.55_(Turina%2C_Joaqu%C3%ADn)

Turina, J. (2007). 5 *Danzas Gitanas*, Series 2, Op.84 (Turina, Joaquín). IMSLP. Erişim: 20.04.2026 https://imslp.org/wiki/5_Danzas_Gitanas%2C_Series_2%2C_Op.84_(Turina%2C_Joaqu%C3%ADn)

Turina, J. (2007). Bailete, Op.79 (Turina, Joaquín). IMSLP. Erişim: 20.04.2026 https://imslp.org/wiki/Bailete%2C_Op.79_(Turina%2C_Joaqu%C3%ADn)

Uçarol, R. (1985). Siyasi Tarih. İstanbul: Filiz Kitabevi.

Van Vechten, C. (1920). The Music of Spain. Londra: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.

Wikimedia Commons Contributors. (2006). Mapa de las provincias de Andalucía. *Wikipedia.* Erişim: 01.05.2026 https://tinyurl.com/5x7nvbku

Yeprem, M. Safa (2006). Flamenko Sanatı ve Gitar. İstanbul: Bemol Müzik Yayınları

Yoon Soo, C. (2006). The Spanish Guitar Influence on the Piano Music of Isaac Albéniz and Enrique Granados: a detailed study of Granada and Asturias of Suite Españolaby Albéniz and Andaluza and Danza triste of Doce danzas españolas by Granados. (Doktora Tezi) Teksas: University of Texas.

Zanardi, T. (2016). Framing Majismo: Art and Royal Identity in Eighteenth-Century Spain. Pennsylvania: Penn State University Press.

YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

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

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren … yıl ertelenmiştir. (1)

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren … ay ertelenmiştir. (2)

☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

29/09/2026

Hazal Ceren ÇAKMAK

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

(1) Madde 6.1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkânı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

(3) Madde 7.1. Ulusal çıkarlan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan iş birliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

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

ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez Çalışması Raporunda;

• Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,

• görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,

• başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,

• atıfta bulunduğum eserlerin bütününü kaynak olarak gösterdiğimi,

• kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,

• bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı beyan ederim.

29/09/2026

Hazal Ceren ÇAKMAK

YÜKSEK LİSANS SANAT ÇALIŞMASI RAPORU ORİJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

ENDÜLÜS MÜZİĞİNİN PİYANO LİTERATÜRÜNE ETKİLERİ

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
21/10/2026	101	189.778	29/09/2026	1%	3686141799

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (21/10/2026)

Hazal Ceren ÇAKMAK

Öğrenci No.: N23139986

Anasanat/Anabilim Dalı: Piyano

Program:

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI UYGUNDUR.

Prof. Halide Hande DALKILIÇ ÖZKOÇAK

MASTER'S THESIS ART WORK REPORT ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

THE IMPACT OF ANDALUSIAN MUSIC ON PIANO LITERATURE

The whole art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
21/10/2026	101	189.778	29/09/2026	1%	3686141799

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports;that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to thebest of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (21/10/2026)

Hazal Ceren ÇAKMAK

Student No.: N23139986
Department: Piano
Program/Degree:

Master's	Proficiency inArt	PhD	Joint Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL
APPROVED

Prof. Halide Hande DALKILIÇ ÖZKOÇAK