



İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANABİLİM DALI MÜZİK BİLİMLERİ VE TEKNOLOJİSİ BİLİM DALI

**TÜRKİYE’DE GİTAR PRATİKLERİNDE
ANADOLU MÜZİKSEL ÖĞELERİNİN KULLANILMASI SÜRECİ
ÜZERİNE SOSYO-KÜLTÜREL BİR ARAŞTIRMA**

Hazırlayan
Savaş Burak ÖZKAN

Tez Danışmanı
Doç. Dr. Banu MUSTAN DÖNMEZ

Yüksek Lisans Tezi

Malatya 2014

**TÜRKİYE’DE GİTAR PRATİKLERİNDE
ANADOLU MÜZİKSEL ÖĞELERİNİN KULLANILMASI
SÜRECİ ÜZERİNE SOSYO-KÜLTÜREL BİR ARAŞTIRMA**

Hazırlayan
Savaş Burak ÖZKAN

İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANABİLİM DALI MÜZİK BİLİMLERİ VE TEKNOLOJİSİ BİLİM DALI

Tez Danışmanı
Doç. Dr. Banu MUSTAN DÖNMEZ

Yüksek Lisans Tezi

Malatya 2014

KABUL ve ONAY

Savaş Burak Özkan tarafından hazırlanan “Türkiye’de Gitar Pratiklerinde Anadolu Müziksel Öğelerinin Kullanılması Süreci Üzerine Sosyo-Kültürel Bir Araştırma” başlıklı bu çalışma 11.04./2014 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Prof. Dr. Metin KARAKIN 

Üye: Prof. Server ACİM 

Üye: Doç. Dr. Zeynep MUSTAFA DÖNMEZ 

Yukarıdaki imzaların adı geçen üyelere ait olduğunu onaylarım.


Prof. Dr. Mehmet KARAGÖZ
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

“Doç. Dr. Banu MUSTAN DÖNMEZ’in danışmanlığında, yüksek lisans tezi olarak hazırladığım **“TÜRKİYE’DE GİTAR PRATİKLERİNDE ANADOLU MÜZİKSEL ÖĞELERİNİN KULLANILMASI SÜRECİ ÜZERİNE SOSYO-KÜLTÜREL BİR ARAŞTIRMA”** başlıklı bu araştırmanın bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.”

Tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

■ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

□ Tezim/Raporum sadece İnönü Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

□ Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

11/04/2014

Savaş Burak ÖZKAN

ÖNSÖZ

Türkiye’de gitar müziği adına yapılan müzikoloji çalışmalarına yeni bir bakış açısı kazandırmak ve geliştirmek amacıyla yapılan bu çalışmanın bütün aşamalarında entelektüel ve ilerici bakış açısı ışığında bilimsel bir çalışmanın nasıl olması gerektiği ile ilgili olarak bu araştırmaya yön veren Sayın Doç. Dr. Banu MUSTAN DÖNMEZ hocama teşekkürlerimi sunuyorum.

Araştırma sürecinde beni yönlendiren değerli hocalarım Sayın Prof. Dr. Turan SAĞER ve Prof. Dr. Metin KARKIN’a teşekkür ederim.

Araştırmamda kıymetli zamanlarını ayıran dünyaca ünlü gitar virtüözü Sayın Hasan Cihat ÖRTER’e, Anadolu Rock efsanesini Türkiye’de temsil eden Sayın Feridun HÜREL’e, mucidi olduğu mikrotonal gitarla Türk Gitar Müziğini tüm dünya ülkelerine yeni bir bakış açısı ile kapılarını aralayan Doç. Dr. Tolgahan ÇOĞULU’ya teşekkürü bir borç bilir paylaşımlarından dolayı şükranlarımı sunarım.

Öğrenim hayatımda bana her zaman yol gösteren ve müziğe bakış açımı yön veren çok değerli hocam Sayın Prof. Kadir KARKIN’a teşekkürlerimi sunarım.

Araştırmamın İngilizce özetini hazırlamakta emeği geçen arkadaşım Yalçın DAŞKIN ve Mete GÜMÜŞTEKİN’e teşekkür ederim.

Araştırma süreci boyunca desteklerini esirgemeyen aileme ve özellikle her zaman yanımda olan ablam Ebru ÖZKAN’a teşekkürlerimi bir borç bilirim.

2014

Savaş Burak ÖZKAN

ÖZET

ÖZKAN, Savaş Burak, “Türkiye’de Gitar Pratiklerinde Anadolu Müziksel Öğelerinin Kullanılması Süreci Üzerine Sosyo-Kültürel Bir Araştırma” , Yüksek Lisans Tezi, 2014.

Gitar ailesi, birçok ülkede geleneksel ve popüler çalgılar arasında yerini almış Batı kökenli bir çalgıdır. Birçok dünya ülkesi kendi geleneksel ve etnik müziklerine gitarı adapte etmiş, ulusal anlamda gitarın gelişmesi ve belirli bir gitar edebiyatının oluşması için alana katkı sunmuştur. Aynı durum Türkiye için de geçerlidir. Bu çalışma, Türkiye’nin Batılılaşma süreciyle birlikte, Anadolu müziksel öğelerini gitar pratiklerinde kullanması sürecini sosyolojik boyutuyla analiz etmek için oluşturulmuştur.

Çalışmanın ilk bölümünde, İspanyol kültürünün önemli bir parçası olan klasik gitarın tanımı, etimolojisi, kısa bir tarihçesi yer almaktadır. Gitarın Batı kökenli bir çalgı olduğu sonucuna mitolojik, etimolojik ve arkeolojik bulgular aracılığıyla ulaşılmıştır.

Üçüncü bölümde Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları aracılığı ile Türkiye’de Batılılaşma hareketinin müziğe yansıması ve bunun bir sonucu olarak klasik gitarın Türkiye’ye hem özgün gitar edebiyatı performansı ile girişi, hem de Türk müziğine adapte edilen bir düzenleme çalgısı olarak girişi konu edilmektedir.

Ayrıca 1960’lı yıllardan sonra popüler kültürün de yaygınlaşması sonucunda gitarın Türkiye’ye tekrar ve farklı bir biçimde girişi ele alınmıştır. Gitar, Türkiye’de

gelişen ‘pop’, ‘rock’ ve ‘protest’ müzik türleri içerisinde de çok aktif olarak kullanılagelmıştır. Gitarın Türk geleneksel ve popüler müzikleri içerisinde eşlik ve solo bir çalgı konumunda yer aldığı ve gerek icrasında ve gerekse imalatında Anadolu kültürüne adapte edilebilmesi için farklı yollar izlendiği üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Türkiye, Anadolu Müziksel Öğeleri, Gitar Pratikleri, Müzik Politikası, Sosyo Kültürel Yapı.

ABSTRACT

ÖZKAN, Savaş Burak, “A Sociocultural Study on the process of use of Anatolian Musical Elements in Guitar Practices in Turkey”, Master's Thesis, 2014.

The guitar family is a musical instrument of Western origin, which take part in many countries as an one of the traditional and popular instruments. Many world countries have adapted guitars to their own traditional and ethnic musics and contributed to this area for the development of guitar in a national sense, developing a significant literature of guitar. The same situation holds true for Turkey, as well. This study has been done to analyze the process of use of Anatolian musical elements in guitar practices with sociological aspects along with the Westernization process of Turkey.

In the first part of the study are included the description and etymology of guitar with a brief history, as an important constituent of the Spanish culture. It has been inferred from mythological stories, etymological and archaeological findings that guitar is a musical instrument of Western origin.

In the third part are mentioned the reflections of the Westernization movement in Turkey to music through the musical policies of the Republic period, which naturally results in that the classical guitar has entered into Turkey, both as an its performance of original guitar literature and as an instrument of arrangement, adapted to the Turkish music.

Furthermore it has been discussed the re-entrance of guitar into Turkey in a different way after 1960's as a result of the proliferation of popular culture. Guitar has been actively using in various music genres in Turkey such as 'pop', 'rock', and 'protest', as well. It has been emphasized that guitar be located in as a solo and accompaniment instrument in Turkish traditional and popular musics and have been tried different ways both during its production and performance, in this way it could have been adapted to the Anatolian culture.

Key Words: Turkey, Anatolian Musical Elements, Guitar Practices, Music Policy, Socio-cultural Structure.

İÇİNDEKİLER

KABUL ve ONAY	ii
BİLDİRİM	iii
ÖNSÖZ	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	ix
ŞEKİLLER ÇİZELGESİ.....	xi
BÖLÜM I.....	1
1. GİRİŞ	1
1.1. Gitarın Tanımı, Fiziksel Özellikleri ve Etimolojisi.....	3
1.2. Gitarın Tarihçesi.....	8
1.3. Problem Cümlesi.....	15
1.4. Alt Problemler.....	15
1.5. Araştırmanın Amacı.....	16
1.6. Araştırmanın Önemi	16
1.7. Araştırmanın Sayıtları.....	17
1.8. Araştırmanın Sınırlıkları	18
BÖLÜM II.....	20
2. YÖNTEM.....	20
2.1. Araştırmanın Modeli ve Yöntemi	20
2.2. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi.....	20
2.3. Verilerin Toplanması ve Analizi.....	21
BÖLÜM III	22
3. BULGULAR ve YORUM	22
3.1. Gitarın Türkiye’ye Girişi ve Yaygınlaşmasındaki Politik, Tarihsel ve Kültürel Nedenler	23
3.1.1. Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları.....	26
3.1.2. Türkiye’de 1960’lar ve Sonrası Dönem	31

3.2. Türk Yöresel Müziğine ve Türk Sanat Müziğine Batı Müziği ile Kültürleşme Potansiyeli Açısından Genel Bir Bakış	34
3.3. Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları İle Gitarın Türkiye'ye Girişi ve Yaygınlaşması: Geleneksel Türk (Yöresel/Sanat) Müziğinin Gitar İçin Düzenlenmesi.....	39
3.4. Şarkı ve Türkü Performansında Gitarın Eşlik Çalgısı Olarak Kullanılması: Geleneksel Türk (Yöresel/Sanat) Müziği Çalgı Grubunun Batı Kültürüyle Yeniden İnşası	48
3.5. Gitarın Popüler Müzikler İçindeki Kullanımı.....	50
3.5.1. Pop Müzik	54
3.5.2. Rock Müzik	58
3.5.3. Protest Müzik	62
3.6. Gitar Düzenlemesi ve İcrasında Türk Müzik Kültüründen Kaynaklanan Çalgı Yapımı, Düzenleme ve Performans Farklılıkları	65
BÖLÜM IV	75
4. SONUÇ	75
KAYNAKÇA.....	78

ŞEKİLLER ÇİZELGESİ

Şekil 1: Klasik gitara belirli standartlar getiren Antonio Torres Jurado’nun 1883 yılında yaptığı modern klasik gitar.	5
Şekil 2: Kırmızı figürlü Atina Vazoları üzerinde yer alan kithara çalgısı.	7
Şekil 3: Çorum Alacahöyük kazılarında çıkarılan tablette insan figürünün elinde klasik gitarı andıran Hitit Gitarı.	9
Şekil 4: Guitarra Latina ve Guitarra Morisca	10
Şekil 5: İspanyol besteci Luis Milan’ın (1500-1561) gitarın ilk yazılı kaynağı olarak bilinen “El Maestro” adlı kitabının kapağı.....	11
Şekil 6: Bağlama ve gitarın tek gövdede birleştiği çift saplı saz-gitar.	69
Şekil 7: Perdesiz klasik gitar.....	70
Şekil 8: Mikro (koma) sesleri perdeli siteme taşıyan mikrotonal gitar.	72
Şekil 9: Bağlama-Gitar sentezi olan Bağtar çalgısı	73

BÖLÜM I

1. GİRİŞ

İnsanlık tarihi ile ortak bir başlangıca sahip olan müzik uygulamaları üzerine yapılan bilimsel etkinlik, interdisipliner çalışmalarla günümüze aktarılmaya devam etmektedir. Müzik kimi zaman ulusların ortak bir hareketi, kimi zaman da devletlerin ellerinde bulundurdıkları ideolojik bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Büyük düşünür Platon’un “Müzik devlet kurar, devlet yıkar” düşüncesi birçok otorite tarafından politik bir ideoloji olarak benimsenmiştir. Müziğin insanları ve diğer canlıları etkilediği çalışmalar, deneyler sonucu kanıtlanmış bulunmaktadır. Müzik varoluştan itibaren sürekli bir gelişim ve değişim göstermektedir. Farklı kavimlerde ve ırklarda farklı müzik anlayışlarının hâkim olduğu bilinmektedir. Bununla birlikte farklı müziklerin doğurduğu farklı çalgı gruplarının var olması ve ilkel çalgıların günümüze kadar sürdüğü evrimsel süreci yapılan organoloji çalışmaları sonucunda ortaya çıktığı bilinmektedir. Müzik olgusunun içerisinde var olan çalgı grupları içerisinde ki “klasik gitar” da çeşitli toplumlarda farklı biçimlerde karşımıza çıkmaktadır. Bu da toplumların birbirlerinden etkilendiği ve bununla beraber benzerlikler gösterildiği görülmektedir. Müzik insanı en çok düşündüren ve etkileyen bir bilim dalıdır, kültürün ayrılmaz bir parçasıdır ve var olan folklorik unsurlarını geleceğe aktaran büyük bir etmendir.

Gitar, Türkiye’ye girişinden itibaren, Türkiye’de hem uluslararası sanat müziğinde, hem de popüler müziklerde aktif olarak kullanılmaya başlamıştır. Gitarın geleneksel Türk müzikleriyle bir ilgisi olmaması, sahip olduğu ve Türk müziğinin

geleneksel komalı özelliği ile alakası olmayan tampere sisteminden de belidir. Gitarın Türkiye'ye ve sonrasında Türk popüler müziklerine nüfuzunu sağlayan sosyo-kültürel etkenler, piyano, keman, viyolonsel veya bateri gibi diğer Batı müziği çalgıları ile ortaktır.

Bu çalışmanın ilk bölümünde gitarın tanımı, genel ve fiziksel özellikleri, etimolojik kökeni ve tarihi üzerinde durularak çalgı genel olarak tanıtıldıktan sonra, çalgının Türkiye'ye girişi ve kullanıldığı müzik türleri üzerinde durulacaktır. Hangi türde ne şekilde kullanıldığı ve gitarın bu şekildeki kullanımının sosyo-kültürel nedenleri ele alınacaktır.

Bir Batı çalgısı olan gitarın Türkiye'ye aktif olarak girişi ve yaygınlaşması, ilkin Cumhuriyet Dönemi kültür ve müzik politikalarının bir uzantısı olan 'Batılılaşma' süreciyle ve daha çok uluslararası sanat müziğinin ortak dağarı olan gitar parçalarının klasik gitar üzerindeki icrasıyla gerçekleşmeye başlamıştır. Gitarın dünya üzerindeki bu kullanım şekline, çalışmanın birinci bölümünde gitar tarihi anlatılırken genel olarak değinilmiştir. Gitarın Türkiye'de sonraki yaygınlaşması ise, özellikle çok partili dönem, darbeler dönemi ve son olarak 1980'lerden günümüze hızla ortaya çıkan serbest piyasa ekonomisinin müziksel alanda oluşturduğu özgürlüklerin popüler müzik uygulamalarını daha da artırmasıyla birlikte ivme kazanmıştır.

Gitar, hem çıkışı ve gelişimi hem de yaygınlığı bakımından Batı dünyasının en eski kültür miraslarından denebilir. Türkiye'de Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarının bir sonucu olan Batılılaşma hareketinin başlaması ile birçok Batı çalgısı gibi gitar da ülkemize girmiştir ve hemen hemen her türlü müzikte aktif olarak kullanılmaktadır. Özellikle Avrupa'ya giderek eğitilip gelen besteciler, Türkiye'ye döndüklerinde birçok alanda öncü sayılabilecek çalışmalara imza atmışlardır. Müzik alanında yurt dışına gönderilen eğitimciler, müzisyenler Batının

müzik tekniğini alıp, Türk müziğinin Batı teknikleri ile yeniden icrası yönünde adımlar atmışlardır. “Yeni müzik politikasında ana düşünce, Batı örneğinin bir kopyasını uygulamak değil, kendi müzik kültürünün gelişmesinde yeni ve çağdaş tekniklerden yararlanmaktır” (Kütahyalı, 1981:102). Bu yaklaşımla kendi kültürel gereçleriyle Batılılaşma eğilimi, Batı çalgılarının da Türk kültürüne girerek aktif olarak kullanılmaya başlamasını sağlamıştır. Gitar, bu rüzgâr sonucu ülkemize girmiş ve benimsenmiştir. Gitarın ülkemizde yaygınlaşmaya başlamasında ikinci bir rüzgâr ise, 1980’lerle başlayan serbest piyasa ekonomisinin, müzik üzerindeki tekelci anlayışı da ortadan kaldırması ve bu dönemde oluşmaya başlayan farklı popüler müziksel yapı ve formların içinde gitarın da aktif olarak kullanılmasına yol açmasıdır. Buradan Türkiye’nin gitar uygulamaları adına farklı sonuçlar ortaya çıkmıştır: Gitar hem ezgi, hem de eşlik çalgısı olarak kullanılmaya başlanmış ve gerek icrası, gerek düzenlemeleri ve gerek imalatında, Türk müzik kültürünün farklı yönlerine adapte edilmeye çalışılmıştır. Gitarla bazı komalı sesler elde edilemeyeceğinden dolayı Klasik Türk Müziğinde, Türk Halk Müziğine nazaran daha az kullanıldığı bir gerçektir. Çalışmanın ilk bölümünde gitarın kökenine ilişkin bir etimolojik, tarihsel ve tanımsal yaklaşım sergilendikten sonra, ilerleyen aşamalarında Türk müzik kültürüne hem ezgi, hem de eşlik çalgısı olarak adapte edilme çabaları detaylarıyla ele alınacaktır.

1.1. Gitarın Tanımı, Fiziksel Özellikleri ve Etimolojisi

Gitarın, Anadolu ve Mezopotamya kökenli bir çalgı olmadığı düşünülmele beraber, yapılan kazılardan elde edilen bulgular sonucunda Anadolu’da da benzer telli çalgılara rastlanmıştır. Nasıl ki ut, kanun, ney, bağlama gibi birçok telli çalgı grubu Orta Doğu kökenli ise gitar, arp, lir gibi telli çalgı grubu da Avrupa kökenlidir. Bu alandaki bulgulara çalışmanın ilerleyen kısmında değinilecektir.

Günümüz çalgılarının birçoğunun farklı melezleşmelerle bugüne gelmesi, birçok çalgının kökenine ilişkin karmaşaya neden olmaktadır. Çalgıların kökenlerine inebilmenin iki farklı yolu bulunmaktadır. Bunlardan biri çalgıların fiziksel yapıları üzerine yapılacak bir analiz, diğeri ise çalgıların adlarına ve telaffuzlarına göre yapılacak bir analizdir. Bu bağlamda gitarın fiziksel özelliklerine, tarihsel gelişimine ve etimolojik durumuna yer verilmelidir.

Klasik gitar 8 şekilli gövdesi olan, altı tek telden oluşan, yaklaşık 3,5 oktavlık ses genişliğine sahip olan, hem ezgi, hem de akor ve arpej çalabilme özellikleri nedeniyle hem eşlik çalgısı ve hem de solo bir çalgı olarak kullanılabilen telli çalgılar ailesinin bir üyesidir. Yapımında çeşitli ağaçlar kullanılmaktadır. Açın, ses tablosuna ladin, alt tablosuna, eşiğine ve yanlığına pelesenk, gül ve maun ağacı, sapının maun türü ağaçtan, klavyesinin ise abanozdan yapıldığını ifade etmektedir (Açın, 1994: 141).

“Bugün kullanılan modern gitarı ilk yapan kişi Almeria Bölgesinden Antonio Torres Jurado’dur. Torres bu tipteki ilk gitarını 1883 yılında yapmış ve modern gitarın gelişmesinde en önemli adımı atmıştır. Geliştirdiği 650 mm. tel uzunluğu o kadar önemli bir karar idi ki; daha sonra bu tel boyu standart uzunluk olarak kullanıldı” (Kanneci, 2003:4). Gövdesinin ortasında ses yuvarlağı ve bu ses yuvarlağının etrafını çevreleyen ve çalgıyı yapan kişinin imzası niteliğini taşıyan bir rozet bulunmaktadır. Tellerin bağlandığı sapın üst kısmında gitarın kafa bölümü bulunmaktadır, kafa bölümünde tellerin takılı olduğu ve gitarı akort etmeye yarayan burgular bulunmaktadır. Altı telli klasik gitarın tellerin akordu yukarıdan aşağıya ‘mi, la re, sol, si, mi’ diye sıralanmaktadır. Günümüzde çeşitli yapımcılar ve gitar müziği icracıları kendi çalış tarzları ve elde etmek istedikleri oktavlara göre 7, 8, 10, 12 telli gitarların da ortaya çıkmasına sebep olmuşlardır. Ayrıca çeşitli kültürlerde gitarın yapısında çeşitli farklılıklar yapıldığı görülmektedir.



Şekil 1: Klasik gitara belirli standartlar getiren Antonio Torres Jurado’nun 1883 yılında yaptığı modern klasik gitar (Elmas, 2003: 25).

“19. yüzyılın ortalarında teknolojik imkânların gelişmesi ile klasik gitarın ses imkânları gerek renk gerek gürlük açısından geliştirilmiştir. Bu dönemde en önemli gelişme bağırsak tellerin yerine naylon tellerin kullanılması olmuştur. Amerika Birleşik Devletlerinde yaşayan Albert Augustine ilk kez klasik gitar için naylon tel üretmiştir” (Kanneci, 2005: 10). Bağırsak tellerin ses yüksekliği yeterli olamayacağından dolayı yapılan bu çalışma ile klasik gitar büyük konser salonlarında daha geniş kitlelere hitap etmiş ve orkestralarda kendine yer edinmiştir.

Organoloji kaynakları ilk çalgıların ağaç, boynuz, deri, taş gibi materyallerden elde edildiğini savunmaktadır. Yapılan bu ilkel çalgı aletleri de zamanla kendi aralarında gelişerek ve genişleyerek vurmali, üflemeli, telli, yaylı gibi çeşitli çalgı ailelerini oluşturduğu bilinmektedir. Tunçer, paleolitik çağ ve neolitik çağa ait duvar resimlerinin ilkel çalgıların varlığını kanıtlar nitelikte olduğu görüşünü dile getirmektedir (Tunçer, 2005: 11). Antik Yunan mitolojisi, Batı kökenli çalgıların ve müziğin kökeni ile ilgili birçok miti içerisinde barındırır. Bu mitler bizlere, çalgıların ve müziksel öğelerin Batı kültüründeki oluşumu ve algılanışı üzerine birçok ipucu vermektedir. Akan, Yunan mitolojisi içerisindeki müziksel öğeleri şu biçimde örneklendirmiştir. “Müzik, Antik Yunan mitolojisinde de önemli yer tutar.

Yunanlılara göre müziği bulan, eski çağların en ünlü ozan ve müzikçilerinden olan Orfeo ile Lino'nun babaları Apollon'dur. Örneğin güneşin neşe saçan tanrısı, şehirler kuran, hastalıkları iyileştiren şiir ve müzik tanrısı Apollon, Olympos'ta oturur ve lir çalan, dans edip şarkılar söyleyerek zaman geçiren eğitim-kültür tanrıçaları Musaları seyreder. Apollon'un kardeşi Hermes ise lir'i keşfeden tanrıdır. Pan da müziğe âşık bir çoban tanrısıdır. Hermes'in oğludur. Tanrıların genellikle insan değil de hayvan kılığında düşünüldüğü o eski dönemlerde Pan, keçi ayaklı olarak hayal edilmiştir. Pan, syrinx (syrenks) denen bir tür kavala karşılık gelen çalgıyı icat etmiştir" (Akan, 2012: 69).

Akan'ın yüzeysel olarak değindiği Hermes'in icadı lir, tüm telli çalgıların atası olarak kabul edilir. Batı kültüründe tüm telli çalgıların icadı Hermes'e atfedilir: Hermes, Apollon'un sığırlarını çalar ve bir mağaranın içinde saklanır. Apollon'un sığırlarını bulana ödül vereceğini duyurması üzerine bir grup satyr, sığırları aramaya koyulur. Arkadya'daki bir mağara önünde çok güzel müzik sesleri duyan ve oraya yaklaşan satyrler, duydukları büyülü sesin etkisiyle mağaraya yaklaşır ve Hermes'i bulurlar. Hermes'in bir kaplumbağanın içini boşaltarak, kabuğunun üzerini inek derisi ile kapladığını ve ineğin ince bağırsaklarından yaptığı telleri alete yerleştirdiğini ve müzik ürettiğini görürler (Graves, 2004: 69). Bu anlatı göstermektedir ki Antikite insanı, telli çalgıyı alet yapma becerisine sahip ilk zeki taş çağı mağara (paleolitik-neolitik) insanının, kaplumbağa kabuğunu tınlama (rezonans) kutusu, sığır bağırsağını çalgı teli, sığır derisini de ses tablası (kapak) olarak kullanmak suretiyle ürettiğini düşünmektedir.

Yukarıdaki mit, tüm telli çalgıların çıkışıyla ilgili spekülatif bir ipucu verirken, gitarın çıkışını anlatmaya yeterli değildir. Batı kökenli gitarın çıkışı ile ilgili olarak da, yine Yunan mitolojisindeki farklı bir anlatıya başvurulabilir. Birçok mitoloji ansiklopedisinde kithara çalgısının bugünkü Yunanistan dolaylarındaki Kitharion Dağının eteklerinde gerçekleştirilen Dionysos ayinlerinde kadınların çaldığı bir çalgı olduğunu varsaymaktadır. Buradan yola çıkacak olursak "Gitar

kelimesi Yunanca Kithara sözcüğünden gelmektedir.” (Mustan Dönmez, Özkan, 2012: 100). Etimolojik kökeni Yunan mitolojisine dayanan gitar, bu nedendir ki tüm Avrupa’da ortak bir çalgıdır ve ortak bir fonetikle seslendirilir: “Gitarın dünya dillerindeki isimlerinin İspanyolca guitarra, Fransızca guitarre, Almanca gitarre, İngilizce guitar ve İtalyanca chitarra olduğunu görmekteyiz. Farklı Avrupa ülkelerine ait bu fonetik yakınlıklar, çalgı olarak gitarın ve etimolojik kökeninin Batıya ait olduğunu göstermektedir” (a.g.e. 2012:100).

Her ne kadar kithara ve gitar arasında fonetik bir yakınlık olsa da, aslında Kithara lire benzeyen bir çalgıdır, gitar ise ağaç gövdeli telli bir çalgıdır. Bunun nedeni ise lirlere ailesinin tüm telli çalgıların ve gitarın atası olmasından ileri gelir. “Lir öğretimi, Antik Yunan’da, özellikle de Atina’da eğitim programlarına alınmıştır. Açık havada sesinin azlığı nedeniyle çalınmaya pek uygun olmayan lir, gençlerin eğitimi ile bütünleşmiş bir çalgıdır” (Akan, 2012: 77). Buradan yola çıkacak olursak Antik Yunan’da lir eğitim amaçlı kullanılan bir çalgıdır buna karşın kithara ise yarışmalarda, ayinlerde ve konserlerde sanatçılar tarafından kullanılmış bir enstrümandır.



Şekil 2: Kırmızı figürlü Atina Vazoları üzerinde yer alan *kithara* çalgısı (Boardman, 2002: 107).

Yukarıdaki resimde de görüldüğü üzere kithara çalgısının 7 teli bulunmaktadır. Antik Grek kültüründe ise her tel bir makama karşılık gelmektedir. “Daha ziyade telli çalgılarda kullanılan bu diziler, Dorya, Lidya, Frigya gibi Grek ülkeleri aracılığıyla özellikle Katolik Hristiyan dünyası üzerinde etkili olmuştur” (Yeprem, 2006:1). Kithara çalgısında bulunan 7 telde isimlerini bu Grek ülkelerinden almıştır. Bunları sıralayacak olursak; Ionian, Dorian, Frigien, Lydian, Mixolydian, Aeolian ve Locrian’dır.

1.2. Gitarın Tarihçesi

Yapılan arkeoloji kazılarında, çalgı tarihinin ilk örnekleri olarak sayabileceğimiz birçok ilkel alete rastlanmaktadır. Bunların genellikle ağaçlardan, taşlardan, hayvan kemiklerinden, hayvan boynuzlarından ve buna benzer çeşitli araç gereçlerden yapıldığı görülmektedir. Yapılan bu çalışmalar müzik ve uygarlık tarihi bakımından önemli bir yere sahiptir. Bulunan bu ilkel çalgılar ilk başlarda sadece ses çıkarabilmek ve gerektiğinde çeşitli canlılardan, gürültü çıkararak korunmak için kullanılmalarının yanında, birbirleri arasında iletişim araçları olarak da kullanılmış olduğu ve daha sonra çeşitli dinsel törenlerde, ayinlerde kullanılmaya başlandığı görülmektedir. Bizim “ilkel müzik aletleri” olarak sınıflandırdığımız bu çalgıları, görünen o ki ilk insanlar günümüzdeki amaçlarından çok farklı amaçlarda kullanılmıştır. İnsanlık tarihinin milyonlarca yıl öncesine dayandığını düşünürsek, müzik tarihinin ve çalgı tarihinin de hemen hemen insanlık tarihinin başlangıcından itibaren var olduğunu söyleyebiliriz.

Gitarın ilkel şekilleri, yapılan kazı çalışmalarına göre, günümüzden 3500 yıl önce varlığını göstermiş bulunmaktadır. Hitit uygarlığına ait olan bu çalgı nedeninin bilinmediği bir şekilde unutulup daha sonra müzik tarihinde tekrar ortaya çıktığı görülmektedir. Bu varsayımı Çorum Alacahöyük’te yapılan arkeolojik kazı

alışmaları destekler niteliktedir. M.Ö. 1350-1400'lü yıllara ait olduğu saptanan bu taş kabartmada insan figürlerinin elinde 8 şeklinde bir çalgı bulunmaktadır. Hititlerden kalma aşağıdaki kabartmada yer alan çalgının adının ne olduğu hakkında bir bilgiye rastlanmamakla birlikte, bu çalgının gitara benzerliğı tartışma götürmez bir durumdur. Bu tablet gitarın tarihçesi bakımından ulaşılan önemli bir belge konumundadır.



şekil 3: orum Alacahöyük kazılarında çıkarılan tablette insan figürünün elinde klasik gitarı andıran Hitit Gitarı bulunmaktadır (Uluocak, 2011: 20).

Bu kabartmayı Uluocak şöyle açıklamaktadır; “Kabartmada bir jonglör kolundaki maymunla görölürken yanındaki bir müzisyenin elinde sapı ve perdeleri olan bir çalgı bulunmaktadır. algının burgularının bulunduğu yerde bir püsköl göze çarpmaktadır. algının ne olduğu konusunda yazılı bir bilgi ya da belge bulunmamakla birlikte, bazı araştırmacılar bu çalgıyı, gitara benzerliğinden dolayı Hitit Gitarı olarak adlandırmaktadır” (Uluocak, 2011:19). Burada Hitit gitarının burgularının bulunduğu kafa bölgesine takılan püsköl günümüzde halen Anadolu kültüründe yerini korumaktadır. Anadolu’da herhangi bir evde bulunan bağlamaya bakıldığında bu püsküle benzer süs eşyalarının halen çalgının burgularına takıldığı görölmektedir. Bu püskölden hareket ettiğimizde dahi, bu telli çalgının Anadolu bağlamasının ta kendisi olduğu düşünülebilir. Dolayısıyla Uluocak’ın bu çalgının

bugünkü gitarın atası olduğu düşüncesi, bu çalışmanın yazarına zorlama olarak görülmektedir.

Bu kabartmanın dışında Elmas, Fransa ve İspanya katedrallerinde 12. ve 13. yüzyıllara ait kabartmaların olduğundan söz etmektedir. Bu çalgılar İspanya’da Guitarra Morisca ve Guitarra Latina olarak iki ayrı adla biliniyordu. Guitarra Morisca’nın şekli oval ve üzerinde birçok ses deliği bulunmaktaydı. Guitarra Latina’nın ise gövdesi iki yandan içe doğru kıvrımlıydı ve gitarlara has yapısı ile vihuela’ya da benzeyen çalgılar genellikle bu isimle anılmaktaydı” (Elmas, 2003: 14) diye bahsetmektedir.



Şekil 4: Sol tarafta Guitarra Latina, sağ tarafta ise Guitarra Morisca görülmektedir. (Uluocak, 2011: 24).

Klasik gitar edebiyatının beş yüz yıllık yazılı bir tarihi olduğu bilinmektedir. Bilinen ilk gitar metodu 16.yy da İspanya’da yaşamış olan Luys Milan’a aittir. “Milan’ın ‘Libro de Musica de Vihuela de Mano, Intitulado El Maestro’ adlı vihuela için tablatur kitabı 1536’da Valencia’da yayımlanmıştır. Milan kitabını, Portekiz Kralı III. Jao’ya (John) ithaf etmiştir” (Uluocak, 2011: 64). Aslında bu kitap bir gitar metodu değildir, gitarın atalarından sayabileceğimiz vihuela metodudur. Milan’ın El Maestro adlı bu kitabında kendi eserleri de bulunmaktadır. Ayrıca bu kitap Avrupa’da basılan ilk vihuela kitabı olma özelliğini de taşımaktadır.



Şekil 5: İspanyol besteci Luis Milan'ın (1500-1561) gitarın ilk yazılı kaynağı olarak bilinen “El Maestro” adlı kitabının kapağında bulunan resimde Orpheus’un elinde vihuela çalgısı görülmektedir” (Uluocak, 2011: 65).

Gitar tarihsel süreci açısından incelendiğinde sürekli bir gelişim ve değişim göstermiştir. Bu enstrümanı modernize etme nedenlerinin başında enstrümanın ses frekansının yükseltilmesi ve belirli bir standardın getirilmeye çalışılmasıdır. Bilge “Arapların Avrupa ülkelerini fetihleri döneminde, İspanya’da uzun süre egemenliklerini ellerinde tutan Arapların İspanyol kültürüne çok fazla etkisi olduğunu söylemektedir. Arapların ve Hristiyanların İspanya’da kendilerine ait köşelerde diktikleri yapılar iki farklı mimarinin doğmasına neden olmuştur” (Bilge, 1996: 13). Burada İspanya’da hüküm süren Arapların kendi kültürlerini buraya taşıdığını fakat buna karşı İspanyolların da asimile olmamak için yaptığı çalışmaları görmekteyiz. Buna rağmen mozarab olan İspanyollar da bulunmaktadır. Şeyban, Araplaşanlar anlamına gelen mozarab sözcüğünün 711 yılından itibaren İspanya Hristiyanları ve Yahudileri için kullanıldığından bahsetmekte ve daha çok Hristiyanlar için kullanıldığını ifade etmektedir (Şeyban, 2003: 346). Fakat her ne kadar İspanyollar kendi kültürüne sahip çıksa da Araplardan etkilenmişlerdir ve bu etkileşim en çok da mimari ve müziklerine yansımıştır. Noad’a göre İspanyollar Arap kültürünü benimsememişler ve bir çeşit protesto ve asimile olmamak düşüncesi ile udun yarım küreye benzeyen gövdesini değiştirmişler ve bugünkü modern gitar şekline benzer hale getirmişlerdir (Noad, 1974: 12). Burada İspanyolların kültürlerini korumak adına bir refleks geliştirdiklerini görmekteyiz. İspanya’nın yerel müziği

sayılan Flamenko'ya baktığımızda, kullanılan modlar (makam) belirli noktalarda Arap makamlarına benzemektedir. Sözelimi Arap müziğinde çok kullanılan Hicaz ve Kürdi gibi birçok makam İspanyol Müziğinde de çok sık karşımıza çıkmaktadır.

Rönesans döneminde gitar benzeri birçok çalgı ortaya çıkmıştır. Bunların birçoğu müzik sahnesinden silinip gitmiştir, bazıları da günümüzde halen icra edilmektedir. Bu çalgılara örnek olarak vihuelayı gösterebiliriz. 13. yüzyıldan itibaren kullanılmaya başlayan vihuela, gelişimini 15.-16. yüzyıllara kadar sürdürecektir. Ses olarak düşük frekansa sahip olması nedeniyle, çalgı zaman içinde terk edilmiştir. 20. yüzyılın önemli gitar bestecilerinden Emilio Pujol, vihuelanın gitar tarihinden silinmemesi için çeşitli çalışmalar yapıp, eserlerini vihuela ile seslendirmiştir. Vihuela yerini Rönesans gitarına, Rönesans gitarı da Barok Gitarına bırakacaktır. Barok dönemde gitarın atalarından en önemlisi olan lavta ve lut, oda müziği topluluklarında çoksesli müziğin içerisine girmeyi başarmıştır. Barok dönemin en önemli bestecilerinden Johann Sebastian Bach (1685-1750) lavta ve lut için solo eserler yazmıştır. Lavta ve lut, orkestralarda hem eşlik çalgısı, hem de solo çalgı olarak kullanılmıştır. Bu çalgılar kilise müziğinin içine girdiğinden gelişimi daha çok hızlanmış ve dönem bestecilerini bu çalgı için eserler yazmaya teşvik etmiştir.

18. ve 19. yüzyıllara gelindiğinde klasik müzikte senfoni formu gelişmiş ve büyük orkestra grupları oluşturulmuştur. Yine telli çalgılar talihsizliğini yaşamış, yeterli ses yüksekliğine sahip olmadığı için orkestralarda kendine yer bulamamışlardır. Bu durum sonucunda gitarın ses yüksekliğinin artmasını sağlamak için, luthierler tarafından bir dizi yöntem geliştirilmiştir.

Gitar, sahip olduğu ses rengi ile birçok çalgı virtüözünün ilgisini çekmiş ve bu çalgıyı çalmalarını ve eserler yazmalarını teşvik etmiştir. 18. ve 19. yüzyıllar arasında yaşamış olan İspanyol viyolonsel sanatçısı Fernando Sor (1778-1839)

virtüözlük derecesinde çaldığı viyolonselı bırakıp gitar müziğine yönelmiştir ve kendini müzik tarihi sayfalarına klasik gitarın Beethoven’i olarak kazımıştır. Elmas “Beethoven’in, çağdaşları arasındaki durumu neyse, Sor’un da gitar bestecileri arasındaki durumu aynıdır. Gitar için bestelemiş olduğu eserler bugün hala canlılığını korumakta, belki de bestelendiğı dönemden daha çok çalınmakta, gitar literatürünün en önemli parçalarını teşkil etmektedir” ifadesini kullanır (Elmas, 2003: 32). Yine ünlü İtalyan besteci ve kemancı Niccolo Paganini (1782-1840) “1801-1805 yılları arasında sadece gitara yönelmiştir” (a.g.e. :40). Bu örnekler, gitarın tınısıyla birçok müzisyeni kendine çektiğini göstermektedir.

Gitarın bu etkisi 18. ve 19. yüzyıllar arasında da artarak devam etmiştir. Bu yüzyıllar, gitar için en fazla çalışmanın ve eserin yazıldığı dönemdir: “Francisco Tarrega, Aguado ve Sor’dan aldığı geleneğı sürdürerek gitarın gelişmesine büyük katkılarda bulunmuştur. Gitar çalışında sağ eli özgür kılmış ve tutuşta gitarı sol ayak üzerine yerleştirerek desteklenmesinin öncülüğünü yapmıştır. O zamana kadar genellikle sağ el eşiğe yakın bir yerde küçük parmak ile desteklenmekteydi. Tarrega, apayonda¹ vuruşunun sistematik kullanılmasını sağlayarak, gitarın sesini güçlü bir hale getirmiştir” (a.g.e. 33). Ayrıca Tarrega, klasik gitarın tırnaksız olarak çalınabileceğini savunmuş ve kendisi bunu uygulamaya çalışmıştır. Fakat klasik gitar çalış tekniğinde tırnak çalım çok fazla etkilediğinden başarılı olduğunu söylemek olanaksızdır.

Klasik gitara altın çağını yaşatan bazı önemli gitarist ve bestecileri şu şekilde sıralayabiliriz: İspanyol gitaristlere Gaspar Sanz (1640-1710), Dionisio Aguado (1784-1849), Fernando Sor (1778-1839), Antonio Cano (1811-1897), Francisco Tarrega (1852-1909); İtalyan gitaristlere Ferdinando Carulli (1770-1841), Mauro Giuliani (1780-1840), Matteo Carcassi (1792-1853), Niccolo Paganini (1782-1840);

¹ Sözü geçen apayonda tekniğı, sağ el parmağının tele vurduğunda bir üst tele yaslanması ile oluşan bir tür destekli vuruş anlamındadır. Bu teknikle daha yüksek ses alınabilmektedir.

Fransız gitaristlere Robert de Visee (1650-1725), Napeleon Coste (1806-1883) örnek olarak gösterilebilir.

İspanyol Gitar virtüözü ve bestecisi Andres Segovia (1893-1987) dünya turneleri yapıp gitar müziğini tüm dünyaya yaymaya çalışmıştır. Bestecileri gitar için eser yazmaya teşvik etmiş ve klasik gitar edebiyatına önemli katkıları olmuştur. Daha önce de belirtildiği gibi “Segovia arkadaşı olan Albert Augustine’in yardımı ile naylon gitar teli üretilmesine ön ayak olup klasik gitar için büyük adım atmıştır” (Elmas, 2003: 35). Bu çalışma ile daha önceleri bağırsaktan elde edilen gitar telleri yerini daha yüksek ses veren naylon yapıdaki tellere bırakmıştır. “Albert Augustine, Segovia ile birlikte Dupont (kimyasal madde üreticisi) yöneticileri ile konuşmuş, onlar da aslında oltalar için tasarlanmış naylonu önermişlerdir. 1947’de Augustine’in New York’taki atölyelerinde ticari amaçlı ilk naylon gitar teli üretilmiştir” (a.g.e. 76-77). Augustine gitar telleri halen günümüzde varlığını korumaktadır. Öncü olarak başlattığı naylon yapıdaki klasik gitar telleri daha sonra kendi içinde bir sektör oluşturmuş ve ticari olarak büyük bir önem kazanmıştır.

Gitarın dünyanın en popüler çalgılarından biri olduğunu düşünürsek büyük bir tüketim nesnesi olduğunu ve bu sektörde birçok müzik yapım firmasının yer aldığını tahmin edebiliriz. Gitarın yazılı 500 yıllık tarihçesine bakıldığında, bu çalgının günümüze kadar kat ettiği bu yolda çeşitli mutasyonlara uğramış olduğu görülür. Klasik gitarın gelişmesi için yapılan çalışmalar, araştırmalar halen sürmekte ve tüm dünyada bu çalgının öğretimi için her geçen gün birçok eğitim merkezi açılmaktadır. Üniversitelerde akademik boyutta eğitimi verilen klasik gitar çalış stili ile de birçok müzik tarzını benimsenmiş ve bu müzik tarzlarına ait çalış stilleri de çalgıya adapte edilmiş durumdadır. İspanya’nın dışında Arjantin, Brezilya, Venezüella ve Portekiz gibi birçok ülke de klasik gitar müziğinden çok etkilenmiş, kendi halk çalgıları olarak benimsemiş ve kültürlerine adapte etmiş bulunmaktadır.

1.3. Problem Cümlesi

Devrimler (siyasi devrimler, endüstriyel devrimler vb.), göç, diasporal hareketlilik gibi köklü toplumsal değişimler müzik pratiklerinde de köklü değişimlere neden olduğu için, gitar hem Cumhuriyet Döneminde izlenen müzik politikaları hem de popüler müziğin yaygınlaşmasının bir sonucu olarak Türkiye'ye girerken, Türk müzik kültürüne adapte edilmiştir. Gitar, hem Türkiye'ye ait uluslararası sanat müziği, hem de Türk popüler müziği türleri içerisinde Türk müzik kültürüne adapte edilirken, bu adaptasyon süreci performansa, çalgı yapımına ve eser üretimine (bestecilik ve düzenleme) ne şekilde yansımıştır?

1.4. Alt Problemler

1. Gitarın Türkiye'ye girişi ve yaygınlaşmasındaki politik, tarihsel ve kültürel nedenler nelerdir?
2. Gitar Türkiye'ye girdiğinde geleneksel Türk (Yöresel/Sanat) müziğinin gitar için düzenlenmesi ne şekilde olmuştur?
3. Türk popüler müzik kültürü ve popülerize olmaya başlamış geleneksel Türk müziği içerisinde, gitarın şarkı ve türkü performansında eşlik çalgısı olarak kullanılması ne şekilde olmuştur?
4. Gitar düzenlemesi ve icrasında Türk müzik kültüründen kaynaklanan çalgı yapımı, düzenleme ve performans farklılıkları hangi şekillerde gerçekleşmiştir?

1.5. Araştırmanın Amacı

Kültür, değişen koşullara göre sürekli devingenlik göstermektedir. Dolayısıyla kültür ürünlerinden biri olan müzik de değişen koşullarla paralel bir değişim göstermektedir. Gitarın Türkiye'ye girerek yaygınlaşması süreci, tam da bu noktada, kültürel değişim olgusunun bir yönünü anlamlandırma çabasına ışık tutmaktadır. Kökeni Batıya dayanan gitar Türk müzik kültürüne adapte edilirken, Anadolu müziksel öğelerinin kullanılması sonucu bir takım performans, düzenleme ve imalat farklılıkları ortaya çıkmaktadır. Araştırmanın amacı, Türkiye'de Cumhuriyet Dönemi ve sonrasında bir Batı çalgısı olan gitarın Anadolu müzik kültürüne adapte edilerek kullanılmasını sağlayan sosyo-kültürel nedenleri ve bu adaptasyon sürecinin ne şekilde gerçekleştiğini tarihsel bilgilerin de ışığında analiz etmektir.

1.6. Araştırmanın Önemi

Yapılan bu çalışma, tarihsel verilerin de yardımıyla, Türkiye'deki gitar edebiyatını ve kullanımını oluşturan sosyo-kültürel farklılıkları ortaya çıkarmaktadır. Bu araştırmanın önemi, sosyo-kültürel bağlamdaki köklü değişimlerin müziğe olan etkisini, tarihsel olgular ışığında göstermesinden ileri gelmektedir. Bu yönüyle çalışma, sosyolojik ve etnomüzikolojik bir yöne sahiptir.

Türkiye'de yapılan müzikolojik çalışmaların büyük kısmı genellikle yalnızca tarihsel yöntemlere dayanmaktadır. Oysa tarihsel olguların bile sosyo-kültürel bir arka planı bulunmaktadır. Bu tür çalışmaları oluşturan kültür analizi, müzik, kültür ve kültürel değişim ilişkisine örneklerle ışık tutacağı için, Türkiye'nin müzikoloji

literatürüne önemli bir katkı sağlayacaktır. Bu tür çalışma örnekleri, bu alanda yapılacak benzer çalışmalara da ışık tutması ve araştırmacıları yeni perspektiflere yöneltmesi bakımından önem taşımaktadır.

1.7. Araştırmanın Sayıtları

Çalışmaya başlamadan önce Cumhuriyet Dönemi ve Cumhuriyet Döneminde yer alan politikalar, Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları, müzik ve ideoloji, müzik felsefesi ve müzik sosyolojisi, popüler müzikler, Türk Müziği, kültür ve kimlik ilişkisi, gitarın tarihçesi, gitarın etimolojik kökeni, müziğin kökeni ve gelişimi ile ilgili birçok kitap, makale ve tez taranmıştır, gözlem ve görüşmeler yapılmıştır. Elde edilen verilerin doğrultusunda bu araştırma aşağıdaki sayıtlar üzerine oluşturulmuştur:

-Gitar, gerek performans teknikleri, gerekse düzenleme teknikleri bakımından farklı müzik kültürlerine adaptasyona uygun bir çalgıdır.

- Klasik gitar, dünyanın her tarafında aynı yapısal standartlara sahip olmasına karşın, gitarın dünya üzerindeki çeşitli kültürlerle adaptasyonu sonucunda oluşan farklı versiyonları bulunmaktadır. Sözelimi İspanyol gitarı, elektrogitar, perdesiz gitar gibi.

-Kültürün ifade alanlarından biri de müziktir. Anadolu kültürel yaşantısının müzikteki sembolü de çalgılar ve müziksel karakteristikle gerçekleşir.

-Geleneksel Türk (Yöresel/Sanat) müzikleri içerisinde gitarın, Batı müziğinin ezgi sistemi ile benzerliği bulunan eserlere adaptasyonu daha kolaydır.

-Organik yapısı gereği halk müziğinde sanat müziğine göre daha az mikrotanal/komalı ses bulunması, halk müziğinin Batı müziği ses sistemi ve çalgılarıyla ve dolayısıyla da gitarla daha kolay bütünleşmesini sağlamıştır.

- Türk müzik kültürüne adapte edilebilmek amacıyla gitar, alışlagelen standartlardan farklı olarak imal edilebildiği gibi, standart gitarın beraberinde getirdiği yapı da Türk müziğine ve çalgılarına adapte edilebilmektedir.

-Türkiye Cumhuriyeti'ne ait müzik politikaları, gitarın Türkiye'ye girişi ve yaygınlaşmasını hızlandırmıştır.

-Bir Batı çalgısı olan gitar, 1960'lardan sonra yaygınlaşan ve Batı müzik kültürü öğelerini de içinde barındıran Türk popüler müziği türlerine girerek Türkiye'de yaygınlaşmıştır.

1.8. Araştırmanın Sınırlıkları

Bu çalışmada gitarın Anadolu müzik kültürüne adaptasyon süreci, sosyo-kültürel boyutuyla birlikte ele alınmıştır. Dönem olarak ise Cumhuriyet Dönemi'nden günümüze kadar ki dönem üzerinde durulmuştur. Çalışma, bir eser analizi çalışması değildir. Başka bir deyişle gitarın Anadolu müzik kültürüne adaptasyonuna örnek oluşturacak eserlerin armonik, ezgisel ve biçimsel analizleri yapılmayacaktır. Yalnızca Türk ve Batı müziğinin Türkiye'deki kültürel etkileşiminin gitara ilişkin bu yönü üzerinde tartışılacaktır.

Çalışmada gerek Türk klasik gitar besteci ve aranjörlerinin Anadolu türkülerine üzerine yaptıkları uluslararası sanat müziği düzenlemelerinin, gerekse Türk popüler

türleri olan pop, rock, protest ve popülerize olmaya başlamış geleneksel türkülerin içerisinde gitarın kullanımına ilişkin örneklerin tümünü gösterebilmenin olanağı yoktur. Yalnızca ilk olarak Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları ve ardından da Türkiye’de popüler türlerin gelişmesiyle birlikte Türk-Batı müziksel etkileşiminin sonunda doğan yeni müziksel biçimleri ve bu biçimlerin oluşumunu sağlayan sosyolojik, politik ve kültürel etkenler üzerinde durulmakta, müziksel olgular, bu olguları oluşturan sosyo-kültürel arka planlarıyla birlikte ele alınmaktadır.

BÖLÜM II.

2. YÖNTEM

2.1. Araştırmanın Modeli ve Yöntemi

Bu araştırmanın modeli *genel tarama* modelidir. Konuya ilişkin tarihsel ya da güncel olgu ve olaylar, olduğu gibi taranmakta ve bu tarama üzerine kuram ve kavramlar geliştirilmektedir. Bu tarama modeline uygun nitel bir araştırma yapılmıştır. Dolayısıyla bu nitel araştırma biçiminin içerisine *gözlem, görüşme, tarihsel literatür taraması* gibi yöntemler girmektedir.

Kültür yaşayan bir olgu olduğundan ve sürekli devinim gösterdiğinden dolayı, kültürel analiz yapabilmek için araştırmada kaynaklardan yola çıkılarak tarihsel yöntemin yanı sıra tarama, gözlem ve görüşme gibi nitel araştırma yöntemleri tercih edilmiştir.

2.2. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Araştırmanın evrenini, *müzikte kültürel etkileşim (acculturation) ve köklü değişim olguları* oluşturmaktadır. Örneklemi ise müzikte kültürel etkileşim (acculturation) ve köklü değişim olgularının bir temsili olarak *gitarın Türk müzik*

kültürüne adapte ediliş süreci ve bu süreci oluşturan sosyo-kültürel etmenler oluşturmaktadır.

2.3. Verilerin Toplanması ve Analizi

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerine uygun bir biçimde iki yıl boyunca tarihsel yöntem, literatür tarama, görüşme ve gözlem yöntemiyle gerek tarihsel, gerekse güncel olgu ve olayların konuya ilişkin (gitar pratikleri) etkileri toplanarak analiz edilmiştir. Görüşmeler ve gözlemler sonucunda elde edilen veriler, tarihsel bir süzgeçten geçirilip betimsel yollarla ele alınmıştır.

Gitar pratikleri, kültür olgusu, Cumhuriyet dönemi müzik politikaları, 1960 sonrası Türkiye'deki siyasi olaylar ve bu olayların müziğe yansımaları ve Türkiye'deki köklü politik ve endüstriyel devrimlerin müziğe ve dolayısıyla Anadolu gitar pratiklerine olan etkisi gibi konularda, yazılı literatüre, gözleme ve görüşmeye dayalı olarak birçok veri toplanmış, bu verilerin sonucunda sistematik bir kültür analizi çalışması yapılmıştır.

BÖLÜM III.

3. BULGULAR ve YORUM

Gitar tüm dünyada, İspanya kültürünün bir simgesi haline dönüşmüştür. Gitarın tarihsel süreci incelendiğinde çeşitli toplumlarda farklı dönemlerde farklı yapılarda ortaya çıktığı görülmektedir. Çeşitli kültürleri etkilemiş ve çeşitli kültürlerden de aynı zamanda etkilenip günümüz dünyasında önemli bir popüleriteye ulaşmıştır. Tüm dünya müziklerinin icrasında kullanıldığı üzere Türk müzik kültürüne de zaman içerisinde adaptasyonları gerçekleşmiştir.

Anadolu kültürel zenginliği açısından tüm dünyada önemli bir yere sahip olduğundan araştırmacılar tarafından ilgi duyulan kültürler arasındadır. Tarihin çeşitli dönemlerinde farklı medeniyetlerin yaşadığı Anadolu toprakları bu zenginliği Batı'dan aldığı kültürle bir sentez oluşturmaktadır. Aynı zamanda Batı kültürünü de sahip olduğu zengin birikimi ile etkilemektedir. Batı kökenli bir çalgı olan gitarda bu öğeler arasında yer almaktadır.

Türkiye'ye girişi 1930'lu yıllarda olan gitar, günümüze değin çeşitli etkenlerle Türk müziğine adapte edilmiş bulunmaktadır. 1950'li ve 1960'lı yıllarda popüler müziğin içerisine girmesi sonucunda Türkiye'de yaygınlaşan gitar daha sonra Türk müzik kültürünün beraberinde getirdiği makamsal yapıların uygulanabilirliği ile sürekli bir devingenlik göstermiştir. Geleneksel Türk Sanat ve Halk müziğine çeşitli adaptasyonları gerçekleştirilen gitar aynı zamanda perdesiz

klasik gitar, çift saplı saz-gitar, bağtar, mikrotanal gitar gibi birçok çalgının ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir.

3.1. Gitarın Türkiye'ye Girişi ve Yaygınlaşmasındaki Politik, Tarihsel ve Kültürel Nedenler

Kültür doğumumuzdan itibaren atalarımızdan bizlere aktarılan bir unsur olarak yaşam boyu devam eden bir birikim ve değişken bir süreçtir. Kültür, bölgelere, topluklara ve dönemlere göre değişen bir olgudur. Yeni bir kültürel oluşumunun bir kişinin bireysel buluşu olmadığını söyleyen Gregor, yaşamımızda var olan zorunluluklar nedeniyle toplumsallaşan davranışların kültürü oluşturduğunu vurgulamaktadır (Gregor, 1990).

Kültürün statik olmayan, dinamik bir yapısı vardır. Güvenç, kültürün hep aynı kalmayacağını ve değişeceğini vurgulamaktadır. Yazar, kültürün kimi zaman başka kültürler ile birleşeceğini, ödünç alınacağını veya öykünüleceğini ve toplumda yaşayan bireylerin biyolojik ve psikolojik ihtiyaçlarını karşılayacak biçimde bir uyum içinde değişime uğrayacağını aktarmaktadır (Güvenç, 2011:132-133).

Kültürün organik bir parçası olan müzik için de aynı durum geçerlidir. Bir bölgenin tarihi ne kadar köklü ise kültürü ve müziği de o kadar köklüdür ve müzik ancak köklü toplumsal değişimlerle değişebilmektedir. Anadolu coğrafyasında tarih boyunca çeşitli medeniyetler varlık göstermiş, kimi zaman asimile olmuş ya da birçok medeniyet gibi yok olup gitmiştir. Fakat var olan kültür mirası Anadolu'ya dışarıdan gelen kimliklerin kültürleriyle etkileşmeye devam etmiştir. Osmanlı İmparatorluğu Dönemi'nde birçok etnik kökenin bir arada yaşayarak kendi

kültürlerini sürdürüp aynı zamanda birbirleri ile etkileşim içerisinde olduklarını düşündüğümüzde, daha eski uygarlıkların da aynı yasaya tabi olduğu saptamasına bulunulabilir.

Türk müziğinin tarihsel kökleri çok gerilere gitmekte ve yalnızca Anadolu coğrafyasına dayanmamaktadır. Uçan, M.Ö. 3. bin yılda Altay kültürüyle tarih sahnesine çıkan Türk müzik kültürünün, M.Ö. 2. bin yılda Orta Asya müzik kültürünün, M.Ö. 1. bin yılda Bizans müzik kültürünün ve M.S. 6. yüzyılda Göktürkler, ardından Uygurlar, Karahanlılar, Gazneliler daha sonra Selçuklular ve Osmanlı Devletlerinin Türk müzik kültürünün tarihsel sürekliliği içindeki belirli (siyasal-toplumsal) evreler geçirerek bugüne geldiğini belirtmiştir (Uçan, 2005: 336).

Anadolu’da ve çevresinde binlerce yıldır hüküm sürmüş olan medeniyetler, bölgede köklü bir geleneksel müzik kültürü oluşturmaktadır. Ancak son yüzyılda yaşanmış olan endüstri ve modernleşme hareketleri, Osmanlı coğrafyasında da köklü değişikliklere yol açmıştır. Osmanlı Devleti’nde ilkin II. Mahmut döneminde önem kazanan Batılılaşma hareketi, ivme kazanarak Cumhuriyet Dönemi’nde ve sonrasında da devam etmiştir.

Ardından tüm dünyada 1960’lı yıllarda başlayan politik hareketlerin Türkiye’ye girişi, protest tutumlu ve politik söylemli bir Anadolu Rock türünü doğurmuştur. Aynı dönemde daha apolitik nitelikli olup TRT tarafından da daha çok kabul gören pop müziğin de gelişmeye başlamasıyla pop ve pop-rock türleri Türkiye’de olgunlaşmaya başlamıştır.

Seksenli yıllarla birlikte Türkiye’de politik söylemli yeni bir tür doğdu ki bu türün adı da protest (özgün) müziktir. Türk halk müziği, Türk sanat müziği, Akdeniz müziği, arabesk ve pop müzik türlerinin melezi denilebilecek bu müziğe Grup

Yorum, Grup Kızılırmak, Selda Bağcan, Zülfü Livaneli ve Ahmet Kaya gibi sanatçı ve gruplar örnek verilebilir.

Seksenli yıllardan sonra sol hareketinin başta Doğu bloğu ülkelerinin çökmesiyle birlikte güç kaybetmeye başlaması ile protest müzik kan kaybetmeye başlamıştır. Serbest piyasa ekonomisinin Türkiye’de iyice yaygınlaşmaya başlamasıyla birlikte, müzik de bir meta olarak alınıp satılabilmeye başlamış, ayrıca medya müziğin paylaşılabilmesini kolaylaştırmıştır. Bu yeni durum ise Doğudaki ve Batıdaki her tür kültürün birbiriyle rahatça harmanlanmasına yol açmış, hem Batı çalgılarının Türkiye’de yaygınlaşmasını, hem de bu çalgıların fiziksel özellik ve çalım tekniği açısından Türk kültürüne adapte edilmesini sağlamıştır.

Çalışmanın ilerleyen aşamalarında detaylandırılacağı üzere Türkiye’ye gitar uluslararası sanat müziği, popülerize olmuş geleneksel Türk yöresel ve klasik Türk müziğinin yanı sıra Pop, Pop-Rock ve Protest gibi ya Türkiye’ye dış etkilerle girebilen, ya da Türkiye’nin kendi bünyesinde oluşabilen türler içerisinde kullanılabilen revaçtaki bir çalgı halini almıştır.

Aşağıda, Cumhuriyet Dönemi’nde müzik alanında oluşan Batılılaşma hareketleri ve Türkiye’ye serbest piyasa ekonomisinin ve popüler kültürün girişiyle oluşan köklü toplumsal değişikliklerle doğan yeni türlerin gitarı ne şekilde yaygınlaştırdığı, sosyolojik, politik ve kültürel yönleriyle ele alınıp tartışılacaktır.

3.1.1. Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları

Tarih boyunca müzik politikaları, devlet eliyle oluşturulmuş olan kültür politikalarının bir uzantısı olagelmıştır. Buna Hitler Almanya'sından 1917'de Rusya'da gerçekleştirilen Bolşevik Komünist Devrimi'ne ve Arap modernleşmesinin bir uzantısı olan Kahire Kongresinden Ulus Devletlerin önem kazandığı 19. ve 20. yy. da gerçekleşen ulusçuluk akımının ulus bazlı kültür ve müzik politikalarına kadar birçok örnek verilebilir. Cumhuriyet Dönemi müzik politikasını da, toplumsal anlamda yeni yeni modernleşirken, büyük bir imparatorluktan daha küçük bir ulus-devlete geçen Türkiye Cumhuriyeti'nin Cumhuriyet Dönemi ideolojisi ile paralel olarak gerçekleştirilen bir dizi devrimin kültürel bir uzantısı olarak algılamak gerekir. Bu nedenle Cumhuriyet Dönemi müzik politikasını anlayabilmek için, bu dönemdeki siyasi yapının niteliğine bakmak gerekmektedir.

Cumhuriyet Dönemi, Osmanlı Dönemi'nin tersine din bazlı bir kavram olan 'ümme't' bilincinin değil, 'ulus' (millet) bilincinin ön plana çıktığı bir kavramdır. Bu durumun en önemli nedeni devletin sınırlarının küçülmesi ve bu sınırları bir arada tutabilmek için kullanılacak harcın farklı bir nitelikte olmasıdır. Dolayısıyla ulus bilinci için gerekli olan koşul 'din' değil 'kültür' olmaktadır. Kültür de tarih, dil, müzik, giyim, yemek, gelenek gibi unsurlarla ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla müzik, ulus bilinciyle kurulmuş Cumhuriyet Dönemine ait kültür politikaları içinde, başköşeye oturtulmuş bir unsurdur.

Cumhuriyet Dönemi politikalarının ikinci önemli tavrı ise Batılılaşmadır. Dikkat edilirse bu tavır da, küçülerek imparatorluktan ulusa dönüşmüş bir devletin tavrıdır. Çünkü Osmanlı İmparatorluğu, büyük ölçüde Doğudaki topraklarını kaybederek Cumhuriyet Türkiye'sine dönüşmüştür ki, bunun sonucunda yönünü Batıya yöneltmiştir. Dolayısıyla hem ulus bilincini koruma ve hem de Batılılaşma düşüncesi, 'müzikte ulusal gereçleri koruyarak Batılılaşma' fikrini ortaya koymuştur.

Bu, şu anlama gelmektedir: Yerel motiflerimizi koruyacağız ama Uluslararası Sanat Müziği Kültürü’nü öğreneceğiz.

Türklerin Batı müziği ile ilişkisinin sanılanın aksine Cumhuriyet Dönemi’nde daha önceye dayandığını öne süren Gazmihal; Osmanlı’nın en parlak ve otoritesinin en güçlü olduğu Kanuni Sultan Süleyman’ın padişahlığı döneminde, Fransa Kralı I. François’in Kanuni’den iki milyon duka altın borç ve savaş gemisi istemesinin karşılığında seçkin müzisyenlerden oluşan bir topluluğu İstanbul’a göndermesini anlatmaktadır (Gazmihal, 1939: 49). Gelen müzisyenler sarayda usta-çırak ilişkisi ile notasız bir şekilde eğitim vermeye başlamışlardır. Batılılaşma alanında müzikte yapılan çalışmaların başlangıcı olarak bu durumu değerlendirebiliriz.

Daha sonraki dönemlere gelindiğinde II. Mahmut’un 1826 yılında Yeniçeri Ocağını kaldırılması yolunda yaptığı çalışmalar, Osmanlı ordusunda başlayan değişim süreci, ordunun içerisinde bulunan mehterhanenin de revizyona girmesine neden olmuştur. II. Mahmut mehteri hemen kapatmamıştır, hatta mehterandaki insanlara yaşamlarının sonuna kadar maaş bağlatmıştır (And, 1970: 128). Yeni kurulan orduya Avrupa’nın askeri bandoları örnek alınarak yeni bir bando kurulmuştur. Balkılıç, mehterin yerine kurulan bandonun Enderun’daki gençler tarafından oluşturulduğu ve bandonun içerisinde ayrıca alaturka musiki icra eden bir bölüm olduğu ifadesine yer vermiştir (Balkılıç, 2009: 71). Müzikte Batılılaşma kavramının önem kazandığı bu durum Türk Musikisi açısından büyük önem taşımaktadır.

Batiya entegre olma düşüncesini en çok savunan sosyologlardan biri, Ziya Gökalp’tir. Osmanlı musikisinin aslında Türk müzik kültürünü yansıtmadığını, bu müziğin Eski Yunan ve Bizans kökenli, Arap ve Acem kırması bir tür olduğunu öne sürmektedir. Gerçek Türk müziğinin yalnızca halk türkülerinden anlaşılabileceğini ve Türk müzik kültürünü yansıttığını ifade etmektedir. Ayrıca müzikte çağdaşlığı

Şark'ta değil, Garp müziğinin tekniğinde ve armonisinde bulmanın mümkün olabileceğini öne sürmüştür (Behar, 2005: 27). Müzikte 'ulusal gereçleri koruyarak Batılılaşma' düşüncesini gerçekleştirebilmek ve eğitilmiş kişiler tarafından daha düzgün bir müzik eğitimi verebilmek adına, öncelikle Cumhuriyetin ilk yıllarında Anadolu'da görev yapacak öğretmenlerin yetiştirmesi için 1924 yılında Musiki Muallim Mektebi kuruldu. Aynı sene Darüelhan Musiki Kurumu 1924'te İstanbul Belediyesine bağlanarak çağdaş bir müzik kurumuna dönüştürülmüştür (Aydın, 2003: 19). Bugünkü Ankara Devlet Konservatuvarı'nın temeli Musiki Muallim Mektebiyle, İstanbul Devlet Konservatuvarının temeli de Darüelhan kurumuyla oluşturulmuştur.

Ulusal değerleri koruyarak Batıya entegre olma düşüncesini gerçekleştirebilmek adına Cumhuriyet Döneminde türkülerin derlemeciliğinin yanı sıra, uluslararası sanat müziğinin hem bestecilik hem de icra boyutunda öğretilmesi etkinliği hızla ivme kazandı. Bu müzik hareketinin daha hızlı gelişmesi için Avrupa ülkelerine bazı müzisyenler gönderildi. Bu müzisyenler Avrupa klasik müziğinin armoni, kompozitörlük, orkestra yönetimi gibi birçok alanında ileri düzeyde eğitim alıp ülkemizde açılacak olan müzik kurumlarında görevlendirileceklerdi. Ayrıca bu bestecilerden bazıları, Türk müziği öğelerini uluslararası sanat müziği tekniği ile armonize etme çabaları ile ön plana çıktılar.

İlk kuşak Türk bestecilerine bu biçimde besteler yaptığı için Rus Beşlerinden esinlenerek ulusal bir söylemle Türk Beşleri denmiştir. Türk Müzik tarihine adları kazınan beş büyük müzik adamının ismini sayacak olursak; Cemal Reşit Rey (1904-1985), Hasan Ferid Alnar (1906-1978), Ulvi Cemal Erkin (1906-1972), Ahmet Adnan Saygun (1907-1991) ve Necil Kazım Akses (1908-1999)'dir. Beşlerden sonra gelen kuşaklarda da bestecilik anlayışı bu yönde olmamıştır. İlhan Usmanbaş, Bülent Arel, Ertuğrul Oğuz Fırat, Nevid Kodallı, İlhan Mimaroglu, Ferit Tüzün gibi isimleri Cumhuriyet döneminin ikinci kuşak bestecileri arasında sayabiliriz. Ancak ikinci

kuşak besteciler, Türk motiflerinin kullanılması konusunda bu kadar özenmemişler, elektronik çalışmalara daha çok ağırlık vermişlerdir.

1934 yılında, çoksesliliğin Türkiye’de yaygınlaştırılması adına, Ankara’da bir konservatuar kurulmasına karar verildi. Yurt dışında eğitim alan Türk Beşlerinin yanı sıra Almanya’dan uzmanlar getirilip hızlıca yol alınması planlandı. Türk Hükümeti 1935 yılında Paul Hindemith’i yapılan bu müzik reformlarını planlaması ve hayata geçirmesi için Ankara’ya davet etmiştir. Hindemith yapılması gerekenleri dört rapor halinde Milli Eğitim Bakanlığına sunmuştur (Altar, 1986: 11). Bu raporların ilkinde Ankara’da kurulacak bir Devlet Konservatuarının kuruluş koşulları, ikincisinde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasının yeniden yapılandırılması gereği, üçüncüsünde bu orkestra için gerekli enstrümanların temin edilme yolları, son raporda ise müzik alanında yapılan bu çalışmaların ülke çapında yaygınlaşması gerektiği üzerinde durulmuştur (Aydın, 2003: 20).

Türk hükümeti bu çalışmaların biran önce hızlanması için birtakım çalışmalara başladı. Hindemith bu projenin bir ekip işi olduğunu ve tek başına böyle bir görevi üstlenmenin imkânsız olduğunu biliyordu. Gelen Alman müzik adamları Hindemith başta olmak üzere Eduard Zuckmayer (müzik eğitimcisi), Ernst Praetorius (orquestra şefi), Carl Ebert (opera rejisörü) Türk müziğine Alman ekolünü getirmiş ve yıllarca gerek konservatuarlarda gerek Milli Eğitim kurumlarında bu ekol yaşamını sürdürmüştür.

Macar besteci Bela Bartok, 1936 yılında Ankara Halkevinden halk müziği derleme yöntemlerini anlatmak amacı ile resmi bir davet aldı. Bu davet besteciye Türk müziğini tanıtmak amacıyla yapılan bir fırsattı. Bartok, İstanbul Konservatuarının yaptığı çift yüzölçümlü 65 plaktan oluşan derleme çalışmalarını ilginç buldu ve bu çalışmaların daha ilmi bir şekilde yapılması gerektiğini vurguladı. Bartok, yapılacak olan çalışmaların direk olarak köylülerden toplanması gezici

müziyenlerden toplanmaması gerektiğini, ayrıca yapılan çalışmaların notaya alınması ve güftelerinin de mutlaka yazılması gerektiğini dile getirdi. Bartok bu tarihten itibaren Ahmet Adnan Saygun'la beraber yurdun çeşitli yerlerinde etnomüzikoloji çalışmaları yapmıştır. Buradaki amaç da yine ulusal değerleri kayıt altına alarak sahip çıkmaktır (Barışeri, 1996: 18-19). Cumhuriyet Dönemi'nde başlatılan Türk yöresel müziği derlemeleri Muzaffer Sarısözen, Nida Tüfekçi, Yücel Başmakçı gibi birçok halk müziği derlemecisinin etkinliğine yol açmıştır.

Geleneksel Türk müziğinin Cumhuriyetçi ideolojinin ön gördüğü biçimde çok seslendirilmesine ve geleneksel yapısının bozulmasına karşı çıkan müzikologlar da bulunmaktadır. Türk Müziğinin monofonik (tek seslilik) yapıda bir müzik olduğunu ve polifonik (çokseslilik) anlamda işlenmemesi gerektiğini düşünen birçok besteci ve müzik eğitimcisi, halen Türkiye'de kendine yer bulmaktadır. Sözelimi Yıldız, Hindemith'in sunduğu raporun başlığına eleştiride bulunmaktadır: “ ‘Türk Müzik Hayatını Kurtarmak İçin Teklifler’, Hindemith ‘geliştirmek’ demiyor ‘kurtarmak’ diyor. Demek ki bütün kültür tarihimizi ve geleneklerimizi yok sayacağız ve ‘yeni’yi yaratmak için Batının dümen suyunda yüzeceğiz. Oysa 19. yüzyılın ikinci yarısında büyük Rus ekolünün doğuşunun nedeni, Balakirev'in ‘geleneksel Rus müziği ve Doğu halklarının müziğini Batının ezici etkisine karşı panzehir’ saymasında yatıyordu” (Yıldız, 2007: 57). Yıldız, Hindemith'in yapacağı bu çalışmaları geleneksel müzikten uzak ve uzun yıllar değiştirilemeyecek Alman ekolüne bağlı olan çalışmalar olarak görmektedir. Aynı biçimde Günay da bu müzik reformunun bir devlet politikası olduğunu, çoksesli müziğin yaratılmasına yönelik çalışmaların Türk Sanat Müziğinin üvey evlat gibi algılanmasına ve bu durumun bazı çevreler tarafından rahatsızlık uyandırdığına dikkat çeker. 1928-34 yıllarında radyo yayınlarında yapılan yasaklar bu eleştirileri günümüze kadar getirmektedir. Yazar, devletin halkın dinleyeceği müziği seçmesi ve yapılan çalışmaların halka rağmen halk için olduğu düşüncesini sert bir biçimde eleştirmiştir. (Günay, 2006: 50). Behar, Türk müziğinin tek sesli olmasının Osmanlı'nın sosyal ve siyasal yapısına bağlı olduğunu düşünenlerin bulunduğunu, ayrıca teksesliliği “feodalizme”, çoksesliliği ise “kapitalizme” bağlayan bazı müzikal ve tarihsel teoriler ortaya atma teşebbüsünde

bulunanların da olduğunu eleştirel bir dille ifade etmektedir. Behar ayrıca yaptığı bu eleştiride, Cumhuriyetin ilk elli yılında milli musiki düşüncesini savunanların daha sonra Türk müziğini gerici ya da mürteci olarak damgaladıklarını vurgulamaktadır (Behar, 2005: 276).

3.1.2. Türkiye’de 1960’lar ve Sonrası Dönem

Cumhuriyet Döneminde farklı biçimlerde uygulanan sanatta ve müzikte modernleşme politikası, sonraki dönemlerde sekteye uğramıştır. Bu kesintinin en önemli nedenlerinden biri, Cumhuriyet Dönemi ideolojisine ilişkin kültür mimarlığının biraz geri plana itilmesi ve ikincisi kültür endüstrisinin ve serbest piyasa ekonomisinin Türkiye’deki canlanmasıyla birlikte popüler müzik ürünlerinin daha fazla revaç görmesidir. Çalışmanın ilerleyen aşamalarında, popüler kültür endüstrisinin Türkiye’deki gitar pratiklerine ne şekilde tezahür ettiği üzerinde ayrıca durulacaktır.

Türkiye’de 1950’ye kadar olan dönem göz önüne alındığında ulaşılmaya çalışılan değişimin çok yavaş ilerlediğini söyleyebiliriz. Devletin 50’li yıllara kadar uyguladığı politik tavrın sonucunda ilerlemenin tam anlamıyla gerçekleşemeyeceği ve kutuplaşmaların olacağı düşüncesi ile siyasal yapıda revizyona gidilmiştir. Açıcı, 1950’den sonra siyasal yapılanmadaki değişimlerin sonucunda bireylere tanınan hakların ve liberalizmin önem kazandığını vurgulamaktadır (Açıcı: 2009: 25-26). Serbest piyasa ekonomisi ve buna bağlı olarak özel teşebbüse imkânlar sağlayan, aynı zamanda kanun önünde de herkesin eşit olduğu bu siyasal yapılanma Açıcı’nın da ifade ettiği gibi Türkiye’de 1950’lerden sonra uygulanmaya başlanmıştır. 1950’li yıllara kadar devletin izlediği yol ağırlıklı olarak devletçilik politikası iken devletin halka yönelimi 50’li yıllardan sonra ancak söz konusu olmuştur.

1960'lı yıllar ise yenedünya düzeninin dengelerinin iki dünya savaşına karşın tam olarak oturamadığı, dolayısıyla Nato ve Varşova Paktı'ndan oluşan Batı ve Doğu Bloku ülkelerinin aralarındaki sürtüşmelerin şiddetle devam ettiği, bu dönemde Kore ve Vietnam Savaşları'nın olduğu, 1989'da Berlin Duvarı'nın yıkılmasıyla birlikte şimdilik Batı bloğunun galip geldiği ve Komünizmin çökerek etnik ve dinsel milliyetçiliklerin hortladığı ve etkilerinin bugün de Türkiye'yi de içine aldığı bir dönemdir.

Akşin, Türkiye'deki 27 Mayıs 1960 darbesinin aynı zamanda yeni bir devrim olduğunu düşünmektedir. Çünkü yazara göre sosyal devlet anlayışı, toplu sözleşme ve grev hakkı, çoğulculuk, Anayasa Mahkemesi, Yüksek Hâkimler Kurulu, Devlet Planlama Teşkilatı, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu, Cumhuriyet Senatosu gibi kurumlar bu dönemde oluşmuştur. Özerk TRT, radyo ve televizyonun iktidarın borazanı olarak kullanılmasına son verilmiştir. Çoğulculuk politikası ile İslamcı sağın zamanla ortaya çıkmasına ve siyasal parti kurulmasına yine bu dönemde rastlanmaktadır (Akşin, 2004: 245-246).

Türkiye tam da çok partili döneme geçmişken 27 Mayıs Darbesi, Adnan Menderes'in idamı ve sağ-sol çatışmaları patlak verdi. Türkiye'nin bu durağan olmayan yapısı, sol hareketin yaygınlaşmasına ilişkin politik söylemin Dünya'da ve Türkiye'de seslerini yükseltmesini sağlamıştı. Gündoğar'a göre 27 Mayıs'ta yapılan darbe, iktidarı Demokrat partiden alıp Cumhuriyet Halk Partisine devretmek amacını taşıyordu. Bunun sonucunda oluşan kontrolden çıkan işçi ve halk muhalefetini var olan sistemin içine çekmek hedeflenen amaçtı (Gündoğar, 2005: 69).

Bu dönemde Osmanlı'dan itibaren gelen siyasi kutuplaşma, daha farklı olarak toplumda bölünmelere yol açmıştır. Darbenin ardından oluşturulan 61 anayasası, genel esasları itibarıyla temel hak ve ödevlerle ilgili güvenceleri sunuyordu. Bu durum da o güne kadar bastırılmış birçok siyasi talebin gündeme çıkmasına sebebiyet

veriyordu (Çolak, 2009: 84, 85). Akşin'e göre yapılan bu darbe "sol" bir söylemle yapıldı. Ordu içinde sol bir darbe hazırlanırken, yapılacak darbeyi önlemek için emir ve komuta zinciri altında 12 Mart darbesi yapıldı. Bu darbenin hemen ardından 5 general, 1 amiral, 35 albay görevden alınmıştır (Akşin, 2004: 248).

1960 darbesi, 1971 muhtırası, 1974 Kıbrıs Barış Harekâtı ve 1980 Askeri darbesi gibi önemli olaylar, Türkiye'deki Cumhuriyetçiler ve liberallerin oluşturduğu sağ-sol kavgasının siyasi izdüşümleri ve uluslararası olayların Türkiye'deki görünümüdür. 1989 yılı ise Berlin duvarının yıkılması anlamına gelir: Yugoslavya'nın parçalanması, Bolşevik Komünist Rusya'nın sistemindeki değişim gibi sonuçlar, Berlin Duvarı'nın yıkılması ve Doğu Bloğu ülkelerinin savunduğu komünizmin Dünya'daki etkisini yitirmesinin bir başlangıcı idi. Bu dönem itibarıyla soğuk savaşı A.B.D. kazanmıştır. Dolayısıyla 'Liberal Ekonominin' yaygınlaşması, kitlelerin manevi değer arayışının 'sol' ve 'adil paylaşım' düşüncesinden 'din' e ve 'Ulus-Etnisite Milliyetçiliği' ne dönüşmesi, son on yıllara damgasını vuran olaylardır.

Çalışmanın ilerleyen kısımlarında, 1960'lı yıllardan itibaren Türkiye'de oluşan yeni siyasal ve kültürel yapılanmalar sonucu Türkiye'de müzik endüstrisinin gelişmesi doğrultusunda popüler müzik anlayışının ülkeye girişi ve popüler müziğin alt dalları olan 'pop', 'rock' ve 'protest' gibi türlerde gitarın Türkiye'de yaygınlaşması ve popülerleşmesi durumu ayrıntılarıyla değerlendirilecektir.

3.2. Türk Yöresel Müziğine ve Türk Sanat Müziğine Batı Müziği ile Kültürleşme Potansiyeli Açısından Genel Bir Bakış

Gitarın Türk müziğine adaptasyonu için kendi folklorik kültürel değerlerini kullanabilmesi ve bu enstrümanın gelişmesi için eserler yazabilmesi, bestecilerin yegâne amacı haline gelebilir. Bu amaç doğrultusunda kültürel etkileşim sonucunda modernize edilmiş yeni yapıtlar üretilmektedir ve bu durum, dünya müzisyenlerinin Türk müzik kültürünü anlamalarını sağlayabilir. Bugün gelinen bu noktadan yola çıkarsak, dünyada artık geleneksel Türk müziği makamları, usulleri ve çalgıları bilinmekle kalmayıp, birçok dünya müzisyeninin ilgisini çekmekte ve uygulamalar için Türkiye'ye gelmelerine sebep olmaktadır.

Çağdaş ve gelişmekte olan toplumlar dünya müziklerini takip ederken kendi geleneksel müziklerini de globalleşen dünyaya adapte etmektedir. Fakat aynı zamanda geleneksel otantikliği korunarak en saf hali ile icra edilen müzikler ve bu müzikleri icra ederek geleneksel yapıyı koruyan müzisyenler de bulunmaktadır. Bu dengenin korunmasının önemi her geçen gün daha iyi anlaşılmaktadır. Tümüyle Batıya entegre olmuş sanat anlayışını benimseyen toplumların asimile olma yoluna girdikleri düşünülmektedir. Bunun aksine geleneksel sanatın günün koşullarından müzik anlayışından uzak tutulup en saf halini yansıtmaya da sanatın yayılma politikasına aykırı bir tutumdur. Bir türkünün köydeki ozanın, aşığın ağzından direk olarak kayıt altına alınıp kitlelere ulaştırılmaya çalışılması amacına tam anlamı ile ulaşamayacaktır. Tekrar çok seslendirilen ya da armonize edilip düzenlenen yapıt kendine daha oturaklı bir yer edinebilecektir. Bu da tüketim toplumlarında endüstrileşmenin ve hızla gelişmenin getirdiği kaçınılmaz bir tutumdur. Tabi ki bir kültür endüstrisi ürününün otantisitesi de müzisyenler için temel bir tartışma konusudur.

Türk müziği asırlarca süregelmiş olan ve belirli bir kültür birikiminden doğup, Anadolu ve çevresindeki coğrafya üzerinde varlık göstermiş, çeşitli toplumlardan ve uygarlıklardan etkilenmiş olan zengin bir mirası içerisinde barındırır. Türk müziği, bilindiği gibi temel anlamda iki biçimde karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan ilki saray içerisinde ya da kent ortamında icra edilen ve meşk yöntemiyle ustadan çırağa aktarılan Klasik Türk Müziği ve ikincisi özellikle kökensel olarak düşünüldüğünde çıkışını tarım ve hayvancılıkla geçinen kırsal topluluklardan alan Türk Halk Müziği türüdür. Bu iki müzik türü bir arada ‘Geleneksel Türk Müziği’ kavramı altında birleşirler. Her ikisinin ortak noktası, gelenek itibarıyla tek sesli birer makam müziği olmasıdır. Farklı noktaları ise ses sistemlerinden beslendikleri edebiyata, kullanılan çalgılara ve formlara kadar birçok yöndedir. Aşağıda Türk halk ve sanat müziği, ileride gitara adapte edilebilmeleri yönüyle ele alınacaktır.

Sarayı simgeleyen Klasik Türk Müziği, belirli bir zümrenin haberdar olduğu bir sanatsal biçim olup, bir eğitim sonucu veya meşk usulü ile öğrenilip icra edilmektedir. Türk Halk Müziği ise kırsal kesime hitap eder. Bu yönüyle daha geniş ve genel bir coğrafyaya hâkimdir. Devletlerin gücü ve sınırları genişledikçe farklı coğrafyalarda birbirinden farklı yapıda halk müziği karakterleri oluşmaktadır. Bu anlamda Türkiye için düşünülecek olursa Karadeniz, Akdeniz, Doğu Anadolu ve tüm diğer bölgelerde, hatta ilçelerde ve köylerde bile birbirlerinden ayrılan bir yöresel müzik tavrı söz konusudur. Bölgesel olarak örnek verilecek olursa, Elâzığ yöresinin halk müziği icrasında keman, klarnet ve cümbüş kullanılırken, Karadeniz bölgesinde kemençe ve tulum, Trakya’da davul ve zurna kullanıldığı görülmektedir.

Türk yöresel müziği, tek sesli modal (ayak) bir yapıya sahiptir. Türk yöresel müziğinin gam yapısını ifade eden en iyi çalgı, bu müziğin ana çalgısı olan bağlamadır. Türkiye’ye gelip Türk Müziği araştırmaları yapan Reinhard çifti, bağlamanın karakteristik şekliyle Türkler ve Türkmenler tarafından kullanıldığını ve vatanının Orta Asya olduğunu bu durumu hem çalım tekniği hem de çalgı yapım

tekniğiyle kanıtlandığını ifade etmektedir (Reinhard, 2007: 86). Mey, kaval, cura gibi tüm diğer çalgılar, bağlamaya uygun bir sistemle imal edilir ve bağlamaya eşlik ederler.

Demek oluyor ki Türk yöresel müziğinin ana çalgısı bağlamayla gitar bir arada çalındığında oluşacak olan modal uyumsuzluklar ortadan kalktığında gitar, Türk yöresel müziğine adapte olmuş olacaktır. Nitekim Türk yöresel müziği, Türk sanat müziğiyle karşılaştırıldığı zaman daha basit ve yalın bir modal yapıya sahiptir. Başka bir deyişle Türk halk müziği, genelde Batı müziğindeki majör ve minör yapılarla daha yakındır. Bu nedenledir ki, Türk yöresel müziğinin popülerize olma sürecinde gitar klasik Türk müziğiyle karşılaştırıldığında daha çok kullanılmıştır ki bu konu, çalışmanın ilerleyen kısımlarında detaylı olarak ele alınacaktır.

Klasik Türk Müziği Osmanlı Devletinden Türkiye Cumhuriyetine kalan kültür miraslarından biridir. Saray müziği olarak da bilinmektedir. İcrası usul ve makam bilmeyi gerektirdiğinden genellikle müzik eğitimi almış kişiler tarafından icra edilir ve belirli bir zümrenin müziği konumundadır. Klasik Türk Müziği, makam ve usul bakımından Eski Yunan, Bizans ve Arap Müzikleri ile benzerlikler taşır. Buradan yola çıkacak olursak, birbirine yakın ve aynı coğrafyayı tarihsel süreçte paylaşmış toplumların kültürel yakınlıklarının, yaşayışlarının ve bunlara bağlı olarak da müziklerinin birbirine benzediği saptamasında bulunabiliriz.

Türk sanat müziği modal (makamsal) ve Türk yöresel müziğine göre daha komalı yapıdadır. Yani çok seslendirilmesi hemen hemen olanaklı değildir ya da sınırlıdır. Genellikle iki çalgı aynı anda taksim yapamamaktadır. Bunun nedeni çalınan eserin makamının komalı sesler içermesi ve bu çalgıların perdesiz sazlar olduğundan aynı anda çalındığında tam anlamı ile uygun perdeleri verememesidir. Bu durumun Batı müziğinde tam tersi olduğunu düşünebiliriz; Barok dönemde yaşamış olan Bach'ın kilise orgu başında her gün saatlerce doğaçlama yaptığı

bilinmektedir. Okyay, Bach'ın yazdığı ve cemaatle seslendirdiği koral türündeki eserlerde, yeni yabancı armoniler kullandığını ve doğaçlama ve süslemeler ile eserleri zenginleştirdiğini ifade etmektedir (Okyay, 2000: 27). Bunun dışında özellikle caz orkestralarında aynı anda gitar, saksafon, kontrbas ve davulun birlikte doğaçlama halinde çalındığını rahatlıkla görebiliriz.

Türk sanat müziğinin komalı makamsal yapısı, birden fazla sesin uyumsuz, kakafonik ve orantısız duyulmasının temel nedenidir. Bu yönüyle Türk sanat müziği makam sistemi, dikey değil yatay bir zenginlik sunabilir; başka bir deyişle armonik değil ezgisel bir zenginlik sunabilir. Türk sanat müziğinin bu yönü, yani çoksesliliğe uygun olmayışı, gitarın bu müziğe adapte edilebilmesini engellemekte ya da sınırlandırmaktadır. Daşer, 19. yüzyılda saray bandosu yönetmeni Guatelli Paşa tarafından Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Rast, Mahur, Nihavent, Buselik gibi bazı makamların Batı armonisine yakın ve modal benzerlikler taşıdığından bu makamlarda yazılan şarkıların çoksesli olarak piyano için düzenlemelerinin yapıldığını ifade etmektedir (Daşer, 2007: 20). Bu durum müzikte Batılılaşma hareketi olarak, Cumhuriyet Döneminde de Türk Beşleri ile devam etmiş ve günümüzde halen devam etmektedir. Sözü geçen bu Batı müziğindeki makamlar majör ve minör tonlarla ve kilise modlarıyla benzerlikler gösterdiğinden çokseslilik tekniği ile düzenlemelere uygun biçimlerdir.

Türk müziğinin Batı müziğine entegre olma serüvenindeki engel, yalnızca Türk müziğinin doğasında yer alan makamsal diziler değildir. Klasik gitarın geleneksel Türk müziğine eşliğinde, ilk başta ezginin nasıl çok seslendirilebileceği düşünülmektedir. Geleneksel Türk müziklerinin kendi içlerinde barındırdığı, armonik olmayan doğal bir çokseslilik de bulunmaktadır. Makamsal açıdan uygulanabilirliği olan ezgisel yapıların çokseslilik yolunda yeniden düzenlendiğinde uygun akor yapıları ile adaptasyon yoluna gidilebileceği bilinmektedir. Geleneksel Türk halk müziği içerisinde süregelen doğal birçok çokseslilik bulunmaktadır. Uçan'a göre bunlar, 'Tek Çalgısal Çokseslilik', 'Dem Tutma' ve 'Paralel Gidişler' başlıkları

altında toplanabilmektedir. Kısaca değinilecek olursa, tek çalgısal seslilik aynı anda birçok farklı yapıdaki çalgının beraber oluşturduğu müziksel yapılardır. Ezgiye, ezginin tam karar veya yarım karar sesiyle uygun ritimle eşlik edilmesi ile dem tutma formu ortaya çıkmaktadır. Paralel gidişler ise bağlama düzeninde çalınan bir bağlamada ve kemençede alt ve orta tele veya orta ve üst tele birlikte basılarak çalınması sonucu paralel gidiş oluşmaktadır. Akort yapısına göre dörtlü ve beşli yapıda basit çokseslilikler bu sayede doğmaktadır (Uçan, 2005: 162).

Tek çalgısal çokseslilikte seslerin birbiri ile renk uyumu ve çalgı zenginliği önemli bir role sahiptir. Dem tutma kavramında iki bağlama çalınırken bir diğerrinin ona dem tutması yolu ile oluşabileceği gibi Karadeniz bölgesinde kemençeye tulumun dem tutması yolu ile eşlik edildiği görülebilmektedir. Özbek'e göre dem tutma bir çalgının bir ezgiyi, o ezginin durak ya da güçlü perdelerinin başka bir çalgı tarafından seslendirilmesidir (Özbek, 1998). Paralel gidişler Batı müziği çalgılarında sıkça rastlanan basit çokseslilik kavramıdır. Yaylı çalgılarda (keman, viyola, viyolonsel, kontrbas) ve telli çalgılarda (gitar, arp) uygulanan bu yapı Türk müziği geleneksel yaylı ve telli çalgılarında da icra edilmektedir.

Batı müziği çalgıları çoksesliliğe uygun olduğundan, geleneksel müziklerin de birtakım çokseslilik temeline dayanan uygulamaları bu çalgılarda denenmektedir. Ezgilerin altında akor yapıları, ritimler, arpejler, basit üçlü ve beşlilerden oluşan çift seslerle elde edilen paralel çokseslilik öğelerini barındıran eşlikler vb. sıkça kullanılmaktadır. Bu çok seslendirme teknikleri gitar düzenlemelerinde de yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu duruma karşı olan geleneksel müzikçiler bulunmakla beraber, konservatuarlardaki profesyonel müzisyenler günümüzün bakış açısı ile değerlendirmekte ve bu açıdan ele alındığında daha faydalı olunacağını savunmaktadırlar. Böylelikle halk türkülerinin ve klasik Türk müziği eserlerinin hem unutulmayacağı hem de günümüz popüler müzik anlayışı ile tekrar yapılandırılabilceği düşünülmektedir.

Sağlam, Cumhuriyet Dönemi'ndeki Türk Müziği değişimini, bir devrim süreci olarak algılar: Cumhuriyetin ilk yıllarında musiki alanında yapılan tüm çalışmalar Batı'ya yönelik olduğundan Türk Musikisi kendi başına terk edilmiştir (Sağlam, 2009: 23). Cumhuriyetin ilk yıllarında, yöresellik değeri taşıyan Türk Halk müziğinin ve saray kökenli klasik Türk müziğinin gelişim ve icracılık açısından bir gelişme göstermediği ve buna bağlı olarak duraklama dönemine girdiği düşünülmektedir.

Bu durumun, müzikte gerek kuramsal gerek çalgı yapımsal açıdan sistemleşememeyi peşinden getirdiği sonucuna varılabilir. Batı Müziği çalgıları arasında yer alan piyano, keman, flüt, gitar gibi birçok çalgının sistemleşmiş bir yapıda tüm dünya ülkelerinde metotları ve çalgı yapımı standartları bulunmaktadır. Fakat geleneksel Türk halk çalgılarının içerisinde en önemli sayılabilecek bağlamanın yapımında belirli bir standardın elde edilemediği düşünülmektedir.

3.3. Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları İle Gitarın Türkiye'ye Girişi ve Yaygınlaşması: Geleneksel Türk (Yöresel/Sanat) Müziğinin Gitar İçin Düzenlenmesi

Cumhuriyet Dönemi'ndeki Batılılaşma düşüncesine en uygun uluslararası sanat müziği yaratıları senfoni, konçerto opera ve oratoryo gibi bestelenmesi ve icrası ekip çalışmasını gerektiren devasa yaratılardı. Bu durumun nedeni, tahmin edileceği gibi uluslararası sanat müziğinin temel varlık nedeni olan bu yaratıların, gerçekten bu işten anlayan topluluklarla icra edilebilmesidir. Senfoni ve konçerto gibi yaratıları besteleyebilen ve icra edebilen uluslar, elbette ki sonat ya da noktürn gibi eserleri daha kolay yaratabilir ve icra edebilirler. Dolayısıyla büyük çaplı orkestral yaratılar içerisinde sesini duyuramayan ya da aktif olarak kullanılamayan

gitar veya arp gibi algıların Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları içinde aktif olarak yer bulamayacağı aşıkârdır. Ancak bu, gitarın ve senfoni ve konçertolarda kendine aktif olarak yer bulamayan diğer çalgıların tamamen göz ardı edildiği anlamına gelmemektedir. Bu algılar, Cumhuriyetin ilanıyla birlikte bir keman ya da piyano kadar revaç bulamamakla birlikte, yine de Türkiye’de gerek Cumhuriyet Dönemi kültür politikaları, gerekse popüler kültür ürünlerinin üretimindeki artışla beraber kendilerine daha çok yer bulmuştur. Şimdi bu durumun ayrıntısına, tarihsel yönleriyle birlikte göz atmak yerinde olur.

Klasik gitar gerek tınısı gerekse kolay taşınabilirliği açısından günümüzde çok popüler bir enstrüman olarak kullanılmaktadır. Hatta gitar için ‘fakirin piyanosu’ deyiimi de kullanılmıştır. Çünkü tek sesli icra edilebileceği gibi aynı zamanda piyano gibi çokseslendirmeye yatkın bir eşlik algısıdır. Dolayısıyla gitar hem bestecilikte, hem aranjörlükte, hem de ana ezgi ve eşlik performansında tercih edilebilecek renkli bir çalgıdır. Dolayısıyla bu çalgı adına, yerel motifler için de düzenlemeler yapılmıştır.

Farklı bir ülkenin müziğinin gitara adaptasyonu yapılırken, o coğrafyanın müziğini en iyi şekilde anlatan, dile getiren müzisyenlerin eserleri olmasına veya o bölgede ki insanların yaşamlarını tam olarak yansıtmalarına özen gösterilmektedir. Dünya müziklerinde yerel ezgilerin kullanılması ilk olarak 18. yüzyılda görülmektedir. Buna örnek Alman besteci Johann Adam Hiller’in (1728-1804) singspiel²leri gösterilebilir. Bunu takiben 19. yüzyılda Bohemyalı ve Rus besteciler halk ezgilerini evrensel müziklerinin içinde kullanmışlardır (Daşer, 2007: 19-20). Bu oluşum kendi kültürel benliklerini yitirmeden evrensel müzik anlayışının içinde bir tür var olma çabasıdır.

² Singspiel: Alman müzikli draması, uluslararası sanat müziği edebiyatına bir opera türü olarak geçmiştir. Folklorik nitelikli, tek, iki ve ya üç vokal sesli, reçitatif olarak icra edilen, çıkışı itibariyle dinsel kökenli olup, 17. ve 18. yy.da dünyasallaşmış bir türdür.

Ünlü İspanyol bestecilerden Isaac Albeniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916) ve Manuel de Falla (1876-1946) eserlerinde yerel İspanyol ezgilerini Batı armonisi ile işlemişlerdir. Daşer'e göre klasik gitar repertuarı halk ezgilerinden doğrudan etkilenmektedir (a.g.e. 20). Bu bestecilerin hiçbiri gitarist değildir ve gitar müziği için de çalışmalar yapmamışlardır. Buna karşın eserleri özellikle piyano için yazdıkları eserler, piyanodan ziyade günümüzde gitarda icra edilmektedir. Örnek olarak Albeniz'in *Iberia Süiti*, Granados'un *On iki İspanyol Dansı* ve Falla'nın *La Vida Breve* adlı eserleri gösterilebilir. Bu eserlerin ortak özellikleri gitar için yazılmamış olmaları fakat yazıldıkları enstrümanlardan çok klasik gitar ile icra edilmeleridir. Gitar, İspanya'nın yerel çalgılarından biri olduğundan, bu üç besteci İspanyol yerel müziğini eserlerine çok iyi yansıtmışlardır.

Böylesine yaygın olarak kullanılan gitar, Türk bestecileri, müzik eğitimcileri ve müzisyenlerinin dikkatini çekmiş ve gitar için eserler yazıp düzenlemeler yapmışlardır. Mütevazı denecek düzeyde Türk Gitar Müziği dağarcığı oluşturulmaya çalışılmış ve halen günümüzde bu ilerleyiş ve çaba devam etmektedir. Gitar için yapılan Geleneksel Türk Müziği düzenlemelerinin yanı sıra orkestra düzenlemelerinin içinde de eşlik çalgısı olarak kullanılmakta ve aynı zamanda solo partileri de çalınabilmektedir.

Klasik gitarın uluslararası sanat müziği dağarcına alınması, yalnızca Türkiye için değil, ilkin bu işin beşiği olan Avrupa ülkeleri için de aynı nedenden, başka bir deyişle tınısının orkestral yaratılar içinde kaybolması ve en fazla küçük bir çalgı topluluğu ile birlikte çalınabilmesinin uygunluğu nedeniyle sorundu. Klasik gitar, İspanyol gitarist Andres Segovia'nın (1893-1987) katkıları ve çabaları ile özellikle Avrupa'da hak ettiği popülaritesine kavuşmuştur. Segovia'nın klasik gitar için yaptığı çalışmalar, 20. yy. için öncü nitelik taşımaktadır. Almanya, Güney Amerika, Hindistan ve Orta Amerika ülkelerinde birçok turne yapmış ve birçok besteciye ikna edip klasik gitar için eserler yazdırmıştır. Ayrıca birçok besteci de O'nun için eserler yazmıştır, gitar edebiyatı O'na ithaf edilen sayısız yapıtlarla zenginleşmiştir (Elmas,

2003: 35). Elmas klasik gitar için, İspanyolların bu enstrüman için aileden gelen üstün bir yetenek taşıdıklarını, hislerle doğan yönlendirilen müzikal duyguların milli motif ve ritimlerle birleştirilerek bu çalgı ile sese döndürüldüğünü ve bunun da İspanyol ırkının bir simgesi haline geldiği ifadesine yer vermiştir (a.g.e. 36).

Ancak, Avrupa’da uluslararası sanat müziğinde sonradan kazandığı popülaritesine karşın klasik gitar, Türkiye’de uzun yıllar bu alanda kendine yer edinememiştir. Cumhuriyet dönemi ilk kuşak bestecilerinin (Türk Beşleri), yukarıda ifade ettiğimiz nedenden dolayı (bu çalgının orkestra için uygun olmayışı) klasik gitar müziğine ilgi duymamaları ve piyano ve yaylı çalgıları daha çok tercih etmeleri nedeniyle yapılan besteler bu yönde olmuştur. Açılan konservatuarlarda gitara ilişkin bölümlerin olmaması da gitarın uzun bir dönem Türkiye müzikal alt yapısında kendine yer bulmasını geciktirmiştir. Bunun nedenlerinden biri, genel olarak gitarın uluslararası sanat müziğinin baş çalgılarından olmamasından dolayı Türkiye’de çok geç tanınmış olması, bir diğeri de Avrupa ülkelerinde olduğu gibi klasik gitar müziğinin uluslararası sanat müziği türleri içerisinde orkestral bir çalgı olarak görülmemiş olmasıdır. Avrupa ülkeleri de gitarı daha çok bir eşlik çalgısı olarak ele almış, ancak Segovia’nın verdiği çabalar sonucunda klasik müzik çalgıları ailesine girmiştir.

İlk olarak 1930’lu yıllarda Türkiye’de varlık gösteren klasik gitar, bugün dünyada olduğu gibi Türkiye’de de tercih edilen en popüler çalgılardan biri olarak benimsenmektedir. Türkiye’de seksen yılı aşkın bir zamandır varlığını gösteren klasik gitar, zorlu da olsa gelişme açısından büyük bir ivme göstermiş ve bu alanda dünyada söz sahibi olacak müzisyenler yetişmiştir. Hatta perdesiz klasik gitar, mikrotonal gitar gibi bazı klasik gitar türlerini de değerli Türk müzisyenler icat etmiş ve gitar edebiyatına büyük katkılar sağlamışlardır. Gitarı ve gitar müziğini kendi kültürüne aktarabilmek için icracıların yanı sıra, ülkede var olan bestecilerin ve hatta halk ozanlarının ve anonim ürünlerin dahi etkisi çok büyük bir önem taşımaktadır.

Yapılan bu çalışmalar, tüm dünyada ses getirmiş ve Mustafa Kemal'in ulusal müzik politikasının oluşması için hazırladığı zemini oluşturmuştur.

Kanneci, Bela Bartok ile beraber halk müziği derleme çalışmaları yapmış olan Ahmet Adnan Saygun'un 1970'li yıllarda İstanbul Devlet Konservatuvarı'na tavsiye etmemesi ile gitarın Türkiye'ye girişinin sekteye uğradığını ifade etmektedir (Kanneci, 2001: 16). Türk beşlerinin önde gelen isimlerinden Saygun, gitarı klasik Batı müziği çalgıları ailesinden görmemiş ve bunu bir halk sazı olarak nitelendirmiştir. Buradan yola çıkacak olursak Türkiye'de klasik gitarın uzun süre bu bakış açısından kurtulamadığını söyleyebiliriz. Modernleşme sürecinde yer alan müzik çalışmaları içerisinde, klasik gitara gereken önemin verilmediğini söyleyebiliriz.

Kanneci, bunun farklı nedenlerinden birinin de konservatuarların kuruluş amacının senfoni ve opera orkestralarına müzisyen yetiştirmek olduğunu ifade etmektedir. Klasik gitar orkestra çalgısı değil, genelde solo olarak çalınan bir çalgıdır (Kanneci, 2001: 16). Kanneci'nin de ifade ettiği gibi klasik gitar, ses performansı açısından Avrupa ülkelerinde de aynı talihsizliği yaşamış, orkestralarda kendine yer edinemediğinden dolayı konservatuarlara geç girmiştir. Bu nedenle çalgı, bestecilerin de ilgisini çekmemiş ve bu çalgı için eserler yazmamışlardır. Böylelikle çalgının Avrupa'da olduğu gibi Türkiye'de de popüleritesine kavuşması zaman almıştır.

Bu nedenledir ki Türkiye'de klasik gitar tarihi açısından tam kesinleşmiş bir bilgiye sahip olunmadığı görülmektedir. Türkiye'nin klasik gitar tarihi ile ilgili bilgiler, ilk kuşak gitaristlerle yapılan görüşmelerden elde edilmektedir. Türkiye'nin gitar tarihi ile ilgili olarak Savaş Çekirge ve Can Aybars'ın ses kayıtları ve bıraktıkları aydınlatıcı dokümanlar ile birlikte; ülkemizde en uzun süredir klasik gitarla uğraşan gitaristlerden Fazıl Abrak, İrkin Aktüze ve Misak Toros'un, bazı kısımları belgeli olan bilgilerine ulaşılarak elde edilmiştir. Ayrıca Rana Erksan ve

Cemal Reşid Rey'in öğrencisi olan Yüksel Koptagel (1931), 1954 yılında ülkemize ilk defa gelen Joaquin Rodrigo'nun katkıları ile İspanya (Madrid) ve daha sonra Fransa (Paris)'da bestecilik üzerine eğitim almıştır. İspanya'da gitar müziğinden etkilendiğinden dolayı klasik gitar için eserler bestelemiştir. 1958 yılında Almanya'da yayınlanan bu eserlerin Türk klasik gitar tarihinin bilinen ilk yazılı eserleri olduğu düşünülmektedir (Kanneci, 2001: 18-19).

Cumhuriyetin kurulmasının ardından gitar eğitimi konusunda bilinen ilk gitar öğretmeni Rum asıllı Andrea Paleologos (1911-1997)'dur. Paleologos, birçok ilk dönem gitaristin yetişmesinde büyük rol oynamıştır. Kendisi özellikle İstanbul'u da kapsayan birçok konser verir. Kanneci, Paleologos'un 1934 yılında Atina'da verdiği bir konserin ardından turne teklifini reddetmesinin, gezgin bir gitarist olarak hayat sürmek istememesini ortaya koyduğunu ifade etmektedir. 1964 yılında Yunanistan'a göç eden Paleologos, Türkiye'yi çok sevmesine rağmen "benim kalbim o heyecana bir daha dayanamaz, ölürüm" diyerek geri çevirmiş ve ölene kadar Türkiye'ye bir daha dönmemiştir (Kanneci, 2001: 18). Paleologos'un Türkiye'ye kazandırdığı en önemli gitaristlerden biri Ziya Aydıntan (1904-1980)'dır. Paleologos'la gitar eğitimi üzerine çalışan Aydıntan, birçok başarıya imza atmıştır.

Ziya Aydıntan'ın hayatı ile ilgili Kaan Öztutgan'ın 2012 yılında yazdığı makale dışında kayda değer pek bir çalışma bulunmamaktadır. Öztutgan, Aydıntan'a ithafen yaptığı bu çalışmada, Aydıntan ailesinin Osmanlı İmparatorluğunun son dönemlerinde Van ilinde dış güçlerin baskısıyla Ruslar ve Ermenilerden dolayı terk ettikleri şehri ve yaşadığı güçlükleri anlatmaktadır. Aydıntan, Musiki Muallim Mektebine resim ve müzik eğitimi almak için kayıt yaptırır. Müzik bölümünün daha ciddi bir okul olacağına inanan Aydıntan, müzik okuluna devam eder. Piyanoya ilgi duymasına rağmen Ekrem Zeki Ün tarafından keman bölümüne yönlendirilir. 15 Ekim 1929 yılında Musiki Muallim Mektebinin ilk mezunlarından biri olur (Öztutgan, 2012: 42). Aydıntan, mezun olduktan sonra birçok müzik okulunda ders vermeye başlar. Ankara'da Gitar Sevenler Derneği'ni kurar ve burada yetiştirdiği

öğrencilerle birçok konser verir. Türkiye'nin ilk gitar metodunu yazmış ve halen günümüzde gerek özel gitar eğitimi veren kurumlarda, gerekse akademik olarak eğitim veren müzik okullarında Ziya Aydıntan'ın Gitar Metodu halen kullanılmakta ve güncelliğini korumaktadır.

70'li yıllarda ise Venezüellalı gitar virtüözü Alirio Diaz, Türkiye'nin çeşitli şehirlerinde konserler vermek için sıklıkla Türkiye'ye gelmiştir. Cemal Reşit Rey'in kendisine ithafen yazdığı Gitar Konçertosunun ilk seslendirilişini yapmıştır (Kanneci, 2001: 22). Cumhuriyet Dönemi'nde farklı ülkelerden gitarcılarının bu şekilde Türkiye'ye eğitim, konser ve turne amacıyla gelmeleri ve Türk müzisyenlerle birlikte çalışmaları, gitarın Türkiye'deki uluslararası sanat müziği uygulamaları içerisinde yaygınlık kazanmasının en önemli nedenlerindendir.

Gitar üniversitelerde ilk olarak, Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü'nde 1974 yılında müzik eğitimi için Okul Çalgıları dersinde kullanılmıştır (Kanneci, 2001: 23). Türkiye'de konservatuarlarda gitar ana sanat dalı, ilk olarak 1977-1978 yılları arasında Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda açılmıştır (Elmas, 2003: 55). Bu kurumda ders vermek için İtalyan gitarist ve besteci Carlo Domeniconi davet edilmiş ve iki yıl burada çalışmıştır. Carlo Domeniconi Türkiye'de eğitim alanında çalıştığı yıllarda Türk Gitar Müziği ve Türk Müziği'nin dünyada tanınması için birçok çalışma yapmıştır. Bunlardan en önemlileri içerisinde Türk Müziği motifleri ve Türk Müziği ritimlerinin bulunduğu *Koyunbaba*, *Schnee in Istanbul* ve Âşık Veysel'in *Uzun İnce Bir Yoldayım* adlı eserinin üzerine yaptığı varyasyonları (Variationen über ein Anatolisches Volkslied) gösterebiliriz. Bu eserler tüm dünya gitaristleri tarafından benimsenmiş ve ileri düzey gitar tekniği içerdiğinden birçok gitar virtüözü tarafından seslendirilmiştir.

Daha sonra yerine halen görevini sürdürmekte olan Ertan Birol getirilmiştir. Erdem Sökmen, Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın Gitar Ana Sanat

Dalı'nın 1984 yılında verdiği ilk mezunudur. Mezuniyetinin ardından 1985 yılında İstanbul Devlet Konservatuvarı'nda ilk kez Gitar Sanat Dalı'nı açmıştır. Halen bu görevine devam eden besteci ve gitarist, yıllarca bu kurumda birçok profesyonel gitarist yetiştirmiş, kendisi de Türkiye'nin gitar eğitimi görmüş ilk profesyonel gitaristi olmuştur.

Yine 1985 yılında aslında keman bölümünden mezun olup gitar müziğine yönelen Türk besteci ve gitarist Bekir Küçükay, Ankara Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Bölümü'nde gitar sınıfı oluşturmuştur. Bekir Küçükay, yaptığı Türk Müziği motiflerinden oluşan eserleri, türkü düzenlemeleri ve merhum opera sanatçısı Ömer Yılmaz (1953-2006) ile birlikte yaptığı *Sevda Türküleri* adlı albüm ve bu albümü takiben yurdun çeşitli yerlerinde verdikleri konserlerle Türk Gitar Müziğinin gelişmesinde önemli katkılar sağlamışlardır. Bu çalışma, Türk gitar müziği adına büyük ses getiren çalışmalar arasına girmiştir.

İtalyan gitarist ve besteci Carlo Domeniconi ve Ricardo Moyano'nun Âşık Veysel'in müziğine, birçok dünya müzisyeni gibi ilgi duyup Türkiye'ye gelip klasik gitar müziğine adaptasyonlarını gerçekleştirdikleri bilinmektedir. Âşık Veysel, Yunus Emre, Mevlana, Hacı Bektaş Veli Türk kültürünün sahip olduğu önemli kültürel zenginliklerdir. Âşık Veysel'in eserlerinden, Domeniconi'nin yaptığı *Uzun İnce Bir Yoldayım* varyasyonlarını içeren düzenlemesi, Türk yöresel ezgilerinin yer aldığı Koyunbaba çalışması, Moyano'nun yaptığı *Kara Toprak*, *Yemen Türküsü* düzenlemeleri gibi birçok çalışma Türk Müziğini dünyanın çeşitli ülkelerindeki müzisyenlere ve dinleyicilere tanıtmış olduğu düşünülmektedir.

Türkiye'nin önemli gitaristlerinden Hasan Cihat Örtter'in, 1993 yılında çıkardığı "*Anatolian Folk Music*" adlı albümü, bu alanda yapılmış ilk çalışmalardan biri olarak gösterilebilir. Örtter'in Türk Halk Müziği örneklerinin klasik gitar adaptasyonları büyük ilgi görmüştür. Örtter, gitar öğretmeni Antonio Doumesitch'in

‘kendi müziğine yönel’ sözünün önemini anlayarak bu düzenlemeleri yapmıştır. Yurt dışına giden Türk gitaristler, çok iyi Batı eserleri yorumlarken Türk müziğine özgü örnekler sunmada eksikliklere sahiptir. Bu nedenle bu tür çalışmalar bir öncü niteliği taşımaktadır.

Ahmet Kanneçi, 1996 yılında çıkardığı “*Anatolian Pieces*” albümü öncesinde, Türkiye’nin önde gelen bestecileri Ertuğrul Bayraktar, Ertuğ Korkmaz, İstemihan Taviloğlu ve Turgay Erdener’i Türk Halk müziği örneklerinin klasik gitar düzenlemesi amacıyla ikna etmiş ve bu amaç için özveri ile çalışmıştır. Türkiye’nin klasik gitar müziği açısından çok önemli olan bu düzenlemeler, yurt dışındaki birçok gitaristin ilgisini çekmiş, gitaristler gerek konserlerde gerekse albüm kayıtlarında bu çalışmalara yer vermişlerdir. Kanneçi’nin yaptığı bu çalışmayı bir nevi Andres Segovia’nın dünyada gitarın kan kaybettiği bir dönemde bestecileri gitar müziği ve adaptasyonları yapması için ikna etme çalışmalarına benzetebiliriz. Kanneçi, gerek yurt içindeki birçok üniversitede klasik gitar bölümleri açmış, gerekse Türkiye’yi yurt dışında gitar festivallerinde ve konser turnelerinde temsil etmiştir. Verdiği masterclass çalışmalarıyla Türkiye’nin genç yeteneklerine de yol göstermiştir.

Bunların dışında Türk ulusal gitar anlayışını benimseyen, bunun için eserler yazan ve düzenleyen besteci, gitarist ve akademisyenlere Misak Toros, Savaş Çekirge, Kağan Korad, Kürşad Terci, Cem Duruöz, Ceyhun Şaklar, Safa Yeprem, Kemal Belevi, Çağdaş Üstüntaş, Melih Güzel, Mehmet Özkanoglu, Tolgahan Coğulu, Behzat Cem Günenç, Serkan Yılmaz, Sadık Yöndem ve Zekeriya Kaptan gibi birçok değerli müzik adamını örnek olarak verebiliriz.

3.4. Şarkı ve Türkü Performansında Gitarın Eşlik Çalgısı Olarak Kullanılması: Geleneksel Türk (Yöresel/Sanat) Müziği Çalgı Grubunun Batı Kültürüyle Yeniden İnşası

Günümüzde hızla yaygınlaşan popüler kültür ve beraberinde getirdiği popüler sanat anlayışı müzikte de kendini göstermektedir. Popüler kültür ve buna bağlı olarak gelişen ticari kaygıların ön planda olduğu popüler müzik gittikçe yaygınlaşan ve büyüyen bir fenomendir. Kalay’a göre, insanlar hangi tür müzik yaparlarsa yapsınlar para kazanma kaygısı taşıdıklarında popülerleşmeyi seçmektedirler. Ayrıca kitle iletişim araçlarının etkisiyle, müzik dinleyicileri ya da tüketicileri müzik sektörünün estirdiği tüketim rüzgârından ekonomik anlamda bağımsız olarak hareket edememektedirler (Kalay, 2008: 71).

Popüler kültüre ait geleneksel olmayan uygulamalar, artık geleneksel müziklere de hızlı bir şekilde nüfuz etmektedir. Bu nüfuzun ilk görüntülerinden biri, geleneksel müziklere ait özgün yerel çalgıların yanına ek olarak Batı çalgılarının da konmasıdır. Günümüz geleneksel müziklerini otantik olarak seslendirenler olduğu gibi dönemin şartlarına ve müzik anlayışına göre düzenleyen ve seslendirenler de bulunmaktadır ve geleneksel müziklerin modernleşmesi ivme kazanarak artan bir olgudur.

Popüler müzik, halkın büyük bir çoğunluğunun beğenisini kazanmış ve daha büyük kitlelere ulaşmış bir fenomendir. Yurga’ya göre Türkiye’de ki popüler müzik; *“Batının ve Türkiye’nin akustik ve elektronik çalgılarını kullanarak şarkı formunda, Batının söyleme tarzıyla seslendirdiği parçalardan oluşur. Genelde ağırlıklı olarak Batı çalgıları (keman, viyola, viyolonsel, bas, bateri, gitar) kullanılır. Renk katmak için bazen bağlama, kaval gibi Türk çalgıları da yer alabilir”* (Yurga, 2002: 9). Dönemin müziksel yapılarını ve kavramını geleneksel müzikler açısından ele alacak

olursak, nasıl ki popüler müziği renklendirmek için Türk çalgıları kullanılıyor ise Geleneksel Türk Müziğini renklendirmek ve daha fazla dinleyiciye ulaştırmak için Batı çalgılarının kullanıldığı görülmektedir.

Türküler gurbette sıra özlemini giderirken, kent yaşamının etkisi ile bir değişime uğramaktadır. Köyden kente göç eden türküler ve kültürel yaşam, bir şekilde kentte değişim rüzgârına katılmakta ve yeni türlerin ortaya çıkmasına sebebiyet vermektedir. Bu durum, kullanılan çalgı türlerinin değişikliği olarak da karşımıza çıkabilmektedir. Günümüz Türkiye’inde türkülerin sadece bağlama ve geleneksel sazlarla icra edilmediğini, bunlarla beraber hatta bireysel olarak da Batı çalgıları ve bunların içerisinde özellikle piyano ve gitarla icra edildiğini görebilmekteyiz. Bağlamanın yanında gitar, eşlik çalgısı olarak tercih edilmektedir.

Günümüz Türkiye’inde halk müziği grupları ve solistleri de geleneksel müzikleri alıp kendi çaldıkları enstrümanları ile yorumlamışlardır. Bunlara Kazım Koyuncu (1971-2005) örnek olarak gösterilebilir. Karadeniz türkülerini gitarı bir eşlik çalgısı olarak kullanmış ve kendine has yorumu ile seslendirmiş, ayrıca ülkemizde Karadeniz yerel müziğini tekrar gündeme getirmiştir. Yaptığı çalışmaları bir tür sentez olarak nitelendirebiliriz. Gitar eşlik ve kimi zaman solo konumunda iken, gitarın yanında Karadeniz yerel çalgılarından tulum ve kemençenin yer aldığını görebiliriz. Bunun dışında caz sanatçısı Jülide Özçelik’in “Jazz İstanbul Volume I ve II” albümlerinde çeşitli halk türkülerinin caz formuyla sentezinin yapıldığını görebilmekteyiz. Bu çalışma içerisinde “Kara Toprak, Geçti Dost Kervanı, Anan Varmidur, Yalan Dünya, Gönül Dağı, Uzun İnce Bir Yoldayım gibi çalışmalar örnek olarak gösterebilir. Bu çalışmalarda da gitar eşlik ve solo olarak müzikteki hâkimiyetini sürdürmektedir. Gitar, Türkiye’de özellikle Tunceli Alevisi Ahmet Arslan ya da Metin-Kemal Kahraman; Kürt kökenli Aynur gibi etnik müzik yapan popüler sanatçıların da vazgeçemediği çalgıdır. Gündoğar; Metin-Kemal Kahraman’ın yaptığı müziği, Kürt müziğindeki ezgi ve motiflerin kendi sahip olduğu doğallığın yanında modern bir alt yapı eşliğinde, çoksesli olarak ve farklı kültürlerin

birikimiyle harmanlanan bir müziksel yapı olarak ortaya çıktığını düşünmektedir. Yaptığı çalışmalarda protest tavrının yanı sıra ortaya koyduğu ezgileri ile türkülere yakın olarak bilinen Efkan Şeşen'in müziğinde de gitarın yanında kemençe, buzuki, tar, akordeon gibi çalgıların bir arada kullanılarak ezgilerini yalın bir müziksel dille aktardığı görülmektedir (Gündoğar, 2005: 276-278).

Günümüzde TRT'nin Türk Halk Müziği ve Klasik Türk Müziği korolarına bakıldığında, bu korolarda da yine Batı sazlarının geleneksel müzikler ile mükemmel uyumu görülmektedir. Bu etkileşim klasik gitarın Türk müziğine adaptasyonunun uygulanması yönünde yapısal bir evrime uğramasına sebep olmuştur. Türk müziğindeki makamsal yapının daha ayrıntılı işlenebilmesi için klasik gitarda bazı deneysel çalışmaların yapıldığından da bahsedildi. Deneysel alanda devam eden bu çalışmalar da dünya müzisyenlerinin gün geçtikçe ilgisini çekmekte ve bu yolda atılan adımlar tüm dünyada 'klasik gitar' camialarında da ses getirmektedir.

3.5. Gitarın Popüler Müzikler İçindeki Kullanımı

Erol, popüler müziğin Latince "popularis", yani halka ait sözcüğünden türediğini ve aslında hukuksal ve siyasal bir terim olduğunu ifade etmektedir. Ayrıca popülerin betimleyici tanımı olan 'halka ait' anlamından yola çıkarak popüler müziği birbirini tamamlayıcı alışkanlıklarla ve iletişim kolaylıklarıyla bağlayan kişilerin oluşturduğu, onlara ait olan müzik olarak düşünülebileceğini ifade etmektedir (Erol, 2005: 77). Yeryüzünde popüler müzik diye zikredilecek tüm müzikler kaydedilmiş müziklerdir. Dolayısıyla popüler müzik, kültür endüstrisi ve kitle medyası ile ilgili bir kavramdır (a.g.e. 87). Erol, popüler müziğin sadece endüstriyel koşullarda üretilen veya kaydedilen tür olmadığı fakat günümüz popüler müziklerinin çoğunun endüstri ile ilişkiye girmiş olduğu veya doğrudan müzik endüstrisinin ürünü olduğunu düşünmektedir (a.g.e. 107).

Günümüzde popüler olanın tekrar edilebilmesi ve sürekli olarak gündemde kalması için kitle iletişim araçları büyük önem taşımaktadır. Kitle iletişim araçları, popüler kültürün hızlı bir biçimde yayılmasını ve geniş kitlelere hitap etmesini sağlamaktadır. Kalay, Yaylagül ve Korkmaz'a göre, popüler kültür ve beraberinde getirdiği popüler müzik anlayışı, tümüyle tüketimin, ticaretin ve metalaşmanın aracına dönüşmüştür. Ayrıca toplumun kültürel biçimlenişinde önemli bir yere sahiptir (Kalay, 2008: 65; Yaylagül- Korkmaz, 2008: 7). Kitle iletişim araçları ile desteklenen popüler müzik, oluşan müziğin içerisinde özümşenerek kendine özgü yeni bir tarzda ortaya çıkmaktadır. Bu açıdan bakıldığında müzik artık üretildiği ortama yabancılaşmış, popüler kültürün içerisindeki standartlara ayak uydurmaktadır (Yıldırım-Koç, 2008: 95-96).

Değişimin kaçınılmaz olduğu günümüz dünyasında, müzikte kendi içerisinde bu değişime ve yabancılaşmaya doğru ilerlemektedir. Var olduğu topraklarda yabancılaşan türküler, bazen adaptasyon sürecinde benliğini yitirebilmektedir. Türkülerin çıktığı yörenin şivesi, ağzı, okuma anlayışı bazen kaybolmakta ve bu da o türkünün var olduğu topraklarda yabancılaşması konumuna düşürmektedir. Bu düşünceye muhalif olan Balkılıç'a göre türküler sözel kültürün bir parçasıdır ve toplumun hafızasında bu sayede kalmaktadır. Ayrıca türkülerin aktarımı doğrultusunda değişimlerinin bozulma olarak algılanmamasını gerektiğini vurgulayan Balkılıç, bu durumun halk kültürünün önemli bir özelliği olarak düşünülmesi gerektiği savunmaktadır (Balkılıç, 2009: 180). Başka bir açıdan ele aldığımızda halk müziğinde ana çalgı olarak kullanılan bağlama, düzenleme yolunda giderken diğer enstrümanların etkisinde kalarak yöresel koma ve tavır anlayışından uzaklaşmakta ve değişim sürecinden olumsuz etkilenmektedir. Bu anlayıştan uzak olarak ve özüne bağlı kalarak yapılan çalışmaların da bir hayli fazla olduğu bilinmektedir.

80'li yıllara gelindiğinde serbest piyasa ekonomisi Türkiye'ye müzik sektöründe yeni bir ivme kazandırmış ve artık tüketim toplumunun içerisinde yer

alan müzik ögesi de bu durumdan gereken payı almıştır (Kahyaoğlu, 2010: 224). Endüstrileşen müzik kendini daha geniş kitlelere ulaştırırken, yapısından çeşitli ödümler de vermeye başlamıştır. Basite indirgenebilen müzikal bakış açıları halkın en alt tabakasına dahi ulaşmayı hedeflemekte ve her geçen gün farklı yapıdaki müziklerin birleşmesi ile yeni türlerin ortaya çıkmasına sebebiyet vermektedir. Bunlara örnek olarak popüler müziğin içerisinde yer alan halk müziği, rock, r&b, funk, rap, arabesk ve alaturka denemelerini örnek olarak gösterebiliriz. Bu açıdan bakıldığında popüler türler ilk çıkış noktasından uzaklaşmış ve dinamik bir duruma gelmiştir.

Kahyaoğlu'na göre 1980'lerin sonunda ve sonraki on yılın başlarında Türkiye'de müzik teknolojisi alanında dünya standartlarını yakalama çabası başarılı olmuştur. Fakat bu yapılanma bazı olumsuzlukları da beraberinde getirmiştir. Bu teknolojileri kullanan ses mühendislerine, tonmaysterlere, okullu müzisyenlere bu dönemde pek rastlanmamaktadır. Bu yapı, kendini alaylı olarak yetiştiren müzisyenlerin işine dönüşecektir. Onno Tunç, Atilla Özdemiroğlu, Selçuk Başar, Garo Mafyan bu isimler arasında yer almaktadır. Bu teknolojiden bilinçli ve bilinçsiz şekilde tüm müzik türlerinin nasibini aldığını düşünen yazar, bu yapılanmanın müzikte standartlaşma ve aynılaşmayı da beraberinde getirdiği eleştirisine yer verir (Kahyaoğlu, 2010: 252-253).

Çeşitli eleştiriler dahi olsa, popüler müzik her geçen gün daha geniş kitlelere yayılmaktadır. İnsanların beğenisine ve günün değişen olaylarına göre de şekillenmektedir. Bu yapılanmanın içerisinde çalgılar ve bu çalgılar içerisinde gitar ögesi her zaman önemli bir yere sahip olmuştur. Çalgı, zaten yapı itibarıyla orkestralarda yer alabilecek bir gürlüğe sahip olmadığından, farklı versiyonlarıyla dar bir çalgı topluluğu içerisinde yer alabilmektedir.

Gitarın popüler müzikler içerisinde yer alması solo çalabilme ve çokseslilik yapabilme özelliğinden gelmektedir. Gitar ezgiyi çoksesli olarak seslendirebileceği gibi aynı zamanda yapılacak müziğe ritim ve arpej teknikleri ile de eşlik edebilmektedir. Görsel açıdan da belirli bir estetiğe sahip olan gitar popüler müzik icrasında gerek sahnede gerekse kitle iletişim araçları vasıtası ile toplumda ulaşılacak istenen müzik videolarında ve sahne performanslarında kendine büyük bir yer edinmiştir.

Müzikte popülerleşme önce altmışlı, sonra da seksenli yıllarda ivme kazanır:

- 1) 1968 kuşağının oluşturduğu, belirli siyasi düşüncelerin ön planda olduğu bu dönemde Türk halk müziği, Türk sanat müziği, Akdeniz müziği, arabesk, pop ve Rock müziklerinin melezi, adına ‘protest ya da özgün müzik’ denen yeni bir tür oluşmuştur.
- 2) Seksenli yıllarda ise endüstrileşme, kentleşme, kitle medyası ve serbest piyasa ekonomisinin yol açtığı köklü toplumsal değişimler yoluyla adına ‘arabesk’, ‘pop’, ‘rock’ denilen, kısaca ‘popüler müzik’ denilen yeni bir şemsiye türün alt türleri doğmuş ya da Türkiye’ye girmiş, var olan geleneksel müziklerin bir kısmı da popülerize olmaya ve popüler müzikle etkileşmeye başlamıştır. Sözelimi Anadolu-Rock ya da Karadeniz Rock, bu etkileşimin bir ürünüdür.

Çalışmanın bu noktasından itibaren, 1960’lardan bugüne kadar popüler müziğin gelişmesiyle, Türkiye’de gitarın yaygınlaşması ve bunun sonucu olarak çalgının Türk müzik kültürüne adaptasyonu üzerinde detaylı olarak durulacaktır. Türk müziğindeki bu köklü değişim, 1960’larla birlikte oluşan ve bugüne kadar gelen toplumsal-politik sürecin bir uzantısıdır. Kaygısız’a göre Türkiye’de popüler müziğin gelişmesi 60’lı yıllardan sonra olmuştur. Ondan önceki örnekler ithaldir ve sadece büyük kent merkezlerinde bilinmektedir. Altmışlı ve beraberinde Yetmişli yıllara bakıldığında Türkiye’de bağımsızlık ve demokrasi anlamında seslerin yükseldiği görülmektedir. Demokratik işçi ve köylü hareketleri, özerk üniversite, gençliğin bağımsızlık ve özgürlük talepleri, kültür hayatındaki zenginlik tartışmaları

bu dönemin önemli siyasi başlıkları arasında sayılabilmektedir (Kaygısız, 2000: 384).

Yurga'ya göre 60'lı yıllar 27 Mayıs devrimi ile başlamıştır. Gençliğin yönetimde söz sahibi olma düşüncesi ve özgürlük adı altında hippie kültürünün tüm dünyada yayıldığı yıllardır. Tüm dünyada yaklaşık olarak 20 yıl kadar süren bu akım “Savaşma Seviş” sloganlarının atıldığı hippie akımının gözde olduğu yıllardır. Hippie sözcüğü İngilizlerin ‘yippie’ sevinç ünlemlerinden gelmektedir. Bu kültür aynı zamanda beraberinde belirli bir giyim ve yaşam standardını da getirmiştir. Bu kültürü benimseyen gençler uzun saç, sakal, mini etek, dövme, küpe ve büyük madalyonların oluşturduğu bir yaşam tarzı ve giyim stilini beraberinde getirmiştir (Yurga, 2002: 70).

3.5.1. Pop Müzik

Pop müzik, tüm dünyada çıkışından itibaren gitarla özdeşleştirilmiş, pop sanatçıları kendilerini dünyaya gitarla lanse ettirmişlerdir. Amerika’da ve Avrupa’da pop müzik alanında başarılı isimlerin gitar estetiğini ve görselliğini ön planda kullandığı ve gitarı sahne şovlarının içerisine kattıklarını görülmektedir. Michael Jackson, Sting, Madonna, Shakira gibi pop starlar bu listenin başında yer alabilecek isimler arasındadır.

Gitarın bu türün daha iyi çalınabilmesi adına türe atfedilen bir versiyonu oluşturulmuş ve adına ‘pop gitar’ denmiştir. Pop gitar klasik gitara nazaran özellikleri icracıya rahat ve uzun süre çalındığında dahi icra eden müzisyeni yormayacak nitelikte bir çalgı olarak tasarlanmıştır. Teknik açıdan bakıldığında çelik telli akustik gitarın bazı özellikleri pop gitara yansımaktadır. Dar klavye ve tellerin

birbirine daha yakın oluşu sayesinde basılan akorların ritmik olarak daha iyi duyulabilmesinin yanında gitardaki bare tekniğinin icracıyı yormadan uzun süre çalabilmesi olanağını sağlamaktadır. Bu özelliklerinin yanı sıra gövdesi de standart klasik gitarlara göre daha ince ve daha küçük denebilecek ölçülerde üretilmektedir.

Altmışlı ve yetmişli yılların Türkiye'ye getirdiği popüler kültür ve müzik, geleneksel Türk müzikleri ile iç içe geçmiş ve günümüze kadar ulaşmıştır. Canbazoglu, 1950'lerdeki halk müziği örneklerini, Batı müziği yanlılarının modernize edip repertuarlarına aldıklarını belirtmektedir. Altmışlı yılların başında Fecri Ebcioglu'nun yaptığı aranjman³ türünde eserler Türk popunun ilk örnekleridir. Pop müziğin farklı ülkelerden alınan müzikler yoluyla aranje edilmesi durumu, günümüz için de dolaylı ya da kısmi de olsa halen geçerliliğini korumaktadır. Örnek olarak Sezen Aksu'nun doksanlı yılların sonunda çıkan *Düğün ve Cenaze* albümüne bakıldığında, albümde Balkan ezgilerine ve Balkan müziğinde yer alan çalgılara rastlanmaktadır. Yine doksanlı yılların sonunda piyasaya çıkan pop müzik sanatçısı Tarkan Tevetoğlu'nun *Ölürüm Sana* isimli albümünde rock ve alaturka öğelerinin bir arada bulunduğunu görebiliriz ve örnekler artırılabilir.

Aranjmanlarla fazla bir yol alınamayacağını düşünen Erol Büyükburç ise müzikteki aranjman modasına karşı durur ve türkülerini modernleştirip ilk söyleyen isim olur. İlk kez Batının sazları ile Türk müziği sazlarını birleştirerek yorumlar ve geniş kitlelere aktarır. Bu yıllarda bir diğer isimde Tülay German'dır. Caz şarkıcısı olarak ünlenmiş olan German, halk müziğinden seçtiği parçaları Batılı enstrümanlarla yorumlamayı dener. Burçak Tarlası adlı türkü buna örnektir. Burçak Tarlası hem Türkçe sözlü, hem yerel melodili hem de çoksesli olarak düzenlenmiştir.

³ Yurga, aranjmanın bir tür düzenleme biçimi olduğunu, dış ülkelerde sevilen şarkıların üzerine Türkçe sözler yazılması ile oluşan bir yapı olduğunu belirtmektedir. Yazar, yapılan bu çalışmaların bazı kitlelerce taklitçilik olarak değerlendirildiğini, fakat Türk pop müziğinin oluşabilmesi için önem teşkil ettiğini vurgulamaktadır (Yurga, 2005: 35).

German yeni doğan bu türe “Çoksesli Türk Popüler Müziği” adını verir (Canbazoglu, 2009: 21-22).

Bu dönemde kimi müzisyenler Türk Müziği ve Batı Müziği çalgılarını beraber kullanıp bir sentez ortaya koymuşlardır. Başka bir grup ise tamamı Batı müziği çalgılarından oluşan orkestralarda Türk Müziği parçalarını icra etmiştir. Her iki yöntem de deneysel türlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Günümüz Türk pop müziğinin bu dönemlerde şekillenmeye başladığını söyleyebiliriz. Canbazoglu Batı müziğinden yapılan aranjmanlara karşı Anadolu popun doğuşunu öze dönüş olarak nitelendirmekte ve bu toprakların müziğinin dünyaya sentez halinde sunulduğunu ifade etmektedir (a.g.e. 25). Bu dönemi takiben Türkiye, Pop’tan oluşan ve adına ‘Anadolu Rock’ denen türün doğuşuna şahit olmuştur ki, bu konu çalışmanın bir sonraki alt başlığında detaylı olarak ele alınacaktır.

Gündoğar, altmışlar gençliğinin antiemperyalist yönünün, yabancıların mallarını protesto etmenin yanı sıra müzikte de ağırlıklı olarak kendini gösterdiği ifadesine yer vermiştir. Batı müziği takipçiliğinin emperyalizm olarak algılanması, halkın halk müziğine yönelmesine yol açmıştır. Bu dönemde doğan Anadolu pop akımının ortaya çıkışında sanayileşmenin, kentlere göçün, radyo, plak gibi kitle iletişim araçlarının köylüye yönelmesinin önemli bir rolü bulunur (Gündoğar, 2005: 147).

Anadolu pop ve çoksesli Türk popüler müziğinin ortak olan yanlarından en önemlisi Türkiye’de gitara yer açmalarıdır. Gitarın böylelikle hızla yayıldığı ve özellikle gençliğin ilgisini çektiği düşünülmektedir. Bunun en önemli göstergelerinden biri, gitar eğitimi veren özel ve devlete bağlı eğitim kurumlarının kentlerde hızla yayılmasıdır. Önceki bölümlerde de bahsedildiği üzere gitar, müzik eğitimi veren fakülte ve konservatuarlarda kendine yer bulmuş ve akademik olarak da varlığını sürdürmüştür. Hem eşlik hem solo amaçlı çalınabilmesi durumu da ne tür

müzik yapılırsa yapılısın kendine mutlaka bir yer edinebileceğinin göstergesidir. Günümüz müziklerinde de deneysel çalışmalar halen sürmektedir.

Altmışlı yıllarda Türkiye’de aranjmanlar doğrultusunda oluşan popun, onu takiben bir sentez olarak oluşan Anadolu Pop’un, ardından Anadolu Rock’ın ortaya çıkmasında çalgı olarak gitarın büyük bir önemi vardır. Sözü edilen müzik tarzlarında gitar gerek bir eşlik çalgısı gerekse solo bir çalgı olarak kullanılmaktadır ve bu yapılan müziklerde olmazsa olmaz denebilecek bir öneme sahiptir. Popüler türlerin gelişmesi nedeniyle Türkiye’de olduğu gibi tüm dünyada gitara ilgi artmıştır. Kanneci, gitara ve gitar müziğine yönelimin arttığını ifade etmekte ve sadece Japonya’da yetmişli yıllarda gitar öğrenmek isteyenlerin altı milyon kişiye ulaştığını ifade etmektedir (Kanneci, 2005: 11).

Gitar, Türkiye’ye ilkin 1930’lu yıllarda Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarının bir uzanımı olarak girmiş, fakat 1960’lı yıllarda popüler müzikler aracılığı ile günden güne yayılmıştır. Özellikle gençliğin ilgisini çeken bu enstrüman önceki bölümlerde ifade ettiğimiz üzere yetmişli yılların ikinci yarısında üniversitelerde akademik anlamda eğitimi verilmek üzere kabul edilmiştir. Gitarın Türkiye’ye girmesi ve yayılması ile birçok müzik tarzının bu çalgıyla icra edilebilmesinin de yolu açılmıştır.

Solmaz’a göre, *Pop müzik pazarlanabilir unsurlarla, yani metalarla uğraşan bir popüler kültür ürünü, tüketim ürünüdür* (Solmaz, 1996: 11). Endüstrileşen müzik olgusunda pop müziğin büyük bir paya sahip olduğu düşünülmektedir. Popüler kültürün içerisinde yer alan pop müzik tüketim toplumunu beraberinde getirmiş ve sanatın büyük ölçüde kapitalist bir bakış açısı ile halk için yapılması düşüncesinde ortaya çıktığı düşünülmektedir. Pop müzik teorik açıdan ele alındığında, çıkışı itibariyle uluslararası sanat müziği teorisi ve armonisinin basitleştirilerek dünyaya lanse edilmesi ilkesine dayanmaktadır. Dolayısıyla Avrupa ve Amerika kökenli olan

popüler müziğin ilk türlerinden olan pop, makamsal müzik geleneğine bağlı olan Türkiye'ye ilk girişinde, özgün şekliyle değil aranje şekliyle girmiştir. Türk pop müziğinin ilk çıkış noktasından günümüze kadar olan sürecinde, sanatçılar öncelikle çeşitli ülkelerin müziklerini aranje etmişlerdir. Pop ve Rock müziğin yaygınlaştığı altmışlı yıllar, Türkiye popüler müzik tarihi açısından bu yönüyle önemlidir. Pop müzik Türkiye'ye girerken, beraberinde gitarı da ülkeye ikinci kez sokmuş (ilk girişi ve yaygınlaşması Cumhuriyet Dönemiydi) ve yaygınlaştırmıştır.

Pop müzik şarkıcılarının içlerinden çalgı çalanların büyük bir bölümünün tıpkı Amerika ve Avrupa'da olduğu gibi gitar çalmaları ya da kendilerini gitarla özdeşleştirmeleri, göze çarpan bir olgudur. Türkiye'de gitar çalan pop sanatçılarına Kayahan, Hümeysra, Nazan Öncel, Kenan Doğulu, Levent Yüksel, Bora Öztoprak, Harun Kolçak, Emre Altuğ, Ercan Saatçi, Gökhan Kırdar, Ferhat Göçer, İlhan Şeşen, Kerim Tekin, Göksel, Yalın, Baha, Çelik, Ege, Yaşar gibi daha birçok isim örnek olarak gösterilebilir. Altmışlı yıllarda yapılan garantili popüler müzik, yani aranjmanlarda olduğu gibi günümüz müziğinde de Batıdaki gelişmeler takip edilmekte ve gerek müzikal değerler, gerekse görsel materyaller dinleyicilere bu yolla sunulmaktadır.

3.5.2. Rock Müzik

Amerika ve Avrupa'da otuzlu yıllardan ellili yıllara gelindiğinde caz müzikten rock'n roll müziğine doğru bir geçişin olduğu görülmektedir. Caz müzik Afrika'dan köle olarak getirilen siyahilerin kölelik rejiminin kalkması ile beyazların şarkılarıyla dalga geçercesine çaldıkları gece kulüplerinde doğmuştur. Tütün ve mısır tarlalarında köle olarak çalışan siyahiler, protest tavrırlı bir isyan müziği olan blues'un ortaya çıkmasına ve bu müziğin bir tür eğlence müziği olan rock'n roll'un temelini oluşturmasına yol açmıştır. Ancak blues daha ziyade siyahiler ile ilgili

sorunları sert bir tavır ile işlerken rock'n roll ise eğlence amaçlı bir müzik olarak ortaya çıkmıştır.

1950'li yıllardan 1960'lı yılların sonuna gelindiğinde dünyada gelişen ve değişen siyasal düzenlerin ortaya çıkması ile gençliğin sözcülüğünü yapan çeşitli sanatçılar ve müzik grupları ortaya çıkmıştır. Eğlence ve dans müziği olarak tanımlanan rock'n roll yerini, daha sert bir tavır ile simgeleyen "rock" müziğe bırakmıştır. Hippi kültürünün ortaya çıktığı 60'lı yıllarda tüm dünyada gençler arasında bu akım hızlı bir şekilde yayılmıştır. Bu yıllarda 'Savaşma Seviş' sloganlarının atıldığı konserlerde savaş ve düzen karşıtı birçok müzisyen kitleleri peşinden sürüklemiştir. The Beatles, Rolling Stones, The Doors, Jimi Hendrix, Bob Dylan, Joan Baez, Janis Joplin bu müzisyenlere örnek olarak gösterilebilir.

Dister'a göre 1968 yılında Rock'n Roll, büyük bir kültürel ve politik hareketin merkezinde yer almaktaydı, bu müziği icra edenler ise lider konumundaydı. Büyük müzik festivallerinde aşk, barış, kardeşlik gibi soylu düşüncelerin mesajları verilerek siyasi ideolojiler göz ardı ediliyordu. Bu durum zamanla bir şov endüstrisine dönüştü ve kar amacı gütmeye başladı. Bu durum rock müziğin eski keskin duruşunu zamanla yitirmesine sebebiyet verdi (Dister, 2002: 93). Bu konuda Kaygısız da, kapitalist toplumlarda ortaya çıkan Rock müziğin ilk başlarda sisteme, kurulu düzene, geleneklere ve popülarizme karşı amaçla ortaya çıktığını, fakat daha sonra sistemin demirbaşı haline geldiğini düşünmektedir (Kaygısız, 2000: 392).

Gürültülü davul ritimleri, sert gitar riffleri, sert vokaller ve çığlıklar, rock müziğin duyum açısından da politik tavırda olduğu gibi temelinde sertliğe dayandığını düşündürmektedir. Kimi zaman farklı çalgılar eşlik etse de, rock müzik elektrik gitar, basgitar ve davul ile icra edilmektedir. Pop veya caz orkestraları gibi geniş bir çalgı topluluğu bulundurmadiğinden, icra edilebilirliği daha kolaydır. Bu

nedenle müzik yapmaya yeni başlamış olan gitar ve davul çalan bireylerin ilk tercih ettikleri müzik türlerinden biri de rock müziktir. Rock'ın hızlı bir şekilde yaygınlaşarak gitarı da yaygınlaştırmasının nedenlerinden biri de budur.

Rock müzikte genellikle elektrik ve basgitar kullanılmaktadır. Kimi zaman klavyenin, klasik ve akustik gitarın da eşlik ettiği rock müzikte, elektrik ve basgitara çeşitli efekt cihazları takılarak güçlü ve sert sesler elde edilebilmektedir. Rock şarkılarında gitarlar, solistin şarkıyı söylediği bölümlerde genel olarak eşlik konumundadır. Eşlik edilirken ritim, arpej ve riffler⁴ kullanılmaktadır. Ayrıca ritimsel anlamda gitar akorları, 1. ve 5. seslerini barındıran power akor denen basit akor yapıları kullanılmaktadır. Bu sesler, temel akor seslerden daha güçlü bir yapıda tınlayıp müziğin alt yapısında daha sağlam bir eşlik duyumu sağlarlar. Rock müzik içerisinde gitar solo olarak da ayrıca büyük bir önem taşımaktadır. Eserlerde özellikle gitar solosu için yazılmış pasajlar bulunmaktadır.

Tüm dünyada altmışlı ve yetmişli yıllara ait siyasi olaylardan dolayı, müziğin protest açıdan sözcülüğünü yapan Rock grupları ve solistleri Türkiye'de de beğeni kazanmıştır. Bu yıllar, birçok grubun ve solistin ön plana çıkmasına sebep olmuştur. Erkal, 1955 yılında İstanbul'da partiler veren Amerikan donanması askerlerinin Türkiye'yi 'Rock'n Roll' dansıyla tanıştırdığını ifade etmektedir (Erkal, 2013: 92). rock'n roll müziğini Türkiye'de ilk olarak icra edenlerden biri olarak Erol Büyükburç'u gösterebiliriz. Erkal, Büyükburç'un ilk Anadolu turnesi düzenleyen sanatçı olduğunu ve Türkiye'nin yerli Elvis'i olarak gösterildiğini ifade etmektedir (a.g.e. 77).

Özellikle Amerika ve çeşitli Avrupa ülkelerinde sistemi ve düzeni müzik yoluyla protesto eden rock, Türkiye'de ilk başta Anadolu Pop müziği olarak ortaya

⁴ Riff: Rock müzikte önemli bir yere sahip olan bu kavram, kısa temalar veya doğaçlamasız kısa çalgısal pasajlar olarak tanımlanır (Uluç, 2002: 165).

çıkılmış, daha sonra kendine Anadolu Rock denen Türk geleneksel müzik öğelerini içerisinde barındıran bir türü ortaya çıkarmıştır. Erkal, Türkiye’de ortaya çıkan ilk rock denemelerinin folk-protest rock hissiyatı ile oluşturulduğunu, daha sonra ülkeye ithal olarak giren ‘saykodelik’ ve ‘hard rock’ denemelerinin de başladığını ifade etmektedir. Türkiye’nin harita üzerindeki konumunun bu coğrafyada yaşayan müzisyenlere kendine özgü bir sound oluşturmaları için avantaj sağladığını düşünen yazar, Anadolu müziksel yapısının Türkiye coğrafyası için bir zenginlik oluşturduğunu düşünmektedir (Erkal, 2013: 96).

Günün politik olaylarını yansıtan şarkı sözleri bu yıllarda kitlelere ulaşmak için büyük önem taşımaktadır. Dünya ülkeleri bazı siyasi olaylara sahne olurken Türkiye’de de durum farklı değildir. Türkiye de bu siyasi çalkantılar ve bu çalkantıların yansıdığı müzikten etkilenmiştir. Kendi folklorik unsurları ile Batı’dan aldığı müzik akımlarını birleştiren sanatçılar, rock müziği yaygınlaştırmıştır. Erkal, bu yıllarda Türkiye’de gençlerin taraflarını ve sanatçıları seçtiklerinden bahsetmektedir. Bu dönemdeki sanatçılar dünya görüşleri ve folklorik unsurları içeren eserler ortaya koydular. Cem Karaca, Fikret Kızılok, Esin Afşar, Timur Selçuk ve Özdemir Erdoğan bu dönemin politik tavırlarını sahneye ve kayıtlara yansıtan isimler arasındadır (Erkal, 2013: 90). Bunlara ek olarak Bunalımlar, Erkin Koray, Barış Manço, Ersan ve Dadaşlar, Moğollar, Fikret Kızılok, Üç Hürel, Edip Akbayram, Kıracı, Haluk Levent gibi isimleri ve grupları, Anadolu rock’ın bugüne yansıyan örnekleri arasında sıralayabiliriz. Müziklerinde ve giyimlerinde Anadolu öğelerine yer veren bu sanatçılar, Türk rock müziğinin oluşmasında büyük rol oynamışlardır. Amerika ve Avrupa rock’ından ayrılan bu türü temsil eden sanatçılar, müziklerinde gitar ve davulun yanı sıra Anadolu müziksel öğelerini ve çalgılarını kullanmışlardır: Halk ozanlarının söz ve ezgilerini, halk müziğinin modal yapısını, bağlama, cura, kabak kemane, ıklığı, yaylı tambur, zurna, darbuka, def ve bendir gibi geleneksel Türk müziği çalgılarını müziklerinde kullanmışlardır. Anadolu rock performansçıları, bir sentez olarak ortaya çıkan eserlerinde gitarı kimi zaman ana ezgi, kimi zaman da eşlik çalgısı olarak kullanmışlardır. Altmışlı ve yetmişli yıllarda

ortaya konan bu çalışmalar Türk Rock ve Türk Pop müziği açısından günümüz Türkiye'sine öncülük etmiştir.

Türkiye'de son yıllarda bir "Karadeniz Rock"ı da ortaya çıkmıştır. Karadeniz müziğinin popüler bir hale gelmesinin en büyük nedenlerinden biri, Karadeniz'in kendine has kültürünün direk müziğe yansımalarıdır. Özellikle Karadeniz kökenli sanatçılar, Karadeniz'e ait ezgileri, ritimleri, çalgıları ve şiveyi popülerize etmektedirler. Bu durum, rock müziğin günün beğenisine ve halkın isteğine göre sürekli şekillenebildiğinin göstergesidir. Kahyaoğlu'na göre Laz müziği diğer tüm bölgesel ve etnik müzikler gibi günümüz pop müziğinin standartlaştırma serüveninde yerini almıştır (Kahyaoğlu, 2010: 260). Karadeniz müziğinin rock türüne adapte edilmesi sayesinde, gitarın bu türe eşlik etmesi ve Türkiye'de gitarın bu yolla da popülerleşmesi olgusu üzerine örnekler vermek gerekir. Karadeniz Rock'una Grup Marsis, Fuat Saka, Erhan Doğancıoğlu, Kazım Koyuncu, Süreyya ve Gökhan Birben gibi sanatçı ve grupları örnekleyebiliriz.

Türkiye'de etnik rock, yalnızca Karadeniz yöresi için değil, Alevi ve Kürt gruplar için de söz konusudur. Sözgelimi Tunceli kökenli Ahmet Arslan, geleneksel bağlamanın yanına gitarı ve elektrogitarı da koyarak, Anadolu rock'ına yeni bir boyut kazandırmaktadır. Sözleri Dersimli halk ozanlarından alınan *Pervane* adındaki çalışma, gerçek bir rock sounduyla popülerize olmuştur ve ileride bu tür yerel nitelikli örnekler de artacak gibi görünmektedir.

3.5.3. Protest Müzik

Protest müziğin kitlelere hitap eden politik nitelikli popüler bir tür olduğunu söylemek gerekir. Protest müzik üreticileri, sanatın ve müziğin halk için yapıldığı

düşüncesiyle hareket eden ve ağırlıklı olarak sol politik söyleme sahip bir topluluktur. Tür içerisinde yer alan gitar da, popülerleşme yolunda kimi zaman müzik endüstrisinde estetik olarak kullanan bir simgedir.

27 Mayıs 1960, 12 Mart 1971 ve 12 Eylül 1980 askeri darbeleri, Türkiye’de siyasal yapılanmaların değiştiği ve istikrarsızlıkların ve iç çalkantıların olduğu dönemlerdir. Siyasi istikrarsızlıklar ve yapılan darbeler sonucunda müzik, kendine düşen payı almıştır. Tüm yazarlar, çizerler, şairler ve aydınlar gibi müzisyenler de şarkılarından, türkülerinden dolayı yasaklanmış, albümleri toplatılmış, hatta yıllarca hapis cezasına mahkûm edilmişlerdir. Türkülerin ve aşağıda ele alınacak olan protest şarkıların içinde hapisane, işkence, yiğitlik ve özgürlük temaları bolca işlenmiştir. Bu açıdan bakıldığında, darbelerin demokrasinin tehlikeye girdiği durumlarda yapıldığı düşüncesini savunanların, sanata büyük darbeler indirildiğini göz ardı ettikleri bir gerçektir. Darbelerin verdiği rahatsızlıktan dolayı birçok yasaklı yazar, şair, yönetmen ve müzisyen yurt dışına çıkmış ve söylemlerini vatanları dışında dile getirmeye çalışmışlardır. Bir nevi yaptıkları sanatla darbeyi ve darbe yanlılarını protesto etmişlerdir. Bu da muhalif ve protest müziklerin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır.

Kaygısız’a göre 80’li yıllarda yaşanan ve bir tür iç savaş boyutuna gelen tartışmalar, kavgalar toplumda büyük bir sarsıntıya yol açmıştır. Siyasal partilerin bu duruma çözüm bulamamaları halkın kendine bir kurtarıcı aramasına sebebiyet vermiştir (Kaygısız, 2000: 386). Dolayısıyla müzikte de özellikle protest türün olgunlaşması, seksenli yıllarla kendini göstermektedir: Gündoğar’a göre 12 Eylül’de uygulanan politikalar, baskılar ve devletin açtığı kanallardan yürütülmesine izin verilen ve bu yüzden de birçok sanatçının sebebini sorgulamadan yaptığı kaçış ve sığınma birçok sanat dalında olduğu gibi müzikte de görülmektedir (Gündoğar, 2005: 211). Adına protest ya da özgün müzik denen tür, daha çok sol söylemli politik tavra sahip olan kitlelere mal olmuştur. Siyasi ideolojilerin sözcülüğünü yapan ve kitleleri peşinden sürükleyen birçok müzisyen bu dönemde muhalif tavırları ile ilgi odağı

olmuştur. Müzikte yeni bir oluşum ve yapılanmanın ortaya çıktığı bu yıllar, toplumda sert bir çizgi ile bölünmelere yol açmıştır. Sanatçı, sanatını belirli ideolojiler uğrunda yapmış olup, sanatını halk için ortaya koymuş olduğunu düşünmekteydi.

Tüm dünyada var olan protest türler, çıktıkları bölgenin müziksel mirasları ile üretilmişlerdi. ABD’de Joan Baez ya da Bob Dylan Rock müzik formatında; Arjantin’de Mercedes Sosa Latin müziği formatında, Yunanistan’da Maria Farantouri Akdeniz müziği formatında protest şarkılar icra etmiştir ve bu örnekler artırılabilir. Amerika ve Avrupa’daki örneklerinden farklı olarak Türk protesti, Anadolu müziksel öğelerini içermektedir. Protest müzik, öncelikle halk müziği formundan büyük ölçüde etkilenmiştir. Bunun nedeni, halk müziğinin geçmişinden gelen siyasal yönüdür. Pir Sultan Abdallar, Karacaoğlanlar, Köroğlular, Dadaloğlular ve birçok halk ozanı, siyasi muhaliflikleri yönüyle bilinirler ve Anadolu ozanlarının sözleri, yalnızca geleneksel değil popüler müzikler içerisinde de kullanılmıştır:

Kalktı göç eyledi Avşar elleri
Ağır ağır giden eller bizimdir
Arap atlar yakın eder ırağı
Yüce dağdan aşan yollar bizimdir.

Belimizde kılıncımız Kirman’i
Taşa geçer mızrağımın temreni
Hakkımızda devlet etmiş fermanı
Ferman padişahın dağlar bizimdir.

Dadaloğlum yarın kavga kurulur
Öter tüfek davlumbazlar vurulur
Nice koç yiğitler yere serilir
Ölen ölür kalan sağlar bizimdir.

Türk protest müziği örnekleri içerisinde halk müziği mirasının yanı sıra Akdeniz müziği, pop müzik, alaturka, arabesk, rock, rap gibi türlerin yansımaları da görülmektedir. Bu müziklerin oluşturulmasında birçok çalgının yer aldığını düşünürsek, gitarın ön planda olduğu birçok protest tür ortaya çıkmıştır. Bu türlerin genelinde eşlik çalgısı olarak kullanılan gitar, özellikle rock, pop ve Akdeniz müziğinde ön plana çıkar.

Halk müziği eksenindeki protest icracılara Ruhi Su, Zülfü Livaneli, Selda Bağcan örnek verilebilir; Akdeniz popunun yansıması olarak ise Yeni Türkü ve Ezginin Günlüğü; pop müzikte Timur Selçuk, Melike Demirağ, Ali Rıza Binboğa gibi sanatçılar protest müziğin Türkiye’deki önemli örnekleri olarak bilinmektedir. Alaturka, arabesk ve halk müziğinin bir sentezi olarak ortaya çıkan Ahmet Kaya’nın müziği de 80’li yılların ikinci yarısında protest müzik alanında önemli bir yere sahip olmuştur. Ayrıca Grup Yorum, Grup Kızılırmak, Grup Munzur gibi gruplar, halk müziği ve kısmen de Akdeniz müziği etkisi altında ve şarkılarını daha orkestral bir biçimde çok seslendirerek oluşturmuş ve icra etmişlerdir. Ancak Cem Karaca, Edip Akbayram, Fikret Kızılok, Moğollar gibi müzisyenler ve gruplar, müziklerinde protest bir söylem kullanmakla birlikte ‘Anadolu Rock’ türü içerisinde anılırlar ve yukarıdaki ‘3.5.2. Rock Müzik’ alt başlığında bu sanatçı ve topluluklar üzerinde duruldu.

3.6. Gitar Düzenlemesi ve İcrasında Türk Müzik Kültüründen Kaynaklanan Çalgı Yapımı, Düzenleme ve Performans Farklılıkları

Klasik gitar, çıkışı nedeniyle tüm dünyada İspanyol kültürünü temsil eden bir yapıya sahiptir. İspanyol folklorik müziği, Flâmenko müziği olmadan nasıl

düşünülemezse, Flâmenko da klasik gitar olmadan düşünülemez. Ardley'e göre gitar, 17. yüzyılda Avrupa'nın her yanında çalınmaktaydı. Günümüzde ise Amerika ve Avrupa'da popüler müziğe ve halk müziğinin büyük bir bölümüne egemen olmuş durumdadır. Ancak Ardley'e göre bu durum, gitarın çağa, modernleşmeye ve yöresel niteliklere göre biçim değiştirmesiyle ve çalgının akustik ve elektrikli versiyonlarının oluşturulmasıyla olmuştur (Ardley, 1996: 42).

Müzik kültürleri birbiri ile etkileşim içerisindedir. Aslında Batı ve Doğu kavramları da iç içe geçmeye başlamış durumdadır. Bu etkileşimi hem çalgılarda, hem dizi kalıplarında (mod/makam) hem de diğer müziksel öğelerde görmek mümkündür. Dünyanın aslında büyük bir köy olduğunu düşünen filozofların düşüncelerinden yola çıkılırsa, kültürlerin birbirine benzeme olasılığının çok yüksek benzememe olasılığının ise çok düşük olacağı aşikârdır. Nasıl ki Batı çalgıları ve armonizasyonu Türk Müziğinin içerisine girmiş ise Türk Müziği ve çalgıları da kimi zaman Batı müziğinde kendine yer edinmiştir.

Reinhard, 17. yüzyılda Avrupa'da Türklerle yapılan savaşlarda bütün gürültülü vurmali ritim çalgılarının Avrupa'ya girdiğini ve bu etkilendikleri enstrümanları sadece askeri bandolarda değil aynı zamanda operalarda da kullandıklarını ifade etmektedir. Örnek olarak Mozart'ın 'Saraydan kız Kaçırma' operasında Türk davulunun kullanıldığını ifade etmektedir (Reinhard, 2007: 75). Mehterhanede kullanılan zil, kös, kudüm gibi birçok çalgı da bu yolla Avrupa'ya girmiş ve daha sonra Batının Sanat Müziği içerisinde kendine farklı bir yer edinmiştir. Aynı şekilde Ortakale de, Batı'nın Türk Müziğinden etkilendiğini ifade etmektedir. Bulgarlar, Sırlar, Ermeniler, Hırvatlar ve Kafkasya'da yaşayan birçok milletin Türk kültüründen etkilendiğini düşünmektedir: Macar tamburikasının ve Bulgar tamburunun, Türk tamburasından türediğini, obua'nın zurnadan türediğini düşünmektedir. Osmanlı Devletinin her gittiği yere götürdüğü mehterin Avrupa'yı etkilediğini özellikle Macarlar'ın bu etkiden daha fazla pay aldığını ifade etmektedir (Ortakale, 2007: 19). Günümüz dünya müzisyenleri geleneksel Türk müziklerini

öğrenmek ve tanımak için Türkiye'ye gelmekte ve en ince ayrıntılarına kadar Türk müziğini öğrenmeye ve icra etmeye çalışmaktadırlar. Sonuç olarak geleneksel Türk müziği, kısmen uluslararası sanat müziği içinde varlığını sürdürmekte olup, Türk müzik kültürü bu kültürü belirli noktalarda etkilemeye devam etmektedir.

Sentezlenmiş müzikler, Batı ve Doğu çalgılarını ve çalım tekniklerini karşı karşıya getirebilmektedir. Halk çalgılarında kullanılan çalım teknikleri, bazen Batı çalgılarını ve bu çalgılardan biri olan klasik gitarı da etkileyebilmektedir. Klasik gitarın İspanya'yı temsil ettiğini nasıl tartışmasız olarak kabul ediyorsak, bağlama da Anadolu kültürünün müzikteki temsilidir. Örneğin bağlama da kullanılan şelpe tekniği gitarda da tapping adı altında karşımıza çıkmaktadır. Bu benzerliği iki enstrümanın da telli çalgılar ailesi mensubu olmasına bağlayabiliriz. Daşer, bağlama ailesi çalgılarında kullanılan çalış teknikleri ve stillerinin klasik gitarda karşımıza rasguado, golpe, tambura, tapping gibi benzer tekniklerin çağrışımı olarak karşımıza çıktığını belirtmektedir (Daşer, 2007: 23). Bunun tam tersini düşündüğümüzde, Flamenko müziğinde kullanılan *rasguado*⁵ tekniğinin günümüzde sıkça bağlamada kullanıldığını saptayabiliriz.

Çalgıların icrasında kullanılan teknikler, yerel çalgılarda kullanılan tekniklerle harmanlanır ve buradan da yeni çalgı teknikleri doğabilir. Bağlamadaki şelpe tekniği, klasik gitarda 'tapping', 'rasguado' gibi tekniklerle benzeşir ve müzisyeninin çalma stili ile bu teknikler arasında yeni tekniklerin doğmasına sebebiyet verir. Onur, tapping tekniğinin hafifçe vurmak anlamına geldiğini, özetle sağ el parmaklarının gitarın klavyesindeki herhangi bir notaya vurması ile oluştuğunu açıklamaktadır (Onur, 2005: 126). Bu teknik bağlamada şelpe tekniği ile benzeşmektedir. Bağlama çalınırken çalgının tekne dediğimiz yani gövdesine yapılan

⁵ Rasguado tekniği "*sağ el temel tirando pozisyonunda iken, parmakların istenilen telleri tınlatmasıdır*" (Yeşrem, 2006: 135).

vuruşlar, klasik gitarda *golpe tekniği*⁶ adı altında karşımıza çıkmaktadır. Bu teknikler aynı zamanda İspanyol Flâmenko müziğinin içerdiği önemli karakteristik özellikler olup, Anadolu bağlamasının ve Flâmenko müziğinin de ortak özelliğini yansıtır.

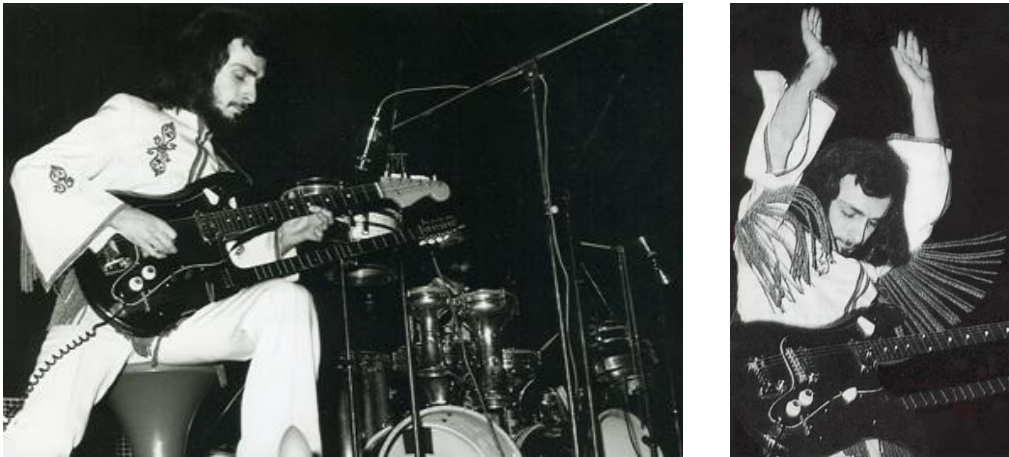
Perdeli bir sisteme sahip olan klasik gitarda, Türk halk müziği ve klasik Türk müziği gibi türlerdeki mikro sesler, çeşitli teknikler ile elde edebilmektedir. Buna örnek olarak bend tekniğini gösterebiliriz. Bend tekniği, gitar telinin aşağı doğru çekilmesi (down bend) veya üste doğru itilmesi (up bend) ile oluşmaktadır. Bu teknikle bir takım koma sesler elde edilmekte ve makamsal ezgiler çalınabilmektedir. Bu teknik, sözgelimi Arjantinli gitarist Ricardo Moyano'nun, Âşık Veysel'in 'Kara Toprak' adlı eserinin gitar adaptasyonunda yer almaktadır.

Çalgıların yapım aşamalarında da, son yıllarda farklı çalgılar ile birtakım benzer yapılar kullanılmaktadır. Bağlama yapım ustaları da klasik gitarın bazı özelliklerinden etkilenip, yaptıkları çalgılarda benzer yapıları kullanmaktadırlar. Klasik gitara ait burgu sistemine benzer yapıda olan düzenek günümüzde bağlama üzerinde de uygulanmaktadır. Bağlamada genelde sadece ahşap burgu sistemi kullanılmakta iken günümüzde daha net bir şekilde akort yapabilmek için bazı yapımcılar tarafından klasik gitardaki burgu mekanizması tercih edilmektedir. Buna ek olarak gitardaki konser amacıyla kullanılan eşik altına ya da amplifikatöre yönelik ses artıran sistemler, artık bağlamada da kullanılmaktadır. Ayrıca elektro bağlama, tamamıyla elektro-gitardan esinlenilerek oluşturulmuş modern bir versiyondur. Çalgılar arasında imalat yöntemi açısından da çeşitli benzerliklerin bulunduğu görülmektedir.

Çalgılarda yapım aşamasında denenen bu tip çalışmalara Türkiye'de ilk olarak altmışlı yıllarda rastlanmaktadır. Altmışlı yıllarda Anadolu pop-rock türünün

⁶Golpe, çalgının gövdesine parmak ucu ve tırnakla yapılan vuruşlara verilen ada denir (Yeprem, 2006:139).

ortaya çıkması, aynı zamanda çeşitli deneysel çalgıların ortaya çıkmasına da yol açmıştır. Bunlara verilecek ilk örneklerden biri, elektro bağlama düzeneğinin kurulmasıdır. Erkal, Orhan Gencebay ve Erkin Koray’ın iki farklı müziğin temsilcisi olsalar da elektro bağlamanın ortaya çıkması için birlikte kafa yormuş olduklarını, bu düşünceyi saz yapımcısı ve yorumcusu şemsi Yastıman’a ilettiklerini ve ilk elektro bağlamanın üretildiğini ifade etmektedir (Erkal, 2013: 104). Günümüz halk müziğinin temel çalgılarından olan elektro bağlama elektrogitaradaki düzeneğin bağlamaya uyarlanması düşüncesi ile ortaya çıkmıştır. Türk müziğinin iki farklı türünde yol alan Gencebay ve Koray, bu çalgıyı Türk müziği algıları ailesine kazandırdıkları için organoloji açısından önemli bir çalışma gerçekleştirmişlerdir.



şekil 6: Feridun Hrel’in tasarladığı bağlama ve gitarın tek gövdede birleştiği çift saplı saz-gitar⁷.

Altmışlı yılları takiben yetmişli yıllarda da elektro bağlama düzeneği yukarıda ki resimde görüldüğü üzere bu defa farklı bir gitar düzeneğinde kullanılmıştır. Bu yapı Anadolu rock türünün temsilcilerinden  kardeşten oluşan üç Hrel grubunun gitaristi Feridun Hrel’in tasarladığı çift saplı saz-gitar denilen çalgıda görülmektedir. Canbazoglu, bağlama ve gitarı aynı gövdede birleştirip saz-

⁷ Fotoğraflar: Feridun Hrel.

gitar çalgısının ortaya çıkaran Üç Hürel grubunun hiç yabancı parça yorumlamadıklarını, türkülerini düzenlediklerini ve kendi bestelerini seslendirdiklerini ifade etmektedir (Canbazoğlu, 2009: 30). Çift saplı gitar örneklerinin altmışlı ve yetmişli yılların rock gruplarında kullanılması düşüncesi ile ortaya çıkan bu fikir, Anadolu rock kültürünü temsil eden bir yapı içinde halen varlığını korumaktadır. Avrupa ve Amerika’da kullanılan tek gövdeye bağlı çift gitarlarda gitarlardan biri 6 telli iken diğeri 12 tellidir. Anadolu müziksel yapılarını temsil eden saz-gitar da kullanılan düzenek de bu yapıya benzemektedir.



Şekil 7: Erkan Oğur’un mucidi olduğı perdesiz klasik gitar⁸.

Türkiye’nin önde gelen gitar virtüözlerinden Erkan Oğur’un mucidi olduğı ‘perdesiz klasik gitar’da ise sonsuz derecede mikro sesler elde edilebilmektedir. Erkan Oğur perdesiz gitarın mucidi değildir, daha önceki dönemlerde perdesiz gitarlar ve perdesiz bass gitarlar elde edilmiş ve bunları birçok müzisyen eserlerinde icra etmiştir. Fakat perdesiz klasik gitarın teknik özelliklerini ve alış tekniğini

⁸ Fotoğraf: (<http://www.belgeci.com/erkan-ogur.html>).

geliştiren gitar virtüözü Erkan Oğur'dur. Perdesiz klasik gitar icracıları, bu enstrümanı geleneksel Türk müziğinde ve popüler müziklerde de kullanmaktadır. Örnek verilecek olunursa pop-rock örneği olan Mazhar-Fuat-Özkan üçlüsüne ait *Güllerin İçinden* ve Yavuz Çetin'in *Dünya* isimli eserlerinde, perdesiz klasik gitarın Erkan Oğur tarafından büyük bir ustalıkla kullanıldığı görülmektedir.

Bunun dışında Türk müziğini daha iyi ifade etmek, anlaşılabilirliğini sağlamak, ayrıca Türk müziğinin beraberinde getirdiği kuralları uygulamak ve doğru sesleri kullanabilmek amacı ile çeşitli arayışlara girilmiştir. Tolgahan Çoğulu tarafından perdeleri ayarlanabilir mikrotonal gitar da, bu arayışlar içerisinde ortaya çıkan ürünler arasındadır. Buna benzer denemeler geçmiş yıllarda yapılmasına rağmen Çoğulu'nun yaptığı bu çalışma, öncü bir nitelik taşımaktadır. Çoğulu, 2008 yılında kendisi tarafından tasarlanan çalgının, aynı yıl İstanbul Teknik Üniversitesi Dr. Erol Üçer Müzik İleri Araştırma Merkezi bünyesinde, Prof. Şehvar Beşiroğlu'nun yürütücülüğünde bilimsel bir araştırma projesi olarak kabul edilip, 2009 yılında Luthier Ekrem Özkarpaz tarafından yapımının tamamlandığını ifade etmektedir (Çoğulu, 2013).

Çoğulu'nun tasarladığı mikrotonal gitarda bu sabit perdecikler yerine hareketli perdecikler kullanılmış olup çalınacak olan makama göre ayarlanabilir ve istendiği kadar mikro perdecikler ilave edilebilir durumdadır. Yapılan bu projenin dünyada Türk klasik gitar müziğinin ve diğer koma sesler taşıyan makamsal müziklerin düzenlenmesi ve oluşması için atılan önemli bir adım olduğu düşünülmektedir. Sonraki yıllarda mikrotonal gitar için besteciler tarafından eserler yazılabileceği, Türk müziği düzenlemelerinin artabileceği, Türk gitar dağarının zenginleşebileceği düşünülmektedir. Yapısal bakımdan çoksesli Türk müziğinin en doğru biçimde icra edilebilirliği, bu çalgı ile mümkün olabilecektir. Gerek Türk müziğinin dünya ülkelerine tanıtılması açısından, gerekse de dünya gitaristlerinin Türk gitar edebiyatına ilgisinin artabilmesi açısından mikrotonal gitar önemli bir girişimdir.

Geleneksel Türk Müziğinin makamsal yapısını bozmadan icra edebilmek için bu çalgı adına çeşitli adaptasyonlar yapılmıştır. Kanalların açıldığı gitar perdesi düzeneğine yerleştirilen hareketli perde yapısı, kanun çalgısında makamın seyrine göre değiştirilebilen mandal yapısına benzer. Kanunda olduğu gibi mikrotonal gitarda da önceden çalınacak olan makama göre perdeler hazırlanıp o eser seslendirilebilmektedir. Çalış tekniğinde de bağlama çalgısındaki tekniklerin uygulanabilirliği gözler önüne serilmektedir. İranlı kadın gitarist “Lily Afshar”, İran geleneksel müziğinin içerisinde bulunan makamsal yapıları klasik gitara adapte etmek için gitara bazı ‘sabit perdecikler’ ilave etmiştir. Böylelikle makamsal yapıdaki ezgileri daha rahat çalabilmekte ve orijinaliteyi koruyabilmektedir. Bu örnekte Çoğulu’nun tasarladığı çalgıdan farklı olarak, sabit perdecikler bulunmaktadır. Mikrotonal gitarda ise isteğe göre düzenlenebilen perdecikler bulunmaktadır. Bu örnekler, bu çalgının zenginliği açısından büyük öneme sahiptir.



Şekil 8: Mikro (koma) sesleri perdeli siteme taşıyan Tolgahan Çoğulu’nun mucidi olduğu mikrotonal gitar⁹.

Yukarıda ki resimde Çoğulu’ya ait olan mikrotonal gitar görülmektedir. Çoğulu’nun tasarladığı mikrotonal gitarda, Türk müziğindeki tüm koma sesleri elde

⁹ Fotoğraflar: Tolgahan Çoğulu.

edilebilmekte, icracı gitara istediği kadar perde takıp çıkarılabilmektedir. Ayrıca mikrotonal gitar çoksesli olarak da çalınabilmekte olup, buna karşın perdesiz klasik gitar ile karşılaştırıldığında, perdesiz gitar ud çalgısını anımsatacak düzeyde solo olarak çalınabilmektedir. Perdesiz gitar, perdesiz bir yapıda olduğundan dolayı tek başına çoksesli çalmaya mikrotonal gitar kadar elverişli değildir. Perdesiz gitarın avantajı ise, tıpkı ud gibi daha çok solo olarak çalınabilmesi ve makamlar arası geçişlerde daha rahat olarak kullanılabilmesidir. Mikrotonal gitarda ise daha önceden gitar üzerinde hazırlanan düzeneğe, çalma esnasında değişime uğramadan o makam üzerinde devam etmektedir. Ancak makamsal özelliği verecek olan komalı perdelerin yeri belli olduğu için de, icracının doğru ve temiz sesleri bulmadaki yükü mikrotonal gitarda daha azdır. Bu iki çalışmanın da gitarın Türk müziğine adaptasyonu açısından büyük öneme sahip olup, daha sonra yapılacak olan çalışmalara da ışık tutacağı öngörülmektedir.



Şekil 9: Gitar virtüözü Hasan Cihat Örtör'in tasarladığı Bağlama-Gitar sentezi olan Bağtar çalgısı¹⁰.

Bunlar dışında, yine Anadolu kültürünü simgeleyen bağlamanın ve İspanyol kültürünü simgeleyen klasik gitarın birleşiminden oluşan “bağtar” isimli sentez bir çalgı oluşturulmuştur. Bu çalgıyı gitar virtüözü Hasan Cihat Örtör tasarlamış ve saz yapımcısı Osman ve Selim Kuzu kardeşler üretmişlerdir. Yukarıda yer alan resimde

¹⁰ Fotoğraflar: Hasan Cihat Örtör.

görüldüğü üzere bu çalgı bağlama görünümündedir. Çalgıda 6 sıra tel bulunmakta ve bu yapısı ile toplam 12 çift tele sahiptir. Örtör, isim olarak da bağlama ve gitar kelimelerinin hecelerinden türetilen bağtarın, progresive ve geliştirilmeye açık bir çalgı olduğunu dile getirmektedir. Halk müziği ve bağlama sanatçılarının katkılarıyla gelişebilecek bu çalgı da yine önemli deneysel projeler arasında gösterilebilir.

Anadolu kültürü birçok dünya müzisyeninin ilgisini çekmekte ve gitarda olduğu gibi diğer çalgılarda da bu yöresel müziğin izlerini taşıyan adaptasyonların ve düzenlemelerin yapılmaya çalışıldığı görülmektedir. Klasik gitarın ses deliğinin çevresini sarmalayan rozet adı verilen bölümde Anadolu'ya özgü kilim desenlerine benzeyen motifler resmedilmektedir. Bunu da, ilk bölümde sözü edilen Hitit gitarının, Anadolu topraklarında yaşam sürmüş olmasına bir atıf olarak düşünebiliriz. Anadolu'da halen varlığını sürdüren kilim ve halı desenlerinin klasik gitarın rozet bölümündeki yapılar ile benzeşmesi, klasik gitarın kökeninin Anadolu'dan izler taşıdığını düşündürmektedir.

BÖLÜM IV

4. SONUÇ

Bu çalışmada Batı kökenli bir çalgı olan gitarın Türk müzik kültürüne adaptasyon süreci incelenmeye çalışılmıştır. Geçmişten gelen ve yaşadığı topraklar üzerinde sürekliliğini devam ettiren Türk müzik kültürünün günümüz popüler müziklerini de biçimlendirdiği bir gerçektir. Bu yeniden yapılanma, bir Batı çalgısı olan gitarın da Türkiye'ye girerken farklı adaptasyonlara girmesini sağlamıştır. İşte bu çalışmada, gitarın Türk müziğine adapte edilmesinin farklı biçimleri, sosyo-kültürel backgrounduyla birlikte ele alınmaya çalışılmıştır.

Öncelikle, dünyada telli çalgıların çok farklı çıkış bölgeleri bulunmakla birlikte gitarın Batı kökenli bir çalgı olduğu, çalışmanın başında gitarın sözcük kökeniyle ve gitarla ilgili Yunan mitolojisine ait öğelerle ve arkeolojik bulgularla gösterilmiştir.

Gitarın Türkiye'ye girişi, yavaş yavaş oluşan bir tarihsel süreçtir. Ancak bu süreç içerisinde iki farklı dönüm noktası, sosyolojik bir öneme sahiptir. Bunlardan biri Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları, diğeri ise 1960'larda ve sonrasında gerçekleşen popüler kültürlerin Türkiye'de hızla yaygınlaşmaya başlamasının bir sonucu olarak gitarın geleneksel ve popüler türler içerisinde aldığı yerdir.

Cumhuriyetin kuruluş yıllarında geçmişten alınan kültür mirasını gelecek nesillere aktarmak için çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmalarda folklor, müzik

derlemeciliği ve yayıncılığı, Batı ve Türk müziğinin çok yönlü eğitimi, Türk müziğinin modernize edilmesi yolunda atılmış adımlardır. Atatürk'ün öncülüğünde başlatılan bu çalışmalar, kimi zaman tümüyle Batılılaşma olarak algılanmış, ancak daha sonraları Atatürk'ün Türk müzik kültürü mirasını dünyaya tanıtmak ve aktarmak için başlattığı bir hareket olduğu anlaşılmıştır. Bir ülkenin kendi ulusal değerlerini yitirmesinin o ülkenin yok olması anlamına geleceği düşüncesinden hareketle, ulusal niteliği olan değerlere sahip çıkılmıştır.

Cumhuriyetin ilk yıllarında, ulusal müzik anlayışı doğrultusunda atılan adımların bugün müzik alanına olan etkisi, bu çalışmada ele alınmıştır. Mustafa Kemal'in Türk müziğinin dünya müzikleri içinde yer alması için ulusalcılık politikası ile ele aldığı müzik çalışmaları, bugün yapılan bu çalışmalarla ve sentezlerle nerelere varıldığının apaçık göstergesidir. Türkiye'de Batılılaşmanın bir ürünü olan müzikte modernize olma, Türk ve Batı çalgılarının gösterdiği süreçlerde de görülmektedir.

Bu çalgılar arasında gitar da yer almaktadır. Türkiye'deki ilk kuşak gitaristlerinden bugüne değin bakıldığında, ilk dönemlerde klasik gitara gereken önemin verilmemiş olduğu görülmektedir. Klasik gitarın akademik çevreler tarafından kabul gördükten sonra, Türkiye coğrafyasında popüler müzikler ve özel eğitim kurumları vasıtası ile de hızla yayılmış olduğu saptanmıştır. Akademik çevreler tarafından benimsenen klasik gitarın, daha sonraları gerek eşlik çalgısı olarak gerekse de yapılan düzenlemeler ile Türk gitar müziği edebiyatı içerisinde yer kazandığı görülmüştür. Geçmişten gelen Anadolu müziksel öğelerinin aktarımında, gitar da yerini almıştır.

Gitar tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de, geçtiğimiz yüzyılda kültür endüstrisi ürünü olarak doğan popüler müziğin vazgeçilmez eşlik ve solo çalgıları arasında yerini almıştır. Geleneksel müzikler olan Türk yöresel ve sanat müziği,

Türkiye’deki popüler müzik edebiyatını derinden etkilemiştir. Gitar, yalnızca biçimsel kökleri Doğuya ve Mısır’a dayanan makamsal bir popüler müzik olan arabesk türünde, tıpkı sanat müziğindeki gibi komalı bir yapıya sahip olduğu için kullanılamamıştır. Çalgı arabesk dışında kalan ‘pop’, ‘rock’ ve ‘protest’ müzik türlerinin hepsinin içerisinde aktif olarak kullanılmıştır ki, gitarın Türk popüler müziği içerisindeki kullanımına da çalışmada ayrıntılı olarak yer verilmiştir.

Ayrıca gitarın Türk müziğine adapte edilmesi sürecinde, çalgı imalatı ve performansında oluşan farklılıklara da çalışmada yer verilmiştir. Türk müziğine ait kültürel öğelerin, gitar müziği edebiyatına ve imalatına farklı bir katkı sunduğu, çalışmada ulaşılan bulgular arasındadır. Perdesiz gitar, mikrotonal gitar ya da bağtar gibi deneysel çalgılar ise, gitarın makamsal olarak icra edilebilmesi ya da gitarda yöresel müzik tınısının yakalanabilmesi gibi amaçlarla, bu Batı çalgısının Türk müziğine adapte edilmesi çabasından doğmuş yeni ve deneysel türlerdir.

KAYNAKÇA

AÇICI, Emine (2009), *1950-1960 Dönemi Türk Siyasi Hayatında Yaşanan Değişim Süreci ve Demokrasi*, Gazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Çalışma Ekonomisi ve İlişkileri Bölümü Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

AÇIN, Cafer (1994), *Organoloji, Enstrüman Bilimi*, İstanbul: Yenidoğan Basımevi.

AKAN, Nesrin (2012), *Platon'da Müzik*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

AKŞİN, Sina (2004), *Ana Çizgileriyle Türkiye'nin Yakın Tarihi*, 5. Baskı, Ankara: İmaj Yayıncılık.

ALTAR, Cevad Memduh (1986). *Meine Begegnung mit Paul Hindemith, in : Hindemith – Jahrbuch, Annales Hindemith*, Frankfurt.

AND, Metin (1970), *Türkiye'de İtalyan Sahnesi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

ARDLEY, Neil (1996), *Müzik*, Çev. H. Spatar, İstanbul: Sabah Kitapları.

AYDIN, Yılmaz (2003), *Türk Beşleri*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

BALKILIÇ, Özgür (2009), *Cumhuriyet, Halk ve Müzik*, Ankara: Tan Kitabevi Yayınları.

BARIŞERİ, Nurtuğ (1996), *Bela Bartok'un Türkiye'deki Çalışmaları ve Türk Halk Müziği İle Macar Halk Müziği Arasındaki İlişkilerin Araştırılması*, Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Konya.

BEHAR, Cem (2005), *Musikiden Müziğe*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BİLGE, Ender (1996), *Rönesans Döneminde Gitar*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

BOARDMAN, Joan (2002), *Kırmızı Figürlü Atina Vazoları*, İstanbul: Homer Kitabevi.

CANBAZOĞLU, Cumhuri (2009), *Anadolu Pop Rock*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

ÇOLAK, Mustafa (2009), *Merkez Çevreyi Yeniden Düşünmek: 1923-1980*, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Siyaset Bilim ve Kamu Yönetimi Programı Siyaset ve Sosyal Bilimler Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli.

DAŞER, Olcay (2007), *Klasik Gitar Eğitiminde Makamsal Türk Halk Ezgilerinin Kullanımı*, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Öğretmenliği Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

DISTER, Alain (2002), *Rock Çağı*, Çev. R. Akman, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

ERKAL, Güven Erkin (2013), *Türkiye Rock Tarihi I*, İstanbul: Esen Kitap.

ELMAS, Yıldız (2003), *Sorularla Gitar*, II. Baskı, İstanbul: Pan Yayıncılık

EROL, Ayhan (2005), *Popüler Müziği Anlamak*, II. Baskı, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

GAZMİHAL, Mahmut Ragıp (1939), *Türkiye Avrupa Musiki Münasebetleri*, S.49.

GRAVES, Robert (2004), *Yunan Mitleri*, Çev. Ugur Akpur, İstanbul: Say Yayınları.

GÜVENÇ, Bozkurt (2011), *İnsan ve Kültür*, İstanbul: Boyut Yayıncılık.

GREGOR, Mc Craig (1990), *Pop Kültür Oluyor*, Çev. G. Özferendeci, İstanbul: Logos Yayıncılık.

GÜNAY, Edip (2006), *Müzik Sosyolojisi*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

GÜNDOĞAR, Sinan (2005), *Muhallif Müzik*, İstanbul: Devin Yayıncılık.

KAHYAOĞLU, Orhan (2010), *Cazdan Popa Müzikli Yolculuk*, İstanbul: Everest Yayınları.

KALAY, Ayşe (2008), *Müziğin Görselliği*, İstanbul: Kalkedon Yayınları.

KANNECİ, Ahmet (2001), *Gitar için Beste Yapmış Türk Bestecilerinin Eğitimi ve Yapıtlarının Uluslararası Gitar Repertuarındaki Yeri*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

KANNECİ, Ahmet (2003), *Klasik Gitar Metodu*, Ankara: Evrensel Müzikevi.

KANNECİ, Ahmet (2005), *Türk Bestecilerinin Solo Gitar Sonatlarının Gitar Eğitimine Katkıları Yönünden İncelenmesi*, Doktora Tezi, Ankara.

KAYGISIZ, Mehmet (2000), *Türklerde Müzik*, İstanbul: Kaynak Yayınları.

KÜTAHYALI, Önder (1981), *Çağdaş Müzik Tarihi*, Ankara: Varol Matbaası.

MUSTAN DÖNMEZ, Banu.-ÖZKAN, Savaş Burak (2012), *Mitolojik Etimolojisinden Hareketle Gitar Üzerine Bir Köken Analizi*, Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Haziran 2012 Cilt:3 Sayı:5, S. 96-107.

NOAD, Frederick (1974), *The Renaissance Guitar*, New York: Ariel.

OKYAY, Erdoğan (2000), *Johann Sebastian Bach*, Ankara: Seveda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

ONUR, Nezih (2005), *Bas Gitar Metodu*, İstanbul: Bemol Müzik Yayınları.

ORTAKALE, Gürkan (2007), *Türk Halk Müziğinin Klasik Batı Müziğine Etkileri*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

ÖZBEK, Mehmet (1998), *Türk Halk Müziği El Kitabı I Terimler Sözlüğü*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

ÖZTUTGAN, Kaan (2012), *Gitar Dünyasından Grand Maestro Ziya Aydıntan*, Akob Dergisi Aralık 2012 Sayısı, S. 40-43.

REINHARD, Kurt-Ursula (2007), *Türkiye'nin Müziği-Sanat Müziği, Halk Müziği*, Cilt I-II, (çev. S. Sun), Ankara: Sun Yayınevi.

SAĞLAM, Atilla (2009), *Türk Musiki/Müzik Devrimi*, Bursa: Alfa Aktüel Yayınları.

SOLMAZ, Metin (1996), *Türkiye'de Pop Müzik/Dünü ve Bugünü ile İnfilak Masalı*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

ŞEYBAN, Lütfi (2003), *Reconquista, Convivencia ve Influenca: Endülü's'te Müslüman – Hristiyan İlişkileri*, ("Endülü's'ten Geriye Ne Kaldı?"), Tarih ve Düşünce, S. 5, Mayıs 2003 (İstanbul), s. 12-30.

TUNÇER, Berna (2005), *Eskiçağ Kilikia Çalgıları*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

UÇAN, Ali (2005), *Türk Müzik Kültürü*, II. Baskı, Ankara: Evrensel Müzikevi.

UÇAN, Ali (2005), *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar ve Türkiye'deki Durum*, III. Baskı, Ankara: Evrensel Müzikevi.

ULUÇ, Murat Özden (2002), *Müzik Sözlüğü*, II. Cilt, Ankara: Yurt Renkleri Yayınevi.

ULUOCAK, Soner (2011), *Klasik Gitar Tarihi*, Cilt I, İstanbul: Doruk Yayıncılık.

YEPREM, M. Safa (2006), *Flamenko Sanatı ve Gitar*, III. Baskı, İstanbul: Bemol Yayıncılık.

YEPREM, M. Safa (2006), *Gitarda Modal Açılımlar ve Akor Yapıları*, Ankara: Fark Yayınları.

YILDIRIM, Vural.-KOÇ, Tarkan (2008), *Müzik Felsefesine Giriş*, IV. Basım, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

YILDIZ, Dinçer (2007), *Doğumunun 100. Yılında Ahmed Adnan Saygun*, Ankara: Sun Yayınevi.

YURGA, Cemal (2002), *20. Yüzyılda Türkiye’de Popüler Müzikler*, Ankara: Pegem Yayıncılık.

YURGA, Cemal (2005), *Dünya Coğrafyasında Uluslararası Sanat Müziği Türleri*, Ankara: Pegem Yayıncılık.

İnternet Kaynakçası

ÇOĞULU, Tolgahan (2013), <http://www.tolgahancogulu.com/mikrotonal-gitar/>, erişim: tarihi: 03.10.2013.

<http://www.belgeci.com/erkan-ogur.html>, erişim tarihi: 06.10.2013

Görüşmeler

ÖRTER, Hasan Cihat, 1958 İstanbul doğumlu besteci, aranjör, yazar, uluslararası müzik sanatçısı ve gitar virtüözü. Görüşme Tarihi: 22.02.2014.

HÜREL, Feridun, 1951 Trabzon doğumlu, 1970 yılında üç kardeş tarafından kurulan *Üç Hürel* grubunun solisti ve gitaristi. Görüşme Tarihi: 22.02.2014.

ÇOĞULU, Tolgahan, 1978 Ankara doğumlu, 2010 yılında İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarında klasik gitar bölümü açmış ve halen bu kurumda Doçent unvanı ile çalışmaktadır. Görüşme Tarihi: 25.02.2014.