

## TÜRKİYE'DE GİTAR PRATİKLERİNDE ANADOLU MÜZİKSEL ÖĞELERİNİN KULLANILMASI SÜRECİ ÜZERİNE SOSYO-KÜLTÜREL BİR ARAŞTIRMA<sup>1</sup>

**Savaş Burak ÖZKAN**

*Öğretmen, MEB, sbozkan81@hotmail.com*

**Banu MUSTAN DÖNMEZ**

*Doç. Dr., İnönü Üniversitesi, Görsel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bölümü, banu.donmez@inonu.edu.tr*

### ÖZET

Bu 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. Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları aracılığı ile Türkiye'de Batılılaşma hareketinin müziğe yansımaları ve bunun bir sonucu olarak klasik gitarın Türkiye'ye hem özgün gitar edebiyatı performansıyla girişi, hem de Türk müziğine adapte edilen bir düzenleme çalgısı olarak girişi konu edilmektedir. 1960'lı yıllardan sonra popüler kültürün de yaygınlaşması sonucunda gitarın Türkiye'ye tekrar ve farklı bir biçimde girişi çalışmada ele alınmıştır. Gitar, Türkiye'de gelişen popüler türlerden olan 'pop', 'rock' ve 'protest' müzik türleri içerisinde de çok aktif olarak kullanılmaktadır. Çalgının Türk geleneksel ve popüler müzikleri içerisinde eşlik çalgısı ve solo çalgı konumunda yer aldığı ve gerek icrasında gerekse de imalatında Anadolu kültürüne adapte edilebilmesi için farklı yollara başvurulduğu üzerinde durulmuştur. Türkiye'de gitar kullanımının Cumhuriyet Dönemi'ne, 1960'lı yıllara, 1980'li yıllara ve günümüze ait farklı dönüm noktaları bulunduğu saptanmıştır.

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

## A SOCIO-CULTURAL STUDY ON THE PROCESS OF USE OF ANATOLIAN MUSICAL ELEMENTS IN GUITAR PRACTICES IN TURKEY

### ABSTRACT

The purpose of this study is to analyze in the light of the historical information the socio-cultural reasons, providing that, guitar, as a Western instrument, is used, having been adapted to the Anatolian musical culture during and after the republican era in Turkey and how this adaptation process occurs. It is mentioned that 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 using actively 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. It has been stated that the usage of guitar has different milestones pertain to Republican Period, 1960's, 1980's and today's in Turkey.

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

<sup>1</sup> Bu çalışma Doç. Dr. Banu MUSTAN DÖNMEZ danışmanlığında hazırlanan Savaş Burak ÖZKAN'ın yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

## I. GİRİŞ

### Araştırmanın Amacı, Önemi, Modeli ve Yöntemi

#### 1.1. Araştırmanın Amacı

Kültür, değişen koşullara paralel olarak sürekli devingenlik göstermektedir (Güvenç, 2011: 132–133). 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.

#### 1.2. Araştırmanın Önemi

Yapılan bu çalışma, tarihsel verilerin de yardımıyla, Türkiye'deki gitar edebiyatını ve kullanımındaki değişkenleri sosyo-kültürel boyutlarıyla ortaya çıkarmayı hedeflemektedir. 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. Sözgelimi Cem Behar'ın "Ali Ufki ve Mezmurlar"; Murat Bardakçı'nın "Fener Beylerine Türk Şarkıları"; Recep Uslu'nun "Selçuklu Topraklarında Müzik" gibi eserleri, Osmanlı ya da Selçuklu müziğinin tarihsel boyutunu aydınlatmaya yöneliktir. Cavidan Selanik, İlhan Mimaroglu, Ahmet Say, Gonca G Tohumcu, Cemal Yurga gibi yazarlar ise, Uluslararası Sanat Müziği tarihi alanındaki tarihsel müzikolojiye yönelik çalışmalar yapmışlardır. Ancak tarihsel olguların sosyo-kültürel bir arka planı bulunmaktadır. Bu çalışmada müzik, kültür ve kültürel değişim ilişkisine örneklerle ışık tutulacağı için, Türk müzikoloji literatürüne önemli bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bu tür çalışma örnekleri, bu alanda yapılacak benzer çalışmalara da ışık tutması ve araştırmacıları yeni perspektiflere yöneltmesi bakımından önem taşımaktadır.

#### 1.3. 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. 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. Bu çalışmada iki yıl boyunca tarihsel yöntem, literatür tarama, görüşme ve gözlem yöntemiyle, gerek tarihsel gerekse de güncel olgu ve olayların konuya ilişkin (gitar

pratikleri) etkileri toplanarak analiz edilmiştir. Görüşmeler ve gözlemler sonucunda elde edilen veriler, tarihsel bir süzgeçten geçirilip sosyo-kültürel açıdan betimlenmiştir.

Çalışmada gitar pratikleri, kültür olgusu, Cumhuriyet dönemi müzik politikaları, 1960 sonrası Türkiye'deki siyasi olaylar ve bu olayların müziğe yansımaları ve Türkiye'deki köklü politik değişimlerin ve endüstriyel dönüşümlerin 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.

## II. 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: 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). Gitar, çeşitli kültürleri etkilemiş ve aynı zamanda çeşitli kültürlerden de etkilenip günümüz dünyasında önemli bir popüleriteye ulaşmıştır. Dünya müziklerinin icrasında kullanıldığı gibi Türk müzik kültürüne de zaman içerisinde adaptasyonu gerçekleşmiştir.

Anadolu coğrafyası, kültürel zenginliği açısından dünyanın önde gelen bölgelerindedir. Tarihin çeşitli dönemlerinde farklı medeniyetlerin yaşadığı bu coğrafya, kendi kültürel zenginliğini Batı'dan ve Doğu'dan aldığı kültürle birlikte sentezleyerek günümüze kadar getirmiştir. Batı kökenli bir çalgı olan gitar da, Anadolu-Batı sentezli bir çalgıdır. Türkiye'ye girişi 1930'lu yıllarla olan gitar, günümüze değin Cumhuriyet Devrimi, popüler müzik türlerinin olgunlaşması ve yaygınlaşması, Batıyla kültürel etkileşim gibi etkenlerle Türk müziğine adapte edilmiş bulunmaktadır. 1950'li ve 1960'lı yıllarda, popüler müziğe girmesi sonucunda Türkiye'de yaygınlaşan gitar, daha sonra Türk müzik kültürünün beraberinde getirdiği makamsal yapıya uygulanabilmesi ve bazı durumlarda da diğer geleneksel çalgılara benzetilebilmesi amacıyla sürekli devingenlik göstermiştir; Geleneksel Türk Sanat ve Halk müziğine çeşitli adaptasyonları gerçekleştirilen gitar aynı zamanda perdesiz klasik gitar, çift saplı saz-gitar, bağtar, mikrotonal gitar gibi birçok çalgının ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir. Aşağıdaki alt başlıklarda, gitarın Türkiye'ye girişi ve yaygınlaşması, nedenleri ve etkileri ile birlikte ele alınacaktır.

### 2.1. 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, toplumlara 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, 2000: 22-23).

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, kültüre kaynaklık eden medeniyetleri ve müziği de o kadar köklüdür ve ancak köklü toplumsal değişimlerle değişebilmektedir. Anadolu coğrafyasında tarih boyunca çeşitli medeniyetler varlık göstermiş, kimi zaman asimile olmuş kimi zaman 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 uygarlıklar için de aynı durumun geçerli olduğu saptamasına varılabilir.

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 içinde şekillenerek bugüne geldiğini belirtmiştir (Uçan, 2005: 336).

Anadolu'da ve çevresinde binlerce yıldır hüküm sürmüş olan medeniyetler, bölgede köklü bir geleneksel müzik kültürünün oluşumunu sağlamıştır. Ancak Dünya'da son yüzyıllarda 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 hareketin başta Doğu bloğu ülkelerinin çökmesiyle birlikte güç kaybetmeye başlaması ile protest müzik kan kaybetmeye başlamıştır. Serbest piyasa ekonomisinin Türkiye'de iyice yaygınlaşmaya başlamasıyla birlikte, müziğin de bir meta olarak alınıp satılabilmesi hususunda ciddi bir artış olduğu düşünülmektedir. 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 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 gitar, 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.

## 2.2. 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 politikalarını 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 politikalarını anlayabilmek için, bu dönemdeki siyasi yapının niteliğine bakmak gerekmektedir.

Cumhuriyet Dönemi, Osmanlı Dönemi'nin tersine din bazlı bir kavram olan 'ümmet' bilincinin değil, 'ulus' (millet) bilincinin ön plana çıktığı bir dönem olarak kavramsallaştırılabilir. Bu durumun en önemli nedeni devletin sınırlarının küçülmesi ve bu sınırları bir arada tutabilmek için kullanılacak harcın farklı bir nitelikte olmasıdır. Ulus bilinci için gerekli olan koşul 'din' değil 'kültür' olmaktadır. Kültür de tarih, dil, müzik, giyim, yemek, gelenek gibi unsurlarla ortaya çıkmaktadır. 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 olan Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin tavrıdır: 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, ezgi, dizi, ritim, anonim sözler vb. gibi ulusal müzik gereçlerini koruyarak Batılılaşma fikrini oluşturmuştur. Ulusal değerleri koruyarak Batıya entegre olma düşüncesini gerçekleştirebilmek adına Cumhuriyet Döneminde türkülerlelemeciliğinin yanı sıra uluslararası sanat müziğinin hem bestecilik hem de icra boyutunda öğretilmesi etkinliği hızla ivme kazandı (Balkılıç, 2009: 100). 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 (s. 79–83). Ayrıca bu bestecilerden bazıları, Türk müziği öğelerini uluslararası sanat müziği tekniği ile armonize etme çabaları ile ön plana çıktılar.

İlk kuşak Türk bestecilerine, özellikle opera alanında ulusal değerler inşa etmeleri nedeniyle Rus Beşlerinden esinlenerek ‘Türk Beşleri’ denmiştir (s. 83). 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 ise 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 bestecilerden bazıları, 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 verilmiştir. Yurt dışında eğitim alan Türk Beşlerinin yanı sıra Almanya’dan uzmanlar getirilip hızlıca yol alınması planlanmıştır. 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 planların biran önce hızlanması için birtakım çalışmalara başladı. Hindemith bu projenin bir ekip işi olduğunu ve tek başına böyle bir görevi üstlenmenin imkânsız olduğunu biliyordu. Aydın’a göre Hindemith planlarını gerçekleştirebilmek için, Eduard Zuckmayer (müzik eğitimcisi), Ernst Praetorius (orkestra şefi) ve Carl Ebert (opera rejisörü) gibi Alman uzmanları önererek onların Ankara’ya gelmelerini sağlamıştır. Bütün bu gelişmeler sonucunda Alman ekolü Türk müzik kurumlarını etkilemeye başlamıştır (s. 20-21).

Macar besteci Bela Bartok, 1936 yılında Ankara Halkevinden halk müziği derleme yöntemlerini anlatmak amacı ile resmi bir davet alır. Bu davet besteciye Türk müziğini tanıtmak amacıyla yapılan bir fırsattı. Bartok, İstanbul Konservatuarının yaptığı çift yüzlü 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 müzisyenlerden 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 derleme çalışmalarına Muzaffer Sarısözen, Nida Tüfekçi, Yücel Başmakçı gibi birçok halk müziği derlemecisinin öncülük ettiği görülmektedir.

Geleneksel Türk müziğinin, Cumhuriyetçi ideolojinin ön gördüğü biçimde çok seslendirilmesine ve geleneksel yapısının bozulmasına karşı çıkan müzisyenler ve müzikologlar bulunmaktadır. Türk Müziğinin monofonik (tek sesli) yapıda bir müzik olduğunu ve polifonik (çoksesli) olarak işlenmemesi gerektiğini düşünen birçok besteci ve müzik eğitimcisi bulunmaktadır. Sözgelimi 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'ın Hindemith'e karşı yaptığı bu eleştiride, yapacağı bu çalışmalarını geleneksel müzikten uzak ve uzun yıllar değiştirilemeyecek Alman ekolüne bağlı çalışmalar olarak gördüğü düşünülmektedir. 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 çevrelerde rahatsızlık uyandırdığına dikkat çeker. 1928-34 yıllarında radyo yayınlarında yapılan yasaklar, bu eleştirileri günümüze kadar getirmektedir. Yazar, devletin halkın dinleyeceği müziğe müdahale etmesi ve yapılan çalışmaların halka rağmen halk için olduğu düşüncesini sert bir biçimde eleştirmiştir (Günay, 2006: 50). Öte yandan Behar, Türk müziğinin tek sesli olmasının Osmanlı'nın bu sosyal ve siyasal yapısına bağlı olduğunu düşünenlerin bulunduğunu, ayrıca tek sesliliği "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 millî musiki düşüncesini savunanların daha sonra Türk müziğini gerici ya da mürteci olarak damgaladıklarını vurgulamaktadır (Behar, 2005: 276).

### 2.3. Türkiye'de 1960'lar ve Sonrası Dönem

Cumhuriyet Dönemi'nde yerel ve ulusal değerleri koruyarak Batıya ayak uydurabilme ilkesiyle sanatta ve müzikte modernleşme politikası, sonraki dönemlerde sekteye uğramıştır. Bu kesintinin en önemli nedenlerinden biri, Cumhuriyet Dönemi ideolojisine ilişkin kültür mimarlığının 1950'lerden sonra biraz geri plana itilmesi ve ikincisi kültür endüstrisinin ve globalleşmenin Türkiye'deki canlanmasıyla birlikte popüler müzik ürünlerinin daha fazla revaç görmesidir: Ünlüler'in de ifade ettiği gibi 1960'lı ve 80'li yıllar arasında dünyada olgunlaşan dijital teknoloji ve uydu teknolojisi, ticari yayıncılığın küreselleşerek yayıncılık politikaları ve içeriklerinde radikal dönüşümlere yol açmasını sağlamıştır: (Ünlüler, 2005: 13). Bu dönüşümlerden tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de popüler müzik türleri payını almıştır. Çalışmanın ilerleyen aşamalarında, popüler kültür endüstrisinin Türkiye'deki gitar pratiklerine ne şekilde tezahür ettiği üzerinde ayrıca durulacaktır.

1960'lı-80'li yıllar, yenedünya düzeninin dengelerinin iki dünya savaşına karşın tam olarak oturamadığı, dolayısıyla Nato ve Varşova Paktı'ndan oluşan Batı ve Doğu Bloğu ülkelerinin aralarındaki sürtüşmelerin şiddetle devam ettiği, Kore ve Vietnam Savaşları'nın olduğu, sonrasında 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 sürecin başlangıcıdır.

Türkiye’de devletin 50’li yıllara kadar uyguladığı politik tavrın ilerlemeyi tam anlamıyla gerçekleştiremeyeceği ve kutuplaşmaların olacağı düşüncesi ile siyasal yapıda değişime gidilmiştir: Açıcı, 1950’den sonraki siyasal 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.

Akşin, Türkiye’deki 27 Mayıs 1960 darbesinin aynı zamanda yeni bir devrim olduğunu düşünmektedir. 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 vermiştir. Türkiye’nin bu durağan olmayan yapısı, sol hareketin yaygınlaşmasına ilişkin politik söylemin, Dünya’da ve Türkiye’de seslerini yükseltmesini sağladığı düşünülmektedir. Gündoğar’a göre, 27 Mayıs’ta yapılan darbe, iktidarı Demokrat partiden alıp Cumhuriyet Halk Partisine devretmek amacını taşıyordu (Gündoğar, 2005: 69).

Bu dönemde Osmanlı’dan itibaren gelen siyasi kutuplaşma, daha farklı olarak toplumda bölünmelere yol açmıştır. Darbenin ardından oluşturulan 1961 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 (Akşin, 2004: 248).

1960 darbesi, 1971 muhtırası, 1974 Kıbrıs Barış Harekâtı ve 1980 Askeri darbesi gibi önemli olaylar, Türkiye’deki sağ-sol kavgasının siyasi izdüşümleri ve uluslararası olayların Türkiye’deki görünümüdür. Berlin Duvarı’nın yıkılması, Yugoslavya’nın parçalanması, Bolşevik Komünist Rusya’nın sistemindeki değişim ve Doğu Bloğu ülkelerinin savunduğu komünizmin Dünya’daki etkisini yitirmesi, Dünya’daki genel dönüşümün bir başlangıcı idi. Bu dönem itibarıyla soğuk savaş A.B.D. kazanmıştı. 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 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 konusu ayrıntılarıyla değerlendirilecektir.

#### 2.4. 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. Gitarın Türkiye'de ve diğer dünya ülkelerinde izlediği bu gelişim sürecinden 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 olduğu görülmektedir.

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. Sanat ve kültür anlayışı yönünden Batı'nın tümüyle örnek alınması, yerel kültürlerin asimilasyonuna yol açmaktadır. Bunun aksine geleneksel sanatın günün koşullarından müzik anlayışından uzak tutulup en saf halini yansıtmaya da sanatın popülerize olmasına engel olur. 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 modern koşullar altında daha iyi bir yer edinebilecektir. Bu da müzik kültürünün tüketim toplumlarında endüstrileşmesinin ve hızla gelişmesinin getirdiği kaçınılmaz bir durumdur. Tabi ki bir kültür endüstrisi ürününün otantisitesi de müzisyenler için temel bir tartışma konusudur.

Türk müziği asırlarca süregelen 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 Yöresel 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 yönedir. Aşağıda Türk Yöresel Müziği ve Klasik Türk 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 Yöresel Müziği ise kırsal kesime hitap eder. Bu

yönüyle daha geniş ve genel bir coğrafyaya hâkimdir. Devletlerin gücü ve sınırları genişledikçe farklı coğrafyalarda birbirinden farklı yapıdaki yöresel müziğe bağlı karakteristik öğeler farklılık gösterebilmektedir. Bu anlamda Türkiye için düşünülecek olursa Karadeniz, Akdeniz, Doğu Anadolu ve tüm diğer bölgelerde, hatta ilçelerde ve köylerde bile birbirlerinden ayrılan yöresel müzik tavırlarının yanı sıra kullanılan enstrümanlarda da farklılıklar söz konusudur. 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 Halk Müziği, tek sesli modal (makamsal) 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 durumun hem çalım tekniği hem de çalgı yapım tekniğiyle kanıtlandığını ifade etmektedir (Reinhard, 2007: 86).

Demek oluyor ki Türk yöresel müziğinin ana çalgısı bağlamayla gitar bir arada çalındığında oluşacak olan modal uyumsuzluklar ortadan kalktığına 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 yapılara daha yakındır. Bu nedendir 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.

Klasik Türk müziğinin komalı makamsal yapısı, birden fazla sesin uyumsuz 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 dolayı, bu makamlarda yazılan şarkıların çoksesli olarak piyano için düzenlemelerinin yapılabildiğini 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 benzerlikler gösterdiğinden çokseslilik tekniği ile düzenlemelere uygundur.

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 çoksesselilik de bulunmaktadır. Makamsal açıdan uygulanabilirliği olan ezgisel yapıların çoksesselilik yolunda yeniden düzenlendiğinde uygun akor yapıları ile adaptasyon yoluna gidilebileceği bilinmektedir. Geleneksel Türk halk müziği içerisinde süregelen doğal birçok çoksesselilik bulunmaktadır. Uçan'a göre bunlar, 'Tek Çalgısal Çoksesselilik', 'Dem Tutma' ve 'Paralel Gidişler' başlıkları altında toplanabilmektedir. Tek çalgısal çoksesselilik, 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 âşık düzeninde çalınan bir bağlamada ve kemençede alt ve orta tele veya orta ve üst tele birlikte basılarak çalınması sonucu oluşmaktadır. Akort yapısına göre dörtlü ve beşli yapıda basit çoksesselilikler bu sayede doğmaktadır (Uçan, 2005: 162).

Tek çalgısal çoksesselilikte seslerin birbiri ile renk uyumu ve çalgı zenginliği önemli bir role sahiptir. Dem tutma, iki bağlama çalarken birinin diğerine dem tutması yolu ile oluşabileceği gibi Karadeniz bölgesinde kemençeye tulumun dem tutması yolu ile de olabilmektedir. Özbek'e göre dem tutma, bir çalgının bir ezgisinin durak ya da güçlü perdeleri ile başka bir çalgı tarafından seslendirilmesidir (Özbek, 1998). Paralel gidişler, Batı müziği çalgılarında sıkça rastlanan basit çoksesselilik kavramıdır. Yaylı çalgılarda (keman, viyola, viyolonsel, kontrbas) ve telli çalgılarda (gitar, arp) uygulanan bu yöntem, Türk müziği geleneksel yaylı ve telli çalgılarında da uygulanmaktadır.

Batı müziği çalgıları çoksesseliliğe uygun olduğundan, geleneksel müziklerin de birtakım çoksesselilik temeline dayanan uygulamaları bu çalgılarda denenmektedir. Ezgilerin altında akor yapıları, ritimler, arpejler, basit üçlü ve beşlilerden oluşan çift seslerle elde edilen paralel çoksesselilik öğelerini barındıran eşikler vb. sıkça kullanılmaktadır. Bu çok seslendirme teknikleri gitar düzenlemelerinde de yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu duruma karşı olan geleneksel müzisyenler bulunmakla beraber, günümüzün bakış açısı ile değerlendirip bu açıdan ele alındığında daha faydalı olacağını savunan profesyonel müzisyenler de çoğunluktadır. 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 kaderine terk edilmiştir. Sağlam, Cumhuriyetin ilk yıllarında, yöresellik değeri taşıyan Türk yöresel müziğinin ve saray kökenli klasik Türk müziğinin icracılık açısından bir gelişme göstermediğini ve buna bağlı olarak duraklama dönemine girdiğini düşünmektedir (Sağlam, 2009: 23). 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 yapısı, tüm dünya ülkelerinde metotları ve çalgı yapım standartları bulunmaktadır. Fakat geleneksel Türk yöresel çalgıları içerisinde en önemli çalgı sayılabilecek bağlamanın yapımında belirli bir standart oluşturulmamıştır.

### 2.5. Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları İle Gitarın Türkiye'ye Girişi ve Yaygınlaşması: Geleneksel Türk (Yöresel ve 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 müzik yapıtlarından oluşmaktaydı. 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 kullanılmayan gitar veya arp gibi çalgıların Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları içinde aktif olarak yer bulamayacağı aşikârdır. Ancak bu, gitarın ve senfoni ve konçertolarda kendine aktif olarak yer bulamayan diğer çalgıların tamamen göz ardı edildiği anlamına gelmemektedir. Bu çalgılar, 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' deyimini de kullanılmıştır. Çünkü tek sesli icra edilebileceği gibi aynı zamanda piyano gibi çok seslendirmeye yatkın bir eşlik çalgısıdır. Dolayısıyla gitar hem bestecilikte, hem düzenlemecilikte, 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 bölgedeki insanların yaşamlarını tam olarak yansıtmasına özen gösterilmektedir. Dünya müziklerinde yerel ezgilerin kullanılması ilk olarak 18. yüzyılda görülmektedir. Buna örnek Alman besteci Johann Adam Hiller'in (1728-1804) singspielleri<sup>2</sup> 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.

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 (2007: 20). Bu bestecilerin hiçbiri gitarist değildir ve gitar müziği için de çalışmalar yapmamışlardır. Buna karşın eserleri özellikle piyano için yazdıkları eserler, piyanodan

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

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 çalışılmıştır ve halen günümüzde bu ilerleyiş ve çaba devam etmektedir. Gitar için yapılan Geleneksel Türk Müziği düzenlemeleri olduğu gibi, gitarın orkestra düzenlemelerinin içinde de eşlik çalgısı olarak kullanıldığı ve aynı zamanda bu eserlerin içerisinde bulunan solo partileri de çalabildiği görülmektedir. Klasik gitarın uluslararası sanat müziği dağarcığına 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 sorun olarak görülmekteydi. 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 yönlendirilen müzikal duygularının milli motif ve ritimlerle birleştirilerek bu çalgı ile sese döndürüldüğünü ve bunun da İspanyol ırkının bir simgesi haline geldiğine ifadesine yer vermiştir (s. 36).

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 gitarın 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 Türk kültürüne aktarabilmek için icracıların yanı sıra, ülkede var olan bestecilerin, hatta halk ozanlarının ve anonim ürünlerin dahi etkisi çok büyük bir önem taşımaktadır. Yapılan bu çalışmalar, tüm dünyada ses getirmiştir ve Mustafa Kemal'in ulaşılmasını istediği, ulusal müzik politikasının oluşması için bir zemin oluşturmuştur.

Kanneci, Bela Bartok ile beraber halk müziği derleme çalışmaları yapmış olan Ahmet Adnan Saygun'un 1970'li yıllarda gitarı İstanbul Devlet Konservatuvarı'na tavsiye etmemesi ile çalgının Türkiye'ye girişinin sekteye uğradığını ifade etmektedir. Dünya konservatuvarlarında 1930'lu yılların başından bu yana klasik gitar, bir meslek sazi olarak kabul edilmiştir. Kanneci, bunun farklı nedenlerinden birinin de konservatuvarların 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 konservatuvarlara geç girmiştir. Bu nedenle çalgı, bestecilerin de ilgisini çekmemiş ve bu çalgı için eserler yazmamışlardır. Böylelikle çalgının Avrupa'da olduğu gibi Türkiye'de de popülaritesine kavuşması zaman almıştır. Buradan yola çıkacak olursak Türkiye'de klasik gitarın uzun süre bu bakış açısından kurtulamadığını ve modernleşme sürecinde yer alan müzik çalışmaları içerisinde, klasik gitara gereken önemin verilmediğini söyleyebiliriz.

Bu nedendir 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 bilgiler, Savaş Çekirge ve Can Aybars'ın ses kayıtları ve bıraktıkları aydınlatıcı dokümanlarla birlikte, Fazıl Abrak, İrkin Aktüze ve Misak Toros'dan edinilen bilgiler doğrultusunda elde edilmiştir. 1954 yılında ülkemize ilk defa gelen Joaquin Rodrigo'nun katkıları ile İspanya (Madrid) ve daha sonra Fransa (Paris)'da bestecilik üzerine eğitim alan Yüksek Koptagel, 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 Aydın (1904-1980)'dir. Paleologos'la gitar eğitimi üzerine çalışan Aydın, birçok başarıya imza atmıştır.

Ziya Aydınan'ın hayatı ile ilgili olarak Kaan Öztutgan'ın 2012 yılında yazdığı makale dışında kayda değer pek bir çalışma bulunmamaktadır. Öztutgan, Aydınan'a ithafen yaptığı bu çalışmada, Aydınan ailesinin Osmanlı İmparatorluğunun son dönemlerinde Van ilinde dış güçlerin baskısıyla Ruslar ve Ermenilerden dolayı terk ettikleri şehri ve yaşadığı güçlükleri anlatmaktadır. Yazar Aydınan'ın, Musiki Muallim Mektebine resim ve müzik eğitimi almak için kayıt yaptırdığını ve Müzik bölümünün daha ciddi bir okul olacağına inandığından dolayı müzik okuluna devam ettiğinden bahsetmektedir. Ardından 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). Aydınan, 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 Aydınan'ın Gitar Metodu halen kullanılmakta ve güncelliğini korumaktadır.

70'li yıllarda ise Venezüellalı gitar virtüözü Alirio Diaz, çeşitli illerde 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 gitarcuların 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 nedenlerindedir.

Gitar akademide 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 Domeniconi, iki yıl burada çalışmıştır. Domeniconi, Türkiye'de 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, bu kadroya 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 göreve 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 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.

Âşık Veysel, Yunus Emre, Mevlana, Hacı Bektaş Veli, Türk kültürünün sahip olduğu önemli kültürel zenginliklerdir. İtalyan gitarist ve besteci Carlo Domeniconi ve Ricardo Moyano'nun, Âşık Veysel'in müziğine, birçok dünya müzisyeni gibi ilgi duyup Türkiye'ye gelerek klasik gitar müziğine adaptasyonlar gerçekleştirdikleri bilinmektedir. 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 tanıtmaktadır.

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 Doumensitch'in kendi müziğine yönel sözünün önemini anlayarak bu düzenlemeleri yapmıştır (H. Cihat Örtter, görüşme, 22 Şubat, 2014). Yurt dışına giden Türk gitaristler, Batı eserlerini çok iyi yorumlarken Türk müziğine özgü örnekler sunmada yetersizdirler. 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. 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 Özkanoğlu, Tolgahan Çoğulu, Behzat Cem Günenç, Serkan Yılmaz, Sadık Yöndem ve Zekeriya Kaptan gibi birçok değerli müzik adamını örnek olarak verebiliriz.



## 2.6. Şarkı ve Türkü Performansında Gitarın Eşlik Çalgısı Olarak Kullanılması: Geleneksel Türk (Yöresel ve 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 yapınlar 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 özlemine 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'sinde 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'sinde halk müziği grupları ve solistleri de geleneksel müzikleri alıp kendi çaldıkları enstrümanları ile yorumlamışlardır. Bunlara Kazım Koyuncu (1971-2005) örnek olarak gösterilebilir. Karadeniz türkülerinde 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 içerisinden

“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 Efkân 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.

### 2.7. Gitarın Popüler Müzikler İçindeki Kullanımı

Gitarın popüler müzikler içerisinde yer alması solo çalabilme ve çokseslilik yapabilme özelliğinden gelmektedir. Gitar, ezgiyi çoksesli olarak seslendirebileceği gibi aynı zamanda yapılan 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 popüler 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).

### 2.7.1. 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 üretilebilmektedir.

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 Ebcioğlu'nun yaptığı aranjman<sup>3</sup> 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

<sup>3</sup> 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).

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. 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 (s. 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. Gitar böylelikle hızla yayılmış ve özellikle gençliğin ilgisini çekmiştir. 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 yapılsın 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 toplumu 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.

### 2.7.2. Rock Müzik

1950'li yıllardan 1960'lı yılların sonuna gelindiğinde, dünyada gelişen ve değişen siyasi yapı, gençliğin sözcülüğünü yapan çeşitli sanatçı ve müzik gruplarını ortaya çıkarmıştır. 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<sup>4</sup>, 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 bulundurmadığından, 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 riffler 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 (s. 77).

Özellikle Amerika ve çeşitli Avrupa ülkelerinde sistemi ve düzeni müzik yoluyla protesto eden rock, Türkiye'de ilk başta Anadolu Pop müziği olarak ortaya çıkmış, 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 oluşturması için avantaj sağladığını düşünen yazar, Anadolu müziksel yapısının Türkiye coğrafyası için bir zenginlik oluşturduğunu düşünmektedir (Erkal, 2013: 96).

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

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, Kırac, 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, ıklığ, 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. Sözelimi 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.

### 2.7.3. 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. Türün içerisinde yer alan gitarın kullanımı da, popülerleşme sürecinin bir sonucudur.

27 Mayıs 1960, 12 Mart 1971 ve 12 Eylül 1980 askeri darbeleri, Türkiye’de siyasal dengelerin değiştiği, 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	Belimizde kılıncımız Kirman'ı	Dadaloğlum yarın kavga kurulur
Ağır ağır giden eller bizimidir	Taşa geçer mızrağımın temreni	Öter tüfek davlumbazlar vurulur
Arap atlar yakın eder ırığı	Hakkımızda devlet etmiş fermanı	Nice koç yiğitler yere serilir
Yüce dağdan aşan yollar bizimidir.	Ferman padişahın dağlar bizimidir.	Ölen ölür kalan sağlar bizimidir.

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 '2.7.2. Rock Müzik' alt başlığında bu sanatçı ve topluluklar üzerinde duruldu.

## 2.8. 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 yazara 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 içerisinde. Aslında Batı ve Doğu kavramları da iç içe geçmeye başlamış durumdadır. Bu etkileşimi hem çalgılarda, hem aşit 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 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 çalım 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, Flâmenko müziğinde kullanılan *rasguado*<sup>5</sup> 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 müzisyenin 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 vuruşlar, klasik gitarda *golpe tekniği*<sup>6</sup> 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

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

<sup>6</sup> Golpe, çalgının gövdesine parmak ucu ve tırnakla yapılan vuruşlara verilen ada denir (Yeşrem, 2006:139).

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 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 elektrogitardaki düzeneğin bağlamaya uyarlanması düşüncesi ile ortaya çıkmıştır. Türk müziğinin iki farklı türünde yol alan Gencebay ve Koray, bu çalgıyı Türk müziği çalgıları ailesine kazandırdıkları için organoloji açısından önemli bir çalışma gerçekleştirmişlerdir.

Altmışlı yılları takiben yetmişli yıllarda da elektro bağlama düzeneği aşağıdaki resimde görüldüğü üzere bu defa farklı bir gitar düzeneğinde kullanılmıştır. Bu yapı Anadolu Rock türünün temsilcilerinden üç kardeşten oluşan Üç Hürel grubunun gitaristi Feridun Hürel'in tasarladığı çift saplı saz-gitar denilen çalgıda görülmektedir. Canbazoğlu, bağlama ve gitarı aynı gövdede birleştirip saz-gitar çalgısının ortaya çıkararak 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 müziğini temsil eden saz-gitarda kullanılan düzenek de bu yapıya benzemektedir.



Şekil 1: Feridun Hürel'in tasarladığı bağlama ve gitarın tek gövdede birleştiği çift saplı saz-gitar<sup>7</sup>.

Türkiye'nin önde gelen gitar virtüözlerinden Erkan Oğur'un mucidi olduğu '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 çalış tekniğini 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.



Şekil 2: Erkan Oğur'un popülerize ettiği ve teknik çalım özelliklerini geliştirdiği perdesiz klasik gitar<sup>8</sup>.

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 Özkarpat tarafından yapımının tamamlandığını ifade etmektedir (Çoğulu, 2013).

<sup>7</sup> Fotoğraflar: Feridun Hürel.

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

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 müziğinin ve diğer koma sesleri 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 görülmektedir. İranlı kadın gitarist "Lily Afshar", İran geleneksel müziğinin içerisinde bulunan makamsal yapıları klasik gitara adapte etmek için gitara bazı 'sabit perdecikler' ilave etmiştir. Böylelikle sanatçı, makamsal 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 3: Mikro (koma) sesleri perdeli siteme taşıyan Tolgahan Çoğulu'nun mucidi olduğu mikrotonal gitar<sup>9</sup>.

Yukarıdaki resimde, Çoğulu'ya ait olan mikrotonal gitar görülmektedir. Çoğulu'nun tasarladığı mikrotonal gitarda, Türk müziğindeki tüm koma sesleri elde 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, tek başına çoksesli çalmaya mikrotonal gitar kadar elverişli

<sup>9</sup> Fotoğraflar: Tolgahan Çoğulu.

değildir. Perdesiz gitarın avantajı ise, tıpkı ud gibi daha çok solo olarak çalınabilmesi, makamlar arası geçişlerde daha rahat olarak kullanılabilmesidir. Mikrotonal gitarda ise daha önceden gitar üzerinde hazırlanan düzenek, 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 çalışma da gitarın Türk müziğine adaptasyonu açısından büyük öneme sahip olup, daha sonra yapılacak olan çalışmalara da ışık tutacağı öngörülmektedir.

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 Örtter tasarlamış ve saz yapımcısı Osman ve Selim Kuzu kardeşler üretmişlerdir. Aşağıda yer alan resimde görüldüğü üzere bu çalgı bağlama görünümündedir. Çalgıda 6 sıra tel bulunmakta ve bu yapısı ile toplam 12 çift tele sahiptir. Örtter, isim olarak da bağlama ve gitar kelimelerinin hecelerinden türetilen bağtarın, yenilikçi ve geliştirilmeye açık bir çalgı olduğunu dile getirmektedir. Halk müziği ve bağlama sanatçılarının katkılarıyla gelişebilecek bu çalgı da yine önemli deneysel projeler arasında gösterilebilir.



Şekil 4: Gitar virtüözü Hasan Cihat Örtter'in tasarladığı Bağlama-Gitar sentezi olan Bağtar çalgısı<sup>10</sup>.

Anadolu kültürü, birçok dünya müzisyeninin ilgisini çekmektedir 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. Bu durum da, Hitit Dönemi'nde Anadolu'da varlığını sürdüren telli çalgıların, Avrupa geleneğini etkilediğini düşündürmektedir. Anadolu'da halen varlığını sürdüren kilim ve halı desenlerinin klasik gitarın rozet bölümündeki yapılar ile benzeşmesi, klasik gitarın kökeninin Anadolu'dan izler taşıdığını düşündürmektedir.

### III. SONUÇ

Bu çalışmada Batı kökenli bir çalgı olan gitarın Türk müzik kültürüne adaptasyon süreci incelenmeye çalışılmıştır. Geçmişe dayanan 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

<sup>10</sup> Fotoğraflar: Hasan Cihat Örtter.

adapte edilmiş farklı biçimleri, sosyo-kültürel arka planıyla birlikte ele alınmaya çalışılmıştır. Öncelikle, dünyada telli çalgıların çok farklı çıkış bölgeleri bulunmakla birlikte, gitarın Batı kökenli bir çalgı olduğu vurgulanmıştır.

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 bugünün 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 modernizm, 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 da 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.
- 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.
- ARDLEY, Neil (1996), *Müzik*, Çev. H. Spatar, İstanbul: Sabah Kitapları.
- AYDIN, Yılmaz (2003), *Türk Beşleri*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- BALKILIÇ, Özgür (2009), *Cumhuriyet, Halk, Müzik*, Ankara: Tan Kitapevi
- 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.
- CANBAZOĞLU, Cumhur (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
- GÜVENÇ, Bozkurt (2011), *İnsan ve Kültür*, İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- GREGOR, Mc Craig (2000), *Pop Kültür Oluyor*, II. Baskı, Çev. G. Özferendeci, İstanbul: Çivi Yazıları.
- GÜNAY, Edip (2006), *Müzik Sosyolojisi*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- GÜNDOĞAR, Sinan (2005), *Muhalif Müzik*, İstanbul: Devrin Yayıncılık.
- KAHYAOĞLU, Orhan (2010), *Cazdan Popa Müzikli Yolculuk*, İstanbul: Everest Yayınları.
- KALAY, Ayşe (2008), *Müziğin Görüllüğü*, 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 (2005), *Türk Bestecilerinin Solo Gitar Sonatlarının Gitar Eğitimine Katkıları Yönünden İncelenmesi*, Doktora Tezi, Ankara.



- KAYGISIZ, Mehmet (2000), *Türklerde Müzik*, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- OKYAY, Erdoğan (2000), *Johann Sebastian Bach*, Ankara: Sevda 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 Aydın*, 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.
- 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.
- ÜNLÜER, Ayhan Oğuz (2005), *Radyo Televizyon Yayıncılığında Küreselleşme ve Ulusal Yayıncılık Üzerindeki Etkileri*, Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Cilt 4, No 1.(11-20)
- YEPREM, M. Safa (2006), *Flamenko Sanatı ve Gitar*, III. Baskı, İstanbul: Bemol 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 Konservatuarında klasik gitar bölümü açmış ve halen bu kurumda Doçent unvanı ile çalışmaktadır. Görüşme Tarihi: 25.02.2014.

## EXTENDED SUMMARY

This study was submitted to Inonu University, Institute of Social Sciences, Department of Music in 2014, April. The purpose of this study is to analyze in the light of the historical information the socio-cultural reasons, providing that, guitar, as a Western instrument, is used, having been adapted to the Anatolian musical culture during and after the republican era in Turkey and how this adaptation process occurs.

Through the use of a *general screening model*, historical and contemporary facts, concerning to the subject, have been screened, keeping them as they are, and theories and concepts, thereafter, have been developed upon screening. A qualitative research, pertinent to this screening model, has been conducted, in which are included methods such as observation, interview and historical literature review. As culture is an ongoing fact with its full dynamics set in motion, in addition to the historical method, have been preferred in the study qualitative research methods, such as screening, observation and interview to conduct a cultural analysis, using references.

In such a way that is in compliance with qualitative research methods, have been gathered and analyzed in the study for two years, the effects of both historical and contemporary facts and acts, concerning to the subject of guitar practices, through the use of historical method, literature review, interview and observation. Data acquired through interviews and observations, has been viewed through a historical filter and discussed in a descriptive way. In some matters such as guitar practices, the fact of culture, musical policies during the republican era, political events after 60's, with their reflections into the music and the effects of the radical cultural and industrial reforms in Turkey upon the music, thereby, upon the Anatolian guitar practices, numerous data has been acquired through the written literature, observations and interviews and as a result a systematic cultural analysis has been conducted.

As radical social changes, such as revolutions (political, industrial, etc.), immigration, diasporic movements have also caused radical changes in musical practices, guitar has entered Turkey and been adapted to the Turkish musical culture as a result of both popular music disseminating amongst the people and the musical policies adopted during the republican era.

It has been furthermore addressed that guitar, both amongst the genres of the international classical music belonging to Turkey and Turkish popular music, has been adapted and how this adaptation process redounds upon the performance, instrument making, producing musical pieces (composition and arrangement) has been discussed.

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.

An overall information as to the objective, importance, model and method of the research is furnished in the first part of the study. The objective of the study is to analyze the socio-cultural reasons incident to use of the guitar, a Western musical instrument, through adapting same to the Anatolian music culture in Turkey during and subsequent to the Republican Period and how this adaptation process has occurred in consideration of the historical information. The significance of this study is due to the fact that it reveals the effect of drastic socio-cultural changes to the music in the light of historical facts. In this context the study has sociological and ethnomusicological characteristics. The model utilized in this study is the model known as *general screening*. The historical or current facts and events germane to the issue are screened totally and theories and concepts are created based on the cited screening s. A qualitative study in line with cited researches his been carried out. As such, methods such as *observation, interview and historical literatures screening* are included in this qualitative research method.

Reflection of Turkey's Westernization movement to music through music policies of the Republican Period and advent of classical guitar to Turkey as a result of foregoing both with original performance literature of guitar and its use as an arrangement instrument adapted to the Turkish music are discussed in the second part of the study where results and comments are included. 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 using actively 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.

In conclusion, adventure of the guitar from the advent there of to Turkey with the Republican Period as an international music instrument to its being a natural component of Turkish popular music types currently has been outlined within the context of adaptation of the cited instrument to the Anatolian music culture has been discussed.