



Yerelden Küresele Açılan Bir Model Olarak Perdesiz Gitar

M. Eren Arın*

İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, İstanbul

Öz

Lut ailesinin bir alt kolu olarak perdesiz gitar'ın tarihsel kökeni, M.Ö 2000'lerde Akdeniz havzası ve Mezopotamya'da görülen ilk telli çalgı örneklerine kadar uzanır. Bugün bilinen anlamda perdesiz gitarın ilk mucidi Henry Partch'dır. Bununla birlikte Perdesiz Gitarın kullanıldığı ilk ticari kayıt (1965) her ne kadar John Cale ve Sterling Morrison tarafından bestelenmiş "Paslanmaz Çelik Gamelan" isimli eser olsa da; perdesiz gitarı bir tür slayt gitar (slide guitar) gibi değerlendirip albümlerinde genişçe yer veren ilk müzisyen Frank Zappa'dır. Öte yandan Erkan Oğur'un elinde Perdesiz gitar; Türk Halk ve Geleneksel Müziğinin kendine özgü üslup ve tavır özelliklerini yansıtabilen ve bunu gitarın geniş ifade olanaklarını kullanarak yapan bir çalgıya dönüşmüştür. Bu özellikleri sebebiyle Erkan Oğur, Anadolu Pop/Rock Soundunun oluşumuna katkıda bulunan müzisyenlerden birisidir. Erkan Oğur'un çaldığı ilk ticari kayıt, M. F. Ö.'nün 1984 yılında çıkardığı "Ele güne karşı" Albümündeki "Güllerin içinden" isimli parçadır. Re aolyen modunda toplam dört akor kullanan bu şarkının gitar sololarında şaşırtıcı bir biçimde D üzeri uşşak makamı kullanılmıştır. Bu sayede parçada kendisini hissettiren modalite unsuru büsbütün bir makamsal eksene oturmuştur. Bu durum, aslında 70'lerin başından beri çok kültürlülük düşüncesinin egemen olmaya başladığı bir dünyaya eşzamanlı olarak ülkemizde gelişen yerelden küresele varma eğiliminin bir tür yansımasıdır. Bunların yanı sıra, daha geniş bir pencereden bakıldığında Perdesiz gitar; müziğin tarihsel gelişimi içerisinde çok başat bir rol oynayan 18. Yüzyıl Rasyonalizm düşüncesi ve neticesinde gerçekleşen standardizasyon uygulamalarını tehdit etmektedir. Çünkü standartlaşma beraberinde çeşitli tamperaman sistemlerini getirmiş ve nihayetinde 12 ses sistemine dayanan eşit tamperamanı öngörmüştür; fakat perdesiz gitar bütün diğer perdesiz çalgılar gibi dünyada kullanılan tamperaman sistemlerinin hem içinde hem dışında olma özgürlüğüne sahiptir. Hiç kuşkusuz Erkan Oğur tınasının çekirdeğini bu özgürlük oluşturmaktadır. Günümüzde, Erkan Oğur'un açtığı yola her geçen gün daha fazla müzisyenin girmesi, her geçen gün daha fazla müzisyenin "öngörülebilir" olanın dışına çıkıp özgürleşmeye çalışmasının somut bir neticesidir.

Anahtar Kelimeler: Perdesiz Gitar, Modernite, Rasyonalite, Tamperaman, Makam, Türk Müziği'nde Modernleşme

Fretless Guitar as a Model Evolving from Region to Globe

Abstract

As being a sub category of the lute family we can extend the history of the fretless guitar, dating from 2000 BC to the apperance of the first string instruments; which had been common in Mesopotamia and Mediterranean region. The inventor of the fretless guitar as we know today is Henry Partch. Although the first commercial recording which had used the fretless guitar was "Stainless Steel Gamelan" by John Cale and Sterling Morrison; Frank Zappa was the first musician which had considered the fretless guitar as a kind of slide guitar and played extensively in his albums. On the other hand, the fretless guitar in the hands of Erkan Oğur; was an instrument capable of reflecting the stylistic aspects of Turkish Folk and Traditional musics also, by using the wide expression possibilities the guitar. Due to these properties, Erkan Oğur is one of

the musicians; who has contributed to the development of Anatolian Pop/Rock sound. The first commercial recording that Erkan Oğur was played is the song called "Güllerin İçinden" which was released in the M. F. Ö album "Ele güne karşı" in 1984. This song which infact in d aeolian, is built on four chords; but suprisingly Erkan Oğur's improvisation is in the Uşşak makam on A. Thus the notion of modality which is felt through the piece is transfered to a makamic axis. This, infact is a kind of reflection of multiculturalism which had been prevailing the world since 70's that has also synchronic tendencies in Turkey as well. Moreover, when it is analyzed from a wider perspective, the fretless guitar threatens the idea of 18th century Rationalism and the applications of standartisation; which had dominated the evolution of music through the history. Because, the procedure of standartisation had led to various kinds of temperament systems and eventually to the equal temperament; on the other hand the fretless guitar like all the fretless instruments has the freedom of being both inside and outside the temperament systems used in the world. Undoubtfully, this freedom is the core of Erkan Oğur's sound. Today, the number of musicians which follow Erkan Oğur's path has been increasing gradually; because they desire to be unstandartised and free of the boundaries of temperament.

Keywords: Fretless Guitar, Modernity, Rationality, Temperament, Makam, The Modernisation of Turkish Music.

1. Perdesiz Gitarın Tarihi Gelişimi

Ünlü müzik bilimci Sachs, tüm telli enstrümanların atası olan lut'un kökenini M.Ö. 2000'li yıllardan kalma Mezapotamya heykelciklerine kadar götürmektedir (Sachs, 1940:83). Gitara benzeyen ve günümüze kadar korunmuş ilk çalgı halen Kahire Müzesinde sergilenmekte olan M.Ö 1500'lü yıllardan kalma bir tür üç telli tanburdur. Uzunca bir süre, Arapların İspanya'ya getirdikleri perdesiz bir çalgı olan ud'un Avrupa'da perdeler eklenerek lut'a ve buradan da gitara dönüştüğü düşünülmüş olmasına rağmen günümüzde yaygın görüş, gitarın gerçek atasının Orta Asya ve Fars kökenli tar olduğu yönündedir (Guy, 2007). Öte yandan aşağıda kapsamlı bir biçimde incelediği üzere tarih boyunca kullanılan farklı tamperaman çeşitleri ile hem gitarın hem lut'un perde sistemlerinde dönemsel olarak değişiklikler meydana gelmiştir. Lut'un gelişiminde Ortaçağ ve öncesi hakkında çok fazla veri olmamakla birlikte farklı farklı boylarda üretilen dört telli, mızrapla çalınan monofonik-heterofonik bir çalgıdan, 18.yüzyıl da Orta Avrupa da kullanılan aşağı yukarı standart bir boyda üretilen 13 telli ve geniş ses aralıklı, tırnakla çalınan poifonik- yarı- polifonik bir çalgıya dönüşmüştür (Harwood, Poulton/Van Edwards 2012 ET.04-10-12). Lut'un oynatılabilir perdeli bir enstrüman olmasından dolayı aşağıda daha kapsamlı olarak incelenen nedenlerle çeşitli teorisyenler tarafından standartize edilmeye çalışılmıştır. Bu sistemler ağırlıklı olarak pisagoryan tamperamanı öngörmektedir. Öte yandan tarihte eşit tamperemanı öneren eserler ilk olarak 1507 yılında Francesco Spinoza'dan başlamak üzere sırasıyla Giocoma Gorzanis ve Vincenzo Gallie tarafından 12 tonda yazılmış dans suitleri ve 1584 yılında basılmış 'fronimo' dur (wikipedia.org 2012 ET.04-10-12). Bir başka deyişle Rönesans boyunca Avrupa müziğine egemen olmaya başlayan 3'lü enterval, tuşlu çalgılarda değişik türlerde mean-tone tamperemanının gelişmesine ve 19.yüzyıl sonuna kadar genel anlamda Avrupa müziğine egemen olmasına yol açmış; oysa 17. Yüzyılın başlarından itibaren perde elastikiyetlerinden dolayı eşit tampereman lut gitar gibi çalgılarda uygulanmaya başlanmıştı. Bu dönemin müziğinde gitar/lut

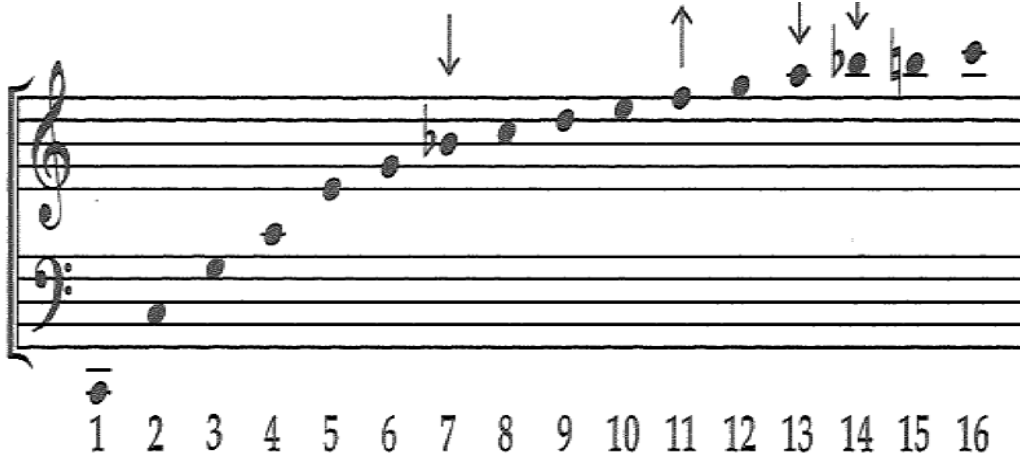
icracılarının bağırsaktan yapılan perdelerini esere göre ayarlamaları sık rastlanan bir durumdur (Harwood, Poulton/ van Edwards 2012 ET.04-10-12). Rönesans ve Barok dönem boyunca lut sürekli bas işlevini yerine getiren bir enstrümandı, rokoko ve sonrasında klasik dönemde ise artık her parametrenin besteciler tarafından kesin bir şekilde yazıldığı bir müzik yazısına doğru geçildiğinden artık böyle bir işleve gerek kalmamıştı. Bunun sonucunda lute popülaritesini kaybetmişti; öte yandan gitar (özellikle 18.yüzyılın ikinci yarısından sonra altı telin eklenmesiyle her ne kadar kendisi için yazılmış sürekli bas metotları bulunmasına karşın) nispeten solo icra edilen bir çalgı olduğundan orkestral müziğin dışında kendini devam ettirebilmiştir. 19. yüzyıla gelindiğinde gitar, sabit çelik perde düzeneğine kavuşarak standartlaşmasını büyük ölçüde tamamlamıştır. Öte yandan yine 19. yüzyıldan başlayarak standartlaşmanın karşısında kendini var etmeye çalışarak günümüze kadar gelen mikrotonal gitar örneklerini (12'lik eşit tamperemanın yarım seslerinden daha küçük perdelere sahip gitar çeşitleri) bir kenara bırakılırsa,¹ bugün bilinen anlamda perdesiz gitar'ın ilk prototipi 1945 yılında Amerikalı besteci/kuramcı Henry Partch tarafından üretilmiştir. Aslında bu ilk perdesiz gitar, Partch'ın mikrotonal müzik alanında uzun süre devam çalışmaları sonucunda kendi tasarımı olan diğer birçok çalgıdan sadece biridir.

1.1. Doğada Sesler ve Tampereman (Düzen).²

Sesler doğada armonikleri ile birlikte var olur. Armoniklerin sonsuz bir dizilim içerisinde armonik serisini oluştururlar. Şekil 1'de görüldüğü üzere armonik seri içerisindeki birçok ses eşit tampereman (12'lik eşit tampereman örn; piyano klavyesi) içerisinde kullanılanlardan ya daha tiz ya da daha pestdir. Bir başka deyişle, doğada sesler arasında standardize edilmiş bir "eşitlikten" bahsedilemez.

¹ İlk mikrotonal gitar örneği 1826 yılında General Thompson tarafından "Enharmonic Guitar" olarak tasarlanmıştır. Zaman içerisinde, Rene Lacote, Alois Haba, Jullian Carillo, Loi Harrison, Henry Partch ve son olarak Tolgaha Çoğulu gibi birçok besteci/kuramcı ve icracı mikotonal gitar alanında çalışmalar ortaya koymuşlardır.

² Dünyanın çeşitli coğrafyalarında kullanılan farklı tampereman çeşitleri nedeniyle o coğrafyaların müziklerini oluşturan birbirinden farklı perdeler ortaya çıkmaktadır.

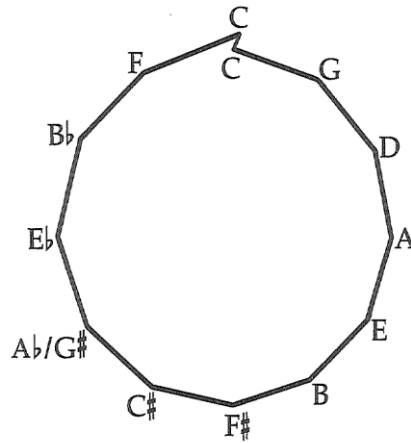


Şekil 1: Armonik seri. (Aşağı oklar seslerin Eşit tampere Piyanodan daha pest yukarı oklar ise daha tiz olduğunu belirtmek için kullanılmış) (Duffin, 2006, s.21-22)

- M.Ö 6. Yüzyılın İkinci yarısında yaşamış olan Pisagor'un hesaplamaları sonucu bulunduğu pisagor koması 12 beşli 7 oktavla aynı noktaya düşmemektedir (Şekil 2).

$$\frac{3}{2} \times \frac{3}{2} \times \frac{3}{2} \times \frac{3}{2} \times \frac{3}{2} \times \frac{3}{2} \times \frac{3}{2} \times \frac{3}{2} \times \frac{3}{2} \times \frac{3}{2} \times \frac{3}{2} \times \frac{3}{2} \times \frac{3}{2} = 129.746$$

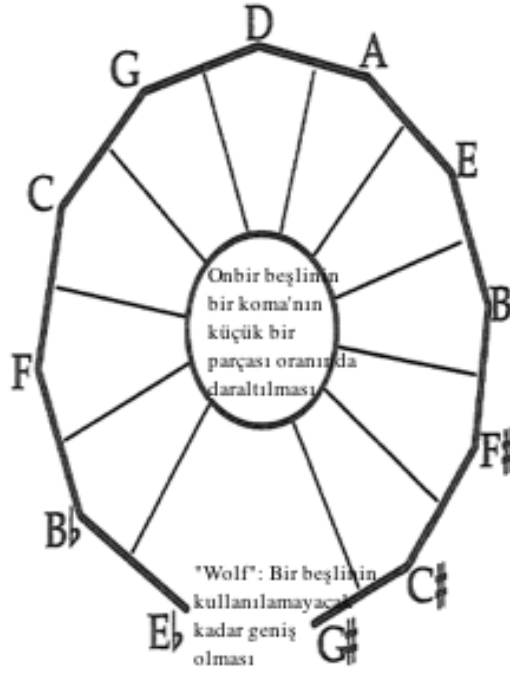
$$\frac{2}{1} \times \frac{2}{1} \times \frac{2}{1} \times \frac{2}{1} \times \frac{2}{1} \times \frac{2}{1} \times \frac{2}{1} \times \frac{2}{1} = 128.0$$



Şekil 2: 12 Tam beşlinin 7 oktava bölünmesinden ortaya çıkan fark= 23.5 cent oranında Pisagor koması (Duffin, 2006, s.25).

- Ortaçağ boyunca Avrupa müziğine doğal beşliler egemendi. Rönesans'la birlikte 3'lüler kullanıma girmeye başlamıştır.

- Ya beşlilerden ya da üçlülerden taviz verilmesi gerekiyordu. Çözüm doğal beşlinin (701,96 cents), bir sentonik komanın (21,5 cents) belirli parçacıkları (1/4 koma ,1/5 koma ,1/6 koma..vs) nisbetinde daraltılması yoluyla üçlülerden daha az taviz verecek şekilde tampere edilmesi idi. (Şekil.3).
- 1/4 koma *Mean tone* (3'lüler en doğal, 5'liler pest).
- 1/5 koma *Mean tone* (3'lüler daha tiz, 5'liler daha doğal).
- 1/6 koma *Mean tone* (3'lüler daha da tiz, 5'liler doğala en yakın)



Şekil 3: Düzenli Meantone tamperemanlarda, onbir beşlinin bir sentonik komanın küçük bir parçası nisbetinde daraltılması neticesinde çemberdeki bir beşlinin kullanılmayacak kadar geniş hale gelmesi (Duffin, 2006,s.35-36).

1.1.1. Tampere Edilmiş Perdeler Neden İhtiyaç Duyulur

Bu sorunun cevabı hiç kuşkusuz ki, geçtiğimiz altı asır boyunca düşünsel ve neticesinde yaşamsal algımızı belirleyen aydınlanma fikri ve onun ikiz kardeşi olan modernitenin dünyaya dayattığı sistemleşme ve öngörülebilirlik düzenekleri içerisinde aranmalıdır. Avrupa müziğinin serüveni incelendiğinde öngörülebilirlik kavramının tam da zaman içerisinde karmaşıklaşan bir müzik yazısının gerektirdiği sabit perdelilik düşüncesiyle örtüştüğü görülür. Aynı eser içerisinde birbirinden oldukça uzak tonlara geçmek perdelerde standartizasyon gerektiriyordu. Bu durum, yukarıda da bahsedilen sebeplerden ötürü 3'lülerden en az taviz verilmesini şiar edinen Avrupa müziğinde 12 perdeye dayalı eşit tamperemanın mutlak kullanıma girmesini 19. yüzyılın sonlarına kadar ötelemiştir. Aslında 12 perdeye dayalı eşit tampereman Antik Yunanda biliniyordu; dahası Avrupa da ilk olarak Zarlino, Marin Mersenne gibi teorisyenler ve benzer zamanlarda Çinde Chu Tsa-yü tarafından teorik olarak oktavın

12 sese eşit olarak bölünebilirliği kanıtlanmış durumdaydı (Isacoff, 2002: 116-165). Dahası 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra Helmutz ve Ellis'in çabaları ile 12 sesin eşit bölünmesi 'sent' adı verilen bir birim ile ölçülebilir oldu. Polifoni ya da yoğunlaşmış bir kromatik yazı, perdeliliğin mutlak sebebi değildir. 19.yüzyıla kadar gitarın perdeleri/telleri icra sırasında (bağlamada olduğu gibi) tonalitenin ihtiyaçları doğrultusunda oynatılabilen barsaktan yapıyordu. Oysa modern gitarda sabit/oynatılamaz çelik perdeler sadece son yüzyıldır kullanılmaktadır. Dahası o zaman da, günümüzde olduğu gibi orkestral müziğin bel kemiğini perdesiz yaylı çalgılar oluşturmaktadır ve hiç kuşkusuz bu çalgılar zaman içerisinde çeşitlenen ve armonik açıdan karmaşıklaşan müzik yazısının solo veya toplu icrasında başat bir role sahiptirler. Bir başka deyişle müziğin her hangi bir türünün uygulanabilirliği sabit perde kullanımının doğrudan nedeni değildir. Bu noktada, müziğin sosyal bilimlerin bir alt kategorisi olduğu gerçeğinden yola çıkarak; bu türden bir standartlaşma arayışının temellerini, Aydınlanma sonrası Sanayi toplumuna dönüşmeye başlayan Avrupa'nın düşünce ikliminde aramak gerekir. Rasyonelite yani öngörülebilirlik kavramı modernleşen toplumun her alandaki ihtiyaçlarıyla birebir örtüşmektedir. Ünlü sosyal kuramcı Zygmunt Bauman bu durumu bir bahçecilik projesi olarak tanımlar ve bahçecilik projesini modern devlet kavramı üzerinden şu sözler ile ifade eder:

Modern devlet bahçeci bir devlettir. Benimsediği duruş bahçevanlık duruşuydu. Nüfusun mevcut (yabani, terbiye edilmemiş) durumunu gayri meşru sayıp, var olan yeniden üretim ve özdengeleme mekanizmalarını elden çıkardı. Bunların yerine, değişimi, rasyonel tasarımın öngördüğü istikamete yöneltmek amacıyla inşa edilen mekanizmaları yerleştirdi. Aklın yüksek ve sorgulanamaz otoritesince yönetildiği varsayılan bu tasarım, günün gerçekliğini değerlendirme ölçütlerini sundu (Bauman 1993: 34).

Bauman'ın belirttiği bahçevanlık projesinin müzikteki en somut örneği; 1917 yılında Braid White tarafından yayınlanan bir akord etme metodu ile 12 sesli eşit tamperemanın uygulanabilirliğinin kanıtlanması ve kesin olarak kabul edilmesiyle gerçekleşmiş oldu (Duffin, 2006: 118). Bu tarihten sonra akordlanan bütün piyanolar mutlak suretle eşit tamperemana göre akord edilecekti. Artık düzenin içerisinde var olamayan 'yabani' sesler giderek düzenin dışına itilmekteydi. Bütün perdelerin birbirleriyle eşitlendiği bir sistemin müziği ise karşılığını İkinci Viyana okulunun kurucusu sayılan ünlü besteci Arnold Shoenberg'in yapıtlarında bulmuştu. Shönberg'in ultra kromatik ve daha sonra 12 ton sistemine evrilecek olan müziği tam da 12 perdenin de birbiriyle eşit olduğu prensibi üzerine kuruluydu. Öte yandan bu tür bir müzik ve devamında 50'lerde gelişecek olan Avant-Garde müzik, temelde doğaya hükmederek düzen kurmaya çalışan Rasyonelist toplumun eleştirisinden başka bir şey değildi.

2. Türk Müziği'nin Modernleşme Süreci

"Modern öncesi politik topluluklarda olduğu gibi, Osmanlı İmparatorluğu da tarihsel ve yapısal olarak yoğun askeri faaliyetlerle desteklenen bir tarım toplumuydu. Bir başka deyişle, Osmanlı İmparatorluğu'nun finansal kaynakları geleneksel olarak tarım üretimi ve askeri genişleme üzerine kuruluydu" (Ergür-Beşiroğlu, 2009:15-16).

16. yüzyılın sonlarından itibaren başlayan askeri duraklama; büyük oranda kaynak verimliliğini artırarak sürekli bir biçimde modernleşen Avrupa medeniyeti ile başa çıkamamanın bir göstergesiydi. Bu durumu tersini çevirmek veya en azından dengelemek için Osmanlının Aydın sınıfında bir batılılaşma bilinci ve hareketi oluşmuştu. Tanzimatın ilanıyla beraber zirve yapan batılılaşma hareketi “idari, hukuksal, iktisadi” (Mardin, 1991) alanlarda toplumsal bir değişmeyi öngörüyordu ve bu değişmelerin Türk Makam Müziğini de etkilemesi kaçınılmazdı. *Modern disappearance and Postmodern rebirth of the Çeng* isimli makalelerinde Ali Ergur ve Şehvar Beşiroğlu bu durumu şöyle özetlemektedirler “sürekli gelişen bir kültür pazarı tarafından teşvik edilen ve insanların istedikleri yeni ses, görece zayıf volümlü, pest akordlu müzik enstrümanları yerine güçlü volümlü, tiz akordlu enstrümanlarının geçirilmesi” (Ergur ve Beşiroğlu, 2009:17). Aynı makalede buna örnek olarak “çeng gibi bazı geleneksel enstrümanların kaybolmasını ve yerine kanun-klarinet gibi yüksek volümlü, enstrümanların geçmesini ve sonraları piyanonun da yer yer müziğe dahil olmasını” (Ergur ve Beşiroğlu, 2009:17) göstermektedirler. Geleneksel müziğin icrasını etkileyen bu modernleşme sürecinin onun özünü oluşturan makamsal yapıyı ve dolayısıyla kullanılan perdeleri de etkilemesi çok uzun sürmedi. 19. yüzyılın sonlarından itibaren toplumun ihtiyaçlarına tam olarak cevap veremeyen makamlar ve onlara ait perdeler yavaş yavaş tarihe gömülürken; kotarılması daha kolay ve batıdan görülüp yeni yeni tatbik edilmeye çalışılan çok seslendirme teknikleriyle görece daha uyumlu, nihavent, hicaz, uşşak, rast, kürdili hicazkar gibi makamlar müziği domine ediyorlardı (Ergur ve Aydın, 2004: 4). Bu makamların ağırlıklı olarak kullanıldığı form ise 20. yüzyıl Makam müziğimize de damgasını vurmuş olan şarkı formuydu (Ergur ve Aydın, 2004:4). Böylelikle Avrupa müziğinde mutlak öngörülebilirlik adına yaşanan standardizasyon süreci Türk müziğinde de yaşanmış ve uygulamaları Cumhuriyetle beraber artan bir şekilde devam etmiştir. Şekil 4'de Türk Müziği'nin nota yazısının belirleyiciliğinden uzak geleneksel yapısı içerisinde müphem olarak bırakılmış bazı perde oranlarının (müccennep perdeleri), ilkin Rauf Yekta ve daha sonra Arel-Ezgi-Uzdilek kuramcı okulu tarafından 24 sabit perde esasına dayanarak standartlaştırılmaları örneklenmiştir.

Perde	Frekans Oranları	Cent Değerleri	Aralık İsimleri	I. Oktav Perdeler
0:	1/1	0.000	(esas ses - mutlak)	KABA ÇÂRGÂH
1:	256/243	90.225	limma, Pisagoryen minor 2 ^{li}	Kaba Nim Hicâz
2:	2187/2048	113.685	apotome	Kaba Hicâz
3:	65536/59049	180.450	Pisagoryen eksik 3 ^{lü}	Kaba Dik Hicâz
4:	9/8	203.910	majör tam ton	YEGÂH
5:	32/27	294.135	Pisagoryen minor 3 ^{lü}	Kaba Nîm Hisâr
6:	19683/16384	317.595	Pisagoryen artmış 2 ^{li}	Kaba Hisâr
7:	8192/6561	384.360	Pisagoryen eksik 4 ^{lü}	Kaba Dik Hisâr
8:	81/64	407.820	Pisagoryen major 3 ^{lü}	HÜSEYİNİ AŞÎRÂN
9:	4/3	498.045	tam 4 ^{lü}	ACEM AŞÎRÂN
10:	177147/131072	521.505	Pisagoryen artmış 3 ^{lü}	Dik Acem Aşîrân
11:	1024/729	588.270	Pisagoryen eksik 5 ^{li}	Irak
12:	729/512	611.730	Pisagoryen triton	Geveşt
13:	262144/177147	678.495	Pisagoryen eksik 6 ^h	Dik Geveşt
14:	3/2	701.955	tam 5 ^{li}	RÂST
15:	128/81	792.180	Pisagoryen minor 6 ^{li}	Nîm Zirgûle
16:	6561/4096	815.640	Pisagoryen artmış 5 ^{li}	Zirgûle
17:	32768/19683	882.405	Pisagoryen eksik 7 ^{li}	Dik Zirgûle
18:	27/16	905.865	Pisagoryen major 6 ^h	DÜĞÂH
19:	16/9	996.090	Pisagoryen minor 7 ^{li}	Kürdî
20:	59049/32768	1019.550	Pisagoryen artmış 6 ^h	Dik Kürdî
21:	4096/2187	1086.315	Pisagoryen eksik 8 ^{li}	Segâh
22:	243/128	1109.775	Pisagoryen major 7 ^{li}	BÛSELİK
23:	1048576/531441	1176.540	Pisagoryen eksik 9 ^{lü}	Dik Bûselik
24:	2/1	1200.000	oktav	ÇÂRGÂH

Şekil 4: Arel-Ezgi-Uzdilek ile Rauf Yekta'nın bir oktavı 24 sabit perdeye böldükleri sistem (Yarman, 2008, s:38).

3. 20. Yüzyılda Perdesiz Gitarın Ortaya Çıkışı

1960'ların ortasında itibaren dünyada özellikle genç kuşakta, modernitenin başta 'kurumsal boyutları' olmak üzere insan hayatı üzerinde denetim kuran bir çok düzeneğine karşı bir hareketlilik başlamıştı. 68 kuşağı olarak adlandırılan öğrenci hareketi, önemli tarihi olaylarında etkisiyle (Vietnam savaşı, Küba devrimi, Prag baharı) batı ülkelerinde eşzamanlı bir biçimde başlamış ve kısa sürede dünyanın geri kalanına yayılmıştır. Her ne kadar, 3. Dünya ülkelerinde batıda olduğundan farklı anlamlar taşısa da; 68 kuşağı hareketinin öngörülebilirlik üzerine kurulu sistemin temel niteliklerine karşı küresel ölçekte bir isyan hareketi olduğu aşikardır (Alper, 2010: 4) 60'ların ortasında sonra yaşanan bu gelişmelerin müziğe yansımaları kaçınılmazdı.

Perdesiz Gitarın kullanıldığı ilk ticari kayıt 1965 yılında John Cale ve Sterling Morrison Stainless Gamelan adlı albümden "Stainless steel gamelan" isimli parçadır

(Yengi, 2005:17). Öte yandan 70'lerin başından itibaren, perdesiz gitarı daha deneysel bir düzlemde ele alıp onu bir tür "slide" gitar (Blues müzisyenlerinin yaygın kullanımı ile parmağa takılan bir aparat vasıtasıyla perdelerle bağımlı kalmadan gitar klavyesi üzerinde kaydırarak çalma tekniği) gibi değerlendirip albümlerinde genişçe yer veren ilk müzisyen Frank Zappa'dır. Hem Cale/Morrison hem de Zappa'nın; 60'lar ve 70'lerin sanatına damgasını vuran karşıt-kültür hareketinin birer temsilcisi olduğu gerçeğinden hareketle onların icrası ile perdesiz gitar, perdeliliğin ve dolayısıyla sistemin karşısında konumlanmaktadır.

3.1.1970'ler, Türkiye'de Gelişen "Anadolu Rock" Kavramı ve Yerel Kimliğin Müzik Piyasasını Etkilemesi

1960'ların ortalarına kadar genel anlamda çoksesli müzik, halk müziği, sanat müziği, caz, v.b rasyonalist bir düşünce çerçevesinde sınıflandırılmış müzik türleri, yerel dinamiklerin değişmeye başlaması ve dünyada müzik alanında yaşanan büyük değişimlerden de etkilenerek, birbirlerinin sınırlarını ihlal etmeye başlamışlardı. Yaşanan eklektizm 70'lere damgasını vuran Anadolu Rock ve Arabesk adıyla iki müzik türü ortaya çıkarmıştır. Her iki müziğin içerisinde de, (oranlar değişiklik gösterebilir) farklı türlere ait oldukları düşünüldüğünden ayrı ayrı tasnif edilmiş, halk müziği, makam müziği, caz müziği, Avrupa sanat müziği ve hatta dünya müziği enstrümanları eşzamanlı kullanılabilmekteydi. Bu türden bir eklektizmin kökeninde hiç kuşkusuz kırsaldan kente gelen göç dalgalarıyla birlikte çeşitlenen hayat pratiği büyük rol oynamıştır. Geçen yüzyılının ortalarından itibaren kanunun, klarinetin makam müziğine dahil olması gibi; bas gitar, bateri, sintisayzır gibi Avrupa-Kuzey Amerika pop müziğinin standardize alt yapı enstrümanları; bir yandan yerel kimliğine tutunup bir yandan modernleşmeye çalışan kitlelerin müziğine sızmıştır (Özbek, 1991). Benzer bir durum, nisbeten çok daha modernleşmiş şehirli müzisyenlerin (Cem Karaca, Fikret Kızılok, Moğollar, vb) Anadolu Rock/Pop adıyla; küreselleşen müzik pazarında kimlik edinebilmek için halk müziği ve makam müziği enstrümanlarından ve yapısal özelliklerinden yararlanmalarında da kendini göstermiştir. Erkan Oğur, 1976 yılında böyle bir müzik pazarı içerisinde perdelerini sökmüş ve kendi deyimiyle "sonsuz perdeliliğe" ulaşmıştır (Oğur, 2011). Bu bağlamda perdesiz gitar bir yandan sabit perdelilik üzerinden süregelen standartlaşma çabalarının karşı argümanı olmasının yanı sıra, 70'lerin müzik pazarı içerisinde giderek yoğunlaşan kimlik olgusunun araçlarından biri konumuna gelmiştir. Bununla beraber Oğur'un, kendi imalatı olan ve kendisine bu coğrafyanın müziklerini; batılı bir enstrümanın tınısını, geniş ses sahasını, yarı çok sesli yapısını kullanarak sunmasına olanak tanıyan çalgıyı geniş kitlelere tanıtabilmek için sekiz yıl beklemesi gerekmiştir. Bu fırsat eline M.F.Ö³'nün 1984 yılında çıkardığı "Ele güne karşı" albümünden "Güllerin İçinden" isimli parçada geçmiştir. Re doğal minör tonunda Dm-Am-C-Gm- olmak üzere toplam dört akordan oluşan standart pop altyapısı üzerine çaldığı la üzeri-uşşak emprovizasyon, sadece 12 eşit tamperemanın yarattığı öngörülebilir ses dünyasını

³ Mazhar Fuat Özkan

delmekle kalmamış aynı zamanda kullandığı perdeler aracılığıyla müziği belli bir coğrafyaya sabitlemiştir. Sabitlenen bu coğrafya hiç kuşkusuz Anadolu coğrafyasıdır.

Güllerin İçinden (Perdesiz Gitar)

Perdesiz Gitar:Erkan Oğur

Söz Müzik: M.F.Ö

♩=60-65 Aranağme

gitar

söz Solo 1

mf >

5

8

11 söz Solo 2

mf

15

18 s.p ord. mp mf

20 fade 3

Şekil 5: M.F.Ö 'Güllerin İçinden' Erkan Oğur perdesiz gitar solo notası.

Notaya alan: Eren Arın.

Meral Özbek, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay* isimli kitabında Murat Belge'nin şu yorumuna yer verir.

Batılılaşma'nın genel, toplam etkileri sonucu Türkiye de yaşanan hayatın değişmesi, gazino kültürü vs.'nin doğması ile, öyle sanıyorum ki, eğer Türk Müziği'nden kastımız İtriler, Dedeler ise, bunun yaşamasına nesnel olarak pek fazla imkan kalmamıştır...Bu anlamda safiyet üzerinde ısrar etmek de, müziğin imkanlarına geliştirme yolunda girilen bir takım çabalara karşı 'bu bizim müziğimizin safiyetini bozar' şeklindeki bir direniş de bana oldukça yanlış görünüyor (Özbek, 1991:140).

Murat Belge'nin yorumu perdesiz gitarın Türk Müziği'nin modernleşmesi sürecinde oturduğu konumu anlamada yardımcı olmaktadır. Perdesiz Gitar hiç kuşkusuz Makam müziğimize ait bir enstrüman değil; ama daha önce klarinet, keman gibi örneklerde olduğu gibi perdesiz gitar, gitar müziğinin doğasında var olan çok seslilik olanaklarıyla geleneğe farklı bir soluk getirebilecek niteliktedir. Dahası küreselleşmenin bu kadar yoğun bir biçimde yaşandığı dünyada, perdesiz gitar Türk

Müziği'nin dünya genelinde daha fazla dinleyiciyle buluşmasına olanak sağlamaktadır.

3.2. Perdesiz Gitar'ın Küreselleşen Dünyada Konumu

"Sermayenin küresel ölçekte çok hızlı yol aldığı, kültürlerin ve kimliklerin birbirinin içine çok rahat aktığı ve tüm bunların çok hızlı yaşandığı bir dünyada yaşıyoruz." (Dawe, 2010: 175). Gitar, son 30 senedir popüler kültürün en önemli simge enstrümanlarından biri olarak farklı müzikal kültürlerin birbirleriyle etkileşim haline geçmesinde bir tür hızlandırıcı görevi görmüştür. 80'lerden beri Kuzey Amerika ve Avrupa da çıkan gitarist albümler'in neredeyse yüzde doksanda, bir veya daha çok parçada 'egzotik' veya 'oriental' temaların kullanıldığı görülmektedir. Kewin Dawe, günümüz gitar dünyasının çok kapsamlı bir portresini çizdiği *The New Guitarscape in Critical Theory, Cultural Practice and Musical Performance* isimli kitabında bu ilişkinin öbür tarafında; yani üçüncü dünya ülkelerinden, Asya'dan, Afrika'dan çıkan gitaristlerin de yer yer Kuzey Amerikalı ve Avrupalı meslektaşlarının ürettiği gitar tekniklerini kullanarak, kendilerine has sitiller ortaya koyduklarını belirtmektedir. Bu bağlamda perdesiz gitar, farklı kültürleri tek bir enstrüman ile temsil edebilme özelliğinden dolayı küreselleşmenin ihtiyaçları ile uyum sağlar niteliktedir. Son yıllarda perdesiz gitarın gitgide daha popüler bir çalgıya dönüşmesi, gitarın günümüzün küreselleşen koşulları ile sağladığı uyuma bağlanabilir.

SONUÇ

Bauman modernizmi nasıl bir bahçecilik projesi olarak tanımlıyorsa; *Modernliğin Sonuçları* isimli kitabında Anthony Giddens da, modernliğin temel özelliklerinden biri olarak zaman uzam ayrışmasını belirtmektedir. Giddens'a (1990:23) göre geleneksel toplumlarda *ne zaman* sorusu kendiliğinden *nerede* ile ilişkilendirilir ya da düzenli olaylarla tanımlanırdı. Yazar, mekanik saatin kullanımıyla beraber yaşanan değişimi şöyle özetlemektedir.

Mekanik saatin icadı ve nüfusun neredeyse tamamına yayılması (başlangıcı, on sekizinci yüzyılın ortalarına kadar uzanan bir olgudur) zamanın uzamdan ayrılmasında çok önemli bir olaydı. Saat, "boş" zaman için günün "dilimlerinin" (örneğin; çalışma günü) kesin olarak belirlenmesinde olanak sağlayacak biçimde nicelleştirilmiş tek biçimli bir ölçü belirtiyordu (Giddens, 1990:23).

Giddens'ın zaman-uzam ayrışması bağlamında örneklendirdiği oniki dilimli mekanik saat olgusunun müzikteki karşılığı hiç kuşkusuz aynı Bauman örneğinde görüldüğü gibi 12 dilimli eşit tamperemandır. Avrupa'nın tonal dönemi ve Türk Makam müziği örneklerinde görüldüğü üzere, dünya üzerinde çok çeşitli müzik sistemleri ve onlara ait perdeler vardır ve bu perdeler bir bakıma ait oldukları Coğrafyaları bir başka deyişle kültürel kimliğini betimlemektedir. Öte yandan sanayileşmenin büyük ivme kazandığı 19. yüzyılın sonundan itibaren bütün kimliklerinden soyutlanmış 12 eşit perdenin domine ettiği bir sonik dünya söz konusudur. Son 30-40 yıldır küreselleşmenin geldiği nokta, perdelere tekrar eski kimliklerine dönmeyi vaat etmektedir. Erkan Oğur'un perdesiz gitar icracılığı bu türden temsil düzeneklerinin günümüz dünyasında en net örneklerinden biridir.

Oğur'un bastığı perdeler kuşkusuz bu Coğrafya'nın perdeleridir; ama çaldığı enstrümanın niteliğinden dolayı artık, dünya müziği'nin perdeleri olmuşlardır.

KAYNAKÇA

- Alper, Emin, (2010). 1968 Küresel mi, Yerel mi? www.red-thread.org, alındığı tarih:15.10.12.
- Bauman, Zygmunt, (1993). *Modernlik ve Müphemlik*. Polity Press.
- Berg, Jeff. *The History of the fretless Guitar*. <<http://www.unfretted.com>> ET.15/10/12.
- Dawe, Kevin, (2010). *The New Guitarscape, Cultural Practice and Musical Performance*. Ashgate Publishing Limited, UK.
- Duffin, Willam, (2006). *How Equal Temperament Ruined Harmony and Why You Should Care*, Norton, New York.
- Ergur, Ali, Aydın, Yiğit. (15-18 April, 2004). *Patterns of Modernisation in Turkish Music*, Proceedings of the Conference on Interdisciplinary Musicology (CIM04) Graz/Austria, s-4.
- Ergur, Ali, Beşiroğlu, Ş. (2009). *Modern Disapperance and Postmodern Rebirth of the Ceng*, Fifth Conference on interdisciplinary Musicology, <http://cim09.lam.jussieu.fr/CIM09-en/Proceedings_files/11A-Besiroglu%26Ergur.pdf>, alındığı tarih: 17.10.12.
- Giddens, Anthony, (1990). *Modernliğin Sonuçları*, Board of Trustees of the Leland Stanford Junior University: Cambridge.
- Harwood, I. P, Diana, David van E. Lute Tunnings, <www.oxfordmusiconline.com>, alındığı tarih: 04.10.12.
- Guy, Paul. A brief history of the Guitar, www.guyguitars.com, alındığı tarih: 04.10.12.
- Isacoff, Stuart, (2002). *Temperament: How Music Became A Battleground For The Great Minds Of The Western Civilisation*, Faber&Faber, London.
- Oğur, Erkan. M.F.Ö. (1984). *Güllerin İçinden Perdesiz Gitar Solosu*, (Ele Güne Karşı), Balet Plak.
- Oğur, Erkan.(2011). Kişisel görüşme
- Özbek, Meral, (1991). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İletişim Yayıncılık A.Ş, İstanbul.
- Mardin, Şerif, (1991). *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yayınları A.Ş, İstanbul.
- Sachs, C. (1940). *The History of Musical Instruments*, New York: Norton.
- Wikipedia. Equal Temperament, www.wikipedia.org, alındığı tarih: 04.10.12
- Yarman, Ozan, (2008). *79-Tone Tuning & Theory for Turkish Maqam Music as a Solution to the Non-Conformance Between Current Model And Practice*, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yengi, Revnak, (2005). *Perdesiz Gitarda Türk Müziği Üzerine Araştırmalar*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.