

**YERELDEN KÜRESELE AÇILAN BİR MODEL OLARAK,
ERKAN OĞUR'UN PERDESİZ GİTAR İCRACILIĞI**

DOKTORA TEZİ

Mustafa Eren ARIN

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Doktora Programı

OCAK 2014

**YERELDEN KÜRESELE AÇILAN BİR MODEL OLARAK,
ERKAN OĞUR'UN PERDESİZ GİTAR İCRACILIĞI**

DOKTORA TEZİ

**Mustafa Eren ARIN
(414072008)**

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Doktora Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ

OCAK 2014

İTÜ, Sosyal Bilimleri Enstitüsü'nün 414072008 numaralı Doktora Öğrencisi **Mustafa Eren ARIN**, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “**YERELDEN KÜRESELE AÇILAN BİR MODEL OLARAK, ERKAN OĞUR’UN PERDESİZ GİTAR İCRACILIĞI**” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı: **Prof. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri: **Prof. Şehvar Beşiroğlu**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Ali Ergur
Galatasaray Üniversitesi

Prof. Dr. Sefa Yeprem
Marmara Üniversitesi

Doç. Dr. Tolgahan Çoğulu
İstanbul Teknik Üniversitesi

Teslim Tarihi : 23 ARALIK 2013
Savunma Tarihi : 26 OCAK 2014

ÖNSÖZ

Bu tezin hazırlanmasında her türlü katkılarından dolayı hocam Prof.Dr. Nilgün Doğrusöz'e teşekkürü bir borç bilirim.

Aralık, 2013

Mustafa Eren ARIN

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR:	ix
ÇİZELGE LİSTESİ.....	xi
ŞEKİL LİSTESİ.....	xiii
ÖZET.....	xvii
SUMMARY	xix
1. GİRİŞ.....	1
1.1 Araştırmanın Amacı	3
1.2 Metodoloji	3
1.2.1 Trankripsiyonlar	4
1.2.2 Karşılaştırmalı analizler	4
1.2.3 Literatür araştırması	4
1.2.4 Mülakat	5
1.2.5 Bölüm içerikleri	5
1.3 Perdesiz Gitarın Tarihçesi	9
1.3.1 Mikrotonal Gitarın Tarihçesi	17
1.4 Bu Gelişmelerin Standart Gitar ve Mikrotonal Gitar Bağlamında Etkileri	22
2. MODERNLEŞME OLGUSU VE MÜZİK ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ.....	25
2.1 Ortaçağ Sonlarından Başlayarak, Avrupa Müziğinde Sistem Arayışları	31
2.1.1 Antik Yunan da müzik olgusu	32
2.1.2 Ortaçağ Avrupasında Müzik Teorisi büyük oranda Antik Yunan'ın üzerine kuruluydu	37
2.1.3 Rönesans'ın müzik teorisi üzerindeki sonuçları	41
2.1.4 Tampereman'ın ortaya çıkışı	42
2.1.5 Düzenli tamperemanlar.....	50
2.1.6 17. Yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan düzensiz Tamperemanlar	56
2.1.6.1 Eşit Tamperemanın ortaya çıkışı	61
2.2 Eşit Tampere Edilmiş Perdelere Neden Gerek Duyuyoruz?	75
2.2.1 Eşit tampereman ve öngörülebilirlik	77
3. TÜRK MÜZİĞİ'NİN MODERNLEŞME SÜRECİNE GENEL BİR BAKIŞ.....	83
3.1 Tanzimat ile Başlayan Türk Müziğin'de Modernleşme ve Bunun İcraya Yönelik Sonuçları.....	83
3.1.1 İthal çalgıların Türk müziği çalgılarının yerini almaya başlaması	85
3.2 Türk Müziği'nin İcra ve Beste Pratikleri İçerisinde Yaşanan Değişiklikler	86
3.3 Türk Makam Müziği'nin Makamsal ve Formal Yapısında Yaşanan Değişiklikler	91

3.4	Tanzimat ile Başlayan Türk Müziği'nde Rasyonelleşme Olgusu ve Bunun Teoriye Yönelik Sonuçları.....	94
3.4.1	Türk Müziği sisteminin tarihsel yapısına genel bir bakış.....	96
3.4.2	Yazılı kültür ve geleneğin dönüşümü neticesinde ortaya çıkan yeni kuram arayışları	101
4.	20.YÜZYILDA PERDESİZ GİTARIN ORTAYA ÇIKIŞI.....	117
4.1	1970'ler ve Türkiye'de Gelişen “Anadolu Rock” Kavramı ve Yerel Kimliğin Müzik Piyasasına Damgasını Vurması	128
5.	ERKAN OĞUR’UN İCRASI İLE PERDESİZ GİTAR, TÜRK MÜZİĞİ GELENEĞİNİN DEVAMI SAYILABİLİR Mİ?	139
5.1	Taksim	139
5.1.1	Taksim ve usul	144
5.1.2	Süslemeler.....	145
5.1.2.1	Çarpma notaları	148
5.1.2.2	İki nota ile yapılan çarpmalar	152
5.1.2.3	İki'den fazla notadan oluşan çarpma grupları	154
5.2	Erkan Oğur'un ve Geleneksel Müziğimizin Bazı Usta İcracılarının Kullandığı Çarpma Notalarının Karşılaştırılarak Örneklenmesi.....	155
5.3	Taksimlerin Biçimsel (Formal) Özellikleri	159
5.3.1	Biçimin elemanları.....	161
5.4	Yukarıdaki Örnekler Işığında Erkan Oğur'un Bazı Taksimlerinin Biçimsel Yönden Karşılaştırmalı İncelenmesi	176
6.	SONUÇLAR.....	193
	KAYNAKLAR.....	207
	EKLER.....	215
	ÖZGEÇMİŞ.....	228

KISALTMALAR

AEU	: Arel Ezgi Uzdilek
JI	: Just Intonation
MFÖ	: Mazhar Fuat Özkan
Ort.	: Ortalama
E.A.	: Eren Arın
E.O.	: Erkan Oğur
M.T.	: Mutlu Torun

ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Çizelge 3.1 : 20.Yüzyılın başlarından itibaren makam kullanımında gözlemlenen değişme.	93
Çizelge 3.2 : Cenk Güray'ın Safiyuddin'den başlayarak günümüz bağlama ve tar perdelerine uzanan sistemin dörtlü aralığı üzerinden karşılaştırması.	98
Çizelge 3.3 : Arel Ezgi Uzdilek'in oktavı 24 eşit olmayan sabit perdeye bölen sistemi.....	106
Çizelge 3.4 : AEU ve Yekta'nın 24 perdesinin 53'lük eşit sistemde karşılıkları ...	109
Çizelge 3.5: Yarman'ın önerisi olan 159 eşit bölünmeden 79 perde'nin ortaya konduğu sistem	111

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1.1 : M.Ö 3. Milenyumda Mezopotomyadan kalma, kucağında lut çalan kişi kabartması	11
Şekil 1.2 : William Ridgeway'ın Arap topluluklarından Antik Yunan'a geçtiğini düşündüğü, gitar ve kemanın atası olan çalgılardan bazıları.....	12
Şekil 1.3 : Charles Doisy tarafından 1801 yılında <i>Generaux de la Guitarre'de</i> klavye düzeni örneklenmiş beş telli gitar illüstrasyonu	14
Şekil 1.4 : Beş telli gitar için bestelenmiş bir dans parçası	15
Şekil 1.5 : Lute için tabletür notası	17
Şekil 1.6 : General Thomson tarafından tasarlanıp 1829 yılında ilk üretimi yapılan enharmonic guitar üzerinde perdelerin yerini gösteren şema	19
Şekil 1.7 : Alois Haba tarafından mikrotonal gitar için bestelenmiş "Suite no:2" (1947).	21
Şekil 1.8 : Lou Harrison'un aslen trubador arp ve perküsyon için bestelediği Suite No 1'in mikrotonal gitar ve perküsyon'a uyarlanmış hali (1976).....	22
Şekil 2.1 : Antik Yunan müziğinin temelini oluşturan üç tür tetrakord (Aralıklar rakamsal oranları ile verilmiştir.).....	33
Şekil 2.2 : Armonik seri. (Eksi Cent değerleri Eşit tampere Piyanodan daha pest artı Cent değerleri ise daha tiz olduğunu belirtmek için kullanılmış)	34
Şekil 2.3 : Beşliler Çemberi (Harf notasyon ile).....	34
Şekil 2.4 : 12 Tam beşlinin 7 oktava bölünmesinden ortaya çıkan fark.(Pisagor koması).....	35
Şekil 2.5 : Antik Yunan'da kullanılan bazı diziler.....	36
Şekil 2.6 : Andrey Rublev tarafından yapılmış "trinity" tablosu	38
Şekil 2.7 : Ortaçağ döneminden toplumdaki üç ana sınıfı simgeleyen illüstrasyon. Din adamları (İbadet edenler) –Şövalyeler (Savaşanlar) - Köylüler (Çalışanlar)	41
Şekil 2.8 : Masaccio'nun Adem ve Hava'nın cennetten kovulmasını betimlediği tablosu (İnsani duyguların resmedilmesi ve perspektifin kullanıma girmesi)	42
Şekil 2.9 : Doğal Entonasyon'un klavyeye uygulanması (oktavın 2:1 elde edilişi).	45
Şekil 2.10 : Doğal Entonasyon'un klavyeye uygulanması (beşlinin 3.2 elde edilişi).....	46
Şekil 2.11 : Doğal Entonasyon'un klavyeye uygulanması (majör üçlünün 5:4 elde edilişi).46	
Şekil 2.12 : Doğal Entonasyon'un klavyeye uygulanması (dörtlünün 4:3 elde edilişi).....	46

Şekil 2.13 : Doğal Entonasyon'un klavyeye uygulanması (Dizinin yedinci derecesi 15:8 sol sesi üzerine bir majör üçlü 3:2*5:4 kurmak sureti ile elde edilişi).	47
Şekil 2.14 : Robert Fludd'un <i>Makrokozmoz ve Mikrokozmoz'un tarihi</i> isimli kitabından kozmik monokord illüstrasyonu "Tanrının eli dünyayı akord ediyor"	49
Şekil 2.15 : Üçlüler'in doğal hale getirilmesi amacıyla beşlilerin tampere edilmesi ve neticesinde ortaya çıkan 11 beşliden bir beşlinin arasının çok geniş olması	50
Şekil 2.16 : Marin Mersenne'in <i>Harmonie universelle</i> (1636-37) isimli çalışmasında yer alan herhangi bir oranın ortalamasının bulunması için ortaya konan mekanik çözüm önerileri	52
Şekil 2.17 : Marin Mersenne'in 17 ve 19 tuşlu klavyeleri.....	53
Şekil 2.18 : Fransız/İngiliz teorisyeni Peter Prellieur'un <i>Modern Musick-Master</i> (1730-31) metodunda kemanın klavyesinde diyez ve bemolleri gösterdiği grafik. (Not: Görüldüğü üzere diyezler bemollerden daha pest).....	54
Şekil 2.19 : Oktavın 55'e bölünmesi ile bir tam sesin 9 komadan oluşması	55
Şekil 2.20 : Peter Rubens tarafından 1622-26 yıllarında resmedilmiş "Marie Medici'nin Marseilles'e gelişi" tablosu (Barok dönem)	66
Şekil 2.21 : Jacques Louis David'in 1787'de resmettiği "Sokrat'ın ölümü" tablosu (Yeni Klasikçilik).....	68
Şekil 2.22 : Haydn'ın Fa majör tonunda Op.77, no.2 yaylı kuartetinden "listesso Tuono" (Aynı ton).....	69
Şekil 2.23 : Eugene Delacroix'in 1830 yılında resmettiği "Özgürlüğün önderliğinde insanlar" (Romantik dönem)	71
Şekil 2.24 : "Çılgılık", Edvard Munch, 1893 (İfadecilik).....	80
Şekil 3.1 : "Targan Kapris no:1"	87
Şekil 3.2 : Targan "Koşan Çocuk".	87
Şekil 3.3 : Yorgo Bacanos "Hüseyini Taksim"	88
Şekil 3.4 : Reşat Aysu "KürdilihicazkarSaz Semaisi"	88
Şekil 3.5 : Refik Talat Alpman "Mahur Saz Semaisi"	88
Şekil 3.6 : Yorgo Bacanos "Nihavent Taksim"	89
Şekil 3.7 : Yorgo Bacanos Nihavent Taksim	89
Şekil 3.8 : Civan Ağa Nihavent Şarkı "Dil Seni Sevmeyeni Sevmeye Lezzet Mi Olur".	89
Şekil 3.9 : Udi Nevres Bey "Hüzzam Saz Semaisi",	90
Şekil 3.10 : Tanburi Cemil Bey "Nikriz Longa"	90
Şekil 3.11 : Sadettin Arel "Bir Peri Masalı"	90
Şekil 3.12 : Hammamizade İsmail Dede "Yine Bir Gülnihal"	91
Şekil 3.13 : Mehmed Baha (Pars) Bey "Mehtabiye"	91
Şekil 3.14 : İki de temelde Pisagoryen olan Doğu ve Batı beşliler zincirlerinin karşılaştırılması.....	100
Şekil 3.15 : Rauf Yekta'nın oktavı 24 eşit olmayan aralığa bölen sistemi.....	102
Şekil 3.16 : Arel Ezgi Uzdilek sistemi ile Niyazi Sayın'ın Uşşak taksimindeki uyumsuzluk	106
Şekil 3.17 : Saba'nın dördüncü derecesinin yazım ve icradaki farkı	107
Şekil 3.18 : Necdet Yaşar'ın bağladığı ek perdeler	107
Şekil 3.19 : Üst üste beşliler yoluyla oktavın 53. Seste kapanması	108
Şekil 3.20 : Yarman tarafından kendi sistemi için önerilmiş <i>Sagittal</i> notasyonu. ..	113

Şekil 4.1 : M.F.Ö “Güllerin İçinden”	135
Şekil 4.2 : Ekan Oğur “Ağırlama”	137
Şekil 5.1: Önceden tasarlanmışlık-Doğaçlama.....	140
Şekil 5.2 : Taksimin gelişimi.....	143
Şekil 5.3 : Bach’ın verdiği süslemeler tablosu	148
Şekil 5.4 : Değerini kendinden önceki/sonraki notadan alan çarpma türleri.....	148
Şekil 5.5 : Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma işaretleri	149
Şekil 5.6 : Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma işaretleri	149
Şekil 5.7 : Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma işaretleri	149
Şekil 5.8 : Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma işaretleri	149
Şekil 5.9 : Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma işaretleri	150
Şekil 5.10 : Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma işaretleri	150
Şekil 5.11 : Hem çarpma notasına hem de gerçek notaya mızrap vuruşları.....	151
Şekil 5.12 : İlk sese vurulan ama çarpmaya vurulmayan mızrap vuruşları.....	151
Şekil 5.13 : İlk sese vurulan ama çarpmaya vurulmayan mızrap vuruşları.....	152
Şekil 5.14 : Değerini kendinden sonraki notadan alan ikili çarpmalar.....	152
Şekil 5.15 : Değerini kendinden sonraki notadan alan ikili çarpmalar.....	152
Şekil 5.16 : Değerini kendinden sonraki notadan alan ikili çarpmalar.....	153
Şekil 5.17 : Değerini kendinden sonraki notadan alan ikili çarpmaların mordan(<i>mordant</i>) olarak gösterilmesi.....	153
Şekil 5.18 : Değerini kendinden önceki notadan alan ikili çarpmalar.....	154
Şekil 5.19 : Değerini kendinden önceki notadan alan ikili çarpmalar.....	154
Şekil 5.20 : Gruppetto.....	154
Şekil 5.21 : İki den fazla sesle yapılan çarpmaların Geleneksel Türk ve Halk Müziğinde sık karşılaşılan kullanımları	155
Şekil 5.22 : Süsleme grupları (değerini kendinden önceki notadan alan)	155
Şekil 5.23 : Tanburi Cemil Bey “Hicaz Taksim”	156
Şekil 5.24 : Tanburi Cemil Bey (Nihavent Taksim).....	156
Şekil 5.25 : Bacanos “Nihavent Taksim”	156
Şekil 5.26 : Oğur, Sesler “Uşşak taksim”	157
Şekil 5.27 : Tanburi Cemil Bey “Şedd-i Araban Saz Semaisi”	157
Şekil 5.28 : Bacanos “Acemkürdi Taksim”	157
Şekil 5.29 : “Güllerin İçinden” Aranağme	158
Şekil 5.30 : Bacanos “Rast Taksim”	158
Şekil 5.31 : Oğur, Sesler “Uşşak taksim”	158
Şekil 5.32 : Analiz Modeli.....	162
Şekil 5.33 : Targan “Uşşak Taksim”	164
Şekil 5.34 : Bacanos “Rast Taksim”	165
Şekil 5.35 : Tanburi Cemil Bey “Hicaz Taksim”	165
Şekil 5.36 : Tanburi Cemil Bey “Bestenigar çello Taksimi”.	166
Şekil 5.38 : Yorgo Bacanos “Nihavent Taksim”	168
Şekil 5.39 : Tanburi Cemil Bey “Bestenigar çelloTaksimi”.	170
Şekil 5.40 : Tanburi Cemil Bey “Bestenigar çello Taksimi”.	172
Şekil 5.41 : Yorgo Bacanos “Nihavent Taksim”.	173
Şekil 5.42 : Yorgo Bacanos “Hüseyini Taksim”.	175
Şekil 5.43 : Motif geliştirme çeşitleri.	177
Şekil 5.44 : Erkan Oğur “Perde Kalktı” (Hicaz taksim) Giriş Bölümü.....	177
Şekil 5.45 : Erkan Oğur “Perde Kalktı” (Hicaz taksim) Motif Örneği. Giriş Bölümü	178

Şekil 5.46: Erkan Oğur “Perde Kalktı” (Hicaz taksim) Motif Örneği. Gelişme Bölümü	178
Şekil 5.47 : Erkan Oğur “Perde Kalktı” (Hicaz taksim) Motif Örneği. Gelişme Bölümü	178
Şekil 5.48 : Erkan Oğur “Perde Kalktı” (Hicaz taksim) Gelişme-Sonuç Bölümü	179
Şekil 5.49 : Çinuçen Tanrıkörur “Segah taksim”	179
Şekil 5.50 : Çinuçen Tanrıkörur “Segah taksim”	181
Şekil 5.51 : Necdet Yaşar “Hicazkar taksim”	182
Şekil 5.52 : Erkan Oğur “Uşşak taksim” (Giriş Bölümü)	183
Şekil 5.53 : Erkan Oğur “Uşşak taksim”. Çevirme (turn) figürü	183
Şekil 5.54 : Erkan Oğur “Uşşak taksim”. Grup halinde çarpma figürü.....	183
Şekil 5.55 : Erkan Oğur “Uşşak taksim”. Grup halinde çarpma figürü.....	183
Şekil 5.56 : Erkan Oğur “Uşşak taksim” İkinci Gelişme Bölümü	184
Şekil 5.57 : Erkan Oğur “Uşşak taksim” İkinci Gelişme Bölümü	185
Şekil 5.58 : Erkan Oğur “Uşşak taksim” İkinci Bölüm.....	186
Şekil 5.59 : Erkan Oğur “Uşşak taksim” İkinci Bölüm, Üçleme motif.....	186
Şekil 5.60 : Erkan Oğur “Uşşak taksim”, İkinci Bölüm, Üçleme motif.....	187
Şekil 5.61 : Erkan Oğur “Uşşak taksim”, İkinci Bölüm Üçleme motif (Değiştirilmiş)	187
Şekil 5.62 : Erkan Oğur “Uşşak taksim”, İkinci Bölüm Üçleme motif (Değiştirilmiş)	187
Şekil 5.63 : Erkan Oğur “Uşşak taksim”, İkinci Bölüm sessiz çarpma grubu figürü (1. Satır).....	187
Şekil 5.64 : Erkan Oğur “Uşşak taksim”, İkinci Bölüm sessiz çarpma grubu figürü (2. Satır Başı).....	187
Şekil 5.65 : Erkan Oğur “Uşşak taksim”, İkinci Bölüm çarpma grubu figürü (2. Satır Sonu).....	187
Şekil 5.66 : Erkan Oğur “Uşşak taksim”, İkinci Bölüm çarpma grubu figürü (3. Satır Başı).....	188
Şekil 5.67 : Erkan Oğur “Uşşak taksim”, İkinci Bölüm bir ses yukarıya taşınmış çarpma grubu figürü (3. Satır Ortası).....	188
Şekil 5.68 : Erkan Oğur “Uşşak taksim”, daraltılmış çarpma grubu figürü (4. Satır Başı).....	188
Şekil 5.69 : Erkan Oğur “Uşşak taksim”, daraltılmış ve dört ses yukarıya taşınmış çarpma grubu figürü (4. Satır Ortası).....	188
Şekil 5.70 : Erkan Oğur “Uşşak taksim”, Buselik perdesine taşınmış çarpma grubu figürü (5. Satır Başı).	188
Şekil 5.71 : Erkan Oğur “Uşşak taksim”, Ses süreleri genişletilmiş çarpma grubu figürü (5. Satır Sonu).	189

YERELDEN KÜRESELE AÇILAN BİR MODEL OLARAK, ERKAN OĞUR'UN PERDESİZ GİTAR İCRACILIĞI

ÖZET

Erkan Oğur'un perdesiz gitar İcracılığı; Anadolu Kopuz icrası, Türk Müziği Tanbur ve Ud icrası, Klasik Gitar İcra teknikleri ve Blues ve Rock Gitar icracılığında kullanılan bir çok stilin harmanlanmasından meydana gelir. Perdesiz gitar'ın tarihsel kökenini M.Ö 3000'lerde Akdeniz havzası ve mezopotamyada görülen Tanbur'a bağlayabiliriz. Bununla birlikte günümüzde perdesiz gitarın kullanıldığı ilk ticari kayıt (1965) her ne kadar John Cale ve Sterling Morrison tarafından bestelenmiş "Paslanmaz Çelik Gamelan" isimli eser olsada; perdesiz gitarı bir slayt gitar 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 özelliklerin 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 Rasyonelizm 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 tınısının 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.

THE FRETLESS GUITAR, BEING AS A MODEL OF TRANSITION FROM LOCAL TO GLOBAL

SUMMARY

The fretless guitar performance of Erkan Oğur is a mixture of the playing techniques as: Anatolian Kopuz, Traditional Turkish Tanbur-Ud, Western Classical Guitar and the several playing styles used in Blues and Rock music. We can start the history of the fretless guitar, dating from 3000 BC with the long necked lute; which had been common in Mesopotamia and Mediterranean region. The Gitar being a wide necked enstrument, is a mixture of both the long necked and shord necked lute families was first developed in Iberia, twelfth century AD. Towards the nineteenth century the sixth string was added and the steel stringed, unmovable fretted modern guitar replaced its ancestor of Renaissance guitar which has four to five gut strings and movable gut frets. The modern guitar of nineteenth century was an equal tempered enstrument with 12 pitches in an octave. It's no suprising to see the first micro-tonal guitar which has 53 frets in an octave built by General Thompson in 1829 as an counter argument against the modern guitar. Several versions of micro-tonal guitar developed till than. Meanwhile the proto-type of fretless guitar was built by the American composer/theorist Henry Partch in 1945. Throughout the history both the micro-tonal and the fretless guitar were produced in limited numbers concerning only a bunch of musicians.

The question arises here is "why some enstruments disappeared and why the others were popularized through time determining the sonic world of people all around the globe?" The answer to this question lies under the heading of modernisation. The 12 pitched equal temperament is a product of the process of modernisation through the music history. Starting from the Ancient Greek the "holy ratios" of musical pitches, the transferring of these ratios to medieval music, the rise of burgoise community in Renaissance the apperance of human perspective in art, the idea of temperament, the period of enlightenment accompanied by questioning the holy ratios in music. The indsutrial revolution in nineteenth century and the spread of the equal tempered instruments all over the world. The acception of twelve pitched equal temperament as a norm in 1917 accompanied by the dissapparence of tonality in music. In short the idea of rationality and its effects on western music is the key to understand why some instruments dissappeared while the others increased in amount.

On the other hand, a kind of similar situation was happened in Turkish music. Starting from the Tanzimat in nineteenth century, parallel to the transformation process of social institutions, the traditional Turkish Music was also in a process of transformation. It was a time which the oral-tradition has given way to written tradition. And this led to debates till than on the Turkish Music theory accompanied by several new systems of musical ratios.

Although the first commercial recording which had used the fretless guitar was “Stainless Steel Gamelan” by John Cale and Sterling Morrison in 1965; Frank Zappa was the first musician in 70's which had considered the fretless guitar as a kind of slide guitar and played extensively on his albums. The appearance of fretless guitar in musical scene of 1960's was linked to the counter-culture movement in 60's which positioned itself rejecting the popular culture pumped by the culture industry. Counter culture was a revolutionary movement in audio-visual arts breaking the boundaries between high and low art.

The musical tendencies of sixties and seventies in post-industrial countries had also effected the musical scenes of third world. During 60's and 70's, there appeared two main musical movements in Turkey. Arabesk and Anatolian Rock, both were the products of mass migration which took place from rural to cities starting from 50's. Both styles used urban and rural instruments like bass guitar, synthesizer, drum, lead /rhythm guitar with traditional and rural instruments like bağlama, kemençe, zurna, ney...etc simultaneously. In that sense; 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 D. Thus the notion of modality which is felt through the piece is transferred to a makam 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.

The question here is "could the fretless guitar performance of Erkan Oğur be accepted as a continuation of Turkish Music performance tradition ?" In order to give a brief answer, we compared the fretless guitar taksims of Oğur with some other taksims that had been done by the leading figures of Turkish Music such as Tanburi Cemil Bey, Yorgo Bacanos, Şerif Muhittin Targan, Necdet Yaşar and Cinuçen Tanrıkorur. It was important to focus on Taksim as an improvisatory style in broader sense and on the surface level the basic components of taksim such as the figurative notes and time organisation. Like all improvisatory styles, taksim is one of the examples of musical freedom and unpredictability. Freed from temporal or metric obligations, taksim stands against the rationalised patterns of music production. By focusing on figurative notes, and time organisation, we found out similarities between the Erkan Oğur's taksims compared to some other taksims that had been done by other Turkish Music performers.

Lastly, under the process of globalization today it is important to see the effects of globalisation on the musics of the world. In that sense the concept of hybridization, cultural representation, the effects of industry and its threads on local musics and the rise of world music as a musical genre, with the possibilities of high technology the tragedy of local music which could be reproduced and adapted through the needs of music industry. So the basic question here is "Whether if somebody living on another

part of the globe could reach the same conclusion with his/her fretless guitar , which Erkan Oğur from Anatolia had reached. In other words, using the possibilities of music technology whether if some one from an other culture can play the fretless guitar as Erkan Oğur plays it or not? Once more the concept of taksim and its highly irrational aspects and the pitch vocabulary of different cultures seems to be determining parameters for giving an brief answer to the question. In this regard, the ambivalent character of taksim performance due to its ametric time organization and stylistic features dependent on individual playing makes the taksim performance unique. Erkan Oğur is one of the figures in the world who succeed to combine this uniqueness with the notion of Turkish Music performance tradition on an fretless instrument. This is the core of Oğur's music which still rescues itself from the standartization process of the world music industry.

To sum up, when we look 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 is increasing gradually; because they want to be unstandartised and free of the boundaries of temperament.

1. GİRİŞ

Gitar; özellikle 1950'lerden sonra artan popülaritesiyle insanların, malların, sermayenin ve bilginin küresel ölçekte her geçen gün daha da artarak dolaşıma girdiği çağımızda, bu dolaşım ağını müzikal anlamda simgeleştiren yegane çalgıların başında gelir. Gitarın popülaritesini kolay taşınabilir, ergonomik, hesaplı bir çalgı olması ve dünya müziğinin en yerel örneklerinden en uluslararası nitelikteki pop türlerine kadar müziğin temel ihtiyaçlarına cevap verebilen bir çalgı olmasına bağlayabiliriz. Dahası gitar günümüzde ulaştığı büyük satış rakamları ile uluslararası müzik endüstrisi için vazgeçilmez bir konumdadır.¹ Öte yandan gitarın Müzik Endüstrisi içindeki konumu, Modernite'nin son beşyüz yıllık zaman dilimi içerisinde Avrupa Müziği'nin tarihsel yolculuğu ve perdelerin standartlaştırılması olgusu üzerinden okunabilmektedir.

Bauman; resimde onbeşinci yüzyıldan sonra uygulanmaya başlayan perspektif olgusu ile kişinin “yerelliğinden” kaynaklı kişisel algısının yerine, tamamen nesnel, insansız, eşitlikçi, soyutlaşmış bir anlam dünyasının uygulamaya girişini şu şekilde ifade eder.

Şeyleri mekânsal düzlenişine bundan böyle karar verecek olan, bakan gözün nitelikleri değil, gözlem noktasının tamamıyla nicel olan konumu; yani, soyut ve boş, insansız, toplumsal/kültürel bakımdan tarafsız ve kişisel olmayan bir mekan içinde tespit edilebilir olan konumdu. Mekansal örgütlenmede ağırlık noktası böylelikle, “Kim bakıyor?” sorusundan “Mekan içinde hangi noktadan bakılıyor?” sorusuna kaydı (Bauman, 1998, s.41).

Bauman'a göre en iyi perspektif kişisel dışılık, bir başka deyişle “nesnellik” ile sağlanmaktaydı. “Artık, en iyi'nin nesnel anlamına geldiğini, nesnelin de kişisel olmayan ya da kişisellik üstü anlamına geldiğini görmek kolaydı” (Bauman, 1998, s.41). Benzer bir şekilde eşit tampereman da, “yerel/yabani” perdeleri ait oldukları bağlamdan koparıp, onları modernitenin ölçülebilirlik ve öngörülebilirlik sınırları

¹ Sinan Cem Eroğlu, gitar endüstrisinin iki devi Fender'in 250 milyon ve Gibson'un 100 milyon dolarlık yıllık gitar satışlarına vurgu yaparak çağımızda hiç bir müzik çalgısının bu rakamlara ulaşamayacağını belirtir (Eroğlu, 2012, s.2).

içerisine sokmuş yani onları “nesnelleştirmiştir.” En genel anlamıyla standartlaşmanın bu dönüştürücü etkisine karşı koyamayan bazı çalgılar tarih içerisinde kaybolurken; bazıları da sürece uyumlanarak günümüze kadar ulaşmışlardır.

Bu gün bildiğimiz anlamda Gitar eşit tampereman’a göre dizayn edilmiş bir çalgıdır. Aynı eşit tampere piyanonun geçtiğimiz iki yüzyıl boyunca Avrupa Rasyonelitesinin başlıca kültür ihraç aracı konumunu yüklenmesi gibi gitarda benzer bir konumu modern sonrası dönemde üstlenmiş gözükmektedir. Bununla beraber 19. Yüzyıldan itibaren gitar için farklı tampereman önerileri gündeme gelmiştir ve 20. Yüzyılda perdesiz gitarın ortaya çıkışı da bu önerilerden bir tanesidir. Perdesiz gitar kendini; modernitenin yüzlerce yıldır oluşturmaya çalıştığı tüm standartlaşma, kimliksizleştirme uygulamalarına karşı, yerelin, bireysel olanın veya daha geniş bir tabirle öngörülemez olanın tekrar inşa edilmesi olarak konumlandırmıştır. Bu bağlamda perdesiz gitarın 60’ların endüstri sonrası çağında karşıt- kültür akımının bir parçası olarak tekrar gündeme gelmesi tesadüfi değildir.

Öte yandan, Türk Müziği’nde modernleşme olgusu ise Osmanlı İmparatorluğunun batı’nın askeri üstünlüğü ile başa çıkabilmek amacıyla 19. Yüzyılın ortalarına doğru gerçekleştirdiği birçok kurumsal yenileşmenin bir parçası olarak aynı dönemde ortaya çıkmış, kullanılan makamlarda, biçimlerde, çalgılamada yaşanan değişmelere paralel olarak yüzyılın sonuna doğru Rauf Yekta’nın ortaya attığı model ile (en azından teorik bağlamda) perdeler üzerinde bir standartizasyon uygulaması başlatılmıştı. Cumhuriyet’le beraber bu uygulamalar hızlanmış bir yandan batıdan ithal edilen çok seslilik çerçevesinde “evrensel” bir müzik dilinin arayışları devam ederken bir yandan da Cumhuriyet’in kültür politikaları dışında kalan Geleneksel Türk Müziği ve Halk Müziği gibi yerel türler göz ardı edilmiştir. Resmi politikaların kıyısında varlığını sürdürmeye çalışan yerellikler, 50’lerin büyük şehirlere ilk göç dalgaları ile birlikte değişime uğrayarak tekrar gündeme gelmeye başlamış 60’lı ve 70’li yılların melez türlerinin temellerini atmıştı. Müzikte yaşanan melezleşme Arabesk ve Anadolu Pop/Rock adı altında iki türle sonuçlanmış bu türler çalgılamaları, biçimsel özellikleri, tavır/üslup özellikleri ile “Geleneksel Türk Makam Müziği” nden farklılıklar gösterebilirler, ortak bir makam iskeleti üzerine oturduklarından geçmişin bir tür devamı niteliğini taşımaktadırlar. Bu bağlamda Erkan Oğur tarafından 1976 yılında ortaya atılan perdesiz gitar da o dönemin ruhuna

uygun olarak algılar arası melezleşmenin (gitar-ud) bir tür simgesi konumundadır. Bu çalışmanın yanıt aramaya çalıştığı temel soru da yaşanan bu iç içe geçme neticesinde ortaya çıkan perdesiz gitar'ın Erkan Oğur icrası ile Türk Müziği İcra Geleneğinin devamı sayılıp sayılamayacağı yönündedir. Bu soruya cevap vermek için Türk Müziği'nde tamamen doğaçlamaya dayalı bir icra tarzı olan Taksim olgusu üzerinden hareket edilecek ve Türk Müziği'nin belli dönemlerinden icracıların (Tanburi Cemil Bey, Yorgo Bacanos, Necdet Yaşar... vs) taksimleri ile Erkan Oğur'un perdesiz gitar taksimleri karşılaştırılacaktır. Öte yandan, ortaya konacak bulgulara ek olarak günümüzün küreselleşme pratikleri içerisinde Erkan Oğur'un perdesiz gitar icrasının, hangi ayırt edici özellikleri ile yerelin ifadesine olanak tanıdığı incelenecektir.

1.1 Araştırmanın Amacı

Günümüzde yapılan müzikoloji ve etnomüzikoloji çalışmaları çerçevesinde farklı coğrafyalara ait icra gelenekleri ve algılar mercek altına alınmış ve bu alanlarda sayısız yayın yapılmaktadır. Bu alışma sadece perdesiz gitarı ortaya çıkaran Sosyomüzikal koşulları aydınlatma amacı taşımaktan öte, Erkan Oğur'un perdesiz gitar icracılığına da yapılan taksim analizleri yoluyla mercek altına almayı amaçlamaktadır. Ortaya konan bu çalışma neticesinde mevcut boşluğu bir nebze doldurup, bu alanda daha ilerde yapılacak çalışmalara da zemin oluşturmak hedeflenmektedir.

1.2 Metodoloji

Bu alışma kapsamında; Erkan Oğur'un farklı zamanlarda yaptığı solo perdesiz gitar taksimleri ile, Türk Müziği'nin farklı dönemlerinden seçilmiş Tanburi Cemil Bey, Şerif Muhittin Targan, Yorgo Bacanos, Necdet Yaşar ve Cinuçen Tanrıkorur gibi isimlerin ud, tanbur, viyolensel icraları; (tını, alım tekniği, ses sahası açısından perdesiz gitar ile benzerliklerinden dolayı) Taksim olgusunu meydana getiren tavrı (süsleme notalarının kullanımı) ve biçimsel özellikleri göz önünde bulundurularak karşılaştırmaya tabi tutulmuştur. Bu bağlamda, Erkan Oğur'un seçilmiş solo perdesiz gitar taksimleri ile yukarıda adı anılan ve Türk Müziği taksim olgusunun geçmişten günümüze uzanan bir hat içerisinde önemli yer tutmuş icracılarının taksimleri arasındaki benzerlikler ortaya konmuş ortaya çıkan veriler dahilinde Erkan Oğur'un

Türk Müziği İcrası içerisindeki yeri tespit edilmeye çalışılmıştır. Bunun yanısıra ikinci bölümden başlayarak Avrupa Müziğinde ve sonrasında Türk Müziğin’de yaşanan modernleşme süreçleri ağırlıklı olarak perde olgusu üzerinden tarihsel bir çerçevede mercek altına alınmış, 1976 yılında Erkan Oğur’un perdesiz gitar ile başlayan yolculuğu ve günümüz dünyasının müzik piyasası içerisinde bu yolculuğun konumlandığı alan yerel/küresel karşılığı açısından değerlendirilmiştir. Konunun çerçevesini oluşturabilmek için başvurulmuş yerli/yabancı kaynaklara ek olarak konuyla ilgili birincil şahıslarla iki tane mülakat gerçekleştirilmiştir.

1.2.1 Transkripsiyonlar

Mazhar Fuat Özkan’ın “Güllerin içinden” isimli parçasında ki perdesiz gitar solosundan başlayarak, Erkan Oğur’un perdesiz gitar ile yaptığı kayıtlar, değerlendirmeye ve karşılaştırmaya tabi tutabilmek amacıyla Sibelius 7 isimli nota yazım programı aracılığıyla kayıt altına alınmıştır.

1.2.2 Karşılaştırmalı analizler

Erkan Oğur’un perdesiz gitar ile yaptığı çeşitli taksimlerin transkripsiyonları; Şerif Muhittin Targan, Tanburi Cemil Bey, Yorgo Bacanos, Çinuçen Tanrıkorur, Necdet Yaşar’ın tanbur, ud, viyolonsel taksim transkripsiyonları (Çinuçen Tanrıkorur örneğinde transkripsiyon yazar tarafından yapılmıştır), 20. Yüzyılın başlarından günümüze kadar uzanan süreç içerisinde çeşitli dönemlerde yapılan kayıtlarla veri tabanı oluşturmaları ve bu icraların Türk Müziği icra öğretisi içerisindeki belirleyici konumları dolayısıyla karşılaştırmaya tabi tutulmuştur. Bu bağlamda Erkan Oğur taksimleri ile bahsi geçen icracılar arasında icra pratikleri açısından tavrı bütünlüğü olup olmadığına; bunu yanısıra taksimin zamansal planda ele alınışı (kurgusu), yani en küçük motifsel yapılardan, genel biçimsel özelliklere bakılarak (giriş, gelişme, sonuç ve makam kullanımları da göz önünde bulundurularak) birleştikleri/ayrıştıkları noktalar ortaya konulmuştur.

1.2.3 Literatür araştırması

Çalışma kapsamında, perdesiz gitarın ve genel anlamda Gitarın tarihçesini ortaya koyabilmek için Organolojik verilerden; Avrupa’da çeşitli zaman dilimleri içerisinde ortaya çıkan farklı tampereman sistemleri ve genel hatlarıyla Batı Sanat Müziği’nin aşağı yukarı 500 yıllık tarihsel yolculuğunu (1950’ler sonrasında yaşanan gelişmeleri

içine alacak şekilde) çerçeveleyebilmek için Müzik Teorisi ve Tarihsel Müzikoloji ile ilgili başlıca kaynak ve yardımcı kaynaklara ek olarak, Türkiye'de tanzimat ile başlayıp günümüze kadar devam eden Türk Müziği'nde yaşanan değişim dönüşümleri ortaya koyabilmek amacıyla çeşitli Müzikolojik ve Etnomüzikolojik kaynaklardan ve makale/tez gibi akademik çalışmalardan yararlanılacaktır. Dahası hem Batı Müziğinde hem de Türk Müziği içerisinde yaşanan gelişmelerin toplumsal ve tarihsel boyutları ile değerlendirebilmek maksatı ile Müzik Sosyolojisi ve en genel anlamıyla Sosyoloji çerçevesinde yardımcı kaynaklardan da faydalanarak ortaya özgün bir çalışma çıkarmak amaçlanmıştır.

1.2.4 Mülakat

Perdesiz gitarın Türkiye'deki tarihçesi açısından çalışmanın başlıca kaynak kişisi olan Erkan Oğur ile mülakat gerçekleştirilerek, kendisinin perdesiz bir çalgı yapmaya iten nedenler ve koşullar sorgulanarak, böyle bir çalgıyı ortaya çıkarmaktaki amacı birinci elden kayıt altına alınmaya çalışılacaktır. Bu bağlamda Perdesizlik ve (kendi tabiri ile) sonsuz Perdelilik hakkındaki görüşleri alınmış, dahası bu çalgı ile oluşturduğu yaklaşık 35 senelik müzikal kimlik en geniş hatları ile çerçevelenmeye amaçlanmıştır.

Bundan başka Erkan Oğur'un Türk Müziği Devlet Konservatuvarı çatısı altında beraber çalıştığı ud hocası ve aslında perdesiz gitar'ın Türkiye'de ilk mucidi olan Mutlu Torun ile de bir mülakat gerçekleştirilerek ve Mutlu Torun gözüyle Erkan Oğur'un perdesiz gitar icrasının temel özellikleri kayıt altına alınacaktır. Dahası, yedinci bölümde kullanmak amacıyla yapılan mülakatta Mutlu Torun'un Türk Müziği İcrasının önemli bir temsilcisi ve kuramcısı olması sebebiyle kendisinden, taksim olgusu, biçimsel ve ifade unsurları ve bunların Yorgo Bacanos ve Tanburi Cemil Bey icrasındaki karşılıkları konularında yararlanılmıştır. Her iki mülakat'ın da detayları ekler bölümünde mevcuttur.

1.2.5 Bölüm içerikleri

Standartize edilmiş modern gitar ve perdesiz gitar örnekleri üzerinden çerçevesi çizilmeye çalışılan Perdelilik ve Perdesizlik kavramlarının ve onların Türk Müziğinin modernleşme serüveni ve Erkan Oğur'un perdesiz gitarını doğuran koşullar üzerinden çalışmanın problem, amaç, kapsam ve metodoloji gibi unsurlarının ortaya konduğu birinci bölümden sonra, perdesiz gitarın tarihçesinin ilk gitar örnekleri, ud,

lut, eşit tampere gitar ve mikrotonal gitar üzerinden ele alındığı ilk bölümde temel organolojik verilerle Gitar ailesinin perdesiz gitar'a kadar uzanan tarihsel yolculuğu dönemlerine ait nota örnekleri ile birlikte çerçevelenmeye çalışılmıştır.

İkinci bölümde neden bazı çalgıların yaygınlığı zaman içerisinde azalıp yok oluşa sürüklenirken, neden bazı çalgıların ise küresel ölçekte yaygınlıkları artarak Modern Dünyanın müzik algısını ve estetik normlarını belirlemede başat bir rol üstlenmiştir sorusu üzerinden, temel Sosyolojik verilerle “Modern” in çerçevesinin çizilmesi amaçlanmıştır. Ortaya çıkan veriler Modern'in karşılığı olarak bizi müzikte Eşit Tampereman olgusuna götürmüştür. Bu bağlamda Antik Yunandan başlayarak, Batı müziğinde modların ve bu modlara ait perdelerin oransal değerleri, doğal oranların Ortaçağ Avrupasına intikali ve Ortaçağ düşüncesinde perde oranlarının önemi, Rönesans'la beraber yükselen tüccar/burjuva sınıfı, matbaanın kullanıma girmesi, resimde perpektifin ve müzikte çoksesliliğin yükselişe geçmesi bunun sonucu olarak insan düşüncesi ve ifadesinin doğal oranların önüne geçmeye başlaması, tuşlu çalgılar üzerinden geliştirilen düzenli tampereman modelleri, doğallık/yapaylık ekseninde yaşanan tartışmalar ve ortaya atılan kısmen daha radikal öneriler (oktav bölünmeleri), modernleşen hayat pratikleri çerçevesinde barok dönemle beraber güzel sanatlarda yaşanan dokusal katmanlaşma, seküler bir tür olarak Opera'nın ortaya çıkardığı yeni ifade biçimleri bu bağlamda rakamsal kutsallığın sorgulanmaya başlanması, tonalitenin oturması, düzensiz tamperemanlar, Burjuva'nın özgürleştiriciliğinde insan duygu ve ruh hallerini ifade etmeye odaklanan Yeni Klasikçilik ve melodinin gücü, Eşit Tamperemanın yaygınlaşması, sanayi devriminin 19. Yüzyılda yarattığı devinim, mekanikleşme ve bireyin yalnızlaşması ve yabancılaşması sonucunda sanatta şekillenen Romantik akım, bireysel ifadenin başat konumu ve bunun 20. Yüzyıla uzantıları çerçevesinde müzikte kromatizmin tonaliteler arası artan geçirgenliği, üretim modeli olarak ulus devlet yapısının mutlak ve homojenleştirici yapısına paralel olarak 20 yüzyıl başlarında müzikte mutlak öngörülebilirlik modeli olarak Eşit Tamperemanın “evrensel” ölçekte kabulü (1917) ve bunun paralelinde yüzyılın başından beri iyice silikleşen tonal duyuşun ortadan kalkması. Doğa'nın tahakküm altına alınmasının yarattığı parçalanma/yabancılaşma ve bunun 20. Yüzyıl sanatına yansıyan iç buhranı. Özetle, ikinci bölüm boyunca tampereman olgusu üzerinden modernite ve müzik ilişkisi irdelenip bu bağlamda rasyonelite olgusunun müzikteki karşılığı olan eşit tamperemanın modern insanın

zihninde barındırdığı doğayı tahakküm altına alma düşüncesi ile ilintisi sorgulanarak başta sorduğumuz “ bazı çalgıların yaygınlığı artarken neden bazıları tükenişe geçti” sorusuna yanıt bulmak amaçlanmıştır.

Türk Müziği’nde modernleşme olgusunun Tanzimat’dan Cumhuriyet’in ilk yıllarına kadar teori ve icra pratikleri açısından incelendiği üçüncü bölümde ise Geleneksel Osmanlı Devletinin askeri-siyasi örgütlenmesi, Tanzimat’la beraber yaşanan değişim, resmi anlamda mehterin bandoya devri ile simgeleşen batılı normların Türk kültürü üzerinde ki etkileri, bunun müziğin icrasına yönelik sonuçları açısından çalgılama, biçim ve ses organizasyonlarında yaşanan değişimler Türk Müziği literatüründen örneklerle incelenip, yine bu sonuçların Türk Müziği’nin teorik yönü üzerindeki etkileri bağlamında meşk kültürünün yerini yazılı kültüre bırakması ve bunun kuram tartışmaları üzerinde ki belirleyici rolü, Türk Müziği’nin gelenekten gelen ses sistemi, Cumhuriyet’le beraber artan kuram önerileri ve bunların icra ile yaşadığı uyumsuzluk örnekler üzerinden Avrupa’nın modernleşme sürecine paralel bir çerçevede ele alınıp Perde ve Perdesizlik kavramları içerisinde anlamlandırmaya çalışacağız.

Endüstri sonrası dünyada perdesiz gitarın hangi koşullarda ortaya çıktığını irdelediğimiz dördüncü bölümde, 60’ların sonlarına tüketim kültürü ve onun beslediği toplumsal değerlere karşı yaşanan gençlik isyanı çerçevesinde karşıt kültür olgusu ve bunun müzik alanındaki karşılıkları masaya yatırılmaya çalışılmıştır. Müzikte John Cage’in başını çektiği grubun 50’lerden başlayarak modernite ve sanat ilişkisinin sorgulaması, bu bağlamda nota yazısının müziğin aktarımı üzerindeki tahakkümünün kırılması, performans dayalı deneyimin öngörülemezliği olgusundan hareketle açık formların kullanıma girmesi, Avant-Garde sanat ve Pop/Rock sanat ürünleri arasındaki çizgilerin silikleşmesi ve bu doğrultuda ortaya çıkan Minimalist müziğin zamansızlığı irdelenecek; bu noktada perdesiz gitarın ilk kullanıldığı kayıt olan Steven Morrison/John Cale’nin deneysel çalışması “Stainless Steel Gamelan” örneği masaya yatırılacaktır. Rock müziğin, Deneysel ve Romantik eğilimlerle şekillenen otantiklik iddiası çerçevesinde 70’lerde Zappa’nın bir çok türden beslenen müzikal kişiliği, Zappa’nın ele aldığı haliyle perdesiz gitar yine Zappa’nın “Can’t afford no shoes” ve “Torture never stops” isimli kayıtlarıyla örneklendirilmiştir.

Bu gelişmelerin coğrafyamıza yansımaları olarak, 60’lar ve 70’lerin Türkiye’sinde Arabesk ve Anadolu Rock akımlarının türler arası melezleşme yoluyla Erkan

Oğur'un perdesiz gitarı'nın ortaya çıkma koşullarının inceleyarak, göç dalgaları ile şekillenen Türk Müzik piyasası içerisinde yaşanan melezleşme ve ortaya çıkan Anadolu Pop/Rock ve Arabesk gibi türler, bu bağlamda Türk Müziği'nin farklı kollarına ait çalgılarla (Şehir kökenli Geleneksel Türk Müziği ve Kırsal Kökenli Halk Müziği) batı müziğinin alt yapı çalgılarının (bas gitar, gitar, sentisayzır, bateri..vb) beraber kullanılması olgusundan hareketle 1976 yılında Erkan Oğur'un amaçladığı perdesizlik konumlandırılmaya çalışılmıştır. Anadolu Rock/Pop akımının çalgılaşma üzerinden kategorize edilerek (türkü düzenlemesi-özgün Pop/Rock yapısı içerisinde yer alan yerel çalgılar) bu akımın bir geç uzantısı olarak Türkiye'de perdesiz gitar'ın ilk kullanıldığı kayıt olan Mazhar Fuat Özkan'ın 1984 yılında çıkardıkları "Ele güne karşı" albümünün *Güllerin İçinden* isimli parçasının perdesiz gitar bölümleri detaylı şekilde notaya alınıp bu bölümlerin müziğin genel çerçevesi içerisinde barındırdığı "yerellik" kullanılan uşşak makamının özellikleri doğrultusunda incelemeye tabi tutulmuştur. Bunu yaparken müziğin genel biçimsel özellikleri de göz önünde bulundurulmuştur. Öte yandan Oğur'un uzun yıllar standart perdeli gitar çaldığı gerçeğinden hareketle oradan edindiği tekniklerin perdesiz gitar'a nasıl adapte edildiği irdelenmiştir.

Bunlara ek olarak, Erkan Oğur'un 1994 yılında çıkardığı kendi solo albümü "Bir Ömürlük Misafir" de yer alan Ağırlama isimli Halk Ezgisi düzenlemesi (üç gitar için) içinde çaldığı perdesiz gitar partisinin bir bölümü (ezginin teması) Sinan Cem Eroğlu'nun transkripsiyonu ile verilmiştir.

Beşinci bölümde ise, bu çalışmanın hipotezini oluşturan "Erkan Oğur'un perdesiz gitar icrası Türk Müziği İcra geleneğinin devamı sayılır mı?" sorusuna Türk Müziği'nin Geleneksel İcracılarının çeşitli zamanlarda gerçekleştirdikleri taksim kayıtları ve bunların transkripsiyonları ile Erkan Oğur'un bu çalışma kapsamında notaya alınmış Taksim örnekleri karşılaştırılarak benzeşik ve ayrışık özellikleri mercek altına alınmıştır. Bunu yaparken öncelikli olarak bir doğaçlama pratiği olarak Taksim olgusunu Batı müziğinin çeşitli dönemlerinde karşılaşılan (tamamen icraya dayalı bir sözlü kültür pratiğinden aşamalı olarak notaya alınmasıyla birlikte önceden bestelenmiş bir tür dönüşümü göz önünde bulundurularak) Prelüd türüne gönderme yaparak çerçevelendirmeye çalışacağız. Taksim tamamen anda var olan öngürülemezliği büyük oranda önceden belirlenmiş bir ritmik yapıya (usul) ve hız birimine (tempo) sahip olmamasıyla yakından ilgilidir. Buradan hareketle icracıların

tavırlarında belirleyici olan süsleme notalarının niteliği ve kullanım şekilleri daha büyük önem kazanmaktadır. Bu bağlamda süsleme notalarının Geleneksel Türk Müziği içerisinde kullanım çeşitleri yine Batı Müziğindeki benzerlerine gönderme yapılarak sınıflandırılıp, ortaya çıkan veriler neticesinde Erkan Oğur'un perdesiz gitar taksimleri ile farklı dönemlere ait Türk Müziği icra üstadlarının taksimleri karşılaştırılmıştır. Öte yandan, yine taksimin anda var edilme düşüncesinden yola çıkarak farklı icracıların zaman organizasyonları ile Erkan Oğur'un kurguları karşılaştırılıp elde edilen veriler neticesinde motiften başlayıp büyük ölçekte biçimsel yapıyı belirleyen elemanların makamsal iskelet üzerine ne şekilde oturtuldukları irdelenmiştir. Ortaya çıkacak veriler ışığında, Erkan Oğur'u perdesiz gitar icacılığının, tarihsel süreç içerisinde değişen müzik pratikleri çerçevesinde Türk Müziği İcra geleneği ile örtüşüp örtüşmediği sorunsalına nesnel bir zemin hazırlamak amaçlanmıştır.

Son olarak günümüzün küreselleşme koşullarında perdesiz gitarın, Erkan Oğur icrası ile kazandığı yerel kimliği irdelediğimiz son bölümde; en geniş çerçevesiyle küreselleşme çağının farklı coğrafyaların müzikleri üzerindeki etkileri ve bunun sonucunda yaşanan türler arası melezleşme, müzik üzerinden sergilenen aidiyetler, endüstrinin yol açtığı metalaşma ve bunun yerel müzikler üzerindeki tehdidi bu bağlamda ortaya çıkan Dünya müziği gibi olgular ve kavramlar irdelendikten sonra; aynen farklı yerelliklere ait müzik pratiklerinin teknolojinin imkanları doğrultusunda kopyalanabilir ve adapte edilebilir endüstriyel stillere dönüşmesi gibi, Erkan Oğur icrası ile perdesiz gitarın farklı bir coğrafyada farklı bir icracı tarafından aynı sonucu verip veremeyeceği sorgulanmıştır. Bu kapsamda, Erkan Oğur'un kişiliğinde harmanlanan müzikal verilerin Perdesizlik ve Taksimin müphemlikleri ile birleştiğinde kazandığı kendine özgülüğün, sandardizasyon öngören bir küresel pazar içerisinde ki konumlanışı tartışılacaktır. Sonuçlar neticesinde çalışmanın belli bir düzleme oturtulması hedeflenmiştir.

1.3 Perdesiz Gitarın Tarihçesi

Bugün bildiğimiz anlamda perdesiz gitar'ın müzik sahnesinde ortaya çıkışı 1900'lerin başlarına denk düşer. "1912 yılında Larson kardeşler tarafından gitar görünüşünde ilk perdesiz gitar (çift saplı perdeli ve perdesiz) olarak üretildi. Bu ilk örnek arp kasasına sahipti ve sempatik bas tellere sahipti." (Url-1).

Amerikalı besteci ve müzik kuramcısı Henry Partch'ın mikrotanal seslerle yaptığı araştırmaların sonucunda 1945 yılında tasarlayıp ürettiği perdesiz gitar günümüzde kullanılanların bir tür prototipi niteliğindedir.

Perdesiz gitarın yaygınlaşması ve kayıtlarda kullanımı 1960'ların ortalarından sonra ki zamana (günümüze kadar olan süreç) denk düşmektedir; bu bağlamda perdesiz gitarın tarihsel konumunu ve onu doğuran sebepleri anlayabilmek için gitarın ve icra pratiği açısından onun öncülü sayabileceğimiz lut'un tarihsel serüvenine kısaca değinmekte yarar var. Perdelilik ve perdesizlik kavramlarını özellikle ikinci bölümde akord ve tampereman sistemleri üzerinden anlamaya çalışacağımız üzere, perdesiz gitara çıkan yolda perdeliliğin çok farklı türleri ile karşılaşmamız mümkündür. Aşağıda nota örnekleri ile verilmiş mikrotanal gitar örnekleri perdesizliğin koşullarını olgunlaştırmada özel bir öneme sahiptirler.

Ünlü müzik bilimci Curt Sachs ve Eric Hornbostel çalgıları sınıflandırırken; idiyofon, aerofon, membranafon, kordofon olmak üzere dört kategoriye ayırır. Bu kategorizasyona göre gitar lute ailesine ait bir tür bileşik kordafon olarak belirtilmiştir (Url-2).

Sachs, “The History of Musical Instruments” isimli organoloji için temel kaynak niteliğindeki çalışmasında lut'un, bütün telli enstrümanların atası olarak M.Ö 2000'li yıllardan kalma Mezopotamya heykelciklerinde, plakalarında ve mühürlerinde karşılaşıldığını belirtir.

Lut'u icad etmenin onuru Pollux tarafında Asurlular'a verilmişti; ama diğerleri bu icadı Kapadokyalılar'a hatta Mısırlılar'a atfederler. Mısır kaynaklı hipotez elimine edilebilir; çünkü Yunanistan'da bütün düşünsel şeyleri ve müziğin kendisini firavun'un Romantik diyarına atfedmek gibi bir moda var. Kapadokya'nın Asurlular tarafından yönetildiğini ve Asurlulardan etkilendiğini hesaba katacak olursak bu bölge ile M.Ö 2000 tarihi her iki medeniyet içinde geçerli olabilir. Asurlular'ın Lut'u Kapadokyalılar'dan almış olmaları daha yakın bir ihtimal, çünkü Asurlular'ın tapınak seromonilerinde gözükmeyen, muhtemelen popüler bir enstrümandı, çünkü çok defa bir çoban'ın elinde resmedilmiş. Eğer lut Kapadokya'dan Asurlular'a geçtiyse, Yunanlılar pandura ismini çoktan yitmiş olan Sümer dili yerine; ya bizzat Kapadokya'da ya da başka bir komşu devletten almış olmalı. (Sachs, 1940, s.83)

Daha ileriki bir bölümde Sachs, lut'un Mısır'a lir ile beraber geldiklerini, sonra bu çalgının Sudan'da *gunbri* daha sonra Arapların elinde *gunibri* isimli çalgıya dönüştüğü belirtir (Sachs, 1940, s.103). Sachs, Antik Yunan'da lut için, hem

Sümerliler’den gelen ismi *pandura* hem de üç telden oluştuğu kendisine burada verilen isim olan *trichordon*’un beraber kullanıldığını ifade eder.

Bununla birlikte, kısa saplı lutlar ilk olarak M.Ö sekizinci yüzyıl civarı Pers figürleri içerisinde betimlenmiştir (Sachs, 1940, s.160).

Benzer bir şekilde “The Origin of the long necked lute” isimli makalesinde Harvey Turnbull, başka araştırmacılar tarafından da lut’un çıkış yerinin M.Ö 2. milenyumda Mezopotamya olarak verildiğine dikkat çekerek; British Museum’da sergilenen M.Ö 3. milenyumdan kalma kabartmalarda temsil edilen kişinin (Şekil 1.1) bazı araştırmacılarca lut icracısı olarak kabul edilmekle birlikte bazılarınca da dikkate alınmadığını belirtir (Url-3).



Şekil 1.1 : M.Ö 3. Milenyumda Mezopotamya'dan kalma, kucağında lut çalan kişi kabartması, (Url-3).

Turnbull, herhalükarda M.Ö 2. Milenyum ile daha önceki lut arasında yapısal bir fark olmadığını belirterek “gövdesini kaplayan ufak deri ile” bir açık hava enstrümanı olmaktan çok içerde çalınabilecek tipte bir enstrüman olduğunu vurgular (Url-3).

William Ridgeway’ın bundan yaklaşık 104 yıl önce basılmış “Gitarın ve Yaylıların temelleri” isimli makalesinde, önce Arap (Mezopotamya) topluluklarında sonrasında ise Antik Yunan da gözüken bazı çalgıların görsellerini verir (Şekil 1.2).



Şekil 1.2 : William Ridgeway'ın Arap topluluklarından Antik Yunan'a geçtiğini düşündüğü, gitar ve kemanın atası olan çalgılardan bazıları, (Url-4).

"The Origin of the Short Lute" isimli makalesinde Laurence Picken, ilk kısa saplı lut'ların M.S 1. Yüzyılda Kuşan İmparatorluğu zamanından kalma heykelciklerde gözüktüğünü belirtmektedir. "M.Ö 8 yüzyıla ait bazı Elam seramiklerinde kısa saplı lute benzer şeyler hiç bir detay anlaşılamayacak şekilde tasvir edilmiştir" (Sachs, 1940, s.251).

Sachs kısa saplı lut'un yayıldığı tüm coğrafyalarda, orijinali Türkçe ismi olan kopuzdan türemiş isimlerle anıldığını belirttikten sonra bu çalgının Güney Avrupa'ya geliş tarihi olarak M.S 10. Yüzyılı gösterir.

Öte yandan, "The Adaptation Of Bağlama Techniques To Classical Guitar Performance" isimli tez çalışmasında Tolgahan Coğulu; bazı araştırmacıların Gitar kelimesi kökeni olarak Yunanca *kithara* sözcüğünü göstermekle beraber, özellikle Summerfield ve Kasha gibi araştırmacıların kelimenin kökeni olarak Farsça çar

(dört) tar (tel) kelimesini gösterdiklerine dikkat çeker. Aynı çalışmasında Coğulu gitarın geniş saplı lut ailesine dahil bir çalgı olarak kökenlerinin Asya, Avrupa ve Afrika kıtalarının hepsine dahil olduğunu ama gelişim bölgesinin İber yarımadası olduğunu belirtir. Burada 711’le 1492 yıllarında hüküm süren Emeviler döneminde sadece Sasanilere’e ait kısa saplı lutlar veya Araplar’a ait *al’ud* lar dan fazla olarak dar saplı rebap ve uzun saplı tanburlarında çalındığını ve bu çalgıların kısa sürede İspanya ve Güney İtalya’ya yayıldıklarını belirtir (Coğulu, 2010, s.38).

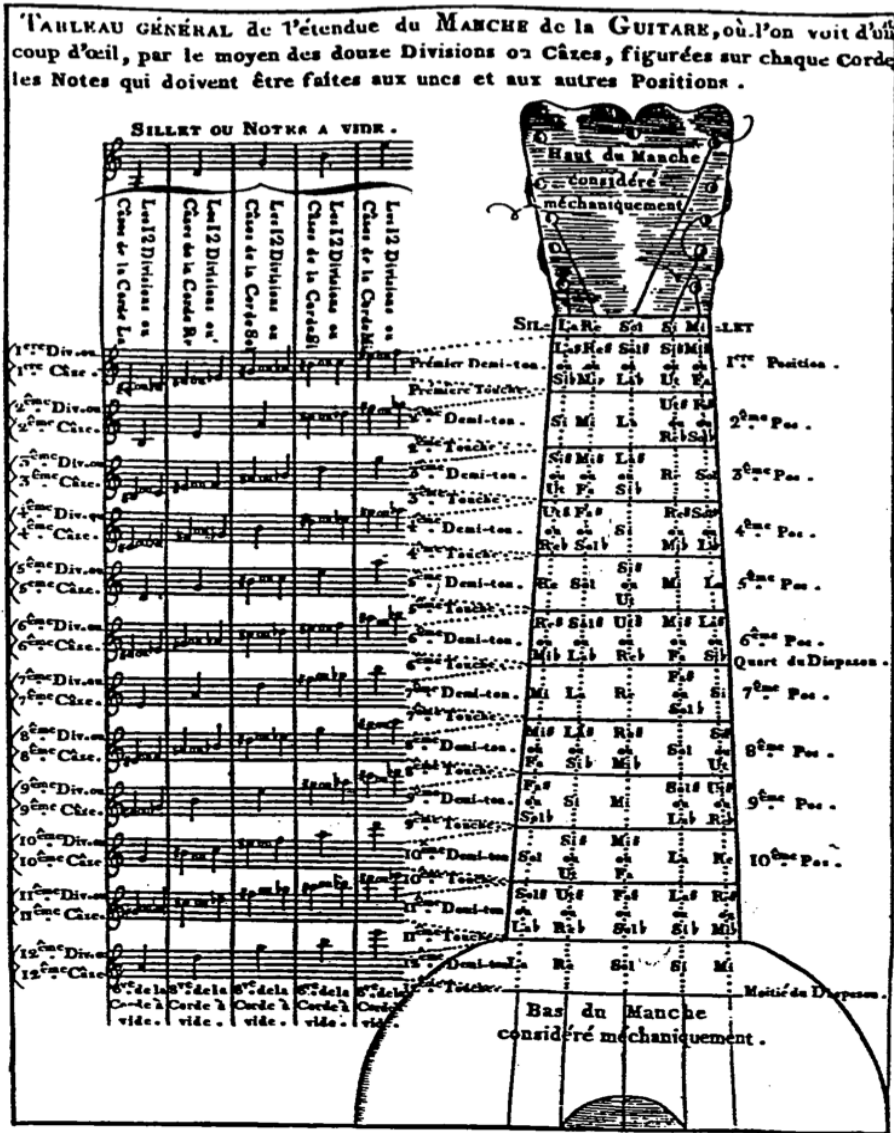
Bu çalgılar 14. ve 15. Yüzyıllarda İber Yarımadasında lute, gitar ve vihuela gibi lute ailesinden çalgılarının gelişimini etkilemişlerdir. Coğulu 12. Yüzyıldan kalma bir yazma da Gitarın öncülleri olarak Emevi ve Latin olmak üzere iki tip gitar minyatürü gözüktüğünü ve Latin olanın aynı modern gitarda olduğu gibi düz bir arkası ve tellerin üzerinden geçtiği bir ses deliği olduğundan bahseder. “Bu gitar akor çalmak için kullanılıyordu ve hem parmak hem pena hem de yayla çalınan türleri olan 15. Ve 16. Yüzyılların vihuela’sının öncülü niteliğindeydi.” (Coğulu, 2010, s.38).

Öte yandan, 16. Yüzyıl müzikçilerine göre vihuela lute’la aynı akord düzenine sahip olmasına rağmen (G-C-F-A-D-G) farklı karakteri, işlevi, repertuarı ve akord sistemi itibarı ile gitardan farklı bir çalgıydı ve gitardan çok lut’un İspanyol versiyonu gibi değerlendiriliyordu. Bununla birlikte vihuela’yı lute dan çok gitar’a daha yakın bulan araştırmacılar da mevcuttur. “Gitar’ın ise lut’dan farklı olarak hem görünüş hem de çalma stili olarak Rönesans boyunca çok yaygın olarak kullanılan Vihuela (Gitardan daha büyük) isimli bir çalgıyla benzerlik gösterdiği bilinmektedir.” (Url-5). New Grove müzik sözlüğünde, gitarın lut ailesine ait bir çalgı olduğu belirtildikten sonra “icrada ve anlamlandırmada aynı aileden çok çeşitli türdeki çalgılara gitar ismi verildiği için gitarın hangi özellikleriyle lut’dan ayrıştığı konusunda bir netlik olmadığı” vurgulanır.

Tel sayıları bize sınıflandırmada yardımcı olabilir. 16. Yüzyıl boyunca Lute ve vihuela’lar ortalama 10-11 (18. Yüzyılda 13 telli lute lar mevcuttur) tele sahip çalgılar olarak kabul edilirken, Ortaçağ boyunca dört telli olarak icra edilen gitar, Rönesans da beşinci (Şekil 1.3) ve 18. Yüzyılın sonlarına doğru da altı telli haline kavuşmuştur. Gitarın 18. Yüzyılda kendini lut ve vihuela’dan ayırması ise geleneksel olarak çift olarak bağlanan tellerin (aynı telin sempatiği), bunların her birinden daha kalın tek tellere dönüşü ile sağlanmıştı. “Tek tellerin akordlaması ve çalımı çok daha

kolaydı. Özellikle kalın teller kullanıldığında bunların, arpa yaklaşır şekilde güçlü ve hoş bir sesleri vardı.” (Savino, 1997, s.197).

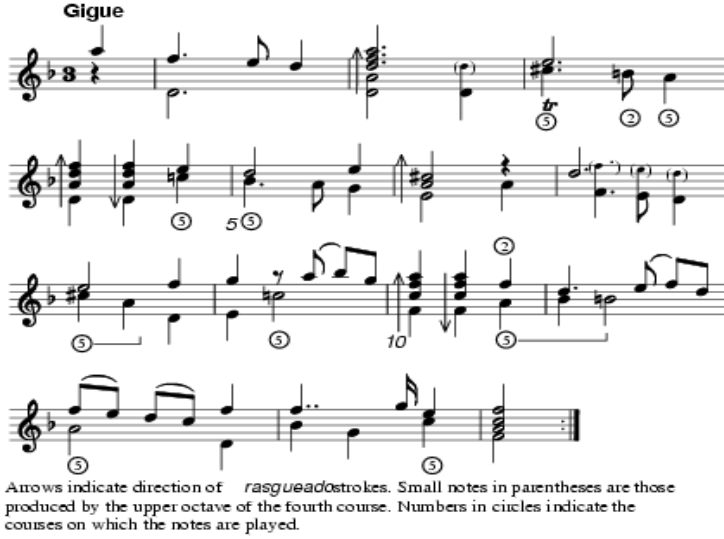
Barok Dönemde (1600-1750) Barok gitar veya İspanyol gitar olarak adlandırılan beş telli gitar yaygın bir şekilde çalınıyordu bunun sonucu olarak vihuela'nın popüleritesi geriledi. Tyler'e göre beş telli gitar a benzeyen çalgılar'ın 15. Yüzyıldan itibaren çalınıyor olmalarına rağmen bu çalgılar Barok dönemde popüler oldular. Juan Carlos Amat'ın 1596'da kaleme aldığı Guitar Espenola de cinco ordenes'de beş telli gitar A D G B E akorduyla yani modern gitarın beşinci telden birinci tele olan sıralaması ile akord edilmişti (Çoğulu, 2010, s.40).



Şekil 1.3 : Charles Doisy tarafından 1801 yılında *Generaux de la Guitarre*'de klavye düzeni örneklenmiş beş telli gitar ilüstrasyonu, (Savino, 1997, s.201).

Şekil 1.4'de 1686 Robert de Vissee tarafından beş telli gitar için bestelenmiş dans parçası örneği verilmiştir (standart notasyon ile)

Ex.1 Robert de Visée: Suite no.9 (Livre de pièces pour la guitare,1686)



Şekil 1.4 : Beş telli gitar için bestelenmiş bir dans parçası, (Url-6).

Geç 16 ve 17. Yüzyıllarda gitar için alfabeto isimli bir notasyon sistemi kullanılıyordu. Bu sistemde akorlar, harfler ve semboller ile gösterilmekte olup bunlar melodi notalarının üstüne konuluyordu. Bu sistem 20. Yüzyılda popüler müzik akor şifreleri olarak kullanılan sistemin öncülü niteliğindedir. 17. Yüzyılda alfabeto eşlik halinde yazılmış 250’den fazla İtalyan kaynağı bulunmaktaydı (Tyler and Sparks, 2007, s.49). Lutların, vihuelaların ve dört ve beş telli gitarların perdeleri barsaktan yapılarak klavyeye bağlanıyordu (Çoğulu, 2010, s.41).

Bununla birlikte Çoğulu, Turnbull, Tyler ve Sparks gibi araştırmacıların; dört telli gitarın sadece fırçalanarak çalınan bir çalgı olması hasebiyle perde sayısını 4 ila 8 arasında belirttiklerinin altını çizer.

Bunun yanı sıra Tyler, barok dönemle birlikte gitarın ses sahasının genişlediğini ve tuşlu çalgılara özgü arpejlerin gitar yazısına uyarlanmasıyla, gitarın beşinci telinin gerçek bas görevi görmeye başladığını vurgular. Benzer şekilde Çoğulu da; Caccini, Peri gibi bestecilerin estetik anlayışlarının etkisiyle ortaya çıkan barok müziğin akorlar üzerine kurulu dokusunun 5 telli gitar gibi yeni bir çalgıyı ortaya çıkardığını belirtir.

Gitarın lut’dan daha farklı teknikler ile çalınabilmesi (popüler müzikte fırçalama tekniklerinin kullanılması veya sanat müziği estetiği içerisinde parmakla çalınan arpej türü teknikler... vs) onu yavaş yavaş lut ailesinden ayırarak zamanla kendine özgü bir tür eşlik çalgısı olarak sivrilmesini sağladı.

Bugünkü gitarın atası sayılabilecek çalgı ise *chitarra battente* ismiyle 18. Yüzyılın ortalarından itibaren ortaya çıkmış bir gitar türüdür. Bu çalgının temel özelliği ise

daha önceleri bağırsaktan yapılan teller ve perdelerin yerini metalden olanlara bırakmasıydı.

18. Yüzyılın sonlarına doğru altıncı telin eklenmesiye beraber bugün bildiğimiz anlamda gitar yazısının temelleri atılmış oldu (Url-6). Coğulu, 18. Yüzyılın ikinci yarısından sonra Moretti öncülüğünde iki partili gitar yazısının (melodi ve eşlik) ortaya çıktığını ve akabinde tablatür notasının zamanla terkedilip yerine gitar partisi notalarının geçtiğini belirtir. Bu dönem lut'un popülaritesini kaybetmesiyle örtüşmektedir. Rönesans ve Barok dönem boyunca Lute klavsen ve bas çalgılarla (çello, kontrabas, fagot... vs) ile birlikte sürekli bass işlevini yerine getiren bir enstrümandı. Lute, gitar ve klavsen gibi çalgılar önüne konan şifreleri belli oranda doğaçlama yaparak seslendirirlerdi (Şekil 1.5). Öte yandan barok dönemin sonunda dokusal katmanlaşma olarak daha sade ama çok daha çeşitli sitillerden oluşan müzikal yapılara doğru gidildiğinden zaman içerisinde sürekli bas partisi terkedildi. Dahası her parametrenin besteciler tarafından kesin bir şekilde yazıldığı bir müzik yazısına doğru geçildiğinden, insiyatifin kısmen icracı ile paylaşıldığı bu türden bir işleve artık gerek kalmamıştı. Sürekli bas partisinin müzikal dokudan elimine edilmesiyle beraber lute popülaritesini kaybetti²; öte yandan (özellikle 18.yüzyılın ikinci yarısından sonra 6 telin eklenmesiyle beraber) Gitar (kendisi için yazılmış sürekli bas metodları bulunmasına karşın) nispeten solo icra edilen bir çalgı olduğundan orkestral müziğin dışında kendini devam ettirebildi.

Performance on Lute, Guitar, Vihuela isimli ortak çalışmanın *Essential issues in the performance fo the classical guitar 1770-1850* isimli bölümünde Richard Savino gitarın altıncı tele kavuştuğu dönüşümü şöyle özetler.

Gitarın, 17. ve erken 18. Yüzyılların beş telli bir Barok çalgısından erken 19. Yüzyılın altı telli çalgısına dönüşümü; Batı sanat müziğinde büyük çaplı yaşanan diğer değişimlere paralel olarak yaşanması kayda değerdir. 1780-1850 arasında yaşanan daha başka gelişmelerde çalgı bir takım ilginç özellikleri bünyesinde barındırmaya başladı; tellerin üstünden geçtiği seramik köprüler, akord aletlerinin ortaya çıkması, oynatılabilir barsak perdelerin yerini sabit perdelerin alması, çeşitli yükseltilmiş klavyeler; çalgının iç yapısının güncellenmesi; ve yapısal malzemelerin standartize edilmesinin son haline ulaşması. Bu değişim sürecine eşlik edercesine tabletür notasından dramatik bir geçişle parti hareketlerinin belli olmadığı ara

² Coğulu, lut'un popülarlığını yitirmesine sebep veren gelişmelerden biri olarak piyanonun ortaya çıkışını öne sürer. (Coğulu, 2010, S:39)

dönem keman yazısının kullanılması ve günümüz gitar notasının ortaya çıkması (Savino, 1997, s.200).

G F Handel (1685-1757)
Arranged for Baroque Lute
by Wilfred Foxe

Sarabande con variazioni

Sarabande

6 6 4 6 6

6 6 6 6 6 6

6 6 6 6 6 6

Şekil 1.5 : Lute için tabletür notası, (Url-7).

Bu gelişmelerden bir tanesi bizi özellikle ilgilendirmektedir. Bağırsak tel/perde düzeneğinden çelik tel/perde düzeneğine geçiş; yani oynatılabilir perdelerden sabit perdeler geçiş, (daha iler ki bölümlerde daha kapsamlı inceleyeceğimiz üzere) gitarın yapısı üzerinden daha öngörülebilir bir hayat pratiğinin deneyimlenme çabası idi.

Öte yandan gitarın perdelerinin sabitletmesi, benzer zamanlarda ilk mikrotanal gitarların ortaya çıkmasının yolunu açtı.

1.3.1 Mikrotanal Gitarın Tarihçesi

Mikrotanal, yani 12'lik eşit tamperemanın yarım seslerinden daha küçük perdelerle sahip ilk gitar 1828 yılında aslen asker kökenli bir matematikçi olan Genaral Thompson tarafından ortaya atılan bir çalışmadır. Sistem olarak oktavın 53 eşit parçaya bölünmesini temel alan bu gitarda altı tel boyunca 59 mikro aralık bulunmaktaydı. Bu gitarın üretimi ise 1829 yılında Enharmonic Guitar adıyla Lois Pnormo tarafından Londra'da gerçekleştirildi. "Thompson'un enharmonic guitar'ının dezavantajlarından bir tanesi her diatonik ton değişiminde yeni perdeler eklemeyi gerektirmesi idi" (Westbrook, 2012, s.49). Dahası gitarın klavyesi küçük perdeciklerin tutturulabileceği şekilde deliklerle kaplıydı ve ton değişimlerinde

kullanabilmek için gitarla birlikte 150 tane farklı perdecik alıyordunuz. Perdeciklerin düşmesi veya kaybolması ihtimali bir yana, her hangi bir ton değiştirme esnasında bu perdeciklerin yine gitarla verilen bir kitapçık doğrultusunda tekrar tekrar düzenlenmesi gerekiyordu ve hiç kuşkusuz bu durum gitarın çalım kolaylığını önemli ölçüde sekteye uğratiyordu (Şekil 1.6).

Öte yandan benzer zamanlarda bir başka mikrotonal gitar örneği daha karşımıza çıkıyor. Fransa’da Rene Lacote, ise standart gitarın doğasında bulunan entonasyon sorunlarını aşmak için perdeleri oynatılabilir hale getirdi.

Thompson’un oktava 53 delik öneren buluşundan farklı olarak Lacote oktav için 12 nota önermişti; çünkü onun temel ilgilendiği konu dönemin piyano dizisini gitara adapte etmektir. Onun ulaşmaya çalıştığı nokta eşit temperemandan belli oranda kaçabilmeyi mümkün kılması açısından küçük bir adım gibi gözükse de; 1852 de ortaya koyduğu çalgı ile daha sonraları oktava düzinelerce perdenin eklenebileceği bir sistemin temellerini atmıştır (Url-8).

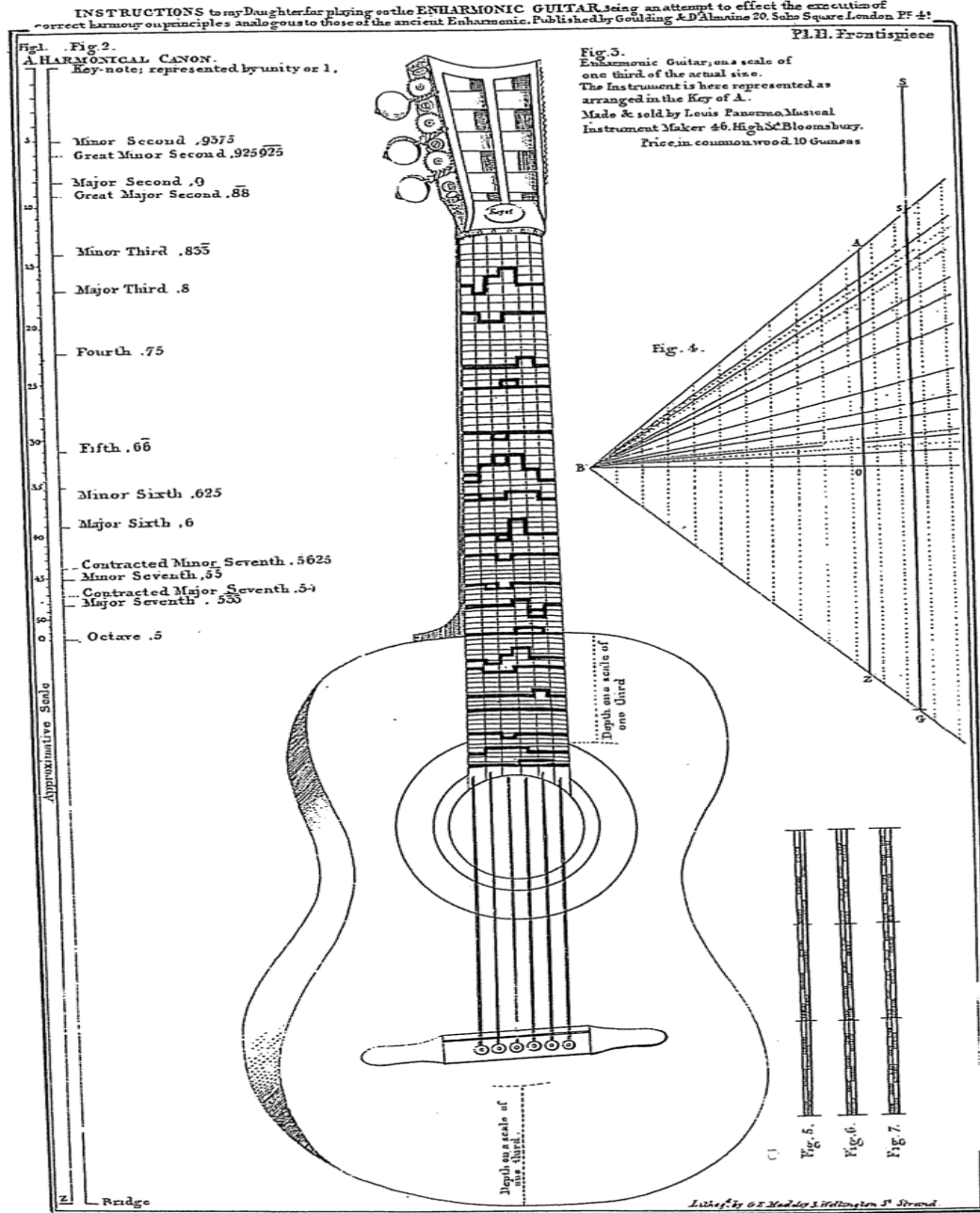
20. Yüzyılın ilk yarısında Çekoslovak Alois Haba ve Meksikalı Julian Carillo gibi besteci/teorisyenler farklı perdeleme sistemlerine sahip gitarlar için mikrotonal müzikler bestelemişlerdi. “Fakat 1900 yılında Amerikalı mucit Erikson A tonunda Just-Intonation öngören bir gitarın patentini aldı.” (Url-8)

1940’larda ise Harry Partch just intonation akord sistemine uygun bir gitar tasarlayıp kullanıyor. (Aslında Partch bu çalgıyı ürettikten kısa bir süre sonra yukarıda değindiğimiz gibi perdeleri tamamen söküp çalgıyı perdesiz gitara dönüştürüyor.) Günümüzün en önde gelen microtonal gitar icracılarından John Sneider *Just Guitar* isimli makalesinde, Partch’ın aslında dört tane farklı akordlarda Doğal Entonasyon gitar tasarlayıp bunlar için 1 saatten uzun “hayranlık verici şekilde orjinal”(Url-8) müzik besteleyip ve çalıp kayıt altına aldığını vurgular.

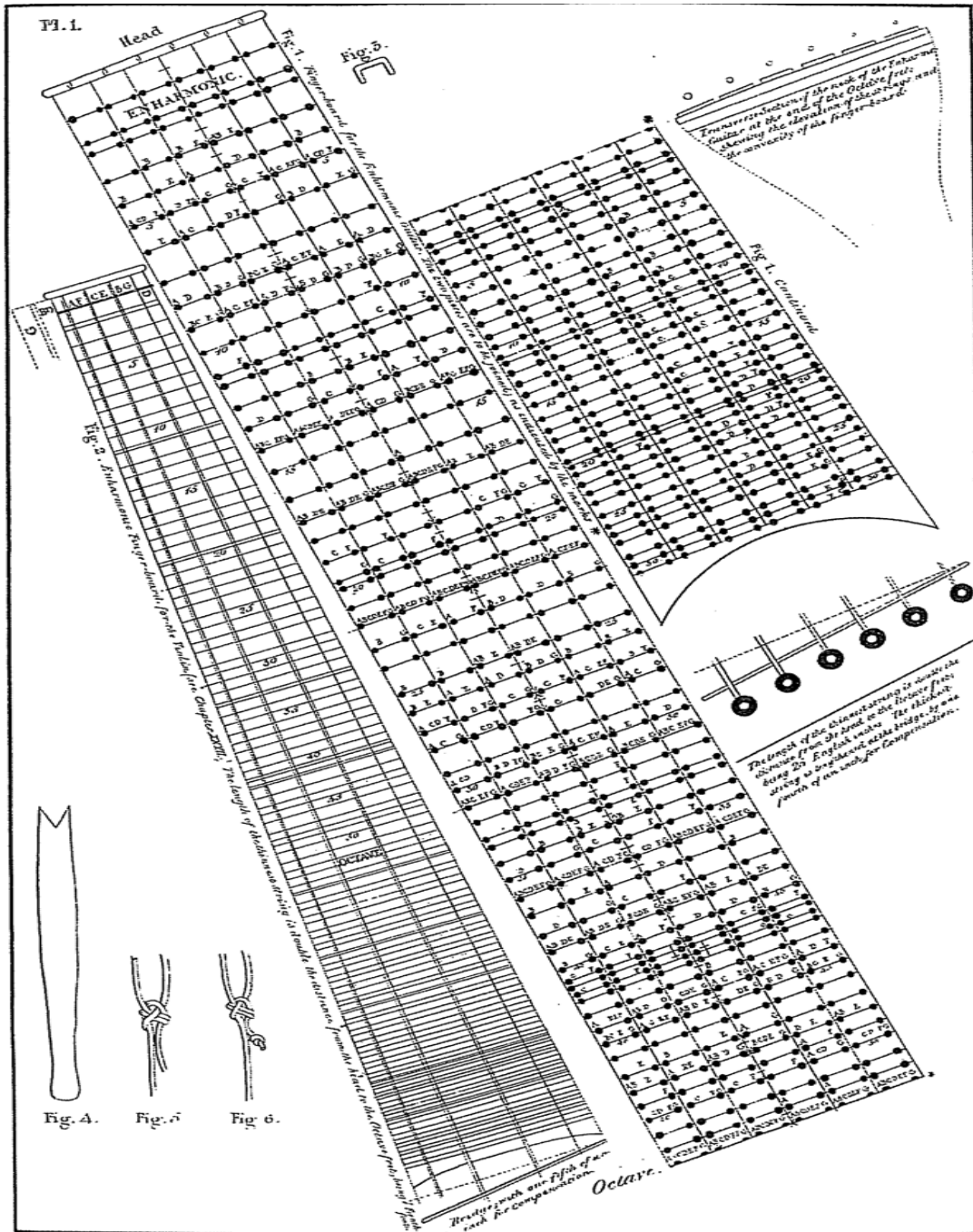
Görüldüğü üzere, Partch 40’lı yıllarda yaptığı çığır açan çalışmalarla 60’lardan sonra yaşanacak gelişmelerin öncülü konumundadır. Partch’ın denemeleri bir başka Amerikalı besteciye; Loi Harrison’u derinden etkilemiş olacak ki bunlardan haberdar olur olmaz rotasını mikro-tonal dünyanın derinliklerine doğru çevirdi.

Tolgahan Coğulu ise 2008 yılında tasarladığı microtonal gitar ile bu alanda şimdiye kadar yapılmış en kapsamlı çalışmalardan birine imza atmıştır. Coğulu’nun tasarımının en temel özelliği; 19.Yüzyıl ortalarında Rene Lacote ve 1985 yılında Walter Vogt tarafından standart gitarın entonasyon problemlerini çözmek için farklı zamanlarda ortaya konan “hareketli perdeli” (Url-9) düzeneğini Thomson’un

enharmonic guitar modeli ile birleştirerek Türk Makam müziği örneklerinden Çağdaş mikrotonal eserlere kadar uzanan geniş bir yelpaze içerisinde icra yapabilmektedir.



Şekil 1.6 : General Thomson tarafından tasarlanıp 1829 yılında ilk üretimi yapılan enharmonic guitar üzerinde perdelerin yerini gösteren şema, (Westbrook, 2012, s.46-47).



Şekil 1.6 (devam): General Thomson tarafından tasarlanıp 1829 yılında ilk üretimi yapılan enharmonic guitar üzerinde perdelerin yerini gösteren şema, (Westbrook, 2012, s.46-47).

Şekil 1.7’de Çek besteci Alois Haba tarafından 1947 yılında mikrotonal perdeler barındıran gitar için bestelenmiş ikinci Suite’nin nota örneği verilmiştir.

I

1

Moderato



Şekil 1.7 : Alois Haba tarafından mikrotonal gitar için bestelenmiş "Suite no:2" (1947).

Aşağıda ise bir başka mikrotonal müzik bestecisi Lou Harrison tarafından mikrotonal gitar ve perküsyona adapte edilmiş Suite no 1'in gitar partisi verilmiştir (Şekil 1.8).

Avalokiteshvara

Transcribed by
David Tanenbaum

LOU HARRISON

Moderately fast, rhythmic, dance-like
♩ = c.138 - 144



See page 16 for percussion accompaniment



Şekil 1.8 : Lou Harrison'un aslen trubador arp ve perküsyon için bestelediği Suite No 1'in mikrotanal gitar ve perküsyon'a uyarlanmış hali (1976).

1.4 Bu Gelişmelerin Standart Gitar ve Mikrotanal Gitar Bağlamında Etkileri

19.yüzyılda ünlü gitar yapımcısı Antonio Torres Jerrudo gitara son halini verdi ve bugün bildiğimiz anlamda modern gitarın standartı oluşmuş oldu. 19. Yüzyıldan başlayarak Tarrega ve 20.yüzyıla geldiğimizde Segovia, Barrios, Emillio Pujol, Pepe Romero, Julian Bream, John Williams gibi virtüözlerin elinde gitar, sürekli

genişleyen repertuarı ile konser müziğinin vazgeçilmez enstrümanları arasına girmiştir (Url-2).

Bunlara ek olarak, son yüzyılda gitarın yaygınlaşma hızına bakacak olursak olağanüstü bir tablo ile karşılaşırız. Burada kastettiğimiz, gitarın portatif bir yarı-polifonik çalgı olması nedeniyle küreselleşen dünyada Avrupa sanat müziğini dünyanın farklı coğrafyalarına götürebilmiş olmasından öte; başka coğrafyalarda ki müzikleri merkeze taşıması (Latin müziği örneğinde olduğu üzere) ve özellikle 50’lerden sonra ortaya çıkan Pop, Rock... vs gibi türler vasıtasıyla müzik endüstrisinin bir tür başat çalgısı mertebesine ulaşmasıdır (Elvis Presley... vs). Bir başka deyişle, 20. yüzyılın ortalarından sonra gitar “altın çağını” yaşamıştır. Hiç kuşkusuz gitarın, örneğin bir piyanoya göre çok daha ucuz ve kolay erişilebilir olması, ve özellikle eşlik çalgısı olarak değerlendirildiğinde kısa bir öğrenme süreci (belli başlı akor kalıpları) sonunda çalınabilir olması onun geniş kitlelere ulaşmasında etken olmuştur.

Bununla birlikte aşağıda tampereman konusu üzerinden incelediğimiz Avrupa Müziği’nin Modernleşme serüveninde gitar ve lut ailesi (oynatılabilir perde düzeneği, pisagoryen tampereman’a olan yakınlıkları, özellikle lut’un klasik dönemle birlikte orkestralardan uzaklaşması, gitarın sanat müziğinin ifadesinde piyano ile boy ölçüşmemesi...vs) sözgelimi bir piyano veya org’a nazaran daha kısıtlı bir rol oynamışlardır. Bu sebeple tampereman konusunu büyük oranda tuşlu çalgılar üzerinden ele alacağız. Fakat daha önce de belirttiğimiz gibi Gitarın sabit perdelere kavuşması, kendinin anti tezi olarak mikrotonal gitarların ortaya çıkmasının da yolunu açmıştı. Eşit perdelere bürünmüş gitar zamanla yaygınlığını artırırken, mikrotonal gitar her zaman sınırlı ölçekte üretilen bir çalgı oldu ve nerdeyse her zaman müziğin daha çok deneysel boyutlarıyla ilgilenen araştırmacılar tarafından ilgi gördü.

Bu bağlamda, 12’lik eşit tamperemanı kullanan çalgıların, buna ayak uyduramayan veya mevcut olanı kabul etmeyip buna alternatif oluşturan çalgılara nazaran üstünlükleri hangi temele dayanmaktadır?

2. MODERNLEŞME OLGUSU VE MÜZİK ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ

“Breaking into a World of Perfection: Innovation in Today’s Classical Music Instruments” isimli makalelerinde Karin Bijsterveld ve Marten Schulp, çalgıların değişime uğramasında eski kaynaklarda gerçek payın bestecilere verildiğini vurgulamakla beraber; günümüzde ekonomik, teknolojik, politik ve sosyal faktörlerinde çalgıların dönüşümü üzerinde eşit önemde etkili olabildiği görüşünün ağırlık kazandığından bahsederler (Url-10). Bir an için müzik üreticilerinin (bestecilerin) özellikle geçtiğimiz bir kaç yüzyıl içerisinde konser müziğinin dilini oluşturmak ve geliştirmek suretiyle, çalgıların geçirdiği bu dönüşümde diğer bütün faktörlerden daha etkin olabileceklerini tasavvur etsek bile; bizim bu dönüşümün altında yatan itici gücü tanımlamamızda eksik kalır. Nihayetinde Ernst Fisher’in tabir ettiği gibi sanatçılar/besteciler bir tür” halk ozanlarıdır” ve müzikle kurdukları etkileşimi (farkında olsalar da, olmasalar da) büyük oranda içinde bulundukları sosyal çevrenin dinamiklerinden alırlar. Bir başka deyişle toplumsal uzlaşılar, çelişkiler, değişimler... vs sanatın üretimine açık veya örtülü bir şekilde etki eder. Bunun neticesinde farklı dönemlerde farklı üslup ve diller ortaya çıkıp kendilerini en doğru şekilde ifade edecek (lut ve gitar örneğinde olduğu gibi) enstrümanları bulma arayışına çıkar. Bu bağlamda, toplumsal dönüşümlerin tarih boyunca belki de en radikal olanlarının yaşanmaya başlandığı 16. Yüzyıl Avrupası’nın modernleşme pratiği ve sonraki yüzyıllarda daha da yoğunlaşarak artan ekonomik, teknolojik, ideolojik gelişmeler hayatın her alanında olduğu gibi müzik üretiminde ve üretim araçlarının üzerinde geri döndürülemez bir değişim süreci başlattı. Bu süreç en kaba şekliyle “modernite” olarak tanımlanmaktadır.

Dünyanın insan müdahalesine açık olduğu fikri, sanayi üretimi ve Pazar ekonomisinin domine ettiği karmaşık bir ekonomik örgütlenme, ulus devlet ve kitle demokrasisinin de içinde bulunduğu belirli bir politik çeşitlilik düzeyi. İnsanların, paranın ve malların büyük oranda hareketliliği, her alanda kendini gösteren bir standartlaşma süreci ve sosyal tabakalar arasında artan bir iş bölümü. (Url-11)

Bunun gibi olgular; modernitenin insan hayatı üzerinde, dallanıp budaklanarak günümüze kadar devam eden etkilerini tanımlamamızda yardımcı olabilir.

Alain Touraine “Devrim düşüncesi” isimli makalesinde Karl Polonya’nın haklı olup olmadığını sorgulayarak, Batı’nın büyük dönüşümü’nün anahtarı olan kapitalist devrimin;

Enstrumantal rasyonalite ile domine edilmiş bir dünyanın kendini diğer sosyal organizasyonlardan ayırması, politik uzlaş, kültürel gelenekler, ulusal karakter, dini uygulamalar ve hepsinin oluşturduğu çok çeşitli tabakalar; eşitlik, başkaldırı’nın gerçek devrimci aklın gücünün teknolojiye dönüşmesiyle yüzleşmesi, yönetsel organizasyonlar, hesaplamalar, yatırımlar ve marketler .(Touraine, 1990, s.126.)

den oluşduğunu vurgular.

Sosyolojinin, Marx, Durkheim ile birlikte üç kurucusundan biri olarak anılan Max Webber; “Protestan Ahlakı ve Kapitalizm Ruhu” isimli eserinde adınlanma sonrası Batı medeniyetinde yaşanan bir takım gelişmelerin başka medeniyetlerde de daha önceleri yaşandığını; ama sonuçları itibarı ile hiç birinin Batı’da yaşananlarla kıyaslanamayacağını şu şekilde ifade eder.

Bugün bilim geçerli sadığımız bir gelişme düzeyi içinde yalnızca Batı’da vardır. Deneysel bilgiler, dünya ve yaşam sorunları üzerine düşünme, en yüksek düzeyde felsefi bilgelik ve Hellenizm’in etkisiyle Hristiyanlık’ta tam bir gelişme göstermiş olmasına karşın (İslamda ve bazı Hint kabilelerinde ilk örnekleri bulunan) en derin teolojik bilgelik, son derece incelenmiş bilme ve gözlem biçimleri, başka yerlerde olduğu gibi özellikle Hindistan’da, Çin’de, Babil ve Mısır’da vardı. Fakat Babil’de ve diğer yerlerde gelişen astronomi, ilk kez Eski Yunanlıların sağladığı matematiksel temelden yoksundu bu, gökbilgisinin özellikle Babil’de ulaştığı gelişme aşamasını daha da şaşırtıcı kılmaktadır. Hint geometrisi ussal “kanıtlama” yönteminden yoksundu; bu da yine mekaniği ve fiziği yaratmış olan Eski Yunan ruhunun bir başka ürünüydü. Gözlem yöntemleri açısından son derece gelişmiş olan Hint doğa bilimlerinde ussal deney yöntemi yoktu; Eski Çağlardaki bir örnek dışında deneysel yöntem, özüne Rönesans’ın bir ürünüdür, modern laboratuvar da öyle; (Webber, 1985, s.13-14)

Webber daha ileriki bir paragrafta Rönesans’ın edimlerinin Batı sanatını diğer kültürlerden nasıl farklı kıldığını şu şekilde ifade eder:

Benzer bir durum sanat için de geçerlidir. Diğer ulusların müzik kulağının duyarlılığı, bu gün bizde olduğundan belki daha da gelişmişti, en azından daha az gelişmiş değildi. Çok sesli müziğin çeşitli türleri dünyanın her yanına yayılmıştır, birden fazla çalgının birlikte çalınmasına ve insan sesiyle eşlik edilmesine başka yerlerde de rastlanır. Ussal bir biçimde düzenlenmiş ton aralıkları başka yerlerde de hesaplanmıştı ve biliniyordu. Fakat ussal kurallara dayanan sesdüzenli müzik, -hem konturpan hem uygu-ses düzeni üçlüsü ile üçüncü üçlü üzerine kurulan ton malzemesi, çok geriye gitmeyen, Rönesans’tan beri ses düzenliğini vurgulayan yapay dizi ve sesdeşlik, yaylı çalgılar dörtlüsünün çekirdeğini oluşturduğu

orkestramız ve nefesli çalgılar topluluğu, bas örgütü, çağdaş müzik parçalarının bestelenmesini ve korunmasını olanaklı kılan notalama sistemimiz, sonatlarımız, senfonilerimiz, operalarımız, - program müziği, ton sanatı, ton farklılaşmaları ve yapay dizi, çeşitli müziklerde ifade aracı olarak kullanılmışsa da- ve bütün bunların ifade aracı olarak büyük çalgı aletleri: Org, piyano, keman, bütün bunların hepsi sadece Batı’da vardır. (Webber, 1985, s.14-15)

Hayatın her alanında yaşatılmaya çalışılan “öngörülebilirlik” dürtüsünü beş asrı aşan bir süredir Batı'dan başlayıp bütün dünyaya egemen olan dönüşüm sürecinin anahtarı olarak görebiliriz. Öngörülebilirlik, hiç kuşkusuz ancak düzen sayesinde mümkün kılınabilir. “Düzen, kaos olmayan şeydir, kaos ise düzenli olmayan şeydir” (Bauman, 2003, s.14). Bu aforizmadan anlaşıldığı gibi modernitenin hayata geçebilmesi için doğa’nın boşluk bırakmayacak şekilde düzenlenmesi gerekmektedir.

Modernliğin, düzen üzerine düşünülen bir zamana ait olduğunu düşünebiliriz; bu düzen, dünyanın, insan habitatının, insan benliğinin ve bu üçü arasındaki bağlantının düzenidir. Modernlik, bir düşünce meselesi, bir kaygı konusudur; kendi kendinin farkında olan, bilinçli bir pratik olduğunun bilincinde olan ve durduğu ya da sadece yavaşladığı takdirde ortaya çıkan boşluktan sakınan bir pratiktir. (Bauman, 2003, s.14)

Bir başka deyişle boşluk; daha ileride tampereman ve perdelilik-perdesizlik olguları üzerinden açıklamaya çalışacağım gibi hayatın her alanında düzen kurma ihtiyacı içerisinde olan modernite’nin yok etmeye çalıştığı şeyin kendisiydi. Peki modernite’nin düzen kurarken kullandığı başlıca araçlar nelerdi?

Günümüzün önde gelen sosyal kuramcılarından Anthony Giddens “Modernliğin Sonuçları” isimli kitabında modernite kavramını dört ana başlık altında ele alır.

- Modernlik, Zaman ve Uzam
- Yerinden çıkarma
- Güven
- Modernliğin düşünömselliği

İnsan, hayatı zaman ve uzam boyutlarının çerçevelediği bir gerçeklikte yaşar. Bu bilgi ışığında Giddens, bize modern öncesi toplumlarla modern toplumların hayat algılarındaki temel kırılmalardan birinin zamanın uzamdan ayrılması ile ortaya çıktığını anlatır.

Bütün modern öncesi kültürler zamanı hesaplama tarzlarına sahiptiler. Örneğin, takvim, yazının bulunuşu gibi tarıma dayalı devletlerin ayırt edici bir özelliği idi. Fakat, gündelik yaşamın, kuşkusuz toplumun çoğunluğu için temelini oluşturan zaman hesabı, zamanı daima

uzama bağılıyordu ve genellikle kesinlikten uzak ve değişken oluyordu. Kimse o günün tarihini diğer toplumsal ve bölgesel işaretlere bakmadan söyleyemezdi; Ne zaman, hemen hemen her zaman evrensel olarak, ya “Nerede” ile ilişkilendirilirdi ya da düzenli doğal olaylarla tanımlanırdı (Giddens, 2010, s.23).

Giddens bu ayrışmanın ölçütü olarak modern saatin icadını öne sürer “Mekanik saatin icadı ve nüfusun neredeyse tamamına yayılması (başlangıcı, on sekizinci yüzyılın sonlarına kadar uzanan bir olgudur) zamanın uzamdan ayrılmasında çok önemli bir olaydı. Saat, boş zaman için günün “dilimlerinin” (örneğin çalışma günü) kesin olarak belirlenmesine olanak sağlayacak biçimde nicelleştirilmiş tek biçimli bir ölçü belirtiyordu” (Giddens, 2010, s.23).

Benzer biçimde Giddens’a göre eski toplumlarda uzamla aynı şeyi çağrıştıran içinde “insan mevcudiyeti” bulunan “yöre” kavramı da batıda gelişen haritacılığın etkisi ile uzamdan ayrılarak içerisinde insan’ın fiziksel olarak bulunmak zorunda olmadığı “mekanlara” doğru evrilmiştir.

Modern toplumu belirleyen bir başka özellik ise “yerinden çıkarma” olgusudur. Giddens bu olguyu iki’ye ayırarak “simgesel işaretler” ve “uzmanlık sistemleri” olarak iki ana başlıkta toplar. Uzmanlık sistemleri nasıl en ilkel toplumdan modern topluma dönüşümde ortaya çıkan uzmanlaşmayı (bir başka deyişle işbölümü) tanımlıyorsa; simgesel işaretlerin de en yaygın haliyle paranın kullanıma girmesini Marx’tan verdiği referans ile “mal ve hizmetlerin içeriğini, onları kişilik dışı bir biçime sokarak yadsıyan mübadele aracı, bir evrensel fahişe” olarak tanımlar. “Ürünlerin anında değişiminin olanaksız olduğu durumlarda para, kredi ve yükümlülüğü birleştirme yolunu açan bir erteleme tarzıdır. Para zamanı paranteze almanın ve ticari işlemleri belirli bir değişim alanının dışına taşımanın bir yoludur” (Giddens, 2010, s.29).

Ona göre paranın en temel işlevlerinden biri “uzaklıklar üzerinde köprü kurarak”, mülk sahibi ile mülkünün eski zamanlarda olduğu hali ile birbirlerine mekânsal olarak bağlı olma zorunluluğundan kurtararak, her ikisini de ayrı yerlerde var olabilmesine olanak tanımasıdır. Bu bağlamda, söz gelimi bir toprak sahibi ile toprağı arasında ki ilişki, toprağının parasal değeri oranında daha soyut bir düzleme taşınabilir.

Giddens modern toplumun üçüncü olgusu olarak güven kavramı üzerinde durur. Yazar; en geniş çerçevesi içerisinde uzmanlığa karşı duyulan inanç olarak adlandırabileceğimiz güven kavramını şöyle örneklendirmektedir.

Evimin içindeki merdivenleri çıkarken, çökme olasılığının var olduğunu bilsem bile belirli bir korku duymam. Mimar ve mühendisin evi tasarlayıp yapılandırırken kullandıkları bilgi kodlarıyla ilgili pek az şey bilirim; ama, yaptıklarına bir inanç duyarım. Bu insanların benim her zaman kapsamlı olarak denetleyeceğim biçimde uyguladıkları uzmanlık bilgisinin sahiciliğine olduğu gibi yeteneklerine de güven duymak zorunda olmama rağmen inancım aslında onlara değildir (Giddens, 2010, s.32).

Bir başka deyişle modern öncesi toplumlarda yüz yüze kurulan ilişkiler ağının gereği olarak kişisel itimatlar söz konusu iken, modern toplumlarda ortaya çıkan uzmanlaşmanın neticesi olarak bireyler şahsen tanımadıkları bireylerin uzmanlıklarına güven duyarlar.

Giddens'in son olarak belirttiği olgu "modernliğin düşünömselliği" kavramıdır. Buna göre, modern öncesi toplumlarda "gelenek" başat bir rolde iken; modernleşme süreci, kullandığı araçlar vasıtasıyla bu durumu geri döndürülemez bir biçimde değiştirmiştir.

Geleneksel kültürlerde geçmişe, önceki kuşakların deneyimlerini içerdiği ve sürdürdüğü için saygı gösterilir ve simgelerine değer verilir. Gelenek, düşünömsel davranış izlenmesiyle topluluğun zaman-uzam düzenlenmesinin bir araya getirilme tarzlarından biridir. Yine gelenek, belirli bir etkinlik ya da deneyim, yinelenen toplumsal uygulamalarla yapılanmış geçmişin, bugünün ve geleceğin sürekliliği içine yerleştiren bir zaman ve uzam kullanma yoludur (Giddens, 2010, s.39).

Yazar, gelenek olgusunun yazının bulunmasıyla (matbaa ile yaygınlaşması) geçirdiği değişimi şu şekilde anlatır.

Geleneği, diğer eylem ve deneyim düzenleme biçimlerinden farklı olarak anlamak, zaman ve uzamı, ancak yazının bulunmasıyla olası kılınacak yollarla ayırmayı gerektirir. Yazı, zaman uzam uzaklaşması düzeyini genişletir ve bilginin düşünömsel temellükünün belirlenmiş gelenekten ayrılabilirdiği bir geçmiş, bugün ve gelecek perspektifi yaratır. Bununla birlikte, modernlik öncesi uygarlıklarda düşünömsellik hala büyük ölçüde geleneğin yeniden yorumu ve açıklanmasıyla sınırlıdır; o devirlerde terazinin "geçmiş" tarafı, "gelecek" tarafından çok daha fazla ağırlıklıydı. Dahası, okur yazarlık azınlığın tekelinde olduğundan, günlük yaşamın akışı eski anlamda bir gelenekle sınırlı kalmaktaydı (Giddens, 2010, s.40).

Giddens'in sosyo-kuramsal bir bakış açısı ile çerçevelemeye çalıştığı modernleşme uygulamalarına müziğin tarihsel serüveni açısından katkıda bulunmaya çalışırsak;

zaman-uzam ayrışmasının değişen toplumdaki uygulaması nasıl saat ise, benzer bir biçimde müzik perdelerinin ait oldukları kültürel bağlamdan kopartılarak “eşit tampereman” adı altında tekdüzeleştirilmelerini de rahatlıkla modernleşmenin müzik üzerindeki uygulamalarından biri olarak değerlendirebiliriz. Notanın, Rönesans’ın başlarından itibaren yaygınlaşması ve bir süre sonra müzikal bilgi aktarımının tek ölçütü haline dönüşmesi de aynı para örneğinde olduğu gibi; besteci ile bestesi arasında mekânsal olarak birbirine bağlı olma zorunluluğu ortadan kalkmıştır. Benzer şekilde, müzisyenlerin “yöre” sanatçılığından çıkarak profesyonel icracı haline dönüşümleri de modernleşme olgusunun sanatın aktarımı üzerinde ki dönüştürücü etkilerinden biridir. Giddens’ın “güven” kavramını buna uygulayacak olursak; nasıl modern toplumda uzmanlık gerektiren işlerde kişinin kendisine değil, onun uzmanlığına güveniyorsak, sözgelimi bir klasik müzik konserine gittiğimizde isimlerini tek tek bilmediğimiz müzisyenlerin bize kodlarına hakim olmadığımız bir dili en etkili şekilde sunacaklarına karşı doğal bir inanç duyarız. Bize bu güveni veren (yöre sanatçısı örneğinde olduğu gibi) onların sanatçı kişiliklerine karşı duyduğumuz itimat değil, onların uzmanlığına karşı duyduğumuz inançtır.

Buraya kadar ağırlıklı olarak sosyo-kuramsal bakış açısıyla değerlendirdiğimiz modernleşme serüvenini, müziğin tarihsel yolculuğu üzerinden değerlendirmeye çalışırsak, kuşkusuz karşımıza çıkacak en temel olgu perdelerin düzenlenmesi ve bunun çalgılar üzerindeki uygulamalarıdır. Bu tezin sorguladığı konular perdelilik ve perdesizlik olguları üzerinden yapılacağından, modernleşme’nin müzik üzerindeki standartlaşma uygulamaları özel bir yer teşkil etmektedir. Bu nedenle bir sonraki bölüm en kalın hatları ile müzik tarihi üzerinden standardizasyon uygulamalarına odaklanacaktır. Aşağıda ki satırlarda, standartlar ve normlar adına “yerel ölçüler” den uzaklaşımın tespiti verilmiştir.

Tarihleri boyunca ve daha yakın tarihlere yani modernitenin gelip çatmasına kadar, insanlar dünyayı bedenleriyle (ayak, karış, avuç, kol), ürünlerini kendi yaptıkları eşyalarla (sepet, kova), tarlalarını etkinlikleriyle (örneğin, tarlalarını “Morgen”lara,) yani bir insanın şafaktan alacakaranlığa kadar belleyebileceği büyüklükte parçalara bölerek ölçüyorlardı. Ne ki, bir avuç diğerine benzemediği gibi, her sepetin büyüklüğü de farklı oluyordu; “antropomorfik” ve “prakseomorfik” ölçüler, gönderme yaptıkları insan bedenleri ve insan pratikleri kadar çeşitli ve olumsal olmak mecburiyetindeydi. Gelgelelim gücü elinde bulunduranlar, ne zaman uyruklarına tek tip muamele etseler, sorun çıkıyordu. Çeşitliliğin ve olumsallığın etkisinden kaçınmak için bir yol bulunmalıydı ve bulundu da. Standart ve bağlayıcı uzaklık, yüzey ya da

hacim ölçüleri dayatıldı tabii bu arada bütün öteki yerel, grup ya da birey temelli ölçüler yasaklandı (Bauman, 1998, s.36).

2.1 Ortaçağ Sonlarından Başlayarak, Avrupa Müziğinde Sistem Arayışları

Günümüzde Batı müziği teorisine ve uygulamalarına giriş yapan hemen her öğrenci, 88 tuştan oluşan 12 notanın eşit olarak bölündüğü solo ve orkestra çalgısı olarak muazzam repertuarı ile piyanoyu ve onun ortaya koyduğu gramer yapısını içinden geçilmesi “zorunlu” bir tür köprü olduğunu deneyimleyerek öğrenir. Batı müziği ve kullandığı dilin evrensellik iddiası büyük oranda bu çalgının sunduğu geniş imkanlarla biçimlenmişti. Temperament isimli kitabında Stuart Isacoff bu çalgıyı, yüzyıllarca verilmiş felsefik savaşın pratikte yaşanan bir tür uygulaması olduğunu anlatmaya çalışır.

Bu düzenleme harika sonuçlar vermiştir: Bu sayede bir Chopin Prelüdü yumuşak bir şekilde tonlar arasında akarken; Debussy’nin parfüm kokulu cümleleri nazik bulutlar halinde dönebiliyordu; Webern bu sayede karmaşık melodi hatlarını parlayan inci parçacıkları gibi geliştirebiliyordu. Bütün bunlar modern piyano klavyesi mükemmel bir simetri tasarımı olması sebebiyle mümkün olabiliyordu. Her perde kendinden öncekinden ve sonrakinden güvenilir, hataya yer bırakmaz bir biçimde eşit uzaklıkta bulunmaktaydı. Bu akordlama türü, herhangi bir perde üzerinde başlayan bir müzikal motifin başka bir perde üzerinde tekrarlanabilir olmasını mümkün kılmaktadır; bu çalgı perdeler arasında tek tip ve sabit ilişki kurmak sureti ile müzikal bir evren yaratır. Bunun sağlanmadığı bir piyano çalmaya çalışmak sanki kuralların her an değiştiği bir satranç oyunu oynamaya benzer (Isacoff, 2002, s.4).

Öte yandan, aşağıda daha ayrıntılı bir şekilde değineceğimiz gibi bugün neredeyse bir mutlak doğru olarak kabul edilen eşit tampereman 20. Yüzyıla kadar bu mutlaklığını tam olarak tescil ettirememiştir. “Aslında, yüzlerce yıl boyunca bizim modern sistemimizin kullanımını öneren yaklaşımlar, kavgaya davet şeklinde değerlendiriliyordu. Müzisyenler, lutiyele, kilise görevlileri, devlet yetkilileri ve felsefeciler hem doğal olmaması hem de çirkin olması sebebiyle eşit tamperemana karşı ateşli bir savaş yürüttüler.” (Isacoff, 2002, s.4).

Günümüzde hayat pratiğini etkileyen bilim, felsefe, plastik sanatlar vs...olduğu gibi halen müziğin kuramsal altyapısını oluşturmakta olan dahası Ortaçağ boyunca Avrupa müziğine mutlak şekilde damgasını vuran teorinin kökeni Antik Yunandan geliyordu. Bu bağlamda Antik Yunan Müziği üzerine kısaca değinmemiz gerekmektedir.

Antik çağlar boyunca birçok düşünür kainatın temel elementini tanımlamaya çalıştı.

Milet' li Thales ki kendisi Aristotle'nin değerlendirmesine göre batı felsefesinin kurucusu kabul edilirdi bunun hayat verme özelliği ile su olduğunu düşündü. Kendisinden sonra gelen ve Pisagor'un hocası olan, Anaximander bunun tanımlanamaz isimsiz ve sınırsız bir şey olduğunu salık vermişti. Anaximenes bunun hava olduğuna kanaat getirmişti; ve Heraclitus,

Doğanın bitmeyen ateş ve ölüm döngülerinden çok etkilenmiş bir halde bunun ateşin mutlak dönüştürücü gücü olduğunu iddia ediyordu. Pisagor'a göre ise kainatın kaynağı ne ateş ne su ne hava ne de keşfedilenin ötesinde bir şey değildi. Çok görünen ama bir o kadar da gözden kaçabilen; şekilsiz, ama açıkça tanımlanabilen; algıların ötesinde ama insan'ın bütün algılarını doyurabilen bir şeydi. Onun sayesinde, dünyanın bütün gizli yapısı berraklaşmıştı. Pisagor tarih öncesi elementi sayılardı (Isacoff, 2002, s.29).

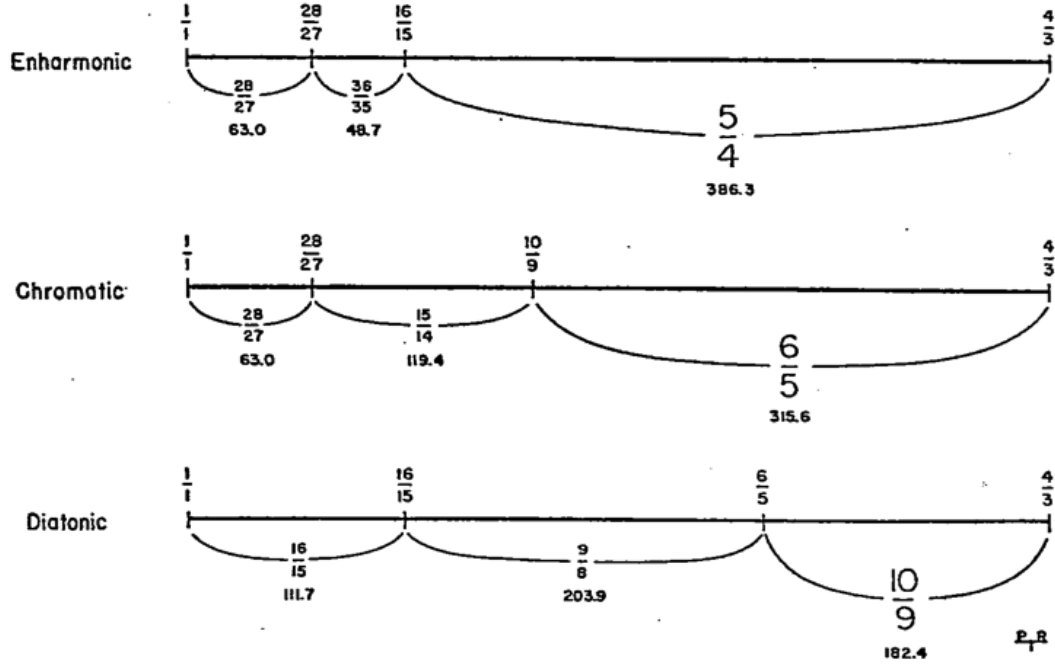
2.1.1 Antik Yunan da müzik olgusu

“Kaynağını Pisagor (MÖ:500)'un sesler arasındaki matematiksel oranlamaları üzerine kurulu olan teorik yaklaşım, müzikal sesin rakamlar tarafından kontrol edilmek sureti ile insan tabiatı ve gezegenlerin hareketleri de dahil olmak üzere bütün kainatı yansıttığı fikrine oturmaktaydı.” (Hanning, 1998, s.6). Antik Yunan'da müzik sadece seslerin bir araya gelerek oluşturdukları bir işitsel veri olmaktan fazlasıydı. Müzik şiirsiz düşünülemezdi ve şiir törenlerine eşlik etmede lir (arp'ın atası olan telli çalgı) ve aulos (obua'nın atası çift kamışlı üflemeli çalgı) gibi yumuşak ve sert karakterde çalgılar kullanılırdı.

Ethos doktrinine göre, nasıl müzik bütün kainatta geçerli olan matematik yasaları tarafından belirleniyorsa, insan ruhu da kainatın parçası olduğuna göre aynı rakamsal ilişkilerle uyumlu olmak zorunda idi. Bu teoriyle yakından ilgili Aristoteles (M.Ö 384-322)'in taklit teorisine göre de müzik ruhun, merhamet, kızgınlık, cesaret, ağırbaşlılık gibi özelliklerini ve bunların karıştıklarını ortaya çıkartmaktaydı. Yanlış müzik sizi yanlış biri yaparken, doğru müzik sizin doğru bir insan olmanızı sağlayabilirdi. Hem Aristoteles hem de Plato (M.Ö 427-347) bir eğitim sistemi olarak insan vücudunu disipline sokması için jimnastiği ve aklı disipline etmesi için müziği önererek, bu bileşimden doğru insanın çıkacağını salık vermişlerdi (Hanning, 1998, s.7).

Antik Yunan'da müzik kuramı, diatonik-kromatik ve enharmonik olmak üzere üç tür tetrakord (dört sestten oluşan ses kümeleri) lardan oluşmaktaydı (Şekil 2.1). Bunların temelinde ise Pisagor'un beşliler çemberi olarak nitelendirilen ve 12 beşlinin ardışık sırayla dizilmesiyle bir döngü'nün tamamlandığı ses zinciri bulunmaktadır. Antik Yunan'da ve daha sonraları Ortaçağ Avrupası'nda göreceğimiz gibi uyumlu olarak kabul edilen aralıklar oktavlar beşliler ve beşlilerin çevrimi olan dörtlülerdi. Bir telin

2:1'i ile oktav, 3:2'si ile beşli ve 4:3'ü ile de dörtlüler elde edilmekteydi. Dahası bu aralıklar doğada herhangi bir sesin tınlamasıyla oluşan, kendisi dahil ilk dört selenine karşılık gelmektedir. Aşağıda ki örnekte (Şekil 2.2) bir ses ilk 16 seleni ile birlikte verilmiştir.



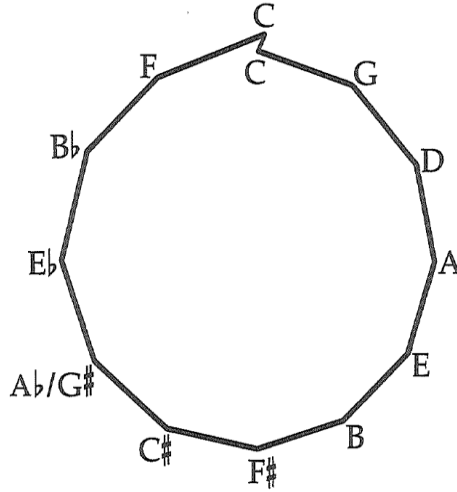
Şekil 2.1 : Antik Yunan müziğinin temelini oluşturan üç tür tetrakord (Aralıklar rakamsal oranları ile verilmiştir.), (Partch, 1949, s.169).

Örnekte görüldüğü üzere doğada bir ses tınladıktan sonra 1/2'si nispetinde oktavı (C2-C3), 2/3'ü nispetinde beşlisi (C3-G3), 1/2'si nispetinde tekrar oktavı (G3-C4), 4/5'i nispetinde üçlüsü (C4-E4), 2/3'ü nispetinde tekrar beşlisi (E4-G4)...vs şeklinde sıralanıp sonsuzluğa kadar uzamaktadır. (Aslında çıplak kulak 7. Harmonikten sonrasını duymaz; ama matematiksel olarak ve bugünün teknolojisi sayesinde bu sıralanmanın sonsuza kadar uzadığı kanıtlanmış durumdadır). Harmonik seri aynı zamanda müzikal aralıklar olarak bildiğimiz oranların da çıkış kaynağıdır. C2-C3 örneğinde gördüğümüz gibi en temel aralık oktavdır ve sonra beşli (C3-G3) sonra dörtlü (G3-C4) ve üçlü (C4-E4)...vs gelmektedir. Antik Yunan'dan beri sesler arasındaki oran ne kadar büyürse o kadar daha uyumsuz bir aralığın meydana geldiği düşünülmüştür. Bu durumda en uyumlu aralığın 1/1 nispetinde unison ve 1/2 nispetinde oktav olduğu düşünülmekteydi. Şekil 2.2'de Doğal Armonik seri(16.doğuşkan a kadar) ile Eşit Tampere Piyano arasındaki farklar, 19.Yüzyıl teorisyeni Alexander John Ellis'in sesler arasındaki farkları en detaylı şekilde ortaya koymayı amaçlayan cent'ler aracılığı ile belirtilmiştir.

sonra elde edilen onikinci Do arasında 129.746:128 veya 1.014:1 (23, 5 cents) oranında bir fark bulunmaktaydı. Müzikal terminolojide bu fark Pisagor koması olarak adlandırılmaktadır (Şekil 2.4).

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

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



Şekil 2.4 : 12 Tam beşlinin 7 oktava bölünmesinden ortaya çıkan fark.(Pisagor koması), (Duffin, 2006, s.25).

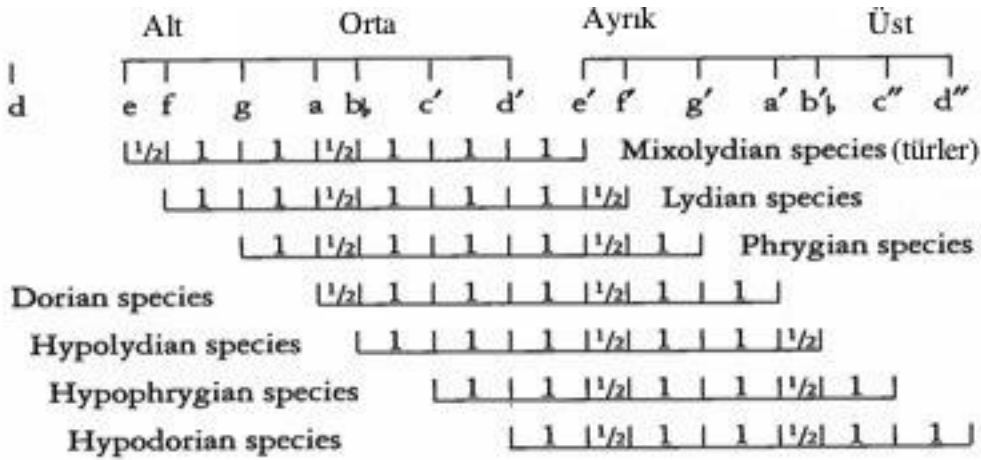
Pisagor'un karşılaştığı bu ufak pürüz muhtemelen onun ve takipçilerinin (Pisagor bir matematikçi, filozof olmasının ötesinde önemli bir toplumsal figürdü) 2:1, 3:2, 4:3 gibi mükemmel aralıklara inancını sarsmamıştır. Bu aralıklar aynen bir üçgeni temellendiren kurallar gibi doğal düzenin simgesi idiler ve Pisagor yalnızca sınırsız kainatın ortaya çıkardığı kaosa bir son getirmeye çalışmıştı. 2500 yıl önce karşılaştığı pürüz insanoğlu'nun doğaya düzen getirme arzusunun ve yaşanan hayalkırıklığının tipik bir uygulamasıdır. Bununla birlikte bu hayalkırıklığının döneminin müziğine büyük bir etkisi olduğunu söylemek güç. "O dönemin müziği bu farktan ciddi biçimde etkilenmedi. Şiirsel ritm üzerine kurulu ve konuşmanın biçimsel yapısına bağlı Doğunun renkleriyle yıkanmış Yunan şarkısı, karmaşık armonilerin ve geniş ölçekli müzikal yapıların ortaya koyacağı birbiriyle örtüşmeyen mükemmel aralıklara ihtiyaç duymuyordu." (Isacoff, 2002, s.42).

Antik Yunan toplumu ağırlıklı olarak tarım ve deniz ticaretine dayalı ilkel bir örgütlenme biçimiydi; o yüzden Isacoff'un'da vurguladığı gibi modülasyonlar, ve

uzak perdelere transpozisyonlar içeren karmaşık dokusal yapılar onların yaşam pratiklerinin çok uzağındaydı.

Eski Yunanlıların siyasal örgütlenmeleri, bugünün modern dünyasından farklı olarak ulus-devlete değil polis (şehir/site-devleti) düzenine dayanmaktaydı. Savaş ittifakları bir yana, birden fazla polisi içine alan bir devlet kavramına sahip değillerdi. Her polis siyasal açıdan bağımsızdı ve kendi kendini yönetirdi. Aynı zamanda polisler otarçık (kendine yeten) bir yapıya sahiptiler. Her ne kadar polisler bir miktar ithalata dayanmak zorunda idiyse de bu ithalat günümüz dünyasındakilerle kıyaslanmayacak kadar azdı. Her polis kendi temel ihtiyaçlarını karşılamaya yetecek bir toprak parçasına sahipti. Vatandaşlara ait topraklarda çalışanlar, kölelerdi. Eski Yunan'da kölelik vatandaşlara siyasal ve sosyal faaliyetlere katılacak zaman ve imkânı sağladığı için doğal bir kurum olarak kabul edilirdi. Yunanlılar pek çok tanrıya ve onlar hakkındaki yüzlerce efsaneye inanıyorlardı. Yunanlılar tanrılarını insan şeklinde (antropomorfik), üzülen, sevinen, seviyip birbirleriyle dövüşen, zina yapan varlıklar olarak tasavvur ediyorlardı. Onların insanlardan farkları ölümsüz oluşlarıydı (Url-13).

Aşağıda Antik Yunan'da kullanılan bazı dizilerden örneklemeler bulunmaktadır. (Şekil 2.5).



Şekil 2.5 : Antik Yunan'da kullanılan bazı diziler (harf notasyon ile), (Landels, 1999, s.97).

Antik Yunan'ın önde gelen kuramcılarından Aristoxenus (M.Ö:4yy) bir kulağın algılayabileceği en küçük aralık olarak çeyrek ses, ve en büyük aralık olarak ise bir kişinin sesi ile çıkarabileceği en pest ve tiz sesler arası olduğunu belirliyordu. Ona göre bir insanın veya enstrümanın ses sahası 2 oktav artı beşliyi aşmıyordu (Landels, 1997, s:87). Bir başka deyişle Antik Yunan'ın toplumsal örgütlenmesine paralel olarak, müziklerinin temellendiği ses dünyaları 2,5 oktavlık bir alanla sınırlı idi.

Daha önce belirttiğimiz gibi Antik Yunan’da diziler tetrakordlar üzerine kurulu idi ve bu tetrakordlar bileşik ya da ayrık olmak üzere iki durumda bir araya gelmekteydiler. Bileşik durumda pest tetrakordun en üst sesi ile tiz tetrakordun en alt sesi aynı olmak şartıyla toplam yedi seslik bir dizi meydana getiriyorlardı. Ayrık durumunda ise pestteki tetrakordun en üst sesi ile tizdeki tetrakor arasında bir tam ses (major 2’li) bulunmak şartı ile toplam sekiz seslik bir dizi elde edilmiş oluyordu. Şekil 2,5’de görüleceği üzere, bu diziler birleştirildiğinde 3 oktava yaklaşan bir ses sahası içerisinde ilk dizi e den başlayarak a’ ya kadar olan tetrakord pest ve a’dan başlayarak d’ ye kadar olan tetrakord orta, (ki yedi sesli bir bileşik yapı elde edilmekte) e’ den başlayarak a’ ya kadar orta ve a’ den başlayarak d’’ ye kadar olan tetralord ise üst olarak nitelendirilmekte. Burada iki dizinin birbirlerinden bir tam ses ile ayrıldığı yer ise ayrık olarak nitelendirilmekte. Burada ortaya çıkan büyü yapı içerisinde Dorian, Hypolydian... vs gibi diatonik karakterde başka diziler meydana gelmekte. Aritoxenus genera olarak adlandırdığı tetrakordların diatonik, chromatic ve enharmonic olmak üzere 3 türden (genera) (bkz şekil 2,1) meydana geldiğini belirterek, temel kuralın tetrakordların en alt ve en üst sesleri sabit kalmak sureti ile ortadaki seslerin oranlarının değişmesi üzerine kurulu olduğunu belirtir (Landels, 1997, s:89-90). Bu yönüyle Antik Yunan Müzik teorisi ile Ortaçağ İslam Müziği teorisi arasında ki benzerlikler kayda değerdir. (bkz s:94)

2.1.2 Ortaçağ Avrupasında Müzik Teorisi büyük oranda Antik Yunan’ın üzerine kuruluydu

Ortaçağ boyunca, kilise hayatın her alanında olduğu gibi müzik alanında da tartışmasız tek otoriteydi. Müzik enstrümanlarının insanın dünyevi ihtiraslarını harekete geçirerek onu tanrıdan uzaklaştıracak görüşü hakimdi o yüzden İnsan sesinin ağırlıkta olduğu bir müzik dili hakimdi, kilise dahilinde kabul edilen tek enstrüman ise insan sesine benzerliğinden ötürü org du.

Ortaçağda düşünürler ve kilise önderleri, bizim bugün düşündüğümüz gibi müzikten sadece sadece seslerin bir oyunu olduğu için zevk alma fikrine saygı duymuyorlardı. Müzikal sesin hoş olabileceğini inkar etmemekle birlikte, Platonik prensibe sadık kalarak güzel şeylerin varlığının bize ilahi ve kusursuz güzelliği hatırlatmak olduğunu, bizdeki benlik merkezli haz alma veya sahip olma ihtiraslarını ortaya çıkarmak olmadığını kabul etmişlerdi (Hanning, 1998, s.9).

Boethius ve Martianus gibi yazarlar/teorisyenler tarafından Antik Yunan dan kalma felsefi ve Müzik teorisi bilgileri Ortaçağ'a aktarılmıştı. Böylelikle ve kozmik dünyanın rakamsal oranlara endeksli ve bu oranlara sıkı sıkıya uyulmasının zorunlu olduğu bir dünya algısı, çok tanrılı dinlerin ellerinden feodalitenin egemen olduğu tek tanrılı dünyaya taşınmıştı.

Aziz Augustine den (4.-5. Yüzyıl) Aziz Thomas Aquinas a (13. Yüzyıl) kadar ortaçağ düşünürleri oran ve rakamların Tanrı'nın evrenini anlamak için elzem olduğuna inandılar. 7 bağımsız sanat dan biri olan müzik, matematikle birlikte öğrenmeye giden yolu ve nihayetinde felsefenin gözlemlenmesini sağlayan spekülâtif bilimlerin de içinde olduğu vvmüzik, astronomi'nin yanında saygın bir pozisyona sahipti çünkü; rakamsal analogiler ve oranları kullanarak, duyularla algılanan şeyler (ses gibi) arasında bağlantı kurulmasına yardımcı olabilirdi. Yalnızca akıl yürütme ve spekülasyonla bilinebilir şeyler (cennetteki bedenlerin hareketleri) ve ilahi yaratıcıya ait olup asla bilinemeyecek şeyler (insan ruhunun gizemleri). Böylelikle müziği ve astronomiyi belirleyen rakamsal ilişkiler tüm kainatın düzeni için bir temel sunmaktaydı (Hanning, 1998, s.14).



Şekil 2.6 : Andrey Rublev tarafından yapılmış “trinity” tablosu, (Url-14).

11. Yüzyıla kadar Antik Yunan'dan derlenen bilgilerin elde edilmesiyle 8 kilise modu üzerine kurulu teorik sistem tamamlanmış oluyordu. “Bu modlar ilahilerin sınıflandırılması ve dini kullanım için kitaplarda toplanması için önem taşıyordu” (Hanning, 1998, s.33).³

Yine 11. Yüzyılda Guido şarkıcıların sesleri öğrenebilmesi için bugün kullandığımız nota sisteminin temelini ortaya attı. Bu şekilde sözlü müzik aktarımı yazılı hale

³ Hanning' *Otantik* ve *Plagal* olmak üzere bu modları ikiye ayırır. *Otantik modlar*: Dorian, Phrygian, Lydian, Mixolydian. *Plagal modlar*: Hypodorian, Hypophrgian, Hypolydian, Hypomixolydian. (Hanning, 1998, s.33)

gelebildi; öte yandan nota'nın bulunması onun yaygın olarak kullanımını sağlamıyordu. Notanın yaygınlaşması matbaanın icadı vasıtası ile çoğaltılması sayesinde mümkün olabilmişti bu da ileride göreceğimiz gibi Rönesans'ın başlarına denk düşer. Dahası, *Medieval and Renaissance Music A Performer's Guide* isimli kitabında Timothy J. Mc Gee o dönemin müzik yazılarında müzik nasıl icra edileceği ilgili çok az bilgi olduğundan yakınır "hiç şüphesiz o dönemlerde performans gelenekleri tüm icracılar tarafından çok iyi özümseğinde yazmaya ihtiyaç duymuyorlardı, dahası eski kaynakların çoğunun yazarları daha çok müziğin teorik ve entellektüel tarafları ile ilgilenmişti, Geç 15. Yüzyıl a kadar icra ile ilgili konular a değinilmemişti." (Mc Gee, 1988, s.9).

Dahası aynı kaynakta Mc Gee o dönem bestelenen tüm müziğin G-F-G üzerine kurulan heksakordlardan oluştuğunu belirtir. "Böylelikle icracı, bir eserin icrası sırasında gördüğü notaları bu üç heksakord'dan herhangi birinin içinde değerlendirerek o heksakord'a ait değiştirme işaretlerini kullanırdı." (Mc Gee, 1988, s.17).

Farklı seslerin aynı anda tınlamasıyla oluşan çok seslilik çok uzun zamanlardan beri çeşitli toplumlar tarafından biliniyordu; batı dünyasında da 9. Yüzyıldan itibaren kilise dışı dini müzikte ve hatta gezgin müzisyenlerin oluşturduğu halk müziğinde paralel hareketler içerisinde kullanılıyordu. Bununla birlikte *Concise History Of Western Music* isimli kitabında Barbara Hanning "11.Yüzyılda şarkıcılar belirli kurallar dahilinde, basit paralel hareketten uzaklaşarak emprovizasyonlarla bu partilere biraz serbestlik tanıma yoluna gittiklerinde, Batı Müziği Tarihi'nin sonraki 9 Yüzyılının temellerini atmış oldular." (Hanning, 1998, s.44). Bununla beraber aynı kaynakta Hanning çoksesliliğe geçişin birden bire değil zamanla olduğundan ve monofoni'nin uzun süre icrada ve yeni eser bestelemede temel yöntem olduğundan bahseder. "Dahası monofonik şarkıların en güzellerinden bazıları, antifonlar, ilahiler ve sekvensler de dahil olmak üzere 13. Yüzyıl kadar geç bir dönemde bestelenmişti." (Hanning, 1998, s.44). Polifoninin gelişmeye başlamasıyla Notre Dam okulu bestecileri ve daha sonraları Machaut, Vitry gibi besteciler eserlerinde oktav beşli ve dörtlülerden farklı olarak üçlüler ve çevrimi olan altılıları instabil yani kısa süreli aralıklar olarak kullanıyorlardı. Buna rağmen, Pisagoryen sistemin tartışılmaz konumu devam ediyordu.

“14. Yüzyılda Ortaçağ sonlarına yaklaşırken dahi nüfusun yüzde doksanını kırsalda yaşayan köylüler oluşturuyordu. Bunlar derebeylerine ait topraklarda çalışan vasıfsız işçilerdi. Feodalizmin hüküm sürdüğü dönem boyunca en büyük toprak parçası en soylu kana sahip olduğı düşünölen krallara ve eşdeğerlere aitken, kandaki soyluluk oranına göre sahip olunan imtiyazlar değişiklik gösterebiliyordu.” (Url-14). Bunlar arasında en düşük sınıf şövalyelerdi; sıradan köylüler ise herhangi bir hakka sahip olmayan, toprakla birlikte alınıp satılan kalabalık yığınlarıydı. Sınıflar arası geçirgenliğin kısıtlı olduğı, tarım toplumuna dayalı bir üretim tarzına sahip ve bu yüzden de insan-toplum çelişkilerinin sınırlı olduğı bir düzen de bu türden çelişkileri kısacası insan’a dair konuları ortaya koyacak bir müzikal yapıya henüz gerek duyulmuyordu. Bununla beraber, artan coğrafi keşifler ve oralardan sağlanan büyük miktarda hammadde, kent nüfusunun artmaya başlaması, artan ticaret ve bu sayede zenginleşen yeni bir sınıf ve kilisenin insan üzerinde ki otoritesinin gitgide daha çok sorgulanmaya başlaması bu durumun çok da uzun sürmeyeceğini haber veriyordu. Feodal dönem, coğrafi keşifler, barut, pusula ve matbaanın icadıyla beraber kapanıyordu. Toprağa bağlı üretim şeklinin eskisi kadar verimli olmaması, Aristokrasiyi yeni kaynaklar arayışına itti. Bu arayışın yönlendirmesiyle deniz aşırı yolculukların, bir başka deyişle Avrupa’nın tekrar ayağa kalkabileceğı ham maddeye erişimin önü açılıyordu. Öte yandan bu yolculukları finanse edenler bu finansmandan kazanacakları gelirle burjuva sınıfının doğuşunu hazırlayacaklardı.

14. Yüzyıldan itibaren her üç partisi de ayrı dillerde söylenen motetlerde, alt iki partinin din temalı sözlerine karşın üst partinin “başka bir zaman ve mekan’a aitmişesine” (Isacoff, 2002, s.51) din dışı sözlerden oluştuğı görölüyordu. Buna din dışı müziklerde kullanılan enstrüman çeşitliliğini de eklediğimizde dönemin müzisyenlerinde, kaynağını uhrevi dünyadan alan bir müzik sisteminden daha dünyevi olana doğru yelken açma çabasının yoğunlaştığını görebiliriz. 14. Yüzyılın sonunda clavicembalum (klavsenin atası)’un icadı ile tuşlu algılar tüm kıtaya yayılmaya başladı. İtalyan ressam Giotto’nun (Ö. 1332) fresklerde ilk perspektif denemeleri ile beraber, içerisinde insanın sübjektif bakış açısının olduğı bir sanat anlayışı oluşmaya başladı. Bunun müzikteki karşılığı İngiliz bestecilerin eserlerinde ortaya çıkan 3’lülerin (5:4, 6:5) ve çevrimi olan 6’lıların (8:5, 5:3) yoğun kullanımıydı. “Bu halihazırda birçok müzikal eserde mevcuttu, ama sadece birbirinden bağımsız melodilerin anlık kesişmesi şeklindeydi. şimdi ise amaçlı bir

şekilde, tınlayan bloklar halinde, ilk olarak ve çoğunlukla İngiliz bestecilerin eserlerinde duyuluyordu.” (Isacoff, 2002, s.54). 15. Yüzyıldan itibaren Burgundi sarayının çağının müzisyenlerini davet ederek dindışı müziğin gelişmesine gösterdiği katkıya paralel olarak Dufay ve sonraları Landini gibi bestecilerin üçlülerle kurdukları daha serbest ilişki bu durumu temellendiriyordu.



Şekil 2.7 : Ortaçağ döneminden toplumdaki üç ana sınıfı simgeleyen illüstrasyon. Din adamları (İbadet edenler) –Şövalyeler (Savaşanlar) - Köylüler (Çalışanlar), (Url-15).

Öte yandan Floransa yoğun ticaret vasıtasıyla zenginliğin biriktiği ve bir liman şehri olarak ortaya çıkıyordu. Bunun sonucu olarak burjuva sınıfı dediğimiz ve soylu kandan gelmeyip ticaret sayesinde imtiyazlara ve zenginliğe kavuşan bir sınıf doğuyordu. Medici gibi aileler yeni doğmakta olan sınıfa aittiler ve kavuştukları servetin bir kısmını sanata harcamakla biliniyorlardı. Antik Yunan’dan kalma bir çok eserin çevrilmesiyle beraber Rönesans’ın temelleri derinleşiyor ve merkezine insanı koyan yeni bir sanat anlayışı belirliyordu.

2.1.3 Rönesans’ın müzik teorisi üzerindeki sonuçları

Giotti, Brunelleschi, Toscanelli, Da Vinci, Donatello gibi sanatçı bilim adamları sayesinde odağında insan olan ve bireysel gözle ve deney’e dayalı bir felsefe bütün kıtaya yayılmaya başlamıştı. Sanatçılar artık değişmez kurallara dayanarak veya yaşamın belirsizliğine karşı bigane kalamazlardı. Resimdeki proporsiyon, fiziksel

gerçeği daha çok barındırabilmeliydi, dünyanın bir portedeki görüntüsü veya uzak bir köşeden yakalanan görüntüsü duyumsal bir deneyime dayanmalıydı.



Şekil 2.8 : Masaccio'nun Adem ve Hava'nın cennetten kovulmasını betimlediği tablosu (İnsani duyguların resmedilmesi ve perspektifin kullanıma girmesi), (Url-16).

2.1.4 Tampereman'ın ortaya çıkışı

Tampereman en genel çizgileriyle frekansların birbirleri arasında tekrar edilebilir bir düzeni korumak sureti ile sistemleştirilmesi anlamına gelir. *How equal temperament ruined the harmony* isimli kitabında W.Duffin tampereman'ı “bir dizinin seslerini, doğal hallerinden modifiye (tamper) edilmiş aralıklar kullanarak akordlamak” (Duffin, 2006, s.38). olarak nitelendirir. Isacoff ise aynı başlık altında kelimenin Latince “temperare” ve Fransızca “temperer” kelimelerinden geldiğini vurgulayarak “bileşenleri proporsiyonlu bir şekilde karıştırmak suretiyle karşıtlıkların tercih edilebilir bir karışımının üretimesi” anlamına geldiğini belirtir. “ Tanrı gezegenleri

döndürür ve yüksekte hepsini düzenler. Tampere etmek bir durumun gereklerine göre uyarlanması, zorluğu aşmak için orta yolun bulunması veya uzlaşının sağlanması” (Isacoff, 2002, s.94).

Rönesans’la beraber uzlaşının sağlanması, tanrının yasaları ile insanın ihtiyaçları arasında bir orta nokta bulunması anlamına geliyordu.

Değişen toplum yapısı, kentlerde artmaya başlayan nüfus yoğunluğu, feodal üretim modelinin karşılayamayacağı bir ekonomik değişim öngörüyordu.

Uluslararası ticaret 16. Yüzyıldan itibaren Avrupa’daki feodal küçük toprak işletmeleri (fief’ler) tarafından üretilen tahılın sağladığı zenginliğin epey üzerinde bir beklenti yaratmıştı. İşte böyle bir servete ulaşılmasıyla sönümlenmeye başlayan feodal sistemin yerine daha sonraları merkantilist ekonomi (bir ülkenin serveti ticaretten sağladığı kar toplamıyla temsil edilir) denilen sistem geldi. Ticaretin gelişmesi yayılcılığa yol açtı ve bunu başarabilen her bir Avrupa devleti hiç kimsenin henüz keşfetmediği topraklar bulma umuduyla gemilerini uzaklara göndermeye yöneldi (Cryan, Shatil, 2009, s.13).

Yayılcılık doğal olarak haritacılığın gelişmesi ve daha önce bilinmeyen coğrafi bölgelerin bilinebilir kılınması ile mümkün olabilirdi. Bu öğrenme güdüsü bilim ve sanatın itici gücünü oluşturmaktaydı. Yine aynı dönemde coğrafi haritacılığın gelişmesine paralel olarak müzikteki haritacılığın karşılığı mean-tone tamperemanlardı.

Onaltıncı Yüzyılda, kartografi çılgınlığı bütün Avrupa’yı sarmışken, mean-tone tamperemanları müzikal yakın civarların haritaları gibi artışa geçti. Yolları, kanalları detaylandırmak için haritacıların kullandığı pusula ve düzlemler gibi, müzisyenlerde kendi akordlama araçlarını kullanarak enstrümanları üzerinde müzikal bölgeleri ve onları bağlayan dar patikaları işaretlemeye başladılar (Isacoff, 2002, s.106).

15. Yüzyılın müzik teorisyenleri bu yeni keşfedilen müzikal bölgeleri, öncekinden farklı bir sanatın başlangıcı olarak görüyorlardı.

Yeniden doğuş edebiyatta ve görsel sanatlarda müzikten daha önce ortaya çıkmıştı.14. Yüzyılın ortalarından başlayarak, İtalyan özellikle de Floransa’lı yazarlar tek bir olağanüstü ressam veya bir yazarın karanlık çağlar boyunca görmezden gelinmiş bir sanata yaşam verdiklerinden bahseder. 1350’de Boccaccio (Dameron, vi.5) Giotto’yu kast ederek yüzyıllardır toprağa gömülü olarak yanırlar altında yatan sanatı tekrar ışığa getirdi demişti ve 1400 yılında bir Floransalı tarihçi Filippo Villani Dante hakkında şiiri gölgelerin çukurundan ışığa çağırdı ibaresini kullanmıştı. 16. Yüzyılda bu tanımlama, en güçlü haliyle Vassari’nin Ressamların hayatları (1550)’nin önsözünde olduğu gibi yaygın olarak kabul dilmişti. Ona göre, resmin daha erken tarihi, barbarların İtalya’yı istilası ile mutlak bir düşüş yaşamıştı; ve

yeniden doğuş 13. Yüzyılda Cimabue, Giotto ve sonraki aşamalarda mükemmellik zirvesine Raphael, Michelangelo'nun örneklediği gibi kendi zamanında yaşanmaktaydı. Müzik yazarları arasında bu görüşe benzer görüşleri ilk bildiren Tinctoris olmuştur; ki birbirine bağlı yazılmış çalışmalarında (1472-81) hala genel olarak Ortaçağ yaklaşımı vardır ve bunlar döneminin müzik bilgilerinin bir tür toplamı gibidir. Buna rağmen muhtemelen yazıldıkları 15. Yüzyıl Napoli ortamının da etkisiyle bu eserler, yazarın hümanistik öğrenmeye karşı yatkınlığını gözler önüne serer. Proporsiyonel'in önsözünde (1472-75) Plato'dan Yunan bakış açısının otoritesi olması hasebiyle alıntı yaparak, müzik bilimini tüm bilimlerin en büyüğü olduğunu ve müziği reddeden hiç bir kimsenin gerçekten eğitimli olarak değerlendirilemeyeceğini belirtir. 1477'de yazdığı kontrpuan kitabının önsözünde, 40 sene öncesine kadar bilinen bestelenmiş hiçbir müziğin dinlemeye değer olmadığını ifade ettikten sonra, Dunstable 'ı takip eden Du Fay, Binchos ve sonraki ustalar sayesinde yeni bir sanatın başladığı belirtilmişti (Url-17).

Öte yandan bu yeni sanatın teorik altyapısını oluşturmak için daha önceleri mükemmel olarak kabul edilen bazı aralıklardan taviz verilmesi gerekiyordu.

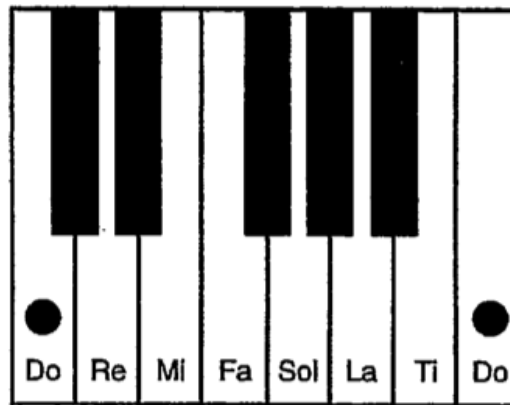
Ne var ki bu taviz, çoğu teorisyen tarafından doğanın çarpıtılması anlamına geldiğinden önceleri farklı arayışlarda ortaya konmuştu. Bu arayışların belki en bilineni ve günümüze kadar ulaşanı hiç kuşkusuz Doğal Entonasyon dur. Her perdenin doğadaki haliyle ortaya konmasını hedefleyen sistem avantajları ile dezavantajlarını içerisinde taşıyordu. 1482 yılında Ramis de Pareia tarafından öngörülen sistem aslında “MS ikinci yüzyılda yaşamış astronom ve felsefeci Cladius Ptolemy'nin notlarında mevcuttu.”

Bütün enstrüman akordlarında olduğu gibi just intonation da mutlak bir kuralla başlar: Oktav doğal olmalıdır. Do öbür do'ya bir imgenin yansıması ile buluşması gibi buluşmalıdır; beraber müzikal dünyanın kenarlarını tanımlamalıdır. Sadece kenarlarını da değil: onaltıncı yüzyılın en önemli müzisyenlerinden Pietro Aron oktavı; o kadar saf ve öbür aralıklara nazaran o kadar mükemmel ki, bütün diğer uyumlu aralıklar ona sanki onların liderleriymiş gibi koşuyorlar, kendilerini sanki prenslerine adar gibi adıyorlar, onu bütün uyumluların düzenleyicisi bir kraliçe gibi ödüllendiriyorlar, o doğurgan bir ana gibi bütün diğere uyumluları ortaya çıkarıyor, diye değerlendirmişti (Isacoff, 2002, s.97).

New Grove müzik ve müzisyenler ansiklopedisinde Doğal Entonasyon(Just Intonation) “aralıkların sıralı bir şekilde doğal olarak akordlanmasıyla aralarında vurgu yaratılmaması ve buradan oluşan melodik aralıkların birden fazla tam sese

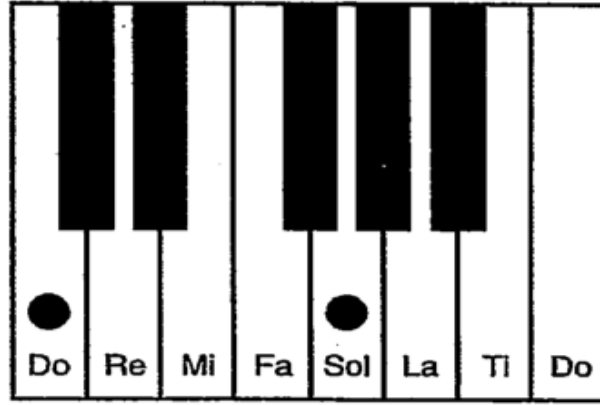
(M2'li) sahip olmaları” (Lindley, 1984) şeklinde tanımlanır.⁴ Lindley, bunun normal bir klavye üzerinde uygulanabilmesi için, bazı beşlilerin normalden kabul edilemeyecek oranda daha dar tutulması yoluyla bütün diğer aralıkların doğal olarak düzenlenmesinin mümkün olabileceği vurgulanır. Dahası, eğer hiçbir aralıktan taviz verilmesi istenmiyorsa daha karmaşık klavyeler’e (daha fazla tuş eklenerek) ihtiyaç duyulacağı belirtilir. Aynı kaynakta Lindley, Ramis’den önce üçlülerin doğal tınlaması gerektiğinin önerildiğini belirtiyor. “İki İngiliz ortaçağ teorisyeni Theinred of Dover ve Walter Oddington majör üçlüler için doğru oranın 81:64 yerine doğada bulunduğu haliyle 5:4 olması gerektiğini önermişlerdi, ve klavikord üzerine yazılmış bazı çalışmalarda quintal hatta bir tanesinde septimal oranlar da önerilmişti.” (Lindley, 1984).

Aşağıda göreceğimiz gibi Rönesans ve ileriki dönemlerde, quintal (5. harmoniğe dayalı; yani majör üçlü) oranları en doğal haliyle kullanabilmek için çok çeşitli akord biçimleri tüm Avrupa’ya yayılmıştı. Bununla birlikte septimal (7. harmoniğe dayalı; yani doğal 7’li) oranların müziğe uyumlu aralıklar olarak kabul edilmesi çok daha sonraları (19.yüzyılın sonları 20.Yüzyılın başlarında) mümkün olabilecekti. Aşağıda Doğal Entonasyon’un (Just Intonation) normal bir klavye’de uygulanmasının yaratacağı zorluklar do majör dizisi üzerinden örneklendirilmiştir (Şekil 2.9, Şekil 2.10, Şekil 2.11, Şekil 2.12, Şekil 2.13).

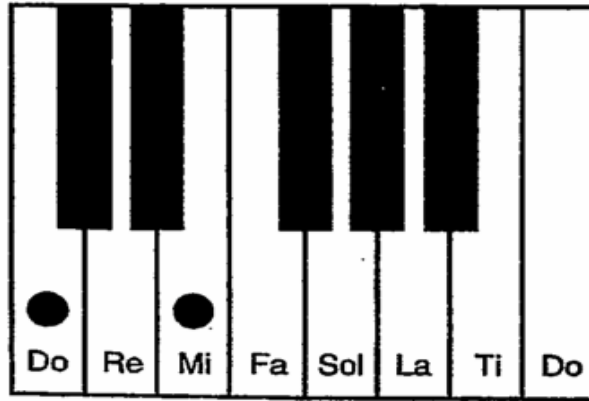


Şekil 2.9 : Doğal Entonasyon’un klavyeye uygulanması (oktavın 2:1 elde edilişi).

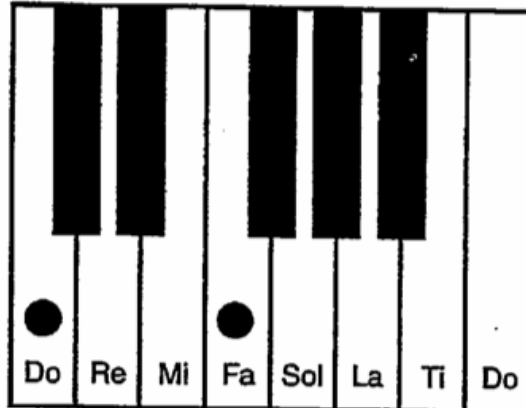
⁴ Doğal aralıklar dizisel sıralama oluşturacak bir şekilde sıralanırken aynı perdelerin birbirinden farklı birkaç çeşidi ortaya çıkar. örn:C-D-E-F-G...vs. Sözelimi C- D arası (10/9) iken D-E arasının (9/8) olması böylelikle C-E arası 81/64 e nisbeten daha az vurgulu böylelikle daha doğal duyulan 5/4 olarak konumlandırılabilir.



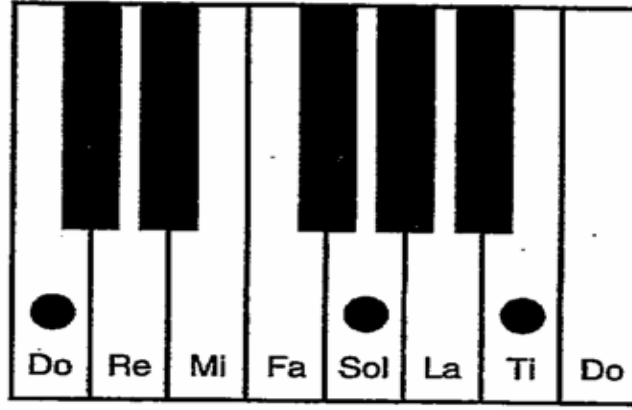
Şekil 2.10 : Doğal Entonasyon'un klavyeye uygulanması (beşlinin 3.2 elde edilişi).



Şekil 2.11 : Doğal Entonasyon'un klavyeye uygulanması (majör üçlünün 5:4 elde edilişi).



Şekil 2.12 : Doğal Entonasyon'un klavyeye uygulanması (dörtlünün 4:3 elde edilişi).



Şekil 2.13 : Doğal Entonasyon’un klavyeye uygulanması (Dizinin yedinci derecesi 15:8 sol sesi üzerine bir majör üçlü 3:2*5:4 kurmak sureti ile elde edilişi).

Aynı şekilde la notası fa majör üçlüsü (5:4) üzerine ve re notası da sol’un dördlüsü (3:4) altına ulaşmak sureti ile bulunabilir. Fakat bazı sesler 3:2 bazı sesler ise 5:4 oranları kullanılarak oluşturulduğu için bu dizilimin temel bir kusuru var. O kusur da perdeler arasındaki mesafelerin eşit olmaması. Örneğin Do-Re/ Fa-Sol (9:8) arası ile Re-Mi/Sol-La (10:9) arası aynı oranda değil. Böylelikle Do üzerine kuracağımız 3/5 akoru mükemmel duyulacakken; Re üzerine kurulacak 3/5 akoru, beşlisi’ni farklı bir oranla (fa üzerine 5:4) elde ettiğimiz için tam beşliden daha dar kalacak ve korkunç tınlayacaktır.

Kısacası transpozisyon sorunu Doğal Entonasyon’ın yaygınlaşmasının önündeki en büyük engeldi (Isacoff, 2002, s.98-100).

Öte yandan bu noktadan sonra üçlüler’in müziğe kazandırdıklarından taviz verilemezdi. Dahası bunun teorik altyapısı aslen Pisagor’un görüşlerini kendi döneminin müzikal gramerini de içine alacak şekilde revize eden Gioseffo Zarlino (1517) tarafından atılmıştı bile. 1558 yılında kaleme aldığı *Le institutoni harmoniche* isimli anıtsal eserinde, Pisagor’un mükemmel olarak kabul edilen ilk dört rakam üzerine kurulu (sırasıyla oktav 2:1, beşli 3:2, dördlü 4:3) oranlarına 5:4 (majör üçlü), 6:5 (minör üçlü), (5:3 majör altılı) oranlarını dahil etmişti. Böylelikle “uyumlu aralıklar sadece ilk dört rakamın kombinasyonu ile değil kendisinin senario veya tınlayan rakam olarak tanımladığı altı rakamı ile oluşturulmuş oluyordu” (Isacoff, 2002, s.137). Bu arada ilk altı rakamın dışında kalan 8:5 minör altılı’yı ise basitçe dördlünün ikiyle çarpımı olarak değerlendirmişti. Böylelikle “oldukça uyumsuz sonuçlar doğurabilecek” **yediyi** dahil etmeden **sekize** ulaşmış oluyordu.

Zarlino, döneminin büyük bir teorisyeni olarak üçlü ve altılıları'nın yeni müziğin dili içerisinde ki zaten başlamış olan yoğun kullanımının felsefik ve ruhani alt yapısını oluştursa da daha önceki uyumlularla, yeni uyumluların aynı şekilde muhafaza edilerek beraber kullanılmaları konusunda ne onun, ne de doğanın mükemmelliğini savunan başka teorisyenlerin, sabit perdeli çalgılara ekstra tuşlar eklenmesinden başka (aşağıda oktav bölünmesi konusunda inceleyeceğimiz gibi) elle tutulur önerileri yoktu. Bir şeyler yapılması gerekiyordu ve yapılacak şey doğadan taviz verilmeden gerçekleşmezdi (Şekil 2.14). İşte tampereman ve çeşitleri bu tür bir konjonktür içerisinde ortaya çıktı.

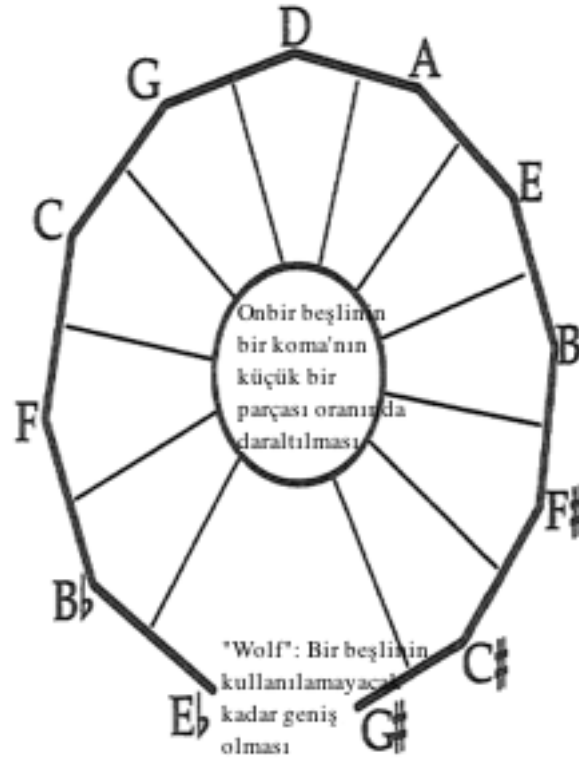
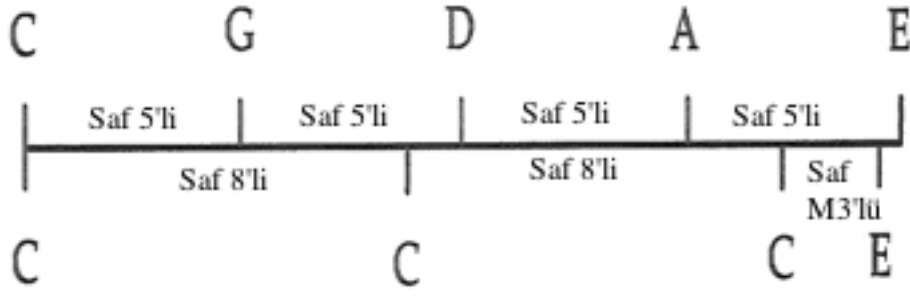
Pisagoryen akordlama bir tampereman değildir, çünkü dizisi tampere edilmemiş doğal beşliler zincirinden oluşur. Benzer şekilde Doğal Entonasyon bir tampereman değildir, çünkü her türden doğal aralıklar üzerine kuruludur. Bu sistemlerin avantajları olmasına rağmen; özellikle tuşlu çalgıların bir model olarak kullanıldığı müzikal sistemde dezavantaj yaratırlar, işte tamperemanların ortaya çıktığı nokta burasıdır (Duffin, 2006, s.38).⁵

Yukarıda incelediğimiz üzere Pisagor'a dayalı sistem, oktav, beşliler ve beşlilerin çevrimi olarak dörtlüleri, yani harmonik serinin (bkz Şekil 23:1) ilk dört harmoniğini mükemmel aralıklar olarak nitelemişti. 12 beşlinin yan yana dizilmesi 129.746:128 oranında bir fark yaratıyordu, bununla beraber yukarıda değindiğimiz pratik nedenlerden ötürü bu fark o zamanın müziği için bir handikap oluşturmuyordu. Öte yandan yeni ortaya çıkan müzik, dört beşlinin yan yana gelmesiyle ortaya çıkan üçlüyü çok geniş ve "çirkin" bulduğu için doğada ilk dört harmonikten sonra ortaya çıkan üçlüyü yani 5:4'ü referans olarak almıştı. Dört beşlinin yan yana gelmesiyle oluşan beşli ile, oktav+doğal üçlünün oluşturduğu sesler arasında ise 81:80 oranında yani teoride sentonik koma olarak adlandırılan bir fark bulunmaktadır. Bu farkı ortadan kaldırmak için doğal beşlileri sentonik koma'nın belli bir oranında daraltmak

⁵ *The Cambridge History of Music Theory*'de Jan Herlinger Pisagoryen ve Doğal Entonasyona dayalı akordlar arasında minör yarım ses (90 cents) ve majör yarım ses (114 cents) kullanımı açısından farklar bulunduğunu belirterek; Pisagoryen akordlamada minör yarım sesin diatonik yönelimler içerisinde kullanılmasına karşın (örn:C-Db), majör yarım sesin kromatik yönelimlerde kullanıldığını (örn C-C#) öte yandan, Doğal Entonasyon'a dayalı akordlar ve Ramis de Pareia'nın önerdiği akordlamada bu durumun tam tersi bir şekilde yani, majör yarım sesin diatonik, minör yarım sesin ise kromatik yönelimler içerisinde kullanıldığının altını çizer.(Herlinger,2008.s:201) Bu durum biraz ilerde göreceğimiz meantone tampereman ve 12'lik eşit tamperemanlar içerisinde yer alan üçlülerin oranları ile bağlantılıdır. Şöyle ki, meantone tamperemanlarda 386 cents civarı doğal olarak kabul edilen üçlü yeden sesi olarak diatonik bir hareketle toniğe yöneldiği zaman 112 cent'lik(majör yarım ses) bir mesafe kat eder. Bununla birlikte 12'lik eşit tampereman 400 cent'lik üçlüsü ile Pisagoryen üçlüye(408 cents) yakındır; bu bağlamda gerçekleşecek bir yeden-tonik yöneliminde (100 cent civarı) yani minör yarım sese yakın bir mesafe kat etmiş olur. (Pisagoryen üçlü için bu mesafe 498-408= 90 cents dir.)

[illegible]

49



Şekil 2.15 : Üçlüler'in doğal hale getirilmesi amacıyla beşlilerin tampere edilmesi ve neticesinde ortaya çıkan 11 beşliden bir beşlinin arasının çok geniş olması, (Duffin, 2006, s.35).

2.1.5 Düzenli tamperemanlar

Hiç kuşkusuz Rönesans aklının doğal üçlüler için bulduğu en yaygın formül mean-tone tamperemanlardı. “Hiç bir meantone tampereman şekli, tarihin hiç bir döneminde şu saydıklarımız, 2/7 koma, 1/4 koma veya 1/5 koma tamperemanın Rönesans boyunca yaygın olduğu kadar yaygın olmamıştı.” (Lindley, 1984). Bununla beraber Isacoff 15 ve 16. Yüzyıllar boyunca mean-tone tampereman'ın yüzlerce türünün ortaya çıktığından bahseder (Isacoff, 2002, s.105).

Aşağıda Duffin'in liste halinde belirttiği mean tone tampereman çeşitleri bulunmakta. Bu tampereman çeşitleri'nin herbiri yukarıda değindiğimiz sintonik komanın belli oranlarda daraltılması sonucu elde edilebiliyordu. Bununla beraber hem üçlülere en doğal (5:4) şekilde bulundurulması, hem de daha kolay uygulanabilir olması nedeniyle, $\frac{1}{4}$ oranında mean tone Rönesans boyunca en yaygın olanıydı.

- $\frac{1}{4}$ koma Mean tone (3'lüler en doğal, 5'liler pest)
- $\frac{1}{5}$ koma Mean tone (3'lüler daha tiz, 5'liler daha doğal)
- $\frac{1}{6}$ koma Mean tone (3'lüler daha da tiz, 5'liler doğala en yakın)

Aynı kaynakta Duffin meantone kelimesinin kaynağını şöyle açıklar,

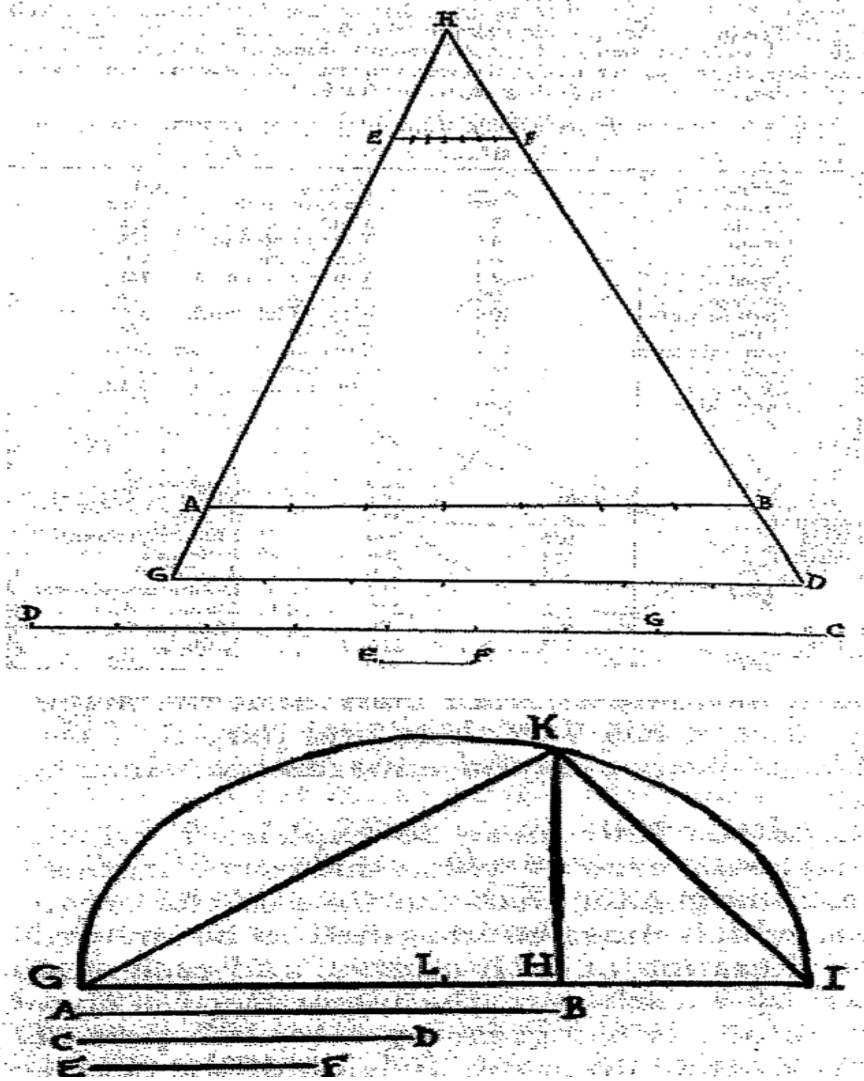
Aslında çeyrek koma meantone da majör ikili aralığı, Doğal Entonasyon'da 9:8 (majör) ve 10:9 (minör) olarak bulunan iki majör aralığın ortalaması alınması sayesinde elde edilir. Hem Doğal Entonasyon hem de çeyrek koma meantone sistemi doğal 5:4 oranında majör üçlüler kullanmaktadır, ama Doğal Entonasyon bu aralığa bir büyük bir küçük majör ikilerle ulaşırken; meantone tamperemanda majör üçlüyü ortadan ikiye bölen tek bir tür majör ikili aralığı vardır. Bununla birlikte beşte bir veya altıda bir meantone tamperemanlarda üçlüler doğal oranında (5:4) kullanılmaz ama aynı eşit tamperemanda olduğu gibi onlarda majör üçlüyü eşit olarak bölen majör ikililer kullanılır (Duffin, 2006, s.34-35).

Bir tam sesin (M2'li) ortadan ikiye bölünebileceği olasılığı müziğe paralel olarak bilimde yaşanan gelişmelerle ancak Rönesans'ın sonlarına doğru mümkün olabilmişti. O zamandan neredeyse bir milenyum önce yaşamış ünlü müzik teorisyeni ve düşünür Boethius (MS 480-526) tam sesin ikiye bölünemeyeceğini şu şekilde aktarmıştı;

Her şeyden önce, bir tam ses (diyelim ki do-re arası) birbiriyle aralarında 9:8'lik oran bulunan iki tel tarafından oluşturulur. Bunun ikiye bölünmesi mümkün değildir, çünkü böyle bir girişim hiç bitmeyen bir irrasyonel sayı ile sonuçlanacaktır. Yani do diyezi koyabileceğiniz bir orta nokta bulunmamaktadır. Açıkça do-re arasını ortadan ikiye böleceğiniz bir oran bulamayacağınıza göre do-do diyez ile do diyez-re arası aynı mesafe olamaz. Bu yarım seslerden (m2'li) birinin oranı 18:17 iken diğeri oranı 17:16'dır. Bunlar toplandığında tam ses oranı olan (do-re arası) 9:8 bulunur. Başka bir çözümü yok (Isacoff, 2002, s.115).

Isacoff, problemin 1482 de yayınlanan *Euclid elements* in çevirisiyle aşıldığını belirtir. Antik dönemin bir başka büyük bilim adamı çağının çok sonrasına ışık tutmaktaydı. Çözüm aritmetikten değil geometriden gelmişti. Bu şekilde monokord üzerindeki herhangi bir oranın ortalaması bulunabilirdi. Bundan farklı olarak, “

Zarlino'nun 1558 de bir başka Antik Yunan figürü Arşimed den alıntıladığı mesolabium, Bizans'lı Philo'nun (M.Ö 2.Yüzyıl) daireyi ortadan ikiye kesen sekant'ı ve 17 yüzyıl teorisyeni Mersenne'in keşişen üçgenleri" (Isacoff, 2002, s.116) gibi öneriler aynı konuya farklı dönemlerde bilim adamlarınca önerilen çözümlerdir (Şekil 2.16).

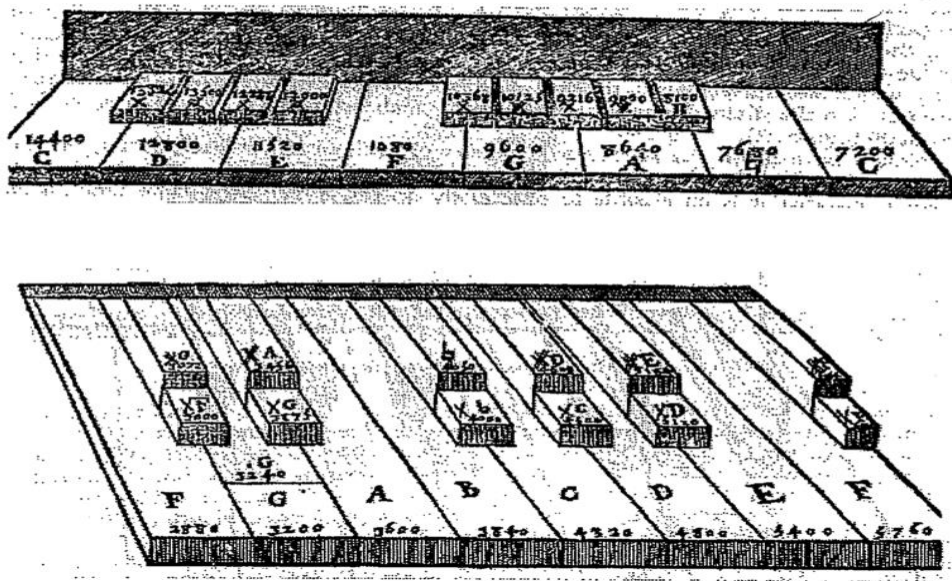


Şekil 2.16 : Marin Mersenne'in *Harmonie universelle* (1636-37) isimli çalışmasında yer alan herhangi bir oranın ortalamasının bulunması için ortaya konan mekanik çözüm önerileri, (Isacoff, 2002, s.117).

Bununla birlikte düzenli tamperemanlarda 12 beşliden birisinin normalden daha geniş tutulması, bazı tonların neredeyse hiç kullanılamaması sonucunu beraberinde getiriyordu. Şekil 2.15'te görüldüğü üzere, söz gelimi do üzerine kurulu bir majör triad do-mi-sol çok güzel sonuçlar doğururken, aynı triad si üzerinde korkunç sonuçlar doğurabilmektedir. Çünkü akorun üçlüsü olan re diyez (şekilde mi bemol olarak gözüktüyor) tam da o geniş beşlinin (la bemol-mi bemol) öbür ucuna düşer. Bu

tür sebeplerden ötürü Rönesans ve hatta Barok dönemin müzikal dili yaygın olarak belli başlı tonların dışına çıkmadı.

Öte yandan bu problemi aşmak için 12'lik sistemin dışında arayışlar o zamandan başlamıştı. 1480 yılında Ramis de Pareia Lucca'daki bir kilise orguna ekstra tuşlar eklenmesini önermişti (Isacoff, 2002, s.104). Sabit perdeli enstrümanlar için Oktavın 12'den daha fazla perdeye eşit olarak bölünmesini öngören bu yaklaşım günümüzde de güncelliğini koruması nedeniyle bu tezin temel tartışma konularından birini oluşturmaktadır. Teorisyenler oktavı daha fazla perdeye bölerek düzenli tamperemanların ortaya çıkardığı handikapı aşabileceklerini düşünmüşlerdi. Yukarıda verdiğimiz örnekten yola çıkarsak, si üzerine kurulu majör triadın üçlüsü olan re diyez'in yarattığı sorunu, Şekil 2.15'te gözüken re diyez(mi bemol) den daha pest bir re diyezi klavyeye koyulan başka bir perde ile aşabilme olanağı ortaya çıkmış oluyordu. Aşağıda ki örnekte Mersenne'nin klavyeye ekstra perdeler ekleyerek sağladığı bir kaç çözüm önerisi bulunmaktadır (Şekil 2.18).



Şekil 2.17 : Marin Mersenne'in 17 ve 19 tuşlu klavyeleri, (Isacoff, 2002, s.105).

Benzer şekilde perdesiz enstrümanlar içinde parmak pozisyonlarının belli tamperemanlar çerçevesinde belirtildiği metodlar da yayınlanmaya başlamıştı (Şekil 2.18).

The Nut

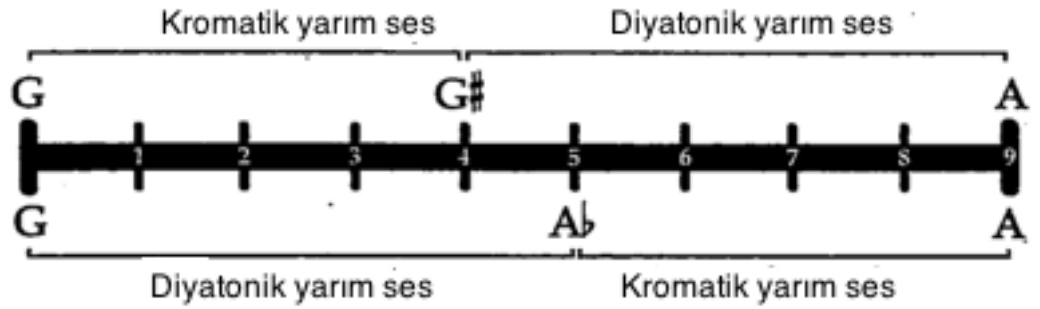
G	D	A	E
g#	d#	a#	e#
ab	eb	Bb	F
A	E	B	F#
a#	e#	B#	f#
Bb	F	C	G
B	f#	e#	g#
cb	gb	db	ab
C	G	D	A
c#	g#	d#	a#
db	ab	eb	Bb
D	A	E	B
d#	a#	e#	B#
eb	Bb	F	C
E	B	f#	e#
fb	eb	gb	db
e#	B#	f#	e#
F	C	G	D
f#	e#	g#	d#
gb	db	ab	eb
G	D	A	E
g#	d#	a#	e#
ab	eb	Bb	F
A	E	B	f#
a#	e#	B#	f#
Bb	F	C	G
B	f#	e#	g#
cb	gb	db	ab
C	G	D	A

Şekil 2.18 : Fransız/İngiliz teorisyeni Peter Prellieur'un *Modern Musick-Master* (1730-31) metodunda kemanın klavyesinde diyez ve bemolleri gösterdiği grafik. (Not: Görüldüğü üzere diyezler bemollerden daha pest), (Duffin, 2006, s.47).

Bu noktada Duffin'in *Oktav bölünmesi* başlığı altında yaptığı tanıma bakmakta fayda var.

Oktav bölünmeleri, oktavın belli sayıda eşit parçalara bölünmesiyle ortaya çıkan akordlama sistemleridir. Eşit tampereman bir oktav bölünmesi sistemidir; çünkü eşit olarak tampere edilmiş 12 beşli aynı zamanda oktavı da 12 eşit parçaya böler. Bununla beraber eğer oktav başına 12 nota düşen modern bir klavyeye tabi değilseniz, matematiksel olarak oktavı herhangi bir sayıya bölerek bundan bir müzikal bir sistem türetmeniz mümkündür. Bazı oktav bölünmesi sistemleri özellikle dönemlerinde kullanılan tampereman çeşitleriyle olan ilgilerinden dolayı geçmiş yüzyıllarda da tartışılmıştır. 19'lık oktav bölünmesi genişletilmiş 1/3 koma meantone tamperemana denk düşerken, 31'lik bölünme 1/4 koma meantone'a, 43'lük bölünme 1/5 koma meanton'a, 55'lik bölünme ise 1/6'lık meantone'a denk düşmektedir. Isaac Newton gibi teorisyenler ise 53'lük bölünmeyi Doğal Entonasyon'a yakınlığından dolayı tartışmışlardır (Duffin, 2006, s.55).

Öte yandan oktav'ın çok küçük oranlara bölünmesinin icrada yarattığı temel bir sorun vardı. İcrası pratik değildi ve o yüzden hiçbir zaman sözgelimi 12'lik sistem kullanan klavyeler kadar yaygınlaşamadı (Şekil 2.19).



Şekil 2.19 : Oktavın 55'e bölünmesi ile bir tam sesin 9 komadan oluşması, (Duffin, 2006, s.53).

Benzer şekilde Murray Barbour, Tuning and Temperemant isimli kitabında çoklu oktav bölünmelerinin (multiple division) ilk örneklerinin 1484 yılında İtalyasında görülmeye başladığını belirterek, bu tür ekstra tuşlu çalgılara onaltıncı ve onyedinci yüzyıl İtalyan teorisyenleri tarafından referans verildiğini hatta geç onyedinci yüzyıl ve erken onsekizinci yüzyıl Almanyasında bu tür çalgıların çok yaygın olabileceğinin altını çizer. (Barbour, 2004.s:106)

Feodal toplum yapısı yerini erken kapitalist toplumlara bırakırken, Ortaçağ'ın dini dogmaları da sorgulanıyor, 1517'de Martin Luther isyan bayrağı altında toplananlar kilisenin sorgulanmaz otoritesine güçlü bir kazma daha indiriyorlardı. Dönemin başlattığı hareket tüm kıtaya yayılırken; dönemin güçlü besteci figürlerinden Jasquen De Pre tarafından kök halde kullanılan triadların ve dolayısıyla tonalitenin temelleri sağlamlaştırılıyordu. Yeni kurulan Lutheran kilise ile yeni deneyimlenen tonalitenin birleşmesiyle ucu 18.Yüzyılda Sebastian Bach'a kadar uzayacak bir koral geleneği

oluştı. Katolik kilise için monofonik (tek sesli) “plain song” ne anlama geliyorsa, Lutheran kilise için de homofonik (çok sesli-sesdeş) koral aynı anlama geliyordu. (Url-16).

Copernicus ile başlayıp Kepler, Galilei (Galileo), Bacon, Hobes, ile devam eden öğrenme çağına sonrasında Des Cartes ve Newton gibi figürlerinde dahil olması ile modern bilimin temelleri atılmış ve doğanın ancak insanın gözüyle anlaşılabilceği bunun yolunun da gözlemlerle, deney yaparak ve akıl yürütülerek mümkün olabileceği fikri toplumda yaygınlaşmaya başlamıştı. Öte yandan daha 15.Yüzyılın ortalarında itibaren kullanıma giren matbaa sayesinde okuma yazma oranı hızla artıyor ve geniş toplum kesimleri bilgiye erişim silahını din adamları ve soyluların elinden alıyorlardı. Benzer bir şekilde 16. Yüzyılın başından itibaren Ottoviano Petrucci sayesinde matbaa'nın nota basımına dahil olmasıyla yukarıda değindiğimiz gibi modernitenin dönüştürücü etkilerinden bir tanesi daha gerçekleşmeye başlamıştı. Notanın kullanımının yaygınlaşması bestecinin üretimini sözlü aktarımın güvenilir sınırlılığından ve kendisinin de icranın parçası olarak görev alma zorunluluğundan kurtarıyordu. Böylelikle farklı yerlerde ve dönemlerde yaşayan müzikçilerin birbirinden daha çabuk ve güvenilir şekilde haberdar olması mümkün olabiliyordu. Ama notanın müzik üzerinde hepsinden çok daha büyük bir işlevi vardı. Nota sayesinde müziğin zamansallığı denetim altına alınmış oldu. Bu, çoksesliliğin gelişmesi açısından vazgeçilmez bir durumdu. Zamansallığın kontrol altına alınması, bestecilerin önceden bilinen kalıpların dışına çıkarak bireysel ifadenin daha yoğunlaşmış formlarına doğru yelken açmalarına olanak verdi. Buna paralel olarak, yeni müziğin teorisi ve pratiği üzerinden yaşanan tartışmalar, tuşlu çalgıları tarihin hiç bir döneminde olmadığı kadar önemli bir konuma taşımıştı. Dahası, gitgide merkezileşen ve zenginleşen Avrupa'nın görkemli sarayları için bu çalgılar bir zenginlik göstergesiydi. “Yeni dünya'nın İspanyol kolonilerine yol açan gemiler kargolarında klavsen taşıyorlardı” “ (Isacoff, 2002, s.125). Meantone tamperemanları en geniş anlamıyla bu dünyanın sonik atmosferini temsil ediyorlardı.

2.1.6 17. Yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan düzensiz Tamperemanlar

Matbaanın yaygınlaşması neticesinde yaşanan kültürel dönüşüm ve bunun paralelinde bilimsel gelişmelerle tetiklenen Aydınlanma çağı, Kepler, Galileo gibi bilim adamlarının fizik ve matematiğin imkanlarını kullanarak doğayı insan aklının

sınırları içerisinde sokma bir başka deyişle tanımlanamaz olanı tanımlanabilir kılma operasyonları içerisinde şekillenmiştir.

Bilgi'nin subjektifliği yani bireyselliği yerini herkes için her koşulda aynı sonuçların öngörülebileceği evrensel normlara doğru bırakıyordu. Akıl yolu ile herkes tarafından ulaşılabilen doğrular, itikatları ve sınıfsal ayrıcalıkları ile sadece belli kimselerin erişimi olanlarla değişime uğruyor; bir başka deyişle bilgi bir yandan sekülerleşirken bir yandan da geniş kesimlere yayılıyordu.

“Aydınlanma yüzyılı hakikati kavrama biçiminde radikal bir değişiklik getirmiştir. Hakikat eleştirel olur; temel işlevi iktidarların kurnazlıklarını, güç odaklarının yalanlarını, boş inanç tuzaklarını etkisiz kılmaktır. Hakikat bundan böyle özgürleştiricidir; üç açıdan bireysel ahlak, toplumun inançları, siyasal yaşam.” (Droit, 2008.s:149)

Kısa felsefe tarihi isimli kitabında Droit; Voltaire, Diderot, Hume ve Rousseau gibi Aydınlanma düşünürlerinin temel motivasyonlarının geçmiş dönemlerden farklı olarak bilgiyi geniş yığınlar aktarmak olduğunu altını çizer.

Çünkü Aydınlanma hakikatlerinin yaygınlaşması gerekir. Artık yeni öğrenmeye başlayanlar, gizli topluluklar, gizli konuşmalar yoktur. En küçüğünden en büyüğüne kadar bütün insanların eğitilmesi söz konusudur. Hiyerarşiler, bölücülükler, karanlık odaklar bitmiştir. En azından ilkesel anlamda. Aydınlanma filozofları insan soyuna hitap ederler. Onlara göre savundukları gerçekler ne vatan ne de sınırlardır. Doğrudan doğruya bütün insanlara hitap etmek zorundadırlar ve bütün insanların özgürleşmesini sağlamaları gerekir. (Droit, 2008.s:149)

Droit; bir sonraki paragrafta, Aydınlanma'nın hayatın her alanına nüfuz eden bir topyekün değişim süreci olduğunu su sözlerle ifade eder.

Aydınlanma'nın temelinde bütün gelişmelerin birlikte gerçekleşmesi düşüncesi yatar. Bilimsel, politik, tarihsel, felsefi gerçekler tek ve aynı ilerlemeyi birlikte gerçekleştireceklerdir. Farklı biçimlerde olan ama aynı amaca yönelik bu gelişme bilgilerin çoğalması ve ahlaki kapasitelerin gelişmesi, zenginliklerin ve adaletin olanaklarının yaygınlaşmasıyla ilişkilidir. Bütün gelişmeler aynı adımı atar; bilinçleri geliştiren adım aynı zamanda teknikleri de ilerletir ve bir yandan da özgün düşüncüyü güçlendirir, bilgi paylaşımını yaygınlaştırır ve böylelikle daha fazla özgürlük ve eşitlik ve kardeşlik oluşur. (Droit, 2008.s:149-50)

Droit'in son cümlesinde belirttiği üzere özgürlük, eşitlik ve kardeşlik motto'su altında Aydınlanma'nın düşünsel temelleri toplum hayatına nüfuz ederken, sanat yapıtlarında insani duyguların daha kapsamlı bir şekilde ifade edilebilmesinin yolları aranıyordu.

17. Yüzyılın başlarından itibaren Opera'nın seküler bir tür olarak müziğe ağırlığını koymaya başlaması, bu arayışların bir sonucuydu.

Vokal ve enstrumental kompozisyonlar ortak bir amaç etrafında birleşmişlerdi: geniş bir yelpaze içerisinde duyguları güçlü ve canlı bir şekilde ifade etmek ve sunmak, Geç16. Yüzyılın madrigali ile başlayan arayışları devam ettirmek. Besteciler, öfke, heyecan, yücelik, kahramanlık, acı, endişe veya neşe gibi duyguları ifade etmek veya uyandırabilmek için müzikal yollar arıyorlardı. Besteciler kendi bireysel duygularını ifade etmekten çok, geniş bir anlamda insana ait duyguları sunmaya çalışıyorlardı. Barok mimarisinde, heykelinde veya resminde bazen objelerin normal formlarının bozulması yoluyla sanatçının vizyonundaki duygusal yoğunluk yansıtılabilmektedir. Benzer bir şekilde besteciler eskinin uyumlu uyumsuz sıralamasının limitlerinin üzerine çıkarak, düzenli hatta ritmik akışı değiştirerek, armonik ve ritmik uçlara yönelerek ve renk ve dokusal kontrastlıklar yaratarak duyguları ayağa kaldırmayı amaçlamışlardır (Hanning, 1998, s.172).

Besteciler insani duyguları daha yoğun ifade etmenin yolunun Rönesans'ın durağan çok sesliliği ile değil, ilham kaynağını Antik Yunan'dan alan bir anlayışla melodinin özgürleşmesi sayesinde olabileceğine kanaat getirdiler. Dokusal anlamda yaşanan büyük kırılma sürekli bas anlayışının ortaya çıkışı ile başlamıştı. Böylelikle hareket eden bir bas partisi üzerinde blok halde duyulan akorlar ve üzerinde serbestçe hareket eden bir melodik yapı sadece yeni bir homofonik dokunun ortaya çıkmasını sağlamıyor; aynı zamanda bir merkez etrafında konumlanan akorlarla tonalizmi temellendiriyordu. Nasıl gezegenler güneşin etrafında dönüyorlarsa bütün diğer armonik fonksiyonlarda merkez bir fonksiyonun (majör veya minör) etrafında dönmeye başlamıştı. Bu aynı zamanda monarşilerin daha merkezi bir devlet yapısına doğru evrilmesine paralel yaşanıyordu. "Sade bir melodinin eşlik eden partilerle desteklenmesi kendi içinde yeni değildi buna benzer şeyler 16.Yüzyıl madrigal ve şarkılarının icrasında uygulanıyordu, yeni olan ise bas'a verilen vurgu ve üst partinin ortaya çıkartılmasıydı. Alt ve üst partilerin yarattığı bu kutuplaşma orta partilerde benzeşlik yaratıyordu." (Hanning, 1998, s.174).

Tonalitenin güçlenmesi, duyguları dile getirmeyi amaçlayan bir sanatın bunu yapmak için kromatizm'e yönelmesini de beraberinde getirdi. Meantone tamperemanın farklı

türevlerinin ortaya çıkması bu döneme denk gelir. Her aralığın farklı boyutlarda kullanılmasını öngören bu tampereman türlerine düzensiz tamperemanlar diyoruz.

Standart Rönesans meantone da beşliler daha geniş bir oranda tampere edilerek üçlülerin doğal olması amaçlanıyordu. Özellikle 17.Yüzyılın sonlarında popüler olan yeni “düzensiz” sistemler, farklı oranlarda tamperemanları birbirine karıştırarak farklı genişliklerde üçlüler ve beşlilere sahip oldular. Tamperemanın oranının ayarlanması ve buna ilaveten tampere edilmiş ve doğal beşlileri birbirine karıştırılması suretiyle çok geniş beşli (wolf) sistemden elimine edilebiliyor ve daha kullanışlı akorlar yaratılabiliyordu.

Bu özellikle daha kromatik melodiler ve azaltılmış ve yedili akorlar gibi karmaşık armoniler kullanmaya başlayan besteciler için kullanışlıydı. 19. Yüzyılda kullanılanlar kadar çok olmasa da, besteciler daha çok çeşitli tonlarda yazmaya başlamışlardı (Duffin, 2006, s.36).

Duffin düzensiz tamperemanların, “wolf” beşli sebebiyle daha önce kullanılamayan tonları da kullanıma sokmasından ötürü eskiye oranla daha kullanışlı olmasını şu satırlarla belirtir.

Yeni ortaya çıkan “düzensiz” tamperemanlar dan bazıları ayarlama yapmaya ihtiyaç duyulmadan geniş bir tonalite alanı içerisinde kullanılabiliyordu. Bunlar birbiri yerine geçen tanımlarla “well temperaments” “good temperaments” veya; eğer her ton içerisinde ayarlamaya ihtiyaç duyulmadan kullanılıyorsa beşli çemberi etrafında ki tüm tonlarda kullanılabilir anlamına gelen “circulating temperaments” olarak biliniyorlardı. Bu her tonun aynı duyulduğu anlamına gelmiyordu, ama en azından bütün tonlar kullanılabiliyordu sadece bazıları diğerlerinden daha iyi duyuluyordu. Bu düzensiz tamperemanların teorisyenler tarafından tanımlanmış ve önerilmiş bu kadar çok çeşidinin olması çok hayret vericidir. Bu durum Tampereman problemine açık bir çözüm bulunamamasından kaynaklanıyordu. Her sistemin kendi avantajları ve dezavantajları vardı. Bazı akorlar ve tonlar bazı sistemlerde güzel duyulabiliyor ama, akordaması zor olabiliyordu; veya akordaması kolay ama duyumu o kadar iyi olmuyordu. Bu akordlama sistemleri isimleri öbürlerine nazaran akordlama dünyasında daha çok bilinen Andreas Werckmeister, Johann Philipp Kimberger, Johann Georg Neidhart ve Francesc’ Antonio Valotti tarafından ortaya konmuş sistemlerdi (Duffin, 2006, s.37).

Dahası Duffin, J.S.Bach’ın “Well -Tempered Clavier” de bulunan prelüd ve füğlerin düzensiz bir tamperemanı öngördüğünü belirterek “bazen Bach’ın terimi wohltemperiert’in eşit tampereman olarak tercüme edildiğini görürsünüz, ama orada belirtilmek istenen o değildir ve Bach’ın bahsettiği de o değildir.” (Duffin, 2006, s.40) şeklinde bir açıklama yapar.

Örneğin Valotti’nin sistemi içerisinde altı farklı boyda yarım ses ve üç farklı boyda tam ses bulunmakta idi. Bu basit aralıkların kombinasyonu geniş bir çeşitlilik içerisinde majör ve

minör üçlülerin de ortaya çıkması anlamına geliyordu. Böylelikle bu üçlüler üzerine kurulu akorlar aynı tampereman içerisinde çok farklı duyulabilirdi. Bu durum, farklı tonların bu tamperemanlar içerisinde kullanımında muazzam bir çeşitlilik yaratıyordu, bu müzisyenlerin bunları sevmelerinin nedenlerinden sadece biridir (Duffin, 2006, s.40).

Öte yandan Isacoff 'da, Bach'ın ünlü Well -Tempered Clavier'inde bulunan prelüd ve füğlerin Werchmeister'ın düzensiz tamperemanı için bestelendiğini iddia edenlerin varlığına dikkat çeker. Bununla beraber bu eserin aynı zamanda 12'lik eşit tampereman için tasarlanmış olduğunu iddia edenlerin de bulunduğunu hatırlatarak ünlü pianist/teorisyen Charles Rosen'ın ifadelerine atfen, Bach'ın aynı malzemeyi çok kereler bir tondan başka bir tona taşıyarak eşit tamperemanı çağrıştıran geçişler yaptığına dikkat çeker. Hem Duffin hem de Isacoff düzensiz tamperemanların ortaya çıkardığı tonalite farklılıkları ve müzikal çeşitlilik konusunda hemfikirlerdir. “Bir eserin içerisindeki dizilerin ve armonilerin nitelikleri fazladan bir özellik aracılığı ile artırılmış oluyordu: müziğin bir müzikal ana içerisinde hangi seslerin etrafında döndüğüne göre, sesin kalitesinde dramatik bir değişiklik yaşıyordu.” (Isacoff, 2002, s.217).

Tonalitelerin kendine özgü karakterlerinin ortaya çıktığı dönem boşuna bu dönem değildi. Örneğin bir yazara göre (Francesco Galeazzi, 1796) Bb majör “yumuşak, şefkatli, tatlı” aşk, albeni, gibi özellikleri ortaya çıkarmaya uygun düşerken, Mi majör “çok delici, kulak tırmalayıcı, gençlik dolu, ve bir şekilde şiddetli olarak tanımlanıyordu. Ama düzensiz tamperemanlarda Bb majör E majör'den sadece farklı bir perde değil aynı zamanda dizileri ve armonileride bütünüyle farklı idi. (Duffin, 2006, s.44).

Kuşkusuz bu farklılık her tona ve diziye kendine has özellikler kazandırması açısından çok önemli bir yenilikti.

O dönemde insanların hala doğal armonikleri öngören sistemlerden yana olduğunu, dönemin ünlü bir teorisyei olan Robert Smith tarafından o dönemlerde gittikçe daha sık tartışılmaya başlanan eşit tampereman la yapılan karşılaştırmada görüyoruz. “Çoğu insan bu akordlama da (eşit tamperemanı kastederek) aradığını bulamıyor. Diyorlar ki üçlülerin vurgusunda çeşitlilik eksik dolayısıyla gerekli duyguyu uyandırmıyor. Bir triad da (3/5 akoru) herşey kötü duyuluyor; ama majör üçlüler veya minör üçlüler yalnız başına çalındığında ilki çok genişken ikincisi de çok dar duyuluyor” (Duffin, 2006, s.43).

Üçlülerin (ve çevrimlerinin) müziğin temel niteliklerini belirlediği bir dönem yaşıyordu. Bu bağlamda 12 ses arasında sağlanacak mutlak eşitlik sadece uzak bir

ihtimal değil aynı zamanda tatsız ve kötüydü. Öte yandan müzik daha karmaşık bir müzik yazısına doğru evrimleşip tonalitelere arasında ki sınırlar incelmeye başladıkça tonalitelere karakterini veren farklar da artık engel oluşturmaya başlamıştı.

Öznel akıl, sadece öznenin bir niteliğidir. Nesne ise düzensiz, kaotik bir yığındır. Öznel aklın görevi bu kaotik yığını düzenli bir hale getirmektir; onu ayrıştırmak, sınıflandırmak ve kullanmaktır. Öznel akıl parçalayıcı, analitik ve biçimseldir; şeylerin dış, görünüşleriyle ilgilenir ve ayrı oluşu temel alır (Dellaloğlu, 2007, s.33-34).

2.1.6.1 Eşit Tamperemanın ortaya çıkışı

Her şeyden önce eşit tampereman, aşağıda daha kapsamlı inceleyeceğimiz üzere doğanın öngörülemez niteliği üzerinde insan oğlunun kendi aklı ile yürüttüğü bir tektipleştirme operasyonudur. Ve bir yönüyle bakıldığında insanoğlunun müthiş bir başarısı olarak değerlendirilebilir. 12 notanın birbirine eşit mesafede konumlandığı sistem, sadece batı konser müziğinin ihtiyaçlarına hizmet etmekle kalmamış, ekinliğini dünyanın başka bölgelerine taşıyarak başka kültürlerin de bu müziğin standartlaşmış grameri karşısında kendilerini konumlandırımları ve hatta ona uyumlanmalarının simgesi haline dönüşmüştür.

Yukarıda kısaca bahsettiğimiz just-intonation, meantone, ve düzensiz tampereman örneklerinde gördüğümüz gibi, tarihsel bir perspektifle bakıldığında eşit tamperemana giden sürecin toplumsal, bilimsel ve müzikal bileşenleri olduğunu görürüz. Değişen toplumsal yapılar ve buna paralel bilim alanında yaşanan gelişmeler, müziğin gitgide katmanlaşan ve karmaşıklaşan dili içerisinde kendine yer buluyordu, 20. Yüzyılın başında tonalitenin kırılmasıyla sonuçlanan parçalanma bir yandan eşit tamperemanın mutlak zaferini ilan ediyordu.

Bununla birlikte çeşitli vesilelerle değindiğimiz gibi 12 seslik eşit tampereman düşüncesi Rönesans'ın başlarından itibaren bestecileri ve teorisyenleri meşgul etmekteydi. Bu tür bir tampereman öngören ilk eserlerden biri ünlü Rönesans bestecisi Adrian Willaert tarafından 1519 yılında bestelenmişti.

Willaert'in Quid non ebrietas geleneği kırdı. Eser do dizisinin sesleri üzerine inşa edilen armonilerle çok sıradan bir şekilde başlar. Eserin başında do eserin merkez notası gibi görev görür- bütün diğer çizgilerin etrafında döneceği bir merkez. Müziğin çerçevesini do üzerinde başlayan ve biten müzikal dizi çizer. Ama Willaert'in sesleri uzun süre aynı uyumda devam etmez. Zaman içerisinde tenor partisi hiç beklenmeyen bölgelere ilerleyerek daha değişik bir dizinin sesleri ile yeni bir tonal merkeze ve sonra bir başkasına daha ilerler. Her seferinde

müzik kendini bir nokta etrafında sabitlemiş gibi gözüktürken aniden yön değiştirerek hiç beklenmeyen patikalarda dolanarak, Pisagor'un beşli çemberinde bulunan 12 notanın tamamında kısa bir an için durur ve son olarak büyük bir oktav zıplayışı ile yolculuğuna son verir (Isacoff, 2002, s.113-14).

Isacoff böyle bir müziğin o zamanın yaygın akord düzenleri ile icrasının korkunç sonuçlar doğuracağını şu satırlarla belirtir.

İcracı bütün eser boyunca farklı tonal merkezlere yönelirken her dönüşünde kaçınılmaz olarak beşliler üçlüler ve oktavların her birinin farklı ölçü standartları sonucu elde edilmesinden doğan komalara bir başka değişle bükülmez/uyumlanamaz boşluklara toslayacak. Her boşluk şarkıcıyı biraz daha yoldan çıkaracak. Müzik kaçınılmaz olarak kötü duyulan aralıklarla tondan uzaklaşacak. Pisagoryen akordla icra edildiği zaman Willaert'in melodisi, doğal oktavdan biraz daha geniş çirkin bir aralıkla sonuçlanır. Doğal Entonasyon ile icra edildiğinde ise, bu akordun kendine özgü düzensizliklerinden dolayı eser doğal oktavdan daha kısa gelecek şekilde son bir atlama ile noktalanır. Besteci bu müziği amaçlı olarak iki sisteme de uymayacak şekilde bestelemiştir. Öte yandan eser radikal bir akordlama yöntemi olan eşit tamperemanla mükemmel bir şekilde başarılı olmaktadır (Isacoff, 2002, s.114).

Yukarıda belirttiğimiz üzere bir tam sesin teorik olarak eşit biçimde ortadan ikiye bölünebilirliği bilimsel imkansızlıklar yüzünden Boethius gibi Ortaçağ teorisyenleri tarafından reddediliyordu. Ama hem 1482'de tercüme edile Euclid'in yasaları hem de Zarlino'nun 1558'de mesolabium'u sayesinde bunun için daha kolay yollar bulunmaya başlamıştı. Ne var ki pratikte bunun mümkün olabilirdiği biliniyordu. "Giovanni Maria Lanfranco tarafından 1533'de önerilen bir akord metodunda beşlilerin biraz daha pest akordlanmasıyla üçlülerin insanın tahammül sınırları içerisinde tiz tutulabileceğini belirtir" (Isacoff, 2002, s.118).

Öte yandan insanların kulaklarının o tiz üçlülere alışması için daha bir kaç yüzyıla ihtiyaç vardı.

Öte yandan, Eşit Tamperemanın mümkün olabilirdiği onu kabul edilebilir kılmadı. Dahası bu tampereman Willaert'in bir sürü çağdaşı için çok garip tınlamalıydı. Eşit Tampereman tehlikeli bir biçimde wolf beşlilerden, tutarsızlıklardan ve hoş olmayan sürprizlerden oluşmaktaydı. Bugünkü piyanolara alışmış modern kulaklarımız için çok mükemmel güzellikte bir akordlama olabilir. Ama o zamanlar sesi çok radikal bir buluştu. Bir oktav içerisinde 12 eşit ses yaratmak, çeşitli müzikal aralıklar için kullanılan proporsiyonları bazı aralıkları diğerlerinden daha fazla olmak sureti ile değiştirir. Örneğin, eşit tampere edilmiş beşliler doğal orana (3:2) meantone tamperemanda olduğundan daha yakındır. Ama eşit tamperemanda majör üçlüler beşliler gibi yedi kere daha fazla tampere edilmiştir. Minör

üçlüler ise sekiz kere daha fazla tampere edilmiştir. Sonuçta bu değişiklikler katlanılmaz değildi: bu aralıkların hiçbiri kötü duyulmuyordu. Ama doğal halleri ile karşılaştırıldığında orjinal karakterlerinden çalındığı gözüküyordu. Bu eşit temperemanın majör üçlülerinde farkedilmekteydi: doğal hallerinde parlak ve sakinken, şimdi biraz daha sert ve bir şekilde yavan tınıyorlardı (Isacoff, 2002, s.118).

12'lik eşit tempereman bütün gramerini doğal üçlü ve çevrimlerinin oluşturduğu atmosfer üzerine kuran bir müzik dili için çok radikal bir öneriydi. Rönesans ve Barok dönem boyunca müzisyenlerin ve teorisyenlerin eşit temperemanın yarattığı “yavanlıktan” bilinçli olarak kaçındığını görüyoruz. Benzer bir şekilde Duffin de müzisyenlerin Bach'ın zamanında da eşit temperemandan haberdar olduklarından ve onun etrafında tartışmalar yaptıklarını belirterek şunu ekler “ama yine de teorisyenler farklı akordlama yöntemleri bulmak için denemeler yaptılar ve müzisyenler onu kullanmamayı tercih ettiler” (Duffin, 2006, s.40).

Öte yandan döneminin ünlü bir müzikçisi olan Vincenzo Galilei'nin oğlu Galileo Galilei 1580'lerde fark ettiği şey şarkıcıların eşiksiz icralarında eser boyunca yerine göre birden çok temperemandan yararlandıkları ve bunların arasında yumuşak geçişler yapabildikleri idi. Demek ki insan kulağı tampere edilmiş perdelere alışabiliyordu. Dahası Galileo eşit temperemanın enstrümanlar üzerinde “mükemmel” sonuçlar verdiğini de düşünmekteydi. Dahası Zarlino'ya gönderdiği bir mektupta Zarlino'nun doğal oranlar noktasındaki ısrarını şiddetle eleştiriyordu (Isacoff, 2002, s.141).

Konuya başka teorisyenler de dahil olmaya başlamışlardı. Daha karmaşık matematiksel hesaplamaların sunduğu imkanların katkısıyla oktavin 12 eşit ses'e bölünebilirliği kanıtlanıyordu. Aslında daha çok sorgulanan Antikçağ-Ortaçağ ve Rönesans boyunca da doğal aralıkları simgeleyen ve kutsal olarak kabul edilmiş rakamların o kadar da kutsal olup olmadıkları idi. Isacoff Simon Stevin'in, *Aritmetik* adlı eserinde şöyle buyurduğundan bahseder “absürd, irrasyonel, düzensiz rakam diye bir şey yoktur, hiçbir rakamın bir diğerinden daha güzel veya daha ilahi olduğu söylenemez.” (Isacoff, 2002, s.147).

Buna paralel olarak Isacoff, 1582 Ekiminde Papalığın miladi takvimi kullanıma sokarak 29 gün çeken Şubatı “00'le biten yılların 400'e bölünebilirliği” için 28 güne indirildiğini duyurdu. “Yeni takvim Alman şehirlerinde 1700'de İngiltere'de

1752’de; İsveç de 1732’de kullanıma girerken Rusya’da 1918’e kadar kullanıma girmedir.” (Isacoff, 2002, s.147).

Bütün bu gelişmeler merkezileşen yönetim biçimleri, karmaşıklaşan toplumsal ilişkiler ve hepsinden önemlisi ticari örgütlenmelerin toplumsal hayat içerisinde başat rol oynamaya başlamasına paralel olarak yaşanıyordu. Doğa düzensiz olabilirdi, ama ticaret ancak döngüsel olarak tekrar eden bir zamansallıkla mümkün olabiliyordu. Ve oluşmakta olan yeni dünya da doğanın kuralları yerini sürekli ve en hızlı mal dolaşımının belirlediği ticaret kurallarına bırakıyordu.

Dahası, ticaretin etkili bir şekilde işleyebilmesi, doğadan sağlanan yarardan en verimli şekilde istifade edebilmesinin yolunun açılmasıydı. Öte yandan herkesin kendi için en fazlasını talep etmeye başlaması ile karmaşanın ve kaosun yaşanması kaçınılmazdı. Merkezi devlete yönelim bu ilişkiler ağının düzenlenmesi açısından önem kazanmaya başlamıştı. 17 ve 18. Yüzyılın düşünürleri modern devletin düşünsel altyapısını hazırlamak için teoriler geliştiriyorlardı. İngiliz düşünür Thomas Hobbes (1588-1679) etkili bir hükümetin olmadığı eski toplumlarda var olan kaotik durumu şöyle betimler;

Güçlü bir hükümet olmaksızın kötü insanların fenalıklarının aynı zamanda iyi insanları da kendilerini korumak adına şiddet ve sahtekarlıktan başka bir şey olmayan savaşın erdemlerine başvurmaya zorlayacağına inanmaktaydı. Sonuç herkesin her küçük fayda için herkesle savaşması olurdu. Gerçekte bu herkesin herkese savaşıydı. Hobbes tahayyül ettiği bu tarih öncesine doğa durumu (devleti) adını vermişti (Cryan, Shatil, 2009, s.25).

Bir başka İngiliz düşünür John Locke (1632-1704) ise özel mülkiyetin ancak doğa üzerinde çalışarak mümkün olması gerektiğini savunarak böyle bir toplumsal yapı içerisinde devletin yetkilerinin bireylerin özgürlüğü ve güvenliğini korumakla sınırlandırılması gerektiğini öngörüyordu. Bu fikirler vasıtasıyla modern devletin düşünsel altyapısı çerçevelenmeye çalışılıyordu. 1789 Fransa’ında yaşanan burjuva ayaklanmasıyla tarihsel bir kırılma yaşandı. Bu ayaklanma Rönesans’ın başından beri gittikçe güçlenen bir sınıfın erk üzerindeki zaferini ilan etmekle kalmıyor, modern devlet örgütlenmesinin de meşru zeminini oluşturuordu.

15. Yüzyıl sonunda altın elde etmek niyetiyle büyük buluşlar yapıldı. Avrupa pazarlarında altına hücumun olağanüstü sonuçları oldu; büyük bir hızla koskoca servetler toplanıyor, fiyatlar yükseliyor, senyörler iflas ediyordu. Mediciler gibi, büyük burjuva aileleri, çağın gerçek krallarıdır, hesaba katılması gereken büyük bir güç oluştururlar. Monarşi, burjuvaziden elde ettiği mali desteğin karşılığında, ona tekeller bağışlar. İşte o zaman

manüfaktür ortaya çıkıyor, çünkü hem önceki dönemde birikmiş olan sermayeler mevcuttur, hem de ticaret öyle bir atılım göstermiştir ki, feodal düzenin ayırıcı özelliği olan zanaat üretimi yeterli olmamaktadır. (Politzer, 2005, s:316)

Politzer, tarihsel süreç içerisinde zanaattan ticarete ve sonrasında ticaretten manüfaktüre geçildiğini belirterek ticaret merkezlerinin zamanla manüfaktür merkezlerine dönüştüğünü ifade eder.

Manüfaktür, bir ürünün yapımının parça parça işler halinde ayrı ayrı işçilere dağıtılmasıdır; bu ticaret amacıyla, sermayeyi artırmak amacıyla, üretimi artırmak olanağıdır. Daha önce bir araç olan ticaret, kendisi yeni araçlar yaratan bir amaç haline gelmiştir. Böylece snayi burjuvazisi, manüfaktür burjuvazisi, feodal toplumun bağrında ortaya çıkıyor ve onunla birlikte proleteryanın ilk embriyonları da oluşuyor. (Politzer, 2005, s:316)

Politzer’e göre bu durum Ortaçağ’ın bitip modern zamanların başladığını simgeliyordu.

Ücretli proleterya, iflas etmiş, topraklarından kovulmuş köylüler, rekabet yüzünden iflas etmiş zanaatçılar, feodellerin işsiz kalmış paralı askerleri ve feodal baskıdan kaçan bütün bu insanlar arasında sağlanıyordu; özgür, ama bütün üretim araçlarından yoksun bulunan bu insanlar açlıktan ölmek için emek-güçlerini burjuvaya stmak zorundaydılar; çünkü kendisi de meta üretiminden doğan burjuvaya göre, her şey alınır ve satılır. (Politzer, 2005, s:316-317)

Bu bağlamda, burjuvazi’nin “eşitlik” vurgusu aslında ekonomik bir temele dayanmaktaydı. Ekonomik sözleşmeler ancak eşitler arasında mümkün olabilirdi. Özgürleşememiş bireyler, köleler, kısacası kendi karar verme mekanizmasına sahip olamayan kimseler modernleşen dünyanın ticarete dayalı örgütlenmesi içerisinde irrasyonel, “kara” noktalar oluşturuyorlardı. Onların sistemin içine dahil edilebilmeleri için özgürleşmeleri ve eşitlenmeleri gerekmektedir.

Bu bağlamda “Eşitlik” fikri yeni toplumsal yapının temel ilkesi idi. Nasıl Locke “bilginin deneyimle elde edildiğini, bunun dışında doğuştan gelen bir bilginin olmadığını” (Spencer, 2010, s.10) savunarak Aydınlanma’ nın fikri temellerini attıysa, Amerika ve peşinden Fransa’da yaşanan devrimlerle aristokrasinin yüzyıllardır doğuştan gelen hakları eşitlik adına geçersizleşiyordu.



Şekil 2.20 : Peter Rubens tarafından 1622-26 yıllarında resmedilmiş “Marie Medici’nin Marseilles’e gelişi” tablosu (Barok dönem), (Url-16).

18 Yüzyılın sanat algısında barok dönemin abartılı karmaşıklığından, Antik Yunandan esinlenerek net oranları olan sade ama güçlü bir ifadeye doğru eğilim vardı. Yükselen burjuvazi ile özdeşleşen “Galant” stilin müzikteki karşılığı da, bir kompozisyonun anafikir ve onu destekleyen yan fikirleri ile melodinin yeni formal yapılara yol açan mutlak hakimiyeti idi. Bununla birlikte müzikte farklı duyguları betimleyen karşıtlıklar ortaya çıkmıştı.

Yeni 18. Yüzyıl stiline bestecileri hala birbiri ile alakalı tonaliteler içerisinde yapılar kuruyor, fakat tek bir temel duygu ifade eden anlayıştan kaçınıyorlardı. Bundan farklı olarak besteciler, farklı bölümler arasında hatta temaların kendi içinde bile kontrastlıklar yaratmaya çalışıyorlardı. Aynı zamanda doğa filozofları bir bireyin duygusal yaşantısı hakkındaki algılarını değiştirmişlerdi. Artık bir insanın kızgınlık ya da korku gibi belirli bir duygusal noktaya geldikten sonra başka bir duyguya geçene kadar aynı duyguda kalacağına inanmıyorlardı; gözlemlerine göre duygular sürekli bir değişim halindeydi ve farklı bileşenlerle öngörülemez dönüşler yapabilirlerdi. Daniel Webb bir insanın mutluluk deneyimi için “bazılarının hayal ettiği gibi sınırların ve ruhların sabit değişmeyen bir durumu

olmadığını, fakat izlenimlerin arka arkaya gelmesi neticesinde bir titreşim halinden bir diğerine ani veya yavaş bir şekilde geçişidir.” Besteciler, dinleyicileri bir trans benzeri hale veya dinsel coşkunluğa veya anlamak için uzmanlık gerektiren müzikal yapılara sokmaya çalışmaktan vazgeçtiler. Popüler çalışmalar kültürü herkesin erişebileceği bir noktaya çekmek için yazılırken, bir yandan romancılar ve oyun yazarları günlük insanı günlük duyguları ile resmetmeye başlamışlardı. Halk konserleri eski tür özel konserler ve akademilerle yarışmaya başlamıştı (Hanning, 1998, s.289-290).

Öte yandan artan işbölümü ve uzmanlaşma ile karmaşıklaşmaya başlayan insan duyguları arasındaki gerilimleri resmetmek için besteciler, farklı bölgelerde ortaya çıkan stilleri aynı müzik eseri hatta bazen aynı tema içerisinde bile bir araya getiriyorlardı. Karmaşık stiller müziğin yeni dilini oluşturuyordu ve Rokoko ile başlayan bir süreç içerisinde J.C.Bach, Pergolesi, Gluck, Haydn, Mozart..vs besteciler bu yeni dönemin başlıca figürleri haline gelmişlerdi. Dahası besteciler ani duygusal değişimleri ani tonal değişiklikler, artan kromatizm gibi müzikal etkilerle yansıtıyorlardı. Yeni müzik standardizasyonunu tamamlamış çalgıları gerekli kılıyordu. Bütün bunları Eşit tempereman’a giden yolu hazırlayan pratik sebepler olarak değerlendirebiliriz.

Bununla birlikte, 17. Yüzyılda Descartes, Newton, Pigot, Noble gibi düşünürler/bilim adamları doğal aralıkların mükemmelliğini bilimin araçları ile kanıtlamayı çoktan başarmışlardı. Bir ses tınladığında bileşenleri ile beraber tınlıyordu. Böylelikle 2:1, 3:2, 5:4 gibi oranların mükemmelliği tescil edilmiş oluyordu. Böylelikle doğal olanı koruyabilmek için düzinelerce tempereman ve akordlama yöntemi geliştirilmişti. Bununla birlikte 18. Yüzyılda Daniel Bernoulli isminde bir bilim adamı sayesinde bu bileşenlerin daha önceleri doğal olarak kabul edilen oranların çok daha fazlasını içerdiğini kanıtlamıştı. “Yakın bir inceleme gösterdi ki esas sesin üzerine kurulu oktav beşli ve üçlü sadece bir başlangıçtı: Onlar kendilerinden daha tiz başka notaların uzantısıydılar; diğerlerinin duyulması zordu çünkü güçleri zayıflıyordu.” (Isacoff, 2002, s.196).

Bu bilimsel buluş, dönemin ünlü Fransız bestecisi ve teorisyen Rameau’nun (1683-1762) müziğin ilişkiler ağının melodiden ziyade armonik salınımlardan oluştuğunu iddia ettiği teorisi ile örtüşüyordu.



Şekil 2.21 : Jacques Louis David'in 1787'de resmettiği "Sokrat'ın ölümü" tablosu (Yeni Klasikçilik), (Url-16).

Rameau için doğa üzerine yapılacak detaylı bir çalışma, müzikal ekspresyonun melodi ya da dil yerine armoniden kaynaklandığını gözler önüne serecektir. Armoninin kendisi doğal bir fenomen olarak bilinen tınlayan vücut tarafından belirlenir: temel sestən başka, oktava, beşliye, üçlüye karşılık gelen üst armoniklerin de duyulduğu titreşim prensibi. Doğanın armoniyi sevdiğini iddia ediyordu, ve onun sesleri ile yapılan hareketler ve üst üste bindirmeler müziğin temel ifade olanaklarını oluşturdu (Isacoff, 2002, s.208).

Rameu aynı zaman da eşit tamperemanın ateşli bir savunucusu idi. Ve ona göre eşit tampereman, müziğin kaynağı olarak gördüğü tınlayan vücut prensibi ile kesinlikle çelişmiyordu.

Aslında neden eşit tamperemanın işe yaradığını buna bağlıyordu. İlk görünüşte eşit tamperemanın değiştirilmiş oranları doğanın mükemmel oranlarını soluklaştırmış gibi görünebilirdi; gerçekte ise eşit tampereman gösteriyor ki kulak kendisini yönlendirmesi için temel bir bas sese ihtiyaç duyar. Bir kere bu temeli algıladıktan sonra içgüdüsel olarak temelin üzerinde tınlayan harmonik sesler arasındaki ilişkileri kavrayabilir (Isacoff, 2002, s.222).

Bir başka deyişle Rameu, doğal oranların bastığımız perdeler arasında bulunmasının gerekmediğini, zaten nesnel bir gerçeklik olarak bir sesin onlarla birlikte tınlaması bize ihtiyacımız olan doğal ilişkiler ağını kurduğunu anlatmaya çalışmıştır.

Yukarıda bahsettiğimiz gibi müzik bütüncül bir ortak Avrupa diline doğru genişlerken Tuşlu çalgılarda giderek artan bir 12'lik eşit tampereman eğilimi görüyoruz. Bununla birlikte şarkıcılarda ve özellikle yaylılarda perdesizliğin getirdiği avantajlar müzik icrasının doğal unsurları olarak kabul ediliyordu. Nasıl klavyelerin

meantone kullandığı dönemlerde dahi lute lar eşit tempereman kullandıysa (beşliler doğala daha yakın tınladığı için; dahası perdeler oynatılabildiği için farklı eserlerdeki tonalitelere göre düzenlemeler yapılabilirdi), yaylılar ve şarkıcılar da esere göre içlerinde bulundukları tonalitenin gereksinimleri dahilinde doğal aralıkları kullanmaktan geri kalmıyorlardı.

Dahası Duffin'in de belirttiği gibi Haydn'ın Fa majör tonunda Op.77, no.2 yaylı kuartetinde el yazısı ile gözüken ibare, eşit temperemanın 19. Yüzyılın başında yaylı müziğine tam olarak girmediğini kanıtlıyor. Duffin ilk muvman ın gelişme bölümünde çello partisinde D# ve Eb perdeleri için "l'istesso tuono" (aynı nota) ibaresini koyduğunu belirterek; eğer eşit tempereman o tarihte genel olarak kabul edilmiş olsaydı bestecinin neden fazladan böyle bir ibareye ihtiyaç duyduğunu sorgular (Şekil 3.22). Dahası Beethoven örneği üzerinden giderek; bestecinin kendi demeçlerinde orkestra ve yaylı müziğinde belirsizlik ve icra zorluklarından ötürü düzensiz temperemanlarda olduğu gibi her tonalitenin ayrı bir karakterinin olduğu klasifikasyonlardan kaçınmakla birlikte, solo piano ve trio eserlerinde bir noktaya kadar bunları kabul ettiğini belirtir. Duffin'e göre Beethoven'ın (sağır olmadan önceki döneminde) piyanosu bir tür düzensiz tempereman'a sahipti (Duffin, 2006, s.80-86).



Şekil 2.22 : Haydn'ın Fa majör tonunda Op.77, no.2 yaylı kuartetinden "l'istesso Tuono" (Aynı ton), (Duffin, 2006, s.84).

19. Yüzyıl müziği gitgide genişleyen bir orkestra kalabalığını barındırıyordu. Sanat dönemleri, tanımlamalar bakımından tarihçiler arasında görüş farklılıklar olsa da genel olarak 1700'lerin sonundan 1900'lerin başına kadar benzer özellikleri taşıması açısından Romantik dönem denilmektedir. Romantizm "bireyi, sübjektiviteyi, irrasyonel olanı, düşsel olanı, duygusal olanı, insan üstü olanı, hayalperestliği, spontanlığı vurgulamaktadır" (Url-16).

1800'ler ilerledikçe duygu ifadesi çok daha yoğun ve kişisel bir hal aldı. Biçimsel alışkanlıklar ve tonal ilişkiler bir zaman kabul görmüş limitlerin ötesine geçmeye başladı. Hayal gücü, geçmişin güzel bir anına veya geleceğin imgesine erişebilmek amacıyla daha önce keşfedilmemiş bölgelere doğru yola çıktı. Tam olarak tatmin olması mümkün olmayan

bir doyumdan sonra devam eden arzu ve ihtiras Romantik sanata işkence etti. Eğer uzaklık ve bağımsız olma hali Romantik idi ise, o zaman müzik bütün sanatların en Romantığı idi. Onun sonik dünyası gerçek dünyayı temsil etmiyordu ve bu bağımsızlık, Romantik sanatın temelini teşkil eden etkileşimlerin, düşüncelerin ve duyguların akışı için çok uygundu. Filozof Arthur Schopenhauer (1788-1860) müziğin içsel gerçekliğin vücut bulmuş hali olduğuna inanıyordu. Başka 19.Yüzyıl yazarları da kelimelerin sınırlamasından bağımsız olmasından ve saf duygularla iletişime geçebilmesinden ötürü enstrümental müziği ideal Romantik sanat olarak tanımlamışlardı (Hanning, 1998, s.374).

Enstrümental müziğin ağırlık kazanması, 19.Yüzyılda başta İngiltere olmak üzere hızlanan sanayi devrimi ile örtüşüyordu. Daha fazla türde ve daha fazla sayıda enstrümanın daha az maliyetle üretilebilir hale gelmesini bu duruma etken olarak sayabiliriz. Bununla beraber sanayileşme'nin sürdürülebilir olabilmesi için yoğun işçi nüfusuna gereksinim duyuluyordu. Artık çok daha fazla insan gittikçe büyüyen şehirlerde yaşamaya ve artan işbölümünde farklı sınıfları meydana getirmeye başlamıştı. Daha önceleri devletlerin gelir kaynağı'nı sahip olduğu ham madde belirlerken, sanayileşme ile birlikte ibre üretime doğru kaymaya başlamıştı. “Sanayileşme batıyı merkantalist ekonomiden çıkarıp kapitalist ekonomiye taşıdı. Sanayileşmeden önce bir ülkenin zenginliğini belirleyen en önemli faktör onun ticaret hacmi ya da ihracatının ithalatından fazla olmasıydı. Sanayileşmeden sonra ise bir ülkenin üretebildiği değer daha önemli hale geldi.” (Cryan, Shatil, 2009, s.51).

Öte yandan kapitalizm güçlendikçe, toplumda yaşanan parçalanma ve yabancılaşma sanatın diline de yansımıştı.

Romantizmin temel yaşantılarından biri gitgide artan bir işbölümü ve uzmanlaşma sonunda hayatın parçalanmasıyla bireyin yalnız ve eksik kalmasıydı. Eski düzende bir insanın toplumdaki yeri öbür insanlarla ve toplumla olan ilişkilerinde aracılık ediyordu. Kapitalist düzende birey toplumun karşısında bir aracıdan yoksun olarak tek başına kalmıştı; yabancılar arasında bir yabancı, “ben-olmayan” yığınlar karşısında bir tek “ben” di artık. Bu durum güçlü bir öz-duyarlılığı, onurlu bir öznellikte birlikte bir şaşkınlık boşunalık duygusu da getirdi. Bir yandan Napoleonsu “ben” i kışkırtırken, bir yandan da kutsal putlar önünde yerlere serilen bir “ben” i besledi, hem dünyayı ele geçirmeye hazır bir “ben”, hem de yalnızlığın korkusuna yenilen bir “ben” çıkardı ortaya. Yalnızlık içinde kendine dönen yazar sanatçı yaşamak için kendini pazara sürerken, bir yandan da bir “dahi” olarak burjuva düzenine meydan okuyor, yitirilmiş bir birliği düşlüyor, kafasında yarattığı geçmiş ya da gelecek bir toplu yasayış düzenini özliyordu. Diyalektiğin üç ögesi- tez (başlangıçtaki birlik), antitez (yabancılaşma, ayrılma, bölünme) ve sentez (çelişmelerin yok edilmesi, gerçeklikle uzlaşma, özne ve nesnenin özdeşliği, cennetin yeniden ele geçirilmesi) - Romantizmin özündeydi (Fisher, 1995, s.54).



Şekil 2.23 : Eugene Delacroix'in 1830 yılında resmettiği "Özgürlüğün önderliğinde insanlar" (Romantik dönem), (Url-16).

Ernst Fisher'in "Sanatın Gerekliliği" adlı kitabında bahsettiği gibi sanatçı toplumsal hayata egemen olan yabancılaşmanın merkezinde yer alıyordu; hiç kuşkusuz bunun en somut kanıtı daha önceleri ağırlıklı olarak saray ve çevresi tarafından finanse edilen sanatçı profilinin, aristokrasinin sönümlenmesi ve burjuva toplumunun egemen olmasıyla beraber, kendini sipariş üzerine çalışan ve ürettiği kadarıyla geçimini sağlayan bir tür esnaf modeli ile yer değiştirmesidir. Müziğin daha çatışmalı, karanlık ve durağan dışı bir dile kavuşması, git gide genişleyen bir okyanus içerisinde varlık savaşı veren bireyi anlatıyordu. Klasik dönem boyunca mükemmel bir simetriye kavuşmuş müzikal formlar, bireysel anlatımı kuvvetlendirmek amacıyla deforme edilmeye başlanmıştı. Ancak Romantik müziğin en temel özelliği hiç kuşkusuz Weber, List, Wagner, Chopin, Bruckner vs... ve sonraları Mahler, Strauss ve 20.yüzyıla uzanan haliyle hızlanan ve yoğunlaşan kromatizmin, tonal sınırlar üzerinde oluşturduğu belirsizlik duygusu ve geçirgenliktir. Tonal sınırların geçirgenliği arttıkça perdeler arasında ki hiyerarşide ortadan kalkma eğilimi gösteriyordu. 18.Yüzyılın sonunu belirleyen sınıfsal ayaklanmalar ve ön plana çıkan "eşitlik" düşüncesi, 19. Yüzyıl müziğinin kuramsal temelini belirliyordu. 19. Yüzyılın karakteristik enstrümanı piyano'nun 12 sesli eşit tampereman kullanarak akordlanması tüm Avrupa da normal karşılanmaya

başlanmıştı. Bununla birlikte Duffin genel kabulün 19 Yüzyılın ikinci yarısından sonra sağlandığını belirtir. Dahası Duffin, dönemin önemli keman icracısı ve hocalarından Louis Spohr'ın 1838 yılında yazdığı metottan örnek vererek eşit tamperemanın artan bir şekilde yaylı müziği içerisinde de kabul görmeye başladığını aktarıyor. “Öğrenci için doğal entonasyonun temellerinin anlatıldığı dördüncü bölüme (metodun) aşırı sabır ve mutlak tahammül gösterilmelidir. Dahası eğer öğretmen öğrencinin bastığı notalar doğallığı konusunda sıkı bir şekilde ısrarcı olursa, kendini gelecekte yaşanabilecek sıkıntılardan büyük oranda kurtarabilir.” (Duffin, 2006, s.94).

Duffin, Spohr'ın doğal entonasyon (belirli bir tamperema veya akord biçimi ile uyumlu sesleri basmak; özellikle perdesiz ve nefesli enstrümanlarla ses icralarında önem kazanır) ile neyi kastettiğini metodun dipnotunda yazan uyarıdan alıntı yaparak çarpıcı bir biçimde aktarır. “Doğal entonasyon la tabii ki eşit tamperemanı kastediyorum, zaten modern müzikte başka türlü bulunmamaktadır” (Duffin, 2006, s.95).

Öte yandan Duffin, Spohr'ın kendi durduğu noktayı güçlendirmek için dipnotunu şöyle devam ettirdiğine dikkat çeker;

“Yeni başlayan kemancı sadece bu entonasyonu bilmelidir. Bu sebeple ne eşit olmayan tampereman ne de küçük ve büyük yarım seslerden bu metot da bahsedilmemiştir, çünkü her ikisi de sadece 12 yarım sesten oluşan mutlak doktrini sulandırmaya hizmet edecektir.” (Duffin, 2006, s.95).

Duffin aynı konu üzerine bir başka örneği ise yine aynı tarihlerde Fransa’da önemli bir icracı ve Paris Operası’nda yöneticilik yapan Francois-Antoine Habeneck’in 1835’de yazılmış keman metodundan verir.

Artmış ikili ve minör üçlü etki bakımından aynı aralıklardır ama adları notaların isimleri ile birlikte değişir. Örneğin G natürelinden A# e bir artmış ikili oluşturur; Bb le minör üçlü oluşur ki, her iki aralıkta 3 yarım sesten oluşmaktadır. Aynı şey artmış dördü/eksilmiş beşli, artmış beşli/minör altılı, artmış altılı/minör yedili içinde geçerlidir. Biz burada bu aralıklar arasında normalde var olan farkları ortaya koymaya çalışmıyoruz, o kısım kompozisyonun alanına girer (Duffin, 2006, s.97-98).

Duffin eşit tamperemanın yaylı müziğinde 19. Yüzyılın ikinci yarısından sonra kabul görmeye başladığının özellikle altını çizer. Dahası, dominant fonksiyonu üzerinde bulunan yeden sesinin (majör üçlü) 1833 doğumlu ünlü Avusturya-Macar icracısı

Joseph Joachim tarafından ortalama 389.26 cent civarında basılmasına rağmen armonik algının 20.Yüzyılın başlarında değişime uğramasıyla yeden seslerinin eşit tampereman ölçülerinde (hatta Sarasate örneğinde olduğu gibi bazen pisagoryen'e yaklaşır cinste daha dik) 400 cent civarı basılmaya başlandığını belirtir. (Duffin, 2006, s.120-133)

Piyanolar ve orglar içinde durum benzer bir şekilde işlemektedir. Yüzyılın sonuna doğru sanayileşmenin kalbi İngiltere'de piyano ve orglar büyük oranda 12'lik eşit tampereman'a göre akordlanmaya başlanmıştı. (Duffin, 2006, s.108)

Ve nihayetinde 19.yüzyılın ikinci yarısından sonra Helmutz ve Ellis'in çabaları ile 12 sesin eşit bölünmesi "cent" adı verilen bir birim ile eşit tampereman şaşmaz bir biçimde uygulanabilir ve ölçülebilir hale geldi.

Öte yandan, Romantik müzik 20.Yüzyılın başlarında tonalite dışı seslerin çözümünün sürekli ertelendiği bir ifade diline kavuşmuştu. Toplumsal planda yaşanan yalnızlaşma ve parçalanma müziğe de sirayet ediyor; tonalite notalarının kendisinden çok kromatik vekillerinin kullanılmasıyla tonalizm in sınırlarına yaklaşıyor ve hatta Strauss (Elektra) örneğinde olduğu gibi bazen bu sınırlarda aşıyordu. Buna paralel olarak Fransa'da Faure ile başlayıp başlarını Debussy'nin çektiği, Ravel, Dukas, Delius, Griffes gibi izlenimci besteciler tonalite'nin kuralları içerisinde uyumsuz olarak nitelendirilen ve armonik dizilimin 7. Ve 9. Sıralamasında ki selenleri ihtiva eden ses kümeleri ile; Romantik (Romantik diye kastedilen daha çok Alman/İtalyan geleneğinden gelen besteciler) müziğin bireyin iç duygulanımlarını (subjeye ait) hikayesi ile birlikte temel alan müzikal yapılardan, bireysel duyguların temel belirleyici olmadığı anlık gözlemler üzerine kurulu (objeye) ait bir dil tasarlamaktaydılar. Ortaçağ, Antik Yunan, simetrik ve egzotik diziler ve bu dizilerden türetilmiş ses kümeleri bu müzikte, majör/minör'ün tonalite içerisinde oynadığı role benzer bir işlev kazanmışlardı. Dahası Alman Romantizmi nasıl artan kromatizm ile tonal hiyerarşiyi sarsıyorsa, Fransız İzlenimciliği de kullandığı farklı türde ses malzemeleri ile yerine geçebilecek alternatifler peşinde koşuyordu. İki müziğin belki de ortak noktası perdelerin doğadan gelen çekim güçlerinin daha çok simgesel bir niteliğe dönüşmesi idi. Eşit tampereman, Wagner'in ve sonrakilerin uçsuz bucaksız kromatik yaylıları için neyi ifade ediyorsa Debussy'nin "parfüm kokulu cümleleri" içinde aynı şeyi ifade etmekteydi.

Sophr örneğinde olduğu gibi eşit temperemanın keman gibi yaylı çalgıların eğitiminde mutlak bir konuma ulaşması belli açılardan şaşırtıcıdır. Perdesiz bir çalgı üzerinde aslında fiilen mevcut olmayan tek bir tip tempereman pratiği geliştirip buna göre icracılar yetiştirmek ilk bakışta müziğin geldiği aşama itibarı ile kalabalıklaşan orkestralarda bir entonasyon ve renk birliği sağlamak açısından vazgeçilmez gibi gözükabilir. Öte yandan ileriki bölümlerde perdesiz gitar yazısı üzerinden kanıtlamaya çalışacağım gibi, polifoni ya da yoğunlaşmış bir kromatik yazı eşit perdeliliğin koşulsuz tek sebebi değildir. Çünkü perdesiz gitarın tarihçesinde kısaca bahsettiğim gibi uzunca bir süre gitarın/lut'un perdeleri (bağlamada olduğu gibi) müziğin gereklerine göre ayarlanabilir nitelikte bağırsaktan yapılıyordu; hiç kuşkusuz ayarlanabilir bir perde sistemi ile çalmak hiç bir zaman müziğin beklediği karmaşanın ifadesinden taviz vermek anlamına gelmez. Öte yandan Modern gitar son iki yüzyıldır bu kadar temel bir konuda insiyatifi icracıdan alarak, çelikten yapılmış sabit/oynatılamaz perdelere bırakmıştır. Benzer şekilde ağırlıklı olarak 17. Yüzyıldan başlayarak yaylılar, tıpkı günümüzde olduğu gibi orkestral müziğin bel kemiğini oluşturmaktaydılar; tarihsel süreçten ve elimizdeki verilerden anladığımız kadarı ile bunlar farklı akord sistemleri içerisinde dönemlerinin en karmaşık müzik yazılarını icra edebiliyorlardı. Bir başka deyişe sabit olmayan perdeli enstrümanlar açısından en basitinden en karmaşığına müzik yazısının herhangi bir türünün icrasını sabit perde kullanımının doğrudan nedeni olarak görmek ufkumuzu daraltabilir.⁶

Bugün bildiğimiz haliyle 12'lik eşit temperemanın ses dünyası içerisine doğmuş bizim için çok bilinen müzik eserlerini ait oldukları tarihsel dönemlere ait sonik renklerle dinlemek hiç kuşkusuz ufuk açıcı bir deneyim olacaktır. Bununla birlikte tarihsel süreç göz önüne alındığında, sabit Perdeli çalgılarda uygulanması bir nebze daha anlaşılabilir gözükken eşit temperemanın, 19. Yüzyılın sonundan başlayarak 20. Yüzyıl boyunca (ve büyük oranda günümüzde de devam eden bir şekilde) alternatifsiz bir konuma yükselmesi, hiç kuskusuz icra pratiğinin gerekliliklerinden daha fazlasını barındırır. Peki eşit tempereman diğerlerinden daha vazgeçilmez kılan nedir?

⁶ Erkan Oğur'un 1994 yılında çıkardığı Bir Ömürlük Misafir albümünün *Gayda* isimli Balkan halk ezgisi düzenlemesi, perdesiz gitar ile yarı polifonik bir müzik yazısının icra edilebilmesini göstermesi açısından dikkat çekicidir. Dahası Oğur'un daha sonraki yıllarda yaptığı film müziklerinde karşımıza çıkan Chopin *E minör Prelüd* ve Eric Satie *Gymnopedie* gibi solo piyano literatüründen perdesiz gitar için yaptığı uyarlamalar, perdeliliğin polifonik müzik yazısı için bir tür önkabul olamayacağı konusunda araştırmacılar için veri sunmaktadır.

2.2 Eşit Tampere Edilmiş Perdelere Neden Gerek Duyuyoruz?

Lutes, viols and temperaments isimli kitabında Mark Lindley, milattan önce 3. Yüzyılda yaşamış Yunanlı bilgin Aristoxenus'un doğal oranların icra esnasında modifiye edilebileceğinin kapısını araladığı şu düşüncelerine yer verir.

Aristoxenus, bizim notaların müzikal fonksiyonlarını aklımız ile kavradığımızı, öte yandan aralıkların genliklerini kulaklarımızla ölçtüğümüzü belirtmişti; bir başka deyişle bir perdenin yükseklik ve derinliğinin belli rakamsal oranlardan ve hatta titreşim oranlarından oluştuğunu ortaya koyan anlayışın armoni konusu ile bir ilgisi bulunmamaktadır. Dahası Aristoxenus uyumlu aralıkların bile esnek olmayan bir genlikte değerlendirilmesinin mutlak gereklilik olmadığını, hatta belki de fark edilemeyen belli oranlarda mutlaklıktan taviz edilebileceğini belirterek, bana göre tampereman'a giden düşüncenin kayde değer bir öncülünü ortaya atmıştır (Lindley, 1984, s.30-31).

Lindley, 3'lülerin Eski Yunan'da dörtlüler veya beşliler yönlerinden herhangi birine doğru gidilerek 81:64 (5:4 yerine) oranında elde edildiğinden dolayı uyumsuz kabul edildiğini ve bu yüzden kulağın dörtlü ve beşlilerin uyumuna karşı doğal bir güveni olduğunu belirtir. "Bir lut icracısı veya viol icracısı için buradan çıkacak anlam çok pratiktir: Oranları çok ciddiye almayın; 3'lü veya 6'lılara göre akordlamayın; 5 veya 4'lüleri kulağınızla ayarlayın ve eğer eşit yarım seslere ihtiyaç duyarsanız bunları farkedilmeyecek oranda değiştirin" (Lindley, 1984, s.31).

Şaşırtıcı biçimde bu aslında tam da bugün bildiğimiz eşit tamperemanın iki bin sene öncesinden (en azından icracı pratiği açısından) tasdik edilmesi demektir.

Benzer bir şekilde Isacoff; dönemin ünlü müzik teorisyeni Gaffurius'un *Practica Musica*'sında yazdıklarından yol çıkarak 15. Yüzyıl kadar erken bir dönemde bile orgcuların, orglarındaki tam beşlileri ufak bir farkla daha dar tuttuklarından ve böylelikle onları tampere ettiklerinden bahseder (Isacoff, 2002, s.101).

Aslında 12 perdeye dayalı eşit tampereman'ın benzer zamanlarda dünyanın farklı bölgelerinde gündeme gelmesi dikkat çekicidir. 16. Yüzyılın sonlarına doğru Avrupadaki meslektaşlarıyla eş zamanlı olarak Çinde Chu Tsa-yü tarafından teorik olarak oktavin 12 sese eşit olarak bölünebilirliği kanıtlanmış durumdaydı.

Çin'de müzikal akordlama meslesi bambu kamışları ile yapılan ölçülemelerle uzun bir teorik gelenektir, ve Chu bu geleneğin incelikleri ile haşır neşir olmuştu. Kendisi, M.Ö 122'de filozof Huai Nan Tzu'nun yazılarından başlayarak M.Ö 45'de yaşamış matematikçi ve astronom Ching Fan, dördüncü yüzyıldan Ch'engt'ien ve beşinci

yüzyıldan Liu Sung hanedanı üyesi Ch'ien Lo-chich'in yazdıklarını araştırdı. Ve 1584 yılında yazdığı bir metodla oktavin matematiksel olarak oniki eşit parçaya bölünebilirliğini kanıtladı. Basit bir çarpma işlemi ile tam beşlinin (3:2) oranını (750:500) olarak aldı ve sonra 750'yi 749 olarak değiştirdi. Böylelikle 12 beşli yan yana sıralandığında birinci ve onüçüncü perdeler birbiriyle eşitlendi ve çember kapandı (Isacoff, 2002, s.158-170).

Isacoff, hiç bir müzikal neden yokken niye Çinli bilim adamlarının kendilerini bu konuyla meşgu ettiklerini sorar. Aldığı cevap Tao'ist felsefede gizlidir. Buna göre Çinde bir seneyi oluşturan her ayın kendine göre bir karakteri vardı ve o ayın karakterine göre giyinilmesi, davranılması, yemek ve renk seçimlerinin yapılması beklenirdi. Aynı zamanda her ayın babu flütü ile belirlenmiş kendine ait bir notası mevcuttu. Takvim yaprakları değiştikçe dünya hem görünen yüzünde hem de altında ve üstünde ki ilahi enerjilerle şekil değiştirirdi.

Kısacası her ay için doğru akordlanmış bambu flütleri ile bir yıllık döngü tamamlanmış olacak ve enerji akışları doğru bir şekilde sağlanmış olacaktı. Isacoff Chu zamanında bu antik ritüellerin önemini kaybettiğini vurgular, ama Chu hanedan üyesi ve (daha sonra hanedanın başına geçerek kral olacak) Tao'ist geleneğin bir temsilcisiydi, onun için asırlardır devam eden bir uğraşın sonlandırmak diğer başka şeylerden daha önemliydi. Pisagor gibi o da tüm ilhamını sayıların ilahi niteliğinden alıyordu ve onun başladığı işi 2000 yıl sonra tamamlamıştı (Isacoff, 2002, s.158-170).

Özetle, 12'lik eşit tampereman'ın Çindeki işlevi kökeni Taoizme dayanan bir dini gereklilik idi; öte yandan eşit bölünebilirlik Avrupa müziği için bir seküler yaşam pratiği idi.

Endüstri-çağı, insanlığın gelişmesinde kesin ve kaçınılmaz sonuçlar getiren iki büyük aşamadan biridir. Birinci aşamada insan avcılıktan kurtulup toprağa yerleşmiş, tarım hayvancılık kültürü başlamıştı. İkncisinde topraktan koparak teknik dünyayı yaratıyor, endüstrileşme başlıyor. Her iki geçiş de temelden bir değişikliğe yol açan tam bir devrim niteliği gösteriyor. Tüketiciilikten üreticiliğe geçiş binlerce yıl sürmüş, insanoğlu yeni duruma alışınca değin türlü güçlükleri yenmek zorunda kalmıştı. Fakat bir kez toprağa yerleştikten sonra hepsini unutuyor ve bastığı yerin bir daha değişmeyeceğine inanıyor. Bu inanç Yenitaş döneminden yakın atalarımız zamanına kadar sürüyor. Buhar ve elektrik gücünün kullanılmasıyla başlayan tekniğin gelişmesi, atom fiziği ve uzay denemeleriyle baş döndürücü bir hız kazanınca, tarımcılık kültürünün temelleri sarsılmaya ve insan topraktan

kopmaya başlıyor. Bu değişme sosyal yaşamı temelinden değiştiriyordu. Köylerden kentlere göç başlıyor, büyük yığınlar endüstri merkezlerinde toplanıyor. Düne kadar kendini toprağa bağlı duyan insan, makinalaşmış yapay bir dünyaya itiliyor ve böyle bir dünyada yaşamaya zorlanıyor. Sosyal konutları, süpermarketleri, otomobil yolları, insanların üst üste yığıldıkları kampingleri, yüzme havuzlarıyla endüstri düzeyinde yeni bir yaşam üslubu doğuyor. XX. Yüzyılın başı, geçmişle hesaplaşma dönemidir. Doğanın bulgulanmasıyla başlayan, doğa araştırmasıyla sürdürülen, doğada gizli kalan tüm olanakları sonuna değin deneyen bir kültür gelişmesiyle hesaplaşmaydı bu. Batı kültüründe böylesine kökten bir hesaplaşma, Ortaçağdan Yeniçağa geçilirken de olmuştu. O zaman olduğu gibi, bu kez de, büyük gelenekler temelden sarsılıyor, donmuş kalıplar kırılıyor, büyük gelenekler temelden sarsılıyor, büyük kültür birikimleri tasfiyeye uğruyor. Bu dönemde sanat yaşamı bir kaynaşma içindedir. Çağ değişiminin bunalımı içinde sanatçılar kendilerine bir çıkar yol arıyorlar. (İpşiroğlu, 1993, s.13-16)

2.2.1 Eşit tampereman ve öngörülebilirlik

Avrupa müziğinin serüvenine baktığımız zaman, aklın hayatın her alanına nüfuz etmesi tam da zaman içerisinde karmaşıklaşan bir müzik yazısının gerektirdiği sabit perdelilik düşüncesiyle paralel ilerlemekteydi. Aynı eser içerisinde birbirinden oldukça uzak tonlara geçmek özellikle sabit perdeli enstrümanlarda farklı türde standardizasyonlar gerektiriyordu. Bu farklı türde standardizasyonlar sayesinde, 3'lülerden en az taviz verilmesini şiar edinen Avrupa müziğinde 12 perdeye dayalı eşit tamperemanın mutlakiyet kazanması 19.yüzyılın sonlarına kadar ötelenmiştir. Karmaşıklaşan müzik yazısının mı eşit tamperemanı yoksa eşit tamperemanın mı, böyle bir müzik dilini ortaya çıkardığı müzik teorisyenlerince sürekli tartışılmalıdır. Bilim ve sanat etkileşimi yukarıda tampereman üzerinden irdelediğimiz müzik tarihi boyunca birbirinin içine geçmiş durumdadır. Ancak; Müziğin sosyal bilimlerin bir alt kategorisi olduğu gerçeğinden yola çıkarsak; Aydınlanma sonrası Sanayi toplumuna dönüşmeye başlayan Avrupa'nın düşünce ikliminde Rasyonelite yani öngörülebilirlik kavramının modernleşen toplumun her alandaki ihtiyaçlarıyla birebir örtüştüğünü görürüz.

Sosyal kuramcı Zygmunt Bauman için bu durumu bir bahçecilik projesidir. Bauman bahçecilik projesini modern devlet kavramı üzerinden şu sözler ile yapar.

Modern devlet bahçeci bir devletti. Benimsediği duruş bahçıvanlık 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, 2003, s.34).

Ünlü Alman düşünür Immanuel Kant(1724-1804) Aydınlanma'yı "İnsanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtuluşu" olarak tanımlar. "Aklını kendin kullanmak cesaretini göster" (Kant,2005, s:263) Bu söz hiç kuşkusuz, modern çağlar boyunca Avrupa ve daha geniş çerçevesiyle Dünya tarihinde egemen olan düşünce ikliminin özeti niteliğindedir. Aydınlanma çağından beri insan bu ergin olamama durumunun üstesinden gelmeye çalışmaktadır. İnsanoğlu'nun bunu başarabilmesi, Bauman'ın modern devlet üzerinden tanımladığı üzere bir bahçıvanlık projesi; bir başka deyişle kendi dışındaki ve kendinin tabi olduğu tüm koşulları önceden hesaplanabilir/belirlenebilir hale getirmesi ile mümkün olacaktı. Öte yandan Aydınlanma'nın mutlak özgürlük getirdiğine dair önkabul, yine modern dönemin bir çok düşünürü tarafından tartışmaya açılmıştır.

Frankfurt okulunda sanat ve toplum isimli kitabında Besim Dellaloğlu; Frankfurt okulu olarak adlandırılan ve ağırlıklı olarak Löwenthl, Adorno ve Marcuse tarafından çerçeveleri çizilmiş düşünsel akımın, aydınlanmanın getirdiği sonuçlar üzerinden modern aklı iki açıdan eleştirdiklerinden bahseder.

Bunlardan ilki, Aydınlanma'nın aklı getirdiği noktada bireyin silinişidir. Adorno'nun deyişiyle "niteliksel olarak farklı olan ve özdeş olmayan (non-identical), niceliksel özdeşlik içinde erimiştir. Aklın yalnızca amaçlara ulaşmak için kullanılan araçlarla tanımlanır olması yeni bir egemenlik biçimi yaratmıştır; tümelin akıl yoluyla tikel üzerindeki egemenliği. Çünkü artık tümel aklın somuttaki gerçekleşmesi gibi görünmektedir bireye. Bu dayatma bireyce gerçekleşmiş evrensel akıl olarak algılanmakta ve bireyin toplumsal işbölümündeki konumu dolayısıyla da sürekli yeniden üretilmektedir. Bu bir anlamda tümelin bireyin aklını işgal etmesidir. Birey kendi varlığını tümelin kendisine öngördüğü rollerin dışında tanımlayamaz olmuştur (Dellaloğlu, 2007, s.37).

Dellaloğlu'nun vurguladığı ikinci neden ise insanın doğa üzerindeki tahakkumudur.

Mit insanı doğaya tabi kılarken, Aydınlanma doğayı insana tabi kılmıştır. Bu mutlak ayırım insanın içinde var olduğu doğayı kendisine tamamen dışsal bir öge olarak algılamasına yol açmış, bu da doğanın insan için şeyleşmesine neden olmuştur. Modern dönemde bilim ve teknoloji insanın doğa üzerindeki egemenliğinin araçları haline gelmiştir. Doğa yalnızca üzerinde egemenlik kurmak için hakkında bilgi edinilecek bir nesneye dönüşmüştür. Ancak insanın doğa üzerindeki bu egemenliği aynı zamanda insanın kendi üzerinde de bir egemenlik yaratmıştır. Çünkü insan da içinde yaşadığı doğanın yazgısını paylaşmak

durumundadır. Böylece insanın doğa üzerindeki egemenliği, hem insanın, hem insanın iç doğasının ve doğanın egemenlik altına alınmasıyla sonuçlanmıştır (Dellaloğlu, 2007, s.38).

Frankfurt okuluna göre doğa'nın hakimiyet altına alınması aynı zamanda Aydınlanma'nın rakamlarla ilgili takıntısını gözler önüne serer. “Doğa yalnızca egemenlik altına alınmak için hakkında bilgilenilecek bir şey haline geldikçe, doğanın bilinmesi onun sayılara indirgenebilir oluşuyla aynı anlam gelmektedir. Bir anlamda sayılar Aydınlanmanın miti olmuştur. Sayılara indirgenemeyen her şey bir yanılsamadır. Bilinmeyene karşı korkuya, mite savaş açarak yola çıkan Aydınlanma, tabular yaratmada onlar kadar başarılı olmuştur.” (Dellaloğlu, 2007, s.39). Coğrafik koordinatların sayılarla ifade edilmesi veya, saatin aslen tamamen sübjektif bir algının tazahürü olan zamanı verimli hale getirmek amacıyla 12'lik eşit dilimlere bölmesi gibi; 1917 yılında Braid White tarafından yayınlanan bir akord etme metodu ile, 12 sesli eşit tampereman kesin olarak kabul edilmiş oldu (Duffin, s.118). Bu tarihten sonra akordlanan bütün piyanolar mutlak suretle eşit tamperemana göre akord edilecekti. Bauman örneğinden yola çıkarsak artık düzenin içerisinde var olamayan “yabani” seslere gerek yoktu. Bütün perdelerin birbirleriyle eşitlendiği bir sistemin müziği ise karşılığını 2. 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 biribiriyle eşit olduğu prensibi üzerine kuruluydu. Yaşanan iç buhranın gerçeğin deforme edilmesi yoluyla yansıtılması, aslında sanatçının modern toplumun düzenekleri içerisinde yaşadığı yabancılaşmanın bir tür göstergesidir. İnsanoğlu doğayı eşitlemek adına büyük uğraş vermişti, ama ulaştığı sonuç onu mutluluğa götürmemişti. İnsanoğlunun içinde yaşadığı doğal ortamın sınırları yerçekimi yasaları ile belirlenmişti; oysa Shoenberg 1908 tarihli ikinci yaylı kuvarteti ile tonalite ye veda ederken yerçekiminin olmadığı sanal bir galaksinin kapılarını aralıyordu.” Popüler Viyana ezgisi Ach, du lieber Augustin'den yaptığı alıntı ile Shoenberg tonalite'ye ironik bir elveda yolluyordu; kuvartetin son iki bölümünde beklenmeyen bir şekilde ortaya çıkan insan sesi Stefan Georg'un *başka gezegenlerden bir hava teneffüs ediyorum* sözleri ile yeni bir galaksi düşüncesine giriş yapıyordu.” (Salzman, 1988, s.35).



Şekil 2.24 : “Çılgılık”, Edvard Munch, 1893 (İfadecilik), (Url-16).

Giddens’in moderniteyi tanımlamak için ortaya koyduğu dört maddeye dönecek olursak, başta eşit tamperemanın kesin kabulü olmak üzere (nota yazısının müzik aktarımının tek ölçütü haline gelmesi, yöre sanatçısının profesyonel konser icrasına dönüşmesi, kalabalık bir orkestrada adını bilmediğimiz insanların uzmanlığına duyduğumuz güven, kayıt teknolojisinin gelişmesiyle beraber müziğin metalaşmaya başlaması, dağıtımı, tanıtımı ve artan işbölümü... vs) müziğin tasarım aşamasından dinleyiciye ulaşmasına kadar geçen bütün aşamaların 20.yüzyılın ortalarına geldiğimizde sanayi toplumunun örgütlenme yapısı içerisinde büyük oranda standartize edilmiş olduğunu gözlemliyoruz. 20. Yüzyıl müziği standardizasyon üzerine kuruluydu. *Twentieth Century Music* isimli kitabının Ultra Rationality ve Serialism isimli konu başlığında Eric Salzman, Schoenber ve öğrencileri Berg ve Webern’in izinden giden bestecilerin rakamlar aracılığı ile her parametresini belirledikleri serial müziği tam da 20. Yüzyılın ortaya koyduğu mutlak standardizasyon sayesinde başardıklarını belirtir.

Batının bestecilik tarihi büyük oranda, Rönesanstan beri süregeldiği haliyle ifade edilemeyecek olanı ifade etme durumudur. Adım adım ve artan bir şekilde; cümle, dinamik, artikülasyon, tını gibi müzik icrasının organize olmamış ve doğal olarak konvansiyonel olan özellikleri notanın kontrolü altına sokuldu. Klasik ve romantik müziklerdeki melodi/armoni önplan ve arkaplan arasında kurulan ilişkiler bütünü o müziklerin başarısını simgeliyordu.

Bütün kromatik malzemeyi organize etmek için Schoenberg'in ortaya koyduğu 12 ton metodu bu kontrol sürecinin bir uzantısıdır. Schoenberg bilinçli bir şekilde yukarıda bahsedilen ilişkiler ağını gözler önüne sermek için 12 ton düşüncesini ortaya attı; ve daha geç müziklerinde ve özellikle Webern'in müziğinde bu süreç ritmik, dinamik hatta tınısal alanları da kapsayacak bir şekilde genişletildi. Daha önceleri icracının insiyatifinde “gelenek” olarak kabul edilen şeyler artık bestecilik sürecinin ifade alanına dahil edilmişti (Salzman, 1988, s.35).

Özetle, 20.Yüzyılın ortalarına doğru ortaya çıkan serializm tüm müzikal parametrelerin rakamlarla simgelenmesi durumuydu. İlkçağ ve Ortaçağ'ın kutsal rakamları Modern zamanlarda insan aklının bilinmeze karşı verdiği savaşın en güçlü simgesi konumuna gelmişlerdi. Fakat 20. Yüzyılın ortalarından sonra ortaya çıkan rasyonalite karşıtı akımlar bu önceden belirlenmişlik düşüncesine karşı tutum sergilerken ilk saldırdıkları alan yine rakamların domine ettiği ses dünyaları olmuştur. Perdesiz gitarın tarih sahnesinde tekrar ortaya çıkışı bu döneme rastlamaktadır.

3. TÜRK MÜZİĞİ’NİN MODERNLEŞME SÜRECİNE GENEL BİR BAKIŞ

“Modern öncesi politik topluluklarda olduğu gibi, Osmanlı İmparatorluğu da tarihsel ve yapısal olarak yoğun askeri faaliyetlerle desteklenen bir tarım toplumdur. Bir başka deyişle, Osmanlı İmparatorluğu’nun finansal kaynakları geleneksel olarak tarım üretimi ve askeri genişleme üzerine kuruluydu” (Url-18). 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 Osmanlı’nın Aydın sınıfında bir batılılaşma bilinci ve hareketi oluşmuştu. Tanzimatın ilanı ile beraber zirve yapan batılılaşma hareketi “idari, hukuksal, iktisadi” (Mardin, 1997) alanlarda toplumsal bir değişmeyi öngörüyordu ve bu değişmelerin Türk Makam Müziğini de etkilemesi kaçınılmazdı. Bu etkileşimi Türk Müziği modernleşmesinin icraya ve teoriye yönelik sonuçları şeklinde iki ana başlık altında toparlayabiliriz

3.1 Tanzimat ile Başlayan Türk Müziği’nde Modernleşme ve Bunun İcraya Yönelik Sonuçları

Doğu kendini tanımlama ihtiyacı duymamış, yazmamıştır. Bir iki istisnası bir yana bırakılırsa, Osmanlıların musikisi de bunun dışında değildir. Osmanlı musikisinde kendini tanımlama ihtiyacı asıl ne zaman duyulmuştur? Bu ihtiyaç ondokuzuncu yüzyılın sonlarıyla yirminci yüzyılın başlarında, Osmanlı musikisinin batı musikisiyle tanışmasından sonra kendini göstermiştir. Yani araştırma fikri ancak geleneğin tükenme noktasına geldiği bir dönemde doğmuştur (Aksoy, 1994, s.15).

Cem Behar “Aşk Olmayınca Meşk Olmaz” isimli kitabında, Osmanlı toplumuna egemen olan sözlü kültür yapısının müzikte ki karşılığını meşk olduğunu belirterek, yakın zamana kadar geleneğin aktarımında bu yolun izlendiğini vurgular. “Bundan doksan ya da yüzyıl öncesine kadar geleneksel Osmanlı/Türk musikisinin öğretimi ve aktarımı bütünüyle meşk adı verilen yöntemle yapıldı. Hem ses veya saz öğrenimi hem de öğrencinin bir eser dağarcığı edinmesi meşk ederek olurdu”. Behar şöyle devam eder “meşketme süreci hem bütünsel bir eğitim sistemi hem de Osmanlı

musiki dünyasının iç dayanışma tutarlılığını sağlayan bir tür harç, bu dünya içerisinde pratik olduğu kadar sembolik işlevler de yârine getiren bir yol idi.” (Behar, 1998, s.15).

Selçuk Alimdar *XIX. Yüzyıldan itibaren Osmanlı Devleti’nde Batı Müziği’nin Benimsenmesi ve Toplumsal Sonuçları* isimli doktora tezinde; 19. Yüzyıldan önce Osmanlı’nın Batı müziği ve onun araçları (Ali Ufki, Kantemir gibi saraydan ve Fonton... vs gibi dışardan gelen bazı gezginler vasıtası ile porteli nota kullanımını saymazsak) ile kayda değer bir ilgisinin bulunmadığını belirttikten sonra; 19 yüzyıl ile bu müziğin önce devlet tarafından benimsendiği’ni ve bu durumun sivil hayattaki benimsemeyi teşvik ettiğini belirtir.

Batı müziği, ondokuzuncu yüzyılın son çeyreğine kadar özellikle Osmanlı Sarayı’nın himayesinin de etkisiyle çok çeşitli icra mekanlarında tüketicilere sunuluyordu. Bu mekanların başında tiyatrolar gelmektedir. Ardından kahveler, kulüpler, bahçeler, zaman içerisinde bu müziğin çeşitli topluluklarla sunulduğu alternatif mekanlar olarak yerlerini aldılar (Alimdar, 2012, s.127).

Bu bağlamda müzikle ilgili yazılı materyalde kayda değer bir artış söz konusuydu. “Notalar, pratik nota öğretim kitapları, müzik teorisi kitapları, çalgı metodları, biyografiler, müzik kültürüne ilişkin süreli yayınlar sadece Batı müziği’nin doğrudan benimsenmesini değil Batı müziği öğelerinin yerel makam müziği üzerinde nasıl etkiler oluşturduğunu da ortaya koymaktadır” (Alimdar, 2012, s.127). Alimdar; Tanzimat’ın ilanı ile birlikte, tavanda başlamış değişim sürecinin tabana doğru yayıldığını belirttikten sonra küreselleşen ticaret bu değişimin bir bakıma katalizörü olduğunu şu satırlarla anlatır.

Gülhane Hatt- Hümayunu’nun ilanıyla (1839) başlayan Tanzimat dönemi ile birlikte Batılılaşma giderek toplumsal hayata daha fazla nüfuz etmiştir. Şeri haklar sisteminin yanında laik haklar sisteminin de tanınması ve özellikle adalet, mülkiyet, vergi ve askere alma işlemlerinde bütün tebaaya eşit haklar verilmesi gibi temel ilkesel değişimlerin ardından 1856 tarihli Islahat fermanı ile gayrimüslimlerin toplumdaki statüleri iyileştirilmiştir. Osmanlı Devleti’nin Batılı ülkeler tarafından yönetilen küresel ekonomi ile bütünleşme gayretleri, Batı kültürünün maddi ve manevi unsurlarının imparatorluk bünyesine yaygınlaşmasını kolaylaştıracak faaliyetlere imkan vermiştir. Böylece büyük şehirlerde kahve, lokanta, kitapçı, tiyatro gibi çok çeşitli ihtiyaçlara cevap veren yabancı ticarethanelerin yanı sıra eğitim, kültür, sosyal dayanışma gibi amaçlar edinen okul ve kulüp gibi yabancı kurumların sayısı giderek artmıştır. Başta Osmanlı Sarayı, üst düzey bürokratlar

ve aydınlar bu kuruluşlar aracılığıyla Batı kültürünü tüketmeye başlayan Müslüman kesimin öncüleri olmuştur (Alimdar, 2012, s.5).

3.1.1 İthal çalgıların Türk müziği çalgılarının yerini almaya başlaması

“Modern disappearance and Postmodern rebirth of the Çeng” isimli makalelerinde Ali Ergur ve Şehvar Beşiroğlu bu durumu şöyle özetlerler “ 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.” (Url-17). Aynı makalede buna örnek olarak “çeng gibi bazı tradisyonel enstrümanların kaybolmasını ve yerine kanun-klarinet gibi yüksek volümlü, enstrümanların geçmesini ve sonraları piyanonun da yer yer müziğe dahil olmasını “ belirtirler.

2001 yılında Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü’nce düzenlenen ve Fırat Kızıltuğ, Mutlu Torun, Ruhi Ayangil ve Bülent Aksoy gibi Türk Müziği’nin önde gelen besteci araştırmacı ve icracılarının konuşmacı olduğu “Musikinin Üretimi ve İcrası Yönünden Batı Musikisinin Türk Musikisi Üzerindeki Etkileri” isimli panelde Bülent Aksoy; klarnet, keman, piyano, viyolonsel gibi çalgıların Türk Müziği’ne dahil oluşu sonucu müzikte bir tını değişiminin yaşandığını, bununla beraber bu değişimin benimsendiğini hatta aranan bir şeye dönüştüğünü ifade ederek, örneğin piyano gibi eşit tempore bir çalgının neden bu kadar sıklıkla Türk Müziği icra kayıtlarında yer aldığını sorgular.

Batıdan gelen sinekemanı ile keman var; klarnet var, klarnet zurnanın yerini almıştır; sonra viyola, viyolonsel piyano var...Piyano kullanılmış, fakat neden kullanılmış bu sorusunda cevabını öğrenmek istiyorum doğrusu. Münir Nurettin gibi bir üstad piyano kullanmış mesela. Piyano Türk musikisi seslerini veremeyen bir saz niçin kullanılmış? Refik Fersan’ın taş plaklarına bakıyoruz arkada sanki tanburu güçlendirici bir saz olarak piyano ya da armonyum var. Bir dönemin taş plaklarında Yorgo Bacanos’un piyanosunu görüyoruz. Feyzi Aslangil çok aranan bir piyanist (Aksoy, 2001, s.1).

Aksoy Türk Müziği’nin Ortadoğudan etkilendiği kadar 19. Yüzyıldan itibaren Batı Müziğinden de büyük oranda etkilendiğini, bu bağlamda etkileşimin kaçınılmaz olduğunu vurgular.

“Etki” deyince bir iki şeyden söz edilebilir. Musikinin, sanatın özünde etki vardır. Her türlü etkiden uzak kalmış bir sanat düşünülebilir belki, ama böyle bir sanat, safiyetini bu derece korumuş bir sanat herhalde kısır bir sanattır. Türk musikisi çok geniş sentez gerçekleştirmiştir; ortadoğu musiki geleneklerinin incelmış bir sentezini gerçekleştirmişti.

Son elli yüzyılda da batıdan birşeyler öğrenmiştir, bir şeyler almıştır. Etkilenmek gayet tabii bir şeydir; bu bakımdan Dede Efendi'nin "Gülnehal" şarkısını bestelemiş olması utanılacak bir şey değildir. Bunu siyasi bir yönde, ideolojik yargılarla ele almak doğru olmaz. Sevmiştir, bestelemiştir. Bestekarının kendi halet-i ruhiyesi de o kadar önemli değildir aslında. Bu şarkı yüz elli, iki yüz yıldır seviliyor, dinleniyor, önemli olan bu (Aksoy, 2001, s.1-2).

Benzer bir şekilde Fırat Kızıltuğ da değişimin 1826 yılında yeniçeriliğin kaldırılıp Muzikay-ı Hümayun'un resmen saray tarafından kurulması ile başladığını vurgulayarak bu tarihten sonra Türkiye'nin batı müziği orkestraları ile tanışmaya başladığını bunun sonucu Kanto gibi türlerin ortaya çıktığını geleneksel çalgıların bu müziklerin icrasında tek başlarına kifayesiz kaldığını vurgular. "Beyoğlu'nda Fransız tiyatrosu kurulmuş. Fransız tiyatrosunda operalar oynatılıyor Operetler geliyor, melodramlar geliyor, sonra da sizin söylediğiniz kanto dönemi başlıyor. E, şimdi bütün bunları besteleyenler, bestelediklerini kemençeyle tanburla icra ettiremezlerdi." (Aksoy, 2001, s.7).

Dahası Kızıltuğ, yaşanan gelişmeler neticesinde halkın kulağının gitgide çok sesliliğe alışmaya başladığını, Tanburi Cemil Bey gibi daha geleneksel bir çizgide olan icracıların da benzer bir ihtiyaç içerisinde girerek Batı müziği çalgılarının kendine özgü imkanlarından yararlanma yoluna gittiklerini belirtir.

Şimdi bu batı musikisinin aydın tabaka katında yahut idareci kadrosunca askeri birliklerde yavaş yavaş kullanılması, bizim milletimizi bir şeyle karşı karşıya bıraktı; Öbüründe bakıyor ki melodi çalıyor, bir de onun refakatinde ikinci üçüncü sesler var. Kulaklar buna yavaş yavaş alışmaya başladı, bu da zamanla ihtiyaç haline geldi. Bilhassa kanto, operet gibi programlarda bir ekip kurulacaktı, işte o zaman bir orkestra itiyacı baş gösterdi. Orkestra kurabilmeniz için de birinci, ikinci kemanlar olması şart, bas ses olarak da viyolonsel kullanmak gerekiyordu. Taş plaklarda biliyorsunuz, viyolonsel aşağı yukarı plak sanayiinin girmesiyle beraber kullanılmaya başlamıştır. Cemil Bey'in viyolonsel taksimleri var. Cemil Bey gibi tanbur ve kemençe ustası viyolenselle taksim etmek ihtiyacı hissetmiş, bu taksimleri çok da sevilmiş (Aksoy, 2001, s.7).

Yaşanan bu değişimleri, Türk Müziği'nin beste ve icra pratiklerine yansımaları üzerinden örneklendirmeye çalışalım.

3.2 Türk Müziği'nin İcra ve Beste Pratikleri İçerisinde Yaşanan Değişiklikler

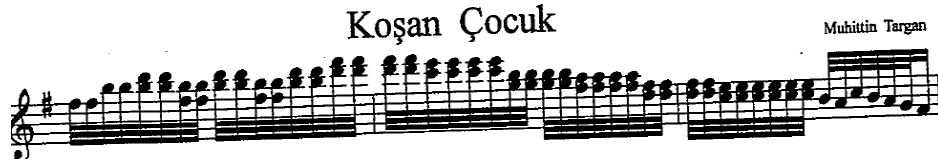
Gülçin Yahya ve Cihat Can "Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Batı Müziği Etkileri" isimli makalelerinde Batı müziğinden ithal edilen melodik yapıların Türk Makam Müziği icrasına dahil olmasını dört ana başlık çerçevesinde özetlerler.

1. Çok Sesli Unsurlar
- 2.Tonal Müzik Karakteri Taşıyan Ezgisel Unsurlar
3. Gürlük Süsleme ve İfade Unsurları
4. Ritmik Unsurlar (Yahya, Can, 2009, s.40-47).

Yahya ve Can, birinci kategoriye oluşturan “Çok sesli unsurlar” başlığı altında Şerif Muhittin Targan ve Reşat Aysu’nun eserlerinden örnek vererek şu tespitte bulunurlar, “Geleneksel Türk Sanat Müziği’nde aynı anda duyulan üç veya dört sestten ibaret bazı Batı müziği majör ve minör akorların kullanılmasına sık rastlanılmamaktadır. Bunun yerine akoro oluşturan seslerin arpej şeklinde ard arda ezgi içerisinde kullanılması daha fazla görülmektedir.”

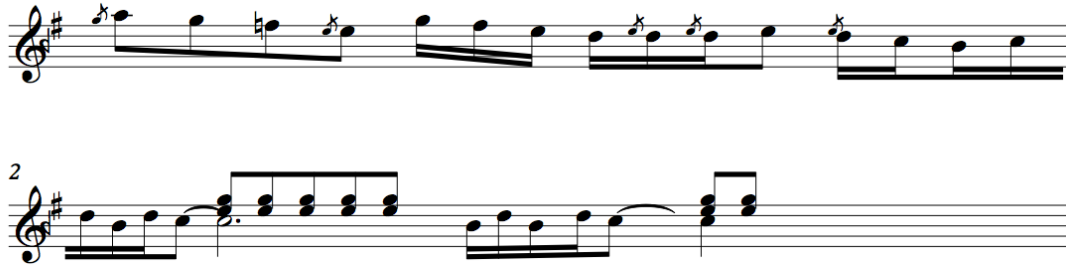


Şekil 3.1 : “Targan Kapris no:1”, (Yahya, Can, 2009, s.42).



Şekil 3.2 : Targan “Koşan Çocuk”, (Yahya, Can, 2009, s.42).

Bu noktada yukarıda verilen örneklerde (Şekil 3.1, 3.2, ağırlıklı olarak iki sesin (bir tanesi pedal işlevi görüyor) bulunduğunu belirtmemizde fayda var. Yazarlarımızın belirttiği gibi bu tür örneklere Geleneksel Türk Makam Müziği içerisinde çok nadir rastlanır ve hemen hepsinde aynı anda birden fazla duyulan ses homoritmik olarak ya paralel yönde hareket ederler, ya da yine homoritmik olarak oblique (Şekil 3.1’de görüldüğü üzere re pedalının uzaması ya da taksimlerde çok yaygın olarak görüldüğü üzere bir ya da birkaç çalgının taksim yapan çalgıya pedal sağlaması) bir hareket yaparlar. Bununla birlikte Geleneksel Türk Makam Müziği’ni dokusal açıdan tek sesli olarak değerlendirmek doğru olmayacaktır; çünkü bünyesinde barındırdığı heterofoni sayesinde birbirinden farklı çalım tekniklerine sahip çalgılar (ud, keman, tanbur...vs) aynı notayı farklı tartımlar ve hatta süslemelerle çalmaktadırlar (Şekil 3.3). Kuşkusuz bu, Türk Müziği icrasının “öngörülemez” akışkan büyüsunü oluşturan temel özelliklerden biridir.



Şekil 3.3 : Yorgo Bacanos “Hüseyini Taksim“, (İncilli, 1994, s.87).



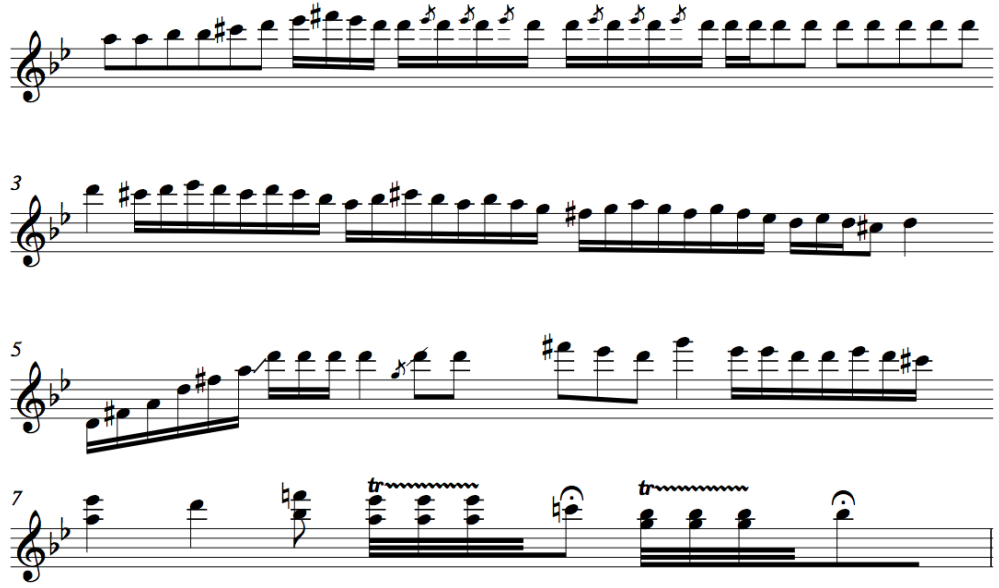
Şekil 3.4 : Reşat Aysu “Kürdili Hicazkar Saz Semaisi”, (Yahya, Can, 2009, s.42).

Öte yandan aynı kaynaktan Yahya ve Can, tonal müzik gramerine ait sözgelimi 5/3 (M, m, -5, +5... vs) akorlarını oluşturan seslerin arpej şeklinde ezgi içerisinde kullanılmalarının daha yaygın olduğunu belirtmektedirler (Şekil 3.5, 3.6).

Mâhûr Sâz Semâî



Şekil 3.5 : Refik Talat Alpman “Mahur Saz Semaisi”, (Yahya, Can, 2009, s.42).



Şekil 3.6 : Yorgo Bacanos “Nihavent Taksim”, (İncilli,1994, s.87 Notaya alan: Osman Nuri Özpekel).

Şekil 3.6, 3.7’de görüldüğü üzere Bacanosun Nihavent taksiminde Batı Müziği’nin izlerini taşıyan arpejler söz konusu.



Şekil 3.7 : Yorgo Bacanos Nihavent Taksim, (İncilli,1994 s:88 Notaya alan: Osman Nuri Özpekel).

Benzer şekilde Alimdar da Arpej ve Üçleme gibi Geleneksel Türk Müziği’nde rastlanmayan, fakat 19.Yüzyılda yaşanan gelişmeler paralelinde Batı Müziği’nden uyarlanan ifade biçimlerinin Türk Müziği içerisinde kullanımlarına örnekler vermiştir (Şekil 3.8, 3.9).



Şekil 3.8 : Civan Ağa Nihavent Şarkı “Dil Seni Sevmeyeni Sevmeye Lezzet Mi Olur”, (Alimdar, 2012, s.389).



Şekil 3.9 : Udi Nevres Bey “Hüzzam Saz Semaisi”, (Alimdar, 2012, s.391).

Bununla birlikte aşağıdaki örnekte, bu tez dahilinde bir çok icra örneğinden yararlandığımız; kimileri için Türk Müziği çalgı icracılığı’nın başlangıcı, kimilerine göre ise zirve noktası olarak kabul edilen Tanburi Cemil Bey’in nikriz longası var. Son iki ölçüde bulunan kromatik figür (A5-Bb5-B5, C5, C#5) neticesinde ortaya çıkan sonik etki, esasen geleneksel Türk Müziği’ne tamamen yabancıdır. Böylesi bir kromatik anlayışın; 19. Yüzyılın ortalarından itibaren Avrupa Sanat müziğini (bkz. Wagner, Lizt, Chopin, ...) büyük oranda etkisi altına aldığını ve o müziğin, mikro/makro seviyede deyim yerindeyse harcı haline geldiğini biliyoruz. Kromatizm genel olarak, Avrupa müziğinde ifadenin soyutlamasına olanak verir; (ikinci bölümde değindiğimiz gibi) öte yandan aşağıda ki örnekte gördüğümüz hali daha çok iki farklı kültür’ün gitgide artan etkileşiminin somut bir ifadesi gibi duruyor (Şekil 3.10).



Şekil 3.10 : Tanburi Cemil Bey “Nikriz Longa”, (Yahya, Can, 2009, s.45).

Yine aynı makalede Can ve Yahya, bir başka Batı Müziği etkisi olarak gürlük kullanımını gösterirler. Aşağıda ki örnekte; 18. Yüzyılın ortalarından itibaren operada yaşanan gelişmelere paralel olarak müziğin dinamik (gürlük) özelliklerinin de yaygın kullanıma girmesi ve bu bağlamda gelişen nota yazısının bir 20.yüzyıl Türk Müziği eserinde kullanılan hali. Öte yandan bu tür ayrıntılı nota yazısı örneklerine; özü daha önce de belirttiğimiz gibi meşk kültürüne, bir başka deyişle sözlü kültüre dayanan bir müzik geleneği içerisinde çok sık karşılaşmadığımızı belirtmemiz gerekir (Şekil 3.11).



Şekil 3.11 : Sadettin Arel “Bir Peri Masalı”, (Yahya, Can, 2009, s.45).

Son olarak Yahya ve Can; “batı müziği’ne ait” bir vals göndermesi olarak Dede Efendi’nin ünlü *Yine Bir Gülnihal*’ini verirler (Şekil 3.12).



Şekil 3.12 : Hammamizade İsmail Dede “Yine Bir Gülnihal”, (Yahya, Can, 2009, s.47).

Bununla birlikte Alimdar bir adım daha ileri giderek Guatelli Paşa, Mehmet Zati Arca, Dikran Çuhacıyan ve Melik Efendi gibi Batı Müziği kökenli müzisyenlerin Türk Müziği düzenlemelerinde birden fazla parti kullanmalarının 20. Yüzyıl başlarında Türk Müziği örneklerine de yansıdığını belirtir.

Bestelerde dikkat çeken bir diğer unsur ise parti kullanımıdır. Bundan kastedilen ses ve çalgı için özel bölümlerin belirlenmiş olmasıdır. Geleneksel çizgide bu amaçla sözlü eserlerin çoğunlukla girişinde yer alan aranağmeler çalgılara özel bir bölüm olarak ayrılmıştır. Yirminci yüzyıl başlarında kullanılan parti örnekleri ise ismi önceden belirlenmiş çalgılara ve bazen kadın ve erkek olarak ayrıştırılan seslere tahsis edilmiştir (Alimdar, 2012, s.393).

Bu noktada Alimdar, Mehmed Baha (Pars) Bey’in Mehtabiye’indeki partiyon kullanımından (**sesler ve beraber** şeklinde gösterilmiş) örnek verir.



Şekil 3.13 : Mehmed Baha (Pars) Bey “Mehtabiye”, (Alimdar, 2012, s.391).

3.3 Türk Makam Müziği’nin Makamsal ve Formal Yapısında Yaşanan

Değişiklikler

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, kürdilihicazkar gibi makamlar müziği domine ediyorlardı (Ergur, Aydın, 2004, s.4).

Bu makamların ağırlıklı olarak kullanıldığı form ise 20.yüzyıl Makam müziğimize de damgasını vurmuş olan şarkı formuydu. *Popülerleşme Sürecinde Türk Müziği ve Bu Süreçte Bir Bestekar: Saadettin Kaynak* isimli çalışmasında Sinem Özdemir; 19 yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren özellikle Hacı Arif Bey eliyle şarkı formunun neredeyse diğer tüm formların yerini alarak yeni oluşmaya başlayan müzik piyasasını domine ettiğini belirtir. Özdemir, Geleneksel formların uzun soluklu yapısının yerini şarkı formunun çok daha kolay anlaşılabilen hafif yapısına bırakmasını, hedef kitlenin saray aristokrasisinden sokaktaki halka kayması olarak niteler (Özdemir, 2009, s.174).

Dahası Özdemir de Ergur ve Aydın'la aynı görüşleri paylaşarak 20.Yüzyılın başlarından itibaren belli makamların gitgide gözden düşüp kaybolurken (Şekil 3.10) bazılarının ise kullanım sıklığının büyük oranda arttığını belirtir (Özdemir, 2009, s.175).

Çizelge 3.1 : 20.Yüzyılın başlarından itibaren makam kullanımında gözlemlenen değişme, (Özdemir, 2009, s.176-77).

1910-1970 Yılları Arasında Makamların Kullanım Sıklığında Görülen Değişme					
Makamlar	1910	1970	Makamlar	1910	1970
Hicaz	285	606	Arazbar	34	3
Uşşak	231	395	Tahir	33	15
Suzinak	211	180	Segah	31	134
Hicazkâr	172	164	Neva	29	23
Rast	168	302	Evcara	28	21
Nihavent	160	481	Acemkürdi	27	104
Karcığâr	146	166	Hüseyniaşiran	27	8
Hüseyni	128	153	Ferahfeza	25	26
Hüzzam	121	469	Muhayyersümbüle	25	1
Saba	117	85	Nühüft	25	4
Hicazkârkürdi	101	428	Şehnazbuselik	25	7
Mahur	92	129	Acembuselik	23	0
Bestenigâr	92	66	Acem	22	0
Bayati	85	59	Rehavi	21	1
Isfahan	78	50	Gülizar	20	10
Muhayyer	55	102	Muhayyerkürdi	20	89
Bayatiaraban	55	51	Sipihir	20	22
Şevkefza	51	39	Şevkutarap	19	4
Ferahnak	50	50	Nevabuselik	19	3
Buselik	49	43	Pesendide	18	0
Yegâh	47	25	Hisar	17	2
Kûçek	42	0	Isfahanek	17	0
Evç	41	40	Müstear	17	21
Suzidil	40	57	Arazbarbuselik	16	1
Hisarbuselik	40	14	Nikriz	16	12
Acemaşiran	38	100	Irak	15	6
Dügah	38	26	Nişabur	15	0
Şehnaz	37	35	Şedaraban	15	78

Çizelge 3.1’de görüleceği üzere geçmişin daha karmaşık ses organizasyonlarına sahip, sözgelimi Bestenigar veya Kuçek, Nühüft gibi makamlarının kullanımında bariz bir düşüş yaşanırken, Hicaz, Rast, Nihavent gibi daha basit çeşni yapılarına sahip makamların kullanımında belirgin bir artış gözlemlenmektedir.

3.4 Tanzimat ile Başlayan Türk Müziğ'in'de Rasyonelleşme Olgusu ve Bunun Teoriye Yönelik Sonuçları

Cenk Güray Bin Yılın Mirası Makamı Var Eden Döngü Edvar Geleneği isimli çalışmasında Anadolu'daki müzik kuramının köklerini Eski Mezopotamya ve Eski Mısır'dan alan beşbin yıllık bir geleneğin devamı olduğunu belirtir. Yukarıda Cem Behar'ın meşk uygulamasının Türk Müziği'nin aktarımı üzerindeki belirleyici rolüne ilişkin görüşlerine yer vermiştik. Benzer şekilde Güray'da sözlü kültürün bir uzantısı olan meşk sisteminin bu geleneğin aktarımında temel işlev gördüğünü ve meşk halkaları içerisinde yaşanan değişimlerin edvar ismi verilen kuram kitapları vasıtasıyla günümüze taşındığının altını çizer. Ona göre Mısır ve Mezopotamya'da başlayan kuram zinciri M.Ö IV. yüzyıldan itibaren Antik Yunan müziğinin temelini oluşturmuş Aristoxenus (M.Ö IV.yy), Quintillanus (M.Ö.IV.yy), Euclid (M.Ö.IV.yy) Nicamachus (M.Ö.II.yy), Pitolemy (M.Ö.II. yy) ve bunlarla beraber Pythagoras'ın (Pisagor) “ortaya koyduğu düşünceler” hep bu gelenek yoluyla önce kısmen Roma “ancak daha yoğunlukla Bizans'ın Ortodoks Hristiyan Müzik Geleneği yoluyla” Ortaçağ Avrupasına aktarılmıştır (Güray, 2011, s.9-10).

Güray aynı çalışmada bu geleneğin Ortaçağ İslam Dünyasına geçişini şu satırlarla anlatır.

Ortaçağ'da İslam Dünyası bu mirası keşfetmiştir. Özellikle VIII. Yüzyıldan itibaren Antik Yunan müzik kuramını konu alan kitapların çevirisi hızlanmış bu çevirilerle oluşan birikim, Ortaçağ İslam dünyasında İshak el-Mavsili (767-839), Ahmet İbn'el Mekki, Yunus'el Katib, Ali İbn Yahya ve Zalzal (ö.720), El-Kındi (ö.824), Farabi (879-950), El-Masudi (ö.957), Ebul' Feracel-İsfahani (ö.967), İbn-i Sina (980-1037) ve İbn-i Zalia (ö.1048) gibi kuramcı ve icracılar, bu birikime dayanarak döneme has bir müzik kuramını yapılandırmıştır. Onların takipçilerinden Safiyyüddin Urmevi (1217-1294) Osmanlı dönemi müzik kuramını önemli ölçüde etkilemiş, Osmanlı devrindeki kuram çalışmaları ise günümüz kuramını ortaya çıkaran ana unsurlar olmuştur. Dolayısıyla geleneksel müzik kuramının tarihsel yolculuğunun incelenmesi, binlerce yıllık bir zaman dilimindeki sosyal ve kültürel değişimlerin izlerinin tespitini de olası kılmaktadır (Güray, 2011, s.10).

Hiç kuşkusuz edvar silsilesi sözlü kültüre dayalı bir hafıza aktarımının kayda alınması açısından çok önemli bir işleve sahipti. Öte yandan modernitenin temel unsurlarından biri olan müzik yazısının yaygın bir şekilde kullanıma girmesi edvar geleneğinin ibresini, olanı kayıt altına almaktan olanı dönüştürmeye doğru çevirmişti. Avrupa müziğinin tampereman olgusu üzerinden gördüğümüz

rasyonalleşme serüveni, aynı zamanda “evrensel” bir nota yazısının müziğin tek aktarım ölçütü olarak kullanıma girmesini de beraberinde getirmişti. (İkinci bölümde detaylı bir şekilde incelediğimiz gibi; Avrupa müziği’nin tarihi içerisinde aslen icrada birbiri ile aynı olmayan perdeler, tek tip bir nota yazısı ile eşitlenmiş bulunmaktaydı s:69)

Giray; sözlü kültüre dayalı aktarım sayesinde, çerçevesi dönemsel olarak değişmekle birlikte (farklı dönemlerde farklı stillerin ortaya çıkması gibi) “hem aynı dönemin insanları hem de farklı kuşaklar arasında müzik geleneğinin iletildiğini hem de ortak bir müzik kültürünün oluşturulduğunu” savunur. Bununla birlikte 19. Yüzyıldan itibaren yaygınlaşan nota yazısı ve 20. Yüzyıldan itibaren kayıt teknolojisinin kullanıma girmesiyle birlikte bu sürecin doğal seyrinden çıkıp dönüştüğünü belirtir.

Yazılı kültürün ve kayıt olanaklarının devreye girmesi bu aktarım mekanizmasında farklılıklara yol açmış, değişimin hızını ve etkisini arttırmış, hafızayla aktarılması mümkün olmayan kökten değişikliklerin kültüre yansiyabilmesini sağlamıştır. Bu yüzden insanlık tarihinin son iki yüzyılı geleneksel kültürlerin genel değişim çizgilerinin dışında kabul edilebilecek bazı yönelimlere şahit olmuştur. Anadolu, bu tür değişimlerin en yoğun yaşandığı coğrafyalar arasındadır (Güray, 2011, s.11).

Benzer bir şekilde *Türk Musiki/Müzik Devrimi* isimli çalışmasında Atilla Sağlam, Türk Müziği’nin geçirdiği dönüşümün, “Orta Asya Türklerinin halk musikisi” ile başlayıp aşamalı olarak önce “İslam Dünyası Musikisi” “Osmanlı/Türk Mevlevi Musikisi” ve daha sonra “Türk Sanat Musikisi” adlandırmalarında gözüktüğünü belirttikten sonra 19. Yüzyılda yaşanan gelişmelerle birlikte bunun evrimin doğal yasalarından çok dış etkiler vasıtasıyla gerçekleştiğinin altını çizer. Sağlam, aslında en genel hatlarıyla kültürel modernleşme olarak adlandırabileceğimiz süreci evrimsel ve devrimsel diye kategorize ederek dört temel nedene dayandırır.⁷

⁷ Bu noktada, iki konunun altını özellikle çizmek isterim; birincisi müziğin (Avrupa müziği, Türk müziği...vs) modernleşme süreci açısından yaşanan gelişmeleri, “doğal” ya da “dış etkenler” veya “suni” çıkarımları üzerinden yapmak bu çalışmanın genel çizgisinin dışında kalmaktadır. Olguları deneyimlenen gerçeklikler üzerinden ele alınmasının daha uygun olacağını düşünmekteyim. Hiç deneyimlenmemiş bir durumu var olandan daha doğal veya otantik saymak aksi ispat edilemeyeceği için yakalamaya çalıştığımız nesnelliği sekteye uğratacaktır. İkinci nokta ise; Osmanlı Musikisi, Osmanlı Mevlevi Musikisi, Türk Musikisi, Türk Müziği, Divan Musikisi, Enderun Müziği, Saray Müziği... vs gibi kavramlar zaman içerisinde çeşitli araştırmacılar tarafından kullanılagelmıştır. (günümüzde hala tartışılan bir şekilde). Bu çalışmanın amacı bu tanımlardan herhangi birisini yüceltmek veya yeni bir tanım getirmek olmadığından, kullanımda ki pratikliği ve yaygınlığı sebebiyle Türk Müziği tanımını tercih etmekteyim. (Metin içerisinde alıntı yapılan yazarların kullandığı tanımlar orjinal haliyle verilmiştir).

1. “Osmanlı/Türk Mevlevi Musikisi” üzerinde ki Batı Musikisi etkisi (Yarı evrimsel yarı devrimsel dönem)
2. “Osmanlı/Türk Mevlevi Musikisi” üzerindeki saray korumasının kalkmasıyla bir kısım üstad ve üstad adaylarının sanatlarını sürdürebilmek için gerekli maddi kazancın peşine düşmeleri.
3. Halkın talebine yanıt verilmesi
4. “Türk Musikisi” ne çok seslilik boyutunun eklenmesiyle “Çağdaş Türk Musikisi” biçiminin yaratılmasıdır (Devrimsel dönem) (Sağlam, 2009, s.10).

Sağlam, makamların gam/dizi şeklinde açıklanmaya başladığı 18. Yüzyıl metinlerini (Kantemiroğlu) Türk Müziği’nde yaşanacak batılılaşma hareketlerinin bir tür öncülü sayar. Öte yandan başka birçok yazar gibi Sağlam’da kuramsal açıdan gerçek kırılmanın Rauf Yekta Bey ile gerçekleştiğini belirtir (Sağlam, 2009, s.16). Rauf Yekta, daha önceleri Avrupalı gezginler gözüyle yazılı kayda alınmış bir kültürü, içeriden ve ehliyetli bir kuramcı olarak Avrupalılar’a anlatabilmek için geleneği yazılı hale getirip buradan Batılı normlara uygun bir teori oluşturmayı hedefleyen belki de ilk Türk Müzisyeni idi.

Yekta’nın ortaya koyduğu sistem Türk Müziği kuramcılığında modernleşme hareketinin günümüze kadar ki uygulamalarının başlangıcı sayıldığından önemlidir. Fakat daha önce sistemin geleneksel haline kısaca bakmakta yarar var.

3.4.1 Türk Müziği sisteminin tarihsel yapısına genel bir bakış.

Cenk Güray; yukarıda Antik Yunan müzik sisteminin temelini oluşturan dörtlü sisteminin ve buradan türeyen dizilerin makamların iskeletini oluşturduğunu böylelikle makam olgusunun köklerinin Antik Yunan dan başladığını, dahası Antik Çağın müzikal oranlarla kozmik bilgileri eşleştiren yaklaşımının Ortaçağ İslam kaynaklarına rehberlik ettiği ifade eder. Ortaçağ İslam Müziğin de makamların çekirdeklerini oluşturan “cins” ler, köklerini Pisagor’dan olan bir kuramsal uygulama olarak dörtlünün en alt ve en üst sesleri sabit tutulmak sureti ile orta seslerde yapılan çeşitli kombinasyonlardan oluşmaktaydılar. Orta seslerde bırakılan bu özgürlük, birbirinden farklı dörtlü yapılarının ortaya çıkmasına izin veriyordu. “Aristoxenus’a göre her oynak ses belli bir bant boyutunda hareket edebilir. Dolayısıyla tüm seslerin birbirleriyle ilişkileri irdelendiği zaman, sonsuz sayıda dörtlü birleşiminin ortaya çıktığı görülür. Bu yüzden her dörtlünün pek çok varyantı bulunur.” (Güray, 2011, s.31).

Pisagor'un gezegenlerin ya da gök cisimlerinin dönüşünden yani evrenin hareketinden ortaya çıkan sesleri müziğin temeli olarak düşünmesi, Antik Yunan dönemi ve sonrası pek çok müzik kuramcısını etkilemiştir. Bundan dolayı söz konusu kuram da uzun yıllar, neredeyse XVII. Yüzyılın ortaları ve XVIII. Yüzyılın başlarına kadar Ortaçağ İslam ve Osmanlı Dönemi müzik kuramcılarının kitaplarında müziğin ortaya çıkma sebeplerinden biri olarak anlatılmıştır. Yine aynı bağlamda, Eski yunan ve Bizan'tan İslam Ortaçağı'na İhvan-ı Safa ve El-Kındi tarafından aktarılan evrendeki canlı cansız her varlığın temelinde toprak, su, hava, ve ateş unsurlarının bulunduğunu savunan dört unsur kuramından da bahsetmek gerekmektedir. Tüm evrenin tanrısal dört unsurdan oluştuğunu ifade eden bu kuram, insan ruhunun da evrendeki düzen içinde hareket ettiğini söylemektedir. Müzik ise bu uyumu algılama ve yansıtmanın, dolayısıyla doğa, Tanrı ve insan arasında ilişki kurmanın en önemli yollarından biri olarak görülmektedir (Güray, 2011, s.49).

Güray, köklerini antik Yunan'dan alan ve El-Kındi (Ö.874) ile başlayan Ortaçağ İslam Dünyası Müzik Kuramcılığı zincirinin Zalzal, Farabi, İbn-i Sina gibi isimlerle beraber 13. Yüzyılda Safiyüddin Urmevi'ye taşındığını belirtir. Safiyüddin'e kadar ki kuramcılar cinsler'in iç yapıları ile oynayıp farklı kombinasyonların oluşmasına olanak vermişlerdi.

Dahası Güray, Safiyüddin ile birlikte 1. Tabaka olarak dörtlüler'e ilaveten 2. Tabaka beşlilerin eklenmesiyle oluşan devirlerden bahsetmiş ve ortaya çıkan sistemin 19. Yüzyılın sonlarına kadar Türk Müziği'nin kökenini oluşturduğunu belirterek bir dörtlü aralığı içerisinde bulunan oranların nispetlerini tablo halinde vermiştir (Çizelge 3.2).

Safiyüddin Nevruz da dahil olmak üzere toplam 10 adet cinsten bahsetmiş ve 1. Tabaka adını verdiği cinslerin (dörtlülerin) sonuna bir tanini daha ekleyerek 2. Tabaka olarak tanımladığı beşlileri bulmuş, bu iki tabakanın değişik şekillerde kaynaşmasından devirler elde etmiştir. Ya da başka bir deyişle cinsler yan yana gelerek devirleri meydana getirmektedir, devirler ise makamların kullandıkları ses malzemesin ifade etmekte, bu anlamda makamların iskeletini oluşturmaktadırlar. İki adet nevrüz cinsi, yukarıda belirtildiği üzere Antik Yunan kuramının ayrık metoduna göre araya bir tanini ya da tam aralık eklenerek birleştirilince, Hüseyini ailesi makamlarının temelini oluşturan aşağıdaki devir ortaya çıkmaktadır.

Mücennep + mücennep + tanini + tanini + mücennep + mücennep + tanini

Ortaçağ İslam dönemi ses sistemini özümseyip kurama yansıtan Safiyüddin'in ve sistemci okulun kuram yaklaşımının temelinde 18 perdeden ibaret bir ses malzemesi ya da ses sistemi bulunmaktadır (Güray, 2011, s.60-61).

Çizelge 3.2 : Cenk Güray’ın Safiyüddin’den başlayarak günümüz bağlama ve tar perdelerine uzanan sistemin dörtlü aralığı üzerinden karşılaştırması, (Güray, 2011, s.61).

Safiyüddin’e (ud’un bâm teli) göre perde isimleri ile günümüzdeki karşılıkları (Arslan 2007)	Safiyüddin’deki aralık nispetleri (cent) (Arslan 2007)	Pythagoras sisteminde aralık nispetleri (cent)	Günümüz bağlamalarındaki aralık nispetleri (cent)-(Öztürk 2007)	Günümüz bağlamalarındaki aralık nispetleri (cent)-(Tura 1988)	Günümüz tarlarında kullanılan aralık nispetleri (Abdulgassimov 1996)
Mutlak	0	0	0	0	0
		23.5			
Zaid (Fazla, artı)	90.225	90.2	90	98.95	90
		113.7			
			146	150.64	147
Mücenneb-i sebbâbe	180.450	180.5			
Sebbâbe	203.910	203.9	204	203.91	204
		227.4			
İran vustâsı (Farsî vustâ ya da kadîm vustâ)	294.135	294.1	294	302.86	294
		317.6			
Zalzal vustâsı	384.360	384.4	350	354.55	351
Binsir	407.820	407.8	408	407.84	408
Hinsir	498.045	498.0	498	498.04	498

Çizelge 3.2’de, 1/1 =mutlak ve 4/3 = hinsir (tam dörtlü) aralıkları arasında kalan bölge içerisinde yer alan aralıkların oranları ve cent karşılıkları verilmiştir. *Safiyüddin Abdülmü’min Urmevi ve Kitabü’l Edvarı* isimli çalışmasında Nuri Uygun çizelge 3,2’de gözüken zaid (bakiye) aralığının oranı hakkında genel bir konsensus bulunmakta iken, mücennep aralığının oranı konusunda farklı görüşlerin bulunduğu dikkat çeker. “Bakiye aralığı genelde nazariyeciler arasında problem teşkil etmezken mücennep aralığı hakkında değişik kanaatler ortaya atılmıştır. Safiyüddin mücennep aralığını bakiyeden büyük, taniniden küçük olarak göstermiş olup, bakiye ile tanini arasında ortalama bir alanda kullanmıştır.” (Uygun, 1990,s:152)⁸

Türk Musikisinin Meseleleri isimli çalışmasında Yalçın Tura’da nazariyeciler tarafından farklı oranlarda ifade edilen mücennep aralıklarının sistemin kendisinden

⁸ Safiyüddin-i Urmevi ve Şerefiyeyi Risalesi isimli çalışmasında Fazlı Arslan mücennep aralığının alt ve üst sınırlarını 2187/2048 (113,7cent) ve 65536/59049 (180,45 cent) olarak ifade etmiştir (Arslan, 2007, s:81). Bununla birlikte çizelge 3,2’de Öztürk, Tura ve Abdulgassimov’un bağlama ve tardaki karşılıkları üzerinden sırasıyla ortaya koydukları 146 cent, 150,64 cent ve 147 cent değerindeki mücennep perdeleri Fazlı Arslan’ın Safiyüddin’den aktararak belirttiği eşğin içinde kalmaktadırlar. Dahası Tura; 12/11 oranındaki 150,64 cent’lik aralığın, Şark Musikisinin karakteristik perdelerinden segah perdesi olduğunu vurgular (Tura, 1988, s:164).

kaynaklandığı görüşündedir. Tura'ya göre; Safiyüddin'den beri kullanıla gelen sistem Türk Müziği'nin öteden beri kullanılan temel sistemidir. Batı da 12 beşlinin yan yana getirilmesi sureti ile ulaşılan sonuca (çemberin kapanması) Doğu da 17 beşlinin yan yana getirilmesi ile ulaşılmaktadır. (Şekil 3.14). Böylelikle Batı müziğin'de kullanılmayan mücennep aralıkları sistemin içerisine dahil edilebilmektedir.

Bu bağlamda Tura, Safiyüddin'in 17'lik sisteminin tam olarak kapanmadığını ve ilk basamakla 18. basamak arasında 66.17 cents'lik bir fark bulunduğuna dikkat çeker.⁹

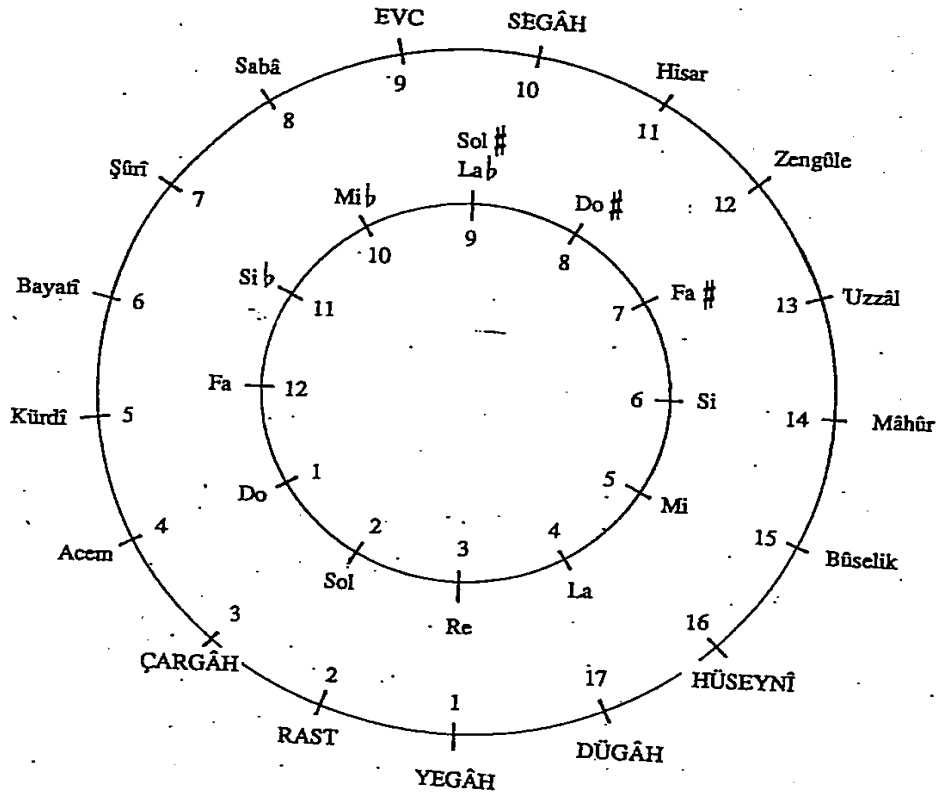
Tura bu farkın bir müzisyen kulağı tarafından algılanmamasının mümkün olamayacağını belirterek bunun sadece iki yolla çözüme ulaştırılmış olabileceğini şu satırlarla ifade eder.

Bu sorunun bir tek cevabı vardır: bu fark, herhangi bir şekilde giderilmekte, yani sistemde bir düzenleme yapılmakta, sistem bazılarının hiç hoşlanmayacağı bir tabirle, tampere edilmektedir. Bunun içinde iki yol düşünülebilir:

1. Fark, eşit olarak paylaştırılır, yani her dörtlü, 66.7 cents'in 1/17 si kadar (3, 927647 cents) küçültülür; ya da,
2. Belli noktalarda, daha büyük sıçramalarla, fark eritilir. Birinci yol, ilk bakışta, akla daha yatkın gibi gelse de, kulağın farketmeyeceği kadar küçük bir aralığın, birikme sonucu, tatsız nisbetler doğurması tehlikesini ortadan kaldırmaz. İkinci yol, daha pratik bir çözüm gibi görünmektedir. Ne olursa olsun sonuç aynıdır: sistem kapatılmış, yahut kapanmış sayılmıştır. Safiü'ddin'in sistemi, açık bir sistem değil, belli kaydırmalarla açıklığı ortadan kaldırılmış, kapalı bir sistemdir (Tura, 1988, s.191-192).

⁹ İkinci bölümde Avrupa müziğinde 12 beşlinin ard arda gelmesi sonucunda ortaya çıkan 23.5 komalık bir farkın farklı dönemlerde nasıl ele alındığını incelemiştik. (bkz s:37)

Doğu ve Batı Çenberleri



Şekil 3.14 : İki de temelde Pisagoryen olan Doğu ve Batı beşliler zincirlerinin karşılaştırılması, (Tura, 1988, s.194).

Tura, geleneksel sistemde bulunan bu açıklığın, pratikte mücennep (doğal majör ikiliden daha küçük, minör ikilden daha büyük) aralığı diye adlandırılan ve aslında 14/13 (128.3 cents) 13/12 (138.57 cents) ve 12/11 (150.637 cents) aralıklarından oluşan bir bölge de seyir eden esneme payına yol açtığını belirtir. İcrada böylesi geniş bir esneklik bırakan anlayış; hiç kuşkusuz geleneksel müziğin bu gün bildiğimiz anlamda öngürülebilirlik mekanizmalarının dışında kalan ve bir çok eski kültürün birbirleri ile etkileşim halinde bulunduğu bir coğrafya da birbirleriyle benzeşen ve farklılaşan icra pratiklerini sadece “kağıt üzerinde uygulanabilir” bir sistemle çerçevelemiş olması bakımından ilgi çekicidir. Dahası meşk zinciri içerisinde aktarılan eserlerin aktarıldığı dönemin estetik özellikleri ile öğrenciye geçmesi Geleneksel Türk Müziği kültürünün vazgeçilmez bir özelliği idi. Behar, makam tanımları ve seyirler gibi en temel teknik niteliklerin dahi meşk içerisinde eridiğini belirtir. Bir başka deyişle bu gün elimizde olan notalardan eski dönemlerin besteci üslupları ve icra pratiği hakkında sonuçlara ulaşmak mümkün değildir. (Behar, 1998, s.170-171). Meşkin yüzyıllar boyunca eser aktarımı, bestecilik ve icranın çerçevesini çizen yaklaşımında temel unsur aktarılan verinin aktarıldığı anda

dönemsel koşullar ve tercihler bağlamında tekrar üretildiği esasına bağlı kalmaktı. Bunun kuramsal karşılığı ise, 17 Perde'nin, belli icra pratikleri ve tercihleri çerçevesinde çok geniş kombinasyonlara olanak veren yapısıdır.

Safiyuddin'in ortaya koyduğu sistem genişletilmiş haliyle 19.yüzyılın sonlarına kadar Alishah, Ladiki, Shirvani, Meragi ve daha sonraları Ali Ufki, Kantemir, Nayi Osman Dede, Abdülbaki Nasır Dede gibi besteci ve kuramcılar sayesinde gelebilmiştir. Sistem içerisinde yapılan değişiklikler, sistemin özünü korumak suretiyle dönemin gerektirdiği farklı makamsal terkipleri sisteme dahil etme amacını taşımaktaydı.

XV. yüzyıl kuramının temeli olan Edvar kavramı; müzik icrasındaki zenginleşmeyi takip edip bu zenginliği artırabilecek yolları işaret eden esnek yapısı ve evren ile insanın kadim ilişkisini anlatan etkin hafızası aracılığıyla toplumsal kültüre dair önemli bilgileri geleceğe aktarmıştır. İlim erbabı okulun aralıklara dayalı olarak oluşturduğu perdeler üzerinde iş erbabı okulun organizasyonları tarif etmesi bu dönemden sonraki yüzyılların kuram anlayışına kalan en önemli mirastır (Güray, 2011, s.90).

3.4.2 Yazılı kültür ve geleneğin dönüşümü neticesinde ortaya çıkan yeni kuram arayışları

Rauf Yekta Bey'in, ilk basımı 1922 yılında gerçekleşen *Enyclopedia le da Musique et Dictionnaire du Conservatoire* nin Türk Müziği ile ilgili kısımda yazdığı ünlü konu başlığında, Doğu toplumlarına ait müziğin Avrupa'lılar tarafından yanlış tanınmasının bizzat Doğu'nun kendi kabahati olduğunu şu satırlarla ifade eder.

Doğu musikisine gelince, onun hakiki vasfı, Avrupalılarca meçhul gibidir. Bu mevzuda Avrupalıları mazur görmek doğrudur. Çünkü bugüne kadar bu musiki hakkında Avrupa'da yazılan ve neşredilen ne varsa, bunların hepsi kendilerinin yapmış oldukları araştırmaların neticesidir. Bir Doğulu, Avrupalılar'a, kendi memleketinin musikisini, Avrupa musikişinaslarının anlayacakları bir lisanla izah etmemiştir (Yekta, 1986, s.17).

Hiç kuşkusuz Tanzimat sonrası Türk aydınının ortak özelliklerinden biri de uzun bir gelenekle örülmüş ve kodlarını kendi coğrafyasından alan kültürünü gitgide küreselleşen dünya sistemi içerisinde ve o sistemin kodlarını kullanarak var etme çabasıydı.

Rauf Yekta Bey'in 1913 yılında ortaya koyduğu sistem (Şekil 3.12) aynı zamanda yaşanan bir çok buhran içerisinde sözlü kültürden yazılı kültüre geçmeye çalışan toplumun kendini modern dünyaya adapte etme sürecinin doğal bir uzantısıdır.

Nota yazısının pratige girmesi, aynı zamanda sistem içinde “müphem” olarak adlandırılan ve bir şekilde icracının insiyatiline bırakılmış bölgelerin (mücennep bölgesi) kesin/değişmez oranlarla kağıt üzerinde gösterilmesi mecburiyetini de beraberinde getiriyordu. Türk Müziği’nde yaşanan bu sürecin Avrupadakinden ayrıldığı nokta; Avrupa da ifadenin değişim/dönüşümüne paralel olarak müziğin serüveni içerisinde farklı tampereman modelleri gelişmişti, Türkiye’de ise müzikal ifadenin yarattığı elle tutulur nesnel bir koşul olmadan, daha çok müziğin aktarım düzenekleri üzerinden (nota yazısı) yaşanan bir sistemleşme durumu mevcuttu. Bir başka deyişle yazı değil ama müziğin kendisi yazıya uymak, kendini ona adapte etmek durumundaydı. Şekil 3.15’deki oranlarla, Yekta bey’in oranlarını (Şekil 15) karşılaştırdığımız zaman, Geleneksel sistemde Zaid/bakiye (90 cents) ve Sebabe/tanini (204 cents) arasında kalan orta ikililerin değişkenlik gösterdiğini; fakat Yekta beyin sisteminde orta ikililer için mutlak oranlar verildiğini hemen fark ediyoruz (Şekil 3.15).

Şekil 3.15 : Rauf Yekta'nın oktavı 24 eşit olmayan aralığa bölen sistemi, (Yekta, 1986, s.59).

Osmanlı'nın ondokuzuncu yüzyıldan itibaren etkisinde kaldığı modernleşmeyi de müziğin yazıya dökülmesinde bir etken olarak kabul etmek gerekir. Modernleşmede, bilginin yazıya alınarak yönetilebilir hale getirilmesi önemlidir. Bilimselliğin de önemli bir unsuru olan bu eylem, standartlaşmayı ve kategorilendirmesi kolaylaştırarak bilginin etkin bir şekilde yönetilebilmesini kolaylaştırır (Alimdar, 2012, s.340).

Alimdar, Hamparsum notası ile batı Grafik notası arasındaki temel farklara işaret eder.

Batı grafik notası çok çeşitli nüans işaretlerinin gösterilmesine imkan tanımaktadır. Hamparsum notasının bir avantajı herhangi bir boş kağıt üzerine yazılabilesidir. Batı grafik notasında ise notaları yerleştirmek için öncesinde portelerin çizilmiş olması gerekmektedir. Her iki teknik arasında bir diğer fark ise Hamparsum notasının perdeleri, Batı notasını ise frekansları göstermesidir (Alimdar, 2012, s.342).

Alimdar'ın belirttiği üzere, perde düzeneğine dayalı bir müzik sisteminin frekans ilişkilerine dayalı bir sisteme dönüştürülme çabası hiç kuşkusuz müziğin aktarım şekli içerisinde var olan bir değişiklikten daha fazlasını müziğin temel niteliklerine bir müdahaleyi öngörmektedir. Batı grafik notasının (19. Yüzyıl sonunda küreselleşmiş bir önkabul ile), perde düzeneğine dayalı bir müziğin doğasında var olan ve ancak usta çırak yoluyla üstesinden gelinebilen müphemliklere tahammülü yoktu. Bir veri yazıya aktarıldığında, tüm koordinatları ile (frekans, süre, artikülasyon, dinamik, tını) eksiksiz bir şekilde aktarılacak zorunda idi.

Rauf Yekta 24 perdeye dayalı sistemini bu koşulların çerçevelemeye başladığı bir ortam içerisinde ortaya koymuştu. Bununla birlikte Yekta Bey'in sistemi uygulama alanını tam manasıyla 1920'lerin başında yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti içerisinde bulabilmişti.

Arel-Ezgi-Uzdilek tarafından ortaya konan sistem Yekta Bey'in sisteminin ayrıntılandırılmış bir uzantısı idi.

Yeni kurulan Cumhuriyet'in resmi ideolojisi çerçevesinde kültür politikalarında yeniden yapılandırılıyordu. Kısaca, alt yapısını büyük oranda Ziya Gökalp'ten alan bu ideolojik çerçevede; Geçmişin çok kültürlü yapısı seyreltilip, kökleri Orta Asya'ya uzanan bir saf Türk modeli ortaya konmalı ve bu model ortaya çıkması planlanan çok seslilik anlayışı ile uyumlu olmalıydı. Okan Murat Öztürk Cumhuriyetin ilk yıllarında yapılan halk müziği derlemelerinin ideolojik amacını şu şekilde değerlendirir.

Bu dönem, Türkiye Cumhuriyeti tarihi için önemli görülmelidir. Türkiye’ye “Doğu Avrupa ekolü” olarak yansıyan müzik derlemelerinin, yalnızca yerel müzikleri derlemek gibi bir amacı yoktur. Doğu Avrupa ekolü, halk müziği araştırmalarına, müzikolojik amaçların dışında, dört önemli işlev daha yüklemiş durumda idi. Bunlardan birincisi, milliyetçilik ideolojisiydi. İkincisi, geleneksel müziğin korunması/saklanması, üçüncüsü, egemen etnik kimliğin vurgulanması ve dördüncüsü ise eğitim müziği içinde halk müziğinin kullanılmasıdır (Titon, 1993). Bu anlamda “milli ideoloji” üretmek adına halk müziğinin derlenmesi ve değerlendirilmesi “reçete” sinin, Türkiye’de, harfiyen uygulanmış olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz (Öztürk, 2012, s.198).

Daha çok şehirli bir zevk’e hitap eden “Osmanlı/Türk” sentezi; içerisinde çok fazla (yaşayan veya yaşamayan) başka başka kültürlerden etkiler (Bizans, Arap, İran, Ermeni... vs) taşıdığı, karmaşıklaşmış yapısı ile o zamanın çok seslilik anlayışı içerisinde mazur görülemeyecek oranda ara sesler barındırdığı ve “eski”yi anımsatarak yeni kurulan Cumhuriyet’e doğal bir alternatif oluşturacağı için uygun değildi. Bununla beraber, şehirdekine kıyasla daha sade bir dile sahip kırsal kökenli müzik, Cumhuriyet’in arzuladığı modelle çok daha uyumlu gözüküyordu. Bir başka deyişle eldeki veri ne kadar yalın olursa üzerine yeni şeyler inşa etmek o kadar kolay olacaktı.

Böylelikle, güçten düşmüş bir imparatorluktan batılılaşan ulus devlet’e geçiş aşamasında yaşanan radikal değişimlerden bazıları sadece yerel müzik okulları veya topluluklarının batıdaki karşıtlarını kendilerine model almaları değil, dahası genç bestecilerin yönetici elitler tarafından yurt dışına gönderilip armoni, kontrpuan ve orkestrasyon konusunda gerekli olan teknik donanımı öğrenmelerinin sağlanmasıydı. Bu bestecilerden Adnan Saygun kullanılmayan Arap harflerini Türk alfabesinden atmak ve geleneksel perdeleri Anadoludan aldığını iddia ettiği 12 perdeye tampere etmek gibi yaratıcı bir düşünceyle çıkagelmişti (Yarman, 2008, s.12).

79-Tone Tuning&Theory For Turkish Maqam Music isimli çalışmasında Ozan Yarman; hakim ideolojinin geleneksel müziğin Türk kültürünü yansıtmadığı iddiasına, Yekta-Arel-Ezgi okulunun 3 temel karşı argüman ile karşı çıktıklarını vurgular.

1. Türkiye’de uygulandığı haliyle Makam müziği, Türk soyunun bestecileri ve icracıları tarafından bin yıldır deneyimlenen bir olgudur ve Anadolu’nun dahiyane pastoral havalarını içerisinde barındırmaktadır.
2. Bu müziğin, Bizans’ın kalıntısı olarak algılanabilecek birbirine eklenen “çeyrek sesler” den oluştuğunu kanıtlayacak bir kanıt bulunmamaktadır. Öte yandan bu müzik, Batılılar

tarafından yanlış tam sesin dört eşit aralığa bölünmesi olarak yanlış anlandıkları haliyle birbirinden koma farkları ile ayrılmış melodik aralıklardan oluşmaktadır.

3. Bu nüanslar yalnızca makam müziğinin ayrılmaz bir özelliği olmayıp, aynı zamanda armoni ve polifoni alanında yapılacak yerel uğraşların da temelini oluşturmalarıdır (Yarman, 2008, s.21).

Yarman, Yekta+Arel-Ezgi-Uzdilek okulunun ortaya koyduğu sistemin önce belediye konservatuvarı ve daha sonra kurulan Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı aracılığı ile, o zamana kadar ve daha sonraları da önerilen bütün diğer sistemlerden (Karadeniz, Oransay) daha baskın bir pozisyon elde ettiğinin altını çizerek (Yarman, 2008, s.19).

Yalçın Tura, Yekta+Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde bulunan küçük mücennep (2187/2048) ve büyük mücennep (65536/59049) orta ikili aralıklarının sabit perdeler olarak alınmasından ötürü, hemen yakınlarında bir Pisagor koması (23.5 centlik) mesafede bulunan bakiye (256/243) ve tanini (9/8) aralıkları ile nerdeyse aynı perde bandı içerisinde bulunduklarını ve bu sebeple sistemin Türk Müziği'nin perde yapısına bir zenginlik yaratmaktan çok onu fakirleştirdiğini savunur (Tura, 1988, s.119).

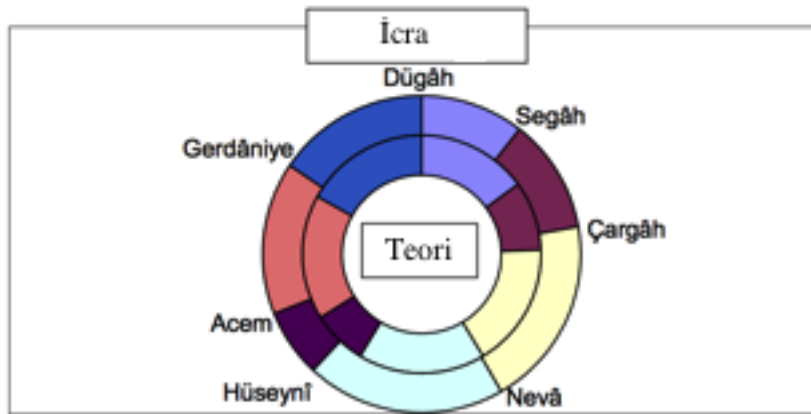
Yarman, eşit olmayan 24 aralıktan oluşan Yekta+AEU (Yekta ve Arel-Ezgi-Uzdilek) sisteminin aslında oktavın eşit olarak 53 perdeye bölündüğü bir tür oktav bölünmesinin bir alt kümesi olduğuna dikkat çeker¹⁰ (Çizelge 3.3).

Yarman, AEU sisteminin mevcut icra pratiğini karşılamadaki yetersizliğini, çağımızın ünlü neyzenlerinden Niyazi Sayın'ın icrasında kullandığı perdeler ve sistemdeki perdeleri karşılaştırarak gözler önüne serer (Şekil 3.16).

¹⁰ İkinci bölümde tampereman tarihi üzerinden oktav bölünmesi kavramını işlemiştik.(bkz s:55)

Çizelge 3.3 : Arel Ezgi Uzdilek’in oktavı 24 eşit olmayan sabit perdeye bölen sistemi, (Yarman, 2008, s.31 Türkçeye çeviri: M.Eren Arın).

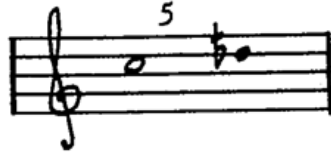
Perde#	FrekansOranları%	Cent% Değerleri%	AralıkSimleri%	1.Oktav!Perdeler!
0:#	1/1#	0.000#	(esas#es##nutlak)#	KABAŞÇÂRGÂHŞ
1:#	256/243#	90.225#	limma,#Pisagoryen#minor# ¹ / ₂ #	KabaŞNimŞHicâzŞ
2:#	2187/2048#	113.685#	apotome#	KabaŞHicâzŞ
3:#	65536/59049#	180.450#	Pisagoryen#eksik# ¹ / ₃ #	KabaŞDikŞHicâzŞ
4:#	9/8#	203.910#	majör#am#on#	YEGÂHŞ
5:#	32/27#	294.135#	Pisagoryen#minor# ¹ / ₃ #	KabaŞNimŞHisârŞ
6:#	19683/16384#	317.595#	Pisagoryen#rtmiş# ¹ / ₂ #	KabaŞHisârŞ
7:#	8192/6561#	384.360#	Pisagoryen#eksik# ¹ / ₄ #	KabaŞDikŞHisârŞ
8:#	81/64#	407.820#	Pisagoryen#major# ¹ / ₃ #	HÜSEYİNİŞÎRÂNŞ
9:#	4/3#	498.045#	tam# ¹ / ₂ #	ACEMŞÎRÂNŞ
10:#	177147/131072#	521.505#	Pisagoryen#rtmiş# ¹ / ₃ #	DikŞAcemŞÎrânŞ
11:#	1024/729#	588.270#	Pisagoryen#eksik# ¹ / ₅ #	IrakŞ
12:#	729/512#	611.730#	Pisagoryen#riton#	GeveştŞ
13:#	262144/177147#	678.495#	Pisagoryen#eksik# ¹ / ₆ #	DikŞGeveştŞ
14:#	3/2#	701.955#	tam# ¹ / ₃ #	RÂSTŞ
15:#	128/81#	792.180#	Pisagoryen#minor# ¹ / ₅ #	NimŞZirgûleŞ
16:#	6561/4096#	815.640#	Pisagoryen#rtmiş# ¹ / ₅ #	ZirgûleŞ
17:#	32768/19683#	882.405#	Pisagoryen#eksik# ¹ / ₇ #	DikŞZirgûleŞ
18:#	27/16#	905.865#	Pisagoryen#major# ¹ / ₅ #	DÜGÂHŞ
19:#	16/9#	996.090#	Pisagoryen#minor# ¹ / ₇ #	KürdîŞ
20:#	59049/32768#	1019.550#	Pisagoryen#rtmiş# ¹ / ₇ #	DikŞKürdîŞ
21:#	4096/2187#	1086.315#	Pisagoryen#eksik# ¹ / ₈ #	SegâhŞ
22:#	243/128#	1109.775#	Pisagoryen#major# ¹ / ₈ #	BÛSELİKŞ
23:#	1048576/531441#	1176.540#	Pisagoryen#eksik# ¹ / ₉ #	DikŞBûselikŞ
24:#	2/1#	1200.000#	oktav#	ÇÂRGÂHŞ



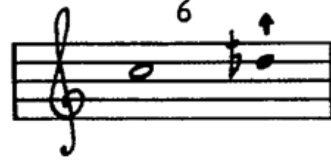
Şekil 3.16 : Arel Ezgi Uzdilek sistemi ile Niyazi Sayın’ın Uşşak taksimindeki uyumsuzluk, (Yarman, 2008, s.45).

Benzer şekilde Karl Signell, örneğin saba makamının dördüncü derecesi olan saba perdesinin AEU sisteminde 5 koma (23.5 centlik Pisagor koması) gösterilirken bunun icrada her zaman 6 koma veya daha fazla çalındığını belirtir (Şekil 3.17).

11.1 Notayazımda



11.2 İcrada

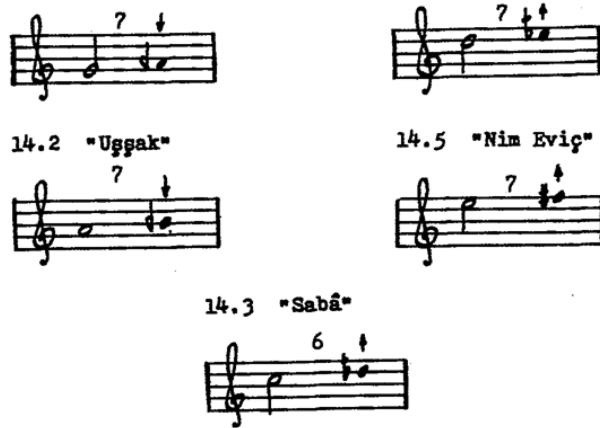


Şekil 3.17 : Saba'nın dördüncü derecesinin yazım ve icradaki farkı, (Signell, 2006, s.53).

Signell, Yarman'ın Niyazi Sayın icrası üzerinden örneklediği gibi; Türk Müziği'nin bir başka duayen ismi Necdet Yaşar'ın tanburuna AEU sisteminin tam olarak karşılayamadığı Uşşak, Saba, Dikçe Zirgüle, Nim Eviç perdeleri için ek perdeler bağladığını belirtir (Şekil 3.18).

Dahası Yarman ve Tura, AEU sisteminde ki sabit perdeler yüzünden her makamın her perde üzerinden de yazılıp çalınamayacağını (sabit perdeli enstrümanlar için) altını çizirler.

AEU düzeneği esasen, bir tam sesin (9)¹¹ ve oktavın 53 pisagor komasına bölündüğü bir sistemin 24 perdesinin kullanıma sokulduğu bir alt kümedir. O yüzden her perde üzerinden her makamın/dizinin veya çeşninin (cins) yazılıp çalınabilmesi için bu 53 eşit seslik ana gövdeye ihtiyaç duymaktadır.

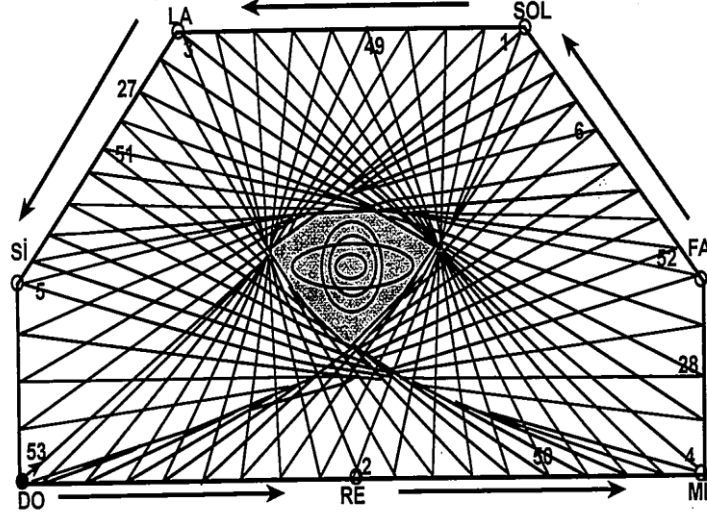


Şekil 3.18 : Necdet Yaşar'ın bağladığı ek perdeler, (Signell, 2006, s.55).

Erol Sayan, *Müziğimize dair* isimli kitabında bu 53 sesin Pisagor beşlileri ile nasıl elde edildiğini bir grafikte gösterir (Şekil 3.19).

¹¹ Tura bir bir tam sesin 9 oktavın 53 pisagor komasına tam olarak bölünmesinin matematiksel olarak mümkün olmadığını gösterir. Tam değerler alındığında bir tam ses (M2'li) içerisinde 8, 691 ve oktav içerisinde 51, 15 adet Pisagor koması bulunmaktadır (Tura, 1988, s.112).

Do'dan başlayan ve tize doğru Tam Beşlileri katlırsak, 53. nokta yine başladığımız, fakat kulağımızın duyamayacağı kadar yüksek frekans değerinde Do sesi olacaktır. Şeklen başladığımız Do'dur...



Şekil 1. Bir tam sekizlinin 53 koma oluşu

Bu durumda tam sekizli 53 komadır. $(9+9+4+9+9+9+4=53)$

Şekil 3.19 : Üst üste beşliler yoluyla oktavin 53. Seste kapanması, (Sayan, 2003, s.122).

Öte yandan sözgelimi tanbur örneğinde olduğu gibi oktavin 53 eşit ses'e bölündüğü sabit perdelilik kullanım açısından pratik değildir. Bununla birlikte Türk Müziği'nin diğer sabit perdeli enstrümanı olan kanun içinse oktavin 53'e bölünmesi kafi gelmemektedir (Çizelge 3.4).

Yarman pratikte kanun üreticilerinin son model tuner'lar ile (akord cihazı) tam sesi 12 eşit parçaya bölüp bunu 6 ile çarptıklarını, yani pratikte oktavi 72'ye böldüklerini; fakat bunun da geleneksel perde oranları ile birebir örtüşmeyip icrada ses çakışmaları ve tını kayıpları yaşattığını belirtir (Yarman, 2008, s.18).

Çizelge 3.4 : AEU ve Yekta'nın 24 perdesinin 53'lük eşit sistemde karşılıkları, (Yarman, 2008, s.38 Türkçe çeviri:M.Eren Arın).

AEU Oranları			Cent Değerleri			Yekta-24 Oranları			Cent Değerleri			53-tET Orta.	Fark
0:	1/1	0.000	0:	1/1	0.000	0:	1/1	0.000	0:	0.000	0:	0.000	0
1:	256/243	90.225	1:	256/243	90.225	1:	256/243	90.225	4:	90.566	4:	90.566	0.341
2:	2187/2048	113.685	2:	2187/2048	113.685	2:	2187/2048	113.685	5:	113.208	5:	113.208	-0.4775
3:	65536/59049	180.450	3:	65536/59049	180.450	3:	65536/59049	180.450	8:	181.132	8:	181.132	0.6821
4:	9/8	203.910	4:	9/8	203.910	4:	9/8	203.910	9:	203.774	9:	203.774	-0.1364
5:	32/27	294.135	5:	32/27	294.135	5:	32/27	294.135	13:	294.340	13:	294.340	0.2046
6:	19683/16384	317.595	6:	19683/16384	317.595	6:	19683/16384	317.595	14:	316.981	14:	316.981	-0.6139
7:	8192/6561	384.360	7:	8192/6561	384.360	7:	8192/6561	384.360	17:	384.906	17:	384.906	0.5457
8:	81/64	407.820	8:	81/64	407.820	8:	81/64	407.820	18:	407.547	18:	407.547	-0.2728
9:	4/3	498.045	9:	2097152/1594323	474.585	9:	2097152/1594323	474.585	21:	475.472	21:	475.472	0.8867
10:	177147/131072	521.505	10:	4/3	498.045	10:	4/3	498.045	22:	498.113	22:	498.113	0.0682
11:	1024/729	588.270	11:	1024/729	588.270	11:	1024/729	588.270	23:	520.755	23:	520.755	-0.7503
12:	729/512	611.730	12:	729/512	611.730	12:	729/512	611.730	26:	588.679	26:	588.679	0.4093
13:	262144/177147	678.495	13:	262144/177147	678.495	13:	262144/177147	678.495	27:	611.321	27:	611.321	-0.4093
14:	3/2	701.955	14:	3/2	701.955	14:	3/2	701.955	30:	679.245	30:	679.245	0.7503
15:	128/81	792.180	15:	128/81	792.180	15:	128/81	792.180	31:	701.887	31:	701.887	-0.0682
16:	6561/4096	815.640	16:	6561/4096	815.640	16:	6561/4096	815.640	35:	792.453	35:	792.453	0.2728
17:	32768/19683	882.405	17:	32768/19683	882.405	17:	32768/19683	882.405	36:	815.094	36:	815.094	-0.5457
18:	27/16	905.865	18:	27/16	905.865	18:	27/16	905.865	39:	883.019	39:	883.019	0.6139
19:	16/9	996.090	19:	8388608/4782969	972.630	19:	8388608/4782969	972.630	40:	905.660	40:	905.660	-0.2046
20:	59049/32768	1019.550	20:	16/9	996.090	20:	16/9	996.090	43:	973.585	43:	973.585	0.9549
21:	4096/2187	1086.315	21:	4096/2187	1086.315	21:	4096/2187	1086.315	44:	996.226	44:	996.226	0.1364
22:	243/128	1109.775	22:	243/128	1109.775	22:	243/128	1109.775	45:	1018.868	45:	1018.868	-0.6821
23:	1048576/531441	1176.540	23:	1048576/531441	1176.540	23:	1048576/531441	1176.540	48:	1086.792	48:	1086.792	0.4775
24:	2/1	1200.000	24:	2/1	1200.000	24:	2/1	1200.000	49:	1109.434	49:	1109.434	-0.341
									52:	1177.358	52:	1177.358	0.8185
									53:	1200.000	53:	1200.000	0

Cumhuriyet tarihi boyunca Oransay (29 perde), Töre/Karadeniz (41 perde) gibi araştırmacılar/müzikologlar tarafından ortaya atılmış sistemler bulunmaktadır. Yarman, Oransay'ın 29 perdelik sisteminin 53'lük eşit bölünmeden, Töre/Karadeniz'in 41 perdelik sistemlerinin ise 103'lük eşit bölünmeden alınan alt kümelerle oluşturulduğunu belirtir (Yarman, 2008, s.79-81).

Dahası Yarman, Safiyüddin'den başlayarak (17'lik sistem) Yekta+AEU (24'lük) Oransay (29'lük), Töre/Karadeniz (41'lik) sistemlerin her birinin bir şekilde “oktavın 53 komadan oluştuğu (holder koması) metoda” veya onun üst kümesi olan 106'lük eşit bölünmenin çerçevelediği sisteme uygun düştüğünü belirterek, Türk Müziği'nin

piyanosu olarak da adlandırılan kanun için daha yüksek çözünürlüklü bir sisteme ihtiyaç duyulduğunun altını çizer (Yarman, 2008, s.83).

Yarman'ın önerisi; Kemalist ideoloji çerçevesinde ortaya çıkan 24'lük düzen ile sistem dışına itilmiş Arap/Bizans kaynaklı aralıkları ve bunların günümüzde Türkiye, İran, Mısır, Kafkaslar, Suriye..vs gibi ülkelerdeki yerel benzerlerini kapsayacak çözünürlükte bir sistem olarak oktavın 159 eşit ses'e bölündüğü ve bunlardan 79'unun uygulamaya konduğu 79 perdelik kanun modelidir (Çizelge 3.5).

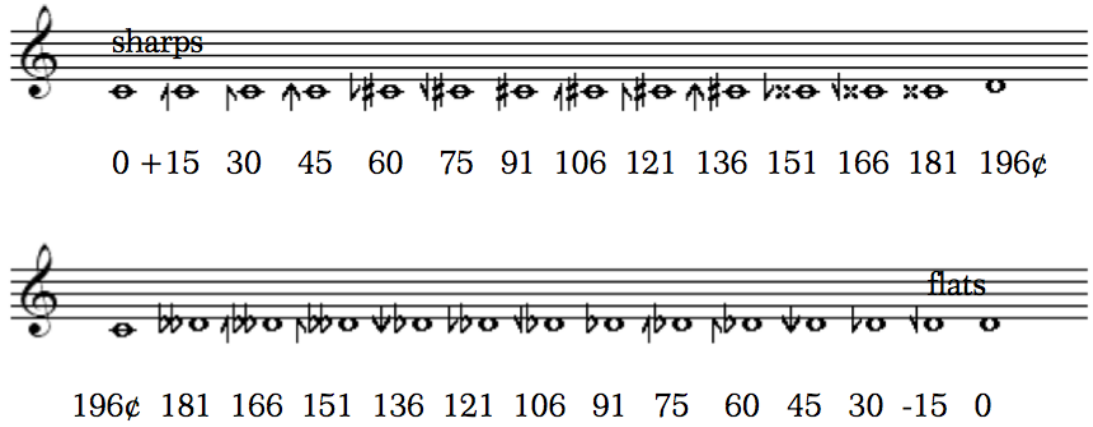
Çizelge 3.5 : Yarman'ın önerisi olan 159 eşit bölünmeden 79 perde'nin ortaya konduğu sistem, (Yarman, 2008, s.95-96 Türkçe çeviri: M.Eren Arın).

Derece	Cent'ler	159-tET	Fark	Ort.Jl Oranları	Perdeler
0:	0.000	0	0.0000 ¢	1/1	Rast
1:	15.092	2	0.0021 ¢	126/125,100/99,81/80	Dik Rast
2:	30.185	4	0.0041 ¢	64/63,3125/3072,55/54	(Sarp Rast)
3:	45.277	6	0.0062 ¢	128/125,36/35,33/32	(Rast+ırha)
4:	60.369	8	0.0083 ¢	729/704,28/27,27/26	(nerm Şuri)
5:	75.461	10	0.0103 ¢	25/24,117/112,22/21	Şuri
6:	90.554	12	0.0124 ¢	20/19,256/243,135/128	Nim Zengule
7:	105.646	14	0.0145 ¢	17/16,16/15,2187/2048	Zengule
8:	120.738	16	0.0165 ¢	15/14,14/13	
9:	135.830	18	0.0186 ¢	14/13,27/25,13/12	
10:	150.923	20	0.0207 ¢	88/81,12/11,35/32	
11:	166.015	22	0.0227 ¢	11/10,54/49	Zengule
12:	181.107	24	0.0248 ¢	65536/59049,10/9	Dügah
13:	196.200	26	0.0269 ¢	28/25,9/8	Dik Dügah
14:	211.292	28	0.0289 ¢	9/8,26/23	(Sarp Dügah)
15:	226.384	30	0.0310 ¢	256/225,8/7	Nim Kürdi
16:	241.476	32	0.0331 ¢	144/125	(Nim Nihavend)
17:	256.569	34	0.0351 ¢	37/32,81/70,125/108	Nerm Kürdi
18:	271.661	36	0.0372 ¢	7/6	
19:	286.753	38	0.0393 ¢	33/28,13/11,32/27	
20:	301.845	40	0.0413 ¢	32/27,25/21,81/68	Dik Kürdi
21:	316.938	42	0.0434 ¢	6/5,19683/16384	Nihavend
22:	332.030	44	0.0455 ¢	63/52,40/33,17/14	Hicazi Segah
23:	347.122	46	0.0475 ¢	39/32,11/9,27/22	Uşşaki Segah
24:	362.215	48	0.0496 ¢	16/13,100/81,21/17	Sabai Segah
25:	377.307	50	0.0517 ¢	31/25,41/33,46/37,5/4	Segahçe
26:	392.399	52	0.0537 ¢	5/4,64/51,59/47	Segah
27:	407.491	54	0.0558 ¢	81/64,19/15,33/26	Buselik
28:	422.584	56	0.0579 ¢	14/11,23/18,32/25	Nişabür
29:	437.676	58	0.0599 ¢	9/7	(Dik Nişabür)
30:	452.768	60	0.0620 ¢	35/27,13/10	(Buselik+ırha)
31:	467.860	62	0.0641 ¢	38/29,21/16	(Nişabür+ırha)
32:	482.953	64	0.0661 ¢	33/25,37/28	Nerm Çargah
33:	498.045	66	0.0682 ¢	4/3	Çargah
34:	513.137	68	0.0703 ¢	39/29,35/26,27/20	Dik Çargah
35:	528.230	70	0.0723 ¢	19/14,49/36	(Sarp Çargah)
36:	543.322	72	0.0744 ¢	26/19,48/35,11/8	Nim Hicaz
37:	558.414	74	0.0765 ¢	11/8,29/21	(Nim Saba)
38:	573.506	76	0.0785 ¢	25/18,32/23,39/28	Nerm Hicaz
39:	588.599	78	0.0806 ¢	7/5,1024/729,45/32	Hicaz
40:	603.691	80	0.0827 ¢	24/17,17/12	Uzzal
41:	618.783	82	0.0847 ¢	10/7	Saba
42:	633.875	84	0.0868 ¢	23/16,36/25,49/34	Saba
43:	648.968	86	0.0889 ¢	16/11,8192/5625,35/24	
44:	664.060	88	0.0909 ¢	22/15,69/47,72/49	
45:	679.152	90	0.0930 ¢	37/25,40/27	

Çizelge 3.5 (devam): Yarman'ın önerisi olan 159 eşit bölünmeden 79 perde'nin ortaya konduğu sistem, (Yarman, 2008, s.95-96).

Derece	Cent'ler	159-tET	Fark	Ort.Jl Oranları	Perdeler
46:	694.245	92	0.0951 ¢	3/2	Neva
47:	701.955	93	-0.0682 ¢		
48:	717.047	95	-0.0661 ¢	53/35,50/33,1024/675	Dik Neva
49:	732.140	97	-0.0641 ¢	32/21,29/19,75/49	(Sarp Neva)
50:	747.232	99	-0.0620 ¢	192/125,20/13,54/35	(Neva+ırha)
51:	762.324	101	-0.0599 ¢	45/29,59/38,14/9	(Nerm Bayati)
52:	777.416	103	-0.0579 ¢	25/16,47/30,11/7	Bayati
53:	792.509	105	-0.0558 ¢	30/19,128/81,19/12	Nim Hisar
54:	807.601	107	-0.0537 ¢	43/27,8/5,6561/4096	Hisar/Hüzzam
55:	822.693	109	-0.0517 ¢	37/23	
56:	837.785	111	-0.0496 ¢	34/21,81/50,13/8	
57:	852.878	113	-0.0475 ¢	44/27,18/11,105/64	
58:	867.970	115	-0.0455 ¢	28/17,33/20	Hisar(ek)
59:	883.062	117	-0.0434 ¢	32768/19683,5/3	
60:	898.155	119	-0.0413 ¢	5/3,42/25,27/16	Hüseyni
61:	913.247	121	-0.0393 ¢	27/16,39/23,17/10	Dik Hüseyni
62:	928.339	123	-0.0372 ¢	128/75,41/24,12/7	(Sarp Hüseyni)
63:	943.431	125	-0.0351 ¢	50/29,216/125,64/37	Nim Acem
64:	958.524	127	-0.0331 ¢	125/72,40/23,47/27	(Nim Dik Acem)
65:	973.616	129	-0.0310 ¢	7/4,225/128	Nerm Acem Acem Dik Acem Sarp Acem
66:	988.708	131	-0.0289 ¢	23/13,16/9	
67:	1003.800	133	-0.0269 ¢	16/9,25/14	
68:	1018.893	135	-0.0248 ¢	9/5,59049/32768	
69:	1033.985	137	-0.0227 ¢	29/16,20/11	Evc
70:	1049.077	139	-0.0207 ¢	11/6	
71:	1064.170	141	-0.0186 ¢	37/20,50/27,13/7	Nerm Evc
72:	1079.262	143	-0.0165 ¢	28/15	
73:	1094.354	145	-0.0145 ¢	15/8,32/17,17/9	Evc
74:	1109.446	147	-0.0124 ¢	256/135,243/128,40/21	Mahur
75:	1124.539	149	-0.0103 ¢	21/11,23/12,48/25	Dik Mahur
76:	1139.631	151	-0.0083 ¢	27/14,29/15,31/16	(Mahurek)
77:	1154.723	153	-0.0062 ¢	37/19,39/20,125/64	(Mahur+ırha)
78:	1169.815	155	-0.0041 ¢	49/25,55/28,6144/3125	(Dik Mahur+ırha)
79:	1184.908	157	-0.0021 ¢	2025/1024,105/53	Nerm Gerdantiye
80:	1200.000	159	0.0000 ¢	2/1	Gerdantiye

Yarman, sabit perdeli bir çalgı olan kanun için 8 cents den daha az bir oynama farkı ile her perde arasını 15 cent civarında tutarak içerisinde mücennep bölgesinin farklı coğrafyalardaki orta ikili aralığını barındıran ve her perde üzerinden transpozisyon yapılan “yüksek çözünürlüklü” bir sistem ortaya koyar. Ve bu sistem için George Secor ve David Kenan tarafından avant-garde microtonal sistem için tasarlanmış *Sagittal* notasyonunu önerir (Şekil 3.20).



Şekil 3.20 : Yarman tarafından kendi sistemi için önerilmiş *Sagittal* notasyonu, (Yarman, 2008, s.107).

Modernleşme sürecinin etkilerini ağırlıklı olarak hissettirmeye başladığı 19.Yüzyılın ikinci yarısından sonra başlayan Türk Müziği’nde sistem tartışmaları günümüzde olanca hızıyla devam etmektedir. AEU sisteminin savunucularından Ayhan Zeren, oldukça modernist bir bakış açısıyla Türk Müziği’nde yaşanan “keşmekeşin” standartlaşma sorunundan ileri geldiğini şu satırlarla savunur “en yüzeysel bir bakış bile, Batı müziğindeki geleneksel standartların hiçbirinin Türk Müziği’nde bulunmadığını göstermeye artar” (Zeren, 2003, s.128), Zeren şöyle devam eder;

Türk müziğinin genel dizisinde kaç ses bulunduğunu ve bunların bağıl frekanslarının ne olduğunu öğrenmek isteyen birisi, sorduğu üstatların sayısı kadar farklı cevap alıp şaşkına dönmez mi? Görülüyor ki, Türk Müziği’nde, Batı müziğindeki aksine, tam bir keşmekeş hüküm sürmektedir ve birilerinin bu yakışıksız ve müziğimizin hiç de layık olmadığı duruma son vermesi gerekir (Zeren, 2003, s.128).

Zeren’in standart eksikliği olarak ifade ettiği durum, temelini sözlü aktarımdan alan bir kültürün modern dünyanın “evrensel” ilkeler ve öngörülebilirlik düzenekleri karşısında halen yaşadığı çelişkileri özetlemektedir. Doğu’nun ve müziğinin bilinmezliği 15.yüzyıldan başlayarak 20.yüzyıl’a kadar Avrupalı seyyahların ve araştırmacıların ilgisini çekmiştir. Avrupalılar bu bilinmezliğin kodlarını çözebilmek hemen her zaman yazılı kültürün sağladığı imkanlara başvurmuştur. Öte yandan batı grafik notasının Türk Müzik kültürü içerisine girmesi 19.yüzyılın ortalarına doğru olmuş, bu kültür içerisinde başat bir pozisyon elde etmesi ise Cumhuriyet’in ilanı ile beraber gerçekleşmiştir. Gelenekselliğin belirsizlikleri, modern ulus devlet yapısının azami verimliliğe dayalı ilkeleri etrafında bir sisteme oturmak zorundaydı. Müphemlikler ulus devletin kabul edebileceği bir şey değildi. Aşağı yukarı 600 yıllık bir gelenek içerisinde, son yüzyılda bu kadar farklı ve çok sayıda sistem önerisi

bulunmasını bu bağlamda anlamaya çalışmak gerekir. Hiç kuşkusuz batı grafik notası bu arayışların tetikleyicisi olmuştur.

Öte yandan, icra geleneği açısından baktığımızda Türk Müziği'nde batı grafik notasının, müziğin tüm parametrelerini eksiksiz olarak ortaya koyan bir anlayışla ele alınmadığı hemen gözlemlenir. İcracılar bu notayı Türk müziğine ait müphemlikleri de içinde barındıran bir şablon olarak değerlendirip adapte ettiler.

Batı grafik notasının, makam müziği için farklı varyantlarının kullanıldığı görülmektedir. Bu varyantları belirleyen temel unsurlar, makam müziği perdelerine özel değiştirme işaretleri, nüans ve süsleme işaretleridir. Batı notasının en basit kullanımı onun tamperemana uygun ve sadece notaları gösteren varyantını ele almaktadır. Bunun icracılar tarafından yeterli görülmesinin birkaç nedeni bulunmaktadır. Bunlardan birisi belki de Hamparsum kullanımının da kazandırdığı bir alışkanlıkla, notanın eserin ana yapısını göstermesi noktasındaki tatmin ediciliğidir. Yani eserin tampereman düzen ile iskeletinin sunulması yeterli ediciliğidir. Yani eserin tampereman düzeni ile iskeletinin sunulması yeterli görülmektedir. Çünkü bir müzisyen sahip olduğu makam bilgisi sebebiyle hangi ara sesleri seslendireceğini bilebilmektedir. Bu varyant, müziğin öğretimi açısından yetersiz görünse de icracılar açısından tatmin edici bir özelliğe sahiptir (Alimdar, 2012, s.343).

Kuramcı gelenek gitgide artan bir şekilde determinist bir yaklaşımla müziği müzik yazısının çerçevelediği bir alana sokmaya çalıştıysa da; Türk müziği icra geleneği yazı ile arasındaki ilişkiyi esnek tutmayı tercih etti. Alimdar'ın belirttiği üzere, günümüzde de devam eden bir şekilde müzisyenlerin neredeyse tamamına yakını, süregelen sistem tartışmalarını kulak arkası ederek, ustalarından veya hocalarından öğrendikleri perdeleri çalmakta, ellerinde ki notayı kulaklarındaki makamın bir tür iskeleti olarak değerlendirmektedirler. Dahası, yukarıda örneklemeye çalıştığımız sistem önerileri kendilerine uygulama alanı olarak kanun, tanbur, bağlama vs...gibi sabit perdeli enstrümanları seçmişti; öte yandan ud, kemençe, keman, gibi perdesiz enstrümanlar bu tür sistemleştirme arayışlarına karşı perdesizliğin verdiği özgürlükle daha korunaklı bir konumdaydılar.

Bununla beraber aşağıda perdesiz gitar üzerinden inceleyeceğimiz üzere Türk Müziği'nin kendine has sonik dünyasını yaratan faktörler arasında, en az kökeni yaklaşık 1000 küsur yıla dayanan ve bu coğrafyanın karakteristiğini barındıran perdelerin bulunması kadar, bu perdelerin işlenmesi (süsleme notaları, kaydırma jestleri, tartımsal transformasyonlar, register kullanımları... vs) ve bu müziğe özelliğini veren cümleciklerin oluşturulması da önemli kabul edilmelidir. Bir başka

deyişle oktavı kaçta bölersek bölelim Türk Müziği'nin çizgisel düzlemini oluşturan melodik kontürleri ve bunların yoğun bir şekilde işlenmesiyle elde edilen figüratif ses kümelerini göz ardı edersek, Türk Müziğinin kendine has dünyasına yabancı kalırız.

Bu bağlamda aşağıda Erkan Oğur'un perdesiz gitar icrası ile geleneksel icra ustaları'nın icraları arasında karşılaştırmalı olarak yaptığımız analizlerde, perdelerin bağıl frekansları üzerinde hiç durulmamış buna mukabil özellikle süsleme notaları üzerinden tavrı özellikleri detaylı bir şekilde incelenmiştir. Bir başka deyişle analizler süresince kuramcı gelenekten çok icracı geleneğin yolu tutulmuştur.¹² Hiç kuşkusuz, diğer tüm perdesiz enstrümanlarda olduğu gibi perdesiz gitarın da “sonsuz perdelilik” veya “dünyanın tüm perdeleri” anlayışının bir ürünü olmasının bunda büyük payı bulunmaktadır. Öyle ki oktav bölünmelerinin ortaya koyduğu öngörülebilirlik modelleri perdesizliğin yanında hükümsüz kalmaktadır. Tura, icracıların (özellikle perdesiz enstrümanlarda) bastıkları seslerin kuruluşunu gidermek için başvurdukları vibratoların genişliğinin çoğu zaman (orta registerda) 7 veya 8 cent'lik oynamalar içerisinde gerçekleştiğini vurgulayarak, bir Pisagor komasının (23,5cent) yarattığı farkın bile ayrı ayrı sesler olarak değil aynı sesin (bölgenin) mensupları olarak anılabileceğini belirtir. “Bir komalık değişiklikler, melodinin hareketi sırasında, icracı tarafından seslerin çekim gücüne, meylane, aralıkların hususiyetlerine uymak suretiyle ve kendiliğinden yapılmaktadır. Bu değişikliklerin notada işaretle gösterilmesi gereksiz, bazen de imkansızdır.” (Tura, 1988, s.114).

¹² Yalçın Tura, 18. Yüzyıl Türk Müziği kuramcısı Nasır Abdülbaki Dede *Tedkik ü Tahkik* isimli eserindeki çevirisi ve açıklamaları ile Nasır Dede'nin durduğu noktanın Safiyuddin'in teorik çizgisinden daha çok Kantemiroğlu'nun icraya dönük çizgisine yakın olduğunu şu şekilde ifade eder.

Kantemiroğlu ise, müzik nazariyatına, alışılmıştan çok farklı yaklaşıyor ve, özellikle Safiyuddin'den sonra yaygınlaşan, dörtlü ve beşli bileşimlerinden oluşan fakat başlangıcı ve bitim yeri pek belli olmayan dizileri, bunların, sistemdeki on yedi basamağa göçürümelerini anlatmak yerine, makamları, perdelere göre sınıflandırıp, başlangıcı, gezinme alanı, basamakları, genişlemeleri ve son durakları belirten ezgi hareketleri şeklinde tanımlama, seyirlerini bildirme yolunu seçiyor. Kantemiroğlu'ndan yüz yıl kadar sonra, müzik nazariyatına ilgi duyan ve bu konuda “gerçeği inceleyip doğruyu araştırarak” öğrendiklerini bir kitapçıkta toplamaya kalkışan Nasır Abdülbaki Dede'nin de ,eski “Edvar” yazarlarının yolundan ayrıldığını, Kantemiroğlu'nunkine benzer bir yolu tercih ettiğini görüyoruz. (Nasır Abdülbaki Dede, Tura,1997,s:VII)

Kısacası Tura, Nasır Dede'nin “uygulamayı nazariyeden öne aldığını” belirtir. Bu bağlamda bu çalışma kapsamında yapılan analizlerde Safiyuddin'den Yarman'a kadar uzanan ve perdelerin matematiksel değerleri üzerine şekillenen teorik yaklaşımdan ziyade, Kantemiroğlu ve Nasır Dede'nin icra pratiğini ön plana alan yaklaşımını takip edeceğiz.

Kısaca farklı kùltùrlere ait perdelerin matematiksel oranları ancak o oranların sunulduğu bağlamda bir anlam kazanabilirler. Erkan Oğur icrası ile perdesiz gitar, Türk Müziği'nin şehirli ve kırsal pratiklerinin ortaya çıkardığı perde oranlarını ifade etmekle kalmaz aynı zamanda bunları ait oldukları geleneklerin gramer yapıları içerisinde sunar. Dahası, perdesiz gitar Erkan Oğur'a Blues'dan- Elazığ türkülerine kadar geniş bir müzikal yelpaze içerisinde icra yapabilme olanağı verir.

Öte yandan, tüm bu müziğin modernleştirilmesi çabalarına ve günümüze kadar süregelen sistem arayışlarına rağmen Perdesiz gitarın ortaya çıktığı coğrafya Anadolu veya Yakın Doğu değildir. Daha önce belirttiğimiz gibi perdesiz gitar tam da modernitenin en yoğun yaşandığı Amerika Birleşik Devletlerinde 1940'larda Henry Partch tarafından gün yüzüne çıkartılmıştı. Bununla beraber ticari bir albümde kullanılıp belirli bir dinleyici kitlesi ile buluşması 1965 yılına rastlar. Bu noktada perdesiz gitarı tekrar var eden sosyo müzikal koşullara ve bunların daha sonra ki yıllarda ÷lkemizde ki uzantılarına kısaca değinmekte fayda vardır.

4. 20.YÜZYILDA PERDESİZ GİTARIN ORTAYA ÇIKIŞI

Gelişmiş ülkelerde tüketim arttığı ölçüde ekonomileri de değişti birçok imalat sanayi emeğin daha ucuz olduğu yerlere taşındı, hizmet sektörleri büyüdü.. Bu ekonomiler genellikle sanayi sonrası ekonomiler olarak tanımlandı. II. Dünya Savaşının sona ermesinden beri tüketim artışı, özellikle ABD’de beklenmedik düzeylere tırmandı, tüketimdeki artış imalatın başka yerlere taşınmasıyla birlikte küreselleşmeyle sonuçlandı. Bunun gerçek anlamı ise Amerikalı tüketicinin yeryüzündeki en önemli ekonomik motorlardan biri haline gelmesidir (Cryan, Shatil, 2009, s.124).

60’ların ortasından itibaren başta Amerika olmak üzere tüm 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 batı da olduğundan farklı anlamlar taşısa da; 68 kuşağı hareketinin öngörülebilirlik üzerine kurulu sistemin temel niteliklerine karşı küresel ölçekte bir isyan hareketi olduğu aşıkardır (Url-19).

60’ların sonlarına doğru zirveye ulaşan karşı kültür hareketi, savaş’a, nükleer silahlanmaya, ataerkil aile yapısına, modern toplumun farklı kültürleri baskılayan homojen yapısına, tüketim kültürünün yarattığı sıradanlaşmaya, kadın’ın toplum içerisinde ki eşitsiz konumuna, ahlaki dayatmalar’a kısaca sanayi sonrası toplumunun kurumsallaşmış bir çok düzeneğine karşı topyekün bir isyan dalgası idi. Hareket en güçlü şekilde kapitalizmin merkezi konumunda ki Kuzey Amerika ve Avrupa ekseninde hissedildiyse de etkileri dünyanın geri kalanın da içine aldı ve tüm bir gençlik kuşağının deneyimi haline dönüştü. 60’ların ortasından sonra yaşanan bu gelişmelerin müziğe yansımaması düşünülemezdi.

60’larda birçok şey yaşandı-bu yaşananlar sadece kültürün değişimini yansıtan müziğin dar dünyası ile sınırlı değildi. Bunlardan bir tanesi “var olma durumu” nun özdeşleştiği içsel-sanat ve gürültü/gereksiz-müzik deneylerinin alçalıp yükselmesi idi. Bir diğeri ise “pop” un bir sanat haline gelmesi akımı idi. Kriz zamanlarında, sanatçılar sanat hakkında

düşünegelmişlerdir; sanat ve hayat hakkında tartışmalara girmek bazen fikir-yapıtları veya “konsept sanat” ile sonuçlanıyordu. Dahası- pop, jazz ve Batı-dışı müziklerinde etkisiyle besteciler, çok karmaşık bir notasyon sisteminden tekrar icra geleneğine doğru yönelmişlerdi: doğaçlama, icracı seçimi ve notanın kullanılmadığı eserlerin gelişmesiyle birlikte besteci/yönetmen tiplemesinin koreograf veya avant-garde tiyatro yönetmeni gibi bir işlev kazanması (Salzman, 1988, s.105).

İlk bölümde modernleşme’nin temel kavramlarını maddeler halinde müziğin tarihsel serüveni üzerinden okumaya çalışmıştık. Bu bağlamda, zaman-uzam ayrışmasının örneği olarak 12 sesli eşit tamperemanın kabulü, yerinden-çıkarma tekniklerinin örneği olarak nota yazısının müzik aktarımının ve icrasının tek ölçütü haline gelmesi veya bireysel olarak “itimat” ettiğimiz yöre sanatçısı tiplemesinin şahsen tanımadığımız ama uzmanlığına “güven” duyduğumuz orkestra icracısı tiplemesine dönüştüğünü görmüştük. 60’ların sanatsal ortamında modernliğin temel uygulamaları olan bu unsurların hepsi neredeyse istinasız bir biçimde sorgulanmaya başlamıştı. Bu sorgulamayı geniş ölçekte eserlerinde yansıtan ve sanat tanımını çığır açacak bir şekilde yerinden oynatan besteci John Cage’di. Salzman, müziğin her parametresinin insan faktörüne veya daha geniş bir tanımla “rastlamsallığa” yer bırakmayacak şekilde mutlak bir biçimde belirlendiği tasarım anlayışı ile bunun tam zıt kutbunda yer alan ve insan aklını bilinçli bir şekilde ortadan kaldıran estetik anlayışın tarihsel olarak üst üste bindiğini belirtir.

John Cage Ives- Cowell çizgisinden gelmişti ve erken dönem müziği birçok açıdan aynı Cowell’in 1930 ve 40’larda ki tampereman dışı seslerle, perküsyonlarla ve Doğulu fikirlerle dolu eserlerinde olduğu gibi bu çizginin sonu olmaktan çok bir gelişmenin başlaması niteliğindeydi. Cage’in ünlü hazırlanmış piyanosu (çoğu zaman Endonezya Gamelan’ını andırır bir şekilde) bir tür tek kişilik perküsyon grubu gibiydi. Daha uzağı gören bir düşünce ise fonografin test kayıtlarını kullanarak bir tür öncü-elektronik müzik tasarlamaktı. Sonuçta Cage, sadece önceden belirlenmiş perde olgusunu değil, müzik olayının birçok parametresi üzerinde ki rasyonel kontrolü de bıraktı (Salzman, 1988, s.159).

Cage’in 12 radyo için Imaginary Landscape No. 4’te (1951)’de olduğu üzere belirlenmiş zaman dilimi içinde 12 radyonun “gerçek dünyadan” aktardıkları ses objeleri bir daha tekrarlanamayacak biçimde üst üste bindiriliyordu.

Her yeni parça için tekrardan tasarlanan grafik, şematik, diagramatik notasyonlarla sabitlenmiş zaman dilimleri canlı müziğin karakteristikleriydi. Bu notasyonlar basitçe aktivite programlamalarıydı, bunlar sonuç üzerindeki her hangibir kontrolü reddederken, öte yandan basitçe seçenek sınırlarını ve hareket alanını tanımlayıp öngörülebilirliğin imkansızlığını ortaya koyuyorlardı. Partisyonlar ve notalar ayrı ayrı, beraber veya hiç icra

edilmeyebilirlerdi. Müzikal performans, kompozisyonun, icranın, iletişimin ve sanat eseri olgularının yok edildiği veya mutlak şekilde değiştirildiği; dinleyiciyi de içine dahil edecek biçimde gerçek yani belirlenmiş dünya ile, sanatın gerçek dışı şansa bağlı dünyasının iç içe girdiği eski ayrımların ve ilişkilerin anlamını kaybettiği yeni bir aktivite alanı idi (Salzman, 1988, s.160).

Rönesans'ın başından itibaren Batı'da kompozisyon algısını belirleyen temel olgu ifade edilemeyen ifade edilebilir hale sokma süreci idi. 60'larda yaşanan gelişmeler bu süreçten bir kopuşu simgelemektedir. Bu kopuşun temel nedenlerinden biri de teknolojinin müziğin üretim ve tüketim süreçleri üzerinde ki artan hakimiyeti olarak gösterilebilir. İnsanlık tarihi boyunca bir sanat aktivitesinin biricikliği onun tıpatıp tekrar edilemeyeşinden kaynaklanmaktaydı. Öte yandan kayıt teknolojisinin ortaya çıkışı bunu geri döndürülemez bir biçimde değiştirdi. Bu bağlamda ortaya çıkan akımlar, hataya yer vermeyen mutlak öngörülebilirlik olgusunu elektronik müziğin alanına bırakırken, insan icrasının müphemliği üzerine yeni bir sanat inşa ediyordu. Bunun çerçevesi ise verilmiş bir zaman dilimi içerisinde insanoğlu'nun tüm müzikal edinimlerinin (farklı kültürleri de içine alacak şekilde) önceden bir ilişki kurulmaksızın ve dinleyiciyi de içine alacak şekilde tekrardan yorumlanabildiği bir spontane deneyim kurgusu ile biçimlendirilmişti.

Dahası, spontane icra olgusuna dayanan bu yeni tasarım olgusu, amaçlanan deneyimin sonucunu direkt olarak belirleyeceğinden herhangi bir estetik düzlemi baştan reddetmekteydi böylelikle yeni sanat ile ticari amaçlı sanatın sınırları daha geçirgen hale gelmeye başlamıştı.

Çeşitlilik, kitle iletişim araçlarında eskiye nazaran daha çok yer alır; ama bunun bariz, şüpheye yer bırakmayan bir kazanım olduğu söylenemez. 1950'lerin sonuna gelindiğinde bilincin homojenleştirilmesinin sermayenin büyümesi açısından verimli olmadığı anlaşılır; yeni metalar için yeni ihtiyaçların yaratılması gerekmektedir ve bunun için, daha önce ortadan kaldırılan negatif unsurların asgari düzeyde yeniden kabul edilmesi gerekir. Modernist dönemden savaş sonrası birleşme ve istikrar dönemine kadar sanata özgü olan yenilik kültü, kaynağı olan sermaye büyümesine geri döner. Ama bu negatiflik ne özgürleştirici ne de şok edicidir, çünkü gündelik hayatın temel yapılarını dönüştürme yönünde herhangi bir emare taşımaz. Tersine, kültür endüstrisi aracılığıyla sermaye, hem artsüremsel olarak (sürekli yeni ve "farklı" metalar üretmesiyle) hem de eşsüremsel olarak (alternatif "hayat tarzları" nı kışkırtmasıyla) yadsımanın dinamiklerini kendi bünyesinde eritmiştir (Bernstein, 2007, s.37).

Neo Marksist teorilerin savunucuları olan Frankfurt okulu düşünürleri sanayi sonrası toplumda tüm temel ihtiyaçların karşılanmasına rağmen kapitalizmin artan etkisinin kültür endüstrisi aracılığı ile garanti altına alındığını ifade ederler.

Sanayi sonrası ekonomiler, nüfusun bütün ihtiyaçlarını karşılayacak bir kapasiteye ulaşmış sanayi tarafından karakterize edilirler. Bu noktada komünist dönemin gelmesi beklenmekteydi, ancak beklenmedik olan gerçekleşti; teknoloji yani bizi yokluklardan özgürleştirme savaşındaki silahımız, bizi tabi kılan yeni bir güç haline geldi. Frankfurt Okulu'na göre, gecikmiş sanayi sonrası ekonomilerin merkezi kültürün endüstrileşmesidir. İnsanlığın maddi ihtiyaçlarının karşılanmasının artık bir sorun olmaktan çıktığı bir çağda, kültür de temel gelir kaynağı haline gelmektedir (Cryan, Shatil, 2009, s.133).

Adorno'nun ünlü eseri kültür endüstrisi için 1991 yılında yazdığı sunuşta Bernstein, Adorno'nun 3 Mart 1936'da Walter Benjamin'e yazdığı mektuptan alıntı yapar: "Yüksek sanat'da, sınıai biçimde üretilmiş tüketici sanatı da, kapitalizmin damgasını taşır, ikisi de değişim unsurları içerir (ama Şönberg ile Amerikan sineması arasında kalan orta bölüm için bu asla geçerli değildir elbette). Bu ikisi, bir araya geldiklerinde yetemedikleri tam bir özgürlüğün birbirinden ayrılmış iki yarısıdır."

Adorno için, aynı hikayenin benzer makyaj teknikleri ile çoğaltılması prensibi üzerine kurulu ve kitleleri hayal kurmaktan mahrum bırakan yapısı ile Amerikan sineması nasıl kültür endüstrisini temsil ediyorsa; Şönberg'in ayrıntıyla öz arasındaki karşıtlığa dayalı ve temelinde sınıf çatışmasının gerilimlerini barındıran müziği de yüksek sanat idealini taşımaktaydı.

Modern kapitalist toplumun ekonomik örgütlenişi, araçsal aklın bu nihai gerçekleşmesinin ve Aydınlanma'nın kendini yok edişinin zeminini sağlar. Kapitalizmde bütün üretim piyasa içindir; mallar insan ihtiyaçlarını ve arzularını karşılamak için değil, kar elde etmek için daha fazla sermaye edinmek için üretilir. Kullanımdan ziyade mübadele için üretim, hemen hemen bütün ekonomik formların özelliğidir; ama kapitalist ekonomileri benzersiz kılan özellik, kullanımdan ziyade mübadele için üretimin evrensel bir eğilim olmasıdır (Bernstein, 2007, s.37).

Pop müzik örneğinde olduğu üzere Bernstein, Adorno'dan yaptığı bir başka alıntıyla, kar elde etmek amacıyla üretilen kültür endüstrisi ürünlerinin sistemin işlemesi açısından çok önemli bir işlevi yerine getirdiklerini şu şekilde ifade eder. "Eğlence, geç kapitalizm koşullarında çalışmanın uzantısıdır. Mekanikleştirilmiş emek süreciyle yeniden baş edebilmek için ondan kaçmak isteyen kimselerin aradığı bir şeydir. Çünkü makineleşme insanın boş zamanı üzerinde öyle büyük güce sahiptir ki,

eğlence metalarının üretimini öyle temelden belirler ki, kitle kültürü deneyimleri emek süreçlerinin kopyalarından başka bir şey değildir.” (Bernstein, 2007, s.17).

Gazetelerin günlük astroloji sayfalarında olduğu gibi, kültür endüstrisi ürünleri de kurmaca ile gerçeğin birbirine karıştırılmasına hizmet ediyorlardı. İnsanlar, ampirik hayatın karmaşık, mekanik, yine de kendi içinde bağlantılı, kavrayamadıkları bir mantıkla işleyen bir sisteme dayandığını düşündükleri için ve bu sistemin mantığının ihtiyaçlarına ve arzularına uymadığından şüphelendikleri için, hiç olmazsa hayali teselli sağlayan benzer bir hayal sistemini kabul etmeye razı olurlar. Filmler gibi, astroloji de, hiçbir şeyin kendi içinde değerli olmadığı bir ampirik dünyada gezinirken, “metafizik” açıdan anlamlı görünen bir mesaj verir, bir yerlerde hayatın kendiliğindenliğinin yeniden tesis edildiği izlenimini yaratır; oysa fiilen, “mutlak” a yaslanmak suretiyle bertaraf edilmiş şeyleşme koşullarının aynısını yansıtır (Bernstein, 2007, s.26-27).

Nalbantoğlu, kültür endüstrisi ürünlerinin bildik olanın tekrarı prensibi üzerine inşa edildiğini belirterek temel amacın tüketim arzusunun kamçılanması olduğunu altını çizer.

Önemli olan, en basit biteviye tekrarlanan ve zaten bildik olanların değişik görünüşler ve yeni teknolojik olanaklar ve teknikler yoluyla hedef alınan tüketiciye geri verilmesi, dolayısıyla çağdaş bireyin çaresizlik ve yalıtılmışlığını bulut gibi saran derin uykunun sürmesidir. CD, Kaset, DVD, vb... yoluyla dolaşıma giren ve ender olarak kalıp sözcük ve tekniklerin ötesine geçebilen çeşitli müzik türleri temelde nesnel olarak her kesim müzikseverde kör tüketim arzusunu kamçılamak ve ayakta tutmaya yönelik olarak işler (Nalbantoğlu, 2002, s.71).

Kültür Endüstrisi ürünleri birçok kesim tarafından basitçe; kitlelerin uzun çalışma saatlerinden arta kalan sürenin sistemin araçları tarafından işgal edilmesi yoluyla sorgulayıcı düşünce yapısının gelişmesinin önüne geçilmesi anlamı taşımaktadır. Sanayi sonrası toplumlarda bunun en güçlü araçlarından biri müziktir. Uyumsuzluk ve yapısal çatışmaların (frekans, süre, artikülasyon, dinamik, tını parametrelerinin herbirinde aynı anda veya ayrı ayrı gerçekleşen gerilim-çözümler) bilinçli olarak ses organizasyonunun dışına itildiği, konsantrasyon gerektirmeyen, neden ve sonuç ilişkilerinden azade müzikler meta kültürünün simgeleri olarak değerlendirilmektedir. Sonuç hemen her zaman doyumsuzluktur.

Oysa beğenisinin yöneldiği “genre” daki müzik kayıtlarını düzenli alana hatta canlı müzik ortamlarını sürekli izleyen herkes bilir ki, çoğu durumda geriye kalan sadece bir tortu, bedensel ve ruhsal doyumsuzluktur ve çoğu kez olduğu gibi çağdaş yaşamın o ağır sis tabakasının, her zaman nedeni açık olmayan o sıkıntının içine gene dönüşmüştür. Müzik çoğu kişi için tempolu çalışma yaşamının kalıplarına uyarlı, yani çalışma zamanının türevi olarak

geçirilen bir “boş” zaman faaliyeti ya da iş yaparken çağdaş insanın ürkemeye koşullandığı o sessizliği kovmaya yönelik bir ardaan gürültüsüdür (Nalbantoğlu, 2002, s.71).

Öte yandan ortaya çıkan çeşitlilik, sistemi kendi araçlarını kullanarak yıpratma olasılığını da beraberinde getirmişti. 60’ların Rock müziğine damgasını vuran ve gençliği harekete geçiren protest tavır, kültür endüstrisinin araçlarını kullanarak (özellikle şarkı sözleri) bir tür sistem sorgulamasına girişilmesi olarak okunabilir. Adorno’yu Post Modern bir yaklaşımla eleştirenler kitle iletişim araçları üzerinden bu noktaya vurgu yaparlar.

İzleyici kitlesini memnun etme, herkes için bir şeyler sunma şartı, toplumsal alternatifleri ortaya çıkarmak ve böylece “vaktiyle kültür endüstrisinin kırılğan başarısı olan ideolojik hegemonyayı” paramparça etmek gibi amaçlanmamış bir sonuca yol açabilir. Kültür endüstrisi artık yekpare bir ideolojinin dayanağı değildir, istemeden ya da fark etmeden de olsa çatışma, isyan muhalefet unsurlarını, özgürleşme ve ütopya dürtülerini içinde barındırır. Örneğin pop müzik metalaşmanın, şeyleşmenin ve standartlaşmanın özelliklerini sergiliyor olabilir; ama aynı ölçüde “acı, öfke, isyan, cinsellik vs. gibi duyguları da ifade edebilir” (Bernstein, 2007, s.34).

Dahası türlerin iç içe girmesi yoluyla sanat alanında yaşanan bu çeşitlilik Adorno’yu eleştirenler tarafından bir özgürleşme ve başkaldırı olarak değerlendirilmektedir.

Adorno’nun modernizm savunusu, modernizmin en ileri sanatsal malzemelerikullandığı savına dayanıyordu. En ileri sanatsal malzemeler anlayışı, sanatın gelişiminin bu malzemelerde (resimde renk, çizgi, fırça darbesi ve tuval; edebiyatta kelime, imge ve anlam vs.) örtük olarak içerilen mantıki bir hattı izlediği varsayımını taşır. Modernist sanat içinde, görünürde ilerici olan hareketlerin her biri, aynı zamanda giderek artan yasakları da beraberinde getirmiştir: Temsil, figür, anlatı, ahenk, birlik gibi. Postmodernist başkaldırı, bütün bu yasaklanan unsurları sanata yeniden dahil etmeye girişirken, bir yandan da en ileri sanatsal malzemeler anlayışının dayattığı düz çizgisel hikayeyi reddeder. Dışlanan unsurlar, tam da kültür endüstrisinin ürünlerinde kucak açtığı unsurlar olduğu için, postmodernizmin modernist yasakları ihlal etme girişimi yüksek modernizmin ayrılıkçı stratejisinin aşılması anlamına gelir; post modernizm yüksek sanat ile düşük sanatın (yeniden) birleşmesi çabasıdır ve bu da modernizmin elitizmi karşısında demokratik bir tepkidir (Bernstein, 2007, s.35).

Popüler kültür ürünleri içerisinde kendi anti tezlerini yaratarak ticari kaygının geri plana itildiği ve deneysel müziğin ses dünyasına doğru uzanan müzik türleri ortaya çıkmaya başladı. Bunlar, Post modern sanatın imkanlarını kullanarak, “temsil figür, ahenk, birlik” gibi modernist sanatın saf düşüncenin özgürleştiriciliğine erişebilmek için aşamalı olarak dışarda bıraktığı unsurları müziğin içine sokmuştu. Öte yandan

onları kitle kültürü ürünlerinden farklı kılan özellik büyük oranda zaman organizasyonları idi. Tek bir fikrin dinleyenin müzikal zaman algısını deforme edecek şekilde uzun süreler boyunca tekrar edilmesi anlayışına dayanan Minimalist müzik bu sentezin bir ürünüydü. “Batı müziği, birçok Batı sanatı gibi geleneksel olarak çatışma ve karşıtlık ilkesine dayanarak dualistik bir yapıya sahipti. Kısa yapıların tekrarı üzerine kurulu, düzenli nabza dayalı, malzemenin ekonomik kullanıldığı, belirgin yapılardan oluşan ve ufak adımlarla transforme olan düalizm karşıtı müzik fikri her ne kadar dünyanın diğer müziklerinde yaygınsa da Batı müziğinde sadece yakın zamanda belirgin hale geldi.” (Salzman, 1988, s.215).

Görsel sanatlardan alınan tanım, maksatlı bir biçimde sadeleştirilmiş armonik, ritmik ve melodik kompozisyon dilini betimlemek için kullanılmıştır. Her ne kadar 60’lar ve 70’lerdeki minimalist müzik minimalist sanatla bağlantılı idiyse de, bazı açılardan önemli ölçüde Modernistdi; bu müzik geniş bir kesim tarafından, Stockhausen, Boulez gibi bestecilerin temsil ettiği mutlak serializm ve Cage’in temsil ettiği belirsizliği içinde barındıran Modernizm’in karşıtı olarak olarak görüldü. 1960 ve 70’lerin minimalist sanatı minimalist müzikle iki temel özelliği paylaşır: artistik malzemenin temel bileşenlerine indirgendiği ve çoğu popüler minimalist (hepsi olmasa da) müzik eserinde ki düzenli nabız olgusuna paralel olarak düzenli yapısal tasarımlar. Hem minimalist sanat hem de minimalist müzik diğer modernist eğilimlere karşı tavrı geliştirdiler. 1960’ların minimalist sanat parolası “olan...kendinden başka hiçbirşeyin önermesi olamaz” (Barbara Rose); ne görüyorsanız gördüğünüzdür” (Frank Stella). Diyerek, izleyiciyi sanatın konvansiyonel yorumlanışı ile olguları tartışmaya davet ettiler. Erken Minimalist bestecilerin stratejileri hala içinde bulundukları ortamın post-modernist estetiğinden çok, minimalist sanatın modernist düşüncesiyle daha fazla ortaklık barındırıyordu. La Monte Yaung, Terry Riley, Steve Reich ve Glass ki hepsi birbirinden 18 ay farkla (1935-37) doğmuş olan Amerikalı besteciler minimalist müziğin gelişim sürecinin öncüleri olarak değerlendirirler. Akademiyi reddetmelerinde iki ortam uygun bir altyapı hazırladı: Riley’in dahil olduğu California karşı kültür hareketi ve Young, Reich ve Glass’ın içinde bulundukları (Riley’in de bir süre içinde bulunduğu) Manhatt’ın 60’lar ve 70’ler deki aşağı mahalle aktiviteleri. Her iki ortam da sadece farklı müzik türleri arasında ki bariyerleri kaldırmayı değil, farklı sanat kollları arasındaki bariyerleri de kaldırmayı vurgulamıştı. Minimalizm’in müziğe en büyük katkısı, belki de bestecileri geçmişin zincirlerinden özgürleştirerek çoğulculuğu anlamalarına olanak verecek şekilde kültürel ve saf müziksel bariyerleri erozyona uğratacak yolu işaret etmesi olmuştur (Url-20).

Bir başka deyişle, minimalizm’in bir müzikal fikri uzun süreler boyunca ve yavaş değişimler’e tabi tutan yaklaşımı pop-sanat ve yüksek-sanat arasında bir tür köprü vazifesi görmüştü. Bu köprünün iki tarafından da geçişler yaşandı. Bunların en

ilginçlerinden biri John Cale ve Sterling Morrison'un *Stainless Gamelan* (1965) isimli albümleri sadece türler arasında ki melezleşmenin ilk örneklerinden bir olmaktan öte aynı zamanda Perdesiz gitarın farklı bir bağlamda ortaya çıkışını belgelemesi açısından da önemlidir.

Perdesiz gitarın kullanıldığı ilk ticari kayıt bu albümden *Stainless steel gamelan* isimli parçadır (Yengi, 2005, s.17).

Cale ve Morrison'un *Underground Velvet* isimli deneysel-rock grubunun çatısı altında yaptıkları çalışma, "zamansızlığı" ile minimalizm'in erken örneklerinden biri olması ve Elektrikli perdesiz gitar ve Cembalett'in (cimbalom'un küçüğü bir tür elektrikli piyano) oluşturduğu sonik dünya içerisinde Endonezya Gamelanı etkisini yaratmada ki ısrarı ile de alternatif-sanatın dünya müziklerini temsil etme misyonunu gözler önüne seriyor.

70'lere gelindiğinde ise Perdesiz gitar Frank Zappa ile tekrar güdeme gelecekti.

Rock, hiçbirinin tek başına Rock olarak tanımlanmadığı birçok müzikal kültürün üst üste binmesinden meydana geldi. Ergen Top 40 pop dünyası artık rock'n roll değildir ama rock'da değildir, profesyonel şarkı yazıcılığı, stüdyo prodüksiyonu, yeni soundlar ve dans ritimleri, her yerde karşılaşılan suburb alanlardaki sörf ve garaj grupları, Afrikalı- Amerikalı müzikal kültürlerin bir tür çeşitliliği, özellikle Chicago elektrik blues ve gospel etkili soul soundları; geleneksel jazz, İngiltere'de ortaya çıkan folk ve blues yorumcuları, ve karmaşık bir Amerikan folk müziğine ilaveten Anglo-Celtic folk geleneği artı Country ve Blues yorumcuları, bohem protest şarkıcılar ve en iyi satan pop-folkies. Basitçe Rock bu müzikal kültürlerin soundları, stilleri veya teknikleri üzerine kurulmadı. Daha önemlisi Rock bu türlerin dünya görüşlerini, politik ve estetik duyarlılıklarını, ve onların müzikle, müzisyenlerle ve dinleyicilerle ilişkilerinde değişen yaklaşımlarını, kitlesel, meta tarafından kontrol edilen birleşik bir topluma uyarladı (Keighley, 2001, s.119).

60'ların ortalarından itibaren, sınırları içiçe geçmiş müzik türleri arasında kendine has tarzı ve protest tavrı ile Rock müziğin yoğun biçimde popüler kültüre endeksli ifade biçimlerinden sıyrılarak yeni anlam dünyaları peşinde koşan sanatçılardan bir tanesi de hiç kuşkusuz Frank Zappa'dır. Rock müziğin gelenekselleşmiş icracı/şarkı yazarı profilinden farklı olarak Zappa müziğe modernist anlamda "besteci" olarak yaklaşan ve teknolojinin ortaya koyduğu imkanlarla gitgide çeşitlenen Rock'ın ses dünyasını kendi ses paletini yaratmak için kullanan bestecilerin başında gelir.

Zappa'nın çatışmaya yol açacak kadar çok kimliği vardı: gitar idolü, rock yıldızı, sosyal eleştirmen, film yapımcısı, besteci, diplomat, aktivist, genel provakatör, ve pop müzik

endüstrisine karşı kendi üslubuyla yanıt veren bir tür “at sineği”. Benzer şekilde kompozisyon yaklaşımları bir çok tarza uzanacak bir şekilde sahne müzikalinden, mizahi yaklaşımlara, jazz stillerine, anlatımsal parçalara, özellikle 50 ve 60’ların akademik üslubunu hatırlatan cinsten “ciddi” post tonal eserlere, pop şarkılarına, musique concrete ve direkt rock’n roll’u içine alır. Bununla beraber Zappa “senfonik modern” ve “ticari pop şarkısı” arasında kalan çizgiyle ilgiliydi (Url-21).

Frank Zappa ve Anti Fetish Orchestra isimli makalesinde Arved Ashby, Zappa’nın bestecilik pratiğinin Freudyan Marxist bir çizgiden hareketle içinde yüksek oranda *fetişistik kodlar* barındıran Senfonik Orkestra geleneğinin dışından beslendiğini vurgular.¹³

Dahası Ashby, Zappa’nın Rock/Pop Endüstri’sinin içinde önemli bir yere sahipken onu temelden eleştirebilecek kadar net bir tutum içinde bulunduğunu şu şekilde ifade eder.

Zappa’nın ortaya koydukları orkestral ve pop geleneklerinin bir eleştirisi olarak tanımlanabilir ve böylelikle negatif diyalektik çerçevesinde yapılandırılabilir: yerleşmiş kültürler taklit edilirken aynı zamanda bağlamından koparılırlar. Öte yandan nasıl her bir Zappa partisiyonu estetik birliğe dayalı ütopyik düşünceyi red ediyorsa bu farklılaşmayı Zappa’nın stiline bir özelliği olarak aldığımızda 30 yıllık kariyerinde tutarlılık ipuçları bulabiliriz: Zappa, hem Sinister Footwear’ı (1984) yazmış hem de Mot

hers of Invention grubunu yönetip *We’re only in it for the Money* (1968)’deki müzik endüstrisi kritiğini sahneleyebilmiştir (Url-21).

Keir Keighley *Reconsidering Rock* isimli makalesinde, Rock müzisyeninin Pop müzik ile arasına koymaya çalıştığı duvarı kendinin otantik (orjinal, samimi, ticari kaygının geri planda olduğu... vs) karşısındakinin (Pop kültürü) ise orjinalite yoksunu, ticarileşmiş, samimiyet yoksunu böylelikle yabancılaşmış bir düşüncenin ürünü olduğu idiası ile ördüğünü ifade eder. Keighley, Rock müziği’nin Romantik ve Modern olmak üzere temelde iki ana düşünce yapısından beslendiğini ifade eder; buna göre her iki yaklaşım da bireyin toplum içinde ki özgünlüğünü, bir başka deyişle biricikliğini Rock müzisyeninin kendini kitle kültürü içinde konumlandırışına

¹³ Ashby Orkestral müziğin temel özelliklerinden olan parti çiftlemelerine, Zappa’nın müziğinde “çiftleme karşıtlığı” olgusu ile cevap verildiğini benzer şekilde kültürel bir tabanı bulunan kurumsallaşmış orkestrasyon geleneğine Zappa’nın “orkestrasyon karşıtlığı” ve Batı meta-kültüründe artan bir eğilimle yoğunlaşan ve bireyi tikel içinde eritmeye çalışan orkestra anlayışı Zappa’nın müziğinde canlı kanlı haliyle bireyi sahnede sergilemeye yönelik bir yaklaşımla cevap buluyordu.

göre çerçevelemeye çalışır ama bunu yaparken kullandıkları yöntemler birbirinden farklıdır.

Hem Romantizm hem Modernizm sanayileşmiş şehirli kapitalizmin karşısında durarak yazar, sanatçı, ya da müzisyeni otantik bireyin temsilcisi olarak kutsadılar. Öte yandan bunu öyle karmaşık ve farklı yollardan yaptılar ki bu farklılıklar Rock'ın kendi kompleks formlarına ve otantik ifade biçimlerine yansdı. Otantiklik hem Romantizm hem de Modernizm'in merkezinde yer alır. Bir geç 18.Yüzyıl erken 19. Yüzyılın sosyal, sanatsal felsefesi olarak Romantizm Sanayi devriminin yarattığı sosyal çarpıklaşmaya karşı ortaya çıkmıştır. Romantikler geleneksel, kırsal toplulukları; insanların doğayla içi içe yaşadıkları ve emeklerinin alınıp satılır bir şey olmaktan çok kendi kimliklerinin bir parçası olduğu için savunurlar. Romantik sanatçı, kendinin en derindeki düşüncelerini ve duygularını dolaylı olarak ifade etmek suretiyle bireysel keşif ve mutlulukla sonuçlanan bir yolculuğa çıkan kimse olarak görülüyordu. 19. Yüzyıl ortasında Romantizm'den çıkan bir akım olan Modernizm, toplumun bilincini yansıtan sanatçı rolünü geliştirdi ve genişletti ama sanatçının politik rolünü fazlaca yüceltti (Keighley, 2001, ss.135-136).

Keighley'e göre Modernist sanatçı ile Romantik sanatçı arasında ki temel farklılık şehir yaşamı ile kurdukları ilişki de belirginleşiyordu. Ona göre sanayi öncesi hayatı bir erdem olarak gören Romantik sanatçının tutumu Modernist sanatçı tarafından paylaşılmamaktadır.

Romantizm doğaya değer verip, kır hayatını şehrin hastalıklarından saygı değer bir kaçış olarak betimlerken Modernizm şehrin kaosuna ve makinenin estetik imkanlarına kucak açtı. Romantizm; artist, dinleyici ve ifade materyalleri arasında organik hatta geleneksel bir bağ olduğuna inanırken; Modernizm sanatsal materyaller ve anlamların toplumdaki güç ilişkileri gibi mutlak olarak genel geçer ve değiştirmeye açık olduğunu iddia ederek şok edici efektleri ve radikal deneyliliği destekledi. Modernizm gerçek sanatçının geçmişle arasında ki bağ koparmasını salık verirken, Romantizm sanayi öncesi geçmişi kutsadı. Eldeki durumu daha yeni, farklı ve radikal olan adına reddederek, Modernizm toplumun o anki durumuyla ilgili gizli bir eleştiri yöntemi üretti. Radikal yeniliğe ve deney'e karşı bağlılık özellikle Modernist inanişta o kadar belirgindir ki, gerçek sanatçının bitmek tükenmeden ileri hareket ederek kendini sürekli yeniden imal etmesi anlayışı hakimdir. Romantizm, ilkesel olarak otantikliği sanatçı ve dinleyici arasında direkt bir noktaya oturturken; Modernizm otantiklikle arasındaki ilgiyi dolaylı olarak estetik düzeyde kurarak, otantik sanatçıyı deneylilik, yenilik, gelişme ve değişim olgularına bağlı kalan kişi olarak ortaya koyar. Romantikler, iç deneyimin samimi ve direkt bir şekilde aktarımını vazgeçilmez olarak görürken, modernist inanç, izleyiciye ulaşmayı, kendi sanatsal kurallarına bağlı kalmaktan daha az önemli olarak görürler. Bu, içinde yaşadıkları toplumun estetik alışkanlıklarını reddetmeyi de barındırır (Keighley, 2001, ss.135-136).

Öte yandan Keighley hem Romantiklerin hem de Modernistlerin, sanayileşmiş kapitalizmin yarattığı yabancılaşmaya ve çürümeye karşı piyasayla aralarındakiye karşı aşırı duyarlılık göstererek direndiklerini belirtir. Dahası Keighley; her iki yaklaşımın da temelinde değişen tanımıyla otantiklik olgusu olduğunu işaret ederek, Romantik ve Modernist yaklaşımların genel bir sıralamasını yapar.

Romantizm ve otantiklik:

Geçmiş köklerle gelenek

Kökler

Topluluk bilinci

Popülizm

Çekirdek veya ana

Folk, blues, country, rock'n roll stilleri

Stillerin yavaş değişimi

Samimiyet ve dolaylılık

Canlı performans

Doğal sesler

Müzik teknolojisinin saklanması

Modernizm ve otantiklik:

Deneysellik ve ilerleme

Avant gard'lık

Sanatçının statüsü

Elitizm

Rock sonoritelerine inanç Rock sonoriteleri
bazında açık görüşlülük

Klasik, sanat müziği, soul, pop stilleri

Radikal veya ani stil değişiklikleri

İroni, sarkazm ve bağlantısızlık

Kayıt performansı

Şoke edici sesler

Müzik teknolojisinin kutsanması

“Bu eğilimler rock'ı kitlesel pop'a karşı konumlandığı gibi aynı zamanda rock kültürü içinde ki farklılıkları da tanımlayıp derlemek amacını taşır.” (Keighley, 2001, s.137).

Keighley'in otantikliği baz alarak yaptığı romantik ve modern ayrımından hareket edecek olursak Zappa'nın 1974 yılında The Mother's ile çıkardığı *One Size Fits All* isimli albümde perdesiz gitar kullanımı ile ortaya koyduğu sonik yenilik (Zappa'nın daha önce belirttiğimiz eklektik stili ile de uyumlu bir şekilde), şok edicilik, yenilikçilik, radikallik/aykırılık açısından modernist eğilime tam olarak uymaktadır.

Öte yandan; nasıl Cale ve Morrison'un Perdesiz gitar kullanımı, merkezine zaman algısını/algısızlığını alan bir müziğin içerisine yerel bir kültürün (Balinezya gamelanı) sonik dünyasına ait renkleri dahil etmelerine olanak verdiyse, Zappa'nın perdesizliği de standart Rock soundunu eyip bükmeyle beraber aynı zamanda, blues ve country müziklerinde sıkça karşılaştığımız slide gitar tekniğini anımsatacak izler

taşıması açısından da belli oranda Romantizm veya daha geniş bir tabirle “yerellik” unsurlarını da içinde barındırmaktadır.

Bir başka deyişle perdesizlik; tavizsiz bir “yenilik”, “şok edicilik” ve “deneysellik” ile birlikte modern öncesi, yerel, eski veya üstü örtülmüş olanı da aynı anda kullanıma sokmaktadır.

Geniş bir çerçeveden bakacak olursak, perdesizlik sayesinde Batı Müziği’nin Rasyanolizasyon süreci içerisinde aşamalı olarak terk edilen perdeler, modern sonrası veya post-modern olarak adlandırabileceğimiz bir çalgı ile tekrar gün yüzüne çıkma olanağına kavuşmuş oluyordı.

Bu tam da Erkan Oğur’un 70’lerde, Amerikada ki gelişmelerden bağımsız olarak amaçladığı perdesizlik/sonsuz perdelilik veya dünyanın tüm perdeleri deneyimine denk düşmektedir.

Üçüncü bölümde, Türk Müziği perdelerinin son 100 senedir özellikle kuramsal anlamda tabi olduğu rasyonalizasyon modellerine tanık olmuştuk. Bununla birlikte endüstri sonrası toplumsal dinamikler içerisinde 60’ların ikinci yarısından sonra Batı’nın sanat ve müzik alanlarında yaşanan gelişmeler kaçınılmaz olarak Türkiye’de de karşılığını bulmaya başlamıştı. Bu bağlamda Erkan Oğur’un perdesiz gitarı, Türk Müziği’nde yaşanan standardizasyonlaşma sürecine alternatif olmaktan öte, Türkiye’de 70’lerin müzik kültürü içerisinde yaşanan yerelleşme sürecinin bir tür uzantısı niteliğindedir.

4.1 1970’ler ve Türkiye’de Gelişen “Anadolu Rock” Kavramı Ve Yerel

Kimliğin Müzik Piyasasına Damgasını Vurması

60’ların ortalarına kadar genel anlamda çoksesli müzik, halk müziği, sanat müziği, caz..vb rasyonelist bir düşünce çerçevesinde sınıflandırılmış müzik türleri, yerel dinamiklerin değişmeye başlaması ve dünya da müzik alanında yaşanan büyük değişimlerden de etkilenecek, (batı daki örneklerine benzer şekilde) birbirlerinin sınırlarını ihlal etmeye başlamışlardı. Yaşanan eklektizm 70’lere damgasını vuran Anadolu Rock ve Arabesk adıyla iki müzik türü ortaya çıkardı. Ve her iki müziğin içerisinde de, farklı türlere ait oldukları düşünüldüğünden ayrı ayrı tasnif edilmiş, halk müziği, makam müziği, caz müziği, Avrupa sanat müziği ve hatta dünya müziği

enstrumanları (oranlar değişiklik göstermekle beraber) eşzamanlı kullanılabilmektedir.

Arabesk Toplumsal ve Müzikal bir Analiz isimli çalışmasında Uğur Küçük Kaplan; elit kesimlerce Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren ortaya konan kültür sanat politikalarının, 40'ların ikinci yarısından sonra yaşanan siyasi gelişmeler ve sanayileşmenin tetiklediği göç dalgası ile aşılmaya başlandığını ve göz ardı edilen kitlelerin şehir kültürü içerisinde bir tür kendini var edebilme mücadelesi ile var olanı dönüştürmeye başladığını belirtir.

1940'ların ikinci yarısında çokpartili siyasal hayata geçişle birlikte yeni bir sürece girilen Türkiye'de, toplumsal, ekonomik ve kültürel alanlarda önemli değişimler yaşanmıştır. Demokrat Parti'nin yürüttüğü politikalar ekseninde ele alınabilecek bu değişimin en önemli ayaklarından biri, 1950'lerde yoğun olarak yaşanan göç olmuştur. Bu yıllarda ekonomik dengenin değişmesiyle birlikte farklı bir eğlence anlayışının ortaya çıktığı görülür. Sahip oldukları maddi imkanlar sayesinde kentin önemli eğlence mekanlarında sıkça görülmeye başlanan ve buralarda kendi kültürel değerlerinden adeta izler arayan kırsal kökenli bu yeni kesimle beraber İstanbul; adeta modernleşme pratiğinin, kültürel dönüşümün ve bunlara bağlı olarak gelişen piyasa tarzının beşiği olmuştur. Göçle birlikte gerek fiziki gerek kültürel çevrenin değişmesi elbette uzun süre bir kent yaşamına uyum sağlama konusunda zorluk çekilmesine ve bir yabancılaşma sürecinin başlamasına neden olmuştur (Küçük Kaplan, 2013, s.126-27).

Benzer bir şekilde Eken de, 1950'lerden başlayan göç hareketinin 80'lere kadar devam ettiğini belirttikten sonra, yaşanan sosyal değişimin eğlence yaşamı üzerinde kalıcı etkileri olduğunu ifade eder.

Özellikle Demokrat Parti zamanında (1950-60) büyük çiftlik sahipleri gelirlerini hatırı sayılır bir şekilde yükselttiler. Onlar, ilk "savaş vurguncuları" olarak bu dönemde ortaya çıktılar. İstanbul yerlileri; şehre kırsal bölgelerden gelen bu yeni sınıfa "Hacı Ağa" adını verdi. Bu kişiler, savaş sonrası İstanbul'un kalıcı sakinleri, aynı zamanda gazinoların devamlı müşterileri oldular (Eken, 2007, s.56).

Eken savaştan sonra gelir dengesinin şehrin sakinleri konumunda ki memur/bürokrat kesimden, göçle gelen tüccar/toprak sahibi kesim lehine doğru değiştiğini vurgulayarak geleneksel fasıl müziği'nin yerini, belki de 1970'lerin öncülü olarak türler arasındaki melezleşmenin ilk örneklerinin sergilendiği yeni türlere bıraktığını belirtir.

Sosyal statüdeki ve yerli halkın gelir düzeyindeki bu değişim, gazino programlarının repertuarına da yansdı. O zamana kadar gazino da icra edilen Klasik Türk Müziği

şarkılarının gerek melodi gerekse şarkı sözleri onlara çekici gelmedi ve sosyal statüdeki yer değiştirme, Halk müziğinin bir çeşit şehir tarzına uyarlanmış biçiminin gazino repertuarına eklenmesine yol açtı. Bu talep etkisiyle beraber bir süre sonra şehirdeki eğlence yerlerindeki programlar ve repertuarlar çoğunluğu oluşturan seyircilerin isteklerine göre düzenlendi. 1950'lerin sonlarından itibaren sadece fasıl müziğini dinlemeye gelen seyirciler gazinolarda görünmez oldu (Eken, 2007, s.57).

Hiç kuşkusuz, toprak sahibi “hacı ağa”ların aksine, kırsaldan göç eden kesimler’in büyük kısmı artan sanayileşme ve neo-liberal politikaların yarattığı ekonomik koşullar içerisinde kırsalda gitgide azalan iş imkanları yüzünden şehirde iş bulmak niyetiyle yola çıkmaktaydılar. Bu yığınlar şehir merkezinde değil ama gitgide genişleyen şehrin çevresinde tutunmaya çalışıyorlardı.

1950’li yıllardan itibaren yoğunlaşan göçle, çeşitli kültürel değerlerin Anadolu’dan gelenlerle birlikte kente taşınması zamanla ortak bir kültür dairesi arayışını da beraberinde getirmiştir. Burada gözden kaçırılmaması gereken nokta; söz konusu değerlerin homojen bir yapıda olmadığı, çok yakın yörelerin dahi birbirleriyle farklı folklorik özellikler gösterebildikleridir. Dolayısıyla şehre taşınan bu kültürlerin, yabancılaşma konusunda ortak bir payda da buluşmakla birlikte farklı beklentileri ve beğenileri içinde barındırdığı sölenebilir. Arabesk müzik ile kentin yeni kesiminin tanışması da işte bu ortak payda üzerinden olmuştur. Hislerine tercüman olan, korkularını, isyanlarını dile getiren ve en önemlisi de yaşam biçimleriyle örtüştürebildikleri bu müziğe gösterdikleri ilginin nedeni, onu bir tür sığınak olarak görmeleridir (Küçükkaplan, 2013, s.162).

Küçükkaplan, Arabesk'in yapısal olarak Klasik Türk Müziği'nin devamı olduğunu şu cümlelerle ifade eder.

Tümüyle makamsal bir müzik olan arabesk, doku itibarıyla heterofonik bir müziktir. Ritmik karakteri bakımından ise büyük oranda klasik Türk müziği ve halk müziği usulleri üzerine oturmaktadır. Kullanılan çalgılar açısından yine bu müziklerden beslenen ve şarkıların ağırlık noktasına göre her iki müzikten de çeşitli çalgıların kullanıldığı karma bir yapı özelliği gösteren arabesk müzik, keman başta olmak üzere pek çok Batı müziği çalgısını da bünyesinde barındırmaktadır. Geleneksel müzikler ile arasındaki bir başka önemli noktası ise, arabeskin söz esasına dayalı bir müzik olmasıdır. Müzikal dokusunu oluşturan bu dört temel özellik bakımından geleneksel müziklere sıkı bir biçimde eklenmiş olan arabeskin, bir tür olup olmadığı ayrı bir tartışma olmakla birlikte, Türkiye’deki popüler müzik başlığı altında yer alan müzikleri derinden etkilemiş bir üslup olduğu kesindir (Küçükkaplan, 2013, s.188-89).

Göçle beraber şekillenen eklektizm müzik piyasasına damgasını vurmuştu. Tıpkı Geçen yüzyılının ortalarından itibaren kanun’un, klarinetin makam müziğine dahil olması gibi; bas gitar, bateri, sentisayzır gibi Avrupa-Kuzey Amerika pop müziğinin

standardize alt yapı enstrumanları; bir yandan yerel kimliğine tutunup bir yandan modernleşmeye çalışan kitlelerin müziğine sızıvermişti (Özbek, 1991). Benzer bir durum, nisbeten 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 enstrumanlarından ve yapısal özelliklerinden yararlanmalarında kendini göstermekteydi.

The Republic of Love isimli kitabında Martin Stokes 60'ların Türkiye'sinde Pop ve Rock'ın birbirinden farklı iki ana eğilimden beslendiğini belirtir.

60'larda Türkiye'de Pop ve Rock birbirine karşıt iki eğilim tarafından domine ediliyordu. Özellikle Erol Büyükburç (Türk Elvisi), Ajda Pekkan ve Fecri Eyuboğlu'dan oluşan bir grup şarkıcı, çoğu zaman Türkçe ama popüler yabancı dillerden de oluşan ve Türkiye dışı popüler stillerin Türk izleyicisine tanıtmayı amaçlayan bir gelenek oluşturdular. "Anadolu pop" veya "Anadolu rock" adıyla anılan tarz bunun reaksiyonu olarak ortaya çıktı. Cem Karaca (1945-2004) bu akımın anahtar figürü olarak, Apaşlar (1969), Kardaşlar (1969-72), Moğollar (1971-74) ve Dervişan (1974-78) gibi bu akımla bağlantılı birçok grupla çalışmıştı. Büyükburç ve Pekkan'a bir alternatif şeklinde ortaya çıkarak Batı rock'ının Anadolu versiyonu oluşturmak özleminden hareketle Karaca ve diğerleri; klavyeli çalgılar, gitarlar, bateriler ile yaylı tanburu, bağlamayı, kabak kemaneyi, ve çeşitli Anadolu vurmali çalgılarını, gitar-tabanlı ritimler ile örülen Batı Rock'nın dokusu içerisine dahil edecek yollar buldular. Resmi medya'da yer almasalar bile hem Türk Pop'u hem de Anadolu Rock'ı İstanbul tabanlı kayıt endüstrisi, ulusal gazeteler tarafından organize edilen önemli yarışmalar, müzik basını ve büyük şehirler de gerçekleşen konserler vasıtasıyla halk tarafından destek gördüler (Stokes, 2010, s.116-117).

Anadolu Pop/Rock, hedeflediği kültürel temsiliyeti sağlayabilmek için her ne kadar türkü düzenlemeleri (Tülay German'ın 1964 de çıkardığı "Burçak Tarlası" ile başlayan dönem) ile işe koyulacaksa da kısa süre sonra özgün bestelerin de ortaya çıktığını görmekteyiz. Türk Pop/Rock tarihini kaleme aldığı *Pop Dedik* isimli kitabında Murat Meriç; Geç Osmanlı ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında fikri temellerinin atıldığı yerel olanın evrensel teknikler ile birleşmesi projesinin farklı bir türevinin Anadolu Pop/Rock adıyla 70'ler de nasıl tekrar gündeme geldiğini, Moğollar'ın kurucu üyelerinden birinin ağzından şu şekilde aktarır.

İspatlamak istediğimiz, halk müziğimizin çok sesli bir ruha sahip olması. Ayrıca folklorümüzle pop müziğin birbirine olan yakınlığı... Geri kalmış popüler müziğimizin ileri teknik ve zengin folklorümüzle birleşmesiyle bir kişilik kazanması. Anadolu pop'ta gaye, ileri teknikle zengin folklor öğelerini birleştirmek (Meriç, 2006, s.249).

Öte yandan Anadolu/Rock akımını, Cumhuriyet'in ulusal müzik projesi içerisinde Türk beşlerinin ve çağdaşlarının 30'larda oluşturmaya çalıştıkları konser repertuarının tam bir devamı olarak görmek eksik ve yanıltıcı olacaktır. Temel fark Anadolu Pop/Rock akımının; önceki bölümde incelemeye çalıştığımız gibi Endüstri Sonrası dünyada ortaya çıkan türlerin iç içe geçmesi sonucu yerel kimliklerin müzik endüstrisi içerisinde ve ona uyumlanarak kendini ifade etmesi konseptinin doğrudan bir tezahürü olmasından kaynaklanmaktadır. Somut olarak, 30'ların bestecilik geleneğinin yerel kimliğin transformasyonu yoluyla soyutlanmasına dayalı bütüncül tavrından farklı olarak yerel çalgıların ve o çalgıların yarattığı ses dünyasının (tavır, perdeler...vs) batı'dan ithal endüstrinin standart çalgıları ile birlikte, (aynı arabesk örneğinde olduğu gibi) sonik bütünlük gözetmeyen, parçalı bir yapı ile sunulması bu yeni yaklaşımın ayırd edici özelliği olarak karşımıza çıkar.¹⁴

Erkan Oğur 1976 yılında böyle bir müzik pazarı içerisinde peredelerini söktü; ve kendi deyimiyle “sonsuz perdeliliğe” ulaştı¹⁵ (Arın, mülakat: Erkan Oğur). Ama, 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 tanıtılabilmek için 8 yıl beklemesi gerekecekti. Bu fırsat eline Mazhar-Fuat-Özkan'ın 1984 yılında çıkardığı “Ele güne karşı” albümünden “Güllerin İçinden” isimli parçada geçti.

Oğur'un “Güllerin İçinden” isimli M.F.Ö parçasında ortaya koyduğu yerel imzanın ve parçanın genel yapısal özelliklerinden bahsetmeden önce, Anadolu Rock/Pop tarzının çerçevesini çizmeye çalışalım.¹⁶

¹⁴ Muammer Sun, Ferit Tüzün, Okan Demiriş vb...üçüncü kuşak Türk Çağdaş Müziği bestecilerinin de aynı dönemlerde halk müziği/ Geleneksel müzikten etkilenecek ortaya koydukları yapıtlarda ikinci kuşak Türk Çağdaş Müziği bestecilerine (İlhan Usmanbaş, Ertuğrul Oğuz Fırat...vb) nazaran temsiliyeti öne çıkaran bir yaklaşım içerisine girdikleri de kayda değerdir.

¹⁵ Perdesiz gitar'ın Türkiye'deki ilk mucidi Mutlu Torun dur. Torun'un amaçladığı Türk Müziği perdelerini kullanarak aynı Kemal İlerici gibi yeni bir tür çok seslendirme kuramı ortaya koymayı amaçlamıştır. Öte yandan aynı yolu ud ile de izleyebileceğini düşünüp bu amacında ısrarcı olmamıştır. (bkz.ekler Mutlu Torun ile mülakat) Elimizde kendisinin o dönemde çaldığı bir perdesiz gitar kaydı bulunmadığından kendisinin getirdiği bu çok önemli açılımın örneklerinden çalışmamızda yararlanamadık. Bununla birlikte bu çok değerli hocam ve ud üstadımıza tarih önünde teşekkürü bir borç bilirim.

¹⁶ Anadolu Pop/Rock tarzının 70'lerin sonuna doğru giderek terkedildiği ve 80 darbesi ile tamamen sönmüldüğü bilinmektedir. (Orhan, 2002, s.192) - (Meriç, 2006, s:259) Öte yandan 80'lerde hala bu tarzın hissediliği müzik türleri mevcuttu (80'lerin ortalarında ortaya çıkan “özgün müzik” türü gibi) M.F.Ö'nün “Güllerin İçinden Parçası” Anadolu Pop/Rock tarzının bir tür devamı niteliğinde değerlendirilebilir.

Anadolu Pop/Rock müziği isimli makalesinde Hande Orhan bu tarzı dört temel kategori altında toplar:

- Bir türkünün söz, ezgi vb. unsurlarıyla olduğu gibi alınıp, tamamen batı çalgıları ve sounduyla yeniden düzenlendiği parçalar.
- Bir türkünün, ezgi ve sözleri aynen alınıp hem batı hem de Türk halk müziği çalgıları kullanılarak batı pop/rock müziği soundu verilerek yapılan düzenlemelerden oluşmuş parçalar.
- Bir türkünün yalnızca sözlerinin kullanıldığı, ezginin değiştirildiği ancak batı pop/rock soundunun oluşturduğu parçalar.
- Hem sözlerin hem de ezginin çalışmayı yapan müzisyene ait olduğu, batı pop soundunda ama Türk halk müziği kültürüne ait bir takım unsurları da içeren özgün besteler (Orhan, 2002, s.193-94).

“Güllerin içinden” hem sözlerin hem de ezginin özgünlüğü, yarı/koral (bazen unison, bazen oktavlı bazen de paralel 6’lılarla homofonik doku) vokal melodisi ve arpejlerden oluşan gitar altyapısı ile Orhan’ın dördüncü kategorisine tıpatıp oturmaktadır. Eserin formal yapısı şu şekildedir:

- Eser D doğal minör tonunda Zemin (A) =Dm-C-Gm- Nakarat (B) =Am olmak üzere toplam dört akordan oluşmaktadır.
- Eser süre olarak 3 dakika 56 saniye sürmektedir. Bu bakımdan standart bir Pop şarkısının süre organizasyonunu aşmamaktadır. Bununla birlikte, başta ki intro (A) ve nakaratların (B) ilk tekrarlarını (notada aranağme olarak belirtilmiştir) saymazsak perdesiz gitar soloları için ayrılan süre 1 dakika14 sn’dir. Sadece bu süre bile perdesiz gitarın eserin bütünü içerisinde oynadığı rolü gözler önüne sermektedir.
- Eser form olarak: A Zemin (3 mısra söz) +B Nakarat (sözsüz terennüm) +A Zemin (Gitar solo1) +A Zemin (3 mısra söz tekrar) +B Nakarat (sözsüz terennüm) +A (Gitar solo2 ve fadeout) kısaca AABA formunun bir tür türevi niteliğindedir
- Oğur, doğaçlamalarda la üzeri uşşak makamını kullanmaktadır. Bununla birlikte aşağıda örnekte görüleceği üzere, hem uşşakın ikinci dercesi olan segah perdesi (si) hem de onun genişlemesi olarak neva üzerinde gösterdiği uşşak çeşnisi

neticesinde kullandığı dik hisar (mi) perdeleri ile solosunu “yerel” bir zemine oturtmaktadır.

Üçüncü bölümde aslen aynı endüstrinin farklı türleri olmalarına rağmen, Rock müzisyeni’nin kendini Pop ile kökü otantiklik iddiasına dayanan eleştirel bir düzlemde ayırmaya özen gösterdiğine değinmiştik. Rock şarkılarında yer alan gitar solo’ları (doğaçlama) bu iddia’nın en iyi temsil edilebildiği yerlerden bir tanesidir. Hemen hemen her solo bir özgünlük/biriciklik iddiası taşır o yüzden standart bir Rock parçası için hayati öneme sahiptir. Dahası, canlı konserlerde çalınan doğaçlama sololar eserin formal yapısını değişikliğe uğratabilme potansiyeli taşıdıklarından hem müzisyenler hem de dinleyiciler için bir tür öngörülemezlik durumu yaratırlar.

Erkan Oğur’un “Güllerin İçinden” de perdesiz gitar ile çaldığı solo; Türk Müziği İcra Geleneği’nin, içerisinde en fazla öngörülemezlik barındıran ve baştan aşağıya doğaçlamaya dayalı *taksim* icrası geleneğinden izler taşıması bakımından da ayrı bir öneme sahiptir. Bu bağlamda Erkan Oğur, Morrison ve Zappa örneklerinden biraz daha farklı olarak; bir yandan perdesiz gitarın perdesizliğinden kaynaklanan öngörülemezlik olgusundan yararlanmak suretiyle yerel bir kimliğin taşıyıcılığını üstlenirken; bir yandan da icra ettiği solonun hatırlattığı bir başka öngörülemezlikten, yani taksim icrası geleneğinin bize hatırlattığı kültürel kodlardan yararlanmaktadır (Şekil 4.1).

Güllerin İçinden (Perdesiz Gitar)

Perdesiz Gitar:Erkan Oğur

Söz Müzik: M.F.Ö

♩=60-65 Aranağme

Guitar *mf* *>* söz Solo 1

5 *mf*

8 *p*

11 söz Solo 2 *mf*

15 *mp* *mf*

18 *s.p* *ord.*

20 *fade* *3*

Şekil 4.1 : M.F.Ö “Güllerin İçinden” (Erkan Oğur perdesiz gitar solo. Notaya alan: M. Eren Arın 2011).

Çalışmamızın bundan sonraki bölümünde, Erkan Oğur’un kendi müzikal duruşunu temellendirdiği Türk Müziği İcra Geleneği ile örtüştüğü noktaları anlamaya çalışacağız.

Sinan Cem Eroğlu’nun *Gitar Ve Gitar Müziğinin Türkiye’deki Değişimi Ve Yeniden Anlamlandırılması Bağlamında perdesiz gitar* isimli çalışmasında Tirando, Apoyando, Arpej gibi klasik gitara özgü tekniklerin perdesiz gitarda aynen kullanıldığını şu şekilde ifade eder.

“Perdesiz gitar, klasik ve elektrik gitarda kullanılan sağ el ve mızrap teknikleri ile icra edilmekte ve özel bir sağ el tekniği gerektirmemektedir. Perdesiz klasik gitarda sağ el için klasik gitarda kullanılan tirando ve apoyando teknikleri kullanılmaktadır.” (Eroğlu, 2012, s.8).

Dahası Eroğlu, bu tekniklerin Erkan Oğur’u perdesiz gitar tınısının bel kemiğini oluşturduğunu belirterek bunların perdesiz gitar eğitiminin vazgeçilmez bir parçası olduğunun altını çizer.

Bu teknikler kullanıldığı zaman perdesiz gitarda ud çarpma ve süslemeleri kullanılmaktadır. Çünkü perdesiz gitar apoyando ve tirando teknikleri ile icra edildiği zaman klasik gitar ve ud arasında bir tını elde edilmektedir. Bununla birlikte bahsi geçen sağ el teknikleri ile perdesiz gitarda tıpkı klasik gitarda olduğu gibi akorlarda icra edilebilmektedir. Ülkemizde yaygın olan kullanılan perdesiz gitar icra tekniği yukarıda sözü geçen sağ el teknikleridir. Bunun temel nedeni ise Erkan Oğur’un perdesiz klasik gitara, bir klasik gitarist iken başlaması ve sağ el tekniklerini perdesiz gitara uyarlamasından kaynaklanmaktadır. Ayrıca bu tekniklerin Türk makam müziğini icra etmede büyük kolaylıklar sağlamasında, apoyando ve tirando tekniklerinin yayılmasına önemli rol oynamıştır. Dolayısıyla perdesiz klasik gitar çalmayı öğrenecek bir kişinin, öncesinde bazı temel klasik gitar tekniklerini öğrenmesi gerekmektedir (Eroğlu, 2012, s.8-9).

Bununla birlikte Eroğlu; Erkan Oğur’un kullandığı bir başka sağ el tekniği olarak ise mızraplı veya pena ile çalma tekniğini işaret etmektedir. Erkan Oğur’un küçüklüğünden beri cümbüş ve daha sonraları da elektro gitar ve ud gibi çalgıları çaldığı gerçeğinden hareketle mızrap/pena ile yaptığı perdesiz gitar icralarının da Erkan Oğur diskografisinde başat bir yere sahip olduğunun altını çizmemiz gerekmektedir.

Mızrap (plectrum) tekniği ise perdesiz gitarda kullanılan ikinci temel sağ el tekniğidir. Bu teknikte sağ el bileği eşik üzerinde hareket etmektedir. Bu sayede yalnızca mızrap vurulan telin titreşimi sağlanır ve diğer tellerin gereksiz titreşimi engellenmiş olur. Mızrap tekniğinde tellerin titreşimi için gerekli tansiyon, mızrapsız icraya göre daha sert olacaktır. Tıpkı tanbur ve cümbüş sağ el tekniğinde olduğu gibi çoğunlukla yukarıdan aşağı biçimde hareket eden mızrap hareketi perdesiz gitarda mızrap ile icra edildiğinde kullanılmaktadır. Bu nedenle tanbur ve cümbüş çarpmaları ile süslemelerinin kullanılmasının temel nedeni anlaşılmaktadır. Mızrap tekniği yalnızca klasik perdesiz gitarda değil, elektrik perdesiz gitarlarda da kullanılan bir tekniktir ve sağ el tutu pozisyonu tıpkı elektrik gitarda olduğu gibidir (Eroğlu, 2012, s.9).

Öte yandan Mutlu Torun’un da belirttiği gibi, perdesiz gitarın fiziki yapısından ötürü sözgelimi bir ud’a nazaran sesleri daha fazla uzatabiliyor oluşu (Torun mülakat, 2012), Erkan Oğur icrasında belirleyici olmuştur (Oğur uzun sesler kullanabilmek için kemençe, ney gibi enstrümanları taklit eden e-bow yardımı ile elektro perdesiz gitarda bir çok kayda imza atmıştır). Oğur’un uzun seslere karşı bu tutumu hiç

kuşkusuz mızrapla ya da parmakla çaldığı kayıtlarda da teknolojinin imkanlarından azami ölçüde yararlanmaya çalışmasının nedenlerinden biri olarak gösterilebilir.

Bundan başka, Oğur'un kendi ifadesiyle, parmaklarından kaynaklanan bir rahatsızlık sonucunda (hatta Perdeleri iyice törpüleyip Perdesizliğe ulaşmadaki nedenlerinden de bir olarak) normal gitar çalamadığı ve sadece perdesiz gitar çalabildiği için daha az güç harcayarak yeni bir çalım tekniğine ulaştığını belirtmekte fayda var. Bu teknik yumuşak uzayan seslerle örülü tonu elde etmesini sağlamıştır.

E.A: Hocam siz 1976'da perdeleri söktüğünüzde; bunun fiziksel bir rahatsızlığınızdan kaynaklanan bir ihtiyaçtan, aynı zamanda Gitarda Türk Müziği perdelerini çalma çabanızdan geldiğini söylüyorsunuz. Öncelik hangisi?

E.O: Öncelik Türk Müziği çalabilmek; ama aynı dönemde ellerimde rahatsızlık oluştu bende gitarın perdelerini iyice törpüledim ve teller klavyeye yapıştı. Gitarın telleri iyice klavyeye yaklaştığında artık daha az güç sarf ederek çalmak zorundasın. Daha az güç sarf ederek çalınca ellerim eskisi gibi ağırlamaya başladı. Dahası o şekilde çalarak daha yumuşak bir ton elde ettim. (Oğur, kişisel mülakat, 2011)

Aşağıda Erkan Oğur'un *Bir Ömürlük Misafir* albümünde Bülent Ortaçgil, Philip Cathrine ile birlikte çaldıkları bir Van ezgisinin (Ağırlama) Sinan Cem Eroğlu tarafından yapılmış transkripsyonu bulunmaktadır (Şekil 4.2). Aynı *Güllerin İçinden* örneğinde olduğu gibi bu örnekte eşit tampere gitarlarla çalınan bir ostinato alt yapı üzerinde, Erkan Oğur'un yerel tavrı ve perdeleri perdesiz gitar'ın olanaklarını kullanarak ifade edebilmesi açısından kayda değerdir.

Ağırlama / Şerane

Bir Ömürlük Misafir CD Track 2

Van - Anonim



Şekil 4.2 : Ekan Oğur “Ağırlama”, (Eroğlu, 2012, s.7).

5. ERKAN OĞUR’UN İCRASI İLE PERDESİZ GİTAR, TÜRK MÜZİĞİ GELENEĞİNİN DEVAMI SAYILABİLİR Mİ?

Bu soruya cevap verebilmek için Erkan Oğur’un çeşitli kayıtlarda yaptığı Geleneksel Makam Müziğinde ismine “taksim” denen doğaçlamalar ile, bu geleneğin en önemli temsilcileri sayılan çeşitli icracıların bazı taksimlerini belirli açılardan karşılaştırmaya çalışacağız. Fakat bundan önce geleneksel taksim’in tanımlayıp, onu belirleyen temel müzikal unsurları gözden geçirelim.

5.1 Taksim

Türk Müziği İcra geleneğinde de Taksim konusunun özel bir önemi vardır. Bu bağlamda aşağıda daha ayrıntılı bir şekilde ele aldığımız taksim geleneğinin örneğin batı müziğinde ki karşılığını bulmaya çalışırsak hiç kuşkusuz prelüd olgusu ile karşılaşırız. Taksim geleneği hemen her zaman doğaçlama icra edilmişken; prelüdlerin notaya alınmış ilk örneklerinin 15. Yüzyıldan başlamakla beraber daha sonraları Kapsberger, Frescobaldi, Corelli ve 18. Yüzyıla gelindiğinde Johann Sebastian Bach gibi besteciler sayesinde artık neredeyse tamamen notaya alınmış ve standartize edilmiş bir biçimsel kimlik kazandığını, günümüze kadar olan aşamada ise Chopin, Alkan, Debussy, Scelsi...vs gibi besteciler için çok çeşitli dramatik kurgular oluşturabildikleri ve birbirinden bağımsız ifade biçimleri ortaya koyabildikleri bir türe dönüşmüştür (Url-22). Oxford Music Online’da, Prelüd kelimesinin Latincesinin “Preambulum” olduğunu, bunun da, insanların dikkatini çekmek ve bir konuyu başlatmak retoriğine ait bir işlevi bulunduğu belirtilir. Aynı kaynakta, ilk notaya alınmış prelüdlerin org için olduğunu ve kilisede vokal müziğe giriş oluşturmak için bestelendikleri belirtilmektedir.

Biraz daha sonraları örneğin lute için olan prelüdlerin daha çok, icracıların akordu kontrol edip parça başlamadan ellerini ısıdırmak için doğaçlandıkları melodilerden türediği bilinmektedir. Doğaçlamayı notaya almanın amacı öğrencilere belirli çalım tekniklerini öğretmek gayesi güder. Çünkü doğaçlama, geniş bir tavır, stil ve teknikle ilgili konuyu bünyesinde barındırdığından, prelüd tanımı sonraları; başka türlü belirsiz olarak

adlandırılabilir bir çok biçimsel prototipleri ve eserleri tanımlamak için kullanılmıştır (Url-21).

Bununla birlikte, Doğalamının hemen bütün kültürlerde icra sırasında bestelenmiş müzikler olduğu olgusunu yadsıyamayız. Bu aslında temelde önceden belirlenmiş olma halinden kaçışı simgeler. Ali Jihad Racy'nin "The Arab Taqasim as a Musical Symbol" isimli makalesinde, müziğin sosyo-kültürel alanda ki sembolik işlevlerine dikkat çektikten sonra, doğaçlamaya bazı kültürlerde "belirsizlik", "disipline edilmemişlik", "hazırlıksızlık", gibi anlamlar taşıdığını belirtir. Racy aynı makalede doğalamının şu özellikleri bünyesinde barındırabileceğini; "ngrlebilirliğin dışına çıkan, yüksek oranda yaratıcılık isteyen, tamamen bireysel, ilham barındıran, bazı geleneklerde kendisine g vehmedilen, yine bazı geleneklerde müzikal dışavurumum temel yolu olarak kabul edilen, bilinenle yeni arasında köprü oluşturan, seyirciyi de içine dahil edebilen, dini oluşumlar içerisinde birlik çağırısı yapabilen, kurumsallaşmış müzikal geleneğin dışına çıkabilme özelliği sayesinde tamamen zgr olan ve spontone doğası sayesinde yaşamı taklid edebilen" (Url-23) olarak 12 madde halinde sıralar (şekil 7.1).

<i>Topluluk</i>	<i>Bireysellik</i>
Norm	Nev'i şahsına münhasırlık
Kısıtlama	zgrlk
Gelenek	Yenilik
Beklenebilirlik	Sürpriz
Bilinç	Anlatılabilirlik tesi
Oranlılık	İçgüdü
Sreklielik	Değişim
Teknik işçilik	İlham
Teori	Pratik
Bilgi	Yetenek
Hatasızlık	Duygulanım
Akıl	Ruh
Önceden hesaplanmışlık	Spontenlik
Etos	Patos

şekil 5.1: Önceden tasarlanmışlık-Doğaçlama, (Url-22).

Racy, "taksim yapısı içerisinde özgürlük olgusunun; performans süresi, yapısal kurgu ve modülasyonlar bağlamında genellikle makro-yapısal planda geçerli olduğunu; bununla birlikte süslemeler, ritmik motifler ve melodik sekvensler yoluyla modal-kompozisyonel geleneğe bir bağlılığın söz konusu olduğunu" (Url-22) vurgular.

Racy'nin, doğaçlama genelinde ve Arap Taksim müziği özelinde ifade ettiği noktaların, Türk Müziği taksim geleneği ile ortak paydaları bulunduğunu söyleyebiliriz.

Öte yandan, Türk Müziği üzerine yaptığı araştırmalarla tanınan Walter Feldman" Ottoman Sources On The development of the Taksim" isimli makalesinde taksim'in "bölünme" anlamına geldiğini belirterek sözlü eserlerden oluşan bir fasıl serisinin arasına, enstrumental doğaçlamalar serpiştirerek bölünmesi anlamında kullanılabilmiş olabileceğine dikkat çeker. Aynı makalede Feldman, Taksim'in 16. Yüzyılın ikinci yarısından sonra ortaya çıktığını iddia eder. Bu tarih Cem Behar'ın Osmanlı/Türk müziğinin kimliği'nin ortaya çıktığını iddia ettiği tarih olması bakımından ilgi çekicidir.

İşin gerçeği şudur: Geleneksel Osmanlı/Türk musıkisi diye adlandırdığımız İstanbul merkezli ve Osmanlı'ya özgü musiki sentezinin varlığını en erken 16. Yüzyılın sonlarından itibaren kanıtlayabiliyoruz. Bu geleneğe ait olduğuna emin olabildiğimiz eserler de en erken o zaman bestelenmişlerdir. 16. Yüzyılın sonlarına doğru, yani İstanbul'un fethinden bir buçuk yüzyıl sonra, müzikte özgün bir Osmanlı sentezinin oluşumuna, kimlik ve kişilik kazanmasına tanık oluruz. Müzik geleneğinde önemli bir kırılma, bir yön değiştirme bir kopuş görülüyor o dönemde (Behar, 1998, s.147).

Öte yandan, Feldman bu dönemi Osmanlı müziğinin geç ortaçağ ile erken modern dönemleri arasındaki kırılmaya denk geldiğini belirtir ve şöyle devam eder:

17. Yüzyılın başında yüksek ulema devlet bürokrasisinin parçası haline gelmişti ki, bu onların kendi sosyal konumlarını diğer bürokratlarla eşdeğer bir noktada görmelerine yol açtı. Osmanlı'nın kendinden önceki Müslüman/Türk devletlerinin seküler yapılarını güçlü bir şekilde sürdürmeleri ve müzik sanatında Sufi modellerin artan bir şekilde kabulü, ibadet ve astroloji faaliyetlerindeki etkileri sebebiyle ulema, devletin dininden sorumlu muhafızlar olarak kendilerine müziksel bir ifade aracı buldular. 17.Yüzyılda bu birbirinden bağımsız üçlü yapının (saray müzisyenleri, ulema müzzinler, derviş zakirler ve neyzenler) yükselişe geçmesiyle, önceden tasarlanmış metrik yapılar ve icra'ya dayalı metrik olmayan yapıların eşit derecede meşrulaşması başladı. Bu yeni yapılanma, 16. Yüzyıl boyunca etkili olan İran'lı müzisyenlerin saraydaki etkilerini söndürdü (Url-24).

Feldman tüm bunlara ek olarak taksimin beste, semai, fasıl gibi formlarla aynı dönemde ortaya çıktığını (16. Yüzyıl Sonu-17. Yüzyıl Başı) ve modülasyon olgusunun taksimin ayrılmaz bir özelliği olduğunu ortaya koyar.

"Taksimin, Turk/Arab müziğinde bilindiği haliyle ve başka hiçbir metre dışı türde olmayan dört temel karakteristiği vardır, 1) daha önceden öğrenilmiş melodilerin

kullanılmasına izin vermeyen irticalen olma durumu, 2) akışkan bir ritmik örgü içerisinde belli ritmik kalıpların ortaya konulması, 3) kodlanmış melodik hareketler (seyir), 4) modülasyon” (Url-23).

Yukarıda, Racy’nin taksim iç yapısını; makro yapısal plan ve modal-kompozisyonel geleneğin devam ettirilmesi olarak ikiye ayırdığını görmüştük. İlki doğaçlamanın özgür yapısını, diğeri ise doğaçlamanın gelenekle olan bağı tanımlıyordu. Feldman’ın bu dört maddesinin de Racy’nin tanımıyla paralellik taşıdığını görüyoruz. Dahası Feldman, Türk Müziği üzerine en eski kaynaklardan bazılarını yazmış olan teorisyen ve besteci Kantemiroğlu’nun taksim usulsüz olduğu görüşüne yer verir; ve yine Kantemiroğlu’na gönderme yaparak taksimde ki modülasyon olgusunun önemini anlatmak için bir başka yaşayan Türk Müziği araştırmacısı Karl Signell’in ağzından bugünle bir karşılaştırma yapar “Bugün taksim tek bir makamda dolaşan bölmelerden oluşabilir, ama eskiden birkaç dakikadan fazla aynı makamda durulması estetik açıdan fakirlik olarak nitelendirilirdi.” (Url-23). Yazar’ın Kantemiroğlu’nun ağzından aktardığı bir başka nokta ise dönemin İran ve Türk taksimleri arasında ki en büyük farkın, “İran da taksimlerin peşrev gibi önceden bestelenip hocadan öğrenciye aktarıldığı, buna karşın Türkler’de taksim her zaman irticalen yapıldığı gerçeğidir.” (Url-23).

Ud icracısı ve akademisyen Gülçin Yahya Kaçar ise; taksim tarihsel geçmişini daha gerilere uzatır. “Geleneksel Türk Sanat Müziği’nin zengin makamsal yapısı içinde, makam kaidelerine bağlı kalarak, hem melodik hem de teknik gücü sergileyerek, irticalen yapılan ve bir makamsal seyir olan taksim tarihi 9. Yüzyıla uzanmaktadır.” (Yahya, 2002, s.20). Aynı kaynakta Yahya, Şerif Muhittin Targan’ın bir mülakatından alıntı yaparak “taksim temel özelliğinin makamı en doğru şekilde usulsüz bir beste gibi tarif etmek” olduğunu” belirtir ve Feldman gibi o da Kantemiroğlu’nun şu sözleriyle devam eder:

Taksim, musikiyle uğraşanların ilim gücüne teslim, saz çalanın veya okuyucunun iradesine havale olunur ki, onlarda makamları ve terkipleri diledikleri şekilde bir araya toplayıp güzel ve tatlı nağmeler meydana getirsinler, ortaya koysunlar. Sözün kısası diledikleri şekilde hareket etmelerine ruhsat verilmiştir. Yeter ki makamdan geçerken bir soğukluk belirmesin. Her makama güzelce girilsin ve her makamdan güzelce çıkılsın (Yahya, 2002, s.21).

Daha önce de belirttiğimiz üzere yazılı kaynakların azlığından kaynaklanarak Taksim ilk ortaya çıktığı tarih hakkında muhtelif görüşler olsa da, Feldman, Behar

ve Aksoy'la aynı görüşler doğrultusunda Türk/Osmanlı müziği hakkında sistematik bir şekilde yazılmış en erken kaynakların 17. Yüzyıldan itibaren başladığını kabul edersek; bugün bildiğimiz anlamda taksimin bize 17. Yüzyılın bir yadigarı olduğunu kabul etmiş oluruz. Dahası; Feldman da aslında aynı Kaçar gibi, Taksim'in başlangıcını 10.-15. Yüzyıllar arasına kadar götürmekle beraber kaynağı enstrümantal bir tür olmaktan çok kuran'a dayalı sözlü bir doğaçlama geleneğine bağlıyor (Şekil 5.2).



Şekil 5.2 : Taksim gelişimi, (Url-23).

Tablodan anlaşılacağı üzere Feldman, gazel, kasîde ve taksim gibi 19. Yüzyılın yaygın sözlü ve enstrümantal doğaçlama türlerinin aynı kökten (kuran'a dayalı dini formlar) geldiğini vurgular.

Benzer bir şekilde Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisinde Yılmaz Öztuna, taksim ve gazel arasında bağ kurarak taksim konusunu şu şekilde özetlemiştir:

Türk Musikisi'nde saz veya sözle yapılan ve usulsüz olan irticali solo. Hanende'nin yaptığı taksime- daha çok halk dilinde "gazel" denir. Umumiyetle usulsüzdür. Yer yer usule girebilir. Saz-söz, çeşitli sazlar arasında karşılıklı olabilir. Fakat esas, solo, tek saz veya tek sestir. Taksim, Türk Musikisi'nde mühim yer tutar. Bazı çok iyi sazende ve hanendeler, hatta virtüozlar, iyi taksim edemezler. Zira bu, irticali bestekarlıktır. Fakat tecrübeli icracılar, bestekarlık kabiliyeti taşımaları bile, belirli kalıpları ezberleyerek, makam ve şed tecrübeleri ile muntazam taksim ederler. Taksim, yarım, yarım dakikadan kısa veya bir saatten uzun olabilir. Taksim yapan veya yapanların irtical (doğaçlama) kabiliyetleri, ses ve saz

güzellikleri ve dinleyenin ilgisini muhafaza derecesi ile alakalıdır. Tanburi Cemil Bey'in her biri birer beste olan taksimlerinin üzerine çıkılamamıştır. Ses taksiminde en ünlü isimlerden biri de Hafız Osman Efendi'dir. Dini musikide yalnız ses taksimi vardır. Kur'an tilaveti ve hatta Mevlid-hanlık ve müezzinlik, geniş ölçüde taksimlerdir ve irtical kabiliyetini çok fazlasıyla işleyen işlerdir (Öztuna, 1969-76, s.?).

Yine benzer bir şekilde; *Taksim nedir nasıl yapılır* isimli kitabında Onur Akdoğdu, icracıların yaptıkları taksim ile hanendelerin yaptıkları gazel'in (doğaçlama şarkı söyleme) aynı kökten geldiklerini belirttikten sonra, taksim konusuna tarih içinde birçok kuramcı tarafından da özel önem atfedildiğini şu örneklerle verir.

Taksim'in ne denli önemli bir tür olduğunu, geçmişten günümüze hemen hemen tüm kuramcılar kabul etmişlerdir. Örneğin, Kantemiroğlu'na (1673-1723) göre taksim, çalıcı'nın bilgisinin derecesini, biliminin gücünü ortaya koyabilen bir türdür. Fonton (18.yüzyıl) ise, müzikçinin yetenek ve zevkinin taksim'de ortaya çıktığını vurgulamakta, 19.yy kuramcılarında Haşim Bey (1815-1868)'de, taksim'i bir müzik dalı olarak nitelemiş ve müzik bilimini çok iyi bilenlerin iyi taksim yapabileceklerini özellikle belirterek Kantemiroğlu'nun ilm-i kelim'a benzettiği taksim için aynı benzetmeyi yaparak müzikte taksim bilimi, ilm-i kelim'a benzer demiştir (Akdoğdu, 1989, s.7).

“The Art Of Violoncello Performance In Turkish Makam Music: An Analyses On Early Turkish Music Recordings” isimli tezinde Yelda Özgen Öztürk, Geleneksel Türk Müziği'nde ki taksim olgusuyla Caz müziğindeki doğaçlama, klasik batı müziğinin konçerto türünün ayrılmaz parçası “kadans” ve Hint Ragaları arasındaki benzerliklere dikkat çekerek şöyle devam eder,

Türk Makam Müziğinde geleneksel bir taksim belirli bir makamın doğru özelliklerini ihtiva etmelidir. İcracı makamın melodik yapısını ve önemli derecelerini gösterebilmelidir. Aynı diziyi paylaşan makamlar birbirlerinden, Türk Makam Müziğinde makamların melodik özelliklerini belirleyen seyirler yardımıyla ayrılırlar.(Öztürk, 2009, s.13)

5.1.1 Taksim ve usul

Bir sözlü kültür geleneği olarak meşk müzikal aktarımını sağlamak için tekrar eden (döngüsel)¹⁷ zaman organizasyonlarından; usullerden yararlanmak zorundaydı. Türk Müziği'nde sözlerin tabi olduğu “aruz vezinlerinin dönüşü” gibi müzikte periyodik şekilde “dönen” veya tekrar eden usul kalıpları (ritmik kalıplar) bulunmaktadır.

¹⁷ Ozan Baysal'ın *Phrase Rhythm And Time İn Beste-i Kadims* isimli çalışması, metre ve usul kavramlarının arasında ki çizgisel ve döngüsel farklılıkları göstermesi açısından dikkate değerdir.(Baysal, 2011)

Bunlar sadece müziğin yapısal katmanlarını derinleştirmekle kalmaz; aynı zamanda meşk sırasında bu kalıpların dizlere vurulması (icralarda bu kalıpların varyasyonları, vurmali çalgılar tarafından sağlanır) yoluyla aktarım sağlanır.

Meşk sırasında eserin mutlaka usulü ile öğretilmesi gerekliliktir. Türk müziği'nin öğretiminde usul unsuru sadece bir ritm, mertebe ya da hız gösteren bir öge değildir. Usullerin kendine göre bir örgüsü, eskilerin “revişi” (yürüyüşü) vardır. Her usulü oluşturan kuvvetli ve zayıf vuruşların sayı ve uzunlukları farklıdır. Meşk edilecek eserin melodik örgüsü de dikey olaak eserin usulü ile ilişki içindedir. Her melodi, perde ya da nağme zorunlu olarak usul kalıbının bir ya da birkaç darbına tekabül eder ve böylece usul kalıba vurulduğu zaman bu kalıbın düşey dengi olan melodik yapıyı, besteyi hatırlamak kolaylaşır (Konan, 2012, s.9).

Türk Müziği'nde neredeyse bütün formlarda bestelenmiş eserlerin önceden belirlenmiş bir usul yapısına sahip olduğu gerçeğinden yola çıkarak, taksim en temel özelliği önceden kurgulanmış bir ritmik organizasyonunun dışında var olabilesidir. Taksim büyüsunü oluşturan durum bu belirsizliktir. Taksim bütünüyle icracının irticalen tasarladığı zaman kurgusu üzerine oturur. Böylelikle, örneğin tempo ve hız¹⁸ üzerinde yapacağı tüm esnemeler/daraltmalar veya daha yüzeysel planda örneğin gruplama ve tartımlarla yapacağı tüm aktiviteler o anda deneyimlenecek ve birebir tekrarı mümkün olmayacaktır. Doğaçlama'dan beslenen tüm diğer tarzlarda olduğu gibi Taksim' inde biricikliği, zaman ve onun türevleri hız ve aktivite unsurları üzerinde ki öngürülemezliğinden kaynaklanmaktadır.

5.1.2 Süslemeler

Geleneksel Türk Müziği icrasının en belirleyici özelliklerinden biri hiç kuşkusuz yoğun bir biçimde kullanılan süsleme notalarıdır. The Oxford Companion to Music'de “Ornaments and ornamentations” isimli makalelerinde McVeigh, Simon ve Neal Peres Da Costa süsleme notalarının halk müziğinden caz müziğine bir çok müzik türü tarafından notaya alınmadan, icracının yaratıcılığını ortaya koyacak bir şekilde kullanıldığına vurgu yaparak, süsleme notalarının özellikle 16.-19. Yüzyıllar arasında Batı Sanat Müziği içerisinde kullanımının zirve yaptığı belirtilir. Yine aynı kaynakta, süsleme notalarının icracıların virtüözite'lerini gösterebilmeleri için vazgeçilmez olduğu ifade edilir.

¹⁸ Berry; tempo, gruplama, motif..vs gibi olguların hepsini Ritm başlığı altında toplar (Berry, *The Structural Functions in Music*, 1976, s:304).

16. Yüzyıl boyunca süsleme notaları daha çok icracının doğaçlama yetisine bırakılıyordu, ama 17. Ve 18. Yüzyıllarda bu özgürlük kesinlik derecesi olarak değişkenlik gösteren notasyon düzenekleriyle belirlenmeye başlandı. 19. Yüzyıl bestecileri ise niyetlerini daha açıklayıcı işaretlerle belirtme yoluna gittiler, bazıları nota dışı süslemelere tahammül edemezken, birçoğu icracıların zaman zaman notada yazanın dışına çıkmasını hoş karşıladılar. Sonraki gelişmeler apajatür, mordan, kaydırma, trill, ve dönüşler gibi sık kullanılan süslemeler için standart işaretler kullanılmasını ortaya çıkardı. 15. Yüzyıl kadar erken bir zamanda kullanılan bazı işaretler 17. Yüzyılda tekrar yaygınlaştı. Özellikle Fransız besteciler, birçok süslemeyi kullanımda olan notasyon işaretiyle eşleştirirken, zaman zaman işaretlerin simgelediği süslemeleri değiştirmişlerdir (Url-25).

Yukarıda ki metinden de anlaşılacağı üzere, daha önceleri daha çok icracıların inisiyatifine bırakılan, bir bakıma müziğin “müphemliği” içerisinde değerlendireceğimiz süsleme notaları; daha önce üçüncü bölümde çerçevelemeye çalıştığımız müziğin modernleşme serüveni çerçevesinde giderek besteciler ve teorisyenler tarafından standart bir notasyonla öngörülebilenir kılındılar. Bestecinin gitgide müziğin bütünü içerisinde kontrolünü artırması, kaçınılmaz olarak nota dışı olan bir çok müzikal unsurun notaya dahil edilmesini gerektiriyordu. Nitekim 18. Yüzyılın sonlarına doğru müzikte yaşanan sadeleşme, tematik ifadenin ortaya çıkması, formal yapının zıtlıklar ekseninde belirginleşmesi ve bu zıtlıkları layıkıyla belirginleştirecek homofonik doku anlayışının ağırlık kazanması; daha önce icracıların inisiyatifinde olan bir çok nota dışı süslemelerden taviz verilmesini sağlamıştır.

Öte yandan bütün standartlaştırma çabalarına karşın süslemelerin notasyonunda tam bir mutabakat sağlanamamıştır. McVeigh, Simon ve Neal Peres Da Costa bunu şu cümleyle aktarırlar

Yüzyıllar boyunca tek bir icra tarzı ne bir ülkede ne de bütün kıtada takip edilmemiştir; örneğin triller çok çeşitli şekillerde işaetlendirilmiştir, öte yandan tek bir trill işareti bir çok anlama gelebilmektedir. O yüzden icranın yapıldığı bağlam çerçevesinde yer ve zaman dikkate alınmalıdır. İkincil olarak kişisel zevk dikkate alınmalıdır. Bu noktada Montecaire’nin görüşleri (Principes de musique 1736) önemlidir “Bu süslemelerin nasıl icra edileceğini yazıyla göstermek öğretmek neredeyse imkansızdır, çünkü tecrübeli bir ustanın icrası böyle bir uygulama için yeterli gözükmemektedir.” (Url-24).

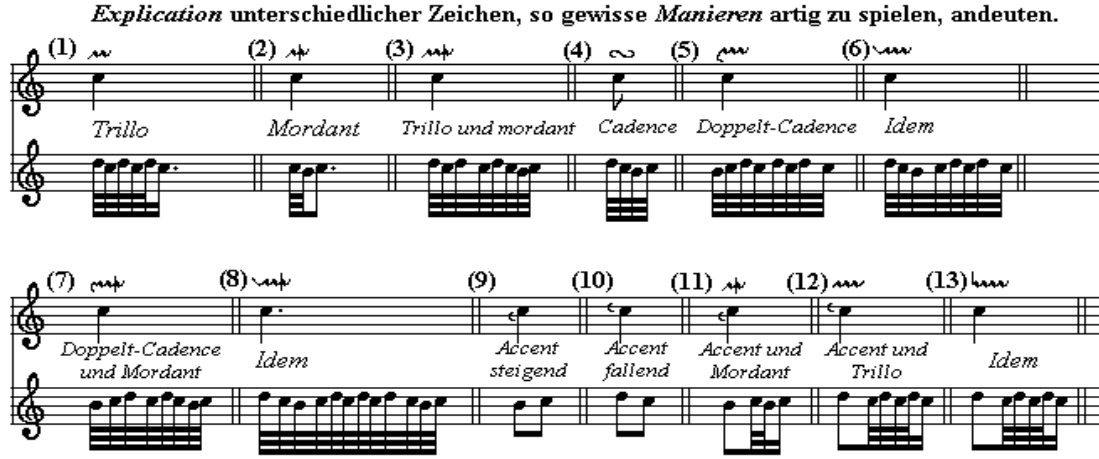
Yukarıdaki cümleden anlaşılacağı gibi Montecaire ta 1736 yılında; bir başka deyişle süslemelerin müzikal ifadeyi çokça belirlediği bir zamanda yazarak bunları öğrenmenin imkansızlığından o yüzden bir hoca eşliğinde çalışılmaları gerektiğinden

bahsetmiştir. Aslında bu sözler tamda Geleneksel Türk Müziği'nin de dahil olduğu birçok müzik türünün neden hocadan öğrenciye uzanan bir meşk geleneği içerisinde öğretildiğini bir bakıma açıklıyor. Erkan Oğur ile geleneksel Usta icracıların taksim karşılaştırmaları üzerinden göreceğimiz gibi Türk Müziği (gerek Geleneksel Müzik, gerekse Halk Müziği) batı müziğinde örneklerine rastladığımız türden ve daha değişik çeşitlerde süsleme notalarının çok yoğun bir şekilde kullanımını ihtiva ederler. Daha öncede belirttiğimiz gibi Türk Müziği'nde hiçbir nota hiçbir enstrüman tarafından ne koşulda olursa olsun yazıldığı gibi çalınmaz. Günümüzde ud icrasının en önde gelen şahsiyetlerinden değerli akademisyen Mutlu Torun, ud öğrencileri için temel kaynak olma işlevi gören ud metodunda icra-nota farklılığı konusunda şu yorumu yapar.

Batı müziğinde, her enstrüman veya enstrüman grubunun kendilerine özel partileri vardır. Çoksesli müziğin gereği olan bu partiler, o enstrümanların özelliklerine, imkanlarına göre hazırlanmıştır. Müzisyenler, notada olmayan hiçbir şeyi çalmazlar. Musikimizde ise, bütün sazlar, tek tip notaya bakarak çalarlar. Tanburi Cemil Bey, Refik Fersan, Yorgo Bacanos gibi pek çok ustanın kayıtları dinlendiğinde, notanın ana çizgisini bozmadan, küçük melodi parçaları, süslemeler ekledikleri görülür. Kendi eserlerini dahi notaya alırken bütün enstrümanlara göre, tek tip nota yazmışlar, çalarken, kendi sazlarının ve müzisyen şahsiyetlerinin farklı icrasını, ilavesini yapmışlardır (Torun, 2009, s.317).

İşte müziğe heterofonik özelliğini veren de bu durumdur. Bununla beraber heterofoni'nin dengeli duyulabilmesi için müziğin başka bir çok parametresinde olduğu gibi süsleme notalarında da icracılar arasında bir tür birlik sağlanması gerekmektedir. Hocadan öğrenciye aktarılan meşk geleneğinin amaçladığı şeylerden biri de bu usul veya tavır birliğidir. İcranın müzik üzerindeki konumundan dolayı geleneksel Türk Müziği bestecileri kendilerini daha çok sözgelimi bir akarsuyun kaynağı olmaktan ziyade zaten akmakta olan suyun akışına yön veren müdahiller olarak değerlendirirler. Birazdan irdedeceğimiz üzere taksimler, icracıların yazılı olanın dışına çıkmalarını sağlamakla kalmaz; ama bir o kadarda icranın geneli içerisinde oluşturdukları belirsizlik vasıtasıyla müziğin tansiyonunu artırır ve yapısal bir işlev kazanırlar.

Aşağıdaki örnekte Geç Barok Dönemin büyük bestecisi Johann Sebastian Bach'ın nispeten bir standardizasyon yaratmak amacıyla el yazması ile ayrıntılı bir şekilde notaya aldığı en çok kullanılan süsleme notaları görülmektedir (Şekil 7.4).



Şekil 5.3 : Bach’ın verdiği süslemeler tablosu, (Url-26).

5.1.2.1 Çarpma notaları

Çarpma / acciaccatura, Makam Müziği’nde nota yazılarında en sık rastlanan ve küçük yazılan süsleme notasıdır. Üslup içerisinde en çok kullanılan bu süs elemanı, genellikle notaya yazılmaya ihtiyaç duyulmadan icracı tarafından geleneksel üslupla günümüze kadar taşınmıştır. Mümkün olduğunca kısa zamanda icra edilmesi; çarpma zamanını hangi notadan alacağına icracının karar vermesi genel kurallar arasında sayılabilir (Özbilen, 2007, s.12).

Çarpma notaları en temel haliyle ikiye ayrılırlar. Değerini kendinden önceki notadan alanlar, veya değerini kendinden sonraki notadan alanlar. “Fasıl Şarkıcılığı açısından Türk Müziği’nde süslemeler” isimli çalışmasında Özgül Özbilen iki çarpma türü arasındaki farkı şu şekilde özetler “Makam Müziği’nde en sık kullanılan çarpma türü değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma türüdür. Bu tür çarpma esas notadan önce geldiği için kuvvetli zaman denk gelir ve vurgulu çalınır (Şekil 5.4). Değerini kendinden önceki notadan alan çarpmada ise esas nota vurgulu çarpma notası ise zayıf zamanda çalınır.” (Özbilen, 2007, s.12).



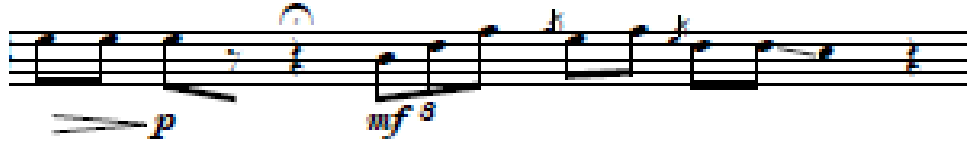
Şekil 5.4 : Değerini kendinden önceki/sonraki notadan alan çarpma türleri, (Özbilen, 2007, s.12).

Yukarıdaki örnekte görüleceği üzere aynı şekilde yazılan iki çarpma notasının duyumu birbirlerinden farklı olacaktır (Şekil 5.4). Aşağıda ise değerini kendinden

sonraki notadan alan çarpma türleri için çeşitli örnekler verilmiştir (Şekil 5.5, 5.6, 5.7).



Şekil 5.5 : Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma işaretleri, (Öztürk, 2009, s.47).



Şekil 5.6 : Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma işaretleri, (Oğur, Sesler “Uşşak taksim” notaya alan Arın).



Şekil 5.7 : Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma işaretleri, (M.F.Ö “Güllerin İçinden” perdesiz gitar Solo Erkan Oğur, notaya alan Arın).

- Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma işaretleri.

Türk Müziği icrası üzerine hazırlanmış bir başka tez çalışmasında ise Mete Arslan, değerini kendinden önceki notadan alan çarpma işaretlerini şu şekilde göstermiştir (Şekil 5.8).



Şekil 5.8 : Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma işaretleri, (Arslan, 2006, s.43).

Arslan, Mutlu Torun’un çarpma notalarının süre değerleri hakkındaki şu görüşünde tezinde yer vermiştir. “Çarpma mümkün olduğu kadar kısa yapılır. Eser ağırlaşınca çarpmada ağırlaşmaz, dolayısıyla ağır eserlerde çok daha küçük değerlere karşılık gelir”. (Arslan, 2006, s.43).

Bununla birlikte aynı çalışma içerisinde Arslan belli bir hızdan sonra (32’lik birim hız), çarpma notasıyla değerini çaldığı notanın aynı hızda olduklarını belirtmiş. (çarpma notasının 64’lük değerini çaldığı notanın ise noktalı 32’lik olduğunu göstermiş) (Şekil 5.9).



Şekil 5.9 : Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma işaretleri, (Arslan, 2006, s.43).

Benzer bir yaklaşım Yelda Özgen Öztürk’ün tez çalışmasında da bulunmaktadır (Şekil 5.10).



Şekil 5.10 : Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma işaretleri, (Öztürk, 2009, s.47).

Örnekte görüleceği üzere, Öztürk, analizlerinde kullanmak için çarpma notalarının çeşidine göre farklı işaretler kullanmış. Yukarıdaki örneklerden anlaşılacağı gibi değerini kendinden önce veya sonra alan çarpma notaları temel olarak bağlandıkları notayla birbirinden ayrışır. Değerini kendinden sonra alan çarpma notaları gidecekleri notaya bağlanırken, değerini önceki notadan alan çarpma notaları geldikleri notaya bağlı olarak gösterilirler.

Öte yandan, Erkan Oğur’un kayıtlarında kullandığı ve daha çok gitar, ud, tanbur, cümbüş... vs gibi Lut ailesine ait enstrümanlara ait bazı karakteristik çarpma

¹⁹ Yelda Özgen Öztürk; Tanburi Cemil Bey ve Mesut Bey’in viyolonsel icralarında sıkça rastlanılan tekli ve iki notadan oluşan çarpmalar için analizlerinde kolaylık sağlaması açısından farklı işaretler kullanmakla kalmamış, bunlara ek olarak ileride (şekil 7.37) karşılaştığımız gibi uzayan seslerin söndürülmesi anlamına gelen “kapama” isminde bir tekniği ve buna ait işareti de literatüre sokmuştur. Ayrıntılı bilgi için bkz *The Art of Violoncello Performance in Turkish Makam Music; An Analysis Of Early Turkish Music Recordings* (Doktora Tezi) İ.T.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü, (2009) s:46-49.

figürleri de bulunmaktadır. Mutlu Torun bu çarpmaları sesli çarpma ve sessiz çarpma olarak ikiye ayırır.

- Sesli çarpma (Şekil 5.11) “Gerçek notaya da, çarpma notasına da mızrap vurulur” (Torun, 2000, s.283).



Şekil 5.11 : Hem çarpma notasına hem de gerçek notaya mızrap vuruşları, (Işıktaş, 2011, s.114).

- Sessiz çarpma:

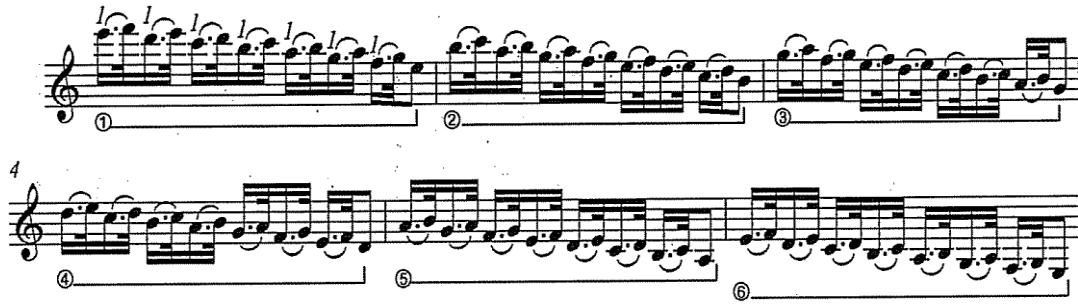
Bu tür çarpma tekniğinde, ilk sese mızrap vurulduktan sonra arkasından gelen çarpma sesi, mızrap vurulmadan, sol elin parmağı ile legato benzeri fakat daha kısa bir sürede, ikinci ana sese vurmadan hemen önce vurulmasıyla icra edilir. Çarpmadan önceki gerçek sesin gerektiği kadar uzamasına dikkat edilmelidir (Arslan, 2006, s.43).

Erkan Oğur örneklerinde bu tür sesiz çarpmalar genellikle tizden pest’e doğru bitişik nota kümelerinin arasına girerek çok karakteristik bir işitsel etki yaratırlar (Şekil 5.12).



Şekil 5.12 : İlk sese vurulan ama çarpmaya vurulmayan mızrap vuruşları, (Oğur, Sesler “Uşşak taksim” notaya alan Arın).

The Adaptation Of Bağlama Techniques Into Classical Guitar Performance isimli çalışmasında ise Tolgahan Çoğulu, aynı Erkan Oğur örneğinde (Şekil 5.12) olduğu gibi sessiz çarpma tekniğini klasik gitara uyarlayarak bir tür bağlama etkisi yaratılabileceğini vurgular (Şekil 5.13).



Şekil 5.13 : İlk sese vurulan ama çarpmaya vurulmayan mızrap vuruşları, (Çoğulu, 2010, s.85).

5.1.2.2 İki nota ile yapılan çarpmalar

İki nota ile yapılan çarpmalar da, aynı tek nota ile yapılanlar gibi Türk Müziği'nin karakteristik süslemelerindendir.

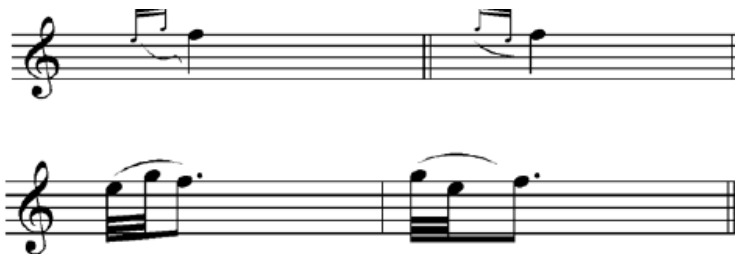
- Değerini kendinden sonraki notadan alan ikili çarpmalar.

Gerçek ses vurulmadan önce her ikisi de mızraplı veya sadece birinci küçük nota mızraplı diğeri mızrapsız olmak üzere kuvvetli zamana gelen iki küçük sesin duyurulması ve arkasından zayıf zamanda gerçek sesin mızrap ile icrasıdır (Arslan, 2006, s.53).

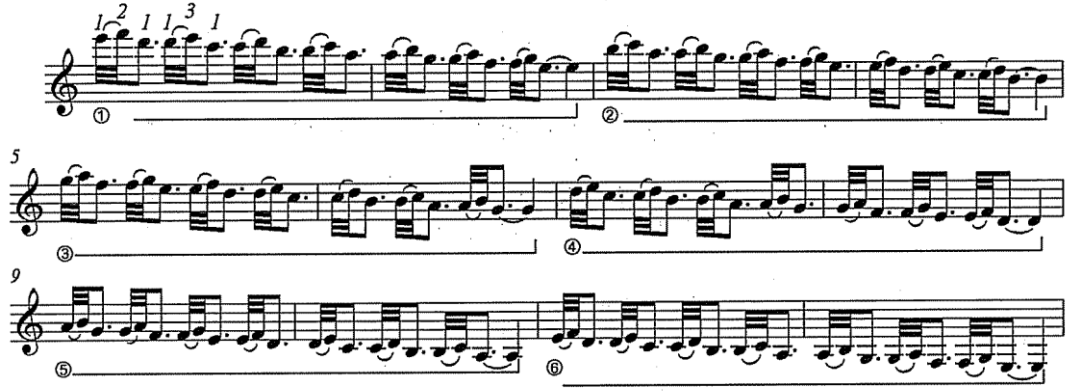
Aslıhan Eruzun “Kemençe icralarından hareketle Tanburi Cemil Bey’in tavr özellikleri” isimli makalesinde bu türden bir çarpmanın yaylı bir enstrümanda şu şekilde icra edileceğini anlatır. “Çarpma olarak duyulan bu iki ses, esas sese bağlanır. Tüm hareket tek bir yay ile legato olarak çalınır.” (Şekil 5.14, 5.15, 5.16).



Şekil 5.14 : Değerini kendinden sonraki notadan alan ikili çarpmalar, (Eruzun, 2010, s.5).



Şekil 5.15 : Değerini kendinden sonraki notadan alan ikili çarpmalar, (Özbilen, 2007, s.16).



Şekil 5.16 : Değerini kendinden sonraki notadan alan ikili çarpmalar, (Çoğulu, 2010, s.86).

Tolgahan Çoğulu'nun gitar örneği üzerinden gösterdiği gibi; Erkan Oğur da bu türden çarpmaları gerek taksimlerinde gerekse icarı olarak yer aldığı çeşitli sanatçıların albümlerinde sıkça kullanmıştır. Bununla birlikte Şekil 5.17'de görüldüğü üzere, değerini kendinden sonra alan ve iki bitişik notayla yapılan çarpmaların batı müziğinde ki karşılığı mordan işareti ile gösterilir. “Mordan (𐌹, :) ise kısa bir trill gibi, gerçek notaya dokunup, bitişik sese uğradıktan sonra gerçek notaya ulaşan çift küçük notadır” (Torun, 2000, s.290).

Süsleme işareti



Süslemeli yazım



Okunuşu



Şekil 5.17 : Değerini kendinden sonraki notadan alan ikili çarpmaların mordan(*mordant*) olarak gösterilmesi, (Özbilen, 2007, s.23).

- Değerini kendinden önce alan ikili çarpmalar (Şekil 5.18, 5.19).



Şekil 5.18 : Değerini kendinden önceki notadan alan ikili çarpmalar, (Arslan, 2006, s.53).

Mutlu Torun bu tür çarpma notalarının Türk Müziği’nde değerini kendinden sonra alan çarpmalara oranla daha sık kullanıldığını belirttikten sonra şöyle devam ediyor. “Önceden gelen gerçek notanın son kısmında, mümkün olduğu kadar küçük zamanda iki küçük not (nota) duyurulur, sonra gelen gerçek nota ise, gecikmemiş olarak, tam zamanında çalınır.” (Torun, 2000, s.288).



Şekil 5.19 : Değerini kendinden önceki notadan alan ikili çarpmalar, (Arslan, 2006, s.54).

5.1.2.3 İki’den fazla notadan oluşan çarpma grupları

İkiden fazla notadan oluşan süsleme figürlerinin en bilineni hiç kuşkusuz “grubetto”lardır. Şekil 5.20 da görüleceği üzere grupetto’lar geleneksel olarak  sembolü ile gösterilmişlerdir.

Yazılır



Çalınır



Şekil 5.20 : Gruppetto, (Url-27).

Öte yandan geleneksel Geleneksel Türk Müziği’nde ve Halk müziğinde ikiden fazla sestten oluşan çarpma grupları çok çeşitli şekillerde karşımıza çıkabilir (Şekil 5.21).



Şekil 5.21 : İki'den fazla sesle yapılan çarpmaların Geleneksel Türk ve Halk Müziğinde sık karşılaşılan kullanımları, (Öztürk, 2009, s.49).

Öztürk'ün tezinde belirttiği üzere, bu tür süsleme grupları Geleneksel Müziğimizde uzun sesleri süslemek için sıkça kullanılır. Şekil 5.22'te bu süsleme gruplarının kendinden önceki notanın değerinden alan hali gösterilmiştir.

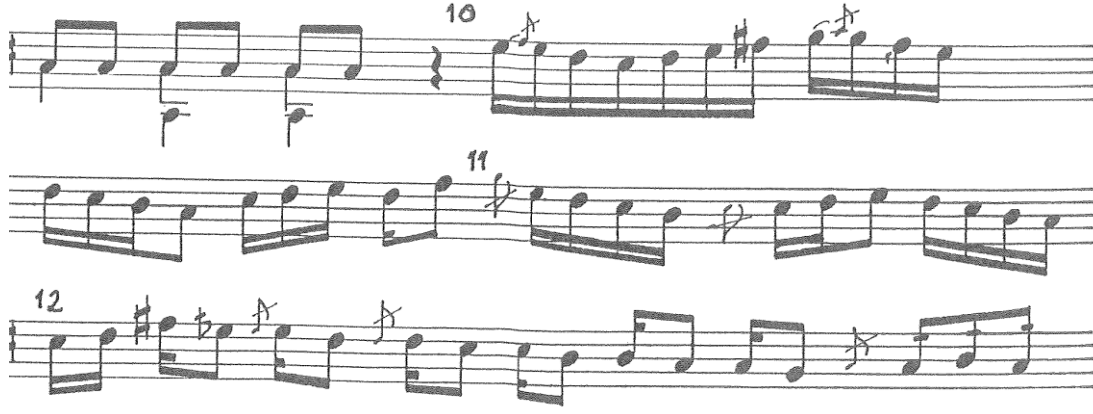


Şekil 5.22 : Süsleme grupları (değerini kendinden önceki notadan alan), (Arslan, 2006, s.54).

5.2 Erkan Oğur'un ve Geleneksel Müziğimizin Bazı Usta İcracılarının Kullandığı Çarpma Notalarının Karşılaştırılarak Örneklenmesi

• Tekli çarpmalar

Örnekte Mehmet Emin Bitmez tarafından notaya alınan Tanburi Cemil Bey'in hicaz taksiminden bir kesit bulunmakta. 10'ncu, 11'ci ve 12'ci ölçülerde görebileceğimiz üzere Tanburi Cemil Bey'in icrasının oldukça küçük bir kesitinde dahi, hem değerini kendinden önce gelen notadan alan, hem de kendinden sonra gelen notadan alan çarpma süslemeleri bulunmaktadır (Şekil 5.23).



Şekil 5.23 : Tanburi Cemil Bey “Hicaz Taksim”, (Bitmez, 1990, s.53).



Şekil 5.24 : Tanburi Cemil Bey (Nihavent Taksim), (Bitmez, 1990, s.59).

Benzer bir şekilde aşağıda Osman Nuri Özpekel tarafından notaya oldukça sade bir şekilde alınmış olan Yorgo Bacanos’un Nihavent taksiminin de başından itibaren süsleme notalarının dokuya ne kadar hakim olduğu aşikardır. En alt satırda tekrar eden re’ler(D4) arasına yerleştirilmiş mibemol(Eb4)²⁰ çarpımlar da ud icrasının çok karakteristik figürlerindendir (Şekil 5.25).



Şekil 5.25 : Bacanos “Nihavent Taksim”, (İncilli, 1990, s.90 notaya alan Osman. N. Özpekel).

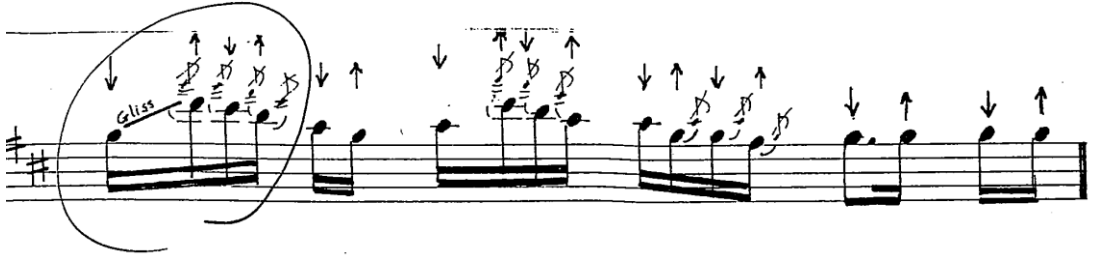
²⁰ Bu çalışma kapsamında yapılan analizlerde notların porte üzerindeki yerleri düz yazıyla belirtilirken harf notasyon işaretleri kullanılmıştır. Örneğin A4 dendiği zaman kastedilen, piyanonun dördüncü oktavında bulunan la perdesidir. Öte yandan işaret edilen bu perde, perdenin gerçek frekans değerini değil notasyonda gözüken perde değerini vermektedir. Bir başka deyişle notada gözüken sözelimi A4 perdesi transpoze bir enstrüman tarafından çalınıyor olabilir o durumda o perdenin frekans değeri başka bir perdeye karşılık gelecektir.

Öte yandan aşağıdaki Erkan Oğur örneğinde de, aynı Tanburi Cemil Bey veya Yorgo Bacanos örneklerinde olduğu gibi çarpma notaları o kadar yoğun bir şekilde kullanılıyor ki artık tabir yerindeyse süsleme notalarından çok, müziğin ana karakterini ve ait olduğu kültürel coğrafyayı belirleyen bir tür simgelere dönüşüyor (Şekil 5.26).



Şekil 5.26 : Oğur, Sesler “Uşşak taksim”, (Oğur, notaya alan Arın).

Yukarıdaki örneğin hemen başında Oğur’un birçok icrasında karşımıza çıkan bir zincirleme tekli çarpma örneği var. Aşağıda ki örneklerde görüleceği üzere benzer bir uygulama Tanburi Cemil Bey’in icrasında da çok sıklıkla karşımıza çıkıyor (Şekil 5.27). “İlk nota ile esas nota arasında bir üst basamaktaki nota çarpma şeklinde duyurulabilir. Bu özellik Tanburi Cemil Bey’de çok görülür. Hemen her yerde rastlamak mümkündür” (Bitmez, 1990, s.37).



Şekil 5.27 : Tanburi Cemil Bey “Şedd-i Araban Saz Semaisi”, (Bitmez, 1990, s.38).

- İkili çarpmalar

Aşağıdaki örnekte Yorgo Bacanos’un acemkürdi taksiminden bir kesit gösterilmiş. Çember içerisine alınmış melodik figürden görüleceği üzere bu bir değerini kendinden sonraki notadan alan ikili çarpma uygulaması. Bir başka deyişle ters mordan’ın (:) açık olarak yazılmış hali (Şekil 5.28).



Şekil 5.28 : Bacanos “Acemkürdi Taksim”, (Yahya, 2002, s.202)

Bununla birlikte aşağıdaki örnek Erkan Oğur’un M.F.Ö “Güllerin İçinden” parçasında çaldığı aranağmeden alınmıştır (Şekil 5.29). Örnekte, değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma notaları farklı bir şekilde notaya alınmıştır (iki küçük çarpma notası halinde). Öte yandan, icra ve duyum bakımından Bacanos örneği ile Oğur örneği arasında bir fark yoktur.



Şekil 5.29 : “Güllerin İçinden” Aranağme, (Oğur, notaya alan Arın).

- İki’den fazla notadan oluşan çarpma grupları.

Mutlu Torun tarafından notaya alınan bu örnekte ilk satırın sonunda başlayan grupetto’lar alt satırda da devam etmiştir (Şekil 5.30).



Şekil 5.30 : Bacanos “Rast Taksim”, (Torun, 2000, s.340).

Bununla birlikte aşağıdaki örnekte görüleceği üzere, f# notasına bağlı üç tane çarpma notası var. Aynı notanın tekrarlanması esasına dayalı bu tür çarpmalar ise yine Erkan Oğur’un icrasında çok karşılaşılan süsleme çeşitlerindendir (Şekil 5.31).



Şekil 5.31 : Oğur, Sesler “Uşşak taksim”, (Oğur, notaya alan Arın 2012).

Özetliyecek olursak, süsleme notaları aynı Batı Müziği’nin belli dönemlerinde olduğu gibi Geleneksel Türk Müziği İcra’sının da vazgeçilmez bileşenlerindendir. Öyle ki, daha önce de belirttiğimiz üzere bu müzik tüm enstrümanlar için tek bir porte’ye yazılır, buna rağmen her enstrüman müziği kendi karakterinin gerektirdiği özelliklere (mızraplı, nefesli, yaylı... vs) göre çalar. Süsleme notaları bu özelliklerin

müziğin icrası sırasında en belirgin şekilde uygulandığı alanlardandır. Dahası pek çok usta icracının tavrı özellikleri süsleme notalarını ele alış biçimlerine göre nitelendirilmektedir. Hiç kuşkusuz çarpma notaları olmadan kuru bir Türk Müziği icrasından bahsedilemez. Bu bağlamda, Erkan Oğur'un kullandığı süsleme notaları nispetinde Türk Müziği icrasına yaklaştığını iddia edebiliriz.

Öte yandan, bir taksimi var eden temel nesnel özelliklerin sadece süsleme notalarından ibaret olduğunu ve böylelikle Erkan Oğur'un, sırf süsleme notaları kullandığı için Geleneksel Türk Müziği icrasını devam ettirdiğini iddia etmek çok dar bir yaklaşım olur. Çünkü yukarıda ki örneklerde görüleceği üzere Batı müziği ve başka bir çok Dünya Müziği örneklerinde süsleme notalarının bir çok çeşidi yoğun olarak kullanılmaktadır. Taksim geleneğini şekillendiren en önemli unsurlardan biri de hiç kuşkusuz kurgusal özelliklerdir.

Bu bölümde seçilmiş birkaç taksimin biçimsel özelliklerini ortaya koyup, daha sonra bunları Erkan Oğur'un taksimleri ile karşılaştıracam.

5.3 Taksimlerin Biçimsel (Formal) Özellikleri

Taksimlerin biçimsel özelliklerini irdelemeden önce müzikte biçim'i ve biçim olgusunu oluşturan unsurları tanıyalım.

• Biçim

Arnold Whittall, Oxford Music Online veritabanında yayınlanan "Form" isimli makalesinde biçimi "müziğin yapısal veya düzenleyici elemanı" (Url-28) olarak tanımlar. Bununla birlikte; bir müzik yapıtının üretim aşamasında müziğin biçimini belirleyen tercihlerin, daha önceden kabul edilmiş müzikal şablonlardan uyarlanmasından mı, yoksa her yapıtın kendine özel şartları çerçevesinde sil baştan tasarlanmasından mı elde edildiği sorusu; biçim konusunun en tartışmalı yönlerini oluşturur. Yine aynı veri tabanında başka bir makalede biçim, " perdelerin, ritmlerin, dinamiklerin, tınların, ...vs; müziğin dinleyici tarafından bütünlüklü olarak algılanması maksadıyla düzenlenme şeklidir" diye açıklanır (Url-28). Fundamentals of Musical Composition'da belirttiği üzere Schoenberg biçimi, bir yapıtın "canlı bir organizma'nın olduğu gibi düzenleyici unsurlardan oluşan" mantıklı ve bütünlüklü bir düzenleme aracı olarak değerlendirir (Url-29). Aynı makalede yazarlar batı müziğinde kullanılan müzikal biçimleri: Strophic Biçimler, Varyasyon biçimleri,

Devamlılık ve kontrastlık barındıran biçimler (Üç bölmeli biçimler), İkili biçim ve benzerleri, Sonat biçimi, Ritornello ve Konçerto biçimi, Konturpuantal Biçimler, Müzik dışı malzemelerin belirlediği biçimler ve Yirminci yüzyılda kullanıma girmiş biçimler olarak dokuza ayırıyor (Url-29). Yukarıda bahsi geçen biçimler kendi dönemlerinde muhtemelen, müziğin içine döküldüğü bir tür kalıptan çok; müzik tasarımına belli bir yaklaşım veya stilistik tavır olarak ele alınmaktaydılar. Bununla birlikte günümüzde, kendi dönemlerinde yoğun bir şekilde kullanılmış müzikal biçimlerin, pedagojik mana da bir tür kalıp işlevi görevi görmekten öte estetik bir anlam taşıyıp taşımadıkları bu metnin sınırlarını aşan ayrı bir tartışma konusudur.

Onur Akdoğdu, *Taksim Nedir, Nasıl Yapılır* isimli kitabında taksim geleneğini biçimsel özellikleri bakımından Geleneksel ve Özgür taksim olarak iki ana başlık altında toplamıştır. Akdoğdu Geleneksel taksimi şu şekilde tanımlamıştır:

Bir makamın seyri ya da seyir yöntemiyle bir makamın açıklanması denilince de, o makamın kullandığı seslerin ve belirli seslerde yapılan belirli soluklanmaların önem derecesine göre ardarda sıralanması, yani çekirdek ezgi'nin belirtilmesidir. Dolayısıyla, makam syrine uygun olarak yapılacak bir taksimde, yani, geleneksel bir taksimde, söz konusu seslerin mutlaka belirtilmesi gerekir. Bu ise taksim sırasında doğaçlanması gereken ezginin ya da ezgilerin çekirdeğinin önceden bilinmesidir ki, bu durumda taksim yapan kişinin, yalnızca, önceden bildiği çekirdek ezginin bezeklenmesini (işlenmesini) doğaçlaması yeterli olur (Akdoğdu, 1989, s.9).

Yazar, geleneksel taksimin kalıplaşmış, öngörülebilir doğasını şu ifadelerle anlatır.

Çekirdek ezgi'nin önceden bilinmesi, bir başka deyişle bilinen makam seyrine uygun olarak taksim yapılması, çalgıcının, aynı makamda yapmış olduğu taksimlerin birbirinden farksız olmasına neden olur. Hatta aynı makamda değişik kişilerin yaptığı geleneksel taksimler dahi, çekirdek ezgi'ler önceden belli olduğu için, mutlaka birbirlerine benzerler (Akdoğdu, 1989, s.9).

Bir başka deyişle yazar, bütün makamların seyir özelliklerini gösteren çekirdek ezgilerin icracılar tarafından tekrar edile edile iyice kalıplaştığını, bu nedenle geleneksel taksimlerde orijinal olma kaygısının bulunmadığını belirtir. Öte yandan yazar; içerisinde icracının imzasının çok belirgin bir şekilde ortaya konduğu Özgür Taksim olgusunu şöyle tanımlıyor.

Geleneksel makam seyirlerine uyulmadan, yalnızca, makamı oluşturan üç temel öge olan aralık-güçlü ve durak öğelerini dikkate alarak yapılan taksime denilir. Bu tür taksimler tümüyle özgün birer yaratı olup, kişinin doğaçlamasıyla ilgili tüm yetenek ve beceri taksime

yansır. Aynı makamda, aynı kişi tarafından yapılırsa dahi, taksimler arasında mutlaka farklılık olur (Akdoğan, 1989, s.10).

5.3.1 Biçimin elemanları

“Şerif Muhittin Targan’ın Ud Müziği’ne Katkısı; 6 Ud Taksiminin Analizi” isimli tez çalışmasında Bilen Işıktaş taksimler ve şarkı formu arasındaki biçimsel paralelliğe vurgu yaparak, taksimlerde bir bakıma en çok kullanılan formül olarak giriş-gelişme-sonuç döngüsünü dile getirir. “Başlangıç, meyan (gelişme) ve nihayet olarak Dr. Suphi Ezgi’nin özetlediği biçim, bu üç bölümden birinin veya birkaçının genişlemesiyle uzayabileceği gibi, meyan kısmı olmayan küçük taksimler veya tersine birkaç meyanlı taksimler yapılabilir. Taksim irticalen (doğaçtan) yapılıp, o anda doğduğu gibi çalındığından, bir bölümün aynen daha ileride çalınması mümkün olmaz.” (Işıktaş, 2011, s.14-15). Işıktaş makamsal özelliklerin biçimle ifadesini ise şu şekilde gösteriyor.

Giriş (başlangıç) bölümünde asıl makam belli edilir. Sonra, geçiş taksimi ile yeni makama geçilir. Karar aynı makamda olacaksa, meyan bölümüne geçilir. Meyanın, ilk bölüme zıt karakterde olması uygun olur. Daha uzun cümleler, daha süratli pasajlar başka makama geçki yapmak veya pest seslerde dolaşan bir makam gösterip karar verilmişse, meyanda tizlere çıkmak gibi (Işıktaş, 2011, s.14-15).

Aynı tez çalışmasında analiz modeli olarak, büyük bölmelerin meydana getirdiği biçim ve cümle parçaları ve periodların oluşturduğu yapı şeklinde belirlenmiş (Şekil 5.32). Aşağıdaki örnek Işıktaş’ın modellemesinin Şerif Muhittin Targan’ın uşşak taksimi üzerinden uygulanmasını gösteriyor.

3.1.1.1 Biçim
A (Giriş)
B (Gelişme)
C (Meyan)
D (Karar)
3.1.1.2 Yapı
A [(a+b)]
B [(c+d)]
C [(e+f) + (g+h)]
D [(i+j) + (k)]

Şekil 5.32 : Analiz Modeli, (Işıktaş, 2011, s.24).

Yukarıda görüleceği üzere Biçim'in elemanları olarak büyük harfler A-B-C-D bölmeleri, küçük harfler müzik cümlelerini a, b, c, d, e, f... vs tanımlar. Bu cümleler bir araya gelerek [(a+b)] periyodları onlar da bazen bir tanesi A, B; bazen de iki tanesi C, D bir araya gelerek bölmeleri oluştururlar.

Yeri gelmişken hemen belirteyim, bu çalışmamın herhangi bir yerinde karşımıza çıkabilecek olan müzik cümlesi olgusunun, batı müziğinde karşılaştığımız sentence kavramı ile karşılaştırılmaması gerektiğini, cümle olgusu ile burada “gesture”; yani başı-sonu ve bir yönü olan müzikal hareket olarak algılanması gerektiğini belirtmekte yarar var. Aynı şekil de kafa karışıklığı yaratmamak adına, yine batı müziğinde farklı bir biçimsel işlevi ifade eden period=dönem kavramı hiç kullanılmamıştır.

Onur Akdoğdu *Taksim Nedir, Nasıl Yapılır* isimli kitabında da taksimlerin biçimsel yapılarını, tek cümleli biçim, bir bölümlü biçim, iki bölümlü sırasal biçim, üç bölümlü sırasal biçim ve özgür biçimler olarak beş ana kategori altında toplamıştır.

Bununla birlikte Türk Müziği'nin usta yorumcularından İhsan Özgen geleneksel taksim formu ile şarkı formu arasında benzerlik kurarak, Zemin (Giriş) -Nakarat (Gelişme) -Meyan (Orta Bölüm) -Nakarat (Sonuç) bölmelerinden oluşan bir şablon ortaya koyar.

- A. Zemin bölümü taksimin yapıldığı makamın takdimi ile başlar. Makam ustaca özetlenir. Genel çizgiler içinde yapılandırılan bu bölümde ya karar perdesinde veya arzu edilen dominant bir perde üzerinde asma karar verilir. Böylece makam tanıtılırken taksimin genel temposu, gerilim veya heyecanı da belirlenmiş olur. Geleneksel taksimin bir özelliği; taksimin belli bir heyecan ve tempo içinde ifade edildiği hemen fark edilir.
- B. Nakarat bölümünde, kompozisyon geliştirilir ve makamın belli başlı duraklarında taksimin ana melodileri orta oktavlarda, olağan irtifalar nispetinde seslendirilir. Taksimin en tipik ve akılda kalıcı bölümü olarak ortaya konur.
- C. Meyan bölümü genellikle makamın tiz bölgelerinde meydana getirilir. Bu bölüm taksimlerde gerilimin ve heyecanın doruk noktalarına ulaştığı nağmelerden teşkil edilir. Aynı makamlarda olabileceği gibi artistik makam değişikliği veya modülasyonlar da yapılabilir.
- D. Son bölüm nakarat bölümüne dönüş ve kısa bir finalle biter. Eski ustaların beste değerindeki doğaçlamalarında eserin bütününe ait melodik yapı ve unsurları tekrar ettiklerini görüyoruz (Url-30).

Öte yandan Mutlu Torun, taksimlerin genel yapısı hakkında, Suphi Ezgi'nin Giriş-Geliş-Karar tanımlamasına gönderme yaparak, şunları dile getirir.

Cemil Bey'in Beyati-Araban, Gülizar veya Nihavent taksimi sadece adı geçen makamı yapar. Misal Beyat-i Araban taksim yapıyor. Önce Beyati-Araban'ı sunar, sonra bir karara bağlar. Karardan sonra meyan açar sonra onu tekrar makama döndürür ve tekrar karara bağlar. Genel plan budur (Torun, 2013, Kişisel Mülakat).

Bütün bu veriler ışığında, Torun ve Ezgi ile aynı yaklaşımı paylaşarak taksimlerin biçimsel yapılarını Giriş-Gelişme-Sonuç mantığı içerisinde inceleyebiliriz. Bu türden bir tümevarımcı yaklaşım, sanatsal ifadeyi en kaba hatlarıyla tanımlamamıza yardımcı olmaktan öte, insanoğlu'nun tarih boyunca geliştirdiği ve hemen her sanat yapıtında karşımıza şu ya da bu şekilde karşımıza çıkan zamansallık döngüsüyle de uyumluluk gösterir. Öte yandan bu çalışmanın yer yer altını çizmeye çalıştığı spontone tasarımın biricikliği ve öngürülemezliği olgusundan hareketle Taksimin hiç bir şartta çerçevelenmiş biçimsel bir kalıba oturmadığını, oturmaması gerektiğini de belirtmek durumundayız. Taksim en geniş anlamıyla özgürlüğü ifade eder. Bu yönüyle insan ve performans ilişkisinin tarih boyunca var olmuş ve olacak olan özel bir ifadesidir. Çalışmamız kapsamında kullandığımız örneklemelerde mümkün olduğu kadar farklı icracıların eğilimleri doğrultusunda benzerlikleri ortaya çıkarmayı hedefledik, bu bağlamda ortaya konan biçimsel modeller hiç bir şekilde

sınıflandırma veya kategorizasyon görevi üstlenemezler. Aşağıdaki örneklerde çeşitli taksimlerin giriş bölümleri incelenmiştir.

- **Giriş**

Taksimlerin giriş bölümünün temel amacı makamın iskeletini ortaya çıkarmaktır. Akdoğdu'nun kitabında tek cümleli bölme olarak geçen ve yazar tarafından “makam gösterme” adıyla sahne programlarının başında ya da ortasında makamın seslerini ısındırmak amacıyla kullanıldığını belirtilen yapı aslında daha geniş bir perspektiften bakıldığında çok daha geniş bir taksimin giriş bölümü olarak karşımıza çıkabilir.

Aşağıdaki örnekte, icracı Uşşak makamının güçlüsü neva perdesi (D4) üzerinden taksime başlar ve makamın iskeletini (seyir özelliklerini) genel hatları ile gösterdikten sonra karar perdesi olan kaba düğah (A3) perdesinde karar verir. Her ne kadar ilk satırda düğah (A4) perdesinde (puandork ile gösterilmiş) durarak cümle kısa süreli kesintiye uğramışsa da, makamın dizisel özellikleri yani iskeleti ancak son satırda tam olarak ortaya çıkmaktadır (Şekil 5.33).



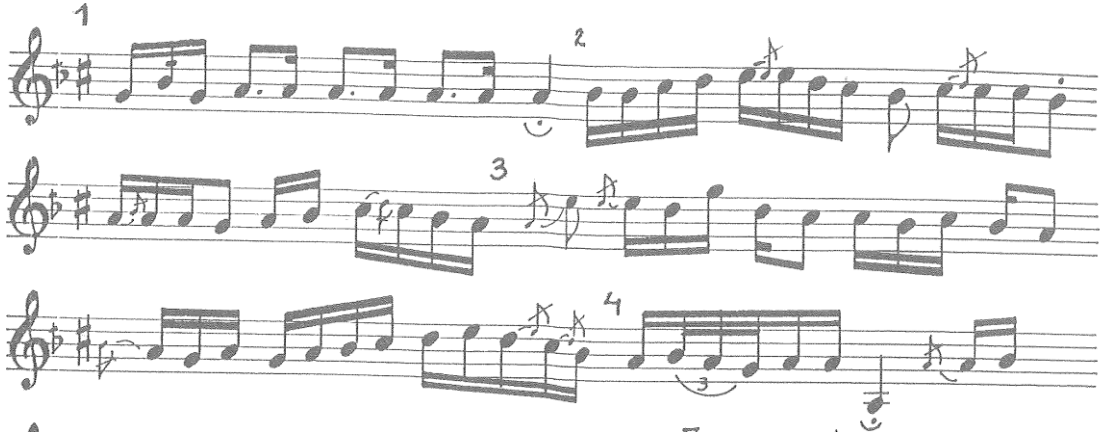
Şekil 5.33 : Targan “Uşşak Taksim”, (Işıktaş, 2011, s.24).

Örnek 6.2.2’de ise Bacanos; Rast makamının önce güçlüsü (neva perdesi) üzerindeki rast çeşnisini çok hızlı figürlerle betimliyor ve kaba rast perdesinde üzerinde oktavlı bir biçimde kalış yapıyor. Böylelikle icracı, ilerleyen dakikalarda yapacağı rast taksime bir zemin hazırlamış oluyor (Şekil 5.34).



Şekil 5.34 : Bacanos “Rast Taksim”, (Torun, 2000, s.339).

Benzer bir biçimde aşağıdaki örnekte Cemil Bey, düğah (A4) perdesini işeyerek taksimine başlıyor. Aynı perdeye uygulanan puandork aslında taksim veya daha geniş bir ifadeyle doğaçlama icracılığında vazgeçilmez öneme sahip bir nefes alma işevi görüyor. Bununla birlikte tek bölmeli biçim veya taksimin giriş bölümünün kapanması için bu düğah perdesinin bir oktav aşağısında (A3) benzer bir kalış beklememiz gerekmektedir. Bu iki kalış arasında Cemil Bey, ustalıklı bir şekilde makamın çekirdeğini oluşturan hicaz dizisini gösterirken bilinçli bir tercihle acem (fa natürel) veya eviç (fa diyez) perdelerini kullanmaktan kaçınıyor. Bu perdeleri kullanımını, ileride makamın doğal genişlemesi olarak yapacağı neva (re) üzerinde rast, yine neva üzerinde buselik veya neva üzerinde hicaz beşlilerine saklıyor (Şekil 5.35).

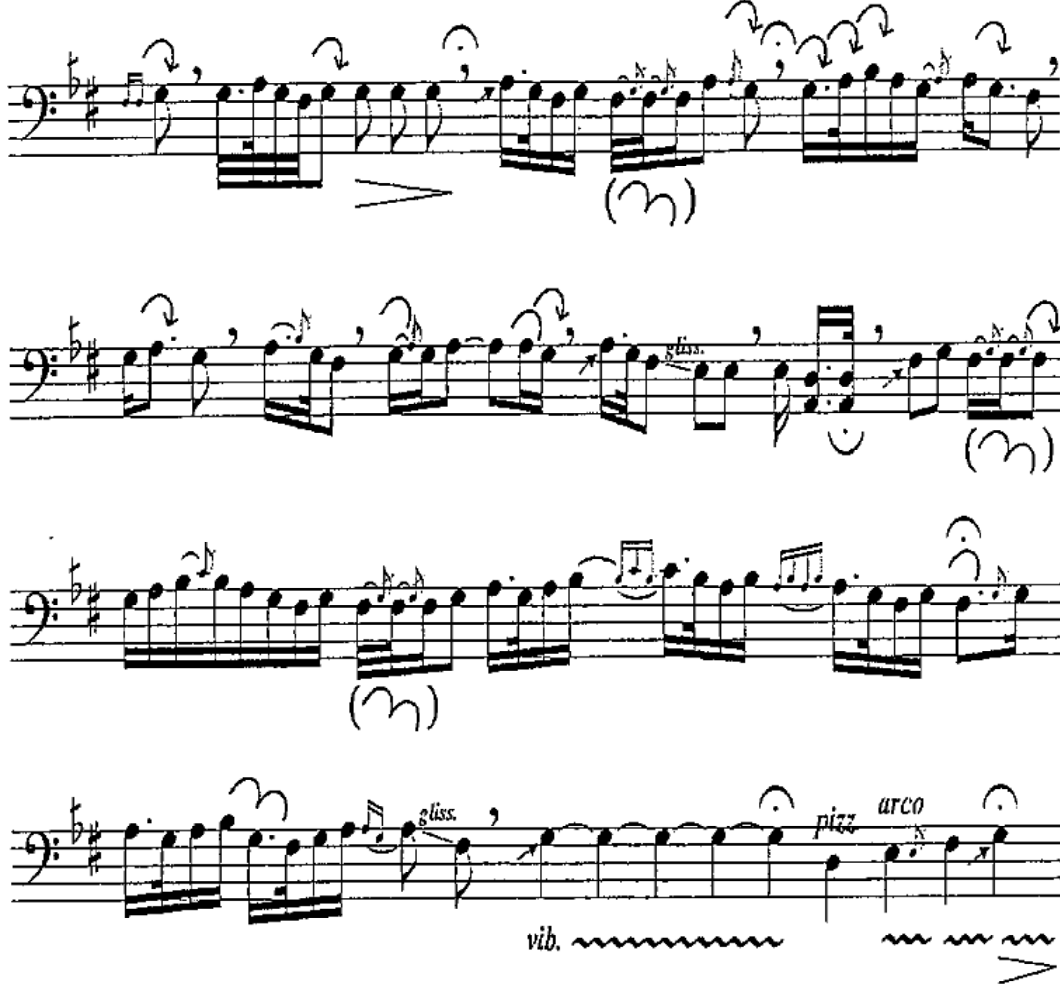


Şekil 5.35 : Tanburi Cemil Bey “Hicaz Taksim”, (Bitmez, 1990, s.12).

Öte yandan bestenigar makamı, özelliği gereği içerisinde yoğun bir şekilde saba sonoritesi bulunduğundan saba makamının güçlüsünde (ki bestenigar makamının da güçlüsüdür) asma kalışlar yapar. Aşağıda ki örnekte görüleceği üzere Cemil Bey Çargah (G3)²¹ perdesi üzerinde saba’yı iyice belli ettikten sonra, önce saba makamının durağı olan düğah (E3) perdesinde bir yarım kalış yapıyor, daha

²¹ Türk Müziği’nin hemen çoğu zaman transpoze yazılan/çalınan bir müzik türü olduğu gerçeğinden hareketle, çargah perdesi geleneksel olarak Do(C) olarak gösterilmektedir; bununla birlikte gerek Öztrük’ün çalışmasında gerekse kendi notaya aldığımız Oğur ve Cinuçen örnekleri üzerinden yaptığımız analizlerde perdelerin duyulduğu frekans değerleri üzerinden yani Do çalgılara göre yapılmıştır.

sonrasında ise tekrar çargah (G3) perdesi üzerindeki sabayı göstererek aynı perdede uzun bir karar yapıyor. Bu karar çargah perdesindeki vibratoya da desteklenmektedir (Şekil 5.36).



Şekil 5.36 : Tanburi Cemil Bey “Bestenigar çello Taksimi”, (Öztürk, 2009, s.97).

Mutlu Torun’un belirttiği gibi bazı taksimler genel şablonun dışında bir karaktere sahiptirler. Aşağıda Yorgo Bacanos’un Hüseyini taksiminde olduğu gibi, giriş bölümü normalden çok daha uzun tutulmuş. Bacanos makamın güçlüsü olan Hüseyini (E5) perdesini, üzerinde işleme hareketleri ve çıkıcı-inici seyir hareketleriyle oldukça fazla uzatarak gergin bir bekleyiş ve otaya çıkartıyor. Makamın karar notası olan düğah perdesine ise sayfanın sonunda yaklaşık 1 dakika 4 saniye civarlarında varıyor. Fakat gerek hüseyini perdesindeki uzatılmış vurgu, gerekse üst üste tekrarlanarak bir anda dokuya hakim olan folklorik içerikli melodi parçacıkları vasıtasıyla, dinleyicide bir karar hissinden çok; başka gerilimlere gebe bir kompozisyon sürecinin ilk etabının tamamlandığı hissi uyanıyor (Şekil 5.37).

Yorgo Bacanos *Hüseyini Taksim*
(Notaya alan Mutlu Torun)



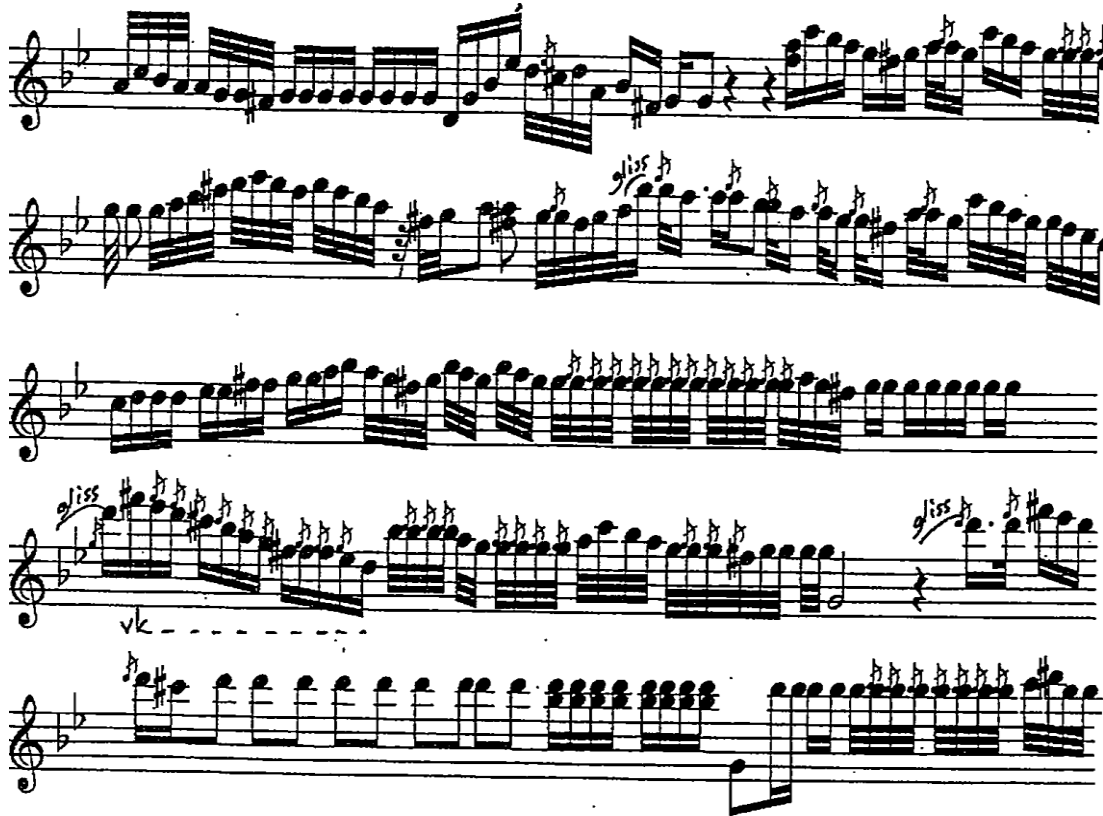
Şekil 5.37 : Yorgo Bacanos “Hüseyini Taksim”, (Torun, 2000, Kişisel Arşiv).

- **Gelişme**

Gelişme bölümleri, ana makamın daha uzak genişleme çeşitlerinin, diğer makamlarla akrabalık ilişkilerinin ve hatta geçki (modülasyon) düzeneklerinin ortaya konması, uzak registerların kullanıma girmesi ve çeşitli ritmik kombinasyonların denenmesi sebebiyle bütün diğer müzik türlerinde olduğu gibi taksimlerin de en gergin ve ustalık isteyen bölmeleridir.

Bacanos’un Nihavent taksiminden alınmış aşağıdaki örnekte ise, ilk satırın ortasında makamın karar notası olan Rast (G4) perdesinde verilen kararla giriş tamamlanmış olur. Bundan sonra icracı bir oktav yukarıdaki Gerdaniye (G5) perdesini ısıdırmaya

başlar. Hemen akabinde makamın doğal genişlemesi olarak nevadaki hicaz dörtlüsünü tiz Neva (D6) perdesi üzerinde taşıyarak bu perdeyi ısındırır. Bu esnada gerdaniye üzerinde ki nikriz beşlisinin sıkça gösterilmesinden yola çıkarak, Bacanos'un neveser makamına göndermede bulunduğunu belirtebiliriz. Taksimler'in gelişme bölümlerinde başka başka makamlara yapılan bu türden göndermeleri bir analogi ile, sonatların gelişme bölümlerinde uzak tonlara yapılan anlık tonikizasyonlar/modülasyonlar gibi görebiliriz. Bütün bunlara ek olarak Bacanos; farklı farklı kesitlerden oluşmuş olabileceğini düşündüren bu gelişme bölümünün sonlarına doğru kullandığı çift seslerle ve tremololarla tiz eviç (F#6) perdesinin yarattığı zirve gerilimini devam ettiriyor (Şekil 5.38).



Şekil 5.38 : Yorgo Bacanos “Nihavent Taksim”, (Yahya, 2002, s.242-243).



Şekil 5.38 (Devam): Yorgo Bacanos “Nihavent Taksim”, (Yahya, 2002, s.242-243).

Benzer bir şekilde Cemil Bey, Bestenigar taksiminde önce güçlüsü olan Kaba rast üzerinde (G3) üzerinde saba gösterdikten sonra, gelişme bölümünde bir süre daha bu saba'yı devam ettirerek aniden Kaba nim hicaz perdesi (C#3) üzerinde eviçli (segahlı) kalış yapar. Bundan sonra bu eviç'i biraz daha işleyip ses alanını genişletmek için bu eviç'i bir oktav yukarı taşır ve ırak perdesinde (F#4) bir zirve oluşturur. Daha sonra C natürel ve B natürel seslerinin yardımıyla önce Kaba rast üzerinde mahur gösterip sonra mahur'u ustalıkla saba'ya çevirip Kaba Rast perdesinde (G3) saba'lı kalış yapar. Böylelikle taksimin gelişme bölümünü sonlandırmış olur (Şekil 5.39).



Şekil 5.39 : Tanburi Cemil Bey “Bestenigar çelloTaksimi”, (Öztürk, 2009, s.97-98).



Şekil 5.39(Devamı) : Tanburi Cemil Bey “Bestenigar çelloTaksimi”, (Öztürk, 2009, s.97-98).

- **Sonuç**

Taksimlerin sonuç bölümleri istisnalar bulunmakla birlikte genel olarak, aynı giriş bölmeleri gibi gelişme bölümlerinden daha kısadır.

Tanburi Cemil Bey violonsel ile yaptığı bestenigar taksiminin sonuç bölümünde, hüseyini üzerinde ki sabayı göstererek makamı tekrar birinci tip genişlemesini ortaya

koyar, bununla birlikte artık karara gittiği için burada durmaz ve hemen makamın karar perdesi olan Kaba Nim Hicaz (C#3) perdesine iner. Bu perdeyi kısa bir süre işledikten sonra; bütün yaptıklarının bir özetini geçercesine makamın güçlüsü sayılabilecek olan kaba rast (G3) perdesine ifadeli bir glissandoyla ulaşır ve orada gerçekleştirdiği puandorktan sonra usulca karar notasına (C#3) dönerek taksimi tamamlar (Şekil 5.40).



Şekil 5.40 : Tanburi Cemil Bey “Bestenigar çello Taksimi”, (Öztürk, 2009, s.98).

Aşağıda ki örnekte görülen Yorgo Bacanos’un Nihavent taksiminin sonuç bölümünde ise, icracı hemen satırın başında görülen rast (G4) perdesinde kısa bir karar verdikten sonra, gelişme bölümünde yaptığı neveserden tamamen sıyrılmak için önce gardaniye (G5) üzerinde ki buseliği gösterip hemen akabinde makamın doğal seyri olan neva (D5) perdesi üzerindeki kürdi çeşnisini bitişik hareketler ve arpejlerle (ikinci satırda olduğu gibi) işleyerek makamın karar notası olan rast (G4) perdesine ulaşır. Satırın sonunda gösterdiği ve bir tür kodetta vazifesi gören G-Eb-D-A-Bb-D-G cümle parçası ise sadece taksimin bittiğini göstermekle kalmıyor, aynı zamanda büyük bir ustalıkla daha önce yapılanları (hassas bir şekilde dinlenildiğinde müziğin içerisinde birkaç kez duyulabilecek bir motif yapısı ile) özetlemiş bulunuyor (Şekil 5.41).



Şekil 5.41 : Yorgo Bacanos “Nihavent Taksim”, (Yahya, 2002, s.242-243).

Öte yandan, Bacanos’un Hüseyini Taksiminin sonuç kısmı birçok açıdan farklılıklar taşıyor. Yukarıda ki örneklerde genel olarak, gelişme bölümünün bitiminde karar perdesine döndüğünü ve sonuç bölümünün de büyük oranda makamın ana eksenini oluşturan diziyi inici bir şekilde kullanarak karar üzerindeki mutlak kalışı kuvvetlendirmeyi amaçladığını görmüştük. Böylelikle bir tür makamsal “resolution” sağlanmaktaydı. Aşağıda ki örnekte ise Bacanos Gelişme bölümünün sonunda beklenen karar sesine 2.50 dakika civarında (ilk satırın başı) ulaşıyor. Bu noktadan sonra, yukarıda bahsettiğimiz gibi makamın çekirdeğini gösterip kararı işlemesi beklenirken; icracı tiz bölgede Muhayyer (A5) perdesinden başlayıp önce tiz Hüseyini (E6) perdesine oradan Hüseyini (E5) perdesinde sonlanan bir figürü inici bir şekilde birkaç kere tekrar ederek yeni bir ivme başlatıyor. Devamında ise tiz Muhayyer’e kadar çıkarak gelişme bölümünde bitmiş olması beklenen zirve (climax) fonksiyonunu sonuç bölümüne taşıyor. Bununla da yetinmeyip sondan bir önceki satırda, makamın ikinci tip genişlemesi olan Muhayyer (A5) perdesi üzerindeki buselik çeşnisinin altında bulunan hüseyini (E5) üzerideki hicaz gösterilip, çıkıcı bir hareketle Muhayyer üzerindeki buselik gösteriliyor ve hemen makamın ana iskeletine dönmek suretiyle makamın güçlüsü olan Hüseyini perdesinde yarım kalış yapıp son satırda da karara varılıyor (Şekil 5.42). Tasarım olgusunun temel ilkelerinden biri olarak; oluşturulan gerilim ne kadar büyükse dengelemek için belli bir oranda resolution (çözüm) gerekmektedir düşüncesinden yola çıkarsak (bu düşünce bir kural olmaktan çok tasarım olgusu hakkında genel bir çerçeve belirlememize olanak verir; insanlık tarihi boyunca estetik üzerine geçen tartışmalardan çıkartılan kurallar sanatçılar eliyle hep boşa çıkarılmıştır. Hiç kuşkusuz, sanat en büyük gücünü bu kural tanımaz yapısından almaktadır.)

Bacanos'un taksimin sonlarına doğru gerçekleştirdiği böylesi bir gerilim bizim bu taksimi diğerlerinden farklı bir yere koymamıza yol açıyor. Mutlu Torun bu taksimin sonuç bölümünde olanlar için şöyle demektedir. “ taksimin son sayfasının ortalarından itibaren, yani taksimin son altıda birlik bölümünde daha tizlere tiz Muhayyere kadar gidiyor, belki de o sırada taksimi bitirdi, ama camın arkasından (Radyo da) hadi biraz daha çal dediler oda devam etti. Veya biraz daha coşup daha tize çıkmak istedi.” (Torun, 2013, Kişisel Mülakat).

Yorgo Bacanos *Hüseyini Taksim (Devamı)*
(Notaya alan Mutlu Torun)



Şekil 5.42 : Yorgo Bacanos “Hüseyini Taksim”, (Torun, 2000, Kişisel Arşiv).

5.4 Yukarıdaki Örnekler Işığında Erkan Oğur’un Bazı Taksimlerinin Biçimsel Yönden Karşılaştırmalı İncelenmesi

Her şeyden önce şunu belirtmekte fayda var, yukarıda incelediğimiz Tanburi Cemil Bey, Yorgo Bacanos ve Şerif Muhittin Targan örnekleri ile Erkan Oğur’un taksimleri arasındaki en belirgin fark hiç kuşkusuz süre kullanımıdır. Bahsi geçen usta icracıların taksimleri ortalama 3-4 dakika civarında iken, Erkan Oğur örneğinde bu sürenin 1-2 dakika civarında olduğunu görüyoruz. Bu durumu yaratan sebeplerin başında gelenlerden biri hiç kuşkusuz; Erkan Oğur’un belli makamlarda yaptığı taksimlerin (en azından bu tezde kullanılan kayıtlarda) belirli bir Türk Müziği icrasından değil, kendisinin albümlerinde veya sahne icrası sırasında kaydedilmiş ve başında veya sonunda herhangi bir bestelenmiş eser bulunmadan yapılmış olmalarındandır. Bir başka deyişle Erkan Oğur’un taksimleri, yukarıda değindiğimiz giriş taksimi, geçiş taksimi veya fihrist taksimi türlerinden hiçbirine tam olarak dahil edilemez. (Erkan Oğur’un taksimleri, geleneksel ustaların yukarıda örneklediğimiz sadece belirli bir makamı ele alıp onun tüm özelliklerini ortaya koydukları ve başlı başına bir kompozisyon niteliği taşıyan fihrist taksim geleneği ile her ne kadar benzerlikler taşısa da; ustaların yaptıkları bu taksimler neticede bir Türk Müziği programının akışı içerisinde kayıt altına alınmış bulunmaktadır. Erkan Oğur taksimleri ise, Dijvan Casparyan’la yaptığı çalışmada olduğu gibi, ait olduğu bağlamdan biraz daha kopartılıp müziğin genel sonik dünyasına kültürel bir kodla katkı yapmak amacını taşır.) Bu noktada Erkan Oğur’un taksimlerinde gözümüze çarpan ilk şey makamların genişleme ve geçki özelliklerinin ortaya konularak geliştirilmesini hedefleyen yapılardan çok; motifsel tekrarlara dayalı kısa süreli seyir uygulamalarıdır.

Onur Akdoğdu *Taksim Nedir Nasıl Yapılır* isimli kitabında motif geliştirmenin bazı çeşitlerini örneklemiştir (Şekil 5.43).

Erkan Oğur’un Dijvan Casparyan ile birlikte çaldıkları Fuad adlı albümünün “Perde kalktı” isimli parçasından alınmış bu perdesiz gitar taksimi, bazı yönlerden yukarıda analizler üzerinden gösterdiğimiz şablona uymaktadır. Taksim, do üstü(C4) hicaz çalınmıştır ve notaya da duyulduğu yerden alınmıştır. Erkan Oğur’un çoğu zaman karşımıza çıkan abartısız, ve hatta mistik olarak adlandırılabilir kadar sade icrasının seçkin örneklerinden biri olarak kabul edeceğimiz bu taksim, ilk iki satırda

hicaz makamının karakteristiği olan perdeleri biraz ısındırıp ikinci satırın ortasında do (C3) perdesi ile taksim giriş bölümünü tamamlamış bulunuyor (Şekil 5.44).

Motif Geliştirmede Genel Yöntemler

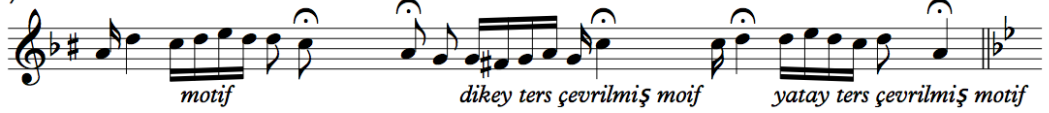
a) Motifin ses genişliğini genişletme ya da daraltma:



b) Motifin ses sürelerinin büyütülmesi ya da küçültülmesi:



c) Motifin yatay ya da dikey ters çevrilmesi:



d) Motifin bir başka ses üzerinde tekrarı:



e) Motifin çatalını (varyantı) oluşturmak:



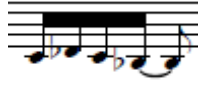
Şekil 5.43 : Motif geliştirme çeşitleri, (Akdoğdu, 1989, s.31).



Şekil 5.44 : Erkan Oğur “Perde Kalktı” (Hicaz taksim) Giriş Bölümü, (Oğur, notaya alan Arın 2012).

Erkan Oğur C-Dd-C-Bb seslerinden oluşan hicaz makamı bünyesinde bulunan nikriz’i gösteren bu motifi taksimin çeşitli yerlerinde tekrar tekrar gösteriyor.

Aşağıdaki örnekte bu motif taksimin giriş bölümünde karşımıza çıkmıştır (Şekil 5.45).



Şekil 5.45 : Erkan Oğur “Perde Kalktı” (Hicaz taksim) Motif Örneği. Giriş Bölümü, (Oğur, notaya alan Arın 2012).

Aşağıda ki örnekte ise aynı motifin esas halinin ve üçlemelerle genişletilmiş halinin gelişme bölümünde karşımıza çıktığını görüyoruz (Şekil 5.46).



Şekil 5.46: Erkan Oğur “Perde Kalktı” (Hicaz taksim) Motif Örneği. Gelişme Bölümü, (Oğur, notaya alan Arın 2012).

Aşağıda ki örnekte ise Onur Akdoğdu’nun gösterdiği tekniklerden ses sahasının genişletilmesi” tekniği kullanılmıştır. C-Dd-C-Bb seslerinden oluşan temel motife A-G sesleri de eklenmiş; başka bir deyişle hicaz altındaki hüseyini (G3) gösteriliyor (Şekil 5.47).



Şekil 5.47 : Erkan Oğur “Perde Kalktı” (Hicaz taksim) Motif Örneği. Gelişme Bölümü, (Oğur, notaya alan Arın 2012).

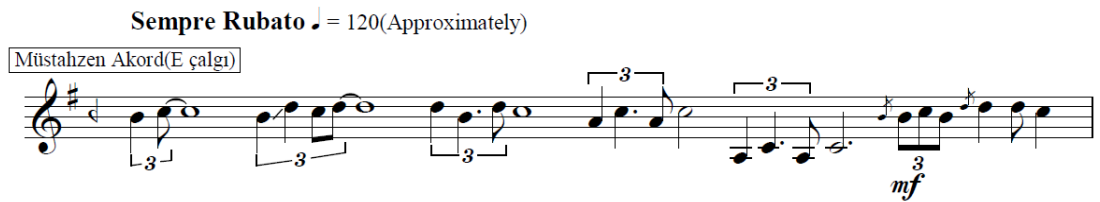
Taksimin Gelişme bölümünün sondan bir önceki satırda ikilik olarak notaya alınmış C4 notası ile bittiğini varsayacak olursak; örnek 6.3.2’de incelediğimiz ve taksimin başında karşımıza çıkan motifin, örnek 6.3.3’de değiştirilip tekrar edilmesiyle gelişme bölümünün bitip sonuç bölümünün başladığını iddia edebiliriz. Bu motif’in avdet ettirilmesi dinleyici de bir tür üç bölmeli form duygusu yaratmaktadır (Şekil 5.48).



Şekil 5.48 : Erkan Oğur “Perde Kalktı” (Hicaz taksim) Gelişme-Sonuç Bölümü, (Oğur, notaya alan Arın 2012).

Öte yandan motif fikrine dayalı müzikal yapılar çok sık olmamakla da daha geleneksel icracıların taksimlerinde de karşımıza çıkmaktadır.

Aşağıda ki örnek, daha yakın dönem ud icracılarından büyük usta Çinuçen Tanrıkorur’un bir segah taksiminden alınmıştır. Bu taksim bazı tavır özellikleri ve motifsel kullanımlar açısından Erkan Oğur taksimleri ile bazı benzerlikler taşımaktadır. Taksimin hemen başında segah (B5) -çargah (C5) notalarından oluşan motif çekirdeği, hemen akabinde neva (D5) perdesinin de eklenmesi ile ses sahası genişletiliyor. Aynı motif ritmik yapısı az çok korunarak yatay olarak ters çevriliyor (bkz:Akdoğdu “motif geliştirmede genel yöntemler”) Aynı motif daha sonra düğah perdesi (A4) üzerinden duyurulup sonra bir oktav aşağıdan tekrar edilerek dokunun ses sahası genişletiliyor (Şekil 5.49).



Şekil 5.49 : Çinuçen Tanrıkorur “Segah taksim”, (Tanrıkorur, notaya alan Arın 2012).

Benzer bir motif tekrarı, aynı taksimın gelişme bölümlerinde de karşımıza çıkıyor. 7. ölçü²² önce C-G-C seslerinin armonik bir şekilde tekrar edilmesi ile sağlanan tansiyon; G-A#-B-C-D seslerinden oluşan motif üzerinde ki ısrarlarla artırılıyor ve uzunca bir yay çizen melodik hareketle bu motifin ses sahası taksiminde zirvesi sayılan tiz neva (D6)'ya kadar genişletiliyor. Bu akıl dolu melodiyle, sanki kurulup zembereğinden boşalmasına izin verilen yayın yarattığı etkiye benzer bir etki yaratılıyor. Yine aynı motifin bu kadar konvansiyon dışı, hatta neredeyse blues müziğine gönderme yapacak şekilde tekrar edilmesi ise, bu taksimle ilgili çok dikkat çekici ayrıntılardan biri. Bu noktada Tanrıkörur'un genel icra tavrı hakkında ki şu görüşler dikkate değer.

Tanrıkörur'un ürettiği melodik yapılarda dikkati çeken bir nokta da atlamalı aralıkları makam duygusunun içinde eritmede gösterdiği başarıdır. Türk müziği, karakteri itibarı ile atlamalı aralıkların çok fazla kullanılmadığı bir yapıdadır. Geniş atlayışlar, geride makamsallık bakımından işlenmemiş olarak kalan perdelere neden olacağından pek tercih edilmez ve seyirde en fazla ikili aralıklar kullanılır. Ancak Tanrıkörur'un besteleri ve taksimlerinde geniş aralıkların kullanımının makam duygusu içerisine olağanüstü bir müzikalite ile yerleştirdiği görülmektedir. Bu aralıklar icracı tarafından zaman zaman pedal ses, zaman zaman ise başlıbaşına müzikal motifler olarak kullanılmaktadır (Özdemir, Önel, 2011, s.331).

Erkan Oğur ve Çinuçen Tanrıkörur taksimleri arasında ki benzerlikler motif kullanımının formal yapıyı belirlemede ki rolü açısından da dikkat çekicidir. Erkan Oğur nasıl, aynı motifi tekrar ederek taksimın sonuç bölümünü hazırladıysa; Çinuçen Tanrıkörur da aşağıdaki örnekte gözüken motifin genişletilmiş halini getirerek taksimın artık bir nihayete doğru vardığının işaretlerini veriyor. Bir başka deyişle, iki icracı da sonuç bölmelerine giderken; daha ziyade geleneksel icracılarda görmeye alışkın olduğumuz makamın karar notasını gösterip o bölgeyi işleyerek karara gitme düşüncesi ile yetinmeyip, taksimın karakterini oluşturan çekirdek motiflere (veya varyantlarına) dönmek sureti ile bir kapanış kurgusu oluşturuyorlar (Şekil 5.48, 5.50).

²² Erkan Oğur ve Çinuçen Tanrıkörur taksimlerinin notaya alınışında herhangi bir zaman işareti ve bunun doğal sonucu olarak ölçü birimi kullanılmadığı için; satır başlarında ölçülerin olması gereken sayıları bulunmakta, ama ölçülerin kendileri bulunmamaktadır. Bununla birlikte analizlerimizde kolaylık olsun diye, yer yer satır başlarında bulunan ölçü sayılarına referans vereceğiz.



Şekil 5.50 : Cinuçen Tanrıkorur “Segah taksim”, (Tanrıkorur, notaya alan Arın 2012).

Aşağıda ki örnekte Türk müziği icra geleneği’nin önemli bir başka ismi, tanbur icracısı Necdet Yaşar’ın hicazkar taksimi var. Hiç kuşkusuz Necdet Yaşar, yenilikçi olmaktan çok; geleneği mükemmelleştirerek muhafaza eden bir icracı olarak tanınmaktadır. Pelin Değirmenci, “Tanburi Necdet Yaşar’ın Sanatçı Kişiliği ve Az Kullanılmış Makamlarda Yaptığı Beş Taksimnin Notaya Alınip Makam Açısından İncelenmesi” isimli tezinde, Mutlu Torun’un Necdet Yaşar’ın neyzen Niyazi Sayın ve kemani İhsan Özgen ile beraber yaptıkları kayıtlar hakkında ki şu görüşlerine yer vermiştir. “Niyazi Sayın ile İhsan Özgen bana çok serbest, daldan dala konmak ister gibiyken, Necdet Yaşar onların yanında daha oturaklı kalır. Taksimın çatısını kurarken daha geleneğin içindedir, makamları anlatmak ister.” (Değirmenci, 2008, s.10).

Necdet Yaşar'ın hicazkar taksimi; her ne kadar daha geleneksel bir usul içerisinde olsa da, taksimın kısa tutulması sebebiyle (1:12 sn) süre kullanımı açısından yukarıda incelediğimiz Erkan Oğur (1:29 sn) ve Çinuçen Tanrıkörur (2:23sn) örnekleriyle benzerlikler taşır.

Yaşar, süre olarak kısa tuttuğu bu taksimın giriş bölümünde gerdaniye perdesi üzerinde hicaz çeşnisini gösterip ilk satırın sonunda rast perdesinde oktavlı karar yapmıştır. Gelişme bölümünde kısa süreliğine gerdaniye üzerinde ki buseliği gösterip alttan üçüncü satırın ortalarında karar perdesi üzerinde oktavlı karar vererek sonuç bölümünü hazırlamıştır. Görüldüğü üzere bu taksiminde Yaşar, tıpkı Oğur ve Tanrıkörur gibi makamın iskeletini göstermekle yetinmiş, fazladan genişleme tiplerine girmemiş ve incelemekte olduğumuz üç bölmeli formal yapıyı muhafaza etmiştir (Şekil 5.51).



Şekil 5.51 : Necdet Yaşar “Hicazkar taksim”, (Değirmenci, 2008, s.29).

Benzer bir şekilde Erkan Oğur'un Uşşak taksimi de, Giriş-Gelişme-Sonuç kurgusunu kullanmakla beraber, Sonuç bölümünde gerçekleştirdiği bir takım oynamalarla normun dışına doğru meylediyor (Şekil 5.52).

Taksim, mi (E4) perdesi üzerinde ki buselik çeşnisi ile başlayıp, ikinci satırın başlarında perdesiz gitarın karakteristiği olan bir kaydırma (gliss) hareketi ile karar notası olan si (B4) perdesine ulaşıyor (Bu perde parantez içerisine alınmıştır).



Şekil 5.52 : Erkan Oğur “Uşşak taksim” (Giriş Bölümü), (Oğur, notaya alan Arın 2012).

Ses gürlüğü olarak mf ve üçleme onaltılıklardan oluşan bir çevirme (turn) motifi ile gelişme bölümünün devinimi başlatılıyor. Bu devinim, Erkan Oğur ‘un çarpma notalarından oluşan figürleriyle taksimin sonuna kadar sürdürülüyor (Şekil 5.53, 5.54, 5.55).



Şekil 5.53 : Erkan Oğur “Uşşak taksim”. Çevirme (turn) figürü, (Oğur, notaya alan Arın 2012).



Şekil 5.54 : Erkan Oğur “Uşşak taksim”. Grup halinde çarpma figürü, (Oğur, notaya alan Arın 2012).



Şekil 5.55 : Erkan Oğur “Uşşak taksim”. Grup halinde çarpma figürü, (Oğur, notaya alan Arın 2012).

Bununla birlikte aynı Yorgo Bacanos’un Hüseyini taksiminin sonuç bölümünde gördüğümüz norm dışılık bu taksimde de kendini gösteriyor. Nasıl Bacanos o taksimin son bölümlerinde “iyice coşup tizlere doğru çıktıysa” Erkan Oğur’da kaba Buselik (B3) üzeri Uşşak taksiminin 18. Ölçüsünde gelişme bölümünü noktalararak karar perdesine varıyor. Bundan sonra bu karar ekseninde melodiler üretip taksimi sonlandırması beklenirken; neredeyse ikinci bir gelişme bölümü açarak 18. Ölçü’nün sonlarına doğru Hüseyini perdesine kadar çıkararak birbuçuk oktavlık ses sahasını aktive etmiş oluyor (Şekil 5.56).



Şekil 5.56 : Erkan Oğur “Uşşak taksim” İkinci Gelişme Bölümü, (Oğur, notaya alan Arın 2012).

Öte yandan yine 18. Ölçü’nün ortalarından itibaren hüseyini aşırın (E4) üzeri hicaz göstererek makamı genişletmeye başlıyor. Her ne kadar 28. Ölçü’nün sonlarına doğru buselik (B4) perdesinde bir kalış (puandorkla gösterilmiş) gerçekleşse de; gerçek anlamda bir kararın kaba buselik (B3) perdesinde bekleneceğinden bunu bir yarım kalış, asma kalış yani bir tür noktalı virgöl gibi değerlendirmek daha doğru olacaktır (Şekil 5.57). Bununla birlikte, bu kalıştan hemen sonra çargah (C4) perdesini işleyen bir üçleme figürüyle buselik (B4) üzeri kürdi gösteriyor. Aslında bu kürdiyi, hüseyini aşırın perdesi (E4) üzerindeki buselik çeşnisinin doğal olarak dördüncü derecesi, yani düğah (A4) perdesi üzerinde ki buselik çeşnisinden geldiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Ama ilginç olan ise, aynı figürün 42. ölçüde karara giderken bir oktav aşağıda kaba buselik (B3) üzerinde gösterilmesi oluyor (Şekil 5.57). Artık taksimin sonuna doğru gidildiğinin güçlü bir şekilde hissedildiği bir aşamada, bahsi geçen kürdi figürün bir oktav aşağıdan simetrisinin gösterilmesi, taksimi inceleyen kişide Erkan Oğur için motifsel düşüncenin yer yer makamsal düşünceden daha ağır

bastığı hissini uyandırmaktadır. Buna rağmen karara (örnekte gösterilmemiş) giderken hızlı bir şekilde gösterdiği kaba nim hicaz (C#4) perdesi ile tekrar ana makama dönmektedir. Bütün bunların ışığında bu taksim, Yorgo Bacanos’un daha önce incelediğimiz Hüseyini taksimi ile yapısal benzerlikler taşıdığını iddia edebiliriz.



Şekil 5.57 : Erkan Oğur “Uşşak taksim” İkinci Gelişme Bölümü, (Oğur, notaya alan Arın 2012).

Aşağıda ki örnekte ise yukarıda incelediğimiz Uşşak taksimin ikinci bölümü bulunmaktadır. (Analizlerimiz esnasında iki ayrı taksim olarak değerlendirdiğimiz Uşşak taksim; Erkan Oğur’un TRT’de gerçekleştirdiği “sesler” isimli kayıttan alınmıştır ve hem arada teknik bir bölünme olduğundan hem de iki taksim yapısal olarak birbirinden farklılıklar taşıdığından ayrı ayrı ele alınmıştır.)

Şunu önceden belirtelim ki, Uşşak taksiminin ikinci bölümü olarak adlandırdığımız bu bölümün tamamı notaya alınmamıştır. Bunun temel nedeni, iki taksiminde TRT’nin kayıtlarından alınması ve yaklaşık 3 dakika kadar süren ikinci bölüm devam ederken kaydın kesilmesidir. Bu nedenle aşağıdaki örnekte taksimin 1.17sn’lik bir bölümü incelenmiştir. Bir müzik örneğinin tamamı elde olmadan kapsamlı bir yapısal analiz yapmak doğru olmayacağından taksim; yarım karar yaptığı bir noktaya (Hüseyini) perdesine kadar örneklenmiştir. Bu bağlamda analizlerimizi taksimin yapısal özelliklerinden çok melodik/motifsel özelliklerine kaydıracağız.

İki taksim arasında ki en büyük fark, ilkinde kaba buselik (B3) olan karar perdesinin buselik (B4) perdesine taşınmasıdır (Şekil 5.58).



Şekil 5.58 : Erkan Oğur “Uşşak taksim” İkinci Bölüm, (Oğur, notaya alan Arın 2012).

İlk satırın sonunda karşımıza üçleme sekizlik notalar dan oluşan bir motif çıkıyor (Şekil 5.59).



Şekil 5.59 : Erkan Oğur “Uşşak taksim” İkinci Bölüm, Üçleme motif, (Oğur, notaya alan Arın 2012).

Aynı motif bir satır aşağıda (ses sahası genişletilmiş bir biçimde); hüseyini perdesi (E5) üzerinde yarım kalış yapmadan önce karşımıza çıkıyor (Şekil 5.60).



Şekil 5.60 : Erkan Oğur “Uşşak taksim”, İkinci Bölüm, Üçleme motif, (Oğur, notaya alan Arın 2012).

Aynı motif tartımı değiştirilmiş olarak 6. Ölçü’nün sonunda, 16. Ölçü’nün üçüncü dörtlüğünde (Şekil 5.61, 5.62).



Şekil 5.61 : Erkan Oğur “Uşşak taksim”, İkinci Bölüm Üçleme motif (Değiştirilmiş), (Oğur, notaya alan Arın 2012).



Şekil 5.62 : Erkan Oğur “Uşşak taksim”, İkinci Bölüm Üçleme motif (Değiştirilmiş), (Oğur, notaya alan Arın 2012).

Başka bir motif tekrarı örneği ise Erkan Oğur’un çok kullandığı ve daha önce de başka vesileler ile örneklediğimiz sessiz çarpma grubu figürüdür (Şekil 5.63, 5.64, 5.65, 5.66).



Şekil 5.63 : Erkan Oğur “Uşşak taksim”, İkinci Bölüm sessiz çarpma grubu figürü (1. Satır), (Oğur, notaya alan Arın 2012).



Şekil 5.64 : Erkan Oğur “Uşşak taksim”, İkinci Bölüm sessiz çarpma grubu figürü (2. Satır Başı), (Oğur, notaya alan Arın 2012).



Şekil 5.65 : Erkan Oğur “Uşşak taksim”, İkinci Bölüm çarpma grubu figürü (2. Satır Sonu), (Oğur, notaya alan Arın 2012).



Şekil 5.66 : Erkan Oğur “Uşşak taksim”, İkinci Bölüm çarpma grubu figürü (3. Satır Başı), (Oğur, notaya alan Arın 2012).

Üçüncü satırın ortasında aynı figürün bir ses yukarı (F#5) taşındığını görüyoruz. (Şekil 5.67).



Şekil 5.67 : Erkan Oğur “Uşşak taksim”, İkinci Bölüm bir ses yukarıya taşınmış çarpma grubu figürü (3. Satır Ortası), (Oğur, notaya alan Arın 2012).

Dördüncü satırın başında aynı figür bu sefer ses genliğinin daraltılarak dört notaya indirildiğini görüyoruz (Şekil 5.68).



Şekil 5.68 : Erkan Oğur “Uşşak taksim”, daraltılmış çarpma grubu figürü (4. Satır Başı), (Oğur, notaya alan Arın 2012).

Bir sonraki vuruşta ise, daraltılmış figürün dört ses yukarıdan, Muhayyer (E5) perdesi üzerinden tekrarını görüyoruz (Şekil 5.69).



Şekil 5.69 : Erkan Oğur “Uşşak taksim”, daraltılmış ve dört ses yukarıya taşınmış çarpma grubu figürü (4. Satır Ortası), (Oğur, notaya alan Arın 2012).

Öte yandan, beşinci satırın başında aynı figür karşımıza buselik (B5) perdesine taşınmış bir biçimde çıkar. Böylelikle Erkan Oğur bu taksim parçacığının en tiz perdesi’ne (C#6) bu figür vasıtasıyla ulaşmış olur (Şekil 5.70).



Şekil 5.70 : Erkan Oğur “Uşşak taksim”, Buselik perdesine taşınmış çarpma grubu figürü (5. Satır Başı), (Oğur, notaya alan Arın 2012).

Son olarak, Beşinci satırın sonunda aynı figür karşımıza ses süreleri genişletilmiş (üçleme dörtlüklerin sekizlik notaları) olarak çıkar (Şekil 5.71).



Şekil 5.71 : Erkan Oğur “Uşşak taksim”, Ses süreleri genişletilmiş çarpma grubu figürü (5. Satır Sonu), (Oğur, notaya alan Arın 2012).

Bütün bu analizler ışığında, gelenek ve güncellik ekseninde karşımıza çıkan şey, Erkan Oğur’un icrasının; geleneksel taksim icrasının vazgeçilmez unsurları olan usulsüzlük (metresizlik) şeklinde kendini gösteren ritmik özgürlük, süsleme notalarının yoğun kullanımı, makamsal yapıların sonik dünyası içerisinde kalma koşuluyla sağlanan bireysel tavır.

Öte yandan yine analizler çerçevesinde karşılaştığımız gibi motifsel/figüratif tekrarlar, Erkan Oğur’un müzikal gramerinin büyük bir bölümünü oluşturuyor. Şunu unutmamalıyız ki Erkan Oğur, “geleneksel tavır” dediğimiz şeyi büyük oranda gitar müziği penceresinden ele almaktadır. Bir başka deyişle, Türk Müziği’nin kendine has karakterini kullanarak aslen gitar müziği yapmaktadır. Bu bağlamda cümleleri içerisinde sıkça karşılaştığımız motifsel tekrarları, kendisinin uzunca bir süre (ve hala) parçası olduğu blues-rock-jazz müzisyenliği dünyasıyla ilgisiz olarak değerlendirmek doğru bir değerlendirme olmayacaktır. Bu noktada Erkan Oğur ile yaptığımız mülakat bazı noktaları aydınlatılabilir.

E.A: Hedefiniz sadece Türk Müziği miydi? Hedefleriniz arasında perdesiz gitarda başka müzikleri çalmak da var mıydı?

E.O: Tabii blues da çalabilirsin, işte insan sesi gibi bağlı glisandoları çalma olanağı da çıkıyor. Ben çocukken uzun yıllar perdesiz sazlar çalmıştım. Perdesizlik alışkanlığım doğal olarak vardı. “Gitarda niye olmasın? düşüncesiyle başladı”.

E.O: Benim caz müziği ile ilişkim Almanya da başladı aslında, blues ise daha önce başlamıştı. Bizim türkülerle (ağıtlarımız, deyişlerimiz... vs) onların blues’u prensip olarak çok benzeşirler. Amerikada ise hakiki blues sanatçılarıyla çok çaldım. Onlar slide ile ben ise perdesiz ile çalıyordum; ben bütün parmaklarımı slide gibi kullanabiliyordum.

“Erkan Oğur’un icrası ile perdesiz gitar, Türk Müziği geleneğinin devamı sayılabilir mi?” sorusuna dönecek olursak

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 Itriler, 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, s.140).

Murat Belge’nin yorumu bize perdesiz gitarın, Türk Müziği’nin modernleşmesi sürecinde oturduğu konumu anlamamızda yardımcı olabilir. Üçüncü bölümde değindiğimiz gibi, kanun, klarinet, keman gibi çalgıların dönemin toplumsal koşullarının da etkisiyle Türk Müziği İcra Geleneğine dahil edilmesi ve özellikle fasıl icracılığında üstlendikleri önem (günümüzde yaylı ailesinin Devlet korolarında klasik icranın vazgeçilmesi olduğunu da hesaba katarak), yine aynı şekilde halk müziği icralarında cümbüş, keman, kanun, klarnet, bağlama vs..gibi farklı türlere ait çalgıların beraber icrası, 60’lar ile artan bir şekilde ortaya çıkan türler arası melezleşme bize “müziğin safiyeti” konusunda kuşkulu bir tutum takınmaya sevk ediyor.

Tarihsel perspektiften bakıldığında Türk müziğinin çekirdeğini oluşturan Makam olgusunun değişen form, usul, çalgılama gibi faktörler’e rağmen bu müziğin belirleyici unsuru olarak kendini muhafaza ettiğini gözlemlemekteyiz. Makam zaman içerisinde değişen estetik değerlere karşı aynı tonal müzikte ki tonalite olgusu gibi kültürel bir kod olarak belli bir işlevi yerine getirmektedir. Nasıl bir 18. Yüzyıl *Aria*’sı ile sözelimi bir 60’ların Beatles parçası benzer tonal özellikler taşıyabiliyorsa; Dede Efendi’nin bir şarkısı ile 1980’lerin Türk Pop’una ait bir örnek de içerisinde benzer makamsal unsurları barındırabilirler. Bir başka deyişle, içerisinde makamsal özellikler barındıran her tür aslında Türk Müziği’nin tarihsel planda devam eden çizgisi üzerinde bir yere oturmaktadır. Öte yandan Cumhuriyet’in ilk yıllarından başlayarak uygulanan resmi politikalar çerçevesinde belli oranda göz ardı edilen Türk Müziği’nin kendi içerisinde daha tutucu bir pozisyon takınarak kendi devingen yapısına set çektiği de aşıkardır. Hiç kuşkusuz bu Türk müziği’nin belli dönemlerine ait biçimsel, çalgılama, usul özelliklerine odaklanarak bunlara

otantiklik atfederken, öte yandan bu özelliklerin dışında kalan ama benzer makamsal özellikler taşıyan türlerin çizginin dışında kaldığı şeklinde gelişen algıdan kaynaklanmaktadır.

Bu noktada Özbek; uygulanan resmi politikaların sonucu olarak Türk Müziği'nde tutucu, statik bir algının gelişmesinin, bu müziğin meşke dayanan doğasıyla çeliştiği için savunulamayacağını ifade eder.

Resmi politikanın özellikle Türk Müziği'nde yaptığı tahribat, Behar'ın da sözünü ettiği gibi Klasik Türk Müziği'nin tutuculuk şeklinde sürdürülmesinin savunusu için bir gerekçe olamaz. Çünkü önemli olan Klasik Türk Müziği'nin "açık", "özgür", bir sisteme sahip olma; "meşk" içinde paylaşımcı bir ortamda öğrenme ve pratik etme; serbest yorum ve "teraralanamazlığa" imkan veren nitelikleri gibi (Behar, 1987), bireysel ve toplumsal açıdan özgürleştirici özelliklerinin, modernleşen hayat içinde dönüştürülerek yeniden üretilmesinin koşullarının yaratılması; ve bu kültürün "dondurulmadan" sahiplenilmesi, korunmasıydı. (Özbek, 1991, s.140).

Özbek, gelinen noktada bunun başaramadığının altını çizerek arabeskin, Türk Müziği'nin dinamik yapısının göz ardı edilmesi sebebiyle ortaya çıkan boşluğu doldurmak amacıyla "müzik piyasası içinde çok çeşili türlerde çalışmaya başlayan müzisyenlerin birikimlerinin sonucu" olduğunu belirtir. Arabesk veya Andolu Rock/Pop'u, türler arasında yaşanan melezleşmenin birer uzantısı olarak kabul edersek, perdesiz gitarı da Gitar ve Ud gibi iki farklı çalgının melezleşmesinin bir tür sonucu olarak değerlendirilebilir.

Bu bağlamda, yukarıda örneklerle incelediğimiz haliyle Erkan Oğur'un perdesiz gitar ile yaptığı taksimler ile daha geleneksel çizgide yer alan Türk Müziği icracılarının yaptığı taksimler arasında hiç kuşkusuz büyük paralellikler bulunmaktadır. Bir başka deyişle perdesiz gitar Türk Müziği'ne ait bir enstruman olmamakla birlikte, Türk Müziği'nin tarihsel sürecini göz önüne aldığımızda bünyesinde barındırdığı perdesizliği gitarın olanaklarıyla (ses sahasının genişliği, farklı çalım tekniklerinin uygulanabilirliği, yarı polifonik bir çalgı oluşu... vs) birleştirebilmesi bakımından bu geleneğin içerisine dahil olabilecek konumdadır.

Bununla birlikte, perdesiz gitar'ın Türk Müziği içerisinde konumlanmasını büyük oranda Erkan Oğur'un müzikal kimliğini oluşturan bileşenlere bağlı olduğunu da göz ardı edemeyiz. Erkan Oğur'un müzik piyasası içinde ki konumunu da göz önüne alarak buraya kadar yaptığımız analizler ve değerlendirmeler ışığında şu sonuca varabiliriz, perdesiz Gitar Erkan Oğur icrası ile birleştiği zaman Türk Müziği icra

geleneğinin devamı niteliğindedir. Dahası bu geleneğin taşıyıcılarından biri olma vasfı Erkan Oğur'a küresel pazarda yerel olanı temsil edebilme yetisini kazandırmaktadır.

6. SONUÇ

Bu çalışma kapsamında; farklı dönemlerden seçilen Türk Müziği icracılarının taksim icraları ile Erkan Oğur'un çeşitli zamanlarda gerçekleştirdiği taksimlerin karşılaştırmalı analizleri çerçevesinde, Erkan Oğur'un perdesiz gitar icrasının Türk Müziği icra geleneği ile büyük oranda örtüştüğü sonucuna ulaşmış bulunuyoruz. Öte yandan; Oğur'un perdesiz gitar icracılığının temelde başka coğrafyaya ait bir çalgı ile var olduğu (Avrupa kökenli gitar) ve yine dünyanın başka coğrafyalarına ait müzikal kodlar (blues, rock, caz, klasik müzik...vs) barındırdığından, Oğur'un perdesiz gitar icracılığı aynı zamanda küresel bir nitelik taşımaktadır.²³ Erkan Oğur dünyadaki diğer gitar icracıları arasında, perdesiz gitar ile Türk Müziği icrası gerçekleştirmesi bakımından farklı bir konumdadır. Erkan Oğur'un konumu hiç kuşkusuz perdesiz gitar çalması ile doğrudan ilintilidir. Öte yandan sadece perdesizlik olgusu üzerinden hareket edersek haklı olarak şöyle bir soru yöneltebiliriz; bir çalgının perdesiz olması onu yerelliğin ifade aracına dönüştürür mü? Bir başka deyişle aynı çalgı farklı coğrafyadan bir müzisyenin elinde aynı sonucu ortaya çıkarır mı?

Bu noktada küreselleşme olgusu ve onun bireysel/yerel kimlikler üzerinde ki etkileri, Erkan Oğur'un perdesiz gitar icracılığının dünya müziği içerisindeki konumunu anlamamıza yardımcı olabilir.

“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, s.175) Archer, 80’lerden sonra yaşanan üçüncü dalga ile telekomünikasyon teknolojisinin dünyayı büyük bir değişim sürecine soktuğunu

²³ Erkan Oğur icrasından bahsederken onun; Robert Johnson, Philip Catherine, Djivan Gasparyan, İsmail Hakkı Demircioğlu, Okan Murat Öztürk, M.F.Ö, Bülent Ortaçgil, Telvin...vs yerli/yabancı müzisyenler ve müzik grupları ile Türk Halk Müziği'nden, Progressive Caz'a kadar uzanan geniş bir yelpaze içerisinde beraber müzik yaptığı gerçeğini göz önünde bulundurmalıyız. Bu bağlamda Oğur, Türk Müziği'nin kodlarını başka müzik türleri içerisine taşıyabilmesi bakımından bir dünya müzisyenidir.

belirtir. “Daha önceki teknolojik kırılmalar gibi, bu da yeni yapılar ortaya koydu ve kültürel bariyerleri temizledi.” (Archer, 1990, s.107). Archer, yaşanan sürecin 19.Yüzyılın endüstri devriminden daha geniş çaplı olduğunu belirtir. “Şu an olan şey, Endüstri devriminden daha büyük, derin ve daha önemlidir.” (Archer, 1990, s.107).²⁴

Kimliğin Gücü isimli çalışmasında Manuel Castells küreselleşmenin dönüştürücü gücünü şu şekilde ifade eder;

Zenginlik, teknoloji, ve iktidar ağlarının yol açtığı küreselleşme ve enformasyonelleşme, dünyamızı dönüştürüyor. Üretim kapasitemizi, kültürel yaratıcılığımızı ve iletişim potansiyelimizi güçlendiriyor. Aynı zamanda toplumları da çözüyor. Devlet kurumları ve sivil toplum örgütleri kültüre, tarihe ve coğrafyaya dayalı olduğundan tarihsel temponun aniden hızlanması ve iktidarın bir bilgisayar ağından soyutlanması mevcut toplumsal ve siyasi temsil mekanizmalarını ayrıştırıyor (Castells, 2008, s:97-98).

Castells büyük sermaye sahipleri olarak ifade edebileceğimiz küçük bir “globopolitan” dışında kalan, sıradan insanlardan, devletlere kadar uzanan ekonomik örgütlenme biçimlerinin dünya’nın geldiği noktada denetimi elinden kaçırma telaşı içerisinde olduklarını belirtiyor. (Castells, 2008, s:98)

Adam Smith ise, endüstri sonrası dünyada sermayenin ulusal sınırları ortadan kaldırarak küreselleşmenin alt yapısını hazırladığını ve ihtiyacı olan emek ve pazarları güvence almak için telekomünikasyon teknolojisine dayalı bir “ortak dilden” yararlandığını şu şekilde belirtir.

Geniş anlamda, ulus devlet döneminin kapandığı tartışılıyor. Uluslararası işbölümünün, çok geniş iletişim ağlarının kuşattığı, çok uluslu ve askeri bloklardan oluşan ekonomik devlerin ve süpergüçlerin dünyasına giriyoruz. Böyle bir dünya da, bırakın daha önce üstü örtülen etnik topluluklara ve onların bölücü milliyetçiliklerine, orta ve küçük ölçekli ülkelere bile yer kalmamıştır. Öte yandan kapitalist rekabet, büyük bütçeli, eğitilmiş iş gücüne sahip, ileri teknolojik donanımlı ve enformasyon ağına sahip çok güçlü uluslararası şirketlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Başarılarının sırrı; sağladıkları servisin tanımına uygun bir şekilde paketlenmiş imgeleri ve sembolleri dağıtabilme yetisine sahip olmalarından gelir. Bununla birlikte bunu gerçekleştirebilmek için uluslararası bir lingua franca ya ihtiyaçları vardı; bunu da yeni telekomünikasyon sistemleri ve bilgi işlem ağlarının diller arası farklılıkları by-pas edebilen gücüyle sağladılar ve ihtiyaçları olan emek ve pazarları güvence altına aldılar. Bir başka deyişle, uluslararası şirketlerin kaynakları, alanı ve uzmanlaşmış esneklikleri,

²⁴ Modernite ve Bireysel Kimlik isimli çalışmasında Anthony Giddens; küreselleşmenin dünyada yaşayan tüm bireylerin hayatları üzerinde doğrudan etkileri olduğuna farklı bir açıdan dikkat çekerek, küreselleşmenin, söz gelimi bir nükleer savaş ya da bir ekolojik felaket senaryosu ile bireyin seçim hakkını elinden aldığını vurgular (Giddens, 2010, s:37).

ulusları ve etnik toplulukların oluşturduğu kültürel ağları tehdit edecek şekilde küresel bir ölçekte imaj sunumu ve enformasyon sunumu yapmalarına olanak verir (Smith, 1990, s.174).

Bununla beraber Smith; alternatif bir bakış açısına göre dünyanın sadece ulus-sonrası değil aynı zamanda endüstri-sonrası da bir döneme girdiğini belirterek ortaya çıkan teklekomünikasyon ağının farklı toplumsal yapılar içerisinde benzer kültürel karakteristikler taşıyan insanların daha yakın ve samimi ilişkiler kurmasını olanaklı kıldığını bu şekilde etnik aidiyetlerin tekrar gün yüzüne çıkabildiğini ifade eder.

Öta yandan, Post Modernizm adı altında küresel ölçekte bir kültür emperyalizmine doğru gidildiğini bunun milliyetçiliğe dayalı “önceki emperyalist” uygulamalardan farklı olarak “non-nasyonel” olduğunu; fakat bununla beraber eklektik motifler taşıması açısından geçmiş dönemlerle benzerlikler taşıyacağını belirtmeyi ihmal etmez.

Küresel kültür; aynı Batılı veya Avrupalı öncülleri gibi eklektik olacak, ama ürettikleri, orjinal bağamlarından kopartılarak estetiği bozulmuş geleneksel, yerli veya ulusal motiflerle donatılmış moda stilleri, mobilyalar, müzik ve sanat ürünlerinin standartize edilmiş, ticarileştirilmiş tek tipleşmesinden ibaret olacak. Böylelikle küresel kültür, aynı anda bir çok seviyede standartize edilmiş metalar, ait oldukları ulusal bağlamın dışına çıkarılmış yamalı bohçalar halinde etnik veya folk motifleri, bir seri halinde genelleştirilmiş insani değerler, tektipleşmiş bir bilimsel anlam algısı ve tüm bunlar için bir zemin hazırlayan iletişim sistemleri yaratmış olacak (Smith, 1990, s.176).

Benzer bir şekilde *Music And The Global Order* isimli makalesinde Martin Stokes; yukarıda gördüğümüz haliyle Adam Smith’in Post Modernite ve Kültür Emperyalizmi hakkında söylediklerine paralel şekilde Erlmann’dan alıntı yapar. Buna göre 19. Yüzyılın kolonileştirici anlayışı, 20. Yüzyılda “soyut bir temsiliyet yerine”, “gerçek var oluş” “ barındıran uygulamalar ile devam etmektedir. İşin özü, “genişleyen ve bütünleştiren küresel kapitalizmdir.”

Öte yandan Stokes, Erlmann’ın tam karşıt kutbunda yer alan Slobin’in liberal bir yaklaşımla “dünya da kültürlerin akışını kontrol eden gizli saklı bir sistem ya da ajandanın bulunmadığını” ifade ettiğini belirtir. Stokes günümüzde küreselleşme üzerine üretilen teorilerin, temelde Marxist ve Liberal yaklaşımlardan beslenen bu iki düşüncenin arasında geliştiğini ifade eder.

Bu bağlamda Stokes; Slobin, Manuel, Simonett, Bohlman, Christian gibi araştırmacılardan yaptığı alıntılarla küreselleşmenin çerçevesini çizmeye çalışır.

İnsanların, sermayenin, malların, enformasyon teknolojilerinin ve, diasporalarda çapraz döllenme ile üretilen müziğin; Batı Avrupa, Kuzey Amerika veya herhangi bir yerin büyük şehir merkezlerinde artan hızda uluslararası hareketi. Ulus devletlerin bölgeselleşme ile gerçirgenleşen sınırları, dikkatleri bu sınırların karşılaşmalar ve yaratıcılık konularında oynadığı role çekti. Yaklaşan milenyum, müzikal değiş tokuşu cesaretlendirerek yeni bir dönemin ilk ışıklarına doğru bir yolculuk başlatıyor (Url-31).

Stokes; dünya müziği ve onun alt türlerinin, mutlak bir biçimde Geç Kapitalizm koşullarında metalaşmış yerellikler olarak görülmesinin sakıncalı olduğunu ifade eder ve, “dünya müziği türlerinin otantiklik ve yerelliklerine doğrultusunda takdir edildiğini” belirterek; Cezayir Rai’si, Günay Afrika Kwela’sı ve Yunan Amanes’i gibi türlerin Rock’n Roll, Blues..vs gibi türlerin yerel karşılıkları olduğunun altını çizer. Bu türler aynı zamanda isyanın, kimlik mücadelesinin ve hatta özgürlük arayışının simgesi olabilmektedirler.²⁵ Bu söylem Rowe’ın Rock müzik ve Spor üzerinde ki haz politikalarını mercek altına aldığı kitabında ki söylemiyle paralellik taşımaktadır. Rowe “popüler kültür incelemesinin kültür endüstrisine atfedilen mantığa indirgenmesinin” fazladan indirgemeci olacağını savunarak “kültürün aynı zamanda öndeyilenemez, çelişkili, ve yıkıcı” özelliklerinin gözden kaçabileceğini vurgular (Rowe, 1995, s.27).

Stokes’a göre günümüz koşullarında türlerin otantikliği konusunda saplantılı olmanın da nesnel bir dayanağı kalmamıştır.

Melez türlerin ortaya çıkmasında göç’e zorlanmış insanların, diasporalar içerisinde kurdukları aidiyetlerinde büyük payı bulunmaktadır (Url-31). Bir başka deyişle, 70’lerin Türkiyesinde ortaya çıkan Arabesk ve Anadolu Pop/Rock gibi türler üzerinde “safiyet” tartışması yürütmek nasıl bizi bu türleri oluşturan sosyal gerekçelerden uzaklaştıracaksa, dünya müziği ve üzerinden “otantiklik” tartışması yürütmek de o denli yanıltıcı olacaktır. Stokes bir adım daha ileri giderek “müzikal safiyet” denen kavramın aslında hiç var olmadığını şu şekilde ifade eder.

²⁵ Benzer şekilde Berger, bir önceki kuşağın kitle iletişim araçlarının küresel ölçekte homojenleştirici etkileri ve Batı popu’nun uluslararası boyutta pompalanması sonucu yerel müziklere yaşam şansı kalmayacağı yolunda endişeleri olduğunu; buna rağmen güncel çalışmaların daha çok küreselleşmenin “melez etnik müzikler ve alt kültürlerin müziği” gibi yeni türler’e kapı araladığı sonuçları üzerine yoğunlaştığının altını çizer. Bu noktada dil seçimi aidiyet ifadesi için hayati bir rol oynamaktadır. Örneğin hip hop müziğinin küresel bir fenomene dönüştüğü günümüz koşullarında, farklı ülkelerdeki rapçilerin Afro Amerikan İngilizcesi ile kendi yerel dillerini karıştırarak ortaya koydukları icra hem yerel kimliği belirginleştirmekle kalmıyor hem de baskın dillere ve gruplara direnişin simgesi haline dönüşüyor (Berger, 2003, s:8).

Bazı eleştirmenlere göre, güncel ethnomüzikolojinin büyük bir kısmının melez müzikleri otantik olarak kabul etmesinin altında aslında tüm müziklerin doğal olarak melez olduğu iddiası yatar. Bu görüşe göre, bütün müzikler bireyler ve insan grupları arasındaki etkileşim ve değiş tokuş neticesinde ortaya çıkmıştır ve bunun tersini düşünmek saçmadır. Müzikal ifadenin saflığı mümkün değildir. Örneğin Doğu Avrupa’da ulusal rejimler komşularını içlerinde barındırdıkları Türk-i özelliklerden dolayı aşağıda görmüşlerdi. Türk-i tınlayan ve Türk karakteri taşıyan türler devam edilen popületerilerine rağmen rejimler tarafından kuşkuyla karşılanmışlardı. 1980’lerin sonlarında bu rejimlerin çökmesiyle bahsi geçen türler bir anda kitlesel öneme kavuştu. Melezliği post-modern dünyanın olgusu olarak algılayanlar, aslında karmaşık olan tüm türlerin yapı taşlarını melezliğin oluşturduğu gerçeği ile karşı karşıya kaldılar (Url-30).

Stokes ile aynı görüşleri paylaşarak, müzikte melezlik kavramının bireysel algımızı oluşturan etkenlerle doğrudan ilişki içerisinde olduğunu iddia edebiliriz. 18. Yüzyılın sonlarına doğru Avrupa Sanat müziğinde ortaya çıkan *Klasik Stil* ‘inin farklı müzik stillerinin bileşkesinden veya “melezleşmesinden” doğduğu bilinen bir gerçektir (İkinci bölümde değindiğimiz üzere).

Ama biz o dönemin müziğini melezleşmiş bir tür olarak adlandırmayız. Benzer bir şekilde varsayımsal olarak, 30 sene sonra Orhan Gencebay dinleyen bir kişi o müziği melez olarak tanımlamayabilir. Melezlik kavramının yarattığı bu kaygan zemini Perdesiz gitar örneği üzerinden okumaya çalışırsak şu sonuca varabiliriz; perdesiz gitar perdesizliğinden ötürü ultra-modern avangard- irrasyonel bir çalgı olmasının yanı sıra (dördüncü bölümde ortaya koyduğumuz üzere), etnik aidiyet taşıyabilen başka perdesiz çalgılarla benzerliğinden ötürü (ud, kemençe, yaylı tanbur, yaylı ailesi...vs) eş zamanlı olarak melezleşmenin simgesi olabilmektedir.

Aslında bir çalgı olarak Gitar tek başına son 30 senedir popüler kültürün en önemli simge enstrümanlarından biri olmuş ve farklı müzikal kültürlerin birbirleriyle etkileşim haline geçmesinde bir tür hızlandırıcı görevi görmüştür. 80’lerden beri Kuzey Amerika ve Avrupa da çıkan gitarist albümler’nin neredeyse yüzde doksanda, bir veya daha çok parçada “egzotik” veya “oriental” temaların kullanıldığını görüyoruz. 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 3.Dünya ülkelerinden, Asya’dan, Afrika dan çıkan gitaristlerin de yer yer Kuzey Amerikalı ve

Avrupalı meslektaşlarının ürettiği gitar tekniklerini kullanarak, kendilerine has stiller ortaya koyduklarını belirtir.²⁶ Bu bağlamda perdesiz gitar, farklı kültürleri tek bir enstrüman ile temsil edebilme özelliğinden yani “melezliğinden” dolayı, küresel bir ölçekte işleyen endüstrinin ihtiyaçlarına tam anlamıyla cevap verebilecek konumdadır.

Şurası kesin ki perdesiz gitar’ın melezliği (bu çalışma kapsamında) büyük oranda Erkan Oğur’un bireysel müzikal kimliğinden kaynaklanır (bkz. ek:2). Dahası Erkan Oğur’un icra ettiği haliyle perdesiz gitarın özgünlük/biriciklik iddiası da bizzat Oğur’un kendisinden kaynaklanmaktadır. Kavin Dawe bu durumu Elliott Bates den yaptığı alıntı ile “ Erkan Oğur’un ellerinde perdesiz gitar pratikte yeni bir Anadolu halk çalgısına dönüştü” şeklinde vurgular. (Dawe,Eroğlu, 2012.s:1) Öte yandan bunun tam tersi de doğrudur. Yani Erkan Oğur, dünya müziği içerisinde ki konumunu; sözgelimi kendisini geleneksel bir tanbur veya ud icracısından ayıran durumunu büyük oranda Perdesiz gitara ve onun yerelliği temsil edebilmedeki yetisine borçludur. Bunun yanı sıra, önceki bölümde karşılaştırmalı analizlerle ortaya koyduğumuz taksim örnekleri, baştan aşağı doğaçlamaya dayalı ses organizasyonları nedeniyle Türk Müziği’nin bünyesinde en az *determinacy* barındıran biçimlerini oluşturur. Bu bakımdan bütün diğer doğaçlama icralarda olduğu gibi Oğur taksimleri de sanatsal düzlemde spontane şok edicilik, özgünlük ve özgürleştiricilik iddialarını bünyelerinde barındırırlar. Böylelikle yukarıda sorduğumuz sorunun yani perdesiz gitar’ın bir başka icracı elinde aynı sonucu doğurup doğurmayacağı sorusunun cevabını, bu çerçevede doğurmayacağı şeklinde verebiliriz. Bu bağlamda Erkan Oğur’un perdesiz gitarla yaptığı Taksim icraları, özgünlükleri sebebiyle hala küresel pazarın metalaştırıcı çekim gücünün dışında kalmaktadırlar.²⁷

Ne var ki, Oğur’un icra tarzının; sözgelimi bir on sene sonra maruz kalabileceği stilleşmenin ve bunun neticesinde ortaya çıkabilecek aynılaşıma/kopyalanma’ya rağmen aynı özgünlüğü koruyup koruyamayacağı tartışmaya açıktır. Aslen

²⁶ Kewin Dawe’in kitabında, Hindistanlı kadın gitarist Kamala Shankar’ın elinde metal bir çubukla bir tür slide gitar tekniğine benzer bir teknikle icra Hint Klasik müziğini icra etmesinden bahsettiği özellikle kayda değerdir. Shankar kendi dizaynı olan ve literatüre *Shankar Guitar* olarak girmiş olan bu çalgıyı Hint Klasik Gitarı olarak adlandırıyor (Dawe, 2010. s:3-4).

²⁷ Bu çalışma kapsamında yer alan Morrison, Zappa gibi icracıların perdesiz gitarla Oğur’dan tamamen farklı bir müzik ortaya koymaları ve bu çalışmanın kapsamı dışında kalan Cihat Örtör, Cenk Erdoğan, Sinan Cem Eroğlu gibi icracıların Oğur’a benzeyen fakat taksimler göz önüne alındığında ayrışan özelliklerini de göz önünde bulundurmamız gerekmektedir.

Gencebay'ın 70'lerdeki buluşlarını kopya eder bir biçimde içerisinde bolca Batı müziğinden alınılan öğeler barındıran (hızlı pasajlar, arpejler, tonalite hissi yaratan kalıplar, vs...) virtüözitik çalım tarzı'nın, 90'lara gelindiğinde 8-16 ölçülük doku malzemesi şeklinde çalan müzisyenlerin kimliklerinin önüne geçerek piyasaya hakim olması ve birbirinin kopyası niteliğinde ürünlerin soundunu oluşturması; yine günümüzde de yavaş yavaş benzer bir durumun klarnet icralarına sirayet etmesi gibi, Erkan Oğur stili de yakın ya da uzak bir gelecekte teknolojinin yardımıyla kültür endüstrisinin kodlarından biri haline gelebilir. O noktada Perdesiz gitar'ın özgürleştirici doğası Erkan Oğur'un taksimleri üzerinden yeni bir sorgulamaya tabi tutulabilir. Öte yandan, aynı koşulların dünya üzerinde ki tüm müzikal üretimler hatta en fazla eleştirelilik ve yıkıcılık barındırdığı iddiasında olan güncel sanat müziği veya avant-garde müzik için bile geçerli olabileceğini unutmamak gerekir.

Bu çalışma, Erkan Oğur icrası ile Türk Müziği icra geleneğinin devamı olup olmadığı sorusu üzerinden en genel anlamda perdesiz gitarı var eden koşulları, perdelilik ve perdesizlik kavramları üzerinden Batı Müziğinde yaşanan standartlaşma sürecini ve bunun Türk Müziğine yansımaları üzerinden incelemeye tutmuş, günümüze kadar geçen sürede Türk Müziği içerisinde yaşanan biçimsel, çalgılama, değişimlerinin de göz önünde bulundurarak çeşitli dönemlerden taksim örnekleri ile Erkan Oğur'un taksim karşılaştırmaları sonucunda ortaya çıkan veriler ışığında, Erkan Oğur'un perdesiz gitar icrasının aslen sürekli bir değişim içerisinde bulunan Türk Müziği icra geleneğinin bir devamı olduğunu ortaya çıkarmıştır. Bu sonuca ulaşmada en büyük payı çeken karşılaştırmalı icra analizlerinde Şerif Muhittin Targan, Tanburi Cemil Bey, Yorgo Bacanos, Cinuçen Tanrıkorur, Necdet Yaşar gibi Türk Müziği'nin farklı dönemlerine ait önemli icracılarının tanbur, ud, viyolensel taksim transkripsiyonları ile Erkan Oğur'un farklı kayıtlarda yaptığı taksim örnekleri karşılaştırılıp icra pratikleri ve zaman organizasyonları olguları üzerinden eşleşmeye alınmıştır.

Dahası, Erkan Oğur'un perdesiz gitar icrasının barındırdığı yerel nitelikler ışığında, Erkan Oğur icrası ile perdesiz gitarın günümüzün küreselleşme dinamikleri içerisinde ne anlama geldiği irdelenmiştir. Bu sonuçlara ulaşabilmek için, perdesiz gitar ve Gitarla ilgili olarak Organoloji; tampereman olgusu ve Batı Sanat Müziği içerisinde bu olgunun yaşadığı dönüşümlerin bu müziğin seyri içerisindeki konumunu belirleyebilmek için Müzik teorisi ve Tarihsel Müzikoloji ile ilgili kaynaklara

başvurulmuş, bunlara ek olarak benzer süreçlerin Türk Müziği üzerindeki etkilerini çerçeveleyebilmek için bu alanda yapılmış çeşitli Müziklojik ve Etnomüzikolojik kaynaklardan yararlanılmıştır. Bunlara ek olarak, farklı dönemlerde, farklı coğrafyalarda yaşanan toplumsal değişimlerden ayrı düşünölemeyeceğı gerçeğinden hareketle Müzik sosyolojisi ve Sosyoloji ile ilgili kaynaklara da başvurulmuştur.

Çalışmanın ilk ağızdan verilerle desteklenmesi amacıyla Erkan Oğur ile bir mülakat gerçekleştirilmiş, kendisinin perdesiz çalgılarla olan geçmişinden hareketle perdesiz gitarı neden ve hangi şartlarda ortaya çıkardığı sorgulanmıştır (Ek2).

İkinci bir mülakat ise perdesiz gitar’a “farklı nedenlerle” daha önceden ulaşmış olan Türk Müziğı icra geleneğinin önde gelen figürlerinden ud icracısı Mutlu Torun ile bir mülakat gerçekleştirilmiştir. Bu kapsamda kendisine kendisinin gözüyle Erkan Oğur icrasının belirleyici özellikleri ve Yorgo Bacanos/ Tanburi Cemil Bey gibi eskinin önde gelen icracıları üzerinden Taksim olgusunun nitelikleri sorulmuştur (Ek1).

Birinci bölümden başlamak üzere, kordofon ailesinin bir alt türü olan gitarın M.Ö ikinci milenyum da başlayan yolculuğı içerisinde geçirdiğı aşamalarda çartar, ud, rebap, tanbur, vihuela ve lut gibi kısa ve uzun saplı çalgılar sayesinde hem perdesizlik hem de farklı türde perde sistemlerini deneyimlediğini 19.Yüzyılda standart bir hale bürünerek oynatılmaz perdeleri ile bugünün eşit tampere çalgısının temellerinin atıldığını gördük. Bunun yanısıra yine 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren alternatif yönelimlerle mikrotonal gitarların gündeme geldiğini perdesiz gitarın da bu arayışların bir sonucu olarak 20. Yüzyılın farklı zamanlarında tekrar ve tekrar doğuşuna şahit olduk. Bununla birlikte gitar örneğinden yola çıkarak standartize edilmiş çalgıların kendi alternatiflerine karşı üretim ve yaygınlık anlamındaki üstünlükleri bize bunun altında yatan sebepleri sorgulamaya sevk etti. Bu bağlamda, Avrupa Müziğı’nin tarihsel perspektifi içerisinde farklı dönemlerde kullanılan çok çeşitli tampereman sistemlerinin modernleşme ölküsü içerisinde yerelliklerini büyük oranda yitirerek “evrensel” olana yani eşit tamperemana gidişin yolculuğunu mercek altına aldık. Antik Yunan’dan başlayarak müzikal oranların saflığı ve doğallığına olan inanın dönemin yaşam algısı ile nasıl örtüştüğünü ve bu algının Ortaçağ Avrupa’sının merkezine “ilahi güzelliğı” alan düşünce yapısına nasıl adapte olduğunu irdeledik. Bu kapsamda oktav, beşli ve dörtlülerden oluşan mükemmel aralıklar çağlar boyu sorgulanamayan birer tabuydular. Rönesansla beraber insani algıların ve deneyimlerin gün yüzüne çıkışı nasıl toplumsal planda

tüccar sınıfının doğuşuna paralel geliştirse; sanat alanında da örneğin resimde perspektif, müzikte ise geçmişin ilahi mükemmel aralıklarından ziyade insani olanı temsil etmeye daha elverişli üçlülere ve onların çevrimi altılıların kullanıma girmesine öncülük etmişti. Bu aralıkların da kullanıma girmesiyle çok seslilik yeni bir boyut kazanmaktaydı. Öte yandan hem üçlülerin hem de beşlilerin aynı anda doğal oranlarını koruyabileceği sistemin mümkünsüzlüğü, tampereman denen olgunun temellerini atmıştı. Böylelikle Rönesanstan başlayarak ortaya atılan düzensiz tampereman türlerini, Barok dönemin getirdiği dokusal katmanlaşma içerisinde temellenen tonalite olgusunu, bunların şekillendirdiği düzensiz tamperemanları, 18.yüzyıl burjuva sınıfı devrimleri paralelinde yaşanan yeni klasikçilik, bu bağlamda müzikte dokusal yalınlaşma yanısıra insani duyguların zamansal boyutta çeşitliliğini ifade etmek amacıyla kontrastlıkların belirginleşmesini, Aydınlanma ideali çerçevesinde ve dönemin birçok bilim adamı ve felsefecisinin de yönlendirmesiyle eşit tampereman olgusunun gitgide tartışılabilir bir hal almasını, 19.Yüzyılın büyük sanayi devrimi paralelinde enstrümanlarda yaşanan standartlaşma süreci bunun eşit tampereman perdelerle bağıntısı, piyano ile simgeleşen bireysellik bunun Romantik sanatta tamamen bireyin duygularını baz alan biçimsel karşılığı, önceleri toprağa bağımlı yaşayan büyük insan kitlelerinin sanayileşmiş şehirlere göçü, verimlilik ölçütleri ile mekanikleşmiş bir hayat kurgusunun her geçen gün kendini hissettirmeye başlaması, kalabalıklar içerisinde yaşanan yabancılaşmanın artık neredeyse tamamen siparişler üzerine geçimini sağlamak zorunda olan sanat üreticileri üzerindeki geri döndürülemez etkisi, yüzyılın sonlarına doğru artan kromatizmin tonalite olgusunu daha geçirgen bir hale getirmesi bir başka deyişle tonal hiyerarşinin sarsılması, 20.Yüzyıl başında tonalitenin tamamen ortadan kalkması ve zaman kurgusu içerisinde her perdenin bir diğeri ile eşit olabilmesiyle aynı zamanda eşit tamperemanın 1917 yılında “evrensel” ölçekte kabul edilişi ile örtüşmekteydi. Bu bağlamda üretilen sanatın/müziğin barındırdığı katastrofik yabancılaşma, modern insanın doğayı düzenleme ülküsünün yarattığı iç buhranın ifadesinden başka bir şey değildi. Modern devletin ulus inşası içinde kaybolmaya yüz tutmuş tüm yerellikler gibi geçmişin doğal ama irrasyonel perdeleri de sistemin gerekleri ölçüsünde rasyonel hale getirilip eşitlenmişlerdi. Buraya kadar özetlediğimiz haliyle ikinci bölümde Avrupa Müziği’nin tarihsel yolculuğu içerisinde kullanılan farklı tür tampereman çeşitlerini ve onları hazırlayan düşünsel ve toplumsal mekanizmaları masaya yatırdık.

Üçüncü bölümde ise, Avrupa müziği'nin modernleşme sürecine benzer bir sürecin Osmanlı'nın son dönemlerinden başlayarak Cumhuriyet'le beraber Türk Müziği'nin kuram ve uygulama geleneği içerisinde ki etkilerini irdeledik. Osmanlı'nın ağırlıklı olarak tarıma dayalı ve askeri faaliyetlerle çerçevesi çizilen ekonomik örgütlenmesi içerisinde şekillenen Geleneksel toplum yapısı, bir sözlü kültür aracı olarak müziğin meşk ile aktarılmasını desteklemekteydi. Öte yandan İmparatorluğun son yüzyılından itibaren askeri, ekonomik ve toplumsal planda yaşanan gelişmeler, Türk Müziği'nin beste ve icra profilini genişleterek batı müziği ile etkileşimi artırmış, dahası yazılı aktarım araçlarının yaygınlaşması (nota yazısı) teorik planda sistemleşme tartışmalarını da beraberinde getirmişti. Rauf Yekta bey ile başlayan sistem önerileri Cumhuriyetten sonra daha da hızlanmış, Ulus devlet modeli içerisinde yürütülen homojenleştirme projeleri kapsamında Türk Müziği'nin farklı kültürlerden ve onların yerelliklerinden beslenen perdeleri mümkün olduğunca sadeleştirilip ulaşılmaya çalışılan evrensellik idealine uyumlu hale getirilmeye çalışılmıştı. Bu bağlamda ortaya atılan 24'lük, 29'luk, 41'lik, ve son olarak 79'luk sistemler en küçükten en büyüye farklı çözünürlük oranları ile modernleşme ülküsünün Türk Müziği'nde ki birer temsilcisi konumdadırlar. Öte yandan barındırdıkları yerellikler derecesinde birbirlerinden ayrışır (Yarman'ın 79'luk sistemi sadece Türk perdelerini değil Türk Müziği'ni besleyen İran, Mısır, Suriye, Kafkaslar... vb perdeleri de sistemin içine dahil etmeyi amaçlar). Kesin olan şey ise bu sistemlerin her birinin, Cumhuriyet politikaları çerçevesinde göz ardı edilmiş Türk Müziği'nin “başıboş” icra pratiğine bir düzen getirmenin yanı sıra yine o politikalar çerçevesinde yüceltilen evrensel müziğin çok seslilik normlarıyla uyumlu hale getirilerek ulusal bir senteze varılmasını amaçlamış olmalarıydı. Bu noktadan bakıldığında Türkiye'nin çağdaşlaşma ülküsü, perdesiz gitar gibi hem modernitenin keskin uygulamalarını yumuşatacak hem de bu Coğrafyanın müziğine farklı soluk getirebilecek olanaklara sahip bir çalgının ortaya çıkmasına zemin hazırlamaktaydı. Bir başka deyişle perdesiz gitar 100 küsur senedir yaşanan sancılı bir sürecin müzikal cevabı olabilirdi. Öte yandan beklenen cevap sanayi sonrası batı toplumunun içine girdiği tüketim döngüsünün uzantısı olarak müzikte yaşanan metalaşmanın bir karşı argümanı olarak Amerikadan gelmişti. Bu bağlamda dördüncü bölümde 60'ların ortalarından itibaren perdesiz gitarı var eden toplumsal ve müzikal koşulları değerlendirip, karşı-kültür ve avant-garde sanat'ın gittikçe silikleşen sınırları içerisinde perdesiz gitarın gündeme gelmesini sorguladık. Cale/Morrison'un 1965 yılında çıkardıkları Steel Gamelan

albümündeki Stainless Steel Gamelan isimli parça sadece perdesiz gitarın kullanıldığı ilk kayıt olmanın yanısıra, 60 ların sanat müziği ve pop müzik türleri arasındaki sınırların kalkmasıyla ortaya çıkan minimalist/repetitive ifade türünün örneklerinden biri olmasıyla da önem taşımaktadır. Bu kayıta kullanılan elektrikli perdesiz gitar, balinezya gamelan müziğinin döngüsel yapısının Batılı müzisyenler tarafından yorumlanmasına olanak vermesi açısından önem teşkil eder. Öte yandan 70’lerin bir başka önde gelen icracı/bestecisi Zappa’nın elinde Perdesiz gitar, standart perdeli enstrümanlarla ulaşılması mümkün olmayan ifade biçimlerini yansıtabilmesi bakımından deneysel bir enstrümana dönüşmüştür. Böylelikle dördüncü bölümde perdesiz gitarın nasıl karşıt sanatın eleştirel, yıkıcı, dönüştürücü yönünü temsil edebildiğini irdeledikten sonra, kendi coğrafyamıza odaklanarak temsiliyet ve melezleşme olguları üzerinden 60’lar ve 70’ler de ortaya çıkan Arabesk ve Anadolu Rock gibi türlere değindik. Bu bağlamda, artan sanayileşme ile etkisini artıran kırsaldan kente göçün bir uzantısı ve yansıması olarak Geleneksel Türk müziği ve Türk Halk Müziği’ne ait çalgıların Pop ve Rock müziğine ait alt yapı çalgılarıyla beraber kullanılmasının yarattığı eklektizmi masaya yatırarak Erkan Oğur’un 1976 yılında kendi perdesizliğine ulaşması ve sonrasında 1983 yılında Mazhar Fuat Özkan albümünün “Güllerin İçinden” parçasındaki perdesiz gitar icrasının aslen 60’lı ve 70’li yılların Türk Müziği’nde yaşanan gelişmelerin bir tür uzantısı olduğunu tespit ettik. Tam bu noktada çalışmanın cevap aramaya çalıştığı Erkan Oğur’un perdesiz gitar İcrası Türk Müziği İcra Geleneğinin devamı sayılabilir mi? sorusu kapsamında beşinci bölümde, öncelikli olarak taksim olgusunu oluşturan figüratif notaları ve zaman organizasyonlarını incelemeye aldık. Bunu yapmaktaki amaç, belli bir usule bağlı kalmadan spontone icra edilen taksim geleneğinde tavır ve üslubun neredeyse çoğu zaman figürasyon (süsleme notaları) ve biçimsel (zaman organizasyonu) elemanlar ile belirleniyor olmasındandır. Ortaya çıkan sınıflandırmalara ek olarak makam kullanımları da dikkate alınarak Tanburi Cemil Bey, Yorgo Bacanos, Necdet Yaşar, Cinuçen Tanrıkorur gibi icracılarla Erkan Oğur taksimleri arasında karşılaştırma yapılmıştır. Bunun neticesinde Oğur’un taksim icralarının melodik çeşitlilik ve biçimsel açıdan Türk müziği taksim icrası geleneğinin bir uzantısı olduğu sonucuna vardık.

Sonuç bölümünde ise Erkan Oğur’un perdesiz gitar icrası taksim olgusu üzerinden küresel pazar içerisinde nereye oturduğu sorgulanmıştır. Son 30 sene içerisinde yerel

müziklerin Batı'nın müzik pazarı üzerinde artan etkisi, melezleşmiş türlerin ortaya çıkışına öncülük etmiştir. Bu bağlamda perdesiz gitar, bu coğrafyaya ait kimliklerin batılı bir çalgının tınısı içerisinde ifade edilmesine olanak vermesi açısından özel bir öneme sahiptir. Öte yandan dünya müziği'nin birçok türünde yaşandığı gibi yerel olanın veya daha geniş bir ifade ile Modernite'nin standartlaşma sürecinden bir şekilde mahrum kalıp kendine özgülüğünü (biricikliğini) korumayı başarmış olanın teknoloji'nin de yardımıyla içinin boşaltıldığı, stilize edilip ve kopyalanabilir metalar halinde pazara sürüldüğü bir ortamda perdesiz gitarın biricikliğini ne kadar koruyabileceği de sorgulanabilir. Muhtemeldir ki arayacağımız cevabı yine Erkan Oğur'un bireysel kimliğinde kristalize olan Anadolu'nun zengin icra geleneği ile Geleneksel Türk Müziği'nin seçkin tavır özelliklerinin iç içe geçtiği kendine özgü icrasında bulacağız. Bir başka deyişle bakmamız gereken neyin çalındığı değil kimin tarafından çalındığı olmalıdır.

Özetle ortaya koyduğumuz veriler ışığında Erkan Oğur icrası ile perdesiz gitar, en geniş çerçevesiyle müziğin modernleşme sürecinin yani eşit tampereman yoluyla sağlanan “zaman/uzam ayrışmasının”, nota yazısının belirleyiciliği ile sağlanan “yerinden çıkarma”nın ve şahsi olarak tanımamıza gerek kalmadan sadece profesyonelliğine duyduğumuz “itimat” ile dinlemeye gittiğimiz orkestra icracısının bir tür karşıt argümanı sayılabilir. Erkan Oğur'un perdesiz gitar icracılığı, hem perdesizliğin yarattığı eşitsizliğini, hem taksimlerin önceden belirlenemezliğini, hem de yöre sanatçılığının güven üzerine kurulu yerelliğini ortaya koymasından bakımından modernitenin öngörülebilirlik sınırlarının dışına çıkabilme potansiyelini taşımaktadır.

Sonuç olarak, bu çalışmanın amacı kapsamında, bugüne kadar çeşitli nedenlerle genel anlamda akademik çalışmaların odağının dışında kalmış olan Erkan Oğur'un perdesiz gitar İcracılığına ufak da olsa bir ışık tutmayı hedefledik (2005 yılında Revnak Yengi tarafından yapılmış *perdesiz gitarda Türk Müziği Üzerine Araştırmalar* isimli Yüksek Lisans çalışmasını göz önünde bulundurarak). Hedeflenen doğrultuda büyük oranda Erkan Oğur'un geleneksel Türk müziği icrası üzerinde durulmuştur. Oğur'un Elazığ folkloründen edindiği icra özellikleri ve çeşitli albümlerde kullandığı (bazıları kendi imali olan) halk müziği çalgıları ile yaptığı icralar (kopuz, bağlama, dede... vs) halen araştırmacılar için bakir alanlardır. Bununla birlikte perdesiz gitarın gittikçe yaygınlaşan konumunu göz önüne alırsak bu alanda kendine yer bulan Türkiye'den veya başka ülkelerden icracıların perdesiz gitar icraları ile

karşılaştırılmalı analizlerine ihtiyaç bulunmaktadır. Dahası bu analizler ışığında kullanılan perdelerin matematiksel oranlarının tespit edilip kullanım yaygınlığına göre sınıflandırılmaları bu çalgının bu coğrafyada (hatta uzak coğrafyalarda da) üstlendiği misyonu gözler önüne sermek açısından gereklidir.

KAYNAKLAR

- Adorno, T. W.** (2007). *Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi*, çev: Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Akdoğan, O.** (1989). *Taksim nedir nasıl yapılır*, İzmir.
- Aksoy, B.** (1994). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*, Pan Yayıncılık.
- Aksoy, B.** (Hzr.) (2001). *Musikinin Üretimi ve İcrası Yönünden Batı Musikisinin Türk Musikisi Üzerindeki Etkileri-Türk Musikisinde Modernleşme*, panel (Bülent Aksoy, Fırat Kızıltuğ, Mutlu Torun, Ruhi Ayangil) Boğaziçi Üniversitesi Kütüphanesi.
- Alimdar, S.** (2012). *XIX. yüzyıldan itibaren Osmanlı Devleti'nde Batı müziğinin benimsenmesi ve toplumsal sonuçları*, İ.T.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü (Doktora Tezi).
- Archer, S. M.** (1990). *Theory, Culture and Post-Industrial Society, Global Culture Ed. Mike Featherstone*, Sage Publications, London, 97-119.
- Arslan, F.** (2007). *Safiyuddîn-i Urmevî ve Şerefiyye Risalesi*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
- Bacanos, Y.** *Hüseyinî Taksim*, (notaya alan Torun), Mutlu Torun Kişisel Arşiv.
- Barbour, Murray.** (2004), *Tuning and Temperament A Historical Survey*, Dover Publications, New York
- Bauman, Z.** (2003). *Modernlik ve Müphemlik*, (1991) çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bauman, Z.** (1998). *Küreselleşme Toplumsal Sonuçları*, Polity Press.
- Baysal, O.** (2011). *Phrase Rhythm And Time İn Beste-i Kadims*, (Doktora Tezi) İ.T.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Berger, H. M.** (2003). *Global Pop Local Language* ed: Harris M.Berger and Micheal Thomas Carroll, The University Press of Mississippi, U.S.
- Bernstein, (2007).** *Culture Industry* (1994), çev:Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bitmez, M. E.** (1990). *Cemil Bey'in Tanbur İcrasının Özellikleri*, İTÜ Sosyal Bil. Enst, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Castells, M.** (2008). *Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür cilt: 2 Kimliğin Gücü* (1997) çev. Ebru Kılıç, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Cryan, D., Shatil, S.** (2009). *Kapitalizm*, İstanbul: NTV Yayınları.
- Çoğulu, T.** (2010). *The Adaptation of Guitar Techniques Into Classical Guitar Performance*, (Doktora Tezi) İ.T.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Dawe, K.** (2010). *The New Guitarscape, Cultural Practice and Musical Performance*, Ashgate Publishing Limited, UK.
- Dawe, K, Eroğlu, S,** (2012) *Erkan Oğur and the Istanbul Guitarscape: Insider-Outsider Dialectics in the Production of Ethnomusicological Knowledge*,
- Değirmenci, P.** (2008). *Tanburi Necdet Yaşar'ın Sanatçı Kişiliği ve Az Kullanılmış Makamlarda Yaptığı Beş Taksimnin Notaya Alınıp Makam Açısından İncelenmesi*, (Yüksek Lisans Tezi) Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Droit, Roger Paul.** (2008). *Kısa Felsefe Tarihi*, Çev. İsmail Yerguz, Say Yayınları, İstanbul.
- Dellaloğlu, B.** (1995-2007). *Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum*, Say Yayınları, 1. Baskı, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Duffin, W.** (2006). *How Equal Temperament Ruined Harmony (and Why You Should Care)*, New York: Norton.
- Eken, M.** (2007). *19. Yüzyıldan Günümüze İstanbul Eğlence Hayatında Fasil*, (Yüksek Lisans Tezi) İ.T.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ergur, A., Aydın, Y.** (2004). *Patterns of Modernisation in Turkish Music*, Proceedings of the Conference on Interdisciplinary Musicology (CIM04) Graz/Austria, 15-18 April.
- Eroğlu, S. C.** (2012). *Gitar ve Gitar Müziğinin Türkiye'deki Değişimi ve Yeniden Anlamlandırılması Bağlamında perdesiz gitar Birinci Uluslararası Müzik Sempozyumu K.T.Ü/Trabzon 16-19 Ekim*.
- Eruzun, A.** (2010). *Kemençe icralarından hareketle Tanburi Cemil Bey'in tavır özellikleri*, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi Volume 3 / 11 Bahar 2010,283- 298.
- Fisher, E.** (1995). *Sanatın Gerekliliği*, Payel Yayınları.
- Giddens, A.** (2010). *Modernliğin Sonuçları* (1990) çev.Ersin Kuşdil.Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Giddens, A.** (2010). *Modernite ve Bireysel Kimlik Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum* (1991) çev. Ümit Tatlıcan, Say Yayınları, Ankara.
- Güray, C.** (2011). *Bin Yılın Mirası Makamı Var Eden Döngü Edvar Geleneği*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Haba, A.** (1947). *Suite No:2*.
- Hanning, B. R.** (1998). *A concise history of Western Music*, New York: Norton.
- Harrison, L.** (1976). *Suite No:1*.
- Herlinger, J.** (2008). *Medieval Canonics, The Cambridge History of Western Music Theory*, Ed. Thomas Christensen, Cambridge University Press. 189-213.
- Isacoff, S.** (2002). *Temperament: How Music Became A Battleground For The Great Minds Of The Western Civilisation*, London: Faber&Faber.

- Işıктаş, B.** (2011). *Şerif Muhittin Targan'ın Ud Müziği'ne Katkısı; 6 Ud Taksiminin Analizi*, (Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İncilli, M.** (1994). *Yorgo Bacanos'un Taksimleri Üzerine Bir Çalışma*, (Yüksek Lisans Tezi), İ.T.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İpşiroğlu, N. M.** (1979). *Sanatta Devim*, Remzi Kitabevi.
- Kant, I.** (2005) *Aydınlanma Nedir Sorusuna Yanıt*, (1784) çev: Nejat Bozkurt, Say Yayınları, Ankara
- Keir, K.** (2001). *Reconsidering Rock*, "Pop and Rock" (ed: Frith, Straw, Street) London: Cambridge University Press.
- Konan, D.** (2012). *9-16. Yüzyıl Arası Usûl Kullanımı, Unsurları ve Kataloglanması*, (Yüksek Lisans Tezi) İ.T.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Küçükkaplan, U.** (2013). *Arabesk Toplumsal ve Müzikal Analiz*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Landels, (1999).** *Music in Ancient Greece And Rome*, New York/London: Roudledge.
- Lindley, M.** (1984). *Lutes, Viols and Temperaments*, New York: Cambridge University Press.
- Mardin, Ş.** (1991). *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yayınları A.Ş.
- Mc Gee, T.** (1988). *Medieval and Renaissance Music A Performer's Guide*, London: University of Toronto Press.
- Meriç, M.** (2006). *Pop Dedik*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nalbantoğlu, H. Ü.** (2002). *Müzikte Fay Hatları* (bildiri metni), 21. Yüzyılın Başında Türkiye'de Müzik Sempozyumu, Editör: Arzu Cengiz, Ankara, Ekim.
- Oğur, E.** (Nisan, 2011). *Kişisel Mülakat*, İstanbul
- Oğur, E.** (2012). *Güllerin İçinden perdesiz gitar Solo*, (transcribed by Arın).
- Oğur, E.** (2012). *Hicaz Taksim*, (transcribed by Arın).
- Oğur, E.** (2012). *Uşşak Taksim*, (transcribed by Arın).
- Orhan, H.** (2002). *Anadolu Pop/Rock Müziği* (bildiri metni), 21. Yüzyılın Başında Türkiye'de Müzik Sempozyumu, Editör: Arzu Cengiz, Ankara, Ekim 189-194.
- Özbek, M.** (1991). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İletişim Yayıncılık A.Ş., İstanbul, 1991.
- Özbilen, Ö.** (2007). *Fasıl Şarkıcılığı Açısından Türk Müziği'nde Süslemeler*, (Sanatta Yeterlilik Tezi) İ.T.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özdemir, S.** (2009). *Popülerleşme Sürecinde Türk Müziği ve Bu Süreçte Bir Bestekar: Saadettin Kaynak*, (Doktora Tezi) İ.T.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özdemir, T., Önel, L.** (2011). *Ud İcra Geleneğinde Cinuçen Tanrıkorur Ekolünün Uzzal Taksim Üzerinden Yansımaları*, İnönü Üniversitesi Sahne ve Tasarım Dergisi, vol:1, sayı, 3, 325-337.
- Öztuna, Y.** (1969). *Taksim*, Türk Musikisi Ansiklopedisi III. cilt, 76.

- Öztürk, O. M.** (2002). *Türkiye’de Yaşanan Modernleşme Süreci ve Anadolu Yerel Müzikleri* (bildir metni) 21.Yüzyılın Başında Türkiye’de Müzik Sempozyumu, Editör:Arzu Cengiz, Ankara, Ekim, 195-210.
- Öztürk, Y.** (2009). *The Art Of Violoncello Performance in Turkish Makam Music: An Analyses On Early Turkish Music Recordings*, (Doktora Tezi) İ.T.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Partch, H.** (1949). *Genesis of a Music*, New York: University of Wisconsin Press.
- Politzer, G.** (2005). *Felsefenin Temel İlkeleri* (1966), çev. Sevim Belli, Sol yayınları, Ankara
- Rowe, D.** (1996). *Popüler Kültürler Rock ve Sporda Haz Politikası*, çev:Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sachs, C.** (1940). *The History of Musical Instruments*, New York: Norton.
- Sağlam, A.** (2009). *Türk Musiki/Müzik Devrimi*, Bursa: Alfa Akademi Ltd Şti.
- Salzman, E.** (1988). *Twentieth Century Music An Introduction*, The Prentice Hall History of Music, New Jersey.
- Savino, R.** (1997). *Performance on Lute, Guitar and Vihuela*. Ed. Victor Anand Coelho, UK: Cambridge University Press.
- Sayan, E.** (2003). *Müziğimize Dair*, Ankara: ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık.
- Signell, K.** (2006). *Makam*, Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- Smith, A.** (1990). Towards a Global Culture? *Global Culture* Ed. Mike Featherstone, Sage Publications, London, 171-191.
- Spencer, L.** (2010). *Aydınlanma*, İstanbul: NTV Yayınları.
- Stokes, M.** (2010). *The Republic of Love: Cultural intimacy in Turkish popular music*, London: University of Chicago Press.
- Tanrıkorur, C.** (2013). *Segah Taksimi*, Youtube E.T: 10-02-13.
- Torun, M.** (2009). *Ud Metodu Gelenekten Geleceğe*, İstanbul: Çağlar Musiki Yayınları.
- Touraine, A.** (1990). *The Idea of Revolution, Global Culture* Ed. Mike Featherstone, London: Sage Publications, 121-141.
- Tura, Y.** (1988). *Türk Musikisinin Meseleleri*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1988
- Url-1:** (2012). *Unfretted*, <<http://www.unfretted.com>>, alındığı tarih: 15.10.12.
- Url-2: Turnbull, H., Sparks, P.** (2007). *Guitar*, <www.oxfordmusiconline.com.divit.library.itu.edu.tr 2007-2012>, alındığı tarih: 12.12.12.
- Url-3: Turnbull, H.** (1973). *The Origin Of The Long Necked-Lute* Galphin Society <www.jstor.org>, alındığı tarih: 21.09.13.
- Url-4: Ridgeway, W.** (1908). *The Origin of the Guitar and Fiddles*, Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland <www.jstor.org>, alındığı tarih: 11.12.2012.
- Url-5: Martin, D.** (1998). *The Early Wire-Strung Guitar*, Galphin Society <www.jstor.org>, alındığı tarih: 11.12.2012.

- Url-6: Tyler, J.** (2007). *Guitar*, <www.oxfordmusiconline.com.divit.library.itu.edu.tr 2007-2012>, alındığı tarih: 12.12.12.
- Url-7: Foxe, W.** (2005). *Handel Sarabande arr. For Lute* The Lute Society, <http://www.lutesociety.org/>, alındığı tarih: 18.12.12.
- Url-8: Sneider, J.** *Just Guitar* <www.broadlandsmedia.com>, alındığı tarih: 01.10.13.
- Url-9:** < www.tolgahancogulu.com/mikrotonal-gitar/> alındığı tarih: 10.12.13.
- Url-10: Bijsterveld, K.** (2012). Schulp, Marten *Breaking into a World of Perfection: Innovation in Today's Classical Music Instruments* <www.jstor.org>, 2004 alındığı tarih: 10.12.12.
- Url-11:** Modernity, <en.wikipedia.org/wiki/Modernity/Giddens>, 1998, alındığı tarih: 01.10.13.
- Url-12: Hulen, Peter.** (2006) *Common-tone Relationships Constructed Among Scales Tuned in Simple Ratios Of The Harmonic Series and Expressed as Values in Cents of Twelve Tone Temperament*, 7th Wseas International on Acoustics&Music Theory, Croatia(s:54-59), alındığı tarih: 09.01.2014
- Url-13:** Siyasal Düşünceler Tarihi 1, *Eski Yunan'da Siyasal-Sosyal-Kurumsal Yapıya Dair* <acikders.org.tr>, alındığı tarih: 23.08.2013.
- Url-14: Andrey R., Trinity**, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Teslis_(Andrei_Rublev)>, alındığı tarih: 25.08.13.
- Url-15: Middle Ages**, <en.wikipedia.org/wiki/Middle_Ages>, alındığı tarih: 29.08.13.
- Url-16: Türkmen, O.,** (2011). *History of Western Music I,I,II,IV*, Ders Notları 2011, <http://www.wwnorton.com>, alındığı tarih: 25.08.2013.
- Url-17: Lockwood, L., Renaissance**, <www.oxfordmusiconline.com>, alındığı tarih: 25.08.13.
- Url-18: Ergur, A., 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.
- Url-19: Alper, E.** (2010). *1968: Küresel mi, Yerel mi?*, <http://www.red-thread.org>, alındığı tarih: 15.10.12.
- Url-20: Potter, K.** *Minimalism*, <www.oxfordmusiconline.com>, alındığı tarih: 30.10.13.
- Url-21: Ashby**, 1999, E.T: 10.12.2012, s.558
- Url-22: Ledbetter, D., Ferguson, H., Prelüd** <www.oxfordmusiconline.com>, alındığı tarih: 13.04.13.
- Url-23: Racy, A. J.** (2000). *The Many Faces of Improvisation: The Arab Taqasim as a Musical Symbol*, <www.jstor.org>, alındığı tarih: 19.12.13.

- Url-24: Feldman, W.** (2013). *Ottoman Sources on the Development of Taksim*, <www.jstor.org>, 1993, alındığı tarih: 19.12.13.
- Url-25: McVeigh, S., Da Costa, N. P.,** *Ornaments and Ornamentation* Ed. Alison Latham, <www.oxfordmusiconline.com>, alındığı tarih: 02.04.2013.
- Url-26: Hubeart, T.L.** (2005). Jr. *J.S. Bach's Ornament Table* <www.pennuto.com/music>, alındığı tarih: 31.03.13.
- Url-27:** Gruppetto <http://en.wiktionary.org/wiki/gruppetto>, alındığı tarih: 07.04.13.
- Url-28: Whittall, A.,** *Form* <www.oxfordmusiconline.com>, alındığı tarih: 07.04.2013.
- Url-29: Arnold, D., Latham, A.,** *Form* <www.oxfordmusiconline.com>, alındığı tarih: 10.04.2013.
- Url-30: Özgen, İ.** (2013). *Taksim*, 2008, alındığı tarih: 18.04.2013.
- Url-31: Stokes, M.** (2004). *Music And The Global Order*, Annual Review of Anthropology, Vol.33 2004 <www.jstor.org>, 44-72, alındığı tarih: 02.12.12.
- Uygun, M. N.** (1999). Safiyyuddin Abdülmü'min Urmevi ve Kitabü'l-Edvarı, Kubbealtı Neşriyatı:71, İstanbul
- Webber, M.** (1985). *Protestan Ahlakı ve Kapitalizm Ruhu (1905)*, İstanbul: Hill Yayın.
- Westbrook,** (2012). *General Thompson's Enharmonic Guitar Soundboard* Vol.XXXVII, No4.
- Yahya, G., Can, C.** (2009). *Geleneksel Türk Sanat Müziği Ezgilerinde Batı Müziği Etkileri*, Ankara: Maya Akademi.
- Yarman, O.** (2008). *79-Tone Tuning & Theory For Turkish Maqam Music, As A Solution To The Non-Conformance Between Current Model And Practice*, (Doktora Tezi), İstanbul: İTÜ Sosyal Bil. Enst.
- Yekta, R.** (1986). *Türk Musikisi*. Çev. Orhan Nasuhioğlu. İstanbul: Pan Yayıncılık
- Yengi, R.** (2005). *Perdesiz gitarda Türk Müziği üzerine araştırmalar*, (Yüksek Lisans Tezi) İstanbul: İTÜ Sosyal Bil. Enst.
- Zeren, A.** (2003). *Müzik Sorunlarımız Üzerine Araştırmalar*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

EKLER

EK A : Mutlu Torun Mülakat 11-04-2013

EK B : Erkan Oğur Mülakat 14.05.2011

EK C : Kavram Dizini

EK D: CD İçeriği

EK A: Mutlu Torun Mülakat 11-04-2013

E.A: Hocam, Sizi perdesiz gitar yöneltten süreci biros anlatabilir misiniz?

M.T: Daha gitara başlamadan önce udu parmakla çalıp bazı çok sesli pasajları, örneğin bir piyano notasının sağ elini ud ile çalmaya çalışıyordum. O dönemde gitar çalmaya da başladım; hem gitar hem ud ile meşgul oluyordum. Bir bakıma, 76'da bizim okul açılana kadar; ud ile Türk Müziği sesleri kullanarak bir tür çok seslilik anlayışına yönelmeye çalışıyordum. 76'dan sonar daha geleneksel ud icralarını araştırmaya başladım. 1971'de Ankara'da Cafer Açın ile tanıştım. O benim eski bir Rus yapımı gitarımın perdelerini söktü. Ama o çalgıdan verim alamadım. Daha sonraları bağlama gibi oynatılabilir perdeler bağladım, hatta çift tell takarak 12 telli hale bile getirdim,

E.A: Neden perde bağlama ihtiyacı duyunuz hocam?

M.T: Çünkü o haliyle akor basamıyordum ki amacım buydu. Yani boş tellerde işe yarıyordu ama, dolu pozisyonlarda volümlü bir ses elde etmek mümkün olmuyordu. Tabi bu gitarın da kötülüğünden di. Daha sonra Erkan Oğur okula geldi ve perdesiz gitar yaptırıp dünyaya tanıttı. Daha sonraları Yücel Açın bana gitar saplı bir Avrupa lavtası(Lut) hediye etti. O çok güzel bir çalgıydı. Bir gün Erkan bana hocam bu çalgıyı perdesiz yapalım dedi, ben de çalgıyı tekrar Yücel'e verip bunu perdesiz yapar mısın dedim? Sonuçta çok güzel bir çalgı ortaya çıktı. Hemen şunu da belirtiyim lut el-uddan gelir yani Araplardan Avrupaya geçmiştir. Dahası Gitarı formu yani şekli vihueladan ama çalma tekniği(parmakla çalım) lavta dan(lut) gelir

E.A: Tam bu noktada el-ud 'un perde eklenerek lavta ya dönüşümü ve bu süreçteki ara çalgılar neler olabilir hocam bilginiz var mı acaba.

M.T: Aslında en eski çalgılarda bile bizim tanbur gibi perdeler görmüyoruz, daha çok gitar sisteminde perdeler örülmüş. Bu tabii müzikologların alanı, ama eşit tampereman ortaya çıkmadan çok önceleri bile yani o hesaplar yapılmadan önce de bazı çalgılarda buna benzer perde düzenlerinin uygulanmaya başlandığını söyleyebiliriz.

E.A: Tekrar perdesiz gitar'a bağlama perdeleri eklemenize dönersek.

M.T: Volüm ihtiyacı aslında, belki mikrofonla falan çözülebilecek bir meseleydi..

E.A: Erkan Oğur bu volüm ihtiyacını kendi geliştirdiği bir çalım tekniği ile aştığını söylüyor,

M.T: Ama ikimizin çıkış noktaları farklı. Ben gitarın çok sesliliğini kullanıp Türk Müziği perdelerinininden yararlanmak istiyordum Erkan ise, ud'u gitara taşıdı. Yani ud da yapılan bir çok şeyi Gitarın tınısı içerisinde vermek üzere yola çıktı.

E.A: Peki sizin için perdesiz gitarı uddan farklı kılan şey neydi. Neyi udda yapamıyordunuz da perdesiz gitar'a yöneldiniz.

M.T: Aslında ud ile daha rahat akor basabiliyorum .Gitarın özellikle ilk pozisyonlarında extension daha fazla olduğu için ud ta akor çalmak daha rahat. Örneğin boş tel veya bir ve hatta iki parmak kullanılan akorlar ud ta da rahat çalınabilir.

E.A: Peki entonasyon meselesi.

M.T: İşte tam onu diyorum. Hem udta hem de perdesiz gitarda ne kadar çok parmak gerektiren akor kullanıyorsan falso ses asma riskin de o kadar artıyor. Dahası bu sebepten ötürü perdesiz gitar da akor basılması ud a nazaran daha bile zor. Ama Erkan'ın bulduğu şey ki ben daha sonar farkediyorum onu, o zaten içinde olan Elazığı müziği ile, caz müziğini, Türk Müziği'ni ve klasik gitarcılığını birleştirerek başka bir yere ulaştı. Erkan bunların hepsinde iyidir, ve bu özelliklere sahip bir kişi Türkiye için doğru müzisyendir. Dahası bu temellerin üzerine, sazını kurcalayıp yeni şeyler araması ve yeni şeyleri bulmayı sevmesi tabii.

E.A: Sizce perdesiz gitarda taksim yapmak müzikte nereye oturuyor?

M.T: Erkan'ın bir konuşmasında Türk Müziği çalgılarında seslerin çabuk kesildiğini söylediğini hatırlıyorum. Erkan uzun eslerin peşinde koştu o yüzden de e-bow kullandı zaman zaman. Bununla birlikte normal çalımda da perdesiz gitarda sesler uda nazaran daha fazla uzuyor. Bu bir avantaj. Dolayısı ile, eğer taksimde daha uzun sesler peşinde koşuyorsan perdesiz gitarda buna ud tan daha fazla yaklaşıyorsun (tabii bir kemençe veya ney kadar olmasa da)

E.A: Bu bağlamda perdesiz gitarı icrasını Taksim geleneğinin bir kolu gibi düşünebilir miyiz?

M.T: Eğer Taksim geleneğini çalgılara bağlarsan, evet bunu söyleyebiliriz. Hiç kuşkusuz perdesiz gitar en çok ud'a benzer.

E.A: Peki hocam siz niye Taksimlerinizde kullanmak istemediniz perdesiz gitarı.

M.T: Ben çok seviyorum perdesiz gitarı, ama o zaman arayışım farklı idi. Yani Türk Müziğin'den çıkma bir çok seslilik peşinde idim. Ama buldun mu diye sorarsan ? Buldum diyemem; hüseyini de hangi akor gelmeli, bestenigar hangi akoru ister, tabi Kemal İlerici gibi hepsine uyan bir sistem değil belki ama bazı melodileri çok seslendirme üzerine düşündüm, Şimdilerde ise artık Gitar bile fazla çalmıyorum. Hayatımı daha çok ud kaplıyor, onu da genç öğrencilerin çalışması gibi metronome ile yani programlı bir şekilde çalışıyorum.

E.A: Hocam şimdi Taksim ve biçim ilişkisine gelicek olursak. Makamsal yapılar taksim esnasında ne kadar belirleyici ? Bunu şundan soruyorum, bazı kaynaklarda eski ustaların Taksimlerinde motifsel geliştirmelerden bahsediliyor. Bu bağlamda Taksim ve biçim ilişkisini biros açabiliri miyiz?

M.T: Eski taş plak kayıtlarına bakacak olursak. Örneğin Cemil Bey Gülizar taksim, veya beyati araban taksim. Şimdi bu taksim sadece bayati-araban yapar. Önce bir girer bayati-arabanı sunar, biraz geliştirir sora karara bağlar. Karardan sonra Meyan açar, sonra onu tekrar makama döndürür ve karar gelip bitirir. Genel plan budur. Suphi Ezgi bu yapıya Giriş-Gelişme-Karar diyor. Zaten Genel plan bu şekildedir.

Öte yandan Bacanos'un hüseyini taksimi ki ben bunu üç sayfa halinde notaya aldım; ilk sayfada mi eksenli dolaşıp dügahta karara gidiyor. İkinci sayfanın başından itibaren gerdaniye perdesini bularak gerdaniye üzeri rast(mahur gibi düşünebilirsin) gösteriyor ve sayfanın ortalarında tekrar hüseyini (mi) perdesine dönüyor. Re,Mi ,La ,Sol sesleri ile bir eksen yaratıyor ve bir oktav kalındaki La lar ile Halk müziğine benzeyen çok güzel paslaşmalar kuruyor. Burada aynı motifi alıyor ucunu kırıyor, genişletiyor, oradan motifle ilgili bir çok şey bulabilirsin. Daha sonra mib perdesi ile karcıgar gösterip üçüncü sayfanın başında çok hoş bir karcıgar karar yapıyor. Üçüncü sayfanın ortalarına doğru ise esas karara varıyor. Fakat üçüncü sayfanın son blümünde yani taksimin altıda birlik bölümünde beklenmedik bir biçimde daha da tizlere çıkıyor. Yeni bir meyan açıyor. Yani Muhayyer perdesine ulaşıyor. Tiz nevalar falan, tabii tekniği de çok parlak çok da güzel çalışıyor. Belki o na camın arkasından biraz daha dediler, veya biraz daha coşup iyice tize çıkmak istedi. Çünkü, ilk sayfanın sonunda hep mi ekseninde yani zemin kısmında. Gelişme bölümünde gerdaniyeden aldı ve tüm o hoş numaralarını yaptı karcıgar falan..vs ve karara gitti.

Yani gelişme bu idiyse ki o zaman meyan çok kısa kalır; belki de sonda yaptığını ikinci meyan olarak açtı...Yani daha ilginç bir biçimsel yapı söz konusu. Sözelimi benim metoda eklemiş olduğum Bacanos Rast taksiminde ki o da çok uzun bir taksim onda da a-b-c-b¹ gibi bir form izliyor. Çünkü meyandan önce yaptığı aynı numaraları tekrar yapıyor.

E.A: Siz b'yi nakarat gibi mi düşünüyorsunuz o zaman?

M.T: Taksimde ne kadar nakarat olabilirse o kadar. Tam olarak tekrar edilebilmesi mümkün değil, hem beğenilen birşey olmaz hem de irticalen aynı şekilde yapılması mümkün değil. Şöyle diyelim girişten sonra yatığı şeyi meyandan sonra tekrar kullanıyor. Hüseyini taksim içinde şöyle diyebiliriz; koda gibi yeni bir meyan açıyor. Ve hatta hüseyini taksimin son 15 saniyesinde hüseyini üzerinde hicaz gösteriyor. Daha öncesinde hiç yok! Yani Nevada var karcıgar yapıyor ama; hüseyini üzerindeki hicazı niye yapıyor ve karara gidiyor.? Beethoven de bu tür beklenmedik şeylerin olduğunu hatırlar gibiyim; karara giderken modülasyon ve hemen karar gibi. Belki de insan bu kadar aynı makamı yapmaktan sıkılıp yeni birşeyler arıyor; tabii bunu hiç bilemeyeceğiz.

E.A: Hocam siz öyle girift yapılar gördüğünüze göre; şu soru aklıma geliyor acaba bazı taksimlerde önceden planlama var mı ?

M.T: Mesut Cemil derdi ki, “babam taksim yapmadan önce evde yapardı aynısını”. Bence aynısı olmasa da; sözelimi hicazkar taksim yapmadan önce nelerin çok hoş duyulacağını biliyordu, belki evde de denemiştir bunları. Tabii Cemil Bey hangi çeşniden sonra hangisinin geleceğini ve ne etki yaratacağını çok iyi biliyor. Böyle olunca Selahattin İçli'nin tabiri ile makamlar içerisinde ki küçük iklim değişikliklerini çok iyi kullanıyordu O yüzden tüm icracıları hayran olduğu kimse Cemil Beydir.

E.A: Hocam son olarak süslemeler konusu var, sizing kitaptan da oldukça yararlanmışım bu konuda. Dahası sizin kitabınızda belirttiğiniz sessiz çarpmalar ile Erkan Oğur çarpmaları arasında büyük benzerlikler buldum.

M.T: Tabii Erkan da aynılarını yapar. Erkan bir de üstten vurmadan önce alttan çekerek yapar . Bunlara Bacanosta da Cemil Beyde de rastlarsın bunlar karakteridir bu üslubun. Yorgo Bacanos'u incelediğim zaman farkettim ki, eğer çarpmasız bir pasaj geliyorsa muhakkak bir sebebi var. Sebep olmadan çarpmasız çalmıyor.

Örneğin çok hızlı çalacaksa veya arpeje benzer birşey varsa yapmıyor çarpma.. Yoksa muhakkak çarpma yapıyor. Ya iki eşit nota arasında yapıyor. İnici notalarda çok yaparken çıkıcı notalarda çok fazla yok. Sözgelimi Yorgo Bacanos bitişik inici pasajlarda dördüncü parmağı kullanarak çarpma yapmıyor.

E..A: Hocam sizden taksimlerle ilgili kaynakta soracaktım.

M.T: Onur Akdoğdu'nun kitabı var, Suphi Ezgi çok güzel anlatıyor kitabında, benim metodda var ve yeni çıkan kitabımda var. Taksim çeşitleri var tabii, giriş taksimi, geçiş taksimi, fihist taksimi, bağımsız taksim gibi. Deminden beri konuştuğumuz taksimler yani eski 72'lik plaklarda kaydedilmiş taksimler hep bağımsız taksim olarak geçer. Çünkü herhangi bir başka programla bağlantıları yoktur. Taksim için girilmiş kayıtlardır onlar.

E.A: Çok Teşekkür ederim hocam

M.T: İyi çalışmalar.

EK B: Erkan Oğur Mülakat 14.05.2011

Eren Arın: Hocam şu perdesizlik, sonsuz perdelilik kavramları üzerinden başlayabilir miyiz?

Erkan Oğur: İkisi de aynı şeyler. Ne kadar çok perde koyarsan en sonunda perdesizliğe ulaşırsın.Ya da azaltarak 3,2,1,0 ve sonsuz perdeye ulaşırsın. Yani; ortada bir eşitlik var. Bununla birlikte bu eşitlik tabii ki insanın duyum aralığı içinde var. Yani limitli bir aralık içerisinde sonsuzlukla uğraşıyoruz biz. Kainatta insanın duyum aralığı o kadar küçük bir aralık ki kainatta esamesi bile okunmaz. Müzik yoktur bile diyebilirsin...

E.A: Hocam siz 1976'da perdeleri söktüğünüzde; bunun fiziksel bir rahatsızlığınızdan kaynaklanan bir ihtiyaçtan, aynı zamanda Gitarda Türk Müziği perdelerini çalma çabanızdan geldiğini söylüyorsunuz. Öncelik hangisi ?

E.O: Öncelik Türk Müziği çalabilmek; ama aynı dönemde ellerimde rahatsızlık oluştu bende gitarın perdelerini iyice törpüledim ve teller klavyeye yapıştı. Gitarın telleri iyice klavyeye yaklaştığında artık daha az güç sarf ederek çalmak zorundasın. Daha az güç sarf ederek çalınca ellerim eskisi gibi ağrıyamaya başladı. Dahası o şekil de çalarak daha yumuşak bir ton elde ettim.

E.A: Hedefiniz sadece Türk Müziği miydi? Hedefleriniz arasında perdesiz gitarda başka müzikleri çalmak da var mıydı?

E.O: Tabii blues da çalabilirsin, işte insan sesi gibi bağlı glisandoları çalma olanağı da çıkıyor. Ben çocukken uzun yıllar perdesiz sazlar çalmıştım. Perdesizlik alışkanlığım doğal olarak vardı. “Gitarda niye olmasın ? düşüncesiyle başladı” .

E.A: Gitar çalmaya hangi yıllarda başladınız ve neden gitarın perdelerini sökmek için 76 yılına kadar beklediniz?

E.O: Gitara tam anlamıyla 19 yaşında başladım. Yani 73-74 yıllarında. Birkaç yıl sonra bahsettiğim rahatsızlık ortaya çıktı.

E.A: Türkiye’de 70’li yıllarda hem klasik müzik, hem de popüler müzik bağlamında bir doğu-Batı sentezi arayışı var...

E.O: O daha eskilere gidiyor aslında. Aranjman, Caz müziği. 1947’de Natoyla beraber Türkiye küçük Amerika oldu. Ve Caz ondan sonra geldi .

E.A: Peki 70’lerin Arabesk müziği...

E.O: O başka bir dönem tabi. O’nu daha çok İngiltere de Rock müziğinin çıkışına benzetebiliriz. Türkiye’de de göçle beraber yerini yurdunu kaybetmiş insanın aklını da kaybetmesi gibi bir şey arabeskin çıkışı. Arabesk mimarideki arabesk gibi değil aslında. Arabesk deyince başka bir şey anlaşıyor orada da bir kavram karmaşası var. Müzikte ki hali tamamen uydurma ve moda bir şey.

E.A: Onlar kendilerini biz bir senteze varmaya çalışıyorduk diye ifade ediyorlar.

E.O: O söylem inandırıcı değil.Bir dönem buna deneysel dediler. Sentez zaten benim bildiğim kimyada olur. Yani iki müzik bir araya gelecek ve başka bir müzik olacak. Olmaz. Fusion diyorlar bu da doğru değil. İki müzik bir araya geldiğinde iki müziği de duyarsın aslında. İnsanlar sağır olduğu için; iyi duymadıkları için ya da müzikle ilişkileri çok yüzeysel olduğu için ayırt edemezler sadece. Onu sanki farklı bir müzikmiş gibi dinlerler ama biz müzisyenler çok rahat bir şekilde çalanların aslında her birinin farklı müzikler çaldığını anlarız. Zaten Dünya da saf müzik bulamazsın. Hiçbir klasik, caz, pop...vs hiçbir orkestrada bulamazsın saf müzik. Bir tek köyüne yol gitmemiş elektrik gitmemiş bir yer bulursan orada az değişime uğramış, az yozlaşmış bir müzik bulabilirsin belki.

E.A: Peki hocam 1976 yılına geri dönersek. Siz perdesiz gitarı yaptığınızda kafanızda ne tür bir müzik çalma düşüncesi vardı. Bunu şundan soruyorum; bildiğim kadarıyla ilk çaldığınız albüm MFÖ’nün “Güllerin içinden albümü”. Sözgelimi bu albümde çalma amacınız perdesiz gitarı daha geniş kitlelere tanıtmak mıydı.

E.O: Aslında ortada amaç falan yoktu. Ben stüdyo müzisyeni olarak çalışıyordum ve müzik bilgimi ilerletmek için Emin Fındıkoğlu’ndan dersler alıyordum. Onlar beni o vasıta ile buldular, bir parçaya çalmam için çağırdılar. Ben de çaldım.

E.A: Gitarın perdelerini söktüğünüz zaman da aktif stüdyo müzisyenliği yapıyor muydunuz?

E.O: Hayır, ben o zaman Almanyadaydım ve bir Rock grubunda elektro gitar çalıyordum. 80’de Türkiye’ye döndüm ve düğün orkestralarında perdesiz değil ama elektro gitar çalmaya başladım. İlk işim de Kibariye ile birlikteydi.

E.A: Cengiz Coşkuner diye bir isim var hocam; acaba aranızda hiç etkileşim var mıydı?

E.O: Gitarıcı bir arkadaş olduğunu biliyorum; ama onunla hiç işim olmadı. Ben o tür müziği pek sevmem zaten. Ve hiçbir zaman o tür tonlar kullanarak çalmadım. Aslında ben tam anlamıyla bir stüdyo müzisyeni gibi olmadım. Zaman zaman insanlar beni kayıtlara çağırdılar, perdesiz gitar ortaya çıktıktan sonra biraz daha fazla kayıta çaldım ama hepsi bu.

E.A: Peki perdesiz gitarla ben şu müziği yapıcam dediğiniz bir müzik var mıydı?

E.O: Türk Müziği çalmak ve eşit temperaman dışında kalan özgürlüğü tatmak, aynen keman gibi. Küçükken keman çalmışlığım var.Dört oktav gibi geniş bir ses aralığını kullanabiliyorsunuz kemanda.

E.A: Bunu şundan soruyorum; çünkü son zamanlarda daha çok halk müziği antoloji albümleri yapıyorsunuz acaba o zaman da kafanızda bu var mıydı?

E.O: O zaman da vardı ama içimde gizli bir yerdeydi. Ben zaten onun içinden geliyorum, köylerde düğünlerde biz onları çaldık hep. Benim ilk sazım dede bağlamaydı ve boyumdan uzundu. Balta diye bir sazdı Tunceli yöresinden.

E.A: Hocam Frank Zappa gibi Blues/Rock gitaristlerinin daha önce perdesiz gitar denemeleri olduğunu biliyoruz; siz Amerikadayken o tür gitaristlerle hiç çaldınız mı?

E.O: Evet çaldım, Almanya da daha uzun kalmıştım ve orada başlamıştım perdesizle çalmaya. Orada ki Türk camiası inanmazdı gitardan öyle sesler çıkabileceğine, sesin benden değil de banttan geldiğini falan düşünürlerdi. Benim caz müziği ile ilişkim Almanya da başladı aslında, blues ise daha önce başlamıştı. Bizim türkülerle(ağıtlarımız, deyişlerimiz...vs) onların blues'u prensip olarak çok benzeşirler. Amerikada ise hakiki blues sanatçılarıyla çok çaldım. Onlar slide ile ben ise perdesiz ile çalışıyordum; ben bütün parmaklarımı slide gibi kullanabiliyordum .

E.A: Hocam etkilendiğiniz halk müziği icracıları kimler ?

E.O: Halk müziğini üreten bilinen tüm ozan ve aşıklardan etkilendim. Ben onları kafamda başka bir yere koydum zaten. Anadolu'nun tüm yörelerinin müziği bir zenginlik arz ediyor ve çok büyük bir kaynak. Bu kadar ufak bir coğrafyada bu kadar zenginliğin olması hayret edilecek bir şey. Halk müziği ozanlar sayesinde korunarak bu güne kadar gelmiş. Bence bu müzik notaya alındıktan sonra daha fazla bozuldu.

30'larda notaya alan kişiler hiç şüphesiz idealist bir biçimde yaptılar bu işi ama kanımca sonuç faydadan çok zarar getirdi. Kimse türkülerini yöresine gidip dinlemek istemiyor; halbuki müzik orada, notada yazarların çoğu doğru değil. Hepimiz Veysel türküsü çalışıyoruz ama kayıttan kendisini dinle, bizim çaldığımızdan farklı olduğunu hemen anlarsın. Demek ki notayla çözülecek bir şey değil bu. Zaten Ziya Gökalp'in savunuculuğunu yaptığı bazı düşünceler bu toprakların müziğinin uzun yıllar ihmal edilmesine yol açtı.

E.A: Hocam, sizce ozan geleneği hala devam ediyor mu?

E.O: Bence yok olmak üzere. Zaten Veysel'le bitti bence o gelenek. Çünkü yaşam öyle değil artık.

E.A: Hocam improvizasyon yapmadan önce herhangi bir tasarım yapıyor musunuz?

E.O: Ben yapmıyorum, ama yapanlar var. Müziği genelde öğrenen kişiler öyle yapıyorlar. Sözgelimi bu tür kişiler batı müziğinde mevcut olan belli tonal ilişkileri kullanarak doğaçlama yapıyorlar. Veya Makam müziğinde filanca makamdan filanca makama geçmek için kitapta yazan bilgiler doğrultusunda hareket eden icracılar var. Ama bu hemen belli olur, kişi çalarken sarkmaya başlar. İşin doğrusu bir müzik sesi verildiği anda senin kafanda tınlayan armonikler nelerse o oranda müzik yaparsın. Tınlamıyorsa, bir şekilde öğrendiğin bilgilerle veya daha önce dinlediğin başka müziklerden hareketle müzik yaparsın. Sözgelimi do çaldığında kafanda si bemol tınlamıyorsa o notayı hiçbir zaman çalmazsın ya da besteciysen yazmazsın. Öğrendiklerini çalarsın ya da yazarsın; ama o zaman doğal olamazsın. Okul çalanla doğal çalan hemen belli olur. Türk Müziğinin'de taksim icrasında genel olarak Tanburi Cemil Bey stili hakim. Ben perdesiz gitarla bu işin biraz daha ötesine gitmeye çalışıyorum. Perdesiz gitar ile yapılan emprovizasyon biçimleri başka armonikler uyandırdığı için insanları farklı yerlere götürebiliyor.

E.A: Hocam son olarak Yeni müzik veya güncel klasik müzik hakkında düşünceleriniz?

E.O: Evet ben Almanya da katıldım yeni müzik konserlerine biraz. Sana hemen fikrimi söyleyeyim, en eski müzik en yeni müziktir. İnsanlar tabii elektronikler yardımıyla yeni bir şeyler deneyecekler ama; başından beri söylediğim gibi duyum aralığımız(16-3000 Hz) çok sınırlı olduğu için yeni bir şey duymuyoruz aslında. Başka bir deyişle biz doğuştan eski olmaya mahkumuz. Bu manada Perdesiz gitarda

bir yenilik değil, sonuçta binlerce yıllık makamları alıyoruz, ha zurnayla almışsın ha gitarla müzik aynı müzik.

E.A: Hocam sizi bir kategoriye koyacak olsak, halk sanatçısı, mucid, yenilikçi, profesyonel icracı hangisine dahil olurdunuz?

E.O: Ben bir müzik dşnrym. Müziği seven müzikle düşünen, müzikal düşünceyle etrafı tartabilen bir kişiym. Bunun dışında kendimi müzisyen olarak görmüyorum; müziği seven bir kişiym sadece, yani benim için müzik bir meslek değil. Ben çok iyi alııda değilim , bir sürü çok iyi icracılar var. Benim sesleri duymak müzikle haşır neşir olmak tarzında bir yaşam biimim var hepsi bu.

E.A: Peki profesyonellik ?

E.O: Para kazanmanın başka bir yolu olmadığı için müzikten kazanmaya çalıştım. Almanya ya tıp okumaya gitmiştim, fizik okudum ve müzisyen olarak geri döndüm.

E.A: Çok teşekkür ederiz hocam.

EK C: Kavram Dizini

Akor: İkiiden fazla sestten oluşan ses kümesi.

Apayando: Gitar'ın parmakla icrasında kullanılır. Bir tel parmakla çalındıktan sonra aynı parmak çaldığı tel üzerinde kalarak seslerin tınlaması kesilmiş olur.

Antropomorfik: (insan biçimcilik) İnsan şeklinde benzeyen her objeye tanım açısından verilen genel isim.

Arpej: İtalyanca Arpeggiare yani arp gibi çalmak kelimesinden gelir. Bir akor içerisindeki seslerin aynı anda değil ama birbirinin peşi sıra çalınmasına denir. Gitar da bu sağ el tekniğı (mızrap ya da parmak) ile gerçekleştirilir.

Batı grafik notası: Dört aralık ve beş çizgiden oluşan portenin başında anahtar, değıştirme işaretleri ve ölçünün gösterilerek, zaman değerlerine göre değişen nota işaretlerinin yanısıra çeşitli süsleme ve ifade işaretlerinin de kullanıldığı müzik yazısı.

Chromatic tetrachord (Kromatik tetrakord): Eski Yunanda ardışık olarak sıralanan ve birbirine eşit iki yarım ses aralığı ve bir buçuk ses aralığından oluşan dörtlü ses kümesi. örn: A-Gb-F-E(sondan başa doğru) veya A-F#-F-E

Cimbalom: Dulcimer ailesinden, tahta çekicilerle çalınan, ikizkenar yamuk şeklinde dört ayaklı bir ses tablası üzerinde ve dört oktavlık bir ses sahası genişliğinde 125 çelik telden oluşan çalgı.

Çarpma notası: Esas notanın önünde olmak kaydıyla, değerini kendinden önce ve kendinden sonra alan bir ya da birden fazla notadan oluşan süsleme figürü.

Doğal Entonasyon(Just Intonation): Frekans değerlerinin doğada olduğu haliyle, doğa sayılarının birbirlerine oranları muhafaza edilerek ortaya konan akord sistemlerinin geneli için kullanılan tabir.

Diatonic tetrachord (Diyatonik tetrakord): Eski Yunanda ardışık olarak sıralanan ve iki tam ses aralığı ve bir yarım ses aralığından oluşan dörtlü ses kümesi. örn: A-G-F-E (sondan başa doğru)

Entonasyon: Bir icracının veya icra edilen enstrümanın müziğın gerektirdiğı perdeleri doğru bir şekilde realize etmesi durumu.

Enharmonic tetrachord (Anarmonik tetrakord): Eski Yunanda ardışık olarak sıralanan ve bir yarım, ünison ve 2 tam ses aralığından oluşan dörtlü ses kümesi. örn: A-Gbb-F-E (sondan başa doğru) veya A-F-Fb-E. Diyatonik ve Kromatik tetrakordlar bir şekilde günümüzün modern perde düzeninde kendin yer bulmakta iken, Anarmonik tetrakord daki unison aralığı(E-Fb) 12'lik E.T'nin sahip olmadığı çeyrek seslere (1 tam sesin 9'da biri yani koma oranlarına sahiptir.)

Gunibri: Kuzey Afrika(Fas) kökenli armut biçiminde mızrapla çalınan iki telli çalgı.

Harf notasyon: Notalara verilen harflerle simgelenmesi. Örn A=la, B=si, C=do, D=re, E=mi, F= fa, G=sol. Benzer şekilde B'nin yanına b koyduğumuzda Bb=si bemol notasına işaret etmekteyiz. Bb4 dediğimizde ise piyanoya göre dördüncü oktavdaki si bemol notasını işaret etmiş oluruz.

Lut (Lute,Lavta): Hornbostel-Sachs klasifikasyonuna göre ses tablasına paralel şekilde bağlanmış telleri olan , yayla veya mızrapla çalınan tüm kordofonlara verilen genel isim.

Kordofon(chordophone): Gerilmiş bir tel yoluyla ses üretilen çalgılar. Temel olarak beş türden oluşurlar: Lutlar, yaylılar, arplar, lirler ve zitherler.

Metalaşma: Bir ürünün kar yapmak amacıyla alınıp, satılan bir kullanım eşyası haline dönüşmesi.

Meantone tampereman: Doğal majör üçlü aralığı(5/4) oluşturan birbirinden farklı büyüklüklerde iki tam sesin (9/8 ve10/9) ortalamasını bulmak suretiyle ortaya konan değişik türlerde tampereman çeşitleri.

Pandura: Lute ailesinin öncüllerinden sayılan, Antik Yunan kökenli uzun saplı ufak gövdeli 3 telli çalgı.

Prakseomorfik: Dünyayı insanın gözüyle algılama pratiği.

Tampereman: Doğal aralıkların insanın ihtiyaçları çerçevesinde değiştirilmesi. Yani doğa ile bir tür uzlaş sağlanması.

Trichordon: bkz: Pandura

Tirando: Apayando'nun tersine teli çeken parmak telin üzerinde kalmaz böylelikle sesin uzaması kesilmemiş olur.

EK D: CD' NİN İÇERİĞİ

Yorgo Bacanos

1. **Bacanos, Y.** (1997). *Acem-kürdi Taksim* (Yorgo Bacanos 1900-1977), İstanbul: Kalan Müzik.
2. **Bacanos, Y.** (1997). *Hüseyini Taksim* (Yorgo Bacanos 1900-1977), İstanbul: Kalan Müzik.
3. **Bacanos, Y.** (1997). *Nihavent Taksim* (Yorgo Bacanos 1900-1977), İstanbul: Kalan Müzik.

Tanburi Cemil Bey

4. **Cemil Bey, T.** (1995). *Nihavent Taksim*, (Tanburi Cemil Bey), İstanbul: Kalan Müzik.
5. **Cemil Bey, T.** *Bestenigar Taksim (çello ile)*, Volume-I-IV, Traditional Crossroads, USA. (Yelda Öztürk'ün Doktora çalışmasından alınmıştır)

Erkan Oğur

6. **Oğur, E.** (1996). *Ağırlama*, (Bir Ömürlük Misafir), İstanbul: Kalan Müzik.
7. **Oğur, E.** (1996). *Gayda*, (Bir Ömürlük Misafir), İstanbul: Kalan Müzik.
8. **Oğur, E.** (2013). *Uşşak Taksim (1.bölüm)*, (TRT Sesler Programı) Youtube E.T: 10-02-13
9. **Oğur, E.** (2013). *Uşşak Taksim (2.bölüm)*, (TRT Sesler Programı) Youtube E.T: 10-02-13
10. **Oğur, E.; Gasparyan, D.** (2001). *Perde Kalktı*, (Fuad), İstanbul: Kalan Müzik.

Cinuçen Tanrıkorur

11. **Tanrıkorur, C.** (1994). *Segah Taksim*, The New England Conservatory, Boston, Mass, USA. Youtube E.T: 17.04.14

Mazhar Fuat Özkan

12. **M.F.Ö.** (1984). *Güllerin İçinden*, (Ele Güne Karşı), Balet Plak.

Frank Zappa

- 13. Zappa, F.;** (1973). Mothers of Invention. *Torture Never Stops*, One size fits all.
Youtube E.T: 17.04.14

John Cale/Sterling Morrison

- 14. Cale, J.; Morrison, S.** (1965). *Stainless Steel Gamelan*, Stainless Gamelan.
Youtube E.T: 17.04.14

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Mustafa Eren Arın
Doğum Yeri ve Tarihi : Çankaya, Ankara, 30.05.1977
E-Posta : erenarin@yahoo.com
Telefon : 532 798 01 97
Lisans : İ.T.Ü TMDK Kompozisyon Bölümü 2003
Yüksek Lisans : İ.T.Ü SBE Miam 2007

TEZDEN ÜRETİLEN YAYINLAR/SUNUMLAR:

- **Arın, Eren,** (2012). “Yerelden Küresele Açılan Bir Model Olarak Erkan Oğur’un perdesiz gitar İcracılığı” KTÜ Devlet Konservatuarı, *1. Uluslararası Müzik Araştırmaları Sempozyumu*, 16-19 Ekim, Trabzon-Türkiye.

BAŞLICA YAYINLAR/SUNUMLAR:

- **Arın, Eren,** (2013). “Elliott Carter’ın Yaylı Kuvartetlerindeki Tempo Modülasyonları” İ.T.Ü TMDK Müzik Teorisi Bölümü, *Uluslar Arası Müzik ve Kuram Sempozyumu*, 15 Mart, İstanbul-Türkiye.