

**PERDESİZ GİTARDA TÜRK MÜZİĞİ ÜZERİNE
ARAŞTIRMALAR**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

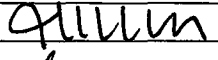
M. Revnak YENGİ

413021018

175 071

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 27 Aralık 2004

Tezin Savunulduğu Tarih: 24 Ocak 2005

Tez Danışmanı :	San. Öğrt. Gör. Feridun ÖNEY 
Diğer Jüri Üyeleri	Prof.Dr. Selâhattin İÇLİ 
	San. Öğrt. Gör. Ali ERAL 

OCAK 2005

ÖNSÖZ

Bu çalışma İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Sosyal Bilimler Enstitüsünde yüksek lisans tezi olarak hazırlanmıştır.

Perdesiz gitar Türkiye’de ve dünya’da yeni bir enstrümandır. Türkiye’deki müzik ortamında çeyrek asırdır kendisine duyulan ilgideki artış ile birlikte yaşamaktadır. Perdesiz gitarda Türk müziği tavrının ortaya çıkış biçimindeki estetik mükemmellik, gitarın perdelerinin sökülmeden önce meydana gelen gelişim sürecinde enstrümanın yapısının vardığı noktayla da doğrudan ilişkilidir. Perdesiz gitarın, hem çok geniş müzikal olanakları hem de bünyesinde canlandırabildiği Türk müziği karakteriyle, Türk müziğinin geleceğine kendilerini adanmış olan akademisyenlerin üzerinde çalışmalarına değeri bir nitelikte olduğu düşünülmektedir. Perdesiz gitar olanaklarının Türk müziği çerçevesinde değerlendirilmesiyle Türk müziğinin zengin müzikal yapısı daha da fark edilir olacaktır. Perdesiz gitara yönelik çalışmaların, aynı zamanda, Türk müziği akademik ortamında ele alınması, gelişmeleri nitelikli, bilinçli ve hızlı kılacaktır. Türk müziği, dünyaya perdesiz gitar ile yepyeni, sistemli bir gitar ekolü sunma noktasında olabilir. Bu çalışmanın, önerilen sürecin başlamasının gerekliliğine ilişkin bir düşüncenin oluşumuna katkı sağlayabilmesi halinde, amacına ulaşmış olabileceği düşünülmektedir.

Yüksek lisans tezinin oluşumuna katkıda bulunan Danışman hocam San. Öğrt. Gör. Feridun ÖNEY’e, Prof. Dr. Selâhattin İÇLİ’ye, Yrd. Doç. Dr. Nurlu ERAL’a, Dr. Nail YAVUZOĞLU’na, San. Öğrt. Gör. Ali ERAL’a, Öğrt. Gör. Yavuz ÖZÜSTÜN’e, Öğrt. Gör. Oğuzhan BALCI’ya ve tezin hazırlanması sırasında teknik yardımlarda bulunan İ.Ü. Rehberlik ve Psikolojik Danışmanlık Bölümü öğrencisi Mert YILMAZ’a teşekkürü bir borç bilirim.

Aralık- 2004

M. Revnak YENGİ

ÖNSÖZ	ii
İÇİNDEKİLER	iii
ÖZET	v
SUMMARY	vii
1. GİRİŞ	1
1.1. Giriş Ve Çalışmanın Amacı	1
2. GİTAR VE PERDESİZ GİTAR	3
2.1. Gitar	3
2.1.1. Gitar Tarihi	3
2.1.1.1. Eski Yakın Doğu	3
2.1.1.2. Mısır ve Roma	3
2.1.1.3. Orta Çağ Avrupa'sı	4
2.1.1.3.1. Gitar Latina ve Gitar Morisca	4
2.1.1.4. On Altıncı Yüzyıl	5
2.1.1.4.1. Vihuela	5
2.1.1.4.2. Dört Telli Gitar	7
2.1.1.4.3. Beş Telli Gitar	8
2.1.1.5. On Yedinci Yüzyıl	10
2.1.1.5.1. Alman Etkisi	11
2.1.1.5.2. Doğu Avrupa	12
2.1.1.5.3. İspanya ve Portekiz	12
2.1.1.5.4. İtalya'da Gitar	13
2.1.1.6. On Sekizinci Yüzyıl	15
2.1.1.6.1. Almanya'da gitar	15
2.1.1.6.2. Belçika ve Hollanda'da Gitar	16
2.1.1.6.3. Doğu Avrupa'da Gitar	17
2.1.1.6.4. Fransa'da Gitar	17
2.1.1.6.5. On Sekizinci Yüzyıl Yorumcu ve Kompozitörleri	18
2.1.1.6.6. Altı Telli Gitar	21
2.1.1.6.7. Farklı Gitarlar	22

2.1.1.7. On Dokuzuncu Yüzyıl	23
2.1.1.7.1. Mauro Giuliani	23
2.1.1.7.2. Fernando Sor	24
2.1.1.7.3. Rus Yorumcular	25
2.1.1.7.4. İtalyan Ustalar	25
2.1.1.7.5. İspanyol Gitaristler	27
2.1.1.7.6. Francisco Tarrega	28
2.1.1.7.7. Enstrüman Yapımcısı Antonio Torres	28
2.1.1.8. Yirminci Yüzyıl	30
2.1.1.8.1. Julian Bream	31
2.1.1.8.2. John Williams	31
2.1.1.8.3. Eliot Fisk	31
2.1.1.8.4. Gitar Yapımında Daha İleri Gelişmeler	31
2.2. Perdesiz Gitar	32
2.2.1. Perdesiz Gitar Tarihi	32
2.2.1.1. Türkiye Dışı	32
2.2.1.2. Türkiye’de	36
3.TÜRKİYEDEKİ PERDESİZ GİTAR YORUMCULARI İLE RÖPORTAJ	37
3.1. Prof. Mutlu TORUN	37
3.2. Erkan OĞUR	42
4. İT.Ü. TÜRK MUSİKİSİ DEVLET KONSERVATUARINDA GÖREV ALAN BAZI SANATÇI ÖĞRETİM ELEMANLARININ PERDESİZ GİTAR İLE İLGİLİ DÜŞÜNCELERİ	47
4.1. Prof. Dr. Selâhattin İÇLİ	47
4.2. Dr. Nail YAVUZOĞLU	47
4.3. Öğrt. Gör. Ali ERAL	48
4.4. Öğrt. Gör. Yavuz ÖZÜSTÜN	49
4.5. Öğrt. Gör. Oğuzhan BALCI	50
5.SONUÇLAR VE TARTIŞMA	51
KAYNAKLAR	52
ÖZGEÇMİŞ	53

Üniversitesi	: İstanbul Teknik Üniversitesi
Enstitüsü	: Sosyal Bilimler
Anabilim Dalı	: Türk Müziği
Programı	: Türk Müziği
Tez Danışmanı	: San. Öğrt. Gör. Feridun ÖNEY
Tez Türü ve Tarihi	: Yüksek Lisans – Aralık 2004

ÖZET

PERDESİZ GİTARDA TÜRK MÜZİĞİ ÜZERİNE ARAŞTIRMALAR

M. Revnak YENGİ

Gitarın doğu kökenli bir enstrüman olduğu ve enstrümanın temel yapısını Arapların İspanya'ya getirmiş olduğu düşünülür. Gitar buradan diğer Avrupa ülkelerine yayılmıştır. 15. ve 16. yüzyıllarda dört ve beş telli gitar çalım teknikleri özellikle İspanya'da gelişti. 19. yüzyılda F. Tarrega, geliştirdiği tekniklerle modern gitar okulunun en önemli kurucularından biri oldu.

Dünyada perdesiz gitarı ilk olarak kimin kullandığına ilişkin kesin bir bilgi olmamakla beraber, pek çok gitarist'in dönem dönem perdesiz gitara ilişkin denemeler yaptıkları biliniyor.

Türkiye'de, perdesiz gitarın dünyada ortaya çıkışına çok yakın zamanlarda, Prof. Mutlu Torun ve kendisinin İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuarında öğrencisi olmuş olan Erkan Oğur'un birbirlerinden habersiz denemeler yaptıkları kendi demeçlerinden anlaşılmaktadır. Torun, 1971'de, İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuarında öğretim görevlisi (emekli) olan Cafer Açın'ın kendisine yaptığı perdesiz gitar'a sahip olmuştur. Enstrüman'ın sesiyle ilgili aldığı sonuçtan memnun kalmamış ve bu deneyimi öylece bırakmıştır. Erkan Oğur ise 1976'da Almanya'da ilk perdesiz gitarını yapmış ve enstrüman üzerinde Türk müziği üslubuna dayanan bir tavır geliştirmiştir. Türkiye'de yayınlanan ilk perdesiz gitar kayıtlarını da Erkan Oğur gerçekleştirmiştir.

Mutlu Torun, perdesiz gitar çalışmalarını, müzik hayatı boyunca sürdürdüğü arayışların sonucuna bağlamaktadır. Çalışmalarında ut üzerinde gitar teknikleri kullanırken, perdesiz gitarda ut tavrından hareketle denemeler yapmaktadır. Perdesiz gitarın tınısı, ses aralığı ve teknik olanaklılıkları ile Türk müziği çalgı topluluklarında yer alabileceğini ve topluluk içerisinde çok sesli katılım olanaklılıklarının da değerlendirilebileceğini vurgulamaktadır.

Erkan Oğur, Türk müziğinin içinde var olan sesler ile Türk müziği anlatımına gitar üzerinde ulaşmak ve tampere sistemin sınırlayıcı niteliğini aşmak amacıyla, perdesiz gitar üzerine çalışmalar yaptığını vurgulamıştır.

Erkan Oğur tüm enstrümanların perdesiz olması gerektiğini düşünmektedir. Tanbur çalım tekniğini perdesiz gitar için örnek aldığını vurgulayıp, perdesiz gitarın anlatım gücünün yüksekliği ve çok seslilik çalışmalarına yatkınlığına dikkat çekmiştir.

Özellikle, kompozisyon bölümü öğretim elemanlarının görüşleri sonucu: Perdesiz gitarın geniş teknik olanaklara sahip olması, Türk müziğine uygun tını özelliği taşıması dolayısıyla, üzerinde çalışılıp Türk müziği alanında kullanımının Türk müziğine büyük katkı sağlayacağı düşünülmektedir.



University	: İstanbul Technical University
Institute	: Social Science
Main Branch	: Turkish Music
Programme	: Turkish Music
Consultant of the thesis	: San. Öğrt. Gör. Feridun ÖNEY
Degree Awarded and Date	: Higher Degree Licence - December 2004

SUMMARY

THE RESEARCHES ABOUT THE TURKISH MUSIC ON UNFRETTED GUITAR

M. Revnak YENGİ

It is believed that the origin of the guitar is the East. The most probably its basic structure was brought to Spain by the Arabian. Guitar spread to other European countries from Spain. In the 15th and 16th centuries, the four and five-string guitars playing techniques was developed in Spain. In the 19th century, Francisco Tarrega was one of the most important establishing of Modern guitar schools.

It is not known who made the first unfretted guitar, but it does seem that from time to time many guitarists unfretted their instruments.

In Turkey, in 1971, Prof. Mutlu Torun had an unfretted guitar which was made by Cafer Açın, who was a teacher (retired) of İ.T.Ü. Turkish Music State Conservatory. Mutlu Torun did not like its sound and abandoned his working about unfretted guitar.

Erkan Oğur, who a was student of Mutlu Torun at İ.T.Ü. Turkish Music State Conservatory, made his first unfretted guitar in 1976, in Germany. They did not know the works of each other about unfretted guitar. Erkan Oğur developed a technique between 1976-1980 which became the foundation of the Traditional Turkish Music. In Turkey, the first recorded tracks with unfretted guitar were made in 1980- 81 by Erkan Oğur.

Mutlu Torun uses a technique for playing unfretted guitar which approximates to oud technique. In addition, he plays the oud as playing technique of the guitar for using polyphonic techniques of The Traditional Turkish Music. Mutlu Torun thinks that unfretted guitar can be located within the Traditional Turkish Music ensembles due to its timbre and capability of polyphonic techniques.

Erkan Oğur made the unfretted guitar because he wanted to use some pitches on the guitar which belong to the Traditional Turkish Music and he thinks that equal temperament system is bounding, so all instruments are unfretted. He adapted playing technique of tanbur, oud and cümbüş to unfretted guitar. Also, he made in 1976 an e-bow unfretted guitar and he developed a guitar synthesizer which was the first in the world. He thinks that unfretted guitar is very suitable for working polyphonic techniques of the Traditional Turkish Music.

There is a result arising from views of the teachers of composition class: Because of technical capabilities of the unfretted guitar and having a suitable timbre with the Traditional Turkish Music, it is considered that using unfretted guitar in the field of The Traditional Turkish Music will contribute considerably to The Traditional Turkish Music.



1.GİRİŞ

1.1. Giriş ve Çalışmanın Amacı

Bir Batı müziği enstrümanı olan gitar, hemen hemen tüm müzik türlerinin yorumunda kullanılmış olup, bu özelliğini bugünde devam ettirmektedir. Bu çalışmada, konu gereği gitarın tarihsel gelişimine ağırlıklı olarak değinilmiş, buradan çıkan sonuç ile gitarın doğu müziğiyle yakın ilişkisi olduğu ortaya çıkmıştır.

Doğu kökenli bir enstrüman olan gitar, çok seslilik gerekleri doğrultusunda geçirdiği evrimle, hem polifonik hem de homofonik teknikleri uygulayabilecek az sayıda enstrümandan biri durumuna gelmiştir. Gitar klasik batı müziğinin yanı sıra, Türk müziğiyle de ortak müzikal malzemeleri olan, ağırlıklı olarak Arap müziği etkisi taşıyan Flâmenko müziğinde de kullanılır. Gitarın, Batı müziği enstrümanları içerisinde Doğu müziğine özgü müzikal malzemelerin en yaygın kullanıldığı, Batı kültürüne ait coğrafyada yaşayan bir müzik türünün merkezinde olması dikkat çekicidir. Yüzyıllar boyunca Osmanlı İmparatorluğu yönetiminde olan coğrafyalardaki müziklerin, Türk müziğiyle olan etkileşimi göz önüne alındığında, gitar müziğinin Türk müziğiyle ortak noktaları daha da belirginleşir. Flâmenko müziği etkisiyle klasik gitar müziğine giren doğu kökenli müzikal malzemeler aracılığıyla, hem de yapısındaki akrabalık nedeniyle Türk müziğine yakın bir enstrümandır. Dolayısıyla, perdesizleştirilerek Türk müziğine özgü seslerin de elde edildiği gitar, ses rengi, tarihsel yakınlığı ve olanakları ile Türk müziği çalgı topluluklarında yer alabilir.

Eğitim ve icra sürecinde, Türk müziğinde kullanılan çeşnilerin tüm perdelerden duyurulabilmesi, ayrıca, ritmik, polifonik, homofonik eşlik yeteneği, Türk müziğinde kullanılan telli-mızraplı çalgılarla gösterdiği tını uyumu ve üç buçuk oktavlık ses sahasıyla, Türk müziğinde çok seslilik arayışlarına da yeni bir boyut katacağı düşünülmüştür.

Bu düşüncelerden hareketle, Türk Müziği Devlet Konservatuvarında Kompozisyon Bölümünde sürdürülen Türk müziğinde çok seslilik araştırmalarının kapsamına, perdesiz gitarın da dahil edilmesi önerisi getirilmektedir. Kompozisyon bölümünün araştırma ve çalışmaları, bu enstrümana yönelik bir külliyyatın oluşmasına katkı sağlayacaktır. Böylelikle, perdesiz gitarın akademik, metotsal gelişimi ve Türk müziği konservatuvarı bünyesinde yaşayacağı gelişim, bilimsel açıdan da izlenebilecektir.

Türkçe'ye tercüme edilmiş, gitarın hem yapısal hem de müzikal gelişiminde rol oynamış, kompozitör, gitarist ve enstrüman yapımcılarını kronolojik olarak ele alan kapsamlı bir kaynağın olmayışı, bir gitar tarihi tercümesini kaçınılmaz kılmıştır. Daha dar içerikle ele alınabilecek bu bölüm, aynı zamanda gitar tarihine ilişkin bir başvuru kaynağı olabilmesi için detaylı olarak ele alınmıştır. Çevirisi yapılan kaynak, hem enstrüman'ın yapısal gelişimini hem de gitar müziği gelişimini detaylı olarak ele alması nedeniyle tercih edilmiştir. Çeviri ana kaynaktan, başlangıçtan 19. yüzyıla kadar, gitar tarihinin az bilinen dönemlerini kapsadığından ve bu döneme kadar evriminin büyük bölümü tamamlanmış olduğundan tamamıyla çevrilmiş, 19. ve 20. yüzyıllar önemli noktalar etrafında özetlenmiştir. Perdesiz gitarın tarihi ise daha çok çeşitli gitarist ve enstrüman yapımcılarının perdesiz gitarı ilk oluşturma tarihlerinin belirtildiği, tek kaynaktan çevrilmiştir. Perdesiz gitarı Türkiye'de kullanan iki sanatçıyla, Türk müziği açısından perdesiz gitar eksenli röportaj ve bu röportajların değerlendirilmesi çalışmanın kapsamı içerisindedir. İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Bölümünde görev alan bazı sanatçı öğretim elemanlarının da görüşlerine başvurulmuş ve aktarılmıştır.

2. GİTAR VE PERDESİZ GİTAR

2.1. Gitar

2.1.1. Gitar Tarihi*

2.1.1.1. Eski Yakın Doğu

Eldeki bulgular ışığında gitarın tarihinin eski yakın doğuda başladığı düşünülür. Arkeologlar, buldukları bazı enstrümanları, az bilinen bir alan olan, gitarın başlangıcıyla ilgili bir dönüm noktası olarak tanımladılar.

Babilistan (Bağdat) boyunca yapılan kazılarda, konuyla yakın ilişkili kil levhalar M.Ö. 1900- 1800 olarak tarihlendi. Bu levhalar müzikal enstrümanlar çalan bazı çıplak insan figürleri göstermekteydi ve bu enstrümanlardan bazıları da gitara benziyordu. Levhalarda gösterilen bir enstrümanın incelenmesi sonucunda, açık şekilde fark edilebilecek gövde ve boyun (sap) kısmına sahip olduğu görüldü. Arka kısmı kesin olarak düzdür; rahibin göğsüne degecek şekilde duruşu, arka kısmın yuvarlak şekilli olması olasılığını mümkün kılmamaktadır. Sağ elin telleri çekişi açık olarak görülmektedir. Tellerin sayısı ne yazık ki açık değildir, fakat bir diğer levhada, enstrümanın üzerinde en az iki tel gösterilmektedir. Gitara benzer enstrümanlarla ilgili kanıtlar Asuriye, Susa (İran Körfezinin Kuzeyinde bir şehir) ve Luristan'da kaydedilmiştir.

2.1.1.2. Mısır ve Roma

Eski çağlarda Mısır'da çalınan telli tek enstrüman yay biçiminde yapılmış arptı. Daha sonra, perdeleri sap üzerine dikkatlice yerleştirilmiş bir enstrüman (perdeler muhtemelen bağırsaktan) görülür. Sonunda, yapı ve karakteristiklerin bazıları daha sonraki enstrümanlarda birleşecek, sadece gitarın değil, bütün yaylı-telleri parmaklarla çekilerek çalınan boyunlu enstrümanların atası olacaktır. Sonraki gelişmeler bu enstrümanı gitara daha da benzer hale getirmiştir.

Roma Devrinden kalan bir enstrümanda (M.Ö.30 - M.S.400) tamamıyla tahta malzeme kullanılmıştı. İşlenmemiş inek derisinden ses tablası, üzerinde beş tane ses deliği görülen tahta olanı ile yer değiştirdi. Bu düzenleme 16. yüzyıla kadar devam etti. Mısır'da Coptic mezarında bulunan bir enstrümanda, kavisli ve oldukça derin yan kısmıyla, daha şimdiden temel gitar şeklinin kolaylıkla görülebildiği bir biçim

* http://www.classicalguitarmidi.com/history/guitar_history.html

vardı. Arka kısım dışı doğru kavisli olmak yerine, tamamı ile düz olmaya başlamıştı, iki yüzey (ön ve arka) ses kutusunun yan tarafından tahtadan uzun ve dar bir parça ile birleştiriliyordu. Bu yapım özellikleri, bu gün de devam etmektedir.

2.1.1.3. Orta Çağ Avrupa'sı

Avrupa'nın bilinen ilk telli enstrümanının kökenlerine M.S. 3. yüzyıla dönülerek bakılabilir. 3. yüzyılın enstrümanlarının incelenmesi, onların yuvarlak bir ses kutusuna, gittikçe incelen geniş bir boyuna sahip olduklarını gösterir. Bu tip enstrümanların kullanılmasına uzun bir süre devam edilmiştir. Enstrümanların tarihlenmesinin, Fransız ya da Alman olma ihtimali olan Şarlman hanedanı zamanlarından olabileceğine dair görüşler vardır.

Şarlman enstrümanının gövdesi dikdörtgen biçimindedir ve yaklaşık olarak boynu ile aynı uzunluktadır. En üstte, sonda, tellerin tutturulması için küçük mandallar içeren daha geniş yuvarlak bir alan bulunur. Bazı resimlerde, bu mandallar dört, bazılarında beş tanedir. Teller iki yol ile çekilmektedir: parmakla ya da penayla. Şarlman enstrümanları, biçimlerini 14. yüzyıla kadar korudular.

Aynı zamanda, diğer bir enstrüman Şarlman tipinin yanında yaşamını sürdürdü ve bu enstrümanın ses kutusunu etkiledi; onun düz olan yan tarafı şimdi hafif bir kavis alıyordu. Bu yeni enstrüman'ın örnekleri İngiliz katedrallerinde bulunabilir. Gitar şekilli enstrümanların betimlemeleri, 14. yüzyıl öncesi Fransız ve İspanyol katedrallerinde bulunmuştur.

2.1.1.3.1. Gitar Latina ve Gitar Morisca

Gitar Latina ve *Gitar Morisca* arasında bir fark vardır. İkincisi Moor'lar tarafından geliştirilmiştir, ismini de buradan almaktadır. Ses kutusu oval bir yapıdaydı ve ses tablası üzerinde pek çok ses deliği vardı. Araplar, Kuzey Afrika ve İspanya fetihlerini tamamlamak için Mısırdan geçtiler ve muhtemelen bu enstrümanın temel yapısını batılı enstrüman yapımcılarına iletiler. İlk İspanyol gitarın bir Avrupa gelişimi olması ihtimali de diğeri kadar kuvvetlidir. Kesin olan yalnızca şudur: İspanyadaki Arap etkisi, gitarın oluşumu için zemin hazırlamıştır.

Bununla beraber *Gitar Latina*, kavisli yan kısımlara sahipti ve İspanya'ya diğer Avrupa ülkelerinden geldiği düşünülüyordu. Bu tip, kuşkusuz, modern gitara dönüşmüştü.

Gitar popülaritesinin, Troubadourlar'ın göçebe doğasının sonucu olduğu düşünülebilir. Gitar İspanya'ya Provence'den katalonia yoluyla varmış olabilir. Bir diğer olasılıkla, Gitar İspanya'ya gezgin İspanyol troubadourların eliyle geçmiş olabilir. Ortaçağ Avrupa'sındaki troubadourların aralıksız yolculuk ve sunumları, genel müzik kültürünü geliştirmiş ve gitarın kıtalar arasında yayılmasına büyük bir hız ve teşvik vermiştir.

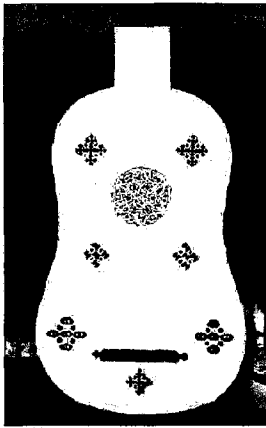
2.1.1.4. On Altıncı Yüzyıl

Ortaçağa kadar, Gitar ve onun nesli hakkındaki önemli bilgiler, resimler, heykeller ve kabartmalardan alındı. Bu dolaylı deliller en güvenilir olanlardır.

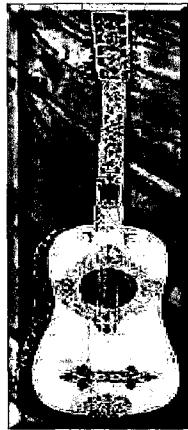
16. yüzyılın başlamasıyla, bu güne, enstrümanların şekilleri ile ilgili çok daha doğrudan deliller kalmıştır. 16. yüzyıl gitaristleri, Luis Milan zamanından *Vihuela*, Fransa'dan *Rizzio gitar*, İtalya'dan *Chitarra Battente*'yi tasvir ettiler.

2.1.1.4.1. Vihuela

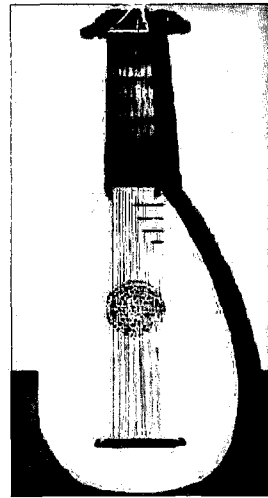
İspanya'da ortaya çıkmış diğer enstrüman Vihueladır (şekil 1-2). Başlangıçta, küçük bir, dört ya da beş telli gitar olarak düşünülmüştür. Aynı zamanda, 16. yüzyıl, lut'u da Avrupa'nın hemen tümünde aristokrasinin (soylular yönetimi) gözde enstrümanı olarak gördü (şekil 3).



Şekil 1: Vihuela



Şekil 2: Vihuela



Şekil 3: Lute

İspanya anılmaya değer bir istisna idi. Bu ülkede, lut, Moor'ların ezici yönetimiyle birlikte düşünölmeye başlanmıştı. Bu nedenle İspanyollar bu enstrümanı kolayca kabullenmediler. Bununla birlikte onun için yazılan müziğin değerinin farkına vardılar ve bu müziği lut dışındaki bir enstrümanla çalmanın yollarını aradılar. Aristokratlar dört çift telli popüler gitara yöneldiler. Bununla birlikte, bu gitar sadece dört adet olan telleri ile karışık polifonik müziğin gerektirdiği elverişli teknik olanaklara sahip değildi. Üstelik İspanya'nın soyluları, sıradan insanların enstrümanı olarak gördükleri gitarı hor görüyorlardı. Bu problemleri çözmek için dört çift telli gitarın tel sayısı altı çifte tele çıkarıldı ve şimdiki altı telli modern gitar gibi akort edildi. Fakat tek istisna üçüncü telin bir yarım ton pes akort edilmesi idi. Bu enstrüman, *Vihuela* olarak bilinen enstrümandı.

En son şekliyle vihuela, bağırsaktan olan altı çift telli gitardı. Vihuelanın geniş tipi normal gitardan dört inç daha uzundu. Boyunda on iki perde vardı.

Yayınları da bizce bilinen ilk vihuela yorumcularından biri olan Luis Milan 1500'de doğdu. 1535'te muhtemelen Milan'ın en önemli çalışması olan "Libro de musica de Vihuela de Mano Intitulalo 'El Maestro' " yayımlandı. Bilinen en son vihuela 1700 ile tarihlendi ve enstrümanın gelişmesinin son aşamasını göstermektedir. Perdeleri metal, yanları kavisli ve derinleştirilmiş, ses deliği oval tiptedir. Günümüze kadar gelen vihuela için yazılmış büyük miktarda müzik enstrümanın popüleritesini açıkça gösteriyor.

Vihuela müziği tablatür sistemi ile yazılıyordu. Bu sistemde her bir çizgi enstrümanın bir telini belirtiyordu. İspanyol ve İtalyan tablatürlerinde en üst tel, en alt çizgiyle gösterilirken; Fransız ve İngiliz tablatürlerinde ise tam tersi uygulanıyordu. Basılacak tellere bir işaret ile belirti koyulmaktaydı. Nota değerleri çeşitli tipteki notaların çizgiler üzerinde yerleştirilmesi ile belirtilmekteydi ve bunlar, bu gün kullandığımız notalara benzemektedirler.

Vihuela için basılmış ilk tablatürler Luis de Milan'ın 1535, *Luis de Narvaez*'in 1538, *Alonso de Mudarra*'nın 1546 yayımlarıdır. Bu tablatürler, Rönesans'ın en ince enstrümantal kompozisyonlarını içerirler. 16. yüzyıl, İspanyol vihuela müziğinin altın çağıdır.

2.1.1.4.2. Dört Telli Gitar

Dört telli Mısır gitarı Avrupa'ya vardıktan sonra şeklinde dikkate değer değişikliklere uğradı. Tel sayısı değişken kaldı ve üçten dörde hatta beşe çıktı. Bununla birlikte dört telli gitar (şekil 4) ortaçağ devrinin sonunda en popüler tip olarak ortaya çıktı.



Şekil 4: 4 Telli Gitar

15. yüzyıl'da *chitarra* ve *chitarino* (İtalya), *guitarra* (İspanya), *guitare*, *guinterne* (Fransa) ve *gyterne* (İngiltere) gibi adlar, yuvarlak arkası olan, daha sonra mandoline dönüşecek bir enstrümanı temsil ediyorlardı. Sadece 16. yüzyıl'da oluşan bu adlandırmalardan birkaçı, gitar ailesinin üyelerinin kullanılmasından gelmektedir (Tyler James, 1997).

Avrupa'nın hemen her yerinde dört telin hepsi çiftlenmişti, ancak İtalya bunun dışındaydı. Orada birinci tel tek kalmaktaydı ve İtalyan enstrümanının akort sistemi standart sistemden farklıydı.

İspanya'da dört telli gitar için iki temel akort sistemi görüldü. Birincisi G, D, F#, B idi. Bu akort sistemi eski baladlar ve golpeada (akorlar'ın ritmik vuruşlarla eşlik için çalınması) için uygundu. Diğer akort sistemiyse modern gitarın ilk dört telinin akordu ile aynıdır.

İlk İspanyol tablatürleri dört telli gitar için ciddi müzik içerir bunlar Alonso Mudarra'nındır. Dört *fantasia* bir *pavana* ve *romanesca* "Gardame las Vacas" 1

içerir. İkinci çalışma, dört telli gitar için Miguel de Fuenllana'nın "Orphelina Lyra"sıdır. Bu enstrüman için son çalışma Juan Carlos Arnat'ın "Guitarra Espanola y Vandola de cinco Ordenes y de Quatro"dur (1586).

Bu gibi İspanyol tablatürleri basıldığında, dört telli gitarın popülaritesi Fransa ve İtalya'da yükseliyordu. İtalya'da bir gitar müziği koleksiyonu, Venedik'te "Libro de tabolatura de chittarra" başlığıyla, Paolo Virchi tarafından yayımlandı. Gelişen yayım sayısıyla beraber, kaydedilmiş gitarist sayısı da arttı.

Fransa'da müzik basımının etkisi belirgin olmaya başlamıştı. 1551'den, 1555'e değin beş gitar tablatür kitabı Paris'de Adrian Le Doy ve Robert Ballard tarafından basıldı. Bu kitaplar fanteziler ve *branle*'ler *galliard*'lar gibi dans parçalarını, vokal ve gitar için müzik, *psalm* (ilahi, mezmur) ve *chanson*'lar içeriyordu. Bu kompozisyonlar pek çok ustadan gelimekteydi. Bu, gitar çalımının doğru bir okulunun, 16. yüzyıl Fransa'sında olduğunun bir kanıtıydı.

Almanya'dan iki gitarist ismine sahibiz: Michael Janusch ve Michel Mulich.

Muhtemelen pek çok gitarist bulunmaktaydı, fakat ülkelerinde anonim olarak kalmışlardı. Onların müziği asla basılamadı ve bu zaten krallığın izni olmadan olanaklı değildi.

2.1.1.4.3. Beş Telli Gitar

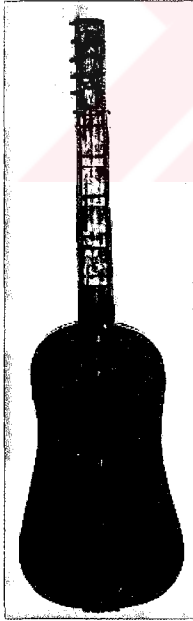
Ortaçağda üç, dört ve beş telli gitarların birlikte ortaya çıkışı kaydedildi. 15. yüzyıl'da dört çift telli gitar popülaritesinin doruğundaydı (şekil 5).



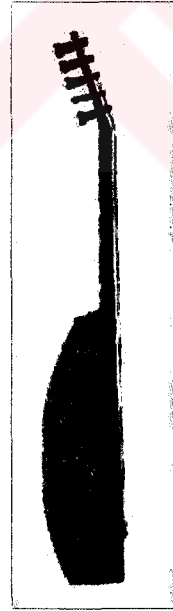
Şekil 5: 5 Telli Gitar

Tam bir beş telli gitarın ilk kanıtı, 15. yüzyıl'dan bir İtalyan gravürüdür. Enstrümanın en az onun modern benzeri kadar geniş ses tablası, günümüzün gitarından daha geniş görünüyor. Onun ince yapısı dikkatimizi işçiliğin mükemmelliğine çekmektedir ve bu dönemin İtalyan enstrüman yapımcıları iyi bilinmekteydiler.

Beş telli gitar *Chitarra Battente* diye bilinen türetilmiş bir biçime sahiptir (şekil 6). Ses kutusunun arka kısmının, düz olmak yerine dışarıya doğru nazik bir şekilde kavisi onun ayırt edici özelliğidir (şekil 7). Bitiminde yaprak süslemeleri ile bezenmiş bir köprüye sahiptir. Bağır sak perdeler denenmiş ve lut benzeri bir köprü ses tahtasına yapıştırılmıştır. Ses kutusunun arka kısmı beyaz çizgilerle süslenmiştir. Bu motifler daha sonra oldukça popüler olmaya başlamıştır. İlk günlerinde *Chitarra Battente* aslında tellerine vurularak çalınan bir eşlik enstrümanıydı. 16. yüzyıl'ın başlangıcıyla parmakla çalınan bir çalgı haline geldi. *Chitarra Battente*'nin sıklıkla resmedilmesi onun popüleritesinin kanıtıdır.



Şekil 6: Chitarra Battente



Şekil 7: Chitarra Battente'nin Yandan Görünüşü

Aynı düşünceler, süsleme zevki Fransız *Rizzio* gitarı için de geçerlidir. Bu gitar kaplumbağa kabuğu, fil dişi, inci ve abanoz ile süslenmiştir.

İspanya'da beş telli gitar hakkında en geniş kapsamlı çalışma Barcelona'da 1586 'da basıldı. Juan Carlos Amat tarafından yazılan kitap beş telli gitar için yeni bir metot ve pek çok kompozisyon içeren bir bölüme sahiptir.

Sonuç olarak, beş telli gitar, dört telli gitarın gelişim ve dönüşümlerinin bir sonucu olarak oluşmuştur. Akort sistemi tıpkı modern gitarın ilk beş teli gibi A, D, G, B, E tellerinden oluşmaktadır.

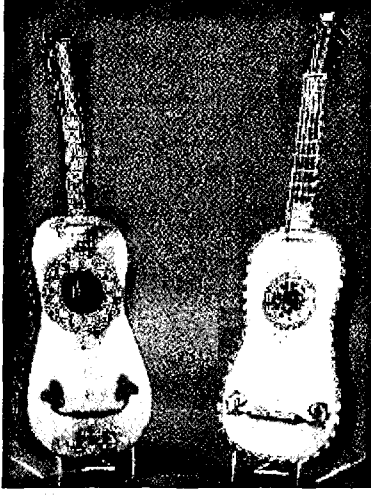
Dört telli gitar da modern gitarın ilk dört teline sahipti ve kalın A teli sonradan eklenmiştir. Beş telli gitarın ortaya çıkışı İtalya'da, kabulü ve popüleritesinin yükselişi 16. yüzyıl boyunca Avrupa'da olmuştur.

2.1.1.5. On Yedinci Yüzyıl

Avrupa soylu sınıfının himayesi gitara önce kabulünü daha sonrada vazgeçilmezliği getirdi. Pek çok kompozitör gitarist ve gitar yapımcısı enstrümanın sorunlu kısımlarını geliştirirler. Metotlar içerisindeki ilerlemelerin belgeleri, onların isimlerini ve başardıklarını günümüze taşıdılar.

Fransa kralı XIV. Louis'nin de gitar çaldığı ve bu enstrümana onun en favori enstrümanı olarak baktığı biliniyor. Gitar öğretmeni Fransa'nın en önemli gitaristlerinden biri olarak bilinen Robert de Visée idi (1650-1725). Ayrıca, zamanın büyük kompozitörü olan Jean Baptiste Lully gitar çalıyor ve bu enstrüman için kompozisyonlar yapıyordu.

René Voboam 17. yüzyıl'da Fransız enstrüman yapımını en üst noktada temsil eden kişiydi (Şekil 8). 1641 tarihli bir gitar yaptı ve bu gitar aşırı süslemeli gitar yapım stiline bir örneğiydi. Alexandre Voboam ve oğlu Jean 17. yüzyıl stilini temsil eden gitarlar yaptılar.



Şekil 8: İki ayrı 17.yy. gitarı

2.1.1.5.1. Alman Etkisi

17. yüzyıl Hollanda'sında dikkate değer sayıda gitar müziği yayını vardı. Isabel van Laughenhove'nin çalışması bunlara tipik bir örnektir. Fakat enstrüman en büyük popülaritesine Almanya'da, Kuzey Avrupa'da, ulaşmıştı. Heinrich Schütz (1585-1672), Samuel Scheidt (1587-1654) ve Johann Hermann Schein (1586-1630) gibi kompozitörler büyük önem taşımaktaydı.

Var olan Alman gitar stilleri arasında ilk bilinen Alman yapımı gitar 1624'de Jacobus Stadler tarafından yapıldı. Tipik kavisli ve çizgili arka kısmıyla güçlü İtalyan etkisi gösteriyordu. 17. yüzyıl'ın oldukça farklı tipte gitarı Rahip Apsom'un babası John tarafından yapıldı. Enstrümanın arka kısmı İsa'nın çarmıha gerilmesini gösteren bir sahnenin resmedilmesi ile süslenmişti.

Bütün Avrupa'nın en göze çarpan gitar yapımcısı Hamburglu Joachim Tielke idi (1641-1719). Onun etkileyici gitarları fildişi, kaplumbağa kabuğu, abanoz, altın, gümüş ve jaracanda ağacı gibi malzemelerde yapılmış ve süslenmişti. İşçilik ise istikrarlı olarak yüksek kalitedeydi. Gitarlardan birinin yan kısımları, üzerlerine eski ahit'in ilk kitabından sahnelerin oyulduğu fildişinden yapılmıştır. Onun diğer gitarları Tielke tipi çiçek süslemeleriyle çevrili mitolojik sahneler ile kaplıdır ve bu onun el işçiliğini diğerlerinden ayıran kısmıdır. Bu ayrıntılı, incelikli süsleme eğilimi Tielke enstrümanlarının manifestosu gibidir, Alman ustalığını tanıtır ve bu Rönesans ustalığıyla mukayese edilebilir.

2.1.1.5.2. Doğu Avrupa

Görünüşe göre gitar 17. yüzyıl'ın ortasında Doğu Avrupa'ya girdi. Çekoslovakya'da Çek enstrüman yapımcıları *Battente* tipi gitarı taklit etmeye çalıştılar. Ayrıca beş çift telli gitar, *Chitarra Battente*'de başlangıçta mevcuttu ve Çekler ayrıca melodik çizgiyi çalmak için tek bir tele de sahiptiler. Prag'dan enstrüman yapımcısı Andrees Ott'un gitarları İtalyan etkisini gösterdiler.

Polonya, gitar tarihinde şair, şarkıcı ve kompozitör Warsaw'lı Jakob Kremberg tarafından tanıtılır.

Kremberg'in çalışmaları bize enstrümanın akort sistemi hakkında verdiği bilgiler bakımından da önemlidir. Akort sisteminde teller modern gitarın boş tellerinden bir tam ton aşağıya akort ediliyordu.

2.1.1.5.3. İspanya ve Portekiz

Gitar İspanya'da İtalya'da olduğundan daha az popüler olmasına ve vihuela'nın önceki yüzyılda olduğu kadar popüler olmamasına rağmen, bazı önemli çalışmalar basılmış ve bir kısım gitarist ülkede tanınmaya başlanmıştı.

Zamanın en ünlü gitaristlerinden biri çalışması "Guitarra Espanola y sus diferencias de sonos"u 1621'den 1665'e kadar İspanya kralı olan IV. Philip'e ithaf eden Francisco Corbera idi. Fakat 17. yüzyıl'ın en dikkate değer gitaristi Gaspar Sanz'dı.

Sanz, İtalya'da gitarla beraber org ve müzik teorisi çalıştı. Naples'de kralın küçük kilisesinde orgcu oldu. İspanyaya dönmesi üzerine 1674, 1675 ve 1697'de gitar müziği için üç kitap bastı. Kitaplar yazarın doğaçlama ve çalım ile ilgili kapsamlı yönergelerini içeriyordu. Çalım için parmaklarla vurma ve çekerek çalma tekniklerini kullanıyordu. İlk tekniğin dans müzikleri için en uygunu olduğuna inanmıştı. Kullandığı akort sistemi A, D, G, B, E idi.

Gitarist ve organistliğin yanı sıra başarılı bir kompozitördü. Solo müzik, kitabının büyük bir kısmını doldurmaktaydı. Pek çok dans ve *passacaglia* içeriyordu. Pek çoğu tablatür ile yazılmış fakat kısa dans parçalarının çoğu da modern notasyon ile aktarılmıştı.

Sanz'inkinden sonraki önemli basım 1677'de Madrid'de Lucas de Ribayaz tarafından yazılmıştı ve folk melodilerine dayanan dansları içeriyordu.

Belki de 17. yüzyıl'ın en önemli kompozitörü olan Francisco Guerau bir rahip ve II. Carlos'un sarayında müzisyendi. Kitabı “Poema harmonico compuesto de varias cifrez por el Temple de la Guitarra Espanola” 1654'de basıldı ve on beş passacaglia, çeşitli tiplerde on dans, bir pavana ve bir galliard içeriyordu. Kitabında tablatür ve melodik süslemeler üzerine bir dizi tarifler verir. Ayrıca, tarihsel ve eğitime ilişkin düşüncüler için ilgi çekici olan gitar tekniğinde sağ el üzerine değerli yorumlar yapmıştır. Bare (gitar çalımı için bir sol el tekniği), sağ el pozisyonu ve sol el başparmağının pozisyonuna dair teknikler öğretti. İleri gitar tekniklerinin gelişiminde katkıda bulunmuştur.

Portekiz'de hükümdar IV. John (1603-1656) 17. yüzyıl'ın en kapsamlı müzik kütüphanesini kurdu. Portekiz'in en önemli gitaristlerinden biri Doisi de Velasco idi. İlk kitabı Naples'de 1640'da ikincisi ise beş yıl sonra basıldı. Bu, şunu belirtmektedir: İspanyol ve Portekizli ustalar İtalya'da gitarın popülerliğini biliyor ve kazançlarının yüksek olması isteğiyle çalışmalarını kendi ülkeleri yerine İtalya'da bastırıyorlardı.

2.1.1.5.4. İtalya'da Gitar

Gitar bu dönemde İtalya'nın müzik yaşamında büyük bir öneme sahipti. Büyük sayıda kompozitör ve gitarist barok dönemde İtalya'da yaşıyordu. Bu ülke de, diğer ülkelere göre, bu dönemden daha fazla gitarın günümüze ulaşmış olması, İtalya'nın gitar dünyasının merkezi olduğunu kanıtlıyor.

Gitarın İtalya'daki popülerliğinin ve edebiyatının zenginliğinin en önemli sebebi İspanya'dan parmakla çekerek çalma tekniğinin girişidir. Bu nedenle İtalya'da gitar *Chitaria Espagnuola*'dan geliyor. Sonunda parmaklarla çekerek çalma tekniği 16. yüzyıl boyunca İtalyan pratiğinde baskın olan akorların vurularak çalınması tekniğiyle yer değiştirdi. Plucking (parmakla çekerek çalma) tekniği vihuela tekniğinden türemiştir. *Vihuela* tekniği İspanyollar tarafından gitara uyarlanmıştır. İtalyanların benimsemiş olduğu Chitarra Espagnuola isimlendirilişi 17. yüzyılın geri kalanında genel bir adlandırmaya dönüşmüştür. *Spanish Guitar* isimlendirilişi, bugün de 17. yüzyıl kullanımının bir uzantısı olarak sürmektedir.

İki farklı temel gitar tekniği 17. yüzyıl İtalya'sında birlikte var oldu (Parmak vuruşlarıyla akor çalımı— parmakla çekerek çalım). Plucking tekniği tablatür notasyonu ile belirtiliyordu. Bu notasyon her bir standart akorun grafik çizimini içeriyordu ve her birinin tanımlayıcısı büyük harflerden oluşmaktaydı.

17. yüzyıl pek çok kompozitörlerinden erken 17. yüzyıl gitar müziğinin özetini yapmaya çalışan Girolamo Montesardo'nun adı anılabilir. Benedetto Sanseverio ise passacaglia, choconne ve sarabandlar kompoze etti.

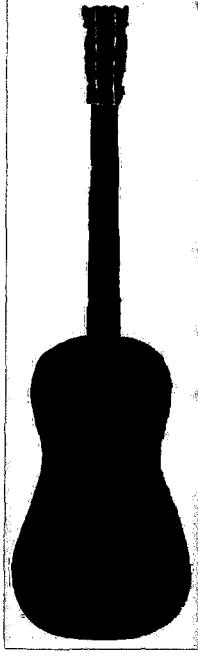
Yüzyılın en ünlü kompozitörü Francisco Corbetta (Corbetti) idi. Corbetta İtalya boyunca ve Avrupa'nın geri kalanını bir konser gitaristi olarak büyük bir başarıyla dolaştı ve yolculukları ona pek çok krallık onurunu getirdi. Büyük bir virtüöz olan Corbetta müziği için farklı tablatürler ve notasyon kullandı. Kompozisyonları toccata, passacaille ve sinfonialar gibi pek çok formdaydı, ancak en önemlileri alamanda, courrente ve sarabande'ları içeren süitleriydi. Corbetta bölümlerini grupladı ve onların bir set olarak çalınacağını belirtti. Bunlar barok dönemin erken süitleriydiler.

Giovanni Battista Granata 17. yüzyıl ustalarının en verimli olanıydı. Kompozisyonları her biri önemli genişlikte olan yedi sayı halinde basıldı. Oldukça karışık olan solo gitar için prelüde, toccata, courrente ve diğerlerini içeren parçaları vardı.

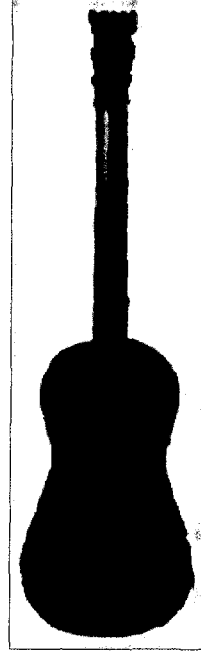
Diğer önemli kompozitörler, Domenico Pelligrini, Ludovico Roncalli 17. yüzyılın diğer kompozitörleri gibi tablatür sistemi ile yazıldılar. Bu kompozitörlerin çoğu Avrupa'yı gitar ve müziklerini de taşıyarak dolaştılar.

17. yüzyıl İtalya'sının el yazması ve basılı çalışmalarının bolluğu, geniş sayıda günümüze ulaşmış gitarların dünya boyunca fazlalığı ile uygun düşürülmüştür. Kuzeydeki gitarların tek biçimli tasarımlarından farklı olarak İtalyan gitarları süslemelerinin büyük çeşitliliği ile sergilenmiştir.

Cremonalı Antonio Stradivarius (1644-1737) yaptığı arp, cetera ve gitarlarla da bilinen ancak eşsiz keman, viyola ve viyolonselleriyle 17. yüzyıl İtalyan enstrüman yapımcılarının en ünlüsüdür. İki gitarı bugün bizim tarafımızdan bilinmektedir. (şekil 9-10).



Şekil 9: 5 telli Stradivarius gitarı



**Şekil 10: Stradivarius gitarının
arkadan görünüşü**

2.1.1.6 On Sekizinci Yüzyıl

17. yüzyıl'da İtalya tartışmasız gitar dünyasının merkeziydi ve bu konumunu bir sonraki yüzyıla kadar sürdürdü. 18. yüzyıl ile birlikte kuzeyden bir meydan okuyuş ortaya çıkmaya başladı. Almanya'da 1600'lerde gitarın popülaritesinde ölçülebilir bir artış bu özel alanda hareketli bir biçimde başladı. Bu enstrüman için uzun zamandır birikmekte olan kompozitör, gitarist ve onların başarıları İtalyanlarla rekabet edecek noktaya vardı.

2.1.1.6.1. Almanya'da Gitar

Alman barok müziği Johann Pachelbel (1653-1706), Vincentius Lübeck (1654-1740) ve Johann Sebastian Bach (1685-1750) gibi ustalar ile doruk noktasına varmıştı. Bu yüzyıl lut'a olan ilgide yeniden bir canlanma görüldü. Bach'ın kendisi de lut için pek çok cantate, passion, orchestral suite, concerti ve diğer formlarda eserler kompoze etti.

Lut edebiyatındaki yeniden canlanma ve enstrümanla ilgili gelişimler sonunda gitarın popülarliğinin artmasına sebep oldular. Lut gitgide daha karmaşık bir enstrüman oldu ve bir noktada yirmi dört telden daha az teli olamayacak hale geldi.

Bu nedenle çalımını için daha fazla çalışma ve yetenek gerekli hale geldi. Çalmak için gerekli tekniklerin içerdiği problemler arttı ve gitgide daha da az ulaşılabilir hale geldi. Lut, gitara dönüşmeye başlamıştı.

Gelişen gitarist sayısı bu enstrüman için kompozitör sayısını arttırdı. Johann Arnold (1773-1806), Friedrich Boombach (1753-1813) ve Johann Christian Franz (1762-1814) solo gitar için yazan kompozitörlerin bazılarıdır. Fakat 18. yüzyıl Alman gitar müziğinin en önemli bakış açısı, enstrümanın çeşitli oda birleşimlerinde kullanılmasıdır. Örneğin; gitar ve flüt; gitar ve bassoon; gitar, viyola ve bas.

Gitar hakkında önemli bir teorik yayın olan “Neu eröffneter Theoretischer und praktischer Music-Saal” Joseph Friedrich Bernhardt Kaspar Majer tarafından yazılmıştı ve belki de diğer yayınlar içinde en önemli sayılıp benzersiz olduğu söylenebilir. Çünkü: altı telli gitar ile ilgili en eski bahsi içerir. Majer’e göre akort sistemi D, A, D, F#, A, D idi.

Düşes Amalia von Weimar, İtalya’dan Weimar’a, 1788’de bir beş telli gitar getirdi. Bu enstrüman ünlü gitar yapımcısı Jacob August Otto’nun (1760-1829) ilk çabaları için bir model oluşturdu. Sonuç olarak, enstrüman Güney Almanya’da oldukça popüler olmaya başladı. 18. yüzyılın son on yılında, Dresden’den Naumann adında bir orkestra şefi, Otto’ya, beş telli gitara bas kısmında İtalyan etütlerine uygun altıncı tel ilaveli bir gitar siparişi verdi. Gitarın popüleritesi Almanya’da yükselirken uzak kuzey ülkelerine sıçradı. Danimarka’da çellist Peter Schall (1762-1820) gitar eşlikli şarkılar ve koro parçaları kompoze etti.

2.1.1.6.2. Belçika ve Hollanda’da Gitar

Brüksel saray orkestrasında kemancı olan François Le Cocq Belçika’nın iyi gitaristlerden birisiydi. Fransız tablatürü ile pek çok gitar çalışması yazdı (Recueil de Pieces de Guitare). Daha sonra 17. yüzyıl ustalarının gitar müziği antolojisini bastı.

Hollanda’da ünlü enstrüman yapımcısı Cuyper ailesi, aynı zamanda gitar da yapıyorlardı. Hague ve Amsterdam’da gösterişli evleriyle simge olmuşlardı.

2.1.1.6.3 Doğu Avrupa’da Gitar

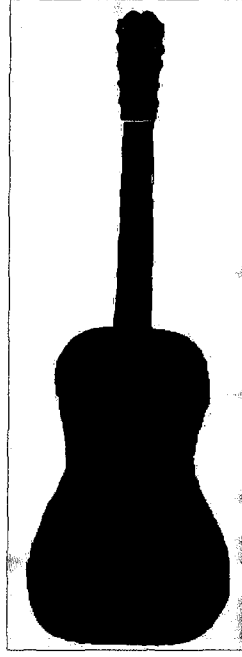
Bohemya, Çekoslovakya ve Rusya gibi doğu ülkelerinde gitara gösterilen ilgi kuzey ülkelerindekine denkti. Bohemyalı bir kompozitör olan Johann Baptist Wanhall (1739-1815) gitar içeren oda toplulukları için kompozisyonlar yaptı. Çekoslovakya’da gitar çalım geleneği kompozitör Heinrich Dringeles ve gitar yapımcısı Jean Bourgard tarafından sürekli yenilendi. Jean Bourgard Prag’da çalışıyordu ve gitarlarına ek olarak, mandolinler, baslar, lutlar, İngiliz gitarları ve bir “mekanik gitar” ürettiyordu.

18. yüzyılın son dönemlerinde gitar kendini Rusya’da değişmez bir şekilde kabul ettirmeye başladı. Gitar yapımının öncüleri çalışmalarına bu dönemde başladılar. Bunlardan biri olan Ivan Andreyevitch Batov 1780’de Ulm’da kendi atölyesini kurdu. Ayrıca, çiçeklerle süslenmiş pek çok enstrümanı arasında balalaykalar, kemanlar ve çellolar vardı.

2.1.1.6.4. Fransa’da Gitar

Şu ana kadar pek çok gitarist için saray orkestralarının bir üyesi olmak gerçeklik olsa bile, Fransa’da gitar, soyluların üstünlüğünün enstrümanı konumuna ulaştı. Gitarı duyumsal zarafet ile özdeşleştirme eğilimi özellikle göze çarpar oldu ve sonradan enstrümanın resmedildiği pek çok büyüleyici sanat eserinde yansıtıldı. Dönemin en ünlü ressamlarından Antoine Watteau (1684- 1721)’nın bir tablosunda, genç bir adam ve kadın bir doğa gezisinde gitar çalarken resmedilmiştir. Diğer bir gitar resimleri yapmış ressam Jean Baptiste Pater ve Ollivier’dir.

Fransızlar aynı zamanda enstrüman yapım sanatıyla da ilgilenmişlerdir. Sanatlarını geliştirmeye, 16.yüzyılda René Voboam tarafından yapılan eski enstrümanı ve aynı metotları takip ederek devam ettiler (şekil 8). Bu devamlılık bir kısım 18. yüzyıl enstrümanında sergilendi. Yapımı 1773 olarak belirlenmiş Francisco Lupot tarafından yapılan altı telli gitar 18.yüzyılın bir örneğidir. Salamon tarafından Paris’te yaklaşık 1760 yılında yapılan Salamon gitar bir diğer örnektir (şekil 11).



Şekil 11: Salomon Gitarı

Bu dönemde daha nadir görülen bir gitar geliştirilmişti: basgitar. Bu enstrüman bir seri ekstra tele sahipti ve boyundan uzakta akort kutusuna tutturulmuştu. 1782’de Gérard J. Deleplanque tarafından yapılan bir basgitar boyunda altı tele ve boyun kısmının dışında dört adet bas tele sahipti. Bu tip on telli gitar 19. yüzyılın ikinci yarısında oldukça popüler oldu ve *Chitarra Decachorda* olarak bilinmeye başladı. 19. yüzyılın ilk dönemlerine kadar kullanıldı.

Fransız Devrimi (1789) pek çok soyluyu yurdunu terk etmeye zorladı, ancak, talihli bir biçimde enstrüman karanlığa taşınmadı. Tersine, çalışan sınıfın gitarı benimsemesiyle popüleritesinin doruğuna tırmandı. Elbette, devrim öncesi ve sonrası müzisyen yorumcu ve kompozitörlerin çabaları ve başarıları olmadan gitar bu derecede ilgi göremezdi.

2.1.1.6.5. On Sekizinci Yüzyıl Yorumcu ve Kompozitörleri

Bunlardan biri olan Trille Labarre bir gitar virtüözüydü, solo gitar, gitar-keman ve gitar- vokal için yazmıştır.

Bir diğeri, Marcel Lemoine (1763-1877) idi. Gitar virtüözü olmakla birlikte bir kompozitör ve kemancıydı.

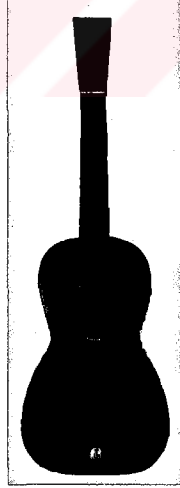
B. Vital yorumcu, öğretmen, kompozitördü ve “Novelk Méthode” isimli gitar metodunu yazmıştı.

Belki de, 18. yüzyıl Fransız gitar tarihinin en ünlü ismi, hem beş hem de altı telli gitar çalıp, her ikisi içinde bilimsel inceleme yazan Charles Doisy’dır. Yaklaşık iki yüz adet solo gitar, gitar- piyano, gitar- yaylılar, gitar- bakır nefesliler için eser bırakan verimli bir kompozitördü.

Folia d’espagna bütün Avrupa boyunca bilinen oldukça ünlü bir temadır. Doisy, elliden daha az olmayan varyasyonu bu tema üzerine yazdı. İtalyan Arcangelo Corelli ve Alessandro Scarlatti de bu tema için varyasyonlar yazdılar.

Avrupa’nın çeşitli ülkelerinden yansıyan gelişmeler İspanya’dakinden biraz daha fazlaydı. İspanyol gitarist, kompozitör ve gitar yapımcılarının sayısı önceki ve sonraki yüzyıllar ile karşılaştırıldığında daha azdı.

Olası neden, gitarın önceki yüzyılda vihuela tarafından gölgede bırakılmış olmasıdır. 18. yüzyılın sonuna kadar İspanyol gitar okulu sağlıklı biçimde gelişmeye başlamamıştı. José ve Juan Pagé’lerin atölyesi 1790’dan 1819’ a kadar Cadiz’de bir müzikal enstrümanın yapım merkezi idi (şekil 12) .



Şekil 12: Pagé Gitarı

José Benedict ve Francisco Sanguino’nun çabaları modern gitarın evrimini dikkate değer bir şekilde etkilemiştir.

Barcelona’da çalışan Juan Matabosch, geç 18. yüzyılın İspanyadaki önemli gitar yapımcılarından sayılır. Fernando Sor’un ilk gitarı Matabosch tarafından yapılmıştır.

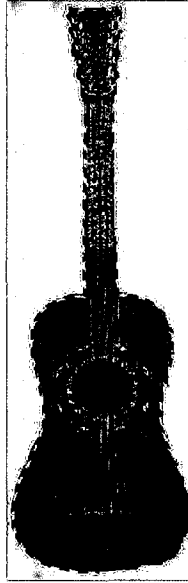
Santiago de Murcia 18. yüzyıl İspanya’sının en önemli gitaristlerinden biri olup aynı zamanda en son tablatür kullanan gitaristlerdendir.

Fernando Ferandiére 18. yüzyılın önemli gitaristlerinden biriydi. Onun “Arte de tocar la guitarra espanola por musica” isimli metodu 1799’da Madrid’de basılmıştı ve altı telli gitar için modern notasyonla yazılmıştı.

Diğer önemli bir metot İtalya kökenli kompozitör Dan Frederico Moretti tarafından yazıldı. Moretti’nin metodu modern gitarın belli başlı, en önemli esaslarını kurguladı ve daha sonraki gelişmeler için temel oluşturdu. Moretti F. Sor ve Aguado tarafından çalışmaları yanında, yeni buluşları için de oldukça övülmüştür.

İspanyolların gitara olan sevgisi, Francisco Goya (1746-1828) gibi sanatçıların çalışmalarında sıklıkla görünüşü ile kolaylıkla fark edilir bir hal almıştı. Örneğin; *Bravissimo*.

Bu dönemde Portekiz’de çok az gitar yapımcısı vardı. Bize ulaşan isimler Jose Pedeira Coelho ve Miguel Ancho’dur. Vieyra gitarı Portekizli gitar yapımcılarının ürettiği bir diğer gitardır (Şekil 13).



Şekil 13: Vieyra Gitarı

18.yüzyıl İtalya'sında gitarın popüleritesindeki azalmaya rağmen, enstrümanın gelişimine sağladığı katkılarla Avrupa'nın gitar merkezi olma konumunu korudu. İtalyan kompozitörleri tıpkı İtalyan gitarist ve gitar yapımcıları gibi, geniş biçimdeki yolculuklarıyla başarılarının etkilerini diğer ülkelere taşıdılar.

Pek çok İtalyan kompozitör gibi Luigi Boccherini (1746- 1805)'de gitar için yazmıştır. Boccherini gitar, keman, obua, viyolonsel ve bas için bir Symphony Concertante yazmıştır.

İtalya'daki gitarın gelişimine doğru dev adımlar dünyanın diğer kısımlarında da bu enstrümanla ilgili büyük bir etki yaptı ve bu yüzyıl gitarın yenedünyaya yayılımının işaretlerini verdi, özellikle Güney Amerika'da Arjantin, şimdiden pek çok gitarist yetiştirmişti. Manuel Macial ve Antonio Guerrero'da oldukça ünlü olmaya başlamıştı.

Sadece İtalyan enstrüman yapımcılarının başarıları bile, onların ülkelerine gitar tarihinde kalıcı bir yer sağlamıştı. Gitar yapısında önemli değişiklik ve güçlendirmelerdeki inisiyatifleri, detaylı süslemelerden daha kullanışlı ve klasik biçime geçişte etki bırakmıştır.

2.1.1.6.6. Altı Telli Gitar

Kesin olarak, gitarın gelişmesindeki en büyük etmen altıncı telin eklenmesidir. Kuşkusuz bu gelişme 18. yüzyılda tıpkı 16. yüzyılda beş telli gitarın yapılması gibi önemli bir yeniliktir. Altı telli gitarın İtalya kökenli olduğu pek çok tez ile desteklenmekteydi

17. yüzyılın sonu 18. yüzyılın başının İtalyan Chitarra Battente'si altı çift telin her biri için bir alana sahipti.

1732'de bir J.F.B.K. Majer yayımı altı telli gitar için bir akort sistemi verdi.

İlk altı telli Alman gitarı Otto tarafından İtalyan metoduna göre yapıldı.

Altı çiftli telin, altı tek tel ile yer değiştirmesinin kesin tarihi bilinmemekle birlikte, altı tek tel biçimi diğer türleri gölgede bırakmıştır.

Altı telli gitar bir norma sahip olmaya başladı. Ses deliği üzerindeki rozet önemini yitirdi ve yerini açık ses deliğine bıraktı. Boyun yükseltilerek deliğe kadar uzatılmış klavyesi ile büyültülüp, uygun duruma getirilmiş, on dokuz adet metal

perde standart olmaya başlamıştı. Köprü yükseltilmiş, gövde genişletilmiş, tabla kısmına alt taraftan tellerin gerginliğini desteklemesi için payanda vurulmuştur. Tiz teller bağırsaktan yapılmıştır (İkinci Dünya savaşından sonra daha uzun ömürlü olan naylon tellerle yer değiştirdi), bas teller metal tel sarılmış ipekten (son zamanlarda naylon tüyler) yapıldı. Tablatür artık kullanılmamaya başlandı. Gitar müziği yaygın olarak tiz (sol anahtarı) anahtarıyla yazıldı ve yazıldığından bir oktav aşağıda duyuldu. (Sparks, Paul; 1997).

2.1.1.6.7. Farklı Gitarlar

17. yüzyıl, gitar da pek çok yapısal değişikliğin olduğu bir dönemdir. Yeni ve alışılmadık biçimler denenmiş, buluşlar yapılmış ve bir kısmı 19. yüzyıl'a kadar gelmiştir. Daha iyi ses elde etme tutkusu pek çok enstrüman yapımcısını yeni şekiller denemeye teşvik etmiştir. Bu dönemle ayrıca alışılmadık garip biçimlere de bir büyük ilgi vardı.

Muhtemelen 18. ve 19.yüzyıllardaki en görülmeye değer gitarlar lyre gitar ve arp gitardır.

Lyre gitar bir çift yan kanat ortasında tek bir boyundan oluşmaktaydı.

Arp gitar ise her biri altı ya da yedi tele sahip üç boyuna sahiptir. Bir anda sadece bir set tel çalınabilmekteydi.

İngiltere'de ilave ses kutusuna sahip bir gitar yapıldı. Eklenti kendi ses deliğiyle basitçe uzun dikdörtgen bir çıkıntıydı. Bu muhtemelen ses kutusunun rezonansıya enstrümanın ses gürlüğünü yükseltme girişimiydi.

Pek çok buluş kullanışsız oldukları ortaya çıkar çıkmaz terk edildi, fakat üç çeşit oldukça kabul gördü.

Birincisi bas gitardı, standart gitar içeriği ve ikiden altıya kadar ekstra tel içeriyordu. Bunlar kavisli ve ekstra akort başlarına sahip bir boyun ve ikinci bir perdesiz boyuna geriliyordu.

Diğer kabul görmüş gitar tipleri, terzguitar ve quartguitardır ve birbirleriyle bağdaştırılmıştır. İlki modern gitardan daha küçük ve bir minör üçlü yukarıdan akort ediliyordu: G, C, F, Bb, D, G. İkincisi daha küçüktü ve modern gitardan bir dördütlü

yukarıdan akort ediliyordu: A, D, G, C, E, A. Giuliani ve Diabelli gibi pek çok kompozitör bu enstrümanlar için kompoze etmiştir. Bas gitar, terzgitar ve quartgitar 20. yüzyılın ilk çeyreğinden öteye varlıklarını sürdürememişlerdir.

2.1.1.7. On Dokuzuncu Yüzyıl

Önceki yıllarda gitar pek çok akımla karşılaştı. Geçmişe bakıldığında sapılan pek çok yol altı telli gitara çıkmaktaydı. 19. yüzyıla kadar gitar gelişiminin doruk noktasına varamamıştı. Altı tek telli gitarın kabulü sadece Avrupa'da değil Amerika kıtasında da yayılmaya başlamıştı.

Değişen sosyal şartlar, endüstri devrimi ile birlikte enstrüman ile ilgili bilgilerin gelişmesine katkıda bulundu. Anlamı değişmiş olan taşımacılık konser sanatçılarının öncekinden çok daha fazla geniş alanlara ulaşmasını sağladı. Kıtalar arasında yayılan demiryolu, dolayısıyla genişletilmiş konser turları pek çok gitariste, o güne kadar görülmemiş büyüklükte seyirci kitlelerine icra şansı vermişti. Bu devir büyük gitar virtüözlerinin dünya çapında konserleriyle enstrümanlarının 20. yüzyıldaki popülaritesine zemin oluşturdıkları bir devirdi.

Yüzyılın ilk yarısında enstrüman için canlanan heves Viyana'da merkezleşti. Bu devirde Viyana, tüm Avrupa'da pek çok müzisyen için büyük ve çekici bir müzik merkezi haline gelmişti. Bunların arasında, gitarın sanatsal anlatım için ciddi bir ortam olarak tanınması konusunda ihtiyaç duyduğu teşviki, yaptıkları sunumlarla gitara veren gitaristler de vardı.

Muhtemelen, Viyana ya yerleşen ilk önemli gitarist Simon Molitor (1766-1848) idi. Molitor'un pek çok kompozisyonu gitar soloları ve gitar partileriyle oda müzikleridir. Bunlardan bazıları keman ya da flüt, viyola ve gitar için triolardır. Bu tip çalgılamalar, bu dönemde, zengin viyana müzik yaşamının bir parçasıydılar. Bir diğer gitarist, gitar için yazdığı büyük sayıdaki müzik ile popüler olmaya başlayan ve gitar için bir metodu olan Leonhard von Call (1769- 1815) idi.

2.1.1.7.1. Mauro Giuliani

Mauro Giuliani, (1781- 1829) 19. yüzyılın gitar ve gitar müziğinin en önemli yandaşlarından olan bir İtalyan'dı. 1807'den sonra Viyana'da olduğu sırada bir

yorumcu olarak büyük bir etkisi vardı. Üstün tekniği ve başarıları dolayısıyla zamanın en önemli müzikal kişileriyle birlikte çalmaktaydı.

Giuliani'nin birlikte çaldığı isimler arasında Karl Seidler, Spohr, Loder ve Anton Diabelli vardır. Diabelli, (1781-1858) piyanist ve gitarist olmasıyla beraber bir yayıncıydı. Pek çok gitar kompozisyonu yayımladı, Giuliani kompozisyonları da bunlar arasındaydı ve Diabelli'nin bu çabası gitarın yükselen popüleritesinde önemli etkiye sahipti. Giuliani'nin kızı Emilia keşfettiği armonik yaklaşımlarla saygınlık kazandı.

Franz Schubert (1797- 1828) gitar çalıyor ve onun için besteliyordu. Piyanoda oldukça yetersiz olduğundan bestelerken gitar kullandı. Gitar eşlikli pek çok şarkı yazdı fakat onun gitar edebiyatına en büyük katkısı flüt, gitar, viyola ve çello için yazdığı kuartet'tir.

Pek çok İtalyan gitarist Giuliani örneğini takip etti ve müziklerini Viyana'da yorumlayıp basımlarını burada yaptılar. En önemlilerinden biri Luigi Legnani (1790-1877) idi. Geliştirdiği teknik ve virtüözlük Giuliani'nin geliştirmiş olduğunu aşmıştır.

Legnani ayrıca gitarın yapısıyla ilgilenmiş, önerilerinin pek çoğu gitarın pek çok değerli gelişmeler yaşamasını sağlamıştır. Çalışmaları Opus iki yüz elli sayısını aşmış ve bir *konçerto*, *düolar*, *triolar*, *varyasyonlar*, otuz altı *cappricio* ve bir *scherzo*'yu içermiştir

Matteo Bavilaqua bir diğer önemli İtalyan gitaristtir ve yayınlanmış pek çok çalışması solo gitar, gitar– piyano, gitar– flüt vb. çalışmaları içermiştir.

Bohemyalı gitarist Wenzeslaus Matiegka (1773-1830) çok önemli bir gitarist idi. Otuzun üzerinde solo gitar ve oda gruplarıyla birlikte kompozisyona sahiptir.

Alman gitarist Leonhard Schulz bir yorumcu olarak büyük öneme sahiptir.

2.1.1.7.2. Fernando Sor

İspanya'da Sor ve Aguado, İtalya'da Carulli, Carcassi ve Giuliani expressionist okulun öncü yandaşlarıydılar. Bu grubun en belirgin kişiliği romantik alanın büyük gitaristi Fernando Sor'dur.

Kompozisyonları sayıları iki yüz elli ya da üç yüzün üstündedir ve salon parçalarından tastamam orkestralara uzanır.

Sor'un en büyük başarısı onun "Méthode pour la guitare" isimli metodudur (1830) ve bu kırk yıllık bir deneyimin sonucuydu.

Gelişen gitar teknikleri daha iyi enstrümanlar talep etmekteydi. Gitgide daha çok enstrüman yapımcısı enstrümanlarını değişen gerekliliklere göre üretmenin yollarını araştırdılar. Johann Georg Staufer (1778- 1853) Viyana'daki en önemli gitar yapımcısıydı. *Guiturre d'amour*'un icadının getirdiği saygınlık yanında mükemmel gitarlarıyla da ün yaptı.

Johann Gottfried Scherzer (1843-1870), gitar tonunu geliştirmek için yaptığı deneyler ve bu amaca yönelik olarak fizikçilerle kurmuş olduğu bağlantıların faydasını görmekteydi. Çalışmalarına olan bilimsel yaklaşımı en önde gelen gitar yapımcısı olmasını sağladı ve sonuç olarak yüksek kalitede konser gitarları yaptı.

2.1.1.7.3. Rus Yorumcular

Yedi telli Rus gitarının mucidinin Andreas O. Sichra (1772-1861) olduğu düşünülür. Onun yedi telli gitar için yetmiş beş kompozisyonu bu enstrümanın özü olmuştur.

Sichra öğretim metotları ve kuralları, pek çok önemli Rus gitarcısı üretmiştir: Simon N. Aksenow (1773-1853) , W. I. Swinzow vb.

Yedi telli gitarın üstünlüğü altı telli gitar tipinin ülkenin müzikal hayatından dışlamamıştır. Marcus D. Sokolowski (1818-1883) müzikal kariyerine viyolonist ve çellist olarak başlamış bir altı telli gitar ustasıydı.

Rusya'nın en önemli gitaristlerinden biri gitar tarihine olan katkılarıyla Nicolas P. Makarow (1810-1890) idi.

2.1.1.7.4. İtalyan Ustalar

İtalyan gitaristlerin ustalığı ve üstünlüğü sadece tüm Avrupa'da değil Amerika'da da hissediliyordu.

Fernando Carulli (1770-1841) önceleri çellisti, daha sonra kendini gitara adadı ve İtalya'nın en önemli virtüözlerinden biri oldu. Üç yüz atmış kompozisyonu ve hala kullanılan bir metodu vardır. Dört ilave bas telli bir gitar oluşturdu (decacorde). Resitalleri Paris'i gitar aktivitelerinin önemli bir merkezi durumuna getirdi.

Matteo Carcussi (1792-1853) Carulli'nin tekniğini "Complete Method for the Guitar" ile genişletti ve bu metot 19. yüzyılın en çok kullanılan metodu oldu.

Niccolò Paganini (1782-1840) keman virtüözü olarak hatırlanır ancak aynı zamanda güçlü bir gitar virtüözüydü. Keman için olduğu kadar gitar içinde yazmıştır. Kompozisyonlarının çoğu yüz kırk küçük solo parça; keman ve gitar için pek çok sonat; keman, viyola, çello ve gitar için kuartetler; gitar ve iki yaylı enstrüman için triolardır. Paganini'nin gitara olan ilgisi Zani de Ferranti ve Legnani gibi gitar dünyasının en önemli kişileriyle ilişki kurmasını sağlamıştır.

Zani de Ferranti (1800- 1878) zamanın en önemli gitar virtüözlerinden biridir. Hektor Berlioz, kendisinin orkestrasyon çalışmasında Ferranti'den bahsetmiştir. Amerika'ya gitmiştir ve burada tur yapan en eski gitar virtüözlerinden biri olarak bilinir. Gitar repertuarına pek çok solo çalışma katmıştır. Bu çalışmalar *fantasialar*, *nocturnler* ve diğer çeşit parçaları içerir.

Napoleon Coste (1806-1883) 1830'da kendini Paris'te kabul ettirdi ve burada Aguado, Sor, Carcussi ve Carulli gibi gitaristler ile 1863'de sağ elinin bir kaza ile yetersiz kalmasına değin pek çok konser verdi. Müzikal kompozisyonları yaklaşık elli tanedir ve 17. yüzyılın müziğinin modern notasyonla yazımına giren gitaristlerin ilklerinden biridir. Onun en büyük katkısı barok gitarın yeniden canlanmasına verdiği teşviktir.

Gennaro Fabricatore'in 19. yüzyılının ilk yarısında yaptığı stil yüzyılın ilerleyen döneminde gelişen modern gitara biraz daha yaklaştı. Paris'te René François Lacôte yüzyılın en önemli gitar yapımcılarından biri oldu.

19. yüzyılın en göze çarpan bakışı büyük sayıda gezgin virtüözün varlığı ve gitarın, oda müziğinde kullanımının daha yaygın olmasıdır. Bu tip çalışmalar üreten kompozitörler arasında Johann Bajer, Joseph Köffner, Johann Kapeller ve Johann

Kaspar Mertz (1808- 1851) sayılabilir. Mertz sekiz telli sonra da dokuz telli gitar kullanmıştır.

Gitar popülerliğe ulaştığında önemli bestecilerin dikkatini çekti ve kompozitörler gitar için yazmaya başladı. Von Weber (1786-1826) gitar için yazmıştır. Richard Wagner (1813-1883)'in bestelerken gitara bir yardımcı gibi sık sık başvurduğu biliniyordu ve gitar eşlikleri de yazmıştı.

19. yüzyıldaki en göze çarpan gelişme, belki de, gitarın İngiltere'deki Rönesans'ıdır. Gitarın ilk evrim sürecinde bu ülkenin bir rolü vardı ancak sürdürülemedi. Londra 19. yüzyılda, Paris, Viyana ve St. Petersburg'a denk önemde bir müzikal merkez olduğunda, geniş sayıda gitarist için, İngiltere'ye çalmak için gelmek ve geniş gitar repertuarını İngiltere'ye sunmak için çekici bir şehir olmuştu. Böylece insanların gitara ilgisinin yoğunluğu arttı. Tahmin edilebilir ki, gitar yapımcıları İngiltere'de bu dönemde geliştiler.

2.1.1.7.5. İspanyol Gitaristler

19. yüzyıl'da, gitar müziği İspanya'da tartışmasız biçimde gelişmekteydi ve İspanya'da pek çok göze çarpan virtüöz bu devirde yetişmişti. İspanyol gitar virtüözleri yine de onların büyük başarılarını ülkelerinin dışında elde etmişlerdi. Fernando Sor bu göçmen gitaristlerinin bir örneğidir.

Dionislo Aguado (1784-1849) önemli bir virtüöz ve kompozitördü. Önemli bir öğretmendi ve onun "Metodo para guitarra" isimli metodu, günümüzde de, 19. yüzyılda olduğu gibi, yazılmış en önemli metotlarından sayılır. Pek çok basımı yapılmış ve çeşitli zamanlarda pek çok dile çevirisi yapılmıştır. Gitarı oturur pozisyonda çalarken enstrümanı desteklemek için bir stant kullanıyordu.

Julian Arcas (1833-1882) diğer bir İspanyol gitar virtüözü idi. İspanya turundan sonra İngiltere'yi dolaştı ve krallık ailesinin üyelerinden önce, Brighton Köşkünde çaldı. İspanya'ya dönüşünde konserlerine devam etti ve krallık konservatuarında profesör oldu. En az seksen kompozisyonu basıldı.

2.1.1.7.6. Francisco Tarrega

İspanya'dan çalışmalarıyla somutlaştırmış olduğu, gitar tekniği ve eğitimine en önemli katkı Francisco Tarrega'nındır (1852-1909). Onun kompozisyonları 19. yüzyıl'ın son dönemlerinin en önemli kompozisyonlarıdır.

Tarrega gitar eğitimine sekiz yaşında başladı. Eğitimine, daha sonra aynı kurumda öğretmen olacağı, Madrid Konservatuari'nda devam etti. Daha sonra aynı zamanda Barselona konservatuvarında öğretmenlik yaptı ve Bach, Handel, Mozart ve Schubert'den uyarlamalar yaptı. Bunlara ek olarak kendisi de pek çok kompozisyona sahiptir. Prelüdlere ve valslerin ortaya koyduğu armonik ve teknik zorluklar, gitar çalım tekniğine getirdiği yeni yaklaşımlarla aşılabiliyordu. Bu yaklaşım büyük bir değişikliği içeriyordu: Sağ eli tellere eğik tutmak yerine, dikey pozisyonda tutuyordu.

Tarrega'nın tekniği "Destekli Vuruş" ya da "Çekiç Vuruşu" olarak adlandırılan kullanımı daha uygun hale getirdi. Tarrega'nın başarıları su götürmez biçimde, modern gitar tekniğinin oluşturulmasında çok önemli bir değere sahip olarak görülmüştür. Önceki yıllarda zayıflamış olan gitarın popüleritesinin artmasında bu yeniliklerin büyük yardımı olmuştur. Aniden, yeni kompozitörleri İspanya'nın kendi deyişini dış dünyaya açtı: Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916) ve Manuel de Falla (1876-1946). Bu kompozitörlerin tümü gitara hevesle hayranlık duymaktaydılar ancak, sadece Albéniz, piyano yanında gitar çalmayı öğrendi. Albéniz yüzyılın en büyük piyanistlerinden biri olurken, piyano klavyesi için gitar düşüncesiyle yazıyordu. Onun çalışmalarının çoğu gitar uyarlamaları için son derece uygundur.

Tarrega'nın 1909'da ölümünden sonra, onun çalışmaları Emilio Pujol, Miguel Llobet, Daniel Fortea ve Alberto Obregon gibi, bir grup yetenekli gözde öğrencisi tarafından sürdürüldü.

2.1.1.7.7. Enstrüman Yapımcısı Antonio Torres

Tarrega'nın başarılı çalışmalarıyla paralel olarak gitar yapısında da gelişimler vardı. Onun gitar çalımına yaklaşımı daha ileri tekniklere köken oluşturuyordu. Antonio Torres Jurado, (1817-1892) bugün bildiğimiz gitarın temel biçimini oluşturdu (Şekil 14). Gitar tonunun elde edilmesi için üst ses tablasına büyük önem

verdi ve tınıyı zenginleştirmek için ses tablasının alt kısmında güçlendiriciler kullandı. Bununla birlikte, Pages (Sor ve Aguado'nun önerdiği enstrüman yapımcısı), 1790'dan beri güçlendirici destek kullanıyordu. Panormo'da 1820'den beri İspanyol stilinde güçlendirici destek kullanıyordu. Tel uzunluğunu bugün de kullanılan atmış beş santim olarak belirlemişti fakat 1800-1810 yıllarında çap altı yüz elli idi. Torres'de altı yüz elliyi belirlemişti, fakat Stauffer altı yüz kırk yediyi kullanmaktaydı. Aslında gitaristin elinin boyutu kesin rakamları belirliyordu.



şekil 14: Antonio de Torres Gitarı (1882)

Torres'nin seğimi bir standart haline geldi, çünkü; tüm yapımcılar onu örnek almaktaydı. Torres, 19.yüzyıl boyunca tüm İspanyol gitarlarda standart olmuş, Barok gitarlarla kullanılmaya başlanmış bağ köprüsünü de standartlaştırdı.

Torres'nin buluşları, aralarında Ramirez ailesinin de bulunduğu, üyelerinin 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyılın erken dönemlerinin en önemli enstrüman yapımcıları olması, gerçek İspanyol gitar yapımı okulunun kökenini oluşturdu.

2.1.1.8. Yirminci Yüzyıl

Bu yüzyıl, gitarın ciddi sanatsal anlatımda önemli bir enstrüman olarak kabulünün, emsalsiz bir biçimde dalga dalga yayıldığı dönem oldu. Diğer dönemlerin hiç birinde gitar konser sahnesinde böylesine geniş yer tutmamıştı.

Gitarın bugünkü popülaritesinin iki temel sebebi vardır. Birincisi, teknolojik devrimsel ilerlemeler ve medya iletişiminin gelişmesi. Radyo, televizyon, kayıt endüstrisi, uydu haberleşmesi, jet yolculukları enstrümanın dünya çapında ortaya çıkmasına katkı sağladı.

İkinci olarak, daha az çarpıcı olmakla beraber, daha az önemde olmayan sebep, önceki yüzyılın gelişmelerinin doğal sonucu oluşmuş olan Tarrega'nın çalım tekniğinden, bir adım ileri modern tekniğe geçilmiş, büyük gitar yapımcısı Torres'nin geliştirdiği enstrüman çok küçük değişikliklerle gitarın klasik biçimini oluşturmuştur. Bu kritik oluşumlar gitarın 20. yüzyıldaki potansiyelini mümkün kılmıştır.

Tarrega pek çok parlak öğrenciye sahipti ancak, bunlar arasında en önemli olanı Miguel Llobet'dir (1878-1937). Llobet tüm İspanya'da ve Paris, A.B.D, Güney Amerika, Berlin, Viyana, kısacası batı dünyasının tüm önemli ülke ve şehirlerinde konserler verdi.

Llobet, günümüz önemli gitaristlerinin hatırı sayılır bir kısmını da eğitmiştir. Bunlar arasında Maria Luisa Anido (1907-) ve Küba'dan José Rey de la Torre gösterilebilir.

20. yüzyılın bir dev ismi de Miguel Llobet' in arkadaşı, gitarı kendi kendine öğrenen, Andres Segovia'dır (1893-1987). Tarrega'nın teknik ilerlemelerini, özellikle sağ el üzerinde, daha ileri taşıdı. Yarım yüzyılı aşan bir süre boyunca her yıl bütün dünyada konserler verdi, radyo ve televizyondaki sayısız sunumuyla saygınlık kazandı ve oldukça geniş olan repertuarını kaydetti.

Segovia'nın gitara ilgisi yorumculuğunun ötesindedir. Çağdaş kompozitörlere gitar için yazmalarına ilişkin ilham kaynağı olmuştur. Marlo Castelnuovo – Tedesco ilk gitar konçertosunu 20. yüzyılda yazdı (1939).

Yine Segovia'nın teşvikiyle, Meksika'dan Manuel Ponce, İspanya'dan Joaquim Rodrigo ve Polonya'dan Alexander Tansman gitar için yazmıştır.

Segovia'nın gözde öğrencilerinden Alirio Diaz özellikle, Latin Amerika müziği uyarlamalarında dünyanın en önde gelen gitaristlerinden biri oldu.

İspanyol Narciso Yepes (1927-1997) kusursuz tekniğiyle Segovia'yı takip eder. Yepes, ilk halk konserini yirmi yaşında verdi ve dünyaca ünlü bir gitarist olmaya başladı.

Diğer ülkelerden önemli gitaristlere ilave olarak Karl Scheit ve Konrad Ragossing gösterilebilir.

2.1.1.8.1. Julian Bream

Radyo dinleyerek ve diğer gitaristleri izleyerek gitar çalmasını öğrendi. Asıl eğitimi Krallık Müzik Kolejinde piyano, çello ve kompozisyon üzerineydi. Repertuarı Bach "Chaconne"dan çağdaş bestecilere değin uzanır.

2.1.1.8.2. John Williams

1941'de Avustralya'da doğdu. Gitar öğrenmeye babasından aldığı eğitimle başladı. 1952'de Segovia ile tanıştırıldı ve Segovia'nın öğrencisi oldu. 1959'a kadar İngiltere'de piyano ve müzik teorisi çalıştı. Çalışmaları sadece klasik müzik alanında değildir. Bach, Scarlatti, Villa-Lobos ve Albéniz çalışmalarını caz müziği çerçevesinde yorumladı. Elektrik gitar ve pop alanında çalışmalar yapmaktadır.

2.1.1.8.3. Eliot Fisk

Segovia'nın öğrencisi olmuştur. Avusturya Salzburg, Mozarteum'da gitar profesörüdür. Bach, D. Scarlatti, Haydn, Mozart, Mendelssohn, Granados, Albéniz ve diğer pek çok kompozitörün gitar uyarlamalarını yapmıştır. Hem bir resitalist hem de orkestraların aranan solistidir, çeşitli oda müziği düzenlerinde sıklıkla çalmaktadır.

2.1.1.8.4. Gitar yapımında ileri gelişmeler

İspanyol okulunun büyük başarıları Santos, Hernandez ve Jose Ramirez de Calaretta gitarlarında sürdürüldü.

Eski gitar yapımına sadık kalınarak, ilgi daha iyi enstrüman oluşumuna dair değişikliklere yönelikti. Teknolojik gelişmelerin sebep olduğu naylon tel bağırsak olarak yer değiştirdi. Bu değişiklik özellikle gitar çalımı ile ilgili bir devrim niteliğindeydi; çünkü yeni teller daha güçlüydü, daha az sıklıkla akort edilmeleri gerekiyordu ve daha iyi duyum elde ediliyordu. Bununla birlikte, oldukça kullanışlıydı.

Bugün gitar uluslararası bir kimliğe sahiptir. Tüm dünyada öğrenilmektedir. Öyle ki, İkinci Dünya Savaşından sonra gitar Japonya da bile inanılmaz bir hızla popüler oldu ve bu ülke büyük sayıda gitarist, öğretmen ve gitar yapımcısı yetiştirmesine neden oldu.

Hemen her yerde gitara ilişkin oldukça yaygın olan dergiler basılıyor. İngiltere’de basılan “The Classical Guitar” Magazine, New York’ta basılan “The Guitar Review” dergileri tüm dünyada dağıtılmakta ve aynı zamanda internetten de yayınlanmaktadır.

2.2. PERDESİZ GİTAR

2.2.1. Perdesiz Gitar Tarihi

2.2.1.1. Türkiye Dışı

Perdesiz gitarın ilk olarak kimin tarafından yapıldığı kesin olarak bilinmemektedir. Pek çok gitaristin zaman zaman, enstrümanlarını perdesizleştirerek arayışlar yaptıkları, hatta kayıtlarla da uğraştıkları görülebilir. Ancak, Batı müziğinin tampere sisteme tam olarak adapte olduğu düşünülürse doğu müziğinin perdesizlik düşüncesine daha uygun olduğu görülür.

İÖ. 2000

3500- 4000 yıl önce gitarın ilk habercisi olan tanburlar Mısır’daki ansamblalarda (müzik topluluğu) çalınıyordu.

0

2000 yıl önce Nangarhar, Rabab gibi deri ile kaplanmış lutlar yaygın olarak kullanılıyordu. (lut: ud, kopuz)

1900

Bull Beavon; Matthews ve Houghten (Birminghamlı) tarafından yapılan bir yedi telli perdesiz banjo sattı.

1965

1965'den bir kayıt "Paslanmaz Çelik Gamelun" John Cale ve Sterling Morrison tarafından (Cembalot \ Fretless Guitar).

1975

Frank Zappa tek yapılmış ve kimsenin ilgisini çekmeyen perdesiz gitarı satın aldı. Manyetik eklemeleri yaptı ve bu gitarın ürettiği sesin slayt gitarın sesine benzediğini düşündü. "The Torture Never Stops" , "San Berdino" ve "Can't Afford No Shoes" kayıtlarını bu gitarla yaptı.

1975

Elliot Sharp 14 dolarlık bir Norma'yı perdesize çevirdi ve bu hala onun favori gitarıdır.

1976

Erkan Oğur ilk perdesiz gitarını yaptı.

1978- 79

Patrice Vigier Fransa'da ilk perdesiz gitarını yapıyor.

Amerikalı gitaristler Rundy Roos ve Steve Holland, bir SG gitarı paslanmaz çelik klavye ve sustain aletiyle yeniden oluşturuyorlar. Sustain aygıtı Steve Holland tarafından patentlenmiştir. Daha sonra çift, boyunlu bir İbanez'i paslanmaz çelik perdesize çevirdiler ve Roos onunla düzenli olarak çaldı.

1980

Amerika'da (A.B.D.) Tim Donahue onun ilk altı telli perdesiz gitarını tasarlayıp yaptı.

1980

Fransa'da Vigier ilk ticari amaçlı perdesiz gitarı yaptı.

1981

1981 baharında Amerika' da Jim Kesley ticari amaçlı bir perdesiz gitar yaptı.

1986

Japonya'da The Solun Guitar Company Tim Donahue'nin tasarlayıp ürettiği ilk yapım perdesiz gitarlardan olan – Selva Tim Donahue Modeli – patentini aldı. Danahue aynı zamanda ilk perdesiz gitar ders kitabını yazdı.

1990

Amerika'da Ned Evett, strat gitarını perdesize çevirdi.

1991

Amerika'da Chicagolu bir enstrüman yapımcısı Jim Kesley'in perdesiz Suprosunu alttaki dört tel perdesiz ve üstteki ikisi perdeli olarak yeniden tasarladı. Böylece “Fretless Super Buzzmaster” doğmuş oldu.

1996

Polonya'da Ryuzard Latecki yarım perdesiz gitar Latar'ı yarattı. Latar perdeli ve perdesiz gitar arasında bir çizgidedir.

1997

Fransa'da Vigier, Exculiber Surfretter perdesiz gitarlarını piyasaya sürdü.

1998

1998 Mayıs'ında İngiliz dergisi “Guitarist”, Vigier Excaliber Surfretter (standart)'ı inceledi ve eleştirdi.

1999

1999'un 5 Eylül'ünde ilk perdesiz gitar festivali Mende- Fransa'da yapıldı. (La Nuit de La Fretless)

2001

2001'in 7 Nisanında (La Nuit de la Fretless) ikinci festival Mende- Fransa'da yapıldı.

Yıl ortasında Godin, piyasaya Glissentar'ı sürdü. Glissentar bir ut ile yedi telli perdesiz gitar arası bir çizgidedir.

2002

2002 Şubat. Kaliforniya. Patent # 6.350.940: perdesiz telli müzik enstrümanı özellikleri: Telli bir enstrüman ve değişimli olarak perdeli yada perdesiz modda çalınma eğiliminde.

Godin yıl ortasında 'Multiact Fretless Nylon SA' isimli gitarı piyasaya sürdü.



2.2.1.2. Türkiye’de

1981 yılında, Mazhar-Fuat-Özkan isimli pop müzik grubunun yayınlamış olduğu “Ele güne karşı” albümünün “Güllerin İçinden” ve “Bu sabah yağmur var İstanbul’da” isimli şarkılarında Türkiye’de ilk kez Türk bir gitarist Erkan Oğur tarafından perdesiz gitar kullanılmıştır. Erkan Oğur ilk perdesiz gitarını 1976’da Almanya’da yaptığını belirtmektedir. Erkan Oğur’un İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet konservatuvarında ut öğretmeni olan Prof. Mutlu Torun 1971’de, Cafer Açın’ın kendisine bir perdesiz gitar yaptığını, ancak, iyi sonuç alamadığından perdesiz gitar çalışmalarını devam ettirmediğini belirtmiştir. Şu oldukça belirgindir; Türkiye’de yayınlanmış, perdesiz gitar kullanılmış ilk kayıtlarda Erkan Oğur ismi vardır. Bunun yanında, Türkiye’de perdesiz gitara yönelik yayınlanmış ilk albüm yine Erkan Oğur’un “Bir Ömürlük Misafir”(1996) çalışmasıdır.



3. TÜRKİYEDEKİ PERDESİZ GİTAR YORUMCULARI İLE RÖPORTAJ

3.1. Mutlu TORUN *

Revnak Yengi: Perdesiz gitar gereksinimini neden duydunuz?

Mutlu Torun: Müzik hayatımda genellikle hep bir aramanın içinde oldum. Tabi her müzisyen değişik şeyleri arar. Müziğe ilk mandolinle başlamıştım, mandolini bir miktar çalmaya başladığımda Türk müziği çalmak istedim. Türk müziği çalmaya başladığım sırada bazı seslerin mandolinimde olmadığını görünce, perdelerin arasına kibrit çöpü koyarak bu sesleri aradığımı hatırlıyorum. Ayrıca bazı çok sesli yapıları çalabilmek için, tabi çok ilkel bir biçimde, gitar tekniği gibi parmakla çalmaya çalıştığımı, hatırlıyorum, ki o zamanlar gitar tekniğini hiç bilmiyordum. Bunlar arayışlardı, o zamanki enstrümanımda olmayan, ama benim ihtiyacım olan şeylerdi. Mandolinden epeyce sonra, lise yıllarında, elime bir ut geçti ve ut çalışmaya başladım. Bir süre onu mandolin gibi çaldığımı söylediler. Daha sonra udu ut gibi çalmaya başladım. Fakat bu sefer de ut da bazı piyano parçalarını çok sesli çalma ihtiyacı oldu, bunu hatırlıyorum. O sıralarda akademiye, mimarlık bölümüne girmiştım, yeğenime bir klasik gitar alındı. Ancak, enstrümanı yeğenim değil, ben çaldım. Böylece bir enstrümanın üzerinde çok sesliliği yakalamış oldum ki o enstrümanın tekniğine uygun olan işi yapıyordum o sırada. O dönem gitar çalmaya başlamam çok seslilik ihtiyacıma cevap verdi, buna rağmen, yine ut üzerinde çok sesli çalma isteğim devam etti. Fakat batı müziğindeki çok seslilikten ziyade, Türk müziğindeki çok sesliliği tercih ettim ve udu parmakla çalıp, bazı parçalar yazdım, bazı konserlerde çaldım. Bu uzun bir süre devam etti. Daha muhafazakâr olan Türk müziği müzisyenleri çalışmalarımı pek ciddiye almıyorlar ve çalış biçimime ilişkin şakalar yapıyorlardı. Daha sonra 1971’de, askerlik yıllarımda Ankara’daydım, Cafer Açın’la Hadi Usta yapımı udumun onun tarafından elden geçirilmesi sırasında tanıştık, bu arada, ilk gitarlarımdan birisi olan ucuz ve sapı ayarlanabilen Rus gitarına kıydık ve perdeleri söküldü, Cafer Açın ona bir klavye yaptı, onunla ilk kez perdesiz gitarla tanışmıştım. Ancak, pekiyi bir netice

* Prof. İ.T.Ü. T.M.D.K. Öğretim Üyesi(emekli)

alamadım, tını o kadar hoş gelmedi, açık teller net ses veriyordu ama baskılı sesleri çok iyi değildi. Bir zaman denedim, sonra öylece kaldı. Daha sonra da o gitara bağlama perdeleri gibi perdeleri tamburdakine benzer şekilde Türk müziği sesleri elde etmek için sardırdım.

R.Y: Bu Perdeleri ne zaman sardırdınız?

M.T: 1980 ile 90 arasında olması lazım, oda çok fazla yürümedi. Hatta bir ara onu çift telli yaptım, böyle bir takım arayışlardı ama çok fazla üstünde durulmuş arayışlar değildiler. Çok daha sonra Cafer Açın'ın oğlu Sefer Yücel Açın gitar öğrencim oldu, bir süre sonra Cafer Açın, Sefer Yücel Açın'ın bana bir gitar yapmasını önerdi. Ancak, gitarım vardı, ut yapsın önerisi de udum olması nedeniyle, yerini, Avrupa lavtası yapılması anlaşmasına bıraktı. Üzerinde durmamıştım fakat, bir süre sonra yapılıp geldi, şaşırdım. Çok güzel bir enstrümandı. Malzemesi, işçiliği, sesi, her şeyi çok güzeldi. Ancak Cafer hocanın bir takım prensipleri vardı, bu çağda daha modern enstrümanlar yapmak istiyordu, dört telli kemençe gibi, daha başka enstrümanları da var. Lavta balkonlarını, yani göğüs tahtasının altına konan balkonları gitar gibi koydurmuştu.

Sefer Yücel Açın bu güzel enstrümanını, Cafer Açın'ın tavsiyelerine göre, balkonlarını gitar balkonu koyarak, sapı da gitar sapı gibi uzun ve geniş ileri bir teknik ile Barok veya Rönesans lavtasının tınısı ve görünüşü gibi değil, daha çok modern gitara benzeyen ama lavta gövdeli bir biçimde yapmıştı. Ben onu konserlerde lavta olarak çaldım, fakat tınısı pek lavta tınısı olmadığı için yinede az kullanıyordum. Rahmetli Savaş Çekirge ve Ahmet Kannecci'nin de aralarında bulunduğu birçok kişi, bu enstrümanı gitar olarak çok beğendiler. Çok sevdikleri bu gitar için “en iyi gitarın bu” diyorlardı. Daha sonra Erkan Oğur, “hocam bu gitar duruyor, buna bir şey yapmak gerek, perdesiz gitar yaptırabilirsiniz” dedi. Demir perdeleri sökmesi için gitarı Sefer Yücel Açın'a götürdüm, Sefer hem demirlerini sökmüş hem de yeni bir klavye takmıştı, böylece, oldukça güzel bir perdesiz gitar ortaya çıktı.

R.Y: Erkan Oğur ut öğrencinizdi. O dönem perdesiz gitarı Erkan Oğur'a önerdiniz mi? Çalışmalarınızdan haberdar mıydı?

M.T: Hayır. Erkan Oğur iyi bir öğrenciydi. İyi öğrenciden kastım şudur; Bazı öğrenciler- genellikle kız öğrenciler- her şeyi çok çalışır, ama hayatlarında müzik yoktur. Erkan Oğur hayatında müzik olan iyi bir öğrenciydi. Hayatında müzik olduğu için başka mesleği bırakıp müziğe geçmişti. Gitar çalıyordu, dolayısıyla uda bakış açısı da değişti. Zaten nerdeyse hiç çalmıyor artık. Ama ut çalmasının faydası olduğunu tahmin ediyorum. O sırada perdesiz gitardan laf geçip geçmediğini bilmiyorum. Pek hatırlamıyorum, geçtiğini de sanmıyorum. Çünkü o sırada biz bir atölye gibiydik, bizim evde, başka yerde, Selahattin İçli'nin evinde, okulda, gruplar toplanılırdı, Samim Karaca, Şahin Ecevit, Münir Nurettin Beken, Cinuçen Tanrıkorur, Ömer Şatıroğlu, Mehmet Bitmez... Daha sonra da Erkan Oğur'un geldiği zamanlar. Müzik sohbetleri, beraber çalmalar yapılırdı. Ama perdesiz gitardan bahis geçtiğini hatırlamıyorum.

Belki benim gitarı yaptığımı da bilmiyor olabilir bilmiyorum.1971 de Cafer Açın'ın yaptığı gitarı da öyle.

R.Y: Türk Müziğine özgü Tampereman sistem dışı sesleri neye göre belirliyorsunuz? Neye göre belirlenmeli?

M.T: Bir defa teoriye, nazariyata göre belirlenmemeli. Veya teoriye göre belirleyip, onun kontrolünü kulakla yapmak lazım. Ben şundan eminim ki hiçbir Türk müzisyeni, en azından belli bir seviyenin üstünde enstrüman çalanlar, işe hiçbir zaman milimetrik hesaplarla başlamamışlardır. Tambur çalanları kastetmiyorum, keman çalanlar ut çalanlardan bahsediyorum(perdesiz enstrüman çalanlar). Bunların hepsinde ölçü kulaktır, tabi ki göz de yardımcı olur. Dolayısıyla, bilindiği gibi gitarda kelepçe vardır (capo). Bu takıldığı zaman müzisyen hiçbir zaman şaşırılmaz,” elimi 2,5 cm açacağım “ diye sabit bir ölçü yoktur. Telin boyu kısaldıkça, aynı oranda eni de daha daralarak gider. Benzer şekilde perdesiz gitar uda göre daha uzun telli bir enstrüman, doğaldır ki, buna uygun biçimde çalmaya çalışıyoruz. Elbette, burada başka bir problem var; ut da her yarım sese bir parmak bastığınızda bir kromatik, dört tane yarım ses artarda geliyor. Böylece pozisyon oluşuyor. Bunu perdesiz gitarda yaptığınızda elde daha büyük bir gerilim, bir açıklık gerekiyor. Bu bakımdan zor, en azından klavyenin başlangıcındaki pozisyonlar zor. Bence açmazlardan bir tanesi bu, ancak, caz gitaristlerin kullandığı gibi açık telleri kullanmadan, telden tele geçerek çalma sistemine girmiş olan birisi için problem

yok, bu sefer başka problem çıkıyor; eğer hiç açık tel çalınmazsa, basılan bir ses bir miktar falsoysa ondan sonraki ses ona göre konum alacağından insanın kulağında, o hatalar büyüyerek gidebilir. Bu noktadan hareketle şunu söyleyebiliriz; mümkün olduğunca açık telleri kullanıp, o sesi kulağa almak lazım.

Türk Müziğine has seslere gelince, bu aralıkları en iyi Tanburi Cemil Bey basmaktadır. Tanburi Cemil, bu gün bile aşağı yukarı yüz yıl sonraki müzisyenlere yol gösteriyor. Başka tabi ki çok iyi ses basanlar var, Münir Nurettin gibi, Bekir Sıtkı Sezgin gibi.

R.Y: Perdesiz klasik gitar çalım tekniği için örnek aldığınız bir Türk müziği enstrümanı var mı? Neden bu enstrümanı seçtiniz?

M.T: Örneğin, Türk lavtası, tanbur ve ut arasında bir enstrümandır. Tanbur çalan, Türk lavtasını tanbur üslubunda, ut çalan ut üslubunda çalar. Perdesiz gitar da yine ut ile gitar arasında bir enstrüman. Dolayısıyla, ut çalan daha çok ut gibi, gitar çalan ise gitar gibi çalar. Ben aslında daha çok, perdesiz gitarda, Türk müziği çalıyorum. Başka bir şeyi düşünebilmiş değilim. Türk müziği çaldığım için ve daha çok uttaki akorda alıştığım için daha çok ut akorduna göre akort edip çalmak daha iyi netice veriyor. Yani Rönesans lavtası daha eskiden, yani Rönesans'ın bir miktar daha öncesi, onlarda en ince üç tane tel dörtlü; mi, si, fa diyez diye düşünelim, onun gibi, ondan sonra üçlü geliyordu. Bu dörtlüleri üçüncü telden dördüncü tele geçirirsek zaten aşağı yukarı ut akorduna yakın olur. Ut akordu yapmanın, ut üslubuna getireceğini söylemiyorum, tabi ki gitar akordu da yapılabilir , mesela; la üstünde uşak çaldığında ikinci tel açık tel, en çok çalınan oktavda çaldığın zaman la' dan sonra si açık tele geliyor, o zaman orada bir problem çıkıyor, dolayısıyla transpoze çalmak gerekebilir. İkincisi; eğer belli gruplarla çalınacaksa, yani dört sestten Türk müziği çevresinde en çok dört sestten transpozisyon vardır, hem söyleyenler için hem de neyzenler için dört ses daha uygundur. Beş ses daha çok hanım sesler için uygundur, bir ses erkekler için, yerinden çalmak da daha çok saz eserlerinde kullanılır. Bu akortlar en çok kullanılanlar. Daha az kullanılanlar var ama bir grupla müzik yapılacağında oraları zaten transpoze yapmak gerekiyor. Ancak, şöyle düşünmekte fayda olabilir; perdesiz gitar solo olarak çalınıyorsa la yerine mi' den çalmak daha iyi olabilir. Çünkü mi üzerinde çalındığında fa diyez sesi açık telde değil, kapalı yere geliyor. Üslup elbette uda daha yakın oluyor, ancak,

Türk müziği çevresinden bakıldığında, ut çaldığımda da gitar gibi çaldığım söyleniyor ve bu bakış açısından daha çok gitar gibi oluyor.

R.Y: Özel bir akort sistemi kullanıyor musunuz?

M.T: Çağımızdaki klasik gitar icracıları ve bestecileri, değişik akortlar arıyorlar. Flamenko gitar sanatçıları sadece altıncı telin re yaparak değil, üçüncü teli de fa-diyez olarak da kullanıyorlar. Rondenía'da üçüncü tel fa-diyez, altıncı tel re'dir. Bu daha Sabicas ve öncesi zamanlarda da var. Onlardan çok daha değişik akort kullananlar var. Bu, günümüzde, gitarda olağan bir arayış. Tabi iki perdesiz gitarda da normal olur. Çünkü değindiğimiz gibi akor basmak zordur. Açık telden çok faydalanmak lazım, eğer açacağın makama şu açık tel daha uygun düşüyorsa, o teller açık tel haline getirecek şekilde akort yapılırsa, mantıklı bir sebebi varsa o zaman değişik akortlar kullanılabilir.

R.Y: Perdesiz gitarın Türk Müziğine katkısı ne olabilir?

M.T: Herhangi bir enstrümanın bir topluluk içinde yer aldığında, o topluluğa bir katkısı olabilmesi için, onun tınısının veya ses aralığının özel olması lazım. Örneğin oldukça pes seslere sahip olabilir veya tınısı çok cazip olabilir. Aslında perdesiz gitarda böyle bir tını görülebilir, dolayısıyla grup içinde kullanılabilir. Bir çeşit ut gibi kullanılabilir. Ama uda nazaran daha parlak ve net bir tınısı vardır. Ut da kafes ve çift tel yerine, perdesiz gitar, tek telli ve kafesiz olması nedeniyle, daha açık daha parlak bir tınıya sahiptir. Bu nitelikler tercih edilirse toplulukların içinde yer alır. Solo çalmaya geldiğimiz zaman ise, utta çok sesli çalış yerine, perdesiz gitarda çok sesli çalış daha uygun olabilir. Tabi ki, tel boyunun uzun olması dışında. Tel boyunun uzun olması nedeniyle ilk pozisyonlarda falso basma olasılığı daha fazla oluyor.

R.Y: Batı gitarist, perdesiz gitarı doğuya özgü müziğe duyduğu ilgiden dolayı yapmış olabilir mi?

M.T: Bilmiyorum, ama başka bir şey daha var, tampere müzik olarak bahsettiğimiz batı müziğinde iyi icracılar, ses icracıları, kemancılar, perdesiz enstrüman çalanlar, zaten genellikle sansibl karakterindeki bir sesi daha ilerde basar, aynı sesi inici karaktere sahip olduğu zaman ise daha pes basar. Rahmetli hocam Cemal Reşit Rey bunu piyano üzerinde söylemişti. “bak do-diyez ne kadar dik değil

mi,” sonra çalıp “re-bemol ne kadar pes duyuyorsun değil mi?” bunu piyano üstünde zihninde duyuyor. Cemal Bey o kadar iyi müzisyendi ki, tampere tuşların üstünde bunu hissedebiliyordu. Bu ne demektir, perdeyi kaldırıp da biraz daha ileri basma olanağı varsa, müzisyen bu sebeple de bunu aramış olabilir. Yehudi Menuhin’in hazırladığı bir program hatırlıyorum, bir klavsen dinletti, Bach’ın do-majör prelüdüydü galiba, iyi tampere edilmiş klavye den, burada her şeyi tabiatta olduğu gibi - beşlileri, üçlülere - ayarlamışlar. Çok güzel tınıyor tabi. Mesela “sol-si-re” dediğin zaman ortadaki si bizim segaha daha yakın. O zaman çok daha iyi tınıyor. O zaman bunu arayan bir gitarist de olabilir. Olabilir sadece hiç bilmiyorum.

R.Y: Perdesiz gitar Türk müziği eğitimi alanında değerlendirilebilir mi?

M.T: Türk müziğinin çok sesliliği için çalışma yapılacaksa, bu da önceden yazılmış kurallara bağlanmak yerine, araştırılarak ve dinlenilerek çıkartılacaksa, bu enstrüman faydalı olur. Yani şunu söylüyorum; piyano üstünde çok sesli Türk müziği şöyle olur böyle olur diye aramak mümkün değil, çünkü Türk müziğindeki sesleri basamazsınız, ama buna mukabil neyde de arayamazsınız, tek seslidir üç-dört tane neyin bir araya gelmesi de çok zor. Bir müzisyen bunu ut çalarak bir miktar yapabilir. Perdesiz gitarda da belki daha rahat yapabilir. Yani şöyle denebilir; Türk müziğinin armonisi konusunda arayış yapmak için bu enstrüman çok faydalı olabilir.

3.2. Erkan OĞUR *

Revnak Yengi: Perdesiz gitar ihtiyacını neden duydunuz?

Erkan Oğur: Esas neden; Türk Müziği içinde olan sesler ile kendi müziğimizin anlatımını ifade edebilmek ihtiyacından, bu birinci neden; ikinci neden ise, Tampereman sisteminin sınırlılığı, ben fizik de okudum, çocukken keman çaldım, oradan insan sesi ile ilgiliyim, sesi duyum aralığımız içerisinde sonsuz bir şey olduğunu anlamış birisiyim. Dolayısıyla perde, daha doğrusu sınırlı perde, adı üzerinde, her zaman kişiyi sınırlıyor. Dolayısıyla doğal ihtiyaçlardan, fiziksel yaklaşımdan, fiziki düşünce yaklaşımından ve felsefi açıdan bakıldığında perdenin kalkması gerekirdi. Daha doğrusu sonsuz perdeli olmak varken neden on iki perdem olsun ki? Sonsuz perdeli! Bütün enstrümanlar için böyle olmalı.

* İ.T.Ü. T.M.D.K. Lisans mezunu

R.Y: Perdesiz gitarı hangi tarihte yaptınız?

E.O: Altı telli cümbüş çalıyordum. Perdesiz gitara o kadar benzeşik ki; görüntü veya sap yapısı. Bence perdesiz gitarın yapımı çok gecikmiş, daha önce de yapılabilirdi. Belki de yapanlar olmuştur. Bilmiyorum, ama ben 1976'da yaptım. İlk kez, Güllerin içinden parçasında çaldım. 1981, 80 başları diyelim. O güne dek kendi kendime çalıştım, ortama sunduğum herhangi bir şey yoktu. M.F.Ö.'nün "Ele Güne Karşı" albümünde iki parçaya çaldım;" Güllerin İçinden" ve "Bu Sabah Yağmur Var İstanbul'da", böyle başladı. Sonra enstrüman yaptım, meraklarım nedeniyle, çeşitli modellerini geliştirdim. Gitar ailesinde aklına gelebilecek her modelin perdesizini yaptım. Birde E- bow var. Bir tür pille çalışan mknatıs Basit bir fizik prensibiyle yapılmış bir şey. Onu da aynı dönemlerde, 1976'da kullandım. Önce bozarak, sonra daha az bozarak yapmaya çalıştım Bir perdesiz gitarın synthesizer 'ı da yaptım. O da herhalde dünyada bir ilkti.

R.Y: Tampereman dışı Türk müziği seslerini neye göre belirliyorsunuz? Neye göre belirlenmeli?

E.O: Bir hareket noktası alınacaksa onu tespit edersin. İster dört yüz kırkla olur, ister dört yüz kırk üç. Bu zaman zaman yükseliyor, iniyor, çıkıyor. Neden böyle, bunu bilmiyorum. Herhangi bir ses bir kere ortaya çıktıktan sonra onu bir perde, bir hareket noktası kabul edersek onun oluşturduğu armoniklerden hareket ederek dizileri oluşturduğumuzda karşımıza çıkan sesler, bizim üzerinde konuşabileceğimiz bir enstrüman üzerine yerleştirebileceğimiz, ana bölgeler olarak oluşuyor zaten. Daha sonra o sesler arasındaki ilişkiyi kurmak, bir yerden bir yere hareket edebilmek artık ülkelere, coğrafyalara ve müzik ile ilgili teorilere müracaat ile neticeleniyor. Örneğin Türk müziği makamları ile hareket edeceksen buralardaki sistemleri oraya uyguluyorsun, dolayısıyla aradaki perdeler oluşuyor. Bizim Türk müziği ses sistemimizin bize duyum olarak yerleştirildiği şekliyle onu enstrümana uyarlıyoruz. Segâh perdeleri, uşşaklar...

R.Y: Örnek aldığınız özel bir yorumcu var mı? Örneğin Mutlu Torun, Tamburi Cemil Bey' i örnek gösterdi.

E.O: Evet. Tamburi Cemil Bey' in çalış biçiminin etkisiyle insanlar ona yöneliyorlar. Çünkü hem çok iyi bir virtüöz hem de aynı zamanda besteci, artı

emprovizasyon adamı ve emprovizasyonları çok yüksek seviyede, yüksek melodik özellikler taşıyor. O yüzden yakın zamanda elimizde kaydı olup da müracaat ettiğimiz kişi O' dur. Ancak Türk müziği seslerini duyabilmek bir eğitim süreci. Bu, doğal olarak çocukluktan itibaren alınması gereken bir şey. "Bu ses buradadır.", "bunu basman gerekir" biçiminde öğretilmesi biraz zor oluyor. O zaman iş doğasını yitiriyor. Ama asıl müracaat kişiden çok Anadolu'da iskelet olarak yüzen makamsal sesler, yörelerdeki, bölgelerdeki, tavırlardaki, halktaki folklordur. Oraya müracaat ettiğinizde doğru perdeleri veya çalışma biçimlerini, tavırları ortaya çıkarabilirsiniz.

Neticede müracaat yeri halktır, folklordur, yöre tavırlarıdır, yörelerdeki yaygın olan makamların içindeki perdelerdir. Örneğin bugün bozlak deriz ya; tek tek yörelerde gizli mahalli sanatçılar vardır. Ancak o perdeler unutuluyor veya "garip hicaz" dediğimiz makamla ilgili aralıklar veya saba ile ilgili sesler, giderek kaybolan şeyler. Bunlar aslında, halk müziğinin içerisinde yörelerde olan hala belli ölçülerde dağlarda, bayırlarda yaşayan sesler, onlara müracaat etmek lazım. O sesleri iyi kullanan mahalli sanatçılar veya herkesin bilebildiği radyolar ve müzik okulları kanalıyla bilinen sanatçıların kullandıkları seslere de müracaat edilebilir. Türk Müziği seslerini anlamış kişiler için aslında, bir yerden sonra müracaat edilecek bir şey kalmıyor. Kişi kendine müracaat edebilir. Esas olan kulak eğitimidir aslında, bu doğal, ana karnında başlayan yollarda, bayırlarda okullarda büyüyor, gelişiyor.

R.Y: Perdesiz gitar çalım tekniği için örnek aldığınız bir Türk müziği enstrümanı var mı? Neden bu enstrümanı seçtiniz?

E.O: Daha ziyade tanbur etkisinde, belli ölçüde ut, biraz cümbüş benzeşik mızraplı saz ailesinden oldukları için. Ama ağırlıklı etkileşim tambur ile. Hem tını hem de tavrı olarak.

R.Y: Perdesiz gitarın Türk Müziğine katkısı ne olabilir?

E.O: Türk müziğinin perdesiz gitara katkısı olur. Perdesiz gitar sadece bir araç. Enstrümanlar ikincildir, asıl müziğin kendisidir. Türk Müziği varsa, kafalarda yer etmişse hangi enstrümanla yaparsanız yapın. İnsanların burada nefis problemleri var. Enstrüman seslerinin güzellikleri, yaygınlıkları, güncellikleri veya teknik olanaklılıkları insanların kendi egolarıyla ilgilidir. Sorunlara cevap verince sanki o enstrüman rağbet görüyor gibi oluyor. Perdesiz gitarda öyle bir yanlış anlaşılma var.

Esas olan müziğin kendisidir. Perdesiz gitarın perdesizlik özgürlüğü nedeniyle bir avantajı varmış gibi görünüyor. Bütün yaylı saz ailesi ve bütün insanların sesleri perdesiz. Aynı şey oralarda da var. Perdesiz gitar sadece moda, güncelliği veya batıdan müzik işkolu nedeniyle Türkiye'ye ya da dünyaya empoze edilen gitar fantezimi nedeniyle biraz daha ilgi görmüş olabilir.

R.Y: Sizce neden böyle bir empoze eğilimi var?

E.O: Teknoloji ona çalışıyor. Gitar fabrikaları hiçbir enstrüman için olmadığı kadar, durmaksızın üretiyorlar. Sadece Amerika'da üç milyon birinci sınıf gitarist var. Dünyayı düşünürsen garip bir durum. Aynı şey keman için de, yaylı sazlar için de geçerli. Çok ilginçtir belki piyano için de böyle bir şey vardır. Piyano konusunda o kadar bilgim yok ama büyük bir ticareti var bu işin. Yaylı sazlar ailesinin ekonomik potansiyeli büyüktür. Bir yay, bizim alabileceğimiz beş-on gitardan çok daha pahalı olabiliyor.

R.Y: Farklı bir akort sistemi kullanıyor musunuz?

E.O: Hayır. Denedim, hala da deniyorum. Ancak genelde klasik gitar akordu kullanıyorum.

R.Y: Perdesiz gitar öğrenmek için size başvuranlar oluyor mu?

E.O: Tabi, merak eden insanlar oluyor. Ders vermiyorum, talebe- hoca gibi ekonomik anlamda bir şey yapmıyorum. Fakat merak eden gelip bir şey soruyor, kapı açık yani. Zaten gerçekten merak eden kişi 1- 2 kere geldikten sonra anlıyor neyin ne olacağını ve bir daha da gelmiyor.

R.Y: Perdesiz gitar Türk müziği eğitimi alanında değerlendirilebilir mi?

E.O: Bir perdesiz gitar okulu kurulabilir; enstitü ya da özel bir okul gibi. Bilgi üniversitesinde 1 yıl boyunca deneysel bir çalışmam oldu. Okulun başka bir yere taşınmasının da içinde olduğu bir takım nedenlerle derslere ara verildi. Belki ileride tekrar olabilir. Hem de tam oturmuş bir şey değil, bir denemeydi ve birkaç talebesi oldu. B.Ü.' de Berklay sisteminin uygulandığı bir caz eğitimi veriliyor. Orada hem gitarla ilgili hem de başka enstrümanlar çalan kişilerden merak edenler gidip geliyorlardı. Oralarda perdesiz gitarla uğraşıp çalmaya çalışan eğilimi olan insanlar var. Ayrıca Türkiye'nin başka bölgelerinden, çeşitli bölgelerden bu saza ilgi

duyup, daha doğrusu bu tavır'a yönelik çalışma eğiliminde olan genç birkaç insan var. İyi çalmaya çalışanlar yavaş yavaş da olsa beliriyor. İstanbul'daki müzik piyasasında da bazı insanlar var, ancak içinden geldiğimiz yaşam biçimi, duyduğumuz sesler, müziğe olan kendi özel yaklaşımımız, tecrübelerin harmanlanmasıyla oluşan estetik anlayış ve bunlarla ilgili şeyler bu tavrın doğru değerlendirilip değerlendirilmediğini belirliyor. Anlatım gücü çok yüksek bir enstrüman. Aynı zamanda armoni de çalışabilirsiniz. Batı ile bağlantılı bir eğitim sistemi uygulanabilir. Çok sıkı bir kulak eğitimi gerektirir, bununla beraber, batı müziği, solfej, armoni ne nazari çalışmaları birlikte yürütebilirsiniz. Aslında bütün enstrümanlar için (ut, kanun, tambur) bu olmalıdır.



4. TÜRK MÜZİĞİ DEVLET KONSERVATUARINDA GÖREV ALAN BAZI SANATÇI ÖĞRETİM ELEMANLARININ PERDESİZ GİTAR İLE İLGİLİ DÜŞÜNCELERİ

4.1. Selâhattin İÇLİ *

Müzik alanında hiç bir enstrüman reddedilemez ve enstrümanın rengine, imkânlarına göre, bir besteciye kullanma hürriyeti sağlanmalıdır. Bu konuda Türk müziğinde de, klasik örneklemeler dışında, besteci mevcut her enstrüman'ı kullanmayı düşünmelidir. Ancak, sistemi zedeleyecek kompozisyonlardan daima kaçınılmalıdır. Daha açık söylersek, Türk müziğinde aralıkları bozmayacak şekilde, Bir bestede her türlü enstrüman'ın görevlendirilmesi, bestecinin maharetine muhtaçtır. Bu tez'e konu olan perdesiz gitar'ın, Türk müziği alanında kullanılabilmesi için çalışmalar yapılması ve bu enstrüman'a imkân verilmesi faydalı olacaktır.

4.2. Nail YAVUZOĞLU **

Gitar çok sesliliğe uygun bir enstrüman. Ancak, perdelerini çıkarttığınızda bu imkânları biraz daraltıyorsunuz. Üç sesli polifonik yazıyı seslendirebilen gitarın perdeleri çıkarıldığında, İki sesli polifonik yapıya daha uygun biçime dönüşüyor. Homofonik çok seslilik tekniğinde ise, daha geniş olanaklılıklara sahip olduğu biliniyor. Solo niteliği ise çok daha fazla öne çıkabilir. Bazı müzikal düşünceler perdeli enstrümanlar ile ifade edilemez. Tampereman sistemden çok sesliliği alırsanız sonuç başarısızlık olur, çünkü; Tampere sistem çok seslilik için var olmuştur. Örneğin piyano tek sesli olarak kullanımı boşluk hissi oluşturacaktır oysa perdesiz gitar için durum, perdesizliğinin getirdiği anlatım olanakları sebebiyle böyle değildir.

Perdesiz gitarın tınısı hem ut hem de tanburdan oldukça farklı. Özel tınısı olan bir enstrüman olduğundan, doğru bir yazıyla Türk müziğine özel bir renk getirecektir.

* Prof.Dr. İ.T.Ü. T.M.D.K. Öğretim Üyesi

** Dr. İ.T.Ü. T.M.D.K. Öğretim Görevlisi

Gitara olan ilgi beraberinde perdesiz gitara dolayısıyla Türk müziğine olan ilgiyi arttırıyor ve bu ilgi, perdesiz gitarın sistemlice ele alınmasıyla daha da artacaktır.

Perdesiz gitar Türk müziğine pozisyon kavramını da getirecektir. Utta rastlanan pozisyon sıkıntıları perdesiz gitarda yoktur. Türk müziği enstrümanlarının pozisyon zayıflıkları modülatif bakışı da etkiliyor. Türk müziği içinde gerçek bir modülasyona rastlanmıyor. Perdesiz gitarın Türk müziği içinde kullanımı modülasyon yapısını geliştirir. Bununla birlikte, her perdeden Türk müziği yazılımını getirir; Türk müziğinde kullanılan birkaç perdenin dışına çıkılır, tonlar ve modlar arasındaki ilişkiler kullanılabilir olur.

Geleneksel eğitim yöntemi de korunmakla birlikte, eğitime önemli getirileri olacaktır. Kompozisyon bölümleri Türk müziğinde yeni, ileri yaklaşımları oluşturma görevini üstlenirler ve yeni arayışlara daima yeni bakış açıları geliştireceklerdir. Bu gün Türk müziği alanında yeni arayış olarak değerlendirilen akım monofonik, popülist, fantezi denebilecek bir yaklaşımdır. Yeni tını ve polifonik arayışlar kompozisyon bölümlerinin görevidir ve perdesiz gitar bu arayışların içinde çok faydalı olacaktır. Ben de bu arayışlar nedeniyle, gitar tekniğim yeterince gelişkin olmadığımndan, perdesiz bas üzerine çalışmalar yapıyorum. Türk müziği sesleri ve tavrıyla, Hem perdesiz gitar hem de perdesiz bas gitar, hem Türkiye'ye hem de Türk müziğinin dünya'ya açılımına büyük katkı sağlayacaktır.

4.3. Ali ERAL *

Perdesiz gitar ses rengi ve teknik olanaklılıkları ile Türk müziğinde niçin kullanılmasın? Olumsuz bir fikir akla gelmiyor. Telli-mızraplı Türk müziği çalgılarını destekleyici niteliği yanı sıra, kendisinin de başlı başına bir renk olması itibarıyla, Türk müziği seslerini mükemmel bir biçimde verebilmesiyle Türk müziğine faydalı olabilir. Türk müziğine en az keman kadar yatkın olduğu tartışılmaz bir enstrüman. Türk müziği parçalarının perdesiz gitara akademik olarak adaptasyonu da, ünison katılımının yanı sıra düşünülebilir. Bu enstrüman için eser yazılıp birikim oluşturulması ve metot oluşturma çalışmalarının akademik boyutta ele alınması başlangıç olarak iyi bir adım olacaktır. Metot çalışması sanatta

* Öğretim Görevlisi, İ.T.Ü. T.M.D.K.

yeterlilik seviyesinde ele alınabilir. Perdesiz gitarın eğitim programlarına girişinin tüm bu birikimler oluşturulduktan sonra olmasının önünde hiçbir engel göremiyorum.

Türk müziğinin dünya müziğine açılması yollarından biri de perdesiz gitarla yapılan yorumlar olabilir. Genç insanlardaki klavyeli çalgılar ve gitara yönelik eğilimi Türk müziği için iyi değerlendirmek gerekir. Elbette, perdesiz gitar getirilerinin Türk Müziği alanına iyi bir şekilde anlatılması gerekir.

Teknik olanaklarının nitelikli olduğu bilimsel bir gerçektir. Bu çalgıyı Türk müziğine kazandırmak gerekir. Gitarın, çok seslilik düşüncesinden yola çıkılarak şekillenmesi, onu hem solo kullanımda hem de ezgilerin homofonik ve polifonik olarak işlenmesinde oldukça etkili bir çalgı haline getirmiştir.

Perdesiz gitar üzerine çalışmalar sürdürülürken evrensel standartlarıyla beraber, Türk müziğine özgü farklı nitelikte yapısal uygulamalar, çalgının yapımı sırasında zaman içinde oluşabilir. Ses rengine ilişkin yeni arayışlar olabilir.

4.4. Yavuz ÖZÜSTÜN *

Bugün Türk Müziğinde kullanılan enstrümanlarda teşebbüslerle kabul edilmişlerdir. Örneğin; keman ve klarinet bazı yörelerde halk müziğinde kullanılırlar. Bir enstrümanın Türk müziğinde kullanılmasıyla, zaman içinde müziğe, kendi kimliğiyle katkısını oluşturur. Perdesiz gitarda Türk müziğine büyük katkı sağlayabilecek çok önemli bir enstrümandır.

Perdesiz gitar utta da görülen geniş bir ses sahasına sahiptir, fakat, teknik imkânları daha fazladır. Türk müziğinde, bir nebze viyolonsel ile giderilmeye çalışılan pes ses alanında bir zayıflık vardır, Perdesiz gitar bu boşluğu doldurabileceği gibi kontrabas ile çalgı topluluğu arasında bir köprü oluşturur bu enstrümanın kullanımını da gündeme gelir.

Perdesiz gitar Türk müziğine özgü bir polifonik kurgu ortaya çıkarır, tınısal katkısı olur.

Ritmik olarak da kullanılmaya elverişli bir enstrümandır. Türk müziğinde ritmik vurguları veren bir enstrüman yok. Bunu eskiden lavta yapardı. Bazı ut

* Öğretim Görevlisi, İ.T.Ü. T.M.D.K.

icracıları özellikle Yorgo Bacanos ritmik bir üslup kullanıyordu. Bu yok olmuş ritmik vurgu rolünü üstlenebilir.

Türk müziğine, Yorgo Bacanos'un çok iyi bildiği pozisyon kavramını getirir ve dolayısıyla eğitime katkısı olacaktır. Her perdeden her çeşninin icrası da mümkün olacaktır.

Yaklaşık on yıl önce T.R.T. radyosunda bir ara müziği olarak adını hatırlayamadığım bir gitaristin polifonik yaklaşımlarla yaptığı bir acemaşiran saz semaisini dinlemiştim, çok beğenmiş, hatta T.R.T 'ye bu müziğin ara müziği olarak değil de, müstakil olarak çalınıp tanıtılmasını önermiştim. Perdesiz gitara geldiğimizde sadece topluluk içerisinde değil bir resital enstrümanı olarak da katkısı olacaktır. Solo vasfı olan ve Türk müziğini bilen bir gitaristin perdesiz gitar ile tek başına Şevkefza saz semaisi çaldığını düşünüyorum, gitarın bir takım imkânları ve Türk müziği sesleri ile mükemmel olacaktır.

4.5. Oğuzhan BALCI*

Türk musikisinde uzun zamandır birkaçı hariç herhangi bir ciddi çalışma yapılmamıştır. Henüz Rönesans'ını yaşamakta olan müziğimizin, üzerinde çalışmak için bir derya olduğu bilinmektedir. Keman ve klarinet gibi iki Avrupa enstrümanının müziğimize gösterdiği uyum ise reddedilemez bir gerçektir. Aynı şekilde perdesiz gitarın da hem armonik hem ritmik hem de melodik açıdan müziğimize ayrı bir dolgunluk ve dinamizm katacağı kanaatindeyim.

* Öğretim Görevlisi, İ.T.Ü. T.M.D.K.

5. SONUÇLAR VE TARTIŞMA

Dünyada perdesiz gitarı ilk olarak kimin kullandığına ilişkin kesin bir bilgi olmamakla beraber, pek çok gitarist'in dönem dönem perdesiz gitara ilişkin denemeler yaptıkları biliniyor.

- Günümüze kadar birçok batılı gitarist, gitarın perdelerini sökerek değişik tını ve anlatım olanaklılıkları aramışlardır. 1971'de Prof. Mutlu Torun, 1976'da Erkan Oğur gitarlarındaki perdeleri kaldırmışlardır.
- Bu çalışmada röportaj yapılan iki sanatçının da perdesiz gitarın, Türk müziğinin çok sesliliğine ilişkin arayış yapma konusunda elverişliliği fikri, ortak paydalarını oluşturmaktadır.
- Perdesiz gitarın Türk müziği alanında kullanılabilmesi, başka bir deyişle, bu enstrümana imkân verilmesi bu tezde görüşleri alınan, özellikle kompozisyon bölümü öğretim elemanlarının ortak görüşü olarak ortaya çıkmaktadır.
- Bu düşüncelerden hareketle, Türk Müziği Devlet Konservatuarında Kompozisyon Bölümünde sürdürülen Türk müziğinde çok seslilik araştırmalarının kapsamına, perdesiz gitarın da dahil edilmesi önerisi getirilmektedir. Kompozisyon bölümünün araştırma ve çalışmaları, bu enstrümana yönelik bir külliyatın oluşmasına katkı sağlayacaktır. Böylelikle, perdesiz gitarın akademik, metotsal gelişimi ve Türk müziği konservatuarı bünyesinde yaşayacağı gelişim, bilimsel açıdan da izlenebilecektir.
- Bu çalışmada Dipnot ve Kaynakça da belirtilen bilgilerin tercümeleleri İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Yüksel Lisans Tez Aşamasında olan M.Revnaç Yengi tarafından yapılmıştır.

KAYNAKLAR

1- http://www.classicalguitarmidi.com/history/guitar_history.html

Grunfeld, Frederic V. : “ *The Art and Times of The Guitar* “, Collier MacMillan Publishers, London 1969.

Sparks, Paul: “Guitar performance in the nineteenth and twentieth centuries “ , *Performance Practice Review Vol.1, 1997, :71-79.*

Tyler James: “The guitar and its performance from the fifteenth to eighteenth centuries “, *Performance Practice Review Vol.10 No.1, 1997, :61-70.*

Bacon, Tony and Day, Paul: “The Ultimate Guitar Book “, Dorling Kindersley Limited, London 1991.

2- <http://www.unfrettedguitar.com>

3- BALCI, Oğuzhan Özel Görüşme, İ.T.Ü T.M.D.K Maçka kampusü, Aralık 2004

4- ERAL, Ali Özel Görüşme, İ.T.Ü T.M.D.K Maçka kampusü, Aralık 2004

5- İÇLİ, Selâhattin Özel Görüşme, İ.T.Ü T.M.D.K Maçka kampusü, Aralık 2004

6- OĞUR, Erkan Röportaj, Taksim, Tünel, Kasım 2004

7- ÖZÜSTÜN, Yavuz Özel Görüşme, İ.T.Ü T.M.D.K Maçka kampusü, Aralık 2004

8- TORUN, Mutlu Röportaj, Serencebey, Beşiktaş, Kasım 2004

9- YAVUZOĞLU, Nail Özel Görüşme, İ.T.Ü T.M.D.K Maçka kampusü, Aralık 2004

ÖZGEÇMİŞ

1973 yılında İstanbul'da doğdu. Timur Selçuk ile armoni, Gökçen Taşkiran ile klasik gitar çalıştı. 1990 yılında Hasköy lisesinden mezun oldu. başladığı müzik çalışmalarına 1991'de M.Ü Eğitim Fakültesi Müzik Bölümüne girerek devam etti. 1997 yılında M.Ü' den ayrılarak İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Kompozisyon bölümüne girdi. Prof. Dr. Selâhattin İÇLİ ile Repertuar ve Türk müziği kompozisyonu, Prof. Dr. Emin SABİTOĞLU ile müzik formları, Prof. Mutlu TORUN ile Türk müziği formları ve Türk müziği kompozisyonu ve analiz, Dr. Nail YAVUZOĞLU ile yüksek solfej, armoni ve kontrpuan, Yavuz ÖZÜSTÜN ile Türk müziği solfej ve nazariyatı, Feridun ÖNEY ile Türk müziği nazariyatı ve usûl, Sâdun AKSÛT ile tanbur çalıştı. Bu yıllarda, ayrıca, çeşitli orkestralarda gitarist olarak görev yapıp SASAV (sanatçılar vakfı) ve Çağdaş Yaşam derneğinde klasik gitar dersleri verdi. İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Ana Bilim dalında Yüksek Lisans tez aşamasında olup piyano ve kompozisyon çalışmalarına Ali ERAL ile devam etmektedir.