

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK EĞİTİMİBİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ



KLASİK GİTARIN HALK MÜZİĞİNDE KULLANIMININ DEĞERLENDİRİLMESİ




MEHMET KAYA

TEZ DANIŞMANI
PROF. ATILLA SAĞLAM

EDİRNE 2014

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

MEHMET KAYA tarafından hazırlanan **KLASİK GİTARIN HALK MÜZİĞİNDE KULLANIMININ DEĞERLENDİRİLMESİ** Konulu **YÜKSEK LİSANS** Tezinin Sınavı, Trakya Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 15.-16. maddeleri uyarınca **14.07.2014 Pazartesi** günü saat **16:00**'da yapılmış olup, tezin * Kabul Edilmesine.....
~~OYBİRLİĞİ/OYÇOKLUĞU~~ ile karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ	KANAAT	İMZA
Prof. Atilla SAĞLAM (Danışman)	Kabul Edilmesine	
Prof. Uğur ALPAGUT	Kabul Edilmesine	
Doç. Erol TARKUM	Kabul Edilmesine	

* Jüri üyelerinin, tezle ilgili kanaat açıklaması kısmında "Kabul Edilmesine/Reddine" seçeneklerinden birini tercih etmeleri gerekir.

T.C
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

Referans No	10047805
Yazar Adı / Soyadı	MEHMET KAYA
Uyruğu / T.C.Kimlik No	TÜRKİYE / 51820168630
Telefon	5318444806
E-Posta	kayamehmet85@gmail.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	Klasik Gitarın Halk Müziğinde Kullanımının Değerlendirilmesi
Tezin Tercümesi	The assesment of the use of classic guitar in Turkish Folk Music
Konu	Müzik = Music
Üniversite	Trakya Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Bölüm	
Anabilim Dalı	Müzik Eğitimi Anabilim Dalı
Bilim Dalı	
Tez Türü	Yüksek Lisans
Yılı	2014
Sayfa	90
Tez Danışmanları	PROF. ATILLA SAĞLAM 38131056276
Dizin Terimleri	
Önerilen Dizin Terimleri	
Kısıtlama	Yok

Yukarıda bilgileri kayıtlı olan tezimin, bilimsel araştırma hizmetine sunulması amacı ile Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi Veri Tabanında arşivlenmesine ve internet üzerinden tam metin erişime açılmasına izin veriyorum.

14.08.2014

İmza:.....

Tezin Adı: Klasik Gitarın Halk Müziğinde Kullanımının Değerlendirilmesi

Hazırlayan: Mehmet KAYA

ÖZET

Türk halk müziğini klasik gitara düzenlemiş ve bu düzenlemeleri ulusal ya da uluslararası düzeyde sahnelere taşımış gitarist akademisyenlerin, klasik gitarın Türk halk müziğine etkisine yönelik görüşlerini almak ve bu görüşlerin konser icralarına yansımaları belirlemek, araştırmanın başlıca amacını oluşturmaktadır. Bu araştırma kapsamında Türk halk müziğinin klasik gitara uyarlama süreçlerinin nasıl ve ne zaman başladığı, dayanak noktalarının ne olduğu gibi nitel sorulara cevap arandığından araştırma yöntemi nitel yöntem olarak belirlenmiştir. Araştırmanın evrenini Türk halk müziğini klasik gitara düzenleyen/uyarlayan gitaristler oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise Türk halk müziği klasik gitar düzenlemeleri alanında geniş kesimlerce tanınmış, yaptıkları düzenlemeleri ulusal ya da uluslararası etkinliklerde sahneye taşımış ve bu alanda yetkin olan gitarist akademisyenler oluşturmaktadır. Bu gitarist akademisyenlerle araştırma kapsamında panel, konser ve görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Konserde, Türk halk müziği ve Türk din musikisi düzenlemeleri ile Türk müziği unsurlarını içeren eserler seslendirilmiştir. Seslendirilen düzenlemelerden rastlantısal olarak seçilmiş dört eser incelenerek bulgulara ve sonuçlara ulaşılmıştır. Panelistlere ve görüşmecilere araştırma kapsamında üç temel soru sorulmuş, alınan cevaplar ile bulgulara ve sonuçlara ulaşılmıştır. Ayrıca konser ve panelde görüntülü ses kaydı yapılmış, paneldeki konuşmalar yazıya dökülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Klasik Gitar, Gitarın Tarihi, Halk Müziği, Düzenleme/Uyarlama, Türk Müziği

Name of Thesis: The assesment of the use of classic guitar in Turkish Folk Music

Prepared by: Mehmet KAYA

ABSTRACT

The main aim of this thesis is to gather views of guitarist academicians who adapted Turkish Folk Music to the guitar and performed in national or international levels, and then to determine how these views are reflected in concerts. In this study, the answers to the qualitative questions such as how and when Turkish Folk Music was adapted to the guitar were sought. Thus, the qualitative method is adopted as a research method. The scope of this study covers all the guitarists who regulated and adapted Turkish Folk Music to the guitar whereas the sample is being the competent academicians who known for adapting Turkish Folk Music to the classic guitar and who performed their arrangements in the national or international activities. A panel and a concert are organized in order to meet these guitarists. In the concert, guitarists performed songs that involves the elements of Turkish Folk Music and Turkish Sufi Music. Four of the arrangements that are performed in the concert are randomly selected and analyzed. In the study, three basic questions were asked to the panelists and the negotiators and the answers were evaluated. In addition, the sound and video capture of the concert and the panel are recorded. The speech in the panel were written out.

Keywords: The Classic Guitar, The History of Guitar, Folk Music, Arrangement/Adaptation, Turkish Music

ÖNSÖZ

Klasik gitarın kökenine, gelişim süreçlerine ve halk müziğindeki kullanımına yönelik genel bir değerlendirme yapılarak, Türk halk müziğindeki kullanımı-kullanılabilirliği ve önemi anlaşılmasına çalışılmıştır. Ayrıca Türk müziğinin klasik gitara düzenlemesi/uyarlanması alanında yetkin gitarist akademisyenlerin, klasik gitar ile yapılan halk müziği düzenlemelerine yönelik görüşlerinin ve düzenleme anlayışlarının belirlenmesi amaçlanmıştır. Bu amaçla Türkiye’de ilk defa bilimsel araştırma kapsamında Türk halk müziğinin klasik gitara düzenlenmesi/uyarlanması alanında usta dört gitarist akademisyenin katılımıyla ve Edirne Valiliğinin maddi-manevi katkılarıyla 15 Nisan 2014 tarihinde “Halk Ezgileri ve Gitar “ başlıklı bir konser ve 16 Nisan 2014 tarihinde “Gitarın Halk Müziklerinde Kullanımı” başlıklı bir panel gerçekleştirilmiştir. Bu yolla elde edilen veri, bulgu ve sonuçların ülkemizde Türk halk müziğinin klasik gitara düzenlemesi/uyarlanması konusuna katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Bu araştırma süresince bilgi birikimini ve desteğini benden esirgemeyen, danışmanım Sayın Prof. Atilla SAĞLAM'a, tez kapsamında konser ve paneli gerçekleştirebilmemiz için maddi-manevi destek sunan Edirne Valiliğine, verdikleri konser ve panel ile tezime katkı sağlayan Sayın Prof. Dr. Safa YEPREM'e, Sayın Doç. Dr. Tolgahan ÇOĞULU'ya, Sayın Doç. Kağan KORAD'a, ve Sayın Yrd. Doç. Kürşat TERCİ'ye, görüşleriyle tezime katkı sağlayan Sayın Öğr. Göv. Ricardo MOYANO'ya ve Sayın Öğr. Göv. Bekir KÜÇÜKAY'a teşekkürlerimi bir borç bilirim. Ayrıca tezime katkı sağlayan sevgili arkadaşlarıma ve her zaman yanımda olan aileme teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	İ
ABSTRACT.....	İİ
ÖNSÖZ.....	İİİ
KISALTMALAR	İX
ÇİZELGE, NOTA VE RESİM.....	X

BÖLÜM I

1. GİRİŞ	1
1.1. Gitarın Tarihçesi.....	1
1.2. Halk Müziği.....	9
1.3. Gitar Müziği ve Halk Müziklerine Etkisi.....	10
1.4. Gitarın Türk Müzik Uygarlığına Yansıması / Etkisi.....	13
1.4.1. Çoksesli Müzik Alanı.....	14
1.4.2. Perde Sorunsalı	16
1.4.3. Eğitim Alanı.....	18
1.4.4. Gitar ile Türk Müziği Beste ve İcrası.....	20
1.5. Araştırma Ana Sorunsalı ve Ana Soru Cümlesinin Açıklanması	21
1.6. Araştırmanın Amaç ve önemi.....	22
1.7. Sayıtlar.....	23
1.8. Sınırlılıkları	24

BÖLÜM II

2. YÖNTEM.....	25
2.1. Araştırma Yöntemi ve Deseni.....	25
2.2. Evren ve Örneklem.....	26
2.3. Veri Toplama.....	27
2.4. Verilerin çözümü.....	28

BÖLÜM III

3. BULGULAR VE YORUM	30
----------------------------	----

3.1. Gitarın kökeni, tarihçesi ve günümüz gitarının biçimlendiği sürece yönelik -çalgı adları, çalgı yapımcıları, ilgili dönemsel tarihler, uygarlık etkileşimleri, besteciler ve müzik türleri kapsamında- görüşleriniz nedir?

30

3.1.1. Birinci Konuşmacının Görüşleri.....	31
3.1.2. İkinci Konuşmacının Görüşleri	32
3.1.3. Üçüncü Konuşmacının Görüşleri	33
3.1.4. Dördüncü Konuşmacının Görüşleri	34
3.1.5. Birinci Görüşmeci Görüşleri.....	34
3.1.6. İkinci Görüşmeci Görüşler.....	35
3.2. Gitar ile İspanya’da oluşan müzik türleri ve gitar ile bu müzik türlerinin Türk müziği hariç diğer halk müziklerine etkisini -tür, tarz, aktarım, etkileşim vb. bağlamlarla- açıklayınız.....	36
3.2.1. Birinci Konuşmacının Görüşleri.....	37
3.2.2. İkinci konuşmacının Görüşleri	39
3.2.3. Dördüncü Konuşmacının Görüşleri	40
3.2.4. Birinci Görüşmecinin Görüşleri	41
3.2.5. İkinci Görüşmecinin Görüşleri	41
3.3. Gitar ve gitar müziğinin Türk müzik ekini ve eğitimine girişi ve etkilerini –tarihçe, temel gitaristler veya eğitimciler, türlerin oluşması, temel yaklaşımlar, sorunsallar ve çözümler bağlamında- açıklayınız	42
3.3.1. Birinci Konuşmacının Görüşleri.....	43
3.3.2. İkinci Konuşmacının Görüşleri	44
3.3.3. Üçüncü Konuşmacının Görüşleri	45
3.3.4. Dördüncü Konuşmacının Görüşleri	46
3.3.5. ikinci Görüşmecinin Görüşleri.....	47
3.4. Konserde İcra Edilen Türk Halk Müziği ve Din Müziği Eserleri	48
3.4.1. Konserde İcra Edilen Eserlerin Bilgileri.....	49
3.4.2. Konserde İcra Edilen Eserlerin İncelenmesi	50

BÖLÜM IV

4. SONUÇ VE ÖNERİLER	63
-----------------------------------	-----------

4.1. Sonuç	63
4.1.1. Birinci Soru Kapsamında Konuşmacılar ve Görüşmeci	
Görüşlerinden Elde Edilen Bulgu Sonuçları	63
4.1.1.1. Birinci Konuşmacı Görüşlerinden Elde Edilen Bulgu	
Sonuçları	63
4.1.1.2. İkinci Konuşmacı Görüşlerinden Elde Edilen Bulgu	
Sonuçları	64
4.1.1.3. Üçüncü Konuşmacı Görüşlerinden Elde Edilen Bulgu	
Sonuçları	64
4.1.1.4. Dördüncü Konuşmacı Görüşlerinden Elde Edilen Bulgu	
Sonuçları	65
4.1.1.5. Birinci Görüşmeci Görüşlerinden Elde Edilen Bulgu	
Sonuçları	65
4.1.1.6. İkinci Görüşmeci Görüşlerinden Elde Edilen Bulgu	
Sonuçları	66
4.1.1.7. Birinci Soru Kapsamında Elde Edilen Genel Sonuçlar....	66
4.1.2. İkinci Soru Kapsamında Konuşmacı ve Görüşmeci	
Görüşlerinden Elde Edilen Bulgu Sonuçları	68
4.1.2.1. Birinci Konuşmacı Görüşlerinden Elde Edilen Bulgu	
Sonuçları	69
4.1.2.2. İkinci Konuşmacı Görüşlerinden Elde Edilen Bulgu	
Sonuçları	69
4.1.2.3. Dördüncü Konuşmacı Görüşlerinden Elde Edilen Bulgu	
Sonuçları	70
4.1.2.4. Birinci Görüşmeci Görüşlerinden Elde Edilen Bulgu	
Sonuçları	70
4.1.2.5. İkinci Görüşmeci Görüşlerinden Elde Edilen Bulgu	
Sonuçları	71
4.1.2.6. İkinci Soru Kapsamında Elde Edilen Genel Sonuçlar	71
4.1.3. Üçüncü Soru Kapsamında Konuşmacı ve Görüşmeci	
Görüşlerinden Elde Edilen Bulgu Sonuçları	74

4.1.3.1. Birinci Konuşmacı Görüşlerinden Elde Edilen Bulgu	
Sonuçları.....	74
4.1.3.2. İkinci Konuşmacı Görüşlerinden Elde Edilen Bulgu	
Sonuçları.....	75
4.1.3.3. Üçüncü Konuşmacı Görüşlerinden Elde Edilen Bulgu	
Sonuçları.....	75
4.1.3.4. Dördüncü Konuşmacı Görüşlerinden Elde Edilen Bulgu	
Sonuçları.....	76
4.1.3.5. İkinci Görüşmeci Görüşlerinden Elde Edilen Bulgu	
Sonuçları.....	77
4.1.3.6. Üçüncü Soru Kapsamında Elde Edilen Genel Sonuçlar ..	78
4.1.4. Düzenlemeler Kapsamında Elde Edilen Bulgu Sonuçları.....	81
4.1.4.1. Ferahi Zeybeği Düzenlemesinden Elde Edilen Bulgu	
Sonuçları.....	81
4.1.4.2. Kara Toprak Düzenlemesinden Elde Edilen Bulgu	
Sonuçları.....	81
4.1.4.3. Hicaz İlâhi Düzenlemesinden Elde Edilen Bulgu Sonuçları	
82	
4.1.4.4. Fidayda Düzenlemesinden Elde Edilen Bulgu Sonuçları.	82
4.1.4.5. Düzenlemeler Kapsamında Elde Edilen Bulguların Genel	
Sonuçları.....	83
4.2. Öneriler.....	84
KAYNAKÇA/BİBLİYOGRAFYA.....	85
EKLER.....	89

KISALTMALAR

M.Ö: Milattan Önce

İ.Ö: İsa'dan Önce

İ.S: İsa'dan Sonra

İsp: İspanya

Fr: Fransa

İng: İngiltere

Alm: Almanya

İt: İtalya

Yun: Yunanistan

Üni: Üniversite

yy: Yüzyıl

vb: Ve benzeri

ÇİZELGE, NOTA VE RESİM

<i>Resim 1</i>	2
<i>Resim 2</i>	6
<i>Resim 3</i>	7
<i>Çizelge 1</i>	30
<i>Çizelge 2</i>	31
<i>Çizelge 3</i>	33
<i>Çizelge 4</i>	33
<i>Çizelge 5</i>	34
<i>Çizelge 6</i>	35
<i>Çizelge 7</i>	36
<i>Çizelge 8</i>	38
<i>Çizelge 9</i>	39
<i>Çizelge 10</i>	40
<i>Çizelge 11</i>	41
<i>Çizelge 12</i>	42
<i>Çizelge 13</i>	43
<i>Çizelge 14</i>	45
<i>Çizelge 15</i>	46
<i>Çizelge 16</i>	47
<i>Çizelge 17</i>	49
<i>Nota 1</i>	50
<i>Nota 2</i>	50
<i>Nota 3</i>	51
<i>Nota 4</i>	51
<i>Nota 5</i>	52
<i>Nota 6</i>	52

<i>Nota 7</i>	53
<i>Nota 8</i>	54
<i>Nota 9</i>	54
<i>Nota 10</i>	55
<i>Nota 11</i>	55
<i>Nota 12</i>	55
<i>Nota 13</i>	56
<i>Nota 14</i>	57
<i>Nota 15</i>	57
<i>Nota 16</i>	58
<i>Nota 17</i>	58
<i>Nota 18</i>	59
<i>Nota 19</i>	59
<i>Nota 20</i>	60
<i>Nota 21</i>	60
<i>Nota 22</i>	60
<i>Nota 23</i>	61
<i>Nota 24</i>	61

BÖLÜM I

1. GİRİŞ

Bu bölümde araştırma ana sorunsalının açıklanması için gitarın tarihçesi, halk müziği [özelde Türk Halk Müziği], gitarın halk müziklerine etkisi ve Türk halk müziğine etkisine yönelik alt başlıklarından bir kuramsal çerçeve oluşturulmuş olup ilgili alan yazın değerlendirilmiştir.

1.1. Gitarın Tarihçesi

Gitarın kökeninin ne kadar eskiye dayandığı konusunda çeşitli görüşlerin olduğu ve bu görüşlerin bir varsayım olarak kaldığı görülmektedir. Gitarın tarihçesine yönelik çalışmalar iki temel basamakta incelenmiştir. Birinci basamakta gitarın kökenine yönelik değerlendirilmelere yer verilmiş olup ikinci basamakta gitarın günümüz biçimine en yakın yapısal benzetimin yapılabildiği XIII. yy; gitarın günümüz yapısına doğru evirildiği XVI yy. ve günümüzdeki gitarın tüm oransal düzeninin tespit edildiği XIX. yy gelişmeleri öne çıkarılmıştır. Gitarın tarihçesi üzerine alan yazındaki ortaya çıkan bu basamaklamanın tarihsel bakımından kesin çizgilerle ayrılmadığı, hatta kopuz, dutar, al ut, laguta, lavta gibi çalgıların gerek bir dönüşüm çalgısı gerek ismen dönüşme şeklinde gelişen içinde gitara en yakın biçimli çalgı ve adlandırma yanında lavtanın varlığına vurgu yapıldığı anlaşılmaktadır. Demek ki gitar tarihçesi bakımından al ut, lavta ve gitar adlı çalgıların bir arada değerlendirilmesi durumu çalgı gelişimine yönelik tarihçenin bir zorunluluğu olarak karşımıza çıkmaktadır. Gitarın tarihçesinde kazı bilim çalışmaları yol göstericidir:

Sümerlere yönelik çalışmalarıyla tanınan Galpin (1937); tüm telli çalgıların atası olarak lir, arp ve lut çalgılarını vermiş, günümüzde bu sınıflama ile gitar ve lut arasında bağlantılar kurulmasına zemin hazırlamıştır. (Kimler, 1971; Alp, 1999; Bilge, 1996:4; Elmas, 2003).

Bu kapsamda Beşiroğlu (2012) gitarı da içine alan değerlendirmesinde, telli çalgıların kökenine yönelik coğrafik tespitlerde bulunmaktadır:

“En eski ikonografik [simge bilim] kaynaklar ışığında telli çalgılara ilk olarak Mezopotamya ve Anadolu içinde rastlanır. Sachs Hornbostel sınıflamasına göre kordofon (telli) grubuna giren lirler, arplar ve lutlar (lavta) bu bölgenin başlıca çalgılarıdır. Tarihsel süreç içinden günümüze kadar ve hem batı Asya hem de Avrupa müziğinde kullanılan lir, eğri, çeng, arp, kanun, santur, çembalo, klavsen, piyano, pandoro, tanbur, bağlama, lavta, ud, gitar gibi çalgıların bölgesel kaynağı ve yayılma noktası Mezopotamya ve Anadolu merkez olmak üzere Akdeniz’dir.”(Beşiroğlu, 2012)

“Ankara’daki Anadolu Medeniyetleri Müzesi’nde bulunan Hitit’lere ait bir kabartmada ve Asur’lara ait kabartmalarda da gitara benzeyen telli çalgıların varlığı görülmektedir. Ulaşılabilen en eski gitarı andıran çalgı Alacahöyük şehir kalıntılarındaki M.Ö. 1400-1350 yıllarına rastlayan Hitit taş kabartmalarındaki Hitit gitarıdır. Yapılan araştırmalar sonucunda Mısır’da perdesiz ve Hitit taş kabartmalarında (M.Ö. 1700-1400) bugünkü gitara çok benzeyen (8 şeklinde) telli ve perdeli sazlara rastlanır.” (Summerfield, 1982: 10; Elmas, 1986: 8; Kanneçi, 2001: 10)

Resim 1

“Gitar Çalan Adam”, Ankara Arkeoloji Müzesi, Hitit Dönemi.

<http://www.ancientanatolia.blogspot.com>



İlgili kaynaklarda tüm çalgıların bir değişim ve gelişim sürecinin olduğu; bu sürecin çeşitli toplumların maddi manevi değerlerine bağlı yaşantılarının bir sonucu ile doğrudan ilişkili olduğu yönünde herhangi bir tartışmaya rastlanılmamıştır. Söz konusu ilişkinin coğrafya ve uygarlık dönemleriyle de doğrudan bağlantısını kurma olanağı vardır. Çalgı bilimcileri *-Organologlar-*, gitarın da Orta Doğu ve Mezopotamya’da bulunan telli çalgılara ilişkin bir kökeni olduğu görüşündedirler.

“Summerfield, gitarın evrimsellik süreci itibariyle rebap, tanbur, ud gibi Anadolu, İran ve Arap sazlarından etkilenerek oluştuğunu ileri sürmüştür (Çev. Elmas, 1990).Gitarın değişim ve gelişim süreci itibari ile başlıca tanbur, ud, lut, rebap, kopuz gibi Asya ve Anadolu çalgılarından etkilendiği ve özellikle ‘laguta’(al-ud) dedikleri udun (Köseihal; 1948: 104; Kanneci, 2001: 10; Yalçın, 2004; Dönmez-Özkan, 2012; Bingöl, 2010; Önder 2009),VIII. ve IX. yy.’da Endülüs Arapların İspanya’yı fethetmesiyle Avrupa’ya taşındığını, burada çeşitli değişikliklere uğradığı örneğin; dört çift tel haline geldiği, yarım küre şeklinde olan gövdesinin bugünkü modern gitar şekline dönüştürüldüğü ve lavta olarak adlandırıldığı görülmektedir. (Caferoğlu, 1937: Akt: Üngör, 2000: 8-16; Elmas, 2003; Bilge, 1996: 2; Say, 2012 :39) Bununla birlikte kopuzun Hunlar eliyle Avrupa’ya, uddan önce tanıtıldığı kayıtlara geçmiştir. XIII. yy da Türkistan’ı ziyaret etmiş olan Karpinive Rublikus gibi seyyahlar Batu, Mengü hanların

saraylarında muhtelif musiki aletlerini gördüklerini söylemektedirler. Rubrikus'un Seyahatinde cithara adı ile tarif ettiği alet şüphesiz kopuzdur.(Caferoğlu, 1937: Akt. Üngör, 2000:104).

Söz konusu kaynaklarda gitarın kökenine yönelik yapılan açıklamalar ve kurulan bağlantıların kazı bulgularına dayandırıldığı bilinmekle birlikte bu bulgularda gözle seçilen resim malzemesinden günümüz çalgılarıyla kurulan akrabalık bağlarında müzik mesleğinden olma, dil ve uygarlık algısının etkili olduğu söylenebilir. Kazı bulgularında ortaya çıkan çalgısal unsurların yorumlanması, değerlendirilmesi ve günümüzdeki bir çalgıyla bağını kurma konusunda özellikle Avrupa müzik sözcükleri ve çalgı uygarlığına yönelik bir yaklaşım göze çarpmaktadır. Örneğin Galpin'in (1937) telli çalgılar sınıflamasında harps, lyres ve lute; üfleme çalgılar sınıflamasında flutes, pipes ve horns geçmektedir. Alp'in (1999) sınıflamasında telli çalgılar lir ve lavta; üfleme çalgılar sınıflamasında çift flüt geçmektedir. Söz konusu Avrupa uygarlık algısına zıt bir yaklaşım Dinçol'da gözlenmektedir. Dinçol (1999) telli çalgılar sınıflamasında arp, lir ve saz; üfleme çalgılar sınıflamasında da flüt, obua, trompet ve boynuz çalgılarını anmaktadır. Dinçol'un Türk medeniyet algısı, kopuz benzeri çalgının saz (bağlama) olduğu yönünde bir çıkarıma yol açarken, Galphin ve takipçileri bu çalgıya çekincesiz olarak lute adını verebilmişlerdir. Dinçol müzik eğitimi ve müzisyenler alt başlığı altında Kral Şulgi'nin ilahisinde yer alan "Ben, çifte obuayı asla bir çoban kavalı gibi çalmam" metni çevirisinde çifte flütü ve kavalı aynı anda anarken; benzer metinlerin birinde Çığ tarafından aktarılmış şeklinde Ur kralı Şulgi'nin "her türlü çalgıyı çalarım fakat flüt asla! Çünkü o bana ölümü hatırlatıyor" cümlesini kullandığı ve bu cümlede yer alan flüt çalgısı ile kavalın aynı çalgı oldukları anlaşılıyor. Buna rağmen bir bilginde flüt olan çalgı diğesinde kaval olabiliyor. Yine Çığ'ın (2011) DrafonKimler'den (1971) aktardığına göre telli çalgılar için arp, lir ve ut; üfleme çalgılar için çift flüt, trombon ve öküz boynuzundan söz edilmektedir. Çığ ayrıca saz ve ut(d)a benzer bir telli çalgıdan söz ederken aslında Türk uygarlık algısına yönelik bir birikimi de ortaya koymaktadır. Çığ'ın özellikle lir ve arp çalgılarına yönelik ifadelerinde bilgi hatası olması müzik mesleği dışından olmasına bağlanabilir. Söz konusu

ifadelerde, kazı bilginlerinin müzik mesleğinden olmaması ve kendilerini herhangi bir uygarlığın öznel tutumu içinde görmelerinden kaynaklanan çalgı adlarına yansıyan hem tarihsel, hem çalgı bilimsel hem de dil bilimsel sorunlar ortaya çıkmaktadır.

Çalgı bilimini ilgilendiren konularda dilbilim ve coğrafi farklılaşmaların önemi ortaya çıkmaktadır. Bu önem gitar adlandırmasında Latin dillerinde ortaya çıkan küçük çaplı değişikliklerin dışında örneğin, Guitarra (İsp.), Guitarre (Fr.), Gitarre (Alm), Guita (İng.) ve Chitarra (İt.) ve Kithara (Yun.) şeklindeki sesletim ve yazıya geçirme farklılığı dışında kalan farklı medeniyetler arasındaki geçişe işaret eden büyük çaplı değişikliklerin açıklamasında ortaya çıkmaktadır; örneğin, Kopuz, Komus; Dombıra, tambura, tamborin; Pan-tur, panduri, Pandoro sözcükleri farklı dil ailelerine geçmiş bir kaynaktan türetilmiş bir çalgının sesletim ve yazı farklılaşmasından başka bir şey değildir.(Caferoğlu, 1937: Akt. Üngör, 2000: 8-16,Dönmez-Özkan, 2012)

Bu yöndeki araştırma tez konusunun dışında olup çalgı bilimi, dil bilimi ve yeryüzü bilimi araştırma alanlarına girmektedir. Bununla birlikte gitar çalgısının kökenine yönelik kısmi bir bilgiye ihtiyaç olduğundan dar çerçevede dil, uygarlık ve coğrafya konularına değinilmesi zorunluluk olmuştur.

Türkçede gitar olarak kullanılan çalgı dillerinde, günümüz gitarının tarihçesi bakımından konuyla ilgili bilginlerin metinlerinde ortak görüş, gitarın lavta ve vihuela kökenli bir çalgı olduğu; ancak Türkistan kökenli bir çalgı olan ud ve türevlerinin yapısından etkilendiği şeklindedir. Vihuela diye adlandırılan çalgının 16. yy. Avrupa'sında ortaya çıktığı ve bu çalgının aslında beş adet çift telden oluşmuş gitardan farklı bir çalgı olmadığı anlaşılmaktadır. Örneğin Avrupa'da klavyeli çalgılarda hapsikort veya çembalo, 4 telli gitara 5. telin eklenmesiyle Guitarra Espanola şeklinde ortaya çıktığı görülmektedir. (Brinsmead, 1879). Bunlara ek olarak Doğuda iki telli tar çalgısının dutar olarak adlandırıldığı; bu çalgıya üçüncü telin eklenmesiyle sitar, dördüncü telin

eklenmesiyle dardır, altıncı telin eklenmesiyle de şeştar isminin verildiği bilinmektedir. (Brinsmead, 1879; Elmas, 2003: 13; Bilge, 1996; Dönmez-Özkan, 2012).

Demek ki hem batıda hem doğuda çalgıların evrimleşme süreçlerinde gelişimlerine koşut olarak uğradıkları değişikliklerle yeni adlandırmalar aldıkları görülmektedir.

Hangi uygarlık kökeni ve çalgı geçmişinden gelirse gelsin Lute Avrupa'ya geçmiş, kısa süre içerisinde lavtaya dönüşmüş; görkemli bir Avrupa çoksesli müzik dağarı oluşmuştur. Söz konusu tarihi dönemi 850-1256 yılları arasında anmak gerekir. Bu yıllarda lavtanın gitara dönüştüğü anlaşılmaktadır. Bu dönüşümler sırasında gerek icracılık gerek bestecilik gerekse müzik türleri ve icra teknikleri bakımından önemli değişim ve gelişmeler meydana gelmiştir.

“Gitara benzer çalgılar XII. ve XIII. yüzyılda Fransa ve İspanya katedrallerindeki kabartmalarda görülmektedir. Bu kabartmalarda gitar, Guitarra Latina ve Guitarra Morisca olarak iki adla biliniyordu. Guitarra morrisca'nın gövdesi ovaldi ve üzerinde birçok ses deliği bulunmaktaydı. Guitarra latina'nın ise, gövdesi iki yandan içe doğru kıvrımlıydı ve gitarlara has yassı yapısı ile vihuela'ya da benzeyen çalgılar genellikle bu isimle anılmaktaydı. Pek çok çalgı değişik bölgelerde sürekli gelişip çeşitlenerek, her ülkede farklı tipler oluşturmuştur.”(Elmas, 2003: 13)

Resim 2

Sol tarafta *Guitarra Latina*, sağ Tarafta *Guitarra Morisca* görülmektedir. “Yaklaşık 1260 yılına ait bu örnek İspanya'da ‘Cantigas de Santa Maria’ adlı elyazması şarkı koleksiyonlarından günümüze ulaşmıştır”



Guitarra Latina'nın bir çeşidi olan dört telli gitar 16.yüzyılın ikinci yarısında bazı değişikliklere gidilmiş, beşinci tel eklenmiş ve bas partileri gelişmiş popüler bir çalgı olmuştur. İtalya ve İspanya'da beş telli gitar bir halk çalgısı olarak popülerlik kazanmıştı, ve ayırt edilen iki türde; dans eşliği için rasguedo (tarayarak çalma), ve temelde dans formlarının sololarını icra etmek için punteado (parmakla çalma) kendini göstermişti(Noad,1974; Akt.Daşer ,2007; Elmas, 2003: 13)

Resim 3

“1536 yılında, gitar tarihinin ilk yazılı örneği olarak kabul edilen İspanyol besteci Luis Milan'ın (1500-1561) “El Maestro” adlı kitabının kapağında, Orpheus'un elinde gitarın atası olarak kabul edilen vihuela görülmektedir”



XIX. yüzyılın ortalarından itibaren teknolojik gelişmelerden de yararlanılarak klasik gitarın ses imkânları hem gürlük hem de renk açısından geliştirilmeye başlanmıştır. İspanyol gitar yapımcısı Antonio Torres'in 1863 de gitara getirdiği yeni ölçüler standart olarak kabul edilmiş ve Torres tipi gitar günümüze ulaşmıştır. Gitar müziği için de altın bir çağ olan bu dönemde gitar için sonatlar, konçertolar, varyasyonlar (çeşitleme) ve birçok formda eserler bestelenmiştir.(Hunber, 1994: 32; Akt:Uluocak, 2003)

20. yüzyıla gelindiğinde klasik gitarın, halen değiştirilmeye, geliştirilmeye çalışıldığı bilgisiyle birlikte evrensel alanda kabul gören son şekli 6 telli ve alttan başlayarak mi, si, sol, re, la ve mi şeklindedir. Klasik gitarda her perde bir yarım sese eşittir, bu yüzden klasik batı müziğinde kullanılan tüm dizileri klasik gitarda rahatlıkla icra etmek mümkündür.

Gitarın tarihsel süreç içinde evrimi, gitarı ses yüksekliği(volume) açısından arttırmış, altı telli yapısı ve bu tellerin akort sisteminin çalınan eserin tonal yapısına bağlı olarak değiştirilebilmesi, çalgının ses renklerinin ve armonik özelliklerinin zenginleşmesini sağlamıştır. Gitarın yapısındaki en temel ve ayırt edici özelliklerden biri de herhangi bir sesin farklı tellerden çalınabilmesi ve bu durumun yarattığı tınısal zenginliktir. Gitarın bu yapısal özelliği seslendirilen

melodinin farklı parmaklama (duate) mantıklarıyla çalınabilmesini, bu sayede çalınan melodinin renklerini değiştirebilmesini sağlar.

Gitarın dünyanın çeşitli ülkelerinde yaygınlaşmasının nedenlerinden biri de; popüler müzik türü ve çeşitli halk müziği alanlarındaki sözlü şarkılara eşlik etme uygulamaları olarak değerlendirilebilir.

1.2. Halk Müziği

Halk müziğini; bir sanat endişesi olmadan aşk, doğa, ayrılık, sevinç, yiğitlik, göç, sıra özlemi, toplumsal olay ve olguları konu edinen; sade ezgilerle anlatılabilinen ve halkın ortak yaşatma gücünün ürünü olan müzik olarak tanımlayabiliriz. (Arseven, 1977:84, Ortakale, 2007)Toplumların kültürü, tarihi, coğrafi konumu ve sosyal/ekonomik yapısı halk müziklerinin şekillenmesindeki temel unsurlar olarak gösterilebilir. (Akt.Daşer, 2007)

Türk halk müziği, başlangıçta belirli bir kişi ya da kişilerce yaratıldığı halde, müzik yazısının olmaması dolayısıyla müziğin nesilden nesile bellek ve kulak yoluyla aktarımı sonucu, müziği yaratanın unutulmasına böylelikle anonimleşmesine sebep olmuştur. Türk halk müziği, ozanlar daha sonra aşıklar tarafından tarihin akışı ve anonimlik vasfı içinde ad koymadan bestelenen türkü vb. deyişleri, oyun havaları, maniler, koşmalar, tekerlemeler, seyirlik, oyun müzikleri ile tören müzikleri gibi halkın günlük yaşamını konu edinen sözlü-sözsüz, oyunlu danslı müzikleri kapsar.(Karabulut, 1992: 139; Tanrıkorur, 2000: 378) 15. yüzyılda ozanların ve ozanlık geleneğinin yerini alan “aşık”lık geleneği günümüze kadar gelmiştir ki kısaca "*tek kişi çalıp söylerken öbürlerinin dinleme geleneği*" (Erdener,2000) olarak tarif edilebilir. Türk müziğinin – Batı müziğinin aksine- tek sesli / tek ezgili olarak gelişmesinde bu özelliğinde etkisi vardır. Âşıklık geleneğinde akla ilk gelen çalgı bağlamadır.

“Türkiye’de geleneksel Türk halk müziğini diğer Türk müziklerinden ayıran unsurların başında yöresel bir takım okuyuş, ağız özellikleri, kullanılan çalgıların zenginli ve çalgılardaki tavrı¹ özellikleri gelir.” (Karabulut, 1992: 139).

“Tarım toplumundan sanayi toplumuna geçiş sürecinde meydana gelen gelişmeler, ulaşım imkânlarının çoğalması, yazılı ve görsel medyanın geniş kitlelere ulaşabilme imkânı elde etmesi, ekonomide meydana gelen gelişmeler, eğitim-öğretim imkânlarının artması Geleneksel Türk halk müziğinde de bir takım gelişmelere ve değişimlere yol açmıştır.” (Erdener,1992:98). Bu gelişmeler ve değişmeler; *“Yerel halk şiveleriyle, yöresel ağız yapılarıyla, yöresel müzik biçimleriyle beste tarzı üretilen eserler halk müziği olarak tanımlanabilir mi? İçerisinde her türlü batı tarzı enstrümanın bulunduğu, sözleri anonim veya halk âşıklarından alınmış ama piyasaya yönelik üretilmiş, türkü barlarda, eğlence mekânlarında tüketilen ve halk tarafından sevilen üretimler halk müziği midir?”* (Türkmen, 2010: 53-68) sorularını beraberinde getirmiştir. Medyada ve ekonomideki meydana gelen gelişmeler, *“(…)halk müziğinin üretildiği köy kültürünün zaman içinde yok olması”* köklü bir geleneksel yapısı olan âşıklık geleneğinin de giderek yok olmasına, bu müziğin de geleneksel yapısının bozulmasına sebep olmuştur.

1.3. Gitar Müziği ve Halk Müziklerine Etkisi

Klasik gitarın kökeninin Orta Asya’da olmasına karşın Avrupa’da şekillendiği ve özellikle Avrupa ve Latin Amerika ülkelerinde çeşitlenerek halk müziği çalgılarına dönüştüğü görülmektedir. Bunun sebebi, gitarın ses perdelerinin, Avrupa’da gelişen 12 eşit tampereman ses düzeneğine göre şekillenmesi olarak açıklanabilir. Gitarın Avrupa’da evrimleşme sürecinde birçok yapısal değişikliklere uğradığı ve bu yapısal değişikliklerle, birçok ara gitar formlarının ortaya çıktığı görülür. Doğu müziklerinde makamsal müziklerin kullanılıyor olması ve bu makamsal müziklerin klasik gitarla ifade edilememesi

¹ Bir sanatçının, bir yörenin, bir bir topluluğun kendine özgü görüş, duyuş, anlayış ve anlatış özelliği; söyleyiş biçimi; biçem.(Öbek, 1998: 178)

sorunu, doğu toplumlarında klasik gitarın halk çalgısı olarak kullanılamamasına sebep olmuştur.

Klasik gitarın halk müzikleriyle ilgisi üzerine yazılan metinlerde, özellikle flamenko üslubuna vurgu yapılmaktadır. *“Flâmenko sanatı, bugünlere taşınmış olduğu yerel yapısı ile İspanyol kültürüyle özdeşleşmiş geleneksel bir sanat akımıdır. Bununla birlikte, tekniksel ve yapısal özellikleri ile İspanyolların geliştirmiş olduğu birçok müzikal forma sahiptir. Özellikle gitar icracılığındaki mevcut teknikler ve modern reformlar, tamamıyla İspanyollara aittir diyebiliriz.”* (Uludağ, 2008). Çingenerin kendi içlerinde hayatta kalmak için varoluş süreçlerini ifade edebilme biçimi olarak flamenko sanatını, kendi içlerinde bir nevi kapalı devre olarak yaşadıkları görülür. Çingenerin toplum içinde kabul görmesi ve flamenko gitarının ve üslubunun özellikle kafelerde çalınmasıyla birlikte, flamenko müzik unsurlarının yayıldığı ve birçok bestecinin bu müziklerden etkilenerek bestelerinde flamenko müzik unsurlarını kullandıkları görülür. Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra özellikle flamenko gitarı dünyanın birçok kısmına dağılmaya başlamış ve ulaşabildiği tüm coğrafyalarda, flamenko gitar unsurları o bölgenin kültürel dokusuyla birleşerek yeni bir gitar müziği türüne evrilmiştir.

İspanya ve Portekiz’in Güney Amerika ülkelerinde sömürge kurmasıyla birlikte beş çift telli barok gitarı ve repertuarını yanlarında götürdükleri bilinmektedir. Latin Amerika’ya getirilen gitarla beraber İnka, Maya gibi Güney Amerika yerlilerinin geleneksel müziklerinin, çokseslilik kültürüyle birleştiği ve daha sonra bu birleşime Güney Amerika’ya gelen Afrika ritimlerinin de eklenmesiyle yeni bir Latin müziğinin doğduğu söylenebilir. Arjantinli gitarist ve besteci Moyano, Latin müziğine yönelik değerlendirmesinde bu müziğin, biçim ve armoni bakımından Avrupa’dan, ritimsel bakımdan ise Afrika’dan beslendiği yönünde görüş belirtmektedir. Bu gelişmelerle beraber gitar, Latin Amerika’nın hemen hemen her yerine yayılmış, yayıldığı yerlerde bir takım yapısal değişikliklere uğrayarak, Bolivya, Arjantin ve Peru’da, Charango; Kolombiya’da,

Tiple; Meksika’da, Jarana jarocho; Brezilya’da, Cavaquinho; Venezuela’da, Cuatro vb. şeklinde birer halk çalgılarına dönüşmüşlerdir.

Mayaların, vurmali çalgılar, kaynana zırlıtısı, düdük, düz flüt veya pan flüt gibi yerel çalgılar kullandıkları bilinmektedir. And yerlilerinin, bugün hâlâ yaraví ve huayno şarkılarına ve danslarına eşlik etmek için, büyük davul ve gitar gibi Avrupa kökenli müzik aletleriyle birlikte düz flüt ve pan flüt kullandığı görülür. Orta Amerika yerlileriye, arp, keman ve eski İspanyol modellerinden esinlenerek yapılmış gitar ve Afrika kökenli marimba kullanmaktadır. Her türlü melezleşmenin etkisi dışında kalmış yerli müziğine yalnızca Amazon havzasında rastlanmaktadır.

Bu müziklerde İber Yarımadası kökenli birçok müzik ve koreografi biçimine rastlanmaktadır; 3/4’lük ve 6/8’lik ölçülerin kullanılmasının dışında, romanza (romans) veya villancico (Noel) gibi metrik yapılardan da yararlanılmaktadır. Bu melodik müzik türleri, Meksikalıların corrido’sunu, Brezilyalıların desafio’sunu, And ülkelerinin copla’sını içerdiği gibi Antillere ve Meksika’ya özgü decima’yı da içermektedir. İber kökenli müzik türleri, ilk biçimleriyle ender olarak benimsenmiştir, dolayısıyla bu dünyaya özgü müziklerin kesin yerel renkler taşıdıkları söylenebilir. Arjantin’e özgü samba ve milango, Şili’de ve Bolivya’da rastlanan cueca, Kolombiya’da bambuco, Venezuela’da Meksika kökenli jarabe ve huapango, Küba’da doğrudan veya dans eşliğinde çalınan son ve punto bu müzik türlerine örnek olarak sayılabilir.

Karayipler, Orta Amerika’nın doğu kesimi, Venezuela, Brezilya gibi kara derili halkın kalabalık olduğu ülkelerde müzik geleneği, Afrika kökenli öğelerin izlerini taşımaktadır. Buralarda çok sesli, çok ritimli şarkılara rastlandığı gibi, ostinatolardan da yararlandığı görülmektedir. Afrika kökenli geleneksel veya modernleştirilmiş müzik aletleri arasında, congalar, metalik gonglar, kapalı (marakas) veya açık kaynana zırlıtılan (şekere), marimbalar sayılabilir. Müzik biçimleri çoğunlukla Afrika esinli tören müzikleriyle ilişkilidir: Brezilya’da *co-dombte*, Küba’da *lucumi*, Haiti’de *vaudou* bu biçimlere örnek gösterilebilir.

Brezilyalıların samba'sı, Santa Domingo'da ve Haiti'de yapılan *merenge* dansı, Porto Rikoluların bomba'sı ve plena'sı, Kübalıların rumba, konga, guaracha, son gibi dansları (bu danslar iç içe girmiş Afrika-Amerika ritimleridir), ulusal halk müziği niteliği kazanmışlardır. Rumba kökenli salsa müziği, Haiti halkının ve New York'a yerleşmiş İspanyol kökenli halkın müziği haline gelmiştir.

Daha kozmopolit başka müzik biçimleri, yaygınlaşarak uluslararası üne ulaşmıştır. Bunlara örnek olarak, Küba kökenli bolero ve danzon, Arjantin kökenli tango, Brezilya kökenli samba ve bossa nova, Trinidad kökenli kalipso, Kolombiya kökenli cumbia gibi müzikler sayılabilir. Jamaika'ya özgü reggae, üslubu ve havası bakımından, Latin Haiti müziklerinden çok, soul türü müziğe yaklaşmaktadır.²

XVI. yy'dan XIX. yy'a kadar Latin Amerika'daki seçkin müzik, büyük bölümüyle çağdaş Avrupa müziğinin örneklerini yansıtmaktadır. Bununla birlikte XX. yy'da geleneksel halk müziğini temel alan kimi besteciler, ulusal kimliği olan müzikler bestelemişlerdir. Bu bestecilere örnek olarak, Brezilyalı Heitor Villa Lobos (Bachianas Brasilieras, 1930-1945) Kübalı Leo Buouwer ve Meksikalı Manuel Ponce, Carlos Chavez, Silvestre Revueitas ve Blas Galindo gösterilebilir.

Günümüzde iletişim olanaklarının artması ve çeşitliliği sebebi ile sanat eserlerine görsel ve işitsel erişim kolaylaşmış ve coğrafi anlamda mesafe kavramı en aza indirgenmiştir. Bundan dolayı farklı ülkeler, diller ve kısacası kültürler arasındaki sanatsal etkileşim de hızlanmış ve sanatçı için uyarlamaya konu olabilecek eser yelpazesi de geçmiş çağlarına nazaran daha genişlemiştir. (Erzincan, 2006)

1.4. Gitarın Türk Müzik Uygarlığına Yansıması / Etkisi

² <http://wikipediaturk.com/latin-amerika-muzik-ve-dans-959.html>

Gitarın Türk müzik uygarlığına etkileri çok yönlüdür. Bu bağlamda çokseslilik ve uygulamaları, Türk Müziği perde düzeni, İcra üslubu, beste, düzenleme gibi alanları kapsamına almaktadır. Bu kısımda yukarıda vurgulanan konulara yönelik bir derlemeye yer verilmektedir.

1.4.1. Çoksesli Müzik Alanı

Türk müzik uygarlığında çoksesli müzik türü veya çokseslilik sorunsalı yaklaşık 200 yıllık bir süreci işaret etmektedir. Çokseslilik, halk müziğinde ozan veya âşıkların icrası yoluyla ortaya çıkan çok ses çalma dışında akademik bir alan oluşturmaması sebebiyle Avrupa'daki "Allaturca" müzik türü ile Türk müzik uygarlığına girdiği söylenebilir; çünkü söz konusu Avrupa müzik türünün etkisi hem Avrupalı icracılar aracılığı ile Türk müziği icra ve dinleniş ortamlarını etkilemiş hem de Mızıka-i Humayun yönetimini üstlenen uluslar arası müzik adamlarının Türk müziğinden etkilenmesiyle ortaya koydukları "Allaturca" üsluplu eserlerin yazılmasına yol açmıştır.

"Özellikle Osmanlıda başlayan ve Türk müziği ezgilerine dahi piyano partiyonu üzerinden tonal ve modal armoni uygulayan çokseslilik anlayışı ile Türk müziği perde düzeni piyanonun ses düzenineğini oluşturan eşyedirimli perde düzenineğinin ses sınırlarına sokulmuş olmakla makamsal niteliğini yitirme arasında bir konuma getirilmiştir. Nitekim bu konudaki tartışmalar Türk musiki devriminin de en temel eleştiri konusu olarak ortaya konulmuştur. Bu konudaki tartışmalar Türk bilginlerinden önce örneğin Antoine Murad, Sulzer, Borrel ve Toderini gibi yabancı bilgin veya gezginler tarafından dile getirilmiştir. Bu bilginlerden özellikle Borrel, Türk müziğine armoni uygulanmasının sakınca yaratacağını ancak makam kuramına uygun ve makam yapısını bozmayan bir çoksesliliğin aranması gereğini vurgulamıştır".(Sağlam, 2009)

"Piyano ve oluşturduğu eş yedirimli perde düzenineğinin sorunsalına yönelik tartışmalar günümüzde de kısmen devam etmektedir. Osmanlı döneminin sonuna ve cumhuriyetin ilk 68 yılına tanıklık eden Saygun'un (1907-1991) Yunus

Emre Oratoryosu'nun icrasını yansıtan ve Aracı tarafından aktarılan anısı söz konusu sorunun 20. Yüzyılda devam ettiğini göstermesi bakımından çarpıcıdır.

Örneğin Saadettin Arel oratoryoyu dinledikten sonra ona “Adnan Bey siz bestenigâr, evç, segâh gibi makamlarımızı kullanmışsınız ama o makamlardaki nim hicaz, irak gibi perdeler yok dediğinde Saygun'un yanıtı şu olur: “evet bu küçük perdeler yok amma buna rağmen siz saydığınız makamların izlemine alabildiniz. Çünkü çokseslilikte makamları ben bir renk olarak düşünüyorum ve makamı da usulü de çoksesliliği veya teksesliliği de ben sadece ifade vasıtası olarak görüyorum.” Saygun ve Arel arasında geçen konuşmanın metninde vurgu yapılan konu piyano düzeneğinden yansıyan eşyedirimli 12 nota düzeneğindeki perdelerin Türk musiki perde düzeneğini yansıtmadığıdır. (...) bu konuşma bir yandan makamsal müziğin perde düzenine yönelik aşınmaların oluşturduğu tepkileri, öte yandan bu tür bir aşınmanın Türk musikisi makam kuramındaki perde düzeninin zarar görmeyeceği görüşünün karşı karşıya geldiği canlı bir ortamı yansıması bakımından önemlidir.

1950'li yıllara gelindiğinde Türk müziğinin piyanoda icrasına yönelik farklı bir yaklaşımın gündeme alındığı anlaşılmaktadır. Türk musiki devrimleri kapsamında özellikle piyano üzerinden çok sayıda çoksesli türkü, oyun havası, ilahi ve şarkıların oluşturulduğu dağar ile şekillenmiş uygulamaların dışında bir oluşumu ortaya koymaktadır. Söz konusu gündemin oluşumunda Hüseyin Saadettin Arel'in “yapılacak bir şık vardır: Makamlarımız için elden geldiğince az fedakarlığı gerektirecek şekilde Batı armonisini kabul ve gereksinimlerimize uydurmak” şeklindeki açıklamasının yarattığı hareket alanının etkisi vardır. Konuyu gündeme taşıyan İlerici (1910-1986) piyanoyu temel çalgı olarak görmeye birlikte 53 perdelik bir perde düzeni ve ses alanını içeren ayrıca icraya uygunluk oluşturacak bir piyanonun üretimine vurgu yapmaktadır.” (Kayalı, 2013)

Bu haliyle eşyedirimli 12 eşit perde düzeneğine sahip gitarın, piyano ile başlayan Türk müziği çokseslilik tartışmalarının içine doğrudan girdiğini söyleyebiliriz. Bu tartışmalara rağmen iki çalgıda önemli bir Türk müziği dağarı

oluşmuştur. Piyano ile yapılan Türk müziği icralarında ortaya konan çokseslilik yaklaşımlarının Türk müziği gitar düzenlemelerinde de ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Eşyedirimli perde düzeneğine sahip bu iki çalgı ile yapılan düzenlemelerin ağırlıklı olarak Türk müziği makamsal yapısına uygun çok seslendirilmeye çalışıldığı, duyuşsal ve güzellik (estetik) kaygıların ön planda olduğu anlaşılmaktadır. Türk müziği makamsal yapısının bu çalgılar ile ifade edilememesi sorunsalına yönelik son yıllarda önemli gelişmeler olduğu ve Osmanlının son dönemlerinden başlayıp günümüze kadar süre gelen Türk müziği çokseslilik sorunsalının, bugünkü gelişmelerin temel dayanağını oluşturduğu söylenebilir.

1.4.2. Perde Sorunsalı

Halk müziklerinde kullanılan perde³ düzeneklerin veya ses sistemlerinin doğrudan halk çalgılarıyla bağlantılı olduğu söylenebilir.

“Türk halk müziğinin melodik yapısı incelendiğinde, çeşitli şekillerde bölünmüş dörtlü ve beşli kalıpların üzerinde belli noktalarda başlayan, duraklayan ve belli noktalarda karar veren bir ezgisel yapı içerdiği ve ayrıca birbirine eşit olmayan yirmi dört aralık üzerine dizilmiş ses skalasıyla tek sesli müziği bu şekilde meydana getirmiştir. Batı musikisindeki gibi ana oktav 54 koma'lık değil 53 koma'lık bir skala üzerine dağılmıştır. Bu 53 komalık mesafe ise eşit olmayan yirmi dört parçaya bölünmüş olup bu küçük aralıklar birer arıza değil, birer müstakil perde hüviyeti kazanmıştır.” (Tura, 2000: 302).

“(…)Batı musikişi eşit aralıklı tamperemanlı denen sisteme göre kurulmuştur. Burada bir oktav on iki eşit aralığa bölünür. Sekiz temel ses oktavı teşkil ederken diyez veya bemol tarzında ifade ettiğimiz yarım sesler de arızaları meydana getirir. Temel sesler arasında 9 komalık aralık bulunduğu için yarım sesler ve arızalar da 4.5 komalık aralıklarla yerleşir.(Songar, 2000: 293).”

³ Ses, bir dizinin her bir sesi.(Öbek, 1998: 151)

Klasik batı müziğinde eşit tempereman olarak adlandırılan sistemde bir oktavda 12 yarım ses vardır. Klasik gitarlarda perde aralıkları ve piyanolarda tuş aralıkları da yarım sestir. Yapılan kaynak taramalar sonucunda, Türk müziğinde yapılmak istenen çokseslilik çalışmalarıyla birlikte perde sorunsalı tartışmalarının başladığı görülmektedir. Türk müziğinin piyano ile icra edilebilmesi besteci ve icracılar tarafından tartışma konusu olmuşken, Türk halk müziğinin gitar ile icrasında böyle bir tartışmaya pek değinilmemiştir. Gitarda ki perde sorunsalının tartışılmaması henüz gitarın eğitim öğretim alanına 30-40 yıllık kısa bir sürecin geçmiş olmasıyla ilişkilendirilebilir.

“Yarım sestten daha az olan aralıklara klasik batı müziği teorisinde “mikroton” denmektedir. Mikrotonların kullanıldığı çağdaş klasik batı müziği eserleri “mikrotonal müzik” olarak adlandırılmaktadır. Örneğin Meksikalı besteci Julian Carrillo bazı eserleri için bir oktavi 96 aralığa bölmüş ve bu sesleri kullanmıştır. “Mikrotonal müzik” terimi aynı zamanda eşit tempereman sistemdeki yarım ses aralıklardan farklı olan aralıkları kullanan müzikler için de kullanılmaktadır. Örneğin Pisagor akort sistemi (Pythagorean tuning) ya da doğal akort sistemi (just-intonation) ile bestelenmiş eserlere mikrotonal müzik denmektedir. Osmanlı/Türk sanat musikisi teorisinde mikrotonlara “koma” denmektedir. Bu teoride bir tam ses 9 eşit parçaya bölünmektedir. Her bir parçaya koma ismi verilmiştir.

Tolgahan Çoğulu, “Ayarlanabilir Mikrotonal Gitar”ı Walter Vogt’un gitardaki entonasyon sorunlarını çözmek için 1985 yılında icat ettiği Vogt gitarından esinlenerek tasarlamıştır. “Ayarlanabilir Mikrotonal Gitar”da her telin altında bulunan kanallar aracılığıyla tüm perdeler hareket ettirilebilmektedir. Ayrıca gitar klavyesine istenilen miktarda perde eklenip çıkarılabilir⁴.” Klasik gitar bu haliyle Türk halk müziğindeki makamsal yapıya uygun bir boyuta taşınmış gözükmektedir.

⁴ <http://www.tolgahancogulu.com/mikrotonal-gitar/>

1.4.3. Eğitim Alanı

Türkiye’de gitarın bir eğitim alanı olarak değerlendirilmesi süreci yaklaşık 85 yılı kapsamaktadır.1900’lü yıllara kadar “... 1797 Mart’ında İstanbul’a gelen ressam ve yazar Antoine-louis Castellan’ın (1772-1838) gitar⁵ çalgısına vurgu yaptığı tespiti ve Ergin’in (1999: 18) faslı cedit maddesinde Türk müziği ve Batı müziği çalgılarının birleşiminden oluşan saz heyeti içerisinde gitara vurgu yapması dışında gitar ve gitar eğitimine ilişkin herhangi bir belgeye rastlanılmamaktadır. “*Ancak gitarın eğlence müziğinde eskilerden beri yurdumuzda da kullanılmış olduğu bir gerçek. Yurdumuzda da gençler sevgililerinin evleri önünde serenatlar yaparlarmış. Tabi bu serenatlarda kullanılan saz Gitar. (...)Gitarın bu amaçla yurdumuzda çok eskiden kullanılmış olduğunu kanıtlayan bazı veriler de var; örneğin, 1950’lerde Büyükkada’da ölen Mavrusi yaşamını gitar yaparak, kazandığına göre, bayağı alcısı olmalı. İleriki tarihlerde bazı ünlü klasik müzikçilerimizin 'Gitarın da klasiği mi olurmuş 'sözü gitarın bu geçmişinden kaynaklanmaktadır belki de. Bütün bu oluşumlar içinde müzikçi bir aileden gelen Andrea Paleologos (1911-1997), Türkiye'deki klasik gitar sürecinin temellerini atar. (...)Paleologos birçok öğrenci yetiştirmiştir. Öğrencileri arasında İtalya doğumlu olup, İstanbul’da yaşayıp daha sonra Arjantin’e göçüp orada ölen ve yaşamı boyunca gitar repertuarına çok değerli beste ve düzenlemeler kazandırmış olan Mario Parodi; gitar' ý Ankara’ya götürülenlerden Can Aybars; ilk Türkçe gitar metodunu yazan Ziya Aydınant; o dönemin ülkemizdeki en iyi gitar çalanı olan ve şu anda Monte Carlo’da yaşamını sürdüren Sava Palasis; daha sonraki yıllarda gitara çok büyük katkıları olan ve öğrenci yetiştiren Savaş Çekirge; Mutlu Torun; Samih Rifat ;Raffi Aslanyan ve daha birçokları...(İtü Gitar Dergisi, 2004)*

⁵ “Haremdeki kadınlar zamanlarının bir bölümünü raks ve musiki dersleri olarak geçirirler. Bu dersler piyano-forte,yani piyano ya da gitar eşliğinde verilir.” Castellan’ın gitara yönelik tespiti Aksoy (1994:82) tarafından şüpheli bulunmuş ve metnin içine [tanbur ?] ifadesi yerleştirilmiştir. Batılı gezginlerin kaydında yer verilen çalgılara yönelik Avrupa uygarlığı izlerinin güçlü etkisi göz önüne alındığında söz konusu yaklaşımın önemi ortaya çıkmaktadır.

“Klasik gitarı ilk çalan kişiler arasında Dr. Fazıl Abrak ve İlyas Ksantapiulos isimlerine rastlanmaktadır. Türkiye’de klasik anlamda gitar eğitimi veren ilk kişi ise Andrea Paleologo’dur. Andrea Paleologo’nun yetiştirdiği ilk kuşakta Reşit Ertüzün, Ertuğrul Şatıroğlu, Ziya Aydınlan ve Can Aybars gibi isimlere rastlanmaktadır. İkinci kuşakta ise (yaklaşık 1950 – 1960) Mutlu Torun, Raffi Arslanyan, Misak Torosyan, Savaş Çekirge, Samih Rifat, Harun Batırbaygil; Ersin Ünlüsoy, Payanot Deveci gibi isimler bulunmaktadır. Bu gitaristler Türkiye’de gitar konserleri vermiş, çalgının tanıtılmasına önyak olmuş kişilerdir

Uzun süre sadece özel dersler şeklinde devam eden gitar eğitimi daha sonra yavaş yavaş okullara da girmeye başlamış önce konservatuarlarda, daha sonra da eğitim fakültelerinin müzik eğitimi bölümlerinde gitar dersleri verilmeye başlamıştır.

Konservatuarlarda öncülüğü, Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı (1977-1978), eğitim fakülteleri içerisinde ise Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü (1983-1984) yapmıştır.” (Elmas, 1986:52)

Bu eğitim kurumlarına verilen gitar eğitiminde Türk müzik ekinine yönelik bir gitar dağarın oluşturulamadığı ve batı müziği yönünde bir gitar dağarının kullanıldığı görülmektedir. Günümüzde bireysel olarak kabul edilebilecek bazı yaklaşımlar dışında lisans düzeyinde gitar eğitimi veren kurumlarda Türk gitar müziğinin ya da Türk halk müziği düzenlemelerinin kullanıldığından bahsetmek oldukça zordur. “Hem ülkedeki gitarist-bestecileri motive etmek hem de yeni jenerasyonların bu bestecileri tanımlarına katkıda bulunmak adına özellikle gitar lisans programlarının içinde, Türk Gitar Müziği repertuarının yorumlanması ve belli teknik destek dersleri ile birlikte (Armoni – Müzik Formları - Transcription vs..) “Gitar Müziği Üretme – Besteleme – Düzenleme” konusunda yeni dersler konulmalıdır.” (Yeprem; 2007; 9).

1.4.4. Gitar ile Türk Müziği Beste ve İcrası

Türk halk müziğine ilgi duyan yerli - yabancı gitarıcı ve bestecilerin türküleri gitar için düzenlemeleri, ayrıca gitar için türkü unsurları taşıyan eserlerin yerli-yabancı gitarist ve besteciler tarafından yazılması veya türkülerin gitarıcıların ilgisini çekmeleri sonucuna çalıcılıktan kaynaklı düzenlemelerin yapılması gibi uygulamalar, klasik gitarın halk müzikleri üzerindeki etkisinin Türk müziği sahasına kadar genişlemesine yol açmıştır denebilir. Türk halk müziğinin gitara uyarlanması ve Türk halk müzik unsurlarının kullanılarak yapılan gitar müziklerinin belli başlı örnekleri Ek 2 de verilmiştir.

Klasik gitarla halk müziği uyarlamalarında, özellikle bağlama çalma tekniklerinin taklit edilerek türkünün yöresel tavırlarının gitar üzerinde seslendirilmeye çalışıldığı görülür. Tellerin yukarı ya da aşağı çekilerek komalı⁶ seslere ulaşılması, bağlamadaki yöresel mızrap tavırlarının gitarda sağ el tekniğinin farklı kullanımlarıyla taklit edilmesi, halk müziğinde bağlama özelinde sıklıkla kullanılan süslemelerin, gitar uyarlamalarında da ortaya konması gitara bağlamadan kazandırılan özgün tekniklere örnek olarak gösterilebilir.

Benzer bir etkileşimin, gitardan bağlamaya geçerek özellikle günümüzdeki bağlama icracıları tarafından kullanıldığı görülmektedir. Gitardaki akor geçişlerinin benzer bir üslupla bağlamada kullanıldığı, tellerin gitardakine benzer bir şekilde taranarak(rasguedo) farklı ritimlerin oluşturulması bağlamanın da gitardan aldığı tekniklere örnek olarak gösterilebilir.

Klasik gitar ile yapılan Türk halk müziği düzenlemelerinin, Tolgahan Çoğulu'nun geliştirmiş olduğu mikrotonal gitar ile farkı bir boyuta taşındığını söyleyebiliriz. Mikrotonal gitarın oynatılabilir perde düzeneği sayesinde, Türk halk müziğinde kullanılan makamların çalınabiliyor olması, Türk halk müziği çokseslilik sorunsalının çözümüne yönelik, önemli bir aşama olarak görülmelidir.

⁶ Bir büyük ikili aralığın dokuzda biri oranındaki aralık değeri. (Öbek, 1998: 119)

1.5. Araştırma Ana Sorunsalı ve Ana Soru Cümlesinin Açıklanması

Klasik gitar ile Türk müziği icrası sorunsalı Türk müziğinde çokseslilik uygulamalarının tarihi ile bir tutulabilir. Söz konusu sorunsalın tarihine yönelik bu eşleştirmenin piyanoda Türk müziği icrasının oluşması ve bu icranın yol açtığı kuramsal, düşünsel ve yaklaşımsal sorunlardır. Belirtilen sorunlarla ilgili alan yazın değinmelerine “Çokseslilik” alt başlığında değinilmiştir. Konuya yönelik eleştiri, değerlendirme ve uygulamalar akademik düzeyde yürütülmekteyken halk müziği, piyano ve çokseslilik üzerinden işleyen süreçten bağımsız olarak gelişen gitar müziği, gitar eğitimi ve sanatı Türkiye’deki müzik türlerinin gitar ile buluşmasına bağlı olarak yukarıda belirtilen sorunsalın içine girmiştir. Bu sorunsalın eğitim, icra ve bestecilik olmak üzere üç temel yönü bulunmaktadır. Türk müzik devriminin temel kurumlarında Musiki Muallim mektebinin ilk dönem mezunlarından olan Ziya Ayyıldız’ın gitar metodu çalışmasının içine dahil ettiği Türk marşları, şarkıları ve türkülerinin gitara uyarlanması ile başlayan sorunsalın işaret ettiği temel konu Türk müziği ezgilerinin perde yapısının gitar ile seslendirilemeyeceği sorunudur. Bu temel sorunun çözümü yönünde çalışmalar 2007 yılında Tolgahan Çoğulu tarafından akademik düzeyde ele alınarak çözümlenmiş gözükmektedir. Bununla birlikte 2007 yılına kadar ve sonrasında da söz konusu akademik çalışmalardan bağımsız veya bağlantılı olarak Türk müziğinin gitar ile icrasına yönelik çok sayıda beste ve düzenlemeleri ortaya çıktığı ve bir dağar oluştuğu tespit edilmiştir. Söz konusu dağarın en son olarak akademik yönden incelenmesi Prof. Dr. Safa Yeprem tarafından 2007 yılında yapılmış ve 2. Bilkent Gitar Günlerinde bir sunum olarak sunulmuştur. Söz konusu sorunsalın ve sorunsala rağmen ortaya çıkan dağarın günümüze kadar bir tez kapsamında ele alınmadığı; dolayısı ile sorunsalın çözümüne yönelik akademik değerlendirmelerin yazıya geçirilmediği tespit edilmiş olup gitarın Türk müziğine etkisinin tüm yönleriyle ortaya konulması bakımından aynı zamanda Türk halk müziğini gitara uyarlayan veya düzenleyen gitar icracısı

akademisyenlerin konuya ilişkin görüşleri önem kazanmıştır. Bu bağlamda “klasik gitarın Türk halk müziğine etkisine ilişkin akademisyen gitaristlerin görüşleri nelerdir, konser icralarına yansımaları nasıldır?” soru cümlesi araştırma ana sorusu olarak tespit edilmiş ve araştırma konusu yapılmıştır. Bu kapsamda olmak üzere araştırma sorusunun yanıtlanmasına yardımcı olacak dört alt araştırma sorusu tasarlanmıştır:

1. Gitarın kökeni, tarihçesi ve günümüz gitarının biçimlendiği sürece yönelik *-çalgı adları, çalgı yapımcıları, ilgili dönemsel tarihler, uygarlık etkileşimleri, besteciler ve müzik türleri kapsamında-* görüşleriniz nedir?
2. Gitar ile İspanya’da oluşan müzik türleri ve gitar ile bu müzik türlerinin Türk müziği hariç diğer halk müziklerine etkisini - *tür, tarz, aktarım, etkileşim vb. bağlamlarla-* açıklayınız.
3. Gitar ve gitar müziğinin Türk müzik ekini ve eğitimine girişi ve etkilerini *-tarihçe, temel gitaristler veya eğitimciler, türlerin oluşması, temel yaklaşımlar, sorunsallar ve çözümler bağlamında-* açıklayınız.
4. Konserde icra edilen eserlere yansıyan çokseslilik yaklaşımları ve Türk halk müziği unsurları nelerdir?

1.6. Araştırmanın Amaç ve önemi

Türk halk müziğini klasik gitara düzenlemiş ve bu düzenlemeleri sahnelere taşımış gitarist akademisyenlerin, gitarın Türk halk müziğine etkisine yönelik görüşlerini almak ve konser icralarına yansımalarını belirlemek. Ayrıca Klasik gitarın dünyada halk çalgısı olarak kullanımına yönelik genel bir değerlendirme yapmakla birlikte klasik gitarın, Türkiye’deki gelişim sürecini, Türk halk müziğinde kullanımını, kullanılabilirliğini ve etkisini ortaya koymak.

Türkiye’de ilk defa bilimsel araştırma kapsamında Türk halk müziğinin klasik gitara düzenlenmesi/uyarlanması alanında usta olan dört gitarist akademisyenin katılımıyla “ Halk Ezgileri ve Gitar “başlığı altında bir konser ve “Gitarın Halk Müziklerinde Kullanımı” başlığı altında bir panel gerçekleştirilmiştir. Bu konserde gitarist akademisyenler tarafından Türk halk müziği düzenlemeleri, Türk din musikisi düzenlemeleri ve Türk halk müziği unsurları içeren eserler seslendirilmiştir. Panelde ise katılımcılara yönelik; “1)Gitarın kökeni, tarihçesi ve günümüz gitarının biçimlendiği sürece yönelik *-çalgı adları, çalgı yapımcıları, ilgili dönemseller tarihler, uygarlık etkileşimleri, besteciler ve müzik türleri kapsamında-* görüşleriniz nedir? 2) Gitar ile İspanya’da oluşan müzik türleri ve gitar ile bu müzik türlerinin Türk müziği hariç diğer halk müziklerine etkisini *-tür, tarz, aktarım, etkileşim vb. bağlamlarla-* açıklayınız. 3) Gitar ve gitar müziğinin Türk müzik ekini ve eğitimine girişi ve etkilerini *-tarihçe, temel gitaristler veya eğitimciler, türlerin oluşması, temel yaklaşımlar, sorunsallar ve çözümler bağlamında-* açıklayınız.” Şeklinde üç temel soru sorulmuş ayrıca panele katılan seyircilerinde soru sormaları amaçlanmıştır. Bu yolla elde edilen veri, bulgu ve sonuçların ülkemizde Türk halk müziğinin klasik gitara düzenlemesi/uyarlanması konusuna katkı sağlayacağı düşünülmüştür.

1.7. Sayıtlar

- a) Panel, görüşme ve konsere katılan gitarist akademisyenlerin Türk halk müziğinin klasik gitara düzenlenmesi alanını temsil ettiği varsayılmaktadır.
- b) Panel ve görüşmelerde sorulan sorularının ve konserde icra edilen eserlerin gitarın Türk halk müziğine etkisini anlamaya yönelik kapsayıcı ve belirleyici olduğu varsayılmaktadır.
- c) Araştırma kapsamında inceleme konusu yapılmış düzenlemelerin, düzenlemeyi yapan gitaristlerin Türk halk müziğine yönelik tutumlarını yansıttığı varsayılmıştır.

1.8. Sınırlılıkları

- a. Panele katılan ve görüşme yapılan kişilerin gitarist ve akademisyen olması gerekmektedir.
- b. Türk halk müziğinde gitarın kullanımına yönelik yapılan panel ülkemizde yaşayan gitarist akademisyenlerden dördü ile yapılmıştır.
- c. Türk halk müziğinde gitarın kullanımına yönelik ülkemizde yaşayan gitarist akademisyenlerden ikisi ile görüşme yapılmıştır.
- d. Yapılan panelde dört katılımcıya sırasıyla birinci soru sorulmuş ve her katılımcıya beş dakika sınırı koyularak cevaplar istenmiştir.
- e. Yapılan panelde dört katılımcıya sırasıyla ikinci soru sorulmuş ve her katılımcıya beş dakika sınırı koyularak cevaplar istenmiştir.
- f. Yapılan panelde dört katılımcıya sırasıyla üçüncü soru sorulmuş ve her katılımcıya beş dakika sınırı koyularak cevaplar istenmiştir.
- g. Panelde her soruya sırası ile cevap verdiği için katılımcılar bir önceki konuşmacının söylediklerini tekrarlamadan ya da çok az değinerek soruları cevaplamışlardır.
- h. Panel ve görüşme İstanbul'dan dört, Ankara'dan bir ve İzmir'den bir gitarist akademisyenle sınırlandırılmıştır.
- i. Araştırma kapsamında inceleme konusu yapılan düzenlemeler Ferahi zeybeği, Kara toprak, Hicaz ilahi ve Fidayda eserleri ile sınırlandırılmıştır.

BÖLÜM II

2. YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın yöntemi ve deseni, araştırma kapsamında belirlenen evren ve örneklem, verilerin toplanması ve toplanan verilerin çözümlenmesinde kullanılan yöntem ve teknikler açıklanmıştır.

2.1. Araştırma Yöntemi ve Deseni

Bu araştırma kapsamında Türk halk müziğinin klasik gitara uyarlama süreçlerinin nasıl ve ne zaman başladığı, dayanak noktalarının ne olduğunu v.b gibi nitel sorulara cevap arandığından araştırma konusunun araştırma yöntemi nitel yöntem olarak belirlenmiştir. Yazıcıoğlu ve Erdoğan (2011: 23), nitel araştırma yöntemini “ gözlem, görüşme, doküman analizi vb, alguların ve olayların gerçek ortamda, gerçekçi ve bütüncül bir şekilde ortaya konmasına yönelik veri toplama yöntemleridir.” şeklinde ifade etmiştir.

“Olgubilimsel (fenomenolojik) yaklaşım, bireyin davranışlarını anlayabilmek için, onun kendine özgü algulayışını ve yaşantısını bilmemiz gerektiğini ayrıca, farkında olduğumuz ancak derinlemesine ve ayrıntılı bir anlayışa sahip olmadığımız olay ve olgulara odaklanıp aydınlatılmasını ve dikkat çekmesini sağlar. Olgu bilim araştırmalarında veri kaynakları araştırma konusuna ilişkin olguyu yaşayan ve bu olguyu yansıtabilecek ifade edebilecek bireyler olmalıdır. Olgu bilim araştırmalarında verilerin genellikle görüşme yöntemiyle toplanması, (...)uygun olmaktadır.” (Yazıcıoğlu-Erdoğan, 2011). Araştırma kapsamında, Türk halk müziğinin klasik gitara düzenlemesi alanında yetkin gitarist akademisyenlerin katıldığı bir panel, iki gitarist akademisyenle de görüşme yapılmıştır. Halk müziğinin klasik gitara uyarlama fikrinin nasıl ortaya

çıktığını, uyarlayan besteci/icracıların uyarlama anlayışlarındaki benzerlikleri ve farklılıkları, derinlemesine ve ayrıntılı anlamaya yönelik yapılan bu çalışmada nitel araştırma desenlerinden olgu bilim kullanılmıştır.

2.2. Evren ve Örneklem

“(...)İnsanların boyu, saç ve göz renkleri, zeka düzeyleri, öğrenme başarıları, politik tercihler, cinsiyet ve daha sayabileceğimiz pek çok özellik belirli bir evren içinde normal dağılmaktadır, yani grafik olarak hemen hemen çan eğrisi özellikleri göstermektedir. Öyleyse dikkatli bir yöntemle bu özellikleri içinde barındırabilecek daha küçük bir grubu bu evrenden çekmemiz mümkündür. Özelliklerin normal dağıldığının varsayıldığı durumlarda “seçkisiz (random) örnekleme” ile seçilen bir grubun evreni temsil ettiği varsayılır.” (Yıldırım-Şimşek; 2005: 101).

Bu araştırmanın evrenini Türk halk müziğinin klasik gitara düzenleyen/uyarlayan gitaristler oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini Türk halk müziği klasik gitar düzenlemeleri alanında geniş kesimlerce tanınmış, yaptıkları düzenlemeleri ulusal ya da uluslararası etkinliklerde sahneye taşımış ve kayıt altına almış ve bu alanda yetkin olan gitarist akademisyenler oluşturmaktadır. Bu belirtilen özelliklere sahip, dört gitarist akademisyenle bir panel gerçekleştirilmiş, iki gitarist akademisyenle de bir görüşme yapılmıştır. Bu gitarist akademisyenlerin aşağıdaki gibidir;

Panele katılan gitarist akademisyenler;

Tablo 1

Adı Soyadı	Ünvanı	Görevli Olduğu Eğitim Kurumu
Safa YEPREM	Prof. Dr.	Marmara Üni. İlahiyat Fakültesi Türk Din Musikisi Anabilim Dalı
Tolgahan ÇOĞULU	Doç. Dr	İstanbul Teknik Üni. Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Müzik Teknolojileri Bölümü,

Kağan KORAD	Doç.	Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi klasik gitar sanat dalı
Kürşat TERCİ	Yrd. Doç.	Yaşar Üni. Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü

Görüşme yapılan gitarist akademisyenler ;

Adı Soyadı	Ünvanı	Görevli Olduğu Eğitim Kurumu
Bekir KÜÇÜKAY	Öğr. Göv.	İstanbul Üni. Devlet Konservatuarı Gitar Bölümü
Ricardo MOYANO	Öğr. Göv.	Yıldız Teknik Üni. Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları

2.3. Veri Toplama

Bilimsel araştırmanın yürütülmesinde, bir veri toplama yöntemi olan tarama yöntemine bakıldığında işlevsel açıdan iki farklı amaç, için kullanıldığı görülmektedir.

“Belgesel tarama: Yayınlanmış ya da yayınlanmamış belgesel veri kaynakları olay ve olguların ya da problemin geçmişte veya günümüzle olan ilişkisi yönünden incelenmesi, Kaynak tarama: Araştırmaya başlamadan önce, bir ön hazırlık niteliğinde, araştırma konusuyla ilgili yayınların ve daha önce bu konuda yapılmış araştırma raporlarının incelenmesi şeklinde tanımlanmıştır.” (Yazıcıoğlu-Erdoğan, 2011).

Araştırma kapsamında Türk halk müziğinin klasik gitara düzenlenmesi konusunda belgesel ve kaynak tarama yapılmış ve yapılan taramalarla bilgiler edinilmiş, problemler durumları saptanmaya çalışılmıştır.

Ayrıca bu araştırma kapsamında nitel araştırma yöntemlerinden bireysel görüşme ve odak küme yoluyla veriler toplanmıştır.

“Bireysel görüşme, görüşmeci ile örneklem arasında başkasının bulunmadığı yüz yüze görüşmedir. Çoğu görüşmeler bireysel olmaktadır. Kişiyeye özel nitelikteki veriler ancak bireysel görüşme ile sağlanabilmektedir.

Odak küme (grup) görüşmelerinde tartışmaları yönetecek kişinin konuyu her boyutu ile irdeleyebilecek bilgi donanımına sahip olması gerekir. Yönlendiricinin,(Moderator) objektif, etkin ancak odak gruba psikolojik baskı uygulamayacak şekilde tartışmaya yürütmesi gerekir. Görüşmelerde kaset, kamera, vb. kayıt araçlarından yardım alınabilir.” (Yazıcıoğlu-Erdoğan, 2011).

Türk halk müziklerinin klasik gitara düzenlenmesi alanında usta altı gitarist akademisyenin ikisi ile görüşme yapılmış ve daha önce araştırma kapsamında belirlenmiş üç temel soru sorulmuştur. Görüşmede sorular kapsamında değinilmeyen alanlar tekrar sorulmaya çalışılmıştır. Diğer dört gitarist akademisyen ile “araştırma kapsamında Edirne Valiliğinin maddi-manevi katkılarıyla 15 Nisan 2014’te “Halk Ezgileri ve Gitar “ başlıklı bir konser ve 16 Nisan 2014’te “Gitarın Halk Müziklerinde Kullanımı” başlıklı bir panel gerçekleştirilmiştir. Konserde gitarist akademisyenler, Türk halk müziği ve Türk din musikisi düzenlemelerini, ayrıca Türk müziği unsurlarını içeren eserleri seslendirmişlerdir. Panelde katılımcılar birinci soruya sırayla cevaplamış sonra ikinci soruya geçilmiş, ikinci soruyu da sırayla cevapladıktan sonra üçüncü soruya geçilmiştir. Bu panelde görüntülü ses kaydı yapılmış daha sonra konuşmalar yazıya dökülerek veriler toplanmıştır. Bu konuşma metinleri tezin ek bölümüne eklenmiştir. Konserde icra edilen düzenlemeler arasından rastlamsal seçilen dört eser incelenmiştir.

2.4. Verilerin çözümü

“Betimsel analizde, görüşülen ya da gözlenen bireylerin görüşlerini çarpıcı bir biçimde yansıtmak amacıyla doğrudan alıntılara sık sık yer verilir. Bu

tür analizde amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde betimlenir. Daha sonra yapılan bu betimlemeler açıklanır ve yorumlanır, neden-sonuç ilişkisi irdelenir ve bir takım sonuçlara ulaşılır.”(Yıldırım-Şimşek, 2005:224)

“Nitel araştırmayla ilgili yapılan araştırmalarda, nitel analizde verilerin indirgenmesinin, azaltılmasının ya da sınıflandırılmasının gerekli olduğu belirtilir.”(Akt. Kuş, 2012: 158)

Bu araştırma kapsamında konuşmacılardan, görüşmecilerden ve konserde icra edilen eserlerin incelenmesiyle elde edilen veriler betimlenerek içerik analizi yöntemi kullanılmıştır

BÖLÜM III

3. BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde araştırma kapsamında yapılan panel ve görüşmelerde sorulan üç temel soruya yönelik her konuşmacının ve görüşmecinin verdiği cevaplardan elde edilen bulgular çizelgelere dönüştürülmüş ve ayrıca her çizelgenin yorumlanması yapılmıştır.

3.1. Gitarın kökeni, tarihçesi ve günümüz gitarının biçimlendiği sürece yönelik -çalgı adları, çalgı yapımcıları, ilgili dönemseller tarihler, uygarlık etkileşimleri, besteciler ve müzik türleri kapsamında- görüşleriniz nedir?

Çizelge 1

Özellikler	Açıklama
Ana Kaynak	Soner Uluocak,'ın (<i>Gitarın Öğretmen Çalgısı Olarak Kullanımının İlköğretim Öğrencilerinin Müzik Dersi Başarısına Etkileri</i>), adlı Tezi ve kitabı gösteriliyor
Köken Konusu	Kesin bir tespit bulunmamaktadır.
Köken Tarihi	M.Ö. 1400-1300 yılları veriliyor.
İlgili Uygarlıklar	Mısır, Hitit, Eski Yunan uygarlıkları gösteriliyor.
Gitarın Atası	Gövde, sap ve gerili tel olan birçok eski çalgı gitarın atası olarak kabul edilebilir. Bunlara tam olarak gitar demek doğru olmadığı belirtiliyor.
Benzer Çalgılar	Mısır'dan Nefer; Hitit'ten Hitit Gitarı ⁷ ve Eski Yunan'dan Kithara çalgıları gösteriliyor.
Ekinsel Etkileşim	Haçlı seferleri, Arap müzik ekini, Ud-lavta dönüşümü şeklinde belirtilmiştir.
Avrupa'daki Gelişme	Guitarra Latina ve Guitarra morisca adlı iki tür gitar oluşuyor. Tel sayıları artarak günümüz gitarına ulaşıyor.
Soner Uluocak	Gitarın kökeni ve gelişimi beş ana kısımda incelenir: 1. vihuela ve Rönesans gitarı,2. barok gitarı,3. bir ara formdan bahsediyor. barok ile romantik gitar arasında bir ara form. bunların tel sayılarıyla ilgili değişiklikler var. 4. Romantik gitar ve 5. Torres gitarı günümüz gitarı olarak belirtiliyor.

⁷ Hitit gitarı adlandırması müzik bilimcilerin dışında kazı bilimcilerin açıkladığı bir adlandırma olması nedeniyle o tarihlerde gitar adlı bir çalgı bulunmadığından Hitit gitarı adlandırması yanıltıcı bir adlandırmadır.

3.1.1. Birinci Konuşmacının Görüşleri

Çizelge 1'deki nitel bulgular "Gitar çalgısına yönelik en kapsayıcı son dönem tezi olarak "Gitarın Öğretmen Çalgısı Olarak Kullanımının İlköğretim Öğrencilerinin Müzik Dersi Başarısına Etkileri" gösterilmiştir. Gitarın kökeni konusunda herhangi bir belge sunulmamaktadır. Gitarın köken tarihi olarak M.Ö. 1400-1300 verilmektedir. Gitar ile ilgili uygarlıklarda Mısır, Hitit, Eski Yunan uygarlıklarına vurgu yapılmakta ancak Hitit ve Mısır uygarlığını etkileyen Sümer, Akad, Asur ve Babil uygarlıklarıyla Anadolu uygarlıklarını da doğrudan etkileyen Türkistan, Urartu, Ugarit, Hatti vb. uygarlıklara değinilmemektedir. Kazı bilim araştırmaları ve bulguları gitar çalgısı ile Türkistan, Sümer ve yukarıda belirtilen uygarlıklarla bağ kurulmasını gerekçelendiren belge nitelikleri oluşturmaktadır. Gitarın atası konusunda bir sap, gövde ve sapa ve gövdeye bağlı bir biçimde gerilmiş bir veya daha çok sayıda tel unsuru içeren çalgılar açıklanmaktadır. Gitara benzer çalgılar konusunda yukarıda belirtilen uygarlıklarda yer alan çalgı adları olarak Nefer; Hitit Gitarı ve Kithara çalgıları anılmaktadır. Ekinsele etkileşimde Haçlı seferleri, Arap müzik ekininin İspanya'ya geçişi ve ud-lavta dönüşümü önemsenmektedir. Avrupa'ya yayılan gitarın iki tür gitara dönüşmesine ve tel sayısının artmasına dikkat çekilmektedir. Konuşmacının belirttiği kaynak dışında yerli ve yabancı birçok kaynak mevcuttur." Şeklinde yorumlanabilir.

Çizelge 2

Özellikler	Açıklama
Köken Konusu	Kesin bir fikir birliği veya tam kanıt bulunmamaktadır. Konuya ilişkin görüşler akla yatkın görüşlerdir.
Yayılmaması	Emevilerin İspanya'yı fethiyle İspanya'ya oradan da Avrupa'ya yayılması ve Rusya'ya ulaşması şeklinde gerçekleşmiştir.
Ekinsele Etkileşim	1)Emevilerin İspanya'yı fethi, udun orada iki kültüre göre dönüşmesi ve ardından sadece batı kültürüne ait olması 2) Haçlı seferleri,
Ses sistemi (perde düzeni)	Avrupa'da tampere sistem üstünde yürümeye başlamış olan bu müziğe göre değişim ve gelişim geçiriyor. Perdesiz olan çalgılar perdeleniyor.

	Önceleri küçük oynanabilir perde sonra sabit perde.
Avrupa'daki gelişimi	Barok gitar (vihuela)
Rönesans ve Barok dönemde gitar	Farklı akort yapılarına, farklı ses yelpazesine (genişliğine / diaposition), farklı tel sayılarına sahip birçok çalgı ortalıkta dolaşmaya başlıyor. Tek bir çalgı türüne yönelik özellikler birliği bulunmamaktadır. Barok gitar veya vihuela denildiğinde birçok çeşidi vardır.

3.1.2. İkinci Konuşmacının Görüşleri

Çizelge 2'deki nitel bulgular “Gitarın kökenine yönelik herhangi bir belge verilemediği gibi kesin kanıtlar içeren bilgiye de yer verilemediği anlaşılmaktadır. Genel kanı Endülüs Emevileriyle udun İspanya'ya taşınması ve orada değişim-gelişim ve bir evrimleşme süreci geçirerek Avrupa'ya ve diğer bölgelere yayıldığı üzerinedir. Ekinsel etkileşimde çift yönlü bir etkileşime vurgu yapılmakta olup 756-1031 tarihleri arasında Endülüs Emevi Devleti ile Doğu'dan Batı'ya; 1095-1270 Haçlı Seferleri aracılığıyla Batı'dan Doğu'ya yönelen bir etkileşim açıklanmaktadır. Haçlı seferleri ile Orta Doğu'ya gelenlerin kalıcı yaşantılarının tekrar Batı'ya yeni kazanımlarla götürülmesi belirtilmektedir. Çalgının Avrupa'ya getirilişiyle icracıların müzik düzenleri ve anlayışları bulunduğu çalgının yapısı Avrupa müzik ekini doğrultusunda değişime uğramaktadır. Bu değişimin nihayi hedefinde eşit bölünmüş 12 perdeli tonal müzik düzeni ortaya çıkmıştır. Böylece Avrupa'daki ud hem perde bağlarına kavuşmuş hem de bu bağlar 12 nota düzenine göre sabitlenmiştir. Rönesans ve Barok adı altında anılan gitar ve benzeri çalgılara yönelik gelişmelerin sürdüğü bu bakımdan sabit bir çalgı açıklanamayacağı vurgulanmaktadır. Günümüzde bile sabit özellikler oluşturma niteliğine kavuşmuş çalgılar üzerinde gelişimlerin olduğu bilinmektedir.” şeklinde yorumlanabilir.

Çizelge 3

Özellikler	Açıklama
Rönesans ve Barok dönemde gitar	Çok ara form var. Perdeler bağırsaktan ve oynar özellikte sarılıyor. Her besteci akortları farklı kurgulamıştır.
Rönesans ve Barok gitar ile günümüz gitarı karşılaştırma	Konuşmacının sahip olduğu Rönesans lutu 16 telli ve günümüz gitarına göre zor ve hantal bir çalgıdır.
Akort yapısına örnek	Alt telden başlayarak ; sol-re-la-fa-do-sol-re-la... şeklinde akort edilir.
Barok dönemde tel sayısı	22-23 tel sayısına çıkıyor
Günümüz gitarına dönüşmesi	A. Torres'in çalışmalarıyla günümüz gitarının yapısı ve özellikleri oluşturuluyor.

3.1.3. Üçüncü Konuşmacının Görüşleri

Çizelge 3'teki bulgular “gitar çalgısının yapısal bakımdan çeşitli değişikliklere uğradığı ve çeşitli biçimlerinin mevcut olduğu; perdelerin sabitlenmeden önce hareket ettirilen özelliği taşıdığı; tel sayıları ve akort çeşitlerinin farklılıklar içerdiği ve günümüz gitarının yapı ve diğer özelliklerinin A. Torres'in çalışmalarıyla oluşturulduğu belirtilmiştir. Konuşmacı sahip olduğu Rönesans lutu 16 telli ve günümüz gitarına göre zor ve hantal bir çalgıdır.” şeklinde yorumlanabilir.

Çizelge 4

Özellikler	Açıklama
Rönesans döneminde gitar	1)Perdeleri bağlama, tambur gibi sarılıyor. 2)Avrupa'da 4 çift telli gitarlar çalınıyor.
Perde düzeni	Yarım ses değil ses sistemleri seslerin nasıl basılması gerektiği üzerine tartışmalar yapılmaktadır.
Barok Dönem	5 çift telli oluyor.
Klasik dönem	Tam bir kaos var 6 telli 7 telli, 8 telli ,7 çift telli, 6 çift telli böyle sürekli denemeler yapılmıştır.
Günümüz gitarına dönüşmesi	19. yüzyıl romantik dönemde A. Torres İspanya'da günümüz standart gitarı yapmıştır.
Andres Segovia	Dünya da çok tanınmış konser salonlarında gitarla solo konserler veren ilk gitaristtir denilebilir.
Gitar müziğinin yazılması	Besteci ve gitaristlerin mektuplaşarak iletişim kurmuşlar. A.Segovya ile Mexikalı besteci ponce 100-150 tane mektup yazmışlar.
20.yy da	j. Willims , julim Bream, A. Barrios, A.Segovya

3.1.4. Dördüncü Konuşmacının Görüşleri

Çizelge 4'teki bulgular "Rönesans döneminde gitarın perdelerinin henüz sabitlenmediği perdelerin bağlama gibi sarılarak yapıldığı ve dört çift telli bir yapısının olduğu anlaşılmaktadır. Ses sisteminin bir tartışma konusu olduğu ve tampereman sistemin henüz oturmadığı ayrıca perdelerin sağa - sola oynatılabilir olduğu görülmektedir. Gitarın yapısal özelliklerinin sürekli bir gelişim gösterdiği dört çift tele bir çift telin eklendiği, tel sayılarında sürekli denemelerin yapıldığı anlaşılmaktadır. Günümüz standart gitarın 19. yüzyılda İspanya'da A.Torres tarafından yapıldığı belirtilmektedir. Gitarın yapısal gelişimine paralel olarak icracılığında geliştiği ve gitarın dünyada çok tanınmış konser salonlarında solo çalgısı olarak çalındığı anlaşılmaktadır." şeklinde yorumlanabilir.

Çizelge 5

Özellikler	Açıklama
Köken Konusu	20 bin sene öncesine dayandırılabilir.
Benzer Çalgılar	Berimbou tek telli çalgı ve charango çalgıları belirtilmiş
Charango	Bolivya'da gitara uygun ağaç olmadığı için armadillo denilen memeli hayvanların kabuğundan yapılan gitara benzeyen çalgıdır.
Ekinsel Etkileşim	Afrika – Amerika'dan Avrupa'ya doğrudur.
Günümüz gitarına benzerlik	1700'lü yıllarda günümüz gitarına çok benzeyen gitarlar var.
Avrupa'dan Amerika'ya gidişi	Borak gitar Amerika'ya giderken 5 çift telliydi.

3.1.5. Birinci Görüşmeci Görüşleri

5'teki bulgular "Gitarın kökeninin, genel olarak belirtilen M.Ö 1400-1300 yıllarından çok daha eski bir tarihe dayandığı belirtilmektedir. Gitara benzer çalgı bakımından Latin Amerika'nın yerel çalgısı olan tek telli berimbou ve charango anılmaktadır. Charango Bolivya'da gitar için uygun ağaçların olmaması nedeniyle armadillo denilen memeli bir hayvanın kabuğundan yapılan Güney Amerika'ya özgü genellikle günümüz gitarından küçük ukulele benzeri bir

çalgıdır. Ekinsel etkileşimde barok gitarın beş çift telli olarak Avrupa'dan Amerika'ya gitmesi Afrika'dan da ritim çalgılarının ve ritim kalıplarının gittiği belirtilmiştir. Torres'ten önce 1700'lü yıllarda günümüz gitarına çok benzeyen gitarların olduğu vurgulanmıştır.” şeklinde yorumlanabilir.

Çizelge 6

Köken konusu	Gitarın atasına yönelik İ.Ö. 1500 yıllarına ait Pers tamburu olduğu, Gitara benzetilen ilk çalgın İ.Ö. 1400'lü yıllarda Hitit gitarı olduğu sanılmaktadır.
Gitara benzer çalgılar ve evrimleri	Pers udu (İ.Ö. 1500'lü yıllar) luta (İ.S 1500'lü yıllar) dönüşüyor. Yunan tanburu (İ.Ö. 300) Roma tanburu, Morisca ve Latin gitarına (İ.S. 1200) dönüşüyor. Morisca ve Latin gitarı, Vihuela ve dört telli gitara (1500) dönüşüyor.
Gitara beşinci ve altıncı tellerin eklenmesi	Gitara beşinci telin eklenmesi 1600'lü yıllarda olur (beş telli gitar). Altı çift telli gitarın ortaya çıkışı 1800. yüzyılın sonlarına doğru olur.
İlk altı tek telli gitar	1790'larda Alman yapımcı Jakob August Otto tarafından yapıldığı bilginin yanı sıra, İtalya'da da yapıldığı görüşü hakimdir.
Gitar alanında üç temel gelişme	1800 ve 1980 arasında gitar tekniği, repertuarı ve yapımı konularında üç temel gelişme sağlanmıştır.
Günümüz gitarına dönüşmesi	19. yüzyılın sonlarına doğru, yapımcı Antonio de Torres Jurado'nun büyük gövdeli gitarı ve gitarcı Fransisco Tarrega'nın bu gitarla geliştirdiği çalma tekniği ile büyük bir gelişme sağlanmıştır.
Andres Segovia	20. yüzyılın başlarında Gitarist Andres Segovia'nın katkılarıyla, modern gitarın kapıları açılıyor.

3.1.6. İkinci Görüşmeciler Görüşler

Çizelge 6'teki bulgular “*Birçok tarihinin gitarın atasının, İ.Ö. 1500 yıllarında Pers tamburu olduğu fikrinde birleştiği ve aynı tarih diliminde ait Pers udunun yaklaşık 1500'lü yıllarda luta dönüştüğünü görülmektedir. Arkeolojik kazılar sonucu İ.Ö. 1400'lü yıllarda Hitit yerleşkesi olan Alacahöyük'te kabartmalar üzerinde bulunan resimlerdeki çalgı Hitit gitarı olarak bilinmektedir. İ.Ö. 300'lü yıllarda Yunan tamburu ortaya çıkmıştır. Romalıların İ.S. 300'lü yıllarında kendi tamburlarını geliştirdikleri ve İ.S. 1200'lü yıllarda Roma*

tamburunun, Morisca ve Latin gitarına dönüştüğü görülmektedir. 1500'lü yıllarda bu çalgılar Vihuela ve dört telli gitara dönüşmüştür. 1600'lü yıllarda gitara beşinci tel eklenmiştir (beş telli gitar). Altı çift telli gitarın ortaya çıkışı ise 1800. yüzyılın sonlarında görülmektedir. Bu süreç, İtalya, Almanya ve Fransa'da aynı zamanda geliştiği bilinmektedir. İlk altı tek telli gitarın 1790'lü yıllarda Alman yapımcı Jakob August Otto tarafından yapıldığı bilginin yanı sıra, İtalya'da da yapıldığı görüşü hakimdir. 1800'lerde altı telli gitarı kullanan birçok virtüöz bulunmakta ve gitarın altın çağı 1775 de İtalya ve İspanya'da başlamaktadır. İspanya'da 19. yüzyılın sonlarına doğru, yapımcı Antonio de Torres, Jurado'nun büyük gövdeli gitarı ve bu gitarla Fransisco Tarrega'nın geliştirdiği çalma tekniğiyle, klasik gitarda büyük bir gelişme sağlamıştır. 1800 ve 1980 yılları arasında gitar tekniği, gitar repertuarı ve gitar yapımı kapsamında önemli gelişmelerin olduğu görülmektedir" şeklinde yorumlanabilir.

3.2. Gitar ile İspanya'da oluşan müzik türleri ve gitar ile bu müzik türlerinin Türk müziği hariç diğer halk müziklerine etkisini -tür, tarz, aktarım, etkileşim vb. bağlamlarla- açıklayınız.

Çizelge 7

Özellikler	Açıklama
kaynaşım -etkileşim	İspanya'nın İslam medeniyeti tarafından fethedilmesi ve Endülüs Emevilerinin çökmesiyle Hıristiyanlar tarafından yeniden karşı tarafa fethedilmesi süreci başlamıştır.
Flamenko lordları tarafından Flamenko'nun birinci dönemi olarak isimlendirilen dönem	1490' yıllardan itibaren başlayıp aşağı yukarı 19.yüzyıla kadar olana 1800'lü yılların ortalarına kadar olan süreç olarak belirtilmiştir.
Flamenko	Çingenelerin kendi içlerinde hayatta kalmak için varoluş süreçleri olarak tanımlanmıştır.
Flamenko'nun birinci dönemi	Flamenko sanatını kendi içlerinde bir nevi kapalı devre olarak yaşadıkları dönemdir.
İspanyol Müziği	Halk müziği unsurlarının Flamenko müzik unsurlarından daha farklı olduğu belirtilmiştir.
Flamenko lordları tarafından ikinci dönemi	Cafes Canvantes dönemi olarak da adlandırılmıştır. Çingene'lerin toplum içinde kabul görmeye başladıkları ve kaba tabiriyle para kazanmaya başladıkları dönemdir.

Flamenko gitarı	İspanyol'lar bir çalgı olarak Flamenko gitarını, cafelerde çalınmasıyla birlikte görmeye başlamışlardır.
Flamenko'nun ikinci dönemi	Rasyonalist bestecilerin etkilendiği o Flamenko unsurları toplumun içine (Çingeneler dışında) ilk kez girmeye başlıyor.
1.Dünya savaşından sonra	Flamenko gitarı özellikle dünyanın bir çok kısmına dağılmaya başlıyor.
Görüşmeciye göre dördüncü dönem	hangi coğrafya ya ulaştıysa Flamenko gitar unsurları o bölgenin kültürel dokusuyla birleşerek bir gitar müziği türüne eğildi.
İspanya'da gitar	1.İspanya'daki gitar olarak karşımıza çıkan gitar aslında bakıldığında bütünüyle Flamenko gitarı olduğu görülür. 2.Avrupa müziğinde gelişen lavta müziği ya da Avrupa kültürü içindeki eğrilen o klasik gitara dönüşen müzik içindeki gitar dinamikleriyle bu sürecin hiçbir bağlantısı yoktur.
Flamenko- Romantik Dönem	Romantik dönemin müziği flamenko müziğine asla etki etmemiştir. Tam tersine flamenko müziğinin romantik dönemde besteciler üzerinde etkisi olmuştur.
Flamenko gitarının yayılışı	1.Dünyanın hemen hemen her bölgesine gittiğini söylemek mümkündür. 2.Gittiği yerlerde biçimsel bir anlayış, ritmik dokular, icra şekilleri gibi bir omurganın üzerine koyduğunuz diğer müzikal unsurları bölgesel unsurlara dönüştüğünü gözlemek mümkündür.

3.2.1. Birinci Konuşmacının Görüşleri

Çizelge 7'deki bulgular “İspanya'nın İslam medeniyeti (Endülüs Emevi'leri) tarafından fethedilmesi ve daha sonra Hıristiyanlar tarafından yeniden fethedilmesiyle beraber kültürel bir kaynaşım etkileşim sürecinden bahsedilmektedir. Bu süreç içerisinde İspanya'da İspanya müziği denildiğinde ilk akla gelen flamenko müziğinden başka halk müziği unsurları görülmektedir. İspanya'da karşımıza çıkan gitarın aslında bütünüyle flamenko gitar olduğu Avrupa müziğinde gelişen lavta müziği ya da Avrupa kültürü içinde eğrilen o klasik gitara dönüşen müzik içindeki gitar dinamikleriyle bu sürecin hiçbir bağlantısı olmadığı belirtilmektedir. Çingenelerin kendi içlerinde hayatta kalmak için varoluş süreçlerini ifade ediş şekli olarak Flamenko sanatını, kendi içlerinde bir nevi kapalı devre olarak yaşadıkları, 1490 yıllarından⁸ itibaren başlayıp 1800'lü yılların ortalarına kadar olan süreci Flamenko lordları, Flamenko'nun birinci dönemi olarak değerlendirmişlerdir. Çingenelerin toplum içinde kabul görmeye başladıkları kaba tabiriyle müzik yaparak para kazanmaya başladıkları

⁸ 15. yüzyıldan itibaren İspanya, Roman topluluklarına ev sahipliği yapmıştır. Genel olarak çingene (İngilizce: gypsies İspanyolca: gitanos) olarak adlandırılan bu eski-göçebe topluluk Batı Asya, Kuzey Afrika ve Avrupa'dan göç etmişlerdir.

dönemi flamenko lordları ikinci dönem olarak yani cafes canvantes dönemi olarak isimlendirmişlerdir. Flamenko gitarını İspanyollar çalgı olarak orada görmeye başlamışlardır. Rasyonalist bestecilerin etkilendiği o flamenko unsuru orda toplumun içine ilk kez girmeye başlamıştır. Birinci Dünya savaşından sonra özellikle Flamenko gitarının dünyanın bir çok kısmına dağılmaya başladığı ve hangi coğrafyaya ulaştıysa Flamenko gitar unsurlarının o bölgenin kültürel dokusuyla birleşerek yeni bir gitar müziği türüne eğildiği belirtilmektedir. “şeklinde yorumlanabilir.

Çizelge 8

Özellikler	Açıklama
İspanya’da Çingene müziğinin etkileri	Boccherini başlangıçta aşağıladığı Çingene müziğinden aldığı etkilerle o Çingene müziğinin aynısını bir kentet olarak yaratmıştır. Çingene müziği başta son derece dışarıdan bakan bestecileri bile İspanyol müziği içine alan ve çeken müziktir.
Etkileşimin yolu	İspanya ve Portekiz’in Güney Amerika ülkelerinde bir sömürge kurmasıyla etkileşim olmuştur.
İspanya’dan giden müzik	İspanyolların götürdüğü müzik flamenko müzik değildi. Barok gitarla beraber barok gitar repertuarı ve Avrupa müziği gitti.
Güney Amerika’da yeni bir müzik türü	Güney Amerikalılarla (Kızılderililerle) daha sonra gelen Afrikalı kölelerle ve birçok ekinin karışımıyla beraber orda Latin kökenli İspanyol kökenli bir müzik doğdu.
Cardoso’ya göre; Güney Amerika müziği ile Barok müziğinin benzerliği	Güney Amerika müziğinin altında barok müzikle tamamen aynı alt yapıyı duyabileceğimiz aynı esaslar üstüne kurulmuş olduğu düşüncesi vardır.
Ters etkileşim	İspanyadan Güney Amerika’ya giden müzik formları bir süre sonra orda ki ekinle karıştı kaynaştı farklılaştı ve sonra İspanya’ya geri dönerek İspanyol müziğinin içindeki formları değiştirdi.
Gitarın gidişi	Gitar bir çalgı olarak gitmedi gitar bir kültür olarak gitti.
Latin Amerika müzik sistemi	Müzik sistemi tampereman sisteme uymayacak bir aralık sistemine doğru gitmeyen müzikler gitarın çok seslilik kültürüyle gelmesiyle çok seslendiler.

3.2.2. İkinci konuşmacının Görüşleri

Çizelge 8'deki bulgular “İspanya ve Portekiz’in Güney Amerika ülkelerinde bir sömürge kurmasıyla beraber barok gitarın, Latin Amerika’ya barok gitar repertuarı ve Avrupa müziğiyle beraber gittiği; başka bir deyişle bir çalgı olarak gitmesinin yanı sıra bir kültür olarak gittiği vurgulanmaktadır. Güney Amerikalıların (Kızılderililerin) müzik sisteminin tampereman sisteme uygun olması nedeniyle Latin Amerika yerel müziklerinin, gitarın çok seslilik kültürüyle beraber çok seslendikleri ve gitar, ukalele gibi çalgıların halk çalgılarına dönüştükleri görülmektedir. İspanyadan Güney Amerika’ya giden ve orayı etkileyen müzik formlarının, daha sonra gelen Afrikalı köleler ve birçok kültürle karışması, kaynaşması ve farklılaşmasıyla beraber orada (Latin kökenli İspanyol kökenli) yeni bir müziğin doğduğu söylenebilir. Burada bu kozmopolit yapıdan oluşan müzik unsurları daha sonra İspanya’ya geri dönerek İspanyol müziğinin içindeki formları değiştirdi belirtilmektedir.

İspanyolların Latin Amerika’ya götürdükleri müziğin flamenko müzik olmadığı vurgulanmış ve o dönemde birçok bestecinin bu müziği ve unsurlarını aşağıladığını belirtilmiştir. Buna rağmen Boccherini ve birçok bestecinin önceleri aşağıladıkları bu Çingene müziklerinden etkilendikleri ve flamenko müzik unsurlarını, yaptıkları bestelerde kullanmış oldukları görülmektedir.” şeklinde yorumlanabilir.

Çizelge 9

Özellikler	Açıklama
İspanya sömürgeciliği	Güney Amerika ve Kuzey Amerika’nın kültürlerini belirliyor.
Güney Amerika’daki çalgılar	4 telli kuartro, Ukalele (Hawai’de) ve 5-6 çift telli, çift telleri de farklı akortlanabilen charango örnekleri gösterildi.
Uygarlıklar	Maya, İnka ve Aztek Latin Amerika’daki uygarlıklarıdır.
Latin Amerika’da halk müziği	Sokak müzisyenleri panflüt yanında kesinlikle gitarla halk müziği oluşuyor.
Latin Amerika’da gitarla çalınan	Tango, milonga bossa nova, salsa, samba(halk müziği olarak) ve

formlar	chorodur.
Sömürgecilik öncesi müzik	Halk müziklerinin tek sesli olduğunu düşünüyorum. Gitar, halk müziğini çok sesliliğe itiyor.
Kuzey Amerika da gitar	Blues Country (tamamıyla gitar)
Hint müziğinde gitar	Perdesiz bir şekilde ve slayt denilen bir aletle kaydırarak çalınır.

3.2.3. Dördüncü Konuşmacının Görüşleri

Çizelge 9'daki bulgular “İspanya'nın, gitar kültürünü sömürgecilik aracılığıyla Güney Amerika'ya ve Kuzey Amerika'ya götürdüğü vurgulanmıştır. Buraya gelen gitarın çeşitli değişikliklere uğradığı açıklanmakla beraber bunlara örnek olarak 4 telli kuartro, ukalele ve 5 çift telli ya da 6 çift telli charango gösterilmiştir. Latin Amerika'ya yönelik, Maya, İnka ve Aztek uygarlıkları gösterilmiş ve bu uygarlıklarda kullanılan müziklerin tek seli olduğu belirtilmiştir. Tek sesli olan bu müziğin daha sonra gitarın bu coğrafyaya getirilmesiyle çoksesli bir hale dönüştüğü ve halk müziği olarak kaldığı belirtilmiştir. Latin Amerika'da gitarla çalınan halk müziği formlarına örnek olarak Tango, milonga, bossa nova, salsa, samba, choro Kuzey Amerika'da Blues country gösterilmiştir. Başka coğrafyalarda kullanımına yönelik Hint müziğinde gitarın perdesiz bir şekilde ve slayt denilen bir aletle kaydırarak çalındığı belirtilmiştir.” şeklinde yorumlanabilir.

Çizelge 10

Özellikler	Açıklama
Tel yapısı	Rezonans için metal teller kullanılırdı.(hepsi)
Müzik kullanılan dizi	Pentatonik dizi kullanıyorlardı.
Peru'da gitar tel sıralanışı	Alttan başlayarak mi-si-sol-re-la-fa şeklindeydi
Etkileşim	Latin Amerika'ya Avrupa'dan biçim ve armoni, Afrika'dan da ritim geldi.
Çok seslilik	Cameron'da ilkel çok seslilik vardı.
Kaynak	Fransa'daki kütüphaneler [Müzik] gösterilmiştir. Paris'te her bölgenin özel kütüphaneler vardır.

3.2.4. Birinci Görüşmecinin Görüşleri

Çizelge 10'daki bulgular "Latin Amerika halk müziğinde kullanılan diziye bakıldığında Pentatonik dizinin kullanıldığı görülmüştür. Bu müziğe Avrupa'dan biçim ve armoninin, Afrika'dan da ritmin gelmesiyle zenginleştiği ifade edilmiştir. Latin Amerika'da gitarın kullanımına yönelik tellerin yapısının, sayısının ve sıralanışının bazı bölgelerde göre farklılıklar gösterdiği belirtilmiştir. Tınının uzaması (Rezonas) için tüm tellerin metal kullanılması, Peru'da gitar kullanımında tellerin alttan başlayarak sırasıyla mi-si-sol-re-la ve fa şeklinde kullanıldığı aktarılmıştır.

Cameron'da ilkel çok sesliliğin varlığından bahsedilmiştir. Görüşmeci Fransa'daki bibliotechlerin dünyadaki tüm coğrafyanın müzik ekinine yönelik bilgiler barındırdığını belirtmiş ve kendisine de kaynak teşkil ettiğini ifade etmiştir" şeklinde yorumlanabilir.

Çizelge 11

Andres Segovia	20. yüzyılın başlarında Gitarist Andres Segovia'nın katkılarıyla, modern gitarın kapıları açılıyor.
Segavia'nın eser siparişi verdiği besteciler	Meksika'dan Manuel Ponce, Brezilya'dan H. Villa-Lobos, İtalya'dan Mario Castelnuovo-Tedesco Polonya'dan Alexander Tansman'dır.
İspanyol gitarının etkisi	Venezuela, Paraguay, Küba, Arjantin, Uruguay gibi ülkelerde belirgin bir biçimde görülür.
Flamenko	Flamenko dans ve şarkılarda kullanılan ritmik ve melodik öğelerindeki saflık ve özellikle çok sesliği sayesinde geniş bir dinleyici kitlesine sahip olmuştur.
Etkileşim	Flamenko ulaştığı yerlerdeki müzisyenleri etkilemiştir ve bu müzisyenler Flamenko müzik unsurlarını yaptıkları müziklerde kullanmışlardır.

3.2.5. İkinci Görüşmecinin Görüşleri

Çizelge 11'deki bulgular "İspanyol gitar müziğinin diğer ülkelerdeki etkisini iki ayrı koldan ele almak gerektiği belirtilmiştir. Birincisi; bestecilerin klasik gitar tekniklerini ve ülkelerinin folklorik öğelerini kullanarak besteler yaptıkları ve bu bestelerin dünyaya yayıldığı belirtilmiştir. Klasik gitar müziğinin

geniş coğrafyalara yayılmasında en büyük etkinin Andres Segovia'nın çabaları olduğu ifade edilmiştir. Segovia'nın, kendi ülkesindeki bestecilerin dışında özellikle Güney Amerikalı bestecilere eser siparişleri vererek, gitar müziğinin dünyaya yayılmasında öncü olduğu belirtilmiştir. Bunlara örnek olarak Meksika'dan Manuel Ponce, Brezilya'dan H.Villa-Lobos, Avrupa'da ise İtalya'dan Mario Castelnuovo-Tedesco ve Polonya'dan Alexander Tansman verilmiştir. İspanyol gitarının etkisi, Venezuela, Paraguay, Küba, Arjantin, Uruguay gibi ülkelerde belirgin bir biçimde görüldüğü belirtilmiştir. İkinci kol ise İspanyol folk müziği Flamenko şeklinde açıklanmıştır. Flamenko'nun solo, dans ve şarkılarda kullanımı, ritmik ve melodik öğelerindeki saflık, özellikle çok sesliği sayesinde geniş bir dinleyici kitlesine sahip olduğu, ulaştığı coğrafya müzisyenlerini etkilediği ve bu müzisyenlerin kendi folklorik materyallerini gitar yoluyla ortaya koydukları ifade edilmiştir.” şeklinde yorumlanabilir.

3.3. Gitar ve gitar müziğinin Türk müzik ekini ve eğitimine girişi ve etkilerini –tarihçe, temel gitaristler veya eğitimciler, türlerin oluşması, temel yaklaşımlar, sorunsallar ve çözümler bağlamında- açıklayınız.

Çizelge 12

Özellikler	Açıklama
Yapılan tespitler	Halk müziği düzenlemeleri 114 tanedir. Bunların çok büyük bir kısmının yayınlanmadığını tespit edilmiştir.
Tespit edilen yayınlar	Tespit ettiğimiz ilk kaynak 1940'lı yılların ortasında Yüksel Koptağil'in Almanya'da yayınlanan eseridir. 1970'li yıllarda Ziya Aydıntan'ın metotları yayınlanmıştır.
Kaynaklar	1) Ersin Antep'in yayınladığı eserler katalogudur. 2) Ahmet Kanneci'nin tezidir. 3) Konuşmacının İnternet sitelerinden ve hayatta olan bestecilerle bire bir yaptığı görüşmelerden elde ettiği bilgilerdir.
Yapılan düzenlemelerin seslendirilişi	Yapılan düzenlemelerin çok büyük bir kısmı henüz seslendirilmedi ve biz bunları sadece isim olarak biliyoruz.
Öneri	Orta vadeli bir projelendirmeye müzik okullarında bu eserler en azından öğrenciler tarafından hocalarında desteğiyle sahneye taşınmalı, seslendirilmeli ve kayıt altına alınmalıdır.

3.3.1. Birinci Konuşmacının Görüşleri

Çizelge 12’deki bulgular “Cumhuriyetin kuruluşundan bu yana ülkede yapılan gitar müziği çalışmalarıyla ilgili bir derleme çalışmasının 2007 yılı verilerine göre çok büyük bir kısmının yayınlanmadığı türkü ağırlıklı düzenlemelerin 114 tane olduğu tespit edilmiştir. Yapılan bu türkü düzenlemelerinin büyük bir kısmının henüz seslendirilmediği ve bu düzenlemelerin sadece isim olarak bilindiğini belirtmiştir. Tespit edilen ilk kaynak isim olarak Yüksel Koptagil’in 1940’lı yılların ortalarında Almanya’da yayınlanan eserinden bahsedilmektedir. Daha sonraları 1970’li yıllarda Ziya Aydıntan’ın metotları yayınlanmıştır. Konuşmacı; orta vadeli bir projelendirmeyle müzik okullarında bu eserler en azından öğrenciler tarafından hocalarında desteğiyle sahneye taşınması seslendirilmesi ve kayıt altına alınmasını 2.Bilkent gitar günlerinde bir öneri olarak sunmuştur. Bu konuda yapılan araştırmalara kaynak olarak Ersin Antep’in “ Türk Bestecileri Eser Katalogu (Çağdaş Türk Müziği Bestecilerinin Yapıtlarından Oluşturulmuş Eser Listesi), Ahmet Kanneçi’nin “Gitar İçin Beste Yapmış Türk Bestecilerinin Eğitimi ve Yapıtlarının Uluslar Arası Gitar Repertuarındaki Yeri” adlı Yüksek Lisans Tezi ve konuşmacının İnternet sitelerinden ve hayatta olan bestecilerle bire bir yaptığı görüşmelerden elde ettiği bilgiler gösterilmiştir” şeklinde yorumlanabilir.

Çizelge 13

Özellikler	Açıklama
2013’deki gitar buluşması	Türk gitar repertuarı adında hepsi özgün bestelerden oluşan 2 tane cd çıktı.
Sorun	Akademik bir ortama taşına bilecek veya profesyonel gitaristlerin çalacağı düzeydeki düzenlemelerin ayıklanıp tespit edilmesi gerekiyor.
Öneri	Yapılan düzenlemelerin internet ortamında satılması veya sadece isteyenlerin yer aldığı, notalarını barındırabilecekleri bir hazne oluşturulmalı.
Temel yaklaşımlar	Dinlemek, duyumsamak, gitara yakışacağı veya hayalimde canlandırabilmek üstüne kurulan bir şeyi sonradan düzenleme haline dönüştürmek ve notaya aktarmaktır.

Eser düzenleme	Müzik alanında yeterli bilgiye sahip olmak alt yapıya ve donanımına sahip olmak onun üstüne de kendi yolunun oluşturulması önemli olacaktır.
Türkiye’de eğitim kurumlarında gitar alanındaki köşe taşları	Carlo Domeninconi, Ahmet Kanneçi, Bekir Küçükay ve birçok kişidir.
Türkiye’de son 10 yıllık süreçte yeni gitar nesli	Son 10 yılda gitar seviyesinde gözle görülür her yıl artan dünya standartlarında performanslara ulaşıldı.

3.3.2. İkinci Konuşmacının Görüşleri

Çizelge 13’deki bulgular” *Carlo Domeninconi, Ahmet Kanneçi ve Bekir Küçükay gibi birçok gitaristtin, Türkiye’deki eğitim kurumlarında gitarın bir ders olarak verilmesinin köşe taşları oluşturduğu belirtilmektedir. Konuşmacı düzenleme yönelik temel yaklaşımının dinlemek, duyumsamak, gitara yakışacağı veya hayalimde canlandırabilmek üstüne kurulan bir şeyi sonradan düzenleme haline dönüştürmek ve notaya aktarmak şeklinde açıklamıştır. Bunun içinde genel olarak eser düzenleme konusunda, müzik alanında yeterli bilgiye sahip olmak alt yapıya ve donanımına sahip olmak onun üstüne de kendi yolunun oluşturulmasının önemli olacağı belirtilmiştir. Halk müziği gitar düzenlemeleri alanında yapılan çalışmaların akademik bir ortama taşınabilmesi ve profesyonel gitaristlerin çalacağı düzeydeki düzenlemelerin ayıklanıp tespit edilmesi gerektiği belirtilmiştir. Konuşmacı tarafından yapılan düzenlemelere yönelik internet ortamında satılması veya sadece isteyenlerin yer aldığı, notalarını barındırabilecekleri bir hazne oluşturulması önermiştir. Ayrıca konuşmacı son 10 yıllık süreçte Türkiye’de gitar seviyesinde gözle görülür her yıl artan dünya standartlarında performanslara ulaşıldığını belirtmiş ve 2013’deki Bilkent gitar buluşmasında Türk gitar repertuarı isimli özgün bestelerden oluşmuş 2 adet cd nin çıkartıldığından bahsetmektedir.” şeklinde yorumlanabilir.*

Çizelge 14

Özellikler	Açıklama
Osmanlı'da gitar	Osmanlı sarayında bir çadırın üzerinde gitar resminden bahsedilmektedir.
Akademik manada gitarist yetiştiren eğitmenler	Andrea Paleologos
Gitarın akademide ders olarak görülmesi	İlk İstanbul üniversitesinde ikincisi de Bilkent'te eğitim fakültesi bakımından da ilk Marmara Üniversitesidir.
Güney doğu Avrupa gitaristler birliğinin düzenlediği etkinlikte konser veren Alp Ozan Bursalıoğlu'nun icrasını dinledikten sonra Yunan gitarist Kosta Costiolis'nin yorumu	“Siz geleneksel sanatlardan bağlamadan ve uddan gelen o hassaslığı çok güzel kumaşınıza işlemiş yansıtıyorsunuz.”
Türk Halk müziğinin etki gücü	Bizim udun, bağlamanın çok sesliliğinden dolayı değil de anlatım zenginliğinden kaynaklanmaktadır. Bu bizim için olağan üstü derecede büyük bir zenginliktir.
Türkiye'de yapılan gitar müziğinin Avrupa'da karşılığı	Türkiye çok önemli bir medeniyetin bir köprünün üzerindedir. Bu köprünün üzerinden Avrupa'ya bir şey söylendiğinde Avrupa'da karşılık bulmaktadır.
Gitar müziğinde Avrupa'ya açılmanın yolu	Carlo Domeniconi'nin Koyunbaba eseri gibi özgün eserlerle çok fazla üretim yapmamız ve Avrupa'ya öyle açılmamız gerekiyor.

3.3.3. Üçüncü Konuşmacının Görüşleri

Çizelge 14'teki bulgular” *Osmanlı sarayında bir çadırın üzerinde gitar resminden bahsedilmiş fakat daha fazla bilgi ve kesin bilgiler verilememiştir. Gitarın akademide ilk olarak İstanbul üniversitesinde ikincisi de Bilkent üniversitesi, eğitim fakültesi bakımından da ilk Marmara Üniversitesinde ders olarak işlendiği belirtilmiştir. Akademik manada gitarist yetiştiren eğitmenler arasında Andrea Paleologos'un çok önemli bir yer tuttuğu vurgulanmıştır. Güney doğu Avrupa gitaristler birliğinin düzenlediği etkinliklere katılan konuşmacı ve öğrencisi Alp Ozan Bursalıoğlu'nun icrasını dinledikten sonra Yunan gitarist Kosta Costiolis'nin yorumu;”Siz geleneksel sanatlardan bağlamadan ve uddan besleniyorsunuz. (...hassaslık sizin dokunuzda var ve bunu çok güzel kumaşınıza işlemiş yansıtıyorsunuz” şeklinde aktarılmıştır. Türk Halk müziğinin etki gücüne yönelik ud, bağlama gibi birçok halk çalgısının tek sesli ama büyük bir anlatım zenginliği taşıdığı vurgulanmıştır. Türkiye'de yapılan gitar müziğine yönelik halk müziği unsurlarını içinde barındıran müzikler yapıldığında Avrupa'da karşılığını*

bulacağı belirtilmektedir. Örnek olarak Carlo Domeniconi'nin Koyunbabası verilmiş bu eser gibi çok fazla üretim yapılması gerektiği ve Avrupa'ya öyle açılmamız gerektiği vurgulanmıştır.” şeklinde yorumlanabilir.

Çizelge 15

Özellikler	Açıklamalar
Batı müziğinin Osmanlı müziğine etkisi	Guatelli paşa Mızıka-i Hümayünün başına getiriliyor. Piyanoda Saba peşrev yazıyor ama Türk müziği ses perdelerini içermemesi nedeniyle aslında saba makamıyla bir ilgisi yoktur.
Müzik devrimi	Müzik devriminde, gelenekteki hali korunarak nasıl çoksesli hale getirilebilir. Bu zaten 180 yıllık tartışmadır.
Düzenlemede kaliteliyi sanatsal seviyeyi belirleyecek 4 önemli unsur	1) Gitar çok iyi bilinmelidir 2) Armoni ve kontrpuan bilgisi olmalıdır. 3) Makam bilinmeli 4) Halk müziği içerisindeki süslemelerle oradaki tavırlar bilinmeli ve kaynaktan dinlenmelidir.
Konuşmacının perdesiz gitarda düzenleme icrasına bakışı	Ud çalabilmek gerekiyor. Perdesiz gitarda, perdeleri yakalamak çok zor, tınısı farklı olduğu için klasik gitar gibi tınlamıyor, akor basıyorsunuz sesler uzamıyor ya da akor basıyorsunuz sesler kayıyor. Yapısal olarak klasik gitardan çok farklıdır.
Konuşmacının önerisi	60-70 lira vererek normal gitarınıza ya da eski bir gitarınıza bağlama perdeleri tambur perdeleri ekletebilirsiniz.
Konuşmacıya göre Dünyanın klasik gitar alanında Türkiye'den beklentisi	Gitarda çalınan makamsal müziğin perdeleriyle çoksesli icra edilmesi gerekir.

3.3.4. Dördüncü Konuşmacının Görüşleri

Çizelge 15'deki bulgular “*Batı müzik ekininin Osmanlı müziğini etkisi daha eski yıllara dayandırıldığı bilinmekle beraber Guatelli Paşanın Mızıka-i Hümayun'un başına getirilmesiyle önemli bir sürece girilmiştir. Guatelli Paşa'nın burada piyano için yazdığı saba peşrevinin Türk müziği ses perdelerini içermemesi nedeniyle aslında saba makamıyla bir ilgisinin olmadığı açıklanmıştır. Konuşmacı müzik devrimi kapsamında halk müziklerinin gelenekteki halini bozmadan çok sesli bir hale getirilmesi gerektiğini vurgulamış ve bu tartışmaların 180 yıllık bir geçmişi olduğunu belirtmiştir. Konuşmacıya göre halk müziği düzenlemelerinde kaliteliyi sanatsal seviyeyi belirleyecek 4 önemli unsurun olduğu belirtilmiştir ve bunlar “1)Gitarın çok iyi bilinmesi,*

2)Armoni ve kontrpuan bilgisinin olması, 3)Makamın bilinmesi, 4)Halk müziği içerisinde kullanılan süslemelerin ve tavırların bilinmesi ayrıca düzenlenen eserin kaynaktan dinlenmesi” şeklinde açıklanmıştır. Konuşmacı perdesiz gitarla halk müziği düzenlemelerine yönelik perdeleri yakalamanın çok zor olduğunu, tınısının klasik gitar gibi tınlamadığını, akor basarken seslerin uzamadığını ya da akor basarken seslerin kayabilme ihtimalinin olduğunu ve yapısal olarak klasik gitardan çok farklı olduğunu belirtmiştir. Konuşmacı öneri olarak standart gitarlara bağlama, tambur perdelerinin eklenebileceğini ve bu durumda makamsal müziğin çok sesli hale dönüşebileceğini vurgulamış, dünya klasik gitar camiasının Türkiye’den beklentisinin bu olduğunu ifade etmiştir.” şeklinde yorumlanabilir.

Çizelge 16

Özellikler	Açıklama
Akademik gelişimi	Türkiye’de gitarın gelişimi akademik olarak 1977 de başlar.
Andrea Paleologos	1964 e kadar klasik gitar dersleri vermiştir.
Ziya Aydıntan	ilk gitar metodunu yazmıştır.
Yüksel Koptagel	İlk gitar kompozisyonu, Yüksel Koptagel tarafından Almanya’da basılmıştır
Carlo Domeniconi	İtalyan gitarist Carlo Domeniconi 1977 de Mimar Sinan Üniversitesi Konservatuarı’nda ilk gitar bölümünü açmıştır.
Gitarın akademide yayılması	Ahmet Kanneçi, Hacettepe (1985), Bilkent (1986), Anadolu (1990) Üniversiteleri’nde, Erdem Sökmen İstanbul Üniversitesi’nde (1985), Bekir Küçükay Gazi Üniversitesinde, Yıldız Elmas Marmara Üniversitesi’nde (1983) Gitar bölümlerini başlatmışlardır.
Ulusal Gitar Müziği Beste Yarışması	1983 de ilk olarak Ulusal Gitar Müziği Beste Yarışması düzenlenmiştir.
Türk gitar müziği	Gitarist ve gitarist olmayan besteciler tarafından yapılan çalışmalarla Türk gitar müziği ve düzenleme alanında önemli bir yol alınmıştır.
Türk gitar müziği ve düzenleme alanındaki eksiklik	En önemli eksiklik, yapılan çalışmaların kapalı devre bir çerçevede kalmasıdır.

3.3.5. ikinci Görüşmecinin Görüşleri

Çizelge 16’daki bulgular” Türkiye’de gitar eğitiminin akademik alana girmeden önce özel dersler şeklinde verildiği ve bu dersleri veren gitar

eğitmenlerinin Türkiye’de gitarın yayılmasında önemli bir rol üstlendikleri görülmektedir. En önemli gitar eğitmenlerinden biri olan Andrea Paleologos’un 1964 e kadar gitar dersleri verdiği bilinmektedir. Can Aybars, Ziya Aydınant, Savaş Çekirge, Mutlu Torun, Raffi Arslanyan, Misak Torosyan gibi birçok öğrencisinin Türkiye’de gitarın tanınmasına katkı sağladıkları ifade edilmiştir. Ziya Aydınant’ın ilk gitar metodunu yazdığı, ilk gitar kompozisyonunun, Yüksel Koptagel tarafından Almanya’da basıldığı belirtilmiştir. İtalyan gitarist Carlo Domeniconi’nin 1977 de Mimar Sinan Üniversitesi Konservatuari’nda ilk gitar bölümünü açtığı, daha sonra Ahmet Kanneci’nin sırasıyla Hacettepe (1985), Bilkent (1986), Anadolu (1990) Üniversiteleri’nde, Erdem Sökmen’in İstanbul Üniversitesi’nde (1985), Bekir Küçükay’ın Gazi Üniversitesinde, Yıldız Elmas’ın Marmara Üniversitesi’nde (1983) Gitar bölümlerini başlattığı ifade edilmiştir. 1980yıllarında Ahmet Kanneci ve Bekir Küçükay, gitarı konser sahnelerine taşımışlardır. 1983 de ilk olarak Ulusal Gitar Müziği Beste Yarışması düzenlenmiştir. Bu sürecin devamında gitarın, akademik eğitimin büyük katkısıyla hızla gelişme gösterdiği ve dünya standartlarında yetişen gitar öğrencilerinin, çeşitli yarışmalarda ve konserlerde ülkemizi temsil ettikleri görülmektedir. Bu gelişime paralel olarak Türk Gitar Müziğinde, de gitarist ve gitarist olmayan besteciler tarafından yapılan çalışmalarla önemli bir mesafe alındığı belirtilmektedir. Bu alanda görülen en önemli eksikliğin, yapılan çalışmaların kapalı devre bir çerçevede kaldığı bu tür çalışmaların daha çok desteklenerek çerçevenin genişlemesi, gitaristlerin ve gitar müziğinin hak ettiği yeri bulması gerektiği belirtilmektedir” şeklinde yorumlanabilir.

3.4. Konserde İcra Edilen Türk Halk Müziği ve Din Müziği Eserleri

Araştırma kapsamında 15 Nisan 2014 tarihinde gerçekleştirilen Konserde Türk halk müziği ve Türk din musikisi düzenlemeleri, ayrıca Türk müziği unsurlarının kullanıldığı eserler seslendirilmiştir. Bu bölümde sadece klasik gitara düzenlenen Türk müziği eserlerin özellikleri belirtilmiş olup, eserleri düzenleyen

gitarist akademisyenlerden birer örnekle eserlerine yansıyan çokseslilik yaklaşımları ve Türk halk müziği unsurları incelenmiştir.

3.4.1. Konserde İcra Edilen Eserlerin Bilgileri

Bu kısımda konserde icra edilen türkü ve ilahi düzenlemelerinin, bestecisine, yöresine, kaynağına, makamına ve gitara kimin düzenlediğine yönelik bilgiler verilmiştir.

Çizelge 17

Eserler	Yöresi	Bestecisi	Kaynak	Makamı	Düzenleme
Fidayda	Ankara	Anonim	Sadık-Ergün-Bayram aracı (TRT)	Acem Kürdi	Tolgahan Çoğulu
Kara Toprak	Sivas	Âşık Veysel		Hüseyni-Kerem	Ricardo Moyano
Uzun İnce Bir Yoldayım	Sivas	Âşık Veysel			Tolgahan Çoğulu
Yemen Türküsü	Muş	Anonim	Duriye Keskin	Hüseyni	Tolgahan Çoğulu
Ben Giderim Batuma	Sinop	Anonim	Münire Tarabuş (TRT)	Nikriz	Kağan Korad
Ferahi Zeybeği	Muğla	Anonim	Cihat Aşkın	Nikriz	Kağan Korad
Yayla Yolları	Burdur	Anonim	Salih Aydoğan		Kağan Korad-Kürşat TErci
Severim Seni Ben		Anonim		Hüseyni	Safa Yeprem
Niyaz İlahisi-Dinle Sözümlü		Anonim		Segâh	Safa Yeprem
Nicedir Uyursun		Anonim		Hicaz	Safa Yeprem
Feryad Edelim Allah Yoluna		Anonim		Hicaz	Safa Yeprem
Dolandı Her Yer Kandiller İle		Anonim		Acemaşiran	Safa Yeprem

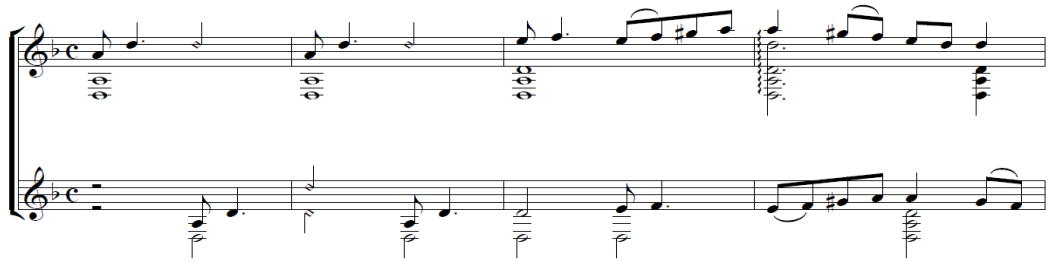
3.4.2. Konserde İcra Edilen Eserlerin İncelenmesi

Bu kısımda konserde icra edilen türkü ve ilahi düzenlemeleri içinde rastlamsal seçilen dört seçkinin notaları üzerinden gerçekleştirilen incelemeye yönelik nitel bulgulara yer verilmiştir.

3.4.2.1. Ferahi Zeybek

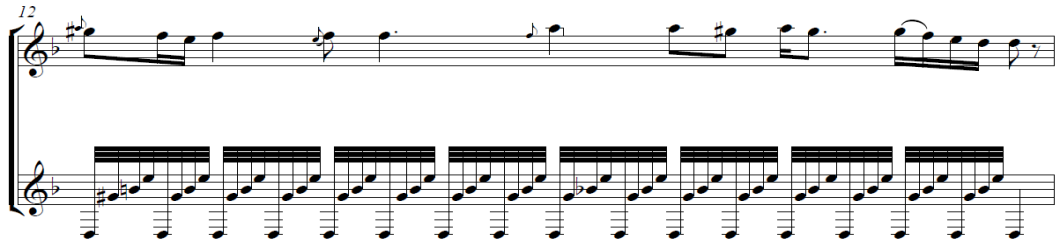
İki gitar için düzenlenmiş ve 6. tel re sesine akortlanmıştır.

Nota 1



Başlangıçta herhangi bir majör ve minör akora yer verilmemiştir. Besteleme yöntemi olarak çokseslilik (polifonizm) uygulamalarına yer verilmiş olup tam taklit (Kanon anlayışı) yapısı kullanılmıştır.

Nota 2



12. ölçüde ikinci gitar, geleneksel ezgiyi seslendiren birinci gitara nikriz yapısına uygulanabilecek bir tonal armoni yaklaşımıyla eşlik etmektedir. Bu

eşlikte kullanılan armonik dereceler ise re temel sesi dem⁹ sesi olarak kullanılmış olup bu dem sesi üzerinde dominant dominantı ve beşinci derecesi değiştirilmiş dominant dominantı ardından re minör tonik yönelimli ancak üçlüsünden¹⁰ kaçınılmış bir re-la- dört sesine ulaşılmıştır. Düzenlemeyi yapanlar dem sesine bağlı kalarak ve bitirişte üçlü sesinden kaçınarak Türk müziği etkisini koruma yönünde bir takım önlemler almışlardır.

Nota 3

The image shows two systems of musical notation for 'Nota 3'. The first system begins at measure 13 and consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff contains a rhythmic accompaniment for the tambourine, marked 'Tamb.'. The second system begins at measure 5 and also consists of two staves. The upper staff continues the melodic line, and the lower staff continues the tambourine accompaniment, marked 'tamb.'.

Birinci ve ikinci gitarın bir çeşit saz heyeti gibi vurmali ve saz üslubuna uygun hareketler kullandığı görülmektedir.

Nota 4

The image shows two systems of musical notation for 'Nota 4'. The first system begins at measure 35 and consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The second system continues the melodic and bass lines.

⁹ Bir çalgının, bir ezgiyi seslendiren çalgıya, ezginin durak ya da güçlü perdelerini sürekli seslendirerek eşlik etmesi, pedal. (Öbek, 1998: 58)

¹⁰ Tonal müzikte herhangi bir dizinin üçüncü derece sesine o dizinin üçlüsü denilmektedir. Yukarıda birinci ve beşinci derece sesleri bir arada kullanılmış. Üçlü ise yok – burada ne majör ne de minör var, çünkü bunlar arasındaki fark üçlüden gelir. (Webern; 1932: 36)

Nota 4 incelendiğinde düzenlemeyi yapan icracının nota 2’de Türk müziği makam ve üslubunu korumak bakımından tonik akorunun kullanımında kaçındıkları üçlüye yer verdikleri anlaşılmakta olup bu yer vermenin düzenlemeyi yapan icracının tonal müzik eğitimi ve icracılık birikiminden kaynaklandığı söylenebilir.

Nota 5

Musical score for Nota 5, starting at measure 39. The score is written in two staves (treble and bass clefs) and shows a complex melodic line with various intervals and a final cadence.

Nota 5’te tonal müzik yapısında kurulan çift dominant akorunun, tonal müzik anlayışı dışında bir gelişme göstererek re-la dörtlüsüne bağlandığı görülmüştür.

Nota 6

Musical score for Nota 6, starting at measure 40. The score is written in two staves (treble and bass clefs) and shows a melodic line with a 'rit.' marking and a final cadence.

Son ölçüde majör - minör akor yapılarından kaçınılarak re ve la seslerinin tekrarlarıyla oluşturulan çoksesli bir yapı kullanılmıştır.

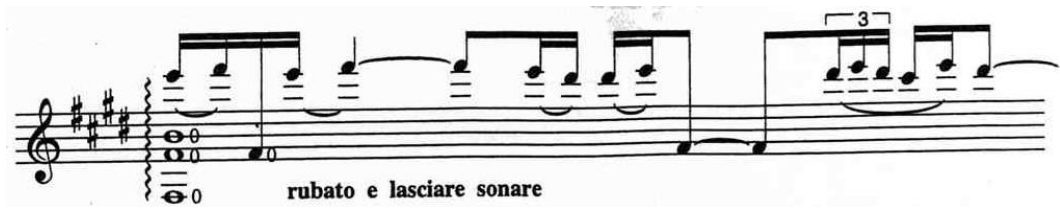
Ferahi Zeybek düzenlemesindeki bulgular “Besteleme yöntemi olarak çokseslilik (polifonizm) uygulamalarına yer verilmiş ve kanon kullanılmıştır.

Tonal armoni olanakları kullanılmış olmasına rağmen ezginin yapısı gereği tonal müzik gibi duyulmamaktadır. Başlangıçta ve bitişte akor oluşturmayacak, re ve la seslerin tekrarıyla oluşan çoksesli bir yapı kullanılmıştır. Akor kurumları ve çözümleri duyuşsal ve güzellik(estetik) kaygılar çerçevesinde klasik batı armoni anlayışı dışında oluşmuştur.” şeklinde yorumlanabilir.

3.4.2.2. Kara Toprak

Konserde Çoğulu'nun icra ettiği Kara Toprak eserinin Moyano tarafından gitara düzenlenmiş olması sebebi ile söz konusu düzenleme kapsamında Moyano'ya ait nota örnekleri incelenmiştir. Bu düzenlemede Moyano'nun müziksel geçmişinin Türk müziği icrasına yansıdığı ve düzenlemenin tümünde Türk müziği perde düzenini ve icra üslubunu korumaya yönelik bir tutum sergilendiği görülmüş bu nedenle inceleme konusu yapılmıştır.

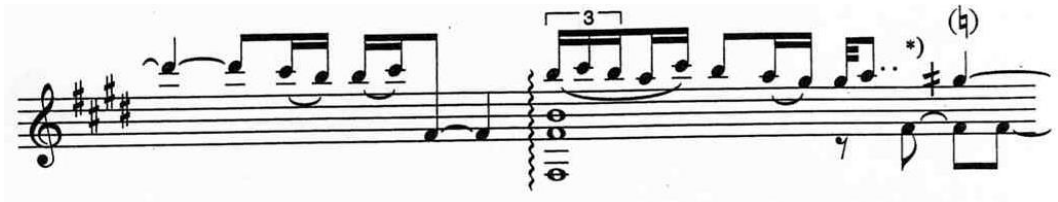
Nota 7



Eserin icrasında gitarın telleri, sırasıyla alt telden başlayarak “mi, si, fa diyez, do diyez, fa diyez ve mi” seslerine ayarlanarak bir düzen verilmiştir (akortlanmıştır). Nota 7-12’de verilen notalarda hüseyini türkünün gitara uyarlanmasında tonal unsurlardan kaçınıldığı ancak tonal müzgin bir gelişmesi olan izlenimci akımın temel çokseslilik unsuru olan beşli ve dördü veya ikili ve yedili akorlama yapısına dayalı Fransız armonisi olarak anılan bir çokseslilik uygulandığı tespit edilmiştir. Nota 8 bu yapıyı içermekle birlikte nota 8,9 ve 10 ‘da verilen notalar Batı sanat müziğinde kullanılan ve eseri temsil etme yeteneği olan çoksesli bir giriş müziğini ortaya koymaktadır. Bu giriş yaklaşımı Türk

müziği geleneğinde bulunmakla birlikte daha çok saz kısmında ezginin tekrarına yer verildiğinden söz konusu nota örneklerinde verilen giriş yapısının Batı anlayışını yansıtmakta olduğu söylenebilir. Nota 8 düzenleyicinin Türk müziğini tanıdığı, onun ezgi, tını ve ilkelerine bağlı kaldığı bir anlayışı sergileyen bir örnektir. Bu örnekte düzenlemecinin ezginin tartımsal ve ezgisel yapısından yararlandığı ancak tekseslilik özelliğini korumaya özen gösterdiği anlaşılmaktadır.

Nota 8



Eserin icrasında gitarın perde düzeneğinde bulunmayan ancak eserin aslı Hüseyini / Kerem makamında bulunan perdenin, gitarın klavyesinde kullanılan parmakla telin aşağıya ya da yukarıya itilmesiyle duyurulmaya çalışıldığı anlaşılmaktadır. Bu davranışı ile Moyano'nun eserin makam yapısını anladığı ve icrasına yansıtmaya çalıştığı görülmektedir.

Nota 9



Bu bölümde bağlama icrasında kullanılan süsleme tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Özellikle bağlamada uzun hava icralarında tezene ile bam teli kullanılarak dem etkisi yaratılmasının, düzenlemede üçüncü telin boş kullanılarak taklit edilmeye çalışıldığı anlaşılmaktadır.

Nota 10



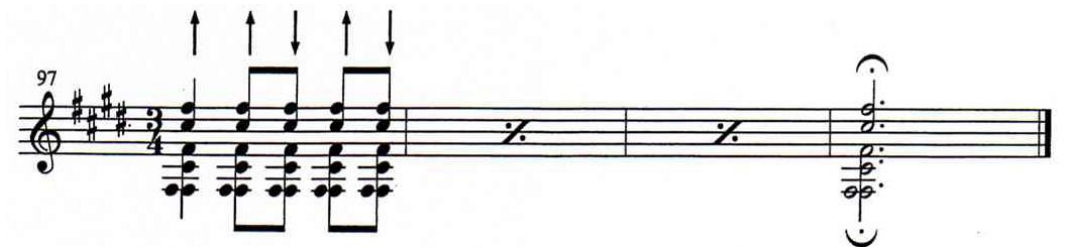
Nota 10 ve 11 Türk müziği ezgilerinin düzenlenmesinde başvurulabilecek örnek yöntemlerden birini göstermesi bakımından önemlidir. Buna göre düzenlemeci kara toprak adlı eserin ana notalarının bir çeşit “Cantis Firmus”unu yani iskeletini temel nota değerleri üzerinden incelik özelliğini de tam koruyarak düzenlemede işlemiştir. Bu işlemede T8’li ve T5’li aralıkların eşlik ve zamansal bölünmelerine eşlikte susturduğu zamanlarla zenginleştirerek yer verdiği anlaşılmaktadır. Ayrıca düzenlemecinin tonal armoniden kaçındığı açık bir düzenleme biçimi ortaya çıkmıştır.

Nota 11



Makamın temel sesinin ölçü başlarında kullanımıyla dem geleneğine bağlı kalındığı ve dörtlü, beşli aralıkların ezgiye eşlik ettiği görülmektedir.

Nota 12

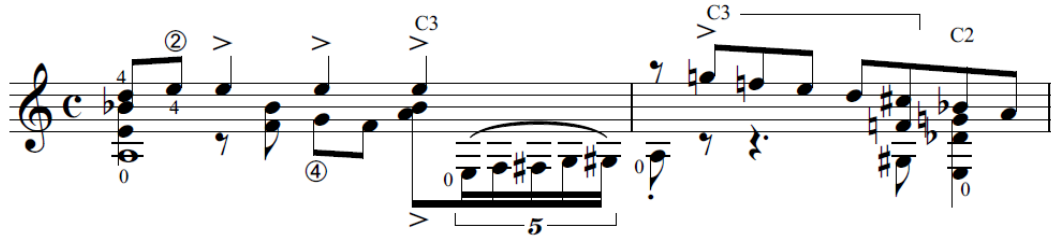


Kök ses fa diyez ve V. Derece do diyez seslerinin tekrarlanmasıyla elde edilen çoksesli bir yapı ile bitirilmiştir. Böylece bu düzenleme bağlamında Türk beşlerinin izlenimci akım etkisiyle oluşturduğu çoksesli Türk musiki biçimine tam uyumlu bir çokseslilik ortaya konulmuş olup düzenlemecinin Türk musikisi perde düzenine notasyonda bağlı kalmasıyla düzenlemeci Türk beşlerinden ayrılmaktadır.

Kara Toprak düzenlemesindeki bulgular “Eserde tellerin sabit gitar akort düzeninden farklı olarak bağlama düzenine öykünerek akortladığı; eşlikte kesinlikle tonal unsurlara yer vermediği; Türk müziğinin yapısına uygun olarak T8, T5 ve T4 gibi aralıkların çoklu tınlarıyla örülü bir düzenleme dili oluşturulduğu; özellikle bağlama icracılığında kullanılan süsleme tekniğinin taklit edildiği ve gitarın klavyesinde kullanılan parmakla telin aşağıya ya da yukarıya itilmesiyle makamda bulunan koma sesin duyurulma anlayışı notaya yansıtıldığı; Gitara düzenlenen/uyarlanan eserin çok seslendirilmesine yönelik duyuşsal ve güzellik (estetik) kaygılar çerçevesinde Türk müziğinin yapısının korunduğu ”şeklinde yorumlanabilir.

3.4.2.3. Hicaz İlahi (Feryad Edelim Allah Yoluna)

Nota 13



Başlangıçta tonal müzik yapısında bulunan majör - minör akor yapısı kullanılmamıştır. İlk akor 3'lüsü ve 5'lisi atılmış, 9'lusu yarım ses pesleştirilmiş 11'li akor gibi görünse de klasik batı müziğinde ki gibi duyulmamaktadır. İlk akorun hicaz makamda I. Dereceyi ifade edebilen karakteristik bir akor olarak

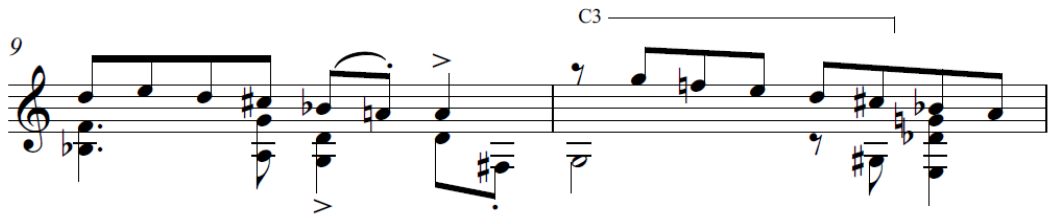
kullanıldığı düşünülebilir. Ayrıca dörtlü halde kurulmuş akor kullanımının olduğu görülmektedir. İkinci kısımda gizli bir fa majör tonalitesine yönelik armonik gelişme mevcuttur.

Nota 14



5.ölçüde Ezgi bir oktav tize aktarılmış, başlangıç akoru çevrim şeklinde basılmıştır. Düzenlemeci altıncı ölçüde hicaz makamın çok seslendirilmesinde kendi duyuşsal sınırlarında oluşan sesleri üç veya iki ses düzeninde kullanıldığı görülmektedir.

Nota 15



9. ölçüde tonal akor yapıları kullanılmakla birlikte tonal armoni düzenine yer verilmemiştir; ancak 10. Ölçüde gizli bir fa majör tonalitesine yönelik armonik gelişme mevcuttur. Bu mevcudiyette fa majörün adaş tonalitesinden VII7'li ve VI. derece akorlarının ödünç kullanımıyla ters yönlü bir kırık kadans ilerlemesine yer verilmiştir.

Nota 16



15. ölçüde sırasıyla VII. Derece, III. Derece (3'lüsü sesteş) ve 5'lisi pesleştirilmiş VII. Derece akorları kullanılmıştır. Bitiş akorun majör olamadığı görülmektedir.

Hicaz İlahi düzenlemesinde "Başlangıçta ve bitirişlerde majör- minör akorlar kullanılmamış fakat zaman zaman I. Derecenin majör, VII. Derecenin minör şeklinde kullanıldığı görülmektedir. Hicaz makamı düşünülerek I. Dereceyi ifade edebilen karakteristik akor kullanıldığı düşünülebilir. Düzenlemeci hicaz makamın çok seslendirilmesinde kendi duyuşsal sınırlarında oluşan sesleri üç veya iki ses düzeninde artık dördü veya altı aralıklar şeklinde serpiştirmiştir. Eserde, tonal müzik anlayışının olmadığı ancak tonal müzik unsurlarının kullanılarak soyut çoksenslendirilme anlayışının olduğu söylenebilir." şeklinde yorumlanabilir.

3.4.2.4. Fidayda

Bu eser 8 telli mikrotanal gitarın yapısına göre düzenlenmiştir. Akor düzeneği aşağıda belirtilmektedir.

Nota 17

Anonymous Anatolian Folk Music
Arrangement for 8-String Adjustable Microtonal Guitar: Tolgahan Çoğulu

Dörtlü halde kurulmuş akor yapısının kullanıldığı görülmektedir. Eserin makamında bulunan si bemol iki ve do diyez üç perdeleri kullanılmış, T8 aralığı kullanılarak çoksesselilik etkisi oluşturulmaya çalışılmıştır. Si bemol iki notasının yer aldığı, hiçbir kuramda bulunmayan bir akor yapısının kullanıldığı görülmektedir. Bu haliyle Türk müziği çoksesselilik tartışmaları kapsamında ortaya konulan, Türk müziğinin geleneksel yapısını bozmadan uygulanacak olan çoksesseliliğin mikrotanal gitarla ile vücut bulduğu söylenebilir.

Nota 18



Bağlamadaki süsleme tekniğinin taklit edildiği görülmektedir. Ayrıca bağlamada kullanılan tellerin sağ el parmaklarıyla taranması tekniği kullanılmıştır.

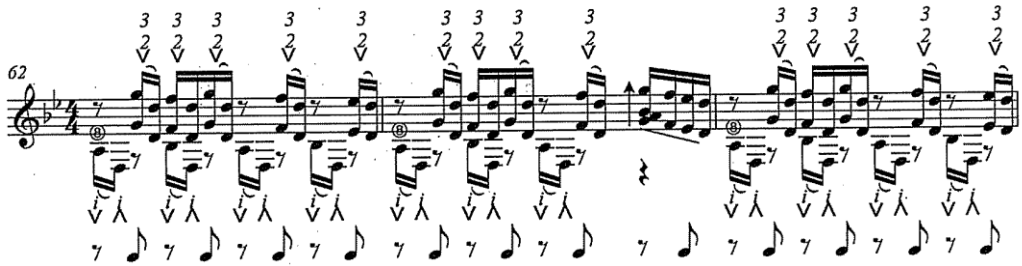
Nota 19



Dörtlü yapıda kurulmuş aralık ve akorların kullanıldığı görülmektedir. Gitarda kullanılan harmonic tekniğiyle si bemol iki notası kullanılmış mikrotanal gitara özgü bir duyuş elde edilmiştir.

Bu örnekte bağlama icrasında kullanılan şelpe tekniğinin ve gitar icrasında kullanılan legato tekniğinin aynı anda kullanıldığı görülmektedir.

Nota 23



Bu örnekte şelpeyle çalınan ezgiye alt tellerde yapılan legato ile eşlik yapılmış ve oktav seslerden yararlanılmıştır. Ayrıca bu kısımda ezgiyle beraber gitarın gövdesine vurulması suretiyle ritim çalınmıştır.

Nota 24



Bu örnekte ezginin üzerine I. Derece minörün ek altı akoru şeklinde kullanıldığı ve bitiş ölçüsünde majör- minör akor yapısından kaçılarak dörtlü halde kurulmuş akor yapısının kullanıldığı görülmektedir.

Fidayda düzenlemesindeki bulgular "Mikrotonal gitarın, eserin makamında bulunan si bemol iki ve do diyez üç perdelerinin geleneksel gibi kullanılmasına olanak sağladığı söylenebilir. Ezginin ağırlıklı olarak oktavlardan, dörtlü aralıklardan ve dörtlü halde kurulmuş akor yapılarından yararlanılarak duyuşsal çerçevede çok seslendirildiği görülmektedir. Si bemol ikinin bulunduğu hiçbir kuramda bulunmayan bir akor yapısının kullanıldığı

görülmektedir. Bu haliyle Türk müziği çokseslilik tartışmaları kapsamında ortaya konulan, Türk müziğinin geleneksel yapısını bozmadan uygulanacak olan çoksesliliğin mikrotonal gitarla ile vücut bulduğu söylenebilir. Bağlamadaki süsleme tekniğinin taklit edildiği görülmektedir. Ayrıca geleneksel bağlama icrasında kullanılan tellerin sağ el parmaklarıyla taranması ve şelpe teknikleri kullanılmıştır. Gitarla kullanılan harmonic tekniğiyle si bemol iki notası kullanılmış mikrotanal gitara özgü bir duyuş elde edilmiş denilebilir. Gitar tekniğinde sıkça kullanılan legato ve sağ el ile gitarın gövdesine vurularak ritmin elde edilmesi teknikleri kullanılmıştır. Ezginin üzerine I. Derece minör ek altı akoru şeklinde kullanılmış ve bitiş ölçüsünde majör- minör akor yapısından kaçılarak dörtlü halde kurulmuş akor yapıları kullanılmıştır. Tonal müzik yapısı kullanılmamıştır.” şeklinde yorumlanabilir.

BÖLÜM IV

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

4.1. Sonuç

Bu bölümde üç soru kapsamında dört panel katılımcısı ve iki görüşmeciden elde edilen nitel bulgulara yönelik sonuçlar hem bireysel görüşlere dayanarak hem de her soru için genel bir sonuç şeklinde verilmiştir. Ayrıca konuşmacıların bu tez için verdikleri konserde seslendirilen eserlerde yer alan halk müziği unsurları ve çokseslilik tarzlarına yönelik bulgulardan elde edilen sonuçlara yer verilmiştir.

4.1.1. Birinci Soru Kapsamında Konuşmacılar ve Görüşmeci

Görüşlerinden Elde Edilen Bulgu Sonuçları

Bu kısımda birinci soruya yönelik dört konuşmacı ve iki görüşmeciden alınan görüşlerden elde edilen bulgulara dayanan sonuçlar her konuşmacı ve görüşmeci için ayrı ayrı maddelendirilerek verilmiş olup ayrıca tüm konuşmacı ve görüşmeci görüşlerinin birinci soru kapsamında ortaya konulan sonuçlar bir bütünlük içerisinde ele alınarak genel sonuçlar biçiminde ve maddeler halinde verilmiştir.

4.1.1.1. Birinci Konuşmacı Görüşlerinden Elde Edilen

Bulgu Sonuçları

Çizelge 1'deki nitel bulgulara göre birinci konuşmacının görüşleri "gitarın yapısı ve tarihi hakkında "Türkçe yazılmış ana kaynağı "*Gitarın Öğretmen Çalgısı Olarak Kullanımının İlköğretim Öğrencilerinin Müzik Dersi Başarısına Etkileri*" adlı tezi gösterdi; Çalgının kökenine yönelik kesin bir tespit yoktur. Gitar tarihi M.Ö. 1400-1300'ler olup ilgili medeniyetler Mısır, Hitit ve Eski Yunandır; Ekinsel etkileşim Haçlı seferlerine, Arap müzik ekinine ve ud-

lavta dönüşümüne bağlıdır; Avrupa’da iki tür (Guitarra Latina ve Guitarra morisca) gitar oluşmuştur ve gitarın köken ve gelişimi beş basamakta incelenir.” şeklindedir.

4.1.1.2. İkinci Konuşmacı Görüşlerinden Elde Edilen Bulgu

Sonuçları

Çizelge 2’deki nitel bulgulara göre ikinci konuşmacının görüşleri ”Gitarın kökenine yönelik kesin kanıtlar içeren bilgi yoktur. Yaygın kanı Endülüs Emevileriyle udun İspanya’ya taşınması ve orada değişim–gelişim ve bir evrimleşme süreci geçirerek Avrupa’ya ve diğer bölgelere yayıldığıdır. 756-1031 tarihleri arasında Endülüs Emevi Devleti ile Doğu’dan Batı’ya; 1095-1270 Haçlı Seferleri aracılığıyla Batı’dan Doğu’ya çift yönlü etkileşim olmuştur. Avrupa’ya götürülen ud perdelenmiş ve 12 nota düzenine göre sabitlenmiştir. Rönesans ve Barok dönemde gitar ve benzeri çalgılara yönelik gelişmeler sürmüştür. Bu bakımdan günümüz gitarına benzer sabit bir çalgıdan bahsetmek zordur.” Şeklindedir.

4.1.1.3. Üçüncü Konuşmacı Görüşlerinden Elde Edilen Bulgu

Sonuçları

Çizelge 3’deki nitel bulgulara göre üçüncü konuşmacının görüşleri ”Rönesans ve Barok dönemde gitar yapısal bakımdan sürekli çeşitli değişikliklere uğramıştır ve bundan dolayı çok fazla ara formlar oluşmuştur. Bu dönemde perdeler bağırsaktan sarılmaktaydı ve oynatılabilirdi. Tellerin sayısında ve dizilişinde değişiklikler yapılmaktaydı. Bu dönem gitarları, günümüz sabit gitarından hantal ve zordur. A. Torres ‘in çalışmalarıyla günümüz sabit gitarı oluşmuştur.”eklindedir.

4.1.1.4. Dördüncü Konuşmacı Görüşlerinden Elde Edilen Bulgu Sonuçları

Çizelge 4'deki nitel bulgulara göre dördüncü konuşmacının görüşleri “Rönesans döneminde gitarın perdeleri bağlamadaki gibi sarılarak yapılmaktaydı. Perdeler henüz sabitleşmemiş yani oynatıla bilirdi. Önceleri dört çift telli bir yapısı vardı. Daha sonraları bir çift tel daha eklenmiş ve sürekli tel sayılılarında denemeler yapılmıştır. Günümüzde sabit yapı kazanan gitar 19. yüzyılda İspanya’da A.Torres tarafından yapılmıştır. Gitarın yapısal gelişimine koşut olarak icracılıkta gelişti ve gitar dünyada çok tanınmış konser salonlarında solo çalgı olarak çalındı.”şeklindedir.

4.1.1.5. Birinci Görüşmeci Görüşlerinden Elde Edilen Bulgu Sonuçları

Çizelge 5'deki nitel bulgulara göre birinci görüşmecinin görüşleri “Gitarın kökeni, genel olarak belirtilen M.Ö 1400-1300 yıllarından çok daha eski bir tarihe dayanmaktadır. Gitarın atası olarak benzer çalgı bakımından Latin Amerika'nın yerel çalgısı olan tek telli “Berimbou”nun olabilir ve gitara benzer çalgılardan biri “Charango”dur. Charango Bolivya’da gitar için uygun ağaçların olmaması nedeniyle “Armadillo” denilen memeli bir hayvanın kabuğundan yapılan Güney Amerika’ya özgü genellikle günümüz gitarından küçük ukulele benzeri bir çalgıdır. Barok gitar Avrupa’dan Amerika’ya beş çift telli olarak gitmiştir. Afrika’dan Amerika’ya da ritim çalgıları ve tartım kalıpları gitmiştir. Torres’ten önce 1700’lü yıllarda günümüz gitarına çok benzeyen gitar vardı.”şeklindedir.

4.1.1.6. İkinci Görüşmeci Görüşlerinden Elde Edilen Bulgu Sonuçları

Çizelge 6'deki nitel bulgulara göre ikinci görüşmecinin görüşleri “Birçok tarihçinin gitarın atasının, Pers tamburu (İ.Ö. 1500) olduğu fikrinde birleştiği ve aynı tarih diliminde ait Pers udunun, yaklaşık 1500'lü yıllarda luta dönüştüğünü görülmüştür. Arkeolojik kazılar sonucu İ.Ö. 1400'lü yıllarda Alacahöyük'te kabartmalar üzerinde bulunan resimlerdeki çalgıya Hitit gitarı denilmiştir. İ.Ö. 300'lü yıllarda Yunan tamburu ortaya çıkmıştır. Romalılar İ.S. 300'lü yıllarında kendi tamburlarını geliştirmiş ve İ.S. 1200'lü yıllarda Roma tamburu, Morisca ve Latin gitarına dönüşmüştür. 1500'lü yıllarda bu çalgılar Vihuela ve dört telli gitara dönüşmüştür. 1600'lü yıllarda gitara beşinci tel eklenmiştir (beş telli gitar 1800. Yüz yılın sonlarında altı çift telli gitar ortaya çıkmıştır. İlk altı tek telli gitarın 1790'lü yıllarda Alman yapımcı Jakob August Otto tarafından yapıldığı bilgisinin yanı sıra, İtalya'da da yapıldığı görüşü de hakimdir. 1800'lerde altı telli gitarı kullanan birçok virtüöz bulunmakta ve gitarın altın çağı 1775 de İtalya ve İspanya'da başlamıştır. İspanya'da 19. yüzyılın sonlarına doğru, yapımcı Antonio Torres Jurado'nun büyük gövdeli gitarı ve bu gitarla Francisco Tarrega'nın geliştirdiği çalma tekniğiyle, klasik gitarda büyük bir gelişme sağlamıştır. 1800 ve 1980 yılları arasında gitar tekniği, gitar repertuarı ve gitar yapımı kapsamında önemli gelişmelerin olmuştur.” şeklindedir.

4.1.1.7. Birinci Soru Kapsamında Elde Edilen Genel Sonuçlar

Bu kısımda yukarıda altı maddede verilen nitel sonuçları bir süzgeçten geçirilerek temel sonuçlara dönüştürülmesine yönelik bir sıralamaya yer verilmiştir. Bireysel görüşlerden elde edilen sonuçlar aşağıdaki gibidir:

- a. Gitar tarihinin M.Ö. 1400-1300'lü yıllara dayandırılmakla birlikte bu tarihin çok daha eski bir tarih olma ihtimali olduğu belirtilmektedir.

- b. Arkeolojik kazılar sonucu İ.Ö. 1400'lü yıllarda Alacahöyük'te kabartmalar üzerinde bulunan resimlerdeki çalgıya Hitit gitarı denilmiştir.
- c. Birçok tarihçinin gitarın atasının, Pers tamburu (İ.Ö. 1500) olduğu fikrinde birleştiği ve aynı tarih diliminde ait Pers udunun, yaklaşık 1500'lü yıllarda luta dönüştüğünü belirtmektedir.
- d. Gitarın atası olarak benzer çalgı bakımından Latin Amerika'nın yerel çalgısı olan tek telli "Berimbou"nun olabileceği ve gitara benzer çalgıların Charango ve Ukalele olduğu belirtilmektedir.
- e. Gitarın kökeni Mısır, Hitit ve Eski Yunan medeniyetlerine dayandığı belirtilmektedir.
- f. İ.Ö. 300'lü yıllarda Yunan tamburunun ortaya çıktığı, İ.S. 1200'lü yıllarda Roma tamburunun, Morisca ve Latina gitarına dönüştüğü belirtilmektedir.
- g. Ekinsel etkileşime yönelik Haçlı seferleri, Endülüs Emevilerinin İspanya'yı fethiyle ud-lavta dönüşümü belirtilmektedir.
- h. Gitarın İspanya'ya taşındığı ve orada değişim-gelişim ve bir evrimleşme süreci geçirerek Avrupa'ya ve diğer coğrafyaya yayıldığı belirtilmektedir.
- i. Avrupa'ya götürülen udun perdelendiği ve bu ses perdelerinin 12 nota düzenine göre sabitlendiği belirtilmiştir.
- j. Avrupa'da Guitarra Latina ve Guitarra morisca adında iki tür gitar oluştuğu belirtilmektedir.
- k. 1500'lü yıllarda Guitarra Latina ve Guitarra morisca çalgılarının Vihuela ve dört telli gitara dönüştüğü belirtilmiştir.
- l. "Rönesans ve Barok dönemde gitar yapısal özelliklerinin sürekli değişikliklere uğradığı, çok fazla ara formların oluştuğu belirtilmektedir.
- m. Rönesans döneminde gitarın perdelerinin bağlamadaki gibi sarılarak yapıldığı, henüz sabitlenmemiş olduğu ve oynatılabilir olduğu belirtilmektedir.
- n. Rönesans döneminde gitarın dört çift telli bir yapısının olduğu daha sonraları bir çift telin eklendiği ve sürekli tel sayılarında denemelerin yapıldığı belirtilmektedir.

- o. Bu dönem gitarları, gününüz sabit gitardan hantal ve zordur olduğu belirtilmektedir.
- p. Barok gitarın Avrupa'dan Amerika'ya beş çift telli olarak gittiği ve Afrika'dan Amerika'ya da ritim çalgıları ve tartım kalıplarının gittiği belirtilmektedir.
- q. İlk altı tek telli gitarın 1790'lü yıllarda Alman yapımcı Jakob August Otto tarafından yapıldığı bilgisinin yanı sıra, İtalya'da da yapıldığı görüşünün de hakim olduğu belirtmiştir.
- r. Antonio Torres'ten önce 1700'lü yıllarda günümüz gitarına çok benzeyen gitarın olduğu belirtilmiştir.
- s. Günümüzde sabit yapı kazanan gitar 19. yüzyılda İspanya'da A.Torres tarafından yapıldığı ancak sabit gitara geçişte Torres'in Jurado'nun büyük gövdeli gitarı üzerinde Tarrega'nın geliştirdiği çalma tekniğinden etkilendiği belirtilmiştir.
- t. Gitarın tarihine yönelik kapsamlı bilgi veren Türkçe yazılmış tezin "*Gitarın Öğretmen Çalgısı Olarak Kullanımının İlköğretim Öğrencilerinin Müzik Dersi Başarısına Etkileri*" olduğu belirtilmiştir.

4.1.2. İkinci Soru Kapsamında Konuşmacı ve Görüşmeci

Görüşlerinden Elde Edilen Bulgu Sonuçları

Bu kısımda ikinci soruya yönelik üç konuşmacı ve iki görüşmeciden alınan görüşlerden elde edilen bulgulara dayanan sonuçlar her konuşmacı için ayrı ayrı maddelendirilerek verilmiş olup ayrıca tüm konuşmacı ve görüşmeci görüşlerinin ikinci soru kapsamında ortaya konulan sonuçlar bir bütünlük içerisinde ele alınarak genel sonuçlar biçiminde ve maddeler halinde verilmiştir.

4.1.2.1. Birinci Konuşmacı Görüşlerinden Elde Edilen Bulgu Sonuçları

Çizelge 7'deki nitel bulgulara göre birinci konuşmacının görüşleri "İspanya'nın Endülüs Emevileri tarafından fethedilmesi ve daha sonra Hıristiyanlar tarafından yeniden fethedilmesiyle beraber kültürel bir kaynaşım - etkileşim süreci oluşmuştur. Bu süreç içerisinde İspanya'da Flamenko müziğinden başka halk müziği unsurları vardır. İspanya'da karşımıza çıkan gitar aslında bütünüyle Flamenko gitarıdır. Avrupa müziğinde gelişen lavta müziği ya da Avrupa müziğinde kullanılan klasik gitar dinamikleriyle Flamenko gitarın hiçbir bağlantısı yoktur. Flamenko sanatı, Çingenerin kendi içlerinde hayatta kalmak için varoluş süreçlerini ifade ediş şeklidir. Flamenko lordları, İspanya'daki Çingenerin bir nevi kapalı devre olarak yaşadıkları, 1490 yıllarından itibaren başlayıp 1800'lü yılların ortalarına kadar olan süreci, Flamenko'nun birinci dönemi olarak, toplum içinde kabul görmeye başladıkları süreci ise Flamenko'nun ikinci dönemi olarak değerlendirirler. Birinci Dünya savaşından sonra Flamenko gitar dünyanın birçok kısmına dağıldı ve gittiği coğrafyanın kültürel dokusuyla birleşerek yeni bir gitar müziği türüne eğrildi." şeklindedir.

4.1.2.2. İkinci Konuşmacı Görüşlerinden Elde Edilen Bulgu Sonuçları

Çizelge 8'deki nitel bulgulara göre ikinci konuşmacının görüşleri "Barok gitar, Latin Amerika'ya barok gitar repertuarı ve Avrupa müzik ekiniyle beraber gitmiştir. Güney Amerikalıların (Kızılderililerin) müzikleri tek sesli ve tampereman sisteme uygundur. Latin Amerika yerel müzikleri, gitarın çok seslilik kültürüyle beraber çok seslenmiş ve gitar, ukalele gibi çalgılar halk çalgılarına dönüşmüştür. İspanya'dan Güney Amerika'ya giden ve orayı etkileyen müzik formlarının, daha sonra gelen Afrikalı köleler ve birçok kültürle karışması, kaynaşması ve farklılaşmasıyla beraber orada (Latin kökenli İspanyol kökenli) yeni bir müzik doğmuştur. Bu müzik daha sonra İspanya'ya geri dönerek İspanyol müziğinin içindeki formları değiştirmiştir. İspanya'dan Latin Amerika'ya

götürülen müzik Flamenko müziği değildir ve o dönemde birçok besteci Çingene ve müziklerini aşağılamışlardır. Boccherini ve birçok besteci önceleri aşağıladıkları bu Çingene müziklerinden etkilenmişlerdir ve Flamenko müzik unsurlarını, yaptıkları bestelerde kullanmışlardır.”şeklindedir.

4.1.2.3. Dördüncü Konuşmacı Görüşlerinden Elde Edilen Bulgu Sonuçları

Çizelge 9’deki nitel bulgulara göre dördüncü konuşmacının görüşleri “İspanya, gitar kültürünü sömürgecilik aracılığıyla Güney Amerika’ya ve Kuzey Amerika’ya götürmüştür. Buraya gelen gitar bir takım değişikliklere uğrayarak dört telli kuarto, ukalele ve 5 çift telli ya da 6 çift telli charango gibi çeşitlenmiştir. Latin Amerika’da Maya, İnka ve Aztek uygarlıkları bulunmaktaydı ve bu uygarlıklarda kullanılan müzikler tek seli müziklerdi. Tek sesli olan bu müzikler daha sonra gitarın bu coğrafyaya getirilmesiyle çoksesli bir hale dönüşmüş ve halk müziği olarak kalmıştır. Latin Amerika’da gitarla çalınan Tango, milonga, bossa nova, salsa, samba, choro, Kuzey Amerika’da Blues country formları oluşmuştur. Hint müziğinde gitar perdesiz bir şekilde ve slâyt denilen bir aletle kaydırarak çalınıyor.” şeklindedir.

4.1.2.4. Birinci Görüşmeci Görüşlerinden Elde Edilen Bulgu Sonuçları

Çizelge 10’deki nitel bulgulara göre birinci görüşmecinin görüşleri “Latin Amerika halk müziğinde Pentatonik dizi kullanılmaktadır. Bu müzik Avrupa’dan biçim ve armoninin, Afrika’dan da ritmin gelmesiyle zenginleşmiştir. Latin Amerika’da gitarın kullanımına yönelik tellerin yapısının, sayısının ve sıralanışının bazı bölgelerde göre farklılıklar göstermekteydi. Tınının uzaması (Rezonas) için tüm tellerin metal olarak kullanılmaktaydı ve Peru’da gitar telleri alttan başlayarak sırası ile mi-si-sol-re-la ve fa şeklinde kullanılıyordu.

Cameron'da ilkel çok seslilik vardır. Fransa'daki kütüphaneler (bibliothèques) dünyadaki tüm coğrafyanın müzik ekinine yönelik bilgiler barındırmaktadır ve verdiğim bilgilere de kaynak teşkil etmiştir” şeklindedir.

4.1.2.5. İkinci Görüşmeci Görüşlerinden Elde Edilen Bulgu

Sonuçları

Çizelge 11'deki nitel bulgulara göre ikinci görüşmecinin görüşleri “İspanyol gitar müziğinin diğer ülkelerdeki etkisini iki ayrı koldan ele almak gerekir. Birincisi; Besteciler; klasik gitar tekniklerini ve ülkelerinin folklorik öğelerini kullanarak besteler yapmış ve bu besteler dünyaya yayılmıştır. Klasik gitar müziğinin yayılmasında en büyük etki Andres Segovia'nın çabalarıdır. Segovia, kendi ülkesindeki bestecilerin dışında özellikle Güney Amerika'lı bestecilere eser siparişleri vererek, gitar müziğinin dünyaya yayılmasında öncü olmuştur. Bunlara Meksika'dan Manuel Ponce, Brezilya'dan H.Villa-Lobos, Avrupa'da ise İtalya'dan Mario Castelnuovo-Tedesco ve Polonya'dan Alexander Tansman örnek olarak verilebilir. İspanyol gitarının etkisi, Venezuela, Paraguay, Küba, Arjantin, Uruguay gibi ülkelerde belirgin bir biçimde görülmüştür. İkinci kol ise İspanyol folk müziği Flamenko şeklindedir. Flamenko'nun solo, dans ve şarkılarda kullanımı, ritmik ve melodik öğelerindeki saflık ve özellikle çok sesliliği sayesinde geniş bir dinleyici kitlesine sahip olmuştur. Flamenko gitar ve unsurları ulaştığı coğrafya müzisyenlerini etkilemiş ve bu müzisyenlerin gitarla yaptıkları müziklerde bu unsurları kendi folklorik öğeleriyle birleştirmişlerdir.” şeklindedir.

4.1.2.6. İkinci Soru Kapsamında Elde Edilen Genel Sonuçlar

Bu kısımda yukarıda altı maddede verilen nitel sonuçları bir süzgeçten geçirilerek temel sonuçlara dönüştürülmesine yönelik bir sıralamaya yer verilmiştir. Bireysel görüşlerden elde edilen sonuçlar aşağıdaki gibidir:

- a. İspanyol gitar müziğinin diğer ülkelerdeki etkisini iki ayrı koldan ele almak gerektiği belirtilmiştir.
- b. Flâmenko sanatı, Çingenerin kendi içlerinde hayatta kalmak için varoluş süreçlerini ifade ediş şeklidir.
- c. Flamenko lordları, İspanya'daki Çingenerin bir nevi kapalı devre olarak yaşadıkları, 1490 yıllarından itibaren başlayıp 1800'lü yılların ortalarına kadar olan süreci, Flamenko'nun birinci dönemi olarak tanımlamışlardır.
- d. Flâmenko lordları, Çingenerin toplum içinde kabul görüldükleri ve müzikten para kazandıkları cafes canvantes olarak da adlandırılan dönemi flamenkonun ikinci dönemi olarak tanımlamışlardır.
- e. Flamenkonun solo, dans ve şarkılarda kullanımı, ritmik ve melodik öğelerindeki saflığı ve özellikle çok sesliliği sayesinde geniş bir dinleyici kitlesine sahip olduğu belirtilmiştir.
- f. Birinci Dünya savaşından sonra flamenko gitarın dünyanın birçok kısmına dağıldığı ve gittiği coğrafyanın kültürel dokusuyla birleşerek yeni bir gitar müziği türüne eğildiği belirtilmiştir.
- g. İspanya'da flamenko müziğinden başka halk müziği unsurları olduğu belirtilmiştir.
- h. Avrupa müziğinde gelişen lavta müziği ya da Avrupa müziğinde kullanılan klasik gitar dinamikleriyle, flamenko gitarın hiçbir bağlantısının olmadığı belirtilmiştir.
- i. İspanya'nın, gitar kültürünü sömürgecilik aracılığıyla Güney Amerika'ya ve Kuzey Amerika'ya götürdüğü belirtilmiştir.
- j. İspanya'dan Latin Amerika'ya götürülen müziğin flamenko müziği olmadığı ve o dönemde birçok bestecinin Çingeneri ve müziklerini aşağıladığı belirtilmiştir.
- k. Boccherini ve birçok bestecinin önceleri aşağıladıkları bu Çingene müziklerinden etkilendiği ve flamenko müzik unsurlarını, yaptıkları bestelerde kullandıkları belirtilmiştir.

- l. Güney Amerika'da Maya, İnka, Aztek ve Kızılderili uygarlıkları bulunduğu ve bu uygarlıklarda kullanılan müziklerin tek sesli ve tampereman düzenine uygun olduğu belirtilmiştir.
- m. Gitar Latin Amerika'ya gittiği dönemde, Latin Amerika halk müziğinde kullanılan dizinin Pentatonik dizi olduğu belirtilmiştir.
- n. Latin Amerika halk müziğinin, Avrupa'dan biçim ve armoninin, Afrika'dan da ritmin gelmesiyle zenginleştiği, gitarın çok seslilik kültürüyle beraber çok seslendiği ve gitar, ukalele gibi çalgıların halk çalgılarına dönüştüğü belirtilmiştir.
- o. Barok gitarın, Latin Amerika'ya barok gitar repertuarı ve Avrupa müzik ekiniyle beraber gittiği belirtilmiştir.
- p. Latin Amerika'ya gelen gitarın bir takım değişikliklere uğrayarak dört telli kuartro, ukalele ve 5 çift telli ya da 6 çift telli charango gibi çeşitlendiği belirtilmiştir.
- q. Latin Amerika'da gitarın kullanımına yönelik tellerin yapısının, sayısının ve sıralanışının bazı bölgelerde göre farklılıklar gösterdiği belirtilmiştir.
- r. Tınının uzaması (Rezonas) için tüm tellerin metal olarak kullanılmaktaydı ve Peru'da gitar telleri alttan başlayarak sırası ile mi-si-sol-re-la ve fa şeklinde kullanıldığı belirtilmiştir.
- s. İspanya'dan Güney Amerika'ya giden ve orayı etkileyen müzik formlarının, daha sonra gelen Afrikalı köleler ve birçok kültürle karışması, kaynaşması ve farklılaşmasıyla beraber orada (Latin kökenli İspanyol kökenli) yeni bir müziğin doğduğu belirtilmiştir.
- t. Güney Amerika'da yeni doğan bu müziğin daha sonra İspanya'ya geri dönerek İspanyol müziğinin içindeki formları değiştirdiği belirtilmiştir.
- u. Latin Amerika'da gitarla çalınan Tango, milonga, bossa nova, salsa, samba, choro, Kuzey Amerika'da Blues country müzik biçimleri ve türleri olduğu belirtilmiştir.
- v. İspanyol gitarının etkisi, Venezuela, Paraguay, Küba, Arjantin, Uruguay gibi ülkelerde belirgin bir biçimde görüldüğü belirtilmektedir.

- w. Andres Segovia'nın Meksika'dan Manuel Ponce, Brezilya'dan H.Villa-Lobos, Avrupa'da ise İtalya'dan Mario Castelnuovo-Tedesco ve Polonya'dan Alexander Tansman gibi bestecilere eser siparişi vererek klasik gitar müziğinin yayılmasında en önemli etken olduğu belirtilmiştir.
- x. Hint müziğinde gitar perdesiz bir şekilde ve slâyt denilen bir aletle kaydırarak çalındığı belirtilmiştir.
- y. Cameron halk müziğinde ilkel çok seslilik olduğu belirtilmiştir.
- z. Fransa'daki, özellikle Paris'teki [Müzik] kütüphanelerinin dünyadaki tüm coğrafyanın müzik ekinine yönelik bilgiler barındırdığı belirtilmiştir.

4.1.3. Üçüncü Soru Kapsamında Konuşmacı ve Görüşmeci

Görüşlerinden Elde Edilen Bulgu Sonuçları

Bu kısımda üçüncü soruya yönelik dört konuşmacı ve iki görüşmeciden alınan görüşlerden elde edilen bulgulara dayanan sonuçlar her konuşmacı ve her görüşmeci için ayrı ayrı maddelendirilerek verilmiş olup ayrıca tüm konuşmacı ve görüşmeci görüşlerinin üçüncü soru kapsamında ortaya konulan sonuçlar bir bütünlük içerisinde ele alınarak genel sonuçlar biçiminde ve maddeler halinde verilmiştir.

4.1.3.1. Birinci Konuşmacı Görüşlerinden Elde Edilen Bulgu Sonuçları

Çizelge 12'deki nitel bulgulara göre birinci konuşmacının görüşleri "2007 yılında yapılan araştırmaya göre Cumhuriyetin kuruluşundan bu yana gitar için yapılan türkü ağırlıklı düzenlemelerin sayısı 114'tür. Yapılan bu türkü düzenlemelerinin büyük bir kısmı henüz seslendirilmemiş ve sadece isim olarak bilinmektedir. Tespit edilen ilk kaynak Koptağil'in 1940'lı yılların ortalarında Almanya'da yayınlanan eseridir. 1970'li yıllarda Ziya Aydıntan'ın metotları yayınlanmıştır. Bu konuda yapılan araştırmalara yönelik Ersin Antep'in " Türk

Bestecileri Eser Katalogu (Çağdaş Türk Müziği Bestecilerinin Yapıtlarından Oluşturulmuş Eser Listesi) ve Ahmet Kanneçi'nin "Gitar İçin Beste Yapmış Türk Bestecilerinin Eğitimi ve Yapıtlarının Uluslar Arası Gitar Repertuarındaki Yeri" adlı Yüksek Lisans Tezi kaynak olarak alınmıştır. Ayrıca araştırmaya yönelik İnternet sitelerinden ve hayatta olan bestecilerle bire bir görüşmeler yapılarak bilgiler toplanmıştır. Yapılan bu düzenlemeler, orta vadeli bir projelendirmeyle müzik okullarında en azından öğrenciler tarafından hocalarında desteğiyle sahneye taşınmalı, seslendirilmeli ve kayıt altına alınmalıdır."şeklindedir.

4.1.3.2. İkinci Konuşmacı Görüşlerinden Elde Edilen Bulgu Sonuçları

Çizelge 13'deki nitel bulgulara göre ikinci konuşmacının görüşleri "Carlo Domeninconi, Ahmet Kanneçi ve Bekir Küçükay gibi birçok gitarist Türkiye'deki eğitim kurumlarında gitar eğitiminin köşe taşlarını oluşturmuştur. Düzenlemeye yönelik temel yaklaşımın dinlemek, duyumsamak, gitara yakışacağı ve hayalimde canlandırabilmek üstüne kuruludur. Düzenleme konusunda, müzik alanında yeterli bilgiye sahip ve bilginin üstüne de kendi yolunun oluşturulması önemli olacaktır. Halk müziği gitar düzenlemeleri alanında yapılan çalışmaların akademik bir ortama taşınabilmesi ve profesyonel gitaristlerin çalacağı düzeydeki düzenlemelerin ayıklanıp tespit edilmesi gerekmektedir. Yapılan düzenlemelerin internet ortamında satılması veya sadece isteyenlerin yer aldığı, notalarını barındırabilecekleri bir hazne oluşturulmalıdır. Son 10 yıllık süreçte Türkiye'deki gitar seviyesinde her yıl artan dünya standartlarında performanslara ulaşılmıştır. 2013'deki Bilkent gitar buluşmasında Türk gitar repertuarı isimli özgün bestelerden oluşmuş iki adet cd çıkarılmıştır."şeklindedir.

4.1.3.3. Üçüncü Konuşmacı Görüşlerinden Elde Edilen Bulgu Sonuçları

Çizelge 14'deki nitel bulgulara göre üçüncü konuşmacının görüşleri “Osmanlı sarayında bir çadırın üzerinde gitar resminden bahsedilmiştir. Gitar akademide ilk olarak İstanbul üniversitesinde ikincisi de Bilkent üniversitesi, eğitim fakültesi bakımından da ilk Marmara Üniversitesinde ders olarak işlendi. Akademik manada gitarist yetiştiren eğitmenler arasında Andrea Paleologos çok önemli bir yer tutar. Kosta Costiolis Türk gitarının geleneksel sanatlardan bağlama ve ud çalgılarından beslendiğini belirtmiştir. Türk müziğinde kullanılan ud, bağlama gibi birçok çalgı tek sesli ama büyük bir anlatım zenginliği taşır. Türkiye’de halk müziği unsurlarını içinde barındıran gitarla yapılan müzikler Avrupa’da karşılık bulmaktadır. Örnek olarak Carlo Domeniconi’nin Koyunbaba eseri gibi çok fazla eser yapılmalıdır.”şeklindedir.

4.1.3.4. Dördüncü Konuşmacı Görüşlerinden Elde Edilen Bulgu Sonuçları

Çizelge 15'deki nitel bulgulara göre dördüncü konuşmacının görüşleri “Guatelli Paşa'nın piyano için yazdığı saba peşrevi Türk müziği ses perdelerini içermemesi nedeniyle aslında saba makamıyla bir ilgisi yoktur. Müzik devrimi kapsamında halk müzikleri gelenekteki hali bozmadan çok sesli bir hale getirilmelidir. Çokseslilik konularında yapılan tartışmaların 180 yıllık bir geçmişi vardır. Halk müziği düzenlemelerinde kaliteliyi sanatsal seviyeyi belirleyecek 4 önemli unsur vardır. 1) Gitarın çok iyi bilinmesi, 2) Armoni ve kontrpuan bilgisinin olması, 3) Makamın bilinmesi, 4) Halk müziği içerisinde kullanılan süslemelerin ve tavırların bilinmesi ayrıca düzenlenen eserin kaynaktan dinlenmesidir. Halk müziği düzenlemesi perdesiz gitarla yapıldığında perdelerin yakalanması çok zordur. Tınısı klasik gitar gibi tınlamaz, akor basarken sesler uzamaz ya da akor basarken seslerin kayabilme ihtimali vardır. Yapısal olarak klasik gitardan çok farklıdır. Standart gitarlara bağlama, tambur perdeleri eklenebilir ve bu durumda makamsal müzik çok sesli hale dönüşmüş olur. Dünya klasik gitar camiasının Türkiye’den beklentisi de budur.”şeklindedir.

4.1.3.5. İkinci Görüşmeci Görüşlerinden Elde Edilen Bulgu Sonuçları

Türkiye'de gitar eğitiminin akademik alana girmeden önce özel dersler şeklinde verildiği ve bu dersleri veren gitar öğretmenlerinin Türkiye'de gitarın yayılmasında önemli bir rol üstlenmişlerdir. En önemli gitar öğretmenlerinden biri olan Andrea Paleologos'un 1964 e kadar gitar dersleri verdiği bilinmektedir. Can Aybars, Ziya Aydın, Savaş Çekirge, Mutlu Torun, Raffi Arslanyan, Misak Torosyan gibi birçok öğrencisi Türkiye'de gitarın tanınmasına katkı sağlamışlardır. Türkiye'de ilk gitar metodunu Ziya Aydın yazmıştır. İlk gitar kompozisyonu, Yüksel Koptagel tarafından Almanya'da basılmıştır. İtalyan gitarist Carlo Domeniconi 1977 de Mimar Sinan Üniversitesi Konservatuvarı'nda ilk gitar bölümünü açmıştır, daha sonra Ahmet Kanneçi sırasıyla Hacettepe (1985), Bilkent (1986), Anadolu (1990) Üniversiteleri'nde, Erdem Sökmen'in İstanbul Üniversitesi'nde (1985), Bekir Küçükay'ın Gazi Üniversitesinde, Yıldız Elmas'ın Marmara Üniversitesi'nde (1983) Gitar bölümlerini başlatmıştır. 1980yılılarında Ahmet Kanneçi ve Bekir Küçükay, gitarı konser sahnelerine taşımışlardır. 1983 de ilk olarak Ulusal Gitar Müziği Beste Yarışması düzenlenmiştir. Bu sürecin devamında gitarın, akademik eğitimin büyük katkısıyla hızla gelişme gösterdiği ve dünya standartlarında yetişen gitar öğrencilerinin, çeşitli yarışmalarda ve konserlerde ülkemizi temsil ettikleri görülmektedir. Bu gelişime paralel olarak Türk Gitar Müziğinde, de gitarist ve gitarist olmayan besteciler tarafından yapılan çalışmalarla önemli bir mesafe alınmıştır. Bu alanda görülen en önemli eksikliğin, yapılan çalışmaların kapalı devre bir çerçevede kaldığıdır. Bu tür çalışmaların daha çok desteklenerek çerçevenin genişletilmesi, gitaristlerin ve gitar müziğinin hak ettiği yeri bulması gerekmektedir.” şeklindedir.

4.1.3.6. Üçüncü Soru Kapsamında Elde Edilen Genel Sonuçlar

Bu kısımda yukarıda beş maddede verilen nitel sonuçları bir süzgeçten geçirilerek temel sonuçlara dönüştürülmesine yönelik bir sıralamaya yer verilmiştir. Bireysel görüşlerden elde edilen sonuçlar aşağıdaki gibidir:

- a. Türkiye'de gitar eğitiminin akademik alana girmeden önce özel dersler şeklinde verildiği ve bu dersleri veren gitar öğretmenlerinin Türkiye'de gitarın yayılmasında önemli bir rol üstlendikleri bilinmektedir.
- b. En önemli gitar öğretmenlerinden biri olan Andrea Paleologos'un 1964 e kadar gitar dersleri verdiği bilinmektedir.
- c. Can Aybars, Ziya Aydın, Savaş Çekirge, Mutlu Torun, Raffi Arslanyan, Misak Torosyan gibi birçok öğrencisinin Türkiye'de gitarın tanınmasına katkı sağladıkları belirtilmiştir.
- d. Türkiye'de ilk gitar metodunu Ziya Aydın'ın yazdığı ve yayınlanan ilk gitar bestesi, Yüksel Koptagel tarafından Almanya'da basıldığı belirtilmiştir.
- e. İtalyan gitarist Carlo Domeniconi'nin 1977 de Mimar Sinan Üniversitesi Konservatuvarı'nda ilk gitar bölümünü açtığı, daha Yıldız Elmas'ın Marmara Üniversitesi'nde (1983), Bekir Küçükay'ın Gazi Üniversitesi (1985) Ahmet Kanneçi'nin sırasıyla Hacettepe (1985), Bilkent (1986), Anadolu (1990) Üniversiteleri'nde, Erdem Sökmen'in İstanbul Üniversitesi'nde (1985) anadal gitar eğitimlerini başlattığı belirtilmiştir.
- f. Carlo Domeniconi, Ahmet Kanneçi ve Bekir Küçükay gibi birçok gitaristin Türkiye'deki eğitim kurumlarında gitar eğitimi açısından önemli bir yeri olduğunu belirtilmiştir.
- g. Ahmet Kanneçi ve Bekir Küçükay'ın, 1980 yıllarında gitarı konser sahnelerine taşıdıkları belirtilmektedir.
- h. Türkiye'de "Ulusal Gitar Müziği Beste Yarışması"nın ilk olarak 1983'de düzenlendiği belirtilmiştir.

- i. Türkiye’de gitarın, akademik eğitimin büyük katkısıyla hızla gelişme gösterdiği ve dünya standartlarında yetişen gitar öğrencilerinin, çeşitli yarışmalarda ve konserlerde ülkemizi temsil ettikleri belirtilmektedir.
- j. Türk gitar Müziğinde, gitarist ve gitarist olmayan besteciler tarafından yapılan çalışmalarla önemli bir mesafe alındığı belirtilmektedir.
- k. 2007 yılında yapılan araştırmaya göre Cumhuriyetin kuruluşundan bu yana gitar için yapılan türkü ağırlıklı düzenlemelerin sayısının 114 olduğu belirtilmiştir.
- l. Yapılan bu türkü düzenlemelerinin büyük bir kısmı henüz seslendirilmediği ve sadece ad olarak bilindiği belirtilmektedir.
- m. Bu alanda yapılan çalışmaların akademik gitarcular arasında kalmasının önemli bir eksiklik olduğu belirtilmektedir.
- n. Çokseslilik konularında yapılan tartışmaların 180 yıllık bir geçmişinin olduğu belirtilmiştir.
- o.
- p. “Guatelli Paşa’nın piyano için yazdığı saba peşrevi Türk müziği ses perdelerini içermemesi nedeniyle saba makamıyla bir ilgisi olmadığı belirtilmiştir.
- q. Müzik devrimi kapsamında halk müziğinin gelenekteki halinin bozulmadan çok seslendirilmesi gerektiği belirtilmiştir.
- r. Türk müziğinde kullanılan ud, bağlama gibi birçok çalgının tek sesli olduğunu ama büyük bir anlatım zenginliği taşıdığı belirtilmektedir.
- s. Günümüzde sabit yapı kazanan gitarlara bağlama, tambur perdelerinin eklenebileceğini ve bu durumda makamsal müziğin çok sesli icra edilebileceği belirtilmiştir.
- t. Düzenlemeye yönelik tercih edilen temel yaklaşımın dinlemek, duyumsamak ve gitara yakışacağı üstüne kurulu olduğu belirtilmiştir.
- u. Düzenleme konusunda, müzik alanında yeterli bilgiye sahip olmak ve bu bilginin üstüne de kendi yolunun oluşturulması önemli olacağı belirtilmiştir.

- v. Halk müziği düzenlemelerinde sanatsal seviyeyi belirleyecek 4 önemli unsur olduğu ve bu unsurlar 1) Gitarın çok iyi bilinmesi, 2) Armoni ve kontrpuan bilgisinin olması, 3) Makamın bilinmesi, 4) Halk müziği içerisindeki kullanılan süslemelerin ve tavırların bilinmesi ayrıca düzenlenen eserin kaynaktan dinlenmesi gerektiği şeklinde belirtilmiştir.
- w. Halk müziği düzenlemesinin perdesiz gitarla yapıldığında, perdelerin yakalanmasının çok zor olduğu, perdesiz gitar tınısının klasik gitar gibi tınlamadığını, akor basılırken seslerin uzamadığı ya da akor basarken seslerin kayabilme ihtimalinin olduğu ve yapısal olarak klasik gitardan çok farklı olduğu belirtilmiştir.
- x. Kosta Costiolis Türk gitarının geleneksel sanatlardan bağlama ve ud çalgılarından beslendiğini belirtmiştir.
- y. Son 10 yıllık süreçte Türkiye'deki gitar seviyesinde her yıl artan dünya ölçeğindeki seslendirme başarımına ulaşıldığı belirtilmiştir.
- z. 2013'deki Bilkent gitar buluşmasında Türk gitar dağarı adlı özgün bestelerden oluşmuş 2 adet cd kaydının yapıldığı belirtilmiştir.
- aa. Türkiye'de halk müziği unsurlarını içinde barındıran gitarla yapılan müziklerin Avrupa'da karşılık bulduğu ve Carlo Domeniconi'nin Koyunbaba eseri gibi çok fazla eser yapılması gerektiği belirtilmiştir.
- bb. 2007 yılında Türk gitar müziği kapsamında yapılan araştırmaya yönelik Ersin Antep'in "Türk Bestecileri Eser Kataloğu"¹² (Çağdaş Türk Müziği Bestecilerinin Yapıtlarından Oluşturulmuş Eser Listesi) ve Ahmet Kanneçi'nin "Gitar İçin Beste Yapmış Türk Bestecilerinin Eğitimi ve Yapıtlarının Uluslar Arası Gitar Repertuarındaki Yeri" adlı Yüksek Lisans Tezi kaynak olarak gösterilmiş, ayrıca araştırmaya yönelik İnternet sitelerinden ve hayatta olan bestecilerle bire bir görüşmeler yapılarak bilgiler toplandığı belirtilmiştir.
- cc. Halk müziği gitar düzenlemeleri alanında yapılan çalışmaların akademik bir ortama taşınabilmesi ve profesyonel gitaristlerin çalacağı düzeydeki düzenlemelerin ayıklanıp tespit edilmesi gerektiği belirtilmiştir.

¹² Bu çalışmada birçok besteci ve eserin çalışmaya dahil edilmediği anlaşılmıştır.

- dd. Yapılan düzenlemelerin sanal ağ ortamında satılması veya sadece isteyenlerin yer aldığı, notalarını barındırabilecekleri bir hazne oluşturulmalıdır.
- ee. Yapılan bu düzenlemeler orta vadeli bir projelendirmeyle müzik okullarında en azından öğrenciler tarafından hocalarında desteğiyle sahneye taşınmalı, seslendirilmeli ve kayıt altına alınmalıdır.

4.1.4. Düzenlemeler Kapsamında Elde Edilen Bulgu Sonuçları

Bu bölümde konserde seslendirilen Ferahi Zeybeği, Kara Toprak, Hicaz İlahi ve Fidayda düzenlemelerinde yer alan halk müziği unsurları ve çokseslilik tarzlarına yönelik bulgulardan elde edilen sonuçlara yer verilmiştir.

4.1.4.1. Ferahi Zeybeği Düzenlemesinden Elde Edilen Bulgu Sonuçları

Ferahi zeybeğinin iki gitar için düzenlenmesi neticesinde düzenleme yönteminde tonal müzik unsurlarının kullanıldığı, kalıp akor veya kırık akor yapılarının yer aldığı; cümle bitirişlerinde tonal müzik uygusal tınılarından kaçınıldığı ve Türk müziği makam, tını ve üslubunun korunması için dem seslerine yer verildiği, birinci ve ikinci gitarın bir çeşit saz heyeti gibi vurmali ve saz üslubuna uygun hareketlere önem verildiği tespit edilmiştir.

Eserde tonal armoni olanakları kullanılmasına rağmen ezginin yapısı gereği tonal müzik gibi duyulmamaktadır. Akor kurumları ve çözümleri duyuşsal ve güzellik(estetik) kaygılar çerçevesinde klasik batı armoni anlayışı dışında oluşmuştur.

4.1.4.2. Kara Toprak Düzenlemesinden Elde Edilen Bulgu Sonuçları

Eserde teller sabit gitar akort sisteminden farklı olarak bağlamadaki çok sesli yapıya benzetilerek akortlanmış, ezgilerin üzerine batı tonal müziğinde

kullanılan majör- minör akor kurulumlarından kaçınılmış ve özellikle kök ses ile T8 ve T5 aralıklarının tekrarlanmasıyla oluşturulan çoksesli bir yapı kullanılmıştır. Özellikle bağlama icracılığında kullanılan süsleme tekniğinin taklit edildiği ve gitarın klavyesinde kullanılan parmakla telin aşağıya ya da yukarıya itilmesiyle makamda bulunan koma sesi duyurulmaya çalışılmıştır. Tonal müzik anlayışı görülmemiştir. Gitara düzenlenen/uyarlanan eserin çok seslendirilmesi duyuşsal ve güzellik (estetik) kaygılar çerçevesinde yapılmıştır.

Arjantinli gitarist Moyano'nun Türk halk müziği düzenlemelerinde Latin ritimlerine yer verdiği bilinmektedir. Tonal müzik anlayışı dışında, geleneksel halk müziği yapısına yakınlaşarak (majör-minör yapısından kaçınması, bağlama süsleme teknikleri taklit etmesi ve koma sesleri duyurmaya çalışması) Türk halk müziği düzenlemeleri yaptığı görülmektedir.

4.1.4.3. Hicaz İlahi Düzenlemesinden Elde Edilen Bulgu Sonuçları

Hicaz İlahi düzenlemesinde “Başlangıçta ve bitirişlerde majör- minör akorlar kullanılmamış fakat zaman zaman I. Derece majör, VII. Derece minör şeklinde kullanılmıştır. Hicaz makamı düşünülerek I. Dereceyi ifade edebilen karakteristik akor kullanıldığı düşünülebilir. Ayrıca dörtlü halde kurulmuş akorlar, dörtlü ve altılı aralıklar kullanılmıştır. Eserde, tonal müzik anlayışının olmadığı ancak tonal müzik unsurlarının kullanılarak soyut çok seslendirilme anlayışının olduğu görülmüştür. Eser, makamın yapısı ve gitarın olanakları göz önünde bulundurularak duyuşsal ve güzellik (estetik) kaygılar çerçevesinde çok seslendirilmiştir.

4.1.4.4. Fidayda Düzenlemesinden Elde Edilen Bulgu Sonuçları

Eserin makamında bulunan ancak sabit gitarın perde düzeninde bulunmayan si bemol iki ve do diyez üç perdelerin mikrotonal gitar ile kullanıldığı görülmüştür. Eser ağırlıklı olarak oktavlardan, dörtlü aralıklardan ve

dörtlü halde kurulmuş akor yapılarından yararlanılarak çok seslendirilmiştir. Si bemol ikinin bulunduğu hiçbir kuramda bulunmayan bir akor yapısının kullanıldığı görülmüştür. Bu haliyle Türk müziği çokseslilik tartışmaları kapsamında ortaya konulan, Türk müziğinin geleneksel yapısını bozmadan uygulanacak olan çoksesliliğin mikrotanal gitarla ile mümkün bulunduğu söylenebilir.

Bağlamadaki süsleme tekniği taklit edilmiştir. Ayrıca geleneksel bağlama icrasında kullanılan tellerin sağ el parmaklarıyla taranması ve şelpe teknikleri kullanılmıştır. Gitar da kullanılan harmonic tekniğiyle si bemol iki notası kullanılarak mikrotonal gitara özgü bir duyuş elde edildiği söylenebilir. Gitar tekniğinde sıkça kullanılan legato ve sağ el ile gitarın gövdesine vurularak ritmin elde edilmesi tekniklerinden yararlanılmıştır. Eserde majör- minör akor yapılarından kaçılmış, dörtlü halde kurulmuş akor yapıları kullanılarak tonal müzik yapısı dışında kalan makama uygun çok seslendirilmeler kullanılmıştır.

Türk halk müziği düzenlemeleri alanında, ayarlanabilir perde düzeneği sayesinde mikrotonal gitar ile yapılan düzenlemelerin, günümüze kadar gitar ile yapılan diğer Türk halk müziği düzenlemelerinden ayrılığı söylenebilir. Mikrotonal gitar, Türk halk müziğinde kullanılan makamsal yapının gitar ile gelenekteki gibi icra edilebilmesine olanak sağlamıştır. Bağlama icrasında kullanılan tavrısal özellikler ve klasik gitar teknikleri birleştirilerek özgün bir icra üslubu oluşturulmuştur.

4.1.4.5. Düzenlemeler Kapsamında Elde Edilen Bulguların Genel Sonuçları

Türk müziğinin klasik gitar ile çok seslendirilmesine yönelik bir armoni kuramından söz edilemediği için yapılan düzenlemelerin duyuşsal ve güzellik (estetik) kaygılar doğrultusunda, çok seslendirildiği görülmüştür. Eserlerin çok seslendirilmesinde, ağırlıklı olarak dörtlü, beşli ve sekizli aralıkların kullanıldığı, dörtlü armoni ve Romantik dönemde başlayıp Debussy'e kadar uzanan soyutlama

anlayışlarının, tonal armoni yapısının dışında kalan bir biçimiyle işlendiği görülmektedir. Gitarist-bestecilerin, klasik gitar dağar (repertuar) birikimi ve klasik gitar tekniklerinin kullanılabilme düzeyleri ile Türk halk müziği alanındaki birikimleri ve Türk halk müziği çalgısını kullanabiliyor olmaları düzenleme anlayışlarını belirleyen unsurlar olarak görülebilir.

4.2. Öneriler

Bu kısımda yukarıda tespit edilen sonuçlardan ortaya çıkan önerilere yer verilmiştir. Yukarıdaki tespitler içerisinde öneriler de mevcuttur ancak bu öneriler bu tezin veri, bulgu ve sonuç ilişkilerini belirleyen unsurlar olarak kabul edildiğinden öneriler bölümüne alınmamıştır. Aşağıda Türk müziğinde gitar ve halk müziği bağlamını ortaya koyacak nitelikte önerilere yer verilmiştir:

1. Gitaristin halk müziği çalgılarından birini belirli bir düzeyde çalabilecek durumda olması,
2. Halk müziği kuramını öğrenmesi,
3. Halk müziği çalma ve söyleme tavrını öğrenmesi,
4. Eğitim kurumlarında gitar öğrencilerine yönelik seçmeli halk müziği çalgıları, halk müziği dağarı ve halk müziği kuramı gibi derslere yer verilmesi,
5. Klasik gitarla yapılan Türk halk müziği düzenlemelerinden oluşan ya da bu düzenlemelerin de içinde olduğu konser, şenlik v.b. etkinliklerin yapılması ve yaygınlaşması,

önerilmektedir.

KAYNAKÇA/BİBLİYOGRAFYA

Alp, S. (1999)''Hititlerde Şarkı, Müzik ve dans.Hitit Çağında Anadoluda Üzümler ve Şarap;Kavaklıdere Kültür Yayınları No.6

Arseven, V. (2000) ''Türk Halk Müziğinin Ezgisel Yapısı Üzerine'' Kültür Bakanlığı Yayınları/1414 Kültür Eserleri Dizisi, 2. Baskı, Ankara

Bingöl, F. (2010) ''Özengen Gitar Eğitiminde Parmak Hazırlamalı Öğretim Yönteminin Öğrencilerin Gitar Çalmadaki Başarılarına Etkisi '' Doktora Tezi, Ankara

Brinsmead, Edgar (1879), ''History of Pianoforte'', Novello, EwerandCo. London.

Caferoğlu, A.(1937) (Akt. Üngör, 2000)''Cihan Edebiyatında Türk Kobuzu 1 '' Türk Folklor Araştırmaları, Musiki Mecmuası, Ülkü C.VIII S.71, Yıl:52 Sayı:467 Aralık,Ocak,Şubat; İstanbul,

ÇİĞ, M. İ. (2011) ''Uygarlığın Kökeni Sümerliler-2''Kaynak Yayınları

Daşer, O. (2007)''Klasik Gitar Eğitiminde Makamsal Türk Halk Ezgilerinin Kullanımı''Yüksek Lisans Tezi, Ankara

Dinçol, B. (1999)''Eski Önasya ve Mısırdaki Müzik''Ege Yayınları

Dönmez, B.M.- Özkan, S.B. (2012) '' Etimolojisinden Hareketle Gitar Üzerine Bir Köken Analizi''ODÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi issn: 1309-9302 cilt: 3 sayı: 5 haziran, Ankara

Erdener, Y. (2000)''*Çok Sesli Müzikle Endüstrileşme Arasındaki ilişkiler*'' Kültür Bakanlığı Yayınları /1414 Kültür Eserleri Dizisi, 2. Baskı, Ankara

Erdener, Y. (2000)''*Halk Türküleri Koro İçin Çoksesli Hale Getirilmeli midir?*''Kültür Bakanlığı Yayınları /1414 Kültür Eserleri Dizisi, 2.Baskı, Ankara

Galpin, F. W. (1937)''*The Music of the Sumerians*'' Cambridge at the university press

Karabulut, M. (2000)''*Geleneksel Türk Halk Müziğinde Polifoninin Varlığı*''/139 Kültür Bakanlığı Yayınları/14141 Kültür Eserleri Dizisi, 2.Baskı, Ankara

Kayalı, B. (2013) "Piyanonun Türk Musikisi İcra Ve Kuramına Etkisinin Değerlendirilmesi"Yüksek lisans tezi, Edirne

Kimler, A. D. (1971)''*The discovery of an Ancient Mesopotamian Theory of Music*'' Paris

Kösemihal, M. R. (1948) "Baş Ozan Korkut Ata ve Onun Yelteme Kopuzu" *Türk Foklor Araştırmaları, Musiki Mecmuası*, Yıl:52 Sayı:467 Aralık,Ocak,Şubat; İstanbul,

Ortakale, G. (2007)''*Türk Halk Müziğinin Klasik Batı Müziğine Etkileri*'' Yüksek Lisans Tezi, İstanbul

Önder, C. (2009) "Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Öğretmenliği Anabilim Dalı Klasik Gitar Öğrencilerinin Çalışma Alışkanlıkları" Yüksek Lisans Tezi

Özbek, M. (1998) “*Türk Halk Müziği El Kitabı 1 Terimler Sözlüğü*” Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara

Sağlam, A. (2009) “*Türk Musiki/Müzik Devrimi*“ Alfa Aktüel Yayınları, Bursa

Say, A. (2012) “*Müzik Tarihi*”, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara

Songar, A. (2000) “*Türk Müziği ile Batı Müziğinin Ses Sisteminin ‘İnformatif Değer’ Bakımından Karşılaştırılması/*” Kültür Bakanlığı Yayınları /1414 Kültür Eserleri Dizisi, 2.baskı, Ankara

Uluocak, S. (2003) ‘*Müzik Öğretmenliği Ana Bilim Dallarında Bireysel Çalgı-Gitar Öğretim Elemanlarının ve Öğrencilerinin Gitar Eğitim Hakkındaki Görüşleri*’ Yüksek Lisans Tezi, Ankara

Türkmen, E. F. (2010) “*Kuramsal Eğitimbilim,*

Tura, Y. (2000) “*Türk Halk Musikisinde Makam Hususiyetleri ve Bunların Dayandığı Ses Sistemi*” Kültür Bakanlığı Yayınları /1414 Kültür Eserleri Dizisi, 2.Baskı, Ankara

Tanrıkorur, C. (2000) “*Türk Halk Musikisi ve Klasik Türk Musikisi*” Sistemi” Kültür Bakanlığı Yayınları /1414 Kültür Eserleri Dizisi, 2.Baskı, Ankara

Yazıcıoğlu, Y. – Erdoğan S. (2011) “*SPSS Uygulamalı Bilimsel Araştırma Yöntemleri*” Detay Yayıncılık,3. Baskı, Ankara

Yeprem, S. (2007) “*Türk Gitar Müziği Çalışmaları*” 2.Türkiye Gitar Buluşması, Ankara

Yıldırım, A.- Şimşek, H. (2005) “*Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*“ Seçkin Yayıncılık, 5. Baskı, Ankara

Webern, A. (1932) “*Yeni Müziğe Doğru* “ (çev. Ali Bucak) Pan Yayıncılık, İstanbul

İTÜ Maden Fakültesi Savaş Çekirge Klasik Gitar Eğitim ve Araştırma Birimi, (2004) “*İTÜ Gitar Dergisi*”, sayı.1, İstanbul

Çoğulu Tolgahan Ayarlanabilir Mikrotonal Gitar,
<http://www.tolgahancogulu.com/mikrotonal-gitar/>

<http://wikipediaturk.com/latin-amerika-muzik-ve-dans-959.html>

<http://latinmusic.about.com/od/afrocuban/a/Traditional-Latin-American-Music.htm>

EKLER

Ek 1: 16 Nisan 2014 tarihinde gerçekleştirilen “Gitarın Halk M¼ziklerinde Kullanımı” adlı paneldeki t¼m konuşmalar kayıt altına alınmış ve yazıya geçirilerek bu ekte sunulmuştur.

Ek 2: T¼rk halk m¼zięinin gitara uyarlanması ve T¼rk halk m¼zik unsurlarını kullanarak yapılan gitar eserlerinin belli başlı ¼rnekleri bu ekte verilmiştir.

Ek 3: 15 Nisan 2014 tarihinde “Halk Ezgileri ve Gitar” adlı konserin g¼r¼nt¼l¼ ses kaydı bu ekte verilmiştir.