

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
Yüksek Lisans Tezi

**KÜRESELDE YEREL TAHAYYÜL:
KÜYERELLEŞME BAĞLAMINDA PERDESİZ GİTAR**

Hazırlayan
Fatma Gizem OKUDAN

Danışman
Prof. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN

İzmir / 2019

YEMİN METNİ

Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Müzik Bilimleri Yüksek Lisans programı tezi olarak sunduğum “Küreselde Yerel Tahayyül: Küreyelleşme Bağlamında Perdesiz Gitar” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

18/10/2019

Fatma Gizem OKUDAN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün...../...../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretimin Yönetmeliği'nin Maddesine göre Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Öğrencisi Fatma Gizem OKUDAN'ın "Küreselde Yerel Tahayyül: Küreyelleşme Bağlamında Perdesiz Gitar"konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat :'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

Prof. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELİN

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Bu çalışma, kültürel dönüşüm örneği olarak nitelendirilen perdesiz gitarın küyerelleşme bağlamında analizine odaklanır. Çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde küyerelleşme olgusu temel kavramlar ve teorik yaklaşımlar açısından değerlendirilmiştir. İkinci bölüm perdesiz gitarın tarihsel gelişimi, farklı örnekleri ve küresel ölçekte kullanım alanları üzerine kurulmuştur. Üçüncü bölümde yerel müzisyenler ve çalgı yapımcılarının küresel kültüre özgü gelişmelere uyum sağlama girişimleri ve kendilerini küresel alanda nasıl tahayyül ettikleri 'kültürel aracılık' kavramı ve küyerelleşme yaklaşımları çerçevesinde ele alınmıştır. Çalışma, müzisyenler ve çalgı yapımcılarıyla yapılan kişisel görüşmelere ek olarak konserler, workshoplar ve çalgı yapım atölyelerindeki gözlemlerden elde edilen veriler ışığında kuramsal irdlemeye tabi tutulmuştur.

Müzik kültürleriyle ilişkili olarak çalgılar, kültürün uğradığı değişimler ve teknolojik gelişmelerin etkisiyle sürekli bir değişim halindedir. Gitar, standartlaştırılmış form yapısına 19. yüzyılda ulaşmış ancak makamsal özellikler bakımından Türk müziğine uyarlanma süreci müzisyen Erkan Oğur'un 1976 yılında geliştirdiği 'perdesiz gitar' icrasıyla yön bulmuştur. Bu incelemede küresel kültüre ait olduğu düşünülen bir çalgı olarak 'gitar'ın yerel müzik pratikleri içerisinde nasıl eklemlendiği, icra üslubu ve tınısal özelliklerinin ne şekilde dönüşüme uğradığı ve müzisyenlerle çalgı yapımcılarının perdesiz gitar üzerine yaklaşımları incelenerek küresel alanda yerel kültürel formların dönüşüm süreçleri analiz edilmiştir.

ABSTRACT

This study focuses on the analysis of the fretless guitar, which is considered as an example of cultural transformation, in the context of glocalization. The study consists of three parts. In the first part, the phenomenon of glocalization is evaluated in terms of basic concepts and theoretical approaches. The second part dwells on the historical development, distinct examples and uses of the fretless guitar on a global scale. The third part examines the initiatives of local musicians and luthiers to adapt to the changes in the global culture and how they imagine themselves in the global sphere in the framework of the concept of ‘cultural mediation’ and the approaches of glocalization. In the study, the data obtained through the interviews with the musicians and luthiers as well as the observations at concerts, workshops and the workshops of luthiers are analyzed in a theoretical frame.

Musical instruments in musical cultures continuously change under the impact of cultural changes and technological developments. Although the guitar reached its standardized form in the 19th Century, the adaptation process of the guitar to Turkish music in terms of modality was shaped by the performance of the ‘fretless guitar’ developed by the musician Erkan Oğur in 1976. In this study the transformation processes of local cultural forms in the global sphere are analysed through the examination of the integration of the guitar, which is considered a musical instrument belonging to the global culture, into the local music practices, the transformation of its performance style and timbral qualities and the approaches of musicians and luthiers towards the fretless guitar.

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında, küyerelleşme kavramı ve bu kavramı temsil eden bir çalgı olarak perdesiz gitarın müziksel bileşenlerine atfedilen anlamları analiz etmeye çalıştım.

Bu çalgı özelinde çıktığım keşif yolculuğunda benimle bilgi ve deneyimlerini paylaşarak bu yolu daha keyifli kılan danışmanım Prof. Dr. İbrahim Yavuz Yükselsin'e, çalışmanın hazırlanmasındaki katkıları için Prof. Svanibor Pettan'a, aynı zamanda çalışmanın özgün kaynakçası için kendileriyle görüşme imkânı vererek bana değerli vakitlerini ayıran, benimle bilgi ve deneyimlerini paylaşan başta Erkan Oğur olmak üzere tüm müzisyenlere ve çalgı yapımcılarına teşekkürlerimi sunarım. Çalışma esnasındaki heyecanımı paylaşan ve ortaya çıkmasında katkıları bulunan sevgili arkadaşlarım Mesut'a ve Cemalettin'e, çalışmamın hazırlanma sürecinde bana destek olan aileme, manevi desteği ve bu çalışmadaki katkıları için Şebnem'e, Fuat'a, Bahar'a ve Nurçin'e çok teşekkürler.

Son olarak uzak mesafelere aldırmaksızın her zaman yanımda olan, birikimi ve deneyimlerinden çok şey öğrendiğim Prof. Marija Stare'e ve güçlükler karşısında yılmayan, direnciyle umudumu besleyen Meliham'a minnettarım.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
FOTOĞRAFLARLISTESİ.....	x
ŞEKİLLERLISTESİ.....	xii
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

1. KAVRAMSAL ÇERÇEVE: KÜRESELLEŞME ve MÜZİK.....	6
1.1.Küreselleşme.....	6
1.1.1. Tanım ve Yaklaşımlar.....	6
1.1.2. Küreselleşme ve Kültür.....	8
1.1.3. Küresel Bağlantılılık.....	9
1.1.4. Küresel Kültür Açısından Yerellik ve Farklılık.....	12
1.1.5. Kültürel Karışımla İlişkili Kavramlar.....	15
1.1.5.1. Kreolleşme.....	15
1.1.5.2.Mestizo / Mestizaje.....	15
1.1.5.3.Füzyon (Fusion).....	16
1.1.5.4.Melezlik (Hybridity).....	16
1.1.5.5.Senkretizm.....	17
1.1.6. Benzeşme ve Farklılaşma Ekseninde ‘Küyerelleşme’.....	17
1.1.7. Küresel Kültürel Akış.....	18
1.2.Müziğin Küresel Akışı.....	20

2. BÖLÜM

2. PERDESİZ GİTAR: KÖKENİ, ÇEŞİTLERİ ve KULLANIM ALANLARI	24
2.3.Gitar ve Perdesiz Gitar	24
2.3.1. Gitarın Tarihsel Gelişimi	24
2.3.2. Perdesiz Gitarın Tarihsel Gelişimi	31
2.3.2.1.Türkiye’de Perdesiz Gitar	34
2.4.Küresel Ölçekte Perdesiz Gitar Örnekleri	35
2.4.1. Popüler Müzikte Perdesiz Gitar	35
2.4.2. Klasik Müzik ve Perdesiz Gitar	39
2.5.Perdesiz Gitar Tipleri	41
2.5.1. Klasik (Akustik) Perdesiz Gitar	42
2.5.1.1.Klasik Perdesiz Gitar	42
2.5.1.2.8 Telli Klasik Perdesiz Gitar	42
2.5.1.3.Bariton Klasik Perdesiz Gitar	43
2.5.1.4.Çift Saplı (Perdeli ve Perdesiz) Klasik Gitar	43
2.5.2. Elektro-Akustik Perdesiz Gitar	44
2.5.2.1.Gliissentar (11 Telli) Elektro Akustik Perdesiz Gitar	44
2.5.2.2.Hollow Body Elektro Akustik Perdesiz Gitar	45
2.5.2.3. Cam Saplı Perdesiz Gitar (The Fretless Glass-Necked Guitar)	45
2.5.3. Elektrik Perdesiz Gitar	46
2.5.3.1.Tek Saplı Elektrik Perdesiz Gitar	46
2.5.3.2.Çift Saplı (Perdeli ve Perdesiz) Elektrik Gitar	46
2.5.3.3.Çift Saplı (Perdeli ve Perdesiz) V Tipi Elektrik Gitar (Double- Neck V Guitar)	47
2.5.3.4.Üç Saplı Elektrik Gitar (ESP PR Triple Neck Guitar)	48
2.5.3.5.Çift Saplı – Çift Taraflı Elektrik Perdesiz Gitar	49

3. BÖLÜM

3. KÜRESELLEŞME VE KÜLTÜREL ARACILIK BAĞLAMINDA PERDESİZ GİTAR.....	51
3.1. Kültürel Aracılık: Tanım	51
3.2. Küresel Kültürel Akışta ‘Aracılık’.....	54
3.3. Kültürel Aracı olarak Erkan Oğur.....	55
3.3.1. ‘Rol Model’ Olarak Erkan Oğur.....	61
3.4. Perdesiz Gitarda Tını: Beklenti ve Kaygılar.....	66
3.4.1. Perdesiz Gitarda E-Bow’un Kullanılması.....	73
3.5. İcracı ve Yapımcıların Perdesiz Gitar Üzerine Yaklaşımları.....	74
SONUÇ.....	82
KAYNAKÇA.....	85
ÖZGEÇMİŞ	

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1. İran tarı (URL-4).....	28
Fotoğraf 2. Setar (İran) (URL- 5).....	28
Fotoğraf 3. Sitar (1889) (URL-6).....	28
Fotoğraf 4. Dotar (Özbekistan, 1945) (URL-7).....	28
Fotoğraf 5. Andy Summers ve özel yapım Hamer perdesiz gitarı (URL-10).....	36
Fotoğraf 6. Darby Slick ve çift saplı (perdeli ve perdesiz) gitarı (URL-10).....	36
Fotoğraf 7. Muse grubu üyesi Matthew Bellamy ve çift saplı (perdeli ve perdesiz) gitarı(URL10).....	37
Fotoğraf 8. Sugizo ve üç saplı ESP PR gitarı (URL-11).....	38
Fotoğraf 9. Gitarist Ron Thal ve özel yapım çift saplı (perdeli ve perdesiz) gitarı (URL-11).....	38
Fotoğraf 10. Jeff “Jahloon” Berg ve perdesiz gitarı (URL-12).....	39
Fotoğraf 11. Dolores Catherino ve perdesiz gitarı (URL-13).....	40
Fotoğraf 12. Buzz Gravelle ve perdesiz klasik gitarı (URL-13).....	41
Fotoğraf 13. Hector Hellion’ın keman yayıyla çaldığı perdesiz gitarı (URL-14).....	41
Fotoğraf 14. Ekrem Özkarpas’ın yapmış olduğu klasik perdesiz gitar (kişisel arşiv)...	42
Fotoğraf 15. Gitarist Cenk Erdoğan ve 8 telli klasik perdesiz gitarı	43
Fotoğraf 16. Can Oral yapımı bariton klasik perdesiz gitar (URL-15).....	43
Fotoğraf 17. Ekrem Özkarpas ve yapmış olduğu çift saplı (perdeli ve perdesiz) klasik gitar (URL-16).....	44
Fotoğraf 18. Godin A11 Glissentar (11 Telli) elektro akustik perdesiz gitar (URL-17)	45
Fotoğraf 19. Yamaha <i>hollow body</i> perdesiz gitar (URL-18).....	45
Fotoğraf 20. Ekrem Özkarpas yapımı çift saplı elektrik gitar (Kişisel Arşiv).....	47
Fotoğraf 21. Karl Sanders ve KxK çift saplı elektrik gitarı (<i>KxK Double-Neck V guitar</i>)(URL17).....	47
Fotoğraf 22. Üç saplı elektrik gitar (<i>ESP PR Triple neck guitar</i>) (URL-19).....	48
Fotoğraf 23. Ned Evett ve cam klavyeli “Globro” perdesiz gitarı (Url-20).....	46
Fotoğraf 24. Erdal Yapıcı yapmış olduğu çift saplı-çift taraflı elektrik perdesiz gitar (kişisel arşiv).....	49
Fotoğraf 25. Fotoğraf 25: Tolga During ve <i>OttoMani</i> grubu (URL-29).....	59

- Fotoğraf 26.** Salih Korkut Peker'in *Anadolu'nun Hafızası* etkinliğindeki perdesiz gitar icrası (Kişisel Arşiv).....**64**
- Fotoğraf 27.** Müzisyen Özgür Abbak ve klasik perdesiz gitarı (URL-26).....**71**
- Fotoğraf 28.** Erkan Oğur, çift saplı elektrik gitarı ve e-bow cihazı (Fotoğraf: Aykut Uslutekin).....**73**



ŞEKİLLER LİSTESİ

- Şekil 1.** M.Ö. 1430-1180 tarihli *Hitit Gitarı* (URL-3).....**25**
- Şekil 2.** William Ridgeway'ın gitar ve kemanın atası olarak nitelendirdiği bazı antik çalgılar.....**27**
- Şekil 3.** İspanya'da 'Cantigas de Santa Maria' adlı elyazması sarkı koleksiyonlarında yer alan *Guitarra Latina* ve *Guitarra Morisca* (1221-1284)(URL-8).....**30**
- Şekil 4.** Kültürel aracılığın görev ve amaçları (Yükselsin 2014: 716; 2015: 79).....**53**
- Şekil 5.**"Türküleri & Gelenekleriyle Anadolu'nun Hafızası" başlıklı etkinlik broşürü....**76**



GİRİŞ

Yirminci yüzyılın sonuna doğru bütün dünyada gözlemlenmeye başlanan ve bugün de etkileri devam eden küreselleşme süreci ile ekonomik, toplumsal ve siyasi bağlar güçlenmiş, bu süreç kültürel alanda, karşılıklı aktarım ve zenginleşmeye dayalı yeni oluşumları da beraberinde getirmiştir. Küreselleşme sürecinde yerelliklerin kendi farklılıklarını vurgulama eğilimleri küreselleşmenin tüm dünyayı ‘türdeşleştirdiği’ iddiası karşısında bir tereddüt oluşturur. Bu bakımdan ‘küyerelleşme’ dinamikleri, bütünleştirici bir dünya algısı oluşturan küresel ilişkilerin yeni bir boyutu olarak küreselleşmenin ‘farklılıklardan beslenen’ mahiyetinde ayrı bir değer kazanmaktadır. Holton’a (2013:73) göre “Kültürler olarak adlandırılanlar birbirine öyle karışmıştır ki artık herhangi saf veya diğerlerinden farklı gerçek (orijinal) kültür yoktur. Nüfusun göç etmesi ve bununla birlikte insanların birbiriyle karışması anlamındaki bu küreselleşme, bin yıldır olmasa da hibritleşme dürtüsünü sürekli arttırarak yüzyıllardır genişletmektedir.” Jean François Bayart (1996:72), ‘Kültürel Dışa Açıklık’ kavramını, yabancı kültürel unsurların yerli hedeflerle bağlı kılınarak benimsenmesi anlamında değerlendirir. Kavram dışarıdan alınan kültürel unsurların anlamlarının da yeniden düzenlendiğine ve böylelikle bu unsurların alınmasının ‘meşrulaştırıldığı’na dikkat çeker. Bu bağlamda yerel kültürlerin bir ögesi olarak yerel müzik pratikleri de kendilerini yeniden tanımlayarak küresele eklemleme sürecine dahil olur ve kültürel farklılıkların yaratımında yeni simgeler haline gelirler.

Problemin tanımlanması

Gitar, özellikle son dönemde popüler kültürün en önemli simge enstrümanlarından biri olarak farklı müzikal kültürlerin birbirleriyle ilişkilene süreçlerinin hızlandırıcısı konumundadır. 1980 sonrası Kuzey Amerika ve Avrupa’da çıkan solo albümlerin hemen hemen hepsinde, bir veya daha çok parçada ‘egzotik’ veya ‘oriental’ temaların kullanıldığı görülmüştür. Öte yandan Kewin Dawe (2010), üçüncü dünya ülkelerinden, Asya’dan, Afrika’dan çıkan gitaristlerin de Batılı meslektaşlarının ürettiği gitar tekniklerini kullanarak kendilerine özgü icra üsluplarını ürettiklerini

belirtir. “Bu bağlamda perdesiz gitar, farklı kültürleri tek bir enstrüman ile temsil edebilme özelliğinden yani ‘melezliğinden’ dolayı, küresel bir ölçekte işleyen endüstrinin ihtiyaçlarına tam anlamıyla cevap verebilecek konumdadır” (Arın, 2014:198).

Günümüzde bir yerel farklılık unsuru olarak görünürlük kazanan ‘perdesiz gitar’, biçimsel olarak bir ‘gitar’ı andırır da tınsal özellikleri ve müzik içerisindeki kullanımı bakımından geleneksel Türk müziği çalgılarına benzetilir. Çalgının yapısal dönüşümüyle birlikte Türk müziği müzikal özelliklerinin küresel bir çalgı ile ‘yeniden yorumlanması’, perdesiz gitarı yerelin kültürel mücadelesinde bir ‘simge’ haline getirmiştir. Arın’a (2014:79) göre bu durum, aslında 1970’lerden beri çok kültürlülük düşüncesinin egemen olmaya başladığı bir dünyaya eş zamanlı olarak Türkiye’de gelişen ‘yerelden küresele varma eğilimi’nin bir tür yansımasıdır.

Yaratıcı eğilimler icra anında, anlamın olduğu gibi aktarımı biçimindeki tek boyutlu ‘statik aracılık modeli’yle değil; yeni anlamların yaratılmasına olanak tanıyan ‘dinamik aracılık modeli’yle açıklanabilecek davranışlar sergilenmesi ile mümkündür (Aktaran Yükselsin, 2014: 722). Kültürel araçlar, küreselleşme ve küyerelleşme süreçleri boyunca yerel kültürün aktarımında, güçlendirilmesinde, korunmasında, dönüştürülmesinde, uzlaştırılmasında ve yeniden inşasında önemli bir rol üstlenirler. Bu bağlamda Erkan Oğur, farklı ‘müziyenlik’ modelleriyle, içinde bulunduğu müzikal kültürün ‘aktarma’, ‘koruma’ ve ‘yeniden yorumlama’ becerisiyle bir kültürel aracı figürü olarak değerlendirilir.

Bugün perdesiz gitara olan ilginin toplumsal ve kültürel nedenleri nelerdir? Bu ilgi ne zamandır gözlemlenmektedir? Günümüzde perdesiz gitarın popülerleşmesinde Erkan Oğur’un rolü nedir? Bu çalgının yapısal gelişiminde yerel çalgı yapımcılarının etkisi nedir? Yerel müziyenler ve çalgı yapımcıları küresel kültüre özgü gelişmeleri nasıl takip eder? Bu gelişmeleri kendi yerel farklılıklarıyla nasıl bütünleştirir ve kendisini küresel alanda nasıl tahayyül eder?

Varsayımlar

Bugün dönüşüme uğramış kültürel unsurlar ve melez kültürlere olan ilginin toplumsal ve kültürel nedenleri küreselleşmenin çok boyutlu etkisiyle açıklanır. Üretildiği coğrafyadaki sosyo-kültürel değişime paralel olarak yeni bir boyut kazanan perdesiz gitar, küyerelleşme sürecine ilişkin kültürel bir dönüşüm örneğidir. Bu bakımdan perdesiz gitar icracıları ve çalgı yapımcıları, küreselleşme dinamikleri çerçevesinde ‘kültürel araçlar’ olarak değerlendirilirler. Nitekim kültürel araçlar olmadan küresel ve yerel kültürlerin anlaşılması ve anlamlandırılması mümkün değildir.

Perdesiz gitar ve icrasına atfedilen anlamlar, müzisyenler ve çalgı yapımcılarının sosyo-kültürel konumu ve bununla ilişkili olan tınısal beklentileri çerçevesinde belirlenir. Müzisyenler ve çalgı yapımcıları, kültürel özelliklerini ön plana çıkartan müziksel becerileri sayesinde küresel alanda özgün bir noktada olmayı hedeflerler.

Amaç

Bu çalışmanın amacı küreselleşme dinamiklerinin etkilerini ‘küyerelleşme’ kavramı çerçevesinde ele almak, kültürel unsurların geçirdiği dönüşümlerde -iki farklı konum arasında bir temas noktası yaratan figürler olarak- kültürel araçların etkilerini analiz etmek ve bir kimlik ifadesi olarak ‘perdesiz gitar’ı küyerelleşme olgusu çerçevesinde değerlendirmektir.

Araştırmanın yöntemi

Bu çalışma alan araştırmasından elde edilen etnografik verilerin kuramsal incemeye tabi tutulduğu metodu esas alır. Çalışmanın birinci bölümünde ilk olarak küreselleşme olgusunun teorik perspektifine yönelik farklı yaklaşımlardan hareketle ‘küyerelleşme’ kavramının ne ifade ettiğini tartışılacaktır. Bu bağlamda öncelikle küreselleşmenin kültürle ilişkisi ve kültürel bağlantılılık kavramı sorgulanacak ardından kültürel karışımla ilişkili ‘kreolleşme’, ‘mestizo’, ‘füzyon’, ‘melezlik’, ‘senkretizm’ kavramları üzerinden küyerel dinamikler incelenecektir. Ayrıca yerel simgelerin yaratım sürecinin ardından kültürel dolaşıma nasıl geçtiği ‘küresel kültürel akış’

çerçevesinde değerlendirilecektir. İkinci bölüm perdesiz gitarın temel niteliklerini belirlemeyi hedefler. Bu bölümün ilk kısmında gitar ve perdesiz gitar tarihsel akış içerisinde değerlendirilmiştir. Bu bölümün ikinci kesimi ise perdesiz gitar türlerinin ve müziksel unsurlarının küresel ölçekte kullanım alanlarına odaklanır. Ardından tarihsel süreç içerisinde yerel ve küresel alanda gözlemlenen bazı perdesiz gitar tipleri örneklendirilmiştir. Bu bölüm, konuyla ilgili yazılı literatürden faydalanmanın yanı sıra, müzisyenler ve çalgı yapımcılarıyla yapılan görüşme ve gözlem deneyimleri sonrasında elde edilen malumatlarla güçlendirilmiştir. Üçüncü bölümün ilk kesiminde, birinci bölümde ayrıntılarıyla gerçekleştirilen kuramsal tartışma ile kültürel unsurların küresel alana dahil olmasında kanallık etme eylemiyle ilişkilendirilen ‘kültürel aracılık’ kavramı arasında ilişki kurulmuş ve bağlamlaştırılması yapılmıştır. Ardından perdesiz gitarın popülerleşmesinde kültürel araçların etkisi Erkan Oğur özelinde değerlendirilmiştir. Bu bölümde, Türkiye’deki yerel müzik kültürüne özgü perdesiz gitar icrasının küresel akışa dahil olması, küyerelleşme yaklaşımları çerçevesinde ele alınmıştır. Bu bağlamda perdesiz gitarın müziksel ve müzik dışı etkileri müzisyen, çalgı yapımcıları izlerkitle/dinleyici üzerinden analiz edilmeye çalışılmıştır. Müzisyenler ve çalgı yapımcıları ile yapılan görüşmeler; konserler, workshoplar ve çalgı yapım atölyelerindeki gözlemlerle birleştirilmiş ve kuramsal irdelemeye tabi tutulmuştur. Görüşmelerden elde edilen söylemler ve performans analizi üzerine geliştirilen incelemeler sonucunda perdesiz gitar çalan müzisyenlerin yerelden ve küreselden hangi unsurları benimsediği, kendini küresel olan müzik biçemleriyle nasıl bağdaştırdığı değerlendirilmiştir.



1. BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE: KÜRESELLEŞME ve MÜZİK

1. BÖLÜM

1. KAVRAMSAL ÇERÇEVE: KÜRESELLEŞME ve MÜZİK

1.1. Küreselleşme

Küreselleşme olgusuyla ilişkili olan kavramsal çağrışımların ilk olarak 1900'lerden önce ortaya çıktığı bilirse de kavramın akademik kullanımı 1960'lı yıllardan sonra başlar. 1980'lere doğru bazı Amerikan işletme okullarında kullanılmaya geçmiştir, yine bu çevrelerden bazı iktisatçılar tarafından kullanımı yaygınlaştırılmış ve uluslararası iktisadi kuruluşların yayınlarında ve raporlarında yer almaya başlamıştır (Timur, 2000: 8). Acar'a (2002: 17) göre küreselleşmenin ekonomik, finansal, siyasal, kültürel ve sosyal alanlarda kendini tezahür ettiren çok boyutlu bir yapıya sahip olması sebebiyle ilk ne zaman başladığı konusunda bir fikir birliğine varılamamıştır. Bu açıdan ilkesel düzeyde, bir insan topluluğu veya bir kültürün başka bir topluluk veya kültürle karşılaşması ve temasa geçmesi bakımından küreselleşmenin insanlık tarihi kadar eski olduğu düşünülebilir.

1.1.1. Tanım ve Yaklaşımlar

Küreselleşmenin en yaygın kullanımında mal ve hizmetlerin, üretim faktörlerinin, teknolojik birikimin ve finansal kaynakların ülkeler arasında serbestçe dolaşabildiği; mal, hizmet ve finans piyasalarının giderek 'bütünleştiği' bir süreç anlamı taşıdığını belirten Şenses küreselleşme kavramının yükselişini belirli unsurlara bağlar; buna göre ulus-devletlerin etkisi giderek zayıflamakta diğer taraftan çok uluslu şirketler başat bir rol üstlenmektedir (2004: 1). Taylan'a (2008: 81) göre ekonomik alanda sermaye hareketliliği, hizmetler sektörünün ve serbest ticaret isteğinin yükselişi, siyasal alanda ulus devletin yetki alanlarının zorlanması ve kültürel alanda dünya ölçeğinde bilgi dolaşımı küreselleşmenin en belirgin boyutlarıdır ve bunlar ulus devletlerin egemenlik alanlarını belirsizleştirmekte ve küresel sınırlar artık sömürgelerle çizilememektedir.

Teknoloji ve iletişimde meydana gelen gelişmeler ve bunların etkili olduğu süreçler de küreselleşmeyle ilişkilendirilir. Erbay(1996: 3) bilginin, hammaddelerin, mal ve hizmetlerin artan bir şekilde uluslararası dolaşım ve paylaşımına girmesinin 20. yüzyılın şahit olduğu bir gelişme olduğunu vurgular. Bu bakımdan özellikle 1980’lerden sonra ekonomik ilişkiler gelişip yaygınlaşmış, ideolojik farklılıklara ilişkin kutuplaşmalar çözülmüş, tüm dünyada bir liberalleşme sürecine girilmiş ve kültürler, inançlar ve idealler üzerinde benzerlikler oluşmaya başlamıştır. Genel olarak değerlendirildiğinde, ülkeler arasındaki ekonomik, politik, sosyal ilişkilerin gelişmesi, farklı toplumsal kültürlerin, inanç ve beklentilerin tanınması, ülkeler arasındaki ilişkilerin yoğunlaşması gibi birbirleriyle bağlantılı olguları içerdiği, maddi/manevi değerler çerçevesinde oluşmuş birikimlerin milli sınırları aşarak dünya çapında yayılması anlamında küreselleşme ile ilgili tartışmaların kabaca iki ayağı bulunur: ulus devletin krizi ve enformasyon/iletişim teknolojilerindeki gelişim (Aktaran Ökmen, 2005:3).

80’li yıllardan günümüze bilişim teknolojilerindeki hızlı gelişmeler, dünya toplumları arasındaki entegrasyonları hızlandırmıştır. Bu gelişmelerle birçok ülkenin küresel piyasalara girişini hızlandırdığı için küreselleşme teriminin kullanım ağırlığı daha çok ekonomi alanında olmuştur. Böylece bu alandaki kullanım yoğunluğu küreselleşme çalışmalarına yön vermiş ‘geç dönem kapitalizm’, ‘düzensiz kapitalizm’, ‘ulus aşırı şirketler’ gibi konular üzerinde daha çok durulmuştur (Aktaran Aktı, 2008:4). İleri teknolojik uygulamaların ticaret ve sermaye akımlarına etkisi ise benzer şekilde ‘karşılıklı bağımlılık’ sürecini başlatmıştır. Bu bakımdan entegrasyon ve karşılıklı bağımlılık, ekonomik düzeyde bir ‘dünya ekonomisi’ düşüncesini yaratır. Sermaye birikiminin dünya çapında ilerlediği bu ekonomi yaklaşık 16. yüzyıldan beri Batıda varlığını sürdürmektedir. Küresel ekonomi ise bundan biraz daha farklı olarak, gerçek zamanlı ya da seçilmiş bir zamanda gezegen çapında tek bir birim olarak işleme kapasitesine sahip bir ekonomidir. Başka bir deyişle dünya ekonomisi, 20. yüzyılın sonunda enformasyon ve iletişim teknolojilerinin sağladığı yeni alt yapıya dayanarak, hükümetlerin ve uluslararası kurumların uyguladığı yasal düzenlemelerden muaf tutma ve liberalleştirme politikaları sayesinde küreselleşebilmiştir (Castells 2005: 128).

1.1.2. Küreselleşme ve Kültür

Küreselleşmenin ekonomik içeriğinin ötesinde disiplinler arası bir yaklaşımı gerektirdiğini belirten Robertson, küreselleşmeye ilişkin betimlemelerde kültürün açıklayıcı yönünü vurgular: “Ekonomik meseleler toplumlar arasındaki ilişkilerde ve çeşitli ulus ötesi ilişki biçimlerinde çok önemli olsalar da, bunların büyük ölçüde kültürel olumsuzluklara ve kültürel kodlamaya tabi olduklarını giderek daha fazla fark etmeye başladık” (Aktaran Taylan 2008:79). Tomlinson’a göre küreselleşme ve kültür arasındaki ilişkiyle anlatılmak istenen, küreselleşmenin modern kültürel deneyimin tek belirleyicisi olduğunu ya da kültürün küreselleşmenin iç dinamiğini anlamamıza tek başına yeterli olacak anahtar kavram olduğunu iddia etmek değildir. Bu yaklaşım küreselleşmenin politikası ve ekonomisinin, kavramsal önceliği olan bir kültürel açıklamaya ihtiyacı olduğu iddiası olarak da anlaşılmalıdır. Bu iddia ile vurgulanmak istenen, günümüzde küreselleşmenin işaret ettiği dönüştürücü süreçlerin kültürel kavramlar aracılığıyla kavranmadığı sürece anlaşılamayacağı; benzer şekilde, bu dönüşümlerin de kültürel deneyimin temel yapısını ve modern dünyada kültürün ne olduğuna ilişkin düşüncelerimizi etkilediğidir (Tomlinson 2013: 12). Wallerstein küreselleşmeyi daha çok ekonomik bir temelden yola çıkarak ele alsa da bu süreci kapitalist dünya ekonomisinin ekonomik ve kültürel yönden genişlemesi olarak değerlendirir. Wallerstein’a göre küreselleşme kapitalist sermayenin sınır tanımayan yayılmacılığının ve buna bağlı olarak ortaya çıkan uluslararası işbölümünün bir yansımasıdır ve küresel dönüşümler kapitalist sermayenin genişleme talebiyle ilişkilidir. Wallerstein bu ekonomik süreçte kapitalist sermayenin genişlemesine bağlı olarak dünya çapına yayılan küreselleşmenin, kültürel boyutu da içine alarak kapitalist dünyayı şekillendirdiğini iddia eder (Aktaran Taylan, 2008: 79-80). Benzer şekilde küreselleşmenin yalnızca siyasal ve ekonomik alanı değil kültürel alanı da etkileyen bir süreç olduğunu düşünen İçli’ye göre dünya, siyasal ve ekonomik alanlarla birlikte kültürel anlam sistemleri ve simgesel biçimlerin geniş ölçekli aktarımından dolayı küresel bir bütünleşme içine girmiştir (İçli, 2001:164).

1.1.3. Küresel Bağlantılılık

Giddens küreselleşmeyi, millerce uzaklıktaki olayların yerel olayları, yerel olayların da millerce uzaklıktaki olayları biçimlendirmesiyle uzak yerlerin birbirine bağlandığı dünya çapındaki ilişkilerin yoğunlaşması olarak tanımlar. Küreselleşme bu yönüyle diyalektik süreçtir; yerel oluşumlar, onları biçimlendiren çok uzak ilişkilerin tam tersi doğrultuya da yönelebilirler (Giddens, 2016: 68). Günümüzde coğrafi sınır fikrini ‘gerçek dünya’da savunmak giderek zorlaşır, mesafeler artık sorun olmaktan çıkmıştır. ‘Uzaklık’; nesnel, kişisellikten arınmış, fiziksel bir veri olmaktan çok toplumsal bir üründür çünkü mesafe ulaşılma hızına ve para ekonomisindeki hıza erişmenin maliyetine bağlı olarak değişir. Kolektif kimliklerin oluşturulması, ayrılması ve sürdürülmesinin diğer toplumsal nedenleri bu hızın sadece tali etkileri olarak görülür. (Bauman 2006: 20). Nitekim bu süreç coğrafi sınırların öneminin azaldığı, zaman ve mekân ilişkisinin geçmişe oranla farklılaştığı günümüzde daha da hızlı ve yoğun gerçekleşmektedir. Castells’e göre enformasyon teknolojisi, zaman ve mekân arasındaki ayrımı silmiştir. Toplumlar arası etkileşimler, tarihsel bir zeminde kökleşmiş mekânlar içinde değil, bir akışlar mekânının sınırları dahilinde gerçekleşir. Somut tekillikler (bireyler, toplumlar, uluslar vs.) arasındaki etkileşim biçiminin yerini, bunların üstündeki kolektif soyut süreçler almıştır. Bununla beraber bu kolektif soyut süreçler, zamana bağımlı sosyal pratiklerin maddi organizasyonunun parçaları olarak ortaya çıkarlar. Bu bakımdan akışlar mekânı bir ‘zamansız zaman’a (*timeless time*) bağımlıdır ama yerel bağlara sahip oluşumlarda mihenk ‘gerçek zaman’dır. Ağ toplumunda sosyal zamanın hakim formu zamansız zamandır (Aktaran Sarıbay, 2004). Öte yandan küresel enformasyon ağının gelişiyile birlikte, şehir planlamacıları tarafından planlanmış ya da mimarlar tarafından tasarlanıp inşa edilmiş mekân üzerine bir üçüncü mekân, insan dünyasının *sibernetik* (bilgisayar kontrollü) mekânı bindirilmiştir (Bauman, 2016:25). Bu bakımdan küreselleşme sürecinin zamansal ve mekânsal unsurları, toplumsal ve kültürel düzenlemelerde esnekliğin ve yoğunluğun etkisini hızlandırarak bireylerin ulusal sınırların ötesine olan hareketliliğini başka bir boyuta taşır.

Modernlik öncesi dünyadaki zaman-uzam ilişkilerine bakıldığında bu dönemki kültürlerin zaman hesabı, zamanı daima uzama bağlar ve genellikle kesinlikten uzak ve değişkendir. Kimse o günün tarihini, toplumsal ve bölgesel işaretler olmadan söyleyemez; ‘ne zaman’, evrensel olarak ya ‘nerede’ ile ilişkilendirilir ya da düzenli doğa olaylarıyla ifade edilir. Mekanik saatin icadı ve nüfusun çoğunluğuna yayılması, zamanın uzamdan ayrılmasında önemli bir gelişme olur. Saat, ‘boş’ zaman için günün dilimlerinin kesin olarak belirlenmesine olanak sağlayan nicelleştirilmiş ek biçimli bir ölçü belirtir (Aktaran Giddens 2016: 24). ‘Zamanın boşaltılması’, ‘uzamın boşaltılması’ için bir ön koşuldur ve diğeri üzerinde nedensel bir önceliği vardır. Çünkü zaman üzerinde eş güdüm, uzam denetiminin temelidir. Boş uzamın aldığı hal, ‘uzam’ın ‘yöre’den ayrılması ile anlaşılabilir. “Coğrafi olarak konumlandırılmış toplumsal eylemin fiziksel ortamına işaret eden mekan fikri” ile betimlenen ‘yöre’ ve uzam modern öncesi toplumlarda çakışmaktadır; çünkü insanların çoğu için toplumsal yaşamın uzamsal boyutları bir çok açıdan ‘mevcudiyet’le, yani ‘yerel etkinlik’le belirlenir. Modernliğin ortaya çıkışı uzamı, herhangi bir yüz yüze etkileşim durumundan konum olarak uzak, ‘namevcut (*absent*)’ kişiler arasındaki ilişkileri geliştirerek yöreden koparmaya başlar. Modernlik koşullarında yöre, gittikçe düşselleşir: Bunun anlamı, mekanların, uzak toplumsal etkilerden fazlasıyla etkilenerek yeni bir biçim almasıdır (Giddens 2016: 25).

İletişim teknolojilerinin ve küresel bağlantılılığın devreye girmesi ve derinleşmesiyle, dünyanın pek çok farklı yerindeki ekonomik, kültürel ve siyasal olayların etkileri, mekânlarda bulunma gerekliliği olmadan bireylere daha doğrudan biçimde yansır. Mekân merkezli ilişkilerin ve etkileşimlerin yok oluşu, ‘coğrafyanın sonu’ ve zaman mekân uzaklaşması gibi unsurlar, yersiz yurtsuzlaşmanın temel dinamiklerini oluşturmaktadır. Yersiz yurtsuzlaşmış kültürel formlar, paylaşım ya da aidiyet kurmaya bağlı olarak aynı mekânda olma zorunluluğunu kaybeder ve bu etkileşim kültürler arası bir hal alır (Çerezcioglu,2011:103). Tomlinson’a (2013: 23) göre bağlantılılık sadece insanları yerelliklerden çıkarmak değil, yerelliklerin doğasını da değiştirmek demektir. Esasında bir çok insan için küresel modernliğin paradigmatik

deneyimi tek bir yerde kalıp küresel modernliğin onlara getirdiği ‘yerinden etme’ deneyimini yaşamaktır.

Giddens’a (2016: 23) göre modernliğin dinamizmi zaman ve uzamın (mekân) ayrılmasından ve toplumsal yaşam içinde kesin bir zaman-uzam ‘dilimlendirmesini’ sağlayacak biçimlerde yeniden birleşmelerinden kaynaklanır. Öte yandan zaman-uzam uzaklaşmasının kavramsal çerçevesi yerel katılımlar (birliktelik ortamları) ve uzak etkileşim (mevcudiyet ve namevcudiyet arası bağlantılar) arasındaki karmaşık ilişkilere dikkat çeker:

Modern dönemde zaman- uzam uzaklaşması düzeyi, önceki bütün dönemlerden yüksektir. Yerel ve uzak toplumsal biçim ve olaylar arasındaki ilişkiler de buna uygun olarak “esnerler”. Küreselleşme asıl olarak bu esneme sürecine işaret eder; farklı toplumsal bağlamlar ya da bölgeler arasındaki bağlantı biçimleri bir bütün olarak, yer küre yüzeyinde şebekeleşir. (2016:67).

Küreselleşme modern yaşamı karakterize eden, hızla gelişen ve giderek yoğunlaşan karşılıklı bağlar ve bağımlılıklar ağına işaret eden Tomlinson’a göre bağlantılılık kavramı küresel-mekansal ‘yakınlık’ (*proximity*) anlamında değerlendirilebilir. Bu düşünce, Marks’ın (1973) “mekanın zaman tarafından yok edilmesi” ve Harvey’in (1989) “zaman-mekan sıkıştırılması” olarak nitelendirdiği yaklaşımların temeline dayanır. Burada söz konusu olan, ‘uzaklıları’ aşmak için harcanan ‘zaman’ın, fiziksel (örneğin uçakla) ya da temsili (bilgi ve imgelerin elektronik araçlarla gönderilmesi) olarak büyük ölçüde kısaltılması yoluyla, uzaklıkların da azaldığı düşüncesidir. Toplumsal ilişkilerin mesafeler boyunca ‘esnediği’ düşüncesi, bir başka analiz düzeyinde, bağlantılılık kavramının ‘mekansal yakınlık’ kavramıyla iç içe geçmesine neden olur. Ekonomik tanımlamalarından ziyade küreselleşmeyi kültürel anlamda ele alan Tomlinson karmaşık bağlantılılığın gündelik pratiklerde nasıl tezahür ettiğine dikkat çeker. Bu anlamda karmaşık bağlantılılığın küreselleşmenin sloganı haline gelen homojenleşme tezi gibi genel soyutlamalarla oluşturulan tezler için tehdit oluşturduğunu vurgular (Tomlinson, 2013: 12-19). Zira “yer kürenin genişliği ve çeşitliliği göz önüne alınınca, homojen bir tek toplum fikri çok da sağlıklı bir görünüm

vermez” (Çerezcioğlu, 201:95). Bu bakımdan bağlantılılık her yeri aynılaştırmaz ve zaman-mekanda sağladığı sıkışmaya bir miktar kültürel ‘sıkışma’ ekleyerek sermaye akışını kolaylaştıran küresel mekanlar ve bağlantı koridorları yaratır (Tomlinson, 2013:20). Çerezcioğlu (2011:98), farklılaşma üzerine kurulu olan küreselleşme dinamiğinin, yerel’e ait farklı unsurların kendilerini enformasyon teknolojileri başta olmak üzere pek çok yolla küresel akışa dahil edebilmeleri ve dünya üzerindeki her bir yerelin birbiriyle bağlantılı hale gelmesi üzerinde temellendiğini belirtir. Bu bakımdan küreselleşme ile ilişkili bu algıyı diğer küreselleşme yaklaşımlarından ayıran en önemli araçlardan birisi “bağlantılılık” kavramıdır. Çünkü küreselleşme, “insan pratiklerini, deneyimlerini ve politik, ekonomik ya da çevresel çıktılarını bir araya getiren karmaşık bağlantılar şebekesidir” (Erol, 2018:36).

1.1.4. Küresel Kültür Açısından Yerellik ve Farklılık

Küreselleşmeyle birlikte meydana gelen hızlı kültürel aktarım dünya üzerindeki insanları acaba birbirine mi benzetmekte (homojenleştirmekte), yoksa farklılaştırmakta (yerelleştirmekte) midir? Aktı’ya (2008:5) göre bu iki süreç eş zamanlı olarak gelişir. çünkü günümüzde ekonomik, siyasal ve teknolojik üstünlüğe sahip Batı dünyası bir yandan Batılı değerlerin, kültür kalıplarının evrenselleşmesine, tüketim kalıplarının ve yaşam tarzlarının dünya ölçeğinde standartlaştırıp küresel bir kültürün oluşmasına ön ayak olurken; diğer taraftan geleneklerin yeniden canlanmasına ve yerel kimliklerin ortaya çıkmasına elverişli bir zemin oluşturmaktadır. Küreselleşmeyi “dünyanın küçülerek yoğunlaşması” süreci olarak ele alan Robertson, kültüre merkezi bir önem verir. Bu yaklaşım küreselleşmeyi tarihsel süreç içinde sürekli olarak genişlemekte olan çok yönlü toplumsal ilişkiler ağı olarak görür. Robertson küreselleşmeyi, “kültürel olarak homojenleştirici güçlerin diğer kültürler üzerindeki egemenliğinin zaferi” şeklinde değerlendiren yaklaşımlara katılmaz. Küreselleşmeye “farklılıkların bir aradılığı” boyutunu katan Robertson’a göre küreselleşmenin merkez dinamiği, “evrenselin tikelleşmesi ve tikelin evrenselleşmesi” şeklinde ikili bir süreci içerir (Aktaran Taylan 2008: 78). Richard Adams’ın değerlendirmesiyle yerel kültürler sürekli olarak yeni toplumsal oluşumlar ortaya çıkartmakta, kapitalizmin hem özgül işleyişi aracılığıyla, hem de bu işleyişe karşın varlığını koruyabilmek ve kendini yeniden

üretmek için yeni uyarlayıcı oluşumlara yönelmektedir. Bayart (1996:72-73) “Dışa Açıklık” kavramını “yabancı kültürel unsurların yerli hedeflerle bağlı kılınarak benimsenmesi” şeklinde tanımlar. Kültürel dışa açılmayabancı kültürel unsurların yeniden yorumlanması ve türetilmesi demektir. Bu sebeple kültürel dışa açılma, bir pratiğin, bir yerin, bir temsilin, bir simgenin ya da bir metnin anlamının bir diğerine aktarıldığı ikinci bir işlem gerektirir.

Küreselleşmenin sonuçlarından birisi, kültürlerin özgünlüğüne ve otantisitesine şüpheyle yaklaşılması durumudur. Sözelimi küreselleşmeye uzun-vadeli bir bakış açısıyla yaklaşıldığında yerellik ya da yerelin kendisinin de küreselleşmenin bir sonucu olduğu görülebilir. Neticede küresel süreçlerden izole ya da bağlantısız olarak değerlendirilebilecek herhangi bir alan ya da kültür neredeyse yoktur (Khondker 2004:15). Küreselleşmiş kültürü melezleşmiş kültür olarak değerlendirebilmenin gerekçesi, küreselleşme süreciyle kültürler arasında yoğunlaşan ilişkilerin, kültürle yer arasındaki bağın çözülmesiyle birlikte ‘yerinden çıkarılmış’ kültürel pratiklerin birbirlerine karışarak yeni, karmaşık, melez kültür biçimleri ürettiğine işaret etmesidir (Tomlinson 2004: 206).

Alankuş (2001) küreselleşme sürecinin evrenselleşme ve yerelleşme şeklinde iki boyutu olduğunu vurgular. Bu bakımdan küresel akışkanlığın yarattığı karşılaşmaların şiddeti karşısında, küresel olan karşıtını yani ‘yerel’i yaratır, daha sonra onu içine almaya çalışırken kendisi de yerelleşir. Yerel olan da küresel olana direnirken ya saf bir yerelliği temsil edecek ve kendi kendini gettolaştıracak ya da onunla ilişkiye geçerek yerelliğini (farklılığını) kaybedecektir. Nitekim küresel ile yerel olanların ilişkisi bir dışlama ilişkisinden öte, birbirinin içine yerleşme ilişkisidir. Küreselleşme süreci evrenselleşme (benzeşme) ve yerelleşme (farklılaşma) yönünde iki dinamiği bir arada barındıran, ikisini de dönüştüren bir süreçtir. Bu süreçte tek tipleşmiş bir küresel ya da saf bir yerel artık kalmamıştır, bu bakımdan küresel olanın da yerel olanın da bütün görüntüleri melez görüntülerdir.

Sarıbay’a (2004: 4- 12) göre küreselleşmenin çekirdeği olarak modernite, parçalı bir olgudur bu yüzden küreselleşme bütünleştirdiği kadar böler ve daha çok kutuplaşma

potansiyelini de içeren bir farklılaşmaya yol açar. Öte yandan modernitenin her bir parçasının içine aktığı formlar, somut pratik ilişkiler zemininde farklı içerikler kazanabilirler. Çünkü modernite ve küreselleşme, ancak farklılaşma sayesinde var olabilir. Sarıbay küresel toplumun “dünya çapında yaygın iletişim ve enformasyon teknolojilerinin vücut verdiği kapitalist nitelikte enformasyonel, global ve ağsal kaideler üzerine oturmuş” yapısına dikkat çeker. Nitekim “bütünleşmeden değil, ‘farklılaşma’dan beslenen bir yapı” sergileyen küresel toplum, kişiselleşmiş ve otomasyona dayanmış bir kapital emek ekseninde örgütlenmiş üretim ilişkilerine sahip; bu ilişkilerden hasıl olan ekonomik değerlerin gösterimsel bir tüketime dönüştürüldüğü; hiyerarşik olmayan, merkeziz ve örgütsüz iktidar uygulamasına maruz bırakılmış, esnek, akışkan, uyarlanabilme kapasitesi yüksek bir toplumdur. Featherstone’a göre küreselleşmenin kültürel boyutuna ilişkin iki çekişmeli model belirlenebilir. Buna göre ‘Amerikanlaşma’, ‘McDonalddlaşma’ (*McDonaldization*) ve ‘homojenleşmenin’ artışı ile şekillenen bir dünya oluşumuna ilişkin ilk yaklaşım, kültürel emperyalizm ve Birleşik Devletler kültürünün serbest piyasa ideolojileriyle birlikte dünyanın geri kalan kısmına nasıl ihraç edildiğine odaklanır. Bu yaklaşımın eleştirisi tek biçimlilik ayrıca otantikliğin yitirilmesi durumudur. İkinci yaklaşım küreselleşme süreçlerinde küresel ve yerel kültürlerin akıl almaz ölçüde karmaşık karşılıklı etkileşimini vurgular. Buna göre ‘yerel olan’, küçük ölçekli, coğrafi olarak sınırlı geleneklere ve yaşam biçimlerine gönderme yaparken; ‘küresel olan’, küreselleşmeyle ilişkili, mekansal olarak geniş toplumsal ve kültürel güçleri ifade eder. Yerel ve küresel olanın arasındaki etkileşim, türdeşleşme kadar melezleşme ve farklılaşma olasılıklarını da içeren karmaşık sonuçlar doğurur. Türdeşleşme yaklaşımı, yerel kültürlerin ve yaşam tarzlarının etkisini azaltmaya ya da en aza indirgemeye eğilimlidir. Öte yandan kültürlerin ve yaşam tarzlarının etkileşiminden ister istemez melezleşmeye yönelik sonuçlar da çıkabilmektedir. Burada vurgulanan küresel güçlerin ve ürünlerin yerel koşullar tarafından benimsenme ya da kısmen değiştirilme biçimidir (Aktaran Smith, 2005: 309-311).

1.1.5. Kültürel Karışımla İlişkili Kavramlar

1.1.5.1. Kreolleşme

Küreselleşme yerel kültür öğelerini öncü toplumların kültür kodlarıyla etkileşime sokarak yeni kültürel pratiklerin ve anlayışların oluşmasına katkıda bulunmaktadır. İsveçli antropolog Ulf Hannerz ‘kreolleşme’ (*creolization*) kavramını “tarihsel kökleri olmayan ama global temasların sonucu olan yeni kültürel oluşumların ortaya çıkması” şeklinde tanımlar (URL A). *Creolization* sözcüğünün kökü *creole* (Eng.), tropikal sömürgeye doğup büyümüş, Avrupa kökenli beyaz (insan) anlamına gelmektedir. Daha sonra, yerlileri ve diğer tüm Avrupa kökenli olmayan halkları nitelendirmek için kullanılmıştır. Yine zaman içerisinde Karayip Adaları ve civarı ile Batı Afrika’da yaşayan *creole*’lerin konuştuğu belli başlı dilleri ve bütün bir dil ailesini tanımlamak üzere kullanılmıştır. 17. ve 19. yüzyıllar arasında ise İngilizce’de beyaz ya da zenci ayrımı olmaksızın “Batı Hint Adaları’nda doğan” anlamında kullanılır. Diğer bir bakış açısına göre *creolization* bir sonuç olmaktan ziyade hem kültürlenme hem de kültürel etkileşim özellikleri gösteren bir süreç olarak görülür; bir yanıyla “bir kültürün bir başka kültürü içermesine, diğer yanıyla iki yönlü akışa, karşılıklı aktarım ve zenginleşmeye dayalı bir süreç”tir (URL-10).

1.1.5.2. Mestizo / Mestizaje

Mestizo, *creole* ve *métisse*’den farklı olarak, Güney Amerika ve Mezoamerikan sömürgelerdeki en eski İspanyol ve Portekiz yerleşimleri için kullanılan bir terimdir. Afrikalı siyah kölelerin bu kültürel karışıma (*cultural mélange*) nüfuz etmesinden çok önce İspanyol ve Portekizli yerleşimciler ile Amerikan yerlileri arasında yoğun bir kültür ve ırk alışverişi gerçekleşmişti. Farklı kültürel diasporalar arasındaki melezleşme ve kaynaşmadan yeni ve güçlü birlikteliklerin doğduğunun anlaşılmasıyla birlikte gerek *mestizo* gerekse *métisse* geçmişte taşıdığı aşağılayıcı çağrışımdan kurtularak olumlu anlam kazandı (URL-10). Öte yandan Tomlinson (2013:210), *Mestizaje*’nin, *creolization* kavramı gibi kaynağını ırk nosyonundan aldığını fakat anlam olarak hala belirsiz olduğunu belirtmiştir.

1.1.5.3. Füzyon (*Fusion*)

Birleşme veya kaynaşma anlamında füzyon terimi, kimya ve biyoloji disiplinlerinden sonra kültürel çalışmalarda da kullanılmaya başlamıştır. Müzik türlerinin karışımı anlamında ‘müziksel füzyon’ iki ya da daha fazla kaynaktan gelen müziklerin tam anlamıyla harmanlanması sayesinde ortaya çıkan yeni tını olarak nitelendirilir. Bu bakımdan ‘caz funk’ ya da *soul* ve *reggae*’nin yoğun bir şekilde harmanlandığı *Lovers' Rock*, müzikal füzyon anlayışına örnek gösterilebilir. Çünkü diğer müzik biçimlerinde (*style*) farklı tınılar birbirlerine yedirilse bile, her birinin çıkış noktası ayırt edilebilmektedir. Sözelimi bir *hip hop* plağı *hard rock*, *elektro funk*, *salsa*, *new wave*, caz vb’lerinden alınan ve özgün halleri tanınabilen bölümler içerebilir (Hebdige 2003: 177-178).

1.1.5.4. Melezlik (*hybridity*)

Karışımı ve iç içe geçme halini ifade etmede kullanılan terimlerden yaygın olanı ‘melezlik’ ya da ‘hibridlik’ (*hybridity*) biyoloji, dil, kültür, siyaset, ırk vb. alanında farklı şekillerde tezahür eder. Bahçecilik pratiğinde farklı türden tohumların aşılama ya da çapraz tozlaşma yoluyla döllenmesi sonucunda üçüncü melez bir tohumun üretilmesini ifade eden ‘hibridlik’, sömürgecilik tarafından üretilmiş temas bölgesinde (*contact zone*) yeni kültürlerarası (*transcultural*) biçimlerin yaratılmasına karşılık olarak da kullanılmıştır (URL-10). Zamanla sömürge sonrası söylemin ötesine geçerek yabancı ve yerli kültür öğelerinin etkileşimin sürdürüldüğü bölge olarak değerlendirilmiştir. Rosaldo’ya (1995) göre melezlik birbirinden farklı iki türle, bunların birleşiminden meydana gelen melez türleri ayırmak için kullanılan biyoloji terimiyle ilişkili olarak iki katışıksız kutbun tam arasındaki mekân anlamını içerebilir. Öte yandan melezlik kültürler arası gidip gelme süreçlerine tabi bütün kültürlerinin hiçbir katışıksızlık bölgesi barındırmayan sürgit durumu olarak da anlaşılabilir (Aktaran Tomlinson 2013: 208- 209). Melezliği “kültürler arasında artan trafiğin sonucunda dünyanın farklı yerlerindeki kültürlerin birbirine karışması” şeklinde tanımlayan Tomlinson (2013: 208) melezliği, zamanla çoğalan “karmakarışıklık, biraz ondan biraz bundan” çeşitliliği üzerinden kültürel fenomenler aracılığıyla düşünmenin ve betimlemenin bir yolu olarak

görür. Melezlik kavramı ile kültürel dinamikliğin etkisinde günümüzde saf, otantik hiçbir şeyin olmayacağı; saf olandan söz etmenin saf ve bozulmuş arasındaki hiyerarşiyi yeniden üretmek anlamında olacağını belirtilir. İnsanların etkin bir biçimde kendi sentezlerini oluşturma çabalarının sonucunda oluşan melez kültürel formlar kültür, sınıf, ulus, cinsiyet, etnik vb. alanlarda sınırları ortadan kaldırarak, bunları tersine çevirmektedir (Aktaran İçli 2001:169).

1.1.5.5. Senkretizm

Dilimize ‘uzlaştırmacılık’ olarak çevrilmiş senkretizm (Fr. *syncrétisme*; İng. *syncretism*) en yalın anlamıyla iki ya da daha fazla şeyin bir araya getirilerek yeni bir şeyin ortaya çıkması olarak tanımlanabilir. Uzlaştırmaya ilişkin olarak geçmişte kendiliğinden gerçekleşen durumları ifade etmede kullanılan terim, günümüz kültürel araştırmalarında kurgulanmış, hatta zaman zaman sınırları belirlenmiş ve buna göre stratejiler geliştirilmiş durumları ifade etmede kullanılmaktadır. Din felsefesinin başat sözcüklerinden biri olan senkretizm zamanla kültür odaklı çalışmalarda da iş görerek olumlu bir anlam yüklenmiş ve sosyal bilimlerin birçok alanında yaygınlık kazanmıştır (Akkaş 2013:2-4). Örneğin müzikte meydana gelen belli başlı süreçlerden biri olan senkretizm, “iki toplum ya da müzik kültüründen türlerin kaynaşarak yeni bir türü biçimlendirdikleri zaman ortaya çıkan durum” olarak değerlendirilir (Kaemmer, 1993: 100).

1.1.6. Benzeşme ve Farklılaşma Ekseninde ‘Küyerelleşme’

Küreselleşmeyi yirminci yüzyılda “tikelleştirmenin evrenselleştirilmesi ile evrenselin tikelleştirilmesinin birbirine karışması” şeklinde tanımlayan Robertson (1992) yerel ve küresel arasındaki ilişki sorunsalını tahlil edip açıklamak için ‘küyerelleşme’ (*glocalization*) terimini kullanır. Robertson’a göre küreselleşmeyi geniş ölçekli makro-sosyolojik meseleler olarak görme eğilimi, yerelleştirilme tarzlarını ihmal eden süreçleri doğurur. Belirli bir fiziksel yer olarak yerellik, kendisini küreselleşme söylemleri içinde üretirken, küreselleşme de daima yerellik içinde ortaya çıkmaktadır. Zaten “küyerel terimi asıl olarak Japonca ‘küresel yerelleşme’ anlamına gelen *dochakuka* sözcüğünden, ya da daha doğru bir biçimde ‘yerlileşme’ (*indigenization*)

teriminden türemiştir.” Küreselleşme çağrışımını ‘yerel koşullara uygun hale getirilen bir bakış açısı’ ile anlamlandıran terim, 1990’ların ortalarından itibaren küreselleşme çalışmalarında giderek artan merkezi bir yer işgal etmeye başlar. Bu açıdan artık küyerelleşmenin küreselleşmenin yerine kullanıldığı ya da daha olasılıkla iki kavramı birbirine bağlı olarak kullanmanın eşiğinde bulunduğu düşünülebilir (Aktaran Erol, 2018: 37,38). Holton’a (2013:64) göre ‘küyerel’ (*glocal*) terimi yerel ve küreselin bir karşıtlık içinde olmaktan ziyade birbirini besleyen süreçler olarak görülmesi için ortaya atılmıştır. Terim, İsveç firması Ericson’nun da belirttiği gibi, “pazarın, müşterilerin ve ürünlerin birçok bağlamda küresel ancak içerik ve tasarım açısından yerel” olduklarını anlatmak için kullanılır.

Küyerelleşme kavramının yerele yüklediği misyon “yalnızca küreselin basit bir yansıma alanı ya da edilgen kutbunu oluşturmaktan öte, cevap üreten, karşılık veren ve küresel ile sentezleme kabiliyetine sahip bir belirleyiciliktir”. Bu bağlamda daha önce değinildiği gibi küreselleşmenin tek yönlü bir etkisinden söz etmek yerelin küresel üzerindeki etkisini göz ardı etmektir. Zira “küreselden izole edilmiş bir yerellik düşünülemez olduğu gibi, yerelin kendisini ifade etmesi için de yeni küresel mekanizmalara olan ihtiyacı ortaya çıkar” (Aktaran Çerezcioğlu, 2011: 106). Akkaş’a (2013:12) göre küreselin ve yerelin iç içe geçmiş durumu bir başka deyişle küresel ile yerel olanın ilişkisi, kavramın mekânsal göreliliği de işaret etme avantajından yararlanarak yerelliklerin evrenselleşmesi ve evrenselliklerin yerelleşmesinin çok farklı biçimler alabileceğini işaret eder. Neticede “Gerek yerel dinamiklerin küresel ölçekte dönüşümü sürecinde, gerekse de uluslararası akışkanlık içinde uzun vadeli planlamayı esas alan, rekabette ulusal ekonomiden çok küresel ekonomiyi hedefleyen ve ulusal kültürel dinamiklerini küresele eklemleyerek evrensel bir değer haline getirebilen toplumlar küreselleşme sürecinden kazançlı çıkacaklardır.” (Taylan, 2001:107)

1.1.7. Küresel Kültürel Akış

Küresel kültür günümüzde dinamizm, ayrılma ve yeniden bütünleşmelerle sürekli bir akış içerisinde. Medya, mekan ve zamana ilişkin algılarımızı sürekli olarak değiştirmekte, sermaye teknolojik gelişmelere bağlı olarak çok uluslu bir biçimde

sürekli yer değiştirmektedir. Ayrıca çeşitli imler ve anlatılar teknolojik gelişmeler sayesinde akmakta; bilgi, haber ve imajlar, farklı zaman ve mekan deneyimleri içerisinde birbiri üzerine geçmektedir. Öte yandan küresel akışın bu yoğunluğu, sürekli parçalanma ve birleşmelerin meydana gelmesine ayrıca kültürel karışımların, melez kültürlerin ortaya çıkmasına yol açmaktadır (İçli, 2001:168). Bu bakımdan kültürel ürünlerin dünyadaki akışının kültürel homojenlik için bir tehdit oluşturduğu düşünülebilir.

Appadurai, ekonomi, kültür ve politika arasındaki köklü ayrışmalarla ilişkili olan yeni küresel ekonominin karmaşıklığına dikkat çeker ve bu çerçevede küresel akışın iç dinamiklerini analiz etmek adına *ethnoscapes*, *mediascapes*, *technoscapes*, *financescapes*, ve *ideoscapes*'den oluşan bir 'Küresel Kültürel Akış' modeli sunar. Bu tezahürler Appadurai'nin "hayali dünyalar" olarak adlandırdığı, yeryüzüne dağılmış kişi ve grupların tarihsel olarak konumlandığı tahayyüllerce oluşturulan çoğul dünyaların yapı taşlarıdır. Appadurai'nin akışkanlıklar modeline göre 'etnik alan' (*ethnoscapes*), hareket halindeki insan grupları olarak, göçmenleri, diasporaları, transnasyonel grupları, turistleri içerir. Bu gruplar şimdiye kadar hiç görülmemiş bir şekilde ulusların politikalarını ve uluslararası politikaları etkilerler. 'Teknoloji alanı' (*technoscapes*) ile ifade edilen küresel konfigürasyon, teknolojinin akışkanlığı ve günümüzde geçirimsiz sınırlar boyunca çok hızlı hareket eden, bilgiye dayalı, mekaniksel, yüksek ve basit teknolojidir. Küresel akış içerisinde para piyasaları, ulusal borsalar ve ürün spekülasyonları büyük paraları ulusal döngüler aracılığıyla hareket ettirirken, küresel sermayenin dağılımı daha önce hiç görülmemiş bir hızda, zor bir çizgiyi takip ettiği için 'finans alanı' (*financescapes*) da önem teşkil eder. Diğer bir yandan etnik alan, teknoloji alanı ve finans alanı arasındaki küresel ilişki, derinlemesine, ayrılamaz ve karşı konulamazdır. Çünkü bu alanların her biri aynı zamanda, birbirlerindeki hareketler için bir parametre ve sınırlama işlevi gösterirler ayrıca kendi sınırlamalarına ve dürtülerine (biraz politik, biraz bilgiye dayalı ve biraz da tekno-çevresel) maruz kalırlar. 'Medya alanı' (*mediascapes*), üretim için elektronik yeteneklerin dağıtımını ve dünya çapında mevcut olan, artan kamu ve özel çıkar haberlerinin yayılmasını hem de bu medyalar tarafından yaratılan dünya imajlarının ikisini de birlikte içerir. 'Medya alanı' özel veya

ülke çıkarları tarafından üretilmiş olsa da imaj merkezli ve öyküye dayalı olma eğilimindedir, bu açıdan “medyanın halka sunduğu şey, kendilerinin olduğu kadar başka yerlerde yaşayanların da hayali yaşantılarından kurulmuş, film metinlerinden çıkarılmış bir dizi unsurlardır”. ‘İdeolojik alan’ (*ideoscapes*) ise, imajların sıralanışını ifade etse de bunlar çoğunlukla doğrudan siyasal ve sıklıkla devletlerin ideolojileriyle ayrıca devlet iktidarının bir kısmını elde etme amacındaki karşıt-ideolojik eylemlerle ilişkilidir. Bu ideolojik alanlar, birbirlerine bağlı fikirleri ve başta ‘demokrasi’ olmak üzere ‘özgürlük’, ‘refah’, ‘haklar’, ‘egemenlik’ gibi kavram ve imajları içeren, Aydınlanmacı dünya görüşü öğelerinden oluşurlar (1996:33-36). Appadura’nin bakış açısını yeni ve diriltici olarak nitelendiren Slobin’e (1993:15) göre küresel bir yaklaşım tarzı monolitik bir yanıtta kaçındığı için yararlıdır. Ayrıca bu görüşe göre nüfus, para, ideoloji, medya ya da teknoloji parametrelerinden hiçbiri daha üstün olarak değerlendirilmez ve her bir faktör sadece bir dereceye kadar diğerlerine bağımlıdır. Kültürel ve kişisel farklılıklarla ilgili devimsel ve değişken unsurlar bu şemanın temel bileşenidir; zira Appadurai türdeşlemeye direnç ve yerel anlayışlar üzerinde sürekli olarak ısrar etmektedir.

1.2. Müziğin Küresel Akışı

Küreselleşmenin etkisiyle ulus aşırı teknoloji, medya ve popüler kültür hareketlerinin, kültürel ayrışma ve toplumsal mübadeleyi hızlandırmasının bir sonucu olarak müziğin toplumsal kimliklerle olan derin ilişkisi belirgin biçimde güç kazanmıştır. Bu süreçte müziksel kimliklerin ve tarzların daha önce hiç olmadıkları kadar gelip geçici ve yine hiç olmadıkları kadar sürekli bir parçalanma ve kaynaşma (füzyon) halinde oldukları görülür. Öte yandan müzikal çeşitliliğin eşit şekilde hem arttığına hem azaldığına dair işaretler, müzikal küreselleşmenin bir yandan kutsanmasına diğer yandan tartışmalar yaratmasına sebep olur. Bu bakımdan seslerin heterojenliği ve homojenliğiyle ilgili yaklaşımlar; üslupsal türler oluşturma, melezleştirme ve yeniden hayat verme gibi olgulara vurgu yapan ayrıştırma ve harmanlama gibi küresel süreçleri karakterize eden diğer gerilimlerle paralel ilerlemektedir (Feld 2004: 81-82). Akkaş (2013:2) da benzer şekilde teknoloji ve küreselleşmenin varabildiği her noktada yeni müziksel ifade biçimleri ortaya çıktığını,

yerelden küresele ve küreselden yerele uzanan yolda, senkretik oluşumların varlığında yoğun derecede artış gözlemlendiğini belirtir.

Krister Malm (1993: 340-343), müzikler arasındaki etkileşimi 'Kültürel Değişim', 'Kültürel Tahakküm', 'Kültür Emperyalizmi' ve 'Kültürlerin Kaynaşması' başlıklarıyla dört temel kategoride inceler. 'Kültürel Değişim' insanların yer değiştirmeleriyle ilişkilidir, sözgelimi Avrupalı gezgin müzisyenler seyahat ederek Orta Çağ'dan beri çeşitli ülkelerdeki farklı müzisyenlerle müzik yapabilmektedirler. 'Kültürel Tahakküm'de üstün olarak nitelendirilen bir topluma ya da gruba ait bir kültür başka bir kültüre empoze edilir. İsveç halk müzisyenlerine kemanın şeytan icadı olduğunu söyleyen rahipler buna örnektir. 'Kültür Emperyalizmi'ndeki kültürel tahakküm ise üstünlük kurulacak gruba para ya da yetenekli müzisyenler gibi kaynakların aktarımıyla gerçekleşir. Dördüncü kategori bu üç kategoriyi 1970'lerde birleştiren 'Kültürlerin Kaynaşması'dir. Malm, transkültürel müziğin hiçbir etnik grupta kökleri olmayan endüstriyel bir ürün olduğunu ve transkültürel müzik biçimlerinin geniş bir medya alanından geçerek bütün ülkeleri kapsayacak biçimde yayıldığını belirtir. Malm'a göre içinde bulunduğumuz dönemde bu dört kültürel karışım modeli birbiriyle etkileşim içindedir.

Appadurai'nin formüle ettiği küresel kültürel akış modeli müzik kültürlerinin küresel dolaşımını ve etkileşimini anlamada etkili olan diğer bir analitik çerçevedir. 'etnik alan' (*ethnoscapes*) içinde yer alan konser ve festival katılımcıları, gezgin müzisyenler ve göçmenler; müzik festivalleri, konserler, atölyeler, göç ve ortak yerleşim gibi nedenlerle sahip oldukları müziksel kültürleri farklı coğrafyalara aktarırlar. Bu bakımdan hareket halindeki insan gruplarının kültürel temasları sonucunda müzik kültürlerindeki melezleşme olasılıkları ve biçimleri artar. Günümüzde ses alışverişi, teknolojik imkânlar sayesinde daha yoğun biçimde hissedilmektedir. İnternet üzerinden dolaşıma giren müzikler ve teknolojik gelişmelerin takibi sayesinde 'teknoloji alanı' (*technoscapes*) işlerlik kazanır. Müzisyenler gelişen ses kayıt teknolojileri aracılığıyla müzikal çalışmalarını bireysel olarak gerçekleştirebilirken teknolojinin sağladığı imkanlarını kullanarak kendi sentezlerini yaratabilmekte, internet

ve sosyal medyanın sunduğu müziksel temsil alanlarında müziksel üretimlerini paylaşabilmektedir.

Appadurai'nin akışkanlıklar modeline göre 'medya alanı' (*mediascapes*), gazete, dergi gibi yazılı medyaları, televizyon ve radyoları, çevrim içi (*online*) web siteleri ve *facebook*, *instagram* vb. internet uygulamaları gibi kitle iletişim araçlarını içerir. Bu bağlamda görsel ve işitsel medyalar farklı gruplara ait kültürel özellikleri birbirlerine taşıyarak bu grupların birbirleriyle bağlantı kurmasını ve imajların ve bilgilerin küresel çapta aktarımını sağlar. Sözgelimi internet vb. bilgi iletişim teknolojilerinin yaygınlaşması fiziksel uzaklıkların önüne geçerek küresel müzik pazarının medya akışını hızlandırmıştır. Ayrıca yerel ve bölgesel müziklerle ilişkili bireyler ve gruplar, yeni iletilerden etkilenmelerinin yanında kitlesel iletişime 'aktif katılım' sağlayarak medyanın bireysel ve toplumsal etkilerinin biçim değiştirmesine ve yeni oluşumların üretilmesine katkıda bulunurlar. 'Finans alanı' (*financescapes*) müziğin ekonomik konumunu biçimlendiren ve popüler olarak değerlendirilen müzik ürünlerini finanse eden yapılanmaları içerir. Bu bakımdan müzisyenlerin ve grupların müzik endüstrisinden (kitle medyası ve kayıt endüstrisi) çıkan ürünleri, müzik türlerine ilişkin kategorileri çerçevesinde ayrıca teknoloji ve iletişim araçlarının ulaşım hızındaki artış sayesinde küresel akış unsurlarına dahil olurlar. Müzik türlerine ve üretimlerine özgü bütünleştirici yaklaşımlar ise 'ideolojik alan'da meşrulaştırılarak müziğin küreselleşme sürecinin gelişimini sağlar.



2. BÖLÜM

PERDESİZ GİTAR: KÖKENİ, ÇEŞİTLERİ ve KULLANIM ALANLARI

2. BÖLÜM

2. PERDESİZ GİTAR: KÖKENİ, ÇEŞİTLERİ ve KULLANIM ALANLARI

2.1. Gitar ve Perdesiz Gitar

Perdesiz gitarın 8. veya 9. yüzyılda İber Yarımadası'nda bazı örnekleri görülse de ilk olarak kimin tarafından yapıldığı kesin olarak bilinmemektedir. Perdesiz gitarın gelişim süreci gitar üzerine yapılan araştırmalara benzer şekilde farklı tür çalgıların oluşum süreçleriyle ilişkilendirilir. Bu açıdan perdesiz çalgıların yanı sıra gitarın ve genellikle onun öncülü olarak kabul edilen lavta ailesinin tarihsel konumu perdesiz gitarın tarihsel gelişimini anlamak açısından önem teşkil eder.

2.1.1. Gitarın Tarihsel Gelişimi

Bennet ve Dawe'in editörlüğünü yaptıkları "*Guitar Cultures*" (Gitar Kültürleri) başlıklı çalışmanın giriş bölümünde "gitar kültürü" terimi ile, gitar yapımcıları, gitar icracıları ve gitar müziğinin temsil edildiği belirtilir (2001:1). Bir gitar kültürü, toplumların yerel kültürü tarafından şekillenmiş, toplumun müzikal kimliği ile karşılıklı etkileşim içindedir. Klasik gitarın bugün icra edilen biçimi ve müziği 19. yüzyılda Avrupa'da şekillenmiştir. Rönesanstan itibaren gitar form ve icra bağlamında bir çok aşama geçirmiş ve dönüşüme uğramıştır. Öte yandan müzik kültürlerinin dinamiğiyle ilişkili olarak değişim sürekliliğini korumaktadır (Eroğlu, 2012:2).

Hornbostel ve Sachs'ın 1914 yılında oluşturdukları ve ses elde ediliş biçimlerine göre düzenledikleri sınıflandırma dizgesinde çalgılar: a) Öztınlar (*Idiophones*), b) Göntınlar (*Membranophones*), c) Teltınlar (*Chordophones*), d) Yeltınlar (*Aerophones*) çalgılar olarak dört ana gruba ayrılmıştır. Bu dizgede gitar, sesin tellerin titreşimi ile oluşturulduğu teltınlar çalgı grubunun (*chordophones*) didilerek çalınan lavta (*lute*) ailesi (lavtagiller) içinde yer alır (Hornbostel ve Sachs, 1961: 3-29).

Gitarın kökeniyle ilgili birçok farklı iddia ortaya atılmıştır. Gitar ve gitar benzeri çalgıların doğduğu yerler veya ilk gitarların yapıldığı tarihler gibi konular hakkında bazı

kaynaklar bulunsa da 15. Yüzyıl öncesinde yapılan girişimler yalnızca varsayımlardan ibarettir. Morfolojik açıdan bakıldığında, gitarın geçmiş çağlardaki tek saplı telli çalgılardan gelişmiş olduğu düşünülebilir. Bazı çalgı bilimciler gitarın kökeniyle ilişkili olarak Fırat ve Dicle nehirleri arasında kalan bölgede (erken Mezopotamya ve Anadolu) bulunan uzun saplı lavtalara, Özbekistan'daki ilk yüzyıldan kalma lavtalara ve M.Ö 3762-3703 tarihli Mısır kabartmalarına dikkat çeker (Alves, 2015: 8). Sachs, *The History of Musical Instruments* (Çalgıların Tarihi) başlıklı çalışmasında lavta'nın, bütün modern telli çalgıların atası olduğunu ve bazı lavtaların M.Ö 2000'li yıllardan kalma Mezopotamya heykelciklerinde, plakalarında ve mühürlerinde görüldüğünü belirtir. Sach'a göre bu çalgılar küçük gövdeli, perdeli ve uzun saplıdır ayrıca iki telli ve mızrapla çalınmaktadır. Yunanlılar benzer bir lavtayı (*lut*) *pandura* olarak isimlendirmiştir (Sachs, 1940: 82). Summerfield (1982), Mısır'da perdesiz ve Hitit taş kabartmalarında (M.Ö.1700–1400) bugünkü gitar sekline çok benzeyen (8 biçiminde) telli ve perdeli çalgılara rastlandığını ifade eder (Aktaran Dönmez ve Özkan, 2012:98).

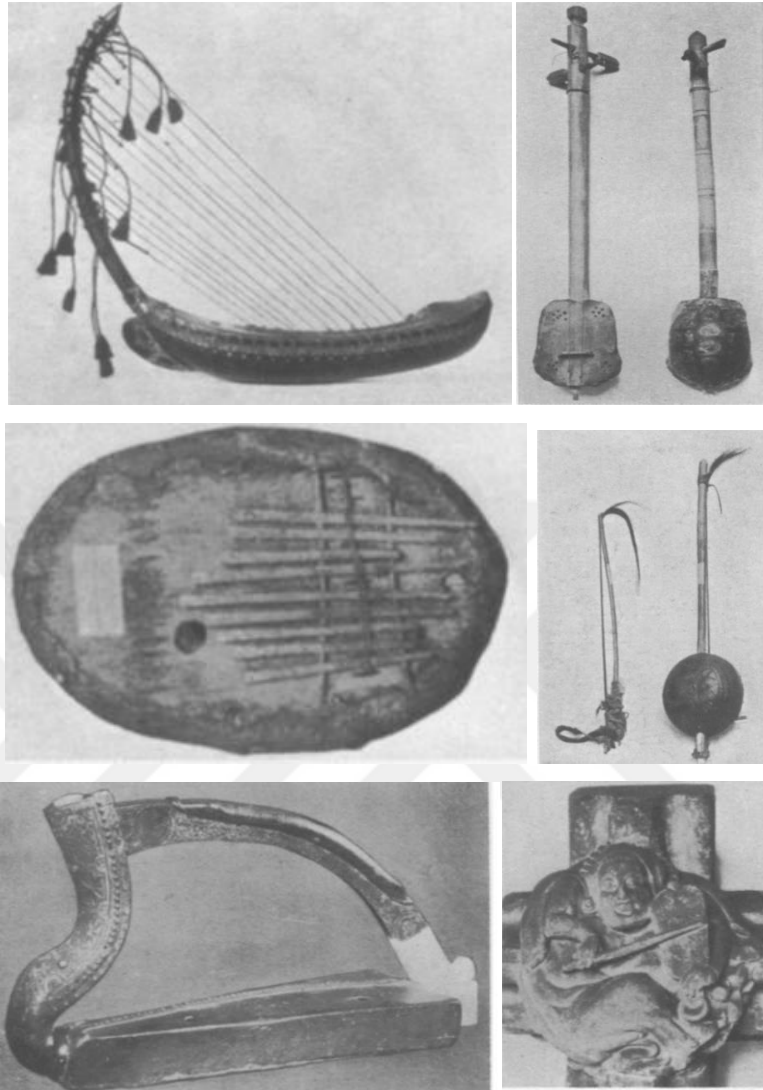
Diğer bir görüşe göre gitarın temel özelliklerini gösteren en eski ikonografik temsillerden birisi, Türkiye'de Alaca Höyük'te karşılaşılan M.Ö. 1430-1180 tarihli Hitit taş kabartmalarıdır (URL-3).



Şekil 1. M.Ö. 1430-1180 tarihli Hitit Gitarı (URL: 3)

Birçok müzik sözlüğü ve ansiklopedisinde *tar* adının kökenine ilişkin Yunanca *kithara* sözcüğü gösterilmektedir. “Mitolojik Etimolojisinden Hareketle Gitar Üzerine Bir Köken Analizi” başlıklı çalışmalarında Dönmez ve Özkan (2012:101); *gitar* adının, Atina yakınlarındaki mitolojik bir kraldan adını alan *Kithairon* adlı bir dağdan geldiğini, bu dağın eteklerinde *Bakkhantik* ritüellerin sürdürüldüğünü ve çalgının bu ritüellerde kullanıldığını; lirgiller ailesine ait bu çalgının zamanla bugünkü lavtagillere ait olan modern gitara adını verdiğini belirtir. Kasha (1968), *tar*’ın 4 telli biçimi olan *chartâr*’ın (Farsçada *char* dört, *târ* ise tel anlamına gelir) milattan sonraki dönemin başlarında İspanya’ya ulaştığını ve burada *quitarra* sözcüğüne dönüştüğünü iddia eder. Bu sözcük ile Yunan *kithara*’sı arasındaki benzerlik oldukça açıktır ve Kasha’ya göre, hem ilk Yunan *kithara*’sının hem de lirlerinin dört teli olduğu gerçeği, kelimeler arasındaki bağlantıyı açıklayabilir. Bersaraboff’a (1941) göre gitarın kökenini Yunan-Asur çalgısıyla ilişkilendiren bazı kaynaklar mevcuttur fakat *kithara* ve *guitar* terimleri arasındaki etimolojik ilişkiye rağmen, gitarın *Kithara*’dan gelişmesiyle ilgili düşüncenin yanlışlığı uzun zaman önce kanıtlanmıştır (Aktaran Alves, 2015: 7). Ayrıca *kithara*’da sapın olmaması gitarın öncüsü olarak kabul edilmemesi için kesin bir nedendir. Hem arp benzeri hem de lavta benzeri çalgıların gitar tipindeki çalgıların ortaya çıkmasına yol açacak sürece eşzamanlı olarak katıldıklarını düşünmek makuldür zira bir tınlama kutusu (*resonator*) üzerinde tel gerdirme ilkesi her iki tipteki çalgıların ortak paydasıdır ve arp ve lavta benzeri çalgı tipleri farklı bölgelerde aynı zamanda var olmuştur (Alves, 2015:8-12).

William Ridgeway’ın *The Origin of the Guitar and Fiddles* (Gitarın ve Yaylıların Kökeni) (1908) başlıklı çalışmasında gitar ve kemanın atası olarak nitelendirdiği Arap (Mezapotamya) ve Antik Yunan topluluklarına ait bazı çalgıların görselleri şu şekildedir:



Şekil 2. William Ridgeway'ın gitar ve kemanın atası olarak nitelendirdiği bazı antik çalgılar.

Araplar uzun saplı lavtaların en büyüğünü *tanbūr kabīr turkī* ya da *büyük Türk lavtası* olarak isimlendirmiştir. İranlılar ise *tanbūr* sözcüğünü kullanmazlar. Çalgıyı Farsça'da "tel" anlamına gelen *tār* ve sahip olduğu tel sayısını gösteren bir ön ek ile adlandırırılar: iki telli *dutar*, üç telli *setar*, dört telli *çartar* ve beş telli *pançtar* (Sachs, 1940:256). Sanskritçe *iki*, *üç*, *dört* ve *beş* sayılarıyla ilişkilendirilen *dvi*, *tri*, *chatur* ve *pancha* sözcükleri, modern Farsçada *du*, *se*, *char* ve *panj* sözcükleri haline gelmiştir. Türkistan'daki *dotâr* ve modern İran'daki *setâr* gibi, bu çalgılardan bazıları bugün hala varlığını korumaktadır (Alves, 2015: 7). Dönmez ve Özkan'a (2012: 97) göre, Orta Doğu ve Kafkaslarda içinde *tar* adı geçen telli çalgılarla (*tar*, *dutar*, *setar*, *sitar* vb.),

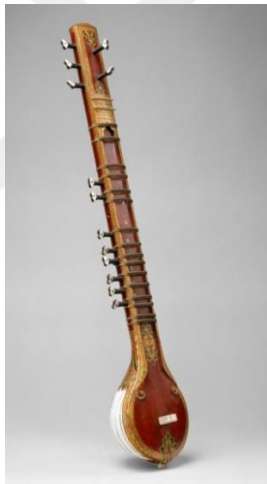
Batı'daki gitarla fonetik benzerlik içinde olan sözcükler (*kithara*, *cithara*, *kithairon*), Hint-Ari dil ailesine mensup olan ve Yunan mitolojisinden kaynaklanan ortak bir etimolojiye sahiptir, ayrıca gitar ve tar çalgılarının '8' biçimindeki tekneleri de kökensele ortaklıkları açısından belirli ipuçları vermektedir.



Fotoğraf 1. İran tarı (URL: 4).



Fotoğraf 2. Setar (İran) (URL: 5).



Fotoğraf 3. Sitar (1889) (URL: 6).



Fotoğraf 4. Dotar (Özbekistan, 1945) (URL: 7).

Tar, İran, Azerbaycan, Gürcistan, Ermenistan, Türkistan ve Türkiye'nin bazı bölgelerinde çalınan eski ve köklü bir telli çalgıdır. Dut ağacından oyulan gövdesi 8 rakamını andırır. Göğüs bölümüne deri gerilir. Beş tellisine *Pençtar*, altı tellisine *Şeştar* adı verilir. İran tarında 5 ya da 6, Azeri tarında 11 tel bulunur.

Aktüze (2004: 165) *dutar*'ı (dotar), "Özbekistan veTürkmenistan'da ipek ya da metal telli (mi-sol), bağırsaktan yapılmış 15 perdeli, boyu 1 metreyi aşan uzun saplı, lavta biçimli tahta gövdeli telli çalgı" olarak tanımlar (Aktaran Dönmez ve Özkan, 2012:104). Utar, 'çift telli' ifadesinin Farsçadaki karşılığıdır. "Dutar", "Dütar", "Dotar"

ya da “Dotar-i Mayda” şeklinde adlandırılır. Türkmen, Uygur, Özbek, Afgan, İran halklarının ortak çalgılarından olsa da üretim ve çalım teknikleri farklılık gösterebilir. Genellikle elle çalınır.

Setar, lavta ailesinin üyesi telli bir çalgıdır. *Setar* Farsçada ‘üç telli’ anlamına gelir. İran’da yaygın olarak kullanılır. Geçmişte ipek daha sonraki dönemde bağırsaktan yapılmış 25-28 hareketli perdesi bulunur. Eski hali tanbur’a yakın olsa da akort ve çalım tekniği açısından son yüzyıllarda tar’a daha çok benzemiştir. Modern olanları (en üst grupta iki tel bulundurmaya üzere) üzere dört tellidir. Genellikle elle çalınır.

Sitar, Farsça *setar* (üç tel) sözcüğünden türemiştir. Hindistan’a 13. yüzyılda İran’dan geldiği tahmin edilmektedir. Sapı uzun ve kalın, gövdesi armut biçiminde telli bir çalgıdır. Günümüzdeki örnekleri beş tellidir bunların dışında iki bas teli ve titreşim telleri (ahenk telleri) vardır. Mızrap kullanmadan, parmakla çekilerek çalınır. Genellikle solo ya da perküsyon eşliğinde çalınır.

Lavta ailesinin Asya ve Avrupa’nın farklı coğrafyalarında farklı şekilde geliştiği bilinmektedir. Sözcügelimi İspanya’nın sembolik çalgısı olarak bilinen modern klasik gitar özellikle Arap lavtası/udu (*Arabic lute*), vihuela ve beş telli Rönesans gitarından evrimleşmiştir (URL-9). Summerfield (1982) gitarın evrimsellik süreci itibariyle rebap, tanbur, ud gibi Anadolu, İran ve Arap sazlarından etkilenerek geliştiğini ileri sürer (Aktaran Dönmez ve Özkan, 2012:99). Çoğulu’ya göre Avrupa’ya gelen çalgılardan bazıları, lavta (lut), vihuela ve gitar gibi 14. ve 15. yüzyıllarda İber Yarımadası’na ait olan çalgıların gelişimini etkilemişlerdir. Ayrıca bazı lavta tiplerinin İber yarımadasına kuzeyden Roma İmparatorluğu ve güneyden Mağripililer tarafından getirildiğine dair iki kaynak vardır (Çoğulu, 2010:38).

Kasha(1968) ve Summerfield’e (2002) göre, Romalılar lavtaları İber Yarımadası’na sömürgecilik dönemlerinde getirmişlerdir. Ayrıca 711-1492 yılları arasında Mağrip bölgesinden göç eden toplulukların buradaki kültürel etkisi büyüktür. Jannel bu durumu, “İspanya’nın 8. ve 9. yüzyıllarında, farklı lavta tiplerinin varlığı kesin olarak kabul edilebilir. Sadece Sasanilerin farklı tiplerdeki kısa saplı lavtaları ve

Arapların ud'ları değil, rebab ve uzun saplı tanbur tipleri de İspanya ve Güney İtalya geldi ve hızla yayıldı ”şeklinde ifade eder (Aktaran Çoğulu, 2010:37-38).

Uzunca bir süre, Arapların İspanya'ya getirdikleri mızrapla çalınan, kısa saplı perdesiz bir çalgı olan ud'un Avrupa'da perdeler eklenerek lavtaya (Fr: *Luth*, İng: *Lute*, Alm: *Laute*) ve buradan da gitara dönüştüğü düşünülmüştür. Guy 'lut' adının, Arapça 'ahşap' anlamına gelen *Al'ud* teriminden, İspanyolca *laud* adına dönüştüğü ve bu sayede türediğini belirtir (Url-2). Douglas'a göre ud ilk kez *Saracen* müzisyenleri ile Sicilya'ya gelmiş ve buradan Avrupa'ya (solo lut ya da vokal ve lut şeklinde) yayılmıştır (Aktaran Alves, 2015: 41). Öte yandan Alves (2015: 11) lavta ailesine ait çalgıların Avrupa'daki gelişimini “En muhtemel olan, bazıları Arapların yerleşimi sırasında Avrupa'da zaten var olan ve bazılarının da işgal ile Müslümanlar tarafından getirilen farklı tür telli çalgıları içeren bir tür müzikal stillerin ve pratiklerin karışımı olduğu sonucuna varılabilir” şeklinde açıklar.



Şekil 3. İspanya'da 'Cantigas de Santa Maria' adlı elyazması şarkı koleksiyonlarında yer alan *Guitarra Latina* ve *Guitarra Morisca* (1221-1284) (URL-8).

12. ve 13. yüzyıllara ait Fransa ve İspanya katedrallerindeki kabartmalarda gitara benzer çalgılar yer almaktadır. *Cantigas de Santa Maria* başlıklı el yazması şarkı koleksiyonlarında, 14. yüzyıldaki 'lavta'nın kaynağı olacak olan *guitarra morisca* (Arap işi) ve *guitarra latina* (Latin işi) adlı iki çalgı çeşidi görülür. İlki Müslümanlarla

ilişkilendirilen tanbur-tar-saz ailesine ait telli bir çalgıdır. *Guitarra latina*'nın modern gitara benzer şekilde düz bir arkası ve tellerin üzerinden geçtiği bir ses deliği vardır, daha çok akor çalmak için kullanılmaktadır. Hem parmak hem pena hem de yayla çalınan modelleri 15. ve 16. yüzyılların *vihuela*'sının öncülü niteliğindedir (Çoğulu, 2010: 38).

16. yüzyılda gitar grubu çalgılar altı çift telli *vihuela* şeklindedir. 17. yüzyıl sonları ve 18. başlarında *vihuela*'nın devamı olarak değerlendirilebilecek 'Barok Gitar', 17. yüzyıl ortalarında ise 'Romantik Gitar' şekillenmiştir. Bu dönemlerde hem gitarın hem lavtanın perde sistemlerinde dönemselsel olarak değişiklikler meydana gelmiştir. 17. yüzyılın başlarından itibaren eşit tampereman perde elastikiyetlerinden dolayı lavta, gitar gibi çalgılarda uygulanmaya başlandı. Bu dönemin müziğinde icracılarının bağırsaktan yapılan perdelerini esere göre ayarlamaları sık rastlanan bir durumdu (Aktaran Arın, 2014:81). Gitarın standart olarak nitelendirilen son geleneksel şekli ise 19. yüzyılın ikinci yarısında ünlü İspanyol gitar yapımcısı Antonio Torres (1817-1892) tarafından yapıldı.

2.1.2. Perdesiz Gitarın Tarihsel Gelişimi

En geniş anlamı ile perdesiz klasik gitar, geleneksel bir gitarın klavyesi üzerinde bulunan metal perdelerin olmadığı gitar türü olarak değerlendirilir. Perdesiz gitarlarda tellerin geçtiği iki eşik arasında herhangi bir engel bulunmamaktadır. Bu yaklaşım aynı zamanda yeni bir çalgı tınısının doğmasına sağlamış ve mikrotonal seslerin de dahil olduğu bütün müzik kültürlerinde kullanılabilecek yeni bir çalgının varlığına imkan vermiştir (Çoğulu ve Eroğlu, 2013: 31-32). Öte yandan tarih boyunca bir çok perdesiz enstrüman var olduğu bilinmekte ve bunların bazılarının perdesiz gitarın öncüsü olduğu iddia edilmektedir. Bu keşfin tohumları 20. yüzyıl boyunca, farklı zamanlarda farklı yerlerde yaşamış, birbirleriyle çok az temasta olan veya hiç olmayan özgün müzisyenlerle belirmektedir (URL-1).

Her açıyla küresel bir fenomen olan gitar ve gitar kültürlerinin gitaristler tarafından keşfedilip yeniden yorumlanmaları iletişim teknolojilerinin gelişmeye başlaması ile hız kazanmıştır. Batıdaki önemli rock ve caz gitaristlerinin Orta Doğu,

Hindistan, Türkiye gibi ülkelerin müziklerine ilgi duyup bu müziklere çalışmalarında yer vermeleri bunun bir göstergesidir (Dawe, 2010). 19. yüzyıl sonrası eşit tampereman dışında farklı perde sistemleri denemeleri devam etmiş, mikrotonal gitar ve perdesiz gitar örneklerinde olduğu gibi standartlaşmalar karşısında yeni arayışlara başvurulmuştur.

1912 yılında Larson kardeşler, perdeli ve perdesiz çift saplı *Maurer Harp Gitar*'ı üretti. Bu örnek bir arp kasasına ve sempatik bas tellere sahip ilk perdesiz gitardır. 1945'de Henry Partch ABD'nin Wisconsin Üniversitesi'nde mikrotonal sesler üzerine çalışırken perdesiz gitar üzerine bir deneme yaptı fakat 1960'lara kadar bu çalışmayla ilgili bir gelişme olmadı (URL-1). 1965'te John Cale ve Sterling Morrison, cembalett'in (cimbalom'un küçüğü bir tür elektrikli piyano) ve elektrikli perdesiz gitarın yer aldığı *Stainless Gamelan* adlı bir albüm çıkardı. 'Stainless Steel Gamelan' isimli parça perdesiz gitarın kullanıldığı ilk ticari kayıttı. Frank Zappa 1970'lerin başında *Acoustic Black Widow* modeli perdesiz gitarıyla beş parça kaydetti. Zappa manyetik eklemelerden sonra perdesiz gitarını daha çok *slide guitar* olarak değerlendirdi. Arın Zappa'nın perdesiz gitar icrasıyla ilgili şu değerlendirmeyi yapar:

Zappa'nın perdesizliği de standart Rock soundunu eyip bükmeyle beraber aynı zamanda, blues ve country müziklerinde sıkça karşılaştığımız slide gitar tekniğini anımsatacak izler taşıması açısından da belli oranda Romantizm veya daha geniş bir tabirle 'yerellik' unsurlarını da içinde barındırmaktadır (Arın, 2014: 128).

Sarod ve sitar icracısı Hint müzisyen Vasant Rai, 1972'de New York'a taşındı ve çelik saplı klasik gitar *Sur-Guitar*'ı geliştirdi. 1970'lerin ikinci yarısı NYC'de yaşayan Elliott Sharp Norma Elektrik gitarının perdelerini söktü, İsveç'in Gunner Backman'i ve Norveçli gitarist Terje Rypdal'ı perdesiz gitar çalmaya başlandı. Fransız Patrice Vigier cam saplı naylon telli perdesiz klasik gitarını yaptı. İngiltere'de gitarist John Etheridge, 1976'da Guild gitarının perdelerini sökerek konserlerinde perdesiz gitar çalmaya başladı. Aynı yıl Almanya'da Erkan Oğur geleneksel Türk makam dizilerinin perdeleri tampere sisteme göre ayarlanmış bir gitar üzerinde çalınamaması sebebiyle

naylon telli gitarının perdelerini söktü (Url-1). 1978-79 yıllarında Amerikalı gitaristler Rundy Roos ve Steve Holland bir SG gitarı paslanmaz çelik klavye ve *sustain* aletiyle yeniden geliştirdi ayrıca *Sustain* aygıtı Steve Holland tarafından patentlendi (Yengi, 2005:33).

1980 yılında Tim Donahue ilk perdesiz gitarını yaptı ve ABD’de Berkley College’da okuduktan sonra Japonya’ya taşındı. 1986’da Japonya’da The Solun Guitar Company Tim Donahue’nin tasarlayıp ürettiği ilk yapım perdesiz gitarlardan olan *Selva Tim Donahue* modelinin patentini aldı, aynı zamanda ilk perdesiz gitar ders kitabını yayınladı. 1980’de Patrice Vigier Fransa’da, delta metal klavyeli ilk ticari amaçlı perdesiz gitarını yaptı. 1981 baharında Amerika’da Jim Kesley ticari amaçlı bir perdesiz gitar üretti (Yengi, 2005:34). Hamer, Police grubunun üyesi Andy Summers için bir perdesiz gitar ve Rick Nielson için bir tanesi perdesiz olan beş saplı bir gitar yaptı. 1986’da Yunanistan’da George Zikoselektro perdesiz gitar çalmaya başladı ve 1998’de perdesiz gitar tanıtımı için Yunan televizyonuna davet edildi (URL-1).

1990’larda perdesiz gitara olan ilgi artmaya devam etti. Ned Evett 1990’da Strat’ını perdesize dönüştürdü ve altı yıl sonra *glass neck* (cam saplı) akustik gitarı tasarladı. 1998’de *glass-neck sustainer* perdesiz gitarını NAMM (North American Music Manufacturers) Show’da ilk defa sahneye çıkardı. 1991’de Amerika’da Chicagolu bir enstrüman yapımcısı Jim Kesley *Fretless Super Buzzmaster*’ı tasarladı. Japonya’da 1994 yılında Sugizo, Luna Sea grubunda perdesiz gitar çalmaya başladı. 1996’da Polonya’da Ryuzard Latecki yarım perdesiz gitar ‘Latar’ı üretti. 1997’de Vigier *Exculiber Surfretter* perdesiz gitarları piyasaya sürüldü (Yengi, 2005:34). 1998’de İngiltere’de *Guitarist* dergisi *The Vigier Fretless Excalibur Surfretter*’la ilgili bir eleştiri yayınladı ve Gary Moore, *A Different Beat* albümündeki *Go on Home* isimli parçasında *Vigier Surfretter*’ı kullandı. Darby Slick, belki de ilk perdesiz-perdeli çift saplı gitarı kullanarak 1998 albümünde kendisini “Perdesiz Gitar Kralı” ilan etti. Ocak 1999’da, Aram şirketi NAMM’daki organizasyonda 2001 modeli perdesiz gitarının tanıtımını yaptı. Ve 5 Eylül 1999’da Fransa’da Mende’de ilk perdesiz gitar festivali (*La Nuit de la*

Fretless) düzenlendi (URL-1). New York'ta ilk 'NYC Perdesiz Gitar Festivali' 2005'de, 'Hollanda Perdesiz Gitar Festivali' ise 2008 yılında gerçekleşti.

2.1.2.1. Türkiye'de Perdesiz Gitar

Gitar müziğinde farklı tınların elde edilmesine ayrıca eşit tampere sistemde bulunmayan mikrotonal seslerin ve Orta Doğu makam müziklerinin icra edilmesine olanak tanıyan perdesiz gitar Türkiye'de "sonsuz perdeli gitar" olarak nitelendirilir. Gitarın tarihsel evrimi içerisinde 1900'lü yıllardan itibaren zaman zaman karşılaşılan perdesiz gitar örnekleri, icra tekniklerinin gelişmesi ve yaygınlaşması bakımından 20. yüzyılın ikinci yarısında popüler hale gelmiştir (Çoğulu ve Eroğlu, 2013: 31-32). Toplumların müzikal kimliklerine ve yerel kültürel özelliklere göre biçimlenen çalgılara ilişkin Türkiye'de gitarın ve gitar müziğinin değişimine ilk örnek perdesiz klasik gitardır. Çoğulu ve Eroğlu (2013:31) yerel müzik kültürü açısından gitarın yapısal dönüşümünü şöyle gerekçelendirir:

Türkiye'deki müzisyenler, bir yanda annelerinden Hicaz makamında ninni dinlerken ya da çocukluklarında radyodan kulaklarına Osmanlı makam müziği dolarken, bir diğer yanda konservatuarda Bach'la, Chopin'le tanışır. Bazı gitaristler belli bir teknik aşamadan sonra Anadolu halk müziklerine dönerler yüzlerini ama ellerindeki gitar tam olarak onları tatmin etmez. Bu durumda çalgıda yeni arayışlar da kaçınılmaz olur.

Perdesiz gitarın gelişimi ve yaygınlaşması açısından bir 'aracı' müzisyen olarak Erkan Oğur, ilk perdesiz gitarını (perdesiz klasik gitar) 1976 yılında Almanya'da yapmıştır. 1983 yılında Çekirdek Sanat Evi bünyesinde Erkan Oğur'un *Perdesiz Gitarda Arayışlar* albümü kaydedilir. 1984 yılında, MFÖ (Mazhar-Fuat-Özkan) pop müzik grubuna ait *Ele Güne Karşı* adlı albümde yer alan *Güllerin İçinden* ve *Bu sabah yağmur var İstanbul'da* şarkılarında Erkan Oğur tarafından perdesiz gitar kullanılmıştır. Oğur'un aynı sene çalgı yapımcısı Ekrem Özkarpatla çift saplı elektrik gitar, 1990 yılında da 8 telli perdesiz gitarla ilgili bir denemesi olmuştur. Erkan Oğur'un gitarın yapısal gelişimine katkısının yanında *Bir Ömürlük Misafir* (1996, Balet Plak) isimli çalışması da perdesiz gitara yönelik yayınlanan ilk albümdür.

Hasan Cihat Örtter, 2006 yılında *Fretless Songs*, 2007 yılında *World Classical Guitar Pieces* ve *Perdesiz Gitar* albümünü ve *Perdesiz Gitar Metodu* isimli DVD çalışmasını, 2008 yılında klasik perdesiz gitar çaldığı *Düşlere Yolculuk-Giz* albümünü, 2014 yılında *E-Bow Anatolia - Perdesiz Gitar ile*, 2015 yılında *The Guitar From Anatolia* albümünü yayınladı.

Cenk Erdoğan, Ekim 2004'te David Fiuczynski'nin daveti üzerine, Berklee Müzik Okulu'nda perdesiz gitar ve Türk müziği üzerine bir atölye çalışması yaptı. 2014 yılında Türk Müziği stiline özgü icra teknikleri için 'www.fretlessguitarlessons.com' isimli eğitim sitesini kurdu. Aynı yıl perdeli ve perdesiz akustik gitarlarıyla solo çaldığı *Kara Kutu* albümünü yayınladı.

2019 yılında Bahçeşehir Üniversitesinde *BAU IDEA World Music Programı* kapsamında Cenk Erdoğan ve Tolgahan Çoğulu tarafından *Fretboard Harmony, Mikrotonal Müzik Teorisi* derslerinin verildiği *Perdesiz/Mikrotonal Gitar Akademisi* kuruldu.

2.2. Küresel Ölçekte Perdesiz Gitar Örnekleri

2.2.1. Popüler Müzikte Perdesiz Gitar

Çalınması zor olarak bilinen ve popüler müzik pratiklerinde küçük bir azınlığa hitap ettiği düşünülen perdesiz gitarın tercih edilme sebebi ne olabilir? Müzikte doğru entonasyonu yakalama, *blue note* denilen farklı tonlarla müziğe katkı sağlama ya da daha önce kimsenin duymadığı modern *sound*'lar elde etme isteği bu sebepler arasında sıralanabilir. Perdesiz gitar tiplerinin bağlamsal kullanımları açısından farklı örnekler görmek mümkündür; *Guitar Player* dergisi tarafından en iyi pop gitaristi seçilen *The Police* grubu üyesi Andy Summers, 1980'lerde *Driven to Tears*'ın kaydında bir perdesiz gitar kullanır. *Don't You Want Somebody to Love*'ın yazarı ve *The Great Society* grubunun gitaristi Darby Slick perdesiz gitarıyla 1998 yılında *King of the Fretless Guitar* adında enstrümantal bir albüm çıkarmıştır (URL-10).



Fotoğraf 5. Andy Summers ve özel yapım Hamer perdesiz gitarı (URL-10).

Gitarist Chet Atkins 1992'da *Chet Atkins & Jerry Reid at the bottom line in NYC* isimli DVD kaydında *Summertime* parçası için perdesiz gitar çalar. Bu gitar *Gibson* markası tarafından 'Nylon telli perdesiz Chet Atkins Modeli' (*Nylon string Fretless Chet Atkins model*) olarak üretilmiştir. 2010'da gerçekleşen *Glastonbury Müzik Festivali*'nde *Muse* grubundan Matthew Bellamy de *Resistance* parçasının girişinde ve finalinde *e-bow* ve *Manson Guitars* yapımı *Casinocaster* çift saplı (perdeli ve perdesiz) gitarını kullanmıştır. 1967 doğumlu Amerikan gitarist, şarkıcı ve söz yazarı Ned Evett *fretless glass-necked guitar*'ı (perdesiz cam saplı gitar) icat etmesi ile tanınmaktadır. Gitarist ve aynı zamanda banjo and mandolin icracısı Jack Mezzenga '*Had to Say*' and '*Acoustic a la Mode*' isiminde iki perdesiz gitar albümü yayınlamıştır (URL-10).



Fotoğraf 6. Darby Slick ve çift saplı (perdeli ve perdesiz) gitarı (URL-10).



Fotoğraf 7. Muse grubu üyesi Matthew Bellamy ve çift saplı (perdeli ve perdesiz) gitarı (URL-10).

Perdesiz gitar, standart gitarda elde edilmesi zor olan bir çok tekniğe ve *doom-laden* seslere imkan verdiği için Heavy Metal müziğine oldukça uygun bir yapıya sahiptir. Birçok Heavy Metal gitaristinin enstrüman cephanesinde bir perdesiz gitar bulundurması ve aynı zamanda birçok perdesiz gitaristin de Heavy Metal müziğiyle ilişkili olması, perdesiz gitar ve Heavy Metal müziği etkileşimi adına dikkat çekici bir noktadır. Japon grubu *Luna Sea*'nın baş gitaristi Sugizo yıllardır perdesiz gitar kullanır, ayrıca üç saplı ve çift saplı ESP PR gitarları vardır. Amerikan *Hard Rock* grubu *Guns N' Roses*'a (1985) eşliğiyle bilenen Ron "Bumblefoot" Thal, 2015'de *Big Kids Rock New York* sahnesinde *Vigier Guitars* özel yapımı olan *DoubleBfoot* çift saplı (perdeli ve perdesiz) gitarını kullanmıştır. *Freak Kitchen*'ın İsveçli metal gitaristi Mattias IA Eklundhise *Itaru Kannotasarımı Caparison Guitars* özel yapım 8 telli *Apple Horn* gitarıyla bilinmektedir. Ayrıca 're-la-re-sol-la-re' akortlu *Apple Horn Fretless* modelini de kullanmaktadır. Tom "Fountainhead" Geldschläger, Tim Donahue, Ed DeGenaro, Nicolas Meier, James Went, Karl Sanders, Tom Geldschläger, Peter Jerman, Daniel Gildenlów, Pete Wilkinson diğer örnek isimlerdir (URL-11).



Fotoğraf 8. Sugizo ve üç saplı ESP PR gitarı (URL-11).



Fotoğraf 9. Gitarist Ron Thal ve özel yapım çift saplı (perdeli ve perdesiz) gitarı (URL-11).

Mikrotonların, uzun slaytların ve modüle edilmiş dronları yaratımına elverişli olması; Gitar synthesizer'larının, *MIDI control* ve *modellers*'in gelişiyle birçok farklı sesi taklit edebilmesi perdesiz gitarı Ambient müziği için de kusursuz bir enstrüman haline getirmiştir. Çoğu zaman ritmi, yapılandırılmış bir kompozisyonu veya melodisi olmayan müziğiyle bir ruh hali veya atmosfer yaratan Ambient müzik, 1970'lerde

synthesizerların kullanımıyla doğmuştur. Birçok perdesiz gitarist çeşitli stillere sahiptir fakat Ambient müzikle ilgili olan bazı gitaristlerin Caz, Metal veya Klasik gibi diğer türlerle de ilgili olması oldukça dikkat çekicidir. Örneğin 2003 yılında perdesiz gitar çalmaya başlayan gitarist Jeff “Jahloon” Berg (1950) eserlerini “Raw Ambient Soundscapes” olarak tanımlamaktadır; çünkü çoğu o kadar ‘gevşetici’ değil, çoğu zaman distopik bir geleceğin ses efektlerini ve biçimlendirilmiş gitar soundlarının birleşimini betimler. İtalyan perdesiz gitarist Luca Formentini, Eric Jackson, Frédéric L’Epée, Greg Segal, Kevin Kastning ve Stephen James Taylor ve ambient müzikle ilgili çalışmaları olan diğer perdesiz gitaristlerdir (URL-12).



Fotoğraf 10. Jeff “Jahloon” Berg ve perdesiz gitarı (URL-12).

2.2.2. Klasik Müzik ve Perdesiz Gitar

Bugün perdesiz gitar Atonal, Free Doğaçlama (*free improvisation*) ve Ambient de dahil olmak üzere Heavy Metal, Caz, Türk, Hint veya Arap müziği gibi bir çok farklı türde icra edilebilmektedir. Benzer şekilde klasik müzikte perdesiz gitar denemeleri gittikçe yaygınlaşmaktadır. Öte yandan klasik müzik ve perdesiz gitar müzik pratikleri, bilinen geleneksel parçaları icra edenler ve spesifik olarak enstrümana özgü besteler yapan yeni besteciler olarak iki gruba ayrılabilir. Dolores Catherino, Erkan Oğur bazı

klasik müzik geleneksel parçalarını icra etmiş müzisyenlerdir. Mikrotonal çalışmalarıyla bilinen multi-enstrümantalist Dolores Catherino Rachmaninoff'un 'Vocalise'i çalmış ve perdesiz gitarı "Melodik hareketlerin nüansında notalar arasındaki duygusal ifade dünyasının keşfedilmesi, *Autotune* teknolojisinin müzik yapıcılığındaki varlığı üzerine müzikal bir yansıması" olarak değerlendirmiştir. Perdesiz gitarın öncülerinden gitarist ve besteci Erkan Oğur, Johann Sebastian Bach'ın '*Matthäuspasion*' eserini ve 'Yazı Tura' filmi için Chopin'nin '*Prelude in E-Minor (Op.28 No.4)*' eserini icra etmiştir (URL-13).



Fotoğraf 11: Dolores Catherino ve perdesiz gitarı (URL-13).

Daniele Gottardo, Buzz Gravelle, Hector Hellion, Alek Darson, Michael "Atonal" Vick, Barend Tromp gibi müzisyenler daha çok neoklasik eserler bestelemişlerdir. Buzz Gravelle perdesiz gitarla ilişkilene sürecini şöyle anlatır:

Perdesiz gitarda 2006 yılında karşılaştım, bir hevesle 50 dolarlık ikinci el perdesiz bir klasik gitar satın aldım. O sırada perdesiz gitarın tarihi, icracıları ya da olanakları hakkında çok az şey biliyordum. Hemen hayran kaldım. *Google* ve *Youtube* aracılığıyla birçok mükemmel müzisyenin perdesiz akustik ve elektro gitarlarla müzik yaptığını öğrendim. Ancak bugün çok az sayıda perdesiz klasik gitarist var. Belki enstrümanın standart klasik gitar repertuarına yakın olmayan doğasındandır bu. Ayrıca perdesiz

klasik gitara özgü repertuar sınırlı sayıda. Bu benim için mükemmel bir müzikal dürtü ve kompozisyon fırsatı olmuştu (URL-13).



Fotoğraf 12: Buzz Gravelle ve perdesiz klasik gitarı (URL-13).

Hector Hellion perdesiz gitarıyla bestelediği '*War orphan's prayer*' eserini keman yayıyla icra etmiştir (URL-14).



Fotoğraf 13: Hector Hellion'ın keman yayıyla çaldığı perdesiz gitarı (URL-14).

2.3. Perdesiz Gitar Tipleri

Perdesiz gitarları genel anlamda klasik (akustik), elektro akustik (yarı akustik elektrik) ve elektrik olmak üzere üç gruba ayırabiliriz. Bu gruplar da gitara eklenmiş ses yükseltici ekipmanlar ve gitarın fiziksel özelliklerine göre çeşitli alt gruplara ayrılmaktadırlar.

2.3.1. Klasik perdesiz gitarlar (Akustik perdesiz gitarlar)

2.3.1.1. Klasik Perdesiz Gitar

Klasik perdesiz gitar görünüş olarak klasik gitara benzese de klavye üzerindeki perdelerin olmayışı ve bazı yapısal farklılıklarla klasik gitardan ayrılır. Bu özellikler sayesinde karakteristik bir ses rengine sahiptir. Genellikle 6 telli olarak kullanılsa da 7 veya 8 telli şeklinde farklı alt türleri de vardır. Klasik perdesiz gitarda, kalın 3 tel, ipek üzerine sarılmış çelik; ince 3 tel ise naylondur. Farklı ağaç türlerinden yapılır. Çalışma prensibi, teller titreştiği anda, 'ses deliği' adı verilen yuvarlak bir ses boşluğu içindeki havanın titreşerek buradan dışarıya ses vermesi şeklindedir. Genellikle parmak veya pena ile çalınır. Öte yandan klasik perdesiz gitarlar hem akustik olarak hem de çeşitli yardımcı ekipmanlar ile elektrikli olarak da icra edilebilmektedir.



Fotoğraf 14: Ekrem Özkarpat'ın yapmış olduğu klasik perdesiz gitar (kişisel arşiv).

2.3.1.2. 8 Telli Klasik Perdesiz Gitar

Klasik perdesiz gitarın 7 ya da 8 telli olan çeşidi tınısal zenginliğinin yanında farklı tarzları daha rahat çalabilme olanağı sağlar.



Fotoğraf 15: Cenk Erdoğan ve 8 telli klasik perdesiz gitarı (Eroğlu, 2012: 509).

2.3.1.3. Bariton Klasik Perdesiz Gitar



Fotoğraf 16: Can Oral yapımı bariton klasik perdesiz gitar (URL-15).

2.3.1.4. Çift Saplı (Perdeli ve Perdesiz) Klasik Gitar

Biri perdeli birisi perdesiz olmak üzere, aynı gövdede iki adet klavyenin mevcut olduğu akustik gitar çeşididir.



Fotoğraf 17: Ekrem Özkarpat ve yapmış olduğu çift saplı (perdeli ve perdesiz) klasik gitar (URL-16).

2.3.2. Elektro-Akustik Perdesiz Gitar

Hem akustik olarak hem de çeşitli yardımcı ekipmanlar ile elektrikli olarak icra edilebilen gitar çeşididir. Elektro akustik perdesiz gitara bir manyetik, bunu kontrol eden bir *preamp* ve *equalizer* ile ses çıkışı için jak takılmıştır. Klasik perdesiz gitarda ses akustik olarak duyurulurken, elektro akustik perdesiz gitarda ses amfi aracılığıyla da duyurulabilmektedir.

2.3.2.1. Glissentar (11 Telli) Elektro Akustik Perdesiz Gitar

Perdesiz telli bir çalgı olan Glissentar geleneksel bir gitarla aynı ölçek ve büyüklüktedir. Ud'a (oud) benzer şekilde en üstte bas ve beş kursta naylon teller içeren 11 teli vardır. Gitaristlerin Orta Doğu udu'na yakın sesleri gitar formatıyla elde etmelerini sağlamak için tasarlanmıştır. Amerikalı death metal death metal grubu Nile'nin *Those Whom the Gods Detest*' *Ethnomusicological Cannibalisms* albüm kayıtlarında kullanılmıştır. (URL-17)



Fotoğraf 18: Godin A11 Glissentar (11 Telli) elektro akustik perdesiz gitar (URL-17).

2.3.2.2. Hollow Body Elektro Akustik Perdesiz Gitar

Hollow body (Archtop) gitarlar sesin bir yükselticiye gereksinim duymadan, gitardaki boşlukta yankılanarak ses çıkarmasıyla çalınabilir. Ayrıca bu gitarlar manyetiklerle de kullanılabilir. Bu tip gövdelerde keman ailesindeki gibi “f” delikleri bulunabilir.



Fotoğraf 19: Yamaha hollow body perdesiz gitar (URL-18).

2.3.2.3. Cam Saplı Perdesiz Gitar (The Fretless Glass-Necked Guitar)

Ned Evett, 1996 yılında perdesiz gitar için cam klavye kullanımını geliştirmiş, aynı yıl *The Normal Years* adlı albümünde bu gitarı kullanmıştır. *Globro* isimli tasarımı aynalı cam klavye ve çelik rezonatöründen oluşur.



Fotoğraf 23: Ned Evett ve cam klavyeli “Globo” perdesiz gitarı (Url-20).

2.3.3. Elektrik Perdesiz Gitar

2.3.3.1 Tek Saplı Elektrik Perdesiz Gitar

İnce ve masif bir gövdeye sahip elektro perdesiz gitarda tellerden gelen ses manyetikler aracılığıyla elektrik sinyallerine dönüştürülür ve bir amplifikatör yardımı bu akımdan ses elde edilir. Genellikle pena ile çalınır. Manyetiklerin titreşimi algılayabilmesi için çelik tel kullanılır. Sesin elde edilebilmesi için mutlaka amfi kullanılması gerekir. Klasik perdesiz gitardan farklı olarak elektrik perdesiz gitarın üzerinde *tremolo* kolu, ton ve ses ayarlarının yapılacağı tuşlar, *switch* gibi bölümler bulunur.

2.3.3.2. Çift Saplı (Perdeli ve Perdesiz) Elektrik Gitar

Biri perdeli birisi perdesiz, aynı gövdede iki adet klavyenin mevcut olduğu gitar çeşididir.



Fotoğraf 20: Ekrem Özkarpat yapımı çift saplı elektrik gitar (Kişisel Arşiv).

2.3.3.3. Çift Saplı (Perdeli ve Perdesiz) V Tipi Elektrik Gitar (*Double-Neck V Guitar*)

Üst klavyesi glissentar modeli gibi 11 telli ve perdesiz, alttaki klavye ise 6 tellidir. *Nile* grubunun gitaristi Karl Sanders *Ithyphallic* albümünün ‘At the the Dead’, ‘Eat of the Dead’, ‘Ithyphallic’ ve ‘Dead the Tribunal’ parçalarında kullanmıştır.



Fotoğraf 21: Karl Sanders ve V tipi çift saplı elektrik gitarı (*Double-Neck V guitar*) (URL-17).

2.3.3.4. Üç Saplı Elektrik Gitar (*Triple Neck Guitar*)

Üst klavyesinde 12, orta ve alt klavyesinde 6 teli olan üç saplı gitar tipidir. Ortadaki klavye perdesizdir. Japon Rock grubu *Luna Sea*'nin gitaristi Sugizo 'Genesis of Mind' isimli kayıta kullanmıştır.



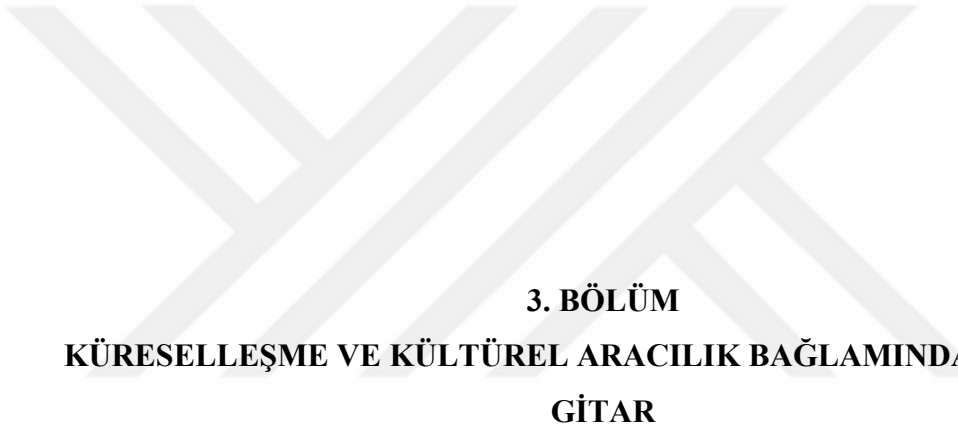
Fotoğraf 22: Üç saplı elektrik gitar (*Triple neck guitar*) (URL-19).

2.3.3.5. Çift Saplı-Çift Taraflı Elektrik Perdesiz Gitar

Bir tarafında (perdeli ve perdesiz) gitarların diğerk tarafında Oğur sazlarının bulunduğu ve aynı gövdede 4 farklı klavyenin mevcut olduğu gitar çeşididir. Perde cinsi ve tel boyu açısından farklı özelliklere sahip olan bölümleri *switch* yardımıyla aktif hale getirilerek çalınır.



Fotoğraf 24: Erdal Yapıcı'nın yapmış olduğu çift saplı-çift taraflı elektrik perdesiz gitar (kişisel arşiv).



3. BÖLÜM
KÜRESELLEŞME VE KÜLTÜREL ARACILIK BAĞLAMINDA PERDESİZ
GİTAR

3. BÖLÜM

3. KÜRESELLEŞME VE KÜLTÜREL ARACILIK BAĞLAMINDA PERDESİZ GİTAR

Kültürün devingen ve değişken özelliği gereği müzik pratikleri dönemlerin sosyal değişimlerine paralel olarak biçim değiştirirler. Ait olduğu kültürün uğradığı doğal ve yapay değişimler ve teknolojik gelişmelerin sonucunda çalgılar üzerinde de bazı yapısal değişim ve dönüşümler gerçekleşmektedir. Bu değişimler ve dönüşümlerle birlikte kültürel unsurlar çalgıların çalım tekniğini biçimlendirebilir. Benzer şekilde klasik gitar standartlaştırılmış form yapısına 19. yüzyılda ulaşmış ancak makamsal özellikler bakımından Türk müziğine uyarlanma süreci müzisyen Erkan Oğur'un 1976 yılında geliştirdiği 'perdesiz gitar' icrasıyla yön bulmuştur. "Yeni bir Anadolu halk çalgısı" olarak nitelendirilen perdesiz gitar, makamsal seslere imkan veren tınsal özellikleri ve çalım teknikleri ile küreselden yerele bir dönüşüm ürünü olarak küresel kültürel akışa tekrar dahil olmuştur. Bu süreçte başta Erkan Oğur olmak üzere küresele açılan tüm perdesiz gitar icracıları, sahip oldukları müzikal kültürlerin 'yeniden yaratıcıları' ve 'aktarıcıları' olarak küreselleşme dinamikleri çerçevesinde oynadıkları etkin rol 'kültürel aracılık' kavramı ile açıklanabilir. Çünkü küreselleşme ve küyerelleşme süreçlerine maruz kalan kültürlerle ulaşılması, anlaşılması ve/veya anlamlandırılması kültürel araçlar olmaksızın mümkün değildir. 'Kültürel aracılık' kavramını müziksel olguların ve eylemlerin anlaşılması özelinde ele alan Yükselsin'in "müzik ve kültürel aracılık" modeli perdesiz gitarın küresel ve küyerel kullanımının anlaşılmasını sağlaması bakımından bu bölümün temel dayanağını oluşturur.

3.1. Kültürel Aracılık: Tanım

Debrix'e (2003) göre "aracılık etmek" demek, temelde "iki farklı konum arasında bir temas noktası, bir kesişim, iletişim ve diyalog alanı" sağlamaktır (Aktaran Yükselsin, 2014: 714). Yükselsin'e göre "kültürel aracılığın en temel dayanağı kültürel nesnelerin kavranmasının bireysel ve yardımsız gerçekleşmeyeceği varsayımıdır". Aracılık konumunu işgal eden aracı kişiler (*mediating persons*), kültürel unsurların

belirli bir kültürel varoluş düzeyinden diğerine karşılıklı geçişini sağlayan bir ‘ara yüz’ olarak iş görürler. Öte yandan bu anlamsal geçiş kimi zaman olduğu gibi ‘değişmeden’ kimi zaman ise ‘değişerek’ ya da ‘dönüşerek’ gerçekleşir (2014:715). Bochner (1981), bir bireyin ara yüz durumuna geldiği sıradaki ya da sonrasındaki değişimleri “kültür öğrenme” olarak değerlendirir. Bu süreçte kuramsal olarak dört ana sonuç mümkündür:

- (1) Bir kişi, tüm yabancı etkileri reddedip kendi kökeninin kültürüne tutunarak tek kültürlü (*monocultural*) kalabilir. (2) Bir birey, kendi köken kültürünü reddedip yeni bir kültürü benimseyebilir: sonuç hala tek kültürlü kişidir. (3) Bir birey, köken kültürünü elinde tutarak ikinci bir kültürü de öğrenerek iki-kültürlü (*bicultural*) olabilir. (4) Nihayet, bir birey köken kültürünü elinde tutup diğer birkaç kültürü öğrenerek çok-kültürlü (*multicultural*) olabilir (Aktaran Yükselsin, 2014: 717).

Yükselsin (2014: 715), “Kültürel Aracılık, Romanlar (Çingeneler) ve Müzik: Bir Rumeli Halk Ezgisinin Kırkpınar Güreş Havasına Dönüştürülmesi Örnekolayı” başlıklı çalışmasında aracılık konumunu işgal eden aracı kişinin (*mediating person*), kültürel unsurların/anlamaların belirli bir kültürel varoluş düzeyinden diğerine karşılıklı geçişini sağlayan bir ‘arayüz’ (*interface*) olarak iş gördüğünü, ancak bu anlamsal geçişin kimi zaman olduğu gibi, ‘değişmeden’ kimi zaman ise ‘değişerek’ ya da ‘dönüşerek’ gerçekleştirdiğini belirtir. Yükselsin, kültürel aracılığın görev ve amaçlarını Şekil 5’de görüleceği üzere ‘aktarma’, ‘uzlaştırma’, ‘güçlendirme’, ‘koruma’, ‘dönüştürme veya değiştirme’, ‘yeniden üretme’ şeklinde sınıflandırır:



Şekil 4. Kültürel aracılığın görev ve amaçları (Yükselsin 2014: 716; 2015: 79).

‘Aktarmak/taşımak’ (*transferring/transporting*), bir kültürün kısmen ya da bütünüyle bir yerden bir yere taşınması biçimindeki mekânsallığa ya da kültürel bellek alanlarında (bireylerin biyolojik bellekleri ya da fiziksel mekânlarda) saklanarak geçmişten geleceğe aktarılması biçiminde zamansallığa vurgu yapar. ‘Uzlaştırmak’ (*reconciliation*), iki farklı kültürel varoluş düzeyinin her birinin, karşısındaki kültüre duyduğu hoşgörüyü arttırmayı olduğu gibi, iki kültürün yeni bir varoluş düzeyinde, yeni bir ortak kültürel paydada buluşabilmelerini de amaçlayabilir. ‘Güçlendirmek’ (*reinforcement*), ya sahip olunan kültürel dizgeye göre yenilerinin yaratılması ya da başka kültürlerle ait olanların sahip olunan dizge referans alınarak dönüştürülmesi yoluyla sağlanır. Çünkü, bir kültürün devamlılığı ve dayanıklılığı elindeki ‘kültürel sermaye’ nin gücüne bağlıdır. Bu sermayenin artırılması, yani ‘güçlendirilmesi’ ise kültürel aracılıkla mümkündür. Kültürel aracılığın ‘koruma’ (*protection/preserving*) görevi, çoğu zaman bir kültürün işaretleyici özelliklerini ve nesnelere onu adına muhafaza etmek ya da dış etkilere kapatmak biçiminde olabilir. ‘Dönüşüm’ (*transformation*), başka bir

çevreye (mekânsal, kültürel, toplumsal vb.) ait bir özne ya da nesnenin (bir birey, kültürel unsur vb.) yeni bir çevre içinde yabancı olarak algılanmadığı ya da yabancılığının farkına varılmadığı zaman mümkündür. Dönüşüm iki yolla gerçekleştirilir: Uyarlama/adaptasyon (*adaptation*) ve birleştirme/sentezleme (*synthesizing*). Bir kültürü ‘yeniden inşa’ya (*reconstruction*) yönelik aracılık ise, kültürün devamlılığının yanı sıra dinamiklik ve değişebilirlik özelliklerine vurgu yapar. Çünkü, ister ‘koruma’, ister ‘dönüştürme’, isterse ‘güçlendirme’ amaçlı olsun her kültürel aracılık etkinliği, öznesi olan kültürün yeniden ve yeniden üretilmesini gerekli kılar (Yükselsin 2014:716; 2015:80).

3.2. Küresel Kültürel Akışta ‘Aracılık’

Kültürün farklı kültürlerle nüfuz edebilen ve sürekli yeniden inşa edilen karmaşık yapısı gereğince saf ve özgün olmadığı gerçeği sosyal bilimlerinin ortak kabul gören yaklaşımlarından birisidir. Bu yeniden yaratma sürecinde kültürlerin hangi yollarla etkileşime girdiği, değişim ve dönüşüme katkı sağlayan unsurların ne şekilde etkili olduğu anlayışı ise kültürlerin karmaşık yapısını anlamak açısından önemlidir.

Küreselleşmeyi karşılıklı etkileşim ve etkilemenin, yani merkezden çevreye ve çevreden merkeze doğru gerçekleşen bir akışın yol açtığı, dinamik bir süreç olarak tanımlayan Çerezcioglu’ya (2011: 106) göre ‘yersiz yurtsuzlaşma’ (*detrterritorialization*), ‘melezleşme’ (*hybridization*), ‘yerelleşme’ (*localization*) ve ‘küyerelleşme’ (*glocalization*) gibi kavramlar, küreselleşmenin kültürel düzeyde yarattığı dönüşümleri anlamak açısından önemli analitik araçlardır. Bu kavramlardan bazıları yerellerin küreselin etkisine girerek kendisini dönüştürmesini ve küresele dahil olmasını, bazıları da yerel kültürel unsurların küresel ile kurduğu müzakereleri ifade etmektedir. Melez kültürleri insanların etkin bir biçimde kendi sentezlerini oluşturma çabalarının bir sonucu olarak değerlendiren Hannerz’egöre çevre kültür, merkezden gelen anlam ve simgesel biçimleri özümseyip onları kendine ait kılmak için önemli oranda dönüştürürken, merkez ve çevre arasındaki kültürel benzerlikleri de çoğaltmaktadır (Aktaran İçli 2001: 167-169).

Benzer şekilde birinci bölümde Bayart'ın (1996) "Kültürel Dışa Açıklık" kavramının yabancı kültürel unsurların yerli kültürel hedeflerle bağlı kılınarak benimsenmesi anlamına geldiğini; bu kültürel unsurların anlamlarının 'yeniden yorumlanma' ve 'türetme' ve ayrıca anlamlar arası 'aktarıma' işlemlerine tabi tutulduğu belirtilmişti. Bugün bütün bu dinamikler ve ilerleyen teknolojik gelişmeler sayesinde yeni senkretik oluşumlar ve müziksel ifade biçimleri gittikçe çoğalmaktadır. Akkaş'a (2013:2) göre yaklaşık son 20 yıl içinde Türkiye'de kendini senkretik (*syncretic*) oluşumlar üzerinden ifade etmeye çalışan pek çok yeni müziksel ifade biçiminin/üslubunun (*style*) varlığı küresel dolaşımda olan ana akım biçimlerinin içselleştirilirken bir taraftan 'yerel kalabilme' yönünde verilen çabaların bir sonucudur. Bu açıdan hem yerel olanın 'korunma'sını hem de 'yeniden yorumlama' ile kültürel farklılıklar arasındaki ilişkilerin kurulmasını sağlayan yani yerel kültürel unsurların küresel ile kurduğu müzakereleri gerçekleştiren aktörler olarak 'kültürel araçlar'küreselleşme dinamikleri çerçevesinde etkin bir rol üstlenirler. Perdesiz gitar'ın Türk müziği özelinde yerelden küresele uzanan öyküsünün baş aktörü ise Perdesiz gitarı ilk kez yerel ile küresel, geleneksel ile modern, modal ile tonal kültürel karşıtlıklar arasında kullanıma sokan ve ardından gelen birçok isme rol model olmuş olan Erkan Oğur'dur.

3.3. Kültürel Aracı olarak Erkan Oğur

Erkan Oğur gerek yerel müziğin yaratımında perdesiz gitar gibi melez bir çalgıyı iyi derecede icra edebiliyor olması, gerek küresel ölçekte yerel kimliği adına öncü girişimleri sayesinde Türkiye'de kültürel aracılık rolünü üstlenmiş en önemli aktörlerden birisidir. Oğur'un çok kültürlü müzisyenlik modeliyle Türk müziği ve Batı müziğinin uyumu için gerekli bilgi ve beceriye sahip olması ayrıca kültürel aracılıkla ilişkili müziksel edimleri yerel ve küresel müzik kültürleri arasındaki etkileşimlerin güçlenmesini sağlar. Bu bakımdan Erkan Oğur'un çeşitli müzik kültürleriyle ilişkisini ve kültürel aracıya nasıl dönüştüğünü anlamak için Bochner'in 'kültür öğrenme' olarak tanımladığı kültürlenme sürecini incelemek gerekir.

1954'de Ankara'da doğan Erkan Oğur aslen Elazığlıdır ve çocukluk dönemi Elazığ-Harpüt yöresinde geçmiştir. Müziğe 3-4 yaşlarında Erguvan yöresine ait bir dede sazı balta bağlama çalarak başlar. İlkokulda müzik öğretmeni Ülkü Özer sayesinde Batı müziği ve kemanla tanışır. Bir-bir buçuk yıllık çalışma döneminin ardından mandolin ve bir süre sonra da cümbüş çalmaya başlar. Bağlama çalmayı da kendi kendine öğrenir. 12-13 yaşlarında yaz tatillerinde köy düğünlerinde cümbüş çalar, bu deneyim yörenin müzik pratiklerini ve folklorunu yakından tanınmasını sağlar. Bu yıllarda radyo ve *longplay*'ler sayesinde Batı müziği, gitar müziği gibi 'başka müzikler'i de duymaya başlar. Ortaokul döneminde yazları ailesiyle İstanbul'a gelir, aile dostlarını ve akrabalarını ziyaret ederler. İstanbul'da babasının arkadaşının oğlu olan Bülent Ortaçgil'le görüşmeye başlar ve gitar müziği hakkında bilgi edinir.

Ortaokul bitince Kabataş Erkek Lisesi'ne gönderilir fakat bir süre sonra ailesinin yanına, Ankara'ya taşınır. Liseyi Ankara'da tamamlar. Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi Fizik Bölümü üçüncü sınıftayken bir burs kazanır ve Almanya'ya gider. Münih Üniversitesi Fizik Bölümü'nde öğrenim gördüğü dönemde Alman müzik çevrelerinde deneyim kazanmaya başlar; barlarda, müzikhollerde, daha çok rock ve blues çalan bazı yerel mahalli gruplarda, elektro gitar çalar. Almanya'dayken klasik gitara ilgi duyar. 3 yıl sonra Almanya'daki üniversiteyi bırakır. Müzikle ilgilenmeye devam eder. Klasik gitar çalışırken Kübalı müzisyen Oscar Casseras ile karşılaşır ve onunla çalışmak için Fransa'ya gider. Paris'teki konservatuvarın Klasik Gitar Bölümü'ne kaydolur. Dört ay sonra Almanya'ya geri döner. 1976 yılında perdesiz gitarla ilgili çalışmalar yapar. 1980 yılında İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü'ne girer. Mutlu Torun'la ud üzerine çalışmalar yapar. 4 yıl sonra mezun olur ve geçimini devam sağlamak için 'Türkiye'deki standart pop müzik piyasası'nda çalışır. 1983 yılında Çekirdek Sanat Evi bünyesinde *Perdesiz Gitarda Arayışlar* albümü kaydedilir. 1987'lerle birlikte Bülent Ortaçgil'le çalışmaya başlar. 1989 yılında Amerika'ya gider burada gitar ve Blues müziği ile ilgili deneyimler kazanır. Türkiye'ye 1990'da dönüşünde, sekiz telli bir gitar yapar. Oğur'un kendi adına hazırladığı *Fretless* albüm projesi bir Alman firmasından ilgi görür ve 1994'te yurtdışında yayınlanır. Bu albüm birkaç küçük değişiklik ve ilaveyle 1996'da

Türkiye’de *Bir ömürlük Misafir* adıyla piyasaya çıkar. Oğur’un MFÖ’nün (Mazhar-Fuat- Özkan) grubunun *Ele Güne karşı Yapayalnız* (1984) albümündeki perdesiz gitar icrası ve *Eşkya* (1996) filmi için hazırladığı müzik ve düzenlenmeler müziğinin geniş kesimlerce tanınmasını sağlar. Bu sürecin ardından stüdyo çalışmaları ve diğer müzikal faaliyetleri yoğunlaşır.

Erkan Oğur, Elazığ kültürüne ait informal eğitiminin ardından Batılı müziksel normlara geçiş yaparak yeni bilgi ve becerilerle ‘çok-kültürlü’ hale gelmiştir. Bu bakımdan Elazığ kültürünün sahip olduğu müzikal birikim ve gelişimindeki etkisini şöyle aktarır:

Elazığ folklorundan her zaman yarar görmekteyim, oraya inanmaktayım. Benim müziğimin temelinde oradaki sesler yatmakta. Kendi müziğim olduğunu sanmıyorum, sadece ‘taşıyıcı’ olarak görüyorum kendimi. Vaktiyle duyduğum birtakım seslerin bir harmanı var kafamda. Aslında Elazığ yöresini biraz genişlettiğinizde, karşınıza birbiriyle içice girmiş, kaynamış müziklerle karşılaşırsınız. Hatta bunu Anadolu’nun tamamına bile yayabilirsiniz. Bunun dışında benim Batı müziğiyle; klasik Batı müziği, caz, rock, blues gibi türlerle olan ilişkim de müziğimi etkilemiştir, özellikle ‘gitaristik’ açıdan bazı etkileri var. Ama temelinde Harput’un folkloru yatmakta...(URL-22)

Farklı müzik türlerini icrası sırasında, bu türleri farklı kılan dinamikleri deforme etmeden kendi kültürel birikimini müziğinin içerisine dahil edebilme kabiliyetini virtüöz derecesindeki teknik becerisiyle birleştiren Oğur, katıldığı tüm müzikal faaliyetlerde kültürel aracılık modeliyle ilişkili örnekler sunar. Müzisyen Cemalettin Olgun Özdemir, Antalya’da yaptığım görüşmede perdesiz gitarın dönüşümünü Erkan Oğur’un çok kültürlü müzisyenlik modeli ve virtüözite noktasındaki icracılığıyla ilişkilendirir. Özdemir, Oğur’un perdesiz gitarın kitlesel yaygınlığa ulaşmasındaki etkisini şöyle açıklar; “Birçok farklı müzik tarzına hakimken aynı zamanda perdesiz bir enstrüman çalabiliyorken bunları bir araya getirip bir çok müziğin içerisine direk sokabilmiş... Bu da bir çok müzisyene fikir vermiş oluyor.” Özdemir’e

göre şuan perdesiz gitar çalan ya da klasik, elektro ya da caz gitaristi olarak Türkiye’de gitar müziğiyle ilgilenen herhangi birisinin Erkan Oğur’u dinlememiş olması çok düşük bir ihtimaldir (11.02.2019).

Yerel müziklerin yerel kültür dışındaki müzik pratikleriyle karşılaşması ve dönüşümü noktasında Erkan Oğur, gerek medya gerek katıldığı konserler, albüm kayıtları ve atölyeler aracılığıyla perdesiz gitarı ve makamsal müzikleri uluslararası atmosfere ‘aktarır’. Oğur’un 90’lı yıllarda müzisyen Yavuz Çetin’le yapmış olduğu çalışmalar ve performanslarına ilişkin *Blue*(2017) isimli belgesel filmdeki sözleri müzik kültürlerinin aktarımı, uzlaştırılması ve dönüşümüne yönelik kültürel aracılık yönünü vurgular niteliktedir: “Yavuzla birlikte emprovizeler yaptık işte. Ben onun çaldığına girip, başka bi yere götürüp sona teslim eder bir vaziyetteydim. O okyanusun öbür tarafını bu tarafa getiriyodu, biz de bu tarafını oraya...” (URL-23)

Hollandalı *gypsy jazz* gitaristi Tolga During, Şubat 2017’de Bolonya’da yaptığım görüşmede, Erkan Oğurla 2004 yılında Amsterdam konserinde tanıştığını belirtmiş, perdesiz gitar tınısını duyduğu andaki hislerini şu şekilde ifade etmiştir: “Bu yaşamımın dönüm noktalarından birisiydi, gerçekten duyduğum en güzel seslerden birisiydi. Ertesi sabah gitarlarımı üreten arkadaşlarımdan bir tanesini aradım ve perdesiz gitara ihtiyacım olduğunu söyledim.” During bu süreçte bilgi ve becerisini geliştirmek adına çevrimiçi kaynaklara başvurursa da Türkiye’ye gelmeyi daha uygun bulduğunu, İstanbul’da müzisyen Cenk Erdoğan ile tanıştığını ve özel ders aldığını belirtir. İstanbul’dan bazı albümler ve Türk Müziği ile ilgili kitaplar edinmiş, gitarının yapısal özelliklerinin iyileştirilmesi için yapımcı Ekrem Özkarpata da görüşmüştür. Sonrasında çift saplı (perdeli ve perdesiz) akustik gitarını kullandığı *OttoMani* projesini kurmuş, projede caz, çağdaş Batı müziği ve makamsal müziklerin müzikal özelliklerini harmanlayarak kendi bestelerini icra etmiştir.



Fotoğraf 25: Tolga During ve *OttoMani* grubu (URL-29).

Erkan Oğur, perdesiz gitar gibi özgün niteliklere sahip yeni bir çalgıyı geliştirerek ve müziğinde yeni soundlar üreterek farklı kültürlerin yeni bir ortak kültürel paydada ‘uzlaştırılma’sını sağlar. Oğur’un müziksel becerilerine ve kişiliğine atfedilen anlamlar yani ‘karizmatik özellikler’i kendisine duyulan güvenini arttırmış, bu durum yerel müzik pratiklerinde ‘başka’ bir çalgının ya da müzik biçiminin meşrulaştırılmasını teşvik etmiştir. Bu da farklı müziksel üsluplar özelinde perdesiz gitarın daha geniş bir alanda sergilenmesini sağlamış, müzisyenlerin kendi kültürel sermayelerinin yaratımında ‘farklılaşma’larına vesile olmuştur.

Perdesiz gitar, gitarın ‘Batılı’ bir çalgı olması ve karizmatik niteliklere sahip bir müzisyenin ona kattıkları sayesinde hem gitar çalanlar tarafından hem de yerel müzik üsluplarıyla ilişkili olan müzisyenler tarafından ilgi görür. Bu bağlamda kendisini ulusal bir bütünün içinde tanımlayarak aitliğini pekiştiren yerel müzisyenler için farklı bir alternatif sunarken, Oğur’un Türk müziği üslubuyla icra ettiği perdesiz gitar ve diğer çalgıları da popüler müzik biçemleriyle ilişkili müzisyenlere otantik ve mistik unsurlarla birlikte geniş ölçekli bir kimlik sunar.

29.12.2018 tarihinde yapılan görüşmede çalgı yapımcısı ve müzisyen Erdal Yapıcı, perdesiz gitarın özellikle Oğur’un *Eşkiya* müziğini yaptıktan sonra, yani medyayı kullandıktan sonra yaygınlaştığını ve farklı müzikal alt yapıdan beslenen

müzisyenlerin ilgisini çektiğini belirtir: “Erkan Oğur kendi tavrını ortaya koyup Türk müziğini çaldığında ortaya bambaşka bir tını çıkmış oluyor, bu da Türkiye’deki hem gitaristlerin hem gitarla uğraşmayıp Türk müziğiyle bir şekilde uğraşan müzisyenlerin çok ilgisini çekti dolayısıyla kısa bir sürede popülerleşti” Müzisyen İsmail Hakkı Demircioğlu ise Oğur’un farklı müzikal biçemlerle ilişkili müzisyenler arasındaki arabuluculuğunu şöyle değerlendirir:

Erkan’ın gençlere bizim birliğimizi göstermesinde de bir köprü görevi üstlendiğini sanıyorum. Çünkü sırf türkü çalan, söyleyen birisi olsaydı, yalnız türkü dinleyen kesime hitap edecekti. Ama Erkan’ın gitardan gelen bir yönü olması gitarcılarının da müziğine yönelmesini sağlamıştır. Bazı müzisyenlerin Türk müziğine ilgisini sağlamış olabilir. Perdesiz gitarı yapması, çalması, aslında bunlar enteresan şeyler... (Aktaran Çelik, 2002:45?)

Benzer şekilde çalgı yapımcısı Uğur Elcik, İstanbul’daki görüşmemizde çalgı yapımcısı Ekrem Özkarpap’la çalışma sebebinin Erkan Oğur olduğunu belirtir. Özkarpap’ın atölyesi hem rol model olarak görülebilecek bir çalgı yapımcısının hem rol model olarak değerlendirilen bir müzisyen-Erkan Oğur’un kesişim mekanıdır. Bu anlamda kendini şanslı hisseder. Oğur’un ‘ilah’ gibi duruşuyla büyük bir değer olduğunu vurgulayan Elcik, daha önce Batılı popüler müzik biçemleriyle ilişkili olmasına rağmen Oğur’un müziğinin ‘evrensel’liğine hayran kaldığını, sonrasında türkü dinlemeye ve kopuz çalmaya başladığını vurgular. (26.12.2018)

Slovenya’nın Ljubljana şehrinde görüşme yaptığım saksafon sanatçısı Vasko Atanasovski, küreselleşme etkisindeki müzik kültürlerinin gelenekten çok *crossover* şekilde dönüşüme uğradığını, öte yandan farklı müzik stilleriyle yeni şeyler yapmanın daha değerli olduğunu vurguladı. Atanasovski, Erkan Oğur’un müziğini duyduğu anda çok etkilendiğini sonrasında Cenk Erdoğan’la da tanıştığını, hatta yeni bir projesi için İtalyan akordeon sanatçısıyla birlikte Cenk Erdoğan’la çalışmak istediğini belirtti. Atanasovski’ye göre perdesiz gitarla Akdenizli bir Türk müzisyenin, Akdenizli İtalyan bir müzisyenin ve bir Balkan müzisyenin bir araya gelmesi ilginç bir *trio* oluşturacaktır (21.01.2017). Bu bakımdan Cenk Erdoğan’ın Oğur’a benzer şekilde, perdesiz gitarın ve

onunla ilişkili yerel müzik unsurlarının küresel alana aktarılmasına, farklı müzik üsluplarıyla uzlaştırılmasına, yerel müziklerin dönüştürülmesine ve yeniden üretilmesine katkı sağlayarak kültürel aracılık rolünü üstlendiği söylenebilir.

3.3.1. 'Rol Model' Olarak Erkan Oğur

Weber'e göre 'karizma' kavramı, bireysel olarak bir şahsı diğer sıradan insanlardan ayıran ve onun doğaüstü, insanüstü ya da en azından bazı özel istisnai güçlere ya da niteliklere sahip sayılmasını sağlayan belli bir nitelik anlamı taşır. Bunlar sıradan insanların ulaşamadığı ancak kutsal, ilahi kökenleri olan ya da örnek oluşturan özelliklerdir ve bir kişi, bu özellikler temelinde 'lider' sayılır. İkel şartlarda bu özel saygı biçimi peygamberlere, tedavi edici ya da hukuki bilgelik sahibi olmakla meşhur kişilere, avda liderlik edenlere ve savaş kahramanlarına gösterilir (Weber 2013: 90). Toplumun yazgısını değiştirmiş, onlar üzerinde somut etkileri olmuş kişileri 'karizmatik önder' olarak tanımlayan Yüksel'e göre tarihte pek çok örneği olan bu kişiler, başarıları ve bir toplumu peşlerinden sürükleyecek nitelikleriyle haklı bir üne sahiptirler (Yüksel 2001: 20). Bu kişiler gerek görünümleri gerek bilgi ve birikimleri ile toplumun ilgi odağı olmayı başarır ve üstün görülen becerileri sorgulanmaya ihtiyaç duymaz. Karizmatik nitelikler toplumun bu kişilere ithaf ettiği değerlerle anlam kazanır. Benzer şekilde 'ikon'laştırılan nesnelerin ya da kişilerin anlamı, onlara değer atfeden insanların içinde yaşadığı topluma ve toplumsal varoluş biçimlerine bağlı olduğu için, hem sürekli hem değişkendir. Üstelik yalnızca dinsel çerçevede hareket eden bir iman tazeleme aracı olarak algılanmadıkları için, gündelik yaşam içinde de var olurlar (Erol, 2002:44). Bu açıdan karizmatik önderleri, ayrıcalıklı ve 'biricik' nitelikleriyle insanların büyümesine kapıldıkları kahramanlar olarak görmek mümkündür. Başka bir deyişle karizmatik önderlerin, sıra dışı olma arayışında olan insanların güvenli bir aidiyet gereksinimine karşılık verdikleri söylenebilir.

Erkan Oğur, kişilik özellikleri ve etkileyici görünümüyle beraber müzikal alanda kendine özgü tavrı ve öncü girişimleri sayesinde bugün özellikle yerel müzik atmosferinde öncü bir figür ya da bir 'idol' olarak değerlendirilmektedir. Sanatçı ve akademisyen Mutlu Torun'a göre Oğur'un yerel müzisyenler içinde 'başka' bir

konumda olmasının nedeni Türk müziği ve halk müziğinin fazlasıyla içinde bulunduğu halde caz müziğini ve çok sesli müziğini iyi derecede biliyor ve çalabiliyor olması, düşüncesiyle beraber duygusunu emprovizesine çok iyi yansıtabilmesi ve Türk Müziği unsurlarını iyi derece ortaya koyabilme becerisidir. Oğur'un diğer mühim tarafı ise onun sakin, huzurlu görünüşü ve mütevazı bir insan olmasıdır. Bu açıdan Oğur'u "Eski zamandan kalmış bir derviş"e benzetir ve ekler: "Ama oradaki o derviş, öbür tarafta son derece de ileri armonisiyle de düşünen, emprovizeci, başka bir adam oluyor" (Aktaran Çelik, 2002: 32,34). Yazar H. Dursunoğlu ise Oğur'un karizmatik niteliklerinin ve müzikal pratiklerinin kıymetini, "Halkın müziğini dinlemeyen halkın bir kısmına ibadet huşusu gibi dinleten Oğur, belki yıllardır ihtiyacını hissettiğimiz filozof tavrılı müzisyen boşluğunu giderdi kanımca. Müziğin ucundan bucağından tutmuş her kim varsa, Erkan Oğur ismi üzerinde ittifak kurmuştur" şeklinde dile getirir (URL-24).

Çalgı yapımcısı Anıl Aras'a göre perdesiz gitarın popülerleşmesinin en büyük sebebi Erkan Oğur'dur. Ona göre insanları cezbeden Erkan Oğur'un müziğe yaklaşımı, kazandırdıkları ve çalım tarzıdır. Aras, Oğur'un karizmatik özelliklerini ise şöyle değerlendirir:

Peygamber gibi adam yani, konuştuğu zaman herkes büyüleniyor, duruşu farklı, bütünüyle insanları etkiliyor. Erkan Oğur bence bir bütün. Düşündüğü şey, ortaya çıkardığı perdesiz gitar fikri; müziklerde ortaya yeni bir şey, yeni bir çalım tavrı çıkması... Duruşuyla insanları çok etkiledi... Çok yeni bir şey, insanlar bundan çok etkilendiler ve büyük bir kitle arkasından gitti bu işin ve hala da gidiyor, o yüzden katlanarak her gün artıyor (28.12.2018).

Karizmatik figürler, idol olarak topluma mal olmuş, ikonlaştırılmış kişiler, 'şöhret' sahibi olarak adlandırılan ve işaretlenen bireyler ve 'yıldız'lar, farklı dönemlerde farklı yaklaşımlarla çeşitli yazarlar tarafından incelenmiştir. Bu karakterlerin toplum üzerindeki zihinsel ve duygusal etkisi; sahip oldukları özgün nitelikler, toplumun iktisadi yapısı ve müzik dinleyicilerinin beklentisi çerçevesinde

şekillenir. Rojek (2003:33), ‘şöhret’in karizmatik özelliklerine vurgu yapan öznelci yaklaşımları şöyle ifade eder;

Yetenek, disiplin ve alıştırmayla daha incelikli, daha göz alıcı bir hale getirilebilirse de, az bulunurluğu doğanın hayret verici bir hediyesi olarak sunulur. Çoğunlukla kabul gören öznelcilik, kitlelerin bir şöhretin kendine özgü yürüyüşünden, yüz şeklinden, karşılık verme ve konuşma tarzından yoğun bir biçimde etkilenmesinin sebeplerini benzersiz bir kimyayla açıklar. Başka bir deyişle, bunlara akılcı bir açıklama getiremez. Birine şöhret statüsünü bahşeden şeye sonuç olarak bir gizem gözüyle bakıldığına göre, takdir, çözümlemenin üzerinde ayrıcalıklı bir yere oturur.

Toplumun ‘rol model’ olarak algıladığı karizmatik figür, bireylerin beğenilerinin ve davranışlarının belirleyicisi haline gelebilir. Hayranlar gıpta edinilen büyüleyici karakterle benlenebilmek için kendini onun gibi olma yoluna adar. Görüntüye ve davranışlara dayalı bu benzerlikler, sosyal temsiliyet arayışındaki bireyler için rehabilite edici bir etki yaratırlar.

İzmir’de görüşme yaptığım çalgı yapımcısı Çağdaş Yazıcı, perdesiz gitar için gelen taleplerdeki ‘siyah’ abanoz tuşe tercihini Erkan Oğur’la ilişkilendirir ve bu tercihinin sebebini sorduğu bir müşterisinden “hocanın gitarı da öyle simsiyah, sanki bir yolmuş gibi, karanlık bir denizmiş gibi...” yanıtını aldığını belirtir. Yazıcı bazı çalgı yapımcılarının da beyaz bir gömlek ve “Erkan Oğur’un yeleği” olarak niteledikleri bir yelek giydiklerini, saçlarını ‘bonus’ şeklinde uzattıklarını, Oğur gibi konuşmaya çalıştıklarını ekler (15.12.2018).

19 Aralık 2018 tarihinde İzmir’de düzenlenen *Anadolu’nun Hafızası* başlıklı etkinlikte müzisyen ve çalgı yapımcısı Engin Topuzkanamış ve müzisyen Salih Korkut Peker, Erkan Oğur’u bir “dahi” olarak nitelendirirler. Topuzkanamış, “kişisel olarak onun peşine takılan insanlardan birisi” olduğunu belirterek Oğur’un Tanburi Cemil Bey’in bu yüzyıldaki muadili olduğunu ayrıca bu iki müzisyeni normal müzisyenler olarak değerlendirmenin mümkün olmadığını vurgular. Topuzkanamış’a göre Oğur’un

temel özelliği, çalgı icat etme veya mevcut çalgıları bambaşka şekle dönüştürme becerisidir:

Salih'in elinde gördüğünüz perdesiz gitar mesela, o da icatlarından bir tanesi. Başka, Oğur sazı gibi sazları da var... Ama önemli olan enstrümanlar değil bence, bu geleneği bundan sonra 50 sene sonra; hatta bir İspanyol müzisyen var Efren Lopez belki biliyorsunuzdur buralara çok ilgili bir adam, o demişti “50 yıl sonra Erkan Oğur üzerinden gelenek inşa edilecek tekrar” diye. Şimdi de başladı evet...



Fotoğraf 26: Salih Korkut Peker'in *Anadolu'nun Hafızası* etkinliğindeki perdesiz gitar icrası (Kişisel Arşiv).

Benzer şekilde Erkan Oğur'un Tanburî Cemil Bey ile benzerliği yazar Yasemin Karahüseyin tarafından şöyle değerlendirilir:

Tanburi Cemil Bey, müzikte özgünlüğü musikimizin sesleri ve enstrümanlarını kullanarak aramış, yaylı tanburuyla garba tavır almış, dönemin batı heveskârlığına karşı İstanbul musikisini icra etmiş bir sanatçıdır. Viyolonsel sesini tanburda aramış, yaylı tanburu icat ederek batı taklitçiliğinden uzak aradığı sesi yakalamış, mütevazı bir yaşantıyı, sarayın iltifatlarına karşı tercih etmiş, bu tavrıyla dönemin sanatçılarından ayrılmıştır. Oğur'un Türk musikisinin seslerini gitarda araması ve bu doğrultuda 'Türk gitarı' olarak anılan perdesiz gitarı icat etmesi, "Kendi müziğini yapmalı insan" deyişi ve

ticari kaygılardan uzak yaşantısı Cemil'in sanatçı tavrına benzerlik gösterir (URL-28).

Müziyen, aranjör ve besteci Cenk Erdoğan, Aralık 2018'de İstanbul'da yaptığım görüşmede, Erkan Oğur'un yüz metreden tanınabilecek kendine has bir tona sahip olan, Jimi Hendrix, Pat Metheny ya da John Scofield gibi 'kült' bir müzisyen olduğunu vurgular. Erdoğan, Türk halk müziği ilişkili müzik çevrelerinde, perdesiz gitar altta melodiyi çalarken kopuzun arpejlerle eşlik ettiği 'Erkan Oğur aranjmanı' gibi bir stilin geliştiğini de belirtir. Oğur'un müzisyenlere çok şey öğrettiğini, onunla aynı devirde yaşayabildiğimiz için çok şanslı olduğumuzu düşünen Erdoğan'a göre Oğur'un "etkisine girmemek elde değil ama etkisinden çıkmak da bir o kadar da zor"dur. Erdoğan, ilk albümünün Erkan Oğur *sound*'una benzerliğiyle ilişkili sorumu, "76'dan itibaren hiç albüm yok 2008'e kadar, bir tane bile perdesiz gitar albümü yok, başka kimseyi dinleyemiyorsun ki..." şeklinde yanıtlayarak bu durumun oldukça normal bir şekilde karşılanabileceğini vurgular. Günümüzde ise kendisinin gibi bir perdesiz gitar albümü yapılmasa da perdesiz gitar çalan insanların artış gösterdiğini belirtir. Sonrasında bu durumla ilişkili olarak müzik yaşamı için dönüm noktası olan bir anısından bahseder. 2006 yılında bir kayıt için Taksim'de bulunduğu Avustralyalı müzisyen ona bir CD vermiştir, CD'yi dinledikten sonra müzisyeni arayıp sebebini sorar, Erdoğan'ın aldığı yanıt onun yeni arayışlarının yolunu çizecektir:

Dedi ki, bak sen çok iyi müzisyensin, çok iyi bir gitarist olacaksın ama Erkan Oğur'dan kurtul... Bütün artikülasyonun, bütün cümleye girişin-çıkışın, her şeyin Erkan Oğur gibi dedi. Taklitler asıllarını yaşatır unutma dedi bana. Ne yapacağım dedim ben yani madem söylüyorsun yolunu da söyle...Yolunu dedi ben bilemem sen bulacaksın... O gün bir milat oldu benim için; bütün Erkan Oğur kasetlerini bir kenara kaldırdım, üç sene böyle, konserini görüyorum gitmiyorum; *Telvin Trio* çalışıyorlar burnumun dibinde, böyleyim; gitmeyeceğim, gitmeyeceğim...Ve benim için esas kırılma noktası da o dönemden sonra oldu, ben böyle tekrardan eski aşkım flamenkoya geri döndüm.

Cenk Erdoğan, flamenko stili üzerine yoğunlaştığı dönemden sonra bu teknikleri perdesiz gitar üzerinde uygular ve uzun bir uğraştan sonra şuan kendi tabiriyle “*unic* olarak çıkan o *sound*”u yakalar. Erdoğan, Oğur’dan çok şey öğrenmiş ancak onun “hasta tutkunları” gibi bir figür tarafından şekillendirilmek yerine müzikal zekasını iyi kullanarak kendisinin bir toplamı olmayı başarabilmiştir. Ayrıca Oğur’la olan yakın ilişkisinin de bununla bağlantılı olduğunu düşünür; nihayetinde Oğur’un “Bak ben bunu sana hediye ettim, tüm insanlığa armağanımdır, buna iyi bak, adam et bunu, bir yere götür” diye emanet ettiği hediyesine iyi bakmıştır.

Erkan Oğur ise, *Telvin* belgeseli için düzenlenen söyleşide kendisinin “öncü” olarak nitelendirilmemesi gerektiğini, sadece bazı açılardan biraz daha önde olabileceğini vurgular:

Yani, beni takip eden insanların olması, belki hani ben bir adım öndeyim bazı açılardan diye olabilir önlerinde başka kimse yoksa... Bu tabii belli bir sorumluluk isteyen de bir şey. Ama ben yaptığım müzikler ve müzik konusunda insanların bakış açılarını, duyumlarını, estetik anlayışlarını, kendi bölgemizle ilgili müzikler konusundaki fikirlerini belli ölçüde düşünmelerini sağladığımı görüyorum ve bir enerjiyi paylaştığımızı hissediyorum. Hem Anadolu’nun çeşitli bölgelerinde, köylerinde de, dağ başında da veya başka ülkelerin herhangi bir yerindeki insanlarla aynı şeyleri yaşıyorum. Bu bir misyon aslında ben misyon olsun diye yapmıyorum bunu. Ama kendiliğinden öyle gelişmiş bir durum var... Belki “paylaşmak” diyebiliriz buna veya “okul” diyebiliriz. İnsanların bundan faydalanabileceğini ve kendilerini bir sonraki zamana daha hazır hissedebileceklerini düşünüyorum (URL-25).

3.4. Perdesiz Gitarda Tını: Beklenti ve Kaygılar

Müziksel tını; bir davulun gönü, bir gitarın teli ya da bir insanın ses telleri gibi titreşen bir nesnenin ürettiği ses dalgalarından oluşur. Havanın birbirini izleyen basınç ve gevşemeleriyle oluşan ses dalgaları, kulak zarına çarparak beyine uyarılar gönderir. Beyin bu uyarıları ya müzik olarak ya da gürültü olarak sınıflandırır. Bu bakımdan ses

dalgalarının karakteristik özellikleri tınların doğasını belirler. Bunları algılama ve kullanma biçimi ise insan kültürünün bir parçasıdır ve müzisyenliğin özelliklerini oluşturur (Kaemmer, 1993:44). Müziksel tınların doğasını o ses ile aynı anda meydana gelen başka titreşimler de belirler. Temel ses, bizim asıl perde olarak duyduğumuz sestir. Değişen doğuşkanlar (*overtone*), bizim farklı çalgıları, aynı perdeyi tınlatsalar bile birbirinden ayırabilmemizi sağlayan ek tınlar verir. Bu farka ‘ses rengi’ denir. Müzisyenler ses renginde çeşitliliğe el verdiği için farklı çalgılara ve bunların nasıl ses çıkardığına büyük ilgi gösterirler. (Kaemmer, 1993:47). Çalgılar kullanımlarındaki ya da özneliklerindeki küçük farklılıklara bağlı olarak ürettikleri tınlarla, kullandıkları kültürel topluluklara ait referansları aktarabilir, bu toplulukların kendilerini tanımlama ve diğerlerinden ayırt etme eylemlerine aracılık edebilirler. Çalgı çalmak ya da üretmekle ilgili öğrenme sürecinin bir parçası da ‘ideal tını’yı elde etme becerisidir. Öte yandan hem müzisyen hem de çalgı yapımcısı ideal tınıyı yakalamak için çaba harcamakla birlikte hangi tınının doğru, uygun ya da değerli kabul edileceği konusundaki tutumlar çoğu zaman içinde buldukları ya da hizmet ettikleri kültürel çevrelerce belirlenir ve bir müzik kültüründen diğerine farklılık gösterebilir (Yükselsin ve Küçükebe, 2010: 675).

Perdesiz gitarda üretilen müziğin ses alanı içindeki tınıyı oluşturan bileşenler yapısal özelliklerle ilgili olduğu kadar çalgının çalınış biçimiyle de ilişkilidir. Perdesiz gitarın yerel müzik pratiklerine özgü tınısal unsurları, makamsal bileşenler ve Türk müziği tavrına özgü çalgı icralarının karakteristik özellikleri çerçevesinde şekillenir. Bu bakımdan perdesiz gitar, Türkiye’deki geleneksel ve popüler müziklerin sınırları yeniden belirlenen inşasında simgesel bir çalgı ve kültürler arasında bir aracı olarak değerlendirilebilir.

Görüşme yapılan çalgı yapımcılarının ve müzisyenlerin bir kısmı klasik perdesiz gitara özgü müzikal özelliklerin anlamsal içeriğine ilişkin olarak “derinlik”, “dinginlik”, “melankoli” ya da “mistizm” gibi çağrışımsal kavramlar kullanırlar. Bu bağlamda “ağdalı” sesler ve “yumuşak” çalma üslubu, klasik perdesiz gitara atfedilen çağrışımların müzikal temsili gibidir. Bazı çalgı yapımcıları klasik perdesiz gitarın “zarif” ses rengi ve “dinlendirici” etkisini Erkan Oğur’un “sakin, yumuşak huylu”

kişiliği ve Türk müziği icra üslubuyla ilişkilendirir. Bu görüşlere göre Oğur'un karizmatik özelliklerine ve müzikal birikimine atfedilen değerler birçok müzisyene esin kaynağı olmuş, bu da Oğur'un perdesiz gitar üzerinde yarattığı yeni *sound*'un yaygınlaşmasını sağlamıştır.

Perdesiz gitarın yapımına ilişkin rol model olarak görülen yapımcı Ekrem Özkarpat İstanbul'daki atölyesindeki görüşmemizde, perdesiz gitarın Anadolu'daki *sufi* müziğiyle örtüşen bir *soundu* olduğunu, bazı insanların Erkan Oğur'u dinledikten sonra "Aa böyle bir müzik var, böyle sesler çıkıyor" ya da "Ben perdesiz gitar çalmak istiyorum" şeklinde tepkiler aldığını ve gitar çalmaya direk perdesiz gitarla başladıklarını vurgular. Diğer açıdan, özellikle müziğe yeni başlayanların ya da müzikal anlamda belli bir seviyeye gelmemiş insanların perdesiz gitar müziğindeki "teslimiyet" halini yanlış değerlendirdiklerini, "trajedi" ve sakinliğin ayırımına varamadıklarını düşünür. Özkarpat, yüksek ifade gücüne sahip olduğunu düşündüğü perdesiz gitardaki uzun, nezleli ve sıcak tınılarla elde edilen tavrın "melankolik" olarak algılanmasının sebebini şöyle açıklar:

O melankolik hali bir müzikal bir renk oluşturmaya başladı. Her şeyin fazlası zarar tabi. Ama Anadolu insanının ve bir çok kişinin de ruh haline uydu bu aslında. Bizler belki trajediye biraz fazla inanıyoruz millet olarak veya fazla etkileniyoruz, trajik duygular, melankoliklik... Fazla melankoliğimiz yani. Dolayısıyla o ses de baya oturdu bunun üzerine (29.12.2018).

Müzisyen Cemalettin Olgun Özdemir, Oğur'un yön vermiş olduğu perdesiz gitar icra üslubu hakkındaki izlenimini "Erkan Oğur'un etkisi tabi ki var ama bu enstrümanın suçu değil ya da enstrümanın eksikliğiyle ilgili bir şey değil, enstrümanın sadece belli bir zamana ihtiyacı var" şeklinde aktarır. Özdemir'e göre şuan ağırlıklı olarak "melankolik" melodiler tercih edilmesinin sebebi enstrümanın henüz kendini tamamlamamış olmasıdır. Örneğin "daha ritmik" çalmak istediğiniz zaman enstrümanın *sustaini* buna imkan vermez. Uddaki gibi daha uzun sesler, daha parlak sesler almak zordur; perdesiz gitarın tel yapısı da farklı olduğu için sesler daha kısa sürelidir dolayısıyla tek bir tel üzerinden çalınmaya çalışılır. Bununla birlikte perdesiz gitarın

yapısal özelliklerinin ve icra üslubun zamanla değişeceğini vurgular. Ona göre daha şimdiden bunun bazı denemeleri görülebilir; örneğin Timuçin Şahin makamsal ezgilerden ziyade melodik atlamalı sesleri daha çok tercih etmektedir, tek tel üzerinden gitmez, daha çok gitar gibi pozisyon kullanır. Cenk Erdoğan da perdesiz gitarda farklı bir akort sistemini tercih eder dolayısıyla belli pozisyonlarda ve belli tonlarda akor da çalabilmektedir. Bu bakımdan çalgı belli bir noktaya gelmiştir ve belli bir süre sonra değişecektir (11.02.2019). Cenk Erdoğan, perdesiz gitar müziğiyle ilgili “belirli ruh hallerine hitap ediyor” tarzındaki görüşlere ve tavır konusundaki kısıtlamalara şiddetle karşı çıkar: “Sensin oradaki; *sound* senden geliyor yani, başta onu anlamak lazım. Burada *sound*, enstrümanda değil ki...”. Ayrıca bugün ileri teknolojiler ve *loop station* vb. yaygınlaşmakta olan bazı müzik ekipmanları sayesinde “neşeli” müzikler çalmanın da mümkün olduğunu vurgular.

Cenk Erdoğan, alan içerisindeki diğer müzisyenlerle kendisi arasında ayırt edici önemli özellikler bulunduğunu, bunun farklı bir bilince ve farkındalığa dayandığını belirtir ve kendisini asla aynı kulvarda görmez. Onlarda Erkan Oğur’un tuşesini taklit etme geleneği olduğunu, bu bakımdan gitarların tınlatılma biçiminin çok benzeştiğini düşünür. Bunun yanı sıra Erkan Oğur’un kişisel özellikleriyle bütünleşmiş tuşesinin kendi karakterine uygun olmadığını şu sözlerle ifade eder: “Erkan abinin karakteri öyle, o yavaş yürüyor, yavaş konuşuyor biliyorsun. Ben enerjisi yüksek, sahnede böyle kopan, bütün vücuduyla gitar çalmaya çalışan bir adamım” (27.12.2018). Bu bakımdan performansı sırasında kullandığı ekipman ve efektler sayesinde farklı müzikal türlere ve üsluplara ‘uyum sağlama’ ve ‘yeniden yorumlama’ becerisinin ayırımına dikkat çekmiş olur.

Bergama Kolektif Hayalgücü Müzik Merkezi’nde gitar, kompozisyon ve doğaçlama üzerine atölyeler düzenleyen müzisyen ve besteci Timuçin Şahin, Ağustos 2017’de Bergama’daki görüşmemizde Anadolu rock, Türk cazı gibi melez türlerde birleştirilmeye çalışılan müzikal özelliklerin, türün ‘kendi *sound*’unun yaratımında kısıtlayıcı etkisi olduğunu vurgulayarak kendi icra üslubunda ve bestelerinde yerel müzik kültürlerinin müzikal özelliklerine kurgusal olarak yer vermediğine, müziği doğal bir şekilde yarattığına ve bu özelliklerin gittikçe daha az hissedildiğine değinir.

Şahin'in klişeleşmiş olarak nitelendirdiği perdesiz gitar icra üslubuyla ilgili değerlendirmesi şöyledir:

Gerçek anlamda ilginç şeyler yapan insanlar var, onlar da tek tük ama böyle grup olarak baktığında yine aynı şeyi yapan insanların çoğunlukta olduğu bir kümeleşme söz konusu. Benim çok ilgimi çekmiyor öyle kümeleşmeler hiç bir zaman. Herkesin aynı şeyi çaldığı, aynı kültürün sürekli çalındığı ve üstünde yeni bir şey yapıyormuşuz gibi konuşmak...

Erkan Oğur, Urla Caz Festivali *Anatolian Blues* konseri sonrası yaptığım görüşmede bu duruma farklı bir açıdan yaklaşarak, yerel müzisyenlerin kendi kültürlerini yeterince tanımadıklarını, bu toprakların müziğini bilmediklerini ayrıca doğru çalışma disiplinine sahip olmadıklarını, bu bakımdan perdesiz gitar adına özgün örneklerin görülmediğini vurgular. Oğur'a göre perdesiz gitara özgü tınsal özelliklerin ve icra biçimlerinin yaratıcı boyutlara ulaşamamasının sebebi çalgının yapısal özelliklerinden çok müzisyenlerin müziğe ve çalgıya olan yaklaşım tarzıdır:

Perdesiz gitar henüz anlaşılmiş bir şey değil zaten, çünkü insanlarımız kendi müziğimizi, bu toprakların müziğini bilmiyorlar. Ama ellerinde bir enstrüman var ne çalacak, oradan buradan ne duyuyorsa onu çalıyorlar. Ama bir kültürden, örneğin Maraş yöresinden gelmediği için veya Burdur yöresinden gelmediği için; gelmediği dediğim, oranın müziğini taşımadığı için, öğrenmediği için, ilgi duymadığı için veya böyle bir imkanı olamadığı için bilmiyor yerel müziği. Dolayısıyla gitarı eline aldığı zaman çalacağı bir şey yok, taklit ediyor ne duyduysa. Ya Batıdaki bir şeyleri, eskiden gitar çalıyorsa ona aktarıyor, Cenk'in yaptığı gibi filan... Veya Arabesk müzik ortalıkta dönüyor, onları bir şeyler yapıyorlar veya makam bilgisi filan hiç yok ama hasbelkader kulağı var, bir şeyler uyduruyor falan. O yüzden eksik, insanlar eksik başlıyor bu işe.

Oğur'a göre gitaristlerin farklı müzik kültürlerinden faydalanma çabası ve birbirlerini taklit etme tutumu tüm dünya genelinde görülebilecek bir durumdur. Bu bakımdan Türkiye'de müzisyen Özgür Abbak'ın perdesiz gitar adına daha özgün bir

konumda olduğunu düşünür: “Kendisi gibi olmaya çalışan hemen hemen tek kişi o. Özgür Abbak dünya çapında bir gitarist” (29.9.2019).



Fotoğraf 27 : Müzisyen Özgür Abbak ve klasik perdesiz gitarı (URL-26).

“Çalgılarla üretilen müzik, onu üreten müzisyenin çalgı merkezli bedensel devinimi ile ortaya çıkan bir insan davranışının sonucu olduğu kadar, çalgının kendisi de, onu üreten çalgı yapımcısının biçim verdiği nesne merkezli bedensel devinimi ile ortaya çıkan bir insan davranışının sonucudur” (Yükselsin ve Küçükebe, 2010: 675). Hornbostel ve Sachs’ın 1914 yılında oluşturdukları ve ses elde ediliş biçimlerine göre düzenledikleri sınıflandırma dizgesinde gitar, teltınlar çalgı grubunun (*chordophones*), telleri tınlama kutusundan bir sapa uzanan ve ditme (*plucking*) yoluyla çalınan lavta (*lute*) ailesi içinde yer alır. Perdesiz gitardaki renk çeşitliliği, müzisyenlerin ve çalgı yapımcılarının içinde buldukları kültürel bağlamlara göre değişik şekilleri ve malzemeleriyle, tel boyu-yüksekliği, farklı açıları ve balkon sistemleri, akort şekilleri vb. uyarlamalarla elde edilir.

Görüşme yapılan çalgı yapımcılarının çoğunluğu ise perdesiz gitarın yeni bir çalgı olarak farklı denemeler için heyecan verici olduğunu vurgular. Bu bakımdan yeni perdesiz gitar çeşitleri her geçen gün artış göstermektedir. Çalgı yapımcısı Can Oral’ın, çalgı yapımcısı Erdem Kapan ve müzisyen Cenk Erdoğan’dan fikir alarak tasarladığı ‘Bariton Perdesiz Gitar’, perdesiz gitarın yapısal değişimine örnek olarak gösterilebilir. Perdesiz gitarın ‘otantik’ bir çalgı olduğunu aynı zamanda klasik gitardan farklı, yeni

bir çalgı olduğu için sınırlarının belirli olmadığını ve değişime daha açık olduğunu belirten Can Oral, bu durumun çalgı yapımcılarının içinden gelenleri yansıtmasına yani özgürleşmelerine olanak sağladığını düşünür. Öte yandan icracılar da yeni ve farklı olana daha yakın hissetmeye başlamıştır: “Eskiden klasik gitaristler sevmezdi perdesiz gitarları ama artık öyle bir tabu yok”. Oral’a göre klasik gitara ait geleneksel özellikler, yerel müzik kültürüyle uyumlu olarak perdesiz gitar üzerinde biçim değiştirir bu da yeni denemeleri olanaklı hale getirir.

Değişim, gelişim ve başkalaşmalara imkân vermeleri açısından müzik aletlerini bir çeşit laboratuvar olarak nitelendiren Erkan Oğur, perdesiz gitarın standart klasik gitar biçiminde yapıldığında *sustaini* olmadığını, bu bakımdan yapım tekniğinin biraz daha geliştirilmesi ve başlı başına yeni bir çalgıymış gibi düşünülerek yapılması gerektiğini vurgular. Oğur’a göre perdesiz gitarın yapısal özellikleri ve ‘ideal’ tınısı müzisyenlerin ihtiyaçları çerçevesinde belirlenmektedir:

O biraz tuşeyle ilgili, senin çalış biçiminle ilgili, benim mesela tellerim çok alçak, yükseklikleri çok fazla değil çünkü yumuşak çalıyorum dokunur gibi filan ama bazı insanlar çok sert çalıyor, kuvvetli vuruyor, onun için yüksek olması gerekiyor, ses bozuluyor deforme oluyor çünkü alçak olursa kuvvetli vurursan. Kötü ses çıkıyor yani dolayısıyla çalıcının şeyinde o biraz, yükseklik ayarı falan. Tel boyu ise yapacağın akortla ilgili, üzerine uygulanacak gerilimle ilgili. Standart klasik gitar akorduyla perdesiz gitarı çaldığın zaman biraz sert oluyor, biz Türk müziği çalanlar genelde 440 Hertzi değil de daha düşük frekansları daha sıcak buluyoruz müziğimiz icabı, belki de doğadaki bir neden o. Onun için daha düşük, yarım ses falan daha düşük akortla çalmak perdesiz gitar daha lezzetli tınlatıyor. Eğer illa standart akortla çalmak isteniyorsa belki biraz daha tel boyunu kısaltıp gerilimini azaltıyorsun o zaman o kadar sert durmuyor normal akort yaptığında. Öyle varyasyonlar yapılabiliyor, yapımcılar bunları deniyorlar (29.9.2019).

Çalgı yapımcısı Ekrem Özkarpat (29.12.2018), perdesiz gitarın yapısal özelliklerinin iyileştirilebileceğini şöyle örneklendirir:

Mesela perdesiz gitar için farklı bir tel dizaynı; hem elektrik gitar için hem klasik için bir dizaynı yapılması gerektiğine inanıyorum. Bununla alakalı olarak bir arkadaş Türkiye’de tel üretiyor, şimdi onunla çalışmalara başlayacağız. Onun dışında malzemeyle alakalı, klavye malzemesi çok önemli, çok şey fark ettiriyor. Gitarın üzerinden pelesenk bir tuşu çıkartıp abanoz koyduğunuzda ses baya bir fark ediyor. Abanozu çıkartıp başka bir malzeme koyduğunuzda da fark edebilir, onun üzerine bir takım ARGE çalışmaları söz konusu. Dolayısıyla tamamlanmamış ve çok da bilinmeyen bir şey olarak benim için cazibesini daha fazla koruyor perdesiz gitar.

3.4.1. Perdesiz Gitarda E-Bow’un Kullanılması

E- bow (elektronik bow, elektronik yay), 1969 yılında icat edilmiş 9 volt gücündeki pil ile çalışan bir elektromanyetik cihazdır. Telin birkaç milim üzerinde tutulan mıknatıs, telin önce güçsüz, sonra giderek artan bir biçimde salınma gelmesini ve sürekli titreşimde kalmasını sağlar yani gitar üzerindeki manyetik ile ters akım yaratarak telin saniyede 1000 kez titreşmesine sebep olur. Bu etki tınlayan telin üzerinden farklı efektler elde edilebilmesine imkân sağlar.



Fotoğraf 28: Erkan Oğur, çift saplı elektrik gitarı ve e-bow cihazı (Fotoğraf: Aykut Uslutekin)

1990'lardan sonra farklı müzikal üsluplarda kullanımı tekrar yaygınlaşan *e-bow* cihazı, elektrik perdesiz gitarda ilk kez Erkan Oğur tarafından kullanılmıştır. *E-bow*, perdesiz gitarda tını efektlerini değiştirmek ve 'uzun sesler' elde etmek için kullanılır, ayrıca tınlayan telin üzerindeki farklı çalım teknikleri sayesinde, ney'in, yaylı tambur'un, kemençe'nin tınısına benzeyen ya da hiç bir çalgının tınısına benzemeyen, 'farklı' sesler elde etmektümükündür. Bu yüzden makam müziğine özgü doğaçlamalarda da (taksim) kullanılabilir. Görüşme yapılan bazı müzisyenler bu tarz efektlerin ve uzun seslerin müzikteki 'derinlik' hissini arttırdığını düşünürler. Kahyaoğlu, Oğur'un *e-bow* ile Türk musikisi esinli tınlar, ezgiler yaratarak müzik dünyasına hoş tatlar kattığını ve Türk müziğini anımsatan değişik *sound*'lar ürettiğini belirtir (2002: 232). Çalgı yapımcısı Ekrem Özkarpaz (29.12.2018), elektrik perdesiz gitar üzerinde yaratılan bu ses döngüsünün, popüler müzik üsluplarının *sound*'una ters düşmediğini, ayrıca müziğin ifade gücünü yükselttiğini, Anadolu'ya özgü bazı sesleri de içinde barındıran bir solo için çok daha uygun bir ifade oluşturduğunu vurgular. Elektronik yollarla değiştirilerek elde edilen bu tını ve icra üslubu, perdesiz gitarın duyuma dayalı kodlarında yeni bir yaklaşım olarak görülür. Bu bağlamda elektrik perdesiz gitarda *e-bow* kullanımı, yerel müziğin dönüşümünde ve yeniden yaratımında başvurulan temel karakteristiklerden bir tanesidir ve elektrik perdesiz gitar müziğine atfedilen "derinlik" anlamının tınısal dayanağı olarak değerlendirilebilir.

3.5. İcracı ve Yapımcıların Perdesiz Gitar Üzerine Yaklaşımları

Değişim, müziğin hem tınısında hem de anlamları, kullanımları ve işlevlerinde ortaya çıkabilir. Tınıdaki değişimler temel olarak 'biçem'deki değişimlerdir. Biçem (üslup), geniş kapsamlı bir terimdir ve çeşitli özelliklerden oluşur. Fark edilen en geniş biçem değişim alanı, bir toplumda yapılan müziğin 'yapılar'ında değişiklikler yapmaktır. Bu tür değişimler uygusal tekniklerin kullanımı, standart aşıt sesleri ya da ritm kalıplarındaki değişimlerdir. Diğer açıdan tınıdaki değişimler biçem kadar çalgılar ve çalgılardaki teknolojik gelişmelerle de ilgilidir. Çalgılardaki değişimler ise çoğunlukla eski amaçların yerini yeni gereçlerin alması şeklinde gözlenir (Kaemmer, 1993:92). Bir müzik kültürünün bileşenlerinden biri olarak çalgı, o kültürel dizgenin müziğine verdiği önemin ve değerinin teknolojik karşılığıdır. Çünkü en basit ya da yalın

bir çalgının yapımı belirli bir teknoloji gerektirir (Aktaran Erol, 2002:135). Kimi çalgılar sesleri hoşta gittiği için, geleneksel/yerel çalgılardan daha tınlayıcı olduğu için ya da her yerde kullanılabilir olduğu için, kullanılmakta olan çalgıların yerine geçebilir. Örneğin 19.yüzyılın ilk yarısından sonra pek çok geleneksel Türk Sanat Müziği çalgısı yerini Batı müziği kültürüne ait olan keman'a bırakmıştır. Benzer şekilde Muzika-1 Hümayun'da yoğunlaşan Batı müziği çalışmaları sayesinde klarnet de geleneksel Türk Sanat Müziğinde kendisine yer bulmuş ve geleneksel müziğin tınısında değişime yol açmıştır (Erol 2002a:136).

Çalgılardaki değişim ve dönüşümün bir örneği olarak gitar, eski zamanlarda kısa bir dönem perdesiz olarak icra edilse de uzun süredir tamperaman sistem özelinde kabul görmüş bir çalgıdır. Günümüzde farklı kültürlerin müziksel ihtiyaçlarına karşılık verecek biçimde yeniden dönüşüme uğrayan perdesiz gitar, hem özgün bir tınıya sahip olması hem de farklı icracıların ve çalgı yapımcılarının bakış açıları ile yeniden yorumlanabilmesi bakımından gitar kültürleri içinde meşruiyet kazanarak popüler bir çalgı haline gelmiştir.

Gitar müziğinin Türk Müziği makamsal özellikleri ve yerel müzik pratiklerine uyumlanma sürecinde bir öncü ve yaratıcı müzisyen olarak değerlendirilen Erkan Oğur, klasik gitar çalıştığı dönemde Anadolu'daki halkların müziklerinin etkisini hissettiği ve o seslere ulaşmak için perdesiz gitarı tasarladığını belirtir. Bu bakımdan gitardaki perdeleri kaldırma sebebinin bir keşiften çok Türk müziği seslerine olan ihtiyacı olduğunu vurgular:

Gitarla düşünmeye alıştım. Düşüncelerimdeki Türk müziği sesleri ihtiyacım, gitardaki perde sistemini kaldırmama ve sınırlı bir aralık içerisinde sonsuz ses imkanı sağlayan perdesiz gitarı yapmama neden oldu. Yıl 1976... Aslında “sonsuz perdeli gitar” desek daha doğru olurdu. Perdesiz gitar, bütün yaylı sazlar ailesi ve insan sesi gibi çok yüksek anlatım gücü olan, yeni bir müzik aleti olarak dünyaya ve insanlığa hediye (URL-27).

Görüşme yapılan müzisyenlerin ve çalgı yapımcılarının kimisi perdesiz gitarı Batılı kültürler ve ana akım müzik türleri içinde konumlandırırken kimileri yerel kültüre özgü niteliklerini ön plana çıkartacak şekilde “Türk gitarı”, “Türk perdesiz gitarı”, “Anadolu halk çalgısı” şeklinde ifadeler kullanır. Sözelimi Ekim 2017’de İzmir’deki “Türküleri & Gelenekleriyle Anadolu’nun Hafızası” başlıklı etkinlik kapsamında düzenlenen atölyelerde perdesiz gitar, bağlama ve cümbüşün de dahil olduğu ‘Anadolu çalgıları’ arasında yer almıştır. Perdesiz gitar atölyelerindeki eğitmenler ise yerel müzik pratikleri ve çalgıları hakkında bilgi edinmek için daha Türkiye’de yaşamış olan Efren Lopez (İspanya), Gilad Weiss (İsrail) gibi yabancı müzisyenlerdir.



Şekil 5: “Türküleri & Gelenekleriyle Anadolu’nun Hafızası” başlıklı etkinlik broşürü (Kişisel Arşiv).

Perdesiz gitara atfedilen bu özgül çağrışımlar yerel kimliklerin aidiyetini yansıtması ve kültürel sermayeler ile kolay ilişkilendirilebiliyor olması bakımından simgesel bir öneme sahiptir. Dışarıdan (*outsider*) olanlar da dahil bazı müzisyenler, yerel kültürde yetişmiş icracıların bilgi ve becerilerinin daha “özgün” veya daha “doğru” olduğunu düşünürler. Yerele özgü kriterlerin bir kültürel sermaye olarak sunulduğu ölçütlerden bir diğeri ise perdesiz gitarın yapım tekniğidir. Çalgı yapımcısı Uğur Elcik’e göre, gitarın halihazırda popülerleşmiş bir çalgı olması ve perdesiz gitarda çalınan seslerin Türk müzik kültürü içinde uzun yıllardır duyuluyor olması, ayrıca bu çalgıyı iyi icra edenlerin çoğalması da onun yerel müziklerle uyumunu arttırmıştır.

Elcik, Türk müzisyenlerin perdesiz gitar icrasında daha iyi bir konumda olduğunu düşünür ve bu görüşünü şu şekilde gerekçelendirir:

Coğrafik durumla alakalı tam kesişim kümesi aslında burası, orayla buranın, Batıyla Doğunun... Her şey var, İran var aşağıda onların müziği bambaşka, Türkmen müziği, kopuz oradan geliyor zaten Türkmen sazı. Bir sürü sentez var yani milletler de getiriyor müziklerini, onların etkileri var. Bulgar müziği geliyor onlar da çalıyor aslında bütün bunları ama biraz garip çalıyor. Mesela sana çok güzel bir örnek vereyim; adam hakikaten çok iyi bağlama çalıyor, perdesiz gitar çalıyor ama bir Türk gibi çalmıyor, onların yöresindeymiş gibi bir etki var orada, mesela Efren Lopez... (26.12.2018)

Perdesiz gitarın uluslararası platformda ‘Türkiye gitarı’ şeklinde değerlendirilebileceğini belirten Ekrem Özkarpaz, dışarıdaki müzisyenlerin makamsal müziğin icrasında başarılı olabilmeleri için bu kültürde yaşamış olmaları gerektiğini düşünür. Perdesiz gitara orta doğulu insanların daha çok ilgi duyduğunu vurgulayan Özkarpaz, Türk çalgı yapımcılarının bu konudaki ayrımını net biçimde ifade eder:

Türkiye’de gitar yapıp satmaya çalışmak, bu konuda bi şeylerle uğraşmak da aslında iddialı bir şey. Herkes “İspanyol malı gitar” diyor veya “Amerikan gitarı” diyor veya Avrupalı bir yapımcının yaptığı gitara daha torpili bakma durumu söz konusu. Ama perdesiz gitar sesi ve bu tını bize ait olduğu için onlar bilmiyorlar mesela, dışarıda bir yapımcı tamam gitar yapar ama o gitarı perdesiz yapamayabilir. O tel yüksekliği nasıl olmalı, nasıl bir *sound* çıkacak... O yüzden ne olursa olsun bir şekilde gitarın bizim elimizden geçmesi gerekiyor. Mağazadan “Aa perdesiz gitar aldım, tamam gitarım var” gibi bir şey söz konusu değil. Veya Avrupa’da, Amerika’da çalmak isteyenler oluyor, oraya da yapıp gönderiyoruz.

Çalgı yapımcısı ve müzisyen Erdal Yapıcı ise, Türkiye’de iyi virtüözlerin bulunmasına rağmen gitarın Türk çalgısı olmadığını, bunun daha çok ‘tavır’la ilişkili bir

konu olduğunu düşünür ve gitarın yerel müzik kültürüyle bağlantılı çağrışımlarına da karşı çıkar:

O zaman Türk müzisyenlerinin Türk tavrıyla çaldığı kemanın da Türk kemani olması gerekiyor ama öyle bir şey yok, bu aslında tavırla ilgili bir şey kesinlikle. Mesela perdesiz klasik gitarı bir Türk çaldığında; Türk müziği eğitimi almış birisi çaldığında oradan bir tambur hissiyatı alabiliyorsunuz ya da bir ud hissiyatı alabiliyorsunuz ama Türk müziği eğitimi almamış bir insan çaldığında bu hissiyatı almıyorsunuz (29.12.2018).

Erkan Oğur, perdesiz gitarın yerel çağrışımlarına ilişkin olarak hiç bir müzik aletinin bir yere ait olmadığını, çalgıların coğrafyalara ve kültürlere göre şekil almaya devam ettiklerini vurgular. Oğur'a göre bu durum çalgıların tarihi incelendiği zaman da açıkça görülebilir, sözgelimi gitar da köken olarak Batıya ait bir çalgı değildir. Bu bakımdan çalgı, herhangi bir müzik kültürünü ifade eden bir tavırla çalındığı takdirde yerellik sadece şekil değiştirmiş olur:

Perdesiz gitarla Anadolu müziği çaldığında ona Türk gitarı diyemezsin ama Anadolu müziğini ifade ettiğini söyleyebilirsin en fazla. Çünkü başka bir perdesiz sazla, kemanla da Anadolu müziğini çalabilirsin. Kültürler enstrümandan muaf, hangi enstrüman olursa olsun eğer taşıyabiliyorsan onun müziğine, onunla ifade edebiliyorsan o enstrüman ona cevap veriyor belli ölçüde. Perdesizlik buna daha çok hizmet ediyor çünkü üzerinde ses imkanı daha fazla... Mesela Hint müziğinin özel aralıkları var, Türk müziğinin özel aralıkları var, ne biliyim Endonezya müziğinin özel aralıkları var; Batı piyanoda veya normal gitarda çalınması mümkün değil ama perdesiz sazlarda mümkün veya özel perdeli, bizim bağlama gibi veya tambur gibi, sitar gibi bunlarda mümkün. İnsanın duyum sınırı içerisinde olan frekans bandının ancak perdesiz bir sazla tamamını verebilirsin. Perdeli sazda sınırlıyorsun. Batı müziğinde 12 tane ses var; 12 major, 12 minör ve onların kombinasyonu var başka bir şey yok. Ama sonsuz ses var bunda, buradan buraya kadar sınırlı aralıkta perdeyi kaldırdığın zaman. O kadar çok ses var ki... (29.09.2019)

Erol'a (2009: 212) göre müzisyenler, toplumsal bir itibar olarak gördükleri otantisite isnadını almak ve otantik bir müzik yaptıklarını kanıtlamak için çeşitli stratejilere başvururlar. Bunlar “Yaptıkları müzik türü (üslubu) ile ilgili olduğu kadar, özgül olarak inşa edilen ve algılanan müzik dışı bileşenlerle de yakından ilgilidir”. Dolayısıyla seslendiricinin otantik işaretleyicileri ‘bağlamsal’dır. Bunlar bazen bir aksan ya da şarkı söyleme üslubu, bazen özel bir çalgı tercihi, bazen giyim, bedensel devinim ya da bir yaşam biçimi olarak görünebilir. Benzer biçimde yerelden ve küreselden kazanılan otantik işaretleyiciler, müziksel edimlerin tanımlanması ve meşrulaştırılmasını mümkün kılar, böylelikle müzisyenler küresel kimlikleri adına bir farklılık, yerel kimlikleri adına bir aidiyet geliştirebilirler.

Görüşme yapılan müzisyenlerin kimisi geleneksel müziğin icra becerisini bir ayrıcalık olarak görürken kimisi müziksel değişimin ve yaratıcılığın müziği özgünleştirdiğini vurgulayarak yeni kombinasyonların ve atılımların daha kalıcı olduğunu savunur. Müzisyenlerin yeni eylem yönlerini seçerken kullandıkları otantik işaretleyicilerin belirlenmesi ise müziksel becerilerin ne tür bir motivasyonun ürünü olduğunun anlaşılması bakımından önemlidir.

Cenk Erdoğan, müziksel kimliğini inşa ettiği dönemi anlatırken, üniversite yıllarında caz müziğine ilgi duyduğunu ve kendisini küresele ait olan ana akım türlerle bağdaştırdığını, ancak bu üslupla kendisini yerel alanda ayırt edici bir konumda tahayyül edemediğini belirtir:

Dürüst olmak gerekirse ben şeyi çözdüm okulda, caz çalarak bu ülkede bir şey yapamayacağımı... Hani standart cazdan bahsediyorum ama; *mainstream*, *bebop* ya da sadece *blues* ya da standart caz besteleri çalarak bir fark yaratamayacağımı çözdüm, çünkü bir girdim kütüphaneye, kütüphanede dinlediğim şeylerin hepsi o kadar üst seviyeydi ki... Yani ben daha bunu anlayacağım, adapte edeceğim falan...

Dolayısıyla müzikal becerilerini ve saygınlık derecesini; perdesiz gitar çaldığı ve yerel kültüre ait müzikal özellikleri temel aldığı süreçten sonra geliştirebilmiştir.

Benzer şekilde David Fiuczynski tarafından ders vermesi için Amerika'ya davet edildiği dönemde New York müzik mağazalarında elektrik perdesiz gitarına ve icra tavrına gösterilen ilgi de kültürel kalıtlarının görkemini duymasını, perdesiz gitar ve yerel müzik biçimleri üzerine yoğunlaşmasını sağlar. Erdoğan'ın bu deneyimi, kendisini yerel müzik kültürüyle nasıl bağdaştırdığı, yerelden ve küreselden hangi unsurları ne şekilde kullandığını ayrıca kültürün bir yerden başka yere taşınmasını sağlayan 'aracılık' yönünü anlamak açısından önemli bir örnektir:

Mesela şimdi Amerika'da gitarla içeri girmek yasak, çünkü çok enstrüman var değiştirip kaçıyorlar, dolayısıyla ben kendi gitarımla bu aleti denemek istiyorum dediğim zaman tamam diyorlar, *case*inden çıkarıyorsun, sana gitarı veriyorlar, askın yoksa askı da veriyorlar hani rahat taşı diye. Tabi bunlar *caseden* çıkarıyorlar, perdesiz gitarı bir görüyorlar, bu ne diyor böyle adam, sonra senin peşinden gelmeye başlıyor. Orda o ilgiyi görünce dedim ki ben, şimdi bi dakika... *Fusion*, en iyi *rock*'ı da çalsan, en iyi caz kasa gitarın da olup en iyi *bebop*'ı da çalsan hiç kimsede böyle bir etki yok. *Blues* çalıyorum mesela bir gitarla okey falan, ben kendi gitarımla perdesiz denemek istiyorum diyorum, "Oooh shit" diye bi ses geliyor, bu ne falan, herkes başıma toplanıyor Amerika'daki dükkanlarda böyle. Ben o gün, 2005'de mevzuyu ayıktım yani.

Timuçin Şahin, Ağustos 2017'de Bergama'daki görüşmemizde perdesiz gitara daha çok '*Raga*'ları, mikrotonal kombinasyonları daha iyi çalabilmek ve duyabilmek için başladığını belirtir. Şahin, o dönemde Karnatik müzik, Afrika müziği, Türk müziği gibi yerel müzik pratikleri üzerine çalışmaları olduğunu ancak daha sonra gidişatının daha önceden hissedilmediği, kuralların katı olmadığı bir müziği tercih ettiğini vurgular. Bu bakımdan Şahin'in 'farklı' müziksel üslubunu daha geniş bir alanla, ulus ötesi bir coğrafyayla ilişkilendirdiği söylenebilir.

Timuçin Şahin, perdesiz gitara duyulan ilginin gitarın dünya genelindeki popülerliği ile bağlantılı olduğunu düşünür. Şahin'e göre gitarın farklı kültürlerde çeşitli örnekleri görülebilir: "İspanyolların bir Flamenko kültürü var; Brazilya'da başka bi tür, Brazilya modeli bir gitar çalınıyor, caz gitar böyle bir model var". Şahin, perdesiz

gitarın da Türk müziği kültürüne özgü bir çalgı olarak değerlendirilebileceğini ancak özellikle doğaçlamanın geleneksel çalgılarda da yapılmış bir şey olduğu için makamsal müzik icralarıyla ilgili denemelerin gitarda devam ettiriliyor olmasını bir yenilik olmayacağını, ayrıca perdesiz gitaristlerin yorumlarında da özgünlüğe ulaşılmadığını, kendisinin de bunun geliştirilmesi yönünde herhangi bir motivasyonunun bulunmadığını belirtir. Diğer bir deyişle müziksel olarak aynı dilin konuşulduğu bir geleneğe, yerel kimliğine özgü meşruiyet arayışlarına ve özgül tanımlamalara çok fazla bel bağlamaz. Aynı zamanda yaptığı müziğin olgunlaşma dönemi yaşadığını, daha da özgürleştiğini ve yorumculuk niteliklerinin bu çerçevede değerlendirilmesi gerektiğini dile getirir:

Bireysel ve kolektif olarak özgürlüğü yaşadığım tek alan müzik. Tek başıma da özgürüm, kolektif olarak kurduğumuz dilde de özgürüz. O yüzden benim için özgün olmaktan biraz daha şey... Hayatın hiç bir konusunda bu kadar transparan ve özgür değiliz, ben, kimse değil (12.08.2017).

Bu bakımdan Şahin'in besteleri ve müzikal üslubuna dair "aşırı uç", "fazla caz" şeklindeki ifadeler müziğinin farklı bir boyut kazanmasının ve 'öteki' olarak benimsemesinin gerekçesi olarak değerlendirilebilir. Neticede müzikal alt yapısını daha yüksek bir seviyeye taşımış, uluslararası bir konumda kabul görmüş bir bestecidir.

SONUÇ

Küreselleşme süreciyle meydana gelen değişimler ve bunların ekonomik, sosyal ve teknolojik boyuttaki etkileri, kültürler arasında çok yönlü bir akış sağlayarak kültürel unsurların birbirleri için belirleyici ve küresel olarak birbirine bağlı olmalarını sağlamıştır. Bu bakımdan küresel süreçlerden izole olan, ‘saf’ bir kültürün varlığı mümkün görünmemektedir ve küresel ya da yerel bütün kültürel olguların görüntüleri melez görüntülerdir. Yerel-küresel etkileşiminin bir ürünü olarak küyerelleşme olgusu, küresel unsurların yerel şartlara ve ihtiyaçlara göre yaşadığı dönüşümü ifade eder. Değişim ve dönüşüme uğramış müzikal unsurlar, yerel kültürlerin yabancı unsurları temellük ederek kendini yenileyebilen ya da küresel kültürün yerel koşullara uyarlanabilen yanını yansıtır. Çalgıların küyerelleşme bağlamında değerlendirilmesi ise müzik kültürlerinin dinamik ve değişken doğasıyla ilişkili olarak küresel ve yerel unsurların sistematik bir kültürleşme ile birbirine dönüşümünü vurgulamaktadır.

Müzikal kültürlerle ilişkili olarak çalgılar, kültürün uğradığı değişimler ve teknolojik gelişmelerin etkisiyle sürekli bir değişim halindedir. Farklı kültürlerin etkisiyle standartlaştırılmış form yapısına 19. yüzyılda ulaşmış olan klasik gitarın makamsal özellikler bakımından Türk müziğine uyarlanma süreci, müzisyen Erkan Oğur’un 1976 yılında geliştirdiği ‘perdesiz gitar’ icrasıyla yön bulmuştur. Küyerelleşme yaklaşımlarına paralel şekilde küresel bir çalgı olarak nitelendirilen perdesiz gitar, sapında perde bağlarının olmaması ve makamsal seslerle üsluplara olanak veren çalım teknikleri sayesinde küreselden yerele bir dönüşüm ürünü olarak küresel kültürel akışa tekrar dahil olur.

Perdesiz gitarın farklı bir müzikal kültüre uyarlanma biçimi onun kullanım alanını zenginleştirmiş olup hem yerel kültür özelinde hem küresel alanda farklı müzikal biçimleriyle icra edilebilmektedir. Perdesiz gitar, mikrotonal sesleri ve yerel ezgileri seslendirebilme kapasitesi sayesinde makamsal müziğin ve yerel müzik türlerinin tınısal normlarını zenginleştirirken, yerel müzikal özellikler de perdesiz gitarın tınısal özelliklerine ve üslubunu güçlendirir. Bu bağlamda kendisini ulusal bir

bütünün içinde tanımlayan yerel müzisyenler için farklı bir seçenek sunarken, popüler müzik biçemleriyle ilişkili müzisyenlere otantik ve mistik niteliklerin yanında geniş ölçekli bir aitlik sunar. Yerel kültüre özgü niteliklerine atfedilen “Türk gitarı”, “Türk perdesiz gitarı”, “Anadolu halk çalgısı” gibi çağrışımlar bunun örneğidir.

Yerel müzik pratiklerinin ve perdesiz gitarın ‘aktarımında’, ‘uzlaştırılmasında’, ‘dönüştürülmesinde’ ve ‘yeniden üretilmesinde’ bir aracı olarak Erkan Oğur, ‘karizmatik’ özellikleri ve müziksel becerileri sayesinde yerel müzik atmosferinde öncü bir figür ya da bir ‘idol’ olarak değerlendirilir. Erkan Oğur’un perdesiz gitarın ve müziğinin gelişimindeki öncü girişimleri perdesiz gitarın daha geniş bir alanda sergilenmesini sağlamış, müzisyenlerin müziksel edimlerini derinden etkilemiş ve kendi kültürel sermayelerinin yaratımında ‘farklılaşma’larına vesile olmuştur.

Müzisyenler ve çalgı yapımcılarının perdesiz gitara özgü tınısal beklentileri “derinlik”, “dinginlik”, “melankoli” ya da “mistizm” anlamlarıyla değerlendirilir. Bu bağlamda “ağdalı” sesler ve “yumuşak” çalma üslubu, klasik perdesiz gitara atfedilen çağrışımların müzikal temsili gibidir. Öte yandan müzisyenlerin bireysel yaratımları ve teknolojinin ortaya koyduğu olanaklar sayesinde özgün tınılar gitgide çeşitlenmektedir.

Perdesiz gitarın icrasının ve yapımının ‘zor’luğu onun müzisyenler ve çalgı yapımcıları için ‘geliştirici’ yönünü vurgularken teknik anlamda da farklı avantajlar sunar. Sözelimi tamperaman sistemin kısıtlayıcılığı ve gitardaki entonasyon problemi gibi sorunlara çözüm bulunmuş, çalgının yüksek anlatım gücüne sahip olması müzisyenlerin ve çalgı yapımcılarının yaratıcılığını arttırmıştır. Perdesiz gitarın performanstaki konumu, kullanım kolaylığı ve tınısal ve teknik özellikleri açısından gitarlarda elde edilebilecek tınılar ve üsluplar yelpazesini genişletmiştir.

Tınısal özellikleri ve teknik avantajları, yeni ve ‘farklı’ olan görsel nitelikleriyle yapısal açıdan gelişmekte olan bir çalgı olması ayrıca bir rol model olarak Erkan Oğur’un perdesiz gitar icracılığı ve kültürel oluşumları besleyen toplumsal

etkinlikler sayesinde çalgının küresel müzik atmosferinde yaygınlaşma süreci devam etmektedir.

Perdesiz gitar yerel kültür tarafından dönüşüme uğramış bir çalgı olarak, toplumun müzikal kimliği ile temas halinde olmasına rağmen yeni kuşak tarafından yeni bir norm olarak algılanmakta ve farklı platfromlarda, farklı bakış açıları ile tekrar yorumlanmaktadır. Bu bakımdan hem yerel kültüre özgü müziksel özellikler hem farklı yerel müzik gelenekleri ve uluslararası popüler müzik üsluplarından gelen etkiler ile sınırları sürekli yeniden çizilir.



KAYNAKÇA

Kitaplar

- APPADURAI, A. (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BAUMAN, Z. (2016). *Küreselleşme: Toplumsal Sonuçları*, (Çev. A. Yılmaz), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BAYART, J. F. (1996). *Kimlik Yanılsaması* (Çev. Mehmet Moralı), İstanbul: Metis Yayınları.
- BENNETT, A. ve DAWE, K. (2001). *Guitar Cultures*. New York and Oxford: Berg.
- CASTELLS, M. (2005). *Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum Ve Kültür; Birinci Cilt: Ağ Toplumunun Yükselişi* (Çev. Ebru Kılıç), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- DAWE, K. (2010). *The New Guitarscape, Cultural Practice and Musical Performance*, Ashgate Publishing Limited, UK.
- ERBAY, Y. (1996). *Küresel İşletmelerin Yönetimi ve Türk İşletmelerinin Yeni Türk Cumhuriyetlerine Yönelik Faaliyetleri*, M.İ.G.M Yayını, Yayın No: 11, Ankara.
- EROL, A. (2002a). *Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- _____ (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek*, İstanbul, Bağlam Yayınları.
- _____ (2018). *İslam, Alevilik ve Müzik*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- GIDDENS, A. (2016). *Modernliğin Sonuçları* (Çev. E. Kuşdil), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- HEBDİGE, D. (2003). *Kes Yapıştır: Kültür, Kimlik ve Karayip Müziği*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- KAEMMER, J. E. (1993). *İnsan Yaşamında Müzik: Müzik Üzerine Antropolojik Perspektifler, Music in Human Life*, Austin: University of Texas Press'den yapılan yayımlanmamış çeviri, Çev: Yetkin Özer, İzmir.
- KAHYAOĞLU, O. (2002). *Bülent Ortaçgil: "Ayrı Düşmüşüz Yanyana"*. İstanbul: Çiviyazıları Yayınevi.
- ROJEK, C. (2003). *Şöhret*. İstanbul: Ayrıntı yayınları.
- TİMUR, T. (2000). *Küreselleşme ve Demokrasi Krizi*, Ankara: İmge Kitapevi.
- TOMLINSON, J. (2013). *Küreselleşme ve Kültür*(A. Eker, çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SACHS, C. (1940). *The History of Musical Instruments*, New York: Norton.
- SARIBAY, A. Y. (2004). *Modernitenin İronisi Olarak Globalleşme*, İstanbul: Everest Yayınları.
- SLOBIN, M. (1993). *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*, Hannover-London: Wesleyan University Press.
- SMITH, P. (2005). *Kültürel Kuram* (Çev. Selime Güzelsarı), İstanbul: Babil Yayınları.
- WEBER, M. (2013). *Bürokrasi ve Otorite*. Ankara: Adres Yayınları
- YÜKSEL, A. (2001). *Tarkan: Yıldız Olgusu*. İstanbul: Çiviyazıları Yayınevi.

Kitap İçi Bölüm ve Makaleler

- ACAR, M. (2002). "Ekonomik, Siyasal ve Sosyo-Kültürel Boyutlarıyla Küreselleşme: Tehdit mi, Yoksa Fırsat mı?", *Liberal Düşünce*, ss. 13-26.
- ALANKUŞ, S. (2001). "Globalleşme, Yerelleşme ve Yerel Medya." *BİA - I. Globalleşme Yaklaşımları*.
- https://www.academia.edu/1989140/Globalle%C5%9Fme_Yerelle%C5%9Fme_ve_Yerel_Medya_Globalization_Localization_and_Local_Media (Erişim Tarihi: 20.09.2019)

- DAWE, K. - EROĞLU, S. (2013).The Giutar in Turkey: Erkan Oğur and the Istanbul Guitarscape, *Ethnomusicology Forum*, Vol.22/1, pp.49-70.
- DÖNMEZ, B .- ÖZKAN, S. (2012). “Mitolojik Etimolojisinden Hareketle Gitar Üzerine Bir Köken Analiz”, *ODÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, Cilt: 3 Sayı: 5, ss. 96-107.
- EROL, A. (2002b) “Bir Dönemin Popüler İkonu Olarak Zeki Müren”, *Biyografya 3* (43-99) İstanbul: Bağlam Yayınları.
- FELD, S. (2004). “World Music için Tatlı Bir Ninni”, *Dans Müzik Kültür: Folklorla Doğru Çeviri Araştırma Dergisi*, Sayı:65, 82-111.
- HOLTON, R. (2013). “Küreselleşmenin Kültürel Sonuçları”, (Çev: Kasım Karaman), *Sosyoloji Konferansları*, No:47 (2013-1) ss. 59-75.
- HORNBOSTEL, E. M. –SACHS, C. (1961). “Classification of Musical Instruments”, Translated from the Original German by Anthony Baines and Klaus P. Wachsmann, *The Galpin Society Journal*, Vol. 14, pp. 3-29.
<https://www.jstor.org/stable/842168> (Erişim Tarihi: 20.04.2019)
- İÇLİ, G. (2001). “Küreselleşme ve Kültür”, *C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, 25 (2): 163-172.
- KHONDKER, H. (2004). “Glocalization as Globalization: Evolution of a Sociological Concept”, *Bangladesh e-Journal of Sociology*, pp. 12-20.
- MALM, K. (1993). “Music on the Move: Traditions and Mass Media”, *Ethnomusicology* Vol. 37, No. 3, pp. 339-352.
<http://links.jstor.org/sici?sici=00141836%28199323%2937%3A3%3C339%3AMOTMTA%3E2.0.CO%3B2-F> (Erişim Tarihi: 04.11.2018)
- ÖKMEN, M. (2005). “Küreselleşme Sürecinde Yerelleşme Eğilimleri ve Yerel Yönetimler”, *Yerel Yönetim Yazıları-1: Reform* (Edit: M.Kösecik, H.Özgür), Ankara: Nobel Yayınları, ss.539-564

RIDGEWAY, W. (1908). "The Origin of the Guitar and Fiddles", *Man*, Vol.8, pp. 17-21.

<https://www.jstor.org/stable/2840836> (Erişim Tarihi: 20.04.2019)

ŞENSES, F. (2004). "Neoliberal Küreselleşme Kalkınma İçin Bir Fırsat mı Engel mi?", *ERC Working Paper in Economy*.

<http://www.erc.metu.edu.tr/menu/series04/0409.pdf>

TAYLAN, A. (2008). "Çok Uluslu Fast-Food Restoranlarının Ramazan Menüleri Örneğinde Küresel-Yerel Kültür Etkileşimi", *Kültür Ve İletişim*, sayı: 11 (1),ss: 73-109.

YÜKSEL, A. (2000). "Toplum Yansıtan Bir Öge Olarak Yıldız Olgusuna Genel Bir Bakış", *Kurgu Dergisi*, S:17, (55-27)

YÜKSELSİN, İ. Y., KÜÇÜKEBE M. (2010). "Batı ve Türk Müziği Keman Çalıcıları Arasındaki Tınısal Algı Farklılığının Kültürel ve Bilişsel Yönleri Üzerine Spektral Bir Analiz". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S.3/10, ss. 674-687.

YÜKSELSİN, İ. Y. (2014). "Kültürel Aracılık, Romanlar (Çingeneler) ve Müzik: Bir Rumeli Halk Ezgisinin Kırkpınar Güreş Havasına Dönüştürülmesi Örnekolayı". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Cilt.7 S.34, ss. 713-730.

YÜKSELSİN, İ. Y. (2015). "Bir 'Kültürel Aracı' Olarak Muzaffer Sarısözen ve Erken Cumhuriyet Döneminde 'Türk Halk Müziği'nin Yeniden İnşasındaki Rolü". *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*.ss.77-90

Basılmamış Kaynaklar (Tezler, Görüşmeler, Bildiriler, vb.)

AKKAŞ, S. (2013). Senkretizm Bağlamında Karadeniz Rock Olgusu: Grup Marsis Örneği, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir.

- AKTI, Ü. (2008). Sosyolojik Açıdan Küreselleşme ve Din, Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- ALVES, J. R. (2015). *The History of the Guitar: Its Origins and Evolution*. Huntington, Marshall University.
http://mds.marshall.edu/music_faculty
- ARIN, M. E. (2014). Yerelden Küresele Açılan Bir Model Olarak, Erkan Oğur'un Perdesiz Gitar İcracılığı, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı, İstanbul.
- ÇELİK, Ö. (2002). Erkan Oğur ve Sanat Hayatı, Bitirme Çalışması, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- ÇEREZCİOĞLU, A. B. (2011). Küreselleşme Bağlamında Extreme Metal Scene: İzmir Metal Atmosferi, Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir.
- ÇOĞULU, T. (2010). The Adaptation of Guitar Techniques Into Classical Guitar Performance, Doktora Tezi, İ.T.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- ÇOĞULU, T, EROĞLU, S, C. (2013). “ Makamsal ve Mikrotonal Muziklerin İcrası İçin Yeni Calgı Arayışları: Mikrotonal Gitar, Perdesiz Gitar ve Oğur Sazı” *Erstes Bağlama Symposium in Deutschland* (2. Internationales Bağlama-Symposium), Landesmusikrat Berlin, ss. 29-32.
- EROĞLU, S. C. (2012). *Gitar ve Gitar Müziğinin Türkiye'deki Değişimi ve Yeniden Anlamlandırılması Bağlamında Perdesiz Gitar*, KTÜ Birinci Uluslararası Müzik Sempozyumu Bildiriler Kitabı, ss.499-513.
- YENGİ, M. R. (2005). Perdesiz Gitarda Türk Müziği Üzerine Araştırmalar, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

İnternet Kaynakları

URL-1: *Origins of the Fretless Guitar in the Twentieth Century*, 1 Mart 2016,
<http://www.unfretted.com/fretless-guitars/origins-of-the-fretless-guitar-in-the-twentieth-century/>, (Erişim Tarihi: 15.03.2019).

URL-2: Guy, Paul. *A brief history of the Guitar*,
<http://www.guyguitars.com/eng/handbook/BriefHistory.html>, (Erişim Tarihi: 10.03.2019).

URL-3: *Hitit Gitarı*, 20 Temmuz 2011,
<http://ancient-anatolia.blogspot.com/2011/07/hittite-guitar-of-3300-years-ago.html>, (Erişim Tarihi: 10.03.2019).

URL-4: *Antique Persian Tar*, 06.04.2014,
<http://www.treasurenet.com/forums/musical-instruments/409135-antique-persian-tar-help.html>, (Erişim Tarihi: 09.04.2019).

URL-5: *Setar*,
<http://www.jikaseh.com/product/setar/>, (Erişim Tarihi: 09.04.2019).

URL-6: *Sitar*,
<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/89.4.1586/>, (Erişim Tarihi: 09.04.2019).

URL-7: *Dotar*, Ustad Osman Zufarov,
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/505584>, (Erişim Tarihi: 09.04.2019).

URL-8: *El cuatro venezolano: continuidad y evolución con respecto a la guitarra renacentista*, Por Oscar Battaglini Suniaga, Kasım 2018,
<http://resonancias.uc.cl/es/N%C2%BA-37/el-cuatro-venezolano-continuidad-y-evolucion-con-respecto-a-la-guitarra-renacentista.html>, (Erişim Tarihi: 20.03.2019).

URL-9: *The History Of the Guitar In Spain,*

<http://linguatics.com/guitar.htm>, (Erişim tarihi: 09.05.2019).

URL-10: *Fretless Guitar in Popular Music*, 17th November 2015 by Jeff

<http://www.unfretted.com/news/fretless-guitar-in-popular-music/>, (Berg Erişim Tarihi: 05.04.2019).

URL-11: *The Influence of Fretless Guitar in Heavy Metal Music*, 16th March 2016 by Jeff Berg

<http://www.unfretted.com/fretless-guitars/the-influence-of-fretless-guitar-in-heavy-metal-music/>, (Erişim Tarihi: 05.04.2019).

URL-12: *The Role of Fretless Guitar in Ambient Music*, 4th February 2017 by Jeff Berg

<http://www.unfretted.com/articles/the-role-of-fretless-guitar-in-ambient-music/>, (Erişim Tarihi: 05.04.2019).

URL-13: *Classical Music and the Fretless Guitar*, 13th October 2016 by Jeff Berg

<http://www.unfretted.com/articles/classical-music-and-the-fretless-guitar/>, (Erişim Tarihi: 05.04.2019)

URL-14: *Fretless guitar with a bow*, 21.09.2009, Hector Hellion

<https://www.youtube.com/watch?v=dy94L1hDHvM>, (Erişim Tarihi: 05.04.2019)

URL-15: *Fretless bariton for @cosdaja*, canoralguitars, 26.05.2019.

https://deskgram.net/p/2047187422397017886_418175045, (Erişim Tarihi: 12.06.2019)

URL-16: *Ağaca Ses Veriyor*, Etem Geylan, Hikmet Orçun Üresinler, 24.02.2018,

<https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/agaca-ses-veriyor/1072456>, (Erişim Tarihi: 14.11.2018).

URL-17: *Rigged: Nile's Karl Sanders*, 07.08.2012,

<http://www.metalsucks.net/2012/08/07/rigged-niles-karl-sanders/>, (Erişim Tarihi: 14.11.2018).

URL-18: *Yamaha hollow body fretless guitar*, Ocak 2019

<https://tr.pinterest.com/pin/280278776795645404/>, (Erişim Tarihi: 14.03.2019).

URL-19: *ESP PR Triple neck*,

<https://equipboard.com/items/esp-pr-triple-neck>, (Erişim Tarihi 20.06.2019).

URL-20: *Ned Evett*,

https://en.wikipedia.org/wiki/Ned_Evett, (Erişim Tarihi: 20.06.2019)

URL-21: *Hibrid ve Melezlik: Anahtar Sözcükler*

<http://www.boyutpedia.com/2456/69687/hibrid-ve-melezlik-anahtar-sozcukler>,
(Erişim Tarihi: 20.05.2019)

URL-22: *Perdesiz Gitarın Mucidi*, 24 Kasım 2011,

<http://www.kopuzdede.com/perdesiz-gitarin-mucidi.html>, (Erişim Tarihi: 04.02.2019)

URL-23: *Blue - Erkan Oğur*, 17 Nisan 2017,

<https://www.youtube.com/watch?v=KfU2nx85Yd>, (Erişim Tarihi: 08.11.2018).

URL-24: *Bir ömürlük misafir Erkan Oğur*, H. Dursunoğlu, 19 Ekim 2008,

<http://www.kopuzdede.com/bir-omurluk-misafir-erkan-ogur.html>, (Erişim Tarihi: 04.02.2019).

URL-25: “Telvin Belgeseli - Bir Defaya Mahsus - Söyleşi - Erkan Oğur - Okan Avcı - Turgut Alp”, 06.06.2012

<https://www.youtube.com/watch?v=LOaR6DdBQrc&t=4s>, (Erişim Tarihi: 10.01.2019).

URL-26: <http://ozgurabbak.com/>, (Erişim Tarihi: 08.10.2019).

URL-27: *Hep yolun başında “Erkan Oğur”*, Hürriyet Pazar, Nisan 2006

<http://www.kopuzdede.com/hep-yolun-basinda-%E2%80%99Cerkano%C2%80%99D.html>, (Erişim Tarihi:08.06.2019).

URL-28: “Saf M¼zik, Saf İnsan”, Yasemin Karah¼seyin, 10.12.2014

<http://www.karabatakdergisi.com/sanat/muzik/saf-muzik-saf-insan>, (Erişim Tarihi: 07.03.2019).

URL-29: “New Mediterranean Music: Tolga During & OttoMani Kataya”, 15.02.2019

https://www.youtube.com/watch?v=Q_gTGudPK2w, (Erişim Tarihi: 04.09.2019).



Görüşmeler

- Anıl Aras ile görüşme, İstanbul, 28.12.2018
- Behiç Çivici ile görüşme, İzmir, 14.12.2018
- Benjamin Barbaric ile görüşme, Ljubljana, 19.02.2017
- Can Oral ile görüşme, İzmir, 29.11.2018
- Cemalettin Olgun Özdemir ile görüşme, Antalya, 11.02.2019
- Cenk Erdoğan ile görüşme, İstanbul, 27.12.2018
- Çağdaş Yazıcı ile görüşme, İzmir, 15.12.2018
- Efren Lopez Sanz ile görüşme, İzmir, 09.10.2017
- Ekrem Özkarpaz ile görüşme, İstanbul, 29.12.2018
- Erdal Yapıcı ile görüşme, İstanbul, 29.12.2018
- Erdem Kapan ile görüşme, İzmir, 06.12.2018
- Erkan Oğur ile görüşme (a), İzmir, 22.03.2017,
- Erkan Oğur ile görüşme (b), Urla, 29.09.2019,
- Erkan Sızarlar ile görüşme, İzmir, 21.12.2018
- Gilad Weiss ile görüşme, İzmir, 08.10.2017
- Igor Bezget ile görüşme, Ljubljana 13.02.2017
- Kemal Onur Tuzlacı ile görüşme, İzmir, 19.11.2018
- Timuçin Şahin ile görüşme, Bergama, 12.08.2017
- Tolga Düring ile görüşme, Bologna, 04.02.2017
- Uğur Elcik ile görüşme, İstanbul, 26.12.2018
- Vasko Atanasovski ile görüşme, Ljubljana, 21.01.2017

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: F. Gizem Okudan

Doğum yeri ve yılı: Serik, 1989

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Yüksek Lisans: 2016, University of Ljubljana, Department of Musicology

2014, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik
Bilimleri Anabilim Dalı

Lisans: 2012, Technical University of Liberec, Faculty of Textile Engineering

2010, Ege Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Tekstil Mühendisliği Bölümü

2008, Bursa Uludağ Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Tekstil Mühendisliği
Bölümü

Lise: 2004, Antalya Anadolu Lisesi