

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK HALK EDEBİYATI BİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

**ANADOLU TÜRKÜLERİNİN ANADOLU POP-
ROCK MÜZİK TÜRÜNE UYARLANMASININ
HALKBİLİMSEL İNCELENMESİ**

Nafiz CAMGÖZ

2502120512

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. Abdulkadir EMEKSİZ

İSTANBUL – 2019



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



DOKTORA
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : Nafiz CAMGÖZ Numarası : 2502120512
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : Türk Dili ve Edebiyat Danışmanı : Prof. Dr. Abdulkadir EMEKSİZ
Tez Savunma Tarihi : 07.08.2019 Saati : 14:30
Tez Başlığı : "Anadolu Türkülerinin Anadolu Pop-Rock Müzik Türüne Uyarlanması Halkbilimsel İncelenmesi"

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 50. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Prof. Dr. Abdulkadir EMEKSİZ		KABUL
2- Prof. Dr. Metin EKE		KABUL
3- Prof. Dr. Mehmet AÇA		KABUL
4- Dr. Öğr. Üyesi Zehra HAMARAT		KABUL
5- Dr. Öğr. Üyesi Esra Bilge SAVCI		KABUL

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Dr. Öğr. Üyesi Nursel UYANIKER		
2- Dr. Öğr. Üyesi Fırat KARAGÜLLE		

ÖZ

ANADOLU TÜRKÜLERİNİN ANADOLU POP-ROCK MÜZİK TÜRÜNE UYARLANMASININ HALKBİLİMSEL İNCELENMESİ

NAFİZ CAMGÖZ

Osmanlı'nın son döneminden erken Cumhuriyet dönemini de içine alan süreçte, Batı kültürüne ait olan müzik tekniğinin Türk müziği ile birleştirilmesi sonucu ortaya çıkan müziksel sentez çalışmaları, 1960'lı yıllarda ortaya çıkacak olan Anadolu pop-rock müzik türünün de habercisi niteliğindedir.

Anadolu pop-rock müzik türü, geleneksel Türk halk müziğinin melodik ve ritmik motiflerinin, çalgılarının Batı müziğinin tekniğiyle ve çalgılarıyla harmanlandığı; Anadolu ve Batı müzik kültürlerinin buluştuğu sentez bir müzik türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmada söz konusu müzik türü, geleneğin güncellenmesi, otantisite, kültür endüstrisi ve metinlerarasılık açısından değerlendirilmiş olup alıntılama, anırtırma, öykünme teknikleriyle ilişkilendirilerek karşılaştırmalı analizler yapılmıştır. Edinilen bilgiler ışığında Anadolu pop-rock müzik türünün, halk müziği geleneğinin çağdaş bir yorumu olduğu görülmüştür. Çünkü kültürün temel unsurları olarak gelenekler geçmişe sabitlenmiş bir olgu olmayıp sürekli değişim ve dönüşüm içindedirler. Gelenekler ve onu temsil eden otantik kültürel ürün ve pratikler, küreselleşmenin ve teknolojik gelişmelerin etkisiyle içinde bulunulan çağın ve ortamın yeniliklerini kapsayan, eski ile yeniyi birleştiren bir yapıya sahiptir. Küreselleşme ve teknolojik gelişmeler sebebiyle Anadolu pop-rock, her ne kadar ortaya çıkış sürecinde müzik endüstrisinin bir parçası olmasa da daha sonra müzik endüstrisinden bağımsız olarak var olamayacağı, diğer tüm müzik türleri gibi bu düzenin bir parçası olarak devam edeceği anlaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Anadolu Pop-Rock, Gelenek, Otantisite, Metinlerarasılık (Müziklerarasılık), Kültür Endüstrisi.

ABSTRACT

FOLKLORIC ANALYSIS OF ADAPTING ANATOLIAN SONGS TO ANATOLIAN POP-ROCK MUSIC

NAFİZ CAMGOZ

From the last period of the Ottoman Empire to the early Republican period, musical synthesis studies, that are results of combining the technic of the Western music with Turkish music, were the heralds of the Anatolian pop-rock genre which emerged in 1960s.

Anatolian pop-rock is a genre which includes the blend of traditional Turkish folk music's melodic motifs, rhythmic motifs, and its instruments with Western music's technic and instruments. It is the synthesis of Anatolian and Western music cultures. The genre mentioned in this study is analyzed in the means of updating the tradition, authenticity, culture industry and intertextuality. In addition, comparative analyzes were conducted with the correlation of quotation, allusion, and pastiche techniques. In the light of acquired knowledge, it has been realized that Anatolian pop-rock genre is a contemporary interpretation of folk music tradition. Because, as core elements of culture, traditions are not fixed in the past, they are in consistent alteration and transformation. Traditions and the authentic cultural products and practices that represent them, influence of globalization and technologic improvements have a structure that combines the old with new including the innovations of the age and environment lived. Although by the time it emerged it was not part of music industry because of globalization and technologic improvements, later it was understood that Anatolian pop-rock cannot exist without music industry, and will exist as a part of this order.

Keywords: Anatolian Pop-Rock, Tradition, Authenticity, Intertextuality (Intermusicality), Culture Industry.

ÖNSÖZ

Osmanlı'nın gerileme döneminden itibaren görülen batılılaşma hareketleri siyasal, toplumsal ve ekonomik alanlarda olduğu kadar müzik alanında da gerçekleşmiştir. Batı müziğinin saraya ve orduya girmesiyle birlikte batılı müzisyenler tarafından Avrupa temelli bir Batı müziği icra edilmeye başlanmıştır. Bunun yanı sıra Guatelli, Dikran Çuhacıyan gibi besteciler tarafından geleneksel makam müziğinin motifleri ile Batı müziği tekniğini birleştiren çalışmalar yapılmıştır. Erken Cumhuriyet döneminde ise evrensel ölçekte milli bir müzik oluşturmak için halk müziği ezgileri Batı müziği tekniği ile işlenerek çok sesli bir müzik yaratılması amaçlanmıştır.

Gerek Osmanlı döneminde gerekse erken Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilmeye çalışılan müzikal sentez çalışmaları, 1960'lı yıllarda Anadolu pop-rock müzik türü ile kendini göstermektedir. Anadolu pop-rock müzik türü, geleneksel Türk halk müziğinin ve onun melodik, ritmik motiflerinin, çalgılarının Batı müziğinin tekniğiyle ve çalgılarıyla harmanlandığı; Anadolu ve Batı müzik kültürlerinin buluştuğu sentez bir müzik türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu müzik türü, türkülerin Batı müziği armonisi ile yeniden icrasını öngören türkülerin düzenlemeleri, halk ozanlarına ait şiirlere özgün bestelerin yapılması ve Türk halk kültürü unsurlarını içinde barındıran özgün eserlerin üretilmesi şeklinde yönelimlere sahiptir.

Bu çalışmada, Türk halk kültürünün sessel ve sözsel unsurlarıyla popüler müzik unsurlarının harmanlanması sonucu ortaya çıkan sentez çalışmaların, Anadolu pop-rock müzik türü özelinde geleneğin değişimi ve dönüşümü açısından değerlendirilmesi amaçlanmıştır.

Çalışma giriş kısmıyla birlikte dört bölümden meydana gelmiştir. Giriş kısmında çalışmanın genel bir çerçevesi çizilmiş ve çalışmanın konu, amaç, kapsam ve yönteminden bahsedilmiştir. Çalışmanın birinci bölümünde Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemlerindeki müzikte batılılaşma-modernleşme faaliyetleri incelenmiştir. İkinci bölümde kültür, kitle kültürü, halk kültürü, popüler kültür, popüler müzik kavramları incelenmiş, dünyada ve Türkiye'de icra edilen popüler

müzik türleri hakkında bilgi verilmiştir. Üçüncü bölümde Anadolu pop-rock müzik türü dönemsel olarak incelenmiş, gelişim süreçleri göz önüne alınarak ilk, orta ve son dönem başlıklarıyla ana hatları çizilmeye çalışılmıştır. Dördüncü bölümde ise kültür endüstrisi, geleneğin güncellenmesi, otantisite ve metinlerarasılık kavramları üzerinden tespitlerde bulunulmuştur. Yine dördüncü bölümde Anadolu pop-rock türüne ait 11 eser, tür içindeki yönelimlere göre karşılaştırmalı olarak edebi ve müzikal olarak incelenmiş; metinlerarasılık/müziklerarasılık yöntemi ışığında değerlendirilmiştir. Çalışmanın ekler kısmında ise Anadolu pop-rock müziği temsilcilerinden ve Türk halk müziği otoritelerinden önemli isimler ile yüz yüze görüşme yöntemiyle yapılan röportaj metinleri yer almıştır.

Çalışmanın sonucunda söz konusu olan müzik türünün geleneksel Türk halk müziğinin çağdaş bir yorumu olduğu tespit edilmiştir. Geleneklerin dinamik yapısı gereği sürekli değişim-dönüşüm halinde olmaları ve yaşanan çağın getirdiği yeniliklere eklenilebilmeleri geleneklerin en önemli özellikleri arasındadır. Dolayısıyla küreselleşme ve teknolojik gelişmelerin etkisiyle halk müziği geleneği, âşıklık geleneği kısaca Türk halk kültürü de yaşanan çağa göre formunu almaktadır. Bu sebeple Anadolu pop-rock müziğinin, gelenekteki gibi bir diğer deyişle otantik halindeki gibi bir icra ortamına, kullanılan çalgılara, çalgısal/vokal yöresel tavra, dinleyici kitlesine vb. öğelere sahip olmamasına karşın geleneğin dışında, gelenekten ayrı bir tür olarak da görülemeyeceği tespit edilmiştir. Otantisite kavramı açısından değerlendirildiğinde Anadolu pop-rock müziğinin, otantik olan müzikle, popüler müziğin unsurlarının harmanlandığı, otantisite isnadı yüklenmiş sentez bir müzik olduğu görülmüştür.

Bu çalışma sürecinde; ilgisini, destek ve emeğini esirgemeyen tez danışmanım Prof. Dr. Abdulkadir EMEKSİZ hocama; röportajlar için zaman ayırıp samimi duygularını paylaşan değerli sanatçılar Yücel PAŞMAKÇI'ya, Mehmet ERENLER'e, Yavuz TOP'a, Ersen DİNLETEN'e, Cahit BERKAY'a, Edip AKBAYRAM'a, Taner ÖNGÜR'e ve Mehmet SOYARSLAN'a ve her zaman bana destek olan aileme teşekkürlerimi bir borç bilirim.

İstanbul - 2019

Nafiz CAMGÖZ

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ.....	v
KISALTMALAR LİSTESİ.....	x
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xii
TABLolar LİSTESİ.....	xiii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDAN TÜRKİYE CUMHURİYETİ DÖNEMİNE AVRUPA TEMELLİ MÜZİK UYGULAMALARI

1.1. Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşmanın Müziğe Yansımaları	12
1.1.1. Osmanlı İmparatorluğu'nda Osmanlı/Türk Müziğinin Batı Müziği İle İlişkisi	12
1.1.2. Batılılaşma Hareketinin Mehterhâne Kurumu Üzerindeki Etkisi	17
1.1.3. Batılı Anlamda Bir Müzik Kurumu Olan Muzika-yı Hümâyun'un Osmanlı/Türk Müziğindeki Yeri	18
1.1.4. Kamusal Alanlardaki Batılılaşma Faaliyetleri ve Batı-Osmanlı/Türk Müzikal Sentezinin İlk Ürünleri	20
1.2. Erken Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikalarının Fikri Altyapısı ve Ziya Gökalp'in Görüşleri.....	24
1.2.1. Erken Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları	31
1.2.1.1. Darü'l-Elhan (Nağmeler Evi) ve Derleme Gezileri.....	31
1.2.1.2. Erken Cumhuriyet Döneminde Muzika-yı Hümâyun.....	34
1.2.1.3. Musiki Muallim Mektebi	35
1.2.1.4. Yurt Dışına Gönderilen Müzisyenler ve Ulusal Opera Çalışmaları	36
1.2.1.5. Müziğin Kitleleşmesinde Etkili Kurum ve Faaliyetler.....	38
1.2.1.5.1. Türk Ocağı.....	38
1.2.1.5.2. Halkevleri	38
1.2.1.5.3. Radyo Yayınları.....	39
1.2.1.6. Erken Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikalarının Belirlenmesinde Etkin Olan Yabancı Uzmanlar	42
1.2.1.7. Türk Halk Müziğinde Çok Seslilik Hakkında Görüşler	43

İKİNCİ BÖLÜM

POPÜLER KÜLTÜR VE POPÜLER MÜZİK

2.1. Kültür.....	50
2.1.1. Kitle Kültürü	53
2.1.2. Halk Kültürü ve Popüler Kültür	56
2.2. Popüler Müzik	61
2.2.1. Dünyada İcra Edilen Bazı Popüler Müzik Türleri	65
2.2.1.1. Caz	66
2.2.1.2. Rhythm and Blues (R&B) ve Rock and Roll (Rock'n Roll)	70
2.2.1.3. Rock	72
2.2.2. Türkiye’de İcra Edilen Bazı Popüler Müzik Türleri	77
2.2.2.1. Kanto	78
2.2.2.2. Şarkı Formu	79
2.2.2.3. Arabesk	80
2.2.2.4. Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği (Aranjman).....	84
2.2.2.5. Rock and Roll (Rock'n Roll)	86

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ANADOLU POP-ROCK MÜZİK TÜRÜ

3.1. Hazırlayıcı Dönem	89
3.1.1. Müzikte Doğu-Batı Sentezinin Tarihi	89
3.1.2. Anadolu Pop-Rock Müzik Türünü Ortaya Çıkaran Siyasal ve Toplumsal Yapı.....	94
3.2. Anadolu Pop-Rock Müziğinde İlk Dönem (1960-1968).....	105
3.3. Anadolu Pop-Rock Müziğinde Orta Dönem (1968-1980)	111
3.4. Anadolu Pop-Rock Müziğinde Son Dönem (1990 -).....	120

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ANADOLU POP-ROCK MÜZİĞİNİN HALKBİLİMSEL İNCELENMESİ

4.1. Anadolu Pop-Rock Müzik Türü Açısından Geleneğin Güncellenmesi ve Kültür Endüstrisi Bağlamı	124
4.1.1. Kültür Endüstrisi	124
4.1.2. Geleneğin Güncellenmesi	127
4.1.3. Anadolu Pop-Rock’ın Geleneğin Güncellenmesi ve Kültür Endüstrisi Kavramları İle İlişkisi	131
4.2. Anadolu Pop-Rock Müzik Türünün Otantisite ve Metinlerarasılık Kavramları Bakımından İncelenmesi	141

4.2.1.	Otantisite Açısından Anadolu Pop-Rock Müziği.....	141
4.2.2.	Metinlerarasılık Açısından Anadolu Pop-Rock Müziği.....	150
4.3.	Anadolu Pop-Rock Türünde Örnek Eser İncelemeleri.....	155
4.3.1.	Anadolu Pop-Rock Türü İçerisindeki Türkü Düzenlemelerine İlişkin Analiz	155
4.3.1.1.	“Burçak Tarlası”	155
4.3.1.1.1.	“Burçak Tarlası” Metin Karşılaştırması	156
4.3.1.1.2.	“Burçak Tarlası” Müzikal Analizi.....	156
4.3.1.2.	“Kara Tren”.....	157
4.3.1.2.1.	“Kara Tren Gelmez M’ola” Metin Karşılaştırması	158
4.3.1.2.2.	“Kara Tren M’ola” Müzikal Analizi	158
4.3.1.3.	“Helvacı”	159
4.3.1.3.1.	“Helvacı” Metin Karşılaştırması	160
4.3.1.3.2.	“Helvacı” Müzikal Analizi	160
4.3.1.4.	“Karahisar Kalesi”	161
4.3.1.4.1.	“Karahisar Kalesi” Metin Karşılaştırması	161
4.3.1.4.2.	“Karahisar Kalesi” Müzikal Analiz.....	162
4.3.2.	Anadolu Pop-Rock Türü İçerisinde Anonim veya Halk Ozanlarına Ait Şiirlere Özgün Bestelerin Yapılmasına İlişkin Analiz.....	163
4.3.2.1.	“Kozan Dağı” – Ersen.....	163
4.3.2.1.1.	Eserin Müzikal Analizi.....	164
4.3.2.2.	“Kükredi Çimenler” – Edip Akbayram	165
4.3.2.2.1.	Eserin Müzikal Analizi:.....	166
4.3.2.3.	“Emrah” – Cem Karaca	167
4.3.2.3.1.	“Emrah” Müzikal Analizi.....	168
4.3.3.	Anadolu Pop-Rock Türü İçerisindeki Özgün Eserlere İlişkin Analiz	169
4.3.3.1.	“Aynalı Kemer İnce Bele” – Barış Manço	169
4.3.3.1.1.	“Aynalı Kemer İnce Bele” Müzikal Analizi	170
4.3.3.2.	“Zeyno”- Cem Karaca	171
4.3.3.2.1.	“Zeyno” Müzikal Analizi	171
4.3.3.3.	“Garip Çoban” – Moğollar	173
4.3.3.3.1.	“Garip Çoban” Müzikal Analizi.....	173
4.3.3.4.	“Haliç’te Gün Batışı” – Moğollar	175
4.3.3.4.1.	“Haliç’te Gün Batışı” Müzikal Analizi	175
SONUÇ.....		176
KAYNAKÇA		180
EKLER.....		192
ÖZGEÇMİŞ.....		266

KISALTMALAR LİSTESİ

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
akt.	: Aktaran
A.Ş.	: Anonim Şirketi
bs.	: Basım
bsk.	: Baskı
C.	: Cilt
CD	: Compact Disc
Çev.	: Çeviren
Der.	: Derleyen
Dr.	: Doktor
Dr. Öğr.	: Doktor Öğretim (Üyesi)
Haz.	: Hazırlayan
İTÜ	: İstanbul Teknik Üniversitesi
Ltd.Şti.	: Limited Şirketi
MESAM	: Türkiye Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği
MÖ	: Milattan Önce
MS	: Milattan Sonra
MSG	: Musiki Eseri Sahipleri Grubu Meslek Birliği
MÜYORBİR	: Müzik Yorumcuları Meslek Birliği
Prof.	: Profesör
Rep.	: Repertuvar
s.	: Sayfa
S.	: Sayı
SSCB	: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği

TAED	: Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi
T.C.	: Türkiye Cumhuriyeti
THM	: Türk Halk Müziği
TİP	: Türkiye İşçi Partisi
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
TV	: Televizyon
t.y.	: Tarih yok
V.	: Volume
vb.	: Ve benzeri
v.d.	: Ve diğerleri
vs.	: Vesaire
Yön.	: Yöneten

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 4-1 TRT THM “Osman Paşa” Türküsünün Notasyonu.....	165
Şekil 4-2 “Kozandağı” Eserinin Notasyonu	165
Şekil 4-3 “Garip Çoban” Eserinin Notasyonu	174
Şekil 4-4 TRT THM “Keklik İdim Vurdular” Türküsünün Notasyonu	174



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo - 1 “Burçak Tarlası” TRT THM Repertuarı Künyesi.....	156
Tablo - 2 “Burçak Tarlası” Metin Karşılaştırması	156
Tablo - 3 “Burçak Tarlası” Müzikal Analizi	157
Tablo - 4 “Kara Tren Gelmez M’ola” TRT THM Repertuarı Künyesi.....	158
Tablo - 5 “Kara Tren Gelmez M’ola” Metin Karşılaştırması	158
Tablo - 6 “Kara Tren M’ola” Müzikal Analizi.....	158
Tablo - 7 “Helvacı” TRT THM Repertuarı Künyesi.....	159
Tablo - 8 “Helvacı” Metin Karşılaştırması.....	160
Tablo - 9 “Helvacı” Müzikal Analizi	160
Tablo - 10 “Karahisar Kalesi” TRT THM Repertuarı Künyesi	161
Tablo - 11 “Karahisar Kalesi” Metin Karşılaştırması	162
Tablo - 12 “Karahisar Kalesi” Müzikal Analizi	162
Tablo - 13 “Kozan Dağı” Müzikal Analizi.....	164
Tablo - 14 “Kükredi Çimenler” Müzikal Analizi.....	166
Tablo - 15 “Emrah” Müzikal Analizi	168
Tablo - 16 “Aynalı Kemer İnce Bele” Müzikal Analizi.....	170
Tablo - 17 “Zeyno” Müzikal Analizi.....	172
Tablo - 18 “Garip Çoban” Müzikal Analizi	173
Tablo - 19 “Haliç’te Gün Batışı” Müzikal Analizi.....	175

GİRİŞ

Müzik temel olarak melodi, ritim ve müziksel dokunun birleşiminden oluşmaktadır. Bu öğelerin keşfi ise tarih öncesi çağlara kadar uzanmaktadır. Son araştırmalara göre, ilkel insanın koro halinde bağırıp çağırarak çıkardığı sesler bir diğer deyişle şarkı söylemeleri kendilerini yırtıcılardan korumak amacıyla bir savunma aracı olmuş sonrasında bu süreç, avı istenilen yöne çekmek için hayvan seslerinin taklidine, taklide dayalı bir iletişim biçimine evrilmiştir. Zamanla bu iletişim düzenli bir yapıya kavuşarak jest ve sesleri içeren müzikal bir protodile, topluluğun anlam verdiği sözcük dağarcığına dönüşmüştür. Dilin evriminde müziğin rol oynadığı görüşüne katılan araştırmacılar ilk şarkıların korunma amacıyla ortaya çıkmış olabileceği fikrini destekliyor ve koro halinde şarkı söylemenin güven duygusunu geliştirerek toplumsal bağları güçlendirdiğini belirtiyorlar (akt. Altaş, 2019: 12-13). Böylece müziğin toplum üzerindeki etkisi bir diğer ifadeyle toplumsal boyutu da araştırmacılar tarafından ortaya konulmuş olmaktadır.

Antik Yunan düşünürlerinin müziğin dinleyici üzerindeki etkisinden, erdemli insan yetiştirmedeki rolünden bahsederek aslında müziğin bireysel boyutunun yanı sıra toplumsal boyutuna da vurgu yaptıkları görülmektedir. Çünkü toplumu oluşturan bireylerin erdemli, iyi huylu olarak yetiştirilmesi toplumsal yapıyı belirleyecektir. Müzik, bireyler üzerindeki etkisi ile sınırlı kalmayıp bütün toplumu, ülkeyi, ülkedeki işleri de kapsar. Dolayısıyla müzikteki ahenk bozulduğunda tüm bu yapıdaki unsurlar da olumsuz etkilenecektir (akt. Kaplan, 2013: 19). Toplumsal yapının kültürel yapıyı da beraberinde getirmesi sonucu müziğin insanın yaşadığı toplumsal ve kültürel yapıyla birlikte şekillendiğini de ifade etmeliyiz. Merriam'a göre, müzik kültürel olarak anlam yüklü sesler içinde kalıplaşan bir etkinlikler, düşünceler ve nesneler bütünüdür (akt. Kaplan, 2013: 20). Dolayısıyla her kültürün bir müzik geleneğinin de var olduğundan söz edilebilir. Seslerin birbiri içindeki düzenlenişi ve içeriğindeki farklılıklar o toplumun müzik geleneği hakkında bilgi vermektedir (Kaplan, 2013: 21).

Türk müzik geleneği ise Türklerin tarih boyunca geniş coğrafyalara yayılarak farklı kültürlerle tanışması ile birlikte çeşitli müzikal etkileşimleri içinde barındıran

bir müzik geleneğine sahiptir. Türk müzik kültürü tarihsel olarak Altaylılar dönemine (M 3000-400/300) kadar uzanmaktadır. Zamanla Türkler Orta Asya'dan Anadolu'ya gelmiş, geniş coğrafyalara yayılarak devletler kurmaya başlamıştır. Ali Uçan "Türk Müzik Kültürü" adlı kitabında Türk müzik kültürünü ę ana dönemde incelemiştir:

1. şamanî Dönem Türk Müzik Kültürü
2. İslamî Dönem Türk Müzik Kültürü
3. Laik Dönem Türk Müzik Kültürü (Uçan, 2015: 15).

Türklerin en eski ataları olan Altaylılarda (M 3000-400/300) müzik ilk başlarda iki sestem oluşurken daha sonraları oba, oymak, boy ve budunların gelişimiyle paralel olarak dört sese kadar yükselmiştir. Çalgı olarak ise el çırpma, ayak tepme, iki sopayı birbirine vurma evresinden başlayarak kamıştan ve kemikten düdükleri, hayvan boynuzlarını üfleme evresine geçilmiş ve Hunlar döneminde davul-def, boru ve kopuzun ilk örneklerine ulaşılmıştır (Uçan, 2015: 21).

Müziğin dinî inançlarla bütünleşmesi diğer eski toplumlarda olduğu gibi eski Türk toplumları için de geçerlidir. Özellikle büyüsel-dinsel-törensel şaman müziğinde, Kam, Baksı, şaman gibi din adamları, ilkel müzik aletlerini kullanarak ayin ynetirlerdi. Bu ayinlerde müziğin temelini insan sesi oluştururken, çalınan alet ise ritmik olarak insan sesine eşlik için kullanılırdı. Müziğe eşlikte davul, def öncelikli iken boru ve kopuz da eşlik için kullanılan algılardandı (Ak, t.y.: 34-35). Sosyal hayat içerisinde şaman denilen din adamlarının son derece belirleyici, güçlü bir rolünün olduğu bilinmektedir. şamanın musikişinaslık, hekimlik, lleri defnetmek (iyi ruhları cennete, kötüleri cehenneme göndermek), büyücülük, hastalıkları iyileştirmek gibi pek çok görevi vardır. şamanlar ayinlerde trans halinde şiirler okuyarak o anki görevi ne ise onu gerekleştirirlerdi. Hunlar döneminde, müzik kurumlaşarak askerî ve dinsel-büyüsel müzik alanlarında gelişimini sürdürmeye başlamıştır. Bu dönemde ilk askerî müzik topluluğu olarak tuğ takımı ortaya çıkarken şamanlık geleneği de belirli bir yapı ve düzen kazanmıştır (Uçan, 2015: 26). Zaman içerisinde sosyal hayattaki iş bölümünün gerçekleşmesiyle yavaş yavaş şaman tipinin, üzerindeki vazifeleri tek tek attığı bilinmektedir. Byclğn

başka birine, musikişinaslığını başka birine vb. tüm görevlerini asırlar içerisinde bir bir devrederek sadece şairlik görevini icra etmiştir. Bu dönemde müzik pentatonik (beş tam ses aralıklı) bir yapıya ulaşmıştır. Ayrıca büyük bir kısmı Türklerin kontrolünde olan 7.000 km uzunluğundaki İpek Yolu, dönemin en önemli ticaret güzergâhı olmasının yanı sıra ülkeler arası kültürel etkileşimin yaşanmasında da büyük bir öneme sahiptir (Özgür, Aydoğan, 2015: 3).

Göktürkler döneminde (MS 552-745) yarı göçebe hayat tarzı belirginleşmeye başlamış olup çalgısal ve sözel müzik birbirinden ayrılmıştır. Çalgısal müzik eserlerine “köğ”, sözel müzik eserlerine ise “ır” veya “yır” denilmiştir (Uçan, 2015: 29). Bu dönemde modal müzik gelişmeye başlamış ve ses sayılarının artmasıyla ezgilerin ses genişliği de artmıştır. Göktürkler dönemi müzik hayatının önemli bir özelliği ise ıklığ adında yaylı kopuzun geliştirilmesidir.

Uygurlar döneminde (MS 745-840/1209) tarımsal üretim önem kazanmaya başlamış ve yerleşik hayata geçilmiştir. Yerleşik hayata geçişle birlikte kent, kasaba ve köy gibi yerleşim alanları oluşmuş; ticaret, sanat, kültür diğer toplumlara oranla daha fazla gelişmiştir. Tüm bu gelişmeler müzik hayatını da etkilemiş ve halk müziği-saray müziği, köy müziği-kent müziği biçiminde müzikal türleşmeler ortaya çıkmıştır. Bu dönemde pentatonik dizide ezgiler zenginleşmiş; 7-8 perdeli modal müzik Göktürkler dönemine oranla daha ileri bir düzeye ulaşmıştır (Uçan, 2015: 33).

Türklerin İslam dinini kabul ettikleri Karahanlılar döneminde (MS 840-1212) Arap ve İran kültürlerinin etkisinde kalınmış; çarpma, kaydırma, işleme gibi teknikler kullanılarak yarım sesler kullanılmaya başlanmıştır. Böylece pentatonik müzik yerini makamsal müziğe bırakmıştır (akt. Özgür, Aydoğan, 2015: 3). Karahanlıların İslam dinini kabul etmeleriyle birlikte müzik hayatı tasavvufî bir yön almaya başlamış; cami ve tekke müziğinin ilk örnekleri ortaya çıkmıştır. Böylece Türklerin eski kamlık ve ozanlık geleneğine dayanan müziği ve dansı tasavvufî bir kimlik kazanmıştır. İslamiyet’ten sonra değişen dengeler sonucu özellikle 15. yüzyıldan sonra gerek Azerbaycan’da gerek Anadolu’da ozan kelimesinin yerini âşık kelimesi almıştır. Âşıklar, saraylardaki Acem taklitçisi şairlerin, tekkelerdeki mutasavvıfların, kahvelerdeki meddahların, kıssahânların çeşitli görevlerini icra

etmeye başlamıştır (Köprülü, 1999: 71-72). Ayrıca bu dönemde Türk askerî müziği, “tuğ müziği”nden “tabıl müziği”ne ve “tuğ takımı” “tabılhane”ye dönüşmeye başlamıştır (Uçan, 2015: 36-37).

Türklerin Orta Asya’dan Anadolu’ya yerleşmeleri ile birlikte hâkimiyet alanları Avrupa, Asya ve Afrika’ya kadar genişlemiştir. Bunun sonucu olarak Fars, Arap, Hint ve Batı kültürleriyle etkileşimlerde bulunulmuştur. Osmanlı İmparatorluğu’nun (1299-1922) ilk dönemlerinde müzik, askeriyede, tekkelerde, medreselerde ve halk arasında olmak üzere dört koldan gelişimini sürdürmüştür. Hun İmparatorluğu döneminden itibaren askerî müzik, tuğ takımından tabılhaneye, daha sonra Osmanlı döneminde ise “mehterhâne”ye dönüşmesi bu dönemin önemli gelişmelerindendir. Fatih Sultan Mehmed döneminde gerçek hüviyetini kazanmış olan Enderun Mektebi’nde devşirme sistemiyle getirilen yetenekli çocuklara askerî, idarî, mülkî alanlarda ve güzel sanatların çeşitli kollarında eğitimler verilmiş, başarılı olanlar sarayın kadrolarına yerleştirilmiştir (Özgür, Aydoğan, 2015: 6).

Osmanlı’nın yüzyıllar boyunca yabancı devletlerle kurduğu ilişkiler neticesinde Batı kültürü ile tanışması 16. yüzyıla kadar dayanmaktadır. Kanuni döneminde ilk Batı orkestrasıyla tanışılmış ve bu orkestradan Osmanlı/Türk müziğinde kalan tek izin, “Frenk (Avrupalı) işi” 3/4’lük ölçüden esinli “Frenkçin usûlü” olduğu belirtilmiştir (Uçan, 2015: 52).

1794’te, III. Selim döneminde (1789-1807) Avrupa usûlleriyle oluşturulan Nizam-ı Cedid birliklerinin önüne eğitim ve yürüyüşlerinde kullanılmak üzere bir boru-trampet takımı kurulmuştur. Aksoy kurulan bu boru-trampet takımının mehter müziğinden ilk kopuş olduğunu belirtir (Aksoy, 1985: 1214). Ayrıca Aksoy, 17. ve 18. yüzyıllarda pek çok Batı çalgısının Osmanlı topraklarında tanınmaya başlandığını ancak bunlardan birkaçının ilgi gördüğünü belirtmiştir (Aksoy, 1985: 1214).

Osmanlı Devleti’nin farklı etnik toplulukları içinde barındıran kültürel yapısı gereği Osmanlı/Türk müzik kültüründe önemli kazanımlar sağlanmıştır. Özellikle 17., 18. ve 19. yüzyıllarda Ali Ufki, Dimitri, Hamparsum gibi gayrimüslim müzisyenlerin geliştirdikleri nota sistemi ile pek çok eser notaya alınarak kayıtlara geçirilmiştir.

II. Mahmut döneminde (1808-1839) atılan adımların en önemlisi Mehterhâne'nin kaldırılıp yerine Muzika-yı Hümayun'un kurulmasıdır. Batı bando müziğinin Osmanlı sarayına girmesi sonucu gerçekleşen bu gelişme müzikte batılılaşmanın en önemli emaresi olarak görülmüştür. Kurumun başına getirilen Giuseppe Donizetti'yle Türk topraklarında çok sesli müziğin girdiği ve onun bestesi olan “Mahmudiye Marşı” ile çok sesli Türk müziğinin başladığı kabul edilmektedir (Uçan, 2015: 53). Giuseppe Donizetti'den sonra onun görevine getirilen İtalyan Callisto Guatelli ile o zamana kadar İtalyan bando repertuvarındaki eserler icra edilirken onun uyarısıyla geleneksel makamların aralıkları gözetilerek, yerli motiflerden oluşan ve halkı etkileyen marşlar bestelenmeye başlamıştır (Aksoy, 1985: 1222). Batı müziği kaynaklı bu etkiler pek çok Osmanlı/Türk müziği bestecisini de etkilemiş ve besteledikleri eserlere de yansımıştır.

1908 Meşrutiyet dönemi ile birlikte Osmanlı/Türk müziği eğitimi veren pek çok eğitim kurumu açılmaya başlamıştır. Erken Cumhuriyet dönemi müzik faaliyetlerinin ilk adımları ise “Nağmelerin Evi” anlamına gelen Darü'l-Elhan adlı kurum ile atılmaya başlanmıştır. 1917'de açılan ve savaş sebebiyle 1921'de kapatılıp 1923'te tekrar açılan Darü'l-Elhan adlı kuruma, Batı müziği bölümü eklenmiştir.

Cumhuriyet'in ilânı ile birlikte her alanda olduğu gibi müzik alanında da köklü değişimler yapılmıştır. Özellikle bu değişimlerde klasik Osmanlı/Türk müziği dışarıda bırakılarak halk müziğine önem verilmiş olup türkülerin Batı müziği armonizasyonu içerisinde sentezlenerek milli bir müzik yaratma hedefi ortaya konulmuştur. Çağdaş milli müzik yaratma noktasında bu dönemde pek çok adımlar atılmıştır. “Makam-ı Hilafet Mızıkası” adlı saray müzik topluluğunun Ankara'ya taşınması ve 1924'te “Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti” ismini alması (1933'te “Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası” adını alır), 1924'te Musiki Muallim Mektebi'nin kurulması, 1926'da Darü'l-Elhan'ın İstanbul Konservatuarı'na dönüştürülmesi ve Darü'l-Elhan tarafından halk ezgilerinin derlenmeye başlanması, genç müzisyenlerin eğitim alması amacıyla Avrupa'ya gönderilmesi, Bela Bartok, Paul Hindemith, Eduard Zuckmayer gibi müzik uzmanlarının Türkiye'ye davet edilerek ülkenin müzik yaşamını düzenlemesi, milli kültürün oluşmasında etkili kurumlardan olan halkevlerinin faaliyetleri, milli operaların bestelenmesi, 1936'da

Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kurulması şeklinde önemli adımlar atılmıştır. Tüm bu çalışmalar neticesinde Anadolu müzik kültürünün tespiti yapılarak halk ezgilerinin derlenmesi sağlanmıştır. Bu ezgiler, çağdaş millî bir müzik oluşturmak amacıyla Batı müzikal teknikleriyle işlenerek sunumu yapılmıştır.

Tarih boyunca çeşitli sebeplerle farklı kültürel yapılara sahip toplumlarla etkileşim halinde olmanın sonucu olarak kültürel alışverişlerin yaşanması kaçınılmaz olmuştur. Erken Cumhuriyet döneminin müzik politikalarına bakıldığında Batı toplumlarına ait müzik tekniğinin Anadolu'nun müziksel kökleriyle birleştirilerek çağdaş milli bir müzik yaratma fikrinin ortaya konulmasının, müzikal bir Batı-Anadolu sentezinin oluşturulmasının hedeflendiği görülmüştür. Erken Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının fikrî altyapısının aslında Osmanlı'da ortaya çıktığı, bu sürecin yeni bir durum olmadığı yapılan uygulamalarla ortaya konulmasına karşın Cumhuriyet dönemiyle birlikte daha sistematik bir politikanın yürütüldüğü görülmüştür.

Türklerin Orta Asya'dan Anadolu'ya yerleşmeleri ile birlikte hâkimiyet alanlarının Avrupa, Asya ve Afrika'ya kadar genişlemesi sonucu Fars, Arap, Hint ve Batı kültürleriyle etkileşimlerde bulunulmasını da kaçınılmaz olarak beraberinde getirmiştir. Aynı şekilde bu etkileşimler Osmanlı'dan Cumhuriyet dönemini kapsayan süreçte de devam etmiştir. Tüm bu etkileşimler diğer alanlarda olduğu gibi müziğe de yansımış ve müzikal kültürel sentezin oluşumuna imkân sağlamıştır. *“Bir kültüre ait olan müzik yapısının başka kültürün müzik yapısıyla birleştirilerek yeni eserler yaratılması”* (Yöre, 2018: 12) anlamına gelen kültürel sentez kavramının 1960'lı yıllarda ortaya çıkan Anadolu pop-rock müzik türüyle de örtüştüğü görülmektedir. Taner Öngür'ün saptamasına göre, o yıllarda dünyada icra edilen müzikler (rock'n roll gibi) pop olarak nitelendiği ve rock kavramı henüz telaffuz edilmediği için Türkiye'de de pop kavramı üzerinden bir nitelendirilme yapılmış ve icra edilen bu müziğe “Anadolu pop” ismi verilmiştir. 60'ların sonu itibarıyla dünyada rock müziği oluşumunun özellikle de psychedelic rock türünün etkisiyle bu müziğe “Anadolu rock” denilmeye başlanmıştır. Bu müzik akımı, ilk ortaya çıktığı yıllarda daha çok türkü düzenlemeleri ile kendini göstermiş olup dışarıdan ithal edilen cha cha, twist, rumba gibi ritimler üzerine türkülerin oturtulması şeklinde

kurgulanmıştır. Bu kavram karmaşıklığını (Anadolu pop, Anadolu rock) gidermek amacıyla bu çalışmada Anadolu pop-rock olarak isimlendirilen bu müzik türü, kültürel sentezin 1960'lı yıllardaki bir örneği olarak tespit edilmiştir. Bu müzikal sentez postmodern bakış açısıyla yorumlandığında geçmişin ve geleneğin temsili sayılan yerel unsurların çağdaş tekniklerle buluşması sonucu dönüşen, değişen bir kültürel yapının ortaya çıktığı görülmektedir. Ortaya çıkan bu kültürel yapıda, halk müziğinin ezgi ve ritim kalıplarını alıntılama, öykünme, anıştırma, kolaj vb. tekniklerin uygulanması sebebiyle metinlerarasılık (müziklerarasılık) açısından çözümlemeye de imkân tanımaktadır. Erken Cumhuriyet dönemindeki önemli bestecilerin uyguladığı bu yöntemin bir diğer deyişle “(...) sentez açısından metinlerarasılık tekniklerinin kullanımı Cumhuriyet döneminde ideolojik çerçevede dayatılan Anadolu halk müziği ezgi ve malzemelerinin kullanımında ortaya çıkar” (Yöre, 2018: 12) görüşünün Anadolu pop-rock türünde de tespit edildiği görülmüştür.

Geleneksel Türk halk müziğinin ve onun melodik, ritmik motiflerinin, çalgılarının Batı müziğinin tekniğiyle ve çalgılarıyla harmanlandığı; Doğu ve Batı müzik kültürlerinin buluştuğu sentez (melez) bir müzik türü olarak karşımıza çıkan Anadolu pop-rock, metinlerarasılık çözümlemesinin de yardımıyla “geçmişten hareketle geleceğin yaratılması” noktasında geleneğin güncellenmesi açısından önemli bir örnek olarak görülmektedir.

Çalışmanın Konusu, Amacı ve Önemi

Osmanlı döneminde Batı müziğiyle ilişkilerin resmî anlamdaki başlangıcı Tanzimat dönemine kadar uzanmaktadır. II. Mahmud'un Yeniçeri Ocağı'nı ve ona bağlı olan mehter takımını kaldırıp yerine mehtere alternatif olan Muzika-yı Hümayun'u kurmasıyla başlayan bu resmi süreçte, saray ve çevresinin Batı müziğine olan ilgisi artmış olup Osmanlı/Türk müziği ve Batı müziğinin bir arada, aynı çatı altında icra edilmesinin temelleri de atılmıştır.

Yeni kurulan Cumhuriyet'in müzik devrimi gerçekleştirilirken Batı'nın müzik tekniği alınmaya çalışılmış; halkçılık ve milliyetçilik ilkelerinin etkisi ile de ulusal ve çağdaş bir müziğin yaratılması amaçlanmıştır. Bu sayede klasik Batı müziği ile Türk

halk müziğinin sentezlenmesi sonucu oluşacak yeni müzik, erken Cumhuriyet döneminin müzik politikalarının da ana hedefi olmuştur.

1960'lı yıllara gelindiğinde ise gerek Osmanlı döneminde gerekse erken Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilmeye çalışılan müzikal sentez çalışmalarının Anadolu pop-rock müzik türü ile belirginlik kazanmaya başladığı görülmüştür. Anadolu pop-rock müzik türü, geleneksel Türk halk müziğinin ve onun melodik, ritmik motiflerinin, çalgılarının Batı müziğinin tekniğiyle ve çalgılarıyla harmanlandığı; Anadolu ve Batı müzik kültürlerinin buluştuğu sentez bir müzik türü olarak karşımıza çıkmaktadır. 1960'lı yıllarda beliren bu müzik tarzının temelinde, türkülerin Batı müziği armonisi ile yeniden icrasını öngören türkü düzenlemeleri, halk ozanlarına ait şiirlere özgün bestelerin yapılması ve Türk halk kültürü unsurlarını içinde barındıran özgün eserlerin üretilmesi şeklinde yönelimler söz konusudur.

Türk halk kültürünün sessel ve sözsöl unsurlarıyla popüler müzik unsurlarının harmanlanması sonucu ortaya çıkan sentez çalışmaların, Anadolu pop-rock müzik türü özelinde geleneğin değişimi ve dönüşümü açısından değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Bu sebeple çalışmanın konusu “Anadolu Türkülerinin¹ Anadolu Pop-Rock Müzik Türüne Uyarlanması Halkbilimsel İncelenmesi” olarak belirlenmiştir. Anadolu pop-rock müzik türü halkbilimsel inceleme başlığı altında kültür endüstrisi, geleneğin güncellenmesi, otantisite ve metinlerarasılık kavramları açısından incelenmiştir.

Çalışmanın önemi ise geleneksel Türk halk müziğinin dinamik yapısına vurgu yapılarak değişimin bir süreç olduğuna; halkın yaşam biçimini içinde bulunduğu çağ ve ortama göre daima türkülerle dile getirdiğine ve geleneksel müziğin popüler müzik unsurlarıyla birleşerek yeni bir müziksel insanın oluşmasının modern kültürün kaçınılmaz bir gerçeği olduğuna dikkat çekmektir.

¹ Tez başlığında geçen “Anadolu Türküleri” ifadesi herhangi bir coğrafi sınırlamadan bağımsız olarak kullanılmış olup türkülerin var olduğu tüm alanlar kastedilmiştir.

Çalışmanın Kapsamı

Çalışma zamansal açıdan, Tanzimat dönemi (1839-1876) olarak adlandırılan 19. yüzyıl batılılaşma çabalarının müzik açısından getirdiği köklü değişimler ile 20. yüzyıl erken Cumhuriyet dönemindeki müzik politikaları ve bir popüler müzik türü olan Anadolu pop-rock'ın 1960'lı yıllardan itibaren 2000'li yıllara kadar olan süreci ele alınmıştır. Osmanlı'nın son dönemlerinden itibaren ortaya konulan sentez müzik çalışmalarının ve popüler müzik kulvarındaki yansıması olan sentez yapılı Anadolu pop-rock'ın dönemsel olarak incelendiği bu çalışma, mekânsal açıdan Türkiye sınırlarını kapsamaktadır.

Çalışma giriş kısmıyla birlikte dört bölümden meydana gelmiştir. Giriş kısmında çalışmanın genel bir çerçevesi çizilmiş ve çalışmanın konu, amaç, kapsam ve yönteminden bahsedilmiştir.

Çalışmanın birinci bölümünde “Osmanlı İmparatorluğu’ndan Türkiye Cumhuriyeti Dönemine Avrupa Temelli Müzik Uygulamaları” başlığı altında Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemlerindeki müzikte batılılaşma-modernleşme faaliyetleri incelenmiştir. Osmanlı döneminde Batı müziğiyle kurulan ilk temaslardan Mehterhâne'nin kaldırılıp yerine Muzika-yı Hümâyûn'un kurulmasına kadar olan süreç değerlendirilmiş, Batı bando müziğinin saraya girmesi sonucu İtalyan bando repertuarındaki eserler icra edildiğinden ancak Guatelli'nin uyarısıyla geleneksel makamların aralıkları da gözetilerek yerli motiflerin içinde olduğu marşların bestelendiğinden bahsedilmiştir. Guatelli'nin çalışmalarının yanı sıra saray dışında da önemli çalışmalar yapılmış olup İlk Türk opereti olan Dikran Çuhacıyan'ın (1836-1898) Osmanlı makam müziğinin motifleri ile Batı müziği tekniğini sentezlediği çalışmalarından bahsedilmiştir. Erken Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının fikri altyapısı ve Ziya Gökalp'ın görüşleri değerlendirilmiş olup Cumhuriyet ile birlikte müzik alanındaki köklü değişimler ele alınmıştır. Özellikle bu değişimlerde klasik Osmanlı/Türk müziği dışarıda bırakılarak halk müziğine önem verilmiş olup türkülerin Batı müziği armonizasyonu içerisinde işlenerek milli bir müzik yaratma hedefi irdelenmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde “Popüler Kültür ve Popüler Müzik” başlığı altında kültür, kitle kültürü, halk kültürü, popüler kültür kavramları incelenmiştir. Popüler kültürün bir ürünü olan popüler müzik hakkında bahsedilmiş; dünyada ve Türkiye’de icra edilen popüler müzik türleri hakkında bilgi verilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde popüler müzik türü içinde değerlendirilen Anadolu pop-rock müzik türü dönemsel olarak incelenmiştir. Hazırlayıcı dönem alt başlığı ile müzikteki Doğu-Batı sentezi tarihsel açıdan değerlendirilmiş ve Anadolu pop-rock müzik türünü ortaya çıkaran siyasal ve toplumsal yapı hakkında bilgi verilmiştir. Söz konusu müziğin gelişim süreçleri göz önüne alınarak ilk, orta ve son dönem başlıklarıyla ana hatları çizilmiştir.

Çalışmanın dördüncü bölümünde “Anadolu Pop-Rock Müziğinin Halkbilimsel İncelenmesi” başlığı altında kültür endüstrisi, geleneğin güncellenmesi, otantisite ve metinlerarasılık kavramları üzerinden tespitlerde bulunulmuştur. Ayrıca Anadolu pop-rock türünde 11 eser, tür içindeki yönelimlere göre edebî ve müzikal olarak incelenmiş; metinlerarasılık/müziklerarasılık yöntemi ışığında değerlendirilmiştir. Çalışmanın “Ekler” kısmında Anadolu pop-rock’ın önemli temsilcilerinden Ersen Dinleten, Cahit Berkay, Edip Akbayram, Taner Öngür ve Mehmet Soyarslan ve THM’nin önde gelen isimlerinden Mehmet Erenler, Yücel Paşmakçı ve Yavuz Top ile yüz yüze görüşme yöntemiyle röportajlar yapılmıştır.

Çalışmaların tüm verilerinin değerlendirildiği sonuç bölümünde ise Anadolu pop-rock müzik türünün geleneksel Türk halk müziğinin çağdaş bir yorumu olduğu tespit edilmiştir. Bu tespitin oluşmasında geleneğin dinamik yapısı, metinlerarasılık/müziklerarasılık yöntemi, otantisite ve röportajlar belirleyici olmuştur.

Çalışmanın Yöntemi

Çalışmada genel olarak betimsel, kaynak tarama içerik analizi ve karşılaştırma modelleri nitel araştırma yöntemi benimsenmiştir. Öncelikle çalışmanın konusu ile ilgili olan Anadolu pop, Anadolu rock, popüler müzik, popüler müzik türleri, medya, kültür ve edebiyat, kültür endüstrisi, popüler kültür gibi konularda

yüksek lisans ve doktora düzeyinde yapılmış tezler taranmıştır. Daha sonra ilgili konularda literatür taraması yapılmıştır. Ulaşılan çalışmalar içerik ve yöntem açısından incelenmiştir. Çalışmanın birinci ve ikinci bölümlerinde yapılan literatür taraması sonucu genel bilgiler verilmiştir. Üçüncü bölümde Anadolu pop-rock müzik türünün gelişim süreçleri değerlendirilerek dönemsel olarak kategorilendirilmesi yapılmıştır. Dördüncü bölümde ise söz konusu müziğin halkbilimsel incelenmesine yönelik metinlerarasılık, otantisite, geleneğin güncellenmesi, kültür endüstrisi kavramları ışığında tespitlerde bulunulmuş, Anadolu pop-rock müziği içerisinde kabul edilen 11 eserin müzikal ve edebi açıdan analizi yapılmıştır. Anadolu pop-rock müzik türünün yönelimlerinden biri olan türkü düzenlemeleri ile TRT THM repertuvarına ait eserler karşılaştırmalı olarak müzikal (usûl, ezgisel yapı, kullanılan yerel ve Batı çalgıları, kullanılan koma sesler, ara saz bölümü, vokal çokseslilik, intro) ve edebi (eserin sözlerindeki değişimler, kullanılan yöre ağzı, atasözü, deyim, vb. dilsel unsurlar, nazım şekilleri) yönlerden incelenmiştir. Ayrıca çalışmanın ekler kısmında yer alan röportajlarda yüz yüze görüşme yöntemi uygulanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDAN TÜRKİYE CUMHURİYETİ DÖNEMİNE AVRUPA TEMELLİ MÜZİK UYGULAMALARI

1.1. Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşmanın Müziğe Yansımaları

Osmanlı'nın 19. yüzyıldan itibaren resmi anlamda askerî, siyasî, idarî ve sosyal alanlarda gerçekleştirdiği bir Batı'ya yönelişi söz konusudur. Bu yenilikçi anlayış 18. yüzyılda dar bir alanda kendini gösterirken II. Mahmut dönemiyle birlikte daha somut ve daha geniş bir alana yayılan köklü adımlar şeklinde gerçekleşmiştir. Genel Batılılaşma eğilimi içerisinde görülen bu yönelişin müzik alanında da yansımaları olmuştur. Bu bölümde Osmanlı döneminde Osmanlı/Türk müziğinin Batı müziği ile ilişkisi Batılılaşma çerçevesinde ele alınmış olup Batılılaşmanın Osmanlı/Türk müziğine etkileri değerlendirilmiştir.

1.1.1. Osmanlı İmparatorluğu'nda Osmanlı/Türk Müziğinin Batı Müziği İle İlişkisi

20. yüzyıldan itibaren kullanılmaya başlayan “Batılılaşma” terimi ve Doğu-Batı çekişmesi 19. yüzyıldan beri hayatımızdadır (Ortaylı, 2016: 135). 15. yüzyılda sınırların değişmesi ile başlayan Batılılaşma süreci farklı kültürel çevrelerin egemenliğini getirmiş ve 19. yüzyıla gelindiğinde ise “Batılılaşma” ya da Doğu-Batı ayrımının dozu artarak Batı'nın üstünlüğüne doğru evrilmiştir. Ortaylı, bu süreci şu şekilde ifade eder:

“Gerçekte Osmanlı tarihinde Doğululuk-Batılılık kavgası yapılmadan tedricî bir kültürel değişim ve oluşum başından beri, süregelmekteydi. 15. yüzyıl sonuna kadar Osmanlı İmparatorluğu bir Balkan İmparatorluğu idi ve egemen kültürü de Balkan kültürüydü. 16. yüzyıldan itibaren bu imparatorluk Ortadoğu kültür bölgesine girmiştir. 18. yüzyılda ise Avrupa kültürü evlere, konaklara kadar girmeye başlamıştı. Böyle iki yüz yılda bir kültürel referans çevresi değişen imparatorlukta, Doğululuk-Batılılık kutuplaşması niçin 19. yüzyılda söz konusu olmaktadır? 19. yüzyılın Osmanlısı Batı'ya karşı kuşku duysa da artık onu bilinçli olarak izlemek

üzerinde düşünmeye başlamıştı da ondan... 19. yüzyıl Osmanlısına göre Doğu'yla Batı artık kıyaslanamayacak iki dünya olmuştu. Açıkça yazmasalar da söylüyorlardı ki Batı Doğu'ya göre üstündü. Doğulular top tüfeğin dışında Batı uygarlığının hukuk ve idare kurumlarını da zorunlu olarak alıyorlardı. Çünkü Doğu'nun yaşaması için Batı yaşamının temel kurum ve kurallarını da hemen benimsemesi dönemi gelmişti" (Ortaylı, 2013: 16-17).

Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa ile girdiği savaşların çoğunda yenik düşmesi ve toprak kayıplarının yaşanması sonucu Avrupa'nın askerî alanda daha üstün olduğu ve bu alanda bir yenileşmenin gerekliliği düşüncesi yerleşmeye başlamıştır. Ancak Avrupa ile yapılan temaslar ile bu yenileşme fikrinin sadece askerî alanda değil yaşamın tüm alanlarını kapsayacak bir ölçüde olduğu anlaşılmıştır. Bunun üzerine dönemin aydınları Osmanlıcılık anlayışının sorunlara çözüm getirmediğini düşünerek yerine ona tepki niteliğindeki batıcılık tezini geliştirmişlerdir. Tanzimat dönemine damgasını vuran bu tez doğrultusunda askerî alandan başlanarak yaşamın hemen hemen bütün alanlarında topluca bir yeniden düzenleme hareketi içerisine girilmiştir (Güngör: 1993: 49).

Osmanlı'nın toplumsal, ekonomik yapısı Avrupa'ninkinden farklıydı. Avrupa'da oluşan yapısal değişim evreleri, kapitalist gelişmeler Osmanlı İmparatorluğu'nda geçirilmemişti. Bu nedenle Tanzimat dönemi boyunca sürdürülen batılılaşma çabaları da, bozulan toplumsal ve ekonomik yapıya çözüm getirmek amacıyla ortaya çıkmıştır (Doğuduyal: 2016: 153).

Tanzimat dönemi (1839-1876) olarak adlandırılan 19. yüzyıl batılılaşma çabalarının getirdiği köklü değişimler, araştırmacılar tarafından çeşitli görüşlerle değerlendirilmektedir. Askerî alanda olduğu kadar kültürel alanda da değişime ihtiyaç duyan Tanzimat aydını, Osmanlı kültürünü dışladığı veya küçümsediği; yüzünü tümüyle Batı'ya dönüp mevcut kültürünü terk ettiği şeklindeki bir anlayışa sahip değildi. Aslında bu aydın kesim, Batı'nın edebiyatına, düşüncesine, müziğine yönelirken Doğu kültürünü de geçmiş yüzyıllardaki Osmanlı'dan daha sistematik ve ciddi bir şekilde incelemekteydi (akt. Küçük Kaplan, 2013: 34). Başka bir görüşe göre ise, batılılaşma çabalarının kültürel ayağı olan müzik alanındaki değişimlerin tam olarak temellendirilip öğrenilmeden resmi sanat durumuna getirilmesi geçmişle

köprülerin atılmasına ve Batı müziği alanında yetişecek olan yeni Türk bestecisini köksüzlüğü seçmesine yol açmıştır (Aksoy, 1985: 1216). Müzikte yaşanan bu değişim, erken Cumhuriyet dönemi ile birlikte daha sistematize ve ağırlıklı sentez müzikal bir yapı olarak yol alırken 1960'lı yıllarda ise popüler müzik eksenindeki sentez müzik olan Anadolu pop-rock ile dinleyiciler tarafından daha çok benimsenen ve beğenilen bir sürece evrilmiştir.

Osmanlı'da Batı kültürüyle özellikle Batı müziği ile yapılan ilk temaslar, köklü değişimlerin gerçekleştiği Tanzimat döneminden çok öncesine rastlamaktadır. Osmanlı'nın yüzyıllar boyunca yabancı devletlerle kurduğu ilişkiler neticesinde Batı kültürü ile tanışması 16. yüzyıla kadar dayanmaktadır. İstanbul, İzmir gibi şehirlerde bulunan Avrupa elçiliklerinin düzenledikleri etkinliklerde, Latin topluluklarının düzenlediği oyunlarda, savaş tutsaklarının ülkelerine özgü oyun ve müzik türlerini sergilediği saray şenlikleri ve konak eğlencelerinde Batı müziği ile tanışıldığı görülmektedir. Bu tanışma bale, bale-pantomim, opera gibi etkinlikler vasıtasıyla gerçekleşmiştir (Aksoy, 1985: 1212-1213). 1524'te İstanbul'da bulunan İtalyanların düzenlemiş olduğu şenlikler çerçevesinde Venedik balyosunun evinde bir bale gösterisi yapılmış ve bu gösteriye Türkler de seyirci ve oyuncu olarak iştirak etmişlerdir (Aksoy, 1985: 1213). 16. yüzyılda kayda geçen bir başka temas ise, 1543'te imzalanan Osmanlı-Fransız antlaşmasından sonra I. François'ın teşekkür mahiyetiyle Kanuni Sultan Süleyman'a gönderdiği orkestranın sarayda verdiği üç konser olmuştur (Aksoy, 1985: 1213). Bu orkestradan Türk müziğinde kalan tek izin, "Frenk (Avrupalı) işi" 3/4'lük ölçüden esinli "Frenkçin usûlü" olduğu belirtilir. Ayrıca 1599'da İngiltere Kraliçesi tarafından Sultan II. Mehmed'e bir org armağan edildiği de ifade edilir (Uçan, 2015: 52).

17. yüzyılda Batı musikisi ile olan temaslar, Ali Ufki'nin "Mecmuâ-yı Sâz u Söz" adlı elyazması eserinde de görülmektedir. Bu eser, Türk musikisi eserlerinin Türk tarihinde ilk kez kullanılmış olan porteli Batı notası ile yazılmış olduğu bir nota mecmuasıdır. Bu nota sisteminde Ali Ufki, Osmanlıcanın sağdan sola doğru yazılması sebebiyle notanın altına güfte yazılmasını kolaylaştırmak amacıyla notayı da portenin üzerine sağdan sola doğru yazmıştır. Batı'da kullanılan beş çizgiden oluşmuş porteli notanın aynısı olan bu sistemde, bemol ve diyezler de batıdaki

şekliyle kullanılmış ancak Türk Müziği'ndeki sesleri gösterebilmek için ayrıca bir işaret eklenmemiş; Türk Müziği'ndeki perde ve aralıkları açıklayıcı herhangi bir açıklama yapılmamıştır¹. Bununla birlikte kendisinden sonraki 200 yıl boyunca bu notasyon kullanılsa da döneme ait pek çok eseri form ve tür ayrımı yapmadan Batı notasyonu ile kayda geçirmiştir. Ali Ufki'nin “Mecmuâ-yı Sâz u Söz” adlı eseri sayesinde hem dönem repertuarı hem de Osmanlı/Türk müziğinde batılılaşma yolundaki ilk belirtiler ortaya çıkmıştır (Çolakoğlu, 2014: 35-36). Bu mecmuada bulunan eserlere bakıldığında her türlü form ve türde notaların bulunması o dönemde herhangi bir müzikal bir türleşmeye gidilmediğini, genel bir Türk müziği çerçevesinde eserlerin icra edildiğini göstermektedir.

Batı müziği ile kurulan temaslar, operanın gelişmesiyle birlikte daha da güçlenmiştir (Küçükaklan, 2013: 35). 17. yüzyılda operanın gelişip yayılmasıyla birlikte Osmanlı sarayında bu müziğe karşı ilginin arttığı ifade edilir. Öyle ki Avrupa'daki elçilerin bulundukları şehirlerde seyrettikleri operalar hakkında izlenimlerini sefaretnâmelerinde yer verdikleri ve bu bilgileri saray çevresine ulaştırdıkları belirtilir (Aksoy, 1985: 1213-1214). Osmanlı'da ilk kez opera seyreden padişah olan III. Selim, kız kardeşi Hatice Sultan'ın sarayında dinlediği Batı müziğinden hoşlanmış ve bunun üzerine Batı müziği, opera, bale ve dans türleri Topkapı Sarayı'nda icra edilmiş ve 1797 yılında da padişah huzurunda ilk kez bir opera sahnelenmiştir (Aksoy, 1985: 1214).

1794'te, III. Selim döneminde (1789-1807) Avrupa usûlleriyle oluşturulan Nizam-ı Cedid birliklerinin önüne eğitim ve yürüyüşlerinde kullanılmak üzere bir boru-trampet takımı kurulmuş ve kurulan bu boru-trampet takımı ile birlikte mehter müziğinden ilk kopuş da başlamıştır (Aksoy, 1985: 1214). Ayrıca 17. ve 18. yüzyıllarda pek çok Batı çalgısının Osmanlı topraklarında tanınmaya başlandığı ancak bunlardan bir kaçının ilgi gördüğü belirtilir (Aksoy, 1985: 1214). 1740'lı yıllarda Batı kemanı, ilk kez saray faslında kullanılıp benimsenmiş ve bazı besteciler de bu keman türünü öğrenip çalmışlardır. Bunun dışında Batı Avrupalılar tarafından düzenlenen müzikli ve danslı toplantılara konuk olarak katılan Türkler, icra edilen

¹ Gülay Karamahmutoğlu, **Türk Müziğinde Kullanılan Notalama Sistemleri**, (çevrimiçi), <https://www.tarihtarih.com/?Syf=26&Syz=380573>, (Erişim Tarihi: 15.04.2017).

çok sesli Batı müziği eserlerini ve çalgılarını dinleme ve tanıma imkânı bulmuşlardır. (Uçan, 2015: 52).

Osmanlı'nın Batı müziği ile kurduğu ilk temaslar 16. yüzyılda diplomatik bir çerçevede gerçekleşmiş olup bu ilişkinin 19. yüzyılın ilk çeyreğine kadar devam ettiği ve bu tarihten itibaren ise müzik dâhil kültürel ve toplumsal yapıda büyük değişimlerin yaşandığı bir dönemin başladığı görülmektedir (Küçük Kaplan, 2013: 35). Bunun yanı sıra 1826'ya kadar Osmanlı sarayı ve toplumunun Batı müziği ile olan ilişkilerinin geçici ve rastlantısal bir şekilde gerçekleştiği de ifade edilmektedir (Aksoy, 1985: 1214). Bir anlamda III. Selim döneminde yarım kalan Batı müziği ile ilgili girişimler, II. Mahmut döneminde (1808-1839) ilk ciddi ve somut adımlar haline dönüşmüştür (Uçan, 2015: 52).

II. Mahmut döneminde atılan adımların en önemlisi kuşkusuz, Mehterhâne'nin kaldırılıp yerine Muzika-yı Hümayun'un kurulmasıdır. Müzikte batılılaştırmanın en önemli emaresi olarak görülen bu gelişme, aslında Batı ülkelerinin müzikteki gelişim süreci ve yapıtları hazmedilmeden, Batı'nın ulaşmış olduğu noktaya gelmek istenmesi amacıyla askerî düzeyde atılan bir adımdır. Avrupa ile yapılan savaşlardan yenik düşülmesi, toprak kaybedilmesi ve bunun neticesi olarak Batı'nın askerî alanda daha üstün olduğu kanısı, bu gelişmeyi tetiklemiştir. Dolayısıyla da bu gelişmenin köklü düşünsel ve zihinsel altyapısının sağlam temele oturmaması sonucu Osmanlı'daki müzikte batılılaştırma hareketi, Batı'ya öykünme ve alıntılama biçiminde kendini gösterdiği savunulmuştur (Aksoy, 1985: 1214; Güngör, 1993: 49-50).

Müzikal açıdan bakıldığında bu gelişmeyi çağın bir gereği olarak gören Uçan, geleneksel tek sesli Türk sanat ve halk müzikleriyle yetinilmeyip çok sesli müziklere de yer vermek istenildiği, tek sesliliğin yanı sıra çok sesliliğin de devlet bünyesinde benimsenip saray ve ordu başta olmak üzere tüm Osmanlı topraklarına yerleştirilmeye çalışıldığını ve bu yolda sınırlı da olsa çok önemli başarıların elde edildiğini ifade etmiştir (Uçan, 2015: 52-53).

1.1.2. Batılılaşma Hareketinin Mehterhâne Kurumu Üzerindeki Etkisi

Mehter ilk olarak, 1284 yılında Selçuklu Sultanı II. Gıyaseddin Mesud tarafından Osman Gazi'ye bağımsızlık nişanesi olarak gönderilen nevbet topluluğu ile ortaya çıkmış, sonrasında Osman Gazi'nin gösterdiği saygı ile kurumsallaşmıştır. Nevbet topluluğu, zamanla halk çalgılarının ve şarkı söyleme etkinliğinin dâhil olduğu, “en yüce” anlamına gelen mehter adıyla önemli bir müzik öğretim ve icra kurumuna dönüşmüştür (Sağlam, 2009: 10-11).

Mehter müziği, şan ve azamet göstergesi olarak öncelikle askerin ve devletin gücünü vurgulamak için kullanılmış olup savaş ve seferler sırasında orduya, padişaha refakat eden mehter topluluğu askere cesaret, güç verirken düşmana ise şaşkınlık, korku ve panik duyguları yaşatmıştır. Bu duyguların ortaya çıkmasının sebebi ise büyük bir ses hacmine sahip olan boru, nakkare, davul, zurna, zil ve kös gibi “kaba saz” adı verilen çalgı topluluğunun kullanılmasıdır (Behar, 2015: 44-45). Düşmana karşı yarattığı bu etki ile birlikte dünyanın en gelişmiş askerî müziği ve açık hava orkestrası olan mehter müziği, Batı ülkelerini de derinden etkilemiş, özellikle II. Viyana kuşatmasından sonra Avrupa’da Türk modası yaratmış; Batı ülkeleri tarafından mehteri taklit eden askerî müzik toplulukları oluşturulmuştur (Gedikli, 1999: 133). 19. yüzyıldan itibaren ise Osmanlı/Türk müziğinin Batı ülkeleri üzerindeki etkisi azalmış ve Batı müziği kurum, kuram, kavram, yöntem ve notası ile Osmanlı/Türk müziğini etkisi altına almaya başlamıştır (Sağlam, 2009: 11).

Türk müziğinin en önemli kurumlarından biri olan Mehterhâne, sadece savaş ve yürüyüş havaları çalan bir askerî müzik topluluğu değildi. Aynı zamanda saz ve söz için yazılmış çeşitli formlardaki eserler ile birlikte klasik fasıllardan hafif eğlendirici eserlere kadar zengin bir repertuvara sahip bir açık hava orkestrasıdır. Böylesi önemli işlevleri olan bir kurumun Yeniçeri ocağı ile beraber kapatılmasındaki sebebin, yeni askerî eğitim düzenine uyum sağlamaması bir diğer deyişle yeni düzen ile mehter arasındaki ritim uyumsuzluğu olduğu ifade edilmektedir. Bununla birlikte yerine ikame edilen Muzika-yı Humâyun’da icra edilen repertuvarın kulaklara aşına olmayan yabancı ezgilerden oluşmasının da ayrı bir uyumsuzluğa neden olduğu belirtilmektedir (Aksoy, 1985: 1214). Özetle, Batılılaşma hareketi ile

Osmanlı'da 19. yüzyılın başlarında eski kültür ve yaşayış biçimi tam olarak bitmese de çözülme sürecinin başladığı görülmektedir. Bu durum kendini sanat alanında da özellikle de sanatın bir kolu olan müzik alanında göstermiş ve köklü bir geleneğe sahip olan Osmanlı geleneksel müziğinin yeni bir sürece doğru evrildiğinin işaretini vermiştir (Aksoy, 1985: 1216).

1.1.3. Batılı Anlamda Bir Müzik Kurumu Olan Muzika-yı Hümayun'un Osmanlı/Türk Müziğindeki Yeri

Muzika-yı Hümayun'un kurulmasıyla birlikte Avrupa tarzı bir bando takımı oluşturularak Avrupa'dakiler gibi bir orkestranın oluşması sağlanmıştır. Ancak Batı müziği ile tanışıklığın ilk somut adımı olan bu gelişmenin devamının gelmeyip yarıda bırakılması ise geçici bir heves olduğunu göstermiştir. Özellikle de Donizetti Paşa'nın ölümüyle birlikte bütün çalışmaların askıya alınması ve Padişah Abdülaziz'in müziğe karşı ilgisizliği bunda önemli bir etken olmuştur (Güngör, 1993: 53).

1826 yılında II. Mahmut'un Yeniçeri ocağını kaldırıp yeni orduyla birlikte Batı örneğine uygun bir boru takımı kurdurması ve Enderun'daki içoğlanlardan oluşturulan bu ilk boru takımının çok geçmeden bandoya dönüştürülmesi (Uçan, 2015: 53), Batı müziğinin ülkeye girmesinin ilk resmi adımı olarak nitelendirilmektedir (Aksoy, 1985: 1212).

Bandonun başına ilk olarak Fransız uyruklu Monsieur Manguel getirilmiş ve iki yıl kadar görev yaptıktan sonra istenilen verim alınamayınca yerine Batı müziğinde en çok sözü geçen bir isim olan İtalyan Giuseppe Donizetti getirilmiştir. 1828'den 1856'ya kadar, toplam 28 yıl görev yapan Donizetti, gerçek anlamda Muzika-yı Hümayun'un kurucusu olmuştur (Aksoy, 1985: 1216). Bu kurum ilerleyen yıllarda saraydaki bütün müzik çalışmalarını bünyesinde toplayan bir okul haline dönüşmüştür. Batılı tarzda kurulan bir orkestranın varlığı ve bu oluşumun saraydaki tek askerî müzik kurumu haline gelmesi batılılaşmanın saraya birebir etkisi olarak yorumlanmıştır (Çolakoğlu, 2014: 39-41).

Donizetti, dönemin müzik yazısı Hamparsum notasını öğrenmiş ve Batı notasını da öğrencilerine öğretmiştir. Böylece ilk bando şefi olan Donizetti ile birlikte Batı notası da 1650'lerden sonra ilk kez etkin bir şekilde saray hayatına girmiştir (Çolakoğlu, 2014: 41). Ayrıca Donizetti, İtalya'dan yeni çalgılar ve o çalgıları öğretecek öğretmenler getirtmiş, repertuvara bando müziğinin yanı sıra İtalyanca sözlü eserler, opera arylarını almış, koro ve orkestra eserlerine yönelmiştir (Aksoy, 1985: 1216-1217). Bu sayede bandonun gelişimine önemli katkılar sağlamıştır. Tüm bu gelişmeler neticesinde, Osmanlı'da çok sesli müziğin Donizetti Paşa ile çok sesli Türk müziğinin de dönemin padişahı II. Mahmut için bestelediği "Mahmudiye Marşı" ile başladığı kabul edilmiştir (Uçan, 2015: 53).

Muzika-yı Hümâyun, Batı müziğinin ve çok sesli müzik olgusunun saray ve çevresinde yaygınlaşmasında etkisi olan en önemli kurumlardan biri olmuştur. Bu kurumda sadece Batı tarzı eserler seslendirilmiyor aynı zamanda Osmanlı/Türk geleneksel müziğinin önemli eserleri de icra edilmektedir. Muzika-yı Hümâyun, önceleri Bando, Orkestra, Fasıl Takımı ve Müezzina olmak üzere 4 temel koldan oluşurken sonraları ise bu alanlara Opera-Operet, Tiyatro, Ortaoyunu, Cambaz ve Karagöz-Hokkabaz-Kukla bölümleri de eklenmiştir (Uçan, 2015: 53). Türk müziği bölümünü temsil eden kollardan biri olan Fasıl Takımı (Heyeti) sonraları "Fasl-ı Atik" ve "Fasl-ı Cedid" diye ikiye ayrılmıştır. Fasl-ı Atik geleneksel fasıl tarzında eserler seslendirirken, Fasl-ı Cedid ise ney ile flütü, ud ile mandolini vb. farklı yapıdaki çalgıları bir araya getiren (Aksoy, 1985: 1217) diğer bir ifade ile sentez olarak nitelendirilebilecek eserler icra eden bir yapıdan oluşmaktaydı (Küçükkaplan, 2013: 38). Bu takım, Batı müziğinin "majör ve minörüne yakın makamlardaki" peşrev ve saz semaileri, hafif şarkılar, köçekçeler ve oyun havalarının armonize edilmesiyle oluşan özel bir repertuvara sahiptir. Bu repertuvar geleneksel müziğin Batı sazlarına göre armonize edildiği ilk örneklerden oluşmaktadır (Aksoy, 1985: 1217).

Donizetti'nin ölümünden sonra yerini alan öğrencisi Necip Ahmet Paşa'nın bestelediği "Hamidiye Marşı" bir Türk tarafından yazılan ilk "tahta çıkış" marşıdır (Uçan, 2015: 53). Necip Paşa'dan sonra Muzika-yı Hümâyun'un başına getirilen İtalyan Callisto Guatelli ile o zamana kadar İtalyan bando repertuvarındaki eserler

icra edilirken onun uyarısıyla geleneksel makamların aralıkları gözetilerek, yerli motiflerden oluşan ve halkı etkileyen marşlar bestelenmeye başlamıştır (Aksoy, 1985: 1222). Mehmet Ali Bey, Saffet Bey, Osman Bey, Faik Bey ve Zeki Bey Guatelli'nin bu yöndeki derslerinden ve çalışmalarından yararlanmış bestecilerdir (Uçan, 2015: 53). 1885 yılında öğrenim için Paris'e gönderilen virtüöz flütçü Saffet Bey ile yurt dışına müzisyen gönderilmesi konusunda da ilk adım atılmıştır (Aksoy, 1985: 1224).

Genel yapısı itibarıyla müzik ve sahne sanatlarını içinde barındıran Muzika-yı Hümâyün, “eski ile yeni”nin, “geleneksel olan ile modern”in, “tek sesli ile çok sesli”nin, “makamsal ile tonal”ın, “Doğu ile Batı”nın, “Asyalı ile Avrupalı”nın, “Türkiyeli ile Türkiyeli olmayan”ın aynı mekân içinde birbirleriyle etkileşim halinde olduğu bir kurum olmuştur (Uçan, 2015: 53). Muzika-yı Hümâyün ve dönemin sanat faaliyetleri Cumhuriyet dönemine kadar varlığını sürdürmüştür. Bu doğrultuda, müzikteki köklü değişimlerin Cumhuriyet döneminde başlamadığı, onu hazırlayan unsurların ve erken Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının fikri altyapısının aslında Osmanlı döneminde ortaya çıktığı görülmüştür (Küçük Kaplan, 2013: 36-37).

1.1.4. Kamusal Alanlardaki Batılılaşma Faaliyetleri ve Batı-Osmanlı/Türk Müzikal Sentezinin İlk Ürünleri

19. yüzyılda müzik alanındaki batılılaşma hareketleri sadece Muzika-yı Hümâyün'un ya da sarayın faaliyetleri ile sınırlı kalmayıp, halka açık alanlarda da etkisini hissettirmiştir. Abdülmecid döneminde (1839-1861), İstanbul'daki ilk tiyatro binası olan Beyoğlu'ndaki “Fransız Tiyatrosu”nda çeşitli müzikli oyunlar, opera ve operetler sahnelenmiştir. Bunlar halka açık bir yerde seyredilen ilk müzikli oyunlardır. Daha sonra 1841-1842 sezonunda yine Beyoğlu'nda “Bosko Tiyatrosu”nda da aynı gösteriler sahnelenmiştir. Sezon sonunda binanın sahibi olan Bosko, Osmanlı uyruklu Suriye Katoliği olan Mihail Naum'a tiyatroyu satmış ve 1870 yılına kadar etkinliğini sürdürmüştür. Verdi'nin, Donizetti'nin ve pek çok ünlü bestecinin eserlerinin sahnelendiği bu tiyatroya Abdülmecid de maddi-manevi destek vermiştir. Abdülmecid, Batı sahne sanatlarına duyduğu merak ve ilginin bir sonucu olarak ise Dolmabahçe Sarayı'nda üç yüz kişilik bir tiyatro kurdurmuştur. Bunun

yanı sıra yine Abdülmecid döneminde Franz Lizst, Henri Vieuxtemps gibi birçok ünlü müzisyen de İstanbul'a gelerek konserler vermiş; besteledikleri eserleri dönemin padişahlara armağan etmişlerdir (Aksoy, 1985: 1218-1219).

Bandoculukta Guatelli'nin önderliğinde geleneksel makamların aralık yapısı ile yerel motiflerin dâhil edildiği marşların bestelenmesinin yanı sıra saray dışında da bu yönde önemli gelişmelerin yaşandığı görülmektedir. Opera faaliyetlerinin azalmaya başladığı bu dönemde, Batı tarzında eserler bestelenmekle birlikte 1868'de Güllü Agop'un yönetimindeki "Gedikpaşa Tiyatrosu"nda Türk opereti adına sağlam temeller atılmıştır. Agop ve Çuhacıyan'ın ekiplerinin birleşmesi sonucu Türk operet sanatı en iyi örneklerini vermiştir. İlk Türk opereti olan Dikran Çuhacıyan'ın müziğinin en önemli yanı, Osmanlı/Türk müziğinin geleneksel yapısına özgü melodi kuruluşunu, Batı tekniğiyle birleştirerek bir sentez kurmaya çalışmasıdır. Melodinin ön planda olduğu, basit, sade bir armoni ve orkestrasyon ile yazılmış bu eserlerde Çuhacıyan'ın amacının halkı, tanıdığı müzikal motifleri kullanarak armoniye alıştırmaktır. Çuhacıyan'ın başlattığı bu yerli operet tarzının ikinci önemli ismi Kemani Haydar Bey ile 20. yüzyılda Kaptanzade Ali Rıza Bey, Muhlis Sabahattin bu tarzda örnekler sunan önemli bestecilerdendir (Aksoy, 1985: 1222).

Yapılan bu çalışmalar, bir anlamda Osmanlı/Türk müziğinin Batılılar tarafından algılanma biçimini de şekillendirmeye yönelikti. Batı'nın, Osmanlı/Türk müziğinin tek sesli ve armoniden yoksun olduğu yönündeki görüşleri, bu müziği yok sayma derecesine varmıştır. Buna istinaden bu sorun, saray bandosunun başına getirilen müzisyenler tarafından Batı tekniğinin makamsal öğelerle sentezlenerek ve Osmanlı/Türk müziği bestelerine piyano eşliği yazarak çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu durum yani Osmanlı/Türk müziğini armonileme çalışmaları, Muzika-yı Hümayun'dan yetişen müzisyenlerce 20. yüzyılın başına kadar devam etmiştir (Sağlam, 2009: 2).

Donizetti'nin ölümünden sonra kamusal alanlarda Batı-Osmanlı/Türk müzikal sentezinin ürünleri olan ve Türkçe olarak icra edilen operetlerin yanı sıra popüler müzik kültürü de ortaya çıkmaya başlamıştır. 1850'den sonra Güllü Agop yönetimindeki Gedikpaşa Tiyatro'sunda İtalyan ve Fransız operetlerinin etkisiyle

“kanto” adı verilen bir popüler müzik türü ortaya çıkmıştır. Kantonun son yılları olan 1920’lerde, kanto biçim değiştirerek farklı türlere sızmakla birlikte “fantezi” adı altındaki Türk müziği şarkılarını da etkilemiştir (Aksoy, 1985: 1223).

Sarayda Batı müziğinin yaygınlaşması ve Osmanlı/Türk müziğinin ise güç kaybetmeye başlaması ile birlikte bu durumun Osmanlı/Türk müziğinin önemli besteci ve icracılarında bir hoşnutsuzluk yaratmıştır. Bunun üzerine 19. yüzyılın ortalarından itibaren bu besteci ve icracılar Mısır ile yakın ilişkiler kurarak maddî-manevî destek almışlardır (Aksoy, 1985: 1227-1228). Bu durum erken Cumhuriyet dönemi ile ilişkilendirilerek 1930’lu yıllarda radyodan klasik Türk müziğinin yasaklanması sonucu Mısır ve Mısır müziği ile kurulan ilişkiler doğrultusunda bir benzerlik kurulmasına da sebep olmuştur (Küçük Kaplan, 2013: 40).

Batı müziği kültürünün ve Batılı müzisyenlerin sarayda artan değerleri, Osmanlı/Türk müziğinde bir dönüşüme sebep olmuştur. Dönemin önemli isimlerinin başında gelen Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi ile başlayan saraydan ayrılma olgusu, geleneksel Osmanlı/Türk müziğinin saray korumasından çıkarak dindışı özelliklere bürünmesine ve yeni bir türün ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu müzik türünün günümüzdeki adı ise “Türk Sanat Müziği”dir. Evrimsel bir seyre sahip olarak gelişen bu süreç, Osmanlı/Türk müziği geleneğinde onarılmaz yaralar açmış; besteleme, icra ve öğretim yönünden yabancılaşma yaşanmıştır (Sağlam, 2009: 8-9).

Yaşanan bu dönüşüm ile birlikte Osmanlı/Türk müziğindeki sıkı katı kurallardan ayrılma ve müziğin serbestlik kazanması yönünde kırılmalar yaşanmıştır. Bunun ilk somut örneği ise Dede Efendi’nin Batı müziğine tepki olarak bestelediği vals ritmindeki “Yine Bir Gülnihal” adlı rast makamındaki semaisidir (Güngör, 1993: 55). Klasik üslûbun son ve en büyük temsilcisi olan Dede Efendi kâr, beste, semai vb. büyük formda eserler bestelerken bunun yanı sıra hafif şarkılar, köçekçeler vb. eserler besteleyerek köklü bir geçmişe sahip olan Osmanlı/Türk müziği geleneğinin dışına çıkmış ve halkın beğenisine hitap ettiği eserler yapmıştır (Aksoy, 1985: 1230).

Batı müziğinin etkisiyle Osmanlı/Türk müziğinin saray dışına çıkması sonucu halkın zevkine hitap eden eserler yazılmaya başlanmıştır. Bunların başında da “şarkı formu” önemli yer tutmaktadır. Klasik dönem bestecileri peşrev, kâr, beste, semai vb. formlarda eserler verdiğinden şarkı formu pek önemsenmemiştir. O dönemde şarkı, kolay anlaşılabilen, hafif nağmelerle ve serbest bir anlayışla bestelenen, bestecinin sanattaki ustalığını yansıtan bir form olarak görülmeyen, bununla birlikte üslûbu klasik tarzdaki şarkı üslûbu olarak icra edilen bir form olmuştur. Hacı Arif Bey ile birlikte bu şarkı formu klasik üslûbun ağır anlatımından sıyrılarak sade, samimi bir üslûba bürünmüş, Cumhuriyet’ten sonraki yıllara kadar Türk müziğini etkileyen bir akım haline gelmiştir (Aksoy, 1985: 1230-1231). Hacı Arif Bey gerek üslûbu, gerekse güfteyi işleyişiyle şarkı formuna yeni bir tarz getirmiş, bu tarzı ile kendisinden sonraki şarkı bestecilerini etkilemiştir. Yeni şarkı formu tarzı klasik dönemdeki müziğe tepki olarak doğmuş olup şarkının konu ve temaları çoğunlukla bireyseldir. Şarkı güfteleri de divan şairlerinin eserleri yerine dönemin şairlerinden seçilmiştir. Şarkı besteciliğinin ön planda olduğu bu dönemde Osmanlı/Türk müziği, şehirli halk zevkini yansıtan bir türe evrilmesi sebebiyle bu müzik artık “saray müziği”nden “şehir müziği” haline dönüşmüştür (Aksoy, 1985: 1231).

Hacı Arif Bey, Şevki Bey gibi besteciler, ince duyarlılığı yansıtan, içli, duygulu eserler ortaya koymuşlarsa da bunların klasik üslûptaki eserlere göre daha hafif nitelikte olduğu görülmektedir. Bu akımın gitgide yaygınlaşması ile hafifleşen bir duygusallık, Türk müziğini etkisi altına aldığı ve besteciliği bütünüyle şarkı besteciliğiyle sınırlı hale getirildiği ileri sürülmüştür. Cumhuriyet’ten sonra ise, genellikle şarkı formunun en kolay türü olan dört mısralık kısa şarkı türüne geçilmiştir. 1930’larda şarkının başka bir türü olan “fantezi”ler bestelenmeye başlamıştır (Aksoy, 1985: 1231). Sadettin Kaynak’ın “Leyla” adlı eseri bu türün en çarpıcı örneğidir (Güngör, 1993: 58).

II. Meşrutiyet’ten sonra kurumsal anlamda çabalar kendini göstermeye başlamıştır. 1908’de Maarif Nâzırı Recaizade Ekrem, Halit Ziya, Ahmet Hikmet, Mehmet Rauf ve arkadaşlarının bir araya gelmesiyle ulusal bir tiyatro kurma konusunda fikri altyapı oluşturulmuş ve bu çabalar 1914’te İstanbul Belediye Başkanı Cemil Topuzlu vasıtasıyla hayata geçmiştir. 1914’te müzik ve tiyatro okulu

olarak kurulan “Darü’l-Bedayi”nin (Güzellikler Evi) başına Fransız Andre Antoine getirilmiş; müzik bölümünün başına Ali Rıfat Bey, tiyatro bölümünün başına ise Reşat Rıdvan Bey atanmıştır (Kaygısız, 2000: 173). Ali Rıfat Bey yönetimindeki müzik bölümünün amacı bir tiyatro müziği ortaya çıkarmaktır. Türk müziği bölümünün amacı ise, geleneksel Osmanlı/Türk müziğinin unutulmasını ve bozulmasını önlemek ve tiyatroya yarayabilecek eserlerin aslına uygun olarak notaya alınmasını, onların yaşatılmasını sağlayarak müzik zevkini topluma yaymaktır. Tiyatroyu, sahne müziğini, Türk ve Batı müziklerini bir bütün olarak ele alan bu kurum, savaş koşullarının etkisiyle mali sıkıntılar yaşamış ve 1916 yılında müzik bölümü kapatılmıştır. 1917’de müzik öğretiminde doğan boşluğu doldurmak üzere Cumhuriyet döneminin de önemli kurumlarından biri olacak olan “Darü’l-Elhan” kurulmuştur (Aksoy, 1985: 1235). Türk ve Batı müziği eğitimi vermeyi amaçlayan bu kurumda, Darü’l-Bedayi’de olduğu gibi, Türk müziği eğitimi yoğunluk kazanmış ancak savaş nedeniyle gelişme gösteremeden mütareke yıllarında kapatılmıştır. Cumhuriyet’in ilânı ile tekrar açılmıştır (Kaygısız, 2000: 174).

1.2. Erken Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikalarının Fikri Altyapısı ve Ziya Gökalp’in Görüşleri

Osmanlı’nın son dönemlerinde müzik alanında yaşanan gelişmeler, toplumsal hayatta yaşanan sosyal, siyasi ve ekonomik gelişmelerin yanı sıra padişahların kişisel beğeni ve tercihlerine göre de değişiklik gösteriyordu (Akkaş, 2015: 18). Bu doğrultuda Batı müziği eğitimi olarak yetişen II. Abdülhamit’in (1876-1909) Osmanlı/Türk müziği hakkındaki görüşleri dikkat çekicidir. Batı müziği ile çocukluğundan beri ilgilenmeye başlamış olan II. Abdülhamit’in kulağı İtalyan opera ve ariyaları ile dolmuştur. Gençliğinde keman ve piyano dersleri almış ve çocuklarını da bir sazı iyi şekilde çalabilecek kadar yetiştirmiştir. Batı müziği ile olan bu yakınlığının sonucu olarak “alaturka müzik”ten (Osmanlı/Türk müziği) hoşlanmadığını şu sözlerle ifade etmiştir:

“Doğrusu, alaturka musikiden pek o kadar hoşlanmam. İnsana uyku getirir. Alafranga musikiyi tercih ederim. Bilhassa opera ve operetler pek hoşuma gider. Hem size bir şey söyleyeyim mi? Alaturka dediğimiz makamlar Türklere ait değildir.

Yunanlardan, Acemlerden, Araplardan alınmıştır. Türk çalgısı davulla zurnadır, derler ya: bunda da tereddüdüm vardır. Bu iki çalgı da Arapların imiş. Bir tarihte, Türkistan taraflarında seyahat etmiş bir zattan tahkik ettim. O tarafların köylerinde eskiden beri çalınan çalgı sazmış. Bizde de Anadolu'nun asıl Türk köylerinde daima saz çalınırmış" (Aksoy, 1985: 1223).

II. Abdülhamit'in bu düşüncelerindeki önemli nokta, Osmanlı/Türk müziğinin yabancı kökenli olduğunu, asıl ulusal müziğin halk müziği sayılması gerektiğini düşünmesidir. Cumhuriyet döneminde müzik devrimine ilişkin bir tez olarak öne sürülen bu görüş, Ziya Gökalp'ın "Türkçülüğün Esasları" ve "Malta Mektupları" adlı eserlerindeki bazı sözlerine dayandırılmıştır. II. Abdülhamit'in herhangi bir araştırma yapmadan vardığı bu görüşleri, daha sonraları Türkçülük akımı içinde şekillenerek Ziya Gökalp'ın kendi tezleri içinde yer bulduğu görülmektedir (Aksoy, 1985: 1223-1224).

Bu doğrultuda, Ziya Gökalp'ın "Türkçülüğün Esasları" adlı eserinin Milli Musiki başlığı altında yazdığı görüşleri dikkat çekicidir:

"Avrupa musikîsi girmeden önce memleketimizde iki musikî vardı. Bunlardan biri Farabî tarafından Bizans'tan alınan Doğu musikîsi, diğeri eski Türk musikîsinin devamı olan *halk melodilerinden* ibaretti. Doğu musikîsi de Batı musikîsi gibi eski Yunan musikîsinden doğmuştu. Eski Yunanlılar, halk melodilerinde bulunan tam ve yarım sesleri yeterli görmeyerek bunlara dörtte bir, sekizde bir, on altıda bir sesleri ilâve etmişler ve bu sonunculara çeyrek sesler ismini vermişlerdi. Çeyrek sesler tabîî değildi; sun'î idi. Bundan dolayıdır ki hiçbir milletin halk melodilerinde çeyrek seslere rastlanmaz. Bu yüzden Yunan musikîsi tabîî olmayan seslere dayanan bir sun'î musikîydi. Bundan başka (...) Yunan musikîsinde aynı melodinin tekrar etmesinden ibaret olan üzücü bir tekdüzelik vardı" (Gökalp, 2017: 196).

Gökalp yukarıdaki görüşlerinde belirttiği sorunların, Ortaçağ Avrupası'nda ortaya çıkan opera ile son bulduğunu; opera bestecileri ve oyuncularının halktan olmaları ve operanın ses sistemine uymayan "çeyrek sesleri" anlayamamaları sonucu Batı müziğinden çeyrek seslerin atılıp armoninin eklenmesiyle tekdüzeliğin de ortadan kalktığını belirtmiştir (Gökalp, 2017: 196).

Gökalp'in bu görüşleri, müzikolojik altyapıdan yoksun olduğu gerekçesiyle eleştirilmiştir. Gökalp'in Doğu ve Batı müziklerinin, Yunan müziğinden doğduğunu söylemesi ve “çeyrek sesler” kavramını kullanması bu eleştirilerin odak noktası olmuştur. Bu eleştirilere yanıt olarak Gökalp'in ifade ettiği Şark müziği tanımlamasıyla kastedilenin Osmanlı/Türk müziği olduğu ve Türklerin ana yurdu olan Orta Asya'da Yunanlılarla karşılaşmasının mümkün olmadığı ayrıca Farabi'den önce de Türklerin müziğinin olduğu belirtilmiş, bu sebeple Türk müziğinin Yunanlılardan ithal edilemeyeceği ifade edilmiştir. Ayrıca Gökalp'in “çeyrek ses” ifadesi de sorunlu görülüp böyle bir aralığın olmadığı, bunun yerine bir tam sesin $\frac{1}{9}$ 'u oranındaki aralığına “fazla” veya “koma” denilmesi gerektiği belirtilerek bu mikrotonal aralıkların (tampere olmayan) geleneksel Türk halk müziğinde de kullanılıyor olması sebebiyle eleştirilmiştir. Operanın çeyrek sesleri (koma sesleri) ortadan kaldırması hususundaki tezinin yerine ise o devrin çalgıları olan sabit perdeli org ve piyanonun tampere sisteme (on iki eşit aralıklı) göre tasarlanmasından dolayı zorunlu olarak küçük ara seslerin ortadan kalktığına söylenmesinin daha yerinde olduğu ifade edilmiştir (Sayan, 2003: 5; Behar, 1985: 1226).

Gökalp'in Osmanlı/Türk müziğine yönelik tüm bu görüşlerinin özünü; yabancı müzisyenlerin değerlendirmelerinden, 1828 yıllarından 1900'lü yılların başına kadar olan sürede icra edilen çok sesli müziklerden ve Türk müzisyenlerin aldıkları Batı müziği eğitimi sonucu Osmanlı/Türk müziği eserlerine piyano eşliği yazma girişimlerinden aldığı söylenebilir (Sağlam, 2009: 56).

Gökalp'in Osmanlı/Türk müziğine yönelik yukarıda alıntılanan görüşlerinde müziğimize dair sorunu tespit ettikten sonra Türk milli müziğinin oluşması hususunda çözüm yolunu da belirtmiştir:

“Bugün işte, şu üç musikî ile karşı karşıyayız: Doğu musikîsi, Batı musikîsi, halk musikîsi. Acaba bunlardan hangisi bizim için millîdir? Doğu musikîsinin hem hasta, hem gayrimillî olduğunu gördük. Halk musikîsi, harsımızın; Batı musikîsi de yeni medeniyetimizin musikîleri olduğu için her ikisi de bize yabancı değildir. Öyleyse millî musikîmiz, memleketimizdeki halk musikîsiyle Batı musikîsinin kaynaşmasından doğacaktır. Halk musikîmiz bize birçok melodi vermiştir. Bunları toplar ve Batı musikîsi usulünce *armonize* edersek hem millî, hem de Avrupaî bir musikîye sahip oluruz. Bu vazifeyi yerine getirecek olanlar arasına Türk Ocaklarının musikî grupları da dâhildir. İşte Türkçülüğün musikî alanındaki programı esas

itibarıyla bundan ibaret olup bundan ötesi millî musikîlerimize aittir” (Gökalp, 2017: 197).

Behar, Gökalp’ın “millî musiki”yi oluşturma tezini; “halk türkûleri + armonizasyon” formülü ile ifade etmiş ve bundan başka hiçbir bileşimin çağdaş millî musikiyi oluşturmayaacağı şeklinde özetlemiştir. Behar, bu bileşimi de “basit sentez” olarak nitelemiştir (Behar, 1985: 1225). Gökalp’ın çağdaş Türk millî müziğinin, halk müziği ve Batı müziği sentezinden oluşacağı yönündeki bu tezini, Rus Beşleri’nden esinlenerek ortaya koyduğu düşünülmektedir. 1852’den sonra Rus Beşleri olarak tanımlanan Balakirev, Borodin, Cera, Cui, Rimsky, Korsakow ve Moussorsky adlı Rus müzisyenler Avrupa’da Batı müziği eğitim aldıktan sonra kendi halk müziklerinden esinlenerek eserler bestelemiş, dünyanın ilgisini çekmişlerdir. Bu akım sayesinde Rus müziği, çağdaş ulusal müzik ekolünde yerini almıştır. Ancak Gökalp’ın tezinin uygulanması noktasında bu modelin genel anlamıyla Türk müziğine uymadığı, Rus müziğinin kendine özgü bir sistemi olmamasına karşın Türk müziğinin çok zengin bir kaynağı içinde barındıran kendine özgü bir sisteminin olduğu görülmektedir (Berker, 2010: 19). Ayrıca bu sentez fikrinin yani halk müziği ezgilerinin Batı müziği çok seslendirme tekniklerine göre armonize edilmesi düşüncesinin nasıl gerçekleşeceğine dair herhangi bir açıklama yapılmamıştır. Türk halk müziği makamsal ses sistemi içerisindeyken Batı müziği ise tonal ses sistemi içerisinde. Bu iki farklı sistemin birlikteliğinden ortaya çıkan müziklerin nasıl bir müzik olduğu bugün bile tartışılmaktadır (Akkaş, 2015: 90).

Gökalp’ın Türk müziği ile ilgili görüşleri, Kurtuluş mücadelesinin ardından Atatürk’ün gerçekleştirdiği “Türk müziği devrimi” ile ilişkilendirilmiş ve bu devrimin fikri altyapısını oluşturduğu yönünde görüş bildirenler olmuştur. Bununla birlikte bu konuda sadece Gökalp’ın görüşlerinin etkili olamayacağı, Gökalp’ın yanı sıra, Necip Âsım’ın, Mehmet Âkif’in, Namık Kemal’in Türk müziği hakkındaki görüşlerinin de, Atatürk’ün Türk müziği devriminde etkisi olduğu yönünde görüşler de vardır. Hatta Atatürk’ün Türk müziği devrimi bağlamında Gökalp’e göre Namık Kemal ve Mehmet Akif’e daha yakın olduğu da ifade edilmiştir (Sağlam, 2009: 74).

Atatürk'ün Türk müziği devrimi kapsamında kurduğu “formül” ise Gökalp’ın görüşlerine göre farklılık arz etmektedir. 1930 yılında Alman gazeteci Emir Ludwig ile yaptığı röportajda Atatürk’ün verdiği demeç şöyledir:

“Gazi hazretleri söylüyor:

- Montesquieu'nun, "Bir milletin musikicilikteki meylane ehemmiyet verilmezse, o milleti ilerletmek mümkün olamaz" sözünü okudum, tasdik ederim. Bunun için, musikiciliğe pek çok itina göstermekte olduğumu görüyorsunuz.
- Biz Garplılara göre, Şark musikiciliğinin kulaklarımıza gelen garabeti cihetinden bahsettim ve dedim ki; Şarkın yegâne anlayamadığımız bir fenni (tarafı) varsa, o da onun musikiciliğidir.
- Gazi, itiraz ederek şöyle demiştir:
- Bunlar hep Bizans'tan kalma şeylerdir. Bizim hakiki musikimiz Anadolu halkında işitilebilir.
- Bu nağmelerin ıslahıyla terakki ettirilmesi mümkün değil midir?
- Garp musikiciliği bugünkü durumuna gelinceye kadar, ne kadar zaman geçti?
- Dört yüz sene kadar geçti.
- Bizim bu kadar süre beklemeye vaktimiz yoktur. Bunun için, Garp musikiciliğini almakta olduğumuzu görüyorsunuz”²

Gökalp ve Atatürk’ün Türk müziğine yönelik görüşleri arasında Osmanlı’dan miras Türk müziğinin Arap, İran ve Bizans kalıntısı olduğu, Türk müziğinin en saf halinin Anadolu köylüsünde olduğu ve bu müziğin çok sesli olması gerektiği hususunda ortaklıkların bulunduğu, ancak hedefler ve yöntem konusunda birbirlerinden tamamen ayrıldıkları görülmektedir. Gökalp, Türk müziği hakkındaki fikirleriyle Atatürk’e başlangıçta ilham vermiş olabilmekle birlikte 16. yüzyıldan itibaren tespit edilen yazılı kaynaklarda Batılı müzisyenlerin Türk müziğini Doğu müziği kapsamında Arap, İran, Bizans etkisinde bir müzik olarak görmeleri durumu, Gökalp’ın Atatürk’ten çok Batılı musikicilere yakın olduğunu göstermektedir (Sağlam, 2009: 83).

Atatürk’ün Türk ulusal müziğinin evrensel ölçekte yerini alabilmesi için ortaya koyduğu formülde “Garp (Batı) musikiciliği” ifadesi dikkat çekicidir. Bu ifade, “tutulan yol”, “süreç”, dışarıdan “yol, yöntem, teknik ve araç-gereç almak”

² Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri, <http://atam.gov.tr/wp-content/uploads/S%C3%96YLEV-ORJ%C4%B0NAL.pdf>, C:III, 2006, s. 484.

olarak tanımlanmakta; “Batı musikisi” kavramından ayrı tutulmaktadır (Uçan, 2015: 103). Yani “Batı musikisi”ni taklit etmek, onun kurallarını aynen alıp halk müziği ile birleştirmekten çok daha farklı bir anlam ortaya çıkmaktadır. Atatürk’ün 1923’te söyledikleri, taklitçiliğe karşı bakış açısını yansıtmakta olup dolayısıyla Batı musikisi ve Batı musikiciliği ayrımını da bir şekilde ortaya koymaktadır:

“(…) her milletin kendine mahsus an’anesi, kendine mahsus adetleri, kendine göre milli hususiyetleri vardır. Hiçbir millet aynen diğer bir milletin mukallidi (taklitçisi) olmamalıdır. Çünkü böyle bir millet ne taklit ettiği milletin aynı olabilir ne de kendi milliyeti dâhilinde kalabilir. Bunun neticesi şüphesiz ki hüsrandır”³.

Atatürk’ün bu sözlerinden, kültürel alanda gelişmiş, uygar toplumların seviyesine erişme yolunun, geleneksel kültürel değerlerin gelişmeye müsait olan yönlerinin korunması ve bunların çağdaş değerlerle uyumlu hale getirilmesi ile mümkün olduğu anlaşılmaktadır (Güngör, 1993: 62). Bu doğrultuda, 1 Kasım 1934 yılında Atatürk’ün meclis açılış konuşması önemlidir:

“Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu, yapılmaktadır, Ancak, bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir (alkışlar). Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bu gün dinletmeye yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz (okay sesleri, alkışlar). Ulusal; ince duyguları, düşünceleri anlatan; yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak; bu güzeyde, Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir”⁴

Güzel sanatların tümünde ilerlemek gerektiğini ve bu ilerlemede başı çeken alanın ise müzik olduğunu belirten Atatürk, Türk ulusal müziğini “genel son musiki kurallarına göre işlemek” gerektiğini ifade etmiştir. Gökalp’ın “Garp musikisi yöntemiyle armonize etmek” ifadesinin, Atatürk’ün “genel son musiki kurallarına göre işlemek” ifadesiyle aynı anlama gelmediği; Atatürk’ün önerdiği yol-yöntem-

³ Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri, <http://atam.gov.tr/wp-content/uploads/S%C3%96YLEV-ORJ%C4%B0NAL.pdf>, C:II, 2006, s. 318

⁴ Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri, <http://atam.gov.tr/wp-content/uploads/S%C3%96YLEV-ORJ%C4%B0NAL.pdf>, C:I, 2006, s. 214.

teknikğin son derece çok yönlü, çok boyutlu ve geniş kapsamlı olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda Gökalp'ın görüşlerinin Batılılaşma eksenli olduğu, Atatürk'ün görüşlerinin ise daha çok çağdaşlaşma eksenli olduğu ayrımlarına varılabilir (Uçan, 2015: 104).

Gökalp'ın çok sesli olarak algıladığı müzik tanımı, basit İtalyan armonileri içeren Batı tonalitesi hâkimiyetindeki dönemin eşlikli ezgi üslûbudur. Oysaki bu müzikte kullanılan armoniler çağdaş müzik yöntemlerini temsil etmemektedir. Atatürk'ün “genel son musiki kurallarına göre işlemek” ifadesinde ise eşlikli ezgi veya karşı ezgi yöntemlerine dayalı anlayışın yanı sıra 20. yüzyıl müzik akımlarının kullanımına vurgu yaptığı düşünülmektedir (Sağlam, 2009: 80).

Atatürk'ün “*bu gün dinletilmeye çalışılan musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır*” sözü ile kastedilenin ise Itrilerin, Dede Efendilerin icra ettiği müziğin dışındaki, onların yozlaştırılmış, bozulmuş örnekleridir. Atatürk'ün bu ifadesini yanlış yorumlayan bazı bürokratların ise, Türk müziğinin Türk radyolarındaki yayınının durdurulması, okullardaki öğretimine son verilmesi şeklindeki yanlış uygulamalara sebep olmaları da eleştirilen bir konu olmuştur (Güngör, 1993: 65-66).

Özetle, Atatürk'ün ortaya koyduğu “ulusal Türk müziğinin yükselmesi ve evrensel müzikte yerini alabilmesi” ana ilkesi, üç önemli unsur içinde barındırmaktadır. Bu hedefleri Berker şu şekilde sıralamıştır:

- a) Ulusallık: Türk müziğinin kökten kopmaması, milli olabilmesidir.
- b) Çağdaşlık: Ulusal Türk müziğinin genel son musiki kurallarına göre işlenmesi,
- c) Evrensellik: Üçüncü ve son hedef ise ulusal Türk müziğinin çağdaş kurallara göre işlenerek uluslararası müzikte yerini almasıdır (Berker, 2010: 67-68).

Bu hedefler doğrultusunda oluşturulan ulusal Türk müziğinde, Batı taklidi bir yapılanmaya gidilmeden, Anadolu'nun müzikal öz değerlerinin Batı'nın müzik

teknikiyle birleştirilmesi söz konusudur. Bu anlayış çok daha sonraları ortaya çıkacak olan bir müzik türünün de (Anadolu pop-rock) beslendiği bir kaynak olacaktır.

1.2.1. Erken Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları

Erken Cumhuriyet dönemi müzik politikaları, milliyetçilik ve halkçılık ilkelerinin birleşimi ile şekillenerek ulus ve ulusal kültür inşası amacıyla güzel sanatların bir kolu olan müzikteki reform hareketlerini kapsamaktadır. Bu hareketlerin bir diğer deyişle Osmanlı/Türk müziğinin Batı ile temasının temelini, aslında 19. yüzyılda Osmanlı döneminin müzik alanında yapmış olduğu Batılılaşma hareketleri oluşturmaktadır. Osmanlı İmparatorluğunun son dönemi ile erken Cumhuriyet dönemi arasındaki önemli fark, müzikteki reform çabalarının Cumhuriyet'in kurulması ile birlikte daha yoğun, daha devlet kontrolünde ve daha sistematik şekilde yapılmaya çalışılmasıdır (Balkılıç, 2009: 62). Osmanlı'dan miras kalan geleneğin, kültürün, sanat ortamının Cumhuriyet dönemi ile yeni toplum düzeninin gereklerine göre yeniden yapılandırılması bu sürecin milli kimlik hedefi yolunda önemli bir adımıdır. Bu anlamda Cumhuriyet'in ilk 10-15 yılı bu hedefin tesisi ve çağdaş uygarlık düzeyine ulaşma ülküsünü gerçekleştirmeye yönelik yoğun çabaları oluşturmaktadır (Paçacı, 1999: 13).

Balkılıç, erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarını 1923-34 ve 1934-52 olmak üzere iki döneme ayırmıştır. İlk dönemin önemli faaliyetlerini yönetmelik ve yasakların olduğu müzik devrimi, derleme gezileri ve ulusal opera çabaları ile tanımlamış; ikinci dönemi ise “Musiki İnkılabı Komisyonu” ile başlayan süreçte faaliyetlerin daha devlet kontrollü ve kurumsal çabaların daha yoğun olduğu bir dönem olarak belirtmiştir (Balkılıç, 2009: 63). İlk evrede Türk müzik inkılabı daha çok Gökalp'in ortaya koyduğu görüş ve düşüncelere göre temellenmiş ve biçimlenmiştir (Uçan, 2015: 68).

1.2.1.1. Darü'l-Elhan (Nağmeler Evi) ve Derleme Gezileri

Erken Cumhuriyet dönemi müzik faaliyetlerinin ilk adımları “Nağmelerin Evi” anlamına gelen Darü'l-Elhan adlı kurum ile atılmaya başlanmıştır. 1917 yılında halka açık olarak faaliyete geçen Darü'l-Elhan, Şark ve Batı müziği eğitimi vermek

amacıyla kurulmuş ancak Şark müziği eğitimi ağır basmıştır. I. Dünya savaşı ve Kurtuluş Savaşı'nın ağır koşulları nedeniyle 1921'de kapatılmıştır (Kaygısız, 2000: 292). 1923'te Darü'l-Elhan, Maarif Vekâleti'nden ayrılarak İstanbul Valiliği'ne bağlanmış ve müfredatına Batı müziği dersleri de eklenerek yeniden açılmıştır (Paçacı, 1999: 13). 1926 yılında ise Türk müziği bölümü kaldırılmıştır (Uçan, 2015: 69). Türk müziği bölümü kapatılmış ancak yerine repertuvar tasnif ve tespit heyeti kurularak "Türk Musikisinin Klâsikleri" serisinden 180 şarkının nota ve güftesi; "Dini Ezgiler" serisinden ise 6 ciltlik Tekke Musikisi örnekleri tespit ve tasnif edilerek yayımlanmıştır (Tan, 2000: 89).

Anadolu halkının yaşantısını yansıtan, yüzlerce yıllık geleneğe sahip halk türküleri, erken Cumhuriyet dönemindeki kadroların yaratmak istediği yeni müzik oluşumunda kutsal bir hazine olarak görülmüştür (Küçük Kaplan, 2013: 45). Bu anlamda, halk müziği alanında ilk önemli adım ise Darü'l-Elhan adlı müzik okulu tarafından atılmıştır. Kurumun müdürü Musa Süreyya Bey ve yardımcısı Yusuf Ziya Demirci'nin önderliğinde 1922'de bir anket çalışması yapılmıştır. 14 adet sorunun yer aldığı 2000 kadar fiş, Milli Eğitim Bakanlığı tarafından Anadolu'daki müzik öğretmenlerine ve ilgililere gönderilmiştir (Şenel, 1999: 106). Müzik öğretmenlerinin gönderdiği 100 kadar notanın 85 tanesi 1926'da iki defter halinde yayımlanmıştır (Şenel, 1999: 107). Anket çalışmalarının devam ettiği sıralarda ilk resmi derleme gezisi ise Maarif Vekâleti Hars Dairesi müdürü Hamit Zübeyr Koşay'ın girişimleriyle başlatılmıştır. Viyana'da eğitim almış olan Seyfettin Asaf ve Mehmet Sezai Asaf kardeşler 1925 yılında halk ezgilerini derlemek ve notaya almak amacıyla Batı Anadolu'ya gönderilmiştir. Derlenen ezgilerden 76 tanesi, 1926'da "Yurdumuzun Nağmeleri" adı altında yayımlanmıştır. Darü'l-Elhan ve Bakanlığın düzenlediği derleme faaliyetlerinin, ses kayıt cihazı kullanılmadan yapılması ve ezgilerin dikte yoluyla notaya alınması nedeniyle çalışmaya şüpheyle yaklaşılmış ve istenilen amaca ulaşılamamıştır (Şenel, 1999: 107).

İstenilen sonuçların alınamaması sonucu, yapılan çalışmalardan tecrübe kazanılarak Anadolu'ya derleme gezilerinin yapılması fikri ortaya çıkmıştır. Darü'l-Elhan müdürü Musa Süreyya Bey'in istifası üzerine yerine geçen Yusuf Ziya Demirci, yabancı ülkelerdeki derleme çalışmalarını incelemiş ve bunun neticesinde

fonografin (ses kayıt ve dinletme cihazı) derlemelerdeki etkin rolü ortaya çıkmıştır (Şenel, 1999: 108). Mahmud Ragıp Gazimihal, “Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz” adlı eserinde Yusuf Ziya Demirci’nin o yıllarda Paris’te bulunan Cemal Reşit Rey’e plaklarıyla birlikte bir fonograf göndermesi konusunda mektup gönderdiğini belirtmiştir. Masraflar için de Şehremini Muhittin Bey’e müracaat edildiğini ve 2000 lira ödenek ayrıldığını söylemiştir (Gazimihal, 2006: 144). 30 Temmuz 1926 tarihinde istenilen fonografin İstanbul’a gelmesiyle Darü’l-Elhan Heyeti birinci derleme gezisine çıkmıştır. Bu gezide, Yusuf Ziya Bey, Rauf Yekta Bey, Dürrü Bey ve Ekrem Besim Bey tarafından Adana, Gaziantep, Urfa, Sivas, Kayseri ve Niğde’de 250 türkü ve ezgi doğrudan notaya almak ve disklere kaydedilmek suretiyle derlenmiştir (Şenel, 1999: 108). Darü’l-Elhan heyeti diğer gezilerini de 1927, 1928 ve 1929 yıllarında yaparak toplamda 1000 kadar türkü derlemiştir (Küçükaklan, 2013: 47). 1929 yılındaki dördüncü gezide ilk kez sinema kamerası kullanılmış, bazı oyunlar filme alınmıştır. Bu dört derleme gezisinde derlenen 670 türkünün notası, 12 defter halinde yayımlanmıştır. Bunun yanı sıra ilk üç derleme gezisi Mahmud Ragıp Gazimihal tarafından “Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz” adlı kitapta, diğer dördüncü gezi ise rapor niteliğinde olup “Şarki Anadolu Türkü ve Oyunları” adlı kitapta yayımlanmıştır (Şenel, 1999: 109).

1928 yılında Darü’l-Elhan’ın adı İstanbul Konservatuarı, 1932 yılında da İstanbul Belediye Konservatuarı olarak değiştirilmiştir. Günümüzde ise İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı adı ile faaliyet göstermektedir (Şenel, 1999: 109-110).

Daha sonra beşinci derleme gezisi olarak nitelenebilecek bir çalışma daha yapılmıştır. İstanbul Konservatuarı 1932 yılında, Yusuf Ziya Bey, Mehmet Halit Bayrı ve Hikmet Dağlıoğlu’ndan oluşan bir heyet tarafından Balıkesir’de derlemeler yapmış ancak bu gezi hakkında bir rapor yayımlanmamıştır (Şenel, 1999: 110).

Özetle, Darü’l-Elhan’ın yaptığı derleme çalışmaları, 1925-1932 yılları arasında birbirini takip eden toplam beş derleme gezisi olarak gerçekleşmiştir. Ancak asıl verimli derleme gezileri Ankara Devlet Konservatuarı tarafından Muzaffer Sarısözen’in de katıldığı gruplarca 1937-1952 yılları arasında yapılmıştır (Ayan,

2011: 4). Konservatuvar adına başlatılan bu derleme gezileri, 1936 yılında yapılan anket çalışması dâhil olmak üzere 17 yıl aralıksız sürmüş olup Muzaffer Sarısözen ve Halil Bedi Yönetken'in yoğun gayretleriyle 9.000 civarında türkü ve ezgi derlenmiş ve arşive alınmıştır (Şenel, 1999: 115).

1.2.1.2. Erken Cumhuriyet Döneminde Muzika-yı Hümâyun

Osmanlı döneminde, Batılılaşma hareketlerinin etkisiyle Mehterhâne kaldırılarak yerine Muzika-yı Hümâyun adlı müzik kurumu kurulmuştur. Daha sonra bu kurumun ismi, 1 Kasım 1922'de saltanatın kaldırılıp hilafet kurumunun devam etmesi üzerine "Makam-ı Hilafet Mızıkası" olarak değiştirilmiştir (Uçan, 2015: 69). Hilafete bağlanan bu orkestra hilafet makamının da kaldırılmasından sonra Atatürk tarafından Ankara'ya çağırılmış ve 27 Nisan 1924 tarihinde "Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti" adıyla göreve başlamıştır (Kaygısız, 2000: 292). Bünyesindeki bazı toplulukların kapatılması sonucu bu heyet, "Riyaset-i Cumhur Filarmonik Orkestrası", "Riyaset-i Cumhur Bandosu" ve "Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyeti" olmak üzere üç kurumdan oluşmuştur (Akkaş, 2015: 93).

Riyaset-i Cumhur Filarmonik Orkestrası, önce Milli Müdafaa Vekâleti'ne bağlı iken, 1932 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlanmış ve günümüzdeki Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasının temelini oluşturmuştur. Riyaset-i Cumhur Bandosu 1932'den sonra Maarif Vekâleti'ne geçerek bağımsız bir konuma gelmiş, 1935'te Cumhurbaşkanlığı Armoni Mızıkası adıyla geniş bir repertuvara sahip olarak senfonik orkestra özelliği kazanmıştır. 1963 yılında Kara Kuvvetleri Armoni Mızıkası'na dönüşmüştür. Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyeti ise, Atatürk'ün özel meclislerinde, gezilerinde bulundurduğu bir yapıdır ancak çok usta müzisyenleri barındırmasına rağmen halka sunulan konserler bünyesinde etkinlik gösterememiş, Atatürk'ün ölümünden sonra işlevini yavaş yavaş yitirmiştir (Paçacı, 1999: 15).

Batılılaşma çerçevesindeki bu müzik topluluklarından Riyaset-i Cumhur Filarmonik Orkestrası, Batı müziği eğitimi alan Osman Zeki Üngör ve Riyaset-i Cumhur Bandosu yine Avrupa müzik anlayışı içinde olan Zeki Bey ve Veli Bey'in şefliğinde etkinliğini sürdürmüştür. Osmanlı/Türk müziği geleneğini devam ettiren bir yapı olan Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyeti ise Atatürk'ün ölümünden sonra

faaliyetlerine son vermiştir. Bu durum, erken Cumhuriyet dönemi ile birlikte Batı eğilimli müzik anlayışının müzik uygulamaları çerçevesinde Batıcı uygulama olarak değerlendirilmiştir (Akkaş, 2015: 95-96).

1.2.1.3. Musiki Muallim Mektebi

1924 yılında Osman Zeki Üngör'ün başına getirildiği “Musiki Muallim Mektebi” adlı bir müzik okulu kurulmuştur. Bu okulun kurulmasıyla o güne kadar okullarda öğretilen Türk müziği yerine Klasik Batı müziği eğitimi verebilecek öğretmenlerin yetiştirilmesi amaçlanmıştır (Paçacı, 1999: 15).

Yurt genelindeki eğitim öğretim faaliyetlerinin laik esaslar çerçevesinde Tevhid-i Tedrisat kanunu ile birleştirilmesi, yeni bir dönemin başlamış olduğunu göstermektedir. Bu birlik anlayışına uygun olarak öğretmen yetiştirmek önemli hedeflerin arasında olmuştur. Müzik öğretmenliği ise bu açıdan ele alınması gereken konuların başında gelmiştir. Osmanlı Devleti'nde tek bir eğitim sisteminin olmamasından dolayı farklı türlerde bilgi sahibi olmuş, çoğunlukla birbiriyle çelişen müzik öğretmenlerinin varlığı Musiki Muallim Mektebi'nin önemini ortaya koymuştur (Akkaş, 2015: 100).

Eğitmen kadrosunun Riyaset-i Cumhur Orkestrası'ndan karşılandığı bu mektepte, Erkek Muallim Mektebi'nden seçilen altı öğrenci ile derslere başlanmıştır. Öğrenci sayısı 1936 yılında 149'a ulaşmış ve sadece orta dereceli okullar için müzik öğretmeni yetiştirmiştir. 1936 yılında kurulan Ankara Devlet Konservatuvarı'nın temelini oluşturan bu okuldan pek çok eğitimci yetişmiştir (Paçacı, 1999: 15). Avrupa'da eğitim alıp yurda dönen Ekrem Zeki Ün, Necil Kâzım Akses, Ahmed Adnan Saygun vb. pek çok müzisyen bu okulda öğretmenlik yapmış, öğrendikleri Batı müziği bilgilerini burada uygulamaya koymuşlardır (İlyasoğlu, 1999: 73).

Musiki Muallim Mektebi sadece genel müzik eğitimine uygun insan gücünün yetiştirilmesini hedefleyen bir kurum olmayıp aynı zamanda okulun eğitimcilerinden Osman Zeki Üngör'ün öğrencilerine “*siz benim mikroplarımınız. Türkiye'ye Batı müziğini siz yayacaksınız*” dediği gibi yeni müzik anlayışına uygun eserlerin verilmesinde de bir tohum niteliği kazanmıştır (Akkaş, 2015: 102).

Kurumun daha sonra Ankara Devlet Konservatuvarı'na dönüşmesiyle birlikte Darü'l-Elhan'ın yaptığı gibi yurt genelinde bir anket çalışması yapılmış; kurum bünyesinde "Folklor Arşiv Şefliği" oluşturulmuştur. Ahmet Kutsi Tecer'in önerisiyle, Muzaffer Sarısözen Ankara'ya çağrılmış ve şefliğe getirilmiştir (Şenel, 1999: 115).

Kurum daha sonra derleme gezileri başlatmış ve 1937'den 1952'ye kadar her yıl yapılan gezilerde Maarif Vekâleti tarafından yurtdışından getirtilen dört takım tam teçhizatlı kayıt cihazı ile 10.000 civarında ezgi toplanmıştır⁵ (akt. Paçacı, 1999: 125).

1.2.1.4. Yurt Dışına Gönderilen Müzisyenler ve Ulusal Opera Çalışmaları

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte milliyetçilik ve halkçılık ilkeleri temel alınarak ulus bilincini oluşturma yönünde yeni bir toplum düzeni yaratılmak istenmiştir. Yaratılmak istenen toplum düzeni ile uyumlu bir kültür anlayışının da etkin olması için çabalar gösterilmiştir. Ortak bir tarih ve dil inşasının yanı sıra müzik alanındaki reformlar da ulusal kimliğin ve kültür anlayışının oluşmasında son derece önemlidir. Bu anlamda Türk ulusuna özgü müzik politikalarının oluşturulması yolunda önemli reformlar Atatürk'ün önderliğinde başlatılmıştır. Bu müzik reformunda asıl amaç ulusal ve çağdaş bir müzik yaratmaktır. Halk müziği ise ulusal ve çağdaş müziğin oluşmasında temel kaynak olmuştur.

Dönemin müzik reformcularına göre, halk müziği Türk'ün temiz duygularını yansıtan, Türk'ün öz müziği olarak kabul edilmiştir. Bu nedenle ulusal ve çağdaş müziğe ulaşma noktasında türküler mevcut halleriyle yeterli görülmemiş, çok sesli Batı müziği ile sentezlenmesi gerektiği savunulmuştur (Balkılıç, 2009: 117). Bu sentezin iyi yetişmiş elemanlarla kısa sürede oluşturulabilmesi adına yurt dışına müzik öğrenimi için genç müzikseverler gönderilmiş, onların Batı müziği eğitimi ile yetişmeleri sağlanmıştır. Bu yolda ilk girişim 1924 yılında Ekrem Zeki Ün ile başlamış daha sonra çağdaş Türk müziğinin önemli isimleri arasında yer alan Cemâl Reşit Rey, Ulvi Cemâl Erkin, Necil Kâzım Akses, Hasan Ferit Alnar ve Ahmed

⁵ Süleyman Şenel'in verdiği bilgilere göre, derleme çalışmaları 1936 yılında, Darü'l-Elhan'ın yaptığı gibi bir "Anket" ile başlatılıp, 1937-1953 yılları arasında aralıksız 17 yıl resmi boyutta sürmüştür. Bu gezilerde 9.000 civarında türkü ve ezgi derlenmiştir (Şenel, 1999: 115).

Adnan Saygun'un oluşturduğu "Türk Beşleri" ile devam etmiştir (Küçükakpın, 2013: 68).

Türk Beşleri'nin ortak amacı, *"halk melodi ve ritimlerini Batı besteciliğinin yöntemleri içinde işlemeleri ve yerli konulara yönelmeleridir."* (Mimaroglu, 2014: 185). Eğitimlerini Paris, Viyana ve Prag'da tamamlayan Türk Beşleri yurda döndüklerinde yüzlerce yıllık kültür birikimini, Batı müziği tekniğiyle harmanlayarak pek çok eser vermişlerdir. Birçok türküyü, dört sesli karışık koro, eşlikli koro, piyano-ses, ses-orkestra gibi topluluklar için armonileyerek kaynağını Türk halk müziğinden, tekniğini ise Batı müziğinden aldıkları çok sesli çağdaş Türk müziğini oluşturma yolunda çaba sarf etmişlerdir (Say, 1992: 1205). Ancak Türk Beşleri'nin sadece halk müziği kökenli eserler veren besteciler olduğunu söylemek yanlıştır. Osmanlı Türk müziğinin usûl ve makamlarından da yararlanmışlardır (Say, 1992: 1205).

Türk Beşleri, opera, operet, senfonik süit vb. çeşitli formlarda piyano ve orkestra için yazılmış pek çok eser bestelemiş; Darü'l-Elhan, Ankara Musiki Muallim Mektebi vb. çeşitli kurumlarda öğretmenlik yapmışlardır. Özellikle dönemin müzik politikası gereği ulus bilincini yansıtan, sanat değeri yüksek eserlerin bestelenmesine yönelik çalışmalar yapmışlardır. Bunların içinde ulusal Türk operası bestelemeye yönelik çalışmalar dikkat çekicidir. İlk örneklerini, Ahmet Adnan Saygun ve Necil Kâzım Akses'in besteledikleri ilk üç ulusal operanın sahnelenmesiyle vermişlerdir (akt. Üstel, 1999: 48). Atatürk, Ahmed Adnan Saygun'dan Türkiye'yi ziyaret edecek olan İran şahı için bir opera bestelemesini istemiş ve bunun üzerine Saygun da konusunu Atatürk'ün verdiği tek perdelik "Özsoy Operası"nı bestelemiştir. İlk Türk operası olarak müzik tarihine geçen Saygun'un bu yapıtı 1934 yılında Ankara Halkevi'nde sahnelenmiştir (Balkılıç, 2009: 83, Küçükakpın, 2013: 71). Özsoy Operası'ndan sonra yine Saygun'un 1934'te sahnelenen "Taşbebek" ve Necil Kâzım Akses'in ise "Bayönder" operaları ulusal Türk operasının ilk örnekleri olarak tarihe geçmişlerdir.

1.2.1.5. Müziğin Kitleselleşmesinde Etkili Kurum ve Faaliyetler

1.2.1.5.1. Türk Ocağı

Türk Ocağı resmi olarak faaliyete geçtiği 1912 yılından 1931 yılına kadar kitle eğitimini hedef alan uygulamalarda bulunmuştur. Bu misyon sonradan kurulacak olan halkevleri ile de devam etmiş olup düzenli konserler, Anadolu'nun en ücra köşelerinde verilen kurslar ile müziğin kitleselleşmesinde katkılarda bulunmuşlardır (Üstel, 1999: 42). Atatürk'ün isteği doğrultusunda eğitim, kültür ve sanat faaliyetlerine hız verilen Türk Ocağı'nda halk eğitimine önem verilmiş, çeşitli sanat, kültür ve eğitim etkinliklerine halkın katılımına imkân sağlanmıştır. Örneğin, Ankara Türk Ocağı salonunda kadınla erkeğin bir arada olup, eğlendiği baloların düzenlenmesi ve halkın çok sesli Batı müziği icra eden Cumhurbaşkanlığı Orkestrası'yla tanışması Türk Ocağı bünyesinde olmuştur (akt. Kodal, 2014: 304). Üstel'in "*cemaatten sosyeteye geçiş*" olarak nitelediği, Türk Ocağı'nda verilen alaturka-alafranga konserler ile mehter ve bando takımlarının etkinlikleri, müzik kursları basın ve halkın yoğun ilgi gösterdiği faaliyetler arasında olmuştur (Üstel, 1999: 42). Öz müziğin yanında çağdaş, evrensel müziğe de önem veren Türk Ocağı konferans, kitap, tiyatro, köycülük, müzik, spor gibi alanlarda halkı bilinçlendirip ufkunu genişletmeye ve bilinçli, kültürlü Cumhuriyet insanı oluşturmaya yönelik çalışmalar yapmıştır (Tuna, 2015: 64).

1.2.1.5.2. Halkevleri

İlk Türk folklor derneği olan "Anadolu Halk Bilgisi Derneği" 1927 yılında kurulmuş olup, 1928 yılında "Türk Halk Bilgisi Derneği" olarak ismi değiştirilmiştir. Dernek ilk olarak halk bilgisi verimlerinin toplanmasına yönelik bir kılavuz hazırlamıştır. Ayrıca Halk Bilgisi Mecmuası, Halk Bilgisi Haberleri dergileri ile 13 kitap bastırmış; araştırma gezileri düzenlemiştir. Bu dernek 1932 yılında "halkevleri"ne devredilmiştir (Elçi, 2008: 43-44).

Milli kültürün oluşmasında etkili kurumlardan olan halkevleri, Türk kültürünü geliştirme ve yayma odaklı programına folkloru da dâhil ederek folklor malzemelerinin derlenip toplanması ve bu faaliyetlerin teşvik edilmesi için yurt

genelinde çalışmalar yapmış, kılavuz kitaplar yayımlamış ve toplanan malzemeleri çıkarılan dergilerde yayımlamıştır (Yıldırım, 1998: 63). Yurt çapına yayılan şubeleriyle birlikte okuma-yazma kursları, el becerileri, tiyatro, halk müziği toplulukları, korolar, bandolar, mandolin takımları vb. alanlarda halka yönelik faaliyetlerde bulunmuştur (Kaygısız, 2000: 299). Pek çok amatör müzisyen yetiştirilen halkevlerinde Musiki Muallim Mektebi'nden yetişen öğretmenler çalgı dersleri vermişler, korolar kurmuş, küçük orkestralar oluşturmuşlardır. Halkevlerinde yöresel müzik taraması yapıp arşivlenmesinin yanı sıra halkı çok sesli müziğe alıştırmak için plak dinletilmiş ve açıklamalı müzik sunulmuştur (İlyasoğlu, 1999: 73).

Ayrıca müziğin kiteselleşmesinde şenliklerin de etkin rol oynadıkları görülmektedir. 1931 yılında Halk Şairlerini Koruma Derneği'nin Sivas'ta düzenlediği I. Halk Şairleri Bayramı'na Âşık Veysel, Suzanî, Yarım Ali, Sanatî gibi pek çok âşığın katılmasıyla değişler okunmuş, halaylar çekilmiştir. Halkın yoğun ilgi gösterdiği programın son gecesinde ise Cezmi Erinç ve Ulvi Erkin resital vermiştir (Paçacı, 1999: 124).

1.2.1.5.3. Radyo Yayınları

Müziğin devlet desteğiyle kiteselleşmesinde önemli işlevlere sahip kurumlardan bir diğeri olan radyo, yayın faaliyetine 1927 yılında İstanbul Sirkeci'de geçmiştir. Özellikle kuruluş yıllarında eğlence kavramı ile özdeşleşip bir müzik aracı olarak görülen radyoda, yayınlar Batı'dakinden farklı olarak Türk müziği-Batı müziği ekseninde ele alınmıştır. Bunun sonucu olarak ise radyolar, 19. yüzyıldan beri devam eden Batılılaşma hareketlerinin bir yansıması olarak alaturka-alafranga tartışmalarının ve yarattığı kültürel kutuplaşmanın zeminini oluşturmuştur (Küçük Kaplan, 2013: 53).

İstanbul Radyosu'nun 1932'de yaptığı yayınların bir kısmını kapsayan "Gramofon" ya da "Orkestra" programlarının yanı sıra 1936'da Tokatlıyan, Karpiç ya da Ankara Palas'tan yapılan naklen yayınlar Batı müziğinin evlere girmesini hızlandırmıştır (Üstel, 1999: 43).

Cumhuriyet döneminin müzik politikaları gereği, Batı müziğinin halka duyurulması ve tanıtılması adına bir takım düzenlemeler ve yasaklar getirilmiştir. Atatürk, 1 Kasım 1934 tarihli meclis açış konuşmasında mevcut dinletilen müziğin *“yüz ağartacak değerde olmaktan uzak”* olduğunu, çözüm olarak *“ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan, yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları genel son musiki kurallarına göre işlemek”* gerektiğini ifade etmiş ve bu sayede ulusal Türk müziğinin evrensel müzikte yerini alabileceğini vurgulamıştır. Atatürk’ün bu konuşmasından ilham alınarak Osmanlı/Türk müziği radyolardan iki seneye yakın bir süre ile yasaklanmış ve halkın çok sesli Batı müziğine kulaklarının alıştırılması hedeflenmiştir. Bu yasak, Osmanlı geleneğinin sürdürülmesinin engellenerek çok sesli çağdaş Türk müziğini ve ulus bilincini oluşturmada önemli bir adım olarak görülmüştür. Bu sayede radyonun birleştirici özelliğinin etkisiyle tüm halka hitap ederek toplumsal sınıf farklılıklarını tek potada eriten ve millet olma bilincini aşılayan bir görevi de üstlendiğini göstermiştir (Ahıska, 2005: 21).

Osmanlı/Türk müziğinin ya da diğer tabirle alaturka müziğin radyodaki yayın yasağına neden olan şeyin bu müziğin kendisi ile ilgili olmadığını, aksine müziğin niteliğinin kaybolması olduğunu belirten Tarman (Tarman, 2013: 77), İsmail Dede’nin klasik eserlerinin vokal ve çalgısal olarak kötü icra edilmesi, Osmanlı/Türk müziğinin zenginliği olan koma seslerin icrasında bu ses yapısına uygun olmayan çalgıların çalınması, halk şarkılarına özellikle kahramanlık temalı türkülere yeterli önemin verilmemesi gibi sebeplerin yasakta etkili olduğunu bildirmiştir (akt. Tarman, 2013: 75).

Geleneksel Osmanlı/Türk müziğinin radyolardan yasaklanması olayı, Osmanlı İmparatorluğu’nda Batılılaşma ile birlikte Mehterhâne’nin kapatılması, 1925’te tekke, Bektaşî ve Mevlevî müziklerinin önünün kesilmesi, 1926’da Darü’l-Elhan’dan Türk müziği bölümünün kaldırılması ve 1927’de okullarda Türk müziği öğretiminin sonlandırılması anlayışının yeni bir uygulaması olarak görülmüştür (Akkaş, 2015: 125). Dolayısıyla erken Cumhuriyet dönemindeki ilk yasağın, radyodan Osmanlı/Türk müziğinin yasaklanması olmadığı, 1926 yılında Sanayi-i Nefise Encümeni’nin kararıyla okullardan “alaturka müzik” öğreniminin kaldırılması olduğu görülmektedir (akt. Küçük Kaplan, 2013: 56).

Ancak yasağın halkta yansıması, planlanıldığı gibi olamamıştır. “Alaturka müzik” diye tabir edilen klasik Osmanlı/Türk müziğinin yerine Batı müziği eserlerinin dinletilmesi ile halk başka müzik arayışlarına girmiş; kendine daha yakın hissettiği Mısır radyosundaki Arap müziklerini dinlemeye başlamıştır (akt. Küçükkaplan, 2013: 57). Bu yasağın kaldırılmasında halkın Mısır radyosunu dinlemeye başlamasının iktidarca fark edilmesi ve istenilen hedefe ulaşmada sakıncalı görülmüş olabileceği kuvvetli bir ihtimaldir (Küçükkaplan, 2013: 57). Yasağın kaldırılmasının ardından Osmanlı/Türk müziği Ankara ve İstanbul radyolarında azımsanmayacak sürelerde tekrar yayınlanmaya başlamıştır. Osmanlı/Türk müziğinin radyolara dönüşünün, dönemin müzik politikalarında belirsizliklerin ve kafa karışıklıklarının olduğunu ve radyoların müziğin kitleselleşmesindeki etkisinin iyi değerlendirilemediğini göstermiştir (Balkılıç, 2009: 90-91). Bu belirsizlik müzik politikalarının belirlenmesi için 26 Kasım 1934 tarihinde toplanan komisyonda da görülmektedir. Müzik devriminin ana amacı belli olmasına rağmen komisyonda halk şarkılarının Batı tekniğiyle çok seslendirilmesi amacına ulaşmak için neler yapılacağı ve nasıl yapılacağına dair belirsizliklerin hâkim olduğu görülmektedir (akt. Balkılıç, 2009: 88).

Elçi, radyonun ilk dönemi olarak nitelediği 1926/27 – 1936/37 yılları arasında radyo yayınlarında halk müziğine çok yer verilmediğini belirtmiştir (Elçi, 2015: 59). Erken Cumhuriyet dönemi müzik politikalarında halk müziğine ve halk kültürüne verilen değere karşın radyolardaki halk müziği yayınlarının azlığı, radyonun dinleyici kitlesinin halk müziğine yabancı olması ve müziğin kendi sınırları içerisinde kalması olarak yorumlanabilir (Küçükkaplan, 2013: 54).

1936 yılında Matbuat Umum Müdürlüğü tarafından İstanbul Radyosu programına milli havaların konulması için radyo şirketine tezkere gönderilmiş, Tanburacı Osman Pehlivan’ın Türk halk havalarını çalıp söylemede uygun görüldüğü bildirilmiştir (Üstel, 1999: 43). Âşık Veysel, Faruk Kaleli, Aziz Şenses gibi bazı mahalli sanatçılar da yerel havalar okumaya başlamışlardır (Paçacı, 1999: 124).

1938 yılında Ankara radyosunun yayın hayatına başlamasıyla birlikte düzenli ve sürekli radyo programları da yapılmaya başlanmıştır. Sadi Yaver Ataman’ın

yaptığı halk müziği programlarında halk müziği ve âşık müziğinin örnekleri sunularak yurdun her köşesine radyo aracılığıyla yayınlar yapılmıştır. Yine aynı yılda Ankara Devlet Konservatuarı'nın folklor arşiv görevine getirilmiş olan Muzaffer Sarısözen, halk müziği yayınlarında da görevlendirilmek üzere Ankara radyosuna davet edilmiş ve “Bir Türkü Öğreniyoruz” adlı programda topluluk üyelerine türküler öğretmiştir. İlk düzenli ve sürekli program olan “Bir Türkü Öğreniyoruz” ile sanatçılara 1937-52 yılları arasında Anadolu'dan derlenen türkülerin oluşturduğu repertuvardan örneklemeler öğretilirken aynı zamanda dinleyicilere de öğretilmiş olmaktadır. “Bir Türkü Öğreniyoruz” programı 1947'de “Yurttan Sesler” programının da oluşmasını sağlamıştır (Elçi, 2015: 59-60). Başlıca hedefi “(...) *Gönüllerimizi bir araya toplamak ve bütün memleketi tek duygu haline getirmek*” şeklinde ifade edilen bu programda “kadın-erkek bir arada toplu türkü söyleme geleneği” ile bağlama ağırlıklı “geleneksel toplu çalma geleneği” Yurttan Sesler topluluğunun uygulamalarını oluşturmuştur. Muzaffer Sarısözen daha sonra 1953 yılında İzmir ve 1954'te de İstanbul radyolarında Yurttan Sesler korosunu kurmuş ve türkülerini yörenin ağız, üslûp ve tavrına bağlı geleneksel seslendirme kuralları ile icra eden sanatçı kadrolarını oluşturmuştur⁶.

1.2.1.6. Erken Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikalarının Belirlenmesinde Etkin Olan Yabancı Uzmanlar

Erken Cumhuriyet döneminde Atatürk'ün gerçekleştirdiği müzik devriminin sağlam temellere oturtulabilmesi adına yabancı uzmanlardan destek alınmıştır. 1932'de İstanbul Belediye Konservatuarı'nın iyileştirilmesi için Viyana Musiki ve Tiyatro Akademisi yöneticisi olan besteci Joseph Marx İstanbul'a davet edilmiştir. Konservatuvarın kuruluş, yönetim ve öğretimini içeren detaylı raporlar hazırlanmıştır (Paçacı, 1999: 19).

1935-1937 yılları arasında aralıklarla Almanya'dan Türkiye'ye gelen Prof. Paul Hindemith, büyük kentlerdeki müzik kurumlarını incelemiş ve bir rapor hazırlamıştır. Raporda kurumların kadro, araç-gereç, yer ve sanatsal kapasitelerini

⁶ Süleyman Şenel, **Muzaffer Sarısözen**, (çevrimiçi) http://www.muzikoloji.org/yazi/yazi_goster.aspx?yazi_id=61, (Erişim tarihi: 20.06.2017).

göz önüne alarak yeniden yapılandırılması için neler yapılması gerektiğini belirtmiştir (Kaygısız, 2000: 307). Ayrıca Batı taklitçiliğine de karşı çıkan Hindemith, yabancı parçaların aktarılmasının yanlış olduğunu, bunun yerine halk ezgilerinden yararlanmanın daha doğru olduğunu ve bu nedenle derleme faaliyetlerine yönelmenin gerekliliğini vurgulamıştır. Amatör halk orkestraları ve korolarının oluşturulmasının da büyük orkestra ve koroların temelini teşkil ettiğini belirtmiştir (Kaygısız, 2000: 284-285).

1935'te devlet tiyatrosu ve operasını iyileştirmek için Türkiye'ye davet edilen Carl Ebert, pek çok rapor sunmuştur. Bu raporlar Ankara Devlet Konservatuarı Tiyatro ve Opera Bölümleri'nin kuruluş ve ilk çalışmaları bakımından önem arz etmekle birlikte, Türkiye çağdaş tiyatro ve opera tarihi bakımından da büyük önem taşıyan raporlar olmuştur (Güdek, 2014: 653).

1936'da Ankara Halkevi'nin davetlisi olarak Türkiye'ye çağırılan Macar besteci ve müzik araştırmacısı Bela Bartok yerel müziklerin nitelikleri, derlenmesi ve değerlendirilmesi hususunda çeşitli konferanslar vermiştir (Uçan, 2015: 71). Ankara'da konser ve konferanslar veren Bartok, 15-16 Kasım 1936 tarihlerinde Ankaralı kadın ve erkeklerden türküler derlemiş ve daha sonra Ahmet Adanan Saygun, Necil Kâzım Akses ve Ulvi Cemâl Erkin ile birlikte Adana'ya oradan da Osmaniye'ye geçerek verimli derleme çalışmaları yapmışlardır (Ayan, 2011: 4-5). Şenel, Bartok'un davet edilmesindeki amacın, *"tecrübeli bir halk müziği derleyicisinden, uzman-danışman"* olarak istifade etmek olduğunu bildirmiştir (Şenel, 1999: 111).

1.2.1.7. Türk Halk Müziğinde Çok Seslilik Hakkında Görüşler

Genel olarak Türk Müziğinde çok seslilik üzerine yapılan uygulamalar üç temel düzeyde varlığını göstermiştir:

- 1- Osmanlı dönemi Batılılaşma hareketlerinin yansıması olan kurumlardan Muzika-yı Hümayun'da basit İtalyan armonisiyle yapılan ezgiler ve bu armoninin Türk ezgilerine uyarlanması süreci,
- 2- "Türk Müziği Devrimi" ile çağdaş çok sesli Türk müziğini yaratma süreci,

3- Gazimihal'in öncülüğünde Kemal İlerici'nin ortaya koyduğu armoni çalışması (Sağlam, 2009: 124).

Erken Cumhuriyet dönemi kültür-sanat politikaları, Osmanlı'nın son dönemlerindeki Batılılaşma hareketlerinin fikri altyapısının bir uzantısı olarak görülürken, milliyetçilik ve halkçılık ilkelerinin temelinde, ulus bilinci ve ulusal kimlik yaratma gayesinin müzikteki tezahürü olan Türk müzik devrimi ile Osmanlı döneminden ayrılmaktadır. Çoğu araştırmacı tarafından Türk müziği devriminin oluşmasında Ziya Gökalp'in görüşlerinin etkisinin olduğu ifade edilmektedir. Gökalp'e göre halk türkülerinin çağdaş uygarlık düzeyine uygun hale getirilebilmesi için Batı müziği yöntemlerine göre armonize edilmesi gerekmektedir. Bu anlamda yaratılmak istenen ulusal müzikte çok seslilik unsuru önemli bir yer tutmaktadır.

Gazimihal'in "Konya'da Musiki" adlı çalışmasında Batı müziği yöntemine göre çok seslendirilmesi amaçlanan halk müziğinin *"büyük sanat idealine doğru yol alması"* gerektiği şu şekilde ifade edilmiştir:

"Mistik sanatın ezgisiyle bunalıncaya kadar içimize büküldük. Şıkıltımların şıkıltılarıyla da yeterince keyfettik. Artık, ileri bir görüş ve coşkunlukla büyük sanat idealine doğru da yol almak zorunda bulunuyoruz; gençliğin bu yolda beslemeye başladığı inanı anlamamız lâzımdır. Eski ağırbaşlı mistik seslerden iradeli ve heybetli adagio'lar, şakrak oyun ritimlerinden şen ve gülbüz vivace'ler çıkarabildiğimiz gün, Türk sanat ruhu yepyeni estetik kadrolar dairesinde dirilip canlanmış olacaktır" (Gazimihal, 1947: 71).

Erken Cumhuriyet döneminde Türk halk müziği alanında uzman birçok araştırmacı tarafından türkülerin çok seslilik unsurları barındırdığına dair görüşler belirtilmiş ve çok sesliliğin temelini oluşturan pentatonik ölçülerin Anadolu'nun saf türkülerinde bulunduğu iddia edilmiştir. Bu düşüncelerin temelinde Türk Tarih Tezi'nin etkilerini görmek mümkündür. Türk Tarih Tezi ile medenileşmenin milli bünyeyi bozan bir etki taşımadığını tam tersine medeniyetin kökenlerinin Türk ulusunun geçmişinde yattığını ispat etmeye çalışmışlardır. Buradan hareketle benzer durum halk müziği reformunda da geçerli olup, dönemin müzik reformcuları medenileşmenin unsuru olarak görülen çok sesliliğin halk türkülerine zarar

veremeyeceğini bilakis çok sesli ögelerin halk müziği geleneğinde zaten var olduğunu savunmuşlardır (Balkılıç, 2009: 133).

Halk müziğinin yapısında pentatonizmin olduğu iddiaları, Bela Bartok'un Macar halk müziği üzerine yapmış olduğu çalışmalardan kaynaklandığı söylenebilir. Bartok'a göre, pentatonik bir yapıya sahip olan Macar halk müziğinin kökenleri Orta Asya'ya kadar dayanmaktadır (Bartok: 1991: 270-271). Bu konu üzerine araştırma yapmak için 1936 yılında Türkiye'ye gelen Bartok, pentatonizm ve Türk-Macar müziklerinin birbirine benzerlikleri üzerine konferanslar vermiştir. Ayrıca çok sesli müziğin temeli olan pentatonik yapının saf olarak köylü müziğinde bulunduğunu da söylemiştir (Balkılıç, 2009: 134). Bunun üzerine Türk halk müziğinde pentatonik yapının varlığını ispat etmeye çalışan birçok önemli müzik araştırmacıları olmuştur.

Elçi, Bela Bartok'un gelişinden önce Mahmut Ragıp Gazimihal'in pentatonizm ile ilgili çalışmalarının bulunduğunu belirtmiş ve kitap ve bazı yazılarında Erzurum'da tespit ettiği bir melodiyi *"ilk ele geçen saf bir pentatonik musiki numunesi"* şeklinde belirttiğini ifade etmiştir (Elçi, 2008: 46). Ayrıca Gazimihal, Türk müziğinin yapısına uygun özel bir armoninin yaratılmasını ve bu armoninin kanunlarını oluşturmak için öğretmen yetiştirmeyi de savunmuştur (Sağlam, 2009: 128).

Halk müziğinde pentatonik yapının varlığını ispat etmeye çalışanlardan bir diğer isim ise Ahmet Adnan Saygun'dur. Saygun, halk müziğinin kökenlerinin pentatonizme dayandığını, Türklerin ana yurdu olan Orta Asya'da pentatonik müziğin kökenlerinin görülebileceğini ifade etmiştir (Saygun, 1936: 5-6). Halil Bedii Yönetken de Türk halk oyunlarının ezgilerinde pentatonik yapının etkili olduğunu belirtmiştir: *"Baş bar dokuz zamanlı ağır bir dans, (Temirağa) çift vuruşlu, çeşitli varyantları olan ve pentatonik karakter gösteren bir oyundur. Daldalan, beş vuruşlu, bir küçük yedili içinde dolaşan gene pentatonik bir çatı gösteren (...) bir oyundur"* (akt. Balkılıç, 2009: 134).

Vahid Lütfi Salcı "Gizli Türk Halk Musikisi ve Türk Musikisinde Armoni Meseleleri" adlı çalışmasında Türk halk müziğinin açık ve gizli olmak üzere iki cephesinin bulunduğunu ve çok seslilik unsurlarının ise bu gizli cephede var

olduğunu bununla birlikte bazı Alevi Türk toplumlarında iki sesli olarak okunan örneklerinin de olduğunu belirtmiştir. Cumhuriyet döneminde yapılan derleme çalışmalarının deryada bir avuç su olarak niteleyen Salcı, bu çalışmaların halk müziğinin açık kısmını oluşturduğunu, gizli kısmının ise yeterli sayıda derlenemediğini savunmuştur. Ayrıca Türk müziğinde armoninin asırlardır var olduğunu, gelecek nesillerin büyük eserler oluşturmada bu kaynağın yarattığı temalardan yararlanabileceklerini de söylemiştir (Salcı, 1940: 4-14-18).

Muzaffer Sarısözen de halk müziğinde çok seslilik konusunda birçok makale yayınlamıştır. Sarısözen “İki Sesli Halk Müziği” adlı yazısında Tunceli ili Pertek ilçesinden derlediği iki farklı sestten okunmuş ezginin notalarını yayımlayarak pentatonik ölçülerin türkülerde varlığını tespit etmiştir (akt. Özdemir, 2015: 42). Ayrıca çalgı düzeyinde de çok sesliliğin olduğunu ifade eden Sarısözen, şehirden uzakta yaşayan halk sanatkarlarının bağlama icralarında çok sesliliğin varlığını belirtmiştir:

“(...) yaptığım araştırmalarla, bağlamalardaki polifoninin başlıca iki tip gösterdiği sabit oldu:

- 1- Şehir bağlamalarındaki, basit bir “Homofon” (bir melodiye diğer seslerin sabit bir şekilde refakati manasına kullanıldı) şekil gösteren çokseslilik.
- 2- Şehirden uzakta kalan halk sanatkarlarının bağlamalarında yaşayan ve diyatonic karakter gösteren çokseslilik.

Şehir tesirinden uzakta yaşayan halk sanatkarlarının bağlama çalışları pek enteresandır. Şehir bağlamacıları esas itibarıyla tek melodiye ehemmiyet verdikleri halde onlar, sesleri ayrı ayrı iki melodinin aynı zamanda kulağa çarpmasından zevk alırlar. (iki sesin aynı zamanda işitilmesini halk “tellerü çift sızlatmah” tabiriyle ifade eder)” (akt. Özdemir, 2015: 38-39).

Sarısözen, kaval, tulum, çifte çalgılarının çalınışında da ortaya çıkan çok sesliliği makalelerinde açıklamıştır. Bununla birlikte Sadi Yaver Ataman “Dem Tutma Meselesi” adlı yazısında çalgısal olarak icra edilen “dem tutma”yı da çok seslilik olarak kabul etmiştir:

“(...) Avrupa’da polyphoninin menşei gibi kabul edilmiş olduğunu gördüğümüz “dem” tutma hadisesi hakkında hususiyetleri anlattım. (...) “Dem”

tutma hadisesi, karar perdesi ile kararın en tiz perdesi üzerinde fasılalarla değiştirilerek esas sazıcıya karar perdesini kaybetmemesi için gösterilen uzun ve devamlı seslerden ibaret gibi görünür” (akt. Özdemir, 2015: 37-38).

Bir görüşe göre, halk çalgılarında ortaya çıkan geleneksel çalma biçimleri “çok ses tınlama” olarak nitelenerek çok seslilikle karıştırılmaması gerektiği savunulurken (Sağlam, 2009: 110); diğer bir görüş ise, çok sesliliğin de kendi içerisinde birçok tanımının yapıldığı, bu tanımlardan “*Rastgele Çokseslilik (Doğaçlanmış Çokseslilik)*”in halk müziğinin geleneksel yapısına uygun olduğudur:

“Rastgele Çokseslilik (Doğaçlanmış Çokseslilik): Var olan yatay ezgi cümlelerine, seslerle veya ses yumakları ile rastgele eşlik edilmesi sonucunda ortaya çıkan atmosferdir. Bu türden örneklere daha çok halk ozanlarının bağlama çalışmalarında veya çeşitli nedenlerle bir araya gelerek (Örneğin; Alevi inanisındaki - Cem Ayini-) okudukları ilahilerde, deyişlerde ve semahlarda rastlanmakta olduğu araştırmacılarca saptanmıştır” (Özdemir, 2015: 44).

Türk halk müziğinde pentatonizmin varlığını savunanlara göre, Türk halk müziğindeki pentatonik yapılar Doğu ve Batı müziklerinin etkisiyle değişime uğrayarak yani farklı müziklerle kaynaşarak bozulmaya başlamış, bünyesindeki doğal pentatonik yapılar da azalmaya başlamıştır (Balkılıç, 2009: 136-137). Halk müziğinde çok sesliliğin temeli sayılabilecek pentatonik ölçülerin varlığının tespiti bir yana bırakılırsa, aynı zamanda çok sesli müziğin gelişimine katkı sunduğu düşünülen halk müziği korolarının kurulmasına da önem verildiği görülmüştür. Türk müziğindeki koral icralar Cumhuriyet döneminin bir uygulaması olmamakla birlikte Osmanlı’nın son dönemlerinde Batılılaşma çabalarından etkilenecek girişilmiş bir yenilik arayışıdır. Ancak bu uygulamaların yaygınlaşması Cumhuriyet döneminde gerçekleşmiştir (Behar, 2015: 47). Özellikle halkevleri ve radyoların yapmış olduğu toplu icralar önem arz etmektedir. Sarısözen’in 1940’lı yıllarda kurduğu “Yurttan Sesler Topluluğu” ile yurdun dört bir tarafından derlenen halk türküleri toplu çalıp-söyleme yöntemiyle Batı müziğindeki şef ve orkestra mantığı içerisinde icra edilmiştir. Ancak bu noktada bazı araştırmacılar tarafından eleştiriler gelmiştir. Tekelioğlu, Yurttan Sesler Topluluğu’nun icraları ile halk müziğindeki yerel özelliklerin ve âşık tarzının kaybolduğunu savunmuştur:

“Ne yazık ki “Yurttan Sesler” programı, sentez siyasetlerinin, iyi niyetle de olsa, nasıl bir kültürel fakirleşmeye yol açabileceğine iyi bir örnek oluşturur. Sarısözen, toplanan yerel örnekleri yörelerine göre sınıflayıp notaya geçirirken, âşıkların geliştirdikleri kişisel tarzları yok sayar ve türküyü kendi kafasındaki “yöre” göre sınıflandırır. Kriter yedi coğrafi bölgedir ve “uymayan” örnekler dışlanır. Dahası halk müziği icra geleneğinde olmayan, âşık tarafından tek sazla söylenen türkü, aynı ezgiyi çalan birçok saz eşliğinde geniş bir koro tarafından ve bir şef yönetiminde sunulmaya başlanır. Böylece Batı müziğindeki koro ve çalgı eşliği halk müziğine uyarlanmış, neredeyse şef tarafından yönetilen bir orkestra etkisi sağlandığı düşünülmüştür. Ne niyetle olursa olsun bu derleme faaliyeti, halk müziğindeki geleneksel “âşık tarzı”nın yok olmasının önemli nedenlerinden biri olmuştur” (Tekelioğlu, 1999: 149).

Tokel de benzer bir görüşte olup, toplu icrada türkülerin nüansları, incelikleri ve yöresel özellikleri törpülenerek, şehirde yetişmiş sanatçıların standart icraları ile tüm ülkeye yayıldığını ifade etmiştir (Tokel, 2000: 131-132). Bu durumun Sarısözen tarafından da fark edildiğini vurgulamıştır: “(...) *Muzaffer Sarısözen halk müziğinin temelde ferdi icraya dayalı bireysel bir müzik olduğunu, mahalli ve yöresel renk ve üslûbun toplu icralarda verilmesinin imkânsızlığının farkında idi; bundan dolayı mahalli sanatçıları ve ferdi icracıları tespit ediyor ve bunları radyoya çıkartıyordu*” (Tokel, 2000: 132-133).

Hasgöl ise konuyu Yurttan Sesler’den de önceye götürerek derleme çalışmalarında kullanılan Batılı on iki nota sistemi ile halk müziğinin yerel özelliğini gösteren komalı seslerden arındırıldığını ve bu sisteme uymayan sözlerin ise değiştirildiğini savunmuştur (Hasgöl, 1996: 42-43).

Cumhuriyet’in kurulmasıyla birlikte gerçekleştirilen kültür-sanat politikaları ya da diğer bir deyişle Türk müziği devrimi 1940’lı yılların ortalarına kadar devam etmiştir. Atatürk’ün Türk müzik devrimi kapsamındaki Türk müziğinin çağdaş çok sesli bir yapıya bürünmesi hedefi ancak Türk Beşleri ve onların takipçileriyle gerçekleşmiştir. Bu besteciler, Türk makam musikisinin tüm özelliklerinden yararlanarak dönemin son müzik kurallarına dayanan yeni bir üslûp meydana getirmişlerdir (Sağlam, 2009: 114).

Batı müziği yapısı içinde Türk müziğini ve/veya onun motiflerini kullanarak oluşturulan bu müzikal yeni üslûp, erken Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının

temel hedefi olmuş, ancak halk tarafından çok benimsenmemiştir. 1946 yılında ise çok partili siyasal hayata geçilmesi ile dönemin müzik politikaları kesintiye uğramış ve hatta 20. yüzyılın başlarında oluşan müzik endüstrisinin yarattığı piyasanın baskın bir konuma gelmesiyle de değişime uğramıştır. Bu değişimde popüler kültürün ürünü olarak yoluna devam edecek olan müziğin, erken Cumhuriyet dönemi müzik politikalarından da uzaklaştığı ifade edilmektedir (Küçük Kaplan, 2013: 66). Ancak erken Cumhuriyet dönemindeki müzikal anlayış, daha sonraları popüler müzik kulvarında yoluna devam edecek olan Anadolu pop-rock müzik türü ile Anadolu'nun müzikal ve edebi unsurlarından yararlanarak Batı popüler müziği teknik ve çalgılarıyla harmanlandığı bir aşamaya geçecektir. Dolayısıyla 1960'lı yıllarda ortaya çıkacak Anadolu pop-rock ile erken Cumhuriyet dönemi müzik politikaları kıyaslandığında müzik endüstrisinin egemen olacağı ve popüler müzik ekseninde hareket eden bir müzikal anlayışının etken olacağı görülecektir.

İKİNCİ BÖLÜM

POPÜLER KÜLTÜR VE POPÜLER MÜZİK

2.1. Kültür

Popüler kültür ve popüler müzik kavramlarını incelemeden önce oldukça tartışmalı olan kültür kavramı üzerinde durmak gerekmektedir. Günlük dilde sanat ve entelektüel birikimle ilişkilendirilen kültür sözcüğü, Latince “colere” fiilinden türetilmiş “cultura” kelimesinden gelmiş olup Fransızcadan Türkçeye geçmiştir. İlk zamanlarda bu kavram “*toprağa bir şeyi ekip yetiştirme, hayvanların bakımı ve beslenmesi*” anlamlarında kullanılmış, ortaçağda yani Fransız Devrimi öncesinde ise insan zekâsının oluşumu ve gelişimini ifade etmek için kullanılmıştır. Ancak 18. yüzyılın sonlarına kadar bu ikinci kullanım şekli çok nadirdir. 18. yüzyılın sonlarına doğru bu kavram önce Fransızca ve İngilizcede daha sonra Almancada görülmüş olup bazen uygarlık kavramı ile eşanlamda bazen de karşılaştırmalı olarak ayrı bir anlamda kullanılmıştır. Fransızca ve İngilizcede insan kalkınması yani uygarlık anlamında kullanılırken sonraları Almancada karşılaştırmalı bir şekilde, uygarlık kavramı negatif, kültür ise pozitif anlamda kullanılmaya başlanmıştır (Alemdar ve Erdoğan, 1994: 167). Çünkü uygarlığın yapay olduğu, insanın ruh ve duygu dünyasının dışında kaldığı, teknik ve yöntemi kapsadığı vb. negatif yöndeki görüşlerden ötürü kültür kavramından ayrıştırılmıştır. Pozitif anlamda kullanılan kültür sözcüğü ise uygarlığa göre çok daha bireysel olan, insanın ruh ve duygu dünyasını dolayısıyla yaratıcılığını içine alan bir anlamda kullanılmıştır. Bu anlam giderek kültürün sanat, estetik, edebiyat ve düşünsel kapasite ile sınırlandırılan görüşlerin temelini oluşturmuştur (Güngör, 2016: 294). Bu doğrultuda kültürün iki temel tanımı ortaya konmaktadır. İlki, kültürün seçkin bir anlayışa özgü olan bir “estetik mükemmellik ölçüsü” olduğu diğeri ise Raymond Williams’ın ifade ettiği üzere kökü Herder’e kadar uzanan betimleyici ve etnografik bir tanım olan “bir yaşam tarzı” olmasıdır (Özbek, 2006: 75-76). İkinci tanımın temelini oluşturan görüş ise antropolojinin kurucu babası olan Edward Taylor’a aittir. Taylor’a göre kültür “*bilgiyi, inancı, sanatı, ahlâkı, hukuku, örfü ve bir toplumun üyesi olarak insanın elde ettiği âdetleri ve yetenekleri kapsayan karmaşık bir bütündür*”. Bu tanım pek

çok antropolog tarafından kabul görmüş ve bu antropolojik tanımın yansıması olarak kültürü insanoğlunun yarattığı ve yaptığı her şeyi kapsayan bir bütünlük içine almıştır (Erol, 2005: 24-25).

Önder Kulak ise “Theodor Adorno: Kültür Endüstrisinin Kıskaçında Kültür” adlı çalışmasında kültür kavramı için iç içe geçen üç tanımdan bahsetmiştir. Önceleri sadece bireyi konu alan ve dolayısıyla tekil anlamda kullanılmış olan kültür kavramı özellikle Alman düşünürlerin katkılarıyla çoğul bir içerik de kazanmıştır. Yazar, kültür kavramının bu çoğul içeriği kazanmasının ardından iç içe geçen üç tanımının oluştuğunu belirtmiştir. Kulak bu üç tanıma şu şekilde ifade etmiştir:

“(...) Bu bağlamda kültür, insanın doğa karşısında ya da doğadan farklı olarak ortaya koyduğu tüm etkinliklerin bir aradalığıdır; ekonomi ve teknik dışında kalan insana dair bilinç biçimleri ve bunlara bağlı etkinliklerin toplamıdır; ve siyaset, hukuk, din gibi diğerlerinden farklı özgül bir bilinç biçimidir. Bu bilinç biçimi *beğeni, eğlence ve bireyin kendisini bedensel ve bilişsel bakımdan iyi hissetme ya da geliştirme haline dair bir etkinlikler bütünüdür*. Bu üç tanım iç içe geçer ve birinci tanım ikinci ve üçüncüsünü, ikinci tanım üçüncüsünü kuşatır ve anlam bakımından önceler” (Kulak, 2017: 29).

Malinowski “Bilimsel Bir Kültür Teorisi” adlı eserinde kültürü, ihtiyaçların karşılanması noktasında irdeleyerek tanımın kapsamını genişletmiştir. Kültürü beş temel aksiyomlar olarak ele alan Malinowski’ye göre kültür, 1- ihtiyaçların giderilmesi sürecinde karşılaşılan somut problemleri çözmeye yarayan bir araç, 2- her parçanın bir amaca hizmet ettiği nesneler, eylemler ve zihniyetler sistemi, 3- çeşitli unsurları birbirine bağlı olan bir bütün, 4- kurumlar halinde bir örgütlenme, 5- dinamik açıdan etkinliklerin türüne göre bazı yanlarının ayırt edici olmasıdır (Malinowski, 1992: 21-22). Malinowski kültürü bu temel aksiyomlar çerçevesinde irdelerken kültürün biyolojik, aletsel ve bütünleştirici olmak üzere üç temel işlevinden de bahseder. Özetlemek gerekirse, her kültürün üyelere ait biyolojik ihtiyaçları karşılamak zorunda olması temel bir işlevken, her kültürel ilerlemenin insan anatomisinin aletlerle tamamlanışını ifade etmesi diğer önemli bir husustur. El ürünlerinin, alet ve araçların kullanılmasının bedensel bir ihtiyacın doyurulmasına hizmet etmesi, ki bu durum aynı zamanda insanın kendisi tarafından türetilen

ihtiyaçlarının doğmasına da hizmet eder, çatışmaları çözerek hayatta kalabilmelerini sağlayacak etkinliklere yöneltmesi önemli işlevler olarak karşımıza çıkmaktadır.

William A. Haviland kültürü *“bir toplumun ortaklaşa sahip olduğu ve üyelerine yaydığı, davranışa yansıyan, o davranışı yaratan ve yorumlamada kullanılan görüşler, değerler ve algılardır”* (Haviland v.d., 2008: 104) şeklinde tanımlayarak kültürün temel özelliklerinin ortaya konulmasının kültürün öneminin ve işlevinin anlaşılmasını kolaylaştıracağını belirtmiştir. Araştırmacılar tarafından da genel kabul görmüş olan bu temel özellikler ise şunlardır: Paylaşılır olması, öğrenilir olması, simgesel olması, tümleşik olması ve devingen olmasıdır (Haviland v.d., 2008: 104-120).

Toplumun tüm üyeleri tarafından paylaşılan ortak kültür, insanları birbirine bağlayan bir unsur olarak karşımıza çıkar ancak bu durum her zaman standart bir yapıda olmayabilir. Başka bir deyişle, bu paylaşılma her birey için farklılık gösterebilir. En temeldeki fark ise kadın ve erkeğin rolleri arasında ortaya çıkmaktadır. Bu farklılık biyolojik bir yapının yanı sıra anatomik olarak bir ayrılığa da dayanan doğal bir süreçtir. Paylaşımsal niteliğe sahip olan kültür öğrenilerek aktarılabilen bir olgudur. Biyolojik olarak kalıtım yoluyla aktarılamayan kültür, toplum içerisinde büyüyerek öğrenilen, kuşaktan kuşağa aktarılan bir kültürlenme sürecidir. Bu süreç simgesel bir niteliği de barındırmaktadır. Simge, bayrak, nikâh yüzüğü gibi toplumun bireyleri tarafından hemfikir olunan ve bu sayede anlam kazanan bir unsurdur. Kültürün tümleşik yani bütünlük özelliği ise birbirinden ayrı olan parçaların biraraya geldiği ve düzenli bir bütün oluşturduğu bir sistemdir (Haviland v.d., 2008: 104-119).

Kültür hareketlere ve eylemlere karşılık veren devingen bir özelliğe de sahiptir. Bu sistemdeki bir öge değişir veya dışarıdan bir baskı görürse tüm kültür sistemi bu duruma uyum sağlamak için harekete geçer. Dolayısıyla kültür, devamlılığını sağlayabilmek amacıyla değişen şartlara ayak uydurma yönünde esnek bir yapıya sahip olmalıdır. Bütün kültürler devingen bir yapı arz etmekle birlikte her kültürün değişim ölçütü ve hızı farklı olabilmektedir. Eğer bir kültür değişime direnen katı ve sabit bir özellik gösteriyorsa o kültürün yaşaması beklenemez

(Haviland v.d., 2008: 119-120). Kültürü oluşturan ögelerden biri olan gelenekler de bu kapsamda düşünülebilir. Gelenekler sabit ve verili bir yapı olmayıp, değişime ve dönüşüme açık, dinamik bir niteliğe sahiptir. Bir ihtiya ın sonucu olarak zamana ve mekâna göre kendini yenileyebilen gelenekler nesilden nesile aktarılarak değişim-dönüşüm sürecini sürdürmektedir. Tez konumuz itibarıyla geleneğin geçirdiği bu doğal sürecin türküler ve Anadolu pop-rock müziği açısından değerlendirilmesine çalışmanın dördüncü bölümünde detaylı olarak yer verilmekle birlikte, geleneğin bir parçası olan türkülerin 1960'lı yılların popüler müzik unsurlarıyla sentezlenmesini, eski ile yeninin buluşması, zamana ve mekâna uyum sağlama çabası olarak görmekteyiz.

Hars ve medeniyet olmak üzere kültürü ikiye ayıran Ziya Gökalp'e göre hars, halkın kültürünü oluşturan milli bir kültür; medeniyet ise uluslararası nitelikte olan seçkinlerin kültürüdür. Milli kültürün gelişmesi ve evrensel ölçekte yerini alabilmesi için ise harsın medeniyet ile uzlaşı içinde olması, farklı medeniyetlerin unsurlarından beslenmesi gerekmektedir. Erken Cumhuriyet döneminin müzik politikasının temel hedefini oluşturan bu görüş, kültürün devingenlik özelliğine aykırı bir şekilde uygulamaya konulduğu için halk tarafından kabul görmemiştir. Ancak modernleşmenin de etkisiyle toplumun bir değişim sürecinden geçmesi ve zaman-mekân şartlarına uygun olarak ihtiyaçlarını bu yönde geliştirme isteği ve çabası, kültürü oluşturan geleneğin dönüşümüne de ortam hazırlamıştır. Dolayısıyla Anadolu pop-rock müzik türünü de bu kapsamda düşünerek geleneğin  ağdaş bir yorumu olarak görmek mümkün hale gelmiştir. Ancak yıllar içerisinde toplumu oluşturan bireylerin bu müzik türünü tamamıyla kabullenip benimsemesi halinde yani halkın, otantik icrayı aramayacak bir noktaya gelmesi halinde geleneğin  ağdaş bir yorumu olmaktan çıkarak geleneğin kendisi haline gelmesi söz konusu olabilecektir.

2.1.1. Kitle Kültürü

Modernleşme ile birlikte kültürün farklı bakış açıları ile ele alınması da kaçınılmaz olmuştur. Sanayileşme ve kentleşme ile birlikte geleneksel yaşamlarından koparak kırsaldan kente gelip fabrikalarda işçi olarak çalışanlar, esnaf ve memur kesimi gibi dar gelirli insanlar kentte yeni bir yaşam biçimi oluşturmuşlar; bu yaşam

biçimlerine uygun yeni pratikler geliştirmişlerdir. Yeni bir kültürel ortam oluşturan bu kesim, kültürü sanat ve edebiyatla ilişkilendiren seçkinciler tarafından yadırganmış, onların kültürle bir ilişkisi olmadıklarını savunmuşlardır. Ancak Marksist yaklaşıma göre işçi sınıfının asıl üreten kesim olması sebebiyle işçi kültürünün de asla görmezden gelinemeyeceği vurgulanmıştır (Güngör, 2016: 295).

1800-1900 yılları arasında gelişen sanayileşme-kentleşme süreci, kırsaldan kentlere akın eden bir topluluğun ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Böylece geçimlerini fabrikalarda çalışarak sağlamaya başlayan bu topluluk bir işçi kültürünün de oluşmasına yol açmıştır. Sanayileşme-kentleşme sürecinin en yüksek seviyelere geldiği noktada ise kitle kültürünün malzemesi haline gelen, büyüyen kentlerin yığınlaşması süreci başlamıştır. Türkdoğan bu sürecin günümüz enformasyon çağının ve kitle iletişim araçlarının gelişimi ile birlikte kitleleşme bilincini hızlandığını ve böylece yığınların, kitle kültürünün öznesi haline geldiğini belirtmiştir (Türkdoğan, 1992: 103-104). Dolayısıyla kitle kültürünün, ihtiyaçların doyurulmasına yönelik olduğunu belirten Türkdoğan'a göre kitle, kavram olarak olumsuz bir anlamı içermektedir.

Kitle teriminin toplumsal düşüncede olumlu ve olumsuz anlamları bulunmaktadır. Olumsuz anlam, kitle kavramının belli bir amacı olmayan kuru kalabalık anlamında kullanılmasından kaynaklanmıştır. Olumlu anlamı ise belli bir amaç çerçevesinde bir araya gelmiş, örgütlenmiş işçi sınıfının dayanışması olarak ifade edilmiştir (akt. Erol, 2005: 25). Olumlu ve olumsuz anlamların ortak yanı ise kitle kavramının doğrudan ilişkili olduğu özne olan halktır. Modernleşme, sanayileşme ve kentleşmenin getirdiği ekonomik, siyasal, toplumsal, kültürel değişimler toplumu oluşturan halka yansımış; toplumun değişim ve dönüşüm süreci geçirmesine sebep olmuştur. Feodal toplum yapısından sermayeye dayalı toplumsal bir yapıya geçilmiştir. Bu geçiş süreci seçkinci kesim tarafından felaket olarak görülmüş olup cahil insanların barbar tavırlarıyla sanat ve kültürün değersizleştiğini savunmuşlardır. Bu görüşün karşıtı olan eleştirel yaklaşımı savunanlara göre ise, cahil kitlelerin eğitilip bilinçlendirilmesi sağlanarak egemen güç odağı olabilecekleri vurgulanmıştır. Her iki görüşün de mutabık kaldığı konu, 19. yüzyıl ortalarından 20. yüzyıl ortalarına kadar toplumun geçirdiği bu değişim ve dönüşüm sonucundaki

toplumsal yapıyı kitle toplumu; bu toplumun ürettiği kültürü ise kitle kültürü olarak tanımlamalarıdır (Güngör, 2016: 296). Kitle toplumu kuramcılarına göre halk, insanların aralarındaki iletişim ve etkileşimin gevşediği durumlarda kitleye dönüşür. İnsanlar bireysel özelliklerini yitirip tektipleşen, edilgen, atomize birimler durumuna dönüşür. Geleneksel bağların çözüldüğü homojen yapıya dönüşen toplum; sanayileşme, kentleşme ve modernleşme ile pazara, örgütlere ve teknolojiye bağımlı hale gelir (Erol, 2005: 28).

Kitle iletişim kuramcıları kitleyi, kitle iletişim araçlarının izleyicisi olan kesimden ayrı tutarlar. Çünkü kitle iletişimi, kitle iletişim araçlarının kitlesele üretimi ve kitle iletişim araçlarının ulaştığı insan topluluklarının sayısal boyutlarıyla ilgilenir (Erol, 2005: 26). Bu doğrultuda halka her türlü iletiyi taşıyan kitle iletişim araçları kitle kültürünü pazarlanabilir duruma getirmiştir. En geniş izleyici kitlesine pazarlanan ve satılan bu kültür, estetik ölçüyü ortadan kaldırarak standartlaşmanın getirdiği homojen bir yapıyı ortaya çıkarır. Başarı ise ürünün muhtemel alıcıları sayısının hesaplanmasıyla ölçülür (Alemdar ve Erdoğan, 1994: 124).

Yukarıda kitlenin olumlu ve olumsuz anlamlarından bahsedildiği üzere, Frankfurt Okuluna göre kitlenin olumsuz anlamda ifade edildiği görülür. Çünkü kitleye kapitalizmin egemen olmasıyla işçi sınıfının örgütlenmediği, birbirinden kopuk, atomlaşmış bir yapı ortaya çıkar. Frankfurt Okulu temsilcilerinden Adorno ve Horkheimer ise bu yapının kültürü olan kitle kültürü ifadesi yerine “kültür endüstrisi” terimini tercih etmişlerdir. Onlara göre kültür endüstrisi, 20. yüzyıl başlarında Batı’da giderek artan eğlence endüstrisinin, kültürel biçimleri alınıp satılabilen bir meta haline getirmesi anlamına gelmektedir (Erol, 2005: 35).

Williams, “*aslında kitleler yoktur, sadece insanları kitleler olarak görme biçimleri vardır*” sözüyle aslında popüler, halk ya da kitle kültürü denilen kavramların onları görme biçimleri tarafından inşa edildiğini ve kitle kültürü kavramına yüklenen olumsuz anlamın bu görme biçiminden kaynaklandığını vurgular (akt. Erol, 2005: 44).

Özetle; sanayileşme, kentleşme, modernleşme, kapitalizm, toplumsal sınıfların ve farklılıkların gelişimi toplumsal kuramcılar tarafından kitle toplumunun

gelişimine zemin hazırlayan önemli etkenler olarak görülmüştür. Geleneksel toplum yaşayışından modern hayata geçişin yarattığı değişim, kitle iletişim araçlarıyla birlikte insanları aynı duyguyu hissetme, aynı mesajı alma noktasına getirerek onları manipüle ettiği öne sürülmüştür. Ancak Berger'in "Kültür Eleştirisi Kültürel Kavramlara Giriş" adlı çalışmasında da bahsettiği üzere, kitle iletişim araçlarınca üretilen metinlerin artık insanlar tarafından toplu alımlama yoluyla değil kişisel yollarla alınıyor olduğu ve üretilen metinlerin artık kitleler üzerinde aynı etkileri bırakmadığı görüşü araştırmacılar tarafından desteklenmektedir.

2.1.2. Halk Kültürü ve Popüler Kültür

Genellikle popüler kültür kavramıyla karıştırılan halk (folk) kültürü halka ait olan, halk tarafından üretilen, halkın yaşadığı, halkı yansıtan kültürün adıdır. Zamanla birlikte değişen toplumsal şartlar halkın yaşam biçimlerini dolayısıyla halk kültürünü de değişime tâbi tutmuştur. Bu olgu, halk kültürünün dinamik yapısını ortaya koymaktadır. Dinamik bir özelliğe sahip olan halk kültürünün özellikleri şu şekilde özetlenebilir:

- Yerel veya bölgeseldir,
- Kendiliğindenlik özelliğine sahiptir,
- Paylaşımsaldır,
- Toplumsaldır,
- Ticari değildir,
- Kuşaklar arası bütünlüğü sağlar,
- Halkı temsil eder,
- Birleştiricidir (Güngör, 2016: 301-302).

Rowe ise halk (folk) kültürünü "*en iyi, metalaştırılabilir olmayan ve rasyonelleştirilmemiş kültür biçimlerinin aşınmasıyla tedricen tahrip edilen ve özünde endüstri öncesi, kapitalizm öncesi olan simgesel pratikler dizisi olarak*" nitelendirmektedir (Rowe, 1996: 21).

Popüler kültür kavramı ise günümüzde bile hâlâ tartışmalı bir konudur. Popüler kültür hakkında olumlu ve olumsuz yönde görüş bildiren iki kanat

bulunmaktadır. Popüler kültürün hegemonik özellikler gösterdiğini savunan eleştirel kesim, bu kültürün kitle kültürü ile aynı olduğunu savunmuş ve egemen güçlerin yanlış bilinçlendirme yoluyla insanları güdüp yönettiği bir kültür olarak görmüşlerdir. Marx, Frankfurt Okulu ve temsilcileri, Gramscian popüler kültürün olumsuz anlamlarına dikkat çeken isimlerdendir. Bu görüşün aksine popüler kültürü savunan İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu ve takipçileri ise, popüler kültürün toplumun her kesimine hitap ettiğini, özgürlükçü olduğunu ve tüketimde halkın bilinçli seçimine vurgu yaparak kitle kültüründen ayrıldığını belirtmişlerdir. Meral Özbek “Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski” adlı çalışmasında, her toplumda etnik, sınıfsal, yöresel nitelikleri içinde barındıran yaşam tarzlarının var olduğunu ve bu nedenle toplumsal ayrımları ve çeşitliliği yok sayan kitle kültürü kavramı yerine popüler kültür kavramını tercih ettiğini belirtmiştir (Özbek, 2006: 89). Ayrıca Özbek, popüler kültür kavramının, kitle kültürü kavramından bir üstünlüğü daha olduğunu ifade etmiştir. Ona göre, kitle kültürü kavramının, kitle iletişim araçları odaklı bir kültürel araştırmaya eğilimli olması yani kitle iletişim araçları aracılığıyla yaygınlaşan ürünlerdeki hâkim anlam ve değerleri ortaya koyması açısından önemli olsa da bu ürünlerin yarattığı etkilerinin ölçülmesi, kültürel çalışmaları hem pratik hem de kavramsal açıdan sınırlamaktadır. Oysaki popüler kültür kavramının kitle iletişim araçlarına olan bağımlılığı aşan bir anlamı vardır. *“Hem günlük hayattaki kültürel pratiklerde hem de dil ve diğer kültürel ürünlerden ritüellere ve törenlere dek kültürel biçimlerin ve bunlara gömülü anlam ve değerlerin ortaya çıkarılması yaklaşımıyla popüler kültürün kapsayıcı bir niteliği vardır”* (Özbek, 2006: 93).

1950’li yıllardan itibaren dünyada bireyin yeniden öne çıkması ve çoğulcu liberal görüşlerin yaygınlaşması sonucu kitle toplumu ve kitle kültürü kavramlarının etkisini kaybederek yerine popüler kültür kavramının kullanıldığı görülür. Bu doğrultuda “popüler” teriminin anlamı üzerine tartışmak iyi bir başlangıç olacaktır. Bu kelimenin günümüzde kullanılan iki temel tanımı vardır. Stuart Hall, Latince popularis’ten türeyen bu terimin tanımlarını “pazar/ticari” ve “betimleyici” olarak iki başlık altında kategorize etmiştir. Birinci tanımda *“halk kitlelerinin dinlediği, satın aldığı, tükettiği ve azami derecede hoşlanır görüldüğü şeyler”* popüler olarak

nitelenmiştir. Hall bu tanıma, “pazar” ya da “ticari” tanım demiş ve bu tanıma, halk kültürünün manipülasyonu ve aşağılanması olarak nitelendirmesine rağmen tamamen reddetmemiştir (Hall, 1997: 17). Özbek, bu ticari tanımda, popüler kültür ile kitle kültürünün aynı anlamda kullanıldığını ve kitle kültürünün insanları güdüp yönetme niteliğine vurgu yaptığını belirtir (Özbek, 2006: 82-83). Popülerin ikinci tanımı ise *“halkın yaptığı ya da yapmakta olduğu bütün şeyler”* şeklinde ifade edilmiştir. Hall popülerin bu ikinci anlamını “betimleyici” tanım olarak belirtmiştir. Ancak bu tanımda da Hall, halkın yaptığı neredeyse her şeyin (güvercinseverlik, pul toplayıcılık, atasözleri, horoz dövüşü vb.) bu listeye girebileceğini belirterek bu listeden neyin popüler kültür olmadığını nasıl ayırt edileceği noktasında eleştirir. Bu eleştirinin de ötesine geçerek, halka dair olanla halka dair olmayan arasındaki karşıtlığı göz ardı ederek halkın yaptığı her şeyin tek bir kategori içinde toplanamayacağını yani popüler olanın kurucu ilkesinin hâkim (seçkin) kültürün alanına ait olanla çevre kültürüne ait olan şeyler arasındaki gerilim ve karşıtlıklardan oluştuğunu savunur (Hall, 1997: 19). Bu doğrultuda Hall üçüncü bir tanım yapar ve popüler kavramını farklı sınıfların kültürünün yani ezilen, dışlanmış sınıfların kültürü (halk sınıfları) ile iktidar bloğu kültürünün aynı mücadele alanında birbirleriyle kesişme ve çakışma eğilimi olarak ifade eder. Bu çatışmayı Gramsci’nin hegemonya kavramını kullanarak açıklar ve popüler kültürü, güçlünün kültürüne karşı ve onun için verilen bu mücadelenin iç içe geçtiği; rıza ve direnme alanı olarak niteler (Hall, 1997: 22). Özbek, Gramsci’nin hegemonya kuramı ile ilişkili olarak arabesk olarak isimlendirilen müzik türü için yukarıdan aşağı empoze edilen bir kitle kültürü olmadığını aksine müziğin içindeki isyan ve boyun eğmelerin yani direnme ve kabullenmelerin ideolojik ifadesini bulduğu bir popüler kültür ürünü olduğunu belirtmiştir (Özbek, 2006: 92).

Bu yaklaşıma tersinden bakıldığında, bir popüler kültür ürününün egemen kültüre karşı mücadele unsuru taşıyamaması halinde, kitle kültürünün bir parçası haline geldiği ortaya çıkmaktadır (Yılmaz, 2017: 41). Bu noktada da Gans’ın “beğeni kültürleri” devreye girmektedir. Gans toplumlara sınıfsal açıdan bakan görüşlere karşı çıkarak popüler kültürü tek bir tanıma sokmaz. Ona göre bir tek popüler kültürden bahsetmek yerine beğeni kültürlerini içine alan popüler kültürlerden söz

edilebilir. Beğeni kültürlerinin kapsamında *“benzer zevkleri taşıyan ve benzer tercihler yapan “beğeni kamuları” vardır. (...) Toplumda kabul görmüş her beğeni kültürü meşrudur ve aynı derecede önemlidir”* (Yılmaz, 2017: 141).

Anadolu pop-rock müzik türü, tüm bu yaklaşımlar içerisinde değerlendirildiğinde karşımıza olumlu yaklaşımın iki temel görüşü çıkmaktadır. Anadolu pop-rock’ın orta dönemi şeklinde kategorilendirdiğimiz 1968-1980 yılları arasında üretilen eserler, genel olarak feodal sisteme ve egemen sınıfsal yapıya karşı eleştirisini yapan bir yaklaşımdadır. Protest yönlü bu eserler, kimi zaman halk şairlerinin düzene karşı oldukları muhalif yönlü şiirlerinden kimi zaman da söz ve müziklerinin kendilerine ait olduğu dönemin ideolojik söylemlerini içinde barındıran çalışmalardan oluşmaktadır. Bu yönüyle popüler kültürün mücadele alanı olarak temsil gücü bulan Anadolu pop-rock, sınıfsal olmayan Batı tarzı yorumladıkları türkü düzenlemeleri ve Türk halk ve/veya âşık edebiyatının konu, tema ve dilsel unsurlarını barındıran özgün çalışmalarıyla da Gans’ın kültür beğenileri kavramsallaştırmasına oturtulabileceği görülmektedir. Anadolu pop-rock, genel çerçevesi itibarıyla Birmingham Okulu’nun popüler kültürü mücadele alanı gören yaklaşımı ve Gans’ın toplumda kabul görmüş, toplumun estetik beğenilerini dikkate alan ve sınıf temelli olmayan kültür beğenileri kavramı ile açıklanabilmektedir.

Popüler kültür olgusu, sanayi devrimiyle birlikte değişen toplumsal ve ekonomik şartların kent yaşamındaki tezahürü olarak ortaya çıkmıştır. Sanayi devriminden önce Batı’nın saraylarında aristokrasi sınıfının müziği olan sözsüz, ileri beğeni düzeyine sahip saray müziği icra edilmektedir. 17. yüzyılın sonuna kadar bu saray müziği, saray çevresine hitap eden, herhangi bir değişikliği içermeyen, kalıplaşmış müzik yapıtlarını ortaya koymaya devam etmiştir. Sanayi devrimiyle birlikte ise Ortaçağ Avrupası’nın yönetim biçimi olan derebeylik döneminin katı toplumsal yapısı çözülmeye başlamış ve aristokrat sınıfın yanında burjuvazi denilen kentsoylu toplumsal sınıf belirmeye başlamıştır. Ekonomik ve siyasal gücü de eline geçiren bu kesim, aristokrasi sınıfının da gücünü yitirmesi anlamına gelmektedir. Ancak kültürel üstünlük hâlâ aristokrat kesimin elinde olması sebebiyle bu üstünlüğün burjuvazi tarafından hemen ele geçmesi zaman isteyen bir süreçtir. Bu süreci beklemek yerine aristokratlara özgü kültürel değerlerin taklit edilmesi sonucu

daha düşük kalitede, kent yaşamına uygun, eğitim düzeyi fark etmeksizin geniş kesimlerce beğenilen, kolay ulaşılabilen bir popüler kültür olgusu doğmuştur (Güngör, 1993: 148).

Popüler kültürü halk (folk) kültüründen ayırırken popülerin ticari tanımına vurgu yapılmış ve popüler kültürü satın alınan, halk kültürünü ise imâl edilen olarak nitelendirilmiştir. Kapitalist ekonomide iş yaşamından arta kalan dinlenme zamanı, satılan ve satın alınan bir etkinlik haline dönüşmüş ve halk kültürü iş ve dinlenme zamanının bir arada olduğu dönemi kapsamıştır. Buna karşılık popüler kültür ise endüstrileşmeyle birlikte işte harcanan ile iş dışında harcanan zamanın ayrıldığı bir dönemin kültürü olmuştur (Alemdar ve Erdoğan, 1994: 120).

Halk kültüründen beslenen popüler kültür, kültürel “şeylerin” üretimi, pazarlaması, dağıtımı ve tüketimi biçimlerine dayanan bir kültürdür. Ancak halk kültürünün kitle iletişim araçlarıyla sunulması ise, o üründe eklemeler yapılarak çarpıtılmadıysa, halk kültürünün teşhir edilmesinden başka bir şey değildir (Alemdar ve Erdoğan; 1994: 121). Aynı durum seçkin kültür ve popüler kültür ayrımında da karşımıza çıkmaktadır. Kültürü sanat alanında ele aldığımızda opera, bale, senfonik konser vb. seçkinlere ait “ciddi” sanatsal faaliyetler ile kitle dolayimli ve çok sayıda insan tarafından tüketilen popüler kültür alanındaki faaliyetler aşırı uç bir estetik değeri içerdiğinden dolayı birbirinden kesin çizgilerle ayırt edilebilir. Ancak seçkin ve popüler kültürün benzerlikler taşıyarak bütünleşebildikleri alanlarda bu ayrımı yapmak güçleşecektir. Dolayısıyla Berger, “*Shakespeare'in Hamlet'i televizyonda yayınlanırsa popüler kültüre mi girer?*” sorusundan yola çıkarak popüler kültür çalışmalarıyla seçkin kültür çalışmalarının bütünleşerek “kültürel çalışmalar” adıyla yeni bir üst disiplinin ortaya çıktığını ifade eder. Her kültür kültürel çalışmalar açısından değerli kabul edilerek çokkültürcülük, işlevselcilik, anomi vb. sebeplerden dolayı seçkin ile popüler kültür arasında yapılan ayrımların artık geçerli ve faydalı olmadığını belirtir (Berger, 2014: 143-144).

Endüstrileşme ve kentleşmeyle birlikte popüler kültürün kuşatması altındaki halk kültürünün tehdit altında olduğu gerçeği de göz ardı edilemez. Geleneksel yaşamlarından çıkıp kente gelen insanların sahip olduğu kültürel birikimlerinin

kentte yeri olmadığı gibi ulaşımın ve iletişimin gelişmesi, kitle iletişim araçlarının köylere kadar ulaşması sonucu popüler kültürün kırsala kadar yayıldığı görülür. Köyde yaşayan insan, kitle iletişim araçlarından özellikle televizyondan akan kırsal yaşamın verileriyle harmanlanmış kültür parçacıklarını, kendi kültürlerinin yerine koyması ile popüler kültürün kapsam alanı içine girmiştir (Güngör, 2016: 303). Bu bir anlamda halk kültürünün yok olma tehlikesi altında kaldığını ancak diğer yandan popüler kültürün içerisine sızarak varlığını sürdürdüğünü de gösterir. Bu doğrultuda halk kültürünü ve popüler kültürü, birbirini yok eden olgular olarak görmek yerine birbirleri ile etkileşim içerisinde olan, birbirlerini sürekli değiştirip yeniden üreten kültürler olarak görmek gerekmektedir. Arabesk müziği içindeki yerel motifler, Anadolu pop/rock müzik türünün beslendiği halk müziği buna örnek gösterilebilir (Güngör, 2016: 304).

2.2. Popüler Müzik

Popüler müzik kavramının ne olduğu ve neyi kapsadığı hep tartışlagelmiş konular arasındadır. Popüler müzik, popüler kelimesinin iki anlamını da kullanmış bir müzik türüdür. İlk başlarda halka ait olma anlamında kullanılan popüler kavramı ile popüler müzik “halka ait müzik” anlamında kullanılmıştır. Bu tanım popüler müziğin halk kültüründen de beslendiğine vurgu yapan bir tanım olmuştur. 19. yüzyıl ve sonrasında ise popülerin herkes tarafından sevilen, beğenilen, yaygın tarzındaki ikinci anlamı (ticari) kullanılarak popüler müziğin “*çoğunluk tarafından beğenilip dinlenen, kolay anlaşılır, basit müzikler*” olduğu yönünde görüşler ortaya konmuştur. Peter Wicke, popülerin bu tanımını 1780 yılında Leopold Mozart’ın, oğlu W. A. Mozart’a yapmış olduğu uyarılarla ifade etmiştir. Geniş dinleyici kitlelerini gözden uzak tutmaması, sadece müzikten anlayanları değil anlamayanları da düşünmesi gerektiğini ve bu yolla adına popüler denilen şeyi unutmayıp her kulağa hitap eden müzikler yapması gerektiği hususundaki uyarılarının popülerin ikinci tanımıyla örtüştüğü görülmektedir (Wicke, 2006: 7).

Popüler müziğin ticari tanımını da içinde barındıran genel bir tanım kategorisi Franz Birrer tarafından ortaya konulmuştur. Middleton’un aktarımıyla Franz

Birrer'in ortaya koyduğu popüler müzik tanımlamasında ana başlıklar şu şekilde sıralanmıştır:

- 1- Normatif: Popüler müzik bayağı (inferior) bir türdür.
- 2- Olumsuz: Popüler müzik başka bir şey (genellikle “folk” ya da “sanat müziği”) olmayan müziktir.
- 3- Toplumbilimsel: Popüler müzik belli bir toplumsal grup ile ilişkilidir (onlar için ya da onlar tarafından üretilen).
- 4- Teknolojik-Ekonomik: Popüler müzik kitle medyası tarafından (ve/veya bir kitle pazarında) yayılır (Erol, 2005: 81).

Middleton, Birrer'in bu dört ana başlıkta incelediği tanımlamalarının kendi sınırları ile ilgili olduğunu yani kendi ölçütüne dayandığını ve dolayısıyla tatmin edici bir bakış açısı sergilemediğini belirtmiştir. Özellikle birinci ve ikinci tanımlamalardaki kendi ölçütüne dayandığı yönündeki eleştirinin haklılığı, popüler müzik ve diğerleri arasında net bir çizginin olmaması ve Batılı olmayan dünyaya uygulamanın imkânsızlığı ile ortaya konmuştur (Erol: 2005: 82). Dolayısıyla Middleton'un vurguladığı popüler müzik tanımlamasının topluma ve kültüre özgü olması gerektiği dikkat çekicidir.

Üçüncü sıradaki toplumbilimsel tanımlamada vurgulanan, popüler müziğin belirli bir toplumsal katmanla ifade edilmesi ise sabit bir toplum yapısının ve popüler müziğinin olduğu algısı yarattığı hususunda eleştirilmiştir. Erol bu maddeyi arabesk müzikle örneklemiştir ve arabesk müziğini sadece köyden kente göç etmiş insanların dinlemediğini, farklı izlerkitlenin de bu müziği dinlediğini belirterek popüler müziğin, sosyo/kültürel bağlamda sürekli değişim halinde olması sebebiyle farklı izlerkitleye sahip olabileceğini ve hatta başka toplumsal katmanlar veya kültürler tarafından farklı anlamlandırılabilirliğini vurgulamıştır (Erol, 2005: 83).

Dördüncü sıradaki teknolojik-ekonomik tanımlamada ise, popüler müziğin müzik endüstrisi ile ilişkiye giren ve medya yoluyla yayılan bir müzik olduğu ifade edilmiştir. Adorno'nun popüler müzik çözümlemesi¹ de bu tanımlama içine

¹ Popüler kültürü ve onun yarattığı müziği eleştiren ve apolitik olarak adlandıran Adorno, müziği “ciddi” ve “standart” olarak nitelendirir. Ona göre, standart müzik, gündelik hayatın müziği ve apolitiktir. Nitelikten yoksun olan bu müzik, siyasi erkin güdümündedir. Ciddi müzik ise, çok sesli

girmektedir. Adorno'ya göre popüler müzik, kapitalist endüstriyel sistem tarafından biçimlenmiştir yani dinleyicileri de etkileyen standart bir kalıp halini almış, metalaşmıştır. Ancak bu dördüncü tanımlamada bazı görüşlerce, müzik endüstrisi ve kitle medyası ile ilişkiye giren her çeşit müziği popüler müzik saymak gibi kesin bir yargıya varmanın sorunlu olduğu ileri sürülmüş; müzik türleri arasında ayrımlara gidilmiştir. Tagg, popüler müziği, folk ve klasik müzikten depolama, dağıtım ve kitle arabuluculuğu gibi endüstriyel farklılıklarla ayırt etmiştir (Erol, 2005: 85). Manuel'e göre ise, bu ayrım iki ana özellik ile ifade edilir: Birincisi büyük ölçüde kitle medyası aracılığıyla yayılması, ikincisi ise kapitalist şirketler için pazarlanabilen bir kitle ürünü olmasıdır (Erol, 2005: 86). Bu anlamda popüler müziğin ticari olarak üretilmesi ve pazar koşulları içinde varlığını sürdürmesi, müziğin popüler bir nitelik kazanmasında etken bir rol oynamıştır.

Ancak popüler müziğin bu tanımlaması kendi sınırları içinde kabul edilmelidir. Aksi halde müzik endüstrisi ve kitle medyası ile ilişkiye girmemiş; etnik, kültürel bir kimlik kazanmış bir müzik türünün popüler olmadığı veya olamayacağı anlamı çıkar. Bu durumda popülerlerin betimsel anlamı olan “halka ait” kıstasından da soyutlanmış olduğu görülür. Ayrıca bir müzik türünün ve eserinin müzik endüstrisinde yeniden üretilerek medya aracılığıyla yayılması “popüler”in betimsel anlamından da bir şey kaybettirmez (Erol, 2005: 89).

Popüler müziğin endüstri ve medya bağlantısını yadsımayan Erol, bunun kültür öncesi bir gerçeklik olmadığını ve her kültürel ürünün ortaya çıkış koşullarının sonsuza kadar verili olmadığını ifade ederek müzik endüstrisinde üretilen ve kitle medyasınca yayılan popüler müziklerin sosyo-kültürel bir doğuşun, gelişmenin ve

müzik olup, toplumun bilinçlenmesini sağlayan ve bireyin zekâsını geliştiren bir müziktir (Yıldırım, Koç; 2006: 90). T. Adorno, 1941 yılı “Popüler Müzik Üzerine” adlı makalesinde popüler müzik üzerine üç saptamada bulunur: müziğin metalaşması, endüstrileşmesi ve kitleselleşmesi. Popüler müzik standartlaşmıştır, yapısı mekanikleşmiştir. Bir şarkıdaki motif diğer başka şarkıda da yer alabilir. Müzik endüstrisi ise bu standartlaşmayı “sahte bireyselleştirme” ile gizler. Standartlaşmış şarkılarla aynılaştırılan dinleyiciler, müzikte seçme hakkı olduğunu düşünür. Ancak şarkılar müzik endüstrisi tarafından onlar için önceden zaten seçilmiştir. Bunun yanı sıra popüler müziğin tüketimi pasif ve tekrardan ibarettir. Bu sayede popüler müziğe her daim ulaşılabilir. Adorno, popüler müziğin sosyal bir güçlendirici olduğunu da savunur. Müzik, onu tüketen insanların günlük hayatın düzenine fiziksel olarak uyumunu kolaylaştırır (akt. Fidan, 2017: 26). Ayrıca Fidan, popüler müziğin zaman zaman geleneğe başvurduğunu; geleneksel olanı yeniden üreterek dinleyiciye sunduğunu belirtir (Fidan, 2017: 26).

değişmenin ürünü olduğunu belirtmiştir (Erol, 2005: 88). Buna mukabil, popüler müzik sadece endüstriyel koşullarda üretilen ve yayılan bir müzik türü değildir. Lull'a göre, müzik kültürel bir olay ya da ürün olarak tek başına var olabilen (konser, sokak yorumu, kendi kendine söyleme ve çalma, plaklar, kasetler, CD'ler); bir başka araç için içerik odağı görülen (radyo, müzik klibi, bazı filmler) ya da başka eserin ya da etkinliğin genel estetiğine ve anlamına katkıda bulunan (TV ve sinema için fon müziği, kilise ayinleri, düğünler, cenaze törenleri, sportif olaylarda eşlik unsuru vs.) benzersiz bir sembolik anlatım biçimidir (Lull, 2000: 34). Lull ile aynı görüşü paylaşan Erol, popüler müziğin müzik endüstrisi ve kitle medyası ile ilişkisinin göz ardı edilemeyeceğini ancak bir meta olarak satılıyor olmasından çok yüz yüze yayılabilmesinin (konserler) ve kolektif bir tarzda anlamlandırılabilir olmasının (ulusal, bölgesel ya da yerel) da dikkatlerden kaçmaması gerektiğini ifade eder (Erol, 2005: 97).

Endüstri Devrimi pek çok alanda olduğu gibi müzikte de etkisini göstermiş ve 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sesin nakledilmesi, kaydedilmesi, paketlenmesi üzerine çalışmalar yapılmıştır. Yüzyılın sonlarına doğru ise müzikte seri üretime geçilmesi ile müzik endüstrisi kavramı doğmuştur. Endüstrileşmenin ilk ürünü ise yaprak notalar olmuştur. Önceleri el yazması şeklinde kayda geçirilen notaların daha sonra matbaa yoluyla basılıp dağıtılması ve satışa sunulması müziğin endüstrileşme sürecini başlatmıştır (Fidan, 2017: 29). Fidan'ın Steve Jones ve Rober Toll'un çalışmalarından aktardığına göre, bu durum aynı zamanda da popüler müziğin temel ilkelerini de ortaya koymuştur. İlk olarak bilinen şarkıların notalarının basımını, dağıtımını ve satışını yapan Tin Pan Alley şirketleri, yaprak notaların gördüğü talep üzerine müzik yapımına da başlamıştır. Şirketin hedef kitlesi amatör müzisyenler olduğu için bestelenen şarkıların bu kitle tarafından icra edilebiliyor olmasına dikkat edilmiştir. Bunun için kısa, tekrara dayalı ve halkın ilgisini çeken, günlük yaşamdaki değişimleri yansıtan basit sözlü şarkılar seri olarak bestelenmeye ve notaları basılıp satılmaya başlanmıştır (akt. Fidan, 2017: 30). Özetle popüler müziğin ortaya çıkmasına zemin hazırlayan müziğin endüstrileşme süreci ve kitle medyası ile ilişkisinin göz ardı edilemeyeceği büyük önem arz etmektedir.

Birrer'in tanımlamalarından yola çıkarak açıklamaya çalıştığımız popüler müzik olgusunu McGregor, popülerlerin betimsel anlamından yola çıkarak yorumlamıştır. McGregor, halk müziğinin sanayileşmenin hâkim olduğu şehirlerde yok olmayıp, yeniden şekillenerek popüler müziği oluşturduğunu ve rock müziğinin, kırsal kökenli bir halk müziği iken ABD'de şehirli azınlık müziğine (rhythm and blues) ve oradan da popüler müziğe (rock'n roll) nasıl dönüştüğünü anlatır. Amerika'nın siyahî azınlığı caz, blues, boogie woogie, rhythm and blues, gospel, soul ve rock'n roll vb. yeni müzik türleri geliştirmiştir. Pop dünyası bu azınlık müziklerinden beslenir; onları popülerleştirir (akt. Özden, 2010: 64).

2.2.1. Dünyada İcra Edilen Bazı Popüler Müzik Türleri

Popüler kelimesi müzikte ilk olarak 19. yüzyılda kolay anlaşılır müzikler için kullanılmıştır. 1930'lu yıllara kadar da müzikte pek kullanılmayan bu terim daha sonraları klasik müzik kitaplarına giremeyen her türlü müzik için kullanılmıştır. Günümüze kadar geçen sürede ise durum değişerek popüler müzik başlığı altında blues, caz, rock, balad, balad opera, brass band, kabare, country, dans müziği, folk, gospel, müzikaller, ragtime, skiffle, spiritüaller, swing gibi halka mâl olabilmiş her müzik türünü içeren bir kavram olmuştur (Solmaz, 1996: 10).

Dünyadaki popüler müzik örneklerini opera ile başlatmamız mümkündür. Çünkü 17. yüzyıl sonuna kadar Batı'nın saraylarında icra edilen müzik sözsüz, ileri beğeni düzeyine ve saray çevresine hitap eden bir müziktir. Ancak 18. yüzyıl başlarından itibaren yani sanayi devrimi ile toplumsal, ekonomik ve siyasal değişimler yaşanmış ve popüler kültür olgusu doğmuştur. Bu gelişmeler müzikte de kendisini göstermiş olup sözsüz olan saray müziğine geniş kesimlerce de dinlenebilmesi için söz eklenmiştir. Operanın doğuşuna vesile olan bu durum, zamanın popüler müzik örneklerinden biri olarak gösterilmiştir. Daha sonra ise "popülerleşme" süreci artmış ve operet türü ortaya çıkmıştır (akt. Güngör, 1993: 149).

2.2.1.1. Caz

Caz müziği, popüler bir müzik olarak ortaya çıkmış, geniş bir kitleyi etrafına toplayarak Caz Dönemi'nin esas pop müziği olarak ünlenmiş ve günümüzde Batılı sanatların tüm özelliklerini bünyesinde barındıran bir dar çevre müziği haline gelmiştir (McGregor, 2000: 46-47).

Caz isminin nereden geldiği konusunda Cüneyt Sermet'in "Cazın İçinden" adlı çalışmasında Marshall Stearns'dan aktardığı üç teori ileri sürülmüştür. Bunlardan ilki caz kelimesinin Afrika'dan Amerika'ya götürülen yerlilerle beraber geldiği ve "hızlandırmak", "heyecanlandırmak" anlamlarında kullanıldığıdır. İkincisi, bu kelimenin Arabistan'dan Sudan vasıtasıyla Afrika'ya geldiği ve aslının "câzib", "ceze" gibi Arapça kelimelerden geldiği yönündedir. Üçüncü teori ise, kelimenin "konuşmak", "gevezelik etmek" manasında kullanılan Fransızca jaser kelimesinden geldiği yönündedir. Ancak caz kelimesinin başlarda New Orleans dolaylarında hızlandır, heyecanlandır, canlandır manasına gelen "jass her up" tabiri içinde kullanılması önemli bir noktadır (Sermet, 1990: 9).

20. yüzyılda cazın doğuşundaki en önemli kentlerden New Orleans'da güçlü bir şekilde etkili olan caz müziği, köklerinde blues, gospel, ragtime, siyahî dans müziği, askerî bando marşlarını barındıran bir müzik türüdür. Oakley'in de belirttiği üzere, caz müziği birçok müziğin karışımından ortaya çıkmış olup özellikle ragtime'in hafif ve uçuk müziği ile blues'un daha ağır ve daha duygusal tarzının birleşiminin en etkili olduğu bir türdür (Oakley, 2004: 49).

Afrika'dan köle olarak getirilip Amerika'nın New Orleans ve Mississippi Deltası çevresine yerleştirilen ve çalıştırılan siyahî insanlar, buralarda kendi müziklerini icra ederek cazın ilk tınlarını yaymaya başlamışlardır. Blues olarak adlandırılan bu müzik, bireysel duyguların bir ifadesi olarak doğmuş, son derece basit, tekrarlanıp duran tek bir mısradan oluşan kişisel bir ifadedir. Tek bir mısranın tekrarına dayandığı için "tek mısralık şarkılar" terimi de blues için kullanılmıştır. Bu şarkılara ilk başlarda, pamuk toplayıcılarının yani tarla işçilerinin tarlalarda yankılanan bağırtiları olarak rastlanmıştır. Bu duygu yansımalarının, kölelerin zor çalışma koşullarını kolaylaştırıcı etkisi olduğu gibi aynı zamanda sahiplerine

takındıkları eleştirel tavrın da bir ifadesidir (Oakley, 2004: 52-54). Blues'un ilkel biçimleri sayılan bu bağrılırlara ve iş şarkılarına verimliliği arttırdığı düşüncesiyle çiftlik sahipleri tarafından bir müdahalede bulunulmamış; iş esnasında şarkılar, ağıtlar söylenmesine göz yumulmuştur. Çünkü ekonomik gelişme açısından kölelerden oluşan bu işgücü, güneydeki çiftlik sahiplerinin vazgeçilmezidir. Amerikan Bağımsızlık Savaşı sırasında Kuzey eyaletleri köleliğe karşı çıksalar da Güney eyaletlerinin geçimi tarıma dayandığı için kölelik büyük çiftlik sahiplerinin zenginliğini borçlu olduğu bir sistem olarak görölmüştür.

Ekonomik açıdan sömürölen; sosyal ve ırksal açıdan ise ötekileştirilen bu siyahî insanlar, yoksulluğun da yarattığı tahribatın etkisiyle kendileri için direnç noktası olan kiliseleri bir yaşam kaynağı olarak görmüşlerdir. İlk başlarda 1790'lı yıllarda misyonerlerin baskısı ile kiliseye gönderilip Hristiyanlaştırılan köleler, daha sonraları çektikleri sıkıntıları "İsa'nın acısı" ile özdeşleştirip blues'un hüznü ile din arasında paralellik kurmuşlardır. Bu sayede kilise onlar için bir kurtuluş, güven yeri olmuştur (Kosbatar, 2012: 139). Ayrıca kiliselerin huşu veren görünüşü, kilise ilahilerinin basit armoni yapısı siyahîlere uygun gelmiş ve kiliselerde istedikleri gibi şarkı söyleme, dans etme imkânını bulmuşlardır (Sermet, 1990: 11). "Swing" adı verilen bu dans, ilk başlarda siyahîlerin çalışırken kendini ve bedenini özgürleştiren bir motivasyon aracıyken kiliseye girmesiyle birlikte ruhun özgürlüğünü sağlamak amacıyla icra edile gelmiştir (Kosbatar, 2012: 143). Buna karşın kilise tarafından siyahîlerin müziğı "günahkâr" veya "şeytanın müziğı" olarak görölmüştür. Blues şarkıcıları sürekli tövbe etmeye davet edilmiş; çocuklar ebeveynleri tarafından blues'dan uzak durmaları yönünde uyarılmıştır (Oakley, 2004: 67).

Siyahîlerin kiliselerde söylediğı dinsel içerikli müzik olan "spiritual"ler yerini "gospel" adı verilen dinî temelli ilahilere bırakmış ve kentlere göçle birlikte kamuoyunun ve plak şirketlerinin dikkatini çekmeye başlamıştır. Böylece dinsel müzik kapitalizmin elinde meta haline dönüşmüştür. Gospel müzisyenleri ilerleyen yıllarda icra ettikleri müziklerinden dinsel motifleri çıkartmış ve yerine bu dünyaya ilişkin eğlenceli hikâyeler anlatan müzikler koyarak metalaşma sürecine de hız kazandırmışlardır. Ayrıca gospel, rock and roll'un doğuşunda da etkili olan bir tür olmuştur. Bununla birlikte blues kente göçle birlikte rhythm and blues olarak anılmış

ve bazı gospel müzisyenleri 20. yüzyılın ilk yarısında bu müziğin içine dâhil olmuşlardır (Kosbatar, 2012: 143-144).

Siyahî kölelerin kiliselerdeki durumu böyleyken ticaret ağları ve Endüstri Devrimi ile birlikte sömürgeciliğin de gelişimi hızlanmış ve teknoloji insan iş gücüne eklenmeye başlamıştır. ABD’de ekonomik yapıyı etkileyen bu durum, kuzey eyaletlerinin sanayileşerek büyümesine neden olmuş ve kölelik kaldırılmıştır. Güney ise tarımsal faaliyetlerinin devamı için ucuz iş gücü olan kölelik sisteminin kaldırılmasına karşı çıkmıştır. Kuzey ve Güney arasındaki bu siyasi bölünme 1861-1865 yılları arasında meydana gelen Amerikan İç Savaşı’nı başlatmıştır. Kuzeye karşı savaşı kaybeden Güney eyaletleri bölünmüş ve 1865 yılında tüm ülkede köleliğin kaldırılması anayasa hükmü haline gelmiştir.

Amerikan İç Savaşı’ndan sonra askerî bandolara ait müzik aletleri ıskartaya çıkartılarak yok pahasına satılmış ve bu durumdan da en çok özgürlüğüne kavuşan siyahîler faydalanmıştır. Daha önceleri kendi yaptıkları telli çalgılar ve bançolarla çalışan bu insanlar, bakır sazlarla tanışarak müzik çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Bu sebeple caza ilk giren çalgılar askerî bandolarda bulunan trompet, trombon ve klarnet olmuştur. Saksafon ve bandolarda bulunmayan piyano ise caz müziğine sonradan girmiştir (Sermet, 1990: 11). Blues’un yeşerdiği Mississippi Deltası’nda 19. yüzyılın ortasında siyahî müziklerinde gitar kullanılmamış ancak İspanyollarla iç içe yaşayan California, Texas ve Arizona gibi eyaletlerde bu etki nedeniyle yaygın olarak kullanılmıştır. 20. yüzyıl başlarında ise tüm Amerika’ya yayılmıştır (Kosbatar, 2012: 137).

Cazın temelini oluşturan blues sözcüğü, eski bir İngiliz deyiminden geldiği düşünülmektedir. “The blue devils” deyimini ruhsal açıdan çöküntü içinde olan insanların ruhlarını ele geçiren mavi şeytanlar anlamında kullanılmıştır. 19. yüzyıl süresince ABD’de ise efkâr, sıkıntı (I got the blues) manasında kullanılmıştır. Daha sonra ise siyahîler tarafından sahiplenilen bu sözcük blues şarkıcılarının karmaşıklıkları, “blue note”ları sistemleştirdikleri düzensiz notaları belirtmek için kullanılmıştır (Bergerot, 2004: 25).

Cazın ilk aşaması olarak görülen diğer tür ise “ragtime”dır. Bu tür ağırlıklı olarak besteye dayanan ve piyanoyla icra edilen bir eğlence ve dans müziği formudur. Bestelendiği için cazın temel ögesi olan doğaçlamadan yoksundur ancak kırık dökük bir temposu vardır ki bu noktada caza dâhil edilmesi olağan hale gelmiştir (Berendt, 2003: 22). Kelime anlamı olarak “rag” paçavra, yırtık pırtık giysi, bez parçası anlamına gelir. “Time” sözcüğü ile birleşerek zamanın senkoplu, parçalanmış, bölünmüş olması anlamında en yaygın hipotez olarak kullanılmıştır (Bergerot, 2004: 31).

Köleliğin kaldırılmasıyla özgürleşen Afrika kökenliler, tarımda yaşanan makineleşmenin etkisiyle insan gücüne duyulan ihtiyacın azalması sonucu toprakla bağını koparmış ve kitleler halinde taşradan kentlere yerleşmeye başlamışlardır. Savaş dönemindeki işgücü sıkıntısı sebebiyle göç, kırsal bölgelerden Güney’in kasaba ve şehirlerine, oradan da Kuzey şehirlerine doğru ilerlemiştir. Endüstrinin gelişmesi sonucu ortaya çıkan bu durum Avrupalı işsiz insanlar için de bir umut kapısı olmuş ve 19. yüzyılın sonlarında Avrupa’dan Amerika’ya büyük bir göç hareketi olmuştur. Avrupa’dan göç edenler daha çok ülkenin Kuzey eyaletlerindeki kentlerde, kölelikten kurtulan Afrikalılar ise ilk başlarda Güney eyaletlerindeki kentlerde tutunmaya çalışmışlardır. Ancak bu yoğun göç hareketi işsizlik ve ırkçılık sorunlarını da beraberinde getirmiştir (Kosbatar, 2012: 48).

Savaştan sonra oluşan göç hareketi ile kentlere yani kent merkezinin dışındaki yapılanmalar olarak nitelendirebileceğimiz getto’lara yerleşmeye başlayan bu Afrikalı siyahîler, bir yandan bu yeni yaşam şekline alışmaya çalışırken diğer yandan da Avrupalı göçmenlerle iç içe yaşamaları sonucu beyazların müzik ve kültürleri ile etkileşim içinde olmuşlardır. Bu etkileşimle birlikte siyahîlerin kendine has ritim anlayışlarıyla Avrupa’nın armoni ve melodilerinin karışımından caz müziğinin ortaya çıktığı ifade edilmektedir (Sermet, 1990: 10). 20. yüzyılın başlarında ise cazın gelişimi devam etmiştir. Özellikle Chicago’nun cazın merkezi haline gelmesi ve orada gelişmesi, ABD’nin Birinci Dünya Savaşı’na girişiyle ilişkilendirilmektedir. New Orleans o yıllarda savaş limanı olarak kullanılmaktadır. Bu şehirde bulunan Storyville kasabasındaki hareketli eğlence hayatı ise askerî birliklerinin disiplini açısından sakıncalı görüldüğünden bir kararnameyle resmen

kapatılmıştır. Storyville'deki eğlence hayatından geçimini sağlayan ve işinin ehli olan birçok müzisyen bölgeyi terk etmek zorunda kalarak Chicago'ya göç etmiştir. Bu göç Güney'den Kuzey'e göç etmenin sadece bir parçası olmasına karşın bu göçle birlikte cazın gerçek altın devri 1920'li yılların Chicago'sunda yaşanmıştır (Berendt, 2003: 30). Doğaçlamaya dayanması, akıcılığı, ritmik aksanların yer değiştirmesi anlamına gelen senkop kalıplarının kullanılması ve Afrika ritim kalıplarının Avrupa müziğiyle harmanlanması sonucu oluşan swing tarzı Kuzey Amerika'ya özellikle de Chicago'ya göç eden müzisyenlerin 20. yüzyılın başlarında icra ettikleri müziğin temel özelliklerindendir.

2.2.1.2. Rhythm and Blues (R&B) ve Rock and Roll (Rock'n Roll)

Rhythm and blues (R&B) kavramı 1940'lı yılların sonunda kullanılmaya başlanmış olup o zamana kadar ABD'de rhythm and blues'dan "race records" (ırksal plaklar) olarak söz edilmiştir (Berendt, 2003: 203). Kosbatar'a göre, 1920-1940 periyodunu içeren bu süreç, ilk başlarda plak şirketlerinin ticari kaygı sebebiyle ilgilenmedikleri ancak daha sonra işin içindeki kârı görmeleriyle birlikte dönemin müzik endüstrisini önemli ölçüde etkileyerek siyahî plaklarının kendisini gösterdikleri bir dönem olmuştur. Siyahî plaklarının bu derece kârlı olması ve özellikle de siyahîler tarafından tüketiliyor olmasının temel nedeni, siyahîlerin toplum dışına itilip "öteki" konumuna düşmesidir. Kentlere göç eden siyahîlerin, beyazların eğlence kültürüne dâhil edilmemesi yani onların gittiği eğlence mekânlarına alınmaması siyahîlerin bu ihtiyaçlarını kendi içlerinde ve kendi evlerinde gidermeye başlamasına neden olmuş ve bu durum siyahîlerin plak endüstrisinin arz-talep dengesinde önemli bir rol oynamasını beraberinde getirmiştir (Kosbatar, 2012: 174-175). Ayrıca bu dönemde Berendt, çalgıların elektronizasyonu, ritmi, soloyla yeni bir ilişki tarzı ve beste ve "aranjman"la birlikte kolektif çalışın daha fazla vurgulanması olmak üzere dört alanda, caz müziğinde rock etkisi görüldüğünü belirtmiştir. Buna mukabil, bu sound'ların (tını) rock müziğine ait olduğu şeklindeki yanılgılara cevap olarak ise, enstrümantal tınların elektronizasyonunun siyahî müzisyenlerle başladığını; saf elektronik tınların ise elektronik müziğe borçlu olduğunu belirtmiştir. Elektrikli gitarın ilk kez 1930'lu yılların sonunda Charlie Christian tarafından; elektrikli orgun ise ilk kez rhythm and

blues’da Wild Bill Davis gibi müzisyenler tarafından çalındıktan sonra popüler hale geldiğini ifade etmiştir (Berendt, 2003: 59-60).

Uzun yıllar Amerika kırsalında köle olarak yaşayan Afrika kökenli Amerikalı siyahîler köleliğin kaldırılmasıyla birlikte büyük kitleler halinde taşradan kentlere göç etmeye başladıklarından ve kent dışındaki getto denilen yerleşim yerlerinde hayatlarını idame ettirmeye çalıştıklarından caz müziği hakkında bilgi verilirken bahsedilmişti. Kentlere göç eden bu siyahî insanlar kırsal yaşam tarzlarını ve kültürlerini de beraberlerinde getirmişlerdir. Kentlerin asıl sahibi durumunda olan beyazlar ise her ne kadar siyahîleri öteki olarak görüp dışlasalar da onların beraberinde getirdikleri müzikal zevkleri ile kendi müzik geleneklerinin kaynaşmasına engel olamamışlardır. Özellikle 1940’lı yıllara kadar yaşanan ekonomik sıkıntılar, faşizm, Dünya Savaşları, atom bombaları, ölümler orta sınıf beyaz gençliğinin asi, isyankâr olmasına sebep olmuştur. Bu durum devletlerine ve ebeveynlerine tavır almaya ve hatta onların karşı çıktığı siyahîlerin eğlence anlayışını ve müziğini icra etmeye kadar gitmiştir. Nihayetinde İkinci Dünya Savaşı’nın sonu itibarıyla beyaz gençler, siyahîlerin canlı, enerjik müziği olan rhythm and blues’u tercih etmeye başlamışlardır (Kosbatar, 2012: 152-153). Berendt, 50’li yılların ortasından bu yana blues’un çağdaş popüler müziğin içine şaşırtıcı ölçüde nüfuz ettiğini belirterek “*siyahî Güney’in ve Kuzey’deki gettoların rock yapan müziği*” olarak nitelediği rhythm-blues’un rock and roll’la birleştiğini ifade etmiştir (Berendt, 2003: 203).

Rock and roll müziğinin tarihsel oluşum süreci incelendiğinde 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar yaşanan tüm olumsuz siyasi, ekonomik ve askerî gelişmeler yeni bir insan tipinin yani iktidar ve onu destekleyen ebeveynlerin tutumlarına karşı marjinalleşen bir gençlik kuşağının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Yeni gençlik kuşağının dünyayı ve çevreyi algılayış biçimini değiştiren bu gelişmeler, yukarıda da değinildiği üzere gençlerin geleceğe umutsuz, karamsar, kaygı dolu bakmasına neden olmuştur. 1950’li yıllarda ortaya çıkan bu marjinal genç kuşağın, geleneksel değerleri yok sayması, her şeye karşı bir boş vermişlik duygusu içinde olması, karamsarlığı ve kaygıyı dolayısıyla hayatı “sallayıp yuvarlamak” gerektiğini düşünmesi onları kendilerini ifade edecek bir yaşam tarzı ile buluşmalarına sebep

olmuştur. Giyim-kuşamdan müziğe ve hatta davranışlara kadar kendi tarzlarını yaratan gençlik; mevcut düzenden uzaklaşarak karşıt bir yaşam biçimini benimsemişlerdir. Bu karşıt kültür, 1960'lı yılların ortalarına doğru Vietnam Savaşı'nın etkileriyle beraber ortaya çıkan gençlik ekolünün de doğuşuna katkı sağlamıştır (Kosbatar, 2012: 42). Bu yeni kuşağın kendini ifade etme şekli olarak gördüğü eğlence, dans, müzik rock and roll adlı müzik türünde birleşmiştir. Cazın kaynaklık ettiği siyahî rhythm and blues ile beyazlara ait country-western müziğinin sentezi olarak 1950'lerde Amerika'da ortaya çıkan rock and roll (Young, 1999: 7), Bill Haley ve Elvis Presley'in öncülüğünde oluşan hareketli, hızlı, sert ritimli bir müziktir. "Sallanmak ve yuvarlanmak" anlamına gelen Rock and roll türü, 1940'lı yıllarda müzikal bir türü belirtmeyen ancak dansçıların figür olarak gidiş gelişlerinden esinlenmiş ve daha sonradan ise dansa davet eden parçalara temel olmuş bir popüler müzik türüdür (Bergerot, 2004: 122). Ersen Dinleten, Sedat Erdoğan'nun hazırladığı "Bir Efsanedir Ersen Dadaşlar" adlı çalışmada "rock" sözcüğünün müzik piyasasında kullanılmaya başlanmasını ise şöyle açıklamaktadır:

"Rock sözcüğünü öne çıkaran plaklarda artış yaşanması, 1948 yılında Wynonie Harris'in (1915-1969) 'Good Rocking Tonight' isimli kaydının listelerde bir numarada olmasından sonra ortaya çıkmıştır. Daha sonrasında 'Rocking/Boogie', 'We're gonna rock, we're gonna roll', 'Rocking at midnight', 'Rocking the joint' ve ardından Wild Bill Moore'dan 'Rock and Roll' gelmiştir. Ancak bu öncü şarkılar, sayısal olarak daha fazla olan beyaz dinleyicilere ulaşamamıştır. Bu şarkıların yer aldığı plaklar esas olarak zenci kulüplerine dağıtılmaktaydı. Bu durum tamamıyla siyahların deri renginden kaynaklanmıyordu, sebebi rock sözcüğünün küfür olarak kabul edilmesi ve bu nedenle şarkıların pazarlama olanaklarının kısıtlı olması idi. Rock müziğin temeline baktığımız zaman blues'u görüyoruz. Blues, zencilerin kendilerini ifade etme biçimi olarak doğmuştur. Daha sonra daha ritmik kalıplarla Rock'n Roll'a dönüşüyor. Elvis'ten önce insanlar Rock'n Roll'u zencilerin, ikinci sınıf insanların müziği olarak görüyorlardı. Elvis'le birlikte o zihniyet yıkıldı. Gençler rock müziği, kendi zihniyetlerini yansıtabilecek bir araç olarak gördüler. Ona yüklendiler; Woodstock olayları vs. gençlerin kendi söylemlerini yansıtabilecekleri birçok yol vardı ve rock da bunlardan biri olarak gelişim sürecinde yerini aldı" (Erdoğan, 2016: 101-102).

2.2.1.3. Rock

Rock müzik, 1950'li yıllarda Amerika'da ve daha sonra tüm dünyada yaygınlaşarak popüler bir tür haline gelmiş; gençlik hareketlerinin hızla yaygınlaştığı

1960'lı yıllarda ise siyasal söylem biçimlerinin kitleselleşmesine aracılık etmiş bir müzik türüdür (Gürses, 2017: 325).

20. yüzyılda yaşanan savaşların yarattığı olumsuzluklar yeni bir karşıt kültürün ve rock and roll müziğinin ortaya çıkmasına sebep olduğundan yukarıda bahsedilmişti. Özellikle Birinci Dünya Savaşı ile başlayıp İkinci Dünya Savaşı ile de ivme kazanan protest tavrın tezahürü olan rock and roll müziği, 1960'ların ortalarında Vietnam Savaşı'nın da etkileriyle daha da marjinalleşerek "underground rock" ile "punk rock" alt türlerini yaratmıştır. Karamsarlığın ve güvensizliğin yarattığı protest tavır bu alttürlerin oluşmasına neden olmuştur. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra dünyaya hâkim olan soğuk savaş, politikacıların tutumları, faşizm, toplama kampları ve gaz odalarındaki katliamlar, Hiroşima ve Nagasaki'ye atılan atom bombaları, endüstrileşme ile birlikte insanın makinenin bir parçası haline gelmesi, çevre katliamları, insanın doğadan koparılması gibi tüm olumsuzluklar 1960'larda kolektif bir başkaldırının oluşmasına zemin hazırlamıştır (Kosbatar, 2012: 111-112).

Bu başkaldırı zeminini oluşturan süreç, 1950'li yıllardaki yaşanan gelişmelerle birlikte değerlendirilmelidir. İkinci Dünya Savaşı'ndan galip çıkan Amerika'da giderek artan ekonomik refah toplumu özellikle de genç kuşağı etkilemiş ve bu sayede kendi ekonomik özgürlüklerini eline alarak ebeveynlerine ihtiyaç duymadan yaşamaya başlayan ve geleneksel düşünce yapısından uzaklaşan yeni bir gençlik kültürü meydana gelmiştir. 1950'lilerdeki her şeyi boşveren, olumsuzlukları dert etmeyen, geleneksel yaşamın etkilerinden kurtularak kendi özgür hayatlarını yaşayan bu gençlik kuşağı, 1960'larla birlikte politik bir tavır da alarak protest bir yapıya bürünmüştür. Bu doğrultuda Young'ın "Punk: Bir Altkültürün Oluşumu" adlı çalışmasında rock and roll'un alttürlerinden biri olarak ifade ettiği "underground rock"ı (Young, 1999: 7) karşıt kültüre ait bir müzik olarak görmek yanlış olmayacaktır.

1950'lerin sonunda bu karşıt kültürün görünürlük kazandığı kuşak ise beat kuşağıdır. Karşıt kültür kavramının kökenlerini oluşturan beat'ler, İkinci Dünya Savaşı sonrası Fransa'da, Fransız Bohem sanatçıları ve entelektüellerinden etkilenen

öğrencilerin öncülüğünde gelişmiştir. Beat hareketi içindeki savaş sonrası yaşanan toplumsal yabancılaşmanın ve hâkim politik değerlere karşı çıkışın simgesi olan bu gençler, varoluşçuluk felsefesinin merkezinde, nihilist bir tavır içinde ve eylemin faydasızlığı söylemi ile Doğu mistisizmi, caz, şiir, uyuşturucu ve edebiyat çevresinde bir araya gelmişlerdir. Hareketin müziksel gösterenini ise “free caz” üslûbu oluşturur (Çerezcioğlu, 2017: 22). Bitik/yitik sözcükleri ile Türkçede karşılık bulan beat kavramının, ezilmiş ve dışlanmış bir kuşağı ifade etmek için kullanıldığı görülmüştür.

Beat kuşağı, modernizme ve savaş sonrası Amerikan toplum yapısının mekanikliğine, insanların duygusuz, ilgisiz olmalarına neden olan Amerikan değerlerine karşı bir başkaldırıdır. Bu kuşağın gençleri ise bu durumdan kurtuluşu doğada ve Doğu kültüründe aramaya çalışmıştır. Kosbatar’a göre, modern hayatın getirdiği yabancılaşma ve bu hayatın sunduğu gerçeklikten şüphe duyma gibi olgular, modern insanı Doğu’ya daha doğrusu modern yaşam kültürünü ve dünya algısını tanımamış, arı, yerel kültürlerle çekmiştir (Kosbatar, 2012: 120-121). Türkiye’de ise yerele, halk kültürüne dönüşün yansımaları Anadolu pop-rock müzik türünde görülmektedir. İlerleyen bölümlerde incelenen bu müzik türünde, halk edebiyatından ve halk müziğinden beslenen ancak Batı menşeli müzikal unsurları da göz ardı etmeyen sentez bir müzik türü olduğu görülmektedir. Nasıl ki beat kuşağının Doğu kültürüne yani yerele yönelişi söz konusuysa 1960’lı yıllarda Türkiye’de gelişen bu müzik türünde de, Anadolu’ya, halk kültürüne bir yöneliş söz konusudur. Bu yönelişin önemli bir özelliği ise, Batı çalgılarının ve armonisinin halk müziğiyle harmanlanmasıdır.

Karşıt kültürün oluştuğu diğer bir gençlik kuşağı ise Hippiler (Hippies) dir. Beat kuşağının devamı olan hippie kuşağı için 1960’lı yıllarda San Francisco önemli bir merkez olmuştur. 1960’lı yılların sonuna doğru ise tüm dünyada etkili olmaya başlamıştır. Amerikan yaşam anlayışına, savaşa, ebeveynlerinin körü körüne bağlandığı Amerikan yönetiminin izlediği dış politikaya, ırk ve cinsiyet ayrımcılığına karşı bir duruş sergilemişlerdir. Beat kuşağında olduğu gibi hippiler de yerel kültürlerle ilişki içinde olmuşlardır. Hakir görülen siyahî kültürüne sahip çıkmışlar,

Amerikan yerlileri ve onların pagan kültürü ile ilişki içinde olmuşlardır (Kosbatar, 2012: 214).

Sedat Erdoğan'ya ait "Bir Efsanedir Ersen Dadaşlar" adlı kitapta yer alan Ersen Dinleten röportajında Ersen, beat'i hippilerin ataları olarak tanımlamış olup hippiler ile arasındaki farkı şu şekilde ifade etmiştir: "*Beat'lerden sonra hippilerde oluşan fark şudur: Beat mensupları siyaset karşıtı iken, hippiler sivil haklar ve savaş karşıtı hareketlerde yer aldılar*" (Erdoğan, 2016: 95). Savaş sonrası bir kuşak olan hippiler, Vietnam'da devam eden savaşın son bulması için "savaşma sevis" sloganıyla harekete geçmiştir. Çünkü savaş sonrası veya savaş yıllarında doğmuş, babasını, yakın akrabalarını İkinci Dünya Savaşı'nda kaybetmiş bu kuşak, tüm bu acılarını hafifletmeye çalışırken kendilerinin ve arkadaşlarının da savaşa gönderilmek istenmesi onların savaş karşıtı tavrını perçinlemiştir (Kosbatar, 2012: 204). Tüm bu savaş koşulları ve modern hayat karşıtlığı, bu kuşağın rock müziğini tercih etmelerinde önemli bir etken olmuştur. Özellikle de rock müziğinin rock'n roll'dan koparak bir alttürünü oluşturduğu "psychedelic rock" ve "progressive rock" 1960'lı yılların ortalarından itibaren hippilerin kendini ifade tarzını ve duruşunu yansıttığı bir müzik olarak karşımıza çıkmıştır. Elektrogitar, davul, basgitar ve synthesizer ile icra edilen psychedelic rock müziğinin dört ana özelliği şu şekilde sıralanmıştır:

- 1- Uzun gitar soloları
- 2- Karmaşık ve gürültülü soundu
- 3- Yüksek vurgulu çalgı icrası
- 4- Şarkı sürelerinin uzunluğu (Çerezcioglu, 2017: 28).

Distortion² efektli gitar sound'larıyla sert bir tını elde eden Jefferson Airplane, The Grateful Dead, Moby Grape vb. gruplar psychedelic rock müziğinin Amerika kökenli önemli gruplarıdır. Ancak bu müziğin İngiltere'deki gelişimi ise çok farklı olmuştur. Amerika'daki blues kaynaklı doğaçlama mantığından

² Elektrogitaradaki distortion kullanımı, 1950'li yılların rock gruplarının uzun sahne performansları sonucunda ortaya çıkan elektronik bir problemten türetilmiş ve sonrasında bu beklenmedik kazanın müzisyenler tarafından yaratıcı bir biçimde kullanılmasıyla teknolojik bir kullanıma dönüşmüştür (Erol, 2005: 137).

uzaklaşarak Batı sanat müziğindeki ilişkiler ve Batı sanat müziği formları rock müziğinin içerisinde kullanılmaya başlanmıştır. Pink Floyd, Yes, Rush, Genesis gibi grupların icra ettiği progressive rock adı verilen bu türde şarkı içerisinde tempo, ritim ve armoniye dayalı unsurların sürekli olarak değişmesi söz konusudur (Çerezcioğlu, 2017: 30).

1960'lı yılların özgürlükçü ve başkaldırıya dönük rock eserlerinin yerini ise, 1970'li yıllarda İngiltere'de ortaya çıkan ekonomik kriz ve işsizliğin yarattığı karamsarlığın ve gelecek kaygısının bir tezahürü olan "punk rock" adında yeni bir müzik akımına bırakmıştır. "Gelecek yok" sloganıyla ortaya çıkarak toplumsal değerleri sorgulayan ve anarşist bir tavır içeren bu akım, Sex Pistols, The Clash, The Ramones vb. grupların icra ettiği oldukça sert ve hızlı bir müzik tarzına sahiptir. Progressive rock'ın virtüözite gerektiren icra yapısının aksine amatör bir icra tarzı olan bu müzik türünde hâkim kültürün ticari unsurlarından uzak durulmuş, müzik endüstrisinin tekelleştirici yapısına karşı çıkmıştır (Çerezcioğlu, 2017: 33-35).

Dünyada sanayileşmenin hızla geliştiği ve modernleşmenin etkilerinin açıkça görüldüğü 1980'li yıllarda ise, rock müziğinin gelişimi ve değişimi de sürmeye devam etmiştir. Bu değişimin önemli göstereni de yeni kimlik kazanmış haliyle heavy metal adı verilen müzik türü olmuştur. Çerezcioğlu'nun belirttiği üzere, Black Sabbath, Led Zeppelin ve Deep Purple gibi isimlerin temsil ettiği müzik olan heavy metal, 1970'lerin sonunda İngiltere ve Amerika merkezli olarak görünürlük kazanmış olup yoğun biçimde kullanılan distortion efekti tınlarının hâkim olduğu bir müzik türüdür. 1960'ların ortalarında Jimi Hendrix ve Cream gibi isimlerin elektrogitar tınısına getirdikleri distortion efekti, bu efektle birlikte icra edilen "power chord"³ akorlarının kullanılması ve ayrıca gürültü hissini yaratacak yoğunluktaki yüksek sesli icrası heavy metal türünün en önemli tınısal özellikleri olmuştur (Çerezcioğlu, 2017: 40). Avrupa'da ve Amerika'da giderek yaygınlaşarak bir yaşam biçimi haline gelen bu müzik türü daha sonra extreme metal vb. yeni denemelere de esin kaynağı olmuştur.

³ Power chord, tonal müzikte birinci, beşinci ve sekizinci derece seslerinin, gitarın bas tellerinde basılarak, distortion efektiyle güçlü bir biçimde tınlatılmasıdır (Çerezcioğlu, 2017: 45).

Anadolu pop-rock'ın önemli temsilcilerinden olan Ersen Dinleten'in de özetlediği üzere, düşünsel tabanını oluşturduğu beat ve hippî akımlarının düzen eleştirisi yapan ve isyankâr tutumu rock türünü ortaya çıkarmış ve etkileşim süreci ile birlikte farklı alt türlere ayrılmıştır. Bu süreçte dünya ile neredeyse eş zamanlı olarak Türkiye de rock akımından etkilenmiş ve 1960'larda geleneksel unsurların harman edildiği Anadolu pop-rock adlı müzik türü ortaya çıkmıştır (Erdoğan, 2016: 18).

2.2.2. Türkiye'de İcra Edilen Bazı Popüler Müzik Türleri

19. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren saraya girmeye başlayan Batı müziği, halktan kopuk bir biçimde gelişimini sürdürürken Osmanlı/Türk müziği ise eski önemini kaybederek gözden düşmeye başlamıştır. Batı müziğinin sarayda kabul görüp devletin resmi müzik politikası haline gelmesi sonucu 19. yüzyılın ikinci yarısında saray dışında hareketlenen müzik ortamıyla birlikte halkın müzik zevkine hitap edecek formlar ortaya çıkmıştır. Halkın, gündelik yaşamı yansıtan, eğlendirebilen ve kolayca anlayabildiği müziklere ilgi duyması, saraydan gördüğü destek azalan ve günün değişen koşullarına uyum sağlamak durumunda kalan Osmanlı/Türk müziği açısından da yeni bir müzikal değişimin kapısını aralamıştır. Tüm bu gelişmeler müziğin görece daha kolay erişilebilen bir tüketim malzemesi haline dönüşmesini sağlamış olup 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Osmanlı/Türk müziğinin icra zeminini (piyasa) değiştirmiştir. Sanayileşme ve onun beslediği dinamiklerin de etkisinin yadsınamayacağı bu dönem, aynı zamanda popüler müzik anlayışının da ilk izlerinin görüldüğü bir dönemdir (Küçük Kaplan, 2013: 105).

Türkiye'nin Doğu ağırlıklı ve Batı ağırlıklı olmak üzere iki türlü popüler müziği vardır. Bunlardan ilki Doğu etkisindeki Türk müziği ya da doğrudan Arap müzikleri, 1950'lerde serbest icra, 1960'lardan sonra da arabesk adlı müzik türüdür. Diğer i ise 1960'lara kadar Batı etkili ya da taklidi olan caz, tango, rock'n roll, Anadolu pop-rock, aranjman, Türk Hafif Müziği gibi türlerdir (Solmaz, 1996: 25). Bunların dışında Dikran Çuhacıyan'ın Osmanlı Türk müziğinin melodik yapısını Batı tekniğiyle birleştirerek sentez haline getirdiği yerli operetler (Aksoy, 1985: 1222) ve 1870 sonrasında ortaya çıkan kantolar Batı etkili popüler müzikler arasında

yer almaktadır. Batılılaşma etkisiyle Osmanlı/Türk Müziği'nin din dışı bir kimlik kazanmaya başlaması sonucu halka hitap eden müzik anlayışının bir gereği olarak 19. yüzyıldan itibaren en fazla kullanılan sözlü eser beste formlarından biri olan şarkı formu da Türkiye'nin popüler müzik yaşamında önemli bir yere sahiptir.

2.2.2.1. Kanto

Sözlük karşılığı “şarkı” olan ve güftesi, melodisi ve söyleniş tavrıyla yeni bir tür olarak 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan kanto, ilk olarak Güllü Agop yönetimindeki Gedikpaşa Tiyatrosu'nda görülmüştür. Oyunlardan ayrı olarak söylenen ve tiyatroya daha çok seyirci çekme amacıyla icra edilen bu şarkılar daha sonra çalgılı kahvelere ve tulûat tiyatrolarına girmiştir (Aksoy, 1985: 1223). Batılılaşma etkisiyle Batı'nın nitelikli müzik formları sarayda icra edilirken daha düşük beğeni düzeyine hitap eden kantolar ise kent halkı içinde yaygınlaşmıştır. Güncel konulu içerikleri, dansa olanak veren hızlı ve akıcı ritmik yapısı, dramatik anlatım biçimleriyle halkın büyük ilgisini çeken kantoların alıcı kitlesini ise daha çok Ermeni, Rum gibi azınlıklar oluşturmaktaydı (Güngör, 1993: 58). Zamanla Türkler arasında da yaygınlaşmaya başlayan bu şarkılar Aksoy'un belirttiği üzere, ilk örneklerini Batı melodisi havasında vermiş, daha sonra ise bir tür olarak biçimlendikçe yerli müzikal unsurlarla kaynaşarak ne Türk ne de Batı tarzı denilebilecek ayrı bir melodi örneği haline gelmiştir (Aksoy, 1985: 1223). Hasgül de kantonun Doğulu ya da Batılı bir sanat türü olarak ayrılamayacağını; yalnız Türkiye'ye özgü bir tarihin ürünü olduğunu ifade etmiştir (Hasgül, 1996: 52). Ağırlıklı olarak kadın-erkek ilişkilerine dayalı sözler üzerine bestelenen kantolar, makamsal yapıda olup Batı çalgılarıyla icra edilen eğlenceye ve dansa yönelik bir türdür (akt. Küçükkaplan, 2013: 92). Aksoy'a göre kantonun son yılları olan 1920'li yıllardan itibaren bu tür, şekil değiştirerek rumba, tango⁴, çarliston gibi yeni popüler türlere, hatta operetlere sızmış olup ilerleyen yıllarda ise fantezi adı verilen Türk müziği şarkılarını etkilemiştir. Bimen Şen, Refik Fersan, Sadettin Kaynak, Yesari

⁴ Bir diğer popüler müzik türü olan tangolar da popüler müzik kültüründe önemli bir yere sahiptir. Hasgül'ün belirttiği üzere Cumhuriyet'le birlikte başlatılan balolar, toplumu batılı eğlence tarzına alıştırmaya yöneliktir. Bundan dolayı Batı'da moda danslar (çarliston, foxtrot, tango vb.) kısa sürede Türkiye'ye girmiş ve hatta tangolara Türkçe sözler ve özgün besteler yapılarak bu dansın “Türkleştirilmiş” bir müzik türüne dönüşmesi sağlanmıştır (Hasgül, 1996: 52).

Asım Arsoy, Dramalı Hasan Güler gibi besteciler kantonun benzeri veya uzantısı sayılabilecek fantezi adı altında eserler bestelemiştir (Aksoy, 1985: 1223). Bu gelişmelerle birlikte kantolar dansa yönelik olmaktan çıkıp dinlenmek amacıyla bestelenip söylenilir olmuştur. Makamsal yapısı aynı kalmak suretiyle Batı çalgıları yerine cümbüş, ud, kanun vb. makamsal yapıya uygun çalgılarla icra edilerek Cumhuriyet öncesi kantolara kıyasla klasik Osmanlı/Türk müziği dinleyicilerinin beğenisine daha çok yaklaşmıştır (akt. Küçükaklan, 2013: 93).

2.2.2.2. Şarkı Formu

Osmanlı İmparatorluğu'nda Türk müzik kültüründe köklü değişimlerin yaşandığı Tanzimat Dönemi, klasik Osmanlı/Türk müziği açısından geleneğin şekil değiştirdiği bir dönem olup kimileri için klasik üslûbun da sona erdiği bir kırılma noktasıdır (Küçükaklan, 2013: 40). Bu dönem içinde Batı tarzı müziğin İstanbul'da, özellikle de saray çevresinde yaygınlaşmaya başlaması Osmanlı/Türk müziğine olan ilginin de giderek azalmasına sebep olmuştur. Bunun üzerine besteciler çalışmalarını saray dışında sürdürmeye başlayarak halka hitap eden eserler vermişlerdir. Klâsik üslûbun son temsilcisi olarak gösterilen Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi ile başlayan bu sürecin ilk somut örneği ise Dede Efendi'nin Batı müziğine tepki olarak vals ritminde bestelediği “Yine Bir Gülnihal” adlı eseridir (Güngör, 1993: 54-55). Kâr, semaî, köçekçe, hafif şarkılar gibi hemen her formda eserler veren Dede Efendi, Yine Bir Gülnihal gibi halkın beğeni düzeyine yönelik eserler de yazarak Türk müzik dünyasında önemli bir yer edinmiştir.

Dede Efendi'nin ardından Türk müzik tarihinin en önemli şarkı bestekârı olan Hacı Arif Bey ile birlikte Osmanlı/Türk müziğinde yeni bir dönem başlamıştır. Hacı Arif Bey, geçmişi 16. yüzyıla kadar uzanan şarkı formuna yeni bir kimlik kazandırarak halkın beğeni düzeyine hitap eden eserler ortaya koymuştur (Tohumcu, 2009: 715). Hacı Arif Bey ile birlikte dinleyicinin beğenisinin önem kazandığı “popülerlik” döneminin başladığını ifade eden Çolakoğlu, Mutlu Torun ile yaptığı özel görüşmede, Şevki Bey'in de içinde bulunduğu romantik dönemin önemli bir formu haline gelen şarkı formunda söz etkisinin ön plana çıktığını ve küçük usûllerin kullanılmaya başlandığını aktarmıştır. 20. yüzyılda ise heceye düşen nota sayısının

azaltıldığını ve ifadeciliğin ön plana çıktığını kaydetmiştir (Çolakoğlu, 2006: 38). Bu gelişmeler müzik türleri arasında bir etkileşim olabileceği düşüncesini de beraberinde getirmektedir. Nitekim kanto ve şarkı formu ilişkisine dikkat edildiğinde müzikal anlamda bir etkileşimin varlığından bahsedilebilir (Küçükakaplan, 2013: 94).

Tanzimat Dönemi'nde Osmanlı İmparatorluğu'nun içinde bulunduğu sosyal, siyasal ve kültürel değışimin ve yenileşmenin müzikteki karşılığı olarak karşımıza çıkan şarkı formunun Hacı Ârif Bey'le klasikleşen yapısını Tohumcu, “Türk Müziğı Terminolojisinde Yozlaşma/Örnek Olay Analizi: Şarkı Formu” adlı bildirisinde şu şekilde belirtmiştir:

“Öncelikle 10 zamanlıya kadar olan küçük usullerle bestelenen şarkıların güfteleri genellikle dört mısralı yani murabba olan şiirlerden oluşur. Şiirin ilk mısrası “zemin” adını alır. Bu kısım esas makamın temel özelliklerinin gösterildiğı kısımdır. İkinci mısra ise “nakarat” adını alır ve bu kısımda yakın makam geçkileri yapılabilmekle birlikte, sonda mutlaka esas makam ile karar verilir. Üçüncü mısra “meyan” adını alır ve bu kısımda da makam geçkileri yapılır ve esas makam dizisi genişletilir. Son mısra ise ikinci mısra ile aynı özellikleri taşır ve yine “nakarat” adını alır” (Tohumcu, 2009: 715).

2.2.2.3. Arabesk

Arabesk adı verilen bu müzik türü, Osmanlı/Türk müziğı geleneğinin piyasa etkisi ile değışime uğramış tarzı (Küçükakaplan, 2013: 137) olan klâsik Türk müziğı⁵ ile Türk Halk müziğinin melodik, sözel unsurlarını ve çalgılarını içinde barındıran bir sentez olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu üç müziğın kesişme noktası ise, söz esasına dayalı makamsal bir müzik olmalarıdır. Biri kent kültürünü diğeri ise kırsal hayatı yansıtan bu iki müziğın, sadece müzikal özellikleri açısından değil aynı zamanda toplumsal anlamları bakımından da arabesk müziğın şekillenmesinde önemli etkileri vardır (Küçükakaplan, 2013: 162). Popüler müzik kapsamı içinde değerlendirilen arabesk müzik Özbek'e göre, Türkiye'nin “Batılılaşmaya doğru göçünün” kitleselleştiğı ilk dönemin ve Türkiye'nin batısı ve doğusunun yani kent ile

⁵ Sarayın Batı müziğine düşkünlüğü ve buna bağılı olarak Batılı müzisyenlere verdiği değer sonucu Dede Efendi'nin saraydan ayrılması sonrasında diğeri Osmanlı/Türk müzisyenlerinin de saray dışına taşınmaları, Osmanlı/Türk müziğinden din dışı özelliklere sahip yeni bir “Türk Musikisi” türünün oluşumunu hazırlamıştır. Bu türün günümüzdeki adı “Türk Sanat Müziğı”dir (Sağlam, 2009: 8-9).

kırsalın karşılaşmasının ilk popüler ürünüdür (Özbek, 2006: 141). Özbek, arabesk müziğin ve kültürünün oluşumunda etkili olan üç etkenden de bahseder. Ona göre bu üç etken; devletin resmi kültür politikası ve müdahaleleri, piyasa güçlerinin gelişmesi ve modernleşen hayat pratiğinin kentlerde ortaya çıkardığı yeni yaşam tarzıdır (Özbek, 2006: 142).

Arabesk müziğinin zeminini hazırlayan etkenlerin başında okullarda Türk müziği eğitiminin yasaklanması ve klâsik Türk müziği yayınının radyolardan bir süreliğine kaldırılması olarak belirtilmektedir. Devlet desteğinden uzak kalan klâsik Türk müziğinin 20. yüzyılın başından itibaren gelişmeye başlayan piyasaya doğru yaklaşması, arabesk müziğinin oluşumunda önemli bir zemin oluşturmıştır (Küçük Kaplan, 2013: 170). Radyodaki geçici Türk müziği yasağı, oluşan boşluk sebebiyle halkın kendi müzik zevklerine en yakın olan Arap radyolarına yönelmesine neden olduğu görüşü hâkimdir. Atatürk'ün 1 Kasım 1934 tarihinde yaptığı meclis konuşmasının ardından gelen bu yasak iki yıla yakın bir süre devam etmiştir. Özbek'in Kocabaşoğlu'ndan aktardığına göre yasağın kaldırılmasının iki nedene dayanabileceği ihtimali üzerinde durulmuştur. İlki, bu yasak nedeniyle halk tarafından Mısır radyosunun dinlenmeye başlaması ve bunun sakıncalarının siyasi iktidar tarafından anlaşılmıştır. Diğeri ise, Atatürk ile bürokratik kadro arasındaki bir iletişimsizlik, yanlış yorumlama olmasıdır (Özbek, 2006: 144-145).

1930'lu yıllardaki radyo yasağı ile Arap radyolarına olan ilginin arttığı düşüncesinin yanı sıra 1930'lu yıllardan başlayarak Mısır filmlerine ve bu filmlerdeki müziklere olan ilgi de artmıştır. Ümmü Gülsüm, Muhammed Abdulvahhab, Leyla Murat ve Ferit Atrâş gibi dönemin ünlü Arap şarkıcılarının başrolde oynadığı müzikli Mısır filmlerine getirilen 1948 yılındaki yasağa kadar ilgi artarak sürmüştü ve bunun sonucu olarak da Sadettin Kaynak'ın başını çektiği film müziği besteciliği oluşmaya başlamıştır (Küçük Kaplan, 2013: 170-171). Halk tarafından büyük bir beğeni ile karşılanan bu filmlerin Arapça söylenen müziklerine 1938 yılında yasak gelmiş ve bunun üzerine Türk müziğinde yepyeni bir pratik olan "adaptasyon şarkılar" dönemi başlamıştır. Bu dönemde Arap filmlerindeki şarkılara ya Türkçe sözler yazılmış ya da Arap müziği temalarını barındıran yeni şarkılar yapılmıştır. Sadettin Kaynak ise bu adaptasyon şarkılar döneminin en önemli

bestecilerinden biri olmuştur. İlk popüler müzik yıldızı olarak görülen Sadettin Kaynak, hâfız ve gazelhan olmasının yanı sıra 1950’li yıllarda serbest icra diye adlandırılan Türk sanat müziği tarzını Arap filmlerinden esinlenerek bestelediği “fantezi” eserlerle biçimlendirmiştir. Sadettin Kaynak ile temelleri atılan serbest icra tarzı, 1950’li yıllardan itibaren popüler bir şarkı icra ve beste yapma standardına dönüşerek Müzeyyen Senar, Zeki Müren gibi yıldızları yaratmıştır (Tekelioğlu, 1999: 150).

1960’lı yıllardan sonra ortaya çıkan arabesk müziğin yaygınlaşmasında etkili olan Arap radyoları ve filmlerinin bu kadar etkili bir şekilde halk tarafından kabul görmesinin nedenini Güngör şu şekilde ifade etmiştir:

“(…) Nitekim kendi beğeni düzeylerine uygun müziği radyolardan dinleyemeyen halk kendisine batıdakinden daha yakın olan Arap Müziğini dinlemek üzere antenlerini Arap radyolarına çevirmişti. Müslümanlığı kabul ettikten bu yana Türkler Kuran’dan dolayı Arap Müziğinin ezgileriyle tanışıyorlardı zaten. Üstelik günde beş kez duydukları ezan sesi sayesinde Arap müziğinde oldukça önemli bir yeri olan hicaz makamıyla da haşır neşir sayılırlardı. Bu etkenlere bir de radyodan dinlemeye başladıkları Arap müziğinin eklenmesi Türk insanının o yönde bir kulak dolgunluğunun, bir beğeni düzeyinin oluşmasını kaçınılmaz kılmaktaydı. Bunun (...) Arap yapımı filmlerle de desteklenmesi Türk insanının Arap müziği yönündeki eğilimini büsbütün kamçılardı” (Güngör, 1993: 67).

Arabeskin oluşmasına zemin hazırlayan tüm bu etkileşimlerin yanı sıra üslûp ve anlayış bakımından gazel türünün de arabeskin doğuşunda etkili olduğu ifade edilmektedir. Arap müziğinin üslûp açısından Türk müziğini etkilemesinde aynı yıllarda yaygınlaşan gazel türünün de rolü vardır. Serbest icra tarzının ve çeşitli süslemelere dayalı vokal üslûbun gelişmesinde önemli bir payı olan gazelin, arabeskin hazırlayıcı dönemindeki gazino kültüründe önemli bir yere sahip olan Müzeyyen Senar ile Zeki Müren’in icra tarzlarında da etkisinin olduğu görülmektedir (Küçük Kaplan, 2013: 138-139).

Arabesk müziğin ortaya çıkmasında müziksel faktörlerin yanı sıra toplumsal faktörler de etkili olmuştur. 1946 yılında çok partili siyasi hayata geçişle birlikte 1950 yılındaki iktidar partisinin göç politikası, yeni bir toplum yapısının da oluşmasına sebep olmuştur. Anadolu’dan büyük kentlere göç hareketinin başladığı

1950’li yıllarda sanayi çevrelerinin yakınlarına yerleşimlerin başlaması ile kent ve kırsal hayatın kesiştiği yeni bir heterojen toplumsal yapı ortaya çıkmıştır. Göçle beraber Anadolu’dan gelen bu kitle, aynı zamanda Arabesk müziğin ilk dönemdeki dinleyici kitlesinin büyük bir bölümünü oluşturan bir kesimdir (Küçükaklan, 2013: 177). Bu kesimin oluşturduğu kültür ise kent ve köy kültüründen farklı olan gecekondu kültürüdür. İlk zamanlarda gecekondulularla kentliler arasında tam bir kutuplaşma hâkimken daha sonraları kente yeni gelen bu kitlelerin kent merkezlerindeki işyerlerinde çalışmaya başlamasıyla birlikte bu iki kesim arasında etkileşim de artmıştır. Artan bu etkileşim bu iki kesimin de kültürel faaliyetlerine yansımaya başlamıştır. Bunun sonucunda arabesk müziğin alıcı kitlesi genişleyerek kentlilerin de yakınlık duyduğu bir müzik haline dönüşmüştür (Güngör, 1993: 97). Ayrıca arabesk müziğin yaygınlaşmasında etkili olan kırdan kente olan iç göç olayının yanı sıra dış göç olayının da bu müziğin ülke dışında yaygınlaşmasını sağlayan faktörlerden biri olmuştur (Güngör, 1993: 94).

Kırsaldan kentlere yapılan göçlerin neticesinde geleneksel ortamın kente taşınması ve bunun getirdiği uyumsuzluğun, yabancılaşmanın arabesk müziği doğurduğu yönündeki hâkim görüşe katılmayan Özbek, arabeski bir kent kültürü olarak tanımlamakta ve kent kenarlarında yaşayan bu kesimin kentsel bir yaşam sürerek kent dinamiği içine çekildiklerini belirtmektedir. Ona göre, asıl sorun kent içinde kırsal bir yaşam sürme mücadelesi veya kent kültürüne sırt çevirme değil, aksine sözü edilen kesimin kentli olmaları ve kentin getirdiği karmaşık sorunları anlamlandırma mücadelesidir. Bu mücadelenin temel noktası ise, uyum ve direnme taşıyan bir pratik olmasıdır. Bu durum ise, günlük sorunlardan bir kaçış değil, gündelik pratikte ve toplumsal hayatta var kalabilme gücünü sağlayan bir kültürel buluştur (Özbek, 2006: 110-111). Bu minvalde düşünüldüğünde arabesk müzik, sadece alıcı kitlesinin önemli bir bölümünü oluşturan Anadolu’dan kente göç eden kitlenin ürettiği bir müzik türü olmayıp aslında göçten çok daha önceki gelişmelerin tetiklediği bir müzik türüdür.

Göçten önce yaşanan gelişmelerin ve Arap müziği ile etkileşiminin bir yansıması olan bu müzik türü için arabesk terimin kullanılması ise yine bahsi geçen Arap etkileşimi ile birlikte başlamıştır. 1928’den sonra Haydar Tatlı’nın Arap tarzı

yay kullanımı ve 1940'lerden sonra Sadettin Kaynak'ın Arap filmlerinin müziklerinden etkilenecek yaptığı eserler "Arap müziği" kavramını ortaya çıkarmıştır. Ancak arabeskin bugünkü tarzıyla doğuşu 1960'lı yılların başlarına rastlamaktadır. Özbek, Orhan Gencebay'la başlayan bu müzik türünün arabesk adı almasının asıl kaynağını Suat Sayın'ın yaptığı bir esere dayandırmaktadır. Dönemin sevilen sanatçılarından Ahmet Sezgin'in "Sevmek Günah mı" adlı parçasının sözü ve müziğinin Suat Sayın'a ait olduğunun yazılmasına rağmen daha sonra bu parçanın Mısırlı şarkıcı Abdülvahhab'ın şarkısından alınma bir ezgiye dayandığı ortaya çıkmıştır. Bu durum, müzik piyasasında Arap müziği sözünün yaygınlaşmasına neden olmuştur. Bu şarkının diğer bir önemli özelliği ise, Arap ezgisinin kullanılmasının yanı sıra 11 kişiden oluşan bir yaylı grubunun kullanılmasıdır. Böylece bu şarkı, müzik çevresinde kendisinden sonraki sanatçılara da bir örnek teşkil etmiştir. Orhan Gencebay'ın 1966 yılında yine Ahmet Sezgin için yazdığı "Deryada Bir Salım Yok" adlı şarkısında 23 kişiden oluşan geniş orkestra kullanması ile bu eser Suat Sayın'ın çizdiği yolda önemli bir kilometre taşı olmuştur. Bu şarkı ile birlikte Orhan Gencebay eserlerinde, çoksazlılık esasına dayanan Türk müziği çalgıları ile Batı tekniğiyle çalınan çok sesli Batı müziği çalgılarını bir arada kullanmış; her çalgı için ayrı nota partiyonları yazmaya başlamıştır (Özbek, 2006: 159-160). Bu zengin icra tarzıyla Orhan Gencebay'ın müzikal kimliğinin belirmesinin yanı sıra arabesk müziğinin bugünkü biçimiyle doğuşunun da adımları atılmıştır.

2.2.2.4. Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği (Aranjman)

Türkiye'deki popüler müziğin gelişimine önemli etkisi olan Türkçe sözlü hafif Batı müziği, Erkal tarafından pop müziğin doğuşu (Erkal, 2014: 76) olarak görülmüş olup 1960'lı yılların başında ilk örneklerini vermeye başlamıştır. Beğenilen yabancı parçaların üzerine Türkçe sözlerin yazılması ile Türkiye'de yeni bir dönemi başlatan bu akım, daha sonraları aranjman olarak adlandırılmıştır. Aslında Türkiye'de sözü edilen müziğin pratiği çok daha öncelere kadar uzanmaktadır. Tekelioğlu'na göre bu müzik akımı, 1930'lu yıllardaki adaptasyon şarkılar dönemi ile benzerlik göstermektedir (Tekelioğlu, 1999: 151). Bu doğrultuda, 1930'larda Sadettin Kaynak'ın öncülüğündeki Arap film müziklerine Türkçe sözler yazma

uygulaması, aranjman müzik akımının temeli sayılabilecek bir gelişme olduğu söylenebilir.

Daha 60'lı yıllara gelinmeden “Hafif Müzik”, ilk olarak yabancı şarkıcılar ve yabancı besteler aracılığıyla özellikle büyük kentlerde memur ve aydın kesimi daha çok da gençler tarafından sevilmiştir. Batı kültürüyle yetişen bu şehirli gençler kendi gruplarını da oluşturarak Batı dünyasındaki müziği aynen icra etmeye başlamışlardır. Sonraki yıllarda ise Erkin Koray, Erol Büyükburç gibi gençler kendilerine özgü bir çizgiyi yakalamış, önemli dinleyici kitlesine ulaşmışlardır. Ancak bu yönelim zaman içinde kendini tekrardan, kaba bir taklitten öteye gidememiştir. 1965 yılından sonra ise yabancı sözlü yerli bestelere ağırlık verilmiştir. Alpay, Selçuk Ural gibi sanatçıların yanı sıra Anadolu pop-rock akımından önceki Moğollar grubunun müziğe Beatles parçalarıyla başlayıp sonrasında ise kendi şarkılarını yaratıp İngilizce sözlerle söylemesi bu yönelimin en tipik örnekleri arasındadır (Hasgül, 1996: 54-55).

Hafif Müzik türünün kısa sürede yaygınlaşması müzisyenleri etkilemiş, yerli grup ve solistlerin sayısı giderek artmıştır. Daha geniş dinleyici kesimine ulaşabilmek için şarkıların Türkçe sözlü olması gerektiği düşüncesi doğmuştur. Bunun üzerine Batı'nın yabancı popüler müziklerinin Türkçe sözlerle yabancı şarkıcılara söylenmesi furyası başlamış ve bir müddet ilgi de görmüştür ancak bu müzik bu şekliyle yaygınlaşma sorununa bir çözüm olmadığı için bu sefer yerli şarkıcıların Türkçe sözlü yabancı parçaları seslendirmesi dönemi başlamıştır (Hasgül, 1996: 55).

Aranjman müziğinin kolayca yıldız yaratmaya imkân tanıyan avantajının yanı sıra yabancı dil bilmeyen dinleyicilere, ünlü yabancı parçaları Türkçe sözlerle tekrar dinleme imkânı da vermiştir (Tekelioğlu, 1999: 151). Dinleyiciye sağladığı bu avantajın ilk örneği ise Fecri Ebcioğlu tarafından Türkçe sözleri yazılan ve Türk popunun ilk resmi şarkısı olarak kabul edilen (Dilmener, 2014: 38) “Bak Bir Varmış Bir Yokmuş” adlı şarkı olmuştur. Orijinali Bob Azzam’a ait olan “C’est Ecrit Dans Le Ciel” adlı bu şarkı, 1961’de İlham Gencer tarafından seslendirilerek Türkçe sözlü hafif Batı müziği için bir milâd olmuştur (Erkal, 2014: 76). Bu şarkının büyük bir ilgi görmesinin ardından yine Fecri Ebcioğlu tarafından “Her Yerde Kar Var”, “Deniz ve

Mehtap”, “Sarhoş”, “İki Yabancı” vb. birçok yabancı şarkılara Türkçe sözler yazılmaya devam edilmiştir. Bu şarkılar, Ajda Pekkan gibi yeni şarkıcıları da beraberinde getirmiştir (Küçük Kaplan, 2016: 42). Pop müziğine yeni isimler kazandıran bu müziğin, Tekelioğlu’nun da belirttiği üzere yıldız yaratma konusundaki başarısı yadsınamaz bir gerçeklik olmuştur.

Fecri Ebcioğlu’nun yanı sıra Türkçe sözler yazan bir diğer önemli isim ise Sezen Cumhuri Önal’dır. Sadece yabancı şarkılara değil yerli bestelere de söz yazan Önal’ın, Ebcioğlu ile birlikte açtığı bu yolda ilerleyen Ülkü Aker ve Fikret Şeneş bu akımın diğer önemli isimleridir (Küçük Kaplan, 2016: 43).

Popüler müzik algısında yeni bir kanal açan bu müzik akımı (aranjman), Türkçe şarkı söylemenin yadırgandığı bir anlayışı yıkmış ve popüler Batı müziğine yönelik ilginin artmasında önemli rol oynamıştır (Küçük Kaplan, 2016: 44). Ayrıca Küçük Kaplan, aranjman müziğinin müzikal anlamda yeni bir şey ortaya koymamasına rağmen geniş bir dinleyici kesimini tonal müzikle, armoniyle ve Batı çalgılarıyla tanıştırması yönünden önemli olduğunu ve hatta yabancı parçalara yazılan Türkçe sözlerle birlikte söz yazarlarının artmasında, geniş bir repertuvarın oluşmasında önemli katkıları olduğunu belirtmiştir (Küçük Kaplan, 2016: 75).

2.2.2.5. Rock and Roll (Rock’n Roll)

Türkiye’de rock müzik, dünyadaki gelişim çizgisinden bağımsız olarak ilerlememiş, aksine hemen hemen aynı zamanlarda ortaya çıkmıştır. 1950’li yıllarda ABD’de ortaya çıkan ve rock’ın ilk hali olarak kabul edilen rock’n roll, eğlenceli dans ve müziğiyle savaş sonrası gençliği derinden etkileyen ve onların yaşama bakış açılarında farklılaşmaya sebep olan bir akım olarak gelişmiştir. Bu akım Elvis Presley, Bill Haley ve Chuck Berry gibi öncüleriyle birlikte gençler arasında popüler hale gelmiş ve kısa sürede tüm Avrupa’ya yayılmıştır. Bu süreçten Türkiye de etkilenmiş ve 1955 yılında Deniz Harp Okulu öğrencilerinden Durul Gence ve Erkan Gürsal tarafından kurulan Deniz Harp Okulu Orkestrası, repertuvarlarına aldıkları rock’n roll müziğiyle Türkiye’nin ilk rock’n roll grubu olmuştur. “Rock” ve “roll” sözcüklerinin ilk kez 1916 yılında fonografa alınan bir şarkının içinde denizcilik terimi (“Rocking and Rolling”) olarak kullanılmıştır (Erkal, 2014: 50).

Bir denizcilik terimi olarak rock'n roll'un, Türkiye'de ilk kez Deniz Harp Okulu öğrencileri olan genç denizciler tarafından icra edilmesi de ilginç bir rastlantıdır. Türkiye'nin ilk rock'n roll grubu olan Deniz Harp Okulu Orkestrası'ndan sonra Şanar Yurdatapan'ın grubu Kuyrukluyıldızlar, Erkin Koray ve Ritimcileri gibi başka rock'n roll grupları da kurulmuştur (Solmaz, 1996: 26). Bir rock'n roll yıldız adayı olan Erkin Koray ilk kez kendi triosunu kurup 1957 yılında Alman Lisesi'ni temsilen Galatasaray Lisesi'nde verdikleri konserle rock'n roll icralarına başlamıştır. Bu deneyim Erkin Koray'ın hem ilk sahne hayatına başlaması olmuş hem de Türkiye'deki rock müziğinin miladını belirlemiştir (Aya ve Tireli, 1998: 21). O yıllardaki rock'n roll müzikte daha çok piyano ve nefesliler baskın olarak kullanılmıştır. Elektrikli gitar çok fazla tercih edilen bir çalgı olmamıştır. Elektrikli gitar bir kenara akustik gitarın bile o dönemlerde temin edilmesi çok güçtür. Elektrikli gitar Amerikalı rock'n roll'cularda bulunsa da onlar da müziklerinde fazla kullanmamıştır. Çünkü bu müziğin kökeninde rhythm and blues tarzının daha çok piyano ve nefesliler üzerinde gelişmiş olmasından dolayı bu çalgıların baskın olduğu ve piyano sololarının yoğun olduğu rock'n roll tarzını icra etmişlerdir. Gitarın hâkimiyeti için ise birkaç sene daha vardır (Aya ve Tireli, 1998: 20).

Rock'n roll şarkıları söyleyen grupları “*Müslüman mahallesine salyangoz tezgâhı açan*” olarak yorumlayan Solmaz, Batı'da ünlü olmuş rock'n roll şarkılarını aynen alıp icra ettiklerini belirtmiştir (Solmaz, 1996: 26). Genellikle öğrencilerden oluşan pek çok orkestranın kurulduğu bu yıllarda rock'n roll gibi Batı'daki popüler müzikler ithal edilerek İstanbul ve Ankara gibi büyük şehirlerde aynen icra edilmiştir.

Rock'n roll müziği asıl ününü ise Erol Büyükburç ile yakalamıştır. 1961 yılında sözü ve müziği Erol Büyükburç'a ait olan “Little Lucy”, ilk yerli pop müziği bestesi olarak kabul edilmiştir (Canbazoglu, 2009: 46). “Little Lucy kısa zamanda Türkiye'nin “Rock Around The Clock”u⁶ olmuş; Erol Büyükburç da Türkiye'nin ilk gerçek popstar'ı” olmuştur (Solmaz, 1996: 27). Little Lucy ile büyük ses getiren Erol

⁶ “Müzik tarihinin ilk rock'n roll şarkısı budur demek mümkün değil. Ancak dünya çapında gördüğü ilgi açısından ‘Rock Around The Clock’ şarkısı ve kaydedildiği 12 Nisan 1954 tarihi, bir milat sayılıyor” (Erkal, 2014: 51).

Büyükburç müzik tarihimizde ilk Anadolu turnesini gerçekleştiren sanatçı olup sahne şovunda pek çok yenilik de getirerek Türkiye'nin “yerli Elvis”i olarak tanımlanmıştır (Erkal, 2014: 77).

Büyükburç ayrıca “Kızılıklar Oldu mu”, “Mineler” vb. türkülerini modernize ederek gece kulüplerinde ve Anadolu turnelerinde icra etmiş bunun yanı sıra Karacoğlan, Gevheri, Emrah gibi önemli halk şairlerine ait sözlere besteler yaparak dinleyicisinin beğenisine sunmuştur (Canbazoglu, 2009: 46-47). Bu çalışmalar, Batı popüler müziğinin ve türkülerin/halk şiirlerinin birbiriyle sentezlenmesiyle ortaya çıkacak olan Anadolu pop-rock müzik türünün de habercisi olmuştur.

Osmanlı'nın son dönemi ile başlayıp Cumhuriyet dönemi ile daha kurumsal ve keskin olarak devam eden modernleşme politikaları müzik çerçevesinde değerlendirildiğinde sentez çalışmalarının ön plana çıktığı görülmektedir. Özellikle Cumhuriyet döneminde halk müziğinin, tonal Batı müziğinin teknik yapısı içerisinde sentezlenmesi çalışmaları, popüler müzik alanının ihmal edildiğini de göstermektedir. Müzik politikaları üretilirken popüler müzik alanında bir önlem alınmayıp oluşan boşluğu halkın kendi yöntemleriyle gidermeye çalışması popüler müziğin oluşumuna neden olmuştur (Yılmaz, 2017: 58). Cumhuriyet döneminin müzik politikaları ile devletin gerçekleştirmek istediği Doğu-Batı sentezi, “ciddi müzik” yerine popüler müzik alanında bir diğer deyişle 1960'lı yılların Anadolu pop-rock müziğiyle gerçekleşmiştir (Canbazoglu, 2009: 18, Tekelioğlu, 1999: 151).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ANADOLU POP-ROCK MÜZİK TÜRÜ

3.1. Hazırlayıcı Dönem

3.1.1. Müzikte Doğu-Batı Sentezinin Tarihi

Anadolu pop-rock müzik türü, geleneksel Türk halk müziğinin ve onun melodik, ritmik motiflerinin, çalgılarının Batı müziğinin tekniğiyle ve çalgılarıyla harmanlandığı; Anadolu ve Batı müzik kültürlerinin buluştuğu sentez bir müzik türü olarak karşımıza çıkmaktadır. 1960'lı yıllarda beliren bu müzik tarzının temelinde halk müziği motiflerinin kullanılarak genellikle de halk ozanlarının şiirlerinden oluşan sözlere besteler yapılması ve mevcut türkülerin Batı müziği armonisi ile yeniden icrası söz konusudur.

Çalışmanın önceki bölümlerinde detaylı bir şekilde bahsedildiği üzere, Batı müziğiyle ilişkilerin, Doğu-Batı etkileşiminin kökleri Tanzimat dönemine kadar uzanmaktadır. II. Mahmud'un Yeniçeri Ocağı'nı ve ona bağlı olan mehter takımını kaldırıp yerine mehter'e alternatif olan Muzika-yı Hümayun'u kurmasıyla başlayan resmi süreçte, saray ve çevresinin Batı müziğine olan ilgisi artmış olup Osmanlı/Türk müziği ve Batı müziğinin bir arada, aynı çatı altında icra edilmesinin temelleri de atılmıştır.

Muzika-yı Hümayun'un Türk müziği bölümündeki fasıl heyetinin Fasl-ı Atik ve Fasl-ı Cedid olarak ikiye ayrılmasıyla birlikte ney, flüt gibi farklı dokulardaki çalgıların bir arada kullanıldığı ve Batı müziğinin majör ve minörüne yakın makamlardaki eserlerin armonize edilerek icra edildiği Fasl-ı Cedid, müzikte Doğu-Batı sentezinin de ilk uygulayıcısı olmuştur. 1860'lı yıllarda ise Muzika-yı Hümayun'un bando bölümünde İtalyan bando repertuarındaki eserler seslendirilirken Guatelli Paşa'nın uyarısıyla geleneksel makamların aralıkları gözetilerek halkın müzikal kulağına hitap edecek yerel motiflerin kullanıldığı milli marşlar bestelenmiştir.

Saraydaki Doğu-Batı sentezine dair müzikal gelişmelerin yanı sıra saray dışında Dikran Çuhacıyan'ın yaptığı sentez çalışmalar da önem arz etmektedir. Türkiye'de ilk opera ve operet besteleyen kişi olan Çuhacıyan, Türk makamlarından ve geleneksel yerel motiflerden yararlanarak oluşturduğu bestelerini Batı müziği tekniğiyle birleştirerek sentez çalışmalar yapmıştır.

19. yüzyılın ikinci yarısında ilk örnekleri görülen kantonun başlangıçta Fransız operet şarkılarından, ardından da İtalyan popüler müzik türlerinden etkilendiğini ifade eden Aksoy, daha sonraları bir tür olarak biçimlendikçe yerli motiflerle kaynaştığını belirtmiştir (Aksoy, 1985: 1223). Böylece Batı ve Türk motifleriyle harmanlanan popüler bir müzik türü haline gelmiştir.

Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e kadar geçen sürede sarayda Batı müziğine özellikle de opera ve operetlere olan ilgi artmış buna karşılık Osmanlı/Türk müziğinin icra olanağı giderek zayıflamaya başlamıştır. Bunun üzerine yukarıda da bir kısım örneklerin sunulduğu gibi müzik saray dışına çıkarak çeşitli biçimlerde icra edilmeye başlanmıştır. II. Meşrutiyet'in ilanından sonra saray dışındaki müzik faaliyetleri daha geniş halk kitlelerine ulaşmıştır. Fonograf ve gramofonun ülkeye girişi ile müziğin her yerde dinlenmesi olanağı artmış; Batı'nın senfonik eserlerinden klasik fasıl eserlerine ve eğlenceli oyun müziklerine kadar geniş yelpazedeki müzik çeşitliliği ile her türden dinleyici bulmuştur (Aksoy, 1985: 1233).

Erken Cumhuriyet döneminde de Batı ve Türk müziği faaliyetleri devam etmiş olup 1923'te tekrar açılan Darü'l-Elhan adlı müzik okuluna Türk müziği derslerinin yanı sıra Batı müziği dersleri de konularak iki ekolü öğrenen, senteze daha yatkın öğrenciler yetiştirilmesi ve buradan mezun olanların orta öğretim okullarında müzik öğretmeni olarak görevi yapmaları hedeflenmiştir (Canbazoglu, 2009: 14).

1925 yılında tekke ve zaviyelerin kapatılması ile tekke müziğinin icra imkânı da ortadan kalkmıştır. Buna paralel olarak 1926 yılında Darü'l-Elhan'ın isminin İstanbul Belediye Konservatuarı olarak değiştirilip Türk müziği derslerinin kaldırılması üzerine Batı müziği eğitimine ağırlık verilmiştir. Bu doğrultuda yurt dışına eğitim almak üzere öğrenciler gönderilmeye başlanmıştır.

Yeni kurulan Cumhuriyet'in müzik devrimi gerçekleştirilirken Batı'nın müzik tekniği alınmaya çalışılmış; halkçılık ve milliyetçilik ilkelerinin etkisi ile de ulusal ve ağdaş bir müzik yaratılması amaçlanmıştır. Bu sayede klasik Batı müziği ile Türk halk müziğinin sentezlenmesi ile oluşacak yeni müzik, erken Cumhuriyet döneminin müzik politikalarının da ana hedefi olmuştur.

Bu hedef doğrultusunda 1926 yılından itibaren Anadolu'ya derleme gezileri düzenlenerek türküler toplanmaya başlanmıştır. Yurt dışına eğitim amaçlı gönderilen gençler Avrupa'da gördükleri eğitim sonucunda Türkiye'ye dönerek derlenen türkülerden ve Batı müziğinin tekniklerinden yararlanarak çok sesli eserler bestelemişlerdir. Ayrıca 1934'te radyoda Türk müziğinin yasaklanması ile Batı tekniğiyle bestelenmiş eserler halka dinletilmeye başlanmıştır.

Klâsik Batı müziği ve Türk halk müziğinin sentezlenmesiyle ulusal bir müzik yaratma fikri adına önemli gelişmeler kaydedilmiş ve ciddi sanat ürünleri ortaya konulmuş olsa da halk tarafından yeterince ilgi görmemiştir. Canbazoglu, türkülerin koma sesler atılarak Batı müziği tekniğiyle harmanlanmasını eleştirerek devletin gerçekleştirmeyi çok istediği Doğu-Batı sentezini, 1960'lı yılların sonunda ortaya çıkan Anadolu pop-rock akımının halktan kopmadan popüler kulvarda gerçekleştirdiğini belirtmiştir (Canbazoglu, 2009: 18). Tekelioğlu da erken Cumhuriyet döneminin müzik politikalarıyla Anadolu pop-rock müziği arasındaki ilişkiyi şu şekilde belirtmiştir:

“Dönemin önemli bir siyasi dnemecini temsil eden 1960 [1961] Anayasası ve sonrasında gelişen siyasi hareketler müzik alanında bir bağlaşık bulur. Yeni ulusçuluk ve bağımsızlık fikirleriyle dolaylı da olsa kanbağı olan bu hareket Anadolu-pop denen ilginç sentez müziğinin doğmasına yol açar. Anadolu-pop devletin ciddi müzik projesindeki sentez fikriyle, yani halk müziğinin Batılı tekniklerle okseslendirilmesi düşüncesiyle akrabadır; aralarındaki tek fark, bu kez sentezin ciddi müzik değil ama popüler müzik alanında amaçlanmasıdır” (Tekelioğlu, 1999: 151).

Ulusal ve ağdaş bir müzik yaratmak amaçıyla Atatürk'n 1 Kasım 1934 yılındaki meclis konuşmasının ardından bir komisyon oluşturulmuş ve bu komisyonda türkülerin Batı tekniğiyle çok seslendirilmesi hususunda hangi adımların

atılması gerektiği diğer gündem maddeleriyle birlikte görüşülmüştür. Toplantıdaki görüşmelerde ülke genelinde tek sesli müziğin yasaklanması fikrine karşı çıkan komisyon üyelerinden Cemal Reşit Rey'in bunun uygulanma imkânının bulunmadığını ifade etmesiyle öneri kabul edilmemiştir:

“Ne gibi bir karar alınacağını bir türlü kestiremiyorduk. Nihayet hatırlamadığım birisi, memlekette tek sesli şarkı söylemenin yasak edilmesi gerektiğini teklif etti. Bunun üzerine ben de kalktım ve dedim ki; bir çoban faraza davarlarını otlatırken şarkı söylemek ihtiyacını hissederse, ille köye gidip bir ikinci çobanı bulup, gel birader sen de şu ikinci sesi uydur da söyle mi desin?” (akt. Balkılıç, 2009: 88).

Komisyonun çalışmalarının yanı sıra yabancı müzikolog ve besteciler ülkeye davet edilerek ulusal çağdaş müziğin yaratılmasında katkı sunmuşlardır. Davet edilen bu bestecilerden Bela Bartok ve Paul Hindemith, ülkenin müzik politikasına sundukları katkılar açısından en önemlileri arasındadır. Esas müzik devriminin halkın öz müziği olan halk müziği ile gerçekleştirebileceği ve bu sebeple halk müziğine sahip çıkılması, bir an önce halk müziğinin derlenmesi gerektiği düşüncesi yabancı bestecilerin ifade ettiği ortak görüşlerdendir. Bunun üzerine Ankara Devlet Konservatuvarı'nın girişimleri ile derleme gezileri yeniden başlamış, konservatuvar bünyesinde folklor arşivi kurulmuştur. Ayrıca halkevlerinin yaptığı çalışmalar da müzik politikalarının yürütülmesi açısından önemlidir. Derlemelerin yanı sıra türkülerin halkevlerinde armonize edilmesi ve toplu şekilde söylenmesi ile Türk halkının kulağının çok sesliliğe alıştırılması amaçlanmıştır (Balkılıç, 2009: 96).

Halk ezgilerinin derlenmesi ve icrasına yönelik tüm bu gelişmelerin yanı sıra 1934 yılında Türk müziğinin radyodan yasaklanması ile dinletilmek istenen Batı tekniğiyle bestelenmiş eserler halk tarafından kabul görmemiş ve halkın kendi müzik zevkine hitap eden Arap radyo istasyonlarına yönelişi söz konusu olmuştur. Halkın Arap radyolarına ilgisi artınca 1936 yılında radyodaki Türk müziği yasağı da kaldırılmıştır. 1937 yılından 1952 yılına kadar geçen sürede ise Ankara Devlet Konservatuvarı tarafından düzenlenen derleme gezilerinde 10.000'e yakın eser toplanmıştır. Bu derleme gezilerinin üç ana amaca hizmet ettiği görülmüştür. Birincisi, fonografa kaydedilen eserlerin Ankara'daki folklor arşivi belleğine

aktarmak ve radyo gibi kitle iletişim araçları vasıtasıyla yerel müzik kültürlerini geleceğe taşımaktır. İkincisi modern/Batılı tekniklerle işlenmiş milli çok sesli Türk müziğinin yaratılması için gereç oluşturmaktır. Üçüncüsü ise, tüm Anadolu halk müziklerinin envanteri çıkartılarak, bu envanterden seçilenlerden kurulu yeni ulus-devlet modeline uygun bir Türk halk müziği yaratmaktır (Yükselsin, 2015: 82-83).

Halk müziği derleme gezilerinde etkin bir şekilde görev alan Ankara Devlet Konservatuvarı Folklor Arşiv Şefi Muzaffer Sarısözen, 1940'lı yıllarda Ankara Radyosu'nda Yurttan Sesler Topluluğu'nu kurarak yeni bir halk müziği icra pratiğinin doğmasını sağlamıştır. Çünkü o döneme kadar bireysel ve tek bir çalgı eşliğinde icra edilen türküler, kurumsal anlamda ilk kez kadın ve erkek koristlerden oluşan karma bir koruyla icra edilmeye başlanmıştır. Ayrıca ilk başlarda birkaç bağlamadan oluşan çalgı topluluğuna daha sonraları mey, kaval, kemençe vb. çeşitli halk çalgıları da eklenerek zengin bir tını elde edilmeye çalışılmıştır. Bu sayede Batı'daki anlayışla örtüşen bir yapı da ortaya çıkmış olup çeşitli çalgıları içine alan orkestra ve kadın-erkek seslerden oluşan koro temelli bir geleneksel halk müziği pratiği gelişmiştir. Bunun yanı sıra Sarısözen tarafından türkülerde bulunan koma seslerin numaralandırılması ve eserlerin notaya alınması ile halk müziğinde bir icra standardının sağlanmış olduğu görülmüştür. Canbazoğlu'nun da belirttiği üzere, Sarısözen'in kurduğu Yurttan Sesler, Anadolu'nun dört bir tarafından derlenen türkülerin tek bir potada eritilip etnik tatları zedelediği yönünde eleştirilse de, Köy Enstitüleri'nin kapatıldığı, halkevlerinin baskı altına alındığı bir dönemde Muzaffer Sarısözen'in Yurttan Sesler'i halk ezgilerinin derlenip toplanması için bir umut olmuştur (Canbazoğlu, 2009: 21).

Yurttan Sesler Topluluğu, daha sonraları Ankara'nın dışında İzmir ve İstanbul radyolarında da icra ağını genişletmiştir. Bundan başka, türkülerin ilgiyle dinlendiği bir başka radyo programı ise 1942-1945 yılları arasında Ankara radyosunda yayınlanan "Basbariton Ruhi Su Türküler Söylüyor" adlı programdır. Bu yayının özelliği ise, Ruhi Su'nun aldığı opera eğitimi ile türkülerini çoğunlukla da alevi deyiş ve nefeslerini klâsik Batı müziğinin tekniği içinde yorumlamasıdır. Ruhi Su, ilk döneminde geleneksel türkülerini bu şekilde seslendirmeye devam ederken, sonraları ise bazı şairlerin şiirlerini türkü formu içinde yorumlamıştır. Hasgül, Ruhi

Su'nun türkölere yönelik tavrı ve müzik tarzıyla Anadolu pop akımı da dâhil pek çok sanatçının yönelimini belirlediğini belirtmiştir (Hasgül, 1996: 57). Bu etkileşimi Taner Öngür şu şekilde ifade etmiştir:

“Çağdaş Halk Müziği kültürümüzün değerli insanı Ruhi Su kendi içinde kendini özümsemiş çağdaş bir insandı. Sade yorumu vardı. Fakat, doğru anlaşılmadı. Ondan sonra onu taklit ederek (kalın, pos bıyıklı taklitleri) eline sazı her alan yanlış şeyler yaptı. Ruhi Su'nun sound'u Moğolları, Tülay German'ı etkilemiştir. Tek başına her şeyi bir orkestra gibi müziğinde anlatmıştır. Odaki bir şeyi severek (kendimizi özellikle) yapma çabası ders alınacak, örnek gösterilecek tutumlardı” (Ok, 1994: 101).

Anadolu pop-rock'ın önemli temsilcilerinden olan Cem Karaca ise Ruhi Su hakkındaki görüşlerini Akın Ok tarafından yapılan söyleşide şu şekilde belirtmiştir: *“(...) söylemimiz açısından bize ışık tutan tek insan “Ruhi Su”. Ruhi Su da türköl söylüyor, bizde Rock'ın isyanını türkölle karıştırarak dile getirmek gibilerden bir tavrı oluştu (Kardaşlar'dan Moğollar'a değin bu vardı. Hatta Apaşlar'dan beri, mesela Hudey parçası)”* (Ok, 1994: 70).

Bağlama eşliğinde türköllerin Batı vokal tekniği içinde yorumlanması gençlerin ilgisini çekmiş ve birçok müzik grupları repertuvarlarına türkölleri alarak programlarında icra etmeye başlamışlardır. Canbazoglu bu durumu şu şekilde belirtir: *“Geleneksel halk müziği örnekleri 1950'lerde “Batı yanlıları” tarafından da kıymete biner. Büyük otellerde müzik yapan caz orkestraları, fantezi olsun diye, repertuvarlarına birer ikişer halk müziği örneklerini alarak türkölleri modernize etmeye yeltenir”* (Canbazoglu, 2009: 21).

3.1.2. Anadolu Pop-Rock Müzik Türünü Ortaya Çıkaran Siyasal ve Toplumsal Yapı

Türkiye'de Anadolu pop-rock müzik türünü ortaya çıkaran siyasal ve toplumsal değişimler, 1946 yılı çok partili hayata geçişle birlikte kendini göstermeye başlamıştır. 1947 yılı ise Türkiye'de yeni ekonomi politikalarının kabulünün bir dönüm noktası niteliğinde olduğu görölmüştür. 1930'lardan bu zamana kadar kendi kendine yeterli siyaseti ve devlet denetimine ağırlık veren yani “devletçilik”

siyasetinden oluşan ekonomi planlaması, yerli iş çevrelerinin ve Amerikalıların sertleşen eleştirilerine maruz kalmıştır. Demokrat Parti cephesi, devletin ekonomideki rolünün değişmesi gerektiğini, devletin doğrudan müdahaleci tavrının yerine özel girişimin önceliğinin olmasını, özel girişimin sermaye eksikliği durumunda devletin devreye girmesini savunuyordu. Öte yandan Türkiye, seferberlik yıllarının getirdiği yoksulluktan kurtulmak için Amerikan mali yardımına da büyük ihtiyaç duymaktaydı. Sonuç itibarıyla 1947 yılında mevcut ekonomi planı terkedilmiş ve İstanbullu işadamları ve Demokrat Partinin isteklerini yansıtan “Türk Kalkınma Planı” benimsenmiştir. 1950 yılında Demokrat Parti’nin iktidara gelmesiyle kalkınma planı güçlenerek sürmüştür. Bu yeni kalkınma planında serbest girişime, tarıma ve tarıma dayalı sanayinin gelişmesine, demiryolları yerine karayollarına ve petrol gibi enerji sektörünün gelişmesine ağırlık verilmiştir (Zürcher, 2015: 316). Bu planla birlikte Türkiye’nin ekonomisi büyümeye başlamıştır. Ekonomideki büyüme en çok tarım faaliyetlerinde ve sanayi alanlarında olmuştur. Modernleşme programı tarımsal alanda başlamış ve krediler alınarak çok büyük miktarlarda malzeme ve makine ithalatı yapılmıştır (Zürcher, 2015: 332).

Liberal ekonomiye geçişle birlikte ithalat kapıları sadece ticaret alanında açılmamış aynı zamanda yabancı ülkelere kültür alışverişi de başlamıştır. Bu durumun en çok müzik alanında hissedildiği görülmektedir. Erken Cumhuriyet dönemi müzik politikaları çerçevesinde yerel kültürün ulusal kültür düzeyine çıkarılıp Batı formlarıyla çağdaştırılarak evrensel aşamaya geçişin sağlanması yani halk müziğinin milli müzik olarak tanımlanıp evrensel ölçütlere ulaşmasının sağlanması düşüncesi, Demokrat Parti’nin iktidara gelmesiyle birlikte terk edilmiştir. Batıdan ithal edilen ticaret ürünlerinin yanı sıra yeni müzik türleri de böylelikle yurda girmeye başlamıştır. Bu dönemde ticari mal ithalatı mantığına uygun olarak yabancı müzikler de olduğu gibi alınıp (ithal edilip) değişiklik yapılmadan yabancı dilde söylenmeye başlamıştır. Türkiye’de icra edilen klasik Türk müziği ile halk

müziğine erken Cumhuriyet döneminin müzik politikalarının terk edilmesiyle birlikte herhangi bir müdahalede bulunulmamış, kendi haline bırakılmıştır¹.

II. Dünya Savaşı sonrasında Amerika ve Avrupa’da bulunan toplumlar, yaşamlarından savaşın yarattığı travmayı, bunalımı ve umutsuzluğu ortadan kaldırmak için eğlence odaklı dans ve müziklere yönelmişlerdir. Bu yönelimlerden biri de Chuck Berry ve Elvis Presley’in kurucuları arasında sayılan rock’n roll müzik türü olmuştur. Muhalif söylemden uzak, eğlence odaklı bu müzik türü, 1950’li yıllarda tüm Avrupa’da ve Amerika’da popüler hale gelmiş, tüm dünyaya yayılmıştır. Türkiye’de bu müzik türünün yansıması ise hemen hemen dünyadaki gelişimiyle paralel olarak 1950’li yılların ortalarında Deniz Harp Okulu öğrencileri tarafından kurulan ilk rock’n roll orkestrası ile olmuştur. Bu orkestra rock’n roll şarkılarını orijinal haline sadık kalarak icra etmişlerdir. İthal ikameci ekonomi politikalarının olduğu bir ortamda rock’n roll dışındaki yabancı müzikler de Türkiye’de aynen icra edilmeye başlanmıştır.

Türkiye’de serbest piyasa ekonomisinin işlerlik kazandığı gelişmeler, 1954 yılına kadar artarak sürmüştür. Ancak sanayinin tarıma girmesiyle (traktör, makineli tarım araçları gibi) birlikte insan emeği geri plana düşmüş bu da kırsal yaşamda işsizliği getirmiştir. Tarım faaliyetlerindeki bu modernleşme çabaları ile birlikte 1950’li yıllardan itibaren köylerden kentlere kitlesel göçler artarak devam etmiştir. Yeni gelişen sanayi kollarında iş bulmak için kentlere göç eden bu insanlar, sanayilerin kapasitesinin yetersiz olması sebebiyle çok azı sanayide iş bulabilmiş, çoğu ise geçici işçi veya sokak satıcısı olarak yaşamlarını sürdürmüştür. Kentler büyük sayıdaki insan nüfuslarını düzenli şekilde kabul edecek kadar donanımlı olmadığı için göç edenlerin çoğu, kentlerin dışındaki sanayi çevrelerine yakın yerlerde kendi evlerini inşa etmek zorunda kalmıştır. Yıllar geçtikçe gecekondu kentlerle bütünleşmiş ve 1960’lar ve 1970’lerde patlama noktasındaki kentleşme hızıyla birlikte Türkiye’deki yaşamın çok belirgin bir özelliği haline gelmiştir (Zürcher, 2015: 330). Kırsaldan kente göç hareketi Türkiye’de yeni bir toplumsal

¹ Mehmet Çanlı, 1960-1980 Yılları Arasında Türkiye’de Müziğin Gelişimi ve Değişimi, (çevrimiçi), <https://www.mgmstrateji.com/2018/03/01/turkiyede-muzigin-gelisimi-ve-degisimi/>, (Erişim tarihi: 25 Mayıs 2018).

sınıfın da ortaya çıkmasına neden olmuştur. Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle yatırımların artması, yeni istihdam alanlarının oluşması, tarımda makineleşmeye gidilmesi şeklinde devam eden bu süreç, toplumun tüketim tercihlerinin değiştiği, serbest piyasa ekonomisinin yerleştiği bir dönem olmuştur. Ancak 1950'li yılların ortalarından itibaren ise ekonominin kötüye gitmesi ve partiler arasındaki siyasi gerilimin artması halk arasındaki siyasal kutuplaşmaların da yaşanmasına neden olmuştur. Özellikle Demokrat Parti tarafından Tahkikat Komisyonu'nun kurulması ile sertlik ve baskı içeren bir politika izlenmiş, meclis dışındaki siyasi faaliyetlerin ve meclis tartışmalarının gazetelerde yayımlanması yasaklanmıştır. Komisyonun kurulması İstanbul ve Ankara'daki üniversite profesörleri tarafından anayasaya aykırı bulunmuş olup öğretim üyelerine siyasete bulaşmaları sebebiyle disiplin cezaları verilmiştir. Bu durum öğrenci gösterileri ve ayaklanmalarına neden olmuştur. Hükümet öğrenci ayaklanmalarının bastırılmasında askerleri kullanmaya karar vermiş ve üniversiteler kapatılmıştır. Yaşanan bu çatışmalar ve olumsuz siyasi gidiş sonucu 27 Mayıs 1960 sabahı ordu yönetime el koymuştur (Zürcher, 2015: 349).

İhtilâlin ardından temel hak ve özgürlüklerin yer aldığı yeni bir anayasa hazırlanmış, anayasaya aykırılık teşkil eden yasaların iptali için bağımsız bir Anayasa Mahkemesi kurulmuştur. Yargının, üniversitelerin, kitle iletişim örgütlerinin tam özerklikleri güvence altına alınmıştır (Zürcher, 2015: 356). İşçi ve memurlara sendika kurma hakkı ile grev hakkı verilmesi gibi hakları da içeren 1961 Anayasası, bir askerî darbenin ardından çıkmasına karşın daha geniş bir siyasal serbestlik alanı sergilemesi ve demokrasi ve özgürlüklerin genişletilmesi bakımından önemli bir anayasa olmuştur. Türkiye'de bir kesim bu yeni anayasayı demokrasi ve özgürlükler anlamında çok ileri görürken bir kesim ise askerî darbe sonucu getirilmiş bir anayasa olmasından dolayı eleştirmiştir. Ancak özgürlükçü yapının ön planda olması büyük bir kesim tarafından önemli bir gelişme olarak kabul edilmiştir.

27 Mayıs 1960 ihtilâli sonrasında kuvvetlenen halkçılık ilkesinin etkisiyle edebiyatta ve sanatta köy olgusu da açığa çıkmıştır. Yaşar Kemal, Mahmut Makal, Fakir Baykurt gibi yazarların kitapları çok okunmuş, Ahmet Arif, Hasan Hüseyin

gibi Anadolu şairleri önem kazanmıştır. Canbazoglu bu gelişimin müzikteki karşılığını Anadolu pop-rock olarak yorumlamıştır (Canbazoglu, 2009: 25).

Cem Karaca bu köy olgusunun yarattığı etkiyi şu şekilde ifade etmiştir:

“Bir Türkiye entelijensiyası bir köylülüğe pirim verme sürecini yaşadı. Yani, İstanbul kökenli aydınlar yıllar yılı Anadolu’yu hor gördükleri veya görmezlikten geldikleri ya da en azından gereken ilgiyi göstermedikleri ve vicdan azabından yola çıkarak birdenbire aşırı bir köylüleşme sürecine girdiler. 1960 ihtilali ve 62 [61] anayasasının, 65’te TİP’in 15 milletvekiliyle parlamentoya girmesinden, işte köylülerimiz, halkımız edebiyatının gelişen bir tavrıdır bu. Romanda Fakir Baykurt, Mahmut Makal, Yaşar Kemal, Orhan Kemal’de köylülüğü görürüz. Bizi de etkiledi. Bu bizim önümüzde sosyal içerikli bir şeyler söyleyip, memleket meselelerine sahip çıkmamız; (...)” (Ok, 1994: 70).

Cahit Berkay ise dönemin edebiyatından nasıl beslendiklerini şu ifadelerle belirtmiştir:

“(…) Yaşar Kemal’i tanıyacaksın. Biz Moğollar’ı kurduk, o sırada Yaşar Kemal’in ‘Üç Anadolu Efsanesi’ isimli bir kitabı çıkmıştı. Küçük bir kitapçık. İçinde üç tane hikâye vardı. Kitabı elden ele grupta herkes okudu. Ben çocukluğumdan biliyorum ‘Ala Geyik’ türküsünün iki türü vardır. O iki versiyonunu da aldık, birbirine kattık daha sonra. İlk olarak ise 70-71’de Fransa’da ödül kazandığımız albümde ‘Ala Geyik’ vardır, ‘Ağrı Dağı Efsanesi’ diye bir beste vardır. O kitap etkiledi bizi. Okumasaydık öyle bir şeyden haberimiz olmayacaktı. Dolayısıyla halk edebiyatını da özümsemiş olmak gerekir” (Cahit Berkay, Özel Görüşme, 2018).

Türkiye’de 1960’lı yılları saran güçlü bu yerlileşme hareketini Taner Öngür ise Gökçe Kaan Demirkıran’ın hazırlayıp yönettiği “Müzikte Bir Deney: Anadolu Rock” isimli 2006 yapımı belgeselde şu şekilde ifade etmiştir:

“1960, 27 Mayıs devrimi arkasından Türkiye’nin belki de hâlâ görüp görebileceği en demokratik, en özgürlükçü anayasası. Bunun arkasından tabii ki o yılların dünyadaki genel yansımaları da var. Dünyada da bir köyden kente göç olayı var, sanayileşme, endüstrileşme ve şehirleşmenin getirdiği etkiler var. Aynı şey Türkiye’de de yaşanıyor. 1960 devrimi ve arkasından gelen yeni demokratik ortam ve bunun arkasından basında, araştırmalarda çok zenginlik, çeşitlilik başlıyor. Daha özgürlükçü ve dünyada ilk defa genel olarak sosyal fikirlerin, sosyalizmin, sosyal demokrasi gibi bu tip şeylerin yavaş yavaş yaygınlaştığı, yeni arayışların başladığı bir dönem. Türkiye de bundan nasibini alıyor ister istemez. Sinemada mesela Metin

Erksan'ın efsanevi filmleri Susuz Yaz, Yılanların Öcü gibi bunlar sansasyon yaratan şeylerdi İstanbul'daki entelektüel çevrelerde. Neden? Çünkü ilk defa Türkiye yeni bir bakış açısına sahip olmuştu. Neydi bu bakış açısı? Sadece büyük şehirlerde olan magazin şeyleri dışında koskoca bir ülkede yaşadığımız feodal bir yapının olduğu, toprak ağalarının olduğu (gerçeği)²...”

Bu yeni siyasal ortamda sinema ve edebiyatın yanı sıra müzikte de halkçılık ve millileşme unsuru ön plana çıkmıştır. Bu dönem, öncekiler gibi Batıda icra edilen müziklerin Türkiye’de aynen kopyalanarak icra edilmesinin aksine Batı müzik tekniğinin ve milli/yerel unsurların birbirleriyle harmanlanması olarak kendini göstermiştir. Millileşme unsurunun öne çıktığı bu dönem, yabancı şarkılara Türkçe sözlerin yazıldığı “aranjman” müzik döneminin yanı sıra Batı müzikal formlarının halk müziği ile birleştirilip Anadolu pop-rock adı verilen sentez çalışmaların yapıldığı, 1960’ların sonlarında ise arabesk müziğin ortaya çıktığı bir süreç olmuştur. Anadolu pop-rock akımı, ayrıca dönemin aranjman müziğine yerli bir alternatif olduğu da göz ardı edilemez. Dilmener, aranjman dönemine özellikle de “Türkçe söyleyen yabancılar” modasının yarattığı furyaya ancak 60’lı yılların sonlarında başta Hümeysra olmak üzere, Moğollar, Cem Karaca, Fikret Kızılok, Selda Bağcan ve Barış Manço’nun öncülüğünde yükselen Anadolu pop akımı ile set çekilebildiğini ifade etmiştir (Dilmener, 2014: 86).

Batıdan gelen müzik kültürünün kendi yurdumuzda yerelleşerek dönüşmesi sonucu oluşan bu popüler müzik türleri, Ayhan Erol’un belirtmiş olduğu üzere, izlerkitlenin kültürel gereksinimlerine yanıt verdiği ölçüde var olabilmektedir. Popüler müziklerin başka müzik kültürlerinden gereç devşirmesini kültürel bir bağlantının evrensel bir görünümü olarak niteleyen Erol, insanların kendi kültürleri dışındaki kültürlerle ilişki içerisine girmesiyle kültürleşmenin gerçekleştiğini yani yabancı müziksel formları kendi müzik gelenekleri ile birleştirip yerli anlamlar oluşturarak yeniden kurduklarını ifade etmiştir. Sentez olarak oluşan ama yerli anlamlar yüklenen popüler müziğin, sınırların dışından ithal edilen yapılarla sınırları yeniden çizilmiş ve böylece popüler müzik yerel ve yabancı unsurların simgesel olarak

² Belgesel: **Müzikte Bir Deney: Anadolu Rock**, Haz. ve Yön.: Gökçe Kaan Demirkıran, 2006, (çevrimiçi), <https://www.youtube.com/watch?v=2VPL9cdKvCg>, Videonun 24:38 ile 26:07 arasındaki kesiti alınmıştır (Erişim tarihi: 29 Mayıs 2018).

kurulmasında ve dışa vurulmasında önemli bir kanal haline gelmiştir (Erol, 2005: 238). Erol bu tespiti şu şekilde belirtmiştir:

“Başka bir deyişle yerel ve bölgesel bir popüler müzik kültürünün, uluslararası popüler müzik standartlarından (teknoloji, armoni, çalgı vb.) birini ya da birkaçını kendi bünyesine dahil etmesi, sadece eskiden yoksun oldukları değerlilik duygusunu edinmiş olmaları anlamına gelmez. Ancak bunun simgesel bir anlam olarak tezahür edebileceği de mümkündür. Yeni unsurlara atfedilen simgesellikler, hem popüler müzik sanatçılarına hem de izlerkitlesine ait geleneği yeniden üretmelerine ve kültürel sınırları yeniden belirlemelerine hizmet eder. Bunlar genellikle melez ya da iki müzik kültürünün yeni bir üslup oluşturduğu *syncretism* olarak kendini gösterebilir” (Erol, 2005: 238-239).

Anadolu pop-rock müzik türü de 1960’ların başından itibaren uluslararası popüler müzik standartlarının Anadolu türkülerini içerisinde harmanlanmasıyla oluşmuş sentez bir tür olarak ortaya çıkmıştır. Taner Öngür’ün saptamasına göre, o yıllarda dünyada icra edilen müzikler (rock’n roll gibi) pop olarak nitelendiği ve rock kavramı henüz telaffuz edilmediği için Türkiye’de de pop kavramı üzerinden bir nitelendirilme yapılmış ve icra edilen bu müziğe “Anadolu pop” ismi verilmiştir. 60’ların sonu itibarıyla dünyada rock müziği oluşumunun özellikle de psychedelic rock türünün etkisiyle bu müziğe “Anadolu rock” denilmeye başlanmıştır. Bu müzik akımı, ilk ortaya çıktığı yıllarda daha çok türkü düzenlemeleri ile kendini göstermiş olup dışarıdan ithal edilen cha cha, twist, rumba gibi ritimler üzerine türkülerin oturtulması şeklinde kurgulanmıştır. Böylece Batılı müzik kültüründen alınan çeşitli unsurların yerel müzik geleneklerine devşirilmesi ile farklı kültürlerin müzikal buluşması ortaya çıkmıştır. Erol’un da yukarıda belirttiğimiz ifadelerinde olduğu gibi yabancı kültürlerden gereç devşirme olgusu bir kültürleşmenin de ifadesi olmuştur. Bu anlamda dünyadaki siyasal ve toplumsal değişimlerin, kültürleşmenin niteliğini belirlemesi açısından da önemli bir yere sahip olduğu görülmüştür.

II. Dünya Savaşı’ndan sonra egemen olan soğuk savaş ve onun yarattığı iklim, yeni bir kuşağı da ortaya çıkarmıştır. Toplumsal, siyasal ve ahlaksal baskıya maruz kalan insanlardan oluşan ve “beat” adı verilen bu gençlik kuşağının düşünce yapısı hem Batılı varoluşçuluk felsefesinden hem de Doğulu Zen vb. Uzakdoğu felsefelerinden oluşmuştur. Bu iki felsefenin ortak yanı ise geleneklerin, göreneklerin

ve önyargıların dar bakış açısını aşır yepyeni, yaratıcı çözümlerin arayışı içinde olmasıdır (akt. Kosbatar, 2012: 117-118). Kurtuluşu, doğada ve Doğu’da aramaya çalışan bu kuşağın oluşturduğu hareket, modernizme ve savaş sonrası Amerikan toplum yapısının mekanikliğine, insanları duygusuz ve ilgisiz hale dönüştüren Amerikan kültürüne bir başkaldırıyı içermektedir. Dolayısıyla modern dünyayı sorgulama, ona karşı yabancılaşma ve modernizmi eleştirme durumu Doğu’ya ve Doğu kültürüne olan ilgiyi artırmış ve bunun neticesinde modern yaşam kültüründen uzak, saf, arı yerel kültürler yüceltilmiştir (Kosbatar, 2012: 120-121).

Moğollar grubunun üyesi olan Taner Öngür ile yaptığımız görüşmede Batı’nın saf, arı kültürlere dönüşünü ve bu yerele dönüşün Anadolu pop-rock’taki yansımaları şöyle ifade etmektedir:

“Sadece bizim yaşadığımız bir durum değil bu. Amerikan müziği dünyada en yaygın bir müziktir. Ona bakarsan her bölgenin ayrı bir soundu var. New Orleans’ta zenci Kızılderililer var, onların woodu ayinlerindeki müziği blues var mesela... Blues esasında zencilerin, çalışan işçilerin halk müziğidir. Onların türkileri gibi... Hatta ben Âşık Veysel’in bir şiiriyle Muddy Waters’ın –ki onların Âşık Veysel’i- şiirini yan yana koyduğumda aşağı yukarı aynı şeylerden ve aynı şekilde bahsediyorlar. Hiçbir farkı yok aslında. Yani her ülkenin yaşadığı şeyler bunlar. Ama sonra blues geliyor ve cazı doğuruyor sonra da rock’n roll ve rock’ı doğuruyor. Dünya çapında bir müzik haline geliyor. Beatles, İngiliz işçi sınıfı geleneğinden yola çıkarak şarkılar yapan bir gruptur. Yani hiçbiri köklerinden kopup da yepyeni bir şey yapmış değil. Mesela Jethro Tull eski İngiliz efsaneleri olan kelt’ten yararlanıyor. Oradan yola çıkarak bir rock müziği yapıyor. California’da The Beach Boys, Hawai müziği etkisi ile müzik yapıyor. Bütün dünyada bu böyle... Bu çok doğal bir durum... Biz de onları gördüğümüz zaman Anadolu’nun eşsiz mirasından yararlanabiliriz dedik. Mesela, distortion gitarımız var ve zurna gibi çalabiliriz bunu dedik” (Taner Öngür, Özel Görüşme, 2019).

Yaşanan tüm bu gelişmeler bir kültürleşmeyi de beraberinde getirmiştir. Müzikte de somut ifadesini bulan bu değişimler, yerel müziklerin Batılı müzik formları ile bütünleşmesi yani farklı kültürlerin iç içe geçmesi sonucu sentez müzikal çalışmaların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Yerel, bölgesel ve ulusal kültürlerin kadim bir geçmişe dayanması sebebiyle tarihsel süreci içinde bu geçmişin, kültürel yapının değiştirilmeden müzecilik anlayışı içinde korunması hedefi, özcü yaklaşımın da temel dayanağı olmuştur. Ancak Erol’un ifade ettiği üzere, küreselleşmenin yarattığı bütünleştirme ve homojenleştirme eğilimlerinin varlığına karşın tüm yerel,

bölgesel, ulusal müzik gelenekleri yok olmadan etkileşim zinciri içinde kendi kültürel anlamlarını oluşturarak varlıklarını sürdürmüştür (Erol, 2005: 243). Küreselleşme süreci, müziği bir yanıyla standartlaştırıp ticari meta haline getirirken diğer yandan kendini ifade etme olanakları kısıtlı kültürel özgüllüklerin karşılaşmalarına da imkân tanımıştır. Böylece küresel ölçekte, hem standartlaşmış ürünler olarak popüler müzik tüketimi gerçekleşirken hem de farklı kültürel özgüllüklerin bileşimiyle sentez biçimler ortaya çıkmıştır. Bu sentez biçimler, yerel müziklerin kendilerini ifade edebilmelerini ve küresel düzlemde de farklı müzik üslûplarıyla buluşabilmelerini mümkün kılmıştır (Güven ve Ergur, 2014: 17).

Dünyadaki bu etkileşim zincirinin Türkiye'deki yansıması ise Anadolu pop-rock müzik türü ile gerçekleşmiştir. Amerika ve Avrupa'daki beat düşüncesi ve sonrasında bir karşı kültür hareketi olan hippî düşüncesi ve yaşam tarzı ile Hint müziğine, Çin felsefesi ve edebiyatına, Hintçini'ndeki kültürel altyapı ve tüm bunlarda yer alan giyim tarzına beat edipleri ve hippiler tarafından ilgi duyulmaya başlanmış, büyük bir merakla takip edilmiştir. Anadolu pop-rock türünün bu süreçte ortaya çıktığını belirten Kosbatar, bu müzik türünü, Amerikan ve Avrupalı hippilerin öykündüğü Asya'nın yani Doğu kültürünün Batı kültürü içerisinde yer alma iddiasında olan Türkiye'ye özgü bir tür olarak nitelemiş olup Batı'nın öykündüğü kültürel dokunun aslında Anadolu'nun kendi köklerinde mevcut olduğunu ifade etmiştir (Kosbatar, 2012: 293-294).

Dünyadaki bu gelişmelerin yanı sıra Türkiye'de 1950'li yıllarda başlayan ve ilerleyen yıllarda artarak devam eden kırdan kente göç hareketi ile kentlerde kırsal yaşamın izlerinin görülmeye başlanmasına karşın halkın büyük bir kısmının kırsal kesimde yaşaması ve bu kesimin müzik tercihlerinin türküler olması Anadolu pop-rock türünün oluşumunda belirleyici olduğu görülmüştür. Sonraları köylü nüfus oranının giderek azalıp kentli nüfus oranının artması ile kente göç edip oraya yerleşen halk kendi zevk ve kültürlerini de beraberinde getirmiştir. Bu durum kentlerdeki seçkin kültür hayatının yanı sıra köylü kültürüne dayalı, farklı bir kültür ortamını da doğurmuştur. Bu yeni ortam müzik folklorunu da etkileyerek teknolojinin ve kitle iletişim araçlarının gelişmesi ile yerel değerlerden evrensel değerlere doğru hızlı bir değişim başlamış, geleneksel folklor değerlerinin kentlere

taşınması sonucu senteze dayalı yeni müzik türleri ortaya çıkmıştır (Gedikli, 2000: 339). Anadolu pop-rock'ın önemli temsilcilerinden olan Ersen Dinleten, teknolojik gelişmelerin ve kitle iletişim araçlarının müzikte tüketim olgusunu harekete geçirdiğini ve böylece kültürel farklılıkların ortadan kaybolmaya başladığını söyleyerek kültürde demokratik bir yapının oluştuğunu ifade etmiştir (Erdoğan, 2016: 64). Bu durum aynı zamanda, kırsal kültür ile şehirli-Batı kültürü arasındaki etkileşimin önemli sebeplerinden biridir. Balkan Müzik Festivali, sonrasında Altın Mikrofon Müzik Yarışması ve Liselerarası Müzik Yarışması, Anadolu türkülerinin Batı popüler müziğinin teknik ve çalgılarıyla buluşmasında öncü faaliyetler olmuştur. Bu süreçten sonra, 1960'ların sonuna doğru ise Anadolu pop-rock türünde protest söylemlere ve rock müzik öğelerine rastlanıldığı görülür. Özellikle de protest bir duruşu içeren 68 olaylarının etkileri ekonomik, sosyal, siyasal alanlarla birlikte müziği de önemli ölçüde etkilemiştir.

ABD ve SSCB önderliğindeki Batı ve Doğu bloku ülkeleri arasında devam edegelen soğuk savaş gerilimi ile Vietnam Savaşı'na duyulan tepki insanları özellikle de gençliği dünyanın dört bir yanında harekete geçirmiştir. Özellikle 1968 yılının Mayıs ayında Fransa'nın başkenti Paris'te gençliğin Vietnam Savaşı'na ve ülkelerindeki otoriter yönetim sistemine karşı duyduğu tepkiler, üniversitelerde hareketliliğe, öğrenci isyanlarına neden olmuştur. Paris'te başlayan bu öğrenci isyanı ABD başta olmak üzere dünyanın dört bir yanına hızla yayılmaya başlamıştır. Dünyadaki bu hareketlilikten etkilenen Türkiye'de ise ABD'nin Vietnam işgaline duyulan ortak tepkinin yanı sıra Kıbrıs ve Ortadoğu politikalarına da tepkiler doğmuştur. Özellikle bu tepkiler Amerika'nın Akdeniz'deki gücü olan 6. Filo'nun İstanbul'a gelmesi ile artmıştır. İstanbul Üniversitesi öğrencilerinin 1967 yılı Haziran ayında 6. Filo'ya ve dolayısıyla Amerikan emperyalizmine karşı başlattıkları protestolar, 16 Şubat 1969'da gerçekleşen "Kanlı Pazar"a kadar devam etmiştir. Öğrenciler bu tarih için İstanbul Valiliği'nden izin alarak büyük bir protesto düzenlemiştir. Ancak Komünizmle Mücadele Derneği ve Milli Türk Talebe Birliği'nin öncülüğünde karşı bir grup oluşturularak halk kışkırtılmış ve sonuçta 2 protestocu hayatını kaybederken 100 kişi yaralanmıştır (akt. Kosbatar, 2012: 190).

Kırsal kültür ile şehirli-Batı kültürü etkileşiminin önemli sebeplerinden bir diğeri olan dönemin muhalif gençliği arasındaki anti-emperyalist, ulusalcı yönelimler (6.filo protestosu, kola içmeme kampanyası, özel okulların devletleştirilmesi ve Milli Petrol kampanyaları gibi benzeri ulusalcı faaliyetler) sol gençlik gruplarının kırsal kültüre yönelişine neden olmuştur. Bu yöneliş pop sanatçıları da etkilemiş ve müziksel yönelimlerini belirlemiştir. Bununla birlikte Batılı rock gruplarını çok yakından takip eden gençlerden oluşan grup ve sanatçılar da yereli içinde barındıran yeni ve farklı bir müzik tarzına yönelmişlerdir. Bu süreç, Dadaloğlu, Emrah, Pir Sultan, Âşık Veysel vb. çeşitli halk ozanlarına ait türkülerin bilinen ezgileriyle gitara uyarlanması şeklinde başlamış; bu türe yönelen icracılar tarafından geniş bir yaygınlığa ulaşmıştır. İlk olarak orkestrasyon ve armonizasyon önem kazanmış ve düzenlemelerde elektrogitar, org, basgitar, bateri yer almıştır. Daha sonra bunlara kopuz, kemane, kemençe, mey, zurna, kaval gibi yerel çalgılar eklenmiş, orkestrasyon daha da genişlemiştir. Bu müzik türüne Barış Manço, Cem Karaca, Erol Büyükburç, Selda Bağcan, Edip Akbayram vb. isimler yönelmişlerdir. Moğollar adlı grup ise, 60'ların sonlarında müzikteki Anadolu motiflerini çeşitli Batı çalgılarıyla harmanlayarak zengin bir müzikal birleşim yakalamıştır. Aynı dönemde Modern Folk Üçlüsü, Üç Hürel, Dadaşlar, Silüetler, Kaygısızlar vb. sanatçı ve gruplar bu müzik tarzının önemli temsilcileri olmuştur (Hasgöl, 1996: 58-59).

Özetle, Avrupa'da başlayan öğrenci hareketleri ve ABD gençliğinin Vietnam'da devam eden savaşın son bulması için özellikle "savaşma sevis" sloganıyla harekete geçmesi tüm gençleri ortak bir anlayış etrafında toplamıştır. Dünyada ve yurdumuzda yaşanan siyasi çalkantılar siyaseti olduğu kadar başta müzik olmak üzere tüm sanat dallarını etkilemiş, yeni arayışlara neden olmuştur. 1960'lı yılların başında Bob Dylan'ın müziğinin savaşın ikiyüzlülüğünü ve kapitalist sömürüyü eleştiren eserleriyle yükselişe geçmesi ve Greenwich Hareketi, Paris ve Berlin'den başlayarak tüm dünyayı etkisi altına alan 1968 Hareketi, Woodstock Festivali müziğin politik bir tavra büründüğünü gösteren önemli gelişmeler arasında sayılmaktadır (Güler, 2016: 730). Dünyada yaşanan bu gelişmelerin yanı sıra Türkiye'deki 1961 Anayasası'nın getirdiği demokratikleşme süreci, halkçılık anlayışının güçlenmesi, geniş siyasal serbestlik alanının oluşması, sendikal hakların

kazanılması, Türkiye İşçi Partisi'nin kurulması ve partinin 1965 seçimlerinde mecliste yer alan sosyalist ideoloji temelli ilk parti olması, 1968 olayları, 12 Mart 1971 Muhtırası vb. gelişmeler Anadolu pop-rock'ın protest tavrının güçlenmesinde etkili olmuştur. Cem Karaca, Fikret Kızılok, Esin Afşar, Timur Selçuk ve Özdemir Erdoğan gibi dönemin önemli isimleri o günlerde politik tavırlarını sahneye ve kayıtlarına yansıtmış, dünya görüşleri ve Türk folklorundan aldıkları ilhamla yeni eserler üretmişlerdir (Erkal, 2014: 90).

Anadolu pop-rock müzikal olarak çeşitli yönelimlere sahip bir tür olarak gelişimini sürdürmüştür. İlk yönelim, anonim türkülerin Batı armonisiyle düzenlenmesi olarak ortaya çıkmıştır. Bu yönelim Altın Mikrofon yarışması ile güçlenerek türün ortaya çıkmasında etkin rol oynamıştır. Bu müzikal yönelim ile birlikte Fırat Kutluk'un "Müzik ve Politika" adlı kitabında ifade ettiği "psychedelic rock etkili çalgısal" tarz Anadolu pop-rock'ın müzikal malzemesini oluşturmaktadır. Elektrogitar, davul, basgitar ve synthesizer çalgılarıyla doğaçlamaya, tekrar eden ritmik yapılara, uzun şarkı sürelerine ağırlık verilerek müzikal bir tarz oluşturulmuştur (akt. Kutluk, 2018: 129). Daha sonra halk şairlerinin/âşıkların şiirlerinin Batılı müzik çalgıları ve formlarıyla icra edilmesi yönelimi görülmektedir. Bu yönelim protest/politik bir tarzı da ön plana çıkarmıştır. Diğer bir yönelim ise Anadolu pop-rock'ın müzikal yapısı içerisindeki özgün eserlerdir. Türkülerden melodik/ritmik ve sözel olarak etkilenecekleri içeren özgün eserlerde Cem Karaca ve Barış Manço önemli bir yer teşkil etmektedir. Bu yönelimlerin yanı sıra yaşanan toplumsal ve siyasal gelişmeler bu müzik türünün dönemlere ayrılmasında etken olmuştur. İlk dönem olarak bölümlendirdiğimiz süreç türkü düzenlemelerinin ağırlık kazandığı ve Anadolu pop-rock'ın oluştuğu bir dönemi temsil etmektedir.

3.2. Anadolu Pop-Rock Müziğinde İlk Dönem (1960-1968)

Tam anlamıyla Anadolu pop-rock'ın ilk dönemini, bu müzik türünün başlangıç noktası olarak kabul gören Tülay German'ın seslendirdiği "Burçak Tarlası" isimli türkü düzenlemesiyle başlatmak doğru olacaktır. Ancak Burçak Tarlası'nı ön plana çıkaran sürecin başlangıcı ya da tetikleyicisi ise daha önce yapılan çalışmalara dayanmaktadır.

1962’de Doruk Onatkut’un Malatya yöresine ait “Kara Tren” türküsüne yaptığı Batılı düzenleme çok ses getirmiş ve genç bir solist olan Alpay’ın Ankara Radyosu’nda bu düzenlemeyi seslendirmesiyle türkü düzenlemelerinin önü açılmıştır. Türkülerin Batılı formlarda düzenlenerek sunulmasının büyük beğeni toplaması üzerine Alpay, 1965 yılında Kara Tren ve “Gelin Ayşe” türkü düzenlemelerinin yer aldığı 45’lik çıkarmıştır.

1960 yılında Ankara’da 67 orkestra, grup, solistin katılımıyla gerçekleşen Türkiye Vokal Grupları yarışmasında icra edilen birkaç folk düzenlemesi Anadolu pop-rock’ın habercisi niteliğinde önemli çalışmalar olarak görülmektedir (Canbazoglu, 2009: 21). Daha öncesinde ise 50’li yıllarda Fritz Kerten’in düzenlediği “Adanalı” isimli türkü, tango solisti ve bestecisi Celal İnce tarafından bir taş plakta yorumlanmış; Şevket Uğurluer ve Arkadaşları, Faruk Akel Show Orkestrası gibi gruplar ilk dönem plaklarında türkülere yer vermişlerdir. Plakların dışında çeşitli konserlerde de türkü repertuvarına yer verilmiştir. İlham Gencer ve o zamanki eşi Ayten (Alpman) Gencer ile 1960’ların başında verdiği konserlerde “Yavuz Geliyor Yavuz” adlı türküyü Batı sound’una yakın bir düzenlemeyle seslendirmişlerdir (Meriç, 2006: 242).

Türk popunun önemli bir yıldızı olan Erol Büyükburç “Kızılıçıklar Oldu Mu”, “Köylü Kızı”, “Zeynebim”, “Eminem” gibi türküleri değişik düzenlemelerle plaklarında, konserlerinde seslendirmiştir. Meriç, Türkiye’de ilk büyük turneyi 17 Nisan-5 Haziran 1961 tarihleri arasında gerçekleştiren Büyükburç’u, Anadolu’ya açılan ilk pop şarkıcısı olarak nitelemiştir. Turne sırasında iki bölümden oluşan konserlerinin ilk bölümünde türkü düzenlemeleri, ikinci bölümünde ise kendi bestelerini icra etmiştir (Meriç, 2006: 241-242). Türkiye’nin Elvis Presley’i olarak ünlenen Erol Büyükburç, sahnede okunan ilk Anadolu pop-rock eseri olan Kızılıçıklar Oldu Mu ve ilk Anadolu pop-rock tarzındaki özgün eser olan “Altın Tasta Üzüm Var” gibi Anadolu müzik dağarcığı kökenli eserlerle geleneği gazino vb. kentli müzik mekânlarına ve elektronik bağlamlara (plak, radyo) taşımıştır (Özdemir, 2015: 150). 1963 yılında Barış Manço’nun Harmoniler adlı grubuyla çıkardığı 45’likte “Çıt Çıt Çedene (Çıt Çıt Twist)” adlı türkü düzenlemesini de diğer çalışmalar gibi

Anadolu pop-rock'ın bir müzik türü haline gelmesindeki önemli adımlardan birisi olarak saymak mümkündür.

Anadolu pop-rock'ın temellerinin atıldığı bu süreç, Tlay German ile birlikte kesin bir çizgiye oturmuş; yaptıkları düzenlemelerle pek çok şarkıcıyı da etkilemiştir. Solmaz, German'dan önce yapılan düzenlemelerin Batı sound'una yakın olup türkülerin çoğu zaman melodilerini kaybetmiş olduğuunu söylemiştir. Bu sebeple melodiye sadık kalınarak yapılmış düzenlemeyle bu türdeki ilk plağuın Doruk Onatkut'un dzenlediğu ve orkestrasıyla Tlay German'a eşlik ettiğu Burçak Tarlası olduğuunu belirtmiştir (Solmaz, 1996: 28).

German'ın Ender Buri ile tanışması daha adı bile konulmamış olan bu müzik akımında atılacak büyük bir adımı oluşturmuştur. Aranjman müzik döneminin etkili olduğu dönemde Ender Buri'nin Tlay German'a *“kendi mziğuini kendi dilinde söylemelisin”* noktasındaki çıkışı ile üç yol ortaya konmuştur. Birinci yol, Fecri Ebcioğu'nun atığu Türkçe sözlü yabancı müzik akımını takip etmektir. Doruk Onatkut ve Alpay'ın Kara Tren adlı türküyle henüz atığu ikinci yol, Türk halk mziğuinden seçilecek eserlere melodik ve ritmik yapısını bozmadan çok sesli düzenlemeler yapmak ve Batı algıları eşliğuinde türküleri söylemektir. Diğer yol ise, yerli ve yeni besteler yapmak ve bu besteleri Türkçe sözlerle söylemektir. Ender Buri'nin nerdiğu bu yolları Tlay German kabul etmiş ve bu üç yola da aynı anda başvurarak çalışmalar yapmaya başlamıştır (Dilmener, 2014: 43). alışmalar “Senin şarkını Söylüyorum”, “Sonbahar şarkısı” ilk Türkçe sözlü bestelerin ortaya konmasını sağuılamış olup daha sonra ise düzenlemesini Erdem Buri'nin yaptığu Burçak Tarlası ile hem Türkçe sözlü hem kendi öz mziğuimiz olması hem de çok sesli olması özellikleriyle önemli bir adım atılmıştır. Bu yeni akıma German “ok sesli Türk popüler mziğu” adını vermiş ve böylece gelecek on yılda Batı mziğu algıları ve formlarıyla türkülerin kaynaştırılması yönündeki sentez alışmalar Anadolu pop adını alarak bir müzik akımı olarak yoluna devam edecektir (Canbazğu, 2009: 22).

Burçak Tarlası adlı türkü düzenlemesi ilk olarak 1964 yılında Türkiye'nin Yugoslavya'da düzenlenen Balkan Melodileri Festivali'ne katılmasıyla ne

kavuşmuştur. Türkiye Müzisyenler Sendikası Başkanı Muammer Yeşil'in önderliğinde davulda Vasfi Uçaroglu, gitarda Yurdaer Doğulu, piyanoda Şerif Yüzbaşioğlu gibi sanatçılardan oluşan "milli orkestra" adı ile bir ekip kurulmuş; bu orkestraya vokal olarak ise Tanju Okan, Erol Büyükburç ve Tülay German katılmıştır. Yarışmada Tülay German'ın söylediği "Keşanlı Ali Destanı", "Burçak Tarlası", "Mecnunum Leylamı Gördüm", "Yarının Şarkısı"; Erol Büyükburç'un söylediği "Karakaş Gözlerin Elmas", "Kara Tren", "Little Lucy", "T'amo T'amero" ve Tanju Okan'ın söylediği "Kundurama Kum Doldu", "Kâtibim", "Oy Feliz Sin Tu Amor", "Stasera Pago Io" adlı parçalar icra edilmiştir. Yarışmada yerli müzik bestelerinden ve folk müziklerden örnekler sunulmuş olup Tülay German tarafından seslendirilen Burçak Tarlası da folk müzik alanında sunulan eserlerden biri olarak çok beğeni toplamıştır. Yurtdışında kazanılmış bu ilk başarının ardından yurda dönen German, Batı formlarıyla düzenlenen Burçak Tarlası'nı seslendirdiği 45'lik plağını çıkartmış ve çok popüler olmuştur.

Burçak Tarlası'nın yurt dışında getirdiği başarı ve yurt içinde de halk tarafından büyük ilgi görmesi Hürriyet Gazetesi'ni de harekete geçirmiş ve 1965'te Altın Mikrofon Armağan Müzik Yarışmaları'nı düzenlemiştir. Bu yarışmada "*Batı müziğinin zengin teknik ve şekillerinden faydalanılarak, yine Batı müziği aletleriyle çalınmak suretiyle Türk musikisine yeni bir yön vermek*" (Erkal, 2014: 84) önkoşuluyla türküler Batı formlarıyla kaynaştırılarak seslendirilmiştir. Yarışmaya katılanlar bir ön jüri tarafından değerlendirildikten sonra finale kalanların Anadolu turnesine çıkartılıp konserler vermeleri sağlanmıştır. Halk, bu konserlerin sonunda kendilerine dağıtılan pusulalara beğendikleri şarkıcıların, grupların isimlerini yazıp sandığa atarak dereceye girenleri belirlemiştir. Bu yarışmalar sayesinde Anadolu'nun çeşitli yerlerinde konserler düzenlenmiş ve kırsal kesim Batı müziği yapan birçok orkestrayla tanışmış, türkülerini yeni tarzıyla dinleme imkânı bulmuşlardır. "Müzikte Bir Deney: Anadolu Rock" adlı belgeseldeki Taner Öngür ile yapılan röportajda Öngür, Altın Mikrofon Armağan Yarışması'nın önemini şöyle ifade etmiştir:

"Anadolu pop da böyle gelişti. Milli orkestra ve o dönemin arkasından bir Altın Mikrofon yarışması dönemi yaşandı ki o çok önemli bir dönüm noktasıdır. Bizim kuşağın daha doğrusu Beatles etkisinde kalıp müziğe başlamış gençlik kuşağı

ki bunun içinde ilklerden Erkin Koray, Erol Büyükburç arkasından gelen Gökçen Kaynatan, Moğollar, Haramiler, Mavi Işıklar, Cahit Oben, Apaşlar daha sonra Üç Hürel, Edip Akbayram [gibi] böyle bir dalganın beat kuşağı dediğimiz, daha doğrusu pop olup sonra rock'a dönüşen hepsi birbirinin takibi çünkü, o kuşağın da devreye girmesini sağladı. Yani milli orkestralar ve o tarz düzenlemeler, çoğu dans müziği orkestralarının türkülerini alıp o tarz düzenlemeleri olmasaydı bizler de böyle bir şeye girişemeyecektik. Hepsi birbirinin üstüne geliyor, arka arkaya geliyor.”³

Altın Mikrofon yarışmasının ilk yıllarındaki çalışmalar, işin özüne vâkıf olunmadan yapılmış olmasına karşın 60'lı yılların sonlarına doğru daha ayakları yere basan, ana melodik temaların bozulmadığı düzenlemeler yapılmıştır. İlk yıllardaki düzenlemelerin acemice olmasındaki etkenlerden biri de grupların o zamana kadar böyle bir tecrübelerinin olmamasıdır. Önceleri sadece yabancı popüler şarkıları icra eden bu gruplar için türkü düzenlemeleri yeni bir deneyim olmuştur. Zaman içerisinde gruplar bu konudaki becerilerini geliştirerek önemli icralarda bulunmuşlardır. Taner Öngür'ün ilk yıllarda acemice yapılan düzenlemeler hakkındaki tespitleri şu şekildedir:

“İlk Altın Mikrofon dönemlerinde o zaman bu işler çok daha acemice yapılıyordu. (...) Gruplar ilk defa böyle bu işe başladı. Gitar, klavye, davul, piyano, saksafon vs. Batı müziği çalan insanlardı. Onlar birden bire bu işe girince çok abuk sabuk şeyler çıktı ortaya. O yıllarda İtalyan, Fransız hafif müzik şarkıları popülerdi. Türküleri de o tarzda düzenlediler. Ama bizim kuşakla birlikte, 70'lerde bu durum biraz değişti. Biz ana temaları daha doğru çalmaya, düzenlemelere dikkat etmeye başladık. Zaman içerisinde bu düzenleme biçimleri gelişti. İlk Altın Mikrofon yıllarında hakikaten komik gelen, saçma düzenlemeler yapılmıştı. Ama yapılan bu işlere yozlaştırma diyemeyiz çünkü ortada kötü bir niyet yoktu. Hadi gel biz bu türküyü mahvedelim, yozlaştıralım gibi bir anlayış yoktu. Kendine göre bir şeyler yapıyor ama tam olarak konuya hâkim olmadığı için saçma şeyler çıkıyor ortaya. Bugün dinleyince o yapılanlara gülüyoruz ama türkünün orijinallerini de biliyoruz o da ayrı bir konu. Sonuçta değerli bir şey yapılıyorsa, doğru bir şey ise o kalıcı oluyor. Yoksa gülüp geçiyorsun” (Taner Öngür, Özel Görüşme, 2018).

1965'ten 1968'e kadar kesintisiz olarak devam eden bu yarışmada Anadolu pop ve rock tarihimizde iz bırakan Cem Karaca, Erkin Koray, Mavi Işıklar, Moğollar, Siluetler ve pek çoğu bu yarışmayla ün kazanmıştır (Erkal, 2014: 84).

³ Belgesel: **Müzikte Bir Deney: Anadolu Rock**, Haz. ve Yön.: Gökçe Kaan Demirkıran, 2006, (çevrimiçi), <https://www.youtube.com/watch?v=2VPL9cdKvCg>, Videonun 19:05 ile 20:09 arasındaki kesiti alınmıştır (Erişim tarihi: 29 Mayıs 2018).

1965 yılındaki yarışmada Yıldırım Gürses “Gençliğe Veda” ile birinci; Mavi Işıklar “Helvacı” ile ikinci ve Siluetler ise “Kaşık Havası” ile üçüncü olmuştur. Altın Mikrofon Armağan Yarışması’nın ikinci yılı olan 1966’da Siluetler “Lorke Lorke” ile birinci; Mavi Işıklar “Çayır Çimen Geze Geze” ile ikinci ve Selçuk Alagöz “Bahçelere Geldi Bahar” ile üçüncü olmuştur. 1967 yılında Mavi Çocuklar “Tamzara” ile birinciliği; Cem Karaca-Apaşlar “Emrah” ile ikinciliği; Rana Alagöz ise “Konya Kabağı” ile üçüncülüğü almıştır. 1968 yılındaki dördüncü yarışmada ise TPAO (Türkiye Petrolleri Anonim Ortaklığı) Batman Orkestrası “Meşelidir Enginde Dağlar” ile birinci; Haramiler “Arpa Buğday Daneler” ile ikinci ve Moğollar “İlgaz” ile üçüncü olmuştur. Bu yarışmalarda dereceye giren orkestralarda org-piyano, bas, gitar, davul, flüt, saksafon vb. çalgılar yer almışken Moğollar grubunda ise bağlama da kullanılmıştır. 4 yıl kadar ara verildikten sonra 1972’de tekrar düzenlenen Altın Mikrofon yarışması, eskiye oranla popülerliğini de kaybetmeye başlamıştır. Ancak bu yarışmanın sanat dünyasına kazandırdığı en önemli katkısı ise Edip Akbayram olmuştur. Halkın oylarıyla Edip Akbayram “Kükredi Çimenler” ile birinci; Salim DüNDAR “Bir Dost Bulamadım Gün Akşam Oldu” ile ikinci ve Ömer Aysan “Karakuzu” ile üçüncü olmuştur. 7 yıl sonra ise 1979’da düzenlenen yarışma ile artık gücünü kaybetmeye başladığı görülmüştür. Sonraki zamanlarda ayağa kaldırma çabaları da sonuç vermemiştir. Ancak 1965-1968 yıllarında yapılan yarışmalar ile Anadolu pop-rock’ın bir tür olarak ortaya çıkmasındaki ve önemli temsilcilerini yetiştirmesindeki büyük katkılarıyla tarihe geçmiştir.

1967 yılında Hürriyet Gazetesi’nin düzenlediği Altın Mikrofon Armağan Yarışması’nın gördüğü ilgi üzerine Milliyet Gazetesi de Liseler Arası Müzik Yarışması’nı düzenlemiştir. Müzisyen yetiştirmeyi amaçlayan bu yarışma 1990 yılına kadar devam etmiş olup 1970 yılına kadar dereceye giren gruplara Sayan Plak tarafından 45’lik plaklar basılmıştır. Bu plaklarda yer alan birçok isim, ülkemizin popüler müzik alanında gerek sahne gerekse mutfak kısmında söz sahibi olmuştur (Erkal, 2014: 89).

Anadolu pop-rock’ın, bu dönem itibarıyla Türk popüler müziğinin gelişim süreci açısından en önemli özelliği ise Türk halk müziğinin dönemin popüler müziği anlayışına uygun hale getirilmiş olmasıdır. Bu dönemin, bilinen türkülerini halk

çalgılarının yerine Batı çalgılarıyla ve Batı müziği armonisiyle harmanlanarak düzenlemelerin yapıldığı çalışmaları kapsadığını söyleyebiliriz. Orta dönem olarak ayırdığımız süreçte ise anonim türkülerini düzenleyerek sunmaktan çok Türk âşıklık geleneğinin ustalarına ait eserler seslendirilmiş; Türk halk müziğinin müzikal motiflerinin içinde olduğu, halk kültürünün konu ve sözlerinden yararlanıldığı, yeni ama kökleri Anadolu’yu çağrıştıran özgün eserler ortaya konulmuştur.

3.3. Anadolu Pop-Rock Müziğinde Orta Dönem (1968-1980)

1968 yılı, Anadolu pop-rock müziğinin doğduğu yıldır. O zamana kadar türkülerini modernize etme çabaları el yordamıyla gerçekleşirken, 1968 yılından itibaren bir tür halini almaya başlamıştır. 68 kuşağı olarak nitelenen genç müzisyenler Batı’daki folk akımlarından, Bob Dylan’dan, Joan Baez’den, sitar kullanan Beatles’dan, beat kültüründen, “psychedelic rock”tan derin şekilde etkilenmişlerdir (Canbazoglu, 2009: 24).

Çalışmada kapsayıcı bir terim olmasından dolayı Anadolu pop-rock tanımlamasının kullanılması tercih edilmiştir. Bu müzik türünün rock özelliğini almasında psychedelic rock’ın önemli bir etkisi olmuştur. Genellikle bu müzik akımı için Anadolu pop, Anadolu rock, pop-folk gibi çeşitli adlar kullanılmıştır. Anadolu temalarının Batı müziği tekniğiyle birleştirilmesinden ortaya çıkan bu kavramlar çoğu zaman birbirlerinin yerine kullanılmıştır. Ancak psychedelic rock bu noktada ayırt edici bir görev üstlenmiştir. Bu değişimi Murat Meriç “Müzikte Bir Deney: Anadolu Rock” belgeselinde şu şekilde ifade etmiştir:

“(…) 1967 ve sonrasında Moğollar’ın da biraz etkisiyle gelişen psychedelic durum 70’lerin başında daha farklı bir hal almasına yol açıyor. O döneme kadar daha pop düzenlemeler varken ya da pop derken aslında cha cha, twist, rumba gibi ritimler üzerine inşa edilirken bu türkü düzenlemeleri, 70’ten sonra daha farklı bir duruma dönüşüyor. Daha rock bir durum var ortada. Bugün Anadolu pop, Anadolu rock kafa karışıklığının da sebebi o dur bence. Çünkü ilk başta pop olarak başlıyor. O dönem

rock henüz telaffuz edilmeyen bir sözcük olduğu için rock'n roll'dan ibaret olduğu için Anadolu pop adı konuluyor ve öyle devam ediyor”⁴

Anadolu Pop kavramının yaratıcısı Taner Öngür ise Roll Dergisi'nin 2008 yılı Nisan sayısında verdiği röportajda “*Moğollar ilk kurulduğunda Anadolu pop olarak anılıyordu. Sonradan Anadolu rock denir oldu. Arada nasıl bir fark var?*” şeklindeki soruyu şu şekilde cevaplamıştır:

“1968’de rock’tan çok pop kavramı kullanılıyordu, pop art vardı mesela. Beatles’a, Stones’a filan pop deniyordu. Anadolu pop, beat formatından gelip halk müziğinden, kültüründen beslenen ve buraya ait yeni bir müzik yaratma amacıydı. ’61 anayasasının getirdiği açık bir ortam vardı, sosyalizm konuşulmaya başlanmıştı, toprak reformları, Köy Enstitüleri yeniden gündeme gelmişti. İyi bir tartışma ortamı vardı, geleceğe umutla bakılıyordu. Bizim de müzikal anlamda çözümümüz Anadolu pop’tu. 1993’te yeniden bir araya geldiğimizde, pop düzeysizlik anlamı taşıyordu. Rock formatı, özellikle progressive rock bize daha uygun geldiği için Anadolu rock dedik. Bunun da arkasında şöyle bir şey var: Modernleşme, kapitalizme geçiş; bu dönüşüm kaçınılmazdı. Köyden kente son büyük göç dalgası yaşandı. Anadolu İstanbul’da yaşıyor; kentleşme, dünyayla bir iletişim kurma özlemi içinde.” (Göktürk, 2008: 43).

50’li yıllarda ABD’de ortaya çıkan rock’n roll müzik türü ile birlikte müzik endüstrisi içerisinde genç kitlelerin talepleri belirleyici olmaya başlamıştır. Kısa sürede ABD’den Avrupa’ya yayılan rock’n roll akımı ile gençliğin yönelimleri 1950’li yıllarda daha çok eğlence odaklıyken 1960’ların ortalarında muhalif bir niteliğe (rock) evrilmiştir. Batılı gençlerin bu yönelişi ise emperyalist düzenin aksine egemen güçlerin müdahalesine maruz kalmamış Doğu kültürüne olmuştur. Kimliksel açıdan varoluş mücadelesi içindeki bu gençlerin halk kültürüne olan ilgisi, müziği de etkilemiştir. Böylece popüler müzik içerisine geleneksel müziğin motiflerini dâhil etme süreci başlamıştır. Müzik endüstrisinde de yerini alan Bob Dylan, Beatles gibi isimler Batı’nın folk akımlarına yönelişinin önemli örnekleridir. Gittikçe yayılan Doğu’ya yani yerele yöneliş, Türkiye’de de yansımalarını bulmuştur. Hazırlayıcı dönem içerisinde özetlemeye çalışılan bu süreçte 1960 ihtilâlinde sonra edebiyattan,

⁴ Belgesel: **Müzikte Bir Deney: Anadolu Rock**, Haz. ve Yön.: Gökçe Kaan Demirkıran, 2006, (çevrimiçi), <https://www.youtube.com/watch?v=2VPL9cdKvCg>, Videonun 39:30 ile 40:19 arasındaki kesiti alınmıştır (Erişim tarihi: 29 Mayıs 2018).

sinemaya pek çok alanda yerele dönüş adımları atılırken müzikteki yerele yöneliş ise 60'lı yılların ikinci yarısında gerçekleşmiştir. Bu yönde bir dizi yarışmalar gerçekleştirilmiş olup türkülerin Batı formları ve çalgılarıyla seslendirilmesi ön plana çıkmıştır. Daha sonra bu gerçekleştirilen yöneliş bir müzik akımına dönüşmüştür. Bu müzik akımının adı ise ilk önce Diskotek dergisinin Cem Karaca'nın seslendirdiği *Emrah*'la fırtınalar koparttığı yıllarda Karaca'yı "ulusal Türk müziği" akımının öncüsü olarak tanımlaması (Meriç, 2006: 246) sonucu "ulusal Türk müziği" olarak ifade edilmiş ancak bu tanımlamayı Dönüşüm grubu dışında hiçbir grup benimsemeyince yeni bir ad arayışı başlamıştır. Bu arayış, Moğollar grubunun yaptıkları müzikten yola çıkarak bu müzik tarzına "Anadolu pop" adını vermeleri ile son bulmuştur. Moğollar grubu "Anadolu pop" müzik akımını 26 Mayıs 1970 tarihinde Diskotek dergisine yaptıkları röportajda şu şekilde ifade etmişlerdir:

"(...) Bizim yapmamız gereken şey, zengin ve işlenmemiş öz müziğimizi batı üslubu ile birleştirip, modern ve milli bir sanat yaratıp, batıya bir an önce yetişmektir. İşte bunun için Anadolu Pop'u seçtik. Bu tür bizce batının ileri sanatına yetişebilmek için en ideal köprüdür.

Folklor müziğimizin en büyük armonik özelliği, beşli, dörtlü aralıklar. Bu aralıklar, halk müziğimizin çoksesli yönü. Bu yön, yıllardır görmezlikten geliniyor. Biz Anadolu Pop tarzı parçalarımızda, çoğunlukla bu aralıkları kullanırız. Ayrıca halk müziğimizin çok zengin ritm özellikleri var. Parçalarımızda bu değişik ritm özelliklerini de kullanıyoruz.

İspatlamak istediğimiz, halk müziğimizin çoksesli bir ruha sahip olması. İkincisi Türk folklorüyle pop müziğin birbirine olan yakınlığı. Geri kalmış popüler müziğimizin ileri teknik ve zengin folklorümüzle birleşmesiyle bir kişilik kazanması. Anadolu Pop'ta gaye ileri teknikle zengin folk öğelerini birleştirmek.

Bizim istediğimiz, modern folklor tarzı iyice gelişsin. Kendi özümüzden çıkan bir pop sanatı yaratalım. Ve bu sayede batının ileri sanatına varmaya çalışalım. Kendimizden ancak bu şekilde bahsettirebiliriz. Ayrıca folklorümüz o kadar zengin ki, batıdaki ileri pop müzisyenlerinin çoğu son çalışmalarında da görüldüğü gibi, yavaş yavaş Türk folklor temalarını kullanmaktadır" (akt. Ok ve Ertem, 2002: 63-64).

Anadolu pop-rock müziğini icra eden şarkıcıların çoğu Batı kültürü ve eğitimi ile yetişmiş şehirli gençlerdir. Cem Karaca, Erkin Koray, Barış Manço gibi kolejlerde yetişen bu gençler İngilizce müzikler yaparken aynı zamanda Batı'daki gençliğin otantik olana yönelişiyle birlikte geleneksel müziği de etkileyici bulmuşlardır. Ayrıca Türkiye'de İngilizce müzik yapmanın halkın müzikal kulağına

hitap etmediğini gördükleri için de yüzlerini zaten etkileyici buldukları Anadolu'ya çevirerek Batılı formda ama halka hitap eden, melodik ve sözel olarak yerel motifleri barındıran ve/veya Batı müziği armonisi içinde türkü düzenlemelerini içeren bir müzik yapma hedefleri olmuştur. Bu gençlerin Anadolu kültürüne olan yönelimleri ise onları Anadolu pop-rock'ın önemli temsilcileri yapmıştır.

Bu dönem içerisinde bir diğer deyişle 70'lerin başından itibaren yavaş yavaş grup müziği ve psychedelic rock, progressive rock sound'lu müzikler ön plana çıkmaya başlamıştır. Dönüşüm, Bunalım, Haramiler, Siluetler gibi birçok grup bu dönemde insanlar tarafından beğeni kazanmıştır. Bu grupların içerisinde İzmir'li bir grup olan 21. Peron ayrı bir öneme sahiptir. Bu grup üst düzeyde müzik üreten, iyi eğitilmiş enstrümanistlerden oluşmaktaydı. Öngür'ün ifadesiyle *“Türk halk müziği temalarını da çok doğru, güzel yerlerde kullanıyorlar. Rekabet olarak bakarsak bizden daha iyidiler”* şeklindeki tespitleri bu grubun önemini de ortaya koymaktadır. Ancak tüm bu gruplar arasında en uzun soluklu olanı ise Moğollar olmuştur.

Bu müzik türünde ismini duyuran birçok grup, Batı'daki müzikal gelişmeleri de bünyesinde eriterek özgün çalışmalar ortaya koymuştur. Özellikle Batı'da hâkim olan progressive rock, psychedelic rock türünden etkilenecek kendi müziklerini oluşturma yolunda adımlar atmıştır. Moğollar grubunun üyesi olan Taner Öngür, psychedelic rock'ın ortaya çıkışını şu şekilde ifade etmiştir:

“(…) Ama psychedelic müziğinin isminin verilmesinin temeli, 60'ların ortalarına doğru San Francisco'da Haight – Ashbury mahallesindeki terk edilmiş belediye evlerini işgal eden ilk hippiler ile atılıyor. Bu hippiler kendilerine göre genel bir komün hayatı şeklinde (parklarda konserler yaparak vb.) yaşıyorlar. Eski Kızılderililer, ayinlerinde kullandıkları mescaline adındaki mantarı biraz yediklerinde halüsinasyonlar görüyorlar. Ruh temizlenmesi, kendi kendine hesaplaşma, etik değerler gibi buna benzer hayata yeni bir yön verme tarzında deneyler yaşanmış yüzyıllardır. Bunun kimyasal olarak üretilen yapısına LSD deniliyor. Hippiler de bu tip deneyleri yaparak orada kendi gelişimlerini tamamlamaya çalışıyor veya böyle bir hayal kuruyor olabilirler de. Ama bu durum Vietnam Savaşı karşıtı hippiler, Woodstock festivali, sonradan yeşiller hareketi,

çevre hareketi vb. etkileyen bir kültüre dönüşmüş. Bunun müzikteki yansıması da psychedelic müziği olmuş” (Taner Öngür, Özel görüşme, 2019)⁵.

8 Kasım 1972 tarihli Hey Dergisi’ne verdikleri röportajda Moğollar grubu, progressive rock türünden etkilenme hususunu şu şekilde ifade etmiştir:

“...Moğollar, Batı’nın çağdaş müzikçileriyle aynı anlayış paralelinde olarak çalışmalarını gerçekleştirmektedirler. Bugünlerde Batıda, progressive (geliştirici) müzik diye bir akım var. Bu tarzın özelliklerinde Klasik, Jazz, Pop, Rock ve Blues stillerinin birleştirilmesi var. Elektronik buluşlar yine her zamanki gibi önemli bir yeri işgal ediyor. Moğollar’ın bugünkü çalışması progressive sistem ile Türk folklor müziği sistemlerinin kaynaştırılmasını öngörüyor. ‘Ağrı Dağı Efsanesi’, ‘Yeniliğe Doğru’ adlı iki parçamız, üzerinde çalışmalar yaptığımız yeni sistemin ilk olumlu denemeleridir” (akt. Hasgöl, 1996: 61).

Anadolu pop-rock müzisyenleri tarafından icra edilen psychedelic rock’ın müzikal özellikleri incelendiğinde elektrogitar ana çalgı olarak yer bulurken davul, basgitar ve synthesizer ise eşlik durumundadır. Basgitarın döngüsel olarak tekrar ettiği kısa temaların üzerine gitar ve synthesizer ile çalınan uzun sololar, tekrar eden ritmik yapılar, doğaçlamalar, karmaşık ve gürültülü tını, yüksek vurgulu icra ve şarkı sürelerinin uzunluğu gibi özelliklere sahiptir (Çerezcioğlu, 2017: 28). Progressive rock’ta ise müziği karmaşıklaştırıcı uzun sololar ve ses efektlerinin yanı sıra biçimsel müdahaleler de mevcuttur. “*Şarkı içerisinde tempo, ritim ve armoniye dayalı unsurların sürekli değişmesi*” (Çerezcioğlu, 2017: 30) en belirgin özelliğidir. Gitar sololarının uzun olması, doğaçlamaya yer vermesi, uzay efektlerinin kullanılması gibi temel özellikleri olan psychedelic müziğin Batı’daki önemli temsilcileri olan Pink Floyd, Beatles vb. grupların düzenlemeleri, çalış biçimleri diğer müzisyenleri de büyük oranda etkilemiştir. Fırat Kutluk “Müzik ve Politika” kitabında psychedelic rock etkili Anadolu pop-rock müziğini şu şekilde ifade eder:

“Psychedelic rock bu müzikal özellikleriyle Anadolu Pop/Anadolu Rock grupları için öncelikli müzikal malzemeyi oluşturur. Moğollar ve özellikle 1960’lı yıllarda birlikte çalıştıkları Murat Ses’in müzikal etkisinin hissedildiği psychedelic rock etkili yönelim içerisinde hammond org’un ana çalgı olarak düşünülebileceği,

⁵ Ayrıntılı bilgi için ekler kısmındaki Taner Öngür röportajına bakınız.

yerel etkiler taşıyan ezgiler üzerine kurulu parçalar dikkat çeker. Ağrı Dağı Efsanesi ve Haliç'te Gün Batımı gibi parçalar bu üsluba örnek gösterilebilir. Bu örneklerde düz bir davul ritmi üzerine bas ve gitar, parça boyunca tekrar eden riff'ler çalarlarken, hammond org yöresel motiflerin dikkat çektiği ana tema çevresinde dönen doğaçlamalar yapar" (Kutluk, 2018: 129-130).

Hasgül'ün Hey Dergisi'nin 12 Temmuz 1972 tarihli Cahit Berkay ile Söyleşi'den aktardığına göre, *"Anadolu Pop, Türk folklor temaları, çalgıları ve şiirleri ile pop müziğin elektronik imkânları ve sistemlerinin birleştirilmesiyle meydana gelen bir stildi"* (Hasgül, 1996: 60) şeklindeki tanımlamayla progressive ve psychedelic rock'ın Anadolu pop-rock içindeki yeri de vurgulanmaktadır. Orta dönem olarak kategorilendirdiğimiz bu süreçte, Anadolu pop-rock müzik türü türkülerin Batı formları içinde icrasının yanı sıra hem sözel hem de müziksel olarak geleneksel motifleri içinde barındıran özgün eserlerin de ortaya koyulduğu bir dönemdir. Bir anlamda bu özellik, Anadolu pop-rock'ı ilk döneminden ayıran bir noktadır. Konusunun ve sözlerinin halk kültüründen alındığı, yerel müzikal motifler ile yöresel ağız özelliklerinin bir şekilde yansıtılmaya çalışıldığı yeni eserlerin ortaya konulduğu görülmüştür. Barış Manço ise bu özellikleri en iyi yansıtan isimlerden biri olmuştur. Sadece ezgi ve üslup açısından değil aynı zamanda halk edebiyatının öğelerini de içeren eserler yapmıştır. Halk şiirindeki mahlas kullanma geleneğini sürdürerek eserlerinin son dördlüklerinde "Barış der ki", "Barış'a sorar isen" şeklinde bir "âşık" gibi ismini kullanmıştır. Geleneksel Türk halk müziğini ve halk edebiyatını iyi tanıyan Barış Manço'nun yanı sıra çeşitli grup ve şarkıcılar da yerel unsurları barındıran eserler yapmışlardır. Anadolu pop-rock'ın bestelenmiş ilk hit'i olarak kabul edilen Moğollar grubunun "Dağ ve Çocuk"u (Meriç, 2006: 250), "Moğol Halayı", "Berkay Oyun Havası"; Cem Karaca'nın "Namus Belası", "Gurbet" vb. bu gelişmeyi gösteren önemli örnekler arasındadır. Ayrıca Dadaloğlu, Karacaoğlu gibi önemli halk ozanlarının şiirlerinin bestelenmesi de bu akımın bu dönem içerisindeki önemli çalışmaları arasındadır.

1970 yılının sonlarına kadar varlığını sürdüren ancak ortalarından itibaren ise etkisini kaybetmeye başlayan Anadolu pop-rock, Türkiye'deki toplumsal değişimden ve yarattığı sorunlardan büyük oranda etkilenmiştir. Feodal düzen ve onun yarattığı

sorunlar dönemin toplumsal sorunlarının başında gelmektedir. Cem Karaca'nın "Namus Belası", "Obur Dünya", "Dadaloğlu" vb. eserleri feodal düzene karşı tepkiyi en iyi anlatan çalışmalardır. Bununla birlikte 1950'li yıllarda başlayan kırsaldan kente göç hareketi, 70'li yıllarda daha da artan kentleşme sorununu ve buna bağlı olarak oluşan işçi sınıfını beraberinde getirmiştir. Bu proleterleşme süreçleri müziği etkilemiş; işçi sınıfını merkeze alan eserler üretilmiştir (Güler, 2016: 743).

Bunlardan başka 12 Mart 1971 darbesi sonrası toplumsal muhalefet ve kutuplaşmalar artmış ve bu durum müziğe yansımıştır. Cem Karaca'nın başını çektiği protest tavrı, daha politik bir Anadolu pop-rock akımını da beraberinde getirmiştir. Cem Karaca dışında Moğollar, Edip Akbayram, Barış Manço gibi müzisyenler de toplumdaki politikleşmeye ve kutuplaşmaya sessiz kalmayarak politik tavırlarını müziklerine yansıtmışlardır. Cem Karaca sol kesim tarafından yüceltilirken sağ kesim tarafından solcuların karşısına yerleştirilen Barış Manço ise, "Vur Ha Vur", "Hey Koca Topçu" vb. şarkılarındaki milliyetçi ve muhafazakâr öğelere rağmen net bir şekilde politik tercihini belli etmemiştir (Canbazoglu, 2009: 42).

70'li yılların başlarından itibaren politikleşmeye başlayan Anadolu pop-rock, Dadaloğlu, Pir Sultan Abdal gibi halk şairlerinin yanı sıra 20. yüzyıl âşık tarzı şiir geleneğinin önemli temsilcilerinden Âşık Mahsuni Şerif, Âşık İhsani gibi protest ya da taşlamaları içeren sözlerin ustalarından da etkilenmiştir. Cem Karaca, Selda Bağcan, Edip Akbayram gibi isimler bu âşıkların eserlerini kendi tarzlarında yorumlayarak muhalif tavırlarını belirginleştirmişlerdir. Kutluk, "halk ozanlarına dönüş" olarak nitelediği bu yönelimi "*Köroğlu, Dadaloğlu, Karacaoğlu, Pir Sultan Abdal, Âşık Dertli, Âşık Mahsuni, Erzurumlu Emrah gibi isimlerin, kendi yaşadıkları dönemlerin toplumsal ve sosyal olumsuzluklarına ya da insan tiplerine tepki gösterdikleri, eleştiri, hiciv, taşlama içeren metinlerinin Anadolu Pop müzikal yapısıyla icra edilmesi*" (Kutluk, 2018: 130) olarak ifade etmiştir. Bu yönelimde psychedelic rock etkili çalgısal parçaların ve türkü düzenlemelerinin unsurları kullanılmak suretiyle müzikal bir değişikliğe gidilmemiş ancak âşık deyişlerinin ağırlık kazandığı metin düzeyinde bir değişikliğin olduğu görülmüştür (Kutluk, 2018: 130).

Canbazoglu, Anadolu pop-rock'ta muhalif tavrın oluşmasıyla üretilen eserlerin ve grupların kalitesinin arttığını söylemesine karşın “folk deneyleri” tarafının ihmâl edildiğini ve siyasetin müziğin içine girdiğini belirtmiş; bu durumu “işin tadı kaçmıştır” şeklinde yorumlamıştır (Canbazoglu, 2009: 42). Canbazoglu'nun bu tespitin yanı sıra söz konusu müziğe ve onun temsilcilerine bazı kesimler tarafından türkülerin dejenere edildiği (yozlaştığı), otantikliğinin bozulduğu yönünde olumsuz eleştirilerde bulunulmuştur. TRT, bu eleştirileri en sert ifade eden kurumlardan biri olmuştur. Hasgöl, TRT'nin 12 Mart 1971 askerî darbesiyle özerklikten çıkarılarak yasakçı ve milliyetçi tavrı daha da öne çıkan bir tutum izlediğini belirtmiştir. Buna bağlı olarak 70'li yılların başında “Müzik Denetleme Kurumu” kurularak yayına girecek eserler denetime tabi tutulmuştur. Bu denetimden aranjman müzik, arabesk müzik ve Anadolu pop-rock nasibini almış; bu müzik akımlarının eserleri, halkın ortak malı olan türkülerin otantikliğinin bozulduğu, folklorik değerlerin yozlaştırıldığı ve Türk sazlarının Batı çalgıları ile beraber kullanılması gerekçesiyle kabul görmemiş, yayın izni alamamıştır (Hasgöl, 1996: 66-67). Bu durum Anadolu pop-rock müziğinin dinleyicisiyle buluşamaması sorununu beraberinde getirmiştir. TRT'de yayımlanmayan eserlere, plak şirketlerinin de kapıları kapanınca Anadolu pop-rock etkisini yitirmeye başlamıştır. Çünkü çalışmalarını büyük kitlelere duyurmanın yolları tıkanmıştır. Geçimlerini sağlamak amacıyla gazino, kulüp gibi mekânlara yönelmişlerdir. Ancak 1970'ten sonra eğlence anlayışı ve gazino kültürü değişmiştir. Gazino müziğine arabesk ve Yeşilçam yıldızlarının hâkim olmaya başlaması üzerine ikinci ve üçüncü sınıf gazinolarda çalmaya başlayan gruplar için gazino ve kulüpler ekonomik açıdan cazibesini yitirmiştir (Hasgöl, 1996: 73).

Anadolu pop-rock'ın politikleşmesi ve Arabesk müziğin popüler müzik alanında etkisini hızla arttırarak müzik piyasasını ele geçirmesi, bu müzik akımının da etkinliğini yitirmesindeki önemli nedenlerdendir. Bunun dışında Hasgöl'ün belirttiği üzere bu akımın icracıları arasında grup içi eleştirel bilincin oluşmaması, güçlü ilişkilerin kurulup örgütlenilememesi, belli bir yaşa gelen grup üyelerinin evlenip düzenli bir yaşam kurma gayesi ile gruptan ayrılmaları ve bu ayrılmaların yerini dolduracak yetişen bir neslin olmaması bu akımın sonunu getiren etkenler

arasında olmuştur. Folkloru Doğru dergisinin 1992 yılında gerçekleştirdiği söyleşide Cahit Berkay bu konuyu şöyle anlatmıştır:

“Grup olayı çok zordur. Çok güçlü bir ortak ideal gereklidir, ve bunun ayakta tutulması gerekir. (...) Bugün için bakarsak, o dönemdeki gibi, ortak fikirler, kültürel değerler taşıyan, ortak tepkiler üreten beş kişinin bir araya gelmesi çok zor. Tabii kesinlikle olmaz demiyorum. Altmış milyon nüfusumuz var, olur, olur ama çok zor. Gerçi son yıllarda bu türden bazı gruplar ortaya çıkmaya başladı. Ama temelde zaman akışı içinde bir grubun uzun süre yaşayabilmesi çok zordur. Dünyada da bu çok nadirdir. Zaman içinde ortak idealler dağılıyor. Kişilerin bu ideallere bakışları ve yaşadıkları sosyal yaşantı değişiyor. Bir evlilik olayı her şeyi altüst edebiliyor. Evlilik yerleşik yaşantı demektir ve bu da rock kültürüne aykırıdır. Bir de çocuk olursa işin biter. Tabii ‘rockçu’ yuz dediysek, bu sevgiye, aşka karşı çıktığımız anlamına gelmesin ama evlilik olgusu bizi epey etkiledi. Çoğu arkadaşlık evlilikle sonuçlandı. Ya müzik ya evlilik ikilemi yaşandı ve ikincisi tercih edildi. Tabii bu konuda kişileri suçlayamam, herkes düzenli bir yaşantısı olmasını isteyebilir” (Berkay, 1996: 87).

70’li yılların sonunda, protest bir tavır içine giren Anadolu pop-rock yukarıda belirtilen sebepler dolayısıyla çizgisini kaybetmiştir. Meriç bu durumu “*Anadolu-pop’a benzemeyen farklı bir alaturka dönemi başlar*” (Meriç, 2006: 258) şeklinde ifade etmiştir. 12 Eylül 1980 askerî darbesiyle birlikte ekonomik, siyasal, kültürel ve sosyal alanlarda değişimler yaşanmış; bu değişimler müziği de etkilemiştir. O dönemde zaten politize olan Anadolu pop-rock akımı temsilcilerinin önemli bir kısmı hapiste veya yurt dışındadır ve artık bu müziğin temsilcileri darbeden sonra tamamen dağıldıklarından faaliyetleri de bıçak gibi kesilmiştir. 70’li yılların sonuna doğru artan politik havanın etkisiyle türküler Batı çalgılarından sıyrılarak tek bağlama ile icra edilir olmuştur. Bu yönelimin en önemli ismi Ruhi Su’dur. Onun izinden giden Rahmi Saltuk, Sadık Gürbüz, Zülfü Livaneli bu dönemin önemli isimleri arasındadır (Meriç, 2006: 259). 1980’li yıllarda Edip Akbayram, Barış Manço ve Kurtalan Ekspres, Ersen ve Dadaşlar, Fikret Kızılok vb. şarkıcı ve gruplar bir süre daha devam ederken müzik piyasasında yeni oluşumlar da baş göstermiş ve onların yerini almıştır⁶. “Özgün müzik”, “Akdeniz pop” vb. türevler ortaya çıkmıştır (Canbazoglu, 2009: 42). “*Bu yılların ortalarında yeşeren ve ‘özgün müzik’ olarak anılan tür,*

⁶ 1981-1984 yılları arasında Asım Can Gündüz ve Ambulans, Grup Ra, Egzotik Band gibi çoğunlukla İngilizce söyleyen yeni rock grupları ortaya çıkmıştır. Bu gruplar Anadolu pop-rock formatından uzak bir tarzda müzik yapmışlardır.

türkülerin farklı bir boyutta yeniden gündeme gelmesini sağlar” (Meriç, 2006: 260). Grup Yorum vb. grupların yanı sıra kendilerini çağdaş halk müziği besteci ve yorumcusu olarak niteleyen Yeni Türkü, Çağdaş Türkü, Ezginin Günlüğü gibi grupların türkü formuna yakın eserler üretmesi yine 80’ler sonrası çalışmaların türkü esintilerinden kopmadığını da göstermektedir.

3.4. Anadolu Pop-Rock Müziğinde Son Dönem (1990 -)

1980-1990 arası süreçte 1980 darbesi, arabesk müziğine artan ilgi vb. etkiler sonucu Anadolu pop-rock müziği kesintiye uğramıştır. Bu dönem arasındaki boşluk, türün 90’lı yıllarda tekrar doğuşuna da zemin hazırlamıştır. Türkiye’de 90’lı yıllar, popüler müzik kültüründe piyasa-pazar odaklı bir dönemin tam olarak kendini gösterdiği yıllar olmuştur. Çeşitli müzik türlerinin birbiriyle iç içe geçmesi özellikle de arabesk müzik ile Türk pop müziğinin birbiriyle etkileşiminin belirginleşmesi popüler müzik anlayışında etkin bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Rock müzik ise bu yıllarda Türkçe sözlü olarak yeniden gündeme gelmiştir. 80’li yıllarda ise 60’lı, 70’li yılların aksine rock müzikte Doğu kültüründen kopuşun yaşandığı onun yerine Batı kültürünün daha hâkim olduğu bir anlayış belirlemiştir. Bu bakımdan 80’li yılların ortalarına kadar İngilizce sözlü rock yaygınlaşmış ancak ardından Bulutsuzluk Özlemi adlı grubun Türkçe sözlü rock yapmaya başlaması ve özellikle de 1990 yılındaki çıkışı Türkçe sözlü rock’ın yeniden önem kazanmasına neden olmuş ve bu yolda çeşitli gruplar da birbirini takip etmiştir.

90’ların ortalarına doğru pop’un canlanıp yerli müzik piyasasının genişlemesiyle birlikte etnik tatların önem kazandığı yeni arayışlar başlamış ve Anadolu’nun kültürel değerleri Batılı tarzla kentli insanların gündemine yeniden girmiştir (Canbazoglu, 2009: 273). Popçu olarak tarif edilen çoğu şarkıcıların bu yıllarda türkülere meyletmeleri, albümlerinde türkülere yer vermeleri 80’ler sonrasındaki türkü esintilerinden nasiplenmiş olduklarını göstermektedir. Yine aynı dönemlerde “türkü bar” adı verilen mekânların oluşması da yerli ve yabancı müzik yapan “rock bar”lara ve pop müzik yapan barlara bir alternatif olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Göçle birlikte kırsal ve kent yaşamı arasında sıkışan bir toplum kesiminin talepleri neticesinde kendi kırsal kimliklerini ifade eden müzikleri ve

türküleri kent ortamında dinleme imkânı buldukları bu mekânlar, rock ve pop müziğin yanı sıra türkü ve türkü formundaki çalışmalara ihtiyaç duyulmasının bir sonucudur.

Türkülere olan bu talep Anadolu pop-rock'ın 90'larda yeniden müzik hayatına giriş yapmasında etkili olmuştur. Popüler müzik piyasasından kendini ayrı tutmayı tercih eden Moğollar ve Üç Hürel yeniden albüm yapmaya başlamıştır. Bunun yanı sıra türküleri rock tarzıyla yorumlayan yeni isimler ortaya çıkmıştır.

Anadolu pop-rock'ın yeni temsilcileri diyebileceğimiz Haluk Levent, Murat Gögebakan, Kıraç gibi yeni isimler, 60'larda ortaya çıkan Anadolu pop-rock'ın temsilcilerinin aksine kırdan kente göçle birlikte Anadolu kırsal kesiminin kültürünü kente taşıyıp müziklerine yansıtan bir kitlenin bireyleridir. Canbazoglu bu yeni müzisyenlerin değişen koşullar sebebiyle otuz yıl öncesinin toplumsal hareketlerinden, politik duruşundan, ilerici bakışından uzak olduğunu şu şekilde ifade etmiştir:

“Anadolu pop-rock'ı destekleyen yeni kitle, büyük kente göç etmiş ailelerin çocuklarıyla, buralara öğrenim için gelmiş Anadolu kökenli üniversiteliydi genelde. Ancak bir şeyler eksikti. Otuz yıl öncesinin “sosyal hareketleri”nden, ilerici bakışından, dinamik arayışlarından, politik duruşundan uzaktı yeni müzisyenler. Beslenecekleri ve yansıtacakları yeni değerler kuruydu. Daha bireysel, içe dönük, apolitik ortamda büyüyen bugünün genç tüketicisine, Anadolu pop-rock'ın müzikal zenginliğinden başka verebilecekleri fazla bir şeyleri yoktu ellerinde. Popun sunduğu geniş pazar olanaklarını Anadolu pop-rock'la birleştirerek akımı tanıtmayı ve gündemde tutmayı hedefliyorlardı sadece” (Canbazoglu, 2009: 274).

60'lı, 70'li yılların toplumsal, siyasi, kültürel şartları Anadolu pop-rock'ın bir anlamda gerçek temsilcilerini de yaratan olgular olmuştur. Bu müziği besleyen gelişmelerden yoksun kalmış olan 90'lı yıllardaki bu yeni müzisyenlerin, popüler kültürün iliklere kadar hissedildiği ve müzik endüstrisinin etkin rolünün yaşandığı bir dönemde müziklerini yapmış olmaları onları ustaların müziğinden ayırmıştır. Özellikle de 50'li yıllarda göçle başlayan kentleşme sürecinin 80'li-90'lı yıllardaki toplumsal etkileri de bu müziği, ustaların döneminden farklı kılmaktadır. Tayfun

Bilgin'in "Moğollar Grubu Örneğinde Anadolu Pop Ve Türkiye’de Kültürel Modernleşme” adlı yüksek lisans tezinde ortaya koyduğu şu tespiti dikkat çekicidir:

“(…) Altmışlarda ortaya çıkan Anadolu Pop, bir yönüyle kentli gençlerin kırsala olan ilgisini ortaya koyarken, doksanlarda ortaya çıkan Anadolu Pop (Rock), kırsaldan kente gelen gençlerin, kentlileşme süreçlerinin bir parçası olarak kullanıma sokulmuştur. Sonuçta iki şekilde de Anadolu müziği ile pop/rock müziği karıştırma noktasına gelinse de, geliş yolları arasındaki bu fark, hem bileşen müzik türlerinin *hybrid* yapıdaki ağırlığını, hem de izlerkitlenin niteliğini büyük ölçüde farklılaştırmıştır” (Bilgin, 2008: 30).

Yeni dönem Anadolu pop-rock müzisyenlerine bakıldığında Kıracı’nın çalışmaları dikkate değer bir nitelik taşımaktadır. Bu müziğin temsilcileri arasında sayılan Kıracı, müzik piyasasına giriş yaptığı 1998 yılından itibaren çıkardığı albümlerinde türkölere yer vermiş, türköleri Batılı form içinde işleyerek, yeniden düzenleyerek ya da yerel söz ve melodik unsurları barındıran eserler üreterek halkın beğenisini kazanmıştır. Barış Manço gibi son dörtlüklerde ismini geçiren, mahlaslı şarkı sözlerinin olması ve “Salakoğlan” şarkısında olduğu gibi Âşık Veysel, Pir Sultan gibi halk şairlerine atıfta bulunarak döneminin sorunlarını taşılama geleneğini andıran bir tarzda yani eleştirel bir biçimde ifade etmesi onu halka yakınlaştıran unsurlar olarak görüldüğü söylenebilir.

2000’li yıllara gelindiğinde ise Anadolu pop-rock türünün artık 60’lardaki karakterinden tamamen uzaklaştığı ve bu akıma yönelen müzisyenleri özellikleri bakımından Anadolu pop-rock çatısı altında toplayabilmenin zorluğu görülmüştür. Canbazoglu’nun belirttiği üzere “*etnik tatlara gönül verip bunlarla elektronik ufuklara yelken açan da, eline gitarı alıp türköl söyleyen de bu yoldaydı, 80’lerin sonundan itibaren dinsel motifleri parçalarında kullanırken Batılı sazlara başvuran ve ‘yeşil popçu’ diye nitelenen sanatçılar da dâhil*” (Canbazoglu, 2009: 276).

Taner Öngür ile yaptığımız görüşmede söz konusu müziğin tam olarak misyonunu tamamlamadığını ve bunun bir süreç olduğunu belirten ifadeleri şu şekildedir:

“(…) Çok ideal bir noktaya gelmiş değil hâlâ ama bana sorarsan ilk Anadolu pop kelimesini yumurtlamış bir kişi olarak bu, misyonunu tamamlamış bir olay değildir. Çünkü mevzu Anadolu’nun modernleşmesi, öz kültürü kucaklayarak modernleşmesidir. Hâlâ tam olarak bu yaşanmıyor. Belli ki bunun önünde daha yıllar var. Dolayısıyla tamamlanmış bir misyon değil. Türkiye’nin gelişmesi ile ilgili olarak müziğe yansıyan kısmının deneyleridir” (Taner Ögür, Özel Görüşme, 2019).

Öngür’ün de belirttiği üzere Anadolu pop-rock müziği misyonunu sosyolojik olarak daha tamamlamış değildir. Müzikal olarak Cem Karaca şarkılarını icra eden grupların olması, türkülerin yeni rock versiyonlarıyla bazı gruplar tarafından seslendirilmesi şeklindeki bir ilginin olduğu görülmekle birlikte 1960’lı, 1970’li yıllardaki gibi bir Anadolu pop-rock akımından söz edilemez. Çünkü o dönemde yaşanan toplumsal ve siyasal gelişmelerden, ilerici ve sorgulayan/eleştiren bakıştan, politik tavırdan yoksun olduğu görülen 2000’li yılların müzik grupları, Anadolu pop-rock’ın beslendiği kaynaklara sahip değildir. Ancak bu kaynakların olmaması söz konusu müziğin ömrünü tamamladığını da göstermemektedir. Başta da belirtildiği üzere “öz kültürün kucaklanarak Anadolu’nun modernleşmesi” süreci devam edecek olup Anadolu pop-rock müziği Türkiye’nin siyasal-toplumsal gelişmeleriyle birlikte kendine yeni bir yön bulacaktır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ANADOLU POP-ROCK MÜZİĞİNİN HALKBİLİMSEL İNCELENMESİ

4.1. Anadolu Pop-Rock Müzik Türü Açısından Geleniğin Güncellenmesi ve Kültür Endüstrisi Bağlamı

4.1.1. Kültür Endüstrisi

Yüzyıllar boyunca insanlar oluşturdıkları maddi-manevi kültürel değerlerini göç, fetih, askerlik, evlilik vb. olgularla gittikleri yerlere taşımışlar; oradaki kültürlerle etkileşim içine girerek geleneksel kültür alışverişi içinde olmuşlardır. Endüstrileşmenin ve teknolojinin gelişimi ile birlikte ise geleneksel yaşamdaki kültür alışverişine neden olan olguların (göç, fetih, askerlik, evlilik vb.) yerini kitle iletişim araçları almaya başlamıştır. Böylece iletişim araçlarının yaygınlaşması, kültürel unsurlarının yerel ve ulusal sınırların dışına çıkarak tüm dünyaya yayılmasını sağlamış ve bu sayede yerel unsurlar küreselleşme sürecine dâhil olmuştur. Küreselleşme, geleneksel kültür öğelerinin tanınırlığını/bilinirliğini artırsa da insanların tercihleri doğrultusunda onları ya özünden kopartarak yok etmiş ya da başka kültürler içerisinde harmanlayarak yeniden üretime sokmuştur. Bu durum müzik alanında değerlendirildiğinde ise “dünya müziği bağlamında farklı kültürlerin hâkim Batı pop müziğinde birleşerek oluşturduğu müzik biçimine uygun olarak yapılanan melez karakterli bir müzik kültürü” (Konyar, 2011: 452) ile karşılaşıldığı görülmektedir. Jeff Todd Titon’un, “Müzik, Halk ve Gelenek” adlı makalesinde medyanın (radyo, kayıtlar, televizyon vb.) da önemine vurgu yaparak, müzikte sentez türlerin oluşabileceğini şu şekilde ifade etmiştir:

“1920’li yılların başlarında, Amerika Birleşik Devletleri’nin ticari ses kayıt şirketleri çeşitli etnik gruplar (Polonyalı’lar, İrlandalı’lar ve Afro-Amerikanlar) için özel diziler hazırladı. Aynı zamanda, medya iletimi, yerel ve bölgesel repertuarları diğer bölgelere ve hatta diğer milletlere götürmüşlerdir ve meydana gelen müzikle ilgili karşılıklı etkileşim, çoğu sözlü olarak aynı zamanda da medya aracılığıyla aktarılan melez (karışık) stiller ve tarzlar yaratmıştır” (Titon, 1997: 96).

Anonim halk türkülerinin ve/veya halk şiirlerinin Batı popüler müziğinin tınısal yapısı içerisinde harmanlanması sonucu oluşan Anadolu pop-rock türünün de sentez karakterli müzik kültürü içinde değerlendirilmesi mümkün görülmektedir. Küreselleşmenin getirdiği sentez yapıları müzik kültürünün sonucu olarak 1960'larla birlikte türkülerin Batı popüler müziği içerisindeki yeni sound'u, konser, plak ve hatta magazin boyutu ile pek çok dinleyici kitlesine cazip geldiğini göstermektedir. Bu durum ise "kültür endüstrisi" kavramını akıllara getirmektedir.

Sanayileşme ile birlikte ortaya çıkan kapitalist sistem, toplumu ve dolayısıyla da kültürü etkileyerek kültürün bir endüstriye dönüşmesine neden olmuştur. Endüstriye dönüşen kültürde ise kültürel ürünler bir meta olarak sunulurken "kültür endüstrisi" kavramı içerisinde değerlendirilmeye başlanmıştır. Sentez bir yapıya sahip olan Anadolu pop-rock türünün bu kavram içindeki bağlantısı değerlendirilmeden önce genel hatlarıyla kültür endüstrisi kavramı hakkında bilgi verilmesi doğru olacaktır.

"Kültür Endüstrisi" kavramı ilk kez "Frankfurt Okulu" ya da "Eleştirel Kuram" olarak anılan düşünce hareketinin en önemli üyelerinden Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer tarafından kaleme alınan ve 1947 yılında basılan "Aydınlanmanın Diyalektiği" adlı eserde geçmektedir. Aklın ve özgür düşüncenin temsili sayılan aydınlanma, diyalektiğin temel yasası gereği kendi karşıtını da yaratır. Adorno'nun, doğa üzerinde aklın ve özgür düşüncenin önderliğinde teknik olarak hakimiyet kurma şeklinde tanımladığı aydınlanmanın kendi karşıtlığı ile var olduğunu ifade ederek bir kitle aldatmacısına dönüştüğünü; bireylerin bilinçlerini etkileyerek onların bağımsız, özerk bilinçli yargılarda bulunmasına engel olduğunu belirtmektedir (Adorno, 2011: 119). Bu çalışmada "kitle kültürü" kavramı yerine tercih edilen kültür endüstrisi "20. yüzyıl başlarında Amerika ve Avrupa'da yükselen eğlence endüstrisinin, kültürel biçimleri alınıp satılan bir mal haline getirmesi anlamına geliyordu" (Erol, 2005: 35). Bu teorisyenlere göre kültür endüstrisi, kültürel etkinlik ve öğelerin kapitalizmin kurallarına göre biçimlendirilerek bir meta haline dönüştürülmesi yani standartlaştırılarak seri üretime tabi tutulmasıdır. Ayrıca metalaşan bu kültürel ürünler, bireyleri toplumla uyum içinde yaşamasına ikna eden bir rasyonelleşme aracına da dönüştürülmüştür. Adorno rasyonelliği, ekonomik

açından en güçlü olan egemenliğin rasyonelliği olarak görmektedir. Endüstri tekellerinin sahip olduğu anlayışa göre, milyonlarca insanın aynı ihtiyaçlarının sayısız yerde karşılanabilmesi yeniden üretim yöntemlerini uygulamaya mecbur kılmıştır. Bu sebeple ihtiyacın giderilmesinde standart ürünler üretilmesinin kaçınılmaz olduğunu savunmuşlardır (Adorno, 2014: 163-164).

Adorno'ya göre endüstriyel kültürün ilkesi, tüketici konumundaki bireyin ihtiyaçlarının kültür endüstrisi tarafından giderilmesini göstermek ve bu ihtiyaçları bireyi bir tüketici yani kültür endüstrisinin bir nesnesi olarak yaşamasını sağlayacak şekilde düzenlemesidir. Bireyler kültür endüstrisinin bu aldatmacasına kapılarak bu ihtiyaçların giderilmesini bir doyum olarak görmektedir. Bununla da yetinmeyen kültür endüstrisi, tüketicinin zihnine ne aktarıyorsa onunla yetinmesi gerektiğini işler. Gündelik yaşamdan kaçışı vaat eden kültür endüstrisi, Adorno'nun bir mizah dergisindeki karikatürü yorumlamasıyla tam anlamını bulur: *“baba evinden kaçan kızın karanlıkta indiği merdiveni tutan kişi babasıdır”* (Adorno, 2011: 75).

Önder Kulak “Theodor Adorno: Kültür Endüstrisinin Kısacasında Kültür” adlı kitabında kültürün kendi doğasından koparılıp alınıp satılan bir nesneye yani bir meta haline dönüşmesi durumunu anlatan Adorno'nun hayvanat bahçesi örneğini şu şekilde aktarmaktadır:

“Nuh'un Gemisi'ni andıran, ancak ondan temelde farklı olan hayvanat bahçeleri, farklı hayvan türlerinin bir arada bulunduğu, bireylere hayvanları sergilemeyi/tanıtmayı amaçlayan yerlerdir. Bunlar aynı zamanda doğa ve toplum arasındaki bir karşıtlığı, insanın doğayı nasıl tahakküm altına aldığını ve alabileceğini gösteren mekânlardır. Hayvanların doğal ortamlarını tahrip eden insanlar, onları korumak ya da sadece sergilemek amacıyla bu kapalı mekânlara kapatırlar. Bu noktada *tufan mitosundan* farklı olarak, “felaket”in nedeni tıpkı Auschwitz’de olduğu gibi, Tanrı değil insanlardır. İnsanlar, hayvanları kendi doğal ortamlarında kabullenmek yerine kapalı mekânlarda evcilleştirirler. Dahası onları bireylerin karşısına birer gösteri nesnesi olarak çıkararak metalaştırırlar. Birey elbette fiziksel açıdan, örneğin karşısında bir aslan bulur. Ne var ki evcilleştirilmiş aslan, doğal ortamdaki aslandan oldukça farklıdır; o vahşi aslanın kötü bir silueti, kendisini seyircilere ve bakıcısına beğendirmek için eğitilmiş kültürel bir üründür. Adorno kültür endüstrisinin hayvanları nasıl kendi kurallarına göre şekillendirdiğine işaret ederken, bunun tüm kültür açısından geçerli olduğunu belirtir” (akt. Kulak, 2017: 14).

Kültürün kendi doğasından kopartılarak yeni bir “şey” olarak sunulması ve bunun kâr amacıyla bir endüstriye dönüştürülmesini anlatan hayvanat bahçesi örneği ile Adorno, kültürün metalaşması olgusunu yeni bir “şey” yaratmaktan çok, eskinin farklı şekilde yeniden sunulması olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Geçmişle ilişkiyi düzenleyerek yeninin dışlanması anlayışına dayanan bu yapılanmada “*hem herkesçe bilinmesi hem de hiç duyulmamış olması*” ve “*aralıksız olarak devam etmesi*” gerektiği ön plana çıkmaktadır. Doğasından kopartılan bu kültür endüstrisi ürünlerinin egemen güçlerce ticarileştirilerek kâr çabası ile sermayenin ideolojik çıkarları birleşince kültür alanında tekelci bir egemenlik kurulmaktadır (akt. Çelik, 2011: 114).

Özetle, Adorno kültür endüstrisi kavramını kullanarak tüketicilerin ihtiyacının kültür endüstrisi yani egemen ekonomik erk tarafından belirlendiğini ifade etmiştir. Yukarıdan aşağı yönlü olan bu kontrol mekanizması ile edilgen bireyler yaratılarak onların direnme noktaları zayıflatılmıştır. Böylece bireyler ihtiyaç duydukları şeyin aslında kendilerini bağımlı kıldığını fark edemez olmuşlardır. Konuyu müzik alanında incelediğimizde ise, endüstrinin başındaki tekeller, müziğin Adorno’nun tabiriyle standartlaşmasını yani müzikte kullanılan tekniğe, çalgılara, melodilere, sözlere, nakaratlara varana kadar belirli bir standart içinde üretilmesini sağlayarak endüstri kurallarını belirlemişlerdir. Bu sayede metalaşan ve pazar koşullarına göre şekillenen müziğin seri üretim içerisinde dağıtımını yapılarak dinleyicilerine sunulur hale gelmiştir. Standartlaşmanın temel koşullarından biri de tekrar mekanizmasının işlemesidir. Bu metalaşan müziği dinleyici radyo, plak, televizyon vb. kitle iletişim araçlarıyla kaçınılmaz olarak dinler ve sürekli tekrar etmesi sebebiyle git gide kanıksar.

4.1.2. Gelenegin Güncellenmesi

Birçok kültür eleştirmeni kültürel öğelerin metalaşmasına, seri üretim ile birlikte çoğaltılmasına ve kitle iletişim araçları vasıtasıyla büyük kitlelere ulaşmasına karşı çıkmıştır. Eleştirmenlerin bir kısmı bu süreci, geleneksel kültürün aşınması veya yok olması olarak görürken diğer bir kısmı ise halk kültürünün etkisini yitirmeye başlaması olarak nitelemiştir. Bu noktada Adorno iki tarafın görüşüne de

eleştirel yaklaşmıştır. Adorno'ya göre geleneksel kültür kavramı eski toplum yapılarında egemen olan bir kültürdür. Ancak eski toplumsal ilişkilerle birlikte sönümlenmeye yüz tutmuştur. Halk kültürü ise, kültür endüstrisinin aksine egemen bir gücün olmadığı, onun yerine kurucu öznenin halk olduğu ve halkın kendi deneyimlerine dayanarak oluşturduğu bir kültürdür. Adorno bu kültürün, tüm yetkilerin merkezileştirildiği yani egemen gücün birey üzerinde kurduğu baskının sonucu olarak etkisini yitirmeye ve yeniden üretime tabi olmadığı sürece sönümlenmeye mahkûm olduğunu belirterek varlık koşulunun ancak direnme gücüne bağlı olduğunu ifade etmiştir (akt. Kulak, 2017: 44).

Adorno tarafından geleneksel ve halk olarak ayrıştırılan kültürün aslında bir bütün olduğunu ifade etmek gerekir. Halkın kendi deneyimleriyle yüzyıllar boyunca gelecek kuşaklara aktarılan ve toplumsal bellekte yerini alan kültür, halkın kültürü olduğu kadar aynı zamanda geleneksel bir kültürdür. “(...) *Sayıları, özellikleri ve fonksiyonları ne olursa olsun, bir milletin hayatında yer alan geleneklerin tümü, o milletin kültürünü meydana getirir*” (Yıldırım, 1998: 81-82). Zamanla veya toplumsal ilişkilerle birlikte halkın ürettiği gelenek sönümlenebildiği gibi değişime uğrayarak da varlığını sürdürebilmektedir. “Theodor Adorno: Kültür Endüstrisinin Kısacasında Kültür” adlı kitabın yazarı olan Önder Kulak, Adorno'nun kültür endüstrisine karşı direnç göstermenin ancak yüksek kültüre sahip kesim tarafından gerçekleştirilebileceğini dolayısıyla da halk kültürünün kaçınılmaz olarak sönümleneceği yönündeki öngörüsünün doğrulanamadığını belirtmiştir. Kulak, yüksek kültür sahibi kesimin çoğunlukla kültür endüstrisi ile uzlaşmak zorunda kaldığını ve halk kültürünün teknik araçlara uyum sağlayarak kendisini güncellediğini ve yeni eserler verdiğini ifade etmiştir (Kulak, 2017: 218).

Bu çerçevede, kültürü meydana getiren geleneğin bir tanımının yapılması yerinde olacaktır. Richard Sweterlitsch geleneği, insan davranışlarını içeren bir olgu olarak görmekte ve bu davranışların geleneksel ve beklenen bir biçimde düzenli olarak yapılan aktiviteleri kapsadığını belirtmektedir (Sweterlitsch, 2016: 121). Bu tanımda, “*yazılı olmayan kanun olarak görev gören*” biçiminde nitelendirilen geleneğin kalıplaşmış ve alışla gelmiş bir biçimde, rutin olarak yapılan davranışlar olduğu vurgusu dikkat çekmektedir. Oysaki geleneğin, zamana ve mekâna göre

değişime ve dönüşüme izin veren dinamik bir yapıya sahip olması en önemli özelliklerindendir. Dolayısıyla geleneğin bu dinamik özelliği, insan davranışlarından ayrı bir olgu olarak görülmemelidir. Metin Ekici “Halk Bilgisi (Folklor)” adlı çalışmasında geleneği şu şekilde tarif etmiştir: “*Eskiden beri devam edip gelen, gayri resmi yol ve yöntemlerle kazanılan ve kuşaktan kuşağa aktarılan ve zamanın ihtiyaçlarına göre her kuşakta belli ölçüde bireysel yaratıcılığa ve değişmeye ve gelişmeye izin veren bilgi, hareket ve materyal ürünleri üretme ve kullanma tarzı[dır]*” (Ekici, 2015: 20).

Bu tanımda dikkat çeken iki temel yaklaşım söz konusudur. İlki “zamanın ihtiyaçlarına göre belli ölçüde bireysel yaratıcılık” diğeri ise “değişim” özelliğinin olmasıdır. Birbirini de tamamlayan yaratıcılık ve değişim unsurları geleneğin statik bir şekilde tekrar eden bir yapıya sahip olmadığına; aksine değişimin kaçınılmaz olduğu dinamik bir yapıya vurgu yapmaktadır. Dursun Yıldırım’ın araştırma ve inceleme yazılarının olduğu “Türk Bitiği” adlı kitabının “Sözlü Gelenek Kültürü” başlıklı yazısında geleneğin dinamik yapısı şu şekilde ifade edilir:

“(…) gelenek yapı bakımından donuk, statik, ortaya çıktıkları andan itibaren kendini tekrarlayan kalıplar değildir. Aksine, onlar, ait oldukları milletin ihtiyaçlarına uygun biçimde değişen, gelişen, ortadan kalkan veya parçalanarak yeni geleneklerin doğmasını sağlayan dinamik bir yapıya sahiptirler. Bu bakımdan, geleneklerimiz yok oluyor, endişesi taşıyorsak, ben bunun doğru bir yaklaşım olmadığı inancındayım” (Yıldırım, 1998: 82).

İki tanımda da vurgulandığı üzere geleneğin içerisindeki bireysel yaratıcılık ve onun getirdiği değişim ve gelişim unsurları kültürü oluşturan geleneklerin vazgeçilmez öğeleridir. “*Bireysel yaratıcılık kendini sözlü anlatmalarda, müziğin icra ve yorumunda, oyunun oynanmasında ve maddî kültür unsurlarının üretiminde ve kullanımında her zaman göstermiştir ve göstermeye de devam edecektir*” (Ekici, 2008: 35). Müziğin icra ve yorumunda bireysel yaratıcılığın etkisini, türküler özelinde ele aldığımızda aslını bozmadan ve kaybettirmeden, müzikteki teknolojik gelişmelerin dâhil olması kısaca eski ile yenin birleştirilmesi olarak düşünülebilir. Eski-yeni karşılaşması, farklı dönemlerde oluşan bir türkünün, yeni/modern dönemde zamanın müzikal ihtiyaçlarına göre birey ya da toplum tarafından belli ölçülerde

değiştirilmesi, kendini yenilemesi, güncellemesidir. *“İster köyde, ister şehirde yapılsın; zaman, mekân ve sosyal çevre içinde yaşatılabilecek her gelenek güncellenmektedir. Bütün bunlar çeşitli geleneklerin kendi “doğal akışı” olarak kabul edilir ve gelenek kelimesinin ifade ettiği süreklilik olgusu da bu şekilde gerçekleşir”* (Ekici, 2008: 38).

Pek çok antropolog sözlü geleneklerin, geçmişe yönelik boş bir meraktan ziyade, toplumun güncel kültür değerlerini yansıttığını ifade etmiştir. Usta halk ozanlarının alışılmış anlatılarını, yeni koşullara, yeni dinleyicilere uymak gayesiyle değiştirebildiklerini belirtmişlerdir (Ong, 2013: 65). Sözlü geleneğe yaratılan halk bilgisi verimlerinin büyük çoğunluğu geçmişten günümüze bu yapı içerisinde yani zamanın koşullarına uygun olarak aktarılmıştır. Yazılı kültürün ortaya çıkmasıyla birlikte ise sözlü geleneğin yazılı kültürde yer alması söz konusu olmuştur. Sözlü geleneğin devamı niteliğinde olan bu durum, ya derlenen malzemenin yazıya geçirilmesi ile olmuş ya da bazı destanlar, hikâyeler ve türküler gibi tür özellikleri kesinleştikten sonra yazılı olarak yaratılmaya başlanmıştır (Ekici, 2015: 11). Bu yapı içerisinde devam eden halk bilgisi verimleri de yine zamana ve mekâna göre kendini değiştirip dönüştürerek varlığını sürdürmektedir. Osmanlı döneminde müzikte gerçekleşen “batılılaşma” faaliyetleri sonrasında erken Cumhuriyet döneminde başlayan derleme çalışmaları ve elde edilen verimlerin Batı müziği tekniğiyle işlenmesi hedefi ile birlikte “çağdaşlaşma”, “modernleşme” kavramları ön plâna çıkmıştır. *“Bütün bu terimlerin kesişme noktası tamamen veya kısmen “değiştirme” veya “yenileme” düşüncesidir”* (Ekici, 2008: 33-34). Değişim ve yenileme düşüncesi halk bilgisi verimlerine dinamik, canlı bir varlık olma özelliği katmaktadır. Bu sebeptendir ki halkbilimciler, ortaya koydukları kuram ve yöntemler ile halk bilgisi verimlerinin şekil, yapı, içerik özelliklerinin yanı sıra yaratım, icra ve işlev özelliklerine vurgu yaparak bağlam merkezli bir anlayışa önem vermişlerdir. Burada değişim ve dönüşümün gerçekleştiği, zaman ve mekânın bir diğer deyişle halk bilgisi verimlerinin icra edildiği sosyal ortam önem arz etmektedir. Günümüzde bu değişim/dönüşüm olgusu ise “güncelleme” olarak ifadesini bulmaktadır.

4.1.3. Anadolu Pop-Rock'ın Geleneğin Güncellenmesi ve Kültür Endüstrisi Kavramları İle İlişkisi

Geleneğin güncellenmesi ile ilişkilendirilebilecek olan Jeff Todd Titon'un, "Müzik, Halk ve Gelenek" adlı makalesi konuyu aydınlatması açısından önem arz etmektedir. Titon, makalesinde halk müziğini sözlü olarak nesilden nesile aktarılan, yüz yüze iletişim ve sosyal etkileşimle oluşan etnik kökene bağlı bir müzik olarak tanımlamakta olup korumacı halkbilimciler ve çağdaş halkbilimciler ayrımı yaparak halk müziğine ilişkin yorumları da tespit etmektedir. Titon bu iki farklı bakış açısını ise şu şekilde ifade etmektedir:

"Başlangıçta folkloristler için (halk bilimciler), halk türkülerinin, hem popüler müzikten (kâr amacı güdülen, medyada geniş yer alan ve profesyoneller tarafından uygulanan) hem de sanat müziğinden (şehirli ve eğitilmiş elit kesim için bestelenip icra edilen) farklılık gösterir. Onlar, halk türkülerinin sadece tarımla uğraşan cahil köylüler arasında bulunabildiğini düşünüyorlardı... Okur yazarlık, şehirleşme ve modernizasyonun halk geleneğine karşı olduğu düşünülüyordu. Bu ifade halk türküsü öğrencilerinin, ölmekte olan ve insan eliyle yapılmış bu değerli şeyleri korumaya mahkum olduğu ve yeni dünyada yaşayanların torunları arasında halk türküsünün yapı ve kalitesinin, türetilmiş ve düşük olabileceği anlamına geliyordu. (...) Gerçekte, çağdaş halk bilimcilere göre halk müziğinde süreç, insan eliyle yapılmış değerli şeylerden daha önemli hale gelmiştir ve bugün halk türküsü sadece notalı bir metin olarak değil, o notalı metnin uygulaması, icra edilmesi olarak düşünülüyor. Halk türküsünün anlamı, metninden icra edildiği durumda vermek istediği mesajdan oluşur" (Titon, 1997: 95).

Titon, genel çerçevede halk müziğinin süreç içerisinde değişebileceğine dikkat çekerek türkülerin farklı icra ortamında, farklı yorum tarzlarına sahip olabileceğine ve notalı bir metnin icra esnasında farklı yorumlanabileceğini söyleyerek türkülerin değişim sürecine dâhil olduğunu vurgulamaktadır.

Nebi Özdemir "Medya Kültür ve Edebiyat" adlı kitabında bahsi geçen değişim olgusuna vurgu yaparak geleneğin değişerek geleceği oluşturduğunu ve Anadolu pop-rock'ın da bu gerçekliğin somut göstergesi olduğunu ifade etmiştir:

"(...) Gelenek, yeni gelenekler doğurabiliyorsa gelenektir. Gelenek, geçmişten hareketle geleceğin yaratılması ise, değişme geleneğin doğası ve temelidir. Türk sözlü kültür gelenekleri de farklı tarz ve türlerde geleneklerin

yaratılmasını sağlayarak doğurganlıklarını kanıtlamış ve kanıtlamaya da devam etmektedirler. Anadolu Rock da, Türk sözlü kültürünün doğurduğu çılgın çocuktur. Medya da bu doğuma yardım etmiştir” (Özdemir, 2015: 150).

Edip Akbayram ile yapılan görüşmede Anadolu pop-rock müziğinin geleneğin bir güncellenmesi olarak düşünülebileceğini şu sözlerle ifade etmiştir:

“Yaptığımız müziği geleneğin güncellemesi olarak düşünebiliriz. Babam iyi bir türkü severdir. Gaziantep’te babamın dizinin dibinde 45’lik plakları dinlerdim. Baraklar, âşık türküleri, etnik türküler vs. ile tanışmam o yıllarda olmuştur. Babam da az çok bağlama çalardı. Kulaklarımız hep o kültürle doldu zaten. Şimdi o kültürle gelen bir insanın Berkeley’de bir caz bölümünü bitirmesi düşünülemez. Dolayısıyla biz o geleneği bozmadan Batı tekniği alt yapı ve üst yapısıyla kültürel yozluğu yaşatmadan güzellikle sunmanın çizgisini yakaladık. Yani türkünün alt yapısında kimi zaman genelde rock temaları, gitarlar, sert armoniler zaman zaman da naif blues temaları, caz köşeleri vb. koyduğumuz çok güzel parçalarımız vardı. Ama türküyü hiçbir zaman deforme etmedik, türküyü o yöresellikle, o gırtlakla bozmadan okuduk” (Edip Akbayram, Özel görüşme, 2018).

Cahit Berkay da türkülerin deforme edilmeden aranjörler aracılığıyla alt yapısında müzikal yeniliklerin, güncellemelerin yapılmasını yaşanan çağın gereksinimi olarak görmekte ve bunu şu şekilde ifade etmektedir:

“Esas olan şudur: Bir türkü (uyarlaması) yapıyorsan melodik yapısını bozmayacaksın. Aslı gibi olmalı, nota değiştirmek olmaz. Burada mi yerine fa basayım olmaz. Aslı neyse ona uygun olarak altını armoni ile doldurabilirsin. İbadullah değişik duyan kulak var, yani aranjörün zevkine bağlı... Ayrıca kendi söyleme tarzını da yansıtmalısın” (Cahit Berkay, Özel görüşme, 2018).

Taner Öngür’ün ise “Anadolu pop-rock’ı geleneğin güncellenmesi olarak değerlendirebilir miyiz?” şeklindeki soruya verdiği yanıt şöyledir:

“Öyle iddialı bir şey söylenemez. Bu bir deney esasında. Kanun koyar gibi laflar söylemek istemiyorum. Çok yanlış olur. Türk halk müziği gerçek, özündeki gibi mutlaka korunmalıdır, dinlenmelidir. Ben de türkü dinliyorum çoğu zaman. Orijinal hallerini daha çok seviyorum. Hatta öyle bir plak bulduğumda daha çok hoşuma gidiyor. Ama bu, bugün yaşayan müzisyenlerin bunlardan yararlanarak arayışlar, yeni deneyler yapmasını da engellememeli” (Taner Öngür, Özel görüşme, 2019).

Öngür, Türk halk müziğinin, otantik şekli ile icra edilmesi ve dinlenilmesi gerektiğini savunarak deneysel olarak gördüğü Anadolu pop-rock müziğini başka bir açıdan güncelleme olarak tarif edilebileceğini şu şekilde ifade etmiştir:

“Bir açıdan baktığımızda geleneğin güncelleştirilmiş halidir de denilebilir aslında. Örneğin Edip Akbayram’ın şarkıları, onun söyleyiş tarzı aslında bu çağın türküleri gibidir. Yine aynı şekilde Cem Karaca’nın şarkıları da özellikle “Namus Belası” çağdaş bir türküdür sonuçta. Bir derde, soruna değinen bir şarkıdır. “Tamirci Çırağı” şarkısı da aslında bir şehir türküsüdür bir şekilde. Bu açıdan baktığımızda güncelleme diyebiliriz. Ama türkü deyince tabii ki onun da müzikal bir formu var. Yakıldığı dönemin, oradaki hayatın bir yansımasıdır türküler. Tamirci Çırağı da bu anlamda bugünün bir yansımasıdır. Türkü yakarken kişi kendi derdini elindeki imkânlar ölçüsünde anlatmaya çalışıyor. Anadolu pop da bir anlamda o dönemin yaşanılan sorunlarını, derdini anlatıyor. Aslında sınıflandırmak da doğru bir şey değil. Sonuçta insanın, hayatı ve hayatın içinden bir şeyleri anlatma ihtiyacıdır bu. Bana sorarsan sözlü müzik böyle bir şey... Herkes kendi coğrafyasını, kendi yaşadığı hayatı, kendi derdini, gördüğü güzellikleri, coşkuyu, sevinci, üzüntüyü, mücadeleyi anlatıyor bir şekilde. Tabii ki bunları sınıflandırmak olabilir ama bu araç olmalı amaç olmamalıdır. İnsan, hayat ve anlatma ihtiyacı her zaman öncelikli bence” (Taner Öngür, Özel görüşme, 2019).

Ersen Dinleten’in konu hakkındaki görüşleri de şu şekildedir:

“Yereldeki icra ile bizim yaptığımız icra arasında çok büyük farklar var. Onların çalıp çığırtması ile bizim çalıp söylememiz arasında farklar vardır. Güncellenme olup olmadığı, onların yaptığının doğru bizim yaptığımızın yanlış veya bizim yaptığımız doğru, onların yaptığı yanlıştır diyemem, bunun kararını verecek bir konumda değilim. Saygısızlık yapmış olurum. Ama o gelenekten gelip o ağızlardan dinleyip; kendi yorumumuzla bu işi uyarlayarak bu noktaya getirdik” (Ersen Dinleten, Özel görüşme, 2018).

Türk halk müziği alanında otorite olarak nitelendirilebilecek önemli isimlerden Yücel Paşmakçı ise Anadolu pop-rock müzik tarzını “güncellemeden öte, halk müziğinin rotasından çıkarılması” olarak gördüğünü ifade etmektedir (Yücel Paşmakçı, Özel görüşme, 2018):

“O günlerin ben şahidiyim. O günlerde nasıl karşıdaysam bugün de karşıdayım. Ben bu konuda tutucuyum, bu da bizim mesleğimizin özünde vardır. Muzaffer Sarısözen’in öğrencisi olarak korumacı, tutucu bakış açısını ondan öğrendik. Bizim müziğimizde koma sesler mevcuttur. Bu koma sesleri Batı’nın

çalgılarıyla icra etmenize imkân yoktur. Bu şekilde yapılan çalışmalar koma seslerden feragat etmek anlamına gelmektedir. Bunları ortadan kaldırdığınız zaman türkülerdeki tavır, üslup kayboluyor. Bununla birlikte bahsedilen çalışmalarda okunuş tarzları, ağızları, şiveleri yapmacık, Anadolu kültürüne uymayan bir üslup hâkimdi. Daima bunun karşısında oldum. İdareci olduğum dönemlerde de gerek İstanbul Radyosunda gerekse Ankara Müzik Dairesi'nde bu çalışmalara set çekmeye gayret gösterdim. Ama şimdi pek önemsenmiyor. Halk müziğine yüzde yüz zarar verdiğine kanaat sahibiyim” (Yücel Paşmakçı, Özel görüşme, 2018).

Yücel Paşmakçı'nın bu tutucu ve korumacı görüşüne karşın Taner Öngür, bu durumun sadece Türkiye'ye özgü bir tartışma olmadığını, Amerika'da blues'un ilk ve öz halinin korunması gerektiğini düşünen insanların da tutucu bir yaklaşıma sahip olduğunu belirtmiş ancak öz müziğin ne olursa olsun hiçbir zaman kaybolmayacağına dikkat çekmiştir:

“(…) Ama Amerika'da blues'un ilk halini, öz halini saklayıp onu araştıranlar ve onu daha çok beğenenler de var. Onların arasında da tartışmalar var. Blues'u mahvettiniz diyenler de var. Aynı bize türkülerini mahvettiniz dedikleri gibi. Bozup mahvedenler de olmadı değil. Çok kötü örnekler de var yani hatta biz bile yapmışızdır yani. Ama bunu hoş görmek lazım çünkü öz müzik hiçbir zaman kaybolmaz. Ben mesela TRT Türkü diye bir radyo kanalı var ve sık sık dinliyorum. Eskiden TRT halk müziği korolarında bas yoktu. Aslında bunu ilk yapan kişi de benim. 1965 veya 66'da Şehzadebaşı Kulüp sinemasında bir grupta çalışıyordum, çıkanlara da eşlik ediyordum. Şakir Öner Günhan'a da eşlik etmişim ve çok hoşuna gitmişti. Plak kaydına çağırırdı beni. Bu bir bozulma mıdır? Olabilir de divan sazı dururken basgitarın ne işi var denilebilir. Ama müzikte her şeye yer vardır. Bunlar böyle yapıyorlar, müziğimizi türkülerini unutturacaklar anlayışı söz konusu değildir. Hiçbir şey unutulmaz, her şey yerli yerine oturur. Bu kaçınılmaz bir şeydir. Bu, deneyler yapmayı engelleyecek bir durum değildir. O kadar da tutucu olmamak lazım. Bunlar hepimizin türküleridir” (Taner Öngür, Özel Görüşme, 2019).

Mehmet Erenler ise Yücel Paşmakçı'ya göre daha ılımlı, yapıcı bir görüş sergilemektedir:

“(…) Tabii ki bir halk müziği sanatçısının türkülerini okuduğu ağız, üslup ile diğer müzik türlerindeki ağız ve üslup çok farklıdır. Şarkı ağızıyla, üslubuyla türkü ne kadar okunursa türkü ağızı ve üslubuyla da şarkı o kadar okunur. Hepsinin formatları farklıdır. Anadolu pop-rock müzik tarzında da istediğiniz kadar bir türküyü icra edin, halk onu ne kadar gönlünde yaşatır, kabul eder tartışma konusudur. Ancak bu arkadaşlarımızın da hizmetleri önemlidir. Çünkü TRT kurumlarında halk müziği repertuvarının genişliğinden dolayı aynı türkü sık sık icra

edilmez. Anadolu pop-rock temsilcileri türkülerini sık sık icra ederek kulaklara yerleşmesini sağlamışlardır. Ama yanlış ama doğru bir şekilde yerleşiyor. İşin tam özüne vakıf olamamakla birlikte türkülerin Batı sazlarıyla genç kitleye tanıtımı açısından da Anadolu pop-rock temsilcilerinin önemli hizmetleri olmuştur. Ben bu çalışmalara hiçbir zaman karşı değilim. Onlar da çağın teknolojik araçlarıyla türkülerini kulaklara, gönüllere genç nesillere aktarıyorlar. Bir Cem Karaca'dan, Barış Manço'dan, Özdemir Erdoğan'dan dinlenen türküler daha sonrasında genç kuşağı müziğin kaynağına da götürüyor. Türkülerin kaynağını araştırıp Âşık Veysel'i, Âşık Daimi'yi tanıyor; onların sesinden kendi türkülerini dinlemeye başlıyor" (Mehmet Erenler, Özel görüşme, 2018).

Anadolu pop-rock müzik türü bu bakış açılarıyla değerlendirildiğinde, çağın gerektirdiği teknolojik imkânlar doğrultusunda insanların teknoloji ile üretilen sound'lara bir diğer deyişle popüler müziklere alışkın bir kulağa sahip olması, türkülerin yeniden biçimlenmesine de olanak sağlamıştır denilebilir. Bu müzik türünde anonim türkülerin ana melodik yapısı bozulmadan altyapısının Batı popüler müziği çalgıları, armonisi ve ritmiyle harmanlanması sonucu bir değişime uğradığı görülmektedir. Bu değişim kimi çevrelerce türkülerin yozlaştırılması, tahrip edilmesi olarak görülmüştür. Ancak Metin Ekici'nin de belirttiği üzere *"zaman, mekân ve sosyal yapıyla uyumlu hale getirmek için yapılan her değiştirme olumlu karşılanmakta"* (Ekici, 2008: 36) yargısı Anadolu pop-rock türünde icra edilen türküler bakımından olumlu bir değişim (melodik yapısı bozulmadan) olarak görülebilir. 1960'larda tüm dünyayı esip kavuran müzik gruplarının çalışmalarını aynen taklit ederek bir yere varılamayacağı görülmüş olup halk kültürünün müzikal-edebi birikiminden ve hatta geleneksel kıyafetler vb. müzik dışı unsurlarından da yararlanılarak bir sentez ortaya konulmuştur. *"(...) Giymiş olduğumuz giysiler yaptığımız müzikle de ilişkilidir. Ayağımızda poturlar, çarıklar, şalvarlar ile yıllarca müziğimizi böyle yaptık"* diyen Ersen Dinleten, müzikal unsurlarla müzik dışı unsurların birbiriyle ilişkili olduğuna dikkat çekmiştir. Dolayısıyla Anadolu pop-rock müzik türünün temsilcileri Batı'daki popüler müziği aynen icra etmek yerine kendi öz değerlerinden müzikal ve müzik dışı unsurlardan yararlanarak müzik yapmayı tercih etmişlerdir. Yapılan sadece bir ihtiyacın sonucu olarak çağın gerekliliklerine göre Türk halk kültürünün melodik/ritmik/sözel unsurlarını armoni içerisinde değişik bir tat olarak sunmaktır. Anadolu pop-rock temsilcileriyle yüz yüze yaptığımız görüşmelerde de belirtildiği üzere Anadolu'nun öz müziği olan türkülerden, kaynak

kişilerden beslenerek, onları dinleyerek böyle bir girişim ortaya konulmuştur. Bu öze ulaşılmadan, böyle bir müzikal beslenme kaynağı olmadan yapılan çalışmalara halkın ilgi göstermeyeceği de aşîkârdır. İcra edilen müziğin bir yozlaştırma olmadığı ifade eden Anadolu pop-rock temsilcileri, halk şairlerini, âşîkları ve onların türkülerini, deyişlerini genç dinleyici kitlesine tanıtmak şeklinde bir işlevi olduğunu da vurgulamışlardır. Edip Akbayram'ın *“türküler ihaneti asla kabul etmez. Kimse de türkülere ihanet edemez. Herkes haddini bilmeli”* ifadesi bu konudaki hassasiyeti de ortaya koymaktadır.

Otantik icrayı yok sayan bir anlayışı asla benimsemeyen Anadolu pop-rock temsilcileri yaptıkları çalışmaların bir çeşitlilik olduğunu, otantik icranın yanında modern bir sunumun da olduğunu göstermek istediklerini ifade etmişlerdir. Bu anlamda türkülerini yozlaştırdıkları düşüncesine karşı çıkmışlardır. Apaşlar grubunun üyesi Mehmet Soyarslan'ın bu konuda söyledikleri dikkat çekicidir:

“Türkülerin bağlamından koparıldığını düşünmüyorum. İyi yapıldıktan sonra çok güzel... Otantik icrayı istediğimiz zaman dinleriz yine. Ama bir de böylesi var. Günün enstrümanlarıyla çalınmış bir şekli... Türkülerdeki koma seslerin ortadan kalktığına yönelik eleştirilere gelince, koma sesleri belki bir akorun içinde veremezsiniz ama vokal olarak söylerken veriyorsunuz zaten. Bir akordan bir akora geçerken arada rahatlıkla söylenebiliyor. Vokal olarak hiçbir şey kaybedilmiyor ki. Yozlaştırmak arabeskleştirmekle olur bence. Prozodi açısından yani kelimelerin melodiye oturması açısından ki türkülerimizde bu barizce ortadadır. Ne prozodi, ne de melodi açısından bir eksiltme yok. Eksiltme olacaksa yapılamaz o parça zaten (...) Türküler zaman içinde bir Arap etkisiyle yozlaşmaya başladı. Bir arabesk dalgası başladı” (Mehmet Soyarslan, Özel Görüşme, 2019).

Türk Halk müziğinin önde gelen isimlerinden ve geleneksel icra üslûbunu benimseyen Mehmet Erenler'in *“insanlar yaşam felsefesini daima içinde bulunduğu çağ ve ortama göre oluşturmakta, müziğine yansıtmaktadır”* (Mehmet Erenler, Özel görüşme, 2018) ifadesinden yola çıkarak Anadolu pop-rock müzik türüne zaman, mekân ve sosyal çevre içinde türkülerin modern çağda yaşatılması olarak değerlendirilmesi doğru olacaktır. Bu anlamda Türk halk müziğinin değerli isimlerinden Yavuz Top'un görüşleri dikkat çekicidir. Müziğin, çağın gerektirdikleri ile şekillenebilmesinin önüne geçilemeyeceğini şu sözlerle ifade etmektedir:

“Ortak bir kağıt atölyesi kurup kağıt üretelim desem siz demez misiniz ki kağıt çağını tamamlamış, yerine traktör vb. gelişmiş araçlar gelmiş, bunu nasıl ve kime satacağız diye? Müzikte de bu şekilde düşünülmelidir. Müziğin alıcısı olmalı, alıcısı olmayan bir şeyi üretemezsin. Yine bir örnekten yola çıkalım. Örneğin Yavuz Sultan Selim’in kavuğunu, cübbesini giyip Beyoğlu’nda dolaşmaya kalksak bize deli diyeceklerinden endişe ederiz. O sebeple çağın getirdiklerine göre hareket etmeye mecburuz. Ama bunu da kendi dinamiklerimizi geliştirerek çağın insanının isteğini karşılayacak duruma getirerek yapmak zorundayız. Atatürk’ün “muasır medeniyet” dediği gibi taklitten uzak bir şekilde, kendi benliğimizi kaybetmeden medeniyet seviyesine çıkmalıyız. Bu da bir anlamda tutuculuğun başka bir varyantı olarak görülebilir. Ama artık çağımızda herhangi bir şeyi eskiden olduğu haliyle muhafaza edemezsin. Anadolu pop-rock müzik türüne de bu açıdan bakılabilir. Çağın gerektirdiği şekilde, o dönemin gençlerinin ihtiyacını karşılayacak düzeyde bir müzik türüdür” (Yavuz Top, Özel görüşme, 2018).

Çağın gerektirdiği yeniliklerle birlikte türkülerin çağdaş bir yorumu halini alan Anadolu pop-rock müzik türü, geleneksel icra yapan sanatçıların ve halk ozanlarının tanınmasını sağlayarak dinleyicinin otantik olana yönelmesine de vesile olmuştur. Halk biliminin işlevsel çözümleme modeline göre değerlendirdiğimizde, söz konusu olan müziğin eğlendirme, hoşça vakit geçirme işlevinin yanı sıra türkülerin, deyişlerin ve halk ozanlarının dinleyiciler tarafından tanınması işlevine de sahiptir. Bu yönüyle kültürün genç kuşaklara aktarılması işlevini, otantik olana yöneltme suretiyle geleneğin güncellenmiş haliyle sürdürdüğü söylenebilir.

Deniz Aydar “Popüler Kültür ve Müzik Üzerine” adlı makalesinde geleneksel köy yaşamının modern dönemle birlikte geçirdiği değişimin müziğe yansımalarını şu şekilde belirtmiştir:

“(…) dünya coğrafyasındaki köy yapılı geleneksel halk ezgilerinin, yani ülkelerin yerel yapısını yansıtan türkülerin ya da daha açık örneklerle bizim toplumumuzdaki mani, ninni ve koşma gibi edebi değer taşıyan halk ezgilerinin gelenek içerisindeki yaşamı, sevgi ve birlik bağlarıyla sürdürmek amaçlı olduğu; bunun yanında, eşitlik, özgürlük gibi kavramların yer bulduğu daha modern dönemde de, modern ama geleneksel söylemi taşıyan şarkılara dönüştüğü görülmüştür. Bu şarkılar kısmen protest bir yapıda olup, kapitalist dünyada şekil değiştiren popüler kültürü oluşturmada ön bir adımdır. Cem Karaca, Moğollar, Erkin Koray ve Anadolu Rock olgusu bu duruma örnek gösterilebilir. Söylenmesi gerekirse folk, popülerliğin içinde daha mütevazı gelenekseli yansıtmakta olup, popüler kültürün içeriklerinden bir tanesidir” (Aydar, 2014: 802).

Çalışmanın “Popüler Kültür” başlıklı 2. bölümünde de belirtildiği üzere popüler kelimesinin halka ait anlamını içeren betimsel tanımına karşın beğenilen, yaygın gibi anlamları içeren ticari tanımı da mevcuttur. Aydar, Anadolu pop-rock’ın halka aitlik dâhilindeki betimsel anlamı taşımakta olduğunu; sevgi, kardeşlik ve aynı zamanda karşı çıkış, özgürlük temasını bir arada taşımakta olduğunu ifade etmiştir. Dolayısıyla Anadolu pop-rock, 1960 ruhuyla popülerin ana temasını yaratmış ve oluşum sürecinde endüstriyel müzik aşamasına henüz girmemiş hali yansıtmakta olduğunu ifade edebiliriz.

Anadolu pop-rock’ın oluşum aşamasının, endüstrinin ağına düşmüş, metalaşmış müzikten ayrıldığını söyleyebiliriz. Çünkü bu müzik türü her ne kadar bir sermaye odağının organizasyonu (Hürriyet Gazetesi) ile disipline olmasına karşın henüz kültür endüstrisindeki tekeller tarafından bir müdahaleye tâbi olmamıştır. Anadolu pop-rock, Batı’nın popüler müziğine karşın Anadolu kültüründen beslenen, onun folklorik temalarını kullanan, emeğin dâhil olduğu deneysel çalışmalar olarak ortaya çıkmıştır. Bu anlamda Anadolu pop-rock’ın (ortaya çıkış sürecinde) diğer metalaşan müzik türleri açısından ayrıldığı nokta, Türk müziğine yeni bir yön vermek amacıyla düzenlenen Altın Mikrofon yarışmasında endüstri tekellerinin yerine halkın söz sahibi olduğu bir jüri tarafından onaylanıyor olmasıdır. Plak satışlarındaki kârın tamamen dereceye giren yarışmacıya ait olduğu bu müziğin, sadece icracının müzikal bilgi, beceri ve zevkine bağlı olarak üretilmesi bir diğer deyişle müziği üreten icracının özgürlüğünde olması metalaşmış müzikten ayrıldığı diğer bir noktadır. Halkın söz sahibi olduğu bir başka örnek ise Milliyet Gazetesinin hafta sonu ekindeki müzik sayfasında, gelen okuyucu mektuplarına göre haftanın en iyi grubu ve şarkıcılarının seçilmesidir. Taner Öngür pazarlama kavramının bile daha oluşmadığı o dönemi şöyle anlatmaktadır:

“Fazla bir imkân yoktu o zamanlarda. Milliyet Gazetesi’nin hafta sonu ekinde bir müzik sayfası olurdu. Gelen okuyucu mektuplarına göre haftanın en iyi grubu, en iyi şarkıcısı vs. seçilirdi. Pazarlama diye bir kavram da yoktu esasında. Altın Mikrofon yarışması yeni isimlerin çıkmasında etkili oldu. Derece alamasan bile finale kalan gruplar turne yapabiliyordu. Şunu da belirtmeliyim. Yarışmada finale on şarkıcı/grup kalıyor ve bu isimler turne yapıyorlardı. Turnede o günkü listeye göre biletlerin arkasında oy pusulası vardı. Turneye gelen seyirciler kendi en iyi üç sıralamasını yapıp sandığa atıyordu. Sonra bütün bunlar toplanıyor ve halkın

seçtiği kişiler derece alabiliyordu gerçekten. Ama derece alamasa bile turneye çıkmış olan kişiler, tanındıkları için bir daha kendi başlarına turne yapma imkânına kavuşuyorlardı. Televizyon yoktu, bugünkü gibi klip gibi bir kavram yoktu. Bir radyo vardı. O da İstanbul ve Ankara radyosuydu. Devlet radyosuydu yani. Buralarda denetleme kurulu vardı ve herkesin şarkısı orada çalamazdı, birçok şarkı elenirdi. Tek yol böyle konserlere çıkmaktı” (Taner Öngür, Özel Görüşme, 2019).

Altın Mikrofon yarışması ile birlikte yabancı müzikleri icra ederek var olmaya çalışan gençler kendi öz müziklerine yönelmiş, yüzlerce yıllık kültür mirasından beslenerek yeni bir akımın tohumlarını atmışlardır (Canbazoğlu, 2009: 23). Çünkü bu yarışmadan önce yabancı müzik icra etmenin yanı sıra büyük şehirlerde yerel ve geleneksel motiflere dayanarak yapılan Batı müziği yaratma çabaları bölük pörçük, disipline edilmemiş bir şekilde ilerliyordu. Bu anlamda, Altın Mikrofon yarışması daha adı konulmamış “Anadolu pop”un anayasası niteliğinde olup genç müzisyenlerin arayışını, çabalarını disipline etmiştir (Bengi, 2017: 17-18).

1950’li yıllarda Elvis Presley ile birlikte ün kazanan Rock’n Roll müzik türünün ardından 1960’larda Beatles, Rolling Stones vb. gruplar adı henüz rock müziği olarak anılmayan bir türde müzik yaparak tüm dünyayı etkisi altına almıştır. Ayrıca Avrupa’daki bu grupların ve hippilerin savaşı ve kapitalist sistemin getirdiği sömürü anlayışına bir tepki olarak Doğu kültürlerine yönelmeleri de Türkiye’de karşılık bulmuştur. Yabancıların kendi topraklarının dışında başka saf, arı kültürlerle merak salmalarına karşın Anadolu pop-rock temsilcileri bu ihtiyaçlarını kendi vatanlarından yani Anadolu’dan, kendi öz değerlerinden beslenerek karşılamışlardır. Avrupalı grupların icra ettikleri bu müzik, kapitalizmin sömürü düzenine bir karşı çıkış olarak ortaya çıkmasına karşın daha sonra bu düzenin çarklarına uyum sağlar bir duruma gelmiştir. Dolayısıyla herhangi bir müziğin bu sistemden yani müzik endüstrisinden bağımsız olarak var olamayacağı, bu düzenin bir parçası olarak devam edeceği yadsınamaz bir gerçektir. “(...) müziğin endüstrileşmesini ne müziğin başına gelen kötü bir şey ne de müziği oluşturan bir şey olarak görmeliyiz. Müziğin endüstrileşmesini ancak müziğin kendisini oluşturan bir süreç olarak değerlendirmeliyiz” (akt. Erol, 2005: 88).

Anadolu pop-rock'ın ortaya çıkış sürecinde -aranjman müziğine de bir tepki olarak- “kendi öz müziğimiz ile dünyada nasıl var olabiliriz” türünde bir anlayış ve arayışın temel alındığı söylenebilir. Ancak sonrasında her şey gibi bu müzik türü de endüstrinin bir parçası olmak zorunda kalmıştır. Altın Mikrofon yarışmasının finalinde halkın kararı sonucu dereceye girenlere 45'lik basılması ise bu endüstrileşme sürecine dâhil olma noktasında önemli adımlardan biri olmuştur. Hürriyet Gazetesi kârı gruplara bırakarak 45'likleri uygun fiyatla satışa çıkarmıştır (Bengi, 2017: 20). Bu anlamda, Benjamin'in ifadesiyle popüler kültürün demokratikleştirme potansiyeli taşıması, bireye seçim hakkı tanınarak bireyin özgürleşmesinde önemli bir rol oynamaktadır (Yılmaz, 2017: 31). Anadolu pop-rock müziği bir popüler kültür ürünü olarak değerlendirildiğinde, halkın seçimi ile dereceye giren gruplara plak yapılması bir bakıma halkın özgür kararını da yansıtmaktadır.

Anadolu pop-rock plak pazarını, gazino sahnelerini, turneleri ve Hey, Ses gibi dergilerin satışlarını güdümlleyen bir kaynak haline gelmiştir (Canbazoglu, 2009: 35). Yerli müzik endüstrisini besleyen bir duruma gelen Anadolu pop-rock'ın ancak TRT'nin denetim kurulundan geçtiği ölçüde ticari başarısını arttırdığı söylenebilir. Canbazoglu, dönemin tek yayın organı olarak TRT denetiminden geçemeyen eserlerin plak şirketleri tarafından yayımlanmadığını ifade ederek TRT yolunun kapanmasının Anadolu pop-rock müziğine ticari yönden vurulan büyük bir darbe olarak nitelemiştir. Çünkü eserlerin tanıtımında TRT başat rol oynamakta olup TRT'nin dışındaki konserler, gazete ve dergiler vb. diğer alanlar ise eserlerinin tanıtımı açısından yeterli olamamıştır (Canbazoglu, 2009: 41).

Anadolu pop-rock temsilcileri yaptıkları müziğin tanıtımı için gerekli mücadeleyi sürdürürken magazinsel yönden de bu tanıtımı desteklemeye çalıştıkları görülmektedir. Fatma Gürses “Müzikte Siyasal Söylem Ve Türkiye’de Anadolu Rock: ‘Cem Karaca Ve Barış Manço’ Örneği (1960-1980)” adlı makalesinde Anadolu pop-rock temsilcilerinin dünyada popüler olan grupların ve sanatçıların müziklerinden olduğu kadar yaşam biçimlerinden de etkilendiklerini belirterek magazinsel boyutuyla basında temsil edildiklerini iki örnekle ifade etmiştir:

“İlki 1968’de *Beatles*’ın, Hintli meditasyon yöntemlerinin moda olması nedeniyle meditasyon tekniğinin kurucusu *Maharish Mahes Yogi* ile bir arada olduğu fotoğrafların dünyada ünlenmesidir. Benzer biçimde *Yogi*’nin *Moğollarla* birlikte olduğu fotoğraflarının Türk basınında yer alması grubun ününü arttırmıştır (Erkal, 2014: 88). İkincisi, 1966’da yine Beatles üyesi George Harrison’ın fotomodel Pattie Boyd ile evliliğinin magazin konusu olmasıdır. Boyd, Harrison’dan ayrılarak Eric Clapton ile ikinci evliliğini yapmış ve Clapton’un ünlü “Layla” şarkısını yazmasına ilham kaynağı olmuştur. Bu olaya benzer bir olay da 1970’li yıllarda Barış Manço’nun Belçika’da Marie Claude adlı bir fotomodelle evlenmesiyle yaşanır. 40 günlük evlilikten sonra Fikret Kızılok’la aşk yaşamaya başlayan Claude, magazin ve müzik basının konusu olur (Erkal, 2014: 93). Görüldüğü gibi Anadolu rock müziğini temsil eden sanatçılar, dönemin rock gruplarından özel yaşamı da kapsayan biçimde etkilenmiştir” (Gürses, 2017: 335).

Bütün bu değinilen noktalar göz önüne alındığında Anadolu pop-rock temsilcileri, Türk sözlü kültürünün müzik belleğinden ve edebiyatından yararlanarak geleneğe ait anonim türküler ve âşıklara/halk şairlerine ait şiirleri dönemin müzik anlayışı içinde yeniden dönüştürmüş; gelenekteki melodik/edebî motifleri kullanarak özgün eserler üretmiştir. Adorno’nun “*yeni ve alternatif eserler oluşturmaktan çok, eski kültürün kazanımlarını korumaktan yana*” (Kulak, 2017: 217) olan bakış açısına karşın Anadolu pop-rock’ın geleneği kırsal yaşamdan kent ortamına ve plak, radyo vb. elektronik ortamlara taşıyarak “*kültüre ait unsurların devamını sağlama gibi bir işleve sahip olduğu*” (Uyanık, 2008: 64) söylenebilir. Bir popüler müzik türü olarak müzik endüstrisi ve kitle iletişim araçları ile ilişkisi neticesinde ise geniş halk kesimlerine ulaşmış; kültür endüstrisinin kaçınılmaz kapsamına dâhil olmuştur.

4.2. Anadolu Pop-Rock Müzik Türünün Otantisite ve Metinlerarasılık Kavramları Bakımından İncelenmesi

4.2.1. Otantisite Açısından Anadolu Pop-Rock Müziği

Anadolu pop-rock, Anadolu türkülerinin/deyişlerinin veya Anadolu motifli özgün eserlerin Batı popüler müziğinin teknik ve çalgılarıyla birleşmesi sonucu oluşan sentez bir müzik türüdür. Bu popüler müzik türünde postmodern bakış açısının yani geçmişe, geleneğe dönüşün izleri görülmektedir. Ancak postmodern bakışta geçmişe dönüş, tamamen geçmişin kapsamında kalıp, korumacı bir anlayışla yeniliklere kapalı olmak anlamında olmayıp geçmişle bugün arasında ilişki kurabilen

bir yönelime sahiptir. Chevassus'un da belirttiği üzere geçmişe yönelik bu tavır eklektik olma eğilimini de ortaya çıkarmaktadır. Geriye bakış bir diğer deyişle geçmişe, geleneğe bakış tamamen çağdaş tekniklerden vazgeçerek değil; aksine bütün bu yeniliklerin geçmişin unsurlarıyla yani karşıtlıklar yoluyla birbiri içinde eritilmesiyle mümkündür (Chevassus, 2011: 17). Bu sayede geçmişin ve geleneğin temsili sayılan yerel unsurların çağdaş tekniklerle buluşması sonucu dönüşen, değişen bir kültürel yapı ortaya çıkmaktadır. Ortaya çıkan bu kültürel yapı ise hem yerel/kırsal kesime hem de şehirli/kentli kesime hitap ederek geniş bir kitleye kavuşabilmektedir.

Ayhan Erol, "Popüler Müziği Anlamak" adlı çalışmasında bahsedilen postmodern bakış açısını çeşitli örneklerle açıklamaktadır. Yazar, Kuzey Afrika'da Fas'ın kuzeydoğusu olan Oran/Oujda bölgesindeki düğünlere özgü geleneksel müziği olan "Rai"nin halen yerel şive ile söylenmesine karşın Batı'dan alınan pek çok üslubu ve teknolojik yeniliği içerisinde barındırmasıyla günümüzde "Pop-Rai" olarak isimlendirildiğini ve 1980'lerle birlikte Avrupa'da popüler hale geldiğini söyler. Erol, temelde geleneksel Mağrib kültürünü yansıtan bu müziğin, düğün törenlerinde icra edilen ve eskisinden hiçbir şey kaybetmemiş bir müzik olmadığını, aksine çeşitli etkilerden geçerek dönüşen bir kültürel ürün olduğunu ifade etmiştir. Bununla birlikte küresel kültür ve teknolojik gelişmeler içinde pek çok ulusal ve yerel popüler müziklerin bu etkileşim zincirinin sonucu ortaya çıktığını belirtmiştir (Erol, 2005: 251).

Müzikteki bu ve buna benzer etkileşimlerin ya da bir diğer deyişle değişimlerin incelenmesinde kullanılan otantisite kavramı işlevsel bir analitik araç olarak karşımızda durmaktadır. Bu kavram önce felsefe alanında, daha sonra sosyal bilimlerin eski ve yeni disiplinlerinde, ardından kültürel çalışmalarda ve popüler müzik incelemelerinde kullanılmış bir analiz birimidir (Erol, 2015: 203). Batı'dan alınan müziksel unsurların yerel müzik pratikleri içinde eritilerek yeni bir form kazanması sonucu oluşan popüler müzik türlerinden Anadolu pop-rock'ın bu kavram üzerinden incelenmesi faydalı olacaktır.

Otantisite yaygın kullanıma göre, geçmiş odaklı olup, geçmişteki nesne veya pratiklerin aslına uygunluğuna ilişkin bir iddiadır (Erol, 2015: 204). Yenilik ve alıntıları kabul etmeyen, geçmişin ve kültürün dış etkenlerden korunması gerektiği anlayışına sahip olan bu kavram, küreselleşmenin ve teknolojik gelişmelerin etkisiyle yaşanan çağın gerekliliklerine cevap veremez duruma gelmiştir. Erol bu kavramı analize elverişli bir hale gelmesi maksadıyla yeniden kavramsallaştırmış ve popüler müzik incelemelerinde işlerlik kazanmasını sağlamıştır. Ona göre, otantisite geçmişe ait olduğu kadar bugüne de ait bir meseledir. Günümüze ait bu vurgu, otantik kültürel ürün ve pratiklerin çağımızın getirdiği yeniliklerle birlikte eritilmesi ve yeniden yapılandırılması anlamını taşımaktadır:

“(...) otantisite/özgünlük, tüm dünya toplumları için otantik olduğu/olması gerektiği söylenen, yani kültürel ideal olarak ana ölçütü “iyi” olan ürün ya da pratiklere atfedilen niteliklerdir. Bu yüzden her türlü otantisite söylemi ‘nevi şahsına münhasır’ yani ‘kendine özgü’ (sui generis) ve kendi-göndergesel, yani kendine atıfta bulunan (self-referential) bir gerçek/hakikat iddiası taşıyan modern bir davranıştır. Çünkü geçmişe yönelik arzu ve yargı yüklü bakışın bir ürünü bile olsa, tamamen yeniden oluşturulduğu için, her şeyden önce günümüz üzerine eleştirel bir yorumdur. Bu yüzden otantisite geçmişe ait olduğu kadar, geçmişin bugünde somutlanması, korunması, canlandırılması ile aslında bugüne ait bir meseledir. Otantik kültürel ürünler ve pratikler dizisi arayışı, beklentisi ya da inşası, aslında bugünün gündelik yaşamıyla çakışmayan öğelerin/kültürel bileşenlerin arayışı ya da yeniden yapılandırılmasıdır. Bu yüzden otantisiteyi verili ve değişmeyen bir şey olarak değil, bağıntısal ve rastlantısal nitelikleriyle bir ‘süreç’ olarak kavramlaştırmalıyız” (Erol, 2015: 206).

Erol, otantisitenin eski/yaygın kullanımına göre geçmiş, arı, saf vb. referanslarla popüler müzikte otantisite arayışında olmanın günümüzün koşullarında mümkün olmadığını ifade ederek “*müziksel ve müzikdışı pek çok bileşenin aktarılma, alınma ve kendine mal etme yolunun müzikte otantisite inşasına temel olduğunu*” savunmaktadır (Erol, 2015: 210). Dolayısıyla otantisitenin eski/yaygın anlamıyla geçmişe ve geleneğe ait olan Anadolu türkülerinin korunması ve yaşatılmasının yanı sıra başka müzik türlerinden alınan unsurlarla birleştirilip sentez bir müzik haline gelmesinde otantisitenin yeni kavramsallaştırılan yapısına vurgu vardır.

Otantisite kavramını bir analiz birimi olarak yeniden kavramsallaştıran Erol, müzik bağlamında otantisite ile ilgili üç kavramdan söz eder. Bunlar, Geleneksel

Otantisite, Modern Otantisite ve Postmodern Otantisite'dir. Geleneksel otantisiteyi, saf, arı, geçmişe ait yerel müzik pratiklerini kapsayan bir kavram olarak nitelendirmektedir. Örneklendirmesini Alevi müziksel kimliği özelinde yapan Erol, “*şarkı söylemeye eşlik eden ‘arı’ bağlama icrasına dayalı olan Alevi türküleri*”ni (Erol, 2015: 144) bu kapsamda değerlendirir. Modern otantisiteyi erken Cumhuriyet döneminin müzik politikaları doğrultusunda ulus devlet olma gayesiyle türkölere ağırlık verilerek türkölerin evrensel ölçütlerde yer edinebilmesi için Batı müzik tekniğı ile işlenmesi, çok sesli hale getirilmesi olarak tanımlamaktadır. Postmodern otantisiteyi ise ana akım popüler müzik unsurları kullanılarak türkölerin yeniden canlandırılması, icra edilmesi olarak belirtir (Erol, 2015: 144).

Bu kategorilendirme çerçevesinde Anadolu pop-rock'ın “postmodern otantisite” kavramı içinde değerlendirilebileceğı görölmektedir. Batı popüler müzik standartları olan armoni, ritim, çalgı vb. unsurların türköl içinde harmanlanması ile geleneksel icranın çağdaş bir yorumu oluşmuştur. Canbazoglu, Cem Karaca ve Apaşlar grubunu müziksel anlamda tanımlarken “*geldikleri akım rock'n roll, dünya görüşleri beat, yapmak istedikleri ise Anadolu kaynaklı bir müzik*” ifadesini kullanmış ve bu üç özelliğın harmanlanmasıyla da özgün bir Doğı-Batı sentezine ulaşılacağını ifade etmiştir (Canbazoglu, 2009: 128). Özellikle 1965 yılında Hürriyet Gazetesinin düzenlediğı Altın Mikrofon yarışması ile dünyadaki popüler müzik akımlarından caz ve rock'n roll'un müziksel unsurlarının türkölle buluşturulma çalışmaları, Anadolu pop-rock'ın ilk döneminde oldukça yaygın olarak görölmektedir. Aslında Altın Mikrofon yarışmasından önce bu müzikal etkileşim sürecini başlatan yani türkölün melodik yapısına zarar vermeden Batı çalgı ve formlarıyla buluşturulmasının ilk önderlerinden sayılan müzisyen Tölay German'dır. 1964 yılında caz armonisinden oluşan bir düzenlemeyle yeniden yapılandırılan Burçak Tarlası adlı türköl, Anadolu pop-rock akımını başlatan bir çalışma olmuştur. Anadolu pop-rock'ın bir müzik akımı haline gelmeden önce yapılan türköl düzenlemeleri mevcut olsa da bu çabaların Tölay German ile birlikte kesin bir çizgiye oturduğı söylenebilir. Ayrıca popüler müzik unsurlarının kullanılmasının yanı sıra türkölün çok sesli olarak icra edilmesi süreci de Tölay German'la başlamıştır. Böylece “modern otantisite” kavramsallaştırmasıyla düşünöldüğünde

erken Cumhuriyet dönemindeki müzik politikalarına yaklaşan bir müzikal çeşitliliği de görmekteyiz.

Dönemin müzik yarışmalarının özellikle de Altın Mikrofon yarışmasının, Anadolu pop-rock'ın ortaya çıkışındaki etkisi büyüktür. Yarışma şartnamesinde belirtildiği üzere Batı çalgı ve formlarının kullanılarak özgün, "bize ait" çalışmalar yapılması düşüncesi, türkülerin belirtilen kriterlerle icrasına yol açmıştır. Bu durum günümüzün yeni kavramsallaştırmasıyla birlikte otantisitenin postmodern bakış açısıyla yorumlanmasına da zemin oluşturmuştur. Dönemin türkü icracıları ve otoriteleri tarafından Anadolu pop-rock'ın türkülerini yozlaştırdığı, bozduğu, geleneksel icraya ters düşen bir icraya sahip olduğu yönünde eleştirilmiştir. Halk müziğinin modern kalıplarla yorumlanmasının uygunsuzluğu üzerine getirilen tüm eleştiriler, dönemin bakış açısıyla düşünüldüğünde kendi öz müzik hafızamızın yok olacağı kaygısından kaynaklı korumacı bir refleksi içermektedir. Çünkü bu bakış açısına göre türküler bir diğer deyişle yerel müzik pratikleri aslına uygun olarak gelenekte icra edildiği şekliyle muhafaza edilmeli, yabancı çalgı ve müzikal formlardan uzak tutulmalıdır. Bu yaklaşımda geleneklerdeki muhafazakârlık vurgusunun öne çıktığı görülmektedir. Oysaki kültürü oluşturan gelenekler "geçmişten hareketle geleceğin yaratılması" olarak tanımlanmakta olup statik olmayan yani her türlü çağdaş yorumların oluşmasını sağlayıcı dinamik bir olgudur (Özdemir, 2012: 107). Özdemir, geleneğin sabit, değişmez olarak görülmesinin geleneğin varlık dinamiğiyle yani onu var eden değişim ve yenilenme özelliği ile çatıştığını ifade etmektedir (Özdemir, 2012: 202). Bununla birlikte küreselleşme ve teknolojik gelişmelerin etkisinin de günden güne arttığı bir süreçte müziğin yerel pratiklerindeki şekliyle muhafaza edilmesinin güçlüğü; farklı kültürlerden etkilenmesinin kaçınılmaz olduğunu daha net bir biçimde görebilmekteyiz.

Moğollar grubunun üyesi olan Taner Öngür, Anadolu pop-rock'ın ortaya çıkış sürecinin sadece Türkiye'ye özgü bir durum olmadığını; o yıllarda dünyada popüler olmuş müziklerin pek çoğunun aslında kendi geleneksel kültürlerinden alınan özle, mirasla üretildiklerini ifade etmiştir. Bu anlamda postmodern otantisite bakış açısı ile yapılan müziklerin popülerlik kazanma yolunda etkisinin de önemli

olduğu görülmektedir. Taner Öngür ile yapılan görüşmede, sanatçı tespitini şu ifadelerle açıklamıştır:

“Sadece bizim yaşadığımız bir durum değil bu. Amerikan müziği dünyada en yaygın bir müziktir. Ona bakarsan her bölgenin ayrı bir soundu var. New Orleans’ta zenci Kızılderililer var, onların woodu ayinlerindeki müziği blues var mesela... Blues esasında zencilerin, çalışan işçilerin halk müziğidir. Onların türküleri gibi. (...) Yani her ülkenin yaşadığı şeyler bunlar. Ama sonra blues geliyor ve cazı doğuruyor sonra da rock’n roll ve rock’ı doğuruyor. Dünya çapında bir müzik haline geliyor. Beatles, İngiliz işçi sınıfı geleneğinden yola çıkarak şarkılar yapan bir gruptur. Yani hiçbiri köklerinden kopup da yepyeni bir şey yapmış değil. Mesela Jethro Tull eski İngiliz efsaneleri olan kelt’ten yararlanıyor. Oradan yola çıkarak bir rock müziği yapıyor. California’da The Beach Boys, Hawai müziği etkisi ile müzik yapıyor. Bütün dünyada bu böyle... Bu çok doğal bir durum... Biz de onları gördüğümüz zaman Anadolu’nun eşsiz mirasından yararlanabiliriz dedik. Mesela, distortion gitarımız var ve zurna gibi çalabiliriz bunu dedik. Cem Karaca ve Moğollar’ın “Obur Dünya” parçasının girişinde duyabilirsiniz bu soundu” (Taner Öngür, özel görüşme, 2019).

Erken Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının temel noktası, Türklerin gerçek müziği olarak kabul edilen halk müziğinin, muasır medeniyetler seviyesine ulaşması için Batı tekniği kullanılarak çok seslendirilmesi olmuştur. Aslında bu politikalarının temel başlangıcı Gökalp’in tezlerinden önceki bir süreçte dayanmaktadır. Balkılıç bu süreci, “*Osmanlı Geleneksel Müziği’ni ve Halk Müziği’ni sentezci bir perspektiften değerlendirmenin Gökalp ile başlamadığını da belirtmek gerekir; böylesi bir bakış açısı Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerinde filizlenmeye başlar*” şeklinde ifade etmiştir (Balkılıç, 2009: 100-101). Atatürk’ün çizdiği muasır medeniyet seviyesi, Batı’ya öykünmecilik anlayışından uzak, milli kültürün çağdaş tekniklerle evrensel ölçütlere taşınabilmesi amacını içermektedir. Tabii ki bu önemli değişim, toplumun da kabulüyle gerçekleşebilecek bir durumdur. Nitekim o dönem içinde yapılan çalışmalar toplum içinde pek fazla kabul görmemiştir. Müzikteki bu değişimlerin toplumla uyum içinde olması ve halkın bu değişim sürecine onay vermesi, katkı sağlaması önemli bir faktördür. Orhan Tekelioğlu, erken Cumhuriyet döneminde hedeflenen müzikteki Doğu-Batı sentezinin, popüler müziğe ilişkin bir programı içermemesi yani “*kolayca dinlenip, kulak alışkanlığı kazanılabilecek çok sesli popüler bir form*”un düşünülmemesi yönünde önemli bir eksikliğin olduğunu ifade etmiştir (Tekelioğlu, 1999: 149).

1960'lı yıllarda Anadolu pop-rock müzik türünün ortaya çıkış koşulları değerlendirildiğinde (festivaller, yarışmalar vb.) toplumun bu müzik akımını benimsediği, türkülerini yeni haliyle dinlemekten zevk aldığı hatta türkülerini ve Karacaoğlu, Dadaloğlu, Emrah, Âşık Veysel gibi halk ozanlarını bu müzik akımıyla birlikte tanıma fırsatı bulduğu görülmektedir. Edip Akbayram ile yapılan görüşmede sanatçı bu tespiti şu şekilde ifade etmiştir:

“(…) O yıllarda kimse halk ozanlarını pek tanıımıyordu. Anadolu pop-rock'ı dinleyen genç kuşak Mahsuni Şerif'i, Neşet Ertaş'ı ve diğer halk ozanlarını tanımaya başladı. Bu açıdan halk müziğinin büyük ozanlarını Anadolu pop ve pop dinleyen arkadaşlarımıza tanıtmakta biz bir yerde ön ayak olduk diyebilirim. O ozanların önünde saygıyla eğiliyorum. Çok büyük şeyler yapmışlar. Bana göre Pir Sultan, Mahsuni Şerif, Neşet Ertaş, Davut Sulari vb. ozanlar bu ülkenin Beethoven'ları, Mozart'larıdır” (Edip Akbayram, Özel görüşme, 2018).

Bu doğrultuda erken Cumhuriyet döneminde hedeflenen müzik devriminin Anadolu pop-rock ile gerçekleştiğini yani devletin müzik politikası ile Anadolu pop-rock müziğinin, halk müziğinin Batılı tekniklerle çok seslendirilmesi düşüncesi açısından akraba olduğunu belirten Tekelioğlu'na göre; aralarındaki tek farkın, bu sentezin ciddi müzik¹ yerine popüler müzik alanında amaçlanmasıdır (Tekelioğlu, 1999: 151).

Kimi görüşe göre, türkülerin derlenip radyolarda icra edilmesinde de bir modern otantisite vurgusu olduğu ifade edilmektedir. Yukarıda bahsedildiği üzere erken Cumhuriyet dönemi müzik politikalarındaki amaç Türklerin gerçek müziği olarak ifade edilen türkülerin derlenip Batı müzik teknikleriyle işlenmesi ve evrensel ölçütlerde yerini alabilmesidir. Ancak bu müzik devrimi istenilen düzeyde gerçekleşmemiş, toplum genelinde yaygınlık kazanamamıştır. 1940'lı yıllardan itibaren ise Türk Halk Müziği (THM) kavramı ortaya çıkmıştır. Bu kavramla birlikte oluşturulmak istenen hedef, “*kaynağını bütünüyle yerel müzik pratiklerinden alan ve*

¹ Tekelioğlu “ciddi müzik” kavramını Batı müziği ile halk müziğinin kaynaşmasından oluşan sentez müzik bağlamında kullanmış olup popüler müziğin ise bu kapsamın dışında olduğunu belirtmiştir (Tekelioğlu, 1999: 147). Bu terim ilk olarak Theodor W. Adorno tarafından yüksek niteliğe sahip sanatsal müzik anlamında kullanılmıştır. Yine Adorno tarafından bu kavramın zıttı olan “hafif müzik” kavramı ise sanatsal müziğin dışında kalan popüler müzikleri kapsayacak şekilde bir meta olarak nitelenmiştir.

halkın “gerçek müziği” olma isnadı yöneltilen bir müzik” (Gürkan, 2015: 173) olmasıdır. Erken Cumhuriyet döneminin derleme çalışmaları ve sonrasında muasır medeniyetler seviyesine çıkarılması için yapılan modernist çabalar ile yerel müzik pratikleriyle oluşturulan THM arasında önemli farklar olduğunu belirten Gürkan’a göre, inşa edilen THM’nin, modernist ilkeler sebebiyle yerel müzik pratiklerinin geleneksel yapısından kopuş olmuştur. Barış Gürkan’ın “Türk Halk Müziğinin Modern Otantisite ve Geleneksel Otantisite Bağlamında İncelenmesi” adlı makalesinde icra bağlamı, konser ritüeli, standartlaştırma ve derleme sürecindeki müdahaleler vb. kriterler geleneksel otantisite isnadı yüklenen yerel müzik pratiklerinden kopuşun nedenleri olarak görülmüştür. Modern otantisite kriterine sahip THM ile halkın kendi müziği kültürel bağlamından kopmuş, icra bağlamı (sahne, radyo, TV vb.) değişmiştir. Bir orkestra eşliğinde karma koro tarafından icra edilen türküler konser ritüeli kimliğine bürünmüş, yereldeki icra şeklinden farklılaşmıştır. Orkestralarda farklı çalgıların birlikteliğini sağlamak adına perde ayarlarında standartlaşmaya gidilmiş, bu sayede her çalgının her türküyü birlikte icra edebilmesi için homojen bir icra kabiliyeti kazandırılmıştır. Son olarak derleme sürecindeki sanatsal ve politik müdahalelerin (ritmik yapıların değişmesi, türküde geçen bazı kelimelerin değişmesi vb.) etkisiyle türkülerin yereldeki icrasından farklı bir icra oluşmuştur (Gürkan, 2015: 173-174). Tekelioğlu da Yurttan Sesler programında iyi niyetli çabalarla yapılan sentez politikasını şu şekilde ifade etmiştir:

“(...) halk müziği icra geleneğinde olmayan, âşık tarafından tek sazla söylenen türkü, aynı ezgiyi çalan birçok saz eşliğinde geniş bir koro tarafından ve bir şef yönetiminde sunulmaya başlanır. Böylece Batı müziğindeki koro ve çalgı eşliği halk müziğine uyarlanmış, neredeyse şef tarafından yönetilen bir orkestra etkisi sağlandığı düşünülmüştür” (Tekelioğlu, 1999: 149).

Bu görüşlerin aksine, Yücel Paşmakçı, Mehmet Erenler ve Yavuz Top ile yapılan görüşmelerde “Batı müziğindeki koro ve çalgı eşliği halk müziğine uyarlanmıştır” yargısına katılmadıklarını dolayısıyla Türk halk müziğinin başka kültürlerden alınma yöntemlerle icra edilen bir müzik olmadığını ifade etmişlerdir. Kına gecelerinde, düğünlerde, sıra gecelerinde, oturak âlemlerinde, köy güvendelerinde vb. toplu çalma-söyleme geleneğinin zaten mevcut olduğunu

belirtmişlerdir. Yavuz Top, halk müziğinin icra geleneğinin sadece âşık tarzı müzik geleneği ile sınırlandırılmayacağını ise şu sözlerle ifade etmiştir:

“Yerel pratikleri sadece âşık formatı ile sınırlandıramayız. Yani tek bir aşığın çalıp söylemesi durumu âşık tarzı müzik geleneğinde vardır. Ancak yerel pratikler hep böyledir gibi bir yargıya varamayız. Çünkü gelenekte toplu söylenen ve çalınan kına geceleri, düğünler, halaylar, sıra geceleri vb. vardır. Yurttan Sesler korosuna ve toplu çalma geleneğine bu açıdan bakmalıyız. Batı müziğindeki koro ve çalgı eşliğinin halk müziğine uyarlanması, bir şef tarafından yönetiliyor olması yargısına gelince, sonuçta bir topluluk varsa bu topluluğun ister orkestra ister koro olsun giriş-çıkışını düzenleyecek bir kişi olacaktır. Buna ister şef deyin, ister yönetici deyin ne dersiniz deyin mutlaka birisi olacaktır. Aklın yolu birdir. Batı da bunu böyle yapacaktır, Doğu da... Anadolu’da diyelim ki bir köyde kaç tane bağlama, zurna çalan var... İşte onlar bir araya gelip meşk edeceklerinde aynı anda başlayabilmek için içlerinden birisi komut veriyor. Gelenekte de bu böyledir zaten” (Yavuz Top, özel görüşme, 2018).

Görüldüğü üzere iki farklı yaklaşım THM olarak adlandırılan bu müzikal yapılanmanın, otantisite kriteri çerçevesinde ana ölçütü “iyi” idealini yansıttığı görülmektedir. Erol, kültürel ve müzikal ideal olarak otantisitenin ana ölçütünün güzel ile özdeşleştirilen iyi olduğunu belirtmiş ve “*kendinde iyi yoktur, bağlamında iyi vardır*” tanımlamasıyla analitik bir yaklaşımda bulunmuştur (Erol, 2015: 208). Bu tespit, iyi olan şeyi bağlamlaştıran insanlar açısından birbirinden farklılık göstermekle beraber o şeye karşı atfettikleri bir yorumlama meselesidir. Dolayısıyla popüler müzik özelinde bir analiz yapıldığında popüler müzikte otantisitenin olup olmadığı, insanların kim olduğuna bağlıdır. Yani neyin otantik olduğu değil; kimin otantik isnadı yaptığı önemlidir (Erol, 2015: 210). Bir müzik türü ile ilgili otantik isnadı sadece müziksel olmayıp müzik dışı birçok referanslara da bağlıdır. İşte bu referansların ana belirleyicisi, ürünün kendisinden ziyade o ürüne kişiler tarafından atfedilen otantisite isnadıdır.

Anadolu pop-rock türünde eserlerin yerel pratiğindeki icrasına yapılan vurgular müziksel ve müzik dışı unsurlar ile sağlanmıştır. Tabii ki burada yerel pratik derken aslında THM ayrımının yapıldığı sürece ve Yurttan Sesler’deki icraya referans söz konusudur. Bağlamsal temelli yapılan bu referanslar aksan, şarkı söyleme üslûbu, özel bir çalgı tercihi, giyim, bedensel devinim veya yaşam biçimi

olarak görülmektedir (Erol: 2015: 212). Anadolu pop-rock'ta özellikle bu türün özgün çalışmalarında bu belirtilen referanslara yapılan atıflarda kardeş yerine gardaş, anne yerine ana, artık yerine gayrı vb. sözcüklerin tercih edilmesi; vay, aman, hey gibi sözcüklerin yanı sıra ikilemelere, halk deyimlerine, atasözlerine ve yöre ağızlarına yer verilmesi aksan ve şarkı söyleme üslûbu açısından Anadolu'yu hatırlatan söylemlerdir. Bununla birlikte Anadolu pop-rock temsilcilerinin sahnede kullandıkları kıyafetler de Anadolu temasını taşımakta olup aynı zamanda Batı kültürüne özgü giyim-kuşam tarzlarını da yansıtmaktadır. Çoğu zaman kadınlara ait geleneksel giysileri bile kullanarak farklı bir tarz sergilemişlerdir. Uzun saçlar, kaftanlar, pelerinler, kovboy çizmeleri, simli kuşaklar, yelekler vb. Doğu-Batı çeşnili imajlarla müziklerini icra etmişlerdir (Canbazoglu, 2009: 26). Bu imajların önemli esin kaynaklarından biri de dünyada büyük ilgi gören Western filmleridir. 70'li yıllarda Western türü sadece sinemada değil müzikte de söylemsel ve görsel olarak etkili olmuştur. Kovboy çizmelerinin yanı sıra Türkler için önemli olan at, avrat, silah kavramlarının eserlerin sözlerinde yer alması Western filmlerinin yarattığı fırsatla birlikte önemli imgeler haline gelmiştir (Erkal, 2014: 103).

4.2.2. Metinlerarasılık Açısından Anadolu Pop-Rock Müziği

Metinlerarasılık, iki ya da daha çok metin arasındaki alışverişi ortaya koyan bir kavramdır. Diğer bir deyişle bir yazarın başka bir yazarın metninden kesitleri kendi metninin bağlamında kaynaştırdığı yeniden-yazma işlemi olarak tanımlanmaktadır (Aktulum, 2000: 17). Metinlerarasılık, terim olarak ilk defa 1960'lı yılların sonunda bir edebiyat teorisyeni olan Julia Kristeva tarafından ortaya atılsa da, aslında kavram özünü Rus eleştirmen Mihail Bakhtin'den almaktadır. Bakhtin'in söyleşim/söyleşimcilik adını verdiği bu kuram, bir sözcenin başka sözcelerle ilişki halinde olmadan, birbirlerini etkilemeden var olamayacağı anlayışına dayanır ve bu anlayış Kristeva'nın metinlerarası kavramının temelinde bulunur (Aktulum, 2000: 25). Bakhtin, iki metnin birbirleriyle temasa geçtiği bu süreci, bir diyaloga bağlayarak metnin hem öncesini hem de sonrasını aydınlatan metinlerarası diyalog olarak tanımlamaktadır (akt. Bauman, 2009: 252). Bu tespit, metnin bitmiş, sona erdirilmiş bir ürün olmadığını; başka metinlerle bağlantıda olduğunu ve böylece

alıntılama yollarıyla topluma ve geçmişe bağlanan bir üretim süreci olduğunu göstermektedir (Barthes, 1993: 139).

Metinlerarasılığın, Kristeva'nın ve diğer kuramcılarının vurguladığı gibi postmodern eleştiri alanında bir metnin başka metinlerle, başka söylemlerle kurduğu ilişkinin çok seslilik niteliği taşıdığı yönündeki kavrayışı ve bu kavramın postmodern yazının temel özelliklerinden biri olduğu anlayışı basmakalıplaşmış bir tespittir. Çünkü yaşanan çağın düşünsel ve kültürel tarihine de bağlı olan metinlerarasılık, günümüzde sadece yazın alanında (roman vb.) değil resim, sinema, mimari, müzik vb. tüm sanat alanlarında var olan bir olgudur (Aktulum, 2000: 10). Bu doğrultuda, metinlerarasılık terimini bir sanat dalı olan müzik alanında değerlendirdiğimizde “*en az iki müziksel yapıt, iki şarkı sözü arasındaki alışveriş*”i niteleyen “müziklerarasılık” terimine karşılık gelmektedir (Aktulum, 2017: 11). Bir müzik yapıtının içinde geçen şarkı sözleri nasıl bir metni oluşturuyorsa, müzik de kendi başına bir metindir. Müziğin notaya alınması ile de somutlaşan bu metin, yazınsal alanda olduğu gibi kendisi dışındaki başka müziksel yapıtlarla ilişki halinde olup aralarında sessel/sözel alışverişte bulunabilmektedirler. Bu alışverişte kullanılan temel yöntemlerden biri ise “alıntılama”dır. Bir metinlerarasılık/müziklerarasılık yöntemi olan alıntılamanın folklorik bakış içerisinde en önemli işlevlerinden biri ise eski ile yeni yapıtlar arasında bir etkileşim kurulmasına yol açmak ve dinleyicinin kültürel birikimine seslenmektir (Aktulum, 2017: 19).

Müziksel unsurların yanı sıra müzik dışı unsurlar² da geçmişi hatırlatan, geçmişi bugüne taşıyan, geçmişle bugünü birleştiren vb. amaçlar doğrultusunda alıntı kullanımına imkân vermektedir. Çünkü “*postmodern müzik, değişik kültürlerden, geleneklerden, dönemlerden aktardığı ve kendi içinde erittiği gönderge unsurlarla, alıntılarla örülüdür*” (Aktulum, 2017: 278). Dolayısıyla eski bir kavram olmasına karşın postmodern bakışı belirleyen temel özelliklerden biri olan metinlerarasılık, müzikal bir alıntının yapıldığı noktada önem kazanmaktadır. Müzik bağlamında metinlerarası uygulamalara karşılık gelen parodi, pastiş, anıştırma, yansılama, pot-

² Gelenek ve modern arasındaki alışveriş/alıntılama, kılık-kıyafet, fiziksel görünüm vb. müzik dışı unsurlar ile sağlanabilmektedir. Örneğin, Anadolu pop-rock temsilcilerinin birçoğu uzun saçları ve sahnede giydikleri yöresel kıyafetleriyle Batı popüler müziği armonisi ve çalgıları eşliğinde türkülerini seslendirmişlerdir.

pourri, parça, aranjman, transkripsiyon, dolaylama gibi yöntemler kullanılarak yapılan müzikte alıntılama işlemi, alıntılanan unsurun kültürel bağlamından çıkarılarak yeni bir bağlamda, yeni bir bakış açısıyla yeniden anlamlandırılmasını içerir. Bu sayede metinlerarasılık, müziksel bir mirasın yeni biçimlere sokularak güncellenmesine imkân sağlar (Aktulum, 2017: 57). Metinlerarası yaklaşımın temel özelliği olan eski bir yapının günün koşullarına uygun olarak yeniden yaratılması, güncele taşınması ile gerçekleşebilmektedir. Böylece geçmişin ürünleri yeni bağlamlarda yeniden yaratılarak sıradanlıktan, unutulmaktan, müzeleşmekten kurtulmaktadır (Aktulum, 2013: 206).

Metinlerarasılık açısından bakıldığında Anadolu pop-rock türü, türküleri yeni bağlamlarda, o dönemin müzik zevkleriyle birleştirerek güncele yani dönemin gündelik yaşamına taşıdığı; farklı kültürlerle bütünleşmeyi sağladığı görülmüştür. Ritim, armoni, çalgı seçimi vb. dönemin Batı popüler müzik (beat, rock'n roll) unsurları türküler içerisine yedirilerek sentez bir müzik oluşturulmuştur. Örneğin, Anadolu pop-rock'ı müjdeleyen ilk eser olarak değerlendirilen “Kara Tren” türküsü Alpay'ın sesinden Doruk Onatkut'un “cha cha” ritmindeki düzenlemesiyle birlikte kentli izlerkitleye ulaşmış, beğeni kazanmıştır. “Çadır Altı Minare” adıyla TRT THM repertuarında yer alan ve Mavi Işıklar grubunun seslendirdiği “Helvacı Helva” türküsü “twist” ritmiyle çok sesli bir şekilde yorumlanmıştır. Yine aynı şekilde Haramiler grubunun 1968 yılı Altın Mikrofon yarışmasında seslendirdiği türkü düzenlemesi “Arpa Buğday Daneler” adlı ezgi “swing” sound'u ile seslendirilmiştir. Eserlere halk müziği sazları yerine gitar, bas, bateri, org gibi Batı menşeli çalgılar eşlik etmiştir. Türkülerin melodik çatısına müdahale edilmeden Batı popüler müziklerindeki ritim, armoni, çalgı vb. unsurlar alınmış, türküler içerisine yerleştirilmiştir. Bu işlemin müzik alanındaki metinlerarasılık ya da diğer bir deyişle müziklerarasılık yaklaşımıyla örtüştüğü görülmektedir.

Türkü düzenlemelerinin yanı sıra özgün çalışmaların da Anadolu pop-rock türü içerisindeki yeri önemlidir. Türkülerdeki melodik/ritmik ve/veya sözel yapının bir kesiti alınarak yeni bestelerin, eserlerin yapılması da müziklerarasılık yaklaşımına uygundur. Türkülerdeki müzikal/dilsel temalardan yararlanıldığı ve Anadolu pop-rock'ın bestelenmiş ilk hit'i olarak kabul edilen Moğollar grubuna ait “Dağ ve

Çocuk” adlı eser Öngür’ün ifadesiyle “*kentli, tıfil bir gencin doğa özlemini, çocuksu bir yaklaşımını içeren bir şarkıdır*”. Eserde Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgesinde icra edilen halay formunun melodik kalıplarından yararlanıldığı görülmüştür. Sözlerinde Anadolu hayatını yansıtan pastoral temalar ve kelimelere (dağ, ova, pınar vb.) yer verilmiş olup eserin içinde geçen klavye solosu da nefesli bir Türk halk çalgısı olan zurnanın tınlarını çağrıştırmıştır. Cem Karaca ve Moğollar’ın Muhlis Akarsu’ya ait “Karnı Büyük Koca Dünya” adlı eserinde giriş bölümünün distortion gitarla zurna etkisi yaratılarak yorumlanması dikkat çekici diğer bir örnektir.

Bu örneklerden başka yine Moğollar grubuna ait “Garip Çoban” adlı eserde bateri yerine vurmalı Türk halk çalgılarından biri olan davul kullanılmış; eser arasında Türk halk müziği ezgi yapısının önemli bir çeşidi olan serbest ritimli ezgiyi yani uzun hava formunu yansıtan bir kesit kullanılmıştır. Bu eserde, solist vokal olarak serbest ritimli bölümü icra ederken, arkada çalgıların (ritim ve klavye) sürekli tekrar eden melodik hareketler halinde eşlik ettiği duyulmaktadır³. Ayrıca söz konusu eserde TRT THM repertuarında “Keklik İdim Vurdular” adı ile geçen türküden melodik olarak esinlenmelerin yer aldığı görülmektedir. Moğollar grubuna ait “Berkay Oyun Havası” adlı özgün çalışmada da basgitarın yanı sıra bağlama ve kaşık kullanılarak farklı kültürlere ait çalgıların buluşmasıyla Anadolu-Batı sentezi oluşturulmuştur.

Anadolu pop-rock’ın müzikal yönelimlerinden biri olan özgün çalışmalar kapsamında Barış Manço önemli bir yer tutmaktadır. Ozan-Baksı edebiyat geleneğinin devamı olan âşık tarzı edebiyatının çağın ihtiyaç, talep ve estetiği çerçevesindeki yeni oluşumunu temsil eden Barış Manço, geleneğin özünü koruyarak yeni bir bağlamda âşık tarzı edebiyatın anlam ve değerler bütününe yansıtan eserler üretmiştir. Bu oluşumda atasözü, deyim ve halk deyişlerinden alıntılar yaparak eserlerine otantisite isnadı yüklemiştir; geleneği yeni bağlamda devam ettirmiştir.

³ Türk halk müziği geleneğinde bu tarz icra, önemli bir zenginlik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu icraya araştırmacılar tarafından “ostinato tarzda serbest ritimli ezgiler” adı verilmektedir. “*Serbest ritimli bir vokal ezgi okunurken, arkada enstrümanların kısa ritmik ezgiler çalması, sürekli tekrarlanan pedal hareketler, kadans üzerinde tempo tutma ya da bir ritmik melodiyi sürekli tekrarlama gibi hususiyetler bu tarzın en belirgin özellikleridir*” (Özgül, Turhan ve Dökmetaş; 1996: 30).

Umay Günay’ın bu konu hakkındaki görüşleri “Cumhuriyet Terkibi ve Barış Manço” adlı makalesinde şu şekilde yer bulmuştur:

“Barış Manço, güftelerinde ismini tapşırarak, Türk milletinin kabul ve değerlerini aktaran atasözü, deyim ve halk deyişlerini kullanarak, Türk müziğini tek seslilikten özüne sadık kalarak çok sesliliğe aktararak mâziye bağlı hâli sergilemiş ve geleceğe umut kapıları açmıştır. Güftelerinde kullandığı: ‘Yâ nâsip yâ kısmet’, ‘Unutma ki dünya fâni, veren Allar [Allah] alır canı’, ‘Can bedenden çıkmayınca’, ‘Sarı çizmeli Mehmet Ağa’, ‘Becerikli işini dağdan aşırımı, beceriksiz düz ovada şaşırımı’, ‘Sarı sarı bilezikleri takarım kollarına’ gibi pek çok tecrübeye dayanan ve duygusal Türk halk deyişlerini orijinal çok sesli bestelerle çağdaş Türk hayatına ve gelecekteki nesillere taşımıştır” (Günay, 1992: 3).

Bu örneklerden başka halk ozanlarına ait şiirlerin bestelenmesi de Anadolu pop-rock müziği içinde önemli bir yere sahiptir. Karacaoğlu, Dadaloğlu, Pir Sultan Abdal, Âşık Veysel gibi halk ozanlarına, âşıklara ait şiirlere yeni besteler yapılmasıyla birlikte eserin sözlerinde de bir metinlerarasılıktan söz etmek mümkün hale gelmiştir. Erzurumlu Emrah’a ait şiire Cem Karaca-Apaşlar grubunun yaptığı beste “Emrah” ile 1967 yılı Altın Mikrofon yarışmasında ikincilik elde edilmiştir. Âşık Veysel’in “Kükredi Çimenler” adlı şiirini besteleyen Edip Akbayram, 1972 yılı Altın Mikrofon yarışmasında halk oylaması sonucu birinci gelmiştir. Örneklerde olduğu gibi, türkü düzenlemeleri dışında Anadolu halk şairlerinin şiirlerinden yararlanılarak çağdaş müziğin tınısı içinde eserler üretilmiş; yerel Anadolu kültürünün zenginliğinden yararlanılmıştır.

Örneklerden de görüldüğü üzere, müzikte metinlerarası alışverişin iki boyutu ön plana çıkmaktadır. İlki sessel unsurların yeni bağlamlarda kullanılması diğeri ise sözselliğin yani şarkı sözlerinde edebiyatın (ya da sinemanın, resmin, felsefenin, tiyatronun, efsanelerin, mitlerin vb.) katkısının irdelenmesidir (Aktulum, 2017: 103). Söz konusu müzik, sessel unsurlar açısından incelendiğinde Batı popüler müzik unsurlarının (ritim, armoni, çalgı vb.) türküler içine dâhil edildiği yani farklı müzik kültüründen alınan unsurların türküler içine yerleştirildiği görülür. Böylece sessel (müziksel) bir alışveriş gerçekleşir. Diğer yaklaşımda ise halk ozanlarına, âşıklara ait şiirlerin yeni besteler içerisinde yeni bağlamlarda kullanılması ya da atasözü, deyim ve/veya halk deyişlerinden oluşan sözlere yeni besteler yapılması ile sözsel bir

alıntıdan, alışverişten bahsedilebilir. Sonuç olarak, “*her ulus kendi kültürel birikiminden beslendiği*” (Aktulum, 2017: 63) için ortaya konan müzikte hem sessel hem de sözsel unsurlar açısından kültürel göndermelerin izleri görülür ve bu kültürel göndermeler de söz konusu müziğe otantisite isnadı yüklememize yardımcı olur.

4.3. Anadolu Pop-Rock Türünde Örnek Eser İncelemeleri

Anadolu pop-rock müzik türündeki örnek eser incelemesi, tür içindeki yönelimlere göre ele alınmıştır. Bu yönelimlere göre örnek eserler; türkü düzenlemeleri, halk şiirlerinin üzerine yapılan özgün besteler ile söz ve müziğin Anadolu pop-rock temsilcilerine ait olduğu özgün çalışmalar olarak 3 başlık altında incelenmiştir.

4.3.1. Anadolu Pop-Rock Türü İçerisindeki Türkü Düzenlemelerine İlişkin Analiz

Çalışmanın bu kısmında, Anadolu pop-rock müzik türü içerisindeki yönelimlerden biri olan türkü düzenlemelerine ilişkin olarak 4 örnek eser incelemesi bulunmaktadır. Anadolu pop-rock türündeki bu türkü düzenlemeleri, hem metin (türkü sözleri) hem de müzikal açıdan TRT THM Repertuvarındaki kayıtlı notasyon ile karşılaştırılmıştır. İlk olarak türkünün TRT THM repertuvarına ait eser künyesi verilmiştir. Ardından metin karşılaştırması alt başlığı altında türkünün TRT THM notasyonu ile Anadolu pop-rock müziği arasındaki farklılıkları (söz değişiklikleri, kullanılan yöre ağızları) tespit edilmiştir. Müzikal analizde ise karşılaştırmalı olarak düzenlemenin kime ait olduğu, usûlü/ritmi, ezgi yapısı, kullanılan yerel çalgılar ve Batı çalgıları, kullanılan koma sesleri, ara saz bölümü, vokal çok seslilik ve intro bölümünün olup olmadığı tespit edilmiştir. Her eserin sonunda ise değerlendirme yapılmıştır.

4.3.1.1. “Burçak Tarlası”

“Burçak Tarlası” TRT THM Repertuvarı Künyesi	
Yöre	Tokat ve Sivas
Kaynak Kişi	Muzaffer Sarısözen
Derleyen ve Notaya Alan	Muzaffer Sarısözen

Derleme Tarihi	14.11.1941
TRT THM Repertuvar No	791

Tablo - 1 “Burçak Tarlası” TRT THM Repertuvarı Künyesi

4.3.1.1.1. “Burçak Tarlası” Metin Karşılaştırması

TRT THM Repertuvarı	Düzenleme
Sabahdan kalktım ki ezen sesi var Ezen de sesi değil yar yar burçak yası var Bakın şu adamın kaç tarlası var	Sabahtan kalktım ki ezan ⁴ sesi var Ezan de sesi değil yar yar burçak yası var Bakın şu adamın kaç tarlası var
<u>Bağlantı</u> Aman da kızlar ne zorumuş burçak yolması Burçak tarlasında yar yar gelin olması Eğdirme fesini yar yar gahar da giderim Evini başına yar yar yıhar da giderim	<u>Bağlantı</u> Aman da kızlar ne zor imiş burçak yolması Burçak tarlasında yar yar gelin de olması Eğdirme fesini yar yar kalkar da giderim Evini başına yar yar yıkar da giderim
Sabahdan kalktım da sütü pişirdim Sütün de köpüğünü yar yar yere taşırdım Burçak tarlasında aklım şaşırdım	Sabahtan kalktım da sütü pişirdim Sütün de köpüğünü yar yar yere taşırdım Burçak tarlasında aklım şaşırdım
<u>Bağlantı</u> Elimi salladım değdi dikene İntizar eyledim yar yar burçak ekene İlâhi kaynana ömrün tükene	<u>Bağlantı</u> Elimi salladım değdi dikene İnkisar eyledim yar yar burçak ekene İlâhi kaynana ömrün tükene
<u>Bağlantı</u>	<u>Bağlantı</u> ⁵

Tablo - 2 “Burçak Tarlası” Metin Karşılaştırması

4.3.1.1.2. “Burçak Tarlası” Müzikal Analizi

	TRT THM Rep. Notasyonu	Anadolu Pop-Rock / Tülay German
Düzenleme	Yok	Doruk Onatkut / 1964 / Caz düzenlemesi
Usûl/Ritim	2 zamanlı ana usûl	4 zamanlı ana usûl
Ezgisel Yapı	Sözlü-usûllü/ritimli (kırık hava)	İlk girişte serbest ritimli, devamında ise usûllü/ritimli
Kullanılan Yerel Çalgılar	THM çalgıları ⁶	Bağlama
Kullanılan Batı Çalgıları	Yok	Saksafon, flüt, gitar, basgitar, bateri
Kullanılan Koma Sesler	Yok (Buselik makamı dizisi)	Yok

⁴ Farklılıkların daha iyi görünebilmesi açısından düzenleme kısmında gerçekleştirilen değişiklikler, koyu olarak verilmiştir.

⁵ Sözler, 1964 Balkan Melodileri Festivalinden Tülay German’ın “Burçak Tarlası-Mecnunum Leylâmi Gördüm” adlı plak kaydı dinlenerek alınmıştır.

⁶ Tek bir kayıt üzerinden analiz yapılmadığı için “THM çalgıları” olarak genel bir tanımlama yapılmıştır.

Ara Saz Bölümü	Bağlantı bölümü ile aynı	Bağlantı bölümünden farklı bir tema
Vokal Çok Seslilik	Yok	Var
Intro Bölümü	Yok	Yok

Tablo - 3 “Burçak Tarlası” Müzikal Analizi

Değerlendirme: Türkü metninin düzenleme yapılmış halinde, yöre ağızına yer verilmemiş olup İstanbul Türkçesi kullanılmıştır. Düzenlemede “ezen” yerine “ezan”, “zorumuş” yerine “zor imiş”, “gahar” yerine “kalkar”, “yihar” yerine “yıkar”, “intizar” yerine “inkisar” kullanılmıştır. Eserin müzikal analizi incelendiğinde, genel olarak türkünün otantik halindeki melodik yapısı korunmuş olup caz düzenlemesi içerisinde icra edilmiştir. Usûl yapısı incelendiğinde ise türkü, TRT notasyonunda 2 zamanlı olarak kaydedilirken düzenlemede 4 zamanlı olarak icra edilmiştir. Aslında türkü 4/4'lük bir usûle sahiptir. TRT notasyonunda söz ve müzik cümleleri yanlış tespit edilmiştir. “Sabahtan kalktım ki” ile “ezen sesi var” söz grupları arada boşluk bırakılmadan 2 zamanlı ritmik yapı içerisinde peş peşe icra edilmiştir. Oysaki sözler 11’li hece vezninin 6+5 düzeninde olduğu için söz ve müzik cümlesi ilk 6 heceli (sabahtan kalktım ki) cümlenin sonunda tamamlanmaktadır. Düzenlemede yapıldığı gibi cümlenin sonuna dörtlük sus getirilerek ölçü, anlamlı bir bütünlük kazanmıştır (Koç, 2010: 14). Vokal icrada eserin söz girişine, serbest ritimle başlanıp devamında orijinal ritmik yapıya dönmüştür. Bu yönüyle söz konusu olan eserin düzenlemesinde halk müziğindeki gibi karma hava (serbest ölçülü ve usûllü) ezgi yapısına gönderme ya da anırtırma yapıldığı söylenebilir. Yorumcunun söz girişine serbest ölçü ile girmesi esere bir âhenk kazandırmak amacıyla yapılmış olup bütününe uygulanmadığı için genel itibarıyla usûl yapısı korunmuştur denilebilir. Finalde ise serbest ritmik yapıda vokal olarak yorum yapılmış; caz armonisi eserde hissettirilmiştir. Ayrıca “*bağlamanın ilk kez Batılı anlamda kullanıldığı bir türkü düzenlemesi*” (Canbazoğlu, 2009: 56) olan bu eserde Batı (Avrupa ve Amerika) popüler müziği ritmi, armonisi ve çalgıları kullanılarak müziklerarasılık yönteminin uygulandığı; Anadolu-Batı sentezinin oluşturulduğu görülmektedir.

4.3.1.2. “Kara Tren”

“Kara Tren Gelmez M’ola” TRT THM Repertuarı Künyesi	
Yöre	Malatya
Kaynak Kişi	Mustafa Özgül

Derleyen ve Notaya Alan	Mustafa Özgül
Derleme Tarihi	Belirtilmemiş
TRT THM Repertuvar No	3486

Tablo - 4 “Kara Tren Gelmez M’ola” TRT THM Repertuvarı Künyesi

4.3.1.2.1. “Kara Tren Gelmez M’ola” Metin Karşılaştırması

TRT THM Repertuvarı	Düzenleme
Kara tren gelmez m’ola Düdüğünü çalmaz m’ola Gurbet ele yar yolladım Mektubumu almaz m’ola	Kara tren gelmez m’ola Düdüğünü çalmaz m’ola Gurbet ile yar gönderdim /yolladım Mektubumu yazmaz m’ola
<u>Bağlantı</u> Allı gelin al olaydı Servilere dal olaydı Gelen geçen yolculardan Nazlı yar beni soraydı	<u>Bağlantı</u> Allı gelin al olaydın Selvilere dal olaydın Gelip geçen yolcularla Nazlı yara haber salaydın
Aldım çantamı elime Çıktım gurbetin yoluna Böyle bilseydim sevmezdim Düştüm âlemin diline	Aldım çantamı elime Gettim/düştüm gurbetin yoluna Dönebilseydim sevmezdim Düştüm ellerin diline
<u>Bağlantı</u>	<u>Bağlantı</u> ⁷

Tablo - 5 “Kara Tren Gelmez M’ola” Metin Karşılaştırması

4.3.1.2.2. “Kara Tren M’ola” Müzikal Analizi

	TRT THM Rep. Notasyonu	Anadolu Pop-Rock/ Alpay
Düzenleme	Yok	Doruk Onatkut / 1964
Usûl/Ritim	2 zamanlı ana usûl	2 zamanlı / cha cha ritmi
Ezgisel Yapı	Sözlü-usûllü/ritimli (kırık hava)	Sözlü-usûllü/ritimli
Kullanılan Yerel Çalgılar	THM çalgıları	Yok
Kullanılan Batı Çalgıları	Yok	Gitar, basgitar, org, bateri
Kullanılan Koma Sesler	Sib ² (Hüseyni makamı dizisi)	Yok
Ara Saz Bölümü	Bağlantı bölümü ile aynı	Bağlantı bölümünden farklı bir tema
Vokal Çok Seslilik	Yok	Var
Intro Bölümü	Yok	Var

Tablo - 6 “Kara Tren M’ola” Müzikal Analizi

⁷ Sözler, Alpay’ın “Kara Ten” adlı plak kaydı dinlenerek alınmıştır.

Değerlendirme: Türkü metninin düzenleme yapılmış halinde, yöre ağızına nispeten başvurulmuş olup (ele/ile gittim/gettim); yolladım/gönderdim, almaz/yazmaz, gelen geçen/gelip geçen, âlemin/ellerin vb. birbirinin yerine geçen kelime ve kelime grupları kullanılmıştır. Melodinin tekrarında “gönderdim” yerine “yolladım”, “gettim” yerine “düşüm” kullanılmıştır. Ancak genel olarak metin incelemesinde TRT THM repertuarındaki nota kaydına göre çok büyük farklılıklar görülmemiştir. “*Anadolu popu müjdeleyen ilk yapıt*” (Canbazoğlu, 2009: 50) olarak değerlendirilen bu eserin müzikal kimliğinde ise genel olarak türkünün otantik halindeki usûl ve melodik yapısı korunmuş olup “cha cha” ritmi içerisinde eser icra edilmiştir. Eserde, THM’nin geleneğinde bulunmayan intro⁸ bölümüne ve eserin bazı kısımlarında gerçek tren sesinin kullanıldığına rastlamaktayız. Türkünün TRT notasyonunda bulunan Sib² koma sesi bu düzenlemede kullanılmamıştır. Anadolu pop-rock’ın temel özelliği olan Batı popüler müziği çalgıları ve armonisinin türkü düzenlemelerinde kullanılması sebebiyle Türk halk müziğine özgü koma sesler icra edilememektedir. Bu durum ise Batı müziği ses sisteminin koma seslere izin vermeyen bir yapıya (tamperaman⁹) sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Bu türkü düzenlemesinde Batı (Avrupa ve Amerika) popüler müziği ritmi, armonisi ve çalgıları kullanılarak müziklerarasılık yönteminin uygulandığı; müzikal olarak Anadolu-Batı sentezinin oluşturulduğu görülmektedir.

4.3.1.3. “Helvacı”

“Çadır Altı Minare (Helvacı)” TRT THM Repertuarı Künyesi	
Yöre	Gaziantep
Kaynak Kişi	Mahalli Ekip
Derleyen ve Notaya Alan	Muzaffer Sarısözen
Derleme Tarihi	Belirtilmemiş
TRT THM Repertuar No	515

Tablo - 7 “Helvacı” TRT THM Repertuarı Künyesi

⁸ Intro, ana melodiden farklı bir temaya sahip olup, asıl ezgiye girilmeden önceki bölümde yer alan hazırlık niteliğindeki giriş müziğidir.

⁹ Batı müziğinde bir sekizlide 12 eşit sesin meydana gelmesine “tampere sistem” denir.

4.3.1.3.1. “Helvacı” Metin Karşılaştırması

TRT THM Repertuarı	Düzenleme
Çadır altı minare El ettim eski yâre Anam kurban ben kurban Setre pantollu yâre	Helvacıya gidelim Biraz helva yiyelim Tanrı bize sıhhat vermiş Biz ona şükredelim
<u>Bağlantı</u> Helvacı helva Kendir tohumlu helva Şeker lokumlu helva	<u>Bağlantı</u> Helvacı helva Şeker lokumlu helva Kendir tohumlu helva
Söğütte ot bitmez mi Çağrılar gitmez mi Ah bu senin elinden de Çektiklerim yetmez mi	Helvacı helva yapar Helvasına bal katar Helvanın çok türlü var İnsan ona can atar
<u>Bağlantı</u>	<u>Bağlantı</u> ¹⁰

Tablo - 8 “Helvacı” Metin Karşılaştırması

4.3.1.3.2. “Helvacı” Müzikal Analizi

	TRT THM Rep. Notasyonu	Anadolu Pop-Rock/ Alpay
Düzenleme	Yok	Mavi Işıklar / 1965
Usûl/Ritim	4 zamanlı ana usûl	4 zamanlı / twist ritmi
Ezgisel Yapı	Sözlü-usûllü/ritimli (kırık hava)	İlk girişte serbest ritimli, devamında ise usûllü/ritimli
Kullanılan Yerel Çalgılar	THM çalgıları	Yok
Kullanılan Batı Çalgıları	Yok	Gitar, basgitar, org, bateri
Kullanılan Koma Sesler	Yok (Hicaz makamı dizisi)	Yok
Ara Saz Bölümü	Bağlantı bölümü ile aynı	Bağlantı bölümü ile aynı (modülasyon yapılmıştır)
Vokal Çok Seslilik	Yok	Var
Intro Bölümü	Yok	Yok

Tablo - 9 “Helvacı” Müzikal Analizi

Değerlendirme: Türkü metninin düzenleme yapılmış halinde, TRT THM repertuarında kayıtlı olan notasyondan farklı sözlere yer verilmiş olup İstanbul Türkçesi kullanılmıştır. TRT THM repertuarında “Çadır Altı Minare” adı ile geçen eserin müzikal analizinde, genel olarak türkünün otantik halindeki usûl ve melodik

¹⁰ Sözler, Mavi Işıklar’ın 1965 Altın Mikrofon plak kaydı dinlenerek alınmıştır.

yapı korunmuş olup twist ritmi içerisinde eser icra edilmiştir. Vokal icrada eserin söz girişine, serbest ritimle başlanıp devamında orijinal ritmik yapıya dönmüştür. Bu yönüyle söz konusu olan eserin düzenlemesinde halk müziğindeki gibi “karma hava” (serbest ölçülü ve usûllü) ezgi yapısına gönderme ya da anırtıma yapıldığı söylenebilir. Yorumcunun söz girişine serbest ölçü ile girmesi esere bir âhenk kazandırmak amacıyla yapılmış olup bütününe uygulanmadığı için genel itibarıyla usûl yapısı korunmuştur denilebilir. Finalde ise eser içinde tonalite değişikliğine gidilerek (modülasyon) birinci kıtada söylenen sözlerin aynısı bir müzikal âhenk yaratılarak okunmuştur. Türk halk müziğinde hicaz makamı dizisi, Batı müziği ses sistemindeki (tamperaman) çok sesli armonik yapıya uygulanabilir olduğu için düzenlemede orijinalinden farklı herhangi bir ses değişikliği yapılmamıştır. Bu türkü düzenlemesinde Batı (Avrupa ve Amerika) popüler müziği ritmi, armonisi ve çalgıları kullanılarak müziklerarasılık yönteminin uygulandığı; müzikal olarak Anadolu-Batı sentezinin oluşturulduğu görülmektedir.

4.3.1.4. “Karahisar Kalesi”

“Karahisar Kalesi” TRT THM Repertuarı Künyesi	
Yöre	Afyonkarahisar
Kaynak Kişi	Hidayet Çalbudak
Derleyen ve Notaya Alan	Ahmet Yamacı
Derleme Tarihi	Belirtilmemiş
TRT THM Repertuar No	1621

Tablo - 10 “Karahisar Kalesi” TRT THM Repertuarı Künyesi

4.3.1.4.1. “Karahisar Kalesi” Metin Karşılaştırması

TRT THM Repertuarı	Düzenleme
Karahisar kalesi yıkılır gelir Kakülü boynuna dökülür gelir	Karahisar kalesi yıkılır gelir Kâhkülü boynuna dökülür gelir
<u>Bağlantı</u> Yayladan gel allı gelin yayladan Kesme ümidini kadir mevladan Ver elini karlı dağlar aşalım, bayramlaşalım	<u>Bağlantı</u> Yayladan gel allı gelin yayladan Kesme ümidini kadir mevladan Ver elini karlı dağlar aşalım, bayramlaşalım
Ben bir koyun olayım sen de bir kuzu	Ben bir koyun olsam sen de bir kuzu

Meleye meleye getirem yazı <u>Bağlantı</u> Kapıma bağladım da kınalı koçu Harmanı kaldırdım kız senin için <u>Bağlantı</u>	Meleye meleye getirek yazı <u>Bağlantı</u> ¹¹
--	--

Tablo - 11 “Karahisar Kalesi” Metin Karşılaştırması

4.3.1.4.2. “Karahisar Kalesi” Müzikal Analiz

	TRT THM Rep. Notasyonu	Anadolu Pop-Rock/ Kırac
Düzenleme	Yok	Serkan Baysal – Rock tarzı düzenleme - 1999
Usûl/Ritim	2 zamanlı ana usûl	2 zamanlı ana usûl
Ezgisel Yapı	Sözlü-usûllü/ritimli (kırık hava)	Sözlü-usûllü/ritimli
Kullanılan Yerel Çalgılar	THM çalgıları	Yok
Kullanılan Batı Çalgıları	Yok	Gitar, basgitar, org, bateri
Kullanılan Koma Sesler	Yok (Kürdi makamı dizisi)	Yok
Ara Saz Bölümü	Bağlantı bölümü ile aynı	Söz bölümü ile aynı
Vokal Çok Seslilik	Yok	Yok
Intro Bölümü	Yok	Var

Tablo - 12 “Karahisar Kalesi” Müzikal Analizi

Değerlendirme: Düzenlemedeki türkü sözleri ile TRT THM repertuvarında kayıtlı olan sözler aynıdır. Sadece TRT notasyonuna ait sözlerden farklı olarak “olayım” yerine “olsam”; “getirem” yerine “getirek” ifadeleri söylenmiş; bu da önemli bir değişikliğe sebebiyet vermemiştir. Ayrıca yorumcu, türkünün son kıtasını da seslendirmemiştir. Düzenlemenin müzikal analizinde ise bağlantı bölümünün ilk mısrasının son hecesinde puandorg uygulanarak kısa bir duraklama yapılmasının dışında genel itibarıyla türkünün otantik halindeki usûl ve melodik yapısı korunmuştur. Ayrıca türkü, THM çalgıları yerine Batı popüler müziği çalgıları eşliğinde rock altyapılı bir düzenleme ile icra edilmiştir. Türk halk müziğinde kürdi makamı dizisi, Batı müziği ses sistemindeki (tamperaman) çok sesli armonik yapıya uygulanabilir olduğu için düzenlemede orijinalinden farklı herhangi bir ses değişikliği yapılmamıştır. Özetle, bu türkü düzenlemesinde Batı (Avrupa ve

¹¹ Sözler, Kırac’ın “Bir Garip Aşk Bestesi” adlı albümündeki ilgili eser dinlenerek alınmıştır.

Amerika) popüler müziği ritmi, armonisi ve çalgıları kullanılarak müziklerarasılık yönteminin uygulandığı; müzikal olarak Anadolu-Batı sentezinin oluşturulduğu görülmektedir.

4.3.2. Anadolu Pop-Rock Türü İçerisinde Anonim veya Halk Ozanlarına Ait Şiirlere Özgün Bestelerin Yapılmasına İlişkin Analiz

Bu bölümde Anadolu pop-rock müzik türü içerisindeki yönelimlerden biri olan “anonim veya halk ozanlarına ait şiirlere özgün bestelerin yapılması”na ilişkin olarak 3 örnek eser incelemesi bulunmaktadır. Anadolu pop-rock türündeki bu yönelimde, şiir metni verildikten sonra müzikal analiz kısmına geçilmiştir. Müzikal analizde ise eser ve yorumcu adı, eserin müzik piyasasına çıkış yılı, söz ve müziğin kime ait olduğu, düzenlemenin kime ait olduğu, usûlü/ritmi, ezgi yapısı, kullanılan yerel çalgılar ve Batı çalgıları, kullanılan koma sesleri, ara saz bölümü, vokal çok seslilik ve intro bölümünün olup olmadığı tespit edilmiştir. Her eserin sonunda ise değerlendirme yapılmıştır.

4.3.2.1. “Kozan Dağı” – Ersen

Eserin Sözleri

Kozan Dağı’nın eteği
Bura koçyiğit yatağı
Anam derdimin ortağı
Beyler aman - aman
Evlât derde ağlarmı ola

Çıktım Kozanın dağına
Karı dizleyi dizleyi
Yaralarım göz göz oldu
Beyler aman - aman
Cerrâh gözleyi gözleyi

Kozan Dağı çatal, matal
Arasında aslan yatar
Bir yiğite bir gelin yeter
Beyler aman - aman
İki alanın derdi artar¹²

¹² Sözler, Ersen’in “Kozan Dağı-Kara Yazı” adlı plak kapağından alınmıştır.

4.3.2.1.1. Eserin Müzikal Analizi

Eser Adı / Yorumcu / Yıl	Kozan Dağı / Ersen / 1972
Söz	Anonim
Müzik	Ersen
Düzenleme	Zafer Dilek
Usûl/Ritim	4 zamanlı ana usûl
Ezgisel yapı	Sözlü-usûllü/ritimli
Kullanılan Yerel Çalgılar	Bağlama, kabak kemane (ıklığ), kaval, kaşık
Kullanılan Batı Çalgıları	Elektro ve akustik gitar, basgitar, bateri, bongo
Kullanılan Koma Sesler	Yok
Ara Saz Bölümü	Eserin bütününden farklı bir melodik tema kullanılmıştır. Intro bölümünde de aynı melodi kullanılmıştır.
Vokal Çok Seslilik	Yok
Intro Bölümü	Var

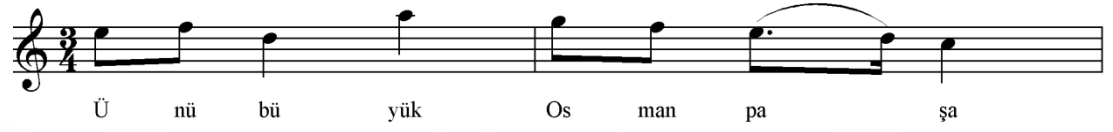
Tablo - 13 “Kozan Dağı” Müzikal Analizi

Değerlendirme: Anadolu pop-rock müzik türü, türkü düzenlemelerinin yanı sıra halk şiirlerinin üzerine özgün bestelerin yapılması şeklinde bir yönelime de sahiptir. Kozan Dağı eserinde 8’li hece ölçüsünde olan sözler anonim olup, beste Anadolu pop-rock temsilcisi olan Ersen tarafından yapılmıştır. Eser ezgisel bakımdan usûllü/ritimli bir yapıya sahiptir. Batı çalgıları (akustik gitar, basgitar, bateri, bongo) ile birlikte bağlama, kaval ve kabak kemane yerel çalgıları da kullanılmıştır. Batı (Avrupa ve Amerika) popüler müziği ritmi, armonisi ve çalgıları ile yerel çalgıların buluşmasının ve bir halk şiirinin Batı armonisi içinde yorumlanmasının metinlerarasılık/müziklerarasılık yöntemi ile uygunluk gösterdiği; müzikal olarak Anadolu-Batı sentezinin oluşturulduğu tespit edilmiştir.

Bu eserde anonim bir halk şiirinin kullanılması ile metinlerarasılığın ikinci boyutu olarak düşünebileceğimiz sözsel (metinsel) bir alıntıdan bahsedilebilir. Alıntı yapılacak sözün sadece bir kesiti de alınabilir ya da bu eserde olduğu gibi tamamı da alınabilmektedir. Eser müziksel açıdan değerlendirildiğinde ise metinlerarasılık yöntemlerinden biri olan anıştırma tekniğine yapıtın iki ölçülük bölümünde

rastlanmaktadır. Bu bölüm ile eserin, TRT THM repertuvarında 452 sıra no ile kayıtlı olan “Osman Paşa” türküsünü andırdığı görülmektedir.

Eserde geçen “anam derdimin ortağı”, “yaralarım göz göz oldu” ve küçük motif farklılıklarıyla “bir yiğide bir gelin yeter” sözlerinin melodik olarak tekrarlarında “Osman Paşa” türküsünde geçen “ünü/şanı büyük Osman Paşa” sözlerinin yer aldığı melodik tema ile benzerlik göstermektedir:



Şekil 4-1 TRT THM “Osman Paşa” Türküsünün Notasyonu



Şekil 4-2 “Kozandağı” Eserinin Notasyonu

Eserin ara saz bölümleri THM’deki gelenekten farklıdır. THM’de ara saz bölümleri çoğunlukla türkünün bağlantı bölümlerinden oluşmaktadır. Bu eserde ise intro bölümü ile aynı olan melodik tema, ara saz bölümünde de işlenmiştir. Final bölümünde ritmik yapı devam ederken ilk önce bağlama, daha sonra kemane ile çalgısal doğaçlama yapılarak esere son verilmiştir.

4.3.2.2. “Kükredi Çimenler” – Edip Akbayram

Eserin Sözleri

Kükredi çimenler açıldı güller
Al şala bürünür bahçeler bağlar
Ömrümden gidiyor bu geçen günler
Ah çektikçe didelerim kan ağlar

Mart ayında sarı çiğdem açılır
Nisan gelir çayır çimen seçilir
Mayıs sonu yaylalara göçülür
Güzellere eda verir o çağlar

Yağmur yağar şimşek çakar gök gürler
Çoban kaval çalar seslenir kırlar

Güneş vurur aydınlanır o yerler
Derin derin derelerden su çağlar

Dağları her türlü gül eden mevsim
Ayları toplayıp yıl eden mevsim
Veysel'i bir aşka kul eden mevsim
Kırılmaz Veysel'i bağlayan bağlar¹³

4.3.2.2.1. Eserin Müzikal Analizi:

Eser Adı / Yorumcu / Yıl	Kükredi Çimenler / Edip Akbayram / 1972
Söz	Âşık Veysel
Müzik	Edip Akbayram
Düzenleme	Norayr Demirci
Usûl/Ritim	2 zamanlı ana usûl
Ezgisel Yapı	Serbest ritimli ve usûllü/ritimli (karma)
Kullanılan Yerel Çalgılar	Yok
Kullanılan Batı Çalgıları	Gitar, basgitar, bateri, org, saksafon
Kullanılan Koma Sesler	Yok
Ara Saz Bölümü	Eserin ikinci ve üçüncü dörtlüğündeki melodik yapı ara saz olarak dördüncü dörtlükten önce aynen icra edilmiştir.
Vokal Çok Seslilik	Yok
Intro Bölümü	Var

Tablo - 14 “Kükredi Çimenler” Müzikal Analizi

Değerlendirme: Âşık Veysel'e ait sözlerin üzerine Edip Akbayram tarafından yapılan bu beste, Anadolu pop-rock türünün “halk şairlerine ait sözlere özgün besteler yapılması” yönelimine ait bir diğer örneği oluşturmaktadır. Bu eserde metinlerarasılığın ikinci boyutu olarak düşünülebilecek sözsel (metinsel) bir alıntıdan bahsedilebilir. Alıntı yapılacak sözün sadece bir kesiti de alınabilir ya da bu eserde olduğu gibi tamamı da alınabilmektedir. 20. yüzyıl halk şairi Âşık Veysel'e ait bu şiirin nazım birimi dörtlüklerden oluşmakta olup nazım şekli ise 11'li hece ölçüsü ile yazılmış bir “koşma”dır. Bu doğrultuda Türk halk edebiyatı kapsamı içerisine giren koşmanın, Batı (Avrupa ve Amerika) popüler müziği ritmi, armonisi ve çalgıları ile

¹³ Sözler, Edip Akbayram'ın “Kükredi Çimenler” adlı plak kaydı dinlenerek alınmıştır.

yorumlanması itibarıyla metinlerarasılık yöntemi ile uygunluk gösterdiği söylenebilir.

Eser müziksel açıdan değerlendirildiğinde ise THM'nin geleneğinde bulunmayan intro bölümüne rastlanmaktadır. Bu giriş müziğinin ardından yorumcu tarafından serbest ritimde ilk kıta icra edilerek THM'nin uzun hava ezgi yapısına gönderme yapıldığı görülmektedir. İkinci kıtadan itibaren ise ritimli/usûllü (kırık hava) bir ezgi yapısı içerisinde eser sonlandırılmaktadır. THM'de aynı türküde hem serbest ritimli (uzun hava) hem de usullü/ritimli (kırık hava) ezgi yapısı barındıran türküler (karma havalar) bulunmaktadır. Bu yönüyle söz konusu olan eserde halk müziğindeki gibi karma havalar ezgi yapısına gönderme ya da anıştırma yapıldığı söylenebilir. Ayrıca eserde kullanılan Batı (Avrupa ve Amerika) popüler müziği ritmi, armonisi ve çalgıları ile bir halk şiirinin yorumlanmasının metinlerarasılık/müziklerarasılık yöntemi ile uygunluk gösterdiği; müzikal olarak Anadolu-Batı sentezinin oluşturulduğu tespit edilmiştir.

4.3.2.3. “Emrah” – Cem Karaca

Eserin Sözleri

Sabahtan uğradım ben bir fidana
Dedim mahmurmusun söyledi yok yok
Ak elleri boğum boğum kınalı
Dedim bayrammıdır söyledi yok yok

Dedim inci nedir dedi dişimdir
Dedim kalem nedir dedi kaşım
Dedim onbeş nedir dedi yaşımdır
Dedim daha varmı söyledi yok yok

Dedim Erzurum ne dedi ilimdir
Dedim gidermisin dedi yolumdur
Dedim Emrah nedir dedi kulumdur
Dedim satarmısın söyledi yok yok¹⁴

¹⁴ Sözler, Cem Karaca ve Apaşlar'ın “Emrah – Karacoğlan” plak kapağından alınmıştır.

4.3.2.3.1. “Emrah” Müzikal Analizi

Eser Adı / Yorumcu / Yıl	Emrah / Cem Karaca / 1967
Söz	Erzurumlu Emrah
Müzik	Cem Karaca
Düzenleme	Cem Karaca ve Apaşlar
Usûl/Ritim	4 zamanlı ana usûl/Bolero ritmi
Ezgisel Yapı	Sözlü-usûllü/ritimli
Kullanılan Yerel Çalgılar	Yok
Kullanılan Batı Çalgıları	Gitar, basgitar, bateri (1968 Almanya kaydında ise yaylı ve bakır nefesli çalgılar ile Ferdy Klein Orkestrası eşlik etmiştir.)
Kullanılan Koma Sesler	Yok
Ara Saz Bölümü	Şan bölümünün melodisi, ara saz olarak üçüncü dörtlükten önce aynen icra edilmiştir.
Vokal Çok Seslilik	Var
Intro Bölümü	Var

Tablo - 15 “Emrah” Müzikal Analizi

Değerlendirme: Anadolu pop-rock türünün “halk şairlerine ait sözlere özgün besteler yapılması” yönelimine örnek teşkil eden bu eserin sözleri 19. yüzyıl halk şairi Erzurumlu Emrah’a ait olup müziği Cem Karaca tarafından yapılmıştır. Şiirin nazım birimi dörtlüklerden oluşmaktadır. Nazım şekli ise 11’li hece ölçüsü ile oluşturulmuş bir “koşma”dır. Bu eserde metinlerarasılığın ikinci boyutu olarak düşünülebilecek sözsel (metinsel) bir alıntıdan bahsedilebilir. Bu doğrultuda Türk halk edebiyatı kapsamı içerisine giren koşmanın, Batı (Avrupa ve Amerika) popüler müziği ritmi, armonisi ve çalgıları ile yorumlanmasının metinlerarasılık yöntemi ile uygunluk gösterdiği söylenebilir. Ayrıca eserin ara saz bölümünün sonunda, Türk halk müziği deyiş ve semahlarındaki karar sesi civarındaki melodik motifi andıran bir tema kullanılmıştır. Anadolu’da “hayâlleme” adı verilen bu melodik motif, bu eserin ara saz bölümünde kullanılarak bir anıştırma yapıldığı görülmektedir. Bu durum, sessel ve sözsel olarak Anadolu-Batı sentezinin oluşmasını diğer bir deyişle halk şiirinin popüler bir müzik türü içerisinde kullanılması ile dinleyicinin/izleyicinin kültürel birikimine seslenerek eski ile yeni unsurlar arasında bir etkileşim kurulmasını sağlamaktadır (Aktulum, 2017: 19).

4.3.3. Anadolu Pop-Rock Türü İçerisindeki Özgün Eserlere İlişkin Analiz

Bu bölümde Anadolu pop-rock müzik türü içerisindeki yönelimlerden biri olan “söz ve müziğin Anadolu pop-rock temsilcilerine ait olduğu özgün eserler”e ve “çalgısal (enstrümantal) eserler”e ilişkin olarak 4 örnek eser incelemesi bulunmaktadır. Anadolu pop-rock türündeki bu yönelimde, şiir metni verildikten sonra müzikal analiz kısmına geçilmiştir. Müzikal analizde ise eser ve yorumcu adı, eserin müzik piyasasına çıkış yılı, söz ve müziğin kime ait olduğu, düzenlemenin kime ait olduğu, usûlü/ritmi, ezgi yapısı, kullanılan yerel çalgılar ve Batı çalgıları, kullanılan koma sesleri, ara saz bölümü, vokal çok seslilik ve intro bölümünün olup olmadığı tespit edilmiştir. Her eserin sonunda ise değerlendirme yapılmıştır.

4.3.3.1. “Aynalı Kemer İnce Bele” – Barış Manço

Eserin Sözleri

Sabah yeli ılgıt ılgıt eserken
Seher vakti bir güzele vuruldum
Al dudakta inci dişi
Bu dünyada yok bir eşi
Seher vakti bir güzele vuruldum

Nakarat

Aynalı kemer ince bele
Bu can kurban tatlı dile
Seher vakti bir güzele vuruldum

Mor menekşe, nergiz dizmiş boynuna
Kuşluk vakti aldı beni koynuna
Cıvıldaşır dudu kuşu
Sanki bülbülün ötüşü
Seher vakti bir güzele vuruldum.

Nakarat

Akşam oldu, gün kavuştu sessizce
Dedi güzel ayrılık vardır bize
Uzakta bir baykuş öttü
Gül bahçemde diken bitti
Seher vakti bir güzele vuruldum

Nakarat¹⁵

¹⁵ Sözler, Barış Manço’nun “Aynalı Kemer İnce Bele” adlı plak kaydı dinlenerek alınmıştır.

4.3.3.1.1. “Aynalı Kemer İnce Bele” Müzikal Analizi

Eser Adı / Yorumcu / Yıl	Aynalı Kemer İnce Bele / Barış Manço / 1979
Söz	Barış Manço
Müzik	Barış Manço
Düzenleme	Barış Manço ve Kurtalan Ekspres
Usûl/Ritim	4 zamanlı ana usûl
Ezgisel Yapı	Sözlü-usûllü/ritimli
Kullanılan Yerel Çalgılar	Yok
Kullanılan Batı Çalgıları	Gitar, basgitar, bateri, org, synthesizer
Kullanılan Koma Sesler	Yok
Ara Saz Bölümü	Eserin nakarat bölümünden farklı bir tema kullanılmıştır.
Vokal Çok Seslilik	Var (son nakarat bölümü)
Intro Bölümü	Var

Tablo - 16 “Aynalı Kemer İnce Bele” Müzikal Analizi

Değerlendirme: Anadolu pop-rock müzik türündeki diğer bir yönelim ise “özgün çalışmalar” olarak karşımıza çıkmaktadır. Söz ve müziğin Anadolu pop-rock temsilcilerine ait olduğu bu yönelimdeki şarkılarda, Türk halk kültürüne ait dilsel unsurların (deyim, atasözü, tamlama, mazmun, kelime ve kelime grupları) popüler müzik formu içerisine aktarıldığı görülmektedir. Bu eserde de benzer bir durum söz konusu olup eserde geçen kelime ve kelime grupları şu şekilde sıralanabilir:

- Aşk konulu ifadeler: Bir güzele vurulmak, dünyada eşi olmamak, can kurban, boynuna menekşe nergis dizmek, koynuna almak, ayrılık, vurulmak.
- Sevgilinin fiziksel tasviri için kullanılan ifadeler: Tatlı dil, inci diş, al dudak, ince bel, aynalı kemer.
- Tabiat tasvirli ifadeler: Seher vakti, sabah yeli, kuşluk vakti, akşam olmak, gün kavuşmak, ılgıt ılgıt esmek, mor menekşe, gül bahçesi, diken bitmesi, cıvıldaşmak, dudu kuşu, bülbülün ötüşü, baykuşun ötmesi (Düzgün, 2009: 47).

Eserde geçen aşk konulu ifadeler ile sevgilinin fiziksel tasviri ve tabiat tasvirine ilişkin ifadelerin Türk halk kültürünün dilsel birikiminden yararlanıldığını, alıntılandığını göstermektedir Bu doğrultuda eserde metinlerarasılığın ikinci boyutu olarak düşünebileceğimiz sözsel (metinsel) bir alıntıdan bahsedilebilir. 11’li ve 8’li hece ölçüsü ile yazılmış bu sözler Türk halk edebiyatı nazım şekillerinden koşma ile benzerlik göstermekte olup Batı (Avrupa ve Amerika) popüler müziği ritmi, armonisi ve çalgıları ile yorumlanmasının metinlerarasılık yöntemi ile uygunluğu dikkat çekmektedir.

4.3.3.2. “Zeyno”- Cem Karaca

Eserin sözleri

Allı pullu gelin olacağıdı
Dört köyün nar çiçeği Zeyno
Komadılarki kardaş
Komadılarki
İpsizlerin Memedi sevmişidi
Dört köyün nar çiçeği Zeyno
Sevdirmediler kardaş
Sevdirmediler
Zeyno güzel Zeyno nazlı
Zeyno dört köyün ağa kızı
Kız almak için başlık vermek gerek
Oysa fakirin biri Memed
Zeyno Zeyno Zeyno yar
Variyeti yok ama pek yiğit
İpsizlerin ırgatı Memed
Sevda bu fakir zengin dinlemez
Aldı kızı kaçırdı Memed
Zeyno Zeyno Zeyno yar
Zeyno Zeyno Zeyno yar
Zeyno Zeyno Zeyno yar
Sevdirmediler kardaş¹⁶

4.3.3.2.1. “Zeyno” Müzikal Analizi

Eser Adı / Yorumcu / Yıl	Zeyno / Cem Karaca / 1969
Söz	Cem Karaca
Müzik	Cem Karaca

¹⁶ Sözler, Cem Karaca-Apaşlar’ın “Zeyno” adlı plak kapağından alınmıştır.

Düzenleme	Cem Karaca ve Apaşlar
Usûl/Ritim	4 zamanlı ana usûl
Ezgisel Yapı	Sözlü-usûllü/ritimli
Kullanılan Yerel Çalgılar	Yok
Kullanılan Batı Çalgıları	Gitar, basgitar, bateri, yaylı ve bakır nefesli çalgı (Ferdı Klein Orkestrası)
Kullanılan Koma Sesler	Yok
Ara Saz Bölümü	Eserin nakarat melodisi ile aynı
Vokal Çok Seslilik	Var
Intro Bölümü	Var

Tablo - 17 “Zeyno” Müzikal Analizi

Değerlendirme: Anadolu pop-rock’ın özgün çalışmalar yönelimine örnek teşkil eden bu eserin söz ve müziği Cem Karaca’ya aittir. Hece vezni açısından serbest olan bu şiirin, Türk halk kültürüne ait kelime ve kelime gruplarını ve yöresel ağız özelliklerini içinde barındırdığı tespit edilmiştir (olacağıdı, komadılar ki, sevmişidi, kardaş, Zeyno, Memed, dört köyün nar çiçeği, İpsizlerin ırgatı Memed). Bunun yanı sıra şarkı, konu olarak *“dönemin Türkiye’sinin temel toplumsal gerçekliklerinden biri olan feodal düzeninin yarattığı sorunlara karşı bir tepki niteliğindedir”* (Güler, 2016: 742). Melodik yapısı ise türkü formunu andıran sade, tekrar eden ve sekvensli¹⁷ bir ezgi yürüyüşüne sahiptir. Ayrıca ara saz bölümünde distortion gitarla yapılan solo icrada, Türk halk müziği nefesli çalgısı olan zurnanın ve bateri ile yapılan icrada ise Türk halk müziği vurmali çalgısı davulun tınısal etkisi yaratılmaya çalışılmıştır. Böylece eserde, türkülerdeki melodik yapıyı hissettiren ezgi yürüyüşünün yanı sıra zurna ve davul çalgılarına da bir öykünme ile söz konusudur. Tüm bu özellikler değerlendirildiğinde Türk halk kültürüne ait dilsel, toplumsal ve melodik-ritmik unsurların Batı popüler müziği altyapısı içerisinde yerini bulması *“postmodern estetiği belirleyen temel bir özellik olan”* (Aktulum, 2013: 18) metinlerarasılık yöntemiyle örtüşüğünü göstermektedir.

¹⁷ “Sekvens motifin melodik ve ritmik kuruluşunun, olduğu gibi bir veya birkaç kez başka ses üzerinden tekrarına denir. Sekvensler genellikle aşağı (inici), yukarı (çıkıcı) yanaşık seslerden oluştuğu gibi, uzak, atlamalı, farklı perdeler üzerinden de yapılabilir” (akt. Tombul, 2012: 13).

4.3.3.3. “Garip Çoban” – Moğollar

Eserin sözleri

Elimde kırık sazım
Gece gündüz ağlarım
Yârimi görmeyince
Kurda kuşa sorarım

Kavalım yanık öter
Ağlar içini döker
Türküler söyleyince
İçim yanar ah eder

Serbest

Garip çoban derler bana kimsesizim
Gözlerim yollarda yârimi bekler
Gitti gelmez, gelmez vay

Her sabah bülbül öter
Kalbimi deler geçer
Garibim ben neyleyim
Gözyaşımı dökerim

Ben bir garip çobanım
Dağ bayır gezerim
Nazlı yârin ardından
Gözyaşımı dökerim

4.3.3.3.1. “Garip Çoban” Müzikal Analizi

Eser Adı / Yorumcu / Yıl	Garip Çoban / Moğollar / 1970
Söz	Aziz Azmet
Müzik	Murat Ses
Düzenleme	Murat Ses
Usûl/Ritim	4 zamanlı ana usûl
Ezgisel Yapı	Sözlü-usûllü ve serbest ritimli
Kullanılan Yerel Çalgılar	Asma davul
Kullanılan Batı Çalgıları	12 telli gitar, basgitar, org
Kullanılan Koma Sesler	Yok
Ara Saz Bölümü	Eserin söz bölümünden farklı bir melodik tema
Vokal Çok Seslilik	Yok
Intro Bölümü	Var

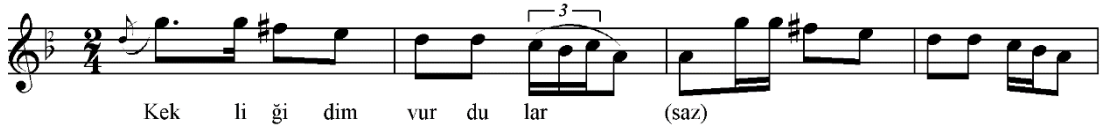
Tablo - 18 “Garip Çoban” Müzikal Analizi

Değerlendirme: Anadolu pop-rock'ın özgün çalışmalar yönelimi içerisinde değerlendirilebilecek Moğollar grubunun “Garip Çoban” eseri Anadolu-Batı sentezinin önemli bir örneğidir. Bu şarkıda bateri yerine vurmali bir Türk halk çalgısı olan davul kullanılmıştır. Böylece asma davul, 12 telli gitar, basgitar ve orgdan oluşan orkestrayla çalgısal bir sentez yakalanmaya çalışılmıştır. Şarkı sözlü olarak ritmik bir yapıyla (usûllü) başlarken eser arasında Türk halk müziği ezgi yapısının önemli bir çeşidi olan serbest ritimli ezgi yani uzun hava formunu yansıtan bir kesit kullanılmış, sözler uzun hava formu içerisinde icra edilmiştir. Ayrıca solist, vokal olarak serbest ritimli bölümü icra ederken, arkada davul ve orgun sürekli tekrar eden melodik hareketler halinde eşlik ettiği (ostinato tarzda serbest ritimli) duyulmaktadır. Serbest ritimli bölümün ardından tekrar baştaki ritmik yapıya (usûllü) dönüşmüştür. Şarkının başı ve sonundaki org ve davul eşliğinde icra edilen melodik yapının, nefesli bir Türk halk çalgısı olan zurnanın tınlarını çağrıştırdığı; “hey”, “ha” nidâlarıyla Doğu Anadolu bölgesinin halay formunu hissettirdiği tespit edilmiştir.

Söz konusu eserde, TRT THM repertuvarında “Keklik İdim Vurdular” adı ile geçen türküden melodik olarak esinlenmelerin de yer aldığı görülmektedir.



Şekil 4-3 “Garip Çoban” Eserinin Notasyonu



Şekil 4-4 TRT THM “Keklik İdim Vurdular” Türküsünün Notasyonu

Vurmali bir Türk halk çalgısı olan asma davulun yanında Batı çalgılarının da yer aldığı bu eserde, Batı popüler müziği armonisi içerisinde geleneksel Türk halk müziğinin Doğu Anadolu halay formunu hissettiren ritmik ve çalgısal çağrışımlara gönderme yapılması ve Türk halk müziğinin karma hava (usûllü ve serbest ritimli) ezgisel yapısının kullanılması metinlerarasılık/müziklerarasılık yöntemi ile uygunluk

göstermiş olup; Anadolu-Batı sentezinin oluşturulduğu görülmektedir. Ayrıca halk edebiyatının nazım şekillerinden olan 7’li hece ölçüsüyle oluşturulmuş mani formuna da bir öykünme olduğu tespit edilmiştir.

4.3.3.4. “Haliç’te Gün Batışı” – Moğollar

4.3.3.4.1. “Haliç’te Gün Batışı” Müzikal Analizi

Eser Adı / Yorumcu / Yıl	Haliç’te Gün Batışı / Moğollar / 1970
Söz	-
Müzik	Cahit Berkay
Düzenleme	Moğollar / Psychedelic rock tarzı
Usûl/Ritim	2 zamanlı ana usûl
Ezgisel Yapı	Sözsüz / Çalgısal (Enstrümantal)
Kullanılan Yerel Çalgılar	Yok
Kullanılan Batı Çalgıları	Elektrogitar, basgitar, org, bateri
Kullanılan Koma Sesler	Yok

Tablo - 19 “Haliç’te Gün Batışı” Müzikal Analizi

Değerlendirme: Bu kısımda, Anadolu pop-rock müzik türünün yönelimlerinden biri olan özgün çalgısal (enstrümantal) çalışmalardan bir örnek sunulmuştur. Türk halk müziği geleneğinde de bulunan sözsüz oyun havaları kategorisi bu müzik türünde de icra edilmektedir. Çalgısal eserler tür içerisinde ya Anadolu’dan derlenmiş melodilerin bir araya getirilmesinden (kolaj) ya da tamamen özgün bestelerden oluşmaktadır. Bu eser psychedelic rock kalıpları içinde icra edilmiş özgün bir çalışma olup eserin ortasında org ile Doğu Anadolu tınlarından oluşan serbest ritimde doğaçlama yapılmıştır. Doğaçlama yapılırken bir davul ritmi üzerine bas ve gitar, tekrar eden melodik bir tema çalmaktadır. Bu yönüyle halk müziğindeki açış adı verilen serbest ritimli çalgısal gezintiye ve uzun hava formuna öykünme söz konusudur. Doğaçlamanın sonunda ise atonal armonilerin kullanıldığı belirlenmiştir. Sonuç olarak, Anadolu-Batı sentezinin melodik izlerinin görüldüğü bu eserin, metinlerarasılık yöntemi ile uygunluk gösterdiği tespit edilmiştir.

SONUÇ

Gerek Osmanlı döneminde gerekse erken Cumhuriyet döneminde Osmanlı/Türk müziğinin motifleri ile Batı müziği tekniğini sentezleyen çalışmalar yapılmıştır. Osmanlı'nın son dönemlerine denk düşen bu sentez çalışmalar, erken Cumhuriyet döneminde de halkçılık ve milliyetçilik ilkelerinin etkisiyle kendini göstermiştir. Erken Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının temel hedefi, ulusal ve çağdaş müziğe ulaşma noktasında türkülerin kaynak olarak alınıp Batı müziği tekniği ile sentezlenmesidir. Bu hedefi gerçekleştirmek amacıyla Türk Beşleri adı ile anılan müzisyenler tarafından çok sesli çağdaş Türk müziğini oluşturma yolunda çaba sarf edilmiştir. 1960'lı yıllara gelindiğinde ise bu sentez çalışmalar, popüler müzik alanına kayarak Türk halk müziğinin melodik, ritmik motifleri, çalgıları ve Türk halk kültürüne ait dilsel unsurları ile Batı popüler müziğinin unsurları ve çalgıları birleştirilerek sentez çalışmalar üretilmeye başlanmıştır. Popüler müzik alanında gerçekleşen bu sentez müzik türünün adı ise Anadolu pop-rock'tır.

Çalışmanın ikinci bölümünde belirtildiği üzere Anadolu pop-rock müzik türü, popüler kültür ve popüler müzik hakkındaki yaklaşımlar içerisinde değerlendirildiğinde olumlu yaklaşımın iki temel görüşü çıkmaktadır. Anadolu pop-rock'ın orta dönemi olarak kategorilendirdiğimiz 1968-1980 yılları arasında üretilen eserler, genel olarak feodal sisteme ve egemen sınıfsal yapıya karşı eleştirisini yapan bir yaklaşımdadır. Protest yönlü bu eserler, kimi zaman halk şairlerinin düzene karşı oldukları muhalif yönlü şiirlerinden; kimi zaman da söz ve müziklerinin kendilerine ait olduğu dönemin ideolojik söylemlerini içinde barındıran çalışmalardan oluşmaktadır. Bu yönüyle popüler kültürün bir mücadele alanı olarak temsil gücü bulan Anadolu pop-rock müzik türü, Batı tarzı yorumladıkları türkü düzenlemeleri ve Türk halk ve/veya âşık edebiyatının konu, tema ve dilsel unsurlarını barındıran özgün çalışmalarıyla da Gans'ın "kültür beğenileri" kavramsallaştırmasına oturtulabileceği görülmektedir. Anadolu pop-rock, genel çerçevesi itibarıyla Birmingham Okulu'nun popüler kültürü mücadele alanı gören yaklaşımı ve Gans'ın toplumda kabul görmüş, toplumun estetik beğenilerini dikkate alan ve sınıf temelli olmayan kültür beğenileri kavramı ile açıklanabilmektedir. Küreselleşme ve

teknolojik gelişmelerin etkisiyle popüler kültür ürünü olan popüler müziklerin müzik endüstrisinden bağımsız olamayacağı, internet ağının gelişmesiyle birlikte kitle iletişim araçlarının topluma ve dolayısıyla müziğe etkisinin yadsınamayacağı görülmektedir. Bu anlamda Anadolu pop-rock'ı endüstriyle ilişkilendirirken onun bir meta olduğunu, bireyleri pasifize eden ve tektipleştiren yöndeki kültür endüstrisi yaklaşımının yerine çağın teknolojik gelişmelerine uyum sağlayan, küreselleşmenin de etkisiyle farklı kültürlerin müziklerini birleştiren sentez bir müzik türü olarak görmekteyiz. Ayrıca Altın Mikrofon yarışmasının finallerinde, halkın finale kalan Anadolu pop-rock temsilcilerini oy kullanmak suretiyle seçme hakkını kullanması ise popüler kültürün demokratikleştirici, özgürleştirici yanını da ortaya koymaktadır.

Yapılan çalışmada Anadolu pop-rock müzik türünün Türk halk müziğinin çağdaş bir yorumu olduğu anlaşılmıştır. Bu müzik türü, türkü düzenlemeleri, anonim ve/veya halk şairlerine ait şiirlere yapılan özgün besteler ve halk edebiyatının ve/veya âşık edebiyatının konu, tema ve dilsel unsurlarını içinde barındıran söz ve müziğin türün temsilcilerine ait olduğu özgün eserler ve çalgısal eserlerin yer aldığı çeşitli yönelimlere sahiptir. Bu yönelimlerde görülen ortak nokta ise Türk halk kültürüne ait müziksel, edebi ve dilsel unsurların ritim, armoni, çalgı vb. Batı popüler müzik unsurları ile sentezlenmesidir. Ortaya çıkan bu sentez müzik türünde dönemin güncel, popüler müzik unsurları ile gelenekteki icra tarzı bir bakıma yaşanan çağın ve ortamın gerekliliklerine göre güncellenmektedir. Gelenekler, dinamik bir yapıya sahip oldukları için sürekli değişim ve dönüşüm halindedirler. Bu değişim ve dönüşüm doğal olarak yaşanan çağın ve ortamın getirdiği yeniliklere eklemlenerek gerçekleşmekte, kendilerini güncellemektedirler. Anadolu pop-rock, gelenekteki gibi bir diğer deyişle otantik halindeki gibi bir icra ortamına, kullanılan çalgılara, çalgısal/vokal yöresel tavra, dinleyici kitlesine vb. öğelere sahip olmamasına karşın geleneğin dışında, gelenekten ayrı bir tür olarak da görülemeyeceği bir diğer deyişle geleneğin çağdaş bir yorumu olduğu anlaşılmıştır.

Anadolu pop-rock müzik türü, geleneksel icra yapan sanatçıların, halk ozanlarının tanınmasını sağlayarak dinleyicinin otantik olana yönelmesine de önayak olmuştur. Anadolu pop-rock halk biliminin işlevsel çözümleme modeline göre değerlendirildiğinde, söz konusu olan müziğin eğlendirme, hoşça vakit geçirme

işlevinin yanı sıra türkülerin, deyişlerin ve halk ozanlarının dinleyiciler tarafından tanınması işlevine de sahiptir. Bu yönüyle kültürün genç kuşaklara aktarılması işlevini otantik olana yöneltme suretiyle geleneğin güncellenmiş haliyle sürdürdüğü söylenebilir. Bu işlevlerin yanı sıra, İlhan Başgöz'ün "Protesto: Folklorun Beşinci İşlevi (Fonksiyonu)" çalışmasındaki halk biliminin dört işlevsel modeline eklediği protesto işlevi de önemlidir. Anadolu pop-rock bu işlev üzerinden değerlendirildiğinde Dadaloğlu, Pir Sultan Abdal, Âşık Mahsuni Şerif, Âşık İhsanî vb. halk ozanlarının kurulu düzeni eleştirme bağlamındaki muhalif şiirlerini kullanarak özgün bestelerin yapılmasının ve/veya sınıfsal temelde sistem eleştirisi getiren konuları işleyerek özgün eserlerin üretilmesinin işlevsel kuramın protesto fonksiyonu ile açıklanabildiği tespit edilmiştir.

Çalışmada Anadolu pop-rock müzik türü otantisite kavramıyla açıklanmaya çalışılmıştır. Ayhan Erol'un "Müzik Üzerine Düşünmek" çalışmasında, *"otantisite yaygın kullanıma göre, geçmiş odaklı olup, geçmişteki nesne veya pratiklerin aslına uygunluğuna ilişkin bir iddiadır"* olarak ifade edilmiştir. Yenilik ve alıntılar kabul etmeyen, geçmişin ve kültürün dış etkenlerden korunması gerektiği anlayışına sahip olan bu kavram, küreselleşmenin ve teknolojik gelişmelerin etkisiyle geçmişe ait olduğu kadar bugünü de içermektedir. Günümüze ait bu vurgu, otantik kültürel ürün ve pratiklerin çağımızın getirdiği yeniliklerle birlikte eritilmesi ve yeniden yapılandırılması anlamını taşımaktadır. Bu doğrultuda Anadolu pop-rock'ın "postmodern otantisite" kavramı içinde değerlendirilebileceği görülmüş olup Batı popüler müzik standartları olan armoni, ritim, çalgı vb. unsurların türküler içinde harmanlanması ile geleneksel icranın çağdaş bir yorumu olduğu değerlendirilmiştir. Geleneğin dinamik yapısına olan vurgu bu kavramsallaştırmada da yerini bulmuştur.

Çalışmada Anadolu pop-rock müzik türünün metinlerarasılık yönteminin alıntılama, anırtırma teknikleriyle açıklanabilir olduğu tespit edilmiştir. Kubilay Aktulum'un ifadesiyle *"en az iki müziksel yapıt, iki şarkı sözü arasındaki alışveriş"*i niteleyen "müziklerarasılık" terimi, Anadolu pop-rock müzik türünde ritim, armoni, çalgı seçimi vb. Batı popüler müzik unsurları ile türkülerin, halk ozanlarına ait şiirlerin ve âşık ve/veya halk edebiyatında yer alan konu, söz, deyim vb. unsurların harmanlanmasına karşılık gelmektedir. Kimi zaman Batı popüler müziğindeki

armoni, ritim ve algılarının alıntılanarak türküler içerisine yerleştirilmeleri söz konusuyken, kimi zaman halk ozanlarına ait şiirlerin ya da anonim şiirlerin alıntılanarak özgün bestelerin yapılması şeklinde görülmektedir. Kimi zaman da halk ve şık edebiyatında geçen konu, söz, deyim, söyleyiş biçimi ya da halk müziğinin melodik, ritmik motifleri alıntılanarak anıştırma yapıldığı tespit edilmiştir. Hatta Batı algılarının Türk halk algılarının tınısal benzerliğini yakalamak amacıyla öykünmesi de söz konusudur.

Bu çalışmada geleneğın, çağın şartlarına uygun olarak sürekli değışim ve dönüşüm halinde olduğu gerçeği üzerinden hareketle, Türk halk müziğı geleneğının de küreselleşme ve teknolojik gelişmelerin etkisiyle değışime ve dönüşüme açık olduğu görülmüştür. Farklı kültürlerin birbirlerinden esinlenmeleri, etkilenmeleri yaşanılan çağın kaçınılmaz bir gerçeği olup önemli olanın ise gelenekteki zn kaybolmamasıdır. Anadolu pop-rock müzik türü de gelenekteki özü, yani türküleri, halk edebiyatı unsurlarını kaynak olarak kabul ederek türkülerin Batı'nın müzik unsurları ile harmanlaması sonucu ortaya çıkmıştır. Elbette ki tür içinde gelenekteki özü değıştiren, yozlaştıran çalışmalar da olmuştur ancak bu çalışmaların, türün genelini kapsayacak bir nispeti bulunmamaktadır. Bu müzik türü, gelenekteki icra ortamını, algıları, yre tavrını, dinleyici kitlesini vb. unsurları barındırmayan ama o zleri kaynak kabul eden, geleneğın ağdaş bir yorumudur. Bu sayededir ki bu müzik türü ile dinleyiciler halk kültürüne ait unsurları, halk ozanlarını, türküleri ve deyişleri tanımış; onların asıl kaynağa ulaşmalarına vesile olmuştur. Böylece geleneklerin yaşanılan çağın getirdiği yeniliklerle uyum içinde olmasıyla kültürün devamlılığı da sağlanmış olmaktadır.

Bu çalışmanın hem Anadolu türküleri hem de dönüşüm sürecindeki eserler ile ilgili yapılacak olan çalışmalara kaynaklık etmesi temenni edilmektedir.

KAYNAKÇA

- Adorno, T.W.;
Horkheimer, M.: **Aydınlanmanın Diyalektiği**, Çev. Nihat Ülner-Elif Öztarhan Karadoğan, İstanbul, Kabalcı Yayıncılık, 2014.
- Adorno, T. W.: **Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi**, 6. bsk., Çev. Nihat Ülner-Mustafa Tüzel-Elçin Gen, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011.
- Ahıska, Meltem: **Radyonun Sihirli Kapısı, Garbiyatçılık ve Politik Öznellik**, İstanbul, Metis Yayınları, 2005.
- Ak, Ahmet Şahin: **Türk Musikîsi Tarihi**, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Akkaş, Salih: **Türkiye’de Cumhuriyet Dönemi Kültür ve Müzik Politikaları (1923-2000)**, Ankara, Sonçağ Yayınları, 2015.
- Aksoy, Bülent: “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma”, **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi**, C. V, 1985, s.1212-1236.
- Aktulum, Kubilay: **Folklor ve Metinlerarasılık**, Konya, Çizgi Kitabevi Yayınları, 2013.
- Aktulum, Kubilay: **Metinlerarası İlişkiler**, 2. bs., Ankara, Öteki Yayınevi, 2000.
- Aktulum, Kubilay: **Müzik ve Metinlerarasılık: Müziklerarası / Göstergelerarası Etkileşimler ve Aktarımlar**, Konya, Çizgi Kitabevi Yayınları, 2017.
- Alemdar, Korkmaz;
Erdoğan, İrfan: **Popüler Kültür ve İletişim**, Ankara, Ümit Yayıncılık, 1994.
- Altaş, Murat: “Dil ve Konuşma Nasıl Gelişti?”, **Herkese Bilim Teknoloji Dergisi**, S. 176, s. 12-13.
- Aya, Gökhan; Tireli,
Münir: **Bir Erkin Koray Kitabı**, İstanbul, Ada Müzik Yayıncılık, 1998.
- Ayan, Dursun: **Béla Bartok’un Türk Halk Müziği Derlemeleri Üzerine Çalışmalar**, İstanbul, Kitabevi, 2011.
- Aydar, Deniz: “Popüler Kültür ve Müzik Üzerine”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C. VII, S. 33, 2014, s.

800-807.

- Balkılıç, Özgür: **Cumhuriyet, Halk ve Müzik: Türkiye’de Müzik Reformu 1922-1952**, Ankara, Tan Kitabevi Yayınları, 2009.
- Barthes, Roland: **Göstergebilimsel Serüven**, Çev. Mehmet Rifat – Sema Rifat, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- Bartok, Béla: **Küçük Asya’dan Türk Halk Mûsikîsi**, Çev. Bülent Aksoy, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1991.
- Bauman, Richard: “Tür, Performans ve Metinlerarasılığın Üretimi”, Çev. Işıl Altun, **Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 3**, Ankara, Geleneksel Yayıncılık, 2009.
- Behar, Cem: **Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi**, Müziğin Mekân Boyutu (Bir Oda Müziği: Geleneksel Osmanlı/Türk Musikisi), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015.
- Behar, Cem: “Ziya Gökalp ve Türk Musikisi”, **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi**, C. V, 1985.
- Bengi, Derya: **60’lı Yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük “Dünya Durmadan Dönüyor”**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017.
- Berendt, Joachim E.: **Caz Kitabı: Ragtime’dan Fusion ve Sonrasına**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003.
- Berger, Arthur Asa: **Kültür Eleştirisi Kültürel Kavramlara Giriş**, Çev. Özgür Emir, 2. bs., İstanbul, Pinhan Yayıncılık, 2014.
- Bergerot, Franck: **Tarih Boyunca Caz: Gelenek, Stiller, Sahne Arkası, Kişiler**, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2004.
- Berkay, Cahit: “Cahit Berkay İle Söyleşi”, **Folkloru Doğru: Dans Müzik Kültür**, S. 62, 1996, s. 75-92.
- Berker, Ercümen: “Musikimizin Gerçek Sorunları II- Atatürk ve Türk Musikisi”, **Prof. Ercümen Berker ve Yazıları**, İstanbul, İTÜ TMDK Yayınları, S. 7, 2010, s. 61-68.

- Berker, Ercümen: “Türk Musikisi”, **Prof. Ercümen Berker ve Yazıları**, İstanbul, İTÜ TMDK Yayınları, S. 7, 2010, s. 18-22.
- Bilgin, Tayfun: **Moğollar Grubu Örneğinde Anadolu Pop Ve Türkiye’de Kültürel Modernleşme**, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, 2008.
- Canbazoglu, Cumhur: **Kentin Türküsü: Anadolu Pop-Rock**, İstanbul, Pan Yayıncılık 2009.
- Chevassus, Beatrice Ramaut: **Müzikte Postmodernlik**, Çev. İlhan Usmanbaş, 2. bs., İstanbul, Pan Yayıncılık, 2011.
- Çelik, Ş. Abdurrahman: **Kültür Endüstrisi: Üç Yanlış Bir Doğru**, İstanbul, Literatür Yayıncılık, 2011.
- Çerezcioğlu, Aykut Barış: **İşyan: Rock Müzikte Tınısal Temsiller**, Ankara, Gece Kitaplığı Yayınları, 2017.
- Çolakoğlu Sarı, Gözde: “19. Yüzyıl Batılılaşma Hareketlerinin Osmanlı-Türk Müziğine Yansımaları”, **Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Yıl: 18, S. 1, Nisan 2014.
- Çolakoğlu, Gözde: “Alman Gebrauchsmusik Akımı, Türk Müziği Ve Selâhattin İçli”, **Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi**, Ankara, www.e-sosder.com ISSN:1304-0278 Bahar, C. V, S. 16, 2006, s. 37-49.
- Dilmener, Naim: **Bak Bir Varmış Bir Yokmuş: Hafif Türk Pop Tarihi**, 4. bsk., İstanbul, İletişim Yayınları, 2014.
- Doğuduyal, Meliha: **Müzikten Söze**, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2016.
- Düzgün, Dilaver: “Âşıklık Geleneğinin Değişim Ve Dönüşüm Sürecinde Barış Manço Olgusu”, **Milli Folklor Dergisi**, 2012, Yıl 21, S. 84, s. 42-50.
- Ekici, Metin: “Geleneksel Kültürü Güncellemek Üzerine Bir Değerlendirme”, **Milli Folklor Dergisi**, S. 80, Yıl: 20, 2008, s. 33-38.
- Ekici, Metin: **Halk Bilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri**, 6. bs., Ankara, Geleneksel Yayınları, 2015.

- Elçi, Armağan Coşkun: “Halk Müziği Okulu Olarak Radyo ve Muzaffer Sarısözen’in Radyo Programcılığı”, **Ölümünün 50. Yılında Muzaffer Sarısözen Sempozyumu Bildirileri II (18-20 Kasım 2013)**, Sivas, EsFORM Ofset Matbaacılık, 2015, s. 57-64.
- Elçi, Armağan Coşkun: “Tarihsel Gelişim Bağlamında Türk Halk Müziği Araştırmaları”, **Millî Folklor Dergisi**, Yıl: 20, S. 78, 2008, s. 37-54.
- Erdoğan, Sedat: **Bir Efsanedir Ersen Dadaşlar**, İstanbul, Pamiray Yayıncılık, 2016.
- Erkal, Güven Erkin: **Saykodelik Yıllar: Türkiye Rock Tarihi 1**, 2. bs., İstanbul, Esen Kitap, 2014.
- Erol, Ayhan: **Müzik Üzerine Düşünmek**, 2. bs., İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2015.
- Erol, Ayhan: **Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam**, 2. bs., İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2005.
- Fidan, Süleyman: **Âşıklık Geleneği ve Medya Endüstrisi: Geleneksel Müziğin Medyadaki Serüveni**, Ankara, Grafiker Yayınları, 2017.
- Folklor Doğu Dergisi: **Cahit Berkay ile Söyleşi**, Boğaziçi Yayınları, S. 62, 1996, s. 75-92.
- Gazimihâl, Mahmud Ragıp: **Anadolu Türküleri ve Mûsikî İstikbâlimiz**, Haz. Metin Özarslan, İstanbul, Doğu Kütüphanesi Yayıncılık, 2006.
- Gazimihâl, Mahmud Ragıp: **Konya’da Mûsikî**, Ankara, CHP Halkevleri Yayınları Milli Kültür Araştırmaları II, 1947.
- Gedikli, Necati: “Türk Musikisi’nin Batı Musikisi’ne Etkileri”, **Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Musikilerimiz ve Sorunları**, İzmir, Ege Üniversitesi Basımevi, 1999, s. 133-142.
- Gedikli, Necati: “Türk Halk Mûsikîsinde Yeni Bir Oluşum Süreci Mi?”, **Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler**, 2. bsk., Der: Salih Turhan, Ankara, TC Kültür

- Bakanlığı Yayınları, 2000, s. 337-343.
- Göktürk, Yücel: “Moğollar: Muddy Waters ile Hatay’ı”, **Roll Dergisi**, Nisan 2008, s. 43-45.
- Güdek, Bahar: “Cumhuriyet Dönemi Müzik Alanında Yabancı Uzman Raporları”, **Tarih Okulu Dergisi**, Yıl:7, S. XVII, Mart 2014, s. 629-659.
- Güler, Mehmet Atilla: “1970’li Yıllarda Türkiye İşçi Sınıfını Cem Karaca Şarkıları ile Okumak”, **Çalışma ve Toplum Dergisi**, S. 49, 2016/2, s. 725-756.
- Günay, Umay: “Cumhuriyet Terkibi ve Barış Manço”, **Milli Folklor Dergisi**, C. II, S. 13, 1992, s. 2-3.
- Güngör, Nazife: **Arabesk – Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik**, 2. bs., Ankara, Bilgi Yayınevi, 1993.
- Güngör, Nazife: **İletişim: Kuramlar ve Yaklaşımlar**, 3. bsk., Ankara, Siyasal Kitabevi, 2016.
- Gürkan, Barış: “Türk Halk Müziğinin Modern Otantisite ve Geleneksel Otantisite Bağlamında İncelenmesi”, **Uluslararası Müzik ve Sahne Sanatları Sempozyumu Bildiriler Kitabı**, Ankara, Bülent Ecevit Üniversitesi Yayınları No: 8, 2015, s. 169-177.
- Gürses, Fatma: “Müzikte Siyasal Söylem Ve Türkiye’de Anadolu Rock: ‘Cem Karaca Ve Barış Manço’ Örneği (1960-1980)”, **The Journal of Academic Social Science Studies**, No: 56, Spring III, 2017, s. 325-350.
- Güven, Uğur Zeynep; Ergur, Ali: “Dünyada ve Türkiye’de Müzik Sosyolojisinin Yeri ve Gelişimi”, **Sosyoloji Dergisi**, 3. Dizi, S. 29, 2014/2.
- Hall, Stuart: **Popüler Olanın Yapıbozumu Üzerine Notlar**, Çev. Vahide Pekel, **Mürekkep Dergisi**, S. 8, 1997, s. 15-22.
- Hasgöl, Necdet: “Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları”, **Folklor**

Doğru: Dans Müzik Kültür, S. 62, 1996, s. 21-49.

Hasgöl, Necdet: “Türkiye Popüler Müzik Tarihinde “Anadolu Pop” Akımının Yeri”, **Folklorla Doğru: Dans Müzik Kültür**, İstanbul, S. 62, 1996, s. 51-74.

Haviland, William A., v.d.: **Kültürel Antropoloji**, Çev. İnan Deniz Erguvan Sarioğlu, İstanbul, Kaknüs Yayınları, 2008.

İlyasoğlu, Evin: “Yirminci Yüzyılda Evrensel Türk Müziği”, **Cumhuriyet’in Sesleri**, Der. G. Paçacı, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999, s. 70-91

Kaplan, Ayten: **Kültürel Müzikoloji**, 3. bs., İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2013.

Kaygısız, Mehmet: **Türklerde Müzik**, İstanbul, Kaynak Yayınları, 2000.

Koç, Mehmet: “TRT Müzik Dairesi Başkanlığının Halk Müziği Repertuarında Tespit Edilen Sözlü Sözsüz Ezgilerdeki Usul Sorunları Üzerine Bir Çalışma”, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2010.

Kodal, Tahir: “Mustafa Kemal Atatürk Ve Türk Ocakları”, **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi (TAED)**, Erzurum, S. 52, 2014, s. 295-314.

Konyar, Hürriyet: “Yeni Müzik Kültüründe Hakim Küresel Kültür ile “Öteki” Kültürler Arasında Kurulan Yeni İlişkilerle Türkiye’deki Yeni Pop Müzik Kültürünün Değerlendirilmesi”, **Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları**, 11/2, 2011, s. 435 – 455.

Kosbatar, Önder: **Taşlar Kimin İçin Yuvarlanıyor**, İstanbul, Altıkırkbeş Yayın, 2012.

Köprülü, Fuad: **Edebiyat Araştırmaları**, 3. bs., Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları, Makaleler Külliyyatı I, Dizi: VII, S. 47, 1999.

- Kulak, Önder: **Theodor Adorno: Kültür Endüstrisinin Kısılcasında Kültür**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2017.
- Kutluk, Fırat: **Müzik ve Politika**, İstanbul, H₂O Yayıncılık, 2018.
- Küçükkaplan, Uğur: **Arabesk: Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2013.
- Küçükkaplan, Uğur: **Türkiye'nin Pop Müziği**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016.
- Lull, James: **Popüler Müzik ve İletişim**, Çev. Turgut İblağ, İstanbul, Çiviyazıları Yayınları, 2000.
- Malinowski, Bronislaw: **Bilimsel Bir Kültür Teorisi**, Çev. Saadet Özkal, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 1992.
- McGregor, Craig: **Pop Kültür Oluyor**, Çev. Gürol Özferendeci, 2. bs., İstanbul, Çiviyazıları Yayınları, 2000.
- Meriç, Murat: **Pop Dedik: Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2006.
- Mimaroglu, İlhan: **Müzik Tarihi**, İstanbul, Varlık Yayınları, 2014.
- Oakley, Giles: **Blues Tarihi: Şeytan'ın Müziği**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004.
- Ok, Akın: **'68 Çılgınlıkları: Müziğimizde Büyük Atılım Dönemi**, Ankara, Broy Yayınları, 1994.
- Ok, Akın; Ertem, Kaan: **Moğollar**, İstanbul, Akyüz Yayın Grubu, 2002.
- Ong, Walter J.: **Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözün Teknolojileşmesi**, 4. bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2013.
- Ortaylı, İlber: **Gelenekten Geleceğe**, 19. bs., İstanbul, Timaş Yayınları, 2013.
- Ortaylı, İlber: **Son İmparatorluk Osmanlı**, 22. bs., İstanbul, Timaş Yayınları, 2016.
- Özbek, Meral: **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, 7. bsk., İstanbul, İletişim Yayınları, 2006.
- Özdemir, Mehmet Ali: **"Muzaffer Sarısözen'den Günümüze Halk Müziği ve Çokseslilik İlişkisi", Ölümünün 50. Yılında Muzaffer Sarısözen Sempozyumu Bildirileri II**

- (18-20 Kasım 2013), Sivas, EsFORM Ofset Matbaacılık, 2015, s. 35-47.
- Özdemir, Nebi: **Kültür Ekonomisi ve Yönetimi- Seçki**, Ankara, Hacettepe Yayıncılık, 2012.
- Özdemir, Nebi: **Medya, Kültür ve Edebiyat**, 3. bsk., Ankara, Grafiker Yayınları, 2015.
- Özden, Ömer: **Üniversite Öğrencilerinin Popüler Kültür Ve Popüler Müzikle İlgili Görüşleri**, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı Doktora Tezi, 2010.
- Özgül, Mustafa; Turhan, Salih; Dökmetaş, Kubilay: **Notalarıyla Uzun Havalarımız**, Ankara, Cem Veb Ofset Ltd. Şti., 1996.
- Özgür, Ülkü; Aydoğan, Salih: **Gelenekten Geleceğe Makamsal Türk Müziği**, Ankara, Arkadaş Yayınevi, 2015.
- Paçacı, Gönül: “Cumhuriyet Döneminde Halk Müziği”, **Cumhuriyet’in Sesleri**, Der. G. Paçacı, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999, s. 122-127.
- Paçacı, Gönül: “Cumhuriyet’in Sesli Serüveni”, **Cumhuriyet’in Sesleri**, Der. G. Paçacı, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999, s. 10-29.
- Rowe, David: **Popüler Kültürler: Rock ve Sporda Haz Politikası**, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1996.
- Sağlam, Atilla: **Türk Musiki/Müzik Devrimi**, Bursa, Alfa Aktüel Yayınları, 2009.
- Salcı, Vahid Lûtfi: **Gizli Türk Halk Musikisi ve Türk Musikisinde (Armoni) Meseleleri**, İstanbul, Nümune Matbaası, 1940.
- Say, Ahmet: **Müzik Ansiklopedisi**, C. IV, Ankara, Odak Ofset Yayıncılık, 1992.
- Sayan, Erol: “Halk Müziği – Sanat Müziği”, **Müziğimize Dair Görüşler, Analizler, Öneriler**, Ankara, ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık ve İletişim A.Ş.

- Yayınları, 2003, s. 3-8.
- Saygun, Ahmed Adnan: **Türk Halk Mûsikisinde Pentatonizm**, İstanbul, Numune Matbaası, 1936.
- Sermet, Cüneyt: **Cazın İçinden**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1990.
- Solmaz, Metin: **Türkiye’de Pop Müzik: Dünü ve Bugünü ile İnfilak Masalı**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1996.
- Sweterlitsch, Richard: “Gelenek”, **Milli Folklor Dergisi**, Çev. Aslı Büyükokutan Töret, Yıl: 28, S. 110, 2016, s. 121-124.
- Şenel, Süleyman: “Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği Araştırmaları”, **Folklor/Edebiyat Dergisi**, S: 17, 1999, s. 99-128.
- Tan, Nail: “Atatürk ve Türk Halk Müziği”, **Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler**, Der. Salih Turhan, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000.
- Tarman, Süleyman: **Doğumunun 130. Yılında Atatürk ve Müzik**, Ankara, Müzik Eğitimi Yayınları, 2013.
- Tekelioğlu, Orhan: “Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Musiki İnkılabının Sonuçları”, **Cumhuriyet’in Sesleri**, Der. Gönül Paçacı, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999, s. 146-153.
- Titon, Jeff Todd: “Müzik, Halk ve Gelenek”, **Milli Folklor Dergisi**, Çev. Murat Karabulut, S. 35, Güz 1997, s. 95-96.
- Tohumcu, Ahmed: “Türk Müziği Terminolojisinde Yozlaşma / Örnek Olay Analizi: Şarkı Formu”, **38. İcanas Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi Bildiriler (2)**, Ankara, 2009, s. 711– 718.
- Tokel, Bayram Bilge: **Neşet Ertaş Kitabı**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2000.
- Tombul, Sevgi: **1980'den Günümüze Okul Müziği Bestelerinin Motif Gelişimleri Açısından İrdelenmesi**, Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Sivas, 2012.

- Tuna, Ezgi: **Batı Anadolu Türk Ocakları 1923-1931**, Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Aydın, 2015.
- Turhan, Salih: **Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler**, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı, 2000.
- Türkdoğan, Orhan: “Halk Kültürü-Kitle Kültürü Farklılaşması”, **IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri Genel Konular**, Ankara, Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları, C. I, 1992, s. 101-108.
- Uçan, Ali: **Geçmişten Günümüze Günümüzden Geleceğe: Türk Müzik Kültürü**, 3. bs., Ankara, Evrensel Müzik ve Yayınevi, 2015.
- Uyanık, Seda: “Kültür Endüstrisi ve Kentli Âşık”, **Milli Folklor Dergisi**, S. 79, Yıl: 20, 2008.
- Üstel, Füsun: “1920’li ve 30’lu Yıllarda “Milli Musiki” ve “Musiki İnkılâbı”, **Cumhuriyet’in Sesleri**, Der. G. Paçacı, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999.
- Wicke, Peter: **Mozart’tan Madonna’ya Popüler Müziğin Bir Kültür Tarihi**, 2. bsk., Çev. Serpil Dalaman, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- Yıldırım, Dursun: **Türk Bitiği-Araştırma ve İnceleme Yazıları**, Ankara, Akçağ Yayınları, 1998.
- Yıldırım, Vural; Koç, Tarkan: **Müzik Felsefesine Giriş**, 3. bs., İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2006.
- Yılmaz, Öznur: **Türkiye’de Popüler Müzik Tartışmaları**, İstanbul, Bilim ve Gelecek Kitaplığı, 2017.
- Young, Tricia Henry: **Punk: Bir Altkültürün Oluşumu**, Çev. Hira Doğrul, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 1999.
- Yöre, Seyit: “Türk Ulusuna Müzik Arayışları: Sentez mi Kültürel Transplantasyon mu?”, **Cumhuriyet’in Müzik Politikaları**, Der. Fırat Kutluk, İstanbul, H₂O

Yayıncılık, 2018.

Yükselsin, İbrahim Yavuz: “Bir ‘Kültürel Aracı’ Olarak Muzaffer Sarısözen ve Erken Cumhuriyet Döneminde ‘Türk Halk Müziği’nin Yeniden İnşasındaki Rolü”, **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**, S. 14, Yaz 2015, s. 77-90.

Ziya Gökalp: **Türkçülüğün Esasları**, İstanbul, Kapı Yayınları, 2017.

Zürcher, Erik Jan: **Modernleşen Türkiye’nin Tarihi**, 31. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2015.

Elektronik Kaynaklar

Çanlı, Mehmet: **1960-1980 Yılları Arasında Türkiye’de Müziğin Gelişimi ve Değişimi**, (çevrimiçi), <https://www.mgmstrateji.com/2018/03/01/turkiyede-muzigin-gelisimi-ve-degisimi/> (Erişim tarihi: 25 Mayıs 2018).

Karamahmutoğlu, Gülay: **Türk Müziğinde Kullanılan Notalama Sistemleri**, (çevrimiçi), <https://www.tarihtarih.com/?Syf=26&Syz=380573> (Erişim Tarihi: 15.04.2017).

Şenel, Süleyman: **Muzaffer Sarısözen**, (çevrimiçi) http://www.muzikoloji.org/yazi/yazi_goster.aspx?yazi_id=61 (Erişim tarihi: 20.06.2017).

Atatürk Araştırma Merkezi: **Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri**, C: I-III, Divan Yayıncılık, 2006, (çevrimiçi) <http://atam.gov.tr/wp-content/uploads/S%C3%96YLEV-ORJ%C4%B0NAL.pdf> (Erişim tarihi: 27.05.2019).

Görsel Kaynaklar

Belgesel: **Müzikte Bir Deney: Anadolu Rock**, Haz. ve Yön.: Gökçe Kaan Demirkıran, 2006, (çevrimiçi), <https://www.youtube.com/watch?v=2VPL9cdKvCg>, (Erişim tarihi: 29 Mayıs 2018).

Sözlü Kaynaklar

Akbayram, Edip:	Edip Akbayram İle Röportaj (24.12.2018).
Berkay, Cahit:	Cahit Berkay İle Röportaj (12.10.2018).
Dinleten, Ersen:	Ersen Dinleten İle Röportaj (10.10.2018).
Erenler, Mehmet:	Mehmet Erenler İle Röportaj (18.10.2018).
Öngür, Taner:	Taner Öngür İle Röportaj (02.01.2019).
Paşmakçı, Yücel:	Yücel Paşmakçı İle Röportaj (21.10.2018).
Soyarslan, Mehmet:	Mehmet Soyarslan İle Röportaj (14.06.2019).
Top, Yavuz:	Yavuz Top İle Röportaj (24.10.2018).

EKLER

Çalışmanın bu kısmında Anadolu pop-rock müziğinin ve Türk halk müziğinin önde gelen isimleri ile yüz yüze görüşme yöntemi kullanılarak röportajlar yapılmıştır. Sözlü kaynaklar ile yapılan bu görüşmelerin amacı, söz konusu müziğin Türk halk müziği geleneği ve halk kültürü ile ilişkisinin bizzat bu iki müziğin temsilcileri tarafından ortaya konulmasını sağlamaktır.



Röportaj Metinleri

Ersen Dinleten İle Röportaj (10.10.2018)

1. Anadolu pop-rock müzik türüne yönelme sebepleriniz nelerdir? Nelerden esinlenerek yerel motifli bir popüler müzik türüne yani Anadolu pop-rock'a yöneldiniz? Bir kentli olarak yerelin keşfi hangi amaçlar ve nedenlerle ortaya çıkmıştır?

Burada bir amaç yok. THM, kendi müziğimizdir, milli müziğimizdir gibi bir amaçla Anadolu pop yapmadık. Ben zaten milli orkestranın solistiydim. Şerif Yüzbaşıoğlu orkestrasının solistiydim. Bir gün Cem Karaca ve Moğollar bir fuara geliyorlar. Orada tanıştık. Sonrasında solistleri Aziz Azmet ayrılınca Cem Karaca beni tavsiye etmiş. Benim de halk müziğine karşı çok merakım vardı. Onlar da kıyafet tarzıyla, bağlamayı, kavalı sokarak Batı çalgılarıyla yapılan müziğin sound'una Anadolu pop dediler. Onlar böyle yola çıkmışlardı. Ben de onlarla birlikte "Ternek" ve "Haliç'te Güneşin Batışı" –hatta bu eserde keman da çalmıştım- ile bu işe başladık. Ama zaten gönlümde kendi öz müziğimiz, kendi halk müziğimiz vardı. Çünkü o müzik aslında çok güzel bir müzik. Ancak tek sesli yapılan bir müzik olduğu için bunu daha bir armonizasyon haline getirip daha bir sound'sal, Batı çalgılarıyla çalınarak yapılması bana daha cazip geldi. Yavaş yavaş da orada öğrenmeye başlayınca bu işi, olduk Anadolu popçu... Tüm olay bu... Çünkü o kadar acemiyiz ki daha henüz onlar da işin başındalar... Millet de zaten yeni tanışmıştı Anadolu popla... Değişik kıyafetler filan da işin içine girince insanlara cazip geldi. Ama geliştirdikçe, Yunuslar, Karacoğlanlar, Âşık Veyseller, Pir Sultan Abdallar derken olay bu noktaya geldi.

- Dünyadaki gelişmeler de bu müziğin oluşmasında bir etki yarattı mı?

O zamanlar 1960'ların ortalarında ben 15-16 yaşlarındayken Beatles, Led Zeplin, Deep Purple'ın o dönemlerinde Batı rock denilen o müziği dinlerken etkilenmemek mümkün değildi. Son derece hoş, sound'sal yapılan bir dünya müziği idi. Bunların içerisinde bir basgitar, bir gitar, bir klavye, bir bateri kullanılması bizi cezbetti. 70'li yıllarda yeni yeni elektrogitarlar, baslar, klavyeler

devreye girdi, enstrümanlar ve teknik geliştii... Bu sayede daha doğru bir noktaya getirdi bizi. Tabii o zamanlar stüdyolar teknik anlamda şimdikinden çok farklı. 2 kanallı, 4 kanallı stüdyolarda müziğimizi yapabilmek için günlerce uğraştığımızı biliriz.

Yoksa şundan etkilendik, şuradan şunu aldık, buradan bunu aldık dersem doğru söylememiş olurum. Ama etkilendiğimiz şeyler var: Onların kullanmış olduğu gitardaki vakvakları, busterleri, ona benzer sesleri deforme edecek şeyleri hatta bağlamaya bile manyetik filan takıldı. Bu sebeple halk müziğinin yetkinlerinden, TRT’den çok tepkiler aldık. Bunlar müziği yozlaştırıyorlar, bozuyorlar, halk müziğimize ihanet ediyorlar gibi eleştiriler oldu. Ama bu farklılık halkın hoşuna gitti, beğenildi. “Ternek” ile o yıl Moğollar’la birlikte TRT’nin ilk ödülünü kazanmıştık. Bir 9/8’lik bir Karadeniz türküsüydü. Anadolu pop, Moğollar’ın “Dertli Çoban” bir de benim onlarla okuduğum “Ternek” ile doğdu. Belli bir süre bu şekilde yürüdü. Ben ayrıldıktan sonra kendi yoluma devam ettim. Moğollar, Kardeşlar, Dadaşlar ile işi daha çok geliştirmeye başladık.

2. Anadolu pop-rock müzik türü sadece etki mi almış; etkileşim, etkilediği alan, kültür, kişi var mıdır, açıklar mısınız?

İlk önce Moğollarla Anadolu pop terimi kullanıldı. Daha sonra 90’lı yıllarda popçuların çıkmasıyla birlikte Anadolu pop müziğine meraklı olan gençler tarafından, benimsedikleri müziğin popçuların yaptıkları müzikten ayrılması için Anadolu pop’a Anadolu rock denildi. Bu yakıştırma tamamen neslin getirmiş olduğu bir şey, bizim uydurduğumuz bir şey değil.

- Etkilediği bir alan var mı?

Benim okulum Moğollar, ben bu işi orada öğrendim. Murat Ses, Cahit Berkay, Engin Yörükoğlu, Taner Öngür’ün içinde olduğu Moğollar’dan öğrendim bu müziği. Benim ustam tabii Cem Karaca. Tabii tam bir Anadolu popçu, Anadolu rockçi diyemem... Daha çok siyasal kültüre ağırlık veren bir müzik tarzı vardı Cem babanın. Ama bir Dadaloğlu’su, bir Namus Belası, bir Emrah ve ona benzer daha folklorik ağırlıklı olan Anadolu rock türündeki parçaları çok ses getirdi. Benim

yüreğimde çok sevdiğim bir kişiydi. Ama ben müziğime ne sağ ne solu katmadım. Ortanın solunda yetişen, büyüyen bir Atatürk milliyetçisiyim. Hiçbir zaman müziğime ne sağ yumruğumu ne sol yumruğumu karıştırdım. Kendi bildiğimi, kendi özümü Yunusları, Karacoğlanları, Veyselleri, Pir Sultan Abdalları severek yola çıktım. Onlarla yapmış olduğum müziğimi sevdirdim insanlara.

3. Anadolu pop-rock temsilcilerinin çoğu, Batı kültürü veren kolejlerde eğitimlerini sürdürmüşlerdir. Bu durum, Anadolu-pop-rock'ın oluşumunda bir avantaj sağlamış mıdır? Yani kolejlerde alınan eğitim, Batı ve Doğu arasında bir köprü kurulmasına yardımcı olmuş mudur?

Barış Galatasaray Lisesi mezunu ki annesinden gelen bir musiki kültürüne sahip; Cem de Robert Koleji mezunu, çok iyi İngilizce konuşurdu, Almancası da iyiydi... Ama bu durumun müziklerine bir etkisi olduğunu sanmıyorum. Anadolu'dan ne kadar kaliteli müzisyenler yetişti. Bunlar kolejlerden gelmedi. Alaylı yetiştiler. Barış da alaylı, Cem baba da alaylı, Erkin baba da alaylı... Klasikle tanışmış, klasiği benimsemiş bir müzisyenin sahne sanatçısı olması çok zordur. Alaylı yetişmek halkı daha yakından tanıma ve anlama açısından daha etkili. Ben o okulların bir avantaj sağladığını tahmin etmiyorum. Ama tabii ki kültürün, eğitimin vermiş olduğu ilericilik, belki daha farklı türe ulaşabilme, işi algılama açısından katkıları olmuştur. Maddi kaygı da çok önemli... 1970-71'de Türkiye'nin bir numaralı sanatçısı seçildim ama benim evimde çalacak bir pikabım yoktu. 1974-75 senesinde televizyonum oldu. 1,5-2 milyon plağım satılırken benim evimde 1974'te pikabım oldu. Benim alacak imkânlarım yoktu. Babam küçük pazarda yetişmiş olan bir berber, annem de Ünye'den İstanbul'a gelin gelmiş mütevazı bir kadın. Elde yok avuçta yok... Kendim de pavyonlardan, düğün salonlarından yetiştim. Alaylı yetişmek derken bunu kastediyorum. Kendimizi sonradan var etme yani.

4. Bu müzik türünün oluşumunda olmazsa olmaz denilebilecek müzikal ve/veya edebi bir tarz, biçim var mıdır? Müziğin Anadolu pop-rock türü içerisine dâhil olabilmesinin temel şartları var mıdır, varsa nelerdir?

Bence yok... “Karadır Kaşların” türküsünü alır, kendine göre yorumlarsın, kendi üslûbunla, kendi yüreğine yattığı gibi söylersin. Ersen farklı söyler, Cem

Karaca farklı söyler... Türküleri Batı sound'uyla armonize ederek halk müziğini farklı bir üslûpla söylemekti yapılan... Bu şekilde söylenmeli gibi bir kural yok. Ama temel olarak halk müziğini Batı sound'uyla icra ettiğimiz için bir türkünün barındırdığı temalar zaten mevcut. Batı müziğinde, bir gitarda, klavyede, basta koma sesleri göremezsin... Ama bir bağlamada vardır o... Biz ağırlık olarak sözleri alıp kendi bünyemizde kendi üslûbumuzla söylemeye çalıştık. Örneğin bir “Kozandağı”nı, bir “Dertli Kaval”ı, bir Karacoğlan’ın “Bir Ayrılık Bir Yoksulluk”u, Âşık Veysel’in “Dostlar Beni Hatırlasın”ı kendi yorumumla icra ettim. Bir Âşık Veysel’in söylediği gibi söylemedim. Koma sesleri basıp Batı soundu üzerinden söylemeye çalıştım. Bu haliyle müziğimizi sevdirdik, kabul ettirdik. Halk müziği sanatçıları Nuri Sesigüzeller, Ahmet Sezginler, Muzaffer Akgünler yaptığımız müziği beğenip, halk müziğimize bir dirlik, bir güzellik getirdiniz, daha çok kitleye yaydınız demişlerdir. Ancak TRT birçok parçamızı yayınlamadı, eleştirdi.

5. Anadolu pop-rock müzik türü kendi içinde bir gelenek oluşturuyor mu? Söz konusu müzik, mevcut geleneğin güncelleştirilmiş hali midir?

Yereldeki icra ile bizim yaptığımız icra arasında çok büyük farklar var. Onların çalıp çıkırtması ile bizim çalıp söylememiz arasında farklar vardır. Güncellenme olup olmadığı, onların yaptığının doğru bizim yaptığımızın yanlış veya bizim yaptığımız doğru, onların yaptığı yanlıştır diyemem, bunun kararını verecek bir konumda değilim. Saygısızlık yapmış olurum. Ama o gelenekten gelip o ağızlardan dinleyip; kendi yorumumuzla bu işi uyarlayarak bu noktaya getirdik.

6. Anadolu pop-rock’ın “türkülerini yozlaştırdığı” yönündeki eleştirilere bakışınız nedir? Bu müzik türü ile türkülerin mana ve ruhundan ve hatta bağlamından yani kendi mecrasından, icrasından koptuğunu düşünüyor musunuz?

Bunun yıllarca kavgasını verdik. Biz halk müziğinin melodisini bozmadık ki... Türkülerin ne melodisine ne sözüne zarar verdik. Bütün suçumuz altına armoni koyup belli bir ritim çerçevesinde çalmamız... Onlara göre, bu müzik yoz... Bizlerin yaptığına ve anlayışına göre ise modern anlamda yapılan bir müzik türüydü. Çünkü daha bir sound’sal, armonik duyum geldi. Davulu, bası, gitarı, klavyeyi yeri geldi

bağlamayı, curayı, zurnayı, kemaneyi birleştirmek kolay değildi. Bir kuru fasulye yaparsın içerisine kimi kimyon koyar, kimi başka baharatları koyar; hangisi lezzetli gelirse onu yersin, damak zevkine hangisi hitap ediyorsa o güzeldir. Bizim yaptığımız da işte bu... Yunus'u, Âşık Veysel'i, Âşık Mahsuni'yi, Neşet Ertaş'ı ve eserlerini bizim müziğimizle insanlar daha çok tanıdı... Bir Karşlı'nın, bir Diyarbakırlı'nın, bir Antepli'nin yapmış olduğu halk müziğine, dolayısıyla kendi öz müziğimize sevgimiz, saygımız çok büyük. Biz bu kaynakları dinleye dinleye beslendik, öğrendik. Bizim yaptığımız armonize ederek, synthesizer vb. efektlerle müziğe bir hoşluk katmaktır. İnsanlar halk müziğini tek sesli olarak bağlama ile icrasından daha farklı bir icra ile dinlemeyi sevmişlerdir. Türkülerde geçen kuşlar, çiçekler, dağlar vs. Anadolu pop ile daha farklı dillendirilmiş, kuşlar daha farklı uçmaya başlamıştır. İşte müzikte verdiği hoşluktur önemli olan... Bunun dışında göze de hitap etmek önemlidir. Giymiş olduğumuz giysiler yaptığımız müzikle de ilişkilidir. Ayağımızda poturlar, çarıklar, şalvarlar ile yıllarca müziğimizi böyle yaptık. İnsanlar bizi böyle sevdi... Parçanın başından sonuna kadar bağlama çalmadık ama eserin bir yerine bağlamanın, kavalın tınısını koyduk, bir yerine melodik temasını koyduk. Tabii ki, bağlamayı, kavalı vs. asıl icracıları bizden çok daha iyi çalar ama biz o tınıyı yakalamak için aylarca çalışıp eserin içine uygun şekilde yerleştirebiliyorduk. Tüm hadise budur.

7. Türkülerdeki motifler ezgilerin kimliklerini, tavır ve üslûplarını belirleyen en önemli unsurlardır. Ezginin usûlü ile de bir bütünlük gösterir. Türkünün sözlerinin, otantik tarzda ifadesini belirten ritmik ve melodik motiflerle icra edilmesi o ezginin konusunu ve yakılışı ile ilgili duygu ve düşünceleri aktarır. Siz geleneksel bir türküyü icra ederken hangi unsurları göz önünde bulundurarak ve nasıl bir duygu ve düşünce içerisinde ezgiyi icra ediyorsunuz?

Yaptığımız işlerin çoğu âşıklara aittir; onlara olan yakınlığımız da bilinir zaten. Yunus'un, Karacaoğlu'nın, Pir Sultan'ın, Âşık Veysel'in vb. halk ozanlarının ezgilerine bakıldığında hepsinde bir yakarış vardır. Hemen hemen türkülerin geneline baktığımız zaman çoğunluğunun melodik yapıları hüseyinî makamındadır. En çok kullanılan bir makamdır. Çünkü halkın kulağına yakın bir makamdır.

Çoğunlukla Türk Sanat Müziği'nde kürdilihicazkâr, Türk Halk Müziği'nde ise hüseyinî makamı kullanılır. Dolayısıyla türküler içerisinde makamsal diziye bağlı olarak koma sesler vardır ve bu sesleri armoni içerisinde vermeniz mümkün değildir. İşte burada dikkat edilmesi gereken nokta; makamın hissettirdikleri ile türküyü bozmadan, kulağı tırmalamadan eserleri seslendirmektir.

8. Geleneksel Türk Halk Müziği Repertuarında yer alan Türkülerden hangi yöre Türküleri (Erzurum, Tokat, Konya, İzmir, vb.) veya hangi tür ezgiler (Deyiş, Türkü, Zeybek, Karşılama, vb.) Anadolu pop-rock sanatçıları tarafından tercih edilmiş ve icra edilmiştir?

En çok tercih edilen yöreler genellikle Ege bölgesi (Muğla, Aydın vb.) ve Orta Anadolu (Sivas, Kırşehir, Ankara vb.) bölgesine ait türkülerdir. Dolayısıyla âşıklara ait deyişler, Ege bölgesi zeybekleri tercih edilenler arasında yoğunluktadır.

9. Anadolu pop-rock temsilcilerinde bir önceki sanatçıyı kendisine idol olarak gören ve o sanatçının icra tarzını benimseyen sanatçılar var mıdır? Başka bir ifade ile Anadolu pop-rock temsilcilerinde usta-çırak ilişkisi mevcut mudur?

Benim ustam Cem Karaca'dır. Bende çok emeği vardır. Onun her zaman kıymetini bildim, saygısızlık hiçbir zaman yapmadım. Son nefesine kadar vefâmı her konuda gösterdim ustaya. Kendi tabiriyle elimden tutan, müzik piyasasında yer edinmemi sağlayan kişidir. Ancak müziğinden etkilendiğim söylenemez. Ben orkestra şarkıcılığından geldim ve tarzımda daha Akdeniz, İspanyol havası vardır; türküler bu hava içerisinde söylemişimdir hep. Cem babanın tarzı daha başkaydı; politik tavrını yansıtmıştır eserlerine. Tarzlarımız birbirimizden farklıydı ancak bu sevdâ için yola çıkmamda katkıları çoktur.

10. Kültürel bellek olarak kabul edebileceğimiz türkülerin, Anadolu pop-rock tarzında icrasının kültür-ekonomi ilişkisinde düşünüldüğünde bir katma değer yarattığını düşünüyor musunuz? Eğer öyle ise, bunun sanatçıya ve/veya ülkeye nasıl bir ekonomik getirisi olmuştur?

Halkın sevdiği bir sanatçı olarak konserlerinde eşlik eden orkestrasından tutun da çalıştığın yerlerin, salonların kirasına, plakların satışına kadar hem emekçiler açısından hem de ülke açısından bir ekonomik getiri oluyor muhakkak.

11. Döneminizin müzik endüstrisi bu müzik türünü, sanatçıları ve eserlerini hangi kanallar aracılığıyla ve ne tür yöntemlerle pazarlamaktaydı?

Dönemin popüler dergi ve gazeteleri, gazino duvar afişleri ile konserler duyurulurdu. Turne programlarından önce hoparlörlü araçlar dolaştırılarak konser duyurusu halka yapılırdı. O dönem televizyonculuk yoktu zaten.

12. İcracı/sanatçı cinsiyetinin tür içindeki nispeti nedir? Bunun nedeni ve etkileri hakkında ne düşünüyorsunuz? Hangi toplumsal sınıf, etnik ya da cinsiyet grupları bu müzik türünü tercih etmektedir?

Zeki Müren'in bir lafı vardı: "Hangi tür müziği yaparsan yap kadınlara hitap etmek zorundasın" derdi. Onların ayaklarının girmedığı yerde bereket de olmaz zaten. İcracı açısından ise bizim türde erkekler yoğunluktadır. Çünkü icra ettiğimiz müzik daha sert, güçlü bir sound'a sahiptir.

13. Bu müzik türünün içinde var olduğu kurumsal bir yapı var mı, olmalı mı, varsa bu yeterli midir? Sayı, nitelik, resmî, gayr-ı resmî oluş veya olma gerekliliği var mıdır?

Maalesef böyle bir kurum yok. Telif konusunda MESAM, MSG gibi kurumlar var ancak tabii ki bu kurumlar tüm müzik türlerini kapsamaktadır. Kaldı ki telifler kuruluşlarla ifade ediliyor maalesef. Avrupa'da ismini duymadığımız biri albüm çıkarıyor ve kazandığı telifler bizim ülkemizle kıyaslanmayacak kadar yüksek. Bunun dışında Anadolu pop-rock'a özgü bir dernek vb. yok.

14. Bu müzik türü içerisinde isimleri geçen icracıların bir "Anadolu pop-rock temsilcisi" olarak görülme şartları sizce nelerdir? Özellikle son dönem isimler hakkındaki düşünceleriniz nelerdir?

Özünden, şeklinden ödün vermeden müziğini icra etmek gereklidir. Tarzından, tavrından, karakterinden ödün vermeden müziğini yapmalısın. Bizim yolumuzdan giden kardeşlerimiz oldu ancak onların da çoğu sonradan başka alanlara kayarak müzik yaşantılarını sürdürmüşlerdir. Şu da bir gerçek ki müzik piyasası da daralmış durumda. Albüm yapmak güçleşti; albüm satışları yok denecek kadar azaldı.

15. Bu müzik türünün geleceği, ömrü hakkındaki düşünce ve öngörüleriniz nelerdir?

Bu müzik türünün tekrar gündeme gelmesi çok zordur. Sadece bu müzik türü ile sınırlandıramayız tabii ki. Albüm yapmak, satmak, dağıtmak vs. geçmişteki gibi değildir artık. Müzik piyasası bana göre bu anlamda bitmiştir. Biz çok şanslıyız ki dönemimizin güzelliklerini yaşamışız. Genç kuşağın da bu yolda ilerlemesi bu müzik piyasasında çok zorlaşmıştır artık. Müzik endüstrisi çok farklı boyutlara gelmiştir. En basit olarak artık albüm CD'si yapmak yerine dijital ortamlarda müziği dinleme olanağı gelmiştir.

Cahit Berkay İle Röportaj (12.10.2018)

1. Anadolu pop-rock müzik türüne yönelme sebepleriniz nelerdir? Nelerden esinlenerek yerel motifli bir popüler müzik türüne yani Anadolu pop-rock'a yöneldiniz? Bir kentli olarak yerelin keşfi hangi amaçlar ve nedenlerle ortaya çıkmıştır?

O kadar basit ki bu sorunun cevabı... 20'li yaşların başında Moğollar'ı kurmamızın amacı yurtdışına çıkıp orada meşhur olmak, para kazanmaktı. Ama biz sadece Batı müziği enstrümanlarıyla müzik yaparsak, plak şirketlerinin önündeki uzun kuyruklardan bize bir türlü sıra gelmez. Bizim özgün bir sound'umuzun olması için ne yapmamız lazım deyince Anadolu'ya döndük ki ben Ispartalıyım ve çocukluğumdan beri türkülerle büyüyen bir insanım. Gitar, bas, davul ve klavyenin arasına bağlama, yaylı tanbur, cura, askı davul, darbuka, kaşık, zil vb. halk çalgılarını ilave edince ilk müracaat ettiğimiz yerde hemen albüm yapma teklifi aldık. İşin sırrı bu, özgün olmak... Bir de senin genlerinde kendi kültürün var ki ben bugün gençlere temcit pilavı gibi aynı şeyleri söylüyorum: önce kendi kültürünü özümse, öğren ondan sonra üstüne başka Amerikan, Hint, Çin ne istersen o kültürleri de ilave et. Sen ne yaparsan yap bir İngiliz gibi İngilizce şarkı söyleyemezsin, besteleyemezsin; bir Amerikalı gibi müzik yapamazsın veya bir Fransız'ın şanson'u gibi şanson besteleyemezsin. O ayrı bir durum. Çocukluğumuzdan itibaren bizim büyüdüğümüz sesler, nota aralıkları bizim genlerimize işlemiştir. İşin özü budur.

- Dünyadaki gelişmeler sizi ve dolayısıyla müziğinizi etkiledi mi?

Dünyadaki gelişmeler de etkiledi. 68 kuşağının şöyle bir felsefesi vardı: Barış... Çünkü o sıralar Vietnam savaşı sürüyordu. 68 kuşağı bu savaşı durduran kuşaktır. O kadar da iddialı söyleyeyim. Hippi felsefesinin temelinde, dünyada barış olsun, insanlar barış içinde yaşasınlar, doğayı torunlarımıza temiz bırakalım gibi bir felsefesi vardı. Tabii ki biz de bu felsefeyi benimsedik. Ama 65'li yıllarda Batı müziği de dinlemeye başladık. Sadece türkülerle büyüdük diyemem, Batı'yı da dinliyorduk. Fakat Batı'dan gelen yeni bir rüzgâr, mesela gitarda distortion soundu, girmeye başladı. Clean yani parlak, temiz, kristalize gitar tınıları gitti yerine distortion tonları geldi. Davulcular uslu uslu çalarken daha yaramaz çalmaya

başladılar ki ilk Animals grubunun “house of the rising sun” şarkısı Beyoğlu’nda bir sinemada şimdi klip dediğimiz bir mantıkta, film öncesi oynayan bir şeyi vardı. Çekmişler filme. Ben herhalde 4-5 kere o klibi izlemek için gittim. Çok etkilenmiştim. Arkasından Traffic çıktı, Beatles çok fena geldi. Rolling Stones, Deep Purple, Led Zeplin vb. daha çok grup var, bunları çok yakından takip ettim. Hatta Fransa’dayken çoğunu da canlı canlı izledim.

2. Anadolu pop-rock müzik türü sadece etki mi almış; etkileşim, etkilediği alan, kültür, kişi var mıdır, açıklar mısınız?

Etkilenen çok var tabii ki. Bugün hâlâ etkisi var gençlerde. Ama işte dediğim gibi Anadolu pop, Anadolu rock dediğin zaman o zaman rock kelimesi yoktu. O yüzden Anadolu pop demiştik. Ama daha sonra literatüre rock formatı da girdi. Bugün pop denince daha ticari bir müzik türü geliyor akla. Zaten Anadolu pop ismini ilk koyan, isim babası biziz, Taner Öngür’dür. Anadolu rock kavramı, müzikleri ayrıma tâbi tutmak için daha sonra girdi. Şunu unutmamak lazım: Rock müziğin bir karşı duruş tavrı, muhalif bir duruşu vardır. Bugün Anadolu rock yapıyoruz diyenlerin çoğunda böyle bir şey kalmadı. Yani muhalif duruşları yok. Yani benim felsefem hep şudur: Yaşamda seni etkileyen şeylerin şarkısını yapacaksın. Etkilendiğin olayların şarkısını yapacaksın. Olaylardan etkilenip o olaya karşı ya arka çıkacaksın yahut karşı çıkacaksın. Son 10-15 senedir bu rock türünün içi boşaltıldı. Gene rock deniyor ama “gel sevgilim senle boğazda el ele bir tur atalım” gibi laflar popçuların kullandığı bir dil... Ama genç gruplardan -onlar da yaşlandı gerçi- mesela Teoman’ın ciddi bir rock formatı vardır, Mor ve Ötesi de öyle... Daha sonra gelen kuşak -ki Taner çok iyi takip ediyor- o ruh gene yaşam buldu, tekrar gündeme geldi.

Önemli olan şöyle bir kaygı taşınmamasıdır: Ben şöyle bir beste yaparsam bu çok satar, şu kadar para kazanırım, tirajı yüksek olur, reyting’i yüksek olur gibi... Böyle bir kaygıyla müzik yapmadım şimdiye kadar. Bir şeyden etkilenirsin ve şarkısını yaparsın yoksa durup dururken şöyle bir beste yapayım demedim...

3. Anadolu pop-rock temsilcilerinin çoğu, Batı kültürü veren kolejlerde eğitimlerini sürdürmüşlerdir. Bu durum, Anadolu-pop-rock’ın

oluşumunda bir avantaj sağlamış mıdır? Yani kolejlerde alınan eğitim, Batı ve Doğu arasında bir köprü kurulmasına yardımcı olmuş mudur?

Biraz önce dediğim gibi beslenme çantanı kendi kültürünle dolduracaksın. Bu sadece müzikte değil. Çok kitap da okumak gerekiyor. Sen Ruhi Su'yu, Nazım Hikmet'i, Pir Sultan'ı tanımazsan nasıl şarkı sözü yazarsın ki... Sinemayı da iyi bilmen lazım. Yani bu ülkede, bu topraklarda üretilen her şeye ilgi duymak lazım. Ben bunu sevmiyorum diye bir şey yok. Sonunda yine bir şeyin kopyası olursun. Özgün olmaktan kastım, yaptığın müziğin hiçbir şeye benzememesi lazım. Tabii ki bunda etkilendiğin bir takım şeyler olacak mutlaka. Ama ilk başlarda bir şeye benzeyebilir, ileride olgunlaştıkça kapılar ardına kadar açılır, eğer şarkı sözü yazmak, beste yapmak gibi bir niyetin varsa bu yoldan geçmen şart, dolduracaksın beynini... Ben sanat müziği sevmem, türkü severim, yok öyle bir şey... Sevmesen bile tanı... Çünkü müziğin temeli ritimdir, üstüne de armoniyi dağıtacaksın. Ama her şey ritimdir, ritim konusunda da bir Hintliler hariç çok zengin bir ülkeyiz. (...) Kolejlerde eskiden sırf Batı müziği dinleniyordu. Türkülere, sanat müziğine yer veren çok kolej yoktu. Alman lisesinde, Avusturya lisesinde, Fransız okullarında verildiğini sanmıyorum. Klasik Batı müziği veriyorlar. Ama o da çok önemli, o müziği de tanıyacaksın. Mozart'ı, Beethoven'ı bilmek, eserlerini tanımak gerekiyor.

4. Bu müzik türünün oluşumunda olmazsa olmaz denilebilecek müzikal ve/veya edebi bir tarz, biçim var mıdır? Müziğin Anadolu pop-rock türü içerisine dâhil olabilmesinin temel şartları var mıdır, varsa nelerdir?

Temel şart, müziği bilmen gerekiyor. Ayırt etmeden ama biraz türkü kokmalı, türkü tadında olmalı... Ama sadece Batı enstrümanlarıyla müzik yaparsan koma sesler olmadığı için oraları yedirmen lazım. Bunun yedirme yolları da var. Mesela Selvi Boylum'da arada koma sesler var, onu tonuna göre, onu taşıyan akorları kullanabilirsin. Ama kör gözün parmağına bir beste yaparsan olmaz tabii...

5. Anadolu pop-rock müzik türü kendi içinde bir gelenek oluşturuyor mu? Söz konusu müzik, mevcut geleneğin güncelleştirilmiş hali midir?

Esas olan şudur: Bir türkü (uyarlaması) yapıyorsan melodik yapısını bozmayacaksın. Aslı gibi olmalı, nota değiştirmek olmaz. Burada mi yerine fa basayım olmaz. Aslı neyse ona uygun olarak altını armoni ile doldurabilirsin. İbadullah değişik duyan kulak var, yani aranjörün zevkine bağlı... Ayrıca kendi söyleme tarzını da yansıtmalısın.

6. Anadolu pop-rock'ın “türkülerini yozlaştırdığı” yönündeki eleştirilere bakışınız nedir? Bu müzik türü ile türkülerin mana ve ruhundan ve hatta bağlamından yani kendi mecrasından, icrasından koptuğunu düşünüyor musunuz?

Biz sahneye çıktığımız zamanlar, uzun saçlarla elinde gitar, bağlama türküler çalıyorduk. İnsanların hoşuna gidiyordu. Ama muhafazakâr kesim hiçbir zaman bizlerle barışık olmamıştır. Yozlaştırıldığı konusunda tenkit edilmişizdir. Bozarsan yozlaştırma konusunda haklıdır. Yozlaştırmayacaksın. Yozlaşma nedir? Aslından uzak başka bir şeye sokmak demektir. Mesela Ruhi Su'yu da çok tenkit ettiler. Klasik müzik eğitimi almış ve basbariton bir sesi vardır. Söylerken kendi tarzını yansıtıyor, kendince söylüyordu. “Kendince söylemek” diye bir şey vardır. O böyle yorumluyor. Sen kendini kabul ettirirsen o zaman mesele yok. Ancak özü, aslı neyse onun gibi söyleyeceksin. Gırtlak nağmelerinden bahsetmiyorum bunlar renk verir türküyü, şarkıya...

Türkülerini Batı enstrümanlarıyla icra ettiğimiz için de eleştirildik. Aslında biz türkülerini tadında söyleyemediğimiz için bestelere döndük. Bunu itiraf edelim. Tadında söyleyeceksin. Batı kafasıyla okursan türküyü bozarsın.

7. Türkülerdeki motifler ezgilerin kimliklerini, tavır ve üsluplarını belirleyen en önemli unsurlardır. Ezginin usûlü ile de bir bütünlük gösterir. Türkünün sözlerinin, otantik tarzda ifadesini belirten ritmik ve melodik motiflerle icra edilmesi o ezginin konusunu ve yakınlığı ile ilgili duygu ve düşünceleri aktarır. Siz geleneksel bir Türküyü icra ederken hangi unsurları göz önünde bulundurarak ve nasıl bir duygu ve düşünce içerisinde ezgiyi icra ediyorsunuz?

Dediğim gibi aslını bozmayacaksın. Beceremiyorsan da dokunmayacaksın. Kendin bir beste yaptığında hissettiklerin seni yansıtır, o sensindir... Ama Âşık Veysel'in Uzun İnce Bir Yoldayım'ı bir oktav daha yukarıdan söylersin, daha geniş bir gırtlakla söylersin, ama özünü, melodisini bozamazsın.

8. Geleneksel Türk Halk Müziği Repertuarında yer alan Türkülerden hangi yöre Türküleri (Erzurum, Tokat, Konya, İzmir, vb.) veya hangi tür ezgiler (Deyiş, Türkü, Zeybek, Karşılama, vb.) Anadolu pop-rock sanatçıları tarafından tercih edilmiş ve icra edilmiştir?

Her yöreden vardır. Mesela benim birçok Karadeniz bestem vardır. “Keşişleme” diye bir parça yaptım. O zaman Cem Karaca ile beraber çalışıyorduk. İlk Moğollar 94 albümünün ön çalışmalarıydı. Dinlettim Cem’e. Ve tabii niye Moğollarla beraber çalışmıyoruz anlamında tatlı bir kıskançlık da vardı. “yav” dedi “keşişleme güneyden eser” dedi (gülerek). Doğru, haklı ama Karadeniz tadında olduğu için o lafta ona iyi yakıştı. Ben Ispartalıyım. Oradan vardır, “dinleyiverin gari” Isparta ağızıyla çıkmıştır. Doğuda halaylar vardır, semahlar vardır, Pir Sultan deyişleri vardır. İçimden nasıl geliyorsa, dedim ya çok beslendik Anadolu’dan.

9. Anadolu pop-rock temsilcilerinde bir önceki sanatçıyı kendisine idol olarak gören ve o sanatçının icra tarzını benimseyen sanatçılar var mıdır? Başka bir ifade ile Anadolu pop-rock temsilcilerinde usta-çırak ilişkisi mevcut mudur?

Bizden örnek vereyim. Bizi dinleyen çok genç var. Zaman zaman bir etki var ama bizim özgünlüğümüzde bir şey yapan daha görmedim. Çünkü ben bağlamayı biraz gitar havasında çalışıyorum. Bazen gitarı bağlama havasında çalışıyorum. Ben şimdi Erdal Erzincan gibi, Arif Sağ gibi bağlama çalamam zaten. Onların yanında bağlamacıyım diyemem.

Anadolu pop-rock’ta usta çırak ilişkisi yok ama takip olayı vardır. Ben gruba Emrah’ı (Karaca) aldım, o yetişti aramızda. Serhat Ersöz çok iyi yetişti. Tabii bunda kendi kabiliyetleri de önemlidir.

- Ersen dinleten ile yaptığımız röportajda ustasının Cem Karaca, Moğollar olduğunu belirtmiştir. Cem Karaca, Moğollardan ben bu işi öğrendim demiştir. Yeni kuşakta mümkün müdür bu ilişki?

Doğrudur. Ancak devir de değişti. Bizim zamanımızda gitar dersi almak için para gerekliydi. Ama şimdi internet üzerinden çeşitli gitar eğitimleri verilmektedir. Meraklıysan, aramasını biliyorsan oradan yetiştirirsin kendini. İnternet vasıtasıyla ulaşamayacağın müzik yok.

10. Kültürel bellek olarak kabul edebileceğimiz türkülerin, Anadolu pop-rock tarzında icrasının kültür-ekonomi ilişkisinde düşünüldüğünde bir katma değer yarattığını düşünüyor musunuz? Eğer öyle ise, bunun sanatçıya ve/veya ülkeye bir ekonomik getirisi olmuştur?

Maalesef. Ülkeye getirisi, bu müziği dışarıda icra edebilirsen olur. Örneğin nasıl bir mal ihraç ediyorsun, onun gibi Amerika’da çalacaksın türkülerini... Biz turne yapıyoruz, adam başı belli bir miktar düşüyor ama bu hatırı sayılı bir meblağ değil. Mesela Tarkan Anadolu pop-rock yapmıyor ama konserleri büyük kitlelere hitap ettiği için ekonomik bir katkı sağlıyordur ülkeye... Ama telif konusundan bakacaksak, örneğin MESAM 182 ülkenin Türkiye’deki temsilcisidir. Haftalık raporlar gelir bize. Hollanda’dan en son 140 bin Euro geldi. Bunun gibi başka yıllık MESAM ve MSG’ye 900 bin Euro geliyor mesela. Telif anlamında bu katma değerler sadece Anadolu pop-rock’ı değil, tüm müzik türlerini kapsıyor tabii ki. Kısaca hatırı sayılır bir noktaya gelinmedi. New York’a ilk konsere gittiğimizde salon sahibi “içeride Türkler’den daha fazla Amerikalılar var” dedi. İnternet sayesinde insanlar farklı kültürlerle ilgi duyabiliyor. Örneğin İspanya’da Selda Bağcan bir star. Yükselen bir ivme var ama ekonomiye ne ölçüde yansır onu bilemiyorum.

11. 1960’ların müzik endüstrisi bu müzik türünü, sanatçıları ve eserlerini hangi kanallar aracılığıyla ve ne tür yöntemlerle pazarlamaktaydı?

60'larda bir tek TRT'nin radyosu vardı. Şimdi ki gibi televizyon, özel radyolar yoktu. İşin acı tarafı denetleme kurulu vardı o zaman. Yaptığın 45'lik veya long play'in radyoda çalabilmesi için denetleme kurulunun onayı gerekiyor. Eğer şarkın politik bir görüş, sol görüş taşıyorsa, ne yaparsan yap yayınlanması mümkün değildir. Biz de halka ulaşmak için plak çıkarırdık, 30-40 günlük Anadolu turnesi yapardık. İstanbul, Ankara, İzmir, Bursa gibi şehirlerde de kışın bir ay, yazın bir ay şeklinde gazinolarda çalardık. Bunların dışında Hey dergisi, Ses mecmuası gibi dergilerde; hemen hemen gazetelerin çoğunda bulunan müzik sayfasında halkla buluşma sağlanırdı.

12. İcracı/sanatçı cinsiyetinin tür içindeki nispeti nedir? Bunun nedeni ve etkileri hakkında ne düşünüyorsunuz? Hangi toplumsal sınıf, etnik ya da cinsiyet grupları bu müzik türünü tercih etmektedir?

Anadolu pop-rock temsilcilerinde erkek icracılar daha baskındı. Bunun sebebi de aileler o zamanlar “benim çocuğum müzisyen olsun” diye teşvik etmezlerdi. Meşakkatli bir meslektir. Ben bile Selçuk Alagöz ile 65 yılında çalışmaya başladığımda ailemden izin aldım. “Kızın başını boş bırakırsan ya davulcuya ya zurnacıya varır” gibi abuk sabuk bir bakış açısı vardı. Ama şimdi müzisyen olmak, futbolcu olmak çok geçerli. Tutturursan getirisi yüksek olan meslekler. Ama o zamanlar öyle değildi. Bütün aileler “çocuğum mühendis olsun, doktor olsun” derdi ama şarkıcı olsun demezdi.

13. Bu müzik türünün içinde var olduğu kurumsal bir yapı var mı, olmalı mı, varsa bu yeterli midir? Sayı, nitelik, resmî, gayr-ı resmî oluş veya olma gerekliliği var mıdır?

MESAM gibi örgütler var ancak Anadolu pop-rock için böyle bir ayırım yapamayız.

14. Bu müzik türü içerisinde isimleri geçen icracıların bir “Anadolu pop-rock temsilcisi” olarak görülme şartları sizce nelerdir? Özellikle son dönem isimler hakkındaki düşünceleriniz nelerdir?

Kesin sınırları çizilmiş bir kaidesi, şartı yok. Bütün mesele kendini iyi yetiştirmek olmalıdır. Türküyü tanıyacaksın. Şu an bırak Türkiye’yi dünyada bir taneyiz. Dünyada ikinci bir Moğollar yok. Şuan için Anadolu pop-rock temsilcisi olarak biz varız, bir orkestra grubu olarak olmasa da solist olarak var olan Haluk Levent var, rahmetli Barış Akarsu vardı, Kıraç’ın kendine has bir sesi var, çabaladı ancak o da daha sonra çekildi. Bu işlerde kendini yenileme diye bir şey vardır. Eğer kendini yenileyemezsen yavaş yavaş kaybolursun. Unutturmayacaksın kendini. Bunun yolu da üretmektir. Barış gibi (Manço), Cem gibi (Karaca) kalıcı, kuşaktan kuşağa akacak besteler yapacaksın. Bunu yapmak için de çok okuyacaksın. İkisi de benim çok yakın arkadaşım, ellerinden kitap düşmezdi. Hele Cem, uykusunda bile kitap okurdu nerdeyse... Sen çok büyük bir yetenek değilsen, Allah vergisi bir yeteneğin yoksa durduğun yerde bir şey yapamazsın. Bildiğim kadarıyla Nazım Hikmet’te de korkunç bir okuma alışkanlığı var. Türkçeyi nasıl öğreniyor ve sonra nasıl kullanıyor. Mutlaka o da çok kitap okumuş; dünya klasiklerini de bizimkileri de okumuştur. Yaşar Kemal’i tanıyacaksın. Biz Moğollar’ı kurduk, o sırada Yaşar Kemal’in “Üç Anadolu Efsanesi” isimli bir kitabı çıkmıştı. Küçük bir kitapçtı. İçinde üç tane hikâye vardı. Kitabı elden ele grupta herkes okudu. Ben çocukluğumdan biliyorum “Ala Geyik” türküsünün iki türü vardır. O iki versiyonunu da aldık, birbirine kattık daha sonra. İlk olarak ise 70-71’de Fransa’da ödül kazandığımız albümde “Ala Geyik” vardır, “Ağrı Dağı Efsanesi” diye bir beste vardır. O kitap etkiledi bizi. Okumasaydık öyle bir şeyden haberimiz olmayacaktı. Dolayısıyla halk edebiyatını da özümsemiş olmak gerekir.

15. Bu müzik türünün geleceği, ömrü hakkındaki düşünce ve öngörüleriniz nelerdir?

18-20 yaşındaki gençler Jimmy Hendrix kadar iyi gitar çalıyor ama Batı hevesliler. Bundan 15 sene evvel Erdal Erzincan’ın “Anadolu” isimli enstrümantal bir albüm çıkarmıştı. Arif Sağ da albümde perküsyon çalıyordu. O albümden 15 tane alıp bizim genç rock’çılara dağıttım. Alın bu albümü, etüd edin, iyi dinleyip analiz edin dedim. Bu albümü çözerseniz gitarla, piyanoyla vs. dünya çapında müzisyen olursunuz dedim. Ama gerisi gelmedi.

İnternet çağında bu müziğin ömrü bitmiştir diye bir şey söyleyemeyiz. Her şey, arşiv orada duruyor. Bir gün meraklısı kalkar; oradan gitarla, hammond orgla bir de yanında bağlamayla bir yorum var, ne kadar güzel deyip kafasını oraya yorar. Her an oradan bir şey çıkabilir. Daha sonra mahalledeki arkadaşlarını toplar, bir grup yaparlar.



Edip Akbayram İle Röportaj (24.12.2018)

1. Anadolu pop-rock müzik türüne yönelme sebepleriniz nelerdir? Nelerden esinlenerek yerel motifli bir popüler müzik türüne yani Anadolu pop-rock'a yöneldiniz? Bir kentli olarak yerelin keşfi hangi amaçlar ve nedenlerle ortaya çıkmıştır?

Ben, 1968 yılında müziğe başladım. Lise yıllarında amatör bir grup kurarak başladım. O zamanlar Türkiye'de aranjman diye tabir ettiğimiz bir moda vardı. Bu moda, dünyada hit olan şarkıların Türkiye'de Türkçe versiyonlarla yazılarak sunulmasıydı. Sonra baktım ki, dünyada meşhur olmuş şarkıcıların işlevleri sona erdiği zaman, Türkiye'de de bu aranjmanı söyleyen insanın sanatçılık süresi bitiyor. Bunun yanında alternatif olarak bizden bir kuşak geride olan Cem Karaca, Barış Manço, Erkin Koray, Fikret Kızılok gibi ustaların hâlâ kendi ülkesinin şairiyle, ozanıyla, yöresel, etnik, anonim türküleriyle hep gündemde kaldığını gördüm. O zaman kendi kendime şu çizgide durmam gerektiğini söyledim: Ben bu coğrafyada yaşıyorsam kendi ülkemin müziğini yapmak zorundayım. Pir Sultan'ıyla, Mahsuni Şerif'ile, Neşet Ertaş'ıyla, Karacaoğlan'ıyla, Mevlana'sıyla kendi coğrafyamın değerleriyle müziğimi yapmalıyım. Dolayısıyla çıkış yolumu bu şekilde belirledim. Anadolu popun kendi topraklarında yetişmiş ozanlarıyla, şairleriyle çizgimi o dönem bilinçli bir şekilde çizdim. Bugüne kadar da teknolojinin getirdiği yenilikleri, dünyada gelişen müzik tekniklerini takip ederek türküler, türkülere benzer normlarla Edip Akbayram Dostlar sound'unu yaratarak bugüne kadar geldim. İyi ki bunu yapmışım. Çünkü elli yılda dünyanın her yerinde hit olmuş birçok şarkıcı bir fırtına gibi esti ve geldi-geçti. Ama ben hâlâ ülkemde kendi ülkemin müziklerinden, türkülerinden, şairlerinden, ozanlarından beslendiğim için de şuanda hâlâ ayakta olmanın onurunu yaşıyorum.

- Dünyadaki toplumsal ve siyasal gelişmeler müziğinizi etkiledi mi?

Öncelikle şunu söylemeliyim. Bir sanatçı aydın insandır. Sanatın içinde olan insan, karanlığı yanına yaklaştırmayan insandır. Dolayısıyla bizler 68 kuşağı olarak, sanatın ciddiyetine, doğruluğuna, namusluluğuna inanan sanatçılarız. Dünyada da 68 kuşağındaki Pink Floyd'lar ve buna benzer birçok grupların ezilen halkların yanında

olmaları, yanlışlara karşı mücadelelerini verdiklerinde biz de kendi ülkemizde aynı mücadeleyi verdik. Sömürülen, ezilen işçi sınıfının, emekçi sınıfının yanında şarkılar söylemeye başladık. Bugün de aynı düşünceyle devam ettiğim için bu benim için onurdur. Çünkü sanat kapalı bir kutu değildir. Eğer bir odanın içerisinde dünyanın en iyi şarkıcısı olun, en güzel şarkıları söyleyin, en güzel besteleri yapın ama bu yaşadığınız toplumla paylaşılmıyorsa bunun adına sanat diyemezsiniz. Sanat paylaşmaktır; ürettiğinizi yaşadığınız ülkedeki insanlarla paylaşmaktır. Dolayısıyla ben bunu yapmaya çalıştım.

- Daha çok para kazanmak gibi ticari bir kaygı içerisinde girdiniz mi?

Hayır. Ben aşağı yukarı elli yılda 38-39 tane albüm yaptım ve bunların içerisinde 7-8 tane altın plağım var. Ama ben hep şunu söyledim: Siz yaşadığınız topluma saygılı, sanatsal ürünler sunduğunuz müddetçe çok da değil, ama az da değil bunun karşılığını muhakkak görürsünüz. Ben hep bunu gördüm. Benim pek fazla madde ile de bir ilgim olmadı. Şimdiye kadar yaptığım bütün albümlerde mektup hep doğru adresini bulmuştur.

2. Anadolu pop-rock müzik türü sadece etki mi almış; etkileşim, etkilediği alan, kültür, kişi var mıdır, açıklar mısınız?

Birinci soruda bunun cevabını aslında vermiş oldum. Biz yani kendi kültürümüz, kendi değerlerimiz çok büyük etkenlerdir. Dolayısıyla bu etkenlere bağlı kalarak sanatımı elli yıldır devam etmeye çalışıyorum.

- Etkilediği bir alan var mıdır?

Siz çok iyi bir İngilizce bilirsiniz ama bir İngiliz gibi bir İngilizceyi konuşamazsınız. Çok iyi Türkçe bilen bir İngiliz de bir Türk kadar Türkçeyi konuşamaz. Dolayısıyla ben kendi ülkemde kendi dilimde kendi kültürümde bu etkileşimi yakaladım ve devam ettirdim. Bunun somut örneklerini biraz önce de söylediğim gibi bizden önceki ustalarımız bizlere örnek olarak sunmuşlardı. Diksiyon olarak, prozodi olarak Türkçe dünyanın en büyük dilidir. Yeter ki güzel konuşun. Bunun üzerine kişisel yetenekleriniz, sesiniz, tecrübeniz eklendiği zaman ortaya güzel şeyler çıkıyor.

3. Anadolu pop-rock temsilcilerinin çoğu, Batı kültürü veren kolejlerde eğitimlerini sürdürmüşlerdir. Bu durum, Anadolu-pop-rock'ın oluşumunda bir avantaj sağlamış mıdır? Yani kolejlerde alınan eğitim, Batı ve Doğu arasında bir köprü kurulmasına yardımcı olmuş mudur?

Ben Gaziantep'in içinden, varoşlardan geldim. İstanbul kültürün ve sanatın o dönemler en büyük merkezlerinden birisiydi. Gaziantep ise kültürün ve sanatın çok olduğu fakat takip edilemediği bir kenttir. Çünkü yaşadığım bölge olan Güneydoğu, türkülerin, sanatın en yoğun olduğu; harman olduğu bir yerdir. Urfa türküleri, Diyarbakır türküleri, Gaziantep türküleri, barak havaları, bölgesel etnik türküler vb. Dolayısıyla ben böyle bir yerden geldim ve etraftan, ailemden, dönemin siyasal portföyünden edindiklerimle bir 68 kuşağının genci olarak Anadolu rock'ı daha içimde özümledim, benimsedim. Bu şekilde yola çıktım. Anadolu rock'ı yaparken çok imkânsız dönemlerde yani Türkiye'de kapıların kapalı olduğu, dışarıdan teknik aletlerin, enstrümanların alınamadığı; stüdyoların kısıtlı olduğu koşullarda bütün hit albümlerimizi hücum kayıtlarla, iki kanallı, üç kanallı ilkel stüdyolarda yaptık. Ben bazen yetmişli yıllardaki seksene kadar olan 45'liklerimi dinlediğimde ne kadar olumsuz koşullarda olumlu şeyler yapmışız diyorum. Büyük bir başarıdır. Edip Akbayram Dostlar olarak bir Aldırma Gönül şarkısına üç ay çalışıp, hücum kayıt giriyorsunuz. Bugün ise tekniğe baktığınız zaman bir davula bile elli kanal yer ayırabiliyorsunuz. Ancak bir “dım-tıs” modelinden ileri gidemiyorsunuz. Bizde idealistlik vardı; ruh vardı; yaşadığımız topluma sorumluluklarımız vardı. Ben ilericiyim, devrimciyim, yaşadığım topluma yakışır ürünler sunmak zorundaydım. Bu bilinçle bu güzelliği yaşadık. 1970 ile 1980 arasındaki 45'liklerin içerisinde rock'ın dışında caz, blues temalarını kullandık. Ama bu temaları kullanırken de bir Âşık Mahsuni türküsünü, bir Neşet Ertaş türküsünü veyahut da bir Pir Sultan'ın deyişini bozmadan okuduk. Altta fıkır fıkır gelen bir müzik var ancak yorumda türkü aynı normda devam ediyor.

- Halk müziğinin müzikal yapısında bulunan koma seslerinin, Batı çalgılarıyla icrasında ortadan kalktığı yönündeki yargıya bakışınız nedir?

Gitar dünyanın her yerinde gitardır. Arabistan’da da gitardır; İngiltere’de de gitardır; Avustralya’da da gitardır. Ama benim ülkemde benim ülkemin kültürüne, türkülerine en yakın enstrüman bağlamadır. Bağlamada koma sesler vardır ama biz bağlamayı ilk defa türkülerde 1973-74’lerde kullanmaya başladık. Dolayısıyla bağlamayı kullandığımızda TRT’de dönemin denetleme kurulu tarafından “Bağlama Türk halk müziği sazıdır, Batı müziğine ıktibas edilemez” şeklinde eleştirildik. İngiltere rock müziğinde gitar kullanıyorken, ben bu ülkenin bir yurttaşı olarak kendi kültürüme ait bir enstrümanı neden kullanamayayım. Müziğimizde bağlama kullanıyoruz diye bizi on sene kendi ülkemizin televizyonuna çıkartmadılar. On sene boyunca Mahsuni Şerif türküleriyle, Neşet Ertaş türküleriyle, Nazım Hikmet’e ait şiirlerin besteleriyle kendi ulusal kanalımıza çıkmamızı hep yasakladılar. Ama sonuçta da bizim geldiğimiz noktaya geldiler. Ama tabii ki geçen o on senelik zamanda bu ülkenin kültürüne çok büyük haksızlık edilmiştir. Ben bugün dünyanın bütün kıtalarında konserler veriyorum. Bir İngiliz, bir Hollandalı, bir Avustralyalı müziksever bağlamanın tınısını duyunca bu nasıl bir enstrümandır diye hayretle bakıyor. Küçük bir aletten elli bin kişi etkileniyor. Altta fıkır fıkır gelen bir sound’a bağlama girdiği zaman millet ayağa kalkıyor. Biz bunu yapmaya çalıştık.

- Anadolu pop-rock ile Türkiye’de halk ozanları, türküler büyük bir kesim tarafından tanındı diyebilir miyiz?

1972 yılında profesyonel müziğe başladım. Altın Mikrofon yarışmasını kazandım. Kükredi Çimenler ile Altın mikrofonu kazandıktan sonra 45’liğin arkasına bir beste aramaya başladım. Çünkü 45’likler arkalı önlü toplam iki parça alır. Derken “Tanrım bana bir can vermiş boşu boşuna, vücuduma bir can girmiş boşu boşuna” diye bir türkü duydum. Bu nasıl bir türküdür; tam benim yorumlayacağım bir türkü dedim. O zaman tabii ki telif hakları yok. Kimin eli, kimin cebinde durumu var. İstedğini oku, istediğin bestenin altına imzanı at. Ve ben kimdir bu türkü okuyan diye araştırınca Âşık Mahsuni Şerif dediler. Kahramanmaraş’ın Afşin kazasının Berçenek köyünde yaşayan bir halk ozanı dediler. Ben tabii “Boşu Boşuna”yı Edip Akbayram tarzında okudum ve 45’liğe koydum. 1972’de benim bestemin dışında “Boşu Boşuna” yıktı geçti ortalığı. Dolayısıyla ben hemen şirketime gittim. Dedim ki: ben bu ozanın habersiz türküsünü yorumladım. Bir zarfın içine bir şey koyun, ben

Âşıkla tanışmak istiyorum, onun köyüne gitmek istiyorum dedim. Ve şirketin verdiği içinde ne kadar para olduğunu bilmediğim zarfla birlikte otobüsle on altı saat bir yolculuk yaparak Berçenek köyüne ulaştım. Âşık Mahsuni Şerif’le karşılaştığımda kendisine dedim ki: “Sizin türkünüzü habersiz yorumladım. Önce bir dinleyelim.” dedim. Dinledikten sonra Mahsuni Şerif dedi ki: “Yav Edip kardeş benim o kötü parçamı sen ne güzel okumuşsun.” Hiç unutamam bu anı. Ve ben de dedim ki: “Üstad, çam sakızı çoban armağanı olan bu zarfı kabul buyurun. Zarfın içinde ne olduğunu bilmiyorum, şirketimden bunu alabildim. Bu, değeriniz değil ama bunu bir telif olarak kabul buyurun” dedim. O da bana dedi ki: “Benim türkülerimi çok okuyan oldu. Fakat ilk defa böyle karşılığını almanın onurunu yaşıyorum. Siz ne kadar dürüst bir insansınız” dedi. Mahsuni Şerif’le tanışıklığımız ve abi-kardeşliğimiz, dostluğumuz o zaman başlamış oldu. O yıllarda kimse halk ozanlarını pek tanımıyordu. Anadolu pop-rock’ı dinleyen genç kuşak Mahsuni Şerif’i, Neşet Ertaş’ı ve diğer halk ozanlarını tanımaya başladı. Bu açıdan halk müziğinin büyük ozanlarını Anadolu pop ve pop dinleyen arkadaşlarımıza tanıtmakta biz bir yerde önyak olduk diyebilirim. O ozanların önünde saygıyla eğiliyorum. Çok büyük şeyler yapmışlar. Bana göre Pir Sultan, Mahsuni Şerif, Neşet Ertaş, Davut Suları vb. ozanlar bu ülkenin Beethoven’ları, Mozart’larıdır.

4. Bu müzik türünün oluşumunda olmazsa olmaz denilebilecek müzikal ve/veya edebi bir tarz, biçim var mıdır? Müziğin Anadolu pop-rock türü içerisine dâhil olabilmesinin temel şartları var mıdır, varsa nelerdir?

Gerekli bir şart yoktur. Biz Anadolu pop-rock’ın içerisinde çok güzel sevda türkülleri de işledik. Yani benim çizgim Anadolu rock ve içinde şunlar olması lazım diyebileceğim bir kural yoktur. Yoz olmamak koşuluyla her türlü şeye açıktır şarkıcı. “Sen Benden Gittin Gideli” adlı eseri okudum. Çok güzel bir aşk şarkısıdır. Türküde acıyı, hüznü sevdayı, kavgayı verdiği gibi aşkı da işleyeceksin. Aşkı yadsıyamazsın ki. Mesela “Hasretinle Yandı Gönlüm” de bu vardır. Şimdi iki türlü aşk vardır. Birisi “sevgilim beni bıraktın, kaçtın, kalbime yaralar açtın” der; biri de “Hasretinle Yandı Gönlüm” der. Şimdi burada bir gerçek bir sevdanın, gerçek bir aşkın işlenişidir. Öteki tarafta da popülist bir kültürün bugün kullanıp yarın attığı bir aşk vardır. Aradaki fark budur. Bu sebeple tamamen Anadolu rock’ta böyle bir kural olacaktır

diye bir şey yoktur. Ben yorumlayacağım, yoz olmayan, yüreğimde hissedebileceğim tüm şarkılarımda hep başarıyı yakalamışımdır. Ben bir şarkıyı, türküyü dinlerken daha dinlediğim an beynimde fırtınalar oluşması lazım. Bir sanatçıda olması gereken de budur. Çünkü ben bundan heyecanlandım, çok güzel okuyacağım dersin, dinleyici onun üç misli heyecanlanacaktır. Bütün seçtiğim parçalarda “İnce ince bir kar yağar”, “Mehmet emmi”, “Aldırma gönül”, “Hasretimle yandı gönlüm” vb. hiç yanılmamışımıdır. Sanatçının hissetmesi önemlidir. Benim yüreğimde hissettiğimi, dinleyici beş misliyle hisseder. Notalar her yerde aynıdır. Ama bunun üzerine sesinizle, farklı bir tarzınızla o şarkının üzerine bir ruh katıyorsanız, elli sanatçı arasında farklılığınız ortaya çıkar. Yoksa notaya bağlı herkes okur. İtalyan bir tenor da okuyor. Ama bunun üzerine bir ruh katarsanız sıyrılırsınız. Fazıl Say’ın babası Ahmet Say ağabey, Türkiye’de 12 ciltlik dünya klasiklerini yazmıştır. O bana şunu söylemişti: “Sen dünyanın en iyi tenorusun.” Ben de dedim ki: “Rica ederim, Pavarotti’ler var, İspanyol tenorlar var.” O da “Var onlar tabii... Onların önüne notayı koyarsın ve okurlar. Ama sen okurken şurani (kalbini göstererek) koyuyorsun. Senin farklılığın burada” dedi. Bir Ahmet Say’dan bunu duymak, benim için büyük bir onurdur. Klasik müziğin içinde büyümüş; kitabını yazmış bir insandan bu sözleri duymak çok önemli.

5. Anadolu pop-rock müzik türü kendi içinde bir gelenek oluşturuyor mu? Söz konusu müzik, mevcut geleneğin güncelleştirilmiş hali midir?

Yaptığımız müziği geleneğin güncellemesi olarak düşünebiliriz. Babam iyi bir türkü severdir. Gaziantep’te babamın dizinin dibinde 45’lik plakları dinlerdim. Baraklar, âşık türküleri, etnik türküler vs. ile tanışmam o yıllarda olmuştur. Babam da az çok bağlama çalardı. Kulaklarımız hep o kültürle doldu zaten. Şimdi o kültürle gelen bir insanın Berkeley’de bir caz bölümünü bitirmesi düşünülemez. Dolayısıyla biz o geleneği bozmadan Batı tekniği alt yapı ve üst yapısıyla kültürel yozluğu yaşatmadan güzellikle sunmanın çizgisini yakaladık. Yani türkünün alt yapısında kimi zaman genelde rock temaları, gitarlar, sert armoniler zaman zaman da naif blues temaları, caz köşeleri vb. koyduğumuz çok güzel parçalarımız vardı. Ama türküyü hiçbir zaman deforme etmedik, türküyü o yöresellikle, o gırtlakla bozmadan okuduk.

6. Anadolu pop-rock'ın “türkülerini yozlaştırdığı” yönündeki eleştirilere bakışınız nedir? Bu müzik türü ile türkülerin mana ve ruhundan ve hatta bağlamından yani kendi mecrasından, icrasından koptuğunu düşünüyor musunuz?

Zaman zaman bizim 70'lerde, 80'ler de yaptığımız parçaların coverları yapılıyor. Gençler üretmeden Cem Karaca'nın, Barış Manço'nun, Erkin Koray'ın, Edip Akbayram'ın vb. eserlerini okuyorlar. Bazı gençlere baktığınız zaman bir Amerikalı gibi şarkı söyleyenleri görüyorsunuz. Türk dili dünyanın en güzel dilidir. Ama bakıyorsunuz ki harfler eğilmiş; kelimeler bükülmüş; İngiliz rock şarkıcısı gibi şarkı söyleyenleri görüyorsunuz. Bunlar deformasyon örnekleridir. Bu şekilde icraların olmaması lazım. Sen istediğin gibi, altyapısıyla gitarla sert rock yapabilirsin; yumuşak rock yapabilirsin ama Türkçeyi doğru kullanmalısın. Bugün deformasyonu yaşayan birçok şarkıcı adayları var ve bunlar bizi üzüyor tabii ki. Bunlar olmaması gereken icralardır. Bunun yanında bizler türkülerini icra ederken türkülerin bağlamından koptuğunu asla düşünmüyorum. Çünkü türküler ihaneti asla kabul etmez. Kimse de türkülerine ihanet edemez. Herkes haddini bilmeli.

7. Türkülerdeki motifler ezgilerin kimliklerini, tavır ve üsluplarını belirleyen en önemli unsurlardır. Ezginin usûlü ile de bir bütünlük gösterir. Türkünün sözlerinin, otantik tarzda ifadesini belirten ritmik ve melodik motiflerle icra edilmesi o ezginin konusunu ve yakınlığı ile ilgili duygu ve düşünceleri aktarır. Siz geleneksel bir Türküyü icra ederken hangi unsurları göz önünde bulundurarak ve nasıl bir duygu ve düşünce içerisinde ezgiyi icra ediyorsunuz?

Bir defa ozanı tanımak önemlidir. Türkünün yaratıcısını tanımak önemlidir. Neşet Ertaş, Mahsuni Şerif, Davut Sulari, Ali Ekber Çiçek vb. halk ozanlarını tanımak gerekir. Bir türküyü dinlediğiniz zaman ya sevinci yaşarsınız ya da hüznü yaşarsınız. Çünkü bu türküler yaşanmadan yakılamaz. Mesela Neşet Ertaş yaşamadan bir “Ah yalan dünya” türküsünü yazamaz. Bizim beslenmemiz yaşamdır. Sevgiyi de hüznü de burada görüyoruz ve bunlardan esinleniyoruz. Şimdi bir Âşık Mahsuni Şerif'in “İnce ince bir kar yağar fakirlerin üstüne” adlı türküsü böyle bir

esinlenmedir. Demek ki Afşin'deki köyünde kar, yağmur yağarken evinin damından aşağı suları akmış bu insanın... Yoksa bu dizeler ve melodiler ortaya çıkamaz. Dolayısıyla âşığı tanıdıktan sonra, o duyguları zaten hissediyorsunuz. “Bir çift öküz yeter mi, aha Mehmet emmi, böyle baca tüter mi aha Mehmet emmi”, “İşte gidiyorum çeşm-i siyahım” vb. türkülerde ozanın duygularını siz de hissettiğiniz zaman zaten başarıyı yakalıyorsunuz. Yoksa “ince ince bir kar yağar”ın altına istediğin kadar rock’ın kralını yap, o duyguyu bitirirsin. O hüznün içerisine o hüznü ait armoniyi, ritmi sokman lazım. Üstüne de kendi hüznünü paylaşabiliyorsan aslını bozmadan, deformasyona girmeden altyapısıyla hüznü naksettiren bir ezgi olarak çıkar ortaya... Dolayısıyla ozanı tanımak ve onun duygularını hissetmek çok önemli... Hüznün yanı sıra neşeyi de eserlerde hissetmek ve istediğin gibi altyapısıyla oynayarak çok güzel şarkılar yaparsın.

- Anadolu pop-rock’a ilk yönelim ne şekilde oldu?

Ben öğrenciyken müziği çok iyi takip ederdim. Gaziantep’e gelen konserlerin sıkı bir takipçisiydim. Harçlıklarımı biriktirir; biletimi de bir hafta önce alıp ön sıralarda Erol Büyükburç, Tanju Okan’ı dinler; evde taklitlerini yapardım. 1960’lı yıllarda Türkiye, Türk ekibi ile birlikte Balkan Müzik Festivali’nde solist Erol Büyükburç ve Tanju Okan ile ilk defa Festivalin birinciliğini almıştır. Birinciliklerini aldıkları zaman Erol Büyükburç “Kızılıklar Oldu mu” ile Türkçe aranjmanı ilk yapanlardan biri olmuştur. Dönemin en iyi yorumcularından olan Erol Büyükburç, Tanju Okan, Başar Tamer’leri dinledikten sonra yavaş yavaş arkadan gelen Barış Manço, Cem Karaca, Fikret Kızılok, Erkin Koray gibi sanatçılar Anadolu rock’ın sound’larını oluşturmaya başlamış; ekilen tohumlar çiçek olmuştur.

8. Geleneksel Türk Halk Müziği Repertuarında yer alan Türkülerden hangi yöre Türküleri (Erzurum, Tokat, Konya, İzmir, vb.) veya hangi tür ezgiler (Deyiş, Türkü, Zeybek, Karşılama, vb.) Anadolu pop-rock sanatçıları tarafından tercih edilmiş ve icra edilmiştir?

Bunları saymak imkânsız... Anadolu popu belli bir dar bölgeye hapsedemezsiniz. Bu müzik türü, halk ozanlarının kendi bestelerinden tutun da kendi yöresinin türkülerine, etnik türkülere, çağdaş dünya türkülerine sözler yazılarak

yapılmış eserlere varana kadar geniş bir skalada yer alır. Ege'nin zeybeği, Erzurum'un barı, Gaziantep'in barağı, Karadeniz'in horonu hiç fark etmez. Mesela Cem Karaca “Oy Trabzon Trabzon, dibi kalay dibi kalaylı kazan” diye altta rock sound’lu parçalar yazmış. Kesinlikle bir bölge kapsamı yoktur. Kulağa güzel gelen bir melodisi olan; ister Ege olsun, ister doğu, ister güney, ister kuzey olsun türküyü iyi yakalıyorsan, aslını bozmadan da iyi yorumluyorsan başarıyı yakalarsın.

9. Anadolu pop-rock temsilcilerinde bir önceki sanatçıyı kendisine idol olarak gören ve o sanatçının icra tarzını benimseyen sanatçılar var mıdır? Başka bir ifade ile Anadolu pop-rock temsilcilerinde usta-çırak ilişkisi mevcut mudur?

Mevcuttur. Bizden bir kuşak önceki ustalarımız olan Cem Karaca’nın yorumuyla, Barış Manço’nun besteleriyle, Fikret Kızılok’un, Erkin Koray’ın müzisyenliği ile onlardan feyz almış insanlarız. Biz bu bayrağı onlardan sonra alıp aynı doğrulukla, aynı namuslulukta götürme sorumluluğuyla yola çıktık. Tahsil cehaleti alır, eşeklik baki kalır diye bir laf vardır. On tane üniversite bitirirsiniz ama hayatın okulunu tanımak, hayatın okulundan bir şeyler kapmak çok önemli... Benim toplumsal müzik yapmamdaki en büyük etkenlerden biri Âşık Mahsuni Şerif ile tanışmamdır. Felsefe olarak biraz daha içine girdiğiniz zaman “eline, diline, beline hâkim ol”, “benim kâbem insandır” Alevi felsefesi ile karşılaşsınız. Bunlar çok büyük hazinelerdir. Hayatın okulundaki örnekler çok önemlidir. Ben 17 yaşımdayken sinemada “Love Story” filmine gitmiştim. Filmde “Aşk hiçbir zaman pişmanlık duymamaktır” diye bir cümle geçer. Bu cümle benim beynime kazındı. Daha sonra dünyanın en büyük aktörlerinden Orson Wells’in “ben gençliğin ne olduğunu bilirim; sen yaşlılığın ne olduğunu bilebilir misin?” lafını duydum. Bu üç-dört tane temel söz bazen insanları hayatta on tane üniversite bitirmekten daha olgun hale getiriyor. Biz bunları yaşadık. Ustalarımızın işlerini çok güzel yapmasını örnek aldıktan sonra bizim de omuzumuzdaki örnek olma sorumluluğuyla, yaşadığın topluma nitelikli, kalıcı eserler bırakma düşüncesiyle onların peşinden bugüne kadar geldik.

10. Kültürel bellek olarak kabul edebileceğimiz türkülerin, Anadolu pop-rock tarzında icrasının kültür-ekonomi ilişkisinde düşünüldüğünde

bir katma değer yarattığını düşünüyor musunuz? Eğer öyle ise, bunun sanatçıya ve/veya ülkeye bir ekonomik getirisi olmuştur?

Ben kısa adı “MÜYOBİR” olan Müzik Yorumcuları Meslek Birliğinin yönetim kurulu üyesiyim. Türkiye’deki 2500 tane müzik yorumcusunun telif haklarını savunan bir meslek birliğinin yönetim kurulu üyesiyim. Senede dört defa dağıtım yapıyoruz. Diyelim ki, siz şu kanalda göründünüz, şu gazetede röportaj yaptınız vs. tüm bunlar sene sonunda dört dağıtımla, bilgisayarla sizin hak edişleriniz, telif haklarınız toplanıyor; sizin adresinize gidiyor. Biz bu telif haklarını toplarken telif hakları olarak Türkiye’de şuanda yüzde 30-40 ile çalışıyoruz. Ankara’dan sonra telif hakkı toplayamıyorsunuz. Trakya, Ege vb. denizin, kültürün, dinlenmenin, medeniyetin olduğu bölgelerde ancak toplayabiliyorsunuz. Dünyaya baktığımız zaman bugün Beatles’ın yaşayan elemanı dünyada en büyük telif hakkı alanlardan birisidir. Senede 105 milyon dolar alıyor. Ama bizim ülkemizde maalesef telif haklarına yeterince önem verilmiyor. Bir Neşet Ertaş ustaya, bir Mahsuni Şerif ustaya sen bu ülkenin gözbebeğisin, bir arzun, emrin var mı diye sorulmadı. Bu ustalar bir İngiliz şarkıcısı olsalardı onları fanusların içinde tutarlar; senin üzerine toz konmasın derlerdi. Dünyanın en güzel ülkesindeyiz, ama sanata ve sanatçıya bakış açısı eksilerde. Kimsenin hak ve hukuku tam olarak karşılanamıyor. Dileriz ki kültürde de, sanatta da bunlar aşılsın ve herkes bu ülkede emek veriyorsa karşılığını alırsın. Ben elli yıldır bu ülkedeyim ve birinci sınıf bir yorumcuyum. Bugün İngiltere’ye, Amerika’ya baktığınız zaman ikinci sınıf hatta üçüncü sınıf bir yorumcunun altında uçağı, üç tane de adası var. Bir Mahsuni Şerif, Neşet Ertaş, Davut Sulari neler üretmişler ama maalesef hak ettikleri değeri görememişlerdir.

11. 1960’ların müzik endüstrisi bu müzik türünü, sanatçıları ve eserlerini hangi kanallar aracılığıyla ve ne tür yöntemlerle pazarlamaktaydı?

Şu an iletişimin 21. yüzyılda en üst düzeyde olduğu bir dünyadayız. Bir şarkıcı şarkısını internet ortamında paylaştığı vakit iş bitiyordu. Bizim dönemimizde ise 60’lı-70’li yıllarda Türkiye’de bir tane yayın organı vardı. O da ulusal kanal olan TRT idi. Siz TRT’de bir tane şarkıyı patlattığınız zaman -o zamanki nüfus 60 milyon

diyelim- 60 milyon beğendiyse ortalık darmadağın olurdu. Teknik olarak bakıldığı zaman, stüdyoda iki kanaldan birisi solist diğeri de 6-7 kişilik orkestra içindi. Bu şartlarda şarkıyı canlı olarak okumaya başlıyorsun, şarkının içine giriyor, yükselmeye başlıyorsun ve finale geldiğinde gitarist majör yerine minör bastığı zaman tekrar başa dönerdik. Bu dönemlerden geçildi. Şimdi ise bir tek davula bile elli kanal ayırabiliyorsun. Elimizde harikalar yaratabilecek bir teknik var artık. Yine bizim dönemde makaralı teyp ile kayıt yapıyorduk. Bir mix yapacağımız zaman arayı bulup doğru yerden makası atmak gerekiyordu. Makası bir yanlış yerden atsan o çaldığımız parça boşa giderdi. Hâlâ makaralı teyplerim durur bende. Mesela en iyi tonmaister Altın Makas Sıtkı'ydı. Doğru yerden kestiği için... Biz bu dönemleri yaşadık. Dolayısıyla şuan gençler çok daha iyi imkânlarla sahip. 1973'te yeşil bir Gibson Les Paul gitarını iki konserin parasını birleştirerek Almanya'dan aldık ancak on beş gün gümrükte beklettik. Gitarın fiyatı kadar gümrüğe para ödedik. Gitara gözümüz gibi bakıyorduk, sapını siliyoruz, teller terleyince siliyoruz. Bizim en önemli enstrümanımızdı. Şimdi ise Amerika'daki en iyi stüdyo burada da var. Amerika'dan internet aracılığıyla aranjmanı gönderiyor, ben buradan aynısını yapabiliyorum. Teknik bu kadar güzel ama kolayına da kaçmamak lazım.

TRT'nin dışında Türkiye'nin müzik dergisi olarak 1972'den beri Hey dergisi vardı. Daha sonra Ses, Hayat gibi haftalık dergilerde müzik sayfası vardı. Türk popuyla ilgili müzik haberleri olurdu. Ama ilk müzik dergisi olarak Hey dergisi, iletişim olarak da TRT ve radyosu dışında hiçbir kanal yoktu.

- Bahsettiğiniz radyo, dergi, TV gibi araçların size maddi anlamda bir getirisi oluyor muydu?

Tabii ki. Örneğin bir aldırma Gönül şarkısını TRT'de bir programda bir kez okudunuz diyelim, 60 milyonun en az 45 milyonu dinleyip beğendiği zaman parça patlardı. Hemen ertesi gün turne yapıyordun. Konserlerimiz artıyordu. Ayrıca biz TRT'ye parçayı sunmadan önce turneye çıktığımızda mesela Diyarbakır'da "sevgili Diyarbakırlılar bu turnenin dönüşünde biz yeni bir 45'lik plak yapacağız. Ama siz Diyarbakırlılara ilk defa burada çalacağız. Parçamızın ismi sözü Sabahattin Ali, müziği Kerem Güney'e ait olan Aldırma Gönül"... Çaldıktan sonra müthiş bir

reaksiyon alıyoruz. Turne dönüşünde orkestra üyeleriyle oturup parça tamam, çok beğenildi diyoruz ve hemen stüdyoya girmeye karar veriyoruz. Parçayı çıkardığın an ortalık yıkılıyordu. Hiç unutmuyorum, 1978’de Aldırma Gönül’ü çıkarttığımızda, Cem Karaca’nın Namus Belası çıktığında, Barış Manço’nun Dağlar Dağlar çıktığında benim 45’liğim Türkiye’nin müzik sektörü olan Unkapanı’nda dağıtımı yapılmak üzere 11 tane tır saydığımı biliyorum. 11 tır 45’likleri Karadeniz, Doğu Anadolu, Güneydoğu ve Ege depolarına götürüyorlardı. Ancak bugün akıllı telefonlar, internet vb. sayesinde her şey kolaylaştı; sektörü de bitirdi sosyalleşmeyi de bitirdi.

12. İcraçı/sanatçı cinsiyetinin tür içindeki nispeti nedir? Bunun nedeni ve etkileri hakkında ne düşünüyorsunuz? Hangi toplumsal sınıf, etnik ya da cinsiyet grupları bu müzik türünü tercih etmektedir?

1960’larda, 1970’lerde genelde erkekler icraçı konumdaydı. Çünkü Anadolu’da “elinin hamuruyla erkek işine karışma” diye bir tabir vardı. Caz, rock vb. türleri sadece erkeklerin icra edebileceği düşünülürdü. Kadın-erkek ilişkilerinin geri planda kalmasından kaynaklanan düşüncelerdi bunlar... Şimdi bakıyorsun Şebnem Ferah rock yapıyor, adını bilmediğim genç kızlar canavar gibi rock yapıyorlar. Şu andaki resme baktığınız zaman kadın-erkek cinsiyeti hiç fark etmeksizin rock yapabiliyor. Ama o dönem yaşanan kültür, gelenekler, inançlar kadını geri planda tutan etkenlerdi.

- Dinleyici açısından hangi cinsiyet grupları bu müziği tercih ediyordu?

Herhangi bir cinsiyet ayrımı asla yoktu. 1970-80’ler arasındaki Anadolu rock’ın en zirve dönemlerinde konserlerde, turnelerde genç kızlar, erkekler her cinsiyetten, toplumsal yapıdan insanlar dinlerlerdi.

13. Bu müzik türünün içinde var olduğu kurumsal bir yapı var mı, olmalı mı, varsa bu yeterli midir? Sayı, nitelik, resmî, gayr-ı resmî oluş veya olma gerekliliği var mıdır?

Böyle bir Anadolu rock derneği yok ama 4 tane sanatçıların haklarını koruyan kurumlar vardır. Bunlar MÜYORBİR (müzik yorumcuları), MÜ-YAP (müzik

yapımcıları), MSG ve MESAM'dır. Bunlar, bestecilerin, söz yazarlarının ve yorumcuların hakkını koruyan, onları aynı çatı altında toplayan kurumlardır. Bunlar dışında herhangi bir müzik türüne özel bir dernek, çatı yok.

14. Bu müzik türü içerisinde isimleri geçen icracıların bir “Anadolu pop-rock temsilcisi” olarak görülme şartları sizce nelerdir? Özellikle son dönem isimler hakkındaki düşünceleriniz nelerdir?

Haluk Levent, Kıracı, Mor ve Ötesi gibi isimler bizim kuşağın temsilcileri olarak işlerini güzel yapan çocuklardır. Güzel çalışmalar yapıyorlar, inşallah çizgilerinden sapmazlar. Öyle bir ortamda yaşıyoruz ki para neredeyse akım o tarafa gidiyor. Bunları yapmadıkları sürece kalıcı olurlar.

15. Bu müzik türünün geleceği, ömrü hakkındaki düşünce ve öngörüleriniz nelerdir?

Sadece Anadolu rock olarak düşünmeyelim. Müziğin her türüsünü içine katalım. Yani arabesk okuyan da, pop müziği okuyan da, caz, blues yapan da bu kapsama dâhildir. Müzik uzun bir maratondur ve müzikte bir zirve yoktur. Dünyanın en iyi şarkıcısına bakın, şarkılar arasında sesini geliştirebilmek için “acaba hangi nüansları bulabilirim, neler yapabilirim” düşünür. Türkiye’de İsmail Soyberk isminde önemli bir bas gitarist var. Günde altı saat basgitar çalar, çalışır. Gitarda çok daha farklı başka şeyler bulabilir miyim diye çalışmalar yapar. Dolayısıyla ister yorumcu olun ister enstrümanist olun çalıştığınız, araştırdığınız müddetçe güzel şeyleri ufak da olsa yakalayıp farklılıkları öne çıkartabilirsiniz.

Taner Öngür İle Röportaj (02.01.2019)

1. Anadolu pop-rock müzik türüne yönelme sebepleriniz nelerdir? Nelerden esinlenerek yerel motifli bir popüler müzik türüne yani Anadolu pop-rock'a yöneldiniz? Bir kentli olarak yerelin keşfi hangi amaçlar ve nedenlerle ortaya çıkmıştır?

İlk önce Anadolu pop ve Anadolu rock kavramlarını açıklamak gerekiyor. Biz 1969 yılında Anadolu pop ismini bulduk. Bu kavram bizim gruba ait bir kavramdı. Ama zaman içinde çok benimsendi ve tüm o döneme ait bir şey gibi söylendi. Aslında bu kavramı biz kendimiz için söylemiştik. O yıllarda pop kavramı bugünkü gibi içi boşalmış bir şey değildi. 1993 yılında Moğollar olarak yeniden bir araya gelince o yıllarda pop kavramı tamamen içi boşalmıştı. 1969'da rock denilmiyordu, beat müzik deniliyordu. Rock 70'lerde başlayan bir kavramdı. Biz de Anadolu rock dedik. Sonra dediğimize de pişman oldum açıkçası. Çünkü Anadolu rock diye bir sürü lümpen yaklaşımlı, ses olarak Cem Karaca taklitçisi kişiler çıktı. Popüler de oldular ama mevzu o değildi. Yani yırtıcı şarkıcı havası, sert rock havası vb. değildi kastettiğimiz... 1968-69 da başlarken ki gayemiz, ben mesela abimin sayesinde İhsan Dinçer'in Türk Folklor Araştırmaları Dergisini, Metin And'ın Köy Seyirlik Oyunlarını vb. takip eder, okurdum. İlk 1969 Moğollar turnesinde gittiğimiz yerde bu konularda çalışma yapan insanları bulur, konuşurduk, bilgi alırdık. Yani mevzu deneysel bir şeydi. Acaba olur mu? Batı'da Jim Hendrix çıkmış, distortion gitarla melodi çalıyor. Biz de diyoruz ki zurna melodisi bununla çalınabilir, bateri de folklor davulu gibi çalar diye düşündük. İlk yaptığımız Fransa'da ödül alan albümde zaten dinlediğiniz zaman orada o tip denemeler var. Tamamen deneysel bir şeydi. Buna ilk başlayan biz değildik elbette. Cem Karaca ve Apaşlar 1967'de Moğollar kurulmadan önce Emrah diye bir şarkı yaptı ki Altın Mikrofon yarışmasında ikinci oldu. O parçada mesela iki elektrik gitar (fender gitar), bir basgitar ve bir davul vardır. Altyapısı surf müzik gibi ama üstünde öyle tiyatral bir yaklaşımla bir yorum var ki. Fikret Kızılok Sivas'ın Sivrialan Köyü'ne gitmişti. Âşık Veysel ile sohbetleri oldu. Döndüğünde "Söyle Sazım" isminde 45'liği yaptı. Altın Mikrofon yarışmalarının bu anlamda önemli katkıları oldu. Öncesinde Balkan Müzik Festivali'nde Tülay

Germanlar, Tanju Okanlar, Erol Büyükburçlar vardı. Zaten zamanın ruhu bütün dünyada böyle bir şeyi gerektiriyordu. Başka sebepleri de var tabii ki. 1960 darbesi ki o yıllarda ihtilâl deniliyordu, kötü bir durumdu mutlaka ama sonrasında gelen 61 Anayasası, senato, millet meclisi ülkenin görüp görebileceği en demokratik anayasaydı. Bunun sayesinde kültür ve sanat hayatı çok canlandı. Arkasından Altın Mikrofon yarışması... Beat kuşağı var. Beatles çıkmış, bütün dünya yıkılıyor. Rolling Stones çıkmış. Bunlardan etkileniyorsun. Bütün bunlar birleşince ortaya böyle bir müzik çıktı. Tabii ki çözülmüş, dengelenmiş bir tarz değildi. Arayışlar vardı. Ama arada çok saçma işler de çıkıyordu. Bu çok doğaldır. Yaptığımız müziği çok eleştirenler de oldu destekleyenler de oldu. “Bu çocuklara kimse yol göstermedi, kendileri buldular” diye desteklediler. O zamanlar hepimiz çok gençtik, 18-20 yaşlarındaydık. Böyle bir tarz oluştu. Ama zamanla oturdu. Ne olup ne olamayacağı ortaya çıktı. Çok ideal bir noktaya gelmiş değil hâlâ ama bana sorarsan ilk Anadolu pop kelimesini yumurtlamış bir kişi olarak bu, misyonunu tamamlamış bir olay değildir. Çünkü mevzu Anadolu’nun modernleşmesi, öz kültürü kucaklayarak modernleşmesidir. Hâlâ tam olarak bu yaşanmıyor. Belli ki bunun önünde daha yıllar var. Dolayısıyla tamamlanmış bir misyon değil. Türkiye’nin gelişmesi ile ilgili olarak müziğe yansıyan kısmının deneyleridir.

- Bu çalışmamızda Anadolu pop-rock isimlendirmesini kullanmayı tercih ettik. Çünkü Anadolu pop ile Anadolu rock arasında isimlendirme dışında bir müzikal farklılık yok. Nasıl değerlendiriyorsunuz?

Pop ile rock kavramlarının içeriklerinin zaman içerisinde değer kaybedip değer kazanması ile ilgili bir durum. Bana sorarsan bugün ikisi de değer kaybetmiştir. Mevzu bu değil aslında. Bu işlere çok çok önceden başlayan insanlar var. Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, İlhan Mimaroglu gibi... Bela Bartok’un meşhur gezisi de vardır. Çok önemli bir çalışmadır o.

- Anadolu pop-rock, Cumhuriyet dönemindeki müzik politikalarının bir devamı niteliğinde midir sizce?

Resmi anlamda bir politikanın olması çok normaldir. Anadolu pop-rock’ın Atatürk’ün hayali olduğu bir müzik olduğunu zannetmiyorum. O, sadece teorik

olarak böyle bir çalışma yapılması gerektiğini düşünmüştür. Çünkü müzik uzmanı birisi değil ama bu konuda uzman olanları teşvik etmiştir. Onlar da kendilerince yollar bulmuşlardır. Ama bu reçete filan değil, herkes bunu uygulamak zorunda değil. Bütün yaşayan toplumun her kesimi, müzikle uğraşan her kesimi bu konuda düşünüp kendince bir takım şeyler geliştirmek durumunda. Tepeden inme bir anlayışla olacak bir iş değil ki bu.

Sadece bizim yaşadığımız bir durum değil bu. Amerikan müziği dünyada en yaygın bir müziktir. Ona bakarsan her bölgenin ayrı bir soundu var. New Orleans'ta zenci Kızılderililer var, onların woodu ayinlerindeki müziği blues var mesela... Blues esasında zencilerin, çalışan işçilerin halk müziğidir. Onların türküleri gibi... Hatta ben Âşık Veysel'in bir şiiriyle Muddy Waters'ın –ki onların Âşık Veysel'i- şiirini yan yana koyduğumda aşağı yukarı aynı şeylerden ve aynı şekilde bahsediyorlar. Hiçbir farkı yok aslında. Yani her ülkenin yaşadığı şeyler bunlar. Ama sonra blues geliyor ve cazı doğuruyor sonra da rock'n roll ve rock'ı doğuruyor. Dünya çapında bir müzik haline geliyor. Beatles, İngiliz işçi sınıfı geleneğinden yola çıkarak şarkılar yapan bir gruptur. Yani hiçbiri köklerinden kopup da yepyeni bir şey yapmış değil. Mesela Jethro Tull eski İngiliz efsaneleri olan kelt'ten yararlanıyor. Oradan yola çıkarak bir rock müziği yapıyor. California'da The Beach Boys, Hawai müziği etkisi ile müzik yapıyor. Bütün dünyada bu böyle... Bu çok doğal bir durum... Biz de onları gördüğümüz zaman Anadolu'nun eşsiz mirasından yararlanabiliriz dedik. Mesela, distortion gitarımız var ve zurna gibi çalabiliriz bunu dedik. Cem Karaca ve Moğollar'ın “Obur Dünya” parçasının girişinde duyabilirsiniz bu soundu. Sonraki kayıta Binali Selman mey çalmıştı. Buna benzer pek çok deney var. Ama Amerika'da blues'un ilk halini, öz halini saklayıp onu araştıranlar ve onu daha çok beğenenler de var. Onların arasında da tartışmalar var. Blues'u mahvettiniz diyenler de var. Aynı bize türküleri mahvettiniz dedikleri gibi. Bozup mahvedenler de olmadı değil. Çok kötü örnekler de var yani hatta biz bile yapmışızdır yani. Ama bunu hoş görmek lazım çünkü öz müzik hiçbir zaman kaybolmaz. Ben mesela TRT Türkü diye bir radyo kanalı var ve sık sık dinliyorum. Eskiden TRT halk müziği korolarında bas yoktu. Aslında bunu ilk yapan kişi de benim. 1965 veya 66'da Şehzadebaşı Kulüp sinemasında bir grupta çalışıyordum, çıkanlara da eşlik ediyordum.

Şakir Öner Günhan’a da eşlik etmiştim ve çok hoşuna gitmişti. Plak kaydına çağırır beni. Bu bir bozulma mıdır? Olabilir de divan sazı dururken basgitarın ne işi var denilebilir. Ama müzikte her şeye yer vardır. Bunlar böyle yapıyorlar, müziğimizi türkülerini unutturacaklar anlayışı söz konusu değildir. Hiçbir şey unutulmaz, her şey yerli yerine oturur. Bu kaçınılmaz bir şeydir. Bu, deneyler yapmayı engelleyecek bir durum değildir. O kadar da tutucu olmamak lazım. Bunlar hepimizin türküleridir.

İlk gençlik yıllarını yaşayan bir kuşak olarak 1961-62 yılları müthiş bir kültür-sanat hayatının, kültürel ve sanatsal zenginliklerin yaşandığı bir dönemdir. O dönemlerde biz de müzik yapıyoruz. Beatles, Rolling Stones çıkmış ve onlara benzemek istiyoruz. Sonra işin aslına bakıyoruz ki bu grupların kökleri blues’a dayanıyor. Biz de böyle bir şey yapabilir miyiz diye düşünürken Anadolu kültürüne ve ona ait müzik kültürüne yöneldik. Biz Moğollar olarak pek fazla türküyü alıp düzenlemedik ama o müzikal temalardan faydalanarak kendi şarkılarımızı yaptık. “Dağ ve Çocuk” parçamızda olduğu gibi. Kentli, tıfıl bir gencin doğa özlemini, çocuksu bir yaklaşımını içeren bir şarkıydı. İstanbul’da yetişen bir genç ancak böyle bir parça yapabiliirdi çünkü. Mesela Cahit Oben’in “Halimem” parçası... İstanbul’da büyüyüp yetişen için çok doğal bir şey bu. Hani meşhur bir laf vardır: Memleketin kaymağını yiyen elitler durumu... Onlar işte başladılar bu işe. Ama onlar yapmasaydı başkasının pek yapacak hali yoktu. Çünkü onların olanağı vardı. Biz başka, ayrı ülkelerde yaşamıyoruz ki... Ayrıca sadece İstanbul’dan da değil, Batman’dan, Ankara’dan, Adana’dan gruplar, solistler çıkıyordu. Yani İstanbul’da yetişen bir çocuğun bakış açısı da var bu işin içinde öbürü de var... Dünyada da böyle bir öze dönüş olduğunu görünce (Jethro Tull, blues grupları vb.) biz de kendi blues’umuzu yani halk müziğimizden yola çıkarak rock müziği veya beat müziği inşa etmeye karar verdik. Bunu keşif duygusuyla hareket ederek yaptık. Hem de keşfettiğin şey kendi ülken ve onun kültürü. Turne yapınca daha iyi görüyorsun her şeyi. Barış Manço Galatasaray Lisesi’nden mezun olduktan sonra Belçika Kraliyet Akademisi’nde grafik sanatları okumuş birisi. Cem Karaca Robert Kolejinde okumuş. Asker olmadan önce rock’n roll Elvis parçaları söylerken asker ocağında birisi bağlama çalıp uzun hava söyleyince orada etkilenecek bu müziğe giriş yapıyor. Ustaca bir giriş yani... Yaptığı şarkılar hem sosyal-politik hem de müzikal olarak

muhteşemdi. Barış Manço dersin kendi kişiliğine uygun şekilde mizah duygusu yüksek parçalar yaparak müziğe giriş yapıyor. Halk müziğinde o tip örnekler de var zaten. Türk halk müziğinde yoğun bir şekilde mizah var. Bunun yanında acı da var, coşku da, mücadele de var. Müziğin olduğu her yerde olduğu gibi... Hayatın kendisi var. Erkin Koray başka bir kulvardaydı. O daha çok arabesk tarzı şeyler; Beyoğlu'nun arka sokaklarının fantezi müziği ile ilgilenerek kendine göre bir tarz yarattı. Dönüşüm grubundan Oruç Güvenç daha çok Türkî Cumhuriyetler etnik enstrümanlarına meraklı birisiydi ve müziklerine bu tarzı yansıttılar. Herkes başka bir açıdan, kendine göre bir şeyler yorumladı.

2. Anadolu pop-rock müzik türü sadece etki mi almış; etkileşim, etkilediği alan, kültür, kişi var mıdır, açıkla mısınız?

Elbette var. Bizim dönemlerden bu yıllara gelelim. Son zamanlarda dünya bunu keşfetmeye başladı. Türkiye'de 60'larda, 70'lerde yaşanan bu Anadolu pop veya Anadolu rock veya Turkish psychedelic de diyorlar, bu müziği yeniden keşfettiler. Bundan etkilenen genç müzisyen, gruplar var. Mesela Replikas diye bir grup "Biz Burada Yok İken" diye bir albüm yaptılar. O yılların Anadolu pop şarkılarını aldılar, kendilerine göre düzenlediler. Gaye Su Akyol grubuyla birlikte Avrupa'da çok büyük ilgi gördüler. Son "İstikrarlı Hayal Hakikattir" diye bir albümleri var. Gaye Su, avangard rock denilen tarzda müzik yapan bir ekip. Fakat Türk sanat müziğine yatkın bir grup. Bununla birlikte eski yıllarda yapılan Erkin Koray temaları, sound'u, Moğollar vb. tarzları yeni müzikle birleştirerek büyük bir başarı yakaladılar. Özellikle Avrupa'da ilgi gördüler. Türkiye'de nedense ilgilenmedi insanlar. Türkiye'de ana akım medyada popçular hep popüler olsun isteniyor. Ama çok başka bir alan var dünyada. Onlar Türkiye'deki Anadolu pop, Türk psychedelic denilen tarzı çok büyük bir beğeniyle yeniden keşfettiler.

- Psychedelic rock denilen tarzı Anadolu pop-rock'ta nasıl hissedebiliriz? Belirgin özelliği nedir?

Gitar sololarının biraz uzun olması, doğaçlamanın çok olması gibi. Aslında onun da artık sound özelliğinden bahsedilebilir. Mesela Pink Floyd'un uzun gitar soloları, uzay fantezileri gibi efektleri kullanması; Beatles'da da vardı aynı durum.

George Harrison Hint müziğine meraklıydı mağlum. “Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band” albümünde özellikle bu tip şeyler yaptılar. Çok örnekleri var. Birisi müziğime psychedelic bir özellik katmak istiyorum deyince oradaki tarzlardan, çalış biçiminden veya düzenleme biçiminden yararlanıyor. Ama psychedelic müziğinin isminin verilmesinin temeli, 60’ların ortalarına doğru San Francisco’da Haight – Ashbury mahallesindeki terk edilmiş belediye evlerini işgal eden ilk hippiler ile atılıyor. Bu hippiler kendilerine göre genel bir komün hayatı şeklinde (parklarda konserler oluyor vb.) yaşıyorlar. Eski Kızılderililer, ayinlerinde kullandıkları mescaline adındaki mantarı biraz yediklerinde halüsinasyonlar görüyorlar. Ruh temizlenmesi, kendi kendine hesaplaşma, etik değerler gibi buna benzer hayata yeni bir yön verme tarzında deneyler yaşanmış yüzyıllardır. Bunun kimyasal olarak üretilen yapısına LSD deniliyor. Hippiler de bu tip deneyleri yaparak orada kendi gelişimlerini tamamlamaya çalışıyor veya böyle bir hayal kuruyor olabilirler de. Ama bu durum Vietnam Savaşı karşıtı hippiler, Woodstock festivali, sonradan yeşiller hareketi, çevre hareketi vb. etkileyen bir kültüre dönüşmüş. Bunun müzikteki yansıması da psychedelic müziği olmuş. O etki altında müzik yapan Grateful Dead- Janis Joplin, Jefferson Airplane gibi gruplar daha çok emprovizasyon müzik yapmışlar. Şarkılarda geçen sözlerde fantastik kelimeler, siyasi sözler de psychedelic bakış açısının müziğini yansıtmaktadır. Ama Türk psychedelic müziği denilince kavramlar biraz karıştırılıyor. Kavramın karıştırılma sebebi Türkiye’deki insanlar değil. Batılılar karıştırdı bu kavramı. Orada yaşanan yılların sonrasında iki kuşak geçti. Dolayısıyla onlar da tam hatırlamıyorlar esasında. Selda Bağcan’ın “Yaz Gazeteci Yaz” parçasında o yıllarda rock müziği etkisi altında olan bir basçı, bir davulcu, bir gitarıcı çalmış. Dolayısıyla psychedelic bir etki ister istemez o kayıta da girmiş. Batılılar dinleyince sözleri de bilmedikleri için müzikte öyle bir etkinin olduğunu duyuyorlar. Altta 60’ların sound’unda bir müzik var ama üstte Türk halk müziği var. İster istemez o etki ilk dinleyişte kulağa çarpıyor. O yüzden Turkish psychedelic diye bir şey çıktı. Erol Büyükburç’un kayıtlarında da var aynı etki. Nerdeyse o dönemin tüm kayıtlarında bu etki var. Çünkü bütün müzisyenler 60’ların sonu ve 70’lerin sonuna kadar olan dönemde hep bu müziklerin etkisi altındaydı. Edip Akbayram Dostlar’ın parçalarında da riffler vs. o etki var. Moğolların ilk döneminde İngilizce parçalar çalınıyordu. O parçalarda psychedelic özellikler var.

Aziz Azmet “Darıldın mı Cicim Bana” şarkısına İngilizce söz yazmış. Buna benzer “Dağ ve Çocuk”ta, “Haliç’te Güneşin Batışı” parçalarında doğaçlama bölümler, psychedelic özellikler var. Cem Karaca’nın müziğinde psychedelic özellikler pek görülmez. O daha gerçekçidir. Barış Manço’nun “2023” parçasında o tip bir etki var. Grup Bunalım tamamen o etki altında. Buna benzer birçok örnek var. Herkes bir şekilde ucundan kenarından bulaşmış bu işe.

3. Anadolu pop-rock temsilcilerinin çoğu, Batı kültürü veren kolejlerde eğitimlerini sürdürmüşlerdir. Bu durum, Anadolu-pop-rock’ın oluşumunda bir avantaj sağlamış mıdır? Yani kolejlerde alınan eğitim, Batı ve Doğu arasında bir köprü kurulmasına yardımcı olmuş mudur?

Elbette ama zamanın ruhu da çok önemli. 60’ların başından bahsederek, sadece Batı kültürü veren kolejlerde değil, ülkenin tümünde böyle bir atmosfer vardı. Bunun yanında acayip bir magazin dünyası da vardı. O yıllarda Batı’da ne oluyor sorusu çok önemli. Mesela kolejde 18. yüzyıl edebiyatı okuyor; Batı kültürü alıyor ama Batı’da da bütün dünyayı etkileyen Beatles, Rolling Stones, Jethro Tull var. Harika bir müzik çıkmış ortaya ve biraz müzikle uğraşanlar onlar gibi çalmak istiyor. Ufak bir hevesle başlayan bir şey... Fakat sonra bakıyor ki Türkiye’de birçok grup çıkmış; Moğollar, Haramiler, Cem Karaca vs. bunları örnek almaya başlıyorlar. Bu konudaki en iyi örnek bence İzmirli bir grup olan 21. Peron’dur. 70’li yılların ortalarında müziklerini ürettiler ama ne yazık ki 2003’te o kayıtları ancak toplanıp çıkabildi. Neden en iyi grup diyorum çünkü müzikal olarak üst düzeyde, iyi eğitim görmüş enstrümanistler... Türk halk müziği temalarını da çok doğru, güzel yerlerde kullanıyorlar. Rekabet olarak bakarsak bizden daha iyiydiler.

Caz müziğinden de o yıllarda çok etkilenmeler olmuştur. Özellikle saksafoncu, flütçü ve aynı zamanda neyzen olan rahmetli İsmet Sıral... Aka Gündüz Kutbay ile birlikte saksafon-ney ve tasavvuf müziği ile caz arasında birçok deneyleri var. Amerika-Washington’da Creative Studio açılışına katılmıştı. Aynı şekilde Burhan Tonguç vardı. Perküsyon-ritimci Burhan Tonguç’un kızı Biricik, arabesk müziğin ilk çıktığı yıllarda grup Metronom’la da çalardı. Onları da etkilemiştir. Bunun gibi çok yönlü etkileşimler var. Caz alanında Okay Temiz çok önemli bir

figürdür. İsveç'te yaşayan Trompetçi Muvaffak Falay'ın kurduğu Sevda diye bir grup vardı. İsveçli ve Türk müzisyenlerle beraber “Tamzara” türküsünü müthiş bir caz düzenlemesiyle çalmışlardı.

Caz müziğinin yanı sıra klasik müzikten de çeşitli etkilenmeler olmuştur. Rock, Beat gruplarıyla cazcılar arasında da böyle bir etkileşim oldu. Daha çok bizim Moğollar'ın Düm-Tek albümünde caz-rock ile Türk temaları arasında önemli deneyler yapılmıştır. Bunlar dışında daha sonraları Asia Minor gibi pek çok örnekler de olmuştur.

4. Bu müzik türünün oluşumunda olmazsa olmaz denilebilecek müzikal ve/veya edebi bir tarz, biçim var mıdır? Müziğin Anadolu pop-rock türü içerisine dâhil olabilmesinin temel şartları var mıdır, varsa nelerdir?

Ben o temel şartlara karşıyım. Her müzisyen özgürce, kendi arayışını, deneyini yapar. Bunu bir kalıba sokmak doğru bir şey değil. Aslında Anadolu pop kavramı da 1969 turnesinden sonra “Dağ ve Çocuk” plağını yaptıktan sonra müziğimize Anadolu pop ismini vermemizle ortaya çıktı. Ancak bu isim bütün bir döneme mâl oldu. Aslında öyle bir kuralları olan bir şey değildi. Ancak ister istemez bir grup müziği idi bu. Cem Karaca, Barış Manço tek bir isim olarak biliniyor ama onların her zaman bir grupları vardı ve birlikte üretiyorlardı. Sonuçta bugünün bakış açısıyla rock grupları kavramının içine oturan bir şeydi Anadolu pop. Kendi ülkesinin müziğinden, tema ve ritimlerinden yararlanarak eserler üretilmiş; türkü düzenlemeleri yapılmıştır. Sonuç olarak bir kurala oturtmak doğru değil ama Anadolu pop-rock denildiğinde bir rock grubu formatı ve Anadolu'dan bir şeyler olması gerekiyor tabii ki...

5. Anadolu pop-rock müzik türü kendi içinde bir gelenek oluşturuyor mu? Söz konusu müzik, mevcut geleneğin güncelleştirilmiş hali midir?

Öyle iddialı bir şey söylenemez. Bu bir deney esasıdır. Kanun koyar gibi laflar söylemek istemiyorum. Çok yanlış olur. Türk halk müziği gerçek, özündeki gibi mutlaka korunmalıdır, dinlenmelidir. Ben de türkü dinliyorum çoğu zaman. Orijinal hallerini daha çok seviyorum. Hatta öyle bir plak bulduğumda daha çok

hoşuma gidiyor. Ama bu, bugün yaşayan müzisyenlerin bunlardan yararlanarak arayışlar, yeni deneyler yapmasını da engellememeli. Bir açıdan baktığımızda geleneğin güncelleştirilmiş halidir de denilebilir aslında. Örneğin Edip Akbayram'ın şarkıları, onun söyleyiş tarzı aslında bu çağın türküleri gibidir. Yine aynı şekilde Cem Karaca'nın şarkıları da özellikle "Namus Belası" çağdaş bir türküdür sonuçta. Bir derde, soruna değinen bir şarkıdır. "Tamirci Çırağı" şarkısı da aslında bir şehir türküsüdür bir şekilde. Bu açıdan baktığımızda güncelleme diyebiliriz. Ama türkü deyince tabii ki onun da müzikal bir formu var. Yakıldığı dönemin, oradaki hayatın bir yansımasıdır türküler. Tamirci Çırağı da bu anlamda bugünün bir yansımasıdır. Türkü yakarken kişi kendi derdini elindeki imkânlar ölçüsünde anlatmaya çalışıyor. Anadolu pop da bir anlamda o dönemin yaşanan sorunlarını, derdini anlatıyor. Aslında sınıflandırmak da doğru bir şey değil. Sonuçta insanın, hayatı ve hayatın içinden bir şeyleri anlatma ihtiyacıdır bu. Bana sorarsan sözlü müzik böyle bir şey... Herkes kendi coğrafyasını, kendi yaşadığı hayatı, kendi derdini, gördüğü güzellikleri, coşkuyu, sevinci, üzüntüyü, mücadeleyi anlatıyor bir şekilde. Tabii ki bunları sınıflandırmak olabilir ama bu araç olmalı amaç olmamalıdır. İnsan, hayat ve anlatma ihtiyacı her zaman öncelikli bence.

6. Anadolu pop-rock'ın "türkülerini yozlaştırdığı" yönündeki eleştirilere bakışınız nedir? Bu müzik türü ile türkülerin mana ve ruhundan ve hatta bağlamından yani kendi mecrasından, icrasından koptuğunu düşünüyor musunuz?

Bu tip şeyler tabii ki oldu. Hatta çok oldu yani... Ama bu bir yasaklama veya aşağılama sebebi değil. Çünkü o türkü orijinaliyle duruyor zaten. Birisi kendi bilgisi dâhilinde, el yordamıyla bir deney yapmış. Beğenmezsen zaten zaman içinde kaybolup gider. Biz Moğollarla çok az türkü düzenlemeleri yaptık. Bir "Çığrık" türküsü vardır. O da şöyle oldu: Diyarbakır'a gitmiştik. Vali il yıllığı diye bir kitap vermişti. Kitapta yörenin coğrafik yapısı, tarımı, halk müziği, gelenekleri vb. bilgiler vardı. Kitapta notalar da vardı. Ben o notalardan Çığrık türküsünü fark ettim, sonra da düzenlemesini yaptık. Moğollar olarak fazla da bir örnek yoktur türkü düzenlemesi olarak. Biz buna dikkat ettik hep. İlk Altın Mikrofon dönemlerinde o zaman bu işler çok daha acemice yapılıyordu. Altın Mikrofon yarışmasının kuralı

şuydu: Bir halk müziği türküsünü veya Türk sanat müziği şarkısını alıp Batı sazlarıyla armonize ederek çalmaktır. Kuralı buydu ve gruplar ilk defa böyle bu işe başladı. Gitar, klavye, davul, piyano, saksafon vs. Batı müziği çalan insanlardı. Onlar birden bire bu işe girince çok abuk sabuk şeyler çıktı ortaya. O yıllarda İtalyan, Fransız hafif müzik şarkıları popülerdi. Türküleri de o tarzda düzenlediler. Ama bizim kuşakla birlikte, 70’lerde bu durum biraz değişti. Biz ana temaları daha doğru çalmaya, düzenlemelere dikkat etmeye başladık. Zaman içerisinde bu düzenleme biçimleri gelişti. İlk Altın Mikrofon yıllarında hakikaten komik gelen, saçma düzenlemeler yapılmıştı. Ama yapılan bu işlere yozlaştırma diyemeyiz çünkü ortada kötü bir niyet yoktu. Hadi gel biz bu türküyü mahvedelim, yozlaştıralım gibi bir anlayış yoktu. Kendine göre bir şeyler yapıyor ama tam olarak konuya hâkim olmadığı için saçma şeyler çıkıyor ortaya. Bugün dinleyince o yapılanlara gülüyoruz ama türkünün orijinallerini de biliyoruz o da ayrı bir konu. Sonuçta değerli bir şey yapılıyorsa, doğru bir şey ise o kalıcı oluyor. Yoksa gülüp geçiyorsun.

7. Türkülerdeki motifler ezgilerin kimliklerini, tavır ve üsluplarını belirleyen en önemli unsurlardır. Ezginin usûlü ile de bir bütünlük gösterir. Türkünün sözlerinin, otantik tarzda ifadesini belirten ritmik ve melodik motiflerle icra edilmesi o ezginin konusunu ve yakılışı ile ilgili duygu ve düşünceleri aktarır. Siz geleneksel bir Türküyü icra ederken hangi unsurları göz önünde bulundurarak ve nasıl bir duygu ve düşünce içerisinde ezgiyi icra ediyorsunuz?

Mesela kendi yaptığım en son “Sayko Ana” çalışmamdan bir örnek vereyim. “Yıldız Akşamdan Doğarsın” türküsünü –ben ona “mavi yıldız” dedim- kendi çaldığımız enstrümanlarla onu bozmadan yorumladık. Bunu bozmamak adına da yapmadık aslında. Türkünün doğru tınlaması için yaptık. Yani melodinin, ritmin bir akışı var, yürüyüşü var. O yürüyüşü yakalamak önemli. Onu yakaladığın zaman zaten içinde sen de çalıp söylerken türküyü yaşıyorsun. Buna benzer çok örnekler var. Eğer bir türkü düzenlemesi yapıyorsan, düzenlemeyi ana malzemenin sana verdiği yollar üzerinden giderek yapman gerekli. Ama Anadolu pop, Anadolu rock denilen müziğin büyük bir kısmı türkü düzenlemesi değildir. Büyük bir çoğunluğu halk müziği özelliklerini taşıyan besteler oluşturmaktadır esasında. Türkü

düzenlemesi Altın Mikrofon döneminden sonra pek yapılan bir şey değil. Cem Karaca, Barış Manço, Erkin Koray, Moğollar sonra ki dönemlerde Haluk Levent vb. besteler üzerine daha çok yoğunlaşmıştır. Türkü düzenlemesi örneği çok azdır.

Mesela “Haydindi Kirtmenin Kızı” türküsünü Muzaffer Sarısözen iş türküleri sınıfına sokuyor. Dokuma tezgâhında halı dokunurken çıkan seslere benzeyen “kirtim kirt, kirtimde kirt” şeklindeki yapı, oradaki 9/8’lik varyasyonlar, ritmin yuvarlanması, duruşlar çok hoşuma gitti. Bu türküye de son albümümde bir düzenleme yaptık. Türküyü bozmadık ama aralara farklı şeyler kattık. Farklı derken tabii ki aynı ruhta giden şeyler, gitar soloları vs. kattık. Önce ben bunun altından kalkamam çok zor bir iş dedim. Özellikle şan kısmındaki ritim, akor vs. unsurları düşünürken bunu yazan nasıl yazmış, müthiş bir caz bilgisi filan olması lazım diyorsun ama öyle olmadığını biliyoruz. Ne kadar güzel böyle heyecan veren bir müziğimizin olması...

8. Geleneksel Türk Halk Müziği Repertuarında yer alan Türkülerden hangi yöre Türküleri (Erzurum, Tokat, Konya, İzmir, vb.) veya hangi tür ezgiler (Deyiş, Türkü, Zeybek, Karşılama, vb.) Anadolu pop-rock sanatçıları tarafından tercih edilmiş ve icra edilmiştir?

Altın Mikrofon yarışmasının ilk yıllarında “Halimem”, “Kundurama Kum Doldu” vb. popüler olan türküler düzenlenmişti. Çünkü o yıllarda İstanbul’da gazinolarda Nuri Sesigüzel, Ahmet Sezgin, Muzaffer Akgün gibi isimler popülerdi. Oralardan duydukları türküler düzenlediler. Herhangi bir yöre kıtası yoktu. Fakat son yıllarda benim dikkatimi çeken bir şey var. Daha çok deyişlerin, Doğu ve Güneydoğu türkülerinin ön plana çıktığını görüyorum ki bunda Urfa’nın Sesi Plak’ın -Türkiye’de ilk kurulan plak firmalarından birisi- Urfa türkülerinin, sıra gecelerinin, Tenekeci Mahmut vb. isimlerin yer aldığı Urfa müzik geleneğinin etkisi çok büyüktür. Ben mesela Kastamonu, Ankara gibi o bölgelerin türkülerini seviyorum. Yine İç Ege’de Uşak, Kütahya oralarda da muhteşem ritimler var. Benim için çok zor olan şeylerle karşılaştım. Bilecik-Söğüt de keza öyle... Aslında böyle bir çalışma da yapmak isterim açıkçası. Delicesine dalıp tam anlayarak ki anlamadan yapmak mümkün değil zaten. Önce türküyü anlamak gerekir her şeyiyle. Çözebilirsen ancak üzerinde çalışabilirsin. Her bölge ayrı bir olay.

9. Anadolu pop-rock temsilcilerinde bir önceki sanatçıyı kendisine idol olarak gören ve o sanatçının icra tarzını benimseyen sanatçılar var mıdır? Başka bir ifade ile Anadolu pop-rock temsilcilerinde usta-çırak ilişkisi mevcut mudur?

Usta-çırak ilişkisi tabii ki var ama bu daha çok Cem Karaca ile ilgili oldu bu durum. Cem Karaca'nın tiyatral söyleyiş tarzı ve çok güçlü bir sesi vardı. Bugün Cem Karaca gibi söylemeye çalışan birçok insan görebilirsin. Şu anda Moğollarla birlikte müzik yapan Cem Karaca'nın oğlu Emrah müzik yapmaya başlayınca bir gün babası çekmiş karşısına ve demiş ki “sana tek bir tavsiyem var, beni taklit etme”. Bugün ise Cem'i taklit eden birçok insan var. Bu iyi bir şey mi kötü bir şey mi tam emin de değilim açıkçası. Belki içinden geldiği için öyle söylüyor bu insanlar.

Cem Karaca'nın çocukluğundan gelen bir özelliği de var. Anne ve babasının tiyatrocusu olması... Sabah okula gidip öğlen döndüğünde evde kimse olmuyordu. İster istemez tiyatroya geliyor. Siyah önlüğünü çıkarıyor, yemeğini yiyor, oralarda dolaşıyor. Hayatı böyle geçmiş bir adam. Çok doğal bir tiyatral yaklaşımı vardı. Gözlüğü çıkarıp on bin km öteyi görür gibi konuşuyordu. Çok inandırıcıydı ama burnunun ucunu bile görmüyordu. Onu tanıyan birisi olarak söylüyorum.

- Usta-çırak ilişkisi anlamında sizden sonra gelen kuşak hep sizleri yani Cem Karaca ve Moğollar'ı örnek almış, usta olarak benimsemişler. Sizin usta olarak feyz aldığınız kimseler var mıdır?

Evet, bizi örnek alanlar oldu ama bizim de ustalarımız var tabii. Ben mesela Ulvi Cemal Erkin, Cemal Reşit Rey, Bela Bartok, Muzaffer Sarısözen, Âşık Veysel, Tülay German, Erdem Buri vb. örnek almışım. Ama bu isimler herkesin ustalarıydı esasında. Biz zaten hiç olmayan bir şeyi yapmadık. Olan bir şeyde bir denge kurduk. Altın Mikrofon'un getirdiği hafif bir popülerleşmeden yararlanarak turne yapabildik. Kendi grubumuzu geliştirmeye çalıştık. Bu şekilde yolumuzu çizdik.

10. Kültürel bellek olarak kabul edebileceğimiz türkülerin, Anadolu pop-rock tarzında icrasının kültür-ekonomi ilişkisinde düşünüldüğünde

bir ekonomik getirisi olmuş mudur? Yani Batı soundu içinde icra edilen türküler ile halkın ilgisi çekilerek ekonomik bir potansiyel edinme kaygısının güdüldüğü söylenebilir mi?

Bu da tutarsa yolumuzu buluruz şeklinde bir anlayış yoktu. Sadece kendi açımdan söylemiyorum. Barış Manço'yu da Erkin Koray'ı da Cem Karaca'yı da Dönüşüm'ü de Haramiler'i de vs. bütün o grupları biliyorum. Herkes öncelikli olarak sevdiği için yaptı bu müziği. Zevk aldığı için, kendini geliştirmek için, kendine hayatta yer bulabildiği için yaptı. Tabii ki bunun bir ekonomik karşılığı da vardı. Konsere gidiyorsun, para kazanıyorsun ve onunla da geçiniyorsun. Bildiğim kadarıyla Cem Karaca zengin değildi. Bir arabası bir de evi vardı, o kadar. Başka bir şeyi yoktu. Zaten parayla ilgisi yoktu. Para geldiği zaman dostlarıyla paylaşırdı. Barış öyle değildi. Hesaplı bir adamdı, biriktirirdi. Ama ona da bir faydası olmadı. Erkin Koray dersin onun da öyle... Ben kendi adıma konuşursam kirada oturuyorum. Ama şöyle bir şey var. Ekonomik kısmını düşününce, ben 1969'da Moğollar'la başladım. Şimdi yıl 2019 ve bu zamana kadar ben müzikle geçindim. Zengin değilim, kimseye bir borcum yok, herhangi bir servetim yok. Servetim gitarlarım vs. Ama mutluyum, özgürüm. Esas zenginlik budur herhalde. Bunu sürdürebilmek için bu işi yaparım. Ama bundan çok zengin olup da mutsuz olmanın da bir âlemi yok. Zaten bizim kuşak, hippie kuşağı vs. dünyaya bakışımız gereği maddiyatla bir ilgisi olan bir kuşak değildi. Paylaşım önemliydi. Bizim Moğollar'da 1968'den beri tüm kazanılan para eşit bölüşülür.

11. 1960'ların müzik endüstrisi bu müzik türünü, sanatçıları ve eserlerini hangi kanallar aracılığıyla ve ne tür yöntemlerle pazarlamaktaydı?

Fazla bir imkân yoktu o zamanlarda. Milliyet Gazetesi'nin hafta sonu ekinde bir müzik sayfası olurdu. Gelen okuyucu mektuplarına göre haftanın en iyi grubu, en iyi şarkıcısı vs. seçilirdi. Pazarlama diye bir kavram da yoktu esasında. Altın Mikrofon yarışması yeni isimlerin çıkmasında etkili oldu. Derece alamasan bile finale kalan gruplar turne yapabiliyordu. Şunu da belirtmeliyim. Yarışmada finale on şarkıcı/grup kalıyor ve bu isimler turne yapıyorlardı. Turnede o günkü listeye göre

biletlerin arkasında oy pusulası vardı. Turneye gelen seyirciler kendi en iyi üç sıralamasını yapıp sandığa atıyordu. Sonra bütün bunlar toplanıyor ve halkın seçtiği kişiler derece alabiliyordu gerçekten. Ama derece alamasa bile turneye çıkmış olan kişiler, tanındıkları için bir daha kendi başlarına turne yapma imkânına kavuşuyorlardı. Televizyon yoktu, bugünkü gibi klip gibi bir kavram yoktu. Bir radyo vardı. O da İstanbul ve Ankara radyosuydu. Devlet radyosuydu yani. Buralarda denetleme kurulu vardı ve herkesin şarkısı orada çalamazdı, birçok şarkı elenirdi. Tek yol böyle konserlere çıkmaktı. Bugünkü medyayı ve iletişim araçlarını düşünüp o günkü ile karşılaştırınca şöyle bir ilginç durum çıkıyor. Bugün çok çeşitli iletişim kaynakları (internet, yüzlerce TV kanalı vs.) var. Ama bugün topluma bir şeyler duyurmak her zamankinden daha zor. Çünkü her birinin ayrı bir izleyicisi var. İnsanların dikkat süresi azaldı. On saniyeden sonra sıkılıp başka bir şeye geçebiliyor. Ama o zamanlar öyle değildi. Radyo, bir iki gazete gibi çok az iletişim kanalı vardı. Bir şey yaptığında orada çıkıyorsa bütün Türkiye seni tanıyordu. O zaman duyurmak daha kolaydı yani.

- Moğollar olarak böylesi kısıtlı imkânlarda yani radyoda, gazetede, dergide çıkayım tarzında bir çabanız, arayışlarınız oldu mu?

Tabii ki. Mesela yeni bir plak yapıyorsun. Hey Dergisinin bağlı olduğu Milliyet Gazetesi o zaman Cağaloğlu'ndaydı. Oraya giderdik, haber verirdik. Orada çalışanları, yazarları da tanıyorduk doğal olarak. Onlar da bir şeyler yazıyordu. Ses Dergisi de böyleydi. Zaten duyuluyordu kim ne yaparsa yapsın. Özel bir çabaya gerek kalmıyordu. Onlar kendileri de araştırıyordu zaten. Ayrıca bugünkü gibi müzikle uğraşan sayısı o kadar çok değildi. Aslında çok sağlıklı bir ortamdı bugüne göre bakarsak.

12. İcracı/sanatçı cinsiyetinin tür içindeki nispeti nedir? Bunun nedeni ve etkileri hakkında ne düşünüyorsunuz? Hangi toplumsal sınıf, etnik ya da cinsiyet grupları bu müzik türünü tercih etmektedir?

Erkek ağırlıklı bir icra hâkimdi. Nedense böyle bir şey oluştu. Cesaret eden kadın müzisyen yoktu ki. Erkekler daha cesur davranıyordu ya da toplumun anlayışının getirdiği bir durum. 60'lı yıllarda müzik yapan, şarkı söyleyen kadınlar

vardı. Hümeysra'dan tutun da Emel Sayın'a kadar birçok kadın vardı. Ama bir rock grubunda yer almak gibi bir şeye giren yoktu yani. Ama bugün çok sayıda var. Harika bir şey, keşke o zaman da olsaydı. Kimse o zamanlar bir rock grubunda yer almak gibi bir şeyi aklından geçirmiyordu. Bir grup kurulurken genellikle ya aynı mahalleden olan arkadaşlarıyla ya da aynı okuldan olan arkadaşlarıyla müzik yapıyorsun. Aramıza kadın giremez diye bir algı yoktu tabii. O zamanki doğallık buydu ve öyle geliyordu. Ama bugün öyle değil. Kadın basçılar, davulcular var mesela. Çok seviniyorum böyle grupları görünce.

Hitap ettiğimiz dinleyici açısından değerlendirince cinsiyet, sınıf ayrımı eskiden de bugün de yok. İlk turnemizde matine suare yapardık. Matine öğleden sonra beşte olurdu. İki saatlik bir konserde özellikle kızlı erkekli lise talebeleri olurdu. Geceleri de kasabanın ya da şehrin ileri gelenleri önde, arkada halk olurdu. Öyle bir ayrım yoktu. Son yıllarda herkes, her çeşit insan var. Özellikle son yıllardaki Moğollar'ın seyircisi üç kuşak oluyor. Bizim yaşa yakın olanlar, onların çocukları ve torunları ile birlikte geliyorlar. Çok hoş oluyor bu tabii. 1969'da imzaladığımız bir resmi sonra 2009'da oğluna da imzalıyoruz.

13. Bu müzik türü içerisinde isimleri geçen icracıların bir “Anadolu pop-rock temsilcisi” olarak görülme şartları sizce nelerdir? Özellikle son dönem isimler hakkındaki düşünceleriniz nelerdir?

Replikas “Biz Burada Yok İken” diye bir albüm yaptı. Ama Replikas bir Anadolu rock grubudur demek doğru değil. Kendi deneysel parçaları da vardı Ersen Dadaşlar ile yaptığımız “Bir Ayrılık Bir Yoksulluk Bir Ölüm”, Erkin Koray'ın “Çiçek Dağı” gibi yeniden yaptıkları parçaları da var ama Replikas'a bir Anadolu rock grubudur denmez. Bugün sadece Anadolu rock yapıyorum diyen bir genç grup yok. Cem Karaca'nın son yıllarında çalan “Yol Arkadaşlarım” diye bir grup var. Cem Karaca, Moğollar'dan şarkılar çalıyorlar. Onlar da aşağı yukarı bizden bir sonraki kuşak. Sadece Anadolu rock yapıyorum diyen genç gruplar yok.

- Haluk Levent, Kıraç hakkında ne düşünüyorsunuz?

Onlar da kendi çizgilerini geliştirdiler. Belki ilk çıktıklarında Anadolu rock müziği yapıyorlar diye anıldılar. Kıraç bildiğim kadarıyla faal olarak müziği bıraktı. Haluk Levent devam ediyor. Anadolu rock özellikleri fazlasıyla var ama kendi bestelerini çalıp söylüyor.

- Bir dönem kapanmıştır diyebilir miyiz?

Tabii ki. Çok doğal bir şey... Zaten 12 Eylül 1980'e kadar sürdü bu iş. Sadece Anadolu rock değil Türkiye'nin tüm kültür-sanatının üzerinden ezilip geçildi. Başka bir şeye evrildi toplum. Yeniden hatırlanması, çözülmesi zaman aldı. Hatırlandı ama hatırlanması, saygı duyulması demek bugün de sürüyor anlamına gelmiyor. Bugün Anadolu rock hâkim diye bir durum söz konusu değil. Rock müzik var hatta pop'tan çok daha fazla ilgi görüyor. Özellikle son yıllarda yazlık festivaller tıklım tıklım dolu oluyor. Birçok genç rock grubu var ama bizim devamımız anlamına gelecek bir grup yok, öyle bir şey de olmasını bekleyemeyiz. Ama en başta söylediğim gibi Anadolu pop veya Anadolu rock misyonunu, sosyolojik olarak tamamlamış değil, o ayrı bir konu. Bugünkü durum öyle değil tabii ki.

14. Bu müzik türünün geleceği, ömrü hakkındaki düşünce ve öngörüleriniz nelerdir?

Batı'dan bu konuya bir ilgi var ama kafası karışık bir ilgi var, tam olarak yerine oturmuş değil. Türk Psychedelic deniliyor, Anatolian Rock deniliyor vs. Yurtdışında yaşayan Türklerde de böyle bir ilgi var. Hollanda'da, Almanya'da Anadolu rock parçalarını, Cem Karaca parçalarını çalan birçok grup var ama kendileri öyle bir şey yapmıyorlar. "Altın Gün" grubu Orta Anadolu türkülerinin, bozlaklarının rock versiyonunu yapıyor. Güzel de çalışıyorlar, çok iyi performansları var. O yüzden bir ilgi var gibi gözüküyor ama böyle bir akım hâlâ hüküm sürüyor diye bir şey söz konusu değil.

Mehmet Soyarslan İle Röportaj (14.06.2019)

1. Anadolu pop-rock müzik türüne yönelme sebepleriniz nelerdir? Nelerden esinlenerek yerel motifli bir popüler müzik türüne yani Anadolu pop-rock'a yöneldiniz? Bir kentli olarak yerelin keşfi hangi amaçlar ve nedenlerle ortaya çıkmıştır?

Biz 1961'de Apaşlar'ı kurduk. Ritim gitarda Yalçınkaya Tümay, solo gitarda ben, vokalde Sadık Bütünley, piyanoda Ceki Kovo, davulda Leon Habib, basgitarda Suat Matalon'dan oluşan bir grup kurduk. Yabancı parçalar çalardık. Sadık özellikle rock parçalar, Jerry Lee Lewis'in şarkılarını söylerdi. Buna ilaveten, benim tutkum olan "biz niye kendi parçalarımızı da çalmayalım" düşüncesiyle enstrümantal eserler çalışıyorduk. Ama biz, "kendi parçalarımızı çalmalıyız" diye hep kendi aramızda konuşurduk. Derken, o dönem Erol Büyükburç "Little Lucy" ile çıktı. O kadar güzel bir şarkı, ama neden bu şarkı İngilizce söylenmek zorunda kalsın diye konuşurduk. Tuhafımıza gitti yani... Neden bu şarkı Türkçe söylenmesin? Bir sürü yabancı şarkı söylüyoruz ama bunlardan herhangi bir farkı yok ki... Hep bu sorular kafamıza takıldı... Hatta o arada solist araştırdık ve bunların hepsi de yabancı şarkı söylüyor. Hiçbir tanesinde bizim düşüncelerimize yönelik istek ve heves yok. Derken, basçı Ahmet Tuzcuoğlu dedi ki "ya benim askerden Cem Karaca diye bir arkadaşım var. Ben onu size getireyim de bir tanışın" dedi. Cem bize geldi, bir iki bir şey söyledi, konuştuk. Tamam, bu kimya tuttu dedik. Cem de yabancı parçalar söylerdi. O dedi ki "ben askerdeyken o kadar güzel şeyler duydum ki, saz eşliğinde çalınmış muhteşem türküler duydum. Biz bunlardan neden yapmayalım" dedi. Biz de "ya sen tam bizim istediğimizi bize söylüyorsun" dedik ve onun üzerine başladık çalışmalara. Artık yolumuz belli oldu. Ya bu ülkenin türkülerini kullanacağız ya da kendi bestelerimizi kullanacağız. Netice olarak kendi parçalarımızı çağın ritmine ve sesine uygun olarak yani çok sesli olarak gerektiğinde büyük orkestrayla sunmak istedik. Cem "benim yaptığım Emrah isimli şarkım var" dedi ve o gece Cem Karaca'nın Emrah şarkısını çalışmaya başladık. 1967 Şubat ayında Altın Mikrofon yarışması için hazırlandık. Bir de enstrümantal Anadolu oyun havası yaptık. Bunun faydası da, elimizde bir orkestra parçası olsun bir de solist olsun ki seçim zenginliğini yaratalım. O şekilde

Cem Karaca ve Apaşlar olarak girdik yarışmaya. O dönemlerde genellikle Batı müziği dinlenirdi. Kişi ya Batı müziğini dinlerdi ya da Türk müziğini dinlerdi. İkisi arası yoktu. O dönemlerde müziğin içine yerel çalgıların katılmayışı da bu sebeptendir. Evvela sevdirmek sonra zenginleştirmek... “Emrah” ve sonrasında “Karacoğlan”, “Hudey Hudey” gibi Türkçe parçalar turnelerde çok tuttu. Sonrasında enstrümantal parçalar yaptık.

2. Anadolu pop-rock müzik türü sadece etki mi almış; etkileşim, etkilediği alan, kültür, kişi var mıdır, açıklar mısınız?

Kendisinden sonra gelen birçok dinleyiciyi, müzisyeni etkilemiştir tabii ki. Türkü barlarda Cem Karaca, Barış Manço, Edip Akbayram parçaları çalınır söylenirdi mesela. Yeni çıkan orkestralar bu şarkıları repertuvarlarına alır, yeni parçalara biraz daha basları ilave ederek düzenlemeler yaparlardı. Benim etkilendiğim iki şey vardı. Bir tanesi enstrümantal müzik yapan Shadows grubu idi. Zaten Apaşlar ismi de oradan alınmıştır. “Apache” diye parçaları vardı. Daha sonra ise “neden biz de kendi bestelerimizi yapmıyoruz” fikrinden etkilendim. Çok önemli bir şey bu. Enstrümantal müziği yaparken aynı zamanda söz de yazabilecek durumdayız. İyi de bir solistimiz var niye söylemesin diye düşündük. Sonra “Resimdeki Gözyaşlarım”, “Bu Son Olsun”, “Ayrılık Günümüz” çıkmaya başladı. Ama bu parçalar çıkarken de bir sürü enstrümantal beste de ilave ediyorduk. Almanya’daki kayıtlarımızda da 45’lik plaklarda bir taraf enstrümantal bir taraf sözlü parça olarak çıkıyordu. “Karanlık Yollar”, “Vahşet”, “Hücum”... Sonra bunları bazı filmlerde enstrümantal olarak kullandım. Uzunca bir süre, Karanlık Yolları’ı Özen Film’in açılış ambleminde geri planında kullandım. Sonra aynı parçanın başka bir aranjmanı enstrümantal olarak “Son Osmanlı Yandım Ali” filminin finalinde kullandım. Bir başka etkilendiğim yer ise, sinema filmlerinde o zaman İtalyan kovboy filmleri çok gelirdi. “İyi Kötü ve Çirkin” gibi gitarla ve orkestrayla çalınmış film müzikleri çok çıkardı. İyi Kötü ve Çirkin filmindeki müzik Almanya’yı yıktı o zamanlar. Bizi bunlar çok etkiledi. Etkilemek demek kopya çekmek değil.

3. Anadolu pop-rock temsilcilerinin çoğu, Batı kültürü veren kolejlerde eğitimlerini sürdürmüşlerdir. Bu durum, Anadolu-pop-rock’ın

oluşumunda bir avantaj sağlamış mıdır? Yani kolejlerde alınan eğitim, Batı ve Doğu arasında bir köprü kurulmasına yardımcı olmuş mudur?

Güzel bir soru... Olmuştur tabii... Cem Karaca Robert Koleji'nde ortaokulu okudu. Ben İngiliz Erkek Lisesi'nde ortaokulu ve liseyi okudum. İngilizceyi çok iyi bilmeseydik bu şarkıların İngilizcelerini yapamazdık. Resimdeki Gözyaşlarım'ın da İngilizcesi var mesela... Mesela benim "Gılgamış" enstrümantal bir parçamdır. Benim biraz tarihe merakım vardı. Gılgamış destanı yazılırken nasıl bir müzik çalınıyordu, ne çalınıyordu diye hep bir merakım vardı. Onların lire benzeyen sazları var biliyorum. Flüt benzeri, zurna benzeri sazları, ritim sazları var. Ama oradan ne çıkar yani o melodi nasıl olabilir düşüncesiyle Gılgamış parçasını yaptım. Klasik tarzda gitarla çalıyordum. Yabancı mekteplerde okuyan arkadaşlarımız, bizler için "bu insanlar yeterince milli değil, Batı'nın tesiri altında" diye dışarıdan öyle bir hava esirdi. Biz de böyle olmadığımızı söyledik. Yabancı hocalarımızın karşısında daha çok bilgi sahibi olalım, bizden de bir şeyler olduğunu onlara anlatalım düşüncesindeydik. Hocamız Shakespeare'den bir şey anlatırken biz de ona bir örnek verelim kendi kültürümüzden. "Bak bizde de bu var, bu da bunu söylemiş" demek için çalışırdık. Bu önemli bir şey. "Sen İngilizce eğitim verebilirsin, senin çok güzel edebiyatın vesaire de olabilir ama burada da çok güzel şeyler var, bunu bil" duygusunu hep vermeye çalıştık. Dolayısıyla bütün bunların etkisi olmuştur. Olmamasına imkân yok. Bir de çok şey öğrenebiliyorsun. Yani lise talebesisin ve o yaşta daha derin düşünmeyi sağlıyor sana. Sorgulamayı, araştırmayı öğretiyordu bu aldığımız eğitimler... Biz her sene Shakespeare'in bir oyununu İngilizce olarak sahneye koyardık. Hep içimde "ya bu adam öyle şeyler söylemiş ki bunu acaba dört dörtlük, aynı duyguyla nasıl tercüme ederiz" diye düşünürdüm.

4. Bu müzik türünün oluşumunda olmazsa olmaz denilebilecek müzikal ve/veya edebi bir tarz, biçim var mıdır? Müziğin Anadolu pop-rock türü içerisine dâhil olabilmesinin temel şartları var mıdır, varsa nelerdir?

Biz herhangi bir şarta uyacağız diye yapmadık bu müziği. Biz yaptık, sonra şarkılar kendi kendine çıktı. Kişinin yaratıcılığına kalmış bir durum bu... Böyle bir ölçüt, kısıtlama olamaz... İçinden geliyorsa Anadolu motifi kullanarak bir melodi

yapabilirsin. Gılgamış parçasının örneğini verdim biraz önce de. Ben o devirde yaşamadım ki onların melodileri hakkında bilgi sahibi olayım. Ama kendi kafamdan onu düşünerek bir melodi çıkardım. O melodiye sen ne Gılgamış zamanındaki Mezopotamya melodisi diyebilirsin ne Türk melodisi diyebilirsin ne de yabancı diyebilirsin. O, benim onu düşünerek ürettiğim bir müzik... Olayı böyle düşünmek lazım. Bunu yaptım ama bu akoru, bu enstrümanı kullanamazsın gibi bir şartı yok.

5. Anadolu pop-rock müzik türü kendi içinde bir gelenek oluşturuyor mu? Söz konusu müzik, mevcut geleneğin güncelleştirilmiş hali midir?

Bir gelenek oluşturdu ki hâlâ devam ediyor. Yani Anadolu pop-rock yanında başka bir müzik de çıktı. Türküler zaman içinde bir Arap etkisiyle yozlaşmaya başladı. Bir arabesk dalgası başladı. Arapların da çok zengin bir müziği var. Bu durumla ilgili ilk duyduğum şey: Biz Avrupa'ya gidip orada plakları yapmadan önce Almanya'daki çalışan işçiler için konserler organize ettiler. Orada kimler yoktu ki Nuri Sesigüzel, Ahmet Sezgin, Sevim Tanürek... Bunların arasında Orhan Gencebay, Ahmet Sezgin'in bağlamacısıydı. Yaşça bize yakın olduğu için akşamları otel odasında buluşur, konuşurduk. "Bak sizin parçayı sazla çıkardım" falan derdi. Ondan sonra derdi ki: "Ben böyle devam etmeyeceğim. Kendi müziğimi yapacağım. Ama ben Arap müziklerini muhafaza ediyorum. Onları topluyorum. Çok zengin melodiler var" derdi. Zaten kendisi de arabesk müziğinin şahı oldu. Şimdi Arap müziğinin uyuşturucu bir yönü var. Yalnız hüznü satan bir yönü var. Yine başka bir yönü daha var. O da prozodiye fazla değer vermiyor olmasıydı. "Ben zaten her acının tiryakisi oldum" şarkısında olduğu gibi. Arabesk etkisi çok fazla oldu. Şimdi Türkiye'de Köy Enstitülerinin kapatılması diye bir olay yaşandı. Köy Enstitüleri çok önemli kişilerin Anadolu'da, o enstitülerde yetişmesi gibi bir gerçeklik sunuyordu bize. Ruhi Su mesela... Cem'i de çok etkilemiştir. O basbariton gür sesiyle hepimizi etkiledi aslında. Dolayısıyla onlarda böyle bir şey olmaz. Böyle kelimelerin yarısı orda yarısı burada şeklinde icra olmazdı. Arabeskin etkileri arabeske yapılan başka bir destekle geldi. O destek de biz medeniyeti, kültürü köylere götüreceğimize köylüyü şehire getirdik. Köylünün şehire gelmesiye şehir civarında varoşların kurulmasına sebep oldu. O varoşlar nedeniyle o koskocaman kentlerimiz kentleşmiş bir gelenekle büyümüş halkımız varoş kültürünün etkisi altında kaldı. Çünkü şehirleri

köy haline getirdiler. Arabesk müziğin bu kadar yayılması varoş kültürünün bir etkisidir. Bu Türkiye'nin kültür hayatına çok ciddi etki yapmış bir olaydır. Anadolu rock, Türk besteleri, şarkıları da etkileniyor bu durumdan. Şehirliler bunları dinlerken birden bire arabesk dalgası geliyor. Bize o zamanlar pis burjuva denirdi. Çünkü bugün fark edilen bir hareket, cereyan vardı. O da ne biliyor musunuz? Amerikalıların komünizmi kullanarak bizi kendilerine bağımlı hale getirmeleridir. En ufak sosyalist kelimesi komünist damgasını yemenize sebep oluyordu. “Aman bundan uzak durun” diye... 50’li yıllarda Amerika kendisini sevdirtmeye başlamıştı. Müzikle de yaptı bunu. Orada Amerika’da yaşayan bir Türk şarkıcı vardı. Ona bir şarkı söylediler. Şarkıyı karton plaklara basıp bedava dağıttılar. Hürriyetle ilgili Türk büyüklerinin, Amerikan büyüklerinin sözleri vardı. Şöyle der: “Amerika, Amerika Türkler dünya durdukça beraberdir seninle hürriyet savaşında” diye başlar “senin İstanbul’un benim New York’um, senin İzmir’in benim San Francisco’m” diye böyle bir şarkıdır. Orada bir Namık Kemal’in sözü vardır ben hâlâ unutmam. Çocukken çaldı bu plak evde defalarca çünkü. “Ne mümkün zulm ile bîdâd ile imhâ-yı hürriyet? Çalış, idrâki kaldır, muktedirsən âdemiyyetten.” Ben bir kelimesini bile anlamadan ezberledim bunu. Ama sonradan da hakikaten ne güzel şeyler söylemiş bu adam dedim. Yani müziği ve şiiri kullanarak propagandasını yürüttü o zamanlar Amerika. Arkasından büyük yardımlar, Marshall yardımları geldi. Ama hep ikilik yaratmak, karşısına bir düşman koymak, Rusya’yı düşman göstermek, komünisti düşman göstermekti propagandaları.

- Peki, Anadolu pop-rock için geleneğin güncelleştirilmiş halidir diyebilir miyiz?

Anadolu pop-rock için türküler güncellenmiştir diyebiliriz ama hâlâ bugün sazla çalınan çok güzel türküler var. Mesela Cengiz Özkan oğluyla çıktı, türkü söyledi. “Mademki ben bir insanım, Tevrat’ı da yazabilirim, İncil’i de dizebilirim, Kur’an’ı da sezebilirim” diyor. Ne kadar güzel, ne kadar modern yani. Sen bunun peşine orkestrayı taksan ne olur takmasan ne olur. Ama öbür taraftan Mahsuni’nin parçaları da bizim çok değer verdiğimiz parçalar arasındaydı. “Oy bana bana” mesela... O parçanın Batı müziği tekniğiyle yapılması da çok etkileyici olmuştur bence. “Oy Babo” parçası da nefesli sazlar ağırlıklı bir düzenlemedir. Sen yalnız saz

eşliğinde söyleyen anlayanı etkiler ama İngilizcesini o enstrümanlarla dinlediğin zaman olay bambaşka oluyor. O zaman yurt dışındaki adama da dinletmiş oluyorsun. Bu tarzı uyguladığın zaman Türk müziğinin yurt dışına biraz daha kolay tanıtılmasını da sağlayabilirsin.

- Atatürk'ün müzik politikalarının bir devamı olarak düşünülebilir mi bu müzik türü?

Düşünülebilir tabii ki. Türk müziğini evrenselleştirmektir diyebilirsiniz.

6. Anadolu pop-rock'ın “türkülerini yozlaştırdığı” yönündeki eleştirilere bakışınız nedir? Bu müzik türü ile türkülerin mana ve ruhundan ve hatta bağlamından yani kendi mecrasından, icrasından koptuğunu düşünüyor musunuz?

Türkülerin bağlamından koparıldığını düşünmüyorum. İyi yapıldıktan sonra çok güzel... Otantik icrayı istediğimiz zaman dinleriz yine. Ama bir de böylesi var. Günün enstrümanlarıyla çalınmış bir şekli... Türkülerdeki koma seslerin ortadan kalktığına yönelik eleştirilere gelince, koma sesleri belki bir akorun içinde veremezsiniz ama vokal olarak söylerken veriyorsunuz zaten. Bir akordan bir akora geçerken arada rahatlıkla söylenebiliyor. Vokal olarak hiçbir şey kaybedilmiyor ki. Yozlaştırmak arabeskleştirmekle olur bence. Prozodi açısından yani kelimelerin melodiye oturması açısından ki türkülerimizde bu barizce ortadadır. Ne prozodi, ne de melodi açısından bir eksiltme yok. Eksiltme olacaksa yapılamaz o parça zaten.

7. Türkülerdeki motifler ezgilerin kimliklerini, tavır ve üslûplarını belirleyen en önemli unsurlardır. Ezginin usulü ile de bir bütünlük gösterir. Türkünün sözlerinin, otantik tarzda ifadesini belirten ritmik ve melodik motiflerle icra edilmesi o ezginin konusunu ve yakılışı ile ilgili duygu ve düşünceleri aktarır. Siz geleneksel bir Türküyü icra ederken hangi unsurları göz önünde bulundurarak ve nasıl bir duygu ve düşünce içerisinde ezgiyi icra ediyorsunuz?

Türk müziğinin kendine göre tabirleri var. Makamlar var mesela... Bir makamda şarkı söyleyecekse kişi, elindeki enstrümanın ona göre akordunu

değiştiriyor. Ya da bütün bu makamları akor kullanarak da oluşturabiliyorsunuz. Bir kişi çıkıp da diyemez ki öyle makamlar vardır ki çalınamaz. Bütün melodileri eğer ki o makamı çalan bir enstrümanla, o enstrümanla Batı müziği de çalıyor onu da çalar demektir. Kanun mesela... Ama Batı enstrümanları Türk müziğini seslendirmekte problem yaşar. Keman da yaşamaz bu sorunu ama. Şimdi gitarlara da yapıyorlar. Yani bu birbirinden bu kadar uzak değil.

8. Geleneksel Türk Halk Müziği Repertuarında yer alan Türkülerden hangi yöre Türküleri (Erzurum, Tokat, Konya, İzmir, vb.) veya hangi tür ezgiler (Deyiş, Türkü, Zeybek, Karşılama, vb.) Anadolu pop-rock sanatçıları tarafından tercih edilmiş ve icra edilmiştir?

Hepsi var. Öyle bir genelleme yapılamaz. Doğu Anadolu da var, Orta Anadolu da var, bir Balkan, Kerkük, Azerbaycan türküsü de söyleyebiliyorsun. Bütün Anadolu'nun güzel ezgilerini kullanabilirsin. Sınırlama getirilemez.

9. Anadolu pop-rock temsilcilerinde bir önceki sanatçıyı kendisine idol olarak gören ve o sanatçının icra tarzını benimseyen sanatçılar var mıdır? Başka bir ifade ile Anadolu pop-rock temsilcilerinde usta-çırak ilişkisi mevcut mudur?

Usta-çırak ilişkisi mutlaka vardır. Ama bugünkü teknolojik gelişmeler neticesinde dijital dünyada artık bir ustayla çırağın arasına bilgisayar girmiştir. Dijital dünya girmiştir. Dolayısıyla istediği bir ustayı orada seçip onun çırağı olabilmek kendi elindedir. Bizim zamanımızda ise dinleyerek olurdu ancak. Bana birisi sordu bir röportajda: “O zamanlar grup kuruluyordu şimdi neden böyle bir şey yok” diye... O zamanlarda bir beste yapıyorsanız layıkıyla nasıl olmuşu dinleyebilmeniz için bir grubunuz olması gerekiyordu. Şimdi sen şarkıyı yapıyorsun, ritime bir görev, basa bir görev, davula bir görev veriyorsun, burada gitar şunu çalmalı vs. bunları mutlaka birilerinin çalması lazım. Bunun için de bir grubunun olması lazım. Grup olmadan dinleyemiyorsun. Bugün buna gerek yok ki. Bir programla bütün partiyonları yazabiliyor. Kendi yazıp kendi dinliyor. Bir bakıyorsun enstrüman taklitleri o kadar yayılmış ki programlarda, bütün enstrümanları çaldırabiliyorsun. Ama yine de bir şeyler eksik oluyor.

10. Kültürel bellek olarak kabul edebileceğimiz türkülerin, Anadolu pop-rock tarzında icrasının kültür-ekonomi ilişkisinde düşünüldüğünde bir katma değer yarattığını düşünüyor musunuz? Eğer öyle ise, bunun sanatçıya ve/veya ülkeye bir ekonomik getirisi olmuştur?

Mutlaka olmuştur. Biraz önce de söylediğim gibi bir parçanın İngilizce söylenmesi yurtdışında birçok insanın dinlemesine sebep oluyor. Dinleyen için de var. Bir tek saz eşliğinde çaldığın zaman bir yabancıya, o kişinin benim aldığım zevki alabilmesi için benim kadar Türkçe bilmesi lazım. Melodiye itirazı olmaz. Ama o Türkçeyi anlamadıktan sonra o saz şairinin söylediklerini de anlamayacaktır. Büyük bir orkestrayla türküyü düzenlediğin zaman sözleri anlamasa bile daha zengin bir müzikle karşılaşacak. O dinlediği müziğin ritmi ve melodileri onu daha çok etkileyecektir. O zaman sözü anlamayabilir. Çünkü İngilizce bir parçanın da sözü laf arasında kaynıyor yani. Anlaşılmıyor çoğu. O da öyle düşünecek ve merak edip, ilgi duyunca ne diyor bu sözler diyecek. Ama yalnız bir tek sazın eşliğinde bu etkiyi yakalaması çok zor.

- Bu müziği bir idealizm uğranı mı yaptınız, yoksa para kazanmak için bir araç olarak mı gördünüz?

Evvela parayı filan düşünmedik. Düşünmedik ama bu günümüzü, sanatımızı kapsayan bir hobiydi. Her şeyimizi içine alan bir hobiydi. Eğer aileden bir para ihtiyacı yoksa sana annen-baban bakıyorsa o zaman para gelmiyordu aklına... Ama öyle değilsen bundan nasıl para kazanacağını düşünüyordun tabii... Ahmet Tuzcuoğlu ve Cem Karaca ile grubu oturttuk ama daha şubata (Altın Mikrofon yarışması) çok var. Ahmet dedi ki “abi benim geçinmem için para kazanmam lazım.” Cem’in annesi babası bakıyordu. Benim de bakıyordu. Yalçın’ın da öyle. Ama bir de baktık ki hakikaten bu işin bir gerçek tarafı var ve bu adamın para kazanması lazım. Senin de yaptığın şey para ediyorsa iyi bir şey yapıyorsun demektir. İş aramaya başladık. Galatasaray’da Karavan pavyonda iş bulduk. Fakat o zamanlar pavyon denildiğinde aşağılık, döküntü olan yerler olarak görmeyin. Pavyon, gece eğlencesini temsil eden bir yerdi. Türkiye’deki yabancı okulların öğretmenleri filan çok gelirdi. Karavan pavyonda biz çalardık, Erol Büyükburç çalar, şova çıkardı. Yusuf Günseli

orkestrası dans müziği yapardı. Aysel Tanju oryantal dans yapardı. Bunların hepsi günün en modern işleriydi yani. Dolayısıyla biz orada çalıştık ve bir para kazandık az veya çok. Zamanla bu işin ayakta kalmasını gerektirici unsur para olmaya başladı. Dedem o zaman filmciydi. Özen Film devam ediyor. Arkadaşları diyormuş ki “ya senin torun davulcu oldu”. Ya ben davulcu değilim, gitaristim ama onlara göre öyle... Bunu duyunca dedem beni çağırdı. “Sen böyle böyle çalışıyormuşsun. Peki, bir para alıyor musun?” evet dedim. “Ne kazanıyorsun” dedi. Şunu kazanıyorum dedim. “devam et, ben onu filmcilikten kazanmıyorum” dedi. Turneler filan ciddi olarak bir para bırakırdı. Kimimiz daha iyi değerlendirdi kimimiz daha kötü değerlendirdik. Biraz da bizi hayata hazırladı. Müzik dünyasında ticareti de orada öğrendik. İnsan ilişkilerini öğrendik. Plak şirketleri kazık atmasın diye düzgün mukaveleler yapmayı öğrendim.

11. 1960’ların müzik endüstrisi bu müzik türünü, sanatçıları ve eserlerini hangi kanallar aracılığıyla ve ne tür yöntemlerle pazarlamaktaydı?

O zamanlar radyo vardı. TRT vardı. TRT’nin denetiminden geçmeyen plak yayınlanmazdı. Uzun bir süre bizim parçalar yayınlanmadı. Bizim parçaların yayınlanmamasının sebebi belki sözlerde daha sosyal içerikli bir şeyler buluyorlardı ya da şarkının müziğinde mi bilemiyorum. Şarkının müziğine nasıl hatalı diyebilirsiniz. O kalitede müziği bugün bile yapan yok. Yayınlamaz, direnirdi. O yüzden konserler, turneler çok önemliydi. Plaklar çok önemliydi. Plaklar çok satardı o zamanlar. Plakların satılmasının sebebi buydu. Herkes plağı satın alıp dinlerdi evinde. Yabancı parçaları bile çok seçerek dinletirdi TRT. Ben ilk rock parçasını radyodan dinlemedim. Ben ilk rock parçasını Yüksek Kaldırım’da bir plakçıdan aldığım 78’lik bir plakta dinledim. Bill Haley and His Comets grubunun “Rock Around Clock” parçasıydı. Onu dinleyerek rock’n roll ile tanıştım. Radyolarda bunları dinleyemezdim. Dönemin dergileri de çok etkiliydi.

12. İcracı/sanatçı cinsiyetinin tür içindeki nispeti nedir? Bunun nedeni ve etkileri hakkında ne düşünüyorsunuz? Hangi toplumsal sınıf, etnik ya da cinsiyet grupları bu müzik türünü tercih etmektedir?

Bunun kabiliyetle ilgisi var. O zamanlar Selda Bağcan, Neşe Karaböcek, Ajda Pekkan vardı. Konsere çıkan insanlardı bunlar. O zamanlar bu Anadolu pop-rock'tır diye bir ayırım yapmıyorduk. "Memleketim" şarkısıyla Ayten Alpman vardı mesela. Kadın-erkek ayrımı yoktu. Enstrüman çalanların yüzde doksanı erkekti. Ama solistlerin içinde kadın yoktur diye bir şey yoktu. Çok esaslı şarkıcılar oldu her zaman. Bizim müziğimizi dinleyenler açısından da böyle bir ayırım yoktu. "1968 yılında Adana/Ceyhan'da bir konser sonrası hanım seyircilerle" başlığında bir fotoğrafımız yayınlanmıştı.

13. Bu müzik türünün içinde var olduğu kurumsal bir yapı var mı, olmalı mı, varsa bu yeterli midir? Sayı, nitelik, resmî, gayr-ı resmî oluş veya olma gerekliliği var mıdır?

Öyle bir şey benim bildiğim yok. Olması da gerekli değil bence. Bir yerde müzik yoluyla grupları kategorize etmek anlamına geliyor bence. Sen busun, bunun dışına çıkamazsın gibi. Ama eserlerin korunması adına MESAM, MSG gibi kurumlar var. Bunların daha güçlü olmalarında büyük fayda var.

14. Bu müzik türü içerisinde isimleri geçen icracıların bir "Anadolu pop-rock temsilcisi" olarak görülme şartları sizce nelerdir? Özellikle son dönem isimler hakkındaki düşünceleriniz nelerdir?

Anadolu pop-rock müziğine Haluk Levent olsun Kırâç olsun bunların sesleri daha yatkın. Anadolu pop-rock diye aşırı bir sınırlandırma yapmak istemiyorum aslında. Tabii ki Anadolu'nun etkisi var bütün bu parçalarda. Ama "Bu Son Olsun"un Anadolu pop-rock olmasını gerektirecek ne var. Pop yönü var. Bir Türk bestecisinin söylemesinden dolayı belki melodide de bir Türk havası var. Ama bu evrensel bir şarkı. Bunun Anadolu pop diye bir kategorinin içerisine girmemesi de gerek. "Resimdeki Gözyaşlarım"ın da girmemesi gerek. Ben böyle bir ayırım yapmak istemiyorum. Anadolu pop-rock isim olarak iyi bir yere yerleşti ama çok sınırları belli değil. Türkü düzenlemeleri, halk şiirlerine yapılan özgün bestelerin yanında bunun dışında yapılanları nereye koyacağız. Ben "Ayrılık Günümüz"ü böyle bir niyetle yazmadım. Anadolu ile alakası yok ama insanla ilgisi var. Bütün insanlara aynı şeyi düşündürür. Bu insan Anadolu'da da var, kutuplarda da var. Haluk

Levent'in, Kıraç'ın da bu türle alakası olmayan şarkıları var. Bu kişi “bir Anadolu pop sanatçısıdır” diyemezsin. Cem Karaca'ya da “yalnız Anadolu pop söylüyor” diyemezsiniz. Anadolu pop'u, Türkiye'deki Türkçe ve evrensel nitelikte müziğin bir başlangıcı olarak düşünebiliriz. Her şeye rağmen patlama, Anadolu türkülerinin aranjmanı ile başlamadı. Onlar da repertuvarlarının içindeydi. Bana göre ilk yapılan bestelerden bir tanesi İngilizce niye yapıldı diye hayıflandığımız “Little Lucy”dir. Bu bir evrensel şarkıdır. Orada iyi duyurulmadı, tuttu tutmadı ayrı bir konu. Yine “Bir şarkısın sen ömür boyu süreceksin” o dönemin bir ürünü. Yani biz Anadolu rockçısıyız dersek biz başka şarkı söylemiyoruz mu anlamına gelmeli. Bu müziğin ortaya çıkışıdır bu... Bana göre Cem'in Emrah şarkısını severek ve isteyerek bestelemesi ve onunla Altın Mikrofon'da ödül almamız oraya doğru (Anadolu) bir bakışı çağırırdı. Zeyno bir bestedir mesela. Zeyno Anadolu'dan alınmış bir parça değildir. Ama öykü Anadolu'dan alınmış toplumsal sorunu anlatıyor. Yani bir türkünün çağdaştırılmış şekli değildir. Bir bestedir nihayetinde. Kategorize etmemek lazım müziği diye düşünüyorum. Bu benim fikrim. İsteyen istediği gibi değerlendirir konuyu.

15. Bu müzik türünün geleceği, ömrü hakkındaki düşünce ve öngörüleriniz nelerdir?

Anadolu ezgileri de kullanılarak yeni melodiler üretmek son bulmayacak, devam edecektir. Âşık Veysel, Mahsunî'nin yaptığı gibi eserler de olabilir, bunlarla hiç alakası olmayan parçalar da olabilir. Dolayısıyla bu bizim müziğimizdir. Tabii ki bu müziğin oluşmasında besteler kadar Anadolu ezgilerinin ve Anadolu saz şairlerinin üretimleri de çok katkı yapmıştır. Gelecekte de yapacaktır. Ama olay bütünüyle Türkiye'de üretilen bir müziğin parçasıdır. Onun içinden bölünecekse bir tek arabesk vardır bence. Bize mi ait, belli değil.

Mehmet Erenler İle Röportaj (18.10.2018)

1. 1960'lı yıllarda ortaya çıkan Anadolu pop-rock müzik türü hakkında ne düşünüyorsunuz? Anadolu pop-rock müzik türü kapsamı içinde yapılan türkü uyarlamalarını ve bunların Batı müziği çalgılarıyla icra edilmesini; kendilerine ait eserlerde (özgün eserler) yerel müzikal-sözel motifleri kullanmalarını nasıl değerlendiriyorsunuz?

Ben olaya şu açıdan bakmak istiyorum. Halk müziği, halkın ortak duygu ve düşüncelerini ezgilerle anlatma sanatıdır. Halk; edebiyatıyla, ezgileriyle Orta Asya'dan günümüze kadar yani Oğuz boyları kollarının Anadolu'ya yerleşmesiyle sosyo-ekonomik, kültürel ve coğrafi konum bakımından yaşayış felsefesini ortak duygu ve düşüncelerle anlatma ihtiyacından kaynaklanan bir ezgisel ve edebi yapı içerisinde sunmuştur. Bunu sunarken kendi özüne yönelik otantik halk çalgılarıyla icra etmiştir yıllarca. Bin yıllık Anadolu kültürümüzün ezgisel yapısı, halkımızın yaşayış biçiminin anlatım şekli otantik halk çalgılarıyla daima dile getirilmiştir. Teknolojik gelişimler, etnik kökenler, kültürel değerler, coğrafi konum, alt yapı vb. birçok etken halkın müziğine yansımıştır. Ülkemizde eskiden yol yokmuş, köprü yokmuş doğru dürüst. Zap suyunda doğuma giden biri sele kapılmış, onun üzerine ağıtlar yakılmış, türküler yakılmıştır. Sonraları “gökte uçan tayyare selam söyle o yâre”, “gökte uçan posta uçağı, dedim götürmüyor bu gam yükünü” şeklinde halk, yaşam biçimini içinde bulunduğu çağ ve ortama göre daima dile getirmiştir. Yani türkülerin yakılma şekli, ortaya çıkması hep bu anlayış içerisinde olmuştur. Halk sevincini, kederini, duygularını, düşüncelerini, kaderini türkülerde paylaşmıştır. Aynı sözlerle farklı yörelerde farklı ezgilerde türküler de vardır. İşte halkın ortak duygu ve düşünceleri buradan gelmektedir. Halk müziği halkın bağrından çıkan öz değerlerdir. Mehmet Erenler bir beste yapmış olsa, kendi kişisel duygu ve düşüncelerini dile getirir. Ama müzik eğitimi almamış, doğaçlama bir şekilde halkın içinden çıkan halk ozanları, mahalli sanatçılar, köy kadınları, yöre insanı bu ezgileri oya gibi işleyerek yörenin motifsel ezgilerini dile getiriyor ve o ezgi halkın ortak duygusu oluyor.

60'lı yıllarda Âşık Veysel'e “Senin ezgilerini aranjman yapıyorlar. Ne diyorsun diye” sorduklarında Veysel, “bir çiçeği dalından koparıp, vazoya

koyduğunuz zaman nasıl rengini ve kokusunu yitirirse benim türkülerim de rengini ve kokusunu yitiriyor” demiş. Bundan daha güzel bir anlatım olamaz. Ancak ben tutuculuğu sevmem. Anadolu pop-rock temsilcileri de türkülere, halk müziğine gönül vermiş, sevmiştir. Belki bu sevgi biraz da mecburiyetten gelmiş de olabilir. Çünkü repertuvarlarında halk müziği olmadığı zaman halk alkışlamıyor, rağbet göstermiyor. Bu dönemleri yaşayan biri olarak söylüyorum. Buna sadece Anadolu pop müziği değil Türk sanat müziği sanatçıları ve pop sanatçıları da dâhildir. Tabii ki bir halk müziği sanatçısının türküleri okuduğu ağız, üslûp ile diğer müzik türlerindeki ağız ve üslûp çok farklıdır. Şarkı ağızıyla, üslûbuyla türkü ne kadar okunursa türkü ağızı ve üslûbuyla da şarkı o kadar okunur. Hepsinin formatları farklıdır. Anadolu pop-rock müzik tarzında da istediğiniz kadar bir türküyü icra edin, halk onu ne kadar gönlünde yaşatır, kabul eder tartışma konusudur. Ancak bu arkadaşlarımızın da hizmetleri önemlidir. Çünkü TRT kurumlarında halk müziği repertuvarının genişliğinden dolayı aynı türkü sık sık icra edilmez. Anadolu pop-rock temsilcileri türküleri sık sık icra ederek kulaklara yerleşmesini sağlamışlardır. Ama yanlış ama doğru bir şekilde yerleşiyor. İşin tam özüne vakıf olamamakla birlikte türkülerin Batı sazlarıyla genç kitleye tanıtımı açısından da Anadolu pop-rock temsilcilerinin önemli hizmetleri olmuştur. Ben bu çalışmalara hiçbir zaman karşı değilim. Onlar da çağın teknolojik araçlarıyla türküleri kulaklara, gönüllere genç nesillere aktarıyorlar. Bir Cem Karaca’dan, Barış Manço’dan, Özdemir Erdoğan’dan dinlenen türküler daha sonrasında genç kuşağı müziğin kaynağına da götürüyor. Türkülerin kaynağını araştırıp Âşık Veysel’i, Âşık Daimi’yi tanıyor; onların sesinden kendi türkülerini dinlemeye başlıyor. Ayrıca Anadolu pop-rock sanatçıları Pir Sultan Abdal, Karacaoğlu, Dadaloğlu vb. halk ozanlarımızın şiirlerinin üzerine melodi üretip besteler yaparak da halk şairlerinin tanınmasında öncülük yapabiliyorlar. Tanıtım açısından bu da ayrı bir hizmettir tabii ki.

2. Size göre bu müzik türünde türkülerin yozlaştırıldığından bahsedilebilir mi? Eğer yozlaştırma deniliyorsa yozlaşan nedir? Bunun bir ölçütü var mıdır? Bu durum türkülerin varlığını devam ettirmesi açısından bir engel olarak mı görülmelidir?

Son 15-20 yıldır yozlaştırma konusunda katliamlar yapıldığını söyleyebilirim. Türkünün ezgisel yapısının dışında ezginin başına, aralarına bir takım ezgiler ilave ediyorlar, varyasyonlar yazıyorlar. Bu bir yozlaştırmadır. Türkülerin noktasına, virgülüne dahi dokunmamalıyız. Japonlar “üçüncü dünya savaşı çıkacak olursa, ilk korumaya alacağımız kişiler folklorculardır” demişlerdir. Yabancılar böyle söylerken biz daha kendi kültürümüzü tanıyamıyoruz. Örneğin halk oyunlarının adı halk dansları oldu. Bir Erzurumlu ben bar dansı oynuyorum veya bir bar dansı edelim demez ki; bir Egeli, zeybek dansı oynuyorum demez. Modernleşme gayesiyle birtakım özentilerle kültürün özünden kopmamalıyız. Bunların aksine bazı gençlerimiz işin özüne yönelik çalışmalar yapıyorlar. Bu beni mutlu ediyor. Neşet Ertaş rahmetli olduktan sonra da Kırşehir’den 11-12 yaşlarında ne çocuklar yetişiyor. Fırtına gibi bağlama çalıyor, bozlak okuyor, kırık hava okuyor. Demek ki kuşaktan kuşağa toprak daima yine ürün veriyor. Bunu benim bozmaya, yozlaştırmaya hakkım yok.

Türkülere olan aşk, halka olan sevgiden gelir. Dolayısıyla bu ezgileri herkes farklı şekilde harmanlayabilir. Örneğin, türküler üzerinde armonik, çok sesli bir takım çalışmalar yapıldı. Adnan Saygun, Nevid Kodallı, Cengiz Tanç bu tür çalışmalar yapmıştır. Biz İran Şahına Ankara’da senfoni orkestrasıyla “Yoz Döngü” adında bir konser verdik. Bağlamaları ben çaldım. Türkülerin özünü ben çaldım, orkestra ise çok sesli yapıda icra ettiler. Dolayısıyla armoni, çok sesli çalışmalar tabii yapılabilir. Türkünün melodik yapısı değiştirilmeden Batı sazlarıyla elbette ki icra edilebilir. Yozlaştırma ise çok farklı bir olaydır. Benim kastettiğim türküyü sonradan eklenen varyasyonlar, melodilerinin değiştirilmesidir. Bir Burdur türküsü olan Erik Dalı’nı, Ankara havası haline getirmişler. Ortak karakteristik özellikleri içerisinde herkes seviyor ama Ankara türkülerini kendi özüne yönelik icra tekniği ile çalınır. Bu türkü ise Burdur’a has bir ezgiye sahiptir. Dolayısıyla ticaret ve siyaset müziğe girdiği zaman müzik özünü kaybeder. Plak şirketleri “TRT ağızıyla okuma, piyasa gibi oku” diyerek iş ticarileşmiş, piyasalaşmıştır. Piyasa demek işin yozlaşması demektir.

3. Bildiğiniz üzere, Anadolu pop-rock temsilcileri halk şairleri ve onların eserleriyle de yakından ilgilidir. Örneğin, Âşık Veysel’in evinde

günlerce misafir olan Fikret Kızılok bir röportajında “...günlerce ona kendi türkülerini gitarla söyledim, pek çok hoşlandı, hem fikirlerimizden hoşlandı. Haklısınız, madem gençler böylesini dinleyince daha çabuk seviyorlar, varın yapın ben bile hoşlandım, onlar tabii hoşlanacak” (akt. Canbazoğlu, 2009: 120) dediğini belirtmiştir. Siz de aynı görüşü paylaşıyor musunuz? Bu müzik türünün “türkülerin bir sunum şekli” olduğunu düşünüyor musunuz?

Halk müziği sanatçılarımız, özellikle halk ozanlarımız geleneksel kültürümüz içerisinde daima misafirpervindirler. Âşık Veysel de misafire saygı açısından misafiri onore etme düşüncesiyle bu şekilde söylemiş olabilir. Ancak türkülerin farklı yorumlarla icrasına ilişkin sorulan bir soruya verdiği yanıt karşın (“bir çiçeği dalından koparıp vazoya koyduğunuzda nasıl rengini ve kokusunu yitiriyorsa, benim türkülerim de rengini ve kokusunu yitiriyor”) “hoşlandım” demesini Fikret Kızılok ile aralarındaki sevgi bağı ve misafire saygı olarak değerlendiriyorum. Bununla birlikte Âşık Veysel tutucu birisi değildir. Dünya görüşü olan, sevgi paylaşımı içerisinde düşüncelerini türkülerıyla ifade eden biridir. Bu bakımdan türkülerin anlatılması, aktarılması konusunda Fikret Kızılok’u desteklemiş olabileceğini de düşünüyorum.

4. Türkülerin derlenip Yurttan Sesler topluluğunun kurulması ile birlikte aynı ezgiyi birden fazla saz eşliğinde koro tarafından ve bir şef yönetiminde icra edilmesini nasıl değerlendiriyorsunuz? Orhan Tekelioğlu’nun “Batı müziğindeki koro ve çalgı eşliği halk müziğine uyarlanmış, neredeyse şef tarafından yönetilen bir orkestra etkisi sağlandığı düşünülmüştür” yargısına katılıyor musunuz?

Bu yargıya katılmıyorum. Çünkü kültürümüz içerisinde toplu çalıp-söyleme geleneği vardır. Batı müziği orkestrasıyla hiçbir alakası yoktur. Urfa’da sıra geceleri, Çankırı’da yaren geceleri, Manisa Soma’da barana havaları, Konya’da oturak âlemleri vs. icra edilmektedir. Bunların dışında köy güvendeleri, kına havaları da toplu icra geleneğine sahiptir. Anadolu’daki köylerde kadınlar toplu halde deflerle veya su güğümlerinin arkasını çalmak suretiyle kına türkülerini söylerler. Yaren

gecelelerinde, sohbet havalarında küçük koro olarak nitelendirebileceğimiz toplu çalıp söyleme geleneği vardır. Yurttan Sesler topluluğu ile birlikte bu küçük koroların daha büyütülmüş şekli olarak ülkenin her köşesine duyurulması sağlanmıştır. Halk çalgıları açısından da bakıldığında her yörenin kendine has çalgılarının -ilk zamanlarda sadece bağlama topluluğu vardı. Radyoya girdiğim 1966 yılında toplulukta sadece bağlama vardı- örneğin, bir Erzurum türküsünde mey, Ege türküsünde kabak kemane, sipsi, cura; Azeri türkülerde tar vb. çalgıların Yurttan Sesler topluluğunda bir araya gelmesiyle bir renk cümbüşü oluşmuştur. Ayrıca Yurttan Sesler topluluğunda türküler hep koral olarak icra edilmezdi. Solo olarak da türküler icar edilirdi. Repertuvarda sekiz türkü varsa bunun dördü belki solo oluyordu. Dolayısıyla Yurttan Sesler'in amacı Anadolu'da var olan bir geleneği daha da büyütürken antenler aracılığıyla insanlara ulaştırıp tüm yurda halk müziği sevgisini aşlamak, milli birlik ve beraberliği sağlamaktır. O zamanlar insanlar öylesine bir sevgiyle halk müziğine bağlıydılar ki, radyo yayınlarındaki haberleri Yurttan Sesler'in yüzü suyu hürmetine dinlerlerdi. Yani saat beş buçukta Yurttan Sesler canlı yayını başlar; altı da biterdi ve arkasından haberler başlardı. Haberler bu sayede dinlenirdi.

Halk müziği korosunun Batı orkestrasındaki gibi bir şef tarafından yönetiliyor yargısına da katılmıyorum. Toplu çalıp söyleme geleneği olan bir kültürde aynı anda başlamak için baş, el, kol hareketleriyle olsun bir komuta ihtiyaç vardır. Büyük korolarda ise bu görevi birisi üstlenir. Bunun Batı orkestralarıyla ilgisi yoktur, tamamen bir ihtiyacın sonucudur.

5. Yerel pratiklerinden farklı olduğu düşünülen bu uygulamayı “geleneğin güncellenmesi” olarak değerlendirebilir miyiz? Anadolu pop-rock’a bu açıdan bakabilir miyiz?

Radyolarda korolar 1940’lı yıllarda kurulmaya başlanmıştır. Bu korolar, sanatçılar ve halk ozanları yayıncılık faaliyetleri sayesinde tüm yurda ulaşmış, tanınmaya başlamıştır. O zamana kadar yöre sanatçıları örneğin bir Muharrem Ertaş’ı, bir Aşk Veysel’i ve onların eserlerini kimse bilmiyordu, tanımıyordu. Bu anlamda radyo, tanınmamış sanatçıları, eserleri halka duyuruyor, tanınmasını

sağlıyordu. Teknolojinin getirdiği imkânlardan yararlanılarak kırsalda kalan müziğimizin yurt geneline duyurulması sağlanmıştır. Anadolu pop-rock türünde ise türkülerin Batı sazlarıyla ve armonisiyle türün temsilcileri tarafından farklı bir şekilde icrası söz konusudur. Çağın teknolojik araçlarıyla türküler kulaklara, gönüllere genç nesillere aktarmışlardır.

6. 80’li yıllarda Muhabbet ismiyle piyasaya sürülen ve bir seriden oluşan kaset çalışmaları oldu. Bu çalışmada deyişleri Batı çalgıları ve armonisi kullanmadan sadece bağlamalardan oluşan geleneksel bir çalgılama ile icra edildi. Bunun aksine Türk halk çalgıları ve Batılı çalgılarından oluşan topluluk ile bir koroyu birleştiren çok sesli çalışmalar da oldu (Ötme Bülbül/İnsan Olmaya Geldim). 90’lı yıllardan itibaren ise geleneksel üslûbun tınısal açıdan ana akım popüler müzik tarzıyla birleşmesiyle genel anlamda popüler forma evrilen yeni bir değişimin de olduğu görülmektedir (synthesizer ya da elektro-klasik gitar eşliğinde bağlama, kaval, bendir). Sizce bu değişimler/yenilikler geleneksel müziğin değişmeyen, sabit, verili bir şey olduğu; kültürel mirasın korunması gerektiği görüşü ile ters mi düşmektedir? Yoksa değişimin bir süreç olduğunu, gelenekselin başka türlerle birleşerek yeni bir müziksel insanın oluşmasının modern kültürün kaçınılmaz bir unsuru olduğunu mu düşünüyorsunuz?

Arif Sağ’ın, Yavuz Top’un yaptığı çok sesli çalışmalar bir deneme türünde çalışmalardır. Modernizasyon ihtiyacı hissedilerek yapılan çalışmalar olarak görüyorum. Ancak bu çalışmalar Arif Sağ’ın ve Yavuz Top’un özünden vazgeçtiği anlamına gelmez. Bir sunum şekli olarak değerlendirmek gerekir. Dolayısıyla bu çalışmalar olmamalı diyemeyiz. İnsanlar yaşam felsefesini daima içinde bulunduğu çağ ve ortama göre oluşturmakta, müziğine yansıtmaktadır. Bu çalışmaları da bu açıdan değerlendirmek gerekir diye düşünüyorum. Bu konularda tutucu değilim. Hiçbir zaman bu tür çalışmalara karşı değilim. Her görüşe, düşünceye saygı duyarım. Ancak ben şahsen işin özüne yönelik olan icra tekniğini benimsemiş biriyim.

Yücel Paşmakçı İle Röportaj (21.10.2018)

1. 1960'lı yıllarda ortaya çıkan Anadolu pop-rock müzik türü hakkında ne düşünüyorsunuz? Anadolu pop-rock müzik türü kapsamı içinde yapılan türkü uyarlamalarını ve bunların Batı müziği çalgılarıyla icra edilmesini; kendilerine ait eserlerde (özgün eserler) yerel müzikal-sözel motifleri kullanmalarını nasıl değerlendiriyorsunuz?

O günlerin ben şahidiyim. O günlerde nasıl karşıdaysam bugün de karşıdayım. Ben bu konuda tutucuyum, bu da bizim mesleğimizin özünde vardır. Muzaffer Sarısözen'in öğrencisi olarak korumacı, tutucu bakış açısını ondan öğrendik. Bizim müziğimizde koma sesler mevcuttur. Bu koma sesleri Batı'nın çalgılarıyla icra etmenize imkân yoktur. Bu şekilde yapılan çalışmalar koma seslerden feragat etmek anlamına gelmektedir. Bunları ortadan kaldırdığınız zaman türkülerdeki tavır, üslûp kayboluyor. Bununla birlikte bahsedilen çalışmalarda okunuş tarzları, ağızları, şiveleri yapmacık, Anadolu kültürüne uymayan bir üslûp hâkimdi. Daima bunun karşısında oldum. İdareci olduğum dönemlerde de gerek İstanbul Radyosunda gerekse Ankara Müzik Dairesi'nde bu çalışmalara set çekmeye gayret gösterdim. Ama şimdi pek önemsenmiyor. Halk müziğine yüzde yüz zarar verdiğine kanaat sahibiyim.

2. Size göre bu müzik türünde türkülerin yozlaştırıldığından bahsedilebilir mi? Eğer yozlaştırma deniliyorsa yozlaşan nedir? Bunun bir ölçütü var mıdır? Bu durum türkülerin varlığını devam ettirmesi açısından bir engel olarak mı görülmelidir?

Yozlaştırdığı muhakkak. Anadolu'nun muhtelif yerlerinde muhtelif tavırlar vardır. Bizim özellikle üstünde durduğumuz, notalarını yazarken en ince detayına, vurgusuna varana kadar o tavrı kaybetmemektir, biz bunun için gayret göstermişizdir. Bu işi yapanlar böyle bir gayret içinde olmadıkları gibi kendi ağızlarına göre hatta Türkçeyi bile bozarak söylemeleri söz konusu. Bu şekilde üslûp kayboluyor. Şive kayboluyor çünkü yapmacık, normal Türkçemizin de dışında bir ağızla söyleniyor. Bunlar rahatsız edicidir. Bu şekilde gidildikçe halk müziğimiz esas

yolundan, rayından çıkacak, tanınmaz hale gelecektir. Buna bizim hakkımız yok. O bakımdan daima karşı olmuşumdur.

- Anadolu pop-rock'ın daha fazla kitleye ulaşması, Âşık Veysel, Pir Sultan Abdal, Karacoğlan gibi halk ozanlarını bu kitlelerin öğrenmesi olumlu bir gelişme olarak sayılamaz mı?

Rotası değişmeden yapılmalı... Zaten halk müziğini çalıp söyleyen o kadar çok gencimiz oldu ki onlara sevdirmek için de bu yolu seçmek bence isabetli değildir. Rivayete göre, Almanya gibi ülkeler de dâhil yılda bir milyon bağlama satıldığı söylenir. Bu demek oluyor ki iş rayına girmiş zaten. Birkaç kişinin daha halk ozanlarını ve eserlerini tanıyacak diye müziğimizin rotasını çarpıtmanın karşısındayım.

3. Bildiğiniz üzere, Anadolu pop-rock temsilcileri halk şairleri ve onların eserleriyle de yakından ilgilidir. Örneğin, Âşık Veysel'in evinde günlerce misafir olan Fikret Kızılok bir röportajında "...günlerce ona kendi türkülerini gitarla söyledim, pek çok hoşlandı, hem fikirlerimizden hoşlandı. Haklısınız, madem gençler böylesini dinleyince daha çabuk seviyorlar, varın yapın ben bile hoşlandım, onlar tabii hoşlanacak" (akt. Canbazoglu, 2009: 120) dediğini belirtmiştir. Siz de aynı görüşü paylaşıyor musunuz? Bu müzik türünün "türkülerin bir sunum şekli" olduğunu düşünüyor musunuz?

Bu elbet bir sunum şeklidir. Ancak Âşık Veysel'e bir televizyon yayınında "senin türkülerini gitar vs. ile çalıp söylüyorlar. Nasıl buluyorsunuz bu çalışmaları" diye sordular. Benim aynen kendi ağzından duyduğum şudur ki, "benim gibi çalıp söyleyenler daha hoşuma gidiyor" demiştir. Burada bir çelişki doğmuştur. Belki hatır, gönül kırılmasın diye Âşık Veysel böyle söylemiş olabilir.

4. Türkülerin derlenip Yurttan Sesler topluluğunun kurulması ile birlikte aynı ezgiyi birden fazla saz eşliğinde koro tarafından ve bir şef yönetiminde icra edilmesini nasıl değerlendiriyorsunuz? Orhan Tekelioğlu'nun "Batı müziğindeki koro ve çalgı eşliği halk müziğine

uyarlanmış, neredeyse şef tarafından yönetilen bir orkestra etkisi sağlandığı düşünülmüştür” yargısına katılıyor musunuz?

1941-42 yıllarında Ankara Radyosu’nda bir ses ve saz topluluğu vardı. Bunlar hem Türk Sanat Müziği dediğimiz şarkı söylüyorlar hem türkü söylüyorlar hem de marşlar söylüyorlar. Sonrasında Mesud Cemil’in Ankara’da müzik yayınları müdürü olduğu yıllarda halk müziğinin üslûbu ve çalgıları başka olduğu için halk müziğini çalıp söyleyen kişilerden ayrı bir topluluk oluşturalım denildi. Folklor Arşivi’nde memur olan Muzaffer Sarısözen’in başında bulunduğu küçük bir topluluk oluşturuluyor. Yurttan Sesler programını hazırlamak üzere 5-6 kişilik bir grubun oluşturulmasıyla başlar çalışmalar. Bu yapılan çalışma başka topluluklara özenilerek yapılmamıştır. Halk arasında kınalarda, düğünlerde vs. bir araya gelerek topluca söyleme geleneği vardır. Başka kültürlerden alınma değildir. Örneğin, bundan 30-40 sene önce Şarköy’e giderek halkın arasına karışım ve orada hepsi bir araya gelip Selanik türkülerini çalıp söylüyorlardı. Onlardan türküler derledim. Dolayısıyla halk arasında toplu çalma-söyleme geleneği vardır. Mesela bizim radyoda Bağlama Takımı’mız vardı ve 15-16 kişi çalar söylerdik. Ama Anadolu’da da evlerde 3-4 kişi bir araya gelip çalıp söylerdi. Halâ da vardır bu gelenek. Batı’ya ve onların müzik topluluklarına özenmek suretiyle yapılan bir şey değildir. Bu sayede 1936’dan 1952’ye kadar bütün Anadolu’da yapılan Ankara Devlet Konservatuarı’nın ve Muzaffer Sarısözen’in de içinde bulunduğu geniş çaplı derleme çalışmaları yapılmıştır. Bu çalışmanın sonucu derlenen 10.000 ezginin içinde Muzaffer Sarısözen aşağı yukarı 1500 adet ezgiyi notaya almıştır. Bunları o küçük topluluk icra etmeye başlamış. Topluluk 1950’lerde daha da büyüdü ve 1953’te İzmir’de Mustafa Hoşsu’nun başına getirildiği Yurttan Sesler kuruldu. Benim radyoya girdiğim yıllarda 1954’te İstanbul’da Yurttan Sesler topluluğu kuruldu. Bu şekilde topluluklar Erzurum vb. yerlerde de yayılmaya başladı. Burada amaç toplu çalıp söyleme geleneğini de yaşatmaktır.

5. Yerel pratiklerinden farklı olduğu düşünülen bu uygulamayı “geleneğin güncellenmesi” olarak değerlendirebilir miyiz? Anadolu pop-rock’a bu açıdan bakabilir miyiz?

Yerelde zaten toplu çalıp-söyleme geleneği olduğu için bunu bir güncelleme olarak düşünemeyiz. Anadolu pop-rock için de yapılanı güncellemeden öte halk müziğinin rotasından çıkarılması olarak görmekteyim.

6. 80’li yıllarda Muhabbet ismiyle piyasaya sürülen ve bir seriden oluşan kaset çalışmaları oldu. Bu çalışmada deyişleri Batı algıları ve armonisi kullanmadan sadece bağlamalardan oluşan geleneksel bir çalgılama ile icra edildi. Bunun aksine Türk halk algıları ve Batılı çalgılarından oluşan topluluk ile bir koroyu birleştiren çok sesli çalışmalar da oldu (Ötme Bülbül/İnsan Olmaya Geldim). 90’lı yıllardan itibaren ise geleneksel üslûbun tınısal açıdan ana akım popüler müzik tarzıyla birleşmesiyle genel anlamda popüler forma evrilen yeni bir değişimin de olduğu görülmektedir (syntheseizer ya da elektro-klasik gitar eşliğinde bağlama, kaval, bendir). Sizce bu değişimler/yenilikler geleneksel müziğin değişmeyen, sabit, verili bir şey olduğu; kültürel mirasın korunması gerektiği görüşü ile ters mi düşmektedir? Yoksa değişimin bir süreç olduğunu, gelenekselin başka türlerle birleşerek yeni bir müziksel inşanın oluşmasının modern kültürün kaçınılmaz bir unsuru olduğunu mu düşünüyorsunuz?

Gitar vb. Batı algılarını halk müziği topluluklarına sokmak modernize etmek anlamına mı geliyor? Mesela bir bağlama ailesi dediğimiz divan -hatta rahmetli Ali Ekber iek divan sazına sırma tel takarak onun bir oktav daha aşağısına alırdı-tanbura, cura olmak üzere 4 oktav birden icra olanağı varken bunun yerine tanbura bağlama yanında gitar eşlikli icraya tevessül ediliyor. Bununla birlikte çalma tarzı da değişt. Bağlama sadece alt tellerden icra edilerek Kayseri, Konya vb. yöresel tavrılı alımlar da kayboldu. İşin orijini ortadan kaldırılıyor. Eğer bu işte biz veya bizim gibiler devam etseydi bugün bunlar olmazdı.

- Batı orkestrasyonu ile icra edilen deneysel çalışmalar da oluyor. Bunlara bakışınız nedir?

Tabii ki deneysel çalışmalar olmalıdır. Bunu men etmeniz mümkün değildir. Ama işi tamamen o tarafa doğru götürmek yanlışır. Çünkü türkülerin otantik kokusu

vardır. Bağlamada bile ben bunu hissediyorum. Hacı Taşan'ın vurduğu perde ile benim vurduğum perde aynı sıcaklığı vermez. Çünkü Hacı Taşan'ın icrasında toprak kokusunu hissederim. Bu kokuyu kaybederek tamamen Batı algı eşliğiyle icraya yonelmek doğru değildir.

- Gelenek sabit, donuk bir şey olmayıp sürekli gelişim ve değişim içindedir. Dolayısıyla sizin vurguladığınız otantik icra tarzı ile geleneği sabitlemiş olmuyor muyuz?

Hayır. Biz halkı taklit ediyoruz. Halk yarın ne yaparsa biz onun peşinden gideriz. Halkı yönlendirmeyiz. Bilimsel açıdan da bu böyledir. Türküler zaman içerisinde kırık havayken uzun hava olabiliyor, ağıt iken halay havası olabiliyor.

Yavuz Top İle Röportaj (24.10.2018)

1. 1960'lı yıllarda ortaya çıkan Anadolu pop-rock müzik türü hakkında ne düşünüyorsunuz? Anadolu pop-rock müzik türü kapsamı içinde yapılan türkü uyarlamalarını ve bunların Batı müziği çalgılarıyla icra edilmesini; kendilerine ait eserlerde (özgün eserler) yerel müzikal-sözel motifleri kullanmalarını nasıl değerlendiriyorsunuz?

Her ulusun bir müziği vardır. Bu müzikten birileri Cengiz Tanç, Muammer Sun gibi Batı formunda klasik müzik yapar. Birileri dinlenme müziği yapar. Birisi güncel müzik yani düğünlerde, eğlencelerde kullanılan formları işleyerek bir müzik yapar. Birileri de kökeni halk müziği olan Edip Akbayram, Cahit Berkay'ın yaptığı gibi eğlence müziği, oyun müziği, film müziği yapar. Yani, bir kuru fasulyeden onun yemeğini de yaparsın, piyazını da yaparsın, mezesini de yaparsın. Kısaca esas olan ana malzemedir. Burada da ana malzeme halk müziğidir. Bugün yozlaşmanın altındaki sebep, bizde gerçek anlamda halk müziğini bilen Azerbaycanlı Üzeyir Hacıbey gibi bir müzikçinin çıkmaması veya teşvik edilmemesi. Mesela ben çok sesli denemeler yaparken birçok insan buna karşı çıktı. Kimisi bulunduğu yerin statüsünü kaybedecek diye karşı çıktı, kimisi akıllı ermediği için karşı çıktı, kimisi çok sesli büyük orkestralar kurulduğunda kendisinin oradaki belki bir bağlamacı statüsünü bile kaybedeceği endişesiyle bunlara karşı çıktı. Oysaki o günden bugüne kadar devam etmiş olsaydı belki bu kadar yozlaşma olmayacaktı. Ama kaçınılmaz bir şey var ki sanayileşen, globalleşen bir toplumda, kitle iletişim araçlarının olduğu bir toplumda yapılan bir müzik tüm dünyada dolaşıma girebilmektedir. Mesela Amerika'da yapılan bir albüm, akabinde tüm dünyada dolaşıma girebiliyor. Bu durum çağımızda kaçınılmazdır. Bu süreç tek taraflı olmamalıdır. Bizim de bir şeyler üretmemiz, ürettiklerimizle onlara (Avrupa, Amerika) bir şeyler vermemiz gerekmektedir. Müzikte de durum böyledir. Yani kendi sazını, notasyonunu evrensel bir boyuta getirememişsen, nefesli, yaylı, kontrbas gibi kendi öz dinamiklerinden sazının gelişmesini sağlayamamışsan Batının çalgılarını almak zorunda kalırsın.

2. Size göre bu müzik türünde türkülerin yozlaştırıldığından bahsedilebilir mi? Eğer yozlaştırma deniliyorsa yozlaşan nedir? Bunun bir ölçütü var mıdır? Bu durum türkülerin varlığını devam ettirmesi açısından bir engel olarak mı görülmelidir?

Ortak bir kağın atölyesi kurup kağın üretelim desem siz demez misiniz ki kağın çağını tamamlamış, yerine traktör vb. gelişmiş araçlar gelmiş, bunu nasıl ve kime satacağız diye? Müzikte de bu şekilde düşünülmelidir. Müziğin alıcısı olmalı, alıcısı olmayan bir şeyi üretemezsin. Yine bir örnekten yola çıkalım. Örneğin Yavuz Sultan Selim'in kavuğunu, cübbesini giyip Beyoğlu'nda dolaşmaya kalksak bize deli diyeceklerinden endişe ederiz. O sebeple çağın getirdiklerine göre hareket etmeye mecburuz. Ama bunu da kendi dinamiklerimizi geliştirerek çağın insanının isteğini karşılayacak duruma getirerek yapmak zorundayız. Atatürk'ün "muasır medeniyet" dediği gibi taklitten uzak bir şekilde, kendi benliğimizi kaybetmeden medeniyet seviyesine çıkmalıyız. Bu da bir anlamda tutuculuğun başka bir varyantı olarak görülebilir. Ama artık çağımızda herhangi bir şeyi eskiden olduğu haliyle muhafaza edemezsin. Anadolu pop-rock müzik türü de bu açıdan bakılabilir. Çağın gerektirdiği şekilde, o dönemin gençlerinin ihtiyacını karşılayacak düzeyde bir müzik türüdür.

3. Bildiğiniz üzere, Anadolu pop-rock temsilcileri halk şairleri ve onların eserleriyle de yakından ilgilidir. Örneğin, Âşık Veysel'in evinde günlerce misafir olan Fikret Kızılok bir röportajında "...günlerce ona kendi türkülerini gitarla söyledim, pek çok hoşlandı, hem fikirlerimizden hoşlandı. Haklısınız, madem gençler böylesini dinleyince daha çabuk seviyorlar, varın yapın ben bile hoşlandım, onlar tabii hoşlanacak" (akt. Canbazoğlu, 2009: 120) dediğini belirtmiştir. Siz de aynı görüşü paylaşıyor musunuz? Bu müzik türünün "türkülerin bir sunum şekli" olduğunu düşünüyor musunuz?

Fikret Kızılok gibi yorum yapılıyorsa eğer, yani okunuş şeklinden olsun, çıkarılan seslerin anlayışından olsun halk müziğinin söyleyiş biçimine uygunsa niye olmasın...

4. Türkülerin derlenip Yurttan Sesler topluluğunun kurulması ile birlikte aynı ezgiyi birden fazla saz eşliğinde koro tarafından ve bir şef yönetiminde icra edilmesini nasıl değerlendiriyorsunuz? Orhan Tekelioğlu’nun “Batı müziğindeki koro ve çalgı eşliği halk müziğine uyarlanmış, neredeyse şef tarafından yönetilen bir orkestra etkisi sağlandığı düşünülmüştür” yargısına katılıyor musunuz?

O günlerde “Yurttan Sesler” yapılması gereken en doğru iştir. Müzik sadece dinlenip hoşça vakit geçirmek için değil; müziğin birleştirici, yapıştırıcı yapısından yararlanmak amacıyla da yapılmalıdır. 1940’lı yıllarda yapılan bir röportajda Muzaffer Sarısözen diyor ki “Yurttan Sesler’in emekçi işçileri, zanaatkârları hiçbir modern tahrip cihazının bile yıkamayacağı bir kale yapmaktadır”. Yani Sarısözen bir Edirne türküsünü bir Vanlıya, bir Van türküsünü bir Alanyalıya, bir Antalya türküsünü Karadenizliye sevdirmek için ulusal bir dille söyletmiştir. Yerel ağızlardan mümkün olduğunca kaçmış; ulusal bir dili söyleyiş biçimi haline getirmiştir. Bu gayretler de son derece doğrudur. Bir tek eksik ise o günün koşullarında yaygın olan bağlamadan başka kaval, mey, kemane, kemençe vd. halk çalgıları da orkestranın içine sokulmamasıdır. Eğer bu durum gerçekleşseydi bağlama kadar diğer halk çalgıları da gelişmiş olacaktı, ihtiyacı karşılamış hale gelecekti.

Batı müziğindeki koro ve çalgı eşliğinin halk müziğine uyarlanması, bir şef tarafından yönetiliyor olması yargısına gelince, sonuçta bir topluluk varsa bu topluluğun ister orkestra ister koro olsun giriş-çıkışını düzenleyecek bir kişi olacaktır. Buna ister şef deyin, ister yönetici deyin ne dersiniz deyin mutlaka birisi olacaktır. Aklın yolu birdir. Batı da bunu böyle yapacaktır, Doğu da... Anadolu’da diyelim ki bir köyde kaç tane bağlama, zurna çalan var... İşte onlar bir araya gelip meşk edeceklerinde aynı anda başlayabilmek için içlerinden birisi komut veriyor. Gelenekte de bu böyledir zaten.

5. Yerel pratiklerinden farklı olduğu düşünülen bu uygulamayı “gelenğin güncellenmesi” olarak değerlendirebilir miyiz?

Yerel pratikleri sadece Âşık formatı ile sınırlandıramayız. Yani tek bir âşığın çalıp söylemesi durumu âşık tarzı müzik geleneğinde vardır. Ancak yerel pratikler

hep böyledir gibi bir yargıya varamayız. Çünkü gelenekte toplu söylenen ve çalınan kına geceleri, düğünler, halaylar, sıra geceleri vb. vardır. Yurttan Sesler korosuna ve toplu çalma geleneğine bu açıdan bakmalıyız.

6. 80’li yıllarda Muhabbet ismiyle piyasaya sürülen ve bir seriden oluşan kaset çalışmalarınız oldu. Bu çalışmada deyişleri Batı çalgıları ve armonisi kullanmadan sadece bağlamalardan oluşan geleneksel bir çalgılama ile icra ettiniz. Bunun aksine Türk halk çalgıları ve Batılı çalgılarından oluşan topluluk ile bir koroyu birleştiren çok sesli çalışmalarınız da oldu (Ötme Bülbül/İnsan Olmaya Geldim). 90’lı yıllardan itibaren ise geleneksel üslûbun tınısal açıdan ana akım popüler müzik tarzıyla birleşmesiyle genel anlamda popüler forma evrilen yeni bir değişimin de olduğu görülmektedir (synthesizer ya da elektro-klasik gitar eşliğinde bağlama, kaval, bendir). Sizce bu değişimler/yenilikler geleneksel müziğin değişmeyen, sabit, verili bir şey olduğu; kültürel mirasın korunması gerektiği görüşü ile ters mi düşmektedir? Yoksa değişimin bir süreç olduğunu, gelenekselin başka türlerle birleşerek yeni bir müziksel insanın oluşmasının modern kültürün kaçınılmaz bir unsuru olduğunu mu düşünüyorsunuz?

Her şey bir ihtiyaçtan doğmuştur. İnsanlar bir araya gelip bağlama çalıp türkü söylüyorsa bazı sazları da kendi bünyesine katmaya mecburdur. Veyahut o sazın tınısını geliştirip, kendi dinamiklerinden hareketle benim yaptığım gibi ıklığ, bas bağlama gibi hem formundan hem de sesinden ihtiyacı karşılayacak bir şekle dönüştürmek lazımdır. Bu sebeple bu tür çalışmaları olumsuz karşılamıyorum. Yalnız Muhabbet serisinin beğeni kazanmasındaki ana nedenlerinden biri Türkiye’de sazını güzel çalan üç dört insanın bir araya gelip doğaçlama bir müzik yapmasıydı. Buna fiziksel koşullar, stüdyo koşulları, seçilen eserler de dâhildir.

“Ötme bülbül” düzenlemesinde ise farklı kültürlerden oluşan çalgılama yelpazesi, modern çağın gerekliliğine uygun olarak genişlemiştir. Ayrıca bağlamadaki virtüöziteyi göstermek, bağlamanın ses genişliğini göstermek anlamında yapılan bir çalışmaydı. Bu çalışma bir Batı müziği senfoni orkestrasını

dinlerken bizde niye böyle bir şey olmasın düşüncesiyle ortaya çıkmıştır. Bizim melodik yapımız Batı müziğinden çok daha güzel. Anadolu’da olan melodi hiçbir yerde yoktur. Çünkü Anadolu tüm Batının, Doğunun, Arabın, Kafkasya’nın, Rusya’nın geçiş noktasıdır. Burada Ermeniler, Rumlar, Türkler, Kaldeliler gibi birçok kültür vardır. Kimi ararsan bu topraklardan gelip geçmiştir. “Tütüncüden tütün aldım yüz dirhem” türküsünün yöresi Hatay diye geçiyor oysaki Rumeli türküsüdür. Askerlik, iskân, sürgün vb. sebeplerle türküler taşınmıştır. Bu sebeple Anadolu müziği son derece gelişkin, renkli bir müziktir. Farklı kültürlerin harman olduğu bir bölgeden yapılacak bir orkestrasyon müziği, hiçbir yerde bulamayacağın kadar renkli olacaktır. Keşke o günlerde yani bizim bu tür çalışmaları yaptığımız günlerde elimizde bugün mevcut olan yaylılar, kemaneler, kavallar, meyler olsaydı çok daha farklı şeyler ortaya çıkardı. Biz o yoklukta bunları yapabildik ancak. Yani yazdığın notayı çaldiracağın enstrüman yoktu.

ÖZGEÇMİŞ

1983 yılında İstanbul’da doğdu. Aslen Konya-Taşkent’lidir. 2000 yılında Kâzım İşmen Lisesinden mezun oldu. 2002 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Müziği Ana Sanat Dalı Temel Bilimler Bölümü’ne girmeye hak kazandı. İTÜ Yabancı Diller Yüksekokulunda 1 yıl İngilizce lisans hazırlık öğrenimi gördü. 2008 yılında konservatuvardan bölüm birincisi olarak mezun oldu. 2008 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde Türk Müziği Yüksek Lisans Programına girmeye hak kazandı. 2011 yılında hazırlamış olduğu “Taşkent’ten Derlenen Türküler ve TRT Repertuarında Bulunan Konya Türküleri ile Mukayesesi” adlı çalışması ile yüksek lisans eğitimini tamamladı. Tez konusu olan Konya ili Taşkent ilçesinden derlediği 8 türkü, 2015 yılında TRT Müzik Dairesi Başkanlığı’ndaki kurul tarafından THM repertuarına kabul edildi. 2012-2013 eğitim-öğretim yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Pedagojik Formasyon Eğitimi Sertifika Programını tamamladı. 2013 yılında İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Halk Edebiyatı Doktora Programına girmeye hak kazanmış olup 2 yarıyıl olan Bilimsel Hazırlık Programını tamamladı. 2008 yılından beri İstanbul Büyükşehir Belediyesi Hayat Boyu Öğrenme Merkezi İSMEK’te Türk halk müziği koro, solfej ve bağlama dersleri vermektedir.