

**T.C.  
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TOPLUMSAL DEĞİŞME VE MÜZİK:  
BARIŞ MANÇO ÖRNEĞİ**

**Muhammed Mustafa KAYA  
2510160520**

**TEZ DANIŞMANI  
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Emin BALCI**

**İSTANBUL - 2019**

## ÖZ

### Toplumsal Değişme ve Müzik: Barış Manço Örneği

**Muhammed Mustafa KAYA**

Bu araştırma tezinde dünya ve Türkiye’deki toplumsal değişimler paralelinde kaynaklar incelenmiş, bu değişime paralel olarak Türk halkının ‘Anadolu Pop/Rock’ olarak adlandırdığı müzik türünün ortaya çıkışı ve dönüşümü sürecine Barış Manço örneği üzerinden ışık tutulmaya çalışılmıştır.

Halk tarafından oldukça sevilen Manço’nun şahsı veya eserleri hakkında günümüze kadar müzikolojik anlamda yeterli sayıda araştırma çalışmalarına rastlanmamış; onun müziği ve kültürel kişiliğini ele alan bir çalışmanın mevcut olmadığı görülmüştür.

Çalışmada Türk modernleşmesi bağlamında yerel müziğin değişim süreci, Batı müziğindeki değişimlerle eş zamanlı olarak okunmaya çalışılacaktır. Bu bağlamda modern öncesi dönemde müziğin gelişme süreci kısaca ele alınacaktır. Modern müziğin tarihsel serüveni, toplumsal değişim üzerinden irdelenecek ve elde edilen bilgiler, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemindeki modernleşme sürecinin müziğe etkisine paralel olarak değerlendirilecektir. Çalışmada Anadolu Pop/Rock müzik türünün ortaya çıkışı ve günümüze kadar gelişi Barış Manço örnek olayı üzerinden ele alınacak; sanatçının hayat hikâyesine dair aile yakınları ve dostlarıyla yapılmış olan röportajlara da yer verilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** sosyoloji, toplumsal değişim, müzik, Anadolu pop, Anadolu Rock, Barış Manço

## **ABSTRACT**

### **Social Change and Music: Barış Manço Case**

**Muhammed Mustafa KAYA**

In this research, written sources about social change in the world and Turkey were examined. In parallel with this change, the process of the emergence and transformation of the music genre which the Turkish people call ‘Anatolian Pop/Rock’ has been clarified on the case of Barış Manço.

Despite being a very popular public figure, there are not enough musicological researches about the artist or his works. Besides, a study dealing with his being a man of music and culture could not be found.

In this study, the progress of local music in the context of Turkish modernization along with the changes in Western music will be examined. The development of music in the pre-modern period will briefly be discussed and the change of modern music in history will be examined through social change. And the information we have will be evaluated in parallel with the effects of the modernization process on music in the Ottoman and Republic eras. In this work, the rise of Anatolian Pop/Rock music genre and its progress until today will be discussed through the case study of Barış Manço; and some interviews with his family and friends about the life story of the artist will be presented.

**Keywords:** sociology, social change, music, Anatolian Pop, Anatolian Rock, Barış Manço

## ÖNSÖZ

Birçok kişi tarafından kullanılan, hemen herkesin aşına olduğu bir söz vardır: “Çocukluğum şununla geçti,” veya “Biz falan sanatçıyı dinleyerek büyüdük.” İşte ben de, birkaç kuşak gibi, Barış Manço’yu dinleyerek büyüdüm. Kendisini çok sever, aileden biriymiş gibi kendime yakın hissederdim. Benimle aynı duyguları paylaşan meğer ne çok kişi varmış Türkiye’de. Manço’nun vefat ettiği gün bunu daha iyi anladım. Hatta ömrüm boyunca onu sevmeyen kimseye neredeyse hiç rastlamadım desem yeridir. Birçok kişinin ‘Barış Abi’siydi o. Her kesim ve yaştan insanın kalbindeydi.

Yaşım ilerledikçe, bilhassa üniversite yıllarından sonra, dikkatimi çeken en önemli toplumsal meselelerden biri ülkemizdeki kimlik problemi, daha doğrusu, kimlik arayışı oldu. Osmanlı’yla başlayıp Cumhuriyet’le devam eden, Baykan Sezer’in ‘Batıcılışma’ adını verdiği, yaygın olarak ‘Batılılaşma’ kavramıyla ifade edilen ve birçok düşünüre göre hala devam eden modernleşme sürecinde, Türk toplumunun ‘Doğu’ ile ‘Batı’ arasında sıkışıp kaldığını, hem Doğulu hem Batılı olmaya çalışırken ne tam Doğulu ne tam Batılı olabildiğini; daha doğrusu ne Doğu’dan vazgeçebildiğini ne de Batı’ya ayak uydurabildiğini fark ettim. Bir yandan da, bir rivayete göre “Ben Doğu’nun en Batıısı, Batı’nın en Doğulusuyum” diyen, giyim kuşamından yaşantısına, güftelerinden bestelerine kadar tüm yönleriyle diğer sanatçılardan farklı bir yere koyduğum Barış Manço’nun hem Doğu’yu hem Batı’yı kucakladığını, diğer bir deyişle, çok iyi bir Doğu-Batı sentezi yakalayarak yerel ile evrenseli birleştirdiğini düşünmeye başladım. Sosyolojiye olan ilgimin giderek artmasıyla bu alanda yüksek lisans yapmaya karar verdiğimde ise kendimce tezimin konusu hazırды. Manço hakkında Müzik ve Eğitim alanlarında yapılmış çalışmalar olsa da, sosyoloji dalında onu konu edinen, daha ayrıntılı ifadesiyle, müzik ve kültür adamlığını bir arada inceleyen, herhangi bir tez çalışması olmadığını keşfettim. Peki, Barış Manço gerçekten Doğu ile Batı’yı birleştirme amacı güttü mü? Böyle bir niyeti var idiyse başarılı oldu mu? Barış Manço -bilhassa aynı türde müzik yapan- başka sanatçılardan farklı mıydı, ayrıca daha mı popülerdi? Eğer öyleyse bunun sebebi neydi? Hala popüler mi? Cevap “evet”se, vefatının ardından bunca yıl geçmesine rağmen nasıl oluyor da hala hatırlanıyor? Bu durum diğer sanatçılar için de geçerli

mi? Barış Manço bu toplum için ne ifade ediyor? Birleştirici, kucaklayıcı bir yönü var mıydı? Kısaca Barış Manço'yu Barış Manço yapan neydi? Bu çalışmada tüm bu sorulara cevap bulmayı amaçlarken, müziğin toplumsal hikâyesini Anadolu Pop/Rock akımı ve bilhassa Barış Manço üzerinden incelemeyi amaçladım.

Bu tez çalışmamda, başta bu tezin ilham kaynağı olan rahmetli Barış Manço'ya, ilk öğretmenlerim olan anne ve babama, bana sabırla her türlü desteği veren eşim ve kızlarıma, değerli vakitlerini ayırarak benimle görüşme yapan - çalışmanın ilerleyen kısımlarında adları tek tek geçecek olan- Manço ailesine ve müzik yapımcılarına, Kurtalan Ekspres'ten Eser Taşkiran'a, Manço'nun menajeri Tamer Şahin'e, başta Bölüm Başkanı Prof. Dr. İsmail Coşkun olmak üzere İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü hocalarına ve bilhassa çalışmam süresince çözüm odaklı, etkili ve pratik yaklaşımlarıyla bana yardımını hiç esirgemeyen tez danışmanı hocam Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Emin Balcı'ya teşekkürü bir borç bilirim.

**İSTANBUL, 2019**

**Muhammed Mustafa KAYA**

## İÇİNDEKİLER

|                   |     |
|-------------------|-----|
| ÖZ .....          | ii  |
| ABSTRACT .....    | iii |
| ÖNSÖZ .....       | iv  |
| İÇİNDEKİLER ..... | vi  |
| TABLolar .....    | ix  |
| ŞEKİLLER .....    | x   |
| KISALTMALAR ..... | xi  |
| GİRİŞ .....       | 1   |

### BİRİNCİ BÖLÜM:

#### MODERN TOPLUM VE MÜZİK

|                                                                        |    |
|------------------------------------------------------------------------|----|
| 1.1. Müzik ve Toplum .....                                             | 5  |
| 1.2. Modern Öncesi Dönemde Müzik ve Toplum .....                       | 7  |
| a. Eski uygarlıklar (Mezopotamya bölgesi, Mısır, Hindistan, Çin) ..... | 7  |
| b. Antik Yunan ve Roma .....                                           | 9  |
| c. Orta Çağ – Hristiyan müziği .....                                   | 11 |
| d. Rönesans ve Barok .....                                             | 13 |
| 1.3. Modern Müziğin Tarihsel Evrimi .....                              | 18 |
| a. Klasizm .....                                                       | 19 |
| b. Romantizm .....                                                     | 21 |
| c. Post-romantizm .....                                                | 23 |
| 1.4. Çağdaş Toplum ve Müzik .....                                      | 25 |
| a. Popüler kültürün kavramsal çerçevesi .....                          | 27 |
| b. Popüler müzik .....                                                 | 32 |

|                                            |    |
|--------------------------------------------|----|
| c. Bir başkaldırı müziği olarak rock ..... | 38 |
|--------------------------------------------|----|

## İKİNCİ BÖLÜM:

### OSMANLI'DAN CUMHURİYET'E TOPLUMSAL DEĞİŞME ve MÜZİK

|                                                                           |    |
|---------------------------------------------------------------------------|----|
| 2.1. Osmanlı ve Cumhuriyet Döneminde Müzik .....                          | 47 |
| 2.2. Osmanlı Döneminde Modernleşmenin Müziğe Etkisi .....                 | 48 |
| a. Tanzimat öncesi dönem .....                                            | 48 |
| b. Tanzimat sonrası dönem .....                                           | 54 |
| 2.3. Cumhuriyet Döneminde Modernleşmenin Müziğe Etkisi .....              | 60 |
| a. Erken Cumhuriyet dönemi .....                                          | 60 |
| b. 1950 sonrası Türkiye’de müziğin gelişimi .....                         | 67 |
| 2.4. Popüler Müzik ve Anadolu Pop/Rock .....                              | 74 |
| a. Taş plaklar ve popüler müziğin oluşumu .....                           | 74 |
| b. Anadolu Pop/Rock’ın ortaya çıkışı ve günümüze kadar gelen süreci ..... | 77 |

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM:

### ANADOLU POP/ROCK’IN TEMSİLCİLERİNDEN BARIŞ MANÇO

|                                                                            |     |
|----------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.1. Barış Manço’nun Hayatı .....                                          | 87  |
| 3.2. Müzik Adamlığı Yönüyle Barış Manço .....                              | 91  |
| a. Barış Manço diskografisi .....                                          | 96  |
| b. Barış Manço literatürü .....                                            | 99  |
| 3.3. Kültür Adamlığı Yönüyle Barış Manço .....                             | 104 |
| a. Manço’nun eserlerindeki yerel ve evrensel dokular .....                 | 110 |
| b. Manço’nun eserlerindeki makamlar ve güftelerindeki kültür öğeleri ..... | 111 |
| SONUÇ .....                                                                | 120 |
| KAYNAKÇA .....                                                             | 126 |

|                       |            |
|-----------------------|------------|
| <b>EKLER</b> .....    | <b>147</b> |
| <b>ÖZGEÇMİŞ</b> ..... | <b>154</b> |



## TABLÖLAR

|                                                                           |     |
|---------------------------------------------------------------------------|-----|
| Tablo 3- 1: Hicaz Eserlerin oranı ve Eserlerden Örnekler .....            | 113 |
| Tablo 3- 2: Kürdî Eserlerin oranı ve Eserlerden Örnekler .....            | 114 |
| Tablo 3- 3: Mahur Eserlerin oranı ve Eserlerden Örnekler .....            | 115 |
| Tablo 3- 4: Nihavent Eserlerin oranı ve Eserlerden Örnekler .....         | 115 |
| Tablo 3- 5: Rast Eserlerin oranı ve Eserlerden Örnekler .....             | 116 |
| Tablo 3- 6: Uşşak Eserlerin oranı ve Eserlerden Örnekler .....            | 117 |
| Tablo 3- 7: Nikriz Eserlerin oranı ve Eserlerden Örnekler .....           | 118 |
| Tablo 3- 8: Kürdîli Hicazkâr Eserlerin oranı ve Eserlerden Örnekler ..... | 119 |

## ŞEKİLLER

Şekil 1- 1: Alan Freed radyo dinleyicilerine Moondog'da Hitap Ederken (1952) .....42

Şekil 2- 1: Dönemin düşüncesini yansıtan bir karikatür ..... 66



## KISALTMALAR

|                 |                                                        |
|-----------------|--------------------------------------------------------|
| <b>ABC:</b>     | American Broadcasting Company (Amerikan Yayın Şirketi) |
| <b>ABD:</b>     | Amerika Birleşik Devletleri                            |
| <b>Çev.:</b>    | Çeviren                                                |
| <b>Haz.:</b>    | Hazırlayan                                             |
| <b>R&amp;B:</b> | Rhythm and Blues                                       |
| <b>s:</b>       | Sayfa                                                  |
| <b>TBMM:</b>    | Türkiye Büyük Millet Meclisi                           |
| <b>T.C.:</b>    | Türkiye Cumhuriyeti                                    |
| <b>vb:</b>      | ve benzeri                                             |

## GİRİŞ

Michael Jackson neden beyazdı. ‘Black or White’ şarkısındaki “siyah veya beyaz olman fark etmez” (*It don’t matter if you’re black or white*) sözüne rağmen siyah doğan Michael neden ‘beyaz’ öldü. Kendini “beyaz”a çevirmeseydi Michael yine ‘King of Pop’ (Popun Kralı) unvanını alabilir miydi! Sam Phillips “Siyahi gibi hisseden ve siyahi gibi şarkı söyleyen beyaz bir şarkıcı bulsam milyarder olurum” sözü ile yıllar öncesinden bu sorunun cevabını vermişti bile. Rock’n’roll siyahilerin müziğinden doğmuştu. Ama popülerin rengi “beyaz”dı. Sonraları Philips aradığını bulmuş; keşfettiği “beyaz” Elvis Presley, siyahilerin müziğiyle Rock’n’roll’un kralı (*King of Rock’n’roll*) olmuştu. Görünüşe göre ‘beyaz’ yalnız bir rengi değil, seçkinciliği ifade ediyordu. Türkiye’de de müzik seçkinlerin eliyle yükseliyor; daha önceki devlet eliyle müzik üzerinden yapılan toplumsal mühendislik örnekleri yerini seçkin müzik yapımcıların uygulamalarına bırakıyordu. İşin “rengi” değişmemişti. Türkiye’de ilk Anadolu Pop/Rock şarkısı olarak kabul edilen ve Tülay German tarafından seslendirilen ‘Burçak Tarlası’, Anadolu’nun güneşi altında burçak sarısı rengini almış olsa da yine aynı zümrenin öncülüğünde gelişecek ve ileride Anadolu Pop/Rock adını alacak olan müziğin habercisi olmuştu.

Seçkin okullarda Batı kültürü ile yetişmiş gençler, kurdukları müzik gruplarıyla Rock’n’roll’un Türkiye’ye gelmesinde ve yayılmasında rol oynadılar. Rock’ın 1960’lı yıllara rastlayan bu ziyareti, hâkim otoritenin ilk seçkinci müzik denemesi değildi. Osmanlı Devleti’nin son dönemlerinde başlayıp Cumhuriyet dönemi ile devam eden Batılılaşma sürecinde müziğin serüvenini ele alan bu tez çalışmasında Anadolu Pop/Rock müziğinin, Afrika’da doğup Amerika’da ‘Blues’ adını almasıyla başlayan; ‘Country’ ile birleşerek Rock’n’roll’a evrilmesiyle devam eden ve ülkemize aynı isimle giriş yaptıktan sonra ‘türkü’ ile yollarının kesişmesi sonucu kendi rotasını çizerek özgün kimliğine kavuşmasıyla sona eren yolculuğu mercek altına alınacaktır.

Tez konusu olarak belirlenen toplumsal değişimin müziğe yansıması, 1960'lı yıllarda ortaya çıkan ve 'Anadolu Pop/Rock' adıyla anılan müzik akımının öncülerinden olan Barış Manço örneği üzerinden ele alınmıştır. Sanat camiası ve halk tarafından beğeniyle karşılanan söz konusu sanatçı hakkında günümüze kadar yazılmış yeterli sayıda kaynak bulunmamaktadır. Bu durum, söz konusu çalışmanın konusunu belirlemede etkili olmuştur. Problem durumu olarak bu çalışmada 'Türkiye'de toplumun değişimine paralel olarak müziğin değişiminin Barış Manço örneği üzerinden nasıl gerçekleştiği' sorusuna cevap aranmaktadır. Çalışmanın amacı Türkiye'de belli bir dönem yoğun olarak ilgi gören, günümüzde de etkisini kısmen sürdürmekte olan Anadolu Pop/Rock tarzının önde gelen sanatçılarından Barış Manço'nun eserleri bağlamında, ülkemizdeki müzik olgusunun toplumsal değişimlere paralel olarak dönüşümüne ışık tutmaktır. Sanatçının 1999 yılında ölümüne kadar icra etmiş olduğu müzik türünün yarım asrı aşan güçlü birikimi ve toplumda halen devam etmekte olan etkisinden bahsetmek araştırmanın önemi noktasında yeterli olacaktır. Çalışmanın kapsamı bağlamında, toplumsal değişimin müzik üzerindeki etkisi önce Batı toplumları düzleminde, daha sonra da Türkiye ölçeğinde incelenmiş ve odak noktasında Anadolu Pop/Rock müziğini ortaya çıkaran etmenler ve türün devamına katkı sağlayan toplumsal yapının hangi noktalarda etkili olduğu üzerinde durulmuştur.

Çalışmanın birinci bölümünde, devam edegelen "modernleşme" sürecinin toplumların değişimine ve buna bağlı olarak da müziklerinin farklılaşmasına sebep olduğu gerçeğinden hareketle, toplumsal değişim ve bu bağlamda modern topluma geçiş süreci ele alınmıştır. Müziğin gelişimi, eski uygarlıkların müziği, Mezopotamya, Mısır, Hindistan ve -Çin'in başını çektiği- Uzakdoğu uygarlıkları üzerinden irdelenmiştir. Sonrasında müziğin beşiği olarak kabul edilen Antik Yunan döneminde müzik anlayışı ve onun etkisindeki Roma müziği aktarılmıştır. Hemen ardından, Batı müziğinde 'Klasik dönem' olarak adlandırılan ve başlangıcı yaklaşık olarak 1800'lere dayandırılan döneme kadar olan süreç, 'Orta Çağ-Hristiyan müziği' ve 'Rönesans ve Barok' alt başlıklarıyla analiz edilmiştir. Daha sonra Klasik dönem ve sonrası, ortalama 1920'lere kadar, 'Klasizm', 'Romantizm' ve 'Post-romantizm' şeklinde sınıflandırılarak ele alınmıştır. Bölümde ayrıca popüler müziğin ortaya

çıkışı ve sebepleri üzerinde durulurken Adorno ve Benjamin gibi birçok düşünürün fikirlerine yer verilmiş; bir başkaldırı olarak nitelendirilen rock müziğinin oluşum ve gelişim süreci ‘Blues’, ‘Rhythm and Blues’, ‘Country’ ve ‘Rock’n’roll’ müziklerinin ortaya çıkışından başlayarak, toplumsal gelişmeler paralelinde ele alınmıştır. Yazar ve sosyal bilimcilerin görüşleri ışığında bu müzik türünün toplumdaki yeri ve fonksiyonu kaleme alınırken Sam Phillips ve Alan Freed gibi döneme damga vuran isimlerin hayatlarından çarpıcı örneklerle yer verilmiştir.

İkinci bölümde Tanzimat öncesi ve Tanzimat sonrası olarak ele alınan Osmanlı Dönemi modernleşme sürecinin müziğe etkisinin incelenmesi, Cumhuriyet döneminde yapılan müzik ile ilgili uygulamalara bir temel oluşturması nedeniyle önem arz etmektedir. Tanzimat öncesi dönem incelenirken Kök Türk ve Uygur, Erken İslamiyet, Erken Evre Osmanlı ve Gelişme Evresi Osmanlı müziği araştırmalarından faydalanılmıştır. Tanzimat sonrası gelişmeler ise İkinci Mahmud döneminde Yeniçeri Ocağı’nın lağvedilmesi ve Mehter Takımı’nın kaldırılıp yerine 1831 yılında ‘Muzika-i Hümayun’ un kurulmasıyla başlayan dönem ile ulus devlet anlayışı üzerine kurulan Cumhuriyet’in kuruluş dönemine kadar gelen süreci kapsamaktadır. Batı müziğinin yaygınlaştırılması çalışmaları ile birlikte yeni bir Türk müziği yaklaşımının bizzat devlet tarafından ve belirli bir amaç doğrultusunda uygulamaya geçirildiği Erken Cumhuriyet döneminin ardından 1950 sonrası müzikteki gelişmelere yer verilmiştir. Türk müziğine karşı mevcut mesafenin olumlu yönde değiştiği ama müzikteki batılılaşmanın seyrine devam ettiği bu dönem sonrasında Anadolu Pop/Rock’ın çıkışı ve günümüze kadar gelen süreci mercek altına alınmıştır. Burada ‘Türk pop müziği’ veya ‘Türk rock müziği’ ana akımları içinde bir tür olarak da kabul edilen ‘Anadolu Pop/Rock’ın nasıl ortaya çıktığı ve bu süreçte sosyolojik altyapının yanı sıra farklı isimler altındaki müzik türlerinin de etkisinin olup olmadığı incelenmiştir.

Üçüncü bölümde ise araştırmanın örneği Barış Manço’nun hayatı, müzik adamlığı ve kültür adamlığı yönleri araştırılmış; sanatçının hayatı, aile bireyleriyle yapılmış olan mevcut veya yazar tarafından gerçekleştirilmiş röportajlardan; yazılı ve görsel kaynaklardan yararlanılarak kaleme alınmıştır. Müzik ve kültür adamlığı

yönüyle ilgili iki ayrı bölüm halinde kaleme alınan diğer alt başlıklarda ise mevcut kitap, makale ve yüksek lisans / doktora tezlerinden yararlanılmış; ayrıca yazar tarafından yapılmış olan yüz yüze röportajlara da yer verilmiştir. Bu bölümdeki araştırmalar kapsamında görsel materyallerden faydalanılarak sanatçının kültür adamlığı yönünün daha ayrıntılı bir şekilde ortaya konması hedeflenmiştir. Son olarak Manço'nun Türk müziği makamlarında icra etmiş olduğu eserler tablolar halinde sunulmuş; bu tablolarda sanatçının eserleri makamlar bazında yüzdelik oranlarıyla sıralanmıştır. Ayrıca bu bestelerden bazılarının sözlerindeki kültür öğeleri konuyla ilgili kaynaklardan araştırılmış; bestelerin araştırılması ve yorumlanması noktasında bu konuda uzman kişilerden yardım alınmıştır.

Çok erken yaşlarda müzik hayatına başlamış olan Manço, elli altı yıl süren ömrüne birçok başarıyı sığdırmış; dünya çapında almış olduğu ödüllerle her zaman adından söz ettirmiştir. Sanatçı, halen çeşitli şekillerde anılmakta; şarkıları yıllar sonra bile hala keyifle dinlenmektedir.

## BİRİNCİ BÖLÜM:

### MODERN TOPLUM VE MÜZİK

#### 1.1. Müzik ve Toplum

Müzik dinlemeyi gerçekten seven ve onun dil ile anlatılamayanı anlatmayı başaran bir gücü olduğunu bilen biri için müzik hakkında yazı yazmak oldukça zordur. Yazarın trajedisi işte burada başlamıştır. Yazar, kelimelerin tarif edemediğini anlatan müziği dinleyip onu kelimelerle ifade etmek durumundadır. Müziğin sayısız anlamlara gebe mesajlarını sosyal bilimlerin diliyle zapturapt altına alarak bir şekilde kısırlaştırmış olur. Halbuki müziksever tarafı, ona dinlediği parçadakini anlatamayacağını söylerken; sosyolog tarafı ise bu tecrübesini kelimeler ile aktarabilmesini ondan bekler. (Ayas, 2015, s. 9) Müziği çıkarılan tahtından indirip onu toplumun bir yansıması olarak kabul eden; bir başka ifadeyle müzik felsefesi yerine müzik sosyolojisi üzerine giden kuramcılar, müzik ve sanat hakkında veya sanatçı, beste, icra ve yoruma dair birçok söz söylemiştir (Takış, 2012, s. 8).

Müzik evrenseldir. Müziğe atfedilen anlamlar değişebilir, müzikal zevkler farklı olabilir; ancak bilinen bütün kültürler, müzik yapmış ve yapmaktadır. Müzikle uğraşmayan herhangi bir halk, toplum, kabile veya kültür yoktur (Aktaş, 2012, s. 46). Sürekli var olmuş olan müziğin algılanış biçimi zamana, topluma ve hatta bireylere göre değişiklik gösterebilir. Örneğin Beethoven'ın dokuzuncu senfonisi Hitler'e göre arî ırkın üstünlüğünün, Stalin ve Mao'ya göre gelecekte ortaya çıkarılacak olan komünist cennetin, Avrupa Birliği'ne göre demokratik Avrupa'nın ortak değerlerinin, Süleyman Demirel'e göre ise "irtica"ya karşı "çağdaş" Türkiye'nin sembolü olmuştur. Halbuki bu kadar farklı anlamların yüklenmiş olduğu bu meşhur bestenin notaları hiç değişmemiştir (Ayas, 2015, s. 20). Müziğin tanımını araştırdığı çalışmasında Nettl, onun tanımını sorduğu bir kokteyl partisinde, partiye katılanların bölgesel ve etnik müzikleri kesinlikle müzik olarak görmediklerini fakat yirmi yıl sonra toplumun müziğin ne olduğu hakkındaki fikirlerinin, piyasada yayımlanan dünya müzikleri sayesinde değiştiğini belirtir. Bu durum müzik algısının içinde

bulunan dönem ve yaşanan kültürle ne kadar alakalı olduğunun bir göstergesidir. (Nettl'dan aktaran Dönmez, 2014, s. 46)

Müzik nereden bakılırsa bakılsın sosyolojik bir olgudur ve bunda en belirleyici etken müziğin insan yaşamındaki yeridir. Klişe gibi gözükse de bu cümle müziğin taşıdığı toplumsal anlamı dile getirmektedir. Ayrıca, müzik ona kayıtsız kalanların hayatında da sanılanın aksine hiç de silik değildir. Komşunun televizyonu veya radyosu, sokak çalgıcıları; yani etrafımız duyarsız olunamayacak nağmelerle doludur (Ridley, 2007, s. 11-12). Müziği sosyolojik kılan bir başka belirleyici öge ise müziğin ideolojik boyutudur. Her sanat dalında olduğu gibi bir gerçeklik görünüşü olan müzik görünüşten çıkıp gerçekliğin kendisi olunca, ideoloji haline dönüşmektedir (Yıldırım ve Koç, 2003, s. 82). Müzik ve ideoloji arasındaki ilişki ideolojinin hedefi, işlevi ve değişimi açılarından anlam kazanmaktadır. Bu anlayışa göre müzik, bir üstyapı unsurudur. Üstyapılar ideolojik nitelik taşımaktadır. Dolayısıyla toplumun üst yapısal değişimi müziğin değişimini de koşullar. Yani, yeni ideolojik oluşumlar kendi amaç ve işlevleri açısından gerekli olan yeni müzik biçimlerini ve beğenilerini oluşturmaktadır. Bunun diğer anlamı, hâlihazırda, toplumda kitlesel olarak kabul gören müziksel tercihlerin o toplumu yönlendiren ve biçimlendiren ideolojiyi açığa çıkarmasıdır. Müzik ile ideoloji arasında kurulmuş olan bu tür bir bağlantı sosyolojik analizlerde önemli görülmektedir. İdeolojik bir işlevi bulunan müzik örneğin, Weber için rasyonelleşme aracı; Simmel için etkileşim veya iletişim biçimlerinden olan belirleyici bir form; Louis Althusser için ideolojik bir aygıt; Pierre Bourdieu için kültürel sermayeyi tanımlayıcı bir alan; Frankfurt Okulu teorisyenleri için ise kültür endüstrisinin güçlü araçlarından biri olarak tanımlanmaktadır (Esgin, 2012, s. 155).

Batı'da, müzik sosyolojisindeki son gelişmelere bakıldığında müzik ile toplum arasındaki ilişkiye dair analizlerde önemli kaymaların olduğu görülmektedir. Küreselleşmiş medya sisteminin etkisiyle gelişen yeni sosyolojik süreçler hem müziği inşa edici bir forma taşıyan Ortodoks sosyolojinin sorgulanmasına hız kazandırmış (Prior, 2011, s. 121) hem de hızla çeşitlenen yeni müzik formlarının sosyolojik açılımlarını farklı bağlamlarda incelemeye yöneltmiştir. Müzik, artık ne

salt Weber'in tarif ettiği gibi rasyonalizasyonun temsili ne de Adorno'nun öne sürdüğu gibi bir yabancılaşma aracıdır (Esgin, 2012, s. 176).

Bu bölümde, modern toplum ve müzik ilişkisi modern öncesi dönemde müzik ve toplum, modern müziğin tarihsel evrimi; çağdaş toplum ve çağdaş müzik konuları üzerinden ele alınacaktır. Toplumsal değişme kavramı ve modern topluma geçiş süreci kısaca ele alınacak; müziğin kökenine kısaca değinilerek, eski uygarlıkların müziği, Mezopotamya, Mısır, Hindistan ve -Çin'in başını çektiği- Uzakdoğu uygarlıkları irdelenecek; Antik Yunan döneminde müzik anlayışı ve onun etkisindeki Roma müziği aktarılarak; Batı müziğinde 'Klasik dönem' olarak adlandırılan döneme kadar olan süreç, 'Orta Çağ-Hristiyan müziği' ve 'Rönesans ve Barok' alt başlıklarıyla mercek altına alınacaktır. Ardından Klasik dönem ve sonrası 'Klasisizm', 'Romantizm' ve 'Post-romantizm' şeklinde sınıflandırılarak incelenecektir. Ayrıca popüler müziğin ortaya çıkışı ve sebepleri üzerinde durulurken; rock müziğinin oluşum ve gelişim süreci '*Blues*', '*Rhythm and Blues*', '*Country*' ve '*Rock'n'roll*' müziklerinin ortaya çıkışından başlayarak toplumsal gelişmeler düzleminde ele alınacaktır.

## 1.2. Modern Öncesi Dönemde Müzik ve Toplum

### a. Eski uygarlıklar (Mezopotamya bölgesi, Mısır, Hindistan, Çin)

**Mezopotamya**'daki uygarlıkların tarihi iç içe geçmiştir. Bu uygarlıklar (Sümer, Akat, Babil, Asur vb.) birçok konuda olduğu gibi müzikte de birbirlerinden etkilenmişlerdir. M.Ö. 4000'li yıllardan sonra Sümer tapınaklarındaki dinî yakarıların şiirsel bir biçimde olduğu ve bu sözlerin dinî şarkılara dönüştüğu sanılmaktadır (Say, 1997, s. 37). Bilinen ilk notaya dökülen müzik eseri, antik Ugarit kenti yakınlarında Ay Tanrıçası adına kil tablet üzerine yazılı bir şarkıdır (Griffiths'ten aktaran Aktaş, 2012). Bunun yanı sıra, örneğin Asurlular'da, dindışı müziğin de söz konusu olduğu, müzisyenlerin şenliklere ve kral eğlencelerine katıldığı düşünülmektedir (Say, 1997, s. 37).

Kaldeliler döneminde bir askerî çalgı topluluğu kurulduğunu ileri dönemlerdeki yazılı kaynaklar bildirmektedir. Ayrıca günümüzde Filistin'e ait topraklarda Fenike ve İbrani uygarlıklarının bazı çalgılar icat ettikleri ve yine Fenikeliler'in telli, üflemeli ve vurmali çalgılardan müteşekkil düzenli ilk müzik topluluğunu oluşturdıkları bilinmektedir (Say, 1997, s. 37).

Çalgılarının bir kısmı ortak özellik taşıdığı için **Mısır**'ın Mezopotamya ile etkileşim içinde olduğu düşünülmektedir. Firavunlar rahip-krallar oldukları için saray müziği ile tapınak müziği arasında ilişki söz konusuydu. Nil ovasında yaşayan boylar tarlalar için zararlı hayvanları uzak tutmak için sallamalı ve vurmali müzik aletleri geliştirmiş, zamanla bunlar doğaya şükran danslarına eşlik etmek için kullanılmaya başlanmıştır (Say, 1997, s. 41).

İlkçağ **Uzakdoğu** uygarlıklarında (Çin, Moğol, Japon, Tibet, Kore, vb.) müziğin daha çok dinî ve kozmik unsurlar içerdiği, ayrıca saraylardaki törenlerde kullanıldığı söylenebilir. Müziği topluma ait bir gösterge olarak gören **Çin** düşünürü Konfüçyüs'ün bir ülkenin iyi yönetilip yönetilmediğini ve ahlakî açıdan gelişip gelişmediğini anlamak için o ülkenin müziğinin dinlenmesi gerektiği şeklindeki sözleri oldukça meşhurdur (Say, 1997, s. 44-45). Çin toplumunda müziğin hangi aşamada olduğu müziğin toplumdaki ehemmiyetine işaret eden bu sözden çıkarılabilir. Şunu da eklemek gerekir ki, müziği toplumun eğitimi için en mühim vasıta olarak gören Eflatun'un Konfüçyüs'ten etkilendiği kabul edilmektedir. Tang Hanedanı ve Hung Hanedanı dönemlerinde saraylarda ve tapınaklarda, genel olarak üç yüz civarında çalgının eşlik ettiği bir koronun müzik icra ettiğinden bahsedilmektedir. Bunların yanı sıra, Çin tiyatrosunda müziğin ayrı bir yeri olduğu ve Çin operasının Batı'dakilere benzer formlar içerdiği bilinmektedir. Çin müziği üçüncü yüzyılda Kore aracılığıyla Japonya'ya ulaşmış ve **Japon** müziğine direkt olarak tesir etmiştir. Bununla birlikte, Çin müziğinin Mısır müziğini, Mısır müziğinin de Ortadoğu ve Akdeniz toplumlarının müziğini etkilediği sanılmaktadır (Mimaroğlu, 2012, s. 13-14).

Eski çağlarda Çin müziğinden hemen sonra **Hint** müziğinin geldiği bilinmektedir. Hint müziği tarihi üç ayrı dönemde incelenmektedir: ‘Eski Kültür’, ‘Veda Kültürü’ ve ‘Hint Kültürü’. Veda kültürü kast sistemiyle özdeşleşmektedir. Kastların müzikleri birbirinden ayrıdır (Say, 1997, s. 41). Bu ayrı tabakaların içlerinde yapmış oldukları müzikler farklı birer halk müziği olarak varlığını devam ettirmiştir (Sachs, 1965, s. 6). Bununla birlikte, Budizm müzik dili yoluyla bütün Doğu ve Uzakdoğu uygarlıklarına tesir etmiştir (Say, 1997, s. 42). On birinci yüzyıldan sonra İslam menşeli Arap ve Fars unsurlarının etkisi görülse de Hint müziğinin özgün vasıfları yok olmamıştır. Hint müziğinde yüz otuz iki adet ‘raga’ bulunmaktadır. Terim olarak ‘renk, duygu, ruh durumu’ anlamları taşıyan ‘raga’nın farklı işlevleri vardır. Örneğin bazı ragalar tapınma zamanı olan sabah veya eğlence vakti olan akşam saatleri için; bazıları da farklı mevsimlerde görülecek işler veya duyguları ifade etmek için uygun bulunmaktadır (Mimaroğlu, 2012, s. 15).

#### **b. Antik Yunan ve Roma**

Felsefe, bilim ve sanatta olduğu gibi müziğin beşiği de Antik Yunan olarak kabul edilmektedir. Yunan müzik kuramının kurucusu Pythagoras (M.Ö. 585-519) evreni bir armoni olarak tanımlamış, bugün Batı müziğinin temelini teşkil eden bilgiler bırakmıştır (Tanrikulu’ndan aktaran Say, 1997, s. 32). Bu dönemde müzik kuralları üzerinde durmak başlıca ilgi alanlarındandır. Filozof, bilgin, matematikçi ve tarihçilerin ayrı ayrı bu işe katkıları bilinmektedir. Aristo’nun öğrencisi Aristoksenos’un önderliğinde çoğu günümüze kadar gelmemiş olan ritim ve ezgi kuralları saptanmıştır. Eski müzikten günümüze kalan en büyük miras bu kuramlardır. Yunan melodileri yok olup gitmiştir fakat tüm bilim üzerine yazılmış olan eserler Yunan öğretisi üzerine inşa edilmiştir. Yunanlılardan kalan bu bilgiler Orta Çağ’da bilgin papazların Batı müziğinin temelini atmalarına zemin hazırlamıştır (Sachs, 1965, s. 22). Bilim, sanat ve felsefe alanlarındaki bu ilerleme, Antik Yunan medeniyetinin bronz ve demir çağını iyi değerlendiren bir tarihsel bakış açısından yararlandığını göstermektedir. Bu özellikleriyle Yunanlılar, Endüstri Devrimi’nin öncüleri olarak kabul görmektedirler. Bunun en önemli işaretlerinden biri de büyü ve ilkel inançlar yerine özgür düşüncüyü koymuş olmalarıdır (Say, 1997, s. 48). Bu

dönemde gelişmiş müzik aletlerinin üretilmesi de matematiksel bilginin ilerlemiş olmasından kaynaklanmaktadır. Müzik aletlerinin gelişmesi de insan sesi ve müzik kulağının daha etkili kullanımını mümkün kılmıştır (Finkelstein, 1996). Tüm bunlarla birlikte, ezginin insanı eğitici niteliği sebebiyle müzik yapmak, '*aulos*' veya '*lir*' çalmak eğitimi ve bilge olmanın en önemli işaretlerinden sayılmaktadır. Okullarda müzik eğitimi, dil ve matematik eğitiminden önce gelmektedir. Hatta, Arkadya'da bu müzik aletlerini çalmak 30 yaşına kadar zorunlu tutulmaktadır. Müzik evlerin de neşesi olarak görülmekte; insanların, bir araya gelindiğinde bir başkasına eşlik edebilecek kadar müziğe hâkim olmaları beklenmektedir. Kadınlar iş yaparken şarkı söylemekte, bazen de '*lir*' çalarak vakit geçirmektedir. İnsanlar tapınaklara veya ormanlara giderken müziği kullanmaktaydı. Ayrıca, eski Yunan'da müziğin tiyatrodaki kullanıma şekli ileride '*troubadours*'ların, '*minnesinger*'lerin, '*meistersinger*'lerin kullandığı ozan biçimini ortaya çıkarmıştır (Sachs, 1965, s. 19).

Antik Yunan'ın en belirgin özelliğinin getirdiği müzik sistemi olduğu söylenebilir. Bu sistem diğer ilkçağ uygarlıklarına kıyasla daha tutarlı, somut, bilimsel bir aşamayı temsil etmektedir. Bu yönüyle tarih boyunca Batı müziğinin temelini oluşturduğu öne sürülebilir. Hristiyan müziği yani kilise müziği sistematik biçimde Yunan makamlarını taklit etmiştir. Antik Yunan'da sistemli hale getirilen makamsal müzik, tarih boyunca çok sesli müziğe kaynak teşkil etmiş ve çağdaş müzik tekniklerinde halen kullanılmaktadır (Say, 1997, s. 55).

Roma müziğinden bahseden ilk belgede M.Ö. 749 yılında Romulus'un bir zaferini kutlaması için düzenlemiş olduğu törende ilahilerin söylendiğinden bahseder. İlahi kalkanların birbirine vurarak çıkarılan sesler eşliğinde söylenmiştir. Bir başka belgede ise cenaze törenlerinde kullanılan on adet flütten bahsetmektedir. Romalılarda ayrıca, savaşta askeri müzik yapan müzisyenlerden oluşan ayrı bir sınıftan da söz edilmektedir (Selanik, 2010, s. 37).

Ezgi makam ve müzik aletleriyle Yunan müziğine benzeyen Roma müziğinin dayandığı gam, ismini yedi gezegenlerden almıştır. Bu müzik Roma'daki tiyatrolarda önemli bir yer almıştır. Ancak kanlı gösterilerde de müziğe yer verilmiş olması, Roma'da bazı Hristiyanların müziğe olan mesafesinin nedeni olmuştur. Eski

yunan'da şarkı söylemek ve dans etmek ayrıcalıklı bir iş sayılırken; zincirli esirlerin danslarını seyreden Romalı soylulara göre alçaltıcıdır. Buna rağmen bazı Roma imparatorları müzik ile ilgilenmişler, M.S. 60'lı yıllarda imparator Nero, şarkı söyler, lir çalar ve olimpiyat gösterilerine katılırdı (Selanik, 2010, s. 38).

Roma müziği birkaç asırlık muazzam bir geçmişe sahip Yunan müziğinin kaybetmiş ve hüznü bir sonu olarak tanımlanabilir (Ataman, 1947, s. 60). Romalılar çalgılarda Asya uygarlığının bir kolu olan Etrüsk uygarlığından, müzik teorisi ve seslendirme konusunda ise Yunanlılardan etkilenmiştir. Makamlar direkt Yunanlılardan alınmıştır. Romalılarda müzik bir amaç değil sadece eğlence aracıdır. Romalılar bilhassa müzik teorisi hususunda öne çıkmaktadır. Askeri yaklaşımları sebebiyle Romalılar bakır üflemeli çalgıları geliştirmişlerdir. Bunlardan en önemlisi trompet olarak bilinen çalgıdır. Bu dönemde geliştirilmiş olan bir başka çalgı ise su basıncı ve havanın itici gücünden faydalanarak çalışan 'Hydrailus' adı verilen bir su orgudur. Bu çalgı sonraki dönemlerde kullanılmakta olan ve hava basıncı ile çalışan orgların atası olarak görülebilir (Say, 1997, s. 41).

### **c. Orta Çağ – Hristiyan müziği**

Kilise ilahileri temelde eski Yunan makamlarına dayanmakta olup, makamlar ve ritimlerde Helenistik dönemden esinlenilmiştir. MS. üçüncü yüzyılda Oksirinkos'ta bulunan papirüs üzerine yazılmış ilk Hristiyan ilahisi buna delil olarak gösterilmektedir. Bu müzik türü tek sesli, kalıpcı, kendini yineleyen statik bir müzik anlayışına dayanmaktadır. (Atlas zur Musik'ten aktaran Say, 1997, s. 180). Bu döneme ait bahse değer bir diğer husus ise müziğin gelişiminin önüne engeller çıkarılması ve hatta geriletilmesiydi. Ahlaka uygun müzik yapılması ilkesi doğrultusunda ilk etapta bazı müzik aletlerinin yasaklanması yoluna gidilmiş, M.S. 578'den sonra da kadınlar korolara alınmamıştır (Sachs, 1965, s. 34).

Gotik çağ düşünce ve sanatta, neticesinde müzikte de Orta Çağ Avrupası'na incelik getirmiştir. Bu yeni tavır şövalyelik olgusunu da etkilemiştir. Bu yeni anlayış sanat müziğine ve şiire verilen değer artmasına neden olmuştur. On ikinci ve on üçüncü yüzyıllarda 'Troubadour' ve 'Trouveres' adlı gezgin Fransız şair ve ozanlar

yetiştir. Bu müzisyenler Fransızca, bazen de yöresel halk diliyle insanların anlayabileceği ve hoşlarına giden şiirler yazmışlardır. Bu ozan müzisyenler birer saraylı veya prens olabildiği gibi hepsi de soylu sınıftan değildi. Böylece ozanlar geleneği Fransa'da din dışı şarkı geleneğinin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Şunu da belirtmek gerekir ki Orta Çağ Avrupa'sında müziğin gelişimine katkı sunan bu saz şairleri geleneğinin temeli Haçlı seferlerine dayanmaktadır. Avrupa'da Almanca konuşulan ülkelerdeki saz şairlerine ise 'Minnesinger' veya 'Minnesänger' isimleri verilmekteydi. 'Troubadour' geleneğini örnek alan bu ozan müzisyenler Fransızlardan yaklaşık yüz yıl sonra ortaya çıkmıştır. Din dışı müziğin ulaşmış olduğu özgürlük ve yaygınlık müzik yazısında büyük bir devrime zemin hazırlamış, bu da çok sesli müziğe giden yolun açılmasına ve müziğin gelecek yüzyıllardaki dönüşümüne katkıda bulunmuştur (Say, 1997, s. 88-89).

Say'a göre Fransa'da on dördüncü yüzyılın ilk yarısında gelişen müzik stilini tanımlamak amacıyla, yeni sanat veya yeni teknik manasına gelen '*Ars nova*' terimi kullanılmıştır. On dördüncü yüzyıl bestecileri 'kutsal müziğe' sıcak bakmamışlar, din dışı müziğe doğru yönelmişlerdir. Bu dönemde kullanılan din dışı müzik tekniklerinden biri de 'kanon'dur. Kanonların sözleri ve ezgileri çağın beğenilerine uygun bir mahiyetteydi. Bu tarz müzikte balık tutma veya avcılık gibi aktivitelerin detaylarına kadar iniliyor, pazar yerlerindeki alışveriş konuşmaları veya sokak satıcılarının bağrıışmaları temsili olarak bu eserlerde yer buluyordu (Say, 2012, s. 97).

İtalyanların kanon türü olan '*Caccia*' geç dönem Orta Çağ'daki devrimci değişimlerin bir örneği olarak gösterilebilir. Yerel halk sanatının yaygınlaşmaya başlamasıyla ritim, önceki ritim kalıplarının esaretinden kurtulmuştur. Ritmin devam eden süreçte hızla gelişmesi İtalyan düşüncesinin '*gotik*' dünya görüşünden silkinip kurtulmasına ve günümüzdeki özgür yapısına ve anlatım gücüne ulaşmasına zemin hazırlamıştır (Sachs, 1965, s. 71). Fransa ve İtalya'da gelişen on dördüncü yüzyıl çok sesli müziği, kilise müziği makamlarının kalıplarını bozmuştur. Din dışı müziğin, kilise müziğini etkilemesi neticesinde üst düzey kilise yetkilileri bu değişime direnerek, ortaya çıkan bu müziğe yanlış müzik manasına gelen '*musica falsa*' adını vermişlerdir (Say, 1997, s. 97).

Orta Çağ'da müzik bir yandan Pagan törenlerinin merasim ve kutlamaları ile yozlaşmanın kaynağı ve yıkıma sebep olacak şeytani bir araç; diğer yandan da müziğin neredeyse tümüyle dini bir geçerlilik kazandığı andan itibaren daha fazla dinsel sadakate dair metinlerin işlenmesi, müziğin ve dini şarkıların öğretilmesi ile ruhsal yükselişin bir yolu olarak görülmekteydi. Orta Çağ müzik düşüncesinin etrafında geliştiği iki eksen Augustinus ve Boethius, Antik Pagan dünyası ile yeni Hristiyan dünyası arasındaki bağı temsil etmektedir. Müzik, evrimi noktasından bakıldığında; Ortaçağ Hristiyanlığı boyunca Gregoryen şarkıdan polifoniye ve 'Ars Nova'ya uzanan süreçte karmaşık bir düşünce güzergâhında seyrederek. Müziğe olan düşünsel yaklaşım, bu yüzyıllarda ortaya çıkan dönüşümleri yansıtırken ilk olarak somut müzikal gerçeklikten yoksun teorik düşünceyle pratik düşünce arasındaki derin uçurumun izleri soyut bir şekilde kavramsallaştırılmaya ve bağlantılı olarak müziğin dinsel geçerliliğine olan ilgi, ilerici dünyevileşme ve laikleşme bakış açısıyla yorumlanmaya başlanmıştır. Müziğin düşünülmesi ve kurumsallaştırılması, bestesi ve icrası arasındaki netleşen farklılaşma, teoriyle pratiğin fark edilir bir şekilde ayrılmaya başlaması Orta Çağ müziği yaklaşımının temellerini oluşturmaktadır (Nacakcı, 2013, s. 248-250).

#### **d. Rönesans ve Barok**

On beşinci yüzyılın ilk yarısı müzikte Orta Çağ'dan Rönesans'a geçiş dönemi olarak kabul edilse de tam anlamıyla Rönesans Müziği'ni temsil ettiği söylenemez. Bununla birlikte Rönesans Çağı'nın ilk dönemi 'gerçekliğin ele geçirilmesi ve yaşananın gündeme getirilmesi' yönüyle sanat tarihinde yenilikçi bir yere sahip olmuştur. Teknolojik yenilikler sayesinde on beşinci yüzyıl 'notasyon' (müzik yazısı) konusunda mühim gelişmelere sahne olmuştur. Bu yüzyılda müzik yazısındaki önemli bir ilerleme, seslerin çalgı üzerinde çıkarılacakları yerleri ve nasıl çıkarılacaklarını gösteren 'tabulatur'lar olmuştur. Tabulatur yazısının ortaya çıkması, çalgıların ve çalgı sanatının ilerlediğinin işaretidir. Böylece çalgı yapımında yeniliklerin yolu açılmıştır (Say, 1997, s. 111).

Rönesans hareketinin öncüsü olarak kabul edilen İtalya, müzikte -resim, heykel, mimarlık gibi- plastik sanatlardaki kadar ileri gidememişti. Hatta 150 yıllık süre zarfında hiç müzik öncüsü çıkartamadığı bile öne sürülebilir. Müzikte öncülük, zaman içinde bir ülkeden başka bir ülkeye geçmiştir. Rönesans'ta başı çekenler çoğunlukla -o dönemde Belçika, Hollanda ve kuzey Fransa'yı içine alan topraklar için kullanılan- 'Felemenk' bölgesindendi. On dördüncü yüzyıl sonlarına kadar kendine özgü bir müzik birikimine sahip olan İtalyanların on beşinci yüzyıldaki açığını Felemenk ve Burgonya'dan getirtilen müzisyenlerin kapattığı söylenebilir (Say, 1997, s. 113). Sachs'a (1965) göre bu besteciler, İtalyan Prenslarının Roma, Venedik ve Floransa'daki kiliselerinde çalışırken kendi ülkelerinin Gotik üslubunu İtalyan Rönesansının beğenisine uydurmuşlardır. Felemenkli müzisyenler matematik alıştırmaları yapar gibi ince hesaplarla yaptıkları müzikleriyle sonraki yüzyılların çok sesli müziğine katkıda bulunmuşlardır. Ayrıca kilise melodileri ve dinsel temaların yerine halk müziğini kullanmak -dinî karakter bozulmasa bile- önemli bir aşama olarak görülmektedir.

On beşinci yüzyılın ikinci yarısında Rönesans müziğini temsil edenler Felemenkiler olmuştur. Yüzyılın sonlarında çeşitli dillerin sözlerini içeren ve adeta yama gibi duran dindışı güftelerin bırakılması ve müzikte doğallığa yönelişin artması dikkati çeken bir gelişmedir. Bir diğer kayda değer gelişme ise tarihte bilgi iletişimi açısından kilometre taşlarından biri olarak sayılan matbaanın icadıdır. Bunun neticesinde müzik sanatı açısından yeni imkânlar doğmuş; nota basımı, çalgıcı ve bestecilerin işini kolaylaştırmanın yanı sıra müzik yazısına da düzen getirmiştir. Kısaca denilebilir ki, Rönesans'ın müziğe katkısı nota basımı sayesinde daha da artmıştır (Say, 1997, s. 113).

Rönesans hareketi, insana bakış, felsefe, hukuk, devlet, bilim ve sanatın yanı sıra dinde de yeni bir anlayış getirmiştir. 'Reform' adı verilen din akımı bu yeni din görüşünü temsil etmektedir. Dinde reform kilise müziğinde de değişime yol açmıştır. Protestan kilise müziği olarak anılan bu müzik daha çok -Protestanlığın kurucusu sayılan Martin Luther'i destekleyenlerin (Luther'cilerin) yoğun olarak yaşadığı- kuzey ülkelerinde karşımıza çıkmaktadır. Luther'in Alman olması sebebiyle, yeni

kilise müziği de kaynağını tabiatıyla Alman halk şarkılarından almıştır. Tüm bunların yanında, müzik hususunda bahsedilmesi gereken gelişmelerden birisi de Almanya’da on beşinci yüzyılda kent yönetimlerinin maaşlı çalgıcılardan oluşan bandolar kurmasıdır. Bu çalgı topluluklarında üflemeli çalgılar ayrı bir öneme sahipti ve bilhassa trompetçiler üst düzey çalgıcı memur olarak kabul edilirdi. Müzik sanatı ileriki yüzyıllarda Bach ve Handel’in trompet için yazdığı eserlere sahip olmuşsa, bunu Rönesans döneminde bu çalgıya verilen öneme borçludur (Say, 1997, s. 129).

1510 yılından sonra Felemenkli müzisyenlerin İngiltere’ye gitmesi dinî müziğin İtalya ve Felemenk’ten İngiltere’ye taşınması anlamına gelmektedir ve bu durum İngiliz müzikçilere de tesir etmiştir. Felemenkli bestecilerin etkisiyle İngiliz Protestan kilise müziği ileri seviyeye taşınmıştır. Aynı yıllarda, ‘chanson’ (şarkı) Fransızlar sayesinde yeni bir ruh kazanmış; dindışı müzik, chanson aracılığıyla halkla bütünleşmiş ve on altıncı yüzyılın yarısına gelindiğinde yaygın bir müzik türü haline gelmiştir (Say, 1997, s. 135). Çok az müzik çeşidinde söz ile müzik bu kadar etkili bir şekilde iç içe girmiştir (Sachs, 1965, s. 114).

Fransız ‘chanson’larının İtalya’daki karşılığı olan ‘madrigal’ ise on altıncı yüzyılda daha da ilerleyerek öz ve biçim değiştirmiş, dindışı müziğin önemli türlerinden biri olmuştur. Söz ve yapı itibarıyla, tıpkı chanson gibi, hayat dolu ve tam anlamıyla özgürdür; aşk ve tabiat temel konuları arasındadır. İtalya’da çoksesliliğin madrigal vasıtasıyla yeni boyutlara taşınması güfte ile beste arasındaki ilişkiyi gündeme getirmiş ve *kullanılışı önemli olmaksızın her hâlükârda dinî sözlerin tercih edilmesi* anlayışı Rönesans’ın on altıncı yüzyılda ulaştığı seviyeyle bağdaşmaz hale gelmiştir. Bu asrın sonlarında söz ve müzik arasındaki ilişki tamamıyla çözülmek istense de, Reform hareketi karşıtı olan Katolik Kilisesi’ne mensup Trent Meclisi önceki görüşlerinde ısrar ederek kutsal sözlerin her şeye rağmen kullanılmasını savunmuş ve bu tavır Rönesans bestecilerinin güfte konusundaki ileri görüşlü tutumlarını uzun zaman sekteye uğratmıştır (Say, 1997, s. 137-142).

On altıncı yüzyılın sonlarında, müzik ve tiyatronun bir araya gelmesi, ikisinin de anlatımını güçlendiren yeni bir sanatın yani ‘opera’ın doğuşuna kapı aralamıştır (Say, 2012, s. 165). Rönesans’ın etkisiyle ulaşılan ‘yeni’ insan, din, devlet ve hukuk anlayışı, ‘doğa bilimi’ni ortaya çıkarmıştır (Gökberk, 1980, s. 215). 1600 yıllarına doğru bestecilik konusunda teknik ilerleme değil, doğa ve doğallık ön plana çıkmıştır. Bu dönemde Floransa’da ortaya çıkan ve bir grup aydından oluşan ‘camerata’ hareketi, Rönesans’ın insanı en yüce değer olarak gören ‘hümanist’ ilkeleri ışığında hareket eden özgür bir akademi niteliğindeydi ve dönemine göre ilerici bir anlayışa sahipti. Düşünce olarak operanın altyapısının tam da bu özgür akımın öne çıkardığı hümanist yaklaşım paralelinde şekillendiği söylenebilir. Bir başka şekilde ifade etmek gerekirse, operanın, kilisenin müzik üzerindeki hâkimiyetine tepki olarak doğduğu rahatlıkla iddia edilebilir (Say, 1997, s. 166). Öte yandan doğuşu on altıncı yüzyılın sonlarına denk gelen opera sanatının ilk örnekleri önemli bir siyasal veya toplumsal olay için ısmarlanmış olup, saraylarda bir kez sahnelenip sonradan unutulmuştur (Sachs, 1965, s. 136).

Müzikte Barok Çağ, on yedinci yüzyılla on sekizinci yüzyılın ikinci yarısını kapsamaktadır. Önceleri ‘baroque’ terimi Rönesans sanatına bir karşı duruş olarak gelişen yeni, hareketli bir mimari tarz için kullanılmaktaydı (Selanik, 2010, s. 86). Bozulmuş, kaba ve gülünç gibi anlamlara gelen bu kelimeye eleştirmenler on dokuzuncu yüzyılda olumlu manalar yüklemişlerdir. ‘Barok’ kavramı artık gösterişi, uyumu ve zevki temsil etmektedir (Boran ve Şenürkmez, 2015, s. 84).

Barok, özü itibarıyla saray sanatıdır. Diğer bir deyişle, Rönesans döneminin toplumsal ve ekonomik bunalımları sonrası soylu kesimin kültürel alanda egemenliğini ilan ettiği bir dönemdir (Say, 1997, s. 174). Artık sanat soyluların beğenisine hizmet etmektedir. Bu noktada belirtmek gerekir ki, Rönesans’ın sona ermesinden bu yana kesintisiz gelişimini ve değişimini sürdüren saray sanatı on sekizinci yüzyılda duraklayarak yerini günümüz sanat anlayışına dahi hâkim olan burjuva öznelliğine terk etmiştir (Hauser, 1984, s. 17).

Barok Çağ'da müzik, kendi döneminin diğ r sanat dallarıyla ve hatta felsefe ve bilimsel çalışmalarıyla benzer nitelikler taşıtmaktadır. Barok müzik, İtalyan müzisyenlerin dünyasından doğmuş ve bu sanatçıların önderliğinde gelişim göstermiştir (İlyasoğlu, 2009). On yedinci yüzyılda Avrupa'nın müziğine İtalya egemen olmuştur. Bu öncülük aslında on altıncı yüzyılın ortalarından on sekizinci yüzyılın ortalarına kadar devam etmiştir. Bunun sebebi olarak İngiltere'de Kraliçe Elizabeth dönemindeki yükselişin, iç savaş (1642 - 1660) sebebiyle sekteye uğraması; (Grout ve Palisca, 1988, s. 347) benzer şekilde Almanya'da gerçekleşen Otuz Yıl Savaşları'nın (1618 - 1648) tahribatı nedeniyle müzik yaşamının durgun bir döneme girmesi gösterilebilir (Say, 1997, s. 176).

Venedik'te '*Teatro San Cassiano*' isimli halka açık ilk opera binasının 1637 yılında temsiller sahneye koymaya başlamasıyla, opera artık sarayın sınırları içinde gerçekleşen bir etkinlik olmaktan az da olsa kurtulmaya; bilet ücretini karşılayabilen her müzik severin katılabileceğı bir sanat faaliyeti olma niteliğı kazanmaya başlamıştır (Say, 1997, s. 191). Sanat müziğine karşı oluşan bu ilgi, müzik eserlerinin icrasının soylulara ait değıl, halka açık mekânlarda gerçekleşmesi on yedinci yüzyıla rastlamaktadır. Artık müzisyenler sadece soyluları değıl, sıradan insanları da eğılendirmeye başlamıştır. İnsanların konserlere gitme alışkanlıkları bu yüzyılda başlamıştır. Önceleri halk kiliseler veya kilise dışı mekânlarda müzik dinleme fırsatı bulabiliyordu. Ancak, m ziğın artan bir hızla halka ulaşması için on dokuzuncu yüzyılın beklenmesi gerekiyordu. Yalnız, gelecekte de sanat müziğinin güçlüklerine hazır olmayan halk daha kolay müzik beklentisine girecek; böylece bir 'halk m ziğı - sanat m ziğı' ikiliğı ortaya çıkacaktır (Mimaroğlu, 2012, s. 49).

Burjuvazinin  zg rl k mücadelesi sonucu Fransa'nın başındaki krallığın otoritesi sarsılıyordu. Hatta kralın vermiş olduğı cezalar bile k ğıt üzerinde kalmaktaydı. Beklenen devrim (Fransız Devrimi) adım adım yaklaşmaktaydı. Sanatçıların kraldan başka hamiler edinmeye başlaması, yeni sanat merkezlerinin kurulması ve sanatın geniş kitlelere yayılmasıyla devam etmiştir. Sanatı kraldan başka himaye eden kimse yokken artık yeni koruyucular devreye girmişti. Bu gelişmeler sayesinde yeni sanat merkezleri kurulmakta ve sanat geniş kitlelere

yayılmaktaydı (Hauser, 1984, s. 20). Özgürlüklere zemin hazırlayan bu süreçte müzik ‘evrensel’ olma yoluna girmişti artık. Buna verilebilecek en güzel örnek; bir Alman olan Handel’in İngilizler için İtalyan operaları bestelemiş olmasıdır. Önceleri yadırganabilecek olan bu durum o dönemde sıradan bir durum olarak görülmekteydi. (Sachs, 1965, s. 178).

### 1.3. Modern Müziğin Tarihsel Evrimi

Müziğin üretimi sadece bireysel değil, büyük oranda sosyal bir ‘dolayım ilişkisi’ olarak gerçekleşmektedir. Bunun anlamı ise, herhangi bir müzik tarzını oluşturan tarihsel ve toplumsal şartların değişmesi durumunda, oluşan müziğin de değişime uğrayacağı ya da tamamen ortadan kalkacağı ve yerine tarih ve toplum tarafından yenisinin üretileceğidir. Bu bağlamda, müziğin, üretim (beste), yeniden-üretim (icra) ve tüketim (dinleme) ilişkisi içinde gerçekleşen tarihsel gelişimi incelenirken, toplumsal değişimin üç boyutlu bu yapı üzerindeki etkisi baz alınmalıdır (Öğütler ve Etil, 2012, s. 97).

Bilhassa 18. yüzyıl itibarıyla çeşitli sanat dallarında eser veren sanatçıların toplumsal statüleri önemli ölçüde değişikliğe uğramıştır. Sanatçının aristokrat efendinin uşaklığından kurtularak meslek sahibi bir kişiye dönüşmesi yeni dönemdeki kırılmayı ifade eder ve ‘zanaat erbabından meslek erbabına geçiş’ olarak terimsel ifadesini bulmuştur. Aristokratların sanat zevkine meyleden ve sanatçılar için sayı olarak daha fazla olan ‘burjuva’ ise yeni efendiliğe soyunmuş kesim olarak sanat eserlerine talip olmaya başlamıştır. (Oskay, 2001, s. 25-26).

Daha önce sözü geçen ‘üretim-tüketim’ kavramsallaştırması açısından bakıldığında, sanatçı ile toplum ilişkisinde, besteci/icracı olan sanatçı ‘üretici’ yani ‘satıcı’ya, dinleyici ise ‘tüketici’ye dolayısıyla ‘alıcı’ya dönüşmüştür. Sanat eserinin değerini artık saray ve aristokratlar değil, piyasa şartları belirlemektedir zira yeni toplumsal koşullar üretim(in), yeniden üretim(in) ve tüketimin mahiyetini değiştirmiştir. Müziğin Orta Çağ’daki niteliği farklılaşmıştır çünkü bu yeni süreçte

toplumsal hayatın temelinde piyasa ilişkileri yer almaktadır (Öğütte ve Etil, 2012, s. 98-99).

Saray ve kilise etrafında kurulmuş düzen ile modernliğin piyasa düzeni arasında yaşanan gerilim müziğe karmaşık ve huzursuz bir nitelik kazandırmıştır. Bach'ın aşkınlığa bağlanan melodileri, Mozart'ta dünyanın kendisinden kaynaklanan içkinlik halini almıştır. Romantik dönemde ise büyük dramatik ve ilâhi anlatımları içermeyen ve sanatçının ifadesini dışa vurduğu eserler verilmeye başlanmıştır. Klasik müzik alanında meydana gelen kaçınılmaz değişim ve ilerlemeler, pek çok müzik tarihçisi bakımından on dokuzuncu yüzyıl klasik müziği açısından 'romantizm çağı'nın hazırlayıcısı olmuştur. "Sanat sanat içindir" anlayışı, romantik çağın temel niteliğini oluşturmuştur. Feodal dönemdeki sanatçının bütünsel bir gerçeğin parçası olma hâlinin ortadan kalkmasının açık bir sonucu olarak sanatçı kendi arzu ve duygulanımlarını anlatmaya başlamıştır. Bu durum, klasik gelenekten tam anlamıyla bir kopuşu nitelemektedir (Öğütte ve Etil, 2012, s. 103-104).

#### **a. Klasisizm**

Klasik dönemde resimde, müzikte, edebiyatta ve felsefede burjuva sanatını orta sınıf temsil etmekteydi. Bu sınıf hem beğeniyi hem de müziği belirliyordu. Müziği dinleyen kesim de yine bu orta sınıftı. Düzenlenen konserler yoluyla orta sınıfa ait bir müzik kültürü gelişmekteydi. Geniş salonlar kiralanıyor, para karşılığında konserler veriliyor ve müzisyenlerin sayısı gittikçe artıyordu. Bu gelişmeler sonucunda dergi, gazete ve yayınevlerinin dilini kullanan bir müzik pazarı ortaya çıkmıştı. Müziğin en büyük müşterisi ve sanatı en çok destekleyen artık orta sınıf olmuştur. Şarkıların yaygın ve geleneksel hale gelmesi noktasında şunu söylemek gerekir ki insanlar her zaman 'şarkı söylemek' istemiştir ve de söylemiştir. Tarihi süreç içerisinde bu şarkılar farklı isimlerle adlandırılmışlardır. On sekizinci yüzyılın sonlarına gelindiğinde ise müzik, 'klasik' ve 'kalıcı' sanatsal kimliğini elde etmiştir (Say, 1997, s. 275).

Müzikteki bu büyük değişikliğin sebebi, melodiler yoluyla heyecan veren bir hayatın diğer sanat çeşitlerine göre insanlar arasında daha rahat ifade edilebilir hale gelmesidir. Müzik özel bir amaca hizmet etmemekte, artık duyguları ifade etmekte kullanılmaktadır. Resmi görev şeklinde bestelenmiş eserlerden sanatçılar hiç haz almıyordu. Örnek vermek gerekirse Philipp Emmanuel Bach yalnız kendi zevki için bestelemiş olduğu eserlerinin en iyi ürünler olduğunu düşünmekteydi. Bu yeni durum ile başlayan öznelciliğin sebep olduğu en bahse değer çatışma örneği olarak Mozart'ın, patronu Salzburg Başpiskoposu'ndan ayrılması gösterilebilir (Say, 1997, s. 263). Bir soylu için bestelenen müzik eseri ile sanatçının yüzünü dahi görmediği konser halkı için bestelediği eser arasında büyük fark vardır. İsmarlanmış yapıt bir kere dinlenmek için hazırlanmakta, konser için yapılan müzik ise birkaç kere tekrarlanmak üzere bestelenmektedir. Bu sebeple halk için yazılmış yapıtlara daha fazla özen gösterilmiş, ısmarlanmış yapıtlar gibi çabuk unutulacak olan eserler aynı hevesle yazılmaz hale gelmiştir. Senfoninin babası olarak bilinen Haydn eserlerini bestelerken oldukça özen göstermiş ve döneminin sanatçılarına kıyasla besteleri üzerinde daha fazla zaman harcamıştır. Ve yine de yüzün üzerinde senfoni ortaya koymuştur. Mozart yarısı kadarını; Beethoven ise yalnız dokuz adet yazabilmiştir. (Hauser, 1984, s. 83).

On sekizinci yüzyılın ortalarında Almanya'da filizlenen '*senfonik müzik*' hareketi döneme damga vuran diğer bir gelişmedir. İtalyan ve Fransız geleneğinde salt müzik kavramından çok sahne müziği öne çıkmaktadır. Bununla birlikte, senfoninin ortaya çıkışını İtalya ve Fransa'daki opera müzikleri, operaların açılış müzikleri olan uvertürler hazırlamıştır. Yani salt müzik olarak senfoniye biçimini veren Almanlar olmuştur. Kısa zamanda geniş bir müzik sevenler tabanı kazanan senfoni, konser salonlarında '*suit*'in yerini alıp zirveye oturmuştur (Say, 1997, s. 275-276).

On sekizinci yüzyılda parçalara ayrılan ülkede küçük devletler opera gibi masraflı bir lüksü maddi olarak karşılayamıyor ve bu yüzden de Alman halkı saray orkestralarıyla yetinmek zorunda kalıyordu. Mannheim, Almanya'da köklü bir müzik ortamına sahipti. Pfalz Prensi Karl Theodor (1742 - 1799) Mannheim sarayında Avrupa'nın en düzeyli orkestrasını kurmaya karar vermiştir (Say, 1997, s. 277).

1747’de orkestranın şefliğine getirilen besteci Johann Stamitz’in (1717-1757) başarılı senfoni hareketinin ardıllarından olan Johann Schobert (1720 - 1767) dünyada ses bakımından Mannheim orkestrasından daha ileri bir orkestranın olmadığını söylemiş; onun ‘*forte*’sinin bir gök gürültüsü, ‘*crescendo*’sunun bir çağılayan, ‘*diminuendo*’sunun şırıldayan bir dere ve ‘*piano*’sunun ise tatlı bir bahar rüzgârı olduğunu ifade eden sözleri tarihe geçmiştir (Ataman, 1947, s. 211).

## **b. Romantizm**

1789 Fransız devrimi sonrası demokratik düşüncenin hayata geçerek toplumda uygulanabilir hale gelmesi mimarlık, resim, heykel vb. sanat dallarında olduğu gibi müzikte de demokratikleşme hareketleri ortaya çıkarmıştır. ‘Müziğin demokratikleşmesi’ halkın da dâhil edildiği bir sanat anlayışına yönelmek manasına gelmektedir (Say, 1997, s. 314). Besteciler devrime kayıtsız kalmamıştır. Devrimi seslendiren melodileri değişimin getirdiği kaygısız sevinci yansıtmaktadır (Mimaroglu, 2012, s. 77).

On sekizinci yüzyılın başlarından itibaren Viyana bu değişimin önemli merkezlerinden biri olmuştur. Viyana Klasik Müzik Okulu’nun üçüncü sıradaki bestecisi olan ve gençlik döneminde Almanya’nın Bonn şehrinde yaşayan Beethoven üniversitelerdeki devrimci havayı hazırlayan bir sanatçı olarak 1792 yılında ilkelerini üretken kişiliğinde özümseyebileceği Viyana şehrine yerleşmiştir (Say, 1997, 314-315). Beethoven özgürlüğün her şeyin üzerinde sevilmesi, taht ve taç için hiçbir gerçeğe ihanet edilmemesi idealine inanmaktadır (Ataman, 1947, s. 226).

Beethoven bestelerinde huzursuzluğu, iç çatışmaları, gerilimleri ve elemeleri müzikal imge haline çevirmektedir. Onun hissettiği acı şahsi olmanın ötesinde toplumsaldır da. Eserlerinde kullandığı ahenksiz akorlar (*accord dissonant*) çatışma ve huzursuzluktan haber vermektedir. Çatışma ve huzursuzluk eserlerinin yoğun anlatımlı bir betimlemesidir. Art arda gelen uyumsuz sesler, gür akorlar, aniden değişen tonlar, cenaze marşına benzetilebilecek bölümler, hızlanıp yavaşlayan tempo ve inişli çıkışlı ruh halleriyle eserleri ızdırabı seslendirmektedir. Onun bestelerine keder ve çatışmalar egemendir. Meşhur ‘Eroica Senfonisi’ buna örnek gösterilebilir.

Senfoni, Avrupa'yı etkisi altına alan çalkantılı ve çatışma dolu bir süreci anlatmaktadır. Beethoven'ın bir diğer önemli eseri olan Dokuzuncu Senfonisi'nde de yaşanan sefalet ile meçhul gelecek arasındaki cendere; buna bağlı olarak da yaşanan derin endişe ve hüznün hâkimdir (Öğütte ve Etil, 2012, s. 102-103).

Romantik dönem toplulukları içinde bulundukları dönemi boş ve önemini kaybetmiş olarak görmekteydi. Aydınlar gittikçe toplumdan çekilmekte yani entelektüel üretimin baş aktörleri bireysel çıkar arayışına girmişti. Fakat Romantizmin bir orta sınıf hareketi olduğu gerçeği biliniyordu. Bu hareket Klasisizmin kaidelerinden, saray aristokrasisinin yapmacılığından, yüksek seviyeli üsluptan ve ince dilden ayrı bir yolda gelişmiş yetkin bir orta sınıf sanat okulu meydana getirmiştir. Romantik sanat, her şeyden önce itirafları haykıran ve yaraları gün yüzüne çıkaran bir insan belgeseliydi. Aydınlanma çağının sanatı burjuvayı methederek, daha üst sınıflara saldırmayı amaçlarken; Romantik akım burjuvanın insanlık değerlerini çiğnediğine inanıyordu (Hauser, 1984, s. 160).

Romantizm, biçimsel bütünlüğü temsil eden ve hep yeni düşünceler ortaya koyan klasisizme bir 'seçenek akım' olarak çıkmıştır. Dramatik zirveler üzerine temellendirilmiş klasik müziğin kesif yapısı romantizmde parçalanmış, eski müzikteki birikmeli kompozisyonun (*cumulative composition*) geri gelmesine sebep olmuştur. Sonat (bir veya iki çalgı için bestelenmiş, birkaç bölümden oluşan müzik eseri) formu paramparça olmuş, yerine gittikçe artan sayıda az ciddi ve eskisi gibi şematik sayılamayacak kalıplardan oluşan yapılar gelmiştir. Toplumun talebine bu düzeyde boyun eğmenin yanında sanatçıların icralarında da dikkate değer bir başına buyruluk ve uyumsuzluk baş göstermiştir. Kompozisyonlar zorlaşmış ve amatör sanatçılar bu eserleri seslendiremez hale gelmişlerdir. Beethoven bile son devirlerdeki bestelerini yalnız profesyoneller tarafından icra edilebilen yüksek kültürlü bir zümre için yapmıştır. Dahası, herhangi bir eserin icrası için teknik güçlükler çoğalmıştır. Amatör ile usta sanatçının, kolay ile zor bestenin arasındaki mesafenin açılması klasik tür müziğin unutulmasına kadar gitmiştir. Virtüözlerin besteler yapması büyük müzikal yapıtları inanılmaz bir hızla minyatürleştirmiştir. Düşüncenin ve duygunun yüceltilmesi sonucunda ortaya çıkan, icrası zor ve farklı

sanatçılar tarafından farklı icra edilen bu form, evrensel geçerliliği olan uzun ömürlü biçimlerin de sonunun gelmesine neden olmuştur (Say, 1997, s. 339-340).

Romantikler arasında Meyerbeer, Chopin, Liszt ve Wagner'in elde ettiği şöhret tüm Avrupa'yı sararak en büyük şairlerin başarılarını bile gölgede bırakmıştır. Müzik on dokuzuncu yüzyılın sonlarına kadar romantik devam etmiş, diğer sanat dallarına nazaran daha katıksız bir şekilde romantik olma niteliğini korumuştur (Hauser, 1984, s. 201).

### **c. Post-romantizm**

İlki 1914-1918, ikincisi 1939-1945 yılları arasında cereyan eden iki büyük dünya savaşı hesaba katıldığında 1800'lü yılların sonlarında Avrupa'nın oldukça sakin olduğu söylenebilir. Takriben 1870 ile 1914 arası devam eden bu sessizlik döneminde müzik alanında köklü değişikliklere rastlanmaktadır (Boran ve Şenürkmez, 2015, s. 231). Bu sessiz dönemin başlarında Almanya, 1870 ile 1871 yılları arasındaki Fransa - Prusya savaşından sonrası siyasi birliğini oluşturup birleşik bir imparatorluk meydana getirerek güç kazanmaya başlamıştır. Bu dönemde, müzik dünyasında yaklaşık yüz elli sene boyunca hâkimiyetini devam ettiren Alman kültürüne karşı Avrupa'da iki ayrı akımın geliştiği görülmektedir. Birincisi her ülkenin kendisine ait müziği aradığı ve bulduğu 'ulusçu akım', diğeri de Fransız okulunun ortaya koymuş olduğu 'İzlenimcilik'tir. 1870 ile 1910 yılları arasında Avrupa müziği böyle bir süreçten geçerken on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde hemen hemen tüm müzisyenler Wagner'den ister istemez etkilenmişlerdir. Ona karşı çıkanların eserlerinde dahi Wagner'in izlerini bulmak mümkündür. Bu dönemin bestecileri Wagner'in peşinde derin bir anlatım gücüyle Romantizmin sınırlarını zorlamışlardır (İlyasoğlu, 2009). Müzisyenler tonalitenin bilinen kaidelerinin dışına çıkmışlar ve farklı bir dil oluşturma mücadelesini vermişlerdir. (Boran ve Şenürkmez, 2015, s. 231).

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Romantizm gelişimini farklı boyutlarda devam ettirmiştir. Fakat, toplumsal dayatmalar sonucu bireyin hayal dünyasına karşıt başka akımlar da gündemin oluşmasında etkili olmuştur. Bu yeni

akımları maddecilik, gerçekçilik ve doğalcılık olarak sıralayabiliriz. Aslında bu akımlar öncelikle edebiyat dünyasında etkilerini göstermişlerdir. Kısa bir süre sonra resim sanatı da bu etkinin altına girmiştir. Müzik bu akımlardan direkt etkilenmemiş, dolaylı yolla etkiden payını almıştır (Say, 1997, s. 377-378).

Müziği en çok etkileyen on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan sanayileşme sürecidir. Sanayi Devrimi sonucu el sanatları gerilemiş, sanatsal değerin en mühim ölçülerinden olan ‘ince işçilik’ önemini kaybetmiştir. Ucuz ve kaba ürünlerin sanat adı altında piyasaya itilmesi, işi beğeni seviyesinin düşmesine kadar götürmüştür. Bu gerilemenin müzik alanındaki işareti hafif müzik ve dans müziğinin popülerleşmesi ve bir çeşit ‘beğeni salgını’ haline gelmesidir. Operanın hafifleştirilmiş hali olan ‘operet’in aynı süreçte kurumsallaşması ve geniş kitlelerin beğenisini kazanması da o dönemde yaygın olan beğeniye tarif etmekte yeterli olacaktır. Bu dönemin beğeni seviyesindeki düşüşe karşıt olarak bir yandan da ‘düzeyle olan’ı ortaya çıkarma eğilimi hız kazanmıştır. Yüzyılın ikinci yarısında, Romantizm yeni boyutlar kazanmıştır ve bu dönem için geleceğe yönelik buluşların ortaya çıkmaya başladığı dönem de denilebilir. Post-romantizmin (Geç Romantizm) asıl başarısının ‘yeniden toparlanma’ ve ‘sentez’ noktasında olduğu görülmektedir. Liszt, orkestra müziğinin gelişimine öncülük etmiş; Verdi İtalyan operasına farklı bir soluk katmıştır. Wagner sıradan opera seyircisinin beğenisine sırt çevirmiş, opera sanatına yeni bir ruh kazandıran hamlesiyle müzik dünyasını sarsmıştır. Post-romantizmin ortaya çıkardığı sentezin simgesi olarak Brahms gösterilebilir. Zengin müzikal anlatımıyla klasik dönemin biçim anlayışı değerlerini vurgulamış ve romantik duyarlılığı doruk noktalara taşıyarak ‘salt müzik’ anlayışını ortaya koymuştur (Say, 1997, s. 378).

On dokuzuncu yüzyıl Avrupa’daki ülkelerin ulusal bilincinin uyandığı bir çağdır. Bu yüzyıla kadar müziğin gerçek anlamda İtalyan, Alman ve Fransız okulları tarafından temsil edildiği görülmektedir. Zaman içinde gelişen düşünsel ve siyasal akımlar Avrupa’nın tüm ülkelerinde ulusal bilincin yükselmesine neden olmuş; ulusalcılık, kültürde ve sanatta kendisini göstermiştir. Ulusalcılığın temelinde aydınlanma düşüncesinin ve Fransız Devrimi’nin ‘özgürlük’ ve ‘eşitlik’ ilkeleri vardır. Napolyon savaşlarına karşı oluşan tepkinin de ulusal düşüncüyü körüklediği

söylenmektedir. Neticede ulusalcı sanat akımları dışarıdan gelen kültürel baskılara engel olmaya ve kendi kültürel değerlerini öne çıkarmaya başlamışlardır. Bu nedenle de on dokuzuncu yüzyıl Çek, Rus, İngiliz, İspanyol, Norveçli, Polonyalı, Danimarkalı, Finlandiyalı vb. bestecilerin kendi ulusal kimlikleriyle müzik alanında öne çıktıkları bir çağ olmuştur. Bu süre zarfında yüzyılın ikinci yarısında İtalya ve Almanya'daki kent devletler ve küçük krallıklar ortadan kalkmış, İtalya ve Almanya ulusal birliklerini oluşturmuşlardır. Neticede Avrupa siyasal haritası, ulusları temsil eden devletlere ait sınırlarla belirlenen bir görüntüye kavuşmuştur. Tüm bu gelişmeler sonucu müziğin yerelleşmesinden tabii ki bahsedilebilir ancak insani düşünceler ve duyguların her ulusa özgü farklı bir dille anlatılması da evrenselliğe açılan bir yol olarak görülmek durumundadır. Eklemek gerekir ki yirminci yüzyılda farklı ülkelerdeki aydın kesimin öncülük ettiği ulusal akımların temel sorunu müziğe ilişkin olgular olmamış; genelde edebiyat üzerine yoğunlaşmıştır (Say, 1997, s. 433).

#### **1.4. Çağdaş Toplum ve Müzik**

Yirmi birinci yüzyılın ilk dilimini yaşarken geçmişe dönüp baktığımızda iki büyük dünya savaşı, ayın yüzeyine ilk ayak basan insan ve uzayda kurulmuş üsler, yıkılmış imparatorluklar, çökmüş ideolojiler ve gelişmiş teknolojinin hızlanan ivmesiyle ortaya çıkan yeni hayat biçimleri görmekteyiz. Sanat tüm bu hızla gelişen insanlığın mekanik dünyasını yansıttığı gibi, hala bir yerlerde kendisinde saklı kalan romantik duygularının olduğunu bize göstermektedir. Tüm sanat dallarında olduğu gibi müzikte de asırlar boyunca gelişmiş ve artık evrimini tamamlamış sayılan müziğin yerine yeni çağın dilinden anlayan bir müzik arayışına girilmiştir. Bu yeni müzik, çağını yansıtan, değerlerini kendi tarzında bir dille ileten ve bu çağa yakışan bir müzik olmalıdır. Müzik tarihçilerine göre yirminci yüzyılda bestelenen eserler 'post' ve 'neo' ön ekiyle farklı akımlar altında sınıflandırılmıştır. Kimi müzik tarihçilerine göre on dokuzuncu yüzyılın son diliminden; 1880'lerden başlayarak yirminci yüzyılın sonuna kadar bestelenmiş olan eserlerin tümü 'modern müzik'tir. Kimilerine göre ise Modernizm, 1900'lerin ilk günlerinden; I. Dünya Savaşı'nın

zeminini hazırlayan yıllardan başlayarak 1960'lı yıllara dek sürmektedir. 1960'lar sonrası için Postmodernizm terimi uygun görülmektedir (İlyasoğlu, 2009).

Yirminci yüzyıl bilim, teknoloji ve toplumsal yaşam biçiminde büyük değişim ve sıçramalar çağıdır. Buna paralel, sanat da kendini aşan deneysel çabalarla teknolojiye uyum sağlayacak sıçramalarda bulunmuştur. Müzikteki bu değişim tonal müziğin kalıplarını kırmasıyla sonuçlanmıştır. Genel tanımıyla bu 'yeni müzik' üç yüz yıldan beridir kullanılmakta olan (1600 ile 1900 arası) 'tonal müzik' ile bütün bağlarını koparmak ve müzik tarihinde ton-dışı dönemin devrinin başlaması anlamına gelmektedir. Bu süreç doğal olarak gelişmiştir. Çünkü insan tabiatında eskiyle yetinmek yerine yeniyi aramak vardır. Bu arayış içerisinde uyumsuz sesler yirminci yüzyıl bestelerinin temel özellikleri haline gelmiştir. Aslında bu dönemi grotesk seslerin arayışı tarihi olarak nitelendirebiliriz (Say, 1997, s. 468).

Hauser'e göre modern sanat temelden grotesk bir yapıya sahiptir. Ona göre modern sanatta; İzlenimciliğin ahenginden, etkileyici biçimlerinden, renk ve tonlarından tümüyle vazgeçilmiştir. Resmi resim yapan değerler yıkılmıştır. Müzikte melodiye, şiirde ise hayali sinsice ve geri dönülemez bir şekilde ortadan kaldırmıştır. Mutlu eden her süs ve güzel gelen her şey, önü alınamaz bir kaçış içerisinde. Debussy Alman Romantizminin duygusallığına karşı saf bir armonik yapı ve soğuk bir ton kullanmış ve bu Romantizm karşıtlığı Stravinski, Schönberg ve Hindemith'de yoğunlaşarak on dokuzuncu yüzyılın duygu dolu müziğiyle tüm bağlar kesilmiştir. Modern sanatta gaye duyguları değil, akıllı kullanarak resmetmek, yazmak ve bestelemektir (Hauser, 1984, s. 405). Müzik üretiminde yalnız müzik aletlerinin sağladığı imkânlarla sınırlı bir ses dünyası ile yetinilmeyerek, çevredeki tüm seslerden faydalanılması adına elektronik aletlerden yararlanılmıştır (Mimaroglu, 2012, s. 154)

Yirminci yüzyılın yeni ve ilerici akımları hazırlıksız durumda olan müzik severleri oldukça sarsmıştır. Dinleyici karşılaştığı bu yeni buluşu garipsemiştir. Bu gidişatın müzik yapanlar ile dinleyenler arasındaki bağı koparacağı görülmüştür. Hindemith'in sözleriyle "bugün müzikte arz-talep noktasında utanılacak derecede bir uyuşmazlık" olması karşısında yeni müziğin sıradan dinleyiciye ve hatta çocuklara

dahi götürülebilmesi için Prokofiev'in 'Peter ve Kurt'u gibi küçük çocukların bile seslendirebileceği eserler bestelenmiştir. (Sachs, 1965, s. 250).

#### **a. Popüler kültürün kavramsal çerçevesi**

'Kültür' kelimesi, gündelik hayatımızdaki manasına ve algılanışına göre tanımlanmadıkça, kültürün etkisinin, gücünün ve ona bağlı kavramların yeterince tarif edilebilmesi mümkün değildir. Etrafımızda gördüğümüz ve görmediğimiz milyonlarca insanın hayatı, hizmet verdiği veya hizmet aldığı saatlerin dışında, kendisini ertesi gün yine hizmet vereceği veya alacağı ortama bir şekilde hazırlamak için giriştiği olaylar ve nesneler ilişkisinden ibarettir. Bir otobüsü beklerken, sevdiğimiz bir yerde yemek yerken, bize tavsiye edilmiş bir müzik parçasını dinlerken, eğlenmek veya dinlenmek için bir yerlere tatile çıkarken, ders çalışırken, bir şeyleri satın alırken veya tüketirken girdiğimiz her ilişki; önceden kurulmuş ve devralınmış, inşası devam eden bir sisteme yönelten her bağ kültür kavramıyla ifade edilebilir (Smith, 2005, s.27).

Kültür kavramı için yapılmış olan iki temel tanımın kökleri 18. yüzyılın sonlarından itibaren başlayan döneme denk gelir. Raymond Williams muhafazakâr ve hatta klasik olarak tabir edilen birinci tarifinde kültürü 'bir estetik mükemmellik' ölçüsü olarak ele almıştır. İkinci tarif ise Herder'e aittir ve kültürü 'bir yaşam tarzı' olarak tanımlamıştır (Özbek, 2008). Latince kökü '*cultura*' olan kültür kelimesi, ibadet etmek, yetiştirmek, ikamet etmek, korumak, hatta ekin ve hayvan bakımı gibi anlamları da taşımaktaydı (Williams, 2005). Sanayi devrimiyle birlikte kültür kavramı, ruhani gelişimi adlandırmak ve onu maddi ve altyapısal değişimle mukayese etmek amacıyla kullanılmıştır. Williams'a göre, zaman içinde yaşanan tarihsel kaymalar, kültür kelimesine şu üç temel manayı yüklemektedir:

- i. Bir bireyin, bir grubun veya bir toplumun entelektüel, ruhi ve estetik gelişimi;
- ii. 'Güzel sanatlar' manasını ihtiva eden bir dizi entelektüel faaliyetin ve bunlardan oluşan ürünlerin saptanması;

- iii. Bir insanın, bir grubun veya bir toplumun yaşam tarzının, inançlarının ve göreneklerinin tarifi (Williams'dan aktaran Smith, 2005, s. 208).

Bir kültürün hangi topluma ait olduğu veya kimler için ne amaçla ve kimler tarafından ortaya konduğu, kültürden kültüre değişiklik göstereceğinden başlıca konu olan popüler kültür kavramının tanımlanmasında da her zaman farklı düşünürlerin farklı tarifler ortaya koyduğu göze çarpmaktadır. Aslında kültürün tarifinin zor olmasının temel sebebinin insanların dünya görüşlerindeki farklılıklardan kaynaklandığını söylemek yanlış olmaz. Yani her bir bireyin düşünce yapısı farklı olduğu için kültürün veya popüler kültürün tarifinin yapılmasında güçlükler yaşanmaktadır (Erdoğan ve Alemdar, 2005).

Latince'deki '*popularis*' kelimesinden türeyerek dilimizde de kullanılan 'popüler' kelimesi siyasi ve hukuki bir terim olup 'halka ait' anlamındadır. 16. yüzyılda popüler hükümet terimi olarak görülmekle birlikte halk tarafından kurulan ve yürütülen bir siyasal sistem manasına gelmektedir. Bunun yanı sıra, değersiz veya aşağı anlamı da vardır. Daha sonradan yaygın olarak 'rağbet gören' veya 'çok tercih edilen'i ifade eden bu kelime, 'beğenilme çabası' anlamını da içermektedir (Çağan, 2003). Günümüzde ise kelime 'çoğunluk tarafından sevilen ve tercih edilen' anlamına gelmektedir. Siyasi kulvarlarda ise hâkim olan faaliyetlerin ve politik kararların teyidinin ve kabul görmesinin bir mührü olarak kullanılmaktadır. Öte yandan, medyada egemen olan TV ve radyo programlarının, müzik ve film endüstrilerinin siyasi ve kültürel ortamda ortaya çıkardıkları medya ürünlerinin halk tarafından sevilip tutulduğu anlamına gelir (Erdoğan, 1999).

'Popüler' ve 'kültür' kelimelerinin tanımlanması ve açıklanması konusunda nasıl birçok farklı bakış açısı mevcut ise, ikisinin bir araya gelmesiyle oluşan 'popüler kültür' kavramı için de aynı durum söz konusudur. Yani bu yeni kavramın ele alınmasında objektif bir yaklaşımdan söz edilmesi zordur. Halkın bilgi ve beğenisini içeren kültür (Volkskultur) anlamında 'popüler kültür'ün kurucu babası kabul edilen Herder, bu kavramı 'eğitilmişlerin kültürü'ne karşıt bir yerde konumlandırmaktadır. Ona göre Avrupa'da Rönesans sonrası dönemde, organik

topluma layık olan nitelikler yalnız halka ait kültür içinde bulunmaktadır (Özbek, 1999). John Storey ise ‘popüler kültür’ kavramını tam altı ayrı grupta tanımlamaya çalışmıştır. Birinci tanımında popüler kültürü basitçe ‘birçok insan tarafından sevilen ve geniş kesimlerce beğenilen’ şeklinde ayırmış; ikinci tanımıda ise popüler kültürü ‘yüksek kültür olduğuna karar verdiğimiz şeyin ertelenmesi’ olarak tarif etmiştir ki bu görüş popüler kültürün standart altı bir kültür olarak tanımlanması anlamına gelmektedir. Storey, üçüncü tanımında popüler kültürü ‘kitle kültürü’ olarak anlamlandırırken ona ‘ümitsiz bir ticari kültür’ olarak yaklaşmaktadır. Dördüncü tarifinde ise popüler kültürün insanların meydana getirdiği bir mefhum olduğunu söylemektedir. Yani popüler kültür halkın veya bir grubun sahih ve hakiki kültürüdür. Bir başka deyişle halk kültürüdür. Popüler kültürün beşinci tanımında ise Storey, popüler kültürü bir iktidar mücadelesi olarak gören A. Gramsci’nin politik analizlerine işaret etmektedir. Popüler kültürün altıncı ve son tarifi ise yüksek kültür ve popüler kültür arasındaki farkı ortadan kaldıran postmodernizm düşüncesi etrafında şekillenmiştir (Storey, 1993).

Erdoğan’a (1999) göre popüler kültür kavramı birkaç farklı noktadan ele alınmalıdır. Bu yaklaşımlardan birincisi sağın tutucu yaklaşımıdır. Bu yaklaşımda popüler kültür, alçak kültür olarak görülmektedir ve yüksek kültürü temsil etmekte olan Batı’nın aristokratik kültürüne göre aşağı yönleri olduğu öne çıkarılarak ele alınır. Bu görüşün tam aksine Martin Jay (2001) günümüzde yüksek kültür ve alt kesimlerin kültürü gibi bir ayırmadan söz edilemeyeceğini iddia etmektedir. Ona göre söz konusu ayırım kitle kültürü baskısıyla kaybolup gitmiştir. Jay ile aynı görüşte olan Ritzer (2000) ise yüksek ve düşük kültür ya da sanat arasındaki ayırımın ortadan kalkmasına kanıt olarak, üniversiteler, konser salonları ve müzeler gibi yüksek kültüre ait mekânların tüketim sembolü olan alış-veriş merkezlerini taklit etmeye mecbur olmalarını göstermektedir. Bu mecburiyet neticesinde de yüksek ve düşük kültür ortamlarının birbirinden ayırt edilmesi güçleşmiş ve nitekim aralarındaki ayırım zamanla anlamını yitirmiştir.

Popüler kültürün kendi formları üzerinde, teknokratik toplumun olumlu ya da çoğu zaman olumsuz mahiyetteki müdahaleciliği teknolojiye karşı bir çeşit karşıtlık oluşmasına sebep olmuştur. Bu tepki başlangıçta teknolojiye gibi görünse de popüler

kültüre karşı bir tepkiye dönüşmektedir. Zira popüler kültürü teknolojinin belirlediği düşüncesi ve teknolojinin de sanata karşıt olarak konumlandırılması sonuç olarak popüler kültürün sanat karşıtı olarak algılanmasına neden olmaktadır. Geleneksel kültüre her ne kadar karşıt duruş sergiliyorsa da mensupları açısından popüler kültür her zaman bir denge unsuru olarak görülmektedir. Karşıtlık sergiliyor şeklindeki algı ise onun, halkın değerlerinin çöküşüne neden olduğu düşüncesine dayanmaktadır. Bu yüzden popüler kültüre ait roman, şiir, şarkı sözü gibi bazı ürünler önemsiz birer meta olarak görülmekten ileri gidememektedir. Hatta popüler kültür, toplumun birliğine zarar veren; bir yıkıcı güç ve çöküş alameti olarak algılanmaktadır (Bigsby 1999; s:74-75).

Popüler kültürün en önemli özelliği kendiliğinden gelişip yaygınlaşmasıdır. Bu yönüyle popüler kültür, kitle kültürüyle arasında ortak yönler bulunmakla birlikte, genellikle yüksek kültüre karşıt bir konumda yer almıştır. Yalnız popüler kültürün kitle kültürü ile tamamen ayrı olduğu bir özelliği de vardır. Kitle kültürü dönemin siyasi gücünün kültür politikalarına bağlı olarak şekillenmektedir. Tabii ki seçimle geldikleri için iktidarların halkı kültür noktasında da temsil ettiği düşünülebilir. Çünkü iktidarlar halka verdikleri vaatleri yerine getirmekle mükelleftir ve seçmenlerini memnun etmek durumundadır. Bu durum, yukarıdan şekillenmiş kent kültürüne dayalı toplumlar için bazen bir realitedir. Ama kent kültürünü kendi başına oluşturamamış toplumların ortaya çıkardığı iktidarların halk duyarlılığını gözettiklerinden söz edilemeyip, küçük bir bürokrat zümresinin değerlerini topluma giydirmeye çalıştıkları söylenebilir (Kahyaoğlu, 1992). Yani, popüler kültür bir yandan güçsüz ve iktidara tâbi olanların kültürüdür. Bu sebeple de her zaman egemenlik altına alan ve kendisine tabi kılan güçlerin izlerini üzerinde taşımaktadır. Diğer yandansa popüler kültür kendisine karşı olana direnme ve ondan kurtulma çabalarını da bünyesinde barındırmaktadır ve kendi içerisinde çelişkiler içermektedir. Bu çelişki bizi iktidar ve ona karşı direnişin kültür kavramı içerisinde birarada ifadesine götürmektedir. Yırtık kot pantolon giyen bir genç, kot giydiği için Amerikan kültürünü dolaylı olarak desteklerken diğer yandan üzerindeki yırtık olmasıyla da o kültürü boykot edebilir (Fiske 1999).

Popüler kültür ile ilgili eleştirel yaklaşımların temelinde birçok sebep yatmaktadır. Popüler kültür toplumsal birliği bozup dağılmaya neden olan bir mefhum olarak görülmektedir. Popüler kültürün ticari olması, çıkarıcı olması, beşeri ilişkileri tek tip hale getirip sıradanlaştırması, alçak seviyede görülmesi, tutucu olması, anlamsız derecede rasyonel olması, hürriyetleri sınırlandırması ya da en azından böyle olduğunun düşünülmesi ona eleştirel bakılmasının sebepleri olarak sıralanabilir (Bigsby, 1999). Eklemek gerekir ki kapitalist ülkelerde iktisadi ilişkilerin varlığının hissedilmesi her geçen gün artmaktadır. Kültürü üreten zümre kapitalist sistem içerisinde icralar ve metinler yardımıyla ödülleri oluşturmaktadır. Şarkı söylemek gibi sanatsal faaliyetlerle simgelerin oluşturulması ve bu simgelerin yaygın hale getirilmesi sıradan insanların faaliyetleri haline gelmektedir (Rowe, 1995). Grail Marcus'a (1999) göre kesin olan bir şey varsa o da mutlakların yüzyılında modernist hareketin, şüphenin mutlaklığının varlığını ispat etmeye devam ettiğidir. Bu şüphe birbirinden farklı hayatları olan ve bu şüphelerini küçük zümreler halinde bir araya gelerek yaygınlaştırmaya uğraşan bazı insanların şüphesidir. Bu öyle bir şüphe ki bir sözden koca bir skandala, sağlam bir eleştiriye, göz kamaştıran bir reddiye dönüşen, içinden çıkılmaz haller sonunda da onu savunmaya çalışanlarda yok olan bir şüphedir.

Popüler kültürü eleştirenleri Herbert J. Ganz şu dört ayrı grup altında özetlemektedir:

- Birinci grup toplu halde üretim yapanları eleştirenlerdir. Bu grup kültürün yatırım yaparak kâr elde etmeye çalışan girişimciler tarafından üretilmiş olduğuna inanmaktadır. Onlara göre yüksek kâr elde etme hevesiyle yatırımcıların meydana getirdiği popüler kültür insanlara samimiyetsiz gelmekte ve bu nedenle de insanlar tarafından itici bulunmaktadır.
- İkinci grup, popüler kültürün yüksek kültüre zarar verdiğini düşünenlerdir. Onlara göre popüler kültür, yüksek kültürün ürünlerini alıp onu basitleştirmekte ve bu yolla yüksek kültürün üretkenliğini törpüleyip geleceğini tehlikeye sokmaktadır.

- Üçüncü grup ise popüler kültürün izleyicilerinin maruz kaldığı olumsuz etkilerden bahsetmektedir. Onlara göre popüler kültür ürünlerinin, oldukları gibi görünmeyen kişiler tarafından sahte bir memnuniyetle tüketilmesi popüler kültürün muhtemel takipçilerini yanlış yönlendirmekte ve bu yolla da onlara zarar vermektedir.
- Dördüncü grupta ise popüler kültürün topluma verdiği zararlardan bahsedenler vardır. Onlara göre popüler kültür yoluyla insanlar kolay ikna edilir hale gelmekte ve kolayca istenilen yere götürülebilmektedir. Bu durum da dikta heveslilerinin işine yarar ortamlara zemin hazırlamaktadır (Batmaz, 1981).

Popüler kültür kavramına olumlu mana yükleyen kesim, onun hâkim güçlerin egemenliğine karşı direnenlerin kültürü olduğu inancında birleşmektedir. Onlara göre popüler kültür, hegemonyanın zayıf düştüğü, direniş karşısında ideolojinin aciz kaldığı, toplumsal denetimin disiplinsizliğiyle boğuştuğu durumlar üzerine odaklanmaktadır ve kendi başına sürekliliğini devam ettiremez. Popüler kültür mevcut varlığını egemen kültüre karşıtlığına borçludur (Erdoğan, 1999).

## **b. Popüler müzik**

19. yüzyılda gramofonun icad edilmesi ve müzik plaklarının her yerde elde edilip eserlerin istenilen bir zamanda dinlenebilir olması sonucunda müzik sektörü hızlı ve büyük bir değişim sürecine girmiştir. Konserler veya müzik eserleri seri halde üretilerek dağıtılıp tekrar tekrar dinlenebildiğinden, bu ürünlerden faydalanmak için konser salonuna gitmek gibi bir zorunluluk artık kalmamıştır (Attali, 2005). Yalnız, teknik olarak yeniden-üretim orijinalin kopyasını orijinalin alamayacağı bir biçime sokabilir. Ayrıca, orijinal yapının kendisini onu talep edenle orta bir yerde buluşturabilir. Bu yer bir nesne olarak fotoğraf veya bir taş plak olabilir. Büyük bir katedral bulunduğu mekânı terk ederek küçük bir resim karesi içinde bir sanat aşığını ziyaret edebilir. Açık havada icra edilen bir konserin ses kaydı özel bir odada daha sonra keyifle dinlenebilir (Benjamin, 2015 s:14). Benjamin bu durumu şöyle özetlemektedir: “*Bu değişen durumlar sanat yapısının öbür niteliklerini olduğu gibi*

*bıraksalar da, sanat yapıtının şimdi ve burada oluşunun değerini kesinlikle düşürür. (Benjamin, 2015, s. 15)” Yeniden üretimin, müzik ile toplum arasında dolayım kurduğunu söyleyen Adorno ise ‘Müziğin Toplumsal Durumu Üzerine’ adlı makalesinde bu durumu şöyle özetlemektedir:*

*“Sadece yeniden üretilerek dolaysız bir mevcudiyet kazanan, aksi takdirde sadece bir ölü metin olarak var olan üretime hizmet eder; yeniden üretim ayrıca, her tür müzik tüketiminin aldığı biçimdir. Çünkü toplum sadece yeniden üretilen eserlere iştirak edebilir, salt metinlere ise asla iştirak edemez. (Adorno, 2018, s. 72)”*

Müzik tarihindeki tüm bu değişimler içinde en dikkate alınması gereken olay ise teyp kasetlerinin piyasaya çıkışıdır. Bu ürünler daha kolay imal edilip daha kolay çoğaltılabildikleri için sanat eserlerinin bir meta olarak yaygınlaşması sürecini daha da hızlandırmıştır (Akay, 1991). Ancak burada bir kontrol ve mülkiyet sorunu görülmektedir. Bir müzik kasetini satın almış kişi, onu istediği yerde çoğaltıp dağıtabilme özgürlüğüne de sahip olmuş olur. Tam da burada paradoksal bir durum göze çarpmaktadır. Bir müzik eserinin istenildiğinde dinlenebilmesi veya çoğaltılabilmesi, o ürünü orijinalinden her zaman daha aşağı bir konuma yerleştirmektedir. Başka bir deyişle, kayıt ne kadar çok çalınır ve tüketicinin mülkiyet ve kontrolü ne kadar artarsa, o nispette o şeyin kendisi olmadığını sergilemiş olmaktadır (Connor, 2001). Walter Ong (1995), teknolojinin yapay olduğunu ve kabullenilmesi zor olsa da yapaylığın insan doğasının da bir parçası olduğunu ileri sürmektedir. Ona göre toplum tarafından benimsenmiş bir teknoloji yaşam kalitesini düşürmeyip aksine artırmaktadır. Yine müzikten örnek vermek gerekirse içinde birçok müzik aletinin olduğu modern bir orkestranın, bütünüyle bir teknoloji ürünü olduğunu söylemek yanlış olmaz. Keman bir enstrümandır fakat aynı zamanda çağının teknik imkânlarıyla üretilmiş bir alettir. Ya da bir org. Sahip olduğu elektronik donanımıyla muazzam bir makinedir. Kalitelerini bulundukları zamanın teknik imkânlarına borçlu bu iki müzik aleti de, onu kullanmak durumunda olan sanatçı eliyle insan ruhunu derinden etkileyecek pek çok eserin icra edilebilmesine vasıta olmaktadır. Elbette ki sanatçı, belli bir icra gücüne ve kalitesine ulaşabilmesi

için müzik teknolojilerini içselleştirerek ikinci doğası veya ruhunun bir parçası haline getirebilmelidir.

Gramofonun ve radyonun icadı sonrası müzik sektöründe değişim rüzgârları esmeye başlamış; farklı tarzdaki müziklerle yerel müziklerin birleşmesi sonucu melez aşınmalar meydana gelmiştir (Hatch ve Millvard, 1992 s. 63). Gerek toplumun isteklerine dayanan gerekse de yukarıdan inme şekillerle dinleyicilerinin beğenisine sunulan bu müzik türünün bilinen ismi ‘popüler müzik’tir.

‘Popüler’ ve kısaltılmış hali olan ‘pop’ kelimelerinin aynı manayı ifade ettiği düşünülmektedir. Fakat ‘pop’ kelimesi belli bir ajandası olan, gençleri hedefine alan bir müzik türü için kullanılmaktadır: Pop müzik. Popüler müziğin pop müziğe nazaran sınırları daha geniş ve belirsizdir. 1950’li yıllarda gençleri etkisi altına alan müzik türleri için ‘popüler’ kelimesi kısaltılarak ‘pop’ olarak kullanılmış ve bu haliyle Amerikan müzik literatürüne girmiştir. Dünyada ilk pop şarkısı olarak da Johnnie Ray’in (1927-1990) ‘Cry’ adlı parçası örnek gösterilmektedir. Pop müzik tüm müzik türlerinden faydalanılarak oluşmuş bir müzik türüdür (Yiğit, 2004). ‘Popüler’ kelimesinin ise ilk olarak 19. yüzyılda kolay anlaşılır müzikler için kullanıldığı görülmektedir. 1930’lu yıllara kadar bu kelime fazla kullanılmamakla birlikte tam olarak neyi ifade eden bir terim olduğu üzerinde de ortak bir görüş oluşmamıştır. Yine de popüler müzik deyince akıllara caz, blues, folk, rock gibi halk tarafından sevilen türler gelmektedir (Solmaz, 1996 s. 10).

Popüler müzik her zaman kitlelerin eğlencesi olmak gibi bir misyon üstlenmiş ve gündelik hayatın her yerinde kendisine bir yer bulmuştur. Bu müzik türünün üretimi ve tüketimi kapitalizm ile iç içedir. Popüler müziğin oluşturulması, geliştirilmesi ve dağıtılması süreçleri kapitalist sistemle daima iç içe geçmiştir. Popüler müziğin bir meta haline dönüşmesinin en önemli sebebi üretim için lazım olan sermayenin kapitalist sistemde daha kolay bulunabilir olmasıdır. Buna bağlı olarak da müzik onu besleyen sisteme bağımlı halde gelmektedir. Popüler müziğin tanıtımının yapılması ve dağıtılması gibi satın alınması adına yapılan faaliyetler, işleyen ticari bir sistemin varlığına ihtiyaç duymaktadır. Bu durumda da asıl üretici

olan söz yazarları, besteciler, sahne performansçıları ve müzik yapımcıları sermayenin dolaşımı noktasında bakıldığında sistemin en alt kademelerinde yer almaktadırlar. Bu sistem için üretilen popüler müziğin her bir türü, üretim şekilleri, ritim ve melodilerindeki tekdüzelik ve aynı sektör içinde üretilmeleri neticesinde birbirinden ayırt edilebilmesi zorlaşmıştır. Geleneksel toplumu temsil eden halk müziği medyanın da etkisiyle artık kentleşmiştir. Halk müziğinin mevcut sistemle olan etkileşimi sonucunda müzik endüstrisinin ürettiği bütün metalar aslında var olanların tekrarından veya yeniden uyarlanmasından ibaret olmuştur (Yıldırım ve Koç 2004 s. 97). Friedrich Jameson, yinelemenin çelişik işlevinden bahsederken, kitle kültürünün birçok biçim ve üslup geliştirerek; yenilik, teklik veya özgünlük ortaya çıkarmaya çalıştığından bahseder. Yinelemede bizi çelişkili duruma düşüren, metanın seri olarak üretildiğini kulak ardı ederken aynı zamanda da bunu istiyor olmamızdır. Jameson bunu, ilk dinlediğimizde haz almadığımız ama daha sonraki dinlemelerde sevmeye başlayarak hayatımızın bir parçası haline getirdiğimiz popüler müzikte görmektedir. Bir pop şarkısı tekrarlanma yoluyla hatıralarımızın bir parçası oluverir. Artık dinlediğimiz şey kendimiz yani önceki dinleyişlerimizdir (Willis'ten aktaran Erol, 2002 s. 142).

‘Müziğin Fetiş Özelliği ve Dinleme İlkeliği Üzerine’ (*On The Fetish Character in Music And The Regression of Listening*) başlıklı makalesinde Adorno, kapitalist sistemlerde toplumun müzik bilincinin zevk ile ilişkilendirilemeyeceğini, zevk mefhumunun kendisinin demode olduğunu ifade etmektedir. Ona göre dinleyicinin sevdiği müziğe vermiş olduğu duygusal tepki müziğin kendisine verilmiş bir tepki değil, o müziği üreten müzik yapımcılarının veya onu sunan radyo yöneticilerinin ortak başarısının tescili anlamındadır. Benzer bir şekilde, ciddi müzik (klasik müzik vb.) tümüyle kaliteden mahrum muhakemeler sonucunda eklektikleşmiştir. Beethoven’ın Dördüncü Senfonisi’nin ABD’de çok zor bulunabilmesi bu durumun bir ispatı gibidir. Bunun sonucunda da acı bir kısır döngü meydana gelmektedir: Kulağa en aşına gelen müzik en beğenilir müzik haline gelir ve bu yüzden tekrar tekrar çalınır. Dinleyici müziğe daha da aşına olur. Bu da o müziğin daha başarılı olarak algılanmasıyla sonuçlanır. Müzik endüstrisi topluma dayattığı ‘star’ ve ‘best seller’lar yoluyla bir fetiş haline gelmiştir artık. ‘Değişim

değeri' insanlığa ait bütün değerleri alt üst ederek kendisini bir 'eğlence nesnesi' arkasında gizlemeyi başarmıştır. Tercih edeceğimiz ürünü diğerlerinden farklı kılan özelliği kendisini beynelminel bir zorunlu modanın arkasına saklamıştır. Arz ve talep ilişkisinin hikayesi uydurulmuş bireysel nüanslarda yaşamaktadır. Herkesin bildiği 'güzel vakit geçirmek tabiri, herkesin yaptığını yapıp kültür ürünlerini satın almakla eş anlamlı hale gelmiştir. Bu, başka hiçbir şeyi olmadığı için hücrelerini seven mahkûmun durumundan farklı değildir. Çünkü değişim değeri olan ve standart hale gelen kültür ürünleri ne zevk ne de bireyin kendisine ait birşeyler barındırabilir. Bireyin tasfiyesi, yeni müzikal durumun asıl imzasıdır (Adorno, 1985 s. 280).

T. W. Adorno, 'Popüler Müzik Üzerine' adlı makalesinde popüler müziğin standartların müziği olduğunu söylemektedir. Ona göre popüler müzik ısmarlamadır. Popüler müzik eserlerini icra edenler de en az popüler müzik kadar standartlaşmışlardır. Ama müzisyenin standartlaşması, müziğin standartlaşmasına göre farklılık göstermektedir. Diğerleri gibi aleni gerçekleşmez. Müzisyenlere ait bir meslek sırrı gibi algılanan 'şahsi yorum' cılasının altına gizlenmiştir. Bütün ile parça arasındaki bu ilişkinin en önemli etkisi, dinleyicinin parçaya bütünden daha güçlü tepkiler vermeye meyilli hale gelmesidir. Dinleyicinin bütünü kavraması, takip ettiği bu tek parça müzik parçasından kaynaklanan tecrübeye dayanmaz. Daha müzik çalınmaya başlanmadan önce, bütün önceden verilmiş ve kabul görmüştür bile. Bu durumun detaylara farklı derecelerde değer verilmesi dışında, müzik parçasına karşı oluşan duyguyu büyük ölçüde etkilemesi mümkün görülmemektedir (<https://260mc.files.wordpress.com/2010/10/adorno-on-popular-music.pdf>).

Kültür endüstrisi tüketicisinin ihtiyacı olduğu ürünleri üretmekte olduğunu savunur. Ama asıl gayesi tüketiciyi önceden o ürüne ihtiyacı olduğuna inandırmaktır. Kültür endüstrisi tüketiciyi düşünmeye yönlendirmez. Bilakis tüketicie önceden hazırlanıp şekillenmiş düşünceleri sunar. Bu durum tüketici tarafından farkında olmadan kabullenilmiştir. Çünkü tüketicinin kendisi de kitle kültürünün bir aracı olmuştur. Tercihleri noktasında yorum yapabilme yeteneğini kaybetmiştir (Atiker, 1998). Tüketicinin kitle kültürü narkozu etkisiyle tercih kabiliyetini kaybettiği bu

noktada onu en gafil avlayacak durum ise, tüketmesi gereken ürünlerin birbirine olan benzerliğidir.

Geniş anlamda ‘standartlaşma’ üretim olgusunun evrensel bir kavramıdır. Herhangi bir mekân veya zaman içinde geçerli olan tekniklerden ötürü aynı çeşit ürünlerin, aynı şekilde ya da birbirinden az farklı şekillerde üretildiği görülmektedir. Örneğin on dokuzuncu yüzyılın sonlarında henüz ateşli silahlar endüstriler tarafından üretilmeye başlanmadan önce silah üreticileri farklı tür ve şekillerde silah imal etme imkânlarına sahiptiler. Bu silahlar içerisinde yalnız çarpmalı tüfeğin ileri derecede geliştirilmiş şekilde ortaya çıkması, diğer silahların geliştirilip standartlaştırılmasına ve seri üretimine gerek duyulmamasıyla sonuçlanmıştır. Bu tür standartlaştırılmış uygulama ve teknik benzerlikler endüstri dönemi müzik hakkında bize bir fikir vermektedir. Ama kültürel alanda Adorno’nun hedef aldığı genel anlamda standartlaşma değildi. Daha çok o, endüstriyel standartlaşmanın neticesinde ortaya çıkan iki şey ile ilgileniyordu: ‘Parçaların birbirinin muadili olması’ ve ‘sahte bireyselleşme’. Örneğin, 56 model bir ‘Cadillac Eldorado’nun herhangi bir parçası bir başka aynı model araca takılabilir. Aynı durum 56 model Eldorado ile ‘Cadillac Sedan de Ville’ arasında geçerli olmayabilir. Ama bu iki aracın denk düşen parçalarının çoğunluğu birbirinin aynısıdır. Aslında parçaların birbirine benzemeleri de gerekmez; aynı işi görmeleri yeterlidir. ‘Sahte bireyselleşme’, ‘parçaların birbirinin muadili olması’nın kapitalist tamamlayıcısıdır. Parçaların birbirine benzemesi endüstriyel şirketlerin kendi iç mekanizmalarını ilgilendiren bir durumdur. Fakat sahte bireyselleşme, dış süs görevini üstlenmektedir. Birincisi temel benzerliklerini, ikincisi ise yanıltıcı görüntü farklılıklarını anlatmaktadır. Parçaların değiştirilebilirliği üretim maliyetini azaltırken, sahte bireyselleştirme ise çekiciliğini arttırmaktadır. Reklamlar bizi kabuğun özü yansıttığına inandırmaya çalışır. 1956 Eldorado, o ünlü yüzgeç benzeyen kuyruğuyla piyasaya çıkan ilk Cadillac modeliydi. Hemen hemen aynı özelliklere sahip tüm diğer Cadillac modelleri onun yanında sönük kalıyordu. 1957’de diğer Cadillac modelleri de, mekanik olarak pek gelişmemelerine rağmen yüzgeç kuyruklarıyla onu takip etmişlerdi. O yıllarda bu gösterişli ‘Cadillac’lar şıklığa, güce, azamete, maceracılığa; belki de bu imajların

tümüne hiç zahmet etmeden ulaşmanın timsali olmuştu. Kabuk özün önüne geçmişti (Gendron, 1998).

Sanayi devrimini tamamlamış veya hızla devam ettiren Batı’da, özellikle II. Dünya Savaşı sonrası önemli ölçüde kalkınma ivmesi kazanmış olan ABD ve İngiltere gibi ülkelerde popüler müzik oldukça ilgi görmüş ve bu alanda büyük müzik endüstrileri meydana gelmiştir. 1950’lerin ortalarından itibaren halkın büyük bir oranını oluşturan gençler kendi aralarında muhafazakâr değerlere karşı bir ortam oluşturmaya başlamışlardır. Kısa bir sürede kendilerine bu yolda idoller bulmakta da zorlanmamışlardır. Bu idoller genelde müzisyenlerden veya bir müzik grubunun mensuplarındandır. Aynı zamanda teknikte de oldukça ilerlenmiş ve yalnızca bir müzik enstrümanı için bile koca koca şirketler kurulmuştur. Kâr amaçlı müzik endüstrileri himayesinde üretilen popüler müzik bugün bile büyük kitleler tarafından beğenilerek takip edilmektedir. Tabii ki bu müzik türü çabuk sevildiği gibi çabuk da tüketilmektedir. Fakat en ilginç olanı ise kapitalist bir sistemin ürünü olarak üretilen popüler müziğin zamanla estetik düzeyde tüketime direnen ve kendi muhalif kültürünü oluşturmaya çalışan bir müzik tarzına dönüşmüş olmasıdır. Bu müzik türünün adı ‘rock’tır (Kâhyaoğlu, 1992).

### c. Bir başkaldırı müziği olarak rock

Rock müziği için tek bir tarihten söz edilemez. Çünkü bu müzik farklı müzik türlerinin bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Bu müzik türlerinden kısaca bahsetmek gerekirse, **Blues** Afrika kökenli etnik bir müzik türüdür. Adını Batı Afrika kültüründe “acının ifadesi” anlamındaki çivit rengi maviden almıştır. Amerika’da ‘Blues’ yayılmış ve geniş kitlelere ulaşmaya başlamıştır. Zira modern Blues, Afrika kökenlerinin yanında oldukça büyük değişim geçirmiş ve pek çok müzik türünden özellikler barındırır hale gelmiştir. Ancak kendisi değişirken pek çok türü de değiştirmiştir (<https://www.wannart.com/blues-nedir/>). **Rhythm and Blues** (diğer adıyla R&B) jazz, rap, gospel ve blues karışımı, kökeni Afrika’ya dayanan ABD menşeli bir müzik türüdür. Müzikal terim olarak ilk kez 1949’da Jerry Wexler tarafından Billboard dergisinde kullanılmıştır. Günümüzde de popüler bir müzik

türüdür (<http://www.istanblues.org/2013/12/rhythm-and-blues.html>). **Country** müzik, Britanya adalarından Amerika'nın kırsal bölgelerine gelen göçmen halkın geleneksel müziklerinin, tekrardan canlandırılmış bir türüdür. Bu türün başlıca enstrümanları keman, gitar ve gitar ailesinden olan 'banjo'dur. Country müziği, Britanya adalarından gelen eski balladlar (halk şiirleri ve şarkıları) ve onları taklit eden yeni Amerikan şarkılarının birleşiminden meydana gelmiştir (<https://www.bilgiustam.com/country-ve-western-muzik-nedir/>). **Rock'n'roll** ise 1950'li yıllarda ABD'de ortaya çıkmış kökenleri blues ve country müziğe dayanan bir türdür. Gitar, davul, piyano ve üflemeli çalgılar kullanılarak yapılan bir müziktir. İlk başlarda blues yapısı üzerine kurulmuş ve hızlı tempolu dans müziği olarak başlamıştır. Güfteleri genelde gündelik meseleler, aşk ve dans üzerine yazılmıştır. Bu türün en tanınan sanatçılarından bazıları Elvis Presley, Eddie Cochran ve Jerry Lee Lewis'dir. 'Rock and Roll' için popüler müziğin başlangıç noktası olarak bakılmaktadır ([https://www.turkcebilgi.com/rock\\_n%27\\_roll](https://www.turkcebilgi.com/rock_n%27_roll)).

Bazı rock müzik grupları belli bir alt tür olan rock ile anılırken bir başka alt türde eserler verebilir. Bazen de bir eser içinde farklı alt türlerin öğelerine rastlamak mümkündür. Bu durum rock'un ne kadar serbest bir doğası olduğuna da işaret etmektedir. Geçmiş 20. yüzyılın başına hatta biraz öncesine dayanan 'rock'n'roll'-ortaya çıkışında birçok faktör etkili görülse de- temelde 20. yüzyılın ilk yarısında 'rhythm'n'blues' ile 'country' müziğinin birleşmesiyle doğmuştur (Alpman, 2015).

Rock'n'roll'un ilk kıpırtıları müzik yapımcılarının şehrin sesi olarak adlandırılan Vodvil (*fr: voix de ville*) tiyatrolarının bulunduğu 27. Cadde'nin yakınlarında ofis kiralamaya başladıkları 1892 yılına kadar uzanmaktadır. O zamanki popüler müziğin ana ürününün nota kağıtları olması sebebiyle müzik endüstrisi yayınevleri tarafından yönetilmekteydi. Takip eden zaman içerisinde Amerikan Besteciler Derneği'nin de kurulduğu 1912 yılında ilk blues eser olan Hart Wand'ın 'Dallas Blues' adlı eseri basılmıştır (Scaruffi, 2003).

Siyah müziğinin de kendine yer bulmaya çalıştığı müzik sektöründe ilk jazz plağı 26 Şubat 1917 tarihinde New York'ta 5. Cadde ile 6. Cadde'nin kesiştiği 'Garmen District' adıyla bilinen bölgedeki 'West 38<sup>th</sup>' adresindeki binanın on ikinci

katında 'Victor Talking Machine Co.' isimli firma himayesinde 'Original Dixieland Jazz Band' adında New Orleanslı beş beyaz (!) gençten oluşan bir grup tarafından kayda alınmıştır ([https://www.cazkolik.com/PopulerGundem1/104396/Caz\\_tarihini\\_n\\_kaydedilen\\_ilk\\_plagi?.html](https://www.cazkolik.com/PopulerGundem1/104396/Caz_tarihini_n_kaydedilen_ilk_plagi?.html)). Daha sonraki yıllarda siyahi bir şarkıcı olan Mamie Smith'in 'Crazy Blues' (1920) adlı şarkısı, hit olan ilk blues eser olarak kayıtlara geçmiş ve bu başarısıyla diğer siyahi sanatçılara da bu yolun kapısını aralamıştır. Diğer plak şirketleri de Smith'in plak satışlarını yakalayabilmek adına bayan siyahi blues şarkıcıları aramaya koyulmuşlardır (<http://www.redhotjazz.com/mamie.html>). Bu durum kısa vadede siyahi sanatçılar için bir fırsat gibi görünse de dönemin ırkçı politikaları hesaba katıldığında -kökeni siyahilere dayanan bir müziğin ilk plağının beyazlar tarafından doldurulması örneğinde olduğu gibi- şartlar her zaman beyaz sanatçıların lehinde olmuştur. Zira maddi gücü ve imkânları elinde bulunduran beyaz yapımcılardır.

Elektronik enstrümanların yaygın kullanımlarıyla birlikte 1940'lar hem teknikte hem de stilde farklı gelişmelere şahit olmuştur. 1946 yılında Muddy Waters (gerçek adıyla McKinley Morganfield) Chicago'da ilk elektrik blues plağını çıkarmış, Billboard dergisi yazarlarından Jerry Wexler ise bu yeni çıkan blues türüne "rhythm 'n' blues" adını vermiştir (Scaruffi, 2003). Dergi, siyahilerin icra ettiği müzik için kullanılagelen ve ırkçı bir mana içeren 'race record' (İrk plakları) tabirini listelerinde kullanmamak için "rhythm 'n' blues" terimini tercih etmiştir. Bu gelişme ABD'de yaşayan Afro-Amerikalıların sosyal statüleri, ekonomik güçleri ve hatta müzik zevklerindeki değişimi yansıtması noktasında oldukça önemlidir. R&B olarak da bilinen bu müzik türü 2. Dünya Savaşı (1941-1945) sonlarından 1960'lı yılların başlarına kadar süren zamanda Afro-Amerikalıların ortaya çıkarmış olduğu en popüler müzik olmuştur. Ray Charles, Little Richard ve James Brown gibi dünya çapında bilinen müzisyenler günümüzde de en etkili ve yenilikçi R&B sanatçıları arasında gösterilmektedir. (<https://www.georgiaencyclopedia.org/articles/arts-culture/rhythm-and-blues-music-overview>).

1950'li yılların en popüler disk jockey ve rock and roll konseri yapımcısı olan Alan Freed 'Rock and Roll' terimini 'race music' (İrk müziği) damgalaması yerine kullanarak bir başka ırkçılık karşıtı değişime ön ayak olmuştur. Freed, beyaz

müzisyenlerin yeniden seslendirdiği parçalar (*cover version*) yerine orijinal R&B'leri tercih etmiş ve böylece siyahilerin müziğinin beyazlar tarafından kabul görmesinin önünü açmıştır (<https://www.history-of-rock.com/freed.htm>).

Sun Records'ın sahibi Sam Phillips içinde bulunduğu ırkçı ortamda arayış halinde olduğu yetenekli müzisyenlerin siyah renkli olmasının bir engel teşkil edeceğinin bilincindedir. Phillips'in "Siyahi gibi sesi ve siyahi gibi hissi olan beyaz bir adam bulabilsem bir milyar dolar kazanabilirim" deyişi rock müziği tarihinde hep hatırlanagelmıştır. Onun bu sözü para hırsından çok bir durum tespiti olarak algılanmaktadır (<https://www.independent.co.uk/artsentertainment/music/features/elvis-presley-how-sun-records-boss-sam-phillips-discovered-a-star-in-1954-a6713891.html>)

Yine beyaz bir şarkıcı olan Bill Haley'nin ilk rock'n'roll grubu olarak bilinen 'the Comets'i kurduğu 1952 yılında 21 Mart günü ABD'nin Ohio eyaletinin Cleveland şehri rock tarihinin en önemli olaylarından birine sahne olacaktır. O gün Leo Mintz ve Alan Freed adında iki beyaz 'Moondog Coronation Ball' (kısaca *Moondog*) adıyla bilinen dünyanın ilk rock konserini düzenlemişler, siyah ve beyaz gençleri dans etmek üzere bir araya getirmişlerdir. Bu iki vizyonerden Mintz, Cleveland'da siyahilerin yaşadığı bölgede plak dükkânı sahibiyken Freed ise disk jockey ve konser organizatörlüğü yapmaktadır. Konser yalnız dünyada bir ilk olmasıyla değil; bileti olanların bile doluluktan salona giremeyince izdihamların yaşanıp kapıların kırıldığı, insanların üzerlerine itfaiye hortumlarıyla su sıkılıp konserin yarıda kesildiği, bıçakla yaralanma olayının yaşandığı bir karmaşaya dönüşmesiyle de tarihe geçmiştir. Karışıklığın asıl sebebi basit bir basım hatasıdır. Tüm biletler satıldığı için düzenlenmesine karar verilen tekrar konserinin tarihinin ilan üzerinde yazılmasının unutulması üzerine dünyanın ilk rock konseri olarak bilinen 'Moondog'un bir felaket ile anılmasına ramak kalmıştır. Tüm yaşananlar ertesi sabah Cleveland Plain Dealer gazetesinde "Rock and Roll'un büyük patlaması" manasına gelen "Big Bang of rock'n'roll" manşetiyle yer bulmuştur. Başarının mimarı Freed konser akşamı sahnede mikrofona geçtiği an (Şekil 1-1) çoğunluğu siyahi olan izleyiciler, dokuz aydır radyolarından duydukları bu tanıdık ve coşkulu

sesin sahibinin bir beyaz olduğunu gördüklerinde yüzlerindeki şaşkınlığı gizlemekte zorlanmışlardır (<https://www.bbc.com/news/magazine-17440514>):



(<https://www.bbc.com/news/magazine-17440514>)

**Şekil 1-1: Alan Freed radyo dinleyicilerine Moondog'da Hitap Ederken (1952)**

Alan Freed'in oğlu olan Lance Freed, babasının "rock'n'roll"u icat etmediğini; o müziğin zaten mevcut olduğunu ve babasının ise ancak onu doğurtan bir ebe olabileceğini dile getirmektedir. Aynı zamanda bu çocuğun güvenle büyümesine de babasının yardımcı olduğunu söyleyen Lance Freed, müziğin popüler oldukça onu yok etmek isteyenlerin sayısının arttığına; pek çok kişi tarafından beyaz Amerika için bir tehdit olarak görüldüğüne ve babasının rock'n'roll parçalarını çalarak uzun yıllar var olan ırkçı duvarları yıkmaya çalıştığına vurgu yapmaktadır. Freed'e göre babası Alan Freed'in tek hedefi Rock'n'roll hakikatının yaygın hale gelmesi ve farklı geçmişlere sahip insanların tek bir maksatla yani 'müziğin keyfini çıkarmak' için bir araya gelebilmesiydi (<https://www.bbc.com/news/magazine-17440514>)

Siyahi gibi hisseden ve siyahi gibi şarkı söyleyen birini bulduğunda milyar dolar kazanacağını söyleyen Sam Phillips 1954'te Elvis Presley'i keşfetmiş ve "*That's All Right, Mama*" ve "*Blue Moon of Kentucky*" parçalarının bulunduğu ilk

plağını çıkartmıştır. İki yıl önce 1952’de *Sun Records*’u kuran ve Johnny Cash, Howlin Kurt, B.B. King ve Jerry Lee Lewis gibi sanatçıların da kariyerlerini başlatan kişi olarak bilinen Phillips, Amerika Birleşik Devletleri’nin daha özgür ve daha eşit bir ülke olmasına katkıda bulunduğuna inanmaktadır. Siyah ve beyaz güneylilerin müziğinin ırkçılık duvarlarını nasıl yıkabileceğini göstermek isteyen yapımcının, yaptığı kayıtlarla başarıya ulaştırdığı şirketi (*Sun Records*) 50’lerin rock’n’roll devriminde merkez oyuncu niteliğindedir ([https://www.washingtonpost.com/opinions/the-man-who-brought-down-racial-barriers-throughmusic/2015/11/20/b34aa078-870c-11e5-be8b-1ae2e4f50f76\\_story.html?utm\\_term=.b7cd63f5dd8f](https://www.washingtonpost.com/opinions/the-man-who-brought-down-racial-barriers-throughmusic/2015/11/20/b34aa078-870c-11e5-be8b-1ae2e4f50f76_story.html?utm_term=.b7cd63f5dd8f)).

Chuck Berry’nin 1955’te “rock’n’roll”u icat ettiğini öne süren Piero Scaruffi (2003), onun siyah müziği yapan bir siyahi olduğunu söylemektedir. Ama zaman değişmiş; bütün Kuzeydoğu’da beyaz çocuklar ‘rhythm and blues’ dinlemekte ve beyaz müzisyenler ‘country’ müzikle yan yana ‘rhythm and blues’ çalmaktadır. Müzik endüstrisi sonunda siyahi müziğinin beyaz pazarının elinde olduğunu ve toplumsal önyargılara, ırkçı engellemelere ve kapitalizmin baskılarına karşı elinden hiçbir şeyin gelmediğini görmüştür.

Rock’n’roll apansız gerçekleşen bir başarıydı. Müzik endüstrisi Elvis Presley gibi beyaz idolleri öne çıkarıyordu. Ama asıl kahramanlar, çalan ile dinleyen arasındaki sinerjiyi en iyi yakalayabilen Chuck Berry gibilerdi. Yalnız siyahi rock’çılar ve bazı beyaz rock’çılar, gençlerin isyankâr ruh hallerini; antikonformist (düzene karşı) hayallerinin fon müziğini onlara sunabiliyordu. Etkileri uzun ama kariyerleri kısaydı. ‘Rock and roll’, isimleri bilinmeyen siyahi müzisyenlerin bestelediği şarkıları icra eden Presley gibi beyaz şarkıcılara kalmıştı. Beyaz rock’çıların tarzları nispeten daha yumuşak ve nazik hale gelmişti ki bu durum “rock’n’roll”un varoluş sebebine tersti. Buddy Holly, 50’li yılların en önde gelen beyaz rock’çılarından; ‘rock’ın country ile birleşmesi işi Everly Brothers’ın vokal harmonilerine ve Duan Eddy’nin enstrümantal rock’ına götürmüştü. Dönemin etkili müzisyeni tartışmasız Bob Dylan idi. Basit melodiler ve şiirsel şarkı sözleriyle düzen aleyhtarı bir sorumluk üstlenmişti. Bir kuşak ona inanıyor ve onun hayallerini takip ediyordu. Müziği gençliğin tutkularının ifadesi olmuştu (Scaruffi, 2003).

Scaruffi'ye (2013) göre 1960'lı yıllarda İngiltere'de basılan 'Mersey-Beat', rock'ın hikâyesini sonsuza dek değiştirmiş, arkasında koca bir tarihle birden ortaya çıkmıştır. İngiltere'deki müzik grupları "rock'n'roll"un icra ediliş biçimini değiştirmişlerdi. Aynı zamanda, Amerikan halk şarkıcıları da rock'n'roll "tüketilme" şeklini değiştirmişlerdi. 60'lı yılların başlarında gerçekleşen müziğin ve siyasetin birleşmesi, rock müziğinin doğası ve amacı üzerinde kalıcı tesirler bırakmıştı. Rock müziği, toplumun ileri gelenlerine karşı muhalif duruşu ifade etmenin temel aracı, dolayısıyla da hâkim düzene karşı duruşun başlıca tavırlarından biri haline gelmişti. Müzikte, doğası gereği onu "yeraltı" (*underground*) fenomeni yapan bir gelenek vardı. İletişim medyası sistemine karşı alternatif bir iletişim sistemi oluşmuştu. Bu müziğin takipçilerinin sayıları azdı ama az olmak utanılacak değil gurur duyulacak bir şeydi artık. Yetişkinler tarafından ayrımcılığa uğramış olan bu kitle, artık tüm ayrımcılığa uğrayanlara karşı da bir sempati duymaya başlamıştı. Bazen oldukça belirgin hale gelen bu ayrımcı tutum politik nedenlere dayanmakta ve buna tepki olarak da alternatif müzik ile sol politikalar birbirine yaklaşmaktaydı. Devrim, Bob Dylan gibi daha sonra besteci müzisyenler (*folk-singers*) olarak anılan halk şarkıcılarıyla başlamıştı. 1960'lar rock müziğinin 'klasik' çağıydı. Ana alt türler bu yıllarda tanımlanmıştır. Ticari pop müziğe 'alternatif' olarak rock müziği paradigması 1960'larda kurulmuştur.

The Doors grubundan Jim Morrison'ın, Janis Joplin'in, Jimi Hendrix'in ve birçok müzisyenin ölümleri, hızla gelişen fenomeni yavaşlattı. 'Country-rock' 70'li yılların modalarından biri haline geldi ve Eagles gibi başarılı grupların ortaya çıkmasını sağladı. Bob Marley sayesinde Reggae ana akım bir tür haline geldi. On yılın başında, ana müzik olgusu, önceki neslin entelektüel tutkularının doğrudan sonucu olan yeni nesil şarkıcı yazarlarının ortaya çıkmasıydı. Leonard Cohen, Tim Buckley, Nico, Lou Reed, Todd Rundgren, Joni Mitchell, Neil Young, Tom Waits ve hepsinden meşhuru Bruce Springsteen, klasik besteci ile halk şarkıcısını birleştiren bir müzikal şahsiyet ortaya koymuştur (Scaruffi, 2003).

Yaşanan tüm bu dönüşüm süreci zaman içerisinde gerek sanatçıyı, gerekse icra tarzını sertleştirmiş; müzik 'Caz'dan Blues'a, Blues'dan Rock n' Roll'a ve oradan da Rock ve ona ait alt kültürlerle doğru bir kayma yaşamıştır. Rock müziği ilk

çıkış tarihinden bugüne ‘Punk’, ‘Metal’, ‘Hard Rock’, ‘Acid Rock’, ‘Alternatif Rock’, ‘Emo Rock’ gibi birçok alt dala bölünmüştür. Takipçileri bu türlerden hangisine ilgi duyduklarını dış görüntülerinde ve taşıdıkları birtakım simgelerle gösterme yoluna gitmektedir. Hâkim güce karşı muhalif olarak görülen rock müziği, savaş sonrası genç grupların mevcut sisteme dâhil olmama çabasıyla ortaya çıkmasına rağmen sistemin ayrılmaz bir parçası olan popüler kültür aracılığıyla yayılmıştır. Karşıt olduğu yoksulluk, cinsiyet ayrımcılığı ve ırkçılık gibi meseleri ele alarak ortaya çıkan bu müzik, zamanla popüler kültürün en önemli müzik öğelerinden biri olmuştur. Tıpkı caz gibi, ortaya çıkışından bugüne kadar geçirdiği değişimler ile melodisinden pek kaybetmemiş olsa da, söylemleri farklı alt kollarıyla birlikte değişmiş ve kişiselleşmiştir. Hâkim kültürün hegemonyacı dayatmalarına başkaldırı, özellikle Amerikan toplumunda 50’li yıllarda ilk kez ortaya çıkmıştır. Halk o yıllarda hâkim kültürün onlara dayattığı değerleri eskiden olduğu gibi şartsız kabul etmek yerine, radikal bir şekilde sorgulamaya başlamıştır (Özük, 2009).

Amerikan kültüründe gerçekleştirilmiş olan başkaldırı alanlarından en önde olanı konformizme ve tutucu otoriteye karşı olanıdır. Kanun gereği de olsa alınmış olan her polisiye tedbir, muhafazakâr devlet aleyhine bir dışa vurum ögesi haline dönüşmüştür. Başkaldırılan her öge var olan düzene ait muhafazakâr değerlere karşı duruş haline dönüşmektedir. Örneğin, ataerkil aile yapısının kadınları ezen bir mefhum olduğu kabulü üzerinden aile kurumunun kendisi sorgulanmaya başlanmıştır. Beyaz ırkın diğer tüm ırklar üzerinde bir tahakküm kurma düşüncesinin liberal devlet ideali üzerinden yapıyor olduğu düşüncesi yaygınlaşmıştır. Gençlere göre devlet idaresi çıkarları adına silah endüstrisinin bir ayağını oluşturan dış politika yeni bir emperyalizm şeklidir. Üçüncü Dünya ülkelerindeki mücadeleler takdir edilmesi gereken önemli hareketler olarak görülmüştür. Uyuşturucu ve mistisizm temelli yaşam tarzının ve tabiata geri dönüş konularının daha çok vurgulandığı, kapitalist sistemlerin de insanları özgürleştiren bir ekonomik sistem değil, aksine bir köleleştirme yolu olduğu şeklinde söylemler ortaya çıkmıştır. 60’lı yıllara ait en önemli protestolar, yurttaşlık hakları ile ilgili mücadeleler, feminist hareketler, Vietnam Savaşı karşıtı eleştiriler ve yeni solcu öğrenci hareketleri şeklinde gerçekleşmiştir. Beyaz orta sınıf gençler bu dönemde, şirket işlerine ve işlerde

giyilen kıyafetlere, banliyö hayatına, cinsellğin bastırılmışlığına karşı direniş göstermişler ve bunu yaparken de kültürel anlamda burjuvanın değerlerine tamamen zıt olan davranış tarzları geliştirmişlerdir. Kimileri eğitimlerini yarıda bırakırken, kimileri de saçlarını uzatıp sokaklarda eylem yapan gruplar arasına karışmıştır (Ryan ve Kellner 1997)

Daha önce ‘jazz’ ve ‘blues’ gibi müzik türlerinin başına gelen değişim, rock müziği için de gerçekleşmesi kaçınılmaz bir hal almıştır. Medya yoluyla popüler hale gelen rock müziği, yine medyayı beslemeye başlamıştır. Endüstrileşen bir müzik dalı içerisinde bulunan sanatçılar, yeni eserler icra edip hayatlarını devam ettirebilmek için maddiyata ihtiyaç duymaktaydılar. İşte bu yüzden rock’ın o kendine has protest tavrı sekteye uğramıştır. Medya, kitlelerin sesi olmak isteyen sanatçıların protest tavırlarından rahatsız olmakta, ses çıkarmadan itaat etmelerini istemektedir. (Rowe, 1996 s.127).

## İKİNCİ BÖLÜM:

### OSMANLI'DAN CUMHURİYET'E TOPLUMSAL DEĞİŞME ve MÜZİK

#### 2.1. Osmanlı ve Cumhuriyet Döneminde Müzik

Türk mûsikiinin geleneksel olarak üretilip icra edildiği yerler başta Enderun olmak üzere Mevlevihâneler ve tekkeler olmuştur. Bu müziğin çömezlere aktarımı ise notalar ile değil, meşk yolu ile ‘gönülden gönüle’ olmakta ve kolektif hafıza, üstattan çömeze icranın içerisinde iletilmektedir. Bilgi ve tecrübenin öğrenim ve intikalinde ‘usta-çırak’ ilişkisine dayalı, taklit ve tekrar üzerine kurulu olan ‘meşk’ usulü, Osmanlı-Türk müziğinde merkezî yer tutmaktadır. Osmanlı sanatının düşünce sisteminde alanın, aldığı aktarması; emaneti teslim etmesi yani sanatının zekâtını ödemesi gerekmektedir (Behar, 2006, s. 100). Meşk kadar, meşk edilen meşkhâneler de önemlidir. Bunlara örnek olarak saray meşkhânesi, Mevlevihâneler, camiler (ilahilerde), konaklar, evler ve kıraathâneler gösterilebilir (Öğütte ve Etil, 2012, s. 104-105).

Diğer yandan, Batı’daki sürecin benzeri, Osmanlı’da on dokuzuncu yüzyıldan itibaren yaşanmaya başlanmıştır. Bu yüzyıl, Osmanlı’nın geleneksel yapısının çözülerek kapitalistleşme sürecinde yaşama geçirilen Batılılaşma politikalarına işaret etmektedir. İlk olarak ordu düzeninde kendini gösteren ıslahatlar pek çok alanla birlikte özellikle eğitim alanında değişimlerin kapısını aralamıştır. Mehterhâne ve Enderun gibi tarihî ve köklü eğitim kurumlarının kaldırılması Osmanlı-Türk mûsikiine ağır darbe indirmiştir. Saray içerisinde Batı müziğinin ağırlık kazanmasıyla birlikte, geleneksel icracılar ve besteciler kendilerini saraydan dışlanmış hissetmişlerdir. Sarayın yeni kuşağı Osmanlı-Türk mûsiki eğitimi ile değil, Batılı bir müzik anlayışıyla yetiştirilmektedir. Besteler de geleneksel mûsiki alanına değil alafranga müziğe yapılmaya başlanmıştır. Sarayın dışına çıkan ve geçim derdiyle karşılaşan mûsiki kaçınılmaz olarak yeni mekânlara doğru evrilmiştir. Artık müzik meyhaneler, tavernalar ve İstanbul’un kenar sokaklarındaki konaklara düşmüştür. Batı’daki yeniyetme burjuvazinin belirli bir süre aristokrasiye

özenmesine benzer bir şekilde, sarayın müziğine musallat olan genç Bab-ı Ali memurları tüketim çarkına sıkışmış olan mûsikinin ilk müşterileri olmuşlardır. Böylece, geleneksel icra üslûbu olan klasik tavır günden güne unutulmakta veya terk edilmekte, yerini piyasa tavrı denilen icra üslûbu almaktadır. Artık, ‘piyasa’ olgusu ve icrada ise ‘piyasa üslûbu’ ortaya çıkmış; bu piyasada profesyonel ses ve saz sanatçıları ekmeklerini arama yoluna girmişlerdir (Öğütler ve Etil, 2012, s. 105-107).

Aşağıda Osmanlı Devleti ve Türkiye Cumhuriyeti Modernleşmesi ile modernleşme süreçlerinin hem Osmanlı hem de Cumhuriyet dönemi müziğine olan etkisi; 1950 sonrası müziğin gelişimiyle birlikte Anadolu Pop/Rock’ın ortaya çıkışı ve günümüze kadar gelen süreci ele alınmaktadır.

## **2.2. Osmanlı Döneminde Modernleşmenin Müziğe Etkisi**

Türkiye’deki modernleşme hareketleri, ‘*jakoben*’ geleneğin iki önemli özelliğine tam olarak oturmaktadır; bunlar toplumsal değişimin motoru olarak devletin öncelikli rolü ve homojenizasyona giden yolda alt-ulusal (*sub-national*) grup kimliklerinin ve kurumlarının yok edilmesini amaçlayan güçlü bir tutumdur (Webb 2007; s:199). Bu nedenle Türkiye Cumhuriyeti’ndeki modernleşme sürecinin müziğe olan etkisi yalnız Cumhuriyet dönemini kapsamayıp aynı zamanda Osmanlı devrinde müzikteki dönüşümleri de içine alacak şekilde ‘Tanzimat öncesi’ ve ‘Tanzimat sonrası’ alt başlıkları ile çalışmaya eklenmiştir.

### **a. Tanzimat öncesi dönem**

Tarih biliminin alt disiplini kabul edilen müzik tarihi, kendi içinde dönemlere ayrılmaktadır. Hatta Klasik Batı Müziğinin tarihsel dönemleri birbirinden oldukça net bir şekilde ayrılmıştır: ‘Orta Çağ Dönemi’, ‘Rönesans Dönemi’, ‘Barok Dönem’, ‘Klasik Dönem’, ‘Romantik Dönem’, ‘Modern Dönem’ (Say, 1997). Buna karşın Türk Müziğini dönemlere ayırma hususunda bilim ve sanat insanları fikir birliğine varamamışlardır. Bu alanda neredeyse çalışma sayısı kadar sınıflandırma anlayışına rastlamak mümkündür (Vural, 2017).

Bu bölümde Tanzimat öncesi Türk müziği incelenirken Timur Vural'ın '*Türk Müzik Tarihi Dönem Anlayışına Yeni Bir Yaklaşım*' adlı makalesindeki dönem sınıflandırması örnek alınmıştır.

#### ***Kök-Türk ve Uygur Dönemi Türk Müziği (6.yy. ile 10.yy. Arası)***

Döneme ait tespit edilmiş olan ilk saray müzik aleti açık tipteki bir arptır. Erken Hun dönemine (M.Ö. 5 - 4. yy.) ait olan bu arp Saint Petersburg'daki Hermitage Müzesi'nde bulunmaktadır (Vural, 2013, s. 27). Türk mûsikiine dair ilk bulgular Çinliler yoluyla elde edilmektedir. Türk mûsikiinin Chou devrinde Çin tarafından büyük ilgiyle karşılandığına ve M.Ö. altıncı yüzyılda bir Türk bölüğünün Çin'de müzik ve dans gösterisi yaptığına kaynaklarda rastlanmaktadır (Yusupcan, 2009). Bu döneme ait bir diğer müzik türü ise tuğ takımlarının icra ettiği askeri müziktir. Kendine özgü bir saray mûsikii tarzının bu dönemde oluşturulduğu ve askeri müziğin kendine has ritüellerinin olduğu bilinmektedir (Vural, 2016, s. 222).

Yazılı kaynaklarda Türklere ait müzikten ilk defa M.S. 732 yılında Orhun kitabelerinde bahsedilmektedir. Kitabede hükümdarlık alameti olarak bilinen 'tuğ' ile davul anlamına gelen 'köbürge' kelimesi birlikte kullanılmıştır (Özcan, 2003a, s. 545). Dede Korkut'un hikâyelerinde Türk halk mûsikîsine dair önemli izlere rastlanmaktadır (Gökyay, 2006, s. 18).

Yedinci yüzyılda Türk mûsikii teknik olarak sağlam bir altyapıya kavuşmuş ve çevre ülkeler üzerinde tesirli olmuştur. Halk müziği Orta Asya'nın bozkırlarına destan okuyucusu ozan sanatçıların kopuzlarından dökülen nağmelerle yayılmıştır (Vural, 2017).

#### ***Erken İslamiyet Dönemi Türk Müziği (10.yy. ile 14.yy. Arası)***

Onuncu yüzyılda Karahanlılar Devleti'nin son döneminden itibaren Türkler toplu halde İslam dinine girmeye başlamışlardır. Bu durum aynı zamanda Türklerin, Arapça ve Arapların taşıyıcısı oldukları Orta Çağ ilimleriyle tanışmasına zemin hazırlamıştır. Farabi (870 - 950) bu dönemde bilinen mûsikişinas ilk Türk âlimidir.

Aristo'nun ardından ikinci büyük şahsiyet olarak görülen Farabi, Yunan kaynaklarından müziğe ait aktarımlarıyla yeni bir çağır açmış; dahası, '*Kitabu'l - Musika'l - Kebir*' adlı kitabında Yunan kaynaklarında eksik gördüğü mûsiki bilgilerini tamamlamıştır (Vural, 2017).

Bu dönemde Askeri müzik geleneğinin oldukça gelişmiş olduğu söylenebilir. On üçüncü yüzyıldan gelen Safiyyuddin, Sultan Veled ve Abdülkadir Meragi'ye ait besteler bu dönemde kaleme alındığı düşünülen mûsiki eserleridir. Günümüzde halen icra edildiği bilinen bu eserlerin orijinal oldukları kesin olmasa da bunlar müzik tarihinde önemli birer kilometre taşı olarak görülmektedir. İslam dinini kabul etmiş olan Türkler bu dönemde mûsiki alanında önemli gelişmeler kaydetmişlerdir. mûsiki erbabının saraydan görmüş olduğu destek artmıştır. Çalgı formları, akortları ve Türk coğrafyasında halen kullanılmakta olan ses sistemleri bu dönemden kalmıştır. Her devlet askeri müzik aletlerine kıymet vermiş, bu aletler sultanların ve savaş meydanlarının sesi olmuştur. Ozanlar tarafından tüm Türk dünyasında halk mûsikii yaşatılırken; destan geleneği de devam ettirilmiştir (Vural, 2017).

#### ***Erken Evre Osmanlı Türk Müziği (14. yy ile 16. yy. Arası)***

On dördüncü yüzyıl ve on beşinci yüzyılın ilk yarısı Osmanlı Devleti'nin kurulma, dağılma ve yeniden toparlanma aşamalarını kapsamaktadır. Bununla birlikte, on beşinci yüzyılın mûsikide verimli bir asır olduğu düşünülmektedir. Bu yüzyılda Anadolu'da mûsikinin yaygınlaşmasında ve nazari çalışmaların devamında asıl rolü tarikatlar oynamıştır. Kadirilik, Halvetilik, Mevlevilik ve Bektaşilik bu tarikatlar arasında başı çekmektedir. Hacı Bayram Veli, Eşrefoğlu Rumi, Abdurrahim Tırsi gibi tasavvuf önderleri döneme ait dini mûsiki bestekârlarındandır (Vural, 2017).

İstanbul'un fethi ile Osmanlı Devleti on beşinci yüzyılda artık bir dünya devleti haline gelmiştir. İktisadi ve siyasi alandaki gelişmeler dolaylı olarak sanat ve bilhassa müzikte de kendini göstermiştir. Fatih Sultan Mehmed'in şehri fethiyle

başlayan süreçte dünyanın ve Anadolu'nun farklı yerlerinden müzisyenler İstanbul'a gelmişlerdir (Neubauer, 1994, s. 523).

On altıncı yüzyılda; Sultan İkinci Bayezid, Şehzade Korkud, Hasancan Çelebi gibi isimler mûsikiye karşı olan ilgileriyle başta gelen devlet adamlarıdır. Şair, besteci ve sâzende olan ve sekiz adet bestesi günümüze kadar gelen Şehzade Korkud'un 'Gıda-yı Ruh' adlı bir müzik aleti icat ettiği kayıtlara geçmiştir (Öztuna, 1990, s. 307). Bu dönemin Türklerin ulaştığı oldukları en zirve nokta olduğunu söyleyen Öztuna, Türklerin ardı ardına dehalar yetiştirdiğini ve dünya servetinin üçte ikisine sahip olduklarını ifade etmektedir. Öztuna'ya göre bütün bu gelişmişliğe rağmen Türk mûsikii buna denk ilerleme kaydetmemiştir. On altıncı yüzyılda Fransa devleti ile yapılmış olan bir antlaşmadan (1543) sonra Kral Luis François'nın, Kanunî'ye bir çalgı takımı göndermesi ve Kanunî'nin de mücadele azmini düşürür gerekçesiyle bu çalgı takımını geri yollaması dönemin anlayışına az çok ışık tutar niteliktedir (Aksoy, 1985).

Şeyh Abdül Ali, Gazi Giray gibi sanatçılar dönemin yetişmiş büyük bestekârlarındandır. Bunun yanı sıra Alevî-Bektaşî tarikatına mensup halk ozanı Pir Sultan Abdal ve Rûşen Ali Köroğlu halk müziğine ölümsüz eserler bırakmışlardır (Fuat, 2012). Askeri mûsiki diğer dönemlerdeki gibi savaş meydanlarındaki ve saray törenlerindeki yerini korumuştur. Bununla birlikte Anadolu'yu kendine yurt edinmiş mutasavvıf dervişler, dini mûsikiye yeni tarzlar ve yeni besteler kazandırmışlardır (Vural, 2017).

### ***Gelişme Evresi Osmanlı Türk Müziği (17.yy ile 1826 Arası)***

On yedinci yüzyılda İngiltere kraliçesi Birinci Elizabeth içinde 'org'un da bulunduğu pek çok Batı çalgısını, sanatçılarıyla birlikte Osmanlı'ya göndererek büyük şehirlerde konserler verdirmiştir. Yine 17. yüzyılda IV. Mehmet (1648-1687), kızı Hatice Sultan'ın düğün töreni için Venedik elçisi Giacomo Guerrini'den bir opera trupu getirmesini arzu etmiştir. 1675'te de oğlu II. Mustafa'nın sünnet düğünü için aynı istek tekrarlanmıştır. (Aksoy, 1985). On yedinci yüzyılın en tanınan bestecisi şüphesiz ki Buhûrîzâde İtrî Efendi'dir (1640-1711). Türk mûsikisinin tekke,

camî ve klasik mûsîkî türlerinin hemen hemen her formunda esere sahip nâdir sanatkârlarından olan İtrî'nin eserlerinde kalıpların dışında bir melodi örgüsüne rastlanmaktadır (Özcan, 2003b, s. 221). İtrî ile başlayan tırmanış III. Ahmet dönemine denk gelen (1673-1730) Lale Devri'nin desteğiyle ivme kazanmıştır. Devam eden zamanda, III. Selim'in (1789-1897) müziğe yakın ilgisiyle Türk müziği yeni makamlar ve yeni bestecilerle buluşarak kendisine yeni ufuklar aramıştır (Berker, 1986; s. 117). İtrî'yle başlayan, Hamamizadeler, Şakir Ağalar, III. Selimler ve diğer mûsikişinaslarla devam eden devrin Dede Efendi ile son bulduğu görülmüştür. Bu duraklama sebebiyle gelişme sürecindeki aksamanın en önemli sebebi olarak Batı müziği tarzının saraya girmiş olması gösterilebilir (Volkan, 1986).

Osmanlı Devleti'nin Batı'ya ilk yönelişinin Üçüncü Ahmed'in sadrazamı olan Amcazade Hüseyin Paşa'nın askeri dâhil bazı konularda ıslahat hareketlerine girişmesiyle başladığı ileri sürülmektedir. Devletin Batılı toplumlara ilk elçi göndermesi yine bu döneme rastlamaktadır (Karal, 1940). Dönemin padişahı Üçüncü Ahmed'in saltanatının (1703 - 1730) ikinci bölümüne 'Lale Devri' (1718 - 1730) adı verilmektedir. Bu dönemde Enderun-i Hümayun'un, mûsîkî bölümünün oldukça başarılı olduğu bilinmektedir. Öztuna'ya göre halk mûsîkîi ile sanat mûsîkîi, Üçüncü Selim'den itibaren kesin çizgilerle birbirinden ayrılma eğilimi göstermektedir. 1789'da tahta çıkan Üçüncü Selim, on beş ayrı makam terkip etmiştir. Mevlevilere yakınlığıyla bilinen Üçüncü Selim, Dede Efendi ve Nasır Dede gibi isimleri her zaman gözetmiştir. Padişahın isteği üzere Hamparsum Limonciyan ve Nasır Dede, nota yazımı ve nazariyat üzerine kitaplar kaleme almışlardır (Fuat, 1995). Beste ve güfte ilişkisi derin bir boyut kazanmış, melodi ve müzikal form alışılmışın dışına çıkabilmiştir. Birçok yeni makam Türk mûsîkiine bu yüzyılda kazandırılmıştır. Nota yazımı ve mûsîkî nazariyatı bir temele oturmuş ve böylece yapılmış olan eserlerin yok olmalarının önüne geçilmiştir. Mehter mûsîkîi geleneği bütün Osmanlı topraklarında yaygın hale gelmiş ve dünyanın en büyük mehter takımı bu devirde teşkil edilmiştir (Çelik, 2011). Ayrıca 1606 - 1679 yılları arasında yaşamış olduğu düşünülen Karacaoğlan, bu devrin en ünlü ozanı olarak kabul edilmektedir (Fuat, 1995).

İkinci Mahmud'un Yeniçeri Ocağı'nı 1826 Mehter Takımı ile birlikte kaldırmasıyla yerine 1831 yılında Muzıka-ı Hümayun kurulmuştur. Padişaha ait bu müzik topluluğunun teşkil edilmesinden üç yıl önce 1828 yılında, İstanbul'a getirilen İtalyan besteci Giuseppe Donizetti (1788-1858) Nizam-ı Cedid Ordusu'na eşlik etmesi amacıyla kurulmuş boru takımını bir bandoya çevirmiştir. Bu yeni müzik topluluğunun (Muzıka-ı Hümayun) başına getirilen Donizetti, başında bulunduğu kurumu çok kısa süre içerisinde Avrupa'daki örneklerine benzer modern ve geleneksel sanatları içeren bir müzik okuluna dönüştürmüştür(Alaner, 1986, s. 74).

On sekizinci yüzyıl, Türk mûsikiinde Nayi Osman Dede (1652 - 1730), Üçüncü Selim (1761 - 1808), Abdülbâkî Nâsır Dede (1765 - 1820) Hamâmîzâde İsmâil Dede Efendi (1778 - 1846) gibi sanatkârların isimlerinin öne çıktığı bir dönemdir. Devrin sanatçılarından Nayi Osman Dede kendisinin geliştirmiş olduğu müzik yazısı ile dergiler yayınlamıştır (Doğrusöz vd., 2007).

Özetlemek gerekirse Osmanlı Devleti'ndeki mûsiki eserlerinin çeşitliliğinin altında on dördüncü yüzyıldan bugüne Anadolu'nun müzik merkezleri ve bu merkezlerde yetişmiş olan müzisyenler yatmaktadır. Anadolu'nun hâkimiyetini takip eden süreçte çeşitliliğini kazanmaya başlayan mûsiki, yüzünü çevirdiği Rumeli topraklarından da kendine nitelikler katarak, bir nevi 'imparatorluk müziği' olarak adlandırılabilir bir biçime kavuşmuştur. Kazandığı birikimler sonucu Osmanlı mûsikii, değişim ve gelişimini zaman içerisinde devam ettirmiş ve böylece güçlü bir sanat temeline oturmayı başarmıştır (Uçan, 2015, s. 49). Bu temelden bahsetmek gerekirse Osmanlı'da müziğin meşk ile icra edildiği mekânların incelenmesi gerekmektedir. Meşkin mûsıkideki temel mantığı hocanın icra ettiği müzik eserini talebenin hafızasında tutup sonrasında kendisinin icra etmesidir. Talebe tekrar yoluyla eserin icrasını öğrenmiş olmaktadır. Sürekli tekrar ederek eseri icra eden öğrenci bu yolla müziksel teori, çalgı yeteneği ve sonuçta da kendi tekniğini geliştirebilmektedir. Meşk usulü incelendiğinde belirli bir mekânda icra edilmediği görülmektedir. Saray, cami, ev, kahvehane gibi farklı amaçlara hizmet eden mekânların çoğunda mûsiki icra edilebilmektedir. Müzik icrasının aydın, cahil, usta, amatör gibi ayrımları olmamakta; bilakis meşk usûlü bu farklılıkların bir araya

gelmesine vesile olmaktadır (Behar, 2006). Ayrıca, Osmanlı Devleti'nin son yüzyılına kadar müziği tek meslek olarak benimseyen kimselere rastlanmazdı. Bestekâr veya icracılar geçimlerini farklı mesleklerden sağlıyorlardı. Profesyonel müzisyen mantığının, o devirde geçerliliği bulunmamaktaydı (Behar, 2006, s. 60). Mehter müziği ise sadece Osmanlı Devleti'nde değil, Batı toplumlarında dahi oldukça etkili olmuştur. Mehterin savaş meydanlarındaki etkisi Batı müziğine de konu olmuş ve hatta Batılılar kendi müziklerinde mehteri örnek almışlardır. Beethoven, Brahms, Haydn, Wagner gibi müzisyenlerin ünlü eserlerinde Osmanlı ezgilerini bulmak mümkündür. Batı operalarında dekorların dahi Osmanlı motifleriyle bezendiği görülmektedir. Viyana kuşatması gibi tarihi olaylar bu operalarda sahneye konmuş ve böylece Osmanlı adı bu salonlarda hep yankılanır olmuştur (Quataert, 2011, s. 37). Bu hayranlık özellikle Viyana Kuşatması sonrası Batılarda gözlemlenmekte; Osmanlı tarzı elbiseler, Osmanlı sofrası ve Osmanlı gelenek-göreneklerine olan ilgi dikkate değer derecede artmaktadır. Türkler geleneklerini müzik, tiyatro gibi sanatsal faaliyetler yoluyla tanıtmaktaydı. Batı'da Birçok müzisyen Alaturka müzik icra etmiştir (Schmidt-Jones, 2013, s. 205). Hatta Batı'daki Osmanlı elçilik binalarında bile mehteran bölükleri bulunmaya başlamıştı. Devletin gücü ve haşmeti mehter mûsikii yoluyla karşı ülkelere gösterilmekteydi. Batılıların Osmanlı Devleti'ne imrenmesinde mehter müziğinin büyük payı olduğu görülmektedir. Bazı Batılı müzik uzmanları Osmanlı'ya gönderiliyor; mehter müziği inceleniyor ve bu müziğin benzerleri kendi ülkelerinin ordularında kullanılıyordu (Uçan, 2015, s. 51).

#### **b. Tanzimat sonrası dönem**

İkinci Mahmud'un Yeniçeri Ocağı'nı ve Mehter Takımı'nı 1826 yılında lağvettikten sonra yerine 1831 yılında kurduğu Muzıka-yı Hümâyun, ilk önceleri bando özelliği ile teşkil edilmişse de daha sonra kadrosunu genişletmiş; 1840'lı yıllarda ise bünyesinde küçük yaylı çalgı topluluklarını da bulundurmaya başlamıştır. Askerî müziğin dışındaki türleri de icra etmesi sebebiyle bu yapılanmanın bir konservatuar niteliği kazandığını söylemek mümkündür. Müezzi-nân, Fasil Takımı, Orkestra gibi birimlerle buluşturulmuş olan Muzıka-yı Hümâyun, zamanla 'tiyatro',

‘orta oyunu’, ‘cambazlık’, ‘hokkabazlık’, ‘koro’, ‘Karagöz’, ‘kukla gösterileri’ ve hattâ ‘Opera’ ile ‘Operet’ gibi bölümleri de bünyesine katarak kendine öz farklı bir eğitim teşkilâtı haline gelmiştir (Karamahmutoğlu, 1999). Muzıka-i Hümayun öncesinde mûsiki eğitimi Enderun’da verilmekteydi. Mehterhanede yalnızca savaş müziği değil, birçok türde farklı eserler icra edilmekteydi (Alaner, 2000, s. 72).

Muzıka-i Hümayun, başına İtalyan opera bestecisi Donizetti’nin getirilmesiyle Batılı bir müzik teşkilatı olarak ortaya çıkmıştır. Kısa süre sonra askeri bando haline gelen teşkilat, 1829 yılında konserler vermeye başlamıştır. Donizetti, bu bandoyu Batılı tekniklere göre geliştirmiş ve öğrencilerini bu yönde yetiştirmiştir. Avrupa’dan müzik aleti ile eğitmen desteği alan ve Batılı nota tekniğini Osmanlı’ya getiren Donizetti’nin Paşa ilan edilmesi, sarayın modernleşmeye dair olumlu tutumunun bir işareti olarak görülmektedir (Say, 1997). Geçmişte üstün Osmanlı mûsikii karşısında eli kolu bağlı olan Batı müziği ve tekniği artık sarayda istediği yeri elde etmiştir. Tören ve eğlencelerde mehteran bölükleri yerine bandolar boy göstermektedir. Ancak, Donizetti Paşa’nın vefatından sonra eğitsel faaliyetlerin sayısı eskisi kadar olamamıştır (Say, 2010). Donizetti’nin, gençlerin sarayda müzikli oyunlar oynamak üzere yetiştirilmesi için Batı’dan istendiği söylenmektedir. Benzer bir sebeple 1848 yılında İtalyan eğitmenler belirli bir maaş karşılığı çalıştırılmak üzere saraya getirilmiş; şan, saz, orkestra, koro ve dans eğitimlerine başlamışlardır (Karamahmutoğlu, 1999). Batı müziğinin Tanzimat sonrası bu denli rağbet görmesinin ve eğitilmiş kesimin bu müziği sahiplenmesinin bir başka nedeni olarak da çıkar ilişkileri örnek gösterilebilir. Birçok aydın kişinin devlet kurumlarında yer alabilmek için Batıcı tarzı benimser görüldüğü söylenebilir. Bu sebeple Osmanlı müziği dışlanmış ve Batı müziğine olan alaka artmıştır. Geleneksel müzik bir eğlence aracı gibi görülmüş ve hatta küçümsenmiştir. Tüm bu gelişmelerle beraber sarayda geleneksel mûsikiyi sevip ona destek verenlerin sayısı yine de oldukça fazladır (Ayas, 2014). Eklemek gerekir ki sırf Yeniçeri Ocağı’na duyulan tepkinin sonucunda mehterin arka plana atılması ve onun yerini Batı müziğinin ikâme edilmesi yanlış birtakım uygulamalara yol açmıştır. Bir yandan Türk mûsikiinin en mühim müesseselerinden biri ortadan kalkarken diğer yandan da Batı müziği alanında kendine özgü eserler ortaya konamamıştır (Zümrüt, 1999, s. 84).

On dokuzuncu yüzyılın en bilinen isimlerinden Hacı Arif Bey (1831 - 1885) Muzika-i Hümayun'da asker müzisyenlere hocalık yapmıştır. Şarkı formunun gelişmesi ve yaygın hale gelmesinde önemli rolü olan Arif Bey, Kürdili Hicazkar makamı ve Müsemmen usulünü terkip etmiş, on dokuzuncu yüzyılın önemli şahsiyetlerindendir. Hacı Arif Bey'den sonra klasik üslupta beste geleneği sürmüş olsa da eskisi kadar rağbet görmemiştir (Uslu, 2015, s. 94). Çünkü Osmanlı Devleti'nin bu yüzyılda siyasi ve ekonomik sıkıntılar içine girmiş olması mûsikinin arka planda kalmasına neden olmuştur. Devlet, hâkimiyeti altındaki bazı eyaletlerde çıkan isyanlarla uğraşmakta ve bu durum ülkenin ekonomisini etkilemektedir. Şehirlerde yaşayan insanlar geçim sıkıntısı çekmeye başlamıştır. Artık mûsikişinaslar hayatta kalma mücadelesine girmişlerdir. Bilhassa Batı etkisi ile 'opera', 'kanto' ve 'tango' müzikleri yüksek tabaka arasında rağbet görmekte; bu nedenle de Türk sanat mûsikii can çekilmektedir. Dönemin en bilinen bestecileri İsmail Hakkı Bey (1883 - 1923), Rahmi Bey (1864 - 1924) ve Tanburi Cemil Bey'dir (1873 - 1916). Kayıt altına alınabilmiş eserleri sayesinde Tanburi Cemil Bey'in geleneksel tavrı, Osmanlı mûsikiinin bugüne kadar ulaşabilmesine vesile olmuştur. Bu dönemde sanat müziği artık saray dışında yoğunlaşmaya başlamıştır. Saray müziği tabiri yine bu dönemde kaybolarak şehir müziği kimliği kazanmıştır. (Vural, 2017). Aslında, Alafranganın Osmanlı sarayına girdiği dönemde dahi Türk mûsikiinde oldukça değerli sanat eserleri göze çarpmaktadır. Fakat, yaşanan siyasi gelişmeler nedeniyle Türk mûsikii halk tabanına inerek canlılığını devam ettirirken, Batı müziği ise devlet eliyle kurumsallaşmaya devam etmiştir (Ayas, 2014, s. 90).

Batı müziğinin Osmanlı ile ilk resmi etkileşimi Fransa kralının Kanuni Sultan Süleyman'a bir çalgı topluluğu göndermesi ile başlamıştır. Bu tarihten itibaren çok sesli Batı müziği Türk müziği ile karşılaşmış, ileriki yüzyıllarda ise ekonomik ve siyasi koşullara denk etkisini göstermiştir. Batı müziğinin Türk müziği üzerindeki etkisi Tanzimat ile ortaya çıkmış ve ordudan başlayarak Osmanlı toplumunun birçok kültürel değeri üzerinde kendini göstermiştir (Uçan, 2015, s. 52-53). Bilindiği üzere tarihte Osmanlı modernleşme sürecinin başlangıcı olarak Tanzimat Fermanı gösterilmektedir. Ancak, Tanzimat'ın ilanı öncesinde de bazı değişiklikler yapıldığı gözlemlenmektedir. Buna örnek olarak Üçüncü Selim'in, Batı modelini örnek alan

ve yeni nizam anlamına gelen bir askeri kurum olan ‘Nizam-ı Cedit’i teşkil etmesi gösterilebilir. Bu kurumun içerisinde trampet veya borazan çalan askerlere rastlanmaktadır (Alaner, 2000, s. 73). Yalnız; Dede Efendi gibi bir ismin de yetişmesinde rol oynamış olan Üçüncü Selim, Osmanlı mûsikiine ve devrin müzik adamlarına vermiş olduğu değerle bilinmektedir. (Say, 2010).

Avrupa müziğine gösterilmekte olan alaka sosyal yaşamda fark edilmeye başlamıştır. Pera’da bulunan Naum Tiyatrosu’nda opera ve operetler sahneye konmuştur. İlk zamanlarda bütün eserler Fransızca oynanmaktaydı. Bunun sebebi sanatçıların çoğunlukla Ermeni, Musevi ve Rum olmalarıydı. İlk Türkçe opera 1840 yılında oynanmıştır. Dört yıl sonra ilk Türkçe librettoyu ise şâir-i âzam Abdülhak Hâmid Bey’in babası olan Hayrullah Efendi yazmıştır (Kosal, 1999).

Tanzimat Dönemi’nde İstanbul’da Batı müziği eserleri sarayın dışındaki mekânlarda da takip edilebilir olmuştu. Babasından farklı olarak özel hayatında Batı mûsikii dinleyen Sultan Abdülmecid, Naum’daki operalarla ilgilenmekteydi. Hatta operaları takip ettiği gibi, tiyatrodan maddi desteğini de esirgememekteydi (Aksoy, 1985). Fakat Sultan Abdülmecid döneminden sonra gelen, Sultan Abdülaziz döneminde Batı müziği üzerine yapılan siyasi eğilimde, farklılıklar göze çarpmaktadır. En azından önceki dönemlere göre farklı bir tablonun varlığından söz edilebilir. Mahmut Ragıp Gazimihal, (1939) Sultan Abdülaziz’in bestekâr olmasına ve hatta Batı tarzda bestelerinin olmasına rağmen Batılı mûsikişinaslara karşı iltifatının ileri düzeylerde olmadığına işaret etmektedir. Hatta Gazimihal, Sultan Abdülaziz devrinde atılan ilk adımların ileri gitmenin aksine kat kat geriye gittiğinden bahsetmektedir. Yazarın, en iyi ihtimalle Sultan Abdülaziz döneminde Batı müziğinin görmesi gereken değeri görmeyip hatta yerinde saydığını iddia ettiğinden bahsedilebilir.

Geneli itibarıyla Batı müziğinin resmi törenlerde, kamusal alanlarda, hatta Cuma selamlıklarında dahi yer bulması; bununla birlikte yüksek tabaka arasında gördüğü gittikçe artan itibarı zamanla geleneksel müziğe karşı bir aşağılama ve hatta bir başka ifadeyle oryantalist bir söylemin gelişmesine neden olacaktır: ‘Tek sesli’ ve ‘çok sesli’, ‘gelişmiş’ ve ‘az gelişmiş’ kavramları üzerinden geleneksel müziğe

yönelik bir önyargının oluşturulmasına çalışılmıştır. Bu meselede yazarların etkisi de göz ardı edilmemelidir. Örneğin; Charles Fonton, Doğu müziğini Asya'nın ruhuna uygun olarak gevşek ve cansız bulmaktadır. Fonton'a göre Batı müziğinin hızı ve içindeki canlılık diğer müziklerde yoktur. Ona göre her türlü duyguyu uyandırıp harekete geçiremeyen Doğu müziğinin en büyük "kusuru" monoton olmasıdır. Doğu müziğindeki tekdüzelik ne kadar güzel bir melodi meydana getirirse de dinleyende hep aynı duyguyu ortaya çıkarıyorsa ruhunun uykusunu getirecek ve onu uyuşturacaktır (Fonton, 1987, s. 58). Osmanlı müziğine dair bir başka oryantalist tez ise kökeni ile alakalıdır. Türk müziğini gelişmişlik ve kuramsallık noktasında değerlendiren Toderini 'modern Farsça' olduğunu iddia ederek polemikçi bir yaklaşım sergilemiştir (Toderini, 2012, s. 119). Bu yaklaşım daha sonraları başta Ziya Gökalp olmak üzere birçok yazar üzerinde etkisini gösterecektir. Oryantalist düşüncenin on dokuzuncu yüzyılda yerleşmiş olan bir başka yaklaşımı ise tek sesli Doğu müziğinin kişinin çok sesli düşünmesine olanak vermediği; bu nedenle de çoğulcu ve eleştirel yaklaşımların Doğu toplumlarında gelişmediği iddiasıdır. Aynı doğrultuda tek sesli müzik Doğu'nun tek tanrıcılığıyla, "Doğu despotizmiyle" ve "Doğu bağınazlığıyla" özdeşleştirilmiştir. Jules Rouanet '*Müslümanın müziği*' olarak nitelendirdiği Türk müziğinin temel özelliğinin tek seslilik olduğunu söylemiş ve bunu Sami ırkının "çokluğa akıl erdiremeyişi"ne ve tevhid inancına bağlamıştır (Arel, 1969, s. 57). Batı'da durum böyleyken Doğu'da; yani Osmanlı topraklarında da İsmail Dede Efendi'nin, (1778 - 1846) asırlar önce Batılı müzik tarzına tepki olarak Rast makamında ve 'vals' ritminde bir semai olan '*Yine bir gülnehal*' adlı eseri kaleme aldığından bahsedilmektedir. Söz konusu eseriyle İsmail Dede Efendi'nin Batı toplumlarına vermiş olduğu mesaj Doğu toplumlarının mevcut mûsiki birikiminin, Batı eserlerinin benzerlerinin üretilmesi ve icrası söz konusu olduğunda da etkili olabileceğidir. Hacı Arif Bey ve Şevki Bey gibi bestekârlarca da süregelen hem Batılı müzik formlarıyla yarışmak hem de klasik akımın ağır kurallarından sıyrılmak amacıyla girilen bu arayış, geleneksel saray müziğini Cumhuriyet dönemine kadar devam edecek bir düşüş evresine sokmuştur. Neticede, 1913 yılında açılan ve hem geleneksel hem de Batılı tarzda eğitim-öğretim hizmeti veren 'Dâr'ül-Bedâyi'de Batı müziği alanında hizmet veren bölüm geçici olarak hizmet vermeme kararı almıştır. Birinci Dünya Savaşı sebebiyle 1916'da tümüyle kapatılan bu eğitim kurumunun

yerine, 1917’de ‘Dâr’ül-Elhân’ kurulmuştur. Dâr’ül-Elhân’da hem Türk hem Batı müziği eğitimine başlanırken, okulun maddi sıkıntıya girip kapanışa doğru gittiği dönemde öncelikle Batı müziği kısmının kapatılması tercih edilmiştir. Dünya savaşının devam ettiği yıllarda okulun tümüyle kapatılması kararı alınmış, Cumhuriyet döneminde ise yalnız Batılı manada bir müzik eğitimi kurumu olarak hizmet vermek üzere ‘konservatuvar’ adı altında yeniden hizmete açılmıştır (Paçacı, 1999, s. 110).

Meşrutiyet döneminde evlilik, aile, hukuk gibi toplumsal meselelerin yanında kültürel meselelerin tartışılmasında müzik her zaman odak noktada olmuştur. Özellikle Ziya Gökalp’in, müziğin bir kültürel biçim olarak milli bir karakterle baştan inşası yaklaşımı dikkate değerdir. Bu dönem Türk müziğinin kökleri üzerine tartışmalarla geçmiştir. Türkçü aydınlar bilhassa milli bir müzik tarzı oluşturabilmek için yabancı müziğin tamamen terk edilerek halk müziğinin öne çıkarılması gereği üzerinde durmaktadırlar. Necip Asım ‘*İkdam*’ ve ‘*Türk Yurdu*’ neşriyatlarında çıkan yazılarında Türk müziğinin Yunanlılara dayandığını, Arap dünyası yoluyla da Türklere geldiğini ileri sürmüş; ulusal bir müzik kültürüne oluşabilmek için ise - Macar halkının yaptığı gibi- ‘halk havaları’nı Batı müziği teknikleriyle baştan derlenmesi gerektiğini savunmaktadır (Ayvazoğlu, 1996, s. 48). Gerçekleşmiş olan bu ulusal müzik arayışı, ulus devlet oluşturma sürecinde erken Cumhuriyet döneminin siyasetçilerince de benimsenecek; kültür politikalarının oluşturulması noktasında bu görüşler referans olarak kabul görecektir.

Böylece, Klasik Batı müziği kültürünün Türkiye’de oluşmasına ortam sağlayan süreç, yukarıda bahsi geçen diğer gelişmeler sonucunda asıl olarak İkinci Mahmut’un 1826 yılında Yeniçeri Ocağı’nı ve doğal olarak da Mehter Takımı’nı kaldırıp yerine 1831 yılında ‘*Muzıka-i Hümayun*’u’ kurmasıyla başlamıştır (Kütahyalı, 1981, s. 100-101). Batı müziğinin resmi çevreler ve seçkin kesim arasında bu denli yer edinmesi, kamusal alanda protokole dair birçok organizasyonun içinde yer buluyor olması köklü bir değişimin işareti olmakla birlikte söz konusu süreç geleneksel müziğin icra edildiği ortamların dönüşümüne etki etmiştir. Seçkin tabaka olarak adlandırılan kişilerin Batı müziğine karşı ilgisiyle saray ve konaklardan Batı müziğinin yükselmesi, geleneksel müziğin bestecilerinin ve icracılarının

üzerindeki koruma kalkanının yok olmasına sebep olmuş; Türk mûsikii Topkapı'nın meyhanelerine ve Boğaz'ın Rum tavernalarına sığınmak zorunda kalmıştır (Öğün, 2000, s. 434).

### **2.3. Cumhuriyet Döneminde Modernleşmenin Müziğe Etkisi**

Popüler müziklerin yaygın hale geldiği ve müzik sektörünün bilhassa plaklar sayesinde gelişim göstermiş olduğu yirminci yüzyılın ilk yarısını, popüler Türk müziği tarihinin ilk evresi olarak kabul etmek mümkündür. Zira 1950'lerden sonrasını gerek müzik teknolojilerinin gelişimi bakımından gerekse siyasi ve toplumsal gelişmelerin müziğe yansımaları bakımından farklı bir dönem olarak değerlendirmek yerinde olacaktır (Küçük Kaplan, 2016, s. 37). Bu nedenle, bu tez çalışmasında Cumhuriyet dönemi modernleşmesinin müziğe olan etkisi, 'erken Cumhuriyet dönemi' ve '1950 sonrası Türkiye'de müziğin gelişimi' alt başlıkları ile incelenmektedir.

#### **a. Erken Cumhuriyet dönemi**

Ulus-devlet anlayışı üzerine kurulan bu yeni yapılanmada ulusal kimlik oluşturulurken eski Türk kültürü öğeleri öne çıkartılarak bir güç elde edilmesi düşünülmüştür. Batı müziğinin yaygınlaştırılmasıyla birlikte yeni bir Türk müziği anlayışı, bizzat devlet idaresi tarafından yönetilen ve belirli bir politika doğrultusunda alınan kararlarla uygulamaya geçirilmiştir (Gusfield, 1967, s. 351-362). Oluşturulması amaçlanan müzik devriminin tasarımı ve uygulaması noktasında farklı bir yapı göze çarpmaktadır. Hem uluslaşma hem de Batılılaşma anlamında ikiliğe sahip bu yapı çoğunlukla Batılılaşma yönünde eğilim göstermiş; 1920'li yıllardan sonra da daha çok Batı müziğine yakın bir biçim almıştır (Uçan, 2015). Yepyeni bir ulus oluşturmak amacıyla yola çıkmış olan ve bu süreçte birçok reform yapmayı amaç edinen Cumhuriyetçi kadrolar, ideolojilerini meşrulaştırabilmek için öncelikle kültür sahasına odaklanmışlardır. Ulus devlet anlayışını yerleştirebilmek adına tipik bir yaklaşım olarak karşımıza çıkan bu

anlayışa göre, siyasi ve ekonomik atılımlar ancak kültür alanında yapılacak değişim-dönüşümle eklemlendiği surette başarılı olabilecektir (Küçükkaplan, 2013).

Osmanlı kültürünü reddederek yeni bir 'Türk kültürü' arayışını amaçlayan Cumhuriyet anlayışı, yeni müzikal yapı oluşturma yolunda Osmanlı saray müziğini tümüyle reddetmektedir. Bu doğrultuda mûsiki üzerinde uygulanmaya çalışılan değişikliklerin altında yatan düşünce Doğu müziğinin hem hasta, hem de milli olmadığı yönündedir. Halk müziği milli kültürün, Batı müziği de yeni medeniyetin müzikleri olduğu için her ikisinin de Türk toplumuna yabancı olmadığı düşünülmektedir. Bu sebeple de milli müziğimiz, ülkemizdeki Halk müziği ile Batı müziğinin birleşiminden oluşmalıdır. Halk müziği, bu yeni şekillenen müziğe birçok melodiler katacaktır. Bu melodilerin toplanması ve Batı müziği formlarıyla harmanlanması sonucunda, hem yerli hem de Avrupalı bir müzik tarzı ortaya çıkacaktır (Gökalp, 2003). Gökalp'e (2003) göre bu amaca ulaşmakta kilit rolü alacak olan kurum Türk Ocakları müzik toplulukları olmalıdır. Türkçülüğün müzik alanındaki çalışma programı bu itibarla yola çıkacaktır ve bundan ötesinin sorumluluğu da gelecek olan yeni müzisyenlerin omuzlarında olacaktır.

Türkiye'de çağdaş Türk müziğinin oluşturulması yolunda ana görevi oluşturduğu düşünülen halk müziğinin önemi, bu dönemde gerçekleştirilmiş olan etkinlikler üzerinde görülmektedir. Milletlerin öz müziğinin halk müzikleri olduğu fikri çeşitli müzikal faaliyetler yoluyla benimsetilmeye çalışılmıştır. İstanbul Konservatuarı bünyesinde 1926 senesinde kurulan Halk Müzikleri Derleme Heyeti yönetiminde 20 Mart 1929'da düzenlenmiş olan konferans ve konser faaliyeti bu çabaya örnek olarak gösterilebilir (Hâkimiyet-i Milliye dergisinden aktaran Mutlu, 2014). Yapılan bu etkinlikte Alman Halk Müziği üzerine bir konferans vermiş olan Cevat Memduh Bey konuşması sırasında Alman halk şairlerinin eserlerinden ve öneminden bahsederek, Alman düşünürlerinin gözünde halk müziğinin önemine vurgu yapmış ve müzik terbiyesinde halk ezgilerinin oynadığı kilit role işaret etmiştir. Türkiye'de de İstanbul Konservatuarı'nın girişimleri sonucu halk şarkılarının toplandığını belirten Cevat Memduh Bey, sanatçılarımızın bu ezgilerdeki motifleri kendi müziklerine işlemesiyle bu dalda ilerlenebileceğini söylemiştir. Türk halk

şarkılarından bazı örneklerin halk müziği sanatçısı Osman Pehlivan tarafından seslendirildiği ve ayrıca bazı örneklerin de taş plaklar yardımıyla dinlenmiş olduğu söz konusu konserde, Alman, Rus, Çek gibi bazı uluslara ait ezgilerin keman ve piyano gibi enstrümanlarla desteklenmiş örnekleri de yer almıştır. Bu yolla halk ezgilerinin, ulusların müziklerine temel oluşturduğu fikri verilmiş olmakla birlikte, müzik dalında evrensel düzeyde bir yere sahip olabilmenin yolunun Batı müziğinin şimdiye kadar bulup geliştirdiği teknikleri kullanmaktan geçtiği düşüncesine vurgu yapılmıştır. (Mutlu, 2014).

Kültür politikalarındaki kurumsallaşma çalışmalarına 1923 yılında Batı müziği bölümü ile Dâr'ül-Elhân'ın İstanbul'da tekrar açılması örnek gösterilebilir. İstanbul'daki 'Muzıka-i Hümayun' ise Ankara'ya taşınmış ve 'Riyaset-i Cumhur mûsiki Heyeti' ismini almıştır. Darülelhan'ın 1926 yılında konservatuara çevrilmesi ve yalnız Batı müziği dalında eğitim vermeye başlaması da modernleşme etkisinin bir neticesidir. Bu kurum daha sonraları İstanbul Belediyesi'ne bağlanarak Milli Eğitim Bakanlığı tarafından tertiplenmiş bir eğitim programına dâhil edilmiştir (Say, 2017)

Siyasi alanda büyük etkisi olan Fransız Devriminin, devlet için birçok modernleşme hareketinde model olduğu söylenebilir. Türkiye'nin de bu büyük etkinin altında olduğunu ve kültürel unsurlarını bir ulus devleti oluşturmak maksadıyla biçimlendirdiğini söylemek mümkündür. Bu yolda yapılmış olan eğitim reformları 1924 yılında 'Tevhid-i Tedrisat' kanunuyla yürürlüğe konmuştur. Bu kanun tüm eğitim ve öğretim faaliyetlerinin laiklik ilkeleri esas alınarak gerçekleştirilmesini amaçlamaktadır (Say, 2003). Bu süreçte müzik kültürünün öğrenilip daha sonra öğretilmesi adına 1925'ten itibaren Avrupa'ya öğrenciler gönderilmiştir. Diğer yandan, Hitler rejiminin baskısından kaçan kaliteli müzisyenlere de Türkiye'de bazı görevler verilmiştir. Bu yolla Cumhuriyet'in ilk yıllarında müzik alanındaki ilerlemenin yolu açılmış; bestecilik ekolü geliştirilmeye başlamıştır. Beşler olarak bilinen ilk Türk bestecileri ve onlardan sonra gelen kuşak müzik üzerindeki etkisini göstermiştir (Say, 2010). Türk Beşleri ilk yıllarında yurtdışına müzik eğitimi görmek üzere gönderilmiş; ülkeye döndüklerinde ise halk

müziğinin armonize edilmesi görevini almışlardır. Beşlerin, halk türkülerini armonize edip orkestrayla birlikte tekrardan düzenlemeleri ve Türk dilinde opera yazmaları Cumhuriyet döneminin Batılılaşma çalışmalarının hiç şüphesiz en dikkat çekici örneklerindendir (Canbazoglu, 2009).

Türk Beşleri üyelerinin her biri ulusalcı kimliğe sahip müzik dünyasında önemli yeri olan şahsiyetlerdir ve eserlerinde yerel müziğin öğelerinden yararlanmaya çalışmışlardır. Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferid Alnar, Ahmed Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses'ten oluşan Türk Beşleri'nde, sonraları yerel unsurlardan faydalanma düşüncesi kaybolmuş; evrensel perspektifte ve bireysel duyuların önemine dayanan eserler oluşturdukları gözlenmiştir (Say, 2003, s. 518). Batılılaşma yolunda büyük katkısı olduğu düşünülen 'derleme' faaliyetleri için ise Macar müzikolog Bela Bartok ülkeye davet edilmiştir. Sanatçı, Türkiye'de Türk Beşleri ile birlikte çalışmıştır (Ayan, 2011).

Türk Beşlerden biri olarak tanınan ve Türk halk müziğinin kökeni ve pentatonizm üzerine yapmış olduğu çalışmalarla müzik alanında söz sahibi olarak görülen Ahmet Adnan Saygun, milli müzik politikalarının içeriğinin belirlenmesinde etkili bir rol oynamıştır. Saygun'a (1990) göre on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Türkiye'deki mûsiki birikimi oldukça düşük bir seviyededir. Eski tek sesli Osmanlı mûsikii üç yüz yıl boyunca vermiş olduğu büyük eserlerle zirvenin doruklarına ulaşmış, fakat aynı hava içinde yeni bir atılım yapılamadığı için bu sanat dalı, tıpkı topraktan suyunu çekemediğinde kuruyan bir dal gibi, çürümeye yüz tutmuştur.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu aşamasında teorik çerçevenin eğitim kurumları dışında olan uygulama noktalarından biri de halkevleridir. Bu kurumlardan eğitim çalışmalarıyla birlikte Cumhuriyet ideolojisinin benimsetilmesi noktasında da faydalanılmıştır. Bu yolla yeni sistem içselleştirilecek ve yeni ideoloji toplumun milli kültürü haline gelecekti. Bu çalışmalar çerçevesinde halkevlerinde Batı müziği dersleri verilmiş; bu mekânlarda halk türkülerini derlenerek standartlaşma yolunda ilerlenilmesi sağlanmıştır (Ayas, 2014). Müzikte derleme üzerine yapılmış olan çalışmalar Türk ve Batı müziğinin birleştirilmesine yönelik olan sentezci düşünceye

uygun olarak ve Türk Tarih Tezi'nin belirlemiş olduğu esaslara göre şekillendirilmiştir. Müzik eğitimi almak üzere Batı'ya gönderilen öğrencilerin ülkeye dönmesi, halkevlerinin kurulması ve yabancı uzmanların Türkiye'ye gelmesiyle birlikte derleme çalışmaları önem kazanmıştır (Akkaş, 2015, s. 135). Yalnız, aydın kesim ile halk arasındaki mesafeyi kısaltmak amacıyla oluşturulan halkevleri, mevcut politikalar neticesinde bu mesafenin daha da aralanmasına sebep olmuştur (Ayas, 2014).

Cumhuriyet'in pozitivist kadroları kültür meselesinde rasyonel düşünceye önem vermektedir. Bu nedenle de söze dayalı halk müziği geleneğinin, Batı rasyonalizminin ışığında notaya dökülüp, derlenmesi Cumhuriyet'in kültür alanındaki en önemli uygulamaları arasındadır. Dönemin derleme uygulamaları, bu süreçte türkülerin de notalara geçirilmesi durumunu ortaya çıkarmıştır. Yani, halk müziği kültürü kayıt altına alınmaktadır. Bunun yanında da nota düzeni çerçevesinde türküler, Batı müziği sistemine göre çok sesli olarak icra edilmeye başlanmıştır (Ayan, 2011).

Osmanlı modernleşmesi olarak adlandırabileceğimiz on dokuzuncu yüzyılın başından cumhuriyetin ilanına uzanan zaman diliminde Türk müziğinin sokakta ve saraydaki modernleşme mirası, Cumhuriyet'in ulus devlet inşası aşamasında yeterli görülmemiştir. Şunu da belirtmek gerekmektedir ki Osmanlı Devleti'nin son dönemiyle Cumhuriyet dönemi arasındaki yegâne fark, müzik alanındaki Batılılaşma çalışmalarının ikinci dönemde çok daha sistematik, daha devletin kontrolünde ve daha yoğun bir şekilde gerçekleştirilmiş olmasıdır (Balkılıç, 2009). Devletin kontrolünde gerçekleşmiş olan müdahalelerin en önemlilerinden biri erken Cumhuriyet döneminde, 1926 yılında Türk müziği eğitiminin yasaklanmasıdır. Ardından gelen bir başka önemli devlet müdahalesi ise Türk müziğinin 1934 - 1936 yılları arasında radyoda yasaklanması olmuştur (Ayas, 2014). Yirmi ay süren radyo yayımlarındaki alaturka yasağı müzik alanında yapılmış olan devrimin ulaşılmış olduğu tepe noktadır. Bu süreçte devlet çok sesli müziğe olan sevgiyi artırmak için mevcut ideolojinin ikna gücünden çok, radyo yasağı gibi “cebri” uygulamalar yoluna gitmiştir. Bu yirmi aylık yasak boyunca devlet radyosu çok sesli senfonik müziklerin

yanında; daha henüz şeklini bulamamış, yeni ve sınırlı sayıda olan çok sesli Türk halk türküleri eşliğinde otantik halk türkülerini dinleyicilerine sunmuştur (Kolluoğlu, 2012).

Dünya çapında üne sahip neyzenlerimizden Kudsi Erguner ‘Ayrılık Çeşmesi’ adlı eserinde radyo yasakları ile alakalı şu çocukluk hatırasına yer vermektedir:

*“...İlkokul yıllarında tesadüfen sıra arkadaşım da piyano çalıyordu. Bir gün müdire hanım sınıfa gelip ikimizi çocuklara yönelik ‘Radyo Çocuk Saati’ programına katılmamız için seçti. Babam gibi radyoya çıkacağım için o kadar sevinçliydim ki okuldan sonra eve yürümedim; adeta uçtum. Sonunda büyük gün geldi. Annem en şık elbiselerimi giydirdi ve babam elimden tutup radyo evine kadar bana eşlik etti. ...Yayına geçilmesine az bir şey kalmıştı ki, şu an yalnız takım elbisesini ve koca göbeğini hatırladığım bir adam, gayet sinirli ve kaba şekilde programı hazırlayan yapımcılara bağırmaya başladı. Önce olanlara mana veremesem de aslında orada istenmeyen (!) bir misafir olduğumu anlamam fazla vakit almadı. Çünkü adam çocuklara yönelik programlarda Osmanlı müziğinin yeri olmadığını ve bu tür yayınlarda genç kuşakların bu eskiye (!) ait müziği dinlemelerinin önlenmesi, asla bu yönde teşvik edilmemeleri gerektiğini söylüyordu. Kısacası, resmen ben ve neyim kapıya konduk. Piyano çalan arkadaşım ise gururla konserini verdi. (Erguner, 2008, s. 82-83)”*

1930 ve 1940’lı yıllar boyunca bilinçli veya bilinçsiz her şekilde müziğe ve müziğin eklemlendiği alanlara yapılmış olan müdahaleler, yüksek kültür Garp müziği ve yeni milli müzik türüne verilen ideolojik destek; Türk müziğinin bir kırılma noktası olarak tarihteki yerini almıştır. Bu kırılma süresinde tekke ve zaviyelerin kapatılma kararıyla birlikte iş güvencesinden yoksun hale gelen Osmanlı Türk mûsıkii sanatçıları bazı radyo programlarına katılabilme imkânı bulsalar da ideolojik baskılar neticesinde hakir görülmüşler ve devlet kurumlarına küskünleştirilmişlerdir. Garplı meslektaşları radyo evlerinde kadrolu olarak istihdam

edilirken, fasıl heyeti icracıları aynı yerde sözleşmeli personel statüsüyle çalışmaktaydı. Ayrıca, bu sanatçılar aralıksız imtihanlara tabi tutulup; müzik bilgileri ve yetenekleri sürekli sınanmaktaydı. Sanatçıların çoğu baskılardan yılmış; 1950 ve 1960'lardan itibaren popüler kültür müziğinin üretildiği yerler olan meyhane ve gazinolarda yeni iş imkânları arayışına koyulmuşlardı. Yani, müzik devrimi, dolaylı veya dolaysız bir şekilde hâkim olan ideolojinin ortadan kaldırmak istediği müzik türünü piyasanın kucağına itmekteydi. Bunun sonucunda da Osmanlı-Türk müziği, seyirciye kendini beğendirme ve onu eğlendirme misyonuyla daha da çeşitlendirilerek; ironik bir biçimde, Batı ritimlerine ve çok sesliliğe yaklaştırılmış oldu. Yani, müzik devrimi, halk müziğini değil; halktan uzaklaştırmaya çalıştığı müziği çok seslileştirdi (Kolluoğlu, 2012, s. 220). Şekil 2-1'de sunulmuş olan karikatür devrin hâkim ideolojisini hicveder niteliktedir.



(<https://dergipark.org.tr/download/article-file/328543>)

### Şekil 2- 1: Dönemin düşüncesini yansıtan bir karikatür

Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk dönemlerindeki tek partili dönem boyunca ani ve sert değişiklikler devlet eliyle yapılmıştır. Ancak, tek parti dönemi sonrası iktidarın Demokrat Parti'ye geçtiği dönemin müzik politikalarında devletin baskın

karakterinde bir azalma dikkati çekmektedir. Müzik alanında ortaya çıkan siyasi ve kültürel değişim havası, yeni bir zevk ve beğenin oluşmasına da katkıda bulunmuştur. Müzikte yeni ve farklı arayışlara gidilmiş ve yeni müzik tarzlarının ortaya çıkmasının önü açılmıştır (Akkaş, 2015, s. 353). 1950’li yıllara gelinceye kadar Türk Sanat mûsikii kendini ifade etmekte zorluklar yaşamış; hatta kendi geleneğinden kopma tehlikesiyle bile karşı karşıya kalmıştır. Bu dönemin bir nevi kazanımı olarak nitelendirilebilecek ‘Çok Sesli Türk Müziği’ uluslararası camiada görmüş olduğu alakayı, ulusal camiada bulamamıştır (Vural, 2017).

Sonuç olarak batılılaşma adı altında Türk toplumunun sosyal hayatına yerleşen yeni değerler, geçmiş değerlerle bir uyum halinde olmaktan çok, kaotik süreçler üretmiştir. Sonuçlarına bakıldığında Türkiye’deki batılılaşma sürecinin sonuçlarına bakıldığında sindirilemediği görülür. Bunun sebebi olarak Batı kültürünün tepeden inme bir yolla dayatılmış olması gösterilebilir (Işık ve Erol, 2002).

#### **b. 1950 sonrası Türkiye’de müziğin gelişimi**

1950’li yıllarda hızla gelişen modernleşme, kültür hayatında izler bırakmıştır. Kentlerdeki mekânlarda Türkçe şarkılar yer almamaktaydı. Tek parti dönemi iktidarlarının Türk müziği üzerinde uygulamış olduğu kontrol mekanizması Demokrat Parti döneminde geçerliliğini yitirmiş olsa da devlet elitlerinin modernleşmeye olan yakınlıkları Türk müziğine karşı olan mevcut mesafenin değişmemesine sebep olmuştur (Erguner, 2008).

27 Mayıs darbesi sonrası ülkenin tekrar kalkınmaya yöneldiği 60’lı yıllar Türk sanatçılarının Batı ile ilişkilerinin yoğunlaştığı ve popüler kültürün kurumsallaşmaya başladığı bir dönemdir. Dünyada yaşanmakta olan değişim ve kültürel hareketlilik de bunda etkili olmuştur. Bu yıllar dünyada gençlik hareketlerinin arttığı ve iletişim araçlarının gelişmeye başladığı bir dönemdir. Bu durum kültürel hayatı da etkilemiştir. Sinema ve edebiyatta yerlilik arayışı gerçekçi bir anlayışın gelişmesine zemin hazırlamıştır. Müzikte de benzer bir arayışın olduğu

görülmektedir. Kırsal kesime, yani Anadolu'ya karşı oluşan ilgi, köy hayatındaki yaşamla şehir yaşamının farkını ortaya koyması ve bu farklılığın da 60'ların gençliğinin siyasi eğilimleriyle kesişmesi açısından önemlidir. Bununla birlikte, 'batılılaşma' 'ulusallık', 'millilik', 'yerlilik' ve 'modernlik' bu dönemin kültür hayatında önemli yer tutmaktadır. Sanatta Batılı değerler ve tekniklerle yerli öğelerin bir araya getirilip kaynaştırılması 60'lı yılların sivil aydın ve sanatçıların hâkim anlayışıdır. Sinema ve edebiyatta köy hayatına karşı ilgi; tiyatrodaki yerli oyunlara yönelik çalışmalar ve müzikte ise Türkçe şarkı üretimine giden bir hareket gözlemlenmektedir (Demirkıran, 2014). Burada mühim olan nokta 60'lı yıllarla birlikte ortaya çıkan müzikte yerlilik arayışının devlet politikası olmayıp entelektüel kesim tarafından destekleniyor olmasıdır. Bu dönemde müzikteki yerlilik arayışı, sentezle yapılan bir kültürel hareketliliğe tekabül etmektedir. Batı'da gelişen müzik akımlarıyla kurulan senkronize ilişki, Türkiye'de 'folk' rüzgârlarının zirveye doğru tırmanmasına zemin hazırlamıştır. 1966'da ilk kez tertip edilmiş olan Altın Mikrofon yarışması bunun en net işaretlerindendir. Bu yarışmada Anadolu ezgileriyle Batı müziği tekniklerinin birlikte kullanılması yarışmanın şartnamesinde yer almıştır (Tireli, 2005).

1964'te plak olarak yayımlanan 'Burçak Tarlası', bu müzik türünün ilk 'hit' şarkısı olarak kabul edilmektedir. Tanju Okan ve Erol Büyükburç'la birlikte Milli Orkestrada solist olan Tülay German 'Burçak Tarlası'nı ilk kez Balkan Melodileri festivalinde seslendirmiştir. Bu şarkının, yukarıda bahsi geçen Altın Mikrofon yarışmasının tertiplenmesinde etkili olduğu bilinmektedir. Bu yarışma ile ülkenin birçok şehri Batı müziğiyle buluşmuş; kendi ezgilerini rock, çaça, twist gibi Batılı ritimler içinde bulmuştur. Özetle bu yarışma, 60'lı yılların hem entelektüel hem de genç kuşağının arayışını temsil etmektedir (Demirkıran, 2014).

60'lı yılların sonlarına doğru dünyada yayılmakta olan kitlesel hareketler sosyal, kültürel ve ekonomik anlamda Türkiye'yi de etkisi altına almıştır. Tabii olarak bu durum müziği de etkilemiştir. Türkiye'de yaygın hale gelen rock/pop tarzı müzikler iyice güçlenmiş ve bu müziklerin plaklarını üreten müzisyenler şirketleşmeye ve kendi aralarında kamplaşıp mücadele etmeye başlamışlardır

(Canbazoglu, 2009, s. 23-46-47-55-128) Bu dönemde Ankara’da ‘Melodi’ adlı bir dergi yayımlanmıştır. Çoğunlukla genç okuyucu kitlesine hitap eden bu dergi; dönemin caz, rock’n’roll vb. türlerine ve bu türlerin yerli - yabancı sanatçılarının isimlerine yer vermektedir. Derginin yazar kadrosunda Durul Gence ve Erol Pekcan bulunmaktaydı. Bu derginin dışında ‘Popüler Melodi’ adında bir başka dergi de yayımlanmaya başlamıştır. Popüler Melodi dergisi rock müzik dalında Türkiye’de lider kabul edilmesi bakımından önemlidir. (Erkal, 2013)

1960’lı yıllar her anlamda önemlidir çünkü bu dönem, Doğu-Batı bloğunun tüm dünyayı etkisi altına alan soğuk savaşı yaşamıştır. Bu dönem sadece askeri, ekonomik ve teknolojik anlamda değil; sanat, kültür ve spor anlamında da olağanüstü bir çekişmeye sahne olmuştur. Bu çekişmeler Türkiye’yi de etkisi altına almış; Batı bloğunun vazgeçilemez bir ortağı olan Türkiye’de üretilen rock’n’roll parçaları bu siyasi çekişmelerin birer yansıması olmuştur (Marangoz, 2015).

Karakterleri farklı farklı olsa da halka sunulan müzik, yapımcılar için çok satması gereken birer ticari ürün olmak durumundaydı. Bu dönemde üretilen Türkçe sözlü yabancı şarkılar bir yana, farklı müzik türleri ortaya çıkmış ve bu türler değişik müziklerden etkilenecek oluşturulmuştur. Buna örnek olarak Türk ve Batı müziğinden etkilenen ‘hafif müzik’; sanat müziği, halk müziği, Batı müziği ve Arap müziğinden etkilenen ‘arabesk’; Blues, rock ve halk müziğinden etkilenen ‘Anadolu Pop/Rock’ gösterilebilir. Hiçbir türe tam olarak dâhil edilemeyen müziğin halk tarafından rağbet görmesi bu döneme rastlamaktadır. Örneğin; Yıldırım Gürses’in besteleri ‘arabesk’ olarak nitelendirilmemekle birlikte; farklı yapısıyla dikkat çekmektedir. Bu tür parçalar Türk müziği nağmeleri veya makamlarına bağlı kalarak yazılmış olsa da kalıcı olmak kaygısıyla değil; halkın beğenisini elde etmek amacıyla bestelenmiştir. 70’li yıllarda Yıldırım Gürses’in yorumladığı ‘Bir Garip Yolcu’, ‘Bir Kırık Kalp’, ‘Gelmez Giden Günler Geri’, ‘Sonbahar Rüzgârları’ adlı besteler hangi türe ait olduğu anlaşılamadığı için ‘pop’ olarak nitelendirilmiştir. Ajda Pekkan’ın 80’lerin başında seslendirdiği ‘Affetmem Asla Seni’ adlı parça sözleri ve melodisi ile arabesk kültürüne oldukça yakın görülmektedir (Özer, 2009).

Özbek'e göre arabesk, Türkiye'nin 1970'lerden itibaren yükselişe geçen kaset sanayiinin meydana getirdiği bir üründür aynı zamanda. Plak veya uzunçalarlardan farklı olarak, kaset teknolojisi nispeten ekonomik ve daha esnek kullanışlıydı. Bir başka deyişle kasetlerin kolayca kaydedilip dağıtılabilmesi, gelen taleplere daha hızlı yanıt vermeyi mümkün kılıyordu (Özbek, 2008). Martin Stokes'a göre bir teybe kaset koyup 'play' tuşuna basmak basit bir tüketici hareketi değil, bilakis düşünce olarak bireyin birlikte olduğu kitleyi ve sosyal konumunu tanımlayan bir davranıştır (Stokes, 1998). Kente göçmüş olan bu kesimi temsil etmekte olan arabesk müzik, modern yapıya uyum sağlayamamış olmanın marjinalliğini yansıtmaktadır. Yani bu müzik türü bir geçiş toplumu ürünüdür. Türkiye'deki modernleşmeci baskıya direnen ve alt sınıflar arasında oluşmuş radikal bir popüler kültür olarak görülmektedir. Göç eden kesimin bir uyumsuzluğu değil, aksine bir uyum çabasıdır. Göç eden kitlenin modernleşme ile gelenekte kalma arasındaki bir duruşudur arabesk müzik. Köyden kente göçen kesimin içinde yaşadığı çelişkinin bir dışa vurumudur (Yiğit, 2004).

1960'lı yıllarda popüler müzikte iki kulvardan bahsedilebilir. Birincisi Türk müzisyenlerin Batılı müzisyenleri taklit ederek beste yapmaları, ikincisi ise Batı'ya ait müziklerin bestelerinin korunarak üzerine güfte yazılması durumudur. Fecri Ebcioğlu'nun 'Bak Bir Varmış Bir Yokmuş' adlı parçası buna örnek gösterilebilir. Selçuk Ural, Berkant ve Ajda Pekkan gibi sanatçıların öncülüğünü yaptığı bu tarz özellikle gençler arasında hızla sevilir hale gelmiştir. Radyoda 'Türkçe Sesli Hafif Müzik' adı verilen aranjman türündeki bu parçalar eğlenceye yönelik tarzıyla da gece kulüplerinde kendisine yer bulmuştur (Orhan, 2002). Bu müzik tarzının sanatçı ve aranjör piyasasının oluşması noktasında Fecri Ebcioğlu ve Sezen Cumhuri Önal en büyük katkıyı sunmuş kişilerdir (Hasgöl, 1996a).

Bir başka gelişme ise aranjmana benzeyen yeni bestelerin ortaya çıkmasıdır. Bu müzik ise radyolarda 'Türk Hafif Müziği' olarak adlandırılmıştır. Bu türdeki eserlerde sözler orijinal parçadan biraz değiştirilerek alınmış veya güfte olarak bazı şairlerin şiirleri kullanılmıştır. 1960'lardan 1970'lere geçişte tecrübe edilmiş olan bu türde Alpay, Tanju Okan, Erol Büyükburç, Ajda Pekkan gibi şarkıcılar; Sezen Cumhuri Önal, Fecri Ebcioğlu ve Bora Ayanoğlu gibi söz yazarları; İlham Gencer ve

Şerif Yüzbaşıoğlu gibi aranjörlerden oluşan bir piyasa ortaya çıkmıştır. Yetmişli yıllarda bu isimlere başkaları da eklenmiştir (Orhan, 2002).

1970’li yıllarda Türk hafif müziğinde İlhan İrem, Erol Evgin, Sezen Aksu, Nilüfer, Nükhet Duru gibi isimler de anılmaya başlamıştır. Sezen Aksu’nun 1978’de çıkarmış olduğu ‘Kaybolan Yıllar’ adlı albümü farklı kesimler tarafından değişik anlamlandırmalara uğramıştır. Albüme ismini veren ve tamamen aşk acısı üzerine yazılmış olan ‘Kaybolan Yıllar’ adlı parça ‘kayıp kuşak’ olarak nitelendirilen 68 kuşağının bir iç hesaplaşması olarak anlamlandırılmış ve dönemin en tutulan şarkısı olmuştur (Orhan, 2002).

Yetmişli yıllarda yaşanmış olan siyasi olaylar neticesinde politik öğelerin olduğu eserler piyasada ağırlıklı olarak yer almaya başlamıştır. Yılların romantik müzik yorumcusu Timur Selçuk, 1977 yılında yapmış olduğu tercüme ile siyasi içerikli şarkılardan oluşan albümünü şu sözlerle tanımlamaktadır: “*Sesim tüm dünyada. Geçmişe selam dedim işçime. Köylüme, hasretime, Yaradan’a, toprağa! Selam kitaba, bayrağa selam dedim. Sırama geçtim.*” (Meriç, 1999)

Türkiye için 1980 yılı toplumsal, ekonomik, siyasi ve kültürel açıdan oldukça önemli bir yer tutmaktadır. 12 Eylül darbesi sonrası hayatın her alanında etkili olan değişim müziğe de yansımıştır (Orhan, 2002). 1980’lerden günümüze gelişen toplumsal yapı kendi müziğini oluşturmuş ve bu müziğin adı pop müzik olmuştur. Pop müzik bir vaka olmakla birlikte sonuçları itibariyle de modernizm sürecini hızlandıran bir araç olmuştur (Kaygısız, 2000).

1980’li yıllar ülkenin toplu halde bir depolitizasyona gittiği yıllardır. Bu nedenle de Türkiye’de hiçbir müzik türü Batı’daki benzer müzik türlerinde olduğu gibi hicvi, isyanı, inkârı, tepkiyi kullanma şansını bulamamıştır. Bu müziğin bir başka eksik yanı ise bazı istisnalar dışında entelektüel birikiminin fazla olmamasıdır. Bu, geçiciliği de yanında getirmektedir. Elbette, Batı’da da gösteri endüstrisinin mantığıyla beslenen bir kesim vardır ve pop müziği denildiğinde dünya çapında bilinen Batılı sanatçılar akıllara gelmektedir. Aralarında bazı istisnalar olsa dahi bu sanatçıların çoğunun bu hızlı çark içerisinde yok olma ihtimali yüksektir (Kahraman, 2003).

Seksenli yıllar, tam bir geçiş dönemi ürünüdür. Altmışlı yıllarda ilk formunu alan ve seksenlere gelindiğinde ise yeni bir şekil alan arabesk müzik, kendisine az da olsa özgürlükçü bir ortam bulmuştur. Dönemin bireyci ve özgürlükçü politik yaklaşımları arabesk müziğinin, pop-arabesk olarak icra edilmesiyle neticelenmiştir. Doksanlı yıllara gelindiğinde ise arabesk müzik diğer müzik türleriyle daha da i içe hale gelmiştir ve tüm müzik türlerini birbirine kaynaştırmıştır. Geleneksel Türk mûsikii, halk müziği, fantezi müzik, pop müzik ve arabesk müzik bu dönemde popüler müzikler olmuş ve kısa sürede tüketilir hale gelmiştir (Yıldırım, 1998). Bu arada 1980’li yılların ortalarında bir değişklik yaşanmış, Osmanlı Divan Müziğinin devamı niteliğinde olan Türk Sanat Müziği’nin Zeki Müren, Yıldırım Gürses, Gönül Yazar gibi ünlü sanatçıları hafif müzik tarzı parçalarla bu değişime ayak uydurmuşlardır (Kaygısız, 2000).

Uzun yıllar süren bir döneme damgasını vuran arabesk, 90’lı yılların ortalarına kadar inatla popüler kalmış ama bu müzik türünü dinlemek pek de övünülecek bir durum olarak görülmemiştir. Bu durum pop müzik için geçerli değildir. vnlecek bir şey olmasının yanında pop müzik, şehir hayatına yarım uyum sağlayabilmiş ikinci kuşağın modernleşme aracı olmuştur. Ancak halen sağlam bir ekonomik çıkış yapamamış olan bu zümrenin, modernleşme noktasında beklenen başarıyı göstermiş olduğu da söylenemez. Türkiye’nin gelişme hızının artmasıyla birlikte kentte doğan ikinci kuşak için şartlar onlardan önce gelenlere göre daha avantajlı duruma gelmiştir. Yeni kimlik ve yeni müzikleri ile bu kesim varlığını kabul ettirme çabasına girmiştir. Bu kesimin modern hayatın içerisinde kendini ifade edebildiği en etkili kanal müzik olmuştur. Bu dönemde Emrah direkt ‘pop’a yönelmiştir. Ferdi Tayfur ve İbrahim Tatlıses gibi isimler ise arabesk tarzlarını poplaştırarak yeniden doğma çabasına girmişlerdir. Mziklerindeki arabesk, pop makyajının altından her zaman belli olduğu için eski dinleyicilerini de kaybetmiyorlar; bir yandan da yeterince modernleşememiş dış kuşak mahallelerinin sesi olma niteliğini devam ettiriyorlardı (Kozanoğlu, 1995).

Çetinkaya, (1999) pop müziğinin arabesk üzerine inşa edilmiş şeklini ‘neo-arabesk’ olarak nitelendirmektedir. Ona göre Türk popu arabesk terbiyesi almış arabeskin son halidir. Ki bu da ‘neo-arabesk’tir. Bu pop şarkıların sözlerinde,

arabeskin müşterilerinin hayatlarına rastlanmaktadır. Çetinkaya'ya göre arabesk, abartılı taraflarına rağmen bir 'hayat tarzı' olarak algılanabilirken; Türk popu ise hayata dokunuyor fakat sahici durmuyordu. Aslında bu müziğin bir zamanlar radyolarda bile çalınmasına izin verilmemesi sonucu, insanlar kendi çabalarıyla kendi müziklerini üretmeye yönelmişlerdi. Bu anlamda arabesk, resmi ideolojinin belirlediği müzik tarzına karşı kitlesel bir duruş olmuştur. Bunu fark etmiş olan resmi ideoloji, arabeski lehine kullanmış ve ondan Türk Popu diye adlandırılan bir tür ortaya çıkarmıştır. Bu müzik başkaldırmayan bir arabesk olmuştur. Türk Popu daha akılcı ilişkileri konu alırken, arabesk acıların müziği olmuştur. Arabesk 'acılı'; Türk Popu 'acısız' ve hatta "Yaparım Bilirsin" diyen bir acımasızdır (Çetinkaya, 1999).

1990 yılında Türkiye'deki özel radyo sayısı yaklaşık iki bin civarındadır. Televizyonlardaki yalnız müzik klipi yayınlayan kanallar da hesaba katıldığında ortaya büyük bir müzik tüketimi çıkmaktadır. Her gün yüzbinlerce saat müzik yayını yapılmakta ve bu da piyasaya çıkan en kaliteli denilecek şarkıyı bile kısa sürede tüketebilecek bir hız anlamına gelmektedir (Kozanoğlu, 1995). Bu yıllarda oldukça ilgi gören ve 'klip' olarak bilinen müzik videoları, aynı zamanda müzik endüstrisi ürünlerinin kısa zamanda tanıtılabilmesi gibi bir misyon üstlenmiştir. Müzik kliplerinin ekranlarda tekrar tekrar yayınlanıyor olması, hiç tanınmayan birinin bile oldukça kısa bir sürede yıldızlaşabilmesini mümkün kılmıştır. Buna en çarpıcı örnek, Mirkelam'ın bir hafta gibi bir sürede ülke çapında şöhrete kavuşması ve albümünün piyasaya çıktığı gün iki yüz bin adet satarak rekor kırmasıdır (Çelikcan, 1996).

Batı dünyasının ürünü gelişmiş teknolojiye sahip müzik aletleri Türkiye'ye girdikçe basit seviyede ama yığınlar üzerinde oldukça etkili bir müzik hayata girmeye başlamıştır. Bu dönemin müziğiyle ilgili bir kanıya varmak için herhangi bir pop şarkısının sözlerine bakmak yeterli olacaktır. 'Kıl Oldum Abi', 'Bandıra Bandıra Ye Beni' ve 'Ham yapar Seni Bu Zilliler' gibi şarkı sözleri dönemin en sevilen pop şarkılarında yer almaktadır. Şarkı sözleri noktasında olmasa da Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği de bu gelişmiş teknoloji kervanına katılarak dinleyici kitlesini büyük ölçüde artırmıştır. TRT'nin de bu değişimde katkısının büyük olduğunu söylemek mümkündür (Oktay, 1997).

## 2.4. Popüler Müzik ve Anadolu Pop/Rock

### a. Taş plaklar ve popüler müziğin oluşumu

Fonografin on dokuzuncu yüzyılda icadının ardından, yirminci yüzyılda hızlanan teknolojik gelişmelerin toplumda genel olarak yeni bir müzik algısı oluşmasına zemin hazırladığı ifade edilebilir. Bu dönemde gramofon ve sonrasında radyo aracılığıyla müziğe ulaşmak daha kolay hale gelmiş ve müzik eğlence yönüyle ön plana çıkmaya başlamıştır. Geline bu noktada olayın ‘ekonomik’ boyutu hız kazanmış, beklentileri karşılayabilmek amacıyla bir ‘müzik endüstrisi’ oluşmuş ve neticede müzik alınıp satılabilen bir nesne, yani ‘meta’ haline dönüşmüştür. Sektörde ön sırayı ise, başlardan itibaren ‘plak’ almıştır. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında ve takip eden yüzyılın ilk çeyreğinde ciddi gelişme sergileyen taş plak kayıtlarına olan ilgi Erken Cumhuriyet döneminde de devam etmiş; kurtuluş mücadelesinin yapıldığı işgal yıllarında eğlence dünyasında haliyle bir durgunluk yaşansa da, Cumhuriyet’in ilan edilmesinden sonra kültür ve sanat faaliyetleri yeniden ivme kazanmıştır (Küçükkaplan, 2013, s. 89-92).

1887 ile 1889 arasında ticarî olarak piyasaya çıkan plakların Osmanlı’ya gelmesi on dokuzuncu yüzyılın sonlarında olmuştur (<http://www.mûsikidergisi.net/?p=859>Fabrikasyon). Osmanlı Devleti’ne ilk gelen firmalar tek yüzlü ve Türkçe, Rumca, Ermenice, Arapça ve Arnavutça plaklar çıkarmaya başladılar. İlk yapılan plaklar ise Tanburi Cemil Bey’e ait kayıtlardı (Karabey, 1999, s. 169). Müzik türü olarak ilk önce kantolar, fanteziler, gazeller ve şarkılar plağa alınmış, bunları Karagöz, Meddah, Mevlevî ayinleri ve Kur’an-ı Kerim tilaveti gibi kayıtlar takip etmiştir. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında İstanbul’un muhtelif yerlerinde, kişisel çabalarıyla elde ettikleri gramofonlardan cüzi bir ücret karşılığında halka dinleti yapanlar mevcuttu. Küçükkaplan’a göre bu durum, gramofona sahip olma imkânı bulunmayan birçok kişinin müzikle farklı bir iletişim kurmasına vesile olmuştur. Sonraları gramofon, tüm dünyada olduğu gibi, İstanbul’da da giderek yaygınlık kazanmış ve bunun neticesi olarak pek çok plak şirketi burada birimler açarak Türkçe, Yunanca ve İspanyolca plaklar yapmaya başlamışlardır

(<http://www.mûsikidergisi.net/?p=859>Fabrikasyon). Plak şirketlerine siparişle kanto yazan ve taş plağa ilk Türkçe ezan okuyan şahıs olan Sadettin Kaynak'ın yanı sıra, birçok plak dolduran Münir Nureddin Selçuk'un şöhretlerini biraz da taş plak kayıtlarına borçlu oldukları söylenebilir. Ayrıca plak firmaları o dönemde popüler olan operet ve kantolara da ilgi göstermiş, özellikle kadın sanatçılar tarafından seslendirilen operetler beğeni toplamıştır. Bir diğer popüler tür olan tangolarda da yine kadın solistler ön plandadır (Küçükkaplan, 2013, s. 91).

Makamsal yapıda olup Batı enstrümanlarıyla icra edilen ilk dönem kantoların daha çok eğlence ve dansa yönelik olduğu söylenebilir. Bunlar basit ezgilerden oluşan ve güncel olayları, bilhassa kadın erkek ilişkilerini konu edinen parçalardır. Kantoya olan ilgi Cumhuriyet'in ilk senelerinde tango, çarliston, fokstrot gibi danslara gösterilen alaka kadar olmamış; lakin 1935'ten sonra kanto tekrar gündeme gelmiş, bu defa da sahne için değil plak için yazılmaya başlanmıştır. (<https://kalan.com>) Plak firmaları tarafından ünlü bestecilere sipariş yoluyla ürettirilen kantolar, o dönem müzik endüstrisi için en mühim malzeme olmalarının yanı sıra yeni oluşan popüler müzik algısının da sembolü olmuşlardır. Bu noktada dikkati çeken önemli bir husus ise plak firmalarının dönemin koşullarına uyum sağlayarak yeni oluşmakta olan dinleyici kitlesinin beğenisine göre hareket etmeye çalışmasıdır. Önceleri basit ve düşük zevke hitap eden bir Batı müziği formu olarak görülen kanto, zaman içinde değişen müzik algısına bağlı olarak dönemin kültür ve sanat dünyası içinde kendine bir yer edinmiştir. Kantoların Türk müziği geleneğine dahil olmasına katkı sağlayan en önemli faktörlerden biri onların klasik Türk müziği çalgılarıyla icra edilmiş olmalarıdır. Farklı bir kültürden ithal edildiği halde, sonradan içinde bulunduğu toplumun zevk ve gereksinimlerine göre biçimlenen kanto hem teknik hem müzik algısı açısından Türk müzik tarihinde önemli izler bırakmıştır. Bu türün, on dokuzuncu yüzyılda başlayan dönüşümün bir uzantısı olarak, önemli kırılmalara sahne olan Türk müziği geleneğinde ön sırada yer alan 'şarkı' formuna birçok yönden tesir etmiş olma ihtimali oldukça yüksektir. Buna örnek olarak, Sadettin Kaynak ve birçok bestecinin yazdıkları kantolar ile klasik şarkılar arasındaki etkileşim gösterilebilir (Küçükkaplan, 2013, s. 94). Küçükkaplan'ın (2013) Ünlü'den aktardığına göre, o dönemde farklı çalgılarla ve

özgürce yapılan her kural dışı müzik kanto olarak nitelendirilirdi. İstanbullu orta sınıf kesimin benimsediği bir kültür ürünü olarak geniş kitlelerce sevilen ve yaklaşık yarım yüzyıl popülerliğini koruyan kanto, günümüz popunun gelişini adeta o zamandan haber verir gibiydi.

Oldukça rağbet gören ve giderek gelişen plak endüstrisi, 2. Dünya Savaşı'nın patlak vermesi ve varlık vergisinin çıkarılmasıyla 1940'lı yıllarda duraklama dönemi yaşamıştır (Küçük Kaplan, 2013, s. 95). İlerleyen zamandaki teknolojik yeniliklere paralel olarak 1948 yılında 33 devirli plaklar, 1952'de de 45'likler üretilmeye başlanmış, 78'lik plakların kullanımı son bulmuştur (<http://www.mûsikidergisi.net/?p=859>Fabrikasyon). Gramofon ve taş plakların rağbet gördüğü 1950'li yıllara kadar olan zaman diliminde radyolar resmî ideoloji paralelinde hizmet vermekteydi. Bu yayın politikasından ve teknik yetersizliklerden ötürü radyo müzik yönüyle gramofonun gerisinde kalmış ve halkla olumlu bir ilişki içinde olamamıştır (Küçük Kaplan, 2013, s. 96). Radyo yayınlarında daha çok Batı müzikleri çalınması, Türk insanının kendisine uzak olarak gördüğü bu müzik türlerini dinlememek için radyolarını kapatması sonucunu doğurmuştur. 1950'lerden sonra ise teknik imkânların iyileştirilmesi ve radyo programlarında klasik Türk müziğinin daha fazla yer alması halkın radyoya olan alâkasını artırmıştır (Karabey, 1999, s. 170).

1950'li yıllarda yaşanan siyasî / iktisadî dönüşüm ve neticesinde gözlemlenen toplumsal değişim müziğe de yansımıştır. Bu dönemde plak sektöründe Zeki Müren, Perihan Altındağ Sözeri ve Hamiyet Yüceses gibi yeni yıldızlar doğmuştur. 1960'larda ise Zeki Müren'le birlikte Mustafa Sağyaşar, Behiye Aksoy, Nesrin Sipahi, Mediha Demirkıran gibi icracılar öne çıkmıştır. Bu dönemde, klasik Türk müziği plaklarıyla beraber, Ahmet Sezgin ve Nuri Sesigüzel gibi halk müziği sanatçılarının plakları da ilgi görmeye başlamıştır. Bu isimlerin yanı sıra, Zeki Müren ve 60'lı yıllarda etkisi iyiden iyiye hissedilen arabesk müzik türünü icra eden sanatçıların popüler olmasında Yeşilçam filmlerinde rol almış olmaları da etkili olmuştur (Küçük Kaplan, 2013, s. 96-97).

1960'ların ortalarından sonra etkisi azalan plakların yerini 1970'lerde piyasaya çıkan teyp kasetleri almıştır. Türkiye'de yirminci asrın başlangıcından itibaren uzun süre rağbet gören ve Türk müzik tarihinde ayrı bir yeri olan taş plaklar, toplumun müzik algısının şekillenmesine de önemli katkılar sağlamıştır (Küçük Kaplan, 2013, s. 97)

#### **b. Anadolu Pop/Rock'ın ortaya çıkışı ve günümüze kadar gelen süreci**

Türkiye'de popüler müzik türlerinden birisi de 'Anadolu Pop' veya 'Anadolu Rock' olarak adlandırılan müzik türüdür. Genel anlamda 'Türk halk müziği' ezgilerinin 'Batı çalgıları' eklenerek 'Batı müziği' tekniğiyle yorumlanmasından doğan 'Anadolu Pop/Rock' elbette bir anda ortaya çıkmamış, oluşum sürecinde sosyolojik altyapının yanı sıra farklı isimlerle anılan bazı müzik türlerinin de etkisi olmuştur. Bunlara kısaca değinmekte fayda olacaktır.

1950'lerde ABD'de ortaya çıkan ve rock müziğin atası olarak kabul edilen 'rock and roll' hızla yayılmış ve kısa sürede ülkemizde de yankı bulmuştur. Batı'daki gelişmelerin çok geçmeden Türkiye'de de etkisini göstermesi, popüler müziğin gelişimi bakımından 1950'lerde bizde de yeni bir sürece girildiğinin göstergesidir. Bunun en iyi örneklerinden birisi, öğrenciler tarafından 1955 yılında 'Deniz Harp Okulu Orkestrası'nın kurulmasıyla Türkiye'nin rock and roll'la tanışmasıdır. Bu dönemde bilhassa İstanbul ve Ankara gibi büyük şehirlerde, üyelerinin çoğunluğunu öğrencilerin oluşturduğu birçok orkestra kurulmuştur. Kısacası Batılı popüler müziklerle daha çok genç gruplar ilgilenmektedir (Küçük Kaplan, 2016, s. 38). Bu gruplar konserlere ağırlık vermişler, yabancı radyolar aracılığıyla öğrendikleri şarkıları yorumlamışlardır. Lakin asıl itibar gören yorumun minimum düzeyde tutulduğu, orijinaline olabildiğince benzeyen şarkılardır. Bu sırada küçük çapta beste çalışmaları olsa da, bunların tamamının sözleri İngilizce'dir (Meriç, 2006, s. 30). Yurtdışından gelen müziğin adeta aynen taklit edildiği bu dönemde özgün çalışmalardan bahsetmek için henüz erkendir (Küçük Kaplan, 2016, s. 39). Dünyada hızla yayılan rock müziği Türkiye'de aslında 'beat' adı verilen 'ritim tarzında tonlamalar'la başlamıştır. Daha doğrusu parçalar gerçek bir rock şarkısından ziyade

gitar ritim ve tonlamaları şeklinde çalınmıştır. Bunun temel sebebinin o dönemde tüm dünyayı etkisi altına alan ‘The Beatles’ grubunun ülkemizde de estirdiği rüzgar olduğu söylenebilir (Canbay, 2013, s. 211).

Belgrad’da 1964 yılında düzenlenen ve Milli Orkestra adlı karma bir orkestrayla katıldığı 1. Balkan Melodileri Festivali’nde en iyi şarkıcı ödülünü, ardından 1965’te Boğaziçi Müzik Festivali’nde en iyi şarkıcı ve en iyi orkestra ödülleri alarak pop müziğin öncü isimleri arasına giren Erol Büyükburç, önceleri rock and roll şarkıları söylemiş, sonradan değişik türdeki klasikleşmiş parçaları Batı müziği tarzına göre düzenleyip seslendirmiştir. Yabancı besteler için yazılmış Türkçe sözlü şarkılardan caz tarzına yaklaşan parçalara kadar oldukça zengin bir repertuarı olan Büyükburç, halk müziğinden de etkilenmiş, türküleri yeniden düzenlemenin yanı sıra bu türde besteler de yapmaya başlamıştır (Küçük Kaplan, 2016, s. 39). 1961’de Türkiye’de ilk büyük turneyi yapan Büyükburç, diğer yandan pop müzik sanatçıları arasında Anadolu’ya açılmış olan ilk şarkıcıdır (Meriç, 2006, s. 31).

1960’ların başlarında halk müziğine gösterilen rağbet sonucu Erol Büyükburç’un yanı sıra diğer birçok sanatçı tarafından türkülerin yeniden düzenlenmesi eğilimi sonraki senelerde iyice belirginleşecek olan Anadolu Pop/Rock akımının bir nevî habercisi niteliğindedir (Küçük Kaplan, 2016, s. 40). O yıllarda teknolojik ilerlemeler neticesinde müzik piyasası da değişime uğramış, on dokuzuncu yüzyılın sonlarından beri kullanılmakta olan 78 devirli plaklar yerini 45 devirli plaklara bırakmıştır. Ülkemizde Batı müziği türündeki ilk 45’liği, ‘Twistin’ USA / The Jet’ adıyla o dönemde lise öğrencisi olan Barış Manço ve grubu Harmoniler çıkarmıştır (Meriç, 2006, s. 31). Manço o yıllarda ayrıca Rimsky Korsakov’un meşhur ‘Şehrazat’ süitinin temasından esinlenerek ‘Susanna’ isimli İngilizce bir parça yazmış, bu parça sonraları ‘Şehrazat’ adıyla anılmış ve Alpay tarafından da Türkçe olarak seslendirilmiştir. O sıralarda yabancı konçertolar üzerine söz yazan başka sanatçılar da olmuştur. Hurşit Yenigün Orkestrası’nın Mozart’ın müziklerinden alıntılar yaparak ‘Mozart Karşılması’ adlı ilginç bir eser ortaya koyması yine bu dönemde yapılan çalışmalara örnek olarak verilebilir (Küçük Kaplan, 2016, s. 40).

Ülkemizde popüler Batı müziğine ait türlere on dokuzuncu yüzyılın sonlarından 1960'lı yıllara kadar ilgi gösterilmiş olsa da, özgün bir müzikal tarz veya düşünce ortaya çıkmamıştır. Erken Cumhuriyet döneminde kültür-sanat alanında uygulanan politikalar kapsamındaki müzik reformu, 'aydın' olarak nitelendirilen cumhuriyetçi kitle tarafından benimsenmiş ve etkisi yaklaşık 1950'lere kadar devam etmiştir. 'Kendi müziğimiz' olarak görülen halk müziğinin Batı'ya ait çoksesli müzik formunda yorumlanarak hem çağdaş hem yerli bir sentez oluşturma hedefi kültürlü ve eğitilmiş kimseler tarafından kabul görmüştür. 'Beyaz Türkler' ismiyle de anılan bu orta sınıfın bilhassa genç olan kesimi popüler müziğe ilgi göstermiş, oluşturdukları gruplarla devrin popüler parçalarını seslendirmiş, lakin yeni / farklı bir şeyler ortaya koymak gibi bir kaygı taşımamışlardır. Sonraki senelerde türkülerin farklı şekillerde tekrar yorumlanması akımı ise erken Cumhuriyet ideolojisinin popüler müziğe yansması olarak değerlendirilebilir (Küçük Kaplan, 2016, s. 41).

1960'ların ilk yılları Türk popüler müziğinin gelişiminde, yeni bir ekolün başladığı önemli bir aşama olarak görülebilir. Beğenilen yabancı şarkılara Türkçe sözlerin yazıldığı, 'Türkçe sözlü hafif Batı müziği' adı verilen ve sonraları kısaca 'aranjman' ismini alan müzik türünün popüler olduğu bu dönem aslında bir geçiş devresi olarak kabul edilebilir. Müzik camiasından birçok kişiye göre sözü geçen ekolün öncüsü Türkçe şarkı sözleri yazan Fecri Ebcioğlu'dur. Bob Azzam'ın "C'est Ecrit Dans Le Ciel" adlı meşhur parçasına Ebcioğlu Türkçe söz yazmış, bu türün ilk hit şarkısı olarak görülen "Bak Bir Varmış Bir Yokmuş"u müzik dünyasına kazandırmıştır. İlk eserin çok tutulmasından sonra Ebcioğlu yabancı parçalara Türkçe sözler yazmayı sürdürmüş, pop müziğe birçok sevilen şarkı sözü armağan etmiştir. Söz yazarı ve besteci olmanın dışında radyocu olarak da müziğe önemli katkıları olan Ebcioğlu, 1960'lı senelerde Türk pop müziğine Ajda Pekkan'ı kazandırmıştır. Aranjman akımının ilgi görmesi sonucu bu kervana yeni sanatçılar katılmıştır. Kamuran Akkor, Gönül Turgut, Ay-feri, Ülkü Aker ve Fikret Şeneş bunlardandır. Aynı yıllarda yabancı parçaların yanı sıra yerli bestelere de Türkçe söz yazan Sezen Cumhuri Önal etkili olan bir diğer kişidir. (Küçük Kaplan, 2016, s. 41-43). Ebcioğlu, Önal ve ardından gelen Modern Folk Üçlüsü, Fikret Kızılok, Esin Afşar

gibi sanatçılar 60 ve 70’li senelere damgasını vuran sanatçılardandır (Canbay, 2013, s. 210)

Daha önce kurulan müzik grupları da 1960’larda çalışmalarına devam etmişlerdir. İstanbul Erkek Lisesi Vokal Grubu, Timur Selçuk ve Mehmet Teoman’ın kurduğu Galatasaray Vokal Grubu, Barış Manço’nun adını duyuran Harmoniler, Lordlar, Boğaz Çocukları, Çanakkale’de kurulan Doğan Caz ilk akla gelenlerdendir (Küçükkan, 2016, s. 43). Bu grupların kurulmasını sağlayan başlıca etkenlerden biri başkanlığını Muammer Yeşil’in yürüttüğü Türkiye Müzisyenler Sendikası’nın çabaları sonucu çıkan yasalardır. Orkestraların çalışma sistemini düzenlemek amacıyla yürürlüğe konan bir yasaya göre her yabancı orkestranın yanında bir de yerli orkestra çalıştırması zorunluluk halini almıştır (Meriç, 2006, s. 35). Aynı senelerde, popüler müziğe uzun zaman önemli katkılar sağlamış bir diğer sanatçı olan İlham Gencer kurduğu -adeta konservatuar niteliğindeki- Çatı’da çok sayıda müzisyen ağırlamış ve çeşitli solistlerden oluşan Los Çatikos adında bir grup kurmuştur (Dilmener, 2003, s. 48).

Popüler müziğe yeni bir boyut kazandıran aranjman ekolü hem Türkçe şarkıların dışlanması anlayışını değiştirmiş hem de popüler Batı müziğine olan alakayı artırmıştır. Hatta o dönemde Zeki Müren ve Nesrin Sipahi gibi birçok Türk sanat müziği sanatçısı bu tür parçalardan oluşan plaklar çıkarmıştır. Bu tip parçaların tutmasının ardından Erol Sayan, Yusuf Nalkesen ve Teoman Alpay gibi bazı besteciler Türk müziği unsurlarını içeren fakat yapı olarak klasik üsluptan kısmen ayrılan popüler şarkılar bestelemişlerdir. Lakin bu çalışmalar bazı çevreler tarafından ‘yozlaşma’ olarak görülmüş, bu durumun Türk müziğini olumsuz yönde etkilediği ileri sürülmüştür. Bu tür parçaların tutulmasında, 1970’li yılların ortalarından sonra çok popüler olan arabesk müziğin sevilmesinde olduğu gibi, ünlü oyuncuların oynadığı filmler etkili olmuştur. Örneğin, film için yapılmış olan, güftesi Teoman Alpay’a ait olan ve Metin Bükey’in bestelediği ‘Samanyolu’ adlı parça büyük yankı uyandırmıştır (Küçükkan, 2016, s. 44). Berkant tarafından doldurulan ve yüksek satışlara ulaşan plak Türkiye’de ilk platin plak ödülünü kazanan eser olmuştur (Dilmener, 2003, s. 158).

Aynı dönemde şarkı ve filmleriyle popüler olan diğer bir sanatçı Emel Sayın'dır. Ayrıca yaptığı Türkçe bestelerle Bora Ayanoğlu pop müziğimiz için önemli şahsiyetlerdendir. Besteci olmasının yanı sıra yorumcu olarak da bilinen Ayanoğlu'nun bestelediği ve Alpay'ın seslendirdiği 'Fabrika Kızı'nın popüler olan ilk yerli beste olduğu söylenebilir. Şunu belirtmek gerekir ki, Türkçe şarkılar söylenmesinin yaygınlaşması hususunda aranjman akımı çok etkili olmuştur. O yılların etkin isimlerinden, Galatasaray Lisesi'ni bitirdikten sonra yüksek öğrenimini Fransa'da yapmış olan Timur Selçuk'un bestelerinde ise Fransız etkisi kolayca fark edilmektedir. Selçuk birçok ünlü Türk şairinin şiirlerini bestelemiştir. 1970'lerde öne çıkan kişilerden biri de besteci ve yapımcı Ali Kocatepe'dir. Pop müziğimize yeni isimler kazandırarak katkı sağlayan ve birçok yorumcuyla çalışan Kocatepe başarılı parçalara imza atmıştır. Kendisi pop müzikte halen aktif olan nadir sanatçılardan biridir (Küçükkaplan, 2016, s. 45).

Sonraki dönemde aranjman ekolü popülerliğini yitirse de, kimi sanatçılar Türkçe sözlü yabancı şarkılar söylemeyi sürdürmüştür. 1980'lerde Nükhet Duru ve Neşe Karaböcek, 1990'lı yıllarda ise Asya ve Sertab Erener, bu türde sevilen parçalar seslendiren şarkıcılar arasında sayılabilir. Aranjman akımı, müzik açısından olmasa da, dil bağlamında önemli katkılar sağlamış, yeni bir bakış açısı getirmiştir. İleride Anadolu Pop/Rock adını alacak olan özgün türün doğmasında pay sahibi olan Türkçe sözlü hafif Batı müziğinin, Türk pop müziğinin gelişmesinde önemli bir aşama olduğu rahatlıkla öne sürülebilir (Küçükkaplan, 2016, s. 46).

Anadolu Pop/Rock akımı, 1960'lı senelerin ilk yarısında, 27 Mayıs 1960 ihtilalinin ardından yaşanan dönemin toplumsal ve siyasî ortamında filizlenmiştir. Bu müzik türünün doğmasında 'aydın' olarak nitelendirilen kitlenin ve kent kültürüne sahip orta sınıf kesimin halk kültürüne ilgi duymaya başlamasının oldukça etkili olduğu söylenebilir. Anadolu Pop/Rock'ın esin kaynağı olan, halk müziği eserlerini Batı enstrümanları ve tekniğiyle harmanlayarak bir sentez meydana getirilmesi yeni bir fikir değildi. Zira bu yaklaşım Erken Cumhuriyet yıllarında etkili olan müzik politikalarında çok daha belirgin bir biçimde görülmektedir. Yine de arada bazı önemli farklar olduğu görülmektedir. Birinde sanat müziği olarak ifade edilen müzik

türünde yapılması hedeflenenler, diğer tarafta da popüler bir müzik türü üzerinden ele alınmıştır. Bir başka fark ise, Erken Cumhuriyet döneminde resmi ideoloji çerçevesinde devlet tarafından atılan adımların yerini Anadolu Pop/Rock'ta kişisel çalışmaların ve gayretlerin almış olmasıdır (Küçükkan, 2016, s. 46).

Anadolu Pop/Rock'a giden yolda önemli aşamalardan bir olan türkülerin modernize edilmesi sürecinde etkin sanatçılardan olan Erol Büyükburç ve Alpay'ın yanı sıra bir diğer isim ise Tülay German'dır. Caz şarkılarıyla ünlü olan German, halk müziğinden seçtiği parçaları Batılı estrümanlarla yorumlamayı dener. Düzenlemesini Erdem Buri'nin yaptığı 'Burçak Tarlası'nı 63-64 kışında söyler. Burçak Tarlası bir devrim niteliğindedir. Hem Türkçe, hem bizim melodimizdir. Ayrıca da çok seslidir (Canbazoglu, 2009, s. 22). Büyük beğeni toplayan şarkı Anadolu Pop/Rock akımının başlangıcı olarak kabul edilmektedir (Küçükkan, 2016, s. 47). Yeni akıma German 'çok sesli Türk popüler müziği' ismini verir. Böylece gelecek on yılda Batı müziği çalgıları ve formlarıyla halk müziğimizi kaynaştırarak ilerleyecek ve Anadolu Pop/Rock adını alacak akım başlar (Canbazoglu, 2009, s. 22).

1960'larda ilk örnekleri verilmeye başlayan bu yeni akımın, 70'lerin başında en parlak dönemini yaşadığı söylenebilir. 1968'de kurulan Moğollar bu yıllarda en sevilen grupların başını çekmektedir (Küçükkan, 2016, s. 47). Yaptıkları müzik tarzına uygun bir isim bulma aşamasında 'Anadolu Pop' adını ilk telaffuz eden grup üyelerinden Taner Öngür olmuştur (Meriç, 2006, s. 41). Önceleri yalnızca düzenlemelerden ibaret olan Anadolu Pop/Rock akımına Moğolların getirdiği en önemli yenilik ise bu türde yapılmış stilize çalışmalara imza atmış olmalarıdır. Yerli ezgi ve ritimler kullandıkları besteler büyük beğeni kazanmıştır. Diğer yandan bir ilke imza atarak 'Dağ ve Çocuk' parçasıyla ilk bestelenmiş Anadolu Pop/Rock şarkısını da popüler Türk müziğine kazandırmışlardır. Bu yıllarda yaptıkları çalışmalarla Anadolu Pop/Rock'ın gelişmesinde rol oynayan topluluklardan biri de Üç Hür-el olmuştur. 1970 yılında ismini duyuran bir başka topluluk Modern Folk Üçlüsü'dür. Dönemin ünlü şarkıcılarından Esin Afşar'la birlikte dört plak çıkardıktan sonra grup, kendi çalışmalarına devam etmiş; 1971 yılında Berlin konserinin

ardından Türkiye’de yapılmış ilk konser albümlerinden birine imza atmıştır. Esin Afşar ise çalışmalarına bireysel olarak devam etmiş, söz konusu akımın önde gelen isimlerinden olmuş, özellikle Ruhi Su ile tanıştıktan sonra halk ezgilerine yönelmiştir (Küçükkan, 2016, s. 48-50).

Anadolu Pop/Rock akımının en önemli temsilcilerinden biri hiç şüphesiz Barış Manço’dur. Müzik çalışmalarına 50’li yılların sonlarında lisede okurken kurduğu Kafadarlar ile başlayan Manço, ikinci müzik grubu olan Harmoniler ile ilk konserini vermiş ve daha sonraları birkaç 45’liğe imza atmıştır. Eğitimine Belçika’da devam etmeye karar verince, grup dağılmış ve Manço’nun altı yıl sürecek olan Avrupa macerası başlamıştır (Küçükkan, 2016, s. 50). Avrupa’da Anadolu kökenli müzikle Batı’nın ezgilerini bir araya getirme girişimlerinde bulunduktan sonra bu işin akım halini aldığını görünce Türkiye’ye dönüş yapar (Canbazoglu, 2009, s. 27). 1969 yılında Belçika’dan dönen sanatçı aynı sene Kaygısızlar grubundan ayrılarak uzun yıllar devam edecek olan tarzının temellerini atmıştır. 1970 yılında seslendirdiği ‘Dağlar Dağlar’ Manço’nun bu yeni tarzının başlangıcı olarak görülebilir (Küçükkan, 2016, s. 51). Grubu olan Ve ile bir başka versiyonunu da seslendiren sanatçının bu bestesinin yer aldığı 45’lik kısa sürede yedi yüz bin adet satmıştır. Altın Plak ödülü alan bu parça Anadolu Pop/Rock’ın gerçek manada ilk ‘hit’ parçası olarak kabul görmektedir (Canbazoglu, 2009, s. 27). Sonraları Moğollar ile adeta güç birliği yapan Manço, kısa süren bu beraberlik süresince ‘İşte Hendek İşte Deve’ ve ‘Binboğa’nın Kızı’ gibi sevilen parçaları seslendirmiştir (Küçükkan, 2016, s. 51). Devam eden yıllarda sanatçı bir araya geldiği bazı müzisyenlerle birlikte Kurtalan Ekspres’i kurmuş, üyeleri zaman içinde değişse de vefatına kadar isim babası olduğu bu grup ile çalışmalarını sürdürmüştür.

Manço ile aynı yıllarda etkin olan bir diğer isim ise Galatasaray Lisesi’nde alt sınıfta okuyan Fikret Kızılok’tur. Önceleri ‘The Beatles’ ve ‘Elvis Presley’den etkilenen Kızılok 60’ların ikinci yarısından sonra halk müziğine yönelmiş, halk kültüründen beslenerek yaptığı çalışmalarını 70’lerin ortalarına kadar sürdürerek Anadolu Pop/Rock’ın en parlak döneminde üretken müzik adamlarının arasında yerini almıştır (Küçükkan, 2016, s. 51). Bunda, özgün olduğuna inandığı Aşık

Veysel'i yakından tanımış olmasının da etkisi vardır. Hatta Kızılok, Veysel'in 'Uzun İnce Bir Yoldayım' türküsünü plak yapmıştır (Canbazoglu, 2009, s. 27).

Anadolu Pop/Rock akımının önemli temsilcilerinden biri olan, profesyonelliğe ilk olarak Apaşlar grubu ile adım atan Cem Karaca, bir yandan pop müzik denilebilecek eserlere imza atarken; diğer yandan halk ezgilerini pop ve rock öğeleriyle birleştirip iki farklı koldan ilerlemeye başlamıştır. Kendisi için 'ulusal Türk müziği' akımının öncüsü sıfatı kullanılmış olsa da bu isim beklenen ilgiyi görmemiştir. Apaşlar grubuyla yollarını 1969'da ayıran Karaca, Kardaşlar grubunu kurmuş; dönemin siyasi gelişmelerinin etkisiyle toplumsal olaylara tepkisiz kalmayan sanatçı fikirlerine şarkılarında yer veren ilk isimlerden olmuştur. Sonraları çalışmalarına Moğollar'la devam eden Karaca'nın şarkılarında göstermiş olduğu hassasiyet, giderek siyasi bir kimlik kazanmıştır (Küçükkan, 2016, s. 52).

Türkü düzenlemelerinden Türk sanat müziği eserlerine, Arabesk-Rock denilebilecek müzikten metal müzik olarak değerlendirilebilecek parçalara kadar geniş bir yelpazeye sahip olan Erkin Koray, çalıştığı gruplar ile rock müziğe ait öğelerin ağırlıklı olduğu bir tarz ortaya çıkararak popüler müziğin içerisinde kendisine ayrı bir yer edinmiştir (Küçükkan, 2016, s. 52). Onun gibi kendisini popüler müzikte kendine has bir tarzla ifade edebilen bir başka isim de Ersen'dir. Sanatçı, Moğollar'la bir süre çalışmış; ardından da Hüreller'le profesyonel müzik hayatına devam etmiştir. Bir başka özgün grup olan Mazhar Alanson ve Fuat Güner'in grubu olan Kaygısızlar'ın durumu dikkat çekicidir. Manço ile çalıştığı dönem dışında, yabancı dilde şarkılar besteleyip söyleyen grup, sonraları dönemin tercihlerine ayak uydurarak folk müziğine yönelmiş; Aşık Veysel'in sözlerini bestelediği 'Türküz Türkü Çağırırız' adlı parça ile, listelerde iki numaraya kadar yükselmiştir (Canbazoglu, 2009, s. 30).

1974 yılında Dostlar Orkestrası'nı kuran Edip Akbayram, Anadolu Pop/Rock'ın önemli isimlerinden biri olmuştur. Tarz olarak Cem Karaca ve Fikret Kızılok çizgisinde yürüyen sanatçı, 70'lerin ikinci yarısına doğru politik duruş göstermeye başlamış; 80'li yıllarda ise parçalarının TRT'de çalınması yasaklanmıştır.

Çizgisini uzun yıllar devam ettiren Akbayram'ın, Anadolu Pop/Rock'ın etkisinin azaldığı yıllarda bile bu ekolün yok olmadan devam etmesinde katkısı olmuştur (Küçük Kaplan, 2016, s. 53).

1968 yılı Anadolu Pop/Rock'ın doğum yılıdır. Halk müziğini modernize etme çabaları ilk kez bir akım halini almaya başlamıştır. 68 kuşağı olarak nitelendirilen genç müzisyenler, folk akımlarından ve '*Psychedelic Rock*'tan etkilenmiştir. 27 Mayıs darbesini takip eden dönemde halkçılık anlayışı kuvvetlenmiş, edebiyatımızda Anadolu kökenli şairler önem kazanmıştır. Bu gelişimin müzikteki yansıması Anadolu Pop/Rock'tır. Türkiye'nin kent kökenli gençleri yüzlerini Anadolu'nun müziğine çevirmiştir. Türkiye'deki değişimi sorgulayanların çoğu Batılı eğitim gören kolej öğrencileri olmuş ve bu kişiler Doğu ile Batı ilişkisini iyi kavramışlardır. İleride Anadolu Pop/Rock'ın öncü isimleri haline gelecek olan Barış Manço ile Fikret Kızılok, Galatasaray Lisesi; Cem Karaca, Robert Kolej; Erkin Koray ise Alman Lisesi kökenlidir. Anadolu Pop/Rock müziği iki koldan yürümüştür: Gruplar ve önlerindeki karizmatik solistler ve elinde gitarıyla tek başına şarkısını söyleyen ozanlar. Bu müziğin aranjmana karşı net bir üstünlük göstermiş olmasının asıl sebebi, yüzyıllardan beri süregelen türkü geleneğini modernleştirerek Batı çalgılarıyla evrensele taşıması çabasıdır. Gördüğü yoğun desteğin yanı sıra Anadolu Pop/Rock bu müzik türü ile uğraşmayan bazı müzisyenlerden olumsuz tepkiler almıştır. Bu kişiler Anadolu Pop/Rock'ın müzikal açıdan değeri olmadığını; eserlerin birbirine benzediği ve kolaycılığa kaçıldığını; özgün melodilerin Batı çalgılarıyla dejenere edildiğini ve evrenselle alakasının hiç olmadığını iddia etmektedirler. Eleştireni olduğu kadar bu müziği destekleyip savunanları da olmuştur. Sanatçı Zeki Müren, yıpratıcı eleştirileri yersiz bulduğunu, her yeni akımın başta aksaklıkları olabileceğini ve bu müziğin dünyamıza dinamizm, birçok genç kabiliyet ve en önemlisi Barış Manço ve Selda gibi iki büyük değeri kazandırdığını dile getirmiştir. Dönemin TRT yönetimi de yapılan şikâyet ve talepler üzerine bu müziğe kısıtlamalar getirmiş; bu durum Anadolu Pop/Rock müziğinin gerilemesine neden olmuştur. 70'lerin siyasi havası içerisinde bu müzik söylemlerini sivrileştirerek ve başkaldırarak halkın sorunlarını gündeme taşımış ve böylece politize olmaya başlamıştır (Canbazoglu, 2009, s. 24-42).

12 Mart 1971 muhtırası ardından bazı müzisyenler kullandıkları dille iyice sola meylediler. Böyle bir ortamda şarkılarında birçok muhafazakâr unsur olan ve sağ kesim tarafından solcuların karşısında konumlandırılmak istenen Manço, herhangi bir tarafta yer almayıp orta yolda gitmekte kararlıdır. 12 Eylül 1980 darbesi sonrası Anadolu Pop/Rock müziği bir süre sekteye uğramış; müzisyenlerinin bir kısmı yurt dışına gitmek zorunda kalmıştır. 90'lı yılların başında Anadolu Pop/Rock'ta ilginç gelişmeler olmuş; türün öncüleri olan eski ustalar listelere bile giremezken, onlara özenen genç müzisyenler listelerde bir numara olmaya başlamıştır. Haluk Levent, Kırâç, Ayna Grubu, Murat Göğebakan, Murat Kekilli gibi isimler ilerleyen zamanda başarısını devam ettirerek günümüze kadar gelen sanatçılardan bazılarıdır (Canbazoglu, 2009, s. 42-273).

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM:

### ANADOLU POP/ROCK'IN TEMSİLCİLERİNDEN BARIŞ MANÇO

Ray B. Browne'ın (1971) da ifade ettiği üzere popüler müziğin, dikey ekseninde türlerin birbiriyle olan bir çeşit hiyerarşisi olarak ele alınmayıp yatay bir devamlılık içerisinde ele alınması çok daha işlevsel olacaktır. Bu bağlamda Barış Manço'nun tınısal olarak takip ettiklerini ya da onu takip edenleri tanımak, sanatçıyı konumlandırabilmemiz noktasında yardımcı olacaktır.

Bu bölümde, Manço'nun doğumundan başlayarak sanat hayatı, kültür adamlığı ve Türk müziği için yapmış olduğu çalışmalar kaleme alınmıştır. Bu süreçte sanatçının hakkında yazılmış olan kitap, makale ve tezler taranmıştır. Manço hakkındaki görsel kaynaklar incelenerek gerekli yerlerden yararlanılmıştır. Ayrıca, mevcut tezin araştırmaları sürecinde yazar, araştırma modeline dahil etmemekle birlikte Barış Manço'nun aile bireyleri ve müzik yapımcılarıyla gerçekleştirmiş olduğu söyleşilere yer vermiştir.

#### 3.1. Barış Manço'nun Hayatı

İstanbul'un fethinin hemen ardından Konya Ovası'nda yaşayan büyük bir aile Rumeli'ye göç ederek ve Selanik'e yerleşmiştir. Bu ailenin adı "Mançozâde" dir. Ailenin isminin nereden geldiğine dair çeşitli rivayetler vardır. Zira bu soyismi bir başka aile kullanmamıştır. Barış Manço'nun ağabeyi, Savaş Manço bu konuda şunları ifade etmektedir:

*"Manço soyadının nereden geldiği üzerine bir iki rivayet var; Biri, Karaman beyliğinden geldiğidir. Karaman Bey, Sultan Fatih tarafından Yugoslavya'ya sürülünce, orada kendini sevdiren 'ço' ekini aldıkları, Karamanço oldukları söylenir. Bir de Osman Bey olup 'Osmanço' olduğu, sonra 'kara' veya 'os' düşmüştür ve 'Manço' olarak babam soyadını almıştır". Ayrıca 'man' İngilizce'de adam, erkek, tahsil görmüş*

*kişi anlamındadır. ‘Manço’ da, insan evladı, adam evladı manasındadır.” (Yangın, 2002)*

Mehmet Barış Manço 2 Ocak 1943 tarihinde Üsküdar Zeynep Kâmil Hastanesi’nde, devlet konservatuvarı klasik Türk sanat müziği sanatçısı ve yazarı Rikkat Uyanık ve Hakkı Manço çiftinin ikinci çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. İkinci Dünya Savaşı yıllarında barış umutlarını yitirmeyen aile, iki yıl sonra ailelerine katılan bebeklerine ‘Barış’ adını uygun görmüşler ve ‘Barış’ın yanına bir de Mehmet’ ismini de eklemişlerdir (Canbazoğlu, 2009, s. 93). Sanatçının kız kardeşi İnci Manço ağabeyi Barış Manço’nun doğumundan hemen sonra gerçekleşen ilginç bir isim koyma sürecini şöyle aktarmaktadır:

*“Barış, beş kilonun üzerinde doğmuş, hastanede ‘Tosun’ demişler. Halamızın oğlu Yusuf varmış. Annem onu çok severmiş. Barış doğmadan kısa süre önce ölmüş. Annem ‘Yusuf’ adını istemiş. ‘Mehmet’i babasının diğer adı diye babam koymuş. ‘Barış’ adı zaten kendi adı. En sonunda: ‘Tosun Yusuf Mehmet Barış Manço’ olarak kayda geçmiş. Çok uzun olduğu için daha sonra babam mahkeme kararıyla Tosun ve Yusuf isimlerini düşürttü.” (İlbay, İnci Manço; Kişisel görüşme, Temmuz 2013)*

Müziğe olan yatkınlığı bir buçuk yaşında fark edilmiş olan Barış Manço ilk kez ‘Kiss Me Again’ adlı şarkıyı söylemiştir. İki buçuk yaşındayken etrafında müzik dersi alanlardan önce melodileri öğrenme kabiliyeti olduğu etrafındakilere göstermiştir. Duyarak söylediği ilk Türk müziği parçası ise ‘Hâb-ı Gâh-ı Yâre Girdim Arz için Ahvâlimi’ olmuştur (Tunca, 2005).

Türk bestecisi komozitörü müzisyeni ve yorumcusu Manço sahne hayatına ilk kez 1958 yılında Galatasaray Lisesi’nde başladı. Öğrenimini Belçika (Liege) Kiraliyet Güzel Sanatlar Akademisi’nde birincilikle tamaladı. İki yüzden fazla şarkı yazmış olan Manço’nun ilk büyük başarısı 1970 yılında Türkiye’de çıkan ve yaklaşık

yedi yüz bin adet plağı satılmış olan ‘Dağlar Dağlar’ adlı bestesidir (Çalışan, 1993, s. 18).

1970 yılı Kasım ayında Antalya’da verdikleri bir konser sonrası Barış Manço, yabancı uyruklu müzisyen çalıştırmak suçlamasıyla tutuklanmıştır. Sanatçı o geceyi ertesi gün mahkemeye kadar polis gözetiminde kaldığı otelde geçirmek zorunda kalmıştır. Mahkemeye çıkarılmış ve mahkemede ‘grup üyelerinin ‘öğrenci olması’ ve ‘devamlı olarak bir yerde çalışmadıkları’ savunmasını yaparak tek celsede suçsuz bulunmuş ve serbest bırakılmıştır. Bu olayın hemen sonrasında Manço ve grubu Belçika’ya geri dönmüşlerdir (Canbazoğlu, 2009).

Manço, 1980 yılında Bulgaristan’da yapılan ‘Altın Orfe’ festivalinde Türkiye’ye birincilik getirmiştir (Çalışan, 1993, s. 18). Seksenli yılların bilgisayar ürünü melodilerinin başı çektiği bu dönemde Barış Manço, darbe sonrası apolitik düzeninde önemli bir yer tutmuştur. Sağlık sorunları da yaşayan sanatçı o yıllarda önemli sayılacak bir ameliyat da geçirmiş ve karın boşluğunda bulunan üç adet tümör başarılı bir ameliyatla alınmıştır (<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvQmFyxLHFfn19NYW7Dp28jMTk4MkYjMzk7bGVy>).

1990 yılında, İkinci Abdülhamid’in Japonya’ya göndermiş olduğu Ertuğrul Fırkateyni’nin ülkeye gelişinin 100. yılı kutlamaları münasebetiyle düzenlenen ‘Türk-Japon dostluğu’ etkinlikleri kapsamında Barış Manço Japonya’daki ilk konserini vermiştir. Konseri Japonya Veliaht Prensi de izlemiştir. 1991’de tekrar Japonya’ya giderek ve Tokyo Soka Üniversitesi İkedda Salonu’nda konser vermiştir. Konser sırasında Manço’yla birlikte Soka Üniversitesi rektörü ve Soka Vakfı başkanı Daisaku İkedda’nın ellerinde bayraklarla “Kara Sevda” şarkısını seslendirmesi ve salonun coşkulu alkışları, Türkiye’de de konserin ilgi görmesini sağlamıştır (Yılmaz, 2014, s. 16-17). Kurtalan Ekspres grubunun elemanlarından Eser Taşkiran bu konserin Manço için önemini şu sözlerle dile getirmektedir: “*Barış Manço bizim meşhur 95 yılındaki 2. Japonya turnemizde bir hafta önceden Japonya’ya uçtu ve Japonya halkıyla Türkçe konuştu* (Eser Taşkiran, kişisel görüşme, Temmuz 2013)”

5 Şubat 1992 tarihinde sanatçının annesi Rikkat Uyanık (Manço, Kocataş) hayatını kaybetmiştir. Cenazesi İstanbul'da bulunan Karacaahmet Mezarlığı'na defnedilmiştir. (<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvQmFyxLHFfn19NYW7Dp28jMTk4MCYjMzk7bGVy>)

Yıllar öncesinde (1983) kalp spazmı rahatsızlığı geçirmiş olan Barış Manço, 31 Ocak 1999 saat 23.30 sularında ikamet ettiği İstanbul Moda'daki evinde kalp krizi geçirmiş ve kaldırıldığı Siyami Ersek Göğüs-Kalp-Damar Cerrahisi Hastanesi'nde saat 01.30'da vefat etmiştir. Devlet sanatçısı unvanı (1991) olan sanatçının cenazesi için devlet töreni düzenlenmiştir. 3 Şubat 1999'da üzerine Galatasaray bayrağı da örtülmüş Türk bayrağına sarılı naaşı Atatürk Kültür Merkezi'ne götürülerek orada adına resmi bir tören düzenlenmiştir. Ardından cenaze namazı Levent Cami'inde kılınmış ve Kanlıca'daki Mihrimah Sultan Mezarlığı'na defnedilmiştir. Ölüm haberinin ardından Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel ve bazı siyasetçiler ailesi için başsağlığı mesajı yayınlamışlardır (Şahin, 2005). Lale Manço Ahıskalı bu konuda şunları dile getirmektedir:

*“Cenazesinde herkes vardı. Taksi tutup uzak şehirlerden gelenleri duydum. Farklı dinler, etnik gruplar, sosyal tabakalar, eğitim seviyeleri; farklı ideolojiler. Sağcısı solcusu. O gün çok özel bir gündü. İnsanlar birbirine sarılıp ağladı. Bu Türk kimliğinden de öte birşey.”* (Ahıskalı, Lale Manço; Kişisel görüşme, Şubat 2014)

Manço'nun vefatı tüm ülkeyi üzüntüye boğar ve televizyondan canlı olarak yayımlanan cenaze törenine ise binlerce seveni katılır. Unkapanı müzik piyasası Manço'nun vefatının hemen ardından eski yapıtlarını piyasaya sürer. Yeni çıkan ve en sevilen parçalarını bir albümde topladığı ‘Mançoloji’ de çok iyi satış yapmıştır. Bu albümdeki tek bilinmeyen beste, 12 altın ve bir platin plakla ödüllendirilmiş uzun Manço kariyerini simgeleyen, enstrümantal 40. Yıl'dır (Canbazoglu, 2009, s. 105). Sanatçının uzun yıllar yapımcılığını üstlenen Hüseyin Emre onun için; *“Ölümünden sonra hayatı boyunca satamamış olduğu rakamları ikiye, üçe katladı. On dört yıldır az da olsa satışlar devam ediyor. İnsanoğlu var olduğu sürece Barış Manço'nun şarkıları bazılarının dilinden hiç düşmeyecek.”* diyerek geleceğe dair hiç de kulak

ardı edilmeyecek bir yorumda bulunmuştur (Hüseyin Emre, kişisel görüşme, Mart 2013).

### 3.2. Müzik Adamlığı Yönüyle Barış Manço

Barış Manço yazmış olduğu şarkıların sözlerinde genelde toplumun ahlâki değerlerini dikkati almakta ve mesajlarını bu yönde vermeye devam ederek toplumun belli değerler etrafında birleşmesinin önemine kendince vurgu yapmaktadır. Sanatçı eserlerinde gerçekleşmiş bir olayı alır ve onun üzerinden bir hikâye anlatırdı. Ve her hikâyenin sonunda da “Barış’a sorar isen” gibi açık ve anlaşılır cümle ile içinden çıktığı toplumun kendisine yine o toplumla ilgili bir tavsiyede bulunurdu. Şarkılarında helal kazancın ve dürüstlüğün insanı mutluluğa götüreceğini söyleyen Barış Manço eserlerinde kullandığı benzetmelerle de iletmek istediği mesajları etkili bir dille anlatmayı başarabilen az sayıda sanatçılardandır. Sanatçıdaki bu fark yıllar içinde çıkarmış olduğu albüm isimlerine de yansımaktadır. Eserleri kolay anlaşılır olmakla birlikte anlam ve kavram bakımından da zengin bir içeriğe sahiptir. En çok dikkat çeken yönlerinden biri ise sanatçının şarkı sözlerinde atasözü ve deyimleri oldukça sık kullanmasıdır (Yangın, 2002). Doğukan Manço kendisiyle yapılan bir söyleşide babası ile ilgili bu konuda şu özelliklerine işaret etmektedir:

*“Barış Manço sadece yeni bir tarzda müzik yapmış bir insan değil, Türk kültürünün sahip olduğu anonim eserleri modernize ederek yeniden gündeme getirmiş bir insandır. Önemli şairlerin şiirlerine melodi katarak ve gönlünü vererek önemli adımlar atmıştır. Türk müziğinde çok büyük değişiklikler yapmıştır. Şu an bile, onu tanımamış insanlar bile, Barış Manço’yu idol olarak görürler, onun notalarını çalarak müziği öğrenirler. Türk tarihine ve müziğine adını kazımıştır. Yenilikçi, girişimci bir insandı. Üretkendi. Çok fazla ilklere sahipti. Birçok konuda öncüdür. Türkiye’ye elektronik müziği getirmiş insanlardan biridir. İlk klipleri çekmiştir. Potpuri, remix yapmış, hep ilkleri kovalamıştır.*

*Babam pop da, rock da, Anadolu rock da, rock'n roll da, twist de, reggae de, blues da yapmıştır. Hatta son albümünde eski parçaların tarzını değiştirmiştir. Barış Manço'nun milliyetçilik duyguları çok gelişmiştir. Türk'lüğü sahiplenmiştir. Yurt dışında Türk'ü çok iyi temsil etmiştir. Japonya konserleri bunun çok iyi örneğidir. Türk'ü dışarıda sevdirmiştir. Dünyayı Türkiye'ye getirdi, Türkiye'yi de dünyaya taşıdı.*

*Barış Manço çok geniş bir kitleye, herkese hitap ediyordu: hem 5 yaşındaki çocuk, hem babaannesi, hem de aradaki yaş kitlesi. Barış Manço bir 'öğreti'dir. Bir doğruya inandırmak için değil, düşündürmek için uğraşırdı. Barış Manço her görüşe hitap ediyordu. Sağcı da, solcu da ondan değer kazanabilirdi. Ama Barış Manço ne sağcıdır, ne solcudur. Halk insanıdır. Çok okurdu, fikri kadar bilgisi de vardı. 4 Kitabı da okumuş, hakkında şarkı yapmış bir insandır. O, önemli değil, 'değerli'ydi. Cenazesi bunun göstergesiydi. Sevdı ve sevildi. Çok popülerdi.” (Doğukan Manço, kişisel görüşme, Eylül 2013)*

Sanatçının kız kardeşi İnci Manço İlbay, ağabeyinin müzik adamlığıyla ilgili şu sözleri söylemiştir:

*“Barış altı ben dört yaşındayken konservatuara başlamıştık. İlk piyano öğretmenimiz Erkin Koray'ın annesidir. Babamın yer değişikliği nedeniyle sonra devam ettiremedik. Annemizden gelen eğitimimiz zaten var. ...Babaannemiz vardı. O öldüğünde Barış on üç yaşındaydı. Bildiğimiz atasözlerini hep ondan öğrendik. Babam da bizle meşgul olurdu. Babama bilmediğimiz bir kelime sorduğumuzda bize üç tane lügattan onları anlatırdı. Babam başka dillerden de birkaç yönlü bize anlatırdı. Belki aklımızda bir şey kalır diye. Babam da beş altı dil bilirdi. Babama derlerdi 'Manço sen üşenmiyor musun? Çocuk sana bir sual soruyor, sen lugat indiriyorsun!' Cevaben şöyle derdi: “Üç beş şekilde anlatıyorum ki birinden biri muhakkak akıllarında kalır diye.” Dedem de eğitimciydi: Mehmet Abdi Manço. Yani uğraşılmış*

*çocuklardık biz. Ebevenyleri tarafından uğraşılmış çocuklar.” (İlbay, İnci Manço; Kişisel görüşme, Temmuz 2013)*

Sanatçı, ilk bestesi olarak bilinen ‘*Kol Düğmeleri*’ni uzun süre yaşamış olduğu Belçika’da bestelemiştir. Babaannesi için yazdığı ve bir Barış Manço klasiği haline gelen eseri: “Gülpembe” ilk kez 1967’de dinlenmiştir. 1969’dan sonra Türkiye’ye dönmüş, Mazhar Alanson ve Fuat Güner ile birlikte ‘*Kaygısızlar*’ müzik grubunu kurmuştur. ‘*Derule*’ ve ‘*Kızılıklar*’ gibi halk ezgilerini ‘pop-folk’ tarzında seslendirirken, “Ağlama Değmez Hayat” ve “Kırpiklerin Ok Ok Eyle” parçalarını ise ‘Twist’ ve ‘Rock’n Roll’ tarzlarında okumuştur (Yangın, 2002).

On dört yaşlarında orta son sınıfta arkadaşlarıyla ilk müzik grubunu kurar. Grubun adı ‘Barış Manço ve Kafadarlar’ olmuştur. Yıl 1958’dir ve o yıllarda okuldaki grubu ile konserlerinde ‘*Paul Anka*’ ve ‘*Elvis Presley*’ gibi dünya çapındaki sanatçıların eserlerini seslendirmektedir. Tüm bu faaliyetlerine rağmen lisenin ikinci yılında müzik dersinden sınıfta kalmış ve ardından da evinde geçen bir yıllık süre boyunca gitar ile piyanoyu iyice öğrenmeye karar vermiş ve bunda da başarılı olmuştur. Galatasaray Lisesi’ndeki ikinci müzik grubu ise ‘Barış Manço-Harmoniler’dir. Bu grupta birlikte seslendirdiği yine dünya çapında bilinen ‘*Cradle of Love*’ ve ‘*Save The Last Dance For Me*’ isimli şarkılar ile gençler arasında büyük ilgi görmüştür. Zamanla elemanlarında değişiklikler olan ‘Barış Manço-Harmoniler’, Asaf Savaş Akat (*saksofon*), Mehmet Şahinbaş (*gitar*), Şanal Pınar (*gitar*), Batur Pere (*davul*) ve Osman Önder’li (*piyano ve bas*) kadroyla ‘Grafson’ şirketi etiketiyle twist tarzında olan üç adet “*Let’s Twist Again / Do The Twist*”, “*The Jet / Twistin’ Usa*” ve “*Çıt Çıt Twist / Dream Girl*” isimli plakları çıkarmıştır. “Barış Manço-Harmoniler”, Hafif Batı müziği tarzında 45’lik çıkartan ilk Türk grubu unvanına sahiptir (Canbazoglu, 2009, s. 93-94).

Canbazoglu (2009) kitabında sanatçının Hollanda’da geçirdiği trafik kazasından sonra dudağının üzerinde yara izi kaldığından ve onu yara izini örtmek için de o meşhur bıyıklarını bırakmış olduğundan bahsetmektedir. Vefatına kadar sürecek olan klasik Barış Manço imajı da ortaya çıkmıştır.

1968 yılında Modalı Fuat Güner ve Mahzar Alanson'la tanışmış ve o yıllarda çok iyi tanınmış olan 'Kaygısızlar' grubuyla birlikte müzik yapmayı onlara teklif etmiştir. Aynı yılın kışında Avrupa'ya dönen Barış Manço, Kaygısızlar'la yurt dışında da çalışmayı düşünmüştür. Grubu Paris'e götürür ve orada iki plak kaydı gerçekleştirilir. 1977 yılında piyasaya sürülen 'Sarı Çizmeli Mehmet Ağa' adlı albümünde 'Nick the Chopper' gibi yurt dışında seslendirdiği eserlere de yer vermiştir. Aynı dönemde bas gitarist Mithat Danişan gruba katılmıştır. Sanatçı, üç-dört ay gibi bir süreyle Fikret Kızılok'la da birlikte çalışmıştır (Canbazoglu, 2009).

1971 yılında Paris'te bulunan Moğollar'la birlikte çalışmaya karar verdiklerinde gruplarının adını ticari ortaklık gereği Mancho-Mongol olarak belirlemişlerdir. Grup Türkiye'ye döner ve uzun bir turneye çıkılır. Her şeyin yolunda gittiği bu turnede, Moğollar menajerlerinin yönetimiyle Barış Manço'nun çok sevilen 'İşte Hendek İşte Deve', 'Kâtip Arzuhalim Yaz Yâre Böyle', 'Ay Osman' ve 'Binboğa'nın Kızı' gibi sevilen parçaları bu dönemde ortaya çıkmıştır. Barış Manço'nun ünlü Kurtalan Ekspres'i kurma çalışmaları ise hemen ardından gelen 1971 ve 1972'li yıllara rastlamaktadır. Vatani görevini yapmaya gitmeden önce Kurtalan Ekspres'i kuran sanatçı, Engin Yörükoğlu, Celal Güven, Özkan Uğur, Nur Moray ve Ohannes Kemer ile bir araya getirdiği yeni grubuyla Anadolu turnesine çıkmış; 'Ölüm Allah'ın Emri' ve 'Gamzedeyim Deva Bulmam' eserlerinin yer aldığı ilk plağını piyasaya çıkarmıştır. Avrupa'da piyasaya çıkarmış olduğu 45'lik " Nick The Chopper / Little Darlin' "ın satışları da başarılı gitmiştir. Hey Dergisi bu eseri 'Yabancı 45'likler'e koymuştur ve plak 'bir numara'ya yükselmiştir. 45'lik Hey'de yayımlandığında 'çağdaş Türk müziğinin yüz akı' şeklinde lanse edilmiştir (Canbazoglu, 2009).

Sanatçının o yıllarda müzik kariyerinde göstermiş olduğu çabaya işaret etmesi noktasında oğlu Batıkan Manço'nun sözleri dikkate değerdir:

*"Farklıydı. 60'lı 70'li yıllar arası Anadolu Rock çok yeni bir şey ve çok zorluklarla yapılmış bir şey. Cem Karaca, Erkin Koray, Moğollar... Hepsi samimi ortamlarda zorluklardan bahsetmişlerdir. Barış*

*Manço'nun hepsinden farkı 'taraf' olmamasıydı. Kalpleri kazanmaya ilk öyle başladı sanırım. Herkese hitap etmeye çalıştı. ...70'lerdeki parçalarda elektronik sesler var. Onları Türkiye'ye ilk getirenlerdendi kendisi. Özellikle 2023 plağında duyabilirsiniz bunları. ...Barış Manço kariyerinin ilk yıllarından son günlerine kadar yine aynı değeri taşıyan sözleri vurgulamaya devam etti. ...Ortada bir de Kurtalan Ekspres gerçeği var, o müzikler sonuçta bir birliktelikle ortaya çıkmış müzikler. ...Döneminin çok dışında, çok yeni 'sound'lar, sesler..." (Batikan Manço, kişisel görüşme, Mart 2013)*

Yıllar içirişinde duruşundan hiç ödün vermeyen sanatçı eserlerinde hep kendisinin bir misyonunun olduğu düşüncesiyle hareket etmeye gayret göstermiştir. Ona yıllarca hayat arkadaşlığı yapmış olan Lale Manço Ahıskalı şu kelimelerle onu tarif etmektedir:

*"'Benim söyleyecek sözüm var' derdi. 'Toplumsal mesaj vereceğim' demezdi. 'Biz toplumun önünde olan insanlarız. Model teşkil ediyoruz. Yanlış bir söz söyleyemeyiz, yanlış bir davranışta bulunamayız.' Bu şuurdaydı." (Ahıskalı, Lale Manço; Kişisel görüşme, Şubat 2014)*

Sanatçı, 1999'da dinleyicilerle yaptığı bir ankete dayanarak oluşturduğu listeye 'Mançoloji'yi piyasaya sürer.

Müzik ve televizyon hayatında sayısız ödül aldı. Bunlardan bazıları şunlardır:

- 1987: Belçika tarafından verilen "Türk Kültür Elçisi" unvanı.
- 1991: "Türkiye Cumhuriyeti Devlet Sanatçısı" unvanı.
- 1991: Japonya Soka Üniversitesi "Uluslararası Kültür ve Barış Ödülü".
- 1991: Hacettepe Üniversitesi "Sanatta Onursal Doktora" unvanı.
- 1992: "Fransız Edebiyat ve Sanat Şövalyesi" unvanı.
- Belçika'nın Liège şehri "Onursal Hemşeri" unvanı.
- Belçika Krallığı Leopold II Şövalyesi Nişanı.

- 1994: Kocaeli Üniversitesi tarafından Türk insanını ve Türkiye'yi çalışmalarıyla dünyaya tanıttığı sebebiyle verilen "Barış Diploması".
- 1995: Japonya Min-On Vakfı "Yüksek Şeref Madalyası".
- 1995: Denizli Pamukkale Üniversitesi "Çocuk Eğitimi Alanında Onursal Doktora" unvanı.
- Onursal Evlat Unvanlı, 3000'in üzerinde plaket ve ödül.”
- 1995: Türkmenistan Cumhurbaşkanı Saparmurat Türkmenbaşı tarafından verilen "Türkmen Vatandaşlığı" unvanı.
- Uluslararası Teknoloji Ödülü.
- 200'ün üzerinde şarkısı olduğu için 12 altın ve bir platin albüm ve kaset ödülü (<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvQmFyxLHFfN19NYW7Dp28jw5Zkw7xsbGVyaQ>, 17.03.2013, 16.45)

#### **a. Barış Manço diskografisi**

Sanatçı Barış Manço'nun eserlerinin bulunduğu 45'likleri ve albümleri şu şekilde sıralamak mümkündür:

#### ***Manço'nun 45'likleri***

#### **Barış Manço & Harmoniler**

1962 - Twistin' Usa / The Jet

1962 - Do The The Twist / Let's Twist Again

1963 - Çıt Çıt Twist / Dream Girl

#### **Barış Manço & Jacques Denjean Orchestra**

1964 - Baby Sitter / Quelle Peste! / Jenny Jenny / Un Autre Amour Que Toi

1964 - Baby Sitter / Quelle Peste!

1964 - Jenny Jenny / Un Autre Amour Que Toi

### **Bariş Manço & Les Mistigris**

1966 - Il Arrivera / Une Fille

1966 - Aman Avcı Vurma Beni / Bien Fait Pour Toi

1967 - Bizim Gibi / Big Boss Man / Seher Vakti / Good Golly Miss Molly

### **Bariş Manço & Kaygısızlar**

1967 - Kol Düğmeleri / Big Boss Man / Seher Vakti / Good Golly Miss Molly

1968 - Kızılıklar Oldu mu? / I'll Go Crazy

1968 - Bebek / Keep Lookin'

1968 - Karanlıkların İçinde / Trip(To A Fair)

1968 - Boğaziçi / Flower of Love

1969 - Unutamıyorum / Runaway (Bariş Manço)

1969 - Ağlama Değmez Hayat / Kirpiklerin Ok Ok Eyle

1969 - Kağızman / Anadolu

### **Bariş Manço & Ve**

1970 - Derule / Küçük Bir Gece Müziği

1970 - Dağlar Dağlar 1 / Dağlar Dağlar 2

### **Bariş Manço & Moğollar**

1971 - İşte Hendek İşte Deve / Katip Arzuhalim

### **Karışık**

1971 - Binboğa'nın Kızı (Moğollar) / Ay Osman (Kaygısızlar)

1972 - Fil ile Kurbağa (Kaygısızlar) / Je Te Retrouverais (Les Mistigris)

## **Bariş Manço & Kurtalan Ekspres**

- 1972 - Ölüm Allah'ın Emri / Gamzedeyim Deva Bulamam
- 1973 - Lambaya Püf De! / Kalk Gidelim Küheylan
- 1973 - Gönül Dağı / Hey Koca Topçu (Genç Osman)
- 1974 - Nazar Eyle Nazar Eyle (Gel Yanıma Pazar Eyle) / Gülme Ha Gülme
- 1974 - Bir Bahar Akşamı / Estergon Kalesi
- 1975 - Ben Bilirim / 2023
- 1976 - Çay Elinden Öteye (Rezil Dede) / Vur Ha Vur
- 1977 - Nick The Chopper(George Hayes Orchestra ile) / Lonely Man
- 1981 - Eğri Eğri Doğru Doğru Eğri Büğrü Ama Yine De Doğru / Hal Hal

## ***Manço'nun Albümleri***

### **Stüdyo albümleri**

- 1975 - 2023 (Yavuz Plak)
- 1976 - Baris Mancho (C.B.S. Disques)
- 1979 - Yeni Bir Gün (Yavuz ve Burç Plakçılık)
- 1980 - Disco Manço (Türküola)
- 1981 - Sözüm Meclisten Dışarı (Türküola)
- 1983 - Estağfurullah... Ne Haddimize! (Türkola)
- 1985 - 24 Ayar (Emre Plak)
- 1986 - Değmesin Yağlı Boya (Emre Plak)
- 1988 - Ful Aksesuar'88 Manço: Sahibinden İhtiyaçtan (Emre Plak)
- 1989 - Darısı Başınıza (Yavuz ve Burç Plakçılık)
- 1992 - Mega Manço (Emre Plak)
- 1995 - Müsaadenizle Çocuklar (Emre Plak)
- 2018 - Golden Rollers (Tunas Tunes) - 1965'te Belçika'da kayıt edilen ama önce piyasaya çıkmayan şarkılar.

### ***Konser albümleri***

1996 - Live in Japan (Emre Plak)

### ***Toplama albümleri***

1972 - Dünden Bugüne (Sayan Plak)

1977 - Sakla Samanı Gelir Zamanı (Yavuz Plak)

1993 - Barış Manço Klasikleri: Dağlar Dağlar (Coşkun Plak)

1995 - Best Album (Victor Entertainment)

1995 - Barış Manço (Victor Entertainment)

1999 - Mançoloji (Emre Plak)

2009 - Kızılıklar Oldu mu - 1966 Plak Kayıtları (Coşkun Plak)

### ***Saygı***

2002 - Yüreğimdeki Barış Şarkıları (Columbia Kaset)

2007 - Barış Manço Çocuk Şarkıları Volume 1 (Emre Plak)

2010 - Barış Manço Çocuk Şarkıları Volume 2 (Emre Plak)

([https://www.wikiwand.com/tr/Bar%C4%B1%C5%9F\\_Man%C3%A7o\\_diskografisi](https://www.wikiwand.com/tr/Bar%C4%B1%C5%9F_Man%C3%A7o_diskografisi))

## **b. Barış Manço literatürü**

Barış Manço hakkında yazılmış kitap, makale ve tezler yayımlanış sırası dikkate alınarak başlıklar halinde sunulmuştur.

### ***Kitaplar***

#### **Ali Kırca ile Siyaset Meydanı: Barış Manço'ya Özlem**

1999 yılında Sabah Kitap tarafından yayımlanan bu eser Ali Kırca'nın hazırlayıp sunduğu 'Ali Kırca ile Siyaset Meydanı' programının yazı dizilerindendir. Manço'nun vefatının ardından, birçok sanatçının katılımıyla yapılan program kitap haline getirilmiştir.

### **Güz Yağmurlarıyla Giden Adam: Barış Manço**

1999 yılında Ömer Burak tarafından yayına hazırlanan ve Merkur yayınları tarafından basılan kitap Manço'nun vefatının hemen ardından gazete ve dergilerde kaleme alınan yazıların bir derlemesidir.

### **O Bizi Çok Sevmiştii: Barış Manço**

2000 yılında Galatasaray Üniversitesi Sosyoloji bölümünden Nazlı Ökten ve Feyza Ak öncülüğünde Barış Manço Projeleri Çalışma Grubu tarafından yayına hazırlanan kitap taziye defterlerine Manço'nun vefatının ardından yazılanlardan derlenmiştir ve İstanbul Vakfı tarafından basılmıştır.

### **Barış Manço 81300 Moda**

2000 yılında Bülent Özukan yönetmenliğinde Ali Bülent Kutvan tarafından yayına hazırlanan ve Boyut Yayıncılık tarafından basılan bu anı kitapta Manço'nun ardından yazar, akademisyen ve sanatçılar tarafından yazılanların yanı sıra sanatçıya ait fotoğraflar bulunmaktadır.

### **Çağdaş Türk Ozanı Barış Manço**

2002 yılında Birgül Yangın tarafından kaleme alınan ve Akçağ Yayınları'ndan çıkan bu kitapta Manço'nun âşık edebiyatındaki yeri anlatılmaktadır.

### **Müsadenizle Barış Manço**

2002 yılında Haydar İldan tarafından yazılan, Manço'nun "Mançoloji" adlı toplama albümündeki şarkıların notalarının bulunduğu kitap Bemol Müzik Yayınları tarafından basılmıştır.

### **Barış Manço: Uzun Saçlı Dev Adam / O Bir “Masal”dı**

2005 yılında Hulusi Tunca tarafından kaleme alınan kitap Epsilon Yayınları tarafından basılmıştır. Hey dergisinde yayımlanan Barış Manço röportajları ve Barış Manço’nun hayatı ile ilgili bilgileri derlendiği bir kitaptır.

### **Hala Yazıp Çizecek Birkaç Satırım Kaldı**

2005 yılında Turuva Yayıncılık tarafından basılan kitapta Manço’nun menajeri olan Tamer Şahin, sanatçı ile olan anılarını ve düşüncelerini kaleme almıştır.

### **Türk Kültürü’nün Karbon Kâğıdı / Barış Manço Destanı**

2006 yılında Murat Yatağanbaba tarafından yazılan kitap Yatağanbaba Kitap’tan çıkmıştır. Bu kitap, Manço’yu ağırlıklı olarak siyasi ve dini açılardan değerlendiren bir çalışmadır.

### **Dağı Aşan Deve: Barış Manço**

2008 yılında Yatağanbaba Kitap’tan çıkan, ‘Barış Manço Felsefesi’ni ve şarkılarını kaleme alan bu kitap, Murat Yatağanbaba tarafından Manço hakkında yazılan ikinci kitaptır.

### **Bu Dünya Bizim Memleket**

2013 yılında Küçük Çekmece Belediyesi tarafından düzenlenen ‘Barış Manço’nun yetmişinci yaşı anısına yetmiş fotoğraf’ adlı serginin anı kitap haline getirildiği çalışmayı Semih Çelik yayına hazırlamıştır.

## **Adam Olmuş Çocuklar: Ben Barış Manço**

2014 yılında Suat Turgut tarafından yazılan ve çizerliğini Serhat Filiz'in yaptığı çocuklar için hazırlanmış; sevgi, saygı, çalışkanlık ve barış gibi değerleri öne çıkaran bu çizgi roman 2023 Yayıncılık tarafından basılmıştır.

## **Sözler Barış Manço / 80 Müzik Sözü 80 Sanat Gözü**

2015 yılında seksen ayrı sanatçının Manço'ya ait seksen ayrı şarkı sözünden esinlenerek ortaya koyduğu sanat eserlerinin sunulduğu, Y. Dağhan Baydur öncülüğünde Müzikotek Organizasyon tarafından düzenlenen sergi, anı kitap haline getirilmiştir.

### ***Makaleler***

Manço hakkında yazılmış olan makaleler ise aşağıda sıralanmıştır.

- i. “Barış Manço Araştırmalarının Önemi ve Yöntemi Üzerine Tespitler” adlı, Özkul Çobanoğlu tarafından yazılan makale 2000 yılında Milli Folklor adlı Uluslararası Halk Bilimi Dergisi'nde yayımlanmıştır.
- ii. “Vefatının 10. Yılı Dolayısıyla Karınca Dostu Bir Ağustos Böceği: Barış Manço (1943-1999)” adlı, Muhammet Sani Adıgüzel tarafından yazılan makale, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Dergisi'nde 2009 yılında yayımlanmıştır.
- iii. “Aşıklık Geleneğinin Değişim ve Dönüşüm Sürecinde Barış Manço Olgusu” adlı, Dilaver Düzgün tarafından kaleme alınan makale 2009 yılında Milli Folklor Dergisi'nde yayımlanmıştır.
- iv. “Türk Milli Kültürüne Ait Destan Efsane ve Anlatılarda Sıkça Geçen Formel Sayıların Barış Manço Şarkılarındaki Yeri” adlı, Havva Emre tarafından yazılan makale 2012'de Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi'nde yayımlanmıştır.

- v. “Barış Manço Örneğinden Hareketle Müziğin Ahlak Eğitimindeki Önemi ve İşlevi” adlı, Göktürk Erdoğan tarafından kaleme alınan makale 2015’te Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi’nde yayımlanmıştır.
- vi. “Türk Popüler Müzik Tarihinde Barış Manço’nun Yeri Ve Önemi (1960-1980)” adlı, Göktürk Erdoğan tarafından yazılan makale, Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi’nde 2019 yılında yayımlanmıştır.
- vii. “Şarkılarla Dinî Ve Ahlakî Değer Aktarımı: Barış Manço Örneği” adlı, Muhammed Fatih Turanalp tarafından yazılan makale Bilimname Dergisi’nde 2019 yılında yayımlanmıştır.
- viii. “Toplumsal Değerlerle Normların Öğretilip Hatırlatılmasında Barış Manço'nun Rolü” adlı, Mehmet Aça tarafından yazılan makale Motif Akademi Halkbilimi Dergisi’nde 2019 yılında yayımlanmıştır.
- ix. “Yedinci Sınıf Türkçe Dersi Millî Kültür Temasının Barış Manço Şarkılarıyla Öğretiminin Öğrenci Başarısına Etkisi” adlı, Lokman Turan ve Hatice Çelik tarafından yazılan makale Atatürk Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi’nde 2019 yılında yayımlanmıştır.

### ***Tezler***

Manço hakkında yazılmış olan iki adet tez mevcuttur.

- i. “Barış Manço Eserlerinin Türk Müziği Makamları Bakımından İncelenmesi” adlı yüksek lisans tez çalışması Ahmet Yılmaz tarafından 2014 yılında Kırıkkale Üniversitesi’nde (Müzik Anabilim Dalı) yapılmıştır.
- ii. “Müzik Destekli Öğretim Yönteminin Yedinci Sınıf Türkçe Dersi Milli Kültür Temasının Öğretimine Etkisi: Barış Manço Şarkıları Örneği” adlı doktora tez çalışması Hatice Çelik tarafından 2018

yılında Atatürk Üniversitesi'nde (Sosyal Bilgiler ve Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı) yapılmıştır.

### 3.3. Kültür Adamlığı Yönüyle Barış Manço

Barış Manço İstanbul'da büyüyüp yetişmiş olmasına rağmen, ayakları Anadolu'ya basan bir kişidir. Uzun yıllar boyunca Avrupa'da yaşamış bir sanatçı olmasına rağmen Anadolu kültürünün bir parçası olduğunu göstermekten hiç vazgeçmemiştir (Yatağanbaba, 2008, s. 135). Baki Günay'ın kendisiyle Merdiven Sanat için yaptığı mülakatta Manço şunları dile getirmektedir: *“İstanbul doğumluyum. Galatasaray Lisesi'nde okudum. Belçika Kraliyet Akademisi'ni bitirdim. Otuz sene Fransızca konuştum. Bu açıdan bakılınca Batı kültürü ile yetişmiş bir adam olarak görünüyorum. Anadolu topraklarını ilk olarak on dokuz yaşındayken gördüm. Elli beş yıllık hayatımın büyük bir bölümünü yabancı ülkelerde ve konuşarak ve yaşayarak geçirdim. Ona rağmen hala kendi dilimden, kendi dinimden ve halkımdan kopmadım.* (Er, 2003, s. 16-21)”

Anadolu Rock akımının kurucuları arasında yer alarak Türk kültürünün kaynaklarına yönelmiş, anonim halk müziği ve âşık tarzı ile yakın temasa geçmiştir. Bu temas sonucunda sanatçı, kendi sanatını âşık tarzının belli biçim, içerik ve ezgi özellikleriyle donatarak oluşturmuş ve kendine özgü müzik türünü ortaya çıkarmıştır (Düzgün, 2010). Uzun yıllar bu sanat adamına hayat arkadaşlığı yapmış olan Lale Manço Ahıskalı, onun kültür adamlığıyla ilgili şunları söylemektedir:

*“O bir mozaik bence. Geçmişle günümüz arasında bir köprü bence. Bir Evliya Çelebi gibi, bir Dedem Korkut gibi hikâyeler anlatıyor. O bir ozan, Karacaoğlan gibi. Masalsı bir kahraman. Bütün bu karakterlerin mozaïği gibi; geçmişle bu günün mozaïği. Birşey yapmasına gerek yok, kendisi sentez zaten. ...Geleceğe doğru atılmış oklar var bence. İnsanlar onu çocuklarına öğretiyorlar. Okullarda parçalarını ezberletiyorlar. Onunla ilgili resim sergileri düzenliyorlar. O zaman artık bu kültürün bir parçasıdır. 22. yüzyılın kült sanatçılarından olma*

*sıfatını kazandı bence. Sevgilerin kısa sürdüğü bir ülkede onca yıl sonra bile bir insan hala seviliyorsa, söyleyecek çok bir şey yok demektir.”*

Lale Manço Ahıskalı, onun Türk kültürüne ve müziğine yapmış olduğu katkıları şu sözleriyle dile getirmektedir:

*“Hem batı armonilerini kullanıyor. Hem âşık geleneğini götürüyor. Sözlerinin çoğunda tema var. Muhakkak söylemek istediği bir sözü var: ‘Bir fincan kahvenin kırk yıl hatırı var’, ‘İçi boş tencerenin bu sofrada yeri yok’. Parçalarının sonuna kendi mahlâsını koyuyor: ‘Barış der ki... Barış yapar ki...’ Bu bir aşık edebiyatı tarzı ama tamamen Batı müziği armonileri içerisinde. Ayrıca içinde Türk müziği veya türkü tınıları da var. Doğu-Batı sentezi çok belirgin. Onun için ‘Barış’ müthiş bir sentez bence. Bunun için de çok sevildi.” (Ahıskalı, Lale Manço; Kişisel görüşme, Şubat 2014)*

Moda’da doğan, alafranga bir eğitim gören bir kişi olarak halk müziğinden çok uzak yetişen Barış Manço, farklı müzik türleriyle tanışmıştır. Kendi döneminde halk müziği bilinmeyen, bilindiği kadarıyla da küçümsenen bir türdür. Fakat müziği kendisinin ifadesi olarak gören sanatçı öz müziğimiz üzerine durmuş, türküler derlemiş, türkü formatında eserler bestelenmiştir. Halk müziği enstrümanları ile Batı müziği enstrümanlarını birlikte kullanarak onların uyumunu sağlamıştır (Yangın, 2002).

Yangın’a (2002) göre Barış Manço hayatının her noktasında, çocuklarına verdiği isimlerde bile Doğu ile Batıyı senteze çalışmış, ‘bağlama’, ‘ney’, ‘kemençe’ ve ‘davul’ ile ‘gitar’, ‘piyano’ ve ‘saksafon’u bir araya getirmiştir. Sahneye şalvarı, kaftanı, çizmesi ve cepkeni ile çıkması, Batıya özenip geçmişinden utanarak kendi kültürel değerlerini hor gören insanların aksine, tam da Batıda eğitimini almasına rağmen kendi kültürüne sahip çıkan bir karakter ortaya koyması oldukça dikkate değerdir. Barış Manço, söylediği şarkılarıyla vermek istediği mesajları görüntüsüyle de destekleyebilmiş bir sanat adamıdır. İnsanların onun tarzına alışmaları uzun

sürmemiştir. Sıra dışı kimliğiyle de olsa içimizden biri olduğunu millete gösterebilmiştir. Türk kimliğini, tarih kimliğini, Anadolu kimliğini, kıyafetleri ve takılarıyla Osmanlı sultanlarının ihtişamını; uzun saçlarıyla da dış görünüşe itibar etmeyen dervişlerin sufi yanını bütünleştirmiştir.

Doğukan Manço bu konuda babası ile ilgili şunları söylemiştir:

*"Babamın ayrımcı bir insan olmadığını cümle alem bilir. Herkes kendine yakın görür. Hiç kimse herhangi bir görüşe karşı babamı taraf belleyemez. Zamanında belki çok fazla giyim kuşamından, saçından bıyığından dolayı şehir efsaneleri dönmüş olabilir lakin bu adamın doğru çalışmalarını gören herkes esasında Barış Manço'nun tek bir amacı olduğunu, insanlara sevgiyi ve iletişimi aktarmayı hedeflediğini gördüler. Çok şanslıyız ki, biz çocuklarına da bunu aşıladı. Atatürk'ün söylediği gibi, çocuklar bizim geleceğimizdir. Barış Manço bu sözün arkasında durdu. Bunu çok iyi uyguladı ve çocuklara yatırım yaptı. Nedir o? Daha bundan birkaç sene önce arka koltukta kemer takma (zorunluluğu) yasasının çıktığı ülkede, Barış Manço yıllar öncesinde bunu çocuklara aşılama çalışıyordu. Sadece kemer takmak için mi? Tabii ki hayır. İnsanın can güvenliği olsun, iletişim olsun, sevmek-sevilmek, spor yapmak; her türlü 'değer'i çocuklara aşılama istedi. Bunu yaparken çocuklar arasında ne din, ne ırk, hiçbir ayırım yapmadı. Mesela basit bir örnek vereyim. Babamın 50. Yaşı. Babam esasında 1 Ocak gecesi doğdu ama biz babamın doğum gününü yılbaşı gecesi kutlarız. Babam 50. Yaş gününü 23 Nisan'da çocuklarla kutlamayı tercih etti. Bunun için de Türkiye'nin yedi bölgesinden çocuklar topladı, tam sayısını hatırlamıyorum fakat bir hayli vardı. Onları uçakla Türkiye semalarında gezdirip indirdi, başka bir program yaptı, konser programı yaptı, o dönemin Cumhurbaşkanı'yla (Turgut Özal) bir araya getirdi. Bu Barış Manço'nun çocuklara ayırım yapmaksızın verdiği değeri, Türkiye'ye verdiği değeri gösteriyor."* (Doğukan Manço, kişisel görüşme, Eylül 2013)

Doğukan Manço babası usta sanatçı için yapılan bu söyleşide şunları da eklemiştir:

*“Babamın bir röportajında okudum. Orada ‘mezarıma şöyle yazsınlar’ diyor: ‘Bu adam doğru bildiğini yaptı.’ Biz de bu vasiyeti yerine getirdik. Fakat önemli olan insanların kafasına yazılan yazı. Barış Manço zamanında da bir doğruya inandı ve bu doğrunun arkasından gitti. ...İletişimin önemine inandı. ...Çok iddialı parçaları vardı. Çok farklıydı. Yapmış olmak için bir iş yapmadı. ...Bütün sanatçılardan farklıydı. Başka ülkede o ülkenin diliyle espri yapıp şarkı söylüyordu. ...Milli değerlere bağlıydı ve sahip çıkardı ama aynı zamanda ‘dünya vatandaşı’ydı. “Bu ayrımcılık niye?” diye sorardı. Her şeyiyle Türk’lüğü, Türk’ün geçmişini de görürsün onda, Avrupalılığı da, modernliği de görürsün. Barış Manço ‘birleştirici bir güç’tür. Adı gibi: Barış.” (Doğukan Manço, kişisel görüşme, Eylül 2013)*

Sanatçının halk kültürü ve âşık tarzı ile ilgili yönüne olan dikkat ilk kez 1991 yılında ortaya konulmuş; Manço’nun elli yaşına yaklaştığı günlerde Prof. Dr. Umay Günay’ın önerisiyle Hacettepe Üniversitesi tarafından kendisine ‘doktor’ unvanı verilmiştir. Unvanın verilış sebebi olarak da ‘Türk müziğini, Türk kültürünü yaşatmak ve geliştirmek yönündeki şuurlu gayretleri’ gösterilmiştir (Düzgün, 2010).

Yalnız çocukların iyiliğini düşünerek ve onların sağlıklı kalmaları için özen gösterdiği için hayatı boyunca hiçbir şeker, çikolata gibi ürünlerin reklam filmlerinde oynama tekliflerini kabul etmemiştir. Bu reklam filmlerinde oynaması karşılığında ona çok yüksek ücretler teklif edilmiş olsa da o asla böyle bir yola girmemiştir. Çocuklar onun her yaptığını kendilerine örnek almış ve onun her söylediği çocuklar için her zaman değerli bulunmuştur. Barış ağabeyleri de bütün bunları göz önünde bulundurarak birtakım kararlarını hep bu doğrultuda almıştır (Şahin, 2005, s. 75).

Sanatçıya ‘Barış ağabey’ denmesinin sebeplerini oğlu Doğukan Manço babasının şu farklı özellikleriye dile getirmektedir:

*“Yıllar yılı imajı hiç değişmemiştir. Hiç kimse Barış Manço’ya cevap veremezdi, karşısında bir şey söyleyemezdi. Cevabını verince karşıdaki susardı. Bir ağırlığı vardı. Bilgi doluydu, kültürlüydü ve iyi bir*

*dinleyiciydi. Her konuda bir yorum getirebilirdi. Çok dolu bir adamdı. ...Bir misyon taşıdığına inanırdı. İnsanlara bilgi vermesi gerektiğini düşünürdü. Ben bir görevle geldim havasını taşıyordu. Her şeyi çok ciddiye alırdı; ev, iş, tatil. Tüm Türkiye de gördü ki görevini çok iyi yerine getirdi. ...Sanatçı duruşuyla apolitikti. “Ben ortadayım, hiçbir tarafta değilim,” demiyordu ama bunu hissettiriyordu. Ortada durmak için çok direndi. Görevim, misyonum var diyordu. Aslında bu zor bir şey çünkü arkasında durmak gerekir. Herkesin Barış Abi’siydi. ...Müzik hayatı boyunca duruşu açısından kesinlikle etkiliydi. Bir defa bir nesil onunla büyüdü. “Adam Olacak Çocuk” (programı) 10 yıl sürdü. Çocuklar ilk öğütlerini anne-babalarından alamadıysa bile, Barış Abi’lerinden aldılar. Barış Abi diyorsa doğrudur. Gerçekten anlamlı izler bıraktı.” (Batikan Manço, kişisel görüşme, Mart 2013)*

Mnaço’nun menajeri Şahin, ‘*Hala Yazıp Çizecek Birkaç Satırım Kaldı*’ adlı kitabında Barış Manço’nun yardıma muhtaç insanlara etrafındakilere belli etmeden el uzattığından ve belirli zamanlarda da bu kişilere ziyaretlerde bulunduğundan bahsetmektedir. Sanatçının bu meseleyi reklam aracı olarak kullanmak istemediği için çok sınırlı sayıda kişi tarafından bilindiğinden söz etmektedir.

Manço sadece maddi meselelerde değil, manevi meselelerde de paylaşımcı bir insandır. Yalnız dünyanın dört bir tarafında gezip kendi hayatını yaşamadığı; aynı zamanda da milletine yaşattığı, gittiği yerlerde gördüğü ve yaşadığı tecrübelerini insanlarla paylaştığı diler getirilmektedir. Barış Manço kalp hastası olduğu ve doktorların hızlı tempoda çalışmasına izin vermediği halde kendisinin “Adam Olacak Çocuklar” ı için sabah erken vakitlerden gece yarısına kadar çalışmaya devam ettiği söylenmektedir. Bu durum yaptığı işi aslında hayatı pahasına yapmış olduğuna işaret etmektedir. Ve tüm bunların sonucunda da bir insanın 200 yılda yapabileceği şeyleri Barış Manço sadece 50 yıllık bir ömre sığdırabilmiştir (Yatağanbaba, 2006). Oğlu Batikan Manço’nun Kaya (2013) ile yapılmış olduğu bir söyleşideki sözleri dikkate değerdir:

*“Herşeyden önce ‘insan’ olmayı öğretmeye çalışıyordu. Şarkı sözleri vb. yoluyla düşündürdü. Tatlı dille anlatırdı; kısa, öz ve net çoğu zaman. ...80’lerden sonra, bilhassa “7’den 77’ye” programıyla Barış Abi oldu. Ondan önce Anadolu Rock yapan bir müzisyendi. 60’larda, en başlarda, Amerikan rock’n roll yaptı. 70’lerde kendi tarzını oturttu. Ne zaman ki TV programları başladı (7’den 77’ye Adam Olacak Çocuk ve İkinci Kahvaltı) değişim de başladı bence. Bir anda herkese hitap etmeye başladı. ...Türkiye’yi de, dünyayı da gezdi. Türkiye’yi dünyaya, dünyayı Türkiye’ye tanıtmak için çalışıyordu. Türk insanıyla dünya arasında bir pencere açmak veya açık olan kanalı daha da genişletmek istiyordu...”*

Batikan Manço babasının kendini dünya vatandaşı olarak görmesi konusunda da yazara şunları söylemiştir:

*“Evet, insan olarak öyle diyebiliriz. “Hemşerim Memleket Nire?” bu anlamda çok önemli, çok derin bir şarkı bence. “Hemşerim memleket nire? / Bu dünya benim memleket.” Bu şarkıyı her dinlediğimde, dediğini biraz daha anlamaya çalışıyorum. ...Barış Manço’nun söz ve müziklerinde yoğun olarak ‘Anadolu dokusu’ vardır. Birçok sanatçının şarkıları, felsefesi herkese hitap etmeyebilir. Barış Manço çizginin dışında olmak istiyordu. Her insana ulaşabilmek için ortada durup herkese el uzatması gerekiyordu, yaptı da! Bence Doğu ile Batı’yı (yerel ile evrenseli) birleştirmeye değil de, onların bir arada yaşamasında, uyum sağlamasında bir sorun olmadığını anlatmaya çalışıyordu. Bu kabullenmesi zor bir düşüncedir. Belli kesimler için aykırı olabilir çünkü belli kesimlerin belli bir kenara çekilip orada durma ihtiyaçları var, ortada buluşup uzlaşmak çok zor bir şey. Bunun en güzel örneği “Lahburger Bebek”. “Günaydın Çocuklar” şarkısında da aslında önemli mesajlar var, herkes ortada buluşabilir diyor. ...Barış Manço’nun kıyafetlerinde yerel ile evrensel bir arada. Müzikal anlamda da birleştirici unsurlar var; şarkıları hem Doğu’dan*

*hem Batı'dan izler taşıyordu.” (Batıkan Manço, kişisel görüşme, Mart 2013)*

**a. Manço'nun eserlerindeki yerel ve evrensel dokular**

Kendisine nereli olduğu sorulduğunda ‘Ben Doğuluyum’ diyen sanatçı bir eserinde (Hemşerim Memleket Nire?) (EK 1) de kendisinin ‘Dünya adamı’ olduğundan bahsetmektedir. Oğlu Doğukan Manço'nun tam da sanatçının bu yönünü tarif eden sözleri şu şekildedir:

*“Bence bu konuda çok başarılıydı. Söz ve müziklerinde, şarkılarındaki alet çeşitliliğinde bu sentezi görebilirsiniz. Aslında bence Barış Manço Doğu ve Batı'yı ayrı gören bir insan değildi, ayırım yapmıyordu. Doğu ve Batı'nın ayrı görüldüğünü düşünüp bunun önüne geçmek istedi. Doğukan ve Batıkan'ı Barış'ta birleştirdi. Doğu ve Batı bir.” (Doğukan Manço, kişisel görüşme, Eylül 2013)*

Anadolu Pop/Rock müziği tarzının ilk temsilcilerinden olan Barış Manço, 56 yıllık ömrüne çok sayıda eser sığdırmış bir sanatçıdır. Müzik hayatı çok küçük yaşlarda başlamıştır. Sanatçı, insanlığı kucaklayan bir sanat çizgisini oturtmayı başarmakla beraber eserlerini evrensel çapta de tüm dünyayla buluşturmuştur. Hayatı boyunca icra ettiği tüm eserlerin sayısı tam olarak bilinmemekle beraber yaklaşık olarak yüz yetmiş beş civarındadır. Bunların yaklaşık olarak otuz dört tanesi anonim türkülerden ya da başka bir sanatçıya ait olan eserlerdir. Eserlerinden kırk üçü yabancı şarkılardan oluşurken doksan sekiz adet parçası da sözü veya müziği ya da söz ve müziği kendisine ait eserlerdir. Sanatçının, sanatını icra ettiği süre boyunca sözü veya müziği ya da hem sözü hem müziği kendisine ait olan Türkçe şarkıların yüzdelik oranı %56'dır (Yılmaz, 2014).

## **b. Manço'nun eserlerindeki makamlar ve güftelerindeki kültür öğeleri**

Yılmaz, (2014) Barış Manço'nun eserlerini farklı türlerde Türk müziği makamları üzerinden ayrıntılı incelediği 'Barış Manço Eserlerinin Türk Müziği Makamları Bakımından İncelenmesi' adlı tez çalışmasında her bir eserin hangi makamlarda icra edildiğine işaret etmiştir. Ayrıca söz konusu çalışmada Manço'nun söz veya müzikleri kendisine ait olan eserlerinin Türk müziği makamlarıyla eşleştirilmesini, tüm eserlerine oranlayarak yüzdelik rakamlar üzerinden yapılmıştır.

Sanatçının eserlerine gelmeden önce bu toprakların müziğinin makamlarıyla ilgili kısa da olsa bilgi vermekte fayda olacaktır. Aşağıda sıralanmış olan bazı makamların isimlerinin nereden geldiğine dair bilgi verilmiştir.

Nitekim, araştırma konusunun mûsiki makamlarını içermemesi nedeniyle bu konudaki başlıkların sayısı ve içeriği sınırlı tutulmuştur.

- HİCAZ MAKAMI: Arabistan'daki bir ilin adını almıştır. İlk kez 14. yüzyılda Urmevi'nin eserlerinde görülmüştür.
- UŞŞAK MAKAMI: Arapça âşıklar anlamındadır. İlk olarak 14. yüzyılda Safiyüddin Abdülmümin'in eserlerinde bu makamdaki eserlere rastlanmaktadır.
- MUHAYYER MAKAMI: Serbest, takdir ve beğenişe kalan manasına gelir. 14. yüzyılda İkinci Mehmed'e ait eserlerde görülmektedir.
- NİHAVENT MAKAMI: İran'daki, Luristan Eyaleti'nde, hanedanın güneyinde tarihi bir şehrin ismini almıştır.
- HÜSEYİNİ MAKAMI: Hüseyin'e ait demektir. İlk kez 14. yy'da Safiyüddin Abdülmümin'in eserlerinde görülmüştür.
- BUSELİK MAKAMI: Ebu Selik'ten ismini alır. İlk olarak 14. yüzyılda İkinci Safiyüddin'e ait eserlerde görülmektedir.

- HİCAZKÂR MAKAMI: Zarafet ve hayal gücü anlamına gelmektedir. 18. yüzyılın ikinci yarısında Abdalbaki Nasır Dede'nin eserlerinde rastlanmıştır.
- SEGÂH MAKAMI: Açık, soylu bir hüznün duygusu manasındadır.
- HÜZZAM MAKAMI: Koyu hüznün anlamına gelir. İlk olarak Kantemur'a ait eserlerde rastlanmıştır.
- RAST MAKAMI: Doğru, dosdoğru, düzgün anlamındadır. İlk rastlandığı eserler XIV. yüzyılda Safiyüddin Abdülmümin'e aittir.
- MAHUR MAKAMI: Hindistan'ın Hayrabad Nizamlığında bulunan bir şehrin adını almıştır. 14. yüzyılda İkinci Mehmed'e ait eserlerde bu makama rastlanmaktadır.
- NİKRİZ MAKAMI: İran'ın Fars Eyaleti içerisinde, Şiran ile Kirman arasında kalan bir şehrin ismini almıştır. İlk kez 15. yy'da İkinci Mehmed'e ait eserlerde örneklerine rastlanmaktadır.
- SABA MAKAMI: Hafif ve letafetli şekilde esen sabah rüzgârı manasına gelmektedir. İlk kez 15. yy'da İkinci Mehmed'e ait kuramlarda rastlanmaktadır (<https://www.turkyurdu.com.tr/yazar-yazi.php?id=907>, 17.20, Haziran 2019).

Yukarıda sınırlı sayıda örneklenmiş olsa da bahsi geçen makamlar, menşeleri itibari ile Doğu'ya ait oldukları bilinmektedir. Tam da bu noktada işaret etmek gerekir ki tezin örnek durumu olarak alınan sanatçı Barış Manço, yalnız giyim kuşamı ve kendine ait tarzıyla değil, bestelerindeki Doğu'ya ait ezgiler ve güftelerindeki Anadolu'ya ait öğeler üzerinden de değerlendirilmesi gerekmektedir.

Bu doğrultuda, sanatçının Doğu ezgileriyle icra ettiği eserler tez çalışmasının sınırları gereği sadece sekiz makam örneği üzerinden yüzde oranlarıyla sunulurken; Anadolu öğelerine örnek teşkil eden şarkı sözlerinden bazılarına da (ekler bölümünde tamamına) yer verilerek dikkatlere sunulmuştur.

Barış Manço'nun Türk müziği makamlarından 'hicaz' makamında icra ettiği 'Yol Verin Ağalar Beyler', 'Olmaya Devlet Cihanda Bir Nefes Sıhhat Gibi' adlı eserleri ve bu makamda icra ettiği tüm eserlerinin oranı Tablo 3-1'de yüzde dört olarak görülmektedir.

**Tablo 3- 1: Hicaz Eserlerin oranı ve Eserlerden Örnekler**

| <b>Türk Müziğindeki Makamı</b> | <b>Yüzdelik Oranı</b> | <b>Diğer Eserlerinin Oranı</b> | <b>Eserlerden Örnekler</b>                                                  |
|--------------------------------|-----------------------|--------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|
| Hicaz                          | %4,08                 | %95,92                         | 'Yol Verin Ağalar Beyler',<br>'Olmaya Devlet Cihanda Bir Nefes Sıhhat Gibi' |

(YILMAZ, Ahmet; (2014), Barış Manço Eserlerinin Türk Müziği Makamları Bakımından İncelenmesi, Y.L. Tezi, Kırıkkale Üniversitesi.)

Yukarıdaki tabloda (Tablo 2.1) örnek eser olarak verilen 'Olmaya Devlet Cihanda Bir Nefes Sıhhat Gibi' (EK-2) adlı eserin güftesi Kanuni Sultan Süleyman'a (1520-1566) ait bir şiiirdir:

*“Halk içinde muteber bir nesne yol devlet gibi*

*Olmaya devlet, cihanda bir nefes sıhhat gibi”*

Tablo 3-2'de ise sanatçının Türk Müziği makamlarından 'Kürdî' makamında icra ettiği 'Gülpembe', 'Ali Yazar Veli Bozar', 'Selahaddin Eyyubi', 'Halil İbrahim Sofrası', 'Gelinlik Kızların Dansı' adlı eserleri ve bu makamda icra ettiği tüm eserlerinin oranı yaklaşık yüzde on yedi olarak tespit edilmiştir.

**Tablo 3- 2: Kürdî Eserlerin oranı ve Eserlerden Örnekler**

| <b>Türk Müziğindeki Makamı</b> | <b>Yüzdelik Oranı</b> | <b>Diğer Eserlerinin Oranı</b> | <b>Eserlerden Örnekler</b>                                                                                              |
|--------------------------------|-----------------------|--------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Kürdî                          | %17,34                | %82,66                         | ‘Gülpembe’,<br>‘Ali Yazar Veli Bozar’,<br>‘Selahaddin Eyyubi’,<br>‘Halil İbrahim Sofrası’,<br>‘Gelinlik Kızların Dansı’ |

(YILMAZ, Ahmet; (2014), Barış Manço Eserlerinin Türk Müziği Makamları Bakımından İncelenmesi, Y.L. Tezi, Kırıkkale Üniversitesi.)

Yukarıdaki tabloda (Tablo 3-2) örnek eserlerden biri olan ‘Halil İbrahim Sofrası’ (EK-3) adlı bestenin güftesinde yer alan cümlelerde İslami bir ibadet olan ‘kurban’ kavramı geçmektedir. ‘Kurban’ ile kişi, Hz. İbrahim ile İsmail’in Cenâb-ı Hakk’ın buyruğuna mutlak itaat konusunda verdikleri başarılı imtihanın hatırasını tazelemiş olur. Kendisinin de benzeri bir itaate hazır olduğunu simgesel bir davranışla göstermiş olmaktadır (<https://www.fikriyat.com/ilahiyat/islam-ilmihali/2019/01/23/kurban-nedir-neden-kurban-keseriz-kurbanin-anlami-nedir-kurbanin-onemi-nedir>).

*“Daha çatal bıçak kaşık icat edilmemişken*

*İsmail’e inen koç kurban edilmemişken*

*Bir kavga başlamış ki nasip kısmet uğruna*

*Kapağı ver kulbu al kurbanı ne hiç soran yok”*

Sanatçının Türk müziği makamlarından ‘mahur’ makamında icra ettiği ‘Sakız Hanım ve Mahur Bey’ eseri ve bu makamda icra ettiği tüm eserlerinin oranı Tablo 3-3’te yaklaşık yüzde bir gibi bir orana denk gelmektedir.

**Tablo 3-3: Mahur Eserlerin oranı ve Eserlerden Örnekler**

| <b>Türk Müziğindeki Makamı</b> | <b>Yüzdelik Oranı</b> | <b>Diğer Eserlerinin Oranı</b> | <b>Eserlerden Örnekler</b> |
|--------------------------------|-----------------------|--------------------------------|----------------------------|
| Mahur                          | %01,02                | %98,98                         | ‘Sakız Hanım ve Mahur Bey’ |

(YILMAZ, Ahmet; (2014), *Barış Manço Eserlerinin Türk Müziği Makamları Bakımından İncelenmesi*, Y.L. Tezi, Kırıkkale Üniversitesi.)

Tablo 3-4’te Barış Manço’nun Türk müziği makamlarından ‘nihavent’ makamında icra ettiği ‘Acılı Da Bağa Vir’, ‘Bin Boğanın Kızı’, ‘Düriye’, ‘Nazar Eyle’, ‘Kol Düğmeleri’, ‘Ne Ola Yar Ola’ adlı eserleri ve bu makamda icra ettiği tüm eserlerinin diğer eserlerine olan oranı yüzde otuz civarındadır.

**Tablo 3-4: Nihavent Eserlerin oranı ve Eserlerden Örnekler**

| <b>Türk Müziğindeki Makamı</b> | <b>Yüzdelik Oranı</b> | <b>Diğer Eserlerinin Oranı</b> | <b>Eserlerden Örnekler</b>                                                                                        |
|--------------------------------|-----------------------|--------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Nihavent                       | %29,59                | %70,41                         | ‘Acılı Da Bağa Vir’,<br>‘Bin Boğanın Kızı’,<br>‘Düriye’,<br>‘Nazar Eyle’,<br>‘Kol Düğmeleri’,<br>‘Ne Ola Yar Ola’ |

(YILMAZ, Ahmet; (2014), *Barış Manço Eserlerinin Türk Müziği Makamları Bakımından İncelenmesi*, Y.L. Tezi, Kırıkkale Üniversitesi.)

Yukarıdaki tabloda (Tablo 3-4) örnek eserlerden biri olan ‘Bin Boğanın Kızı’ (EK-4) adlı eserin sözlerinde ‘mahşer günü’ne ve yine tasavvuf düşüncesinde her daim dile getirilen ‘dünya üzerinde geçici olma’ düşüncesine vurgu yapılmaktadır:

*“Kozan yaylasından geldim Barış'tır adım.  
Bugün varsak, yarın yoğuz, doğrudur sözüm.  
Birgün elbet, biter badem, çağırır Tanrım.  
Artık mahşer gününde, ararım seni.”*

Tablo 3-5’te sanatçının ‘rast’ makamında icra ettiği eserlerinin diğer eserlerine nispeten yaklaşık oranı yüzde beş olarak görülmektedir ve aynı tabloda (Tablo 3-5) sunulmuş olan ‘Bugün Bayram’, ‘Zehra’, ‘Al Beni’ ve ‘Yine Yol Göründü Gurbete’ adlı parçaları, bu makamda bestelenmiş eserlerdir.

**Tablo 3-5: Rast Eserlerin oranı ve Eserlerden Örnekler**

| <b>Türk Müziğindeki Makamı</b> | <b>Yüzdelik Oranı</b> | <b>Diğer Eserlerinin Oranı</b> | <b>Eserlerden Örnekler</b>                                              |
|--------------------------------|-----------------------|--------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|
| Rast                           | %05,10                | %94,90                         | ‘Bugün Bayram’,<br>‘Zehra’,<br>‘Al Beni’,<br>‘Yine Yol Göründü Gurbete’ |

(YILMAZ, Ahmet; (2014), Barış Manço Eserlerinin Türk Müziği Makamları Bakımından İncelenmesi, Y.L. Tezi, Kırıkkale Üniversitesi.)

Yukarıdaki tabloda (Tablo 3-5) örnek eserlerden biri olan ‘Bugün Bayram’ (EK-5) adlı bestenin sözlerinde bayram günlerine ve çocuklar için bu güne özel anne sevgisinin önemine vurgu yapılmaktadır:

*“Bugün Bayram  
Erken kalkın çocuklar  
Giyelim en güzel giysileri  
Elimizde taze kır çiçekleri  
Üzmeyelim bugün annemizi”*

Türk müziği makamlarından ‘uşşak’ makamında icra ettiği eserlerinin, sanatçının diğer eserlerine nispeten oranı yaklaşık yüzde dokuz civarındadır. Bu makama ait olan ‘Dağlar Dağlar’, ‘İşte Hendek İşte Deve’, ‘Kalk Gidelim Küheylan’, ‘Hal Hal’, ‘Eğri Büğrü’ adlı eserleri Tablo 3-6’da sunulmuştur.

**Tablo 3- 6: Uşşak Eserlerin oranı ve Eserlerden Örnekler**

| <b>Türk Müziğindeki Makamı</b> | <b>Yüzdelik Oranı</b> | <b>Diğer Eserlerinin Oranı</b> | <b>Eserlerden Örnekler</b>                                                                             |
|--------------------------------|-----------------------|--------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Uşşak                          | %09,18                | %90,82                         | ‘Dağlar Dağlar’,<br>‘İşte Hendek İşte Deve’,<br>‘Kalk Gidelim Küheylan’,<br>‘Hal Hal’,<br>‘Eğri Büğrü’ |

*(YILMAZ, Ahmet; (2014), Barış Manço Eserlerinin Türk Müziği Makamları Bakımından İncelenmesi, Y.L. Tezi, Kırıkkale Üniversitesi.)*

Yukarıdaki tabloda (Tablo 3-6) örnek eserlerden biri olan ‘İşte Hendek İşte Deve’ (EK-6) adlı bestenin sözlerinde kız alıp verme ve Anadolu anenelerinde bunun ne kadar zor olduğuna dair vurgu yapılmaktadır:

*“Dediler ne ararsın kızı almak mı istersin  
Sana bir çift sözümüz var hele buysa niyetin*

*İşte hendek işte deve ya atlarsın ya düşersin*  
*Baktın olmaz vazgeçersin zordur almak bizden kızı*  
*İşte Halep işte arşın ya aşarsın ya biçersin*  
*Baktın olmaz vazgeçersin zordur almak bizden kızı”*

Tablo 3-7’de Barış Manço’nun Türk müziği makamlarından ‘nikriz’ makamında icra ettiği eserlerinin sanatçının diğer eserlerine nispeten oranı, sadece yüzde bir civarında görülmektedir. Bu makama ait bir örnek (Aman Yavaş Aheste) Tablo 3-7’de verilmektedir:

**Tablo 3- 7: Nikriz Eserlerin oranı ve Eserlerden Örnekler**

| <b>Türk Müziğindeki Makamı</b> | <b>Yüzdelik Oranı</b> | <b>Diğer Eserlerinin Oranı</b> | <b>Eserlerden Örnekler</b> |
|--------------------------------|-----------------------|--------------------------------|----------------------------|
| Nikriz                         | %01,02                | %98,98                         | ‘Aman Yavaş Aheste’        |

*(YILMAZ, Ahmet; (2014), Barış Manço Eserlerinin Türk Müziği Makamları Bakımından İncelenmesi, Y.L. Tezi, Kırıkkale Üniversitesi.)*

Son olarak Tablo 3-8’de ise ‘kürdîli hicazkâr’ makamında icra ettiği eserlerinin sanatçının diğer eserlerine olan oranı, yüzde iki civarında bir orana tekabül etmektedir. Bu makama ait ‘Sarı Çizmeli Mehmet Ağa ’ ve ‘Dıral Dedenin Düdüğü’ adlı örnek eserler ise Tablo 3-8’de sunulmuştur:

**Tablo 3- 8: Kürdîli Hicazkâr Eserlerin oranı ve Eserlerden Örnekler**

| <b>Türk Müziğindeki Makamı</b> | <b>Yüzdelik Oranı</b> | <b>Diğer Eserlerinin Oranı</b> | <b>Eserlerden Örnekler</b>                           |
|--------------------------------|-----------------------|--------------------------------|------------------------------------------------------|
| Kürdîli Hicazkâr               | %02,04                | %97,96                         | ‘Sarı Çizmeli Mehmet Ağa ’<br>‘Dıral Dedenin Düdüğü’ |

(YILMAZ, Ahmet; (2014), *Bariş Manço Eserlerinin Türk Müziği Makamları Bakımından İncelenmesi*, Y.L. Tezi, Kırıkkale Üniversitesi.)

Yukarıdaki tabloda (Tablo 3-8) örnek eserlerden biri olan ‘Dıral Dedenin Düdüğü’ (EK-6) adlı bestenin sözlerinde milli ve manevi değerlerimizden olan helal kazanca, paylaşımcılığa, şeytanın sözünü dinleyip insanın sonunun kötü olmamasına dair göndermeler yapılmaktadır. Sanatçı sözlerinin başındaki her ‘destur’ kelimesiyle sözü iletmek istediği kişiden, önce izin almaktadır:

*“Hele destur! maşaAllah bu ne bolluk böyle  
Hele destur! helâlinden kazandıysan söyle  
Hele destur! Gözümüz yok Allah daha çok versin  
Ama paylaş, gel beni dinle, paylaşırsan sevaba girersin  
  
Aç gözünü daha vakit erken gör şeytanın gör dediğini  
Bir kulak ver de dinle sağır sultanın duyduğunu  
Sen öyle devede gibi şaşkın şaşkın bakınırsan  
Birgün duyarsın elbet Dıral dedenin düdüğünü”*

## SONUÇ

Her müzik eseri ait olduğu toplumu yansıtmaktadır. Toplamların müzikleri incelendiğinde içinde o toplumun hikâyesini bulmak mümkündür. Halk sahip olduğu değerlerini melodik bir kodlama üzerinden kültürüne ‘beste’ adı altında ekler. Müzik toplumun inşâsında, oluşan kültürün meşruiyetinde ve devamında etkin bir öneme sahiptir. Bu özelliğiyle müzik sanatın her dalında kendine yer bulmakta; hayata dair her meseleye mutlaka bir yerinden dokunabilmektedir.

Sevilen bir müzik parçası, insanların paylaştıkları ortak beğeniyi yansıtırken aynı zamanda da ortak beğenin ne olduğuna dair telkinde bulunmaktadır. Bu özelliğiyle popüler müzik, içinde bulunduğu toplumun ne olduğuna dair en net ifadeyi birinci elden hem de bir melodi eşliğinde sunar. Bu melodilerin içinde bazen yabancı sesler çıksa da bunu, kapitalizmin dayattığı, içini istediğinde boşaltma istediğinde doldurma eyleminin göstergesi olan bir tüketime ürün olarak görmek yerinde olacaktır. Çünkü popüler müzik taşıdığı kendine ait değerleri, tarihsel öneminden dolayı değil, müşterisine vermiş olduğu haz duygusu ile ileriye taşımaktadır. Bu nedenle müziğin, ait olduğu kültürel yapıyı temsili noktasında çelişkiler içermesi anlaşılır olmalıdır. Belki de popüler müzik, bu vurdumduymaz tavrı dolayısıyla kimilerince ergen bile kabul edilmeyip her zaman ‘gerçek müziğin’ sevilen ama yaramaz çocuğu olarak kalmıştır.

Popüler müzik yaşayan bir organizma gibi kendi istemedikçe etki altına girmemekte; ancak kendisine ait dinamikler yoluyla değişime veya dönüşüme uğrayabilmektedir. Bu yönüyle müziğin tutucu olduğundan bile bahsedilebilir. Fakat bu tutuculuk sermayenin halktan aldığı değerleri kendi amaçları doğrultusunda yeni bir şekle büründürerek müziğin içinde tekrar halka sunmasına kadar devam eder. Gelişen teknoloji ve küreselleşen sermaye bu sürece büyük katkı sunar. Çünkü tüketim pazarının müşterisi olan müzik dinleyicisi sermaye için sadece bir sayıdan ibarettir. O sayının kaybedilmemesi hatta daha da artması için kitlelere gerçeğin ötesinde hayaller nakaratlar halinde sunulmaktadır. Nakaratlara toplu halde ayak uydurmak durumunda kalan müzik dinleyicisi sonuç olarak aynı şeylere ilgi duymaya yani bir şekilde değişmeye başlar. Kitleleşme olarak adlandırılan bu toplu değişim özünden sapma olarak görülebilir. Bu yolla popüler müziğin

dinleyicisi, tüketim pazarının sadece müşterisi değil; aynı zamanda aracısı haline gelmiş; her ne kadar müziği bir eğlence hatta dünyadan kaçış gibi gördüğünü ileri sürse de kendisine sunulanı memnuniyetle kabul eden bir edilmeye dönüşmüştür.

Değiştiren ve kendisi de değişime uğrayan müzik, standart bir meta biçimiyle rağbet gördüğü piyasada sürekli olarak tüketilirken; sürekli olarak da yeniden üretilmek durumundadır. Yeninin 'sürekli' aranması anlamına gelen bu durum var olandan yararlanabilmeyi, yani müziğin yorulmadan kültürel unsurları bünyesine katabilme keyfiyetini beraberinde getirir. Farklı müziklerin bir araya gelmesiyle doğan yeni müzik türleri, varlıklarını bu keyfiyete borçludur. 'Blues'un 'country' ile birleşerek rock'n'roll müziğin ortaya çıkması bu duruma bir örnektir. Yani müziğin nereden gelirse gelsin, bulunduğu yerde uğradığı değişimler sonucu başka bir yöne evrilmesinin; bir başka deyişle müziğin olduğu gibi kalmayıp farklı tür müziklere dönüşebilmesinin, 'sınırsız tüketim' kültürünün tetiklediği 'yeninin arayışı'nın neticesi olduğu söylenebilir.

Gelenek, görenek, norm ve değerleri içine katan müzik artık sadece müzik değildir. Sahip olduklarıyla her zaman bir tartışanı çıkmış; kimilerine göre serbest piyasanın tek elden çıkarıp dayattığı ve insanların sorgulama özgürlüğü olmaksızın kabul ettikleri bir ürün, kimilerine göre ise kültür seviyesi düşük olan halkın oluşturduğu kültürün bir sonucu olarak görülmüştür. Aslında tartışılan müzik değil, müzik üzerinden insandır. Hangi müzik türü olursa olsun dinleyicisinin tartışma konusu olduğu ve hatta aşağılandığı durumlarda; artık o müzik her çalındığında bir direnişi temsil etmeye başlar. Belki de yaşayabilen her müzik türünün bir protest niteliği olduğu söylenebilir. Bazı müzik türlerinde bu protesto oldukça sessiz gerçekleşirken, bazılarında oldukça gürültülü olabilir. Köşesine çekilip içeceğini sessizce yudumlarken 'ciddi' bulduğu klasik müziği dinleyen bir kişi, 'hafif' olarak gördüğü diğer müzikleri bir yönüyle protesto ediyor; buna karşın, kentli veya köyden kente göçmüş ailenin çocuğu ise gittiği bir konserde avazı çıktığı kadar bağırırken kentli kimliğini haykırarak bir nevi direniş göstermiş oluyordu.

Her askeri darbe sonrası toplum üzerinde gerçekleştirilmiş olan değişimin neden olduğu kültürel hayat pratikleri kendisini popüler müzik üzerinden göstermiş ve bunun sonucunda da yeni müzik türleri bu dönemlerde ortaya çıkmıştır. Bu

gerçeği Barış Manço, ‘Ali Kırca İle Siyaset Meydanı’ programında şu şekilde dile getirmektedir:

*“27 Mayıs sonrası aranjman çıktı, 12 Mart sonrası biz çıktık, 12 Eylül sonrası arabesk ve şimdi 28 Şubat sonrası türküde yükseliş olmaya başladı. Türkiye’de halkın beğenisine sunulan müzik türleriyle bu tarihler arasında çok ilginç, çok tuhaf parametreler var.*  
(<https://www.youtube.com/watch?v=K9yCNl4sEHY>)”

Meşruiyetini müziğin gücünü kullanarak sağlamlaştırma çabası her darbe sonrası tecrübe edilmiş; müzik, seçkin olarak görülen orta kesim veya kimilerince “beyaz türkler” olarak nitelendirilen kişiler yoluyla kontrol altında tutulmaya çalışılmıştır. Erken Cumhuriyet döneminde rejimin Batı kültürünü örnek alan uygulamaları izah edilirken müziğin dili denenmiş, radyolarda Türk müziği yasaklanarak tümüyle Batı müziğinin sevdirmesi gayretine girilmiştir. Bu girişim başarıya ulaşamamış; müziğin toplum üzerinde bu şekilde kullanılması geri tepmiştir. Türk müziği Batılı olamamış; Doğulu da kalamamıştır. Bu da günümüze kadar gelen süreçte farklı müzik türlerinin ortaya çıkmasına ve gelişmesine uygun bir ortam hazırlamıştır.

Batılı enstrümanlarıyla sahneye çıkan genç müzisyenler yerli ezgileri yorumlamışlar; oldukça da büyük beğeni toplamışlardır. Önceki arayışlara nispeten daha çok ilgi gören bu tarz müzik, Anadolu Pop/Rock adını almış ve yaygınlaşarak günümüze kadar gelmiştir. Neticede hem Doğu’nun hem de Batı’nın istediği olmuş; Barış Manço’nun bir şarkısında söylediği gibi lahmacun ile hamburger birleşmiş ve ‘Lahburger Bebek’ dünyaya gelmiştir.

Anadolu Pop/Rock müziğinin en büyük temsilcilerinden olan Barış Manço örneği üzerinden toplumsal değişim ve müziğin incelenmekte olduğu bu çalışmada modernleşme bağlamında Türk müziğinin değişim süreci Batı müziğindeki değişimlere paralel olarak incelenmiş; modern öncesi dönemde müziğin gelişme sürecini takiben modern müziğin tarihsel süreçteki değişimi araştırılarak çağdaş toplum ve müzik konusu ele alınmıştır. Osmanlı ve Cumhuriyet dönemi modernleşmesinin Türk müziği üzerinde olan etkisinin ele alındığı çalışmanın

Anadolu Pop/Rock üzerinden inceleniyor olması sebebiyle bu müzik türü Barış Manço'nun müzik ve kültür adamlığı üzerinden örneklendirilmiş ve sanatçının hayat hikâyesine dair aile yakınları ve dostlarını da içeren yüz yüze yapılmış olan röportajlara yer verilmiştir.

Araştırmaya göre Türkiye'de yapılmış ve yapılmakta olan müzik ürünlerinin her zaman Batı'da üretilen denkleriyle kıyaslandığı; Anadolu Pop veya Anadolu Rock adı verilen tür için de bu durumun geçerli olduğu görülmüştür. Anadolu Pop/Rock'ın içinde Anadolu ezgileri ve sözlerinde Anadolu düşünce biçimini barındırıyor olması, yerel düzeyde onu Batı'daki denklerinden ayrı bir yere konumlanmaya zorlamaktadır. Son noktada Batı ile Doğu arasında bir yerde durması beklenen Anadolu Pop/Rock, kendisinden bekleneni bugüne kadar eksiksiz yerine getirmiş; temsili noktasında her zaman Doğu ve Batı sentezini barındıran sanatçılarla anılagelmıştır. Başka bir deyişle, Anadolu Pop/Rock eserlerinin hangi sanatçılar tarafından icra edildiği sanatın temsil ettiği değerler ve tutarlılığı noktasında oldukça önemlidir. Bu nedenle yerel kıyafetleri ve Anadolu insanına has tavırlarıyla kendisini sanat hayatı boyunca sevdirmeyi başarmış bir sanatçı olan Barış Manço'nun, bu araştırma çalışmasında örnek durum olarak gösteriliyor olmasının, toplumsal değişme ve müzik kavramının irdelendiği bir tez için yerinde bir karar olduğu söylenebilir.

Araştırmalar sırasında, taranmış olan müzik tarihi dönemleri çalışmalarının içeriklerinin farklılıklar göstermekte olduğu gözlenmiş; erken dönem Türk müzik tarihi gelişmelerine dair ayrıntılı araştırmaların yapılmamış olduğu tespit edilmiştir. Literatür incelemesi yapılırken Modernizm ve toplum, Osmanlı ve Türkiye modernleşmesinin müziğe olan etkisi üzerinde yoğunlaşmıştır. Elde edilen veriler ışığında bazı belirgin temalara vurgular yapılarak yazar görüşlerindeki ortak noktaların vurgulanması ile belirli bir genellemeye varılmış; buna göre, dünya üzerinde yaygın olarak görüldüğü gibi müziğin ülkemizde de modernleşmenin bir aracı olarak kullanıldığı görülmüştür. Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde ve cumhuriyetin ilanından yakın zamana kadar, bazı müzik türlerinin hem resmi hem de halk düzeyinde yaygınlaştırılması yönünde çalışmalar araştırmanın ikinci bölümünde

ayrıntılı bir şekilde kaleme alınmıştır. Eklemek gerekir ki literatür araştırması süresince sanatçı Barış Manço ile ilgili yeterli sayıda yazılı ve görsel kaynaklara rastlanmamış ve mevcut çalışmaların da kapsamının dar tutulduğu tespit edilmiştir.

Hızlı konuşan ve yaşayan, elli altı yıllık ömrüne çok şey sığdıran Barış Manço'yu araştırırken onu tam ve doğru anlamak ve de anlatmak çok zor olsa gerektir. Lakin tüm kaynaklara ulaşmak ve elde edilenlerin hepsini burada aktarmak mümkün olmasa da bu tez çalışması hazırlanırken, Manço ile ilgili yazılı ve görsel çalışmaların/kaynakların incelenmesinden, yapılan yüz yüze görüşmelerden ve şahsi gözlemlerden çıkan sonuç şu şekilde özetlenebilir: Sanatçı Türk toplumunun gönlünde ve zihninde yer etmiştir. Ve yaşarken olduğu gibi hala popülerdir. Bunun delili olarak birçok şey gösterilebilir. Yaşarken ve bilhassa vefatından sonra adı ülke çapında çeşitli kültür merkezi, park, cadde ve sokaklara verilerek yaşatılmaya çalışılmakta; farklı kurum ve kuruluşlar tarafından geleneksel anma programları tertip edilmektedir. Örneğin, her yıl sanatçının adını taşıyan gemi ile 'Barış Manço vapuru etkinlik programı' düzenlenmektedir. Bu yıl da 3 Şubat 2019'da '20 Yıldır Sensiz, 7'den 77'ye Seninle' sloganıyla bir anma programı gerçekleştirilmiştir. Bu seneki bir diğer etkinlik ise Cumhurbaşkanlığı himayesinde 'Bir Dünya Barışı' adıyla İstanbul Üniversitesi'nde ve Cemal Reşit Rey Konser Salonu'nda 14-25 Şubat 2019'da düzenlenen; sempozyum, panel, sergi ve konser etkinliklerinden oluşan anma programıdır. Hayattayken fotoroman çevirmesinin yanı sıra 'Baba Bizi Eversene' adlı filmde oynayan ve çeşitli reklamlarda yer alan Manço, ölümünden sonra da birçok filme konu olmaya ve reklamlarda müzikleriyle yaşamaya devam etmektedir. Vefatının üzerinden uzun zaman geçmiş olmasına rağmen bazı firmalar zaman zaman Barış Manço temalı ürünler piyasaya sürmeye devam etmektedir. Hepsinden önemlisi program ve konserleriyle Türkiye'yi dünyaya, dünyayı Türkiye'ye tanıttığı düşünülen 'asfalt ozanı' lakaplı Manço'nun günümüzde kendisini hiç görmemiş olan gençler hatta çocuklar tarafından büyük oranda tanınıyor ve şarkılarının dinleniyor olmasıdır. Sanatçının hala bu kadar gündemde olmasının en büyük sebeplerinden biri ise yaşarken toplumun her kesimini kucaklamış olmasıdır. Birçok kişi onun yerel ile evrenseli çok iyi harmanladığını, dünyaya açılırken kendi topraklarından ve değerlerinden kopmadığını, genel

itibariyle Batı formunda müzik yaparken yerli ezgi ve unsurları terk etmediğini; özetle, çeşitli yönleriyle iyi bir Doğu-Batı sentezi oluşturmayı başarmış bir kültür elçisi olduğunu düşünmektedir. Kısacası Barış Manço Türk toplumunun büyük çoğunluğu için nesilden nesile aktarılan bir ‘model’, daha doğrusu bir ‘değer’ haline gelmiştir.

Sanatçının temsil ettiği Anadolu Pop/Rock’a gelince; Barış Manço ve Cem Karaca gibi iki duayenini kaybettikten sonra bu ekolün ciddi anlamda kan kaybettiği söylenebilir. Her ne kadar eski ustalardan hala hayatta olanların ve sonraki kuşak bazı genç sanatçıların çalışmaları bu akım kategorisinde değerlendirilebilecek olsa da müzik türlerini birbirinden ayıran çizgilerin giderek belirsizleştiği günümüzde, Anadolu Pop/Rock’ın nerede durduğunu tam olarak tespit ve tarif etmek bir hayli zordur.

## KAYNAKÇA

- AKKAŞ, Salih **Türkiye’de Cumhuriyet Dönemi Kültür ve Müzik Politikaları (1923-2000)**, Sonçağ Yayınları, İstanbul, 2015
- AKTAŞ, Abdullah Onur **“Hayatı Müzikle Anlamak ve Schopenhauer Felsefesinde Müzik”** , Doğu Batı Düşünce Dergisi, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2012
- ALANER, Bülent **“Osmanlı İmparatorluğu’ndan Günümüze Belgelerle Müzik”**, Ankara, Anadol Yayıncılık,1986
- ALANER, A. Bülent **Tarihsel Süreçte Müzik**, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yayınları, 2000
- AREL, Hüseyin Sadettin **Türk Mûsikii için Ahenk Dersleri/Armoni**, İstanbul: mûsiki Mecmuası Yayınları.
- ATAMAN, Ahmet Muhtar **Mûsiki Tarihi**, Milli Eğitim Basımevi, Ankara, 1947,
- Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu **Türkiye Cumhuriyeti Tarihi I-II**, Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara, c.1, s.21, 2004

- AYAN, Dursun **Bela Bartok'un Türk Halk Müziği Derlemeleri Üzerine Çalışmalar**, Kitapevi Yayınları, İstanbul, 2011
- AYAS, Güneş **Mûsiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi**, Doğu Kitabevi, İstanbul, 2014
- AYAS, Güneş **Müzik Sosyolojisi**, Doğu Kitabevi, İstanbul, 2015
- AYVAZOĞLU, Beşir **Geleneğin Direnişi**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1996
- BALKILIÇ, Özgür **Cumhuriyet, Halk ve Müzik - Türkiye'de Müzik Reformu 1922-1952**, 1.Baskı, Tan Kitabevi, Şehir. 2009
- BATMAZ, Veysel **Popüler Kültür Üzerine Değişik Kuramsal Yaklaşımlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1981
- BEHAR, Cem **Aşk Olmayınca Meşk Olmaz**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006
- BENJAMIN, Walter **Teknik Olarak Yeniden-Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı**, (Çev. Gökhan Sarı) Zeplin Kitap Yayıncılık, İstanbul, 2015
- BERGER, P. L.; BERGER, B.; KELLNER, H. **'Modernleşme ve Bilinç'** Pınar Yayınları, İstanbul, 1985

- BERKER, Ercüment **“Türk Müziğinin Dünü, Bugünü, Yarını”**  
Müziğimizin Dünü Bugünü Yarını; Derleyen,  
Feyzi Halıcı, Sevinç Matbaası, Ankara, 1986
- BERKES, Niyazi **Batıcılık, Ulusçuluk ve Toplumsal Devrimler,**  
İstanbul: KaynakYayınları, 2002
- BIGSBY, Christopher W. Edgar **“Popüler Kültür Politikaları”**, Çev. Serdar  
Öztürk, Popüler Kültür ve İktidar, Der. Nazife  
Güngör, Ankara: Vadi Yayınları, S.73-97, 1999
- BOCOCK, Robert **Tüketim**, Çev: İrem Kutluk, İkinci basım, Dost  
Kitabevi Yayınları, Ankara, 2005
- BORAN, İlke; ŞENÜRKMEZ, Y. KIVILCIM **Kültürel Tarih Işığında Çok  
Sesli Batı Müziği**, Yapı Kredi Yayınları,  
İstanbul, 2015
- BROWNE, Ray B. **“Popular Culture: Notes Toward a  
Definition”**, Popular Culture and the Expanding  
Consciousness, New York: John Wiley & Sons.,  
1971
- CANBAZOĞLU, Cumhur **Kentin Türküsü: Anadolu Pop-Rock**, Pan  
Yayıncılık, İstanbul, 2009
- CANBAY, Alaattin **Müzik Kültürü**, Pegem Akademi Yayınları,  
Ankara, 2013
- CEVİZCİ, Ahmet **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, İstanbul,  
Paradigma Yayınları, 4.Baskı, 2000.,

- CONNOR, Steven **Post-Modernist Kültür**, Çev. Doğan Şahiner, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001
- ÇAĞAN, Kenan **Popüler Kültür ve Sanat**, Altın Küre Yayınları, İstanbul, 2003
- ÇALIŞAN, Mustafa **Zamanla Yarışanlar**, Yeni Asya Yayınları, İstanbul, 1993
- ÇELİK, Abdurrahman **Kültür Endüstrisi: Üç Yanlış Bir Doğru**. İstanbul: Literatür Yayıncılık, 2011
- ÇELİKCAN, Peyami **Müziği Seyretmek Popüler Müzik-Medya İlişkileri Açısından Müzik Videosu ve Müzik Televizyonu**, Yansıma Yayınları, Ankara, 1996
- ÇETİN, Halis **Modernleşme ve Türkiye’de Modernleştirme Krizleri**, Ankara: Siyasal Kitabevi, 2003
- ÇETİNKAYA, Yalçın **Müzik Yazıları**, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1999
- ÇİFTÇİ, Ersan **Popüler Kültür, Popüler Müzik ve Müzik Eğitimi**, Erzincan Eğitim Fakültesi Dergisi Cilt-Sayı: 12-2, 2010
- DİLMENER, Naim **Bak Bir Varmış Bir Yokmuş: Hafif Türk Pop Tarihi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003
- DOĞRUSÖZ, N., BEŞİROĞLU, Ş. Ş. ve Uslu, R. (2007). **Harîrî bin Muhammed’in Kırşehrî Edvar Çevirisinde Perdeler. İTÜ Sosyal Bilimler Dergisi**, 4 (1), 13-22.
- DÖNMEZ, Banu Mustan **Müziğin Kökeni Üzerine**, Gece Kitaplığı Yayınları, Ankara, 2014

- dtv-Atlas zur Musik Hazırlama Yönetmeni Ulrich Michels, Münih, 1994.
- EMRE, Hüseyin “**Hüseyin Emre ile Söyleşi**”. Söyleşiyi yapan: M. Mustafa Kaya, (15 Mart 2013), İstanbul
- ER, Rahim **Hayatın Rengi İnsan**, Bab-ı-Ali Kültür Yayıncılığı, İstanbul, 2003
- ERDOĞAN, İ ve ALEMDAR, K. **Popüler Kültür Ve İletişim**, Ümit Yayıncılık, 2.Baskı, Ankara, 2005
- ERDOĞAN, İrfan ‘**Popüler Kültür: Kültür Alanında Egemenlik ve Mücadele**’, Derleyen: Güngör, N. Popüler Kültür ve İktidar. Vadi Yayınları, Ankara, 1999
- ERGUNER, Kudsi **Ayrılık Çeşmesi**, Çev. Arzu Açıan Erguner, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008
- ERKAL, Güven; DURUKAN, Deniz ‘**Türk Rock 2000**’, Stüdyo İmge, İstanbul, 2001
- EROL, Ayhan **Popüler Müziği Anlamak**, Birinci Basım-İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2002
- ESGİN, Ali “**Bir Müzik Sosyolojisi Var mıdır?**”, Doğu Batı Düşünce Dergisi, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2012
- FINKELSTEIN, Sidney **Müzik Neyi Anlatır** Çev. M. Halim Spatar, Kaynak Yayınları, 1996

- FISKE, John **Popüler Kültürü Anlamak**, Çev. Süleyman İrvan, Ankara: Ark, 1999
- FONTON, Charles **18. Yüzyılda Türk Müziği**, Yay. Haz. Cem Behar, Pan Yayınları, İstanbul, 1987
- FUAT, Memet **Karacaoğlan**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995
- GANZ, Herbert J. **Popüler Kültür ve Yüksek Kültür**, Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2005
- GAZİMİHAL (*KÖSEMİHAL*), Mahmut Ragıp; **Türkiye-Avrupa mûsiki Münasebetleri**, Cilt:1 (1600-1875), İstanbul: Nümûne Matbaası, 1939
- GENDRON, Bernard **“Theodor Adorno Cadillacs’la Tanışıyor”**, Eğlence İncelemeleri, Haz. Tania Modleski, Çev. Nurdan Gürbilek, Metis Yayınevi, İstanbul, 1998,
- GÖKALP, Ziya **Türkçülüğün Esasları**, İstanbul: Kum Saati Yayınları, 2003
- GÖKBERK, Macit **Felsefe Tarihi**, Remzi Kitabevi, 4. Basım, İstanbul, 1980
- GÖKBERK, Macit **Felsefenin Evrimi**, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1979
- GÖKYAY, Orhan Ş. **Dede Korkut Hikayeleri**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2006

- GRIFFITHS, Paul **Batı Müziğinin Kısa Tarihi**, Çev. M. Halim Spatar, 2.Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2011
- GROUT, D. PALISCA, C **A History of Western Music**, Norton Yayınevi, Londra, 1988
- GUSFIELD, Joseph R. **“Tradition and Modernity: Misplaced Polarities in the Study of Social Change”**, *The American Journal of Sociology*, Vol. 72, No. 4, 1967
- GÜNAY, Edip **‘Müzik Sosyolojisi: Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış’**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2006
- GÜNGÖR, Nazife **“Popüler Kültür Çıkmazı”**, Popüler Kültür Ve İktidar, (Popüler Kültür Ve İktidar İçin Giriş), Vadi Yayınları, Ankara, Ss. 9-18, 1999
- HALL, Stuart **“Popüler Olanın Yapıbozumu Üzerine Notlar”**, Mürrekkep Dergisi, No. 8, 1997
- HARVEY, David **Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri**, Çev. Sungur Savran, İstanbul, Metis Yayınları, 2006.
- HASGÜL, Necdet **“Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları”**, *Folklor Doğru Dergisi*, sayı:62, İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 1996a
- HASGÜL, Necdet **“Türkiye Popüler Müzik Tarihinde Anadolu Pop Akımının Yeri”**, *Folklor Doğru Dergisi*, sayı: 62, Boğaziçi Yayınları, İstanbul, 1996b

HATCH, David ve MILLWARD, Stephen **Blues'dan Rock'a Pop Müziğinin Analitik Tarihi**, Çev. Eyüp İblağ, İstanbul: Korsan Yayınlar, 1992

HAUSER, Arnold **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Çev. Yıldız Gölünü, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984.

İŞİK, Caner ve EROL, Nuran **Arabeskin Anlam Dünyası**, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2002

İLBAY, İnci Manço **“İnci İlbay Manço ile Söyleşi”**. Söyleşiyi yapan: M. Mustafa Kaya, (25 Temmuz 2013) , Ankara

İLYASOĞLU, Evin **Zaman İçinde Müzik**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2009

İNALCIK, Halil **Devlet-i Aliyye IV**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2016

JAY, Martin **Adorno**, Çev. Ünsal Oskay, Der Yayınları, İstanbul, 2001

KAHYAOĞLU, Orhan **Popüler Kültür Popüler Müzik**, Varlık, Sayı: 1013, 1992 (Şubat)

KARABEY, M. Muammer **“Müzik Piyasamızın Yüz Yılı”**, Cumhuriyet'in Sesleri, Tarhi Vakfı Yayınları, İstanbul, 1999

KARAL, E. Ziya **Tanzimattan Evvel Garphlaşma Hareketleri**, Tanzimat I. İstanbul, 1940

- KARAMAHMUTOĞLU, Gülay; 1999 “**Tanzimat Dönemi’nde Müzik-Dönem Padişahları ve Müzik Anlayışları**”, Osmanlı, Ankara, cilt 10.
- KARASAR, Niyazi **Bilimsel Araştırma Yöntemi**, Geliştirilmiş 22. Baskı, Nobel Akademi Yayıncılık, Ankara, 2011
- KAYGISIZ, Mehmet **Türklerde Müzik**, Kaynak yayınları, İstanbul, 2000
- KOSAL, Vedat “**Osmanlı İmparatorluğu’nda Klasik Batı Müziği**”, Osmanlı, Ankara, cilt 10, 1999
- KOZANOĞLU, Can **Pop Çağ Ateşi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1995
- KOLLUOĞLU, Poyraz “**Türk Müzik Devrimi’nden Popüler Kültür Müziği’ne Çok Seslilik Gündüşleri: Türk Müzik İnkılabında ‘Garbiyatçı’ Endişeler ve ‘Fanteziler’**”, Doğu Batı Düşünce Dergisi, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2012
- KÜÇÜKKAPLAN, Uğur **Arabesk: Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz**, 1. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013
- KÜÇÜKKAPLAN, Uğur **Türkiye’nin Pop Müziği**, Ayrıntı Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 2016
- KÜTAHYALI, Önder **Çağdaş Müzik Tarihi**, Haz. Nejat İlhan Leblebicioğlu, Ankara, Varol Matbaası, 1981

- LEWIS, Bernard **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, Çev. Prof. Dr. Metin Kıratlı, 8. Basım, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2000
- MANÇO, Batıkan **“Batıkan Manço ile Söyleşi”**. Söyleşiyi yapan: M. Mustafa Kaya, (30 Mart 2013), İstanbul
- MANÇO, Doğukan **“Doğukan Manço ile Söyleşi”**. Söyleşiyi yapan: M. Mustafa Kaya, (24 Eylül 2013) , İstanbul
- MANÇO, Lale Ahıskalı **“Lale Manço Ahıskalı ile Söyleşi”**. Söyleşiyi yapan: M. Mustafa Kaya, (01 Şubat 2014) , İstanbul
- MARCUS, Gail **Ruj Lekesi**, Çev. Gürol KOCA, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999
- MARDİN, Şerif **İdeoloji**, 2.Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 1993
- MARDİN, Şerif **“Türk Modernleşmesi”**, 15. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005
- Mc GREGOR, Craig **Pop Kültür Oluyor**, Çev. Gürol Özferendeci, İstanbul: Çivi Yazıları, 2000
- MERİÇ, Murat **“Türkiye’de Popüler Batı Müziğinin 75 Yıllık Seyrine Bir Bakış”**, Der. G. Paçacı, Cumhuriyet’in Sesleri, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, 1999

- MERİÇ, Murat **Pop Dedik: Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006
- MİMAROĞLU, İlhan **Müzik Tarihi**, Varlık Yayınları, 10. Basım, İstanbul, 2012
- MUTLU, Erol **Popüler Kültürü Eleştirmek** Doğu Batı Yayınları, Sayı: 15, Ankara, 2001
- MUTLU, F. Açıksöz **Cumhuriyetin İlanından Sonra Türkiye’de Çağdaş Müzik Politikaları (1923-1945)**, Doktora Tezi, On Dokuz Mayıs Üniversitesi, 2014
- NEUBAUER, Eckhard **15. ve 16. Yüzyıllarda İstanbul’da Mûsiki Hayatı. Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi C. 5 içinde.** İstanbul, 1994
- NORBERT, Elias **Mozart: “Bir Dahinin Sosyolojisi Üzerine”** (Çev. Yeşim Tükel) 1. Basım, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2000
- OK, Akın ve ERTEM, Kaan **Moğollar**, Birinci Basım-İstanbul: Akyüz Yayın Grubu, 2002
- OKTAY, Ahmet **Türkiye’de Popüler Kültür**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997
- ONG, Walter J. **Sözlü ve Yazılı Kültür** Çev. Sema Postacıoğlu Banon, Metis Yayınları, İstanbul, 1995
- ORTAYLI, İlber **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, edt: Adem Koçal, Timaş Yayınları, İstanbul, 2009

- ORTAYLI, İlber **Osmanlı'ya Bakmak**, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2016
- OSKAY, Ünsal **Müzik ve Yabancılaşma**, Der Yayınları, İstanbul, 2001
- ÖĞÜN, Süleyman Seyfi **Türk mûsikiinde Bireyselleşme ve Tanburi Cemil Bey'in Virtüozitesi**, *Türk Politik Kültürü*, İstanbul: Alfa Yayınları, 2000
- ÖĞÜTLE, Vefa Saygın ve ETİL Hüseyin, **Bir Geçiş Döneminde Müziğin Kalp Çarpıntıları: Sosyal Dönüşümler ve Varoluşsal Tipler**, Doğu Batı Düşünce Dergisi, Doğu Batı Yayınları, İstanbul, 2012
- ÖZBEK, Meral **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, 3. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 1999
- ÖZBEK, Meral **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, 5. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008
- ÖZCAN, Nuri **Mehter**. İ.A. C. 28 içinde. Ankara, 2003a
- ÖZCAN, Nuri **Buhûrîzâde İtrî Efendi**. İ.A. C. 22. Ankara, 2003b
- ÖZER, Sayım Seçkin **Arabesk Müzik ve Türk mûsıkii Arasındaki Etkileşimlere Genel Bir Bakış** Haliç Üniversitesi, S.B.E. Türk mûsıkii Anasanat Dalı, Y.L Tezi, İstanbul, 2009
- ÖZDEN, Ö, ELMALI O. **Yeniçağ Felsefesi Tarihi**. İstanbul: Arı Sanat Yayınevi, 2012

ÖZTUNA, Yılmaz

**Türk Mûsikii Teknik ve Tarih**, Türk Petrol Vakfı Lale Mecmuası, İstanbul, 1987

ÖZÜK, Hilal

**Popüler Kültür ve Türk Basınında Rock**

**Müzik**, Marmara Üniversitesi SBE

Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2009

PAÇACI, Gönül

**Türk mûsikii Üzerine Birinci Konferans:**

Cumhuriyet'in Sesleri, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1999

PRIOR, Nick

**Critique and Renewal in the Sociology of**

**Music: Bourdieu and Beyond**, Cultural Sociology, 5(1), 2011

QUATAERT, Donald

**Osmanlı İmparatorluğu 1700-1922**, Çev. Ayşe

Berktaş, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011

RICHARD J Wallace-James V. Wallace, **Tembel Entel**, Çev. Yakup Berk, 2. Baskı, Omega Yayınevi, İstanbul, s.69, 2012

RIDLEY, Aaron

**Müzik Felsefesi: Tema ve Varyasyonlar**, Çev.

B. Aydın, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2007

RITZER, George

**Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek**, Çev.

Şen Süer Kaya, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000

ROBERTSON, Roland

**Küreselleşme**, Çev. Ümit Hüsrev Yolsal, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1999

- ROWE, David **Popüler Kùltürler (Rock ve Sporda Haz Politikası,** Çev. M. Kùçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996
- SACHS, Curt **Kısa Dünya mûsikii Tarihi,** Çev. İlhan Usmanbaş, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1965
- SAID, Edward **Mûzikal Nakışlar,** Çev. Gül Çağalı Güven, Agora Kitaplığı Yayınları, 1.Basım, İstanbul, 2006
- SAY, Ahmet **Mûzik Ansiklopedisi** (4. Cilt), Mûzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1987
- SAY, Ahmet **Mûzik Tarihi.** Ankara: Mûzik Ansiklopedisi Yayınları, 1997
- SAY, Ahmet **Mûzik Nedir, Nasıl Bir Sanattır?,** İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2010
- SAYGUN, Ahmet Adnan **“Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Malumat”** (Basım: 5 Mart 1938) (FOLKLORA DOĞRU, B. Ü. Folklor Klubü Dergisi, İstanbul, sayı:60, 1990
- SCARUFFI, Piero **‘A History of Rock and Dance Music’,** iUniverse Inc. Lincoln, Nebraska 68512, USA, 2003
- SELANİK, Cavidan **Mûzik Sanatının Tarihsel Serüveni,** Doruk Yayımcılık, İstanbul, 2010

- SEVENGİL, Refik Ahmet **Meşrutiyet Tiyatrosu**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1968
- SMITH, Philip **Kültürel Kuram**, Çev. S. Güzelsarı ve İ. Gündoğdu, Babil Yayınları, İstanbul, 2005
- SOLMAZ, Metin **Türkiye’de Pop Müzik**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1996
- STOKES, Martin **Türkiye’de Arabesk Olayı**, Çev. Hale Eryılmaz, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998
- STOREY, John **Cultural Theory and Popular Culture**, Harvester Wheatsheaf, New York, , s. 7-15, 1993
- ŞAHİN, Tamer **Hala Yazıp Çizecek Birkaç Satırım Kaldı**, Truva Yayınları, İstanbul, 2005
- TAKIŞ, Taşkın **“Önce ‘Müzik’ Vardı”**, Doğu Batı Düşünce Dergisi, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2012
- TAŞKIRAN, Eser **“Eser Taşkıran ile Söyleşi”**. Söyleşiyi yapan: M. Mustafa Kaya, (10 Temmuz 2013), İstanbul
- TİRELİ, Münir **Bir Metamorfoz Hikâyesi Türkiye’de Grup Müziği: 1957–1980**, Arkaplan Yayınları, İstanbul, 2005
- TODERINI, Giambattista **Türklerin Yazılı Kültürü (Türklerin Edebiyatı)**, Çev. Ali Berktaş, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012

- TUNA, M.; Şen, H.; Durdu, Z. **Modern Toplumun İnşası**, Ankara: Detay Yayıncılık, 2011
- TUNCA, Hulusi **Barış Manço: Uzun Saçlı Dev Adam**, İstanbul, 2. Baskı, Epsilon Yayınları, 2005
- UÇAN, Ali **Türk Müzik Kültürü**, Ankara: Evrensel Yayınevi, 2015
- USLU, Recep **Türk Müziği Tarihinde Yeni Bir Dönemlendirme Önerisi**. İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi, 1 (2), 91-106, 2015
- VOLKAN, Sebahaddin **“Türk Müziğinin Dünü, Bugünü, Yarını” Müziğimizin Dünü Bugünü Yarını**; Derleyen, Feyzi Halıcı, Sevinç Matbaası, Ankara, 1986
- VURAL, Timur **“Türk Müzik Tarihi Dönem Anlayışına Yeni Bir Yaklaşım”**, Zeitschrift für die Welt der Türken, Vol. 9 No. 3, s. 89-107, 2017
- VURAL, Feyzan **İslamiyetten Önce Türklerde Kültür ve Müzik**, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2016
- VURAL, Timur **Türklerde Askeri Müzik Geleneği**. Çizgi Kitabevi, Konya, 2013
- WEBB, Edward **Civilizing Religion: Jacobin Projects of Secularization in Turkey, France, Tunisia and Syria**, A Dissertation in Politic Science, University Of Pennsylvania, 2007

- WEBER, Max **Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu**, Çev. Gülistan Solmaz, Alter Yayıncılık, Ankara, 2010
- WILLIAMS, Raymond **Anahtar Sözcükler**. Çev. S. Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005
- WILLIAMS, Raymond **Kültür**, Çev: Süavi Aydın, İmge Kitabevi, Ankara, 1993
- YANGIN, Birgül **“Çağdaş Türk Ozanı Barış Manço”**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2002
- YATAĞANBABA, Murat **Dağı Aşan Deve**: Barış Manço, Denizli, Yatağanbaba Kitap, Ekim, 2008
- YATAĞANBABA, Murat **Türk Kültürünün Karbon Kâğıdı**, Denizli, Bilal Ofset, Mart, 2006
- YAVAŞÇA, Alaeddin **Türk mûsikiinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri**, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, İstanbul, 2002
- YILDIRIM, Vural **“Türkiye’de Modernleşme ve Müzik”**, Folklor/Edebiyat, Sayı: 13, 1998
- YILDIRIM, Vural; KOÇ, Tarkan **Müzik Felsefesine Giriş**, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2003
- YILMAZ, Aytekin **‘Modernden Postmoderne Siyasal Arayışlar’**, Vadi Yayınları, Ankara, 1995

YUSUPCAN, Yasin

**Türk Kùltürünün Çin Kùltürü Üzerindeki Etkileri**, Turkish Studies, 4 (3), 2009

ZURCHER, Erik Jan

**Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998

ZÜMRÜT, Mehmet Emin

**“Türk mûsikii’nde Batı Etkisi ve Batı mûsikii Aletlerinin Kullanılması”** mûsikişinas, İstanbul, 1999



## TEZLER:

AYAS, Onur Güneş

**Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim: Erken Cumhuriyet Dönemi Müzikte Batılılaşma Politikalarına Karşı Uyum ve Direnç Örüntüleri**, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2014

DEMİR, Yalçın

**Modernizmden Postmodernizme Geçiş Sürecinin Dinamikleri**, Y.L. Tezi, Sakarya Üniversitesi, SBE, Sakarya, 2001

DEMİRKIRAN, Gökçe Kaan

**90'lı Yıllar Sonrası Bir Popüler Kültür Ürünü Olarak Arabesk Müziğin Değişimi/Dönüşümü**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2014

ERGAZ, Erdem

**Postmodern Teorinin Günümüz Estetik Söylem ve Pratiğine Getirdiği Açılımlar**, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, 2005.

MARANGOZ, Yiğit

**Bir İletişim Biçimi Olarak Müzik: 1960'lardan Günümüze Türkiye'de Rock Müziğin Gelişimi**, Y.L. Tezi, İstanbul Ticaret Üniversitesi, İstanbul, 2015

ORHAN, Ayşe Hande

**1960-2000 Yılları Arası “Anadolu Pop/Rock”  
Olarak Adlandırılan Müzik Türü**, Hacettepe  
Üniversitesi, SBE, Y.L. Tezi, Ankara, 2002

YENGİ, M. Revnak

**Türkiye’de “Çağdaş”, “Modern” Kavramları  
Ekseninde Bestecilik**, Doktora Tezi, Kırıkkale  
Üniversitesi; Kırıkkale, 2012

YILMAZ, Ahmet

**Barış Manço Eserlerinin Türk Müziği  
Makamları Bakımından İncelenmesi’**, Y.L.  
Tezi, Kırıkkale Üniversitesi, Kırıkkale, 2014

YİĞİT, Işıl

**Türkiye’de 1980 Sonrası Kültürel Değişim ve  
Popüler Kültür İnşası (Popüler Müzik  
Örneğinde)**, Y.L. Tezi, Dumlupınar  
Üniversitesi, Kütahya, 2004

## İNTERNET SİTELERİ:

<https://www.bbc.com/news/magazine-17440514> (07.07.2019, 19.55 )

<https://www.turkyurdu.com.tr/yazar-yazi.php?id=907>(02.07.2019, 11.00 )

<https://www.fikriyat.com/ilahiyat/islam-ilmihali/2019/01/23/kurban-nedir-neden-kurban-keseriz-kurbanin-anlami-nedir-kurbanin-onemi-nedir> (13.07.2019, 14.05 )

<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvQmFyxLHFfn19NYW7Dp28jw5Zkw7xsbGVyaQ>, (18.12.2018, 16.45)

<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvQmFyxLHFfn19NYW7Dp28jMTk4MCYjMzk7bGVy>, (14.06.2019, 19.25)

[https://www.cazkolik.com/PopulerGundem1/104396/Caz\\_tarihinin\\_kaydedilen\\_ilk\\_plagi?.html](https://www.cazkolik.com/PopulerGundem1/104396/Caz_tarihinin_kaydedilen_ilk_plagi?.html) (02.07.2019, 18.20)

<http://www.redhotjazz.com/mamie.html> (02.07.2019, 19.30)

<https://www.georgiaencyclopedia.org/articles/arts-culture/rhythm-and-blues-music-overview> (03.07.2019, 18.20)

<https://www.history-of-rock.com/freed.htm> (03.07.2019, 19.09 )

<https://www.wannart.com/blues-nedir/> (04.07.2019, 14.20)

<http://www.istanblues.org/2013/12/rhythm-and-blues.html> (02.07.2019, 18.20)

[https://www.turkcebilgi.com/rock\\_n%27\\_roll](https://www.turkcebilgi.com/rock_n%27_roll). (04.07.2019, 18.40)

<https://260mc.files.wordpress.com/2010/10/adorno-on-popular-music.pdf> (12.07.2019, 10.00)

<https://www.bilgiustam.com/country-ve-western-muzik-nedir/> (14.07.2019, 11.10)

<http://www.mûsikidergisi.net/?p=859Fabrikasyon> (03.08.2019, 10.15)

<https://kalan.com> (06.08.2019, 15.10)

[https://www.wikiwand.com/tr/Bar%C4%B1%C5%9F\\_Man%C3%A7o\\_diskografisi](https://www.wikiwand.com/tr/Bar%C4%B1%C5%9F_Man%C3%A7o_diskografisi) (07.08.2019, 10.50)

## EKLER

### EK-1:

#### HEMŞERİM MEMLEKET NİRE

Kendimi bildim bileli yollarda tükettim koskoca bir ömrü  
Bir uçtan bir uca gezdim şu fani dünyayı  
Okumuşu, cahili, yoksulu, zengini hiç farkı yok hepsi aynı  
Sonunda bende anladım Hanya'yı Konya'yı

Sanki insanlık pazara çıkmış ekmek aslanın ağzında  
Bir sıcak çorba içer misin diyen yok  
Dört duvarı ören çatısını kapatıp içerden kitlemiş kapıyı  
Bir döşek de sana serelim buyur diyen yok

Tek bir soru hemşerim memleket nire?  
Bu dünya benim memleket  
Hayır anlamadın hemşerim esas memleket nire  
Bu dünya benim memleket  
Tövbe, tövbe, tövbe

Kardeşlik ve eşitlik üzerine uzun uzun nutuklar çekip  
Niye senin derin benden koyu diye soran çok  
Kaşının altında gözün var diye silahlanıp ölüme koşarken  
Kalan dul ve yetim ne yer ne içer soran yok

Barış garibim bulamadı çözümü oturdu etti bunca sözü  
Gelin hepberaber anlaşalım diyen yok  
Zaten paramparça bölünmüş ve yaşanmaz olmuş dünyamız  
Daha fazla kesip bölmeye hiç gerek yok

Tek bir soru hemşerim memleket nire?  
Dedim ya yahu bu dünya benim memleket  
Hayır anlamadın hemşerim esas memleket nire  
Bu dünya benim memleket  
Tövbe, tövbe, tövbe

**Söz-Müzik: Barış Manço, Mega Manço (1992)**

**EK-2:**

## **OLMAYA DEVLET CİHANDA BİR NEFES SİHHAT GİBİ**

Usta terzi dar kumaştan bol gömlek diker  
Doğru tartan esnaf rahat huzurlu gezer  
Eğrinin ve doğrunun hesabı mahşerde  
Dünyada biraz huzur her şeye bedel

Sağlığın nasıl gülüm sen ondan haber ver  
İlaç neye yarar vade gelmişse eğer  
Halk içinde muteber bir nesne yok devlet gibi  
Olmaya devlet cihanda bir nefes sıhhat gibi

Han senin hamam senin konaklar senin  
Tarla senin çiftlik senin bağ bostan senin  
Diyelim ki dünya malı tümünden senin  
Ağız tadıyla yersen birşeye benzer

Halk içinde muteber bir nesne yok devlet gibi  
Olmaya devlet cihanda bir nefes sıhhat gibi

Barış der biraz tuzum ekmeğim olsa  
Buz gibi pınar suyundan bir testim olsa  
Bir de şöyle püfür püfür bir çınar gölgesi  
Kaç kula nasip olur ki keyfin böylesi  
Bir lokma ye, bir yudum iç, bir oh çekiver  
İlaç neye yarar vade gelmişse eğer

Halk içinde muteber bir nesne yok devlet gibi  
Olmaya devlet cihanda bir nefes sıhhat gibi

**Söz-Müzik: Barış Manço, Değmesin Yağlı Boya (1993)**

### EK-3:

#### HALİL İBRAHİM SOFRASI

İnsanoğlu haddin bilir kem söz söylemez iken  
Elalemin namusuna yan gözle bakmaz iken  
Bir sofra kurulmuş ki Halil İbrahim adına  
Ortada bir tencere boş mu dolu mu bilen yok

Buyurun dostlar buyurun Halil İbrahim sofrasına  
Buyurun dostlar buyurun Halil İbrahim sofrasına  
Daha çatal bıçak kaşık icat edilmemişken  
İsmail'e inen koç kurban edilmemişken  
Bir kavga başlamış ki nasip kısmet uğruna  
Kapağı ver kulbu al kurbanı ne hiç soran yok  
Bir kavga başlamış ki nasip kısmet uğruna  
Kapağı ver kulbu al kurbanı ne hiç soran yok

Buyurun dostlar buyurun Halil İbrahim sofrasına  
Buyurun dostlar buyurun Halil İbrahim sofrasına  
Yıllardır sürüp giden bir pay alma çabası  
Topu topu bir dilim kuru ekmek kavgası  
Bazen durur bakarım bu ibret tablosuna  
Kimi tatlı peşinde kimininse tuzu yok

Buyurun dostlar buyurun Halil İbrahim sofrasına  
Buyurun dostlar buyurun Halil İbrahim sofrasına  
Alnı açık gözü toklar buyursunlar baş köşeye  
Kula kulluk edenlerse ömür boyu taş döşeye  
Nefsine hâkim olursan kurulursun tahtına  
Çalakaşık saldırırsan ne çıkarsa bahtına  
Halat gibi bileğiyle yayla gibi yüreğiyle  
Çoluk çocuk geçindirip haram nedir bilmeyenler  
Buyurun sizde buyurun  
Buyurun dostlar buyurun  
Barış der her bir yanın altın gümüş taş olsa  
Dalkavuklar etrafında el pençe divan dursa  
Sapa kulba kapağa itibar etme dostum  
İçi boş tencerenin bu sofrada yeri yok  
Para pula ihtişama aldanıp kanma dostum  
İçi boş insanların bu dünyada yeri yok  
Sapa kulba kapağa itibar etme dostum  
İçi boş tencerenin bu sofrada yeri yok  
Para pula ihtişama aldanıp kanma dostum  
İçi boş insanların bu dünyada yeri yok  
Sapa kulba kapağa itibar etme dostum  
İçi boş tencerenin bu sofrada yeri yok

**Söz-Müzik: Barış Manço, Hal Hal (1975)**

**EK-4:**

**BİN BOĞANIN KIZI**

Baba ocağından çıktım  
Yıllar öncesi  
Bir gün kader karşıma çıkardı seni.  
Bir göründün bir yokoldun  
Serap misali  
Dere tepe demem güzel ararım seni  
Dere tepe demem güzel ararım seni

Kurda kuşa akıl sordum  
Dediler "Vazgeç."  
Binboğanın kızıdır o  
Sanane gerek  
Bir göründün, bir yokoldun  
Serap misali  
Dere tepe demem güzel ararım seni.  
Dere tepe demem güzel ararım seni

Kozan yaylasından geldim Barış'tır adım.  
Bugün varsak, yarın yoğuz, doğrudur sözüm.  
Birgün elbet, biter badem, çağırır Tanrım.  
Artık mahşer gününde, ararım seni.  
Artık mahşer gününde, ararım seni.  
İnan mahşer gününde, ararım seni.  
Artık mahşer gününde, bulurum seni

**Söz-Müzik: Barış Manço, Müsaadenizle Çocuklar (1995)**

**EK-5:**

### **BUGÜN BAYRAM**

Sen gittin gideli  
İçimde öyle bir sızı var ki  
Yalnız sen anlarsın  
Sen şimdi uzakta  
Cennette meleklerle  
Bizi düşler ağlarsın

Bugün Bayram  
Erken kalkın çocuklar  
Giyelim en güzel giysileri  
Elimizde taze kır çiçekleri  
Üzmeyelim bugün annemizi

Bugün Bayram  
Erken kalkın çocuklar  
Giyelim en güzel giysileri  
Elimizde taze kır çiçekleri  
Üzmeyelim bugün annemizi

Sen yaz geceleri  
Yıldızlar içinde ara sıra  
Bize göz kırparsın  
Sen soğuk günlerde  
Kalbimi ısıtan en sıcak anısın

Bugün Bayram  
Erken kalkın çocuklar  
Giyelim en güzel giysileri  
Elimizde taze kır çiçekleri  
Üzmeyelim bugün annemizi

Bugün Bayram  
Erken kalkın çocuklar  
Giyelim en güzel giysileri  
Elimizde taze kır çiçekleri  
Üzmeyelim bugün annemizi

Bugün Bayram  
Çabuk olun çocuklar  
Annemiz bugün bizi bekler  
Bayramlarda hüznlenir melekler  
Gönül alır bu güzel çiçekler

**Söz-Müzik: Barış Manço, 24 Ayar (1993)**

**EK-6:**

### **İŞTE HENDEK İŞTE DEVE**

Kuyu başına vardım Zeynep'i görem diye  
Nasıl haberin almışsa dayı emmi hep orda  
Dediler ne ararsın kızı almak mı istersin  
Sana bir çift sözümüz var hele buysa niyetin

İşte hendek işte deve ya atlarsın ya düşersin  
Baktın olmaz vazgeçersin zordur almak bizden kızı  
İşte Halep işte arşın ya aşarsın ya biçersin  
Baktın olmaz vazgeçersin zordur almak bizden kızı

Söğüdün dalı uzun Barış'ın gönlü hüznün  
Dudağında ay **türkü** seneler sonra bugün  
Dayı emmi yaşlanmış develer kervan olmuş  
Zeynep'imden haber sordum başkasına yar olmuş

İşte hendek işte deve ya atlarsın ya düşersin  
Baktın olmaz vazgeçersin zordur almak bizden kızı  
İşte halep işte arşın ya aşarsın ya biçersin  
Baktın olmaz vazgeçersin zordur almak bizden kızı

Söğüdün dalı uzun Barış'ın gönlü hüznün  
Elim eline değmedi varın anlayın gayri

**Söz-Müzik: Barış Manço, Yağlı Boya (1993)**

**EK-7:**

### **DIRAL DEDE'NİN DÜDÜĞÜ**

Hele destur maşallah bu ne bolluk böyle  
Hele destur helalinden kazandıysan söyle  
Hele destur gözümüz yol Allah daha çok versin  
Ama paylaş, gel beni dinle, paylaşırsan sevaba girersin

Aç gözünü daha vakit erken gör şeytanın gör dediğini  
Bir kulak ver de dinle sağır sultanın duyduğunu  
Sen öyle devekuşu gibi şaşkın şaşkın bakınırsan  
Birgün duyarsın elbet Dıral dedenin düdüğünü

Hele destur maşallah bu ne iştah böyle  
Hele destur yetim hakkım yemedin mi söyle  
Hele destur gözümüz yok afiyet şeker olsun  
Ama paylaş, gel beni dinle, gariplerin karnı doysun

Aç gözünü daha vakit erken gör şeytanın gör dediğini  
Bir kulak ver de dinle sağır sultanın duyduğunu  
Sen öyle devekuşu gibi şaşkın şaşkın bakınırsan  
Birgün duyarsın elbet Dıral dedenin düdüğünü

Hele destur maşallah bu ne kudret böyle  
Hele destur zayıfları ezmedin mi söyle  
Hele destur gözümüz yok Allah daha iyi etsin  
Ama paylaş, gel beni dinle, ardından herkes dua etsin

Aç gözünü daha vakit erken gör şeytanın gör dediğini  
Bir kulak ver de dinle sağır sultanın duyduğunu  
Sen öyle devekuşu gibi şaşkın şaşkın bakınırsan  
Birgün duyarsın elbet Dıral dedenin düdüğünü

**Söz-Müzik: Barış Manço, Mega Manço (1992)**

## ÖZGEÇMİŞ

Lisans eğitimini 1992-1996 yılları arasında Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi İngiliz Dili Eğitimi Bölümü'nde tamamladı. Dil ve kültür alanında incelemeler yapmak üzere 1997 yılında İngiltere'de, 1998 yılında ABD'de bulundu. 1996'dan itibaren, üniversitede okutmanlık yapmaya başladığı 2013 yılına kadar çeşitli eğitim kademelerinde İngilizce öğretmenliği yaptı. 2015 yılında İstanbul Medipol Üniversitesi akademik kadrosuna dâhil oldu. Halen aynı üniversitede öğretim görevlisi olarak çalışmakta olup aynı zamanda Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Sosyoloji Bölümü 4. Sınıf öğrencisidir.