

1960-2000 YILLARI ARASI
“ANADOLU POP/ROCK” OLARAK ADLANDIRILAN
MÜZİK KÜLTÜRÜ

117 513

Ayşe Hande ORHAN

Hacettepe Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü

ACI YÜKSEK LİSANS TEZİ
DOKÜMANTASYON

117 513

Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin
Etnomüzikoloji ve Folklor Anabilim Dalı için öngördüğü

YÜKSEK LİSANS TEZİ

olarak hazırlanmıştır.

Ankara
Eylül, 2002

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Bu çalışma, jürimiz tarafından, Etnomüzikoloji ve Folklor Anabilim Dalı'nda
YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan

Doç. Ertuğrul BAYRAKTARKATAL (Danışman)

Üye

Prof. Erol GÖMÜRGEN

Üye

Doç. Dr. Türev BERKİ

Üye

Yrd. Doç. Turgay ERDENER

Üye

Dr. İsmail Lütfü EROL

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

14/10/2002

Prof. Dr. Nuran ÖZYER

Enstitü Müdürü

TEŞEKKÜR SAYFASI

Bu çalışmanın hazırlanmasında emeği geçen arkadaşlarım Ahu Köksal, İsmail Sezen, Seyit Yöre, Tarık Tal, Neşe Ayışıt Onatça, Onur Üzülmöz, Burça Üçkaya, Gülen Ada Tanır, Mercan Çelik, Meral Altuner ve eşine, öğrencilerim Koray Yükselbaba, Bora Godri ve Ümit Bayraktar'a; ayrıca, bütün eğitim öğretim hayatım boyunca olduğu gibi bu çalışma sırasında da maddi manevi desteğini benden esirgemeyen aileme; öğretmenlerim Prof. İlhan Akıncan'a, Doç. Dr. İrfan Erdoğan'a, İsmet Birkan'a, Hasan Gürkan Tekman'a, Dr. Lütfü Erol'a, Doç. Dr. Türev Berki'ye, Turgay Erdener'e, Prof. Erol Gömürge'n'e, Burcu Tunakan'a, Günay Günaydın'a teşekkürü borç bilirim.

Ayrıca danışmanım ve lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca değerli bilgilerinden yararlandığım, her konuda desteğini hissettiren Sayın Hocam Doç. Ertuğrul Bayraktarkatal'a çok teşekkür ederim.

ÖZET

Bu çalışma Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Ankara Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü Etnomüzikoloji ve Folklor Anabilim Dalı'nda yüksek lisans tezi olarak hazırlanmıştır. Çalışmada, Türkiye popüler müzik ortamında görülmekte olan “Anadolu pop/rock müziği”, 1960-2000 yılları arası süreçte incelenmiştir.

Söz konusu müzik tarzının ilk örnekleri 1960'ların ilk yarısında görülmektedir. '60'ların ikinci yarısı ile '70'lerin ikinci yarısı arası dönemin, söz konusu müziğin hem nicelik hem de nitelik açısından en parlak dönemi olduğu düşünülmektedir. 1970'lerin sonlarında Türkiye'de yaşanmaya başlayan sosyo-ekonomik, politik, kültürel birtakım değişimler ve bu değişimlerin etkileriyle arabesk müziğin popüler müzik ortamında etkinliğini arttırması, grup müziği yapmada yaşanan sorunlar gibi nedenlerle, 1980-2000 yılları arası, Anadolu pop/rock müziği popüler müzik ortamında etkinliğini yitirmiştir. Ancak Edip Akbayram, Barış Manço gibi kimi müzisyenlerin yaptıkları bazı çalışmalarla varlığını sürdürmüştür. 2000'li yıllara doğru ise, söz konusu müzik tarzı, popüler müzik piyasasında, hem genç kuşak müzisyenler hem de eski kuşak müzisyenlerce yeniden etkin hale getirilmiştir.

Çalışmada, Türkiye popüler müzik tarihinde uzun soluklu bir etkinliğe sahip olmuş ve olmakta olan söz konusu müziğin kültürünün “ne” olduğunu ortaya koymaya çalışmak başlıca amaç olmuştur.

Bu amaçla, söz konusu müziğin bir popüler müzik türü olması nedeniyle ‘popüler kültür ve popüler müzik’ konularına ve Türkiye popüler müzik tarihine yer verilmiştir. Bu tarz çalışmalarda adları öne çıkan müzisyenler ve parçalar ele alınmaktadır. İncelemelerin sonucunda, Anadolu pop/rock müziğinin, THM kültüründen, sözsel, makamsal, ritmik ve çalgıların kullanımı açısından yararlandığı ortaya konmuştur.

SUMMARY

This dissertation was prepared for Ethnomusicology and Folklore Division of Musicology Department of the Ankara State Conservatory of Hacettepe University Social Sciences Institute as a master thesis. In this study, "Anatolian pop/rock music" which is seen in popular music platform of Turkey is analysed for the years 1960-2000.

The first examples of this kind of music is seen in the first half of 1960's. It is thought that the period between the second half of '60's and second half of '70's is the top period of this kind of music in terms of both quality and quantity. Between the years 1980 and 2000, Anatolian pop/rock music lost its popularity in the music platform because of such reason as socio-economical, political and cultural changes that started at the end of 1970's in Turkey and that lead to increased popularity of arabesk music in popular music platform and problems in making group music. Nevertheless it continued to exist thanks to the works of some musicians like Edip Akbayram and Barış Manço. Towards 2000s, both young and old musicians made this kind of music popular again.

The main aim of this studies to determine "what" the culture of this music which have been and still is effective in the Turkish popular music history is.

The popular culture and popular music concepts (since Anatolian pop/rock music is a kind of popular music), the history of Turkish popular music and leading musicians and songs of this kind music are examined. It was concluded that Anatolian pop/rock music is effected by Turkish Folk Music culture in lyrics, 'makam's, rhythms and the use of instruments.

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR SAYFASI.....	i
ÖZET.....	ii
SUMMARY.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
KISALTMALAR.....	viii
ÖNSÖZ.....	ix
BÖLÜMLER	
1. GİRİŞ.....	1
1.1 Amaç ve Önem.....	1
1.2 İlgili İncelemeler.....	2
1.3 Metodoloji.....	3
2. TÜRKİYE’DE POPÜLER MÜZİK.....	6
2.1 Giriş.....	6
2.2 Popüler Kültür-Popüler Müzik Kavramlarına Bir Bakış.....	7
2.2.1 Popüler Kültür.....	7
2.2.2 Popüler Müzik.....	14
2.3 Türkiye’de Popüler Müzik.....	21
2.3.1 Kanto, Tango ve Caz.....	22
2.3.2 Arabesk.....	28
2.3.3 1950-1970 Yılları Arasında Türkiye’de Popüler Müzik.....	35
2.3.4 1970-1980 Yılları Arasında Türkiye’de Popüler Müzik.....	37
2.3.5 1980-2000 Yılları Arasında Türkiye’de Popüler Müzik.....	39
2.3.6 Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu ve Popüler Müzik.....	48
2.4 Sonuç.....	50
3. ANADOLU POP/ROCK MÜZİĞİ TARİHİ.....	52
3.1 Giriş.....	52
3.2 “Anadolu”, “Rock”.....	52
3.2.1 “Anadolu”.....	52

3.2.2 “Rock”.....	54
3.3 Anadolu Pop/Rock Müziğin Ortaya Çıkışı ve Tarihsel Gelişimi.....	55
3.3.1 Moğollar.....	65
3.3.2 Cem Karaca, Jaguarlar, Apaşlar, Kardaşlar, Dervişan ve Edirdahan Grupları	70
3.3.3 Erkin Koray.....	81
3.3.4 Üç Hürel.....	83
3.3.5 Barış Manço.....	85
3.3.6 Modern Folk Üçlüsü, Ersen, Fikret Kızılok, Selçuk Alagöz ve Edip Akbayram.....	88
3.3.7 Anadolu Pop/Rock Müziğin Etkinliğini Kaybedişi, TRT Politikası.....	92
3.3.8 Anadolu Pop/Rock Müziği 1990’larda Yeniden Gündeme Gelmesi: Haluk Levent, Ayna Grubu, Kıraç.....	99
3.4 Sonuç.....	103
4. ANADOLU POP/ROCK MÜZİK ÖRNEKLERİ İNCELEMELERİ.....	106
4.1 Giriş.....	106
4.2 İncelemeler.....	106
4.2.1 Dağlar Dağlar.....	106
4.2.2 Derule.....	107
4.2.3 Kağızman.....	109
4.2.4 Katip Arzuhalim.....	110
4.2.5 İşte Hendek İşte Deve.....	112
4.2.6 Kirpiklerin Ok Ok Eyle.....	114
4.2.7 Ağlama Değmez Hayat.....	115
4.2.8 Burçak Tarlası.....	116
4.2.9 Kızılıcıklar Oldu Mu ?.....	118
4.2.10 Kazak Abdal.....	119
4.2.11 Asri Gurbet.....	120
4.2.12 Kara Yılan.....	121

4.2.13 Emmioğlu.....	122
4.2.14 Demedim Mi?.....	124
4.2.15 Hasan Kalesi.....	125
4.2.16 Üzüm Kaldı.....	126
4.2.17 Emrah.....	127
4.2.18 Lümüne.....	128
4.2.19 Dadaloğlu.....	130
4.2.20 Namus Belası.....	131
4.2.21 Kendim Ettim Kendim Buldum.....	132
4.2.22 Düm-Tek.....	134
4.2.23 7/8-9/8.....	134
4.2.24 Berkay Oyun Havası.....	135
4.2.25 Ternek.....	136
4.2.26 Dağ ve Çocuk.....	137
4.2.27 Alageyik (1994).....	139
4.2.28 Garip (1998).....	140
4.2.29 Eşkiya Dünyaya Hükümdar Olmaz (1998).....	141
4.2.30 Gönül Sabreyle Sabreyle.....	142
4.2.31 Lazoğlu.....	143
4.2.32 Canım Kurban.....	144
4.2.33 Dudilli (1999).....	146
4.2.34 Deriko (1999).....	147
4.2.35 Kara Toprak (1999).....	148
4.2.36 Ali Paşa Ağıtı (1999).....	149
4.2.37 Leblebi (1999).....	151
4.2.38 Rinna Nay.....	152
4.2.39 Kızılıklar Oldu Mu?.....	153
4.2.40 Karahisar.....	155
4.2.41 Sarı Gelin.....	156
4.2.42 Yayla Yolları.....	1557

4.2.43 Cemalım.....	158
4.2.44 Türkü.....	159
4.2.45 Gün Ola Devran Döne.....	161
4.3 Sonuç.....	162
5. SONUÇ.....	167
KAYNAKÇA.....	170
EKLER.....	176
EK 1 1965 HÜRRİYET GAZETESİ ALTIN MİKROFON YARIŞMASI KATILIMCILARI.....	177
EK 2 1965 HÜRRİYET ALTIN MİKROFON YARIŞMASI JÜRİSİ.....	180
EK 3 MOĞOLLAR DİSKOGRAFİSİ.....	185
EK 4 CEM KARACA, APAŞLAR, KARDAŞLAR, DERVİŞAN,EDİRDAHAN DİSKOGRAFİLERİ.....	188
EK 5 ERKİN KORAY DİSKOGRAFİSİ.....	193
EK 6 3 HÜREL DİSKOGRAFİSİ.....	197
EK 7 BARIŞ MANÇO DİSKOGRAFİSİ.....	198
EK 8 MODERN FOLK ÜÇLÜSÜ, ERSEN, FİKRET KIZILOK, EDİP AKBAYRAM DİSKOGRAFİLERİ.....	201
EK 9 HALUK LEVENT, AYNA, KIRAÇ DİSKOGRAFİLERİ.....	206

KISALTMALAR

Bkz.: Bakınız

CD : Compact Disc

KTM :Klasik Türk Müziği

Pro. : Production

THM: Türk Halk Müziği

T.P.A.O.: Türkiye Petrolleri Anonim Ortaklığı

TRT : Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu



ÖNSÖZ

Bu çalışma Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Ankara Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü Etnomüzikoloji ve Folklor Anabilim Dalı'nda yüksek lisans tezi olarak hazırlanmıştır.

Çalışmada, Türkiye popüler müzik ortamında 1960-1980 ve 1990-2000 yılları arasında etkin olarak görülmekte olan ve “Anadolu pop/rock” olarak adlandırılan müzik incelenmektedir. İncelemede sorun Anadolu pop/rock müzisyenlerince kullanılan Batı müziği ve THM unsurlarının belirlenmesi ve bu yolla, söz konusu müzik kültürünün “ne” olduğunun saptanması biçiminde ortaya konmuştur. Bu doğrultuda parça analizleri yanında Anadolu pop/rock müziği yapan müzisyenlerin görüşleri de dikkate alınmıştır. Bu saptamalar sonucunda Türkiye’de, yerel kültür unsurlarının, popüler kültür içerisinde yer alması ve/veya popülerleşmesi sürecinde, Anadolu pop/rock müziğinin ilk örneklerden biri olduğunun ortaya çıktığı düşünülmektedir.

Çalışmada söz konusu müzik ele alınırken, Türkiye’nin sosyo-ekonomik, politik tarihsel bağlamından koparılmamaya çalışılmasına özen gösterilmiştir. Ayrıca söz konusu müzik tarzının bir popüler müzik türü olması dolayısıyla popüler kültür ve popüler müzik bağlamına ve Türkiye popüler müzik ortamındaki yerine de değinilmiştir.

BÖLÜM 1

GİRİŞ

1.1 AMAÇ VE ÖNEM

Türkiye popüler müzik ortamında ilk örneklerini 1960'ların ilk yarısında gördüğümüz "Anadolu pop/rock" adıyla anılan müzik tarzı, 1970'lerin sonlarına doğru etkinliğini kaybetmiş, ancak 1990'ların başlarında varlığını yeniden etkin olarak göstermiştir. Ortaya çıkışı ve kayboluşu pek çok sosyal ve müziksel olguya bağlı olan bu tür müziğin '90'larda yeniden ortaya çıkışı ve etkinliği dikkat çekmektedir.

Cumhuriyet sonrası Türkiye popüler müzik ortamında da yeni müzik türleri görülmeye ve İstanbul merkezli bir popüler müzik piyasası oluşmaya başlamıştır. 1920'lerde caz, 1930'larda tango, 1950'lerde ise rock müzik Türkiye müzik piyasasına girmiş, 1960'ların başlarında ise aranjman türü yaygınlık kazanmıştır. 1962 yılı ise "Kara Tren" türküsünün Batı müziği tarzında düzenlenmesiyle, popüler müzik ortamında yeni bir türün oluşmaya başladığı yıldır. Doruk Onatkut tarafından düzenlenen "Kara Tren"i pek çok örnek izlemiştir. 1970'lerin sonlarına doğru toplumun sosyo-ekonomik yapısındaki birtakım farklılaşmalar ve dolayısıyla müzik beğeni ve taleplerinin değişmesi gibi nedenlerle popüler müzik piyasasında etkinliğini yitiren Anadolu pop/rock, 1990'larda yeniden, eski ustaların ve yeni seslerin icralarıyla varlık göstermiştir.

Anadolu pop/rock olarak adlandırılan bu müzik türünün bizce dikkat çeken yönü; bu müziğin Türkiye popüler müzik ortamında yerel müzik kültürü unsurlarının kullanıldığı ilk türlerden biri oluşudur. Bu çalışmayla, parçaların nasıl oluşturulduğu ve bu müzik kültürünün "ne" olduğu sorularına yanıt verilmeye çalışılmıştır.

1.2 İLGİLİ İNCELEMELER

Anadolu pop/rock müziğini başlıbaşına bir konu olarak ele alan tek çalışma Akın Ok'un "68 Çılgınlıkları" adlı kitabıdır. Bu çalışmada ilk olarak, çeşitli yazarların, 1960-70 yılları Türkiye'si'nin sosyo-ekonomik, politik ortamını irdeleyen yazılarına yer verilmiştir. Sonraki bölümde ise Anadolu pop/rock müziğinin öne çıkan adlarıyla yapılmış söyleşiler, şarkı sözleri, diskografiler ve fotoğraflar yer almaktadır. Bu çalışmada müzisyenlerin, Anadolu pop/rock müziği, kendi müzikleri ve Türkiye popüler müzik ortamındaki yerleri konusundaki düşüncelerine doğrudan yer verilmiş olması önemli görülmektedir. Çalışmada, Akın Ok, daha çok bir derlemeci olarak yer almaktadır. Söz konusu türdeki müzik hakkında, yazarın, beğeni belirtmek dışında bir görüşüne yer verilmemektedir.

Bu kitabın dışında bazı biyografik ve tarihsel çalışmalarda Anadolu pop/rock müziğinden söz edilmektedir. Örneğin Gökhan Aya'nın "Bir Cem Karaca Kitabı", Gökhan Aya ve Münir Tireli'nin "Bir Erkin Koray Kitabı", ele aldıkları müzisyenin yaşamına ve müziğine olduğu kadar, dönemin genel popüler müzik ortamına yaptıkları göndermelerle de dikkat çekmiştir. Bu kitaplarda, müzisyenlerin, Anadolu pop/rock tarzında yaptıkları çalışmalar konusunda da bilgi verilmektedir. Murat Meriç'in, Ada Müzik'in internet sitesi aracılığıyla elde edilen "Türk Pop Müziği Tarihi" çalışması da genel hatlarıyla ve oldukça sınırlı da olsa Anadolu pop/rock tarzı müziğe yer vermiştir. Aynı ölçüde genel bilgiye Metin Solmaz'ın "Türkiye'de Pop Müzik" başlıklı kitabından da ulaşılmıştır.

Söz konusu müzik hakkında hem tarihsel bilgiler veren hem de yorum getiren bir çalışma, Necdet Hasgöl'ün "Dans Müzik Kültür" adlı süreli yayında yayımlanmış "Türkiye Popüler Müzik Tarihinde "Anadolu Pop" Akımının Yeri" başlıklı yazısıdır. Türkiye popüler müzik tarihi konusunda bir girişten sonra Anadolu pop müziğinin ortaya çıkışı, bu alanda çalışmış müzisyenler ve müzikleri hakkında görüşler, TRT'nin bu tür müziğe yaklaşımı, ve bu müziğe tepkiler, etkinliğini yitiriş nedenleri gibi konular, özellikle sosyolojik girdilerle ve yorumlarla dile getirilmiştir.

Bu kaynaklar dışında, Anadolu pop/rock tarzı müzikle ilgili yorum ya da incelemelere daha çok, süreli yayınlarda rastlanmaktadır. Bu süreli yayınları başlıcası, Kasım 1970’de yayımlanmaya başlayan Hey Dergisi’dir. Bu dergide, Anadolu pop/rock müzisyenlerinin günlük yaşamlarından, konser eleştirilerine dek haber nitelikli yazılar, ve çok satanlar, yılın müzisyeni, şarkısı gibi listeler yer almaktadır. Günümüzde de pek çok süreli yayında söz konusu müzik ve müzisyenler hakkında yazıya rastlanmıştır.

1.3 METODOLOJİ

Çalışmada, birden fazla yöntem izlenmiştir. İkinci ve üçüncü bölümlerde, elde edilecek analiz sonuçlarını değerlendirmede, alt yapı ve bakış açısı kazandıracak konular ele alınmıştır. Ele alınan konulara göre veri toplama ve değerlendirme yöntemleri izlenmiştir. Bölümler sırayla ele alınıp, izlenen yöntemler belirtilecektir.

2. Bölüm “Türkiye’de Popüler Müzik” başlığını taşımaktadır ve tarihsel bir nitelik taşımaktadır. Ancak Türkiye popüler müzik tarihine geçmeden önce, çalışmada sıkça geçmekte olan ‘popüler’, ‘popüler kültür’ ve ‘popüler müzik’ kavramları, bu kavramlara açıklık getirmek amacıyla ele alınmıştır. Bölüm, 1950-2000 yılları arası Türkiye popüler müzik ortamının genel bir görünümünü sunmak amacını taşımaktadır. Bu genel ele alış çerçevesinde varolmuş ve varolmakta olan müzik türleri, adları öne çıkan bazı müzisyenler, Türkiye’nin hızla değişen sosyal, ekonomik, kültürel ve politik ortamına da göndermeler yapılarak ele alınmaya çalışılmıştır. Bu bölümde, pek çok sosyolojik, ekonomik, kültürel boyutuyla tartışılabilen arabesk müziğe ayrıca yer verilmiştir.

Bu bölüm hazırlanırken izlenen yöntem literatür taraması olmuştur. Kullanılan kaynaklar, yukarıda adı geçen ansiklopedilerin yanısıra, Cumhuriyet’in Sesleri kitabından makaleler, Meral Özbek’in “Arabesk Kültür: Bir Modernleşme ve Popüler Kimlik Örneği”, İrfan Erdoğan’ın “Popüler Kültür: Kültür Alanında

Egemenlik ve Mücadele”, Fırat Kutluk’un “Teknoloji Toplumu İçin Uygun Diskler II ve Remix İletti”, Nedim Karakayalı’nın “Doğarken Ölen: Hafif müzik alanında ciddi bir proje olarak Orhan Gencebay”, Orhan Tekelioğlu’nun “Kendiliğinden Sentezin Yükselişi, Türk Pop Müziğinin Tarihsel Arkaplanı”, Orhan Kayhaoğlu’nun “Türkiye’de Pop Müziğin Oluşumu ve Tüketim İdeolojisi”, Martin Stokes’un “Kültür Endüstrileri ve İstanbul’un Küreselleşmesi” adlı makaleleri, Nazife Güngör’ün derlediği yazılardan oluşan “Popüler Kültür ve İktidar” kitabına yazdığı Giriş bölümü, “Dans Müzik Kültür”ün 62. sayısında bulunan, Okay Temiz’le, Kardeş Türküler ve Ezgi’nin Günlüğü gruplarıyla yapılan söyleşiler, Nazan İpşiroğlu’nun “Sanattan Güncel Yaşama”, Korkmaz Alemdar-İrfan Erdoğan’ın “Popüler Kültür ve İletişim”, Meral Özbek’in “Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski”, Ünsal Oskay’ın “Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım”, Craig Mc Gregor’un “Pop Kültür Oluyor”, Ahmet Oktay’ın “Türkiye’de Popüler Kültür”, Fırat Kutluk’un “Müzik ve Politika”, James Lull’ın “Popüler Müzik ve İletişim”, Murat Belge’nin “Tarihten Güncelliğe” (özellikle tango ve kanto ile ilgili bölümler), Can Kozanoğlu’nun “Pop Çağı Ateşi”, Metin Solmaz’ın “Türkiye’de Pop Müzik”, Martin Stokes’un “Türkiye’de Arabesk Olayı” adlı kitapları, Ayhan Erol’un “Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam” başlıklı doktora tezi, İsmail Lütfü Erol’un “Türkiye’de Popüler Sanat ve Kitch” başlıklı doktora tezidir.

3. Bölüm tamamen Anadolu pop/rock müziği tarihini ele almaktadır. İlk olarak, bu tarz müziğin kullandığı malzemeleri coğrafi olarak sınırlayan “Anadolu” sözcüğü ve müzikal türü belirleyen “rock” müzik üzerinde durulmuştur. Bu sözcüklerin açılımını yapmada literatür tarama yöntemi kullanılmış, özellikle sözü edilen ansiklopedilerdeki “Halk Müziği” maddelerinden yararlanılmıştır. Anadolu pop/rock tarihi ele alınırken, önce tarihsel bir yol izlenmiş, daha sonra ise bu tarz müzikle adları öne çıkan müzisyenlerin teker teker ele alınması yoluna gidilmiştir. Adları öne çıkan müzisyenlerin belirlenmesindeki ölçütler; müzisyenlerin dönemin en ciddi müzik dergisi olan Hey Dergisi’nin listelerinde yer almış olmaları ve kendilerine dergide sıkça yer verilmesi, bu konuyla ilgili kaynaklarda adlarının geçmesi olarak saptanmıştır. Bu ölçütler doğrultusunda Anadolu pop/rock tarzında

müzik yapan tüm müzisyenler değil, bu ölçütlere uyanlar ele alınmıştır. Tezin başlığının ve içeriğinin Anadolu pop/rock müziği ‘tarihi’ değil, ‘müziğinin özellikleri’ oluşu bu ölçütlere uymayı çalışmanın bir eksikliği olarak görmekten alıkoymaktadır.

Bu bölümde başvuru kaynaklar arasında özellikle, biyografi ve otobiyografi çalışmaları önem taşımaktadır. Ayrıca Necdet Hasgöl’ün “Türkiye Popüler Müzik Tarihinde “Anadolu Pop” Akımının Yeri” adlı makalesi, Akın Ok’un “68 Çılgınlıkları, Anadolu Rock Anadolu Protest Anadolu Pop” adlı kitabı, internet siteleri aracılığıyla ulaşılan bilgiler, “Dans Müzik Kültür” Dergisi’nin 62. Sayısındaki söyleşiler, süreli yayınlarda yer alan söyleşi, haber, ilan ve reklamlar bu bölümde yararlanılan diğer kaynaklardır.

4. Bölüm Anadolu pop/rock tarzı şarkıların analizinden oluşmaktadır. Bu tarz çalışmaların müzikolojik olarak incelendiği bu bölümde, müziğin ve sözlerin özelliklerini belirleme amacı güdülmüştür. Kaset olarak elde edilmiş kayıtlar çeşitli ölçütlerle incelenmiştir. İncelenecek parçaların seçiminde, 1970-79 arası Hey Dergisi’nin listeleri gözönünde bulundurulmuştur. Ayrıca bu tarzın hiti olarak literatüre geçmiş parçalara özellikle yer verilmiştir. ’90 sonrasında ise listelerin, yazılı basın dışında özel müzik kanallarının tekelinde olması, en çok satanların değil, bu tarz müzikte listelere girenlerin ele alınması sonucunu doğurmuştur.

Parçaların analizinde, müzik ve söz olarak iki temel alan belirlenmiştir. Özellikle çalışmanın müziğinin ve sözlerinin icracıya ait ya da geleneksel olup olmadığı üzerinde durulmuş, daha sonra parçanın taşıdığı geleneksel unsurlar ve Batı popüler müziği unsurları belirlenmiştir. Çalgılar, ritim, makamsal, modal ya da tonal olup olmadığı gibi özellikler de araştırılmıştır.

5. Bölüm olan “Sonuç Bölümü”nde ise tüm bölümlerin sonuçları birer veri olarak gözönünde bulundurularak, bütün çalışmanın genel bir değerlendirilmesi yapılmıştır.

BÖLÜM 2

TÜRKİYE'DE POPÜLER MÜZİK

2.1. GİRİŞ

Anadolu pop/rock tarzı müzik, popüler müzik türleri içerisinde yer almaktadır. Bu bölümde, resmi müzik kurumları ve uygulamaları dışında gelişen, Türkiye popüler müzik ortamına değinilecektir. Cumhuriyet döneminde bu alanda, pek çok yeni tür müzik ortamına girmiş, her biri beğeniler çerçevesinde kendine bir yer edinmiştir.

Yapılacak Türk Pop Müziği Tarihi çalışması, popüler müzik alanında çeşitli türlerde ürün veren müzisyenlerin, çalışmalarının kısaca ele alınmasıyla ortaya konacaktır. Doğaldır ki bu tarihsel çalışmada tüm müzisyenleri ele almak olası değildir. Çünkü bu bölümün ana amacı, Anadolu pop/rock müziğinin ortaya çıktığı ve varlığını etkin olarak sürdürdüğü dönemlerdeki Türkiye popüler müzik ortamını ortaya koymaktır.

Özellikle popüler müziğin bağlamının bu müziğin oluşumunda çok önemli bir yeri olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle Türk Pop Müzik Tarihi ele alınırken, özellikle Anadolu pop/rock müziğinin etkin olduğu 1960-2000 yılları arası Türkiye popüler kültür ortamı, toplumsal, politik ve ekonomik değişim ve gelişimlerle ilgili bağlamlar da göz önünde bulundurularak ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Türk Pop Müziği Tarihi bölümüne geçmeden önce, kullanılacak “popüler”, “popüler kültür” ve “popüler müzik” kavramlarına açıklık getirmek amacıyla, bu konular ele alınacaktır.

2.2 POPÜLER KÜLTÜR - POPÜLER MÜZİK KAVRAMLARINA BİR BAKIŞ

2.2.1 Popüler Kültür

Popüler kültürün “ne” olduğu konusunda anahtar sözcük “popüler” sözcüğüdür. Bu sözcüğe yüklenilen anlamlar doğrultusunda popüler kültürün “ne” olduğu açıklanmaktadır. Bu nedenle öncelikle “popüler” sözcüğünün tarihsel süreç içerisinde aldığı anlamlar ortaya konulacaktır.

“Popüler, başlangıçta Latince “popularis” ten türeyerek “halka ait” anlamına gelen, hukuki ve siyasal bir terimdir. 16. yy.’da örneğin “popüler hükümet” terimi, halk tarafından kurulan ve yürütülen bir siyasal sitem anlamına geliyordu. Ama aynı zamanda, aşağı (low) ya da değersiz (base) anlamı da vardı. Sonradan hakim olan, “yaygınca tercih edilen ya da çok beğenilen” i ifade eden modern anlamların içinde ise, beğenilmek için hesaplı bir çaba göstermek de içeriliyordu. Ancak 19. yy.’da, bayağı ve beğeni için hesaplılık anlamları ölmemiş olmasına rağmen, popülerin tanımında bir perspektif değişikliği oluyor ve halkın üzerinde bir güç kurmak isteyenler açısından değil, halk açısından olumlu bir kavram olarak kullanılmaya başlıyor. Bugün hakim olarak kullanılan diğer biçimde ise, popüler teriminde tüm bu anlamlar örtüşüyor. Popüler kültürün halk tarafından, kendileri için anlamı ise, tüm bunlardan değişik ve 18.yy.’da Herder’e dayanıyor.” (Özbek 1994:82)

Özbek, Herder’in “Popüler kültür kavramının babası” olduğunu belirttiikten sonra, onun görüşlerine yer vermektedir:

“Bu kavramı “eğitilmişlerin kültürü” (learned culture) kavramına karşıt olarak kullanıyor. Herder, Rönesans sonrası dünyada yalnızca halka ait

kültürün “organik topluma” yakışan nitelikler taşıdığını öne sürüyor.”

(Özbek 1994: 81)

Günümüzde ise “popüler” kavramı, temelde iki anlamda kullanılmaktadır. Bunlarından ilki; *yaygın olarak beğenilip tüketilen*, ikincisi ise *halka ait, halktan* anlamlarıdır.

Her iki anlamlandırmadan yola çıkarak popüler kültürün “ne” olduğu üzerine tartışmalar bugün de sürmektedir. Bu görüşlere kısaca yer vermek gerekmektedir.

Popüler kültürü “halk” kavramıyla ilişkilendirenler; “halk ya da halkın dışında ya da üstünde yer alanlar tarafından halk için üretilen herşey” olarak tanımlamaktadırlar (Alemdar-Erdoğan 1994: 110). “Halk” sözcüğüne verilen anlamların farklı olması, tanımı da farklılaştırmaktadır. Halkı, nüfusun çoğunluğu olarak ele alan kesim, popüler kültürü “nüfusun çoğunluğu tarafından paylaşılan bir kültürel olgu” olarak tanımlamaktadır. Bir başka kesim ise halkı, “toplumun çalışan kesimi, yani işçi sınıfı olarak” sınıflandırıp, popüler kültürü işçi sınıfının kültürü olarak ele alır. Ancak, işçi sınıfını toplumun temeli ve topluma yön veren sınıf olarak ele alanlar, popüler kültüre de olumlu bir anlam yüklemekte, oysa, işçi sınıfını toplumun cahil, parasız pulsuz, düzeysiz, eğitimsiz kesimi olarak görenler, popüler kültürü de aynı oranda düzeysiz, bayağı ve işe yaramaz olarak nitelendirmektedirler. Popüler kültürün ele alınmasında bir diğer ölçüt, nicelik ve nitelik arasındaki ilişkidir. Nicelik ve nitelik arasında ters orantılı bir gidiş olduğunu, bu nedenle nüfusun çoğunluğunca paylaşılan popüler kültürün nitelikten yoksun olduğunu savunanların bu tezi, daha çok kitle toplumu ve kültürü kavramları ile ilişki içerisinde ele alınmaktadır. Bu tezde, kitle kültürü ile nicel büyüklük arasında doğrudan bir ilişki olduğu savunulurken bundan teknoloji sorumlu tutulmaktadır.

“... teknik gelişmelerin, özellikle baskı ve çoğaltma tekniklerindeki önemli gelişmelerin çoğaltma teknikleri için geniş bir kullanım alanı yaratması kitlesel üretim için de oldukça elverişli bir ortam

oluşturmuştur. Popüler kültür de bu teknolojik çoğaltma ortamında kendisini gösteren ve hızla yaygınlaşmakta olan kitlesel bir olgu olarak dikkati çeker. Bu yönüyle de popüler kültür, kitle kültürü ile birarada, tümüyle onun eşanlamlısı biçiminde algılanır” (Güngör 1999: 10).

Bir başka kesim ise, niceliğin niteliğe karşıt olamayacağı görüşünden yola çıkarak, bu iddiayı anlamsız bulmaktadır. Güngör’e göre bu görüşte vurgulanması gereken nokta; “Popüler kültürün özde toplumda geniş bir paylaşım alanına sahip olduğudur” (Güngör 1999: 10).

Bazı kuramlara göre ise popüler kültür, kitle kültüründen farklıdır.

“Şöyle ki kitle kültürü, kültür endüstrisinin etkisiyle yaygınlık kazanmış olup, toplumda güç sahibi olan kesimlerin güdümünde, güçten yoksun kitleyi yönetmek ve yönlendirmek için kullanılmaktadır. Oysa halkın içinden çıkan, halk tarafından üretilen popüler kültür, halkın varlığının ve gücünün önemli bir göstergesidir.” (Güngör 1999: 11).

İsmail Lütfü Erol “Türkiye’de Popüler Sanat ve Kitch” başlıklı doktora çalışmasında kitle kültürünü, popüler kültürden çeşitli açılardan ayırmaktır:

“Popüler kültürün ve ona ait sanatın, kendi kimliğini sürdürmesine karşın kitle kültürü tarafından kuşatılması ve onun koşulları içinde işlemesi söz konusudur. Kitle kültürü bütün özgünlüklerinden arındırarak çeşitli toplumsal kesimlere ait kültürel değerleri tek-tip değerler altında bir araya getirmektedir. Popüler kültür ise belli toplumsal kesimlere ait ortak kültürel işleyişe karşılık geldiğinden, hem kitle kültürü içinde yer tutmakta hem de ondan ayrı kendi özgün konumu içinde başka bir biçimde işlemektedir. Kitle kültüründe başka toplumsal kesimlere ait kültürlerle birlikte ortak algılama, değerlendirme ve katılma özelliği gösteren değişik toplumsal kültürler, popüler kültürde kendi yaşantılarına

ait özel işleyiş içine girmektedirler. Özellikle kitle iletişim araçları aracılığıyla ‘her yerde aynı’ kültürel değerlendirme ve yönelim içindeki bireyler, iletişim araçlarının işleyişi ile kuşatılmış olmasına karşın ondan bağımsız kalabilen, en azından bireylerin kendilerinin bundan kurtulduğunu varsaydığı ve böylece ifade edildiklerini düşündükleri kültürel işleyiş, popüler kültür olarak görülmektedir. (...) Kitle kültürü, gelişkin teknolojiler ile işleyen kitlesel iletişim araçlarının ‘homojenleştirici’ etkisi içinde oluşmaktadır. Oysa popüler kültürde ‘türdeş’ olma özelliği bütün toplum için geçerli değildir. Bu yüzden her toplumda, hem kitle kültüründen hem de popüler kültürden aynı anda söz edilmesi mümkündür. Ancak popüler kültür, kitle kültürünün oluşmadığı toplumlarda daha geçerli bir oluşumdur. Sanayi yaşamına ait ileri işleyişin bütün toplumsal yapıya ait kültürleri belirlemediği düşünülen toplumlarda popüler kültür belirginleşir.” (İ. L. Erol 1999: 13-14).

Kitle kültürüyle popüler kültürü aynı kültürel olguya dayandıran bir görüş de, araştırmalarını popüler kültürel metinler üzerinde yapan bazı kuramcılar tarafından ileri sürülmektedir:

“(...) söz konusu metinleri donatan mesajların, toplumun güç sahibi kesimlerinin, yani egemen kesimin ideolojik değerleriyle yüklü olduğunu ileri sürmektedirler. (.....) Dolayısıyla da ister popüler kültür denilsin, ister kitle kültürü olarak adlandırılınsın özde aynı şey olan söz konusu kültürel olgu egemen konumdakiler tarafından, bağımlı konumdakiler üzerinde kurmuş oldukları egemenliklerini güçlendirmek ve sürekli kılmak için kullandıkları önemli bir araçtır.” (Güngör 1999: 13).

Popüler kültüre olumlu bakan bir kesim, halkı işçi sınıfı ile özdeş tutup, işçi sınıfına yaklaşımlarıyla ayrılmaktadırlar: Halk büyük ölçüde işçi sınıfından oluşmakta ve bu sınıf da toplumun çalışan kesiminden oluşmaktadır. Bu yönüyle işçi sınıfı, “toplumdaki üretim ilişkilerinin her düzeyinde yer alan ve toplumsal yaşamın

devamında merkezi bir yere sahip”tir (Güngör 1999: 12). Dolayısıyla, bu sınıf tarafından üretilen kültür de merkezidir ve bu kültüre destek olmak gerekmektedir. Bu kültürün karşındaysa, işçi sınıfından kopuk seçkinlerin ürettiği kültür bulunmakta ve buna yüksek kültür denmektedir. Ancak kendi azınlığına seslenen yüksek kültür, topluma yabancı bir kültürdür. Bir kısım düşünür ise tutucu kanatta yer almakta ve sınıf ilişkilerini göz ardı etmektedir. Onlara göre toplum içinde farklı sınıflardan söz edilmesi anlamsızdır.

“Toplumsal bir temelden soyutlanarak ele alınan kültürel bir kesit ise ancak önemli-önemsiz, düşük-yüksek, değerli-değersiz vb. sınıflandırmalar içinde değerlendirilebilir. (.....) Yani toplumun seçkin kesimi, seçkin ve değerli bir kültüre sahipken, seçkin kesimin dışında kalan sıradan ya da anlamsız kalabalık ise kendisi gibi bayağı, sıradan ve düzeysiz bir kültüre sahip olmaktadır.” (Güngör 1999: 12).

Bu görüşü savunanların değindikleri bir nokta da, popüler kültürün yaygınlığı ölçüsünde değersiz ve anlamsız olduğudur.

Popüler kültüre “hegemonik” ilişkiler çerçevesinde yaklaşan bir görüş ise özellikle Gramsci tarafından savunulmaktadır. Bu yaklaşıma göre, bu konuya, popüler kültürü tümüyle bir egemenlik aracı, halkın ürünü olarak görmek gibi “keskin” ayırımlardansa daha tarafsız yaklaşılmalıdır. Gramsci’ye göre:

“(....) popüler kültürün de aracılık ettiği katıksız bir egemen kesimden ya da aynı ölçüde katıksız bir bağımlı kesimden söz etmek doğru değil. Aynı şekilde egemen kesimin tümüyle kendine özgü katıksız bir kültürü ya da bağımlı kesimin tümüyle otantik ve aynı ölçüde katıksız bir kültürünün olduğundan da söz edilemez. Bundan çok her iki kesimin kültürü birbirleri içinde yer buldukları oranda işlevseldirler. (.....) Egemen kesim işçi sınıfının ya da başka bir deyişle halkın kültürü içinde kendi kültürüne yer bulması çabası içine girer, yani ona eklemlenmeye çalışır

(....) Sonuçta bir kültürel kesit, karşıt kültürel kesim içerisine ne ölçüde sızarsa, ona egemen olmakta da o ölçüde başarılı olabilir.” (Güngör 1999: 13).

Güngör, güçler arasındaki güç dengesizliğinin bu görüşü fazla iyimser kıldığını belirtmekte ve özellikle toplumlardaki siyasal ve ekonomik sistemlerin oluşturulma süreciyle birlikte egemen güç haline gelen devletin, günümüzde uyguladığı örtülü hegemonik tavırla, popüler kültürün devletin elinde önemli bir araç olduğu görüşünü savunan Stuart Hall’a katılmaktadır (Güngör 1999: 13).

Frankfurt Okulu düşünürleri ise, bilincin etki altına alınması sürecinde popüler kültürün aracılık rolü üstünde durmaktadırlar. Kitle kültürü ile popüler kültürü eş anlamlı kullanarak olumsuzlamakta olan Frankfurt Okulu düşünürlerinden Adorno ve Horkheimer’a göre, kitle iletişim araçları yoluyla dağıtılan popüler kültürle, homojen bir kültürel ortam yaratılmakta, bu ise üretim ve tüketim sürecinin işleyişini kolaylaştırarak, gereksinimlerin ne olduğu ve nelerin sunulması gerektiği gibi, popüler kültür pazarının işleyişi için önemli bir getiri sağlamaktadır.

“Popüler kültürü oluşturan gelişmelerin belirli aşamadan sonra kültürleri benzeşir şekle sokması sonucunda asıl işlevi ticari değiş-tokuş merkezli sanatsal ürünler ortaya çıkmaya başlamış ve tüm ürünler bir sanayii kolunun ürünleri haline dönüşmüşlerdir.” (İ. L. Erol 1999: 15).

Ünsal Oskay’ın düşüncesi ise popüler kültürün bir yandan bizi sisteme bağladığı, diğer yandan ise, genellikle popüler kültürün tüketim anıyla sınırlı bir başkaldırı taşıdığıdır. Bu başkaldırı dozu yine sistem tarafından ayarlanmakta ve sistemi tehdit etmeyecek bir sınırdan tutulmaktadır (Güngör 1999: 15).

Bu tanımlama ve tartışmaların sonucunda popüler kültürün “ne” olduğu konusunda farklı yaklaşım ve araştırma yöntemleriyle, farklı tanımlara ulaşıldığı ortadadır.

Popüler kültür;

“(…) aynı zamanda, bu tanımlamalardan da görülebileceği gibi kaçınamayacağımız geniş bir alanı içine alır. Evde, sofrada, televizyonda, sokakta, işte, eğlence yerlerinde gördüklerimiz ve duyduklarımızda, yediğimizde, içtiğimizde, giydiğimizde.... Kitle iletişimiyle olan “popüler kültür” egemen toplumsal ve ekonomik ilişkileri destekler, haklı çıkarır ve sürüp gitmesinde yardımcı olur. Bu tür popüler kültür incelikle, ustalıklı planlanmış, planlanan ve tatbik edilen kasıtlı bir girişimden (örneğin reklamlar, sloganlar gibi) daha çok belli toplumların tarihsel gelişmeleri sürecinde belli koşullarda ortaya çıkan sistemsal bir oluşumdur.” (Alemdar-Erdoğan 1994: 112-113).

Temel konumuzun Anadolu pop-rock müziği olması dolayısıyla halk kültürü ve popüler kültür ilişkisi üzerinde durma gereği vardır.

Popüler kültür kendi biçimlerinden çoğunu halk kültüründen almıştır. Örneğin futbol, 19. yy.da geleneksel bir oyun biçimiyken, bugün profesyonel spor biçimine girmiştir. Oyuncular, yaşamlarını, futbol oynayarak kazanmakta ve izleyiciler de onları izlemek için para vermek zorunda kalmaktadırlar. Temelde popüler kültür satın alınan, halk kültürü ise imal edilen kültürdür. Halk kültürü tabandan, halkın içinden gelmiş ve halkın kendi sesi olmuştur, halk, ürettiği kültür ile kültürü ile kendi gereksinimlerini karşılamaktadır (Alemdar-Erdoğan 1994 :120-123).

İsmil Lütfü Erol ise popüler kültür-halk kültürü ilişkisi konusunda tarihsel süreç içerisinde kentleşmenin önemli olduğuna dikkat çekmektedir:

“... kente gelmiş kültürün, kentteki kültürle buluşması söz konusudur. Etkisi, burjuva sınıfının koruyuculuğu içindeki “yüksek” (özgün) sanatsal beğeniden kendi kültürel kimliğini yitirmiş toplumsal kesimin (orta sınıf) “yeni” beğenisine de uzanan bu gelişimin “popüler kültüre ait beğenin”

yapılaşmasında belirleyiciliği büyük olmuştur. Kentteki bütün beğeniler ve sanatsal ilgiler kendi aralarında ilişki içine girmiş ve birbirlerini belirler hale geçmiştir.” (İ. L. Erol 1999: 20).

Bu süreç içerisinde Avrupa kentlerinde kırsal kültür kent kültürüyle karşılaştıkça değişimlere uğramış ve giderek popüler kültüre dönüşmüştür (İ. L. Erol 1999).

2.2.2 Popüler Müzik

“Popüler” kavramında olduğu gibi, “popüler müzik” kavramında da net bir tanıma varmak kolay değildir. Bu konuda pek çok görüş ortaya atılmıştır. Ayhan Erol’un “Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam” başlıklı doktora tezi çalışmasının “Popüler Müzik” anabölümü altındaki “Popüler Müzik Tanımlamaları” alt bölümünde ele aldığı çeşitli popüler müzik tanımlamaları, ele alınacak konu için yol gösterici olmuştur.

Erol, Richard Middleton’ın “Popüler Müziği İncelemek” (Studying Popular Music) kitabında ele aldığı Franz Birrer’in (1985) popüler müzik tanımlamalarını ve Birrer’in kendi görüşlerinin yanında, Middleton’ın eleştirilerini de aktarmıştır. Birrer’in verdiği tanımlar şu çerçevede maddelenmiştir:

- “1) Normativ : Popüler müzik bayağı (inferior) bir türdür.
- 2) Olumsuz : Popüler müzik başka bir şey (genellikle ‘folk’ ya da ‘sanat müziği’) olmayan müziktir.
- 3) Toplumbilimsel : Popüler müzik belli bir toplumsal grup ile ilişkilidir. (onlar için ya da onlar tarafından üretilen).
- 4) Teknolojik-Ekonomik : Popüler müzik Kitle medyası tarafından (ve/veya bir kitle pazarında) yayılır.” (Erol 2000 : 58-59)

İlk tanımlamanın keyfi ve kendi ölçütüne yaslandığını ifade eden Middleton, ikinci tanımlamanın ise folk ile popüler, popüler ile sanat arasındaki saptanması mümkün olmayan sınırlamaları gündeme getirdiğini düşünmektedir. Middleton'ın üçüncü tanımlamaya getirdiği eleştiri ise;

“Popüler müziğin belirli bir toplumsal katmanla ilişkilendirilmesi, belirli toplumsal bağlamlar tarafından bütünüyle asla kapsamayan hatta çoğu azınlık tarzlarında bile var olan müzik türleri ve pratiklerinden ötürü iflas eder.” (Erol 2000: 60)

Erol, bu savı Türkiye’den bir örnekle desteklemektedir. Gerçekte homojen olmayan arabesk müzik dinleyici-izleyici kitlesini, yalnızca gecekonduya yaşayan ve köyden kente göç etmiş insanların oluşturduğunu söylemek zordur. Toplumsal katmanlarla bir popüler müzik türünün ilişkisinin kurulabileceği, ancak vurgulamak istenenin; bir popüler müziğin hem başka toplumsal katmanlar ya da kültürler tarafından farklı anlamlandırılabilmesi hem de kendi sosyo/kültürel bağlamında sürekli durum değişimlerine bağlı olarak farklı izler kitleye sahip olabileceğidir (Erol 2000 : 61).

Birrer’in dördüncü tanımlaması Middleton tarafından “iki nedenden ötürü bu kez çok daha fazla yersiz” görülmektedir:

“Kitle yayılmasının gelişme yöntemleri (öncelikle basım, daha sonra elektromekanik ve elektronik) müziğin tüm türlerini etkilemi⁹ ve bunlardan herhangi biri bir mal olarak işleminden geçirilebilmiştir. Eğer bir Çaykovsky senfonisi kayıdı geniş olarak (yaygınca) dağıtılıyor ve ‘popüler müzik’ içinde bir parçaya dönüşüyorsa; o halde bu tanımın en azından yararsız olduğu söylenebilir.” (Erol 2000: 61)

Erol çalışmasında, popüler müziği, müzik endüstrisi ve kitle medyası ile, ticari olarak ilişkilendiren pek çok tanımlamaya yer vermiştir. Örnek olarak verdiği bir tanımın, bu tür yaklaşımların temeline değindiğini ifade etmektedir:

“Sözgelimi Tagg (1982), popüler müziği, klasik bir müzik de bir dünya dinleyicisi için aynı yolla depolanıp dağıtılsa da, folk ve klasik müzikten depolama, dağıtım ve kitle arabuluculuğu gibi endüstriyel farklılıklara dayanan yapısıyla ayırt etmiştir. Tagg ayrıca popüler müziğin endüstrileşmiş serbest girişimci toplamlarda ortaya çıktığını vurgulamıştır.” (Erol 2000: 62)

Benzer bir tanım Peter Manuel’in “Popüler Music of Men-Western World” (1988) adlı çalışmasında yer almaktadır:

“Manuel’e göre popüler müzik öteki müzik türlerinden iki ana özelliği ile ayırt edilebilir; “geniş ölçüde kitle medyası tarafından yayılması, ve pazarlama şirketleri için temel olan bir kitle ürünü olması”. Popüler müzik, devlet ya da özel kimi kamu yararına uygun teşebbüslere gereksinim duyan sanat müziğinden, kendi yaşamını ticari olarak sürdürmesi ile ya da diğerlerinden pazar koşulları içinde var olabilmesi ile ayrılır” (Erol 2000: 63)

Ayhan Erol bu tanımın eleştirisini şu şekilde yapmaktadır:

“Yeryüzünde popüler müzik olarak kategorize edilebilecek hemen tüm müzikler, insanların müzik dinleme alışkanlıklarını daha çok kaydedilmiş ürünlere kaydırıldığından ve buna olan bağımlılığını artırdığından bu yana, popüler müzik elbetteki müzik endüstrisi ve kitle medyası ile ‘ilişkili’ bir kavramdır. (.....) Günümüzde kamuda olsun özel de olsun işittiğimiz müziğin çoğu teknoloji de kullanılarak mekanik olarak üretilmiş ve yeniden üretilmiştir. Ancak müzik endüstrisi ya da

kitle medyası kültürel öncesi bir gerçeklik değildir. Her kültürel ürünün ortaya çıkış koşulları, bir kez ve sonsuza dek verili de değildir. Dolayısıyla müzik endüstrisinde yeniden üretilen ve kitle medyasınca yayılan popüler müzikler, sosyo-kültürel bir doğumun, büyümenin, gelişmenin, değişimin ve bunu gösteren bir sürecin ürünüdür.” (Erol 2000: 64)

Ayrıca “Bu yolla kitlelere ulaşan müziğin tümünü popüler müzik olarak ele almak, müzik türleri arasında yüzyıllardır yapılan sınıflandırmanın bir yanılsama olduğunu düşündürür” (Erol 2000 : 65).

Müzik endüstrisi ve kitle medyası ile ilişkiye girmemiş müziklerin popüler olarak kabul edilemeyeceği görüşünün bir handikapı da, 20.yy. öncesi, ses kaydı tekniklerinin olmadığı dönemlerdeki, toplumun yaygın olarak yapıp dinlediği müziğin bu çerçevede, popüler müzik sayılmamasıdır. Oysa, bir yandan da kent müziği olarak nitelendirilen popüler müzik, 20.yy. önce acaba yok mudur? Elbette ki, örneğin Rönesans dönemi Avrupa’sında toplumun her kesiminden insanı içine alan bir eğlence biçimi olan karnavallarda icra edilen müzikler, tam da o dönemin popüler müziğidir.

Bu doğrultuda Middleton, “özgül toplumlarda özgül biçimler alan popüler müziğin mümkün olan anlamlarının tarihsel olarak tayin edilmesi gerektiğini önerir” (Erol 2000 : 76).

Ayhan Erol aynı çalışmanın “Sonuç” bölümünde, popüler müziğin kendini sürekli yenilemesinin onun doğası olduğunu ve bunun da popüler müziğin sürekli olarak durum değişimlerine bağlı deviniminden, her türlü sınıfsal ya da kültürel ayrımı hem gösterebilmesinden hem de bu ayrımı ortadan kaldırabilme potansiyelini taşımasından kaynaklandığını belirtmektedir. Erol ayrıca, farklı kültürel unsurların (müzik türleri, üsluplar, çalgılar ya da müzik dışı simgesel unsurlar) bir arada bulunduğu bir popüler müzik içinde, birinin ötekine sürekli bir tahakkümü söz

konusu değildir, çünkü farklı müzik türleri/üslupları varlıklarını sürdürebilirler, demektedir (Erol 2000: 77).

Ayhan Erol'un aşağıda yer verilen saptaması, popüler müzik türü olan Anadolu pop-rock incelemesi için bakış açısı getirmesi bakımından önem taşımaktadır:

“Popüler müziği anlamak” için izlenmesi gereken yol: Bir popüler müziğin önceden belirlenmiş içeriğine değil, bunların süreç içinde işleyiş/işleniş hallerine odaklanma olmalıdır. Dolayısıyla kendisi zaten doğal bir element olmayan ve adına ne denilirse denilsin (türkü-pop, taverna özgün, fantezi, pop, arabesk, salsa, disco, rock, punk, new age, etnik pop, world muzik, krongcong vb) farklı ya da aynı dönemlerde beliren popüler müziklerin oluşumunda, popüler öncesi durumu ile popüler olma sürecinde “öteki” unsurlarla fiili ilişkilerin ‘nasıl’ kurulduğu, ve bunların ‘nasıl’ anlamlandırıldığı tayin edici önemdedir.” (Erol 2000 : 78)

Tanımlaması pek de kolay olmayan popüler müziğin, görünümde bir takım özellikleri vardır ki özellikle Adorno'nun eleştirileri çerçevesinde bunlara değinilecektir. Popüler müzik tartışmalarında görüşleri önemli bir yer tutan Frankfurt Okulu'ndan Adorno ve Horkheimer, popüler müzik eleştirilerini “kültür endüstrisi” kuramı dahilinde kurmuşlardır. İncelemelerinde kapitalist üretim biçiminin siyasal ve estetiksel bakımlardan popüler müzikte oynadığı roller ve anlam üzerinde durmaktadırlar. Adorno'ya göre, müziğin standartlaşması, yani kalıplaşmış formlere göre üretilmesi, endüstriyle birlikte gelişmiştir. Bu da parçaların birbirinin yerini alabilmesini ve sahte bireyselleşmeyi ortaya çıkarmıştır. Buna göre her parçanın yerine başkası geçebilir, ve bu sadece makinedeki bir dişli gibi işlev görür (Alemdar-Erdoğan 1994: 39). Böylece parçanın hızı, ritim, şarkı sözü formleri, çeşitli vokal ve çalgısal düzenlemelerin yerine bir başkası konabilir. Üretim maliyetini düşürme amaçlı parçaların birbirinin yerini alabilmesi ve satışı çoğaltma amaçlı sahte bireyselleşme, endüstriyel bir tuzaktır. Gerçekte ilki temel

benzerlikleri, ikincisi ise görünür farklılıkları anlatmaktadır. Simon Frith Adorno'nun düşüncelerini şöyle özetlemektedir:

“Adorno’ya göre, bir ticari biçim olarak müziğin üretimi artık tüketim içindir. Bu onun kültürel değerini belirler -popüler müzik tüketilebilecek bir şey olmalıdır, bir sonuçtan çok bir araçtır (bir yandan kar sağlar bir yandan refah). Müzik biçiminin standartlaştırılmasının nedeni onun ideolojik etkisinin kaynağıdır -bir tür uyuşturulmuş toplumsal bilinç- ve kültürün ticarete ve ideolojiye indirgenmesi mekaniksel yeniden-üretimin teknolojisiyle, yeni plak kayıt (recording) ve yayıncılık teknikleriyle mümkün olmuştur. Yayıncılık kültürel tüketimde bir kişisel ve yabancılaşma süreci yaratır. Kitle müziği tüketicisinin müziği yapanlarla veya diğer tüketicilerle hiçbir gerçek ilişkisi yoktur. Sanat eğlenceye dönüşür, kültürel tercih pazar yerinde seçenek haline gelir, popüler yaratıcılık da olabildiğince fazla tüketicuyu çekmek için yapılan ticari bir iş olur. Kitle kültürü sahte bir kişisel ve sahte bir toplumsallık oluşturur.” (Frith 1992: 49).

Popüler müzik şarkı sözlerini yazanların üzerinde durdukları temel öğe, şarkıyı sözde özgün kılacak, sahte bireyselleştirici “çengel” dir.

James Lull “çengel” in etkisini şu şekilde açıklamaktadır :

“Popüler müzik, temalarının tekrarlanıp durması sayesinde, belki de diğer sanat biçimlerinin hiçbirinde görülmedik ölçüde, dinleyicilerinin bilincine nüfuz etme yeteneği gösterir. Şarkılar bazı melodik unsurların (riff’ler yada korolar) insanların dikkatini çekmesi sonucunda popüler olurlar. Popüler şarkıların bu kolayca ayırt edilir unsurları “çengel” olarak adlandırılır, ki bu kavram şarkıların dinleyicinin ilgisini çekme ve bu ilgiyi sürdürme yeteneğine işaret eder. Çengel genellikle şarkının içinde birkaç kez tekrarlanır. “dans” müzikleri çalan radyo istasyonları

ve dans klubü diskjockeyleri sık sık bir şarkının çengelini diğer şarkıların enstrümantal bölümlerine yetirirler ve böylece etkisini daha da artırırlar.”
(Lull 2000: 14-15)

Adorno cazdaki doğaçlamaları, “sözde doğaçlama” olarak nitelendirerek, bunların popüler müzikteki sahte bireyselleşmenin en şiddetli ve en alçaltıcı örneği olduğunu söylemektedir. Cazın ritim yapısını, boş tekrarlar olarak değerlendirip, bu tekrarlamayı duygusal edilgenlikle suçlamakta, bu “boş tekrarlamaları” cazın kökeniyle bağdaştırıp “köle ritimler” olarak adlandırmaktadır.

Müzikteki değişimleri özellikle son yüzyılda Batı kültürünün ve kapitalizminin yayılması yönlendirmiştir. Her geçen gün yeniliklerle karşımıza çıkmakta olan müzik teknolojisi, hem müzik endüstrisinin, kayıt stüdyoları gibi çeşitli varlık alanlarını hem de çalgıları ve kullanım alanlarını değiştirmektedir. 19. yy.’ın ilk yarısından itibaren pek çok geleneksel Klasik Türk Müziği çalgısının yerine Batı Sanat Müziği çalgısının, örneğin kemanın kullanılmaya başlanması gibi. Ancak, daha gelişkin bir teknolojik yapıya sahip olduğu için bir çalgı tercih edilir denilemez. Yalnızca çalgı çeşitliliği ile bir ölçüde tınısal zenginlik yakalanabilmektedir.

Popüler müziklerde değişim yaratmanın bir yöntemi de, daha önceki dönemlere ait şarkıların yeniden canlandırılmalarıdır. Yeniden uyarlamalarda, armonik, melodik ya da ritimsel yapıyla ilgili benzerlik ya da ayrımlar belirleyici olmamaktadır.

“Çünkü her popüler müzik uslubu tınısı, çağrışımları, yan anlamları ve ifade gücü ile izlerkitlesi arasındaki ilişkiyi özgül olarak inşa ediyor. Endüstrinin bunlara yine teknolojik ve endüstriyel ilişkisi içinde bir pazarlama etiketi bulması, hem ‘eski’ nin üstünü örtüyor hem de insanlara ‘yeni’ terminoloji ile konuşma fırsatı sunuyor.” (Erol 2000 : 111).

Örneğin *remix*, bu uygulamaların en öne çıkan türü olmaktadır. Bir başka teknik *cover* ise bir parçanın önceki halinden ve seslendiricisinden farklı olarak yeniden düzenlenip başka birinin seslendirmesidir. *Sample* ise bir parçanın başka şarkılardan alıntılanarak oluşturulmasına ya da belirgin bir bölüm kullanılmasıdır (Erol 2000: 112).

“Popüler müzik, hem kendi içinden (izler kitlesi/müzişyeni) hemde dışarıdan (farklı popüler müzik gelenekleri/uluslar arası popüler müzik usupları) gelen etkiler ile sınırlarını sürekli yeniden çizer” (Erol 2000 : 112). Ve bu müziğin anlamı, “müzişyenlerin yaptığı müzik ile bu müziği yorumlayan ve kullanan dinleyicilerin buluştuğu kavşakta ortaya çıkar” (Erol 2000 : 118).

2.3 TÜRKİYE’DE POPÜLER MÜZİK

Cumhuriyetin ilk yıllarında görülen kanto, tango, caz gibi türlerle başlayan popüler müzik tarihi, günümüze dek türler ve biçimler açısından son derece çeşitlenerek gelmiştir. Bu çeşitlilik günümüzde, türler arasındaki sınırları belirleme açısından kaotik bir durum arz etmektedir. Aslında birbirine ait pek çok unsuru içlerinde taşıyan popüler müzik türlerinin bu açıdan ele alınması, ve tür ve biçimleri belirleyici ölçütlerin ortaya konması ayrı bir çalışma konusudur. Bu tür bir çalışmanın literatürde eksikliği duyumsanmaktadır. İlgililere bu tür bir çalışma yapılması konusunda, bu çalışmanın bir fikir vereceği umudu taşınmaktadır.

Ancak türler arasındaki ayrımların kesin olarak verilerle ortaya konamıyor olması, bu çalışmanın da yöntemini etkilemektedir. Literatür araştırmalarında, bu konuyla ilgili araştırmaların, spesifik olarak arabesk gibi tek bir türü ele alanların dışında genellikle tarihsel kesitler içersinde konuya eğildikleri saptanmıştır. Popüler müziklerin, Türkiye’nin özellikle 1960-2000 arası yaşadığı çalkantılı politik ve toplumsal olaylardan da etkilendiği gözönünde bulundurulduğunda tarihsel kesitler ortaya koyma yöntemi, sorunu çözümleyici görünmektedir. Bu doğrultuda ele

alınacak kesitler, literatürdeki kimi çalışmaların saptadığına, 1950-1970, 1970-1980, 1980-2000 yıllarını kapsayacaktır.

Ancak, ele alınacak popüler müzik türlerinden kimilerinin karakterleri belirgin derecede diğerlerinden ayrılmaktadır. Bu nedenle bu türleri, tarihsel kesitlerle değil, bir bütün olarak kendi içinde ele almak daha doğru görünmektedir. *Caz, kanto, tango* ve başlıbaşına sosyolojik ve müzikolojik çalışmalara konu olup, yıllarca tartışılmış ve tartışılmakta olan *arabesk müzik* bu bağlamda ele alınacaktır. Özellikle arabeske ayrıca yer verilmesinin bir nedeni de, kendiliğinden sentezin bu tür müzikte ortaya çıktığı gibi bir görüşün kimi çevrelerce öne sürülmesidir. Ancak, Anadolu pop/rock müziğe yaklaşımımızda olduğu gibi, bu senteze gerçekten ulaşıp ulaşılmadığı değil, Türkiye popüler müzik ortamındaki yeri bizi ilgilendirmektedir.

2.3.1 Kanto, Tango ve Caz

Cumhuriyet dönemi Türkiye'si'nin resmi müzik platformu dışında gelişen ilk popüler müzik türü "Kanto"dur. Türkiye'ye özgü bir geçiş döneminin ürünleri olan kantolar, İstanbul kent kültürüne aittir. Şarkıların kısa sürmesi, halkın anlayabileceği ezgi ve sözlerden oluşması, hem Batı hem de Klasik Türk Müziği çalgılarından oluşan bir orkestranın eşlik etmesi, görsel öğelere yer vermesi, güncel olması gibi özelliklere sahip olan kantolar, değişmekte olan toplum yapısını doğrudan yansıtmayı da başarmıştır.

O dönem İstanbulu'nun günlük yaşamında ortaya çıkan pek çok unsur, kantolarda çarçabuk yerini bulmuştur. Toplum yaşamında ortaya yeni yeni çıkmakta olan bürolar, sekreterler, daktilo kızlar, örneğin "Daktilo" kantosunda yerini almıştır. "Daktilo daktilo/Şen şakrak daktilo/Telefon başındayım, alo" gibi. Ya da "Vapur denilen aletle beliren yeni davranış kalıplarını" dolaylı olarak anlatan "Rampa" adlı düet gibi (Belge 1987 : 309).

Günlük yaşamda değişmekte olan kadın-erkek iletişimleri ve yeni roller de kantoda yerini almıştır. Kanto söyleyen ilk kadın şarkıcılar, gayrimüslimler arasından çıkmıştır. Daha sonra Mahmure Handan, Nazmiye Sedat gibi müslüman kadınlar da kanto söylemeye başlamışlardır. Söz ve müziklerdeki gizli erotizm kantonun dinamizmini sağlamaktadır. Şarkıcının giyimi, jestleri ve dansı önem taşımaktadır. Şarkı söylenirken sözler dramatize edilmek yoluyla görsellik ön plana çıkartılır.

Hem Batı müziği yanlılarının hem de geleneksel müzik yanlılarının dışladığı kantonun izleyici kitlesinin “avam” olarak görülmesi, Murat Belge tarafından bu dışlanmanın nedeni olarak görülmektedir. İzleyici kitlesinin çoğunluğunu kent küçük burjuvazisi oluşturmakta ise de eğlenmek amacıyla “seçkinler” de kantoya ilgi göstermiştir. Çeşitli etnik gruplarını, meslek gruplarını bir araya getirebilen kantonun müziği de karışıktır : Gazellisi, rumba ritmine yakın olanı vardır (Belge 199 : 306).

İlk olarak ne zaman ortaya çıktığı bilinmeyen kanto, Batı’dan yeni gelmiş olan tiyatro sanatının bir uzantısı olarak kabul edilmektedir.

“Bilinen en eski kantolarda Türk müziği öğeleri daha ağır basmakla birlikte, sözler ve ritim değişti. Sonraları kanto, Türk müziğinden biraz daha uzaklaştı ama bununla, Batı müziği örneklerine de daha çok yaklaşmış olmadı; Türkiye’ye özgü, melodik, ritmik bir müzik türü haline geldi.” (Belge 1983 : 864)

1930’lu yıllarda Batılı türlerin egemenlik kazanmasıyla ortadan kaybolan kantolar, bugün, Nurhan Damcıoğlu gibi birkaç şarkıcı tarafından icra edilmektedir.

Dolaylı da olsa Batı’dan gelen bir başka tür “Tango” dur. Arjantin kökenli olan bu müzik, Avrupa aracılığıyla Türkiye’ye gelmiştir.

1930'lu yılların ikinci yarısında tango besteleyen ve yorumlayan pek çok sanatçı ortaya çıkmıştır. 1935-37 yılları arasında yurt dışında eğitim gören Orhan Avşar, ve 1938'de Türkiye'ye gelen Macar asıllı Darvaz bu türün ilk "yerli" öncüleridir. Aynı dönemde Fehmi Ege'nin kurduğu "Fehmi Ege Tango Orkestrası" Arjantin çıkışlı tangoyu Türkiye'ye uyarlamıştır. Şecaattin Tanyerli de aynı orkestranın üyesidir. Türkiye'deki ilk tango bestecileri ise, Fehmi Ege, Necip Celal Andel ve Necdet Koyutürk'tür. 1960'lı yıllarda radyolar tarafından da desteklenen tango, gittikçe Türkleşmiş ve günümüze dek gelmiştir.

Belge'nin aşağıda yer verilen sözleri aynı zamanda, tangonun ne kadar Türkleşse de, kökeni olan Arjantin'e özgülüğünü yitirmemiş olduğunu da anlatmaktadır:

"Gene de kaynağının özelliklerini koruyabildi, çünkü hiçbir zaman kanto gibi popülerleşmedi. Batılı bir arılığı her zaman tanıyan, arayan ve bulan kaymak tabaka değil, ama onun bir aşağısı, kantoyu izleyen dönemde tango ile de epey çılgınlaştı" (Belge 1997 : 307)

19. yy. sonlarında ABD'de biçimlenmeye başlayan caz müziği, 1920'lerde Avrupa'dan sonra İstanbul'a gelmiştir. Bilinen ilk İstanbul'lu caz müzisyeni Leon Avigdor'dur. Batı Sanat Müziği eğitimi görmüş olan Avigdor, keman çalmaktaydı. Bir Paris yolculuğu yaptığı sırada dinlediği cazla ilgilenmeye başlayarak alto saksafon öğrenmiştir. Kolya Yakovlef adlı bir Beyaz Rus piyanist, bir davulcu ve bir banjocu ile birlikte, "Ronald's" adlı bilinen ilk caz dörtlüsünü kurmuştur. 1930'lu yılların başında, İstanbul'da yaşayan İngilizlerin kurduğu "Rowdie's" adlı gruba katılmış, 1933 yılında cazı bırakmıştır. 1938'de yeniden on kişilik bir orkestra kurmuş, daha sonra orkestrayı genişletmiştir. II. Dünya Savaşı dönemindeki sıkıntılardan dolayı, orkestra dağılmıştır.

Aynı dönemlerde caz müziği yapan müzisyenler arasında Arto ve Dikran Haçaduryan kardeşler, Hulki Saner, Erdem Buri, Necdet Alpün, İlhan Mimaroglu,

Fazıl Abrak, Mehmet Akder, Haris Akıncı sayılabilir. Almanya'daki ırkçı baskılar, o dönemde, Yahudi asıllı ve ABD kökenli zenci müzisyenlerin Almanya'da çalışmalarını güçleştirmiş, müzisyenler, aralarında İstanbul'un da olduğu pek çok kente dağılmak zorunda kalmışlardır. Bu nokta, İstanbul'da yaşayan Musevi ve Hristiyanların bu müziğe ilgi duymaları sonucunu doğurması açısından önemlidir.

1940'lı yıllarda, yalnızca İstanbul çevresine yayın yapan İstanbul Radyosu, cazın, İstanbul çevresinde tanınmasını sağlamıştır. Tokatlıyan Oteli gibi bir çok otelde caz çalan topluluklar vardır. Bilinen ilk Türkçe sözlü caz şarkısı, "Joseph Joseph" adlı parçanın Türkçe'ye uyarlanmış olan "Yusuf Yusuf"tur.

06 Eylül 1948'de ilginç bir gelişme yaşanmıştır;

"... Saksafoncu Nihat Esengün ve piyanist Tarık Bulut, Amerika WPIX Radyo İstasyonu'nda bazı türkülerini Batı formuyla yorumlarlar. Bu deneme daha sonra Türkiye'de gerçekleştirilir." (Meriç 1999b : 161).

İstanbul dışında da yayın yapan *The Voice Of America* (Amerika'nın Sesi) radyosu, cazın tanınmasında etkin rol oynamıştır. '50'li yıllarda Türkiye'ye gelen Amerikalı subaylar aracılığıyla caz, Ankara ve Amerikan üslerinin bulunduğu illerde tanınmıştır. Özellikle gençlerin ilgisini çeken caz müziği, Arif Mardin, Okay Temiz, İsmet Sıral, Emin Fındıkoğlu, Nejat Cendeli gibi kimi gençlerin yurtdışına gidip bu işi öğrenmek istemelerine neden olmuştur.

Sevinç ve Sevim Tevs kardeşler o dönemde caz standartlarını yorumlayarak ünlenmişlerdir. Cüneyt Sermet ve İsmet Sıral gruplar kurmuşlardır. "İsmet Sıral "yerli" motifleri en çok kullanan sanatçılardan birisidir" (Meriç 1999b : 162). Bu orkestra o dönemin en önemli orkestralarındandır. İsmet Sıral'ın, ABD Berklee Caz Akademisi'nde kompozisyon eğitimi gören Arif Mardin ile yaptığı besteler, ilk özgün caz eserleridir. Solistliğini Ayten Alpman ve Hayati Kafe'nin yaptığı orkestra, İsmet Sıral (tenor saksafon), Zekai Apaydın (trompet), Yalçın Oral (davul), Nejat

Cendeli (piyano) ve Cüneyt Sermet (Bas)'ten oluşmaktadır. Daha sonra bu orkestraya Hrant Luzigyan, Vasfi Uçaroğlu, Selçuk Sun gibi müzisyenler de katılmışlardır. Sıral'ın Özdemir Erdoğan ile yaptığı çalışmalar geleneksel müziklerin ezgilerini cazla birleştirmiştir. Sıral sonraki yıllarda da bu ezgileri cazla nasıl birleştireceği üzerine düşünmüş ancak 12 Ekim 1987'de kendini yakarak intihar etmiştir (Meriç 1999b : 162).

İsmet Sıral'ın geleneksel ezgileri cazda kullanma düşüncesi, o günlerden günümüze dek uzanan bir tartışmayı da gündeme getirmiştir; geleneksel motiflerin cazda kullanılıp kullanılamayacağı. Bazı müzisyenler, cazın evrensel olduğunu ve olduğu gibi yorumlanması gerektiğini, bazı müzisyenler de cazın geleneksel ezgileri kullanması, halk müziği düzenlemeleri yapılarak özgün ürünler ortaya konması gerektiğini düşünmekteydiler. Bugün de cazda özgün çalışmalarıyla tanınan Oktay Temiz, ikinci görüşü savunan müzisyenlerdendir.

Sevinç Tevs, Arif Mardin, İlhan Mimaroglu, Hasan Kocamaz gibi müzisyenler, yorumcu, yapımcı ve besteci olarak 1950 ve 60'larda, dünyada adlarını duyuran müzisyenlerdendirler. O dönemlerde caz yorumculuğu yapan adlar arasında Ayten Alpman ve Rüçhan Çamay öne çıkarken, Erkut Taşkın, Tülay German, Cahit Oben, Ajda Pekkan ve Emel Sayın da bu adlar arasındadır. Süheyl Denizci ve Erol Pekcan kendi adlarını taşıyan orkestralarıyla caz yaşamını İstanbul ve Ankara'da renklendirmişlerdir. Aynı yıllarda Erdem Buri, Aykut Sporel ve Teoman Baber radyoda program yapmışlardır.

O yıllarda Türkiye caz dinleyicisi için önem taşıyan konserler yapılmıştır. Dünyaca ünlü caz müzisyenleri; Dizzy Gillespie, Dave Brubeck, Louis Armstrong, Herbie Mann, Benny Carter, Clark Terry Türkiye'de konser vermişlerdir. 1958 yılında İlhan Mimaroglu Yenilik Yayınları'ndan "Caz Sanatı" adlı kitabını yayınlamıştır.

1960 yıllarında ilk caz plakları yayınlamaya başlanmıştır. Aykut Sporel'in sahibi olduğu Ezgi Plak Şirketi, ilk olarak 1964'te Doruk Onatkut Orkestrası'nın Tülay German solistliğinde doldurduğu "Burçak Tarlası/Mecnunum Leylamı Gördüm" adlı 45'liği yayımlamıştır. Plak, Türkiye'de popüler müziğin ilk hiti olması dolayısıyla önemlidir. "Mecnunum Leylamı Gördüm" Doruk Onatkut tarafından "bebop" tarzında düzenlenmiş ve yorumlanmıştır, her iki şarkıda da doğaçlama bölümleri vardır. "... bu iki şarkıyı Türkiye'nin basılı ilk caz düzenlemeleri olarak nitelendirmek yanlış olmaz" (Meriç 1999b : 165).

1960'ların sonlarında ise Durul Gence orkestrası önem taşımaktadır. Gence'nin özellikle Şeyh Şamil üzerine yaptığı düzenleme çok ilgi çekmiştir. Bu orkestrada o dönem, Atilla Özdemiroğlu, Doğan Canku, İrfan Sümer, Uğur Dikmen ve Oğuz Durukan bulunmaktadır. Erol Pekcan, orkestrasıyla 70'lerin ortalarında Tarık Öcal, Fatih Erkoç, Sadettin Ötenay'ın solistliğinde yaptığı üç 45'lik plakta, Tuna Ötenel'in düzenlemelerini yaptığı, "Allı Turnam", "Kabak", "Evlerinin Önü Zeytin Ağacı", "Nihavend Longa" gibi geleneksel parçaları yorumlamıştır. Pekcan da geleneksel unsurların kullanılmasını savunan müzisyenlerdendir.

Özdemir Erdoğan; İsmet Sıral, Alaattin Dal, Uğur Dikmen, Asım Ekren, Süheyl Denizci, Cankut Özgül, Onno Tunç gibi müzisyenlerle birlikte yaptığı düzenlemelerle, *yöreselden ulusala, oradan evrensele* felsefesini uygulamaya koymuştur. Türkiye'de ancak 1987'de yayınlanabilen bu düzenlemeler, o dönemde, *The Voice of America* radyosunda yayınlanarak ilgi ve beğeni toplamıştır.

1970'lerin sonlarında toplumsal yaşamdaki değişimler, bir yandan arabesk, bir yandan protest müzik, cazın gerilemesine neden olmuştur. Bu dönemde Berklee Caz Akademisi mezunu Emin Fındıkoğlu'nun İstanbul'da kurduğu ve Onno Tunç, Arto Tunç, Neşet Ruacan'dan oluşan grup, caz müziği ortamını biraz da olsa canlandırmıştır.

Türkiye'nin ilk özgün caz albümü "Jazz Semai", 1978 yılında Erol Pekcan (davul, perküsyon), Tuna Ötenel (piyano, elektropiyano, alto saksofon, perküsyon), Kudret Öztoprak (bas, perküsyon) tarafından yapılmıştır. Geleneksel ezgilerin de kullanıldığı albümde "Ali'yi Gördüm Ali'yi" adlı türkü de düzenlenmiş olarak yer almaktadır.

Okay Temiz, Aydın Esen, Senem Diyici¹, Mesut Ali, Tayfun Erdem, Burhan Öcal, Sema, Mehmet Ozan günümüzde yurtdışında çalışmalarıyla ses getiren ve çalışmalarında geleneksel müzik unsurlarını kullanan müzisyenlerdendir.

Sonraki yıllarda düzenlenen festivaller aracılığıyla Miles Davis, Keith Jarrett, Chick Corea, Dave Brubeck gibi pek çok ünlü müzisyen Türkiye'ye gelmiştir. Bu festivallere 1982'de İstanbul'da Filarmoni Derneği tarafından düzenlenen ama yinelenemeyen Uluslararası Caz Festivali, 1985'te BİLSAK² tarafından 1989'a dek süren festival, İstanbul Caz Festivali³ Parliement Superband Konserleri, Akbank Uluslararası Caz Festivali örnek verilebilir.

Caz müziğine son yıllarda ilgi gittikçe artmaktadır. İstanbul'da ve Ankara'da kurulan caz dernekleri ve Ocak 1996'dan itibaren yayınlanmakta olan Jazz dergisi aracılığıyla, cazın gelişmesi için çalışmalar yapılmaktadır.

2.3.2 Arabesk

Özellikle '80'li yıllarda ciddi tartışmalara neden olan arabesk, gerçekte sosyo-kültürel temelleri 1930'lara dek dayanan bir kültür ve müziktir. Önceleri Arap müziğini taklit ettiği için olumsuzlanan arabesk, daha sonraları da *yoz*, *bayağı*, *bozulmuş* olarak nitelendirilmiştir. Özellikle *edilgenlik*, *kadercilik* suçlamalarının arabesk müziğe bir müziksel ve sosyal olgu olarak yaklaşmayı, 1990'lara dek geciktirdiği düşünülmektedir. Başta seçkinlerin bu tür nitelermelerine maruz kalan arabesk müzik, pek çok sosyal değişime endeksenerek, geçici bir dönemin ürünü olarak görülmüştür. Oysa, bugün pek çok müzik türü içerisinde unsurlarını görmekte

olduğumuz bir müziksel ve kültürel varlık olarak, kabul edilmesi zorunlu hale gelmiştir; olumlansa da olumlanmasa da.

Arabesk müziğin ve kültürün ortaya çıkma nedenlerini hazırlamış olan sosyal bir takım değişmelere değinmekte yarar vardır. 1950'lerden günümüze sürmekte olan "göç" uzun zaman arabesk olayının temelini oluşturmuştur. Kırsal kesimden kentlere, özellikle İstanbul'a göç edenlerin yaşamış olduğu, büyük kente uyum-uyumsuzluk sorunları pek çok yönüyle arabeskte kendini göstermiştir. Bu insanların, günlük yaşamda işe vb. yerlere giderken bindikleri dolmuşlarda dinlemeye başlamaları nedeniyle, arabeske "dolmuş müziği" de denmiştir. Kırsal kesimde dinlenen müziklerin, müzikal yapısına benzerliğiyle, yabancısı olunan bir kentte, kulaklara tanıdık bir ses sunan arabesk, sözleriyle de yaşanan sıkıntı, yabancılaşma, isyan gibi psikolojik durumları dile getirmektedir. "Bu görüşe göre arabesk, geçiş toplumunun ürünü olarak, hem gelenekselin bozulmuş halini, hem de modern olmamış bir 'marjinalliği' yansıtır" (Özbek 1994: 17). Kentle bütünleşme sorunlarını, geleneksel değerlerine yaslanarak aşmaya çalışarak, kente uyum sağlamaya çalışan kesimin müziği olarak kabul edilen arabesk, kültürel bunalımın ifadesi olarak görülmüştür. Ancak, Özbek'in de ifade ettiği gibi, arabeski dinleyen kesimin yalnızca kırdan kente göç edenlerin olup olmadığı, bir müziği yalnızca sözlerine göre değerlendirmenin ne kadar sağlıklı olduğu, "yoz" diyerek kendisi ve dinleyici/izleyici kitle arasına bir mesafe koyan seçkinlerin, bu duvarın arkasından bakışla ne derece nesnel olabilecekleri gibi sorunlar, bu bakış açısını göreceli hale getirmektedir (Özbek 1994: 17-19).

Arabeskin sosyo-ekonomik temelleri ve Orhan Gencebay biçimlendirmesiyle 1960-2000 yılları arasındaki değişimleri, pek çok araştırmaya konu olmuş ve bu konuda oldukça yetkin incelemeler yapılmıştır. Ancak bu çalışmada, arabeskin bizi ilgilendiren yönü ağırlıklı olarak, arabeskin müzikal yapısıyla ulaştığı sentez olduğu için, bu noktadan itibaren, müzikal yapıya ağırlık verilecektir.

Cumhuriyet dönemi müzik politikası gereği, geleneksel müziklere karşı alınan tavır, arabeskin toplumda kendine bir yer bulabilmesi açısından etkili olmuştur. Resmi müzik ideallerince yerleştirilmeye çalışılan Türk Çoksesli Müziği'ne halk yeterince ilgi göstermemiştir. Öte yandan radyoda geleneksel müziklerin yasaklanış döneminden (1934-1936) başlayarak, halkın, kulağına yakın geldiği için Arap radyolarından, Arap müziği dinlemesi, Anadolu'da popüler müzik alanındaki bir boşluğu doldurmuştur. Aynı yıllarda 150 kadar Arap ve Mısır filminin gösterime girmesi ve bu filmlerin halk tarafından beğeniyle karşılanması, siyasi yöneticileri bu konuda birtakım önlemler almaya itmiştir; 1938 yılında filmlerdeki şarkıların Arapça söylenmesi 1948'de ise bu filmlerin gösterilmesi bütünüyle yasaklanmıştır. Bu yasakların bir sonucu, Arap filmlerindeki şarkılara doğrudan Türkçe söz yazılarak ya da aynı temalardan esinlenerek yeni şarkılar yazılarak elde edilen "adaptasyonların" ortaya çıkması olmuştur (Tekelioğlu 1995 : 171). Resmi müzik uygulamaları sonucunda, popülerliklerini ve işlerini kaybeden Klasik Türk Müziği bestecileri için yeni bir çalışma alanı, bu adaptasyon aracılığıyla ortaya çıkmıştır. Bu sanatçılardan en gözde olanı Sadettin Kaynak⁴ olmuştur.

Kaynak, Münir Nurettin Selçuk ve söz yazarı Vecdi Bingöl ile işbirliği yaparak '30-'40'lı yıllardaki Arap filmlerinden esinlenerek "fantezi" tarzı eserler vermiştir.

"Bestelerine egemen olan değişik etkiler (doğu, batı, geleneksel, dini, halk müziği) klasik müziğe oranla oldukça esneklik, serbesti kazanmış olan yorum ve sunum biçimi, sözlerdeki içtenlik, duygusallık, hemen hemen her kesimden insanın onları beğeniyle dinlemesine ve anlamasına olanak vermektedir." (Güngör 1993 : 71).

Bestecinin özellikle "Leyla ve Mecnun" adlı Mısır filmindeki şarkılardan esinlenerek yapmış olduğu fantezi şarkı "Leyla", bu akımın simgesi haline gelmiştir. 1950'lerde, Kaynak'ın temelini atmış olduğu, geleneksel icra tekniğine oranla yorumcuya serbestlik sağlayan yeni icra tekniğiyle, Zeki Müren, Müzeyyan Senar, Hamiyet Yüceses gibi yıldızların parlaması, bu tür müziğin popüler platformda yerini

sağlamlaştırmasını sağlamıştır. Bu tarz çalışmalar, geleneksel bir tarzın popüler bir tarza nasıl dönüştüğü konusunda bir örnek olarak kabul edilebilir.

Bu serbest icra tekniği, Arabesk müzik bestecilerine, yeni bir bakış açısı sağlamıştır. Serbest icra, şarkıcının kendi yorumuna izin vermektedir ve böylece hem beste yapma tekniklerinde hem de icrada bir özgürlük alanı yaratmıştır.

“Murat Belge ile söyleşisinde de belirttiği gibi, Orhan Gencebay’ın daha sonra Arabesk adını alacak olan yeni bir müzik tarzı oluşturma projesi, 50’li yıllardaki “serbest icra” deneyimlerinden de esinlenerek biçimlenmiştir.” (Tekelioğlu 1999: 150).

1960’larda arabesk müzik sanatçısı olarak anılan Suat Sayın gibi sanatçılar olmasına karşın, ilk “büyük” arabesk müzik sanatçısı, hatta “Arabesk’in Babası” Orhan Gencebay’dır.

Pek çok araştırmaya ve tartışmaya konu olmuş Gencebay ve müziği, aynı zamanda, arabesk müziğin “ne” olduğu konusunda da belirleyici olmuştur. Bir çok araştırmacıya göre, arabesk, Klasik Türk Müziği’nin bozulmuş, yozlaşmış biçimidir. Güngör, Gencebay’ın “Doğu ezgileriyle (Arap müziği ezgileri) batı sazlarını, Türk Sanat Müziği ile Türk Halk Müziği motiflerini karma biçimde kullandığını düşünmektedir” (Güngör 1993 : 105).

Özbek ise Gencebay arabeskinin müziksel yapısının belirleyici özelliğini karma bir yapıya sahip olması olarak saptayarak şöyle devam etmektedir:

“ Türk müziğinin (Türk Halk Müziği, Türk Sanat Müziği ve Oryantal), makam (ayak), ritm ve enstrümanları ile Batı müziği ritm, enstrüman ve tekniğini çeşitli ağırlıklarla kullanan, ritmi öne çıkaran ve kemanın önemli bir öge olduğu eklemlenmiş bir yapıdır bu. Ancak, bu yapıda aslolan, şarkı formunda olması, Türk müziğinin genel niteliği olan

“nağme ve söz”ü ön plana çıkartmasıdır (...) Yapının ikinci özelliği, (...) her ne kadar Batı tekniğinden yararlanılsa da, Orhan Gencebay arabeskinin ondan önceki Türk Müziği türlerinden ayıran önemli niteliğin Türk Müziği içinde bir melezleme olması, yani Sanat Müziği ve Halk Müziği arasında çeşitli öğelerin bir sentezi olması ve ana bu sentezde halk müziğini bağlayıcı bir rolü olmasıdır.” (Özbek 1994 : 174-175).

Özbek çalışmasında, Gencebay’ın kendi şarkı sınıflandırmasına yer vermiştir: “1. Türk Sanat Müziği ağırlıklı, 2. Halk Müziği ağırlıklı (özellikle Orta Anadolu tarzı), 3. Oryantal (oyun havası) ağırlıklı, 4. Batı Müziği ağırlıklı (armonik), 5. Ortada” (Özbek 1994 : 175). Özbek; Gencebay tarafından “ortada” olan şarkıların çoğunlukla olduğunu ve bu şarkıların asıl Gencebay şarkıları olarak nitelendirildiğini de belirtmektedir.

Genel olarak, arabesk müzik sanatçıları, özellikle çalgı seçimlerinde Batı Sanat Müziği çalgılarına ağırlık vermişlerdir. Yaylılar en ağırlıklı kullanılan Batı Sanat Müziği çalgılarıdır. Arabesk müziğinin en özgün çalgısı, eletrobağlamadır. Yaylılar ve geleneksel çalgılarla eletrobağlama, Arap Müziği tarzında kullanılmaktadır. Özellikle geçişlerde kullanılan yaylılar bu tarzı en iyi şekilde yansıtmaktadır. Arabesk zaman içinde gazino kültürüyle de birleşmiş ve elektropiyanoyla çalışan piyanist-şantörler ortaya çıkmıştır. Bu değişim arabeskin gazinolara gidebilecek ekonomik ve kültürel yapıya sahip izleyicilere ulaşmasında önem taşımaktadır.

Arabesk şarkıların söz yapısı, özellikle anlam ve iletiler açısından yapılan pek çok çalışmada analiz edilmiştir. Aşk, ölüm gibi konulara ağırlık veren sözler, alımlamada genel olarak ezilmişliği, horlanmışlığı dile getirmektedir. Örneğin “Beni baştan yarat” denerek, aynı zamanda, toplumsal ve bireysel düzlemde başka bir kimlik ve statü edinme isteğini de ortaya koymaktadır. Bu yönleriyle arabesk müzik, eleştirilere hedef olan “edilgenlik, kadercilik” söylemlerinin yanında, bir başkaldırıyı da içermektedir. Arabesk müzik sözler yoluyla, köylülüğün, yiğitlik, mertlik, başkaldırı, katlanış gibi törel değerlerine de sahip çıkmaktadır (Oktay 1997 : 256-

58). Bu yönüyle arabesk, Türk Halk Müziği'nin geçmişteki popülaritesini yeniden canlandırmıştır. Sözlerde rastlanan temel izleklerden biri olan, aşk acısının, yaşam tarzı farklılıkları, zulüm, yoksulluk, hayat kavgası, haksızlık, kula kulluk, bozuk düzen gibi olgulara bağlanması sözleri dolaylı olarak toplumsal sorunlarla da ilişkilendirmektedir. Öyle ki arabesk müzik, zaman içinde, “acı” içeriğiyle pek çok insanı ortak payda altında toplayıp kitleselleşmeyi başarabilmiştir.

Arabesk müziği ve sözleri destekleyen bir olgu da Türk sinemasıdır. Arabesk müziği şarkıcılarının başrolleri aldığı bu filmlerde, şarkıların sözlerle ilettiği mesajı destekleyen bir dramatik örgü sunulmaktadır.

Zaman içerisinde yaşanan politik, ekonomik, sosyo-kültürel değişimler, müziğin içerisinde ve izleyici/dinleyici kitlesinde de farklılaşmalar yaratmıştır. Özellikle 1970'lerin sonlarında yaşanan siyasi ve ekonomik bunalım, iç ve dış göçün devam etmesi ve bu olgunun bir geçiş dönemine ait olmadığının anlaşılması, gerginliklerin sokaktaki insanca “kanlı” biçimde yaşanması gibi unsurlar, topluma ve tek tek bireylere, umutsuzluk, mutsuzluk, gelecek korkusu gibi psikolojik durumlarla yansımıştır. Bu dönemde “arabesk” deyimini, yalnızca müziği değil, gecekondularda yaşayan insanların yaşam biçimlerini ve zihniyetlerini de içermektedir. “Çok parçalı popüler kimlikleri ayırıp kentli “öteki” konumuna yerleştirerek onlara “kendince bir köşe” sağladı” (Özbek 1998 : 176-77). Gerçekten de artık arabesk, bir kimliğin belirleyici unsuru olmuştur.

1970'lerin sonlarından itibaren arabesk müzik daha popülerleşmiş, kitle iletişim araçlarının ve teknolojinin gelişmesiyle dinleyici kitlesini genişletmiş, bu arada dönüşüp çeşitlenmiştir. 1980'lerde siyasi yöneticilerin, gecekondu bölgesindeki oy potansiyelini farkedip buraya yönelmesi ve bu amaçla popülist politikalar izlenmesi arabeskin statüsü açısından önemli olmuştur. Anavatan Partisi'nin arabeskin önemini ve etkisini fark ederek, bu söylemden yararlanması, ayrıca Turgut Özal'ın da bu müzikten kişisel olarak hoşlanması, arabesk için dönüm noktası olmuştur denilebilir. Çünkü resmi müzik kurumlarında yasaklanmış ve

seçkinlerce küçük görülerek aşağılanmış arabesk kültür ve müzik, gerek Anavatan Partisi'nin seçim kampanyalarında kullanımıyla, gerekse iktidar parti yöneticilerinin kişisel tutum ve davranışlarıyla, bir anlamda onaylanmaktadır.

Bu tutum ve davranışların da etkisiyle, arabesk müzik dinleyici/izleyici kesimi, artık, utanmadan ve üzerinde seçkinlerin baskısını duyumsamadan bu müziği dinlediğini ortaya koymaya başlamıştır. Arabesk gecekondularından çıkıp, kentli orta ve egemen sınıfların bir bölümünü kapsayacak biçimde dinleyici/izleyici kitlesini genişletmiştir. Öyle ki, “1980 sonrası tüm ülkede dinlenen en yaygın müzik türü” haline gelmiştir (Özbek 1998 : 178).

Aşk teması, bu dönemde de, sözlerde hakim olmuştur, ancak, önceki dönemlerde görülen başkaldırı, keder, umutsuzluk biraz daha farklılaşmıştır. “Arabeskin reklam, üretim ve video kayıt alanlarında karlı yan sanayiler doğuran daha ticari bir tarz haline gelmesiyle birlikte, işlediği temalar da daha dünyevi ve somut bir yapıya büründü” (Özbek 1998 : 179).

Yeni adların da görülmeye başladığı arabesk müzikte, ses kayıt tekniklerinin ve teknolojinin gelişmesi arabesk içinde çeşitlilik sağlamıştır. Daha önce de değinilen elektropiyanonun ağırlıklı olarak kullanıldığı “taverna” türü, bu dönemin gözde türlerinden biridir. 1983 yılında yeni teknoloji ithali yasalarının kabul edilmesiyle, rağbet gören bu müzik için, yalnızca bir şarkıcı, synthesizer ve elektronik davula gereksinim duyulmasıyla oldukça ucuza gelmiştir (Özbek 1998 : 179). Dönemin gözde arabeskçileri, Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur ve Müslüm Gürses'tir. Ahmet Kaya ise kendisini “protest” şarkıcılar sınıfına sokmaktayken, medya tarafından müziğine “devrimci arabesk” denilmektedir. Toplumda arabeske olan bu talep, İbrahim Tatlıses gibi Türk Halk Müziği alanında çalışan kimi müzisyenlerin bu müziğe yönelmesi sonucunu da doğurmuştur.

Arabesk, 1990'lara dek toplumdaki ağırlığını korumuştur. Pek çok müzisyen arabesk kulvarında yer almıştır. Örneğin bir dönem, “Küçük...” olarak lanse edilen

şarkıcılar sıkça görülmüştür. “Küçük Emrah”, “Küçük Ceylan” gibi. 1990 sonrasında ise arabesk, yalnızca kendi kulvarında değil, pop kulvarında da etkili olmaktadır. Pop müzik içerisinde eriyen arabesk unsurlar nedeniyle, bugün dinleyici/izleyiciler yalnızca tek bir türe, örneğin arabeske bağlı olmayıp, benzer lezzetleri buldukları diğer müzikleri de dinlemektedirler. Pop müzik dinleme yoluyla da alımlanan arabesk kültür, özellikle gençler için statü açısından seçkinlerle uzlaşım anlamında etkili olmaktadır. Kimi arabesk müzisyenlerinin, gerçekte içerik anlamında pek bir şey fark etmeyeceği, ancak daha fazla talep yaratacağı düşüncesiyle “pop” tarzına yöneldikleri görülmektedir. Örneğin Küçük Emrah, artık “Emrah” olmuştur ve “pop” tarzı müzik yapmaktadır. Fantezi, özgün gibi türler de müziksel yapılanma açısından arabesk müzik unsurlarını ve tekniklerini de kullanmaktadır.

Halkın genel müzik beğenisinin ve alışkanlıklarının gözönünde bulundurulması, bu projenin temelinde durmaktadır. Özbek’in de belirttiği gibi, arabesk müziğin, Türkiye’nin seçkinci değil, aşağıdan yukarı doğru ortaya çıkan ilk büyük kitlesel kültürel biçimlenmesi olduğu söylenebilir (Özbek 1994 : 25).

2.3.3 1950 - 1970 Yılları Arasında Türkiye’de Popüler Müzik

1950’li yılların ikinci yarısı *rock’n roll* müziğinin Türkiye’ye girdiği yıllardır. 1955’te İstanbul’da Deniz Harp Okulu öğrencilerinden Durul Gence ve Erkan Gürsal tarafından “Deniz Harp Okulu Orkestası” adıyla kurulan orkestrayla, *rock’n roll*, Türkiye’de tanınmaya başlamıştır. Bu orkestra daha sonra, okul dışında “Somer Soyata ve Arkadaşları” adıyla tanınmıştır. Durul Gence bir süre sonra okuldan ayrılıp, Ankara’ya gelmiş, Ankara Koleji’nde *rock’n roll* yapan “Sweaters” adlı grupla bileşip, “Sextet SSS”i oluşturmuştur. Böylece *rock’n roll* müziği İstanbul ve Ankara’da tanınmaya başlamıştır. Bu dönem *rock’n roll* yapan diğer gruplar arasında “Jüpiter”, “Kuyruklu yıldızlar” sayılabilir. *Rock’n roll* yapan bu orkestralar, dinleyerek öğrendikleri bu şarkıları, ne ölçüde orijinaline yakın yani “yorumsuz” söylemişlerse, o ölçüde başarılı sayılmışlardır.

1960'lara gelmeden, özellikle radyo aracılığıyla, yabancı pop müziğinin yaygınlaşmaya başlamış olduğunu belirtmekte yarar vardır. Resmi kurumlarca “Hafif müzik” olarak adlandırılan bu müzik, Charles Aznavour, Pepino di Capri, Dalida, Neil Sedeka, Nat King Cole gibi seslerden duyurulmuştur.

1960'lı yıllarda pop müzik kulvarında iki eğilim dikkati çekmektedir. Bunlardan ilki, Türkiyeli müzisyenler tarafından, Batıdakilere benzer şarkıların bestelenmesi eğilimidir. Yerli bestelere, yabancı, genelde İngilizce, sözler yazılması yoluyla yapılan bu şarkılara ilk örnek, Erol Büyükburç'tan gelmiştir: “Little Lucy”⁵. Bu şarkı 1962 yılı sonunda, Ses Dergisi tarafından yılın en önemli parçası seçilmiştir. Türkiye'nin ilk rock'n roll starı olarak kabul edilen Büyükburç, 1961'de, kendi bestesi olan Little Lucy'yi grubuyla yorumlayarak taşplak yapmıştır (Meriç 1999 : 133). Büyükburç, rock'n roll starı Elvis Presley'e fiziki benzerliğini de abartıp kullanarak, “dönemin batılılaşmacı, modernleşmeci taleplerine cevap vererek gençlik arasında önemli bir dinleyici kesimini kapsayabilmiştir.” (Hasgül 1996a : 54). Büyükburç'un sonraki yıllarda yüzünü Anadolu'ya dönmesi, bir sonraki bölümde ele alınacaktır.

Pop müzikteki ikinci yönelim, Batı'ya ait popüler şarkıların ezgi ve müziksel yapısı korunarak Türkçe sözlerle söylenmesinden oluşan “aranjman” tarzıdır. Türkçe sözler kullanılarak, daha geniş bir dinleyici kitleye ulaşmak düşüncesinden doğan bu tarzın ilk hit parçası, İstanbul Radyosu diskjockeylerinden Fecri Ebcioğlu'nun “C'est écrit le ciel” adlı şarkıya Türkçe sözler yazarak oluşturduğu “Bak Bir Varmış Bir Yokmuş” olmuştur. Kendi şarkılarını, Türkiye'ye geldiklerinde, Türkçe sözlerle yorumlayan, Adamo, Juanito gibi yabancı şarkıcıların yanı sıra, yerli şarkıcılar da bu tarzı kullanmaya başlamışlardır. Selçuk Ural, Berkant, Ertan Anapa gibi şarkıcıların yanı sıra, bu dönemde ünlenen Ajda Pekkan ününü günümüze taşıyan şarkıcılardandır. Özellikle gençlerin ilgi gösterdikleri bu tarz hızla yaygınlaşmıştır. Radyolarda, “Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği” olarak adlandırılan aranjman türünde şarkılar, eğlenceye yönelik yanı sıra gece klüplerinde de kendine yer bulmuştur. Bu tarz,

“... gerek radyolardaki yoğunluğu ve plak endüstrisi açısından, gerekse söz yazarlığı (en önemli temsilcileri Fecri Ebcioğlu ve Sezen Cumhuri Önal’dır) star sanatçı ve aranjörlük konularının oluşması açısından bakıldığında, Türkiye’de “müzik piyasası”nın oluşmasının en önemli adımını oluşturmuştur.” (Hasgül 1996a : 56).

Bir başka gelişme, aranjmanlara benzeyen Türkçe sözlü şarkılar bestelenmesiyle ortaya çıkmıştır. Radyolarda “Türk Hafif Müziği” olarak adlandırılan bu türde, sözler biraz farklılaşmış, hatta kimi şairlerin şiirleri üzerine beste yapılmış, böylece şarkı sözü yazarlığı bir iş alanı haline getirilmiştir. 1960’ların sonlarından 1970’lere taşınan bu türde, Tanju Okan, Alpay, Ajda Pekkan, Erol Büyükburç gibi şarkıcılar, Şerif Yüzbaşıoğlu, İlham Gencer, Norayr Demirci gibi aranjörler, Bora Ayanoglu, Sezen Cumhuri Önal ve Fecri Ebcioğlu gibi söz yazarları, Ali Kocatepe, Selmi Andak gibi bestecilerden oluşan bir piyasa oluşmuştur. 1970’lerde yeni yeni adlar bu listeye eklenecektir.

1960’ların ilk yarısı, orkestra müziğinden grup müziğine yönelinen dönem olmuştur. “Mavi Işıklar”, “Yurdaer Doğulu 5” (daha sonra 6), “Beyaz Kelebekler” gibi gruplar çalışmalar yapmaktadırlar.

1960’ların ilk yarısında ortaya çıkıp etkin olacak bir tür de Anadolu pop/rock’tır. Bu konuya bir sonraki bölümde ayrıntılı olarak yer verilecektir. Bir önceki alt bölümde ele alınmış olan arabesk müziğin de 1960’larda ilk örneklerini vermeye başladığı unutulmamalıdır.

2.3.4 1970-1980 Yılları Arasında Türkiye’de Popüler Müzik

1970’li yıllarda Nükhet Duru, Nilüfer, Sezen Aksu, Erol Evgin, İlhan İrem gibi “Türk Hafif Müziği” türünde şarkı söyleyen yeni adlar görülmektedir. Nilüfer ilk plağını 1972’de yapmış, 1973’te “Dünya Dönüyor” ile ilk altın plağını almıştır. Sezen Aksu, Sezen Seley adıyla ilk plağı “Haydi Şansım”ı 1975’te yapmıştır, ancak

asıl ününü 1978’de yaptığı “Kaybolan Yıllar” ile sağlamıştır. Bu albümde yer alan aynı adlı şarkı, çeşitli kesimler tarafından farklı anlamlandırmalara uğramıştır. Aksu’nun tamamen aşk acısını konu alarak yaptığı bu çalışma, “kayıp kuşak” olarak nitelendirilen 68 kuşağının bir iç hesaplaşması olarak da anlamlandırılmış bu da şarkının “tutulmasında” etkili olmuştur. O dönemin bir başka adı da Hümeysra’dır ve özgün yorumlarıyla dikkati çekmiştir.

Erol Evgin, söz yazarı Çiğdem Talu ve besteci Melih Kibar’la yaptığı ortak çalışmalarla adından söz ettirmiştir. Bu çalışmalardan bazıları, “İşte Öyle Bir Şey”, “Bir de Bana Sor”, “Sevdan Olmasa”, “Etme Eyleme”, “İçimdeki Fırtına” olarak sayılabilir. Aynı yıllarda Füsün Önal, Yeliz, Yeşim Ayla Dikmen, Asu Maralman gibi adlar da pop müzik kulvarında yer almaktadırlar.

1970’lerde yaşanan siyasi ve toplumsal hareketler müziği de doğrudan etkilemiş, politik şarkılar ağırlıklı olarak yer almaya başlamıştır. Anadolu pop/rock müzik tarzı çalışmalar yapan kimi müzisyenler bu alana kaymışlardır; Cem Karaca bunlara bir örnektir. Bu alanda çalışmalar yapmış diğer müzisyenler arasında; Selda, Fikret Kızılok, Timur Selçuk, Melike Demirağ sayılabilir.

“Ali İzzet Özkan’dan Aşık Mahzuni’ye, Aşık İhsani’den Ruhi Su’ya uzanan geniş bir kültürün üzerine sağlam yapılarla inşa edilen bu tür, bir anda gelişir. Yılların “romantik” yorumcusu Timur Selçuk, 1977’de yaptığı tercümeyle politik şarkılardan oluşan albümünü şu sözlerle tanıtır: “Sesim tüm dünyada, Türkiye’de yaşayan ezilenlerin, zulümü çekenlerin sesi, Bir silgi çekip geçmişe, selam dedim işçime, köylüme, hasretime, yaratana, toprağa! Selam kitaba, bayrağa selam dedim. Sırampa geçtim....”” (Meriç 1999a: 139).

Selda gibi müzisyenlerin halka dönmek, inmek gerektiği düşüncesiyle Türk Halk Müziği üzerine yaptıkları yorumlar, o dönemin gözde çalgısının, halkın çalgısı olduğu düşünülen *bağlama* olarak belirlenmesi, hatta bir başka deyişle, yatakların

başucundan gitarların indirilip bağlamaların asılması ve bunun bir gereklilik olarak görülmesi, dönemin özellikleri olmuştur.

1970-80 arası dönem, Türkiye’de pek çok yönüyle tartışılmış, eleştirilmiş, yargılanmış bir dönemdir. Dönemin gençlik hareketleri, ilişkiler vb. nitelikler günümüzün bakış açısıyla, kitaplar, filmler vb. araçlar yoluyla, yerine göre özeleştirir kapsamında, otobiyografik unsurlar da taşıyarak gündeme çokça getirilmiştir. Ancak araştırmalarımız sonucunda elde ettiğimiz veriler, bize, dönem müziği konusunda sosyolojik ve müzikolojik bir çalışmanın yapılmadığını göstermiştir. Bu dönemin bilimsel bir çalışma yapmaya değecek bir karaktere sahip olduğu düşünülmektedir.

2.3.5 1980 - 2000 Yılları Arasında Türkiye’de Popüler Müzik

1980 yılı, Türkiye’nin siyasi, toplumsal, ekonomik, kültürel yaşantısında son derece önemli bir yerde durmaktadır. 12 Eylül 1980’de gerçekleştirilen askeri darbe sonrası değişimler yaşamın her alanında olduğu gibi müzik ortamında da farklılaşmalara yol açmıştır. 1983’de başlayan “Özal” iktidarı ise bu değişimlerin ibresini popülizme yöneltmiştir. Arabesk kültür ve müzikle Turgut Özal ve çevresinin ilişkisi daha önce ele alınmıştır.

‘80’lerin başlarında, Neco, Ajda Pekkan, Modern Folk Üçlüsü, Çetin Alp gibi müzisyenlerin boy gösterdiği Eurovision Şarkı Yarışmaları dışında, pop müzik alanında pek de canlılık görülmemektedir. 1980 ve sonrasında politik ortamından dolayı, önceki yıllarda politik müzik yapmış olan pek çok müzisyen yurt dışına gitmiştir. Cem Karaca, Melike Demirağ’ın da aralarında bulunduğu yurt dışına giden müzisyenler, 1990’larda, Özal’ın tohumlarını atıp yeşerttiği liberal, popülist politikanın, etkisiyle geri dönmüşlerdir.

‘80’lerin ilk yarısında pop müziğin yaşadığı durgun ortamın nedenlerinden biri, gelişen kaset sektörünün plak sektörüne ket vurmuş olmasıdır. Kaset yayınlamanın pahalıya mal olması ve korsan kasetçiliğin yoğun olması, müzisyenler ve yapımcılar

açısından kaset çıkarmayı güçleştirmiştir. 1986'da çıkan bandrol yasasıyla korsan kasetçiliğin önüne bir ölçüde geçilmiştir. Ancak ilerleyen teknolojiyle bugün aynı sorun, CD ve kitap piyasasında yaşanmaktadır. İlk bandrollü kaset, 1986 yılında Mazhar-Fuat-Özkan Üçlüsü tarafından çıkarılan "Vak The Rock" albümüdür.

Bu elverişsiz ortama karşın yine de bazı nitelikli çalışmalar yapılmış, satış rakamlarıyla da piyasayı az da olsa canlandırmıştır. 1980'lerin başında yayınlanan, Ergüder Yoldaş'ın bestelerinden oluşan Nur Yoldaş'ın "Sultan-ı Yegah"ı Mazhar-Fuat-Özkan Üçlüsü'nün "Ele Güne Karşı"sı, Fikret Kızılok'un "Zaman Zaman"ı gibi. Sultan-ı Yegah albümünde, Batı-Doğu ezgi ve çalgılarının birarada kullanılması dikkat çekicidir. Sezen Aksu 1983'de "Firuze", 1984'de "Sen Ağlama" ile arabesk müzik motiflerini popa taşımıştır. Kürdi makamındaki her iki parçada da, ud, keman, bateri gibi, hem geleneksel hem de Batı müziği kökenli çalgılar, Klasik Türk Müziği'ne yakın bir tavırla kullanılmıştır. Aynı yıllarda, önceki dönemde özellikle Türk Halk Müziği etkileriyle ya da direkt olarak türkü yorumlarıyla, politik kulvarda yer almış olan Zülfü Livaneli'nin, "Ada" albümü de iyi satış rakamlarına ulaşan albümlerdendir. Bu albümler, pop müzik ortamının yeniden canlanmasına destek olmuştur.

'80'li yıllarda, bu canlanmaya paralel olarak, bazı müzik grupları da ortaya çıkmıştır. Grup Gündoğarken, Yeni Türkü, Çağdaş Türkü, Mozaik, Ezginin Günlüğü gibi, kökleri '80 öncesine dayanan grupların yanısıra, Grup Yorum, Grup Ekin, Kızılırmak gibi daha politize olmuş grupların da ortaya çıkmaları, bir başka müzik pratiği oluşturmuştur.

".... kültürel alana müdahale kaygısı taşıyan, geleneksel olarak solun kültürel alandaki eğilimi itibariyle "entellektüel" olan, belli bir dinleyici kesimi oluşturmak gibi bir kaygıya sahip olan, bir yandan da çeşitli toplumsal muhalefet odaklarıyla dirsek teması içinde olan gruplardır (...)
Yaşadıkları toprakların geleneklerine tanıdık olan, onlara belli bir duyarlılık geliştirmeye bir yandan da evrensel müzikal birikimle ilişki

kurmaya çalışan, gerek enstruman olanakları gerekse teknik donanımları açısından belli bir birikime sahip gruplardı.” (‘80’lerde Grup Müziği Dosyası I 1998 : 207)

Zaman içerisinde Yeni Türkü müziğinde Yunan müziği etkilerine de yer vererek, Akdeniz havası taşıyan bir çizgiye sahip olmuş ve popülaritesini böylece artırmıştır. Ezginin Günlüğü biraz daha “elit” bir kesime, özellikle üniversite öğrencilerine hitap etmektedir. Türkü düzenlemelerine yer vermeleri, çalgılarda Batı ve Doğu renklerini birarada kullanmaları özellikleri arasındadır. Yeni gruplar içinde Batı popüler müziğine en yakın adlar Mozaik ve Bulutsuzluk Özlemi’dir. Özellikle protest ve rock tarzına yakın duran Bulutsuzluk Özlemi, Nejat Yavaşoğulları’nın kurduğu bir gruptur ve bugün de bu çizgisini korumaktadır. Mozaik grubu, pek çok müzik tarzını bir arada kullanmış, deneysel çalışmalara yer vermiştir. Grup Yorum ise keskin politik tavrıyla müzik dünyasında yerini almıştır.

‘80’lerde bir çeşitlilik de Yıldırım Gürses’in çalışmalarıyla Türkiye müzik ortamına girmiştir. TRT’den de destek alan Gürses “Çoksesli Türk Hafif Sanat Müziği” adı verilen bir çalışma yapmıştır. “Gerekçesi de Türk Sanat Müziği’nin yeterince popüler olmaması, tek sesli olması ve bütün bunlardan dolayı çağa ayak uyduramaması idi.” (Solmaz 1996 : 35). Geleneksel çalgılara Batı çalgılarının da eklenmesiyle oluşturulmaya çalışılan bu çokseslilik ancak “çoksazlılık” olabilmıştır. Oysa, Gürses’in hedeflediği müzik zaten 1980’lerin ilk yarısında Sezen Aksu’nun “Firuze”sinde ortaya çıkmıştır.

1990’lı yıllar, ‘80 sonrası iktidarların ettikleri liberal-kapitalist tohumların yeşerdiği ve meyvelerinin alınmaya başlandığı yıllardır. Tüketim kültürünün pohpohlanması, büyük kentlere göç etmiş olanların yerlileşip kentlileşemedikleri ama kenti kendilerine benzeştirip bu nedenle de eleştirilmeleri, medyanın yaşamın her alanında etkin rol oynamaya başlaması, modernizm-postmodernizm, küreselleşme tartışmalarının aydınları meşgul etmesi, Refah Partisi’nin iktidar olmasıyla toplumun, İslamcı Kimliğini yeni yüzlerini görmeye başlaması, sağ-sol-

İslamcı-milliyetçi tüm siyasi görüşlerin, çağa uyum sağlayıp küreselleşme gereğini liberalizm ortak paydası altında birleşerek dile getirip, hiçbir dönemde olmadığına benzeşmeleri, Amerikan tarzı yaşam değerlerinin ön plana çıkartılması, “köşedönme, yırtma” söylemlerinin günlük yaşamda hakim olması gibi değişimlerle yeni bir Türkiye panoraması çizmek olasıdır.

Can Kozanoğlu yaşanan-yaşatılan bu olguların kimlikler üzerine etkisini şöyle ifade etmektedir.

“Bundan birkaç yıl öncesine kadar “tanımlanabilen” her kesimin, her sosyal grubun belli davranış kalıplarından, belli estetik “değer”lerden ve tüketim biçimlerinden oluşan net kimlikleri vardı; her kimliğinde o dönemin değerlendirme şablonuna göre, kendi içinde iyi kötü bir tutarlılığı vardı. Oysa bugün, net ve tutarlı kimlik sahipleriyle karşılaşabilmek için iki koşul gerekiyor: Ya dar aydın gruplarının özel çabası, hatta inadı... Ya da en bağınaz grupların kapalılığı..... geri kalanların tamamı değilse de büyük bölümü, kimi daha derinden kimi daha üstten, pop çağı kültürünü yaşıyor.” (Kozanoğlu 1995: 127).

Kozanoğlu’nun bu düşüncelerini Türkiye günümüz müzik ortamına uyarlamanın yanlış olmayacağı düşünülmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi Türkiye’de popüler müzik türlerinde sınırları, çoğu kez net olarak çizmek olası değildir. Müziksel yapıların ve anlamlandırmaların içiçe geçtiği ve alıcı profillerinin de belirsizleştiği bir çeşitlilik söz konusudur. Ancak genel izlenim arabesk kültür ve müzik unsurlarının toplumda olduğu kadar hemen tüm popüler müzik türlerinden de hakim yapıyı oluşturuyor oldukları yolundadır. Arabesk ve pop türlerinin çeşitli biçimde bileşenlerinden oluşmuş varyasyonlar özgün, fantezi vb. adlarla tüketiciye sunulmaktadır.

Bir başka deyişle, Türkiye popüler müzik dünyasındaki iki ana kutbun, arabesk ve popun arasındaki farklar, arabesk lehine kapanmaya başlamıştır. İkisi de kent

kültürü olan bu iki müzik türünün, müziksel farklılıkları, pop'un Batı Pop Müziği unsurlarını baskın olarak kullanması, merkeze bu müziği oturtmasıdır. Pop, Türk Halk Müziği'ni Klasik Türk Müziği'ne oranla daha çok kullanmıştır. Türk Halk Müziği'ni arabeskin de kullanması, pop ile arabeskin bir ortak noktasıdır. 1990'lara dek kolayca belirlenebilecek bu ayrımlar, bugün, aynı rahatlıkla kabul edilememektedir. Pop arabeskleşmiş, arabesk poplaşmıştır. Her iki müzik de, yöresel özelliklere de yer vermekten kaçınmadan Türk Halk Müziği'ni, Klasik Türk Müziği'ni, Batı Pop ve Batı-dışı müziklerin unsurlarını kullanmaktadır (Erol 2000: 210-211). Bu yönüyle arabesk-pop müzik hem pop müziği alıcılarına seslenecek unsurları hem de arabesk müziği alıcılarına seslenecek unsurları kendinde toplamıştır. Böylece hem kent soyluların, hem de kente göç etmiş kırsal kesim insanların, arabesk dinledikleri için utandıkları dönemin tersine bu müziği dinlemekle övündükleri bir süreç yaşanmaktadır. Pop-arabesk müzik göç etmiş insanlar için kentli ve modern olmanın, kentsoylular içinse küresel dünyanın, sözde, kültürleri birleştirici unsurlarının, müzikte bir sentez olarak yansımalarının simgesidir.

Popüler müzikte 2000'lere doğru yaşanan bu durumun ilk adımları 1990'ların hemen başında atılmıştır. '80'lerin aranjör, stüdyo müzisyeni gibi teknik adamların birikimi, ithalatın serbest bırakılmasıyla müzik aletlerinde ve teknik donanımlarda gelişmiş teknolojiye kavuşulması, yayın tekeli elinde bulunduran TRT'nin yanısıra, başta TV kanalları, radyolar açılması, popüler müzikler açısından ciddi fırsatlar yaratmıştır. "Pop patlaması" olarak nitelendirilen bu süreçte pop müzik alanında, geçmişin tanınmış müzisyen yüzlerinin yanısıra pek çok yeni yüz piyasaya girmiştir. Bu yüzlerden çoğu zaman içinde kaybolup gitmekte ancak her gün yeni yüzler görülmeye devam etmektedir. Bu yüzler, tam da popüler kültür özelliklerine yaraşır bir biçimde, birbirinin benzeri ama farklıymış gibi yansıtılan imajlarıyla, tüketime yönelik, gününbirlik eserlerle, pop müzik piyasasını canlandırmışlardır. Eski müzisyenler, "yeni" adlara sahip çıkmakta, onları koruyup lanse etmektedirler. Bu yönüyle öne çıkan adlardan biri Sezen Aksu'dur.

1991 yılında piyasaya sürülen üç albüm ticari başarı kazanmaları açısından dikkat çekicidir: Sezen Aksu'nun "Git", Kayahan'ın "Yemin Ettim" ve Yonca Evcimik'in "Abone"si. Kayahan popun arabeskleşmesi konusunda ilk adımı, pop müzik sounduyla "Seni versinler ellere beni vursunlar" diyerek atmıştır. Hem arabesk dinleyicileri hem de pop dinleyicileri tarafından dinlenen ve sahip çıkılan Kayahan'ın bu niteliğini Solmaz şu nedenlere bağlamaktadır.

- "1) İyi insandı, Ağzından sevgi sözcüğünü düşürmüyordu.
 - 2) İyi müzisyendi; Yaylı çalgıları azaltmıştı, bağlama kullanmıyordu.
 - 3) Kentliydi; Bıyığı yoktu, asla "kiç" takılmıyordu. Üstelik elinde gitarı vardı ve sini başında değil, bar sandalyesinde oturuyordu.
 - 4) Yürekliydi; Yılandan korkmuyordu yalandan korktuğu kadar"
- (Solmaz 1996 : 39)

Yonca Evcimik ise Garo Mafyan ve Aysel Gürel işbirliğiyle "Abone" şarkısıyla başladığı şarkıcılığını, "Bandıra Bandıra Ye" diyerek sürdürmüş, reklamlar, medya vb. yollarla pohpohlanan cinselliğin, popüler müzikteki kanadının temsilcisi olmuştur.

İlerleyen yıllarda pek çok akım pop müziğe girmiş, piyasada, eğer tutulmuşsa örnekleri çoğaltılmış, tüketilmiştir. Bir dönem film müziklerinden etkilenip alıntılar yapılmıştır. "Arizona Dream" filmiyle başlayan bu akım, Goran Bregoviç'in düzenlediği Balkan ezgilerinin kullanılmasına kadar gitmiştir. Flamenko ezgileri de, pop şarkılarında kullanılmıştır. 1960-70'lerin eski Türk filmlerinin şarkıları, aynı yılların popüler olmuş şarkıları yeniden yorumlanarak, "nostalji" rüzgarı estirilmiştir. Bu rüzgar geçmişten birçok adın kendini anımsatması için fırsat yaratmış, eski şarkılar günün beğenilerine göre yeniden seslendirilmiştir. Milliyetçi duygular da kendilerine pop müzik kulvarında yer bulabilmiştir. Kenan Doğulu'nun pop sounduyla yorumladığı "Onuncu Yıl Marşı"yla, Ercan Saatçi ve Ufuk Yıldırım'ın "Ne Mutlu Türküm Diyene" şarkılarıyla bir yandan milli duygular tatmin edilirken

bir yandan da dans edilmiştir. Şarkıcılar arasında, Atatürk ve ay-yıldız rozetleri moda olmuş, Atatürkçü söylemler dillerden düşürülmemiştir.

‘90’ların bir başka gelişmesi de İslamcı kanatta gelişen yenilikçi hareketlerdir. İslamcılarının değişen kimlik görünüşleri, özellikle kentlerdeki İslamcı gençlerde görülmektedir. Bir yandan geleneksel İslamiyet’e ters düşen alışılmadık görünüşlerle toplumun diğer kesimleri şaşırtılmaya, bir yandan, İslamcı cemaatin kendi içindeki düşünsel ayrımlarla mücadele edilmeye başlanmıştır. Tesettür modası defileleri, İslamcı sermayenin ülke ekonomisindeki yükselen payı, sahillerdeki otellerde, bu kesime hitap edecek şekilde düzenlemeler yapılması, İslami medyanın etkinliği kimi çevreler için şaşırtıcı ve tehlike içeren işaretler olarak kabul edilmekteyken bir yandan da sistem ve modernlik karşısında uyum sağlama zorunluluğunun, bundan kaçılmayacağını göstergesi olmuştur. Değişimler müziğe de yansımıştır. Tartışmalara konu olmuş adıyla “Yeşil Pop” bugün, İslamcı çevrelerden çok, diğer kesimlerin bu müziğe verdikleri bir addır. Türkiye müzik ortamında raslanan her eğilim, İslamcı müzikler içinde yerini, ‘80 sonlarından itibaren almıştır. Aykut Kuşkaya tamamen Batı sounduyla, *kadın-erkek arasındaki aşka dair şarkıları* ve imajıyla, neredeyse islamcı kesimin Tarkan’ı durumundadır. İslamcı protest müziği yapanlara en çok beğenilen müzisyenlerden Ömer Karaoğlu, İslamcı-Türkü müzik yapanlara Hasan Sağındık, özellikle ilk çalışmalarıyla arabeske yakın duran Eşref Ziya Terzi, örnek olarak verilebilir.

Popüler müzik ortamındaki bir başka renk elektrobağlama kullanılarak “Sincanlı” Oğuz Yılmaz, Ankaralı Turgut gibi müzisyenlerce yapılan oyun havaları kasetleridir. Çingene tavrının hakim olduğu müziğiyle, sanatçı olup olmadığı pek çok tartışılmış Ciguli de ilginç yüzlerden biridir. Hint kökenli gırtlak kullanma tekniği, dansları, giyimi ile bir dönem medyayı oldukça meşgul etmiştir.

Bülent Ortaçgil, Fikret Kızılok, Erkan Oğur, Hakan Kurşun, Serdar Ataşer gibi müziğine kendi imzalarını atmış müzisyenler, bu pop kültürü içersinde farklı ve özgün tarzlarıyla dikkati çekmektedirler.

'90'ların müziği ele alınırken özellikle üzerinde durulması gereken iki müzisyen olduğu düşünülmektedir : Tarkan ve Sezen Aksu.

Tarkan, gerek müziği gerek sürekli değiştirdiği imajıyla bir pop müzik yıldızı durumundadır ve dünya çapında bu kulvarda elde ettiği ün ile, pekçokları için "Türkiye"nin medahar-ı iftiharı" olmuştur. Batı karşısındaki aşağılık kompleksimizi, ezikliğimizi, Tarkan aracılığıyla, "biz de varız" söylemleriyle giderme ,Tarkan'ı seven ya da sevmeyen herkesin ortak tarzı olmuştur. Müziğinde hem Klasik Türk Müziği hem de Batı Popüler Müziği teknik ve çalgılarını birarada kullanmaktadır. "Gül Döktüm Yollarına", "Oynama Şıkıdım Şıkıdım", "A acayipsin", "Asla vazgeçmem", gibi şarkılarında, dinleyiciler hem Batı'yı hem de Doğu'yu bulmaktadırlar. Tarkan, ay-yıldızlı kolye takma modasının öncülerinden olmasıyla milliyetçi, cinselliğini, her iki cinsin de ilgisini çekecek denli açık kullanacak kadar "uyanık", hem duygusal hem özgür, hem söyledikleri, yapıp ettikleriyle zaman zaman sansasyonel ama her zaman gündemde kalmayı bilen bir müzisyen olarak görülmektedir.

Sezen Aksu 1970'lerden günümüze dek Türkiye pop müzik ortamında yer almış, özellikle '80'lerden sonra popülerliğini artırmıştır. Müzik dünyasında yalnızca şarkılarıyla değil, genç müzisyenlere koruyuculuk yapmasıyla da tanınmaktadır. Aksu, 1978'de "Kaybolan Yıllar" ile yaptığı çıkışını, 1980'lerde Onno Tunç ile yaptığı çalışmalarıyla sağlamlaştırmıştır. Türkiye'deki popüler müzik eğilimlerini süreç içinde Aksu'nun müziğinde bulmak olasıdır. Bu yönüyle bir yandan nabza göre şerbet verip popüleritesini artırıp, karı garantilemiş, bir yandan da özellikle '90'larda piyasayı içten içe yönlendirmiştir. Bu savı örneklerle desteklemek olasıdır: Onno Tunç'la yaptığı "Sen Ağlama" (1984) arabeske yaklaşmış, "Sarışınım" (1988)'la başlayıp "Seni Yerler" (1997) ve "Erkekler" (1998) çizgisinde yaptığı şarkılarıyla kadının cinsel kimliğini o güne dek görülmemiş açıklıkta ve cesurca ortaya koymuş, "Işık Doğudan Yükselir" (1995) albümüyle tasavvufa yönelmiş, "Deli Kızın Türküsü" (1994) albümünde yer alan "Kalbim Ege'de Kaldı" sarkısıyla Türk-Yunan ilişkilerine gönderme yapıp Akdeniz müziği tarzını kullanmış, yine aynı albümde yer

alan “Masum Değiliz” şarkısıyla toplumsal içerikli iletiler vermiş, “Düğün ve Cenaze” (1998) albümünde çalıştığı Goran Bregoviç ve orkestrasıyla, Bregoviç’in Balkan ezgileriyle bezeli film müziklerini yorumlamış, tüm bunların yanında çalkantılı ve bir dönem üst üste yaşadığı ölüm acılarıyla dolu özel yaşamının duyarlılıklarını dile getirmekten kaçınmadan yaptığı pek çok şarkısıyla insanların iç dünyalarına seslenebilmiştir. Albümlerinde, yöneldikleri müziksel tarzlara göre, pop soundu içinde, Kürdi, Nikriz gibi geleneksel makamları ve ney, tef, zurna, kanun, ud, davul, darbuka, cümbüş gibi geleneksel çalgıları kullanması, özgün vokal sitilinde geleneksel tarzlara da yer vermesi, kimilerince müziğinin Doğu-Batı sentezini gerçekleştirdiğini düşündürmektedir.

1990’larda bir yenilik, Kürtçe, Lazca, Ermenice, caz, rock, özgün müzik yapan müzisyen ve grupların ortaya çıkmasıdır. “Türk Müziği” adlandırması yerini, kimi çevrelerde, “Anadolu Müziği”ne bırakmıştır. Böylece etnik farklılıklar bir yandan vurgulanmış, bir yandan da bu farklılıkların Anadolu kültür mozaığının bir rengi olduğu ortaya konmuştur. Dünyada ve Türkiye’deki birçok politik, sosyo-kültürel olgunun değişimi kaynaklı bu düşünce ve ürünlerin, bir başka çalışmaya kaynak olabileceği düşünülmektedir.

Önceki yıllarda sözleri Türkçeleştirilerek de icra edilen pek çok türkü, çeşitli tarzlarda düzenlemeler yapılarak piyasaya sürülmektedir. Pek çok yöreye ait türkülerin yeniden yorumlanması, ancak bu yorumlanışın çoğunlukla arabesk tarzında oluşu, türkü-arabesk denilebilecek bir yapı ortaya çıkarmıştır. İbrahim Tatlıses, Yavuz Bingöl, İsmail Türüt, Fatih Kısaparmak gibi müzisyenler bu alanda yoğun olarak çalışmaktadırlar. Bu tür müzik, Türk Halk Müziği formları içersinde, Batı çalgıları ve müziği tekniği de kullanılarak düzenlemeler yapmak yoluyla ortaya konmakta, icra sırasında ekol olarak yöresel ağızlarda kullanılmaktadır. Bu yöntem, aynı zamanda, yeni “türkü”lerin bestelenmesinde de kullanılmaktadır.

Türkiye’de özellikle ‘90 sonrasında rock müzik de, gençler arasında ilgi görmektedir. Özellikle İstanbul’da, Ankara ve İzmir gibi büyük kentlerde bar

ortamlarında yoğun olarak karşılaşılan rock, Türkçe rock müzik yapan müzisyenlerce konserler aracılığıyla da Anadolu'da tanıtılmaktadır. Teoman, Şebnem Ferah, Kargo, Athena gibi müzisyen ve gruplar rock müzik ortamında özellikle Türkçe söyleyerek yer almaktadırlar. Ancak, rock müziğinin, popüler müzik dünyasında yer edinebilmek için, soundların yumuşatıldığı ve pop müziğe yaklaştırıldığı da belirtilmektedir.

2.3.6 Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu ve Popüler Müzik

1928'de, 1934-1936 yılları arasında geleneksel müziklerin radyoda yasaklanmasından 1990'larda yayında devlet tekelinin kalkmasına kadar, özellikle popüler müzik pek çok müdahaleyle karşılaşmıştır. 1 Mayıs 1964'te yürürlüğe giren 359 sayılı yasa ile kurulan Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT) aracılığıyla yapılan bu müdahaleler çoğunlukla sansür biçimindedir. Oluşturulan denetleme kurullarıyla, seçkin, kaliteli, toplumun ahlaki değerlerini rencide etmeyecek, politik içeriğe sahip olmayan eserler seçilmiş ve yayınlanmıştır. Bu durum özellikle '80 öncesi, teknolojik olanaklar çerçevesinde dinleyici kitleye ulaşmanın zorlukları düşünüldüğünde, oldukça ciddi bir anlam kazanmaktadır. Örneğin TRT, 1968-1972 yılları arasında denetime gönderilen 2394 parçadan, 950'sini yayınlanabilir, 1444'ünü yayınlamaz parça olarak belirlemiştir (Kutluk 1997: 73).

1970'lerin başında TRT Müzik Denetleme Kurulu'nca ölçütlerinin neye göre konduğu pek de net olmayan kurallar çerçevesinde başta arabesk olmak üzere pek çok müzik türü ve sanatçısı "Yasaklı" olarak kabul edilmiştir: Dört tür müzik yayınlanabilir kabul edilmiştir: "Türk Halk Müziği", "Türk Sanat Müziği", "Klasik Batı Müziği" ve "Hafif Batı Müziği". TRT'nin, halkın beğenisini kazanmakta olan Türk Sanat Müziği'ni yayınlama politikası, Tekelioğlu'na göre şu şekilde sonuçlanmıştır:

"...TRT'ninse, gitgide popülerleşen Türk Sanat Müziği'ni çalması belki de kendi yöntemleriyle bu müziği "dondurma" isteğinin bir dışavurumu

olarak görülebilir. Öte yandan TRT'nin bu, günün koşullarına göre akılcı görünen Türk Sanat Müziği çalma taktiği, “zorunlu” Batı-Doğu sentezinden “kendiliğinden” Doğu-Batı sentezine dönüşümüne dolaylı olarak yol açmış, “Doğu” referansının toplumsal bellekte yeniden canlanmasına yardımcı olmuştur.” (Tekelioğlu 1995 : 170).

TRT'nin bu yayın politikası özellikle arabesk müziğin uzun süre yasaklı olması sonucunu doğurmuştur. 1980'lerin sonlarında toplumda yoğun talep görmesi nedeniyle, yılbaşında arabesk müzik sanatçısı Orhan Gencebay'ın televizyona çıkmasına izin verilmiştir. Sorun ve acıların arabesk tarzında dile getirilmesinin, toplumu karamsarlığa, umutsuzluğa, edilgenliğe ittiği düşünülmüş, ve “acısız” arabesk ile bu sorunun ortadan kaldırılabilceği sonucuna varılmıştır. Hakkı Bulut tarafından ilk örnekleri verilen “acısız” arabesk deneyi, başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Yılbaşı, bayram gibi günler dışında, TRT'de arabesk müziğe yer vermeme politikası bugün de sürmektedir. Ancak özel TV kanallarının ve radyoların açılması, bu alandaki boşluğu doldurmuştur.

TRT, Türk Halk Müziği'nin sistematik olarak toplanıp, sınıflanmasında en etkili kurum olmuştur.

“Ülkenin birçok yerinde yerel muhabirlere ve kayıt için gerekli ekipmana sahip olan TRT, özellikle konservatuar kökenli Muzaffer Sarısözen döneminde yüzlerce yöresel türküyü hem halk ozanlarının sesinden kayıt etti, hem de notasyona geçirdi. Buna ek olarak, toplanan türkülerin çalındığı ünlü “Yurttan Sesler” programı 1948'de radyoda yayınlanmaya başladı.” (Tekelioğlu 1995 : 168).

Ancak bu türküler, Türk Halk Müziği geleneğinde hiç olmamasına karşın, aynı ezgiyi çalan birçok saz eşliğinde, bir şef tarafından yönetilen koro tarafından söylenmektedir.

2.4 SONUÇ

Cumhuriyet'in Batı Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği sentezini yaparak, Türk Çoksesli Müziği yaratma ideali, resmi kurumlarca gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Türkiye popüler müzik ortamında arabesk gibi kimi popüler müzik türlerinde de benzer bir hedef gözetilmiştir. Ancak bu hedef, doğal olarak, Batı Sanat Müziği uygulamalarının hakim olduğu Türk Çoksesli Müziği alanında değil, popüler müzik çerçevesinde belirlenmiştir. Resmi bir kurum olan TRT'nin uygulamaları, bir yandan popüler müzik alanında çalışmalar yapmakta olan müzisyenleri sınırlamışken, diğer yandan da müdahale alanı bulamadığı türlerde göreceli bir özgürlük alanı yaratmıştır. Bu bağlamda örneğin arabesk müzik, TRT'nin baştan bu müziği reddiyle kendi içinde ve kendi olanaklarıyla özgün bir tarz olarak gelişme olanağı bulmuştur. Resmi kurum ve hükümetler, TRT'de sansür uygulamak dışında popüler müzik ortamına bir müdahalede bulunmamışlardır.

Popüler müzik, doğası gereği, alıcının ve/veya seslenilen kitlenin taleplerine karşılık vermek, uyarıları ciddiye almak ve toplumun nabzını tutmak zorundadır. Ancak günümüzde, çeşitli yöntemlerle, toplumun beğenileri ve talepleri kontrol altında tutulabilmekte, insanlar yönlendirilebilmektedir. Türkiye özelinde, arabesk, pop-arabesk, özgün müzik gibi türler tabana dayanmaktadır. Seçkinlerce hangi müzik türü yerleştirilmeye çalışılırsa çalışılsın tabandan gelen ses, söz konusu müzik türlerinden yana olmuştur. Türk Çoksesli Müziği yaratılabildiği ve bu müziğe, toplumca sahip çıkıldığını söylemek çok zorken, popüler müzik ortamındaki melezlikten ve bunu yaratmadaki başarıdan söz edilebilmektedir. TRT'nin koyduğu yayın yasağı dışında, ki bu yasak da '90'larda özel radyo ve TV'lerin kurulmasıyla aşılmıştır, bir müdahaleyle karşılaşmayan popüler müzikler, değişen toplum yapısı, insan profili, sosyo-ekonomik ve politik durumlar çerçevesinde "doğal" olarak bu yola evrilmiştir.

BÖLÜM 2'NİN NOTLARI

¹ 1980 sonrası Fransa'ya gitmiştir. Yaptığı caza "folkcaz" demektir. "Anatolie" (1986), "Takalar" (1989), "Jest" (1995), "Tell Me Trabizon" (1999) albümlerinden bazılarıdır.

² Bilim Sanat Kültür Kurumu.

³ İstanbul Festivali'nden caz bölümünün ayrılmasıyla, 1994'ten bu yana bağımsız olarak düzenlenmektedir.

⁴ 1895-1961

⁵ Bu parkı 1962 yılı sonunda Ses Dergisi tarafından yılın parçası seçilir.



BÖLÜM 3

ANADOLU POP/ROCK MÜZİĞİ TARİHİ

3.1 GİRİŞ

1960'ların başında ilk örnekleri verilen Anadolu pop/rock müziği, 1980'lerde kesintiye uğramış, ancak 1990'larda yeniden görülmeye başlanmıştır. Bu müziğin tarihinin ele alınacağı bu bölümde, öncelikle, adını oluşturan birimler ele alınacaktır: Anadolu/ pop/ rock. Bu yolla, bu müziği etkileyen müzik türleri ve bu etkilerin niteliği ortaya konulacaktır. Ancak "pop" konusuna "popüler müzik" bölümünde değinildiği için bu bölümde tekrar ele alınmayacaktır.

3.2 "ANADOLU", "ROCK"

3.2.1 "Anadolu"

"Anadolu" sözcüğüyle, ele alınacak materyaller coğrafi olarak sınırlandırılmış ve bu bölge içerisinde yer alan her müzik kültürünün kaynak olarak kabul edilebileceği ortaya konmuştur. Bu coğrafyaya ait tüm yerel müzikler, yani halk müzikleri, kullanılmış ve kullanılmaktadır.

Halk müzikleri yapı olarak anonim ve sınıfsal olmalarıyla, ticari olmamalarıyla, yöresel tavır göstermeleri ve her amaçlı kullanıma açık olmamalarıyla popüler müzikten ayrılmaktadır. Ancak kimi unsurlar kullanılarak, günümüz Türkiye popüler müziklerinde görüldüğü gibi, popüler hale getirilebilirler. Anadolu pop/rock müzik de halk müziklerini popüler kültür ürününe dönüştürmektedir.

Türk Halk Müziği iki kaynaktan beslenmektedir; aşıklar ve türkü yakıcılar. Bu halk sanatçıları, eski ezgileri de kullanıp, yeni sözlerle türkü üreterek yörenin yerleşik müzik geleneğinin kurallarını uygulamaktadırlar. Halk müziğinde din ve din dışı konular işlenmektedir: İlahiler, semahlar, nefesler gibi dini müzikler yanında, sevdâ konulu türküler, oyun havaları, kına havaları, kahramanlık, gelin-güvey türküleri, serhat türküleri, destanlar, koçaklamalar, ağıtlar, koşmalar, imece türküleri gibi din dışı konular (Tüfekçi 1983: 1483).

Türk Halk Müziği usul açısından ikiye ayrılmaktadır: Kırık havalar ve uzun havalar. Kırık havaların belli bir ritmi, usul ve ezgisi olmaktadır. Uzun havalar ise bölgelere göre farklı adlar alıp usul açısından serbesttirler. Örneğin; İç Anadolu uzun havaları “Bozlak”, Güneydoğu uzun havaları “Hoyrat”, Ege dolayları uzun havaları “Gurbet havası” olarak adlandırılır.

Türk Halk Müziği sözlü ve sözsüz oluşuna göre de ikiye ayrılmaktadır. Sözlü havalar; türkü, sözsüz havalar ise çalgısal oyun havalarıdır. Usullerine göre de türküler dört ana gruba ayrılmaktadır:

1. Basit usullü türküler: 2/4'lük, 3/8'lik, 4/4'lük.
2. Bileşik usullü türküler: 6/8'lik, 9/8'lik, 12/8'lik, 18/8'lik, 21/8'lik.
3. Aksak usullü türküler: 5/8'lik, 7/8'lik, 8/8'lik, 9/8'lik, 10/8'lik.

Halk müziğinde ezgiler makamsal olarak diziliş göstermektedir. “Makam” sözcüğü yerine, “ayak” sözcüğü kullanılmaktadır.

“Halk müziğinin modal yapısını ezgi dizisinin dışında (onunla birlikte) belirleyen başka etmenler de vardır. Başlangıç sesi; ortadaki güçlü (hakim) ses/sesler, bitiriş ve karar seslerinin oluşturduğu ezgi dizisiyle “ağır” ve “tavır” gibi çalıp söyleme özelliklerinin ortaklaşa belirlediği bu makamsal yapılara halk müziğinde “ayak” adı verilir.” (Utku 1983: 1491)

Halk algıları, mızraplı, üflemeli, yaylı ve vurmali olarak sınıflandırılmaktadır. Mızraplı algılar; bağlama ailesi ve tar, üflemeli algılar; zurna ailesi, mey ailesi, sipsi, tulum, klarinet gibi kamışlı algılar ile dilli düdük, dilsiz kaval, yaylı algılar; kabak kemane, rebap, kemençe, vurmali algılar; davul, dmbek, kaşıık, def, nara, zilli maşıa gibi sayılabilir.

Cumhuriyet döneminde, musiki inkılabı çerçevesinde belirlenen, Türk oksesli Müziği yaratmada kullanılacak kaynakların, Türk Halk Müziğinden alınacak olması dolayısıyla, halk müziğine oldukça ilgi gösterilmiştir. Kurumlar tarafından yapılan derleme gezileri dışıında, radyo yayınlarında da halk müziği icralarına yer verilmiştir. Aşıık Veysel, Aziz Şenses, Malatyalı Necati gibi mahalli sanatçılar yerel havalarını radyoda icra etmişlerdir. Ayrıca 1948 yılında kurulan “Yurttan Sesler Korosu “ da halk müziği konusunda ciddi çalışmalar yapmıştır.

3.2.2 “Rock”

Rock müzik, İkinci Dünya Savaşı’nın getirdiği yıkımla, özellikle genç kesimin duyduğu bir tepkinin ifadesi olarak anlamlandırılmaktadır. ABD ve İngiltere’de, savaş sonrası işsizlik, gelecek kaygısı, ekonomik krizler, teknolojinin karşıısında bireyin yabancılaşması, huzursuzluk gibi nedenlerle, genç kesim, sisteme ve geleneğe tepki duymuştur.

Savaş sonrası, zencilerin müziği blues, ABD’nin büyük kentlerinde yaygınlaşmaya başlamış, ‘50’li yılların başlarında hızlanan ritmiyle ‘rhythm&blues’ adını ve biçimini almıştır. 1955’ten itibaren de beyazlar tarafından ‘rock’n roll’ adıyla yorumlanmaya başlamıştır. Elvis Presley, Bill Haley, Chuck Berry nl rock müzisyenleri arasındadırlar.

1960’larda Animals, Beatles, Rolling Stones, The Who gibi gruplar gençler tarafından büyük ilgi görmüşlerdir. Aileler ise rock müziği ve felsefesine, söz konusu müziği isteyenlerin yaşam biçimleri, uyururucuyla olan ilişkileri, hippie

felsefesini desteklemeleri, Vietnam savaşına karşı oluşları gibi nedenlerle sıcak bakmamışlardır. Aynı yıllarda rock müzik protest bir kimlik de kazanmıştır. Özellikle 1968'deki tüm dünyayı etkileyen gençlik olaylarında oldukça etkili olmuştur.

1970'lerde ise bu müzik türü etkisini yitirmeye başlamıştır. Parçalarda iyimserliğin, umudun yerini karamsarlığa bıraktığı gözlemlenmektedir. Bu müzik kültür endüstrisinin ve popüler kültürün etkin hale gelmesiyle sisteme ödün vermek zorunda kalmıştır.

Rock soundu elektro gitar ağırlıklıdır. Fender markasıyla 1950 yılından önce *Broadcaster* (sonradan *Telecaster*) adı ile elektrikli gitar, 1951'de de *The Fender Precision Bass* adıyla elektrikli bas gitar piyasaya sürülmüştür.

Çalış tekniklerinin gelişmesi sonucunda 1950'lerin sonunda elektro gitar "lead gitar" olarak, yani ön planda solo çalgı olarak kullanılmaya başlanmıştır. 1960'ların başlarında, lead gitar, bas gitar, davul, ritim gitar ve bazen de klavye ve saksafondan oluşan gruplar soundlarını 1960-70 arası oldukça sertleştirmişlerdir. Ancak günümüzde bu tür bir genelleme yapılamamaktadır. Ticari kaygılarla oldukça yumuşamış bir rock soundu da karşımıza örnek olarak çıkabilmektedir. Rock müziğin özellikle protestleştiği yıllar olan 1960'lar aynı zamanda Anadolu pop/rock müziğinin de ilk örneklerini vermeye başladığı yıllardır.

3.3 ANADOLU POP/ROCK MÜZİĞİNİN ORTAYA ÇIKIŞI VE TARİHSEL GELİŞİMİ

1960'lı yıllar özellikle gençlik hareketleri açısından dikkat çekicidir. Türkiye'de toplum giderek politize olmuştur. Bireyden çok topluma yönelinmiş, toplumun nasıl bir yerde durduğu ve durması gerektiği gibi konular sorgulanmış, tartışılmıştır. 1960 sonlarında, sanayileşme, göç ve buna bağlı olarak kentlerde işçi ve köylü hareketlerinin yükselişi gibi ekonomik ve toplumsal değişimler nedeniyle

Anadolu kökenli kırsal kesimin kültürü, kent kültürünü etkilemiştir. Bu etki kendini sanatta ve edebiyatta “köycülük” akımıyla göstermiş, Mahmut Makal, Fakir Baykurt gibi yazarlar bu akımın etkisiyle eser vermişlerdir. 1970’lere uzanan süreçte bu durum kendini toplumda daha da belirgin olarak göstermiştir. Genç, üniversiteli kesim bu tartışmalara öncülük etmiştir. Bu gençler arasında anti-emperyalist, ulusalcı yönelimler hakimdir. Batı gençliğiyle paralel bir zaman diliminde, var olan toplumsal düzene karşı başkaldırı hareketlerine girişilmiştir. Ancak Batı’da gençlik hareketleri yalnızca “gençliğin” varoluşsal sorunlarıyla ilgili olarak “kültürel” bir temele dayanmaktayken, Türkiye’deki hareketler “toplumun” varoluşsal sorunlarıyla ilgili olarak “politik” bir temele dayanmıştır (Coşkun 1994: 45). Karakteri, nedenleri ve sonuçları itibarıyla birbirinden ayrılabilen Batı’daki ve Türkiye’deki gençlik hareketleri, her iki coğrafyada da müzikte kendilerini ifade etme konusunda birleşmişlerdir.

1960’lı yılların başında dünya rock müziğinde görülmekte olan Doğu, özellikle de Hint müziğine yönelim, ‘60’ların sonlarında gençler arasında ilgi gören hippie felsefesiyle artmıştır. ‘60’ların başında Beatles’ın “Norwegian Wood” adlı 45’liğinde sonra da “ Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band” albümünde sitar kullanması, ABD’de Bob Dylan’ın müziğinde kurduğu protest çizgide kendi halk müziği geleneğine yer vermesi, bir başlangıç olarak kabul edilmektedir. ‘60’ların sonlarında hippie felsefesinin taşıdığı pek çok özelliğin yanı sıra, Doğu ve özellikle Hint kültürüne, mistisizme yönelmeleri müzikte de kendini göstermiştir. Aynı yıllarda Batı’da Pink Floyd, The Doors, Janis Joplin gibi şarkıcı ve gruplar, yalnızca müzikleriyle değil, yaşam biçimleri, giyim kuşamları, davranışlarıyla da gençleri etkilemişlerdir. Şarkılarındaki protesto, bir insan tipine dönüşmüştür ve uzun saçlar bu tipin başlıca özelliğidir (Coşkun 1994: 45).

Bu yıllarda Türkiye’de politize olmuş bir halk müziğiyle karşılaşmaktadır. Aşık Mahzuni, Aşık İhsani gibi yöresel sanatçıların yanı sıra, Ankara Devlet Konservatuarı’nda opera-şan eğitimi almış ve Ankara Devlet Opera ve Balesi’nde bir dönem solist sanatçı olarak çalışmış Ruhi Su gibi bir müzisyence aşıklık geleneği

politize olmuş haliyle yeniden canlandırılmıştır. Geleneksel halk müziği çalgılarından bağlamanın eşliğinde seslendirilmiş türküler aracılığıyla toplumsal mesajlar iletilmiştir. Bu mesajlar en çok politize olmuş öğrenci ve işçi çevrelerince alımlanmıştır.

1960'ların başlarında ilk örneklerini vermiş olan Anadolu pop/rock müziğinin bu akımlardan direkt olarak etkilendiğini söylemek mümkün olmasa da varolan müzik ortamında, yerel kültürle ve Türkiye özelinde türkülerle yönelimin, Anadolu pop/rock müziği düşüncesinin ortaya çıkması konusunda çağrışımlara yol açabileceği de düşünülmektedir.

“Her ne kadar sol gençlik grupları tarafından batı müziği etkisi emperyalizm olarak değerlendirilmiş olsa da bu ulusalcı akım ve kırsal kültüre yöneliş, pop sanatçıları da etkilemiş ve müziksel yönelimlerini belirlemiştir.” (Hasgöl 1996a: 58).

Bu doğrultuda kent gençliği ve özellikle de müzisyenlerin hem Batı müziğine olan ilgileri hem de '60'lar Türkiye ortamının genel yönelimi olan Anadolu kültürü ve müziğine yönelmeleri, Anadolu pop/rock müziğinin ortaya çıkış nedenleri arasında sayılmaktadır. Bir başka etken de o yıllarda oldukça sık organize edilen Anadolu turneleridir. Bu turneler aracılığıyla kimi müzisyenler hem Anadolu kültürü ve müziğini yerinde görüp ilgi duymuşlar, hem de her gittikleri yerde izleyici/dinleyici kitleye müziklerini dinletebilmek ve ticari başarı sağlamak amacıyla materyal toplamışlardır. Örneğin Erol Büyükburç turnelerinde, gittiği yerin müziklerini de düzenleyerek, İngilizce repertuarının yanısıra sunmuştur. Büyükburç'un, bu yönüyle, Anadolu pop/rock tarzı müziğin ilk örneklerini verdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. “Kızılıklar oldu mu”, “Köylü Kızı”, “Zeynebim” gibi türkülerini konserlerinde seslendiren Büyükburç, bunları sonraki yıllarda yayınlamıştır.

Büyükburç'un yanısıra Şanar Yurdatapan, Doruk Onatkut, Şevket Uğurluer gibi müzisyenler de bu türün ilk örneklerini vermişlerdir. Yurdatapan ve Onatkut,

1962 yılında ça-ça ritmiyle “Kara Tren” türküsünü düzenlemişlerdir. Bu türkü Alpay, Tülay German gibi şarkıcılarca da seslendirilmiştir. İlk Anadolu pop örneklerinden biri, 1964 yılında Doruk Onatkut tarafından düzenlenerek Tülay German tarafından seslendirilen “Burçak Tarlası” türküsüdür. Caz tarzında yeniden düzenlenen bu türkü oldukça beğeni toplamıştır. “Burçak Tarlası” Balkan Melodileri Festivali’ne katılarak ödül almıştır. Solist olarak Tülay German’ın yanısıra Erol Büyükburç, Tanju Okan, ve piyanoda Selim Özer, basda Alper Feyman, gitarda Yurdaer Doğulu, saksafon ve flütte Erol Erginer, davulda Vasfi Uçaroğlu’ndan kurulu “Milli Orkestra” yarışmaya katılmıştır. Bu yarışmada aldığı ödülün getirdiği ulusal övünç de şarkının ilgi görmesinde etkili olmuştur. Burçak Tarlası, Anadolu pop/rock’ın ilk hiti olarak görülmektedir.

“Türkü” düşüncesini ilk ortaya atanlardan biri Erdem Buri’dir. Buri orkestrasıyla caz müziği icra edip ve İstanbul radyosunda caz discjockeyliği yapmış, Türkiye’ye gelen pek çok ünlü müzisyenle yaptığı söyleşilerle de müzik ortamında saygın bir yere sahip olmuştur. Anadolu pop/rock tarzı müziğin ortaya çıkış sürecinde ise, aslında bir caz şarkıcısı olarak başarılı bir kariyere sahip olan Tülay German’a yol göstericilik yaparak etkili olduğu düşünülmektedir. German anılarını yazdığı “Düşmemiş Bir Uçağın Kara Kutusu” adlı kitabında, Buri’nin 1962 yılındaki düşüncelerini onun ağzından şöyle aktarmaktadır:

“... Yıllardır düşündüğüm ve hiç bir şarkıcıya kabul ettiremediğim önerime geleyim. Sen, Amerikalı zenci değilsin. Bırak cazı onlar söylesin. Türksün. Neden kendi müziğini kendi dilinde söylemeyesin? (...)

Bir: Söylemek istediğin, sevdiğin yabancı dildeki şarkıları Türkçe sözlerle söyleyeceksin.

İki: Türk Halk Müziği’nden seçeceğimiz parçalara parçanın melodik ve ritmik yapısını bozmadan çoksesli olarak düzenlemeler yapılacak; sen de bu parçaları batı enstrümanları eşliğinde söyleyeceksin.

Üç: Kendi müziğimizden hareket ederek yeni besteler yapılacak ve bu besteleri de, tabii yine Türkçe sözlerle söyleyeceksin. Sözler Melih Cevdet'in, Oktay Rıfat'ın şiirleri de olacak belki." (German 2001: 86-87).

German'ın Buri aracılığıyla Ruhi Su'dan ders almaya başlaması, Aşık Ali İzzet gibi ozanlarla yakın ilişkiler kurması, bu alandaki kültürünü arttırmıştır. Bu çalışmalarını plak haline de getirmiştir. İlk plak "Burçak Tarlası/ Mecnunum Leylamı Gördüm" Aykut Sporel'in kurduğu Ezgi Plak tarafından 45'lik olarak yayınlanmıştır. Bu çalışma hem German'ın hem de Ezgi Plak'ın ilk ürünüdür. Daha sonra "Kızılıklar oldu mu/Yarının Şarkısı" yayınlanmıştır. Bu çalışmalarla German ünlenmiş ve "türkü" ağırlıklı repertuarıyla gazinolarda en çok aranan şarkıcılardan biri olmuştur. Ancak yeni tarzı ve repertuarıyla kendisini kabul ettirmesi kolay olmamıştır. 1962'de Burçak Tarlası'nın kazandığı başarıdan önce, Ankara'da Barikan Otel'de yaptığı programlar sırasında geçen bir olayı German şöyle aktarmıştır:

"En öndeki masalardan birinde oturan yeni zengin görünüşlü, kraldan çok kralcı bir çift: "Biz sizden İngilizce parçalar dinlemeye geldik" diye bağıldılar. (...) Orkestrayı durdurdum, mikrofonu elime alıp, masalarına doğru yürüdüm:

"Aksanınızdan anladığıma göre Adanalısınız galiba".

Adam, evet anlamında başını salladı.

"Bense Amerikan okulu bitirmiş bir İstanbulluyum. Ortada bir gariplik var. Ben sizlerin türkülerinizi söylemek istiyorum, sizse Amerikan parçaları istiyorsunuz!" Salondakilere bakarak "biraz tuhaf değil mi, ne dersiniz?" diye sordum.

Alkışların sonu gelmedi. Bütün bir hafta da Barikan dolu doldu taşı. Mikrofondada seyirciyle kavga eden Tülay German'ı görmek için mi, yoksa türkü dinlemek için mi? Bilemeyeceğim." (German 2001: 91).

German ve Buri 1966'da Paris'e gitmişlerdir. German türkü yorumlarındaki başarısını orada da sürdürmüş, Avrupa ve ABD'de pek çok albüm doldurmuş, ödül almış, festivallere katılmış ve sahneye çıkmıştır. 1987'de Hollanda'da verdiği bir konserle sahneye veda etmiş, 1993 yılında Buri'nin ölümünden bir süre sonra Türkiye'ye dönmüştür.

Anadolu pop/rock tarzının hem nitelik hem de nicelik yönünden gelişmesinde, 1965 yılında Hürriyet Gazetesi tarafından düzenlenmeye başlayan "Altın Mikrofon Armağanı Yarışması"nın katkısı büyüktür. 1965'te yarışmaya 64 orkestra ve 14 tek saz eşliğinde solist olmak üzere 78 başvuru olmuştur. Yarışma ilanı şöyledir:

"Yarışmanın konusu: Batı Müziği anlayışı, tekniği ve aletleriyle düzenlenmiş Türk Müziği'dir. Yarışmacılar her hangi bir Türk Müziği parçasını Batı Müziği anlayışıyla düzenleyecek, yine Batı Müziği aletleriyle çalacak veya söyleyeceklerdir.

78 müsabık ilk olarak 5 Ocak Salı günü saat 10'dan itibaren Beyoğlu, İstiklal Caddesi'nde 'Yeni Tiyatro'da ön jürinin karşısına çıkacaktır.

Jüri bütün müsabıkları dinleyecek ve bunlar arasında en yüksek puanı alacak 10 müsabık finale kalacaktır.

Finalistler Ankara, İzmir, Adana ve son olarak da İstanbul'da bir salonda, halkın karşısına çıkıp, yarışacaklardır.

Dört şehirde toplanan oylar tasnif edilecek, neticede halkın seçtiği; yarışma birincisi, ikincisi, üçüncüsü belli olacak ve Hürriyet'in ortaya koyduğu aşağıdaki ödülleri alacaklardır:

1 İNCİ ALTIN MİKROFON VE 10000 LİRA, 2 İNCİ 5000 LİRA 3 ÜNCÜ 2500 LİRA

Eğer derece alanlar bir orkestra ise, elemanlarına birer madalya verilecektir. Ayrıca Hürriyet birinci, ikinci ve üçüncü gelen parçaları plağa alacak ve bu plakların gelirini tamamen kendilerine bırakacaktır" (Hürriyet 1 Ocak 1965).

Yarışmaya katılanların tam listesi EK 1’de verilmiştir. 119 kişilik jüride hiç bir Hürriyet çalışanı yoktur:

“İstanbul’daki lise ve ortaokulların müzik öğretmenlerinden, Türk ve Batı müziğinde taassubu bulunmayan müzik alemimizin belli başlı isimlerinden, radyo talebe cemiyetleri ve müzik kulupleri temsilcilerinden kuruludur. Ayrıca jüriye halkın temsilcisi olarak da müzikle yakın alakası bulunan kimseler de alınmıştır” (Hürriyet 1 Ocak 1965).

Cüneyt Sermet’ten Cenan Akın’a, Faruk Yener’den Mehmet Ali Birand’a, Münir Nurettin Selçuk’dan Nadir Nadi’ye, Erden Buri’den Ekrem Zeki Ün’e, Halil Bedii Yönetken’e pek çok kesimden insanın biraraya getirildiği jürinin tam listesi EK 2’de görölebilir.

Yarışmaya 78 başvuru olmasına karşın 45 yarışmacı, 119 jüri üyesinin ise 80’i katılmıştır. 10 yarışmacı finale kalmıştır:

1. Cahit Oben “Halimem”
2. Ferdi Özbeğen “Sandığımı Açamadım”
3. Grup Sonya Dolares “Gemiciler”
4. İlham Gencer “Zamane Kızları”
5. Kanat Gür “Karadır Kaşların Ferman Yazdırır”
6. Mavi Işıklar “Helvacı Helva”
7. Metin Alkanlı “Gül Dalında Öten Bülbulün Olsam”
8. Selçuk Alagöz “Kemerimin Naftaları”
9. Siluetler “Kaşık Havası”
10. Yıldırım Gürses “Gençliğe Veda”

8 Ocak 1965 tarihli Hürriyet gazetesinde yeralan “Neticede yarışmacılar, tek sesli Türk müziğinin çok sesli Batı müziğine yönelebileceğini göstererek, kendine has bir karakteri bulunan bir hazineye sahip olduğumuzu ispat ettiler” ifadesi çoksesli-teksesli tartışmalarına değinmesi bakımından önem taşımaktadır.

Yarışmacılar İstanbul Teknik Üniversitesi'nden yayın yapmakta olan ve ikibin alıcıyla yirmibin İstanbullu'ya ulaşan televizyonda programa çıkıp şarkı söylemişlerdir. 25 Ocak'ta Ankara'da, 26 Ocak'ta Adana'da, 27 Ocak'ta İzmir ve sonra da İstanbul'da biletli konserler vermişlerdir. Konser çıkışlarında halk girişte dağıtılan oy pusulalarına en beğendiği parçayı yazarak oy sandığına atmıştır.

24 Şubat 1965 tarihli Hürriyet gazetesinde 1985 oyla Yıldırım Gürses'in birinci, 1407 oyla Mavi Işıklar'ın ikinci, 1188 oyla Silüetler'in üçüncü olduğu ilan edilmiştir. Yıldırım Gürses'in keman, çello, tenor saksafon, alto flüt, korno, kontrabas, timpani, banjo, vibrafon, trombon ve piyanodan oluşan 24 kişilik bir orkestrası, Mavi Işıklar'ın piyano, solo gitar, bas gitar, bateriden oluşan, Nevzat Toksoy solistliğinde 5 kişilik orkestrası, Silüetler'in ritim gitar, bateri, bas gitar gibi çalgılardan oluşan orkestrası ödül almıştır.

1966'da yarışma Nisan ayında yapılmıştır. Yarışma şartnamesine, yalnızca "yeni" yapılmış düzenlemelerle değil, belirlenen tarzda "bestelerle" de katılınabileceği maddesi eklenmiştir. Bir başka ek de Batı Müziği ritimli düzenlemeler yapılması koşuludur. Erdem Buri, Erol Büyükburç, Nedim Otyam, Zeki Müren, Yalçın Tura, Yusuf Nalkesen gibi adlar jüride yer almışlardır. 55 orkestra katılmış, 46 jüri üyesi tarafından 7 finalist belirlenmiştir:

1. Ali Atasagun Dörtlüsü "Yarım"
2. Cahit Oben "Hergün Kavga Var"
3. Kent Yedilisi "Kara Kaşlı Haticem"
4. Mavi Işıklar "Çayır Çimen Geze Geze"
5. Selçuk Alagöz "Bahçeye Geldi Bahar"
6. Silüetler "Lorke Lorke"
7. Türkiye Petrolleri Anonim Ortaklığı Batman Orkestrası "Kaleden Top Atarlar"

Türkiye Petrolleri Anonim Ortaklığı Batman Orkestrası (T.P.A.O.B.O.), Batman'dan katılan bir orkestra olup tamamen amatör müzisyenlerden oluşması ve bu yarışmada dereceye girmesi bakımından önem taşımaktadır.

Gruplar Bursa, Eskişehir, Ankara, Samsun, Konya, Adana, İzmir ve İstanbul'da halk karşısına çıkmışlardır. 11 Mayıs'ta İstanbul'da yapılan final sonucu Silüetler birinci, Mavi Işıklar ikinci, Selçuk Alagöz üçüncü olmuştur. Final İTÜ TV'den naklen yayınlanmıştır.

1967'de şartnamede daha önce birinci, ikinci ve üçüncü olan orkestraların yarışmaya katılamayacağı, başka bir adla başvuramayacağı ancak bir topluluktan iki-üç kişinin başka bir adla çalışan bir diğer toplulukta çalabileceği belirtilmiştir. 111 orkestranın başvurduğu yarışmanın ilk elemesi 21 Şubat'ta yapılmıştır. 50 kişilik jüri içerisinde Avni Anıl, Aykut Sporel, Ferdi Statzer, Mesut Aytunca sayılabilir. 111 orkestradan 64'ü, 50 kişilik jüriden 37'si yarışmaya katılmıştır. Haramiler, Mavi Çocuklar, Cem Karaca ve Apaşlar, T.P.A.O. Batman Orkestrası, Yabancılar ve Rana Alagöz'ün finale kaldığı elemelerden sonra, Adapazarı, Ankara, Kayseri, Adana, Mersin, Antalya, Denizli, İzmir, Balıkesir ve İstanbul'da konserler verilmiştir. Sonuçta Mavi Çocuklar "Develi Daylar" ile birinci, Cem Karaca ve Apaşlar "Emrah" ile ikinci, Rana Alagöz Orkestrası "Konya Kabağı" ile üçüncü, Haramiler "Çamlıca Yolunda" ile dördüncü, T.P.A.O. Batman Orkestrası "Kara Toprak" ile beşinci olmuştur.

Haramiler'de solo gitarda Koray Oktay, orgda Uğur Dikmen, bas gitarda Oğuz Durukan, bateride Asım Ekren, tenor saksafonda Çetin Yorulmaz; Mavi Çocuklar'da orgda Galip Mutlu, şantör Burç Minas, bas gitarda Haluk Hancı, solo gitarda Adnan Yeğinsoy, bateride Erdinç Kutlu, şantör Marten Yorgun; Apaşlar'da bas gitarda Ahmet Tuzcuoğlu, gitarda Yalçınkaya Tümay, solo gitarda Mehmet Soyarslan, bateride Timur Fildişi; Rana Alagöz Orkestrası'nda ritim gitarda Cahit Berkay, orgda Ali Alagöz, solo gitar ve flütte Selçuk Alagöz, bas gitarda Hasan Sel, bateride Engin Yörükoğlu yer almaktadır.

1968'de yarışma Nisan'da düzenlenmiş, elemeler sonucu 5 finalist kalmıştır:

1. Erkin Koray Dörtlüsü "Çiçek Dağı"
2. Haramiler "Arpa Buğday Taneler"
3. Moğollar "İlgaz"
4. Sis Beşlisi ve Turgut Oksay "İğdır'ın Al Alması"
5. T.P.A.O. Batman Orkestrası "Meşelidir Enginde Dağlar Meşeli"

Erkin Koray Dörtlüsü Tuncer Dürüm, Ziya Bakanay, Sedat Avcı'dan; Haramiler Uğur Dikmen, Koray Oktay, Oğuz Durukan, Çetin Yorulmaz ve Asım Ekren'den; Moğollar Murat Ses, Cahit Berkay, Engin Yörükoğlu, Aziz Ahmet ve Hasan Sel'den; Sis Beşlisi Turgut Oksay, Göktürk Alpanlı, Erdal Peşkiroğlu, Metin Cengiz ve Teoman Yorat'tan; T.P.A.O. Batman Orkestrası ise Ünal Üstol, Çetin Oral, Ünal Yiğitbaş, İlhan Telli ve Semih Özmert'ten oluşmaktadır.

Ankara, Adana, Urfa, Diyarbakır, Elazığ, Malatya, Gaziantep, Antalya, Afyon, İzmir, Çanakkale, Edirne ve İstanbul'da verilen konserler sonucunda Batman Orkestrası birinci, Haramiler ikinci, Moğollar üçüncü, Erkin Koray Dörtlüsü dördüncü, Sis Beşlisi ve Turgut Oksay beşinci olmuşlardır. Toplam olarak İstanbul'da yedi, diğer illerde onbeş konser verilmiştir.

1968'den sonra 1972 ve '79'da Günaydın gazetesi tarafından düzenlenmiş, 1972'de Edip Akbayram, 1979'da Ünal Büyükgönenç yarışmanın birincileri olmuşlardır. Yarışmanın önemi, bugünün müzik ortamında da etkin olarak çalışan pek çok müzisyenin profesyonel müzik yaşamına girmesini sağlamasıdır. Yarışmaya katılacak eserlerin özgün olması koşulu, yaratıcılık ve üretkenlik açısından çeşitlilik gösteren pek çok yeni düzenleme ve beste doğurmuştur. Hasgöl, yarışmanın ilgi görmesinin bir nedeni olarak da "ün yapma" ve "piyasa" olgularını göstermektedir:

"Yarışma, müziksel üretimde bir çeşitliliğin doğmasında etken olurken, diğer yandan sanatçıların yönelimlerini de etkiliyor ve "başarılı olacak",

“tutulacak” parçalar üretmelerine yol açıyor, ayrıca dinleyicinin beğenisini de bir ölçüde belirleyebiliyordu. Üstelik yarışma, sözlerin denetlenmesi (politik ve eleştirel öğelerin olmaması), düzenlemelerin denetlenmesi, süre sınırı gibi kısıtlayıcı nitelikler de taşıyordu.” (Hasgöl 1996a:60).

Ayrıca bu yarışmayla, düzenlenen konserler yoluyla binlerce insana Anadolu pop/rock müziği ulaştırılmış, bir ölçüde Batı popüler müziği tabanı oluşturulmuştur.

Bu yarışmanın da kazandırdığı ivmeyle, Anadolu pop/rock müziği ‘60’ların sonlarından itibaren en etkin, verimli dönemlerini yaşamaya başlamıştır. Bu dönemlerden başlayarak söz konusu tarzda öne çıkan adlar: Moğollar, Cem Karaca, 3 Hürel, Apaşlar, Kardeşlar, Barış Manço, Dervişan, Modern Folk Üçlüsü, Erkin Koray, Edip Akbayram, Ersen, Fikret Kızılok olarak sayılabilir. Çalışmanın bundan sonraki bölümünde bu müziğin gelişimi, bu tarzda öne çıkan grup ve şarkıcılar bağlamında ortaya konacaktır.

3.3.1 Moğollar¹

Moğollar grubu resmi kuruluş tarihlerini 1 Ocak 1968 olarak açıklamıştır. 1967 yılında Silüetler grubunda çalışan Aziz Ahmet ve Murat Ses, aynı yıl Selçuk Alagöz grubunda çalışan Cahit Berkay ve Engin Yörükoğlu birlikte bir grup oluşturmaya karar vermişlerdir. “Vahşi Kediler” grubunun başçısı Haluk Kunt da gruba katılmıştır. “Moğollar” adını alarak çalışmaya başlamalarından sonra Hasan Sel, Haluk Kunt’un yerini almıştır. Şubat 1968’de ilk 45’likleri olan “Eastern Love/ Artık Çok Geç”i, daha sonra “Mektup/Lazy John” 45’liğini yayınlamış, aynı yıl Altın Mikrofon Yarışması’nda “İlgaz” şarkısıyla üçüncü olmuşlardır. Aldıkları bu ödül adlarını duyurmuş ve konser vermeleri için olanak yaratmıştır. Örneğin Diskotek Dergisi’nin 3 Nisan 1968’de İstanbul Fitaş Sineması’nda düzenlediği konsere, silindir şapkaları, uzun siyah frakları, üç keman, bir viyolonsel ve bir trompetin de katıldığı orkestralarıyla, sisler içinde, siren sesiyle çıkarak ilgi toplamışlardır. İlk

solo konserlerini 19 Ekim 1968'de yine aynı yerde vermiş, yabancı şarkıların yanı sıra kendi bestelerini de seslendirmişlerdir. Zaman içerisinde, İstanbul'u aşır Anadolu'ya ulaşan bir üne sahip olmuşlardır.

1969'un Şubat ayında Hasan Sel gruptan ayrılmış yerine Taner Öngür girmiştir. 1969 yılı Moğollar'ın neredeyse tüm Türkiye'yi adım adım dolaşarak konser verdikleri bir yıl olmuştur. Bu turne aynı zamanda müziklerinin tamamen Anadolu pop çizgisine yönelmesinde de etkili olmuştur. İstanbul'da verdikleri konserlerinde de türkü düzenlemeleriyle ve halk müziği çalgıları kullanmalarıyla ilgi görmüş olan grup, bu turneyle Anadolu'yu yakından tanıma olanağı bulmuştur. Taner Öngür turne sırasında birçok derleme yapmıştır. 1969-70 yıllarında tarzları iyice belirginleşen Moğollar grubu, 1970'de yaptığı müziğe "Anadolu pop" adını vermiştir. Aynı yıl Anadolu pop'un yalnızca düzenlemelerden ibaret olmadığını kanıtlamak için, "Dağ ve Çocuk/İmece" adlı 45'liklerini çıkarmışlardır. Her iki şarkı da yerli ezgi ve ritimlerden yola çıkılarak yapılmış özgün bestelerdir ve "Dağ ve Çocuk" bestelenmiş ilk Anadolu pop hiti olarak popüler müzik tarihinde yerini almıştır (Meriç 1999:137). 1970'te grubun yeni tarzına, yani Anadolu pop'a ve Türkçe şarkı söylemeye karşı olan solist Aziz Ahmet gruptan ayrılmış, böylece o yıllarda hemen hemen tüm grupların problemi olan solist bulma zorluğu, Moğollar'ın da gündemine girmiştir. Solist sorunu ve bu nedenle bu dönemde enstrümantal çalışmalara kayış, grubun, "dönemin enstrümantal grubu imajıyla anılmasını" getirmiştir (Ok 1994:105). Aziz Ahmet'in yerine bir süre Ersen gruba katılmıştır. "Ternek" adlı 45'liği çıkardıktan sonra Ersen'le de yolları ayrılan Moğollar daha sonra Paris'e gitmiştir.

Paris grubun tarihinde çok önemli bir yere sahiptir. Burada CBS firmasıyla imzaladıkları üç yıllık anlaşma kapsamında "Behind the Dark/ Hitchin" adlı 45'liği yapmışlardır. Mart 1971'de "Guild International du Disque" adlı plak şirketine yaptıkları "Danses et Rythmes de la Turquie-d'Hier d'Aujourd'hui" albümü, "Academie Charles Cros" büyük ödülünü almıştır. Ancak plak piyasaya çıkana dek ekonomik sıkıntı çekmiş olan Moğollar, Belçika'da yaşamakta olan Barış Manço'yla

çalışmaya başlamıştır. Bu birlikteliğe “Mancho Mongol” adını vermişlerdir. Türkiye’ye birlikte dönmüş, dört aylık bir turneden ve iki 45’likten sonra ayrılmışlardır. Bu arada aldıkları ödül Türkiye’de büyük ilgi görmüştür.

Cahit Berkay, bu ödülün daha önce Jimi Hendrix ve Pink Floyd’a verilmiş olduğunu belirterek, bunun Moğollar için bir dönüm noktası olduğunu, Türkiye’de ciddiye alınmadıkları, saçları başlarıyla eleştirildikleri halde, Avrupa’da değer gördüklerini ve gittikleri her kapının kendilerine açıldığını söylemektedir (Ok 1994: 105-106).

Barış Manço’dan ayrıldıktan sonra Moğollar tekrar Paris’e dönmüş, bir süre sonra Engin Yörükoğlu’nu orada bırakarak Türkiye’ye gelmiştir. Yörükoğlu’nun yerini “Mavi Işıklar”ın davulcusu Ayzer Danga alınmıştır. “Alageyik Destanı/Moğol Halayı” 45’liği bu dönemde yapılmıştır. Daha sonra Selda ile bir 45’lik yapılmış, bu albümden sonra solist yine değişmiş, Ersen yeniden gruba katılmıştır. Ağustos 1972’de Murat Ses de grubtan ayrılmıştır.

Eylül 1972’de Cem Karaca ile çalışmakta olan “Kardeşlar” ile, Ersen ile çalışmakta olan Moğollar solistlerini değiştirmişlerdir. Bu olayla birlikte Cem Karaca ile Moğollar arasında güçlü bir birliktelik kurulmuştur. Karaca’nın baskın yorumcu kişiliği Moğollar’ın müziğini de etkilemiş ve bu dönemde Karaca ağırlıklı bir müzikal çizgi izlenmiştir. Çeşitli konser turneleri ve plak çalışmalarıyla geçen iki yıllık bir süreç sonrasında Taner Öngür ve Ayzer Danga gruptan ayrılmış, grupta eski elemanlardan yalnızca Cahit Berkay kalmıştır. Bu arada Cem Karaca ile en önemli Moğollar çalışmalarından “Namus Belası”, “Obur Dünya”, “El Çek Tabip”, “Gel Gel”, “Üzüm Kaldı”, “İhtarname”, “Deniz Üstü Köpürür”, “İhtiyar Oldum” gibi döneme damgasını vuran parçalar piyasaya çıkmıştır. Cahit Berkay 1974 Şubat’ında grubu dağıtıp Fransa’ya gitmiş, orada Engin Yörükoğlu ile buluşmuş, yanlarına katılan müzisyenlerle birlikte “Moğollar” adıyla iki albüm ve bir 45’lik çıkarmıştır. Moğollar’a katılan müzisyenler arasında Turhan Yükseler, Alper Feyman, Akay Temiz sayılabilir. 1974-1976 yılları arasında Cahit Berkay ve Engin Yörükoğlu

merkezli süren Moğollar grubu, '76'da çalışmalarına son vermiştir. Bu dönemden kalan en önemli albüm, Fransa'da RCA firmasından çıkan "Hitit Sun", Türkiye'de "Düm-Tek" adıyla yayınlanmıştır. Cahit Berkay'ın askere gidip dört ay müzik ortamından uzak kalmasıyla grup dağılmıştır. 1976 sonrası, Moğollar elemanları bireysel olarak çalışmalarını sürdürmüşlerdir.

1992 yılında bir TV programında dinlediği Moğollar'dan etkilenen Leman Dergisi çizerlerinden Kaan Ertem, "Moğollar tekrar biraraya gelsin" çağrısı yapmış ve bir imza kampanyası başlatmıştır. Bu kampanyada dörtbinden fazla imza toplanmıştır. Cahit Berkay, Engin Yörükoğlu, Taner Öngür yanlarına genç müzisyen Serhat Ersöz'ü de alarak 31 Mayıs 1993'te İstanbul Cemal Reşit Rey Konser Salonu'nda verdikleri konserle müzik dünyasına geri dönmüşlerdir. 1994'te "Moğollar 94", 1996'da "Dört Renk", 1998'de "30. Yıl" albümlerini çıkarmışlardır.

Cahit Berkay 1970 yılında grubu oluşturma amaçlarının çok plak yapıp çok para kazanmak, hem Türkiye'de hem de yurt dışında ünlü olmak olduğunu belirterek başlangıçta İngilizce çalıp söylediklerini ifade etmektedir. Beş- altı ay sonra ise "Türkiye'de yaşıyorsan Türkçe müzik yapmalısın" düşüncesiyle Türkçe müziğe ve ardından da Anadolu'ya yöneldiklerini söylemektedir. Bu konudaki düşüncelerini şöyle belirtmektedir:

"Anadolu değerlerine yönelmeliydik. Orası bir kültür hazinesi, her açıdan, müzik, folklor, dans, giyim-kuşam vb. çok zengin bir kültür kaynağı idi. Kendimizi buraya çevirdik (ben kişisel olarak foklora ilgili ve yatkındım, yıllarca Muzaffer Sarısözen'in programlarını takip etmişimdir...). Kişisel olarak zaten bağlamaya özel bir ilgim vardı. Bağlama dersi almaya başladım. Ondan sonra kabak kemane vb. zaman içinde çoğaldı. Temel düşüncemiz şuydu: "yapacağımız müziğin ayaklarının Anadolu'ya basması, Anadolu havasını taşıması lazım."" (Berkay 1996:77).

Taner Öngür, özellikle Ruhi Su müziğinin Moğollar'ı etkilediğini düşünmektedir (Ok 1994:101). Cahit Berkay ise müzik türü açısından grubun çizgisini şöyle açıklamaktadır:

“Pop müziğini temel alıyorduk. Hiç bir zaman eksternlere kaçmadık diyemeyeceğim; kimi zaman çeşitli denemelerimiz oldu. ‘Underground’ tarzında, hafif ‘psychedelic’ türü parçalar yapmaya başladık. Ancak kendimize şöyle bir sınır çizmiştik, bir üst bir alt sınır: Bizim, bu halkın istediği türden, daha doğrusu halka öncelikle onun anlayabileceği yoğunlukta, iletişim kurabileceğimiz tarzda bir müzik vermemiz lazım. (...) Bizim yaptığımız müzik tarzı çok sevdiğimiz bir tarz değildi. Kendi aramızdaki çalışmalarda, “heavy rock”tan, “underground”a kadar çeşitli müzikler yapardık. Davulun çok ön planda olduğu, bas gitarın, elektro gitarın birçok elektronik efektten geçtiği bir ‘sound’ denerdik. Bu ‘sound’u aynen çalıp icra etseydik konserlerimizde kimseyi bulamazdık. Ancak her konserimizde bu tarzdan bir ya da iki tane parça mutlaka yer alırdı (örneğin “Lazy John”, “Hardwork” gibi). Bildiğiniz gibi Moğollar fazla yaşayamadı, yaşasaydı Moğollar büyük olasılıkla giderek biraz ‘psychedelic’ Anadolu Müziği diyebileceğimiz bağlamanın garip efektlerden geçtiği, bağlama seslerinin, kabak kemani seslerinin, ‘synthysizer’ın efektleriyle kaynaştığı bir müzik türüne yönelirdi.” (Berkay 1996:78-79).

Moğollar bugün yaptıkları müziği protest olarak da nitelendirmektedir. Ele aldıkları Sivas olayları, Bergama köylülerinin siyanürlü altına karşı verdikleri savaş gibi güncel sorun ve olaylar, toplumsal yapının eleştirisi gibi konular Moğollar müziğinin protest yanını ortaya koymaktadır. “İssızlığın Ortasında”, Sivas olayları, “Birşey Yapmalı” Bergama köylülerinin savaşımı için yazılmış şarkılardır.

Geçmişte müzikleriyle olduğu kadar uzun saçları ve giyimleriyle de ilgi gören, kimi çevrelerden tepki de alan Moğollar, ‘60’ların sonu ve ‘70’lerde

Kapalıçarşı'dan alınmış otantik giysiler, postlar ile imajlarını oluşturmuştur. Uzun saçlarının getirdiği sorunlardan, örneğin Urfa'da "turistiz" diyerek kurtulabilmişlerdir. Ayrıca Moğollar, Türkiye'de ilk kez fan klüp kuran gruptur. Her ilde kurulan bu fan klüpler ve beşbinden fazla üyeyle, dinleyiciyle direkt ve sürekli olarak bir iletişim kurma, nabız tutma yoluna gitmişlerdir (Bir Yudum İnsan Programı ATV 2000).

3.3.2 Cem Karaca, Jaguarlar, Apaşlar, Kardaşlar, Dervişan ve Edirdahan Grupları²

Anadolu pop/rock'ın, daha çok rock kulvarında yer almış, bugün de ününü koruyan bir başka adı; Cem Karaca'dır. 1970'lerdeki sol merkezli politik tavrıyla Türkiye popüler müzik tarihine damgasını vuran, ve güçlü yorumu ve sesiyle akıllarda kalan Cem Karaca, Robert Koleji'nde okuduğu yıllarda rock'n roll'a ilgi duyarak müziğe yönelmiştir.

1960'a doğru önce "Dinamitler", daha sonra da "Cem Karaca ve Bekledikleriniz" adlı grupları kuran Karaca, ikinci grubu kurduktan iki ay sonra "Gökçen Kaynatan Grubu"na katılmıştır. Bu yıllarda İlham Gencer'in desteği Karaca için önemli olmuştur. Site Sineması'nda Gencer'in şovlarına katılarak cover parçalar söylemiştir. 1964'ün sonlarında "Cem Karaca-Jaguarlar" adıyla bir grup daha kurmuş, bu grupla Elvis Presley taklidi çalışmalar yapmıştır. 1965 yılında Altın Mikrofon Yarışması'na başvuran grup yarışmaya katılmamıştır.

Karaca bu dönemde müzik çalışmalarının yanısıra tiyatroyla da ilgilenmiş, çeşitli oyunlarda rol almıştır. Karaca'nın Anadolu kültürüyle ilk tanışması İlham Gencer'in kendisini lanse ettiği günlerde Ruhi Su'yu dinlemesiyle olmuştur.

"Çarpıldığımı hatırlıyorum. (...) Bir yandan Gencer'in ait olduğu o dünya, diğer yandan Ruhi Su'nun dünyası. Ruhi Su'yu dinledikten sonra

bu iki dünya kafamda çarpıştı ve Ruhi Su kafamın bir yerlerine kazındı.”
(Aya 1998:18).

Ancak Anadolu kültürüyle yakından karşılaşması, Karaca'nın askerlik döneminde gerçekleşmiştir. Ders kitaplarında okuduğu Anadolu manzaralarının ötesinde farklı bir Anadolu'yla karşılaşp, İstanbul, aile, eş, dost hasreti çekmiş olan Karaca, bağlama eşliğinde türkü söyleyen bir askeri duyduğundaki duygularını şöyle ifade etmektedir:

“Bir de baktım, orda askerliğini yapan birisi saz çalıyor. Ben o güne kadar ‘ne garip ilkel bir müzik’ diye düşünürken, bir de baktım ki benim o anda içinde bulunduğum hissiyatı o müzik canlandırıyor, o müzik dile getiriyor, anlatıyor, hiçbir Elvis Presley şarkısı o duyguyu anlatamaz, mümkün değil!” (Aya 1998:17-18).

Müzikle ilgilenmesine baştan beri karşı olan, Cem Karaca'nın babası tiyatro sanatçısı Mehmet İbrahim Karaca'nın bu karşı çıkışını “müslüman mahallesinde salyangoz satmanın alemi yok, bu işi yapacaksanız biraz daha buralı olmalısınız” diyerek dile getirmekte olması da, Karaca tarafından “yerelliğe” yönelmesinde bir etki olarak değerlendirilmektedir (Aya 1998:18).

Böylece 1967 yılında askerliğini bitirip İstanbul'a dönen Karaca'nın kafasında yeni bir pencere açılmıştır. Aynı yılın Şubat ayında da “Apaşlar” grubuyla çalışmalara başlamıştır. Bu grubun temeli, Yalçinkaya Tümay, Mehmet Soyarslan ve Nedim Demirelli tarafından 1956 yılında kurulan, 1960'a doğru aralarına piyanist İlker Dalyan ve davulcu Batur Pere'nin katılımıyla tam bir rock'n roll grubu olan “Şen Gençler” topluluğudur. 1961 ilkbaharında bazı fireler veren gruptan Yalçinkaya Tümay, Mehmet Soyarslan ve solist Sadık Bütünley, “Kuartet-X” grubundan piyanist Ceki Kovo, bas gitarist Suat Matalon ve davulcu Leon Habib ile biraraya gelerek “Şen Çocuklar”ı devam ettirmişlerdir. 1961 Haziran'ında rock'n roll-blues ağırlıklı repertuarlarına hafif kaldığını düşündükleri adlarını değiştirmiş, “Apaşlar” adını

almışlardır. ‘Apaş’ sokak serserisi anlamındadır, ama bu adı almalarındaki asıl neden, o günlerde popüler olan Shadows’un “Apache” adlı şarkısıdır. Grup 1961 Ağustos’unda Caddebostan Gazinosu’nun düzenlediği “Amatör Orkestralar Yarışması”nda “Barış Manço ve Harmoniler”in ardından ikinci olmuştur. Apaşlar, 1963 ortalarında, grup elemanlarının özel yaşamları kaynaklı sorunlar nedeniyle dağılmanın eşiğine gelmiş, ’64-’65 yıllarında Tümay’ın liderliğinde çeşitli kadrolarla varlığını sürdürmüş, 1966’ya doğru Soyarslan’ın dönmesiyle toparlanmıştır. 1966 ilkbaharında “Erkin Koray Dörtlüsü” ile aynı klüpte çalışmaya başlayan “Apaşlar” ritim departmanlarını kaybettikleri için bir süre Erkin Koray’la birlikte program yapmıştır. Bu süreçte her iki grup da kendi saatlerinde birbirlerinin elemanlarını kullanarak sahneye çıkmıştır (Aya 1998:19-20).

İlk ciddi Apaşlar kadrosu 1966 sonlarında “Soyarslan ve Tümay’ın “daha özgün olma” hedeflerinin ışığı altında kuruldu” (Aya 1998:20). Grupta Mehmet Soyarslan ve Yalçinkaya Tümay gitar, Timur Fildişi davul, Ahmet Tuzcuoğlu basgitar çalmıştır.

Cem Karaca’nın Apaşlar’la çalışmaya başlaması tamamen bir rastlantı sonucu olmuştur. Tuzcuoğlu’nun İstanbul Tiyatrosu’nda izlediği bir oyundan sonra kuliste Cem Karaca’ya bir arkadaşını sormasının ardından başlayan sohbet, bu beraberliğin temellerini atmıştır. Karaca’nın Anadolu kökenli bir müzik yapmak istemesi ve Apaşlar’ın “karakterli ve özgün bir grup olma isteği” örtüşmüştür (Aya 1998:21). Böylece çalışmaya başlayan “Cem Karaca-Apaşlar”, ilk çıkışlarını 1967 Altın Mikrofon Yarışması’nda “Emrah” parçasıyla aldıkları ikincilik ödülüyle yapmışlardır. Mart ayı sonlarında ilk plakları olan “Emrah”, Altın Mikrofon Serisi’nden piyasaya sürülmüştür. “Emrah” müzikal olarak Anadolu ritim ve ezgilerine dayanmaktadır.

Grup, Sayan Plak’la birkaç plak yapmak üzere imzaladığı anlaşma gereğince çalışmalarını sürdürmüş, bu arada Timur Fildişi gruptan ayrılmış, yerine İhsan Afşar gelmiştir. İlk profesyonel plakları “Hudey” 1967 Haziran’ında piyasaya çıkmıştır.

Plakta Pir Sultan Abdal'ın "Hudey" türküsünün düzenlemesi, Soyarslan'ın enstrümantal parçası "Vahşet", orijinalini Sonny and Cher'in 1965'de kaydetmiş oldukları "Bang Bang" parçasının, Soyarslan'ın Türkçe sözleri ve Karaca'nın vokaliyle "Bir Anadolu Hikayesi" olarak adlandırılmış hali ve "Shakin all over" yer almaktadır. Bir yandan sürmekte olan konserlerinin yanında bu plağın Ses Dergisi'nin Eylül sayısında hemen "Haftanın Plakları" listesine girmiş olması, grubun tutulmuş olmasının bir göstergesi olarak kabul edilebilir (Aya 1998:26).

Bundan sonraki çalışmalarında Cem Karaca ve Apaşlar, Anadolu rock'un yeni yeni ürünlerini vermeye başlamışlardır. İkinci plaklarında ayrılan Ahmet Tuzcuoğlu'nun yerine önce Şanar Yurdatapan daha sonra da Hasan Sel girmiştir. "Emrah" ve "Karacaoğlan"ın, Anadolu rock sounduna daha yakın yorumları dışında Soyarslan'ın bestesi "Hücum" ve Tümay'ın bestesi "Ayşen" de ikinci plaklarında bulunmaktadır. Bu plağın ardından bir Anadolu turnesi ve bir diğer çalışma "Ümit Tarlaları" gelmiştir. Bu plaktaki dört parça da Anadolu rock tarzındadır.

Daha sonra Almanya'ya giden grup "Ferdy Klein Orkestrası" ile toplam on kayıt yapmıştır. '68-'69 yıllarındaki bu kayıtlar dışında Almanya'da yaptıkları konserlerle de oldukça ilgi toplamışlardır. 1968 yılının ikinci yarısında çıkan "Resimdeki Gözyaşları" hit olmuştur. İstanbul'a dönüş sonrasında gruba davulda Leon Habib ve bas gitarda Faruk Şereftuğ katılmış, fakat kısa bir süre sonra Şereftuğ'un yerini Seyhan Karabay almıştır. Tümay'ın askere gitmesiyle grup Soyarslan, Karabay ve Habib'den oluşan bir trio haline gelmiştir.

1969 yılına doğru Karaca'nın sol politikalarla ilgilenmeye başlaması, özellikle Karaca ve Soyarslan arasında yoğun tartışmalar yaşanmaya başlamasına neden olmuştur. Ancak Almanya'da katıldıkları "Avrupa Köln'de Buluşuyor" adlı festivalde kazandıklarını olağanüstü başarı ve ardından yaptıkları kayıtlar ayrılığı bir süre daha ertelemiştir. 1969 Ağustos'unda Konya Ereğli konseri sonrasında Apaşlar ve Karaca ayrılmışlar ama sözleşmeler dolayısıyla 31 Ocak 1970'e dek birlikte çalışmayı zorunlu olarak sürdürmüşlerdir. Bu birlikteliğin son 45'liği "Bu Son

Olsun” rock’dan çok pop sounduna yakın duran bir çalışmadır ve büyük ilgi toplamıştır. Karaca’yla ayrıldıktan sonra Soyarslan’ın sinemacılığa yönelmesi, zaten Karaca’yla birlikte çalışmayı isteyen Habib’in “Kardeşlar”ın kuruluş evresinde İsrail’e göç etmesiyle, Apaşlar grubu dağılmıştır.

1970 yılı, Karaca’nın müzik ideali olan, halka yakın bir Anadolu-rock birleşiminin, Türkiye’de yavaş yavaş bir çizgi oluşturmaya başladığı yıl olması nedeniyle de önemli bir yıldır. Altın Mikrofon Yarışması’nın sonuçları, Moğollar, Erkin Koray gibi müzisyen ve grupların halkın da tuttuğu ürünler vermeye başlaması, bu yılın, Anadolu pop/rock tarzı müziğin en etkin, parlak yıllarına gebe olduğunu düşündürmektedir. 1970, grupların yılı da olmuştur ve bu durum Karaca’nın kendi müziksel ve ideolojik düşüncelerini birarada yansıtabileceği bir grup kurma idealini pekiştirmiştir.

Cem Karaca yeni kurduğu grubun çalışmalarına, henüz sözleşmeler nedeniyle Apaşlar’a bağlı olmak zorunda kaldığı için, ancak 1969 yılının son aylarında başlayabilmiştir. “Kardeşlar” adını verdiği grupta ilk olarak bağlama ve gitarda Ünal Büyükgönenç, davulda Muhabbet Korkar, klavyede Cengiz Türksoy, bas gitarda Apaşlar’dan Karaca’yla ayrılmış olan Seyhan Karabay çalışmışlardır. Ancak, Apaşlar’la yakalanan sahne performansının yakalanamaması, Türksoy ve Korkar’ın grubun müzikal çizgisine adapte olamamaları gibi sorunlar yaşanmış, bu nedenlerle Türksoy ve Korkar gruptan ayrılmıştır. Korkar’ın yerine katılan Hüseyin Sultanoğlu’nun performansı grubu olumlu olarak etkilemiştir. Hatta Büyükgönenç “Hüseyin Sultanoğlu (Davulda) grubumuzun belkemiğidir. Grubun müzikal dengesinde büyük ağırlığı olmuştur” diyerek Sultanoğlu’nun gruba katkısını ifade etmektedir (Ok 1994:87). Grubun teknik donanım sorununu çözmek için Almanya’ya giden Cem Karaca orada Türküola şirketiyle grup adına anlaşma yapıp dönmüştür. Haziran 1970’de hazırlıklar için Karaca önceden Almanya’ya gitmiş, ancak yurt çapında bir kolera salgınının yaşanmaya başladığı söylentileriyle yurda giriş çıkışların yasaklanması nedeniyle grubun durumu belirsizleşmiştir. Bunun üzerine Karaca, Kardeşlar’la yapılması planlanan parçaları Ferdy Klein Orkestrası’yla

yapmış, Ağustos ayında Türkiye'ye geri dönmüştür. Karaca'yla birlikte gelen bir başka gitarist Alex Wiska da gruba katılmıştır. Bu plaklar Türkiye'de ardarda yayınlanmış ancak ticari bir başarı sağlanamamıştır.

1970 Kasımı'nın son günlerinde Kardaşlar-Cem Karaca birlikteliğinin en ünlü parçası "Dadaloğlu" piyasaya sürülmüştür. Başlangıçta yalnızca Batı çalgıları kullanan Kardaşlar, bu noktadan sonra ıklı, bağlama, meydan davulu gibi çalgılar da kullanmaya başlamıştır. Dadaloğlu plağı piyasaya çıktıktan sonra, 1971 Ocak ayında dergilerde 1 numara olmuştur. Aynı dönem Moğollar'ın "Dağ ve Çocuk" çalışması, Barış Manço'nun "Dağlar Dağlar" çalışması da hit olmuştur. Bu çalışmayla, Kardaşlar grubu ve Cem Karaca'nın "türkü-rock" formuna eriştikleri düşünülmektedir. Ayrıca Dadaloğlu ile birlikte Cem Karaca-Kardaşlar istedikleri sahne performansını da yakalamışlardır (Aya 1998:61).

Daha sonra kayıt yapmak için Almanya'ya giden grup, orada "Kara Yılan", "Lümüne", "Oy Gülüm Oy", "Kara Sevdâ", "Acı Doktor", "Tatlı Dillim", "Demedim mi?" gibi parçaları kaydetmiştir. Ancak kayıtların bitiminden sonra Türkiye'de 12 Mart muhtırasının olması dolayısıyla gerginleşen ortam ve "Oy Gülüm Oy" parçasının yasaklanarak toplatıldığı ve grubun arandığı yolundaki söylentiler, grup içinde rahatsızlık yaratmıştır. Sıkıntılı günlerin yaşanmasına neden olan bu parça hakkındaki haberler asılsız çıkmış, ancak yine de grubun oldukça gecikmeli olarak Türkiye'ye dönmesine neden olmuştur. Yukarıda adı geçen düzenlemeler arasında en çok tutulan "Demedim mi?" parçası olmuştur. Özellikle Alevi kesiminde popüler bir Bektaşî nefesi olan bu türkü, öncelikle bu kesim tarafından sahiplenilmiştir (Aya 1998:69).

Bu arada gruba, Almanya'dan dönmeyen Alex Wiska'nın yerine Fehiman Uğurdemir katılmıştır. Konser performanslarının, plak performanslarının önüne geçtiği düşünülen bu dönemde, yalnızca müziklerle değil, özellikle Cem Karaca'nın görsel-teatral şovlarıyla da izleyici coşturulmuştur. Aya, bu dönemin, Cem Karaca ve Kardaşlar'ını şu şekilde analiz etmektedir:

“Cem Karaca, müzikal olarak devamlı bir arayışın içindeydi. Bunun yanı sıra sesi ve sahnedeki varlığıyla oluşturduğu majestik “yiğit Türk’ün güçlü sesi” imajı, Kardeşlar’ın otantik rock’ıyla birleşince onu dinleyicinin gözünde diğer hiçbir popüler şarkıcının gelemeyeceği bir noktaya getirmişti! Dönemin yükselen sol değeri olan “köylülüğü” de gerek sahne gösterileriyle gerekse müziğinde özümsemişti. Cem Karaca, bunun sonucunda gitgide daha yerel bir tavra girdi. Ama bunların hiçbirisi Muhtar Cem Karaca’nın müzikte yapmak istediklerine engel değildi ve kaliteyi elden bırakmadan mevcut olan sınırları aşmak için devamlı bir çaba içindeydi.” (Aya 1998:77-78).

1972 yılının yaz aylarında, Hüseyin Sultanoğlu gruptan ayrılmış, yerini Cengiz Teoman almıştır. Ancak grubun kabul ettiği sounddan ödün vermeyerek aynı çizgide çalışma isteği, bazı yinelenmelere neden olmuş, bu, Cem Karaca’nın gruptan ayrılması sonucunu doğurmuştur.

Karaca 30 Eylül 1972’de Moğollar’ın o güne dek Moğollar’ın kısa süre de olsa solistliğini yapmış olan Ersen ise Kardeşlar’ın solisti olmuştur. Ersen- Kardeşlar 1973-74 yıllarında “Çakmağı Çak” ve “Metelik” adlı iki 45’lik çıkarmışlar, yeni repertuarlarıyla eski politik kimliklerinden uzaklaşmışlardır. Ayrıca Kardeşlar 1973’de kendi adına bir süper 45’lik çıkarmıştır. Büyükgönenç bu çalışma için şunları söylemektedir: “Ersen’le veya kimle birleşirsek birleşelim kendi adımıza, grubun ismi altında birkaç plak yapmak istiyorduk. İşte bu isteğimizin sonucunda “Deniz Üstü Köpürür” ortaya çıktı.” (Aya 1998:86). Ersen ile beraberlikleri 1974 yılında sona ermiş olan gruptan Büyükgönenç de ayrılmış, 1975 sonuna dek Seyhan Karabay grubun adını sürdürmüştür.

1973 sonbaharında Cem Karaca’nın ilk long play’i “Kardeşlar-Apaşlar” Türkofon tarafından piyasaya sürülmüştür. Bu plak deneme baskısından daha fazla basılmamıştır (Aya 1998:95). Karaca, Moğollar ile Dadaloğlu’ndan sonraki en

önemli çalışmalarından biri “Namus Belası”nı 1974’ün Ocak ayında piyasaya çıkarmıştır.

“Namus Belası ile “halk adamı” olma yolunda belki de en sağlam adımını atmıştı Karaca. “Halk için sanat” anlayışını kaliteli müzikle sunuyor, toplumsal bir konuya eğiliyor, büyük bir hit plak çıkararak popülaritesini doruğa çıkarıyordu.”(Aya 1998:96).

Moğollar dağılınca, Karaca, Ünal Büyükgönenç’e grup kurması önerisini götürmüş, Büyükgönenç de Hüseyin Sultanoğlu’nun katılımıyla ‘Dervişler’ anlamını taşıyan “Dervişan” grubunu kurmuştur. Nisan 1974’de Uğur Dikmen ve Oğuz Durukan’ın katılmasıyla grup tamamlanmıştır. Cem Karaca bir yandan Dervişan’la çalışırken, bir yandan da ikinci long play’i olan “Cem Karaca’nın Apaşlar, Kardaşlar, Moğollar ve Ferdy Klein Orkestrası’na Teşekkürleriyle”yi piyasaya çıkarmıştır.

Avustralya ve Anadolu turnelerinden sonra Büyükgönenç Amerika’ya yerleşmiş, böylece Dervişan trio olarak kalmıştır. İlk 45’lik “Beyaz Atlı” Haziran sonunda piyasaya çıkmış, grup güçlü bir Anadolu rock sounduna ulaşmıştır. Giderek politize olan müzikler ve kullanılan sözlerle dikkati çekmiştir. 1975 Ocak ayında “Tamirci Çırağı” piyasaya çıkmış, bu arada grup tekrar Anadolu turnesine başlamıştır. Tamirci Çırağı’yla Karaca sol söylemi ilk kez bu kadar açık olarak ortaya koymuştur. “Grup bu noktadan itibaren yerli gamları progressive-rock formunda müziğine entegre eden en güçlü Türk grup olarak dikkati çekiyordu” (Aya 1998:107). Turneler ve konserler yoğun olarak sürmüş, müzikler gittikçe ajitatif hale gelmiştir. Bunda Karaca’nın öfkeli yorumlarının etkisi büyük olmuştur. Mayıs 1975’de Oğuz Durukan ardından da Uğur Dikmen gruptan ayrılmışlardır. Karaca, Haziran’da yeni bir kadro kurmuşsa da bu kadro uzun süreli olmamıştır ve Ağustos ayında Taner Öngür ve Kılıç Danışman’ın katılmasıyla tekrar sağlam bir “Dervişan” kadrosu kurulmuştur.

Cem Karaca, bu arada halkla daha sağlam ilişkiler kurabilmek için uzun saç ve sakallarını da kestirmiştir. Önceki dönemlerde giydiği yerel karakterli giysilerin yerini askeri giysiler almaya başlamıştır. Eylül'de Karaca'nın üçüncü long play'i "Nem Kaldı?" piyasaya çıkmıştır. 1975 Kasımı'nda Kılıç Danışman, Taner Öngür, Murat Töz, Hüseyin Sultanoğlu, Tahsin Ünüvar'dan oluşan "Dervişan" grubuyla "Mutlaka Yavrum" 45'liği piyasaya çıkarılmıştır. "Plağın yorumunda Hey Dergisi, Cem Karaca için "o artık bir kavga adamı" diyordu" (Aya 1998:115). Gerçekten de Karaca, bu plakta tamamen ajitatif müziğe yönelmiştir. Bu arada Kılıç Danışman gruptan ayrılmış, yerini ise önce Murat Ses, daha sonra da gruba tekrar dönen Uğur Dikmen almıştır. Mart ayında da gruptan ayrılan Hüseyin Sultanoğlu'nun yerine Sefa Ulaş girmiştir. "Sol kampın güçlü sesi" olarak anılan Karaca 1976 Nisanı'nda Dervişan'la birlikte "Beni Siz Delirttiniz" 45'liğini piyasaya çıkarmıştır.

1977 Ocağı'nda Karaca'nın dördüncü long play'i "Parka" piyasaya sürülmüştür. Bu arada bu albümün çıkmasından bir süre önce Murat Töz Dervişan'dan ayrılmış, yerini Hami Barutçu almıştır. Grup Mayıs ayında Ünal Büyükgönenç'in CHP için hazırladığı "Yeni Bir Türkiye" 45'liğinde çalışmış, aynı tarihlerde "Yoksulluk Kader Olmaz" long play'ini yayınlamıştır. Haziran ayında ise bir başka 45'lik, "Mor Perşembe" piyasaya sürülmüştür. Almanya turnesine çıkan Dervişan-Cem Karaca politik çizgilerini sürdürmüş ve bir takım baskılara maruz kalmışlardır. Taner Öngür Ekim 1977'de gruptan bu nedenle ayrılmıştır. Karaca, Sarper Özsan ve geri kalan grup elemanlarıyla Aralık ayında "1 Mayıs" plağını çıkartmıştır. Cem Karaca ve Sarper Özsan hakkında dava açılıp, plağın toplatılmasından sonra, Sefa Ulaş ve Uğur Dikmen'in de siyasi anlaşmazlıklar sonucu gruptan ayrılmasıyla grup dağılmıştır.

Daha sonra Karaca, 'Edirne'den Ardahan'a' anlamına gelen "Edirdahan" grubunu kurmuştur. Grupta Fehiman Uğurdemir, Salih Çele, Bülent Orkan, Hami Barutçu ve Tufan Altan yer almaktadır. Aynı politik tavır bu grupta da sürmüş ancak grubun devamlı değişen kadrosu nedeniyle, ilk long play'in yayınlanması Mayıs 1978'i bulmuştur. "Safınaz" adlı long play'in "Safınaz" adlı parçası, 18 dakikalık bir

rock opera denemesidir. Konserlerin ardından grupta yine gerginlikler ortaya çıkmış “Cem Karaca-Edirdahan” ayrılmış, ancak grup konserlerde Karaca’ya eşlik etmeyi kabul etmiştir. Bu arada Karaca aktif olarak politik tavrını sürdürmüş, yalnızca polis baskısına değil, sol içi fraksiyonların da ölüm tehditlerine kadar vardırıdıkları rahatsız edici tavırlara maruz kalmıştır. Kısa süreli ABD ve Almanya gezilerinden sonra Karaca, 1980 yılının başında Almanya’ya gitmiştir. Ardından Uğur Dikmen’in, klavyesinde bulunan Cem Karaca sesini de kullanarak hazırladığı çalışma 1980 Temmuz’unda Almanya’da “Hasret” adıyla plak ve kaset olarak yayınlanmıştır.

12 Eylül’de darbenin ardından, Karaca ortam sakinleşene dek Almanya’da kalmaya karar vermiş, orada Fehiman Uğurdemir, Ralph Manhoper, Sefa Pakelli ve Saim Battaloğlu’ndan oluşan “Orient 77” adlı grubu kurup konserler vermeye başlamıştır. Genelde olumlu eleştiriler alan Karaca, Alman ve Türk basınında çoğunlukla aslı olmayan yorum ve haberlerle yıpratılmıştır. 12 Eylül yönetimi, bu haberlere dayanarak Karaca’yı vatandaşlıktan çıkarma girişiminde bulunmuştur. Karaca, “yurda dön” çağrısına uymayarak, Almanya’dan kendisini temize çıkarmaya çalıştıysa da bu çalışmalar etkili olmamış, sonuçta vatandaşlıktan çıkarılmıştır.

Zor günler geçirmekte olan Karaca, 1982 sonbaharında “Bekle Beni” albümünü çıkarmış, Almanya’da kaset olarak yayınlamıştır. Pek ilgi görmeyen bu albümün ardından, Cem Karaca, aynı adı taşıyan müzikli bir oyunun albümleştirilmiş hali olan “Die Kanaken” albümünü Almanca olarak yayınlamıştır. Oldukça iyi satan albüm daha çok Almanlara yöneliktir.

Kimlik arayışlarına giren Cem Karaca, Anavatan Partisi ve Turgut Özal’ın liberal politikalarının da getirdiği değişiklikler sonucu 1986 yılında Türkiye’ye dönmeye karar vermiştir. 1987’de Özal’ın da desteğiyle yurda dönmüş, ancak bu dönüş kendi iradesi dışında da olsa Özal’ın liberalizm şovuna dönüşmüş, bu durum ise yakınları ve sevenlerinin Karaca hakkında karışık duygulara kapılmalarına neden olmuştur. Vatandaşlık hakkını yeniden elde etmiş, kimi eski parçalarını da kullanarak hazırladığı “Merhaba Gençler ve Her Zaman Genç Kalanlar” albümüyle 1987 sonbaharında müzik çalışmalarına Türkiye’de devam etmiştir. 1988’de

çıkardığı “Töre” albümünde yeniden etnik öğelere eğildiği görülmektedir. Kendisine bu albümde, bağlamalarıyla Mehmet Erenler Saz Grubu, kaval ve zurnada Ercan Irmak, gitarda Erdem Sökmen, obuada Celal Akatlar, kornoda Hüseyin Coşkun, askı davulda Vahit Us, perdesiz gitarda Erkan Oğur, klavyede Cengiz Özdemir, perküsyonlarda Okay Temiz ve Murat Yeter eşlik etmişlerdir.

Cem Karaca bu dönemde “Avrasya” adlı eşlik grubuyla konserlere devam etmiş, 1990 yılında Altın Güvercin Şarkı Yarışması’na Cahit Berkay’ın “Yahya Kahya” adlı bestesiyle katılarak birinci olmuş, aynı yıl onikinci albümü “Yiyin Efendiler”i piyasaya çıkarmıştır. Uğur Dikmen ve Cahit Berkay ile ortak bir çalışmanın ürünü olan bu albümde, Berkay bağlama kullanmıştır. Bu albüm çok ilgi görmemiştir. 1992 yılında yine Uğur Dikmen-Cahit Berkay birlikteliğiyle hazırlanmış “Nerede Kalmıştık?” albümüyle, Karaca daha sağlam bir çalışmayla piyasaya girmiştir. Oldukça ilgi toplayan bu albümün ardından, Moğollar’ın tekrar biraraya gelmesinin de etkisiyle, Cem Karaca-Uğur Dikmen-Cahit Berkay birlikteliği bozulmuştur.

Cem Karaca Türkiye rock müziğinin en büyük birkaç adından birisidir. Yaptığı çalışmalar yalnızca ideolojisini yansıtmaz; her zaman müzikal anlamda bir kaliteyi de yakalama amacı taşımıştır. Günün koşullarında içinde yer almayı seçtiği sol çizginin tüm ağırlığıyla müziğinde yansıdığı, özellikle Cem Karaca-Dervişan döneminde bile bu kaliteden söz etmek mümkündür.

İlham Gencer-Ruhi Su dünyalarının, kafasında oluşturduğu bileşim, Apaşlar ile olan birlikteliği döneminde ortaya çıkmaya başlamıştır. Apaşlar’la pop, rock ve folklorun bir karışımını sergileyen Karaca, politik uyuşmazlıklar nedeniyle gruptan ayrılmıştır. Kardaşlar-Cem Karaca dönemi konusunda Gökhan Aya şunları demektedir:

“Türkü, günün yükselen sol değeri, köylü sosyalizmi ile örtüşüyor; emperyalizme karşı bir savın temsilciliğini yapıyordu. Müzik olarak amaçlanan bileşim kendini bulmuştu. Karaca; Apaşlar’la yarattığı

“gençliğin lolita gözlüklü, yakışıklı imgesi” pozisyonundan “güçlü sesiyle türkülerini yığıtçe söyleyen halkın genç temsilcisi” olma noktasına büyük bir zıplama gerçekleştireyordu.” (Aya 1998:169).

Grubun bu dönemde özellikle ıklığa, meydan davuluna verdiği önem de dikkat çekicidir. Karaca’nın asıl Anadolu rock müziği yaptığı dönem olarak Apaşlar, Kardaşlar ve Moğollar’la çalıştığı dönemler kabul edilmektedir.

3.3.3 Erkin Koray³

“Türk rock müziğinin babası” olarak nitelendirilen Erkin Koray, kendini “Doğulu bir müzisyen” olarak değerlendirmektedir. Bu görüşlerini şöyle ifade etmektedir:

“(.....) bizim coğrafya olarak bulunduğumuz yerde Doğudan da bir şeyler alınmış olması gerektiğine inanıyorum. Bu benim tamamen kişisel görüşüm. Bu benim içimde de var. Bağlamayı zevkle dinleyen bir kişi olduğum için batı taklidi olmak istemedim. Başlangıçta öyle başladım. Ama, daha sonra insan kendini geliştiriyor. Dolayısıyla kendi çizgimi bulduğumdan Doğu-Batı sentezinde Batı’nın teknolojisinden yararlanarak “Doğulu karakterimiz”i kaybetmeden verilmesini, kendi çizgimde böyle olmasını doğru buluyorum....” (Ok 1994:158).

Müziğinde Anadolu’nun yanısıra Arabistan, İran, Hindistan ve Kuzey Afrika yerel müzikleri de yer almaktadır. Müziği kimilerince, rock-arabesk olarak da nitelendirilen Koray, aynı zamanda elektro bağlamayı ilk kez kullanan müzisyendir.

İlk profesyonel grubunu 1959 yılında, “Erkin Koray ve Ritimcileri” olarak kuran Koray, Erkin Koray Dörtlüsü, Erkin Koray Super-Group, Ter, Stop! Erkin Koray, The Great Error (Büyük Hata), Erkin Koray Tutkusu gibi gruplarla çalışmalarını sürdürmüştür. Ancak, Anadolu rock tarzına ağırlıkla yer verdiği

çalışmalarını yaptığı asıl grup “Yeraltı Dörtlüsü”dür. Erkin Koray’ın Türk rock müziği içindeki çok yönlü yeri, Anadolu rock sınırları içinde ele alınacaktır.

Koray, ilk Anadolu rock çalışmasını 1961 yılında, “Erkin Koray Ritimcileri” ile birlikte yapmıştır: “Ceviz Oynamaya Geldim Odana”. Bu parçayı plak olarak piyasaya sürmeyen Koray, yalnızca konserlerinde yer vermiştir. Bir sonraki çalışma, 1967’de “Erkin Koray Dörtlüsü” ile yaptığı “Anma Arkadaş” 45’liğinde yer alan “Anadolu’da Sevdım” adlı Ege türküleri havasındaki çalışmadır. 1968 yılında Altın Mikrofon Yarışmasına “Çiçek Dağı” adlı türkünün rock tarzı düzenlemesiyle katılan “Erkin Koray Dörtlüsü”, dördüncü olmuştur. Ritim gitarda Tuncer Dürüm, basta Ziya Bakanay ve Davulda Sedat Avcı’nın yer aldığı, Erkin Koray Dörtlüsü, bir süre sonra, Koray’ın Doğu-Batı sentezinde Anadolu’yu merkeze oturtan rock anlayışına yeterince olumlu bakılmadığı için dağılmıştır. Koray, 1969 yılında davulda Sedat Avcı, bas gitarda Aydın Buyar Şencan, gitarda Ataman Hakman gibi müzisyenlerin bulunduğu “Yeraltı Dörtlüsü”nü kurmuştur. Bu dönemde Koray’ın hedefi “yapmacıksız yerli ve underground tavrılı bir rocker olabilmek”tir (Aya-Tireli: 1998:32).

Bu grupla yaptığı “Nihansın Dideden”, “İstemem”, “Kıskanırım” gibi Klasik Türk Müziği repertuarına ait şarkıları, rock tarzında düzenlemiştir. Anadolu rock tarzında ise “Köprüden Geçti Gelin”, “Kendim Ettim Kendim Buldum” çalışmaları dikkat çekicidir.

Erkin Koray’ın, Anadolu rock tarzının hakim olduğu en önemli çalışması ise, 1971’de çıkartmak istediği ancak 1974 sonunda çıkartabildiği solo çalışması “Elektronik Türküler”dir. Bu çalışmada, Erkin Koray; gitar, bağlama, piyano, org ve tef, Ahmet Güvenç bas gitar ve Sedat Avcı davul çalmışlardır.

Albümde yer alan, Hayrullah Yurttaş’ın “Karlı Dağlar” ve “Hele Yar” türkülerinin düzenlemeleri, Ürgüplü Refik Başaran’ın “Cemalim” türküsünün düzenlemesi ve sözleri Nazım Hikmet’e, bestesi Ruhi Su’ya ait “Türkü” adlı

çalışma, Anadolu rock müziği tarihi açısından dikkat çekicidir. “Türkü” çalışması, özellikle 9/8’lik ve 4/4’lük ritimlerin değişimli olarak kullanılmasıyla hareketlendirilmiştir. Zaten ritim, Koray’ın çalışmalarında özellikle üzerinde durduğu bir unsurdur. Anadolu’ya yaptığı turnelerde karşılaştığı 5/8, 7/8, 5/4’lük gibi ritimler, müziğinde sıkça kullanılmıştır. “Türkü” parçasının bir önemi de zurna, kaval, bağlama gibi geleneksel çalgılara yer verilmesidir.

Koray’ın diğer çalışmaları, arabesk, Hint Kuzey - Afrika yerel müziklerinin etkilerinin görülmesi, ya da tamamıyla Batı tarzı rock olmaları nedeniyle, Anadolu rock tarzının dışında tutulmuştur. Ancak, uzun havalara, bağlama, zurna gibi geleneksel çalgılara sıkça yer vererek oluşturduğu özgün tarzıyla, “Türk rock müziğinin babası” nitelemesini hakedecek değere sahip olduğu düşünülmektedir.

3.3.4 3 Hürel⁴

Onur, Haldun ve Feridun Hürel adlı üç kardeşten oluşan 3 Hürel grubu, 1970 yılında kurulmuştur. Daha önce Selçuk Alagöz Orkestrası’nda çalışmış, Biraderler, Oğuzlar gibi çeşitli adlarla gruplar kurmuşlardır. Aziz Ahmet ve Alpay gibi solistlerle de çalışmalar yapmışlardır. Şarkılarının tümünün söz ve müziği Feridun Hürel’e aittir. Pek çok ödülün yanı sıra, 1972 yılında Türkiye’de pop müzik dalında ilk kez verilen “Altın Long Play”i almışlardır.

Anadolu pop/rock çizgisindeki yerlerini türkü düzenlemeleri yaparak değil türkü formunda besteler yaparak almışlardır. Haldun Hürel bu konuda şunları söylemektedir: “Türkü bestelenemez diye bir kavram var. Türkü makamları bellidir ve herkese açıktır. Örneğin Hüseyini makamında, türkü formunda ve felsefesinde bir eser bestelediğinizde bunun adı bal gibi türküdür, ne demek bestelenemez?” (Öktem 2000: 58-9).

Kendilerine özgü müziklerini yaratırken Anadolu müzik kültüründen yola çıkmakla birlikte, dönemin Anadolu pop/rock müziğinde en çok görülen türkü

düzenleme yöntemini değil, özgün besteler yapma yolunu seçmişlerdir. Bu noktada özellikle Anadolu çalgılarından, türkülerin söz, ritim ve makamsal yapılarından yararlanmışlardır.

Kendi icatları olan iki çalgı, aynı zamanda 3 Hürel soundunun da karakterini belirlemekte etkili olmuştur. Bunlardan biri, Feridun Hürel'in kullandığı 'saz-gitar'dır. Gerçekte eleman sayılarının kısıtlı olması nedeniyle, saz ve gitarı aynı kişinin çalması zorunluluğunun getirdiği bir arayışın sonucu olan 'saz-gitar', gitarın kesilip içine bir tahta eklenmesi, bir bağlama sapı ve manyetonun gömülmesiyle meydana getirilmiştir. Böylece iki farklı müzik kültürünün çalgısı tek bir gövdede birleştirilmiştir. Bağlamanın tınısı, akustik olmayan bir gövdeye bağlanması ve manyetiklerin yerleştirilmiş olmasıyla farklılaşmıştır. Bu da Hüreller'in müziğine yeni ve farklı bir tını getirmiştir.

Bir diğer çalgı, Haldun Hürel'in bakırcılar çarşısında çeşitli boylarda yaptırdığı darbukalardan oluşmuş, elle de çalınabilen bateridir. Grubun kullandığı diğer vurmaları arasında, darbuka, kaşık, def, çan sayılabilir.

Kullandıkları şarkı sözleriyle, türkülerin sözlerinin benzerliği, dikkat çekicidir. Örneğin; "Yara" şarkısının sözleri şöyledir:

"Ayrıyım ben yar elinden

Uzaktayım dost ilinden

Gurbetteyim, yüzüm gülmez,

Beklerim hep, gurbet bitmez...

Yara hasretlik yarası,

Gurbet, gurbet bitmez,

Yara sevdalık yarası,

Gönül, gönül geçmez...

Özledim ben yar yüzünü,

Duysam bir kez gülüşünü, (...)”

Bir başka şarkı “Canım Kurban”; “Canım kurban, gönül hayran / Yar yolunda, canım kurban...” gibi sözlere sahiptir. Örnekler çoğaltılabilir. Burada dikkati çeken nokta, halk müzik kültürüne ait ifadeler yer verilmesidir. “Dost ili, gurbet, hasretlik, seveda, kurban olma” gibi. Bu yönüyle de 3 Hürel’in müziklerinde kullandıkları sözlerin, Anadolu müzik kültürüne dönük olduğu düşünülmektedir.

Grup, 1975 yılında önce Onur Hürel’in, o döndükten sonra da diğer iki kardeşin askere gitmesiyle çalışmalarına ara vermiştir. 20 yıl sürecek olan bu aradan önce, “Şeytan Bunun Neresinde”, “Madalyonun Ters Yüzü”, “Hoptirinom”, “Bir Sevmek, Bin Defa Ölmek Demekmiş”, “Gönül Sabreyle Sabreyle” gibi şarkılarıyla popüler olmuşlardır. 1994 yılında yeniden Türkiye popüler müzik ortamına dönen 3 Hürel, eski soundlarıyla müziklerini sürdürmektedir.

3.3.5 Barış Manço⁵

Türkiye popüler müziğinin en özgün adlarından biri olan Manço, genelde söz ve müziklerini kendi yazdığı şarkılarıyla tanınmıştır. Gerek sözlerine seçtiği temalar gerekse kullandığı müzikal yapılar halk kültürü ve müziğinin etkisini açıkça ortaya koymaktadır. Kendisini şarkıcı olmaktan çok, bir öykü anlatıcısı olarak nitelemiş olan Manço, şarkılarında anlattığı öyküleri kendine özgü mimik ve hareketlerle de destekleyerek çalışmalarına görsellik katmıştır.

Barış Manço, Anadolu kültürünü ve müziğini çalışmalarında yansıtarak ve/veya özgün çalışmalarında bu geleneğe yaslanarak, “kentli bir ozan” tavrı ortaya koyduğunu düşünmüştür. ’68 kuşağına ait olduğunu ifade etmiş olan Manço, “68 olayında halkın kendi öz kültürüne dönüş yatıyordu. Onu Türkiye’de yakalayan birkaç kişiden bir tanesi benim” demiştir (Ok: 1994: 257).

Müziğe 1957 yılında Galatasaray Lisesi'nde kurduğu “Barış Manço Kafadarlar” adlı grupla başlayan Barış Manço, daha sonra “Haramiler” ve “Harmoniler” adlı gruplarla çalışmıştır. “Harmoniler” Manço’nun ilk plak doldurduğu gruptur. Bu grupla 1962-63 yıllarında, 8 parça kaydedilmiştir. Ancak bu kayıtlardan, İngilizce parçalar hemen yayınlanmasına karşın, “Çıt Çıt Çetene”, “Urfa’nın Etrafı Dumanlı Dağlar” ve “Kızılıklar Oldu Mu?” türkülerinin düzenlemeleri 1972 yılında piyasaya sürülmüştür. 1961 yılında, “Barış Manço ve Harmoniler”, Caddebostan Gazinosu’nun düzenlediği “Amatör Orkestralar Yarışması”nda birincilik ödülü almışlardır. Manço 1963 yılının Ekim ayında, eğitimi için önce Fransa’ya sonra da Belçika’ya gitmiştir.

Manço, 1963-1971 yıllarında hem Avrupa’da, hem de Türkiye’de müzik çalışmalarını sürdürmek istemiş, ancak, çeşitli zorluklarla karşılaşmıştır. Bu nedenle sık sık grup değiştirmiştir.

Belçika’da 1966-67 yıllarında “Les Mistigris” adlı, Belçika’lı ve Martinik’li müzisyenlerden oluşan bir gruba katılmıştır. Beraber 3 single çıkarmışlardır. “Aman Avcı Vurma Beni”, “Bizim Gibi” adlı parçalar da ilk olarak bu grupla kaydedilmiştir. Türkiye’de de konserler veren grup, bir süre sonra, Türkiye’ye gelip gitme ve kalma konusunda yaşanan bürokratik sorunlardan dolayı dağılmış ve Manço da, Türk müzisyenlerle çalışma kararı almıştır.

Manço 1967 yılından itibaren “Kaygısızlar” adlı grupla çalışmaya başlamıştır. 1966 yılında kurulmuş olan “Kaygısızlar” grubunda; Fuat Güner, Mazhar Alanson, Ender Arol, Semih Oksay, Mithat Danışman gibi müzisyenler çalışmıştır. Bu grupla, Manço, “Bebek”, “Derule”, “Kağızman” türkülerinin düzenlemelerini kaydetmiştir. Ancak, grup üyelerinin yurt dışında kariyer yapmak istememeleri, bu birlikteliği sonlandırmıştır.

Manço’nun kısa süreli çalıştığı bir başka grup ta “Barış Manço-Ve” grubudur. Değişik uluslardan müzisyenlerle oluşan grupla, Manço için kariyerinde bir dönüm

noktası olan “Dağlar Dağlar” parçası kaydedilmiştir. 1970 yılında yapılan bu kayıtlarla, yediyüzbinlik bir satış rakamına ulaşılmış, bu da Barış Manço’nun adının, dönemin ünlü müzisyenleri Cem Karaca, Erkin Koray gibi adlarla beraber anılmasını sağlamıştır. Barış Manço, bu parçayı, kısa bir süre evli kaldığı Marie Claud için ve annesine “senin oğlun alaturka söyleyemez” diyen Müzeyyen Senar gibi, annesinin müzisyen dostlarına bir yanıt olarak bestelemiştir.

Anadolu pop müziğinin en özgün örneklerinden biri olan bu parça, kemençe ustası Cüneyd Orhon’un çaldığı kabak kemane ağırlıklı düzenlemesi ve Türk Halk Müziği anonim parçalarındaki sözlerle benzerlik taşıyan söz yapısıyla dikkati çekmektedir

“Barış Manço-Ve” adlı grubuyla da kısa bir süre sonra yolları ayrılan Manço, 1971 yılında, Avrupa’da kariyer yapmak isteğiyle Paris’te bulunan “Moğollar” grubuyla çalışmaya başlamıştır. Bu grupla “İşte Hendek İşte Deve”, “Katip Arzuhalim Yaz Yare Böyle”, “Binboğa’nın Kızı” gibi parçaları kaydetmiştir. Moğollar’ın Fransa’da ödül almaları ve başarılı olmaları nedeniyle, yalnız çalışmak istemeleri, “Barış Manço-Moğollar” beraberliğini bitirmiştir.

Daha sonra Manço, “Moğollar” grubundan Engin Yörükoğlu ile birlikte Türkiye’ye dönmüş, ilk kadrosunda Celal Güven, Ohannes Kemer, Özkan Uğur, Fuat Güner, Engin Yörükoğlu gibi müzisyenlerin olduğu “Kurtalan Ekspres”i kurmuştur. 1999’da ölümüne değin birlikte çalıştığı “Kurtalan Ekspres”in bir süre sonra oturan kadrosunda Ahmet Güvenç, Eser Taşkiran, Elif Turhan, Bahadır Akuzu ve Cihangir Akkuzu yer almaktadır. 1972 yılında bu grupla ilk 45’liği “Ölüm Allah’ın Emri/Gamzedeyim Deva Bulmam”ı çıkartmıştır. Manço, hem *Barış Manço müziğinin* hem de Anadolu pop müziğinin özgün örneklerini bu grupla ortaya koymuştur. Bunlar arasında; “Gesi Bağları”, “Aynalı Kemer”, “Nazar Eyle”, “Ben Bilirim”, “Sarı Çizmeli Mehmet Ağa”, “Hey Koca Topçu Genç Osman”, “Ali Yazar Veli Bozar” gibi çalışmalar sayılabilir.

Yukarıdaki çalışmaların dışında, dünyaya açılmak için yaptığı, ancak bu amaç dahilinde başarısızlıkla sonuçlanan “Nick The Copper” albümü gibi farklı çalışmaları da vardır. Ancak bu çalışmanın sınırları içerisinde Anadolu pop çizgisindeki çalışmaları ele alınmıştır.

Barış Manço’nun 1980 sonrası, pop tarzına yöneldiği düşünülmektedir. Ancak Manço kendisini bir rock müzisyeni olarak değerlendirmektedir: “Kesinlikle ben gerçek bir rocker’ım. Rock bir jenerasyondur. Kırk yıllık müzik tarihinde, en önemli parça rock... Ben de onun Türkiye’deki uzantısıyım...” (Ergüder: 2001).

Müziğini Anadolu pop/rock olarak da görmeyen Manço, yaptığı müziğe “Barış Manço Müziği” demektedir (Ergüder: 2001).

3.3.6 Modern Folk Üçlüsü, Ersen, Fikret Kızılok, Selçuk Alagöz ve Edip Akbayram⁶

1969 yılının Temmuz’unda kurulan “Modern Folk Üçlüsü”, Ahmet Kurtaran, Doğan Canku ve Selami Karaibrahimgil’den oluşmaktadır ve 1970 tarihli “Deriko” ile ünlenmiştir. Gerek plaklarıyla gerekse sahne performanslarındaki başarılarıyla dikkat çeken grup, ardarda pek çok çalışma yapmıştır. Bunlar arasında; “Gökte Yıldız Ay misun”, “Gelin Ayşe”, “Ali Paşa Ağdı”, “Dözerem”, “Allam Allam Seni Yar” gibi türkü düzenlemeleri sayılabilir. 1972 yıllarının sonlarında bir basın toplantısı yapan grup “Bu kez Türk Sanat Müziği’nin çoksenslendirilmesi üzerinde duruyoruz. Bunun yanı sıra çeşitli dünya melodilerini, Türkçe sözlerle ve yine çoksensli olarak sunmak istiyoruz” (Dilmener; 2000) diyerek müzikal çizgilerinin izleyeceği yol konusunda bilgi vermiştir. Bu doğrultuda Modern Folk Üçlüsü, 1973 yılından sonra Kemeñçeci Nikolai Efendi’nin “Mahur Saz Semaisi”, Refik Fersan’ın “Rüzgar Uyumuş Ay Dalıyor”, Faiz Kapancı’nın “Gel Gidelim Çamlıca’ya”, Erol Sayan’ın “Efem” şarkıları gibi Klasik Türk Müziği repertuarına ait eserleri de düzenlemiştir.

Doğan Canku, kendilerinin Anadolu pop çizgisinde sayılamayacaklarını söyleyerek, yola çıkış amaçlarının farklılığını ortaya koymaktadır:

“‘Modern Folk Üçlüsü’ olarak ‘Türk Halk Müziği’ni ve Klasik Türk Müziği’ni” polifoni edip kendi düşüncemiz doğrultusunda dünyaya tanıtmak. (.....) Bizim, ‘Modern Folk Üçlüsü’ olarak kendi özümüzü yakalama çabamız, diğer müzikal çizgilerde pek yoktu. Onlar batının tekniğini kullanıyorken bizse müzikal özümüzün (Halk Müziği ve Türk Klasik Müziği) üzerine o tekniği oturtmaya çalışıyorduk. Evrensel organizasyonun içine bunu katmak isteğindeydik. (...) Modern Folk Üçlüsü’nün ayrıldığı taraf ‘melodiyi’ bozmadan üzerine ‘armoniyi’ koyma çizgisineydi. Bazılarıysa yapabildikleri armoninin üzerine melodiyi uydurmaya çalıştılar.” (Ok 1994: 238-239).

Canku, kendilerini farklı bir çizgide görse de, ortaya çıkan sound açısından, çalışmaların Anadolu pop tarzına dahil edilebileceği düşünülmektedir.

Çalışmalarına zaman zaman özgün besteleri de ekleyen grup, ‘70’lerin sonlarına dek etkin olarak müzik ortamında yer almıştır. 1978 ve 1980 yıllarında olmak üzere, iki kere Eurovision Şarkı Yarışması’na da katılmış, sonraki yıllarda grup üyeleri, yeni çalışmalar yapmak yerine ancak konser organizasyonlarında bir araya gelmişlerdir. Geçtiğimiz yıllarda eski çalışmaları Yapı Kredi Yayınları Müzik tarafından tekrar piyasaya sürülmüştür. Bu süreçte gruptan yalnız Doğan Canku müzik çalışmalarını sürdürmüş ve solo albüm çıkartmıştır.

Ersen Dinleten, Moğollar, Kardaşlar, 3 Hürel, Dadaşlar gibi gruplarla çalışmış ilk 45’liğini 1969 yılında çıkartmıştır. “Olvido/ Ak Güvercin” adlı bu çalışmadan sonra ikinci 45’liği “Sevmek Günah Mı?/ Tek Kadın” adlı plağı çıkartmıştır. Bu parçaların ilkinin düzenlemesi Cem Karaca’ya, ikincinin düzenlemesi Ünal Büyükgönenç’e aittir. 1970 yılında Moğollar ile birlikte yaptığı

“Ternek/ Haliç’te Güneşin Batışı” adlı 45’liği müzik yaşamında önemli bir yer tutmaktadır. Moğollar ile olan bu çalışmasında Ersen, vokalistliğin yanısıra elektrokeman da çalmıştır. 1972 yılında 3 Hürel’le “Dertli Kemal/ Beni Hor Görme Kardeşim” 45’liğinin ardından, çıkardığı “Kozan Dağı/ Kara Yazı” ile asıl başarısını elde etmiştir. Bu 45’likte, Seyhan Karabay bas, ıklığ, akustik gitar; Taner Öngür bas, akustik gitar, kaşık ve Hüseyin Sultanoğlu bateri, bongo çalmıştır. Daha sonra, Ersen, Moğollar’la tekrar birleşmiş, “Sor Kendine/ Garip Gönüm” 45’liğini piyasaya sürmüştür. Kardeşlar ve Moğollar gruplarının solistlerini takas etmeleriyle, Kardeşlar grubunun solisti olan Ersen, bu grupla “Çakmağı Çak/ Güneşe Dön Çiçeğim” ve “Metelik/ Yine Seni Tanırım” plaklarını yapmıştır. Ersen, bu dönemden sonra çalışmalarını uzun süre Dadaşlar grubuyla sürdürmüştür. Dönem içinde Fehiman Uğurdemir, Taner Öngür, Kılıç Danışman, Mehmet Gözüpek, Özkan Uğur, Rasputin Uğur, Ali Güçken, Vural Şahin gibi müzisyenlerden oluşan Dadaşlar grubuyla, “Gafil Gezme Şaşkın/ Güzele Bak Güzele”, “Bir Ayrılık Bir Yoksulluk Bir Ölüm/ Yedin Beni”, “Dostlar Beni Hatırlasın/ Üç Kız Bir Ana”, “Ekmek Parası/ Zalım” gibi çalışmalar yapmıştır.

1980’li yıllarda Dadaşlar’dan ayrılan Ersen, bir ara arabesk müziğine yönelmiştir. Son çalışması, 1993 yılında çıkarttığı “Ersen Ustadan Kuru Fasulye” albümüdür.

Edip Akbayram, lise çağlarında Gaziantep’te kurduğu orkestra ile müzik çalışmalarına başlamıştır. O yıllarda, Gaziantep ve Adana’da bu orkestrayla sahne almış ve Pir Sultan Abdal, Karacaoğlan deyişleri üzerine yaptıkları besteleri icra etmiştir. Lise yıllarında ilk plağı “Kendim Ettim Kendim Buldum” çalışmasını “Siyah Örümcekler” grubuyla yapmıştır. 1968’de İstanbul’a gelen Akbayram 1972 yılında, Günaydın Gazetesi’nin düzenlediği “Altın Mikrofon” yarışmasında, Aşık Veysel’in sözleri üzerine yaptığı bestesi “Kükredi Çimenler” ile birinci olmuştur. Bu parçayla ünlenen Akbayram, 1974 yılında kurduğu “Dostlar” grubuyla birlikte, Anadolu pop/protest müziğin önemli adlarından biri olmuştur. Bu grupla yaptığı “Garipler”, “İnce İnce Bir Kar Yağar”, “Aldırma Gönül”, “Eşkıya Dünyaya

Hükümdar Olmaz”, “Mehmet Emmi”, “Değmen Benim Gamlı Yaslı Gönlüme” gibi çalışmaları, Anadolu pop/protest müzik tarzı içinde dikkat çekicidir. Müziğinde cura, bağlama gibi geleneksel çalgılara da yer vermiştir.

1970’lerden itibaren, Cem Karaca ile birlikte, Anadolu pop/rock müziğinin “protest” kanadında yer almıştır. Akbayram, “Müzik toplum içindir” görüşünü benimsemiş ve bu doğrultuda, Aşık Mahzuni Şerif etkili bir müzik çizgisi oluşturmuştur. Mahzuni Şerif “türkülerin özünü bozmadan yorumlayan, Edip kardeşimdir” demiştir (Ok 1994: 182). ‘80’lerde arabeskin hakimiyeti altında olan popüler müzik piyasasına karşın, Edip Akbayram tarzından ödün vermemiş, bu çizgide günümüze değin gelmiştir.

Fikret Kızılok ise 1970 yılında “Söyle Sazım” adlı çalışmasıyla popüler olmuştur. Aşık Veysel’e yakınlığı ile dikkat çeken Kızılok, Veysel’in “Uzun İnce Bir Yoldayım” türküsünün düzenlemesiyle gündeme gelmiştir. Müzik ve söz açısından özgün, ancak türkü formunda yaptığı çalışmalardan “Benim Aşkım Beni Geçti”, “Gün Ola Devran Döne”, “Koyverdin Gittin Beni”, “Anadolu’yum” sayılabilir.

Selçuk Alagöz, kardeşleri Ali ve Rana ile kurduğu orkestrayla yaptığı çalışmalarla, Anadolu pop/rock tarzında özgün parçalara imza atmıştır. “Malabadi Köprüsü”, “Zeyno” bunlardan bazılarıdır. Alagözler de Altın Mikrofon Yarışması’nın Türkiye popüler müzik ortamına kazandırdığı adlardandır.

3.3.7 Anadolu Pop/Rock Müziğin Etkinliğini Kaybedişi, TRT Politikası

1970’lerin sonlarına doğru Anadolu pop/rock tarzı müzik etkinliğini kaybetmiştir. Bunun bir nedeni; bu tarz müziği yapan grupların dağılması, bir diğer nedeni de toplumdaki sosyo-ekonomik, politik değişimler olarak ortaya konabilir.

Genel olarak gruplar içerisindeki sorunlar, grup üyeleri arasındaki kişisel sorunlar ve ideolojik farklılıklar olarak özetlenebilir. Grup elemanları arasındaki

sorunlar arasında, üyelerin gelecek kaygıları ya da evlenmeleri gibi nedenlerle, ekonomik olarak daha rahat ve garantili iş alanlarına yönelmeleri, grup içerisindeki liderlik sorunları, zaman içerisinde ideolojik ve müzikal olarak geline noktaıyla, grup üyelerinin kafalarındaki ideallerin örtüşmemesi, eski elemanların yerine alınan müzisyenlerin çeşitli noktalarda grupla uyuşmamaları, sayılabilir. Cem Karaca Apaşlar'da geline ayrılma noktasında sorunu şöyle ortaya koymaktadır:

“Sonra her grubun başına gelen bizim de (Apaşlar) başımıza geldi. Grubun içinde iki lider vardı. Biri ben, diğeri Mehmet Soyarslan'dı. Ben, ufak ufak politikleşmeye başlamıştım. Mehmet Soyarslan ise ticari bakıyordu. Tipik pop parçalarıyla birşeyler yapmaya devam ederek bir yere varamazdık; benim kafamdaki yere varamazdık. Benimle Mehmet'in kafasındaki yer farklı olunca grup dağıldı.” (Ok 1994: 65).

Cahit Berkay ise grupların dağılmasının temel nedenlerini, kişilerin hedefledikleri şeylerin zamanla değişmesine, disiplin problemlerine bağlamaktadır:

“Grup müziğinde genelde bir kişinin önderliği vardır. Bu kişinin beraberinde bir iki kişi de bir şeyler üretmeye başladığı zaman üretilenler belli bir senteze ulaşmıyorsa grup kesinlikle dağılır. Bu tür bir yaklaşımın, işin başından kurulması gerekir. (...) Grubun bir hedefi vardı. Zaman içinde bu hedef değişse de, ortak bir hedef hep olurdu. Bu hedefe ulaşmada en büyük etken grup disipliniydi. Örneğin, hedefini gerçekleştirmek için diyelim haftada üç gün prova yapmak gerekiyor. Bu provalara iki kez gelmeyen çok sert eleştiri alırdı, üç kere gelmeyen sopayı yerdı, dördüncüsünde gruptan atılırdı. (...) İkincisi, grubun hedefini belirlerken o hedefin gerçekleşmesine grup dışındaki kişilerin müdahale etmesine izin vermezdik. Bu ilkenin çiğnendiği durumlarda da bazı arkadaşlarımızla ayrılmak zorunda kaldık. (...) Tabii, örneğin Haramiler, Mavi Işıklar, Silüetler, Erkin Koray bunu uygulamaya çalışıyorlardı. Zaten bu kaçınılmazdır.” (Berkay 1996: 81-82).

Berkay, Moğollar özelinde, Cem Karaca sonrası yaşanan solist bulma sorununun çözülemediğini, bu nedenle istedikleri tarzda müziği yapamadıklarını, ekonomik sorunların gündeme geldiğini ve bunları, Moğollar grubunun dağılmasına neden olduğunu belirtmektedir (Berkay 1996: 83-85). Ayrıca, genel olarak grupların dağılmasına, ekonomik sorunlar ve yaşanan sosyal yaşamdaki değişimlerin de neden olduğunu belirterek, örnek olarak evlilik ve çocukla birlikte değişen yaşam koşulları ve standartların “rocker” yaşantısıyla uyumunun gruplardan ayrılmalara neden olduğunu söylemektedir. Grupların, dinleyicisiyle sürekli iletişim içinde olması ve değişen izleyici profiline göre, kendini uyarlayabilme yeteneğine sahip olması gerekliliğini de sözlerine eklemektedir (Berkay 1996: 87-91).

Grupların dağılmasının bir önemli nedeni olarak görülen ekonomik sorunlar, temelde toplumun müzikal beklentilerinin ve beğenilerinin değişmeye başlamış olmasından kaynaklanmıştır. Geçimlerini sağlamak amacıyla gazino, kulüp gibi yerlerde çalışmaya başlayan gruplar, piyasanın gerektirdiklerini, ilkelerinden ödün vermek pahasına, yerine getirmek durumunda kalmışlardır. Özellikle 1970 sonrası arabeskin etkin olmaya başlaması, hem gazinoların hem de plak şirketlerinin, arabesk ağırlıklı tercihler yapmasına neden olmuştur. Bu dönemde arabesk müzik, piyasayı belirler duruma gelmiştir.

Aynı şekilde bu yıllarda turnelerin ve konserlerin de içeriği arabesk lehine değişmeye başlamış, müzisyenler için bu şekilde para kazanma yolu da kapanmıştır. Cahit Berkay o yıllardaki durumu şöyle aktarmaktadır:

“Para kazanmak için Maksim gazinosunda Ajda Pekkan’a eşlik ettik. Belki para için bunu yapmak suç değil ama, müziğini paylaşmadığım, sevmediğim birine niye eşlik edeyim - para için mecburen yaptık bunu. Tabii bunlar hep ruhsal açıdan insanlardan birşeyler götürüyor. Hadi aldığımız para çok olsa, bir kere yapaalım iki sene kendi çalışmalarımızı yürütelim desek, bu da mümkün değildi, çünkü çok az para kazanabiliyorduk. (...) Gazinolar iyice düzey düşürmüştü. Sinema

sanatçılar -örneğin Fatma Girik vb.- bu piyasayı müzisyenlerden aldı. Sırf fiziksel görüntüleri dikkate alınarak birçok oyuncu, sinema starı müzik piyasasına sokuldu ve şarkıcı olarak lanse edildi. Gerekçe olarak da halkın bunu istediği söylendi. (...) Turnelerin anlamını ve içeriğini yozlaştırdılar. Gazino programlarının tamamını, assolist, assolist altı, dansöz, oyuncular vb. - on kişiyi turneye çıkartmaya başladılar. Biz turneye gittiğimizde artık “aa tek başlarına gelmişler” gibi tepkilerle karşılaşılıyorduk. Yani turneler de gruplar için maddi gelir sağlama olanağı olmaktan çıktı. Diğer para kazanma kaynağımız ise plak çıkartmaktı. Türkiye’de müzik ve eğlence sektöründe yatırım yapan kişiler (ilk yıllar dışında) müzikten gelen, burada yetişen, bu işin ruhunu taşıyan, esprisini tanıyan kişiler değildi. Fırıncı bile plak şirketi kurdu. Önüne gelen plak şirketi kurdu, film yapmaya menacerlik yapmaya kalkıştı. Ve bunlar halka farklı bir eğlence biçimi sundular. Gazino programlarını turnelere çıkarttılar. Plakçılar da yurt dışından gelen ve bu işten anlayan birkaç kişi dışında -biz bunlarla çalışma olanağını bulmuştuk- müzisyenleri sömürdüler. Çoğu plak zaten korsan basılıyordu.” (Berkay 1996: 87-88).

Berkay o dönemde Telif Hakları Kanunu’nun olmamasının ve müzisyenlerin dayanışmasını sağlayacak bir kurumlaşmaya gidilmemesinin de bu sorunların çözümlenememesinde etkin olduğunu belirtmektedir (Berkay 1996: 88).

3 Hürel grubunun elemanı Feridun Hürel de, grupların dağılmasını ekonomik nedenlere bağlamaktadır:

“Grubu 77 yılında dağıtmıştık. Dağılmanın sebebi de tamamen ekonomiktir. Bu dönemde plaklardan gelir elde ediliyordu. Kaset piyasası ortaya çıkınca birçok plak şirketi bir anda iflas etti. Bizim de okullarımız bitmişti bu arada grubu dağıtıp akademik kariyerlerimize

yönelmeyi tercih ettik. Kardeşlerim evlendiler. Tek ben kaldığım için yurt dışına çıkmaya karar verdim.” (Ok 1994: 301).

Bu noktada, resmi bir kurum olarak TRT’nin Anadolu pop/rock tarzı müziğe ve müzisyenlere yaklaşımı önem taşımaktadır.

Daha önce de değinildiği gibi TRT bünyesinde görev yapan “Müzik Denetleme Kurulu”nun getirdiği ölçütler çerçevesinde arabesk ve Anadolu pop/rock tarzı müziğin de içinde olduğu birçok müzik türü, TRT tarafından yayınlanmamıştır.

“TRT Müzik Denetleme Kurulu’nun getirdiği bazı kurallar şöyledir:

- 1) İcradaki teknik aksaklıklar:
 - a) Solist ve topluluğun entonasyon ve ritim hataları, ensemble hataları,
 - b) Detonasyon,
 - c) Çalgı topluluğunun tonlama yönünden uygunsuz, eksik ve dengesiz olması,
- 2) Sözlerin nezih olmaması,
- 3) Prozodi hataları, sözün müziğe ritmik yönden uymayışı,
- 4) Türkçe’yi yabancı şivelerle söylemek,
- 5) Bestelerde müzik kurallarına aykırı ve yanlış yapılan çokseslendirme (Harmoni, müzik kuralları olarak geçen, klasik armoni kurallarıdır.)
- 6) Türk Halk ve Türk Sanat Müziğinden yapılan uygulamalarda bu müziğin bünyesine uygun olmayan kurallarla yapılan çokseslendirme ve ritmik unsurlar (Çeyrek sesler bunun dışındadır.)
- 7) Yerli bestelerde yabancı ülkelerin halk müziklerini veya hafif müziklerini taklit etmek
- 8) Gönderilen müziklerin (yerli ya da yabancı)) kötü, bayağı, estetik yönden radyoda yayınlanamayacak nitelikte olması.” (Hasgül 1996a: 67-68).

TRT bu kurallar çerçevesinde, Anadolu pop/rock müziğe, halk müziğinin dejenere edildiği, yozlaştığı savıyla yaklaşmıştır. Bu savın temelinde yatan ise, TRT'nin "resmi" kimliği çerçevesinde, kendi denetimleri dışında gelişecek yeni bir akıma izin vermeme politikası yatmaktadır.

"Yabancı sözlü bir hafif müzik parçasının denetime sokulmasına gerek görülmezken, örneğin, sözleri Türkçeleştirilmiş olan aynı yabancı parça Denetim Kurulu'na gönderildiğinde programlarda yayınlanmasına izin verilmiyordu." (Hasgöl 1996a: 68).

Anadolu pop/rock müziğinin bağlama gibi geleneksel çalgılara yer vermesi, rock, pop müziğin doğaçlamaya, yeniden yorumlamaya, detonasyona açık müzikler oluşu TRT tavrının nedenleri olarak gösterilmiştir. Ancak bunlar, belirtildiği gibi, yalnızca Türkçe parçalara uygulanan ölçütler olmuştur.

Cahit Berkay, TRT'nin uygulamaları konusunda şunları söylemektedir:

"Bu ara Moğollar, "biz folk müzikten yararlanmak istiyoruz, Anadolu pop yapmak istiyoruz, bizim malzememiz türküler, bize yardımcı olun" diye TRT'ye gittiklerinde daha kapıdan kovuldular. Zaten bırakın uzun saçlarla girmeyi kravat takmadan TRT binasının içine adım atmak mümkün değildi. Kravatlı, tek tıp giysili, memur görüntülü kimseler etkin hale geldi. (...) "Otantiklik" diye bir saplantı vardı. Arabeskin doğup bu kadar popüler olmasının zemini TRT hazırlamıştır - türkülerini bu şekilde yorumlayıp dinlenemez hale getirerek. Bakıyorsunuz Yunus Emre, Karacaoğlu, üç-dört yüz sene önce yaşamış. Bu türkülerini üç yüz sene evvelki haliyle koruyabilmek, bu güne aktarabilmek çok güzel bir şey. Ama bıraksınlar birileri bunları yorumlayabilsin, farklı enstrümanlarla, ritimlerle işleyebilsin, bugüne uyarlamayı deneyebilsin. Dileyen 'otantik'de çalsın, ama değiştirip yorumlamak neden yasaklanıyor. Yıllarca bu konservatif anlayış sürdürüldü ve pop müziğe

halk müziğinin, bağlamanın sokulması engellenmeye çalışıldı.”(Berkay 1996: 89-90).

Gerçekten de TRT’nin “otantiklik” konusuna yaklaşımı, Anadolu pop/rock müziğinin, yoz, dejenere olarak nitelendirilmesine neden olmuştur. Oysa, gerçek ‘otantik’ in ne olduğu, nerde olduğu, bunun nasıl ölçülebileceği ve nasıl korunabileceği, kimin bunu belirleyebileceği son derece tartışmalı bir konudur. Ziya Gökalp’in, bozulmamış Türk Müziği’nin Anadolu’da olduğu görüşüyle örtüşen bu politika pek çok yanıyla eleştiriye açıktır.

Ünal Büyükgönenç, TRT’nin bu tek tip müzisyen yaratma politikasına karşılık, halkın kendilerine sahip çıktığını ve bunun da konserlere olan talepten ve coşkudan anlaşılabilceğini belirtmektedir. O dönem, TRT’nin “hafif müzik denetleme kurulu başkanı” olan Nida Tüfekçi’nin, “armoni, kontrpuan ya da çokseslilik üzerine bir bilgisi olmadığı halde”, “engizisyon gibi çalışarak” yakalanmış olan “ulusal müzik ruhunu” ve pek çok genç müzisyeni itham ettiğini söylemektedir (Ok 1994: 87-89).

1970’lerde TRT’de görülebilen tek Anadolu pop/rock grubu 3 Hürel’dir. Türkü düzenlemesi yapmamaları, müziklerinde politik bir yön olmaması, uzun saçlı olmayıp, giyim açısından da TRT’ye uyumlu olmaları nedeniyle TRT’nin ölçütlerine uygun tek Anadolu pop/rock grubu 3 Hürel olmuştur.

TRT’nin bu tavrına karşı müzisyenler 1970 yılında Müzisyenler Derneği kurmuşlardır. Sınırlı sayıda müzisyenin katılımıyla gerçekleştirilen bu oluşum, Telif Hakları Yasası’nın gündeme getirilmesi, TRT’nin denetim politikasının eleştirilmesi, Ocak 1973’te “Gençlerle Müzik” programının yayından kaldırılmasının protesto edilmesi gibi bir takım etkinliklerde bulunmuşsa da başarıya ulaşamamıştır. Bunun nedenleri arasındaki sorunların temeline inerek, uzun vadeli çözümler arayışına gidilmemesi, alınan kararlara tüm müzisyenlerin uymayıp, ilişkilerini kullanarak ya

da Eurovision Yarışması'na katılma, müzik programı ya da seçici kurul üyeliği yapma gibi farklı yollarla TRT'ye girebilme çabalarının sergilenmesi sayılabilir.

Kitle iletişim araçları açısından, TRT'nin, basın dışında dönemin en önemli, etkili kurumu olduğu düşünülürse, müzisyenlerin TRT'de "görünmek" konusundaki ısrarlı ve kararlı tavırlarının nedeninin anlaşılabilirliği düşünülmektedir. Modern Folk Üçlüsü ve Türkiye Petrolleri Anonim Ortaklığı Batman Orkestrası'nın iki girişimine, müzisyenlerin TRT'ye karşı tepkilerinin nasıl ortaya koyduklarına örnek olması bakımından yer verilecektir.

Naim Dilmener, Modern Folk Üçlüsü'nün girişimini şöyle aktarmaktadır:

" 'Hiç Belli Olmaz/ Unutalım Her Derdi' Grubun üyelerinden Ahmet Kurtaran'a göre bir "tuzak plak"tır bu, TRT Denetleme Kurulu'na kurulmuş bir tuzak. Kurulduğu ilk günden beri Denetleme Kurulu ile arası hiç olmamış grubun böyle bir şeye kalkışmasının nedeni de çok açıktır. TRT Denetleme Kurulu, grubun yaptığı her şeyin önüne "Türkülerin çokseslendirilmesi/seslendirilmemesi" engelini çıkartmakta, şarkılarına yayımlanma 'vize'si vermemektedir. Bunun üzerine Modern Folk Üçlüsü, iki Yunanca parçayı seçer, sözler yazılır ve stüdyoya girilir. Bu sefer Denetleme Kurulu "geç" demiştir. Bunun üzerine grup, basının karşısına çıkar ve "kendi Türkülerimizi yaptığımızda olmayan şey bu sefer nasıl olabildi?" sorusunu yöneltir TRT'ye..." (Dilmener 2000).

Bir diğer örnek T.P.A.O. Batman Orkestrası'nın solisti İlhan Telli'yle Hey Dergisi tarafından yapılan söyleşide, Telli'nin TRT'ye verdiği tepkidir. Telli şöyle demektedir:

"Orkestra olarak iki plak doldurduk ve bu plaklarda bulunan dört şarkıyı, band halinde, TRT Merkez Denetim Kurulu'na gönderdik. Kurul dört şarkı için de "Radyoda yayınlanamaz, solist detone" kararı vermiş. Şimdi

bu kurulun bütün üyelerini bilirkişi önünde açık oturuma davet ediyorum. Bilirkişi şarkıların birinde bile bir detone bulursa, meslek hayatıma son vereceğim.” (Hey Dergisi 29 Aralık 1971, Sayı 6).

Sonuçta TRT, sözkonusu dönemde en önemli ve alanında tek kitle iletişim aracı olarak, Anadolu pop/rock tarzı müziğe ve müzisyenlere, sırt çevirerek, özellikle ekonomik anlamda zarar vermiştir.

1970’lerin sonlarında, toplumda, sağ-sol kutuplaşmaları biçiminde ortaya çıkan farklılaşmalar, piyasanın arabesk müzik hakimiyeti altına girmesi, grupların dağılması ve ekonomik sorunlar gibi birbiriyle ilişkili bir çok nedenden dolayı Anadolu pop/rock müzik etkinliğini yitirmiştir. Müzisyenlerin bir kısmı farklı iş alanlarına yönelmişler, bir kısmı yurt dışına gitmişler, bir kısmı da varolan politik ortamda, hangi tarafta yer alacaklarını saptamış ve çalışmalarını sürdürmüşlerdir. İlk gruba örnek verilebilecek müzisyenler, Onur ve Haldun Hürel, Mehmet Soyarslan, Engin Yörükoğlu, ikinci gruba örnek verilebilecek müzisyenler, Feridun Hürel, Cem Karaca, üçüncü gruba örnek verilebilecek müzisyenler, Edip Akbayram, Ersen ve Barış Manço olarak sayılabilir.

3.3.8 Anadolu Pop/Rock Müziğin 1990’larda Yeniden Gündeme Gelmesi: Haluk Levent, Ayna Grubu, Kıraç⁷

1990’larda hareketlenen Türkiye popüler müzik ortamında görülen müzik türlerinden biri de Anadolu pop/rock müziğidir. Haluk Levent, Kıraç, Ayna Grubu, Destan Grubu, Murat Gögebakan gibi müzisyen ve gruplarca yeniden gündeme getirilen bu tarz müzik, 1960-70’lerden çok farklı bir Türkiye panoraması içinde estirilen bir nostalji rüzgarının ötesine geçmiş durumdadır.

Günümüz Türkiye popüler müzik ortamında, türkülerin, Cumhuriyet döneminde hiç olmadığı kadar çok ve çeşitli renklerde ürünlere malzeme olduğu düşünülmektedir. Bu yönelim doğrultusunda, kimi müzisyenler, genel müzikal

çizgilerinde, Anadolu pop/rock tarzını, yalnızca çalışmalarındaki renklerden biri olarak kullanmaktadırlar. Kimi müzisyenlerse, günün popüler müzik piyasasının gereğince, bir-iki çalışmanın ardından yok olmaktadır. Ayrıca, '60'ların, '70'lerin Türkiye rock müzik ortamında, Anadolu pop/rock genel bir çizgi olup, kendi içinde farklı yönelimleri barındırırken, bugün genel bir rock müzik çizgisi içerisinde yer alan dallardan biri durumundadır. 1960-70'lerde, örneğin Modern Folk Üçlüsü, Anadolu pop tarzı içinde bir çokseslilik yaratma çabasıyla, Erkin Koray ritimlere yönelik arayışlarıyla, Cem Karaca, Edip Akbayram kurdukları Anadolu protest/rock/pop çizgisiyle, Anadolu pop/rock içerisindeki renkler olarak kişisel soundlarını ortaya koymuşlardır. Günümüzde ise Anadolu pop/rock tarzında, genelde eski çalışmaların yeniden yorumlanması ya da tarz olarak aynen uygulanması gibi nedenlerle, birbirine çok benzer çalışmalar yapılmaktadır. Bunun dışında, "rock müzik" başlığı altında pek çok alt türden müzik yapılması nedeniyle de Anadolu rock müzik, bugün, Türkiye'deki rock müzik çizgisi içerisindeki renklerden biri olarak değerlendirilmektedir. Ancak 1990-2000 arası dönemin böyle bir genellemeyle değerlendirilmesi, bu durumun değişebileceği görüşünü de içinde taşımaktadır. Bu tarz müziğin, müzisyenlerin müzikal kişiliklerini daha belirgin ortaya koyabilecekleri bir yola evrilebilecek olması, olasılıklardan biridir.

Yukarıda açıklanan nedenlerden dolayı, çalışmanın bu bölümünde, 1990-2000 yılları arasında Anadolu pop/rock tarzı müziğin temel çıkış noktasını amaç edinmiş ve tutarlı bir şekilde çalışmalarında bu tarza yer vermiş müzisyenlerden üçü ele alınacaktır.

Genç kuşak Anadolu pop/rock müzisyenlerinin bu tarza yaklaşımları, önceki kuşak Anadolu pop/rock müzisyenlerinin yaklaşımlarından çok da farklı değildir: 'Biz'e ait olan müzik kültürünü çağdaş bir biçimde yeniden yorumlayarak ortaya koymak.

'90'lı yıllardaki Anadolu pop/rock müziği çalışmaları, eski parçaların yeniden yorumlanması ve özgün besteler yapılması biçiminde sürmektedir. Bu alanda ilk

alışmaları yapan müzisyenlerden biri Haluk Levent'tir. Levent, ülkesinin, halkının müziğini yapmaya çalıştığını söyleyerek, ilk albümü "Yollarda"yı hazırlarken düşündüklerini şöyle belirtmektedir:

"Anadolu motifleri taşıyan bir rock albümü olacak, yani hem türkü olacak, hem batı standartlarında rock müzik aletleri kullanılacak, hem de rock müziğinin ruhunda bulunan toplumsal mesajlar verilecekti." (Levent 1998: 20).

Levent çalışmalarında hem türkü düzenlemelerine hem de özgün bestelere yer vermiştir. 1992 yılında çıkarttığı "Yollarda" adlı ilk albümünde "Rinnanay", "Kızılıcıklar Oldu Mu?", Kasım '95 tarihli "Bir Gece Vakti" albümünde, "Allı Turnam", Aralık '96 "Arkadaş" albümünde "Kağızman", Aralık '97 tarihli "Mektup" albümünde "Zeytinden Aşımsın", Aralık '98 tarihli "Yine Ayrılık" adlı albümünde "Kemalim", Aralık 1999 tarihli "www.Leyla.Com" adlı albümünde "Ela Gözlüm", Mart 2001 tarihli son albümünde ise "Çerkes Kızı" gibi türkü düzenlemelerine yer vermiştir. Ayrıca, 3 Hrel'e ait "Sevenler Ağlarmış", "Gülendam", "Dağlar", "Anadolu Diyarında" gibi özgün çalışmalar da Anadolu pop/rock tarzı müzik olarak görülmektedir.

Anadolu rock tarzı müzik yapan gruplardan biri Ayna'dır. Erhan Güleryüz ve Cemil zeren adlı iki müzisyenin dışındaki dört yesi sürekli değişen grup, ilk çıkışını 1996 yılında "Ceylan" türküsünün düzenlemesiyle yapmıştır. Albümlerinde "halk müziği örneklerini rock motifleriyle süsleyerek" (www.ayna.org) yaptıkları çalışmalarının yanısıra, Anadolu rock tarzı müziği dışı çalışmalara da yer vermektedirler.

İlk albümleri 1997 tarihli "Gittiğin Yağmurla Gel" albümüdür. "Ceylan" türküsü düzenlemesi bu albümde yer almaktadır. İkinci albümleri 1998 tarihli "Dn Bak Aynaya"dır ve "Kızıroğlu", "Arzu Kızım" gibi türkülerin düzenlemeleriyle dikkati çekmiştir. 1999 tarihli "Ayna Türküler" adlı albümleri, "Deryalar", "Zühtü",

“Evreşe Yolları”, “Kırpıkların Ok Ok Eyle” gibi onbir türkü düzenlemesinden oluşmaktadır. Grup, aynı yıl “Ayna Şarkılar” adlı bir albüm daha yayınlamıştır. Bu albümde ve 2000 yılında çıkan “Çayımın Şekeri” adlı albümünde, grup, türkü düzenlemelerinden çok, sözleri açısından türkü formatına yaklaşan özgün besteler kullanmıştır. “Ahu Gözlüm”, “Leyla” bu bağlamda Anadolu rock tarzına dahil edilmektedir.

Özellikle son yıllarda, “türkü”lerin kullanılması gerekliliği üzerinde duran bir müzisyen de Kıracı’tır. İlk albümü “Deli Düş”ü Mayıs 1998’de çıkartan Kıracı, “Talihim Yok Bahtım Kara”, “Kara Yılan”, “Derik” gibi anonim ve söz-müziği Ahmet Cemil Cankat’a ait olan “Makaram Sarı Bağlar” türkülerini, ikinci albümü Kasım 2000’de çıkartan Kıracı, bu albümde, “Karahisar”, “Sarı Gelin”, “Yayla Yolları” gibi türkülerini düzenlemiştir.

Ele aldığımız grup ve müzisyenler dışında, Anadolu pop/rock çizgisinde çalışmalar yapan grup ve müzisyenler arasında Grup Destan, Af, Murat Gögebakan sayılabilir. Grup Destan ve Af piyasada kısa süreli yer almışlardır. Murat Gögebakan’un Anadolu rock tarzına yer verdiği son albümü, 2002 tarihli olduğu için çalışmamız dışında kalmaktadır.

1990’ların ikinci yarısında 3 Hürel, Moğollar gibi Anadolu pop/rock tarzı müziğin ilk ustaları da yeniden müziğe dönmüş ve çalışmalar yapmışlardır. Bu çalışmalara önceki bölümlerde değinildiği için tekrar ele alınmayacaktır.

1990’larda Anadolu pop/rock tarzı çalışmalar yapan İslamcı müzisyenler de olmuştur. “Yeşil pop” olarak adlandırılan tarz içinde, günümüz müzik ortamındaki hemen hemen tüm türlerin, bu kesim tarafından da icra edildiği, daha önce belirtilmiştir. Örneğin, Türk-İslam sentezine dayalı bir politik görüşü olduğunu söyleyen Hasan Sağındık, “Adamlar” adlı albümünde türkü formuna yakın formlar kullanmıştır. Aynı albümde müzikal çizgi içinde, hakim olan bağlamanın yanısıra, zurna, def, ney, kaval, mey gibi çalgılar da kullanılmıştır. 9/8’lik ritimlere de yer

verilen albümde, türkü formuna en yakın parçalar “Bir Ah Etmem”, “Tahayyül” ve “Hazır Ol” adlı şarkılardır. İslamcı müzisyenlerin genel olarak bağlamaya müziklerinde yer verdikleri görülmüştür.

3.4 SONUÇ

1960’lı yılların başlarında ilk örnekleri görülmeye başlanan Anadolu pop/rock müziğin ortaya çıkış nedenleri arasında, Anadolu’da bir pazar oluşturma amacı olduğu kadar, müzisyenlerin, Anadolu müzik kültürünü, günün müzik beğenileri çerçevesinde kullanma, bir “sentez”e varma gibi amaçları da olduğu düşünülmektedir. Müzisyenlerin, bu amaçlarını gerçekleştirmek amacıyla yaptıkları çalışmaların müzikal özellikleri dışında, özellikle konserlerindeki giyim kuşamları da ilgi çekicidir. ‘60’lı ve ‘70’li yıllarda, Anadolu pop/rock çizgisinde müzik yapan müzisyenlerin giydikleri, kaftanlar, postlar, çizmeler gibi otantik giysiler ve aksesuarlar dikkat çekicidir.

Aynı yılların müzik ortamında dikkati çeken bir nokta da tüm Türkiye’yi kapsayan turnelerin çokluğudur. Kimi aylarca süren bu turneler yalnızca büyük kentleri değil, çoğunlukla ilçeleri de kapsamıştır. Bu turnelerin hem müzisyenlerin Anadolu kültürünü ve müziğini daha yakından tanımaları, hem de halkın bu tarz müziği tanıması ve talep yaratması açısından önem taşıdığı düşünülmektedir. Ancak, belirtilmesi gereken bir nokta, pek az müzisyenin gittiği yörelerde derleme çalışmalarına yönelip, ilk elden türkü dağarcığına sahip olduğudur. Genelde derlenmiş türkü repertuarına başvurulmuştur. Bu repertuara yaklaşımda, dönemin, etnik kimlikleri gözardı eden bakış açısıyla hareket edilmiştir. “Anadolu” sözcüğünün içerdiği coğrafi bütünlükle yetinilmiştir.

Anadolu pop/rock müziği yapan müzisyenlerin genelinin, o dönemin genel yönelimi olan İngilizce müzik yaparak profesyonel müzik yaşamlarına başlamış olması, bir başka dikkat çekici noktadır. Genelde türkülere yönelmeleriyle Türkçe sözlü müzik yapmaya başlayan müzisyenler, kimi çevrelerden tepki de görmüşlerdir.

O dönemde Türkçe sözlü rock yapmak için ciddi bir uğraş verildiği düşünülmektedir. Gerçekte bu sorun bir on yıl öncesine kadar günümüz rock müzik ortamında da varlığını sürdürmüştür. Bulutsuzluk Özlemi, Erkin Koray gibi bazı rock grup ve müzisyenlerinin dışında, çoğu rock grubu, çeşitli nedenler ileri sürerek, müziklerinde İngilizce sözler kullanmayı tercih etmekteydiler. Bugünse Türkçe'nin rock müziğe getirdiği söylenen birtakım sorunlar, daha profesyonel yaklaşımlarla aşılmaya çalışılmaktadır. Pek çok rock müzisyeni Türkçe çalışmalar yapmaktadır. Ancak '60'lar ve '70'lerde Türkçe sözlü rock müzik yapmak oldukça sorun yaratmış, müzisyenlerin kendi aralarında çatışmalara neden olmuştur. Örneğin, "Moğollar" grubunun ilk solisti Aziz Ahmet'in, gruptan ayrılma nedenlerinden biri, Türkçe şarkı söylemek istememesi olmuştur.

1960'lı '70'li yıllarda Anadolu pop/rock müzisyenlerinin Batı popüler müziğiyle yakın ilişkide oldukları görülmektedir. Yeni çıkan grupları, müzik türlerini, Erkin Koray, Barış Manço, Cem Karaca gibi müzisyenler, Moğollar gibi gruplar, kitle iletişim araçlarının son derece yetersiz olduğu söz konusu dönemde, Avrupa'ya giderek bizzat yerinde görüp izlemişler, çalışmalar yapmışlardır. Bunda, bu çizgi içerisindeki kimi müzisyenlerin, kendileri için, Türkiye'ye yönelik bir müzikal gelecek yerine, Avrupa'ya yönelik bir müzikal gelecek hedeflemelerinin de etkisi olduğu düşünülmektedir. Gerçekten de Moğollar'ın Fransa'da aldıkları ödül, albümlerinin başarı kazanması, Cem Karaca'nın Almanya konserlerinin başarılı olarak değerlendirilmesi gibi kimi doyurucu sonuçlar da elde edilmiştir. Ancak bu başarıların devamı gelmemiştir.

1990'lardaki Anadolu pop/rock müziği ise, daha önce belirtildiği gibi, önceki yıllardaki gücüne ulaşamamıştır. Ancak müzisyenlerin hem '60'larda hem de '90'larda, bu müziğe yönelmelerindeki amaçlardan birinin Anadolu müziği ile Batı popüler müziği arasında bir sentez arayışı olması, dikkat çekicidir.

BÖLÜM 3'ÜN NOTLARI

¹ Moğollar diskografisi için bakınız EK 3

² Cem Karaca, Jaguarlar, Apaşlar, Kardaşlar, Dervişan ve Edirdahan diskografileri için bakınız EK 4

³ Erkin Koray diskografisi için bakınız EK 5

⁴ 3 Hürel diskografisi için bakınız EK 6

⁵ Barış Manço diskografisi için bakınız EK 7

⁶ Modern Folk Üçlüsü, Ersen, Fikret Kızılok, Selçuk Alagöz ve Edip Akbayram diskografileri için bakınız EK 8

⁷ Haluk Levent, Ayna Grubu, Kırâç diskografileri için bakınız EK 9



BÖLÜM 4

ANADOLU POP / ROCK MÜZİK ÖRNEKLERİ İNCELEMELERİ

4.1 GİRİŞ

Bu bölümde Anadolu pop/rock müziği örnekleri incelenecektir. Örneklerin seçiminde Hey Dergisi listeleri ve kaynak kitaplar yol gösterici olmuştur.

4.2 İNCELEMELER

4.2.1 Dağlar Dağlar

Yorumcu: Barış Manço - Ve

Besteci: Barış Manço

Söz yazarı: Barış Manço

Düzenleme: Barış Manço, Cüneyd Orhon

Ölçü: 4/4

Makamı/modu/tonu: Uşşak makamı (Kerem ayağı)

Kullanılan Çalgılar: a) **Geleneksel çalgılar:** Kabak kemane

b) **Batı müziği çalgıları:** Akustik gitar

c) **Solo çalgılar:** Kabak kemane

Düzenleme tekniği: Armonize

Stil: Anadolu pop

Sözler: Ellerimle büyüttüğüm
Solar iken dirilttiğim
Çiçeğimi kopardın sen
Ellere verdin

Dağlar dağlar (Nakarat)

Gurban olam yol ver geçem

Sevdiğimi son bir olsun

Yakından görem

Kuşlar ötmez güller soldu

Yüce dağlar duman oldu

Belli ki gittiğin yerden

Kara haber var

Nakarat

Parçanın genel incelemesi: Parça özgün bir çalışmadır. Kabak kemane geleneksel uslubuyla çalınmaktadır. Sözleri Barış Manço tarafından yazılmış olmakla birlikte, Türk Halk Müziği'ne (THM) ait türkü formunun söz yapısına uymaktadır. Manço'nun 'ayrılık' temasını ele alırken seçtiği sözcükler ve THM kültüründe aynı temayı işleyen pek çok türküde kullanılan 'dağlar' imgesine yer vermiş olması dikkat çekicidir. Seçilen "kurban olam, kara haber, kuşlar ötmez güller soldu, ellere verdin..." gibi sözcük ve sözcük grupları, geleneksel tarzda kullanılmıştır.

Sonuç: Geleneksel tarzda yazılmış sözler üstüne THM ve Batı müziği sistemleri ve çalgıları kullanılarak oluşturulmuş özgün bir çalışmadır.

4.2.2 Derule

Yorumcu: Barış Manço - Kaygısızlar

Besteci: Anonim

Söz yazarı: Anonim

Düzenleme: Barış Manço

Ölçü: 7/16 (2+2+3)

Makamı/modu/tonu: Uşşak makamı (Kerem ayağı)

Kullanılan Çalgılar: a) Geleneksel çalgılar: -

b) Batı müziği çalgıları: Elektro gitar, bateri, bas gitar

c) Solo algılar: -

Düzenleme tekniğı: Armonize

Stil: Anadolu pop

Sözler: Oynayın, kız oynayın
Durmanın ne kârı var
Ha bu köyün içinun
Acayip bekârı var

Den rule den der rule (Nakarat)

Den rule den der rule

Oy kemençeci dayı
Soktun gözüme yayı
Kör ettun gözlerumi
Göremeyum dünyayı
Nakarat

Çek aşağı yukarı
Lambanın fitilini
Niye konuşmayısın
Kuşmu yedi dilini
Nakarat

Ha ha ha uşak ha

Parçanın genel incelemesi: Parça anonim bir Karadeniz türküsü olan “Derule”nin düzenlemesidir. Karadeniz şivesi vokalde kullanılmıştır. Ezgiyi elektro gitar da vokalle birlikte çalmaktadır. Bateria ve zil de ağırlıklı olarak kullanılmıştır.

Sonuç: Parça, anonim bir türkünün, geleneksel makamıyla Batı müziğı ve sistemi de kullanılarak düzenlenmiş hali.

4.2.3 Kağızman

Yorumcu: Barış Manço - Kaygısızlar

Besteci: Anonim

Söz yazarı: Anonim

Düzenleme: Barış Manço

Ölçü: 12/8

Makamı/modu/tonu: Hüseyini makamı (Kerem ayağı)

Kullanılan Çalgılar: a) Geleneksel çalgılar: -

b) Batı müziği çalgıları: Elektro gitar, bateri, bas gitar

c) Solo çalgılar: -

Düzenleme tekniği: Armonize

Stil: Anadolu pop

Sözler: Kağızman'a ismarladım nar gele nar gele
Gümüş kemer ince bele dar gele dar gele oy
Dar gele dar gele oy dar gele dar gele

Bahar gelir kuzular yayılır yan yana
Benim yarım inci takar gerdana gerdana oy
Gerdana gerdana oy gerdana gerdana

Erzurum'a ismarladım kazanı kazanı
Ben sevmişem hem okuru yazanı yazanı oy
Yazanı yazanı oy yazanı yazanı
Ben bilirem bu yerlerde gezeni gezeni oy
Gezeni gezeni oy gezeni gezeni

İstanbul'a ismarladım saz gele saz gele
Bu akılda bu kafaya az gele az gele oy
Az gele az gele oy az gele az gele

Parçanın genel incelemesi: Parça anonim “Kağızman” türküsünün düzenlemesidir. Parçada üçlü dizelerden oluşan dört söz grubu kullanılmıştır. Bu üçlülerin son dizesi iki kere söylenmiştir. İkinci tekrarlar da vokale yardımcı yan vokaller üçlü ve beşli yukardan eşlik etmektedir. Bu yan vokallerin tamamı erkek seslerinden oluşmaktadır. Ayrıca son söz grubu Manço tarafından söylenirken elektro gitar da unison çalmaktadır.

Sonuç: Parça, anonim bir türkünün geleneksel makamı ve Batı müziği çalgıları ve sistemi kullanılarak düzenlenmiş halidir.

4.2.4 Kâtip Arzuhalim

Yorumcu: Barış Manço - Moğollar

Besteci: Anonim

Söz yazarı: Pir Sultan Abdal ve Barış Manço

Düzenleme: Barış Manço

Ölçü: 4/4

Makamı/modu/tonu: Hüseyini makamı (Kerem ayağı)

Kullanılan Çalgılar: a) Geleneksel çalgılar: Kabak kemane

b) Batı müziği çalgıları: Akustik gitar, elektro piyano (Fender Rhodes)

c) Solo çalgılar: Kabak kemane, elektro piyano

Düzenleme tekniği: Armonize

Stil: Anadolu pop/protest

Sözler: Kurban olam kalem tutan ellere

Kâtip arzuhalim yaz yare böyle

Şekerler ezeyim şirin dillere

Kâtip arzuhalim yaz yare böyle

(Nakarat)

Güzelim em ey, civanem em ey, bitanem em ey hey!

Pir Sultan Abdal'ım hey Hızır Paşa ey !

Gör ki neler gelir sağ olan başa ey!

Beni hasret koydun kavim kardaşa ey!

Nakarat

Ardından Barış Manço'nun kendisinin yazdığı ve çalgıların geri planda eşliğiyle okuduğu şiir gelmektedir:

Yıl 1535

Pir Sultan Abdal bunu söylemiş

Söylemiş ya bunun bir de evveli var

Kâtip al kalemi bir de benden yaz

Boy boy gelmişler şu dağların ötesinden

Burası bize otağ olsun, yurt olsun demişler

Boy boy yerleşmiş, boy boy büyümüşler

Her sabah gündoğusundan iki mızrak boyu yükselen güneş

Bir gün kendini göstermeyince

Kara kara bulutlar dolaşmış bu cennet vatanın üzerinde

Küçük büyüğü saymaz olmuş

Kardeş kardeşe küsmüş

En acısı bacılarımızın yüzüne bakamaz olmuşuz

1535, 1635, 1735, 1835, 1935, 35 de benden koyun kardeşlerim

1970'e geldik

Bir uğursuzluk çöreklenmiş ki başımıza, sürüp gitmekte

Oysa deli gönül neler ister

Barış bir yavrusu olsun ister

Adını bile hazırladı: Oğlansa Ozan, kızısı Ceylan

Ceylan, buz gibi pınarların aktığı zümrüt ovalarda taştan taş seksin

Ozan, Ardahan'dan Kırkpınar'a dolaşsın

Anlatsın Karacaoğlan'ı, Pir Sultan'ı, Köroğlu'nu

Davullar yine vurulsun, güneş yine iki mızrak boyu yükselsin
 gündoğusundan
 Bitsin artık bu küskünlük kardeşlerim, uzatalım elimizi
 Yavrularımız bizi kınamasınlar

Parçanın genel incelemesi: Parça iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde, Pir Sultan Abdal'ın "Katip Arzuhalim" türküsünün düzenlemesi yer almaktadır. Bu bölümde, kabak kemane ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Ara ezgiler kabak kemane ile çalınmakta, nakaratlarda da vokale aynı çalgı unison eşlik etmektedir.

İkinci bölüme, yine kabak kemanenin ön planda olduğu, yer yer elektro piyanonun ve akustik gitarın da duyurulduğu bir eşlik üzerine Manço tarafından okunan şiirle başlanmaktadır. Şiirin tamamında çalgılar eşlik etmektedir. Sırayla kabak kemane ve elektro piyano solo atmaktadır. Elektro piyano solosunda caz sounduna yaklaşırken, kabak kemane geleneksel tarz içinde çalınmıştır.

Sözler 1970'lerin kaotik sosyal ortamına göndermeler ve eleştirilerle yüklüdür. Dikkati çeken bir üslup özelliği de; Manço'nun geleneksel türkü sözlerine benzer söz kullanımıştır. Eklendiği türkü olarak Pir Sultan Abdal'ın seçilmiş olması dikkat çekicidir. Pir Sultan Abdal'ın kişiliğinde simgeleşmiş birtakım özellikler ve şiirin içeriği de gözönünde bulundurulduğunda, protest bir tarz ortaya çıkmıştır.

Sonuç: Parça, anonim bir türkünün THM ve Batı müziği sistemleri ve çalgıları kullanılarak düzenlenmiş halidir.

4.2.5 İşte Hendek İşte Deve

Yorumcu: Barış Manço - Moğollar

Besteci: Barış Manço

Söz yazarı: Barış Manço

Düzenleme: Barış Manço

Ölçü: 4/4

Makamı/modu/tonu: Hüseyini makamı (Kerem ayağı)

Kullanılan Çalgılar: a) Geleneksel çalgılar: Kaşık

b) Batı müziği çalgıları: Elektro gitar, bateri, bas gitar

c) Solo çalgılar: -

Düzenleme tekniği: Armonize

Stil: Anadolu pop

Sözler: 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 (Nakarat)

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 gayrı
Nakarat

Parçanın genel incelemesi: Parça, Manço'nun özgün Anadolu pop çalışmalarından biridir. Bu parçada kullandığı elektro gitar, vokal dışında ezgiyi çalan tek çalgıdır. İlk bölümde ara ezgilerden sözlerin okunduğu bölüme geçilirken kaşık kullanılmıştır. Parçanın son sözleri okunduktan sonra gelen çalgısal bölümde ise kaşık ve elektro gitarın hakimiyeti vardır. Sözler THM'nin türkü sözleri formunda yazılmıştır.

Sonuç: Parça, THM ve Batı müziği sistemleri ve çalgılarının bir arada kullanıldığı bir özgün çalışmadır.

4.2.6 Kirpiklerin Ok Ok Eyle

Yorumcu: Barış Manço

Besteci: Anonim

Söz yazarı: Anonim

Düzenleme: Barış Manço

Ölçü: 4/4

Makamı/modu/tonu: Hüseyini makamı (Kerem ayağı)

Kullanılan Çalgılar: a) Geleneksel çalgılar: Kaval, çingirak

b) Batı müziği çalgıları: Elektro gitar, bas gitar, bateri

c) Solo çalgılar: Elektro gitar, kaval

Düzenleme tekniği: Armonize

Stil: Anadolu pop/rock

Sözler: Kirpiklerin ok ok eyle
Vur sineme öldür beni
Bıktım dünyanın halından
Vur sineme öldür beni
Öldür beni öldür beni öldür beni oy
Yoktur ellere mihnetim
Varsa indinde kıymetim
Eğer satmaksa niyetin

Vur sineme öldür beni
Öldür beni öldür beni öldür beni oy

Hayda bre kızanım
Dur ben ölem oy ben ölem

Parçanın genel incelemesi: Parça anonim bir türkü olan “Kırpıkların Ok Ok Eyle” nin düzenlenesidir. Girişte, düzensiz çingırak sesleriyle bir sürü, kaval sesiyle de bu sürünün kaval çalan çobanı izlenimi uyandırılmaktadır. Nakarat bölümünde ana vokale üçlü ve beşli yukarıdan yan vokaller eşlik etmektedir.

Sonuç: Parça, anonim bir türkünün THM ve Batı müziği sistemleri ve çalgıları kullanılarak düzenlenmiş halidir.

4.2.7 Ağlama Değmez Hayat

Yorumcu: Barış Manço - Kaygısızlar

Besteci: Mehmet Ilgın

Söz yazarı: Mehmet Ilgın

Düzenleme: Barış Manço

Ölçü: 4/4

Makamı/modu/tonu: Rast makamı (Müstezat ayağı)

Kullanılan Çalgılar: a) Geleneksel çalgılar: Kanun

b) Batı müziği çalgıları: Elektro gitar, akustik gitar, bateri, yaylılar

c) Solo çalgılar:-

Düzenleme: Armonize

Stil: Anadolu pop/ alaturka

Sözler: Rüya gibi her hatıra, her yaşantı bana
Ne bulduysa kaybetti gönül aşktan yana

Ömür çiçek kadar narin, bir gün kadar kısa (Nakarat)

Ağlama değmez hayat bu gözyaşlarına

Her damla yaş oyuk oyuk iz bırakır kalbimde

Hayat şarap gibidir keder de var neş'e de

Nakarat

Parçanın genel incelemesi: Parça TRT 'de hem Klasik Türk Müziği (KTM) hem de Türk Hafif Müziği repertuarında yer almaktadır. Düzenlemenin tavrı Klasik Türk Müziği karakterindedir. Özellikle yaylı çalgıların ve kanunun kullanımında bu tür müziğin geleneksel tarzına sadık kalınmıştır. Bu nedenle parçanın stiline "Anadolu pop/alaturka" denilmesi tercih edilmiştir.

Sonuç: Parça KTM ve Türk Hafif Müziği repertuarına ait bir bestenin, bu sistemler ve geleneksel çalgılar yanında Batı Müziği sistemi ve çalgıları da kullanılarak düzenlenmiş halidir.

4.2.8 Burçak Tarlası

Yorumcu: Tülay German - Doruk Onatkut Orkestrası

Besteci: Anonim

Söz yazarı: Anonim

Düzenleme: Doruk Onatkut

Ölçü: Serbest, 2/4

Makamı/modu/tonu: Hüseyini makamı (Kerem ayağı)

Kullanılan Çalgılar: a) **Geleneksel çalgılar:** Bağlama

b) **Batı müziği çalgıları:** Akustik gitar, bas gitar, bateri, flüt, saksafon

c) **Solo çalgılar:** Bağlama

Düzenleme tekniği: Armonize

Stil: Anadolu pop/caz

Sözler: Sabahtan kalktım ki ezan sesi var

Ezan sesi değil yar yar burçak yası var

Bakın Şu adamın kaç tarlası var

Aman da kızlar ne zor imiŐ burĉak yolması (Nakarat)

Burĉak tarlasında yar yar gelin olması

Eĝdir de fesini yar yar kalkar da giderim

Evini başına yar yar yıkar da giderim

Sabahtan kalktım da sütü piŐirdim

Sütün göpüğünü yar yar yere taşırdım

Burĉak tarlasında aklım ŐaŐırdım

Nakarat

Elimi salladım deĝdi dikene

İnkisar eyledim yar yar burĉak dikene

İlahi kaynana ömrün tükene

Nakarat

Yar..

Parĉanın genel incelemesi: Parĉa “Burĉak Tarlası” adlı anonim türkünün düzenlemesidir. Anadolu pop müziĝinin ilk hit parĉası olarak kabul edilmektedir. Parĉada, ana volkale üçlü ve beşli yukardan eşlik eden yan vokaller kullanılmıştır. Parĉanın sonunda kırık hava formundan uzun hava formuna geçilmektedir.

Sonuç:Parĉa anonim bir türkünün THM ve Batı müziĝi sistemleri ve ĉalgıları kullanılarak düzenlenmiş halidir.

4.2.9 Kızılıĉıklar Oldu Mu ?

Yorumcu: Tülay German - Doruk Onatkut Orkestrası

Besteci: Anonim

Söz yazarı: Anonim

Düzenleme: Doruk Onatkut

Ölçü: 9/8 (2+2+2+3)

Makamı/modu/tonu: Hüseyini makamı (Kerem ayağı)

Kullanılan Çalgılar: a) Geleneksel çalgılar: -

b) Batı müziği çalgıları: Bas gitar, bateri, elektro gitar, trompet

c) Solo çalgılar: -

Düzenleme tekniği: Armonize

Stil: Anadolu pop/caz

Sözler: Kızılıklar oldu mu, seclere doldu mu
Gönderdiğim çoraplar ayağına oldu mu

Mendili eline mendil verdim beline (Nakarat)
Kara kına yollamış yar benim ellerime

Yaylı delir taşlıktan, dingil çıkmış başlıktan
Şu köyün oğlanları evlenemez açlıktan
Nakarat

Tabakası aynalı, şu oğlana varmalı
Oğlan çok güzel amma anasını netmeli
Nakarat

Parçanın genel incelemesi: Parça, anonim “Kızılıklar Oldu Mu?” türküsünün düzenlemesidir. Hem kadın hem de erkek seslerinin yan vokallerde yaptığı kromatik inişler dikkat çekicidir.

Sonuç: Parça, anonim bir türkünün THM sistemi ve Batı müziği sistemi ve çalgıları kullanılarak yapılmış düzenlemesidir.

4.2.10 Kazak Abdal

Yorumcu: Cem Karaca

Besteci: Anonim

Söz yazarı: Kazak Abdal

Düzenleme: Cem Karaca

Ölçü: 12/8

Makamı/modu/tonu: Uşşak makamı (Kerem ayağı)

Kullanılan Çalgılar: a) **Geleneksel çalgılar:** Bağlama, meydan davulu

b) **Batı müziği çalgıları:** Elektro gitar, bas gitar, akustik gitar,
bateri

c) **Solo çalgılar:** -

Düzenleme tekniği: Armonize

Stil: Anadolu rock

Sözler: Eşeği saldıım çayıra
Otlaya karnın doyura
Gördüğü düşü hayıra
Yoranın da...

Münkir münafığın sonu
Yıktı harap etti köyü
Mezarına bir tas suyu
Dökenin de...

Derince kazın kuyusun
İnim inim inlesin
Kefen dikmeye iğnesin
Bulanın da...

Dağda tahta getirenin

Iskatına oturanın
Talkımını bildirenin
Verenin de...

Kazak Abdal söz söyledi
Cümle halkı dahleyledi
Sorarlarsa ne söyledi
Soranın da...

Parçanın genel incelemesi: Parça, sözleri Kazak Abdal'a ait "Eşeği Saldım Çayıra" türküsünün düzenlemesidir. Bağlama ve meydan davulu parçada hakim olarak kullanılmıştır.

Sonuç: Parça, müziği anonim olan bir türkünün THM ve Batı müziği sistemleri ve çalgıları kullanılarak düzenlenmiş halidir.

4.2.11 Asri Gurbet

Yorumcu: Cem Karaca - Moğollar

Besteci: Cahit Berkay

Söz yazarı: Cem Karaca

Düzenleme: Cahit Berkay

Ölçü: 4/4

Makamı/modu/tonu: Si bemol majör tonu

Kullanılan Çalgılar: a) Geleneksel çalgılar: -

b) Batı müziği çalgıları: Elektro gitar, bas gitar, akustik gitar,
bateri, Hammond org

c) Solo çalgılar: Elektro gitar

Düzenleme tekniği: Armonize

Stil: Anadolu pop

Sözler: Gonca gonca güllerini derem dedim deremedim

Yollar uzak sana haber edem dedim edemedim

Halay halay çektim seni ağıt ağıt ağlarım
 Felek gurbet dedi vurdu yolu gurbete yazarım

Asri gurbet kesti attı sana gelen yollarımı
 Gayrı ben kimlere desem çare bulmaz hallarımı
 Oy beni beni belalı beni
 Gencecik yaşımda yandırdı beni

Parçanın genel incelemesi: Parça sözü ve bestesiyle, tamamen özgün bir çalışmadır. Sözlerinin ele aldığı “gurbet, ayrılık” temasını işlerken seçilen sözcükler ve genel anlatım özellikleri, THM türkü formunda kullanılan sözcüklerle ve anlatımla benzeşmektedir. Örneğin; “felek, gül derme, aşkla yanmak....” Ayrıca müziği her ne kadar tonal olsa da ezgi geleneksel örneklerle benzeşmektedir. Parça bu yönleriyle Anadolu pop müziği tarzına dahil edilmiştir.

Sonuç: Parça, Batı müziği sistemi ve çalgıları kullanılarak yapılmış bir bestedir.

4.2.12 Kara Yılan

Yorumcu: Cem Karaca

Besteci: Cem Karaca

Söz yazarı: Anonim

Düzenleme: Cem Karaca

Ölçü: Serbest, 4/4

Makamı/modu/tonu: Hüseyini makamı (Kerem ayağı)

Kullanılan Çalgılar: a) **Geleneksel çalgılar:** Divan sazı, kabak kemane, bağlama, meydan davulu

b) **Batı müziği çalgıları:** Elektro gitar, bas gitar

c) **Solo çalgılar:** -

Düzenleme tekniği: Armonize

Stil: Anadolu rock/protest

Sözler: Atına binmiş de elinde dizgin

Atına binmiş de canım oy elinde dizgin
 Girdiği cephede hiç olmaz bozgun
 Çeteci dedin mi gardaş yılanım azgın

Vurun Antepliler namus günüdür (Nakarat)
 Vurun Türk milleti kavga günüdür

Sürerim sürerim gitmez kapana
 Düşmanın kurşunu değmez adama
 Kara haberimi verin anama
 Nakarat

Kara yılan der ki harbe oturak
 Nerde düşman görsek orda bitirek
 Kilis yollarından gardaş kelle getirek
 Nakarat

Parçanın genel incelemesi: Parçanın sözleri anonim müziği bestedir. Kısa bir kırık hava tarzında girişten sonra uzun havaya bağlanılır. Ardından yeniden kırık hava ve tekrar uzun havaya geçilmiştir. Davul eşliği parçaya hakimdir. Parça gerek sözlerin içeriği gerekse söyleniş tarzıyla, o günün koşulları içersinde protest olarak değerlendirilmiştir.

Sonuç: Parça sözleri anonim olmak koşuluyla, THM ve Batı müziği sistemleri ve çalgıları kullanılarak yapılmış bir bestedir.

4.2.13 Emmioğlu

Yorumcu: Cem Karaca - Ferdy Klein Orkestrası

Besteci: Anonim

Söz yazarı: Anonim

Düzenleme: Cem Karaca

Ölçü: 2/4

Makamı/modu/tonu: Hüzzam makamı (Misket ayağı)

Kullanılan Çalgılar: a) Geleneksel çalgılar: Def

b) Batı müziği çalgıları: Elektro gitar, bas gitar, akustik gitar,
bateri, bakır üflemeli çalgılar

c) Solo çalgılar: -

Düzenleme tekniği: Armonize

Stil: Anadolu pop/caz

Sözler: Karşıda Kürt evleri
Ah leylim vah leylim emmioğlu
Yayılır develeri beyoğlu
Yayılır develeri dayıoğlu

Emmioğlu ele benzer emmioğlu (Nakarat)
Boyu fidana benzer dayıoğlu
Boyu çimene benzer beyoğlu

Diyarbakır şadakar
Ah leylim vah leylim emmioğlu
Urfa Mardin'e bakar beyoğlu
Urfa Mardin'e bakar dayıoğlu
Nakarat

Şu Urfa'nın kızları
Ah leylim vah leylim emmioğlu
Kibritsiz kandil yakar dayıoğlu
Kibritsiz kandil yakar beyoğlu
Nakarat

Parçanın genel incelemesi: Parça, anonim "Emmioğlu" türküsünün düzenlemesidir.

Kullanılan bakır üflemeli çalgılar caz soundu yaratmaktadır. Elektro gitar ara

ezgilerde zurna sesine benzer bir ses vermektedir.

Sonuç: Parça anonim bir türkünün THM ve Batı müziği sistemleri ve çalgıları kullanılarak düzenlenmiş halidir.

4.2.14 Demedim mi ?

Yorumcu: Cem Karaca - Kardaşlar

Besteci: Anonim

Söz yazarı: Anonim

Düzenleme: Cem Karaca

Ölçü: 4/4, 2/4

Makamı/modu/tonu: Rast makamı (Müstezat ayağı)

Kullanılan Çalgılar: a) Geleneksel çalgılar: Kabak kemane, darbuka

b) Batı müziği çalgıları: Elektro gitar, bas gitar, akustik gitar, bateri

c) Solo çalgılar: Kabak kemane, darbuka

Düzenleme tekniği: Armonize

Stil: Anadolu pop/protest

Sözler: Güzel aşık cevherimizi çekemezsin demedim mi
Bu bir rıza lokmasıdır yiyemezsin demedim mi
Demedim mi ah demedim mi yiyemezsin demedim mi
Demedim mi deme demedim mi yiyemezsin demedim mi

Yemeyenler kalır naçar gözlerinden kanlar saçar
Bu bir demdir gelir geçer duyamazsın demedim mi
Demedim mi ah demedim mi duyamazsın demedim mi
Demedim mi deme demedim mi duyamazsın demedim mi
Çıkalım meydan yerine gidelim dostun seyrine
Canım aşık hak yoluna koyamazsın demedim mi
Demedim mi ah demedim mi koyamazsın demedim mi

Demedim mi deme demedim mi koyamazsın demedim mi

Parçanın genel incelemesi: Parça, sözleri Pir Sultan Abdal'a aşit bir Bektaşî nefesidir. Elektro gitar zurna sesine yakın bir ses vermektedir. Sözkonusu dönemde özellikle Bektaşiler tarafından ilgiyle karşılanan parça, dönemin sosyo-politik ortamından dolayı sözlerine yüklenen anlamlar nedeniyle protest olarak değerlendirilmektedir.

Sonuç: Parça anonim bir türkünün THM ve Batı müziği sistemleri ve çalgıları kullanılarak düzenlenmiş halidir.

4.2.15 Hasan Kalesi

Yorumcu: Cem Karaca - Kardeşlar

Besteci: Seyhan Karabay

Söz yazarı: Dadaloğlu

Düzenleme: Seyhan Karabay

Ölçü: 4/4

Makamı/modu/tonu: Muhayyer Kürdi makamı (Kerem ayağı)

Kullanılan Çalgılar: a) **Geleneksel çalgılar:** Kabak kemane, meydan davulu

b) **Batı müziği çalgıları:** Elektro gitar, bas gitar, akustik gitar

c) **Solo çalgılar:** -

Düzenleme tekniği: Armonize

Stil: Anadolu protest

Sözler: Sana derim sana Hasan Kalesi

Alt yanımda dövüş oldu cenk oldu

Yiğit olan yiğit çıktı meydana

Koç yiğitler Arap ata bin oldu

Akşamki gördüğüm şu kara düşler

Hesaba gelmedi kesilen başlar

Eyerlen atımı küçük kardaşlar

Hünkar tarafından bize emroldu

Akşamınan ikindinin arası
 Aldı beni şu düşmanın yarası
 Ecel geldi ölmemizin sırası
 Ağladı el oba gözü kan doldu

Dadaloğlum dertli belim büküldü
 Gözümün cevheri yere döküldü
 Üçyüz atlı ile cenge gidildi
 Yüzü geldi ikiyüzü şehit oldu

Parçanın genel incelemesi: Parça, sözleri Dadaloğlu'nun "Hasan Kalesi Destanı"ndan alınmış bir bestedir. Meydan davulu parçada hakim olarak kullanılmıştır.

Sonuç: Parça Dadaloğlu'nun sözleri üzerine THM ve Batı müziği sistemleri ve çalgıları kullanılarak yapılmış bir bestedir.

4.2.16 Üzüm Kaldı

Yorumcu: Cem Karaca - Moğollar

Besteci: Anonim (Azeri)

Söz yazarı: Anonim

Düzenleme: Cem Karaca - Moğollar

Ölçü: 12/8

Makamı/modu/tonu: Karcıgar makamı (Kerem ayağı)

Kullanılan Çalgılar: a) Geleneksel çalgılar: Def

b) Batı müziği çalgıları: Elektro gitar, bas gitar, bateri

c) Solo çalgılar: -

Düzenleme tekniği: Armonize

Stil: Anadolu rock

Sözler: Bağımda üzüm kaldı üzüm kaldı

Yemedim özüm kaldı özüm kaldı
İki emmi kızının iki emmi kızının a leyli a leyli
Birinde gözüm kaldı a leyli a leyli hey hey hey

Ayağında mesti var mesti var
Kızıldan doğmesi var doğmesi var
Koymur gedim yanına, koymur gedim yanına a leyli a leyli
Bir zalım nenesi var a leyli a leyli hey hey hey

Azizim gülün yansın gülün yansın
Kıssadan gülün yansın gülün yansın
Beni yardan edenin beni yardan edenin a leyli a leyli
Ağzında dili yansın a leyli a leyli hey hey hey

Parçanın genel incelemesi: Parça, anonim bir türkü olan “Üzüm Kaldı”nın düzenlemesidir.

Sonuç: Parça anonim bir türkünün THM ve Batı müziği sistemleri ve çalgıları kullanılarak yapılmış düzenlemesidir.

4.2.17 Emrah

Yorumcu: Cem Karaca - Ferdy Klein Orkestrası

Besteci: Cem Karaca

Söz yazarı: Aşık Emrah

Düzenleme: Cem Karaca, Apaşlar, Werner Dies

Ölçü: 4/4

Makamı/modu/tonu: Sol # minor (la minor) tonu

Kullanılan Çalgılar: a) Geleneksel çalgılar: -

b) Batı müziği çalgıları: Elektro gitar, bas gitar, bateri,
keman, bakır üflemeli çalgılar

c) Solo çalgılar: Elektro gitar

Düzenleme tekniği: Armonize

Stil: Anadolu pop

Sözler: Sabahtan uğradım ben bir fidana
Dedim mahmur musun dedi ki yok
Ak elleri boğum boğum kınalı
Dedim bayram mıdır söyledi yok yok...

Dedim inci nedir dedi dişimdir
Dedim kalem nedir oy dedi kaşımdır
Dedim ak memeler oy dedi koynumda
Dedim ver öpeyim söyledi yok yok...

Dedim ölüm nedir oy dedi boynumda
Dedim gel ölelim be söyledi yok yok...

Parçanın genel incelemesi: Parça, sözleri Aşık Emrah'a ait bir bestedir. İncelemenin yapıldığı kayıt, parçanın, 1970 tarihli üçüncü yorumudur. Parçanın ilk 1967 Hürriyet Altın Mikrofon yarışmasında ikincilik ödülü almıştır. Eldeki kayıta çalışmanın tonu sol# minör olarak belirlenmişse de, aslında la minör çalınmış olabileceği, kaydın niteliğinden dolayı sol#minör duyulduğu düşünülmektedir.

Parçanın bu yorumunda kemanlar ve kadın-erkek seslerinden oluşan geri vokaller dikkat çekicidir. İkinci sözlerinin yer aldığı bölüm yarı şiir yarı şarkı okuma biçiminde icra edilmiştir.

Sonuç: Parça, Aşık Emrah'a ait sözler üzerine THM ve Batı müziği sistemleri ve çalgıları kullanılarak yapılmış bir bestedir.

4.2.18 Lümüne

Yorumcu: Cem Karaca - Kardaşlar

Besteci: Anonim

Söz yazarı: Anonim

Düzenleme: Cem Karaca - Kardaşlar

Ölçü: 5/8 (2+3 / 3+2)

Makamı/modu/tonu: Hüseyini makamı (Kerem ayağı)

Kullanılan Çalgılar: a) Geleneksel çalgılar: Kabak kemane, bağlama

b) Batı müziği çalgıları: Madagaskar bongosu

(Aya:1998:64), akustik gitar, bas gitar

c) Solo çalgılar: Kabak kemane

Düzenleme tekniği: Armonize

Stil: Anadolu pop

Sözler: Odam kireç tutmuyor
Kumunu karmayınca
Sevda baştan gitmiyor
Soyunup yatmayınca

Oy lümüne lümüne (Nakarat)

Can lümüne lümüne

Odam kireçtir benim

Yüzüm güleçtir benim

Soyun da gir yanıma

Terim ilaçtır benim

Nakarat

Odamı kireç eyle

Gel bana ilaç eyle

Yandım aşkın elinden

Yüzümü güleç eyle

Nakarat

Parçanın genel incelemesi: Parça, anonim “Lümüne” türküsünün düzenlemesidir.

Sonuç: Parça, anonim bir türkünün THM ve Batı müziği sistemleri ve çalgıları kullanılarak yapılmış düzenlemesidir.

4.2.19 Dadaloğlu

Yorumcu: Cem Karaca - Kardeşlar

Besteci: Dadaloğlu

Söz yazarı: Dadaloğlu

Düzenleme: Cem Karaca - Kardeşlar

Ölçü: Serbest, 2/4

Makamı/modu/tonu: Hicaz makamı (Garip ayağı)

Kullanılan Çalgılar: a) Geleneksel çalgılar: Bağlama

b) Batı müziği çalgıları: Elektro gitar, bas gitar, bateri

c) Solo çalgılar: -

Düzenleme tekniği: Armonize

Stil: Anadolu protest

Sözler: Ay dost canım hey!

Kalktı göç eyledi Avşar elleri

Ağır ağır giden eller bizim

Arap atlar yakın eder ırağı

Yüce dağlar aşan yollar

Yollar bizimdir

Ay dost canım hey!

Belimizde kılıcımız kirmani hey!

Taşı deler mızrağımın telrani

Hakkımızda devlet vermiş fermanı

Ferman padişahın kardaş

Dağlar bizimdir

Ay dost canım hey!

Dadaloğlum bir gün kavga kurulur

Öter tüfek davlumbazlar vurulur

Nice koç yiğitler yere serilir

Ölen ölür kalan sağlar

Sağlar bizimdir

Ay dost canım hey!

Parçanın genel incelemesi: Parça, anonim bir bozlak olan “Dadaloğlu”nun düzenlemesidir. Kısa bir girişten sonra uzun hava tavrında devam eder. Daha sonra kırık havaya geçilir. Parçanın üç söz grubu da bu şekilde düzenlenmiştir. Bu türkü bir isyan türküsüdür ve 1970 tarihli bu düzenlemeyle, parçaya, politik anlamlar yüklenmiştir. Bu çalışmayla Cem Karaca’ya “Bay Dadaloğlu” lakabı takılmıştır.

Sonuç: Parça, bir türkünün THM ve Batı müziği sistemleri ve çalgıları kullanılarak yapılmış düzenlemesidir.

4.2.20 Namus Belası

Yorumcu: Cem Karaca - Moğollar

Besteci: Cem Karaca

Söz yazarı: Cem Karaca

Düzenleme: Cem Karaca - Moğollar

Ölçü: 6/8

Makamı/modu/tonu: Segah makamı (Misket ayağı)

Kullanılan Çalgılar: a) Geleneksel çalgılar: Kabak kemane

b) Batı müziği çalgıları: Elektro gitar, bas gitar, bateri,

synthesizer

c) Solo algılar: Synthesizer

Düzenleme tekniğı: Armonize

Stil: Anadolu rock/protest

Sözler: Düşüm mapus damlarına öğüt veren bol olur
Toplasam o öğütleri burdan köye yol olur
Ana, baba, bacı, kardaş dar günümde el olur
Namus belasına kardaş döktüğümüz kan bizim

Hep bir hallı Turhallıyız biz bize benzeriz
Yüzbin kere tövbe eder yine şarap içeriz
At bizim, avrat bizim, silah bizim, şan bizim
Namus belasına kardaş yatarız zından bizim

Gız gelinim suna boylum doyamadan bizbize
Besmeleyle yüzün açıp oturmadan dizdize
Almış kaçırılmışlar seni çökertmişler ıssıza
Namus belasına kardaş gıydığımız can bizim

Ağam kurban, beyim kurban, hallarımı eyledim
Ne bir eksik ne bir fazla hepsi tamam söyledim
Kır kalemi, kes cezamı yaşamayı neyledim
Namus belasına kardaş verdiğimiz can bizim

Parçanın genel incelemesi: Parça, tamamen özgün bir çalışmadır. Sözlerde bir namus cinayetinin anlatıldığı parça, dönemin (1974) kimi kesimlerce benimsenen ‘halk için sanat’ anlayışının etkisiyle yazılmış ve etkili olmuştur.

Sonuç: Parça, THM ve Batı müziğı sistemleri ve algıları kullanılarak yapılmış bir özgün çalışmadır.

4.2.21 Kendim Ettim Kendim Buldum

Yorumcu: Cem Karaca - Ferdy Klein Orkestrası

Besteci: Neşet Ertaş

Söz yazarı: Neşet Ertaş

Düzenleme: Cem Karaca - Werner Dies

Ölçü: 2/4

Makamı/modu/tonu: Kürdi makamı (Bozlak ayağı)

Kullanılan Çalgılar: a) Geleneksel çalgılar: Bağlama

b) Batı müziği çalgıları: Akustik gitar, bas gitar, bateri, synthesizer

c) Solo çalgılar: Synthesizer, bağlama

Düzenleme tekniği: Armonize

Stil: Anadolu rock

Sözler: Karadır bu bahtım kara
Sözüm kar etmiyor yara
Yaptım yüreğimi nara
Eyvah eyvah eyvah ah

Kendim ettim kendim buldum (Nakarat)

Gül gibi sarardım soldum

Eyvah eyvah

Bilmez yar gönlümden bilmez

Akar gözyaşlarım dinmez

Bir kere yüzüme gülmez

Eyvah eyvah eyvah ah

Nakarat

Söyledim sözüm anlıyor

O yar yüzüme gülmüyor
 Garip gönlümü bilmiyor
 Eyvah eyvah eyvah ah
 Nakarat

Parçanın genel incelemesi: Parça, sözleri ve müziği Neşet Ertaş'a ait "Kendim Ettim Kendim Buldum" türküsünün düzenlemesidir. Düzenlemede ilk söz grubunda Do# kürdi, ikinci söz grubunda re kürdi, üçüncü söz grubunda re# kürdi dizileri kullanılmıştır.

Sonuç: Parça, bir Neşet Ertaş türküsünün, THM ve Batı müziği sistemleri ve çalgıları kullanılarak yapılmış düzenlemesidir.

4.2.22 Düm-Tek

Yorumcu: Moğollar

Besteci: Cahit Berkay

Söz yazarı: -

Düzenleme: Moğollar

Ölçü: 4/4

Makamı/modu/tonu: Re üzerine hypodorian modu

Kullanılan Çalgılar: a) **Geleneksel çalgılar:** Meydan davulu, yaylı tambur, kaşık, darbuka

b) **Batı müziği çalgıları:** Elektro gitar, bas gitar, bateri

c) **Solo çalgılar:** Meydan davulu, yaylı tambur

Düzenleme tekniği: Armonize

Stil: Anadolu pop

Sözler: Düm te ka düm tek

Parçanın genel incelemesi: Parça, 1974 yılında Türkiye'de "Düm-Tek", Fransa'da "Hitit Sun" adıyla yayınlanan Moğollar uzunçalarında yer almaktadır. Enstrumantaldır.

Sonuç: Parça, THM ve Batı müziği sistemleri ve çalgıları kullanılarak yapılmış bir

bestedir.

4.2.23 7/8-9/8

Yorumcu: Moğollar

Besteci: Moğollar

Söz yazarı: -

Düzenleme: Moğollar

Ölçü: 7/8, 9/8 (3+2+2 / 3+2+2+2)

Makamı/modu/tonu: Segah makamı (Misket ayağı)

Kullanılan Çalgılar: a) Geleneksel çalgılar: Cura, kaşık

b) Batı müziği çalgıları: Elektro gitar, bas gitar, akustik gitar, bateri, elektro piyano (Fender Rhodes)

c) Solo çalgılar: -

Düzenleme tekniği: Armonize

Stil: Anadolu pop

Sözler: -

Parçanın genel incelemesi: Parça, 7/8 ve 9/8'lik tartımların üzerine kurulmuştur ve enstrumantaldır. 7/8'lik başlar. Curanın ardından temanın değişmesiyle 9/8'lik olur. Elektro piyanonun girdiği yerde tekrar 7/8'liğe döner. Bu döngü iki kez yinelenir ve 7/8'lik olarak parça biter. Ayrıca "aa...-mm..." sesleriyle yer yer geri vokal yapılmıştır.

Sonuç: Parça, THM ve Batı müziği sistemleri ve çalgıları kullanılarak yapılmış bir bestedir.

4.2.24 Berkay Oyun Havası

Yorumcu: Moğollar

Besteci: Cahit Berkay

Söz yazarı: -

Düzenleme: Cahit Berkay

Ölçü: Serbest, 7/8, 9/8, 8/8, 4/4 (2+2+3 / 2+2+2+3 / 3+2+3)

Makamı/modu/tonu: Muhayyer makamı (Kerem ayağı)

Kullanılan Çalgılar: a) Geleneksel çalgılar: Bağlama, def, cura, kaşık

b) Batı müziği çalgıları: Bas gitar

c) Solo çalgılar: -

Düzenleme tekniği: Armonize

Stil: Anadolu pop

Sözler: -

Parçanın genel incelemesi: Parça, bağlamanın önce serbest sonra 7/8'lik girişiyle başlar. Daha sonra ezgi değişir 9/8'lik olur. Ezginin ikinci kez çalınışında, 8/8'lik ritme geçilmektedir. Ezgide yapılan bazı değişikliklerle yeniden 9/8'liğe dönülür. Arada bir "sus" ve "hayda!" nidası kullanılmıştır. Bunun ardından kaşık ve el çırpma efektinin de kullanıldığı, ezgiyi curanın çaldığı 4/4'lük kısa bölüm gelmektedir. Parça daha sonra kısa bir 9/8'lik ve 4/4'lük bölümden sonra sonuna kadar 9/8'lik devam etmektedir.

Sonuç: Parça, THM ve Batı müziği sistemleri ve çalgıları kullanılarak yapılmış bir bestedir.

4.2.25 Ternek

Yorumcu: Ersen - Moğollar

Besteci: Anonim

Söz yazarı: Anonim

Düzenleme: Moğollar

Ölçü: 7/8 (2+2+3)

Makamı/modu/tonu: Uşşak makamı (Kerem ayağı)

Kullanılan Çalgılar: a) Geleneksel çalgılar: Kemençe

b) Batı müziği çalgıları: Bas gitar, elektro gitar, bateri

c) Solo çalgılar: Kemençe

Düzenleme tekniği: Armonize**Stil:** Anadolu rock

Sözler: Sırt üstüne gürgenum
 Hevekke atarolmam
 Almazsan alma beni
 Gene senden darulmam

Dumanum yayılamam
 Ben senden ayrulamam
 Ben senden ayrulursam
 Halim yamandır yaman

Sırt üstüne gürgenum
 Havalı de havalı
 Çobanına dediydu
 Dertli çalar kavali

İndum dereye durdum
 Peştemalini buldum
 Bilsem o senun idi
 Oğa bir sarılirdum

Parçanın genel incelemesi: Parça, anonim bir türkü olan “Ternek”in düzenlemesidir.

Sonuç: Parça, anonim bir türkünün THM ve Batı müziği sistemleri ve çalgıları kullanılarak yapılmış düzenlemesidir.

4.2.26 Dağ ve Çocuk**Yorumcu:** Moğollar**Besteci:** Moğollar

Söz yazarı: Moğollar

Düzenleme: Moğollar

Ölçü: 4/4

Makamı/modu/tonu: Muhayyer makamı (Kerem ayağı)

Kullanılan Çalgılar: a) Geleneksel çalgılar: -

b) Batı müziği çalgıları: Bas gitar, akustik gitar, bateri, synthesizer

c) Solo çalgılar: Synthesizer

Düzenleme tekniği: Armonize

Stil: Anadolu pop

Sözler: Yemyeşil ovaları, buz gibi pınarları
 Kuşlar öter ormanlarda, zümrüt yeşili çayırarda
 Yatmayı özledim
 Bırakın beni gideyim

 Anam babam yok gayri
 Kaldım tek başıma ben
 Her yerde arıyorum yemyeşil duvarımı
 Güneş doğacak, kuşlar uçacak
 Hey hey hey...

Dağ dün beni çağırdı
 Kader beni yuvamdan ayırdı
 Koş dedi eteklerimde yat
 Üzüntünü sök içinden at
 Geç kalma koş bana
 Sana mutlu bir yuva
 Hey hey hey

Parçanın genel incelemesi: Parça, Anadolu pop müziğin ilk “beste” hiti olarak bilinmektedir. Parçada ikinci söz grubundan sonra halay havasını andıran bir bölüm yer almaktadır.

Sonuç: Parça, THM sistemi ve Batı müziği sistemleri ve çalgıları kullanılarak yapılmış bir bestedir.

4.2.27 Alageyik (1994)

Yorumcu: Moğollar

Besteci: Anonim

Söz yazarı: Anonim

Düzenleme: Moğollar

Ölçü: 8/8, 9/8 (2+2+2+2 / 2+2+2+3)

Makamı/modu/tonu: Karcıgar makamı (Kerem ayağı)

Kullanılan Çalgılar: a) Geleneksel çalgılar: Yaylı tambur, bendir, def

b) Batı müziği çalgıları: Bas gitar, akustik gitar, synthesizer

c) Solo çalgılar: -

Düzenleme tekniği: Armonize

Stil: Anadolu pop

Sözler: Ben de gittim bir geyiğin avına ah aman aman

Geyik de çekti beni kendi dağına ah aman aman dağına

Ben giderken kaya başı kar idi ah aman aman

Yel vurdu da iklim iklim eridi ah aman aman eridi

Tövbeler tövbesi geyik avına ah aman aman

Siz gidin kardaşlar kaldım kaya başında ah aman aman kayalar başında

Parçanın genel incelemesi: Parça, anonim bir türkü olan “Alageyik”in bir düzenlemesidir. Her söz grubunun ilk dizesinde sırayla 8/8’lik ve 9/8’lik ölçüler

birbirini izlemektedir. Aynı kurgu yaylı tamburun solo olarak ezgiyi çaldığı bölümde de yapılmıştır.

Sonuç: Parça, anonim bir türkünün THM ve Batı müziği sistemleri ve çalgıları kullanılarak yapılmış bir düzenlemesidir.

4.2.28 Garip (1998)

Yorumcu: Edip Akbayram

Besteci: Aşık Mahsuni Şerif

Söz yazarı: Aşık Mahsuni Şerif

Düzenleme: Edip Akbayram

Ölçü: 4/4

Makamı/modu/tonu: Uşşak makamı (Kerem ayağı)

Kullanılan Çalgılar: a) Geleneksel çalgılar: Mey, bağlama, darbuka

b) Batı müziği çalgıları: Bas gitar, elektro gitar, bateri, klavye

c) Solo çalgılar: -

Düzenleme tekniği: Armonize

Stil: Anadolu pop

Sözler: Hızlı hızlı giden yolcu
Bu mezarda bir garip var
Bak taşına acı acı
Bu mezarda bir garip var

Kurumuş yeşil yollar
Toprak olmuş umutlar
Gökte mazi bulutlar
Bu mezarda bir garip var

İzi bile yok dünyada
Onu aramak beyhude

Ne gezersin bu ovada

Bu mezarda bir garip var

Parçanın genel incelemesi: Parça, sözleri ve müziği Aşık Mahsuni Şerif'e ait "Garip" türküsünün düzenlemesidir. Girişte klavye efektleri ve mey eşliğinde türkünün ikinci grup sözleri şiir olarak okunmuştur.

Sonuç: Parça, bir beste türkünün THM ve Batı müziği sistemleri ve çalgıları kullanılarak yapılmış düzenlemesidir.

4.2.29 Eşkiya Dünyaya Hükümdar Olmaz (1998)

Yorumcu: Edip Akbayram

Besteci: Anonim

Söz yazarı: Anonim

Düzenleme: -

Ölçü: 4/4

Makamı/modu/tonu: Kürdi makamı (Bozlak ayağı)

Kullanılan Çalgılar: a) Geleneksel çalgılar: Bağlama

b) Batı müziği çalgıları: Bas gitar, elektro gitar, bateri, klavye

c) Solo çalgılar: -

Düzenleme tekniği: Armonize

Stil: Anadolu pop/protest

Sözler: Bir yanıma sardı müfreze kolu

Bir yanıma sardı Varilcioğlu

Beşyüz atlıyılan kestiler yolu

Eşkiya dünyaya anam hükümdar olmaz

Yıl 1341 mevsime uydum

Sebep oldu şeytan bir cana kıydım

Katil defterine adıma yazdım

Eşkiya dünyaya anam hükümdar olmaz

Sen ağlama anam dertlerim çoktur

Çektiğim çilenin hesabı yoktur

Yiğitlik yolunda üstüme yoktur

Eşkiya dünyaya anam hükümdar olmaz

Parçanın genel incelemesi: Parça, anonim “Eşkiya Dünyaya Hükümdar Olmaz” türküsünün düzenlemesidir.

Sonuç: Parça, anonim bir türkünün THM ve Batı müziği sistemleri ve çalgıları kullanılarak yapılmış düzenlemesidir.

4.2.30 Gönül Sabreyle Sabreyle

Yorumcu: 3 Hürel

Besteci: Feridun Hürel

Söz yazarı: Feridun Hürel

Düzenleme: Feridun Hürel

Ölçü: 4/4

Makamı/modu/tonu: Uşşak makamı (Kerem ayağı)

Kullanılan Çalgılar: a) Geleneksel çalgılar: Saz-gitar

b) Batı müziği çalgıları: Bas gitar, elektro gitar, bateri, perküsyon, saz-gitar

c) Solo çalgılar: Elektro gitar, saz-gitar

Düzenleme tekniği: Armonize

Stil: Anadolu pop

Sözler: Her kışın var bir baharı
Her akşamın var sabahı
Yeter artık bırak ahı
Gönül sabreyle sabreyle

Her yokuşun var inişi

Elbet birgün güler kişi
Mutluluk bir sabır işi
Gönül sabreyle sabreyle

Gam yeme hep böyle gitmez
Sabretmeden bahar gelmez
Bu sevda dünyaya yetmez
Gönül sabreyle sabreyle

Parçanın genel incelemesi: Parça, özgün bir çalışmadır ve gerek sözlerin yapısı gerekse makamsal kullanım THM kültürüne yakındır. Bu nedenle Anadolu pop müziği tarzı bir çalışma olarak değerlendirilmektedir.

Parçada geleneksel bir çalgı kullanılmamıştır; ancak Feridun Hürel'in saz-gitarının ilginç soundu geleneksel bir tını da yaratmıştır.

Sonuç: Parça, THM ve Batı müziği sistemleri ve çalgıları kullanılarak yapılmış bir bestedir.

4.2.31 Lazoğlu

Yorumcu: 3 Hürel

Besteci: Feridun Hürel

Söz yazarı: Feridun Hürel

Düzenleme: Feridun Hürel

Ölçü: 4/4

Makamı/modu/tonu: Uşşak makamı (Kerem ayağı)

Kullanılan Çalgılar: a) Geleneksel çalgılar: Saz-gitar

b) Batı müziği çalgıları: Bas gitar, akustik gitar, elektro gitar, perküsyon, saz-gitar

c) Solo çalgılar: -

Düzenleme tekniği: Armonize

Stil: Anadolu pop

Sözler: Gece kına yakıldı
Gündüz düğün kuruldu
Bütün köy neşe doldu
Lazoğlu damat oldu
Tabancalar atıldı
Kemençeler çalındı
Herkes horon oynadı
Lazoğlu damat oldu

Lazoğlu aşka geldi
Tabancaya sarıldı
Bir el silah patladı
Lazoğlu damat oldu

Kurşun yolu şaşırdı
Allı gelin yıkıldı
Gelinliği kanlandı
Lazoğlu katil oldu

Parçanın genel incelemesi: Parça, özgün bir çalışmadır ve gerek sözlerin yapısı gerekse makamsal kullanım THM kültürüne yakındır. Bu nedenle Anadolu pop müziği tarzı bir çalışma olarak değerlendirilmektedir.

Parçada perküsyonun ağırlıklı olarak kullanıldığı görülmektedir. Perküsyon, Haldun Hürel'in Bakırcılar Çarşısı'nda değişik boyda yaptıdığı ve elle de çalınabilen çeşitli boyda darbukalardan oluşmaktadır.

Sonuç: Parça, THM ve Batı müziği sistemleri ve çalgıları kullanılarak yapılmış bir bestedir.

4.2.32 Canım Kurban

Yorumcu: 3 Hürrel

Besteci: Feridun Hürrel

Söz yazarı: Feridun Hürrel

Düzenleme: Feridun Hürrel

Ölçü: 4/4

Makamı/modu/tonu: Muhayyer makamı (Kerem ayağı)

Kullanılan Çalgılar: a) Geleneksel çalgılar: Saz-gitar, meydan davulu

b) Batı müziği çalgıları: Bas gitar, akustik gitar, bateri, perküsyon, saz-gitar

c) Solo çalgılar: -

Düzenleme tekniği: Armonize

Stil: Anadolu pop

Sözler: Canım kurban, gönül hayran
Yar yolunda canım kurban
Gittin gideli ben hiç gülmedim
Gözüm yollarda seni bekledim
Giden yar dönmez, bilirim dönmez
Giden yar gelmez, hiç geri gelmez
Kaç yıl oldu bu dert bitmez
Canım kurban gönül hayran
Yar yolunda canım kurban

O gülen yüzüm gülemez oldu
Garip gönlüme hasretin doldu
Giden yar dönmez, bilirim dönmez
Giden yar gelmez, hiç geri gelmez
Kaç yıl oldu bu dert bitmez
Canım kurban gönül hayran

Yar yolunda canım kurban

Parçanın genel incelemesi: Parça, özgün bir çalışmadır ve gerek sözlerin yapısı gerekse makamsal kullanım THM kültürüne yakındır. Bu nedenle Anadolu pop müziği tarzı bir çalışma olarak değerlendirilmektedir.

Sonuç: Parça, THM ve Batı müziği sistemleri ve çalgıları kullanılarak yapılmış bir bestedir.

4.2.33 Dudilli (1999)

Yorumcu: Modern Folk Üçlüsü

Besteci: Anonim

Söz yazarı: Anonim

Düzenleme: Modern Folk Üçlüsü

Ölçü: 7/8 (2+2+3)

Makamı/modu/tonu: Uşşak makamı (Kerem ayağı)

Kullanılan Çalgılar: a) Geleneksel çalgılar: Darbuka

b) Batı müziği çalgıları: Bas gitar, akustik gitar, bateri

c) Solo çalgılar: -

Düzenleme tekniği: Armonize

Stil: Anadolu pop

Sözler: Dudilli dudilli de dudilli dudilli (Nakarat)

Dudilli dudilli de dudilli dudilli

Enişte gel içeri

Ev daracık oda yok

Bir mıhlama yapardım

Tava deluk yağ da yok

Nakarat

Lavuz yoğuramadık

Lahana vuramadık
 Baluğa çıkamaduk
 Taka deluk ağ da yok
 Nakarat

Bu yıl olmadı finduk
 Asmada kaldı koruk
 Karamiše fit olduk
 Çok aradım dağda yok
 Nakarat

Talihin yok enişte
 Evde birşey yok işte
 Gel bir horon tepelim
 Kemeçede yay da yok
 Nakarat

Parçanın genel incelemesi: Parça, anonim “Dudilli” türküsünün düzenlemesidir. Çok seslendirme kaygısı duyumsanmaktadır. Grup üyelerinin bu yönelimi bu parçada görülmektedir. Özellikle vokallerin çoksesli düzenlenişi dikkat çekicidir. Grup parçayı makamsal değil modal bir anlayışla düzenlemiştir “Dudilli” sözleriyle başlayan bölüm şöyle kurgulanmıştır: İlk söylenişte ana vokal tek sesdir, ikinci tekrarda üçlü aralıkla iki ses, üçüncü tekrarda üçlülerle kurulmuş üç sesli akorlar, dördüncü tekrarda da üçlülerle kurulmuş dört sesli akorlar ezgiye paralel yürütülmektedir.

Sonuç: Parça, anonim bir türkünün THM ve Batı müziği sistemleri ve çalgıları kullanılarak yapılmış düzenlemesidir.

4.2.34 Deriko (1999)

Yorumcu: Modern Folk Üçlüsü

Besteci: Anonim

Söz yazarı: Anonim

Düzenleme: Modern Folk Üçlüsü

Ölçü: 2/4

Makamı/modu/tonu: Hüseyini makamı (Kerem ayağı)

Kullanılan Çalgılar: a) Geleneksel çalgılar: Bağlama, kaval

b) Batı müziği çalgıları: Perdesiz bas gitar, perdesiz gitar, bateri, perküsyon, flüt

c) Solo çalgılar: Kaval

Düzenleme tekniği: Armonize

Stil: Anadolu pop

Sözler: Deriko saçın örmezler
Seni de bana vermezler

Deriko kaşlar kara (Nakarat)

Deriko gözler ela hey

Deriko saçın iki kat

Kes birini bana sat

Nakarat

Parçanın genel incelemesi: Parça, anonim "Deriko" türküsünün düzenlemesidir.

Düzenlemede özellikle gitarların flamenko tavrıyla çalışları dikkat çekicidir.

Sonuç: Parça, anonim bir türkünün THM ve Batı müziği sistemleri ve çalgıları kullanılarak yapılmış düzenlemesidir.

4.2.35 Kara Toprak (1999)

Yorumcu: Modern Folk Üçlüsü

Besteci: Aşık Veysel Şatıroğlu

Söz yazarı: Aşık Veysel Şatıroğlu

Düzenleme: Modern Folk Üçlüsü

Ölçü: 4/4

Makamı/modu/tonu: Hüseyini makamı (Kerem ayağı)

Kullanılan Çalgılar: a) Geleneksel çalgılar: Bağlama, kaval

b) Batı müziği çalgıları: Perdesiz bas gitar, akustik gitar, perküsyon, flüt, klavye

c) Solo çalgılar: Bağlama, akustik gitar, kaval

Düzenleme tekniği: Armonize

Stil: Anadolu pop

Sözler: Dost dost diye nice nicesine sarıldım
Benim sadık yarım kara topraktır
Beyhude yalvardım hey yar boşa yoruldum
Benim sadık yarım kara topraktır

Ademden bu yana hey yar neslin getirdi
Bana türlü türlü meyva yedirdi
Hergün beni tepe tepesinde götürdü
Benim sadık yarım kara topraktır

Hakikat ararsan hey yar açık bir nokta
Allah kula yakın kul da Allah'a
Hakkın gizli hazinesi neslin toprakta
Benim sadık yarım kara topraktır

Parçanın genel incelemesi: Parça, Aşık Veysel Şatıroğlu'nun "Kara Toprak" adlı türküsünün düzenlemesidir. Parçanın her sözünü grubun bir elemanı söylemiştir.

Geri vokallerde özellikle üçlü ve beşli yukarıdan eşlik yapılmaktadır.

Sonuç: Parça, bir türkünün THM ve Batı müziği sistemleri ve çalgıları kullanılarak yapılmış düzenlemesidir.

4.2.36 Ali Paşa Ağıtı (1999)

Yorumcu: Modern Folk Üçlüsü

Besteci: Anonim

Söz yazarı: Anonim

Düzenleme: Modern Folk Üçlüsü

Ölçü: 5/8 (3+2)

Makamı/modu/tonu: Rast makamı (Müstezat ayağı)

Kullanılan Çalgılar: a) Geleneksel çalgılar: -

b) Batı müziği çalgıları: Bas gitar, akustik gitar, bateri, perküsyon, flüt

c) Solo çalgılar: -

Düzenleme tekniği: Armonize

Stil: Anadolu pop

Sözler: Arpa ektim biçemedim
Bir düş gördüm seçemedim
Alışmışım soğuk suya
Issı sular içemedim

Üç atım var biri binek
Arkadaşlar kalkın gidek
Ali Paşa'yı vurdular
Yavrusuna haber vererek

Garavanaya vurdular
 Yüzbaşılar darıldılar
 Darılmayın yüzbaşılar
 Ali Paşa'yı vurdular

Parçanın genel incelemesi: Parça, Van dolaylarına ait anonim “Ali Paşa Ağıtı” türküsünün düzenlemesidir. Grup bu çalışmasında da çoksesli düzenlemelere yer vermektedir. Özellikle girişte yaptıkları flüt düzenleme bu anlamda dikkat çekicidir. Yapılan geri vokallerde de üçlü ve beşli aralıklar kullanılmaktadır.

Sonuç: Parça, anonim bir türkünün THM ve Batı müziği sistemleri ve çalgıları kullanılarak yapılmış düzenlemesidir.

4.2.37 Leblebi (1999)

Yorumcu: Modern Folk Üçlüsü

Besteci: Anonim

Söz yazarı: Anonim

Düzenleme: Modern Folk Üçlüsü

Ölçü: 4/4 (Samba)

Makamı/modu/tonu: Rast makamı (Müstezat ayağı)

Kullanılan Çalgılar: a) Geleneksel çalgılar: -

b) Batı müziği çalgıları: Bas gitar, akustik gitar, perküsyon, klavye, bakır üflemeli çalgılar

c) Solo çalgılar: Bakır üflemeli (Saksafon)

Düzenleme tekniği: Armonize

Stil: Anadolu pop

Sözler: Hop ninnayı ninnayı kız annem de (Nakarat)

Gel oynayı oynayı kız annem de

Leblebi koydum tasa kız annem de

Doldurdum basa basa kız annem de

Benim yarım çok güzel kız annem
Azıcık boydan kısa kız annem de
Nakarat

Lebleyi kavuran kız annem
Dumanını savuran kız annem de
Beni elinden alırlar kız annem
Boynunu büke korlar kız annem de
Nakarat

Parçanın genel incelemesi: Parça, anonim “Leblebi” türküsünün düzenlemesidir. Perküsyon ağırlıklı bir düzenlemedir. Özellikle parçanın sonunda bulunan saksafon soloyla samba ritmi belirgin olarak işlenmektedir. Solonun bu hareketli havasına ıslıklar, alkış sesleri de katılmaktadır.

Sonuç: Parça, anonim bir türkünün THM ve Batı müziği sistemleri ve çalgıları kullanılarak yapılmış düzenlemesidir.

4.2.38 Rinna Nay

Yorumcu: Haluk Levent

Besteci: Anonim

Söz yazarı: Anonim

Düzenleme: Haluk Levent

Ölçü: 4/4

Makamı/modu/tonu: Uşşak makamı (Kerem ayağı)

Kullanılan Çalgılar: a) Geleneksel çalgılar: -

b) Batı müziği çalgıları: Bas gitar, elektro gitar, bateri, synthesizer

c) Solo çalgılar: -

Düzenleme tekniği: Armonize

Stil: Anadolu rock

Sözler: Deniz üstü köpürür
 Hey canım rinna nay rinna rinna nay
 Kayığa da binsem götürür
 Hey canım hey

Benim de şu dünyaya gelişim
 Hey canım rinna nay rinna rinna nay
 Bir esmerden ötürü
 Hey canım hey

Denizin ortasında
 Hey canım rinna nay rinna rinna nay
 Mum yanar sofrasında
 Hey canım hey

Benim de şu dünyaya gelişim
 Hey canım rinna nay rinna rinna nay
 Bir güzelin uğruna
 Hey canım hey

Deniz üstü yelkenden
 Hey canım rinna nay rinna rinna nay
 Ecel gelmiş ezelden
 Hey canım hey

Benim de şu dünyaya gelişim
 Hey canım rinna nay rinna rinna nay
 Memleket sevdasından
 Hey canım hey

Parçanın genel incelemesi: Parça, anonim “Rinna Nay-Deniz Üstü Köpürür” türküsünün düzenlemesidir. Synthesizera dayalı bir düzenlemedir. Özellikle synthesizerın mandolin efekti, dikkat çekicidir.

Sonuç: Parça, anonim bir türkünün THM ve Batı müziği sistemleri ve çalgıları kullanılarak yapılmış düzenlemesidir.

4.2.39 Kızılıklar Oldu Mu ?

Yorumcu: Haluk Levent

Besteci: Anonim

Söz yazarı: Anonim

Düzenleme: Haluk Levent

Ölçü: 9/8 (2+2+2+3)

Makamı/modu/tonu: Hüseyini makamı (Kerem ayağı)

Kullanılan Çalgılar: a) Geleneksel çalgılar: -

b) Batı müziği çalgıları: Bas gitar, akustik gitar, elektro gitar, bateri

c) Solo çalgılar: -

Düzenleme tekniği: Armonize

Stil: Anadolu rock

Sözler: Kızılıklar oldu mu
Selelere doldu mu hey
Gönderdiğim çoraplar
Ayağına oldu mu

Mendili eline,mendil verdim geline (Nakarat)
Kara kına yollamış yar benim ellerime
Of...

Fistanı mor dallı

Şu kızı kaçırmalı
Kız pek güzel ama
Anası olmamalı
Nakarat

Yaylı gelir Keşan'dan
Dingil çıkmaz başlıktan
Şu köyün oğlanları
Evlenemez açlıktan
Nakarat

Parçanın genel incelemesi: Parça anonim “Kızılıklar Oldu Mu?” türküsünün düzenlemesidir.

Sonuç: Parça, anonim bir türkünün THM ve Batı müziği sistemleri ve çalgıları kullanılarak yapılmış düzenlemesidir.

4.2.40 Karahisar

Yorumcu: Tufan Kırac (Kırac)

Besteci: Anonim

Söz yazarı: Anonim

Düzenleme: Kırac

Ölçü: 4/4

Makamı/modu/tonu: Kürdi makamı (Bozlak ayağı)

Kullanılan Çalgılar: a) Geleneksel çalgılar: -

b) Batı müziği çalgıları: Bas gitar, elektro gitar, bateri, klavye

c) Solo çalgılar: -

Düzenleme tekniği: Armonize

Stil: Anadolu rock

Sözler: Karahisar Kalesi yıkılır gelir
Kahkülü boynuna dökülür gelir

Yayladan gel allı gelin yayladan (Nakarat)

Kesme ümidini kadir mevladan

Ver elini karlı dağlar aşalım

Bayramlaşalım

Ben bir koyun olsam sen de bir kuzu

Meleye meleye getirek yazı

Nakarat

Parçanın genel incelemesi: Parça anonim “Karahisar” türküsünün düzenlemesidir.

Elektro gitarın sert kullanılışı dikkat çekicidir.

Sonuç: Parça, anonim bir türkünün THM ve Batı müziği sistemleri ve çalgıları kullanılarak yapılmış düzenlemesidir.

4.2.41 Sarı Gelin

Yorumcu: Kıraç

Besteci: Anonim

Söz yazarı: Anonim

Düzenleme: Kıraç

Ölçü: 5/8 (2+3)

Makamı/modu/tonu: Hüseyini makamı (Kerem ayağı)

Kullanılan Çalgılar: a) Geleneksel çalgılar: -

b) Batı müziği çalgıları: Bas gitar, akustik gitar

c) Solo çalgılar: Akustik gitar

Düzenleme tekniği: Armonize

Stil: Anadolu pop

Sözler: Erzurum çarşı pazar leylim amman aman

Leylim amman aman leylim amman aman sarı gelin

İçinde bir kız gezer hop ninen ölsün sarı gelin aman

Sarı gelin aman sarı gelin aman suna yarım

Elinde kağıt kalem leylim amman aman

Leylim amman aman leylim amman aman sarı gelin

Katlime ferman yazar hop ninen ölsün sarı gelin aman

Sarı gelin aman sarı gelin aman suna yarım

Palandöken yüce dağ leylim amman aman

Leylim amman aman leylim amman aman sarı gelin

Altı mor sümbüllü bağ hop ninen ölsün sarı gelin aman

Sarı gelin aman sarı gelin aman suna yarım

Seni vermem yabana leylim amman aman

Leylim amman aman leylim amman aman sarı gelin

Nice ki bu canım sağ hop ninen ölsün sarı gelin aman

Sarı gelin aman sarı gelin aman suna yarım

Parçanın genel incelemesi: Parça anonim “Sarı Gelin” türküsünün düzenlemesidir.

Tamamen gitarlar üzerine kurulu bir düzenlemedir.

Sonuç: Parça, anonim bir türkünün THM ve Batı müziği sistemleri ve çalgıları kullanılarak yapılmış düzenlemesidir.

4.2.42 Yayla Yolları

Yorumcu: Kıraç

Besteci: Anonim

Söz yazarı: Anonim

Düzenleme: Kıraç

Ölçü: 9/16 (2+2+2+3)

Makamı/modu/tonu: Muhayyer makamı (Kerem ayağı)

Kullanılan Çalgılar: a) Geleneksel çalgılar: Bağlama

**b) Batı müziği çalgıları: Bas gitar, akustik gitar, elektro gitar
klavye, bateri**

c) Solo çalgılar: -

Düzenleme tekniği: Armonize

Stil: Anadolu rock

Sözler: Yayla yollarında yürüyüp gelir
Oy gelin oy gelin oy gelin
Allı şalvarımı sürüyüp gelir
Amman amman amman

Ben varmam inekliye (Nakarat)
Yoğurdu sinekliye
Allah nasip eylesin
Omuzu tüfekliye

Yayla yollarında biten naneler
Oy gelin oy gelin oy gelin
İnce belli kız doğurmuş anneler
Amman amman amman

Ben varmam oraliya
Orada duralıya
Allah nasip eylesin
Davullu zurnalıya

Yayla yollarında menevşe açmış
Oy gelin oy gelin oy gelin
Sevgilim o güzel dağlara kaçmış
Amman amman amman

Nakarat

Parçanın genel incelemesi: Parça anonim “Yayla Yolları” türküsünün düzenlemesidir.

Sonuç: Parça, anonim bir türkünün THM ve Batı müziği sistemleri ve çalgıları kullanılarak yapılmış düzenlemesidir.

4.2.43 Cemalım

Yorumcu: Erkin Koray, Ahmet Güvenç, Sedat Avcı

Besteci: Refik Başaran

Söz yazarı: Refik Başaran

Düzenleme: Erkin Koray

Ölçü: 2/4

Makamı/modu/tonu: Uşşak makamı (Kerem ayağı)

Kullanılan Çalgılar: a) Geleneksel çalgılar: Def

b) Batı müziği çalgıları: Bas gitar, akustik gitar, elektro gitar, bateri

c) Solo çalgılar: Elektro gitar

Düzenleme tekniği: Armonize

Stil: Anadolu rock

Sözler: Şen olasın Ürgüp dumanın tütmez

Kıratım acemi konağı tutmaz

Oğlun da pek küçük yerini tutmaz

Cemalım Cemalım algın Cemalım

Al kanlar içinde kaldın Cemalım

Ürgüpten de çıktığımı gömüşler

Kıratımı sekişinden bilmişler

Beni öldürmeye karar vermişler

Cemalım Cemalım algın Cemalım

Al kanlar içinde kaldın Cemalım

Parçanın genel incelemesi: Parça Refik Başaran'ın "Cemalım" türküsünün düzenlemesidir. Parçanın sözleri bir kez söylendikten sonra elektro gitar ağırlıklı bir çalgısal bölüm gelmektedir. Bu bölümün ardından ilk söz grubu yinelenmiştir.

Sonuç: Parça, bir türkünün THM ve Batı müziği sistemleri ve çalgıları kullanılarak yapılmış düzenlemesidir.

4.2.44 Türkü

Yorumcu: Erkin Koray, Ahmet Güvenç, Sedat Avcı

Besteci: Ruhi Su

Söz yazarı: Nazım Hikmet

Düzenleme: Erkin Koray

Ölçü: 9/8, serbest, 4/4 (2+2+3+2)

Makamı/modu/tonu: Karcıgar makamı (Kerem ayağı), Hüseyini makamı (Kerem ayağı)

Kullanılan Çalgılar: a) Geleneksel çalgılar: Def, kaval, zurna, bağlama, kaşık, düdük

b) Batı müziği çalgıları: Bas gitar, perküsyon, elektro gitar, bateri

c) Solo çalgılar: -

Düzenleme tekniği: Armonize

Stil: Anadolu rock

Sözler: Dört nala gelip uzak Asya'dan
Akdeniz'e bir kısrağ başı gibi uzanan bu memleket bizim
Bizim dostlar

Bilekler kan içinde, dişler kenetli, ayaklar çıplak
Ve ipek bir halıya benzeyen toprak
Bu cehennem bu cennet bizim

Bizim dostlar

Haydi evlatlar

Sağol varol

Of!

Kapansın el kapıları bir daha açılmasın

Yok edin insanın insana kulluğunu

Bu davet bizim

Bizim dostlar

Yaşamak bir ağaç gibi tek ve hür

Ve bir orman gibi kardeşesine

Bu hasret bizim

Bizim dostlar

Parçanın genel incelemesi: Parça bir bestenin düzenlemesidir. 9/8'lik ve 4/4'lük ritimler sırayla kullanılmıştır. Parça 9/8'lik başlamakta, tempodaki bir hızlanmadan sonra kavalla birlikte önce serbest ritime sonra da ezginin değişmesiyle 4/4'lük bölüme geçilmektedir. Bu bölümde makam da değişmiş, Hüseyini olmuştur. Arada cam kırılması efekti kullanılmıştır. Baştaki temaya ve makama dönülmesiyle yeniden 9/8'lik ritme geçilir. Çalışmanın sonunda "Bizim dostlar" sözcükleri heceleme yöntemiyle söylenmektedir.

Sonuç: Parça, bir bestenin THM ve Batı müziği sistemleri ve çalgıları kullanılarak yapılmış düzenlemesidir.

4.2.45 Gün Ola Devran Döne

Yorumcu: Fikret Kızılok

Besteci: Fikret Kızılok

Söz yazarı: Fikret Kızılok

Düzenleme: Fikret Kızılok

Ölçü: 2/4

Makamı/modu/tonu: Uşşak makamı (Kerem ayağı)

Kullanılan Çalgılar: a) **Geleneksel çalgılar:** Def, klarinet, koltuk davulu, bağlama

b) **Batı müziği çalgıları:** Bas gitar, akustik gitar

c) **Solo çalgılar:** -

Düzenleme tekniği: Armonize

Stil: Anadolu pop

Sözler: Gün ola devran döne, dönende
Berigün bu diyardan gidende
Sevdiğim senden ayrı düşende
Vay vay...

Olası oldu olan olası
İçerin aşkım ile dolası
Gülcemal güller gibi solası
Vay vay...

Kimi kim kimden kime kim bilir
Burası erenlerin ilidir
Dağları bağlarından bellidir

Gideli giden gitti gidende
Gidenler alır gelir teskere
Erenler gider gelir beş kere
Vay vay...

Parçanın genel incelemesi: Parça söz ve müziği Fikret Kızılok'a ait bir bestedir. Gerek sözleri gerekse müziği açısından Anadolu pop müziği tarzındadır. Sözleri, THM türkü formunun sözlerine yakınlığı ile dikkati çekmektedir. Müziği ise

makamsallığı ve çalgı seçiminde geleneksel çalgılara yer vermesi açısından önemlidir.

Sonuç: Parça, THM ve Batı müziği sistemleri ve çalgıları kullanılarak yapılmış bir bestedir.

4.3.1 SONUÇ

Anadolu pop / rock müziğinin, genel yapısı, yapılan incelemeler sonucu şu şekilde ortaya konabilir:

* Yapılan incelemelerde kullanılmış olan ritimler; 2/4, 4/4, 5/8, 7/8, 8/8, 9/8, 12/8, 7/16 ve 9/16'lık olarak saptanmıştır. Bu ritimlerden 2/4'lük, 4/4'lük ve 12/8'lik Batı müziğinde kullanıldığı şekilde, aynı ritim kalıplarıyla kullanılmıştır. Diğer ritimler ise şu kalıplarla kullanılmıştır:

5/8: 3+2 / 2+3

7/8: 2+2+3 / 3+2+2

8/8: 3+2+3 / 2+2+2+2

9/8: 2+2+2+3 / 3+2+2+2 / 2+2+3+2

7/8'lik ölçü, Batı müziğinde görülmeyip, THM kültüründe görülmekte olduğundan, bu ritmin kullanılması halk müziği geleneğinin doğrudan etkisi olduğunun göstergesi olması açısından önem taşımaktadır. Batı müziğinde 5/8'lik genelde 5/4'lük anlayışla ve bölünmeden kullanılmaktadır. Türk Halk Müziği kültüründe ise bölünerek kullanılmaktadır. Aynı şekilde 9/8'lik ritim, Batı müziğinde 3'erli bölünerek kullanılmaktayken, Anadolu pop/rock olarak adlandırılan müzikte kullanımı T.H.M. kültüründe kullanılageldiği gibi işlenmektedir.

*Anadolu pop/rock müziğinde yapılan incelemelerde tonal ve modal çalışmalara seyrek olarak rastlanmıştır. Daha çok makamsal çalışmalar yapıldığı görülmektedir. Ele alınan örnekte kullanılan makamlar şunlardır: Hüseyini (Kerem ayağı), Uşşak (Kerem ayağı), Kürdi (Bozlak ayağı), Rast (Müstezat ayağı), Hüzzam (Misket ayağı), Muhayyer Kürdi (Kerem ayağı), Karcıgar (Kerem ayağı), Hicaz (Garip ayağı), Segah (Misket ayağı), Muhayyer (Kerem ayağı).

Makamların kullanılmasında, koma seslere, genelde yorumcu ve eğer kullanıldıysa geleneksel çalgı sadık kalmaktadır. Ancak geri plandaki çalgılar, geri vokaller koma sesi vermemektedir. Bu çalgılar ve geri vokaller armonizasyon açısından önem taşımaktadır. Makam dizisi içinde, ele alınan sesin üçlüsü, beşlisi, yedilisi gibi armonikleri alınarak, bir ölçüde armonizasyon yapılmaktadır. Bu yönüyle parçalarda makamların geleneksel “seyir” özelliğini gösterdiğini söylemek zordur. Makamlarla birer “mod” anlayışıyla çalışıldığı düşünülmektedir.

*Ele alınan çalışmalarda kullanılan çalgılar şu şekilde sınıflandırılabilir:

- a) Kullanılan geleneksel çalgılar: Bağlama, divan sazı, cura, kaval, mey, klarinet (geleneksel tavırla), kabak kemane, yaylı tambur, kemençe, darbuka, def, kaşık, meydan davulu, kanun, bendir, zurna.
- b) Kullanılan Batı müziği çalgıları: Elektro gitar, akustik gitar, bas gitar, perdesiz gitar, perdesiz bas gitar, synthesizer, bateri, perküsyon, bakır üflemeliler, flüt, keman.
- c) Kullanılan solo çalgılar: Kabak kemane, bağlama, elektro gitar, darbuka, bakır üflemeliler, synthesizer, kaval, zurna, meydan davulu, yaylı tambur, kemençe, akustik gitar.

Ayrıca, 3 Hürel'in sazgitarı ve özel yapım perküsyon çalgıları gibi özel sound veren çalgılar, Madagaskar bongosu gibi etnik renkler, synthesizerla yapılan efektler, elektro gitarın zurna efektleri, ısıklık, el çırpma, cam kırılması gibi efektler de kullanılmaktadır.

Parçaların orkestrasyonunda geleneksel çalgılar ve Batı müziği çalgıları çoğunlukla birlikte kullanılmışsa da yalnızca Batı müziği çalgılarıyla yapılan çalışmalar da bulunmaktadır. Solo görevi verilen çalgıların geleneksel tavırları içinde sololarını çaldıkları dikkati çekmektedir.

* Anadolu pop/rock müziğinde THM beste formlarından uzun hava da kırık hava da kullanılmaktadır.

* Yapılan incelemelere göre Anadolu pop/rock olarak adlandırılan müzikte uygulanan yöntemler şu şekilde sınıflandırılabilir:

- a) Anonim bir türkünün hem THM hem de Batı müziği sistem ve çalgılarıyla yapılmış düzenlemesi: Katip Arzuhalim (Bkz. 4.2.4), Kırpiklerin Ok Ok Eyle (Bkz. 4.4.6), Ağlama Değmez Hayat (Bkz. 4.2.7), Burçak Tarlası (Bkz. 4.2.8), Emmioğlu (Bkz. 4.2.13), Üzüm Kaldı (Bkz. 4.2.16), Lümüne (Bkz. 4.2.18), Ternek (Bkz. 4.2.25), Alageyik (Bkz. 4.2.27), Eşkıya Dünyaya Hükümdar Olmaz (Bkz. 4.2.29), Dudilli (Bkz. 4.2.33), Deriko (Bkz. 4.2.34), Yayla Yolları (Bkz. 4.2.42), Cemalım (Bkz. 4.2.43).
- b) Anonim bir türkünün geleneksel bir çalgı kullanılmadan yalnızca THM makamsal ses sistemi ve Batı müziği sistemi ve çalgılarıyla yapılmış düzenlemesi: Derule (Bkz. 4.2.2), Kağızman (Bkz. 4.2.3), Kızılıklar Oldu Mu? (Bkz. 4.2.9) (ilk versiyon), Ali Paşa Ağtı (Bkz. 4.2.36), Leblebi (Bkz. 4.2.37), Rinna Nay (Bkz. 4.2.38), Kızılıklar Oldu Mu? (Bkz. 4.2.39), Karahisar (Bkz. 4.2.40), Sarı Gelin (Bkz. 4.2.41).

- c) Sözleri ya da müziği anonim olmayan, THM ve Batı müziği ses sistemleri ve çalgıları kullanılarak yapılmış çalışmalar: Kazak Abdal (Bkz. 4.2.10), Kara Yılan (Bkz. 4.2.12), Demedim Mi? (Bkz. 4.2.14), Hasan Kalesi (Bkz. 4.2.15). Bu yöntemle yapılan çalışmalarda, parçanın anonim olmayan bölümü, THM türkü formuna yakın olmaktadır. Hem sözlerde hem de müzikal yapıda bu benzerlik dikkati çekmektedir. Sözlerde kullanılan sözcükler, deyimler ve anlatım, müzikal yapıdaki kullanılan ezgi ve bu ezginin geleneksel çalgılarla orkestrasyonu bu benzerliği oluşturan unsurlardır.
- d) Sözü ve bestesi anonim olmayan “beste” türkülerin, THM ve Batı müziği ses sistemleri ve çalgıları kullanılarak yapılmış düzenlemeleri: Kara Toprak (Bkz. 4.2.35), Garip (Bkz. 4.2.28), Kendim Ettim Kendim Buldum (Bkz. 4.2.21), Dadaloğlu (Bkz. 4.2.19), Türkü (Bkz. 4.2.44).
- e) Söz ve müziklerin tamamı yorumcuların kendine ait olan, THM ve Batı müziği ses sistemleri ve çalgılarının kullanıldığı çalışmalar: Dağlar Dağlar (Bkz. 4.2.1), İşte Hendek İşte Deve (Bkz. 4.2.5), Namus Belası (Bkz. 4.2.20), 7/8-9/8 (Bkz. 4.2.23), Berkay Oyun Havası (Bkz. 4.2.24), Dağ ve Çocuk (Bkz. 4.2.26), Gönül Sabreyle Sabreyle (Bkz. 4.2.30), Lazoğlu (Bkz. 4.2.31), Canım Kurban (Bkz. 4.2.32), Gün Ola Devran Döne (Bkz. 4.2.45).
- f) Örnekleme içinde bu gruplandırmaların hiçbirine tam olarak uymayan üç çalışma şunlardır: Düm-Tek, modal bir bestedir; enstrümantaldır ve geleneksel çalgılar kullanılmıştır. Asri Gurbet, tonal bir bestedir; ancak ezgi ve sözlerin yapısı gereği Anadolu pop müziği tarzında olduğu düşünülmektedir. Parçada hiçbir geleneksel çalgı kullanılmamıştır. Emrah, tonal bir çalışmadır; sözleri Emrah’ındır ve inceleme yapılan kayıta hiçbir geleneksel çalgıya yer verilmemiştir; ancak sözler THM repertuarına aittir.

BÖLÜM 5

SONUÇ

“Anadolu pop/rock” olarak adlandırılan müzik tarzı, 1960’lardan itibaren Türkiye popüler müzik ortamında yer almaktadır. Bütünüyle Türkiye coğrafyasına özgü bir müzik türüdür. Bunun nedeni; bu müzik kültürünü oluşturan unsurların önemli bir bölümüne THM kültürünün kaynaklık ediyor oluşudur.

Anadolu pop/rock müzisyenleri, müziklerinde, THM kültürüne ait repertuarı, makamları, ritimleri, form özelliklerini ve çalgıları, ya doğrudan ‘türkü düzenlemesi” biçiminde kullanmışlar ya da THM kültürü özelliklerini gösteren bir anlayışla yapılmış özgün çalışmalar ortaya koymuşlardır. Özellikle ritim ve çalgı çeşitliliği dikkat çekicidir. Ancak, makamların, geleneksel seyir özelliklerine kimi zaman önem verilmeyip, bir ‘mod’ anlayışıyla ele alındığı görülmektedir.

Söz konusu müzik tarzının diğer bir özelliği ise, tüm bu THM unsurlarının, Batı popüler müziği çerçevesinde yorumlanmaya çalışılmasıdır. Batı müziğinin ‘armoni tekniği’ni ve çalgılarını, THM kültürünün yukarıda sayılan unsurlarıyla birleştirmek, bu türde müzik yapan müzisyenlerin amaçları olmuştur. Böylece, armonizasyon ve orkestrasyon çeşitliliğiyle, 1960-70’li yıllardaki Anadolu pop/rock müziğinin, Türkiye’de görülen diğer popüler müzik türlerine oranla daha renkli olduğu söylenebilir. Makamların birer dizi olarak ele alınması armonizasyonda kolaylık sağlamaktadır. ‘Solo’ yapan geleneksel çalgılar, genelde, geleneksel tavırlarıyla çalınmaktadır. Bu yolla yerelliğin vurgulandığı, pekiştirildiği düşünülmektedir.

Müzisyenler düzenlemeler için parça seçimlerinde, varolan derleme dağarcığından yararlanma yoluna gitmişlerdir. Taner Öngür gibi birkaç müzisyen dışında yerinde derleme, araştırma çalışması yapan müzisyen yoktur. Burada

değinilmesi gereken bir nokta da, söz konusu dönemde resmi derleme çalışmalarında ve icralarda, etnik ayrımlara gidilmemesi tavrına, Anadolu pop/rock müzisyenlerinin de katıldığıdır.

Çalışmadan elde edilen bir sonuç da, Anadolu pop/rock müzisyenlerinin çoğunluğunun, Türkiye coğrafyasında, halkın anlayacağı türden bir müzik yaparak ticari başarı sağlamak ya da kullanılan geleneksel unsurlarla yurt dışında değişik renklerle dikkat çekmek gibi nedenlerle yola çıkmalarıdır. Müzisyenler, insanların zaten kulaklarında varolan bir müzik kültürü kullanılarak üretilen bu çalışmalarla hem Türkiye çapında bir popülerlik hem de ticari başarı sağlamışlardır. Cem Karaca'nın babası tarafından "müslüman mahallesinde salyangoz satmamak" olarak ifade edilen bu anlayış, günümüz popüler müzik piyasasında da hakimdir. Yerel unsurların kullanıldığı popüler müzik türlerinin, izleyici-dinleyici kitle tarafından daha kolay alımlandığı, bu durumun da müzik piyasasını, bu unsurların kullanıldığı müzikler yapmaya yönelttiği düşünülmektedir. Batı popüler müziği ile THM arasındaki etkileşim, otantik THM kültürünün pek çok sosyo-ekonomik değişimin de etkisiyle giderek kaybolması bağlamında, Batı popüler müziği lehine ilerlemektedir. Günümüz popüler müzik ortamında THM kültürü, 'popülerin' doğası gereğince işlenmektedir ve THM bir popüler müzik türü olarak yapılanmaya başlamıştır.

Türk Halk Müziği'nin popülerleşmesi sürecinde Anadolu pop/rock müziğinin de bir etkisi olduğu düşünülmektedir. Türk Halk Müziği'nin bir popüler kültür ürününe, popüler müziğe dönüşme sürecinin başlangıcı Anadolu pop/rock müziğidir denilebilir.

Anadolu pop/rock müziğinin günümüzdeki örneklerinin, 1970'li yıllardaki örneklerle oranla daha kolaycılığa kaçarak yapıldığı düşünülmektedir. Günümüz örneklerinde, THM çalgılarına çok rastlanmaması, beste çalışmalarından çok türkü düzenlemelerine ağırlık verilmesi, Anadolu pop/rock anlayışının müziğe getirebileceği olanak ve renklerden yeterince yararlanılmadığını düşündürmektedir. Bu anlamda '70'lerde gelinmiş olan noktadan daha gerilerde bulunduğu

söylenebilir. Özellikle Cem Karaca, Moğollar, 3 Hürel gibi müzisyenlerin eski çalışmalarını yeniden gündeme getirmeleri, ve bu örneklerin, yalnızca gençlik yıllarını söz konusu müziğin parlak yıllarında yaşamış olan kuşakca değil, bugünün gençlerinin bir bölümü tarafından da ilgiyle karşılanması, Anadolu pop/rock müziğine bir talep olduğunu göstermektedir. Bugünün Anadolu pop/rock tarzı müzik yapan müzisyenleri, söz konusu müzik üzerine yalnızca pratik olarak değil, düşünsel ve kuramsal olarak da eğilmelidirler. Bu noktada, bu müzik tarzı üzerine yapılacak ayrıntılı bir analiz ve değerlendirme çalışmasının, müziğin pratiğine de katkısı olabileceği düşünülebilir.

Anadolu pop/rock çizgisinde yapılacak, 1970'li yılları aşan, düzeyli örneklerin, günümüz popüler müzik ortamının evrimine ciddi bir katkı sağlayacağı da düşünülmektedir. Anadolu pop/rock müziği, Cumhuriyet tarihinde popüler müzik alanında yapılmış en ciddi sentez deneylerinden biri olarak kabul edilebilir.

KAYNAKÇA

ALEMDAR Korkmaz - ERDOĞAN İrfan. *Popüler Kültür ve İletişim*, Ankara, Ümit Yayınları, 1994

AYA, Gökhan. *Bir Cem Karaca Kitabı*, İstanbul, Ada Müzik Yayıncılık, 1998

AYA, Gökhan-TİRELİ, Münir. *Bir Erkin Koray Kitabı*, İstanbul, Ada Müzik Yayıncılık, 1998

BELGE, Murat. "Güncel Yaşam." *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 4, İletişim Yayınları, 1983

Tarihten Güncelliğe, İstanbul, İletişim Yayınları, 1997

BERKAY, Cahit. "Söyleşi." *Dans Müzik Kültür Dergisi*, 62. Sayı, 1996:75-92

COŞKUN, Zeki. "Azınlık Sesleri." G. PAÇACI (Ed.), *Cumhuriyet'in Sesleri*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, 1999:142-145

DAVRAN, Saadettin. "Caz." *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, 2. Cilt, İstanbul, Türkiye Ekonomik Ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayını, 1994

DİLMENER, Naim. *araf/dergi/Sayı 20-nisan 2000/arama/arafiyan/kilavuz*

ERDOĞAN, İrfan. "Popüler Kültür: Kültür Alanında Egemenlik ve Mücadele." N. Güngör (Ed.), *Popüler Kültür ve İktidar*, Vadi Yayınları, 1999:18-52

ERGÜDER, Jülide. "Barış ve Müziği." *Hürriyet Gazetesi*, 7 Şubat 2001

EROL, Ayhan. "Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam."

(Yayınlanmamış Doktora Tezi) İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, 2000

EROL, İsmail Lütfü. "Türkiye'de Popüler Sanat ve Kitch." (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Bölümü, 1999

FRITH, Simon. "Rock ve Kitle Kültürü" *Varlık Dergisi*, 1015. Sayı, 1992: 48-53

GÜNGÖR, Nazife. (Derleyen) "Giriş." *Popüler Kültür ve İktidar*, Ankara, Vadi Yayınları, 1999

HASGÜL, Necdet. "Türkiye Popüler Müzik Tarihinde "Anadolu Pop" Akımının Yeri." *Dans Müzik Kültür Dergisi*, 62. Sayı, 1996a: 51-74

"Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları." *Dans Müzik Kültür Dergisi*, 62. Sayı, 1996b:27-49

İPŞİROĞLU, Nazan. *Sanattan Güncel Yaşama*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1998

KARABEY, Muammer. "Müzik Piyasamızın Yüz Yılı." G. PAÇACI (Der.)

Cumhuriyet'in Sesleri, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, 1999:168-173

KARAKAYALI, Nedim. "Doğarken Ölen: Hafif müzik alanında ciddi bir proje olarak Orhan Gencebay." İstanbul: *Toplum ve Bilim* 67 Güz, 1995:136-154

KAHYAOĞLU, Orhan. "Türkiye'de Pop Müziğin Oluşumu ve Tüketim İdeolojisi (1960-70)." *Defter Dergisi* (Sonbahar) 22. Sayı, 1994:57-71:

"Popüler Kültür, Popüler Müzik" *Varlık Dergisi*, 1013. Sayı, 1992: 7-10

"Popüler Müzik-Kültür İlişkileri" *Stüdyo İmge Dergisi*, 1985: 56-60

KOCABAŞOĞLU, Uğur. "Radyo." *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, 10. Cilt, İletişim Yayınları, 1983

KOZANOĞLU, Can. *Pop Çağı Ateşi*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1995 (3. Baskı)

KUTLUK, Fırat. *Müzik ve Politika*, Ankara, Doruk Yayınları, 1992

"Teknoloji Toplumu İçin Uygun Diskler II ve Remix İletti." ...veMüzik Araştırma ve Yorum Dergisi, Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yayınları, Sayı 3 (İlkbahar-Yaz), 1998:43-46

LEVENT, Haluk. *Kedi Köprüsü*, İstanbul, Gendaş Yayınları, 1998 (2. Baskı)

LULL, James. "Giriş." *Popüler Müzik ve İletişim*, İstanbul, Çiviyazıları/Littera, 2000

MC GREGOR, Craig. *Pop Kültür Oluyor*, İstanbul, Çiviyazıları/Littera, 2000

MERİÇ, Murat. "Türkiye'de Popüler Batı Müziğinin 75 Yıllık Seyrine Bir Bakış."

G. PAÇACI (Der.) *Cumhuriyet'in Sesleri*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, 1999a:132-141

"Türkiye'de Caz: Bir Uzun Serüven." G. PAÇACI (Der.) *Cumhuriyet'in Sesleri*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, 1999b:160-167

OK, Akın. *68 Çılgınlıkları, Anadolu Rock Anadolu Protest Anadolu Pop*, İstanbul, Broy Yayınları, 1994

OKTAY, Ahmet. *Türkiye'de Popüler Kültür*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997

OSKAY, Ünsal. *Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998

ÖKTEM, Serdar. *3 Hürel Bir Efsanenin Öyküsü*, İstanbul, Ada Müzik Yayıncılık, 2000

ÖZBEK, Meral. *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1994

“Arabesk Kültür: Bir Modernleşme ve Popüler Kimlik Örneği.” *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998:168-187

ÖZGENTÜRK, Nebil. *Bir Yudum İnsan: Moğollar*, ATV Kanalı, 23.05.2000 Tarihli Yayın

SAYSEL, Ali Kerem. “Kardeş Türküler.” *Dans Müzik Kültür Dergisi*, 62. Sayı, 1996

SEKÜK, Timur. “Müzik Dünyamız.” *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, 6. Cilt, İletişim Yayınları, 1983

SOLMAZ, Metin. *Türkiye’de Pop Müzik Dünyası ve Bugünü ile Bir İnfilak Masalı*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 1996

“Türkiye’de Müzik Hayatı: Başarısız Projeler Cenneti.” G. PAÇACI (Der.) *Cumhuriyet’in Sesleri*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, 1999:154-159

STOKES, Martin. *Türkiye’de Arabesk Olayı*, İstanbul, İletişim Yayınlar, 1998

“Kültür Endüstrileri ve İstanbul’un Küreselleşmesi.” (Çev. Sungur Savran) *İstanbul Küresel ile Yerel Arasında*, (Derleyen: Çağlar Keyder), İstanbul: Metis Yayınları, 2000:145-168

TEKELİOĞLU, Orhan. "Kendiliğinden Sentezin Yükselişi, Türk Pop Müziğinin Tarihsel Arkaplanı." *Toplum ve Bilim* 67 Güz, 1995:157-175

"Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Musiki İnkılabının Sonuçları." G. PAÇACI (Der.) *Cumhuriyet'in Sesleri*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, 1999:146-153

TEMİZ, Okay. "Söyleşi." *Dans Müzik Kültür Dergisi*, 62. Sayı, 1996:93-109

TÜFEKÇİ, Nida. "Türk Halk Müziği." *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, 6. Cilt, İletişim Yayınları, 1983

UÇAN, Ali. *Geçmişten Günümüze, Günümüzden Geleceğe, Türk Müzik Kültürü*, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2000

UTKU, Erdal. "Halk Müziği." *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, 6. Cilt, İletişim Yayınları, 1983

YANGIN, Birgül. *Çağdaş Türk Ozanı Barış Manço*, Ankara, Akçağ Yayınları, 2002

'80'LERDE GRUP MÜZİĞİ DOSYASI I."Ezginin Günlüğü Grubu'yla yapılan söyleşiler." *Dans Müzik Kültür Dergisi*, 63. Sayı, 1998:207-269

Hey Dergisi

Hürriyet Gazetesi, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968

Milliyet Gazetesi, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968

Ersen 45'likler, Hazırlayanlar: Münir Tireli, Gökhan Aya, Hakan Tuna, Ercan Demirel

<<http://www.ersen.esmartmusic.com/hayat.html>>

Altın Mikrofon, Hazırlayan: Ercan Demirel

<<http://www.baris.esmartmusic.com/altin-mikrofon/mikrofon.html>>

Dünden Bugüne..., Derleyen: Halil Berberoğlu

<<http://www.muzikmarketi.com/dunden>>

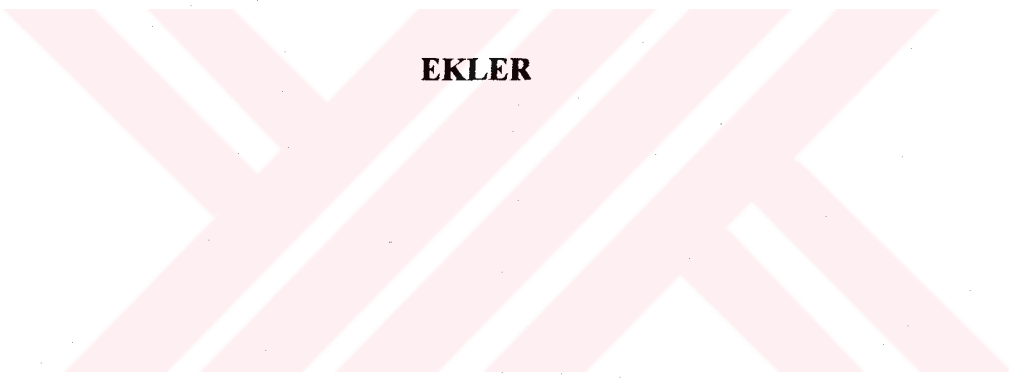
Kalan Müzik, Hazırlayan: Murat Meriç

<<http://www.kalan.com/scripts/Dergi/Dergi.asp?t=3yid=2813>>

Kalan Müzik, Hazırlayan: Murat Meriç

<<http://www.kalan.com/scripts/Dergi/Dergi.asp?did=5t=2>>





EKLER

EK 1**1965 HÜRRİYET GAZETESİ ALTIN MİKROFON YARIŞMASI
KATILIMCILARI**

1. A. Niyazi Erden (İzmir)
2. Akay Pınarbaşı (Çanakkale)
3. Ali Tolga (İzmir)
4. Armağan Şenel
5. Ata Yenersen (Kayseri)
6. Ayla Dikmen
7. Beşer Tamer
8. Bayram Durmaz (Aydın)
9. Behçet Ölmeztürk
10. Bülent Oral
11. Cahit Oben
12. Cavit Karako
13. Cem Karaca, JAGUARLAR
14. DİNAMİTLER
15. Enver Demiş
16. Erol Evgin
17. Erol Geçer
18. Ertuğrul Arpat (Ereğli-Karadeniz)
19. Eşref Kabataş
20. Fahri Bulut (Batman)
21. Faik Didinedin (Ankara)
22. Faruk Akel
23. Ferdi Özbeğen

24. Fethi Karamahmut
25. Galip Taşçı
26. Göksel Üstün
27. Gönül Turgut
28. Grup Sonya Dolores
29. Halikarnas 6'lısı
30. Hamdi Akay (İzmir)
31. Hüseyin Eroğulları Ve YOUNG BOYS ORCHESTRA
32. İlham Gencer
33. İlhan Feyman
34. İsmail Erken
35. Kadri Ünal
36. Kanat Gür
37. Kemal Albayrak (Ankara)
38. Kızanlar Orkestrası
39. Levent Ağralı (Zonguldak)
40. Mavi Işıklar
41. Mehlika Belgül
42. Mehmet Berdan Karagöz
43. Meltem Berdan Karagöz
44. Metin Alkanlı
45. Mustafa Draga
46. Nazan Konuralp
47. Necati Beşera
48. Nedret Pınar
49. Nevin Akcan
50. Nevin Karındaş
51. Nuri Avcı (Bursa)
52. Oktay Tem
53. Öznur Taygan

54. Perviz Yezdani
55. Rıza Silahlıpoda
56. Sadi Hoşses
57. Sait Ergenç
58. Salim Dünder
59. Savaş Alpay (Gelibolu)
60. Selçuk Alagöz
61. Selmen Diriklik Ve Mavi Gölgele (Ankara)
62. Sextet Bülbul
63. Siluetle Grubu
64. Somer Soyata (Gölcük)
65. Stephan Mumcu
66. Süleyman Zaim
67. Şadan Adanalı
68. Şerif Yüzbaşıoğlu
69. Tervik Pars
70. Tonikey Ve Ritimle
71. Toroslu Beren (Kırşehir)
72. Tuğrul Erkurt (Adağazarı)
73. Vildan Yavuz
74. Yavuz Eneren (Bursa)
75. Yavuz Yalçinkaya (Ankara)
76. Yıldırım Gürses
77. Yücel Gürsen
78. Zafer Öztürk

EK 2**1965 HÜRRİYET ALTIN MİKROFON
YARIŞMASI JÜRİSİ**

1. A. Fuat Dinçsen
2. Abdülkadir Gürsen
3. Adnan Öztrak
4. Adnan Palandöken
5. Ahmet Yol
6. Asım Doğan
7. Aydın Gün
8. Ayhan Şenyuva
9. Aykut Sporel
10. Ayten Balioglu
11. Ayten Sağın
12. Baki Süha Ediboğlu
13. Barbaros Arıkca
14. Bedia Gülcüoğlu
15. Bedri Güz
16. Bekir Büyükarkın
17. Burhanettin Ökte
18. Bülent Tarcan
19. Bülent Vardar
20. Cemil Kıvanç
21. Cenan Akın
22. Cüneyd Orhon
23. Cüneyt Sermet
24. Çetin Emeç

25. Doğan Soylu
26. Ekrem Zeki Ün
27. Emine Duru
28. Ender Eşkinat
29. Enver Çoker
30. Enver Parlar
31. Erdem Buri
32. Erdoğan Saydam
33. Ergican Saydam
34. Esin Uluer
35. F. Evcil
36. Fakire Fersan
37. Faruk Yener
38. Fazıl Oyat
39. Fazıla Berksan
40. Fahime Ünle
41. Feridun Darbaz
42. Ferruh Ergündüz
43. Feyzi Aslangil
44. Fikret İnsel
45. Genco Erkal
46. Gülseren Sadak (Talayer)
47. Gülten Suveren
48. Hadi Sünnetçioğlu
49. Halil Bedii Yönetken
50. Halit Talayer
51. Handan Esendal
52. Hikmet Günseli
53. Hulusi Gürses
54. Hulusi Kuzucu

55. Hülya Saydam
56. İ. Ü. T. B. Temsilcisi
57. İhsan Alapınar
58. İnci Baylav
59. İnci Pirinçcioğlu
60. Kami Acım
61. Kamil Peker
62. Kario Kapoçelli
63. Kemal Sahasoy
64. Levend Aksüt
65. Levent Küçükaltan
66. Mehmet Ali Birand
67. M. T. T. B. Temsilcisi
68. Melahat Atanus
69. Mesadet Özsoy
70. Mualla Bayraktar
71. Muammer Tunçivan
72. Muhibbe Samanlı
73. Muhittin Sadak
74. Muammer Yeşil
75. Muzaffer Uz
76. Münir Nurettin Selçuk
77. Nadir Nadi
78. Nazım Sakaroğlu
79. Neriman Tüfekçi
80. Neşet Gürçay
81. Neyyire Özkay
82. Nihat Tunalı
83. Nurefşan Tardu
84. Orhan Boran

85. Orhan Doğu
86. Özcan Emre
87. Perihan Alemdar
88. Refik Fersan
89. Renda Poğda
90. Remzi Bozkurt
91. Resmiye Tuna
92. Reşat Sezer
93. Ruhi Su
94. Selahattin Oy
95. Safiye Ayla
96. Salih Akgöl
97. Samime Sevinç
98. Sayra Orkan
99. Selahattin Evcil
100. Selahattin Yücesoy
101. Selmi Andak
102. Semih Argeço
103. Sezai Akleman
104. Sezen Cumhuri Önal
105. Sevim Alkaner
106. Sevinç İzat
107. Solmaz İnsel
108. Şahap Öktem
109. Ş. Muhittin Tavgan
110. Şükriye Ersal
111. T. M. T. F. Temsilcisi
112. Turan Taran
113. Turgut Özakman
114. Tuncay Yılmaz

115. Vecihe Pasin

116. Vecihe Daryal

117. Vedat Keçegil

118. Vedat Nedim Tör

119. Yılmaz Hiçyılmaz



EK 3

MOĞOLLAR DİSKOGRAFİSİ

45likler

- | | |
|--|------|
| 1. Eastern Love/Artık Çok Geç | 1968 |
| 2. Mektup/Lazy John | 1968 |
| 3. Ilgaz/Kaleden Kaleye Şahin Uçurdum | 1968 |
| 4. Everlasting Love/Hard work | 1968 |
| 5. Sessiz Gemi/İndim Havuz Başına | 1969 |
| 6. Dağ ve Çocuk/İmece | 1970 |
| 7. Ağlama/Yalnızlığın Acıklı Güldürüsü | 1970 |
| 8. Garip Çoban/Berkay Oyun Havası | 1970 |
| 9. Ternek/Haliç'te Gün Batışı | 1970 |
| 10. Behind the Dark/Madımak / Lorke | 1971 |
| 11. Hitchin/Hamsi | 1971 |
| 12. Alageyik Destanı/Moğol Halayı | 1972 |
| 13. Çığırık/Sıla | 1972 |
| 14. Tanrıların Arabaları/Bu Nasıl Dünya? | 1974 |

Barış Manço ve Moğollar

- | | |
|--|------|
| 15. İşte Hendek İşte Deve/Katip Arzuhalim Yaz Yare Böyle | 1971 |
| 16. Binboğanın Kızı | 1971 |
| 17. İşte Hendek İşte Deve | 1971 |

(Bu versiyon bir TV programı için kaydedildi. İlk defa Almanya'da piyasaya sürüldü)

Seida ve Moğollar

18. Yalan Dünya/Kalenin Dibinde 1972

Cem Karaca ve Moğollar

19. Obur Dünya/El Çek Tabib 1973

20. Gel Gel/Üzüm Kaldı 1973

21. Namus Belası/Gurbet 1974

22. İhtiyar Oldum/Edalı Gelin/Deniz Üstü Köpürür 1974

(Bu parçalar "Cem Karaca'nın Apaşlar, Kardaşlar, Moğollar, Ferdy Kleine'a Teşekkürleriyle" isimli albümdedir.)

23. Çökertme 1974

(Almanya'da piyasaya sürüldü)

24. İhtarname 1976

Ali Rıza Binboğa ve Moğollar

25. Birlik İçin Elele \ Sevgilimin Derdi 1975

Albümler

1. Danses et Rythmes de la Turquie.D'hier A'Aujourd'hui 1971

Türkiye'de Yavuz Plak tarafından Anadolu Pop ismiyle çıkan albüm Fransa'da 1971 Academie Charles Cross Grand Prix Du Disque ödülünü aldı.

2. Hittit Sun 1975

Bu LP Türkiyede Çoşkun Plak tarafından piyasaya Düm Tek adı altında çıkarıldı.

3. Moğollar' 94 1994

Moğollar'ın yaklaşık 20 yıl aradan sonra tekrar biraraya geldiklerinde çıkan albüm.

4. 4 Renk 1996

5. 30. Yil

1998

6. 1968-2000

2000



EK 4

**CEM KARACA, APAŞLAR, KARDAŞLAR, DERVİŞAN, EDİRDAHAN
DİSKOGRAFİLERİ**

Cem Karaca ve Apaşlar

- | | |
|--|----------------------------------|
| 1. Emrah/Karacaoğlan | 1967; Hürriyet Gazetesi
H-018 |
| 2. Hudey/Vahşet/Bang Bang/Shakin' All Over | 1967; Sayan EP FS 127 |
| 3. Emrah/Hücum/Karacaoğlan/Ayşen | 1967; Sayan EP FS 134 |
| 4. Ümit Tarlaları/Anadolu Oyun Havası/Suya Giden Alı Gelin/Nasıl Da Geçtim | 1967; Sayan EP FS 145 |

Cem Karaca - Apaşlar - Ferdy Klein Orkestrası

- | | |
|---------------------------------------|---|
| 5. İstanbul'u Dinliyorum/Oy Bana Bana | 1968; Türkofon TU St
1505 |
| 6. Oy Babo/Hikaye | 1968; Türkofon TU St
1506; Türküola 1506 |
| 7. İstanbul/Why | 1968; Türkofon TU St
2010 |
| 8. Emrah 1970/Karanlık Yollar | 1968; Türkofon TU St
1507 |
| 9. Resimdeki Göz Yaşları/Emrah | 1968; Sayan FS 167 |
| 10. Resimdeki Göz Yaşları/Şans Çocuğu | 1968; Türkofon TU St
1508 |
| 11. Tears/No, No, No | 1968; Türkofon TU St
2011 |

- | | |
|---|---|
| 12. Ayrılık Günümüz/Gılgamış | 1969; Türkofon TU St
1520, Türküola 1520 |
| 13. Zeyno/Niksar | 1969; Türkofon TU 1002
Türküola 1521 |
| 14. Bu Son Olsun/Felek Beni (Karacaoğlan III) | 1969; Türkofon TU 1003 |

Cem Karaca'nın Ferdy Klein Orkestrası'yla Yaptığı Solo Çalışmalar

- | | |
|--|---------------------|
| 15. Emmioğlu/O Leyli | 1970; Türküola 1528 |
| 16. Kendim Ettim Kendim Buldum/Erenler | 1970; Türküola 1529 |
| 17. Adsız/Unut Beni | 1970; Türküola 1530 |
| 18. Muhtar/Baba | 1970; Türküola 1531 |

Cem Karaca ve Kardaşlar

- | | |
|---|-----------------------|
| 19. Dadaloğlu/Kalender | 1970; Türkofon M 1014 |
| 20. Oy Gülüm Oy/Kara Seveda | 1971; Türkofon M 1016 |
| 21. Tatlı Dillim/Demedim Mi? | 1971; Türkofon M 1017 |
| 22. Kara Yılan/Lümüne | 1971; Türkofon M 1018 |
| 23. Acı Doktor (Kısım 1)/Acı Doktor (Kısım 2) | 1971; Türkofon M 1019 |
| 24. Kara Üzüm/Mehmet'e Ağıt | 1971; Türküola 1536 |
| 25. Askaros Deresi/Üryan Geldim | 1972; Yavuz 1545 |

Cem Karaca ve Moğollar

- | | |
|-----------------------------|-----------------------------|
| 26. Obur Dünya/El Çek Tabib | 1973; Yavuz 1547 |
| 27. Gel Gel/Üzüm Kaldı | 1973; Yavuz 1553 |
| 28. Kardaşlar-Apaşlar LP | 1973; Türkofon VELD
6503 |
| 29. Namus Belası/Gurbet | 1974; Yavuz 1560 |

30. Cem Karaca'nın Apaşlar, Kardaşlar, Moğollar ve Ferdy Klein Orkestrası'na
Teşekkürleriyle 1974; Yavuz LP 1006

Cem Karaca ve Dervişan

31. Beyaz Atlı/Yiğitler 1974; Yavuz 1567
32. Tamirci Çırağı/Nerdesin? 1975; Yavuz 1571
33. Nem Kaldı LP 1975; Yavuz LP 1012
34. Mutlaka Yavrum/Kavga 1975; Yavuz 1574
35. Beni Siz Delirttiniz/Niyazi 1975; Yavuz 1578
36. Parka/İhtarname 1976; Yavuz 1582
37. Parka LP 1977; Yavuz LP 1019
38. Yoksulluk Kader Olamaz LP 1977; Yavuz LP 1021
39. Mor Perşembe/Bir Öğretmene Ağıt 1977; Yavuz 1585
40. 1 Mayıs/Durduramayacaklar Halkın Coşkun Akan Selini 1977; Gönül GP 52

Cem Karaca ve Edirdahan

41. Safınaz 1978; LP Gönül GPLP 10
1994; CD Kalan CD-013
1994; Kaset Kalan

Solo Çalışmalar

42. Hasret 1980; Kaset Türküola
1289, LP Türküola
43. Bekle Beni 1982; Kaset Türküola
44. Die Kanaken 1984; LP Plane RC 0972-
88375/76, Kaset (Plane)

45. Merhaba Gençler Ve Her Zaman Genç Kalanlar 1987; 2LP Emre H.E.
543
46. Töre 1988; Kaset Emre HE 579
1994 CDEmre HE 044569
47. Yiyin Efendiler 1990; Kaset Özbir 032
48. Nerde Kalmıştık? 1992; Kaset Marşandiz
083
49. Bindik Bir Alamete Gidiyoz Kıyamete 1999; Kaset-CD Majör
Müzik 21550

Almanya'da Çıkan 45'likleri

50. İstanbul/Why 1968; Türkofon 2010
51. Tears/No, No, No 1968; Türkofon 2011
52. Üryan Geldim/Hasan Kalesi 1973; Türkofon 1549
53. Askaros Kalesi/Kazak Aptal 1973; Türkofon 1572

Toplama Albümler ve Yeniden Basılanlar

54. Bu Son Olsun 1991
55. 25. Yıl Özgürlük Resitali 1992; Kaset vexport 235
56. Cemaz-Ül-Evvel 1994; Kalan CD 018,
Kaset Kalan 059
57. İhtarname 1990; Kaset Gema-
Türküola 2369
58. Resimdeki Gözyaşları Kaset
59. Dönen Dönsün Kaset Gema-Minareci
4296
60. Ohhh Be!... Kaset Gema-Minareci
4414

- | | |
|----------------------------------|------|
| 61. Best Of Cem Karaca Volume I | 1996 |
| 62. Best Of Cem Karaca Volume II | 1997 |



EK 5

ERKİN KORAY DİSKOGRAFİSİ

Solo Çalışmalar

1. Bir Eylül Akşamı/It's So Long 1963/1966; Melodi 2194
2. Balla Balla/You've Got To Hide Your Love Away/Watcha Gonna Do About It/
It's All Over Now 1966; Sayan EP FS 78
3. Mesafeler/Silinmeyen Hatıralar 1973; İstanbul 9254
4. ERKİN KORAY LP 1973; İstanbul ŞS LP 8
5. Şaşkın/Eyvah 1974; Doğan 501
6. Krallar/Dost Acı Söyler 1974; Doğan 504
7. Fesupanallah/Komşu Kızı 1974; Doğan 505
8. ELEKTRONİK TÜRKÜLER LP 1974; Doğan LP. 1
9. Estarabım/Sevince 1975; Doğan 509
10. Arap Saçı/Tımbıllı 1976; Doğan 502
11. Gönül Salıncağı/Hayat Bir Teselli 1976; Doğan 516
12. ERKİN KORAY 2 LP 1976; Doğan LP. 4
13. Cümbür Cemaat/Sevdiğim 1976; Kervan 114
14. Düşünüş/Hadi Hadi Ordan 1977; Kervan 123
15. Benden Sana LP 1982; Koktaş LP 901
16. İlla ki LP 1983; Emre H.E. 33-520
17. Ceylan LP 1985; Emre H.E. 33-529
18. Gaddar MC 1986; Uzelli 1149
19. Çukulatam Benim MC 1987; Armoni 1005
20. Hay. Yam. Yam. MC 1989; Mega Müzik 016/
11099
21. Tamam Artık MC 1990; Mega Müzik 012/

- 10628
22. Tek Başına Konser MC 1991; Kalite 237/09401
23. Gün Ola Harman Ola 1996; MC Mega Müzik
120/17075, CD Mega
Müzik
24. Devlerin Nefesi 1999; Ada Müzik

Erkin Koray Dörtlüsü

25. Kızları Da Alın Askere/Aşk Oyunu 1967; İstanbul 9073
26. Anma Arkadaş/Anadolu'da Sevdim 1967; İstanbul 9084
27. Meçhul/Çiçek Dağı 1968; Altın Mikrofon-
Hürriyet Gazetesi
28. Hop Hop Gelsin/Çiçek Dağı 1968; İstanbul 9093

Yeraltı Dörtlüsü

29. Aşka Dönüyorum/Yine Yalnızım 1969; İstanbul 9101
30. Sana Birşeyler Olmuş (Bir Na Na Na Şarkısı)/Seni Her Gördüğümde
1969; İstanbul 9111
31. Belki Bir Gün Anlarsın/Nihansın Dideden 1970; İstanbul 9145
32. İstemem/Köprüden Geçti Gelin 1970; İstanbul 9161
33. Kendim Ettim Kendim Buldum/Aşkımız Bitecek 1970; İstanbul 9165
34. Meçhul/Ve... 1970; Diskotür DT 5001
35. Gel Bak Ne Söylicem/Gün Doğmuyor 1970; Diskotür DT 5009
36. Senden Ayır/Bu Sana Son Mektubum 1971; İstanbul 9183
37. Kıskanırım/İlahi Morluk 1971; İstanbul 9184

Erkin Koray ve Süper Grup

38. Yağmur/Aşka İnanmıyorum 1971; İstanbul 9200
 39. Sen Yoksun Diye/Goca Dünya 1972; İstanbul 9226

Erkin Koray ve Ter

40. Hor Görme Garibi/Züleyha 1972; İstanbul 9241

Erkin Koray Tutkusu

41. ERKİN KORAY TUTKUSU LP 1977; Kervan 114
 42. Sanma/Olmayınca Olmuyor 1977; Kervan 133

Toplama Albümler-Yeniden Baskılar

43. Dünden Esintiler 1: Şaşkın/Eyvah 1991; MC Kalite 223/
 09177, CD 1993
 44. Dünden Esintiler 2: Çöpçüler/Ceylan 1991; MC Kalite 239/
 09249, CD 1993
 45. Dünden Esintiler 3: Fesupanallah 1994; MC Mega Müzik
 055/14220
 46. Dünden Esintiler 4: Benden Sana 1991; MC Kalite 238/
 09407
 47. Dünden Esintiler 5: İlla ki/Kızları Da Alın Askere 1991; MC Mega Müzik
 48. The Best Of Erkin Koray 1991; CD Mega Müzik
 001
 49. Erkin Koray Vol. 1 1993; MC İstanbul 012/
 11915
 50. Erkin Koray Vol. 2 1993; MC İstanbul 013/
 11914

- | | |
|---|-----------------------|
| 51. Erkin Koray | 1994; CD İstanbul 002 |
| 52. Erkin Koray Meyhanede (Zaten Hiç Çıkmadı Ki!) | 1987; MC Armoni 1005 |
| 53. Çukulatam Benim/Tiki Tak | 1987; MC Armoni 1005 |
| 54. Electric Turk | 1995; XMLP5 |

Kasetler

- | | |
|------------------|---------------|
| 55. Öhhö Öhhö! | 1982; Uzelli |
| 56. Neden Böyle? | Türküola 1176 |



EK 6

3 HÜREL DİSKOGRAFİSİ

45'likler

- | | |
|--|----------|
| 1. Ve Ölüm/Şeytan Bunun Neresinde | Diskotür |
| 2. Gurbet Türküsü/Didaydom | Diskotür |
| 3. Pembelikler/Ağıt | Diskotür |
| 4. Lazoğlu/Gül'e Ninni | Diskotür |
| 5. Yara/Döner Dünya | Diskotür |
| 6. Ağlarsa Anam Ağlar/Kara Yazı | Diskotür |
| 7. Madalyonun Ters Yüzü/Haram | Diskotür |
| 8. Canım Kurban/Anadolu Dansı | Diskotür |
| 9. Ömür Biter Yol Bitmez/Sevenler Ağlarmış | Diskotür |
| 10. Bir Secmek Bin Defa Ölmek Demekmiş/Üzülmeye Değmez Hayat | Diskotür |
| 11. Hoptirinom/Mutluluk Bizim Olsun | Diskotür |
| 12. Küçük Yaramaz/Gönül Sabreyle | Diskotür |
| 13. Boştur Boş/Ben Geçerim Gönül Geçmez | Diskotür |

Albümler

- | | |
|----------------------|-----------|
| 1. 3 Hürel | Diskotür |
| 2. Hürel Arşivi | Diskotür |
| 3. Volume 1/Volume 2 | Diskotür |
| 4. Efsane Yeniden | Ada Müzik |
| 5. 1953 Hürel | Ada Müzik |

EK 7

BARIŞ MANÇO DİSKOGRAFİSİ

45'liklerBariş Manço ve Harmoniler

- | | |
|-----------------------------------|-----------------------|
| 1. Twist in USA/The Jet | 1962; Grafson MGG 515 |
| 2. Do The Twist/Let's Twist Again | 1963; Grafson MGG 516 |
| 3. Çıt Çıt Twist/Dream Girl | 1963; Grafson MGG 566 |

Bariş Manço ve Jacques Denjean Orchestra

- | | |
|--|---------------------|
| 4. Baby Sitter/Quelle Peste/Jenny Jenny/Un Autre Que Toi | 1964; Rigolo 18.726 |
| 5. Baby Sitter/Quelle Peste | Rigolo RI 10019 |
| 6. Jenny Jenny/Un Autre Amour Que Toi | Rigolo RI 10 020 |

Les Mistigris

- | | |
|--|----------------|
| 7. Il Arrivera/Une Fille | 1966 |
| 8. Bien Fait Pour Toi/Aman Avcı Vurma Beni | |
| 9. Bizim Gibi/Seher Vakti | 1967; Sayan FS |

Bariş Manço ve Kaygısızlar

- | | |
|--|--------------------|
| 10. Kol Düğmeleri/Big Boss Man/Seher Vakti/Good Golly Miss Molly | Sayan FS 144 |
| 11. Kızılıcıklar/T'll Go Crazy | 1968; Sayan FS-171 |

- | | |
|--|--------------------|
| 12. Bebek/Keep Lookin | Sayan Fs-179 |
| 13. Karanlıklar İçinde/Trip | Sayan FS-180 |
| 14. Boğaziçi/Flower Of Love | Sayan FS-194 |
| 15. Runaway/Unutamıyorum | 1869; Sayan FS-199 |
| 16. Ağlama Değmez Hayat/Kirpiklerin Ok Ok Eyle | Sayan FS-204 |
| 17. Kağızman/Anadolu | Sayan FS-213 |
| 18. Fil ile Kurbaga/Je Te Retrouverais | 1972; Sayan FS-279 |

Barış Manço Ve

- | | |
|-------------------------------------|-----------------|
| 19. Derule/Küçük Bir Gece Müziği | Sayan FS-223 |
| 20. Dağlar Dağlar 1/Dağlar Dağlar 2 | 1970; Sayan 229 |

Barış Manço ve Moğollar

- | | |
|---|--------------------|
| 21. İşte Hendek İşte Deve/Katip Arzuhalim | 1971; Sayan FS-266 |
| 22. Bin Boğanın Kızı/Ay Osman | Sayan Fs-271 |

Barış Manço ve Kurtalan Ekspres

- | | |
|---|---------------------|
| 23. Ölüm Allahın Emri/Gamzedeyim Deva Bulamam | Yavuz YA 1544 |
| 24. Lambaya Püf De/Kalk Gidelim Küheylan | Yavuz YA 1548 |
| 25. Gönül Dağı/Hey Koca Topçu | Yavuz YA 1554 |
| 26. Nazar Eyle/Gülme Ha Gülme | 1974; Yavuz YA 1562 |
| 27. Bir Bahar Akşamı/Estergon Kalesi | Yavuz YA 1569 |
| 28. Ben Bilirim/2023 | Yavuz YA 1573 |
| 29. Rezil Dede/Vur Ha Vur | 1979; Yavuz YA 1580 |
| 30. Nick The Chopper/Lonely Man (George Hayes Orchestra-Kurtalan Ekspres) | 1977; Yavuz YA 1584 |
| 31. Hal Hal/Eğri Eğri | 1980; Türküola 239 |

Albümler

1. Yeni Bir Gün 1979; LP; Yavuz-Burç
Plak LP-1024
2. Hal Hal/Eğri Eğri 1980; Türküola 239
3. 20. Sanat Yılı DiskoManço 1980; Türküola MC 1341
4. Sözüm Meclisten Dışarı 1981; Türküola LP TR-ST
342, CD 206, MC 1525
5. Estağfurullah...Ne Haddimize 1983; Türküola CD 203,
MC 1776
6. 24 Ayar Manço 1985; Emre Plak
7. Değmesin Yağlı Boya 1986; Emre Plak
8. 30. Sanat Yılı Fulaksesuar Manço/Sahibinden İhtiyaç 1988; Emre Plak
9. Darısı Başımıza 1989; Yavuz-Burç
Plakçılık
10. Mega Manço 1992; Emre Plak
11. Müsadenizle Çocuklar 1995; Emre Plak
12. Barış Manço Live İn Japan 1996; Emre Plak
13. Mançoloji 1999; Emre Plak

EK 8

**MODERN FOLK ÜÇLÜSÜ, ERSEN, FİKRET KIZILOK,
EDİP AKBAYRAM DİSKOGRAFİLERİ**

MODERN FOLK ÜÇLÜSÜ DİSKOGRAFİSİ

45'likler

- | | |
|--|----------|
| 1. Deriko/Ali Paşa Ağtıtı | Balet |
| 2. Sarhoş Oğlan/Leblebi | Balet |
| 3. Tello/Su Gelir Ark Uyanır | Balet |
| 4. Diley Diley Yar/Gelin Ayşe | Balet |
| 5. Klasikler I/Ağlamak Geliyor İçimden | Polydor |
| 6. Arkadaş Dur Bekle/Kim Ayırdı Sevenleri (Nilüfer ve Tanju Okan ile birlikte) | Philips |
| 7. Hiç Belli Olmaz/Unutalım Her Derdi | Polydor |
| 8. Dostluğa Davet/Takalar (Nûkhet Duru ile birlikte) | 1 Numara |

Albümler

- | | |
|-----------------------|----------|
| 1. Modern Folk Üçlüsü | Balet |
| 2. 40 Yıl Sonra | 1 Numara |
| 3. Takalar | 1 Numara |
| 4. Pop | 1 Numara |

ERSEN DİSKOGRAFİSİ

45'likler

- | | |
|--|---------------------|
| 1. Olvido/Ak Güvercin | 1969; Türkofon 1001 |
| 2. Sevmek Günah Mı/Tek Kadın | 1969; Türkofon |
| 3. Unutma Sakın/Süreyya | 1970; Yonca 008 |
| 4. Ternek/Haliçte Güneşin Batışı | 1970; DT 5006 |
| 5. Çakıl Taşları/Aşkın Rüyası | 1970; DT 5015 |
| 6. Pekiştirme/Oy Gülem | 1971; Grafson |
| 7. Dertli Kaval/Beni Hor Görme Kardeşim | 1972; DT 5049 |
| 8. Kozan Dağı/Kara Yazı | 1972; Şahinler 164 |
| 9. Sor Kendine/Garip Gönlüm | 1972; Şahinler 175 |
| 10. Çakmağı Çak/Güneşe Dön Çiçeğim | 1973; Şahinler 204 |
| 11. Metelik/Yine Seni Tanırım | 1974; Şahinler 225 |
| 12. Bir Ayrılık Bir Yoksulluk Bir Ölüm/Yedin Beni | 1974; Şahinler 230 |
| 13. Döne Sevdüğim/Derman Bulunmaz | 1974; Şahinler 237 |
| 14. Dostlar Beni Hatırlasın/Üç Kız Bir Ana | 1975; Şahinler 244 |
| 15. Gafil Gezme Şaşkın/Güzele Bak Güzele | 1975; Şahinler 249 |
| 16. Dostlar Merhaba/Ne Sevdiğin Belli Ne Sevmediğin | 1976; Şahinler 254 |
| 17. Ekmek Parası/Zalim | 1976; Şahinler 259 |
| 18. Gurur/Kalbimdeki Acı | 1976; Şahinler 262 |
| 19. Ömür Biter Yol Bitmez (Mutluluk Dünyası)/Yalvarırım Dinle | 1977; Şahinler 266 |
| 20. Ne Kadar Güzel/Akla Karayı Seçtim | 1978; Bip 7001 |
| 21. Takma Kafana Arkadaş/Mutlu Ol Yeter/Takıl Bana/Falcı (Falcı da Farkında) | 1981; Oscar 214 |

Albümler

- | | |
|------------------------------------|------------------------------------|
| 1. Dünden Bugüne | 1977; Şahinler 13 |
| 2. Ersen 2 | 1978; Şahinler 19 |
| 3. Bu da Bizlerden | 1979; Bip 8007 |
| 4. Hatamızı Bilmeden Çekiyoruz | 1980; Erenler 208 |
| 5. Mucize | 1981; Oscar 209 |
| 6. Anadolu Pop | 1983; Oscar 230 |
| 7. Vatan Bizim Ülke Bizim El Bizim | 1985; Özer kardeşler 002 |
| 8. Geçti Borun Pazarı | 1986; Şahinler (MC) Özer Kardeşler |
| 9. Ersen Dadaşlar 88 | 1988; Şahin Özer (MC) |
| 10. Paşa Gönlün Bilir | 1992; (MC) Şahin Özer |
| 11. Ersen Ustadan Kuru Fasülye | 1993; (MC) Şahin Özer |

EDİP AKBAYRAM DİSKOGRAFİSİ

45'likler

- | | |
|---|--------------------|
| 1. Kendim Ettim Kendim Buldum/Çiçeklerin Dili
(Siyah Örümcekler) | 1970; Aziz Plak 15 |
| 2. Kükredi Çimenler/Boşu Boşuna | 1972; Kervan 34 |
| 3. Anam Ağlar Başucumda Oturur/Sev Beni Beni | 1972; Sayan FS 289 |
| 4. Deniz Üstü Köpürür/Dumanlı Dumanlı Oy Bizim Eller | 1973; Sayan FS 303 |
| 5. Değmen Benim Gamlı Yaslı Gönlüme/Yakar İnceden İnceden | 1973; Sayan FS 318 |
| 6. İnce İnce Bir Kar Yağar/Dağlar Dağladı Beni | 1974; Sayan FS 322 |
| 7. Garip/Kaşların Karasına | 1974; Burc 3502 |
| 8. Kolum Nerden Aldın Sen Bu Zinciri/Gam Üstüne Gam Yapılır | 1975; Burc 3503 |
| 9. Mehmet Emmi/Affetmem Seni | 1976; Burc 3504 |
| 10. Zalim Zalim/Kahpe Felek | 1976; Burc 3507 |

- | | |
|---|--------------------|
| 11. Aldırma Gönül/Sen Açtın Yarayı | 1977; Burc 3508 |
| 12. Analara Kıymayın Efendiler/Adiloş Bebe | 1978; Burc 3509 |
| 13. Eşkiya Dünyaya Hükümdar Olmaz/Gidenlerin Türküsü | 1979; Burc 3581 |
| 14. Bu Gün Bizde Bayram Var/Bu Yıl Benim Yeşil Bağım Kurudu | 1981; Türküola 242 |

*Edip Akbayram 1971 yılında Barış Manço'nun Moğollar'la doldurduğu İşte Hendek İşte Deve-Katip Arzuhalim plağını Nejat Taylan Orkestrası ile kaydetti. Plak Nejat Taylan Orkestrası adına piyasaya sürüldü.(Seç Plak-EA1)

Albümler

- | | |
|----------------------------------|----------------------------------|
| 1. İlk Günkü Gibi | 1999; Prestij |
| 2. Dün ve Bugün | 1998;Orjin Müzik |
| 3. Yıllar | 1997; Emre Plak |
| 4. Güzel Günler Göreceğiz | 1996;Emre Plak |
| 5. Türküler Yanmaz | 1994;Bayşu Müzik |
| 6. Bir Şarkın Olsun Dudaklarında | 1993;Bayşu Müzik |
| 7. Unutamadıklarım | 1992;Bayşu Müzik |
| 8. Senden Haber Yok | 1991;Bayşu Müzik |
| 9. Şahdamar | 1990;Bayşu Müzik |
| 10. Özgürlük | 1988;Bayşu Müzik |
| 11. Yeni Gelen Güne Türkü | 1986;Sembol Plak 145 |
| 12. Dostlar 1985 | 1985;Sembol Plak 120 |
| 13. Dostlar 1984 | 1984;Sembol Plak 102 |
| 14. Nice Yıllara Gülüm | 1982;Türküola-382 |
| 15. Nedir Ne Değildir? | 1977;Yavuz/Burç
Plakçılık 503 |
| 16. EDİP AKBAYRAM | 1974;Sayan LPFS 120 |

FİKRET KIZILOK DİSKOGRAFİSİ

45'likler

1. Koroğlu Dağları/Tutamadım Elleri
2. Bacın Önde Ben Arkada/Koyuverdin Beni Gittin
3. Anadolu'yum/Darağacı
4. Söyle Sazım/Yumma Gözün Kör Gibi
5. Leylim Ley/Gözlerinden Bellidir
6. Gün Ola Devran Döne/Anadolu'yum
7. Emmo/Vurulmuşum
8. Sen Bir Ceylan Olsan/Biz Yaparız
9. Haberin Var Mı Kör Pencere/Ay Battı

Kasetler

1. Not Defteri
2. Fikret (Tehlikeli Madde)
3. Biz Şarkılarımızı Pazarlamayız
4. Pencere Önü Çiçeği
5. Zaman Zaman
6. Yana Yana
7. Olmuyor Olmuyor
8. 68'liler 1-2
9. Dünden Bugüne

EK 9

HALUK LEVENT, AYNÄ, KIRAÇ
DİSKOGRAFİLERİ

HALUK LEVENT DİSKOGRAFİSİ

- | | |
|-------------------|---------------------|
| 1. Yollarda | 1992; Prestij Müzik |
| 2. Bir Gece Vakti | 1995; Prestij Müzik |
| 3. Arkadaş | 1996; Prestij Müzik |
| 4. Mektup | 1997; Prestij Müzik |
| 5. Yine Ayrılık | 1998; Prestij Müzik |
| 6. www.Leyla.com | 1999; Prestij Müzik |
| 7. Kral Çıplak | 2001; Prestij Müzik |

AYNA DİSKOGRAFİSİ

- | | |
|--------------------------|--------------------------------------|
| 1. Gittiğin Yağmurla Gel | 1997; Erol Köse
Production (Pro.) |
| 2. Dön Bak Aynaya | 1998; Erol Köse Pro. |
| 3. Ayna Türküler | 1999; Erol Köse Pro. |
| 4. Ayna Şarkılar | 1999; Erol Köse Pro. |
| 5. Çayımın Şekeri | 2000; Erol Köse Pro. |

KIRAÇ DİSKOGRAFİSİ

- | | |
|--------------------------|--|
| 1. Deli Düş | 1998; TMC Film Müzik
Üretim ve Pazarlama A.Ş. |
| 2. Bir Garip Aşk Bestesi | 2000; TMC Film Müzik |

3. Zaman

Üretim ve Pazarlama A.Ş.
TMC Film Müzik Üretim
ve Pazarlama A.Ş.

