

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE TÜRK HALK
MÜZİĞİNDE FARKLILAŞMA OLGUSUNU MÜZİK
ENDÜSTRİSİ ÜZERİNDEN OKUMAK
(1927-2000 ARASI)

DOKTORA TEZİ

Danışman
Doç. Dr. M. Serkan ÇAKIR

Hazırlayan
Hüseyin KARA

MALATYA-2023

**T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE TÜRK HALK MÜZİĞİNDE FARKLILAŞMA
OLGUSUNU MÜZİK ENDÜSTRİSİ ÜZERİNDEN OKUMAK
(1927-2000 ARASI)**

DOKTORA TEZİ

Hüseyin KARA

**Danışman
Doç. Dr. M. Serkan ÇAKIR**

MALATYA-2023

ONUR SÖZÜ

Doç. Dr. M. Serkan Çakır danışmanlığında, Doktora Tezi olarak hazırladığım **Tarihsel Süreç İçerisinde Türk Halk Müziğinde Farklılaşma Olgusunu Müzik Endüstrisi Üzerinden Okumak (1927-2000 Arası)** başlıklı bu çalışmada, bilimsel etiğe ve ahlaki kurallara uyulduğunu, sunulan bilgilerin akademik kurallar çerçevesinde elde edildiğini ve tarafımdan yazıldığını, yararlandığım bütün kaynakların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Hüseyin KARA



ÖNSÖZ

Bu çalışma hem içine doğmuş olduğum kültürün hem de lisans eğitiminden başlayarak bugüne değin süren eğitim hayatımın bir parçasını oluşturan halk müziğinin tarihsel bir serüvenini sunmaya çalışmaktadır. Bu serüven ise Türkiye'deki müzik endüstrisi üzerinden okunmaya çalışılmıştır. Konu kapsamında kişisel olarak ilgimi çeken en önemli nokta, doksanlar kuşağına ait bir birey olmam hasebiyle, kaset ve televizyonun endüstrisinin ilk zamanlarındaki halk müziği üretimlerini incelemek olmuştur. Bir tarafta küçük yaştaki bilinçle bu üretimleri dinlediğim ve izlediğim dönemlerin olması, diğer tarafta ise bu üretilere bugünden bilimsel gözle bakmanın benim açımdan güzel bir deneyim olduğunu belirtmek isterim.

Bu çalışmanın olduğu zaman diliminde her daim yardımcı olan, desteğini esirgemeyen danışman hocam Doç. Dr. M. Serkan ÇAKIR'a teşekkürlerimi bir borç bilirim. Ayrıca tezin belirli aşamalarında değerli görüşlerini ve tecrübelerini paylaşarak yardımcı olan Doç. Dr. Günsu YILMA ŞAKALAR, Doç. Dr. Derya KARABURUN DOĞAN, Doç. Dr. Barış TOPTAŞ ve Dr. Öğr. Üyesi M. Emin ŞEN'e de teşekkür ederim.

ÖZET

Bu çalışma, Türkiye’de halk müziğinin tarihsel süreç içerisinde müzik endüstrisindeki üretim çeşitliliğini ve bu endüstrinin halk müziğine olan etkilerini kronolojik olarak ele almaktadır. Kökleri kırsal yaşama dayalı, halkın kadim sözlü kültür geleneklerinden biri olan, zaman içerisinde kentli yaşamın üretimlerini de içine dahil eden Türk halk müziği, yaşanan coğrafyanın müzik endüstrisi ile birlikte geçirdiği dönüşümün nasıl olduğu ile ilgili oluşturulan problematik doğrultusunda bu araştırmada; ilk olarak halk müziğinin tarihsel çerçevesi ele alınmış ve bu kapsamda erken Cumhuriyet döneminde başlayan kurumsal ve kuramsal çalışmalar incelenmiştir. Bu çalışmalarla birlikte halk müziğinin “milli müzik” haline getirilmesi süreci daha çok dönemin yazıları üzerinden irdelenmiştir. Sonraki bölümde kavramsal çerçeve kısmında geniş bir literatür taraması yapılmış, yapılan araştırmalar ve elde edilen bilgiler doğrultusunda ulusal ve uluslararası bağlamda kültür endüstrisi içerisinde müzik endüstrisinin iletişim araçlarının (radyo, plak, kaset, CD ve TV) tarihsel gelişimi incelenmiş, problematik eleştirel düzlemde yorumlanmıştır. Özellikle Türkiye’deki müzik endüstrisinin geçirdiği evreler ve dönüşümler üzerinden oluşan yeni türlere yer verilmiştir.

Çalışmanın aynı zamanda bulgularını oluşturan bölümde ise önemli kitle iletişim araçlarından olan radyonun erken Cumhuriyet döneminden itibaren kurumsal bir hale gelmesiyle birlikte, bu kurumsal yapının halk müziğine olan etkileri incelenmiş ve bu süreçteki halk müziğindeki değişim ve dönüşümler irdelenmiştir. Ardından ise Türkiye’de 1950’li yıllarda müzik endüstrisindeki hareketlenmeyle birlikte halk müziğinin bu endüstride ne derecede yer edindiği ve plak endüstrisindeki halk müziği üretimleri ele alınmıştır. Bu doğrultuda 1960’ların sonu ile yaygınlığı artmaya başlayan popüler müzik ile halk müziği ilişkisi incelenmiştir. Bu dönemdeki popüler müzik türlerinden olan “Anadolu Pop” türündeki üretimler ve dönemin politik ortamı doğrultusunda üretilmiş eserler hem müzikal (yapısal, melodik) hem de sözel (anlatımsal ve anlamsal) bağlamda analiz edilmiştir. Yine aynı bölümde kaset teknolojisi ile gelişen müzik endüstrisindeki üretimler ele alınmış, buradaki üretim çeşitliliği araştırılmıştır. Müzik endüstrisinin plak ve kasetten sonra video müzikler aracılığıyla televizyona taşınmasıyla birlikte, 90’lı yıllarda açılan özel TV kanallarının

halk müziğine etkileri, 1994-2000 yılları arasındaki Kral TV müzik ödülleri üzerinden de okunmaya çalışılmıştır.

1927 ile 2000 yılları arasında kronolojik olarak ele alınan ve elde edilen veriler doğrultusunda; müzik endüstrisindeki tüm bu çıktılar ile gelenek şemsiyesi altındaki üretimler arasında karşılaştırma yapılmış ve ortaya çıkan farklılıklar sunulmuştur. Çalışmada elde edilen sonucu ise her ne kadar teknolojinin ve modernleşmenin hem toplum hem de gelenek üzerinde değişime sebep olsa da müzik endüstrisinin, Türk halk müziğinin üretimi anlamında çok yönlü çeşitlilik sağlamıştır şeklinde belirtmek mümkündür.

Anahtar Kelimeler: Halk Müziği, Kültür Endüstrisi, Müzik Endüstrisi, Anadolu Pop, Kitle İletişim Araçları

ABSTRACT

This study chronologically discusses the production diversity of folk music in the Turkish music industry and the influence of this industry on folk music in the historical process. In line with the problem that ensued from the transition of the resided geography concurrently with the music industry, this study initially focused on the historical context of folk music and then reviewed institutional and theoretical studies dating back to the early Republican period about Turkish folk music, whose roots originates from rural life, is one of the ancient oral cultural traditions of the nation, and eventually involves the exposition of urban life. Along with the reviewed studies, the process of turning folk music into "national music" has primarily been scrutinized through the literature of that period. The subsequent section mainly focused on a literature review in the conceptual framework, analyzing the historical development of the media tools of the music industry (radio, record player, tape machine, CD, and TV) within the culture industry in the national and international context in line with the researches and the data gathered and interpreting on a problematic critical level. The section additionally included new genres generated through the phases and evolution of the music industry in Turkey.

In the section that exemplifies the study findings, the study scrutinized the impact of this institutional structure on folk music, as the radio—one of the influential mass media tools—has become institutionalized starting from the early Republican period, and the changes and evolution folk music underwent during this process. Subsequently, the section discussed the extent to which folk music has taken place in this industry and folk music productions in the record industry by the escalating activities in the Turkish music industry in the 1950s. In this direction, the study analyzed the relationship between 'popular music' and 'folk music,' which began to gain popularity in the late 1960s. The study also assessed the music productions in the genre of "Anatolian Pop"—one of the popular music genres of this period—and the musical titles produced under the influence of the political environment of the period in both musically (design, melodic) and verbally (expressive and semantic). Yet again, the same section discussed the productions in the music industry, which concurrently developed through cassette player technology, analyzing the production diversity in this technology domain. With

the music industry transitioning to television via video music following record and cassette, the study attempted to disclose the influence of private TV channels opened in the 1990s on folk music through the Kral TV music awards between 1994-2000.

In line with the data gathered and discussed chronologically between 1927 and 2000, the study made a comparison between all these findings related to the music industry and the productions under the umbrella of tradition and accordingly presented the identified variations. The study findings also concluded that the music industry still offers a versatile diversity in the context of Turkish folk music production, although technology and modernity lead to a change in society and tradition.

Keywords: Folk Music, Culture Industry, Music Industry, Anatolian Pop, Mass Media

İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ	iii
ÖNSÖZ	iv
ÖZET	v
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
GÖRSELLER LİSTESİ.....	xiii
TABLolar LİSTESİ	xvi
KISALTMALAR	xix

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

1.1. Problem Cümlesi ve Alt Problemler	8
1.2. Araştırmanın Amacı.....	9
1.3. Araştırmanın Önemi.....	9
1.4. Sınırlılıklar	10
1.5. Yöntem	10
1.6. Literatür Taraması.....	12

İKİNCİ BÖLÜM

HALK MÜZİĞİNE YÖNELİK TARİHSEL BİR ÇERÇEVE (1910- 1940 YILLARI ARASI)

2.1. Halk Kültürü ve Halk Kültürünün Keşfi	14
2.1.1. Osmanlı ve Cumhuriyet Döneminde Halk Kültürüne Yöneliş.....	15
2.2. Halk Müziği Çalışmalarına Tarihsel Bakış	17
2.2.1. İlk Folklor Çalışmaları.....	19
2.2.2. Halk Müziği Derleme Çalışmaları.....	22

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE KURAM, KAVRAM VE TANIMLAR

3.1. Kültür Endüstrisi.....	30
3.1.1. Kültür Endüstrisinde Müziğin Yeri “Popüler Müzik”	33
3.1.1.1. Popüler Kültür ve Popüler Müzik.....	33
3.2. Müzik Endüstrisi.....	35
3.2.1. Türkiye’de Müzik Endüstrisinin Gelişim Süreci.....	39
3.2.2. Türkiye’de Müzik Endüstrisindeki Türler/Janrlar.....	47
3.2.2.1. Türkiye’de Müzik Endüstrisinde Halk Müziği.....	52

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

MÜZİK ENDÜSTRİSİNDE HALK MÜZİĞİNİN KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARI İLE SERÜVENİ (1927-2000 YILLARI ARASI)

4.1. Türkiye’de Radyo	54
4.1.1. Radyo Bağlamında Yurttan Sesler Korosu ile Oluşan “Kurumsal Halk Müziği”	56
4.2. Radyo Tavrı Dışında Piyasadaki Üretim Örnekleri.....	69
4.3. Halk Müziğinin Popüler Müziğe Girişi	74
4.3.1. Anadolu Pop	74
4.3.2. Anadolu Pop Döneminde Üretilmiş Örnek Eserler ve Analizleri	88
4.3.2.1. Burçak Tarlası.....	89
4.3.2.2. Söyle Sazım	92
4.3.2.3. Kara Üzüm	96
4.3.2.4. Kükredi Çimenler	98
4.3.2.5. Kozan Dağı	102
4.3.2.6. Ağlarsa Anam Ağlar	105
4.3.2.7. Nazar Eyle	108
4.4. Halk Müziğinin Politik Olarak Üretilmesi ve Kullanılması “Politikanın İçindeki Halk Müziği”	110
4.4.1. Örnek Eser Analizleri.....	116
4.4.1.1. Mahsus Mahal	117
4.4.1.2. Katil Amerika.....	120

4.4.1.3. Diplomalı Cahiller.....	123
4.4.1.4. Makina Başı.....	125
4.5. Geleneksellik ile Popülerlik Arasında Bir İsim “Zülfü Livaneli”	127
4.6. 80’li Yıllarda Alevi Müzik Uyanışı ile Oluşan Yeni Olgu	130
4.7. Grup Müziği ile Oluşan Yeni Sound ve Halk Müziği.....	135
4.8. Halk Müziğinde 90’lı Yıllarla Birlikte Oluşan Yeni Durum	140
4.8.1. Örnek Eser Analizleri.....	153
4.8.1.1. Kilim.....	154
4.8.1.2. Amanın Minnoş.....	158
4.8.1.3. Ağıt	159
4.8.1.4. Bugün	162
4.8.1.5. Isırgan Otu.....	166
4.8.1.6. Sele Verseydim	169
4.9. İlk Özel Müzik Kanalı Kral TV ve Kral TV Video Müzik Ödülleri.....	171
4.9.1. 1994-2000 Yılları Arasında Kral TV Video Müzik Ödüllerinde Türk Halk Müziği Dalında Aday Gösterilenler ve Kazananlar Listesi.....	174
4.9.2. 1994-2000 Yılları Arasında Kral TV Video Müzik Ödüllerinde Türk Halk Müziği Dalında Ödül Alanlar	177
4.9.2.1. İbrahim Tatlıses- “Haydi Söyle”	177
4.9.2.2. Necla Akben- “Asker Ocağında Bayram Sabahı”	178
4.9.2.3. Arif Sağ- “Yol Ver Dağlar”	180
4.9.2.4. Güler Duman- “Bu Devran”	181
4.9.2.5. Mahsun Kırmızıgül- “Sevdalıyım”	182
4.9.2.6. Songül Karlı- “Ay Gibi Yar”	183
4.9.2.7. Kubat- “Bugün”	185
4.9.2.8. Songül Karlı- “Omuz Omuza”	186
4.9.2.9. Özcan Deniz- “Geçmiyor Günler”	187
4.9.2.10. Ceylan- “Le Le Kirvo”	189
4.9.2.11. İsmail Türüt- “Can Pazarı”	190
4.9.2.12. Nuray Hafıftaş- “Sen Küçüksün”	191
4.9.2.13. Yavuz Bingöl- “Sele Verseydim”	192
4.9.2.14. Ceylan- “Zeyno”	193

SONUÇ	195
KAYNAKÇA.....	204



GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1. 1926 yılındaki Darülelhan derleme heyeti	24
Görsel 2. 1962 yılında gazetelerde çıkan bir ilan.....	41
Görsel 3. Long Play (Uzun Çalar) olarak kaydedilen ilk Mevlüt	48
Görsel 4. Bir Halk Türküsü Öğreniyoruz Programı Çalışmaları	58
Görsel 5. Yurttan Sesler saz ekibi	65
Görsel 6. Celal Güzelses (ortada oturan) ve saz ekibi	70
Görsel 7. Zehra Bilir'in Sahibinin Sesi firmasından çıkarmış olduğu örnek plaklar.....	72
Görsel 8. Barış Manço “Çıt Çıt Twist” ve “Kızılıklar Oldu mu?” albüm kapakları....	78
Görsel 9. Moğollar “Düm-Tek” albüm kapağı	79
Görsel 10. Modern Folk Üçlüsü albüm kapağı	83
Görsel 11. Özdemir Erdoğan albüm kapağı	85
Görsel 12. Selda Bağcan albüm kapak örnekleri	86
Görsel 13. “Burçak Tarlası” adlı eserin ilk nota kesiti.....	90
Görsel 14. “Burçak Tarlası” adlı eserin son nota kesiti	91
Görsel 15. Tülay German “Burçak Tarlası/Mecnunum Leylamı Gördüm” plak ön yüzü.....	91
Görsel 16 “Söyle Sazım” adlı eserin notası	94
Görsel 17. Fikret Kızılok “Söyle Sazım/Güzel Ne Güzel Olmuşsun” plak ön yüzü	95
Görsel 18. “Kara Üzüm” adlı eserin notası	97
Görsel 19. Cem Karaca “Kara Üzüm/Mehmet’e Ağıt” plak ön yüzü	97
Görsel 20. “Kükredi Çimenler” adlı eserin ilk nota kesiti	99
Görsel 21. “Kükredi Çimenler” adlı eserin ikinci nota kesiti	99
Görsel 22. “Kükredi Çimenler” adlı eserin ikinci nota kesiti	100
Görsel 23. Edip Akbayram “Kükredi Çimenler/Boşu Boşuna” plak ön yüzü	101
Görsel 24. “Kozan Dağı” adlı eserin notası	103
Görsel 25. Ersen “Kozan Dağı/Kara Yazı” plak ön yüzü	104
Görsel 26. “Ağlarsa Anam Ağlar” adlı eserin ilk nota kesiti	106
Görsel 27. “Ağlarsa Anam Ağlar” adlı eserin ikinci nota kesiti	106
Görsel 28. Üç Hürel “Ağlarsa Anam Ağlar/Kara Yazı” plak kapağı	107
Görsel 29. “Nazar Eyle” adlı eserin notası.....	109

Görsel 30. Barış Manço “Nazar Eyle/Gülme Ha” plak kapağı.....	110
Görsel 31. Ruhi Su “Karacaoğlan”, “Koroğlu”, “Pir Sultan Abdal” albüm kapakları.....	112
Görsel 32. Grup Yorum “Türkülerle” Albüm Kapağı	114
Görsel 33. Kızılırmak “Pir Sultan’dan Nesimi’ye Anadolu Türküleri” albüm kapağı.....	115
Görsel 34. “Mahsus Mahal” adlı eserin notası.....	118
Görsel 35. Ruhi Su “Şiirler Türküler” plak ön yüzü.....	119
Görsel 36. “Katil Amerika” adlı eserin notası	121
Görsel 37. Âşık Mahzuni Şerif “Sınıfsız Okul Katil Amerika” plak ön yüzü	122
Görsel 38. “Diplomalı Cahiller” adlı eserin notası	124
Görsel 39. “Makine Başı” adlı eserin notası	126
Görsel 40. Âşık İhsani “Hadi Benim Türkiyelim” plak ön yüzü	127
Görsel 41. Zülfü Livaneli albüm kapak örnekleri.....	128
Görsel 42. Muhabbet Serisi albüm kapak örnekleri.....	132
Görsel 43. Ezginin Günlüğü “Seni Düşünmek” ve “Sabah Türküsü” albüm kapak örneği	136
Görsel 44. Yeni Türkü “Buğdayın Türküsü” ve “Günebakan” albüm kapağı.....	137
Görsel 45. Çağdaş Türkü “Bekle Beni” ve “Delikanlıya” albüm kapakları	139
Görsel 46. Ahmet Kaya “İyimser Bir Gül Adı: Bahtiyar” Albüm kapağı	142
Görsel 47. Tolga Sağ “Yol” albüm kapağı.....	146
Görsel 48. Kıvrıkcık Ali “Isırgan Otu” albüm kapağı	148
Görsel 49. Arif Sağ Trio “Concerto for Bağlama” albüm kapağı.....	149
Görsel 50. Beyazıt Öztürk “Türküler” albüm kapağı.....	150
Görsel 51. Kardeş Türküler albüm kapak örnekleri.....	151
Görsel 52. “Kilim” adlı eserin ilk nota kesiti.....	155
Görsel 53. “Kilim” adlı eserin ikinci nota kesiti	155
Görsel 54. “Kilim” adlı eserin üçüncü nota kesiti.....	156
Görsel 55. Fatih Kısaparmak “Kilim/Nazlı Bebe” albüm kapağı	157
Görsel 56. “Amanın Minnoş” adlı eserin ilk nota kesiti	158
Görsel 57. “Amanın Minnoş” adlı eserin ikinci nota kesiti	159
Görsel 58. “Ağıt” adlı eserin ilk nota kesiti	160

Görsel 59. “Ağıt” adlı eserin ikinci nota kesiti	161
Görsel 60. Leman Sam “Çağrı” albüm kapağı.....	161
Görsel 61. “Bugün” adlı eserin ilk nota kesiti.....	163
Görsel 62. “Bugün” adlı eserin ikinci nota kesiti.....	163
Görsel 63. “Bugün” adlı eserin üçüncü nota kesiti	164
Görsel 64. “Bugün” adlı eserin dördüncü nota kesiti.....	164
Görsel 65. Kubat “Bugün” albüm kapağı	165
Görsel 66. “Isırgan Otu” adlı eserin ilk nota kesiti	167
Görsel 67. “Isırgan Otu” adlı eserin ikinci nota kesiti	168
Görsel 68. “Sele Verseydim” adlı eserin ilk nota kesiti.....	170
Görsel 69. “Sele Verseydim” adlı eserin ikinci nota kesiti.....	170
Görsel 70. Yavuz Bingöl “Üşüdüm Biraz” albüm kapağı	171
Görsel 71. “Nankör Kedi” eserinin klip görsel kesitleri	178
Görsel 72. “Gelmedi” eserinin klip görsel kesitleri	179
Görsel 73. “Yol Ver Dağlar” eserinin klip görsel kesitleri	180
Görsel 74. “Bu Devran” eserinin klip görsel kesitleri.....	182
Görsel 75. “Sevdalıyım” eserinin klip görsel kesitleri.....	183
Görsel 76. “Ay Gibi Yar” eserinin klip görsel kesitleri	184
Görsel 77. “Bugün” eserinin klip görsel kesitleri	186
Görsel 78. “Omuz Omuza” eserinin klip görsel kesitleri.....	187
Görsel 79. “Geçmiyor Günler” eserinin klip görsel kesitleri	188
Görsel 80. “Le Le Kirvo” eserinin klip görsel kesitleri	189
Görsel 81. “Can Pazarı” eserinin klip görsel kesitleri.....	190
Görsel 82. “Sen Küçüksün” eserinin klip görsel kesitleri.....	192
Görsel 83. “Sele Verseydim” eserinin klip görsel kesitleri.....	193
Görsel 84. “Zeyno” eserinin klip görsel kesitler	194

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. Celâl Güzelses, Fahri Kayahan ve Halil Söyler'in örnek plakları.....	71
Tablo 2. Zehra Bilir'in çıkarmış olduğu örnek plaklar	72
Tablo 3. Barış Manço'nun çıkarmış olduğu örnek plaklar	78
Tablo 4. Moğollar Düm-Tek albüm repertuarı	79
Tablo 5. Modern Folk Üçlüsü albüm repertuarı.....	84
Tablo 6. Özdemir Erdoğan albüm repertuarı	85
Tablo 7. Selda Bağcan'ın çıkarmış olduğu örnek plaklar	87
Tablo 8. Anadolu Pop türünde üretilmiş örnek eserler	88
Tablo 9. Tülay German plak repertuarı.....	92
Tablo 10. Fikret Kızılok plak repertuarı	95
Tablo 11. Cem Karaca albüm repertuarı	98
Tablo 12. Edip Akbayram plak repertuarı.....	101
Tablo 13. Ersen plak repertuarı.....	104
Tablo 14. Üç Hürel plak repertuarı	107
Tablo 15. Barış Manço albüm repertuarı	110
Tablo 16. Ruhi Su çıkarmış olduğu örnek albüm repertuarları.....	112
Tablo 17. Grup Yorum "Türkülerle" albüm repertuarı	114
Tablo 18. Kızılırmak "Pir Sultan'dan Nesimi'ye Anadolu Türküleri" albüm repertuarı.....	116
Tablo 19. Politika-halk müziği bağlamında seçilmiş eser örnekleri	117
Tablo 20. Ruhi Su albüm repertuarı.....	119
Tablo 21. Mahzuni Şerif albüm repertuarı	122
Tablo 22. Âşık İhsani albüm repertuarı.....	127
Tablo 23. Zülfü Livaneli çıkarmış olduğu örnek albüm repertuarları	129
Tablo 24. Muhabbet Serileri albüm repertuarları.....	132
Tablo 25. İber Müzik Yapım ve Güvercin Müzik Yapım örnek albümleri	135
Tablo 26. Ezginin Günlüğü örnek albüm repertuarları	136
Tablo 27. Yeni Türkü örnek albüm repertuarları	138
Tablo 28. Çağdaş Türkü örnek albüm repertuarları	140
Tablo 29. Ahmet Kaya İyimser Bir Gül/ Adı: Bahtiyar albüm repertuarı	142

Tablo 30. Özgün Müzik türünde çıkarılmış örnek albüm ve repertuarı.....	144
Tablo 31. 1990'lı yıllarda üretilmiş albüm örnekleri	145
Tablo 32. Tolga Sağ "Yol" albüm repertuarı	147
Tablo 33. Kıvırcık Ali "Isırgan Otu" albüm repertuarı.....	148
Tablo 34. Beyazıt Öztürk "Türküler" albüm repertuarı	150
Tablo 35. Kardeş Türküler örnek albüm repertuarı	152
Tablo 36. 90'lı yıllarda üretilmiş örnek eserler.....	153
Tablo 37. Fatih Kısaparmak "Kilim/Nazlı Bebe" albüm repertuarı	157
Tablo 38. Leman Sam "Çağrı" albüm repertuarı	162
Tablo 39. Kubat "Bugün" albüm repertuarı.....	165
Tablo 40. 1994 yılı Kral TV Video Müzik Ödüllerinde halk müziği dalında aday gösterilen ve kazanan sanatçılar	174
Tablo 41. 1995 yılı Kral TV Video Müzik Ödüllerinde halk müziği dalında aday gösterilen ve kazanan sanatçılar	175
Tablo 42. 1996 yılı Kral TV Video Müzik Ödüllerinde halk müziği dalında aday gösterilen ve kazanan sanatçılar	175
Tablo 43. 1997 yılı Kral TV Video Müzik Ödüllerinde halk müziği dalında aday gösterilen ve kazanan sanatçılar	175
Tablo 44. 1998 yılı Kral TV Video Müzik Ödüllerinde halk müziği dalında aday gösterilen ve kazanan sanatçılar	176
Tablo 45. 1999 yılı Kral TV Video Müzik Ödüllerinde halk müziği dalında aday gösterilen ve kazanan sanatçılar	176
Tablo 46. 2000 yılı Kral TV Video Müzik Ödüllerinde halk müziği dalında aday gösterilen ve kazanan sanatçılar	176
Tablo 47. İbrahim Tatlıses "Haydi Söyle" albüm repertuarı	178
Tablo 48. Necla Akben "Asker Ocağında Bayram Sabahı" albüm repertuarı.....	179
Tablo 49. Arif Sağ "Umut" albüm repertuarı.....	180
Tablo 50. Güler Duman "Bu Devran" albüm repertuarı	181
Tablo 51. Mahsun Kırmızıgül "Sevdalıyım Hemşerim" albüm repertuarı	183
Tablo 52. Songül Karlı "Yanık Bir Türkü" albüm repertuarı	184
Tablo 53. Kubat "Bugün" albüm repertuarı.....	185
Tablo 54. Songül Karlı "Omuz Omuza" albüm repertuarı	187

Tablo 55. Özcan Deniz “Çoban Yıldızı” albüm repertuarı	188
Tablo 56. Ceylan “Ağlayı Ağlayı/Le Le Kirvo” albüm repertuarı	189
Tablo 57. İsmail Türüt “Sosyete Kızı Suzan” albüm repertuarı	190
Tablo 58. Nuray Hafıtaş “Eyvah Gönül” albüm repertuarı	191
Tablo 59. Yavuz Bingöl “Üşüdüm Biraz” albüm repertuarı.....	193
Tablo 60. Ceylan “Zeyno” albüm repertuarı.....	194



KISALTMALAR

ASM	: Arif Sağ Müzik Merkezi
Bkz.	: Bakınız
CD	: Compact Disc
Ed.	: Editör
LP	: Long Play
MESAM	: Türkiye Musiki Eserleri Sahipleri Meslek Birliği
MÜYAP	: Müzik Yapımcıları Derneği
MTV	: Music Television
İMÇ	: İstanbul Manifaturacılar Çarşısı
İTÜ	: İstanbul Teknik Üniversitesi
THM	: Türk Halk Müziği
TİP	: Türkiye İşçi Partisi
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon
TTTAŞ	: Telsiz Telefon Türk Anonim Şirketi
TV	: Televizyon
POP-SAV	: Popüler Müzik Sanatı Vakfı

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

Anadolu, birçok medeniyete ve bu medeniyetlerin kültürel varlığına ev sahipliği yapmış bir coğrafyadır. Sahip olduğu kültürel yapı ise çevre coğrafyalardan da beslenerek günümüze kadar değişerek ve dönüşerek gelmeyi başarmıştır. Makamsal bir müzik olan Anadolu müziği ise bu kültürel öğelerden birisidir. Güray (2011: 9), makam müziğinin temel kaynağı olan Edvarlara yani el yazmaları nazariyat eserlerine bakıldığında, bu müzik kültürünün tarihsel bağlarının görülebildiğini belirtmektedir. Kökleri eski Mezopotamya ve eski Mısır'a dayanan eski yazmalar Antik Yunan'ın da müzik kuramını oluşturmuştur. Bu doğrultuda geleneksel müziğimiz, yüzlerce yıllık geçmişe sahip olan bu kültürel yapıdan süzölmüş ve bugünün kültürel bir mirası olarak da varlığını sürdürmektedir. Bahsettiğimiz kültürel devamlılığı görebileceğimiz en iyi örnek, Anadolu coğrafyasında arkeolojik kazılarda bulunmuş olan, çeşitli medeniyetlere ait olan resimli vazo ve taş kabartmalardır. Bulunan bu tarihi eserlerin yüzeylerinde tasvir edilen, bağlama/saz benzeri çalgılar ve üflemeli çalgı formlarının günümüzde de kullanılması Anadolu müzik geleneğinin bağları hakkında fikir vermektedir. Bu çalgıları ise bağlama/saz benzeri çalgının ucundaki püskülü ve aulos adı verilen, günümüzde ise çift kaval veya zambır olarak adlandırılan çalgılar olarak örneklemek mümkündür. Hitit dönemine ait kabartmalarda iki tür (biris küçük gövde uzun boyunlu, diğeri ise gövdesi tar çalgısına benzeyen kısa boyunlu çalgı) bağlama/saz benzeri telli çalgılara rastlanmış ve bu dilde, bağlama/saz benzeri telli çalgıların “Tibula” olarak geçtiği görölmüştür (Elbaş, 2002: 349). Kültürel devamlılığa verilecek başka bir örnek ise bağbozumu olarak adlandırılan üzüm hasat zamanıdır. Bu gelenek ise eski Yunan mitolojisindeki Dionisos şenlikleri ile özdeşleştirilmektedir.

Zaman içerisinde, Anadolu topraklarından çıkmış ve temel çatı olarak Anadolu müziği¹ olarak adlandırılabilir olan bu geleneksel müzik kültürü kendi içerisinde;

¹ Gerek ezgi yapısı gerekse çalgı veya icra ortamları farklı olmasına karşın burada ayrımı yapılan müzik dallarının belirgin ortak yanlarının makamsal bir müzik olması ve usul yönünden benzer olmalarıdır. Bu ortak yönlerden dolayı burada “Anadolu müziği” kavramı kullanılmıştır. Daha fazla bilgi için bkz. Güray, C., (2017)., “Bin Yılın Mirası” Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği, (1. baskı), Pan Yayıncılık, İstanbul.

işlenen konu, kullanılan çalgı, ezgi yapıları, icra edildiği bölge veya mekân (kent-kırsal-gazino) ve tarihi gelişimi bakımından farklı dallara ayrılabilir. Bundan dolayıdır ki günümüzde bu farklılıkları işaret eden adlandırmalar yapılmaktadır. Kuramsal olarak yapılan bu adlandırma ihtiyacı, beraberinde bir tartışmayı getirir de günümüzde geleneksel müzik, yaygın olarak literatürde Halk müziği- Klasik Türk müziği olarak sınıflandırılmaktadır². Anadolu müziği olarak adlandırılan bu müzik kültüründeki ayrımın ilk temellerini, kuramsal ve kurumsal çalışmaların ilk başladığı Osmanlı'nın son dönemi ve bu çalışmaların hız kazandığı Cumhuriyetin ilk yıllarına kadar götürebiliriz. Diğer bir deyişle müzik alanındaki bu çalışmaların, aynı zamanda bu topraklardaki 19. yüzyıldaki Batılılaşma ve devamındaki uluslaşma sürecine denk düştüğü açıkça görülebilmektedir.

Genel bir adlandırma olarak isimlendirilebilecek olan Anadolu müziğindeki bu sınıflandırmanın öncesine kısaca değinmekte fayda vardır. Cumhuriyet öncesi döneme yani Osmanlı dönemine bakıldığında ise yukarıda bahsettiğimiz geleneksel müzik konusunda herhangi bir ayrım yapılmayıp sadece musiki denmekteydi ve buna herhangi bir milliyet ve soy atfetmek gereği duyulmamaktaydı (Aksoy, 2105: 133-134). Yine Aksoy'un aktardığına göre, Türk musikisi kavramını ilk kullananlar Avrupalı müzikolog, şarkiyatçı ve gezginler olmuşlardır. 17. yüzyılda yazılmış eserlerde de bunu görmek mümkündür. Bunun yanı sıra Türkiye'de Türk müziği kavramını kullanan ilk yazarın ise Rauf Yekta olduğu bilinmektedir (Aksoy, 2015: 134). Milliyet ve milliyetçilik kavramlarının 19. yüzyılda siyasi bir olgu haline gelmesinden kaynaklı, bu döneme kadar Osmanlı döneminde müziğe herhangi bir milliyet unsurunun atfedilmemesi normaldir. Bunun yanında, geleneksel müziğin Osmanlı topraklarında yaşayan, Türk halkına ek olarak Rum, Ermeni, Yahudi vb. halk veya inançtan kişiler eliyle geliştiği düşünülünce, Osmanlı döneminde müziğe neden bir soy atfedilmediği de anlam kazanmaktadır³. Özellikle klasik Türk müziği tarihine bakıldığında bahsi geçen halklara mensup hem icra hem de bu müziğin kuramsal yönünde çalışmaları olan birçok müzik insanını görmek mümkündür.

² Bu müzik kültürü yaygın olarak bu iki şekilde adlandırılıp ayrılmasına karşın, halk müziğinde olmasa da klasik Türk müziğinde belirli dönemlere göre ve belirli bakış açılarına göre çeşitli adlandırmalar yapılmıştır. Bu adlandırmalardan bazıları Divan müziği, gazino müziği, Enderun müziği, saray müziği, Türk sanat müziği vs. gibi.

³ Daha fazla bilgi için bkz. Ak, A., Ş., (2014)., Türk Musikisi Tarihi, (3. Baskı), Akçağ Yayınları, Ankara.

Anadolu’da gelişimini sürdürmüş olan bu geleneksel müzik hakkında kısa bir değerlendirmeden sonra, konu özelinde ise tarihsel olarak daha çok aşıklık ve bunun yanı sıra türkü yakıcıları (Tüfekçi, 1983: 1483) vasıtasıyla gelişimini sürdürmüş olan, gerek bölgesel ve yerel müzikal özellikleri gerekse çalgıları var olan halk müziği, müzik kültürümüzdeki dallardan birisi ve en yaygını olarak konumlanmaktadır. Halk müziğini, Duygulu (2014: 222-223); “yöresel müziklerin geniş repertuvarına verilen isim... anonimlik, yaygınlık, kuşaklararası aktarım gibi özellikler... halk müziğini diğer müziklerden ayıran en temel özelliği yerelliği...halk müziği tamamen yerel karakteriyle ortaya çıkan ve tüm anlamını geleneksel ses kültüründen alan bir müzik türüdür” olarak tanımlamış ve yorumlamıştır. Ayrıca bu kavramın -halk müziğinin- halk arasında kullanılmadığını, bu adlandırmanın şehirli elitler tarafından kullanıldığını, halkın ise bunun yerine hava, ezgi, gayda gibi adlandırmalar yaptıklarını belirtmiştir. Titon (1997: 95) ise halk müziğini, “Genel olarak konuşmak gerekirse, halk müziği, geleneksel ve sözlü olarak bir nesilden bir nesile aktarılan, ... yüzyüze iletişim ve sosyal etkileşimle sık sık uygulanan bölgeler ve etnik kökene bağlı müzik tarzlarından oluşur” şeklinde yorumlamıştır.

Mustan Dönmez (2019: 89), halk müziğini “halk müziği, gelenekte toprak gelirlerinden (tarım-hayvancılık) kazanç elde ederek yaşayan topluluklara özgü olan ve bugüne sözlü(yazısız) kültür ve usta çırak ilişkisiyle getirilmiş olan müzik kültürüne verilen ad” olarak tanımlamıştır. Bu tanımlamadan hareketle günümüz koşullarında, Türkiye nüfusunun büyük çoğunluğunun artık şehirde yaşadığı ve sosyal koşulların değişmesiyle birlikte halk müziği türünde bahsedilen bu kıstasları gözlemlemek elbette ki zor olacaktır. Mustan Dönmez (2019: 89-90); modernleşen, endüstrileşen ve küreselleşen dünyada, halk müziğinin bu özelliklerinin kaybolduğuna fakat adaptasyon geçirerek üretildiğine dikkat çekmektedir. Halk müziğinin karakterini yani müzikal ve edebi yapısını, yaşanan toplumsal koşullar belirler (Utku, 1983: 1489). Dolayısıyla işlenen edebi konuların da toplumsal olması beklenir. Geleneksel olarak işlenen konular ise aşk, sevdâ, kahramanlık, göç, sıra özlemi, doğal felaketler, dini konular, toplumsal konular vs. şeklinde sıralamak mümkündür. Halk müziğini diğer müzik türlerinden ayıran önemli özelliklerini Mustan Dönmez şu şekilde sıralamaktadır.

- “Bölgesel nitelikli olması

- Anonim olma olasılığının yüksek olması
- Toprak gelirleriyle geçinen halkların üretmiş olması
- Sözlü kültüre ait olması ve usta-çırak ilişkisiyle kulaktan kulağa aktarılması (yazısız olması)
- Merkezi bir teorisi olmayıp heterojen üslupsal özellikler barındırması; dolayısıyla üslupsal özelliklerinin yörelere göre özgünlük taşıması
- Sanat ve Müziği ve Popüler Müzikle karşılaştırıldığı zaman adı kırsallıkla anılan çalgılar ile seslendirilmesi” (2019: 89).

Çeşitli tanımlamaları yapılan ve genel özellikleri belirtilen halk müziğinin belirgin bir diğer özelliği ise bu müzik kültüründe kullanılan çalgılardır. Geleneksel anlamda halk müziğinde kullanılan çalgılar genel olarak vurmali, telli, üflemeli ve yaylı çalgılar olarak sınıflandırılabilir. Emnalar ise daha halk müziğindeki çalgıları telli, nefesli ve ritim çalgıları olarak üst başlık olarak gruplamış, bu gruplardan ise telli çalgıları tezeneli (bağlama) ve yaylı (kabak kemane), nefesli çalgıları direkt üflemeli (kaval) ve hava dolu (tulum), ritim çalgılarını ise vurmali (davul) ve çarpmalı (zilli maşa) olarak alt başlıkta sınıflandırmıştır (1998: 55-56). Bu sınıflandırma içinde ise yoğun bir çalgı çeşitliliği görülmektedir. Bunlardan en yaygın kullanılanları ise bölgesel olarak değişmekle birlikte bağlama/saz ailesi, davul, zurna, kaval, mey, kemane, kemençe vb. olarak sıralanabilir. Bu geleneksel sazlara ek olarak Batı menşeli olan keman ve klarneti de eklemek mümkündür. Örnelemek açısından özellikle Silifke yöresinde bu iki çalgının, Elâzığ ve çevre illerinde ise klarnetin yaygın bir şekilde kullanıldığını ve bu çalgılarda belirli yöresel tavırların oluştuğu görülmektedir. Anadolu özelinde bakıldığında; bu kadar çalgı çeşitliliği olmasına karşın, geleneksel anlamda, müzikal icralarda bu çalgı çeşitliliğinin bir arada kullanıldığı görülmez. Her ne kadar bazı bölgelerde eğlence odalarında⁴ ya da sohbet odaları gibi toplanma alanlarında çalgıların birlikte icra edildiği görülse de bunun oldukça yerel ve bölgesel bir alana sıkıştığını söyleyebiliriz. Fakat tekrar etmek gerekirse yerel ve bölgesel özellik gösteren halk müziği, modernleşme ve endüstrileşmenin de etkisiyle birlikte, ilk önce radyodaki korolarda daha sonra ise müzik endüstrisinin yaygınlaşması sonrası piyasa müziğinde

⁴ Yöresel olarak yapılan eğlence ya da buluşmalardan bazıları; harfene, kürsü başı, gezek eğlenceleri, sıra geceleri, barak odaları, yaren sohbetleri vs.

bu çalgıların bir arada kullanıldığı bir dönem oluşmaya başladığını gözlemlemek mümkün olacaktır. Gelenekte bakıldığında daha çok şu iki çalgının yan yana geldiği görülebilmektedir. Bunlardan ilki davul-zurna, diğeri ise tulum-kemençe ikilisidir.

Yukarıda bahsedilen algılar arasında halk müziğinin icrasında kullanılan en yaygın çalgı bağlamadır. Yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin modern iletişim aracı olan radyodaki halk müziği yayınları büyük oranda bağlama ile başlamış ve bu sazın değişik formlarından oluşturulan icra grupları ile devam etmiştir. Halk müziğinde modern anlamda ilk korolaşma sürecinin başladığı yer olan Yurttan Sesler korosu ise bu icranın gerçekleştiği yer olmuştur. Kurt'un (1989) aktardığına göre, Anadolu'nun değişik bölgelerinde, değişik formlara ve değişik alım özelliklerine sahip olan bağlama algısında, Yurttan Sesler korosunun oluşumundan sonra birlikte icraya cevap verebilmesi için bağlamada bazı değişiklikler meydana getirilmiştir. Bölgesel olarak değişen bağlamanın perde sayıları 9, 12, 17 iken 24 olmuş, tel sayıları 3 sıra 7 tel şeklinde gruplandırılmış, ilk defa alt ve üst tel gruplarına sırma tel takılmıştır. Tel ve perde yapılarının değişmesi ise transpoze çalınma kolaylığı sağlamıştır. Radyodaki Yurttan Sesler ile birlikte halk müziğinde nota eğitimi ise diğeri bir yenilik olmuştur. (Kurt, 1989: 13). Modern yaşamın iletişim aracı olan radyo ve buradaki koro yapısının, hem halk müziğinin yaygın ve başat çalgısı olan bağlama üzerindeki etkisi hem de gelenekte olmayan fakat bu dönemde oluşan koro yapısı düşünüldüğünde bunun modernleşmenin getirmiş olduğu bir değişim ve yenilik olarak değerlendirmek mümkündür.

Buraya kadar hem tanımlama hem de özellikleri konusunda çerçevesi çizilmeye çalışılan halk müziği, bakıldığında, belirli bir toplumun kendine has kültürel bir ürünü olarak var olmuş ve toplumların değerlerinin değişmesine paralel olarak bu değişim sürecine tabi olmuştur. Bu kapsamda müziği de kapsayan kültürün bazı tanımlarına bakmak faydalı olacaktır. Genel anlamda kültür; "...bir toplumun üyeleri olan insanlar tarafından edinilen öğrenilmiş davranış ve düşünceler bütünü..." (Lavenda, 2019: 41), Burke (1996: 11)'ye göre ise "toplumun paylaştığı anlamların, tutumların, değerlerin ve bunların dışarı vurulduğu ya da yer aldığı simgesel biçimlerin (gösterilerin, nesnelerin) oluşturduğu bütünü" olarak tanımlanır. Eagleton (2016:1) ise kültürün çok karmaşık bir kelime olduğunu belirtir; sanatsal ve zihinsel çalışma bütünü, ruhsal ve zihinsel gelişim süreci, erkeklerin ve kadınların yaşadıkları değerler, gelenekler, inançlar ve sembolik

uygulamalar, kısaca bütün bir yaşam tarzı olarak tanımlar. Giddens ve Sutton (2020: 259) ise kültürü “belirli bir toplumu ya da bir sosyal grubu karakterize eden ve içeriğini, bilgi, gelenekler, normlar, hukuk ve inançların oluşturduğu, yaşam biçimidir” şeklinde tanımlar. Dolayısıyla kültürün bir parçası olan müzik de tüm bu özellikleri bünyesinde barındırmakta ve durağan olmayıp, zamana göre değişip dönüşebilmektedir. Kültürdeki bu değişme ise daha çok dış etkenlere bağlı olarak, belirli bir güç ve erk tarafından olmaktadır. Bu doğrultuda halk müziği, Osmanlının son dönemlerinde başlamakla birlikte Cumhuriyetle hızlanan, ulus-ulus kültürü-milliyet-milliyetçilik gibi düşünce akımlarının da etkisiyle birlikte bir kültür politikasının malzemesi olmuş ve üzerinde çalışılabilecek bir konu haline gelmiştir. Bahsedilen dönemlerde düşünce akımlarının merkezine konulan halkla birlikte, halk ürünlerine de ilginin arttığı bir döneme girilmiştir.

Buradan hareketle, ilerleyen bölümlerde daha geniş bir şekilde ele alınmakla birlikte, erken Cumhuriyet döneminde ve daha sonraki süreçlerde, ilk olarak Avrupa’da başlayan 19. yüzyıl ile birlikte süregelen Batılılaşma, uluslaşma ve milliyetçilik düşüncesi doğrultusunda yukarıda zikredilen düşüncelerin bizde de gerçekleşeceği ve teknolojinin (radyo, gramofon vs.) kullanımıyla birlikte kültürel değişimin hızlanacağı bir süreci görebilmek mümkündür. Tam da bu noktada yani kültürel değişmeye, Kurt-Ursula Reinhard’ın 1900’lerin ortalarında Türkiye’de gerçekleştirmiş oldukları derleme çalışmalarında karşılaştıkları şu durumu örnek olarak verebiliriz. Reinhard’lar (2006: 89-90) şunları aktarmaktadır.

Buralarda radyonun, televizyonun yaygınlaşması hayatı geniş ölçüde değiştirmiştir...başkalarının yaptıkları, radyoda veya yabancı ülkelerde duyulanlar en doğru en iyidir inancı yaygınlaşmıştır. Radyolardan yabancı ülkelerde öğrenilenler aktarılmış, geniş orta tabaka piyasa müzikleri veya işlenmiş halk şarkılarının yeniden bestelenmişlerini, moda şarkıları söyleyip dinlemeye başlamışlardır, tüm bunlar ilim adamları ve müzik etnologları için ilginç olmakla beraber, gerçek folklorun köklerinin budamıştır. Medyada gördükleri duydukları yalın söyleyip çalmıyorlardı, bilakis daha mükemmel çalıp söylüyorlardı, böylece köylülerin söyleyişinin iyi ve güzel olduğu inancı ülkede kaybolmaya başladı. Bizim derlemelerimiz sırasında da ilk utangaçlıklarını attıktan sonra radyoda öğrendikleri gibi ve halk müziğini şarkıcı gibi söylemeye başlıyorlardı. Halk türkülerini alıştıkları gibi söylemekten utanıyorlardı, çünkü modern iletişim araçlarının onlara daha güzeli sunduklarına inanıyor, kendi bildikleri tarzı küçümsüyorlardı (Reinhard, 2006: 89-90).

Burke, matbaayla birlikte geleneksel sözlü kültürün yok olmaya yüz tuttuğunu ve sanayileşmeyle birlikte Avrupa halk kültüründeki değişimin hızlandığını belirtir (1996:13). Sanayileşme ve modernleşme süreçlerinin Avrupa’daki etkisi ile bu topraklardaki etkisinin-görece geç bir dönemde olsa da- benzer olduğunu söylemek

mümkündür. Burke'nin aynı zamanda kültürü etkileyen bu faktörlerle alakalı şu eleştirel düşünceleri aktarmıştır.

Daha bulanık ama daha temelli değişimler bir yana, Avrupa'nın belleklerde kalan lehçelerini standartlaştıran televizyon, radyo ve sinemanın olmadığını düşünün. Her bölgenin kendine özgü kültürünü eritmek ve bölgeleri ulusa çevirmek için askerlik ve hükümet propagandasından daha etkili olan demiryolunun bulunmadığını düşünün. Ulusal eğitim ve okur yazarlığın, sınıf bilincinin ve milliyetçiliğin olmadığını düşünün (1996: 13).

Kültürün, dolayısıyla müziğin durağan olmadığını varsaymak, beraberinde kültürün ve özelinde müziğin belirli dönemlerde ve zamanlarda değişiminin kaçınılmaz olacağı düşüncesini beraberinde getirecektir. Halk müziğinin gelişimi, dönüşümü ve kullanımı açısından dönemlere ayrılmasını Erol (2009:77-78) şu şekilde yapmaktadır;

- 1920'lerden 1950'lere kadar: THM'nin devlet eliyle icadı ve kurumsallaştırılması. Yerel ezgilerin (THM) toplanması, sınıflandırılması "törpülenmesi", ve özellikle 1940'lı yıllardan itibaren devlet denetimli medya (TRT) yoluyla "otantik" icranın kurumlaştırılması ve izlerkitleye ulaştırılması,
- 1930'lardan itibaren Cumhuriyet'in resmî ideolojisine uygun olarak, toplanan yerel gerecin (THM) hars medeniyet ayrımı ilkesi uyarınca Batı sanat müziğinin bileşenleri (çalgı, armoni, tür vb) ile sentezlenmesi,
- 1960 ve 1970'lerde popüler müzikte (pop/rock) halk müziğinin kullanılması, ulusal ve bölgesel yarışlarda halk müziğinin kullanılması,
- 1990'lardan günümüze (2005) Türk halk müziği uyanışı; ilk kez yaratıcı oryantasyonu THM olan çekirdek bir müzisyen grubu önderliği, sosyal-ekonomik ve politik gelişmeler, çokkültürlülük dalgası içinde çeşitli etnisitelerin kendini ifade etme arzularının yükselişe geçişi, kitle iletişim araçlarında devlet tekelinin son bulması, böylece ulusal ve yerel ticari medyanın ortaya çıkması, alevi kültürel/müziksel uyanışı (Erol, 2009: 77-78).

Erol'un yapmış olduğu bu dönemlendirmeden hareketle, genel hatlarıyla bu çalışma müzik endüstrisi bağlamında, Türkiye'de halk müziğinin yapmış olduğu tarihsel seyri incelemeye çalışmaktadır. Tarihsel olarak gerçekleşen bu seyrinde her kültür ürünü olduğu gibi müzikte de bazı değişimler, gelişimler ve farklılaşmalar olagelmıştır. Bu doğrultuda;

Çalışmanın giriş bölümünden sonraki ilk kısımda Türkiye’de halk müziğinin tarihsel arka planı, ilk folklor çalışmalarının başladığı 1910’lu yıllar ile halk müziğine yönelik derleme çalışmalarının yoğunlaştığı 1930’lu yıllar arası kronolojik olarak incelenmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda halk kültürüne yönelik Osmanlı’nın son dönemlerinden itibaren başlayan ve Cumhuriyet dönemiyle birlikte yoğunlaşan bilimsel çalışmalara göz atılmıştır. Bu dönemdeki halk kültürü çalışmalarının halk müziğine olan yaklaşımı anlaşılmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise konu özelinde kültür endüstrisi ve müzik endüstrisi konularında kavram, tanım, görüşler ve kitle iletişim araçları (plak, kaset, CD vs.) hakkında bir perspektif sunulmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda evrensel olarak müzik endüstrisi, devamında ise Türkiye’de müzik endüstrisinin gelişim sürecine göz atılmıştır. Türkiye’deki müzik endüstrisinin genel olarak popüler müzikler üzerinden ilerlediğinden, bu endüstride yer edinen müzik türleri (Türkçe caz, tango, aranjman müzik, arabesk, Türkçe pop, halk müziği) hakkında da bilgi verilmeye çalışılmıştır. Ayrıca müzik endüstrisinin bir bakıma olarak sağladığı müzikal çeşitlilikten örnekler kronolojik olarak sunulmuştur.

Dördüncü bölümde ise Türkiye’de halk müziğinin müzik endüstrisindeki edindiği yer tarihsel bir kronoloji çerçevesinde irdelenmeye çalışılmıştır. Halk müziğinin dinlerkitleye iletmeye çalışıldığı ilk araç olan radyo ile başlayan daha sonra ise plak, kaset ve CD gibi teknolojik araçların yanında televizyonun da yardımı ile devam eden süreç irdelenmiştir. Bu dönemlerdeki halk müziği üretimlerinden (Anadolu Pop, çağdaş âşık müziği, kişisel üretimler) örnekler seçilerek notaya alınmış, albüm icraları dinlenerek sözel, müzikal ve çalgısal yönden incelenmiştir. Ayrıca özel televizyonların kurulmasıyla birlikte, Kral TV video müzik ödülleri ödül alan Türk halk müziği video klipleri izlenmiş ve müziğin yanında görseller de yorumlanmaya çalışılmıştır.

1.1. Problem Cümlesi ve Alt Problemler

Bu çalışma temel olarak, *Türkiye’de müzik endüstrisi, işlendiği konu bakımından daha çok kırsal yaşamın bir ürünü olan Türk halk müziğini nasıl kullanmış ve nasıl etkilemiştir?* sorusu üzerine kurulmuştur.

Oluşturulan bu problem cümlesi doğrultusunda çalışmada şu sorulara yanıt aranmaya çalışılmıştır.

- Türkiye’de müzik endüstrisi süreci öncesi, halk müziğinin konumu nedir?
- Cumhuriyet dönemi ile yoğ n şekilde başlatılan inkılap hareketleriyle birlikte halk müziğı alanında ne tür çalışmalar yapılmıştır?
- Kitle iletişim araçlarından olan radyo yayınları ile birlikte halk müziğinde oluşan yapılanma nasıldır?
- Plak teknolojisiyle birlikte halk müziğı farklı müzik türlerinde (pop/rock) nasıl kullanılmıştır?
- Müzik endüstrisi halk müziğinin üretim ve tüketim koşullarını nasıl etkilemiştir ve nasıl bir çeşitlilik sağlamıştır?
- Plak, kaset ve CD teknolojisiyle birlikte müzik endüstrisinde halk müziğindeki yeni üretimlerin analizi ne ifade eder?
- Televizyon ile birlikte daha yoğ n üretilmeye başlanan video müzik kliplerinde halk müziğı nasıl kullanılmıştır ve  retilimi ne şekilde etkilemiştir?

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu  alışma, Türkiye’deki müzik endüstrisi süreciyle birlikte halk müziğinin bu endüstrideki yerini tarihsel ve kronolojik olarak ele almayı, bu süreç içerisinde halk müziğindeki yeniden üretimleri seçilen örnekler üzerinden incelemeyi, elde edilen verilerin analizi ve     mlemesi ışığında ortaya çıkan somut göstergeleri yorumlamayı amaçlamaktadır. Ayrıca bu çalışmanın diğ r bir amacı da -her ne kadar popüler müzikler üzerinden y r se de- müzik endüstrisinin, dinamik bir yapıya sahip olan kültür ve dolayısıyla bir kültür ürünü olan halk müziğindeki değişime olan etkisini irdelemektir.

1.3. Araştırmanın  nemi

Her geleneksel kültür ürününde olduğu gibi geleneksel müzikler de hem iç hem de dış etkenlerden kaynaklı olarak değişim ve dönüşüme uğrayabilmektedir. Geleneksel anlamda bakıldığında modern  ağ  ncesi dönem kadar dar ve yerel bir çevrede üretilen ve tüketilen halk müziğı, bu dönemden sonra daha geniş bir alana yayılmış, bununla birlikte bu müziğın değişimi ve dönüşümü ise kaçınılmaz olmuştur. Bahsettiğimiz dış etkenlerden belki de en büyüğü ve en önemlisi halk müziğinin üretiminden tüketiciye

kadar ulaşmasını sağlayan sistem olan müzik endüstrisidir. Hem kentleşme ile birlikte oluşan yeni sosyokültürel durumlar hem de müzik endüstrisinin getirdiği yeni imkânlarla birlikte halk müziğinde yeni üretimlerin yapıldığı gözlemlenebilmektedir. Durum bu iken, sunulan bu çalışmanın, müzik endüstrisi-halk müziği ilişkisi konusunu ele alması çalışmayı önemli kılmaktadır. Her ne kadar köken olarak kırsal yaşamın bir ürünü olan halk müziğinin, günümüz koşullarında Türkiye nüfusunun büyük bir kesiminin şehirlerde yaşadığı hesaba katılınca, bu endüstri üzerinden gerçekleşen gelişiminin ve dönüşümünün irdelenmesi anlamlı görülmektedir.

1.4. Sınırlılıklar

Konu kapsamı dolayısıyla müzik endüstrisinin halk müziğini ne düzeyde ve nasıl etkilediği konusunu irdelerken geriye doğru gitmenin gerekliliği aşıkârdır. Bu çalışma, müzik endüstrisi ve kitle iletişim araçları bağlamında Türkiye’de radyo, gelişen teknoloji doğrultusunda ise plak, kaset, CD teknolojisi ve özel televizyonların ilk yıllarının olduğu dönem olarak sınırlandırılmıştır. Bu dönem ise yaklaşık olarak 1927 ile 2000 yılları arasına denk düşmektedir.

1.5. Yöntem

Çalışmada yöntem olarak nitel bir çalışma yöntemi benimsenmiş; doküman analizi deseni üzerinden içerik analizi yapılmış ve bu analiz ise yorumlayıcı ve eleştirel bir metodolojik yaklaşım üzerinden gerçekleştirilmiştir. Bu doğrultuda nitel bir çalışmanın temeli olan “bulgulara erişme, bulguları analiz etme, yorumlama ve çıkarsamada bulunma süreçlerini ayrıntılı olarak belgeleme” (Keser, 2022: 108) süreçleri işletilmiştir. Bulguların analiz edilmesinde ise tarihsel bir perspektifle, betimsel bir analiz yöntemi benimsenmiştir. Betimsel analiz, araştırma sorusundan yola çıkarak bir çerçeve oluşturma, tematik çerçeveye göre verilerin işlenmesi, bulguların tanımlanması ve bulguların yorumlanması olmak üzere dört aşamadan oluşur (Baltacı, 2019: 379). Bu tanımlama ışığında, ilk olarak halk müziğine yönelik çalışmalara, üretilere, icralara vs. yönelik kapsamlı literatür taraması yapılmış, elde edilen veriler ise çalışmanın tarihsel bir alt yapısı olması hasebiyle kronolojik olarak irdelenmeye çalışılmıştır. Sonrasında ise çalışmaya zemin hazırlayacak kuramsal kavram ve teoriler incelenmiş, konuya dayanak oluşturması sağlanmıştır. Bu kapsamda çalışmada hem kültürel hem de müzikal bir analiz yapılmaya çalışılmıştır.

Çalışmadaki tarihsel kronoloji ise genel hatlarıyla üç döneme ayrılmıştır. İlk dönem, ülkemizde folklor çalışmalarının başladığı ve bu kapsamda yazılmış bilinen ilk makalenin yazıldığı 1913 yılı ile halk müziğinin Ankara radyosunda profesyonel anlamda icralarının başladığı 1940'lı yıllar arasını kapsamaktadır. Bu dönemin özelliği ise ilk folklor çalışmalarıyla birlikte derleme çalışmalarının “milli müzik” yaratma düşüncesi doğrultusunda yapılmış olmasıdır. İkinci dönemi ise 1940'lı yıllarla birlikte Ankara radyosunda kurulan Yurttan Sesler Korosu süreciyle beraber Türk halk müziğinin yapısal olarak kurumsallaştığı ve profesyonel icraların başladığı dönem olarak tanımlamak mümkündür. Üçüncü dönem aynı zamanda çalışmanın temel alındığı, Türkiye’de müzik endüstrisinin gelişmesine paralel olarak ilk önce plak, sonrasında kaset ve son olarak da özel TV ve radyoların kurulmasıyla birlikte, müzik endüstrisindeki halk müziği üretimlerinin yapıldığı dönemdir. Bu dönemi ise yaklaşık olarak 1950 ile 2000 yılları arası olarak belirlemek mümkündür.

Bahse konu olan halk müziğindeki değişme olgusu, müzik endüstrisiyle birlikte gelenek şemsiyesi dışında üretilen; topluma, dinleyiciye, hedef kitleye sunulan eserlerin analizi üzerinden irdelenmeye gayret edilmiştir. Bu irdeleme ise geleneksel halk müziği motiflerini (hem ezgisel hem de sözel) yansıttığı düşünülen eserler üzerinden yapılmıştır. Bu seçimde eser üretimini yapan müzisyenlerin beyanının da etkili olduğunu söylemek gerekir. Çalışma kapsamında alanyazın taraması ve incelemesinin yanı sıra, belirli dönemlerde belirli kişilerin dergi veya gazete üzerinden vermiş oldukları söyleşiler üzerinden de sıkça yararlanılmış ve çalışmanın ulaşmak istediği sonuca destek oluşturmaya hedeflenmiştir. Bahsedilen müzisyenlerin tam da üretimlerini yapmış oldukları zaman diliminde verdikleri röportajlar üzerinden bir okuma yapılmış ve bu eserlerin seçiminde etkili olmuştur.

Bu kapsamda belirli dönemlerde üretilmiş ve radyo, plak, kaset, CD ve televizyondaki video klip gibi iletişim araçları üzerinden yayınlanmış eserler dinlenmiştir. Seçilen eserler MUS2 programı aracılığıyla notaya alınmış ve bu eserlerin ezgi yapıları yapısal ve melodik olarak, yanı sıra sözel açıdan anlatımsal ve anlamsal olarak incelenmiştir. Ayrıca eserlerin icrasında kullanılan çalgılara da değerlendirme içerisinde yer verilmiş ve gelenek dışındaki çalgı yapıları gösterilmiştir. Ek olarak Türkiye’deki ilk özel müzik kanalı olan Kral TV video müzik ödülleri Türk halk

müziği dalında ödöl almış eserlerin video klipleri izlenmiş ve buradaki göstergeler anlamlandırılmaya çalışılmıştır.

Bu çalışmada ayrıca nitel veri yöntemleri kullanılarak elde edilen bilgiler eleştirel bir yaklaşımla irdelenmeye çalışılmıştır. Bu kapsamda, yapılmaya çalışılan bu irdilemede Keser'in (2022: 107-108) aktarmış olduğu “yorumlayıcı olan eleştirel metodoloji, öznellik derecesi yüksek olan sosyal, kültürel, tarihsel değişkenlerin ve bu değişkenler arasındaki bağlantıların göz ardı edilemeyeceği savını ortaya koyar” düşüncesinden hareket edilmiştir. Bu eleştirel yaklaşımın ise erken Cumhuriyet dönemiyle birlikte bir program haline gelen Batılılaşma hareketleri doğrultusunda, halk müziğinin kuramsal, kavramsal ve icrasal olarak çerçevesi çizilmesine karşın, süreç içerisinde sosyal ve kültürel değişme ile birlikte müzik endüstrisindeki halk müziğine yönelik belirli bir erkin düşüncelerine yönelik olduğunu söylemek mümkündür.

1.6. Literatür Taraması

Nitel bir çalışma yöntemi doğrultusunda tarihsel bir yaklaşımla ele alınan bu bölümde literatür önem arz etmektedir. Merriam'ın aktardığı üzere “problemin araştırılmasında temel oluşturmanın -teorik çerçeve- yanında literatür taraması mevcut çalışmanın nasıl gelişeceğini, belirginleşeceğini ve bilinenin nasıl gözden geçirilip düzenleyeceğini gösterir” (2018: 71). Buradan hareketle dönemler belirli zaman dilimlerine ayrılmış ve her zaman dilimine özenle bakılmaya çalışılmıştır. Bu kapsamda ilk olarak “halk, halk kültürü” gibi kavramların tarihsel olarak incelenmesinde başlıca temel kaynaklar aşağıda yer almaktadır.

Burke'nin (1996) “Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü” adlı çalışması, halk, halk kültürü, halka yönelik gibi düşüncelerin tarihçesini göstermesi açısından önemlidir. Bunun yanında bu düşünce akımlarının hem son Osmanlı hem de erken Cumhuriyet dönemi aydınlarına da yol göstermesi bu çalışmayı önemli kılmaktadır. Son Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemi halk, halk kültürü çalışmaları ise Öztürkmen'in (2016) “Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik” çalışmasından faydalanılmıştır.

Halk müziğinde Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren başlayan derleme çalışmaları hususunda ise şu iki kaynak yol gösterici olmuştur. Bunlardan ilki Baykurt (1976) “Türkiye’de Folklor”, diğeri ise Ülkütaşır (1972) “Türkiye’de Folklor ve

Etnografya Çalışmaları” adlı çalışmalar tarihsel olarak derleme çalışmaları açısından önemli kaynaklar olmuştur.

Halk müziğinin ilk olarak standart ve profesyonel bir şekilde icra edildiği ve bunun da kitlelere ulaştırıldığı yer olan radyo yani Yurttan Sesler Korosu dönemini ise Şenel’in (2018) “Muzaffer Sarısözen, Türk Halk Müziği ve Oyunları Hakkında Yazılar, Röportajlar, Anılar, Ardından Yazılanlar, Belgeler, Notlar” adlı eserden yararlanılmıştır. Bu eser hem bir Sarısözen antolojisi hem de Sarısözen’in kurumsal hale getirdiği radyo ve Yurttan Sesler Korosu dönemine ışık tutması hasebiyle önemlidir.

Çalışmanın kuramsal çerçevesinin oluşturulduğu bölümde ise yararlanılan başlıca temel kaynaklar; Güneş Ayas’ın (2015) “Müzik Sosyolojisi, Sorunlar-Yaklaşımlar-Tartışmalar” eseri, Peyami Çelikcan’ın (1996) “Müziği Seyretmek, Popüler Müzik-Medya İlişkileri Açısından Müzik Videosu ve Müzik Televizyonu” ve Ayhan Erol’un (2009) “Popüler Müziği Anlamak, Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam” çalışmaları yol gösterici olmuştur. Ayrıca popüler müziğin Türkiye’deki seyrini göstermesi açısından Murat Meriç’in (2020) “Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği, Pop Dedik” ve Naim Dilmener’in (2003) “Bak Bir Varmış Bir Yokmuş, Hafif Türk Pop Tarihi” kitapları özellikle 1960-1980’li yıllar arasını anlamak bakımından önemli kaynaklardır.

Türkiye’de 80’li yıllarda başlayan dışarıya açılma ve ekonomi politikası değişikliği ile birlikte hemen her alanda olduğu gibi müzik endüstrisinde de bir hareketlenme gözlenmiştir. Bu doğrultuda müzik alanında yeni yayınların oluşmaya başladığı görülmektedir ki Boom Müzik Dergisi ise bunun en bilineni ve en yaygın olanıdır. 80’li yıllarda yayına başlayan bu müzik dergisi 90’lı yılların ortalarına kadar yayın hayatına devam etmiş ve dönemine ışık tutmuştur. Hem müzik endüstrisindeki değişimler hususunda hem de özel müzik üretimleri hususunda kişilerle gerçekleştirmiş oldukları söyleşiler çalışmaya yol gösterici olmuştur.

İKİNCİ BÖLÜM

HALK MÜZİĞİNE YÖNELİK TARİHSEL BİR ÇERÇEVE (1910- 1940 YILLARI ARASI)

2.1. Halk Kültürü ve Halk Kültürünün Keşfi

Burke, halk kültürünün Avrupalı entelektüellerin ilgi alanına girdiği yani halkın keşfedildiği zamanı 18. yüzyıl sonu ile 19. yüzyıl başları olarak işaret eder. Daha çok halk kültürüyle alakalı ilk çalışmaların Almanya kaynaklı olduğunu ve bunun öncülerinin de Herder ve Grimm kardeşler olduğunu belirtir. Halka ve halk kültürüne yönelmenin ise daha çok şiir ve müzik vasıtasıyla gerçekleştiğini aktarır (1996: 18). Almanca “volk” olan halk kavramını icat eden ve kültür kavramını çoğul olarak ilk kullanan; halklar, kültürler, ulus-devletler kavramlarını kullanan kişi Herder olmuştur (Dellaloğlu, 2020:209). Yine Dellaloğlu (2020: 210) bu çalışmasında Alman romantiklerinin halk konusundaki şu düşüncelerini aktarırken, aynı zamanda bize, halka yönelik konusunda da bir perspektif çizmektedir;

Volk fikri yeterince romantik bir düşünceydi ve Alman romantikleri bunu hemen sahiplendiler. Halk hep sahici, kırsal, pastoral bir varoluştur. Kıymeti yeterince bilinmemişti. Hep biraz küçük görülmüştü. Eninde sonunda herkes biraz halktı! Ancak bu halkın şehirde, yani medeniyetin evinde yaşaması için en azından *Schiller'in İnsan Estetik Eğitimi*’nden geçmesi gerekiyordu! Yani halk doğaldı. Burjuva ise medeniydi (Dellaloğlu, 220: 210).

Burke (1996) Herder’in makalesindeki düşüncelerden aktardığına göre; “Rönesans sonrası dünyada sadece halk şarkısı ilk şiirlerin ahlaki etkisini koruyabildi ve şiirin işlevlerini yerine getirebildi, çünkü halk şarkısı ağızdan ağıza dolaşüyor ve müzikle birleştirilebiliyordu; eğitimlilerin şiiri ise sadece göz içindi, çünkü sadece yazılıydı, müzikle ilişkisi yoktu...” diyerek aslında halk kültürü ve eğitilmiş şehir kültürü arasında bir kıyas yapıp, halk kültürüne verilen önemi gösteriyordu. Hem Herder hem de Grimm kardeşlerin halkın davranışlarına, geleneklerine, batıl inanışlarına, baladlarına, atasözlerine vs. verdikleri önem, tüm bunların bir bütünün bir parçaları ve aynı zamanda ulusun ruhu olduğuna inanmalarından kaynaklanmaktaydı (Burke, 1996: 18-23). Buna ek olarak, Cocchiara (2017: 156) ise “Herder ulus olmanın kaynağı olarak halk şarkılarını göstermekteydi ve onları, insanları birbirine bağlayan

ortak bir duygu olarak gördüğü, tek bir vatan kavramına dâhil ediyordu” demiş ve Herder’in çalışmalarındaki amacı vurgulamıştır. Bohlman ise Herder’in, halk şarkılarının insan iletişiminin yapıcı bir süreci olduğunu düşündüğünü söyler ve şunları ekler, “Herder’e göre, konuşma ile şarkının kökeni aynıydı; bu bütün insanların kendilerini ve diğerleriyle paylaştıkları kültürlerin apayrı niteliklerini ifade etmek için müzik yaptıkları anlamına geliyordu. Ayrıca, konuşma ile müziğin ortak nitelikleri, bir halkın tarihine önemli katkıda bulunuyor” (2002: 70).

Bu dönemde özellikle Almanya’da yeni terimlerin kullanıma girildiği görülmektedir. Buna örnek olarak “Volkslied: halk şarkısı” terimi verilebilir. Herder 1774 ile 1778 yıllarında yapmış olduğu şarkı koleksiyonuna isim olarak “Volkslieder” adlandırmasını yapmıştır (Burke, 1996: 17). Bu örnekte olduğu gibi yeni terimleri kullanma ihtiyacının, yeni çalışma alanlarının ortaya çıkmasından ve genişlemesinden kaynaklandığını söylemek mümkündür. Çünkü bu döneme kadar bilim dallarının iç içe girmiş olduğunu ve sonrasında hemen her alanda özel çalışma alanlarının oluştuğunu görmek mümkündür.

Yine bu dönemdeki ilk halk kültürü çalışmalarına, Herder’in yapmış olduğu çalışmalara ek olarak Alman Grimm kardeşlerin çalışmalarını da eklemek gerekmektedir. Herder gibi Grimm kardeşler de şarkı ve diğer halk kültürü derlemelerini gerçekleştirmişlerdir. Almanya kaynaklı ilk çalışmalardan sonra İngiltere, İsveç, İtalya, Rusya ve Macaristan gibi ülkelerde de halk kültürü çalışmalarına önem verilmeye ve sözlü gelenekten baladlar derlenmeye başlanılmıştır (Burke, 1996: 17-18).

2.1.1. Osmanlı ve Cumhuriyet Döneminde Halk Kültürüne Yöneliş

Bu topraklarda halka ve halk kültürüne yöneliş, son Osmanlı dönemine rastlar. Bu ilginin ise daha çok dönemin edebiyatçıları tarafında karşılık bulduğu görülür. Öztürkmen (2016: 27) aktardığı üzere, Tanzimat döneminde Namık Kemal, Şinasi ve Ziya Paşa’nın bu dönemde oluşan siyasi ve toplumsal fikrilerin iletişimi için dilde sadeleşme fikri doğrultusunda hareket ettiklerini söylemek mümkündür. Bu dönemde hayal edilen, Osmanlı toplumunu vatan kavramı etrafında toplamak ve halkların birlikteliği gibi bir düşünce olsa da bu yaklaşımın- özellikle de Namık Kemal’in görüşleri- Herder’in halka olan yaklaşımından farklı bir özellik gösterdiği görülmektedir. Herder’de halk ürünlerinin toplanması ve bu ürünlerin bir ulusu

yaratacağı düşüncesi varken, bu dönemdeki aydınlar da ise daha çok fikirlerini halka aktarmaktan öte kendi fikirlerinin halk tarafından anlaşılması gibi bir düşüncelerinin olduğu görülür (2016: 27). Halk kültürünün öneminin fark edilmesi ve buna yönelik çalışmaların Avrupa ile karşılaştırıldığında, Osmanlı döneminde görece geç başlamasını, dönemin tarihsel koşullarına da bağlamak mümkündür. Tarih baz alındığında yani 19. Yüzyılın Osmanlı açısından özelliğine bakıldığında, Osmanlı'nın ekonomik problemler ve siyasi karışıklıklarla (isyanlar, toprak kaybetme vs.) uğraştığı görülür. Böyle bir ortamda ise öncelik olarak bu sorunlara eğilim gösterilmiş olması dönemin koşullarıyla açıklanabilir. Sonraları ise büyük oranlarda toprak kaybedilmesiyle birlikte, elde kalan toprak parçasında bir ulus ve vatan yaratmak, bu ulusu ise yukarıda da denildiği gibi halk kültürü kullanılarak ortak bir ülkü etrafında toplama düşüncesi hasıl oluşur.

Son Osmanlı dönemi halka yönelim çalışmalarının ve daha sonraki Cumhuriyet Türkiye'sindeki çalışmaların aynı zamanda yükselen Türkçülük akımı ve milli bir kültür yaratma düşüncesi doğrultusunda da yürütüldüğünü söylemek mümkündür. Bu konuda ise önceleri benzer görüşler olduğunu söylemek mümkün olsa da daha çok Ziya Gökalp'in çalışmalarının yol gösterici bir kılavuz olarak sahiplenildiğini söyleyebiliriz. Gökalp belirli bir medeniyete sahip olan "seçkinlerin", "milli kültüre" sahip olan halka doğru yönelmeleri gerektiğini belirtir ve "Seçkinler neye sahiptir? Halkta ne vardır? Seçkinler medeniyete sahiptir. Halkta milli kültür vardır. O halde seçkinlerin halka doğru gitmesi şu iki amaç için olabilir. 1) Halktan milli kültür terbiyesi almak için halka doğru gitmek. 2) Halka medeniyet götürmek için halka doğru gitmek" diyerek halka doğru gitmekteki amacı belirtir (2017: 46-47).

Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinde ve hatta öncesindeki folklor çalışmalarında, özelde ise daha sonraki müzik politikalarında, hem entelektüel hem de yönetici kadrolarda müzikle birlikte tüm ulusu birleştirme, bir araya getirme, aynı potada eritme düşüncesi ve gayesini görmek mümkündür. Fakat şunu da eklemek gerekir ki bizdeki kültür çalışmalarını başlatan aydın ve siyasi kadrolar bu düşünceyi Batıdan ödünç almışlardır.

Son Osmanlı ve Cumhuriyet dönemindeki halka yöneliş ile 19. Yüzyılda Avrupa halk kültürüne yöneliş arasında temel bir fark olduğunu da belirtmek gerekir.

Avrupa'daki çalışmaların temel amacı, Herder'in çalışmalarında da görülebileceği (Burke, 1996: 30) gibi halk kültürünün yok olacağı ve bunların derlenip kayıt altına alınması gerektiği düşüncesidir. Cumhuriyet dönemindeki çalışmalar halk kültürünün toplanması ve derlenmesi amacı gütsede buna ek olarak toplanan bu ürünlerin işlenerek evrensel ve Batılı yüksek bir kültür yaratma düşüncesinin olduğunu görmek mümkündür.

2.2. Halk Müziği Çalışmalarına Tarihsel Bakış

Tarihsel olarak bakıldığında, hemen her alanda yenilik, Osmanlı'nın son dönemlerinde başlamış ve Cumhuriyetle birlikte hız kazanmıştır. Cumhuriyet döneminde hızlanan bu yenilik çalışmaları Osmanlıdan miras kaldığını söylemek mümkündür. Bundan dolayıdır ki kültür alanında yapılan çalışmaları tarihsel olarak incelediğimizde, Osmanlı ile Cumhuriyet arasındaki Batılılaşma ve yenilik hareketlerinde benzerlik olduğunu ve bu dönemleri birbirinden ayrı görmemek gerektiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Tekelioğlu (2006: 92) Batılılaşmanın temelini oluşturacak Doğu-Batı sentez düşüncesinin ilk olarak Tanzimat döneminde karşılık bulduğunu ve İttihat ve Terakki hareketinde siyasi temellerinin atıldığını belirtir. Ayrıca Tekelioğlu (2006: 92) sentez düşüncesinin alt yapısını “Çok kültürlü, çok kimlikli Osmanlı kültürel mirası ile tarihsel bir hesaplaşmayı, onun yerine tek kimlikli bir ulusal kültür oluşturmayı amaçlayan sentez projesi asla ödün verilmemesi gereken bir “zorunluluk” olarak koyduğundan, yaşama geçirilmesinde de ister istemez “otoriter” bir üslup benimsenmiştir” şeklinde özetlemektedir. Fakat 18. yüzyılda başlayan ve 19. yüzyılla birlikte hızlanan, iktisat, siyaset ve kültür alanlarında gerçekleşmiş olan bu yenilik hareketleri Cumhuriyet dönemine kadar doğrusal bir hat izlemediğini de eklemek gerekecektir (Balkılıç, 2009: 19).

Müzik ise bu yenilik ve inkılap hareketlerinin en önemli ayağını oluşturmuş, hatta yeni Cumhuriyetin Batılılaşma yönündeki görünen yüzü olmuştur denilebilir. Bu durum müziğin insan yaşamında çok uzun süreler var olmasından, insana eşlik etmesinden ve onları etkilemesinden kaynaklanmaktadır. Ersel müziğin yönlendirici gücünü şu şekilde belirtmiştir.

Müziğin insanları etkileme gücünün, siyasal açıdan öneminin farkına varılması yeni değildir. Müzik tarihinde bu yönde ilginç olayların sayısı azımsanmayacak kadar çoktur...Siyasal

örgütler (partiler, siyasal dernekler, sendikalar) kitlelere iletilerini ulaştırmak, etkilemek ve yönlendirmek için müziği bilinçli olarak kullanmışlardır (Ersel, 2000: 4-5).

Ayrıca Durgun'un (2005: 77) aktardığı gibi müziğin doğasından kaynaklanan ve devletin ona atfettiği özellikler bulunmaktadır der ve ekler "...müzik sanatsal bir ifade aracı olarak duygu ve coşkuların seferber edilmesi açısından "kollektif" özelliği en belirgin olan, dolayısıyla da inkılabın amaçlarına en iyi hizmet edeceği düşünülen bir araçtır" (2005: 78). Düşünülen bu araç ise dönemin hâkim politikası çerçevesi ve düşüncesi doğrultusunda halk müziği olarak belirlenmiştir.

Müzik alanında yapılan çalışmalar konusunda genel anlamda bir çerçeve çizmek gerekirse; Cumhuriyet öncesi, son Osmanlı döneminde başlayan ilk çalışmalar, daha çok gayrimüslim kişiler tarafından ve kişisel ölçekte gerçekleştirilmiştir. Daha sonra ise Batıda 19. yüzyılın ilk dönemlerinde bir bilim dalı haline gelecek olan folklor-halk bilimi doğrultusunda, 20. yüzyılın başlarında dönemin gazete ve dergilerde yazılan folklor tanıtım yazılarından sonra kurumsal olarak başlayan derleme çalışmaları ile devam etmiştir. Son Osmanlı döneminde kişisel ölçekte derleme çalışmaları yapan kişilere verilecek en iyi örnek olarak Ermeni müzikolog Vardapet Komidas⁵ gösterilebilir. Buna ek olarak Cumhuriyet öncesinde Osmanlı topraklarında çalışma yapmış, Enno Littmann, W.F. Minorski, Felix Von Luschan'ı gibi yabancı bilim adamlarını da eklemek mümkündür. Duygulu'nun aktardığına göre bu bilim adamlarının yapmış olduğu derleme çalışmalarının özelliği ise bu çalışmalarda fonograf⁶ kullanılmasıdır (1995: 13). Yapılan bu kişisel çalışmalar ise, daha sonra belirli kurumlar tarafından daha sistematik bir hale getirilmiştir.

Osmanlının son dönemlerinde başlayan kültürel alanlardaki çalışmaları hızlandıran tetikleyici önemli bir etken olarak Uluslaşma düşüncesinin etkili olduğunu

⁵ M. R. Gazimihal kurumsal olarak derlemelerin dışında, kişisel çalışma yapanlara Gomidas ve Pahtikos'u örnek verir; "...Rum Pahtikos (1905) ile Ermeni P. Komitas Vartapet (1905) bazı Anadolu Rum ve Ermeni şarkıları topladılar- ve bunlar ekseriyetle türkü üslubu gösterdikleri için bizleri yakından alakadar ederler ise de, asrı (modern, çağdaş) usuller dahilinde çalışmadıkları, fonograf kullanmadıkları ve hatta aldıkları şarkıların hangi memleketlere aidiyetini bile göstermeyip, siyasi kavmi müfrit (aşan, aşırı) propaganda malzemesi hazırlamak endişesi ile de çalıştıkları için, vs. son malzemenin kıymeti pek azdır"(1929:5'ten aktaran, Ünlü, 2016:211).

⁶ Duygulu fonograf ile Gaziantep'te yapılan derleme hakkında şunları aktarır; "Gaziantep'te -bildiğimiz- ilk derleme, aslında bir Alman arkeolog olan Felix Von Luschan ve karısı tarafından, 1901 yılında İslahiye'nin Sencirli (Zencirli) köyünde gerçekleştirilmiştir. Luschan'ın yaptığı bu derlemenin en önemli özelliği, ses alma aracı (fonograf) ile türkülerin kaydedilmiş olmasıdır. Ayıntaplı Avedis adındaki bir Ermeni gencinden derlenen bu türkülerin tamamının orijinal Gaziantep türküsü olduğunu söylemek mümkün değildir. 20 kadarı Türkçe, bir kısmı da Kürtçe olan türkülerin Türkçe metinleri Türk Folklor Araştırmaları yaylığı 1976'da yayınlanmıştır" (Duygulu, 1995:13).

belirtilmişti. Halk gelenekleri ve halkın kültürel ürünleri ise bu sürece kaynaklık etmiştir. Ersoy'un (2007: 268) da belirttiği gibi;

Müziğin inceleme, araştırma evreleri, ulusçuluk ideolojisi ile birlikte gelişmiştir. Günümüzde müzik, sembolik bir faaliyet alanı olarak ulus-devletin varlığı açısından son derece önemli bir araçtır. Kültürel arka planda yer alacağı belirlenen ve ulusal kimliğin payandalarından biri olarak müzik, ilgili ulusu meşrulaştıracak bir unsur olarak önemli bir yer tutar. Özellikle de halk müzikleri ulus-devletler için her zaman önemli mekanizmalar sunan ifade kültürleridir. Zira ulus-devletler, kolektif bir kültürel deneyimi ve tarih duygusunu halk müzikleri aracılığıyla kolay bir biçimde inşa eder ve aktarabilirler (Ersoy, 2007:268).

Bir önceki bölümde halka yöneliş ve halkın keşfi konusunda ilk çalışmaların Herder'le başladığı belirtilmişti. Bu doğrultuda halk ve dolayısıyla halk bilimi çalışmalarının da Herder'in "millet ve kültür" arasında kurmuş olduğu ilişki bağlamındaki özgün çalışmalarla başladığı söylenebilir (Öztürkmen, 2016: 20). Yine Öztürkmen (2016: 20), bu konuda Fin milliyetçiliği ve Kalavela destanı arasındaki ilişkiyi örnek gösterir ve Osmanlı entelektüellerinin dikkatini ise tam da bu ilişkinin çektiğini belirtir. Bu dönemde kullanılmaya başlanan folklor kavramı ve terimi Cumhuriyetin kuruluşuyla birlikte hızla benimsendiğini aktarır.

2.2.1. İlk Folklor Çalışmaları

Elbette ki folklor başlı başına bir bilim dalı olmakla birlikte, bu çalışma ve dolayısıyla müzik özelinde, folklorun bu topraklardaki gelişim sürecini irdelemeden, halk müziğinin dönemin entelektüellerinin gündemine nasıl ve ne şekilde girdiğini anlamak zor olacaktır. Bundan dolayıdır ki folklor ve bunun paralelinde tarihsel açıdan halk müziğinin evrelerine eğilirken, bir perspektif çizmesi adına folklorun gelişim sürecini incelemek yerinde olacaktır.

Öncelikle folklorun son Osmanlı döneminde aydın ve entelektüeller tarafından kullanılmaya başladığı düşünüldüğünde, tam da bu dönemde milliyetçilik ve uluslaşma süreçleri ile denk düştüğünü görürüz. Bu doğrultuda Öztürkmen'in (2016: 23) bu konudaki aktarımları açıklayıcı olmaktadır;

Folklor, bağımsız bir araştırma sahası olarak Osmanlı aydınlarının gündemine "dil", "millet" ve "medeniyet" kavramlarıyla eşzamanlı olarak girdi. Namık Kemal'den Şinasi'ye, Ziya Gökalp'den Selim Sırrı'ya kadar uzanan son dönem Osmanlı aydınları, folklorun konusuna ve türlerine dair saptamalar yaptılar ve daha sonra kurumsallaşan Cumhuriyet dönemi folklor araştırmaları için de bir bakıma "anahtar" görevi gördüler (Öztürkmen, 2016: 23).

Buradaki düşünceler doğrultusunda, son Osmanlı aydınlarının folklor alanındaki çalışmalarının "anahtar" kavramı kullanılarak Cumhuriyet'e aktarıldığı düşüncesi bize

aynı zamanda Osmanlı döneminin son bulup yerine Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte, aslında fikri anlamda bütünlüklü bir devamlılığı göstermesi açısından bir örnek teşkil etmektedir. Şunu da eklemek gerekir ki ilk folklor çalışmalarına bakıldığında, halk müziği ile ilgili düşüncelerin daha çok müzikal kimliği olmayan folklorcular tarafından aktarıldığını görürüz. Ayrıca bu çalışmalarda halk müziğinin diğer halk kültürü ürünleri ile eşit derecede ilgi gördüğünü söyleyebiliriz. Daha sonrasında ise müziğin “milli kültür” yaratmadaki öneminden ötürü artık bu alanda çalışmaları müzikologların devraldığını görmek mümkündür.

Ülkütaşır'ın (1972: 23) aktardığına göre, İngilizceden alınma bir kelime olan folkloru, bilimsel anlamda 1846 yılında kullanan ilk kişi İngiliz Williams John Tohms olmuştur. Ziya Gökalp ise folkloru “Halkıyyat” olarak dilimize aktarmıştır. Folklor konusunu bir bilim dalı çerçevesinde 24 Ocak 1913 yılında İkdâm gazetesinde “Yeni bir ilim: Halkıyyat (Folklor)” yazısı ile Fuad Köprülü tanıtmıştır. Evliyaoğlu ve Baykurt (1988: 74) ise Fuad Köprülü'nün bu yazısını 6 Şubat 1914 olarak tarihlendirir. Ayrıca bu dönemde, yayınlanan bu çalışmalar dışında Rıza Tevfik'in 20 Şubat 1913 tarihinde yazmış olduğu “Folklor-Folklore” adlı yazısı bulunmaktadır. Bu yazıların folklor alanındaki ilk yazılar olması hasebiyle içeriğine kısaca bakmak faydalı olacaktır.

Gökalp'in (1913) “Halka Doğru” dergisinde yazmış olduğu “Halk Medeniyeti” adlı yazıda, folklor-halkbilimini “Halkiyat” olarak adlandırmış ve tanımını “Her kavmin iki medeniyeti var. Resmi medeniyeti, Halk medeniyeti... İşte kaideleri yazılı olmayan ve ancak ağızdan ağıza geçmek suretiyle bir soyda uzayıp giden bu manevi medeniyeti mütalaa eden ilim” şeklinde yapmıştır. Bu yazının önemi; resmi ve halk medeniyeti başka kavimlerde ayırt edilemezken, Türklerde bu ayrımın çok net bir şekilde ayrıldığını vurgulamasıdır. Ayrıca şimdiye kadar Türk milletinin kendi medeniyetini geliştirme yoluna gitmeyip, başka milletleri taklit etmesini bir eksiklik olarak görür. Bunun yanında “bizi yükseltecek olan amelleri halk medeniyetinde, intihata düşüren müessirleri de resmi müesseselerimizde aramak lazım” diyerek halka yönelmenin de önemine dikkat çekmiştir.

Bir diğer yazı ise Rıza Tevfik'in (1913) Peyam gazetesinin edebiyat ekinde yazmış olduğu “Folklor-Folklore” yazısıdır. Yine bu yazıda da folklor hakkında

bilgilendirici aktarımlar yapar. Tevfik'in bu yazısının önemli bir noktası ise halk ürünlerinin anonim olma özelliğine vurgu yapar ve şunları aktarır.

O tarzda söylenmiş olan sözlerin ve şiirlerin söylenenleri tamamen meçhul (bilinmeyen anonim) olmalıdır ki tamamen o ulusun, o kavmin kendi sünihat eseri, kendi düşünce ve vicdanlarının tercümanı gibi telakki edilebilmesin! Bundan ötürü, örneğin benim (Rıza Tevfik) ya da bir başka yazarın imzası ile ve yine o tarzda, o eda ile, o dil üzere bir şiir ya da bir türkü ya da bir destan veyahut bir hikmet bilgelik düsturu görülürse bu sözler folklordan sayılmaz...Elbette ulusal sayılan düşünceler ve sözler o ulus efradından bazılarının -ihtimal ki ileri gelenlerinin sözleri ve düşünceleridir. Evet, öyledir! Fakat o sözler, o ulusun düşüncelerine, duygularına emellerine (umularına), inançlarına gerçekten tercüman olmak haysiyetiyle büyük bir önem taşırlar ve çok yaşarlar. Ulusun ekseriyet efradı da onların hükmüne uyarak yaşar. Onun için ulusun tekmil toplumun kendi sözü, kendi düşüncesi, kendi istekleri olmak üzere telakki olunurlar (1913'ten aktaran Evliyaoglu ve Başkurt, 1988: 78-79).

Köprülü (1914) ise İkdam gazetesinde yazmış olduğu “Yeni Bir İlim Halkiyat, Folk-lore” adlı yazıda, 19. yüzyılda ortaya çıkmış olan bu ilmin, bu dönemde bile hala haberdar olunmadığından yakınır. İnsanın milli duygulara sahip olabilmesi için öncelikle kendi tarihini, coğrafyasını, dil ve edebiyatını bilmesi gerektiğini aktarır. Şimdiye kadar avam ve havas arasında bir ayırım yapılmadığından, halka ait olan kültürel ürünlerin öneminin anlaşılmadığını söyler. Halk edebiyatının, “Halkiyatın” en önemli kısmı olduğu belirtir ve halkın ruhundan çıkan bir ürün olduğunu aktarır. Yazısında yabancı devletlerde gerçekleştirilmiş olan folklor çalışmalarından bahseder ve Macar Dr. Kunoş'un Anadolu ve Rumeli şarklıları ile Dr. Giz'in Konya şarkıları üzerine yapılmış çalışmalardan başka çalışma yapılmadığını söyler.

Bu dönemin aydınlarının folklor bilimine yaklaşımını özetlemesi açısından Öztürkmen'nin (2016) görüşleri açıklayıcı olmaktadır. Ayrıca folklor bilimine olan bu yaklaşımın halk müziğine olan yaklaşımı da göstermesi açısından önemlidir. Sonraki bölümde değinilmekle birlikte, kısaca eklemek gerekirse, Türk ulusunun heybesinde bulunan halk türküleri, milli müziğimiz için önemli bir kaynak teşkil edecektir. Öztürkmen (2016:41) şunları aktarır.

Yazarların hemen her biri bu konunun siyasi boyutuna da dikkat çekiyor. Özellikle de “folklor” ve “ulus” arasındaki ilişkinin farklı açılarından da olsa altı hep çiziliyor. Rıza Tevfik'e göre folkloru ulusa mal eden temel nokta “anonimlik” ise, Ziya Gökalp'e göre folklor “Türk ulusunun” özgün kültürünün bozulmadan biriktiği bir depodur. Fuad Köprülü folklorun ulus-devlet “idaresi” için bilgilendirici hatta “istihbarat” verici rolüne dikkat çeker. Selim Sırrı ise “Dünyanın en meraklı folkloru Türk ilinde bulunur” diyerek folklorun bir ülkeyi başka ülkeler nezdinde “temsil etmesi” boyutunu vurgular. Bu yazarların çoğu Avrupa'yla mukayese anahtar bir noktadır. Avrupa'da folklor konusunda fikir üretmiş olan Herder, Thoms, Grimm Kardeşler ve Van Gannep gibi birçok araştırmacı-aydına referans verirler (Öztürkmen, 2016: 41).

Türkiye'de 20. yüzyıl başlarında Ziya Gökalp, Fuad Köprülü ve Rıza Tevfik Bölükbaşı'nın üretmiş olduğu folklor çalışmaları daha çok bu alanın bilimsel yönleri ve

halk edebiyatı çerçevesinde iken, Halkevlerinin kurulmasından sonra bu çalışmalar halk müziği ve halk dansları yönüne kaymıştır (Baykurt, 1976: 72-73).

2.2.2. Halk Müziği Derleme Çalışmaları

Uluslaşma süreciyle birlikte “milli müzik” yaratma süreci Necip Asım ve Ziya Gökalp’in görüşleri doğrultusunda hız kazanmıştır. Asım ve Gökalp yazılarında aktarmış oldukları düşüncelerde, şark müziği ve halk müziği ayrımı yapmaktaydı. Şark müziğini Bizans, Acem ve Arap kırmaları olarak görmekteydiler. Asıl bize ait olan Türk müziği ise halk müziğinden beslenmekteydi (Aksoy, 2015: 133). Bu düşünceler doğrultusunda, o dönemki resmi müzik politikalarının da temelini oluşturulacak olan “milli müzik” yaratma sürecini Durgun şu şekilde açıklamaktadır;

Bu amaçla cumhuriyetin ilk kurulduğu yıllardan itibaren başlatılan folklor ve yerel müzik çalışmaları ile yaratılmak istenen milli şura ve dolayısıyla milli müziğe önemli miktarda malzeme sağlayacağı hususu, projenin mimarı olan kadrolarca ciddi şekilde umulmuş ve beklenmiştir. Bu amaçla proje kapsamı dışında kalan müzik kültürü ve icra anlayışı, tasarlanan projenin aksamaması için devlet tarafından dışlanmıştır (Durgun, 2005: 85-86).

Bu doğrultuda literatür incelendiğinde “milli müzik” yaratma düşüncesinin Necip Asım’ın yazılarından daha çok Ziya Gökalp’in “Türkçülüğün Esasları” eserindeki görüşlerine dayandığını söyleyebiliriz. Gökalp’in ortaya atmış olduğu düşüncüyü açmak gerekirse genel olarak; halktan toplanacak halk ezgilerinin Batı müzikal sistemine göre işlenmesi ve ortaya evrensel düzeyde ürünler çıkarılması olarak özetlemek mümkündür. Gökalp’in ya da benzerlerinin bu düşüncesi yönetici ve elit kadrolarda çokça karşılık bulmuş ve uzunca bir süre bu görüş bir dayanak oluşturacak şekilde muhafaza edilmiştir. Gökalp’in (2017: 145) düşünceleri şu şekildedir.

Bugün, işte, şu üç müziğin karşısındayız: Doğu müziği, Batı müziği, Halk müziği. Acaba, bunlardan hangisi bizim için millidir. Doğu müziğinin hem hasta hem de milli olmadığını gördük. Halk müziği milli kültürümüzün, Batı müziği de yeni medeniyetimizin müzikleri olduğu için her ikisi de bize yabancı değildir. O halde, milli müziğimiz, memleketimizdeki Halk müziğiyle Batı müziğinin kaynaşmasından doğacaktır. Halk müziğimiz bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve Batı müziği formlarına göre “armonize” edersek hem milli hem de Avrupalı bir müziğe sahip oluruz. Bu görevi gerçekleştirecek olanlar arasına, Türk Ocakları’nın müzik toplulukları da vardır. İşte Türkçülüğün müzik alanındaki programı esas itibarıyla bundan ibaret olup, bundan ötesi milli müzikçilerimize aittir (Gökalp, 2017:145).

Dönemin yazılarından da anlaşılacağı üzere ve dönemin siyasi-politik ortamının etkisiyle, Türkçülük akımı doğrultusunda halk müziğine köken olarak Orta Asya işaret edilmiş ve buna en büyük gösterge olarak pentatonizm özelliği gösterilmiştir. Şenel’in (1999: 112) de aktardığı gibi Bartok’un Türkiye’ye gelmesinden önce de bu tartışmalar

sürdürülmekteydi fakat Bartok'un gelişiyle birlikte bu tartışmalar yoğun bir şekilde yapılmaya başlamıştır. İleri bölümlerde daha geniş ele alınmakla birlikte, eklemek gerekse, bir taraftan derlenen eserlerin görece yerel ve orijinal hallerini muhafaza edip radyo aracılığıyla dinler kitleye aktarıldığı bir taraftan da derlenen eserlerin çokseslendirme çabalarının olduğunu görmek mümkün olacaktır.

Ziya Gökalp'in düşüncelerine paralel bir başka düşünce, 1930'lu yıllarda radyoda belirli görevlerde bulunmuş Ercüment Behzat Lav tarafından öne sürülmüştür. Rusların klasik müzik süreçlerini yorumlarken şu düşünceleri aktarmıştır.

Rus müziği Çaykovski'ye kadar Orta Avrupanın basma kalıp bir modeliydi. Müziğin sıradan bir modeliydi. Halk şarkıları üzerinde çalışarak bu günkü olgunluğa erdi. Brahms milli motifleri işlemeseydi Macar müziği dünya müziği orkestralarının programlarında yer almazdı. Müzik tarihinde milletler musikisinin geçirdiği safhalar gözümüzün önündedir. Yarınki Türk musikisinin nüvesi, Anadolu havalarında fazlasıyla vardır. Bu zengin menbaı hor görmeyen bestekarlarımız bize beynelmilel kıymette eserler verebilirler. Milyonlarımıza lâzım olan; ne mistik tekke musikisi, ne de mey, muğbeçe, bade, yar mısra'lı nedimkârı ferdi heyecanların sembolü (dümtek)li (hey hey)lerdir! Ölü dalga halinde yaşayan kalabalığımıza dünya ölçüsünde ses gıdası vermek zamanı gelmiştir. Anadolu gençliğinde meyhane şarkılarının ve müzik kıymeti sıfırdan aşağı caz havalarının yaptığı tahripkârlık morfinle, kokainden farksızdır (Nota, no. 30, s.143'ten aktaran, Tekelioğlu, 2006: 135).

Bu döneme kadar daha çok sosyolog ve edebiyatçıların folklor bilimi çerçevesinde halk kültürü ürünlerinin, bu çalışma özelinde ise halk müziğinin önemine eğilen yazılarından sonra, halk müziği alanındaki çalışmalar dönemin müzik adamları eliyle gerçekleştirilmiştir. Tarihsel olarak müzik ile ilgili ilk çalışmalara baktığımızda, 5 Mart 1915 yılında Musa Süreyya tarafından Yeni Mecmua adlı dergide yazılmış olan yazısını, 1916'da halk türkülerinin derlenmesi konusunda Ahmet Cevdet tarafından İkdâm gazetesindeki yazısını ve Necip Asım tarafından ise Türk Yurdu dergisinde yayımlanan yazısını görürüz (Baykurt, 1976: 136). Bu yazıların genel içeriğinde ise halk türkülerinin derlenip yayınlanması üzerinde durulmuştur. Bu yazılar ve düşünceler doğrultusunda çalışmalar, 1920 yılında Dr. Rıza Nur Bey'in Maarif Vekili olduğu dönemde başlamıştır (Ülkütaşır, 1972: 30).

Halk Müziğinin kurumsal olarak derleme tarihine bakıldığında ilk çalışmalar Darülelhan (daha sonra İstanbul Belediye Konservatuarı) ile başlayıp, Ankara Devlet Konservatuarı ile devam etmiştir. İstanbul Belediye Konservatuarı ise kurumsal olarak derlemelerin yapıldığı ilk yer olmasından ötürü önem arz etmektedir. Ülkütaşır'ın aktardığına göre, 1916 yılında kurulan Darülelhan'daki "Şark Musiki Şubesi" kapatıldıktan sonra bu kurumun ismi İstanbul Belediye Konservatuarına

dönüştürülmüştür. Bu değişiklikten sonra folklor çalışmalarına ağırlık verilmiş ve Anadolu Müzik Kültürünü yerinde araştırma çalışmaları başlatılmıştır. Bu doğrultuda kurumda 4 araştırma gezisi yapılmış ve elde edilen derlemeler “Halk Türküleri” adında 14 defter halinde yayınlanmıştır. Ayrıca bu derlemelerde 850 ye yakın türkü notaya alınmış ve bazıları da plağa kaydedilmiştir (Ülkütaşır, 1972: 31). Yukarıda da belirtildiği gibi, 20 yüzyılın ilk başında gazete ve dergilerde Fuad Köprülü, Ziya Gökalp ve Rıza Tevfik gibi isimlerin folklor biliminin tanıtılması amacıyla yazdığı yazılar İstanbul Belediye Konservatuvarının çalışmalarına ışık tutmuş ve öncülük etmiştir.



Görsel 1. 1926 yılındaki Darüelhan derleme heyeti⁷

Büyükyıldız'ın (2015) aktardığına göre, Darüelhan (İstanbul Belediye Konservatuarı) ile başlayan sürece bakıldığında ilk derleme çalışmaları Musa Süreyya ve Yusuf Ziya'nın yapmış olduğu 14 soruluk bir anket şeklinde başlamıştır. Daha sonra ise Seyfettin ve Sezai Asaf kardeşler tarafından Batı Anadolu'da, kâğıda yazma usulü ile derleme çalışmaları yapılmış ve notaya alınan 76 halk ezgisi “Yurdumuzun Nağmeleri” adıyla yayınlanmıştır. Bu süreçten sonra ses kayıt teknolojisiyle birlikte fonograf ile gerçekleştirilen 4 derleme gezisi düzenlenmiştir. İlki 1926'da Yusuf Ziya, Rauf Yekta, Dürrü ve Ekrem Besim'den oluşan heyetin yaptığı derleme çalışmaları, ikincisi 1927 yılında Yusuf Ziya, Ekrem Besim, Muhiddin Sadak ve Ferruh

⁷ Ünlü, C., (2016), *Git Zaman Gel Zaman*, (2. Baskı), Pan, İstanbul.

Arsunar'dan oluşan heyetin yaptığı derleme çalışmaları, üçüncüsü ise 1928 yılında aynı ekip tarafından gerçekleştirilen derleme çalışmaları, dördüncüsü ise 1929 yılında Yusuf Ziya, Mahmur Ragıp Gazimihal, Ferruh Arsunar'ın katılımıyla gerçekleştirilen derleme çalışmaları şeklinde devam etmiştir. Dördüncü gezinin önemi ise ilk defa kamera kullanılıp bazı halk oyunlarının kayıt altına alınmış olmasıdır. Bu yıllarda 1000 kadar halk ezgisi toplanmış ve 14 defter halinde yayınlanmıştır (Büyükyıldız, 2015: 130-132).

Darülelhan (İstanbul Belediye Konservatuvarının) dışında bazı derneklerde de folklor çalışmaları yapılmıştır. Türkiye'de folklor çalışmaları ile alakalı olarak, ilk kez 1927 yılında "Anadolu (Türk) Halk Bilgisi Derneği" kurulmuş ve 1929 yılında da adı "Türk Halk Bilgisi Derneğine" dönüştürülmüştür. Bu dernek, folklor çalışmaları için bir kitap yayımlamış ve bu kitap için Fransız A. Van Gannep ve Alman Hoffmann Krayer'in eserlerinden yararlanmışlardır (Baykurt, 1976: 75-76). Bu kılavuz kitabın müzik ile alakalı kısmında şu bilgiler yer almaktadır (Baykurt: 1976: 64-65).

- Çevrede Unutulmuş veya kullanılan müzik araçları (bağlama, cura gibi araçlar, adları ve teferruatı ile, kabilse resmi ya da fotoğrafı ile kayıt ve tespit edilmelidir).
- Türkülere ait notalar (bu kısım halk şiiri ile ilgilidir. Notaların saptanmasında yetki güçlüğü aranacaktır. Bu hususta notaya alınmadan ziyade türkü havalarının ses tespitine mahsus makinelerle alınması uygundur).
- Dansla müşterek besteler (güfteli besteler, güftesiz besteler, danslı olanlar, danssız olanlar ayrı ayrı kaydedilmelidir).
- Müzik kaydına ait bilgiler (genel yaşantının müziğe ayrılan zamanları, sazlara dair okuma ve söyleme = teganni ve terennüm tarzlarına dair gelenekler, görenekler vb.) (Baykurt: 1976: 64-65).

Bu derleme sürecinden sonra çalışmalar başka bir boyut kazanmıştır. Daha önceki dönemde yapılan derleme çalışmalarına bakıldığında daha çok araştırma düşüncesi ve gayesinin güdüldüğü görülmektedir. Bu evreden sonraki çalışmalar ise hem derleme hem de derlenen ezgilerin işlenmesi amacının güdüldüğünü söyleyebiliriz. Bahsettiğimiz bu dönem Ankara Halkevinin davetlisi olarak Türkiye'ye gelen Macar müzikolog Bela Bartok'un önerileri doğrultusunda gerçekleşen derleme çalışmalarını

kapsar. 1936’da Ankara Halkevi vasıtasıyla çağrılan Bela Bartok, dönemim önemli müzik şahsiyeti Ahmet Adnan Saygun’la birlikte çalışmalar yapmıştır. Bu doğrultuda “Bir Halk Müziği Arşivi Kurulması Konusunda Öneriler” başlığı altında şu önerileri ve amaçları “1. Köylü müziğini yerinde, yani doğrudan köylerde, plak ve ses şeridine almak ve bunları saklamak, 2. Alınan parçaları olabildiğince tam anlamıyla notaya geçirmek, 3. Bu toplanan örnekleri sistemli bir biçimde düzene koymak, 4. Düzene konmuş örnekleri yayımlamak” şeklinde sıralanmıştır (Ali, 1983: 1531-1532).

Bartok Ankara’ya gelmeden önce, İstanbul’da belirli bir süre geçirip, buradaki Halkevi’nde bazı incelemelerde bulunmuştur. Daha önce derlenmiş olan ezgileri dinleyip bunlar hakkında bilgi sahibi olmayı ve neler yapılabileceğini anlamaya çalışmıştır. Derlenen eserleri incelediğinde eksiklikler fark edip eleştiriler yöneltmiştir. Bu eleştirilerinde ise, etnomüzikoloji perspektifinden bakarak, etnomüzikolojik bir çalışmanın başat yöntemi olan alan çalışması ve eserlerin olduğu yerden toplanılması gibi bir eksikliğe dikkat çekmiştir. Dikkat çektiği hususlar ise şunlardır (Aksoy, 2017: 21-22).

1) Malzeme, mahallinden derlenmediğinden, neyin derlenmesi gerektiğini, dolayısıyla hangi parçaların kaydedilmesi gerektiğini, dolayısıyla hangi parçaların kaydedilmesi gerektiğini sistemli bir biçimde belirlemek mümkün değildi; 2) bu ezgilerin icracıları gezici musikicilerdi, bu yüzden de, yöreye bağlı köy musikisinin öyle çok sahici kaynakları sayılmazlardı, 3) kaydedilen ezgiler notaya alınmadığı gibi güfteleri de yazılmamıştı. Üstelik, bu icracılarla görüşmek artık mümkün olmadığından, kayıtlarda yansıyan eksiklikler giderilemezdi. Bartok İstanbul’dayken kendisine dinletilen kimi kayıtların güftesini doğrusu Türkler bile anlayamamışlardı (Aksoy, 2017: 21-22).

Bartok Ankara Halkevi davetlisi olarak gelir ve bu kapsamda üç konferans, iki de konser verir. Konferansların ilkinde daha çok Macar milli müziği hakkında bilgiler verir. Macaristan’ın “muasır yüksek san’at musikisinin” Macar köylü müziği sayesinde bu seviyelerde olduğunu belirtir. Türk milletine ait musiki ve dil unsurlarının, Macar milleti tarafından muhafaza edildiğini söyleyerek bu iki millet arasında bir bağ kurduğunu aktarır. Yapmış olduğu Macar müziği derlemelerini incelediğinde melodilerin pentatonik bir yapıda olduğunu ve bunun da Asya ve şimal Türklerine ait olduğunu belirtir. Bu doğrultuda, M. R. Gazimihal’in yazmış olduğu “Türk halk musikisinin tonal hususiyetleri meselesi” adlı eserindeki eserleri karşılaştırmış ve bu iki müzik kültürü arasında bir bağ olduğunu söylemiştir (Aksoy, 2017: 285-291).

İkinci konferansta ise, kırsal-köylü ve şehir halk müziği ayrımı yapar ve bunlar arasındaki farkları irdeler. Asıl köylü musikisi hakkında “...kanaatimce bu melodilerin

her biri en yüksek bir artistik mükemmeliyet arz ederler. Bunlar, bir musiki fikrinin en sade vesaitle, en vazih şekilde ve en mükemmel ifade edilif tarzının klasik misalleridir” şeklinde bir tanımlama yaparak köylü müziğinin önemini vurgular. Bach, Beethoven, Lizst, Chopin gibi müzisyenlerin bazı eserlerinde halk müziğini kullandıklarını belirtir. Daha sonraki kompozitörlerin yaratımlarında halk müziğini daha çok kullandığını aktarır ve “kompozitörün, memleketinin köylü musikisini tanınası ve onun ifade vasıtalarına, şairin ana diline olduğı gibi sahip olmasıdır” der ve yeni yaratımlar için halk müziğinin önemine işaret etmiştir (Aksoy, 2017: 292-298).

Üçüncü ve son konferansta ise daha çok derleme çalışmalarının nasıl yapılması gerektiğine dair bilgiler paylaşır. Halk müziğinin köylü yaşamının bir sonucu olduğunu ve dolayısıyla kolektif olarak üretilen ürünler olduğı için şehir merkezi vb. yerlerden yapılan derlemelere ihtiyatlı yaklaşmak gerektiğini belirtir. Derleme yapacak olan kişinin dil, fonetik, koreograf, folklor, tarih, sosyoloji gibi alanlara da haiz olmasını salık verir. Derlemlerde fonograf ve gramofonun öneminden bahseder ve bu aletlerin nasıl kullanılması gerektiğini anlatır. Kaynak kişinin özelliklerinin bilinmesi gerektiğini ve derleme esnasında “söylediğı parçayı ne vakit, nerede ve kimden öğrenmiştir, başka bilen var mı, köyünde ancak birkaç kişi veya tekmi köylü biliyor mu? Sonra mevzu bahsolan türkünün yaşayıştaki rolü tasvir olunmalıdır. Bu türküyü ne zaman söylerler ve neden söylemeleri icab eder, hangi halk an’anesi veya oyunuyla ilgilidir” sorularına yanıt aranması gerektiğini söyler. Tüm bu derleme çalışmalarının önemini “Türklerin oturduğı yerlerde pentatonik usulün ne miyakasta ve ne gibi melodi bünyesiyle temsil edildiğini öğrenmenin milli ve beynelmilel bakımdan fevkalade ehemmiyeti vardır” şeklinde özetler (Aksoy, 2017: 299-309). Bartok’un vermiş olduğı bu son konferansın içeriğine baktığımızda, derleme çalışmalarını etnomüzikoloji perspektifi çerçevesinde gerçekleştirilmesi hatta disiplinler arası çalışılma önerisi önemli görölmektedir. Diğer yandan derleme çalışmalarını sadece köy yerleşim yerlerinde gerçekleştirip şehir vb. muhit yerleri -hatta “kasabalara fazla gidip geleni olan, çerçilik eden köy halkı da bu hususta tavsiye edilmez” dediğı köyleri bile kapsam dışı bırakması ise düşündürücüdür. Bunu ise tam da dönemin ruhuna ve siyasi algısına uygun bir şekilde “arı, saf müziğı” bulma ve derleme, bu doğrultuda ise milli müzik yaratma düşüncesi doğrultusunda tasarlandığı düşünülebilir.

Bartok'un "arı müziği" bulma çabasının altında yatan düşünce ile o dönemdeki folklorcuların halk kültürüne olan bakış açısı arasında benzerlik olduğunu söylemek mümkündür. Titon'un belirttiği üzere;

Başlangıçta folkloristler için (halk bilimciler), halk türkülerinin hem popüler müzikten (kâr amacı güdülen, medyada geniş yer alan ve profesyoneller tarafından uygulanan) hem de sanat müziğinden (şehirli ve eğitilmiş elit kesim için bestelenip icra edilen) farklılık gösterir. Onlar halk türkülerinin sadece tarımla uğraşan cahil köylüler arasında bulunabildiğini düşünüyorlardı" (Titon, 1997: 95).

Bu önerilerden sonra kapsamlı ve uzun soluklu bir derleme çalışmasının başladığı görülür. Bu çalışmalara Ankara Devlet Konservatuarının bünyesinde gerçekleşmiş, Muzaffer Sarısözen ve Halil Bedii Yönetken'in başında olduğu teknisyen olarak da Rıza Yetişen katılmıştır (Fidan, 2017: 74-75). 1941-1953 yıllarında toplamda 12 derleme gezisi düzenlenmiş ve 10.000 halk ezgisi derlenip kaydedilmiş fakat bu ezgilerin büyük bir çoğunluğu notaya alınamamıştır (Büyükyıldız, 2015: 137-138).

Bugünden bakıldığında erken Cumhuriyet dönemi kültür politikalarının temel özelliğinin Batıya dönük olması fakat aynı zamanda yaratılacak ürünün de milli-ulusal olması beklentisidir. Böylece halk müziği, temel kaynak olarak belirlenmiş ve Batı tekniği ile işlenecek ezgileri toplamak temel ilke olarak kabul edilmiştir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, devamında ise 1920'lerden itibaren "Doğu" müziğini dışlama düşüncesinden sonra tekkeler ve İstanbul konservatuarının Doğu müziği şubesi kapatılmıştır. 1934'te ise radyolarda "Doğu" müziğinin icrası yasaklamıştır (Stokes, 2016: 65).

Bu doğrultuda dönemin kadrolarının üretilmesini istediği milli-ulusal müzik için halk kültürünün "yeniden inşası" çabası ise diğer bir konudur. Hobsbawm'ın İsviçre milliyetçiliğinden vermiş olduğu örnek ile Türkiye'deki halk müziği çalışmaları arasında benzerlikler bulunmaktadır. Hobsbawm (2006) şunları aktarmaktadır.

Mevcut alışılmış geleneksel pratikler -halk şarkıları, fizik güce dayalı yarışmalar, nişancılık- yeni ulusal amaçlar doğrultusunda değiştirilmiş, ritüelleştirilmiş ve kurumsallaştırılmıştır. Geleneksel halk şarkılarına okul öğretmenlerince aynı üslupta yazılmış yeni şarkılar eklenmiş ve bunlar, içeriği yurtseverce -ilerici olan, ... ama dini ilahilerin güçlü ritüel öğelerini de taşıyan koro repertuarlarına aktarılmıştır...Federal Şarkı Festivali'nin tüzüğü amacın 'halkın şarkı okumasının geliştirilmesi ve iyileştirilmesi; Tanrı, hürriyet ve Vatan'a yönelik daha yüce duyguların uyandırılması; Sanat ve Anavatan dostlarının birlik ve beraberliği' olduğunu ilan eder (Hobsbawm, 2006: 8).

Bir diğer husus ise, Cumhuriyetle birlikte başlayan halk müziği çalışmaları, derleme vb. doğrultusunda halk müziğine önemli bir özellik atfedilmiştir. Bu ise bir

kültür ürününün halkın-ulusun ortak malı olması yani anonim olma özelliğidir. Fakat sonraları teknolojinin, yaşam şekillerinin, sosyolojik yapının ve kültürel ürünlerin üretim ortamlarının değişmesiyle birlikte, kültürel ürünler dolayısıyla müzik anonim olmayıp kişiselleşmeye başlamıştır. Üretilen yeni eserler kişisel olsa da kitlelere hitap ettiği için, bunu halkın ortak malı olarak değerlendirmek de mümkündür. Artık kayıt teknolojisiyle birlikte üretimlerin kime ait olduğu bilinmektedir. Dolayısıyla halk müziğinin anonimlik özelliği deyim yerindeyse rafa kalkmıştır. Teknolojideki gelişmeler ise bu süreci yani kişisel üretimleri hızlandırmıştır. Artık herkesin istediği kişiyi dinleyebildiği ve beğeni şekillerine göre üretimlerin de çeşitlendiği bir dönem başladığını görmek mümkün olacaktır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE KURAM, KAVRAM VE TANIMLAR

3.1. Kültür Endüstrisi

Kültür endüstrisi ifadesi ilk kez Adorno ve Horkheimer'in 1947 yılında yayımlamış olduğu "Aydınlanmanın Diyalektiği" kitabında kullanılmıştır (Adorno, 2014: 109). Kulak (2018) bu kavramı "*Kültür endüstrisi* ya da eşdeyişle *endüstriyel kültür*, müzik, sinema, edebiyat gibi her türden öğrenim ve etkinliğin meta formunda üretildiği ya da metalaştırdığı, böylece sıradan nesneler gibi alınıp-satılabilir bir hale dönüştürüldüğü ve bu kültürel ürünler aracılığıyla rasyonalizasyona dayalı bir kültürün inşa edildiği bir süreçtir" şeklinde tanımlar ve açıklar (2018: 88). Bourse ve Yücel (2020) ise, "kültür endüstrisi kavramı, kültürün çöküşünü ve mala dönüşümünü bildirir. Frankfurt Okulu araştırmacıları kültür endüstrisinin ürünlerini betimler, bunların tekbiçimleşme, standartlaşma, seri üretim ve işbölümünün damgasını taşıyan nesneler olduklarını kesinlerler" şeklinde aktarırlar (2020: 191-192). Adorno ve Horkheimer'e göre "...kültürel üretim kapitalist ekonominin mühim bir parçasıdır, ancak kültürel ürünler tıpkı bir fabrikada endüstriyel bir ürünün üretimi gibi, kültür endüstrisine özgü belli aşamalardan geçerek üretilirler" (Uyar, 2022: 220). Bu noktada burada bahsedilen "fabrikada endüstriyel bir ürün" olarak üretilmiş olan kitle kültürü ise Bennett'e göre yukarıdan dayatılır ve ekler "iş adamlarının tuttuğu teknisyenler tarafından imal edilir, izlerkitlesi pasif tüketicilerdir ve onların katılımları, almak ya da almamak arasındaki seçimle sınırlanmıştır" (2013: 25).

Kültür endüstrisi ve ekonomi ilişkisini anlamak bakımından ise, Ahıska'nın (1989:7) şu görüşleri anlamlıdır.

20. yüzyılda ekonomiyle kültürü bütünleştirerek kültürel anlamlara piyasada yeni değerler kazandıran kültür endüstrisinin varlığı bugün sermaye tarafından şevkle, aydınlar tarafından yorgun bir eleştiriyle, halk tarafından ise belirsiz bir beğeniyle kabul edilen bir gerçek. Ama çelişkisiz bir gerçek değil. Kültür endüstrisi çerçevesinde, aydınlar ve kitle arasındaki, dolayısıyla "yüksek" kültür ile "düşük" kültür arasındaki karşıtlık giderek yeni boyutlar kazanıyor (Ahıska, 1989:7).

Adorno (2014), daha önceleri "kitle kültürü" ifadesini kullanmış, bu kavramı ise daha sonra "kültür endüstrisi" ifadesi ile değiştirmiştir. Kitle kültürü denince, sanki kitlenin içinden kendiliğinden çıkan bir kültür, halkın içinden çıkan günümüzdeki kültür

gibi bir anlam ifade etse de öyle olmadığı halde olumlu anlam çağrıştırdığını belirtir ve şunları ekler.

Kültür endüstrisi öyle bir kültürden son derece farklıdır. Kültür endüstrisi bildik şeyleri yeni bir nitelikle birleştirir. Tüm dallarda, kitleler tarafından tüketilmeye uygun olan ve tüketimi büyük ölçüde belirleyen ürünler, az çok planlı bir biçimde üretilir. Tek tek dallar, yapıları açısından birbirlerine benzer ya da en azından iç içe geçer. Adeta boşluk bırakmayacak bir sistem oluştururlar. Bugünkü teknik olanaklar kadar, ekonomi ve yönetimin yoğunlaşması da bunu yapmalarına olanak verir. Kültür endüstrisi, müşterilerinin kasten ve tepeden bütünlleştirilmesidir. Binlerce yıl boyunca birbirinden ayrılmış yüksek ve düşük kültür alanlarını da birleştirmeye zorlar- her ikisinin zararına olacak şekilde. Yüksek kültürün üzerinde spekülasyon yapılarak, ciddiyeti ortadan kaldırır; düşük kültürün, toplumsal denetim bütünsel olmadığı sürece barındırdığı hasarı isyankârlık ise, uygarlaştırıcı dizginleme yoluyla yok edilir. Kültür endüstrisi, yöneldiği milyonların bilinç ya da bilinçsizlik düzeyi üzerinde yadsınamaz bir biçimde spekülasyon yaparken, kitleler birincil derecede ikincidirler, hesaplanmışlardır; mekanizmanın eklentileridirler. Müşteri, kültür endüstrisinin inandırmak istediği gibi, kral değildir; kültür endüstrisinin öznesi değil, nesnesidir (Adorno, 2014: 109-110).

Kültürün bir endüstri haline gelmesine yönelik en büyük eleştirilerden birisi, kültür ürünlerinin meta haline gelip pazarlanmasıdır. Adorno tarafında ise bu olgu çokça eleştirilir. Kültürel bir ürünün meta haline gelip satın alınma sürecinin nasıl olduğu hususunda Kulak'ın (2018) görüşleri önemlidir.

Meta formunda bulunan kültürel ürünler, herhangi bir nesneden farksız olarak üretilir ve ardından tüketiciler tarafından satın alınmaları için mağazalara gönderilirler. Bunlar, bireyler tarafından satın alınmalarının ardından kültürel etkinliklerin birer parçası olarak kullanılır, o toplumun kültürüne dahil olurlar/edilirler. Bir başka deyişle bireyler ve kültürel ürünler arasındaki ilişki, satın alma ediminin ardından, ekonomik bağlamdan görece çıkarak kültürel bağlama geçiş yapar; ve ilişki, kültürel öğelerle bir karşılaşma olarak gerçekleşir. Bu ürünler yan yana gelerek kültür içerisinde belirli yer edinirler. Bu yer edinme ya halihazırda endüstriyel kültürün hâkim olduğu bir ortamda gerçekleşir, ya da mevcut kültür aşındırılıp yerinden edilerek, kültür endüstrisinin tahakkümü altında yeni bir kültürel yapı inşa edilir. Bir anlamda ekonomi alanından görece çıkarılan kültürel metalar müzik, sinema, edebiyat gibi farklı etkinliklerin ürünleri olarak o toplumun kültürünün birer parçasını oluştururlar (Kulak, 2018: 91-92).

Bir meta haline gelen kültür ürünlerinin pazarlanması düşüncesi altında yatan düşüncüyü Adorno (2014: 112) “kültür endüstrisinde bir ilerleme olarak ortaya çıkan, sürekli yenilik olarak sunduğu şey, hep aynı olanın kılığının değiştirilmesinden ibarettir; değişikliğin her yerde gizlediği, kültür üzerinde egemen olduğu dünden beri değişmeden kâr güdüsü gibi, hiç değişmeyen bir iskelettir” şeklinde açıklar. Kulak (2018: 100) ise, aslında kültür endüstrisinin bu “değişim” ve “kılık değiştirme” kavramlarını yok saydığını belirtir. Ona göre; tüketilen kültür ürünlerinin yerine talep edilen yeni ürünlerin başarısız olması gibi bir durum var ki, bu da endüstrinin istemeyeceği bir durumdur.

Lena'nın (2018: 19) aktardığına göre ise, Adorno ve Frankfurt okulunun diğer teorisyenlerinin savunduğu, kültür endüstrisinin izler kitleye sunduğu tercihlerde, izler kitlenin tamamen pasif olduğu düşüncesinin yanında, İngiliz Kültürel İncelemeler Ekolü temsilcileri, bu işleyişi eleştirmekte ve izler kitlenin tamamen pasif olmadıklarını düşünmektedirler. Bunun yanında bu ekol temsilcilerine göre, kültür endüstrisi izler kitleye herhangi bir kültürü empoze etmeye çalışmasına rağmen, toplumun farklı grupları kendi alt-kültürünü oluşturabilirler (Hebdige,1995'ten aktaran, Lena, 2018: 19).

Yine Frankfurt okulu düşünürlerinin görüşlerinin dışında, Birmingham okulu düşünürlerinin görüşlerini Uyar şöyle aktarmaktadır.

Birmingham Okulu düşünürleri popüler kültürü bir yaşam tarzı olarak, birey ve toplulukların kendilerine has anlamı oluşturdukları bir alan olarak yorumlar. Bu anlamda, popüler müzik ürünleri, bireyin kendine özgü anlam dünyasını aktarmasıyla ve dinleyici kitlenin müzik üzerinden aktarılan bu anlamı yeniden işlemesiyle hâkim ideolojiye karşı, bir direnç alanı oluşturur (Uyar, 2022: 222).

Ayas (2015: 158) ise bu okul temsilcilerinin popüler kültürü bir mücadele alanı olarak gördüklerini belirtir ve ekler, “yani popüler kültür ne kültür endüstrisi tarafından yukarıdan dayatılır ne de egemen kültüre karşı halkın içinden doğmuş ve aşağıdan yukarı yükselmiş bir otantik-muhafız kültürüdür. Popüler kültür dayatmalar, direnişler ve uzlaşmalardan oluşan bir mücadele içinde her gün yeniden şekillenir” (Ayas, 2015: 158).

Fidan'ın aşıklık geleneği ve medya endüstrisi ilişkisini incelediği çalışmasında da aktardığı gibi “Postmodernizmin de etkisiyle yerele ve halka ait olanlar “yeniden” keşfedilmeye başlanmakta; istenildiği kadarıyla alınıp yeni çerçevelerde yeniden üretimi gerçekleştirilmektedir. Ekonomik alanlar içinde çekilen halk kültürü öncelikle el sanatlarıyla turizm sektöründe görülmüştür ve daha sonra diğer halk kültürü unsurları kültür endüstrilerinin ekonomik faaliyetlerinde yer almıştır” (Fidan, 2017: 27-28). Bu çalışma bağlamında ise ilerleyen bölümlerde halk müziği ürünlerinin, kültür endüstrisinde nasıl yer edindiği ve bunun da ekonomik kaygılar çerçevesinde hem bu endüstrinin sahipleri hem de üretenler tarafından ne şekilde karşılık bulduğu irdelenmeye çalışılacaktır. İlk önce radyodaki müzik yayınları ile başlayan, sonraları ise hem kendi özelinde hem de popüler müzikle olan ilişkisi doğrultusunda üretilen plak endüstrisi, sonrasında ise müzik endüstrisinin iletişimini kolaylaştıracak olan kaset, CD endüstrisi ve TV ile devam eden üretimleri görmek mümkün olacaktır.

3.1.1. Kültür Endüstrisinde Müziğin Yeri “Popüler Müzik”

Müziğin kültür endüstrisine dahil olması, işlenmesi ve “meta” haline gelmesi, ilk defa seslerin kaydedilmesi hatta müziğin notaya alınması ile başlasa da daha çok plak, kaset ve CD endüstrisi ile birlikte bu alana dahil olmuştur (Kuyucu, 2015: 19). Bu endüstrinin doğası gereği, popüleritesi azalan bir üretimin yerine yenisine ihtiyaç duyulması bu sektörün itici gücüdür (2015: 19).

Kültür endüstrisinde bir metanın talep edilmesi, ona ilgi gösterilmesi ve talep edilmesi beklenir. Kulak bu metanın müzik olması hususunu “Bireyin düşünce dünyasına katkı sunması beklenen yapıt, metalaşmayla beraber, satış rakamlarıyla birlikte anılmaya başlar. Bu durum en açık müzik alanında görülür. Müziğin metalaşması, yapıtın sanat değeri taşıyıp-taşımadığı tartışmasının bütünüyle bir kenara bırakıldığı ve ondan sadece pazarda talep edilen ve rağbet gören bir öge olmasının beklendiği anlamına gelir” şeklinde aktarır (Kulak, 2018: 132). Bununla birlikte filmler, radyo ve televizyon yayınlarının yanında popülerleşen müzik eserleri de diğer kitle tüketim ürünleri gibi seri şekilde üretilir (Bourse ve Yücel, 2020: 193).

3.1.1.1. Popüler Kültür ve Popüler Müzik

Yukarıdaki tartışmalardan da görüleceği üzere kitle endüstrisi kavramıyla birlikte popüler kültür ve bu doğrultuda da popüler müzik kavram tartışmaları iç içe yürümektedir. Bundan dolayı bu bölümde popüler, popüler kültür ve popüler müzik kavramlarına değinmek faydalı olacaktır. Birkaç tanımlama ile başlamak gerekirse, TDK’ya göre popüler kavramı “Halkın arasında yaşayan motiflere, ögelere yer veren, onlardan yararlanan, halkın zevkine uygun, halk tarafından tutulan” olarak tanımlanmaktadır. Uyar ise bu kavramın tanımını “halka ait anlamına gelen popularis sözcüğünden türetilmiştir. Popüler sözcüğü aynı zamanda “kitleler tarafından tercih edilen, tüketilen” anlamına gelmektedir” şeklinde aktarmaktadır (2022: 216). Lull (2001) ise bu kavramın İspanyolca ve Portekizce ’de halkın kültürü anlamına geldiğini; kavramın ise popüler, yaygın olan, ana akım, egemen olan ya da ticari olarak başarılı olan anlamına gelmediğini belirtir ve ekler “Latin dillerinde ve kültürlerinde “popüler” terimi kültürün, sıradan halkın yaratıcılığından kaynaklandığı yönündeki görüşten daha fazlasını anlatır. Buna göre popüler kültür kaynağını halktan alandır, ona verilen değil. Bu yaklaşım kültürel ürünlerin üreticileri ve tüketicileri arasındaki farklılıkları, kültür

endüstrisi ve onun alımlanma ortamları arasındaki farklılıkları gündeme getirir” (Lull, 2001: 103). Buradan da anlaşılacağı üzere kavramın etimolojik kökeni ile ona atfedilen yaygın anlam arasında bir çelişki mevcut olduğu gözükmemektedir. Kültür endüstrisi ve bunun doğrultusunda müzik endüstrisi ise herhangi bir müziğin “popüler” olmasını yeğlemekte ki ortaya çıkan durum bu endüstrinin devamlılığı için elzem olmaktadır.

Ayas’ın popüler kültür ve bu bağlamda popüler müzik konusunda şu görüşleri önemlidir.

Popüler kültürün ampirik olarak en rahat şekilde ölçülebilecek ve belki de en geçerli tanımı niceliksel olanıdır. Bu tanıma göre çok sayıda insan tarafından beğenilen ve tüketilen kültürel ürünler popüler kültür kategorisine girer. Dolayısıyla bir şeyin popüler kültür olup olmadığına karar vermenin tek yolu onu tüketenleri saymaktır. Popüler müziğin popüler kültür tartışmalarında bu kadar merkezi bir konuma sahip olması belki de müzik dinleyicilerinin saymanın kolay olmasından kaynaklanır. Gerçekten de bir müziğin popüler olup olmadığını albüm satışlarına (veya günümüzde tıklanma oranlarına) bakarak rahatlıkla karar verilebilir. Ancak ortada yine de iki sorun vardır. Birincisi, bir müziği “popüler” saymamız için ne kadar büyük bir kitle tarafından dinlenmesi gerektiği açık değildir. Örneğin bir müzik kaç kişi tarafından dinlenince popüler müzik kategorisine girmeye hak kazanacaktır? On bin mi, yüz bin mi? (Ayas, 2015: 155).

Popüler kavramı halk, kitle, tüketim gibi anlamları barındırmakla birlikte, bu kavram alçak kültür -yüksek kültür tartışmasını beraberinde getirmektedir. Söz konusu müzik olduğunda ise Çelikcan (1996), endüstrileşme dönemine kadar saray çevresinde ve dinsel kurumların himayesinde gelişen, tüketilen ve üretilen müziğin “yüksek kültür” olarak görüldüğünü belirtir. Endüstrileşme sonrasında ise müziğin metalaştığını, bundan dolayı müziğin üretim ve tüketim koşullarının değiştiğini, kullanım biçiminin ise yaygınlık gösterdiğini aktarır. Yine Çelikcan’a göre, müzik kitlesel bir biçimde üretim ve tüketim olanaklarına 19. yüzyılda kavuşabilmiş ve ekonomik bir değer elde etmiştir. Teknolojik ve ekonomik düzendeki değişimin yanında toplumsal ve kültürel yapı ile de beslenerek bu alan gelişmeye başlamıştır (1996: 36).

Bu noktada Adorno müzik pratiğini, üretim ve tüketim açısından metalaşan, buna direnç göstermeyen ve kendisini piyasa taleplerine göre düzenleyen; bir de piyasayı göz ardı eden ve bunu ilke edinenler olarak ikiye ayırır. Bunun da burjuva müzik kültürünün onayladığı “hafif” ve “ciddi müzik”e denk düştüğünü belirtir. Ama “ciddi müzik”in bile büyük oranda piyasa koşullarını göz önüne aldığını aktarır (Adorno, 2019:52). Bir diğer yazar Kulak ise “hafif müzik” için vülger müzik, pop/popüler müzik, hit müzik; “ciddi müzik” içinse sanatsal müzik karşılıklarını kullanır (2018: 133).

Fakat tanımlardan ve yorumlardan da anlaşılacağı üzerine, bu kavramın orijininde halk olsa da herhangi bir şey için popüler kavramı kullanıldığında onun “değersiz, aşağı, yapay” vs. gibi anlamlara sahip olduğu anlaşılabilir. Ayas bunu müzik üzerinden değerlendirir ve söylenen bu gerekçelerin müzikle alakasının olmadığını, sosyolojik gerekçelerle hüküm verildiğini belirtir ve ekler, “örneğin Türkiye’de bir popüler müzik örneği olarak arabeskin “kötü müzik” veya “yoz müzik” olarak sınıflandırılmasında kullanılan ölçütlerin neredeyse hiçbiri estetik kategorilerle ilişkili değildir” der (Ayas, 2015: 154). Popüler kültür konusundaki bir başka çelişkiyi de Fiske (1999) dile getirir.

Endüstri toplumlarında popüler kültür kendi özünü çelişkilidir. Bir yandan, popüler kültür bir endüstri haline getiriliyor -metaları kendi ekonomik çıkarlarının peşinde koşan kâr güdümlü bir endüstri tarafından üretilip dağıtılıyor. Gerçi öbür yandan popüler kültür halkın malı olmasına malıdır ama -halkın büyük ticari başarısızlıklara sürüklediği sayısız filmin, plağın ve diğer ürünlerin gösterdiği gibi halkın çıkarları ile endüstrinin çıkarları bir değildir. Popüler kültüre dönüştürülen bir metanın, aynı zamanda halkın çıkarlarını da temsil etmesi gerekir. Popüler kültür tüketim değildir, kültürdür -toplumsal bir sistem içerisinde anlamları ve hazları yaratan, onları dolaşıma sokan etkin bir süreçtir: Kültür endüstrileşmiş de olsa, metaların alınıp satılması çerçevesinde öyle adamakıllı betimlenmez (Fiske, 1999: 35).

3.2. Müzik Endüstrisi

Müzik endüstrisi denilince akla; müzik ile alakalı olarak meta, metalaşma, pazarlama, piyasa, ekonomi vb. kavramlar gelmektedir. Frith, “müziğin endüstrileşmesi” yalnızca müziğin başına gelen bir olay olarak görülmemelidir der ve ekler “müziğin endüstrileşmesi müziğin bizatihi oluşturulduğu süreci betimler. Bu öyle bir süreçtir ki, sermayesel, teknik ve müziksel söylemleri bir araya getirir (ve birbirine karıştırır)” (Frith, 2000: 73). Daha detaylı olarak anlamak açısından müzik endüstrisi kavramının tanımı ve tarihçesi hakkındaki şu uzun alıntıyı Mustan Dönmez’den (2019: 142) ödünç alırsak;

Müzik endüstrisi kavramı, “kültür endüstrisi” kavramı düşüncesiyle oluşmuştur. Kültür endüstrisi kavramı ise ilkin Frankfurt Okulu üyeleri (Adorno ve Horkheimer) tarafından ortaya atılmış ve modern toplumları ele alan sosyolojinin temel kavramlarından biri haline gelmiştir. Daha sonra, müziğin de kültürün bir bileşeni, hem de önemli bir bileşeni olduğu düşüncesinden hareketle “müzik endüstrisi” kavramı ortaya atılmış ve özellikle müzik sosyolojisinin önemli kavramlarından biri olmuştur...Müzik endüstrisi tarihi, “Endüstri Devrimi”nin tarihi ile paralel ilerlemektedir. Tarihte ilk müzik endüstrisinin 15. yy Rönesans’ında, matbaanın icadıyla notaların hızlı bir biçimde basımı ve dağıtımı sayesinde gerçekleşmeye başladığı kabul edilir. Ardında teknolojinin ses üzerinde sağladığı tüm olanaklar, müzik endüstrisinin olgunlaşmasına çanak tutmuştur. Kayıt teknolojisi, radyo ve TV yayıncılığı, dijital teknoloji ve internet teknolojisinin ilerlemesi, ses mühendisliğine ait dijital olanakların artması medya kültürünün baskınlık kazanması müziğin tıpkı sinema, çizgi film ve diğer soyut kültür ürünleri gibi bir yapımcı ekibinin elinden geçerek paketlenip piyasaya sunulması sağlanmıştır. Tüm bu bilgiler ışığında tam bir tanım yapmak gerekirse müzik endüstrisi; gelişen ses ve müzik teknolojilerinin

de yardımıyla, kapitalist ekonomik sistem içerisinde, soyut bir kültür ürünü olan müziğin, tıpkı diğer somut metalar gibi paketlenerek (CD, kaset vb.) ya da dijital yollarla dağıtılarak, satılarak ya da endüstriyel çarkın içinden ve şirketleşmiş olan müzik yapımcılarının elinden geçerek, yıldız olgusu gibi stratejilerle işlenerek, ekonomik pazara bir sektör ürünü olarak verilmesi ve kitlelere dağıtılmasına yönelik çalışan bir endüstri kolu (Mustan Dönmez, 2019: 142-143).

Müzik endüstrisi, sesin kaydedilmesi sonucunda dinler ve izler kitleye ulaştırılması ile oluşan bir sürecin gerçekleştiği alandır. Bu süreç, Çelikan'ın da aktardığı gibi “müziğin endüstrileşmesi, yalnızca bir ürün olarak tek tek şarkıların değil, o şarkıların yaratım sürecinin de metalaşması sonucunu doğurmuştur. Müziğin değeri, pazar koşulları tarafından belirlendiği için, müziğin yaratım süreci yalnızca müziksel yaratıcılıkla değil, sermaye, teknoloji gibi yeni birtakım unsurlarla belirlenmeye başlamıştır” (1996: 38).

Bu bağlamda müziğin ilk kaydedilmesi sürecini Edison'un fonografı ile başlatmak mümkündür. Ta ki o dönemden günümüze kadar, müziğin kaydedilmesi sürecindeki belirli dönemleri Millard (2005: 6-7) şu şekilde sıralamaktadır.

- Edison'un fonografı icat ettiği 1877 ile 1920'lerin sonlarına kadar gelen akustik dönem
- 1930'lu yıllar ile 1940'lu yıllar arasındaki (78 devirlik plaklar) elektriksel dönem
- 1950 ve 1960'lı yıllarda 33 ve 45 devirlik plakların kullanıldığı dönem
- 1970'lerle birlikte plakların yerini almaya başlayan manyetik bant yani kasetlerin kullanıldığı dönem
- 1982'den itibaren kompakt disklerin (CD) kullanılmaya başlandığı dönem

1910 yılında plak çapları ve hızları (dakikada 80 devir) standartlaştırıldıktan sonra birçok opera plaklara kaydedilir ve böylece salonlarda dinlenen eserler evlere kadar girmiş olur. 1914 yılında ise Beethoven'ın senfonisi tam olarak kaydedilmiştir (Attali, 2017: 112). Frith ise müzik kayıtlarını ve dolayısıyla plak endüstrisinin 19. yüzyıl ile birlikte başladığını söylemekle birlikte bunun tamamen bir endüstri haline gelmesinin 1. Dünya savaşı sonrasında gerçekleştiğini söyler ve bu endüstriyi ise radyo, sinema ve televizyonla birlikte ele almak gerektiğini belirtir (Frith, 2000: 74).

Müzik endüstrisinde gerçekleşen bu gelişmelere ek olarak, bu endüstrinin etki alanlarını genişleten bazı faktörler olmuştur. Bunlardan bazıları ve önemlileri şunlardır (Parthaarathi, 2005:174'ten aktaran, Gruson, 2017:221).

1. Ses kaydı ile konser, salonlardan çıkıp dinleyicilerin evlerine taşınmıştır.
2. Pazarlama ve ticaret stratejisi bağlamında yeni teknoloji ve kültürel formlardaki ürünlerin sürümü üzerinde, alım gücü olan orta sınıf belirleyici olmaya devam etmiştir.
3. Fonografin silindir ses medyumunu, gramofonun daha kolay arşivleme olanağı sunan çift yüzeyli disk formatı ile uygulamadan kalkmıştır.

Attali, tüm bu teknolojik ve sosyal değişimlerle birlikte müziğin endüstrileştiğini belirtir ve ekler;

Müzik bir endüstri haline gelir ve tüketimi kolektif olmaktan çıkıp kitlesel -yani bağımsız insanlar topluluğu- tüketime döner. Matbaanın yazıcı yok etmesi, işportacının “yayınlarıyla” anlatıcıyı ortadan kaldırması gibi, plak da kabarelerin ve sokak şarkıcıların yerini alır. Temel işlevlerinden -ayın ve gösteriden- kopan müzik, sade tını haline gelir. Gösteri, artık sadece seri olarak üretilmiş ürünlerin tüketimini teşvik etmek için vardır; temel olarak tekrarlanan vitrini haline gelir, aynı eskiden sokak müzisyeninin partiyon satımını desteklemesi gibi (Attali, 2017: 113).

Müzik endüstrisinde gerçekleşen teknolojik gelişmeler ile sosyal ve kültürel değişimler, beraberinde müzik üretim ve tüketim alışkanlıklarındaki farklılaşmayı da beraberinde getirmiştir. Toll (1982) ev içi eğlenme alışkanlığı ile birlikte eğlence araçlarının geliştiğini, bunun da müzik endüstrisinin gelişmesine neden olduğunu belirtir ve müziğin yeniden üretim araçlarını kronolojik olarak şu şekilde sıralamaktadır. (Toll, 1982'den aktaran, Çelikcan, 1996:39-40).

1. Yaprak nota
2. Pikap
3. Kaset çalar
4. Compact Disc (CD)
5. Video Teyp

Zat ise radyonun, batı toplumları dışında kalan toplumlar için müziğe ulaşmadaki önemini vurgulamış ve şunları aktarmıştır,

Evlere kurulan pikaplı ses sistemleri sadece üst orta sınıfın yararlanabildiği bir lükstü ve çoğunlukla ithal edilen plaklar çok pahalıydı. Vinil teknolojisinin bulunması ve ucuzlaması Batı müzik piyasasına büyük canlılık getirirken bunun üçüncü dünyaya yansması yıllar sürdü. Radyo gerçekten üçüncü dünyanın tek alternatifiydi. Transistörlü radyonun bulunması ve ucuz modeller sayesinde bütün dünyada yaygınlaşması yoksul kesimlerin müziğe ulaşmasını kolaylaştırdı...Sonuçta, ileri kapitalist ülkelerin dışında kalan dünyada beliren iki sosyolojik olgunun altını çizebiliriz: 1. Radyonun başrolü oynadığı müzik dolaşımının yaygınlaşması (lo-fi); 2. Radyo dışında bir alternatif olarak pikaplı ses sistemlerine ve tazelenen plak arşivlerine sahip diskoteklerin gençlik mekânı haline gelmesi (hi-fi). Müzik dolaşımının bütün engelleri aşip gündelik hayatla bütünleşmesi üçüncü dünyadaki müzikal hareketlerin işini bir nebze olsun kolaylaştırdı⁸.

Müzik endüstrisi ile modernleşmeyi birlikte düşünmek gerekir. Bundan dolayıdır ki müzik endüstrisinin gelişimi bir bakıma modernleşme sayesinde gerçekleşmiştir. Modernleşmenin toplumu nasıl etkilediği hususunda Mustan Dönmez (2019: 128)'in görüşleri önemlidir. Dönmez, bu durumu şu şekilde yorumlamıştır.

Modernleşmenin toplumsal boyutu olan “modern toplum” ise “geleneksel toplum”un tam tersidir; tarım toplumunun sağladığı yerleşik davranış kalıpları, dünya algısı, sosyal yapı ve ilişkilerin ifade edildiği bir toplum olarak geleneksel toplumun davranış kalıplarına ilişkin taşların yerinden oynayarak değişime girmesi ve toplumsal ilişkilerin değişmesi, modernleşmenin bir sonucudur (Mustan Dönmez, 2019: 128).

Fakat geleneksel toplum her ne kadar “yerleşik davranış” kalıplarına sahip olsa da modernleşme olgusu, bu toplum düzenini de etkilemiştir. Dolayısıyla modernleşme ve dolayısıyla müzik endüstrisi, geleneksel toplumun soyut bir ürünü olan müziğini de kendine göre şekillendirecektir yorumunu yapmak yanlış olmayacaktır.

Bu noktada modernleşmenin müziğe yansımaları Mustan Dönmez (2019:129) şu şekilde sıralamaktadır.

1. Kitle iletişim araçları içerisinde müziğin kullanımı
2. Reklam ve ticaret etkinliği içerisinde müziğin kullanımı
3. Yerel müzik kültürlerinin popülerleşmesi aşaması
4. Popüler kültür ve popüler müzik uygulamaları
5. Müzik uygulamalarında küreselleşme ve teknolojikleşme

Yukarıda genel müzik türleri için bir yorum yapılmış olsa da bakıldığı zaman halk müziği bu maddelerden azade değildir. Hatta sıralanmış olan bu maddeler halk müziğini doğrudan etkilemiştir denebilir.

⁸ <https://birartibir.org/dum-tekin-kerameti/> (Erişim tarihi: 09.01.2023)

3.2.1. Türkiye’de Müzik Endüstrisinin Gelişim Süreci

Türkiye’deki müzik endüstrisi tarihine bakıldığı zaman, arada bazı farklar olmakla birlikte aslında diğer Batılı ülkelerle benzer dönem ve zamanlarda gelişim göstermiştir. Özetleyecek olursak; fonograf ve gramofon ile radyonun ilk kullanım dönemleri, sonrasında ise 2. Dünya savaşı sonrası nispeten özgürleşen ortamda, (Türkiye özelinde Marshall yardımları ve çok partili sisteme geçişten sonraki dönem) hızlı bir şekilde gelişen plak endüstrisi, 80’li yıllarla birlikte gelişen kaset endüstrisi ve CD endüstrisi benzer dönemlerde gerçekleşmiştir. Çelikcan’ın da aktardığı gibi, “çok partili düzene geçiş, köyden kente göç, plansız ama hızlı ekonomik büyüme gibi, siyasal, toplumsal ve ekonomik değişimlerin yoğun olarak yaşandığı 1950’li yıllarla birlikte, toplumun müzikten beklentileri de değişmeye başladı” (Çelikcan, 1996: 95).

Fakat bahsettiğimiz araçlar, Türkiye’de ve diğer ülkelerde benzer zamanlarda kullanılmaya başlanmış olsa da bu araçların toplumda yaygın bir şekilde kullanıldığını söylemek mümkün olmayacaktır. Bu ve benzeri etkenlerden dolayı Türkiye’de müzik endüstrisi -doğası gereği bir pazara ihtiyaç duyduğu için görece geç gelişme göstermiştir. Müzik endüstrisinin gelişimindeki bu gecikmeyi, Türkiye’nin nüfus dağılımına da bağlamak mümkündür. Bilindiği gibi yakın bir tarihe kadar Türkiye nüfusunun çoğunluğu, kent dışında yani kırsal kesimlerde yaşamaktaydı. Yukarıda bahsedilen köyden kente göç olgusu ile birlikte bu endüstrinin sunmuş olduğu materyallere ulaşımın kolaylaşması doğrultusunda oluşan talep bu endüstrinin gelişmesinde rol oynamıştır. Çakmur (2002: 52) bu engele başka bir örnek olarak Türkiye’deki “musiki reformunu” verir. Önceki bölümde anlatıldığı üzere, Osmanlı’nın yıkılış sürecinden sonra kurulan Türkiye Cumhuriyeti, hızlı ve yoğun bir Batılılaşma ve belirli inkılap hareketleri sonucunda müzik alanında da bazı yenilikler gerçekleştirmiştir. Bu doğrultuda icra edilen ve halkın dinleyeceği müziği kontrol alınmaya çalışılmıştır. Çakmur (2002: 52) bu durumu “daha geç dönemlerde “musiki reformu” çerçevesinde gelişen ve temel olarak devletin kültür politikalarıyla pazarın müziği -ya da halkın talep ettiği, para vererek satın almaya razı olduğu müzik- arasındaki mücadele bu yapının korunmasını sağlamış, endüstrileşme yolunda ilerlemeye bir başka engel olmuştur” şeklinde aktarır. Benzer düşünceleri Çelikcan da aktarmaktadır.

Her şeyden önce, müziğin endüstrileşmesi için gerekli olan sermaye, teknolojik alt yapı ve medya devletin denetimindeydi ve devlet, batılılaşma doğrultusundaki resmi politikalara uygun biçimde, müziği kültürel dönüşümün bir aracı olarak gördü. Bunun bir sonucu olarak da, müziğin kitlesel üretim ve tüketimini olanaklı kılan teknolojik gelişmeler, müziğin endüstrileşmesine değil, resmi müzik anlayışının yaygınlaştırılmasına olanak tanımış oldu (Çelikcan, 1996: 91).

Müzik endüstrisinin ilk teknolojik aygıtı olan plakların kullanımı hakkında bilgi verilecek olunursa; ilk önce dakikada 78 devir yapan taş plaklar, daha sonra ise dakikada 45 devir yapan kısa çarlarlar ve 33 devir yapan uzun çarlar piyasaya sunulmuştur. Bengi'nin (2020: 160) aktardığına göre daha önceleri uluslararası sermaye gruplarının (Odeon, Columbia gibi) ve azınlıklar eliyle gelişmiş olan plak sektöründe, 1960 yılında Şençalar Plak'ı daha sonra ise Efes Plak'ı kuran İsmail Şençalar ilk Türk plakçısı olmuştur. Bu tarihten itibaren ise birçok plak şirketi kurulmaya başlamıştır⁹. 1966 yılı rakamlarına göre Türkiye'de ortalama 3 milyon plak satılıyordu ve plak sahiplerinin sayısı ise 200 bindi. Bu kadar yüksek oranda plak üretimi ve satışı sonucunda, o zamanki tek müzik yayını yapan radyonun da tekeli de kırılmış oluyordu (2020: 161). Dönemin radyo yayıncılığı anlayışını ve sıkı denetimleri düşündüğümüzde, müzik üretimi için nispeten demokratik bir ortamın doğmuş olduğunu söyleyebiliriz. Radyo üzerinden halka ulaşamayan kişi veya müzik grupları plakları aracılığı ile kitlelere ulaşmaya başlamıştır.

⁹ SES Dergisinin 31 Ağustos 1968 tarihli sayısında Türkiye'deki plak ve plakçılar hakkında şunlar yazmaktadır, "Türkiye'de plak yapabilen tek fabrika, Gramofon Limited Şirketi'dir. Matrisleri burada yaptırmayanlar, plakların kalıplarını Avrupa'da aldirmek zorundadırlar. Genellikle İtalya ve Almanya'da yaptırılan bu kalıpların maliyeti 500 ile 1.000 lira arasında değişmektedir. Matris yapan fabrikanın azlığına karşılık, plak baskısı yapan birçok firmalar vardır. Grafson, Diskofon, Grafon, Melodi ve Şençalar firmalarıdır...Peki bir plak nasıl yapılır? Plak yapımı ses kaydıyla başlar. Türkiye'de en çok tatbik edilen sisteme göre önce müzik alınır. Sonra şarkıcı başka bir yerde çalışan müziğin üzerine şarkısını okuyor. Bu sırada kayıt odasındakiler önlerindeki aletlerle şarkıcının sesini devamlı kontrol ederler...Stüdyoda doldurulan bantlar transfer odasına gelir ve burada sesler aliminyum üzerine kaplanmış siyah plastikten başka bir şey olmayan laker üzerine geçirilir... Plakın hammadde Amerika ve İngiltere'den ithal edilmektedir. Plak yapımcıları, İzmit'te imalata başlayacak olan Petkim'in PVC yapması ile ithal için kaybedilen dövizin sona ereceğini söylüyorlar... (Aktaran, Dilmener, 2003: 27).



Görsel 2. 1962 yılında gazetelerde çıkan bir ilan¹⁰

Türkiye’de plak endüstrisinin gelişmesinde itici rol oynayan diğer bir etken ise Hürriyet gazetesinin düzenlemiş olduğu Altın Mikrofon yarışmalarıdır. Gazetenin düzenlemiş olduğu yarışmalarda, derece kazanan adayların 45’lik plakları basılmış ve elde edilen kâr, yarışmacılara bırakılarak plakların uygun fiyata satılması sağlanmıştır (Bengi, 2022: 20). Böylece hem yeni müzisyenler ve onların üretimleri piyasaya çıkmış hem de halkın plaklara ulaşımı görece daha kolaylaşmıştır.

Plak endüstrisinden sonra, müzik piyasasını canlandıracak ve müzikal anlamda iletişimi görece hızlandıracak olan diğer bir teknolojik gelişme ise kaset ve

¹⁰ Bengi, D., (2022), 60’lı Yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük, Dünya Durmadan Dönüyor, (1. Baskı), Yapı Kredi Yayınları

kasetçaların kullanılmasıdır. Bu teknolojiyle birlikte dinler kitlenin müzik sektöründeki üretimlere ulaşmaları kolaylaşmış ve bu teknoloji evlere olduğu kadar sonraki süreçte arabalara kadar girmiştir. Özbek (1991: 123-124)'in verdiği bilgilere göre,

- Türkiye'ye kaset endüstrisi 1970'lerde geliyor ve kasetten kasete hızlı aktarımlar yapan makineler 1974 yılında ithal ediliyor.
- İlk kaset ve kasetçaları Almanya'daki işçiler getirmekle birlikte, ilk yerli kaset üretimini 1976 yılında Plaksan üretiyor.
- 1978'de sırasıyla Sabra (sonra Raks), 1980'den sonra ise Teletrans, Uzelli, Nora, Bantsan kaset fabrikaları kuruluyor. Bu durum ise tüketimi çoğaltıyor.
- 1983 yılından itibaren ise Batı teknolojisine denk üretimler yapılmaya başlanıyor.

Plak sektöründeki yüksek yapım maliyetlerine karşın, kaset sektöründeki düşük yapım maliyetleri müzik endüstrisinin de canlanmasına yol açmış; 1966'da 20-30 plak firması varken, kaset teknolojisine paralel olarak bu sayılar 1987'de 120, 1995'te ise 500'e kadar çıkmıştır (Çelickan, 1996: 105). Tüm bu gelişmelere sosyal yapının değişmesi de eklenince, dinleme alışkanlıklarını devlet tekeline olan radyo ve az da olsa TV üzerinden edinen toplum, sivilleşmeye başlayan müzik endüstrisindeki üretimlere erişimi kolaylaştırmıştır¹¹. Kaset endüstrisindeki gelişim ve değişimleri Çelickan şöyle aktarmaktadır.

Kasetin ürün formu olarak yaygınlaşması sonucu, müzik tüketimi radyo ile sınırlı olmaktan çıktı ve bireysel denetimi öne çıkaran kasetçalar kullanımı arttı. Mahalle köşe başlarında kaset satış dükkanları açılmaya ve bu dükkanlarda kaset satışının yansısı, karma kaset kaydı hizmeti

¹¹ Bahsedilen bu dönemde TV ve radyolar devlet denetiminde ve bu alanlardaki müzik yayınları da belirli kurallar çerçevesinde veriliyordu. Arabesk ve Özgün Müzik ise belirli bir döneme kadar bu yayınların dışında kalmıştır. 80'li yıllarda ise bu uygulamaya tepki olarak imza kampanyası başlatılmıştır. İmza kampanyasını ise dönemin mizah dergisi Hıbrır'da çizer olan Hasan Kaçan başlatmıştır. Boom Müzik Dergisinin 89 yılı sayısında ise bu "Arabesk ve Özgün Müziğe TV ve Radyoda Özgürlük" şeklinde haberleştirilmiş ve şu ifadeler kullanılmıştır, "Hıbrır çizerlerinden Hasan Kaçan, Eşşek Herif bant karikatürünün yanındaki ince-uzun köşede yürüttüğü müzik tartışmasını imza kampanyası ile somutluyor. Hasan Kaçan ince-uzun köşesinde her tür müziği kaliteli olmak şartıyla dinleyebileceğini savlayarak TRT'nin yasakçı tutumunu eleştirmiş ve imza kampanyası açmıştı. "Arabesk ve Özgün Müziğe TV-radyoda özgürlük savıyla" başlatılan kampanyaya başta "Hıbrır" okuyucuları olmak üzere gazeteciler, yazarlar, sanatçılar ve müzisyenler de destek verdi. Hasan Kaçan, kampanyaya katılanların imzalarına köşesinde yer verdiği gibi bu ay sonu toplanan binlerce imzayı TRT'ye teslim etmeyi planlıyor. Sanatçı Orhan Gencebay da geçtiğimiz günlerde derginin Boom Müzik aracılığıyla imza vererek bu kampanyaya katıldı" (Boom Müzik, Y. 2, S. 3, Aralık 1989).

verilmeye başlandı. Kasetle birlikte, gelen korsan kasetçilik de gündeme geldi. Korsan kasetçiliğin önüne geçilemezken ve bu nedenle müzik endüstrisi büyük maddi kayıplara uğrarken, aslında toplumun müzik dinleme biçimi de değişmeye başladı ve bu değişim, kısa vadeli sorunlara karşın, uzun vadede müzik endüstrisinin güçlenmesine yol açtı (Çelikcan, 1996: 98).

Teknolojik gelişmeler doğrultusunda plak sektöründe LP'ler (long play) müzik sektöründe bir itici güç olarak hareketlilik sağlasa da daha sonra yerini kaset teknolojisine bırakmıştır. Bu süreç ise 80'li yılların başına denk düşmektedir fakat bu dönemde yavaşlama olsa da plak üretimi devam etmiştir. Dilmener; plak dönemi müzik piyasasındaki üretimler için “plak” ya da “albüm” sözcüklerinin kullanıldığını, kaset teknolojisiyle birlikte bu söylemden vazgeçilip, üretimler için “yeni kaset”, “son kaset” olarak bahsedildiğini belirtir. Hatta daha sonra CD (compact disc) teknolojisine geçilmesine rağmen belirli bir süre bu söylem kullanılmaya devam etmiştir (Dilmener, 2003: 330).

Müzik endüstrisinde kaset teknolojisinden sonraki teknoloji ise CD (Compact Disc) teknolojisidir. Türkiye'deki kullanımı 90'lı yılların ortasında yoğun olmakla birlikte ülkeye girişi 80'li yıllarda olmuştur. Hey dergisinin 15 Ekim 1984 tarihli sayısında CD teknolojisi ile alakalı haber şu şekilde verilmiştir.

Müjde! Artık plağınızı pikabınıza koyarken eyvah tozunu silmeyi unuttum diyerek hayıflanmayacaksınız. Plakçıdan aldığınız uzunçaları aman bir yere çarpıp kırmadan eve götürebilsem diye sıkı korumaya almayacaksınız. Plak dönerken müziğin en güzel yerinde, tüh iğne eskimiş, şu cızırtılara bak düşüncesiyle neşeniz kaçmayacak. Çünkü artık disk plaklar geliyor. Dünyada büyük bir gizlilik içerisinde 1978'den bu yana sürdürülen çalışmalar sonunda ürünlerini verdi ve disk plaklar müziğin hizmetine girdi. Şimdi de Türkiye'ye geldi ve piyasaya çıktı. Bu yeni teknolojinin merkezi ise Japonya ve İngiltere... Disk plakların çalış süreleri 45-60 dakika arasında değişiyor. Plakların özel çalıcıları Diskçalar, her türlü hifi sisteme monte edilebiliyor¹².

Türkiye'deki müzik endüstrisinin gelişim sürecini, Boom Müzik Dergisinde edebi bir dille anlatan Özmen'in şu görüşleri, bu konu hakkında perspektif çizmesi adına önemlidir.

Müzik endüstrimizde Bir Zamanlar...Fatma Girik'in oynadığı-kız'oğlan-kız- Karakolda Ayna var şarkısını söylüyor...Bu tema pek tutacak gibi...45'lik plak savaşları (taşplak devrine kadar uzanır). Gramafon, Grafson (ortak gibi-Zeki Müren'in ilk sesi...). Sahibinin Sesi-köpek resmiyle hatırlarsınız-Edison Plak (ilk kez plak adı geçiyor). Odeon daha sonra Phillips... Ki bu şirketlerin içinde en uzun ömürlüsü Phillips Diskotürdü: Unutmadan Şark ya da Anadolu ezgilerini kullanan plak hiç çıkartmadı...Plak Şirketleri GAZİNOCULAR elele... Plak şirketleri Gazinocularla elele olmak zorunda gibiydi(niz): Çünkü çok dinlenilen-dinleten- hale getirmek Şarkıyı-Şarkıcıyı-başarabilirdi; ancak Star yapabilmek için ki önce gazinoculara sonra gazino kulislerinden magazin başına en sonrada gazino sahnesinden içkili yemekli sosyete gibilere sunulmak, sunulunmak zorundaydı...Plak Şirketleri Film'cilerle elele...(çok

¹² (Hey Dergisi, 15 Ekim 1984'ten aktaran Dilmener, 2003: 313)

uzun sürecekti) İstanbul'da alaylı gibi görünen gazino dinleyicisi-seyircisine sunulan starlar, Şark'a filmle giderdi; ben bunlara Şark(l)ı filmler diyorum...50'ler gibi Ya da Bir Zamanlar...Münir Nurettin- Zeki Müren-sevişmezlerdi...Fena Halde Kadın ablam Müzeyyen Senar-Hamiet Yüceses-Zehra Bilir sonra Muzaffer Akgün gelecekti...Türküla-Almancı-BEYAZ ATLI'YDI (ve kasetçaların Türkiye'ye girişi ilk kez 'Almancı'lardaydı). İstanbul Plak- Orhan Gencebay'ı buldu...Cem Karaca "Fırat Kenarında Yüzen Kayıklar Demişti"...Barış Manço Belçika'yı anımsadı 'kol düğmeleri' sonra Pir Sultan'ı dolaştı...ŞAT-ŞANAR-ATILLA buralı gibiydiniz: yarım beste ekölü...Ve Tv'de vardı, kentli gibiler arasında: Bir Televizyon yasaklısı İzzet Öz programları...Kaset mi: Yaşar bey Türkiye'de ilk kaseti çıkaran oldu. Kervan plaktan 'Sezen'in kasetiydi (Özmen, 1990: 17-18).

Müzik endüstrisinde teknolojik anlamda bu gelişmeler yaşanırken, ek olarak müzik sektöründeki ekonomik kayba neden olan korsan hususuna da değinmekte fayda vardır. Fikir ve sanat anlamında üreticilerin haklarının korunması, dünya ülkelerinde - özellikle batı ülkelerinde¹³ daha erken dönemlerde düşünülmüş olmakla birlikte ülkemizde bu kanun 1950'lerde çıkarılmıştır. Çıkan ilk kanun 1952 yılındaki Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu olmuş, daha sonra ise bu kanunda bazı değişiklikler yapılarak 23.1.1986'da Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu kabul edilmiştir. Sonrasında ise bu kanun ile aynı dönemde kurulan, yarı resmî Müzik Eserleri Sahip Meslek Birliği (MESAM), devamında ise müzik yapımcılarının kendi aralarında kurmuş olduğu Müzik Yapımcıları Derneği (MÜYAP) çalışmalarına başlamıştır¹⁴.

Türkiye'de müzik endüstrisi hem dinleyiciler için hem de üreticiler için demokratik bir ortam sağlasa da müzik endüstrisi içinde, resmî kurumlarca çerçevesi belirlenmiş olan halk müziği ve Klâsik Türk müziği dışındaki yeni üretimler "Türk Hafif Müziği" adı altında değerlendiriliyordu ve bunların da belirli denetimlerden geçmeleri gerekiyordu. Üretilen eserler prozodi, ezgi, eser sözlerindeki kelimeler ve sözcükler vs. açısından değerlendirilip, belirlenen bu kurallara uymayan eserler onay sürecinden geçemiyordu. Karşıcı'nın (2010: 172-173) aktardığına göre 1970'lerde

¹³ Avrupa'da özellikle Fransa'da 19. yy başlarından itibaren eser haklarını koruyan bir yasa çıkarılmıştır. Eser hakları için bu tarihlerde mahkeme kararları bulunmaktadır. 11 Şubat 1850 gününde ise türünün ilk örneği olan Müzik Yazarları, Bestecileri ve Yayıncıları Sendikası (SACEM) kurulur (Attali, 2017: 98). Yine Attali'nin aktardığına göre 1848 yılında bir kafede geçen, bir şarkı yazarı ve iki komedi yazarına ait olan eserlerin izinsiz kullanıldığı olay şu şekilde gerçekleşmiştir; "*Gösteri bittiğinde hesabı ödemeyi reddeler, telif haklarını talep ederler. "Siz bizim emeğimizi, bize para vermeden kullanıyorsunuz, hizmetiniz karşılığında ödeme yapmamız için bir neden yok". Kafe-konser sahibi kabul etmez. Olay mahkemeye taşınır, yayıncı Colombier tarafından finanse edilen üç eser sahibi, eser sahipleri ile ilgili 1791 yasaının kendi eserlerine de uygulanmasını talep eder. 3 Ağustos 1848 günü mahkeme onları haklı bulur. 26 Mart 1849 günü karar, temyiz mahkemesi tarafından onaylanır. İlk kez popüler müzik, korunması gereken eser olarak kabul edilir"* (Attali, 2017:97).

¹⁴ Daha fazla bilgi için bkz. Çelikcan, P., (1996), Müziği Seyretmek, (1.baskı), Yansıma Yayınları, Ankara.

kurulan, TRT Müzik Denetleme Kurulunda, eserlerin genel hatlarıyla şu hatalara sahip olmaması gerekiyordu.

1. İcradaki teknik aksaklıklar:
 - Solist ve topluluğun entonasyon ve ritim hataları, ensemble hataları
 - Detonasyon
 - Çalgı topluluğunun tonlama yönünden uygunsuz, eksik veya dengesiz olması
2. Sözlerin nezih olmaması
3. Prozodi hataları, sözün müziğe ritmik yönden uymayışı
4. Türkçeyi yabancı şivelerle söylemek
5. Bestelerde müzik kurallarına aykırı ve yanlış yapılan çokseslendirme
6. Türk Halk ve Türk Sanat Müziğinden yapılan uygulamalarda bu müziğin bünyesine uygun olmayan kurallarla yapılan çokseslendirme ve ritmik unsurlar
7. Yerli bestelerde yabancı ülkelerin halk müziklerini veya hafif müziklerini taklit etme
8. Gönderilen müziklerin (yerli ya da yabancı) kötü, bayağı, estetik yönden radyoda yayınlanamayacak nitelikte olması (Karşıcı, 2010: 172-173).

Bu durumla alakalı olarak Boom Müzik dergisindeki “*Yine Denetim*” başlığındaki kısa haber açıklayıcı olmaktadır.

Geçen aylarda önce Bulutsuzluk Özlemi’nin kaseti “cırlattım” sözcüğünden dolayı, arkasından asım Can Gündüz “Anasının Gözü” adındaki kaseti ahlaki gerekçelerle Denetim’e takılmıştı. Yüksel Plak’tan çıkması tasarlanan “Anasının Gözü”nden sonra, yine bir Yüksel Plak yapımı olan Deniz Türkali’nin kaseti de aynı sorunla karşı karşıya kaldı. Deniz Türkali’nin kaseti Nisan ayında çıkması beklenirken, sanatçının ve şirketin tüm planları bozuldu. Denetim mekanizması bir kez daha müzik endüstrisinin karşısına “toplumsal genel ahlak ve düzeni korumak” adına çıkmış ve şarkılara engel koyarak bu amacına (!) ulaşmıştı¹⁵.

Derginin aynı sayısında verdiği bir söyleyişi sırasında Özdemir Erdoğan’ın aktardıkları hem bu sisteme olan eleştirisi hem de işleyiş bakımından önemlidir. Özdemir şu düşünceleri aktarmıştır.

¹⁵ Boom Müzik Dergisi, Nisan 1990, Y.2, S. 7, ss.8.

...Burada denetim kurallarının işleyişine ayrıntılı olarak girmek istiyorum. Klasik müzik kökenli Nüvit Kodallı, TRT kökenli 3,5 kişi ve Türk hafif müziğini temsilen sadece Erol Pekcan TRT’de Türk Hafif Müziğini denetliyorlar. Erol Pekcan nota bilmez, davul çalar kendisi. Küçümseme açısından değil dikkat çekmek açısından söylüyorum. Değerli bir caz müziği sanatçımızdır. Ankara’da oluşturulan bu denetleme kurulu oldukça zor kıstaslar ortaya çıkartıyor. Önceleri denetimden geçen eserlerin yüzde altmışı geçmez oluyor. Türk sanayisinin ürettiği eserlerin yüzde 50’si bir devlet kurumu olan TRT tarafından engelleniyor. Devlete o zamandan bu yana yapılan bir sürü uyarılar var. 83 senesinde yeni bir iktidar geliyor. Türkiye’de her şeyi liberalleştiriyor. Bir tek TRT ve denetleme kurulu aynı şekilde duruyor. Şimdi denetleme kurulunda Süheyl Denizci. Amerikan Caz Müziği çalan biri. Bugün Türkiye’de hafif müzik caz orkestrası var. Şefi de Süheyl Denizci... TRT istese denetim kurulunu değiştirebilir. Ben denetim kurulu olmasın demiyorum. Ama nasıl olsun? Bence 1-T.C, Anayasasına aykırı olmayan her söz denetimden geçmelidir. 2- Mesam¹⁶ diye mesleki birlik var. Götürsün Mesam’a bu benim sözlerim, bu da şarkılarımın notaları dersin tecil ettirsin. Denetim illa lazımsa sadece sanatçının Mesam’ın tescil ettiği notaya uygun okuyup okumadığını bakar.¹⁷

Benzer görüşleri, popüler müziğin önde gelen sanatçılarından olan ve aynı zamanda 90’lı yıllarda POP-SAV (Popüler Müzik Sanatı Vakfı) başkanı olan Erol Evgin de dile getirmiştir. Evgin şunları aktarmıştır.

...popüler müzik Türkiye’de toplam kaset üretiminin yüzde on-onbeşinde dolaşan tirajı ile önemsiz, bir müzik konumundadır. Bu gerilemenin birçok nedeni var. Başta TRT Denetim Kurulları. Sanat ve denetim birbiri ile çelişen iki kavramdır. Sanat yaratmayı, kuralları aşmayı amaçlar, denetim ise varolan kuralları korumayı amaçlar. Tabii ki, nasıl sizin derginizde varolan düzey denetiminden dolayı derginizin sayfalarına her sanatçı giremiyor, yazılarda bir kalite bir düzey aranıyorsa, TRT’de yayınlanan müziklerin de bir düzeyi olmalıdır. Ama bugün TRT’de olduğu gibi sübjektif değerlendirmeler ve zevklerden oluşan bir denetim olmamalıdır. TRT denetim normlarının bir kıstası olan çok sesli müzik tekniğine uygun olmak gibi kurallar hoşgörülle karşılanabilir. Fakat şarkılarımıza yöneltilen monoton, uslup dışı, karamsar, taklit, özentî gibi sübjektif gerekçelerle şarkılarımızın denetime takılmasını hiç doğru karşılamıyorum. Ben bu konuda çok dertliyim. Hep arayış içinde olduğum için ben hep değiştim. Değişmeyen tek şey var. Türk Halkının güncel popüler müziği. Hep bunu aradım. Hep sınırları zorladım ve hep denetime takıldım...14. yıldır Türkiye’de pek çok şey değişti. Bir tek bu kurallar değişmedi¹⁸.

TRT’nin yapılan yeni üretimleri “Türk Hafif Müziği” altında değerlendirip denetime tâbi tutması yukarıdaki örneklerde de görüleceği üzere, sanatçılar tarafından çokça eleştirilmiştir. Bu eleştirilerin, müzik sektörü içerisindeki kişiler tarafından da yapılması ayrıca önemlidir. Yine döneminde tanınmış sanatçılardan olan Ali Kocatepe ve İlhan İrem de benzer düşünceleri dile getirmişlerdir. Kocatepe “Bu konuda hiçbir resmî açıklama yapılmıyor. Bazı gizli güçler var sanki. Mesela “iktibas” maddesini bir türlü ortadan kaldırmıyorlar. Türk halk müziğinden hiçbir parçayı alıp çoksesli yapamıyorsunuz”¹⁹, İrem ise “Besteler ne şartlar altında oluşturduğumu bilmeyen, o oluşumun içinde yer almayan, memur zihniyeti içindeki insanlar tarafından

¹⁶ Mesam: Türkiye Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği

¹⁷ Boom Müzik Dergisi, Nisan 1990, Y.2, S.7, ss.14.

¹⁸ Boom Müzik Dergisi, Nisan 1990, Y.2, S.7, ss.17.

¹⁹ Boom Müzik Dergisi, Nisan 1990, Y.2, S.5, ss.10.

denetleniyor. Ben bir kelimenin dahi yerine oturması için o kadar uğraşmışım, beynimi yemişim. Bir memur kırmızı kalemle üstünü çizebiliyor”²⁰ şeklinde eleştirilerini aktarmışlardır. Bütün bu eleştiriler ister halk müziği olsun ister klasik Türk müziği olsun, bu türlerdeki yeni üretimlere yönelik o dönemki resmî çevrelerin bakışını göstermesi açısından önemli durmaktadır. Yukarıda bahsedildiği gibi müzik endüstrisi, Türkiye’deki müzik ortamına görece demokratik bir ortam sağlamakla birlikte, bu durumun müzik üretimleri üstündeki baskıyı tamamen attığını söylemek zor olacaktır.

3.2.2. Türkiye’de Müzik Endüstrisindeki Türler/Janrlar

Kronolojik olarak söylenecek olunursa, Türkiye’de -hatta öncesinde Osmanlı döneminde- müzik endüstrisi plakların kullanımı ile başlamıştır²¹. Çavdaroglu’nun aktardığına göre ise Türkiye’de plağa okunan ilk müzik türleri, Kantolar, fanteziler, gazeller ve şarkılar olmuştur. Daha sonraları ise Karagöz ve Meddah, Mevlevi Ayinleri, Kur’an-ı Kerim tilaveti gibi çeşitli kayıtlar yapılmıştır²².

²⁰ Boom Müzik Dergisi, Nisan 1990, Y.2, S,5, ss.18.

²¹ Karabey’in aktardığına göre “Osmanlı İmparatorluğu’na, ilk önce Favorit ve Zonophon geldi. Takiben 1903’te Gromophon Concer Record geldi. Tek Yüzlü ve Türkçe, Rumca, Ermenice, Arapça, Arnavutça plaklar yapmaya başladılar. İlk yapılan plaklar Tanburi Cemil Bey’in kayıtlarıydı. 1910’ların başlarında önemli bir aileye rastlıyoruz: Blumenthal biraderler; Julius ve Hermann Blumenthal. Aslen Alman Yahudisi olan aile, birçok göçten sonra Kahire’den gelip İstanbul’a yerleşmiş ve Türk müzik tarihinde yerini almıştı. The Gramophon Co., Zonofon firmasını satın aldı. Zonofon ortaklarının bir kısmı 1904 yılında Almanya’da Odeon Record firmasını kurmuşlardı. Blumenthal biraderler 1906’da Odeon’un mümessili oldular. Ciddi bir çalışma başladı. Gramofon ve plak satışı yaygınlaştı. Ses kaydı İstanbul’da yapılıyor, Almanya’ya gönderiliyor orada plak basılıyor ve Osmanlı’ya gönderiliyordu. Dönemin en büyük ustalarını repertuarlarına aldılar. Tanburi Cemil Bey, Hafız Sami Efendi, Hafız Osman Efendi, Hafız Aşir Efendi ve Bahriyeli Şahap, artık yalnız Odeon sanatçıydılar...1912’de Blumenthal Record And Talking Machine Co. Adlı şirket namına İstanbul Feriköy’de bir taş plak fabrikası kurdular ve Orfeon Record adı ile plak yapımına başladılar...Fransız Pathe; gramofon, plak ve iğne olarak, tüm ürünleri ile piyasada yer aldı. Müznir bey ve udi nevres bey şirketin önde gelen sanatçılarıydı” (1999: 169).

²² <http://www.musikidergisi.net/?p=859>



Görsel 3. Long Play (Uzun Çalar) olarak kaydedilen ilk Mevlût²³

1920’lerde ise Tango müziğinin yanında Caz müziği de icra edilmeye başlar. Ermeni asıllı Leon Avigdor, Avrupa’da bu müzikle tanışmış ve Türkiye’de de icra etmeye başlamıştır. 1933 yılına kadar kurduğu değişik gruplarla İstanbul’da bu müziğin duyulmasını ve tanınmasını sağlamıştır (Meriç, 2020: 28). Daha sonra ise plak endüstrisi Tango türü ile ilerlemiştir. Tango, aslen Arjantin’de doğan, Avrupa yolu ile ülkemize gelen bir türdür. Yine Meriç’in (2020: 28) aktardığına göre, 1935-37 yılları arasında Orhan Avşar ve Macar asıllı Darvaş, bu türün ilk öncülerinden olmuştur. Yine aynı dönemde Şecaattin Tanyeri’nin de arasında olduğu Fehmi Ege Tango Orkestrası, bu türü Türkiye’ye uyarlarlar. 1950’li yıllarla birlikte bu türde Celal İnce ön plana çıkmış ve hem kendi besteleriyle hem de uyarlamalarıyla icralarda bulunmuştur (2020: 29).

Daha sonra ise, 1950’lerle birlikte, yine Batı’dan alınan bir başka tür olan rock ‘n’ roll revaçta olmaya başlamıştır. Bu türdeki ilk grup Somer Sonata orkestrası diye de

²³ Bengi, D., (2022), 60’lı Yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük, Dünya Durmadan Dönüyor, (1. Baskı), Yapı Kredi Yayınları

bilinen Genç Denizciler grubudur. Bu grup 1955'te Deniz Harp Akademisi'ndeki öğrenciler tarafından kurulmuştur (Lena, 2018: 81). Bilindiği üzere rock 'n' roll ilk olarak 1950'li yıllarda Amerika'da çıkmış ve diğer ülkelere yayılmış bir türdür. Bu türün ülkemizde yaygınlık gösterdiği tarihe dikkat edilecek olursa, diğer Batılı ülkelerle aynı dönemde üretilip tüketildiği görülecektir.

1960'lı yıllarla birlikte ise yabancı eserlere Türkçe söz yazılarak oluşturulan ve "aranjman müzik" olarak adlandırılan üretimlerin yapılmaya başlandığı görülür. Bu üretimler ise aynı zamanda, Türkiye'de popüler müzik akımını başlatan kişi olarak bilinen Fecri Ebcioğlu ile başlamıştır. "Bak Bir Varmış Bir Yokmuş" ise bu türde üretilen ilk eser olarak bilinir. (Küçükakaplan, 2015: 41).

Diğer bir tür ise, "aranjman müzikle" aynı dönemde ilk üretimleri vermeye başlanan Anadolu Pop türüdür. Bu türle alakalı geniş bilgiye, konu açısından önemli ve ilintili olduğu için ilerleyen bölümlerde geniş yer verilmekle birlikte burada kısaca değinmek yerinde olacaktır. Lena'nın da aktardığı gibi, "1960'lı yılların sonuna doğru, uluslararası müzik standartlarında bir ulusal müzik yaratmak için Anadolu'dan melodileri Batı'nın pop müzik teknikleriyle birleştirme deneyi Türk pop müziğinde öne çıkan bir trend haline geldi ve yeni bir tarzın doğuşuna yol açtı" (2018: 69). Müzikal örneklerin içeriğine bakıldığında ise halk müziği eserlerinin Batı çalgıları ile yorumlanarak eserlerin üretildiğini görürüz. Bu türe olan ilgi ise daha çok, bazı gazetelerin düzenlemiş olduğu yarışmalardan sonra artmıştır diyebiliriz. Bu yarışmaların en bilineni ise "Altın Mikrofon" yarışmalarıdır. Moğollar, Cem Karaca, Barış Manço, Selda Bağcan bu türünün bilinen sanatçılarıdır. Bu yarışmalardan sonra tanınmaya başlanan gruplar veya isimler yoğun bir şekilde plaklar üretmeye başlamış ve halkta da karşılık bulmuştur.

1970'lerle birlikte yine halkta karşılık bulmuş diğer bir tür ise arabesk müzik türüdür. Bu tür üzerindeki görüşler ve analizler bugün bile çok çeşitli ve tartışmalıdır. Bu müziği irdelemeye çalışan araştırmacıların bazıları müzikal açıdan bazıları ise sosyolojik açıdan meseleye yaklaşmaktadırlar. Her ne olursa olsun, şurası bir gerçek ki dönemine damga vurmuş-hatta yasaklanmış olan bu tür, bugün değişik müzik türlerini de etkilemektedir. Tarihsel açıdan bakıldığında, bu türün yaygınlığı, Türkiye'deki iç göçün yoğun olduğu bir döneme denk düşmektedir. Sosyolojik açıdan bakıldığında,

farklı yörelerden kente gelen köylüler birbirinden farklı gelenek ve değerlere sahip olsalar da kentte yeni bir topluluk oluşturdular ve bu yeni oluşan topluluğun da ortak bir beğeni düzeyine hitap etmeliydi, bu da arabesk müzikti (Güngör, 1993: 90). Müzikal açıdan bakacak olursak arabesk müzik, “biri, klasik Türk müziği geleneğinin piyasa tarzının değişime uğramış olan tarzından hareketle, diğeri ise yine piyasa koşullarında halk müziği karakterinden beslenerek yapılan çalışmalar olmak üzere iki koldan geliştiği söylenebilir” (Küçükkan, 2013: 137). Buna ek olarak, ezgi yönünden Arap müziğinden, çalgı yönünden ise Batı müziğinden öğeler içermektedir (Güngör, 1993: 23). İlk döneminden 1980’lere kadar TRT tarafından yasaklı bir tür olsa da arabesk müzik, serbest müzik piyasasında hem plak hem de kaset satışlarında yüksek rakamlara sahip olmuştur. Orhan Gencebay, Müslüm Gürses, Ferdi Tayfur gibi önde gelen sanatçılar ise bu türün temsilcilerindendir.

Türkiye’de 1960’lı yıllarda oluşmaya başlayan pop müzik, Küçükkan’a (2015) göre 1980’lerde arabesk müzik ile etkileşime girmiş ve bu yönde üretimler yapılmaya başlanmıştır. Bu dönemde makamsal motiflerin kullanıldığı, melez karaktere sahip eserler göze çarpmaktadır. Bu yönde üretim yapan sanatçılara ise Ajda Pekkan, Kayahan Nilüfer, Zerrin Özer ve Sezen Aksu örnek olarak verilebilir. 1990’larla birlikte ise uzun süre durgunluk yaşayan müzik sektörü, TRT dışında özel televizyonların kurulmasıyla birlikte tekrar canlanmış ve ekonomik ve toplumsal değişimle birlikte, daha canlı ve enerjik müzik ihtiyacını birlikte getirmiştir²⁴ (Küçükkan, 2015: 139). Dolayısıyla bu dönemde pop müziğin arttığı bir döneme girilmiştir. Müzik sektöründeki teknolojik gelişmeler, diğer alanlardaki teknolojik gelişmeler, bu tarz müziğe itki gücü sağlamıştır.

Türkiye’de pop müziğine olan ilginin yükselişini değerlendiren Olgun’un düşünceleri, tam da bu müzik türünün filizlenmeye başladığı dönemi anlatması bakımından önemlidir.

1990’da gelişmeye esas ağırlığını koyan müzikseverlerdi. Toplumun dinamiği, talepleri, doğal olarak, 1990’ı Müzik Yılı yapan. 1991’i de aynı faktör Pop Müzik Yılı yapacak. Öteki türlerin önünde tek şans kalacak: Pop müzik ırmağının zengin derelerinden biri olmak; yani pop müzikle ilişkili olmak. Çünkü, artık pop müzikçiler, pop müziğin evrenselliği ölçüsünde Türkiyeli olması gerektiğinin önemini kavradı ve kentleşen, çağdaş Türkiyelinin talepleriyle

²⁴ Daha fazla bilgi için bkz. Küçükkan, U., (2015), Türkiye’nin Pop Müziği, (1. Basım), Ayrıntı Sanat Kuram. Kuyucu, M., (2015), Müzik Dünyasını Anlamak “Müzik Endüstrisinin Sorunları” (1. Baskı), Zinde Yayınevi, İstanbul.

buluşmaya başladı. Diğer ara, geçici türlerin varlık nedeni olan boşluk pop müzik tarafından doldurulmaya başlandı... (Olgun, 1991: 3)

1990'lı yılların bilinen müzik dergisi Boom Müzik Dergisi, prodüktörlerin, firma sahiplerinin ve yöneticilerin 1990 yılını değerlendirmelerine yer vermiş ve pop müziğinin yükseldiğini belirtmiş ve daha önceleri müzik sektörünün lokomotifleri olan arabesk türünde ise bu yıllarla birlikte ilginin azaldığını belirtmişlerdir. Bu husus ile alakalı olarak şu düşünceler aktarılmıştır²⁵. Dönemin MÜYAP²⁶ Başkanı Yaşar Kekeva;

Müzikal açıdan Türkiye'de bu yıl, pop müzik yılı olarak geçti denilebilir. Arabesk türü gerilemeye başladı. Bir dönem arabeske çok yönelindi, herkes o yöne gitti. Ancak pop müzikte yaşanan yoğun beste ve söz üretimi, patlamayı getirdi. Arabesk kendini tekrarlamaya başlarken, 3 sene öncesi filizlenmeye başlayan pop müzik ürünlerini vermeye başladı. Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği'nin de eski popülerliğinde olmadığını görüyoruz.

Uzelli Plak sahibi ve prodüktör Metin Uzelli;

Teknolojinin imkânları müziğe olumlu biçimde yansıdı. Nitelikli besteler, albümler listelerde hak ettikleri yerleri buldular...İMÇ²⁷'de bu yıl beni en çok sevindiren olay, genç Türk pop ve rockçılara kapıların açılmasıdır. Ayrıca 1990'ın Türk Pop müziği içinde güzel bir yıl olduğu kanısındayım.

Ada Plak yöneticisi Sadettin Gürel;

Arabesk ve taverna için bir çöküş oldu yılı. Yılın en dikkat çekici olayı, Türk pop müziğinin yıllardır beklenen patlamayı gerçekleştirmesi oldu. İlk defa müzik piyasasına giren kasetlerin geçmişte hayal bile edilemeyen büyük tirajlara ulaşması bunun en somut örneği oldu. Yılın müzik olayı, Türk popunun yaşadığı patlama. Yılın şarkısı Kilim, Belalım ve Kan Çiçekleri.

Göksoy Plak firmasının sahibi Kâmil Gök;

Bu sene pop müziği ağırlıklı çalıştık. Önümüzdeki yıl da bu ilginin devam edeceğini tahmin ediyorum. Bunda TRT'nin de önemli katkıları oldu. Denetleme Kurulu, Türk Hafif Müziği denetiminde eski katılığına son verdi. Fakat bu katılığın sanat müziği ve halk müziğinde devam ettiğini belirtmek gerekiyor. Yılın müzik olayı, TRT'nin yasaklı sanatçılara kucak açması. Yılın şarkısı Kayahan'ın tüm besteleri, Zülfü Livaneli'nin "Kan Çiçekleri" ve Yeni Türkü'nün "Vira Vira"sıydı.

Bayşu Plak firma sahibi Naci Bayşu;

1990 yılı ticari anlamda vasat bir yıldır. Müzikal açıdan Türk pop müziği diğer müzik türlerine göre bir önceki yıllara nazaran daha etkili görüldü. Yılın müzik olayı, Fatih Kısaparmak'ın "Kilim" adlı kaseti piyasaya çıktığında ilgi görmeyip, iki buçuk- üç sene sonra büyük beğeni kazanması. Yılın şarkısı Kilim.

Kent Plak firma sahibi Ümit Güner;

İyi bir yıl oldu. Piyasa hareketliliği ne çok hızlı ne de çok yavaştı. Tabii, ekonomik bunalımı biz de yaşadık. Buna rağmen birçok yapımda, umduğumuz tirajı yakaladık. Müzikal anlamda Rap bu yılın müziği oldu. Disco ve dans müzikleri tamamen Rap'e döndü.

²⁵ Boom Müzik Dergisi, Yıl. 3, Sayı. 4, ss.26-29, 1991 Ocak.

²⁶ Müzik Yapımcıları Derneği

²⁷ İstanbul Manifaturacılar Çarşısı

3.2.2.1. Türkiye’de Müzik Endüstrisinde Halk Müziği

Halk müziğinin müzik endüstrisindeki yeri sonraki bölümlerde geniş bir şekilde irdelenmekle birlikte, bu bölümde kronolojik olarak değinilmeye çalışılacaktır. Çalışmanın geçmiş bölümlerinde de belirtildiği üzere, tekrar etmek gerekirse halk müziğinin modern anlamda, koral ve çalgı topluluğu olarak ilk olarak icrası 1930’lu yıllardaki radyo yayınları ile olmuştur. Halk müziğinin müzik endüstrisindeki görünürlüğü ise bu tarihlerden sonra olmuştur. İlk olarak radyolardaki kurumsal icranın dışında, bölgesel müzikal karakterleri gösteren ve halk müziği çalgılarının yanı sıra ince saz çalgılarının da (keman, tanbur, klarnet vs.) kullanıldığı icralar görülmektedir. Radyonun yanında plağın da yaygınlık göstermesiyle birlikte bu icraların toplumda büyük karşılık bulduğu bilinmektedir. Bu isimlerden en bilinenleri Diyarbakırlı Celâl Güzelses, Malatyalı Fahri Kayahan ve Zarahı Halil Söyler’dir.

1970’li yıllarda ise plak şirketlerindeki artışla birlikte, Polat’ın (2021) aktardığına göre şirketlerin halk müziği ağırlıklı bir seçkiyle 45’lik plak basmaya başlamışlardır. Öne çıkan firmalardan birisi olan Hülya Plak ilk yıllarında Bedia Akartürk, Nida Tüfekçi, Yüksel Alpdoğan, Mürüvvet Kekilli gibi isimlerin plaklarını basmış daha sonra ise Neşet Ertaş ve Özay Gönlüm gibi dönemin popüler isimlerinin plakları ile devam etmiştir. Halk müziği seçkisi ile öne çıkan bir diğer firma ise Edifon ise Yıldız Tezcan, Ali Ekber Çiçek ve Bilal Bozbağ gibi isimlerin plaklarını basmıştır (2021: 90). Yine bu dönemde Türkiye’nin siyasi ve politik ortamı ile alakalı olarak şehirli ozanların bu yönde üretimler yaptıkları ve plak endüstrisinde kendilerine yer buldukları görülmektedir. Bilinen isimleri ise Âşık Mahzuni Şerif, Nesimi Çimen, Âşık İhsani ve Âşık Şahturna olarak sıralamak mümkündür.

Türkiye’de 1980’li yılların sonu ile 1990 yıllarda daha çok pop müzikle ilerleyen müzik endüstrisinde, halk müziği de kendisine yer edinmeye çalışacaktır. 80’li yıllarda daha çok Alevi müzik repertuvarına dayanan, Arif Sağ, Musa Eroğlu, Yavuz Top, Sabahat Akkiraz gibi sanatçıların çıkarmış oldukları albümler göze çarpmaktadır. Bunda ise hem genel olarak halk müziğinde hem de özelde Alevi müziğinde önemli yeri olan bağlama enstrümanının yoğun kullanımının etkili olduğunu söylemek mümkündür. 1990’lı yıllarla birlikte ise halk müziğinin ezgi motiflerinden etkilenecek bestelenen, halk müziği çalgıları kullanılarak oluşturulan ve adına “özgün müzik” denilen yeni

üretimlerin olduğu albümler çıkmaya başlamıştır. Bu albümler ise müzik piyasasında kaset teknolojisinin yaygınlığı ile birlikte yüksek satış rakamlarına ulaşmaya başlamıştır. Daha sonra ise albüm repertuvarlarının TRT repertuvarında bulunan halk müziği eserlerinden oluştuğu, enstrüman olarak ise halk müziği çalgılarının yanında batı müziği enstrümanları ile zenginleştirilen bir yapının ortaya çıktığı, icra anlamında ise TRT'nin kurumsal icra tarzının dışında bir yorumlamayla oluşturulan albümler göze çarpmaya başlamaktadır. Bunun yanında bu dönemde, müzik piyasasında mikro ölçekte bölgesel müzik özelliklerini ön plana çıkaran çalışmaların arttığı görölmektedir. Karadeniz müziği ise bu çalışmaların başında gelmektedir. Halk müziğinin müzik endüstrisindeki görünürlüğünü artıran bir diğer etmen ise özel televizyonların kurulması ile birlikte, buralarda yayınlanan video klipler olmuştur. Özellikle Türkiye'deki ilk özel müzik kanalı Kral TV video müzik yarışmaları bunda öncü olmuştur. Her ne kadar tam olarak halk müziğinin çeşitliliği anlamında burada verdiğimiz örnekleri diğer müzik tarzlarında olduğu gibi tam olarak bir tür olarak değerlendirmek mümkün olmasa da müzik endüstrisinin halk müziğine olan etkisini ve halk müziğine sağladığı çeşitliliği görmek mümkün olmaktadır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

MÜZİK ENDÜSTRİSİNDE HALK MÜZİĞİNİN KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARI İLE SERÜVENİ (1927-2000 YILLARI ARASI)

4.1. Türkiye’de Radyo

Türkiye’de ilk düzenli radyo yayınları hemen hemen dünya ülkeleri ile benzer dönemde başlamıştır. Dünyada ilk düzenli radyo 1920 yılında, Türkiye’de ise 6 Mayıs 1927 yılında İstanbul’da, devlet destekli Telsiz Telefon Türk Anonim Şirketi adlı özel bir kuruluş tarafından yapılmaya başlanmıştır (Kütükçü, 2012: 27). Türkiye’de ilk radyo yayınları ile Cumhuriyetin kurulması aynı döneme denk gelir. Radyonun bu dönemdeki en önemli teknolojik iletişim aracı olduğu düşünülünce, Aksoy’un da dediği gibi “radyo, bu bakımdan, ülkenin kültür hayatında çok önemli bir rol oynayabileceği bir toplumsal değişim ortamının içine doğdu. Yeni devletin kimliği Türk radyosunun da kimliğini belirlerdi” (Aksoy, 2015: 182) düşüncesi önemli durmaktadır. 1927’de kurulan İstanbul Radyosu, 1936 yılından itibaren PTT yönetimine geçmiş ve 9 Eylül 1936 yılında ilk programını yapmış, 1927 ile 1936 yılı arasında ise müzik yayınları, programların yüzde 85’ni kapsamıştır. (Aksan, 1994: 293). Radyonun ilk dönem kayıt teknikleri hakkında Ünlü (2016) şunları aktarmaktadır.

Radyolar yayınlarını uzun yıllar “canlı” diye tanımlanan yöntemle gerçekleştirdi. Yayın stüdyosunda bulunan solist ve saz topluluklarının çalıp söyledikleri, anında antene aktarılıyor ve alıcı cihazlara ulaşıyordu. Bu yayınların tespiti mümkün olmadığı gibi tekrarı da söz konusu değildi. Yüksek maliyetli, son derece zahmetli bir yöntemdi. Radyoculara azıcık soluk aldirtan yayınlar, taş plakların çalındığı Batı musikisi kuşaklarıydı. Sonraki yıllarda bu ticari plakların yanı sıra radyolarda kullanılmaya başlanan (1945-46) bir diğer plak türü, radyolar için özel olarak üretilmiş 331/3 devirli uzunçalarlar (long play) plaklarıydı. Henüz kendisi üretime geçmemiş radyolar, Avrupa ev Amerikan kökenli yapımları kullanıyordu (Ünlü, 2016: 304).

Kocabaşoğlu’nun (2010: 104-105) aktardığına göre bu tarihler arasındaki toplam yayın sürelerinin yüzde 85’ni kapsayan müzik yayınlarındaki Türk müziği dağılım oranı ise ortalama yüzde 40 civarındadır²⁸. Halk müziği ise bu oranda çok küçük bir pay

²⁸ Kocabaşoğlu’nun (2010:104-105) aktardığı oranlardan bazıları şunlardır (Oranlar saat/yüzdelik şeklinde hesaplanmıştır. Türk müziğindeki Tür/janr ise Divan/Türk Halk Müziği olarak ayrılmıştır). İstanbul Radyosu, 1927 yılı/Temmuz: Divan Müziği 1820/42.12, Türk Halk Müziği 90/2.08, 1927 yılı/Kasım: Divan Müziği 1260/44.36, Türk Halk Müziği 60/2.11, 1929 yılı/Ocak: Divan Müziği 1540/61.11, bu yılda Türk Halk Müziği yayını yapılmamıştır. Ankara Radyosu, 1932 yılı/Ocak: Divan Müziği 720/40.93, bu yıl Türk Halk Müziği yayını yapılmamıştır. 1927 yılı Temmuz ayından 1934 yılı Ocak ayına kadar klasik Türk müziği yayınları devam etmiş, 1934 yılındaki radyodaki Türk

sahibidir. Hatta ilk yıl yüzde 2'lik bir orana sahip halk müziği yayınları, 1936 yılına kadar ne İstanbul ne de Ankara radyolarında kendisine yer edinebilmiştir.

Burada, radyodaki çeşitli türdeki yayın oranlarına bakınca Türk müziği yayın oranlarının aslında azımsanmayacak düzeyde olduğunu söylemek mümkündür. Bilindiği gibi, Klasik Türk müziği olarak da adlandırılan geleneksel makam müziğinin eğitimi ve icrası Mehterhane, Mevlevihane, özel evlerde ve belirli okul ortamlarında yapılmaktaydı. Fakat bu ortamların yasaklanmasından veya dönüşmesinden sonra icrasının yapılabildiği temel üç ortam kalmıştır. Bunlardan birisi plak endüstrisi, diğeri gazinolar, bir diğeri ise radyolar olmuştur. Geleneksel makam müziğine olan resmi yaklaşım farklı olsa da aslında radyo yayınlarının büyük bir bölümü, oranlardan da anlaşılacağı üzere bu tür üzerinden gitmiştir. Halk müziğinin tarihsel çerçevesini ele alırken de belirtildiği üzere, Cumhuriyet'in batılılaşma politikaları doğrultusunda, geleneksel makam müziğine olan yaklaşımını düşününce, bu yayınların süresi oldukça yüksek bir seviyededir. İstanbul Radyosunun ilk yayınlarındaki sanatçı listelerine bakıldığında Mesud Cemil, Neyzen Tevfik, Ferit Kam, Tanburi Refik Fersan gibi makam müziği geleneği temsilcileri göze çarpmaktadır (Kütükçü, 2012: 40). Uzunca bir süre İstanbul ve Ankara radyolarında düşük oranlarda yer edinen halk müziği yayınları 1938 yılında Ankara'da yeni radyo açılmasıyla birlikte ve bu dönemde yapılan halk müziğine yönelik derlemelerden elde edilen repertuvarın da etkisiyle, ilk önce solo icraların yapıldığı kişisel ölçekli yayınlar, sonrasında ise koro icralarının yapıldığı yayınlarla radyodaki halk müziği yayın süreleri artış göstermiştir.

Ünlü'nün (2016) aktardığına göre, radyodaki tanınmış kadrolu sanatçılarından²⁹ oluşan kadronun hem Türk musikisi hem de Batı musikisi programları ile plak tüketicilerine de hitap etmiştir.

müziği yasağından sonra 1936 yılına kadar Türk müziği yayınlarına ara verilmiştir. Klasik Türk müziğinde durum buyken, halk müziği yayınları oranlardan da anlaşılacağı üzere, ilk yıl çok küçük oranlarda yayın yapmaya başlamış fakat 1936 yılına kadar bir daha halk müziği yayınları yapılmamıştır. Radyolardaki Batı müziği yayınları ise ortama yüzde 40 ile yüzde 50 arasında değişmekteydi. Daha fazla bilgi için bkz. Kocabaşoğlu, U., (2010), Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna, (1. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul.

²⁹ İsak Algazi, Udi İzmirli Cemal Bey, Hanende Hikmet Hanım (Rıza), Kanuni Artaki Candan, Tanburi Dürri Turan, Kemençeci Anastas, Rebabi Eyyubi Mustafa Sunar, Neyzen Tevfik, Udi Hayriye Hanım, Kemençeci Kemal Niyazi Seyhun, Mesud Cemil, Ruşen Ferit Kam, İzmirli Hanende Süheyla Bedriye Hanım, Kemani Nubar Tekyay, Nezahat Hanım, Reşat Erer, Piyanist Cemal Bey, Tanburi Naime İspahi, Kemençeci Hadiye Ötüken, Hafız Burhan, Münir Nurettin.

Bu plaklarda çalıp okuyan sanatçıların radyo programlarında yer alması, ortaya ilginç bir durumun çıkmasına neden olmuştur. Radyo kuşku yok ki, taş plak piyasalarına bir canlılık ve dinamizm getirmiştir. Plaklarında tanıyıp bildiği sanatçıları radyodan duyabilmek ya da tersi, radyodan tanıdığı sanatçıların plağına ulaşabilmek musikiseverler adına sevindirici bir durumdur. Yeni çıkan plakların radyo aracılığıyla tanıtılması plakçılığı olumlu etkiliyordu. Durum kimi zaman ters yoldan işliyor, ilk kez radyoda okuyanlar halk tarafından beğenilmeye başlayınca bu kez plaklarını plak yapımcıları çalıyordu (Ünlü, 2016: 301).

4.1.1. Radyo Bağlamında Yurttan Sesler Korusu ile Oluşan “Kurumsal Halk Müziği”

“Radyo Ağzı”

Yurttan Sesler korusu, halk müziğinin radyolarda yayınlanması ve halka ulaştırılması açısından önemli bir dönüm noktası olarak durmaktadır. Bu döneme kadar, yukarıda da bahsettiğimiz gibi halka yönelik ve dolayısıyla halk müziğine yönelik ile bu müziğin profesyonel anlamda icrası ve halka aktarımı arasında uzunca bir süre bulunmaktadır. Bu durumdaki en önemli etken, derlenen halk müziği ürünlerinin uzunca bir süre nasıl kullanılacağı konusundaki belirsizliktir. Halk müziğinin tarihsel çerçevesini çizmeye çalıştığımız bölümde belirtildiği üzere, halk müziğine olan ilk yaklaşımın araştırma eksenli, daha sonraki yaklaşımın ise derlenen ürünlerin batı müziği teknik ve yöntemleri ile işlenmesi yönünde olmuştur. Bahsedilen bu ikinci yaklaşım Yurttan Sesler korosuna kadar hatta bu korunun icra süresince bile sürmüş, müzik çevrelerinde ve dönemin köşe yazarlarında; “halk müziğinin, yaratılacak olan milli müziğe kaynaklık edeceği” düşüncesi ve beklentisi olmuştur. Bahsedilen bu duruma ilerleyen satırlarda daha geniş değinilmekle birlikte öncelikle Yurttan Sesler korosunun oluşumuna eğilmek faydalı olacaktır.

Bilindiği gibi Türk müzik geleneğinde Batılı anlamda toplu icra, koral şekilde bir icra yapısı olmamıştır. Aksoy’un (2015: 196) aktardığına göre ilk koro icrası denemesi 1920 yılında Ali Rıfat Çağatay tarafından Kadıköy’de bir konserde denenmiş fakat kalıcı bir iz bırakamamıştır. Daha sonra ise hem batı müziğini hem de Türk müziğini bilen Mesud Cemil, Türk müziğinde koro icrasını radyoya yerleştirmiştir. Radyoda yönetici olan Mesud Cemil, ilk olarak klasik Türk müziği icralarında uyguladığı bu sistemi, daha sonra halk müziği icralarında da kullanmaya başlamıştır.

Yurttan Sesler korusu denince, bugün bile bir otorite kabul edilen ve halk müziği çevrelerince saygı ile anılan Muzaffer Sarısözen akla gelmektedir. Sarısözen Ankara’ya Folklor Arşiv Şefi olarak atanmadan önce, Sivas’ta lise müdür yardımcısı olduğu

dönemde halk müziği ve folklor çalışmaları yürütmekteydi. Sarısözen, Ahmet Kutsi Tecer’le tanışır ve birlikte Halk Şairlerini Koruma Derneği’nin kurarlar. Aynı dönemde Sivas Halk Şairleri Bayramı düzenlenir ve Aşık Veysel de burada keşfedilmiş olur. Ayrıca yine bu dönemde Sivas Halayları adında bir çalışma yayınlamıştır. Sivas dolaylarına yapılan bir derleme gezisinde o dönemdeki ekibin dikkatini çekmiş ve bu geziye Sarısözen de katılmıştır. Bu dönemden sonra Ankara Devlet Konservatuvarına Folklor Arşiv Şefi olarak atanan Sarısözen 1930’lardan sonra başlayan yoğun derleme çalışmalarının hemen hepsine katılmış ve çalışmalarda bulunmuştur.³⁰

Tam da bu noktada, Yükselsin’in (2015: 80) Sarısözen’i “kültürel aracı” olarak nitelmesi önemlidir. Sarısözen’in müzikal arka planına bakıldığında hem geleneksel makam müziği hem de halk müziği formasyonuna sahip olması, Batı müziği nota sistemini bilmesi gibi özelliklerinin mevcut olduğunu görürüz. Yukarıda da değindiğimiz gibi halk müziği alanında yapmış olduğu çalışmalar, Yükselsin’in (2015: 80) aktardığı üzere “halk müziğinin sistematik olarak derlenmesi, kurgulanması ve yaygınlaştırması” doğrultusunda, Sarısözen bir “kültürel aracı” konumunda durmaktadır. Sarısözen’in 1940’lı yıllarda yoğun olarak yapılan derlemelerin neredeyse hepsine katılmış olması, buradan derlenen halk ezgilerinin notalanması, notalanan bu halk ezgilerinin ise radyoda toplu icra edilebilir bir şekle getirilmesi ve dinler kitleye ulaştırılmasında “kültürel bir aracı” olmuştur.

Yurttan Sesler korosunun oluşumundan önceki dönemde radyo yayınlarına odaklanacak olursak, Muzaffer Sarısözen’in başında olduğu yapıdan farklı bir yapının olduğu gözlemlenmektedir. Şenel’in (2018: 16-17) aktardığına göre, önceki dönemde ilk olarak Sadi Yaver Ataman’ın başında olduğu, zaman zaman kendisinin hem bağlamasıyla hem de sesiyle eşlik ettiği halk müziği programları yapılmaktaydı. İlk başta Sadi Yaver Ataman’ın “İzahlı Halk Müziği” ile başlayan radyo programları, daha sonra Muzaffer Sarısözen’in repertuvar öğreticiliği yaptığı “Bir Halk Türküsü Öğreniyoruz” programı ile devam etmiştir (Fidan, 2017: 65-66). Bu dönemde ise henüz halk müziği kadroları olmadığı için dolayısıyla koral bir yapının olmadığı, mahalli sanatçıların davet edilip icralarda bulunduğu programlar yapılmaktaydı. Bu yayınlara katılan yöresel sanatçılardan Aşık Veysel, Aşık Ali İzzet, Bayram Aracı, Celal Güzelses

³⁰ Daha fazla bilgi için bkz. Coşkun Elçi, A., (1997), Muzaffer Sarısözen Hayatı, Eserleri ve Çalışmaları, (1. Baskı), T.C Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

ve Refik Başaran gibi isimler ise bu programlar aracılığıyla isimlerini duyurmuştur. Ataman'ın 1940 yılında tekrar askere alınmasından sonra, halk müziği çalışmalarını yürütmek için o dönem Folklor Arşiv şefi Muzaffer Sarısözen görevlendirilir. Bu görevlendirme ise Müzik Yayınları Müdürü Mesut Cemil'in önerisi doğrultusunda Ankara Radyosu Müdürü Vedat Nedim Tör tarafından gerçekleştirilir. (Şenel, 2018: 16-17).



Görsel 4. Bir Halk Türküsü Öğreniyoruz Programı Çalışmaları³¹

Bu dönemin radyo yayınlarına bakıldığında, Yurttan Sesler adında bir program gerçekleştirilmekte ve var olan koro elemanlarının ise daha çok makam müziği geleneğinden geldiği görülmektedir. Radyo yayınlarında hem halk müziği hem de başında Mesut Cemil'in olduğu “Tarihi Türk Musikisi Topluluğu” çatısı altında makam müziği icraları yapıldığı görülür. Bu koronun halk müziği çalışmalarında ise Muzaffer Sarısözen eğitici olarak görevlendirilmiş ve koro elemanlarına değişik yörelerden türküler öğretmiştir (Şenel, 2018: 18). 1946 yılına kadar bu şekilde devam eden koro çalışmaları daha sonra yapılan derlemelerle birlikte, genişleyen repertuvar sonucunda “klasik Türk müziği” ve “Türk halk müziği” yayınlarını yapmak üzere ikiye ayrılır. Koronun ikiye ayrılmasındaki bir diğer etken de bu iki geleneğin hem tarz hem de gelişim açısından farklı bir yapıya sahip olduğu düşüncesidir (Elçi, 1997: 105). Bu

³¹ Resimde Mesud Cemil, Muzaffer Sarısözen, Sarı Recep ve diğer koro elemanları gözükmekte. (Radyo, 1942:21'den aktaran, Alpyıldız, 2012:86)

düşünceden sonra ise Mesut Cemil'in yönetmiş olduğu Yurttan Sesler adlı program, halk müziği kadrolarının da gelişmesiyle birlikte bir topluluğa evrilir ve bu topluluğa Vedat Nedim Tör tarafından Yurttan Sesler Korusu adı verilir, koronun başına da Muzaffer Sarısözen geçmiş olur (Yılmaz, 1996: 35).

Şenel'in (1999: 117) aktardığına göre, topluluk ayrıldıktan sonraki ilk sanatçılar şunlardır;

Şef: Muzaffer Sarısözen

Sazlar: Sarı Recep, Ahmet Gazi Ayhan, Mucip Arcıman

Ses Sanatçıları: Neriman Altındağ, Muzaffer Kıvılcım, Sabahat Karakuş, Ali Can, Nurettin Çamlıdağ, Turhan Karabulut

1930'lu yıllardan sonra yoğun bir şekilde gerçekleştirilen derleme çalışmalarından elde edilen ezgiler, tasnif edilerek icra edilebilir şekle getirilmeye çalışılmıştır. İcra edilecek olan bu eserler ise radyo programları aracılığıyla topluma ulaştırılmıştır. Muzaffer Sarısözen ile başlayan “Yurttan Sesler Korusu” süreci önemlidir, çünkü 1930'ların sonlarından itibaren Ankara Devlet Konservatuvarı arşivleri, radyo yayınları için repertuar öğretiminde bu dönemde kullanmıştır (Stokes, 2016: 71). Muzaffer Sarısözen radyodaki çalışmaların amacını ise 1944 yılında Radyo dergisine vermiş olduğu röportajda şu şekilde açıklamıştır.

Radyonun sınırsız tuttuğu ve başardığı halk türkülleri yayımı, ne sadece dinleyicilerine hoş bir vakit geçirmek ne de yalnız türkülerimizin çeşitleri hakkında bilgi vermekten ibaret değildir. Gönüllerimizi, bir araya toplamak ve bütün memleketi tek duygu haline getirmek Yurttan Sesler'in başlıca hedefidir. Artık izâha gerek lüzum bile kalmamıştır ki, Yurttan Sesler'in sanatkar işçileri memleketi en modern tahrip vasıtalarının bile zerresini koparamıyacağı bambaşka bir istihkâm (kuvvetli siper) yapmakla meşguldürler (Çeren, 1944:9'dan aktaran, Şenel, 2018: 254).

Yukarıda bahsedilen “milli müzik” yaratma sürecindeki halk ezgilerinin çökseslendirilme düşüncesine karşın, Yurttan Sesler topluluğundaki düşünce, yerel ezgilerin kullanılması, korunması ve bunun sonucunda yerelin/geleneğin yeniden icadı (Demir, 2017: 217) ve ona “yüce” bir anlam yüklemek olmuştur. Fakat düşünce her ne kadar yereli korumak olsa da değişim kaçınılmaz olmuştur. Bilindiği gibi halk müziğinin en önemli özelliklerinden birisi yerel olmasıdır. Bu yerellik doğrultusunda yerel ezgilerin yanında bir de bölgesel ağız ve şive özelliği vardır. Elçi'nin (1997: 84-87) aktardığına göre derleme sırasında bilgi fişlerine yazılan sözler ile notalama ve

transkripsiyon sırasında aktarılan sözler birbirini tutmaz. Örneğin Silifke’den derlenen “Portakalım Tekerlendi” türküsünde Sarısözen’in derlemiş olduğu versiyonuyla Ahmet Yamacı’nın derlemiş olduğu versiyon arasında büyük farklar bulunmaktadır. Yine Muğla’dan derlenen “Alı da Verin Benim Barudumu” ve Karadeniz’den derlenen “Gemiciler Kalkalım” türküleri de repertuvara alınırken sözler arasında farklılık olduğu gözükür. Bir Gaziantep türküsü olan “Bahçalarda Zerdalı” adlı türküde yöresel ağız aynen aktarılmayıp, “nenni söyledim” cümlesi “bebek beledim” şeklinde değiştirilmiştir. Yine Elçi’nin (a.g.e) aktardığına göre Sarısözen’in derleme sırasında derleme fişlerine aldığı notlar, eserler notaya alınırken dikkate alınmayıp, sözlerin günümüz Türkçesi ile yazıldığını belirtir.

İlk başlarda sadece bağlama çalgısı kullanılarak başlayan çalışmalara daha sonraları diğer geleneksel enstrümanlar (kabak kemane, kaval, mey vs.) eklenmiş ve koro genişletilmiştir. Güray ve Aydın’ın (2015: 71) da aktardığı üzere dönemin konjonktürel ortamının da etkisiyle bağlama diğer çalgılar arasında ayrı ve önemli bir yerde durmaktadır. Güray ve Aydın (2015: 71) “Yine bağlamanın Orta Asya kökenine sıklıkla vurgu yapılarak, çalgı “icat edilmeye” çalışılmış, bu yüzden yörenin “orijinal” sazları örnek alınarak “bağlamanın” imkanlarını geliştirme amaçlı pek çok yöresel tavır özelliği “bağlama geleneğine” aktarılmıştır. Fakat Yurttan Sesler Korosundaki bu yeni uygulama bazı eleştirileri de beraberinde getirmiştir. Tekelioğlu bu durumu şöyle açıklamaktadır.

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

Tekelioğlu’nun aktarmış olduğu “yerel örneklerin sınıflandırılması” hususu, o dönemde de eleştirilmiş ve Tokat yöresine ait bir türkünün Sivas yöresi olarak radyoda sunulması, yerel bir gazeteye yazı konusu olmuştur. Günesen, “Sayın Üstad Muzaffer Sarısözen’e Açık Mektup” adlı makalesinde (Halkın Sesi 10.01.1954’ten aktaran Şenel, 2018:804) şunları aktarmıştır.

Muhterem Hocam, Yurttan Sesler korosunun neşriyatında Tokat türkülerinin birçoklarının Sivas, Erzurum ve daha başka yerlere mal edilerek takdimlerini üzülen duyuyor ve türkülerimizi de teessürle dinliyoruz. Mesela: Kendisi Tokat'ta ve hâlâ hayatta olan Taşkırın isimli kadın için çıkarılmış Tokat türküsünü Sivas'a mal ettiniz. Tokat'ın meşhur Sulusokak oyun havasını "Sivas Sulusokak oyun havası" diye sunuyorsunuz. Rica ederim hocam, Sivas'ta "Sulusokak" diye meşhur bir yer var mıdır? Tokat'ın Reşadiye ilçesi Darıderesi köyünde hala hayatta olan "Kıymet" isimli kadın için çıkartılan Tokat türküsünü Zara'ya malettiniz. Ve sizden cesaret alarak Zaralı Halil bu türküyü zara türküsü olarak plağa okudu (...) müzik bilginiz ve hafızanızdan zerre kadar şüphemiz yoktur Hocam. Fakat, bu kadar memleket gayretkeşliğiniz heyet-i umumiyenin nazarında sizi küçültmektedir (...)

Parlak'ın (2016:213-214) da belirttiği üzere halk müziğinin en önemli özelliklerinden birisi doğaçlama karakterli, yöresel ağız özelliği göstermesi, tavır özellikleri vs. gösteriyor olmasıdır. Dönemin müzik politikası doğrultusunda yapılan çalışmalarda eksikleri -özellikle de icrada kullanılan notaların ağız ve tavır özelliklerinden yoksun olan ve gerek toplu gerekse solo icralarda kullanılan notalar-saptar ve şunları aktarır.

Zira zamanla "Radyo Ağzı" olarak tabir edilen ve müziği ortak genel bir ifade -söyleyiş özelliği içerisinde ele alan bu anlayış, yerelliği de sınırlı ölçülerde kavrayarak, çalış biçimleri yanında özellikle yöresel ağız unsurlarını neredeyse yok denecek bir oranda icraya aktarma yolunu benimseyecektir...Dönemsel anlayış doğrultusunda basitçe yazılmış, içerisinde prozodi, melodi, söz ve akıcılık problemleri barındıran ve amacı salt tavır, tarzı bilenler için temel bir kılavuz niteliğinde yazılan notalarla kültürün değişmeyecek şekilde sabitlenmesi, doğaçlama karakterli Türk Halk Müziğinin dinamik yapısından koparılıp statikleştirilerek, gelişmesinin önünü tıkamıştır (Parlak, 2016: 213-214).

Güray ve Aydın'ın (2015), Muğla yöresinden derlenmiş Ferahi adlı eserden hareketle yapmış olduğu çalışmada, yukarıda da bahsedildiği üzere, bağlamanın başat çalgı olmasıyla birlikte yöresel çalgılarla icra edilen ezgilerin bağlamaya aktarılmasını örnek verirler. Fakat Sarısözen'in derlemiş olduğu şekli ile yörede kaynak kişilerin yapmış olduğu icralar arasında fark olduğunu belirtirler. Dahası bağlamaya aktarılan bu yeni tavır ve ezgisel hareketlerin asıl ezgilerin yerini aldığını söyler ve şu düşünceleri aktarırlar.

Ferahi'nin de içinde olduğu çeşitli eserlerin notaya aktarılmasında, Ege'nin karakteristik çalgıları olan davul zurnanın işlevlerinin bağlamaya yönlendirecek bazı tavır ve uygulamalarına yer verildiği görülmektedir. Sarısözen, yöresel icralarda görülmeyen bu uygulamaları eserlerin "bağlamaya uyarlanması" olarak tanımlamış ve bu yolla türkülerin yöresel hallerinde bulunmayan pek çok ezgisel ve ritmik kalıp yerel müzik geleneklerinin içine girme imkânı bulmuştur (Güray ve Aydın, 2015: 75).

Muzaffer Sarısözen'in arşiv şefliği sırasında radyodaki "Bir Türkü Öğreniyoruz" adlı programda koroyu çalıştırmaya başladıktan sonra ve radyo programı "Bico Nerden Geliyor" türküsü ile açılışını yapar (Çağdaş, 2008: 10). Fakat bu program yayınlandığı dönemde bazı eleştirilerle karşılaşır. Dönemin çevrelerinde halk müziğinin yaratılacak olan milli musikiye kaynaklık edeceği beklentisi yukarıda da belirtmişti. Bu doğrultuda

radyodaki halk müziği yayınlarının monoton ve hep aynı eserlerin icra edildiği eleştirileri yapılmıştır. Eleştirilerden birisini Hikmet Feridun Es tarafından Akşam gazetesinde yazılmış, Bir Çırpıda: Radyo İdaresi de Bico, Biz de Bico! adlı köşe yazısında (Akşam 21.05.1941'den aktaran Şenel, 2018:762) görüyoruz. Yazar; hep birlikte söylenebilecek şarkılar bulunmadığını belirtir ve yurt dışına giden heyet ve ekiplerin hepsinin bildiği bir şarkı olmadığını söyler ve şunları aktarır.

... Evvelki gün radyo dinleyicilerine öğretilmek istenen ilk şarkıyı dinledik... Bu güzel mukaddimeden sonra hep birden söylenebilecek şarkıyı bekledik. Bunu öğrenmeye hazırlandık. Kalemimizi kağıdımızı önümüze koyduk. Nihayet radyoda şu Sivas türküsü başladı: Bico nerden geliyon?/ Harmandan aşağı/ Dalla Bico/ Dahara Bico/Sen Bico/ Ben de Bico, hey!... İşte bu kadar!...Muhakkak ki halk türküleri güzel şeylerdir. Bunların çoğu halkın içinden kopmuştur. Lakin biraz evvelki mukaddimeden sonra mesela burada kalkıp da San Fransisko Olimpiyatları'na gidince orada yahut bir Avrupa şehrinde hep birden bunu mu söyleyeceğiz? Belki insan harman yerinde, şöyle bir saman yığınının arkasını verip, elini şakağına dayayarak Bico'yu zevkle söyleyebilir (...) Lakin acaba Bico'yu -hep birden söylenecek şarkı bilmediğimiz için tekbir getirdiğimiz Avrupa şehirlerine götürebilir miyiz? Bize “heyhey”siz, tok, bir kısmı da yürüyüş için hazırlanmış, bir ağızdan söylenebilecek şarkılar ve marşlar lazımdır. Mesela “Dağ başını duman almış” şarkısı gibi... Buna benzer musiki eserleri bulursak işte o zaman radyo idaresi de Bico, radyo meraklısı da Bico olur...

Radyoda icra edilen ve öğretilmek istenen Bico adlı türkü hakkında bir diğer eleştiriyi ise Semtiyaz'ın Serbes Sütun: Bico, Bico!” adlı yazısında (Akşam 31.05.1941'den aktaran Şenel,2018: 768) görürüz.

İşte halk şarkılarını tedris eden radyonun birinci faslı: “Bico Bico!”.

-Hazır olunuz! Kaleminizi, kâğıdınızı elinizde tutunuz; kâğıd yoksa sigara paketinizin arkasına yazınız; sonra temize çekersiniz...Bekliyorum! Hazır mısınız? Diye diye verdiği dersten sonra “Bico Bico”, lemhai basrda ve elbette beni de şaşırtmış, hayrete düşürmüştü Hayretteyim hâlâ... Bugünkü hamalların bile artık sevmediği ve söylemediği “Bico Bico”yu bize hepimize şarkı dersi olarak vermek, güfteden ve besteden tahassüs ve tecessüsten nasipsizliklerimizi zannetmek demektir ki bilâterreddüd beyan ederiz, büyük bir haksızlıktır. Ve radyo idaremizin de hakkı yoktur (...) Can sıkıcı, iptidâi şarkıları çobanların bile dinlemek ve dinletmekten bıktığı bir devirde “Bico Bico”ları değil öğrenmeye, duymağa dahi tahammülümüz yoktur dersem, çok doğru ve samimi söylediğime emniyetim vardır.

Adnan Saygun (1942: 9-11'den aktaran Şenel, 2018: 719) ise radyodaki ilk dönem yayınlarını yani halk müziği kadrolarının olmamasından ötürü klâsik Türk müziği geleneğinden gelen sanatçıların yapmış olduğu icraları eleştirir. Radyonun küme ve fasıl heyetindeki icracıların halk türkülerinin icra tarzı hakkında şunları söyler.

(...) Türk musikisi neşriyatında her kolun müşterek malı olan halk türkülerine gelince: Halk türkülerinin söylenişi ile “alaturka” dedikleri musikinin tegannisinde rastladığımız edâ arasındaki büyük uçurum bir hakikattir. Halk türkülerini o üslupla teganni ettiğimiz zaman, ortaya, o türkü yerine bilmem ne makamından bir şarkıcık çıkıveriyor. İşte radyonun küme heyetinde de, fasıl takımında da, “Bir Halk Türküsü Öğreniyoruz” saatinde vaziyet budur (...)

Bir başka eleştiri ise radyo yayınlarındaki halk müziği programlarındaki repertuvar sayısının azlığını ve sanatçıların icrasını eleştiren yazıdır. Oğuzutku, “Radyo: Hep Aynı Türküler” adlı makalesinde (Yeni Gün, 19.12.1960) şunları aktarır.

Uzun zamandır dikkat ediyoruz. Ankara Radyosunda sanatkârların gerek kendi programlarında gerekse “Yurttan Sesler” programlarında okudukları türküler hep aynı. Artık hemen herkes, hangi sanatkârın hangi türküyü okuyacağını önceden tahmin edebilecek duruma geldi! Folklorumuz çok zengindir. Çeşit çeşit türküler, oyun havaları, uzun havalar vardır. Aynı zamanda birçok enstrüman mevcuttur. Ayrıca memleketimizin hemen her yerinde folklor müziği ile ilgilenenlerin sayısı da bir hayli fazladır. Bütün bunlara rağmen, radyolarımızda ve bilhassa Ankara Radyosu’nda hâlâ sayısı kırkı aşmayan türkü okunmakta ve çalınmaktadır.

Bu eleştirilere baktığımızda programların içeriğine yönelik olduğunu görürüz. Dönemin siyasi ve politik zemini göz önüne alındığında dilde birlik ve sadeleşme doğrultusunda yayınlarda “doğru-temiz” bir Türkçe beklentisi vardır. Radyolardaki bu müzik yayınlarının içeri adeta bir milli davaya dönüşmüş olur. Hal böyleyken, Yurttan Sesler Korosunu yönetirken aynı zamanda yayın anonsunu kendisi yapmakta fakat bu durum, mahalli şive ve çekingen tavrından ötürü bazı çevreleri rahatsız eder. Bu tepkilere rağmen koroyu yönetmeye ve türkülerin anonsunu yapmaya devam eder (Çağdaş, 2008: 10). Bütün bu eleştiriler göz önüne alındığında, aslında çalışmalarında da görülebileceği gibi halk müziği ürünlerinin toplanıp korunması, icrası vs. yönünde çabaları olan Sarısözen, dönemin siyasi ortamından etkilenmiş ve halk müziğinin yaratılacak olan milli müziğe kaynaklık edeceği düşüncesi kendisinde de hasıl olmuştur. Vermiş olduğu bir röportajda (Günay, 1949’dan aktaran, Şenel, 2018: 267) bu durumu şu şekilde aktarmıştır.

Bir taraftan radyo yayınları vasıtasıyla başkanlığın; diğer taraftan Devlet Konservatuvarı kanalıyla Millî Eğitim Bakanlığı’nın ehemmiyetle el koyduğu halk türkülerini, bugün temelleri atılmış bulunan ileri musikimizin biricik ilham kaynağıdır. Kompozitörlerimizin ancak bunların heyecanı ile kuracakları modern parçalar bizim rengimizi aksettirebilir... Bu cümleden olarak geçen yıl Türkiye’yi ziyaret eden bugün dünyanın tanıdığı bir orkestra şefinden, Herman Serhen’den bahsedeceğim. Büyük sanatkar, Ankara’daki musiki müesseselerini gezerken Radyo’ya da uğramış ve bu arada halk musikimizin mahiyeti hakkında bir fikir edinmek üzere, o akşamki “Yurttan Sesler”in provasını yaptığımız stüdyoya gelmişti. Orada bizi derin bir hayranlıkla dinleyen bu zat, yarım saat kadar stüdyodan ayrılmamış ve kendisine tercümanlık eden kıymetli kompozitör Ulvi Cemal Erkin vasıtasıyla halk musikimizin çeşitli yollardan dünya çapında kıymet taşıdığını bildirmiştir. Hatırlardadır ki, o günlerde Cumhuriyet gazetesinde çıkan beyanatında büyük sanatkâr, halk musikisinin bugün Garp musikisi diye tanıdığımız modern musikiye yepyeni bir ruh ve renk verecek evsafa bir cevher olduğunu bilhassa tebarüz ettirmişti.

Bir başka görüş ise Ahmet Kutsi Tecer tarafından sunulur. Tecer’in aşağıdaki görüşleri ilginçtir, çünkü dönemin kültür-müzik kadro ve çevrelerinde de olan bir görüşü açıkça dile getirmiştir. Halka doğru şiarı doğrultusunda halk kültür ürünlerine

yüklenen “yücelik-biriciklik” kavramlarının yerine aslında onları kullanılacak bir meta haline getirdiğini de göstermektedir. Tecer (1949: 2) şunları aktarır.

“Yurttan Sesler”, bütün iptidailiğine, bütün sadeliğine rağmen içimde zengin bir duygu florası gibi açılır. Bu musiki aydınlarımız arasında da yepyeni bir duyarlık, bir duygululuk aşıladığı nispette sevilir, benimsenir. Bu musiki bize gizli kalmış bir âlemin kapılarını açıyor. İptidai bir musiki, fakat yaratma imkânlarıyla dolu... Politikada, cemiyette, terbiyede yeni hamleler sağlıyan memleket dehâsının kültürde, hele musikide yeni bir hamle yaratması düşünülemez. Bu hamle tam mânâsıyla bir “Yurttan Sesler” olarak doğacaktır. Bugünkü musiki durumumuz, kıymeti ne olursa olsun, yeni hayatımıza hiçbir ifade katmayan, musiki duygularımıza nispeti eski harflerin Türkçeye nispeti gibi özürlü, sakat bir musiki geleneği ile yeni bir teknik mukallitliği ve musiki eğitimi noksanlığıdır. Musikiden yeni ifademizi bulmak için mukallitlikten ziyade musiki alemine yurttan sesler katmak lâzımdır.

Sarısözen’in çabaları doğrultusunda, Radyo yayınlarında koral icraların ayrılma sürecini yukarıda irdelenmeye çalışılmıştı. Tekrar etmek gerekirse, klasik Türk müziği geleneğinden gelen icracıların halk müziğini yorumlamasındaki yetersizlikten duyulan rahatsızlık ve halk müziği kadrolarının genişlemesi sonucu böyle bir ayrıma gidilmiştir. Bu ayrım sonucunda Sarısözen tabir yerindeyse özerkliğini alıp, tamamen halk müziği eğitimi doğrultusunda Yurttan Sesler korosunu çalıştırmaya başlamıştır. Bu koral yapının oluşmasıyla birlikte ses sanatçılarının yanında saz sanatçı kadrosunda da bir genişleme olmuştur. İlk önceleri Sarı Recep, Tanburacı Osman Pehlivan gibi kişilerle başlayan saz icraları giderek genişlemeye başlamıştır. Sonradan bu koronun bir üyesi olacak olan Avni Özbenli (1989: 119-124’ten aktaran Şeneş, 2018: 337-339) bu süreci şöyle aktarmaktadır.

O yıllarda radyoda halk müziği çalgılarından bağlama çalan bir tek sanatçı vardı, o da benim ustam İnebolulu Sarı Recep idi. Bir de, zaman zaman Rumeli türkülerini çalıp-söyleyen Tamburacı Osman Pehlivan... Sarı Recep 46, Osman Pehlivan ise 66 yaşlarında olup, her ikisi de bölgelerinin ezgilerini hakkıyla icra eden güçlü halk sanatçılarıydı, fakat nota bilmiyorlardı... Günün birinde Sarı Recep hastalandı (...) İşte tam bu sırada ustam Sarı Recep’in önerisi üzerine şef Mesud Cemil ve hoca Muzaffer Sarısözen tarafından yapılan müşterek bir teklifle kendimi birdenbire Radyo’da buldum... Muzaffer Sarısözen elime bir meydan sazı tutuşturdu, Sarı Recep yine kendi bağlamasını çalıyordu, böylece, radyoda toplu saz çalma geleneği de başlatmış oluyorduk (...) Ayrıca, Radyolarımızda toplu saz çalma geleneğinin uygulayıcısı olmaktan başka, halk çalgılarında standartlaşmaya yönelmiş, halk müziğinde koma seslerini numaralamış; böylece, otantik karakter, yerel renk dediğimiz çizgilerin, özelliklerin kaybolmasını önlemek istemiş; sık sık Yurttan Sesler programına kaynak kişileri, bölge sanatçılarını misafir olarak almak suretiyle Radyo sanatçılarına örnek dersler vermiştir.

Parlak (2000: 67), Anadolu’da bağlamanın önceleri mızapsız çalındığını, bağlamada mızrabın ise görece yakın zamanda kullanılmaya başlandığını belirtir. Dolayısıyla mızrap kullanılmaya başladıktan sonra icracıların alışkanlıktan ötürü, ilk önce sazın tüm tellerine vurarak çaldıklarını aktarır. Daha sonra ise Bayram Aracı, Tamburacı Osman Pehlivan, Zekeriya Bozdağ, Ahmet Gazi Ayhan ve Nida Tüfekçi gibi

isimlerin değişik mızrap tekniklerini kullanarak, sazda ezgilerin ayrıştığını belirtir (2000: 76).

Geleneksel anlamda olmayan koral icranın oluşmasıyla birlikte bu dönemde, koronun başat çalgısı olan bağlama çalgısında da standardizasyona gidilmiştir. Yöreden yöreye değişiklik gösterebilen ve belirli boylarda olan bu çalgı, kendi içinde bir aileye sahiptir. Bu aileyi ise büyükten küçüğe meydan, divan, tanbura, uzun-kısa sap³², cura olarak sıralayabiliriz. Parlak çalgıdaki bu standartlaşma ve çalgı ailesi oluşturmada, Cumhuriyetle birlikte bu çalgının şehre taşınmasının etkili olduğunu belirtmiştir. Daha sonra ise 440 frekans temel alınarak, bu dönemdeki saz sanatçılarının akortlarında kadınlar için “Do”, erkekler için ise “Fa” sesi kullanılmış ve bu doğrultuda bağlama boyları da büyütülmüştür (Parlak, 2000: 61-62). Bağlama çalgısındaki değişimlerden birisi de bağlamanın perde düzeninde gerçekleşmiştir. Yöresel olarak değişmekle birlikte genellikle altı ile on yedi perde aralığında değişen bağlamanın perde sayısında zaman içerisinde bir artış gözlemlenir. Parlak (2000: 101-102) çalışmasında Orhan Dağlı, Ali Ekber Çiçek ve Neriman Altındağ Tüfekçi ile yapmış olduğu görüşmelerde, bağlamanın perdesinde gerçekleşen bu artışın Muzaffer Sarısözen zamanında gerçekleştiğini aktarırlar. Bu artışın ise hem si bemol, fa diyez ve mi bemol koma seslerinin duyurulması ve eserlerin transpoze çalınma ihtiyacından kaynaklandığını belirtirler.



Görsel 5. Yurttan Sesler saz ekibi³³

³² Geleneksel olarak bakıldığında bağlama/saz Anadolu'nun değişik bölgelerinde farklı formlarda olabilmektedir. Fakat şehirleşme ile birlikte bağlama üretimleri genele olarak 19-21 perdeli olarak üretilmeye başlanılmıştır. 19 perdeli olan formuna “kısa sap bağlama”, 21 perdeli olan formuna ise genellikle “uzun sap bağlama” denmektedir.

³³ Radyo, 1947:65'ten aktaran, Alpyıldız, 2012:89

Ayrıca bu dönemde yapılan ilklerden birisi de yöresel ses dizilerini göstermek ve notalamak adına, koma nispetlerini gösteren işaretlerin eklenmesidir. Notaya alınan eserlerdeki nota nispetlerini göstermek için si bemol, fa diyez ve mi bemol koma seslerine 1, 2, 3 rakamları eklenmiştir. Sarısözen'in 1952 yılında yayınlamış olduğu "Yurttan Sesler" repertuvar kitabında bu koma nispetlerini kullanmış ve şu notu düşmüştür; "Folklorcuların da kitaptan faydalanmaları düşünülerek "Aralık"larda görülen farkların koma nispeti diyez ve bemollere rakam koymak suretiyle işaretlenmiştir".³⁴ Bu uygulamadan farklı olarak, Saygun "Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon" adlı çalışmasında eserleri notaya alırken, Dr. Suphi Ezgi'nin "Nazari ve Ameli Türk Musikisi" çalışmasındaki değiştirme simgelerinin birkaçını değiştirmiş ve çeşitli diyez ve bemoller kullanmıştır (Yönetken, 2017: 99). Saygun'un kullandığı gibi çeşitli yöntemler kullanılmış olsa da günümüzde yaygın olarak Sarısözen'in kullanmış olduğu yöntem yani koma nispetlerine rakam koyma yöntemi uygulanmaktadır.

Radyo ile değişen başka olguya örnek olarak bağlamanın tezeneli-tezenesiz icra edilmesi verilebilir. Bilindiği gibi Anadolu'da bağlamanın tezenesiz (şelpe) olarak icra edilmesinin uzun bir geçmişi mevcuttur. Alevi-Bektaşî dini ritüellerinde ise bu çalgı tezenesiz (şelpe) olarak da icra edilebilmektedir. Parlak'ın aktardığına göre, bu gelenek içinden gelen Ali Ekber Çiçek ise 1959 yılında Yurttan Sesler Korosunda Pir Sultan'a ait bir deyişi tezenesiz (şelpe) olarak icra etmiş, daha sonraları ise "bozuk düzen"³⁵ akordunda kendine has bir çalım tekniği geliştirmiştir. Ali Ekber Çiçek'in bağlamada tezeneyi kullanmayı şehre geldikten sonra öğrendiğini belirtmiş ve "tezeneler radyo kurulduktan sonra, melodi anlaşılın diye icat edildi, tezeneden sonra melodilerin çoğaldı" diyerek bu değişime dikkat çekmiştir (2000:68).

Yurttan Seslerin bir diğer etkisi ise Muzaffer Sarısözen'in Ankara Radyosunda çalıştırmış olduğu koronun benzerleri ve türevlerinin başka bölgelerde de açılıp yaygınlık kazanmasıdır. Bunlara 1953 yılında İzmir'de, 1954 yılında İstanbul'da kurulan Yurdun Sesleri ve 1961 yılında Erzurum'da kurulan Doğudan Sesler koroları örnek verilebilir (Alpyıldız, 2012: 91).

³⁴ Sarısözen, M., (2013), Yurttan Sesler ve Seçme Köy Türküleri, (1. Baskı), İBB Kültür ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı.

³⁵ Bağlama/sazda kullanılan düzenlerden birisidir. Bağlama/saz alt telinin La, orta telinin Re, üste telinin ise Sol sesine akortlandığı düzendir.

1950’li yıllarla birlikte, Yurttan Seslerdeki müzik yapısı Yeşilçam filmlerine dahil olur. Beyaz Mendil, Gelinin Muradı, Ala Geyik, Tütün Zamanı gibi filmlerin müziklerini Muzaffer Sarısözen ve Yurttan Sesler ekibi yapar (Bengi, 2022: 336). Bu filmlerde ses sanatçısı olarak Selahattin Erorhan, Neriman Altındağ, Ali Can; saz sanatçı olarak ise Nida Tüfekçi, Osman Özdenkçi, Ahmet Yamacı, Orhan Dağlı, Binali Selman bulunmuşlardır. Filmlerde ise ‘Ham Meyveyi Kopardılar Dalından’, ‘Uzun Uzun Kamışlar’, ‘Kalkın Durnam Kalkın’, ‘Ben Bu Yaylalara Yayla mı Derim’, ‘Ne Ötersin Dertli Dertli’ gibi türküler okunmuştur (2022: 336).

Bu dönemde halk müziği çalışmalarında Muzaffer Sarısözen’in çalışmaları ve bu alana gösterdiği emek yadsınamaz. Kendi döneminde gerçekleştirilen derleme çalışmalarının hemen hepsine katılmış olan Sarısözen, yukarıda da değindiğimiz gibi toplanan ezgilerin yeni Türk müziğine kaynak oluşturacağını söylese de asıl amacının bu halk kültürü ürünlerini korumak olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu amacı ise hem yaptığı derlemelerde hem döneminde yazmış olduğu eserlerde hem de radyodaki çalışmalarında görmek mümkündür. Dahası, radyoda oluşturduğu koroyla (Yurttan Sesler) birlikte- eleştiriler yöneltile de – halk müziğinin daha sonraki sürecini ve yönünü belirlemiştir. Zira daha sonraki halk müziği icraları yapılırken -eğitim kurumlarında, radyolarda vs. artık orijin olarak Yurttan Sesler alınacaktır. Demir’in (2017: 212) de aktardığı gibi; “kendinden önceki sisteme, ‘gelenek’, ‘otantisite’ kodunu veren Yurttan Sesler, başlangıcında ‘modernite’ örüntüsünü güçlendirmiştir. Bugün ise Yurttan Sesler’in kendisinin geleneksel ve otantisite kodlarına sahip olması, başlangıcındaki fikirsel örgüsünden kaynaklanmaktadır”.

Yurttan Sesler ile birlikte oluşmuş olan yeni yapıya gelene kadar-tekrar etmek gerekirse- uzunca bir süre de devam edecek olan ve hep beklentisi içinde olunacak olan “Yüksek Türk Müziği” olgusunu dönemin yazılı literatüründe görmekteyiz. Konservatuar müdürü Yusuf Ziya Bey’in şu görüşleri ise bu beklenti için anlamlı bir örnek teşkil etmektedir.

Yeni ve milli bir Türk musikisi kat’iyyen doğacaktır. Buna emin olmak lazımdır. Bazı kimseler, Türk musikisini armoni yolu ile yapmak iyi olmuyor, melez veya yavan oluyor iddiasındadır. Bu iddia tamamen yanlıştır. Eğer ortada garp tekniği ile vücuda getirilmiş ve beğenilmemiş bazı eserler varsa bu, bu gibi eserlerin bu şekilde yapılamayacağına değil, o

bestekârın yapamadığına delâlet eder. (...) Musikimizin geçirmekte olduğu son inkılap dolayısı ile birçok kimseler tarafından yeni yeni eserler vücuda getirilmektedir ve getirilecektir³⁶.

Fakat Şenel'in (1999: 123) de aktardığı gibi,

Denilebilir ki yüzyılın başından bu yana geçen zaman diliminde, ülkemiz müzik politikalarının temelini oluşturan ve özde milli kültür değerlerinden beslenmiş “Çağdaş Türk Müziği”, “Türk Operası” ve “Türk Balesi” yaratma amacının yerine getirebildiğini ve en önemlisi eğitim sistemi içinde geleneksel müziğimize layık olduğu önemin verilebildiğini söyleyebilmenin imkânı yoktur.

Bu düşüncelere ek olarak, Tekelioğlu da benzer görüşü, “bütün bu resmi çabalara ve medya denetimine karşın, “çoksesli çağdaş bestecilerin” yapıtları halk tarafından beğenilmemiştir” şeklinde belirtir (2006: 95).

Yurttan Seslerle birlikte başlayacak olan ve Muzaffer Sarısözen'den sonra da uzunca bir süre boyunca devam edecek olan, yukarıda da belirtildiği gibi “Radyo Ağzı” tavrı şeklinde adlandırılabilir bir tavır oluşmuştur. Bu tavrın dışındaki icralar makbul görülmeyip benimsenmemiştir. İcra edilen halk ezgilerinin anonim olması gibi şartın olduğu da bilinmektedir. Bundan dolayıdır ki radyodaki ses ve saz sanatçılarının piyasa müziğinde icralarda bulunması da kısıtlanmıştır. Bengi (2022: 88) bu durumlardan ötürü, bir dönem İstanbul Radyosunda halk müziği sanatçısı olarak çalışmış olan Orhan Gencebay'ın, aslında kendi üretimleri olan, plaklardaki şarkıların söz ve müzik kısmında kendi ismini yazmadığını aktarır. Orta Anadolu bozlak geleneğinin önemli temsilcilerinden olan Neşet Ertaş'ın radyoda çalışmış olduğu sürelerde karşılaşmış olduğu tavrı, bahsettiğimiz durumu anlatması bakımından önemlidir. Uzun bir süre Almanya'da yaşayıp Türkiye'ye döndükten sonra 2003 yılında vermiş olduğu röportajda, “siz kaç yıl TRT'de çalıştınız? Ve orada sizi mutsuz eden neydi? Sizi belli kalıplara sokmaya çalışıyorlar mıydı?” soruları üzerine şunları aktarmıştır³⁷.

Efendim Allah rahmet eylesin, Yurttan Sesleri ilk kuran Muzaffer Sarısözen bizi gördü, keşfetti. Beni mektup ile çağırırdı, Yurttan Seslerde misafir olarak da çaldırdı. Daha sonra o rahmetli oldu. Genel bir imtihan açıldı, mahalli sanatçılar olarak, ben de mahalli sanatçı olarak katıldım. Ayda iki, on beş dakika program verdiler bana ben kendi yöremizin türkülerini çalıp söylemek üzere. Böyle epey zaman ben çaldım ama orada çok sıkı bir şey vardı, diyeyim ki çok sıkıydı. Yani yeni bir türkü çalıp söyleyemiyorduk senin anlayacağın. Yeni bir türkü olmaz, bu beste deniliyordu. Bu olmaz, şu olmaz, öteki olmaz, beriki olmaz, tabii bir heves vardı, radyodan sesini duyurmak vardı. Öyle oldu, böyle oldu bir taraftan bir taraftan gelindi türküler çıkartılıyor denildi. Baktım Aşık Veysel'in türkülerini çıkartılmış, ikinci baktım benim bütün türkülerim çıkartılmış. Sonra bizi yazılıya ve sözlüye aldılar... İstedığımız gibi biz bir türkü çalıp söyleyemezsek, içimizden canımızın istediği gibi, insanın yüreğinden aşk nasıl geliyorsa öyle bağırıp öyle çağırıp, türkü budur. Askeri talimi gibi öyle ölçülü bir şey değildir efendim. Kırk kişi bir araya gelip bir tele, aynı perdeye basmak değil. Canın nasıl isterse öyle

³⁶ “Milli Musiki Doğacaktır”, *Cumhuriyet*, İstanbul, 12 Kasım 1934'ten aktaran; Ünlü, 2016:322

³⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=JkUSLMUE0uE&list=WL&index=72> (Erişim Tarihi: 24.10.2022)

çalmaktır türkü. Babamdan, dedemden, sülalemnden, öte yandan beri gelen benim duyduğum benim bildiğim bu. Bizlerden, babalarımızdan, dedelerimizden belledikleri türkülerle gelip orada saltanat sürüyorlar, o değil türkünün aslı. Türkünün aslı içinden, canından nasıl geliyorsa öyle çalıp söylemektir. Bize bunu çaldırıp söyletmediler. Onun için de ben “bana müsaade” demedim, zaten müsaade ettiler. Eğer zamanında bize müsaade etselerdi, TRT’de istediğimizi çalsak söyleseydik, halkımızın kulağı türkülerden uzaklaşmazdı. “dağdan kestim kereste’yi” kırk senedir, kırk defa elli defa dinledi dinledi, insanlar dinlemez oldu. Ötekini berikini kapı dışarı edince böyle oldu.

Bu bölümde halk müziğinin kurumsallaşma sürecinde belirli bir noktaya gelmesini sağlayan Yurttan Sesler Korosu süreci işlenmeye çalışıldı. Bugünden bakıldığında dönemin tek iletişim aracı olan radyo aracılığıyla dinler kitleye ulaştırılmaya çalışılan ve döneminde her ne kadar çeşitli eleştiriler yapılmış olsa da belirli bir tarzın oluştuğu Yurttan Sesler Korosu, halk müziğinin tarihsel sürecinde bir mihenk taşı olarak durmaktadır.

4.2. Radyo Tavrı Dışında Piyasadaki Üretim Örnekleri

Yukarıda bahsedilen radyo tavrının dışında, piyasada çeşitli isimler tarafından çokça üretilmiş plak örneklerini görmek mümkündür. Bu dönemin ünlü simalarına Celâl Güzelses³⁸, Zoralı Halil Söyler, Malatyalı Fahri Kayahan, Erzincanlı Şerif ve Urfalı Cemil Cankat örnek verilebilir. İsmi zikredilen bu musikişinasların ortak özellikleri, icralarındaki belirgin ortak hançere tavırları ve icralarında kullandıkları sazlar olarak göze çarpmaktadır. Daha önce de bahsedildiği gibi ilk zamanlar sadece bağlama eşliğinde, daha sonrasında ise kabak kemane ve üflemeli (mey, kaval vs.) çalgılar eşliğinde söylenirken bu kişiler ise icralarında ve kayıtlarında, ince saz olarak da adlandırılan ud, kanun, keman, cümbüş, klarnet, tanbur gibi çalgılar kullanmışlardır. Tavır olarak ise Abacı’nın yorumuyla “türkü aralarında süslemeler, geçkiler, çıkmalar, ara nağmeler yer alıyordu. Hatta kimi Türküleri, Klasik Türk Müziğine yakın örneklerdi. “Meclisine nail oldum ben bir kaşı karaya, Sinemde bir tutuşmuş yanlış ocağ olaydı, Çıkar yücelerden yumak yuvarlar vb.” (1999: 179). Bu dönemde bu sanatçılara

³⁸ Celâl Güzelses’e Atatürk tarafından “şark bülbülü” unvanı verildiği söylenir. Bilindiği gibi Atatürk, özel yemeklerinde ve toplantılarında fasıl müziğini çokça dinlemiştir. Celâl Güzelses’in kendi beyanına göre, bu adlandırmayı bu toplantılardan birisinde almıştır. “...Dolmabahçe Sarayı’nda tam sekiz saat devam eden fasılda Urfa, Elâzığ, Erzurum, Muş ve diğer havalardan birçoklarını okuduktan sonra “Celâl, sen Şarkın Bülbülüsün...Plaklarında öyle yazdır” buyurdular. O akşam Nobar Tekyay da bizlerle beraberdi. Ve işte o günden sonra musiki şefi Artaki Efendi de Nobar’dan bu muhabereyi duymuş olduklarından, şimdiye kadar hep bu unvanı kullanmağa başladım” (Abakay, 1995:108). Abacı ise Celal Güzelses’in müziği ve yorumu hakkında şunları aktarmaktadır, “Klasik Türk Müziği çalgıları eşliğinde okuduğu türkülerde, şiveye yer vermez, İstanbul Türkçesi kullanır. Türkü formuna ağırlık verse de şehirli bir müziktir yaptığı. Detoneden uzak, yumuşak, rahat tarzıyla daha çok bölgesinin lirik türkü, hoyrat ve mayalarını okuyor” (Abacı, 1999:180).

ek olarak, yöre sanatçılarının da plak yaptığı görülmektedir. Adanalı İboş Ağa, Silifkeli Ahmet Ali Çavuş, Ödemişli Hüseyini Avni Bey, Zileli Halil Bey bunlardan bazılarıdır. Fakat bu yöre sanatçıları içinde Celâl Güzelses öne çıkacak ve günümüzde de tanınan mahalli sanatçılardan olacaktır (Ünlü, 2016: 340).



Görsel 6. Celal Güzelses (ortada oturan) ve saz ekibi³⁹

³⁹ <https://www.aa.com.tr/tr/yasam/sark-bulbulu-anildi/1382249> (Erişim Tarihi: 07.12.2022)

Tablo 1. Celâl Güzelses, Fahri Kayahan ve Halil Söyler’in örnek plakları

Diyarbakırlı Celal Güzelses	Malatyalı Fahri Kayahan	Zaralı Halil Söyler
Ağlama Ensemi Duman Almış (Sahibinin Sesi)	Tabip Açma İyileşmez Bu Yara Gideceğim Bu Yolu (Grafson)	Havaidir Deli Gönül Havai Gördüm ki Gülşende Edersin Nida (Sahibinin Sesi)
Şarkılı Şirvan Deli Gönül (Sahibinin Sesi)	Ezo Gelin Mahpushane Türküsü (Columbia)	Bugün De Günlerden Cumadır Bahçelerde Badem Var (Sahibinin Sesi)
Arpa Orağa Geldi Dedim Ay Efendim Kıyma Bana (Sahibinin Sesi)	Üç Beyler Ham Meyvayı Kopardılar (Columbia)	Yine Yüksелеcek Türk Hava Kuşu Baba Bugün Tersine mi (Sahibinin Sesi)
Ağlama Yar Ağlama Dağ Ayrı Duman Ayrı (Sahibinin Sesi)	Ezo Gelin Nazlı Yare Fiske İle Taş Attım (Columbia)	Yağmur Yağar Bulut Döner Kara Gözler (Odeon)
Oy Niyniyim Kalemi Kaşta Koydun (Sahibinin Sesi)	Gelini Gelini Şu Dağları Delmeli (Grafson)	
Evlerini Önü Kavak Elvanda Yatan (Sahibinin Sesi)	Felek Bırak Yakamı İstersen Halime Gül (Grafson)	

Yukarıdaki tabloda ismi geçen üç sanatçının da icra ettiği repertuvarlara bakıldığında, tekrar etmek gerekse, icra tarzlarının radyo tavrı dışında olduğu görülmektedir. Özellikle Malatyalı Fahri Kayahan özelinde bakıldığında, icra ettiği eserlerin hem anonim hem de kendi bestesinin (Tabip Açma İyileşmez Bu Yara, Felek Bırak Yakamı, İstersen Halime Gül vd.) olması repertuar çeşitliliği anlamında farklılık yaratmaktadır. Eser isimlerine bakıldığında ise gelenekte olmayan söz yapılarının kullanıldığı görülmektedir.

Bir başka örnek ise dönemin ünlü kadın sanatçılarından Zehra Bilir’dir. Ünlü’nün aktardığına göre, “Zehra Bilir halk musikisine farklı boyutlar getirecek özgün bir solist olarak, özellikle 40’lı yılların sonunda ve 50’li yıllarda çok sevilip benimsenecektir” (2016: 377).



Görsel 7. Zehra Bilir’in Sahibinin Sesi firmasından çıkarmış olduğu örnek plaklar⁴⁰

Tablo 2. Zehra Bilir’in çıkarmış olduğu örnek plaklar

Sen Bu Yaylaları Yaylayamazsın Minder Üstünde Pire (Sahibinin Sesi)	Diyarbakır Şad Akar Cemo Cemile (Sahibinin Sesi)
Koca Kuşun Yüksektedir Oyunu Karşıdan Aşık Gider (Sahibinin Sesi)	Ali Dayı Koyuna Bak Koyuna (Sahibinin Sesi)
Daşa Verdim Yanımı Kerpiç Kerpiç Üstüne (Sahibinin Sesi)	Kaş Oyattım Göz Ettim Gazel Döktü Yüz Oldu (Sahibinin Sesi)
Kaynana Delilo (Sahibinin Sesi)	Karanfil Ocak Ocak Şu Karşıdan Gelen Çifte Güzel (Sahibinin Sesi)
Sarı Buğday Helvacı (Sahibinin Sesi)	Hop Lillişan Lillişan Harman Yeri Yaş Yeri (Sahibinin Sesi)

Zehra Bilir’in yukarı tablodaki icra ettiği eserlere bakıldığında, yine radyo tavrı dışında bir icra tarzının olduğu görülmektedir. Bilir’in icrasındaki bu tavrın sahnedeki

⁴⁰ <https://www.dipsahaf.com/zehra-bilir-tas-plak-sadece-kapak/> (Erişim Tarihi: 07.12.2022)

görselliğe yönelik olduğunu da belirtmek gerekir. Gerek türkülerin icrasında yöresel ağız yapılarını kullanması gerekse vokal ve sazların atışmasının dönemin sahne icra özelliği olarak söylemek mümkündür.

Bu dönemdeki üretilen plaklara baktığımızda, üretilen bu kişisel çalışmalar, piyasanın görece demokratik ortamından kaynaklanmaktadır. Fakat Abacı'nın aktardığına göre 1940'lı yıllarda taş plaklarla bu tarz ve tavırda plaklar çıkarılabilirken, 1950'li yıllarla birlikte bu tarz resmî radyo icrasının egemenliği altına girmiştir (1999: 194). Özellikle 45'lik plak üretiminde, önce denetim süreçlerinden geçen ezgiler önce radyoda daha sonra da plak olarak çıkıyordu ve bu radyo tavrının aynısıydı. Plak dolduran sanatçılar ise aynı zamanda radyonun kadrolu sanatçılarıydı. Abacı, yerel sanatçıların da yazılı olmayan bu kurallara uyduğunu belirtip, Harput-Elazığ yöresinin tanınmış yerel sanatçısı Enver Demirbağ üzerinden bu durumu şöyle aktarmaktadır.

Sözgelimi, 1960'lı yıllarda Harput-Elazığ türkülerinin tanınmış bir yorumcusu olan Enver Demirbağ, çıkardığı 45'lik plakların bir bölümünde, ezgileri, yöre müziğinde yoğun biçimde kullanılan klarnet, tambur, ud, keman yerine nüansları açığa çıkarmakta yetersiz kalan bağlama eşliğinde okumuştur. Bu icra yerel tavra uymadığı gibi, tam radyo icrası da değildi, ikisini de okşayan, ortalamacı bir tutumdur. Oysa aynı türkücü, kimi başka 45'liklerinde ve Elazığ'da hazırlanan kasetlerinde tamamen Harput ağız okuyordu (Abacı, 1999: 194).

Abacı'nın aktarmış olduğu, piyasadaki taş plak dönemi tavrın yerini radyo tavrının alması durumu, hem dönemin resmî kurumlarının halk müziğine bakışı hem de radyodaki oluşturulan kurumsal yapı ile de alakalıdır. Ankara radyosunda, Muzaffer Sarısözen'in başında olduğu Yurttan Sesler Korosu icralarında milli sazların icra edilmesi benimsenmiş ve yöresel öne çıkan sazlar bir araya getirilerek belirli bir koro yapısı oluşturulmuştur. Bu süreçte ise batı menşeli klarnet, keman gibi sazlar ise kapsam dışı tutulmuştur. Bu durum hakkında o dönemin yani Muzaffer Sarısözen'in başında olduğu koroda saz sanatçısı olan Emin Aldemir'in, TRT'nin "Muzaffer Sarısözen Belgeseli"nde şunları aktarmıştır.

Bundaki amacı Türk sazı olarak tanınan sazların çalınmasını isterdi. Mesela bir klarnet bu Avrupa sazı, keman Avrupa'dan Türkiye'ye gelmiş yerleşmiş. Diğer buna benzeyen birçok keytar'dı bilmem ne gibi sazlar, bunlara katıyen yer vermezdi. Mesela Seyfettin Sıgmaz, bu Erzurum barlarını filan zurnası ile devamlı çalıp oynatan, Avrupalarda takdim eden, o programlara iştirak eden bir sanatçıydı. Çok güzel klarnet çalardı, memleketinde de klarnet ile daha çok tanınmış kimse olduğu halde, radyoda klarnet çalmasını önledi, mey çaldırdı. Türk sazı olarak mey çalınmasını şey yaptı. Diğer yönden memleketimizde birçok bölge biliyor bunları, mesela Elâzığ havalisi saz, keman, ud, klarnet, oturlar çalar söylerler. Ama bunlar milli saz olmadığı için radyoda çaldırıp söyletmezdi bunları.⁴¹

⁴¹ <https://www.youtube.com/watch?v=WQ3a07czeE&t=491s> (Erişim Tarihi: 10.05.2023)

Bu yıllarda TRT'nin bölge radyolarından olan Erzurum, Diyarbakır, Çukurova gibi bölgesel radyolar açılmış ve yöre âşık ve sanatçıları da kadrolu yapılmıştır. Bu âşık ve sanatçılar da radyo tavrı çerçevesinde icralarda bulunmakla birlikte kişisel tavırlarıyla ön plana çıkıyorlardı. Kişisel tavırlarıyla ön plana çıkan bu sanatçılar Neşet Ertaş, Hacı Taşan, Zekeriya Bozdağ, Mahmut Erdal, Ali Ekber Çiçek vs. Hem taş plak hem de 45'lik plak yapan ve resmi tavrı çerçevesinde plak dolduran sanatçılar ise Neriman Altındağ Tüfekçi, Muzaffer Akgün, Ali Can, Turhan Karabulut, Muazzez Türünk, Nurettin Çamlıdağ, Sabahat Karakulak, Mustafa Geceyatmaz, Nezahat Bayram, Aliye Alkılıç, Saniye Can, Nurettin Dadaloğlu, Selahattin Erorhan, Ahmet Sezgin, Nevin Akyol, Yıldız Ayhan, Necla Erol, Aziz Şenses, Turan Engin, Mükerrer Kemertaş, Mehmet Özbek, Nurten İnnap, Şakir Öner Günhan, Ramazan Şenses, Bedia Akartürk, Yüksel Alpdoğan, Soner Özbilen, Recep Kaymak, Ümit Tokcan vs. (Abacı, 1999: 195)

4.3. Halk Müziğinin Popüler Müziğe Girişi

4.3.1. Anadolu Pop

Anadolu Pop bir müzik akımı olarak, kendinden önceki dönemde revaçta olan pop müziğinin bir devamı olarak görülmektedir. Anadolu Pop'tan önceki dönemi ise 1950 ve 1960'lı yılların başlarına denk düşen ve bu yıllarda kurulan grupların veya kişilerin üretimlerinin olduğu dönem olarak çerçevelendirebiliriz. Bu gruplar ve kişiler ilk zamanlarda daha çok İngilizce şarkılar söylemekte ve üretmekteydiler. Bu dönemin ilk popüler yıldızı olarak Celal İnce'yi, grup olarak da 1955'te İstanbul'da Deniz Harp Okulu öğrencileri tarafından kurulan rock'n roll orkestrasını örnek olarak verebiliriz (Meriç, 2020: 29). Bu dönemin önemli gruplarından Moğollar'da da durum bu şekildedir. İlk başta Batı'daki (Beatles vs.) grupları örnek alan bu grup daha sonra yüzünü Anadolu'ya dönmüş ve Anadolu'nun folklorik yapısından faydalanmıştır.

Anadolu Pop isminin ilk kullanılması hakkında, bu akımın önemli temsilcilerinden birisi olan Cahit Berkay şunları aktarmaktadır,

Sonunda biz de Türkçe sözlü müzik yapmamız gerektiğini fark ettik ve böylece Türkçe müzik yapmaya karar verdik. İkincisi de 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 folklorla ilgili ve yatkındım, yıllarca Muzaffer Sarısözen'in programlarını takip etmişimdir). Kişisel olarak 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.” Bu doğrultuda; Anadolu kökenli pop müzik vb. derken Murat Ses “Anadolu Pop” ismini önerdi, biz de bu ismi çok sevdik ve yaptığımız müzik tarzına “Anadolu Pop” dedik⁴².

Anadolu Pop akımının içine doğduğu ortamı ve bu akımın gelişmesine neden olan etmenleri Hasgöl (1996: 57-58) şu şekilde açıklamaktadır.

Batı pop müziği etkisindeki müzisyenlerin halk müziğine ilgi duymaları bazı sanatçıların kişisel ilgileriyle açıklanamaz. 60 sonlarının ekonomik ve toplumsal dinamiklerine (sanayileşme, göç ve buna bağlı olarak işçi ve köylü hareketlerinin yükselişi...) bağlı olarak önem kazanan Anadolu kökenli kitlelerin kırsal kültürü, iletişim ağının gelişmesi ve radyonun da etkisiyle yayılmış ve (aydın kesimin buna gösterdiği ilgi ve sanatta, edebiyatta köycülük akımıyla birlikte) hızlı bir kapitalistleşme sürecinin yaşandığı 60’lı yılların sonunda canlı bir biçim almaya başlamış ve şehir kültürünü etkilemişti (Hasgöl, 1996: 57-58).

Hasgöl’ün görüşlerine ek ve paralel olarak Tekelioğlu’nun görüşleri de önem arz etmektedir. Bu dönemde tetikleyici iç etkenlerin yanında dış etkenler de mevcuttur. Hatta bu dış etkenleri, dönemin müzikal yapısını büyük oranda etkilediğini söylemek yanlış olmayacaktır. Anadolu Pop türünde kullanılacak olan “meta” halk müziğidir fakat bu “metayı” işleyecek ve etkileyecek unsurlar büyük oranda dış unsurlardır. Bu unsurları Tekelioğlu (1999: 151) şu şekilde aktarır.

Özellikle 50’li yıllardan itibaren popüler kültür, NATO üyeliği, Marshall Yardımı ve Hollywood filmleri eşliğinde, içgöçe maruz kalan Türkiye şehir hayatına yayılır. Bu süreçte büyük şehir sakinleri için yeni eğlence seçenekleri ve müzik tarzları ortaya çıkar. Hollywood yıldızları tanınmaya Amerikan müziğinin örnekleri radyoda çalınmaya ve yerli gruplar tarafından taklit edilmeye başlar. Aslında dinlenen müzik Batı’nın çoksesli popüler müzik örnekleri ve orkestrasyonudur. Ama yine de dönemin müzikteki popüler yıldızları “serbest icra” şarkıcılarıdır, yani şehir hayatında her iki müzik de aynı anda dinlemekte ve beğenilmektedir (Tekelioğlu, 1999:151).

Anadolu Pop; Batı pop müziği ile halk müziğini sentezlemiş, bunu da Batı pop müziğinin müzikal özelliklerini ve sazlarını kullanarak gerçekleştirmeye çalışmıştır. Buradaki sentezleme yani Batı popüler müziği ile halk müziğini bir araya getirme fikri, önceki bölümlerde bahsedildiği üzere Ziya Gökalp’in ve devamcılarının öne sürmüş olduğu sözleri özetle “Batı Klasik müziği ile halk müziğinin birlikteliği ve bunun sonucunda da oluşacak yeni Yüksek Türk müziği (milli musiki)” şeklinde özetlenebilecek denklemi akla getirmektedir. Fakat Anadolu Pop ile oluşan füzyondaki element Batı Klasik müziği değil, Batı Popüler müzikleridir. Verdiğimiz bu denklemin işleyişini Tekelioğlu; “...tek kimlikli bir ulusal kültür oluşturmayı amaçlayan sentez projesi asla ödün verilememesi gereken bir zorunluluk... “Yukarıdan aşağıya” ve kesinlikle kültür seçkinlerinin sıkı denetiminde” (2006: 92-93) olarak yorumlar.

⁴² Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü tarafından Cahit Berkay ile 1992 yılında yapılan söyleyişi.

Radyoda ve belirli kurumlarda Türk müziğinin icrasının yasaklandığını düşününce,⁴³ Tekelioğlu'nun bu görüşü anlamlı durmaktadır. Yine Tekelioğlu, Cumhuriyetin müzik politikasını Batı- Doğu sentezi ve bir “zorunlu sentez olarak niteler. Bu “zorunlu senteze” karşılık, geleneksel makam müziğinin “serbest icra” ile birlikte popülerleşmesinden doğan, bu defa tersine Doğu-Batı sentezinden söz eder ki, bunu da “kendiliğinden sentez” olarak yorumlar.⁴⁴ İşte bu noktada, Tekelioğlu (1999: 151), “kendiliğinden sentez” olarak Anadolu Pop'taki halk müziği ve Batı Popüler müziği ilişkisini de bu çerçevede yorumlar ve şunları ekler.

Dönemin önemli bir siyasi dönemecini temsil eden 1960 Anayasası ve sonrasında gelişen siyasi hareketler müzik alanında bir bağlaık bulur. Yemi ulusçuluk ve bağımsızlık fikriyle dolayılı da olsa kanbağı olan bu hareket Anadolu-pop denen ilginç sentez müziğinin doğmasına yol açar. Anadolu-pop devletin ciddi müzik projesindeki sentez fikriyle, yani halk müziğinin Batılı tekniklerle çokseslendirilmesi düşüncesiyle akrabadır; aralarındaki tek fark, bu kez sentezin ciddi müzik değıl ama popüler alanında amaçlanmasıdır. Aranjman özünde apolitik bir müzik olmasına karşın, Anadolu-pop'un birçok örneğı politik mesaj içerir, kitlelere yöneliktir. Bu edenle, Anadolu-pop'a popüler müzik alanında gecikmiş bir Doğu-Batı sentezi denebilir (Tekelioğlu, 1999: 151).

Öztürk (2020) ise Batılılaşma ve modernleşme çerçevesinde, müziğın işlenme sürecini iki döneme ayırır. Birincisi, fikri temeli İkinci Meşrutiyetle başlayan, erken Cumhuriyetle dönemiyle birlikte hız kazanan, Avrupa'nın klasik müziğı çerçevesinde halk müziğinin işlendiğı dönemdir. İkinci dönem ise aşağı yukarı ikinci dünya savaşıından sonra, Amerika'ya yönelen ve bu defa popüler müzik ve eğlencenin egemen olduğı dönemdir (2020: 283). Bahsedilen ikinci dönem Anadolu Pop dönemine denk düşmektedir.

Anadolu Pop akımına gelmeden önceki çalışmalara baktığımızda, yüzünü Anadolu'ya ve dolayısıyla onun folklorik yapısına dönmüş olan müzisyenler ilk başta halk türkülerini Batı formunda düzenlediklerini görürüz.⁴⁵ Fakat bu düzenlemelerde

⁴³ Burada kastedilen, 1926'da Darül Elhan (daha sonra İstanbul Belediye Konservatuarı) Doğu Şubesi kapatılarak Türk müziğı icrasının yasaklanması ve 1934 yılında yaklaşık 20 ay kadar süren radyolardaki Türk müziğı yayını yasağıdır.

⁴⁴ Daha fazla bilgi için bkz. Tekelioğlu, O., (2006), Pop Yazılar: Varoştan Merkeze Yürüyen Halk Zevki, (1. Baskı), Telos Yayınları, İstanbul.

⁴⁵ Anadolu Popun önemli temsilcilerinden Cem Karaca'nın bu konu hakkındaki görüşleri önemlidir. “O dönemdeki müzikal alt yapı Avrupa Pop'u ve stilinde ve Amerika'ndı ve besteler de öyleydi. Resimdeki Gözyaşları öyledir. Benim Zeyno diye bir bestem vardır. Hudey, Ümit Tarlaları gibi çalışmalarım buralıdır. Askerlik beni çok etkilemiştir...Gittik, İstanbul'u özlüyorum, karımı özlüyorum, evimi, anamı...ama o anda benim özlemimi yabancı bir parça anlatmıyor. Antalya'da bir asker... alayın arkasında dağ var...Nevşehirli mi Erzurumlu mu birisi eline almış sazı, söylüyor türküsünü, bir de baktım beni anlatıyor. Elvis Presley beni anlatmıyor veya Las Vegas. O anda beni o anlatıyor. O anda kafamda şimşekler çaktı. Ve çakan şimşek arkasından, “şırıl şırıl dereler, koyunları meler, ah benim şirin köyüm” gibi sınıf bilgisi şiirleri ve resimler var. Yeşillikler içerisinde minareler! Anadolu'da öyle bir şey yok. Ve

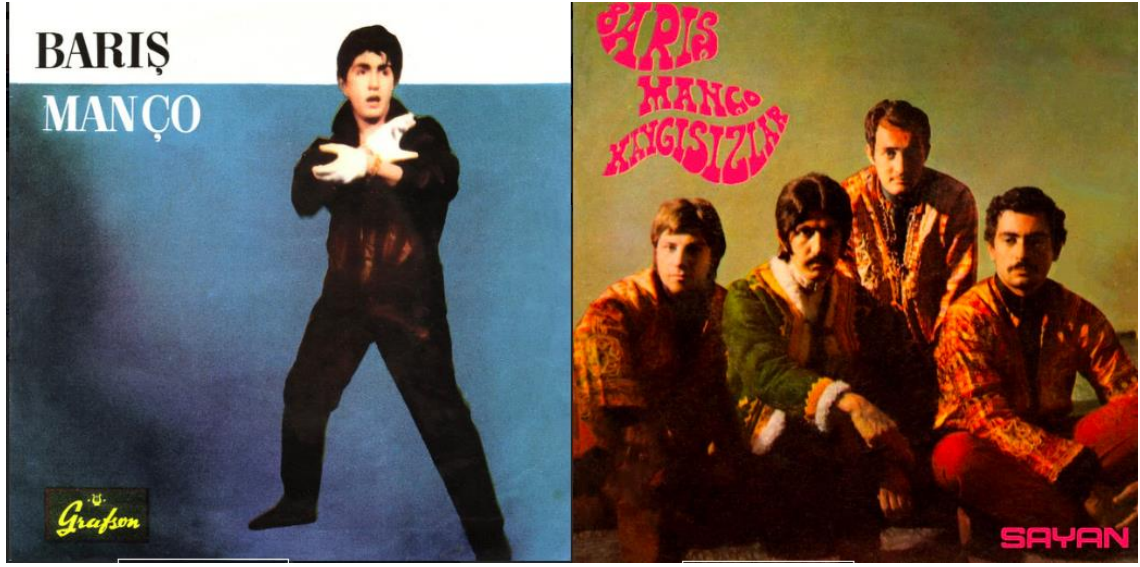
geleneksel ezgi yapılarına sadık kalındığı söylenemez. Kentet Dogo, Şanar Yurdatapan ve Doruk Onatkut'un düzenlediği "Kara Tren" türküsü Türkiye'de Batı formunda düzenlenmiş ilk popüler türkü olmuştur (Meriç, 2020: 32). Yine dönemin popüler bir ismi olan Erol Büyükburç ise Hey Onbeşli, Kızılıklar Oldu mu? gibi türkülerini Batı tarzında düzenleyip icra etmiştir (2020: 31). Meriç, Kara Tren türküsünün ilgi görmesinden sonra başka grupların da bu tarz icralara ilgilerinin arttığını ve bunun da Anadolu Pop'un doğuşunun habercisi olduğunu belirtir (1999: 133).

Anadolu Pop'la birlikte, yani sözlere ve ezgilere sadık kalınarak, halk türkülerinin Batılı tarzda seslendirilmesinin yaygınlaşması ise Tülay German'ın seslendirdiği "Burçak Tarlası" türküsüyle olmuştur. 1964 yılında Balkan Melodileri Festivaline "Burçak Tarlası" eseriyle katılan Tülay German, bu festivalde ödül alır ve bu eser 45'lik plak olarak yayınlanır. Bu eseri ise daha sonra aynı tarzda yapılan "Mecnunum Leylamı Gördüm", "Kızılıklar Oldu mu?" plakları yayınlanır. Bu eserlerin döneminde ilgi görmesiyle birlikte bu tarz düzenlemeleri arttığı görülmektedir (Solmaz, 1996: 28-29). Ayrıca Anadolu Pop ile oluşan yeni sound, yukarıda bahsettiğimiz Yurttan Sesler ile oluşan radyo tavrına bir alternatif olmuş ve büyük ilgi görmüştür.

Anadolu Pop'un ilk çıkış dönemlerinde, tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de twist, ça ça vs. gibi Batılı danslar revaçtaydı. Bu müzik türlerinin alt yapısını kullanarak hem Türkçe sözlü yeni eserler üretiliyordu hem de bazı halk ezgilerine bu müzikal yapıyı ekleyerek yeni düzenlemeler yapılıyordu. Bu tarz üretimlerden en bilineni ise Barış Manço ve Harmoniler'in üretmiş olduğu "Çıt Çıt Çedene" ve "Kızılıklar Oldu mu?" eserlerinden ürettikleri twistlerdi⁴⁶.

dedim ki, Cem Karaca, Robert Kolej'de okuyacaksın ve bunlara yabancı kalacaksın, olmaz!" (Ok, 1994:73).

⁴⁶ Uzeyda Bir Elektrik Hasıl Oldu, (Ed. Derya Bengi), Anadolu Kültür, İstanbul 2012, s. 37.



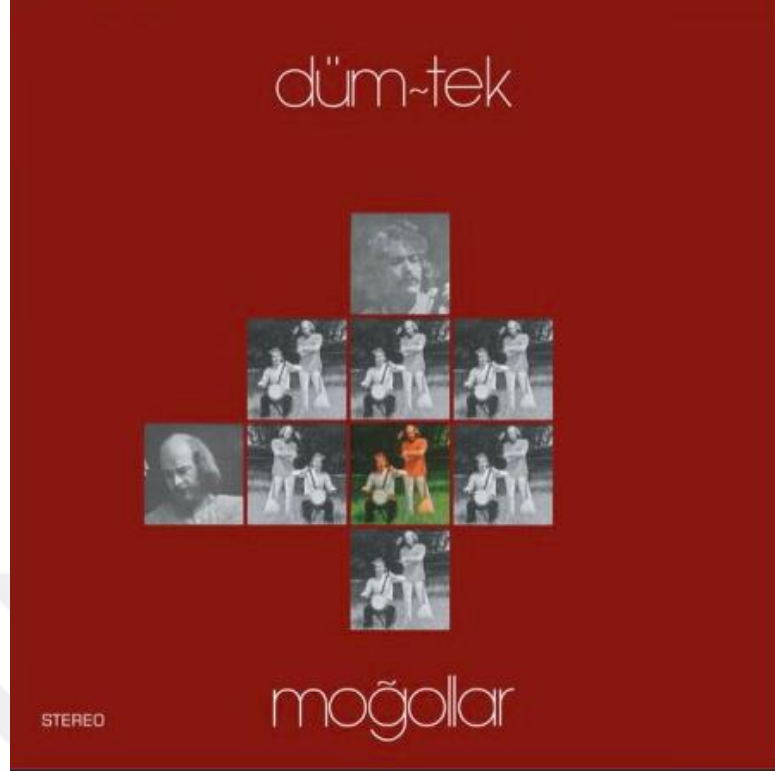
Görsel 8. Barış Manço “Çıt Çıt Twist” ve “Kızılıklar Oldu mu?” albüm kapakları⁴⁷

Tablo 3. Barış Manço’nun çıkarmış olduğu örnek plaklar

Grafson (Yıl: 1963)	Sayan Plak (Yıl: 1968)
Çıt Çıt Twist	Kızılıklar Oldu Mu?
Dream Girl	I’ll Go Crazy

Anadolu Pop öyle bir çıkış yakalamıştı ki dünya çapında dikkatleri üzerine toplayacak ve yaptıkları işler sayesinde ödül almaya hak kazanacaklardı. Bu akımın önemli temsilcilerinden olan Moğollar’ın Düm-Tek albümü (Görsel-9), 1971’de Fransa’da, müzikolog ve gazetecilerden oluşan Charles Cros Akademisi seçici kurulu tarafından uluslararası plak ödülüne layık görülmüşlerdir (Bengi, 2020: 104).

⁴⁷ <https://www.discogs.com/artist/948071-Barış-Manço> (Erişim Tarihi: 13.01.2023)



Görsel 9. Moğollar “Düm-Tek” albüm kapağı⁴⁸

Tablo 4. Moğollar Düm-Tek albüm repertuarı

Moğollar Düm-Tek (Coşkun Plak 1975)	
Düm-Tek	Gam Yüğü
7/8-9/8	Nilüfer
E.5 Şark Yolu	Elif
Kapalı Çarşı	Alageyik
Güne Bakan	Peri Bacaları
Sihirli Ay	Serçe

Moğollar’ın Düm-Tek albümü enstrümantal eserlerden oluşmaktadır. Albüm repertuarına bakıldığında ise hem eser icralarında kullanılan enstrümanların geleneksel olması hem de bazı eserleri aksak ritimde bestelemeleri, Moğollar’ın geleneksel

⁴⁸ <https://www.discogs.com/release/14312450-Moğollar-Düm-Tek> (Erişim Tarihi: 13.01.2023)

müzikten beslendiklerini göstermektedir. Bunun yanında icra edilen eserlerin belirli bölümlerindeki emprovizeler de bunu desteklemektedir. Albümde eserlerin icrasında enstrüman olarak bağlama, kaşık, ıklığ (kabak kemane), davul gibi geleneksel enstrümanlar kullandıkları görülmektedir.

Tülay German'nın halk türkülerini seslendirmesinden önce, dönemin ünlü siması Ruhi Su da türkülerini bilinen radyo tavrının dışında bir soundda seslendiriyordu. Ruhi Su aldığı konservatuar ve opera eğitimiyle birlikte bas bariton sesi ile türkülerini seslendiren ve radyo tavrından bağımsızlaşan ilk sanatçı olmuştur (Coşkun, 1994: 43). Moğollar grubunu bas gitaristi Taner Üngör, Ruhi Su'nun bu tavrının hem kendilerini hem de Tülay German'ı etkilediğini belirtip şu düşünceleri vurgulamıştır.

Çağdaş Halk Müziği kültürümüzün değerli insanı Ruhi Su kendi içinde kendini özümsemiş çağdaş bir insandı. Sade yorumu vardı... Ruhi Su'nun soundu Moğollar'ı, Tülay German'ı etkilemiştir. Tek başına her şeyi orkestra gibi anlatmıştır. Ondaki bir şeyi severek (kendimizi özellikle) yapma çabası ders alınacak, örnek gösterilecek tutumlardı (Ok, 1994: 101).

Bu dönemde halk türkülerini Batılı sazlarla yaygın bir şekilde icra edilmesine neden olan etmenlerden bir diğeri de Hürriyet gazetesinin düzenlemiş olduğu “Altın Mikrofon” yarışmasıdır. Tülay German'ın başarısından sonra, zaten yükselmekte olan Anadolu Pop daha da yaygınlaşmış ve yeni oluşan gruplar bu yarışmaya yoğun bir katılım gerçekleştirmiştir. Bu yarışmanın düzenlenme amacı ise Anadolu Popun içeriğine uygun olduğu görülmektedir. Hürriyet gazetesindeki ilan; “*Altın Mikrofonu Armağanı yarışması, Batı müziğinin zengin teknik ve şekillerinden faydalanılarak yine Batı müziği aletleriyle çalınmak suretiyle Türk musikisine yeni bir yön vermek için hazırlanmıştır*”⁴⁹ şeklinde yayınlanmıştır. Bilinen birçok ünlü kişi bu yarışmaya katılmış ve bu yarışmadan sonra isimlerini duyurmuştur. Bu kişilerden bazıları Cahit Berkay, Cem Karaca, Erkin Koray, Yıldırım Gürses, Fikret Kızılok'tur (Meriç, 2020:264-270). Dilmener'in deyiimiyle yarışma “müzisyenler, Anadolu'nun kıvrak havalarını ya da İstanbul'un kıvrak köçekçelerini dile getirip, Türk folklor müziğinden seçtikleri parçaları; ça-ça, twist, bossanova, slow, swing veya vals şeklinde icra ederek kenara çekilir, jürinin kararını beklerler” şeklinde gerçekleşmiştir (2003: 68).

Hürriyet gazetesinin düzenlemiş olduğu Altın Mikrofon yarışması 1968 yılından itibaren artık yapılmayacak, 1972 yılından itibaren ise bu defa Günaydın gazetesi

⁴⁹ <http://www.birzamanlar.net/altinmikrofon/1965.html> (erişim tarihi: 23.06.2022)

yarışmayı düzenlemeye başlayacak ve Edip Akbayram⁵⁰ Aşık Veysel'in Kükredi Çimenler şiirini besteleyerek bu yarışmada birinci olacaktır (Bengi, 2020:111-113). Günaydın gazetesinin şartnamesine bakıldığında, Hürriyet gazetesi ile benzer bir durum gözükmektedir. Günaydın'ın düzenlediği yarışmada "Modernize edilmiş Türk folk müziği" ve "Batı müziği bestesi" şartı aranmış ve sadece şarkıcıların yarıştığı bir ses yarışmasına dönüşmüştür (2020: 113).

Ürettiği müziklerde Anadolu halk ezgilerinden en çok yararlanan dönemin sanatçılarından başında Fikret Kızılok gelmektedir. Genç yaşta, Cahit Oben ile kurduğu grubuyla Altın Mikrofon yarışmasına "Halime" türküsü ile katılıp derece almışlardır. Bu yarışmada elde ettikleri başarıdan sonra tanınırlıkları artmış ve plaklarında daha yoğun bir şekilde türkülerini kullanmaya devam etmiştir. Bu türkülerden bazıları "Silifke'nin Yoğurdu", "Güzel Ne Güzel Olmuşsun" eserleridir (Kahyaoğlu, 2003: 99). Bu türkülerin yanı sıra söz ve müziği kendisine ait, türkü formunda bestelediği eserleri de bulunmaktadır. Bunlardan bazıları ise "Bacın Önde Ben Arkada", "Gün Ola Devran Döne", "Koyverdin Gittin Beni", "Benim Aşkım Beni Geçti", "Leylim, Leylim" eserleridir. Fikret Kızılok'un dikkat çeken bir diğer özelliği ise halk müziğine olan ilgisinden dolayı Aşık Veysel ile olan ilişkisidir. Dönemin siyasal ortamı ve halkçılık duyarlılığı doğrultusunda (2003: 99) plaklarında Aşık Veysel eserlerine çokça yer vermiştir.

Bu dönemde grupların ya da tekil sanatçıların üretimlerine bakıldığında daha çok Karacaoğlu, Aşık Veysel, Mahzuni Şerif ve Neşet Ertaş eserlerinin ya yeniden bestelendiği ya da onların eserlerinin "modernize" edilmiş hallerini görürüz. Bengi'nin aktardığı üzere; "Karacaoğlu Anadolu popun bereketiydi. Ona el atmayan kalmadı. Bu yolun sonunda maskara olmak da vardı, oysa tam tersine Anadolu popçulara verdiği ilhamla, deney tahtasına değil, denek taşına dönüştü. Karacaoğlu'nun dizelerinden yapılan besteler çoğu zaman o kadar özgün ve yetkin örneklerdi ki, bu sayede ders

⁵⁰ Akbayram; bu tarzın en önemli sanatçılarından birisi olarak öne çıkmaktadır. Vermiş olduğu söyleşide hem kendi müziği hem de genel olarak Anadolu Pop hakkında şunları aktarmaktadır; "...kendi otantik türkülerimizde halk ozanlarımızdan, şairlerimizden yola çıktım. Anadolu Folk adı altında o yıllarda yaptığımız Batı müziği enstrümanlarıyla, kendi ezgilerimizin bileşimiydi. Doğu-Batı sentezini yakalamaya çalışıyorduk. Buna o zamanlar en uygun isim olarak Anadolu Folk diyorduk. Sonra Türk Pop müziği olarak nitelendirildi. 1988'de özgün olarak nitelendirildi. Ben bu tanıma kabul etmiyorum. Biz zaten 72'den beri özgün bir müzik yapıyoruz" (**Boom Müzik Dergisi, Yıl. 2, Sayı.8, ss. 15.**)

kitaplarının ölgünlüğünden sıyrılarak belki de ikinci bir bahar, yeni bir hayat yaşadı” (2020: 58-59).

Anadolu Pop janrı çok fazla dinleyiciye hitap ettiğı ve sevildiğı gibi bazı eleştirilere de uğramıştır. Örneğın, Yalçın Tura “işgüzarlar güzelim halk ezgilerimizi onlara hiç yakışmayan armonilerle, eşliklerle ucubeye çeviriyorlar”, İlhan Mimaroglu ise “bir köy türküsünün ye-ye’leştirildiğini ya da bir yabancı ezgiye Türkçe sözler uydurulduğunu duyunca, bir soysuzlaşmayı ülküsel bir amacın gerçekleşmesi sanıp kıvanç duymaktadırlar” yorumunu yapıyordu (Bengi, 2022: 24). Bir diğerk ilginç sayılabilecek eleştirisi ise, geleneksel çerçevede üretimler yapan âşık Adnan Türközü ile Fikret Kızılok arasındaki atışmadır. Türközü yazmış olduğı şiir şu şekildedir.

Radyoda yeni bir müzik dinlendi

Acayip bir sesler sanırsın hindi

Türk folkloruna bir darbe indi

Aranjman diyorlar bunun adına

Karacaoğlan dirilip de kalkarsa

Topunuzu tutacaktır oduna

Kızılok’un Türközü’ne vermiş olduğı cevap ise şu şekildedir;

Ne idi derdin sorarım sana

Sarıldın mezarda Karacaoğlan’a

Danışasın Veysel’e, var git Sivas’a

Ol bu işe güzel dedikten gayrı

Adnan Türközü ile Kızılok arasındaki bu atışma, geleneksel ile kentli arasındaki düşünce farklılığını göstermesi adına güzel bir örnek teşkil etmektedir.

Bu dönemin önemli bir gruplarından olan ve yapmış oldukları hem halk müziğı düzenlemeleri hem de Klasik Türk müziğı düzenlemeleri ile kendilerine has bir sound oluşturan Modern Folk Üçlüsü’nün TRT’de yaşamış oldukları deneyim, dönemin müzik çevrelerinin ve bürokrasinin bu müziğıe olan tutumları göstermesi açısından önemlidir. Grup üyelerinden olan Doğan Canku vermiş olduğı bir söyleşisinde şunları aktarmıştır.

O zamanlar TRT'nin bu tür yeni şeylere tepkisi ılımlı. Bugün inandırıcı gelmeyebilir ama gerçekten, “aaa ne ilginç bir müzik, gelin radyoya, TV’ye çıkın” diyorlar M.F.Ö Üçlüsü’nü dinleyip. Radyoda stüdyoya girdiğimiz zaman radyodaki tüm alaturkacılar tonmaister odasında toplanıp hayretle bizi izliyorlardı, sanki uzaydan gelmiş yaratıklarımız gibi. Birisi geldi “Doğan’cığım” dedi, “sen güzel söylüyorsun ama diğer ikisi yanlış söylüyorlar”. Selami ve Ahmet ikinci, üçüncü sesi yapıyorlar ya...adamların çok ses diye bir şeyden haberi yok...Aslında Türk Müziği düzenlemelerine geri dönmemizin nedeni, Denetim Kurulu’nun 74’ten sonraki tutumudur. Üç tane genç çıkmış bu müziği çok sesli hale getirmiş, arkalarından başkaları da bu işe yönelince “bizim ekmek elden gidiyor” dediler tek sesçiler. Denetim Kurulu’na baskı yapıyorlardı...Çok ilginçtir, TRT ve Devlet bizi sürekli yurt dışına Türkiye’yi temsilen gönderdi, hem de Türkiye’de yasakladı, “müziğimizi dejenere ediyorsunuz” diye.⁵¹



Görsel 10. Modern Folk Üçlüsü albüm kapağı⁵²

⁵¹ Boom Müzik Dergisi, Y.2, S.9, Haziran 1990, s.33.

⁵² <https://www.discogs.com/release/7968408-Modern-Folk-Üçlüsü-Modern-Folk-Üçlüsü> (Erişim Tarihi: 14.01.2023)

Tablo 5. Modern Folk Üçlüsü albüm repertuarı

Modern Folk Üçlüsü		
Balet Plak	Yıl: 1971	Anons ve Sarı Kız
		Ali Paşa Ağıtı
		Tello
		Senden Bana Yar Olmaz
		Gökte Yıldız Ay Mısın
		Sarhoş Oğlan
		Bugün Ayın Üçüdür
		Tiki Tiki Tak
		Leblebinin Hikayesi
		Leblebi

Modern Folk Üçlüsü'nün bu albümü aslında konser kaydından oluşmaktadır. İcralarında enstrüman olarak 12 telli gitar, klasik gitar ve banjo kullanmışlardır. Albüm repertuarının ise çoğunlukla anonim eserlerden oluştuğu görülmektedir.

Yine bu dönemin bilinen sevilen sanatçılarından olan Özdemir Erdoğan, basının bir kesiminin Anadolu Popa olan bakışını şu şekilde aktarmıştır.

Bir ara basının önemli bir kesimi ve TRT'de bir arabesk düşmanlığı başladı. Bu kampanyaya benzer bir kampanya da ilk özgün çalışmaların başladığı 71-72 yıllarına rastlar. Moğollar, Selda, Fikret Kızılok gibi sanatçıların halk müziğinden esinlenerek Anadolu Folk adı verilen çalışmaları yaptığı dönemde gerçek anlamda bir traj patlaması yaşandı. O zaman denetime hemen bir madde eklendi; türküler çok seslendirilemez; diye⁵³.

⁵³ Boom Müzik Dergisi, Y.2, S.7, Nisan 1990, s.15.



Görsel 11. Özdemir Erdoğan albüm kapağı⁵⁴

Tablo 6. Özdemir Erdoğan albüm repertuarı

Sivri Sinek Saz ve Caz Topluluğu Solist: Özdemir Erdoğan		
Yonca Plak	Yıl: 1973	Koca Dünya
		Ben Gamlı Hazan
		O Ağacın Altını Şimdi Anıyor Musun?
		Gurbet
		Bütün Meyhanelerini Dolaştım İstanbul'un
		Misket
		Köroğlu
		Bedava
		Nasıl Geçti Habersiz
		Hello Dolly
		Yarın Belki Geç Olur
		Elvada Meyhaneci

Özdemir Erdoğan'ın yukarıdaki albüm repertuarına bakıldığında, karışık bir repertuar yapısının olduğu görülmektedir. Klasik Türk müziği eserlerinin yanında halk müziği eserleri de bulunmaktadır. Buna ek olarak Erdoğan'a ait olan ve halk müziği formunda bestelenmiş olan “Gurbet” eserinin döneminde çokça karşılık bulduğunu

⁵⁴ <https://www.discogs.com/release/6817728-Özdemir-Erdoğan-Sivrisinek-Saz-Ve-Caz-Topluluğu> (Erişim Tarihi: 14.01.2023)

eklemek gerekir. Eser icralarının ise albüm isminden de anlaşılacağı üzere caz müziğinin alt yapısı üzerinde kurgulanmıştır. Albümde enstrüman olarak, saksafon, klarnet, gitar, bas gitar, keman, trompet gibi batı sazlarına ek olarak yaylı tanbur, ud, ney gibi Türk müziği enstrümanları da kullanılmıştır.

Özdemir Erdoğan'ın saymış olduğu isimler arasında olan Selda Bağcan bu dönemde hem çıkarmış olduğu albümlerin satış oranları ile hem de bu albümlerdeki halk müziği düzenlemelerinin dönemin Yeşilçam sinemasında kullanılmasından ötürü oldukça rağbet gören bir müzisyen olmuştur. Buraya kadar verilen örneklerle bakıldığında da görüleceği gibi, Anadolu Pop janrında üretim yapan erkek müzisyenler arasındaki az sayıda kadınlardan birisi olması onu özellikli kılmaktadır. Özellikle çıkarmış olduğu “Tatlı Dillim” ve “Kâtip Arzuhalim Yaz Yâre Böyle” albümleri yüksek satış başarıları yakalamıştır. 15 Eylül 1971 yılında Hey dergisine vermiş olduğu söyleşide şunları aktarmıştır.

En büyüğünden en küçüğüne kadar, hiçbir plak firması önemsemedi beni. Sahasının en meşhur adamı olan menecer Erkan Özerman'la dört yıllık bir sözleşme imzalamıştım, o da beceremedi bu işi, sonunda uğraşmaktan vazgeçti. Herkes bu parçalar iş yapmaz diyordu. Üç ağabeyimin işlettiği bir kulüp vardır Ankara'da. Bu kulüpte Cem Karaca ve Barış Manço çalıştı bir müddet önce. Onlar da aynı fikirdeydiler. “Tatlı Dillim” ve “Katip Arzuhalim Yaz Yare Böyle”yi plak yapmamamı, çünkü satmayacağını söylüyorlardı. İstanbul'a döndüklerinde Cem “Tatlı Dillim”i, Barış “Katip Arzuhalim Yaz Yare Böyle”yi plak yaptı. Baktım benim parçalar bir bir gidiyor elden. Oysa ikisiyle de öylesine dosttu. Ki, sabah dörtlere kadar bestelerimi söylerdik beraberce, kulübün bir köşesinde. Hayret ettim yaptıklarına (aktaran, Dilmener, 2003:184).



Görsel 12. Selda Bağcan albüm kapak örnekleri⁵⁵

⁵⁵ <https://www.discogs.com/search/?q=Selda&type=all&type=all> (Erişim Tarihi: 28.02.2023)

Tablo 7. Selda Bağcan'ın çıkarmış olduğu örnek plaklar

Sel Plak (1971)	Sel Plak (1971)
Tatlı Dillim Güler Yüzlüm	Kâtip Arzuhalim Yaz Yâre Böyle
Mahpushanelere Güneş Doğmuyor	Mahpushane İçinde Mermerden Direk

Tüm bunlara ek olarak, dönemin müzik politikası düşüncesi doğrultusunda TRT'nin yaklaşımını da eklemekte fayda vardır. Canbazoglu'nun da aktardığı üzere, TRT'nin bu müzik türüne uyguladığı sansürler mikrofon ve ekranlardan uzaklaştırılan icracılar daha sonra ise bu yaklaşımın yansıması olarak piyasadan da uzaklaştırılmaya çalışılır. TRT'nin sansür düşüncesinin altında yatan en önemli etmen ise bu akımın batılı sazları kullanarak halk türkülerini dejenere ettiği düşüncesidir. TRT ve müzik endüstrisinde yer alamayan icracılar ise çözümü turnelerde konserlerde ve yarışmalarda bulmaya çalışmış olsa da akımın giderek zayıflamasına engel olamamışlardır (Canbazoglu: 2009: 39-40). Dilmener ise TRT'nin radyo sanatçılarından olan Nida Tüfekçi, Yıldray Çınar, Adnan Türközü, Neriman Altındağ Tüfekçi ve Ali Ekber Çiçek gibi isimlerin bu dönemdeki üretimlere ve sanatçılara deyim yerindeyse savaş açtıklarını ve Cem Karaca, Fikret Kızılok ve Modern Folk Üçlüsü başta olmak üzere kişi ve grupların radyodan uzak tutulduklarını aktarır (2003: 156). Devamında ise şunları belirtir.

Basın, çıkartılan bu kararı, “tek sesli müzikle folk icra eden sanatçıların radyoyu inhisarları altına almaya çalışmaları” olarak değerlendiriyordu. Tartışmaya, Cem Karaca en sert tondan katılmaktaydı: “Bu kişiler, şimdiye kadar ister tek sesli olsun ister çok sesli olsun, Türk folklor müziğine katkıda bulunmadılar. Sadece, Pir Sultan Abdal, Karacaoğlu, Aşık Veysel gibi ünlü halk ozanlarımızın sözlerini aldılar ve hatta bu ozanlarımızın orijinal sözlerine sadık kalmaksızın bir takım abur cubur şeyleri ortaya attılar. Kendileri şimdiye kadar bu konuda ne bir beste ne de bir düzenleme yapmışlar ve taklitten öteye gitmemişlerdir. Ben her zaman onlara halk ve jüri huzurunda yarışma yapabilirim...Bizim yaptıklarımızı inkâr etmek büyük saygısızlıktır...” Bu tartışma epeyce alevlenmiş ve çok uzun sürmüş olmasına rağmen kimse bir jüri önüne çıkmak gibi bir yola başvurmadi. Ama satılan plaklara bakıldığında halkın, Cem Karaca, Fikret Kızılok, Barış Manço ve benzeri isimlerden yana tavır aldığı rahatlıkla görülebilirdi. Anadolu pop alanında yapılmış her plak satıyor, bunların bir kısmı ise daha önce hayal dahi edilmemiş satış rakamlarına ulaşıyordu. Çok değil, bir iki ay içinde Barış Manço, “Dağlar Dağlar”, Fikret Kızılok “Söyle Sazım” ile gelmiş ve bu tür tartışmaların yersizliğine herkese göstermişlerdi. Herkesin dinlemek istediği buydu (Dilmener, 2003: 156-167).

Bugünden bakıldığında Cumhuriyet dönemi popüler müzik tarihinde önemli bir yerde duran Anadolu Pop dönemi halk müziği açısından önem arz etmektedir. Halk müziğinin, dönemin bürokrasisinin de desteğiyle birlikte oluşan Yurttan Sesler radyo tavrının dışında gerek icrası ile gerekse üretimi şekli ile toplumda karşılık bulmasına

neden olmuştur. Fakat bu dönemdeki grupların dağılması, 80’li yıllarla birlikte başlayacak olan siyasi ortam gibi nedenlerle, deyim yerindeyse bu dönemin kapandığını görürüz. 90’lı yıllarla birlikte tekrar canlanmaya başlayacak olsa da bu yoğunluk 70’li yıllardaki gibi olmaz. Bunların yanında bu dönemin etkisinin kaybetmesindeki başlıca nedenlerini Küçük Kaplan (2016: 54) şu şekilde açıklar

Önde gelen isimlerinin dönemin koşullarının da etkisiyle sosyal hayata bir duruş ortaya koymalarıdır. En az bunun kadar önemli rol oynayan bir diğer faktör ise eleştirel bir yapı edinmeye başlayan Anadolu-popun, özellikler 1970’lerin ortasından itibaren hızla yükselerek tüm piyasayı ele geçiren arabesk müziğin yarattığı iklimde varlığını devam ettirememesidir (Küçük Kaplan, 2016: 54).

4.3.2. Anadolu Pop Döneminde Üretilmiş Örnek Eserler ve Analizleri

Bu dönemde üretilmiş ve Anadolu Pop’un yapısal özelliklerini (ezgisel ve çalgısal vs.) yansıttığı düşünülen eserler iki kıstas çerçevesinde seçilmiştir. İlk kıstas geleneksel halk müziği örneklerinde söz ve müziklerine sadık kalınarak düzenlenmiş olması, ikinci kıstas ise sözlere sadık kalınıp eserlerin yeniden bestelenmesi şeklinde oluşturulmuştur. Bunun yanında halk müziğinin hem sözel hem de müzikal özelliklerini yansıttığı düşünülen kişisel besteler de analiz edilmeye çalışılmıştır. Ayrıca eserlerin analizinde eserlerin sözlerine de yer verilmiş, bu sözlerde halk müziği ile ilişkili söz veya söz yapıları da incelenmeye çalışılmıştır. Seçilen eser tablo 8’de belirtilmiştir.

Tablo 8. Anadolu Pop türünde üretilmiş örnek eserler

Eser Adı	İcracı	Söz Yazarı	Besteci	Uslü	Yayın yılı
Burçak Tarlası	Tülay German	Anonim	Anonim	4/4	Ezgi Plak 1964
Söyle Sazım	Fikret Kızılok	Fikret Kızılok	Fikret Kızılok	2/4	Şah Plak 1970
Kara Üzüm	Cem Karaca	Cem Karaca	Cem Karaca	5/8	Türküola 1971
Kükredi Çimenler	Edip Akbayram	Âşık Veysel	Edip Akbayram	2/4	Kervan 1972
Kozan Dağı	Ersen Dinleten	Anonim	Ersen Dinleten	4/4	Şahinler 1972
Ağlarsa Anam Ağlar	Üç Hürel	Feridun Hürel	Feridun Hürel	4/4	Diskotür 1973
Nazar Eyle	Barış Manço	Barış Manço	Barış Manço	10/8	Yavuz Plak 1974

Tablodaki seçilen eserlere bakıldığında iki eserin anonim, beş eserin ise kişisel beste olduğu görülmektedir. Buna ek olarak eserlerden ikisinin 5/8 ve 10/8 olarak aksak usullü, üç eserin dört zamanlı, iki eserin ise iki zamanlı olarak bestelenmiştir.

4.3.2.1. Burçak Tarlası

Sabahtan kalktım ki ezan sesi var	Sabahtan kalktım da sütü pişirdim
Ezan da sesi değil yar yar burçak yası var	Sütün de köpüğünü yar yar yere taşırdım
Bakın şu adamın kaç tarlası var	Burçak tarlasında aklım şaşırdım

Elimi salladım değdi dikene

İntizar eyledim yar yar burçak ekene

İlahi kaynana ömrün tükene

Nakarat

Aman da kızlar ne zor imiş burçak yolması

Burçak tarlasında yar yar gelin de olması

Eğdirme fesini yar yar kalkar giderim

Evini başına yar yar yıkar da giderim

Anonim ve dört zamanlı bir eser olan “Burçak Tarlası”⁵⁶ adlı bu eser Tülay German tarafından seslendirilmiştir. Eserde hem sözlere hem de görece ezgi yapısına sadık kalınmıştır. Eserin ilk kısmında (Görsel-13) orkestra görece yavaş bir tempoda yan flüt gitar eşliğinde giriş yapmaktadır. Daha sonra ise vokal serbest olarak sözlere başlamakta ve bu yapıda eserin ilk hecesini söylemektedir. Bu kısımda herhangi geleneksel bir çalgı kullanılmamıştır.

⁵⁶ Burçak Tarlası/Mecnunum Leylamı Gördüm, Tülay German, Anonim: Ezgi Plakları (1964).

BURÇAK TARLASI

Güfte ve Beste: Anonim

Notaya Alan: Uğur Küçükkan

♩ = 70

♩ = 50 serbest

sa ba ah tan kalk

♩ = 110

5 tım ki e zan se si va a a ar e zan da se si de ğil yar yar



Görsel 13. “Burçak Tarlası” adlı eserin ilk nota kesiti

İkinci kısımda ise (Görsel-14) ilk bölüme görece yüksek tempoda eserin diğer sözleri devam etmektedir. Bu kısımda vokale ritim aletleri, saksafon, gitar ve piyano eşlik etmektedir. Eserin tümünde olduğu gibi bu kısımda da herhangi geleneksel bir çalgı kullanılmamıştır.

Eserin sözleri 3 ayrı bölüm ve nakarattan oluşmaktadır. Eserin icrasında sözlerin üç bölümü de okunmuştur. Eserin üçüncü sözlerinden sonra okunan nakarat ikinci kez okunduğunda tempo yükseltilmiştir. Sonrasında ise “yar” hecesi ile eserin introsu seslendirilerek uzun havayı anımsatacak şekilde seslendirme yapılmıştır. Eser saksafon, gitar ve piyano çalgılarıyla güçlü bir icra ile sonlandırılmıştır.

♩ = 110

5
tım ki e zan se si va a a ar e zan da se si de ğil yar yar

9
bur ça k ya sı ı var ba kın şu a da mın kaç tar la sı va a a ar

12
a man da kız lar ne zo i miş bur ça ak yol ma sı

14
bur çak tar la sın da yar yar ge lin de ol ma a sı
eğ dir me fe si ni yar yar kal kar da gi de e rim
e vi ni ba şı na yar yar yı kar da gi de e rim

Görsel 14. “Burçak Tarlası” adlı eserin son nota kesiti



Görsel 15. Tülay German “Burçak Tarlası/Mecnunum Leylâmi Gördüm” plak ön yüzü

Tablo 9. Tülay German plak repertuarı

Ezgi Plakları	
Yayın Yılı: 1964	
Burçak Tarlası Söz: Anonim Beste: Anonim	Mecnunum Leylamı Gördüm Söz: Ali İzzet Beste: Ali İzzet

Yukarıda da bahsedildiği gibi, Tülay German bu eser ile 1. Balkan Melodileri Festivalinde “En Beğenilen Şarkıcı” seçilmiştir. Erdem Buri ise plağın tanıtım yüzünde⁵⁷, Yugoslav müzik eleştirmenlerinin “Anadolu’nun Tülay German’ı bize kendi ülkesinin gerçeklerini, kendi ülkesinin şiirini ve sesini getirdi” dediğini ve “Türk şarkıcısının şarkı tekniğinden söz ediyorlar, bir takım güç melodi çizgilerini bir çırpıda söyleyivermesine şaşıp kaldıklarını” aktarmıştır. Buri’nin eserin seçiminde kullanılan teknik vs. hakkında şu aktarımları önemlidir.

Türk Popüler Müziğinin doğmasına çalışanlar iki yönde gerçekleştirmek istiyorlar: Biri halk türkülerini -türkünün melodi ve ritim yapısını hiç bozmadan- popüler müzik biçimleri içinde düzenlemek, öbürü de Türk gerçeklerini anlatmağa çalışan yeni parçalar yazmak. Bu plakta birinci yola örnek olabilecek iki parça vardır. BURÇAK TARLASI’nı piyasadaki alaturka şarkıcılardan bilenler buradaki söyleniş biçimini yadırgayabilirler. Tülay German, halk müziğinin büyük ustası Ruhi Su ile hazırladığı, yorumunda türküyü aslına uygun bir biçimde ele alıyor. Alaturkacıların yorumuysa asıldan çok uzak kalır.

4.3.2.2. Söyle Sazım

Kuzuya sordum derdimi meledi	Toprak ile dostluk kurdum tozuttum
Tilkiye sordum da yalan söyledi	Rüzgar ile der tepe gezindim
Bülbüle açıldım ne kâr eyledim	Yağmur oldum şu dağlardan süzüldüm
	Nakarat
Bir yar sevdim ismi ile avundum	Bulamadım tek bir çare derdime
Doğru söze kıymet verdim savundum	Arayıp sordum kendi kendime
Ben bu yüzden dokuz köyden kovuldum	Söyle sazım ne söylersin
	Yelelelli yelelelli

⁵⁷<https://www.discogs.com/release/2975288-Tülây-German-Burçak-Tarlası-Mecnunum-Leylâmı-Gördüm/image/SW1hZ2U6NjY1MjcwNTY=> (Erişim Tarihi: 10.12.2022)

1970 yılında Söyle Sazım/Güzel Ne Güzel⁵⁸ Olmuşsun adında 45'lik plakta yayınlanan bu eserin söz ve müziği Fikret Kızılok'a aittir.⁵⁹ Bu plaktaki bulunan diğer eser Güzel Ne Güzel Olmuşsun eserinin ise sözleri Karacaoğlu'na müziği kendisine aittir. Bu plakta “Türk geleneklerine uygun 17 perdeli “Hüseyini” düzendeki 3 değişik saz batı anlayışında çok sesli olarak kullanılıyor” şeklinde tanıtım yapılmış. Kızılok ise “Yumma Gözün Kör Gibi, adlı plağında ilk kez saz denemesi yapmışım. Şimdi ise 3 sazı birden çok sesli olarak kullanıyorum. Böylece kendi özüm ve toprağıma daha bir yakınlaştım zannediyorum” şeklinde yorum yapmıştır.⁶⁰

Eser dört zamanlı olarak bestelenmiştir (Görsel-16). Eser bağlama, gitar, bas gitar ve vurmali çalgılar eşliğinde başlamakta ve bu şekilde devam etmektedir. Eserin sözlerine bakıldığında ise, Kızılok'un Âşık Veysel ve Karacaoğlu'ndan etkilendiği düşünülünce, sözlerin bu çerçevede yazıldığı söylenebilir. Doğaya yapılan vurgu ile Âşık Veysel, sevgiliye duyulan aşk ile de Karacaoğlu'na işaret edildiği söylenebilir. Ayrıca “dokuz köyden kovulmak” ve “yelelelli” gibi söz yapılarını kullanarak eserin halk müziği özelliğini pekiştirmiştir.

⁵⁸ Söyle Sazım/Güzel Ne Güzel Olmuşsun, Fikret Kızılok, Âşık Veysel, Şah Plak, (1970).

⁵⁹ Fikret Kızılok Âşık Veysel'den çok etkilenmiş ve plaklarında Âşık Veysel'in şiirlerini çokça kullanmış ve bestelemiştir. Fikret Kızılok eser üretimlerinde kişinin “kendi olmak” durumunu önemsemiştir. Kızılok, “...ben de öyle olmaya çalıştım. Kendim yazıp kendim söylemeye çalıştım. “Söyle Sazım” derken kendimi yapmaya uğraştım. 25-30 senedir aynı şeyi yapıyorum. Çünkü düşüncelerim var, ben bunları şarkı yapmaya çalışıyorum” şeklinde aktarmıştır (Ok, 1994:199).

⁶⁰ <https://www.analogplak.com/plaklar/585-fikret-kizilok-soeyle-sazim-guezel-ne-guezel-olmussun-plak.html> (Erişim Tarihi: 14.11.2022) Burada bahsedilen Hüseyini düzeni ile kastedilenin Âşık Veysel'in de icralarında kullanmış olduğu, alt tel (re), orta tel (sol), üst telin (la) olarak akortlandığı, Âşık Düzeni, Bağlama Düzeni, Veysel Düzeni vs. olarak adlandırılan düzen olduğu düşünülmektedir. Kızılok'un Âşık Veysel'e olan ilgisi ve yanında uzun süreler geçirdiği düşünülünce bu saptama anlam kazanmaktadır.

SÖYLE SAZIM

Güfte Yazarı: Fikret KIZILOK

Besteci: Fikret KIZILOK

Notaya Alan: Hüseyin KARA

Tarih: 16.03.2023

♩ = 100

ku zu ya sor dum der di mi me le di

saz til ki ye sor dum da ya lan söy le di
bül bü le a çıl dım ne kar ey le dım

saz bu la ma dım bir tek ça re der di me
a ar yıp sor dum hep ken di ken di me

der di me söy le sazım nesöy lersin saz
ken di me

ye le lel i i i ye le lel li i

Görsel 16 “Söyle Sazım” adlı eserin notası



Görsel 17. Fikret Kızılok “Söyle Sazım/Güzel Ne Güzel Olmuşsun” plak ön yüzü⁶¹

Tablo 10. Fikret Kızılok plak repertuarı

Şah Plak	
Yayın Yılı: 1970	
Söyle Sazım Söz: Fikret Kızılok Beste: Fikret Kızılok	Güzel Ne Güzel Olmuşsun Söz: Karacaoğlu Beste: Fikret Kızılok

⁶¹ <https://www.discogs.com/release/16862649-Fikret-Kızılok-Söyle-Sazım-Güzel-Ne-Güzel-Olmuşsun>
(Erişim Tarihi: 10.12.2022)

4.3.2.3. Kara Üzüm

Kara üzüksün iki gözüksün	Kara üzüksün iki gözüksün
Göğsündeki mor benler	Güldürmedin güldürmedin
Kanlı yaşlar gözlerimdir	Ne öldürdün ne oldurdun
Kadınım	Dertliden dertli ettin beni

Kara üzüksün iki gözüksün

İçim dışım ömrüksün

Sevincimsin hem sancımsın

Günahımsın sevabımsın

Bestesi ve sözü Cem Karaca'ya ait olan bu eser⁶² aksak usul olarak (5/8) bestelenmiştir (Görsel-18). Eser icrasında ilk iki ölçü ritim ile başlamaktadır. Sonrasında ise bu ritme elektronik gitar intro ile eşliğe başlamaktadır. Eserin giriş müziği ile sözlerin olduğu bölüm birbirinden farklı motiflerde düzenlenmiştir. Eserin ikinci ve üçüncü kıtaları arasında, elektronik gitar introdan farklı olarak sözlerin oluşturulduğu ezgiyi icra etmiştir. Sözlere bakıldığında ise halk müziği konuları baz alınarak düzenlendiği görülmektedir. “Göğsündeki benler”, “iki gözüm”, “kara gözüm” gibi motifler Karacaoğlu'nın söz yapılarını hatırlatmaktadır.

⁶² Kara Üzüm/Mehmet'e Ağıt, Cem Karaca, Türküola, (1971).

KARA ÜZÜM

Güfte Yazarı: Cem Karaca

Besteci: Cem Karaca

Notaya Alan: Hüseyin Kara

Tarih: 11.03.2023

♩ = 280

ka ra

züm sü ü ü n ki i gö ö ö zü m sü ü ü n göğ sün

de ki i i i mo o o r be n le e e r be n le e r kan lı

ya ş lı gö z le e e e ri m dir kan lı ya ş lı

göz le e e e ri m dir ka dı mı ı ı m

Görsel 18. “Kara Üzüm” adlı eserin notası



Görsel 19. Cem Karaca “Kara Üzüm/Mehmet’e Ağıt” plak ön yüzü⁶³

⁶³ <https://www.discogs.com/master/1601257-Cem-Karaca-Kardaşlar-Kara-Üzüm-Mehmete-Ağıt> (Erişim Tarihi: 10.12.2022)

Tablo 11. Cem Karaca albüm repertuarı

Türküola Plak Yayın Yılı: 1971	
Kara Üzüm Söz: Cem Karaca Beste: Cem Karaca	Mehmet’e Ağıt Söz: Anonim Beste: Anonim

4.3.2.4. Kükredi Çimenler

Kükredi çimenler açıldı güller	Mart ayında sarı çiğdem açılı
Al şala bürünür bahçeler bağlar	Nisan gelir çayır çimen seçilir
Ömründen gidiyor geçen günler	Mayıs sonu yaylalara göçülür
Ah çektikçe didelerim kan ağlar	Güzellere eda verir o çağlar
Yağmur yağar şimşek çakar gök gürler	Dağları her türlü gül eden mevsim
Çoban kaval çalar seslenir kırlar	Ayları toplayıp yıl eden mevsim
Güneş vurur aydınlanır o yerler	Veysel’i bir aşka kul eden mevsim
Derin derin derelerden su çağlar	Kırılmaz Veysel’i bağlayan bağlar

Anadolu Pop döneminde üretilmiş bu eserin sözleri halk müziği geleneğinden gelen, kimilerine göre âşıklık geleneğinin son temsilcisi olan Âşık Veysel’e aittir. Eserin⁶⁴ bestesi ise Edip Akbayram’a aittir. Yukarıda da bahsedildiği üzere Edip Akbayram bu eseri Altın Mikrofon yarışması için bestelemiş ve birincilik elde etmiştir. Eser sözlerinin icrasının gidişatı ise şu şekilde olmaktadır. İlk kıta serbest olarak icra edilmektedir. İkinci ve üçüncü kıta ise eserin ana ezgisi üzerinde (15 ve 30. ölçüler arası) icra edilmiştir. Son kıta okunmadan önce 15 ve 30. ölçüler arası sazlarla icra edilip son kıta okunmaktadır. Eser iki zamanlı ve genel anlamda üç bölümden oluşmaktadır.

⁶⁴ Kükredi Çimenler/Boşu Boşuna, Edip Akbayram, Âşık Veysel: Kervan Plakları, (1972).

İlk bölüm (Görsel-20) görece daha ağır tempoda ilerleyen intro-saz bölümüdür. Bu bölümde ana ezgi keman ve obua ile çalınmakta, gitar, bas gitar ve davul ile eşlik edilmektedir. Bu bölümde herhangi geleneksel bir enstrüman kullanılmamıştır.

KÜKREDİ ÇİMENLER

Güfte Yazarı: Aşık Veysel Besteci: Edip Akbayram
Notaya Alan: Hüseyin Kara
Tarih: 14.03.2023

♩ = 50

saz bölümü

Görsel 20. “Kükredi Çimenler” adlı eserin ilk nota kesiti

Eserin ikinci bölümü (Görsel-21) ise serbest bir biçimde, halk müziği geleneğindeki uzun hava yapısını andıran bir yapı ile sözler başlamaktadır.⁶⁵ Serbest söylenen bu sözlere belirli akorlar ile eşlik edilmektedir. Bu bölümde de herhangi bir geleneksel enstrüman kullanılmamıştır.

Serbest

9

kük re di çi men le er a çıl dı gü ül ler al şa la bü rü nür bah çe ler bağ lar

12

öm rüm den gi di yoo o r ge çen gün ler ah çek tik çe di de le rim kan ağ lar

Görsel 21. “Kükredi Çimenler” adlı eserin ikinci nota kesiti

⁶⁵ Edip Akbayram’ın bu eserle Altın Mikrofon Yarışmasına katıldığını düşününce, buradaki saptama anlam kazanmaktadır. Zira, düzenlenen bu yarışmada Batı müziği çalgıları eşliğinde ve “modernize” edilmiş Türk müziği eserleri ile katılma şartı doğrultusunda böyle bir yapı kullanıldığı izlenimi oluşmaktadır.

Eserin üçüncü bölümü (Görsel-22) ise intro-saz bölümüne görece daha yüksek bir tempoda devam etmektedir. Bu bölümde “bahar coşkusu” eserin temposu ile yansıtılarak, sözler ve müziğin temposu arasında ilişki kurulmuştur.

♩ = 80

15
mart a yın da sa rı çi ğ dem a çı lı ır saz
19
ni san ge lir ça yır çi men se çi i lir saz
23
ma yıs son u yay la la ra gö çü ü lür saz gü zel le re
28
e da ve rir o ça a ğ lar saz

Görsel 22. “Kükredi Çimenler” adlı eserin ikinci nota kesiti

Ek olarak değinmek gerekirse Edip Akbayram, Âşık Mahsuni Şerif’ten çok etkilenmiş ve onun eserlerini plaklarında okumaya başlamıştır. Garip, Boşu Boşuna, İnce İnce Bir Kar Yağar, Dumanlı Dumanlı, bunlardan bazılarıdır. Edip Akbayram bunu “...1974’te grup kurmaya kadar gelindi ve “Dostlar” kuruldu. Âşık Mahsuni çizgisini içerisine yerleştirdik. Âşık Mahsuni çizgisi, bağlama, otantik sazlarımız, cura. Bu çizgiyle Edip Akbayram soundu “Garipler”, “İnce İnce Bir Kar Yağar”la oturdu” şeklinde aktarmıştır (Ok, 1994:181).



Görsel 23. Edip Akbayram “Kükredi Çimenler/Boşu Boşuna” plak ön yüzü⁶⁶

Tablo 12. Edip Akbayram plak repertuarı

İstanbul Plak Yayın Yılı: 1972	
Kükredi Çimenler Söz: Âşık Veysel Beste: Edip Akbayram	Boşu Boşuna Söz: Âşık Mahzuni Şerif Beste: Âşık Mahzuni Şerif

⁶⁶ <https://www.discogs.com/master/1551668-Edip-Akbayram-Kükredi-Çimenler-Boşu-Boşuna> (Erişim Tarihi: 10.12.2022)

4.3.2.5. Kozan Dağı

Kozan dağının eteği	Çıktım Kozan'ın dağına
Bura koç yiğit yatağı	Karı dizleyi dizleyi
Anam derdimin ortağı	Yaralarım göz göz oldu
Beyler aman aman	Beyler aman aman
Evlat derde ağlar mı ola	Cerrah gözleyi gözleyi

Kozan dağı çatal matal

Arasında aslan yatar

Bir yiğide bir gelin yeter

Beyler aman aman

İki alanın derdi artar

Bu eser Ersen ve Dadaşlar tarafından 1972 yılında “Kozan Dağı- Kara Yazı”⁶⁷ adlı plakta icra edilmiştir. Eserin sözleri anonim, bestesi ise Ersen Dinleten’e aittir. Eser dört zamanlı olarak bestelenmiştir (Görsel-24). Eserin giriş saz kısmı bağlama ve ıklığ (kabak kemane) ile yapılmakta, kaşık ise ritim olarak eşlik etmektedir. Eserde bu çalgılara ek olarak kaval, gitar, bas gitar, davul kullanılmıştır.

Eserin sözleri bittikten sonra ilk önce bağlama, daha sonra ıklığ (kabak kemane) doğaçlama çalınmaktadır. Eser ise ritmin ön planda olduğu ve gitarın bu ritme eşlik ettiği sekiz ölçü ile son bulmaktadır. Bu eserin müzikal yapısına bakıldığında, özellikle sözlerin bulunduğu müzikal yapının, halk müziğinin geleneğindeki müzikal yapıyı yansıttığını söyleyebiliriz. Üçüncü ve dördüncü ölçüdeki ezgi hareketlerini geleneksel halk müziğinde de görmek mümkündür.

⁶⁷ Kozan Dağı/Kara Yazı, Ersen Dinleten, Anonim, Şahinler Plak, (1972).

KOZAN DAĞI

Güfte: Anonim

Besteci: Ersen Dinleten

Notaya Alan: Hüseyin KARA

Tarih: 13.03.2023

♩ = 100

saz bağlama-ıklığ (kabak kemane) ko zan da ğı bu ra koç yi

nın e te e ği saz a nam der di min or ta a ğı
ğit ya ta a ğı

bey ler a man a ma a a n ev lat der de ağ lar mı o la

a nam der di min or ta a ğı bey ler a man a ma a a

n ev lat der de ağ lar mı o la

Görsel 24. “Kozan Dağı” adlı eserin notası



Görsel 25. Ersen “Kozan Dağı/Kara Yazı” plak ön yüzü⁶⁸

Tablo 13. Ersen plak repertuarı

Şahinler Plak Yayın Yılı: 1972	
Kozan Dağı Söz: Anonim Beste: Ersen	Kara Yazı Söz: Uğur Cebeci Beste: Ersen

⁶⁸ <https://www.discogs.com/release/2980042-Ersen-Kozan-Dağı-Kara-Yazı> (Erişim Tarihi: 10.12.2022)

4.3.2.6. Ağlarsa Anam Ağlar

Derde düşsem acı çeksem	Âşık olsam yola düşsem
Hasta olsam inlesem	Gece gündüz dolaşsam
Ben derdime yanar olsam	Gurbet ilde garip kalsam
Deva nedir bilmesem	Bir gün gelip can versem

Nakarat

Ağlarsa anam ağlar

Gerisi yalan ağlar

Sen ağlama anacağım

Sesin yüreğim dağlar

Üç Hürel⁶⁹ grubunun icra etmiş olduğu bu eserin⁷⁰ söz ve bestesi Feridun Hürel'e aittir. Eser 1973 yılında "Kara Yazı" eseriyle birlikte 45'lik olarak yayınlanmıştır. Eser dört zamanlı olarak bestelenmiş (Görsel-26) ve icrada çalgı olarak gitar, elektronik bağlama, davul, bas gitar ve darbuka kullanılmıştır. Üç Hürel grubu gitar ve bağlamayı aynı anda çalmaya imkân veren bir düzende, çift saplı olarak kullanmışlardır. Sözlere bakıldığı zaman halk müziğinin söz yapısının etkisi görülür.⁷¹ "Acı çekmek", "gurbet", "âşık olmak" gibi kavramları bu çerçevede düşünmek mümkündür.

Eserin girişi elektronik gitar ile yapılan intro ile başlamakta ve devamında ise iki ölçü boyunca darbuka ile ritim çalınmaktadır.

⁶⁹ Üç Hürel grubu kendilerine ait bir sound oluşturmuş ve dönemi ile karşılaştırıldığında hemen ayırt edilebilen bir gruptur. Her ne kadar kendilerini Anadolu-Popa dahil etmeseler de çıktıkları dönem ve icra özellikleri bakımından bu türe/janra yakın oldukları için bu çerçevede değerlendirmek mümkündür. Grubun en önemli ayırt edici özellikler; kullandıkları vurmali çalgılardaki çeşitlilik, hem söz hem de vokal tekniklerindeki kendilerine haslık olarak ön plana çıkmaktadır. Sözlere bakıldığı zaman ayrılık, gurbet, aşk acısı vs. sıkça görülür. Bu durum vokal yapısını da yansıtmış ve eserlerinde "hüzünlü söyleme", "melankoli" hâkim olmaktadır. Kendilerine has bir durum ise kullandıkları çift saplı saz-gitar çalgısıdır. Bu gibi özelliklerinden olsa gerek 1972 yılında "ÜÇ HÜR-EL" adında bir LP (uzun çalar) ile Türkiye'de pop müzik dalında "Altın Long Play" ödülünü alırlar.

⁷⁰ Ağlarsa Anam Ağlar/ Kara Yazı, Feridun Hürel, Diskotür, (1973).

⁷¹ Feridun Hürel bu konuda şunları aktarmaktadır, "Üç Hürel'i Anadolu-Pop müziğine sokmamak lazım. Anadolu'daki türkülerimiz biz hiçbir şekilde aranje etmedik. Sadece doğal olarak, oradaki müzik kültüründen yararlandık. Ritimlerden ve enstrümanlardan özellikle. Bu da Türk Pop müziğinin yegâne çıkış noktasıdır" (Ok, 1994: 299-300). Üç Hürel dönemindeki diğer gruplara göre nazaran TRT'ye en fazla çıkan ve icrada bulunan grup olmuştur. 1972 yılında Ankara'daki ilk televizyon programına saçlarını kesmek şartı ile çıkarılırlar. Bu yayından sonra ise daha fazla kitleye ulaşmışlardır.

AĞLARSA ANAM AĞLAR

Güfte Yazarı: Feridun Hürel

Besteci: Feridun Hürel

Notaya Alan: Hüseyin Kara

Tarih: 02.03.2023

♩ = 100

Gitar

der de düş se em
ben der di me e

a cı ı çe e e ek sem has ta ol sa m
1. ya na ar o o o l sam 2. de va ne di ir

in le sem saz bil me sem saz

ağ lar sa a a a a a nam ağ - la a ar
ger ri si ya a a a a a lan ağ - la ar

sen ağ la ma a an a a cı ı ı ğım ge ri si ya a lan ağ lar

Bağlama-saz

Görsel 26. “Ağlarsa Anam Ağlar” adlı eserin ilk nota kesiti

Eserin bu bölümü (Görsel-27) ise elektronik bağlama ile icra edilmiştir. Devamında ise aynı ezgi elektronik gitar ile icra edilmiştir.

Bağlama-saz

Görsel 27. “Ağlarsa Anam Ağlar” adlı eserin ikinci nota kesiti



Görsel 28. Üç Hürel “Ağlarsa Anam Ağlar/Kara Yazı” plak kapağı⁷²

Tablo 14. Üç Hürel plak repertuarı

Diskotür Plak Yayın Yılı: 1973	
Ağlarsa Anam Ağlar Söz: Feridun Hürel Müzik: Feridun Hürel	Kara Yazı Söz: Feridun Hürel Müzik: Feridun Hürel

⁷²<https://www.discogs.com/release/3295085-Üç-Hür-El-Ağlarsa-Anam-Ağlar-Kara-Yazı/image/SW1hZ2U6Mzg2Mjg2MzU=> (Erişim Tarihi: 10.12.2022)

4.3.2.7. Nazar Eyle

Yüce hakan sefere gitmiş	Sırma saçlı kırk güzel gelmiş
Bilge Hatun dokuz doğurmuş	Levent boylu kırk yiğide varmış
Dokuz oğlan beş yaşına gelmiş	Düğün dernek kırk gece sürmüş
Dokuzu birden kılıç kuşanmış	Kırk deve kırk koyun kurban edilmiş

Nakarat

Avucuma bir kuş konmuş	Nazar eyle nazar eyle
Biri tutmuş kanadın yolmuş	Nazar eyle nazar eyle
Biri kesmiş öteki yemiş	Gel yanıma pazar eyle
Garip Barış hani bana demiş	Gel yanıma pazar eyle

Bu eserin⁷³ söz ve müziği aynı zamanda kendisini “Kent Ozanı”, “Asfalt Ozanı” olarak niteleyen Barış Manço’ya⁷⁴ aittir. Bilindiği gibi Barış Manço, eserlerinde halk edebiyatının söz yapılarından, deyimlerinden vs. çokça yararlanmıştır.⁷⁵ “İşte Hendek İşte Deve”, “Sarı Çizmeli Mehmet Ağa”, “Sözüm Meclisten Dışarı” bunlardan bazılarıdır. Eser⁷⁶ aksak usulde 10/8 olarak bestelenmiştir (Görsel-29). Manço bu eseri Kurtalan Ekspres grubu ile birlikte kaydetmiş ve 1974 yılında 45’lik plak olarak yayınlanmıştır. Plajın diğer yüzünde ise “Gülme Ha Gülme” eseri bulunmaktadır. Eserin saz kısmı ile nakarat kısmı aynı ezgi olarak bestelenmiştir. Eserde çalgı olarak tanbur, gitar, bas gitar, davul, tumba kullanılmıştır.

⁷³ Nazar Eyle/ Gülme Ha Gülme, Barış Manço, Yavuz Plak, (1974).

⁷⁴ Manço, vermiş olduğu bir röportajda bununla alakalı olarak; “Senin söylediğin “Kent Ozanı” imajına ben de katılıyorum. Sanıyorum ülkemizde bugün yaşayan bütün ozanlar da buna gönülden katılacaktır. Dört beş isim vereyim sana, dev ozanlar var. Murat Çobanoğlu Karslı, gene keza Şeref Taşlıova, Erzurumlu Reyhani var. Hep yakın arkadaşlarım dostlarım bunlar benim... Biz kapıyı vurup girdiğimizde “Asfalt Ozanı” geldi diye takılırlar. Bunlar bana, şehir çocuğu geldi, asfaltçı geldi der, takılır severler” (Ok, 1994: 256-257).

⁷⁵ Yine Manço aynı söyleyişinde şunları aktarmıştır; “...ben iki lisan konuşan, kendi ülkesinde, beş yıldır ayrı oturan ve en azından on beş dünya ülkesini gezmiş, kendi kültürünü bilen insandım. Ben Galatasaray Lisesi’nde okudum. Edebiyatı bilerek gittim oraya. Fuzuli’yi, Nedim’i, Divan Edebiyatını, Halk Edebiyatını, Karacaoğlan’ı, Kozanoğlu’nu, Dadaloğlu’nu bilerek gittim” (Ok, 1994: 258).

⁷⁶ Bu eser örneğinden hareketle Manço’nun kendi eser üretimleri hakkındaki görüşleri şu şekildedir; “Bir Pazar yeri var, ben de esnafım, aldım sepetimi geliyorum. Sağı solu itiyordum, bana bir yer açın ağalar, ustalar deyip malımı ortaya döküyordum. Ben bunu satacağım diye kardeşim. “Nazar Eyle Nazar Eyle/ Aç Gönlünü Pazar Eyle”; ben pazar eyliyordum orada, isteyen benden alıyordu, isteyen yanımdakinden alıyordu” (Ok, 1994: 250-251).

Eser, sazların nakarat bölümünün müziğini oluşturduğu yapı ile başlamaktadır. Bunun arkasından ise nakarat kısmı okunmaktadır. Eserde saz bölümü sadece girişte çalınmıştır. Kıtalar arasında ise sadece sözlere giriş oluşturacak bölüm (dokuzuncu ölçü) icra edilmiştir. Yukarıda belirttiği üzere, bu eserde de Barış Manço halk edebiyatından yararlandığı ve sözlerin halk edebiyatında bulunan hikayelerdeki, söylencelerdeki vs. söz yapılarının kullanılarak oluşturduğu göze çarpmaktadır.

NAZAR EYLE

Güfte Yazarı: Barış Manço

Besteci: Barış Manço

Notaya Alan: Hüseyin Kara

Tarih: 12.03.2023

♩ = 280

1 2 na zar ey le e e e e

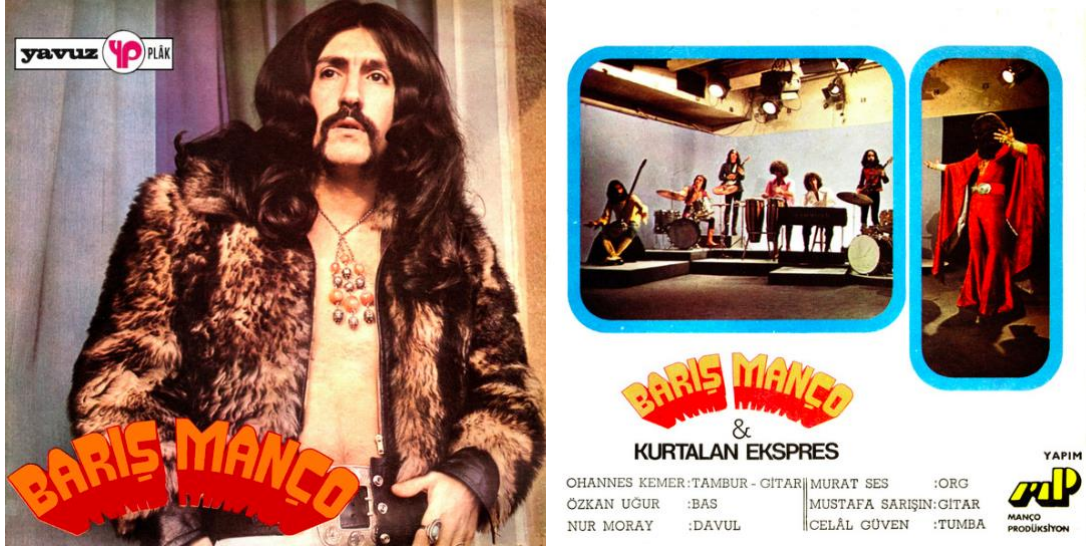
2 na za ar ey le e e gel ya nı ma a pa a za a a r e y le e SON

1 2 yü ce e ha a kan se fe re e çık mış
bil ge e ha tu n do ku z do ğur mış

12 do kuz oğ la a a a n beş ya şı na gel mi i ş do ku zu bir den

15 kı lı ç ku şan mış

Görsel 29. “Nazar Eyle” adlı eserin notası



Görsel 30. Barış Manço “Nazar Eyle/Gülme Ha” plak kapağı⁷⁷

Tablo 15. Barış Manço albüm repertuarı

Yavuz Plak Yayın Yılı: 1974	
Nazar Eyle Söz: Barış Manço Müzik: Barış Manço	Gülme Ha Gülme Söz: Barış Manço Müzik: Barış Manço

4.4. Halk Müziğinin Politik Olarak Üretilmesi ve Kullanılması “Politikanın İçindeki Halk Müziği”

Halk müziğinin politik anlamda kullanılması, 1960’lar ve 70’lerdeki politik ortamla doğrudan ilişkili bir olgudur. Öncelikle 1961 Anayasası, önceki döneme göre işçilerin haklarını talep edebildiği ve alabildiği daha geniş bir özgürlük sunan bir anayasa olmuştur. Bu tarihler aynı zamanda -1950’lerde Amerikan Marshall yardımları ile başlamakla birlikte- fabrikaların yoğun şekilde açılmaya başladığı ve dolayısıyla işçi talebinin olduğu dönemler olmuştur. Bu ise köyden kente göç dalgasını hızlandıran bir durum olmuştur. Yukarıda da bahsedilen halkçılık, köycülük düşüncesi ve toplumsal kaygılar bu duruma zemin hazırlamıştır. Çerezcioğlu’na göre dönemin müzisyenleri

⁷⁷ <https://www.discogs.com/release/2419272-Barış-Manço-Kurtalan-Ekspres-Nazar-Eyle-Nazar-Eyle-Gülme-Ha-Gülme> (Erişim Tarihi: 10.12.2022)

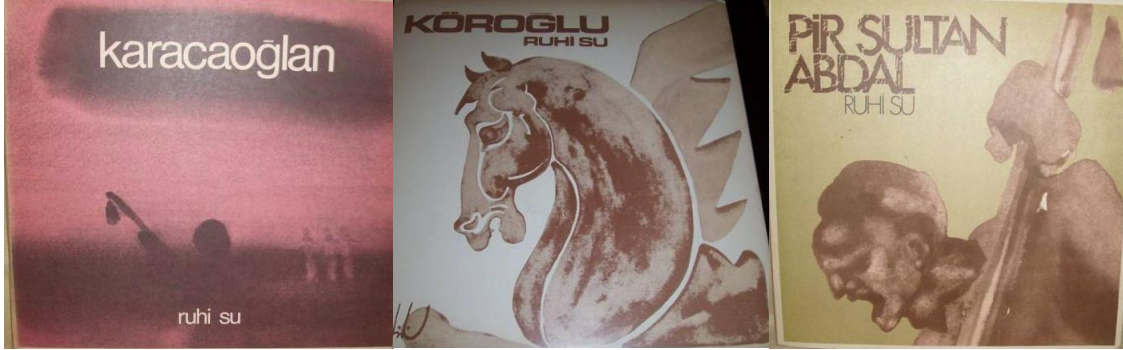
halk müziğinin eleştirisi, hiciv, taşlama içeren türlerini kullanmışlar ve büyük ilgi görmüşlerdir. Ayrıca bu durum doğrudan politik söylemi merkezine alan 1970’lerdeki Anadolu Popun da ana temasını oluşturmuş⁷⁸ (2020: 130-131). Bu döneme kaynaklık eden ozanlara baktığımızda ise Pir Sultan, Karacaoğlu, Dadaloğlu, Köroğlu gibi ozanları görmekteyiz. Ayrıca bu dönemde Âşık Mahzuni Şerif, Nesimi Çimen, Âşık İhsani ve Âşık Şahturna gibi isimlerin politik bir söylem üzerine oturan eserler ürettikleri görülmektedir. Burada bahsi geçen âşıklar dönemin sol tandaslı partisi TİP (Türkiye İşçi Partisi) ile yakın ilişki içinde olduğu görülmektedir. Bu dönemde geleneksel anlamda halk şairlerinin, âşıkların eserlerinden işlemiş olduğu konuların dışında kent, şehir yaşamının getirdiği sorunların şiirlerde işlendiği görülmektedir.

Bu dönemin en tanınmış “şehirli ozanlarından” birisi Ruhi Su’dur. Kahyaoğlu Su’yu “devrimci müzik” geleneğinin ilk temsilcisi olarak niteler. Eğitimini Batı müziği doğrultusunda gerçekleştirmiş olan Su, opera tekniğini türkülere uygulamış ve onun bu tavrı dönemin sol çevrelerini etkilemiştir.⁷⁹ Ayrıca Alevi inancının müzik repertuarını yorumlayarak plak çalışmaları yapan ilk kişi olarak bilinmektedir. Bunun yanında seçtiği repertuarın temasına bakıldığında toplumcu duyarlılık, halkların ezilmişliği ve direnişini yansıtan özellikler görülmektedir. Enstrüman eğitimine kemanla başlayan Su daha sonra bağlama çalmaya başlamış ve geleneksel forma yeni bir boyut kazandırmıştır. 1943-1945 yılları arasında dönemin TRT müdürü Vedat Nedim Tör’ün desteğiyle radyoda “Basbariton Ruhi Su Türküler Söylüyor” adlı bir program hazırlayıp sunmuştur. 1943-1947 yılları arasında ise Ankara Üniversitesi DTCF’de bir koro kurmuş ve bu koro dönemin resmi korosu olan Yurttan Sesler Korosundan farklı bir yapıdadır. Bu koro daha sonra 1975 yılında türkülerin görece çoksesli olarak

⁷⁸ Bu noktada müzikle politik söylemde ön plana çıkan sanatçı Cem Karaca olmuştur. Karaca’nın hırçın ve vurgulu icra şekli bu söyleme uygunluk göstermiştir. Dadaloğlu eseri buna örnek olarak verilebilir. “Ölen ölür, kalan sağlan bizimdir/Ferman padişahınsa dağlar bizimdir” sözleri ile dinler kitlede çokça karşılık bulmuştur. Karaca bununla ilgili, verdiği bir söyleyişinde şunları aktarır; “Dadaloğlu birdenbire her şeyi değiştirdi. 12 Mart muhtırası gelmişti. Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan, Hüseyin İnan asılmak üzereydiler. İdam kararı verildi. Verildiği gün radyoda bu anons yapıldı. Arkasından "Dadaloğlu"...Deniz’lerin ölümünü içine sindiremeyen halk, türküyü sarıldı. Gerçi, bu şarkıyı seslendirirken, Deniz’ler için seslendirmedik. Türkü çok güzeldi, yerinin bulmuştu. Ondan sonra gözlerimizi açmıştık. Sapla samanı ayırt eder hale geldik. Üzen kim üzülen kim belliydi. 60-70’te 25-26 yaşlarındaydık” (Ok, 1994:66-67).

⁷⁹ Cem Karaca Ruhi Su il alakalı şu yorumu yapar; “Romanda Fakir Baykurt, Mahmut Makal, Yaşar Kemal, Orhan Kemal’de köylülüğü görürüz. Bizi de etkiledi. Bu bizim önümüzde sosyal içerikli bir şeyler söyleyip, memleket meselelerine sahip çıkmamız; ve söylemimiz açısından bize ışık tutan tek insan “Ruhi Su”. Ruhi Su da türkü söylüyor, biz de Rock’ın isyanını türküyle karıştırarak dile getirmek gibilerinden bir tavır oluştur” (Ok, 1994: 70).

seslendirileceği “Dostlar Korosuna” evrilir. Ruhi Su’nun bu müzikal tavrı sonrasında Anadolu Popun da repertuvarını etkilemiştir (Kahyaoğlu, 2003: 54-57).



Görsel 31. Ruhi Su “Karacaoğlan”, “Köroğlu”, “Pir Sultan Abdal” albüm kapakları⁸⁰

Tablo 16. Ruhi Su çıkarmış olduğu örnek albüm repertuvarları

Karacaoğlan (İmece Plakları 1973)	Köroğlu (İmece Plakları 1975)	Pir Sultan Abdal (İmece Plakları 1972)
Atladım Girdim Bağa	Prolog	Çıktım Yücesine Seyran Eyledim
Ağalar Ben Bir Güzel Gördüm	Dinle Sözlerimi Han Oğlum (Aman Dileyenden Kesme Amanı)	Gam Elinden Benim Zülfü Siyahım
Sehilde Ugradım Ben Bir Güzele	Mert Dayanır Namert Kaçar	Divan (Şem’i Baba’dan)
Bugün Yardan Haber Geldi	Aldı Koca Bey: Üçten Beşten Senden Geri Kalan Değilem	Şu Kanlı Zalimin Ettiği İşler
Dinleyin Ağalar Size Bir Şey Söyleyim	Hoylu’ya Ağıt: Bağdat’a Sefer Edenler	Kalsın Benim Davam Divana Kalsın
Ben Meylimi Üç Güzele Düşürdüm	Karlı Dağların Ardından	Gel Benim Derdime Bir Derman Eyle
Ela Gözlerini Sevdığım Dilber	Aman Kırat Canım Kırat	Gelin Canlar Bir Olalım
Yüce Dağdan Bir Yel Eser	Kırat’a Binince Küskün Bulunmaz (Severim Kırat’ı Bir de Güzeli)	Ali’m Ne Yatarsın Günlerin Geldi
Ak Kolların Sala Sala Yürüyen	Bir At Gördüm Silistre’nin İlinde	Sordum Sarı Çiğdeme
Be Gaziler Be Yoldaşlar	Felek Aldı Devranımı Demimi	Ağıt: Sular Çağlar Pir Sultan Deyi Deyi
Bre Ağalar Bre Beyler	Son Söz	Yürü Bre Hızır Paşa

Ruhi Su batı müziği eğitimi almasına karşın, bu yöndeki müzik çalışmalarını halk müziği ile birleştirmiş ve ortaya “kentli” bir halk müziği icrası ortaya çıkarmıştır.

⁸⁰ <https://www.discogs.com/search/?q=Ruhi+Su&type=all&type=all> (Erişim Tarihi: 10.01.2023)

Kendine has bir müzik yorumu olmasının yanında, Su ayrıca halk müziği alanındaki derleme çalışmaları ile de bilinmektedir. Yukarıdaki tabloda da görüleceği gibi Su, her âşığa ait olan halk müziği ürünlerini albüm olarak sunmuş ve bunun yayılmasını sağlamıştır. Özellikle “Köroğlu” albümündeki albüm kapak resminin tanınmış ressam Abidin Dino’ya ait olduğu düşünülünce, halk müziğinin dönemin entelektüel çevrede de yayıldığını söylemek mümkündür⁸¹.

Ruhi Su’nun halk türkülerini icra etme tarzı, devamındaki birçok sanatçı ve grupları da etkilemiştir. 1980’li yıllardan sonra kurulmuş olan Grup Yorum ve Grup Kızıllırmak bunlardan bazılarıdır. Grup Yorum Ruhi Su’dan etkilenme hususunu şu şekilde aktarmıştır.

...Daha öncesinde, resmi devlet politikasının dışında müziğe yaklaşan bir Ruhi Su vardı. Klasik söylemin dışına ilk çıkan, Batı müziği ile türkülerimizi ilk yorumlayan Ruhi Su’dur. Türkiye’de daha sonra ortaya çıkan grupların ve kaynağını halk müziğinden alan çoksesli müzikal anlayışların asıl kaynağı Ruhi Su’nun bu ilk çabasıdır. Ozan geleneğini bir kenara bırakıp Ruhi Su’yu bir başlangıç olarak alıyoruz biz. Ruhi Su’nun da yapamadığı, çokseslilik olayı var ki, bunu da son dönemlerinde yapıyor gerçi. Çoksesli çalışmalara atılan ilk adımda, halk müziğini temel alanlar arasında Ruhi Su’yu görüyoruz. Ruhi Su bizim müziğimizde çok önemlidir.⁸²

Grup Yorum kendi kuruluş amaçlarını ve doğdukları ortamı “Grup Yorum, 84 koşullarında örgütsüzlüğe bir tepkiydi. Resmî ideolojiye, 12 Eylül anlayışına bir tepkiydi...halk müziği halkın sorunlarını anlattığı bir araçtır ve bu nedenle politik yanları da vardır. Biz halk müziğine sahip çıkıyoruz” şeklinde ifade etmişlerdir.⁸³ Buradaki politik tavır albümlerinde de kendini göstermiştir. Grup Yorum’un çıkardığı albümler yüksek satış sayılarına ulaşmış ve halkta yoğun bir karşılık bulmuştur. Dönemin bilinen müzik dergisi olan, 1990 yılında Boom Müzik Dergisinde Sina Koloğlu, “Müzik ve Toplum” köşesinde belirli sanatçı ve grupları tanıtırken Grup Yorum hakkında şu ifadeleri kullanmıştır.

1989 yılı Türk Pop Müziğinde hareketli sayılabilecek bir yıl oldu. 1980 sonrası grupların çalışmaları, konserler ve müziğin ilk defa toplumsal olaylarda damgasını vurması bu yıl içinde gerçekleşti...Grup Yorum 1989 yılının flaş gruplarından biriydi. İçeride yatmaktan, müzik yapmaya vakit bulamayan Yorum bu özelliğiyle kendinden oldukça söz ettirdi. Adı bir gazetenin başlığı ile “Hapishane Şarkıcıları”na çıktı. Kasetleri oldukça satan ve konserleri oldukça olaylı geçen bir grup olarak 1989’u kapattı (Koloğlu, 1990: 6).

⁸¹ <http://digital.sabanciuniv.edu/abidindino/desen/3040200001015.pdf> (Erişim Tarihi: 05.07.2023)

⁸² Boom Müzik Dergisi, Yıl.2, Sayı.5, ss.8.

⁸³ Boom Müzik Dergisi, Yıl.2, Sayı.5, ss.8.



Görsel 32. Grup Yorum “Türkülerle” Albüm Kapağı⁸⁴

Tablo 17. Grup Yorum “Türkülerle” albüm repertuvarı

Grup Yorum Türkülerle (Kalan Müzik 1992)	
Başına Döndüğüm	Le Hanım
İnce Memed	Seni Men Yaman Sevirem
Ninni	Dünyanın Üzerinde
Omuzdan Tutun Beni	Çatal Çama
Naz Barı	Karadır Kaşların

Bu gruplar yapmış oldukları albümlerdeki repertuvar incelendiğinde daha çok halk âşıklarının üretmiş oldukları, konu bakımından halkın sorunlarına eğilen tarzdaki eserlere yer verdikleri görülmüştür. Yukarıdaki tablodaki (Tablo-17) repertuvara bakıldığında özellikle “İnce Memed”, “Omuzdan Tutun Beni”, “Dünyanın Üzerinde” eserleri ile muhalif duruşlarını ön plana çıkardıklarını söylemek mümkündür. Albümdeki çalgı yapısına bakıldığında ise, bağlama, kaval, çalgılarının yoğunluğunun yanında gitar, keman ve flüt çalgılarının düzenlemeleri görülmektedir.

Diğer bir grup ise Grup Yorum’un içinden doğmuş olan Grup Kızılırmak’tır. Grup Yorum’dan ayrılış nedenlerini şu şekilde açıklamışlardır.

⁸⁴ <https://www.discogs.com/release/11519382-Grup-Yorum-Türkülerle> (Erişim Tarihi: 28.12.2022)

Yorum'da grup üyelerinin sayısı sürekli değişiyordu. İnsanlar girip çıkıyorlardı gruba ama temel bir eksiklik de bariz olarak görülüyordu. İnsanlar müzik alanında profesyonel değillerdi, acemiydiler. Dilimizi oturtalım dedik. Ancak politik görüşlerimiz, felsefi düşüncelerimiz çok ön plandaydı. Müzik temel bir amaç olmalyken temel bir araç halindeydi. Dolayısıyla aramızda çatışma başladı” şeklinde açıklamışlardır⁸⁵.

Yaptıkları müziğin kimliği ve amacını ise “Hedefimiz yalnız politik bir kitlenin kazanımı değil politik olmayan kitlenin de politikleştirilmesi idi. Müzik bu konuda çok temel bir araçtı ama en az amaç kadar güzel olmalıydı. Müziğin biçimi de bizim için politikadır. Sadece bir şeyleri devirmekle olmaz. Yeni ve güzel bir dünyayı kurmayı hedeflerken onun kültürünü de oluşturmamız gerekiyor. Bu perspektifle yoğunlaşmaya çalıştık” demişlerdir.



Görsel 33. Kızılırmak “Pir Sultan’dan Nesimi’ye Anadolu Türküleri” albüm kapağı⁸⁶

⁸⁵ Boom Müzik Dergisi, Yıl. 2, Sayı.12, Eylül 1990, ss.51.

⁸⁶ <https://www.discogs.com/master/563112-Kızılırmak-Pir-Sultandan-Nesimiye-Anadolu-Türküleri> (Erişim Tarihi: 02.01.2023)

Tablo 18. Kızılırmak “Pir Sultan’dan Nesimi’ye Anadolu Türküleri” albüm repertuarı

Pir Sultan’dan Nesimi’ye Anadolu Türküleri (Ses Plak 1993)		
Hazar	Söz: Tuncay Akdoğan	Müzik: Tuncay Akdoğan
Pazarlık M’olur	Söz: Pir Sultan Abdal	Müzik: Arif Sağ
Şifa İstemem	Söz: Âşık Nesimi Çimen	Müzik: Âşık Nesimi Çimen
Uyur İdik	Söz: Pir Sultan Abdal	Müzik: Tuncay Akdoğan/İlkay Akkaya
Gel Oldu	Söz: Karacaoğlu	Müzik: Anonim
Gözleyi Gözleyi	Söz: Pir Sultan Abdal	Müzik: Yavuz Top
Urfa Türküsü	Söz: Anonim	Müzik: Anonim
Sevgi	Söz: Tuncay Akdoğan/İlkay Akkaya	Müzik: Tuncay Akdoğan/İlkay Akkaya
Yunus Emre	Söz: Yunus Emre	Müzik: İsmail İlknur
Sarı Tambura	Söz: Pir Sultan Abdal	Müzik: Cebail Kalın
Haydar	Söz: Pir Sultan Abdal	Müzik: Ali Ekber Çiçek

Kızılırmak grubunun bu albümünde enstrüman olarak; bağlama, cura, gitar, bass gitar, vurmali çalgılar ve yan flüt kullanılmıştır. Albümde bağlama enstrümanı Arif Sağ, Musa Eroğlu ve Yavuz Top’un Muhabbet serileri albümlerindeki icra tarzını (bağlama düzeninde icra) benimsemişlerdir. Albümün soundundaki diğer dikkat çekici özellik ise yan flüt enstrümanının yoğun ve etkin biçimde kullanılması olmuştur.

4.4.1. Örnek Eser Analizleri

Bu bölümde yukarıda ismi zikredilen âşıkların, yaşadıkları dönem itibariyle daha çok kent yaşamının getirmiş olduğu sorunları veya doğrudan politik konuları dile getirmiş oldukları eserleri seçilmiş ve analiz edilmeye çalışılmıştır. Eserin notalarına ek olarak, eser sözlerine de yer verilmiş ve buradaki söz ve söz yapıları irdelenmiştir. Seçilen eserler ise Tablo-19’da belirtilmiştir.

Tablo 19. Politika-halk müziği bağlamında seçilmiş eser örnekleri

Eser Adı	Söz Yazarı	Besteci	Uslü	Yayın yılı
Mahsus Mahal	Ruhi Su	Ruhi Su	4/4	İmece Plakları 1974
Katil Amerika	Âşık Mahzuni Şerif	Âşık Mahzuni Şerif	4/4	Şah Plak -
Diplomalı Cahiller	Nesimi Çimen	Nesimi Çimen	5/8	-
Makine Başı	Âşık İhsani	Âşık İhsani	4/4	Harika Plak 1973

4.4.1.1. Mahsus Mahal

Mahsus mahal derler kaldım zindanda Artar eksilmeyiz zindanlarında
Kalırım kalırım dostlar yandadır Kolay değil derdin ucu derinde
İki elleri kızıl kandadır kanda, aman Kumhan Irmağında Karaburunda aman
Ölürüm ölürüm kardaş aklım sendedir Bulurum bulurum kardaş öfkem kındadır

Dirliğim düzenim dermanım canım

Solum sol tarafım imanım dinim

Benim beyaz unum ak güvercinim aman

Bilirim bilirim kardaş gelen gündedir

Sözü ve müziği⁸⁷ Ruhi Su'ya⁸⁸ ait olan bu eser⁸⁹ 4 zamanlı olarak bestelenmiştir. Saz bölümü ile söz bölümünde küçük nüanslar olması dışında eserin bütünü hemen hemen benzer şekilde bestelenmiştir. “Aman” nidası ile başlayan kısım ise eserdeki benzer ezgi motiflerine farklılık oluşturmuş ve esere güçlü bir yapı kazandırmıştır. Eserde enstrüman olarak sadece bağlama kullanılmıştır. Saz bölümü çalınırken ezgi tek

⁸⁷ Şiirler-Türküler, Ruhi Su, İmece Plakları, (1974).

⁸⁸ Ruhi Su'nun kuvvetli icracılığının yanında halk müziğine olan akademik yaklaşımı ile de almak gerekir. Bunlardan en önemlisi derlemeci bir kimliğinin olmasıdır. Buna ek olarak çıkarmış olduğu albümlerin temasına gösterdiği yaklaşım da dikkat çekicidir. “Seferberlik Türküleri ve Kuvayı Milliye Destanı”, “Yunus Emre”, “Pir Sultan Abdal”, “Karacaoğlan”, “Köroğlu”, “Semahlar” gibi albümlerindeki tema yapısının birliği göze çarpmaktadır.

⁸⁹ Ruhi Su bu eseri 1950'li yıllarda eşi ile birlikte tutuklandığı dönemde yazmış ve bestelemiştir. Dönemim sol müzisyenleri ve dinler kitlesi tarafından çokça karışık bulmuştur. “Sabahın Sabahı Var”, “El Kapıları” verilebilecek diğer örneklerdir.

sesli olarak icra edilmiştir. Söz bölümüne geçildiğinde ise bağlama vokale çok sesli olarak eşlik etmektedir.

MAHSUS MAHAL

Güfte Yazarı: Ruhi Su Besteci: Ruhi Su
Notaya Alan: Hüseyin Kara
Tarih: 15.03.2023

♩ = 75

Saz

3 mah sus ma ha l de r le e r kal dım zın da an da a

5 ka lı rım ka lı rı m m dos t lar yan da dı ı ı r

7 iki e el le e rim kı zı ı ı l ka an da dı ı r ka an da a a

9 am a a a a a a a an öl ü rüm ö lü rüm ka r deş

11 a k lım sen de e di i r a a k lı m sen de e di ir

Görsel 34. “Mahsus Mahal” adlı eserin notası



Görsel 35. Ruhi Su “Şiirler Türküler” plak ön yüzü⁹⁰

Tablo 20. Ruhi Su albüm repertuarı

Albüm İsmi: Şiirler-Türküler (İmece Plakları 1974)	
Düşman Saçma Sapan Laf Eder	Şeyh Bedrettin Destanı'ndan
Ağıt: Zaloğlu Bu Zulmü Görseydi	Zamanede Bir Hal Gelmesin Başa
Yaratan Bizi İnsan Yarattı	Bir Asker Türküsü
Ninni	Allı Turnam
Üç Kız Bir. Ana	Hasan Dağı
Üç Selvi	Mahsus Mahal

⁹⁰ <https://www.discogs.com/release/1138995-Ruhi-Su-Şiirler-Türküler> (Erişim Tarihi: 10.12.2022)

4.4.1.2. Katil Amerika

Defol git benim yurdumdan	Devleti devlete çatar
Amerika katil katil	İt gibi pusuda yatar
Yıllardır bizi bitirdin	Kan döktürür silah satar
Amerika katil katil	Amerika katil katil
Kurt diye yutturur kuzu	Japonya'yı yiyen velet
Gafil düştük kuzu kuzu	Dünyadaki tek nedamet
Dünyanın en namussuzu	İki yüzlü kahpe millet
Amerika katil katil	Amerika katil katil
İnsanın alçak sarısı	Mahzuni der Türk Milleti
Küstü dünyanın yarısı	Çıksın gitsin elin iti
Vietnam'ın pis karısı	Demedim mi bunlar kötü
Amerika katil katil	Amerika katil katil
Bunca milletlere yazık	
Sömürölmüş bağı ezik	
Seni seven kanı bozuk	
Amerika katil katil	

Söz ve müziği Âşık Mahzuni Şerif⁹¹'e ait olan bu eser⁹² dört zamanlı olarak bestelenmiştir. Eserde sadece bağlama kullanılmıştır. Eser dört zamanlı olmasına karşın icrada eserin saz bölümü görece serbest çalınmıştır. Eser dört kıtadan oluşmakta fakat mahlasın geçtiği son kıta diğer kıtalara göre daha kısa düzenlenmiştir. Eserdeki ezgi

⁹¹ Mahzuni; sadece geleneksel anlamda işlenen kırsal kesim konularını değil, kendisinin de şehirli bir âşık olmasından mütevellit kent sorunlarını da şiirlerinde çokça işlemiştir. Buna yoksulluk, işsizlik, yöneticilere ve politikacılara duyulan öfke vs. örnek olarak verilebilir. Mahzuni çok üretken bir âşık olarak bilinmektedir. Ürettiği eserler Edip Akbayram, Selda ve Cem Karaca gibi dönemin popüler sanatçıları tarafından yorumlanmış ve eserleri daha geniş bir dinleyici kitlesine ulaşmıştır. Yuh yuh, Yaz Gazeteci, Doktor Bey, Ekmek Kölesi eserlerinden bazılarıdır (**Gündoğar, 2004:106**).

⁹² Sınıfsız Okul/ Katil Amerika, Âşık Mahzuni Şerif, Şah Plak.

motifi ise halk müziğindeki bazı eserlerin motifleri ile benzerlik göstermektedir. Sözler ise dönemin sol çevrelerinin Amerika'ya olan bakış açısını yansıttığı görülmektedir.

KATİL AMERİKA

Güfte Yazarı: Mazhzuni Şerif Besteci: Mahznui Şerif
Notaya Alan: Hüseyin Kara
Tarih: 12.03.2023

♩ = 70

de fol git be nim yur du um dan Ame e ri ka ka a ti l ka til

3 yıl lar dır bi zi bi tir din ame e ri ka ka til ka til

5 yıl lar dır bi zi bi tir din ame e ri ka ka ti l ka ti l

7 su di ye yut tu ru r bu zu ga fil düş tük ku zu ku zu

9 dün ya nın en na muz su zu ame e ri ka ka ti l ka ti l

Görsel 36. “Katil Amerika” adlı eserin notası



Görsel 37. Âşık Mahzuni Şerif “Sınıfsız Okul Katil Amerika” plak ön yüzü⁹³

Tablo 21. Mahzuni Şerif albüm repertuarı

Albüm İsmi: Sınıfsız Okul/Katil Amerika (Şah Plak)	
Sınıfsız Okul	Almanya
Katil Amerika	Gel Afşin İline
İbom Ölüyor	Zalim
Amabargo	Neden Suç Bizim
Duruşma Mektup	Softalar
Yedin Beni	

⁹³<https://www.discogs.com/release/19174186-Aşık-Mahzuni-Şerif-Sınıfsız-Okul-Katil-Amerika/image/SW1hZ2U6NjE1OTIyNTQ=> (Erişim Tarihi: 10.12.2022)

4.4.1.3. Diplomalı Cahiller

Çokça mürekkep yalamış	Halka yolları şaşırtan	Kimin ki çok diploması
Anca kendine iş bulmuş	Kendini bir pula satan	Odur milletin belası
Diplomalı cahil olmuş	Kör gibi çamura yatan	Mideye işler zekâsı
Ah diplomalı cahiller	Ah diplomalı cahiller	Ah diplomalı cahiller
Kimi köye ağa olmuş	Çağını görmeyen hayın	Gör tarihin akışını
Kimi köye boğa olmuş	Kitap yuttuysa da hayvan	Halk fark eyledi taşını
Okudukça hain olmuş	Tersine işleyen layın.	Diploman yesin başını
Ah diplomalı cahiller	Ah diplomalı cahiller	Ah diplomalı cahiller
Diplomalı olan âlim	Nesimi alime hayran	
Halkına hiç olmaz zalim	Cahilin köküne ayran	
Ona karşı her dem lalim	Okumuştı Yezid Mervan	
Ah diplomalı cahiller	Ah diplomalı cahiller	

Söz ve müziği Nesimi Çimen⁹⁴'e ait olan bu eser aksak ritimde 5/8 olarak bestelenmiştir. Eserin sadece giriş kısmında saz bölümü çalınmış, diğer bölümlerde ise sadece kıtalar arasında geçiş sağlayacak ezgi motifi kullanılmıştır. Eserde saz olarak, Anadolu'da eski bir saz/bağlama türü olan sonraları ise Nesimi Çimen ile özdeşleşmiş, küçük boyutlu (ruzba⁹⁵ olarak da adlandırılan), iki telli saz kullanılmıştır. Kullanmış

⁹⁴ Nesimi Çimen usta malı (Kayguz Abdal, Pir Sultan Abdal, Hatayî) şiirlerini seslendirdiği gibi kendi eserlerini de seslendirmiştir. Eserlerinde toplumsal sorunlara ve taşlamalara çokça yer vermiştir. Dönemindeki TİP'e (Türkiye İşçi Partisi) üye olmuş ve aktif olarak çalışmıştır (<http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/nesimi-nesimi-cimen>, Erişim Tarihi: 26.11.2022). Bunun yanı sıra barış, kardeşlik konularını da şiirlerinde işlemiştir. Çimen'in bu özelliklerinin yanında kullanmış olduğu iki telli curayı (ruzba, ırızva vs.) profesyonel derecede icra etmesi ise onun diğer müzikal özelliğini göstermektedir. Sazını mızrap kullanmadan, değişik pençe tekniklerini uygulayarak icra etmektedir.

⁹⁵ Klasik bağlama formları armudi bir yapıda olurken, bu tarz sazların tekne kısmının arkası sivri bir yapıda olmakta ve bu tarz teknelere balta tekne de denilebilmektedir.

olduğu düzen ise “Nesimi Düzeni”, “Ruzba Düzeni” vs. olarak da adlandırılan düzendir⁹⁶.

DİPLOMALI CAHİLLER

Güfte Yazarı: Nesimi Çimen

Besteci: Nesimi Çimen

Notaya Alan: Hüseyin Kara

Tarih: 07.03.2023

♩ = 240

6

11

15

19

23

27

çok ça mü re kep ya la mış an ca ken di

ne iş bul muş saz - - - - - dip la ma lı ca hil ol muş

ah dip la ma lı ca hil ler vah dip lo ma lı ca hil ler

saz - - - - -

Görsel 38. “Diplomalı Cahiller” adlı eserin notası

⁹⁶ Bağlamanın alt ve üst telinin dörtlü aralık oluşturacak şekilde akortlanması ile oluşan düzen.

4.4.1.4. Makina Başı

Kalk kardaş silkelen bir	Genç kardaşım bilgi ara	Öğretmenim yanaş beri
El yürüdü sıraya gir	Bilgisizlik büyük yara	Görevlisin durma geri
Kendine bir düzen getir hey	Gözünü dik yıldızlara	Anlatırken devrimleri
Geç başına makinanın	Geç başına makinanın	Geç başına makinanın
Bas düğmeye keyfe bak sen	Bas düğmeye keyfe bak sen	Bas düğmeye keyfe bak sen

Köylü dostum sarıl söze	İşçi kardaş davanı bil
Dağ başını indir düze	Gözündeki çapağı sil
Bel bağlama boz öküze	Oturmanın günü değil
Geç başına makinanın	Geç başına makinanın
Bas düğmeye keyfe bak sen	Bas düğmeye keyfe bak sen

Eserin⁹⁷ söz ve müziği Âşık İhsani'ye⁹⁸ aittir. Eser dört zamanlı olarak bestelenmiş ve eserde marş ritmi ağırlıkla hissedilmektedir. Eser okunurken sözcükler ve heceler güçlü bir şekilde vurgulanarak okunmuştur. İcrada ise bağlama/saz ve asma davul kullanılmıştır.

⁹⁷ Hadi Benim Türkiyelim, Âşık İhsani, Harika Plak, (1973).

⁹⁸ Âşık İhsani dönemin sol çevreleri tarafından benimsenmiş, hemen her mitingde ve sol çevrelerin düzenlemiş olduğu konserlere katılmış bir âşık olarak dikkat çekmektedir. Yine o dönem TİP'e (Türkiye İşçi Partisi) üye olmuş ve üretimleriyle aktif bir siyasetin içinde olarak bu yönde üretimler yapmıştır. "Halk ozanı görevlidir. Görevi ona halk vermiştir, devletin bir memura verdiği görev gibi. Ve o da halkına karşı sorumludur, bir ana çocuklarına karşı ne kadar sorumluya...Ozan halka karşı canlı-cansız her şey ile savaşımalıdır...Yürümelidir halkının sıcak yanına...Suyun toprağa yürüdüğü gibi..." (Gündoğar, 2004: 93). Kahyaoğlu ise İhsani hakkında şunları aktarır; "özellikle 60'ların ikinci yarısından sonra, bilinen sol merkezli Alevi âşık geleneğinin ötesinde, son derece politik ve radikal değişleriyle, o dönemin devrimci müzik ortamının belki en aktif neferlerinden biri oluyor. Bu âşık geleneğinin belirgin özelliği olan mistik atmosferden hızla uzaklaşan, içinde yaşadığı "sömürü" düzenine karşı her anlamda mücadele veren, hatta ajitatif yanının ağır bastığı değişlerinden dolayı, dönemin sol aydınlarının bile yer yer yadırgandığı bir âşıktır" (2003:60). Haydi Benim Türkiyelim, Taban Uyanıyor, Bıçak Kemikte eserlerinden bazılarıdır.

MAKİNA BAŞI

Güfte Yazarı: Âşık İhsani

Besteci: Âşık İhsani

Notaya Alan: Hüseyin Kara

Tarih: 15.03.2023

♩ = 130



Saz



Görsel 39. “Makine Başı” adlı eserin notası



Görsel 40. Âşık İhsani “Hadi Benim Türkiyelim” plak ön yüzü⁹⁹

Tablo 22. Âşık İhsani albüm repertuvarı

Albüm İsmi: Haydi Benim Türkiyelim (Harika Plak 1973)	
Hadi Benim Türkiyelim	Yetişin
Kalk Be Mehmet	Kavga
Sosyalizmi Örüyoruz	Makina Baş
Mahpushane	Çöktü Ha Çöktü
Kurtuluş	

4.5. Geleneksellik ile Popülerlik Arasında Bir İsim “Zülfü Livaneli”

İlk plağını 70’li yılların başında çıkaran ve çok yönlü bir sanatçı olan Livaneli, üretimlerinde halk müziğinden çokça yararlanmış birisidir. Livaneli’nin müzikal kişiliği ve üretimleri, kendinden sonraki birçok müzisyeni ve müzik grubunu etkilemiştir.

⁹⁹ <https://www.discogs.com/release/16624416-Aşık-İhsani-Hadi-Benim-Türkiyelim> (Erişim Tarihi: 10.12.2022)

Livaneli'nin tam da müziğinin değiştiği zamanda yani 90'lı yılların başında vermiş olduğu bir söyleşide hem müzikal kimliği hem de halk müziği ile olan ilgisi hakkında şunları aktarmıştır.

İlk başladığımız dönemlerde, 1973'lerde bugün yaptığımız müzik çizgisinin izleri vardı. Fakat Türkiye'de böyle bir müzik yapısının alışkanlığı yoktu. Ben o yıllarda Avrupa'da bulunduğum için dünyanın her yerinden gelip gerek politik göçmen, gerek sanatçı olarak orada yaşayan müzisyenlere tanışma ve arkadaşlık imkânı bulmuştum. Aynı mahallede oturuyordu, aynı müzik okuluna gidiyorduk. Ve o insanlarla Şilili, Yunanlı, Fransız, Japon, İtalyan, değişik ülkelerden arkadaşların kendi ülkelerindeki otantik müziği ve otantik enstrümanları çoksesli bir yapıda kullandıklarını, batı sounduyla birleştirdiklerini ve halk türkülerini söyleme yerine yeni beste yaptıklarını ama bu bestenin o halk müziğinin izini, ruhunu taşıdığını ve kendi ülkelerinin modern şiir yapılarıyla birleşerek baladlar yarattığını görmüştüm. Bu beni çok etkilemişti. Ve o hızla, o tip beste yapmaya yönelmiştim. Karlı Kayın Ormanı olsun, o dönemdeki diğer bestelerim olsun bunun ürünleriydiler... Ben saz çalan birisi olarak sazın yanına flüt ve kontrbas koyduğumda büyük tepkiler aldım. 1974 yılıydı, tahmin ediyorum. "Bu olmaz", "Sazın yanına başka enstrümanlar kullanılmaz" diye tepkiler gelmişti. Ama o ölçüde de yaygınlık getirmişti. Sevenler, o tarzı, o ekolu benimseyenler çok olmuştu. Yeni bir ekol gibi olmuştu¹⁰⁰.



Görsel 41. Zülfü Livaneli albüm kapak örnekleri¹⁰¹

¹⁰⁰ Boom Müzik Dergisi, Yıl.2, Sayı.12, ss.30, Eylül 1990.

¹⁰¹ <https://www.discogs.com/artist/947490-Zulfu-Livaneli> (Erişim Tarihi: 04.01.2023)

Tablo 23. Zülfü Livaneli çıkarmış olduğu örnek albüm repertuvarları

Albüm Adı: Eşkıya Dünyaya Hükümdar Olmaz (Yeryüzü Türküsü 1975)	Albüm Adı: Atlının Türküsü (Yankı 1979)	Albüm Adı: Ada (Art 1984)
Boğaz Gaydası-1	Bulut mu Olsam	Gün Olur
Bin Boğalar Efsanesi	Sılaya Doğru	Ada “Sait Faik Üzerine”
Boz Atlı Hızır	Çırak Aranıyor	Gözlerin
Leylim Ley	Büyük İnsanlık	Sus Söyleme
Horasan’dan Bu Yana-I	Atlının Türküsü	İstanbul’u Dinliyorum
Geldi Geçti Ömrüm Benim	Kurtuluş Düşü	Özgürlük
Bin Boğalar Efsanesi-2	Leylim Ley	Yalnız İnsan
Turna Semahı	Taht Bir Yana Şah Bir Yana	Yaşamak
İki Cura	Kirvem	
Eşkıya Dünyaya Hükümdar Olmaz		
Gökte Uçan Telli Turnam		
Kalenin Önü		
Horasan’dan Bu Yana-2		
Her Ağacın Kurdu		
Bozgun Öter Telimiz		
Bin Boğalar Efsanesi-3		
Boğaz Gaydası-2		

Livaneli’nin çıkarmış olduğu “Eşkıya Dünyaya Hükümdar Olmaz” albümünün öne çıkan özelliği bağlama ve bağlama gruplarının yoğun olarak kullanılmasıdır. Özellikle cura sazının, Ege yöresi parmakla çalma (şelpe) tarzı ön plana çıkmaktadır. Buna ek olarak bağlama sazının yanında flüt enstrümanı da eklenmiştir. “Atlının Türküsü” albümünde ise “Sılaya Doğru” eseri geleneksel olup, diğer eserler ise Nazım Hikmet, Sabahattin Ali, Ahmet Arif, Ülkü Tamer gibi şairlerinin şiirlerinin bestelerinden oluşmaktadır. Livaneli bu şiirlerin bestelenmesinde özellikle cura ve bağlama enstrümanını kullanarak ve halk müziği motiflerinden çokça yararlanmıştır. Bu albümün bir diğer özelliği ise halk müziği enstrümanlarının diğer batı müziği enstrümanları ile orkestrasyonunun yapılmış olmasıdır. “Ada” albümünde ise Livaneli, Orhan Veli ve kendi şiirlerinin yanında Louis Aragon ve Paul Eluard’ın şiirlerini bestelemiş, bu eserlerde ise bağlama ve cura enstrümanını kullanmıştır.

4.6. 80'li Yıllarda Alevi Müzik Uyanışı ile Oluşan Yeni Olgu

Bu dönemi değerlendirirken, geleneksel halk müziğinin başat çalgısı olan bağlama/saz enstrümanı ile birlikte değerlendirmek gerekmektedir. Yukarı bölümde belirtildiği üzere Yurttan Sesler sürecinde, bağlama/saz çalgısının standart bir hale gelmesiyle koro oluşturma arasında paralellik olduğu gibi, bu süreçte de bağlama/saz çalgısının “kısa sap” diye de tabir edilen 19 perdeli formu ile albümlerde icra edilen Alevi müzik repertuarı arasında benzer bir paralellik kurmak mümkündür. Daha da açmak gerekirse; bu dönemde bağlama/saz çalgısı özelinde görülen büyük değişimlerden birisi çalım tekniğindeki gelişmedir. Yurttan Sesler sürecindeki bağlamanın standart bir hal alması koro sürecini doğurduysa, bu süreçte de gelenekte var olan çalım teknikleri daha profesyonel bir hale getirilmiş ve bahsedilen bu müzik repertuarı dinler kitleye sunulmuştur. Bağlama/saz çalgısı tek tel (alt tel) üzerinde yatay ve üç tel kullanılarak dikey çalınabilmektedir. Kırsal kesimde yatay, şehirde ise profesyonel olarak dikey bir şekilde icra edilebilmektedir (Stokes, 2016: 113-114). Arif Sağ, Musa Eroğlu ve Yavuz Top'u ise bağlama/sazın kısa saplı formunda, dikey çalım tekniğinde ön plana çıkan isimler olarak gösterebiliriz. Bu dönemde bağlama/saz çalgısının artık bu icracılarla birlikte bir solo çalgısı olduğu görülmektedir. Bu durum Alevi müzik repertuarının da yeniden yorumlanmasını beraberinde getirmiştir.

Bahsi geçen isimler daha önceleri TRT'de oluşan “radyo” tavrı çerçevesinde müzik üretimlerini gerçekleştirirken daha sonraları ise hem gelenekten gelen hem de kendi tavırları ile birlikte yoğurulan bir tavır çıkmaya başlamıştır. Bu durumu müzikte uyanış kavramı ile açıklamak mümkündür. Erol (2009: 73) uyanış kavramını şu şekilde açıklamaktadır.

Uyanış terimini revival sözcüğünü karşılamak üzere kullanıyorum. Seçenek Türkçe karşılıkları ise ‘yeniden canlanma’, ‘dirilme’, ‘diriltme’, ‘ihya etme’, ‘revaç, bulma’ vb. şeklinde sıralamak mümkün. Müzik uyanışını “kaybolmakta olduğuna inanılan ya da çağdaş yaşam yararına/gereği tamamıyla geçmişe indirgenen, yani geçmişe ait olduğu düşünülen, bir müzik dizgesini eski haline getirmeye çabalayan toplumsal hareket” olarak tanımlayabiliriz (Erol, 2009: 73).

Bu dönemde müzik endüstrisinin daha da genişlediğini görmekteyiz. Bu doğrultuda artık üretilen müziklerin yayılımı plak yerine kaset yoluyla gerçekleşmekte ve bu da üretilen müziklerin daha hızlı yayılmasını beraberinde getirmiştir. Bu dönemde şehirleşmenin ve iletişimin daha da artması, yukarıda bahsettiğimiz Alevi müzik uyanışını hızlandırdığını söylemek mümkündür. Alevi müzik uyanışını hızlandıran bir

diğer etkeni ise Mustan Dönmez, “müzişyenlerin endüstri ile ilişkileneşmesinden, tüketim toplumu içindeki Alevi izler kitlelerin bu canlanmaya tüketici olarak katkılarına, kentsel örgütlenmeler içindeki ifade kültürü pratiklerinden kentsel ortamlarda artık kamuya açık olarak düzenlenen cem ritüellerinin müziksel uygulamalardaki değışimi” şeklinde açıklamaktadır (2015: 83).

Çamuroğlu 1980’lerin sonlarından itibaren Aleviliğın, yeniden bir keşfetme sürecinin nesnesi haline geldiğı ve bu uyanışın ilk hareketleri ise, Alevi dergileri ve gazeteleri ile Alevi yazarların Alevilik hakkında yazıkları yazılar neticesinde ortaya çıktığını belirtip şunları eklemiştir.

Alevi uyanışının görünen ilk işaretleri, Alevi dergileri ve gazeteleri ile Alevi yazarların Alevilik hakkında yazdıkları çok sayıda (daha çok Aleviliğı savunan) yayının ortaya çıkması ve Türkiye’nin her yeri ile Avrupa’daki diaspora cemaat tabanlı derneklerin kurulması olmuştur. Bu gelişmeler, Aleviliğın özü hakkında yeni ve çoğunlukla çelişkili bir anlayışı ifade ediyordu. Bu etkinlikler sonucunda, Alevi cemaati, kamuoyunun alanlarına hızlı bir şekilde nüfuz etti. Alevi cemaatinin yeniden keşfedilmesi, farklı düzeylerdeki farklı etkenlere bağlıdır. Bu etkenler arasında kabaca bir ayrımla, sosyolojik ve politik etkenleri ayırt edebiliriz. Sosyolojik açıdan bakıldığında Aleviler için şüphesiz en belirleyici etken, 1970’lerde doruk noktasına ulaşan, ekonomik ve politik nedenlerden dolayı kırsal kesimlerden kentlere göç olmuştur. Kente göç, geçmiş yüzyıllarda varlığını ülkenin ücra kırsal kesimlerinde sürdüren Aleviliğe kaçınılmaz olarak yeni ve kentsel ifade biçimleri dayatmıştır. Hızlı kentleşme, cemaatin toplumsal yapısında köklü dönüşümlere yol açmıştır. Böylece, eğitim görmüş Alevilerin sayısındaki büyük artış ve bir Alevi burjuvazisinin ortaya çıkması, yeni bir toplumsal tabakalaşmanın oluşmasına neden olmuştur (Çamuroğlu, 2010: 104-105).

Çamuroğlu’nun bahsetmiş olduğı bu Alevi burjuvazisi doğaldır ki “kentleşmiş Alevi müziğini” dinleyecek ve talep edeceklerdir. Bu noktada bu müziğı üretecek ve yayacak belirli müzişyenlerin olması gerekecektir. Burada bahsedilen Alevi müzik uyanışının oluşmasını sağlayan müzişyenler olarak başta Arif Sağ, Musa Eroğlu, Yavuz Top ve Muhlis Akarsu gibi isimleri görmekteyiz. Bu müzişyenlerin 80’li yıllarda çıkarmış oldukları “Muhabbet” serileri ise bahsettiğimiz Alevi müzik uyanışının bir ürünü olarak niteleyebiliriz. “Muhabbet” serilerinin ortaya çıkma sebebini Arif Sağ, TRT’de icra edilen Alevi müzik repertuarındaki deyişlerin aslı gibi okunmadığını belirtip şu eleştirileri aktarmıştır.

TRT yıllarca Alevi deyişlerini yasakladı, çalmadı. Çaldıracağı zaman da sözlerini değıştirdi. Yani Ali’nin yerine Dost denildi. Ya da Ali’nin yerine Leyli dediler. Aleviliğı anlatan deyişlerin üzerine, göturdüler başka sözler oturtular. Mesela, “Yine dertli dertli”, Karacaoğlan’ın şiridir. Karacaoğlan’ın Alevilik ve Alevi felsefesiyle ne alakası var? Alevi cemlerinde, cemaatlerinde çalınıp söylenen deyişlerin içerisinde Karacaoğlan yoktur. Mahmut Erdal, TRT denetiminden geçsin diye, “Kırklar semahı”nın müziklerinin üzerine Karacaoğlan’ın sözlerini oturtuyor, denetimden geçiriyor (Kalkan, 2004: 70).

Seri şekilde (1982-89 yılları arasında 7 albüm) yayınlanmış olan bu albümlere baktığımızda bağlama/saz çalgısı ailesinin profesyonel şekilde icra edildiğini ve çoğunlukla Alevi inancının müzik repertuarından oluştuğunu görmekteyiz. Şimşek'in (2016: 101) de belirttiği gibi;

...bu üstadlar tarafından çıkarılan “Muhabbet” albüm serisi uyanışın en önemli kilometre taşını oluşturmuş ve bu albümlerin ön plana çıkardığı icra üslubu ile “bağlama düzeni” ve “kısa sap bağlama” ciddi bir yaygınlık kazanmıştır. Söz konusu müzisyenler icralarında “kısa sap bağlama”yı ve “bağlama düzeni”ni model oluşturu bir estetik çerçevelenmişlerdir (Şimşek, 2016: 101).



Görsel 42. Muhabbet Serisi albüm kapak örnekleri¹⁰²

Tablo 24. Muhabbet Serileri albüm repertuarları

Muhabbet 1 (Şah Plak 1983)	Muhabbet 2 (Şah Plak 1984)	Muhabbet 3 (Şah Plak 1985)	Muhabbet 4 (Zirve Plak 1986)	Muhabbet 5 (Zirve Plak 1987)	Muhabbet 6 (Pınar Müzik 1988)	Muhabbet 7 (Pınar Müzik 1989)
Dert Bende	Siyah Saçların Hatem Yüzlerin	Sivas Ellerinde Sazım Çalınır	Bir Dost Bir Post Yeter Bana	İşte Geldim	Deli misin Divane mi	Yaram Sızlar
Karlı Dağlar	Gurbet Bana Ben Gurbete Aıştım	Gelmesin Ey Dost	Gitti Kervanımız Aliye Doğru	Ceylan Gözlerine	Ne Dedim de Küstün	Ağlatırsan Beni
Tahtacı Semahı	Bağışla Sevdiğim	Pazarlık mı Olur	Duaz İmam	Kalmamış	Bilmek Gerek	Köroğlu
Sunam	Gurbet Elde Bir Hal Geldi Başıma	Haktır Efendim	Bütün İnsanlardan Arzumuz Vardır	Yardan Ayrılalı	Karşıdan Görünen	Tek Zeybek

¹⁰² <https://www.discogs.com/release/8418672-Muhabbet-5>

Bir Avcı Yaraladı Beni	Gurbet Elde Baş Yastığa Gelince	Mademki Ben Bir İnsanım	Derdi Güzel Ağlama	Haber Geldi	Karlı Dağlar Işımış	Gel Cananım Benden
Sen O zaman Gör Beni	Divane	Evlerinin Önü	Sakın Cahilin Yanına	Pazarlık Edelim	Hasretin Beni Yakıyor	Pahalılık
Ela Gözlerini	Eşiğine Yüzüm Sürmeye	Ervahı Ezelde	Hasretin Beni	Şu Koca Dünyada	Dost Hasreti	Duaz
Bir Seher Vaktinde	Mapushane Gurbet Ele Benzemez	Gerçeğe Hü	Hey Erenler	Gitme Turnam Gitme	Bozatlı Hızır	Bırak Gam Keder
Bebek	Derdimi Dökersem Derin Dereye	Mevlaya Saldım	Efendiler Bağı	Garip	Medet Sevdiğim	Medet Sevdiğim
Bu Garibin Bir Derdi Var	Derdimin Ortağı Sinem Bülbülü	Kılınçoğlu	Minnet Eyledikçe	Sen Bir Ceylan Olsan	Beni Candan Usandırdı	Ağıt
Ya Muhammet	Ezel Bahar Olmayınca	İmam Hüseyin	Mevlam Birçok Dert Vermiş	Duvaz-ı İmam	Korkirem	Ne Derlerse Desinler
	Sen Tabipsin Saramazsın Yaramı	Ben Garibim	Kanlı Melek	Beri Gel Böyle	Aştı Gitti Göremedim	Gül Dalı
	Kulak Verdim Dört Köşeyi Dinledim	İpek Mendil	Yağmur Yağar	Köroğlu	Derdim Gizli	Yağmur Yağar
	Gurbeti Ben Mi Yarattım	Dün mü Burdaydın	Yâri Olmayanın Yarası Mı Olur		Can Pire Kurban	

Eserler incelendiğinde hem uzun hava açışlarında hem de diğer eserlerde bağlama/sazların icra kısımlarında, farklı partilerle icra edildiği görülmektedir. Yukarı tablodaki (Tablo-24) repertuvara bakıldığında ise repertuvarın daha çok Alevi müzik repertuvarını içerdiği, bunun yanı sıra ise geleneksel eserlerin bulunduğu görülmektedir. Albüm repertuvarında öne çıkan diğer bir durum ise gerek Alevi müziği yönünde gerekse geleneksel anlamda yoğun üretimleri olan Muhlis Akarsu'nun eserlerinin bu repertuvarda hacimli yer tuttuğudur. “Muhabbet” serilerinin yayınlanma sürecini Arif Sağ şu şekilde aktarmaktadır.

Yıllarca bu yasaklarla yaşadık. Sonra özel televizyonlar, radyolar kuruldu da Alevi deyişleri çalınır oldu. Ama biz çok büyük mücadele verdik. 1980’den sonra, bizim “Muhabbet” seri kasetlerimiz çıktı, biliyorsun. İşte kasetlerde deyişleri gerçek sözleriyle okuduk. Mesela, “Kul olayım kalem tutan ellere, katip arzuhalim yaz yare böyle” derler; “yaz yâre” değil, “yaz Şah’a böyle”. Çünkü olay şu: Pir Sultan’ı Sivas’ta asacaklar. Hızır Paşa çağırıyor, diyor ki, “Bana üç tane deyiş söyle, içinde Şah geçmesin, seni affedeceğim”. Pir Sultan üç tane deyiş söylüyor, üçünde de Şah geçiyor. O deyişlerden biri, kul olayım kalem tutan ellere”dir. Şimdi Pir Sultan’ın kellesini verme pahasına söylediği deyişi, kalkıyorsun kıytırık iki tane cahili oraya görevli tayin ediyorsun, ondan sonra bu lafları değiştiriyorsun. Düşünebiliyor musun? Bunlar çok acıdır ve arkasında yüzyıllar yatan bir felsefenin uzantısı olan bir kültürün katledilmesidir. İşte bizim kuşağın birdenbire ortaya çıkıp bunları söylemesi aslında bir başkaldırıydı. Küçük çapta da değildi, irice bir başkaldırıydı. Biz çıktık dedik ki, bakın kardeşim doğrusu budur: “Ben de bu yayladan Şah’a giderimdir. Beğen, beğenme, sev, sevmeye. Adı o, işine gelirse söylersin, işine gelmezse parçayı tümünden söylemezsin. Ama içeriğini değiştirip, rezil edip söylemenin anlamı var mı? Ama biz, Yavuz’un (Top), Musa’nın (Eroğlu) devreye girişi, rahmetli Muhlis Akarsu’nun o noktada bizimle birlikte oluşu, bizden bir önceki kuşakta Ali Ekber’in (Çiçek) ciddi gayretiyle müthiş bir çıkış yaptık (Kalkan, 2004: 71).

Bu noktada; 70’li yıllarda “arabesk” müzik piyasasında yoğun bir şekilde icralarda bulunmuş, daha sonraları ise İTÜ Devlet Konservatuvarı’nda öğreticilik yapmış olan Arif Sağ’a odaklanmak faydalı olacaktır. Yukarıda bahsettiğimiz gibi Arif Sağ, bağlama düzeni ve kısa sap bağlamanın görünür olmasında öncü rol oynamıştır. Bengi (2019: 237) Arif Sağ’ın 1982 yılında Şan Tiyatrosu’nda vermiş olduğu bağlama resitallerini bir dönüm noktası olarak niteler. Bağlamanın/sazın bu evreye kadar TRT radyolarında ve piyasadaki albümlerde, görece eşlik sazı olarak icra edildiği düşünüldüğünde, Arif Sağ’ın kısa sap bağlama/saz ile bir konser vermesi önemli durmaktadır. Cumhuriyet (6 Ocak 1982’den aktaran Bengi, 2019: 237) gazetesinde bu konser “İlk bölümde saz eşliğinde titiz yorumu ve etkili sesiyle çeşitli Anadolu havalarını çaldı ve söyledi. İkinci bölümde ise aralıksız tam bir saat bağlamanın telleri üzerinde olağanüstü bir ustalıkla parmaklarını gezdirdi” şeklinde haberleştirilmiştir. Bunun yanında Arif Sağ’ın 1980’li yıllarda açmış olduğu ASM (Arif Sağ Müzik) okulunda hem bağlama eğitmenliği faaliyetlerini yürütmesi hem kendi albümleri dışında başka isimlerin albüm kayıtlarını ve müzik yönetmenliğini yapması “Muhabbet” serilerine benzer albümleri artırdığını söyleyebiliriz. Bu yönde albüm üretimi yapan isimleri Sabahat Akkiraz¹⁰³, Hasret Gültekin¹⁰⁴, Belkıs Akkale¹⁰⁵, Erdal Erzincan¹⁰⁶, Tolga Sağ¹⁰⁷ vs. olarak örneklendirebiliriz.

¹⁰³ Bir Gerçeğe Bel Bağladım, Zirve Plakçılık, 1985. (Prodüktör Arif Sağ)

¹⁰⁴ Türküler Yalan Söylemez, ASM Müzik Üretim, 1990.

¹⁰⁵ Ayrılığı Türkülere Sor, ASM Müzik Üretim, 1992

¹⁰⁶ Türküler Sevdamız, ASM Müzik Üretim, 1997.

¹⁰⁷ Yol, ASM Müzik Üretim, 1999.

ASM müzik merkezinin dışında, özellikle bu dönemden sonra bu kapsamda albüm yayınlayan şirketlerin varlığı da görülmektedir. İber Müzik Yapım ve Güvercin Müzik Yapım bunlar arasında en bilinenleridir. Bu şirketlerin yayınlamış olduğu albümlerden bazıları Tablo-25’te gösterilmiştir.

Tablo 25. İber Müzik Yapım ve Güvercin Müzik Yapım örnek albümleri

İsim	Albüm İsmi	Yapım Şirketi	Yapım Yılı
Erdal Erzincan	Töre	Güvercin Müzik Yapım	1994
İsmail Özden	Dostun Dergâhı	Güvercin Müzik Yapım	1995
Dertli Divani	Düvaz İmam	Güvercin Müzik Yapım	1995
Gülcihan Koç	Nazlı Yar	Güvercin Müzik Yapım	1999
Emre Saltık	Yıkılsın Sebeğim	İber Müzik Yapım	2000

4.7. Grup Müziği ile Oluşan Yeni Sound ve Halk Müziği

Yukarı bölümlerde bahsedilen Anadolu Pop türünün dışında, 80’li yıllarla birlikte müzik gruplarında tekrar bir artış yaşandığı gözlemlenmiştir. Daha önceleri hem pop müzik hem de arabesk müzik üretimlerinde bir yoğunluk varken, belirli bir süre, ülkenin siyasi ortamı ile de alakalı olarak müzik piyasası bir durgunluğa girmiştir. Bu hususta Tireli’nin aktarımları önemlidir.

Kabul etmek gerekir ki 12 Eylül, pek çok toplumsal kurumda olduğu gibi sanat üzerinde de etkileri olmuş bir büyük kesintinin ve ardından gelecek reddi mirasın ismidir. Öte yandan yegâne günah keçisi muamelesi yapmak da hakkaniyete sığmaz kanaatindeyim. 12 Eylül, 80’lerin başına tuhaf bir sonbahar havası ve dinginlik getirmiştir. Hemen öncesinde yayınlanan albümlerin tirajını frenleyici bir etkisi olmuş, müzikal ortamı daraltmıştır. Müziklerini canlı olarak muhtelif müzikhol ve gazinolarda icra eden kimi sanatkârın işlerinin sona erdirilmesi (Örneğin: Edip Akbayram ve Dostlar), kimi sanatkârın ise adı konulmamış bir sansüre maruz kalması (Örneğin: Selda) veya yurtdışına mecburi ikamete tâbi tutulması (Örneğin: Cem Karaca ve Şanar Yurdatapan) gibi sonuçlar doğuran 12 Eylül’ün, grup müziği üzerinde bir şekilde etkili olduğuna kuşku yok; ancak bu etkinin boyutları konusundaki yaklaşımın abartılı olduğu da gözden kaçırılmamalıdır (Tireli, 2007: 13).

Tireli’nin aktardığı gibi, 12 Eylül var olan müzik yapısını etkileyip üretimleri yavaşlatmakla birlikte, yeni müzik tarzlarının oluşmasına da yol açmıştır. Tam da bu dönemde yeni yeni soundları ile göze çarpan yeni gruplar ortaya çıktığı gözlemlenmektedir. Konu özelinde, önem arz eden üç grup göze çarpmaktadır. Bunlardan ilki Ezginin Günlüğü, diğeri Yeni Türkü, bir diğeri ise Çağdaş Türkü’dür. Bu grupların kendilerine has bir soundları olmakla birlikte, ortak noktaları üretimlerinde halk müziği motiflerinden yararlanmış olmalarıdır. Beşer’in de dediği gibi “bu

toplulukların şarkılarında görülen ortak özellik, yeni bir ruha sahip olmalarıydı. Folkloru, geleneksel müzikleri devrimci şairlerin satırları ile birleştiriyorlar ya da kendi yazdıkları şarkı sözlerinde onlarla ruh ikizi bir dünyanın içinde oluyorlardı”.¹⁰⁸



Görsel 43. Ezginin Günlüğü “Seni Düşünmek” ve “Sabah Türküsü” albüm kapak örneği¹⁰⁹

Tablo 26. Ezginin Günlüğü örnek albüm repertuvarları

Albüm İsmi: Seni Düşünmek (Ezginin Günlüğü Müzik Yapım 1985)	Albüm İsmi: Sabah Türküsü (Ezginin Günlüğü Müzik Yapım 1986)
Gelmiyorsun	Ayrılış
Çamdan Sakız Akıyor	Maahpushane Düşünceleri
Gökte Uçan Hüma Kuşu	Aykız
Ağıt	Yalnız Kuşun Şarkısı
Görüş Günü	Sabah Türküsü
Bilinmeyen Ülke	Ağıt
Uzun Dere Barı	Sen giderken
Gelen Benim	Odam Kireç Tutmuyor
Seni Düşünmek Güzel Şey	Al Beni Sevecenliğine
	Yaprak

¹⁰⁸ <https://www.birgun.net/haber/cagdas-turku-halen-cagdas-427655> (Erişim Tarihi: 07.04.2023)

¹⁰⁹ <https://www.discogs.com/artist/1806027-Ezginin-Günlüğü> (Erişim Tarihi: 04.01.2023)

Ezginin Günlüğü grubunun çıkarmış olduğu, özellikle ilk albümü olan “Seni Düşünmek” adlı albümlerindeki hem repertuvar seçimleri hem de eserlerin düzenlemelerinde halk müziği motiflerinden çokça yararlandıkları görülmüştür. Bu albümlerde bağlama ve curanın yoğun kullanımı göze çarpmaktadır. Bu enstrümanlara ek olarak piyano, gitar, keman, flüt ve klarnet enstrümanları kullanılmıştır.

Kendine has bir sound oluşturmuş diğer bir grup ise Yeni Türkü’dür. Bu grubun en belirgin özelliği ise Tireli’nin deyimiyle “...başta Karadeniz ve ajitatif bir sol söylem ile başlayan müzikal rota daha sonra Ege ve kendilerince Akdenize kaydı” (2007: 223). Burada bahsedilen “Akdeniz” tarzını şiirsel bir okuyuş tavrına ek olarak gitar, piyano, akordeon, buzuki ve bunun yanında ud, klasik kemençe, kanun gibi Türk müziği enstrümanlarının bir araya getirilerek elde edilen sound olarak tanımlamak mümkündür. Sonraki üretimlerinde ise bahsedilen “Akdeniz” tarzı yoğun olarak hissedilmektedir.



Görsel 44. Yeni Türkü “Buğdayın Türküsü” ve “Günebakan” albüm kapağı¹¹⁰

¹¹⁰ <https://www.discogs.com/artist/1080943-Yeni-Türkü> (Erişim Tarihi: 04.01.2023)

Tablo 27. Yeni Türkü örnek albüm repertuvarları

Albüm İsmi: Buğdayın Türküsü (ZE Plak 1979)	Albüm İsmi: Akdeniz Akdeniz (Göksoy Plakçılık: 1982)
Buğdayın Türküsü	Telli Telli
Sardunya'ya Ağıt	Çember
Gelincik	Yılmaz Peşrev
Bekçi Kâzım Türküsü	İstersen Hiç Başlamasın
Mahpushane Kapısı	Mitari'nin Gelini
Beyazıt Meydanındaki Ölü	Maskeli Balo
Sonbahardan Çizgiler	Sorma Bana
Özgürlük	Akdeniz Akdeniz
Bir Ölü Daha Geçti	Gurbete Kaçacağım
Sen	Öldükten Sonra
İşçi Marşı	

Tablo-27'ye bakıldığında, Yeni Türkü'nün "Buğdayın Türküsü" albümü repertuvarında söylem olarak sol tandanslı bir yapının olduğu görülmektedir. Bunun yanında enstrüman olarak ise bağlama enstrümanının yanında flüt ve gitarın ağırlığı hissedilmektedir. Bu albümde ise özellikle "Gelincik" ve "Özgürlük" eserlerindeki halk müziği motifleri yoğun olarak görülmektedir. Grubun çıkarmış olduğu "Akdeniz Akdeniz" albümünde ise gerek vokal tarzları gerekse çalgı kullanımı açısından yukarıda bahsettiğimiz "Akdeniz" tarzına dönüldüğü görülmektedir.

Bir diğer grup ise sound olarak Yeni Türkü ile benzerlik gösteren Çağdaş Türkü'dür. Bu benzerlik grup elemanlarının öncesinde Yeni Türkü grubunda da bulunmuş olmalarından kaynaklanmaktadır. Grup soundunda önemli etkenlerden birisi ise grubun solistliğini yapan Tolga Çandar'dır. Çandar'ın halk müziği kökenli olması¹¹¹ bu soundun oluşmasını etkilediğini söylemek mümkündür. Grubun ikinci çalışması olan "Delikanlıya" albümünün tanıtımında "Bu çalışmada da Türk müziğinin kendine özgü ritim, motif ve çalgılarını, popüler batı müziğinin çok seslilik anlayışı ve tekniği ile yorumlamaya gayret ettik. Çağdaş bir bireşime ulaşma yolunda, bugünden yarına uzanan yepyeni şarkılarımız, türkülerimiz olmalı diyoruz bir kez daha" demişlerdir.

¹¹¹ Çandar Boom Müzik Dergisi'ne vermiş olduğu bir söyleşide, kendisini halk müziği kökenli olarak tanımlamıştır. (Boom Müzik Dergisi, Yıl.2, Sayı.7, Nisan 1990) Çandar daha sonraki kişisel çalışmalarında ise daha çok halk müziğine yönelmiş ve kapsamda çalışmalar yapmıştır. Albümlerden bazıları Türküleri Egenin-1, Türküleri Egenin-2, Türküleri Egenin-3, Türküden Şarkıya

Albümde halk müziği çalgısı olarak bağlama/saz ve kabak kemaneyi etkin olarak kullanmışlardır. Beşer'in “Çağdaş Türkü halen çağdaş” adlı yazısında (BirGün 06.04.2023) bu grup hakkında şu yorumu aktarmıştır.

Her haliyle kentliydiler ama ozansı bir yanları da mevcuttu. Yeni soundlardan ve elektronik cihazlardan yararlanıyor; örneğin sadece akustik piyano değil, yanında Fender Rhodes ve synthesizer da kullanıyorlardı. Bu daha modern bir sound çıkarıyordu. Türkü düzenleme biçimleri de eskilere oranla daha çok sesli bir anlayışa sahipti. Şarkı sözlerinde ise alabildiğine sıradan ve yoksul insanların gündelik yaşamını sorguladığından, o güne değin müziğimizde pek sık rastlanmayan cinsten bir duyarlılık yakalıyorlardı. Daha ziyade kentli aydın ve öğrencilerin penceresinden toplumun tüm mağdurlarına bakan bir duyarlılık çeşidi...Ancak sadece söze yaslanmamış, sözlerin aralarındaki uzun çalgısal pasajlarda güzel grup müziği örnekleri de sergilemişti Çağdaş Türkü (Beşer, BirGün 06.04.2023).¹¹²



Görsel 45. Çağdaş Türkü “Bekle Beni” ve “Delikanlıya” albüm kapakları¹¹³

¹¹² <https://www.birgun.net/haber/cagdas-turku-halen-cagdas-427655> (Erişim Tarihi: 07.04.2023)

¹¹³ <https://www.discogs.com/search/?q=çağdaş+türkü&type=all> (Erişim Tarihi: 04.01.2023)

Tablo 28. Çağdaş Türkü örnek albüm repertuvarları

Albüm İsmi: Bekle Beni (Ada Müzik 1986)	Albüm İsmi: Delikanlıya (Ada Müzik 1987)
Gelin Ayı	Delikanlıya
Bekle Beni	Ordayım Şimdi
Geçit	Gümüşlük-1
Uyanıyor Ankara	Cığerpalem
Beş Sesi	Ayrılık Saati
Kenar Mahallede Bir Pazar Günü	Gümüşlük-2
Harman	Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek
Rami Kışlası	Yolculuk
Yarın Gece	
Cemre	

4.8. Halk Müziğinde 90'lı Yıllarla Birlikte Oluşan Yeni Durum

1990'lı yıllar, 1980 darbesinden sonraki süreçte Türkiye'nin dışa açılmasıyla birlikte toplumsal ve sosyal yapının hızla değiştiği bir zaman dilimi olarak göze çarpmaktadır. Bu döneme kadar kapalı bir ekonomi politikası sürdürülürken, sonrasında ise bu politikanın yerine liberal ekonomi politikası tercih edilmiş ve bu durum ise müzik alanında iletişimi olumlu etkilemiştir. Bunun yanında, teknolojik gelişmelerin de müzikteki bu süreci desteklediğini söylemek mümkün olacaktır. Aslında 80'li yılların başında kaset endüstrisi kullanılmakla birlikte, ancak bu dönemin ortalarında plak endüstrisinin yerini kaset endüstrisinin aldığı görülecektir. Bunun ise müzik endüstrisini olumlu anlamda daha da tetiklediğini ve dinler-kitlenin üretilmiş müzikal metalara daha kolay ulaştığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu durum aynı zamanda dinlerkitlenin beğeni özelliklerini de değiştirmiştir. Bu dönemde açılmış olan özel televizyon ve radyo ile bu durumu daha da hızlandırmıştır. Ayrıca özel TV ve radyoların¹¹⁴ açılması, yukarı bölümde bahsetmeye çalıştığımız, TRT'nin Denetleme Kurulu'nun da görece işlevini

¹¹⁴ Dilmener'in (2003: 357) aktardığına ilk özel radyo Kent FM'dir. Bu radyo 4 Haziran 1992 tarihinde (49 w güç ile 101 MHZ üzerinden) ilk önce sekiz hafta boyunca 07.00 ile 21.00 saatleri arasında deneme yayını yapar, sonrasında normal yayına geçer. Özel televizyonların aksine daha az bütçe ile kurulan bu özel radyolar yaygınlık kazanmış ve düşünülenin aksine yani müzik sektörünü olumsuz etkileyeceği düşüncesinin aksine müzik sektörüne hareketlilik getirmiş, sanatçıların kendisini ve üretimlerini tanıtabileceği bir alan haline gelmiştir.

yitirmesine neden olmuştur. Gürpınar 90'lı yılları ele aldığı çalışmasında pop müzik üzerinden bu durumu şöyle özetlemektedir.

Özel televizyonlar bu pop patlamasının önemli bir etkeni ve motivasyonuydu. Böylece neyin televizyonda gösterilip neyin denetime takılarak boğulacağına karar veren en temel “kültürel otorite” ve “eşik bekçisi” TRT Denetim Kurulu boşa düşmüş, beğeni piyasaya kalmıştır...Oysa özel televizyonlarla beraber kültürel otorite devlet olmaktan çıkmış; çoğul ve amorf bir ağ kültürel aracılık rolünü üstlenmişti. Alan da memnundu, satan da (Gürpınar, 2022: 73-74).

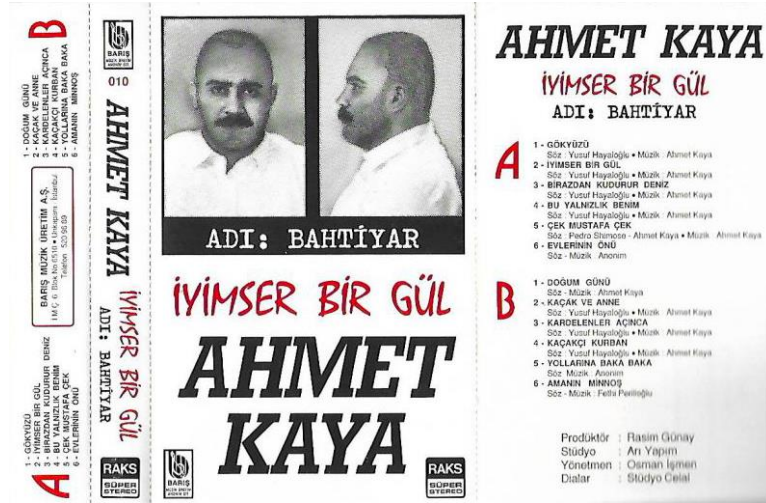
Bu dönemin üretilen albümlerinin en önemli özelliği, albüm repertuvar çeşitliliğinin karma bir yapı göstermesidir. Albümlerde geleneksel halk ezgileri kullanılmakla birlikte repertuvarın daha çok kişisel üretimlerden oluştuğunu söyleyebiliriz. Protest müziğin önde gelen sanatçılarından olan Ahmet Kaya albümündeki şarkılar hakkında yöneltilen soruya vermiş olduğu cevap bu duruma örnektir, Kaya; “...her kasetimde sevdiğim bir ya da iki anonim türküye yer veriyorum, bildiğiniz gibi “Gaş Sabah” ve “Şiire ve Gazele” buna iyi birer örnek oluşturuyorlar”.¹¹⁵ Çalışma kapsamında, halk müziği çerçevesinde düşündüğümüzde yapılan albümlerin tamamen halk müziği öğelerini içerdiği gibi, bu öğelerin yanında halk müziğini yansıtan ve anıştıran kişisel besteleri de görmek mümkündür. Hem bu kişisel bestelere hem de albümlerdeki müzikal yapıya, kimi çevrelerce “Çağdaş Halk Müziği” şeklinde bir tanım yapılmaya başlanmıştır. Bu dönemde yaptığı “Kilim/Nazlı Bebek” albümüyle satış başarısı yakalayan Fatih Kısaparmak ilerleyen yıllarda bu albümü tekrar yayınlamış ve albümündeki bu tanıtım yazısı bu duruma örnek teşkil etmektedir.

Yıllar önce gerçekleştirdiği özgün çalışmalarla Çağdaş Halk Müziğinde yeni bir çığır açan büyük besteci ve yorumcu Fatih Kısaparmak'ın bu ilk kasetini yoğun istek üzerine tekrar sunuyoruz. Genç ve büyük ustanın, zamanın en az bir adım önünde yürüdüğü de böylelikle kanıtlanmış oluyor¹¹⁶.

Albümlerdeki karma yapıya verilebilecek bir diğer örnek ise Ahmet Kaya'nın 1989 yılında çıkarmış olduğu “İyimser Bir Gül, Adı:Bahtiyar” adlı kasetidir. Kaya'nın bu albümüne Boom Müzik Dergisinin aktarımına göre 400.000 bandrol verilmiştir. Ahmet Kaya bu bandrol sayısı ile Sezen Aksu, İbrahim Tatlıses ve Zeki Müren gibi sanatçılardan sonra sekizinci sırada yer almıştır.

¹¹⁵ Boom Müzik Dergisi, 1990, Y.3, S.3, ss.45.

¹¹⁶<https://www.discogs.com/release/14125579-Fatih-Kısaparmak-Kilim-Nazlı-Bebe/image/SW1hZ2U6NDIwMTIwMzc=> (Erişim Tarihi: 10.12.2022)



Görsel 46. Ahmet Kaya “İyimser Bir Gül Adı: Bahtiyar” Albüm kapağı¹¹⁷

Tablo 29. Ahmet Kaya İyimser Bir Gül/ Adı: Bahtiyar albüm repertuarı

Ahmet Kaya	
Albüm İsmi: İyimser Bir Gül Adı: Bahtiyar	
(Barış Müzik, 1989)	
Gökyüzü	Doğum Günü
İyimser Bir Gül	Kaçak ve Anne
Birazdan Kudurur Deniz	Kardelenler Açınca
Bu Yalnızlık Benim	Kaçakçı Kurban
Çek Mustafa Çek	Yollarına Baka Baka
Evlerinin Önü	Amanın Minnoş

Albüm yapısına baktığımızda on iki eser bulunmaktadır. Bu albümdeki on eser kişisel beste, diğer iki eser ise anonim olarak albümde düzenlenmiştir. Anonim eser olarak ise “Evlerinin Önü Mersin” ve “Yollarına Baka Baka” adlı eserler seçilmiştir. İlk eserde bağlama/saz ile Synthesizer (yaylı ve ritim) kullanılmıştır. Bağlama/saz çalgısı görece yöresel tavrı gösterecek şekilde icra edilmiştir. Bazı kısımlarda ise çok sesli olacak şekilde farklı partilerden oluşacak şekilde icra edilmiştir. İkinci eserde yine bağlama/saz, cura ve Synthesizer (yaylı ve ritim) kullanılmıştır. Eserin sözleri ise Azerbaycan bölgesi yöresel tavrını işaret edecek şekilde seslendirilmiştir. “Amanın

¹¹⁷ <https://www.discogs.com/master/1169056-Ahmet-Kaya-Adı-Bahtiyar-İyimser-Bir-Gül> (Erişim Tarihi: 30.12.2022)

Minnoş” isimli eser ise kişisel bir beste olmakla birlikte hem sözleri hem de müziği halk müziği tavrını gösterir şekilde bestelenmiştir.

Bu dönemdeki müzikal üretimlerin adlandırması konusunda hem müzisyenler hem de yazılı basın arasında yoğun bir şekilde tartışma sürdürülmüştür. Bu adlandırmalara “Çağdaş Halk Müziğine” ek olarak bir de “Özgün Müzik” tartışması eklenmiştir. Kaynak olarak halk müziğine yaslanan fakat kent yaşamının getirmiş olduğu konuları, protest bir kaygıyla işleyen bu yündeki eserleri görmek mümkündür. Döneminde, bu müzik türünün yaratıcısı olarak görülen, aynı zamanda prodüktör olup, Ahmet Kaya, Emre Saltık, Ferhat Tunç gibi isimlerin prodüktörlüğünü yapmış olan Hasan Hüseyin bu müzik türü hakkında şunları aktarmıştır.

Şöyle bir geçmişe uzanmak gerekiyor. 12 Eylül darbesinden sonra genel bir yenilgi süreci yaşanıyordu. 1984’de Livaneli Ada kastinde “Gün olur alır başımı giderim” diyordu. Yeni Türkü müziğini Lazios’dan çaldığı ve uzun süre kendilerinin diye yutturduğu Telli Telli’de “Sakin çıkma patika yollara, biz büyüdük ve kirlendi dünya” diyor ve dönemin teslimiyet kimliğini yansıtıyordu. Sadece Çağdaş Türkü “Bekle beni” diyordu. İşte böyle bir dönemde Ahmet Kaya ile müzikal faaliyetlere başladık. Özgürlük türküleri söylemek istiyorduk ve söylüyorduk. Önce konserler ardından kasetler geldi. Çok ilgi çektik. Kitlenin bu yoğun ilgi karşısında bu işin içinde profesyonelce var olmaya karar verdim ve prodüktörlüğe başladım. Ferhat Tunç’un, Arif Kemal’in ve Emre Saltık’ın ilk prodüksiyonlarını yaptım. Bizim başta yaptığımız sadece ve sadece duygularımızı, düşüncelerimizi müzikle birleştirip insanlara nakletmekti. Ulusalla evrenseli birleştirmek, geleneksel kültürümüzü demokrat bir yorumla sunmak iddialarımız yoktu. Kalıplarımız yoktu. Özgün müzik bence çizgileri belirli bir müzikal formasyonu değil de içeriği politik olan bir türü ifade ediyor. Kavgacı ve sevişgen bir müzik¹¹⁸.

Boom Müzik dergisi 1990 yılı Haziran sayısında “Kaset Dünyasında Yaz Rehberi” adlı bölümde *Yerli Pop Müzik, Pop, Rock, Metal, Yerli Rock Metal*, türlerinde sanatçıların albümlerini tanıtmış, *Özgün Müzik*’te ise şu ifadelerle yer vermiştir.

İsmi konusunda tartışmalar sürerken geniş bir yaygınlığa ulaşan Özgün Müzik’in bu konudaki çeşitli tartışmaların merkezinde yer alan “ilk” ismi Ahmet Kaya Yaz şarkıları isimli kasetiyle bu aylarda dinleyenlerinin ve dinlemeyenlerinin karşısına çıkacak. Haftalık bir gazetede de, hedef kitesinin işçilerin oluşturduğu, yazılsa da yeni kasetin içeriğini “insanların yaz tatilinde dinleyebilecekleri aşk şarkıları”nın oluşturması bekleniyor. Bu tür müziğin ortaya çıkışında “perde arkasında kalan adam” olarak bilinen ve geçtiğimiz yıl Halepçe adlı kasetiyle birlikte “perde önüne geçen” Hasan Hüseyin Demirel Ağustos’ta çıkarmayı düşündüğü ikinci kaseti için stüdyo çalışmalarına başlamış durumda. TRT’den Hafif Müzik denetimi alsa da “Özgün Müzikçi” olarak bilinen ve yüksek tirajları zorlayan Fatih Kısaparmak’ın üçüncü kaseti en geç Eylül ayında satışa sunulabilir. Ali Asker Sürgün, Ali Çiçek Unut Beni, Haluk Özkan Büyük Firar isimli kasetleriyle yaz aylarında dinleyiciye ulaşacak Özgün Müzik sanatçıları arasında yer alıyor. Grup Yorum’dan ayrılan Tuncay ve İlkay’ın kurucuları arasında yer aldığı Kızılırmak ve yeni kurulan diğer grup, Atmacalar da ilk kasetlerini çıkartmak için hazırlanıyor. Bunların yanı sıra Emekçi, Arif Sağ, Emre Saltuk, Hasret Gültekin, Talip Şahin, İhsan

¹¹⁸ Boom Müzik Dergisi, Yıl.3, Sayı.10, ss.38-39.

Güvercin, Mehmet Koç çıkartmayı planladıkları ortak kaset için Almanya’da bir araya gelirken Ziya Özbay ve Emre Saltuk’un yeni kasetlerinin yaz sezonu içinde çıkması bekleniyor¹¹⁹.

Dilmener (2003) ise müzik piyasasında, albümlerin satış oranları açısından özgün müziğin arabesk müziğin yerini aldığını ve bunun da piyasayı hareketlendirdiğini belirtmektedir. Özgün müziği tanımını “sosyal içerik peşinde koşan şarkıcıların arabeski” olarak yapan Dilmener, özgün müzik kavramında mutabık kalınmasa da bu kavramın zamanla yerleştiğini aktarır ve ekler.

Hareketin lideri hiç şüphesiz Ahmet Kaya’dır. “An Gelir” adlı albüm, çıktığı an bir numaraya yerleşmiş ve hep orada kalmıştır. Tolga Çandar, Arif Kemal, Tarık Öcal, Haluk Özkan, Ferhat Tunç, Zülfü Livaneli ile kimilerinin aynı çatı altına sokmakta bir mahzur görmediği Ezginin Günlüğü, Yeni Türkü ve Çağdaş Türkü’nün albümleri de “An Gelir”i takip eden diğer albümlerdir. 12 Eylül’ün yasakçı ortamının herkeste yarattığı özlem, bu tür albümler alınarak giderilmektedir. Bunun böyle olacağını da herkesten önce plak firmaları görmüş ve harekete geçmiştir. Kısa bir zaman içerisinde bütün piyasayı, Ahmet Kaya mukallidi onlarca isim saracaktır (Dilmener, 2003: 327).

Tablo 30. Özgün Müzik türünde çıkarılmış örnek albüm ve repertuarı

Emre Saltık Bu Üçüncü Ölmem (Güvercin Müzik 1990)	Ferhat Tunç Munzur Dağlarında (Bonus Müzik 1990)
Filizlenir Sevdamız	Munzur’un Dağlarında
Tanır Beni	Diliyar
Lo Bergo	Yaşanılan
Bu Üçüncü Ölmem	Kımalı Kuzum
Dağ Dumandır	Çal Seyrani
Erenler	Can Dost
Kim Diyor ki	Ay Işığı Yana Yana
Yiğit Yiğide Benzer	Tohum
Maden İşçileri	Bu Memleket Bizim
Yıkılmaz Duvarlar	Vay Beni Vaylar Beni
Genç Kuşaklar	İstanbul’u Söylüyorum
Yemen Türküsü	

1990’lı yıllarla birlikte Türkiye’de müzik piyasasındaki hareketlilik ilk olarak pop müzik ile başlamıştır. Bu türün dinlerlikle tarafında karşılık bulmasının bir sonucu olarak yeni müzik yapım şirketlerinin açılmaya başladığı görülmüştür. Bu hareketlilikten halk müziğinde albüm üretimleri de olumlu anlamda etkilenmiş birçok

¹¹⁹ Boom Müzik Dergisi, Y.2, S.9, Haziran 1990, s.19.

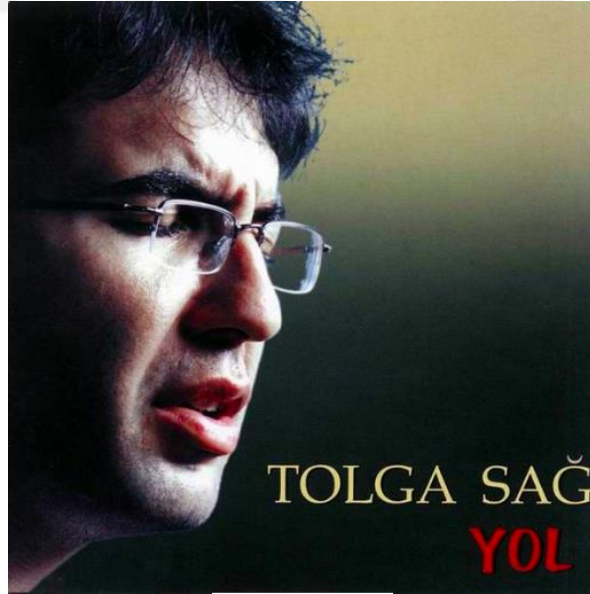
yeni isimler çıkmaya başlamıştır. Tablo-31’de de görüleceği gibi döneminin bilinen ve popüler isimleri, çeşitli müzik yapım şirketlerinden halk müziği albümleri yayınlanmışlardır. Tablo-31’deki müzik yapım şirketlerinin aslında, ekonomik anlamda dönemin pop müziğinin üzerine kurulu olduğunu söylemek mümkündür. Fakat bunun yanı sıra kataloglarında halk müziğine de yer vermeleri, bu türün dinlerkitle tarafında karşılık bulmasına bağlanabilir. Albümlerin yapısına bakıldığında -gerek çalgı gerekse repertuvar- daha “kentli” bir yapı ile karşılaşılmaktadır. Buradaki “kentli” bir yapıyı şu şekilde açmak mümkündür. Albümlerde türkülerin icrası incelendiğinde çalgı çeşitliliğinin arttığı görülmektedir. Eserlerin alt yapılarında ise ritim anlamında çeşitli türlerin alt yapılarının kullanıldığı ve çok sesli bir düzenlemeye gidilmeye başlandığı görülmektedir. Bu üretilere ek olarak albümlerde, halk müziği türüne yakın ya da onu anıştıran kişisel üretimlerin varlığı da göze çarpmaktadır. Bu eserlerde ise daha çok şehir hayatının getirmiş olduğu konuların incelendiğini söylemek mümkündür. Albümdeki enstrümanların icralarına bakıldığında daha çok bağlama/sazın ön planda olduğu, bunun yanında diğer halk müziği çalgılarından mey, kaval, zurna vs. çalgılarının eşlik ettiği, ek olarak da batı müziği çalgılarından gitar, bas gitar, yaylı çalgılar (keman, viyolonsel), davul (bateri) vs. kullanılarak halk müziğinde bir füzyona gidildiği görülmektedir.

Tablo 31. 1990’lı yıllarda üretilmiş albüm örnekleri

İsim	Albüm İsmi	Yapım Şirketi	Yapım Yılı
Mahmut Tuncer	Kalbimde Sen	Güneş Plak	1992
Suavi	Yıllar Sonra Aydın mısın?	Raks Müzik	1992
Tolga Çandar	Türküleri Ege’nin	Kalan Ses ve Görüntü	1993
Seher Dilovan	Ayvacı	Yaşar Kekeva Plakçılık	1993
Sümer Ezgü	Yaban Gülü	Duygu Müzik	1994
Mazlum Çimen	Çimen Türküleri	Ada Müzik	1995
Onur Akın	Nereye Ey Güzel İnsanlar	Seyhan Müzik	1995
Kubat	Kubat	Esen müzik	1996
Fuat Saka	Lazutlar	Kalan Ses ve Görüntü	1997
Nurettin Rençber	Kalbimdeki Yangın	Ada Müzik	1997
Hüseyin Turan	Kirvem	Esen Müzik	1997

Yavuz Bingöl	Baharım Sensin	Seyhan Müzik	1997
Şükriye Tutkun	Sevin Gayrı	EMI Kent Elektronik	1997
Grup Laçın	Bekar Gezelim	İdoBay Müzik	1998
Zara	Avuntu (Ağıt)	Ulus Müzik	1998
Grup Çığ	Çığ Türküleri	Ada Müzik	1998
Cengiz Özkan	Kırmızı Buğday	Kalan Ses ve Görüntü	1998
Songül Karlı	Yalan/ Koca Dünya	İdoBay Müzik	1999
Orhan Hakalmaz	Destegül	Ulus Müzik	1999
Yeninur Ada	Hazan Oldu	DMC	2000
Yudum	Yaban Gülü	Ulus Müzik	2000
Sevcan Orhan	Nenni Bebek	Poll Production	2000
Volkan Konak	Şimal Rüzgârı	Doğan Müzik	2000

Örnek olarak Tolga Sağ'ın “Yol”¹²⁰ albümüne bakıldığında bağlama ile birlikte davulda Volkan Öktem, klasik gitar ve elektrik gitarda Erdem Sökmen, flüt ve saksafonda Levent Altındağ, bas gitarda Eylem Pelit gibi önemli müzisyenlerin varlığı gözükmemekte ki bu dönemindeki halk müziği albümlerinin içeriği hakkında bilgi vermektedir.



Görsel 47. Tolga Sağ “Yol” albüm kapağı¹²¹

¹²⁰ Yol, Tolga Sağ, ASM Müzik Üretim, 1999.

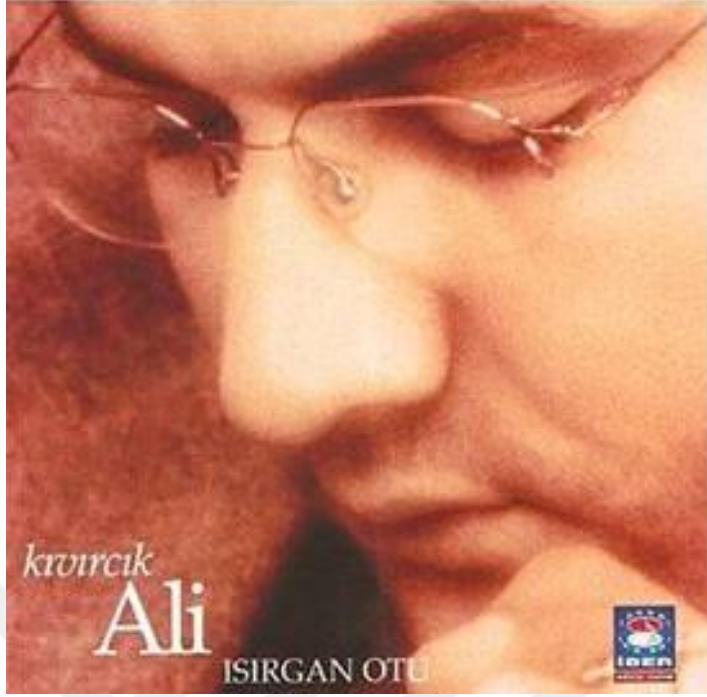
¹²¹ <https://www.discogs.com/release/6771669-Tolga-Sağ-Yol> (Erişim Tarihi: 06.04.2023)

Tablo 32. Tolga Sağ “Yol” albüm repertuarı

Tolga Sağ Yol (ASM Müzik Üretim 1999)	
Dilo	Garip Başa Karlar Yağar
Kostak	Oy Araba
Sorma Be Birader	Zamanede Bir Hal
Şu Sazıma Bir Düzen Ver	Duaz-ı İmam
Sazımdaki Tel Ağlar	Erenler Cemi
Sözünden Belli	Mezar Arasında
Bağlamam Var Üç Telli	Göleli Gelin

Halk müziği icrasında da popülerlik anlamında ön plana çıkmaya başlayan sanatçılar oluşmaya başlamış ve yaptıkları albümlerin yüksek satış rakamlarına ulaşmışlardır. Buna örnek olarak Kıvrıcık Ali (Özütemiz) verilebilir. 2000 yılında çıkarmış “Isırgan Otu” adlı albümü dönemine göre 120.000 gibi yüksek bir satış rakamına ulaşmıştır.¹²² Bu sanatçının bir diğer özelliği ise eserleri kendine has okuyuşu ile bir tarz oluşturması ve hem dönemini hem de kendinden sonraki icracıları etkilemiş olmasıdır. Ayrıca 2000’li yıllarla birlikte görünür olmaya başlanan “türkü bar” mekanlarında Kıvrıcık Ali’nin oluşturmuş olduğu soundun etkisini çokça görmek mümkün olacaktır.

¹²² <https://www.milliyet.com.tr/cadde/tarkan-zirvede-5278300> (Erişim Tarihi: 19.03.2023)



Görsel 48. Kıvrıcık Ali “Isırgan Otu” albüm kapağı¹²³

Tablo 33. Kıvrıcık Ali “Isırgan Otu” albüm repertuarı

Kıvrıcık Ali Isırgan Otu (İber Müzik 2000)	
Isırgan Otu	Ne Deyim Gardaş
Tel Vurdu Beni	Sen Kalbimin Direğisin
Gülüm	Yusufçuk
Nereden Nereye	Yaralı Turnam
Gurbet Ellerde	İhtiyacı Var
Türkülerde Sen Olunca	Fatma Bacı
Başındaki Yazmaya	Yanoy
Derde Derman	

Bağlama icrasındaki profesyonel çalım, değişik arayışları da beraberinde getirmiştir. Bunun sazın piyasadaki üretimlerdeki yansıması ise bağlamanın farklı partiyonlarda ve acelite bir şekilde çalınması sonucunu doğurmuştur. Bir diğer sonucu

¹²³ <https://www.discogs.com/release/20699965-Kıvrıcık-Ali-Isırgan-Otu> (Erişim Tarihi: 19.03.2023)

ise bu bağlamaya yüklenen “milli saz” misyonu doğrultusunda dünyada tanıtma çabaları da görülmeye başlanmıştır. Bunu ise yine bu sazdaki ustalığı ile ön plana çıkan Arif Sağ’ın o dönemde oluşturmuş olduğu “Arif Sağ Trio” ile örneklemek mümkündür. 1998 yılında Arif Sağ ile bu sazın diğer üstatlarından olan Erol Parlak ve Erdal Erzincan ile birlikte yaptıkları “Concerto for Bağlama”¹²⁴ çalışması bu sazın hem tezeneli hem de tezenesiz (şelpe) şekilde icrası ile Batı klasik müziğini bir araya getirmesine bir örnektir. Bu çalışmada hem halk müziğinden anonim örnekler (yandım şeker, serenler zeybeği) ve kişisel bestelerin icrası ile bu sazın teknik anlamda sınırları zorlanmıştır.



Görsel 49. Arif Sağ Trio “Concerto for Bağlama” albüm kapağı¹²⁵

Bu dönemde halk müziği ile alakalı önemli olan diğer bir durum ise iletişim araçlarının sağladığı kolaylıklar doğrultusunda, halk müziğini toplumun değişik kesimlerine daha kolay ulaşması olmuştur. Bunun ise dönemin bilinen ve popüler isimleri vasıtasıyla olması ilgiyi daha da artırmıştır. Bu isimlerden bilineni ise oyuncu ve komedyen Beyazıt Öztürk’tür. Öztürk 1998 yılında on iki eserden oluşan bir türkü albümü çıkarmış ve döneminde çok ilgi görmüştür. Albümde bulunan “Çemberimde Gül Oya” eserine çekmiş olduğu video klip ise görünürlüğünü artırmıştır. Albüm içeriğine bakıldığında “Efem” eseri haricinde tamamen anonim eserlerden oluşmaktadır. Albümde icra edilen enstrümanlara bakıldığında ise geleneksel halk müziği çalgılarının

¹²⁴ Concerto for Bağlama, Arif Sağ Trio, ASM Müzik Üretim, 1998.

¹²⁵ <https://www.discogs.com/master/2393107-Arif-Sag-Trio-Concerto-For-Baglama> (Erişim Tarihi: 06.04.2023)

yanında klarnet, keman, darbuka gibi enstrümanlar kullanılmıştır. Enstrümanların icrası ise TRT tavrı dışında icra edilmiştir. Bu dönemde Hürriyet gazetesinde “Beyaz, türkü söyleyecek” başlıklı haberde şunlar aktarılmıştır.

Ünlü şovmen Beyazıt Öztürk, önümüzdeki yaz piyasaya çıkacak olan Türk halk müziği albümü için geçtiğimiz günlerde Bay Müzik’le anlaştı. İmza töreninde, “Ben Türk halk müziğini sevdirmeye yolunda bir misyon üstlendim. Bu tarz müziğe karşı hep bir ilgim vardı. Gençler, beni seviyor. Ben de bu yolla onlara halk müziğini sevdireceğim” diyen Beyaz, bu albümü çok idealist bir biçimde hazırladığını söyledi¹²⁶.



Görsel 50. Beyazıt Öztürk “Türküler” albüm kapağı¹²⁷

Tablo 34. Beyazıt Öztürk “Türküler” albüm repertuarı

Beyazıt Öztürk Türküler (Bay Müzik 1998)	
Gemilerde Talim Var	Al Yanak Allanıyor
Emirdağı Birbirine Ulaşı	Kalenin Dibinde Taş Ben Olaydım
Mendilimde Gül Oya	Cevizin Yaprağı Dal Arasında
Efem	Sıra Sıra Siniler
Yüksek Yüksek Tepelere	Değmen Benim Gamlı Yaslı Gönlüme
Drama Köprüsü	Çay Benim Çeşme Benim

¹²⁶ <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/beyaz-turku-soyleyecek-39015107> (Erişim Tarihi: 15.03.2023)

¹²⁷ <https://www.discogs.com/master/655200-Beyaz-Türküler> (Erişim Tarihi: 15.03.2023)

Türkiye’de 90’lı yıllarda müzik endüstrisinin gelişimi ve yükselişiyle birlikte birçok yerli firmanın oluştuğu belirtilmişti. Geleneksel Anadolu müziğinde hem klasik Türk müziği hem de özellikle halk müziği konusunda Kalan Müzik’in ön plana çıktığı görülmektedir. Kalan müziğin bir diğer özelliği ise güncel albümleri piyasa sürmesinin yanında arşivcilik konusunda da önemli işler yapmış olmasıdır. Kalan Müzik’in arşivcilik çalışmalarına örnek olarak, bir dönemin popüler müziği tango müziğinde Seyyal Hanım, geleneksel klasik Türk müziğinde Tanburi Cemil Bey ve Yorgo Bacanos, geleneksel halk müziğinde ise Muharrem Ertaş ve Hisarlı Ahmet gibi isimler verilebilir. Bunlara ek olarak, Türkiye’deki çeşitli halkların kültürel müziklerinin yayınlarını da gerçekleştirmiştir. Özellikle Karadeniz bölgesi yerel repertuvarındaki yayınlar dikkat çekmektedir. Bu noktada, aynı zamanda film müzikleri de yapan ve bu firmadan albüm çalışmalarını yayınlayan Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu Kardeş Türküler grubuna değinmekte fayda vardır. Kalan Müziğin değişik dil ve lehçelerde yayınlamış olduğu çalışmaların bir yansıması olan bu topluluk, albümlerinde bu örneklerle yer vermiş ve özellikle sahne performanslarında yöresel folklorik oyunlarla bu sunumu zenginleştirmişlerdir. Anadolu’da var olan Ermeni, Süryani, Gürcü, Laz, Kürt vs. halkların kültürel ürünlerinden faydalanmış ve albümlerinde yer vermişlerdir.



Görsel 51. Kardeş Türküler albüm kapak örnekleri¹²⁸

¹²⁸<https://www.discogs.com/release/7957178-Kardeş-Türküler-Kardeş-Türküler>
<https://www.discogs.com/release/1318720-Kardeş-Türküler-Doğu>

Tablo 35. Kardeş Türküler örnek albüm repertuvarı

Kardeş Türküler Kardeş Türküler (Kalan Müzik, 1997)	Kardeş Türküler Doğu (Kalan Müzik, 1999)
Burçak Tarlası	Dargın Mahkûm
Demme/Ala Gözlü Nazlı Pirim	Nevruz Türkü
Yandı Bağrım	De Bila Beto (Haydi Gelsin)
Sökün Ayı/Aşk Beni	Turna
Düzgün Bawo (Düzgün Baba)	Dile Mı Sewda (Yüreğimin Sevdası)
Fadike	Bingöl
Jin Û Hebûn (Yaşam ve Varoluş)	Yezidiler
Rewiti (Yolculuk)	
Gorani/Dile Yaman	Kerwane
Sari Gyalin (Dağlı Gelin)	Asfur (Kuş)
Zepür Gı Tarnam (Meltem Olurum)	Kara Üzüm Habbesi
Satırlalo (Sevda)	Gudi (Yayık)- Rave (Sarhoş)
Golas Empula Yulun (Dağdan Bulut Yükseliyor)	Haynırına

Örnek albüm incelemelerinden sonra burada, bu yıllardaki halk müziği bağlamında radyo yayıncılığına eğilmekte fayda vardır. 1990’lı yıllar özel TV’lerin açılmaya başladığı yıl olmakla birlikte özel radyolar da bu yıllarda yoğun şekilde açılmaya başlamıştır. Hemen her türde yayın yapan radyolar olduğu gibi Türk halk müziği yayını yapan radyoların varlığı da gözükmeye başlamıştır. Bu radyoların yayınlarının ise başta Tablo-31’deki örneği verilen sanatçı ve albümlerindeki eserleri olmak üzere, geleneksel halk müziği icrası yapan isimlerden ve “özgün müzik” icrasında bulunan isimlerden oluştuğu görülür. Tablo-31’deki örneklerin albüm satışlarına ek olarak bu radyolarda çalınması hem bilinirliklerini hem de albüm satışlarının artmasına katkıda bulunmuştur. Bu tarihten sonra birçok şehirde yayına başlayan ve yayınlarının önemli bir bölümünü halk müziği yayını oluşturan radyolardan, 1991 yılında Gaziantep’te kurulan Radyo Şirinnar, 1994 yılında İstanbul’da kurulan Yön Radyo, 1994 yılında İzmir’de kurulan Can Radyo ve 1997 yılında İstanbul’da kurulan Cem Radyo en bilinenleridir.¹²⁹

¹²⁹ Halk müziği bağlamında bu radyolara “Türkü Radyosu” ismi verilmiştir. Hem “Türkü Radyosu” kavramı hakkında hem de bu radyoların yayınları hakkında daha fazla bilgi için bkz. Varlı, E., (2006),

4.8.1. Örnek Eser Analizleri

Bu bölümde halk müziğinin müzikal ve sözel yapısı çerçevesinde bestelenmiş ve icra edilmiş beş eser incelenmiştir. Eser seçiminde icracıların kendi üretimlerini kategorize ettiği söylemler bu seçimde dikkate alınmıştır. Örneğin Fatih Kısaparmak'ın "Kilim" albümündeki üretimler için "çağdaş halk müziği", Leman Sam'ın da "Ağıt" eserini türkü olarak nitelemesi eserlerin seçiminde etken olmuştur. Kubat'ın seslendirmiş olduğu "Bugün"adlı eserin seçiminde dikkate alınan husus ise Kral TV video müzik ödülleriinde halk müziği dalında almış olduğu ödüdür. "Amanın Minnoş" ve "Isırgan Otu" eserlerinin seçiminde ise 90'lı yıllarda üretilmiş kişisel bestelere örnek olmasıdır. Bu eserler şunlardır;

Tablo 36. 90'lı yıllarda üretilmiş örnek eserler

Eser Adı	İcracı	Söz Yazarı	Besteci	Usulü	Yayın yılı
Kilim	Fatih Kısaparmak	Fatih Kısaparmak	Fatih Kısaparmak	4/4	Özlem Ticaret Ses ve Görüntü Merkezi 1987
Amanın Minnoş	Ahmet Kaya	Fethi Perilioğlu	Fethi Perilioğlu	4/4	Barış Müzik 1989
Ağıt	Leman Sam	Leman Sam	Leman Sam	4/4	Ada Müzik 1990
Bugün	Kubat	Ayşen Bardakçı	Kazım Birlik	10/8	Bay Müzik 1997
Isırgan Otu	Kıvırcık Ali	Ali Özütemiz Ufuk Turan	Ali Özütemiz	4/4	İber Müzik 2000

"Türkü Radyoları"nın Türk Halk müziği Üzerindeki Etkileri, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel Bilimler, İstanbul. Ayrıca bkz. Çetinkök, A., (2009), *Türk Halk Müziği Uyanışının Kitle Medyası Bileşeni Olarak "Türkü Radyo"*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Ana Bilim Dalı, İzmir.

4.8.1.1. Kilim

Sevdiğine sözü olan bir kilim dokur Kilim kalbin aynasıdır gönlün sesidir
Kilimin dilinden ancak anlayan okur Her nakışı bir duygunun ifadesidir
Sırlarımı verdim sana sevgimi verdim Kilim sevgiliye çağrı aşka davettir
Şu gönlümü kilim yaptım yoluna serdim Kimi renkler şikayettir kimi hasrettir

Nakarat

Ben şu gönül tezgahında kilim dokudum Ayıptır günahdır diye kilit vurdular dilime
Erenlerin dergahında aşkı okudum Aşkı dokudum kilime anlıyor musun
Töremizde kilim demek ilim demektir Yetinmedim türkü yaktım gayrı bu canımdan
bıktım
Kilim sevdadır özlemdir derttir istektir Hani senin olacaktım dinliyor musun

Bestesi ve sözü¹³⁰ Fatih Kısaparmak¹³¹'a ait olan bu eser¹³² ve bu eserin bulunduğu albüm döneminde yüksek bir satış skalası yakalamıştır. Eser dört zamanlı olarak bestelenmiştir. Eserde enstrüman olarak cura saz, bağlama/saz, yaylı sazlar ve ritimler kullanılmıştır. Eser; cura ile yapılan intro bölümü, bağlama ile çalınan ana ezgi, daha sonra ise sözlerin icra edildiği bölüm olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Eserin sözlerine bakıldığında ise sevgi ve aşk anlatımının, Anadolu kültürünün önemli

¹³⁰ Kilim/Nazlı Bebek, Fatih Kısaparmak, Özlem Ticaret Ses ve Görüntü Merkezi, (1987).

¹³¹ Fatih Kısaparmak 90'lı yıllarla birlikte ön plana çıkan bir sanatçı olmuştur. Vermiş olduğu bir söyleşisinde geleneksellik dışında yeni bir şeyler yapmanın gerektiğini bahsetmiş şunları eklemiştir; "Türk toplumu, değişen beğenilerine yanıt veren ve kendinden renkler taşıyan çağdaş arayışlara çok doğru tepkiler veriyor...Türkiye'de güftenin ön plana çıktığı bir dönem yaşıyoruz. İnsanlar daha nitelikli ve düzeyli güfteler duymak istiyor. Bu bir. Gelişmeden kastettiğim ilk önemli belirti bu. "Minareden at beni, in aşağı tutu beni"ler ve "Deniz ve mehtap sordular seni"ler falan bitti. Bitmesi gerekiyordu. Bitmesi gerekiyordu ve bitti. Biraz geç bitti ama...İkincisi; insanlar kulaklarına hiç de yabancı olmayan ezgilerin, çağdaş ve doğru bir ambalajla kendilerine sunulmasını bekliyorlar. Niçin Yurttan Sesler iflas bayrağını çekmiştir, niçin Türk sanat müziği solistleri bugün repertuvarlarına mutlaka birkaç çağdaş halk müziği eseri koyma ihtiyacı hissediyorlar? Çünkü biz, biz derken geniş bir spekturumdan bahsediyorum, toplumun ve gençliğin koordinatlarını doğru saptadık" (**Boom Müzik Dergisi, Yıl. 3, S. 3, s.27**). Ayrıca Kısaparmak kendi müzikal kimliği hakkında "Batı müziğinden geliyorum. Klasik Türk Müziğiyle yoğruldu ve Çağdaş Halk müziği türünde, en yakın tabanımı buluyorum, çalışmalar yapıyorum. Kendi geleneksel ürünlerimizi, müzikal eserlerimizi iyi pazarladığımız kanısındayım" şeklinde açıklamıştır (**Boom Müzik Dergisi, Yıl.2, S.2, ss.18**).

¹³² "Kilim" adlı bu eseri kaset satış sıralamalarında başarı elde etmiştir. Bu yıllarda Türk pop müziği revaçta olan bir tür olmasına rağmen bu eser bu sıralamada yer almıştır. Boom Müzik Dergisinin 1990 yılındaki 2. Sayısına göre 1. Sırada Sezen Aksu, 2. Sırada İbrahim Tathses, 3. Sırada Zeki Müren gibi ünlü sanatçılar varken, Kısaparmak bu eseri ile 250000 bandrol satışı ile 16. Sırada yer almıştır (**Boom Müzik Dergisi, Yıl. 2, Sayı. 9, s.9**).

bir kültürel ürünü olan kilim üzerine kurulu olduğu görülmektedir. Kilim motifinin yanında yine Anadolu kültürüne işaret eden “Erenler Dergâhı” ve “töre” gibi kavramların kullanılmıştır.

KİLİM

Güfte Yazarı: Fatih Kısaparmak Besteci: Fatih Kısaparmak
Notaya Alan: Hüseyin Kara
Tarih: 18.03.2023

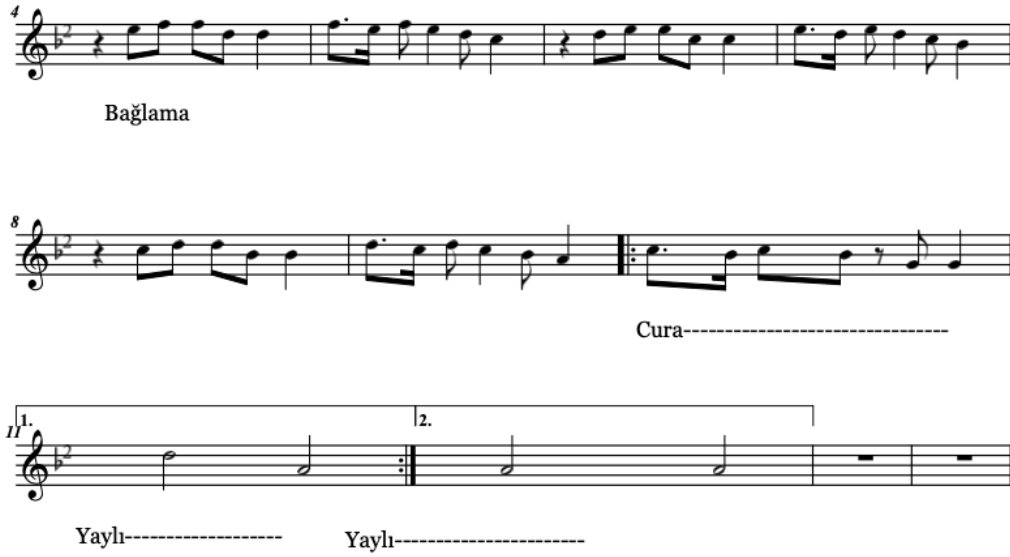
$\text{♩} = 140$



Cura----- Yaylı----- Yaylı-----

Görsel 52. “Kilim” adlı eserin ilk nota kesiti

Cura saz, yaylılar ve bas ile icra edilen bu intro bölümü, eserin en belirgin ve özgün kısmını oluşturmaktadır. Cura saz ile yaylı sazların bir arada kullanılması ise bu döneme kadarki icra biçimlerine göre yeni bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır.



Bağlama

Cura-----

Yaylı----- Yaylı-----

Görsel 53. “Kilim” adlı eserin ikinci nota kesiti

İkinci bölümde (Görsel-53) ise bağlama ve diğer enstrümanlar hep birlikte icra edilmektedir.

15

sev di ği ne e sö zü ü o lan n bir ki lim m doku ur
 ki li mi n di li n den an n cak an la yan n oku ur
 sır la rı mı ı ve er dim sa na a sev gi mi ve er dim
 şu gön lü mü ü ki lim m yap tı m yo lu na se er dim

19

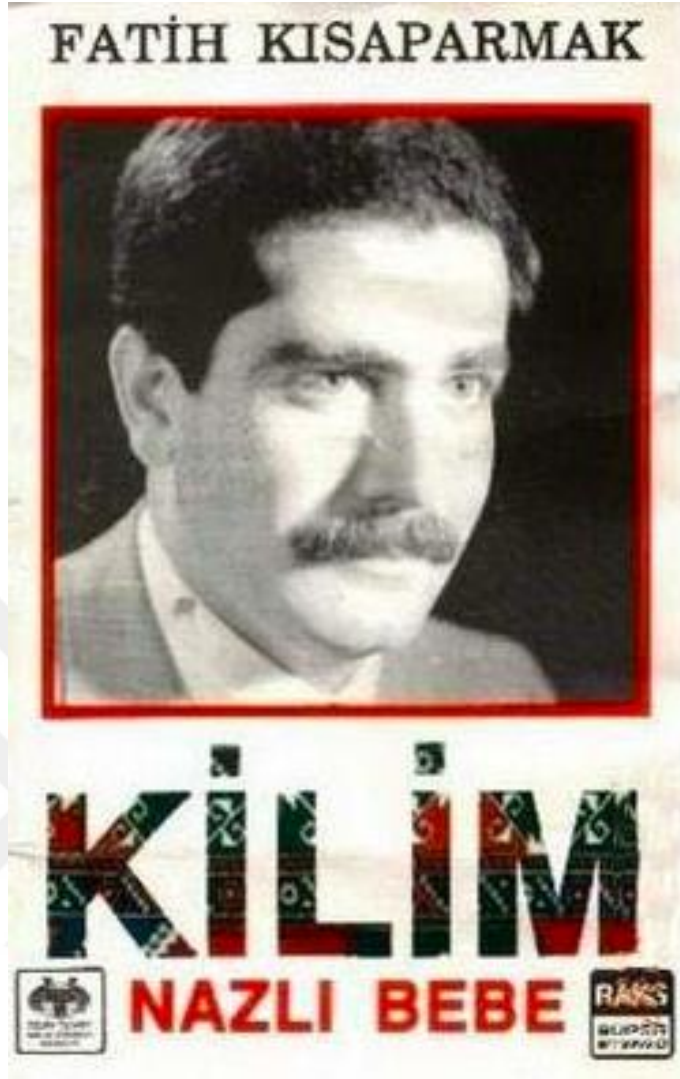
ay ı ı p tır gü nah tır diye ki lit vu r du lar di li me
 ye tin me di m tür kü yak tım ga y rı bu ca nım dan bı k tık

23

aş kı do ku dum ki li me an lı yor mu su un su un
 hani se ni in ola cak tı ım din li yor mu

Görsel 54. “Kilim” adlı eserin üçüncü nota kesiti

Sözlerin icra edildiği bu bölümde (Görsel-54) ise ezgi ara saz ile hemen hemen benzerlik göstermektedir.



Görsel 55. Fatih Kısaparmak “Kilim/Nazlı Bebe” albüm kapağı¹³³

Tablo 37. Fatih Kısaparmak “Kilim/Nazlı Bebe” albüm repertuarı

Albüm İsmi: Kilim/Nazlı Bebe (Raks 1989)	
Kilim	Seferberlik Türküsü
Nazlı Bebe	Dağlı Kız
Havar	Gülom
Kara Sevda	Dostlar İçin (Enstrümantal)
Halime	Yaradan Aşkına
Kilim (Enstrümantal)	Beri Gel Kara Göz

¹³³ <https://www.discogs.com/master/1903212-Fatih-Kısaparmak-Kilim-Nazlı-Bebe> (Erişim Tarihi: 30.12.2022)

4.8.1.2. Amanın Minnoş

Dağda keklik avlarım	Yine oldu akşamlar	Zalim ağlattın beni
Tabancamı yağlarım	Eğleniyor gakkoşlar	Derde bağlattın beni
Ben bir öksüz oğluyam	Vay benim deli gönlüm	En yoksul günlerimde
Gençliğime yanarım	Nerelerde akşamlar	Bıraktı gitti beni

Nakarat

Amanın minnoş minnoş

Yaktın beni minnoş

Bestesi ve sözü Fethi Perilioğlu'na ait olan bu eser Ahmet Kaya'nın "Adı: Bahtiyar İyimser Bir Gül"¹³⁴ albümünde icar edilmiştir. Eser dört zamanlı olarak bestelenmiştir. Eser icrasında enstrüman olarak bağlama, darbuka ve synthesizer (klavye ve yaylılar) kullanılmıştır. Sözler halk müziği söz kalıplarını anıştıran, "keklik avlamak", "gençliğe yanmak", "derde bağlanmak" vs. gibi öğeler kullanılmıştır.

AMANIN MİNNÖŞ

Güfte Yazarı: Fethi PERİLİOĞLU

Besteci: Fethi PERİLİOĞLU
Notaya Alan: Hüseyin KARA
Tarih: 04.03.2023

♩ = 105

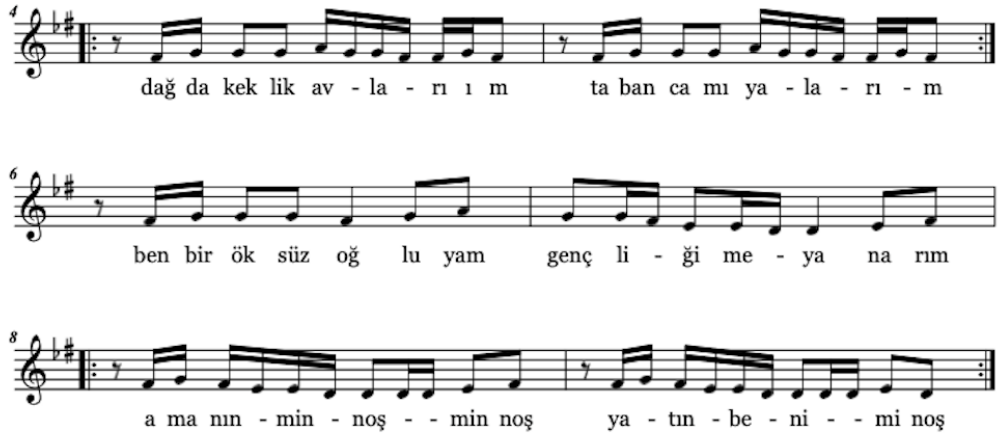


Darbuka ile ritim Bağlama ile ana ezgi

Görsel 56. "Amanın Minnoş" adlı eserin ilk nota kesiti

Eser üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm (Görsel-56) darbuka ile iki ölçü ritim icra edilen giriş bölümüdür. İkinci bölümde ise bağlama ile aynı zamanda nakarat bölümünü oluşturan ezgi icra edilmektedir. Bu bölümde bağlama enstrümanı ön planda olup darbuka ve synthesizer ile eşlik edilmektedir. Eserin genel gidişatı ise ilk girişteki solo ritimden sonra aynı şekilde ilerlemektedir.

¹³⁴ Adı: Bahtiyar İyimser Bir Gül, Ahmet Kaya, Barış Müzik, 1989.



Görsel 57. “Amanın Minnoş” adlı eserin ikinci nota kesiti

Eserin sözlerinin icra edildiği bölümde (Görsel-57) ise sözlere sadece darbuka ve synthesizer ile eşlik edilmektedir. Bağlama enstrümanı sözlerin olduğu bölüme dahil edilmemiştir.

4.8.1.3. Ağıt

Ne oldu çocuk sana	Zincirlerde çiçek açmış	En kolay katlanılan
Yok olup gittin birden	Ellerinin yarası	Başkasının acısı
Nasıl kıydılar sana	Sevgisiz kefensiz kaldın	Ben anayım ağzımdaki
Zor büyüttüm seni ben	Soğuktur şimdi orası	Tükürdüğüm kan tadı

Nakarat

Ninni çocuk uyu çocuk

Ölüm yalan dön gel çocuk

Bestesi ve sözü¹³⁵ Leman Sam’a ait olan bu eser¹³⁶ dört zamanlı olarak bestelenmiştir. Eserde enstrüman olarak bağlama, synthesizer (klavye ve yaylılar) ve

¹³⁵ Çağrı, Leman Sam, Ada Müzik, 1990.

¹³⁶ Leman Sam vermiş olduğu bir söyleşide, yazdığı ve bestelediği bu eseri türkü olarak nitelemiş ve kalıplaşmış halk müziği algısını eleştirip şu düşünceleri söylemiştir. “Gördüğüm kadarıyla, Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği’nde de kalıplaşma var, yeni besteler, yeni çalışmalar yapılmıyor. İnsanlar biraz da sert bakıyor olaya. Bence “Türk Halk Müziği’nde yeni beste olmaz” demek çok yanlış. Benim söylediğim “Ağıt” da bir türküdür, türkü halkın malıdır, onların içinden çıkar, ben de halktan biriyim.

ritim aletleri kullanılmıştır. Bir annenin çocuğuna duyduğu özlemi anlatan eserde, halk müziğinin söz kalıplarını andıracak sözcükler kullanılmıştır.

AĞIT

Güfte Yazarı: Leman Sam Besteci: Leman Sam
Notaya Alan: Hüseyin Kara Tarih: 03.03.2023

♩ = 63

1. Klavye+yaylı
2. Klavye+yaylı+bas gitar

♩ = 76

Bağlama+klavye+ritim

1. 2.

5

Görsel 58. “Ağıt” adlı eserin ilk nota kesiti

Esere, bütüne göre görece yavaş bir tempoda başlayan bir intro (Görsel-58) ile giriş yapılmaktadır. Bu kısım ilk önce klavye ile dönüşte ise klavyeye yaylı ve bas gitar eşlik etmektedir. Dördüncü ölçü ile birlikte güçlü bir şekilde bağlama ile eserin saz bölümünü icra edilmektedir. Bu bölümde bağlamaya ritim, klavye ve yaylılar eşlik etmektedir.

Demek ki yeni türküler de bestelenebilir. Kendi müziğimizi yalnızca kendimiz dinleyeceksek elimizde olduğu kadarıyla yetinelim diyebiliriz belki ama, eğer dışarıya açılmak, dünyaya dinletmek gibi isteğimiz varsa -ki öyle olduğunu düşünüyorum- köklü ve zengin müziğimizi her türlü olasılığa açmalı, evrensel bir boyuta getirmek için uğraşmalıyız” (Boom Müzik Dergisi, Yıl.3, Sayı.4, ss.41)

7. ne ol du ço cuk sa na yok o lup gi tin bir den

9. nas sı l kıy dı ı lar sa na ne zor bü yüt tüm se ni ben n

11. 1. nin ni ço cuk u yu u ço cuk ö lü m ya lan dön gel ço cuk

13. 2. ö lü m ya lan dön gel ço cuk

Görsel 59. “Ağıt” adlı eserin ikinci nota kesiti



Görsel 60. Leman Sam “Çağrı” albüm kapağı¹³⁷

¹³⁷ <https://www.discogs.com/master/1131587-Leman-Sam-Çağrı> (Erişim Tarihi: 30.12.2022)

Tablo 38. Leman Sam “Çağrı” albüm repertuarı

Albüm İsmi: Çağrı (Ada Müzik 1991)	
Ağıt	Hey Yıllar
Ben Ağlarım Yane Yane	Alagöz
Çağrı	Gönül
Menim Nazlı Yarım	Sana Bele N’oldu Yar
Ayrılık	Toprak
Tarla Gızları	

4.8.1.4. Bugün

Ben bugün yârin bağına girdim	Aşığım sevda çölünden geçtim
Ay benim canım bir hoşum bugün	Kerem’im bugün Ferhat’ım bugün
Tomurcuk güllere de ellerim sürdüm	Kendimden geçtim de aşkına düştüm
Baygınım canım kokladım bugün	Dokunma canım hastayım bugün

NAKARAT

Kara gözünde çok şey okudum

Ozanım bugün şairim bugün

Bunca ömrümü boşa geçirdim

Sorma be canım hastayım bugün

Bestesi Ayşen Bardakçı müziği ise Kazım Birlik’e ait olan bu eser¹³⁸ aksak ritimde (10/8) olarak bestelenmiştir. Eseri 1997 yılında “Bugün” adlı albümde seslendiren Kubat, bu eser ile 1998 yılında Kral TV video müzik ödülleriinde “Türk Halk Müziği” dalında ödül kazanmıştır. Eserin söz yapısına bakıldığında halk müziğinin söz yapılarından olan “yârin bağına girmek”, “sevda çölünden geçmek”, “aşka düşmek” gibi yapılar kullanıldığı görülmektedir. Eserin icrasında halk müziği çalgısı olarak kopuz, bağlama kullanılmıştır. Buna ek olarak piyano, keman, gitar, bas

¹³⁸ Bugün, Kubat, Bay Müzik, 1997.

gitar ve elektronik davul kullanılmıştır. Eserde enstrüman olarak kopuz, piyano ve kemanın ağırlığı hissedilmektedir. Eser üç bölümden oluşmaktadır.

BUGÜN

Güfte Yazarı: Aysen BARDAKÇI Besteci: Kazım BİRLİK
Notaya Alan: Hüseyin KARA
Tarih: 17.03.2023

♩ = 250

Piyano ----- kopuz-----

4

Görsel 61. “Bugün” adlı eserin ilk nota kesiti

Birinci bölüm (Görsel-61) sadece piyano ile altı ölçü ve sonrasında bas gitar eşliğinde iki ölçü icra edilen intro bölümüdür. Sonrasında ise kopuz ile ana ezgiden bağımsız oluşturulmuş ezgi grubunun icrası yapılmıştır.

ben bu gün ya rin - ba ğı na gir dim ay be nim ca nım -

1. 2.

10 bir ho şum bu gün

13 to mur cuk gül le re de el le - rim sü r düm

15 bay ğı nım ca - - - nım - kok la dım bu - - - gün

Görsel 62. “Bugün” adlı eserin ikinci nota kesiti

İkinci bölüm (Görsel-62) ise eserin sözlerinin ilk kıtası ile başlamakta ve devam etmektedir. Bu bölüm nakarat bölümüne göre daha sakın seslendirilmiştir. Nakarat

bölümüne geçiş ise kemanlarla güçlü ve acelite bir icra ile gerçekleştirilmiş ve bu bölümün ise güçlü okuyuş için hazırlık oluşturduğu görülmektedir.



Görsel 63. “Bugün” adlı eserin üçüncü nota kesiti

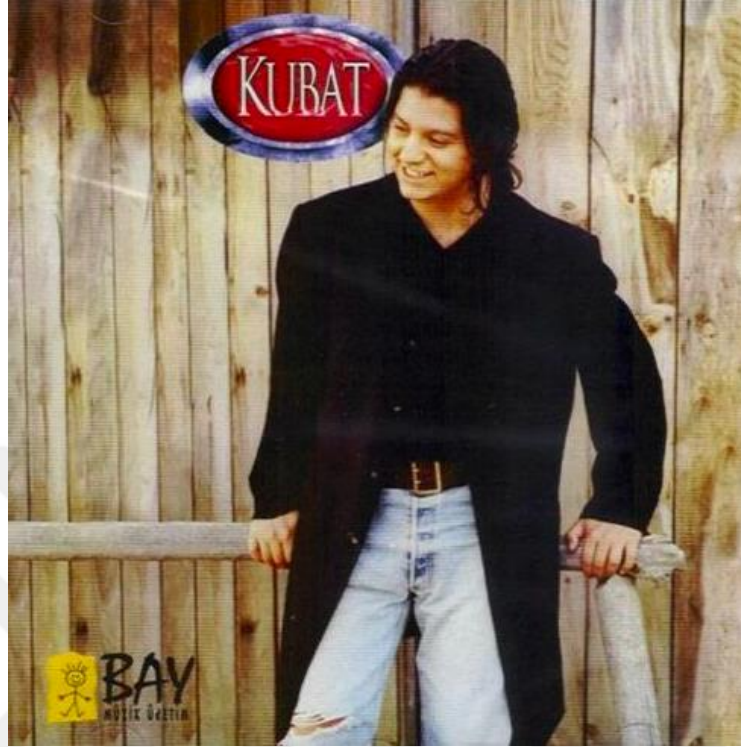
Güçlü ve acelite bir keman icrası ve vurgulu bir ritim ile nakarat bölümü (Görsel-63), bu icraya paralel olarak güçlü bir şekilde seslendirilmiştir.



Görsel 64. “Bugün” adlı eserin dördüncü nota kesiti

Eserin sözlerinin ikinci bölüm icrasından bir farklılık göstermeyip aynı şekilde devam etmektedir. Eserde dikkat çeken diğer bir unsur ise saz bölümünün, bilinen anlamda bütünlüklü olarak bir ezgi yapısının olmadığı daha çok eserin ton yapısındaki ses unsurları ile kısa ezgi gruplarının kullanılmış olmasıdır. Bu eserin ise döneminde yani 90’lı yıllardaki yeni halk müziği düzenlemelerine bir örnek teşkil ettiğini söylemek

mümkündür. Burada kullanılan kopuz enstrümanının ise bu yıllardaki halk müziği üretimlerinde çokça kullanıldığı gözlemlenmektedir.



Görsel 65. Kubat “Bugün” albüm kapağı¹³⁹

Tablo 39. Kubat “Bugün” albüm repertuarı

Albüm İsmi: Bugün (Bay Müzik Üretim 1997)	
Sarı Çiçek	Anan Var Mıdır?
Bugün	Ustalar
Dağlar Dağladı Beni	Düz Oyun
Kızılırmak Ağıtı	Yunus
Bağa Gel bostana Gel	Yaman Dağlar
Dilber	Gamzedeyim Deva Bulmam
Yalnız	Bağa Gel Bostana Gel (Remix)
Yas	

¹³⁹ <https://www.discogs.com/release/8575024-Kubat-Bugün> (Erişim Tarihi: 03.04.2023)

4.8.1.5. Isırgan Otu

Yaylalara veda ettik ve de dağlara	Hasan dayım ile damda harman savurmak
Yatağı yorganı alıp düştük yollara	Gülsüm Gülle Asumana suda rastlamak
Gülü çemeni değıştik kör betonlara	Bakraçta tutan yoğurda parmağı banmak
Köyü düşündükçe anam içim yanıyor	Aklıma düştükçe anam içim yanıyor
Yanıyor da güzel anam yürek kanıyor	Yanıyor da güzel anam yürek kanıyor

NAKARAT

Burada dost bildiğin anam ısırgan otu
Elini tuttu mu bil ki elim yanıyor
Şeref ekmek bulamazken şerefsiz budu
Götürdükçe ciğer anam içim yanıyor
Yanıyor da güzel anam yürek kanıyor

Bestesi Ali Özütemiz (Kıvcırcık Ali) ve Ufuk Turan’a müziği ise Ali Özütemiz’e ait bu eser dört zamanlı olarak bestelenmiştir. Kıvcırcık Ali bu eseri 2000 yılında “Isırgan Otu”¹⁴⁰ adlı albümde seslendirmiştir. Eserin sözlerine bakıldığında tema olarak bir “sılaya duyulan özlem” ve “şehir hayatının zorluğu” gibi temalara vurgu yapılmaktadır. Eserin icrasında halk müziği çalgıları olarak mey, bağlama, bendir kullanılmıştır. Alt yapıyı zenginleştirmek amacıyla ise gitar, bas gitar, klavye (ritim) kullanılmıştır. Eser genel hatlarıyla dört bölümden oluşmaktadır.

¹⁴⁰ Isırgan Otu, Kıvcırcık Ali, İber Müzik, 2000.

ISIRGAN OTU

Güfte Yazarı: Ali ÖZÜTEMİZ/Ufuk TURAN

Besteci: Ali ÖZÜTEMİZ

Notaya Alan: Hüseyin KARA

Tarih: 17.03.2023

♩ = 74



Mey, klasik gitar, bağlama ve bendir-----



Bağlama

Görsel 66. “Isırgan Otu” adlı eserin ilk nota kesiti

Birinci bölüm (Görsel-66) eserin ezgisel yapısından ayrı olarak yani intro olarak icra edilerek oluşturulmuştur. Bu bölüm mey sazının ön planda olacak şekilde icra edildiği, bu ezgiye ise bas gitarın, bağlama ve gitarın ise arpej tekniği ile eşlik ettiği görülmektedir. Eser dört zamanlı olarak bestelenmesine karşın dokuzuncu ölçü beş zamanlı olarak tercih edilmiştir, sonrasında ise dört zamanlı olarak devam etmiştir. Dokuzuncu ölçüde bağlama ile sözlere giriş oluşturulmuştur.

ya la la ra a ve da et tik ve de dağ la ra Bağlama-----

ya ta ğı yor r ga nı alı p düş tük yol la ra Bağlama-----

gü lü çe me e ni de ğış tik kör be ton la ra Bağlama-----

kö yü düş ün dük çe ana m iç i im ya nı yor Bağlama

ya nı yor da gü zel ana m iç im - ya nı yor Bağlama----

Görsel 67. “Isırgan Otu” adlı eserin ikinci nota kesiti

İkinci bölümde (Görsel-67) ise on ile on dokuzuncu ölçülerde sözlerin sakın bir tınıda okunduğu, on dördüncü ölçüye dönüş yapıldığında ise bu sakın okuyuşa bir oktav üstten okuma ile eşlik edilmiştir. Üçüncü bölümde ise nakarat bölümüne geçilmiş ve bu kısmın ezgi yapısı benzer şekilde ilerlemektedir. Nakarat bölümüne geçiş ise enstrümanların güçlü bir icrası ile geçiş yapılmakta ve bu defa üst oktav ön planda olup sakın okuyuş bu kısma eşlik etmektedir. Dördüncü bölüm ise eserin saz kısmının icra edildiği bölüm olarak düzenlenmiştir. Bu bölümde yine mey sazının ana ezgiyi icra ettiği, bağlamanın da aşıklama¹⁴¹ tavrı ile çalınarak icra ettiği görülmektedir. Eserin

¹⁴¹ Daha çok 17 perdeli bağlamanın tüm tellere vurularak belirli tarama ve bağlamanın klavyesinde belirli çarpma ve çekme hareketlerinin yapılarak icra edilmesidir. Anadolu’da geleneksel olan bu icra tarzının yaygınlaşması, şehirleşmesi ve metodlaşması ise ilk önce daha çok Arif Sağ, Musa Eroğlu ve Yavuz Top gibi sanatçılar tarafından sonrasında ise Erol Parlak, Erdal Erzincan vd. gibi sanatçılar tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu icra tarzının ilk yaygın şekli ismi sayılan Arif Sağ, Musa Eroğlu, Yavuz Top, Muhlis Akarsu tarafından çıkarılmış olan “Muhabbet” serileri albümlerinde görülmektedir. Bu albümlerdeki hem halk müziğinin çeşitli yörelerinden seçilmiş eserlerde ve Alevi- Bektaşî inanç kültürünün repertuarından seçilen eserlerin icrasında bu tarz çokça kullanılmıştır.

daha sonraki bölümü ise bir farklılık göstermeyip ilk bölümle aynı şekilde ilerlemektedir.

4.8.1.6. Sele Verseydim

Bir pazardı kardı kıştı	Ben sarardım ayva küstü
Çarpıp gittin kapıları	İçimde bir taze mezar
Bir pazardı kardı kıştı	Ben sarardım ayva küstü
Buralarda neyim kaldı	Çiçeğime karlar yağdı

Nakarat

Bu gönlümü sana değil ılgıt ılgıt yele verseydim

Bu gönlümü sana değil boz bulanık sele verseydim

Bestesi ve müziği Aydın Öztürk'e ait bu eser iki zamanlı olarak bestelenmiştir. Yavuz Bingöl bu eseri 2000 yılında “Üşüdüm Biraz”¹⁴² adlı albümde seslendirmiştir. Eserin sözlerine bakıldığında sevgiliye duyulan sitem anlatılmaktadır. Halk müziği repertuvarında da çok görülen “ılgıt ılgıt” ve “boz bulanık” ikilemeler ve söz kalıpları kullanılmıştır. Eserin icrasında halk müziği çalgılarından bağlama, kopuz, balaban ve bendir kullanılmıştır. Eserin alt yapısında enstrüman zenginliği açısından piyano ve bas gitar kullanılmıştır. Eserde ayrıca kopuz ve perdesiz gitar ağırlığı hissedilmekte ki, bu enstrümanların kullanımı Erkan Oğur tarafından ustalıkla kullanılmakta ve birçok albümde bu çalgılarla eşlik etmektedir. Eser saz bölümü, sözler ve nakarat olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır.

¹⁴² Üşüdüm Biraz, Yavuz Bingöl, Sony Müzik/Columbia, 2000.

SELE VERSEYDİM

Güfte Yazarı: Aydın Öztürk

Besteci: Aydın Öztürk

Notaya Alan: Hüseyin Kara

Tarih: 18.03.2023

$\text{♩} = 64$

1. Balaban, eşlik olarak bas gitar ve piyano-----
2. Perdesiz gitar ve kopuz

bir pa zar dı kar dı kış tı
bir pa zar dı kar dı kış tı

Görsel 68. “Sele Verseydim” adlı eserin ilk nota kesiti

Birinci bölüm (Görsel-68), saz bölümünde ilk önce balaban ve bas gitarı ile piyanonun eşlik ettiği, dönüşte ise bu ezginin perdesiz gitar ve kopuz ile icra edildiği bölüm olarak düzenlenmiştir.

bir pa zar dı kar dı kış tı
bir pa zar dı kar dı kış tı

ça ar pıp git tin ka pı la rı bu gön lü mü sa na de ğil
bu ra lar da a ne yim kal dı

ıl gıt ıl gıt ye le ver se e y dim Saz----- bu gön lü mü

sa na de ğil boz bu la nık se le ver se e y dim

Görsel 69. “Sele Verseydim” adlı eserin ikinci nota kesiti

İkinci bölüm (Görsel-69) ise sözlerin sakın bir şekilde söylendiği bir bölüm olarak düzenlenmiştir. Nakarat bölümü ise saz bölümü ise aynı yapıyı oluşturmaktadır.



Görsel 70. Yavuz Bingöl “Üşüdüm Biraz” albüm kapağı¹⁴³

4.9. İlk Özel Müzik Kanalı Kral TV ve Kral TV Video Müzik Ödülleri

Bu dönem yukarıda da belirtildiği üzere, özel TV ve radyo kanallarının açıldığı ve popüler müziğin de revaçta olduğu bir dönemdir. Bu dönemin bir diğer özelliği ise popüler müzikle birlikte “yıldız sanatçı” kavramının kullanılmasıdır. Artık her türde - daha çok popüler müzikte, her türün bir “yıldız sanatçısı” olmaktaydı. Eklenebilecek diğer bir faktör ise müzik endüstrisi için önemli olan albüm satış rakamları değil, bahsettiğimiz bu “yıldız sanatçıların” yaratılması ve bu yıldızların ise firmalara “satılması” olmuştur (Çelikcan, 1996: 116). Şimdiye kadar kayıtlı müzik endüstrisi üzerinden giden sektörde, bundan sonra video kliplerin de eklendiği ve dinlerkitleye bu defa görsellik üzerinden de ulaşılmaya çalışıldığı gözlemlenmiştir. Abt (2000) video kliplerin, bir şarkıya sanatsal içerikler olarak eşlik etmek ve iletişimsel amaçları gerçekleştirmek için tasarlandığını, bunun da üç-dört dakikalık görsel anlatımlardan oluştuğunu belirtir ve ekler, “bir video diğer videoları altdip izleyicinin dikkatini kazanmalı ve bu ilgiyi sürdürmelidir; sanatçıların imgelerinin kurulmasına canlandırılmasına ya da savunulmasına katkıda bulunmalıdır; bu imgelerin ve onunla bağlantılı ürünlerin satılmasını sağlamalıdır; ve belki de bir ya da birkaç dolaylı ya da

¹⁴³ <https://www.discogs.com/release/17036352-Yavuz-Bingöl-Üşüdüm-Biraz> (Erişim Tarihi: 05.04.2023)

dolaysız mesaj taşımalıdır” (2000: 126-127). Yapılan tanımlamadaki tüm bu öğelere ise 1994 yılında yayın hayatına başlayan ve Türkiye’nin ilk müzik kanalı olan Kral TV aracılık etmiştir. Yani oluşan yeni durumun taşıyıcı lokomotifi olmuştur. Kral TV aslında bakıldığında, ABD’de 80’li yıllarda kurulmuş olan MTV¹⁴⁴ benzeri bir kanal olarak kurulmuştur. Şarkılarının bilinirliğini ve tanınırlığının artmasını yani popüler olmasını isteyen şarkıcı ve yapımcılar, üretimlerini görseller eşliğinde bu kanalda yayınlamaya başlamışlardır. İlk önceleri pop müzik janrı ile başlayacak olan bu duruma daha sonraları halk müziği üretimi yapan sanatçılar da katılacak ve çıkarmış oldukları albümlerdeki bir ya da iki eser için video klipler hazırlamaya başlamışlardır. Gürpınar bu konu ile alakalı şunları aktarmıştır.

İlk özel radyo Kent FM 1992 yılında açıldığında müzik yapımcılarını korkutmuştu. TV’lere göre çok daha düşük maliyetli ve dinleyicinin her an ulaşabildiği radyolar albümleri gereksiz bırakabilir, insanları albüm almaktan alıkoyabilirdi. Ancak hiç de öyle olmadığı gibi tam aksine pop patlamasının en büyük itici gücü oldular. Klip yine 90’lı yıllarda, özellikle de Star’ın sadece Türkçe müziğe hasredilmiş yan müzik kanalı Kral TV’nin 1994 yılında yayına başlamasıyla hayatımıza girdi. Klip endüstrisiyle şarkılar nasıl söylendiği kadar nasıl görselleştirildiği ve hikâye edildiğiyle de anlam kazandılar. İddialı şarkıların klipleri de iddialı olmalıydı. Başarı göstermiş klip yönetmenleri havada kapışıldı. Cem Uzan böylece TV sahipliği ve olabilecek en ihtişamlı organizasyonlarla tüm müzik piyasasını topladığı Kral TV müzik piyasasına da hükmetmeye girişti (Gürpınar, 2022: 74-75).

Müziğin giderek görselleşmesinin getirmiş olduğu benzer sorunları Dilmener (2003) de dile getirir. Giderek kliplerdeki görselliğin, müzikal yapının önüne geçmeye başladığını ve “artık genç ve güzel ya da yakışıklı olmayanlara, bu piyasada kolay kolay hayat hakkı tanınmadığını” aktarır (2003: 367).

Artık “ses” olmadan şarkıcı olunabilecek ama “gençlik-güzellik” olmadan asla kapılardan içeri girilmeyecektir. Kral TV’nin varlığı nedeniyle, müzik piyasamız “klip” tuzağına mecburen düşecek ve kendini kilitleyecektir...Şarkılara klipler çekilmekte, bu klipler televizyonda dönmekte ve klipler döndükçe de albümler satılmaktadır. Ancak her şey bu kadar basit devam edemeyecektir. Bir süre sonra bu kanal, kliplerini televizyon vasıtası ile herkese göstermek isteyenlerin önüne bir “tarife” ile çıkacak ve tarife uymayanların gönderdiği klipler çöp sepetin, boylayacaktır... Kimi zaman albüm maliyetlerini bile aşan bütçelerle klipler çekilecek ama bu klipler kimselere ulaştırılmadan firmaların dolaplarına kaldırılacaktır. Bu durum da, kendiliğinden müzik piyasamızın sonunu hazırlayacaktır. Piyasada, bu kadar ağır yüke dayanacak kadar çok firma yoktur (Dilmener, 2003: 367).

Özel radyo ve TV kanallarının açılmasına yani 1990’lı yıllara kadar devlet tekelinde olan müzik endüstrisi; ilk başta yasal olmasa¹⁴⁵ da açılan bu alanlarla birlikte

¹⁴⁴ Music Television

¹⁴⁵ Türkiye’de özel TV’lerin yayına başlaması aslında kurulan ilk müzik kanalı olan Kral TV’den hemen yakın zaman önceye dayanır. Bu süreç ise kısaca şöyle gerçekleşmiştir. “Türkiye’de ise uydu yayıncılığı, radyo televizyon alanında devlet tekelinin kırılmasına yol açtı. 1982 Anayasası’nın radyo ve televizyon yayınlarını düzenleyen 133. Maddesi, özel radyo ve televizyon yayınlarına izin vermiyordu. Fakat dönemin Cumhurbaşkanı Turgut Özal’ın oğlu Ahmet Özal’ın da ortağı olduğu Star 1 adlı televizyon

olumsuz etkilenmiş, herhangi bir telif yasası olmadığı için müzikal ürünler telif ödenmeden kullanılmış bu da kaset satışlarında düşüşe yol açmıştır (Çelikcan, 1996: 106).

Fakat Kral TV'nin oluşumu ve sonrası halk müziği ve üreticilerini de etkilemiştir. Kahyaoğlu, geleneksel müzik kültüründen öğeleri barındıran “Laz müziğinin” dönemin bilinen sanatçılarından olan Davut Güloğlu üzerinden okumuş ve bu müziğin poplaştığını belirtip şunları aktarmıştır. “Önemli olan şu: Artık tüm bölgesel, geleneksel ve etnik müzikler, dünyada olduğu gibi Türkiye’de de poplaşıyor, sıradanlaşıyor. Tam anlamıyla tüketim ruhunun bir parçası oluyor” (2010: 260). Bu dönemde aslında hemen her türün birbirinin içine girdiği ve birbirinden etkilendiği dönem olduğundan, halk müziği de popüler müziğe dahil olmuştur. Bu durumun ise müzik endüstrisinin doğası gereği, albüm üretiminin ve tüketiminin artışı doğrultusunda gerçekleştiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Çelikcan (1996) bu değişimi Türk popüler müziği adına bir gelişme olarak okur ve şunları ekler;

Popüler müzik içindeki kutuplaşmış türler, müzik videoları ve televizyonları aracılığıyla ortak bir türde buluşmaya yöneldi. Arabesk-pop; sanat müziği-halk müziği; Türk müziği- batı müziği arasındaki çatışmalar ve farklılıklar giderek yok olmaya ve ortak bir müzik zevki oluşmaya başladı. Bu gelişmede, farklı beğeni gruplarının müzik videolarının tekrar tekrar yayını dolayısıyla, dinlemedikleri, bilmedikleri müzik türlerine “aşına” olmaya başlaması önemli bir rol oynadı (Çelikcan, 1996: 114).

Bu dönemdeki halk müziği ve popüler müzik ilişkisini anlamak açısından, Tarkan’ın icra etmiş olduğu, Âşık Veysel’e ait olan “Uzun İnce Bir Yoldayım” eserini vermek uygun olacaktır. Türk popüler müziğinin 90’lı yıllardaki ilk temsilcilerinden olan Tarkan bu eseri “Dudu”¹⁴⁶ albümünde seslendirmiş ve eserin aranjörlüğünü (düzenleme) ise Arif Sağ yapmıştır. Eserin icrasında ise bağlama/saz ailesi (bas bağlama, şelpe bağlama ve solo bağlama) ve duduk (balaban) enstrümanları kullanılmıştır. Bağlama tezeneli icrasının yanında yine geleneksel çalım tekniklerinden olan şelpe (tezenesiz) icrası ise dikkat çekicidir. Belirli bir kitleye/gruba hitap eden halk

kanalı, uydu teknolojisini kullanarak Anayasa’nın bu maddesini aşmaya çalıştı. 1990 yılında Star 1, Almanya’dan Türkiye’ye uydu yoluyla yayına başladı. Dönemin hükümeti, TRT, vericilerini PTT’ye devretti ve böylece Star 1’in bu vericileri kiralayarak uydu aracılığıyla Türkiye’ye ulaşmasına olanak tanıdı. Yayınlar Türkçeydi ama Star 1 Türkiye’den yayın yapamadığı için BBC, CNN, RTL gibi uluslararası bir kanal olarak kabul edildi. Yurtdışından yapılmasına karşın, yayının Türkiye’ye yönelik olması, kuşkusuz mevcut yasalara aykırıydı. Fakat dönemin hükümeti açıkça Star 1’in yayınlarına göz yumdu” (Çelikcan, 1996: 107-108).

¹⁴⁶ Dudu, Tarkan, Hitt Müzik, 2003.

müziği örneğinin bu icrasıyla birlikte, bu türün daha geniş kesime hitap ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

4.9.1. 1994-2000 Yılları Arasında Kral TV Video Müzik Ödüllerinde Türk Halk Müziği Dalında Aday Gösterilenler ve Kazananlar Listesi

Yukarıda belirtilen, müzik türlerinin birbirine karışma durumu yani bir araya gelinemeyeceği düşünülen müzik türlerinin aynı albüm repertuvarında bulunması, Kral TV'nin gerçekleştirmiş olduğu yarışmalarla birlikte daha da artmaya başlamıştır. Halk müziği dalında aday gösterilen sanatçıların albüm yapılarına ya da icra tarzlarına bakıldığında karmaşık bir yapı olduğu görülmektedir. Bu sanatçıların albümlerinde arabesk, pop, halk müziği vs. türlerden eserler icra ettikleri görülmüştür. Resmî kurumlarca çerçevesi çizilmiş olan halk müziğinin, bu yarışmalar tarafından hangi kriterlere göre seçildiği ise tam olarak açık olmamakla birlikte, bu albümlerin satış rakamlarının verilen ödül üzerinde etkisinin olduğunu söylemek mümkündür. Aday listelerine bakıldığında, tamamen halk müziği türünde icralarda bulunmuş olan sanatçılar olduğu gibi yukarıda saydığımız türlerde de icralarda bulundukları görülmektedir. İlk olarak 1994 yılında verilmeye başlanan Kral TV Video Müzik Ödüllerinde halk müziği dalında aday gösterilen ve kazanan sanatçılar şunlardır.

Tablo 40. 1994 yılı Kral TV Video Müzik Ödüllerinde halk müziği dalında aday gösterilen ve kazanan sanatçılar¹⁴⁷

Yıl	Erkek Sanatçı	Eser Adı	Kadın Sanatçı	Eser Adı
1994	İbrahim Tatlıses (Kazanan)	Nankör Kedi	Necla Akben (Kazanan)	Gelmedi
	Ahmet Kaya	Saza Niye Gelmedin?	Belkıs Akkale	Çiftetelli
	Burhan Çaçan	Aşkımız Olay Olacak	Hilal Özdemir	İrem Kız
	İzzet Altınmeşe	Tappo Rappo	Nuray Hafıtaş	Ah Bir Ateş Ver
	Selahattin Alpay	Caydım	Songül Karlı	Oralıyam Ben

¹⁴⁷ <https://www.kralmuzik.com.tr/programlar/kral-turkiye-muzik-odulleri/1994-yili> (03.04.2023)

Tablo 41. 1995 yılı Kral TV Video Müzik Ödüllerinde halk müziği dalında aday gösterilen ve kazanan sanatçılar¹⁴⁸

Yıl	Erkek Sanatçı	Eser Adı	Kadın Sanatçı	Eser Adı
1995	Arif Sağ (Kazanan)	Yol Ver Dağlar	Güler Duman (Kazanan)	Bu Devran
	Fatih Kısaparmak	Keki Eyvah	Ezgi Mert	Yaz Beni
	Mahmut Tuncer	Muhtar Emmi	Hülya Süer	Gülistan
	Mustafa Uğur	Ölmem mi?	Nur Ertürk	Yaban Eller
	Selahattin Alpay	Caydım	Seher Dilovan	Seher Yeli

Tablo 42. 1996 yılı Kral TV Video Müzik Ödüllerinde halk müziği dalında aday gösterilen ve kazanan sanatçılar¹⁴⁹

Yıl	Erkek Sanatçı	Eser Adı	Kadın Sanatçı	Eser Adı
1996	Mahsun Kırmızıgül (Kazanan)	Sevdalıyım	Songül Karlı (Kazanan)	Ay Gibi Yar
	Alişan	Aşık Oldum	Hilal Özdemir	Barışalım
	Erdal Erzincan	Dilim	Nur Ertürk	Yaban Eller
	İsmail Hazar	Çağrı	Nuray Hafıtaş	Kıyamet mi Koptu
	Mustafa Uğur	Kekom	Seher Dilovan	Seher Yeli

Tablo 43. 1997 yılı Kral TV Video Müzik Ödüllerinde halk müziği dalında aday gösterilen ve kazanan sanatçılar¹⁵⁰

Yıl	Erkek Sanatçı	Eser Adı	Kadın Sanatçı	Eser Adı
1997	Kubat (Kazanan)	Bugün	Songül Karlı (Kazanan)	Omuz Omuza
	Aydoğan Tayfur	Ben Köyümü Özledim	Cansever	Kara Çadır
	Fatih Kısaparmak	Bedo (Dicle'nin Oğlu)	Ceylan	Halay (Davul Çalar)
	Yavuz Bingöl	Baharım Sensin	Yüksel Yaşar	Sandık
	Yusuf Taşkın	Neredesin Sen	Zeyno	Fırtınam Var

¹⁴⁸ <https://www.kralmuzik.com.tr/programlar/kral-turkiye-muzik-odulleri/1995-yili> (03.04.2023)

¹⁴⁹ <https://www.kralmuzik.com.tr/programlar/kral-turkiye-muzik-odulleri/1996-yili> (03.04.2023)

¹⁵⁰ <https://www.kralmuzik.com.tr/programlar/kral-turkiye-muzik-odulleri/1997-yili> (03.04.2023)

Tablo 44. 1998 yılı Kral TV Video Müzik Ödüllerinde halk müziği dalında aday gösterilen ve kazanan sanatçılar¹⁵¹

Yıl	Erkek Sanatçı	Eser Adı	Kadın Sanatçı	Eser Adı
1998	Özcan Deniz (Kazanan)	Geçmiyor Günler	Ceylan (Kazanan)	Le Le Kirvo
	Burhan Çaçan	Sende Kaldı Yüreğim	Güler Işık	Metris
	Ferhat Tunç	Sen Ağlama Yar	Hilal Özdemir	Kanadım Değdi Sevdaya
	Mustafa Topaloğlu	Sabah Yıldızı mısın?	Özlem Özdil	Yürü Be Haydar
	Yavuz Bingöl	Gitme	Seher Diloan	Maraba

Tablo 45. 1999 yılı Kral TV Video Müzik Ödüllerinde halk müziği dalında aday gösterilen ve kazanan sanatçılar¹⁵²

Yıl	Erkek Sanatçı	Eser Adı	Kadın Sanatçı	Eser Adı
1999	İsmail Türüt (Kazanan)	Can Pazarı	Nuray Hafıftaş (Kazanan)	Sen Küçüksün
	Kubat	Halkalı Şeker	Belkıs Akkale	Aras
	Orhan Hakalmaz	İki Keklik	Nur Ertürk	Sivaslı
	Sümer Ezgü	Cemilem	Songül Karlı	Yalan
	Tolga Sağ	Kostak Yeri	Türkü	Ey Dilim

Tablo 46. 2000 yılı Kral TV Video Müzik Ödüllerinde halk müziği dalında aday gösterilen ve kazanan sanatçılar¹⁵³

Yıl	Erkek Sanatçı	Eser Adı	Kadın Sanatçı	Eser Adı
2000	Yavuz Bingöl (Kazanan)	Sele Verseydim	Ceylan (Kazanan)	Zeyno
	Burhan Çaçan	Oy Dağlar	Seher Diloan	Ne Gezer
	Kubat	Fincanın Etrafı Yeşil	Sevcan Orhan	Aynalı Körük
	Mustafa Topaloğlu	Oflu İle Rizeli	Türkü	Keje
	Nihat Doğan	Ölürem Kızlar	Zara	Zeytinyağı

¹⁵¹ <https://www.kralmuzik.com.tr/programlar/kral-turkiye-muzik-odulleri/1998-yili> (03.04.2023)

¹⁵² <https://www.kralmuzik.com.tr/programlar/kral-turkiye-muzik-odulleri/1999-yili> (03.04.2023)

¹⁵³ <https://www.kralmuzik.com.tr/programlar/kral-turkiye-muzik-odulleri/2000-yili> (03.04.2023)

4.9.2. 1994-2000 Yılları Arasında Kral TV Video Müzik Ödüllerinde Türk Halk Müziği Dalında Ödül Alanlar

Bu bölümde 1994 yılı ile 2000 yılları arasında Kral TV Video Müzik Ödüllerinde Türk Halk Müziği dalında ödül almış erkek ve kadın sanatçıların eserleri ve bu eserlerin bulunduğu albüm repertuvarlarına yer verilmiştir.

4.9.2.1. İbrahim Tatlıses- “Haydi Söyle”

1994 yılında “THM En İyi Erkek Sanatçı” olarak ödül kazanmış olan İbrahim Tatlıses, bu ödülü “Haydi Söyle”¹⁵⁴ albümünde bulunan, söz ve müziği Yusuf Hayaloğlu’na ait olan “Nankör Kedi” adlı eser ve bu esere çekmiş olduğu video klip ile kazanmıştır. Eserin yapısına bakıldığında geleneksel halk müziği motif ve ezgi yapısından izler taşımamaktadır. Eserin sözlerinde “vurdun kapıyı gittin, be vicdansız be insafsızın kızı” gibi arabesk-fantezi türünün söz yapılarını çağrıştıran söz grupları kullanılmıştır. Eserin müzikal düzenlemesi ise yine arabesk-fantezi türünde kullanılan yaylı çalgı grupları, ney ve ritimler ile oluşturulmuştur. Tekrar etmek gerekse bu ödüllerin gerek müzikal yapı gerekse sözel yapı açısından hangi kıstasların baz alınarak verildiği pek de açık değildir. Fakat bu eserin bulunduğu albüme bakıldığında, albümün iki bölümden oluştuğu görülmektedir. İlk bölümün arabesk-fantezi türünde, ikinci bölümün ise halk müziği repertuvarından oluştuğunu söylemek mümkündür. Eserin bulunduğu albümün ikinci bölümünün müzik yönetmeliği Arif Sağ tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu bölümdeki bağlama enstrümanları ise İsmail Derker, Güray Hafıftaş ve Çetin Akdeniz tarafından icra edilmiştir. Saydığımız bu isimlerin önemi ise bu dönemde oluşmaya başlayan, güçlü ve profesyonel bir toplu çalım tekniği olan ve adına “piyasa tarzı” ya da “kentli” bir yapıya ulaşmış halk müziği diyebileceğimiz bir tarzı oluşturmalarıdır.

¹⁵⁴ Haydi Söyle, İbrahim Tatlıses, Raks Müzik, 1994.

Tablo 47. İbrahim Tatlıses “Haydi Söyle” albüm repertuarı

İbrahim Tatlıses Haydi Söyle (Raks Müzik 1994)	
Haydi Söyle	Saza Niye Gelmedin
Sen Yoksun	Sevdiğime Pişman Ettin
Hasret Kaldım	Bugün Bize Pir Geldi
Nankör Kedi	Maraş Maraş (Uzun Hava)
Yetiş Sevgilim	Omuzumda Sevda Yüğü
Kurban Olduğum	Yemen Türküsü
	Tombul Tombul



Görsel 71. “Nankör Kedi” eserinin klip görsel kesitleri¹⁵⁵

“Nankör Kedi” eserinin klip yapısına bakıldığında ise yine müzikal yapısında olduğu gibi geleneksel anlamda görsellerin varlığından söz etmek zordur. Klip boş bir eve giriş görseli ile başlamakta ve klip boyunca da evin boş olması vurgulanmaktadır. Buradaki amacın ise sözlerdeki ayrılık ve evi terk etme temasına işaret etmek olduğu söylenebilir. Klip tekrara dayalı ve eserin öyküsüne vurgu yapan bir uygunlukla akmaktadır.

4.9.2.2. Necla Akben- “Asker Ocağında Bayram Sabahı”

1994 yılında “THM En İyi Kadın Sanatçı” olarak ödül kazanmış olan Necla Akben, bu ödülü “Asker Ocağında Bayram Sabahı”¹⁵⁶ albümündeki “Gelmedi” adlı eser ve bu esere çekmiş olduğu video klip ile kazanmıştır. Necla Akben aslında TRT kadrolu

¹⁵⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=9AV5vdUMzeY> (Erişim Tarihi: 08.07.2023)

¹⁵⁶ Asker Ocağında Bayram Sabahı, Necla Akben, Ercan Müzik, 1993.

sanatçı olmasına karşın bu albümü kişisel üretimlerden oluşan ve TRT tavrı dışındaki eserlerden oluşmaktadır. Bu eseri ise o dönemdeki yaygın adlandırma ile “özgün müzik” türüne ait bir eser olarak değerlendirmek mümkündür. Eser yapı olarak döneminde de üretilen ve kürdi makamının müzikal yapısı çerçevesinde üretilmiştir. Eserdeki bağlama icrası TRT tavrının dışında acelite bir tarzda icra edilmiştir. Buna ek olarak klasik kemençe ve keman icrası göze çarpmaktadır.

Tablo 48. Necla Akben “Asker Ocağında Bayram Sabahı” albüm repertuarı

Necla Akben Asker Ocağında Bayram Sabahı (Ercan Müzik 1993)	
Bayram Sabahı	Gelmedi
Bizim Eller	Bir Yudum Su
Sen Gülersen	Gurbet El
Yüreğime Ektim Seni	Doğ Güneş
Bebeğim	Çakmak Çakmağa
Tar Kemanım	



Görsel 72. “Gelmedi” eserinin klip görsel kesitleri¹⁵⁷

“Gelmedi” eserinin klip yapısına bakıldığında ise genel olarak bahçe ortamında geçtiği ve arkada çeşitli bitkiler ile uygun bir fon oluşturulduğu görülmektedir. Klip

¹⁵⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=fAGrsDmqF4> (Erişim Tarihi: 08.07.2023)

eserin temasına uygun olarak sevdiğinin yolunu bekleyen kadın ve bu minvalde tekrara dayalı görseller akmaktadır.

4.9.2.3. Arif Sağ- “Yol Ver Dağlar”

1995 yılında “THM En İyi Erkek Sanatçı” olarak ödül kazanmış olan Arif Sağ, bu ödülü “Umut”¹⁵⁸ albümünde yer alan, sözü Âşık Yener müziği ise İsmail Özden’e ait olan “Yol Ver Dağlar” adlı eser ve bu esere çekmiş olduğu video klip ile kazanmıştır. Ayrıca Arif Sağ’ın bu albümünde Muhabbet serilerindeki güçlü bağlama icrası görülmesinin yanında, obua, yan flüt, keman, viyola, viyolonsel gibi Batı müziği enstrümanları kullanılarak çeşitli düzenlemeler yaptığı görülmektedir. Arif Sağ’ın yaptığı bu düzenlemeleri gerek kendi müzik merkezinde gerekse başka müzik yapım şirketlerinde çıkan albümlerde görmek mümkündür.

Tablo 49. Arif Sağ “Umut” albüm repertuarı

Arif Sağ Umut (ASM Müzik 1995)	
Yol Ver Dağlar	Umut
Bilene Danış	Gel Efendim Gel
Dostun Cemali	Öyledir Deli Gönül
Yola Çevirdiler	Dağlar
Benim Kurbanlarım	Ötüşün Kuşlar
Dillerde Kaldım	



Görsel 73. “Yol Ver Dağlar” eserinin klip görsel kesitleri¹⁵⁹

¹⁵⁸ Umut, Arif Sağ, ASM Müzik, 1995.

¹⁵⁹ https://www.youtube.com/watch?v=X-M_afaJBvQ (Erişim Tarihi: 08.07.2023)

“Yol Ver Dağlar” eserinin klip yapısına bakıldığında ise boş bir yol ve bu yolda çıplak ayakla yürüyen kişi görseli ile başladığı görülmektedir. Klipin devamında ise tekrara dayalı olarak eserin sözlerinin okunduğu ve bağlama icrasının yapıldığı görseller akmaktadır. Eserin icrasında bağlamaya ek olarak kaval enstrümanının icrasının yapılmasına karşın klipte bu çalgının görselleri kullanılmamıştır.

4.9.2.4. Güler Duman- “Bu Devran”

1995 yılında “THM En İyi Kadın Sanatçı” olarak ödül kazanmış olan Güler Duman, bu ödülü aynı zamanda albüm ismi de olan “Bu Devran”¹⁶⁰ eseri ve bu esere çekilmiş olan video klip ile kazanmıştır. Eserin söz ve müziği Bilal Ercan’a ait olup eser halk müziği türündeki yeni üretilere bir örnek teşkil etmektedir. Albüm yapısına bakıldığında ise kişisel üretimlerden oluşan fakat halk müziği türünü yansıtan eserlerden oluştuğu görülmektedir.

Tablo 50. Güler Duman “Bu Devran” albüm repertuarı

Güler Duman Bu Devran (Güvercin Müzik 1995)	
Bu Devran	Bir Deli Rüzgarım
Kul Gibi	Bu Nedir
Uzun Hava (Yârin Mendili)	Eğmeli Yar
Bugün Şahımı Gördüm	Erzurum Dağları
Can Efendim	Her An Özlüyorum
Değil	Delal

¹⁶⁰ Bu Devran, Güler Duman, Güvercin Müzik, 1995.



Görsel 74. “Bu Devran” eserinin klip görsel kesitleri¹⁶¹

“Bu Devran” eserinin klip yapısına bakıldığında ise eserin kaydında icra edilen enstrümanların bir sahnede dizildiği ve belirli icraların yapıldığı tekrara dayalı görseller akmaktadır. Eserin temasına uygun veya bu temayı işaret eden görseller kullanılmamıştır. Klipte görülen çalgı çeşitliliği yani halk müziği çalgılarının yanı sıra klasik gitar, bas gitar ve bateriden oluşan çalgı yapısının daha sonraları TRT’nin de benimsediğini ve 90’lı yıllardan sonra bu yapıyı çokça kullandığını görmek mümkündür.

4.9.2.5. Mahsun Kırmızıgül- “Sevdalıyım”

1996 yılında “THM En İyi Erkek Sanatçı” olarak ödül kazanmış olan Mahsun Kırmızıgül, bu ödülü “Sevdalıyım Hemşerim”¹⁶² adlı albümdeki “Sevdalıyım” adlı esere çekilmiş olan video klip ile kazanmıştır. Eser geleneksel anlamda halk müziği öğelerini barındırmamakla birlikte, eserin girişinde bağlama ile uzun hava açışı, sonrasında ise “ah” ve “sevdalıyım” kelimeleri ile hicaz makam yapısı vurgulanmaktadır. Sözlerde ise “Sana vurgun/sana yenik/ bu zavallı yüreğim/ deli eder bu sensizlik” gibi söz yapılarının arabesk-fantezi türünü işaret ettiğini söyleyebiliriz. Albüm yapısına bakıldığında ise arabesk-fantezi türünde eserlerin yanında anonim halk müziği eserlerinin de bulunduğu ve albümün karma bir yapıdan oluştuğu görülmektedir. Eserin ödül almasında albümün bu karma yapısının etkili olduğunu söylemek mümkündür.

¹⁶¹ <https://www.youtube.com/watch?v=TwEl5IC8c5o> (Erişim Tarihi: 08.07.2023)

¹⁶² Sevdalıyım Hemşerim, Mahsun Kırmızıgül, Prestij Müzik, 1996.

Tablo 51. Mahsun Kırmızıgül “Sevdalıyım Hemşerim” albüm repertuarı

Mahsun Kırmızıgül Sevdalıyım Hemşerim (Prestij Müzik 1996)	
Sevdalıyım	Hemşerim
Taşra Delikanlısı	Nerdesin
Seni Seviyorum (Yalan)	Aslan Gibiyim
Bu Seveda Bitmez	Kilit (Ayrılık Türküsü)
Kekom	Beni Hor Görme
Dırdır Etme	Aman Mezarımı (Uzun Hava)
Arkadaş	Hele Yar
Meskenim Dağlar	Urfa’nın Etrafı
	Kızlar



Görsel 75. “Sevdalıyım” eserinin klip görsel kesitleri¹⁶³

“Sevdalıyım” eserinin klip yapısına bakıldığında ise otantik bir köy görseli ile başlayıp, yerel kıyafet giyen kişinin görseli ile devam etmektedir. Bu görseller, bahsedilen bağlama ile yapılan uzun hava girişi ile eşleştirilmiştir ve “yöreselliğe” vurgu yapılmıştır. Daha sonrasında ise görsellerde modern kıyafetli kadın ve erkeğin belirmesiyle birlikte ritmin hızlandığı ve ezgi motifinin değiştiği görülmektedir. Burada ise Flamenko tarzında dans figürlerinin yapıldığı tekrara dayalı görseller akmaktadır.

4.9.2.6. Songül Karlı- “Ay Gibi Yar”

1996 yılında “THM En İyi Kadın Sanatçı” olarak ödül kazanmış olan Songül Karlı, bu ödülü “Yanık Bir Türkü”¹⁶⁴ adlı albümdeki söz ve müziği İlyas Keçeci’ye ait

¹⁶³ https://www.youtube.com/watch?v=Bz_mS83QhXE (Erişim Tarihi: 09.07.2023)

“Ay Gibi Yar” adlı eserle ve bu esere çekilmiş olan video klip ile kazanmıştır. Eser halk müziğinde halay formunda bir eserdir. Albüm yapısına bakıldığında ise kişisel üretimlerden oluşan fakat halk müziği türünü yansıtan eserlerden oluştuğu görülmektedir. Buna ek olarak Alevi müzik repertuvarından eserlerin de yer aldığını söylemek mümkündür.

Tablo 52. Songül Karlı “Yanık Bir Türkü” albüm repertuarı

Songül Karlı Yanık Bir Türkü (Prestij Müzik 1996)	
Ay Gibi Yar	Deniz Kuşum
Yine Gönüm Hoş Değil	Çoban Çeşmesi
Benim Sevdam	Yemen Türküsü
Sıla Hasreti	Yola Çevirdiler Beni
Dost Gelsene	Pazarlık Edelim
Harput’un Yokuşuna	Taze Karlar Yağmış



Görsel 76. “Ay Gibi Yar” eserinin klip görsel kesitleri¹⁶⁵

“Ay Gibi Yar” eserinin klip yapısına bakıldığında ise eserin müzikal yapısını pekiştiren ve vurgulayan halay ile davul-zurnanın tekrara dayalı görselleri akmaktadır. Bunun yanında köy evleri, doğa ve kıyafet görselleri köy yaşamını vurgulama amacıyla kullanılmıştır. Ayrıca sözlerdeki “sıladan mektup gönderme” temasını destekler görseller kullanılmıştır.

¹⁶⁴ Yanık Bir Türkü, Songül Karlı, Prestij Müzik, 1996.

¹⁶⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=rzyaqdinM6k> (Erişim Tarihi: 09.07.2023)

4.9.2.7. Kubat- “Bugün”

1997 yılında “THM En İyi Erkek Sanatçı” olarak ödül kazanmış olan Kubat, bu ödülü albüm ismi de olan “Bugün”¹⁶⁶ adlı eserle kazanmıştır. Eserin sözü Aysen Bardakçı’ya müziği ise Kazım Birlik’e aittir. Eser yukarı bölümde incelenen, 90’lı yıllardaki yeni üretimlere örnek teşkil etmektedir. Söz yapısına bakıldığında “yârin bağına girmek/tomurcuk güllere el sürmek” gibi geleneksel halk müziğinde de olan söz yapıları kullanılmıştır. Ayrıca eserde vokalist olarak Türk pop müziğinin bilinen sanatçılarından olan Yıldız Tilbe’nin eşlik etmesi ise yukarıda bahsetmeye çalışılan türler arasındaki geçişkenliğe de bir örnektir. Bağlama ise İsmail Derker, Güray Hafıftaş ve Çetin Akdeniz tarafından icra edilmiştir. Albüm yapısına bakıldığında ise karma bir repertuar yapısı görülmektedir. Albümde geleneksel ve anonim eserlerin yanında, kişisel üretimler de bulunmaktadır. Yine türler arası geçişkenliğe bir örnek olarak, albümde bulunan, söz ve müziği Sezen Aksu’ya ait olan “Yas” eserini vermek mümkündür.

Tablo 53. Kubat “Bugün” albüm repertuarı

Kubat Bugün (Bay Müzik 1997)	
Sarı Çiçek	Yalnız
Bugün	Yas
Dağlar Dağladı Beni	Anan Var Mıdır?
Kızılırmak Ağıtı	Ustalar
Bağa Gel Bostana Gel	Düz Oyun
Dilber	Yunus

¹⁶⁶ Bugün, Kubat, Bay Müzik, 1997.



Görsel 77. “Bugün” eserinin klip görsel kesitleri¹⁶⁷

“Bugün” eserinin klip yapısına bakıldığında; yoğunlukla ve tekrara dayalı olan, yöreselliğe işaret eden tarzda kıyafet giymiş, dans eden bir kadın ve bağlama icrası ile paralel giden bağlama görselleri görülmektedir. Klipte; kadın vokalin sözlerin belirli kısmını okuduğu bölüm dans eden kadın görselleri ile desteklenmiştir.

4.9.2.8. Songül Karlı- “Omuz Omuza”

1997 yılında “THM En İyi Kadın Sanatçı” olarak ödül kazanmış olan Songül Karlı, bu ödülü albüme de ismini veren “Omuz Omuza”¹⁶⁸ adlı eserle ve bu esere çekilmiş olan video klip ile kazanmıştır. Eser halk müziğinde halay formunda bir eser olarak bestelenmiştir. Eserin sözü Orhan Seyfi Şirin’e müziği ise Kerem Özdemir’e aittir. Albüm yapısına bakıldığında ise kişisel üretimlerden oluşan fakat halk müziği türünü yansıtan eserlerden oluştuğu görülmektedir.

¹⁶⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=cKhqpMHmN6A> (Erişim Tarihi: 09.07.2023)

¹⁶⁸ Omuz Omuza, Songül Karlı, Prestij Müzik, 1997.

Tablo 54. Songül Karlı “Omuz Omuza” albüm repertuarı

Songül Karlı Omuz Omuza (Prestij Müzik 1997)	
Omuz Omuza	Mevla'm Gör Diyerek
Kırvem	Hamsi Gözlüm
Be Felek Senin Elinden	Can Sevdığım
Pazarlık mı Olur	Dersim
Bakma Benim Yaşıma	Mecnunum Yar
Özge Yar	



Görsel 78. “Omuz Omuza” eserinin klip görsel kesitleri¹⁶⁹

“Omuz Omuza” eserinin klip yapısına bakıldığında ise eserin müzikal yapısını pekiştiren halay ve davul görselleri ile başladığı görülmektedir. Bunun yanında yapay olarak oluşturulmuş köy yaşamından kesitler görsel tekrara dayalı olarak akmaktadır.

4.9.2.9. Özcan Deniz- “Geçmiyor Günler”

1998 yılında “THM En İyi Erkek Sanatçı” olarak ödül kazanmış olan Özcan Deniz, bu ödülü “Çoban Yıldızı”¹⁷⁰ adlı albümdeki “Geçmiyor Günler” adlı esere çekilmiş olan video klip ile kazanmıştır. Eser halk müziği öğelerini barındırmamakta ve arabesk-fantezi türündedir. Eserin söz yapılarına bakıldığında “Her sözün aklımda/içimde bir şeyler can çekiyor/kayboldum bu zifiri karanlıkta” gibi geleneksel

¹⁶⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=wx5d3pf7Ekg> (Erişim Tarihi: 09.07.2023)

¹⁷⁰ Çoban Yıldızı, Özcan Deniz, Prestij Müzik, 1998.

halk müziğinin yapısında olmayan söz yapılarının kullanıldığı görülmektedir. Fakat albümün yapısına bakıldığında arabesk-fantezi türünde eserlerin yanında halk müziği eserlerinin de bulunduğu ve albümün karma bir yapıdan oluştuğu görülmektedir. Eserin ve video klipin ödül almasını ise albümün karma yapısına bağlamak mümkündür.

Tablo 55. Özcan Deniz “Çoban Yıldızı” albüm repertuarı

Özcan Deniz Çoban Yıldızı (Prestij Müzik 1998)	
Çoban Yıldızı	Kara Köprü Narlı Dere
Geçmiyor Günler	Asrı Gurbet
İçem	Gurbeti Ben Mi Yarattım
Yaralı	Gel Ha Böyle
Ayrılık	Utaniyorum
Fetbaz	Aşkımsın
Öldür Beni	Toprak Olacaksın
Öl Deseydin	Kadersizim



Görsel 79. “Geçmiyor Günler” eserinin klip görsel kesitleri¹⁷¹

“Geçmiyor Günler” eserinin klip yapısına bakıldığında ise ayrılık ve hasret temasının işlendiği, bu temayı vurgulamak amacıyla ise yağmurlu ve karanlık bir ortamın seçildiği görülmektedir. Eserin genelinde ise tekrara dayalı ve eserin temasına vurgu yapan benzer görseller akmaktadır.

¹⁷¹ <https://www.youtube.com/watch?v=JlZDJZhhtUw> (Erişim Tarihi: 09.07.2023)

4.9.2.10. Ceylan- “Le Le Kirvo”

1998 yılında “THM En İyi Kadın Sanatçı” olarak ödül kazanmış olan Ceylan, bu ödülü “Ağlayı Ağlayı/ Le Le Kirvo”¹⁷² albümündeki söz ve müziği İlyas Keçeci’ye “Le Le Kirvo” adlı eserle ve bu esere çekilmiş olan video klip ile kazanmıştır. Eser halk müziğinde halay formunu anıştıracak tarzda bestelenmiştir. Eserin sözlerinde ise “kirve, şalvar, puşi” gibi yöreselliği işaret eden kelimeler kullanılarak belirli bir bölgeye vurgu yapılmıştır. Albüm yapısına bakıldığında ise kişisel üretimlerden oluşan hem arabesk-fantezi hem de halk müziği türünü yansıtan eserlerden oluştuğu görülmektedir.

Tablo 56. Ceylan “Ağlayı Ağlayı/Le Le Kirvo” albüm repertuarı

Ceylan Ağlayı Ağlayı/ Le Le Kirvo (Prestij Müzik 1998)	
Le Le Kirvo	Gönlüme
Oy Dağlar	Hadi Leylim
Ağlayı Ağlayı	Gitme Turnam
Zamanıym Ben	Kara Erik Çağala
Bundan Sonra	Değirmen Başında
Hezalım	Kestane



Görsel 80. “Le Le Kirvo” eserinin klip görsel kesitleri¹⁷³

“Le Le Kirvo” eserinin klip yapısına bakıldığında ise klip köy yaşamına vurgu yapan görsellerle (köy kahvesi, tarlada çalışan kadınlar, köy çeşmesi vs.) başlamaktadır. Devamında ise eserin müzikal yapısını pekiştiren halay ve davul-zurna görselleri

¹⁷² Ağlayı Ağlayı-Le Le Kirvo, Prestij Müzik, 1998.

¹⁷³ <https://www.youtube.com/watch?v=-5TYTaYGZ-4> (Erişim Tarihi: 09.07.2023)

görseller akmaktadır. Klipin eserin teması ve öyküsü ile uygunluk gösterdiğini söylemek mümkündür.

4.9.2.11. İsmail Türüt- “Can Pazarı”

1999 yılında “THM En İyi Erkek Sanatçı” olarak ödül kazanmış olan İsmail Türüt, bu ödülü “Sosyete Kızı Suzan”¹⁷⁴ adlı albümdeki “Can Pazarı” adlı esere çekilmiş olan video klip ile kazanmıştır. Eserin müziği aksak yapıda ve anonimdir. Sözlere bakıldığında ise depremde yaşanmış olan faciaların anlatıldığı görülmektedir. Eser sanatçı tarafından Karadeniz yöresi ağız yapısı tarzında okunmuştur.

Tablo 57. İsmail Türüt “Sosyete Kızı Suzan” albüm repertuarı

İsmail Türüt Sosyete Kızı Suzan (İdoBay Müzik 1999)	
Suzan	Sen Karadenizlisin
Deniz Gözlüm	Haydi Güzelim
Sarı Samanlık	Can Pazarı
Gözümün İlk Ağrısı	Narino
Yar Yar	Türkiyem
Ayrılık	Kaynana



Görsel 81. “Can Pazarı” eserin klip görsel kesitleri¹⁷⁵

¹⁷⁴ Sosyete Kızı Suzan, İsmail Türüt, İdoBay Müzik, 1999.

¹⁷⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=abRbjCMLcv4> (Erişim Tarihi: 09.07.2023)

“Can Pazarı” eserinin klip yapısına bakıldığında temanın 1999 Gölçük depremi üzerine kurulduğu ve yaşanmış olan depremi anlatmaktan görsellerin kullanıldığı görülmektedir. Klip, ofisinde beklerken kendisine gelen telefon ile deprem haberini alan ve karşı tarafa Karadeniz yöresi ağız yapısı ile “*ne deyisun ula*” cevabı ile başlamaktadır. Eserin sözlerine ve temasına paralel, bu yapıya vurgu yapan deprem sonrası ile alakalı görseller akmaktadır. Klipin eserin teması ve öyküsü ile uygunluk gösterdiğini söylemek mümkündür.

4.9.2.12. Nuray Hafıftaş- “Sen Küçüksün”

1999 yılında “THM En İyi Kadın Sanatçı” olarak ödül kazanmış olan Nuray Hafıftaş, bu ödülü, “Eyvah Gönül”¹⁷⁶ albümündeki söz ve müziği Nadir Köseoğlu’na ait “Sen Küçüksün” adlı eserle ve bu esere çekilmiş olan video klip ile kazanmıştır. Eser halk müziği türünde bestelenmiş aksak bir eserdir. Albüm yapısına bakıldığında ise kişisel üretimlerden oluşan halk müziği türünü yansıtan eserlerden oluştuğu görülmektedir.

Tablo 58. Nuray Hafıftaş “Eyvah Gönül” albüm repertuarı

Nuray Hafıftaş Eyvah Gönül (Prestij Müzik 1999)	
Sen Küçüksün	Gaçma Yarım
Geliver	Ak Düştü
Men Unutabilmirem	Aferin
Hınzır Paşa	Mendil
Eyvah Gönül	Su Sızıyor
Doktor	

¹⁷⁶ Eyvah Gönül, Nuray Hafıftaş, Prestij Müzik, 1999.



Görsel 82. “Sen Küçüksün” eserinin klip görsel kesitleri¹⁷⁷

“Sen Küçüksün” eserinin klip yapısına bakıldığında ise sözlerin teması ve öyküsü ile paralel olarak görseller akmaktadır. Klip koşan insanlar ve sallanan boş beşik görselleriyle başlamaktadır. Devamında ise tekrara dayalı, çıplak ayakla “çölde” yürüyen ve siyah giyinmiş kadın görselleri görülmektedir. Boş beşiğin sallanması, kadının siyah elbise giyilmesi ve çıplak ayakla dolaşması hem çekilen yasa vurgu hem de küçük yaşta kaybedilen bir çocuğa duyulan üzüntüyü pekiştirmek amacıyla kullanılmıştır. Klipin eserin teması ve öyküsü ile uygunluk gösterdiğini söylemek mümkündür.

4.9.2.13. Yavuz Bingöl- “Sele Verseydim”

2000 yılında “THM En İyi Erkek Sanatçı” olarak ödül kazanmış olan Yavuz Bingöl, bu ödülü, “Üşüdüm Biraz”¹⁷⁸ albümündeki, söz ve müziği Aydın Öztürk’e ait “Sele Verseydim” adlı eserle kazanmıştır. Eser iki zamanlı olarak bestelenmiştir. Albüm yapısına bakıldığında ise kişisel üretimlerden oluşan halk müziği türünü yansıtan kişisel eserler ve anonim eserlerden oluştuğu görülmektedir.

¹⁷⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=8kYksJ8hJhA> (Erişim Tarihi: 09.07.2023)

¹⁷⁸ Üşüdüm Biraz, Yavuz Bingöl, Sony Müzik/Columbia, 2000.

Tablo 59. Yavuz Bingöl “Üşüdüm Biraz” albüm repertuarı

Yavuz Bingöl Üşüdüm Biraz (Sony Müzik/Columbia 2000)	
Sele Verseydim	Yalnız Şarkı
Harman Yeri	Zamansız Şehre Dönmek
Ölüm Var mı	Bülbülün Kanadı Sarı
Bekle Buğday Tanesi	Üşüdüm Biraz
Bir Zamanlar	Leyli Leyli
Tanrı’dan Diledim	Aşar Gidersin
Yürekte Yareler	A İstanbul



Görsel 83. “Sele Verseydim” eserinin klip görsel kesitleri¹⁷⁹

“Sele Verseydim” eserinin klip yapısına bakıldığında ise sözler ile paralel olarak sevgiliye duyulan sitemi pekiştiren görseller akmaktadır. Ayrıca yaşlı ve mutlu çift görselleri kullanılarak böyle bir yaşama özlem vurgulanmak amaçlanmıştır. Klipin eserin teması ve öyküsü ile uygunluk gösterdiğini söylemek mümkündür.

4.9.2.14. Ceylan- “Zeyno”

2000 yılında “THM En İyi Kadın Sanatçı” olarak ödül kazanmış olan Ceylan, bu ödülü, “Zeyno”¹⁸⁰ albümündeki, söz ve müziği İbrahim Tatlıses’e ait “Zeyno” adlı eserle kazanmıştır. Eser halk müziğinde halay formunu anıştıracak tarzda dört zamanlı

¹⁷⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=CBCLYeP0XLg> (Erişim Tarihi: 09.07.2023)

¹⁸⁰ Zeyano, Ceylan, İdoBay Müzik, 2000.

olarak bestelenmiştir. Eserin bulunduğu albüm yapısına bakıldığında ise kişisel üretimlerden oluşan hem arabesk-fantezi hem de halk müziği türünü yansıtan eserlerden oluştuğu görülmektedir.

Tablo 60. Ceylan “Zeyno” albüm repertuarı

Ceylan Zeyno (İdoBay Müzik 2000)	
Zeyno	Dön Maralım
Sevdiğim	Dayanamırem
Mamudo	Sevda Bendeki
Ali Yar	Heygidi
Deli Fırat	Yazık Ettiniz
Dersimo	Kar mı Yağmış



Görsel 84. “Zeyno” eserinin klip görsel kesitler¹⁸¹

“Zeyno” eserinin klip yapısına bakıldığında, klip bir kanal stüdyosuna yerel kıyafetleri gelen kadın görselleri ile başlamaktadır. Devamında klip yöresel kıyafetli kadının modern elbiseleri giydikten sonra sunucunun yerine geçmesi ve programı sunması ile devam eden tekrara dayalı görsellerle akmaktadır. Değişik yöresel kıyafetli kadınların gösterilmesiyle de eserin nakarat sözlerinde geçen “Antepli Zeyno”, “Mardinli Zeyno”, “Urfalı Zeyno” vs. şehirlere vurgu yapılması amaçlanmıştır. Klipin eserin teması ve öyküsü ile uygunluk gösterdiğini söylemek zordur.

¹⁸¹ <https://www.youtube.com/watch?v=0Y26b0c5vn0> (Erişim Tarihi: 09.07.2023)

SONUÇ

Türkiye’de müzik endüstrisi bağlamında, tarihsel bir kronoloji çerçevesinde irdelenmeye çalışılan halk müziği mefhumu özetlenmeye çalışılırsa; ilk olarak, 1910’lardan itibaren Osmanlı’nın son dönemlerinde başlayan fakat Cumhuriyet ile hız kazanan folklor çalışmaları ve yapısal devrimler doğrultusunda “milli müzik” yaratma süreci ile birlikte yeni kurulan Türkiye Cumhuriyet devletinin Batılılaşmadaki görünen yüzü yapılmaya çalışılmış ve bu kapsamda halk müziği motifleri kullanılarak klasik Batı müziği üretimleri yapılmıştır. Devamında ise önceki yıllarda derleme çalışmaları yapılmış olmasına karşın 1940’lı yıllarla birlikte daha metodolojik bir yaklaşımla gerçekleştirilen derlemeler sonucunda, halk müziği doğup büyüdüğü topraklardan alınıp kentlere taşınmış ve aynı yıllarda radyo aracılığıyla yapısal olarak kurumsallaştırılmış, “dinlenebilir” hale getirilmiş ve bir “radyo tavrı” oluşturularak kitlelere ulaştırılmıştır. Sonrasında ise, 1950’lerle birlikte Türkiye’de gelişen müzik endüstrisi doğrultusunda bu alanda üretimler yapılmaya başlanmıştır. İlk olarak dönemin “radyo tavrının” dışında hem yöresel hem de kişisel özellikleri ön plana çıkaran üretimler görülmeye başlanmış, sonrasında dönemin popüler müziğine dahil olmuş, 1970’lerden sonra ise dönemin politik ortamının etkisiyle, “modern âşıklar” aracılığıyla kent yaşamının sorunlarını dile getirmekte aracı olmuştur. Daha sonra ise 1990’lı yıllarla birlikte teknolojinin gelişmesi ve televizyon çağıyla birlikte güncel, modern ve diğer müzik türleri ile iç içe geçmiş füzyon bir forma evrilmiş, kitlelere de bu şekilde aktarılmaya çalışılmıştır. Her ne olursa olsun, halk müziği en başta kendisine bir çerçeve çizilmeye çalışılmış olsa da yine kendisine akacak bir yol bulmuş ve yaşamaya devam etmiştir.

Halk müziğinin kökenine baktığımızda kırsal yaşamın getirmiş olduğu konular işlenmiş olsa da Türkiye’de zaman içerisinde değişen yaşam koşulları ve sosyal yapıyla birlikte, işlenen konularda ve müzikal yapısında değişiklik olmuştur. Bu durum ise halk müziğinin kültürel bir ürün olmasının yanında devingen ve dinamik bir yapıya sahip olmasından kaynaklanmaktadır.

Sonuç olarak denilebilir ki, profesyonel anlamda halk müziğinin kurumsal ve kuramsal olarak ilk icra edildiği yer -her ne kadar müzik endüstrisi bağlamında düşünüldüğünde, müziğin dinlerkitleye ulaştırılmasında bu endüstrinin kaygılarını

taşıyor olsa da- radyolar olmuştur. Tarihsel olarak bakıldığında klasik Türk müziğinin toplu icrasının, saray eğlencelerinde, askeri bir kuruluş olan mehterhanelerde, Mevlevihaneler veya özel evlerdeki toplantılarda yapıldığı bilinmektedir. Halk müziğinin icrası ise bahsi geçen icra ortamlarında gözükmeyle birlikte, bu müzik türünün gelişim alanının büyük oranda şehir dışındaki bölgeler olduğunu söylemek mümkündür. Bu minvalde halk müziği geleneğinde, gelişim alanı içerisinde düşünüldüğünde böyle bir toplu icra yapısı, yöresel bazı gece toplantılarının dışında pek görülmemektedir. Hal böyleyken, radyo halk müziğinin kurumsal icrası açısından bir dönüm noktası olarak durmaktadır. İlk başta, özellikle 1930’lu yılların başındaki kişisel icralar ve bu icralardaki “çekingen” tavır daha sonraları kendine güvenen bir koro yapısına evrilmiştir. İşte bu noktada Ankara Radyosu’nda Muzaffer Sarısözen ve yöneticisi olduğu Yurttan Sesler Korosu ile birlikte buradaki halk müziği icraları, artık bu müzik tarzı için bir mihenk taşı olmuştur. Bugünden bakıldığında, genel kanı olarak, halk müziğinin geleneksel icrasının nasıl olması gerektiği konusunda işaret edilen yer - bazı eleştiriler olmakla birlikte Yurttan Sesler Korosu olmaktadır. Birlikte çalmanın getirdiği yeniliklerle birlikte hem çalgılarda hem de sözlerde belirli değişiklikler yapılmıştır. Sözlerde yöresel özelliklerin göz ardı edildiği, “doğru Türkçe” kullanımına özen gösterildiği, çalgı konusunda ise -özellikle de bağlama enstrümanında, birlikte çalım ve eserlerin transpozisyonu için bu çalgının hem perde hem de tekne boylarında bir standardizasyona gidildiği görülmektedir. Çalgı grubu oluştururken ise bölgesel olarak kullanılan bazı Batı kökenli enstrümanlar (keman, klarnet vs.) ile klasik Türk müziği enstrümanları (kanun, ud vs.) ise dışarıda bırakılmıştır. Bunun yanında, ilk olarak Muzaffer Sarısözen’in 1952 yılında yayınladığı “Yurttan Sesler” repertuar kitabında, halk müziği repertuarının notalanması adına klasik Türk müziği nota sisteminden farklı olarak, diyez ve bemollerin nispetlerini gösterir rakamlar kullanılmıştır. Bu süreçte halk müziği eserlerinin notalanmasında bu sistemin kullanılması ile o dönemde benimsenmiş olan Arel-Ezgi-Uzdilek nota sisteminden de ayrışıldığı görülmektedir.

Radyoda kurumsal olarak icra edilen halk müziği böyleyken, plak endüstrisi ile birlikte bu yapının dışında kalmış olan bölgesel okuyuş tavırlarının icrası da görülmeye başlanmıştır. Özellikle Celal Güzelses, Zaralı Halil Söyler, Malatyalı Fahri Kayahan gibi bölgesel sanatçılar yörelerinin tavırlarını gösteren eserleri icra etmiş ve halkın

radylolarda dinlediği halk müziği yayınlarının yanında, dinler-kitle tarafında çokça karşılık bulmuşlardır. Bu isimlerin yanında, halk müziğini kendine has icrası ile sahnelere taşımış olan Zehra Bilir de ön plana çıktığı saptanmıştır. Bu icralarda ise radyo tavrı dışındaki, cümbüş, tanbur, klarnet, keman ve kanun gibi ince saz da denilen enstrümanların kullanıldığı grlmştir. Bu icraları ise halk müziğinin müzik endüstrisindeki ilk nüveleri olarak değerlendirmek mmkndr.

60'lı yıllar ile birlikte ise Türkiye'de müzik endüstrisinin gelişmesi ve popüler müziğin görünür olması ile birlikte, önceleri plak endüstrisinde bölgesel özellikleri gösteren üretimler yapılırken, halk müziğinin bu defa dönemin popüler müziğinde de kullanıldığı grlmştir. Bu dahil olma süreci ise Batı popüler müziğinin (rock, progresivve vs.) olduğu gibi icrası ile başlamış, sonrasında ise aranjman eserlerin icrası ve en sonunda da halk müziği rnlerinin Batı popüler müziğinin altyapı tekniklerinin kullanımıyla ve oluşturulmasıyla gerçekleşmiştir. Bu tarz ise sonradan "Anadolu Pop" olarak adlandırılmış ve oturduğu zemin belirlenmiştir. İlk başlarda halk müziği örneklerinin söz ve müziklerine sadık kalınarak düzenlemeler yapılırken daha sonraları ise bu alanda kişisel bestelerin oluştuğu saptanmıştır. Bu kişisel bestelerin artışındaki etkenlerden birisi ise Altın Mikrofon Ses Yarışmaları olmuştur. Bu yarışmalardaki "Türk müziği türlerini popüler Batı müziğinin tekniklerini kullanarak icra etmek" şartı, yeni üretimlerin önünü açtığı grlmştir. Üretilen eserlere bakıldığında ise halk müziğinin sözel ve müzikal yapısına yaslanan ürünleri görmek mümkündür. Fikret Kızılok'un eser üretimlerini Âşık Veysel'den etkilendiğini belirterek yapması ve plağının tanıtımını "Türk geleneklerine uygun 17 perdeli "Hüseyini" düzende 3 değişik saz Batı anlayışında çok sesli kullanılıyor" şeklinde yapması, Cem Karaca'nın aksak bir ritimde bestelediği "Kara zm" eserinin temasının sevgili olması hasebiyle Karacaoğlan'ın söz yapılarını hatırlatması, Edip Akbayram'ın bestelemiş olduğu ve sözlerin Âşık Veysel'e ait olan eser icrasında halk müziğinin uzun hava formunu anıştıracak bir yapı kullanması, Ersen Dinleten'in bestesini yaptığı anonim olan "Kozan Dağı" eserinin müzikal yapısını halk müziği müzikal yapısı çerçevesinde oluşturması, Barış Manço'nun kendisini "asfalt ozanı" olarak tanımlaması ve eserlerinde halk edebiyatından çokça yararlanması bu duruma örnek olarak verilebilir. Bahsi geçen bu isimler üretimlerinde Kozanoğlu, Dadaloğlu, Karacaoğlan, Pir Sultan gibi ozanlara ek olarak kendi dönemlerindeki âşıkların eserlerinden de faydalanılmış ve repertuvarlarını

genişletilmiştir. n plana çıkan isimler ise şık Mahzuni şerif ve şık Veysel olmuştur. Buna ek olarak Anadolu Pop türünde üretimlerini gerçekleştiren bazı sanatçı ve grupların aynı zamanda dönemin siyasi ortamının etkisi doğrultusunda da icralar yaptıkları belirlenmiştir. Bu durumun dönemin popüler müziğindeki yansıması Cem Karaca ve Edip Akbayram gibi isimler olmuştur. Bu doğrultuda üretim yapan popüler müziğin temsilcileri olduğu gibi dönem şık ve ozanların da bu yönde üretimler yaptığı grlmştir. Âşık Mahzuni şerif, şık Nesimi imen, şık İhsani ve Ruhi Su bilinen isimler olarak durmaktadır. Sosyal yaşamın değişmesiyle birlikte bu isimlerin ürettikleri eserlerde zamanın koşullarını yansıtan ve daha çok politik eğilimler üzerine yoğunlaşan konular üzerinde olduğu saptanmıştır.

Sonraki dönemde yani özellikle 80’li yıllarla birlikte ise köyden kente göçün getirmiş olduğu çeşitli sosyal tabaka oluşumları hemen her sosyal çevrede olduğu gibi Alevi toplumunun da görünürlüğünün artması sonucunu doğurmuştur. Bu görünürlük ise literatürde “Alevi uyanışı” olarak kavramsallaştırılmıştır. Bu doğrultuda hem yurtdışında hem yurtiçinde çeşitli dernekler vs. kurulmuş ve kurumsallaşma yoluna gidilmiştir. Hem bu derneklerin yurtiçi ve yurtdışı faaliyetleri hem de Alevi toplumunun kentleşmesi sonucunda inanç merkezleri olan cem evlerini de kente taşıması ise bir müzik talebini beraberinde getirmiştir. Teknolojik gelişmeler doğrultusunda müzik endüstrisindeki gelişmenin getirdiği kaset teknolojisi plak teknolojisine göre ulaşımı daha kolay olması hasebiyle müzikal iletişimi kolaylaştırmış ve hızlandırmıştır. Böyle bir ortamda genel bir Alevi uyanışı müzikte de bir uyanışı beraberinde getirmiştir. Bilindiği zere Alevi inanç kültüründe müzik önemli bir yer tutmaktadır. Bu inanç kültürünün parçalarından olan cem ayinleri müzikle beraber yürütülmekte ve bu da belirli bir müzikal repertuarı ortaya çıkarmaktadır. Bu gelenekten gelen Arif Sağ, Musa Eroğlu ve Yavuz Top gibi isimler ise bu müzikal repertuarı, bağlamanın on yedi perdeli formundaki profesyonel alım tekniğiyle (dikey alım ve geniş pozisyon çeşitliliği) birlikte dinlerkitleye sunmuşlardır. Buradaki profesyonel dikey ve farklı partilerdeki alım teknikleri artık bir simge haline gelmiş ve sonraki müzikal üretimlerdeki bağlama icrası için belirleyici bir hale gelmiştir. Gelenekte de var olan fakat bu tavrın “kentleşmesi” ve profesyonelleşmesi sonucunda oluşan alım tekniği, sonrasındaki üretimler için yol gösterici olmuştur. Özellikle birçok müzik yapım şirketinin açılması ve bu şirketlerin de bu yönde albüm yayınlamalarının piyasada bir

çeşitlilik sağladığı saptanmıştır. Yayınlanan bu albümlerin gerek repertuvarlarında gerekse özellikle bağlama icrasında yukarıda sayılan isimlerin etkisinin olduğu görülmektedir.

Türkiye’de 70’li yıllarla artan siyasi karışıklık ortamı 12 Eylül 1980 darbesini getirmiş ve darbe ile birlikte hemen her alanda olduğu gibi müzikte de bir suskunluk dönemine girilmiştir. Sanatçıların yasaklanması sonucunu doğuran bu ortama tepki olarak sonraları bazı gruplar gün yüzüne çıkmış ve grup müziği tekrar canlanmaya başlamıştır. Ayrıca dönem itibarıyla bu grupların muhalif ve politik eğilimlerinin de olduğunu söyleyebiliriz. Bu gruplarının konu özelinde ortak özellikleri ise üretimlerinde hem halk müziği motiflerinden hem de halk müziğinin çalgılarından faydalanan olmalarıdır. Bir diğer ortak özellikleri ise Türk müziği çalgılarına ek olarak buzuki, piyano, gitar, flüt gibi çalgıların da kullanıldığı ve eserlerin şiirsel bir dille okunduğu “Akdeniz bölgesi bir sound” olarak da adlandırılan bir tarza sahip olmalarıdır.

Türkiye’nin siyasi ve ekonomik tarihine bakıldığında aşağı yukarı on yılda bir keskin ve belirgin olayların veya bunlara etki eden faktörlerin olduğu görülecektir. Siyasi olarak belirleyici olan 12 Eylül darbesinden sonra, ekonomik anlamda dışarıya kapalı bir yapıyı bırakıp, bunun yerine ise liberal bir yapıya geçildiği, bunun sonucunda ise teknolojik ürünlere ulaşımın kolaylaştığı, iletişimin ise hızlandığı bir dönem başlamıştır. Bu durumun müzik özelindeki yansımasının ise Türkiye’deki müzik endüstrisinin canlanması yönünde olduğunu söylemek mümkündür. Dönemin teknolojik yeniliklerinin getirmiş olduğu kaset ve CD teknolojisinin gelişmesi ve müzik sektöründe yeni firmaların açılması ise diğer bir sonuç olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunlara ek olarak önceleri devlet tekelinde olan radyo ve TV’lere ek olarak bu platformların özelleştiği bir ortam doğmuştur. Tüm bu faktörler hem müzik endüstrisi ve üretimler anlamında görece “demokratik” bir ortam sağlamıştır. Önceleri devletin radyo ve TV’lerinde hangi eserin nasıl yayınlanması konusunda katı kuralların olduğu, bunun yanında ise müzik endüstrisinde hangi albümün nasıl olacağı ya da eserlerin hem söz hem de müziğini inceleyen ve bunların yayınlanabilir onayını veren bir denetleme kurulunun olduğu hesaba katılırsa, bu yeni ortamın “demokratik” bir ortam olarak değerlendirilmesi anlam kazanmaktadır. Öncesinde var olan bu uygulamaya göre hareket eden müzik endüstrisi ve bu endüstride üretim yapan sanatçılar, bu ortamın sağladığı kolaylıklardan faydalanırken, sonrasında ise denetleme mekanizmasının bu

yeni ortamın kurallarını benimsediği görülmüştür. Bunu iki örnekle açıklamak gerekse, ilki arabesk müziğin belirli bir süre müzik endüstrisinin lokomotifini olmasına karşın TV’lerde yasak olması, sonrasında ise kapılarını bu müzik türüne açmasıdır. İkincisi ise yukarı bölümlerde sanatçıların da aktardığı gibi “bağlamanın yanına gitar gelemmez” gibi bir argümanla icraların yasaklanması veya onay alamaması, sonrasında ise TRT yayınlarında halk müziği icralarında bağlamaya ek olarak klasik gitar, bas gitar, piyano vs. eklenmesidir. Denetim mekanizmasının hem geleneğin muhafazası hem Türkçe dilinin korunması gibi anlaşılabilir bir çaba olsa da bu uygulamanın zamanla anlamını yitirdiğini söylemek mümkündür. Dahası “bağlama ile gitar yan yana gelemmez” düşüncesinin aksine artık hemen her tür birbirleri ile füzyona girdiği bir ortam oluşmuştur. Türler arasındaki sınırların kalkmaya başladığı bir dönemin başladığı söylenebilir.

Yine bu dönemi yani 90’lı yılları, özel TV ve radyolarla birlikte müzikte yeni bir popülerlik kavramının kendini gösterdiği bir dönem olmuştur. Bunun sonucunda ise müzik endüstrisinin yeni başat ürünü bu müzik olmuştur. Müzikteki bu popülerleşmeyi ise ülkemizde 90’lı yıllarla yoğun bir şekilde başlayan tüketim çağının kendi özellikleriyle birlikte düşünmek yerinde olacaktır. Üretilen eserlerin uzun soluklu olmayıp belirli bir dönemde revaçta olması ve sonrasında ise unutulduğu görülmektedir. Bu türün yaygınlığı ise daha çok müziğe görselliğin eklendiği, müziğin yanında anlatımı pekiştiren görsellerin oluşturduğu video müzikler sayesinde olmuştur. Türk pop müziğinde hal böyleyken hem halk müziğinin hem halk müziği sanatçılarının hem de bazı halk müziği eserlerinin popüler olmaya başladığı görülmektedir. Hem Fatih Kısaparmak’ın kendisi hem de üretmiş olduğu “Kilim” adlı eser, almış olduğu ilgi ve satış rakamları bakımından popüler olan eserlere verilebilecek bir örnektir. Türkiye’nin ilk özel TV müzik kanalı Kral TV ise bu ortamın sahibi olmuş ve yarışmalar düzenlenerek dinlerkitle bu defa izlerkitleye dönüştürülmüştür. Artık müziği talep eden kitle dinlediği müzikle alakalı olarak o müziğin video klibini de kıtas olarak göz önüne tutmaya başlamıştır. Bundan dolayı pop müziğin sahip olduğu bu yeni durumdan halk müziği de azade olmamış ve piyasanın gerekliliğini yerine getirmeye çalışmıştır. Kral TV’nin 1994 yılında vermeye başladığı video müzik ödülleri, bütün diğer türlerde olduğu gibi Türk halk müziği dalında da ödüller verilmeye başlanmıştır. Fakat Türk halk müziği dalında bu ödüllerin hangi kıstasa göre verildiği ise tam net değildir.

Örneğin Altın Mikrofon Ses Yarışması'nda gerek eser seçimi gerekse çalgılama veya düzenleme hususunda şartlar belirlenirken, burada bu veya buna benzer kıstasların olmadığı görülmektedir. Söylenebilecek tek kıstası, müzik endüstrisi için önemli olan satış rakamları olarak belirtmek mümkündür. Ödül kazanan sanatçının icra ettiği eserin sözlerinde veya müziğinde -hepsi olmasa da- halk müziğinin muhtevasını -gerek söz yapısı gerekse müzikal yapı- içerdiğini söylemek zor olmaktadır. 1994-2000 yılları arasında Türk halk müziği dalında ödül kazanmış bazı eserlere baktığımızda “Nankör Kedi”, “Sevdalıyım” ya da “Çoban Yıldızı” gibi eserlerin aslında halk müziği eseri olduğunu söylemenin zor olduğunu fakat bu eserleri seslendiren sanatçıların, bu eserlerin bulunduğu albümlerinde geleneksel eserlere de yer vermelerinin bu ödüllerde etkisinin olduğunu söylemek mümkündür. Yarışmaya katılan sanatçıların, çıkarmış oldukları albümlerin yüksek rakamlara ulaşarak satılabilmesini önceladıkları ve amaçladıkları için video klibi de izler ve dinlerkitlenin dikkatini çekeceğini düşündükleri eserlere çektiklerini söyleyebiliriz ki bu da müzik endüstrisinde yer edinebilmek için gerekli bir koşul olarak karşımıza çıkmaktadır. Elde edilen veriler ışığında, örneği verilen bu eserlerin, döneminde rağbet gören pop-arabesk türüne örnek teşkil eden eserler olması ve video kliplerin ise albümdeki geleneksel eserlere değil de bu türdeki eserlere çekilmiş olması bu saptamayı destekler niteliktedir. Ayrıca ödül alan bu albümlerin ve albümlerdeki eserlerin, dönemin müzik endüstrisinde büyük pay sahibi olan Raks ve Prestij gibi müzik yapım şirketlerinden çıkmış olması da bu ödülü almalarındaki diğer bir etmen olarak değerlendirilebilir.

Yine Kral TV video müzik ödülllerinde, halk müziği dalında ödül kazanmış ve bu gelenekten gelen sanatçıların eserlerine bakıldığında ise gerek söz gerekse müzikal anlamda, halk müziği ile daha çok ilişkili olduğunu söylemek mümkündür. Fakat bu defa eserlerin “kentli bir türkü” haline geldiği görülmektedir. Ödül kazanan eserlere çekilen kliplere bakıldığında, özellikle halay formunda olan eserlerin klibinde kırsal yaşamı gösterir motif ve görsellerin kullanıldığı görülmektedir. Örneğin bu ödülü iki kez kazanmış olan sanatçılardan Ceylan ve Songül Karlı'nın video kliplerine bakıldığında, eserlerin halay formunda olması hasebiyle çalgı açısından davul zurnanın varlığı, giysi açısından ise yöresel kıyafetlerin olması, eserin folklorik yapısına vurgu yaptığı saptanmıştır. Bunun dışında diğer eserlerin videolarında ise eserin temasını ve öyküsünü destekler nitelikte görseller kullanıldığı saptanmıştır. Eserlerin icrasında ise

geleneksel çalgılara ek olarak birçok Batı sazları kullanılarak yapılan modern düzenlemeler ise göze çarpmaktadır. Bağlama sazının “kentli” ve profesyonel alımina ek olarak yaylı Batı sazların, vurmali sazların kullanıldığı ve eserlerde armonik düzenlemelerin yapıldığı görülmektedir.

Buraya kadar kronolojik olarak aktarmaya çalışılan halk müziğinde, günümüz perspektifinden müziğin dijital ağ ncesi dönemine bakıldığında, araştırmanın problematiğinin temelindeki soruyu ise dinamik bir özelliğe sahip olan kültür ve kültürel bir ürün olan halk müziği, yaşamış olduğu tüm dönemlerden ve bu dönemlerin o zamanki koşullarından “şeyleri” alarak, potasında eriterek tekrar topluma dönmüş; köydeyken köylü şehirdeyken şehirli olmuştur şeklinde cevaplamak mümkündür. “Halk” kavramının ilk anlamlarına bakıldığında genellikle belirli bir zümrenin -burjuva, saray, elit, yönetici kadro- dışında kalan ve kırsalda yaşayan insan topluluklarının işaret edildiği görülmektedir. Fakat geçtiğimiz yüzyıl ile birlikte modernleşmenin de etkisiyle birlikte bu tanımlamanın eksikliği görülmeye başlanmıştır. Halk artık her yerdedir, dolayısıyla müziği de coğrafi ve meknsal olarak her yerdedir. Sonuç olarak denilebilir ki halk müziği; teknolojik olarak tam manada kitle iletişim aracı olarak bir ilk kabul edilen radyo ile temasından sonra kırdan veya köyden ık mış artık “şehirli” olmuştur. Sonrasında ise sırayla plak, kaset, CD ve TV ile devam eden süreçte bu durum perçinlenmiş ve yapılan üretimler ise bu minvalde olmuştur. Bu da göstermektedir ki, tarihsel olarak bakıldığında teknolojinin ilerlemesi sosyal yaşamda bir değişmeyi meydana getirdiği gibi sosyal yaşamın değişimi de insanda ve toplumda değişimi beraberinde getirmektedir. Tüm bu değişimler sonucundaki insana ve topluma dair her şey ise halk müziğinin konusu olmaktadır. Bu bağlamda müzik endüstrisi, bu değişimler çerçevesinde şekillenmektedir. Ayrıca eklemek gerekir ki tüm bu süreç içerisinde müzik endüstrisi, halk müziğine çok yönlü çeşitlilik sağlayarak geniş bir tabana yayılmasını sağlamıştır.

Yaşamış olduğumuz dijital ağ dönemi ise birçok şeyi etkilediği gibi halk müziğini de başka yönlere çekmektedir. Bu dönemi ise hala olgunlaşmamış veya sürecin devam ettiği bir ağ olarak yorumlamak yanlış olmayacaktır. Bilinmektedir ki Spotify, Fizy, Google Music, Apple Music, Youtube vs. gibi platformlarla birlikte

oluşan müzik evreni çok geniş bir evrendir. Streaming¹⁸² olarak da adlandırılan bu platformlar aynı zamanda kişilere dijital çağ öncesi dönemdeki müzik endüstrisine bağlı kalmadan üretim yapma imkânı sağlayan alanlar olmaktadır. Yapılan üretimlerin dinler veya izlerkitleye ulaştırılmasında önceleri geleneksel müzik endüstrisi aracılık ederken bugün buna streaming medyaların (Youtube, Spotify, Deezer, SoundCloud vs.) aracılık ettiği görülmektedir. Bu durumun ise tüm müzik türlerinde olduğu gibi halk müziğinde de daha özgür bir ortam sağladığını söylemek mümkündür. Fakat şunu da belirtmek gerekir ki, teknolojik gelişmeler ve müzik endüstrisi genel olarak müziğin üretimi anlamında her ne kadar demokratik bir ortam ve çeşitlilik sağlıyor olsa da bu sektörün kendi içerisindeki olumsuzlukların varlığı da aşıkardır. Yapılan üretimlerin ise müzik endüstrisinin çıkarları ve beklentileri (ekonomik, tanınırlık ve bilinirlik gayesi vb.) doğrultusunda ya da dijital platformlarda daha fazla izlenme ve dinlenmeye yönelik “zorlanması” ve yön verilmeye çalışılması, bu olumsuzluğa verilebilecek örneklerden sadece birisidir. Bu örneğe dinlerkitlenin popüler kültür ve müziğin popülerleşmesi ile de alakalı olarak kolay ve hızlı tüketen olması durumunu da bir etken olarak ekleyebiliriz. Bunun ise bu endüstrinin kendi içindeki dezavantajı olduğunu söylemek mümkündür. Günümüz dijital çağ ortamında müzik üreticisi ile dinleyici arasındaki sınır teknolojik gelişmelerle birlikte git gide azalmaktadır. Önceleri müzik üreticilerinin ürünleri dinleyicide fiziksel olarak (plak, kaset, CD) olarak bulunurken, yaşamış olduğumuz bu dijital çağda bu fiziksel durumun gerekliliği ortadan kalkmıştır. Dijital çağın getirmiş olduğu bu yenilikler ise hem üretim hem de tüketim koşullarını değiştirmekte ve çeşitlendirmektedir ki bu da ayrı bir çalışmanın konusu olarak durmaktadır.

¹⁸² Ses veya video kayıtlarının sunucudan kullanıcıya kesintisiz aktarımı (Krueger, 2020: 39). Dijitalleşme ve internetin 2000’li yıllardan sonra yoğun kullanımıyla birlikte ülkemizde de müzik ve müzik endüstrisi bu yöne kaymıştır.

KAYNAKÇA

- Abacı, T., (1999), Bir Zamanlar Anadolu’da, (1. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Abakay, M., A., (1995), Celâl Güzelses, Diyarbakır Folklorundan Kesitler, Diyarbakır Halk Musikisi Üzerine İnceleme, (1.baskı), Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Kültür Sanat Yayınları, Diyarbakır.
- Abt, D., (2000), Müzik Klipleri: Görsel Boyutun Etkisi, *Popüler Müzik ve İletişim*, ed. James Lull, (1. Baskı), Çiviyazıları, İstanbul.
- Adorno, T., W., (2014), Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi, çev. Nihat Ünler-Mustafa Tüzel-Elçin Gen, (9. baskı), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Adorno, T., W., (2019), Müzik Yazıları, haz., çev., Şeyda Öztürk, (2. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Ahıska, M., (1989), “Kültürün Değeri”, *Defter*, S.8, s.7-14.
- Ak, A., Ş., (2014), Türk Musikisi Tarihi, (3. Baskı), Akçağ Yayınları, Ankara.
- Aksan, T., (1994), “Radyo”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C.6, s.293-294.
- Aksoy, B., (2015), Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar, (2. baskı), Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Ali, F., (1983), “Türkiye Cumhuriyetinde Konservatuarlar”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C.6, s.1482-1488.
- Alpyıldız, E., “Yerelden Ulusala Taşınan Müzik Belleği ve Yurttan Sesler”, *Milli Folklor*, 2012, Y.24, S. 96, ss.84-93.
- Attalı, J., (2014), Gürültüden Müziğe, (3. Baskı), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Ayas, O., G., (2015), Müzik Sosyolojisi “Sorunlar, Yaklaşımlar, Tartışmalar”, (1. Baskı), Doğu Kitabevi, İstanbul.
- Balkılıç, Ö., (2009), Cumhuriyet, Halk ve Müzik, “Türkiye’de Müzik Reformu 1922-1952”, (1. baskı), Tan Kitabevi Yayınları, Ankara.

- Baltacı, A., “Nitel Araştırma Süreci: Nitel Bir Araştırma Nasıl Yapılır?”, *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (AEÜSBED)*, 2019/5, S. 2, ss. 368-388.
- Bartok, B., (2017), *Küçük Asya’dan Türk Halk Musıkisi*, çev. Bülent Aksoy, (2. baskı), Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Baykurt, Ş., (1976), *Türkiye’de Folklor*, (1. baskı), Kalite Matbaası, Ankara.
- Bengi, D., (2022), *50’li yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük “Şimdiki Zaman Beledir”*, (2. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Bengi, D., (2022), *60’li yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük “Dünya Durmadan Dönüyor”*, (1. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Bengi, D., (2020), *70’li yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük “Görececek Günler Var Daha”*, (1. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Bengi, D., (2019), *80’li Yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük “Yaprak Döker Bir Yanımız”*, (1. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Bennett, A., (2013), *Kültür ve Gündelik Hayat*, çev. Nagehan Tokdoğan, Burcu Şenel, Umut Yener Kara, (1. Baskı), Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Beşer, Murat, “Çağdaş Türkü halen çağdaş”, *BirGün*, 06.04.2023.
- Bohlman, P., V., (2002), *Dünya Müziği*, (1. Baskı), Dost Yayınevi, Ankara.
- Bourse, M., Yücel, H., (2020), *Kültürel Çalışmaları Anlamak*, (2. Baskı), İletişim, İstanbul.
- Burke, P., (1996), *Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü*, çev. Göktuğ Aksan, (1. baskı), İmge, Ankara.
- Büyükyıldız, H., Z., (2015), *Türk Halk Müziği, Ulusal Türk Müziği, Kültür Taşıyıcılığı, Tarih ve Sınıflandırmaları*, (1.baskı), Arı Sanat, İstanbul.
- Cocchiara, G., (2017), *Avrupa’da Folklor Tarihi*, çev. Yerke Özer, (1. baskı), Geleneksel Yayınları, Ankara.
- Cumhuriyet Gazetesi, 6 Ocak, 1982.

- Canbazoglu, C., (2009), *Kentin Türküsü: Anadolu Pop-Rock*, (1. Baskı), Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Çağdaş, H., (2008), *Türkülerden Bir Vatan ve Muzaffer Sarısözen*, Hayat Ağacı Dergisi, S.11. s.4-15
- Coşkun, Z., (1994), *Dirilen Türkü*, (68 Çılgıkları İçinde), s.42-46.
- Çakmur, B., “Türkiye’de Müzik Üretimi”, *Toplum ve Bilim*, 2002, 94 Güz, ss.50-69.
- Çamuroğlu, R., (2010), “Türkiye’de Alevi Uyanışı”, *Alevi Kimliği*, ed. T. Olsson, E. Özdalga, C. Raudvere, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Çelikcan, P., (1996), *Müziği Seyretmek: Popüler Müzik- Medya İlişkileri Açısından Müzik Videosu ve Müzik Televizyonu*, (1. Baskı), Yansıma Yayınları, Ankara.
- Çeren, S., (Haziran 1944), Muzaffer Sarısözen’le Bir Konuşma. Radyo, S. 31, s. 9.
- Çerezcioglu, A., B. (2020), *Türkiye’de Politik Pop (Müzik ve Politika İçinde)*, H2O Kitap, İstanbul.
- Çetinkök, A., (2009), *Türk Halk Müziği Uyanışının Kitle Medyası Bileşeni Olarak “Türkü Radyo”*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Ana Bilim Dalı, İzmir.
- Dans Müzik Kültür, (1996), Cahit Berkay ile Söyleyişi, s. 75-109.
- Dellaloğlu, B. F., (2020), *Poetik ve Politik, Bir Kültürel Çalışmalar Ansiklopedisi*, (2. baskı), Timaş Yayınları, İstanbul.
- Demir, M., “Gelenek ve Modernite Bağlamında Bir Halk Müziği Topluluğu Olarak Yurttan Sesler”. *Turkish Studies*, 2017, Volume 12/21, ss.2017-224.
- Dilmener, N., (2003), *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş: Hafif Türk Pop Tarihi*, (2. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Dönmez, B. M., (2015), *Alevi Müzik Uyanışı*, Gece Kitaplığı, Ankara.
- Dönmez, B. M., (2019), *Etnomüzikolojinin Temel Kavramları*, (1. Baskı), Bağlam, İstanbul.
- Durgun, Ş., (2005), *Devletçi Gelenek ve Müzik*, (1. Baskı), Alter Yayıncılık, Ankara.
- Duygulu, M., (1995), *Gaziantep Türküleri*, (1. Baskı), Sistem Ofset, İstanbul.

- Duygulu, M., (2014), Türk Halk Müziği Sözlüğü, (1. Baskı), Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Eagleton, T., (2016), Culture, (1.baskı), Yale University Press.
- Elbaş, O., “Günümüz Türkiye’inde Müzik Kültürünün Tarihsel Kökleri”, 21. Yı Başında Türkiye’de Müzik Sempozyumu, Ankara, 2002, ss. 345-350.
- Elçi, C., A., (1997), Muzaffer Sarısözen Hayatı, Eserleri ve Çalışmaları, (1. Baskı), T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara.
- Emnalar, A., (1998), Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı, (1. Baskı), Ege Üniversitesi Basım Evi, İzmir.
- Erol, A., (2009), Müzik Üzerine Düşünmek, (1. Baskı), Bağlam Yayıncılık, Ankara.
- Ersel, H., “Atatürk ve Ulusal Müzik”, *Toplumsal Tarih*, 2000, S. 200002, ss.4-12.
- Ersoy, İ., “Türkiye’de Uluslaşma Sürecinde Bir Simge Olarak Bağlama”, *Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyum Bildirileri*, Kocaeli, 2007, ss.268-278.
- Es, Hikmet Feridun, “Bir Çırpıda: Radyo İdaresi de Bico, Biz de Bico!”, *Akşam Gazetesi*, 21.05.1941.
- Evliyaoğlu, S., Baykurt Ş., (1988), Türk Halkbilimi, (2. baskı), Ofset Reprodüksiyon Matbaacılık, Ankara.
- Fidan, S., (2017), Aşıklık Geleneği ve Medya Endüstrisi: Geleneksel Müziğin Medyadaki Serüveni, (1. baskı), Grafiker Yayınları, Ankara.
- Fiske, J., (1999), Popüler Kültürü Anlamak, Çev. Süleyman İrvan, (1. Baskı), Ark Yayınları, İstanbul.
- Frith, S., (2000), “Popüler Müziğin Endüstrileşmesi”, *Popüler Müzik ve İletişim*, ed. James Lull, (1. Baskı), Çiviyazıları, İstanbul.
- Gazimihal, M., R., (1929), Şarki Anadolu Türküleri ve Oyunları, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatından Kitap 2, Evkaf Matbaası, İstanbul.
- Giddens, A., Sutton, P., (2020), Sosyolojide Temel Kavramlar, (çev. Ali Esgin), (4. Baskı), Phoenix Yayınevi, Ankara.

- Gökalp, Z., “Halk Medeniyeti I Başlangıç”, *Halka Doğru Dergisi*, C. 1, S. 14, 1913, s. 107.
- Gökalp, Z., (2019), *Türkçülüğün Esasları*, (1. baskı), Gece Kitaplığı, Ankara.
- Gündoğar, S., (2004), “Muhallif Müzik”, *Halk Şiirindeki protesto Geleneğinden Günümüz Politik Şarkılarına*, (1. Baskı), Devrin Yayıncılık, İstanbul.
- Gürpınar, D., (2022), *Küstah ve Cüretkar: Türkiye’nin Doksanlı Yılları*, (1. Baskı), Telemak Kitap, İstanbul.
- Gruson, G., I., “Teknolojinin Ses Medyası, Müzik Endüstrisi ve Kültüre Etkileri”, *VII. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu*, 2017, ss.218-229.
- Günay, Muhlis, Nafiz, “Muzaffer Sarısözen’le Konuştum”, *Ülke Gazetesi*, S. 1119, 29.06.1949.
- Güngör, N., (1993), *Arabesk, Sosyokültürel Açısından Arabesk Müzik*, (2. Baskı), Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Güray, C., (2017), “Bin Yılın Mirası” Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği, (2. baskı), Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Güray, C., Aydın, A., F., “Muzaffer Sarısözen’in Kişiliğinde Ülkemizdeki “Batılılaşma” Sürecinin Geleneksel Müzikler Üzerindeki Etkisinin Tartışılması: Bir Dönüşüm Öyküsü”, *Ölümünün 50. Yılında Muzaffer Sarısözen Sempozyumu*, 2013, C.2, ss.67-79.
- Hasgöl, N., (1996), *Türkiye Popüler Müzik Tarihinde “Anadolu Pop” Akımının Yeri*, (Dans Müzik Kültür İçinde), s. 51-74).
- Hebdige, D., (1995), *Subculture: The Meaning of Style*, *Critical Quarterly*, 37(2), 120-124.
- Kahyaoğlu, O., (2003), *And Dağları’ndan Anadolu’ya Devrimci Müzik Geleneği “Sıyrılıp Gelen” Grup Yorum*, (1. baskı), NeKitaplar, İstanbul.
- Kahyaoğlu, O., (2010), *Caz’dan Pop’a Müzikli Yolculuk*, (1. Baskı), Everest Yayınları, İstanbul.
- Kalkan, Ş., (2004), *Muhallif Bağlama “Arif Sağ Kitabı”*, (1. Baskı), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

- Karabey, M., (1999), Müzik Piyasamızın Yüz Yılı, (Cumhuriyetin Sesleri İçinde), (Ed. Gönül Paçacı), (1. Baskı), Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Karşıcı, G., “Müzik Türlerinde İdeolojik Yaklaşım: 1970-1990 Yılları Arasındaki TRT Sansürü”, *Folklor/Edebiyat*, 2010/1, C.16, S.61, ss. 169-178.
- Keser, S., (2022), “Eleştirel Araştırma”, *Nitel Araştırma Yöntemleri*, (2. Baskı), Editör Prof. Dr. Mustafa Çelebi, Pegem Yayınevi, Ankara.
- Kocabaşoğlu, U., (2010), Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna, “TRT Öncesi Dönemde Radyonun Tarihsel Gelişimi ve Türk Siyasal Hayatı İçindeki Yeri, (1. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Koloğlu, S., “Müzik ve Toplum, Türk Pop’unda 1989”, *Boom Müzik Dergisi*, 1990, Yıl.2, Sayı.5, ss.6.
- Kulak, Ö., (2018), Theodor Adorno: Kültür Endüstrisinin Kıskaçında Kültür, (2. baskı), İthaki Yayınları, İstanbul.
- Kurt, İ., (1989), Bağlamada Düzen ve Pozisyon, (1. Baskı), Pan Yayınları, İstanbul.
- Kurueger, B., A., (2020), Müzikonomi “Müzik Endüstrisi Ekonomi ve Hayata Dair Ne Söylüyor”, (1. Baskı), Mundi Kitap, İstanbul.
- Kuyucu, M., (2015), Müzik Dünyasını Anlamak “Müzik Endüstrisinin Sorunları” (1. Baskı), Zinde Yayınevi, İstanbul.
- Küçükkaplan, U., (2016), Türkiye’nin Pop Müziği, (1. Baskı), Ayrıntı Sanat ve Kuram, İstanbul.
- Küçükkaplan, U., (2013), Arabesk, Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz, (1. Baskı), Ayrıntı Sanat ve Kuram, İstanbul.
- Kütükçü, T., (2012), Radyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi, (1. Baskı), Ötüken Neşriyat, Ankara.
- Lav, E., B., *Nota Dergisi*, no.30, 1 Temmuz, 1934, s.143
- Lavenda, R. H., Schults, E. A., (2019), Kültürel Antropoloji Temel Kavramlar, Doğu Batı Yayınları, Ankara.

- Lena, F., (2018), Türkiye'nin Müzik Endüstrisinde Çeşitlilik, (1. Baskı), Kreksa Kültür Yayınları, İstanbul.
- Lull, J., (2001), Medya, İletişim, Kültür, çev. Nazife Güngör, (1. Baskı), Vadi Yayınları, Ankara.
- Meriç, M., (2020), Pop Dedik, Türkçe Hafif Batı Müziği, (1. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Meriç, M., (1999), Türkiye'de Popüler Batı Müziğinin 75 Yıllık Seyrine Bir Bakış, (Cumhuriyetin Sesleri), (Ed. Gönül Paçacı), (1. Baskı), ss. 132-141, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Merriam, S., B., (2018), Nitel Araştırma, Desen ve Uygulama İçin Bir Rehber, (3. Baskı), Çeviri Prof. Dr. Selahattin Turan, Nobel, Ankara.
- Millard, A., (2005), America on Record, A History os Recorded Sound, (2. Baskı), Cambridge University Press.
- "Milli Musiki Doğacaktır", *Cumhuriyet*, İstanbul, 12 Kasım 1934.
- Ok, A., (1994), 68 Çılgınlıkları, (1. Baskı) Broy Yayınları, Ankara.
- Olgun, S., "1991 Pop Müzik Yılı Olacak", *Boom Müzik Dergisi*, 1991, Yıl:3, S.4, ss.4.
- Özbenli, A., (1989), Ölümünün Yirmi Beşinci Yılında Muzaffer Sarısözen, (1.baskı), Türk Folklor Araştırmaları, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.
- Özmen, İ., M., "Şarkıların Diğer Adı Müzik Endüstrimiz", *Boom Müzik Dergisi*, Haziran 1990, Yıl.2, S.9, ss.17-18.
- Özutku, T., "Radyo, "Hep Aynı Türküler!...", *Yeni Gün*, 19.12.1960.
- Öztürk, O. M., "Musikide İnkılabı Popüler Müzikle Yapmak: Barış Manço ve Armonize Edilmiş Türküler", *Etnomüzikoloji Dergisi*, 2020, Yıl:3, S. 2, ss. 275-294.
- Öztürkmen, A., (2006), Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik, (6. baskı), İletişim Yayınları: İstanbul.
- Parlak, E., (2000), Türkiye'de El İle (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri, (1. baskı), T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

- Parlak, E., “Cumhuriyetin Kuruluşundan Günümüze Sosyokültürel Gelişmeler Bağlamında Yöntem ve Yaklaşımlar Açısından Bağlama İcrası ve Eğitimi”, 1. *Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu*, İstanbul, 2016, ss.209-236.
- Parthasarathi, V., (2005), *Construing a New Media Market: Merchandising the Talking Machine*, c. 1900-1911. In Bel, B., (2005), *Media and Mediation*, Sage Publications, New Delhi Thousand Oaks, Calif.
- Polat, T., (2021), Türkiye’de Bağımsız Müzik “Başlangıç”, (1. Baskı), Kara Plak, İstanbul.
- Poyraz, B., (2007), *Direnişle Piyasa Arasında: Alevilik ve Alevi Müziği*, (1. Baskı), Ütopya Yayınları Ankara.
- Reinhard, K., Reinhard U., (2007), Türkiye’nin Müziği, Halk Müziği, (1. Baskı), Sun Yayınevi: Ankara.
- Sarisözen, M., (2013), *Yurttan Sesler ve Seçme Köy Türküleri*, (1. Baskı), İBB Kültür ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı, İstanbul.
- Saygun, A., (1942), *Musiki Dâvâmız: Musiki Terbiyesi ve Radyo Neşriyatı*, Ülkü, S.16, 16 Mayıs 1942, s.9-11.
- Semtiyaz, “Serbes Sütun: Bico, Bico!”, *Akşam*, 31.05.1941.
- Solmaz, M., (1996), Türkiye’de Pop Müzik, Dünü ve Bugünü ile Bir İnfilak Masalı, (1. baskı), Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Stokes, M., (2016), Türkiye’de Arabesk Olayı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Şenel, S., “Cumhuriyet Dönemi’nde Halk Müziği Araştırmaları” *Folklor/Edebiyat*, 1999, (1), S.17, ss.99-128.
- Şenel, S., (2018), Muzaffer Sarisözen, Türk Halk Müziği ve Oyunları Hakkında Yazılar, Röportajlar, Anılar, Ardından Yazılanlar, Belgeler, Notalar, (1. baskı), Sivas Platformu-İstanbul Sivas Konfederasyonu, İstanbul.
- Şimşek, E., “Alevi Kültürel Kimliğinin Yeniden İnşası Sürecinde Bir Temsil Aracı Olarak Bağlama”, 1. *Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu*, İstanbul, 2016, ss.93-107.
- Tecer, Ahmet, Kutsi, “Gurbet Duygusu: Yurttan Sesler”, *Ulus Gazetesi*, 12.01.1949.

- Tekelioğlu, O., (1999), Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Musiki inkılabının Sonuçları, (Cumhuriyetin Sesleri içinde), (Ed. Gönül Paçacı), (1. Baskı), ss. 146-153, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Tekelioğlu, O., (2006), Pop Yazılar: Varoştan Merkeze Yürüyen Halk Zevki, (1. Baskı), Telos Yayıncılık, İstanbul.
- Titon, J., T., “Müzik, Halk ve Gelenek”, (Çev. Murat KARABULUT), *Milli Folklor*, Güz 1997, (35), ss.95-96.
- Tireli, M., (2007), Türkiye’de Grup Müziği: 1980’ler, (1. Baskı), Arka Plan Müzik Basın Yayın, İstanbul.
- Toll, R., (1982), *The Entertainment Machine*, Oxford: Oxford University Press.
- Tüfekçi, N., (1983), “Türk Halk Müziği.” *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* C.6 s.1482-1488
- Utku, E., (1987), “Halk Müziği.” *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* C.6 s. 1489-1494
- Uyar, M., U., (2022), “Popüler Müzik: Tanımlar, Teoriler ve Güncel Çalışmalar”, *Etnomüzikoloji Kültürler ve Müzikler*, (1. Baskı), haz. Ulaş Özdemir, Mehtap Demir, Evrim Hikmet Öğüt, İthaki Yayınları, İstanbul.
- Uzayda Bir Elektrik Hasıl Oldu, (Ed. Derya Bengi), (2012) Anadolu Kültür, İstanbul,
- Ülkütaşır, M., Ş., (1972), Türkiye’de Folklor ve Etnografya Çalışmaları, (1. Baskı), Milli Folklor Enstitüsü Yayınları, Ankara.
- Ünlü, C., (2016), *Git Zaman Gel Zaman*, Fonograf, Gramofon, Taş Plak, (2. Baskı), Pan Yayınları, İstanbul.
- Yılmaz, N., (1996), *Türk Halk Müziğinin Kurucu Hocası Muzaffer Sarısözen*, (1. Baskı), Ocak Yayınları, Ankara.
- Yönetken, H., B., (2015), *Cumhuriyet Öğretmeni Halil Bedi Yönetken*, Folklor Dersleri, Türkiye’de Musiki Folkloru, (Yay. Haz. Yavuz Daloğlu), (1. Baskı), Opus Kitap, İstanbul.

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

Varlı, E., (2006), “*Türkü Radyoları’nın Türk Halk müziği Üzerindeki Etkileri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel Bilimler, İstanbul.

Dergiler

Boom Müzik Dergisi, Yıl. 2, Sayı.3, 1989 Aralık.

Boom Müzik Dergisi, Yıl. 2, Sayı.5, 1990 Şubat.

Boom Müzik Dergisi, Yıl. 2, Sayı.7, 1990 Nisan.

Boom Müzik Dergisi, Yıl. 2, Sayı.8, 1990 Mayıs.

Boom Müzik Dergisi, Yıl. 2, Sayı.9, 1990 Haziran

Boom Müzik Dergisi, Yıl. 2, Sayı.12, 1990 Eylül.

Boom Müzik Dergisi, Yıl. 3, Sayı.3, 1990 Aralık.

Boom Müzik Dergisi, Yıl. 3, Sayı. 4, 1991 Ocak.

Boom Müzik Dergisi, Yıl. 3, Sayı. 10, 1991 Temmuz.

İnternet Kaynakları

<http://www.musikidergisi.net/?p=859> (Erişim Tarihi: 25.09.2022)

<http://www.birzamanlar.net/altinmikrofon/1965.html> (Erişim Tarihi: 23.06.2022)

<https://www.youtube.com/watch?v=JkUSLMUE0uE&list=WL&index=72> (Erişim Tarihi: 24.10.2022)

<https://www.analogplak.com/plaklar/585-fikret-kizilok-soeyle-sazim-guezel-ne-guezel-olmussun-plak.html> (Erişim Tarihi: 14.11.2022)

<https://www.discogs.com/release/8418672-Muhabbet-5> (Erişim Tarihi: 23.11.2022)

<http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/nesimi-nesimi-cimen>, Erişim Tarihi: 26.11.2022)

<https://www.dipsahaf.com/zehra-bilir-tas-plak-sadece-kapak/> (Erişim Tarihi: 07.12.2022)

<https://www.aa.com.tr/tr/yasam/sark-bulbulu-anildi/1382249> (Erişim Tarihi: 07.12.2022)

<https://www.discogs.com/release/2975288-Tülây-German-Burçak-Tarlası-Mecnunum-Leylâmı-Gördüm/image/SW1hZ2U6NjY1MjcwNTY=> (Erişim Tarihi: 10.12.2022)

<https://www.discogs.com/master/1551668-Edip-Akbayram-Kükredi-Çimenler-Boşu-Boşuna> (Erişim Tarihi: 10.12.2022)

<https://www.discogs.com/release/2980042-Ersen-Kozan-Dağı-Kara-Yazı> (Erişim Tarihi: 10.12.2022)

<https://www.discogs.com/release/16862649-Fikret-Kızılok-Söyle-Sazım-Güzel-Ne-Güzel-Olmuşsun> (Erişim Tarihi: 10.12.2022)

<https://www.discogs.com/master/1601257-Cem-Karaca-Kardaşlar-Kara-Üzüm-Mehmete-Ağıt> (Erişim Tarihi: 10.12.2022)

<https://www.discogs.com/release/2419272-Bariş-Manço-Kurtalan-Ekspres-Nazar-Eyle-Nazar-Eyle-Gülme-Ha-Gülme> (Erişim Tarihi: 10.12.2022)

<https://www.discogs.com/release/3295085-Üç-Hür-El-Ağlarsa-Anam-Ağlar-Kara-Yazı/image/SW1hZ2U6Mzg2Mjg2MzU=> (Erişim Tarihi: 10.12.2022)

<https://www.discogs.com/release/1138995-Ruhi-Su-Şiirler-Türküler> (Erişim Tarihi: 10.12.2022)

<https://www.discogs.com/release/19174186-Aşık-Mahzuni-Şerif-Sınıfsız-Okul-Katil-Amerika/image/SW1hZ2U6NjE1OTIyNTQ=> (Erişim Tarihi: 10.12.2022)

<https://www.discogs.com/release/16624416-Aşık-İhsani-Hadi-Benim-Türkiyelim> (Erişim Tarihi: 10.12.2022)

<https://www.discogs.com/release/11519382-Grup-Yorum-Türkülerle> (Erişim Tarihi: 28.12.2022)

<https://www.discogs.com/master/1169056-Ahmet-Kaya-Adı-Bahtiyar-İyimser-Bir-Gül> (Erişim Tarihi: 30.12.2022)

<https://www.discogs.com/master/1903212-Fatih-Kısaparmak-Kilim-Nazlı-Bebe> (Erişim Tarihi: 30.12.2022)

<https://www.discogs.com/master/1131587-Leman-Sam-Çağrı> (Erişim Tarihi: 30.12.2022)

<https://www.discogs.com/master/563112-Kızılırmak-Pir-Sultandan-Nesimiye-Anadolu-Türküleri> (Erişim Tarihi: 02.01.2023)

<https://www.discogs.com/artist/1806027-Ezginin-Günlüğü> (Erişim Tarihi: 04.01.2023)

<https://www.discogs.com/artist/1080943-Yeni-Türkü> (Erişim Tarihi: 04.01.2023)

<https://www.discogs.com/search/?q=çağdaş+türkü&type=all> (Erişim Tarihi: 04.01.2023)

<https://www.discogs.com/artist/947490-Zülfü-Livaneli> (Erişim Tarihi: 04.01.2023)

<https://birartibir.org/dum-tekin-kerameti/> (Erişim tarihi: 09.01.2023)

<https://www.discogs.com/search/?q=Ruhi+Su&type=all&type=all> (Erişim Tarihi: 10.01.2023)

<https://www.discogs.com/artist/948071-Barış-Manço> (Erişim Tarihi: 13.01.2023)

<https://www.discogs.com/release/14312450-Moğollar-Düm-Tek> (Erişim Tarihi: 13.01.2023)

<https://www.discogs.com/release/7968408-Modern-Folk-Üçlüsü-Modern-Folk-Üçlüsü> (Erişim Tarihi: 14.01.2023)

<https://www.discogs.com/release/6817728-Özdemir-Erdoğan-Sivrisinek-Saz-Ve-Caz-Topluluğu> (Erişim Tarihi: 14.01.2023)

<https://www.discogs.com/search/?q=Selda&type=all&type=all> (Erişim Tarihi: 28.02.2023)

<https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/beyaz-turku-soyleyecek-39015107> (Erişim Tarihi: 15.03.2023)

<https://www.discogs.com/master/655200-Beyaz-Türküler> (Erişim Tarihi: 15.03.2023)

<https://www.milliyet.com.tr/cadde/tarkan-zirvede-5278300> (Erişim Tarihi: 19.03.2023)

<https://www.discogs.com/release/20699965-Kıvrıkcık-Ali-Isırgan-Otu> (Erişim Tarihi: 19.03.2023)

<https://www.kralmuzik.com.tr/programlar/kral-turkiye-muzik-odulleri/1994-yili>
(03.04.2023)

<https://www.kralmuzik.com.tr/programlar/kral-turkiye-muzik-odulleri/1995-yili>
(03.04.2023)

<https://www.kralmuzik.com.tr/programlar/kral-turkiye-muzik-odulleri/1996-yili>
(03.04.2023)

<https://www.kralmuzik.com.tr/programlar/kral-turkiye-muzik-odulleri/1997-yili>
(03.04.2023)

<https://www.kralmuzik.com.tr/programlar/kral-turkiye-muzik-odulleri/1998-yili>
(03.04.2023)

<https://www.kralmuzik.com.tr/programlar/kral-turkiye-muzik-odulleri/1999-yili>
(03.04.2023)

<https://www.kralmuzik.com.tr/programlar/kral-turkiye-muzik-odulleri/2000-yili>
(03.04.2023)

<https://www.discogs.com/release/8575024-Kubat-Bugun> (Erişim Tarihi: 03.04.2023)

<https://www.discogs.com/release/17036352-Yavuz-Bingol-Usudum-Biraz> (Erişim Tarihi: 05.04.2023)

<https://www.discogs.com/release/7957178-Kardeş-Türküler-Kardeş-Türküler> (Erişim Tarihi: 05.04.2023)

<https://www.discogs.com/release/1318720-Kardeş-Türküler-Doğu> (Erişim Tarihi: 05.04.2023)

<https://www.discogs.com/master/2393107-Arif-Saę-Trio-Concerto-For-Baęlama>
(Erişim Tarihi: 06.04.2023)

<https://www.discogs.com/release/6771669-Tolga-Sağ-Yol> (Erişim Tarihi: 06.04.2023)

<https://www.birgun.net/haber/cagdas-turku-halen-cagdas-427655> (Erişim Tarihi: 07.04.2023)

<https://www.youtube.com/watch?v=WQi3a07czeE&t=491s> (Erişim Tarihi: 10.05.2023)

<http://digital.sabanciuniv.edu/abidindino/desen/3040200001015.pdf> (Erişim Tarihi: 05.07.2023)

<https://www.youtube.com/watch?v=9AV5vdUMzeY> (Erişim Tarihi: 08.07.2023)

<https://www.youtube.com/watch?v=fAGrsDmqF4> (Erişim Tarihi: 08.07.2023)

https://www.youtube.com/watch?v=X-M_afaJBvQ (Erişim Tarihi: 08.07.2023)

<https://www.youtube.com/watch?v=TwEl5IC8c5o> (Erişim Tarihi: 08.07.2023)

https://www.youtube.com/watch?v=Bz_mS83QhXE (Erişim Tarihi: 09.07.2023)

<https://www.youtube.com/watch?v=rzyaqdinM6k> (Erişim Tarihi: 09.07.2023)

<https://www.youtube.com/watch?v=cKhqpMHmN6A> (Erişim Tarihi: 09.07.2023)

<https://www.youtube.com/watch?v=wx5d3pf7Ekg> (Erişim Tarihi: 09.07.2023)

<https://www.youtube.com/watch?v=JlZDJZhhtUw> (Erişim Tarihi: 09.07.2023)

<https://www.youtube.com/watch?v=-5TYTaYGZ-4> (Erişim Tarihi: 09.07.2023)

<https://www.youtube.com/watch?v=abRbjCMLcv4> (Erişim Tarihi: 09.07.2023)

<https://www.youtube.com/watch?v=8kYksJ8hJhA> (Erişim Tarihi: 09.07.2023)

<https://www.youtube.com/watch?v=CBCLYeP0XLg> (Erişim Tarihi: 09.07.2023)

<https://www.youtube.com/watch?v=0Y26b0c5vn0> (Erişim Tarihi: 09.07.2023)